

Üks õnnestunud lavastus

Nii lavastaja kui ka kunstnikud on Maeterlincki ja Debussy (muusikalisse) teksti põhjalikult süvenenud ja leidnud pretensioonitu, kuid põnevalt mitmeplaanilise vormi selle väljendamiseks.

Ooperi „Pelléas ja Mélisande“ Eesti esmalavastus 22. (esietendus) ja 24. IX rahvusooperis Estonia. Helilooja Claude Debussy, libreto Maurice Maeterlincki samanimelise näidendi põhjal. Lavastaja Albert-André Lheureux, muusikajuht Arvo Volmer, dirigent Kaspar Mänd, kunstnik Liina Keevallik, videokunstnikud Andres Tenusaar ja Raivo Möllits, valguskunstnik Rasmus Rembel. Osades Heldur Harry Põlda või Samy Camps (Pelléas), Karis Trass või Helen Lokuta (Mélisande), Raiko Raalik või Stephan Loges (Golaud), Aule Urb või Juuli Lill (Geneviève), Priit Volmer või Julien Véronèse (Arkel), Elena Bražnõk, Merit Kraav või Carol Männamets (Yniold), Mart Laur või Kim Sargsjan (arst), Tiit Kaljund või Kim Sargsjan (karjus) jt, rahvusooperi Estonia koor ja orkester.

KERRI KOTTA

Albert-André Lheureux' „Pelléas ja Mélisande“ on väga peenelt teostatud lavastus, kuid pean tunnistama, et kohe alguses ei hammustanud ma seda läbi. Mulle tundus, et sümbolismi ja jumal teab mille vahel kõikus tüki puudub selge fookus. See näis omakorda mõjutavat artistide osatäitmisi, mida saatis justkui kergest frustratsioonist põhjustatud ebamugavustunne. Ma ei saanud aru, miks peab tegelaskuju kehastades eri karakteriloomise kontseptsioonide vahel ümber lülituma. Miks on suvalisel hetkel hüljatud psühholoogiline lähenemisviis ja asendatud see karakteri kui sümboliga? Sellega ei taha ma muidugi öelda, et karakter ei võikski olla mitmeplaaniline ja faabula arenedes arvestataval määral teiseneda. Probleem oli ümberlülituste sageduses: need järgnesid üksteisele uimastava kiirusega, jättes mind neid põhjustanud ajendite asjus teadmatusse. See kõik mõjus ebasiira ja kummalisena.

Ja seda kõike hetkeni, kui mõistsin, et „Pelléasi ja Mélisande'i“ ei tuleks näha tavapärase loona, mis omandab oma arengus lõpuks sümboolse tähenduse ja tõuseb arhetüübi tasandile. Siin realiseeriti Maeterlincki ja Debussy omaaegne revolutsiooniline idee hüljata jutustaja kui traditsioonilise narratiivi seisukohalt absoluutne perspektiiv ning asendada see vaatepunktide ehk narratiivide paljususega, milles ükski ei omanda teise suhtes ülimust. (Omaette mõtlemapanev on see, miks selle tüki seisukohalt nii ootuspärase tõlgenduse mõistmine mul üldse nii kaua aega võttis. Kas oli see ehk põhjustatud liiga kindlapiirilistest ootustest Estonia lavastustele üldse?)

Ilmselt andis siiski põhjuse lavastuse võrdlemisi introvertne ning seetõttu

petlikult traditsioonilisena mõjuv stenograafia ja tegelaste liikumine. Pärast n-ö valgustusmomenti oli aga laval toimuvat huvitav jälgida. Näiteks tegelaste kohtumisi, nende vahel tekkivat dialoogi, mis pidi sündima justkui eri perspektiivide kokkupuutest, kuid mis sageli kohtumisi selle sõna sügavamas tähenduses ei artikuleerinud ning mille mõte oli hoopis õigustada faabula kui vormilise metatasandi struktuuri olemasolu – ei Maeterlincki ega Debussy ei läinud veel nii kaugele, et hüljata ka see kui sisulises mõttes ebavajalikuks muutunud kihistus.

Põhimõtteliselt võib selle ooperi puhul rääkida kolmest paralleelsest faabulast, mis kasvavad välja Golaud', Pelléasi ja Mélisande'i ning vähemal määral Arkeli perspektiivist. Kui pidada tüki kõige olulisemaks kihistuseks lugu, siis on teose peategelane kahtlemata Golaud. Tema on selle ooperi n-ö psühholoogiliselt arenev karakter. Kuni ooperit käivitavate sündmusteni esindab ta kahe jalaga maa peal seisvat inimest. Kuid nüüd tungib tema korrastatud maailma ootamatult transtsendents, mida Golaud ootuspäraselt sellisena ära ei tunne, sest sellel pole tema maailmas tähendust. See tungib tema ellu esmalt kahe sümbolistliku kujundi – metsa ja Mélisande'i – näol. Ekslikult tõlgendab ta esimest negatiivse (metsa eksimine, sihi silmist kaotamine) ja teist positiivse nähtusena (muinasjutuliselt kaunis naine), nägemata nende kahe samasust, millele lavastuse stenograafia nii oskuslikult viitab (metsa kui Mélisande'i langevad juuksed).

Golaud ei saa aru, et Mélisande'i ilu ja armastus on võimalikud vaid määratules, ning asub Mélisande'i rationaliseerima mõistmata, et just sellega hävitab ta oma võimaluse ületada materialistlik ja aineline piiratus ning kogeda seda, mis tema maailma tegelikult hingestab – seda, kuidas Golaud Mélisande'i ilu kogeb, võib näha transtsendentsi paotuva uksena, mis aga seejärel Golaud'le taas sulgub. Golaud ei saa aru, miks Mélisande'iga abiellumine ning muud rituaalid (sõrmus), mille eesmärk on Mélisande sootsiumis selgelt positsioneerida ja ratsionaalselt enda külge kinnistada, teda naisest järk-järgult hoopis eemaldavad.

Realiseeriti Maeterlincki ja Debussy omaaegne revolutsiooniline idee hüljata jutustaja kui traditsioonilise narratiivi seisukohalt absoluutne perspektiiv ning asendada see vaatepunktide ehk narratiivide paljususega.

Tegelik katsumus tabab Golaud'd aga Pelléasi ja Mélisande'i tärkavate suhete juures. Siin tuleb muidugi rõhutada, et tärkavatest suhetest saab rääkida eelkõige Golaud' perspektiivist, sest Pelléasi ja Mélisande'i perspektiivist mingit tärkamist ei ole. Golaud' tõlgenduses peaks Pelléas olema Golaud' rivaal ja võistleja, kuid Golaud tunneb ise ka ebamääraselt, et nii see siiski ei ole. Seetõttu ei tunne ta vähemalt alguses mitte niivõrd armukadedust, kuivõrd määramatusest tingitud frustratsiooni. (Pelléas on kolmas sümbol, mille kaudu Golaud transtsendentsi kogeb.)

Frustratsioonist on tingitud ka Golaud' käitumine: ta ei tegutse mitte selleks, et olukorda parandada – ta lihtsalt ei tea, mida teha –, vaid laeb aegajalt maha kuhjunud psühholoogilist pinget. Sellisena tuleks suuresti mõista ka ooperi n-ö välist dramaturgelist kulminatsiooni, Pelléasi tapmist. See ei ole taas mitte niivõrd kättemaksuks – Golaud kahetseb oma tegu kibedalt peaaegu kohe –, vaid on järjekordne pinge maandamine, mis muutub võimalikuks alles hetkel, kui Pelléas, küll korraks ja põgusalt, teadvustab end suhtes Mélisande'iga mehena – see annab Golaud'le lõpuks märklauda, mida ta on Pelléasis nii kaua ebateadlikult otsinud.

Pelléas ja Mélisande pole aga kaks eraldi tegelast, vaid pigem kaksainsus, mis (või kes) leiab end olevat kahena alles teekonna lõpus. See kaksainsus on muidugi armastus, mille eesmärk on kogeda iseend end järk-järgult kaheks isikuks lahti voltides. Tavapärase armastusloo puhul oleks kummaline see tohutul pikk ekspositsioon, mille jooksul kumbki tegelane oma tunnetest väga ei räägi: Pelléas ja Mélisande peaaegu ei ütle teineteisele lembesõnu, nad ei armatse. Nad veedavad lihtsalt aina rohkem aega koos, nende silmad „on kogu aeg lahti“ ja nad vaatavad valgusesse, peaaegu märkamata iseend ja enda kõrval istujat. Nende teadlikkus oma kehast ja psüühest kujuneb aegamööda ja koos sellega tulevad ka hirmud ja kõhklused, mis aga pole tavalise inimese keha ohus-tamisest tekkivad kartused, vaid pigem hirm kehastumise kui tundmatu ees üleüldse.

Seega pole Pelléasi ja Mélisande'i perspektiivist tegemist mitte armastuse

ärkamisega kahe inimese vahel, vaid pigem vastupidi, nn puhtast armastusest eemaldumisega, mis paneb selle järk-järgult aina enam sõltuma enda kandjatest ehk materiaalsetest kehast, taandab selle viimati mainitute omaduseks ning muudab armastuse seetõttu aina tingimuslikumaks. Selle maa peale laskumise protsessi lõpptulemus ongi Pelléasi ja Mélisande'i enesekogemine mehe ja naisena ning kohe, kui see eesmärk täitub, ühinevad mõlemad taas puhta valgusega – Mélisande küll maist ajaarvestust silmas pidades ja kehastumises ning seetõttu hirmu tundmises kaugemale jõudnuna mõnevõrra hiljem. Golaud on selles protsessis statist, episoodiline tegelane, kelle ülesanne on nende naasmine absoluuti lahti rulluva loo seisukohalt kuidagi ära vormistada. See põhjendab ka näiteks Mélisande'i täielikku osavõtmatust, kurbuse või meelega puudumist Golaud' kohutava teo puhul. Rangelt võttes on traagiline tegelane selles ooperis ainult Golaud.

Arkel asub kusagil Golaud' ning Pelléasi ja Mélisande'i vahepeal. Elukogemus ja vanus on teda eemaldamas maist ilmast, kuid lahti ta sellest ka veel ei lase. Kuna Arkeli tegelaskuju arenguliin kulgeb Pelléasile ja Mélisande'ile vastasuunas, siis tajub ta materiaalset, mida ta endaga harjumusest ikka veel kaasa lohistab, koormana, erinevalt Pelléasist ja Mélisande'ist, kelle jaoks materiaalsus on eelkõige võimalus armastust uues vormis läbi elada ja kelles seetõttu maise ja taevaliku konflikt puudub (ei jõua sellisena välja kujuneda). Sellest ka Arkeli eluväsimus ja elujõu puudumine, millega kaasneb aga sügav mõistmine ja osavõtlikkus. Nii nagu Mélisande, ei nea ka Arkel Golaud'd Pelléasi tapmise pärast, vaid annab Golaud'le selgelt mõista, et ta pole oma teos süüdi. Arkeli asetsemine vahepealses positsioonis on selles lavastuses leidnud visuaalselt nutika lahenduse tema mütsis (piiskopi mitraga sarnanev peakate) ja riituses, mis viitavad pigem hingekarjasele kui kuningale.

Narratiivide polüfoonilisus eeldab eri mängustiilide samaaegset rakedamist. Golaud peakski ooperi alguses, hetkel, kui tema ellu tungib absoluut, olema mõneti defineerimatu ning siis liikuma järk-järgult intensiivsema, kuid samal ajal ka aina selgemalt mõistetud psühholoogilisuse poole. Kuigi Mélisande alustab võrreldes Golaud'ga väga erinevalt positsioonilt, liigub ka tema vähemalt ooperi esimeses pooles samuti suurema inimlikkuse poole. Tema hirm, mis on algul seletamatu ja arusaamatu, peaks lavastuse ajas lahti rulludes saama