



Romeo ja Julia



VANEMUINE

149. hooaeg

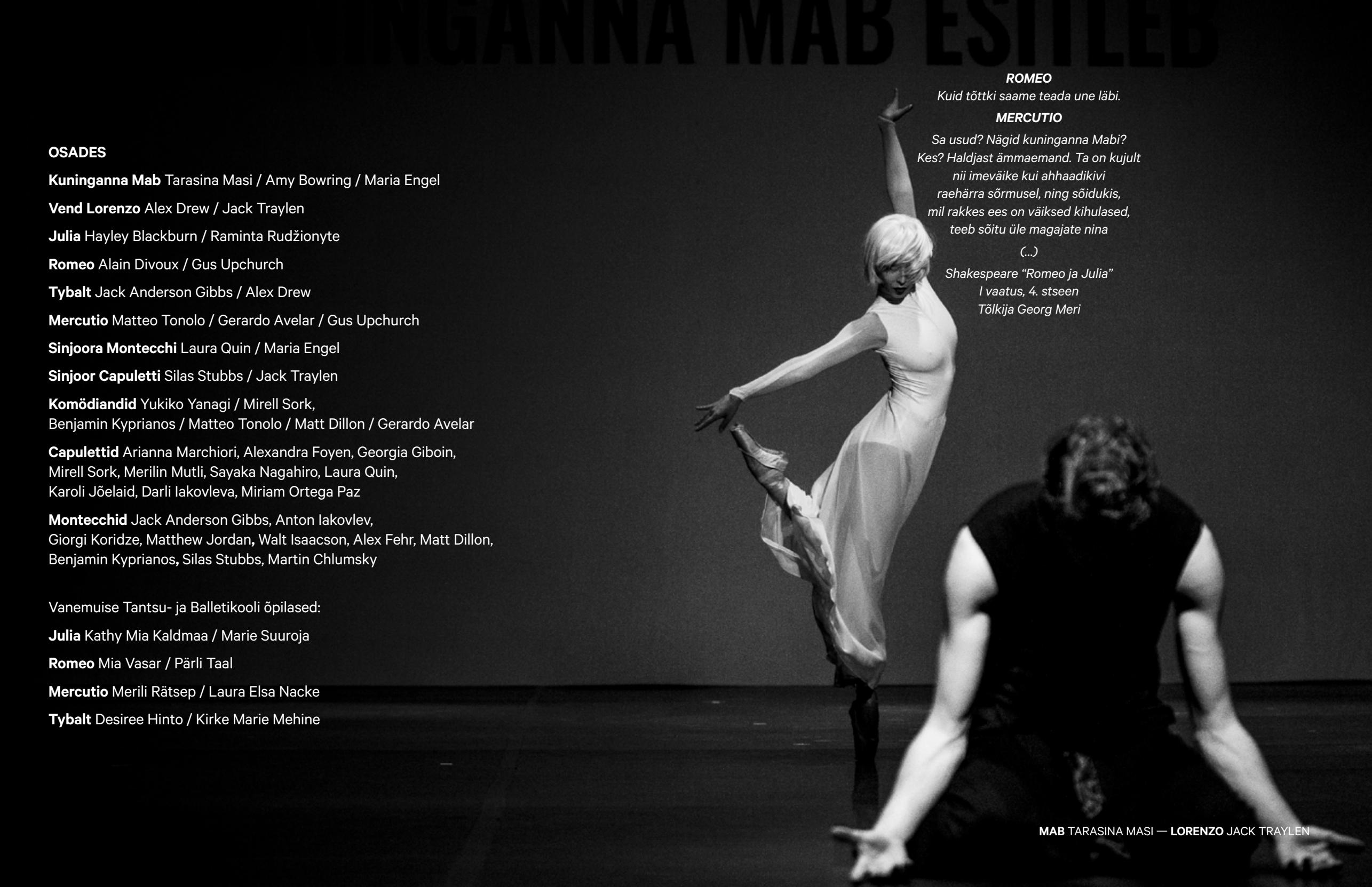
VANEMUISE BALLETT · 80

ROMEO JA JULIA

BALLETT

HELILOOJA SERGEI PROKOFJEV
KOREOGRAAF-LAVASTAJA PETR ZUSKA (TŠEHHI)
MUUSIKAJUHT JA DIRIGENT TAAVI KULL
DIRIGENT MARTIN SILDOS
STSENOGRAAF JAN DUŠEK (TŠEHHI)
KOSTÜÜMIKUNSTNIK PAVEL KNOLLE (TŠEHHI)
VALGUSKUNSTNIK PAVEL DAUTOVSKÝ (TŠEHHI)
REPETIITORID TŠEHHI: ALEXEY AFANASIEV, ALEXANDRE KATSAPOV, EVA ZMEKOVA;
VANEMUINE: RUFINA NOOR, FABRICE GIBERT, JELENA KARPOVA
LAVASTAJA ASSISTENDID RUFINA NOOR, FABRICE GIBERT
INSPITSIENT MEELIS HANSING
ASSISTEERIV INSPITSIENT JIRI VRATIL (TŠEHHI)
VALGUSE INSPITSIENT ÜLLE TINN, RENA SELLIOV
VANEMUISE TANTSU- JA BALLETIKOOLI JUHATAJA ELENA POZNJAK-KÖLAR

ESIETENDUS 29.09. 2018 VANEMUISE SUURES MAJAS
MAAILMAESIETENDUS 14.11.2013 TŠEHHI RAHVUSBALLETIS



OSADES

Kuninganna Mab Tarasina Masi / Amy Bowring / Maria Engel

Vend Lorenzo Alex Drew / Jack Traylen

Julia Hayley Blackburn / Raminta Rudzionyte

Romeo Alain Divoux / Gus Upchurch

Tybalt Jack Anderson Gibbs / Alex Drew

Mercutio Matteo Tonolo / Gerardo Avelar / Gus Upchurch

Sinjoora Montecchi Laura Quin / Maria Engel

Sinjoor Capuletti Silas Stubbs / Jack Traylen

Komödiandid Yukiko Yanagi / Mirell Sork,
Benjamin Kyprianos / Matteo Tonolo / Matt Dillon / Gerardo Avelar

Capuletid Arianna Marchiori, Alexandra Foyen, Georgia Giboin,
Mirell Sork, Merilin Mutli, Sayaka Nagahiro, Laura Quin,
Karoli Jõelaid, Darli Iakovleva, Miriam Ortega Paz

Montecchid Jack Anderson Gibbs, Anton Iakovlev,
Giorgi Koridze, Matthew Jordan, Walt Isaacson, Alex Fehr, Matt Dillon,
Benjamin Kyprianos, Silas Stubbs, Martin Chlumsky

Vanemuise Tantsu- ja Balletikooli õpilased:

Julia Kathy Mia Kaldmaa / Marie Suuroja

Romeo Mia Vasar / Pärlí Taal

Mercutio Merili Rätsep / Laura Elsa Nacke

Tybalt Desiree Hinto / Kirke Marie Mehine

ROMEO

Kuid tötkki saame teada une läbi.

MERCUTIO

Sa usud? Nägid kuninganna Mabi?
Kes? Haldjast ämmaemand. Ta on kujult
nii imeväike kui ahhaadikivi
raehärja sõrmusel, ning sõidukis,
mil rakkes ees on väksed kihulased,
teeb sõitu üle magajate nina
(...)

Shakespeare "Romeo ja Julia"
I vaatus, 4. stseen
Tõlkija Georg Meri

SISSEJUHATUSEKS

Kui hakkasin mõtlema sellele, kuidas käsitleda Romeo ja Julia teemat, tundsin, et tahan luua lavastuse, milles oleks midagi erilist, ainulaadset, teistsugust — midagi, mida ma ei olnud veel näinud. Samas soovisin vältida odavaid trikke ning mitte solvata Shakespeare'i ja Prokofjevit. Alustasin vend Lorenzost, kelle kanda on balletversioonides valdavalt läbikäiguroll, ilma et tema tegelaskujule ja hingeelule laiemat tähelepanu pöörataks. Minu jaoks sümboliseerib Lorenzo inimese usku jumalasse, headusesse ja korda, usku sellesse, et väär plaan võib kõiki rahuldada. Kokkuvõttes on Lorenzo aga kõige traagilisem tegelaskuju, sest ettenägematu juhuse töttu libiseb kõik tema kontrolli alt välja. Tema headus juhib meid kaudselt loo lõpu tragödia poole. Ja mis kõige hullem — ta ise jäääb ellu.

Tema vastane on Mab, unenägude ja varjude riigi kuninganna, abstraktne tegelane, nagu märgib Mercutio näidendi ühes pikimas ja intrigeerivaimas monoloogis. Mab kehastab elu ja olemise irratsionaalsust. Ta ei ole ei hea ega halb, kuid on ühtlasi mölemad; nii nagu me kujutame oma vaatenurgast ette armastust ja surma. Mab kehastab ennustamatust ja kontrollimatust ning ehkki ta on ähmane, nähtamatu kuju, on just tema see, kes niite tõmbab.

Kui Lorenzo on meheliku töe tüüpiliste aspektide musternäidis, siis Mab kehastab puhtalt naiselikku töde. Nende tödede konflikt ja kooskosteerimine, justkui kahe kokkusobimatu ja seega täielike vastandite tõmme, ei ole midagi muud kui olemasolu ammune arhetüüpne juhtmõte. Sel viisil saab sümboolselt vastandada Päikse ja Kuu, *yin-i-yang'i* ning teised näilised vastandid.

Laiemas plaanis võib vend Lorenzo ja kuninganna Mabi konflikti pidada ka lahkheliks inimese ja jumala (või kui soovite, universumi) vahel, milles inimesel puuduvad otse loomulikult igasugused soodsad väljavaated. Nii nagu emotsoonid saavutavad lõpuks vöidi kaine kaalutlemise üle, süda mõistuse üle, unistused teadmiste üle ning – et lisada ka ülemaailmselt päevakajaline mõõde — kriisid jöukuse üle. Alati on mängus ühe mündi kaks külge, mis, paraku küll, on enamasti tasakaalust väljas.

Kui laskuda metafüüslistest körgustest tagasi maa peale, saab väikse lihtsustuse abil asendada ülalnimetatud vastaspoolel mehe ja naisega. Kaks täiesti erinevat inimrühma, kes köiguvad igipõliselt vastastikuse kütkestavuse ning paratamatu, lakkamatu vääriti mõistmise ja vastuseisu piiril.

William Shakespeare ei paljasta ettenägelikult Montecchide ja Capulettide igipõlise vaenu taga peituvat tegelikku põhjust. Ma loodan siiski, et nüüd, sajandeid hiljem andestab Shakespeare mulle, et tema teemale pisut teise nurga alt lähenen.

Selle, kuidas see loo tegevust mõjutab ning kuidas see täiendab Romeo ja Julia mõodapääsmatut saatust, jätan teie otsustada.

Petr Zuska, lavastaja



MAB TARASINA MASI — LORENZO JACK TRAYLEN — TYBALT ALEX DREW

Ja töllaks on tal tühi pähklikoor,
kas orava või vana vagla treitud,
kes iidsest ajast haldjail töllassepaks
Ning kutsariks on hallis kuues sääsk,
veel pisem ussikesest, mida kougib
laisk tüdruk oma musta küüne alt.
(...)

Shakespeare "Romeo ja Julia"
I vaatus, 4. stseen
Tõlkija Georg Meri

ROMEO, JULIA JA...POLAARSUS

Üks ja seesama riitus sadu tuhandeid aastaid järjest. Niipea kui me maailma valgust näeme, hüüatab keegi meie körval: „See on poiss!“ või „See on tüdruk!“ Ja ehkki viimastel aastatel ei ole üllatusmoment saabunud tavaliselt mitte sünni ajal, vaid ultraheliuringu käigus, ei muuda see tösiasja, et sellest hetkest peale kaldume kõrvale jumalikust tasakaalust kahe töe — mees- ja naissoo, *yin'i ja yang'i* — vahel. Me asume eluteele kas ühe või teise liikmena, me töuseme jalgele (või keegi töstab meid jalgele) pooluste skaala nn oma poolel ning hakkame piidlema teist poolt kui midagi, mis on teistsugune.

Ilma polaarsuseta ei oleks aga elu, just vastandlikkus sünnitab kahe pooluse ekstaatilise liidu. Ühe polaarsuse kahe äärmuse kokkupuutumise tulemus võib olla edasiviv (selle tulemusel sünnib näiteks laps), muljetavalda valt erapooletu (näiteks äike ja välk tormi ajal) või üüratult hävitav. Viimane hõlmab konflikte, vaenu ja sõdu. Ent kuna me oleme keerulised inimolendid, segunevad need kolm enamasti üksteisega ja polaarsus kammitseb meid ühtaegu mitmel tasandil.

Montecchide poja ja Capulettide tütre lugu on polaarsuse esmaklassiline näide. Kõigepealt lapsepõlv: kaks peategelast on vaevu kasvanud välja oma lapsikust süütusest ning juba tömbab neid teineteise poole üks võimas joud. Nad on armastuse haardes ja kui poleks olnud järgnevalt puhkenud tüli, oleksime jäändud ilma ühest surematust armastusloost ja maailm oleks ehk paari imearmsa lapsukese võrra rikkam. Polaarsuse vaatenurgast on kaks armastajat ikka veel süütud — mölemas on alles see teine töde, mida nad tunnevad ja austavad. Romeo on romantiline, õrn, ehk isegi mõnevõrra naiselik oma püüetes lepitada konflikte, samas kui Julia on otsusekindel ja avaldab vastupanu. Nad mölemad näevad teineteises seda, mis muudab armastuse, töelise armastuse, nii imetlusväärseks: Romeo näeb Julias jumalannat ja Julia Romeos jumalat.

Aga ... Kui ilus oleks maailm ilma nende agadeta. Või kas ikka oleks? Kas see maailm ei oleks ühtlasi igav, pealiskaudselt ja esoteeriliselt harmooniline, tuhm? Niisiis ilmuvald Romeo ja Julia lihtsa armastuse taustalt välja klannid, kes haaravad nad oma esivanematelt päritud rühmasisesesse polaarsusesse, hävitavasse, lepitamatusse vastandlikkusesse, mis toitub lakkamatult konfliktidest, mürgist ja möökadest. Just sellised võivad paista tülid abikaasade vahel, kui kaks inimest ei saa, ei suuda ja lõpuks enam ka ei taha teineteist möista. Kummal neist on õigus? Ja kes saab seda otsustada? Kokkuvõttes: kas pole mitte Neil mölemal õigus? On see võimalik? Kas sõjakonflikti mölemal poolel võib peituda töde? Seda on lihtne ette kujutada. Kuid samas: Mars — söja, vägivalla ja hävingu jumal — ning Veenus — ilu, helluse ja armastuse jumalanna — on armastajapaari prototüüp. Nende (antagonistlikust) armumängust sünnivad tütar, kaunis Harmonia, ning kaksikud Phobos (hirm) ja Deimos (öud) — veel üks näide kontrastide kohta. Ei, vastandid ei tööku, vaid tömbuvad, nii armunult kui ka fataalselt, sõjas ja rahus ning vahel (kui mitte alati) lõpeb nende mäng isegi surmaga.

Ja lõpuks kõige õrnem ja varjatum polaarsus: vend Lorenzo ja kuninganna Mabi vastandlikkus. Ei ole juhuslik, et Petr Zuska lavastus algab nende kahe tegelasega, sest nende konflikt moodustab kõige esimese ja seega olulisima tasandi polaarsuste mängus. Kui Lorenzo on ehk liigagi töeline jumala teener, kes igatseb teha head, kuid põhjustab „kogemata“ kurja, siis sarnaneb Mab mingis mõttedes kujuteldava jumalannaga, kes on viidud unenägude ja fantaasia kuningriiki, ametlikult võimust ilma jäetud, aga võimsam kui iial varem. Kuna ükski surelik (kui ehk metsik Mercurio välja arvata) ei kummarda enam tema ees, on jumal oma ühepoolse töega muutunud inimmaailmas liiga võimsaks. Tal on hulk Lorenzo masti järgijaid — preestrid, hingekarjased, vaimulikud, Tema sõnade tõlgendajad ja Tema tahte käskjalad. Kuid kõik nad on mehed ilma naisteta.

Seega on ootuspärane, et Mab, Inanna, Isis, Aphrodite, Venus, Áine, nimetage Teda, kuidas soovite, too unustatu — see, kelle me oleme jätnud ilma Tema positsioonist — tuletab meile, maistele, meelete, et ehkki meie oleme surelikud ja ekslikud, sünnib Tema iga kuu uesti omaenda (võimalik, et ka meie) verest, olles lõpmatu, igaveses muutumises, hoomamatu, valgust kumav ja valgusetu ühtaegu. Tema relv on juhus. See, mis on väljaspool meie kontrolli. Teda ei saa ette näha, statistikasse lisada, väikseima võimaliku riskiga välja arvutada. Tema tahte eest ei saa end kindlustada. Ja isegi kui meie, Tema lapsed, anname endast kõik, et saada valgustatuks; isegi kui me januneme puhta vaimsuse, töe ja jumaliku korra mõistmise, oma teise poole järele, viskab kuninganna Mab meie teele lakkamatult takistusi, olgu siis juhuse või vääriti mõistmise, vaidlusküsimustes teiste saatusesse sekkumise või tülid vormis. Tema, sünge Mab, on lihtsalt osa sellest köigest — meie arusaam jumalast kui ühest ja ainsast polaarsusest, töelisest polaarsusest, on naeruväärne. Ainult tantsides vastaspoolega, mängides valguse ja varjudega, lakkamatus hea ja kurja võitluses, kuid ka meeste ja naiste vahelises külgetömbes, sünnib elule meie maailm. Ja õndsus, nagu ka kannatused, on selle lahutamatu osa. Ilma selleta laguneks kõik aatomiteks ja kvarkideks, maailm mattuks rahusse ja harmooniasse, universum lakkamatult tühjuse lõplikus ja otsustavas staadiumis, positiivses järgus, ent ikkagi tühjuses, mida ma ei ole nõus kirjeldama sõnaga „paradiis“. Sest valgus *ilma* pimeduseta on üsna kole, s.o naiivse esoteerika pärusmaale kuuluv arusaam.

Ei, Shakespeare ei olnud pealiskaudne esoteerik, kes oleks tõlgendanud maailma ühekülgsest. Ta vormib meid pisut nagu völur, kes teeb tänaval oma völukunsti - meelitab ligi möödujaid ja siis (ilma et nad seda teaksid) valab veidi töelist maagiat nende hinge. Umbes nii nagu Petr Zuska oma lavastuses, mida meil võib olla tahtmine vaadata kui önnelu armastuse lihtsat lugu. Ent traagilise juhuse taga on hästi läbimöeldud polaarsuste tasakaal, mis ilmutab end alati, kui me proovime siduda end ühega kahest poolest, ühega kahest võimust, samal ajal teist välja törjudes. Juba vanad kreeklased teadsid, mis sellele järgneb: katastroof, s.t draama, mis hävitab valesti seatud tasakaalu. Ehkki teatris me januneme draama järele, kardame seda päriselus väga. Ka tegelikus elus varitseb meid lakkamatu polaarsus või, kui soovite, meis endas peituv vastuolu. Pärast kahetunnist etendust, mis toob kananaha ihule, ja võimalik, et pisarad palgeile, lahkume, et minna meeleeülendust tundes oma näiliselt turvalisse koju. Kui kaunis see kõik oli. Kuid mis saab siis, kui me uinume?

PS Kui ma ükspäev „Romeo ja Julia“ teemale mõtlesin, kasutasin süsteemse paigutuse tehnikat (selle meetodiga ei aradata mitte üksnes isiksust, vaid ka teravdatakse müütilist, poeetilist kuuendat meelt, s.t tegemist ei ole Lorenzo usu, vaid Mabi tunnetega seotud meetodiga). Ma püüdsin teada saada, kuhu see kõik viib, ja minu ette ilmus otsekui viimane pilt sellest tragöödiast. Jumal ja vend Lorenzo kohtuvad.

„Ma ei tahtnud, et nii läheks,“ hüüab haletsusväärne ja maruvihane Lorenzo. „Kuidas sa lasid sellel sündida?“

„Mu kallis Lorenzo, see ei ole minu, vaid sinu kätetöö,“ vastas jumal. „Mitte mina ei ole see, keda sa mõista suudad. Ma olen kaks töde üheskoos, nii hea kui ka kuri, nii pimedus kui ka valgus. Kuninganna Mab on minu teinepool, ma armastan teda, nii nagu tema armastab mind. Ja need, kes välistavad tema, ei näe ka mind. Ka Romeo ja Julia armastasid teineteist ning armastavad ikka veel. Ja nüüd, Lorenzo, armastavad nad teineteist igavesti.“

Jan Bílá, isiksusliku arengu terapeut



Ööst öösse kappab nii ta; ilmub peas
ta armunuil — need näevad armust und;
kui õuehärra põlvil — see näeb niksu;
kui advokaadil sörmil — see näeb lõivu;
kui daami huulil — see näeb suudlusi,
kuid tihti Mab neid vinnidega piinab,
sest hingeõhk on halb neil maiustustest.
(...)

Shakespeare "Romeo ja Julia"
I vaatus, 4. stseen
Tõlkija Georg Meri

SISUKOKKUVÕTE

I vaatus

Proloog

Vend Lorenzo on üksinda, näib, et väljaspool aega ja ruumi. Õhus on tunda tragöödia hingust, kurbmängu, mis kohe aset leiab või on ehk juba aset leidnud. Taamal, Lorenzo selja taga, on kummaline avaus, mis meenutab hiiglaslikku lukuauku, ja seal võib aimata kubistlikku naisesiluetti. Avast kiirgab valgust, otsekui mingist teisest kohast, mõnest teisest möötimest. Lorenzo tunnetab seda enda selja taga ja niipea kui ta sellele lähemale jõub, sulgub lukuauk otse tema nina ees. Lorenzo aimab ette, et kohe juhtub midagi; midagi, mida ta ei suuda oma kontrolli all hoida; midagi, mis on suurem temast ja tema maailmast. Olles kogu sellest raskusest ängistatud, vajub ta põlvili.

Lukuauk avaneb ja seekord näeme selles ka üht kuju — Mabi, unenägude ja varjude kuningannat, kes könnib aeglaselt lähemale. Lukuava muudkui suureneb ja ühtäkki möistame, et see moodustub kahe inimese, mehe ja naise, vastastikku vaatavatest profiilidest, nende lõugadest ja huultest, ning need hakkavad üksteisest eemalduma.

Olles ühtaegu nagu kassahiti stsenarist, produtsent ja režissöör, hakkab Mab tasapisi loole hoogu juurde andma ning tema majesteetlik sooloetteaste kehastab ja tutvustab selle sümbolismi, aga ka järgneva loo konkreetseid peategelasi.

Mab tutvustab lõpuks end vend Lorenzole. Tundes taas hoiatavat eelaimust, jookseb Lorenzo tahapoole, justkui püüdes möistetamatut. Lukuauk sulgub ja neelab kuninganna Mabi endasse. Kõik haihtub ja Lorenzo on jälle üksi tühhuses.

1. stseen

TÄNAV

Lorenzo leiab end ühtäkki täiesti tavalisest keskkonnast, inimeste keskelt — tema ümber on Montecchid (mehed) ja Capulettid (naised). Tal kulub natuke aega, et pärast kummalist unenäolaadset nägemust end taas koguda. Montecchid ja Capulettid annavad talle aga märku, et käes on aeg hommikuseks missaks, mis Veronas igat tavalist päeva alustab — kõigi selle maiste rõõmude ja murede, tülide ja leppimiste ning iga päev korduvate inimlike lugudega, millesse Lorenzo alati süveneb, et jõuda lahenduseni, saavutada harmoonia ja kord. Võttes appi oma armastuse, kogemused ja autoriteedi, püüdleb ta selle poole, et saavutada enda koguduses üleüldine rahulolu- ja õnnetunne. Pärast öhtust missat on Lorenzo äkitselt taas üksinda.

Näib, et õodusunenägu on naasnud veelgi võimsamana, surudes veelgi valusamini oma küüned vend Lorenzo mõtteisse ja südamesse. Jah, Mab on tagasi, kuid mitte nii majesteetlikuna kui esimesel korral, samas siiski terav kui nuga. Lorenzo on koetud plahvatuslikust trotsi ja tusa puhangust jahmunud ning ta jookseb minema, et end peita. Ilmselt iseenda eest. Ka Mab haihtub vaateväljast.

Lorenzo ürike sisemine agressiivsuspuhang nähtamu ja käega katsutamu „vaenlase“ vastu võtab äkitselt palju üldisema, realsema kuju. Montecchid ja Capulettid hakkavad ärevil meeolelus tänavale ilmuma. Nad solvavad üksteist, provotseerivad ja tõuklevad. Saabub Mercutio, rõõmsameeline, reibas ja (nagu tavaliselt) pisut napsine. Ta ei kuulu kumbagi klanni, samas on ta Montecchide hea sõber ja aktsepteeritud ka Capulettide seas, kelle jaoks ta olukorra tänu oma loomusele alati rõõmsamaks muudab. Mercutioli õnnestub pingeid leevedanada kuni selle hetkeni, mil ta puhtast kapriisist Capulettisid solvab. Montecchid tulevad talle appi. Montecchide ja Capulettide vahel valitsev rahutu

õhkkond muutub veelgi pingsamaks, samas kui Mercutio liigub vilkalt nägelevate osaliste vahel, kaotamata grammigi oma osavõtmatusest ja huumorimeelest. Lõpuks kukub ta teatraalselt maha, „olles kurnatud kogu sellest lõputust väiklastest vaenust“.

Sis seiskub kõik — ilmub Tybalt, kes on oma onu Capuletti tugevam käepikendus ja seega näib olevat perekonna hierarhias teisel, kui mitte esimesel positsioonil. Oma tugevuse, staatuse ja vankumatu oleku töttu austavad ja kardavad teda ka Montecchid. Tybalt sülitab põlglikult maas lamava Mercutio peale. Ta kannab Mercutio vastu vimma köige pärast, mida tal endal vajaka on — kergemeelsuse, tarkuse ja huumorimeele pärast. Mercutio sülitab vastu ning see valab vaid õli tulle. Konflikt Montecchide ja Capulettide ning Tybalti ja Mercutio vahel ägeneb märgatavalalt. Just siis, kui olukord hakkab kontrolli alt väljuma, ilmub vend Lorenzo — igati parajal hetkel.

Tänu oma autoriteedile rahustab Lorenzo olukorda; ta noomib Tybaltit ja Mercutiot ning heidab hävitava pilgu Capulettide ja Montecchide poole. Nad kõik kahetsevad oma käitumist ning lahkuvad rahumeelselt ja häbi tundes, liikudes oma klannide suunas. Lorenzo jääb üksi, kuid tunneb ebamugavust — ta tajub, et tema selja taga on midagi kummalist. Kuninganna Mab.

2. stseen

CAPULETTIDE JUURES — JULIA TUBA

Julia, üksinda oma voodil. Ta kuuleb kolme amme lähenemas. Julia peidab end ära ja toriseb nendega. Ammed mängivad ja hullavad tüdrukuga ning samal ajal valmistavad teda magamaminekuks ette. Tappa astub Capuletti, armastav ja ühtlasi range isa. Ta annab ammedele selgelt teada, mida neilt oodatakse, ja palub Julial lubada neil oma juukseid kammida. Tybalt, Julia keevavereline, kuid südamlik nöbu, tuleb samuti head ööd soovima. Isa ja Tybalt kohtlevad Juliat täpselt sellisel kompromissitul ja jäigal viisil, mis Capulettide traditsioonidele kohane. Järgmised kaks amme sätivad Julia voodi valmis ning Julia isa ja nöbu lahkuvad. Ammed katavad Julia hoolikalt tekiga, kustutavad tule ja lahkuvad.

Julia ei tunne end aga mitte põrmugi uniselt. Lapseliku kärsitusega hakkab ta oma padja ja tekiga mässama ning üks padi maandub peaaegu vastu vend Lorenzo pead, kes, nagu igal öhtul, tuleb Julia laubale ristimärki tegema. Lorenzo püüab tema energiat taltsutada, ta rahustab teda nii, et Julia lõpuks uinub.

Ühtäkki leiame end aga unenägude ja fantaasia kuningriigid; aeg peatub ja ruumi võtab enda valdusse kuninganna Mab. Ta räägib Julia hingeaga teisest dimensioonist ning Julia õpib seeläbi tundma iseennast, oma naiselikkust ja seksuaalsust, samuti armastust, mis on sügaval tema südames peidus.

Lorenzo „ärkab“ ühtäkki, möistes, et Julia laup, millele ta pidi just hakkama ristimärki tegema, ei olegi ta sõrmede all. Juliat ei ole. Aga kus ta on?

Samal ajal kogeb Julia unenäos esimest korda, aimamisi vastassugupoolega flirtimist ja seda võõra klanni — Montecchide — esindajaga.

Vend Lorenzo katab Julia silmad ja seeläbi astume taas pärismaailma — Julia magamistuppa. Lorenzo ja Julia vahel jääb midagi sõnades väljendamatut öhku rippuma; nad mölemad möistavad, tunnetavad ja teavad seda. Julia uinub ja Lorenzo teeb lõpuks ristimärgi tema laubale. Ta lahkub Julia magamistoast ning mõtleb kummalisele, rahutust tekitavale tundele, mis on tema peas ja rinnas võimust võtnud; see on võimas joud, mille teistsugust — armastavat ja embavat — peegeldust ta hetk tagasi Julia silmis nägi.

Lorenzo läheb oma teed, et soovida head ööd ja anda oma önnistus ka Montecchide pojale Romeoole.

3. stseen

MONTECCHIDE JUURES — ROMEO TUBA

Romeo, üksinda oma voodil. Romeo on kurvalt mõtteisse vajunud, pea täis unistusi; teda kammitsevad magamistoa müürid, kuid ta hing soovib minema lennata. Tal ei ole örna aimugi, kuhu, ja nii heidab ta voodile, et magama jäääda.

Tema unenägudesse astub kuninganna Mab, kes lendab läbi magamistoa nagu viirastus. Romeo ärkab ja järgneb sellele intuitiivselt.

Üllatuseks astub tema teele tema ema — sinjoora Montecchi. Ta jumaldab oma poega, kuid peab leppima teadmisega, et Romeo ei ole enam väike poiss. Tappa astub vend Lorenzo ning tema ja sinjoora Montecchi lohutavad Romeo ja hoolitsevad tema eest.

Ühtäkki aeg peatub ja püha kolmainsus tardub paigale. Kuninganna Mab jätkab oma ämblikuvõrgu punumist ja Romeo järgneb talle oma mõtteis. Just nagu Julia ennist, avastab ka tema endas midagi uut, mille olemasolust ta ei teadnud — iseenda, oma individuaalsuse ja tundet.

Meid tuuakse järslt tagasi pärismaailma, et näha, mida Romeo, tema ema ja Lorenzo teevad. Romeo viiakse voodisse ning kui ema on tema eest hellalt hoolt kandnud ja vend Lorenzo on teda önnistanud, jääb ta magama.

Ilmub veel üks öine külaline — Mercutio (loomulikult on ta taas napsitanud) — ja äratab oma lärmiga Romeo. Romeo on oma parimat sõpra nähes rõõmus ning vastab tema kohatutele naljadele ja vigurdamistele, ehkki ta tahaks rääkida talle oma kummalisest unenäöst ja sellega kaasnenud tunnetest. Mercutiot see aga ei huvita ning ta ulatab Romeoole hoopis tolle riided ja veab ta endaga kaasa Verona ööelu avastama.

Justkui midagi ette aimates naaseb vend Lorenzo Romeo magamistuppa, leides eest tühja toa. Ta kahtlustab, et Romeo on minema hiilinud, ning teda valdab ebamugav tunne, et peagi juhtub midagi, mis ei peaks juhtuma. Lorenzo asub Romeo otsima, kuid kuninganna Mabi nähtamatu käsi juhib ta sammud vastassuunas.

4. stseen

ETTEVALMISTUSED BALLIKS, MASKID

Capulettide juures on balli ettevalmistused täies hoos. Capuletti tervitab sinjoora Montecchit ja tutvustab teda teistele pereliikmetele kui auväärtest külalist. Äärmiselt ametlikku, väärrikat ja üsna jäikä öhustikku võimendavad pulkade küljes olevad maskid, mille ühel küljel on mehe ja teisel küljel naise nägu. Saabub ka Tybalt, keda kõik tervitavad.

Ühtäkki saabub Mab ja tema ilmumisega aeg peatub. Julia jookseb maske näo ees hoidvate kujude vahel ning talle ei meeldi see „värjdjate näitus“ mitte üks põrm. Mab puhub samal ajal eluhinguse Tybaltisse, kes otsib Juliat ja tema ka leiab. Tybalt küsib Julialt, kus ta mask on, kuid Julia keeldub seda kandmast. Tybalt saadab ta otsusekindlalt minema, andes talle korralduse mask ette panna, sest ballile saabumine ilma maskita on keelatud. Julia lahkub.

Aja kulg taastub taas; õhkkond on endiselt formaalne, ametlik, tösine ja suurejooneline. Tybalt tervitab sinjoora Montecchit ning koos Capulettiga peetakse maha seltskondlik vestlus. Saabub vend Lorenzo, keda sinjoora Montecchi ja Capulettide klann aupaklikult tervitavad, kuid on ilmne, et too on tujust ära. Ta otsib Romeoat, keda tal ei önnestunud ennist tema magamistoast leida, ja kardab, et midagi halba võib juhtuda; kuid ta püüab hoida oma kartused enda teada.

Mab peatab taas kord kõik nende tegemised ja, olles otsekui Romeoeks muundunud, liigub vend Lorenzo ees kujude vahel, justkui temaga peitust mängides. Lorenzol ei õnnestu teda käte saada ja see muudab ta üha närvilisemaks.

Mab kaob ja lugu läheb edasi. Lorenzo kummardab sinjoora Montecchi, Capuletti ja Tybalti ees ning lahkub siis. Ülejäänud kolm lahkuvad fanfaariheliide saatel, et minna Capulettide residentsi ballist osa võtma; neile järgnevad kõik perekonnaliikmed.

Kui nad on läinud, kutsub Mercutio Romeo ja teised Montecchide klanni liikmed tühhaks jääenud majja. Neil kõgil on ühesugused maskid pulkade otsas, kuid nende ballikontseptsioon, samuti selleks tehtavate ettevalmistuste üldine õhkkond, on hoopis teises vaimus. Nad viskavad ürituse üle nalja ja narrivad üksteist üsna kröbedate naljadega. Kogu seda lõbutsemist juhib otse loomulikult Mercutio. Ühtäkki ta aga katkestab lõbutsemise, et rääkida oma kaaslastele kummaline möistujutt millestki, mida ta nimetab kuninganna Mabiks. Loomulikult peavad Romeo ja teised Montecchid teda hulluks, andes talle sõnaselgelt möista, mida nad sellest kõigest arvavad. Seejärel jätkatakse lustlikult, kuni Mercutio juhatab lõpuks oma sõprade seltskonna Capulettide residentsi.

Romeo aga tunneb, et tal pole isu ballile minna. Ta törjub Mercutio katseid panna ta meelt muutma; kuninganna Mab aitab tal Mercutiot hetkeks vaigistada. Romeo hakkab unistama; ta on köhklev, pisut melanholne, ja taas kord on kuninganna Mab see, kes saadab ta Capulettide majja. Vend Lorenzo tunneb Romeoat nähes tohutut kergendust, kuid päriselt kohtub ta Mercutio, kes meenutab talle kaugelt koos oma pulga otsas oleva maskiga Romeoat.

5. stseen

BALL

Capuletti ja sinjoora Montecchi on äsja alanud suurejoonelise balli tseremooniameistrid; peol valitsev energia avaldub kohalviibivate meeste ja naiste külgetõmbejöuna, aga järgib ka rangelt reeglit, mis puudutab kahe klanni segunemist. Kahepoolsed maskid, mis eelmises stseenis olid pelgalt vihjelised, pulga otsas, katavad nüüd vahetult Montecchide ja Capulettide nägusid ning see muudab kogu stseeni äärmeiselt pentsikus.

Saabub Julia, mask käes. Capuletti palub tal maski näo ette panna, alles siis saab ta tertivata sinjoora Montecchit ja teisi külalisi. Ilmub Romeo, tema puhul kordub seesama. Ball jätkub. Romeo tantsib oma emaga, Julia oma isaga. Keset tantsukeerutusi haihtuvad kõik ühtäkki ning Romeo ja Julia leiavad end kahekesi, teineteisega silmitsi, mask maski vastu.

Aeg peatub taas. Mab võtab neilt maskid eest ja viskab need maha.

Romeo ja Julia pilgud kohtuvad esimest korda. Nad armuvad teineteisesse silmapilkselt, märgates samas põrandalt vedelevaid maske. Nad väljendavad selgelt, et ei pane enam iial maske ette, visates need minema. Julia tajub, et vend Lorenzo otsib neid, ja hakkab Romeoat teistesse ruumidesse tirima.

Lorenzo on oma otsingute lõppu jõudmas. Ta märkab Romeoat ja Juliat ning läheneb neile kiirustades, komistades nende minema visatud maskide otsa. Ta teab, et ennekõike tuleb noored ära peita, et keegi neid ei leiaks. Samal ajal kohtub Mercutio, kes samuti Romeoat otsib, Tybaltiga, kes ta jõuliselt oma majast välja viskab. Tybalt märkab ühtäkki Lorenzot ja kahtlustab, et tal on halvad kavatsused. Tybalt peatab Lorenzo, kes peidab maskid kiiresti tolle pilgu eest ja püüab preestri kombel kummardades lahkuda. Mab seisab tal aga tee peal ees. Montecchid ja Capulettid jätkavad samal ajal tantsimist, kuid nende tähelepanu on suunatud Tybaltile, kellel on vastasseis Lorenzoga.

Võlujõudu kasutades peatab kuninganna Mab taas aja ning asendab Lorenzo Mercutioga.

Uus olukord ajab Mercutio hämmingesse — tal ei ole örna aimugi, kuidas maskid, millest ta mitte midagi ei tea, tema käte said, ja kus ta üleüldse praegu on. Samal ajal sööstab Tybalt otse tema poole, sest Mercutio käes on Romeo ja Julia maskid. Vilgas Mercutio tõrjub ta rünnakuid ja suhub delikaatsesse olukorda huumoriga.

Kui näib, et Tybalt võib Mercutio tappa, sekkub Mab taas pärisellu ja peatab uesti aja. Lorenzo kihutab järele Romeoole ja Juliale, kes püüavad leida endale rahulikku nurgakest, ning Mab kasutab veel üht völutriikki. Ta võtab Mercutiolt maskid ja paneb need tagasi sinna, kust Lorenzo need algul leidis.

Sündmused hoogustuvad taas. Mercutiot ootab ees veel üks šokeeriv üllatus. Ühtäkki ei ole maskid enam tema käes ning ta ei möista, kuidas see on võimalik. Tybalt on loomulikult samuti jahmunud ja üha maruvihase maa muutudes süüdistab Mercutiot selles, et too on need kusagile ära peitnud. Mercutio seevastu kohaneb kiiresti uue olukorraga, isegi naudib seda ja narrib Tybaltit, väites, et ta lihtsalt nöödus need minema. Pinge kasvab, kuni Mercutio ballilt välja visatakse.

Samal ajal kordub seesama, mis natuke aega tagasi, esimese süzeeliini raames. Romeo ja Juliet otsides leiab Lorenzo taas põrandalt maskid ning püüab neid üles võtta ja kaduda, kuid teda peatab mingi kummaline jõud: Mab. Selleks ajaks on Tybalt ja kõik teised kohalviibijad Lorenzot märganud ning tema ümber kogunenud. Tybalt püüab endas kasvavat viha ja raevu talitseda, kuid palub ikkagi keevaliselt vend Lorenzot oma pidevat kohalolu selgitada. Lorenzo teab nüüd, et ei saa põgeneda, ning Mabi nähtamatu käsi sunnib teda töde paljastama. Ta tunnistab, et maskid on tema käes.



Ühe hetkega muudab Mab aga olukorda ning avab lukuauge, mille sees võib näha suudlemas Romeo ja Juliet. Montecchid ja Capuletid, Tybalt kaasa arvatud, on vapustatud. Romeo ja Julia möistavad, et neid on märgatud, ning nad teavad, et on nüüd töesti väga keerulises olukorras.

Maruvihane Tybalt nõuab, et Romeo ja Julia paneksid oma maskid ette, kuid nad keelduvad seda tegemast. Siis saabuvad Capuletti ja sinjoora Montecchi ning püüavad neid veenda pigem lepitaval, kuid siiski autoriteetsel toonil. Kuninganna Mab päastab vaesed armastajad.

Aeg peatub ning justkui võluväl saadab Mab Romeo ja Julia koos ära. Seejärel jätavad nad hellalt hüvasti, minnes kumbki eri suunas. Nende vanemad leiavad end samuti olevat väljaspool aega ja ruumi, kuid nende lahkumist iseloomustavad pigem kasvavad pinged ja allasurutud sisemine viha teineteise vastu seoses sellega, mille tunnistajaks nad just olid. Aegamisi ja kurvalt tõstab Lorenzo taas üles kaks maski, olles sügavalt mõttesse vajunud, ning lahkub, et leida võti, mis olukorra lahendaks. Sellegipoolest ei tunne ta, et on üksinda. Ta libiseb Mabi energiaväljast välja ja lahkub.

Mab on üksinda. Ta muudab otsustavalt öhkkonda ja juhatab orkestri sisse vaensoitud gavotiga. Tema soolo lükkab hoo sisse ka Montecchide ja Capulettide seltskonnale, kes on raevutseva Tybalti lahkumisest saati olnud tegevusvõimetud. Vahepeal Mab aga haihtub. Montecchid ja Capuletid satuvad valitsevast öhkkonnast hoogu. Balli ametlik osa on läbi, ühtegi võimuesindajat ei ole kohal ning kõik saavad nüüd pärisele rihma lõdvaks lasta. Nende maskid muutuvad hiigelsuurteks peekriteks, milles voolab välja alkohol, ning lõpuks lähevad Montecchid ja Capuletid laiali ja suunduvad oma kodu poole — eri suundadesse, sinna, kus on nende klannid. Ent alkohol toimib nagu armujook. Nad ei jäää koju kauaks ning leiavad üksteist himuras ja erotilises tantsus. Hetkel, mil käes on pöördepunkt, teevald Capuletid midagi naistele iseloomulikku ja lükkavad mehed — Montecchid — kõrvale.



TYBALT JACK ANDERSON GIBBS — MERCUTIO MATTEO TONOLO

6. stseen

RÖDU

Mab ilmub taas ja muudab öhkkonda. Tema juhitmisel muutub ka lavapilt ja tema lüüriline sooloetteaste annab hoo sisse töelisele armastusele. Julia varjub oma rödule, et ahmida silmadega tähti ja möelda oma Romeoole, ent ta kutsutakse varsti tappa.

Romeo poeb läbi sammashalli ja otsib Julia akent. Justkui tunnetades Romeo lähedust, jookseb Julia tagasi rödule ja otsib pilguga oma armastatut. Möödub natuke aega, enne kui Romeo ja Julia üksteist märkavad. Neil õnnestub üle huulte tuua esimeste kaunite sõnade puhang, mis on vastastikuse kiendumuse tunnistuseks. Kahjuks kutsutakse Julia taas tappa. Ta lahkub Romeo juurest, kuid lubab esimesel võimalusel tagasi tulla.

Romeo kogeb ehk oma elu köige imelisemat hetke. Ühtäkki öhkkond muutub ja me näeme kuninganna Mabi Julia kõrval rödul seismas. Mab toob Julia Romeo käte vahelle ning peatunud ajas on hetkeks tunda surma hingust. Mab lahkub ja oleme tagasi päriselus.

Tõmme Romeo ja Julia vahel saavutab oma kõrgpunkt. Armuküllased monoloogid vahelduvad tulihingeliste vahepaladega.

Nüüd aga peavad armastajad lõpuks ikkagi teineteisest lahkuma. Julia läheb ära, astudes rödult oma tappa; Romeo suundub vastassuunas, sinna, kus on Montecchid.

Ilmub Mab, kes on asjade käiguga ilmselgelt rahul, ning tema tundeline soolonumber liigutab taevatähti. Ta on just lahkumas, kui tajub Lorenzot selja tagant lähenemas. See nurjatu juurdleb ikka veel kahe maski üle — kahe klanni vahel valitseva vaenu ja olukorra üle, mida ta ei suutnud vältida (Romeo ja Julia armumine). Lorenzo tunnetab, et tema selja taga toimub midagi kummalist; mingi võim muudkui tuleb ta juurde tagasi ja tökestab tema teed. Ta ei püsi selle temps; lukuauk sulgub taas otse tema nina all.

Romeo ja Julia tulevad koidiku ajal tagasi, et löplikult hüvasti jäätta. Lorenzo näeb neid suudlemas, tunneb nende armastuse tugevust ning teda valdab hirm tuleviku pärast.

II vaatus

PROLOG

Meie silme ees avaneb aegamisi tume lava Romeo ja Julia maas lebavate kehadega. Külm surma hingus, läbi mille astub aeglaselt kuninganna Mab.

7. stseen

ŽONGLÖÖRIDE SAABUMINE

Mab tutvustab järgmisi peategelasi: kahte täiskasvanud (naine ja mees) ja nelja väikest žonglööri (tüdrukud). Nad saabuvad ühest teistest ajast, kusagilt ... publiku seast. Mab avab neile tee Veronasse. Sellal, kui täiskasvanud žonglöörid näitavad oma suure etteaste ajal muljetavaldaaid trikke, tantsivad väiksed žonglöörid koos Mabiga. (Mitte keegi ei näe Mabi kunagi, kui surmahetk välja arvata. Lastega on aga teine lugu; nad on lähemal sellele, mille täiskasvanud on ammu unustanud; nad on säilitanud endas teadmise sellest, kust me tulime ja kuhu me naaseme — see on salapärane ja maagiline universum. Ja neil on olemas fantaasia.)

Mab nihkub diskreetselt eemale ning linn ärkab žonglööride mürgli peale ja jälgib nende tegemisi. Trupp esitab seejärel rahvahulga ees väikse tantsu ja pealtvaatajad püüavad seda kaasa tantsida. Samal

ajal saabub Mercutio ja peagi on ta žonglööridega suur sõber. Nad sosistavad talle midagi kõrva ning kui nad on Montecchide ja Capulettide ees kummardanud, lahkuvad kiiresti. Mercutio viib lummatud rahvahulga teisele poole. Tühjas ruumis ei ole enam näha kedagi teist peale Mabi.

8. stseen

LORENZO KAMBRIKE

Mab saadab oma pilguga vend Lorenzo lavale ja kaob siis. Lorenzo hoiab ikka veel käes Romeo ja Julia maske ning mötleb, mida nendega ette võtta. Ta paneb maskid maha ning tal önnestub hetkeks mötted mujale suunata:loodusele, jumalale, maailma ja olemise alustele. Maskid lebavad aga ikka seal, kuhu ta need pani, ning ta mötted naasevad taas lahendamata probleemi juurde. Lorenzo tahab need üles võtta, kuid muudab siis meelt ja otsustab lahkuda.

Mab ei lase tal oma nähtamatu jõu abil lahkuda ja tuletab talle probleemi meelde. Lorenzo lebab maskide vahel. Külm hingus tema kuklal on kadunud ja ehk pääseb ta nüüd lõpuks ometi minema.

Ent teda takistatakse taas, seekord on põjhuseks miski, mis on päris. Romeo tuleb tema juurde, et rääkida talle oma armastusest Julia vastu ja ka oma hirmust. Vend Lorenzo lohutab noormeest ja peab temaga nõu, kuni ta kuuleb Juliat lähenemas. Ta peidab Romeo Julia eest ja Julia palub härdalt temalt abi. Lorenzo ütleb Romeole, et too võib oma peidupaigast välja tulla, ning kaks armastajat näevad teineteist. Lorenzo jälgib mõnda aega nende tundeküllast vestlust eemalt, kuid astub siis vahelle. Lorenzo ärgitab Romeot ja Juliat oma maske tagasi viima, kuid nad mölemad keelduvad ning anuvad põlvitudes härdalt Lorenzot, et too nad paari paneks. Lorenzo on nende suurest ja sügavast armastusest südamest liigutatud ning rikub omal vastutusel ammuste aegade tagust vaenutsevate klannide kehtestatud reeglit, visates laia käeviipega maskid minema ja ühendades nende käed jumala palge ees. Romeo ja Julia valavad Lorenzo täenusõnade ja rõõmupuhanguga üle ning seejärel saadab too nad kiiresti koju.

9. stseen

TÄNAV — ŽONGLÖÖRID

Montecchidest ja Capuletidest koosnev rahvasumm, kelle Mercutio ennist minema juhatas, järgneb nüüd talle. Mercutio otsib žonglööre ning inimesed heidavad talle ette, et ta seda ei suuda ja jätab nad nende etteastest ilma. Võlutriki abil avab Mercutio uue ruumi ning seal žonglöörid ongi: kaks täiskasvanut kummalistesse poosidesse tardunult. Mercutio käsib „nukud“ ettenäidatud kohta viia ja äratab nad sõrmenipsuga üles.

Žonglöörid hakkavad tantsima kummalist *adagio pas de deux*'d, mis ajab rahvasumma haigutama, ent ühtäkki muudavad nad oma tantsu fraase ning lummavad Montecchid ja Capuletid kahe kiire elavaloomulise soolonumbriga. Mercutio liitub žonglōöridega ning kõik kohalolijaid asuvad hoogsalt lõbutsema; lõbutsemise katkestab hetkeks Mercutio silmakirjalik ahamamine selle üle, et tema on ainuke, kes on üksinda, sellal kui teised kõik on paarides. Pidu jätkub täis rõõmsat kepslemist, samas kui žonglöörid ja Mercutio jagelevad juba järgmise üllatuse üle ning lahkuvad. Rahvahulk uurib taas Mercutioolt, mis toimub. Too rahustab neid ja esitleb kohe nii täiskasvanud žonglööride kui ka laste etteastet. Lapsed (neli tüdrukut) on nüüd riitetud renessansiaja shakespeare'likesse kostüümidesse, täpselt nagu Romeo, Julia, Tybalt ja Mercutio, ning hoiavad käes väikseid möökö ja pistodasid.

Montecchidest ja Capuletidest koosnev rahvahulk seab end oma istekohtadele vaatemängu jälgima. Mercutio silmad kaetakse kinni nagu pimesiku mängus ning ta saadetakse teise ruumi, kus ta teatraalselt mängu sees käsikaudu ringi liigub. Ühtäkki jäab ta üksi.

Romeo ja Mercutio — vahepala

Ilmub armastusest joobnud, unelmais hõljuv ja rõõmsameelne Romeo. Mercutio võtab sideme silmadelt ja narrib Romeo. Nad mölemad unustavad end ning maadlevad söbralikult. Ootamatult katab Mercutio Romeo silmad sidemega. Olles juhtunust üllatunud, liigub Romeo käsikaudu edasi. Mercutio manab völujööl uue ruumi ning juhib ajutiselt silmanägemise kaotanud Romeo ajas tardunud ja elutute kujude vahelt auditooriumisse, kus innukalt oodatakse žonglōöride etendust. Kohale jõudes võtab Mercutio sideme Romeo silmadelt. Aja kulg taastub taas ja etendus algab.

Täiskasvanud žonglōöride abil asuvad väiksed tüdrukud, kes kehastavad Romeo, Juliet, Mercutiot ja Tybaltit, etendama stseeni, milles kogu lugu lühidalt ette mängitakse. Etendus rullub lahti renessansliku teatri vaimus ning vanade tammfilmide ajastuses — väga naiivsel, lapselikul ja armsal viisil, huumoriga vürtsitatult. Publikul (Montecchidel, Capulettidel, Romeo ja Mercutiol) on väga lõbus ning nagu vanaaegsetel teatrietendustel tavaks, ergutavad nad näitlejaid ja sekkuvad tegevusse elevil hüüatustega. Selle köige tulemusel muutub Romeo ja Julia lühike lugu ning sellel on teistsugune, õnnelik lõpp. Publik juubeldab, kuid täiskasvanud žonglōörid on segaduses, paluvad vaatajatelt vabandust ja noomivid lapsi, et nood etenduse ära rikkusid. Rahvahulk juhatab žonglōörid auditooriumi — tagasi nende maailma, teise aega. Romeo märkab, et ühtäkki ei ole Mercutiot enam juubeldava rahva seas. Ta leiab oma sõbra, kes on kõrvale tõmbunud, näol kummaline, murelik ilme; Mercutio on ainuke, kes märkas etenduse loodud peegelpilti ja aimab ette, et tulevikus juhtub midagi kohutavat. Kuid Mercutio ei räägi Romeole oma hinges valitsevast rahutusest ja saab tagasi enda hea tuju.

10. stseen

TÄNAV — KAKLUSED

Tybalti saabudes muutub õhkkond kardinaalselt. Mercutio tõmbab Romeo otsemaid peidupaika. Samal ajal jaguneb rahvamass alandlikult ja arglikult kahte leeri, mis kaovad hetkeks sinna, kuspool asuvad nende klannid.

Tybalt märkab Mercutiot ja Romeo, kes püüavad põgeneda. Sel hetkel kannab ta vimma üksnes Romeo vastu. Mercutio kaitseb oma sõpra ja püüab mitme triki abil Tybalti tähelepanu Romeoilt ära tõmmata, kuid see önnestub tal vaid lühikeseks ajaks. Keset seda rahutut olukorda on Montecchid ja Capuletid mattunud perekondade vahel pikalt pinna all pulbitsenud viha alla ning muutuvad agressiivseks. Pingelise olukorra katkestab Romeo, kes pakub Tybaltile lepitust ja teeb oma kätt käesurumiseks pakkudes ettepaneku lõpetada arutu riid. Rahvahulk jälgib asjade ootamatut käiku. Maruvihane Tybalt teatab Romeo tema söbraliku žesti pärast ja ründab teda füüsiliselt. Mercutio astub Romeo kaitseks välja ega põru tema ees tagasi.

Võitluses Tybalti ja Mercutio vahel võetakse eri positsioone ning valitsevad erinevad meeoleolud. Köigepealt vastab Mercutio Tybalti agressiivusele, laskmata tollel end heitudata. On ilmselge, et olukord on töesti tösine. Siis paneb Mercutio mängu oma osavuse, kerguse ja huumorimeele, leides aega rivaali teravmeelseks provotseerimiseks, mis toda veelgi rohkem üles ärritab. Ja köigele lisaks püüab Romeo ikka ja jälle sekkuda, püüdes naiivselt, kuid tulutult võitlejaid lahitada. Montecchid ja Capuletid reageerivad sündmustele ning ergutavad omakorda Tybaltit või Mercutiot, justkui oleks ikka veel tegemist lihtsalt mänguga. Sel hetkel tunnevad kõik endas kummalist energiat, justkui veniks aeg edasi aegluubis. Ühtäkki on Mab Tybalti ja Mercutio kõrval, kes on joudnud teineteisele ohtlikult lähedale. Mabi valge kindaga käsi katab Mercutio näo ja libiseb seda mööda alla.

Kõik tardub hetkeks. Midagi on juhtunud. Romeo jookseb Mercutio juurde, kelle näol on kummaline

ilme. Hämmeldunult vaatab Tybalt oma käsi ja tema viha on raugenud. Rahvasumm ei mõista. Ehkki Mercutio kätib kummaliselt ja Romeo näeb, et ta ei tunne ennast hästi, näib, et nad lahkuvad üheskoos täiesti tavapärasel moel. Ka Tybalt ja kohalolijad lähevad ära, ent löppkokkuvõttes ei lahku keegi. Mercutio kukub Romeo käte vahelle, kõik tardub ja aeg peatub.

See sekundi murdosa, mil Mercutio tegelikult sureb, väljendab tema vastasseisu teise maailmaga — Mabiga, selle nähtamatu, salapärase ja tundmatu kuningriigi valitsejannaga. Ehkki Mercutio rääkis Montecchidele ja Romeoole temast eelmisel öhtul, üllatub ta ka ise, kui temaga tegelikult kohtub, ning on teise mõõtmesse sattumisest šokis. Mab muutub tema emaks, kellegel on soojad lohutavad käed, ja tema ekstaatiliseks armukeseks, aga ka otsusekindlaks ja kompromissituks surmaks. Nagu pruut jalutamas peigmehega altari ette, juhatab ta Mercutio nüüd tagasi Romeo käte vahelle.

Oleme tagasi olevikus, ühel Verona tänaval. Mercutio keha variseb Romeo käte vahelt maha. Läheb aega, enne kui kõik mõistavad, mis on juhtunud. Romeo loobub lõpuks asjatutest katsetest oma sõpra elustada. Tybalt ja teised Capulettid kaovad aeglasealt nagu aur. Romeo lein on röhuv ning Montecchid langetavad abitult oma pead. Nad mõistavad alles nüüd, kes on Mercutio surmas süüdi, ja hakkavad Tybaltit otsima. Romeo on kurbusest ja vihast pimestatud ning see muudab tema muidu nii rahumeelse energiа hoopis teiseks. Tybalt seevastu on oma süütundest jõuetu. Ta põgeneb Romeo eest, kuid Montecchid seisavad agressiivselt tema teel. Puhkeb armutu, raevukas võitlus kuni surmani. Capulettid naasevad mänguväljale ja ehkki nad vaikivad, astuvad nad oma juhi eest välja. Tybalt kukub Romeo poolt töugatuna maha ja kõik tardub paigale. Ka Tybalt kogeb oma millisekundit surma koos Mabiga.

Romeo langeb sügavasse meeletehesesse. Söbra surm ja teadmine, et ta ise on mõrvar, on liiga suur koorem talle kanda. Ahastus, mis nüüd valdab Capulettide klanni, muundub julmadeks rünnakuteks Montecchide ja eeskätt Romeo vastu, kes on teadlik, et nüüd ei ole tal kedagi, kes teda aitaks. Käratsemist kuuldes tulevad ka šokeeritud vanemad — sinjoora Montecchi ja Capuletti — tänavale, samuti lohutamatu vend Lorenzo ning Julia, kes ei suuda uskuda, et ta onupoeg on surnud. Romeo tunnistab Juliale üles, et ta mõrvatas Tybalti, ning on valmis täieliku apaatia ja alistumisega vastu võtma Julia rünnaku, ehk isegi lootes, et Julia temalt elu võtab. Nad lahkuvad teineteisest, minnes kumbki oma klanni valduste poole. Nüüd oleme tunnistajaks veel ühele teravale, ent seekord võrdsest tasakaalus olevale konfliktile: tūlile sinjoora Montecchi ja Capuletti vahel. Samal ajal saadavad Capulettid Tybaltit tema viimasel teekonnal ning Montecchid teeval sedasama Mercutio surnukehaga.

Ruum on taas tühı — kohal on vaid vend Lorenzo ja kuninganna Mab. Sel hetkel vajub Lorenzo kokku kogu selle raskuse all, mis on temasse kogunenud. Tema kirjeldamatu valu muundub kärestikuliseks vihaks, mis sunnib teda astuma vastu köigele, mis on olukorra nii kaugele viinud; astuma vastu sellele miskile, mis on läinud tema kontrolli alt välja ning nurjanud kõik tema head kavatsused ja püüded. „Taevane isa, kuidas sa küll lasid köigel sellel juhtuda?!” Lorenzo heitlus on aga täiesti asjatu, haletsusväärne.

11. stseen

ROMEO TUBA

Romeo, üksinda oma voodil. Ta on meeleteitel: ta on jäänud ilma oma sõbrast, tapnud inimese ja kõige selle tagajärjel on ta jäänud ilma ka oma armastatud Juliast. Saabuvad kolm Montecchit; ilmselgelt ei ole rahu veel täielikult maad võtnud. Romeo tahab lahkuda, kuid just nagu esimeses vaatuses, ei lase ema tal seda teha. Seekord ei ole ta aga südamlik, vaid range, täis raevu oma pojaga vastu ning seda näitab ta ka armutult välja. Sinjoora Montecchi teeb pojale etteheiteid selle pärast, mida too teinud on,

ning annab talle koos veel kolme pereliikmega korralduse mask pähe panna. Romeo ei ole sellega nöös ja ta heidetakse seetõttu igaveseks kodust välja.

Väljas kohtab Romeo Lorenzot ning nutab tema ölal. Vend Lorenzo näib olevat mõnevõrra rahulikum ning temast öhkub taas tasakaalukust, elutarkust ja kindlustunnet. Ta teab liigagi hästi, et sündmuste kulu ümberpöörämiseks ei saa mitte midagi ette võtta, ning kogemused ütlevad talle, milline on olukorraga toimetulekuks kindel plaan, mis tagaks helge ja õnneliku tuleviku Romeoole ja Juliale. Lorenzo teab väga hästi, mida Julia tunneb, ja saadab Romeo teda vaatama.

12. stseen

JULIA TUBA

Julia, üksinda oma voodil. Tema meeleteisund sarnaneb Romeo omaga eelmises stseenis. Ta süda on murdunud onupoja surma töttu ja seepärast, et tema mõrvariks ei olnud ei keegi muu kui noormees, kellesse ta vaid paar tundi tagasi oli armunud.

Saabub Romeo, kõhklev ja muserdatud. Ta kogub lõpuks nii palju julgust, et rääkida Juliaga, ja läheneb talle, kuid Julia reaktsioon on täpselt selline, nagu Romeo oli kartnud: Julia ei taha Romeoöt näha. Ühe hingetõmbega palub Romeo temalt andestust või siis surma, seejärel aga kuulutab talle oma armastust, kuid asjatult. Ehkki see teeb Juliale väga haitget, ajab ta Romeo majast minema.

Romeo on lahkumas, kuid siis ühtäkki murdub Julia südamest üks killuke, mis juhib ta kääd Romeo juurde, et teda peatada. Suutmata seda uskuda, pöörab Romeo aeglaselt ümber, kuni nende silmad kohtuvad. Seda, mis nende vahel nüüd aset leiab, ei ole sõnadega võimalik kirjeldada. Alasti armastus, mõõk käes ratsu seljas, hakkab oma teel seisvaid relvastatud vägesid aegamisi laialti ajama.

Pärast eufoorialaineid ning sellele järgnevat esmakordset ja hella armumõnude kogemist jäävad Romeo ja Julia magama.

Magades painab Julianat öudusunenägu, milles tema isa on koos oma ustavate teenritega tema tappa astumas ja Romeo varitseb oht. Koidikuajal ärkab ta äkitselt, ulatab Romeoole tema riided ja, olles teda suudelnud, saadab ta kiirustades minema. Romeo on just lahkumas, kuid Julia armastus saab taas hirmust võitu ja ta kutsub Romeo tagasi. Nad ei peaks niimoodi lahkuma ja ehk on siiski aega vahetada veel mõni kaunis sõna ning jagada uniseid örnusi.

Romeo ja Julia uinuvad taas natukeseks, kuid nende keha ja hing liidu ühinemist takistab kuninganna Mab. Unenägudes saadab Mab nad tähtede vahelle seiklema, kuni nad äratatakse taas Julia magamistoas, seismas seal, kus Romeo asjad hunnikus on. Nüüd aga peab Romeo töesti lahkuma. Kumbki armastajatest ei aima, et see on viimane kord, kui nad üksteist selles maailmas näevad.

Julia kuuleb oma isa raskeid samme lähenemas. Ta jõub just toa ära koristada ja voodi korda teha, kui kolmest Capulettist koosnev väesalk ta tappa astub. Ilme nende näol annab aimu, et midagi on halvasti. Kui Julia märkab isa käes maski, astub ta sammukese tahapoole. On selge, miks tal mask kaasas on, kuid Julia keeldub sellega nõustumast. Capuletti kohtleb Julianat nii nagu sinjoora Montecchi natuke aega tagasi Romeoöt. Lõpuks on Julia nurka surutud ja näib, et tal ei jäää muud üle, kui panna pähe mask, mida isa ta näo ees hoiab.

Me ei tea, kas põjhuseks on Mabi impulsiivne otsus või mitte, kuid aeg peatub taas. Vend Lorenzo lohutab Julianat, öeldes talle, et teab, kuidas tal õnnestuks raskest olukorrast pääseda. Lorenzo ulatab Juliale musta kinda ja selgitab, kuidas ta seda peaks kasutama; ta kirjeldab Juliale ka tulevikuplaane. Lorenzo lahkub.

Pärisloos toimunud paus lõpeb ning Julia võtab taltunult isa käest maski ja paneb selle uhkelt omale pähe. Capuletti on rahul ja lahkub, kolm kannupoissi tema järel.

Julia jääb oma tappa üksinda. Ta viskab vastikustundega maski minema. Kui ta on teinud kindlaks, et kedagi ei ole läheduses, võtab ta padja alt Lorenzo antud kinda. Ta kardab tundmatut ja salapärast, kuid armastab Romeo ning kuna ta vend Lorenzot usaldab, teeb ta täpselt nii, nagu too käskis. Ta tunneb jalamaid kinda mõju ning langeb peagi sügavasse unne, nii sügavasse, et näib, nagu oleks ta surnud.

Üks Capuletti ammedest tuleb kontrollima, kas ta on ikka ilusasti teki all. Ta ei ole teki all — ning näib, et ta ei ole ka elus. Jalamaid kogunevad teised Capulettid Julia tappa, nende seas lõpuks ka Julia isa. Capuletti embab oma „surnud“ tütar.

13. stseen

SURM — HAUAKAMBER

Lorenzo jookseb Capulettide poole pealt välja. Ühes käes hoiab ta Julia maski, teises musta kinnast. See on sõnum Romeoole, kellega ta peab kokkulepitud kohas kohtuma. Ruum avaneb ja avardub.

Romeo, üksinda. Otsekui oleks ta üles ärganud, sunnib miski teda mujale minema.

Lorenzo on ehk Romeoat märganud ja jookseb tema poole oma sõnumiga.

Ruum avardub taas. Romeo kiirustab sinna ja võpatab. Ta tunneb ühtäkki, et midagi on juhtunud; see on eelaimus Julia surmast. Kuid ta ei ole midagi näinud ega tea veel midagi. Ta on rahutu ja jookseb taas minema.

Vend Lorenzo ilmub välja teises ruumis ja paneb kinda kokkulepitud paigas maski peale. Talle näib, et seni on kõik läinud plaanipäraselt ja seega võib ta lahkuda.

Must kinnas kaob aga juhuse tööttu või kogemata või kellegi kõrgema sekkumise pärast Julia maskilt.

Romeo kiirustab kohale, võimalik et ta silmas Lorenzot, kuid ta peatub hetkeks. Ta leiab kokkulepitud kohast Julia maski. Selles köiges puudub tema jaoks aga igasugune loogika: mis sõnumit see endaga kannab?!? Romeo viskab maski minema; halb eelaimus ja mure üha süveneb. Ta jookseb minema.

Saabub Mab. Tema ongi sekkumine ülevaltpoolt, äraarvamatu juhus, ettenägematu tahtmatus, mis jääb väljapoole Lorenzo kontrolli. Mab avab veel ühe ruumi: hauakambri Julia „surnukehaga“, kus see kõigi austusavalduste saatel puhkab. Mab istub Julia kõrvale, justkui magaja juurde (ja just seda Julia tegelikult teebsi) ning lahkub siis.

Romeo aga ei tea, et Julia lihtsalt magab. Ta kiirustab hauakambrissee ning sellest, mida ta tundis ja kartis, ongi saanud tegelikkus, mida ei saa olematuks teha. Romeo ei suuda sellega leppida, ta keeldub sellega leppimast. Šokist lööduna püüab ta Juliat oma (nende) maailma tagasi tuua. Aga edutult. Tohutu lein ja meeletehine laastavad ta südant ja mööstust ning ta otsustab astuda jõulise sammu — lahkuda koos Juliaga, et olla taas temaga koos.

Sirutades käe tundmatu poolte, puudutab Romeo kuninganna Mabi valget kätt ja laseb sellel libiseda üle oma näo. See ongi lõpp, kuid enne minekut tahab Romeo sättida Julia algsesse, „ametlikku“ olukorda. Ta tunneb, et on suremas, ning just nagu Mercutio ja Tybalt ennisti, kohtab ta lõpuks Mabi. Mab jätab ta omapäi ning tehes oma viimase hingetõmbe, laseb Romeo lahti Julia käest, mida ta on kuni viimse hetkeni oma käes hoidnud.

Julia ärkab aegamisi ajutisest pealesunnitud unest. Tal kulub natuke aega, et möista, kus ta on. Siis hakkab ta tasapisi möistma Lorenzo sõnu: „Romeo tuleb sulle järele.“ Julia arvab, et Romeo ei ole veel saabunud, kuid komistab ootamatult tema surnukeha otsa. Julia rõõm armastatu nägemisest asendub

jalamaid teadmisega sellest, mida ei saa olematuks teha: Romeo on surnud. Julia murest murtud nutt lakkab, kui ta jöub otsusele võtta endalt elu, täpselt nii nagu Romeo mõne minut eest. Julia kutsub kuninganna Mabi, kes aitab tal hingata tema viimse hingetõmbe armastatud Romeo kõrval.

EPILOOG

Lorenzo, üksi. Ta küll võib-olla aimab, mis on juhtunud, kuid peab sellele siiski kinnitust saama. Ta tunneb, et on üha enam mingite kujuteldavate müüride haardes, millest ta ei suuda läbi tungida. Kui müürid on ta enda raskusega peaegu purustanud, avaneb tema ees viimane stseen. Romeo ja Julia hauakambbris, maetud kõigi austusavalduste kohaselt. Capulettide ja Montecchide klannid on lõpuks ometi möistnud, kui absurdne ja traagiline on olnud nende igavese vaenu mõju, ning kahe süütu noore inimese surm on sundinud neid lepitusele. Samas ei ole seal mitte kedagi peale Mabi, kes ootamatult välja ilmub ning juhatab Romeo ja Julia hinged oma kuningriiki, tema salapärasesse maailma, mida me kõik varem või hiljem tundma õpime.

Me näeme taas, kuidas lukuauk Lorenzo nina ees sulgub. „Ole vait!“ – vend Lorenzo on üksinda tühjas ruumis, ta annab lõplikult ja täielikult alla; ta on oma jumalaga, keda ta on just nüüd kaotamas, nii nagu ta on kaotamas iseennast ja oma usku kõigesse. Ja mis veel hullem, ta on elus.

Petr Zuska, 2013



JULIA HAYLEY BLACKBURN — ROMEO ALAIN DIVOUX



See on sama Mab,
kes öösi sasib lakku hobustel,
seob kasimata juukseid tuustideks,
mis lahtikammijaile toovad häda
(...)

Shakespeare "Romeo ja Julia" I vaatus, 4. stseen
Tõlkija Georg Meri

ROMEO, JULIA JA REIS LÄBI KUNSTI

PROKOFJEVI MUUSIKALINE TÖLGENDUS SHAKESPEARE'IST

Vähe on neid teoseid, mis on täis sellist inimlikkust, elujöudu ja teatraalsust nagu Sergei Prokofjevi balett „Romeo ja Julia“. Koos libreto endaga, mille on loonud Sergei Radlov ja Adrian Pjotrovski, portreteerib muusika köiki tegelaskujusid ning kajastab põhjalikult iga olukorda.

S. Katanova sõnul on iga vaatus balleti ühe teesi kulminatsioon: esimese vaatuse lõpp on armastuse körgpunkt, teise vaatuse lõpp on surma kulminatsioon ning kolmas vaatus kujutab armastuse võitu surma üle.

Prokofjevi partituur paneb individuaalsete motiivide kaudu röhku tegelaskujude iseloomustamisele. See on äaretult järeleandlik, eeskätt peategelaste puhul, paljastades nende hing ja kujutades kangelaste arengut teose välitel. Prokofjev pööras suurimat tähelepanu Juliale, kelle muusikaline iseloomustamine annab kõige põhjalikumalt ülevaate tema vaimsest muutumisest (kolm muusikalist teemat). Kõigepealt näeb teda esimese vaatuse teises stseenis noore tüdruku kui vallatu lapsena, kes mängib oma ammega; tema noorust, õigemini küll lapsepõlve ei mõjuta veel ümbrissevad konfliktid ega perekondlik vaen. See on hiigelsuure elukaare alguspunkt, mille lõpus seisab Julia kui naine, isiksus, kes õpib tundma nii armastust kui ka kibedat saatust ja kelle muretus asendub lõpuks omaenda surmaga leppimisega. Tohutu muutus töepoolest — neiust saab noor naine, kes astub otsustavalt vastu oma isale ja lepib lõpuks enda saatusega. Esimest kohtumist Juliaga saadab unistav flööditeema — meelte ärkamine —, aines, mis annab aimu tulevikust ning ühtviisi nii armastusest kui ka surmast.

Romeo teeb läbi samasuguse muutuse, arenedes tundelisest ja armunud noorukist (unistavad helid kohe balleti sissejuhatuses) üdini armunud nooreks meheks; kellekski, kelle algne melanhoolsus asendub julge kättemaksuga oma söbra mörva eest.

Prokofjev pühendas peategelaste isikupäraste joonte väljatoomisele terveid numbreid, andes numbritele nende nimed. Lisaks pealkirjadest toodud kangelastele pööratakse samasugust tähelepanu Mercutiole (rõõmsameeline itsitaja) ja ammele (mõnevõrra lihtsameeline, lõbusalt kohmakas). Teised muusikalised numbrid ja motiivid kujutavad vend Lorenzot (üsna ilmalik, elutark, üllas, inimlikult avatud inimene), vürst (tema ähvardused ja võim) ning Capuletti (raev ja agressiivsus, millega ta vastab oma tütre keeldumisele abielluda Parisega). Need tegelased on täiesti loomutruud oma prototüüpidele Shakespeare'i näidendist ning muusika annab nende iseloomujoontele isegi lisamõõtme. Teisalt on mõni tegelane algse näidendi tegelastega vörreledes vähem välja joonistunud (Paris, Benvolio) ja mõni on täiesti välja jäetud.

Ehkki Shakespeare valis oma näidendi toimumispaigaks Verona, võinuks tegevus toimuda ka mujal, näiteks toonasel Inglismaal. Prokofjevi teos ei ole samuti ühegi konkreetse aja ega kohaga seotud. Balletis kajastab renessansiaegset Itaalia õhkkonda peamiselt tarantella, „Tants mandoliinidega“, ja parallelel näeb ehk ka raskejalgse „Rüütlite tantsus“.

Balleti tegelik vorm koosneb iseseisvatest numbritest 19. sajandi vaimus loodud numbriballettide kontseptsiooni järgi. Sellegipoolest on selles vaid mõni üksik divertismendilaadne läbinisti tantsunumber, aga ka neil on väga värvikas roll. Kõigis nendes numbrites on esindatud mõni tegelaskuju, kujutatakse tegelaste või olukordade seoseid; mõnel juhul kirjeldab see õhkkonda (rahva lõbutsemise stseen linnaväljakul, või „Rüütlite tants“) või täidab peent intensiivsuse suurendamise rolli (rahulik „Tüdrukute tants liiliatega“ vahetult enne Julia elutu keha leidmist jne).

Israel Nestejev, Prokofjevi monograafia autor, hoiatab siiski ohtude eest, mis tulenevad helilooja töömeetodist: „Aktsepteerides juhtmotiivide ja episoodide kokkupanemist, võib vahel tulemuseks olla samade teenmade mehaaniline ülekandmine ühest stseenist teise. Seega ei ole viimases neljas stseenis üldse uut muusikat. See toob paratamatult kaasa pinge vaibumise lõpustseenide dramaatilises hoovuses, kus suur osa muusikast on üle võetud varasema peegelduse või kordusena, aegamööda tasakaalukamana.“ Tulemuseks on ühe ja sama motiivikomplekti pidev varieerumine, isegi seal, kus kirjeldatud olukord märkimisväärset muutub.

Balleti teema tugineb väga täpselt Shakespeare'i näidendile. Samas pidid Prokofjev, Radlov ja Pjotrovski eri väljendusvahendite kasutamise töttu lugu teataval määral lihtsustama ning teisejärgulised motiivid välja jätkma. Mis puutub tegelaste paletti, siis keskenduvad nad peategelastele, samas kui mitu väiksemat rolli muutub veelgi ähmasemaks või haihub täielikult. Siiski on ka neid koreograafe ja lavastajaid, kes toovad oma teostes need tegelased lavale tagasi (teenijad, vend Giovanni, apteker, sinjoora Montecchi, Rosalina jne). Prokofjevi teoses on väiksem roll ka üsna olulistel tegelastel, näiteks Parisel ja Benvoliol.

Ehkki valdavalt koosneb ballett tegevust edasi viivatest numbritest ning neid on palju rohkem kui näidendi varasemates muusika- ja tantsuversioonides, on selles ka hulk läbinisti tantsunumbreid („Hommikutants“, „Rütlite tants“, „Rahvatants“, „Viie paarikese tants“, „Tants mandoliinidega“, „Hommiikuserenaad“, „Tüdrukute tants liiliatega“). Suur osa neist numbreist moodustab aga raamistikku dramaatilistele sündmustele; need loovad öhkkonna ning neil on dramaturgilist kaalu leeendav või värskendav roll. Shakespeare'i näidendiga võrreldes võimendatakse balletis selgelt ballistseeni ning lisatud on Mercutio surma ja Tybalti matuste stseen. Veel üks oluline muudatus on teise vaatuse pöhiosa, esimese stseeni — rahva lõbutsemine linnaväljakul — edasiarendus, mis tekitab tugeva kontrasti sama vaatuse lõpustseeniga, mis toimub samas kohas, kuid päädib tragöödiaga.

Omaette peatükk on neljanda vaatuse algusosa, konkreetsemalt öeldes balletti epiloog, mis koosneb vaid kahest numbrist. Shakespeare'i näidendi mahukat viiendat vaatust asendab Prokofjevil pelk kirjeldus Julia matusest, Romeo enesetapust, Julia enesetapust ja perekondade leppimisest. Balletis ei ole ka Mantua stseeni (ehkki mõni koreograaf, näiteks John Neumeier ja Youri Vámos, on selle lisanud) ega stseeni vend Lorenzo juures, hauakambri stseen ei sisalda Romeo ja Parise duelli jne. Lavastajatel ja koreograafidel on nende erinevuste puhul olnud väga erinevad käsitlused; on neid, kes on teinud veelgi suuremaid kärpeid, näiteks jätnud välja matuse (Juri Grigorovitš) ja klannide leppimise (Kenneth MacMillan, John Cranko, John Neumeier, Youri Vámos), ning neid, kes on lisanud motiive näidendist — Parise ja Romeo duelli (Kenneth MacMillan, John Cranko, Christopher Gable).

TŠEHHI LAVASTUSED

Prokofjev hakkas balletti „Romeo ja Julia“ kallal tööle 1935. aastal. Algul sõlmis ta kokkulekke esmaettekandeks Moskva Suure Teatriga, kuid see ütles lõpuks siiski lepingu üles. Järgmine teater, Leningradi koreografiakool, loobus samuti balleti lavale toomisest. Maailmaesietendus toimus seetõttu 1938. aasta lõpus väljaspool Nõukogude Liitu, Brnos Tšehhoslovakias. Alles enam kui aasta pärast (11. jaanuaril 1940) esitleti balletti Nõukogude Liidus – Leningradis asuvas Kirovi teatris, ning selle koreograaf oli Leonid Lavrovski. Suure Teatri lavale jõudis ballett alles kuus aastat hiljem.

Brno esietendus

Loomulikult tekib küsimus, kuidas tekkis kontakt Brno teatri ja Prokofjevi vahel ning kuidas lepiti kokku „Romeo ja Julia“ esietenduse toimumises. Suure töenäosusega tuli ettepanek otse koreograaf Ivo Váňa Psotalt, kes oli Brno balletikompanii kunstijuht. Need kaks kohtusid väidetavalts siis, kui Psota kuulus *Ballet Russe de Monte Carlo* koorisseisu. Teine võimalik versioon on see, et Prokofjev saavutas kokkuleppe dirigent Quido Arnoldiga, kuid on ka allikaid, kelle arvates olid vahendajad helilooja Bohuslav Martinů ja Brno teatri direktor Václav Jiříkovský.

Na Hradbáchi teatris 30. detsembril 1938. aastal toimunud Brno esietenduse vormilise poole üle käib aga arutelu tänini. On neid, kes väidavad, et balleti toonane versioon toodi lavale täies mahus (Prokofjev kirjutas lõppversiooni enne Leningradi esietendust 1940. aastal, kuid ta muutis instrumentatsiooni intensiivsemaks ja lisas paar numbrit). Teised seevastu väidavad, et lavale toodi balleti sütides versioon, mis on palju tihedam ja milles Prokofjevi kahe süidi numbrid on paigutatud kronoloogiliselt järistusse. Olemasolevad materjalid ja toonaste pealtvaatajate kirjeldused toetavad siiski esimest varianti. Kavas on lavastus jagatud üheksaks stseeniks, proloogiks ja epiloogiks ning see vastab üldjoontes ka Prokofjevi balleti ülesehitusele sellisena, nagu see toona oli. Nn täies mahus versiooni lavale toomist kinnitas esimene Julia, Zora Šemberová, ning seda väidet toetas sõnaselgelt veel teinegi kaasaegne, Jiřina Šlezingrová. Muid väärthuslikke, ehkki kaudseid töendeid pakub esietenduse brošür, milles on märgitud, et etendus kestis koos vaheajaga ligikaudu 2,5 tundi ja kui sellest lahutada umbes 30-minutine paus, teebki see etenduse kestuseks toonase tervikversiooni pikkuse. Seevastu kahe süüdi ettekandmiseks kulub kokku vähem kui tund aega.

Esimene lavastus oli märkimisväärne selle poolest, et selles olid mõned tegelased, keda tänapäeval sageli ei kasutata, eeskätt tantsukooriga ja kaks inglits. Neid rakendati äärmuslikes olukordades ja mõne stseeni vahepeal, peategelaste saatmiseks, ning nagu Jiřina Šlezingrová meenutas, sooviti sellega väljendada armastajate tundeid teisel tasandil. Tantsukooriga ja inglidi arvatavasti mõnevõrra võimendasid tragöödia eelaimust; motiivi, mis on esindatud ka Shakespeare'i näidendis. See võis tähistada Shakespeare'i öeldud sõnu kuninganna Mabi kohta, viiteid igavikule, samuti Shakespeare'i näidendis olevalt koori kommentaare tantsu vormis.

Veel üks huvitav aspekt Brno maailmaesilinastuse puhul on see, et selles loobuti varvastantsust (kui mitte arvestada ebareaalseid isikuid, tantsurühma liikmeid ja kahte ingliti). Sageli on põhjusena esile toodud püüd muuta tantsumetendus võimalikult töetruuks, ballett nii-öelda deromantiseerida. Samas ei tohiks jäätta tähelepanuta üht teist, kindlasti väga olulist põhjust. Nimelt oli Ivo Váňa Psota oma balletikompanii võimetest teadlik ning hoolimata sellest, et trupi tase ilmselgelt järk-järgult paranes, ei olnud seal toona baleriine, kes oleksid suutnud sujuvalt ja meisterlikult varvastel tantsu esitada.

Mis puutub esietendusel esinenud artistidesse, siis suurepärase mulje jättis Zora Šemberová, kes kehastas Juliat. Kriitik Jaroslav Leopold Horáček kirjutas temast ajalehes „Brněnská svoboda“ nii: „Kui nõtked ja ülimalt graatsilised on ta liigutused; milline võimas dramaatiline pinge on tema tantsus ja koreograafilises kunstis; see on kasutamiseks küps; ning kui paljutöötav on tema koostöö meister Ivo Váňa Psotaga, kelle üldtuntud tehniline virtuoossus on üha rohkem ühendatud dramaatilise ja mängulise sügavamõttelisusega.“ Seda on samuti kinnitanud need, kes päriselt kohapeal olid ning mäletavad selgelt Julia tähelepanuväärselt psühholoogilist tölgendust, Šemberová sügavat rolli süüvimist ja tema võimet iseloomustada kangelanna tundeid ülidetaile liikumise kaudu.

PROKOFJEV JA TEMA BALLETID

Sergei Sergejevitš Prokofjev (23. aprill 1891 — 5. märts 1953) õppis Nikolai Rimski-Korsakovi juures orkestratsiooni ning Anatoli Lyadovi juures kompositsiooni ja kontrapunkti. Samal ajal koostas ta ka arvustusi. Ta kirjutas oma esimese lavateose — kolmest vaatusest koosneva ooperi „Hiiglane“ — üheksa aasta vanuselt (1900). Ta lõpetas Peterburi konservatooriumi, kus talle anti Anton Rubinsteini auhind kui parimale klaveriõpilasele.

Pärast formaalhariduse omandamist reisis ta Pariisi ja Londonisse, kus ta kohtus trupiga *Les Ballets Russes*, ning Sergei Djagilev tellis temalt lühikese haldjateemalise muusikateose. Prokofjev pakkus välja balletti „Ala ja Lolli“, kuid impressaariole see teema ei meeldinud. Prokofjev kasutas selle lõpetamata töö muusikalist materjali oma „Sküüdi süidis“ (1914), uuenduslikus teoses, mille esietendus Peterburis tekitas paljudes meelepaha; Prokofjevi oponent helilooja Aleksander Glazunov suisa lahkus protestiks saalist. Kriitik Kolmitsev kommenteeris teost järgmiselt: „Igaühele oma. Mõned laulavad Romeo ja Julia armastusele oode, teised toovad kuuldavale hullumeelseid karjeid ja naeruväärseid ahvihüppeid.“

1920ndatel naasis Prokofjev Pariisi, kus ta kohtus taas Djagileviga. Seekord oli nende koostöö tulemuseks ballett kuues stseenis „Chout“ („Narr“), mille esietendus 17. mail 1921 Pariisis helilooja dirigeerimisel osutus väga edukaks. Prokofjev ise kirjutas ballettile libreto, tuginedes Aleksander Afanasjevi ülestähendatud rahvajutule. Aasta hiljem tegi ta selle ümber sümfooniliseks süidis. Balletti „Chout“ (või „Lugu narrist, kes kavaldas üle seitse teist narri“) esietendus toimus 1935. aastal Tšehhis Brnos, koreograafia autor oli Emerich Gabzdyl.

Ka järgmised Prokofjevi ballettid tellis Djagilev. Kõigepealt pakkus ta teemana välja Nõukogude Liidu tööstustamise. Prokofjev kirjutas muusika kahes stseenis ballettile „Le pas d'acier“ („Terestest aste“), mille esietendus oli 7. juunil 1927 Pariisis. Libreto kirjutas Prokofjev koos Georgi Jakuloviga. Prokofjevi järgmine ballett oli „Le Fils prodigue“, mille libreto kirjutas Boris Kotšno ja mille esietendus toimus 20. mail 1929 Pariisis (Tšeehoslovakias jõudis ballett esimest korda lavale 1933. aastal Brnos, koreograafia autor oli Máša Cvejičová). Prokofjev jaotas balletti muusika ka vieosalaeks sümfooniliseks süidis ja mõnda selle osa kasutas ta hiljem oma sümfoonias nr 4, C-duur. 1930. aastal lõpetas Prokofjev enda ja Serge Lifari libretole kirjutatud balleti kahes stseenis „Sur le Borysthène“ („Dnepri“), mille esietendus oli 16. detsembril Pariisi ooperis. See muusikamaterjal oli hiljem kuueosalise süidi ja nelja lühema klaveripala aluseks.

Prokofjev asus oma kõige kuulsamat balletti – „Romeo ja Julia“ — kirjutama 1930. aastate keskpaigas, pärast Nõukogude Liitu naasmist. Libreto kirjutasid helilooja ise, Sergei Radlov ja Adrian Pjotrovski üheskoos. Ballett esilinastus 30. detsembril 1938 Brnos ja 11. jaanuaril 1940 toodi Leningradis lavale selle muudetud versioon. Prokofjev kasutas muusikat kolmes süidis ja teoses „Kümme pala klaverile“.

II maailmasõja ajal kirjutas helilooja oma teise kõige sagedamini esitatud balletti „Tuhkatriinu“. Libreto kirjutas Nikolai Volkov Charles Perrault' muinasjutu ainetel. Sarnaselt „Romeo ja Juliaga“ oli ka selle esietenduseks valmistumise aeg probleemne. Selleks et saavutada jõulisem heli, muutis teater méelevältselt kompositsiooni. Balletti, mille koreograafia autor oli Rostislav Zahharov, etendati esimest korda Moskva Suures Teatris 24. novembril 1945 ja kaks aastat hiljem, 1948. aasta alguses, toodi „Tuhkatriinu“ lavale Praha Rahvusteatriss (koreograaf Saša Matšov). Nagu varemgi, arendas Prokofjev ka selle balletti motiive edasi, kasutades sama muusikat veel kolmes sümfoonilises süidis, 19 lühikeses klaveripalas ning teoses „Adagio tšellole ja klaverile“. Ta kasutas balletti muusikat ka oma teoses „Valss“ süidis „Tuhkatriinu“.



1945. aastal muutus Prokofjevi isiklik ja tööelu järsult. Suурte terviseprobleemide töttu pidi ta oma tegevust kärpima — ta lõpetas kontsertide andmise ja keskendus üksnes heliloomingule. Nõukogude Liidus valitsenud poliitilised ja kultuurilised tingimused halvendasid tema olukorda veelgi. Ehkki Prokofjev nimetati 1946. aastal rahvakunstnikuks ja määritati kunstiühingu liikmeks, kuulutati ta juba järgmisel aastal kommunistliku parti Ždanovliku ideoloogia kohaselt ohtlikuks formalistiks. Kõik tema varasemad ballettid („Chout“, „Le pas d'acier“, „Le Fils prodigue“, „Sur le Borysthène“) kuulutati lootusetult formalistlikeks ja peagi nõudsid võimud, et peaaegu kõigi tema lavateoste esitamine teatrites lõpetatakse. Moskva lavastus balletist „Romeo ja Julia“ oli üks erandeid.

Prokofjevi viimane ballett, „Kivilill“ (või „Lugu kivilillist“), esietendus Moskva Suures Teatris 12. veebruaril 1954, viis aastat pärast selle esmaversiooni valmimist ja peaaegu aasta pärast helilooja surma. Meie maal esitati seda teost esimest korda 1958. aastal Ostravas. Libreto, mis tugineb Pavel Bažovi Uurali rahvajutule, kirjutasid Leonid Lavrovski ja Mira Mendelson-Prokofjeva. 1951. aastal kasutas Prokofjev balletti muusikat oma teostes „Pulmasüüt“, „Mustlasfantaasia“, „Uurali rapsoodia“ ja „Vaskse mäe valitsejanna“.

Peale ühe lõpetamata ja seitsme lõpetatud balletti kirjutas Prokofjev 1924. aastal ka tähelepanuta jäänud balletti „Trapets“, mille muusikat ta kasutas hiljem oma teoses „Kvintett“ (opus). 39. Lisaks on paljud tema teisedki tööd kohandatud tantsovormi, eeskätt sümfooniline muinasjutt „Petja ja hunt“, samuti tema „Klassikaline sümfoonia“ ja „Sküüdi süit“. Prokofjevi süiti filmist „Leitnant Kijé“ kasutas Michel Fokine oma balletis „Vene sõdur“ (1942).

Roman Vašek, tantsukriitik

*Ning neidusid, kes selili on heitnud,
see nöid käib painutamas, et kandma õpiks,
nad tublit koormat, mis on naise osaks.
Seesama nöid ...*

ROMEO

*Vait, vait, Mercutio,
sa räägid tühja ...*

Shakespeare "Romeo ja Julia" I vaatus, 4. stseen
Tõlkija Georg Merii



LORENZO ALEX DREW

WILLIAM SHAKESPEARE JA TANTS:

AJALOOLINE ÜLEVAADE (katkend)

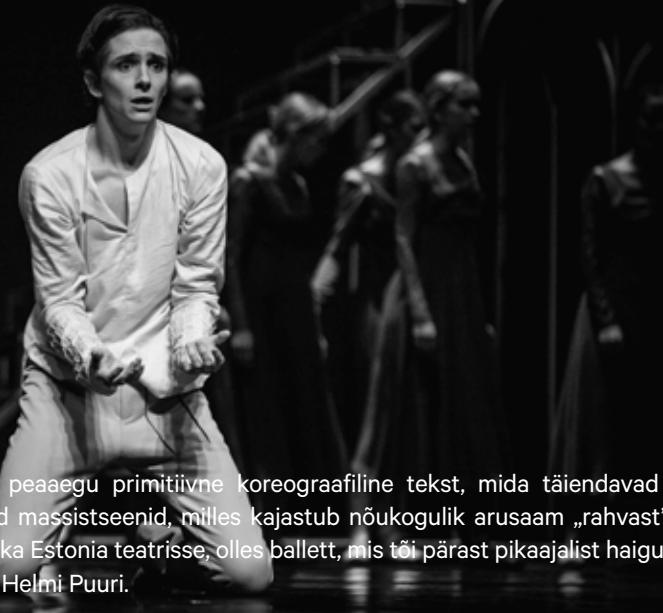
„Romeo ja Julia” on Shakespeare'i teostest kahtlemata koreograafide lemmik. Sobib ju noorte armastajate lugu suurepäraselt tantsuvahenditega edastamiseks: tundevarjundite ja kirgede väljendamiseks sobib liikumine enamasti rohkem kui sõna.

Üks varasemaid ja omapärasemaid „Romeo ja Julia” lahendusi XX sajandil on Djagilevi juhitud Vene Balletti (Ballets Russes) lavastus aastast 1926 inglase Constant Lamberti muusikale, lavastajateks Bronislawa Nižinska ja George Balanchine. Teos oli lahendatud surrealisti võtteid kasutades, see kanti ette tühjal laval, mida täitsid üksikud Joan Miró kujundatud esemed. Oli kaks langetatavat Max Ernsti maalitud eesriiet täis abstraktseid kujundeid, mis ilmselt pidid kujutama Päeva ja Ööd. Tantsijad kandsid treeningriideid, välja arvatud Sérge Lifari ja Tamara Karsavina kehastatud peategelased, kes olid renessanslikult rõivastatud. Kahe stseeni vahel langetati eesriie nii, et paar jalga maast kõrgemal see peatus ja võimaldas publikul näha tantsijate jalgu, kes liikusid järgmise stseeni jaoks vajalikku kohta. Kavandajad pidasid seda uudseks, kuid publik kihistas, arvates, et tegu on lavatehnika ropsuga. Lugu ei esitatud üksteisele loogiliselt järgnevate stseenidenaga, vaid osana tantsutreeningust, mille jooksul Shakespeare'i tragöödiast erinevaid lõike ette loeti ja neid siis kehastati, kusjuures lõpus lahkusid peategelased lavalt lennukiga. Kuid mitte koreograafia (ega ka lennuk) polnud seekord skandaali põhjustaja, nagu oli juhtunud kolmeist aastat varem „Kevadpühitsuse” etendusel. Sel korral olid politsei sekkumise põhjustajaiks surrealistid, kes ei olnud rahul sellega, et nende rühmituse liikmed Joan Miró ja Max Ernst osalesid sellises kodanlikus ettevõtmises. Seagi kord mindi saalis käsitsi kokku, kusjuures kähmluse käigus kisti riided seljast etendust kaitsta püüdnud Lady Abdyl. Selline kõmu soosis muidugi piletimüki ja saavutas Djagilevi eesmärgi olla üllatav.

Angloameerika maailmas on tuntuim „Romeo ja Julia” versioon Kenneth MacMillanilt Sergei Prokofjevi muusikale. MacMillani variandi kaasloomajaiks olid tantsijad Lynn Seymour ja Christopher Gable, kelle isiksuseomadused kujundasid ka loo karaktereid: nii on MacMillani versioonis Julia tugevam ja kirglikum pool; tema on armuloo algataja, kelle tundepuhang haarab kaasa ka lüürilise ja naljahimulise Romeo. Paraku arvas Covent Garden'i juhtkond, et esietendust 1965. aastal peaksid tantsima teatri esipaar Margot Fonteyn ja Rudolf Nurejev, kusjuures MacMillani armastajapaari algne vastandus muutus teistpidiseks: Nurejevi Romeo oli see, kes oma kirglikkuse ja impulsiivsusega sütitas Fonteyni leebe Julia. Imetlust pälvisd MacMillani keerukad duetid ja julgus jäätta Julia kaheks minutiks tühjale lavale voodiservale istuma, sellal kui Prokofjevi muusika väljendab neiu hinges toimuvat draamat.

Mandri-Euroopas on tuntud ka John Neumeieri versioon aastast 1971, milles põhiröhk Romeo muutumisel kerglasest seeliküküst sügavalt armastavaks meheks Julia siira ja süütu tunde möjul.

Eesti publik tunneb hästi Leonid Lavrovski versiooni, mis alustas balleti vöidukäiku Nõukogude Liidus ja väljaspoolgi. Tema Leningradis 1940. aastal lavastatud ballett järgib draamaballetti nöudeid: tantsuliigutused on sündinud argitegvusest ja äratuntavate tundeväljenduste stiliseeringutest, suurt tähelepanu on pööratud olustikule ja massistseenidele. Peaosalisi kehastasid legendaarne Galina Ulanova ja Konstantin Sergejev. Sellest lavastusest tehti ka film, mille kohta Edwin Denby on arvanud, et see on täis sellist entusiastlikku emotsiонаalsust, mida ootaks pigem muusikalidest. Kogu lugu on arusaadav, kuid puudu jäab nüanssidest, tolleaegne draamaballett sarnanes oma lähenemisel tantsule paljuski XIX sajandi alguse pantomiimse tantsudraamaga (mida viljeles eespool mainitud Viganó):



ROMEO GUS UPCHURCH

lihtne, peaaegu primitiivne koreograafiline tekst, mida täiendavad värvikad miimilised stseenid ja kirevad massistseenid, milles kajastub nõukogulik arusaam „rahvast”. Lavrovski lavastus jöudis 1965. aastal ka Estonia teatrisse, olles ballett, mis töi pärast pikajalist haigust üürikeseks ajaks lavalaudadele tagasi Helmi Puuri.

„Romeo ja Julia” moderntantsulist versiooni Angelin Proljocajlt (esietendus 1990) võis eesti publik näha mõned aastad tagasi. Proljocaj on toonud tegevuse tänapäeva, diktatuuriiki, kus Romeo ja Juliet ei lahuta mitte perevaen, vaid klassivahe: Julia kuulub ühiskonna körgkihti, Romeo aga on kodutu „kaltsakas”. Tegelaskond on vastandatud erineva tantsukeele abil: körgklassi liikumine tugineb klassikalise balletti vahenditele, ühiskonna põhjakiht aga moderntantsule ja võtluskunstidele. Proljocaj armastajapaari ei vii kokku niivõrd romantiline kiindumus, kuivõrd erootiline kirg: juba esimesest kohtumisest valitseb Romeos pigem seksuaalne iha kui õrn kiindumus, ja kehalisus valitseb kogu Romeo-Julia omavahelist suhtlemist nende esimesest embusest surmani.

Mitte kõik „Romeo ja Julia” versioonid ei ole kasutanud Prokofjevi muusikat. Näiteks inglise-ameerika koreograaf Antony Tudor, kelle inspireerijaks olid Botticelli maalid, pidas sobivamaks Deliuse muusikat. Nagu MacMillan ja teised balettmeistrid, kes kendub ka Tudori „Romeo ja Julia tragöödia” (1943) tegelaste siseilmale ning emotsiонаalsetele konfliktidele.

Eesti publikule on Prokofjevi-välistest lahendustest tuntuim Hector Berliozi dramaatilist sümfooniat kasutanud Igor Tšernõšovi intiimne „Romeo ja Julia”, mis etendus Tiit Härm'i romantilise balettiõhu raames. Tšernõšov jättis kõrvale olustiku, millele ta viitab vaid sedavõrd, kui on vaja loo arenguks; tähelepanu keskmes on peategelaste sisemuses toimuv, nende armastuse tärkamine, selle avaldumise erinevus mehel ja naisel, hirm tuleviku ees ja lootus, surma äratundmine ja selle löplikkuse tajumine. Tuginedes klassikalise baletti sõnavarale, täiendas Tšernõšov seda mitmete akrobaatiliste võtetega (nagu turiseisud) ja lagooniliste, peaaegu sümboolsete žestidega.

Berliozi muusikat on kasutanud ka Maurice Béjart, kelle „Romeo ja Julia” (1966) on kantud romantilis-revolutsioonilisest vaimust, üliõpilasrahutustest ja hipide liikumisest — nii lõpeb ta teos paljude armastajapaaridega, kes kannavad mötet (ja loosungit): „Make love, not war!” Béjart'i Romeo ja Julia duett sai Nõukogude Liidus tuntuks Vladimir Vassiljevi ja Jekaterina Maksimova vahendusel. Lõpetuseks võiks vaid nentida, et nii nagu draamalaval, pakub Shakespeare ka tantsus ammendamatuid avastamis- ja leidmisrõõme, kas siis tantsulise lahendusega teoste puhul, mida Terpsichore jüngrid seni veel enda jooks avastanud ei ole, või mõnest juba korduvalt lavastatud loost uut nägemust esitades.

Heili Einasto, tantsu-uurija

PETR ZUSKA

Koreograaf, lavastaja, tantsija

Petr Zuska on euroopaliku kooliga silmapaistev Tšehhi koreograaf, kes on teinud tööd mitme maailmakuulsa ballettitrupiga. Ta ise nimetab end laia koreograafilise diapasooni ja kunstiküpse lähenemisega hulljulgeks isikuks. Tantsijana on Petr Zuska äärmiselt dünaamiline, tema karakterid on loodud erakordse tundlikkusega ning nüüdisaegse tantsukunsti väljendusvahendite meisterlik valdamine lubab tal viia laval täiuslikult ellu koreograafi nägemust lavastusest.

Tänapäeva koreograafide keskmise põlvkonna esindajana on tema loominguline arsenal rikkalik ja mitmekesine, alustades neoklassitsistliku stiili körgest *bel canto*'st ja lõpetades eepilise balleti kunstilise körgvormiga. Samal ajal kasutab ta meisterlikult ära ka kõik modernse tantsukunsti võimalused. Zuska on üks neist haruldastest koreograafidest, kelle looming on tulvil huumorit, vaimukust ja elulusti. Tema elegantsed ja kompromissitud lavastused peegeldavad maailma täis sümboleid ja arhetüüpe, aga ka vaimseid püüdlusi ja moralipõhimõtteid.

Petr Zuska õppis koreografiat ja lavastajatööd Praha näitekunstiakadeemias, mille lõpetas 1994. aastal. Professionalset karjääri alustas ta Ladislav Fialka pantomiimiltrupis Praha Na Zábradlí teatris (1987–1989). Olulist rolli tema karjääris mängis töö Praha kammerballetis (1989–1992 solist, alates 1994. aastast külalisartist). Aastatel 1992–1998 oli Petr Zuska Prahas asuva Tšehhi rahvusbaletti solist, 1998. aastal töötas Müncheni baletiteatris ja 1999. aastal liitus Augsburgi teatri balettitrupiga. 2000. aastal sai temast Montrealis tegutseva balettitrupi Les Grands Ballets Canadiens solist. Oma tantsijakarjääri välitel on Petr Zuska esinenud klassikalistes balettides, eeskätt on need olnud Tšehhi tänapäeva tunnustanud loojate, nagu Jiří Kyliáni, Pavel Šmoki ja Libor Vaculíki lavastused, samuti on ta töötanud välismaiste koreograafide käe all, nagu Alvin Ailey, Gerhard Bohner, Robert North, Mats Ek, Hans van Manen, Christopher Bruce, Ohad Naharin, Nacho Duato ja Itzik Galili. Tantsijana on ta esinenud paljudes riikides üle maailma. 1990. aastatel oli ta regulaarne külalisartist Brno riiklikus baletiteatris ja Slovakkia rahvusteatris Bratislavas.

Alates 2002. aastast kuni 2016/2017 hooaja lõpuni oli Petr Zuska Prahas asuva Tšehhi rahvusbaletti kunstiline juht, tuues selle aja jooksul lavale kuus täispikka baletti ja arvukalt lühemaid tantsulavastusi. Zuska juhtimise all esines Tšehhi rahvusbaletti trupp 36 silmapaistvas paigas üle kogu maailma: Moskvas, Peterburis, Washington D.C-s, Houstonis, Ateenas, Bonnis, Budapestis, Pekingis, Shanghais, Pariisis, Tel Avivis, Tallinnas jm.

1990. aastast on Petr Zuska loonud koreograafia enam kui 50 lavastusele nii Tšehhis kui ka välismaal, tema lavastajameisterlikkust on nautinud Hamburgi baletiteater, Augsburgi baletiteater, Semperoper Dresdenis, Läti rahvusooper Riias, Peterburi Maria teater, Taani kuninglik balettitheater, Deutsche Oper am Rheini balett, West Australian Ballet Perthis, Soome rahvusbalett, Les Ballets de Monte-Carlo, Bostoni balettitheater, Tšehhi rahvusbalett, teater Laterna Magika, Praha kammerbalett, Praha tantsukonservatoriumi trupp Bohemia Balet. Lisaks on ta lavastanud mitmeid opereid ja draamasid.



Arvukate mainekate auhindade seas lavastuste ja koreograafia eest on muu hulgas Thalia teatriauhind (1993 ja 1997), Prix Dom Perignon (1999), algupärase koreograafia auhind nüüdistantsu konkursilt (2006, 2008), aasta koreograafi tiitel (2002), Tšehhi kirjandusfondi auhind (1993), Opera Plusi auhind (2014 ja 2017), Tšehhi kultuuriministeeriumi auhind panuse eest teatriellu (2017).

2016/2017 hooajal täitus Petr Zuskal 15 aastat Tšehhi rahvusballeti kunstilise juhina. Üks etapp tema elus, mil ta pühendas valdava osa oma erialasest võimekusest teatritrupile, sai läbi. Tema viimasest aastast Tšehhi rahvusballeti kunstilise juhina köneleb Tšehhi televisiooni dokumentaalfilm „Petr Zuska's Tremble“, mille režissöör on Martin Kubala. Petr Zuska esimene loominguline proovikivi pärast rahvusballeti kunstilise juhi kohalt lahkumist oli lavastus „Keys from Nowhere“ (märts 2018), mida praegu esitab Jihočeské divadlo (Čechy teater) České Budějovices.

Choreographer, stage director, dancer

Petr Zuska is a European-format creator, an eminent choreographer within the context of the Czech dance who has worked with world-renowned ballet companies. He has profiled himself as an audacious figure characterised by a wide choreographic outreach and a mature artistic approach. As a dancer, he has always been a dynamic performer, a character interpreter possessing an extraordinary sensibility for the choreographer's intention, capable of embracing contemporary movement phraseologies.

A representative of the contemporary middle generation of choreographers, in his works he brings to bear a broad scale of creative vocabulary, ranging from the high bel canto of the neo-classical style through an innovative approach to modern creation to an integrated rendition of epic ballet. He is among the precious few choreographers capable of imbuing his works with humour, wit and hyperbole. His productions are sophisticated, full-blooded, reflecting the world of symbols and archetypes, spiritual questions, as well as moral principles.

Petr Zuska studied choreography and non-verbal theatre direction at the Academy of Performing Arts in Prague, graduating in 1994. He launched his professional path at the Ladislav Fialka Pantomime at the Na Zábradlí Theatre in Prague (1987-89). A significant phase in his career was his engagement at the Prague Chamber Ballet (1989–1992 soloist; since 1994 a guest artist). Between 1992 and 1998, he was a soloist of the Czech National Ballet in Prague. In 1998, he was engaged by the Munich Ballet, and in 1999 he joined the ballet company of the Augsburg Theatre. In 2000 he was named a soloist of Les Grands Ballets Canadiens in Montréal. Throughout his career as a dancer, Petr Zuska performed in classical ballets, yet he primarily appeared in works by renowned contemporary Czech creators, including Jiří Kylián, Pavel Šmok and Libor Vaculík, as well as foreign choreographers, such as Alvin Ailey, Gerhard Bohner, Robert North, Mats Ek, Hans van Manen, Christopher Bruce, Ohad Naharin, Nacho Duato and Itzik Galili. As a dancer he performed in many countries worldwide. In the 90s he was also a regular guest artist at the National Ballet Theater in Brno and the Slovak National Theater in Bratislava.

From 2002 until the end of the 2016/17 season, Petr Zuska was the Artistic Director of the Czech National Ballet in Prague. During this time as head of the company he produced six feature-length ballets and numerous other one-act pieces for the National Theatre. During Zuska's leadership, the Czech National Ballet company was a guest company at 36 significant world destination; e.g. Moskva, St. Petersburg, Washington D.C., Houston, Athens, Bonn, Budapest, Tallinn, Peking, Shanghai, Paris, Tel Aviv, etc.

Since 1990, Petr Zuska has created choreographies for more than 50 productions for both foreign and Czech companies, including the Hamburg Ballett, Ballett Augsburg, the Semperoper in Dresden, the Latvian National Opera in Riga, the Mariinsky Theatre in St. Petersburg, the Royal Danish Ballet, the Ballett Deutsche Oper am Rhein, the West Australian Ballet in Perth, the Finnish National Ballet, Les Ballets de Monte-Carlo, the Boston Ballet, the Czech National Ballet in Prague and the National Theatre Ballet in Brno, Laterna Magika, the Prague Chamber Ballet and Bohemia Ballet – the ensemble of the Prague Dance Conservatory. In addition, he has collaborated on directing several drama and opera productions.

The numerous prestigious awards for his performances and choreographies include the Thalia Prize (1993 and 1997), the Prix Dom Perignon (1999), the Original Choreography prize within the Modern Dance Competition (2006, 2008), the Choreography of the Year (2002), the Czech Literary Fund Prize (1993), the Opera Plus Prize (2014 and 2017), and the Czech Ministry of Culture Award for Contribution to the Theatre (2017).

In the 2016/17 season, Petr Zuska rounded off his 15-year tenure at the helm of the Czech National Ballet in Prague. He concluded a phase of his life, over the course of which he dedicated to the company a great part of his professional career. His final year as the Artistic Director of the Czech National Ballet is summed up in the Czech Television documentary *Petr Zuska's Tremble*, directed by Martin Kubala. His first artistic piece since leaving the artistic director role was *Keys from Nowhere* (March 2018), currently performed by Jihoceske divadlo (South Bohemian Theater) in Ceske Budejovice.





TAAVI KULL

Muusikajuht ja dirigent

Taavi Kull on alates 2014. aastast Vanemuise teatri dirigent. Lõpetas 2004 Tallinna Muusikakeskkooli, kus õppis klaverit ning koorijuhtimist. Järgnesid õpingud Eesti Muusika – ja Teatriakadeemias koori – ning orkestridirigeerimise erialal prof Toomas Kapteni ja prof Paul Mägi juhendamisel. 2010 astus Taavi Kull Stockholmi Kuningliku Muusikakõrgkooli magistrantuuri, õpetajateks prof Daniel Harding ja prof Cecilia Rydinger-Alin. Taavi on osalenud Neeme ja Paavo Järvi meistrikursustel samuti Roland Zollmanni, Lutz Köhleri ja Paul Mägi meistriklassides. Ta on juhatanud selliseid orkestreid nagu Norrlands Operan SO, Gävle SO, Dalarna Sinfonietta, Västeros Sinfonietta, Norrköpping SO, 2015. aasta kevadel debüteeris Taavi Kull Eesti Muusikapäevade raames Eesti Riikliku Sümfooniaorkestri ees. Taavi on osalenud dirigendi assistendina ooperite „Wozzeck“, „La Bohème“, „Peter Grimes“, „Carmen“ (Vanemuine, 2015) ja Lille nüüdisooperi „Tulleminek“ (Vanemuine, 2017) väljatoomisel. Vanemuises on olnud muusikajuhi assistent ja dirigeerinud oopereid Aintsi „Rehepapp“ (2013), Tubina „Reigi õpetaja“ (2014), Donizetti „Lucia di Lammermoor“ ning Tšaikovski „Jevgeni Onegin“, operetikava „Õhtu Straussiga“, lastemuusikale Pajusaare „Detektiv Lotte“, „Lotte Unenäomaailmas“ ja Ehala „Nukitsamees“; muusikajuhina välja toonud operetikava „Õhtu Kalmaniga“ (2015), Mozarti „Teatridirektori“ ning Rimski-Korsakovi „Mozarti ja Salieri“ (2016) ning Aintsi lasteooperi „Guugelmuugelpunktkomm“ (2017). On olnud Verdi ooperi „La traviata“ ning mitmete kammerooperite muusikajuht, nende hulgas Berliinis esietendunud Age Veeroosi „Grid“ ning Muusika -ja Teatriakadeemia kaasaegse ooperi projekti „Korduma kippuvad küsimused“. Eesti Teatriliidi aastaauhindade jagamisel 2017. aasta eest, said muusikaauhinna Märt-Matis Lill, Jan Kaus, Taago Tubin ja Taavi Kull – erinevate teatrivormide meisterliku ühendamise eest ooperis „Tulleminek“.

Musical director, conductor

Taavi Kull graduated from Tallinn Music School in 2004, where he studied piano and conducting. He continued his studies at the Estonian Academy of Music and Theatre in the department of choral and orchestral conducting. In 2010 he started his Master's studies at the Royal College of Music in Stockholm. He has taken part in the master classes of Neeme Järvi, Paavo Järvi and Paul Mägi. He has conducted such orchestras as the Norrlands Operan SO, Gävle SO, Dalana Sinfonietta, Västeros Sinfonietta, Norrköpping SO and the Estonian National Symphony Orchestra and participated as a conductor's assistant in the staging of the operas „Wozzeck“, „La Bohème“, „Peter Grimes“, „Carmen“ (Vanemuine) and Lill's „Into the Fire“ (2017). He conducted operas „Eugene Onegin“, „Parson of Reigi“, „Rehepapp“ and „Lucia di Lammermoor“. As a conductor he has taken part in the staging of „La traviata“ and several chamber operas, including Age Veeroos' chamber opera „Grid“, which premiered in Berlin. He staged the operetta evening „An Evening with Kálmán“ (Fabrice Gibert, 2015), Mozart's „The Impressario“, Rimsky-Korsakoff's „Mozart and Salieri“ (2016) and Aint's „Googlemoogledotcom“ (2017). At the Estonian Theatre Union's annual award ceremony, the Musical Production Award is given to recognise a high calibre of musical production. The award recipients in 2018 are Märt-Matis Lill, Jan Kaus, Taago Tubin and Taavi Kull for the opera „Into the Fire“

JAN DUŠEK

Kunstnik

Tšeehhi nimetas teatrikunstnik Jan Dušek õppis lavakujundust Praha näitekunstiakadeemia teatrikunsti õppetoolis professor František Trösteri käe all. Ta lõpetas 1967. aastal, alates 1977. aastast töötab akadeemias õppejõuna.

1992. aastal nimetas Dušek lavakujunduse katedri juhatajaks, 1994. aastal anti talle professori ametinimetus. Olulist rolli Jan Dušeki loomingulises karjääris on mänginud töö Petr Bezruči teatris Ostravas. Dušeki loominguline käekiri on isikupärane, tema loodud lavakujundused, ruumid ja kostüümid väljendavad lavastuse õhustikku ja tegelaste hingeseisundeid täpselt ja peenelt. Tema kujundustes sagedasti kasutatavad mönevõrra tavatud materjalid – köied, kangad, vaibad, kartong jne – annavad laval toimuvalle otsekui lisamõõtme, mõjudes tegelaste omavahelisi suhteid rikastavalt.

Jan Dušek on tegutsenud teatrikunstnikuna peaaegu kõigis Tšeehhi teatrites, aga ka Saksamaal, Poolas ja Ameerika Ühendriikides. Ta on olnud enam kui 600 lavastuse lava- ja kostüümikunstnik. Märkimisväärseks võib lugeda projekte Prahas asuvas Na zábradlí teatris (Ladislav Fialka pantomiimilavastused „The Button“ ja „Noss“, Evald Schormi draamatlavastused „Little Hamlet“ ja „Marathon“).

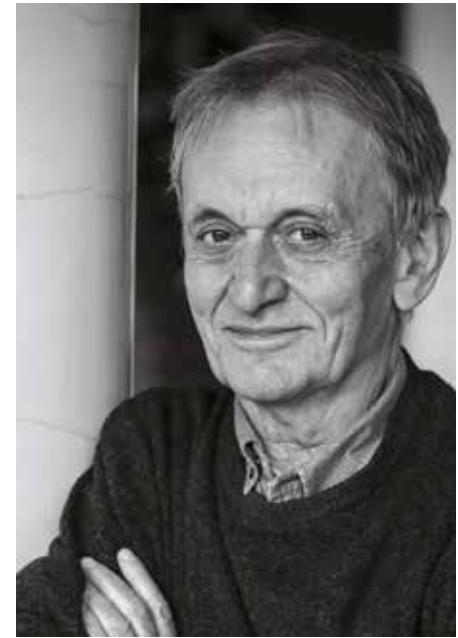
Dušek on teinud koostööd silmapaistvate lavastajate ja koreograafidega, nagu Pavel Šmok (Smetana „From My Life“, Schönbergi „Transfigured Night“, Zeljenka „Musica slovaca“), Luboš Ogoun (Janáček „Concertino“) ja Jan Klár (Odstrčili „Toro“), loonud lavakujunduse ja kostüümid Libor Vaculíki lavastustele Plzeňis (Malásek „Edith – The Sparrow from the Suburbs“, Verdi/Onoffi „La Dame aux camélias“, „Macbeth“) ning teinud ligikaudu 25 lavakujundust kolmele Praha rahvusteatri trupile. Tšeehhi rahvusballetis on Jan Dušeki loodud koreograafi ja lavastaja Petr Zuska lavastuste „Brel – Vysotsky – Kryl / Solo for Three“ (2007), „Death and the Maiden“ (2012), „Romeo and Juliet“ (2013) ja „Stabat Mater“ (2014) kujundus.

Teatrikunstnik Jan Dušeki tööd on olnud väljas arvukatel näitustel ja toonud talle ka mainekaid auhindu (Bienale Novi Sad 1974, Alfréd Radoki auhind 1997).

Set designer

A distinguished contemporary Czech set designer, Jan Dušek studied scenography with Prof. František Tröster at the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague, from which he graduated in 1967 and where he has taught since 1977.

In 1992 he was named head of the Set Design Department and in 1994 a professor. A significant phase in his career was his engagement at the Petr Bezruč Theatre in Ostrava. Dušek's designs of sets, spaces and costumes are highly original and deliberately austere, rendering the atmosphere of the action and the psychology of the characters, with their being made up of extraordinary materials, including ropes, cloths, carpets, cardboards, thus enabling variability and functionally communicating with the actors and dancers on the stage.

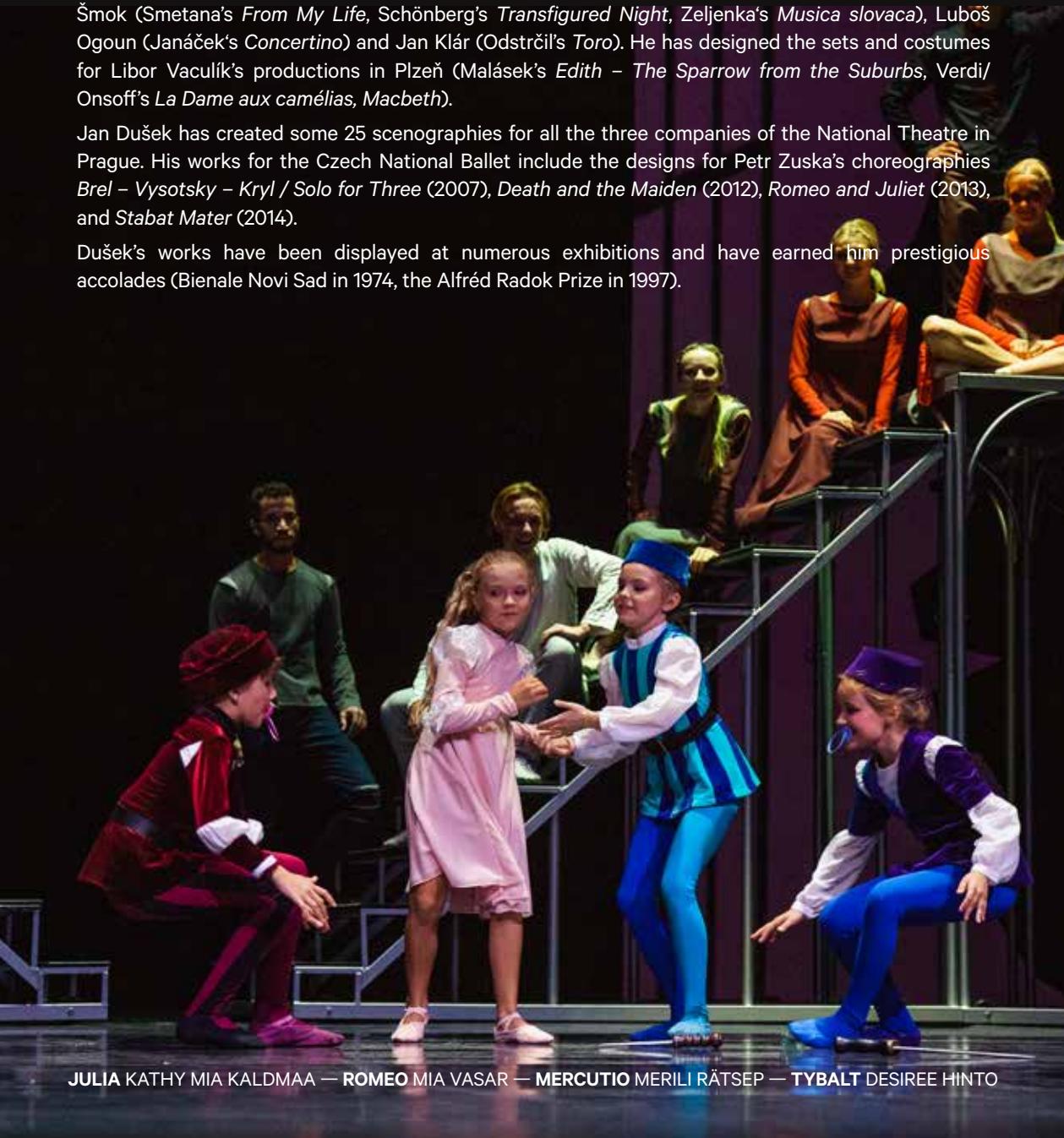


Jan Dušek has collaborated with virtually all the theatres in the Czech Republic, as well as with companies in Germany, Poland and the USA. To date, he has created more than 600 set and costume designs. These include projects for the Na zábradlí Theatre in Prague (Ladislav Fialka's mime productions *The Button* and *Noss*, Evald Schorm's drama productions *Little Hamlet* and *Marathon*).

He has also worked with the stage directors and dance theatre choreographers, among them Pavel Šmok (Smetana's *From My Life*, Schönberg's *Transfigured Night*, Zeljenka's *Musica slovaca*), Luboš Ogoun (Janáček's *Concertino*) and Jan Klár (Odstrčil's *Toro*). He has designed the sets and costumes for Libor Vaculík's productions in Plzeň (Malásek's *Edith – The Sparrow from the Suburbs*, Verdi/Onsouff's *La Dame aux camélias*, *Macbeth*).

Jan Dušek has created some 25 scenographies for all the three companies of the National Theatre in Prague. His works for the Czech National Ballet include the designs for Petr Zuska's choreographies *Brel – Vysotsky – Kryl / Solo for Three* (2007), *Death and the Maiden* (2012), *Romeo and Juliet* (2013), and *Stabat Mater* (2014).

Dušek's works have been displayed at numerous exhibitions and have earned him prestigious accolades (Biennale Novi Sad in 1974, the Alfréd Radok Prize in 1997).



JULIA KATHY MIA KALDMAA — ROMEO MIA VASAR — MERCUTIO MERILI RÄTSEP — TYBALT DESIREE HINTO

PAVEL KNOLLE

Kostüümikunstnik

Pavel Knolle sündis Nový Boris ja asus pärast Praha tantsukonservatooriumi lõpetamist tööle teatritrupis Laterna Magika, kus tegi esitantsijana kaasa kõigis lavastustes. 1990. aastate alguses asutas Knolle koos koreograaf David Slobášpyckýga Praha festivaliballeti trupi, millega käidi mitmel välisturneel USA-s, Portugalis, Hiinas ja Türjis. Pavel Knolle on tantsinud külalisena F. X. Šalda teatris Liberecis („Rotipüüdja“, „Romeo ja Julia“, koreograafia P. Šimek) ja Tšehhi rahvusteatri balletitrupis („Mozart? Mozart!“, koreograafia P. Zuska). Knolle on teinud hulga lavakujundusi ning kujundanud kostüüme Tšehhi rahvusteatri, Laterna Magika, Praha kammerballetti, Brno rahvusteatri, F. X. Šalda teatri, Ostrava rahvusteatri, Ústí nad Labem riikliku teatri, Čechy teatri jpt lavastustele. 2002. aastal oli Pavel Knolle Thalia auhinna nominent rolli eest duetis „Les Bras de Mer“ (koreograafia P. Zuska, Graffiti) ning pälvis Tšehhi Vabariigi tantsuühingu auhinna. 2010. aastast alates on ta rahvusteatis tegutseva trupi Laterna Magika juht. 2017. aastal esietendus Laterna Magikas tema lavastajakäe all „Cube“, millele ta tegi ka lavakujunduse.



Costume designer

Born in Nový Bor, graduate of Prague Dance Conservatory, after studies entered engagement in Laterna Magika, where he danced as a soloist in all inscenations. At the beginning of the 90s established a ballet group with a choreographer David Slobášpycký, named Prague Festival Ballet. They took part in a couple of tours abroad(USA, Portugal, China, Turkey).

Guest to F. X. Šalda Theatre in Liberec (Ratcatcher, Romeo and Juliette, chor. P. Šimek) and National Theatre Ballett (Mozart? Mozart!, chor. P. Zuska).

Occasionally devotes himself to designing sets and costumes for dance and ballet inscenation (National Theatre, Laterna magika, Prague Chamber Ballet, National Theatre Brno, F. X. Šalda Theatre, National Theatre in Ostrava, Municipal Theatre Ústí nad Labem, Southbohemian Theatre etc.)

In 2002 nominated fot Thalie Award for performance in duet Les Bras de Mer (chor. P. Zuska, from Graffiti) and gained price from Dance Association of the Czech Rep.

Since 2010 chief of the artistic ensemble of Laterna magika under National Theatre. Director and stage designer of Laterna magika 2017 premiere Cube.

ROMEO JA JULIA VANEMUISES



Esietendus 9. juulil 1946

Balletmeister Ida Urbel

Dirigent Jaan Hargel

Kunstnik Jaan Linzbach

Kostüümikunstnik Natalie Mei

Romeo Udo Väljaots

Julia Velda Otsus



Esietendus 4. aprillil 1993

Lavastaja-koreograaf, kunstnik

Mare Tommingas

Dirigent Norman-Illis Reintam

Romeo Oleg Titov

Julia Jelena Karpova

149th season

ROMEO AND JULIET

BALLET

COMPOSER SERGEY PROKOFIEV

CHOREOGRAPHER AND STAGE DIRECOR PETR ZUSKA (CZCEH)

MUSICAL DIRECTOR AND CONDUCTOR TAAVI KULL

SET DESIGNER JAN DUSEK (CZCEH)

COSTUME DESIGNER PAVEL KNOLLE (CZCEH)

LIGHTING DESIGNER PAVEL DAUTOVSKÝ (CZCEH)

REPETITORS CZCEH: ALEXEY AFANASIEV, ALEXANDRE KATSAPOV, EVA ZMEKOVA;

VANEMUINE: RUFINA NOOR, FABRICE GIBERT, JELENA KARPOVA

DIRECTOR'S ASSISTANTS RUFINA NOOR, FABRICE GIBERT

STAGE MANAGER MEELIS HANSING, JIRI VRATIL (CZCEH)

PREMIERE ON 29.09.2018 AT THE VANEMUINE GRAND BUILDING

WORLD PREMIERE ON 14.11.2013, CZCEH STATE OPERA

When I began pondering how to approach the Romeo and Juliet theme, I felt that I wanted to create a production that would possess something special, unique, different, something that I hadn't yet seen. At the same time, I wanted to eschew cheap gimmicks and not "offend" Shakespeare and Prokofiev. I set off from the character of Friar Laurence, who in the vast majority of ballet versions is just a "walk-on" role, without a wider scope being afforded to his character and soul. I identified Laurence as a symbol of human belief in God, Good, Order, in the success of a good plan to the satisfaction of everyone. In the final analysis, Laurence is also the most tragic character, since owing to unforeseeable Chance everything slips beyond his control. His good will thus indirectly leads to the final tragedy. And what's worst - he himself stays alive.

His "opponent" is Mab, Queen of the realm of dreams and shadows, an abstract quantity, as mentioned by Mercutio in one of the play's longest and most intriguing soliloquies. Mab represents the irrationality of life and being. She is neither good nor bad, but both at the same time, similarly to how we perceive love and death from our viewpoint. Mab personifies unpredictability and uncontrollability, and, although a translucent invisible figure, it is she who pulls the strings. Whereas Laurence epitomises the typical aspects of the male principle, Mab embodies the purely female principle. The conflict between and co-existence of these principles, as two incompatible and concurrently magnetising polarities, is nothing but the old archetypal thesis of existence. In this way, we can symbolically place against each other Sun and Moon, Ying and Yang, and many other seeming opposites.

In a broader context, the conflict between Friar Laurence and Queen Mab can also be perceived as a conflict between the Human and God (or, if you prefer, the Universe), whereby, naturally, the Human has no chance. Just as reason is ultimately vanquished by emotion, brain by heart, knowledge by dream and ... to be globally topical - prosperity by crisis. It always concerns two sides of the same coin, which, unfortunately, are mostly in imbalance.

If we descend from metaphysical heights back down to earth, it is possible, with slight simplification, to substitute the mentioned antipodes with Man and Woman. Two totally different groups of human beings who eternally oscillate on the edge between mutual attraction and the inevitable, perpetual misunderstanding and antagonism.

William Shakespeare cannily does not reveal the actual reason for the age-long feud between the Montagues and Capulets. I hope, however, all these centuries later, that the Bard will forgive me the slight specification within my approach to his theme.

How the aforementioned permeates with the action of the story itself and how it pervades the inescapable fate of Romeo and Juliet, that I leave upon your experience.

Petr Zuska, director

SYNOPSIS

Act 1

Prologue

Friar Laurence alone, seemingly beyond time and space. The shadow of tragedy hangs in the air, a tragedy that is meant to occur, or may have already occurred. At the back, behind Laurence, there is a strange aperture, reminiscent of a giant "keyhole", which may evoke a Cubist silhouette of a woman. Light shines through it, as though from elsewhere, from a different dimension. Laurence senses it behind him, and as soon as he gets nearer to it the keyhole closes under his nose. Laurence anticipates that something is imminent, something he will not be able to keep under control, something greater than himself and his world. Oppressed by the weight of it all, he falls dejected to his knees.

The keyhole opens and this time we perceive a figure in it, Mab, Queen of Dreams and Shadows, who slowly walks forward. The keyhole starts expanding and all of a sudden it is evident that it was formed by the chins and lips of two human profiles facing each other - of a man and a woman - which start to draw apart.

Like a screenwriter, producer and director of a blockbuster movie rolled into one, Mab gradually begins setting things in motion and through her majestic solo number represents and ushers in the symbolism as well as the specific protagonists of the ensuing story.

Mab eventually introduces Friar Laurence and herself. In his premonition, Laurence again runs to the back, as though wanting to grasp the ungraspable. The keyhole closes up and swallows Queen Mab. Everything disappears and Laurence is left alone in void.

SCENE 1 THE STREET

Laurence suddenly finds himself in a real milieu, surrounded by people - the Montagues (men) and the Capulets (women). It takes him a while to find his bearings after emerging from the realm of his bizarre dreamy vision. The Montagues and Capulets show him though that it is time for morning mass, which starts off an ordinary day in Verona, with all its earthly joys and sorrows, quarrels and reconciliations, quotidian human mini-stories, which Laurence always enters with the aim to attain settlement, harmony and order. Bringing to bear his love, experience and authority, he strives to provide general satisfaction and happiness to his congregation. After the evening mass, Laurence is suddenly alone again.

The "nightmare" seems to have returned with greater intensity, even more painfully digging its claws

into the friar's brain and heart. Yes, Mab is back, yet not majestic as she was the first time but sharp as a knife. Laurence is stricken by an inner explosion of defiance and vexation, and he runs to hide somewhere, evidently from himself. Mab also vanishes from view.

Laurence's brief explosion of inner aggression against an invisible and intangible "enemy" abruptly assumes a more general, real level. The Montagues and Capulets begin appearing in the street in an excited state. They abuse each other, provoking and pushing. Mercutio arrives, merry, sprightly and (as usual) a bit tipsy. He is not part of either of the clans, yet he is a good friend of the Montagues and is also accepted by the Capulets, for whom, owing to his nature, he always brightens things up. Mercutio manages to calm the tension until the moment when, out of sheer caprice, he affronts the Capulets. The Montagues come to his rescue. The fraught atmosphere between the Montagues and the Capulets intensifies, while Mercutio "flits" between their squabbles, losing none of his aloofness and humour. Eventually, he theatrically falls down, "worn out by this eternal petty strife".

Everything comes to a standstill - Tybalt, the extended and more muscular arm of his uncle Capulet and hence the second, if not first, in command among the family, appears. His strength, position and steeliness make him respected, and feared, by the Montagues too. Tybalt spits with scorn at the prostrate Mercutio. He bears a grudge against Mercutio for all that he himself lacks: lightness, wit and humour. Mercutio spits back, which only serves to fuel the fire. The conflict between the Montagues and the Capulets, and between Tybalt and Mercutio, significantly escalates. Just when things are about to get out of control, Friar Laurence appears in the nick of time.

Through his authority, Laurence assuages the situation, rebuking Tybalt and Mercutio, and casting a withering glance at the Capulets and Montagues. They all repent and peacefully and ashamedly leave, moving off in the direction of their clans. Laurence is left alone, yet he has an uneasy feeling that something strange is behind his back. Queen Mab.

Scene 2

AT THE CAPULETS' - JULIET'S ROOM

Juliet, alone on her bed. She hears the "three nurses" approaching. Juliet hides and barks out at them. The nurses play and frolic with the girl, at the same time making her ready for bed. Capulet, a loving yet authoritative father, enters. He clearly indicates to the nurses what they are expected to do and asks Juliet to let them comb her hair. Tybalt, her hot-headed yet affectionate cousin, comes to wish Juliet good night too. Her father and Tybalt treat Juliet precisely in accordance with the uncompromising and rigid Capulet tradition. Another two nurses, or chambermaids, prepare Juliet's bed and her father and cousin leave. The nurses tuck Juliet in, "switch off the lamp" and leave.

Juliet, however, does not feel at all sleepy. With childish fidgetiness, she begins fooling around with her pillow and blanket, and a flying pillow almost lands on the head of Friar Laurence, who, as he does every evening, has come to make the sign of the cross on Juliet's forehead. He tries to pacify her energy, calming her so she finally falls asleep.

All of a sudden, we find ourselves in the realm of dream and fantasy, time stops and the space is taken over by Queen Mab. She speaks to Juliet's soul from another dimension and Juliet duly discovers herself, her femininity, sexuality and love, concealed deep within her heart.

Laurence abruptly "comes to life", realising that Juliet's forehead, on which he was about to make the sign of the cross, is not under his fingers. Juliet is away. But where???

In the meantime, Juliet dreamily experiences the first suggestions of flirting with the opposite sex, with the alien clan - the Montagues.

Friar Laurence covers her eyes and thereby we re-enter the real world of Juliet's bedroom. Something important remains unsaid between Laurence and Juliet; both of them apprehend, sense and know it. Juliet falls asleep and Laurence finally makes the sign of the cross on her forehead. The friar leaves Juliet's bedroom and ponders the strange, unsettling power that has begun residing in his head and soul, a power whose different, loving and embracing, reflection he saw in Juliet's eyes a moment ago.

Laurence goes on his way, to give a good-night blessing to the son of the Montagues - Romeo.

Scene 3

AT THE MONTAGUES' - ROMEO'S ROOM

Romeo, alone on his bed. He is pensive, lost in dreamy thoughts, demarcated by his bedroom's "walls", yet his soul longs to fly elsewhere. He has no inkling where, so he lies down to sleep.

His dream is entered by Queen Mab, who flies through the bedroom like a phantom. Romeo wakes up and intuitively follows "it".

Surprisingly, Lady Montague - his mother - steps into his path. She adores her son but has yet to come to terms with the fact that Romeo is no longer a little boy. Friar Laurence enters and he and Lady Montague soothe and attend to Romeo.

All of a sudden, time stops and the "holy trinity" freezes. Queen Mab continues to spin her "cobweb", and Romeo follows her inwardly. Just like Juliet previously, he discovers something hitherto unknown, new - himself, his individuality and heart.

We are abruptly taken back to the real world, to see what the Romeo - mother - Laurence trio are up to. Romeo is put to bed, and after being caressed by his mother and blessed by the friar, he falls asleep.

Another night-time visitor appears - Mercutio (tipsy again, of course) - who wakes Romeo up with his noisiness. Romeo is happy to see his best friend and responds to his inept gags and quirks, yet he would like to tell Mercutio about his strange "dream" and the feelings that accompanied it. Mercutio, however, is not interested and proceeds to pass Romeo his clothes and coaxes him out to explore Verona after dark.

As though foreboding something, Friar Laurence returns to Romeo's bedroom, only to see that it is empty. He suspects that Romeo has slipped away and is gripped by an uneasy feeling that that something which is not supposed to happen will happen. Laurence sets out to find Romeo, yet Queen Mab's invisible hand turns his steps in the opposite direction.

Scene 4

PREPARATIONS FOR THE BALL, MASKS

At the Capulets' the preparations for a ball are in full swing. Lord Capulet welcomes Lady Montague and introduces her as an honourable guest to the rest of his family. The extremely formal, stately, rather stiff atmosphere is enhanced by masks on sticks, on one side of which there is a male and on the other a female face. Tybalt arrives too and is welcomed by everyone.

All of a sudden, Mab appears and brings time to a halt. Juliet runs among the "statues" holding masks in

front of their faces and does not like the "freak show" in the slightest. In the meantime, Mab "breathes life" into Tybalt, who seeks and finds Juliet. He asks her where her mask is, yet Juliet refuses to wear it. Tybalt resolutely dispatches her, ordering her to put a mask on since entry to the ball is forbidden to those without masks. Juliet leaves.

Time is unfrozen, the atmosphere continues to be formal, official, solemn and pompous. Tybalt greets Lady Montague and they and Lord Capulet conduct a "social conversation". Friar Laurence arrives and is welcomed with respect by Lady Montague and the Capulet clan, yet he is evidently out of sorts. He looks for Romeo, whom he previously failed to find in his bedroom, worrying that something bad may happen, but he strives to keep his apprehensions to himself.

Once again, Mab stops everyone in their tracks and, as though having "transformed" into Romeo, she leads Laurence among the statues so as to play "hide and seek". Laurence keeps failing to catch her, which only serves to increase his nervousness.

Mab disappears and the story continues. Laurence bows to Lady Montague, Lord Capulet and Tybalt, and departs. Amidst the sound of fanfares, the three, followed by all the family members, leave for the Capulet residence so as to attend the ball.

After they have left, Mercutio invites Romeo and other Montagues to the vacant space. They all have identical masks on sticks, yet their conception, as well as the general atmosphere of preparations for the ball, is in a totally different spirit. They make fun of the occasion and tease each other with rather racy humour. The frolics are, of course, guided by Mercutio. The young man, however, pauses to tell his companions a bizarre parable about something he calls Queen Mab. Naturally, Romeo and the other Montagues consider him a fool, showing what they think in no uncertain terms. The merriment continues, until finally Mercutio leads the crowd of friends to the Capulet residence.

Romeo, however, does not feel like going to the ball. He resists Mercutio's attempt to make him change his mind; Queen Mab helps him to "silence" Mercutio for a moment. Romeo starts daydreaming, is irresolute and slightly melancholic, and it is again Mab who sends him to the Capulets' house. Friar Laurence is immensely relieved to see Romeo, yet in reality he only encounters Mercutio, who with a mask on a stick in front of his face from afar looks the same.

Scene 5

THE BALL

Lord Capulet and Lady Montague are the "masters of ceremonies" of the pompous ball just started, in which energy oscillates on the edge of the attraction between the men and women present, as well as the strictly adhered to taboo between the two clans mixing. The double-faced masks, which in the previous scene were merely implied, on sticks, now directly adorn the heads of the Montagues and the Capulets, which makes the entire scene extremely bizarre.

Juliet arrives, holding a mask in her hand. Lord Capulet asks her to put it on her face, only then can she greet Lady Montague and all the other guests. Romeo appears, and the same occurs in his case. The ball goes on. Romeo dances with his mother, Juliet with her father. Amidst the whirl of dance, all of a sudden everyone vanishes and Romeo and Juliet find themselves on their own, face to face, "mask to mask". Time stops again. Mab takes their masks off and throws them to the ground.

Romeo and Juliet's eyes meet for the very first time. They instantly fall in love with each other, yet they notice the masks lying on the floor. They clearly demonstrate that never again will they put on masks

by tossing them away. Juliet anticipates that Friar Laurence is seeking them and proceeds to drag Romeo into other rooms.

Laurence is near the end of his seeking. He catches sight of Romeo and Juliet and rapidly approaches them, stumbling over the masks they have discarded. He knows that first and foremost they must be hidden away so that no one can find them. In the meantime, Mercutio, who is also seeking Romeo, encounters Tybalt, who energetically ejects him from the house. Tybalt suddenly catches sight of Laurence and suspects that the Friar is up to no good. Tybalt stops Laurence, yet he dexterously hides the masks from him and attempts to leave with a priestly bow. Mab, however, stands in his way. Meanwhile, the Montagues and Capulets continue dancing, but their attention is drawn to Tybalt confronting Laurence.

Applying magic, Queen Mab again stops time and replaces Laurence with Mercutio.

The new circumstances bewilder Mercutio, who has no inkling of how the masks, of which he knows nothing, got into his hands and where on earth he is. At the same time, Tybalt lunges straight at him because of Romeo and Juliet's masks. The nimble Mercutio repulses his attacks and deals with the delicate situation with humour.

When it seems that Tybalt may kill Mercutio, Mab enters the real story and freezes time again. Laurence chases Romeo and Juliet, who try to find a quiet nook for themselves, and Mab performs yet another magic trick. She relieves Mercutio of the masks and puts them in the places where Laurence found them initially.

The action again escalates. Mercutio has another shocking surprise in store. Suddenly, he is not holding the masks and cannot understand how it could have happened. Tybalt, of course, is bewildered too and with increasing fury accuses Mercutio of having hidden them somewhere. Mercutio, on the other hand, rapidly adapts to the new situation, savours it and teases Tybalt, claiming that he has simply conjured them away. The tension heightens, until Mercutio is expelled from the ball.

At the same time, a situation identical to the one a short time previously repeats itself within the first plot. While seeking Romeo and Juliet, Laurence again finds their masks on the floor and intends to seize them and disappear yet is stopped by a strange power: Mab. By the time, Tybalt and everyone else present have noticed Laurence and surrounded him. Tybalt strives to contain his growing aggression and rage, but he still vehemently asks the Friar to explain his repeated presence. Laurence is now aware that he cannot escape and Mab's invisible hand makes him reveal the truth. He admits that he possesses the masks.

In no time, however, Mab changes the situation and "opens" the keyhole, inside of which Romeo and Juliet are seen kissing. The Montagues and Capulets, including Tybalt, are flabbergasted. Romeo and Juliet realise that they have been discovered and are aware that they are in tight spot indeed.

The furious Tybalt commands Romeo and Juliet to put on their masks. They refuse to do so. Lord Capulet and Lady Montague arrive and try to persuade them in a rather more conciliatory yet equally authoritative tone. The wretched lovers are rescued by Queen Mab.

The action freezes and, as though by magic, Mab sends Romeo and Juliet together. They then part tenderly, each taking a different direction. Their parents find themselves beyond time and space too, but their "parting" is rather marked by growing tension and withheld inner aggression against each other owing to that which they have just witnessed. Slowly and sadly, Laurence again picks up the two masks and, absorbed in thought, leaves to "find the key" that would settle the situation. Nevertheless,

he feels that he is not alone. He slips from Mab's energy field and departs.

Mab is alone. She radically changes the atmosphere and "conducts" the orchestra in a restrained Gavotte. Her solo performance also sets into motion the crowd of Montagues and Capulets, who have been inert since the departure of the raging Tybalt. In the meantime, Mab vanishes. The Montagues and Capulets let themselves be carried away by the atmosphere. The official part of the ball is over, there is no authority present, all of them can now really let their hair down. Their masks turn into giant goblets, overflowing with alcohol, and in the end the Montagues and Capulets disperse and head for their homes - in the separate directions of their clans. Yet alcohol works as an aphrodisiac. They do not stay at home for long and pair up in a lascivious and erotic dance. At the moment when they are "on the cusp", the Capulets do a typically female trick and leave the men - the Montagues - in the lurch.

Scene 6

THE BALCONY

Mab reappears and again transforms the atmosphere. She directs that the scene changes too and, with her lyrical solo number, puts love with a capital "L" in motion. Juliet retreats to her balcony to feast her eyes on the stars and think of her Romeo, yet she is soon called inside.

Romeo squeezes his way through a portico and seeks Juliet's widow. As though she has sensed his proximity, Juliet runs back to the balcony and looks out for her beloved. Some time passes before Romeo and Juliet glimpse each other. They manage to utter the first torrent of beautiful words, professing mutual affection. Unfortunately, Juliet is called back in again. She parts with Romeo, but promises to come back as soon as possible.

Romeo experiences perhaps the most wonderful moment of his life. All of a sudden, the atmosphere changes and we see Queen Mab standing next to Juliet on the balcony. Mab's "arm" brings Juliet down into Romeo's arms, and in "frozen time" the breath of death is felt for a moment. Mab leaves and we are taken back to reality.

The magnetism between Romeo and Juliet reaches its peak. Affectionate "monologues" alternate with ardent permeations. Now the lovers finally have to part though. Juliet leaves, entering her room from the balcony; Romeo sets out in the other, Montague, direction.

Mab appears, evidently satisfied with the development, and her affectionate solo number touches the stars. She is about to leave when she senses Laurence approaching behind her. The wretched Friar is still ruminating over the two masks - the feud between the two clans and, at the same time, the circumstance (Romeo and Juliet falling in love) he was not able to prevent. Laurence senses something strange behind his back, a power that keeps returning and blocking his way. He fails to catch up with it; the keyhole again shuts under his nose.

Romeo and Juliet return at dawn to say a final good-bye. Laurence sees them kissing, feels the intensity of their love and is gripped by apprehension of the future.

Act 2

Prologue

A dark stage with the prostrate bodies of Romeo and Juliet gradually opens up before our eyes. A cold atmosphere of death, through which Queen Mab slowly passes.

SCENE 7

ARRIVAL OF JUGGLERS

Mab introduces further protagonists: two adult jugglers (a man and a woman) and four little jugglers (a little girls -kids). They arrive from another time, from elsewhere... from the auditorium. Mab opens the road to Verona for them. While the adult jugglers perform impressive tricks in their grand "entrée", the little jugglers dance with Mab. (No one, except at the moment of death, can ever see her. Children, however, are different; they are closer to that which adults have long forgotten, retaining within themselves remnants of what we came from and where we will return: the mysterious and magical universe. And they possess imagination.)

Mab discreetly edges away and the city awakens to the "racket" made by the jugglers and begins paying attention to them. The troupe then performs a small dance to the crowd, who try to imitate it. In the meantime, Mercutio arrives, and soon he is hand in glove with the jugglers. They whisper something into his ears and, after bowing to the Montagues and Capulets, swiftly leave. Mercutio takes the stunned crowd to the other side. No one but Mab is now seen in the empty space.

SCENE 8

LAURENCE'S CELL

Mab brings Friar Laurence on to the stage through her glance and disappears. Laurence, still holding Romeo and Juliet's masks, ponders what to do about it all. He puts down the masks and succeeds in diverting his thoughts elsewhere for a while: to nature, God, the philosophy of the world and being. Yet the masks still lie where he put them and return his thoughts to the unresolved problem. Laurence wants to take them but changes his mind and decides to leave.

Mab prevents him from doing so by her invisible force and reminds him of the problem. Laurence lies between the masks. The "cold breath" on his nape has gone and he can perhaps pull away at last.

Yet Laurence is stopped again, this time by something real. Romeo approaches him to confess his love for Juliet and his fear too. The Friar consoles the young man and reasons with him until he hears Juliet approaching. He hides Romeo from her and Juliet implores him for help. Laurence tells Romeo to step out of his hiding-place, and the two lovers see each other. For some time, the Friar observes their affectionate dialogue from afar but then interposes in the matter. Laurence urges Romeo and Juliet to take their masks back, yet they both refuse and beseech Laurence on their knees to marry them. Laurence is touched to his heart by their immense love and, upon his own responsibility, breaks the age-long taboo between the feuding clans, throwing away the masks with a grand gesture and uniting them before God. Romeo and Juliet shower the Friar with words of thanks and joy, and he abruptly sends them home.

SCENE 9

THE STREET - JUGGLERS

The crowd of Montagues and Capulets, whom he previously led away, now follow Mercutio. He seeks the jugglers and the people blame him for not being able to find them and hence will miss the "performance". Using a trick, Mercutio opens up another space - and the jugglers are there: two adults petrified in strange poses. Mercutio orders that the "dummies" be taken to a specific spot and brings them to life by snapping his fingers.

The jugglers begin dancing a quaint adagio pas de deux, which bores the crowd, yet suddenly they change their "phraseology" and enchant the Montagues and Capulets with two swift brio solo numbers. Mercutio joins the jugglers, and all those present break loose into general merrymaking, which is interrupted for a moment by Mercutio's sham "crying" over his being on his own while all the others are in pairs. The jamboree of merry skipping continues, yet the jugglers and Mercutio squabble about the next surprise and leave. The crowd again ask Mercutio what is going on. He reassures them and instantly presents an entrée of both the adult and little jugglers. The children (four girls) are now dressed in Renaissance Shakespearean costumes, just like Romeo, Juliet, Tybalt and Mercutio, and carry small swords and daggers.

The crowd of Montagues and Capulets take their seats to watch the show. A band is put over Mercutio's eyes, like in a game of blind man's buff, and he is sent to the "other space", where he theatrically fumbles about within the game. Suddenly he is left alone.

Romeo and Mercutio - insert

The love-struck, dreamy and cheerful Romeo appears. Mercutio takes the band off his eyes and teases Romeo. Then they both "abandon themselves" in a positive and chummy romp. All of a sudden, Mercutio puts the band over Romeo's eyes. Taken by surprise, Romeo fumbles around. Mercutio conjures up another space and leads the temporarily sightless Romeo among inert figures in frozen time to the "auditorium" of the eagerly awaited jugglers' performance. When they reach the place, Mercutio takes the band off Romeo's eyes. Time starts running again, the show begins.

With assistance from the adult jugglers, the little girls, representing Romeo, Juliet, Mercutio and Tybalt, begin performing a scene within which the entire story takes place in brief. The performance unwinds in the spirit of Renaissance theatre combined with the timing of old silent films, i.e. in a very naive, infantile and cute manner, spiced with humour. The audience (the Montagues, the Capulets, Romeo, Mercutio) have a great fun and, as was customary with theatre shows in the old times, they encourage the actors and enter the action with excited cries. And this results in the Romeo and Juliet mini-story altering and turning out differently - with a happy ending. The audience rejoices, but the adult jugglers are distraught, apologising to the spectators and reproaching the children for spoiling the performance. The crowd walk the jugglers to the auditorium - back to their world, another time. Romeo notices that Mercutio is suddenly not among the cheering crowd. He finds his friend at the side, with a strange, troubled expression on his face; Mercutio is the only one who has grasped the mirror set by the show and forebodes something terrible will happen in the future. But Mercutio does not tell Romeo about his qualms and regains his good humour.

SCENE 10

THE STREET - FIGHTS

The atmosphere radically changes upon Tybalt's arrival. Mercutio promptly pulls Romeo into a hiding place. In the meantime, the crowd submissively and timidly divides into two camps, which for a while disappear to the sides of their clans.

Tybalt discovers Mercutio and Romeo, who try to escape. At that moment, he mainly bears a grudge against Romeo. Mercutio defends his friend and, by means of various tricks, tries to divert Tybalt's attention from Romeo, yet he only succeeds for a short time. Amidst the fraught situation, the Montagues and Capulets are overwhelmed by long-harboured family antagonism and become aggressive. Ultimately, Romeo breaks the tension, suggesting reconciliation to Tybalt and an end to the nonsensical strife by shaking his hand. The crowd watch the unexpected development of the situation. The furious Tybalt grossly abuses Romeo's friendly gesture and physically attacks him. Mercutio stands up to defend Romeo and faces up to Tybalt.

The fight between Tybalt and Mercutio alternates several differing positions and moods. Firstly, it is Tybalt's aggressiveness, which Mercutio responds to by standing his ground. It is obvious that the situation is serious indeed. Secondly, Mercutio brings to bear his deftness, lightness and humour, finding time for witty provocation of his rival, which incenses him even more. And thirdly, now and then Romeo tries to step in, naively yet to no end, striving to break up the fight. The crowd of Montagues and Capulets respond to the situation, and in turn cheer on Tybalt or Mercutio, as if it were still merely a game. At that moment, a strange energy enters everyone present, as though time were stretching in slow motion. All of a sudden, Mab appears, next to Tybalt and Mercutio, who have got dangerously close to each other. Mab's white-gloved hand covers Mercutio's face and slides down it.

Everything freezes for a moment. Something has happened. Romeo runs to Mercutio, who has a strange expression on his face. With astonishment, Tybalt looks down at his hands and his aggression is gone. The crowd fail to understand. Even though Mercutio behaves oddly and Romeo can see that he does not feel well, it seems that they are leaving normally together. Tybalt and the crowd are leaving too, yet ultimately no one leaves. Mercutio falls into Romeo's arms, everything freezes and time stops.

The millisecond of the actual moment of Mercutio's death represents his confrontation with another world - with Mab, Queen of this invisible, mysterious and unknown realm. Although Mercutio told the Montagues and Romeo of her the previous evening, his actually encountering Mab takes him by surprise and entering another dimension shocks him. Mab becomes his mother with warm, soothing arms, an ecstatic mistress, as well as resolute and uncompromising death. Like a bride walking her groom to the altar, Mab now leads Mercutio back to Romeo's arms.

We are back in the present, in a street of Verona. Mercutio's corpse falls from Romeo's arms to the ground. It takes a while for everyone to grasp what has happened. Romeo finally gives up his futile efforts to resuscitate his friend. Tybalt and the other Capulets slowly disappear like steam. Romeo's grief is overwhelming, the Montagues lower their heads in helplessness. Only now do they realise who is to blame for Mercutio's death and start seeking Tybalt. Romeo is blinded by sorrow and anger, which totally transform his usually peaceful energy. Tybalt, on the other hand, is weakened by his feeling of guilt. He flees from Romeo but the Montagues aggressively stand in his way. A merciless, frenzied fight to the death breaks out. The Capulets return to the game and, albeit reticently, stand up for their boss. Pushed by Romeo, Tybalt suddenly falls to the ground and everything is brought to a standstill. Tybalt too lives his "millisecond of death" with Mab.

Romeo falls into deep despair. The death of his friend and the consciousness that he himself is a murderer are simply too much to bear. The distress, now on the part of the Capulets, turns into brutal assaults on the Montagues, Romeo in particular, who is aware that there is no one to help him this time. The clamour brings the astounded parents - Lady Montague and Lord Capulet - to the street, as well as the disconsolate Laurence and Juliet, who cannot believe that her cousin is dead. Romeo confesses to Juliet that he has murdered Tybalt, and faces her aggression with total apathy and submission, perhaps wishing that Juliet put an end to his life. They subsequently separate, each of them taking the direction of their own clan. We now witness yet another sharp, yet this time evenly balanced, conflict: between Lady Montague and Lord Capulet. In the meantime, the Capulets accompany Tybalt on his final journey and the Montagues do the same with Mercutio's body.

The space has emptied again, with only Laurence and Queen Mab left. At that moment, Laurence sinks beneath the weight of all that has accumulated in him. His unutterable pain transforms into torrential fury, which makes him turn against "everything" that has taken matters this far, the "something" that has got beyond his control and ruined all his good will and endeavours. "God, how could you have allowed this to happen?!" Laurence's struggle, however, is completely futile, pitiful.

SCENE 11

ROMEO'S ROOM

Romeo, alone on his bed. He is in the utmost despair: he has lost a friend, killed a human being and, as a result, has also lost his beloved Juliet. Three Montagues arrive, evidently not entirely at peace. Romeo wants to leave, yet, just as in Act 1, his mother prevents him from doing so. This time, however, she is not affectionate but rigid and filled with wrath against her son, which she mercilessly manifests. Lady Montague rebukes him for what he has done and in the end, assisted by three other members of the family, orders Romeo to put on his mask. He refuses to do so and hence is expelled from the house for ever.

Outside, Romeo encounters Laurence and cries on his shoulder. The Friar seems to have calmed down somewhat and again radiates cool-headedness, wisdom and certainty. He knows all too well that nothing can be done to reverse the events, yet his rational mind and experience suggest to him a clear plan of how to tackle the situation and secure a positive and happy future for Romeo and Juliet. Laurence is well aware of how Juliet feels and sends Romeo to see her.

SCENE 12

JULIET'S ROOM

Juliet, alone on her bed. Her state of mind is similar to that of Romeo's in the previous scene. She is heart-broken by the death of her cousin and the fact that he was murdered by none other than the young man whom just a few hours ago she fell in love with.

Romeo enters, hesitant and crushed. He finally musters up the courage to speak to Juliet and approach her, yet her response is as he suspected it would be: she does not want to see him. In one breath, Romeo begs for forgiveness or death, again professes his love, but to no avail. Although it causes Juliet great pain, she drives him from the house.

Romeo is leaving, when suddenly a piece of Juliet's heart breaks off and leads her arm to stop him. In disbelief, he slowly turns until their eyes meet. That which takes places between them is impossible

to describe in words. Naked love with a sword in its hand on the back of a stallion gradually begins to disperse all the armoured forces standing in its way.

Following several waves of euphoria and the subsequent first tender love-making, Romeo and Juliet fall asleep.

In her sleep, Juliet is besieged by a nightmare in which her father and his minions are about to enter her room, where Romeo is exposed to danger. At dawn, she abruptly wakes up, passes Romeo his clothes and, after kissing him, hastily sends him away. Romeo is about to leave, yet Juliet's love again prevails over fear, calling him back. They should not part like this, and there is perhaps still time for a few beautiful words and sleepy tenderness.

Romeo and Juliet fall asleep again for a while, yet the union of their bodies and souls is prevented by Queen Mab. In their dream, she sends them for a ride among the stars until they "awaken" back in Juliet's bedroom, standing above a pile of Romeo's belongings. Now Romeo really has to leave. Neither of the lovers anticipates that this is the last time they will see each other in this world.

Juliet hears her father's heavy steps approaching. She just about manages to tidy up and make her bed when a vanguard made up of three Capulets enters her room. The expression on their faces foreshadows a problem. Juliet steps back when she glimpses her father with a mask in his hand. The reason why he has brought the mask is clear and Juliet refuses to accept it. Lord Capulet treats Juliet in a similar manner to how Lady Montague treated Romeo previously. Eventually, Juliet is cornered and it seems that she cannot avoid putting on the mask her father is holding in front of her face.

We do not know whether it is upon Mab's impulse, but time stops yet again. Friar Laurence consoles Juliet, adding that he knows how she can escape the fraught situation. He passes her a black glove and explains how she should "use" it, and he also outlines plans for the future. Laurence leaves. The "pause" in the real story ends and Juliet tamely takes the mask from her father's hand, proudly putting it on. Lord Capulet is satisfied and leaves, followed by his three henchmen.

Juliet is left on her own. She throws the mask away with repulsion. After making sure that everybody is out of sight, she takes Laurence's glove from under her pillow. She dreads the unknown and mysterious, but she loves Romeo and since she trusts Friar Laurence does exactly what he told her to do. She immediately feels the glove's effects and soon falls into a deep sleep, so deep that she appears to be dead.

One of the Capulet nurses comes to check whether Juliet is covered by her bedclothes. Covered she is not - and it seems she is not alive either. Instantly, other Capulets gather in Juliet's room, including, finally, her father. Lord Capulet embraces his "dead" daughter.

SCENE 13

PASSING - THE TOMB

Laurence runs out from the Capulet side. In one hand he holds Juliet's mask, in the other a black glove. It is the message he is carrying to Romeo, whom he is to meet in the agreed place. The space opens up and expands.

Romeo, on his own. As though he has woken up, something drives him elsewhere. Laurence has perhaps caught sight of Romeo and runs towards him with the message. The space expands again. Romeo rushes into it, yet he winces. He suddenly has the feeling that something has happened, a foreboding of Juliet's death. But he has not seen anything and knows nothing. He is restless and again runs away.

Friar Laurence appears in another space and puts the glove on top of the mask in the agreed place. So far, it seems to him, everything has gone according to plan, hence he can leave.

The black glove, however, by chance or inadvertently, or resulting from an intervention from above, vanishes from Juliet's mask.

Romeo rushes in, he may have glimpsed Laurence, yet he pauses. He finds Juliet's mask in the agreed place. This makes no sense to him: What kind of message is this supposed to be?!? Romeo throws the mask away, his foreboding and anxiety growing. He runs away.

Mab appears. She is the intervention from above, the unfathomable chance, the unforeseeable "inadvertency" beyond Laurence's control. Mab opens another space: the tomb with Juliet's "dead" body, placed with all the respective honours. Mab sits down next to Juliet, as if she were sleeping (which in fact she is), and then leaves.

Romeo, however, does not know that Juliet is just sleeping. He rushes into the tomb, and that which he felt and was afraid of has become an irreversible fact. Yet he cannot, refuses to, accept it. Overwhelmed by shock, he tries to "return" Juliet to his (their) world. To no avail. Immense grief and despair ravage his heart and mind, and he decides to carry out a bold act - to leave together with Juliet, so as to be with her again.

"Reaching out to the unknown", Romeo touches Queen Mab's "white hand" and lets it move down his face. This is the end, yet before passing away Romeo wants to rearrange Juliet into the original, "official" condition. He feels that he is dying and, just like Mercutio and Tybalt previously, he finally "meets" Mab. She subsequently abandons him and, with his final breath, Romeo lets go Juliet's hand, which he has held until the last moment.

Juliet slowly awakens from the temporary "induced sleep". It takes her a while until she realises where she is. She then begins to understand Laurence's words: "Romeo will come to fetch you." She thinks that he has not arrived yet, but suddenly stumbles over his body. Juliet's joy at seeing her beloved instantly gives way to knowledge of the irrevocable: Romeo is dead. Her broken-hearted lamentation ends with the decision to take her own life, just as Romeo did a few minutes ago. Juliet calls Queen Mab, who then helps her to breathe her last breath, next to her beloved Romeo.

Epilogue

Laurence, alone. He may have anticipated yet has still to find out that which has just happened. He is increasingly tightly gripped by some imaginary walls, which he cannot get through. When he is almost crushed by the walls, the final scene opens before his eyes: Romeo and Juliet in the tomb, buried with all the honours. The Capulet and Montague clans have at last realised the absurdity and tragic impact of their eternal feud, and the deaths of the two innocent young people have made them reconcile. Yet there is no one around except Mab, who suddenly appears and leads Romeo and Juliet's souls to her realm. To her mysterious world, which we all will come to know, sooner or later.

We again see how the "keyhole" closes under Laurence's nose. "Shut out", the Friar is left alone in the empty space, with his final absolute capitulation, with his God, whom he is losing, just as he is losing himself and his faith in anything. And what's worse, he is still alive.

Petr Zuska, 2013

VANEMUISE BALLETITRUPP 149. HOOAJAL



TARASINA MASI HAYLEY BLACKBURN AMY BOWRING JACK GIBBS RAMINTA RUDŽONYTE ALAIN ÉRIC LAURENT DIVOUX MARIA ENGEL GUS KYEEMA UPCHURCH



LAURA DENISE QUIN MATTEO GIULIO TONOLO BENJAMIN KYPRIANOS MIRELL SORK SILAS STUBBS JACK TRAYLEN ARIANNA MARCHIORI ALEXANDER GERMAIN DREW YUKIKO YANAGI



GIORGIO KORIDZE GEORGIA TONI HYRKÄS WALTER STUART ISAACSON MERILIN MUTLI GERARDO OLIVARES AVELAR SAYAKA NAGAHIRO MIRIAM ORTEGA PAZ ALEXANDRA FOYEN MATTHEW JORDAN



DARLI THOMSON-IAKOVLEVA MATT DILLON JANEK SAVOLAINEN ANTON IAKOVLEV MARTIN CHLUMSKÝ JANIKA SUURMETS ALEX FEHR KAROLI JÖELAID AIVAR KALLASTE

Teatrijuht / General Manager Toomas Peterson
Muusikajuht / Musical director Paul Mägi
Balletijuht / Ballet director Mare Tommingas
Draamajuht / Drama director Tiit Palu
Lavastusala juht / Technical director Rait Randoja
Lavameistrid / Stage technicians Ken-Konrad Kerm, Sergei Kornev, Sergei Ivanov, Aigar Kikkas, Reigo Harkmann, Andre Luik, Karl-Hendrik Uusmaa, Mart Visnapuu, Margus Toode, Martin Remmelgas
Dekoratsiooniala / Stage set department Marika Raudam, Mait Sarap, Ain Austa, Terje Kiho, Sirje Kolpakova, Andres Lindok, Innari Toome, Katrin Pahk, Jane Aus, Taavi Kask, Aleksandr Karzubov, Indrek Ots, Mart Raja, Armin Luik, Leenamari Pirn, Tarvo Vassil, Arvo Vassil, Eino Reinapu
Kostüümiala / Wardrobe department Ivika Jöesaar, Irina Medvedeva, Ruth Rehme-Rähni, Külli Kukk, Edith Ütt, Ivi Vels, Ljubov Guzun, Heli Kruuse, Luule Luht, Tia Nuka, Kaire Arujõe, Valentina Kalvik, Inkeri Orasmaa, Daisy Tiikoja, Elli Nöps, Kertu Lepasaar, Marit Reinmets, Natalja Malinen, Olga Vilgats, Juta Reben, Malle Värno, Toomas Vihermäe, Henn Laidvee
Riietusala / Costume Warehouse Eva Köiv, Maris Plado, Kadri Kangur
Grimm ja soengud / Make up and Hair Stylists Anne-Ly Randoja, Rutt Laikask, Janika Kolju, Mare Kuul, Maarja Löbu, Anne-Marie Kivioja Noormaa, Viktoria Rüster, Reet Laur, Kelly Kullerkupp
Rekvisiidiala / Stage Prop Department Liina Martoja, Kärt Paasik, Annaleena Adamson, Mirka Porrassalmi, Kaie Uustal
Valgusala / Lighting Department Tõnu Eimra (valguskunstniku assistent), Tõnis Järs, Kaspar Aus, Villu Adamson, Andrus Treier, Madis Fuchs, Tauri Kötsi, Andres Sarv
Heli- ja videomeistrid / Audio-Visual Department Vaiko Vreimann, Kalev Kääpa, Andreas Kangur, Juho Porila

Kavalehe teostus / Programme preparing:
Kujundus / Design Katrin Kelpman
Tekstid / Texts Petr Zuska, Jan Bílý, Roman Vašek, Kai Rohejärv
Fotod proovist / Rehersal photos Maris Savik
Tõlked / Translations Luisa Tölkebüroo / Luisa Translation Bureau





VANEMUISE BALLETT · 80

VANEMUINE

Vanemuise ballett 80!

BALLETIGALA

KUNSTILINE JUHT MARE TOMMINGAS
VANEMUISE BALLETISOLISTID JA TRUPP

3.03.2019 KELL 19.00 VANEMUISE SUURES MAJAS
25.03.2019 KELL 19.00 RAHVUSOOPERIS ESTONIA
18.04.2019 KELL 19.00 UGALA TEATRIS

 **kinema**

25 aastat ustekunsti

kinema.eu

Kinema
avab ukse
teatrielamusele!

Laia ja kaasaegse repertuaariga Kia Sportage



SPORTAGE



The Power to Surprise

Kia Sportage repertuaaris on kõik tänapäevastele
mugavus- ja turvastandarditele kohane varustus.



Lisaks rikkalikule varustusele annab Kia kaasa kindlustatud kvaliteedi, autotööstuse juhtiva 7-aastase garantii, mis on välja teenitud karmile kontrollile alluvate usaldusvääruse ja vastupidavuse testide tulemusena. Auto Bilt küsitluste järgi on mitmel aastal järjest Kia olnud nii kliendirahuolul, usaldusvääruse kui pikaajalise kvaliteeditaseme osas kõrgeimail positsioonil Euroopa turu 20 juhtiva autotootja seas.

Kia 7-aastane/150 000 km garantii kehtib köikides ELi riikides (lisaks Norras, Šveitsis, Islandil ja Gibraltaril). Vastab kohalikele nõuetele ja tingimustele. Kütusekulu (l/100 km)/CO₂ (g/km): linnas alates 5,2/137, maanteel alates 4,5/126, keskmise alates 5,6/133. Kütusekulu on määratud NEDC testiga.

autospirit

Proovisõit on väär kogemus!

Autospirit Tartu – Turu 47, tel 734 1126, tartu@autospirit.ee

Emakeelne kultuur on hindamatu väärthus.

30. detsembril 2006 asutasime Vanemuise Fondi, et hoida ja toetada Eesti teatrikunsti.
Lubame hea seista fondi käekäigu eest

Olga Aasav, Kalev Kase, Mart Avarmaa, Tartu linn

Vanemuise Fond on loodud teatri töötajate erialase arengu ja koolituse toetuseks.
Fondi on võimalik teha annetusi:

SA Tartu Kultuurkapital / Swedbank IBAN: EE092200221011379347, SWIFT: HABAEE2X /
SEB Pank IBAN: EE2510102052050006, SWIFT: EEUHEE2X
Märksõna: VANEMUISE FOND

Vanemuise fond tänab:

Olga Aasavit, Andrus Ansipit, Mart Avarmaad,
Alar Kroodot, Kalev Kaset, Mati Kermast, Eero Timmermanni,
Tartu linna, Vanemuise advendikontserdil annetajaid.

Aasta toetaja

Ametlik autopartner

ekinema **autospirit**

Ametlik hotellipartner Tartus

DORPAT
HOTELL

Ametlik hotellipartner Tartus

LONDON
HOTELL

Ametlik hotellipartner Tallinnas

park inn
Central Tallinn

Tartu
heada mötete linn

GIGA

KUKU

Postimees

KULTUURMINISTERIUM

AITAN LAPSI

AS GIGA on Vanemuise Sümfooniaorkestri Kassitoome tasuta suvekontserdi peaspioneer.



vanemuine.ee