

Tartu Ülikool
Semiootika osakond

Randy Peiker

CYRANO DE BERGERAC — INTERSEMIOOTILINE TÕLGE

Magistritöö

Juhendaja: prof. Peeter Torop
Kaasjuhendaja: prof. Kristel Pappel (EMTA)

Tartu 2016

SISUKORD

| | |
|---|----|
| SISSEJUHATUS | 4 |
| 1. PÕHIMÕISTED JA UURIMISMEETOD | 10 |
| 2. CYRANO DE BERGERAC, Hercule Savinien (1619–1655)..... | 17 |
| 2.1. Cyrano kui tekst..... | 20 |
| 2.2. Draama „Cyrano de Bergerac“ ajaloolisest taustast | 21 |
| 2.3. Sotsiaalsed olud ja Dreyfusi afäär | 22 |
| 3. KRONOTOOBID. KROSS. TAMBERG..... | 26 |
| 3.1. Draama kronotoobid | 26 |
| 3.1.1. Arrasi piiramine — draama topograafiline keskpunkt | 31 |
| 3.2. Metafüüsiline kronotoop | 37 |
| 3.3. Jaan Kross — tõlkija ja libretist | 40 |
| 3.3.1. Krossi ajalookäsitlus ja kangelased..... | 41 |
| 3.3.2. Krossi sõnum ja ühiskondlik reaalsus | 44 |
| 3.4. Helilooja Eino Tamberg..... | 45 |
| 3.4.1. Tambergi eneserefleksioon..... | 47 |
| 3.5. Helilooja ja libretisti koostöö | 49 |
| 3.6. Ooperi kronotoobitasandid..... | 50 |

| | | |
|--------|--|----|
| 3.6.1. | “Cyrano de Bergeraci” vorm ja helikeel. Metafüüsiline kronotoop..... | 55 |
| 3.7. | Tõlketeaduse aspektist | 58 |
| 3.8. | Kolmanda osa kokkuvõte..... | 60 |
| 4. | MATERJALIKESKNE ANALÜÜS JA SELLE LÄHTEKOHAD | 63 |
| 4.1. | Libreto uurimisest ja žanrilistest iseärasustest | 64 |
| 4.2. | Näide materjalikesksest teksti analüüsist | 67 |
| 4.2.1. | Sissejuhatus ja Cyrano monoloog..... | 68 |
| 4.2.2. | Sissejuhatus ja monoloogi kokkuvõte | 75 |
| 4.3. | Näide stseenist nr 2..... | 76 |
| 4.4. | Stseen De Guiche'i, Cyrano ja kadettidega (10.-12. stseen) | 77 |
| 4.4.1. | Kokkuvõtvalt ooperist..... | 84 |
| | KOKKUVÕTE | 88 |
| | SUMMARY | 90 |
| | KASUTATUD KIRJANDUS..... | 93 |

SISSEJUHATUS

Magistritöös on uurimisobjektiks üks draamatekst, üks libreto ning ooper, mis on nende alusel loodud — Eino Tambergi „Cyrano de Bergerac“. Samanimelise prototeksti autor on Edmond Rostand ja tõlke, samuti ka libreto autor on Jaan Kross. Nii draamateksti kui ka ooperi puhul on tegemist populaarsete teostega. Rostandi näidend on maailmakuulus, Tambergi ooperit peetakse siiani üheks eesti tähelepanuväärsemaks ooperiks. See aga ei tähenda seda, et need teosed ei võiks uurijale ennast veel uuest küljest avada ja pakkuda midagi uut — püüan neid võimalusi siin töös näidata.

Teatrit ja ka muusikateatrit peetakse üldiselt keeruliseks uurimisobjektiks kunstide sünteesi tõttu. Juri Lotman on maininud, et teatri avaldumisvormid on nii keerulised ja mitmekesised, et näitelava võib täiesti põhjendatult nimetada semiootika entsüklopeediaks (2006a: 185). Paratamatult tuleb teatrimaastikul tegutseval uurival entusiastil täpsustada, millised probleemid ta fookusesse seab. Käesoleva töö autor on oma uurimisobjekti piiritlenud küllaltki spetsiifiliselt, uurides tähenduste võimalikku ülekandumist ja transformeerumist kultuurilistes tõlkeprotsessides, täpsemalt intersemiootilises tõlkes. Analüüs toimub liinil draamatekst–libreto–ooper, aga võtan vaatluse alla ka autorid, kes on nende tekstidega seotud, et täpsustada teiste aeg–ruumide(kronotoopide) kõrval metafüüsilist kronotoopi.

Oma töös kasutan teoreetilise alusena Roman Jakobsoni (intersemiootilise tõlke ja dominandi kontseptsiooni formuleerija), Mihhail Bahtini, Juri Lotmani, Peeter Toropi ja töid. Intersemiootilise käsitluse paremaks mõistmiseks tuleks kultuuri tervikuna vaadata kui ühte suurt tekstiruumi, mis avarama käsitluse kohaselt moodustab kultuuriruumi ja lõpuks semiosfääri (Torop 2013: 51–52). Oma struktuurilt ongi uurimistöö jagatud kahte suuremasse ossa. Töö esimeses pooles kasutan intersemiootilise tõlke kontseptsiooni, kuhu on kaasatud kronotoobianalüüs, seega tekstide materjalist sõltumatu parameetri rakendamine. Dominantsete kronotoopide tuvastamine tekstide materjalikeskse analüüsi kõrval aitab oluliselt kaasa tekstide terviklikule mõtestamisele.¹

Töös uuritakse, milline oli Tambergi “Cyrano de Bergeraci” tähendus mitte ainult (teatri)muusikalises, vaid ka ühiskondlikus plaanis. Vana–Kreeka filosoofide poolt tuli käibe mõiste intellektuaalne intuitsioon. Sarnane taju ütleb ka töö autorile, et Tambergi „Cyrano“ näol võib olla tegemist kunstilise väljundiga, mille üheks eesmärgiks oli oponeerida valitsenud võimu ja ideoloogiaga ning mida võib vaadelda järelikult ka oma ajastu kontekstis kui vabameelset teksti. Mäletatavasti oli just 1970ndate teine pool see aeg, kui venestamispoliitika hakkas oma uut haripunkti saavutama. Hüpooteetilis-analoogilise lähtepunkti Tambergi ooperi selliseks mõtestamiseks annavad ka Rostand’i draama ja ajalooline Cyrano isik — mõlemal juhul on domineeriv ühiskondlik–kultuurilistele kaanonitele ja ideoloogiale vastandumine ning protestimeelsus, valitsevad progressiivsed ideed ja üllad omadused (demokraatia, patriotism, õiglus jms). Semiootilise analüüsiga kontrollitakse seda hüpooteesi, püüdes ühtlasi kergitada katet Cyrano, kui Don Quijote tüüpi kangelase pikaalisuse saladuselt. Seega pole töö eesmärgiks mitte üksnes intersemiootilise tõlke kontseptsiooni terviklik (nii sisemine kui väline parameeter) eksplitseerimine, vaid püütakse määratleda tekstide ühiskondlikud tähendus– ning tõlke-dominandid.

¹ "Materjal ja kompositsioon on teksti seesmised parameetrid. Kuid selleks, et mõista teksti funktsioneerimist kultuuris, on vaja rakendada ka välist parameetrit, mis võimaldaks liigendada teksti mitte materjalikeskselt, vaid funktsionaalselt. Üks selliseid unversaalseid parameetreid on kronotoop, mis enim vastab tekstianalüüsi vajadustele intersemiootilises ruumis" (Torop 2011: 116).

Teises osas (ptk 4) analüüsitakse intersemiootilise tõlke võimalusi tekstide materjali (keelt) kaasates. Autor vaatleb kolme iseloomuliku näite põhjal, kuidas “tõlgitakse” draamateksti ümber ooperiks. Millisel kujul on verbaalset tekstiosa draamatekstist libretosse üle kantud ja milline koht on seejuures muusikal. Kuivõrd on see protsess kooskõlas ooperiuurijate ja libretoloogide mudelite ja kirjeldustega. Uurimuse selles osas on eeskujudeks libretoloogia klassikud Patrick J. Smith ja Ulrich Weisstein, aga ka Maria Erss, kes on kokkuvõtvalt iseloomustanud ooperi libretot. Muusikat analüüsitakse kõrvuti libretoga, kasutades selleks lähilugemist ja muusikasemiootilist analüüsi. Huvitava võimalusena saab hiljem mõlemaid intersemiootilise tõlke tulemusi omavahel võrrelda ja mõtestada ning mõista seega autorite ambitsioone ja kavatsusi sügavamalt ja terviklikumana. Magistritöö lõppeb traditsiooniliselt uurimistulemuste väljatoomisega kokkuvõttes.

Semiootiliselt on ooperit varemgi uuritud, aga autori meelest osutused mitmedki neist, näiteks Nattiez’ strukturalistlik meetod ja Arjen van Baesti peirceilik lähenemine veidi kitsasteks, tundub, et kohati oli lähtunud rohkem uurimismeetodist kui objektist (Remme: 1998; van Baest 2000). Tambergi “Cyrano” on analüüsinud Anneli Remme ja Helena Kesonen oma magistritöodes ja teos on saanud palju vastukajasisid meedias erinevate lavastustega seoses² (Remme: 1998; Kesonen: 2011). Töö autor jäi valitud materjalile truuks huvitava vaatenurga tõttu ja tänu intrigeerivale võimalusele pöörata tähelepanu uudsetele nüanssidele tekstide mõtestamiseks. Protesti- ja ka kitsamate tõlkeaspektidega seoses ei ole Tambergile ja ta ooperile varem tähelepanu pööratud.

² Käesoleva töö autori jaoks oli “Cyrano” üsna loomulik valik, arvestades isiklikku kogemust ooperiga ja vajadust kirjutada analüüs eesti materjali põhjal. Hiljem on rakendatud käesoleva tööga lähedast metoodikat Helena Kesonen. Siiski on uurimisküsimused sõnastatud erinevalt. Kui Pahl diplomaatööd võib pidada ooperi üldisemaks kirjelduseks, siis Remme magistritöö dominant on kitsalt ooperikeskne ja uurib strukturalistliku analüüsi võimalusi Tambergi ooperi peal. Kesoneni magistritöö dominant seisneb erinevate “Cyrano” tekstide üldises kirjelduses adaptatsiooniteooria raames.

Intersemiootilist tõlget ja kronotoopi on küll rakendatud erinevate objektide puhul (film, kirjandus), kuid autoriteetsematest andmebaasidest leiame ainult mõned üksikud autorid, kes oleks siia probleemide ringi kaasanud ka ooperi. Nimetada võiks autoreid: Dinda L.Gorlee ja Harai Golomb. Kuna kirjanduse ja ooperi võrdlevas uurimises on seda metodoloogiat väga napilt kasutatud (eesti materjali põhjal teadaolevalt mitte), siis selles peitub ka autori panus siinses töös, samas teeb ka analüüsi keerukamaks. Kultuuri uurimises samuti nagu teisteski valdkondades on iga sellise uue uurimisperspektiivi väljatoomine kahtlemata vajalik. Magistritöö autorile on inspiratsiooniallikaks olnud ka Peeter Toropi analüüsid, eriti mis puudutab töö esimest poolt — nimetada tuleks artikleid nagu “Intersemiootiline ruum ja tõlge: „Georgica” samuti “The ideological aspect of intersemiotic translation and montage” (2011: 59–70; 2013: 241–265).

Autori positsiooni täpsustamiseks võiks mainida isiklikku kogemust seoses analüüsitava ooperiga — olen 1990. aastate lõpus osalenud ooperikoori artistina Estonias Mikk Mikiveri lavastatud „Cyrano“ etendustel, samuti ka CD ja videosalvestuse tegemisel. Usun siiralt, et see kogemus tuli mingil kujul uurimusele kasuks. Kasutan nimetatud salvestusi abimaterjalina partituuri ja libreto kõrval. Samuti pean oluliseks, et saan töös rakendada Tartu semiootikale olulisi ja lähedasi autoreid. Autori positsiooni ja töö mõtestamise seisukohalt võib veel lisada, et teadusfilosoofilises plaanis on magistritöö autorile lähedased Karl Raimund Popperi vaated, kes peab õigeks teadusekäsitust, mille kohaselt teadlane püüab saavutada maailma tõest kirjeldust, kuid see eesmärk ei ole tema hinnangul kunagi täielikult tõestatavalt saavutatav, teadus suudab üksnes tõele läheneda. Sarnaselt arvab siinse töö autor, et tema pakutud humanitaarteaduslik vaatlus ei pretendeeri mingile absoluutsele tõele, vaid pakub ühte võimalust kultuurinähtuste mõtestamiseks.³

³ Nii Platoni kui ka Descartes'i järgi pidi filosoofia ja teadus taotlema teadmist, mis oleks mitte üksnes tõene, vaid ka tingimatu – selline tingimatult tõene olemustunnetus ei ole Popperi hinnangul inimtunnetuse eesmärgimääratlusena realistlik (Popper 1990: 234).

Nii ajalooline kui ka tekstide kaudu vahendatud Cyrano kuulus Descartes'i aega, (parajasti on käimas kolmekümneaastane sõda) ja esindab eeskujulikult suure ratsionalisti maailmavaadet, kes mh arvas, et konfliktid ja ususõjad on loodusteaduse abil ületatavad. Lähedased on magisritöö autorile veel Carlo Ginzburgi vaated, kes on rõhutanud humanitaarteaduse autonoomsust ning selle alusteadusena semiootika osatähtsust, ning Juri Lotman, kes on muuhulgas tabavalt sõnastanud nii kunsti kui ka teatri kohta palju iseloomulikku. Ka siin töös lähtutakse tema kunsti kontseptsioonist, mida ta pidas "erilist tüüpi keelte suurepäraselt organiseeritud generaatoriks, mis on osutanud inimkonnale asendamatu teene, teenindades üht inimteadmise kõige keerukamat külge, mille mehhanism pole veel lõpuni selge" (2006b: 13).

Samuti mainib Lotman, et kunst on informatsiooni säilitamise ja edastamise kõige ökonoomsem ja kompaktsem viis, mis täiesti väärib küberneetikaspetsialisti, aga edaspidi võib-olla ka konstruktorist inseneri huvi.⁴ "Olles võimeline kontsentreerima tohutut informatsiooni väga lühikeses tekstis (võrdle Tšehhovi jutustuse ja psühholoogiaõpiku mahtu), on kunstilisel tekstil veel üks omapära: ta annab eri lugejatele erisuguse informatsiooni – igaühele vastavalt tema arusaamise määrale, ta annab lugejale ka keele, mille abil võib teistkordsel lugemisel omandada järgmise portsjoni teateid. Ta käitub nagu elusorganism, kellel on tagasiside lugejaga ja kes õpetab lugejat" (2006: 44). "Lavasemiootikas" kirjutab Lotman: "Kunst on alati olnud tunnetus- ja suhtlemisvahend. Kunst otsib alati ja kõikjal **tõde** ning väljendab seda talle omases keeles".

Teatriga (semiootika entsüklopeediaga) on lugu veelgi keerukam. "Ühelgi kunstilise teksti liikidest ei ole üksikutel alatekstidel ühtaegu nii kõrget iseseisvusastet ja integreeritust kui teatrietendusel. (...) Teksti mõiste erineb siin maalikunstist, skulptuurist ja kirjandusest, kus tekstid on stabiilsed, teatris sarnaneb tekst seevastu rohkem

⁴ Lotmani kunsti käsitluses võib märgata vene vormikoolkonna ja Herbert Spenceri mõjusid – nn loomejõudude kokkuhoiu seadus (Šklovski 2014: 20)

rahvamängude ja folkloori tekstidega, sest ta ei realiseeru mingis ainsas lõplikult antud vormis” (2006a: 177). Ooperi kui uueaegse nähtuse paremaks mõistmiseks tuleks kindlasti viidata tema lähtekohtadele ja sarnasusele vana-kreeka tragöödiaga. Märksõnadeks võiksid siinjuures olla veel ansambelilisus, rituaal ja müüt, nagu on “lavasemiootikas” maininud ka Lotman (2006a: 177). Ooperi eeskujudeks võib pidada ka keskaegset liturgilist draamat ja müsteeriumi. Siinkirjutaja on varem ühes oma essees kirjutanud ooperi kohta järgmist iseloomulikku, millega sobiks ka sissejuhatus kokkuvõtlikult lõpetada:

“Salapärast kunsti ooperit kantakse ette ooperiteatris (vt kultuuritempel), mis, tuletagem meelde, oli algselt jumal Dionysosele mõeldud rituaalide sooritamiseks, omades seega sügavalt religioosset tagapõhja — suurerinnaliste itaalia ooperiprimadonnade näol on tegemist taaskehastunud Rooma maa- ja viljakusjumalannadega. Et vanad müüdid veel enam mõjule pääseksid, on appi võetud muusika — müstiline ja jumalik sümbolite keel, mis võimaldab kitsast sõnademaailmast väljuda ja manada meie ette kirjeldamatut... Tulemus võiks igatahes olla lähedane „jumalikkuses osalemise tundele”, nagu Karen Armstrong kirjutab oma raamatus „Müüdilugu“. Tänapäeval võime leida ka uusi lugematuid vorme ja kanaleid müütide jutustamiseks, ülenduse ja teraapia saamiseks — enamasti jäävad nad küll ooperikunstile kui kunstile alla.“ (2010a)

1. PÕHIMÕISTED JA UURIMISMEETOD

Põhiterminina kasutan oma töös mõisteid nagu **libreto**, **libretoloogia**, **tekst**, **intersemiootiline tõlge**, **kronotoop**, **dominant**.

Libreto (it. raamatuke) on peamiselt ooperi või opereti tekst. Libreto on ka määratletud kirjandusliku žanrina, millele on omased Aristotelese tragöödia printsiibid. Iseloomulikeks tunnusteks, mis eristavad libretot sõnadraamast on a) aja erineva kiirusega voolamine ooperis, b) teksti kontsentreeritus, c) pantomiimilaadsete stseenide ja sümbolite olemasolu, d) kontrastid, e) lüürika. Muusika lisandudes osutuvad loetletud “erinõuded” elementaarseteks eeldusteks ooperi loomiseks. Alles alates 1960. aastatest hakati ooperilibretosid süstemaatilisemalt uurima ja uut teadusharu hakati hiljem nimetama **libretoloogiaks** (Erss 2002: 52).

Intersemiootiline tõlge tähendab tõlkimist ühest märgisüsteemist teise. Antud töös vaadeldakse, kuidas draamatekst tõlgitakse libretoks ja ooperiks. Et selle protsessi olemust mõista, tuleks näha kultuuri kui ruumi, mida täidavad teated ja keerukamad teated ehk **tekstid**. “Mõistet “tekst” kasutatakse spetsiifiliselt semiootilises tähenduses ja rakendatakse, ühelt poolt, mitte ainult loomuliku keele teadete, vaid iga tervikliku (“tekstilise”) tähenduse kandjale — riitus, kujutava kunstiteos, või helitöö. Teisalt ei ole mitte iga loomuliku keele teade kultuuri vaatepunktist tekst. Loomuliku keele teadete kogumist eristab ja arvestab kultuur vaid neid, mida võib määratleda kui teatud kõnežanri (näiteks “palve”, “seadus”, “romaan” jmt) st mis omavad terviklikku tähendust ja kannavad terviklikku funktsiooni. (...) Teksti suhestatus kultuuriterviku ja selle koodide süsteemiga väljendub asjaolus, et üks ja seesama teade võib erinevatel tasanditel esineda teksti,

tekstide süsteemi või tekstide kogumina.”⁵ Need teated on alati kodeeritud mingisse keelde ehk märgisüsteemi, millest sõltuvalt omavad nad struktuuri.

Teated on aja jooksul evolutsioneerunud ja muutunud järjest keerukamateks ja informatiivsemateks — neist kõige keerukamaid võimegi mõista kui kunstilisi tekste, millele on omane juba mitmekeelsus ja narratiivsus/kompositsioon, aga mitte ainult. Juri Lotmani järgi tähistab kunstiteose ilmumine kvalitatiivselt uut etappi teksti struktuuri komplitseerumises. Paljukihiline ja semiootiliselt heterogeenne tekst, mis on võimeline keeruliselt suhestuma nii teda ümbritseva kultuuri–konteksti kui ka lugeja–auditooriumiga, lakkab olemast adressandilt adressaadile suunatud elementaarne teade. Ilmutades võimet kondenseerida informatsiooni, omandab tekst mälu. Samal ajal toob ta nähtavale omaduse, mida Herakleitos on määratlenud kui "isekasvav logos". Struktuuri komplitseerumise selles staadiumis ilmnevad tekstil intellektuaalse konstruktsiooni omadused: ta mitte ainult ei anna edasi temasse väljastpoolt pandud informatsiooni, vaid ka transformeerib teateid ning töötab välja uusi (Lotman 2006a: 237).⁶

Veidi lihtsustavalt saame väita, et kultuuri üheks alustalaks on kommunikatsioon, mis toimib nii individuaalsel tasandil (autokommunikatsioon) kui ka kultuuri sees ja kultuuride vahel. Iga kommunikatsiooniaktis osaleja, kes neid saadavaid teateid transformeerib ja täiendab, tegeleb tõlkimisega — võime seega öelda, et kultuur toimib kui tõlkimine. Dialoogi– ja tõlkeprotsesside tulemusena tekivad uued ideed ja mõtted indiviidi tasandil, aga ühtlasi ka uued tekstid, mis võivad olla olulised väikeste subkultuuride või ka tervete kultuuride ja maailmakultuuri jaoks.⁷

⁵ <http://kodu.ut.ee/~silvi11/lotmanitolked/kultsemitesid.htm>

⁶ Mihhail Lotman on märkinud, et Tartu-Moskva semiootikakoolkonna “teksti” mõiste domineerimine lähtub Kanti “asjast iseeneses” (*Ding an sich*). Tema järgi Juri Lotman polemiseeris hegeliianlusega, mis oli valdav vene intelligentsi hulgas (M. Lotman 2012: 130)

⁷ J. Lotman peab Mihhail Bahtini kunstilise suhtlemisteooria loojaks, mille aluseks on dialoogiidee (Bahtin 1987: 6).

Abstraktsiooniastet vähendades märkame analoogilisi protsesse ka loomulike keelte juures. Ka siin on keele loovaks kasutamiseks vajalik oskus keelemärke asendada sama keele teiste homogeensete märkidega, nt metafoorid. Tinglikult võiks seda protsessi võrrelda kultuuris mingi teate edastamisega, kasutades teistsugust keelt kui algses teates. Metakeelelisuse problemaatikaga tegeledes eristas Roman Jakobson kolme erinevat tõlketüüpi: intralingvistilist (keelesisest) ehk ümbersõnastamist, interlingvistilist (keeltevahelist) ehk tõlget tavatähenduses ja intersemiootilist (märgisüsteemide vahelist) ehk transmutatsiooni. Jakobsoni järgi võib viimast näidet mõista kui sõnakunsti tõlkimist näiteks muusikaks, tantsuks, filmiks või maaliks (Jakobson 2010: 305). Ruumi, kus sellised tekstid eksisteerivad ja tõlkeprotsessid toimuvad, võime nimetada intersemiootiliseks ruumiks, mis on ühtlasi ka intersemioosi ruum, milles tekstide elemendid või märgid on mõtestatavad üheaegselt eri märgisüsteemide abil (Torop 2011: 115). Intersemiootilise tõlke kontseptsioonist kirjutades on Peeter Torop pidanud otstarbekaks rakendada seda koos **kronotoobiga**. Mihhal Bahtin on kirjeldanud kronotoopi järgmiselt:

Kirjanduses hõlvatud aja- ja ruumisuhete olemuslikku seost me hakkame nimetama kronotoobiks (st „aegruum“). Seda terminit kasutatakse täppisteadustes, ta võeti kasutusele ja seda põhjendati teoreetiliselt relatiivsusteoorias. Meile ei ole oluline see eritähendus, mis tal on relatiivsusteoorias, me toome ta kirjandusteadusesse peaaegu metafoorina; meile on tähtis selles väljenduv aja ja ruumi lahutamatu idee. (Bahtin 1979: 44)

Üldise kronotoobi käsitlemise puhul võib lugeda Bahtini 1970–1971a märkmetest: „Vaatepunkt on kronotoobiline, see tähendab, et ta lülitab endasse nii ruumilise kui ajalise aspekti. Sellega on vahetult seotud ka väärtuseline (hierarhiline) vaatepunkt (suhtumine kõrgesse ja madalasse). Kujutatud sündmuse kronotoop, jutustaja kronotoop ja autori (autori kõrgeima instantsi) kronotoop“ (Bahtin 1979: 338)⁸.

⁸ Varem on nõukogude vene teoreetik pööranud rohkem tähelepanu nn lokaalsetele kronotoopidele sh näiteks kreeka romaani-, rüütliromaani- ja idüllilise kronotoobile romaanis, eriti sai ta tuntuks Rabelais' kronotoobi uurijana, milles väljendus tema meelest paremini kui teiste autorite tekstides karnevalikultuur (Bahtin 1987).

Paljud uurijad on viidanud ka probleemidele seoses Bahtini kronotoobi kontseptsiooniga. Bernhard Scholz rõhutab uurimisobjektide erinevust, kirjutades, et kui Kantil oli loodusteaduslik ambitsioon saavutada läbi aja ja ruumi mõistmine inimertseptsiooni universaalsest süsteemist, siis Bahtini uurimisobjektiks on ainult ajalugu ja selle tekstikorpused (Scholz 2003: 155). Samuti on väitnud Morson ja Emerson, et erinevad universumi avaldused ei ole kirjeldatavad samasuguste kronotoopidega — astronoomilised ja bioloogilised rütmid erinevad inimkogemuste tekstilistest väljendustest. Siiski, vaatamata sellele, et Bahtini kronotoop ja Einsteini neljadimensiooniline aegruum ei ole identsed, ometigi on seos nende vahel suurem, kui oleksid lihtsalt analoogia või metafoori puhul (Morson; Emerson 1990: 368–369).

Peamine kriitika seoses Bahtini kontseptsiooniga seisneb aga selles, et Bahtin ei ole kusagil kronotoopi täpselt ja ammendavalt kirjeldanud. Bahtini kronotoobi üldisevõitu formuleeringutele järgnevad konkreetset näited vahelduvad edasiste üldistustega. Joy Ladin võtab probleemi teravalt kokku: “Bahtin ei anna kusagil süstemaatilist (kronotoobi) definitsiooni (...), samuti puudub tal selgelt väljendatud kontseptsioon kronotoopide identifitseerimiseks ja analüüsimiseks ning nendevaheliste suhete kirjeldus” (Ladin 1999: 213 ja Bemong; Borghart 2010: 5) Nii pole ka vaja imestada, et Bahtini uurijad nagu Stuart Allan, Tara Collington ja Eduard Vlasov annavad kõik erinevaid vastuseid küsimusele, kui paljusid kronotoope on kirjeldatud Bahtini artiklis “Aja ning kronotoobi vormid romaanis” (Bemong; Borghart 2010: 5).

Kronotoobi käsitlus on vaatamata küsitavustele jätkuvalt populaarne kultuuri uurimises üldisemalt kui ka näiteks tõlketeadust puudutavates aruteludes, kus probleemiks on olnud (eri materjalist) tekstide võrreldavuse ja tõlgitavuse võimalikkus. Iga tõlkimise käigus tõlkija säilitab midagi tõlgitavast tekstist, aga paratamatult midagi ka muudetakse ja asendatakse. Probleem süveneb, kui tegemist on erinevaid märgisüsteeme kasutavate tekstidega, “sest igal kunstiliigil on oma väljendusvahendid ja keel, mille algühikud ei pruugi üldse sarnased olla” (Torop 1987: 130–131). Täpne tõlge ühest märgisüsteemist

teise osutub illusiooniks. Kunstikeel on semiootiline mõiste ja seletavate sõnaraamatute koostamine loomulike keelte eeskujul võib kunsti puhul viia absurdini. „Kurjast on ju foneemide, morfeemide, sõnade, lausete analoogide otsimine filmis, maalis, balletis või muusikas“, kirjutab Peeter Torop (1987: 130–131).

Otsetõlke võimatuse puhul tuleks siiski tagada, et tõlgetes ei läheks kaduma kõige olulisem, näiteks teose kontseptsioon, autorlikkus. Autori intentsiooni olulisust on rõhutatud ka Tartu semiootika “teksti” definitsioonides. Seetõttu kuulub tõlkija peamiste ülesannete hulka tõlgitava teksti dominandi määratlemine. **Dominant** on kontseptsioon, mis pärineb jällegi Roman Jakobsonilt, kes määratles seda kui “kunstiteose fokuseerivat komponenti, mis alistab, määratleb ja transformeerib ülejäänud komponente. Dominant tagab struktuuri integreerituse” (Jakobson 2014: 240). Kui teksti kontseptsioon on sammuks edasi kunstiteoste mõtestamises, lähtudes tähenduse tekkimise protsessist, siis kronotoop aitab meil erisuguseid tekste muuta võrreldavaks võttes aluseks üldisemad struktuursed tunnused, mis on ühised võrreldavatele tekstidele, näiteks ka kirjandusteosele ja lavateosele. Põhjalikult on sellest problemaatikast kirjutanud Peeter Torop artiklites “Kirjandus ja film” ning “Kirjandus filmis” (1987: 124–156).

Optimaalselt eritletud kronotoobid aitavad meil määratleda teksti dominanti. Tõlketegevuses võib tinglikult eritleda nii tekstide sisu- kui väljendusplaani dominante. Sisuplaani võiks määratleda kunstilise mudeli abil, ta ei taandu teksti ümberjutustusele või reaalsusele, vaid sõltub autori kontseptsioonist. Väljendusplaani all võib üldiselt mõista teksti kunstilise struktuuri konkreetseid aktualiseerimisvorme (keele- või troobikasutus, süžee-faabula vahekord jms) (Torop 1987: 144). Kronotoop on minu käsitluses seotud rohkem tekstide sisuplaaniga, aidates esile tuua autori kontseptsiooni. Magistritöö teises osas näidatakse, kuidas kronotoobianalüüsis tuvastatu suhestub teksti materjaliga.

Töö autor on püüdnud vältida tõlketüüpide, (kronotoobi) taksonoomiate jms meelevaldset rakendamist käesolevas töös. Pigem on püütud tekste mõtestada neis

domineerivate elementide järgi. Ka on kronotoobianalüüsis tähelepanu all need peamised kronotoobitüübid, mis autori meelest aitavad vastata töös püstitatud uurimisküsimusele. See on vajalik seda enam, et kronotoobi mõiste täpsem defineerimata jätmine on tekitanud hulgaliselt erinevaid kronotoobilisi lähenemisi nii kirjanduses kui ka kultuuris laiemalt. Erinevad autorid on välja toonud “suuri” ja “väikeseid” kronotoope, “kronotoobilisi motive” ja žanrikronotoope” (Morson; Emerson 1990: 374), “motiivilisi” ja “geneerilisi” (Keunen 2000a), “põhilisi” ja “külgnevaid” (adjacent) (Vlasov 1995: 44) , “mikro-”, “juhuslikke”, “lokaalseid” ja “suuri” kronotoope jne (Bemong; Borghart 2010: 6).

Optimaalne oleks välja tuua kronotoobitasandid, mis aitaksid ühtlasi vähendada metodoloogilist laialivalgumist ja segadust, need oleksid **topograafiline kronotoop**, mis on seotud looga, sündmuste kujutamise, **psühholoogiline kronotoop**, mis väljendab tegelaste vaatepunkte ja **metafüüsiline** (autori-) **kronotoop**, mis määratleb kronotoobitasandite seostamise abil teksti kontseptsiooni (Torop 2011: 117). Kui eelnevad kronotoobid võiks oma lihtsuses ja selguses võtta üldise kronotoobianalüüsi lähtepunktiks, siis siia kõrvale oleks huvitav uurida ka mõnda nn motiivilist kronotoopi, Näiteks on Lily Alexander kirjeldanud arhailist teekonna “tõusu- ja languse” kronotoopi, mis saab alguse juba mütoloogilisest narratiivist, kus draakoni sisikond rullus pikaks ja ohtlikuks teekonnaks, mida läbides tuli kangelasel ellu jääda (Alexander 2007).

Kronotoopide kõrval on kirjeldatud kokkuvõtvalt ka ühiskondlikke ja kultuurilisi nähtuseid, ja isikuid, mis aitavad kronotoope mõista. Siia kuulub lisaks draama ja ooperi autoritele ajalooline Cyrano de Bergerac, kellelt Edmond Rostand on mõndagi üle võtnud; nii karakteri kui ka ajaloolise sündmustiku osas. Samuti on huvipakkuv Georg Otsa roll ja tähenduspagas, kes algselt pidi esinema Eino Tambergi ooperi (libreto Jaan Kross) „Cyrano

de Bergerac“ nimiosas osas ja kelle ooperilaulja kvaliteete arvestades saigi tegelikult ooper kirjutatud.^{9 10}

Allikmaterjalidena on kasutatud Edmond Rostand'i näidendit „Cyrano de Bergerac“ Jaan Krossi tõlkes, ilmunud kordustrukina 2007.a. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia raamatukogust sain ooperi 1976.a klaviiri, milles on olemas ka Krossi loodud libreto. See on vajalik ka kuna ooperit on aja jooksul kohendatud — näiteks on 1995.a Mikk Mikiveri lavastuse jaoks ooperi mahtu vähendatud ja mõned pildid välja jäetud. Sellisel kujul salvestati 1999.a ka CD ja videosalvestis, mida töö autor kasutab klaviiri kõrval abiallikatena. Samuti on kasutada 1980. aasta terviklik salvestis ooperist Eri Klasi dirigeerimisel, mis on esietendust silmas pidades autoritruum kui hilisemad salvestised. Samast teose esmalavastusest (1976; lavastaja Udo Väljaots) on säilinud ka videosalvestis, mis on kättesaadav ERR-i arhiivis. Töö on esimeses osas üles ehitatud tekstide ilmumise kronoloogilises järjekorras. Seega alustan kõigepealt ajaloolise isiku Cyrano de Bergeraci kirjeldamisega. Vaatlen eelkõige neid omadusi ja arenguliine, mis meid huvitavad püstitatud probleemi seisukohast.

⁹ Lotman on leidnud, et ka inimisiksus on võrreldav semiootilise isiksusega, tekstiga.

¹⁰ Lotman kirjutab oma raamatus „Filmisemiootika“ (filmi)näitlejast kui semiootilisest nähtusest, täis teiseseid tähendusi ja ilmudes meie ette kui märk või märkide ahel, mis kannab keerulist lisatähenduste süsteemi (Lotman 2004: 141–144).

2. CYRANO DE BERGERAC, Hercule Savinien (1619–1655)

Kirjeldan alguses Cyranod ja tema elu peamisi episoode, et saaksime teda vaadelda tekstina. Cyrano elulugu ja looming on huvitav ning ilmselgelt võiks ta olla rohkem tuntud ka ilma Rostandi näidendita. Ta nagu kehastaks paljusid arenguiimpulsse, mis hiljem tihtipeale päriselus ka realiseerusi — voltäärlikud ideed kehtestavad ennast prantsuse revolutsiooniga ja ratsionalistlik, positivistlik maailmamõistmine leiab järjest suuremat kandepinda. Eelkõige tuleks selles kontekstis mõista Cyranod kui mõtlejat ja kirjanikku, utoopilis-satiiriliste täheleannulugude "Teine maailm ehk Kuu riigid ja impeeriumid" ning "Päikese riikide ja impeeriumide koomiline ajalugu" autorit. Jaan Kross kirjutab, et Cyrano kosmonaudilood on oma ateistlik–materialistlikelt mõttekäikudelt tolle ajastu kohta üllatavalt julged teosed — libertinistliku ratsionalismi tipp, milles sisalduvad juba kõik voltääriluse eod (Kross 2007: 256).

Cyrano eitab hinge surematust, jumala vajalikkust materia liikumisena mõistetud maailma jaoks, loomisakti — kuna elu tekkimine on seletatav aatomite juhuslikust kombinatsioonist lähtuvana — ning olemuslikku piiri inimsoo ja loomariigi vahel. Mõned Cyrano fantastilise kosmoselennu üksikasjad, kasvõi kaaluta oleku kirjeldus, pälviksid muide tänapäeval eriti tunnustavat tähelepanu (Kross 2007: 256).

Oma loomingu kaudu oli Cyrano teaduslike ideede propageerija, "ennetades" muuhulgas ka fonograafi leiutamist ja aine atomaarse ehituse tõsiasja kui teaduslikku fakti. Oma "kosmonaudijuttudes" avab kirjanik ennast muuhulgas kui hulljulget oponenti võimukandjate valitsevale maailmapildile ja katoliku kirikule. Ühtlasi kirjutab ta mürgiseid pamflette kardinal Mazarini pihta. — Mis on oluline, et näeme siin mitut uurimuse jaoks

olulise idee lähtepunkti, mis saavad alguse juba ajaloolise Cyrano de Bergeraci enda isiksusest — Cyrano võitleb tõe ja õigluse eest, riskides enda isikliku heaolu ja käekäiguga. Ta on “protestimeelne riikukukk”, kel oponentide tarvis varuks lisaks salvavale keelele ka veel ületamatuna näiv mõõgakäsitusoskus.

Juba enne kui Cyrano kirjanikuna tuntust kogus torkas ta silma oma ebakonventsionaalse olemusega, ta oli vabameelne inimene nii intellektuaalsel tasandil kui ka näiteks suhetes. Tema täpsema eluloo põhjal, millest Edmond Rostand polnud ilmselt teadlik, ilmneb, et Cyrano ei olnud tegelikult gaskoon ning Bergeraci lään, mille tema isa soetas, omandades aadli tiitli, asub Pariisi lähedal. Seal omandas Cyrano ka hariduse, aga hiljem jääb tema elukäik paljuski salapäraseks, andes maad kahtlustele ja kuulujuttudele. Teada on, et ta kogus kuulsust liiderdajana (kirjutades muuhulgas värvika poeemi oma süüfilisest). Lisaks äratas tähelepanu tema homoseksuaalne suhe ühe teise vabameelse kirjaniku, Dassoucy'ga (Cronk 1996: 7).

Talle omistatud legendaarselt suur nina vastab osaliselt tõe, aga 19. sajandi keskel, kui sooviti vastanduda prantsuse klassikalise kirjanduse kontseptsioonile, ning Cyrano isik jälle tähelepanu hakkas pälvima, on kirjanikud selle tööga muutnud müütiliseks. Usutavasti astus ta peale kolledžiaastaid gaskoonidest koosnevad Carbon de Castel-Jaloux' kaardiväekompaniisse, paistab silma duellidel ja saab 1640.a Arrasi all lahingus hispaanlastega raskesti haavata. Nüüd otsustab ta kirjanikuelu kasuks ja hakkab käima muuhulgas (koos Moliere'iga) kuulsa matemaatiku, astronoomi ja materialistliku filosoofi, Pierre Gassendi loengutes.¹¹ Tõenäoliselt sai Cyrano siit inspiratsiooni ja ideesid, mis tema lugudes ka väljenduvad, lisaks Gassendi empirismile on näha mõjud Descartes'i ratsionalismist ja Itaalia panteistlikust naturalismist (Cronk 1996: 7–8).

¹¹ Selleks ajaks oli Gassendi esimesena jõudnud juba kirjeldada Merkuuri liikumise trajektoori, püüdnud määratleda heli liikumise kiirust jms, tema nime kannab üks Kuul olev kraater (Britannica 1991).

Lisaks sellele, et Cyrano kuulus Gassendi poolt kureeritavasse skandaalsesse vabamõtlejate ringi, mis oli ühtlasi libertiinlik opositsioonilise mõtte koondumispunkt, ilmutas ta ka poliitilist aktiivsust astudes Fronde ridadesse. Fronde kujutas endast algselt lihtrahva opositsioonilist liikumist Mazarini poliitika vastu. 1651.a vahetab ta aga poliitilist leeri ja asub ründama kardinali vastaseid ja kaitsma absoluutset monarhiat — samm, mille tagamaad on siiani vaieldavad. Igatahes jätkab ta ka kirjanduslikke katsetusi seekord draama alal ja kirjutab kõmu tekitanud tragöödia "Agrippina surm" (millele on vihje ka draamas) ning komöödia "Narriks tehtud pedant", kust Molière võtab üle mitu kuulsat stseeni oma komöödiasse "Scapini kelmused".

Mis puutub Cyrano kirjanduslikku stiili, siis kaasaegsed heitsid talle ette liigset toretsemist ja metafooridega liialdamist, samas kui 20.sajandil mainitakse tema teoseid hea näitena tolle aja baroklikust stiilist (Britannica 1991). Tõsiasi on siiski, et erinevalt Molière'ist Cyrano unustati ja veel tänapäevalgi ei ole tema teosed eriti tuntud isegi Prantsusmaal. Väga võimalik, et selleks andis põhjust tema eksentriku kuulsus väidab Nicholas Cronk. (1996: 8) Küllastades 1655a oma patrooni d'Arpanjoni hertsogit, kukub Cyranole salapärasel asjaolude pähe puupakk ja ta sureb veidi hiljem. Kuna Cyrano isiku ümber tiirleb palju müüte on mõningaid eluloolisi fakte raske usaldada, aga on ka olemas kaasaegse kirjeldus, mille kohaselt tõesti oli luuletaja Lignière'le, ühte suurnikku solvanud epigrammi pärast, saadetud vastu sadakond meest, kellest Cyrano tapnud kaks ja vigastanud seitset (Kross 2007: 256). Et aristokraatidelt võis sellist käitumist oodata teame ka näiteks Voltaire'i eluloo põhjal, kellele telliti ninakuse ohjeldamiseks mitu korralikku keretäit (Lotman 1979: 266).

2.1. Cyrano kui tekst

Cyrano puhul on silmatorkav omadus olla kõigil oma isiksuse aktualiseerumise tasanditel võitlushimuline vastanduja: oma kadetielus on ta aktiivne ja edukas duellant, osaleb lahingutes, ebakonventsionaalne isiklikus elus ja suhetes. Ka ühiskonnaelus ja kirjanikuna näeme teda alati võitlemas, olgu tegemist siis Mazarini, kirjanduslike konventsioonide või valitseva maailmapildiga ning ühiskondlike normidega.

Püüdes Lotmani järgi iseloomustada Cyranod kui teksti, võiksime tuua välja järgmised probleemi asetuse koha pealt olulised omadused, eelkõige iseloomujooned, vaimsed võimed ja hoiakud:

- opositsionäär;
- ekstravertne;
- impulsiivne;
- julge;
- õiglane;
- agressiivne;
- uhke;
- verbaalne talent;
- fantaasiaküllane (utopist);
- ratsionalist, materialist;
- intellektuaal;
- teravmeelne;
- homo- või biseksuaalne;
- tuline „gaskoonlane“.

Ühiskondlikud rollid:

- aadlik;
- kirjanik;
- kadett;
- mõõgameister, osav duellant;
- aktivist.

Edmond Rostandi võime intersemiootilise tõlke kontseptsiooni järgi mõista ka kui kultuuritõlki, kes kasutab temale kättesaadavate materjalide kaudu ajaloolise Cyrano (kui teksti) omadusi ja loob nende põhjal tema ajastu konteksti sobiva draamakangelase.

2.2. Draama „Cyrano de Bergerac“ ajaloolisest taustast

Mõistmaks ja mõtestamaks Rostandi draama tähtsust ja populaarsust (draamat mängiti Pariisis suure menuga rekordilised 500 korda järjest), tuleks peatuda tolle ajastu ühiskondlik–kultuurilisel taustal ja poliitilisel olukorral. Lisaks üritan püstitatud hüpoteesist lähtuvalt tuua välja need tasandid, mis võimaldavad selgitada värss–draama kui protestiteksti konteksti. Jaan Kross kirjutab värvikalt oma järelsõnas draamale:

„Cyrano” ilmus parajasti mõned aastad pärast seda, kui Prantsusmaale kallati kaela Panama–skandaali ja Dreyfusi protsessi kahekordne saastapang. Progressiivne gallia vaim sai õhku Zola ja France'i publitsistikast, kuid ootas alles ideaalhelget ja traditsioonitruult sõnasäraavat kirjanduslikku taaskehastust. Rostandi lõustanäoline ja kristallpuhas mõõgamees astus sajandi lõpu korrumppeerunud belamiide Prantsusmaale otsekui vabastav ilmutus” (Kross 2007: 254).

Prantslased on uhke rahvas, kes olid nautinud sõjalist üleolekut ja Euroopa suurjõuks olemist "päikesekuninga" Louis XIV pikal valitsusajal ja tema järglase perioodil, mil saavutatut püüti hoida. Saanud innustust Napoleoni sõjakäikudest aga kannatanud pikalt ka revolutsiooni järgse vägivaldse käärimise ja teravate poliitiliste konfliktide käes.¹²

Võib tunduda üllatav, aga tegelikult ei olnud prantslased 19.sajandi lõpul veel sugugi ühtne natsioon, pigem oli säilinud regionaalne identiteet ja rahvustunne vajas alles virgutamist. Rahvusvahelised suhted 19. sajandi viimastel aastakümnetel määras suurelt

¹² Norman Davies kirjutab, et lisaks vaenule konservatiivsetest katoliiklastest monarhistide ja radikaalsete kirikuvastaste vabariiklaste vahel, tegid tolle ajastu keeruliseks ka valitsema pääsenud paradoksaalsed kujud, nagu endine jakobiin, "kodanikust kuningas" Louis-Philippe või isehakanud liberaalset revolutsionäär Napoleon III. "Tulemuseks oli siia-sinna kõikuv ajalugu, kus liberaalsed ja konservatiivsed režiimid vaheldusid vägivaldsete revolutsioonipuhangutega." (Davies 2014: 745)

osalt Saksa-Prantsuse (Prantsuse–Preisi) sõda aastail 1870–1871. 18. jaanuaril 1871 kuulutati Versailles' lossi Peeglisaalis välja Saksa keisririik, mis ühendatud Saksamaa näol kujutas endast uut poliitilist ja sõjalist jõudu Euroopa südames. Lüüa saanud Prantsusmaa oli liiga nõrk selleks, et lähiaastatel või koguni aastakümnetel revanši saavutada. (Piirimäe 2000: 12) Prantsuse kodanlaste seas aga olid revanžistlikud meeleolud vägagi levinud ning nendest oli nakatunud ka Rostand. Seejuures on iseloomulik, et just sõdur on üks tema lemmikkangelasi ja sealjuures mitte lihtsõdur, vaid kõigepealt “...ammuste sõdade lustakas kõliseva mõõgaga sangar, kelle sõna sädeleb niisama nagu tema broderiid...” (Kross 2007: 254).

2.3. Sotsiaalsed olud ja Dreyfusi afäär

Lisaks keerukale poliitilisele olukorrale valitses ühiskonnas peaaegu et sotsiaalne kriis. Ajajärk, mida prantslased ise nimetavad *fin-de-siècle* 'iks (aastasaja lõpp) tõi küll kaasa ülisuure tehnilise arengu (elektrivalgus, esimesed jalgrattad, metroo, tramm, lift, telegraaf, telefon jne), ometigi oli see segadust tekitav aeg, mida iseloomustas prantslaste meelest moraalne ja kunstiline allakäik, dekadents. Oma sügava jälje jätsid nii poliitikasse kui ka kirjandusse ja kunsti sotsialistlike anarhistide tegevus, korraldati atendaate ja plahvatusi. Pidevas valmisolekus preislustelt revanž võtta ja üldine sõjakas atmosfäär tõi kaasa rojalistlike iseloomujoonte nagu kangelaslikkuse ja aumehelikkuse suurima väärtustamise.¹³ Samal ajal oli duelle pidav president Clemenceau isiklikult segatud

¹³ Rostand'i kangelane satub meie ette säravamana kui enne, kui teame, et “kodanlastest aadlimeeste” seas oli endiselt väga hinnatud duellide pidamine “au haavamise” eest. Iga aasta peeti Pariisis keskmiselt 300 duelli, kuhu olid segatud kirjanikud, poliitikud ja ajakirjanikud. Prantsuse president Georges Clemenceau, hüüdnimega ‘tiiger’, pidas oma ametiaja jooksul isiklikult 22 duelli, mida ajakirjandus laialdaselt kajastas (Cronk 1996: 11–12).

Panama skandaali, mida peetakse 19. sajandi suurimaks korrupsiooniskandaaliks.¹⁴ Rostand ajastas seega oma värssdraama, eelmainitud silmas pidades, peaaegu, et ideaalsel hetkel. Cyrano näol oli tegemist ehtsa prantslasega, arvatavasti gaskoonlasega Lõuna-Prantsusmaalt, kust pärines ka kirjanik ise. Lisaks on ta ka kõigi prantslaste kangelane, patrioot, kes võitleb Prantsusmaa eest, selline kangelane liitis edumeelseid ja sotsiaalsetest vapustustest räsitud prantslasi.

Keset ühiskondlikke rahutusi jõudis kõrgpunkti ka mainitud poliitiline skandaal (nn Dreyfusi afäär), mis oli seotud samuti Saksa–Prantsuse suhetega. Selle keskmes oli Alfred Dreyfus, Prantsuse armee noor juudi soost kapten, keda 1894. aastal süüdistati spionaažis. Väidetavalt oli Dreyfus edastanud Prantsusmaa sõjasaladusi Saksa saatkonnale Pariisis. Kuigi olid olemas tõendid, et Dreyfus on süütu, mõisteti ta eluks ajaks vangi ja saadeti Kuradisaarele Prantsuse Guajaanas, kus ta veetis ühtekokku viis aastat — tõendid, mille järgi Dreyfus oli süütu ja tõenäoline spioon oli major Esterhazy, jõudsid laiema avalikkuse ette just "Cyrano" esietenduse ajaks. Mõned päevad peale esietendust saatis Émile Zola oma kuulsa avaliku kirja "J'Accuse" (Ma süüdistan) prantsuse presidendile Faure'ile, kus nõudis Dreyfusi asjus uut kohtuistungit ja süüdistas prantsuse valitsust anti–semitismis (Cronk 1996: 12-13).¹⁵

Dreyfusi afääri kaudu, mis jaotas inimesed kahte leeri, Dreyfusardideks ja anti-Dreyfusardideks, joonistusid välja prantsuse ühiskonnale iseloomulikud ühiskondlikud opositsioonid: monarhistid versus vabariiklased, katoliiklased vs protestandid/juudid/vabamüürlased, militaristid vs anti-militaristid jne. Antud afääris toetasid ebaõigluse kinnistamist konservatiivsemad ringkonnad, sõjaväe ja kiriku toetajad. Rostandi puhul on teada, et vaatamata oma patriotismile ja traditsioonilistele prantslaslike

¹⁴ Prantsuse kolmanda vabariigi valitsus maksis ligi miljard franki altkäemaksu, et varjata Panama kanali ehitusega tekkinud finantsprobleeme. Oma investeeringud kaotas ligi 800 000 prantslast. (https://en.wikipedia.org/wiki/Panama_scandals)

¹⁵ Faure oli mõned päevad tagasi väisanud ka "Cyrano" esietendust.

väärtustele rõhumisele, kuulus ta selles vastuseisus koos Zola, Prousti ja France'iga Dreyfusi pooldajate hulka. Sarnaselt Gidega ta pigem ei manifesteerinud oma sümpaatiid ja püüdis ka oma teostes hoida konfliktülest joont. Siiski võisid sellises pingelises poliitilises õhkkonnas palju tõlgendusruumi jätta nii mõnedki läbivad teemad lavastuses: julgus ja protestivaim, demokratism ja aatelisusm — miks mitte ei võinud tähenduslik paista ka see ülisuur nina (kui viide juudisoost kaptenile)... (Cronk 1996: 12–13) Alles sedasi kihiti lahti harutades prantsuse *fin-de-siècle*'i ühiskondlik-poliitilist tausta, saab adekvaatselt mõista, miks peale esietendust ei vaibunud ovatsioonid nelja tunni vältel ja läbikukkumist kartnud kirjanik leidis ennast maetuna daamide kinnaste ja muude aksessuaaride alla.

Edmond Rostand sündis Marseille'is jõukas ja haritud, aga ka loomingulises perekonnas. Kolledžipäevil sattus Rostand lugema Theofile Gautier' teost "Les Grotesques", kus on juttu Cyranost ja tema pikast ninast. Siiski on siin tegemist Gautier' liialdusega, millest ta ammutas ainekst Cyrano "Kuu riikidest". Nimelt mainib seal Cyrano, et Kuu peal tähistab pikk nina tarkust, kirge, vaprust ja suurt hinge, poisslapsed aga kes sünnivad väikese ninaga kastreeritakse. Gautier nägi selles lõigus märki Cyrano enda kompleksidest ja legend ülisuurest ninast sai sündida. (Lloyd 2004: 133) 1890.a oli kirjaniku jaoks tähelepanuväärne aasta, sest lisaks loobumisele juuraõpingutest ilmus tema esimene luulekogu "Les Musardises". Selle kogu pühendas ta aga poetessile Rosemonde Gerardile, kes oli ühe Napoleoni marssali (!) lapselaps — hiljem samal aastal nad abiellusid.¹⁶ Peale "Cyrano" loomist tõusis Rostand'i populaarsus tippu, läbi aegade noorima "surematu" kandidaadina nimetati ta 1901.a Prantsuse Akadeemia liikmeks, lisaks pälvis ta ohtralt muid autasusid ja –nimetusi, mh anti talle komandöri ausaste Auleegioni ordu poolt (Americana 1966). Täitsa võimalik, et teaduslikult progressiivne hoiak draamas

¹⁶ Rostandilt on ilmunud veel mitu suurepärase draamat värssides, mis pälvisid publiku ja pressis ülisooja vastuvõtu: *Les romanesques* (1894), *La Princesse lointaine* (1895), *La Samaritaine lisi* (1897). "Cyrano" menu taustal jäid nad siiski üsna marginaalseteks nähtusteks (Americana 1966).

pälvis akadeemikute tähelepanu. Draamast leiame stseeni: **Lignière:** *Seal praegu saabuvat näen härra de Corneille' Noormees:* (isale) *Ning akadeemikud?* **Kodanlane:** *On, akadeemikuidki — Arbaud, Boissat, Bourdon, Porche'res ja vist veel muidki ... Jah, seal on ka Boudu ja Colomby, näe, seal! Kui tore ... nimesd kõik, kes ju ei sure eal!* (I vaatus, 2. etteaste)

Tema värssid olid säravad ja viimistletud, ning tekstidele oli iseloomulik spontaansus ja entusiasm. Koos Stephen Phillipsiga on peetud teda poetilise draama renessansi algatajaks. Esimese maailmasõja puhkedes pakkus Rostand ennast vabatahtlikuks sõduriks, kuid tema kandidatuur lükati tagasi. Seepeale lõi kirjanik sütitavaid ja patriotlikke värssse ja ühe poemi, milles ta ülistas Ameerika tegevust ning mille lõpuks pühendas Sarah Bernhardt'ile (Americana 1966). Vaatamata oma populaarsusele võib Rostandi pidada ka omamoodi keeruka saatusega meheks, kes ei suutnud "Cyrano" kuulsust üle elada, kuigi ta lõi ka teisi väljapaistvaid draamasid

3. KRONOTOOBID. KROSS. TAMBERG

3.1. Draama kronotoobid

Jutustamine on aegruumiline tegevus, mis vajab paika (tegelikkusena kujutatud aega ja ruumi), kus sündmused aset leiavad. Seda saab kirjeldada **topograafilise kronotoobi** tasandil. Ühtlasi on see kronotoop seotud narratiivi seisukohalt tähendusliku sündmuse või sündmuste jada kujutamisega (Torop 2011: 117). Draama puhul on enamasti iga vaatuse alguses antud ka tegevuspaiga kirjeldus. Tegevus algab Bourgogne'i teatrisaali kirjeldusega 1640a, mis on esimese vaatuse asupaigaks. Saame näiteks teada, et tegemist on *Poomimänguhalli-taolise ruumiga, mis on kohandatud ja sisustatud teatrietenduse jaoks. (...) Lava piiravad kahelt poolt piki kulisse seisvad pingid. Eesriideks on kaks vaipa, mida saab kõrvale tõmmata. Arlekiinimantli kohal ripub kuninglik vapp. Lavaesiselt laskuvad saali laiad astmed. Kummalgi pool neid astmeid on kohad viiulimängijate jaoks. Küünaldega ramp.* Jne. Bourgogne'i teatrisaal on asupaik, kus tutvustatakse meile kõiki võtmetegelasi, kirjeldatakse neid väliselt ja tuuakse esile psühholoogiline profiil. Draamas kui žanris ei ole kõik tegelased võimelised ennast verbaalselt mõjuvalt väljendama. Siis näitabki autor tegelase psüühikat tema hääle, miimika, žestide, käitumise või ka välimuse kaudu (Saro 2007: 96).

Psühholoogilise kujutamise tasand, mis on seotud tegelaste ja nende vaatepunktidega on kirjeldatav **psühholoogilise kronotoobina**. Meie ette astub värvikas linnakodanike tüüpide galerii: akadeemikud, moedaamid, kaardiväelased, kodanlased, paažid, taskuvargad jt. Alates teisest etteastest tutvustatakse kommentaarides peategelasi, kõigepealt Christiani, kelle puhul saame teada, et ta on *päris kena kuju ja üsna nägus pois, kuid moest on puudu veel*. Enda kohta lisab ta: *Jah kolmat nädalat ma olengi Pariisis. Ja homme minust saab siin kaardiväe kadett*. (Seda lõiku kasutatakse hiljem libretos.) Veidi hiljem kõnetab Christian härdalt Lignièrè'i: *Tuntud on ju teile õu ja linn. Te öelge: kellesse nii rängalt armusin? On tajutav Christian'i lihtne ja naiivne noormehelikkus. Enne kui tutvustatakse Roxane'i, kellesse Christian armus, saab ta teada, et Ragueneau on: *Me muusajüngrite ja näitlejate pagar. (...) Metseen — ja aus ning agar!* Ragueneau toob esimesena ootusäravalt sisse Cyrano teema, milles on juba peagi saabuva konflikti ja skandaali eelaimus. Cyranod kirjeldatakse võörkommentaarides:*

Esimene markii: *Kes on see Cyrano? Cuigy:* *See? Vänge löömamees, kes ei löö risti ette. Teine markii:* *Kas aadlik? Cuigy:* *Piisavalt. Üks kaardiväe kadette. (...) Eks ole — Bergerac on peengi ... omamoodi? Le Bret:* *Oh, ta on peenim hing, kes iial ilma loodi! Ragueneau:* *Sonetimees! Cuigi:* *Floretimees! Brisaille:* *Ja füüsik vist! Le Bret:* *Ja komponist! Lignièrè:* *Ta välimuseski on miskit kummalist! (...) Ragueneau:* *(...) tal lausa imeväärt on juba siluett — tutt kaabul, lennus hõlm, ja tagantpoolt florett nii mantlit kergitab kui ülbe kikkasaba ... Tõepoolest — teist nii peent ja rühikat ja vaba ei leidu uljaspead gaskoonidegi seas! Ja nina ...! Härrased ... Mis nina on tal peas! (I vaatus, 2. etteaste)*

Edasi tutvustatakse kommentaarides Roxane'i, kelle saabumist saadab imetlusümin saalis. **Teine markii:** *Kui hurmav rüht ja laad! (kasutatakse libretos) Oi Härrad — veetlev, mis? Esimene markii:* *Nii küps ja hõrk ja mahe kui virsik! Maasikas! Teine markii:* *Ja siiski nõnda jahe, et süda nohu saab, kui talle läheneb! (...) Lignièrè:* *Vaeslaps. Prii. Ja Cyranole nõbu. Christian:* *Oh häda! Aga too? Kes seisab seal ta ees? Lignièrè:* *Hehee ...*

*Eks krahv de Guiche, Richelieu õetütre mees. Roxane'ile on too ju ammu silma visand ja plaani peab, et saaks ta meheks teatud isand, kes k õ i g e g a on nõus ... Üks kehkam de Valvert. Daam tõrgub küll, kuid lai on krahvi mõjusfäär ja ta võib sundida ... Ma mõistsin ta manöövrit ja pilkelaulu lõin ... (kasutatakse libretos). (I vaatus, 2. etteaste) De Guiche'i kirjeldatakse veel Kolmanda etteaste alguses: **Üks markii:** Eks kae va naistekütt de Guiche'i! **Teine markii:** Gaskoon ja kõik! **Esimene markii:** Kuid külm ja võimukas gaskoon. Sa teda tervita, nii nagu nõuab toon! (I vaatus, 3etteaste)*

Sedasi on üsna lühidalt aga täpselt edasi antud mh naispeaosatäitja Roxane'i olemus ja ka tema täbaravõitu olukord. Daami kupeldamise motiiv on tuttav ka paljudest teistest klassikalistest kirjandustekstidest (Windsori lõbusad naised, Kameeliadaam, Idioot jt). Ammendav on ka de Guiche iseloomustus külma ja omakasupüüdliku võimumehena. Peategelane Cyrano astub sisse aplombiga kolmanda etteaste lõpus, parajasti, kui Montfleury esineb laval pastoraalkarjuse ülikonnas: **Cyrano:** *Kelm! Kas ma keelasin sul mängu üheks kuuks?! Järgneb skandaal ja segadus teatripubliku seas, mille käigus ilmneb Cyrano probleem nina ja aadlimeestega: **Cyrano:** *Juhmardeil ma teada soovitaks: kui see on aadlimees, kel pilgata on mõte keskpaika minu näos, siis mul on teine võte — siis teda enne veel, kui pilguvad ta laud, lööb eest ja kõrgemalt mul mitte nahk vaid raud! Hetk hiljem järgneb Cyrano duell krahv de Valvert'iga, mille käigus ilmneb Cyrano osavus nii mõõga– kui ka sõnameistrina. Duellile järgnevad vaimustunud kommentaarid: **Ragueneau:** *Jaa! Monumentaalne! **Keegi markii:** *Peen! (...) Hei! Braavo! Fenomen ... **Naisehüül:** *Me sangar ...!* (Neid kommentaare kasutatakse hiljem libretos aga gaskooni kompanii kadettide poolt) **Keegi musketär:** *Õnnitlen! See oli lihtsalt särav! (...) **Cyrano:** *Cuigy, kes oli see? **Cuigy:** *See? Keegi d'Artagnan. (I vaatus, 4. etteaste)*******

Lignière'i loodud pilkelaul ja kokkulepitud kuid ootusi pettev kohtumine Roxane'iga viib süžeed edasi Cyrano vägilasliku kokkupõrkeni saja löömamehega, mis saab hiljem ooperi sissejuhatuseks! Armastus annab Cyranole tiivad: **Cyrano:** *Ta kutsub ... mind! (...) Mis olekski ta soov — ta teab, et elan maa peal! (kasutatakse libretos) (...) Nüüd*

vajan vaenlasteks ma tervet sõjaväge! Mul kümme kätt on nüüd ja nende hoog nii äge, et kääbuseid ma nüüd ei löö, vaid hiidusid! (I vaatus, 7. etteaste)

Kui psühholoogilise kronotoobi tasandil tutvustati teatrivaatuses peategelaste välimust, väljenduslaadi, isegi isiksuste sisekonflikti, siis ühtlasi on aimatavad süžee peamised arengukavad, mida saab kirjeldada topograafilise ja metafüüsilise kronotoobi tasandil. Metafüüsiline kronotoop aitab meil topograafilise ja psühholoogilise kronotoobi seostamise abil mõista teksti kontseptsiooni. Nii näiteks areneb konflikt Lignière'i loodud pilkeloo pärast edasi konfliktiks löömameestega ja hiljem juba otsese nn võimu ja vaimu vastuseisuni de Guiche'i ja Cyrano vahel, mida on pikemalt kirjeldatud töö teises osas.¹⁷ Draama peamine intriig nende tegelaste vahel jätkub ka veel 3. vaatuses seoses Cyrano kuulendude luiskeloga ja 4. vaatuses Arrasi piiramisel.

Topograafilise kronotoobi tasandil võiks kogu draama jagada viieks plaaniks, mis vastab ka draama kompositsioonilisele ülesehitusele vaatuste lõikes. Antud juhul meid siiski ei huvita draama ülesehitus vaid sündmuste toimumispaik ja –aeg, ning hiljem veel tegelaste vaatepunktid. Paratamatult ka kronotoope kirjeldades kaasame me selleks teksti materjali. Esimesele nn teatrivaatusele järgneb teise vaatuse tegevuspaigana *Ragueneau praeköök ja pagariäri, avar töötoa– ja kaupluseruum Kuivpuu ja püha Honoriuse* (pagarite kaitsepühaku) *tänava nurgal*. Oluliste sündmustena leiavad siin aset Cyrano armastuskirja kirjutamine, kohtumine Roxane'iga ja vestlus Christiani teemal. Hiljem kogunevad praekööki võitlusjärgses vaimustuses kadetid ja linnarahvas ning toimub gaskooni kompanii esitlemine ja kokkupõrge de Guiche'iga. Peale seda jutustab Cyrano oma võitlusest kadettidele ja toimub vennastumine Christianiga.

¹⁷ “Cyrano” tundub hea materjalina veel igasugu motiiviliste kronotoopide eritlemiseks, konfliktide rohkuse tõttu draamas võiks kirjeldada näiteks konfliktikronotoopi. Väga palju on narratiive eri autoritelt (Gogol, Poe, Collodi, Bergerac) mille üheks peategelaseks paistab olevat “nina” jne.

1. ja 2. vaatuse vahele jääb Cyrano võitlus saja mehega. 3. vaatuse tegevuspaigaks on väike väljak vanas Marais' linnajaos (...) Paremalt Roxane'i maja ja tema aia müür, millest ulatub üle tihe lehestik. Ukse kohal aken ja rõdu. Siin vaatuses saame esmakordselt teada, et parajasti käib sõda, kui de Guiche mainib seda Roxane'ile. Sündmuste keskseks episoodiks jääb peaosatäitjate osalusega rōdustseen. Armuvalus de Guiche'it veetakse siin ninapidi, Cyrano eksponeerib ennast kui vembumeest ja luiskajat ning vaatuse lõpus pannakse Christian ja Roxane paari, ilma, et viimane aimaks, et ta on tegelikult armunud Cyrano hinge. Seepeale de Guiche vihastab ja otsustab saata gaskooni rügemendi Arrasi alla sõjategevuse eesliinile, mis saab ka 4. vaatuse tegevuspaigaks.

Topograafiliselt liigendub draama lihtsakoeliselt nii ruumis kui ka ajas, mis on arusaadav, arvestades, et tegemist on ka lavamaterjaliga. Neli esimest vaatust toimuvad 1640a ajaliselt üsna lähestikku. Sündmuste alguse täpset päeva me ei tea. Teatristseen toimub ühe õhtu jooksul ja sellele järgneval ööl leiab kail aset kokkupõrge. Cyrano jutustab kadettidele: ... *Ma läksin mööda kaid — ei kõppu ega kippu. Kui hōbedane uur kuu taevas oli rippu, kuid äkki mässis tuul ta musta pilverätti. Läks pimedaks ja öös ei paistnud ühtki pätti, sest polnud tervel kail üht valgusvinagi, nii et ei näinud seal ma ...* **Christian:** ... *oma ninagi.* (II vaatus, 9. etteaste)

Järgmise päeva koidikul kui lõppeb missa on Cyranol kokkulepitud juba kokkusaamisaeg Roxane'iga. Hommikune missa võis katolikus kirikus toimuda iga päev, aga arvestades, et eelmisel õhtul toimus teatrietendus ja järgmine päev kogunesid inimesed Cyranod imetlema, siis võis tegu olla ühe määratlematu nädalalõpuga.. Kolmas vaatuse tegevustik leiab aset mõnevõrra hiljem, sest tekstist saame teada, et Christian on Roxane'ile üle andnud mitu Cyrano kirjutatud kirja. Ajaloolise pidepunktina saame võtta de Guiche'i märkust, *et Arrasi all me rünnak jooksis liiva* (III vaatus, 2. etteaste). Tõenäoliselt pidanuksid kirjeldatud sündmused toimuma siis Arras'i piiramise ajal juunis või juulis 1640. aastal.

3.1.1. Arrasi piiramine – draama topograafiline keskpunkt

Topograafilise kronotoobi kontekstis tuleks peatuda draama sündmustiku ajalooliseks taustaks oleval Prantsusmaa ja Hispaania vahel toimunud Arrasi lahingul veidi pikemalt. Kindlasti pole see juhuslik, et see lahing on kirjaniku poolt valitud sündmustiku ajalooliseks taustaks¹⁸ Tegemist oli otsustava sündmusega, mis oli osa kolmekümneaastasest sõjast (1618–1648) ja mida on peetud pöördepunktiks sõjas hispaanlaste vastu. Kui Arras oli langenud mitmekuulise piiramise tagajärjel prantslaste kätte oli neil tee lahti kogu Flandria vallutamiseks. Hispaania, kes oli püsinud võidukana alates 1625–st aastast, oli sunnitud taanduma. Sõja lõpetas Vestfaali rahuleping, mis määras rahvusvahelised suhted Euroopas rohkem kui järgmiseks sajaks aastaks. Muuhulgas said juriidiliselt iseseisvateks Šveits ja Holland. Saksamaa oli laastatud ja alanduses. Paavst Innocentius X oli maruvihane, sest purunenud oli tema lootus ühinenud ristiusumaailmast, selle asemel hakatakse rääkima hoopis "Euroopast" (Davies 2014: 531).¹⁹ Euroopa kohal hakkas kroonima Prantsusmaa ülemvõim, mis lõppes alles 1871.a seoses mainitud allajäämisega preislastele. Näeme siin kujukalt, kuidas topograafiline ja psühholoogiline kronotoop seostub metafüüsilise kronotoobi tasandil autori kontseptsiooniga rõhutada kõike, mis seostus Prantsusmaa hiilgeaegadega.

¹⁸ Kolmekümneaastast sõda võib pidada keisri ja vürstide sajandite pikkuse konflikti üheks episoodiks. Teisel tasandil võib selles näha katoliiklaste ja protestantide rahvusvaheliste ususõdade laiendust. Nagu ennist kirjeldati, olid need teemad jätkuvalt aktuaalsed ka Rostandi Prantsusmaal soses Dreyfusi skandaaliga. Kolmekümneaastast sõda on peetud ka esimeseks tõeliseks maailmasõjaks, milles osales enamik Euroopa riike ja valitsejaid. Ühtlasi polnud Euroopa varem näinud selliseid tapatalgusid. Kuigi sõjas jooksis veelahke katoliiklaste ja protestantide vahel otsustas kardinal Richelieu, (keda võib pidada uusaegse riikide süsteemi isaks) Prantsuse huvisid silmas pidades, toetada protestante ja nõrgestada iga hinna eest Habsburge – Prantsusmaa kuulutas Hispaaniale sõja, rahastas rootslasi ja tungis edasi Elsassi. Sõda kasvas välja ertshertsog Ferdinandi (hilisem keiser Ferdinand II) toetajate ja vastaste märatsemisest Böömimaal ning tegi läbi neli perioodi: Tšehhi periood (1618–1623), Taani periood (1625–1629), Rootsi periood (1630–1635) ja meid huvitav Prantsuse periood (1635–1648) (Davies 2014: 531).

¹⁹ Kissinger on maininud, et ilmselt tänu kirikuvürstist Richelieu tegevusele, kes peaministrina tegutsedes jagas mh ratsionalistidest Spinoza ja Descartes'i vaateid, lükkus Saksamaa ühendamine edasi 200a võrra (Kissinger 2000: 74).

Neljandas vaatuses nimega “Gascogne’i kadetid” on tegevuspaigaks Carbon de Castel-Jaloux’ kompanii positsioon Arrasi piiramisel. *Tagaplaanil üle kogu lava ulatuv vall. Taamal vaade tasandikule, mis on kaetud mitmesuguste piiramisehitustega. Väga kaugel on taeva taustal näha Arrasi müürid ja katuste siluetid. Telgid. Siin-seal maas relvi, trumme jne.* Näeme siin ka Rostand’i veidi vabamat, draama jaoks kohendatud, ajaloosündmuste tõlgendust. Draamas on kujutatud kõigepealt näljahäda ja siis pettemanöövrit, meelitamaks hispaanlasi rünnakule, mida juhib krahv de Guiche. Viimane on küll ajalooline kuju, nagu ka palju teised Rostandi kujutatud tegelased — tegelik sõjaline manööver toimus prantsuse marssalite Châtilloni ja La Meilleraye juhtimisel saavutades kulminatsiooni 13. juunil 1640.²⁰ Kindlus osutus hästi kaitstuks ja piirajad sattusid omakorda piiramisrõngasse, millele järgnes näljahäda, mis lõppes lisajõudude ja söögikoormate saabumisega 2. augustil. Sellele järgnes 8. augustil omakorda Arrasi kaitsjate luhtunud rünnak, mille käigus sai ajalooline Cyrano mõõgaga kaela piirkonda haavata.²¹

Psühholoogilise kronotoobi tasandil kirjeldatava suheteliini keskme moodustab ebatraditsiooniline armukolmnurk, isegi nelinurk, mille keskmes on Cyrano, Roxane ja Christian.²² Neljanda osapoolena võiks siiski mainida ka krahv de Guiche’i, kelle vastamata tunnete Roxane’i poolt on sündmustikule määrav mõju. Meespeaosalised on armunud võluvasse aga uhkesse Roxane’i ja jäävad enda tunnete väljendamisega fataalselt hätta. Cyrano ei usu enda žanssidesse ülemääraselt pika ja inetu nina tõttu, ilus kadett Christian aga lööb armunud ning nõudliku daami ees araks, kuna ei suuda ennast piisavalt poeetiliselt ja intelligentsetl väljendada. Meeste vahel tekib siiski ennastsalgav sõprus,

²⁰ “Mitte ainult Lignièr, vaid ka Bellerose, Jodelet ja Montfleury (kellega ajalooline Cyrano tõesti tülis oli), juba mainitud Le Bret ja Carbon de Castel-Jaloux, Cuigy ja Renaudot, rääkimata krahv de Guiche’ist, hilisemast Grammonti hertsogist, on ajaloolised kujud. Seda on ka pikk rida näidendis üksnes mainimisi esinevaid isikuid – luuletajad d’Assoucy, Benserade, Saint-Amant, Chapelain jt” (Kross 2007: 256).

²¹ <http://www.fortified-places.com/sieges/arras1640.html>

²² Anneli Remme meelest on nii draamas kui ka operis peamised sündmused koondunud Cyrano, Roxane’i ja Christiani omavahelise suhtlemise ümber (Remme 1998: 65).

hoolimata tõigast, et Christian teeb midagi, mida ükski arukas inimene teha ei söanda — nimelt pilkab ta üsna sõnaosavalt Cyrano nina stseenis, kus viimane pajatab oma kangelaslikust avantüürist. Ka siin avaldub Rostandi tegelasi kohati iseloomustavad liialdused ja ambivalentus. D'Artagnani ja Athose sõprust meenutav liit saab võimalikuks, sest Roxane palub oma lapsepõlve mängukaaslast Cyranod võtta uljaspea Christian oma kaitse alla. Viimane hakkab nimelt resideerima samas kompaniis, kus on ka Cyrano ja tulised gaskoonlastest kadetid, kes igal väiksemal ettekäändel on valmis duelle pidama. Mehed avavad ennast teineteisele praeköögi vaatusel lõpuosas ja ilmneb, et nad on sarnases kentsakavõitu olukorras, mis viib lõpuks omanäolise sümbioosini.

***Christian:** Kust küll ma kõnehoo ja kaunid laused päriks?! **Cyrano:** Kuis saaksin nägusaks ja mukiks musketäriks?! **Christian:** Roxane on nõudlik daam ... Mul iga lootus kaoks kui teeksin lahti suu ... **Cyrano:** Kui oma hinge jaoks ma saanuks looduselt nii kauni sõnastaja ...! **Christian:** Kust leida sõnu ...! **Cyrano:** Saad neid laenuks mult, kui vaja! Kui sult su ilu saan — mis keelab mängimast meid kahe peale siin romaanikangelast?! (II vaatus. 10. etteaste)*

Kui psühholoogilisel tasandil võib Cyranod vaadelda kui mitmeplaani karakterit, siis teised peategelased on midagi karakteri ja tüübi vahepealset, olles lihtsakoelised ja idealistlikud, seda tingib ka teose laad ja vorm — kahtlemata hea materjal ooperi jaoks. Kõigil peategelastel on võimendatud mingit iseloomujoont või omapära — Cyranol ja Christianil nende komplekse, Roxane'il nõudlikkust. Võimu- ja usumehi on kujutatud enamasti must-valgelt, küünilistena ja naiivsetena, aga ka võidukate tuuleveskitena. Siiski on peaosaliste näol tegemist muutuvate tegelaskujudega, kes tegevuse käigus arenevad. Nii soovib Christian tuua oma armastuse ohvriks, olles taibanud, et Roxane'ile on kaunis hing siiski olulisem kui välimus. Samuti näeme lahingus argpükslikult käitunud de Guiche'i mehistumas, kui mängu tuleb daami au.

Vaatamata liialdustele on paljud ajaloolise Cyrano psühholoogilised karakteristikud ja jooned, mida draama maht pole võimaldanud täielikult esile tuua, antud edasi napilt, aga need on olemas — Rostand on püüdnud olla ajalooliselt täpne. Näiteks stseenis, kus Cyrano lollitab de Guiche'i ja mängib Kuu pealt alla kukkunud meest, kes lausa teaduslikult kirjeldab oma kuu peale tõusmise viise. Võib lugeda välja vihjet ajaloolise Cyrano teadushuvile, mis oli seotud astronoomiaga, Gassendile, ning näha ka viidet tema "Kuu riikidele".²³ Üheselt mõistetav on ka viide, kus Cyrano piiramise ajal jalutab ringi ja loeb ...Descartes'it. Näeme siin peategelases oma ajastu progressiivse teaduslikku mõtte esindajat.

Cyrano tegelaskuju sarnaneb põhijoontes oma eelkäijaga. Ta on endiselt impulsiivne sõnasepp ja mõõgameister, fantast, riiu- ja kiidukukk ning paindumatult uhke. Oma moto sõnastab ta lühidalt dialoogis muretseva sõbra Le Bret'iga peale duelli. **Cyrano:** *Mis on lihtsaim just: mu ainuke printsiiip on võita imetlust!* (I vaatus, 5. etteaste) Samas vastavalt draama süžeele on Cyranost saanud lisaks ka ennastohverdav ja heteroseksuaalne romantiline kangelane, kelle nina on paisutatud enneolematuks, et romantilist dualismi veelgi rõhutada. Draama peakangelaste äärmuslikkuse tõttu ei kujune nende edasine saatus kergeks: Christian hukub Arrasi piiramisel, Roxane veedab ülejäänud elupäevad kloostis ja hüljatud Cyrano sureb langeva puupaku läbi, milles on nähtud ka ta vaenlas(t)e kättemaksu.

Mida pole eriti esile toodud draama romantismi ja traagilisi sündmusi kirjeldades, on Rostand'i eht prantslaslik huumor ja kohati rabelais'likud liialdused ja absurd, mis ei lase ka draamat mõtestada romantilise tragöödia nagu võiks tegelaskujudest ja sündmustikust lähtuvalt arvata, vaid just nimelt heroilise(!) värsskomöödia. Nii võitleb Cyrano 100 löömamehega ja ikka võiduka lõpuni, pääsedes ühe kriimustusega.

²³ Cyrano luiskelugu tema Kuu peale sõitmise viisidest on sealt üle võetud.

Vabastanud (teksti järgi vist ka kastreerinud) duelli käigus Roxane'i tülikast kosilasest de Valvert'ist ja löönud armuväes sadat meest, on see ometi teisejärguline Roxane'i jaoks, kelle armastatu Christian ei saa aga daami juuresolekul sõnagi suust. Ennast verbaalselt kompromiteerinud ja armust ilma jäänud ilusale Christianile tuleb appi oma positsiooni masohhistlikult ja eneseirooniliselt nautiv lõustanäoline Cyrano. Toimub romantiline suuroperatsioon ja armastus võidetakse tagasi stseenis, mis osutub Shakespeare'i "Romeo ja Julia" rõdusteeni täiemahuliseks paroodiaks:

Roxane: *Jah ... nutan, värisen ... ja kuulun sulle kallis ...* **Cyrano:** *Nüüd tulgu surm! ... Roxane mu sõnu kuulis, sallis ja joobus neist ... Ma teilt ei palu enam muud kui seda üht, et kord te mulle ...* **Christian:** *(rõdu alt) Annaks suud! (...)* **Cyrano:** *Ma ... jah ... Ma palusin teilt kingi kaunima, kuid oma jultumust pean ise taunima!* **Roxane:** *(veidi pettunult) Ja te ei nõua muud kui ainult seda? (III vaatus, 6. etteaste)*

Värssdraama koomilist aspekti arvestades paistab Cyrano väga karnevalilik karakter Bahtini mõttes, meenutades oma pika nina ja karakteriga näiteks Veneetsia commedia dell'arte tegelaskuju *Il Capitano*'t. Tegemist on ühe vanema tüpaažiga selles traditsioonis, mis ajalooliselt peaks kujutama Hispaania päritolu sõjaväelast, kes paistab välise hiilguse kõrval silma oma hooplemise ja argpükslikkusega. Rostand'i Cyrano puhul väljenduvad need omadused küll ülimalt vaprusena ja julgusena, mis nagu mainitud olid ka pinevas poliitilises olukorras ühed enim väärtustatud iseloomuomadused revanžihimulisel Prantsusmaal.²⁴ Iseenesestmõista on Cyrano mitmetahuline tegelaskuju andnud palju tõlgendamisvõimalusi ka näiteks freudistliku traditsiooni esindajatele. Oma pikale ninale viitab selles kontekstis ka Cyrano ise draama esimeses vaatuses:

²⁴ Phyllis Hartnoll peab arga, kuid hooplevat sõdurit *Il Capitanot* Plautuse *miles gloriosus*'e taaskehastuseks. Tavaliselt lisas ta endale mõne kõlava tiitli, nagu Spezzaferro, Spagento da Vall'Inferno või Matamoros. Viimane, mis tähendab "surm mauridele", oli ilmselt kõige kohasem, kuna alates oma esimesest esinemisest 1520. a paistab *Il Capitano* olevat olnud äratuntavalt hispaanlane. Tema pika kõvera nina ja tohutute vurrude groteskne kuju võib ehk peegeldada renessansiaegse itaallase tundeid vihatud hispaania türannide vastu (Hartnoll 1989: 62–63).

Cyrano: *Või kas nilbeks ehk ta vormi te ei arva? (...) Kuid milles on te halvakspanu juur? Võib-olla leiate, et ta on — pisut suur?* (I vaatus, 4. etteaste). Psühholoogilises plaanis võiks Cyrano sõjakust mõtestada ka blokeeritud seksuaalsuse väljendusena. 1. vaatuse kaheksanda etteaste lõpus ütleb Cyrano'le **Le Bret:** *Löö! Lahka! Torka! Tao! Narr maailm narmasta! Kuid mulle mööna: Sind Roxane ei armasta.* **Cyrano:** *Vait!* (I vaatus, 8. etteaste) — Gaskooni virtuoossus, agressiivsus ja romantism on ainult fassaad, sublimatsioon, mis varjab *lontliku lisandiga* meest. Tundub tõenäoline, et varjatud seksualism on ka üheks draama menu põhjuseks.

Viimane, viies vaatus erineb eelmistest topograafilises plaanis eelkõige ajalise nihke tõttu. Tegevus leiab aset *viisteist aastat hiljem, niisiis aastal 1655 Risti-õdede kloostri pargis Pariisis. Tore puudevare. Vasakul maja, avar terrass, kuhu avaneb mitu ust. Keset lava hiiglasuur puu eraldi kesk väikest ovaalset platsi. Paremal esiplaanil suurte pukspuude seas poolringjas kivipink (...). Sügis. Kogu lava on lehti täis, need kahisevad, jalgade all puiesteil ja katavad pooliti terrassi ning pinke.* Nii nagu sügis tähistab ühe eluringi hääbumist on ka draama ja tema peategelane jõudnud oma teekonna lõppu.

Haavatuna külastab ta Roxane'i kloostri, et rääkida talle viimaseid uudiseid ehk lugeda nn Cyrano ajalehte. Viide ajalehele kui uusaja nähtusele on Rostandi poolt ka juba ennem sisse tootud: **Le Bret:** *Miks tõrjud selle mehe? See on ju Renaudot, kes rajas a j a l e h e.* Seal iga fakt on sees ja kaalukam figuur. Käib jutt, et tulevik sel asjal olla suur. **Cyrano:** *Ükskõik!* (II vaatus, 7. etteaste) Nagu järgmises peatükis on pikemalt lahti kirjutatud on haaravate seoste sisse toomine osa Rostandi autori kontseptsioonist. Vaatuse romantiliseks kulminatsioonihetkeks kujuneb Roxane'i äratundmine, et sädelevad armastuskirjad pärinesid mitte Christianilt, vaid ta enda nõolt. Sedasi saabub lahendus tervet draamat läbinud pingsasse armuintrüügi, kuhu oli segatud naine ja kolm meest:

Roxane: *T e i e hing mu pani värisema!* **Cyrano:** *Ei armastand ma teid!* **Roxane:** *Oh, siiski ...* **Cyrano:** *Ei! Vaid t e m a!* **Roxane:** *Kuid juba vaiksemaks ju jäävad teie ei'd ...* **Cyrano:** *Ei, ei, mu kallis, ei armastanud ma teid!* **Roxane:** *Mis kõik võib sündida nii kaugel aja takka! — Ja miks te olite siis viisteist aastat vakka, kui selle kirja peal nii imekõnekalt on pisaradki teilt?* **Cyrano:** *Sest veri siin on talt* (V vaatus. 5. etteaste).

3.2. Metafüüsiline kronotoop

Nii topograafilise kui psühholoogilise kronotoobi kõrval tuleks kesksena näha **metafüüsilist ehk autori kronotoopi**. “Cyrano de Bergeraci” saab mõtestada protestitekstina prantsuse ühiskondlik-poliitiliste olude taustal, aga mitte ainult. See teos on draama autori, Edmond Rostandi, vastukaja kõigile nendele probleemidele, mis prantsuse ühiskonda sellel ajajärgul vaevasid. Ta kannab rahvuslikkuse ideed, sest killustunud ühiskondlikud grupid alles otsisid veel ideaale, mille järgi joonduda ja millega ennast samastada — ta leidis selle ideaali prantsuse sõjaväelisest kuldajastust. See teos oli palsam nende prantslaste hingele, kes tundsid alandust sõjalisest allajäämisest preislastele, võimaldades tagasivaadet kuulsusrikkasse minevikku. Aga ta tõi kindlasti ka kergendust neile, keda painasid sotsiaalne ebaõiglus, moraalse mandumise ja dekadentsi tunnetus.

Meenutagem, et Cyrano puhul oli teatripubliku ja lugejaskonna jaoks rõhk algusest peale selle kangelase julgusel ja protestivaimul, puhtusel ja demokratismil. Neile näidendi joontele juhtis tähelepanu ka Maksim Gorki oma vaimustunud kirjutises komöödiast, mille etendust ta 1900. aasta jaanuaris Nižni Novgorodi laval nägi. (Kross 2007: 254) Cyrano oma puhtusega vastandus korruptiivsetele ametnikele ja valitsuse liikmetele, kes olid oma tegevusega suurt hulka prantslasi otseselt petnud. Lisaks oli Cyrano õiglane ja õilis kangelane, kes suutis taltsutada ebaõiglust ja ei kartnud vastu astuda ka võimumeestele, kelle taolised ei pidanud paljukuks saata näiteks üks Dreyfusi nimeline kapten eluajaks

Kuradisaarele. Vihjeid kaasajale näeme veel mitmeid, pole sugugi raske tõmmata assotsiatsioone duellilembeste gaskoonide ja prantsuse kodanlaste vahele (vt. vihjele Cyranost kui tiigrist ja presidendi hüüdnimest). Rostandi meisterlikkus väljendub niisiis muuhulgas oskuses märgata kõiki neid probleeme ja pakkuda troosti ja ülendust nii, et seda teost võiks mõista lausa sotsiaalse tellimusena.

Kindlasti oli suur tähtsus draamateose populaarsusel ka tema erilisel romantismil. Ka see teose joon võis pälvida ainult romantikaihalejate heakskiitu, traditsioonilisi sotsiaalseid piire ületaval ajajärgul.²⁵ Torkab silma draama protestimeelsus selle ajastu kirjanduslike kaanonite taustal. Jaan Kross mainib järelsõnas, et publik oli väsinud naturalismist, sümbolismist ja dekadentsist ning et seetõttu mõjus Rostandi värvikas tagasihaare Hugo romantilisse kunstitraditsiooni vabanemisena kolmekordsest survest. (Kross 2007: 254) Tegemist oli kindlasti laiapäohjalisema tendentsiga, millest “Cyrano” moodustas ühe, kuigi silmapaistva osa. Pariisi ülimalt teatrilembese publiku seas olid väga menukaks muutunud nii melodraamad, muinasjutud kui ka seikluslood. Kirjandusliku avant-garde esindajaid nagu Ibsenit, Strindbergi või Maeterlincki võidi väärtustada, aga publikumenu need nimed veel ei kindlustanud. Näiteks Alfred Jarry Ubu-Roi’d (1896) mängiti tähtsusetus teatrimajas ainult üksainus etendus (Cronk 1996: 14).

On selge, et kirjanduslik avant-garde oli esile kutsunud suuremat sorti konservatiivsuse laine ja “Cyrano” lavastus realiseerus selle tippajal teiste samasuguste hulgas, saadeks küll kuulsamaks kui teised. Autori kontseptsiooni silmas pidades on oluline rõhutada, et Rostand’i draama polnud ainult moodsale teatrile vastanduvalt traditsiooniline, vaid ka moderne. (Cronk 1996: 14) Teose subjektivalikut võib pidada veidi üllatavaks ja vastanduvaks tolle ajastu Sorbonne’i positivistlike kirjandusprofessorite poolt “leiutatud” kirjandusajaloole, mis defineeris 17. sajandi prantsuse kirjandust kui klassitsistlikku.

²⁵ Emil Tode kirjutab, et “kõigepealt on Rostand’i värssdraama, millel põhineb Krossi libreto, kõige puhtakujulisem sajandilõpu manerismi näide, tulvil naturalistlikule ja sümbolistlikule avangardile vastanduvat **uusromantilist** reaktsioonilisust.” (Tode 1995: 19)

Rostand'i poolt kujutatud ebaortodoksne Cyrano oli kahtlemata kõike muud kui üks tüüpiline klassitsismiajastu kangelane.

Mis puudutab teose vormi, siis kuigi "Cyrano" on üles ehitatud nagu 17. saj klassikaline draama, milles kasutatakse aleksandriine, on tegemist siiski millegi täiesti uuega, mida võiks võrrelda tollel ajal levima hakanud Art nouveau stiiliga, mis oli omakorda inspireeritud baroki (rokoko) printsiipidest. Rostand oli meister kujutama oma teksti traditsioonilise ja klassitsistlikuna, aga see on näiline. Vaatamata klassikalisele vormile ja barokse väljenduse imiteerimisele on Rostandi põhihäälestus draamas romantiline (vrd hiljem ooperiga). Cyrano meenutab Hugo loodud tegelaskuju Don Caesar de Bazani värssdraamast Ruy Blas (1838) (Cronk 1996: 17). (Romantilistele kangelastele traditsiooniliselt näeme Cyrano puhul selgesti väljajoonistuvat tegelaskuju dihhotoomiat, välise ja koleda maski taga peituvat üllast ja kaunist hinge). Kindlasti oli Rostandile teada ka tõsiasi, et Coquelin (keda silmas pidades ta näidendi kirjutas) oli varasemalt kuulsust võitnud ka just mainitud poeti kehastades (Lloyd 2003: 134).²⁶

Kuigi "Cyrano'd on vaadatud kirjanduslooliselt ka kui viimast Hugo vaimus loodud värssdraamat, (vt Krossi tsitaat) tuleks ka seda teha siiski mõningate mõõndustega. Veidi süvenedes ilmneb, et see on järjekordne kirjaniku võte, mille üheks eesmärgiks on vastu tulla auditooriumi ootustele traditsioonilise ja nostalgilise järele ja tekitada neis äratundmisrõõmu. Sedasama eesmärgi teenivad ka ohtra pastiši ja paroodia kasutamine, mis eristavad ka Rostandi draamat Hugo ehedast romantikast. Tajutav on autori liialdused ja ironia. Äratundmisrõõmu pakuvad auditooriumile viited nii Zola teostele kui ka keskaegsele eesposele "Rolandi laul" — vt Cyrano surmastseen puu all. Draama tekst

²⁶ Draama esietendus Coquelinis (esimene Cyrano kehastaja, kellele on ka värssdraama pühendatud) koduteatris Saint-Porte-Martin'is, mis oli kuulsaks saanud paljude lavaliste triumfidega romantismi perioodist. Siin oli palju säravaid etteasteid teinud ka üks Rostandi hilisemaid lavajõudusid, legendaarne Sarah Bernhardt (Lloyd 2003: 134).

sisaldab ka otseseid viiteid mitmele tegelaskujule, kes on oma jälje jätnud ka Cyrano karakterisse, nii näeme esimese vaatuse lõpus vilksatamas tulist d'Artagnani kui ka hiljem viidet Don Quijotele, kes oli üks 19.saj armastatumaid kangelasi. (Cronk 1996: 17)

Nagu selgub, siis üldistavalt lähenedes võime me Jaan Krossiga nõustuda ja näha "Cyrano de Bergeracis" vastanduvat teost, mis vastas publiku maitsele. Aga õigupoolest on tegemist kirjaniku poolt väga meisterlikult komponeeritud modernse(!) tekstiga, mis flirdib eelkõige prantsuse auditoriumiga kaasates osavalt nii sotsiaalset, ajaloolis–kultuurilist kui ka poliitilist konteksti. Lisaks pakub ta palju intertekstuaalset äratundmisrõõmu viidates prantsuse kirjandusajaloole ja arhetüüpseks muutunud kirjanduslikele ja mütoloogilistele kangelastele.

Metafüüsiline ehk autori kronotoop liidab ka teisi kronotoobitasandeid, väljendades autorikontseptsiooni. Nii näemegi, et peategelased Cyrano, de Guiche jt ajaloolised tegelased, samuti topograafiliselt sündmuste taustaks olev Arrasi lahing on kõik vahendid loova autori kätes. Nende kaudu on väljendatud mitmetahulist autori kontseptsiooni, mille peategelaseks on tegelikult Prantsusmaa... Puudutades lisaks paljusid inimeksistentsiga seotud küsimusi haaravas laadis, on "Cyrano" saanud populaarseks teoseks ka väljaspool. Võib arvata, et Krossile olid draama kirjutamise tagamaad teada süvitsi aga lühikeses järelsõnas tõi ta välja neist peamise.

3.3. **Jaan Kross — tõlkija ja libretist**

Eht cyranolikult, ohte trotsivalt kirjutas Jaan Kross vastuse "Loomingu" ankeedile aastal 1955: "Elukutseliste poeetiliste mürgimaitstjate (toimetused ja toimetajad — RP) seas ei tohiks leiduda inimesi, kes põhimõtteliselt peavad vürtsi mürgiks (...) Julgemini tuleb hammast proovida traditsioonisammaste kallal — et kiiremini selguks, mis on määratud püsti jääma ja mis langema. Julgemini hakata püsti ajama mitmekesist, häbematut, isepäist,

kuid ikka maitsekat ja tervikutundlikku värsihoonestikku templirusude kõrval barakkidest priiks tehtavale maale!" Hämmastunult kirjutab selle mõtteavalduse kohta Ivar Ivask, et nii mõnigi pagulane lihtsalt keelduks uskumast, et sääraseid sõnu saaks isegi 1972.a Eestis trükis avaldada. Ivari Ivask kriipsutas alla Krossi kodanikujulgust, mis veelgi enam kui luules väljendus ka tema kriitikas ja esseistikas (Ivask 2005: 43–44).

"Cyrano" eestindaja ja libreto autor Jaan Kross tegi oma esimesed kirjanduslikud katsetused 1930-ndail, õppides Tartu Ülikoolis õigusteadust ja töötades seal hiljem rahvusvahelise õiguse õppejõuna. Saksa okupatsiooni ajal ta vangistatakse ja teise nõukogude okupatsiooni alguses saadetakse Siberisse vangilaagrisse. See on ka ilmselt peamine põhjus, miks Krossi esikkogu "Söerikastaja" ilmub alles 1955.a. Siiski oli see sündmus eesti kirjanduselus märkimisväärne. Ivar Ivask kirjutab, et "mainitud luulekogu tähistab nii sealsete kui siinsete kriitikute meelest kodumaa luule esimest ärkamist stalinistlikust talve- ja terroriunest" (Ivask 2005: 42). Krossi ajalooliste romaanide puhul, mis samuti äratasid kohe laiemat vastukaja, on paljud kirjandusteadlased ja kriitikud viidanud mitmetele põhimõttelistele sarnasustele nii tegelaskujude, olustiku, kui ka asupaiga ja autori kontseptsiooni osas. Annan neist siin lühikese ülevaate, et saaksime hüpoteetilise lähtepunkti mõistmaks, kuidas suhestus Kross Edmond Rostandi draamasse. Kindlasti pole meelevaldne arvata, et Cyrano kuju võis Krossi hilisemaid kangelasi omakorda mõjutada.

3.3.1. Krossi ajalookäsitlus ja kangelased

Esmalt tuleks märkida, et ühise kontseptsionaalse baasina Krossi ajaloolistele romaanidele ja novellidele peaks esile tooma tema modernsemat Eesti ajaloo käsitlust, mille kohaselt vaatleb ta siinset kultuuriruumi ühtse tervikuna, kus ei eristata eestikeelseid ürikuid baltisaksa, saksa ja vene omadest. Ivaski järgi on siin omakorda Krossi mõjustajateks

väliseestlasest teadlane Otto Alexander Webermann (1915–1971) ja ajaloolane Voldemar Miller (1911–2006), kes oli ENSV TA Teadusliku Raamatukogu haruldaste ja käsikirjaliste raamatute osakonna korrektor. Milleri järgi on eestlaste osatähtsus meie varasemas ajaloos olnud palju suurem, kui seda on seni märgatud ning vastav dokumentatsioon on suures osas ka läbi töötamata.

Baltisakslaste ajaloo kontseptsioon sobinud hästi klišeega eestlaste "seitsmesaja aastasest orjaajast", kus eestlased polnud muud kui mõisaorjad ja folklooriloojad. Seesama tõlgendus teenis ka vene anastajate huve. "Miller kinnitas, et Kross on kuude kaupa usinalt käinud uurimas Teaduslikus Raamatukogus salvestatud ürikuid." (Ivask 2005: 40) Sel teemal on päris palju vaieldud ja süüdistatud Krossi ajaloolistes liialdustes ja tendentslikkuses, samas on alates 1990. aastatest tõepoolest paljud ajaloolased sellise käsitlusega nõustunud ja on kriitiliselt üle vaadatud balti *Ostforschung* ja ka eesti historiograafia. (Salumets 2005: 194)²⁷

Lisaks modernsele ajalookontseptsioonile hakkas Kross ka oma proosas kasutama mitut uuenduslikku võtet, mis nõukogude perioodil paistsid dissidentlikud.²⁸ Nii võttis ta eesti kirjanduses esimesena ühe narratiivse võttena kasutusele sisemonoloogi, mis ühtlasi aitas kaasa ka tema ajaloo kontseptsiooni rakendamisele. Näiteks avab ta von Bocki tegelaskuju, kelle kohta ajalooallikad puuduvad, Jakob Mättiku (väljamõeldud tegelaskuju) monoloogilise päeviku kaudu. Juri Lotman nimetab seda puškinlikuks võtteks: ka Puškinile

²⁷ Omal ajal kutsus diskussiooni esile küsimus, kas Krossi suurromaani kangelane - pastor ja kroonik Russow oli päritolult eestlane või mitte. Allikaid on napilt. Praegu kaldutakse pigem arvama, et ta oli eestlane. Selle seisukoha olevat omaks võtnud ka Baltimaade keskaja parimaid tundjaid tänapäeval Heinz von zur Mühlen (Jansen 2005: 138).

²⁸ Joyce ja Woolfi poolt algatatud vormiekperimente vaadeldi nõukogude kriitikas pikka aega sügava umbusuga. Kuni perestroikani takistati NSVL–us Lääne modernistide tööde avaldamist pidevalt, seega polnud vastumeelsus ainult teoreetiline. Nii mainib ka vene kriitik A. Botšarov oma ulatuslikus ülevaates nõukogude proosakirjandusest vaid möödaminnes sisemonoloogi kasutamist Krossi teostes (Talvet 2005: 171).

meeldis keerukate probleemide käsitlemisel tuua teosesse inimene, kes sellest, mida kirjeldab, eriti hästi aru ei saa — “inimene kõrvalt, teisest keskkonnast on väga täpne jälgija” (2005: 67).

Krossi peategelasi on erinevad kriitikud iseloomustanud kui madalat päritolu (eesti) ajaloolisi isiksusi reaktsiooniaja õhkkonnas (Lias); piiriületajaid, kes liiguvad ühest vastakast keskkonnast teise (Mäger); loomeinimesi, kes on alati osutunud ajastu otsingute, kompromisside, heitluste keskpunktiks, kelles on alati peegeldunud tõeotsingud (Skulskaja); Antigone laadis traagilisi pühakuid (Sutrop; Annus). Jüri Talveti järgi on Krossi kangelaste näol tegemist isiksustega, kelle ees seisab Hamleti küsimus sellest, kas võõrandunud, pahelises või totalitaarses ühiskonnas (vaimselt võimekas) indiviid peaks mässama ülekohtu vastu või siis ajalooliste oludega kohanduma (2005: 169).

Lev Anninski kohaselt ootab Krossi kangelasi iga variandi kohaselt "mittetäisväärtusliku" inimese roll, kel puudub see, mis on iseloomulik võitjale: "üleoleku veendumus". Siiski säilitavad nad tihti väarikuse, mis on midagi enam kui üleolek, sest väarikust ei saa ära võtta, aga üleoleku tühistab veelgi suurem üleolek. “Väarikus” — see on kõlbeline pinnas, millele Kross ehitab oma nähtamatu kindluse” (Anninski 2005: 238–239). Kui hästi sobiks siia Krossi kangelaste ritta ka veel Cyrano de Bergerac, keda pole sugugi raske kujutleda ta enda tegelaste prototüübina: kompromissitu tõeotsija ja –rääkija, kirjamees ja filosoof; aatemees ja rahvuslane; traagiline pühak, kes võitleb tuuleveskitega ja toob õnnetust oma armastatutele; ühel mõistetamatul hetkel aga ka muganduja, kes vahetab leeri, hakates kardinali tulihingeliseks kaitsjaks.

3.3.2. Krossi sõnum ja ühiskondlik reaalsus

Toomas Haug iseloomustab Krossi poliitilise kirjanikuna, kes samm-sammult liigub oma tekstide puänteeriva lõpu, asja tuuma poole.

Ja asja tuumaks on Krossil sageli mingi sügavalt saatuslik, peaaegu kõike muud varjutav poliitiline sõnum. Kõige üldisemalt — see on sõnum üksikisiku, rõhutatult ainulaadse ja imelise isiku, vastupanust vägivallarežiimile, tema seesmisest draamast poliitilise ülekohtu käes. Tema eneseteostuse lugu tõe ja häbi vahel. See on sõnum poliitiliselt ebaõiglasest maailmast. Eestlaste ajaloolise kogemuse taustal on see kahtlemata rahvuslikult keskne teema. See on ühtlasi Krossi tegelik jutustus või, kui leiutada vahelduseks võõrsõna, tema kui ajalookirjaniku Arhiteema (2005: 163).

Tema prototegelased kannavad laias laastus kahesugust vaimu: "eneseteostust enesesalgamise hinnaga ja idealistlikku, endast mittehoolivat, ennast hävitavat teovalmidust, mida märgib lühike tähelend. Kusjuures isiklik eneseteostus on alati lahutamatu võitlusest mingi üldise hüve — tõe — võidulepääsu eest" (Haug 2005: 163–164).

Jüri Talvet näeb Krossi proosat kolme aastakümne plaanis kui üht suurejoonelist saagat, mille peategelaseks on Eesti. See olevat saaga Eesti saamisest "natsiooniks" nii etnilises kui ka poliitilises tähenduses, ja peamiselt ettehaarav kujund Eesti taastamisest rahvusriigina. Ka püüdluses esile tõsta eesti soost kunstnikke, teadlasi, kindrleid ja juriste näeb ta teenivat peamiselt ühtainust sihti — "panna muu maailm Eestit identifitseerima, ära tundma individuaalsusena, s.o oma isikupärast kultuuri ja iseloomu omava natsioonina." (2005: 175–176) Krossi Eesti-kontseptsioonis näeb Talvet muuhulgas suurt sarnasust hispaania mõtleja J. Ortega y Gasset'i filosoofiaga, kes rõhutas kultuurilis-intellektuaalse avangardi esmatähtsust rahvuse/riigi kujunemises ja olemises. Kultuur samastub linliku tsivilisatsiooniga ja seal ennast teostava inimvaimu või vaimuloomusega (2005: 175–176).

Ühe tõukejõuna lasta Tambergil kirjutada sellest materjalist ooper, mille libretistik oli ta hiljem ise võib aimata osakest Krossi ambitsioonikast ja ennastsalgavast plaanist, mis kaasas endasse kohuse oponeerida valitsevale võimule ja kutsuda ellu alternatiivseid olemusi, tekste. Jaan Krossil oli missioon ja ta tundis, et ta suudab seda ka ellu viia,

krossilikult suurejooneliselt ja kvaliteetselt. Kuigi Kross soovitas Tambergile teksti juba tõlkimise ajal ja peale seda, ei olnud helilooja sellel ajahetkel sellest materjalist ooperi loomiseks veel valmis. Kummatigi kui ta lõpuks valmis, oli ajahetk vägagi iseloomulik — Krossi draama tõlkimise aegne “sula” oli asendunud brežnevliku stagnatsiooniga. Ooper esietendus Estonias 1976.a veebruaris. Milline oli tolle ajastu sotsiaalne kliima samal aastal saame aimu Jaan Krossi enda poolt kirjutatust:

Ja siis aasta 1976. Ma seisin eesti kirjanike kongressil kõnetoolis, minu ees oli 300 kuulajat, minu taga 8 aastat laagrit ja asumist pluss 20 aastat kogemust nõukogude võimuga Eestis. Ma pigistasin silmad kinni ja kujutlesin — nüüd loen ma ette oma avalduse: "Seltsimees Vaino, meie Honecker, anna käsk, et minu perekond ja mina saaksime loa maalt lahkuda. Sest me oleme pigem valmis mõnel võõral maal elama kui päevast päeva pealt vaatama, kuidas venestamisega meilt meie maad jalge alt ära kistakse (...) Kuid seegi kord hoidsin ma end tagasi. Sest ma polnud kindel, kas minu teguviis minu taotlusi arvestades oleks olnud parim (Kross 1998: 326).

3.4. **Helilooja Eino Tamberg**

Eino Tambergi üks motodest oli, et kunsti mõte peaks olema teha inimest õnnelikuks, valmistada talle rõõmu. (Normet 2005: 67) Tõele vastab asjaolu, et Kross oli juba Rostand'i tõlkimise ajal pakkunud „Cyrano” talle välja ooperi ideena, lugedes sealjuures väga ilmekalt ette erinevaid lõike. Hoolimata tõigast, et draama Tambergile väga meeldis, ei olnud tal tol hetkel niisuguse aine jaoks tarvidust. (Normet 2005: 160) Kross ja Tamberg olid teinud koostööd varemalt, nimelt oli kirjanik ka 1963.a ettekantud „Kuupaisteoratooriumi” libreto autor. Siin oli juba kontsertoratooriumi eepiliselt jutustav vorm ühendatud teatrilava kõikide komponentidega — aimub helilooja kaldumus muusikateatri poole. Vaba vormilise arendusega teost sidus muusikaliseks tervikuks temaatiline ühtsus: kogu teost läbivad nn Kuu teema, pilvede teema, juubeldava rõõmu teema ja mitmed juhtmotiivid nende teemade intonatsioonidel. Helilooja on tol perioodil maininud, et pürgimus kosmose poole on kogu inimkonda haaravaks, suurt filosoofilist mõtet kandvaks tungiks (Kuusk 1970: 120–121) On omamoodi poeetilis-tähenduslik, et

Cyrano sümbolina saadab “Kuu vari” Krossi ja Tambergi koostööd ka kümme aastat hiljem, kui valmistatakse ette ooperit “poeedist ja riiukukest”.

Nõmme poisist (Lennart Meri ja Endel Lippmaa pinginaabrist) helilooja Eino Tamberg tegi endale varakult nime muusikalise teosega „Concerto grosso“ op. 5, millega ta pälvis 1957.a Rodion Štšedrini ees ülemaailmsel noorsoofestivalil kuldmedali. Nagu oma paljudes teisteski teostes paistis Tamberg siin tollaegse nõukogude muusika taustal silma innovatiivsusega, kasutades barokiajastu vormi, millele nõukogude heliloojad polnud varem tähelepanu pööranud.²⁹ Tambergi teose edu virgutab ka teisi noori kasutama julgemat helikeelt, uusi vormivõtteid (Kuusk 1970: 113–115) “Cyrano” kirjutamise ajal valmis teine Tambergi tähtteos, Trompetikontsert nr 1 op. 42, (esmaettekand Moskvas 1972.a.) mille aeglasel osas on ka barokkmuusikat meenutavaid akordijärgnevusi. Soovimata absolutiseerida Tambergi prioriteeti tollaegse eesti muusika mitmetes žanrides, võib siiski märkida, et helilooja sihiks oli tema loomingutee algusest peale “täita iga uue teosega mõnd lünka eesti muusikas, kas siis temaatika, puuduva žanri või žanri uudse tõlgitsuse osas”, on kirjutanud Ofelia Tuisk (Kuusk 1970: 125–126).

Tamberg töötas pikalt raadios helirežissöörina. See oli ilmselt suurepärase kasvulava, kus helilooja sai katsetada ja õppida looma mitte ainult muusikalisi kujundusi kuuldemängudele ja erinevatele saadetele, vaid selle kaudu ka muusikalist allteksti. On väidetud, et erinevalt konfliktsest missioonimehest Krossist, oli Tambergil üsna õnnelik looja elu ka terve oma hilisema karjääri jooksul, mistõttu krossilik dissidentlus jäi talle ehk kaugeks. Vestluses on Tambergi ükskõiksust poliitika vastu maininud ka tema õpilane, helilooja Toivo Tulev (2.04.2016). Oma õpinguaastatel on Tamberg kirjutanud ka võimuideoloogiliselt korrektseid oopuseid: oratoorium “Rahva vabaduse eest” op. 1 (pühendatud Viktor Kingissepa mälestusele) ja sümfooniline süit “Vürst Gabriel” op. 2

²⁹ Tambergi „Concerto grosso“ läheneb stiiliselt neoklassitsimile, mis kujunes muusikas 1920ndatel esmajoones Igor Stravinski (1882-1971)loomingus. Stalini diktatuuri ajal ja veel vahetult pärast seda oli neoklassitsim põlu all.

(esiettekanne 1956). Need kaks esimest teost äratasid kohe tähelepanu oma uudsuse ja dramatismiga. 1956.a Moskvast toimunud üleliidulisel sümfoonilisele muusikale pühendatud pleeniumil tunnistati “Rahva vabaduse eest” üheks paremaks teoseks oma žanris kogu nende aastate nõukogude muusikas. (Kuusk 1970: 110)

Tambergi isiku ja loomingu võtmena võib peamiselt näha tema elufilosoofiat, mida helilooja on sõnastanud võimalusena kujundada oma elu mitmeks erinevaks eluks, elamine kui loomingu aine, püüd olla näitleja elulaval. (Normet 2005: 13) Tambergi eluhoiakut võiks iseloomustada lühidalt heas mõttes epikuurooslikuna. Inspireeriva vaheldusrikkuse otsimine on iseloomulik ka Tambergile kui heliloojale, professionaalse värskuse säilitamiseks on ta kirjutanud nii instrumentaalteoseid kui lavamuusikat. Tihti iseloomustab tema lavamuusikat sümfoonilisus ja vastupidi — sümfoonilist muusikat karakterite ere teatraalsus. Anneli Remme on magistritöös kirjutanud, et Tamberg on võtnud endale vabaduse kasutada „Cyranos“ elemente “kogu teadaolevast muusikast, mida sisaldab tema kultuuriteadvus teose loomise hetkel. (...) “Cyrano de Bergerac” on teatud määral muusikaliselt lojaalne ajastule, mil toimuvad ooperi sündmused — 17. sajandile, kuid mitte üksnes sellele ajaloo perioodile. Siin ilmneb üks teose tähelepanuväärne iseloomujoon. Kuigi teoses esineb hulganisti barokki dateeritavaid elemente, on selles esindatud märksa avaram euroopa muusika kultuuriruum (1998: 14–15).

3.4.1. Tambergi eneserefleksioon

“Cyrano” loomise tausta on helilooja ise avanud ooperi saamisloos (Teatrimärkmik 1975/76), kus ta rõhutab, et otsis pärast psühholoogiliselt pingestatud ja rusuva muusikalise karakteriga balleti “Joanna tentata” loomist hoopis midagi teiselaadset, nii ainekuna kui ka muusikalise keele poolest. Uus aine oli võluv oma tunnete ja mõtete rikkuse ning mitmekülgsuse poolest, samuti on Tamberg rõhutanud oma sidet peategelasega, mainides, et Cyrano oli esimene meestegelane, kellesse ta oli armunud. (Teatrimärkmik 1975/76: 73)

Tambergi romantismi põhjustena on viidatud ka tema armumisele Helle Pihlakusse ooperi alustamise ajal. On viidatud Tambergi enda lähedusele peakangelasega, kes on kimbatuses ilusa ja noore naisega. Kummatigi on tegemist teosega, mille kavandamine ja teostus võttis heliloojal aega kuus aastat. Kross vihjas sellele kui heale materjalile aga juba kümme aastat varem, kui helilooja selle oma plaanide hulka lisas. Takistuseks oli ka helilooja vaimustus 1968.a Voldemar Panso lavastusest Noorsooteatris, kus peaosalist kehastas Ants Eskola. Draamat lugedes tundusid Tambergile teose sisulised rikkused ja maht nii suured, et puudus julgus teha radikaalseid kärpeid, mis vastanuks ooperilibreto ahtale mahule (Normet 2005: 161).

Viimase ja otsustava tõuke sai Tamberg 1970.a, kui ta kirjutas muusikat telefilmile "Kolme katku vahel". Vestluses Virve Normetiga räägib ta, et režissöör Virve Aruoja palus kõiki selle filmi loojaid raehärrade stseeni tegelasteks.

Olin filmivõtetal siis koos Jaan Krossi ja Georg Otsaga ning korraga nägin, kui suur näitleja oli Georg Ots! Vaat siis tuli mulle Jaan Krossi vana Cyrano-jutt meelde! Kross oli ju sealsamas. Filmivõtete vaheajal ma küsisingi Georg Otsa käest, kas ta tahaks niisugust tegelast laulda ja Krossi käest, kas ta tahaks nüüd sellele ooperile libreto kirjutada. Mõlemad olid nõus. Ma nägin meest, kes oleks suutnud seda kuju perfektselt kehastada! (Normet 2005: 161)

Georg Otsa peeti üldiselt tema ofitsiaalsuse tõttu Nõukogude Liidus ka "Kremlis ööbikuks", mille taustal on omamoodi kõnekas tema osatäitmine Balthasar Russowina telefilmis. Kui Krossi Russowit saab laias laastus tõlgendada kui mugandajat, siis filmis tundub olevat esile toodud tema karakteri külgi, mis rõhutavad tema vastandumist, olude kiuste tõe otsimist. On muidugi tähendusrikas, et just selles kontekstis märkas teatrifänn Tamberg lõpuks Georg Otsa ja soovis teda rakendada Krossi poolt kunagi soovitatud aineses. "Cyranod" samade tegijate poolt looduna, kes tegid telefilm, oleks saanud tõlgendada ka kui "Kolme katku" teisenduse ja jätkuna teatrilaval. Filmis näeme Russowi teenri rollis ka Ants Eskolat.

1974a leidis helilooja oma külalisraamatust sissekande: “Kuulasin esimest korda “Cyranod” ja jään põnevusega ootama, mis edasi saab 12.II 1974. Georg Ots.” Helilooja kirjutab hiljem kahetsusega: “25. aprillil 1974 toimus Heliloojate Majas minu autoriõhtu televisiooni jaoks, kus tutvustasin ka üksikuid lõike valmivast ooperist. Georg Ots laulis Cyrano monoloogi ja tegi seda suurepärase sisseelamisega. Kahjuks jäi see tema viimaseks otseseks kokkupuuteks “Cyranoga” (Teatrimärkmik 1975/76: 80). Cyranona astus esiettekandel üles hoopis teist tüüpi laulja–isiksus, Teo Maiste.

3.5. Helilooja ja libretisti koostöö

Tamberg rõhutab, et edasine töö polnud lihtne. Enne kui Kross võis libretot kirjutama hakata, tuli tal leida need lõigud, mis talle ilmtingimata tähtsad olid, ja need, millest võis väiksema kahjutundega loobuda. Tuli leida olulised dramaturgilised aktsendid ning otsustada stiili- ja vormilahenduse küsimus. Siit näeme, et libreto loomine on algusest peale olnud libretisti ja helilooja koostöö ja täitsa "puhast", ainult Krossi libretot oleks meil võimatu tuvastada. Kuna uus ooperiaine oma ajastu ja romantilise häälestatuse tõttu lubas kasutada romantilise ja kaasaegse prisma läbi nähtud barokkstilisatsiooni, siis otsustas helilooja nende kasuks. Orgaanilise jätkuna otsustas ta ka kasutada klassikalist numbriooperi vormi (aariad, lõpetatud numbrid, koloratuurid jms) (Teatrimärkmik 1975: 74–75).

Kuna ka Kross oli mitmete projektidega hõivatud, valmis libreto alles 1972.a sügiseks. Tamberg iseloomustas seda kui õnnestunud libretot, tugeva dramaturgilise lahendusega ja hästi välja joonistatud kujudega. Kross oli osanud teost kärpida jättes alles peaaegu kõik olulise. Siiski tuli ooperile Tambergi palvel mõned numbrid veel juurde kirjutada. Näiteks ooperi alguses olev Cyrano monoloog, mis annaks ooperile võimsa avalöögi ja võimaldaks nimikangelasel ennast ja oma põhikonflikti intensiivse

emotsionaalsusega tutvustada. Veel soovis helilooja lisada Roxane aaria teise vaatuse algusesse ja Christiani aaria kolmanda vaatuse algusesse. Tamberg märgib, et ta palus veel kirjutada juurde sisuliselt mitte midagi ütleva Ragueneau laulu mandlikookidest (tekst otse draamast), peamiselt omaenda gurmaanlike kalduvuste tõttu. (Teatrimärkmik 1975/76: 76) Lihtsalt huvitav detail, arvestades hilisemaid kärpeid ja seda, kui ökonoomselt püüti aega kasutada.

Helilooja tunnistab tänutundega, et ooperi kirjutamise käigus tülitas ta pidevalt Krossi (kes oli Tambergi hinnangul kirjutanud kunstiliselt suurepäraselt õnnestunud värsid) ja palus tal küll stseene pikendada või lühendada, situatsioone ja karaktereid muuta jms. Kross aga talunud seda kõike suure professionaalsusega. Tamberg on sekkumist ka õigustanud, märkides, et olulisima peab siiski helilooja ära otsustama ise. Helilooja saab kirjutada hea lavateose üksnes siis, kui on saanud ise osaleda aktiivselt libreto loomises ja (Tambergi puhul) ka lavastusprotsessis. Tema jaoks oli helilooja vastutus ooperi valmimisel sarnane filmirežissööri omaga. (Teatrimärkmik 1975/76: 76)

3.6. Ooperi kronotoobitasandid

Topograafilise kronotoobi tasandil on silmatorkav, et ooperis puudub draama esimene vaatus ehk nn teatrivaatus. Kirjeldustes ja dialoogides säilinud draama esimese vaatuse fragmendid ning 2. vaatus (Poeetide praeköök) koos juurde kirjutatud numbritena on pandud kokku ooperi esimeseks vaatuseks, mis koosneb 15. stseenist.

Esimene stseen algab võitlustseeniga mitte kail, vaid kuupaistelisel linnatänaval, kus Cyrano ennast ja oma sisekonflikti esitleb. Teises stseenis toimub tegevus poes (draamas „pagariäri“), kus pagar Ragueneau avab oma naisele Lignièrè'i loodud epigrammi tagamaad, kirjeldades ühtlasi Cyranod, kes on sattunud *ohklikku afääri* ja de

Guiche'i, kui *vana ülbet jäära*. Mis puudutab tegevuspaika, siis on klaviiris lühidalt ära toodud hädavajalikud kirjeldused. 1976a lavastuses kujutatakse 1. vaatuses laval korruga nii Ragueneau pagariäri sisemust, kui ka sellest väljapoole jäävat tänavat koos laia trepiga. Ruum on siin jagatud teatrilavast tuleneva tinglikkusega — tegevus tänaval võib toimuda osaliselt ka poes või vastupidi. Taamal on kujutatud aga Pariisi kirikutorne ja pagariäri tähistab ukse kohal rippuv kohustuslik kringlike.

Kolmas stseen kujutab endast Christiani tegelaskuju jaoks eraldi loodud numbrit, kus ta iseennast ja oma olukorda igakülgsest kirjeldab. Siin aarias on ometigi ka ainus viide tegevustikule teatris, kui Christian mainib, et on Roxane'i seal märganud. Lavapildi järgi sammub ta seda tehes tänavatrepilt pagariärisse ja siis jälle välja. Lise toob talle ka keelekastet, mis aitab lõimida uut tegelaskuju juba käimasolevatesse sündmustesse. Järgmises stseenis astub Ragueneau poest tänavale, kus ta kohtub Cyrano sõpra Le Bret'i ja väljendab talle viimasega seotud muresid. Draamas ei ole Ragueneau kursis öise võitlusega ja mureseb hoopis kihlveo pärast, mis on seotud Cyrano sekkumisega Montfleury etteastesse teatrilaval. Sarnased repliigid seovad siin erinevaid situatsioone. 5. stseenis tormavad vestlejatest tänaval mööda ka sugeda saanud pätid ja kommenteerivad kaotatud lahingut — episood, mida hiljem ei ole enam kasutatud (ka mitte 1980.a salvestuses). Stseeni lõpus saabub Roxane'i seltsidaam pagariärisse määrates kokku kohtumise, mainides korduvalt: *Ta on kell seitse siin.*³⁰ Selle repliigiga jätkab kantileenselt Cyrano, kes asub kirjutama armastuskirja, millega algas draama 2. vaatus "Poeetide praeköök".

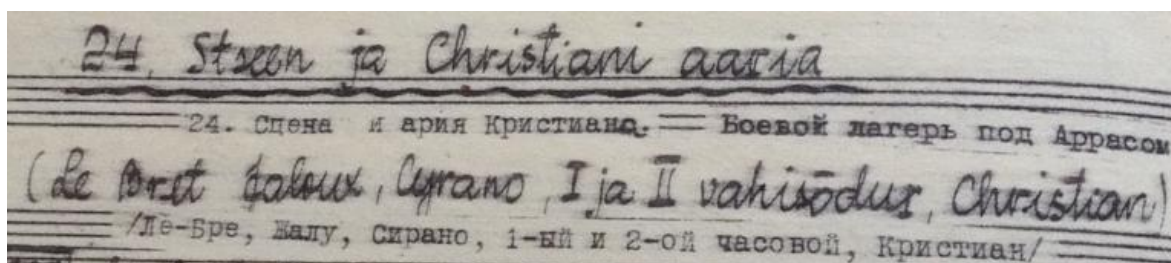
Siit alates muutub ooperi topograafiline kronotoop veidi ühtlasemaks ja sarnaneb rohkem draamas kujutatud sündmustega. Järgneb 7. stseen kaltsakpoeetidega, mida on samas järgnevuses kujutatud ka draamas ja laul mandlikookidest. Siiski peab olema eraldi numbrike ka Roxane tegelaskuju sissetoomiseks, mida näemegi Roxane'i arioso näol järgmises stseenis, mis läheb sujuvalt üle Cyrano ja Roxane'i vestluseks pagariäris, kus

³⁰ See episood toimus draamas teatriveaatuses lõpus.

teemaks minevikunostalgiat ja Christian (stseen nr 9). Stseenides nr 10–13 sisenevad *sangarit* ja *fenomeni* imetlevad gaskooni kadetid, keda esitletakse ja toimub kokkupõrge de Guiche'iga, millele järgnev Cyrano jutustus (stseen nr 14) ja Christianiga sõbrunemine (stseen nr 15) lõpetab vaatuse ja tegevuse Ragueneau poes.

Kuigi topograafilise kronotoobi tasandil on eelnevas kahe teksti vaheline vastavus kõige väiksem, siis seda veidi kompenseerib ja ilmestab draamateksti lõikude kasutamine libretos, mis on sattunud küll uude keskkonda ja tihtipeale ka teiste osaliste kasutusse. Suurimat (kohati otsest) vastavust draamateksti ja libreto vahel näeme stseenis kaltsakpoeetidega ja laulus mandlikookidest. Autentne aga hõrendatud on Cyrano vestlus Roxane'iga (stseen 9), samuti justustus oma võitlusest ning duett Christian'iga (stseenid 14–15). Just draamatekstiga võrrelduna on nähtavad esimese vaatuse komponeerimise traagelniidid ja vaearikas töö selle taustal, loomaks tervikliku ja sidusa esimese vaatusega ooperit.

Aeg-ruumiliselt on siiski tegemist ühtlase vaatusega, mille tegevuspaigaks on pagariäri ja selle ees olev tänav. Tegevus saab alguse võitlusega öösel ja kandub siis hommikusse ja päeva. Teises ja kolmandas vaatuses ning epiloogis on järgitud draama sündmustikku üsna täpselt, nii toimub kogu 3. vaatuse tegevustik Arrasi all. Juurde on küll kirjutatud 2. vaatuse algusesse Roxane'i ja 3. vaatuse algusesse Christian'i aaria. Klaviiris on napilt kirjeldatud ka tegevuspaikad vaatu alguses, koos mõningaste tegevustega. Nii on märgitud Cyrano sissetuleku algusesse: *Vaheesriie linnatänavaga kuupaistel*. Teise vaatuse algusest aga loeme: *Tänav Roxane'i maja ees. Ukse kohal aken ja rõdu. Maja ees pink. Majast väljub Roxane*. Stseenide alguses on tihtipeale lühilauseetega antud edasi ka mingi oluline tegevus nagu näiteks: *Lavale tuleb de Guiche* (stseen nr 17), või veidi pikemalt: *Cyrano on juba eelmise stseeni lõpus märkamatu lavale tulnud* (stseen nr 18). Samuti on napilt kirjeldatud 3. vaatuse tegevuspaika, mille kohta loeme vene keeles: *Sõjaväeline laager Arrasi all*. (vt joonis 1)



Joonis 1. Fotonäide klaviirist.

Epiloogi algusesse on märgitud: *15 aastat hiljem. Nunnakloostri aed Pariisis*. Seega kui jätta arvestamata ooperi esimese vaatuse omamoodi kunstlikkus, siis ülejäänud draama sündmustik on põhijoontes edasi antud ka libretos. Kuidas tegevuspaigad lavastustes realiseeruvad sõltub muidugi lavakunstnikust, lavastajast jt, kuid on selge, et tegevustik ise, koos muusikalis-verbaalse väljendusega seab teatud piirid, et laval toimuv oleks arusaadav. Nii erines Mikiveri lavastus oma traditsioonilisest eelkäiest ja oli rakendatud tühja ruumi kontseptsiooni, mis mõjus ooperi kontekstis harjumatult. Näiteks rōdustseenis oli leidlikult kasutatud teatri külglooži jms.

Olulised muudatused esimese vaatuse topograafilisel tasandil on teisendanud rōhuasetusi ka teistes kronotoopides. Draamas nimetatud 41-st tegelaskujust on järgi jäänud 14. Paljud neist, näiteks laval veiderdanud Montfleury ja duellant de Valvert astusidki üles ainult draama vaatuses. **Psühholoogilise kronotoobi** tasandil on loomulikult toimunud ka tegelaskujude lihtsustumine. Näiteks Roxane'i kirjeldatakse nüüd Cyrano ja Christiani poolt vastavalt 1. ja 3. stseenis, kus Christian just rõhutab daami nõudlikkust ja peenust, aga mitte külmust. Lisaks muidugi saab Roxane ennast avada juurde kirjutatud arioosos. Koos esimese vaatusega on kadunud aga näiteks kupeldamise motiiv. Christian'i ja de Guiche'i puhul on lihtsustumisele vaatamata jäänud psühholoogilised aktsendid täpseteks. Hilisemad juurde kirjutatud aariad annavad tegelaskujudele sügavust veel juurde.

Tamberg on kasutanud ka erinevaid tämbreid ja rütmilisi kujundeid tegelaste karikeerimiseks. Nii iseloomustab Cyranod ja kadette trompetid ja marsilikkus, Christiani muretu valss jne. Võrreldes draamaga on minimaalseks kahanenud võõrkommentaaries väljendatud isikukirjeldused, kolm peategelast avavad ennast ise.

Cyranoga seoses on helilooja maininud, et tahaplaanile jäid paljud tema karakterised jooned, mida ta alguses planeeris: edevus, terav huumor, riiakus ja ülbus.³¹ Nende taustal oleks omakorda veelgi reljeefsemalt esile saanud aga tõusta Cyrano õilsamad iseloomuomadused. Samuti avaldusid need karakterised jooned peamiselt just esimeses vaatuses, mis poleks ooperisse lihtsalt mahtunud. Helilooja kavatsus anda neid omadusi edasi üksikute aktsentide ja muusikalise alltekstina õnnestus ainult osaliselt — domineerima hakkasid Cyrano–Roxane'i poeetilis–traagilised suhted. (Teatrimärkmik 1975/76: 80). Cyrano, kes ajalooallikate järgi ei olnud peenetundeline romantik on seda Tambergi ooperis täies mahus.

Oma loomeprotsessi kirjeldades on helilooja rõhutanud iseenda loovat kohalolu, kasvamist ja muutumist koos tegelastega. Samasugune aktiivsus on talle omane ka muusika loomisel. Juhtheemad tekivad kirjutamise käigus, mille hulgast ta arendab edasi õnnestunud ja karakterseid kujundeid ja intonatsioone, kasutades ja vajadusel veidi muutes neid terve ooperi jooksul. Helilooja märgib, et tihtipeale alles teost lõpetades saab ta teada, milliseks on kujunenud tema tegelaste sisemaailm. Sedasi olevat ooperi kirjutamise käigus tekkinud lihtsameelsuse asemel sügavamad ja dramaatilisemad elemendid Roxane ja Christiani armastuses. (Teatrimärkmik 1975/76: 80) Romantiliste suhete ja tragismi domineerimise kõrval on kohati vaid aimatav draama sädelev humoorikus. Teatrivaatuse puudumist saab põhjendada ka žanriliste iseärasustega aga antud juhul on oluline olnud veel helilooja

³¹ Teatrimärkmikus on Tamberg kirjutanud: “Harva võib kohata nii eredat ja mitmetahulist karakterit kui Cyrano. Ta on peen poedinatuur ja hulljulge mõõgakangelane. Tema tunneteskaala ulatub säravast koomikast sügava traagikani, tas on uhkust ja alistamatust ülikute ees, põlgust orjameelsuse ja pugejalikkuse vastu, kompromissitust oma loomingu kaitsel, ülevat eneseohverdust ja samal ajal ka ehtinimlikku edevust. Tal on nõrke ja ere fantaasia ning ta on võimeline sellesse eneseunustuseni sisse elama.” (Tamberg 1975: 73)

kontseptsiooni loov soov väljenduda vanamuusika stiilis, mis ka loogiliselt tingis orkestratsiooni kammerlikkuse.

3.6.1. “Cyrano de Bergeraci” vorm ja helikeel. Metafüüsiline kronotoop

Arvestades “Cyrano” protestimaigulisust ja demokratismi, Krossi rahvuslikku orientatsiooni ja ühiskondlikku konteksti, mil ooper sündis ja lavale jõudis, tekib paratamatult valmisolek märgata Tambergi helikeele ja vormitaotluste taga ka midagi enam kui lihtsalt soovi kirjutada romantilist numbrioperit. Sellele on suusõnalises vestluses vihjanud ka näiteks pianist Matti Reimann, kes ei välistanud Tambergi intellektuaalsust arvestades võimalust, et muusikalise vormi ja helikeele taga võis olla peidus transformeerunud sõnum, mis ei olnud leidnud piisavalt väljendust ooperi tegelaskujude ja süžee tasandil kohandatud libretos (6.5.2015). Tiiu Levald on 1995. aasta lavastust arvustades kirjutanud, „et rohkem kui üheski teises teoses, eemaldus Tamberg tahtlikult modernismist, ilma et tsensuuri olemasolu teda mingilgi moel mõjutanud oleks“ (Levald 1995: 12).

Kõige tabavamalt iseloomustab „Cyrano“ konteksti ja Tambergi lähenemisviisi Tõnu Õnnepalu (Emil Tode nime all), kes kirjutab 1995. aasta “Cyrano” esietenduse kohta, et “tegelikult on Eino Tamberg hiilgav näide sotsialistliku tsensuuri all sündinud avangardist. See polnud kunagi avangardne, vaid just nimelt allegooriline, nostalgiline, historitsistlik. Seepärast ta seostubki tänase vaataja jaoks postmodernismiga. Me oleme sotsialismiaja koodid juba unustanud!” (Tode 1995: 19) Kõrvalseisja värske pilguga märkab Õnnepalu ka Tambergi ooperis igivana problemaatikat sõna ja muusika vahekorra üle — näeme Cyranod esindavat Sõna, kes otsib endale ilusat vormi või Keha (Christiani). Sarnaselt Õnnepaluga leiab ka muusikateadlane Merike Vaitmaa, et kuigi “struktuurilt numbrioper, milles aariad ja ansamblid on retsitatiividest selgelt eraldi nagu Stravinski ja

Hindemithi neoklassitsistlikes oopereis, pole “Cyrano de Bergerac” helikeele stilistikat silmas pidades tervikuna siiski neoklassitsistlik teos, vaid — 1990. aastate lõpu vaatepunktist — postmodernistlik. “ (...) “Cyrano” oli Vaitmaa väitel Tambergi pikim ekskurss vanemasse muusikasse, mille põhjuseks vajadus uue väljenduskarakteri järele (Vaitmaa 2000: 165).

Viiteid Tambergi protestimeelsetele hoiakutele, mis väljenduvad tema teoste väljendusvahendites ja stiilivõtetes, võib leida üsna mitmeid. Nii näiteks kasutas ta 1956.a „Concerto grossos“ saksofoni, mis oli olnud kuni tolle ajani Nõukogude Liidus põlualune instrument, sest viitas Stalini ajal keelatud muusikažanrile džässile. Saksofon köitis teda ka hiljem, 1987.a kirjutas Tamberg saksofonikontserdi. Huvitava asjaoluna ilmneb, et apoliitiline helilooja alustas oma loomingus üsna läbivat saksofoni kasutamist juba õpingute aegses süidis “Vürst Gabriel” (Kuusk 1970: 113). Venestamise ideoloogiat kandev tegelane, isa poolt vene vürst Gabriel, asetseb siin kõrvuti džäss–instrumendiga.

Mis puutub “Cyranosse”, siis vanamuusika vormide ja stiilivõtete kasutamist võib tõlgendada ka kui vastandumist nõukogulikule muusikakaanonile. Ühelt poolt oli valdavalt tonaalne muusika küll võimude poolt heaks kiidetav³² (erinevalt dodekafoonilisest kompositsioonimeetodist, mida Tamberg rakendas näiteks „Cyranole“ eelnenud balletis „Joanna tentata“). Teisalt aga oli mineviku lääne muusika ja 1950ndatel Lääne-Euroopas alguse saanud vanamuusika liikumine nõukogude ideoloogide silmis midagi väga kahtlast — osaliselt ka seetõttu, et paljuski haaras see vaimuliku muusika žanre, mis aga ateistlikule riigikorrale oli sobimatu. 1976.a lavastuses oma esialgses muudatusteta versioonis olid vanamuusika stiilijooned veelgi eredamalt välja tulnud kui hilisemas kärbitud ja

³² Näiteks Dmitri Šostakovitši helikeel lihtsustus pärast 28. jaanuaril 1936. aastal ajalehes „Pravda“ ilmunud juhtkirja „Kaos muusika asemel“. Selles rünnati nii teda kui ka teisi silmapaistvaid heliloojaid, süüdistades neid „formalismis“. Sarnased süüdistused kordusid 1948.aastal, pärast ÜK(b)P KK 10. veebruari otsust. Tallinna Riiklikus Konservatooriumis mängiti seks puhuks hoiatava näitena lääne modernisti Arnold Schönbergi klaveripalu, mida sattus kuulama teiste tänulike õppurite seas ka Eino Tamberg.

ümbertöötatud versioonis, nagu on maininud muusikateoretik ja organist Jaan Vaidla (25.04.2015).

Tambergi “Cyrano” helikeelest on üsna põhjalikult kirjutanud muusikateadlane Anneli Remme, mainides, et “teosest leiab elemente, mida saab vaadelda kui gregooriuse laulu, keskaegset rüütllaulu, renessansstiili, barokktantsude ja baroki vokaalstiili, 18. sajandi ooperi ja 19. sajandi *bel canto* esindajaid.“ (1998: 14). Siiski ei maini ta kusagil, et vanamuusikastiili kasutamine oli vastuolus valitsevate muusikaliste kaanonitega. Vaimuliku muusika ettekandmine oli taunitav, ometi kasutab Tamberg epiloogis nunnade koori esituses ladinakeelset gregooriuse koraali (vt joonis 2). Paralleeliks võib märkida, et 1972. aastal loodud vanamuusikaansambel Hortus Musicus esitas oma esimesel albumil gregooriuse koraali, märkides nii oma religioosset maailmavaatelist alust kui ka protestimeelsust.

(Eesriie avaneb.)

Naiskoor
(lava taga)

Tu so - la - ti - um et re - fu - gi - um, Vir - go

Ma - ter Ma - ri - a, tu so -

Joonis 2. Gregooriuse koraal³³

³³ Kõik muusikalised näited pärinevad EMTA valduses olevast 1976. aasta klaviirist.

Anneli Remme strukturalistlikust analüüsist selgub veel, et Tambergi ooperis on esindatud laiahaardeline kultuuriruum, mille ajapiirid ulatuvad gregooriuse laulust 1960. aastate modernismi ja selle järelkajadeni. Teose helikeeles sisalduvad stiilielemendid viitavad järgmistele muusikaliikidele: “rüütli laul, renessansi vokaal- ja instrumentaalmuusika, barokkantsud (näiteks gavott) ja baroki vokaalstiil, klassitsistlik ooper (18. saj. II pool), *bel canto*, romantismiperioodi harmoonia ja vokaalstiil, koomiline ooper 18.–20. sajandini, 1960. aastate modernism, estraadilaul. Heliloojatest tuleks konkreetselt nimetada Mozartit ja Verdit, Prokofjevit“ (1998: 55).

Remme paradigmaatiline analüüs „kinnitas kuulamisel saadud muljet — ooperi muusikas domineerivad baroki, modernismi ja romantismiga seostatavad elemendid. Samas on teoses enim esinev helikeele element nn renessanssmotiiv, millega teistele muusikaajaloo perioodidele viitavad keeleelemendid on muusika struktuuris läbi põimitud” (1998: 55).

3.7. Tõlketeaduse aspektist

Tuleks lisada, et sarnaselt Rostand’iga, kes oma kontseptsiooni esiletoomiseks kasutab erinevate ajastute stiile, jäädes siiski ka modernistlikuks, talitab üsna sarnaselt ka Tamberg. Osava tõlkijana on ta ilmselt (Krossi abiga) tuvastanud originaalteksti dominandi, milleks oli vanade stiilivõtete ja klassikalise vormi ning uusromantismi kasutamine modernses võtmes ja selle siis ooperisse ümber tõlkinud. Nii ei loo Tamberg päris iseseisvalt ka uut keeleruumi, nagu kirjutab Anneli Remme.

Võtame kokku juba eelnevalt väljatoodu: Tambergi “Cyrano” on Merike Vaitmaa kirjeldanud kui “romantiseeritud neoklassika markantseimat ilmingut” (1998: 4). Oxfordi Ülikooli prantsuse kirjanduse professor, Nicholas Cronk kirjutab Rostand’i draama kohta, et tegemist on klassikalise draama vormis kirjutatud teosega, mille põhihäälestus on

romantiline. Sarnaselt Rostand'iga on ka draama tõlkes kasutatud aleksandriine. Romantismiga seoses tuleks lisada, et tegemist oli ka protestiilminguga mõlema teksti puhul — modernism, millele see vastandus oli valdav nii 19. sajandi lõpu Prantsusmaa kirjanduses ja teatris, kui ka eesti muusikas 70–te algusaastatel.

Romantilisuse ja klassikalise vormi kõrval on Cronk rõhutanud, et draama on tegelikult moderne, meenutades Art nouveau stiili, mis on inspireeritud baroki (rokoko) printsiipidest (1996:14). Merike Vaitmaa märgib oma hilisemas tekstis, et kuigi struktuurilt numbrioper pole “Cyrano” neoklassitsitlik, vaid on 90ndate lõpu kontekstis postmodernistlik (2000: 165). Mis puudutab barokki, siis on see domineeriv renessans motiivi kõrval ka Tambergi operis, viidates ka ajaloolise Cyrano ajastule ja samuti tema väljenduslaadile, mida on hiljem iseloomustatud kui baroklikku. Tamberg on ise kirjutanud, „et kuna uus ooperiaine oma ajastu ja romantilise häälestatuse tõttu lubas kasutada romantilise (ja muidugi ka kaasaegse) prisma läbi nähtud barokkstilisatsiooni, siis otsustasin rõõmuga just sellise stiililahenduse kasuks” (1977: 75). Tambergi laia spektriga nopped erinevatest muusikalistest ajastutest meenutavad omakorda Rostand'i ühte silmatorkavat võtet draamas, milleks on viitelisus. Ahta ooperi libreto juures oli muusika ainus võimalus selle intentsiooni realiseerimiseks.

Kui tõlkeprotsessi mudelina kirjeldada, siis tuleks seda näha kaheetapilise ja kaheprotsessilise. Esimese etapina sooritatakse tõlgitava teksti analüüs, mille käigus tõlkija peaks tekstis olulist mõistma. Sünteesi etapis orienteerutakse teksti tarbijale vastuvõetava tõlke loomise näol. Antud juhul on tegemist hea näitega, kuidas ooperi autorid on kõigepealt draamateksti analüüsinud, tuvastanud peamise. Adekvaatse tõlke järgmist, protsessuaalset aspekti tuleks näha teksti väljendusplaani rekodeerimisena teise keele ja kultuuri vahenditega tõlke väljendusplaani ja sisuplaani transponeerimist tõlke sisuplaani — seejuures läbitakse mõlemas protsessis analüüsi ja sünteesi faas (Torop 1999: 145–146).

Vaatamata sellele, et ooperi autorid on ilmselt austusest draama teksti vastu püüdnud olla originaaltruud: nii on väljendusplaani rekodeerimisel lähtunud klassikalisest vormist, saadud inspiratsiooni barokist jms on ooperi puhul domineerima hakanud siiski selle romantiseeritus. See on tavaliselt esimene asi, millele ooperi kuulajad on tähelepanu juhtinud, näeme seda ka ooperikriitikute artiklite pealkirjades: “Romantiline ood armastusele“ (Pille Palm), “Ühest rohkelt romantilisest nüüdisooperist” (Leo Normet), “Ilu ja armastuse mäng” (Jüri Reinvere) jne. Korduvalt on ka rõhutatud, et tegemist on i l u s a. ooperiga. Tambergi muusikalise vormi tegelik keerukus ja mitmekihilisus on nähtav eelkõige spetsialistide jaoks.

Kui esialgne plaan ooper luua seostus laiemalt ühiskondliku taustaga ja erinevast ajastust hoolimata sarnaste tingimustega kultuuriväljal, siis romantilise dominandiga ooperi sündimisel tuli juurde uusi raamivaid tegureid, žanripetsiifilisi (loobuda tuli esimesest vaatusest, tegelaskujude vähenemise tõttu nihkus peatähelepanu nende suhetele), heliloojat puudutavaid: isiklikud suhted, soov kaugeneda eelmise teose modernismist jms. Ka sisuplaani transponeerimise puhul on vastavus seega üsna suur. On palju sarnast autorite hoiakute ja nende elukeskonna vahel, keda lahutasid nii aeg kui ka ruum.

3.8. Kolmanda osa kokkuvõte

Kronotoobianalüüsis "lahti kirjutatud" read aitavad meil sügavuti mõista tekstide tausta, loojaid ja seeläbi ka tekste endid ning kontrollida ühtlasi paljusid nn õhku visatud väiteid ühe või teise "Cyrano" intersemiootilise väljundi kohta. Nii ei saa me lihtsustades vaadata draamat kui ainult modernsele teatrile ja kirjanduslikele kaanonitele vastanduvat teost. Kronotoopide võrdluses näeme, et kattuvus kahe teksti kronotoopide vahel on suur ja nii libretist ning helilooja on jäänud üldjoontes truuks draama sündmustikule ja tegelaskujudele. Suurem lahknevus esineb topograafilise kronotoobi tasandil, kuna ooperis

ei ole kujutatud draama esimeses vaatuses edasi antud tegevust teatris. Olulisima muudatusena on see psühholoogilisel tasandil toonud kaasa ka peategelase lihtsustumise. See otsus oli tingitud žanripetsiifilistest eripäradest aga teisest küljest aitas ellu viia ka autorikontseptsiooni — kammerlikuma häälestusega muusika aitas paremini esile tuua tegelaste romantiliste suhete dominanti ja soovi kasutada vanamuusika stilisatsiooni.

Saime kinnitust, et ühest unustuse hõlma vajunud, aga kütkestavast ajaloolisest isiksusest ja tema loomingust lähtuvad impulsid võivad läbida otsekui omamoodi juhtmotiivina (aegajalt uusi variatsioone luues, aga põhiolemuses samaks jäädes) erinevaid autoreid ja ajastuid. Cyrano karakteril on oma kindel ideede kompleks, mis aja jooksul veidi transformeerub ja "rikastub", lülitades endale juurde uusi tähenduslikke kihistusi nii, et saame seda juhtmotiivi ja tema variatsioonide "käitumist" kultuuris mõtestada ka sümbolina Lotmani tähenduses. Lotman kirjutab, et sümbolil on kahetine loomus.

Ühelt poolt, pakse kultuurikihistuid läbides realiseerib sümbol oma invariantse olemuse. (...) Sümbol on teda ümbritseva tekstiruumi suhtes midagi ühildamatut, on kui tulnukas teistest kultuuriajastutest, kui meenus kultuuri iidsetest lätetest. (...) Teiselt poolt aga korreleerub sümbol aktiivselt kultuurikontekstiga, muundub selle mõjul ja muundab seda ise. (...) Ja just neis muutustes, mis saavad sümboli "igavesele" tähendusele osaks antud kultuurikontekstis, ilmneb kõige silmatorkavamalt selle konteksti muutlikkus (1999: 224).

Nii näemegi enese ees Rostandi poolt "lääkima löödud" don Quijote-tüüpi romantiseeritud (mõõga)kangelast, Descartes'i kaasaegset, kes erinevalt vanast hispaania rüütlist suudab ka kaasajal publikut haarata. Teisest küljest avaldub ka siin Rostand'i paroodilisus. Nii nagu Cervantes parodiseeris keskaegseid rüütliromaane, osutub Cyrano omakorda ka don Quijote paroodiaks. "Cyrano" jätkuv intertekstiline ja –medialine aktiivsus ja aktuaalsus on silmatorkav. Nii on veel viimastel aastakümnetel küll linastunud ja lavastatud (sh balletina) sadu enamasti romantilise dominandiga draama versioone. Saame kinnitust ka arusaamisele ideede ja tegelaskujude arhetüüpide ja oma põhijoonte säilumisele rännakutes läbi erinevate teoste, nii nagu seda mõistis Dostojevski jpt.

Siiski, erinevates sotsio–kultuurilistes reaaliates ilmuvaid tekste tuleb mõista lähtuvalt nende taustast, ühiskondlikust kontekstist. Nii võime ajaloolist Cyranod näha Voltaire'i eellasena võitlemas katoliku kirikuga ja ühiskondlike eelarvamustega, Rostandi “Cyrano” mõistmiseks aga tuleb meil ennast kurssi viia juba tervikliku läbilõikega prantsuse ühiskonnast *fine-de-siècle* perioodil, lisades siia hädavajaliku ajaloolise ja kirjandusliku konteksti ning muidugi kirjaniku enda isiksuse. Samuti Tambergi–Krossi ooperit me ei saa lõpuni mõista, kui pole selge Krossi enda positsioon ja helilooja kontekst, tänu kellele lõpuks ka ooper 1976.a lavale jõuab. Saab kindlasti vastanduda ooperi autorite must–valgele intentsioonile luua võimuvastast ja vabameelset teost. Klassikalises vormis ooperis domineerib barokk ja romantiline paatos aga samuti on need domineerimas ka draamas. Tamberg–Kross on Rostandi draama dominante kasutanud ooperi loomise lähtepunktidena luues romantilise numbrioperi. Lisaks kasutab Tamberg vanamuusika stilisatsiooni kõrval vähemal määral näiteid ka teistest muusikalistest ajastutest neid omavahel kombineerides. Samas just helilooja ja eriti libretisti positsioon ja ideaalid ning ühiskondlik–poliitiline kontekst, mille taustal ooper loodi, markeerivad tekstis leiduvaid protestimärke.

4. MATERJALIKESKNE ANALÜÜS JA SELLE LÄHTEKOHAD

Terviklikust intersemiootilisest analüüsist ei tohiks kindlasti puududa ka tekstide materjalile (keelele) suunatud analüüs. Koos kronotoobianalüüsiga peaks see andma meile terviklikuma pildi ka autori(te) kontseptsioonist. Nii analüüsin ma selles osas nii ooperi libretot, kõrvutades seda draama tõlketekstiga, kui ka muusikalisi väljendusvahendeid. Siiski ei analüüsi ma libretot tervikuna, vaid võtan vaatluse alla mõned numbrid, mis on intersemiootilise tõlke kontseptsiooni ja libretouurimist silmas pidades silmatorkavad, semiootiliselt tähendusrikkad ja aitavad seda protsessi paremini näitlikustada — lisaks tahan esile tuua need episoodid, mis aitaksid kaasa teksti mõtestamisele magistritöö probleemiasetuse seisukohast. Kuna ooperi puhul on tegemist sünteetiliste märgijadade väljendusega, siis ma analüüsin selguse huvides teksti ja muusikat kõrvutavalt. See oleks vastavuses ka Eino Tambergi kontseptsiooniga, kes rõhutas, et nagu “Kuupaisteoratooriumis” tahaks ta teostada ka ooperis muusika ja kunstilise sõna sünteesi, ooperi muusika läbivat arenguliini (Kuusk 1970: 124).

Peeter Toropi (2011: 115–116) järgi on intersemiootilises ruumis kohane parameetiline tekstianalüüs, mille esimeseks parameetriks võiks olla teksti materjal. Hierarhiline tasandianalüüs on võimalik, kui teksti materjaliks on loomulik keel. Suur osa mittelingvistilisi kultuuritekste (nt partituur) on aga heterogeensest materjalist, hõlmates korraga mitmeid märgisüsteeme, järelikult ei teki selles materjalis ka loomulikku hierarhiat. Näiteks võib filmikaadrit vaadelda kui fotot või pilti, aga ka kui montaažielementi, aktualiseeritud plaani või rakurssi jne. Materjal ja kompositsioon, mille tasandid peegeldavad elementidevahelist sidusust teksti lineaarses kulgemises, on teksti seesmised parameetrid.

Siinkirjutaja meelest on partituuri sünteetilist teksti otstarbekas liigendada ühe võimalusena näiteks tempode alusel, mis muutudes toovad üldjuhul sisse uue motiivi, enamasti väljenduvad need ka verbaalses tekstiosas. Muusikalis-verbaalsed laused saab veel vajadusel jagada omakorda fraasideks. Väiksemateks osadeks jagamine ei tundu selle materjali puhul hetkel otstarbekas. Küll aga on tähenduslikud ja võivad mõtestamisele kaasa aidata muutused helistikus. Püüan vältida materjali ülevaatlikku kirjeldamist, mis ooperi mõtestamisele palju juurde ei paku, aga annan siiski kokkuvõtliku iseloomustuse kogu libreto ja ka muusika ulatuses, lihtsalt kõnekamatele ja rohkem lisaväärtust andvatele lõikudele on pööratud enam tähelepanu — see on otstarbekas ka töö mahtu silmas pidades. Lühidalt toon välja ka teoreetilised lähtepunktid, millest ma libreto ja muusika analüüsis lähtun.

4.1. Libreto uurimisest ja žanrilistest iseärasustest

Libretoloogiat tuleks vaadata suhteliselt uue suunana ooperi uurimises. Libreto ise oli kõrgelt hinnatud žanr ooperi algusaegadel, üks viimastest kuulsatest poetidest-libretistidest oli Pietro Metastasio 18. sajandil. Hiljem on kõrgpoeedid-libretistid harva pöördunud libretožanri poole, v.a mõned erandid. Kirjandusteadlased on libretole ette heitnud iseseisvuse puudumist ja seotust teatud otstarbega. Sellele vaatamata kujunes eelmise sajandi keskpaiku (60–tel) välja omaette teadusdistsipliin, mille uurimisobjekt on ooperilibreto. "Ooperilibreto on interdistsiplinaarne kirjanduslik žanr, mis asub muusika, teatri ja kirjanduse piirimail, olles ühest küljest draama ja teisalt muusika eriliste nõudmiste teenistuses" (Erss 2002: 51).

Ooperilibretode uurimisse andis kõvasti hoogu juurde 1971.a USA-s ilmunud teos „The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto”, autoriks Patrick J. Smith, kes võrdleb ooperilibretot tundmatu kümnenda muusaga, kes on oluliselt mõjutanud

Õhtumaade kultuurilugu. Tähelepanuväärne uurija on ka ameerika germanist Ulrich Weisstein, kes on ühena esimestest töötanud välja libretouurimise kriteeriumid. Weisstein jagab ooperi Aristotelese järgi kuueks komponendiks, millest libretouuri valdkonda kuuluksid neli: mythos e sündmustik, ethe e moraalseid otsustusi tegevad inividid, dianoia e psühholoogiline aspekt ja lexis ehk keeleline külg. Ülejäänud kaks valdkonda: melopoiea — muusikaline väljendus — ja opsis e visuaalsed efektid peaksid teadlase arvates jääma muusika- ja teatriteadlaste hooleks (Erss 2002: 54). Arvata võib, et Weissteini selline jaotus ei ole ideaalne, ooperi kui kahtlemata tervikliku nähtuse analüüsija peaks olema natukenegi kodus kõigi seda tervikut loovate komponentidega.

Ooperilibreto žanrilisteks eripäradena on Maria Erss välja toonud järgmist:

1. *Aja erineva kiirusega voolamine ooperis*, mis on tingitud vajadusest peatada sündmustikku sisemonoloogideks ja afektide kommenteerimiseks (aariad).
2. *Teksti tihendamine ehk kontsentreerimine ja vähem olulise välja sõelumine libretost (nn brevitä)*. Tulemus on nagu skelett või raam, millele alles muusika lisandudes antakse lõplik kuju.
3. *Pantomimilaadsete stseenide ja silmaga nähtavate sümbolite olemasolu* on tähtsad situatsioonide tajumiseks ja mõistmiseks, sest osa ooperitekstist läheb nakuini kaduma, kuidas ka helilooja ei pingutaks.
4. *Kontrastid* on nagu iga teisegi dramaatilise teose, eriti aga draama muusikas üks põhilisi eeldusi, selleks et muusika võiks luua meeldejäävaid ja äratuntavaid karaktereid. Erinevuste võimendamine tähendab ühtlasi ka tegelaskujude lihtsustamist, sest sageli mõjub ka iseloomujoonte liigne paljusus muusikat killustavana ja efekti lõhkuvana .
5. *Lüürika* on komponent, mis kuulus varem lahutamatu osana ooperisse, sest annab võimaluse väljendada tundeid, mis ongi muusika pärisosa. Seda tehti traditsioonilistes ooperites aariate kujul. Tekstile tähendasid lüüriksed momendid eelkõige mõne tabava

sõnaga olukorra kirjeldamist, mida helilooja lasi nii tihti korrata, kui tema muusika arenduseks vaja (Erss 2002: 55–56).

Põhiliselt kasutatakse libretuurimises kahte meetodit, võrdlevat ja sotsiaalajaloolist e mõtteloolist meetodit. Võrdleva meetodiga kõrvutatakse kirjanduslikke allikaid libretodega või ka ooperitekste omavahel, eriti kui need käsitlevad ka sarnast teemat (näiteks antiikset müüti). Komparatistliku meetodi alaharuks on veel tõlke võrdlus originaaliga. Ajalooline suund tegeleb libretode analüüsi ja libretistide ning heliloojate koostöö uurimisega pikema perioodi jooksul (Erss 2002: 55).

Enne kui libretoloomise maine alla käis 19.saj lõpul jõudsid libretosid paljude professionaalsete libretistide kõrval kirjutada ka näiteks Johann Wolfgang Goethe ja Victor Hugo. Kuigi vähesed väljapaistvad kirjanikud on spetsiaalselt ooperilibretosid kirjutanud, põhinevad enamik libretodest, mis kunagi kirjutatud kirjandusteostel. 19.saj teisel poolel jõudis kirjanduse arranžeerimine kulminatsioonini Giuseppe Verdi ooperitega, mis põhinevad enamasti Shakespeare'il, samasse ajajärku kuuluvad ka Tšaikovski Puškinil põhinevaid libretod (van Baest 2000: 15). Sellel perioodil tõusid esile ka mõned eriti silmapaistvad libretistid, nagu näiteks Arrigo Boito, kes oli ise esmaklassiline helilooja ja kirjanik — Verdi kahe viimase ooperi "Otello" (1887) ja "Falstaffi" (1893) libreto autor (Smith 1971: 341-343). Verdi ooperid sündisid väga pingsa dialoogi ja enam-vähem võrdsete osapoolte pingelise koostöö tulemusena. Sarnase koostöö tüübina võime vaadelda ka Krossi ja Tambergi koostööd, ooper valmis mõlema spetsialisti aktiivse interaktsiooni tulemusena, kuigi nähtus, et Tamberg oli siin liidri rollis.

Töö autori meelest saakski libretisti ja helilooja koostööd kirjeldada erinevate suhetüüpidenä, vastavalt sellele, millisel kujul on helilooja sõnalist materjali kasutanud ja milline oli libretisti kompetentside hulk, mis avaldus ka kindlasti koostöös heliloojaga. Kuna iga ooperi kohta ei ole võtta sellist helilooja poolset koostöö kirjeldust, nagu see on meil kasutada "Cyrano" puhul, siis saaks sedasi ometigi aimu ooperi loomeprotsessi

köögipoolest ja üldse autori või autorite kavatsustest, mida on tahetud sellise suurejoonelise kunstivormiga väljendada. Ooperi ajaloost on teada ka kurioosseid juhusid, mil juba valmis muusikale on kirjutatud libreto, või siis on umbusklik helilooja võtnud libreto loomise täielikult enda kätte (Richard Wagner). Ooperi uurimises ei saa kindlasti helilooja ja libretisti koostööd kui ooperi loomeprotsessi üht katalüsaatorit tähelepanuta jätta.

4.2. Näide materjalikesksest teksti analüüsist

Tamberg ja Kross on Rostand'i viievaatuseline heroilise värssdraama teisendanud kolmevaatuseliseks romantiliseks numbrioperiks. Ooperi kompositsioonist ja intersemiootilise tõlke kontseptsioonist lähtuvalt on kahtlemata kõige huvipakkuvam ooperi esimene vaatus, milles paljud stseenid on kokku pandud draamateksti erinevatest fragmentidest. Ooperist on välja jäänud draama esimene vaatus, "Etendus Bourgogne'i teatris", mis on olnud üsna pragmaatiline otsus, sest tegemist on massistseenide ja lavastuslikult koormava tegevusega.

Teisest küljest on tegemist väga ooperliku vaatusega, mida näiteks Verdi oleks Tambergi asemel ilmselt kasutanud, et kohe alguses suurejooneliselt, ansambli- ja dramaatiliselt "lugu elama" panna, nagu ta on seda teinud näiteks "Nabuccos", "La Traviatas", "Rigolettos", "Otellos" jt ooperites. Rostand'il tutvustavad ennast selles vaatuses draama peategelased, aga ooperis peab libretist hiljem leidma võimalusi, et kangelased saaksid ennast avada. Rahva- ja kärarikkast teatrivaatusest loobumine annab ka kohe alguses kätte ooperi häälestatuse kammerlikkusele ja peakangelastele ning nendevahelistele suhetele.

4.2.1. Sissejuhatuse ja Cyrano monoloog

Tamberg piirdub avamängu asemel lühikese sissejuhatusega ja alustab lavategevust dramaatilisel ja löövalt. Sissejuhatuse ja Cyrano monoloogi on ilmeka nii muusikaliselt kui ka peakangelast ning ooperi peamisi dramaturgilisi arenguliine tutvustava avanguna. Peatuksin sellel veidi lähemalt. Kui mistahes jutustuse algus ja lõpp on lugu raamivad ja sisaldavad tihti narratiivi kvintessentsi, siis antud juhul valitud näide seda suurepäraselt kinnitab. Tegemist on lisaks hea narratoloogilise võttega, mis kohe alguses kaasab auditooriumi aktiivselt suhtuma tegevusse.

Sissejuhatuse algab säravate, fanfaarsete trompetihelidega, mis on osa Cyrano juhtmotiivist — kohe nendes avataktides peegeldub peategelane ja ta olemus sõjamehena. Trompet on ka teatavasti instrument, mida on nii otseselt lahinguväljal kui ka muusikateostes (näiteks barokkooperis) kasutatud signaalpillina ja viitena lahingu temaatikale. Militaarsust rõhutab veelgi Cyrano juhtmotiivi punkteeritud rütm. Ka Richard Wagneri ooperites näiteks iseloomustas trompet alati kangelasi ja valitsejaid (Tarasti 2012: 197). Iseäranis hästi sobivad need Cyrano kangelasliku kuju esitlemiseks Cyrano sädeleva motiivi kiirete kordustena. Hetk hiljem keset võitlust kuuleme ka Cyrano ja gaskooni kadettide juhtmotiivi.³⁴ Järgneb lahingolukorra muusikaline kirjeldus, mida iseloomustavad tõusvad, erutatud liikumised madalas registris ja lühikesed “torked” löökpillidelt, viidates olukorra pinevusele ja andes edasi vehklemisega seotud karakterit (vt joonis 3).

³⁴ Anneli Remme on toonud välja paradigmaatilise analüüsi käigus Cyrano tegelaskuju juurde käivad kindlad muusikalised teemad nagu (1) armastus Roxane'i vastu, (2) Cyrano kui rüütel ja sõdur (kvart- ja kvindiintervalli sisaldavad üksused), (3) Cyrano kui poeet, (4) Cyrano kui fantaseerija, (5) Cyrano kibestumus ja enesekriitika, (6) Cyrano surmaeelsed nägemused jne (Remme 1998: 48).

(Eesriie avaneb. Vaheesriie linnatänavaga kuupaistel.
Cyrano võitlus pättidega.)

simile

Joonis 3. Cyrano võitlusustseen.

Nagu muusikalisest kirjeldusest selgub, algab ooper stseeniga, kus Cyrano on läinud oma värsisepast sõbrale Lignière'ile appi ning püüab korraga paika panna sadat palgatud löömameest. Otseselt seda stseeni draamas ei kujutatagi, küll aga tuleb sellest ohtlikust olukorrast juttu draama esimese vaatuse seitsmenda etteaste lõpus, peale mida läheb suur hulk teatripublikust ebavõrdset võitlust jälgima.

CYRANO (lävel)

Sulid nüüd las saavad kätte leili!

(Pöördudes enne väljumist subreti poole.)

Kas äsja teie just ei küsinud mu preili,
miks jälgib sada meest üht luuletajat?

(Tõmbab mõõga tupest, rahulikult)

Sest on teada, et ta on üks minu sõpradest! (I vaatus. 7. etteaste lõpp)

(Ta väljub. Rongkäik – Ligniere vaarudes kõige ees, siis näitlejannad ohvitseride käevangus, edasi kekseldes näitlejad – asub teele õhe viiulimängu saatel, küünalde häämuses valguses.

Intersemiootilise tõlke kontseptsiooni silmas pidades on tegemist iseloomuliku situatsiooniga, kus ooperi sünteetilisse keelde on ümber tõlgitud stseen, millele draamatekstis ainult viidatakse. Ilmekas olukord ka libretoloogilisest aspektist nähtuna. Draamas näeme järgmise vaatuse alguses (II vaatus. 3. etteaste) Cyranod istumas juba Ragueneau juures praeköögis, kus ta hakkab kirjutama Roxane'ile armastuskirja, veidi hiljem sisenenud kaltsakpoeedid räägivad aga äsja toimunud enneolematust võitlusest.

Lahingustseen sai Tambergi poolt loomulikult valitud ooperi algusesse, et anda võimast kogupauku tegevuse käivitamiseks. Kompositsioonilises plaanis oleks paremat valikut olnud ka raske teha, arvestades, et meeolukas ja duelli sisaldav, dramaatiliselt algust võimaldav, esimene vaatus jäi välja. Lahingustseen väljendub ooperis ka ainult muusikaliste vahenditega — alguses on kirjeldatud võitlusmeeleolu, siis pinget tõuseb, mis viitab ohvrite tekkimisele ja põgenemisele, sellele järgneb juba Cyrano võidurõõmus sisseastumine, mille käigus ta eelnevat sündmust kommenteerib:

Cyrano:

Võit! Võit! Võit! Võit Võit!

Hahoo!

Mu kiire mõõga eest see palgaliste mõrtsukate kari,

võibolla tõesti sada meest,

nii öösse leekis siis kui tule hirmul vari!

Võit! Võit! (I vaatus, 1. stseen)

Libreto tekstiosa samuti draamas ei esine, tegemist on seega Krossi enda loominguga stseenis, mille Tamberg palus spetsiaalselt ooperi algusesse juurde kirjutada. Selles kirjeldatud avastseenis tuleb kujukalt esile juba ooperi keelele omane sünteetilisus, mida on kunstilisi tekste iseloomustades maininud ka Lotman (2006a: 183). Tegevust on korraga kirjeldatud nii muusikaliselt kui ka verbaalselt (lavastuses tulevad juurde muidugi visuaalsed märgiread), kusjuures vastupidiselt standardsele ettekujutusele väljendub tegevus otseselt muusikas ja hiljem seda verbaalselt kommenteeritakse. Monoloogi esitamise ajal asetub muusika omakorda kommenteerivasse funktsiooni, rõhutades tundlikult ja erksalt, aeg-ajalt ettehaaravalt erinevaid verbaalse kõne nüansse.

Tegemist on siin Krossi poolt helimaalingu ja sõnakorduste kasutamisega, rõhutades sõna “võit”, mis ooperitekstis kõlab impulssiivse ja siira võidurõõmuna. Kui siiani oli tegu lahingustseeni kujutamise, siis ooperi järgnevas tekstiosas avab Cyrano enda isikudraamat, mida ka muusikaliselt võib liigendada uue stseenina. Kui sissejuhatuse osa oli ooperis *Allegro energico* tempos ja monoloogi algus *Allegro moderatos*, siis järgmises tekstiosas asendub see rahulikuma–mõtiskleva *Moderato con motoga*, milles on juba olemas hiljem kogu ooperit katva neoromantilise stiili elemendid. Libretist on siin kasutatud ühtlast viisikjambi ja vahelduvriimi:

Cyrano: Jõin võidurõõmu triumfivaatusest

kuid suhu jäi mul kirbe maitse segu,

sest mida muuta võib mu saatuses

ükskõik kui hiilgav mõõga tegu?! (I vaatus, 1. stseen)

Andante con motos avardub muusikaline maastik helgeks ja romantiliseks ning mažoorne kolmkõlaline harfi saatepartii imiteerib lautot ja renessansiajastu modaalharmooniat. Barokset helki on kuulda stseeni alguse trompetipartiis. Iseloomulik muusika koos lihtsa Alberti bassi saatega on taustaks Cyrano jutule oma armastusest Roxane'i vastu ja paljastub ka tema traagika, mis on sündmuste arenguloogika aluseks:

Mu salaarm on ingel on ingel ilusaim —

Ja mina näotu nagu ainult mina...

Kuis iial valgub ka mu mõõk või vaim,

kõik selle varjutab mu õudne nina,

mu õudne nina... (I vaatus, 1. stseen)

Monoloogi muusikaline struktuur ja väljenduslaad toetab Cyrano karakteri avamist kahe vastanduva poolusena, millest ühes domineerib sõdur ja kangelane, teises aga tundehell romantik. Veidi varieerudes, aga analoogilise ehituse ja meeleoluga on ka järgmine muusikaline stroof.

Cyrano: Või siiski iga välgatuse pealt

üks helk mu kalli mällu laotub maha,

nii et ta kord kui trepist tõuseb sealt

ja küünib vaatama mu lõusta taha? (I vaatus, 1. stseen)

Monoloogi viimast tekstiosa jääb lõpetama sünye ning kaeblik muusikaline motiiv nagu grimass, mis kujutab Cyrano valu ning lootusetust, korraks tekkinud lootuste purunemist ja langemist tuttavasse traagilisse omailma. Seda rõhutavad ka timpanilöögid bassis. (vt joonis 4)

Feroce ♩=80

Cyrano

o-ma var-ju näen pro - fi- lis...

mf

f simile

/уходит./

ff *ff*

Joonis 4. Muusikanäide Cyrano monoloogi lõpust.

Alles siit tekstiosast pärineb monoloogi ainus, kuigi moonutatud fragment, mis on olemas ka draamas:

Narr **lootus** kao!

Ja kaobki, silmad maas — siis lootus, mis mulle ligi hiilis...

Ta kohe kaob, kui müüri peal

ma taas kuupaistel oma varju näen profiilis. (I vaatus, 1. stseen)

Võrdluseks toon siia kõrvale draama teksti, millest konkreetne, aga siiski moondatud laen on pärit. Neid kõrvutades on hästi näha, kuidas vajadusel rakendatakse *brevita* (teksti tihendamise) põhimõtet libretos. Ja kui ratsionaalselt kalkuleerides luuakse teinekord libretto teksti, kui on vaja kontseptuaalsetest ja dramaturgelistest kaalutlustest lähtuvalt luua ooperile näiteks mõjuv algus, mis ühtlasi tutvustaks peategelast, konflikti ja jätaks sinna kõrvale ruumi ka muusika jaoks. Kui muidu on Krossil draama värsimõõduks jambiline aleksandriin (aleksandriine kasutab ka Rostand), siis libretos päris ühtset värsimõõtu muidugi pole. Antud katkendis torkavad silma parallelismid, on rõhutatud sõnu “lootus” ja “kaduma”, mis esinevad ka draamatekstis. Riimidena esineb vahelduvriim — draamas paarisriim. Vastav näide draamast:

Mu sõber, vaata mind! Sa lööd ju ise käega...

Mis **lootust** olla võib mul selle — tulemäega?

Ei! Milleks petta end! Ja siiski ... õrnaks meel

saab mulgi teinekord, kui öisel aiateel

ma juhtun hulkuma kesk lõhnasid ja sina

ja kui siis äkki see — see vaene neetud nina

mul haistab kevadet .. Ja poisi kõrval silm

näeb neidu kõndimas, kel unund on kõik ilm,

Kes läheb ... liibudes ... Ja ümber täiskuu sära ...

Käevangu mulle üks siis ah, kuis kuluks ära ...

Ma joobun, unustan ... Kuid samas **kaob** ekstaas,

sest varjult müüri peal end näen profiilis taas! (I vaatus, 5. etteaste)

Libretoloogia vaatepunktist on antud juhul tegemist ka ilmselt veidi ebastandardse, aga siiski ooperi väljendusvahendeid ja kunstitekstilist karakterit hästi iseloomustava näitega. Loomulikult on sinne lahendus saanud võimalikuks tänu libretisti paindlikkusele ja oskustele — tõestus libretisti oskuste tähtsusest vormimaks kunstiküpset teost. Mõningal määral täidab stseen ka avamängu funktsiooni, mis kujutas endast tervet muusikalist kokkuvõtet ooperist — siin on meil lisaks mitme olulise muusikalise liini tutvustamisele antud ka lühikokkuvõte ooperi peaosalisest välja kasvavatele süžeearengute võimalustest.

4.2.2. Sissejuhatuse ja monoloogi kokkuvõte

Sissejuhatuses ja Cyrano monoloogis väljendub rohkem kui kusagil mujal ooperis helilooja meisterlikkus muusikalise draama kujutamises. Hiljem oleme peamiselt kohati isegi populiku romantilise helguse tunnistajaks, mis on ooperi süžee romantiliste suhete dominanti arvestades mõistetav. Cyrano on aga mitmeplaaneline (kohati groteskne) karakter, kelles on nii helge, peidetud romantiline poolus, näitleja, poet ja trikimees — aga temas on ka Verdi baritonidele omast süngust ja traagikat, mida Tamberg on temale iseloomulikus helikeeles ka edasi andnud. Arvestades ooperi üleüldist romantikat, tundub see mitte numbri–ooperlik ja dramaatiline algus väga tänuväärseks.³⁵

Kuigi Tambergi muusikaline keel on üles ehitatud juhtmotiividele, nagu ka näiteks Richard Wagneril hilisemates ooperites, on tema muusika siiski veidi teistsuguses rollis võrreldes saksa meistriga. Wagner püüdis luua tasakaalu kõigi nn häälte (verbaalse,

³⁵ Ilmselt kontrastiks Cyrano dramaatilisele sissetulekule nihutas Tamberg 95a redaktsioonis 2. stseeni Christiani naiivse võitu kavantiini. “Kontrastid on nagu iga teisegi dramaatilise teose, nii ka ooperi puhul üks põhilisi eeldusi, ainult, et võrreldes sõnadraamaga peab neid veelgi tugevamalt ja selgemalt rõhutama, selleks, et muusika võiks luua meelde jäävaid ja äratuntavaid karaktereid” (Erss 2002: 56).

auditiivse ja visuaalse) vahel. Seetõttu ta ka kirjutas libretod ise, et ta algusest peale saaks luua ühtse terviku. Siiski on tema ooperites domineerivaks osaks orkestrisaade. Kirjeldada saaks seda näiteks Julia Kristeva teooriaga geno- ja fenotekstist. (Kristeva 1985: 14) Wagneril vastab verbaalne väljendus ja libreto pigem fenotekstile, muusikat ja žeste võiks näha palju sügavamal tasandil asetseva genotekstina. Orkestrimuusika toimib siin kui üks kollektiivne üksus, isegi Arhiüksus, mis on dialoogis lavaüksustega ning elavdab ja kujundab kogu teost — verbaalne väljendus on ainult osa sellest jõust (Tarasti 2012: 199).

Tambergi muusikal sellist sügavat, stiihilist plaani ei ole, aga vajadusel suudab ta ka nappide vahenditega luua nüansirikkaid tegevusi, erksalt eelhaarata ja kommenteerida laulja teksti, luua meeldejäävaid tämbri motiive — on tajutav Tambergi kogemus helirežissöörina. Samas on ruumi piisavalt ka osavale libretistile. Nii ei jää Tambergi “Cyrano” meelde mitte ainult muusikalised “leiud”, vaid ka nii mõnedki Krossi riimid, mis on ka iseenesest väärtuslikud, vahel kaovad nad küll muusikasse ära ja on raskesti jälgitavad. Näiteks kasutab Kross hea riimi leidmiseks harva esinevaid sõnu, nagu ka monoloogis olev “kirbe”, vahel jällegi on sõnade mõte keeruka lausekonstruktsiooni tõttu raskesti jälgitav, kui just pole libretot käepärast — nii on see juhtunud eelviimases siintoodud lõigus. Teisest küljest, kui on rohkem aega teksti süveneda kui etendust jälgides, tulevad Krossi tugevad küljed veelgi paremini esile.

4.3. Näide stseenist nr 2

Kuigi Cyrano monoloogi muusikas on kuulda barokilike kõlavärve trompetite poolt, siis 2. stseenis esineb ka konkreetselt barokiajastule viitavaid koloratuure pagar Ragueneau esituses. Ragueneau näol on tegemist värvika kõrvalosatäitjaga, kes imetleb poete ja mõõgakangelasi — tegemist on Cyrano liitlase ja omamoodi peegeldusega. Stseen algab eesti rahviisi meenutava motiiviga, kus oboe ja metsasarv aitavad luua pastoraalset ja

helget atmosfääri. Ilmsed sarnasused on siin Tambergi hiljem loodud puhkpillikvintetiga “Karjaseviisid” (1984). Ragueneau tegelaskuju markeerib fagoti buffolik ja tantsuline saade. Veidi annab see stseen aimu ka koomilise allteksti loomise võimalikkusest Tambergi poolt — ooperis see draamale väga iseloomulik külg võrreldavas mahus ei avane. Tekstiosa, kus Ragueneau Liisut appi kutsub ja tutvustab Lignière’i epigrammi tagamaid draamas ei esine, küll aga kuuleme siin barokile väga iseloomulikku koloratuuri muusikalise lause eelviimases taktis (vt joonis 5).

Hei, Lii- su! Hei, Lii- su, ap - pi__ tõt - ta ja ai - ta

luu-gid lah-ti__ võt - ta ja ai - - - ta luu-gid lah - ti võt - ta!

Joonis 5. Barokse koloratuuri näide klaviirist.

4.4. Stseen De Guiche’i, Cyrano ja kadettidega (10.-12. stseen)

Kui esimesed näited oli huvitav eelkõige intersemiootilise tõlke kontseptsioonist tulenevalt ja oma tähendusrikkuse poolest, siis antud stseen on pigem tüüpiline, ilmestades paremini, kuidas on üldjuhul draamat libretoks ümber tõlgitud. Ühtlasi on need ooperis ka väheseid stseene, kus tuleb teravalt esile Cyrano konflikt võimukandjaga, väljendub tema uhkus ja kompromissitus, aga ka põlgus de Guiche’i kahepalgelise tegevuse suhtes.³⁶ Stseen 10

³⁶ Stseenist on hiljem välja jäetud ka üks ilmekas number, laul gaskooni kadettidest (Cyrano: *Näete siin gaskoonidest kadette, kelle kapten on Castel-Jaloux* (...)) (II vaatus, 7.etteaste), need kärped on sees ka CD-l). 2015. aasta lavastuses oli kadettide stseen uuesti sisse pandud.

algab kadettide hüüatustega, mis imetlevad Cyranod. (*Meie sangar, võimas — peen! Hulljulge, lausa fenomen!*) Neid saadab sissejuhatuses kuulnud Cyrano ja kadettide juhtmotiiv — seda osa on hiljem kärbitud. Saabub krahv de Guiche, kes toob Cyranole marssalilt kiitust tema kuulsaks saanud heitluse puhul löömameestega. Stseeni iseloomustab muusikaliselt de Guiche'i süngelt ilmekas ja raskepärane juhtmotiiv. Sellele järgneb nii muusikaliselt kui verbaalselt sädelev “laul gaskooni kadetidest” (11. stseen), pärast mida hakkab süvenema konflikt osapoolte vahel. De Guiche kutsub Cyranod oma teenistusse (12. stseen) ja lubab teda soovitada oma onule, kardinal Richelieu'le, juhul kui viimane võib teha vajalikke kärpeid Cyrano näidendis. Sellele on Cyrano kategooriliselt vastu. Edasi hakkab üks kadett rääkima surnuks torgatud löömameestest:

I kadett: Sulgloomi neid täis oli terve kai!

II kadett: Kes pätid palkas, see eks vihast tuld nüüd löö!

II kadett: Kes võis nad palgata?

De Guiche: See oli minu töö.

On selge ometi:

Aumees blameeriks iseenda, kui ise nuhtleks

üht Lignière'i taolist värssmaakrist joomavenda. (I vaatus, 12. stseen)

Stseeni valdavalt retsitatiivset osa saadavad muusikaliselt De Guiche juhtmotiivist välja kasvavad variandid, meeleolu on võimukas, süngevõitu ja dialoogi välistav ning lõppeb Lignère'i mainides kelmikas–sünge menuetiga. Kadettide vahelehõikeid ja Cyrano vastuseid saadavad Tambergi poolt särtsakad ja De Guiche'i monotoonsust lõhkuvad kõlanüansid. Draamateksti osa on peaaegu analoogiline, aga veidi lopsakam ja pikem.

ÜKS KADETT (*astudes sisse, käes mõök mille otsa on lükitud hulk lömmis ja auklike sulgedega kübaraid; Cyranole*)

Sulgloomi neid, sa kae, täis oli terve kai

ja täis neid praegu veel seal pooled kaldateed on —

kõik pagenute seast!³⁷

CARBON

Ehee, kus vast trofeed on! (*Üldine naer.*)

CUIGY

Eks see, kes palkas nad, nüüd vihast tuld vist löö!

BRISSAILLE

Kes võis nad palgata?

DE GUICHE

See oli minu töö. (*Naer lakkab.*)

On selge ometi, et see blameeriks enda,

kes ise nuhtleks üht värssmaakrist joomavenda! (*Piinlik vaikus.*) (II vaatus, 7. etteaste)

Draama ja libreto stseene kõrvutades näeme jällegi *brevita* rakendumist. Teksti on lühendatud ja muudetud heliloojale käepärasemaks. Libretos on oluliselt kärbitud tegelaste arvu, nii et ühe kadeti, Brissaile, Cuigy ja Carboni asemel on vaid kadetid 1. ja 2. “Kontrastiprintsiibiga, mis on üks libreto põhijooni, väljendub lisaks vähendamisele ka tegelaskujude oluline lihtsustamine ja keskendumine paarile dominantsele omadusele, sest

³⁷ Tegemis on omapärase “veaga” autorite poolt. Libreto järgi ei toimunud võitlus kail, vaid linnatänaval.

liigne iseloomujoonte segu ooperilaval mõjub muusikat killustavana ja efekti lõhkuvana. (Erss 2002: 56) Edasi olukord pingestub veelgi, saavutab kulminatsiooni ja osapoolte dialoogis ilmuvad paar väga olulist mõtet nii tegelaskujude, süžee kui ka Rostandi kontseptsiooni mõistmiseks — eks tema oligi ju see, kes Cyrano taevatähtedeni viis.

1 kadett: Rasvased trofeed....

Cyrano: Teie sõbrad võivad teie käest nüüd kätte saada need.

De Guiche: Kas “Don Quijote” teil loetud on?

Cyrano: Rida realt.

De Guiche: Kuid mulle paistab, et
siiski mitte sealt, kus tuuleveskitest on kõne.

Sest nii mõne, kes ründab neid, lööb porri veskitiib!

Cyrano: Või üles taevatähtedeni viib. (I vaatus, 12. stseen)

Toodud fragment on sügavamõtteline ja poeetiline, Kross suudab vaatamata sellele, et on helilooja nõudmiste teenistuses, luua huvitavaid rütmi ja eufoonia kujundeid, kasutades eritüüpi riime. Muusikas on antud väga täpsed ja tegelaskujusid markeerivad juhtmotiivid, millel on peale selle mõttevahetust kirjeldav ja nüansseeriv funktsioon. Kadeti nending kõlab äraoleva ja sarkastilisena, millele järgnevat Cyrano märkust ilmestab salvav muusikaline kujund, mida hetk hiljem saadab trompet Cyrano motiivi lühema variandiga. Sellele järgneb terav vaskpuhkpillide sööst alla, mis annab edasi teate mõju De Guiche’le ja tema raevu. Repliiki: “kas Don Quijote teil loetud on?” ilmestab süngeilmeline krahvi juhtmotiivi kujund, mida teksti jätkudes ja haripunktini jõudes saadavad teised juhtmotiivi teisendused. Neid jääb omakorda lõpetama Cyrano vastus talle koos helge ja lootusrikka meloodiakäiguga, mis on ühekorraga nii loogiliseks jätkuks kui

ka kontrastiks De Guiche motiivile. (vt joonis 6) Krahvi lahkumist saadab jällegi tema süinge juhtmotiiv.

De Guiche *f*
 kõ - ne. Sest nii mõ-ne, kes rün-dab neid, lööb por - ri

De Guiche
 ves-ki-tiib!

Cyrano *mp*
 Või ü-les tae - va - täh - te-de-ni viib.

Joonis 6. Näide klaviirist (12. stseen)

Selles stseenis on ka näha erinevus draamateksti ja ooperi spetsiifikas. Ooperis on stseen edasi antud lühidalt ja ka konkreetsete ning jõuliste muusikaliste kujunditega, näeme De Guiche'i resoluutsust. Draamas seevastu on krahvi kõnemaneeer hoopis teistsuguse karakteriga, allasurutud, kuid mänglev–ironiline, kiiret pole kuhugi. Sarnaselt Cyrano monoloogile näeme ka draamas realiseeruvat nn rütmiimpulssi De Guiche'i ja Cyrano dialoogi viimases värsis, kus Cyrano antiteesina kõlav: **Või paiskab tähtedeni!** kannab endas dialoogi struktuuris rütmilis–semantilist laengut. Ooperis seevastu on Cyrano vastav repliik edasi antud lüüriliselt ja isegi kerge ironiaga De Guiche'i muusikaliselt afekteeritud teksti kõrval.

Tempo järgi teksti liigendades algab krahvi juhtmotiiv peale kadettide sissetulekut *Allegro giocosos*, raskepärasema *Allegro pesantega* ja jätkub peale “kadettide laulu” *Moderato con motoga*. Vahepealsed kadettide repliigid kõlavad *Allegros* ning siis jätkab krahv repliigiga: “See oli minu töö” rahulikumalt *Allegro non troppos*, kuni lõpuni. Draamas on see stseen kirjas peaaegu poole pikemalt ja näilise verbaalse lodevusega, mis siiski oma ülesehituselt toetavad viimaste repliikide mõjule pääsemist. Palju on kasutatud katkestusi ja paarisriimi.

KADETT (*Poolal häälel Cyranole, osutades kübaraid*)

Nii rasvased, et tee neist kas või frikasseed ...

CYRANO (*võttes mõõga kübaratega ja libistades need tervitusžestiga de Guiche'i jalgade ette*)

Te sõbrad võivad nüüd teilt kätte saada need.

DE GUICHE (*tõustes, järsult*)

Mu kandjad ja mu tool!

(*Cyranole vihaselt*)

.

Hea küll! Siis punkt sel lool on.

Mu härra kas ...

HÄÄL (*tänavalt*)

Siin krahv de Guiche'i kandetool on!

DE GUICHE (*end vaos hoides, naeratusega*)

Kas “Don Quijote” teil on loetud?

CYRANO

Rida realt,

ja selle narri ees müts maha kõigepealt!

DE GUICHE

Sel juhul tundub, et ...

ÜKS KANDJA (*ilmudes tagaplaanil*)

Te kandetool.

DE GUICHE

... et ega

te pole mõelnud suurt — loost tuuleveskitega ...

Neid rünnatakse küll, kuid hõlpsalt juhtub siis ...

CYRANO

Kas tuuli järgida mu rünnatuil on viis?

DE GUICHE

... et ründate, kuid tiib teid rängalt tabab seni

ja porri maha lööb!

CYRANO

Või paiskab tähtedeni!

(De Guiche väljub. On näha, kuidas ta kandetooli astub.

Härrased eemalduvad sosistades. Le Bret saadab neid. Rahvahulk lahkub.) (II vaatus, 7. etteaste)

4.4.1. Kokkuvõtvalt ooperist

Dialoog Cyrano ja krahvi vahel on neoromantilise üldhäälestusega ooperi taustal konkreetne näide, kus ooperi narratiivis näeme otsest konflikti võimu ja vaimu esindajate vahel. Ilmselt sügaval stagnaajal sellest piisaski ja tasandi laiem eksplitseerimine oleks võinud tunduda juba vihjena. Hiljem 3. vaatuses De Guiche'i kuju ka veidi rehabiliteeritakse, kui selgub, et on valmis daami kaitseks jääma lahingusse, kuhu ta küll ise rünnaku juhtis.

Üldiselt oli tervele esimesele vaatusle iseloomulik reipus ja tegevuslikkus.³⁸ Teine vaatus on väljapeetum ja arendatakse edasi juba sissejuhatatud muusikalisi teemasid ja süžeeeliine, mis romantilises plaanis kulmineeruvad rõdustseenis, kus Cyrano–Christiani tandemil õnnestub lõpuks Roxane võrgutada. Ühtlasi on see ka näide Rostandi oskusest leida häid pidepunkte varasemas klassikaks saanud literatuuris. Peale seda stseeni toimub veel üks kokkupõrge Cyrano ja De Guiche'i vahel, kuulendude tseenis, kus Cyrano saab avada ennast lõpuks ka kui jutuvestja ja fantast, ning näitleja ja vembumees. (**De Guiche:** (...) *Mis see siis on? Kust see mees siis siia kukkus?* **Cyrano:** *Kuu pealt.*). (2. vaatus, 22. stseen)

Draamatekstis on see stseen veel eriti ilmekalt edasi antud, mis paneb mõtlema, kui oluline on ooperis meloodiameistri oskus muuta ooperi tekst võrdväärseks draamaga või isegi paremaks. Ooperis võib muusika olla illustratsioon või alltekst heale libretole, aga ta võib ka tõsta teksti kõrgustesse: meenutagem kasvõi Hugo romantilist draamat “Kuningas

³⁸ Võrreldes 1976a redaktsiooni 1995a Mikiveri lavastusega on siiski tähelepanuväärne, kui palju muudatusi on tehtud peaaasjalikult esimeses vaatuses, mis Tambergi meelest oli ebaühtlane. Kokku on esimese vaatuse materjali kärbitud peaaegu veerandi võrra. Nii on Ragueneau ja Lise algselt teise stseeni lõpust jäänud välja pikk lõik (9 takti). Samuti on minimaalseks kärbitud Le Breti osalusega 4. ja 5. stseen. Lisaks jäi viimastest redaktsioonidest välja terve 8. stseen mandlikookidest. Vähemasti on “laul gaskooni kadettidest” oma kohale ennistatud, aga nagu mainitud, siis plaadil ega videosalvestuses me seda ei kuule ega näe. Lisaks sellele, et tegemist on suurepärase lavamaterjaliga, on nende kärbetega ooperi üldmuljet muudetud veelgi romantilisemaks, sest Cyrano-Roxane-Christiani suhteline need ei puudutanud.

lõbutseb” (1832), mida tänapäeval teatris tihti ei kohta ja selle põhjal loodud ühte muusikateatri raudvara, Verdi ooperit "Rigoletto" (1851). Samas kontekstis võiks mainida Verdi–Boito “Otello” (1887), mis kuulub helilooja loomingu absoluutsesse tippu. Tambergi „Cyrano“ pakub ilmselt avastamisrõõmu edaspidigi ja veelgi suuremate auditooriumite jaoks.

Cyrano kui trikimehe külgedele pole Tambergi ooperis palju ruumi jäänud, siiski on aimatav, et need Cyrano karakterijooned on olnud piisavalt olulised, et neid väljendav episood “luiskeloo” näol on olnud ooperis vajalik. Teine selline kuulus episood, ilma milleta “Cyrano” ei oleks “Cyrano” on peakangelase jutustuse stseen esimese vaatuse lõpus. Tegemist on ühega parimate näidete hulgas demonstreerimaks Rostandi leidlikkust situatsioonikoomikas ja karakteriloomes, saadetuna säravast dialoogist. Ka draamas võib tajuda sellistes stseenides ooperlikku dünaamikat ja tempot. Antud stseenil on ka oluline kaal dramaturgilises arengus, mistõttu ei saa sellistest kulminatsioonipunktidest mööda ükski hea intermeedialine transformatsioon.

Tambergi muusika puhul torkab silma ka selle mõtestatus, sarnaselt Wagnerile, kellel lisaks juhtmotiividele iga instrument võis kanda mingit kindlat ideed. Lisaks Cyrano trompetile ja löökpillidele kuuleme Roxane’i puhul unistavat flöödisaadet, Christiani saadavad aga harf ja jällegi renessansslikult mõjuv tamburiin. Heakõnalisust ja baroklikke kõlavärve ja iseloomulikke aariate lõpukadentse kuuleme peamiselt Christiani, Roxane’i ja Ragueaneau numbrites, samas kui de Guiche’i ja Lise partiid on kromaatilistelt dissoneerivamad ja muusikaliselt vähem ilmekad. Tambergi muusika korrastatus laseb seda mõista kui muusikat, mis küll järgib libretot, aga moodustab ka täiesti omaette süsteemse ehitise. See toestab omakorda kogu teksti, pakkudes uusi mõtestamisvõimalusi — libreto struktuuri kõrvale tekib muusikaline struktuur, tekib põimumine, aga ka kontrast, mis loob dialoogi.

Oma ülesehituse ja reipa karakteri poolest tekitab 3. vaatus mitmeid assotsiatsioone 1. vaatusega. Selles kontekstis sobiks Tambergi ooper hästi mõningate Lotmani ideede illustreerimiseks — neile kompositsioonilistele võtetele on tähelepanu juhtinud ka Vilja Pahla (1978: 40). Lotman on kirjeldanud peegeldusmehhanismi kui universaalset nähtust, mis on iseloomulik nii maailmakõiksuse molekulaartasemele kui ka inimvaimu loomingule, eriti aga nähtuste puhul, mis on määratletavad mõistega “tekst” (1999: 30). Palindroomse süžeeülesehituse näitena mainib ta “Jevgeni Onegini” kompositsiooni, “kus liikumisel ühes suunas naine armastab meest, väljendab oma kiindumust kirja teel, kuid saab külma äraütlemise osaliseks, selle vastupidises peegelpildis aga mees armastab naist, väljendab oma kiindumust kirjas ning saab omakorda äraütlemise osaliseks” (1999: 31).

Tambergi ooperis näeme peegeldusmehhanismi toimivat nii ooperi ülesehituse, muusika kui ka tegelaste suhete tasandil. Lotmani “Onegini” näide meenutab olukordi 1. ja 3. vaatuses, kus Roxane kõigepealt kirjeldab Cyranole oma armumist ja Christiani ilu, hiljem aga olles vahepeal karakterina küpsenud, rõhutab Christiani hinge ilu (st Cyrano) Christianile 3. vaatuses. Esimese vaatuse Christian ja kolmanda vaatuse Cyrano oleksid nagu kohad vahetanud. Psühholoogilise arenguliini taustaks on esimesel juhul Ragueneau pagariäri, kus just toimus kaltsakpoeetide söögistseen ja Ragueneau laulis mandlikookidest. Teisel juhul on Roxane koos Ragueneau ja söögi–joogi ning mandlikookidega saabunud 3. vaatuse nälgjast vaevatud gaskoonide piiramislaagrisse. Lõbusas muusikalises stseenis nauditakse veel enne lahingut üheskoos söögi– ja joogimõnused (stseen nr 27).

Veskitiivad paraku jahvatavad omasoodu ja vaatuste lõpus olev epiloog viib meid nunnade laulu saatel kloostriisse, kuhu saabub Roxane’ile külla surmavalt haavatud Cyrano, kes soovib veelkord lugeda oma viimast kirja Roxane’ile — kuuleme siin ka nukrat muusikalist järelkaja teise vaatuse rōdustseenile. Teksti raamivatena võib näha ooperi alguse võitlusstseeni ja kolmanda vaatuse lõpu lahingustseeni, ka muusikaliselt on siin tegemist peegelpildiga: groteskses nihkes kõlab Cyrano võitlusega seotud muusikaline

materjal (joonis 3), tema kujund, samuti kuuleme Cyrano ja kadettide juhtmotiivi. Ooperi finaalis näeme Cyranod taaskord kui väga krossilikku kangelast:

Cyrano: *Ahaa — ka kompromiss — Eelarvamused — Argus — Lollus — Orjameel — säh veel! Säh veel, säh veel! Tean küll, et alla jään ja kaon, kuid võitlen ikkagi ja raiun, torkan, taon...Veel sähke! Sähke veel! Mu loorberid kõik rebite mul ära, kuid miski, mille sära on puutumatu, misk — jaa, mis mulle jääb — on mulgi ...***Roxane:** *Mis asja mõitelete? Oma kaabu sulgi.* (Epiloog, 31. stseen)

KOKKUVÕTE

Magistritöös on vaadeldud Edmond Rostand'i draamat ja Eino Tambergi ooperit "Cyrano de Bergerac" lähtuvalt mõtestamisvõimalustest, mida pakub Roman Jakobsoni töödest tuttav kontseptsioon intersemiootiline tõlge. Nii ajalooline Cyrano kui ka draama ja ooperi peakangelane kannavad endas protestivaimu ja mässumeelsuse ideed, millele on hiljem lisandunud romantilise kangelase tunnusjooned. Magistritöös kontrollitava põhihüpoteesina esineb väide, et ka tekste, mis jutustavad Cyrano lugu võib vaadelda kui protestitekste oma ajastu poliitilises ja ühiskondlik–kultuurilises kontekstis. Selle väite kontrollimiseks on töö esimeses pooles kasutatud kronotoobianalüüsi, mis kujutab endast tekstide võrdlemist erinevate kronotoobitasandite kaudu. Analüüsi läbiviimiseks on esitatud ka piisav ülevaade nende tekstide loomise taustaks olnud kultuurilistest ja sotsiaalsetest oludest, ning nende tekstide loojatest. Töö teises pooles on kolme iseloomuliku näite abil läbi viidud tekstide materjalil põhinev analüüs, aga on antud lühike hinnang ka tervele ooperi tekstile. On kõrvutatud omavahel draamateksti ja ooperi sünteetilist keelt — klaviiris väljenduvat libretot ja muusikalist keelt.

Tulemustena selgus töö esimeses osas, et me ei saa Rostandi draamat vaadelda ühekülgsest ainult protestitekstina, mida ta on peamiselt arvestades tolle ajastu kirjanduslike ja kunstilisi kaanoneid, vaid tegemist on kirjaniku poolt läbimõeldult konstrueeritud teosega, milles kajastuvad suurel määral paljud tolle ajastu prantsuse ühiskondlikud valupunktid. Rostand kommenteerib neid, aga pakub ka leevendust ja ülendust, luues ühtlasi ühe uusaja draamakirjanduse žedöövritest.

Draama ja kronotoopide võrdluses ilmneb, et kattuvus kahe teksti kronotoopide vahel on suur ja nii libretist ning helilooja on jäänud üldjoontes truuks draama sündmustikule ja tegelaskujudele. Suurem lahknevus esineb topograafilise kronotoobi tasandil, kuna ooperis ei ole kujutatud draama esimeses vaatuses edasi antud tegevust teatris. Olulisima muudatusena on see psühholoogilisel tasandil toonud kaasa ka peategelase lihtsustumise. See otsus oli tingitud žanrispetsiifilistest eripäradest, aga teisest küljest aitas ellu viia ka autorikontseptsiooni — kammerlikuma häälestusega muusika aitas paremini esile tuua tegelaste romantiliste suhete dominantide ja soovi kasutada vanamuusika stilisatsiooni. Autorite hoiakud ja ühiskondlik–poliitiline kontekst markeerivad tekstis leiduvaid protestimärke. Tõlketeaduslikust aspektist saab väita, et Tamberg–Kross on Rostandi draama dominante kasutanud ooperi loomise lähtepunktidena — draamaga võrreldes on võimendunud romantiseeritus. Rostand'i silmatorkavat võtet, milleks on viitelisus on Tamberg rakendanud ooperi muusikas.

Magistritöö viimases osas kirjeldatakse draama teksti ja ooperi klaviiri materjalikeskses kõrvutavas analüüsis mitmeid ooperižanrile iseloomulikke tunnuseid. Nii näeme libretouurijate poolt välja toodud libretole esitatavate peamiste nõudmiste avaldumist üsna kujukalt. Toodud näidetest ilmnevad Tambergi orkestratsiooni kammerlikkus, täpsed aktsendid ning nõtkus karakterite ja situatsioonide kirjeldamisel. Muusikas on süsteemselt kasutatud juhtmotive ja kindlaid instrumente, iseloomustamaks tegelaskujusid, teost läbivaid peamisi ideid ja situatioone. Ka on muusikal tähtis koht teose kompositsioonilisel korrastamisel ja terviku loomisel, läbivalt on erinevatel tasanditel kasutatud kontrastiprintsiipi. Libretisti iseloomustab kohanemisvõime ja leidlikkus, ka helilooja nõudmistele vastu tulles on ta suutnud leida haaravaid kõlakujundeid, rakendanud erinevat tüüpi riime ja värsimõõtu. Kogu teost iseloomustab helilooja ja libretisti hea koostöövaim, mõtestatus ja ökonoomsus. Ooper on ka hea näide peegelsümmeetria avaldumisest nagu seda on kirjeldanud Juri Lotman: nii tegelassuhete, muusika, kui ka kompositsiooni tasandil üldisemalt.

SUMMARY

CYRANO DE BERGERAC — INTERSEMIOTICAL TRANSLATION

In this master's thesis the drama by Edmond Rostand and the opera by Eino Tamberg "*Cyrano de Bergerac*" is being viewed from the aspect of different possibilities for comprehension, which is offered by the familiar concept of *intersemiotic translation* from the works of Roman Jakobson. In the thesis, the question of whether the character of Cyrano can be given meaning as symbol in such a way as it is described by Jüri Lotman. Both Cyrano and the protagonist for the opera and drama carry within them the idea of rebellion and the spirit of protest to which have been added the characteristics of a romantic hero. The main hypothesis investigated by the master's thesis is a claim that the texts which tell the story of Cyrano, can be viewed as protest texts in the socio-cultural and political context of its time. Chronotope analysis is used in the first part of the thesis to verify the claim, which is done by comparing the texts via the different levels of chronotopes. To conduct the analysis — a thorough overview of the text creators and the social and cultural conditions that functioned as the background for the creation process is presented. In the second part of the thesis, an analysis is done based on the materials of the texts using three distinctive examples and it also features an evaluation of the text of the opera as a whole. The synthetic language of the opera and the dramatic text are being compared to — the musical language expressed in libretto of the sheet music. The goal is to observe, considering libretto of the opera to have distinctive traits as a literary genre, what and in which way have things been adapted between drama and opera. What place does a *libretto* have next to musical means of communication as a carrier of meaning? In

addition to the exemplification of the concept of inter-semiotic translation, (the inclusion of the text and the non-inclusive — chronotopic approach), the questions can now in comparison be even more precisely answered, which are raised by the thesis, and also to illuminate the intentions of the authors.

The results of the first part of the thesis made clear that the drama of Rostand is also a meaningfully constructed work of the writer, in which the social issues of France are reflected. Rostand comments upon them, also offering solace and transcendence, and at the same time creating a *chef d'oeuvre* of the modern drama literature. In the later comparison between the opera and drama chronotopes we may notice the significant overlapping between the chronotopes of the two texts and both the composer and the author of libretto have generally remained true to the plot and characters of the drama. Major discrepancy is noticeable on the level of topographical chronotope, as the opera does not display the action of the first act of drama on the stage. As the most relevant change it has brought along simplification of the leading character on psychological level. This decision was caused by distinctive features of the genre but on the other hand it contributed to implementation of the author's conception — the more chamber-tuned music helped to underline the dominant of romantic relations and the wish to use stylisation of old music. The attitude of authors and the socio-political context mark the signs of protest, found in the text. Baroque and romantic pathos, dominant in the neo-classical opera is also domineering in drama. From the scientific aspect of translation we may state that Tamberg-Kross have used the dominants of the drama of Rostand as the source at creation of the opera. The dominants are usage of old style methods and romantic stylisation in the modern key. The romantic stylisation is more evident in the opera than in the drama text. Tamberg has applied Rostand's conspicuous device, expressed in the usage of references, in the musical language of opera.

In the last part of the master's thesis, the drama text and the partiture of the opera in the material centred analysis are being compared and explained by the many attributes distinctive to the genre of the opera. Thus we see the manifestation very distinctively of the main demands in the Tamberg's opera, as brought out by the researchers of the libretto. The examples provided present the dominants of Tamberg when composing music, such as the similarities to a chamber orchestra in the orchestration, exact accents and nimbleness in describing the characters and situations. The music of Tamberg systematically features lead motifs and instruments, to characterize characters, the motives permeating the work. The music also has an important part in the compositional organizing and creating a sense of wholeness, as the contrast principle is being used in a permeating way on different levels. An author of the libretto is characterized by the ability to adapt and ingenuity, also meeting the composer half way he has managed to find striking figures of speech, having applied different types of rhyme and meters. The whole piece is characterized by the spirit of cooperation between the author of the libretto and the composer, the meaningfulness and economy. The opera is also a good example of the expression of reflected symmetry, as Juri Lotman describes it: as well as relations between characters and music as on the level of composition in general.

KASUTATUD KIRJANDUS

- Aaltoila, Heikki 1980. Eestiläisten oma ooppera — *Uusi Suomi*, 30.mai
- Abbate, C; Parker R (eds) 1989. *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Berkeley: University of California Press
- Alexander, Lily 2007. Storytelling in Time and Space: Studies in the Chronotope and Narrative Logic on Screen. *Journal of Narrative Theory*. Vol. 37
- Annus, Epp 2005. Hullus ja surmaiha: Jaan Krossi “Keisri hull” ja Sophoklese “Antigone” — *Metamorfiline Kross*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus
- Armstrong, Karen 2006. *Lühike müüdi ajalugu*. Tallinn: Eesti Päevalehe AS
- Bahtin, Mihhail 1987. *Valitud töid*. Tallinn: Eesti Raamat
- Cronk, Nicholas 1998. *Introduction and notes. Cyrano de Bergerac: a heroic comedy in five acts*. Oxford; New York: Oxford University Press
- Chalmers, Alan. 1998 *Mis asi see on, mida nimetatakse teaduseks?* Tartu: Ilmamaa
- Cyrano de Bergerac* 1980. Telerež. Aime Kala. ERR Digiarhiiv <https://arhiiv.err.ee/vaata/cyrano-de-bergerac-eino-tambergi-ooper-cyrano-de-bergerac> (12.05.2016)
- Davies, Norman 2014. *Euroopa ajalugu*. Tallinn: Kirjastus Varrak
- Deely, John 2009. *Semiootika alused*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- Deleuze, Gilles 2011. *Kanti kriitiline filosoofia*. Tartu: Ilmamaa
- Descartes, René 2014. *Meditatsioonid esimesest filosoofiast*. Tartu: Ilmamaa
- Encyclopedia Americana 1966, vol 23

Encyclopædia Britannica 1963, vol 6

Erss, Maria 2002. *Alguses oli sõna...Ooperilibreto ja teadus*. Teater. Muusika. Kino. Nr. 8-9

Ginzburg, Carlo 2013. *Clues, Myths, and the Historical Method*. JHU Press

Goode, Dominic. *Fortified Places* <http://www.fortified-places.com/sieges/arras1640.html> (7.05.2016)

Groos, Arthur; Parker, Roger 1988 *Reading Opera*. Princeton University Press

Hartnoll, Phyllis 1989. *Lühike teatriajalugu*. Tallinn: Eesti Raamat

Haug, Toomas 2005. Poliitiline Kross. “Paigallenu” arvustuse asemel — *Metamorfiline Kross*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus

Ivask, Ivar 2005. Jaan Kross: Eesti kultuuriruumi kroonik ehk Mitmepõllupidaja Klio silma all — *Metamorfiline Kross*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus

Ivanov, Vjatšeslav; Lotman, Juri; Pjatigorski, Aleksandr 1998. *Kultuurisemiootika teesid*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus

Saadaval: <http://kodu.ut.ee/~silvi11/lotmanitolked/kultsemitesid.htm> (17.04.2016)

Jansen, Ea 2005. Jaan Krossi ajalookangelaste dilemmast — *Metamorfiline Kross*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus

Jürna, Ene 1995. “Cyrano de Bergerac” jõuab taas Estonia teatri lavale. *Kultuurileht*. 03.02.1995

Kesonen, Helena 2011. “Cyrano de Bergerac” adaptatsiooniteooria ja libretoloogia valguses: magistritöö. Tartu Ülikool.

Kissinger, Henry 2000. *Diplomaatia*. Tallinn: Varrak

Kennen, Bart; De Temmerman, Koen (eds) 2010. *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press

Kristeva, Julia 1985. *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press

— 2007. *Järelsõna. Cyrano de Bergerac: heroiline värssdraama viies vaatuses*

Laanes, Eneken 2005. (koost) *Metamorfiline Kross. Sissevaateid Jaan Krossi loomingusse*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus

Lias, Pärt 2005. Balthasar Russowi köietrikk — *Metamorfiline Kross*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 238-241

Lotman, Juri 1979. *Grotesti ja filosoofia maailmas. Filosoofilised jutustused*. Tallinn: Eesti Raamat

— 1999. *Semiosfäärist*. Vagabund

— 2001. *Kultuur ja plahvatus*. Tallinn: Kirjastus Varrak

— 2004. *Filmisemiootika*. Tallinn: Varrak

— 2005. Väga ühiskondlik, väga vajalik raamat. Professor Juri Lotman Jaan Krossi “Keisri hullust” — *Metamorfiline Kross*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus

— 2006a. *Kultuurisemiootika*. Tallinn: Olion

— 2006b. *Kunstilise teksti struktuur*. Tänapäev

Lotman, Mihhail 2012. *Struktuur ja vabadus: semiootika vaatevinklist*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus

Lloyd, Sue 2003. *The Man Who Was Cyrano: A Life of Edmond Rostand, Creator of Cyrano De Bergerac*. Somerset, UK: Genge Press

Monelle, Raimond 1992. *Lingvistics and Semiotics in Music*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers

Mäger, Mart 2005. Tegelaste, probleemide ja kujutlusvõtete vahekordi Jaan Krossi proosas — *Metamorfiline Kross*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus

Normet, Leo 1995. Ühelt rohkelt romantilisest nüüdisooperist: Eino Tambergi ooper: “Cyrano de Bergerac” Estonia teatris. *Pühapäevaleht*. 18.02.1995

Palm, Pille 1995. Romantiline ood armastusele: Eino Tambergi ooper: Eino Tambergi ooper “Cyrano de Bergerac” Estonia teatris. *Eesti Sõnumid* 17.03.1995

Panama scandals,

https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Panama_scandals&oldid=691653156

(1.05.2016).

Merilai, Arne; Saro, Anneli; Annus, Epp 2007. *Poeetika*. Tartu: TÜ Kirjastus

Pahla, Vilja 1978. „*Cyrano de Bergerac*“ — *romantiline numbrioper E.Tambergi loomingus: diplomitöö*. Tallinna Riiklik Konservatoorium.

Pappel, Kristel 2013. Muusikateatri uurimisest teatriteaduse paradigmas — *Eesti teatriteaduse perspektiivid*. Tartu: TÜ Kirjastus

Popper, Karl Raimund 1990. *Teadusest ilma autoriteedita*. Akadeemia 9

Rais, Mark 1995. Ooper. Draama ja reaalsus. *Rahva Hääl* 6.02.1995

Raud, Rein 2013. *Mis on kultuur? Sissejuhatus kultuuriteooriasse*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus

Reinvere, Jüri 1999. Ilu ja armastuse mäng: Parimaks eesti ooperiks peetav “Cyrano de Bergerac” läheb maailma. *Postimees: Kultuur* 15.05.1999

Remme, Anneli. 1998. *Semiootiline ooperianalüüs Jean-Jacques Nattiez' meetodi alusel: Eino Tambergi “Cyrano de Bergerac”*: magistritöö. Eesti Muusikaakadeemia

Rostand, Edmond 2007. *Cyrano de Bergerac: heroiline värssdraama viies vaatuses*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus

Salumets, Toomas 2005. Jaan Kross: rahvuse rajajoontest — *Metamorfiline Kross*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus

Saro, Anneli; Süvalep, Ele; Merilai, Arne (toim.) 2013. *Eesti teatriteaduse perspektiivid*. Tartu: TÜ Kirjastus

Skulskaja, Jelena 2005. Kõnelus mäluga — *Metamorfiline Kross*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus

Smith, Patrick J. 1971 *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*. London: Vichor Gollancz Ltd

- Spohn, Wolfgang 2014. *Humanitaar- ja loodusteaduste erinevus*. Akadeemia 11, 2053–2067
- Strinati, Dominic 2001. *Sissejuhatus populaarkultuuri teooriatesse*. Tallinn: Kunst
- Sutrop, Margit 2005. Keisri hull kui moraalne pühak? — *Metamorfiline Kross*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus
- Talvet, Jüri 2005. “Paigallend” ehk eesti (üles)ehitamine Jaan Krossi proosas — *Metamorfiline Kross*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus
- Tamberg, Eino 1977. *Ühe ooperi tekkimisloost. Teatrimärkmik 1975/76* Tallinn: Eesti Raamat
- 1985. Mõningaid häbelike ülestähendusi... Seoses “Concerto grossoga” ja üldse enda loominguga. *Teater. Muusika. Kino*. Nr 3.
- 2005a. *Tundeline teekond*. Tallinn: Ilo
- 2005b. *Elamine kui loomingu aine. Mõtted ja luule*. Tänapäev
- 2012. *Peeglitrikid*. Tallinn: Kirjastus SE&JS
- Tarasti, Eero 2012 *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Wagner and Brahms talk to us*.
- The New Encyclopedia Britannica 1991, vol 7
- Tode, Emil 1995. Cyrano de Bergerac ehk sõnad keha otsimas. *Rahva Hääl* 6.02.1995
- Tool, Andrus (toim) 1997. *Filosoofilise hermeneutika klassikat*. Tartu: Ilmamaa
- Torop, Peeter 1999. *Kultuurimärgid*. Tartu: Ilmamaa
- 2011 *Tõlge ja kultuur*. Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus
- 2013. *The ideological aspect of intersemiotic translation and montage*. Tartu: Sign Systems Studies 41 (2/3)
- Unt, Anneli 1985. Eino Tambergi “Concerto grosso”. *Teater.Muusika.Kino*. Nr. 3
- Vaitmaa, Merike 1995. Ooperi “Cyrano de Bergerac” kolmas elu. *Kultuurileht* 3.03.1995

Van Baest, Arjan 2000. *A semiotics of opera*. Delft: Eburon Publishers

Väljataga, Märt (koost. ja toim.) 2014 *Kirjandus kui selline. Valik vene vormikoolkonna tekste*. Tallinn: TLÜ Kirjastus

Wellek, René; Warren, Austin 2010. *Kirjandusteooria*. Tartu: Ilmamaa

Allikmaterjalid

Noodid ja helikandjad

Tamberg, Eino 1978. „Cyrano de Bergerac“ Romantiline ooper 3–vaatuses (klaviir)

„Cyrano de Bergerac“ CD 2001. Romantic opera in three acts and an epilogue, op 45 (1974). CD Recorded 1999–2000 at the Estonia Concert Hall, Tallinn. Published by Bella Musica (Germany) and ERP (Estonia).

„Cyrano de Bergerac“ 1–2LP 1980. RAT Estonia. Мелодия

Vestlused

Matti Reimann (6.05.2015)

Toivo Tulev (2.03.2016)

Jaan Vaidla 25.04.2015)

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, _____,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

_____.

mille juhendaja on _____,

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Allkiri:

Tartus