

Ooperi etendamine – uute analüütiliste lähenemisviiside otsingul*

Clemens Risi

(tõlkinud Kaire Maimets-Volt)

Klassikakaanonisse kuuluvate ooperilavastuste akadeemiline käsitlus näeb jätkuvalt vaeva eelkõige arutlustega, mis keerlevad teksti/partituuri siirde ümber misansteeniks/interpretatsiooniks, s.o. leheküljelt lavale. Selle seisukoha järgi kirjutab partituur ette spetsiifilised reeglid, kuidas transponeerida teksti lavaliseks tegevuseks. Enamikul juhtudel ei peeta kordumatut, tegelikku etendust analüüsivääriliseks objektiks. Vastukaaluks seesugusele partituurikesksele lähenemisele pakun ma välja lähenemisviisi, mis võimaldaks teoreetiliselt käsitleda ooperilavastuste performatiivset mõõdet. See algab tähelepanekust, et ooperietenduste käigus on võimalik kogeda hetki, mida ei saa seletada kui eelnevalt kirjapandud teksti ja partituuri pelka tõlget või kui eelnevalt eksisteeriva autorikuju vaimusilmas nähtud draamarolli või tegelase sümboolset esitust (*representation*); selle asemel kutsuvad need seigad eelkõige esile tugevaid kehalisi reaktsioone sellele, mida vaadatakse, emotsionaalselt tajutakse ja kogetakse.

Tuginedes eeldusele, et ooperi performatiivset mõõdet tuleb mõista siirdelise (*transitional*), kaduva (*ephemeral*) ja vastastikuse protsessina etendust andvate näitlejate/lauljate ja vastuvõtjate (publiku) vahel, küsitakse siin artiklis, kuidas saaks seda protsessi teoreetiliselt käsitleda ja analüüsida. Minu arvates seisneb etenduse eriline võlu suurel määral just nendes aspektides, mis ilmutavad end etenduse kaduolust tulenevates detailides – hetkedes, millele me ei oska silmapilkselt omistada mingit tähtsust ega tähendust; hetkedes, mil tähtis pole miski muu peale kasutatava materjali – kehade, häälte, rütmide, kõlavate helide ja hääletoonide tegeliku koosluse ja nende mõju vaatajale ning kus see materjal ärkab elule ainult etenduse *hetkes*.

Oma poleemilises artiklis „Muusika – drastiline või gnostiline?“ („Music – Drastic or Gnostic?“, 2004: 505, 529) väljendab Carolyn Abbate mõtet, et muusikateadus kui distsipliin loodi – ja töötab nii tänani – kui hermeneutiline distsipliin, mis tegeleb muusikaliste tekstidega ning varjatud struktuuride ja keerukuste dekodeerimisega. Seetõttu, väidab ta, on kõnealune distsipliin kaotanud oma tõelise, algupärase objekti: muusika kui (kogetud) kõlava heli. Ta eeldab, et just esitatud muusika (hääled ja kõlavad helid) ja mitte kirjapandud partituur on see, mis ajendab iga muusikateadlast muusikaga tegelema. Ma nõustun tema hinnanguga, ent siiski puudub meil endiselt selge arusaam, kuidas käsitleda ooperielamusi kuidagi sobival moel. Päris artikli lõpus toob Abbate kaks lühikest näidet isiklikest kogemustest oma huviobjekti kohta. Ta kirjeldab isiklikku elamust Wagneri „Nürnbergi meisterlauljate“ etenduse külastusest Metropolitan Opera's, kus Ben Heppner Walther von Stolzingi osas kaotas „suurejooneliselt“ oma hääle, kui ta

murdus kõrgetel *sol*-idel ja *la*-del, esitades I vaatuses oma proovilaulu „Fanget an! So rief der Lenz in den Wald“ esimese salmi esimest värsirida, ning sel hetkel tegin ma kiire arvutuse, et selles oli tal jäänud veel kaks viierealist salmi ning viimases stseenis kolm salmi üheksa värsireaga, lühidalt: veel palju kõrgeid *sol*-e ja *la*-sid, isegi arvestamata kolmanda vaatuse kvintetti. Sel hetkel sulgesin meeleheitest silmad. [...] Heppner jätkas laulmist, teades, mis teda ees ootas. Sellal, kui teised esitajad näisid [...] endiselt asuvat oma rollis Wagneri lustakas Nürnbergis, sai Heppnerist unikaalne inimolend ainukordses paigas ja ajahetkes, kes kõielkõndijana kukkus ikka ja jälle. Ma olin paigale tardunud mitte

* Ilmunud inglise keeles: Opera in performance – In search of new analytical approaches. – *The Opera Quarterly* 27/2–3 (2011), lk. 283–295. Res Musicas avaldame *The Opera Quarterly* loal. Autor soovib tänada oma kolleega ja sõpru Gundula Kreuzerit, David J. Levinit, Joy H. Calicot ja Dana Gooley't kestvate inspireerivate arutelude eest ooperi etendamise teemal ning väärtuslike kommentaaride eest. Käesoleva artikli varasemaid versioone on ette kantud Berliini Freie Universität'i, Berliini Koomilise Ooperi, Browni Ülikooli ja Vanderbilti Ülikooli kollokviumidel ja konverentsidel.

Wagneri ooperi, vaid Heppneri kangelaslikkuse tõttu, ning tähtis ei olnud mitte varjatud tähenduse adumine hermeneutilise alkeemia kaudu [---], vaid too moraalne vaprus ainukordne demonstratsioon, mis tõepoolest annab tulemuseks teadmise millestki, mis on fundamentaalselt erinev ja fundamentaalselt erinevat liiki. Ehk võiks seda nimetada drastiliseks teadmiseks (samas, lk. 535).

Artikli viimases lõigus möönab Abbate, et kui keskendada tähelepanu esituse kogemisele, jääb ikkagi üks probleem:

Kui korruga loeb vaid elav esitus, mis toimus kunagi ja mida kogesid vaid need, kes kohal olid, peab see [ainsuse] esimene isik, see Mina, kes ei unusta ära, olema valmis lavale astuma [---] Ei ole võimalik peituda formalismi struktuuriliste tähelepanekute taha teoste või tekstide kohta. [---] Esitus ei varja krüptilist tõde, mida tuleks paljastada. Kuid esituse surelikkuse aktsepteerimine, sellest kõrvale vaatamast keeldumine võib siiski olla mingisugusel kujul tarkus (samas, lk. 536).

See on mõtteviis, mida ma sooviksin arendada, erilise rõhuga küsimusel, kuidas hõlmata iga ooperietenduse seesuguseid üksikasju, sealhulgas vajadust rõhutada esituse kaduvust ja iga tajumise subjektiivset iseloomu.

Etenduste analüüsimisega tegelevad teatriuuringud on ka kaua aega oma analüüsid tuginenud hermeneutika- ja semiootikateooriatele (vt. nt. Fischer-Lichte 1983). Alles paaril viimasel aastal võib täheldada aeglaselt tärkavat huvi selle vastu, mida „tähendus ei suuda edasi anda” (Gumbrecht 2004), „performatiivse pöörde” (Fischer-Lichte 2008) vastu kultuuris ja teatris. Tähelepanu keskendamine teatri performatiivsele mõõtmele etenduse analüüsis on näidanud semiootiliste lähenemiste piiratust ning fenomenoloogiliste tajuteooriate võimalusi. Proovin osutada mõningatele võimalikele teoreetilistele ja metodoloogilistele teeradadele sel tärkaval väljal. Kasutades lähtekohana performatiivsuse teooriaid, toimub teoreetiliste ja analüütiliste perspektiivide nihe: siirdumine representatsioonilt kohalolule, referentsiaalsuselt materiaalsusele, sümboliliselt mõttelt ja semiootiliselt tähenduselt elamusele ja meelelisele tunnetusele, mis peegeldab taju võnkeprotsesse etenduses. See võnkeväli on

peamiseks fookuseks minu huvis ooperi kui etenduse ja ooperi etendamise vastu.

Keskendumine elamusele ja meelelisele tunnetusele kannab eneses mõtet, et taju subjektiivsus ei ole takistuseks teaduslikule, akadeemilisele lähenemisele. Pigem on nii, et ilma subjektiivsust avalikustamata ei saa ollagi mingit arusaamist tajumisest. Seega teen ettepaneku rakendada fenomenoloogilist lähenemisviisi, mille puhul ei saa olla ühtki tajumist, ühtki sündmust väljaspool konkreetset, kehalist suhet subjekti ja objekti vahel (vrd. nt. Merleau-Ponty 1945; Roselt 2008; Waldenfels 2003). Kui keegi võtab taju subjektiivsust tõsiselt – see „mina”, kellele Abbate viitab –, osutub võimatuks kirjutada või kõneleda kogemustest, mis ei ole selle kellegi enda omad. See pole mõeldud argumendina retseptiooniteooria empiiriliste meetodite uuesti kasutusele võtmise poolt. Pigem on nii, et uurija – või õigemini tõesti mina kui uurija –, kes on teadlik omaenese tajuvõimudest, suudab ilmselt jõuda ka üldisemate tajuprotsesside adumiseni. Kuid selleks, et nii juhtuks, on tarvis saada teadlikuks omaenese tajust, aduda omaenese eelsoodumusi – [s.o.] protsess, millega Abbate (oma nõudega reflekteerida „mina” üle) algust teeb. Asja mõte seisneb „reflekteerimises lugemise/jälgimise/kuulamise protsessi subjektiivsete eeltingimuste üle. Miks ma märkan, mida ma märkan?” (Fischer-Lichte jt. 1997: 2). Järgnevas arutelus etenduste kogemiste üle viitan ma ennekõike omaenda tajule, kuid samuti sellele, mida tajun nende puhul, kes istuvad minu ümber. Muidugi, alati ei ole võimalik eristada omaenda tajusid, enda refleksiooni nende tajude üle ja teiste [inimeste] tajude omaksvõttu: seega, järgnevas on tajuval subjektile vahelduvalt viidatud kui „minale”, „meiele” ja „publikule”.

Võttes arvesse kultuuri kui etenduse protsessuaalsust ja „sündmuslikkust” on eriti abiks üks teine tähtis fenomenoloogiline tajumudel: mudel, mis defineerib iga elamust vastastiktoimena olevikuhetke mulje, äsja kogetud mineviku mäletamise ning vahetu tuleviku etteaimamise vahel. Käesolev artikkel heidab valgust sellele lähenemisviisile, koondades tähelepanu kolmele aspektile: (1) hääle meelelisele kogemisele; (2) etenduse kuuldeliste ja vaateliste elementide ajaväärtuste tajumisele; ning nendest kahest aspektist lähtuvalt (3) tajumisele kui aktiivsele osalemisele.

Hääle meeleline kogemine

Häälest rääkimiseks on palju võimalusi. Fenomenoloogiline lähenemine eeldab, et mitte midagi, mis juhtub, ei saa kirjeldada sõltumatult kirjeldaja enda meelelistest kogemustest (vrd. Waldenfels 2003; Barthes 1972; Risi 2004; Galler, Risi 2005; Risi 2006). Niimoodi vaadatuna mõistetakse häält kui selle tekitaja ja tajuja vahelise suhte kogemust: kaaskohaloluna, või täpsemalt öeldes, kaavibratsioonina. Just nagu laulmine on füüsiline protsess, keha omaduste kandumine ruumi¹ ja nende omaduste väljendus, on ka hääle kogemine füüsiline protsess. Laulmise, kuulnud olemise ja kuulamise vastastikku seotud protsesse võib mõista kui intiimset vahetusakti. Selle protsessi tarbeks on Michel Poizat tarvitusele võtnud mõiste „jouissance“ (s.t. iha või himu). Sel mõistel on sõnaselge seksuaalne lisatähendus (Poizat 1986). Samas laadis on Roland Barthes kirjeldanud lauluhääle kogemist eriti elavas ettekandes kui kehalist osalust. Uurimuses *S/Z* kirjutab Barthes, et laulmine on seotud kinesteesiaga, et laulmises „on midagi kehatunnetuslikku (*coenesthetic*), see on vähem seotud ‚muljega‘ kui seespidise, muskulaarse, humoraalse aistingulisusega. Häälel on läbivalgumine, sissepoetumine, ta libiseb üle terve kehapiinna, naha [---] Muusika seega [---] võib põhjustada orgasmi“ (Barthes 1975 [1970]: 110). Hääle muutub otseku narkootikumiks, millest võib sõltuvusse sattuda. Väljavaade kuulda üht kindlat häält loob konkreetsed ootused rahulduse pakkumisest kehalistele vajadustele. Vastavuses hääle kogemise füüsilisuse ideega, on konkreetne reaktsioon – aplaus, ovatsioon (äärmustesse kalduv, vahel animalistlik heli kuuldavale toomine) – mõistetav kui füüsiliselt paratamatu. Lõik 1993. aastal Zürichis Edita Gruberovága Zerbinetta osas etendunud Richard Straussi ooperi „Ariadne Naxosel“ arvustusest peegeldab seda füüsilist paratamatust:

Ajakirjanduse põhjal [---] oli ette teada, et igal juhul tasub oodata midagi suurepärast.

Edita Gruberová [---] esineb kahtlemata hiilgavalt. Siiski kujunes kõik oodatust hoopis teistsuguseks, sest saabus see hetk – hetk, mis jättis sõnatuks nii eksperdi kui võhiku. Sel hetkel kummardus terve publik rabatult ettepoole, hoidis ühiselt hinge kinni ning igaüks võis kuulda oma naabri pulssi – kaksteist minutit paralüüeeritud hämmeldust. [---] Ja see, mis järgnes, ei olnud mitte [kombetaite] žest, mitte ooperirituaal; see oli füüsiline paratamatus. Just nagu tulnuks pärast liiga heldelt väljamõõdetud helidevoolu suunata osa sellest heliülejutusest pööraselt entusiastlikku hõiskamisse.²

Teine näide: vokalist David Moss esitamas prints Orlovski laulu „Ich lade gern mir Gäste ein“, kuulsat ja imetletud aariat Johann Straussi ooperist „Nahkhiir“ Salzburgi festivali 2001. aasta lavastuses. Mossi peetakse üheks kõige uuendusmeelsemaks lauljaks ja löökpillimängijaks nüüdismuusikas.³ Esmapäeval tundus Mossi esitus saavutavat täpselt vastupidise efekti Gruberová esituse arvustuses kirjeldatule. Hans Neuenfelsi lavastatud ja Marc Minkowski dirigeeritud „Nahkhiires“ oli Mossile, kes on kõike muud kui ooperilaulja, antud prints Orlovski roll. Mida me publikuna kogesime? Sooja ja kauni *bel canto* hääle asemel, mida oleme harjunud Orlovski rollis kuulma (nt. Brigitte Fassbaenderi häälel), kostitati meid sügavate ja kähisevate hääletoonidega, kärisevate helidega, häälega, mis viskus falsetti, ragises, kraaksatas, krooksus, ohkis ja omavolitses intonatsiooniga. Mossi lavaleastumine põhjustas ilmselt osal publikust füüsilist valu ning harjumuspärase taustsüsteemi kõikumalöömist. Mis oli fiktsioon (s.t. mis oli endiselt diegeetiline) ja mis oli tõelisus? Kas oli prints Orlovski see, kes ägises, ähkis ja köhis? Või mis sorti olevus oli üldse lava vallutanud? Ehk oli see lihtsalt virtuoos David Moss ise kogu oma ekspressiivses vokaalses andekuses, kes tõmbas inimesi kaasa omaenda eksperimenteerimisvaimustusse? Publik koges kokkupõrget eksperimentaalmuusika kunsti-

¹ Vrd. Pavis 1998: 435: „Häälel on keha avarus ruumis.“

² Die Arie auf Naxos führte zum Orkan. Thomas Wördehoff über die Sensation Edita Gruberová. – *Die Weltwoche* 24 (June 17, 1993), tsit. Rishoi (1996: 92) järgi.

³ Vrd. David Moss, <http://www.davidmossmusic.com> (sisaldab ulatuslikku biograafilist ja diskograafilist teavet, samuti audio- ja videonäiteid), vaadatud 31. oktoobril 2011. „Nahkhiire“ lavastuse DVD kohta vt. http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=100340 ning http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=100341.

traditsiooni silmapaistva esindaja, isikupärase vokalisti David Mossi, ning ooperi ja opereti tavapärase raamistiku vahel. Nende kahe vaheline hõõrdumine tekitab põhjaliku meeltesegaduse, taju piire kompava kogemuse, tugeva eba-kindlustunde, provotseerides neid, kes seda kogesid, oma tunnetega toime tulema ja mingit seisukohta võtma.

See segadusse viiv mälu ja ootuste vastastikmõju, mis ülitõhusalt toimis Mossi esinemise tajumisel, rakendub igas tajuaktis ja nii ka igas teatritaju aktis. Siiski näib see eriliselt mõjukana ooperietendusele eriomase taju puhul, sest repertuaarikaanonist pärit ooperite nüüdislavastuste tajumise protsesse iseloomustab kõrge korduste ja ootuste määr.

Etenduse kuuldeliste ja vaateliste elementide ajaväärtuste tajumine

Mälu ja ootuste vastastikmõju viib minu teise punktini: püüdeni haarata etenduse ajalist, kaduvat kvaliteeti. Vähemalt Aristotelesest saati on „aeg“ olnud kestva ja põhjaliku refleksiooni objektiks. 20. sajandi aja-alastes teoretiseeringutes on olnud Henri Bergsoni ja Edmund Husserli fenomenoloogilised kirjutised kõige mõjukamate seas: nende käsitlustes, milles kajastuvad vanemad seisukohad – eriti Augustinuse oma –, tuleb olevikukogemust mõista kui suhte loomist mineviku ja tulevikuga. Asjaolu, et me lakkamatult viitame minevikule või oleme minevikust mõjutatud, nimetab Husserl „retentsiooniks“. Lakkamatut viitamist tulevikuootustele nimetab Husserl „protentsiooniks“ (Husserl 1996, eelkõige lk. 19–72, 2001, eelkõige lk. 3–49). Kui tajuprotsessi algul luuakse esmamulje (nt. mingist helist või teatud muusikalisest kujundist), siis jäädvustatakse see ühtlasi ka mällu. Seega saab esmamuljest retentsioon. Sellest äsjase mineviku kogemusest moodustatakse teatud ootused tulevaste muljete kohta – aimus protsessi jätkumisest ehk protentsioon. Etendataval ooperil (nagu üldse esitataval muusikal ja teatrilavastusel) on potentsiaal luua eripäraseid ajakogemusi, tekitada suuri erinevusi aja kogemisel. Ajakogemuste mitmekesine valik ja nende tajumuundav potentsiaal rajaneb aja alalõpmata muutuv

konstrueerimisel, mis omakorda põhineb igal hetkel erisugusel suhtel minevikku ja tulevikku. Ajalisuse kogemus sõltub kolmele dimensioonile (suhe minevikku, oleviku intensiivsus, suhe tulevikku) omistatud suhtelisest tähtsusest. Selles mõttes tajutakse kõige hõlpsamini aja kiirenemist või aeglustumist, ning neid tajutakse erinevate ajakihtide kattumise tõttu esitatud muusika ja misanstseeni vahelises suhtes: [s.o.] suhe lavastuste kuuldelise ja vaatelise tajumise vahel. Valgustan öeldut kahe näitega.

1976. aastal lavastas Patrice Chéreau Bayreuthi festivaliks Wagneri „Nibelungi sörmuse“, millest sai niinimetatud „sajandi ‚Sörmus‘“. „Valküüri“ esimese vaatuse lõpus, takka piitsutatuna muusikast, jõuab Siegmundile ja Sieglindele tekstiliselt ja muusikaliselt kohale, et nad on kaksikvend ja -õde ning kõigele lisaks armunud. Sel hetkel lähenesid Jeannine Altmeyer ja Peter Hoffmann asjale füüsiliselt. Nende kehad näisid jõuga teineteise poole tõmbuvat; neil näis olevat vajadus teineteist neelata. Seitseteist aastat hiljem taas Bayreuthis ei võimaldanud Heiner Müller keelatud armastajatele Tristanile ja Isoldele (ega publikule) niisuguste orgiastiliste soovmõtete täitumist. Erich Wonderi kuubikujulises valguse- ja värviruumis ning moedisainer Yohji Yamamoto kostüümides allutati kaks lauljat-näitlejat muusikalise kulminatsiooni hetkel uuesti tohutule distantsist tulenevale pingele, selle asemel, et neid sellest vabastada. Waltraud Meier ja Siegfried Jerusalem liikusid teineteise poole aegluubis ja sirutusid kulminatsioonihetkel teineteise poole, peopesa vastu peopesa. See žest vihjas allasurutud energiale mõlema esitaja kehalises pingulolekus; energiale, mis ei saanud end valla päästa ning vahest just selle tõttu jõudis publikuni erakordse tugevusega.

Mõlemad näited on muusikaliselt sarnased, edasiviiva, pinget ehitava liiniga, neljast kaheksandiknoodist („Tristanis“ punkteeritud noodivältuste tõttu veidi väljavenitatud) koosneva grupi sekventsilise juurdekasvuga, mis rajab endale teed heliulatuse ja valjuse viimase piirini, kuni edasi pole enam võimalik laieneda ja kuni see viimaks lõhkeb. Muusikalisi paralleele võib näha ka väljapakutud tempo- ja meetrumitähistes: „Valküür“: „Sehr belebt – Immer schneller“ („Väga

liikuvalt – Üha kiiremini”) 4/4 taktimöödus; „Tristan ja Isolde”: „Immer belebter – Sehr lebhaft” („Üha liikuvamalt – Väga elavalt”) 4/4 taktimöödus.⁴

Oluline ja märkimisväärne erinevus nende kahe vahel seisneb selles, kuidas on ühendatud kummagi akustiline ja visuaalne plaan, mis annab tulemuseks kaks täiesti erinevat ajakogemust. Chéreau lavastuses me kogeme muusikalise ja lavalise liikumise paralleelsust, vastastikust kiirusekasvu. Kuidas saaksime seda kiirendustunnet seletada, arvestades eespool viidatud fenomenoloogilist ajakogemust? Kaalun siinkohal üht mudelit, mille pakkus 1964. aastal välja filosoof ja psühholoog Wilhelm Keller. Kelleri arutlus, mis põhineb Husserli eristusel, asetab retentsiooni ja protentsiooni parameetrid suhtesse sündmuste puhul kogetud küllusemääraga:

Aja aeglustumine toimub tugevnenud retentsiooni tõttu elamuste ülekülluse puhul (s.o. võimendatud retentsioon) või tugeva protentsiooni tõttu vähese sisukülluse puhul (s.o. ootuste ülemäärasuse puhul). Aja kiirenemine esineb nõrga retentsiooni ja suure sisukülluse puhul (*Kurzweil*), nagu ka vähendatud protentsiooni ja vähese külluse puhul (sündmuste puudumine ja madalad ootused).⁵

Mulle tundub, et Chéreau näide pakub kombinatsiooni sisuküllusest ja nõrgast retentsioonist, mis Kelleri järgi viib aja kogemiseni kiirendatuna. Sisuküllus põhineb kahe esineja paljudel väikestel liigutustel. Ma iseloomustaksin nõrga retentsioonina asjaolu, et esinejate kõik liigutused on tuttavad tavapärasest argikogemusest (kontrastina paljudele võimalikele liigutustele, mida saaks sätestada ühe lavastuse käigus; nende mõistmiseks tuleks [ajas] tagasi pöörduda liikumiskoodide sätestamise juurde).

Kontrastiks mängib Mülleri lavastatud „Tristani” etendus meie ootustel muusika ja liikumise paralleelsuse suhtes, kuid ei täida neid. Füüsiline liikumine jõuab seisakuni; muusika jätkab ilma

temata. Kahe tempo kokkupörke tõttu on liigutuste aeglusel veelgi tugevam mõju. Keller väidab: „Aja aeglustumine toimub [---] tugeva protentsiooni tõttu vähese sisukülluse puhul (s.o. ootuste ülemäärasuse puhul).” See, mida me Heiner Mülleri lavastuses kogeme, on tugev protentsioon – s.t. ülev, täitumatu ootus paralleelsusest muusika ja lava vahel, kombineerituna asetleidvate sündmuste üsna napi edastusega. Aegluubis liikumine tekitab seega aja aeglustumist ning intensiivistamist.

Teatrikriitik Alfred Kerr sõnastas selle tabavalt, üldtuntud teravmeelsusena, arvustades üht etendust, millest palju midagi muud pole teada: „Etendus algas öhtul kell 8. Kui ma kaks tundi hiljem oma kella vaatasin, näitas see 8.30.” See kuulus *bon mot* osutab ühele fundamentaalsele tunnusele, mis iseloomustab uuringuid aja tajumise kohta muusikas ja teatris. On olemas erinevus objektiivse (niinimetatud kronomeetrilise) ja subjektiivse aja vahel (aeg nagu seda kogetakse või tunnetatakse). Kui meie analüütiline fookus ei ole enam ainult suunatud kunstiteosele kui stabiilsele entiteedile, vaid ka selle protsessuaalsusele, sooritusviisile ja „sündmuslikkusele”, saab *ajast* üks määravamaid mõõtmeid, mis tõstab esile performatiivsuse. Ajakogemus ilmneb etenduse tajumise paradigmana; tajumine toimub läbi mälu, kogemuse ja ootuste vastastikmõju.

Tajumine kui aktiivne osalemine

Ooperi performatiivse mõõtmega tegeledes saab selgeks, et tajuaktil on otsustav tähtsus. Performatiivsuse tuumaks on laval toimuvate protsesside ja publiku taju vaheline suhe (Fischer-Lichte 2008: 38 jj.). Saamaks paremat pilti sellest eripärasest suhtest, mille puhul tajumisest saab aktiivne osalus, vaatlen ma üksikasjalikult veel üht näidet: Calixto Bieito lavastust Mozarti „Haaremiröövist”, mis esietendus 2004. aasta juunis Berliini Koomilises Ooperis. Lavastus oli

⁴ Richard Wagner 2002. *Sämtliche Werke*. Bd. 11, I: *Die Walküre* WWV 86B. Hrsg. Christa Jost, Mainz: Schott, S. 183–90 (taktid 1477–1523); samas, Bd. 8, II: *Tristan und Isolde* WWV 90. Hrsg. Isolde Vetter u. Egon Voss, Mainz: Schott, S. 60–65 (taktid 529–567).

⁵ „Zeitdehnung entsteht durch verstärkte Retention bei großer Fülle des Erlebten (d. h. intensiviertes Behalten) oder durch stärkere Protention bei geringer Inhaltsfülle (d. h. bei einem Überschuß an Erwartung). Zeitverkürzung tritt bei schwacher Retention und großer Inhaltsfülle (Kurzweil) sowie bei herabgesetzter Protention und geringer Fülle (Ereignislosigkeit und geringe Erwartung) auf.” Wilhelm Keller 1964. *Die Zeit des Bewußtseins*. Das Zeitproblem im 20. Jh. (Ringvorlesung), Sonderdruck, Bern/München: Francke, tsit. allikas: Pochat 1984: 37–38. Sõna „Kurzweil”, mida on kombeks tõlkida „ajaviide”, pärineb keskülemsaksa keelest, tähendades algstelt „lühike aeg”.

seatud tänapäevasesse bordelli; lauljad ja näitlejad esinesid kupeldajate ja prostituutidena. See lavastus põhjustas niisuguse möllu, milletaolisi isegi see teater – kuulus ja kurikuulus oma julgete lavaliste uuenduste poolest – polnud näinud ei varem ega mitte ka hiljem. Bieito tõlgendus oli ehk kõige vastuolulisem, enim vastasseisu tekitanud lavastus Koomilises Ooperis ja mujalgi, ning seejuures üks kõige edukamaid.

Bieito lavastus tõstatas küsimusi selliste sõnade nagu „serail“, „haarem“ ja „haaremikaunitarid“ ning lausete „värisen kõikvõimalike piinade ähvarduses“ ja „sa võid käskida, käsutada, lärmata, tormitseda, raevutseda, surm vabastab mind lõpuks“ nüüdisaegse tähenduse kohta. Kõiki neid sõnu on kasutatud libretos, kirjeldamaks Bassa Selimi maailma. Lavastaja jaoks resoneerus libretto ajaomase naiste allasurumise ja naistevastase vägivallega. Valitud võitlusväljaks oli lõbumaja või bordell; kirjeldatud seksuaalharrastused ja vägivallateod olid, nagu võib ajalehtedest lugeda, niisugused, mis on neis kohtades tavalised ja laialt levinud. Algupärasel libretos esitab Osmin muljet avaldava loetelu jöhrkrustest, mida inimesed üksteise kallal toime panevad: „Erst geköpft, dann gehangen, dann gespießt auf heißen Stangen; dann verbrannt, dann gebunden und getaucht, zuletzt geschunden“ („Esmalt pea maha raiutud, siis poodud, siis hõõguvaid sütel vardasse aetud, siis põletatud, siis kinniseotud ja vette kastetud ning viimaks nülitud“). Säärased fantaasiad võimaldavad lavalist interpreteerimist. Bieito lavastuses olid need tõlgitud seksuaal- ja vägivaldategudeks.

Käsitlen lavastust analüütilisest vaatepunktist, mis võtab arvesse etenduspaika ja sealseid esitustraditsioone, ning vaatlen seda Walter Felsensteini, Koomilise Ooperi asutaja ja 20. sajandi ühe mõjukama ooperilavastaja teooriast toonitatud prillidega. Felsenstein, kes oli Berliini Koomilise Ooperi direktor aastast 1947 kuni oma surmani aastal 1975, oli niinimetatud realistliku muusikateatri (*Realistisches Musiktheater*) rajaja. Tema sihiks oli leida viis, kuidas muuta ooper asjakohaseks tänapäevases maailmas, et välja vahetada ooperi senine ülekuhjatud, pompoosne ja staatiline esitustava, mida ta nimetas „kontserdiks kostüümides“. Tuues ooperisse Stanislavski näitlemistehnika, proovis ta muuta laulmist laval usutavaks ja veenvaks. Eesmärk oli veenda

publikut, et laulja osa „saab edasi anda vaid lauluga“ (Steinbeck 1992: 152).

Felsenstein oli hästi teadlik taju tähtsusest ooperietenduses. 1957. aastal väljendas ta Berliini Koomilise Ooperi 10-aastase juubeli tähistamisel järgmist mõtet:

Teatris [---] tahab publik olla osa tegevusest, mida kujutab inimene ja mis avaldab mõju samuti inimesele. Vaatajad ei oota faktide teadaandmist, vaid mängu, millel on piisavalt jõudu sundida neid selles osalema, ja mis – juhul, kui publik sellele reageerib – jõuab kõrgema tõeluseni. Teatrielamus põhineb sellel mängu ja vastumängu protsessil (Felsenstein 1970: 48).

Üsna samamoodi on väljendunud tema assistendid Götz Friedrich ja Joachim Herz (1970: 61): „Muusikateater toimub siis, kui õnnestub sütitada publikut sellise lavalis-muusikalise teostuse „kaasamängivaks“ partneriks.“ Felsenstein tõmbas eraldusjoone ühelt poolt filmi ja salvestiste ja teisalt elava ettekande vahele, rõhutades elava teatrikogemuse eripärana, et seda saab mõjutada ettekandeprotsessi ajal. Nõnda töid Felsenstein, Friedrich ja Herz välja selle, mida nüüdisaegses etendusteoorias määratletakse etenduse põhi-tingimuseks: näitlejate ja publiku füüsiline kaaskohalolu; ennustamatuse mõõde, kuna etendust on võimalik mõjutada ja manipuleerida; lava ja publiku vaheline ringtagasiside (vrd. Fischer-Lichte 2008).

Bieito lavastuses sunnivad Bassa Selim ja Osmin Konstanzet tema aaria „Martern aller Arten“ („Igasugused piinad võivad oodata mind ees“) ajal, mil naine seisab otsusekindlalt vastu Bassa Selimi nõudmistele teda armastada, vaatama prostituuti, keda tolle kupeldaja Osmin noaga aeglaselt ja julmalt piinab, kuni prostituut kaotab teadvuse, misjärel ta vägistatakse ning viimaks tükeldatakse. Steen on tõlgendatav ülemäära eksplitsiitse näidispakkumisena, suunatud neile, kes kavatsevad võimu vastu mässata, et näidata, mis juhtub sõnakuulmatutega; kuid samahästi ka raevuka vastukaaluna piinajate jõuetusele Konstanze otsusekindluse ees. Keset üht aaria vokaalselt kõige nõudlikumat passaaži puhkes möll. Halvustavad hõiked („Buh!“) ning valjud hüüded „Pidage!“, „Aitab!“ ja teised sellesarnased valjenesid üha, kuni sellise määrani,

et publiku detsibellitase summutas kohati lava ja orkestriaugu. Need drastilised stseenid, millest olime määratud osa saama, viisid meie tajuvõimed absoluutse piirini.

„Martern aller Arten“ on iga „Haaremirövi“ etenduse üks vokaalseid tipp hetki, eriti nii oivalise Konstanzega nagu Maria Bengtsson. Harilikult poleks terve õhtu seda aariat innukalt oodanud publikust kellelgi tahtmist seda häirida, isegi mitte kõhatada, veelgi vähem sedavõrd aktiivselt sekkuda – kui poleks aset leidnud just midagi tõeliselt erakordset. Protestiavaldused olid eeldatavasti füüsiliselt tarviliatud enesekaitse-reaktsioonid sellele, mida tajuti rünnakuna omaenda keha vastu.

Kuna lavastus võttis algupärast teksti ja draamat nii tõsiselt – paljude jaoks liigagi tõsiselt –, läks see paljude pealtvaatajate jaoks kaugemale häbi ja tabu teatud piiridest ning pakkus seeläbi väga eksplitsiitset, piire avardavaid kogemusi, mida ooper (kui see tahab olla nüüdisaegne kunstivorm) peab tegema. Need kogemused, mis ületasid olemasolevaid piire, töid pealtvaatajate poolt kaasa konkreetseid füüsilised reaktsioonid, nagu saalist lahkumine, uste prõmmimine ja halvustavad hääliitsused.

Juhtunut võib seostada isikliku kaasatuse määraga, mis ilmutas end aktiivse osaluse erinevates vormides. Siiski andis me nägemistaju ette seatud katsumus tulemuseks veel midagi muud. Nägemis- ja kuulmistaju vastastiktoimes ja nende intensiivistumises tundus, nagu oleksid me kõrvad viimaks avatud, nagu oleks tugev tuuleil minema pühkinud rokokoopudrikihi, mis nimetatud aaria puhul oli kuni selle hetkeni tolmuhiina katnud me retseptiooni, paljastades seeläbi, kuivõrd ekstreemne kogemus see aaria tegelikult olla võib – vokaalselt ja akustiliselt. See stseen võimaldas otsest konfrontatsiooni ooperipubliku kitsistunud ootustega selle kohta, kuidas tuleks käsitleda ooperis ette tulevaid apooriaid (s.o. röövimine, vägivald, prostitutsioon), ning samas ka nende apooriate publikupoolset repressiooni.

Ja laulmine? Ja Maria Bengtsson? Ta laulis elu eest, oma ellujäämise nimel, mitte ainult Konstanzena, kes on seatud silm silma vastu hingerusuva piinamisega, mida tema ees julma selgusega täide viiakse, vaid ka lauljana, kes on silmitsi kontrolli alt väljunud publikuga, kelle hüüded ja protestiavaldused teda summutama

kipuvad. Iga viimse kui enda käsutuses oleva vahendiga kaitses ta end publikust tulevate pahameelainete vastu. Mida publik ja mina tema esituse puhul kogesime, oli ooperietenduse tajumise üks iseloomulikumaid mooduseid äärmuseni viidud kujul: fluktuatsioon fiktiivse rolli kehastamise ja laulva näitleja tõelise kehalise kohalolu vahel. Mäletan, et tema aarial olnuks otsekui topeltefekt. Tema laulmine muutus intensiivsemaks ja tungivamalt rõhutatuks kui kunagi varem ning samal ajal õhkus temast intensiivset haprust ja haavatavust. Nende asjaolude samaaegsus, mis tulenes publiku osalusest, muutis selle hetke läbilõikavalt valusaks ja intensiivseks, kõigile meelte üleäärasteid nõudmisi esitavaks, tohutult võimsaks.

Selle stseeni kirjeldamisel olen ma püüdnud suhestada ühelt poolt selle, mis toimus publiku aktiivsel osalusel ning publiku ja lava vastastiktoimes, ja teisalt Felsensteini arusaama sellest, mida tema nimetas „mänguks ja vastumänguks“ („Spiel und Widerspiel“; Felsenstein 1970: 48). Siinkohal kujunes vastutoime kahtlemata ümberlülitustena lava (laulmine ja tegevus), publiku (protestiavaldused, „Buh!“-hõiked, hukkamõist) ning taas lava vahel (intensiivsemalt laulmine).

Kui minna tagasi ooperi käsitlemise juurde performatiivsest perspektiivist, millele juhtisin tähelepanu käesoleva essee alguses – hõlmates siiret representatsioonilt kohalolule, referentsiaalsuselt materiaalsusele, sümboliliselt mõttelt ja semiootiliselt tähenduselt elamusele ja meelelisele tunnetusele –, võime tõlgendada sündmusi Konstanze aaria ümber täiusliku näitena mainitud lähenemise tarvis. Neil hetkil võisime kogeda fluktuatsiooni fiktiivse rolli kehastamise ja laulva näitleja tõelise kehalise kohalolu vahel, sealjuures oli just see võnkumine vastutav magnetilise külgetõmbejõu eest – viimane oli paraku täpselt see, millest Felsenstein tahtis ooperit puhastada. Friedrich ja Herz (1970: 61) väitsid, et „kõik etenduses osalejad teenivad ühist ülesannet muusika kaudu mõõndusteta taas elustada ja arusaadavaks teha faabula ja selle sõnum [--]. Sel viisil on välistatud laulmise, dirigeerimise, lavastamise ja lavakujunduse igasugune muutumine eesmärgiks iseeneses.“ Kuid isegi Felsensteinil ei õnnestunud mainitud fluktuatsiooni etendusest täielikult eemaldada. Tal oli pidevalt tegemist tugevate lauljakarakteritega, kes panid igasse kujutatavasse rolli omaenda

isiksuse, omaenda kogemused, oma lavalise kohaloleku ja oma kõla – ükskõik, kas nad seda tahtsid või mitte. Kui loeme hoolikalt uuesti Friedrichi ja Herzi manifesti teist teesi, leiame ehk pääsetee, mille kaudu laulja saab esitajana hiilata väljaspool oma rolli: „Loo sündmustik tekib ehtsate karakterite tegevustest. Karakteri loob laulja, kes – omaenda isiksusest lähtudes – samastab end esitatava tegelase motiveeringute ja emotsioonidega või kujutab tabavalt tegelase käitumist. Lauljaisiksuse ja teoses visandatud tegelaskuju loomingulisel üheksaamisel kingitakse tegelaskujule kordumatu ja äravahetamatu elu” (samas, lk. 59). Kirjeldatud unikaalsus ja jäljendamatus, mis tulenevad sellest liidust, tuginevad täielikult esineja keha ja hääle harukordsusele (fenomenaalsusele); kujutatud karakteriga pole kunagi võimalik täielikult üheks saada.

Löppsõna

Arendamaks välja ooperi etendusanalüüsi teooriat, mis keskendub kaduva performatiivsetele tahkudele, on otsustava tähtsusega kolm aspekti,

millele olen keskendunud käesolevas essees. Iseäranis ooperilavastuste puhul tuleb ette hetki, mida on võimalik kirjeldada ainult nende kategooriate abil, mida on hakatud kasutama alates loometegevuse vallas 1960ndatel toimunud „performatiivsest pöördest”: keskendumine [etenduse] materiaalsusele, meeltemuljetest saadu tähtsustamine tähistatava asemel, keskendumine sündmusele või kohalolu- ja intensiivsusaspektile. Nüüdisaegset muusikat või heliinstallatsioone puudutavates aruteludes on see lähenemine saanud täiesti harjumuspäraseks. Kuid see on ikka veel suuresti harjumatu arutlustes klassikalise muusika või tavapärase ooperirepertuaari üle. Siin ei peeta etenduse performatiivseid aspekte harilikult tähtsaks ning need pannakse kalevi alla.⁶ Tavaliselt kipub publik otsima lineaarset dramaturgiat ja draamategelaste veenvalt esitamist. Kõike, mis jääb neist tavaparameetritest väljapoole, peetakse juhuslikkuseks, ilmvõimatu žanri veidrusteks. Kuid sageli on just need asjaolud ühe ooperietenduse veetlevaimad ja menukaimad osised, ning ma väidaksin, et enamikul juhtudel tingivad just need tarbijate, kuulajate, pealtvaatajate – ooperisõltlaste – emotsionaalse kaasahaaramise.

⁶ Vt. Abbate 2004, kus on samuti sellele juba tähelepanu juhitud.

Kirjandus

- Abbate**, Carolyn 2004. Music – Drastic or Gnostic? – *Critical Inquiry* 30/3, pp. 505–536.
- Barthes**, Roland 1975 [1970]. *S/Z*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Barthes**, Roland 1972. Le Grain de la voix. – *Musique en jeu* 9, p. 57–63.
- Felsenstein**, Walter 1970. Pro domo. Vorwort zu dem Band „10 Jahre Komische Oper“ (1957). – *Musiktheater. Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungs-Konzeptionen*. Hrsg. Walter Felsenstein, Götz Friedrich u. Joachim Herz, Leipzig: Reclam, S. XXX.
- Fischer-Lichte**, Erika 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, transl. Saskya Iris Jain, London / New York: Routledge [Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004].
- Fischer-Lichte**, Erika jt. 1997. The International Symposium on Problems of Teaching Performance Analysis (Berlin, February 1997). – *Assaph. Studies in the Theatre* 13, pp. 1–40.
- Fischer-Lichte**, Erika 1983. *Semiotik des Theaters*. 3 vols., Tübingen: Narr [inglisekeelne väljaanne: *The Semiotics of Theatre*. Transl. Jeremy Gains, Doris L. Jones, Bloomington: Indiana University Press, 1992].
- Friedrich**, Götz, Joachim Herz 1970. Musiktheater – Versuch einer Definition (1960). – *Musiktheater. Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungs-Konzeptionen*. Hrsg. Walter Felsenstein, Götz Friedrich u. Joachim Herz, Leipzig: Reclam, S. 57–61 [inglisekeelne väljaanne: *Musiktheater – Toward a definition* (1960). – *The Opera Quarterly* 27/2–3 (2011), pp. 299–302].
- Galler**, Sonja, Clemens Risi 2005. Gesangstheorien/ Singstimme. – *Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 302–305.
- Gumbrecht**, Hans Ulrich 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Husserl**, Edmund 2001. *Husserliana. Gesammelte Werke*. Bd. 33: *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein* (1917/18), Hrsg. Rudolf Bernet, Dieter Lohmar, Dordrecht: Kluwer.
- Husserl**, Edmund 1996. *Husserliana. Gesammelte Werke*. Bd. 10: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893–1917), Hrsg. R. Boehm, Den Haag: Nijhoff.
- Pavis**, Patrice 1998. Voice. – *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Transl. Christine Shantz, Toronto: University of Toronto Press.
- Pochat**, Götz 1984. Erlebniszeit und bildende Kunst. – *Augenblick und Zeitpunkt*. Hrsg. Christian W. Thomsen und Hans Holländer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 22–46.
- Poizat**, Michel 1986. *L'Opéra ou le Cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra*. Paris: Éditions A.M. Métailié.
- Merleau-Ponty**, Maurice 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Rishoi**, Niel (1996). *Edita Gruberova*. Zürich: Atlantis.
- Risi**, Clemens 2006. Hören und Gehört werden als körperlicher Akt. Zur feedback-Schleife in der Oper und der Erotik der Sängerstimme. – *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Hrsg. Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten, Christel Weiler, Berlin: Theater der Zeit, S. 98–113.
- Risi**, Clemens 2004. Die bewegende Sängerin. Zu stimmlichen und körperlichen Austauschprozessen in Opernaufführungen. – *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*. Hrsg. Christa Brüstle, Albrecht Riethmüller, Aachen: Shaker, S. 135–143.
- Roselt**, Jens 2008. *Phänomenologie des Theaters*. München/Paderborn: Fink.
- Steinbeck, Dietrich 1992. Felsenstein, Walter. – *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 2, ed. Stanley Sadie, London: MacMillan Publishers, p. 152.
- Waldenfels**, Bernhard 2003. Stimme am Leitfaden des Leibes. – *Medien/Stimmen*. Hrsg. Cornelia Epping-Jäger, Erika Linz, Köln: DuMont, S. 19–35.