

# „Parsifali” nähtav ja nähtamatu teater

Wagneri viimaseks jäänud ooper „Parsifal” jõuab esmakordselt Eestis lavale 25. – 28. augustil, mil Estonia mängib seda Nargeni festivali raames Noblessneri valukojas programmi „Tallinn – Euroopa kultuuripealinn 2011” toel.

## Kristel Pappel

Richard Wagner (1813–1883), läbi ja lõhki teatrimees, kellele teose mõjuvus laval oli esimene reegel, hämmastab meid ülestunnistusega oma viimaseks jäänud ooperi „Parsifal” (1882) loomise ajast: teater (lavategevus, lauljad ja dekoratsioonid) võiks olla õigupoolest nähtamatu. Nii nagu ta tegi orkestriga oma Bayreuthi festivalimajas, kus publik orkestrit ei näe, sest eeslava peaaegu katab orkestri, ning publikut eraldab orkestrit ja dirigendist kaarjas barjäär, orkestrihelid tõusevad justkui müstilisest sügavikust. Kuhu oleks Wagner pagendanud lavategevuse? Kas talle ikka oleks piisanud, et nähtamatu teater on muusikas (situatsioonikirjeldus, tegelastevahelised suhted ja reageeringud) ja meie ettekujutuses? Nagu eelmiste muusikadraamade puhul ületasid Wagneri tegevusjuhised ka „Parsifalis” teatri toleaeagsed reaalsed võimalused või oleksid teostatult mõjunud koomiliselt. „Parsifali” lõpustseenis lööb valguskiir Graali üliheledalt lõkendama, templi kuplist peaks alla liuglema valge tuvi Püha Vaimu sümbolina ja jääma hõljuma Parsifali pea kohale, samal ajal kui Kundry vajub elutult maha. Teised tähtsamad tegelased põlvitavad Parsifali ees ning too õnnistab Graaliga nii neid kui ka kogu Graali rüütelkonda. Võib arvata, kuidas Wagneri vaimusilmäs juba mõni tuvikujuline rekvisiit lava kohal laperdas ja ringe tegi ja Wagneri loodetud pühallikkust häiris. Mis aga kindel – ta kartis, et lauljad ei mõista rollide keerukust ja nende väljendus ei ole vajalikul määral veenev. Pärast ligi 50 aastat teatripraktikat tundis Wagner järsku jõuetust teatri ees ja kahtles, kas teater on valmis nendeks ülesanneteks, mida helilooja „Parsifaliga” ette nägi.

Lavamüsteerium „Parsifal” ühendab muusika draama ja rituaali praeguse suure ooperi



filosoofilis-religioosne ning „Parsifali” kirjutamise ajal tegeles ta nii kristluse küsimuste kui ka Schopenhaueri filosoofia ja budismiga, olles veendunud, et ka kristlust tuleb edasi arendada ja uuendada. Varakristlikest legendidest ja kuningas Arturi lugudest inspireeritud „Parsifali” konkreetsema ainekliku võttis Wagner mitmest allikast (sellest räägib Loone Ots põhjalikus essee Estonia kavaraamatus), peamiselt Wolfram von Eschenbachilt, aga kasutas seda talle iseloomulikult väga vabalt, luues uue loo vastavalt oma peaideele.

„Parsifali” kolme vaatust on vahel võrreldud teesi, antiteesi ja sünteesiga või nähtud peategelase teekonnas budistliku enesetunnuse etappe. Kõige lihtsam oleks öelda, et „Parsifal” on kriisi näitamine. kriisi süvenemine

aga mitu korda intensiivsemal kujul. Selliseid eri ooperite tegelaskujude põiminguid või sarnasusi on „Parsifalis” teisigi. Näiteks meenutab kahetise loomusega Kundry (ühtaegu Graali rüütleid teeniv ja Klingsorile tahtetult alluv – karistus ristilöödud Kristuse väljajaermise eest), „Tannhäuseri” Veenust ja Elisabeti ühes isikus ning ka igavesele ekslemisele määratud Lendavat Hollandlast – Kundry on Wagneri tegelaste galeriis kõige keerulisem. Parsifal ise meenutab algul „Nibelungi sõrmuse” Siegfriedi, ka üht süüdimatut narri, kes aga ei saagi maailma läbinägijaks. (Mõlemat iseloomustab Wagner orkestripartiis metsasarvesignaalidega.)

Wagneri arusaamine kaastundest seostub tema idealistliku filosoofiaga: „Kaastundmi-

veendumusele, et puht esteetiliselt on see muusika parim, mis Wagner eales loonud – muusika, mis on täis kaasteadmist ja läbinägemist ja löikab hinge nagu noaga – ja on kantud kaastundest selle vastu, mida hinges näha ning mille üle kohut mõistetakse. „Midagi sellega sarnast on ainult Dantel, mujal mitte.”

Sellise muusika ja ideelise külje eristamisega alustas Nietzsche pikka heliloojate, kunstnike, kirjanike ja filosoofide rida, kes imetlesid Wagneri muusikalist kompositsiooni ja kõlamaailma, jäädes ükskõikseks tema filosoofilis-religioossete ideede suhtes. „Parsifali” muusika üks tabavamaid analüüse pärineb Theodor W. Adornolt.

## Adorno

Vahest kõige olulisem, millele Adorno „Parsifali” puhul tähelepanu juhib (1956-57), on kuulamise kunst, ja veelgi enam – oskus kuulata muusikalise mõtte hajumist vaikusesse. Sest Wagner mitte ainult ei edasta muusikalist mõtet, vaid komponeerib vaibumise hetkel välja ka selle aura. „Parsifali” olemus on staatliline, sest teos on välja kasvanud – nagu märgib Adorno – muutumatu, korduva rituaali ideest. Muusikalised motiivid, mida Wagner kasutab, on askeetlikud, Wagner pigem taandab ja lihtsustab kui pakub ülitoretsevat, värvikat kõla (v.a teise vaatuse võlulilleaias).

Muusikalist materjali iseloomustab arhaiserimine ja diatoonilisus, eriti seoses Graali sfääriga. Seevastu Klingsori maailma ja Kundry puhul kõlab tristanlikult ebapüsiv, lahendamata dissonantsidega harmoonia. Ühisosa mõlemal sfääril on Amfortase kannatuse ja selle põhjustega seostuvad ekspressiivsed motiivid.

Erilist tähelepanu pöörab Adorno orkestratsioonile, tuues esile kooritaolise faktuuri vaheldumist retsitatiivse orkestriliiniga. „Aga



nev. Pärast ligi 50 aastat teatripraktikat tundis Wagner järsku jõuetust teatri ees ja kahtles, kas teater on valmis nendeks ülesanneteks, mida helilooja „Parsifaliga” ette nägi.

Lavamüsteerium „Parsifal” ühendab muusikadraama ja rituaali prantsuse suure ooperi (*grand opéra*) maalilise staatikaga. Suur ooper ja selle põhiautor Giacomo Meyerbeer olid Wagneri noorusajal ta mõjuallikad ja paleused ning kuigi Wagner hiljem Meyerbeeri teravalt kritiseeris, ei pääsenud ta ei oma tetraloogias „Nibelungi sõrmus” ega ka „Parsifalis” sellest mõjust mööda. Suure ooperi keskne mõiste oli pilt ehk *tableau*, mis ühendas solistid, ansambli ja koori üheks maaliliseks tervikuks võimsa lavakujundusega. Niisugust staatilist pildilisust näeme ka „Parsifalis”, see on teose üks nähtavaid jooni. Muusikadraamale viitab muusika ja lavategevuse katkematu areng, ainuke jaotus siin on kolm vaatust. Rituaalidena on lavale toodud kristliku õpetuse tähtsaimad komponendid: ristimine (Graali rüütel Gurnemanz ristib kolmandas vaatuses Parsifali ja see omakorda Kundry) ning armulaua jagamine (Graali rüütlike kogunemised söömaajale Graali templis, et saada jõudu Graali kiirgusest). Kõik see on nähtav teater, mis aga peaks meid juhtima nähtamatu juurde.

## „Parsifal” kunstireligiooni taustal

XIX sajandi kriitiline suhtumine kristlusse kui institutsiooni ja vajadus kristliku õpetuse sisu elujõulisena hoida sundis selleks otsima uusi vorme. Üheks niisuguseks vormiks sai kunst ja eriti muusika. Heliteose mõju pidi sarnanema palve omaga ja aitama vahetult edastada usulist sõnumit, teatri- ja kontserdipublik oli helilooja kogudus. Wagner leidis, et „seal, kus religioon muutub kunstlikuks, on kunsti ülesanne päästa religiooni tuum”, võttes religioonist üle müütilised sümbolid, aga „avades nende sügava tõe” (1880). Kunst on see, mille valgusel me muutume nägijateks – nägijateks ka religiooni kesksete ideede suhtes.

Niisugusel taustal on loomulik, et Wagner jõudis pärast oma mitmeid lunastust ja ühiskonna kriisiolukorda käsitlevaid oope-reid sellise mastaapse teoseni nagu „Parsifal” – sama Wagner, kellele pidi jääma viimane sõna ka kunstireligiooni asjades. Siinjuures tuleb rõhutada, et Wagneri maailmavaade oli

luues uue loo vastavalt oma peadeele.

„Parsifali” kolme vaatust on vahel võrreldud teesi, antiteesi ja sünteesiga või nähtud peategelase teekonnas budistliku enesetunnetuse etappe. Kõige lihtsam oleks öelda, et „Parsifal” on kriisi näitamine, kriisi süvenemine ja selle ületamine. Millise kriisiga on parasjagu tegemist, oleneb tänapäeval tõlgendajatest: see võib ulatuda isiklikust globaalseni, maailmavaatelisest ökoloogiliseni. See on sisemine draama või nähtamatu teater, mille Wagner lubab meil endil konstrueerida. Küsimus on, kuidas kriisi ületame.

## Kaastunne, kaasakannatamine

Võtmeks on kaastunne (sks keeles *Mitleid*), mis sisaldab kaastunde objektiga kaasakannatamist (*leiden* – kannatama).

Parsifal, süüdimatu, „puhas narr” (*der reine Tor*), satub ooperi esimeses vaatuses Graali kuninga valdustesse ja kriisi keskele. Ohustatud on kaks kristlikku reliikviat, mida Graali rüütlid on pidanud valvama ja hoidma, et säiliks tasakaal hea ja kurja vahel. Püha Graali karikas, mis jagab rüütlikele jõudu, tuhmub järjest; püha oda on sattunud vaenlase Klingsori hävitavatesse kätte. Graali kuninga Amfortas, kes kunagi selle odaga Klingsori vastu võitlema suundus, unustas end silmapilguks kauni Kundry embusse, andes tahtmatult Klingsorile võimaluse oda enda kätte saada ja Amfortast sellega haavata. Parsifal suudab Amfortase kannatusi nähes küll tajuda valu, aga ta ei jõua veel kaastundeni, see on ähmane, vormumata. Alles teises vaatuses, mille tegevuspaik on Klingsori võluloss ja -lilleaed, saab Parsifal teadjaks: pöördepunkt, omalaadne initsiatsiooniriitus toimub Kundry suudluse läbi, milles ühinevad emalik ja naiselik-meeleline poolus. Parsifal samastub hetkeks kannatava Amfortasega, hakkab maailma läbi nägema ja mõistma oma ülesannet purustada Klingsor, lunastada Amfortas ning seega päästa Graali kogukond. Mida ta kolmandas vaatuses ka teeb.

Niisiis, kaastunne koos teise kannatuse läbielamisega. Wagneri filosoofilis-religioos- ses maailmavaates hakkab kaastunde mõiste tõusma keskseks „Tristani ja Isolde” kirjutamise aegu 1850. aastate lõpul. Wagner on maininud, et Amfortas on justkui surmavalt haavatud Tristan ooperi kolmandas vaatuses,

„muse” Siegfriedi, ka üht süüdimatut narri, kes aga ei saagi maailma läbinägijaks. (Mõlemat iseloomustab Wagner orkestripartiiis metsasarvesignaallidega.)

Wagneri arusaamine kaastundest seostub tema idealistliku filosoofiaga: „Kaastundmisele on omane, et ta oma avaldustes ei olene kannatava objekti individuaalsetest omadustest, vaid ainult tajutud kannatusest endast. [...] „Tähtis ei ole, mida teine kannatab, vaid mida mina kannatan, kui ma teda kannatamas näen. Me tunnetame kõike väljaspool eksisteerivat üksnes niivõrd, kui me seda endale ette kujutame ...” (1858). Hiljem, juba konkreetselt lamamüsteeriumista tegeldes, ühendab Wagner Parsifali lunastajarolli küpsemises kaastunde, teadjaks saamise ja meelelistest naudingutest loobumise. Viimane motiiv on Wagneri puhul isegi üllatav – vahest kajastub selles, nagu mõned uurijad väidavad, lisaks Schopenhaueri filosoofia mõjule vananeva Wagneri resignatsioon või eneseületamine, mida ta nõudis iseendalt.

## Nietzsche

Lahtiütlemine meelelistest naudingutest hämmeldas Wagneri puhul ka Nietzschet, kes nimetas heliloojat irooniliselt „karskuse apostlik”. „Parsifali” valmimine langeb Nietzsche ja Wagneri teineteisest võõrdumise aega. Pärast „Parsifali” libreto lugemist 1878. aasta jaanuaris kirjutas Nietzsche: „Esmane lugemismulje: rohkem Liszt kui Wagner, ... minu kui kreeka vaimu pooldaja jaoks on kõik liiga kristlik ...; ei mingit liha, ja liiga palju verd ...”. Nietzsche ja Wagneri kaugenemine algas paar aastat varem, esimese Bayreuthi festivali päevil, mil kanti ette Wagneri „Nibelungi sõrmus”, ja „Parsifal” võimendas seda koos Wagneri mõningate ebadelikaatsete sekkumistega Nietzsche eraellu. Nietzsche on nimetanud oma hilisemas kirjutises „Nietzsche *contra* Wagner” (1888) Wagnerit meeleheitlikuks dekadendiks, kes vajub järsku risti ees põlvili.

Siiski: enne „Parsifali” esietendust 1882. aastal hankis Nietzsche teose klaviiri ja vaatas selle läbi, jõudes veendumusele, et ta ise komponeeris lapsena samal tasemel. Etendusi ta mõistagi ei küllastanud. Kui tähtis aga oleks olnud just kõlaline mulje, näitab Nietzsche vaimustumine ooperi sissejuhatuses, mida ta kuulis 1887. aastal Monte Carlos. Ta jõudis

mõlemal sfääril on Amfortase kannatuse ja selle põhjustega seostuvad ekspressiivsed motiivid.

Erilist tähelepanu pöörab Adorno orkestratsioonile, tuues esile kooritaolise faktuuri vaheldumist retsitatiivse orkestriliiniga. „Aga selle lihtsuse taga peituv rafineeritus on enneolematu,” täheldab ta. Nii Adorno kui ka paljud teised (nende seas Debussy) on imetlenud tämbrikäsitlust, eriti puhkpillikõla pehmet, tumedat sulamit. Ja lõpuks, Wagneri muusikaline proosa – ebaregulaarsed ja ebasümmeetrilised fraasid ning omakorda nende lagundamine eraldi väljendusüksusteks. Adorno arvates tähistab „Parsifal” ajaloolist hetke, mil esimest korda sai kõla kui väljendusvahend täiesti sõltumatuks. „Parsifaliga” tungis Wagner selle generatsioonini, kes teda eitas, teeb Adorno kokkuvõtte.

## „Parsifal” täna

Nietzsche ja Adorno õppisid „Parsifali” muusikat kuulama ja leidsid seal seda, mida Wagner taotleski – nähtamatu teatri. Nähtava teatri ehk lavastuse ülesanne koos oma kõigi komponentidega on esitada teosele küsimusi – ja ka kriitilisi, „Parsifal” näib neid lausa ootavat. „Parsifali” lavatõlgendusi on olnud väga erisuguseid ja vastandlikke. Kindlasti võiks meenutada kahte Bayreuthi festivali lavastust: Christoph Schlingensiefi ja Stefan Herheimi (vastavalt 2004 ja 2008) oma. Schlingensief puistas teose üle rohkete assotsiatsioonidega, suuresti inspireeritult Joseph Beuyssi kuulsast *performance*’ist „Kuidas seletada kunsti surnud jänesele” (1965), Herheim lavastas „Parsifali” kriitilise loona Bayreuthi ideoloogiast.

Eesti kontekst erineb mõistagi Bayreuthi ja üldse saksa keeleruumi omast, kõigepealt peaksime esimese kohapealse „Parsifali” kogemuse saama, teost tundma ja kuulama õppima. On näiteks osutatud Kalevipoja ja Parsifali sarnasustele. On selge, et teosed arenevad ajas edasi, elavad oma elu, nagu ka vahendid nende nähtavaks tegemiseks. Wagner tänapäeval oleks ilmselt kirglik multimeedia-inimene, kellele aga needki piiramatud piirid jääksid kitsaks. Tema teose tuum aga – suutlikkus kaasa tunda ja kaasa kannatada (ükskõik mis ideoloogilisest lähtepunktist me seda ei näita) – on aktuaalne hoolimata küsimustest, ka põlglikest.