

Tartu Ülikool  
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond  
Kultuuriteaduste instituut  
Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Bakalaureusetöö  
**Nais(pea)tegelaste kujutamine ooperis Georges Bizet' "Carmeni" näitel**  
Rael Rent

Juhendaja: Riina Oruaas, MA

Tartu 2021

## SISUKORD

SISSEJUHATUS .....	2
1. OOPER JA NAISED .....	5
1.1. Soouurimuslik vaade ooperile .....	5
1.2. Ooperi lugu .....	7
1.3. Naistegelased ooperikaanonis.....	10
2. „CARMEN“.....	13
2.1. Prosper Mérimée „Carmen“ .....	13
2.1.1. Jutustaja/minategelane ja Carmen .....	14
2.1.2. Don José ja Carmen .....	15
2.2. Georges Bizet' „Carmen“ .....	19
2.2.1. Jutustuse-Carmen ja ooperi-Carmen .....	20
2.2.2. Carmen versus Micaëla .....	24
3. „CARMENI“ VASTUVÕTT .....	28
3.1. Rahvusoper Estonia „Carmen“ .....	28
3.2. Vanemuise teatri „Carmen“ .....	31
KOKKUVÕTE .....	35
ALLIKAD .....	38
SUMMARY.....	42

## SISSEJUHATUS

Naised on ooperi enam kui 400-aastase ajaloo jooksul olnud selle kunstiliigi ihatumad ja vihatumad subjektid. Meeste juhitud ja valitsetud teatri- ja eriti ooperimaailma kese on ikka ja alati naisnäitlejad ja naistegelased. Ooperi klassikaline stereotüüp ehk ongi just naislaulja, või kui mitte, siis vähemalt keegi, kes laulab kõrge häälega ja teatraalselt pingestatud moel. See pingestatus ilmneb ooperimaailma sukeldudes nii laulmises kui ka ooperite tegevustikes, kus tihtipeale kannatamine ja pinge juhib tegelasi ja viib tegevust edasi. Kuigi kannatavad nii mees- kui ka naistegelased, on just viimased sageli need, kelle saatuseks saab surm näiteks tegevust edasi viiva elemendina ja/või meestegelase käe läbi.

Naistegelaste kujutamine ooperis läbi nende kannatuste ja persooniväljenduste on vormitud ja arendatud meeste poolt. Ooperikaanon, mis tinglikult raamistub ooperitega 18. sajandi lõpust kuni 20. sajandi alguseni, koosneb üsna eranditult vaid meesheliloojate ja meeslibretistide kirjutatud ooperitest ning ka libretode loomiseks kasutatud alliktesed on harilikult kirjutatud meesautorite poolt. Kujutused naistegelastest on seetõttu esitatud vaid läbi meesautorite silmade, seda nii naiste loomuse kui ka, muusikateatri spetsiifiliselt, neile kirjutatud muusika seisukohast. Eriti keeruline on olukord, kui naistegelane on pärit mõnest lääne-eurooplase jaoks eksootilisena näivast paigast, nagu Jaapan või Hispaania, siis on tegelased lisaks rohkele seksualiseerimisele ka eksotiseeritud ning seeläbi fetišeeritud.

Minu bakalaureusetöö keskendub naistegelaste ning eriti just naispeategelase kujutamisele Georges Bizet' ooperis „Carmen“. Ooperi lähtetekstiks oleva prantsuse kirjaniku Prosper Mérimée samanimelises jutustuses ilmub Carmen tegelaskuju vaid mõnel üksikul leheküljel ning kuigi tegelasena on Carmen väga aktiivne ning juhib kogu loo käiku, loob autor tema kirjelduse vaid läbi kahe meestegelase kogemuse, mõtete ja tunnete. Ooperis on Carmen naine, keda ooperi esmaettekandest alates on peetud üheks skandaalseimaks ja kurikuulsaimaks tegelaseks ning väga levinud on tema kujutamine omakasupüüdliku ja salakavala võrgutajana. Seetõttu võimaldab „Carmen“ väga hästi uurida naistegelase kujutamist mehe pilgu läbi, kuna

tegevus toimub Hispaanias ja peategelane on mustlanna, mistõttu on lisaks naise kujutamisele pealiskaudselt ja üleseksualiseeritult, tegemist ka tegelase eksotiseerimise ja fetišeerimisega, seda nii ooperi muusikalises väljenduses kui ka lavastustraditsioonides. Viimastel aastatel on Carmenit tegelaskuju ja tema lugu ümber mõtestama hakatud, näiteks 2018. aastal Firenzes lavastunud „Carmenis“ tulistab hoopis Carmen don José ning sama aasta lavastuses Covent Gardenis näeb Carmenit pärast tema tapmist üles tõusmas ja publiku poole õlgu kehitamas, justkui oleks kogu lugu olnud vaid tinglik farss (Smith Galer 2018).

Bakalaureusetöö koosneb kolmest peatükist, mis jagunevad alapeatükkideks. Esimene peatükk annab ülevaate naiste ja naistegelaste kujutamisest ooperis, avades ava-alapeatükis töö teoreetilise raamistiku, ühendades omavahel muusikateatri uurimise soouurimuslike küsimustega. Teine alapeatükk avab lühidalt ooperi neljasaja-aastase ajaloo, paigutades selle keskmesse arusaama naistest, kellela „ooperimasin“ poleks tööle hakanudki. Kolmas alapeatükk kirjeldab ooperikaanoni naistegelasi, keda on valdavalt või eranditult kujutatud vaid meesautorite perspektiivist.

Bakalaureusetöö teine peatükk keskendub Georges Bizet' ooperile „Carmen“, ning on jagatud kaheks alapeatükiks, mis omakorda jagunevad alapeatükkideks. Esimene alapeatükk kirjeldab ja analüüsib „Carmeni“ alusteost, prantsuse kirjaniku Prosper Mérimée jutustust „Carmen“, keskendudes Carmenit tegelaskuju kujutajatele, ehk kahe jutustaja vaatepunktile. Teine alapeatükk analüüsib Carmenit tegelaskuju Bizet' ooperis, võrreldes kõigepealt jutustuse ja ooperi Carmenit, seejärel kirjeldades ning analüüsides Carmenit vastandkuju Micaëlat.

Bakalaureusetöö kolmas peatükk teeb ülevaate „Carmeni“ lavastamisest ja lavastuse retseptioonist meedias Rahvusoper Estonia 2011. aasta ja Vanemuise teatri 2015. aasta lavastuste põhjal.

Peamiste uurimisallikatena on bakalaureusetöös kasutatud muusika- ja teatriteaduslikke teoseid, õpikuid ja teadusartikleid. Esimene peatükk tugineb ennekõike Kristel Pappeli ja Clemens Risi artiklitele muusikateatri uurimise metodoloogias ning soouurimuse peatükile etenduskunste uurimise käsiraamatus. Ooperi ajaloolise raamistiku loomisele olid abiks Toomas Siitani „Õhtumaade muusikalugu I“ (1998) ning artiklid kogumikest „The Cambridge Companion to Opera Studies“ (2012) ja „The Oxford Companion to Music“ (2011 [2002]), samuti ameerika muusikateadlase Susan McClary raamatud „Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music“ (2012) ja „Feminine Endings. Music, Gender, and

Sexuality“ (2002 [1991]). Teise peatüki Carmen'i tegelaskuju kirjeldamiseks ja analüüsiks olen kasutanud Prosper Mérimée'le jutustust „Carmen“ ning ooperi libretot. Nimetatud teoste analüüsid toetuvad samuti Susan McClary'le töödele, eelkõige peatükkidele raamatust „Georges Bizet: Carmen“ (1992). Viimase, ooperi vastuvõtu peatükis kasutatud materjalid koosnevad mõlema teatri lavastuste salvestustest ning perioodikas lavastustele avaldatud kriitikast.

Naistegelasi on kirjanduse ja teatriteaduse osakonna akadeemilistes töodes varasemalt uuritud korduvalt, näiteks 2019. aastal kaitsitud töös „Naine ja armastus Mehis Heinsaare loomingus“ (autor Piret Pöldver) ja „Meeste ja naiste keeleline representatsioon Andrus Kivirähki näidendites“ (Anett Pullerits), samuti 2018. aastal kaitsitud „Naistegelased Piret SG loomingus“ (Laura Porovart) ning 2015. aastal kaitsitud „Naistegelased eesti monolavastustes“ (Liisa Ojakõiv). Ooperit on bakalaureusetöös uuritud kahel korral – 2017. aastal kaitsitud „Ooperi kajastamine ajakirjas Teater. Muusika. Kino aastatel 2015–2016“ (Marie-Katharine Maksim) ja 2016. aastal kaitsitud „Lasteooper Eestis ja selle tulevik saksa lasteooperi näitel“ (Fanny Schneider). 2003. aastal kaitses Ester Võsu magistratöö „Ooper teatripärase multimediaalse nähtusena: lavastajamaailmad 2002. aasta ooperilavastustes.“

Minu bakalaureusetöös on soovimatus üle kantud ooperimaailma. Olustikku, kus naised on kesksel, kuid samal ajal ka marginaalsel positsioonil. Töö eesmärk on algatada diskussioon naiste ja naistegelaste rollist (ooperi)maailmas, mis nendeta koost laguneks. Inglisekeelses aruteluruumis on sellega juba algust tehtud ning viimane aeg on selleks ka Eestis.

## **1. OOPER JA NAISED**

Bakalaureusetöö esimene peatükk kirjeldab ooperi kui kunstiliigi suhet naiste ja naistegelastega. Peatükk jaguneb kolmeks alapeatükiks, millest esimene avab töö teoreetilise põhja, ühendades omavahel ooperi uurimise metodoloogia ja soouurimusliku perspektiivi. Teine alapeatükk kirjeldab lühidalt ooperi teket ning naiste olulist rollist selle kunstiliigi mõjutamisel ja arendamisel. Põgusalt on mainitud ka kastraatide rolli ooperiajaloo, sest nähtuse tekkimine ja kadumise järelmõju on naistega väga tihedalt seotud. Teine alapeatükk käsitleb lähemalt ooperikaanoni tänapäevaseid tendentse, mis toetuvad tugevasti iganenud traditsioonidele, arvestades meesautorite ülekaalu ning naiste ja naistegelaste subordinatiivsust.

### **1.1. Soouurimuslik vaade ooperile**

Paratamatult vaatab humanitaar samaaegselt nii minevikku kui ka olevikku. Marek Tamm on pidanud teadlase kohustuseks mõista oma distsipliini sattumuslikku iseloomu, kultuurilist tingitust ja sotsiaalset seotust (Tamm 2011: 9). Nii muusikateatri kui ka soouuringute tähelend (või lähe) sai alguse 1960. ja 1970. aastatel. Esimese uurimispotentsiaali märkasid esmalt filoloogid, filosoofid ja teatriuurijad, kes täheldasid, et ooper suudab edastada lisaks emotsioonidele ka ideid ning tõlgendada kaasaja ühiskonda (Pappel 2013: 122). Teise tõi teadusareenile feministlik kriitika, kus kandvaks ideeks sai teadlikkus soolisest, etnilisest, sotsiaalsest jms rõhumisviisidest (Oruaas 2021).

Muusikateatri uurimine on tihedalt seotud teiste teadusaladega nagu ajalugu, sotsioloogia, kirjandus-, kunsti- ja teatriteadus, kuid muusikateatri teooria ise on alles kujunemas (Pappel 2004: 413). Carolyn Abbatele kuulub mõte, et muusikateadus on hermeneutiline distsipliin, mis tegeleb muusikaliste tekstide, varjatud struktuuride ja keerukuste dekodeerimisega (Abbate 2004: 529) ning ooper, koos minevikus kujunenud žanriliste iseärasustega ja konventsioonidega, on oma ebatäiuslikkuses, mitmetähenduslikkuses, ebaloogilisuses ja eri märgisüsteemidega, mis üksteist vastastikku mõjutavad, selle keskne uurimisvaldkond (Pappel 2013: 119, 122), ehkki kaua suhtuti muusikateatrisse kui kapriissesse, kaduvasse ja akadeemilist uurimist välistavasse nähtusesse (Pappel 2004: 413).

Aspektid, millele muusikateatri uurimisel on keskendutud, on: teose loomise ja ettekande kontekst, teatri institutsioon, esituspraktika (Pappel 2004: 417). Ooperilibreto uurimine võimaldab tegeleda ainekvalikutega, kirjanduslike motiivide rännetega, aariate värsiehitusega, retsitatiivide keele ja sõnavaraga, libreto ülesehitusega: aariate järgnevuse, ansamblite, intriigi arenguga, tegelaskujude tüpoloogiaga jms. Uurimistest sõltub ka uurimismeetodi valik. Clemens Risi hinnangul jääb muusikateatrile vaid hermeneutiliste ja semiootiliste vahenditega lähenemine piiratuks ning ta soovib kasutada fenomenoloogilisi tajuteooriaid (Risi 2013: 183). Viimastel kümnenditel on muusikateatris leitud soouuringulisi vaatenurki: naisheliloojad, kus võtmeküsimus on, kas naishelilooja püüab ooperi naistegelase abil valitseda vastassoole üle, sugude vahetamine ooperilibretos või ooperitrupis (Pappel 2004: 426).

Feministlik teooria, mis on seadnud kahtluse alla ühiskonnakorralduse alustalasid ja algatanud emantsipeerivaid lammutusprojekte, eesmärgiga vabastada naised ja mehed ühiskondlikult konstrueeritud, kuid loomulikuks peetavatest rõhuvatest struktuuridest, on viimasel sajal aastal olnud üks enam poleemikaid tekitanud mõttesuundi (Põldsaar & Kivimaa 2009: 799). Varajase feminismi eesmärk oli assimileerida naised mehekesksesse ühiskonnakorraldusse. Postmodernse filosoofia tõusuga aga leiti, et kui ühiskondliku elu reeglid jäävad mehekeskseks, siis ei piisa soolise võrdsuslikkuse saavutamiseks sellest, et naiste osalus avalikus elus suureneb (Raud 2013: 308; Põldsaar & Kivimaa 2009: 800). Soolisuse teooria praktiliseks väljundiks sai kultuuritekstide ja -praktikate kriitika – feministlik kultuurikriitika – eesmärgiga paljastada nende kalduvus korrata ja sellega põlistada soostereotüüpilisi suhtumisi ning luua ise naistekeskne kultuurilooline narratiiv (Raud 2013: 307, 310).

Inimene on endakootud tähistusvõrkudesse püütud loom, kes olles seletuste jahil tõlgitseb pealtnäha mõistatuslikke sotsiaalseid väljendusi, on mõtisklenud Clifford Geertz ([1973] 2007: 79). Feministliku kriitika üheks peamiseks uurimisobjektiks said kultuurilised tähistamissüsteemid, sh keel ja naistegelaste kujutamine (kunsti)teostes (Põldsaar & Kivimaa 2009: 803; Annuk 1999: 697). Teoreetikud, nt Luce Irigaray, Hélène Cixous, on näidanud, et mõisted “naine” ja “naiselikkus”, mis on konstrueeritud kindlas aegruumis, suhestuvad binaarse opositsiooni läbi mõistetega “mees” ja “mehelikkus” ning mõistepaar naine-mees väljendab naist mehele allutatavat hierarhiat ja repressiooni (Põldsaar & Kivimaa 2009: 802; Kivimaa 2009: 840). Seetõttu on pea võimatu uurida naise ja mehe indifferentselt, vaid uurida tuleb soolisustatud

ühiskondlikke suhteid (Kirss 2011: 264). Feministliku analüüsi eesmärk on eelnimetatud vastandpaare dekonstrueerida, ehk näidata seda konstrueeritust ja viise, kuidas naine marginaliseeritakse ning ta jääb ilma tegelikust ja sümboolsest võimust (Oruaas 2021).

Teatriteaduses on soouuringud hiline nähtus, mille põhjuseks on tõsiasi, et teater on meestekeskne ja -domineeritud valdkond. Mehed on autorid, etendajad, vaatajad ja peategelased. Naistegelasi on vähe ja nad on sageli pelgalt meestegelaste ihade objektid (*Ibid*). Siin saab rääkida kolmest arengufaasist: 1960. aastad, mil eesmärk oli naised varjust välja tuua ja uuriti naisautoreid ning soosuhteid meesautorite teostes, ehkki esialgu esindas allutatud naist Lääne ühiskonna valge heteroseksuaalne naine ja tema kogemus; 1970.–1980. aastad, kui fookuses oli valitseva praktika kriitika, mis rõhus erinevusele, sealhulgas naiste omavahelisele erinevusele; 21. sajand, mil soouurimusse on lisandunud mees- ja *queer*-uuringud (*Ibid*).

Soouurimuslikust perspektiivist teksti (kirjanduslik teos, libreto, partituur) ja lavastust vaadeldes on võimalik traditsioonilisi teksti- ja etenduseanalüüsi meetodeid seostada soospetsiifiliste küsimustega, mis võimaldab uurida, kuidas on kujutatud tegelast ja tegelaskonda, soolisi ja soolisustatud võimusuhteid. Uurida fiktsionaalset maailma ja teatri institutsionaalset struktuuri: kuidas on naist ja naistegelast kujutatud; kas naistegelast esitatakse seksualiseeritult, ehk meestegelase iha objektina; milline on naisnäitleja, -laulja positsioon ühiskonnas (*Ibid*). Tiina Kirss on rõhutanud, et soouurimuse retoorika oluline aspekt on enesepositsioneerimine. Uuriija ei ole neutraalne ehk objektiivne, vaid tema teadmised on paratamatult positsioneeritud, mis aga ei vabastada teda kohustusest teadvustada enesele oma lähtekohtade, piiride ja silmaklappidegi mõju (Kirss 2011: 270). „Carmeni“ puhul pean asjakohaseks lisaks eelnevale dekonstrueerida ka binaarseid opositsioone, eriti binaarsusi mees vs naine ja hea naine vs halb naine. Minu eesmärk ei ole süüdistada või õigustada, vaid mõista Carmeni fenomeni.

## 1.2. Ooperi lugu

Ooper kui kunstiliik sündis 16. sajandi lõpukümnenditel Itaalias, kui kaasaegne muusika- ja kunstielu valitsevate humanistlike ideede toel silmad antiigi poole pööras. Firenze *Camerata* ehk ühinenud ring humaniste, poete, muusikuid ja intellektuaale, ilmutas huvi vanakreeka luule ja draama vastu ning töötas välja monoodilise ehk ühehäälse saatega laulmise, mis arvati olevat kõige lähedasem unustatud antiigitraditsioonile (Siitan 1998: 163).



Sajandivahetusel jõuliselt ja laialdasemalt levima hakanud muusikastiilist kasvas aga välja ooper, mille esimesi põhiideid oli panna „muusikaline deklamatsioon draama teenistusse viimase emotsionaalse mõju suurendamiseks“ (*Ibid*: 169). Vaid mõnekümne aastaga omandas ooper palju meloodilisema ja muusikalisema mõõtme. Rooma ooperitraditsioonide ajel kaugeneti deklameeriva laulmise ehk retsitatiivi liigsest kasutamisest aariate ehk meloodilise laulmise kasuks. Kõige dramaatilisemate stseenide ja emotsioonide väljendamiseks kasutati siiski endiselt retsitatiivi (Arnold *et al.* 2011). Samal ajal avati ka esimesed ooperile pühendatud teatrimajad, kus peamiseks vaatamisväärsuseks sai sümbioos virtuoosest laulmisest ja vaatamängu atraktsioonidest (*Ibid*). Ehkki Firenze *Camerata* koosnes ajastule omaselt meessoost loojatest, oli ooperi sünnil väga suur roll naistel, kes samaaegselt *Camerata* tegevusega olid muusikamaailmas saavutanud üsnagi kõrge positsiooni.

Lauljad, nagu ka näitlejad, on ajalooliselt olnud sunnitud samasse nimekirja kurtisaanide ja prostituutidega, sest ühiskondlik meelestatus on käsitletud hääle müümist, olgu see laulmine või deklamatsioon, enese müümisena (McClary 2012: 80–81). Kui tegemist juhtub olema veel naislaulja või naisnäitlejaga, on olukord komplitseeritumgi. Renessansiajastu tekstides on viited ja põhjendusedki naiste ühiskondlikule allasurumisele. Ka Piiblis nõutakse Pauluse esimeses kirjas Korintlastele naiste vaikimist kui Seaduse-põhist kohustust (1Kr 14:34).

Naised laulsid ja näitlesid esialgu väikestes rühmitustes õukondade juures, kus nende väljaõpetamiseks ja neile spetsiaalse repertuaari loomiseks olid palgatud heliloojaid ja õpetajaid. Üks esimesi niisuguseid *concerto delle donne*<sup>1</sup> oli Itaalias, Ferraras krahv Alfonso d'Este õukonna *musica secreta*<sup>2</sup>, mis esialgu oli loodud krahvi noore naise lõbustamiseks (McClary 2012: 79). Hoolikalt koolitatud naised osutusid Itaalias nii populaarseks, et vaid kümne aasta jooksul tekkis suur nõudlus selliste ansamblite järele kogu maal, kehtestades omalaadse naislauljate ülemvõimu, mille osas meeslauljad, ja eriti heliloojad, erilist heakskiitu ei väljendanud (*Ibid*: 90). Jacopo Peri, Giulio Caccini ja Claudio Monteverdi esimesed katsetused, mis panid aluse ooperižanri tekkimisele (Siitan 1998: 169–170), toetus naistele, kelle kõrgete häälte virtuoossuse populaarsus oli kadestusväärset suur. Esimeste ooperite peamised rollid kirjutasid heliloojad iseendile, mis võimaldas meeste tungimise turule, mida näiliselt kontrollisid naised ning kus kõrged naishääled olid saanud fetišeeritud kaubaartikliks (McClary 2012: 94–95).

---

<sup>1</sup> *naiste kontserdid*, it. k.

<sup>2</sup> *salajane muusika*, it. k.

17. sajandi lõpuks oli ooper saavutanud populaarsuse kõikjal Itaalias. 18. sajandi keskpaigaks oli ooperil oluline koht juba kõikides Euroopa õukondades ja pealinnades, olemata sealjuures enam ammu pelgalt kostüümikontsert, milleks seda varem peeti (Arnold *et al.* 2011). Valgustusajastule kohaselt ei jäänud ka ooperižanr sotsiaalsetest muutustest kõrvale ning seni populaarseim ooperi alajänr *opera seria* ehk itaalia tõsine ooper, mille süžeed ja tegelased pärinesid antiikmütoloogiast, Piiblist või lihtsalt kaugest ajaloost, asendus üha enam koomilise ooperi ehk *opera buffa*'ga, mille tegelased ja tegevustikud pakkusid aristokraatsele tõsisele ooperile täielikku kontrasti (Siitan 1998: 274–275). Ooperi, kuid eriti just *opera seria* reformimisega kõrgist ja eetikaallegooriatest vaenatud stiilist dünaamiliseks, ühtse mõistetava väljenduse ja sisuga stiiliks jõuti n-ö tänapäevase ooperi juurde, milles segunevad nii *seria* kui ka *buffa* ning mis enam ei seadnud stiili- ega riigipiire eri allžanrite jagunemisele (Arnold *et al.* 2011).

Valgustussajandi eel ja ajal kerkisid aga ooperimaailmas otseses konkurentsivõrre kõrgetele naishäältele fookusesse meeshääled – alt- ja soprankastraadid. Ehkki eunuhhide olemasolust on teateid juba Sumeri kultuurist 21. sajandil eKr (Maekawa 1980), on mutileeritud ehk kastreeritud meeste kasutamine muusikas, ning eelkõige kirikumuusikas, dokumenteeritud samaaegselt *concerto delle donne* tekkimisega (McClary 2012: 100). Levinud arusaama järgi tõukus kastraatide kasutamine ooperis naiste lavakeelust. Välja arvatud Roomas, kus naistel oli keelatud avalikult esineda, mängisid toona kõikjal naisrolle siiski naised, võttes kohati kanda ka meesrolle *en travesti*<sup>3</sup> (McClary 2012: 100). Kastraatide pea sajandi pikkuse domineerimise taga näeb feministlik muusikaajaloo käsitus otsest seost naiste meelevaldse taandamisega teisejärguliseks (*Ibid*). Ometi on kastraatide pärandina naiste kanda barokkooperite meespeaosad<sup>4</sup>, mis tekitasid juba algusest peale veel suurema aluse naiste kehade seksualiseerimiseks, kuna naiste jalad pükstes ja rinnak ülikonnas ei olnud just igapäevane ühiskonnas levinud nähtus. *En travesti* rollid, ehk püksiroolid, mängisid veel kaua kaasa arusaamale naisnäitlejast kui prostituudist (Rutherford 2012: 130).

Tänapäevase ooperikaanoni moodustab suuresti 18. sajandi lõpu, 19. sajandi ja 20. sajandi alguse ooper, mis on eriti suurejooneline ja sümfooniline. Varasemale traditsioonile toetudes tunneb žanr end eriti koduselt romantismi ja naturalismi kütkeis, mis toob süžeedesse veel sügavamaid tundeid ja tegelasteks veel romantilisemaid kangelasid. Ooperi kuldajastul, 19.

---

<sup>3</sup> *ümberkehastunud, transvestiidis*, pr. k.

<sup>4</sup> Juhul, kui neid ei laula kontratenorid ehk kõrged, madala naishäälega samas registris ja ulatuses laulev hääleleik.

sajandil, saab alguse staarikultus, mis tänapäevalgi ühiskonnast kuhugi kadunud ei ole. Peamiselt naislauljatele kontsentreeruv, keerleb see ajakirjanduses ja suusõnaliselt, olles tihtipeale laulja enda poolt kinni makstud (Rutherford 2012: 132). Üsna kiirelt saab aga peamiseks kõneaineks naiste välimus ning põhiliselt keskendutakse lauljate kehadele, pidades neid monstroosseks võrdluses ja vastanduslikkuses „normaalsusega“ (Guarracino 2010: 193). Kui traagilised kangelannad ja õnnetud armastajad on täna tihti kujutatud pigem õblukeste ja pisikestena, siis kuni 20. sajandini ei hoolinud laulja välimusest keegi, isegi kui tuberkuloosi surevat tegelast mängis ilmselgelt terve ja tugev näitleja (*Ibid*: 195). Ometi kajastab juba 19. sajandi meedia näiteks näitlejate söömisharjumusi (*Ibid*), mis loob pretsedendi hilisemale veel enam eraelu privaatsusesse tungivale meedikajastusele, mis eriti naisnäitlejate kehakaalu ja toitumisharjumusi kritiseerib. Jääb ainult lootus, et tänapäevases ooperikriitikas ja -vastuvõtus kohtab üha harvem näitlejate seksualiseerimist või kritiseerimist nende välimuse pärast.

Hilisem ooperirepertuaar ei ole ooperikaanonis veel kanda kinnitanud. 20. sajandil valitsenud avangardi ja post-romantilisuse püüdlused helikeele tonaalsuse kaotamisele ja ooperikonventsioonide tühistamisele on täielikult õnnestunud vaid ehk akadeemilises sfääris ning suurem huvi on vanema repertuaari taaselustamisel. Kui varem on reformid ooperis toimunud muusikalisel poolel, siis tänapäevane reform seisneb pigem tekstide uuesti- ja ümbertõlgendamises, ka feministlikust perspektiivist lähtudes. Ajal, mil klassikalise muusika publik väheneb ja vananeb, on ooper kui teatrižanr ülemaailmselt siiski väga heas seisundis, mille taga on suuresti ka infoühiskonna sidusus, mis teeb kättesaadavaks järjest rohkem muusikat ja võimaldab ooperile ligipääsu publikule, kes sellest varem ühel või teisel põhjusel kõrvale on jäänud.

### **1.3. Naistegelased ooperikaanonis**

Naistegelaste kujutamine ooperikaanonisse kuuluvais dramaatilistes ooperites on feministlikust lähtepunktist vaadelduna otseses seoses meessoo domineerimisega. Et ooper on sarnaselt filmile sümbioos muusikast ja sõnadest, visuaalsusest ja narratiivsusest, võib ooperi soouurimuslikus lugemises kasutada feministliku filmiteooria käsitlusi, eelkõige mõistet mehe pilk<sup>5</sup> (Mulvey 2003). Meheliku pilgu ülekaal ooperis väljendub asjaolus, et ooperikaanon koosneb üsna eranditult vaid meesheliloojate poolt kirjutatud ooperitest. Pea kõikide ooperite

---

<sup>5</sup> *Male gaze*

libretistid on meessoost ning paljude ooperite alustekstid on samuti kirjutatud meesautorite poolt. Lisaks on ooperiteatrites tööl pigem meesdirigendid ja ka ooperite lavastajad kipuvad olema mehed. Nii on näiteks ka kõik hetkel Rahvusoper Estonia repertuaari kuuluvad 10 ooperit lavastatud meeslavastajate poolt ning teatri koduleht märgib dirigentidena vaid meesdirigente (Rahvusoper), ka Vanemuise teatri kõik 5 hetkel repertuaari kuuluvat ooperit on nii lavastatud kui ka juhutatud meeste poolt (Vanemuine). Ometi on selles üsna meestekeskse maailmas olulisel kohal naistegelased, ja loomulikult naised, kes neid mängivad.

Romantiline naistegelane ooperis on pea alati traagiline. Seda eriti *opera seria* allžanris, mis üsna selgesti vaid kannatavaid kangelasi kannab. Kuigi ooperikaanonis on tihtipeale traagilised nii nais- kui ka meestegelased, on need peamiselt siiski vaid naistegelased, kellele saab osaks surm, kui ühiskond ja/või meestegelane oma tahtmist talle peale suruda ei suuda. Paljudes ooperites on naispeategelasele vastandamiseks loodud ka veel teine naistegelane, kelle läbi luuakse kujundeid ja vastanduslikkust heast ja halvast, ühiskonnale sobivast ja mittesobivast. Ent needsamad „head“ naised on siiski kirjutatud meeste vaatepunktist, teenides ning jäljendades vaid patriarhaalse ühiskonna moraali. Traagilisi kangelannasid ooperis on kujutatud kui midagi hädist, millest vabanedes ühiskond oma ühtsust ja puhtust võib kinnitada (Clement 1979, viidatud Hadlock 2012: 259 kaudu). Veel enam, ooperi olemusliku sümbioosi mõju võib vaataja viia olukorda, kus naispeategelase surm on ühte viisi ihaldatud, vältimatu ja midagi ilusat (*Ibid*). Kasutusel on muusikalisi strateegiaid, mis kujutavad naiste hullumist, vägivalda, seksuaalsust ja eksootilisust kromaatilise, koloratuuride ja klassikaliste konventsioonide manipuleerimise kaudu (McClary 2002: 62-63).

Näiteid ooperikaanoni naistegelasest, kes oma õnnetu lõpu meestegelasest käe läbi, või nende tõttu, leiavad, on palju. Nii sureb Violetta Valéry Giuseppe Verdi ooperis „La Traviata“ tuberkuloosi, sest kurtisaanina ei sobi ta abielluma kõrgklassi noormehega. Cio-Cio-san tapab end Giacomo Puccini ooperi „Madama Butterfly“ lõpuvaatuses, sest tema armastatu Pinkerton on naist ära kasutanud ning ei plaani enam tema juurde naasta ja on isegi uuesti abiellunud. Marguerite hullub ja sureb Charles Gounod' ooperis „Faust“, kui nimitegelane teda enam lihtsalt ei taha. Carmen peab surema Georges Bizet' ooperis „Carmen“, sest tema endine armastatu ei suuda elus temata edasi minna. Kõikide eelnimetatud ooperites on naistegelased loodud meeste poolt, seda nii ooperite alustekstides kui ka libretodes.

Ehkki ooperi analüüsimisel ei tohiks lahutada täielikult teksti muusikast, olen oma teatriteaduslikus uurimistöös keskendunud siiski rohkem ooperilibreto ja alusteksti analüüsile.

Uurimismaterjalis ilmub Georges Bizet' ooperi „Carmen“ alustekstis nimitegelane peaašnjalikult vaid meestegelase mälestusena ning ooperis endas ei ole peategelasel laulda mitte ühtegi klassikalist aariat, vaid koori- või ansambliisataga rahvalaulupärimuslikud viisid või duetid, kus Carmenile kuulub soolo või suurem osa.

## 2. „CARMEN“

Uurimistöös teises peatükis analüüsin naispeategelase kujutamist Georges Bizet' ooperis „Carmen“. Peatükk jaguneb kaheks alapeatükiks, esimeses alapeatükis on kirjeldatud ja analüüsitud Carmenit tegelaskuju ooperile aluseks olevas jutustuses, seda kahe jutustaja/minategelase silmade läbi. Teine alapeatükk kirjeldab ja analüüsib Carmenit tegelaskuju Georges Bizet' ooperis nii libretos kui ka muusikas. Alapeatükis võrreldakse Carmenit ooperi „hea“ naistegelase Micaëlagaga ning kõrvutatakse ooperi ja jutustuse Carmenit.

### 2.1. Prosper Mérimée „Carmen“

Prosper Mérimée (1803–1870) oli prantsuse kirjanik, ajaloolane ja arheoloog, kelle peamine looming koosneb luuletustest ja lühijuttudest (Britannica 2020). Mérimée tänapäeval tuntumaid teoseid on jutustus „Carmen“, milles salakaubavedaja ja röövel don José räägib vangikongis istudes ja hukkamisele saatmist oodates oma loo Hispaanias parajasti rännakul olevale prantsuse härrasmehele, ehk jutustuse jutustajale-minategelasele. Teos ilmus esmakordselt 1845. aasta oktoobris prantsuse kirjanduslikus ajakirjas *Revue des deux Mondes*, mis avaldas esialgu peamiselt reisikirju ja arvatakse, et ajakirja lugejad pidasid „Carmenit“ esialgu tavaliseks reisikirjaks, mitte kirjanduslikuks proosateoseks (Robinson 1992).

Jutustuses on neli peatükki, millest viimane on moraliseeriv ja vaid autori isiklikule kogemusele toetuv kirjeldus mustlaskultuurist, mustlaspäritolu inimestest ja nende kohtlemisest ühiskonnas. Jutustuse esmailmumisel oli teos kolmeosaline, neljas peatükk lisandus 1847. aasta väljaandes ning on sealtpeale jäänud jutustuse osaks. Esimeses peatükis kohtub jutustaja don Joséga ning päästab tema elu hoiatades teda pearahaküttide eest. Teise peatüki tegevus toimub veidi aega hiljem ning selles kohtub jutustaja-minategelane Carmeniga. Kolmas peatükk on jutustuse pikim ja sisukaim ning see sisaldab don José lugu. Kui minategelane ja don José figureerivad tegelastena kõigis jutustuse peatükkides, siis jutustuse nimategelane Carmen ilmub tegelasena lugejale vaid teise peatüki kahel-kolmel leheküljel. Kolmandas peatükis ilmub Carmen vaid kui hõllandus, kelle mõtted, sõnad, teod ja tunded on edasi antud läbi don José kirjelduste ja vaatepunkti.

Järgnevas kahes alapeatükis olen põhjalikumalt kirjeldanud ja välja toonud Carmenit tegelaskuju loomise läbi meesperspektiivi: esmalt minategelase silmade ning seejärel don José silmade läbi.

### 2.1.1. Jutustaja/minategelane ja Carmen

Minategelane kohtub Carmeniga esmakordselt Cordobas, kus ta Guadalquiviri jõe ääres sillal parajasti sigarit suitsetab. Naine läheneb talle ning teda kirjeldatakse järgmiselt:

Ta kandis juustes jasmiiniõisi, mille lõhn on õhtuti joovastav. Riides oli ta lihtsalt, võib-olla isegi kehvalt, üleni mustas nagu enamik grisette õhtul. Seltskonnadaamid kannavad musta ainult hommikuti, õhtul riietuvad nad *a la francesca*. Minu lähedusse jõudes laskis suplejatar mantilja õlgadele langeda ja „tähtedest kumavas tuhmis valguses“ nägin, et ta oli noor, ilusa kehaehituse ja väga suurte silmadega väheldane neiu. (Mérimee 1990: 120)

Et kohtumine toimub päikeseloojangu hämaruses, on Carmenit esialgne kirjeldus üldine. Minategelane kutsub naise lähedal asuvasse *neveriasse*<sup>6</sup> jäätist sööma, kus küünlavalguses naist paremini silmitsedes kirjeldab teda veel:

Kahtlen väga, kas preili Carmen oli puhast tõugu, sest ta oli palju ilusam kui kõik tema rahvusest naised, keda senini olin kohanud. [...] Minu mustlannal jäi [...] täiusetingimustest vajaka. Tema küll täiesti sile nahk oli peaaegu vasekarva. Küll veidi viltused silmad olid imetusväärset kaunid. Pisut täidlaste, ilusa kujuga huulte vahelt paistsid puhastatud mandleist valgemad hambad. Tema vahest veidi karedad pikad juuksed olid ronkmustad ja läikivad. Et teid liiga pikaleveniva kirjeldusega mitte väsitada, ütlen kokkuvõtlikult, et tema ilodusveega kaasus kaunidus, mis kontrasti tõttu seda enam mõjule pääses. Carmenit ilu oli kummaline ja metsik; nägu, mis esimesel pilgul hämmastab, mida aga ei suuda unustada. Eriti tema silmad väljendasid iharust ja tõrksust ühteaegu, nagu ma pole kohanud kellegi teise pilgus. (Mérimee 1990: 121)

Kohvikust saadab minategelane Carmenit koju, kus naine lubab talle ennustada. Elamist on kirjeldatud kui vähese sisustusega üsna avarat tuba ning Carmenit tegevust toas kui „nõidumisteremooniat“ ja naist ennast kui „täisverd nõida“ (Mérimee 1990: 122). Selliste kirjeldustega saab koheselt selgeks, et Carmenit arhetüüpi tähistavadki just võlukunsti ja sensuaalsuse märgid kui millegi tundmatu, huvitava ja eksootilise tähised. Kui siseneb don José ja leiab eest võõra mehe, on ta Carmenit peale vihane.

---

<sup>6</sup> jääkeldrisse, hisp.k.

Jutustuse teise peatüki kirjeldused Carmenist on vägagi pealiskaudsed ning tegelast antakse edasi peamiselt tema füüsiliste omaduste kaudu, ehkki aimatavalt on Carmenil süžee arengus juhtiv positsioon – tema käivitab ju mängu. Ainsad viited Carmenit tegelaskuju iseloomule, üldisemale taustale või muudele omadustele, mis võiksid tegelast lugejale rohkem avada, väljenduvad minategelase hinnangutes, mida ta naisele annab. Näiteks esimesel tutvumisel sillal püüab minategelane arvata Carmenit päritolu mainides naise „pehmet hääldust“ (Mérimee 1990: 120). Kui naine pakub talle ennustada, kasutab minategelane koheselt (ja sellest hetkest vabamalt) naise kohta sõna „nõid“ ning lausub veel: „[...] möödunud nädalal jagasin teeröövliga õhtueinet, eks lähme siis täna kuradi ümmardajaga jäätist sööma.“ (Mérimee 1990: 121) Kõige värvikamalt on kirjeldatud Carmenit vihastumist don José saabumisel:

Ta ägestus järjest enam. Tema silmad valgusid verd täis, pildusid tuld, nägu moondus, ta trampis jalgu. Mulle jäi mulje, et Carmen käis Joséle energiliselt peale, sundides teda tegema midagi, millele mees nagu vastu ajas. Ja nähes Carmenit oma käekesega korduvalt lõua alt läbi tõmbavat, kartsin liigagi hästi taipavat, millest oli jutt. (Mérimee 1990: 122)

Pärast don José saatel majast lahkumist minategelane sinna enam ei naase, isegi kui avastab oma taskukella varastatud olevat. Samuti ei mõtle jutustaja enam Carmenit peale, naist rohkem peatükis ei kirjeldata.

### **2.1.2. Don José ja Carmen**

Jutustuse kolmandal peatükil põhineb kogu Georges Bizet' ooperi libreto. Seetõttu pean vajalikuks jutustuse sisu kokkuvõtmist ja analüüsimist selle alapeatüki raames.

Kolmanda peatüki jutustaja on baski päritolu don José, kes on astunud pärast vaimulikuelu selja taha jätmist ratsarügementi ning kohtub Sevillas teenistuses olles Carmeniga, kes töötab sealses tubakatehases. Enne veel, kui José hakkab Carmenist rääkima, on tema arvamused andaluusia naistest küllaltki solvavad. Ta väidab, et taftmantiljast ei ütle keegi neist ära ja et „seda sorti asjaarmastajatel kalameestel tarvitseb vaid kummarduda, et oma saak üles korjata.“ (Mérimee 1990: 126) Samuti kinnitab José, et andaluuslannad teda hirmutavad. Esimest muljet Carmenist kirjeldab José nii:



Ta kandis punast, kaunis lühikest seelikut, mille alt paistsid valged, enam kui ühe auguga siidisukad, ja punasest marokäänist tillukesi kingi tulevärvi paeltega. Ta lükkas mantilja kõrvale, et näidata oma õlgu ja suurt kassiakimpu pluusiväljalõikes. Suunurgas oli tal veel üks kassiaõis ja ta liikus edasi puusi hõõritades nagu Cordoba hobusekasvanduse noor mära. [...] Carmen vastas igäihele, volksutas silmi, käsi puusal, häbitu nagu tõeline mustlanna, mida ta ju oligi. Algul ta mulle ei meeldinud [...] aga kassidel ja naistel on juba kord kombeks mitte tulla, kui neid kutsutakse, ning tulla, kui neid ei kutsuta [...] (Mérimee 1990: 127)

Vestlus Carmen ja José vahel on mänguline, naise tooni kirjeldab mees olevat andaluuslaslik ja täis naeru. José punastab süütu nalja üle, mida Carmen tema kulul teeb ning seejärel viskab naine talle silme vahele kassiaõie<sup>7</sup>, mille peale José'd oleks „nagu kuul tabanud“ (Mérimee 1990: 127). Maha kukkunud õie korjab ta üles ning peidab taskusse. See õis on talle hiljem Carmenit sümboliseeriv mälestus.

Hetke, mil kassiaõis Joséle kukub, võib järgneva loo kontekstis käsitleda kui kogu tegevust käivitavat sündmust. Siit alates on José jäädavalt Carmen mõju all. Seda kinnitab ka José alidus Carmenit vangi minemisest päästa kohe, kui viimane talle vaid mõned laused mehe emakeeles, baski keeles lausub. Ometi kasutab José Carmenit kirjeldades halvustava varjundiga sõnu ja ütlushi, nimetades teda valetajaks, kes „pursib“ baski keelt, kuigi „ainuüksi tema silmad, suu ja jume ütlesid selgesti, et ta on mustlanna.“ (Mérimee 1990: 129) Carmen abistamise eest kapralist reameheks degradeerituna saadetakse José kuuks ajaks vanglasse, kus ta kogu aja vaid naisele mõtleb, otsides tema jalgu vangikongi trellitatud aknast mööduvate jalakäijate seas.

Vanglast vabanedes Carmeniga taas kohtudes kirjeldab José tema välimust: „[...] pühakujäänuste kirst, ülespuhvitud, muktud, üleni kullas ja lintides. Kleit litritega, sinised kingad samuti litritega, kõikjal lilled ja kardpaelad.“ (Mérimee 1990: 132) Siin mainib José ka esimest korda, et on Carmenisse armunud ning oleks suuteline tema nimel tapma. Uuesti kohtuvad Carmen ja José Trianas Lillas Pastia trahteris. José laseb enne kohtumist ajada oma habeme ja harjab oma riideid „nagu paraadile minnes“ (*Ibid*). Koos veedavad nad öö Candilejo tänaval asuvas majakeses, mida José ka hiljem pidevalt meenutab. Hommiku saabudes saadab Carmen José enda juurest ära, öeldes, et on nüüd tasunud võla vangistusest päästmise eest. Mees on aga Carmenist ikka veel lummatud ja on selge, et naisest on saanud tema kinnisidee.

---

<sup>7</sup> Vt ptk. 2.2.2. Carmen vs. Micaëla

Esimene märk Carmeniga otseselt seotud vägivallast ilmneb, kui naine Joséle, kes teeb nüüd salakaubavedajatega koostööd, milles ta muidugi süüdistab Carmenit, kes tema pea sassi on ajanud (Mérimée 1990: 135), salakaupu vedades suu pidamise eest raha annab:

Vähe puudus, et oleksin talle mündi vastu pead virutanud, ja pidin end kõigest jõust vaos hoidma, et teda mitte läbi peksta. Kui olime tund aega tülitunud, läksin vihaselt minema. Hulkusin mõni aeg linnas, tormates edasi-tagasi nagu hull; lõpuks astusin sisse ühte kirikusse, pugusin kõige pimedamasse nurka ja nutsin kibedasti. (Mérimée 1990: 136)

Kui Carmen taas José silmist kaob, otsib mees teda paaniliselt mööda linna, kuni leiab ta lõpuks Candilejo tänavalt samast majast, kus temagi oli Carmeniga öö veetnud, koos noorukese leitnandiga. Vihahoos tapab José leitnandi ning on sunnitud põgenema. Ta uneleb koos Carmeniga rändamisest. Kui naine tema unistuse üle naerab, soovib José teda kägistada (Mérimée 1990: 138). Mägedesse jõudes ja salakaubavedajate jõuguga liitudes tunneb José end nende keskel hästi:

Salakaubavedaja elu meeldis mulle enam kui sõduri oma: tegin Carmenile kingitusi. Mul oli raha ja oli armsam. Südametunnistusepiinad mind ei vaevanud, sest, nagu ütlevad mustlased: naudingutes kärnad ei sügele. Meid võeti igal pool lahkesti vastu, mu kaaslased kohtlesid mind hästi ja ilmutasid minu vastu koguni lugupidamist. Põhjuseks osutus see, et olin tapnud inimese ja mu kaaslaste hulgas leidis neid, kellel polnud sellist vägitegu hinge peal. (Mérimée 1990: 139)

Ometi ei ole Carmen nõus salakaubavedajate seltskonna ees avalikult José armuke olema. Sellele vaatamata leiab mees end tema ees nõrk olevat ning täidab iga tema tahtmise, kuid usub naist taltuvat ning „korraliku naise tagasihoidlikkust“ ilmutavat ja oma „kombeid maha jätnud“ olevat (Mérimée 1990: 139).

Kui Carmen päästab sunnitöölt oma tegeliku abikaasa, García Ükssilma, läitub José veel suurema vihaga kui enne, nimetades Garcíat „kõige vastikumaks vördjaks“, „mustaks nahalt ja veel mustemaks hingelt“ ning „kõige ehtsamaks kaabakaks“ (*Ibid*). Kui Carmen läheb Gibraltarisse, järgneb José talle ning leiab ta rikkalikult riietatuna rõdurinnatisele nõjatumas. Carmenil on parajasti käsil afäär inglise härraga, kellelt ta plaanib raha välja petta. José on jälle armukade ning ta ütleb naisele otse näkku, et tal on „kange tahtmine [Carmenil] kavaleri ees pussiga üle põse tõmmata.“ (Mérimée 1990: 143) Kahekesi jäänuna José viha aga lahtub ning ta kirjeldab Carmenit olevat ilusamana kui kunagi varem:

Nii ilusana polnud ma teda veel kunagi näinud. Ehitud nagu madonna, lõhnaõlide hõng... siidisohvad, tikitud kardinad... ah!... ja mina nägin välja nagu varas, kes ma olingi. (Mérimée 1990: 144)

Tagasi mägedes norib armukade José kaardimängu ajal Garcíaga tüli ning pussitab ta surnuks, mida kuulutab ka Carmenile, kui too järgmisel päeval saabub: „Lühidalt, sellel päeval võitsin Carmeni tagasi ja mu esimene lause oli talle teatada, et ta on lesk.“ (Mérimee 1990: 146) Kuigi naine on esialgu tema peale pahane, ütleb ta viimaks, et on kohvipaksu pealt näinud, et sureb koos Joséga ning nad elavad mõnda aega koos kui mees ja naine. Kui Carmen härjavõitlusi vaatamas käies tutvub noore pikadoori Lucasega, muutub José järjest armukadedamaks ning lööb Carmenit (Mérimee 1990: 148). Et naist pikadoorist lahus hoida sunnib José teda endaga kaasa sõitma, anudes Carmenit endaga Ameerikasse põgenema. Kui naine sellest keeldub, ähvardab José ta tappa, väites et ta on tüdinud ainult Carmeni armukesti tapmast (Mérimee 1990: 148). Viimaseks jäänud sõneluse ajal mangub José nuttes, et Carmen jääks tema juurde ja tuletab meelde „koos veedetud õnnehetki“ (Mérimee 1990: 150). Carmen jääb aga enesele kindlaks: „Sind armastada – ma enam ei saa. Sinuga elada – ma enam ei taha.“ (Ibid) Raevuhoos võtab José noa, mis kuulus Carmeni mehele Garcíale, ning pussitab Carmenit.

Carmen oli José kinnisidee – naine peab iga hinna eest saama tema omaks ning selle nimel ei välistata ka tapmist, rüüstamist ja üleüldist vägivalda. José ainueesmärk on allutada Carmen ning sundida teda „korralikuks naiseks“, kes oleks viisakas ja vaikne nagu seda 19. sajandi ühiskond heaks pidas. Samas hindab José Carmeni vaba hinge ja peab imetlus- ja isegi armastusväärseks naise joviaalsust, korrates tihti, et temaga juba igav ei hakka. Hullunud José õigustused tapmistele ja vägivaldale ei tundu aga olevat muud kui romantismiaegne väljendus, mis heroiseerib „õigusemõistmist“ eksootilise ja ühiskonnale mittealluva üle.

Et jutustuse autor on meessoost, puudub lugejal teine vaatenurk Carmenile. Ühtegi Carmeni otsust ja tegu ei ole mõistetud tema kui inimese vabast valikust tulenevat, vaid kõik, mis ei ole meestegelastele meeldiv või tulu toov, on kirjeldatud naiselikult saatanliku ja nõiduslikuna. Feministlikust perspektiivist lähtudes võiks lugeda tegelast kui jutustuse kõige intelligentsemat ja võimsamat, kes salakaubavedajate ringis on *de facto* juht (Robinson 1992). Carmeni tujud ja tahtmised juhivad tegelikult kogu mängu, tema käes on loo ohjad ja tema korraldab kõik röövretked. Lisaks sellele selgub, et tal on igas Hispaania suuremas linnas elamine ning Gibraltaris teenijad ja palju ehteid. Materiaalsus pole küll kõik, ent meeste maailmas sellegipoolest näitab see võimu ja on sellega tihedalt seotud. Kirest pimestatud José näeb iseend kõike juhtimas, aimamata, et tegelikult on ta vaid põgus peatükk Carmeni elus.

Viha naise vastu, mis manifesteerub saatanlikkuse nägemisega kõiges, mida Carmen eales teinud on, tekib Josés alles vangis istudes.

Carmeni keha on jutustuses väga tugevalt seksualiseeritud, seda nii minategelase kui ka José poolt, kuid naise iseloomu võib ette kujutada ainult mõne üksiku sellekohase omadussõna järgi. Carmen elu keerleks justkui ainult ümber José, kuna naise minevikust ei räägita, küll aga José elust enne Seville Carmeniga kohtumist. Samas ei jää jutustust lugedes kuigi hea mulje meespeategelasest Josést endast, kuid arusaadavalt on autor seda proovinud parandada, lisades jutustuse viimaseks osaks neljanda peatüki, mis on üdini moraliseeriv ja viideteta „akadeemiline“ kirjeldus mustlaskultuurist ja rahvast. Mustlasi kujutatakse kui kõigile õhtumaade ühiskonna normidele vastu võitlevat rahvast, kelles on romantismiaegse kirjanduse (ja üldisema kunsti) jaoks ühteaegu midagi võluv ja vastikut. Koos ülejäänud jutustuse kontekstiga on neljas peatükk seetõttu vaid õigustav kommentaar José tegudele kolmandas peatükis.

## 2.2. Georges Bizet' „Carmen“

Georges Bizet (1838–1875) oli prantsuse romantismiajastu helilooja, kelle vaieldamatult kuulsaim teos on Prosper Mérimée samanimelisel jutustusel põhinev „Carmen“, mis esietendus 3. märtsil 1875. aastal Pariisi Opéra-Comique's. Ooperi libretistid olid Henri Meilhac ja Ludovic Halévy, kes töötasid libretistidena ka Jacques Offenbachi ooperite juures. „Carmeni“ esiettekanne tekitas publikus vastakaid arvamusi, kuid üldiselt nimetati ooperit selle sisu kõlblusetuse tõttu läbikukkunuks. Eelkõige võib selles näha täielikku kaldumist Opéra-Comique'i laval tavapärase, läbinisti moraalsete süžeede ja tegelaste ning õnneliku lõpuga ooperite juurest traditsioone lõhkuva ning vaat et täielikult vastupidise ooperi poole (McClary 1992: 45). Vastumeelsus ooperi suhtes kestis kuni Bizet' surmani. Mõned kuud pärast helilooja surma hinnati „Carmeni“ ümber ning pea 150 aastat hiljem on see üks maailma mängitumaid oopereid ja kindlustanud koha ooperikaanonis.

„Carmeni“ on 4-vaatuseline *opéra-comique*<sup>8</sup>, mille tegevus toimub 1830. aastatel Seville ja selle lähiümbruses. Ooperi peategelased on, nagu Mérimée jutustuseski, mustlasnaine Carmen ja sõdur don José, kuid olulised tegelased on ka matadoor Escamillo ja andaluuslanna

---

<sup>8</sup> Ooperižanr Prantsusmaal; ei ole koomiline, vaid sisaldab laulmise kõrval sõnalist osa. Nimi pärineb samanimelise teatri repertuaaris olnud lavastustest.

Micaëla, kes on justkui pöördvõrdelised kujutised kahe peategelase olemustest. „Carmeni“ libreto erineb Mérimée „Carmenist“ peamiselt tegelaste poolest, keda ooperis on rohkem nimeliselt välja toodud. Lisaks ülalmainitutele on mainimisväärsed tegelaskujud José ülemus leitnant Zuniga, Carmen'i sõbrannad mustlasneiud Frasquita ja Mercedes ning salakaubavedajad Dancaïre ja Remendado. Kui kaks viimast nime on ka Mérimée mainitud jutustuses, siis ülejäänud on Meilhaci ja Halévy looming, kaasa arvatud Micaëla. Lisaks on matadoori Escamillo nimi ja amet muudetud – jutustuses kohtub tema asemel pikadoori<sup>9</sup> Lucast. Olulise tegelasena jutustuses on ooperist kõrvale jäänud Carmen'i abikaasa García, kelle asemele ehk paigutubki Micaëla – Carmen'i mineviku asemel inimene José minevikust.

Järgnevas kahes alapeatükis kirjeldan Carmen'i tegelaskuju kujutamist ooperis. Esmalt võrdluses jutustuse Carmen'iga ning seejärel võrdluses Micaëlagi kui „hea naise“ kehastusega. Kolmas ja viimane alapeatükk käsitleb „Carmeni“ vastuvõttu kriitikas, eelkõige Eestis lavastatud „Carmenite“ vastuvõttu. Eriline rõhuasetus kriitika käsitlemisel on kriitika feministlikus lugemises – kas kriitik näeb lavastust, ning eriti Carmen'i kujutamist, nii nagu selle on ette kirjutanud meesperspektiivne algtekst ja libreto, või on tegemist pigem feministliku või neutraalse perspektiiviga.

### **2.2.1. Jutustuse-Carmen ja ooperi-Carmen**

Carmeni tegelaskuju paremaks mõistmiseks ooperi kontekstis on alljärgnevalt kirjeldatud kõigepealt lühidalt ooperi süžeed ning seejärel tegelase mainimised/kirjeldamised kõikides ooperi vaatustes.

Ooperi esimese vaatuse tegevus toimub Sevilla tubakavabriku lähistel, kuhu seal parajasti valves oleva patrulli juurde saabub noor Micaëla, kes otsib don José'd, et üle anda talle mehe ema kiri. José on aga valves mujal. Õige pea heliseb vabriku kell, mis kuulutab tööliste puhkepausi. Teiste seas ilmub Carmen, kelle saabumist ümberkaudsed mehed, kes naiste vahtimisega tegelevad, ootavad. Carmen aga naerab kõigi üle, visates armastuse märgiks Joséle lilleõie, ja lahkub. Micaëla kohtub José'ga ning koos unistavad nad õnnelikust tulevikust. Kui

---

<sup>9</sup> Pikadoor – härjavõitlejate meeskonda kuuluv matadoori abiline, kes astub areenile enne matadoori ja kelle ülesandeks on härga haavata ja väsitada, et see matadoorile alluks.

vabrikus tekkinud tüli süüdlane Carmen on tarvis vangi toimetada, ei suuda José vastu panna ja vabastab Carmenit, kui see lubab teda armastada. José degradeeritakse ja vangistatakse.

Teise vaatuse sündmused toimuvad Sevilla lähedases kõrtsis. Matadoor Escamillo on suundumas linna ning tutvub kõrtsis peatudes Carmeniga. Kui salakaubavedajad Carmenit endaga kaasa kutsuvad, ta keeldub, sest ootab Joséd, kes on vangist vabanenud. Kui José peab naasma kasarmusse, on Carmen solvunud ning keelitab teda hoopis salakaubavedajatega liituma. Leitnant Zunigale kallale tungimise järel lahkub José koos Carmeniga mägedesse.

Kolmas vaatus leiab aset mägedes, kus salakaubavedajad valmistuvad piiriületamiseks. Carmen ei jaks enam José armuavaldustele samaga vastata ning nad lähevad tülli, kuna mees tahab koju minna. José ähvardab Carmenit tappa ning Carmen kaardid näitavad samuti surma. Mägedesse on salakaubavedajatele järgnenud ka Micaëla ning Escamillo. José lahkub Micaëla järel ema juurde ning Carmen koos Escamilloga härjavõitlusele.

Neljas ja viimane vaatus saab teoks härjavõitluse areeni lähedal Sevillass. Sõbrannad hoiatavad Carmenit José eest, kuid Carmen otsustab oma saatusele vastu astuda – kaardid on rääkinud. José vannutab Carmenit endaga kaasa tulema, kuid naine ei nõustu ning vihahoos tapab José Carmenit.

Esimeses vaatuses ilmub Carmen lavale teiste vabrikunaiste järel, teda otsivad meeste ihalevad pilgud ning teda lõpuks silmates laulavad kõik unisoonis, kui tungivalt naist ihatakse (Halévy & Meilhac 1885: 10). Jääb mulje, nagu oleks selline vastastikune hüüdlemine igapäevane, sest Carmen ainult naerab veidi ja flirdib kõigiga, lauldes seejärel ooperi vaieldamatul kuulsaima muusikalise numbri „Habanera“, mis jutustab keerutamata ent mängleva kergusega armastusest kui vabast linnust, keda keegi päriselt taltsutada ei saa ning mis käitub täpselt vastupidiselt sellele, kes teda siiski püüda üritab. Esimene kirjeldus, mis otseselt mõne tegelase poolt Carmenit kohta ooperis väljendatakse, pärineb Josélt, kes pärast naise lahkumist mõtiskleb:

Quels regards! Quelle effronterie !  
Cette fleur-là m'a fait l'effet  
d'une balle qui m'arrivait !  
Le parfum en est fort et la fleur est jolie !  
Et la femme...

S'il est vraiment des sorcières  
c'en est une certainement.<sup>10</sup>  
Milline väljanägemine! Milline  
häbematus!

---

<sup>10</sup> Siin ja edaspidi prantsuse keelest tõlkinud autor.

See lilleõis mõjus mulle  
kui oleks mind tabanud kuul!  
Selle aroom on tugev ja lilleõis on ilus!  
Ja see naine...

Kui nõiad tõesti olemas on  
on tema kindlasti üks neist.  
(*Ibid*: 11-12)

Ka duetis Micaëlagaga viitab José hetkeks Carmenile, kasutades tema kohta sõna „deemon“ ning tänades oma ema, kes Micaëla kaudu ta deemoni küüsi langemise käest päästnud on. Vabrikus puhkenud lärmaka tüli juures kirjeldatakse Carmenit koheselt kui süüdlast ning leitnant Zuniga käsul toimetatakse naine vanglasse, kusjuures mees kirjeldab Carmenit kui „tegelikult toredat“ ning tema käsi neid kinni siduda lastes kui „ilusaid“ (*Ibid*: 19). Vangistust oodates laulab Carmen hispaania rahvatantsust inspireeritud *seguidilla*, mille sõnu hoolikalt valib, et José taltuks ning tal minna laseks. See õnnestub ja Carmen pääseb naerdes vabadusse.

Teise vaatuse kõrtsistseeni taustal kirjeldab Carmenit jälle mees, seekord matadoor Escamillo, kes Carmenit kaunitariks kutsub. Ka naise sõbrad salakaubavedajad Dancaïre ja Remendado kirjeldavad Carmenit kui „ilusakest“, ent teevad seda pigem sõbralikult nõökivalt. Vanglast vabanenud José saabudes jäävad nad Carmeniga kahekesi ning omavahelise vestluse või pigem sõneluse käigus tunnistab mees talle, et ükski teine naine pole kunagi varem tema südant nii liigutanud, kui seda on teinud Carmen (*Ibid*: 40–41). Et Carmen ei nõustu kuulama José vabandusi, miks too peab väeossa naasma ja et mees teda siiski armastab, tõstab José naise peale häält ning laulab seejärel aaria, mida nimetatakse ka lilleaariaks, millega tahab tõestada oma armastuse tugevust. Aaria sõnad on aga rohkem José eneserahuldamist ja Carmeni needmist kirjeldavad, ta laulab oma mõtetest ja tunnetest vangikongis istudes, muutes naise nii vaid sõnalise ihaluse objektiks olukorras, kus kontekstuaalselt võiks oodata füüsilist iha (McClary 2002: 59; McClary 1992: 98). Carmen vastab sellisele kuiva kire puhangule õiglaselt: „Ei, sa ei armasta mind!“ (Halévy & Meilhac 1885: 42) Leitnant Zuniga saabudes tekkinud tülis kirjeldatakse Carmenit taas kui „ilusakest“. José ei ole võimalik enam leitnandi ründamise pärast rügementi naasta ning ta ühineb salakaubavedajatega rännakul mägedesse.

Kolmandas vaatuses seavad salakaubavedajad end parajasti puhkama, kui Carmeni ja José vahel puhkeb tüli, sest viimane igatseb koju ema juurde, kes mõtleb temast kui ausast ja heast inimesest. Tüli lõpetab Carmen, lausudes José ähvarduste peale: „Kas sa ehk tapad mind? Mis mul sellest? Saatus otsustab lõpuks kõik.“ (Halévy & Meilhac 1885: 48) Carmeni

sõbrannad Frasquita ja Mercedes laovad endale igavuse peletamiseks kaarte, mis näitavad vaid õnne, armastust ja palju raha. Kui Carmen samuti endale kaarte panema hakkab, näitavad kaardid surma – kõigepealt sureb Carmen, siis José. Järgnev kaarditrio on üks ja ainuke hetk kogu ooperis, mil Carmen näitab end tõeliselt haavatavana. Kogu tema olek on rusutud ning tavapärase joviaalsuse asemel on ta kammitsetud ning rõhutult kurvameelne. Puhkehetk saab läbi ning Carmen lahkub sõbrannade saatel kaupa vedama. Saabub Micaëla, kes on salgale mägedesse salaja järgnenud, lootuses Joséd leida. Oma aarias kirjeldab Micaëla Carmenit:

[...] Je vais voir de près cette femme  
dont les artifices maudits  
ont fini par faire un infâme  
de celui que j'aimais jadis :  
elle est dangereuse, elle est belle,  
mais je ne veux pas avoir peur [...]

Ma saan näha lähedalt seda naist  
kelle riikalikud needused  
on lõppeks hukka viinud  
mehe, keda varem armastasin:  
ta on ohtlik, ta on ilus,  
kuid ma ei karda teda  
(*Ibid: 54*)

Ka Escamillo on mägedesse salakaubavedajatele järgnenud, kuid seda Carmenit pärast. Seda kuuldes kutsub vihane José ta noavõitlusele, mille võitja saab naise endale. Tüli lahutab Carmen, kelle keelitusel Escamillo rahulikult lahkub. Taas ilmub Micaëla, kes Joséd endaga koju palub tulla. Carmen on sellega enam kui nõus ning pika jagelemise peale mees viimaks lahkubki, kuid lubab tagasi tulla.

Neljandas vaatuses José naasebki ning seab Carmenit valiku ette – elu temaga või surm. Pääseda saab Carmen vaid koos Joséga, nii korrutab mees pidevalt, kuni naine end minekule seab. Selle peale ägestub José veel enam ning ähvardab:

Ainsi, le salut de mon âme,  
je l'aurai perdu pour que toi,  
pour que tu t'en ailles, infâme,  
entre ses bras, rire de moi !  
Non, par le sang, tu n'iras pas !  
Carmen, c'est moi que tu suivras !

Niisiis, oma hinge pääsemise  
pean ma kaotama, et sina  
saaksid tema juurde minna, nurjatu,  
tema käte vahel minu üle naerda!  
Ei, mu vere nimel, sa ei lähe!  
Carmen, sa tuled minuga!  
(*Ibid: 57*)

Carmen ei alistu. José ründab teda noaga, Carmen langeb. Rahvas väljub areenilt ning neid nähes viskub José naise surnukehale, hüüdes: „Mu jumaldatud Carmen!“ (*Ibid: 58*)



Jutustuse ja ooperi Carmenis on loomulikult palju sarnast, jutustusel ooper põhinebki. Üks kõige sarnasemaid faktoreid, kui mitte öelda, et täpselt nii on mõlemas teoses, on Carmen kui tegelase mineviku, iseloomu, mõttelaadi ja tegeliku olemuse kirjeldamine ainult läbi meestegelaste silmade või läbi meesperspektiivi. Ainukene erand on Micaëla, kes, olles naistegelane, kirjeldab Carmenit justkui naise vaatenurgast. Samas ei ole Micaëla Carmen kirjeldamise hetkel veel temaga kohtunud, mistõttu kirjeldus on ainult eelarvamus põhine ning peegeldab José öeldut esimese vaatuse duetis.

Nii jutustuses kui ka ooperis on Carmen kirjeldamine taandatud eelkõige naise füüsilisuse kirjeldamisele ning tegelast seksualiseeritakse ja objektiviseeritakse iga väiksemagi kirjelduse kaudu, isegi kui kirjeldajaks on naised. Ainsaid viiteid Carmen mõttemaailmale ja selle kaudu tema tegelaskuju mõistmisele, võib püüda tegelase lauldud muusikaliste numbrite tekstidest, mis tunduvad kuni kolmanda vaatuseni olevat lihtsad ja igapäevase juurde kuuluvad, justkui tuhat korda öeldud. Alates kolmandast vaatusest muutuvad Carmen lauldud sõnad sügavamaks ja lõplikumaks, eriti kolmanda vaatuse kaarditrio, mille sõnades väljendub traagika otsekui raputaks Carmenit, muutes tegelase tõsisemaks.

Eelkirjeldatu ja analüüsi põhjal võib järeldada, et ooperi-Carmen on tegelasena feministlikust vaatenurgast ehk veidi paremas olukorras kui jutustuse-Carmen, sest tema lauldud sõnades väljendub veidigi tegelase mõttemaailm. Jutustuses kujutatud Carmen on ainult kahe meestegelase kirjeldus, isegi tema sõnad on edasi antud ainult meestegelaste meenutuste kaudu.

### **2.2.2. Carmen versus Micaëla**

Ooperi kaks naispeategelast – Carmen ja Micaëla on väga erinevad nii iseloomult kui ka tegelasfunktsioonilt. Et Micaëla tegelasena esineb vaid ooperis ja ei ole pärit ooperi alliketeoseks olevast jutustusest, võib väita, et Micaëla on lisatud ooperisse eesmärgiga Carmenile vastanduda ning kujutada Carmenit kui amoraalset ja antagonistlikku. Tegemist on klassikalise näitega binaarsest opositsioonist – hea vs halb. Alljärgnevalt kirjeldan kolme võtet selle saavutamiseks.

## 1. Esimene naine laval

Esimene naistegelane laval on Micaëla, kes otsib José, et anda talle kiri mehe emalt. Esimesena ilmuvat tegelast samastab vaataja tihtipeale protagonisti ehk vooresliku tegelasega, kellega saab iseennast samastada ning sellise soov-samastumise kaudu enda peale projitseerida tegelase positiivsed jooned (Saro 2001: 150-151). Micaëla on ooperi lavastustes tihtipeale riietatud taevasinisse, mida Mérimée jutustuses on nimetatud andaluusia naiste kleidivärviks, kuid mis semiootiliselt võiks viidata ka tema kujutamisele neitsi-maarjalikult hea ja puhtahingelisena. Tegelase ilmumine sinistes värvides ja tema eesmärk konstrueerivad seega arusaama Micaëlast kui üdini heast ja üllast tegelasest, vooreslikust Neitsist. Micaëla puhtust kinnitab näiteks tema keeldumine valves olevate sõdurite seltsis José ootama jääda, kuigi nood seda naiselt väga paluvad. Selles võib näha vooresu kinnitamist seksuaalsest ahvatlusest keeldumise teel.

Carmen ilmub lavale hiljem, on tavaliselt riietatud punasesse ning teda saadavad meeste hüüded ja himurad ohked. Nii on konstrueeritud Carmen tegelaskuju pahelisus, mis väljendub punase värvi võrdsustamises saatana või põrguga ning et Carmen meeste tähelepanu naudib, on ka esimene kirjeldus temast kui häbematu nõia. Ka tegelase valikud ja käitumine kogu tegevustiku jooksul on kontrastsed Micaëla vooreslikkusega – Carmen suhtleb meestega vabalt ja vahetult, ei ole truu ühele kindlale mehele ning käitub üleüldiselt kristliku moraali vastaselt.

## 2. Päästja *versus* hukutaja

Micaëla ilmub Joséle kui päästeingel – naine toob kirja mehe emalt, milles viimane kirjutab Micaëla headusest. Koos unistavad nad helgest ja ilusast tulevikust (I vaatus – duett „Parle-moi de ma mère!“ – José ja Micaëla). Hiljem, kui José on juba salakaubavedajate jõuguga liitunud, viib Micaëla ta tagasi koju. Carmen ilmub Joséle kui hukutaja – saatanlik võrgutaja, kes kingib mehele (kassia)õie, mis on „nõiutud“ ja selle saaja hukub. Carmen kirjeldamiseks kasutab José koheselt sõnu „nõid“ ja „häbematu“, kuid tunnistab ka ise, et ei suuda tema võrgutamisele vastu panna.

Carmeni ja Micaëla vastandumises võib näha naisarhetüüpide vastandamist, kus Micaëla esindab Madonna, Neitsi Maarja, armastaja ja naiivsuse arhetüüpe ning Carmen prostituudi, nõia, täitmatu naise ja Musta Lese arhetüüpe. Need arhetüübid väljenduvad tegelasi kirjeldavates värvides, nende tegudes ja ka saatuses. Nii Carmen kui ka Micaëla pealisülesanne on seotud don Joséga, ühelt poolt ta hukutada ja teisalt päästa. Micaëla kui

päästja pääseb ka ise – pärast Joséga viimase ema juurde lahkumist teda enam ei kohta. Carmen kui hukutaja hukkub – kirest ja vihast pimestatud José tapab naise, kui too enam teda ei taha.

Mõlema naistegelase juures võib välja tuua ka ühe konkreetse eseme või sümboli, mis antakse meestegelasele edasi justkui päästmise või hukutamise märk. Micaëla puhul on see don José ema kiri, milles kirjas ema tervislik seisund ja tema soov, et poeg Micaëla endale naiseks võtaks. Seda kirja võiks käsitleda kui *deus ex machina*-likku sümbolit hukatusest pääsemiseks, kuid don José valib teise tee. Carmen sümbol on kassiaõis, mille ta Joséle nende esimesel kohtumisel viskab.

Kassiaõiel on kaks võimalikku tähendust. Kui võtta Mérimée jutustuse eestikeelse tõlke ja prantsusekeelse libreto järgi uurimisobjektiks kassia ehk kaneelipuu (*cassia fistula*), on tegemist tugeva aroomiga kollaseõielise taimega, mis kasvab looduslikult vaid Aasias. Tai kuningriigis on kassiaõied kuningliku perekonna sümbol (Ayurveda), hiina kultuuris vitaalsuse, pika eluea ja intelligentsuse sümbol (Chinasage). Sellises kontekstis on kassiaõie näol tegemist Carmen eksootilisuse sümboliga. Võttes kassiaõie tähenduse all arvesse aga kaneelipuu sarnaselt liblikõieliste taimede sugukonda kuuluva akaatsia (*acacia*), on sümbol hoopis teise tähendusega, tulenedes Piiblist, milles Mooses akaatsiapuust tabernaakli ja muu püha mööbli valmistas (2Ms 25:10 – 2Ms 38:6). Vabamüürlaste sümboolikas on akaatsiaoksal kolm tähendust – surematus, süütus ja algus (The Sprig of Acacia). Selline käsitlus põhineb akaatsia, eriti *acacia farnesiana* ehk *vachellia farnesiana* laialdasel levikul Euroopa botaanikaaedades (Wildflowers of Israel), kus „Carmeni“ autor Mérimée taime ja selle aroomiga tutvuda võis. Taimest valmistatava parfüümi nimi on *cassie* (*Ibid*), millest võib järeldada, et lilleõis, mille Carmen Joséle viskab, on akaatsiaoksake ning kassiaõieks on see muutunud tõlkevea tõttu.

Hukatuslikkus väljendub pühaduse, surematuse ja süütuse najal siiski – Carmen viskab õie Joséle, sümboliseerides justkui omaenese pühaduse, surematuse ja süütuse kaotust. Ooperi lavastustes on aga kassiaõie asemel tavaliselt Carmen sümboliks hoopis punane roos, millel on palju konkreetsemad ja üldiselt levinumad konnotatsioonid armastuse, iha ja verega.

### 3. Aariaküsimus

Ooper koosneb numbritest, mille moodustavad aariad, duetid ja muud muusikalised numbrid. Ooperi peategelane laulab tavaliselt vähemalt ühe aaria vaatuses. Näiteks Delila tegelaskuju Camille Saint-Saënsi ooperis „Simson ja Delila“ laulab igas vaatuses, kus ta tegelasena ilmub, ühe aaria ning aariate esitamisel või õppimisel väljaspool ooperi lavastamist

eristatakse tema aariaid vaatusenumbrite järgi. Bizet' ooperis „Carmen“ ei ole peategelasel laulda mitte ühtegi klassikalist aariat, vaid koori- või ansamblikaatega rahvalaulupärimuse- laadsed viisid või duetid, kus Carmenile kuulub soolo või suurem osa:

I vaatus – Habanera „L'amour est un oiseau rebelle“ – Carmen ja koor

I vaatus – Seguidilla „Près des remparts de Séville“ – Carmen ja José

II vaatus – Flamenco „Les tringles des sistres tintaient“ – Carmen, Mercedes ja Frasquita

III vaatus – Kaarditrio „Mélons! – Coupons!... En Vain Pour Eviter“ – Carmen, Mercedes ja Frasquita

Carmeni lauldud numbrite esitamisel või õppimisel väljaspool ooperi lavastamise konteksti kasutatakse esimese kolme puhul kirjeldavaid nimesid Habanera, Seguidilla ja Flamenco. Kui viimane on tõesti Hispaaniast pärit tants, siis Habanera pärineb hoopis Kuubalt ning Seguidilla on segu orientalistlikust ja mustlaslikust eksootikast (McClary 1992: 56). Carmen laulab alati justkui kabareenumbreid, mis loovad naisest veel enam kuvandi kui eksootilisest Teisest, keda allutada lääneliku ühiskonna ja muusikateooria alla (*Ibid*: 57).

Kolmanda vaatuse kaarditrio puhul võidakse tingival kasutada nimetust „kaardiaaria“, kuid see ei ole tegelikult täpne. Ainuke naistegelane, kes Bizet' ooperis klassikalise aaria laulab, on Micaëla, kelle III vaatuse „Je dis que rien ne m'épouvante“ on ooperikaanoni kohaselt täiesti klassikaline aaria. Nii on konstrueeritud Carmen ja Micaëla, kahe naise vastuseis, kus esimene on traditsioonist hälbiv ning teine vastab täielikult klassikalisele traditsioonile. Seetõttu on ülal kirjeldatud vastandamine Carmen ja Micaëla vahel kinnitatud ka muusikas.

### 3. „CARMENI“ VASTUVÕTT

Georges Bizet' ooperi „Carmen“ esmaettekandele avaldatud kriitikas pöörati suurt rõhku teose moraalile, või pigem nimategelase moraalitusele, jättes peaaegu täielikult kõrvale muusikalise osa ning mainides vaid poole sõnaga lauljate sooritusi (Macdonald 2014: 226). Sarnane tendents kirjutada pigem ooperi moraalsusest ja keskenduda nimategelase välimusele, on levinud ka 21. sajandil lavastatud „Carmenite“ vastuvõtus. Bakalaureusetöö kolmandas peatükis kirjeldan ja analüüsin kahe Eestis lavastatud „Carmeni“ retseptiooni: Rahvusooper Estonias 2011. aastal esietendunud ja Vanemuise teatris 2015. aastal esietendunud „Carmeni“ arvustusi, ülevaateid ja intervjuusid lavastajate ning osatäitjatega.

#### 3.1. Rahvusooper Estonia „Carmen“

Rahvusooper Estonia „Carmen“ esietendus 26. mail 2011<sup>11</sup>, lavastajaks Inglismaalt pärit Walter Sutcliffe, kunstnikuks Liina Keevallik, nimiosas Helen Lokuta või Juuli Lill. Ooperi lavastus oli üsna traditsiooniline ning retsitatiivsete vahetekstide asemel kasutati algupäraseid sõnalisi vahetekste (Rahvusooper). Lavastuse analüüsis on kasutatud 2018. aasta jaanuaris tehtud salvestust, nimiosas Helen Lokuta, don José rollis Luc Robert, Micaëla Albina Kotšetova.

Estonia „Carmeni“ lavastus on kolmevaatuseline ning kostüümides, lavakujunduses ja rekvisiitides üsna traditsiooniline ehk tegevus toimub päris selgelt 19. sajandi Hispaanias. Avamängu esimeste nootide ajal avanevate tumesiniste kardinade taga on ekraan, mida raamib kumerate nurkadega paspartuu. Seepiatoonis pildiseeria, mis ekraanile kuvatud, kujutab kui mälestust millestki põlenust ja kadunust. Üksteise järel ilmub pilte mustlastest ja Carmeni silmadest, siis aga üks pilt kahest hästi rietatud noorest lapsest (on need ehk Micaëla ja José?) ning üks valge õis, mis saapaga maasse tallatakse. Et raam ei kao kogu lavastuse jooksul, vaid muutub pigem järjest tähelepandavamaks, on see käsitletav kui lavastuslik võtte Carmeni loo etendamiseks ühest küljest piltliku mälestusena, teisalt aga kui filmina, sest ümarate servadega lavapilt võib jätta mulje vanema mudeli televiisorist.

---

<sup>11</sup> Lavastus ei ole 2021. aasta maikuu seisuga enam teatri mängukavas.

Ka teise ja kolmanda vaatuse avamängude ajal on kardinatagusele ekraanile midagi projitseeritud – teises vaatuses Lillas Pastia trahter Sevilla lähedal ja kolmandas vaatuses pildid Sevillast, seda läbivast Rooma-aegsest viaduktist ning mustlaskolonnist mägedes. Teise vaatuse trahter ärkab pildilt ellu, kui projektsioon sujuvalt maha keeratakse ja pildi sees flamenkotantsija lehvikuga käsi tõuseb. Kolmanda vaatuse pildid vahetuvad vereprintsmetega ning vahetult enne vaatuse tegevuse algust on ekraanile projitseeritud Carmen ja José liival üksteise embuses lamamas, kusjuures José sõrmede vahelt pudeneb aegade liiv.

Lavastuse värvigamma on kogu lavastuse jooksul tuhm, justkui kõrbepäikesest põlenud või ajahambast näritud. Ainsate eredate värvidena jäävad silma Micaëla sinine pearätt ja punane õis Carmen juustes. Eelmises alapeatükis kirjeldatud värvide ja arhetüüpide taustal on väga selge, miks sellised värvid just neid tegelasi esindama on valitud. Teise vaatuse kõrtsistseeni juures on värvid veidi eredamad, kuid kõige värvikirevam on kolmanda vaatuse teine pool, libretojärgne neljas vaatus, mis toimub härjavõitluse areeni ees. Koori naised ja mehed on seal rietatud üsna kirjult ning mõnel naisel on Carmenile sarnaselt juustes punane õis.

Carmeni ja Micaëla vastandamine toimub lavastuses lisaks värvide vastandamisele ka kahe tegelase kehakeele erinevuses. Kui Micaëla on kohe lavale saabudes arglik ja ärev, hoides kogu etenduse jooksul pidevalt kramplikult oma kandekotist kinni, siis Carmen on seevastu avatud ja enesekindla hoiakuga, astudes meeleldi tähelepanu keskpunkti. Ja tähelepanu keskpunkti tuleb tal astuda palju, sest kõik numbrid on lavastatud eeslava keskele. Vaid kolmanda vaatuse kaardiaarias astub Carmen lava keskpunktist veidi vasakule ja ka viimases stseenis on surutud vastu vasakut lavaseina. Ka teiste tegelaste lauldu on lavastatud kõik eeslava keskele. Ehkki selline lavastamisviis tundub „Carmeni“ puhul veidi kummaline ning tekitab tunde numbrioperist või kostüümides draamast, tuleb siinkohal arvestada ka Rahvusoperi lava akustilise iseärasusega.

Et akustiline tšenter, millest hääli Rahvusoperi laval kõige paremini saali jõuab, asub just seal, kuhu enamus laulunumbreid lavastatud on, on ohverdatud naturaalne ja näitlejameisterlik suhtlus näitlejate vahel. Sellisest ohverdusest tulenev tinglikkus on omane tegelikult kogu lavastusele. Tundub, nagu oleksid osatäitjad mängitavast väsinud, koor ei jõua kohati orkestrile järele ja mõningad misantseenid on katkendlikud. Näiteks dramaatiline kaardiaaria, milles Carmen sõbrannade eeskujul omale kaarte laob ja neist surma ennustab. Lokuta Carmen viskub aaria lõppedes ahastusest põrandale, kuid hüppab sealt kohe krapsakalt

püsti, kui järgmine muusikaline motiiv kõlama hakkab. Uues stseenis pole enam kriipsugi ahastusest, mida võiks oodata tegelaselt, kellele just äsja on ennustatud vältimatut surma.

Carmeni tegelaskuju olemust on lavastaja Walter Sutcliffe kirjeldanud: „Ta on noor naine, kes on täielikult vaba. Ta usub, et tema saatus on juba ette ära otsustatud, ja see usk teebki ta vabaks. Ta on seepärast mõistatuslik ning see muudab ta vastupandamatuks.“ (Kuningas 2011) Helen Lokuta mängitud Carmen on küll kehakeeleliselt vaba ja täidab talle ette antud rolli piisava innukusega, kuid üheks suureks komistuskiviks tundub olevat laulja füüsilisuse erinevus näitleja omast. Lokuta seisab alati staatilises asendis, põlved veidi kõverdatud ning käed puusas. Ehkki see on küllalt hea asend laulmiseks ning diafragma paremaks toetamiseks, ei anna poos mängutehniliselt Carmeni tegelaskujule erilist juurde. Pigem paneb õlgu kehitama – ju on Lokuta jaoks vaba ja võimukas naine see, kes alati käed puusas seisab. Väga lühikest kasvu ja kõhna kehaehitusega naisena kipub Lokuta ka tegelasena lihtsalt laval ära kaduma. Sellele aitab küll kaasa tegelaste paigutamine eeslava keskele tähelepanu keskpunktis olemise ajaks, ehk aariate laulmise ajaks, kuid ometi lõhub see pidevalt neljanda seina mulli, mille pildiraamiline lavakujund ehitanud on.

Üldjoontes on Carmeni tegelase kujutamine siiski üsna teadlikult asetanud rõhu naise isepäisele vabadusejanule. Ta suhtleb vabalt kõigi teiste ooperi tegelastega, näidates üles hoolivust ja juhiomadusi, mis teevadki temast grupi liidri. Kohati jääb veidi arusaamatuks mõni näitlejameisterlik valik, kuid selle võib kirjutada laulmist soodustavate võtete alla. Samas on siinne analüüsiv etendus salvestatud 7 aastat pärast esietendust, mistõttu on tõenäoline, et palju lavastajatööd võib olla juba ununenud ja sisse harjunud pigem mugavad ja lihtsamini teostatavad võtted.

Lavastuse vastuvõtt, mis pärineb eelkõige esietenduse õhtust, käsitleb „Carmenit“ kui draamarežii pitsoriga lavastust (Loog 2011). Rahvusoperis on Sutcliffe'i „Carmen“ juba kümnes Bizet' ooperi lavastus ning erineb varasematest oma veristliku lavakujunduse ja vaatamängulisusega (*Ibid*). Huvitaval kombel on esietenduse vastuvõtt kirjeldatud tegelasi pigem harva eeslaval prožektorite valgusvihku sattumas, kuid ülal analüüsitud etenduse salvestusel on asi täpselt vastupidine ning kõik tegelased astuvad just tähtsustatult ette oma numbrit esitama.

Carmeni tegelaskujust kujuneb lavastuse vastuvõtt pilt kui liiderlikust ent lolilialikust noorest neiust, kellel puudub sügavus. Eriti just Helen Lokuta mängitud Carmenile heidetakse

ette kargust ja kiretust, võrreldes tema tegelaskuju trammiga, mis viib endaga kaasa teised tegelased. Selline kirjeldus on tegelasele omistatud nii nais- kui ka meesautorite kriitikas, kuid viimaste puhul eriti esile tungivalt rõhutatud:

Mustlastüdruk Carmen on aga armuasjades anarhist ja hedonist – romantilistel tunnetel pole tema jaoks nende sügavusest või kestvusest hoolimata midagi ühist kohustuste, turvatunde, truuduse, omandisuhete ega ka mitte auga. Carmen on ühiskasutuses nagu tramm. (Loog 2011)

Tegelaskuju kirjeldamise kõrval on teda lavastuses mänginud näitlejale omistatud Carmen jooni või nende puudumist kritiseeritud, kasutades omadussõnu „edvistav“, „võrgutav“, „särts“ või „ei olnud piisavalt temperamenti“, „pisut kirglikum ja sensuaalsem rollijoonis oleks talle paremini sobinud“ (Silberg 2014; Susapesa 2011; Loog 2011). Kohati torkab silma ka lavastuse nimiosalise Helen Lokutaga tehtud intervjuudes näitleja seksualiseerimine ka väljaspool teatriseinu:

Helen näeb välja pilkupüüdvalt elegantne, seljas suvine seksikaskleidike, mis jätab kahtluse, et tegemist võiks olla mõne kuulsadisaineri loominguga. *Look*'ile panevad punkti rukkilillesinised eriti kõrgekotsaga kingad, mis rõhutavad soodsalt Heleni sinisilmi ja jätavad ruumi ka fantaasiaks. (Zupping 2011)

Rahvusoooperi lavastuse vastuvõtust ja meediakajastusest saab esile tuua mõne üksiku näite, kui Carmenit tegelaskuju (või ka teda kehastavat näitlejat) on kirjeldatud vaid läbi iseloomuomaduste, keskendumata füüsilisusele. Valdav enamus avaldatud kriitikast keskendub Carmenit tegelaskuju eksootilisele kuvandile, otsides lavalt seksuaalsust, kirge ja erootikat.

### **3.2. Vanemuise teatri „Carmen“**

Vanemuise teatri „Carmen“ esietendus 22. mail 2015, lavastajaks itaallane Giorgio Madia, kunstnikuks Maarja Meeru, nimiosas Aleksandra Kovalevitš<sup>12</sup>. Ooperi tegevustik on toodud 20. sajandi keskpaika, traditsioonilise punase värvi asemel domineerivad sinine ja pastelsed toonid ning sõnaliste vahetektide asemel on kasutatud retsitatiive. Lavastuse analüüsis on kasutatud esietenduse salvestust, kus don José rollis laulab Boldizsar Lazlo ja Micaëla rollis Diana Higbee.

---

<sup>12</sup> 2021. aasta maikuu seisuga on osatäitjad vahetunud, nimiosas nüüd Annely Peebo või Dara Savinova.



Vanemuise teatri lavastus on kahes vaatuses, jagades libreto neli vaatust lihtsalt pooleks. Kostüümide järgi paigutub tegevus ehk 20. sajandi 40. aastatesse. Lavakujunduses on peamise elemendina kasutatud amfiteatrilaadset astmestikku, mis lava pöördumisel avab vaate Lilas Pastia kõrtsile. Oranžikas-beeži ja päikesest kõrvetatud tribüüni kontrastina on kõrts türkiissinine, kaetud kahhelplaatidega, mis meenutavad Maroko või Portugali neerumustreid. Avamängu mängitakse suletud kardinade ees, kuni nn saatuseteema ehk Carmen'i teemani, mil kardinad avanevad ja amfiteatri astmestik justkui leegitseks. Sarnaselt Rahvusooperi lavastusele tekitab see mulje ette aimatavast hukust. Samas võiks leeki käsitleda ka loo algust ette valmistava elemendina, sest astmestik, millel esimese vaatuse tegevus suuresti toimub, näib olevat põletatud savist. Areen valmib justkui publiku silme all, lugu jutustatakse kui esimest korda. Kogu tegevus on lavastatud kahte ruumi, kasutades ära pöördlava võimalusi, mis tribüüni eri nurkadest uued mängukohad aitab võluda. Tegelaste kostüümide värvid vastanduvad ruumi värvidele, kus nad parajasti viibivad, välja arvatud sõdurite mundrid ja sinisesse riietatud publik toreadoori etteaste ajal.

Kui Rahvusooperi lavastuses on Carmen'i ja Micaëla vastandamisel abiks punane lill ja sinine rätt, siis Vanemuise lavastuses kannab ka Carmen sinist. Seega peaks arhetüüpe otsima ehk tegelaste hoiakust. Micaëla on kujutatud vaoshoitud, vagura ja voorusliku naisena. Tal on seljas lihtne helesinine pintsak ja seelik, mis teises vaatuses lisandunud rätiga moodustavad nunnaliku ja seeläbi pühalikkuse arhetüüpsusele kaasa mängiva kombinatsiooni. Carmen ilmub esialgu lihtsas beežikas lillelises kleidis, seejärel sama kleidi sinises variandis, mis Lilas Pastia kõrtsiga hästi sobitub. Teises vaatuses kannab Carmen esialgu oma beeži kleiti ning tagasi Seville olles uhkemat flamenkost inspireeritud sinisest taftist kleiti. Tema olek on vaba ja enesekindel, ta naljatleb oma sõbrannade ja ümberkaudsetega ning oma riietuse lihtsuse teeb tasa särava iseloomu ja olekuga. Kovalevitši Carmen ei kao hetkekski teiste tegelaste hulka nagu Lokuta Carmen.

Nagu Rahvusooperis, nii on ka Vanemuises suur probleem akustikaga, sest teatri saal ei ole ehitatud ooperi esitamiseks. See tähendab, et lauljate hääled ei jõua kõikidest lavanurkadest üle orkestri saali. Ometi ei ole sellele erilist tähelepanu pööratud ning selline otsus tundub olevat praktilisem näitlejameisterlikkuse koha pealt. Kuigi kohati pöörduvad tegelased duettides või ka näiteks mustlaskvintetis ikka näoga publiku poole, on üldmulje palju loomulikum kui Rahvusooperi lavastuse puhul, kus liigne publiku poole pöördumine häirib. Ehk aitab sellele kaasa ka lavastaja Giorgio Madia koreograafiline taust, mistõttu on iga

misanstseen lõpuni täidetud ja ka välja mängitud. Sellele mängib kaasa ka Vanemuise balletitrupi kasutamine ooperikoori kõrval, näiteks esimese vaatuse stseenis, kus sigaretivabrikus on lahvatanud tuli ja naiskoor jaguneb kahe kakleva poole vahel kaheks – koor jageleb lauldes, tantsijad lisavad sellele vürtsi oma füüsilisuses.

Carmeni tegelaskuju on Aleksandra Kovalevitši käsitluses rõõmsameelne ja nooruslik, veidi vallatu ja elu armastav naine, kes tõsiselt kohkub alles kaartidelt kurba saatust lugedes. Kui Rahvusooperi Carmen on stereotüüpne etteaimamatu mustlanna, siis Vanemuise Carmen on lihtsalt naine, kellel pärast saatuslikku kohtumist don Joséga kipub elu viltu vedama. Et esmamulje on oluline, võiks Carmeni tegelaskuju olemusest anda esimese kommentaari tegelase lavale ilmumine. Rahvusooperi Carmen tormab joostes lavale, keerutades maniakaalselt ümber pea oma õlasalli. Vanemuise Carmen ilmub amfiteatri ülemisele astmele küll vaikselt aga mõjusalt, põhjustades isegi ühe austaja treppidest alla kukkumise. Trepid Vanemuise lavastuses toovad Carmeni tegelaskuju kommenteerimisel sisse veel ühe huvitava analüüsivõtme. Nimelt liigub Carmen neist oma esimese numbri ajal meeste toel alla, mis otsekui märgistaks allakäigutreppi ihade toel. Sellele vastukaaluks on aga Micaëla kui Carmeni vastandkuju aaria lavastatud treppide ülemisele astmele, märkides nii veel kord Micaëla kujutamist ingelliku ja puhtana.

Lavastuse vastuvõtt kiidab Madia veristlikku lähenemist ooperi lavastamisele ning palju on mainitud kunstnikutööd ja värvilahendust, mis täielikult traditsioonilisest „Carmenist“ erineb. Ka amfiteatri kujund ja selle najal loodav Hispaania õhustik on vastuvõtus soositud positsioonil (Truman 2015). Kohati on aga kunstilised valikud jätnud kriitikud nõutuks, sest päris täpselt ei saada aru, mida täpselt tähendab hiiglaslik peegel, mille ees Escamillot riietatakse (Loog 2015) või miks salakaubavedajad mägedes taskulampidega end nii märgatavaks teevad (Levald 2015).

Carmeni tegelaskujust kujuneb lavastuse retseptsioonis pilt kui egoistlikust, lihtsameelsest ja mässumeelsest tegelasest. Lisaks on kasutatud tegelaskuju kohta omadussõnu „agressiivne“, „litsakas“, „koketeeriv“ ja väljendit „lihtsas kleidis kaunis robustse olekuga mustlastüdruk“ (Sumera 2015; Truman 2015; Levald 2015). Taas on nii nais- kui ka meesautorite kriitikas kirjeldatud Carmenit ühtviisi pealiskaudselt ning ka Vanemuise lavastuse puhul on meeskriitikute sõnastus karmim:

Carmenit kehastaval solistil peab lisaks vokaalsele võimekusele olema rolli usutavuse huvides väliselt nii pop- kui pornostaari kvaliteeti. Vanemuise lavastuses Carmenina üles astuv Aleksandra Kovalevitš (külalisena Moskva Helikoni teatrist) oli igati kõigi väljakutsete kõrgusel. (Loog 2015)

\*

Domineerivalt mässumeelse ja kirest nõretava Carmen rollis astub lavale noor Moskva Helikoni ooperiteatri metsosopran Alexandra Kovalevitš, kes oma esimese soolo ja kogu ooperi ühe tuntuima meloodia „Habanera“ ajal mõjub paraku hoopis upsakam, ümbritsevast pisut segaduses või häiritud aadlipreilina. Külmaksjättev puusanõks, millega Carmen siseneb, jääbki muutumatul kujul „leivanumbriks“ neljandas vaatuses. Laulutehniline pool eraldi on nauditav, küll aga nõuab rolli usutavaks mängimine ka toetavat kehakeelt, et mitte öelda dünaamikat, korrektselt sisemisest dünaamikast rääkimata.[...] Teisalt, ehk paneks just roosipunane kleit ja korsett Carmen uut moodi hingama. (Kintsiraud 2015)

Vanemuise teatri „Carmeni“ lavastuse vastuvõtt on sarnaselt Rahvusooperi lavastuse vastuvõtule soodumus keskenduda vaid näitleja ja tegelase füüsilisusele ja seksuaalsusele. Kahe teatri lavastuste kohta avaldatud kriitika analüüsimisel saab järeldada, et peamine rõhk on vaid pealiskaudse ja ehk isegi eelarvamusliku alatooniga vastuvõtul. Carmen tegelast kirjeldatakse vaid läbi tema kehalisuse ning iseloomuomaduste, mida kriitik arvab, et tegelases olema peaks. Ka näitleja seksualiseerimine, mille juured eeldatavasti asuvad 15. sajandi arusaamas naisnäitlejast kui prostituudist, on arvustuste puhul täheldatav, kuigi võiks 21. sajandil olla juba möödanik.

## KOKKUVÕTE

Teatri- ja eriti ooperimaailma meestekesksuses on nii näitlejate ja lauljatena kui ka oluliste tegelastena alati figureerinud naised. Ehkki ooperimaailma stereotüüpne figuur on tihtipeale ka täna veel kõrge häälega pingestatult laulev teatraal, on ooperimaailm avardumas, lubades meesautorite kõrvale ka naisautoreid. Ooperi kui žanri transtsendentsus nõuab selle uurimisel ning analüüsimisel arusaama lisaks teatriajaloole ka muusikateatri konventsioonidest, hääletehnikast, üld- ja kunstiajaloost ning muudest kultuurilistest nähtustest. Oma bakalaureusetöö raames lisasin eelmainitule soouurimusliku külje, võttes uurimisallikaks nais(pea)tegelaste kujutamise ooperis.

Naistegelaste kujutamine ooperis, eriti *opera seria* allžanris on sarnaselt filmikunsti võtetele meesperspektiivne, see tähendab läbi mehe pilgu. Sellele lisab kinnitust asjaolu, et ooperi kaanonisse, mille moodustavad 18. sajandi lõpu kuni 20. sajandi alguse ooperid, kuuluvad eranditult vaid meesheliloojate ja -libretistide ning -kirjanike looming, kus teisiti naisi kujutada polekski võimalik. Naistegelaste kujutamisel mehe pilgu läbi kannatavad tegelased seksualiseerimise, eksotiseerimise ja fetišeerimise all, iseäranis juhul, kui tegelane on pärit mõnest lääne-eurooplasele eksootilisena tunduvast paigast.

Minu bakalaureusetöö põhiliseks uurimisküsimuseks oli Carmen'i tegelaskuju portreerimine soouurimuslikust vaatenurgast. Tegelase tausta avamiseks ei analüüsinud ma töös ainult Bizet' ooperit, vaid ka selle alusteksti, Prosper Mérimée jutustust „Carmen“, lisaks ooperi lavastusi ning nende vastuvõttu. Teooria soouurimuslikuks vaatenurgaks ooperile andis feministliku kriitika ühendamine muusikateatri uurimisega. Ooperi libreto analüüsimisel kasutasin ka muusikateaduslikku lähenemist, analüüsimaks Carmen'i tegelaskuju eksotiseerimist muusikaliste võtete abil.

Jutustuse ja ooperi Carmenites on väga palju sarnast, kuid vast kõige sarnasem joon on tegelase edasiandmine vaid tema seksuaalsuse ja väliste omaduste kaudu. Carmen'i minevikust, iseloomust ja mõttelaadist ei ole neutraalset kirjeldust, ta on kui nägemus, mis sündinud meeste soovmõtlemisest. Ehkki peamiselt antakse nii jutustuses kui ka ooperis kirjeldusi vaid Carmen'i füüsiliste omaduste kohta, on jutustuses sellel eriline rõhk. Carmen juhib küll süžee arengu kohaselt mängu ning otsustab iga järgmise sammu, kuid kõik püüded emantsipeerunud

vabadusele luhtuvad don José kinnisideelises ihas naise järele. Soov taltsutada tõrges eksootiline „teine“ on aga romantismiaegne levinud väljendus, millest ei pääse ka „Carmen“.

Ooperi kontekstis on Carmen tegelaskuju ehk veidi paremas olukorras. Nii jutustuses kui ka ooperis on tegelase kirjeldused küll seotud vaid tema füüsilisusega, seksualiseerides ja objektiviseerides naist, kuid ometi võib Carmen laulus leida viiteid tema mõttemaailmale, soovidele, tunnetele ja iseloomule. Kui esimese kahe vaatuse jooksul lauldu oleks kui Carmen igapäevane sõnavara, siis alates kolmanda vaatuse kaardiaariast muutub ta tegelasena sügavamaks, tema sõnad põhjapanevamaks ning selgeks saab tegelase saatus. Ent ometi on siiski Carmen see, kes peab tasuma ausa mehe võrgutamise ja seekaudse hukutamise eest.

Carmeni hukatuslikkuse ja ebamoraalsuse kinnitamiseks on ooperisse loodud teine naistegelane, keda Mérimée jutustusest ei leia – Micaëla. Lihtne andaluusia neiu on ideaalne kristliku ühiskonna Neitsi arhetüüp. Ta ilmub lavale enne Carmenit ja keeldub kohe meestega amoraalselt aega veetmast, kinnitades nii oma käitumises vooruslikkust. Micaëla värv ooperi lavastamisel on tavaliselt taevasinine ning tema käes on kiri José emalt, mis võib mehe päästa. Carmen on seevastu tihti peale kujutatud kuratlikus punases, hukutamas José hõrkja aroomiga lilleõie ning puusahööritustega. Ka muusikaliselt on kahe naise vastandamine kinni(s)tatud. Ooperitraditsiooniline aaria on laulda ainult Micaëlal, Carmen laulab vaid kabaree-sugemelisi numbreid, mis pseudo-rahvaviisiliselt kinnistavad temast ideed kui võõrast ja ebamoraalsest.

Rahvusoper Estonia ja Vanemuise teatri „Carmenid“ on väga eriilmelised nii lavastuslikult kui ka tegelaste väljendustes. Kui Rahvusoperi lavastus on pigem Mérimée-truum ning loob Carmenist kujundi kui saatuslikust mustlannast, kellega kohtudes José hukatuse trammile astub, siis Vanemuise lavastus on märksa rõõmsameelsem ja vabahingelisem juba lavastuslikult ning selle taustal on ka Carmen lihtne ja särav naine, kellel oli lihtsalt õnn või ebaõnn kohtuda hukatusliku Joséga. Lavastuste vastuvõtt on üsna vähe kirjeldatud lavastust üldiselt, pigem keskendutakse Carmen tegelaskujule ja arhetüüpsusele, mida sünnitab nii tegelaskuju ise kui ka teised tema ümber. Ajaloolise konteksti taustal on kurb tõdeda, et ikka veel on teatrikriitikas levinud ja reprodutseeritud arusaam naisnäitlejast kui prostituudist ja oma mängitud tegelase peegelpildist.

Tänases maailmas tegeletakse rohkem kui kunagi varem soouurimusega. Ooperimaailm, mis on täis iganenud konventsioone ja hallitanud traditsioone, vajab juba ammu tuulutamist ja probleemkohtade märkamist ja märgistamist Ehkki inglisekeelses akadeemilises

kirjanduses on muusikateatri uurimise ühendamise soovimusega juba kanda kinnitamas, ei ole see Eestis veellaiemat kandepinda leidnud. Minu bakalaureusetöö võiks seega äratada diskussiooni naiste ja naistegelaste üliolulisest positsioonist muusikateatris, kus ilma naisteta ei ole maailm mitte ainult kurb, vaid täiesti olematu.

## ALLIKAD

**Abbate, Carolyn** 2004. Music – Drastic or Gnostic? – *Critical Inquiry* 30/3, 506–536.

**Annuk, Eve** 1999. Naisest tekstini: feministliku kirjandusanalüüsi lähtekohti. – *Keel ja kirjandus*, 10, 694–703.

**Arnold et al. = Arnold, Denis; Temperley, Nicholas; Norris, Geoffrey; Griffiths, Paul** 2011 [2002]. Opera. *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press.  
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-4847> (6.05.2021).

**Ayurveda = Cassia Fistula**, the Golden Shower Tree, 4to40: Ayurveda,  
[https://web.archive.org/web/20110714110438/http://www.4to40.com/ayurveda/index.asp?p=Cassia\\_Fistula&c=Herbs&k=Ahala\\_Kanuwa](https://web.archive.org/web/20110714110438/http://www.4to40.com/ayurveda/index.asp?p=Cassia_Fistula&c=Herbs&k=Ahala_Kanuwa) (25.05.2021).

**Britannica 2020 = Encyclopaedia Britannica** 2020. Prosper Mérimée.  
<https://www.britannica.com/biography/Prosper-Merimee> (23.04.2021).

**Chinasage = The symbolism of flowers and fruit in Chinese art**, Chinasage,  
<https://www.chinasage.info/symbols/flowers-and-fruit.htm#XLXLSymCinnamon>  
(25.05.2021).

**Geertz, Clifford** 2007 [1973]. Tihe kirjeldus. Tõlgendava kultuuriteooria poole. – *Vikerkaar* 4/5, 78–110.

**Guarracino, Serena** 2010. “It’s Not Over Till the Fat Lady Sings”: The Weight of the Opera Diva. *Historicizing Fat in the Anglo-American West*. Koost. Elena Levy-Navarro. Columbus: Ohio State University Press, 192–212.

**Hadlock, Heather** 2012. Opera and gender studies. *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Koost. Nicholas Till. Cambridge: Cambridge University Press, 257–275.

**Halévy, Ludovic; Meilhac, Henri** 1885. *Carmen*. Pariis: Michel Lévy Frères  
<https://ks4.imslp.info/files/imghnks/usimg/9/91/IMSLP285241-SIBLEY1802.14566.12f9-39087009008022text.pdf> (20.05.2021).

**Kintsiraud, Janari** 2015. Siniverelise Carmen'i kiretud puusanõksud. *Tartu Ekspress*, 07.05.

- Kirss, Tiina** 2011. Sugu. *Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljavaateid*. Koost. ja toim. Marek Tamm. Tallinn: TLÜ Kirjastus, 263–279.
- Kivimaa, Katrin** 2009. Luce Irigaray. *Feministlik teooria. 20. sajandi mõttevoolud*. Toim. Epp Annus. Tallin-Tartu: TÜ Kirjastus, 833–847.
- Kuningas, Neeme** 2011. Sutcliffe'i "Carmen" – vabaduse võrdkuju. *Sirp*, 20.05.
- Levald, Tiiu** 2015. "Carmen" Vanemuises. – *Teater. Muusika. Kino.*, 6, 61–66.
- Loog, Alvar** 2011. Tramm nimega Carmen sõidab uutel rööbastel. *Postimees*, 30.05.
- Loog, Alvar** 2015. Süda ei saa olla süüdi. *Postimees*, 28.05.
- Macdonald, Hugh** 2014. *Bizet*. New York: Oxford University Press.
- Maekawa, Kazuya** 1980. Animal and human castration in Sumer, Part II: Human castration in the Ur III period. *Zinbun (Journal of the Research Institute for Humanistic Studies)*. Kyoto: Kyoto University Press, 1–56.
- McClary, Susan** 1992. *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McClary, Susan** 2002 [1991]. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan** 2012. *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press.
- Mérimée, Prosper** 1990. *Colomba. Carmen*. Tallinn: Perioodika.
- Mulvey, Laura** 2003 [1975]. Visuaalne nauding ja narratiivne kino. *Ariadne lõng*, 1/2, 192–200.
- Oruaas, Riina** 2021. Soouurimuslik perspektiiv. *Kuidas uurida etenduskunste? Käsiraamat kõrgkoolidele*. Käsikiri (ilmumata).
- Pappel, Kristel** 2004. Muusikateater – tülikas uurimisobjekt. *Mõeldes muusikast*. Toim. Jaan Ross ja Kaire Maimets. Tallinn: Varrak, 413–428.



- Pappel, Kristel** 2013. Muusikateaduse uurimisest teatriteaduse paradigmas. *Eesti teatriteaduse perspektiivid*. Koost. Anneli Saro. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Põldsaar, Raili; Kivimaa, Katrin** 2009. Feministlik teooria. 20. *sajandi mõttevoolud*. Toim. Epp Annus. Tallinn-Tartu: TÜ Kirjastus, 799–807.
- Rahvusoooper = Carmen**, Rahvusoooper Estonia kodulehekül, <https://web.archive.org/web/20190128233346/http://www.opera.ee/lavastus/carmen/> (4.05.2021).
- Raud, Rein** 2013. Mis on kultuur. *Sissejuhatus kultuuriteooriasse*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Risi, Clemens** 2013. Ooperi etendamine – uute analüütiliste lähenemisviiside otsinguil. *Res Musica*, 5, 182–190.
- Robinson, Peter** 1992. Mérimée's Carmen. *Georges Bizet: Carmen*. Koost. Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rutherford, Susan** 2012. Voices and singers. *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Koost. Nicholas Till. Cambridge: Cambridge University Press, 117–138.
- Saro, Anneli** 2001. Miks inimesed üldse või ikka veel Teatris käivad? *Teatrielu 2000*. Koost. Monika Läänesaar ja Ene Paaver. Tallinn: Eesti Teatriliit, 140–156.
- Siitan, Toomas** 1998. *Õhtumaade muusikalugu I*. Tallinn: Avita.
- Silberg, Inga** 2014. Etendus: Ooper "Carmen" Rahvusoooperis Estonia. *harrastuskriitikud.blogspot*, <http://harrastuskriitikud.blogspot.com/2014/11/etendus-ooper-carmen-rahvusoooperis.html> (1.05.2021).
- Smith Galer, Sophia** 2018. How Carmen went from tragic heroine to feminist icon. *BBC Culture*. <https://www.bbc.com/culture/article/20180207-how-carmen-went-from-tragic-heroine-to-feminist-icon> (25.05.2021).
- Sumera, Kadri-Ann** 2015. Avameelselt Carmenist. – *Muusika*, 10, 35–37.
- Susapesa** 2011. Si je t'aime, prends garde a toi. *susapesa.wordpress*, <https://susapesa.wordpress.com/2011/10/10/si-je-taime-prends-garde-a-toi/> (1.05.2021).

**Tamm, Marek** 2011. Humanitaarteaduste metodoloogia: minevik ja tulevik.

*Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljavaateid.* Koost. ja toim. Marek Tamm. Tallinn: TLÜ Kirjastus, 9–29.

**The Sprig of Acacia**, *Sacred texts*, <https://www.sacred-texts.com/mas/sof/sof30.htm> (25.05.2021).

**Truman, Mihkel** 2015. “Carmen” kütkestab atmosfääri ja ühismänguga. *kultuur.err*, <https://kultuur.err.ee/306172/arvustus-carmen-kutkestab-atmosfaari-ja-uhismanguga> (1.05.2021).

**Vanemuine** = *Carmen*, Vanemuise teatri koduleht, <https://www.vanemuine.ee/repertuaar/carmen/> (4.05.2021)

**Wildflowers of Israel = Vachellia farnesiana.** *Wildflowers of Israel*, <http://www.wildflowers.co.il/english/plant.asp?ID=1459> (25.05.2021).

**Zupping, Toomas** 2011. Tuhkatriinu, Carmen, Kleopatra. *Areen*, 24.06.

#### **LAVASTUSTE SALVESTUSED:**

**Vanemuise teater** 2015. Carmen (22.05.2015). Lav. Giorgio Madia. Videosalvestis. Tartu Ülikooli teatriteaduse õppetooli raamatukogu.

**Rahvusoper Estonia** 2011. Carmen (31.01.2018). Lav. Walter Sutcliffe. Videosalvestis. Tartu Ülikooli teatriteaduse õppetooli raamatukogu.

## SUMMARY

This BA thesis analyses female characters in opera on the example of Georges Bizet's „Carmen“. In the 400 years of opera, women have held a very important and yet a marginal position in the art form. The world of theatre, and especially opera, is dominated by men. The operatic cannon, which comprises of operas written in late 18th century, 19th century and early 20th century, is also dominated by male composers and librettists. Even the Works the operas are based on are usually written by men. Female characters in these operas are therefore portrayed only from a man's perspective, both in the nature and characteristics of the characters and in the music written for them.

While the general stereotype of an operatic singer is that of a highly tense high-pitched voice straining to reach even higher while being so perpetually miserable in every way, the true tension lies in the characters of operas. While it is true that both the hero and the heroine can be tragic, it is mostly the women that actually suffer. Countless operas have female characters die or killed as the consequence of a man's actions or the seeming unwillingness to adhere to society's rules. Some operas just use a female character's death as a plot device to further the male protagonist's agenda in conquering the world. The issue becomes even more problematic when the female characters in question are from cultures and places a Western European would deem exotic. Thus, in the example of women of Japanese or Hispanic heritage, the women become the subjects of not only sexualising the exoticism but also fetishizing it to further establish Western European culture as a conquering moral fortress.

Georges Bizet's „Carmen“ is a great example of the above mentioned exoticism. The opera is based on a novella by Prosper Mérimée in which the character of Carmen is only constructed as an object of desire by two male characters. She is only ever mentioned in a sexualising way, focusing on her body and not on her thoughts, feelings, or her inner world. When one of the men, don José, finally understands that the free-spirited gypsy girl Carmen will never completely submit to him, he kills her, feeling no remorse but anger for not making her obedient enough. The translation of the novella to an operatic context is interesting, as to further cement Carmen as the Other who needs to be submitted to the reigns of Western European morals, another female character is created as an exact counterpart and an extreme opposite to her. Micaëla is the pure angelic archetype of the Virgin Mary whose only objective

is to save José from the devil's clutches. This does not work, though, as José still chooses to try and make Carmen submit to him and kills her when she in fact does not.

This thesis focuses on a feminist perspective in reading opera by first introducing the reader to the history of opera and how women played a big role in the birth of the art form. This is further continued by recounting the portrayal of female characters and their fates in opera, focusing specifically on *opera seria*. The second half of this thesis focuses on Carmen, firstly in Prosper Mérimée's novella and then in Georger Bizet's opera. The opera analysis goes a step further, by analysing two recent productions and the reception of "Carmen" at the Estonian National Opera and the Vanemuine Theatre.

While feminist perspective has been applied to theatre in Estonia, feminist perspective on opera is still yet to be discovered. Academics of the English-speaking world have made a good start, it is time to start the conversation in Estonia, too.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, \_\_\_\_\_ Rael Rent \_\_\_\_\_,  
(*autori nimi*)

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

Nais(pea)tegelaste kujutamine ooperis Georges Bizet' „Carmeni“ näitel \_\_\_\_\_,  
(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on \_\_\_\_\_ Riina Oruaas, MA \_\_\_\_\_,  
(*juhendaja nimi*)

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

*Rael Rent*  
**28.05.2021**