

TRÜKIMEEDIA

Teater.Muusika.Kino

Nr.: 16.09.2015

Tiraaž: 3000

HINDEMITH, SCHLEMMER, BAUHAUSBÜHNE

LIIS KOLLE

Paul Hindemithi ooper „Cardillac“. Dirigent: **Vello Pähn**. Lavastaja: **Vilpu Kiljunen** (Soome). Kunstnik: **Kimmo Viskari** (Soome). Valguskunstnik: **Anton Kulagin**. Koormeister: **Elmo Tiisvald**. Osades: *Cardillac*, kullassepp – **Rauno Elp**, *Cardillaci tütar* – **Tamara Gallo** (USA), *Ohvitser* – **Jyrki Anttila** (Soome Rahvusoooper), *Kullakaupmees* – **Mart Laur**, *Kavaler* – **Sergiu Saplacan** (Rumeenia), *Daam* – **Heli Veskus**, *Politseiülem* – **Pavlo Balakin**. Esietendus Rahvusoooper Estonias 14. mail 2015.

„Triaadiline ballett“ („Das Triadische Ballett“). Idee autor, lava, valguse ja kostüümide kujunduse kontseptsioon: **Oskar Schlemmer**. Koreograafiline uusversioon: **Gerhard Bohner**. Muusika autor: **Hans-Joachim Hespos**. Kostüümide rekonstruktsioon ja uusversioon: **Ulrike Dietrich**. 1977. aasta koreograafia rekonstruktsioon ja uuslavastus: **Colleen Scott**, **Ivan Liška**. Tantsijad: **Nagisa Hatano**, **Nicholas Losada**, **Pauline Simon**, **Sebastian Goffin**, **Florian Sollfrank**, **Alisa Bartels**, **Alisa Scetinina**, **Alexander Bennett**, **Devon Carbone** (Baieri Riigi ballett II/Junior Company). Esietendus 30. septembril 1922 Stuttgartis. **Gerhard Bohneri** koreograafilise uusversiooni esietendus 2. septembril 1977 Berliini Kunstide Akadeemias. Taasesietendus 4. juunil 2014 Müncheni Reithalles. Nähtud etendus 27. juunil 2014 Berliini Kunstide Akadeemias.

Saksa mõistes „uusajalikuks“, st neoklassitsistlikuks heliloojaks *par excellence* peetav Paul Hindemith (1895–1963) jõudis oma esimese täispika ooperini ajal, mil saksa lavadel (veel) valitses ekspressionism. Olles 1921. aastal välja tulnud kahe provotseerivalt ekstravagantse lühiooperiga („Mörvar, naiste lootus“ ja „Nusch-Nuschi“), mis rääkisid hedonistlikust elustiilist ega kohkunud tagasi räigevõitu seksi- ja vägivallastseenide ees, võib tema justkui väljaspool lihtsurelikele kehtivaid reegleid elava geniaalse kunstniku ülimuslikkust kuulutavat „**Cardillaci**“ (1926) pidada nende loogiliseks jätkuks. Ooperit kuulates hämmastab aga lõhe enamasti jahedalt distantseeritud, Bachist inspireeritud ja konkreetse teksti sisust sõltumatu „uusajaliku“ helikeele ning ekspressionistlikult kirgliku teksti vahel (ehkki libretisti eesmärk oli samuti „uusajalikult“ kirjutada). Teose sünnilukku kuuluvad helilooja ebaõnnestunud katsed värvata libretistik Bertolt Brechti, „Nusch-Nuschi“ teksti kirjutanud Viini esseisti ja publitsisti Franz Bleid või Romain Rollandi. Seda, et libreto kirjutas lõpuks mitte nii tuntud literaat Ferdinand Lion, kellelt pärineb ka idee võtta alusmaterjaliks E. T. A. Hoffmanni novell „Preili von Scudéry“, võib pidada kompromisslahenduseks.

Pärast natsionaalsotsialistide võimuletulemist ja selle ühiskondlikke tagajärgi kogedes lõi Hindemith oope-



TRÜKIMEEDIA
Teater.Muusika.Kino
Nr.: 16.09.2015
Tiraaž: 3000

rid „Maalikunstnik Mathis“ (1935) ja „Maailmaharmonia“ (1957), mis koos „Cardillaciga“ moodustavad n-ö kunstnikuoperite triloogia. Nendes tegeleb helilooja kunstniku/teadlase positsiooniga ühiskonnas, tema moraalsete valikutega. Sellest vaatenurgast lähtudes töötas ta asotsiaalselt geniaalse kullassepa loo hiljem ümber. Uus, kunstniku kohustus ühiskonna ees rohkem rõhutav ja moraliseerima kalduv versioon esietendus 1952. aastal, kuid alates 1960. aastast murdis ooper end taas oma algkujul helilooja tahte vastaselt esituspraktikas läbi.

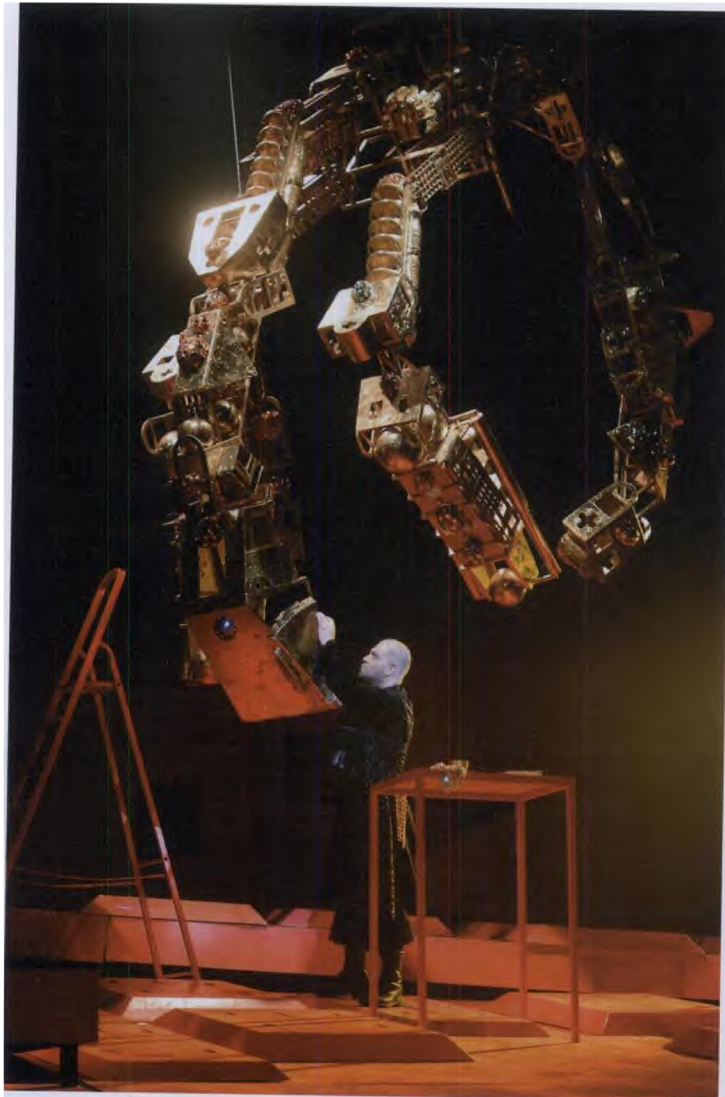
Kunstniku vastutus ühiskonna ees on kandev aspekt Weimaris asutatud, Dessaus õitsenguni jõudnud ja natside survele Berliini kolinuna seal hääbunud Bauhausi kunstikoolkonna ideoloogias

ja stiilprintsipiides, mis kardinaalselt muutsid Euroopa ja emigreerunud meistrite-õppejõudude kaudu ka Ameerika disaini- ja arhitektuuripilti. Ehkki Bauhausi tegevus ja mõju väljaspool rakenduskunsti pole nii ilmne, on näiteks Bauhausbühne eksperimendid ruumi, vormi ja figuuriga teatri ning tantsukunsti jõuliselt uuendanud. Möödunud suvel oli siinkirjutajal võimalus kaasa elada Bauhausi lavauuringute juhtkuju, maalikunstniku, skulptori ja harrastustantsija Oskar Schlemmeri „Triaadilise balleti“ (1922) 1977. aasta rekonstruktsiooni rekonstruktsioonile ning tänavu külastada nüüdseks taas kunstikõrgkoolina tegutsevat Bauhausi kompleksi Dessaus. Kui heliloojatest kedagi pidada Bauhausile lähedal seisvaks, siis on see kahtlema-

„Cardillac“. Nõme ja pidevalt purjus rahvahulk ei oska hinnata püha kunsti olemust? Rahvusooperi koor.



TRÜKIMEEDIA
Teater.Muusika.Kino
Nr.: 16.09.2015
Tiraaž: 3000



Nimitegelane
(Rauno Elp)
oma elutööd
täiustamas.

ta Paul Hindemith, kes „Cardillaci” esietenduse aastal, 1926, kirjutas isegi „Triaadilise balleti” Donaueschingenis etendatud lühiversioonile mehaanilise oreli saate, millega Schlemmer küll päris rahule ei jäänud. Hindemithi „uusajalikkuse” taotlused muusikas ühinevad Bauhausi kunstnike funktsionaalsuse ja vormi lihtsuse nõuetega (Ulrich Schreiber on oma teabemahukas ja tõlgendusjõulises suurteoses

„Opernführer für Fortgeschrittene” – „Ooperileksikon edasijõudnutele” andnud isegi Hindemithi „Cardillaci”-stiilile nimeks „Bauhausi barokk”), nii tundus sobiv rääkida „Cardillaci” Estonia esmalavastusele pühendatud artiklis ka Schlemmeri originaalsest katsest lavakunsti reformida.

Tõsiasi, et tänapäeval on „Cardillaci” mõlemad versioonid kasutamiseks vabad (ehkki alates originaali

TRÜKIMEEDIA
Teater.Muusika.Kino
Nr.: 16.09.2015
Tiraaž: 3000

taastulekust mängitakse peamiselt seda), seab iga kavatsetava produktsiooni eest vastutajad valiku ette, kumba siis esitada. Mis on autoriteetsem, kas helilooja esimene või viimane sõna? Kas olulisem on see, mida autor meie arvates võiks praegu eelistada, või see, mida ise eelistame? Rahvusooperi valikul on olnud juhtnööriks kunstilise juhi ja peadirigendi **Vello Pähna** ütlus kavalehel, et algversioon on „meist ajaliselt kaugemal ning seetõttu ehk huvitavam“ (lk 3). Kunstniku moraalsete valikute teema ei tundu **Vilppu Kiljuneni** lavastuses ka eriti tähtis olevat, meile esitatakse rohkem stiliseeritud (õudus)muinasjuttu. **Kimmo Viskari** lava ja kostüümid mõjuvad oma redutseeritud värvigamma ja tegelaste tüpiseerimisega taotluslikult ekspressionistlikult. Libreto järgi ongi vaid Cardillacil nimi ja (haiglaselt ekstreemne) isiksus, teised tegelased on tüübid, malenupud mängus, mis on tema maniaakaalse eluviisi harrastamiseks vajalik. Ilma tellijateta ei saaks ta end elatada ja osta materjali ehete loomiseks; tellijatel on vaja daame, kellele neid kinkida; linnas peab olema politsei, kes kahtlustaks Cardillaci toime pandud mõrvades kedagi teist. Kõik toimib, kuni kuritööni viiv muster tuleb Cardillacile liiga lähedale, tema enda perekonda, ning mängu hakkab segama tema südametunnistus. See on ka hetk, mil lavastajale ja kunstnikule jääb nende enda skemaatilisusele rajatud kontseptsioon jalgu ning nad peavad olema tänujulgid **Rauno Elpile**, kelle Cardillacil 3. vaatuse stseenist saab kogu lavastuse sugestiivne kulminatsioon, kus nii vokaalselt kui ka kehaliselt intensiivne laulja mängib hullu juveliiri traagika usutavaks, seda nagu mingile eikusagil asetsevale vaakummaailmale viitava

tingliku visuaali kiuste. Seda vastuolu pidas ilmselt silmas Alvar Loog, kui kirjutab: „„Cardillaci“ libretos esitatud karakterid ja kronotoop on täiesti realistlikud, kuid partituur kannab eneses modernistlikku mängulisust ja mässumeelsust. On suur väljakutse need läbi režii laval veenvalt üheks sulatada. Estonia versiooni visuaalne pool on ehitatud rohkem muusikale kui sõnale. Vahest ehk isegi natuke liialt.“ (Kunst kuulub rahvale. – Postimees 18. V 2015.) Minugi meelest peitub siin veel üks vastuoksus lisaks eespool mainitud vastuolule „kuuma“ teksti ja „jaheda“ muusika vahel ning teatav kapituleerumine juba teosesse sisse kirjutatud frustratsioonipotentsiaali ees tundub käivat asja juurde. Ilmselt ongi see üks põhjus, miks „Cardillaci“ isegi XX sajandi ooperi kohta suhteliselt harva esitatakse. Et Estonia seda teeb, on kahtlemata kiiduväärt, kuid praegusele, nagu väljaspool igasuguseid ühiskondlikke ja kunstilisi kontekste asetsevale produktsioonile ei julge väga pikka iga ennustada.

Erinevalt eesti kriitikuteist ei veennud mind esietendusel „Cardillaci“ muusikaline interpretatsioon, nõustun selles osas täiesti netiportaali Bachtrack arvustaja Ilana Walder-Biesaniga, kes samuti tundis puudust täpsusest ja selgusest orkestripartiide esituses ning dirigendi konkreetsest faktuuri organiseerimisel (https://bachtrack.com/de_DE/review-cardillac-estonian-national-opera-may-2015). Jääb üle loota, et olukord järgmistel etendustel muutus, sest Hindemithi muusika kõlapildi visuaalseks ekvivalendiks oleks selge veega täiuslikult läbipaistev akvaarium. Kui selle sisu hängustub, pole helilooja muusikale vahel osaks saanud etteheited „atonaalse müra“ koh-

TRÜKIMEEDIA

Teater.Muusika.Kino

Nr.: 16.09.2015

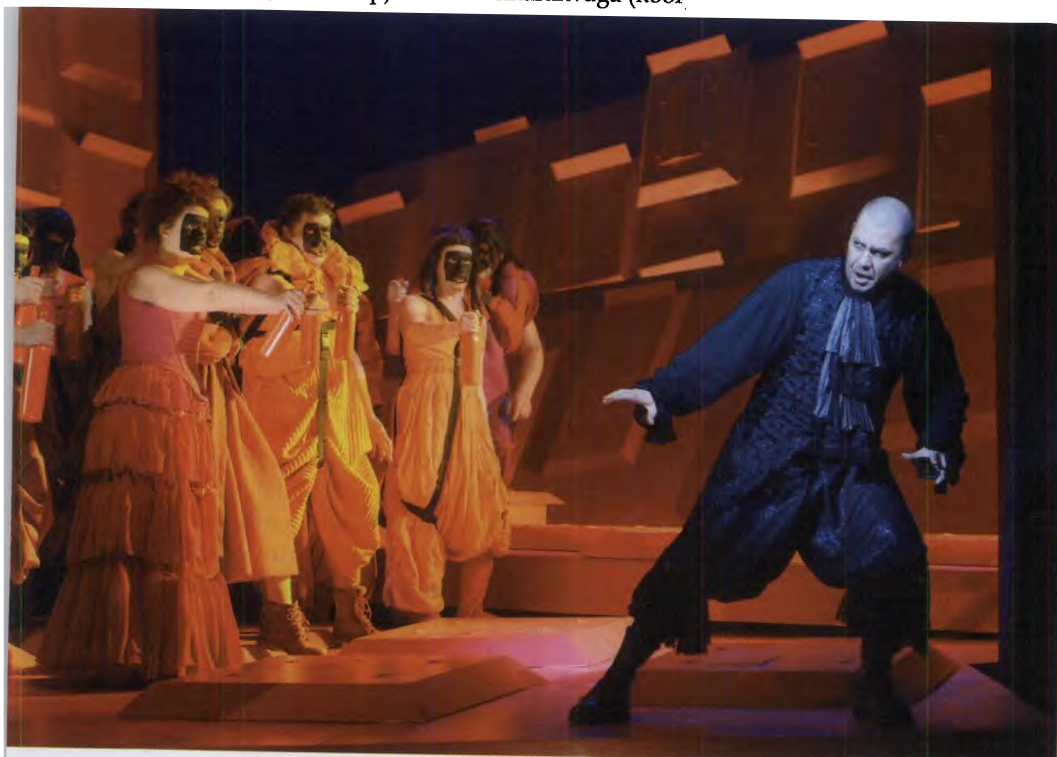
Tiraaž: 3000

ta enam päris põhjendamatud. Küllap lahenesid aegamööda ka esietendusel häirinud balansiprobleemid orkestri-augu ja lava vahel. Samuti oleksin tahtnud kuulda Loogi mainitud „mängulisust ja mässumeelsust“, taotluslikku nurgelisust, kurja naeru, vahedat irooniat, külma kõrvalpilku, energia üleskruttimist, ülepingutatud tunde paisutusi jpm, millest Hindemithi muusika on tulvil. Kui näiteks pärast mainitud 3. pildi stseeni Cardillac läheb mõrvama džässihõngulise Bachi-mõjulise muusika saatel, võiks see ju olla nauditav! Või näiteks vahemäng 1. ja 2. pildi vahel – kuhu jäi krimipinge?

Hüglaslikku punast šokolaaditahvliit meenutaval luukidega kaldpinnal ja selle all toimetav koor alustas tubliilt, kuid ähvardas hiljem mitmel kor-

ral vokaalselt laiali valguda. Tundus, et muusikale teed andes on lavategevus kavandatud staatilisena, kuid seda ei õigustanud ühtlaselt *forte*'s laulmine ja mainitud koordineerimisprobleemid. Saksa keelt sai kuulda mitme eri varjundiga ning kohati kõlasid hääled (orkestri tõttu?) liiga pingutatult. Värske ja hõrk **Heli Veskus** kujundas Daami rollis Daami ja Kavaleri stseenist omaette miniooperi, mille mõju ei suutnud kiviõrd kahandada ka imelik algeline pantomiim: musi, hüpe voodisse, keerutamine ehtega. Kui sellega püüti matkida vanadest filmidest tuntud ekspresionistlikku teatrikeelt, siis üksüheselt üle võttes on oht langeda tahtmatusse koomikasse, millena mõjus ka hilisem Cardillaci batmanlikuks kavandatud ilmumine stseeni. Samuti jäi ebaselgeks,

Cardillac (Rauno Elp) silmitsi linnarahvaga (koor





Kavaler (Sergiu Saplacan) ja Daam (Heli Veskus) oma lühikeseks jäänud armuööl.
Rahvusoper Estonia arhiiv, Harri Rospu fotod

miks esineb linnarahvas alati, pudelid peos, ning näivalt purjus – kas see pidi sümboliseerima püha kunsti olemust mitte hinnata oskavat nõmedat rahvahulka? Barokiajastule viitavad kostüümid on tegelaseti varieeritud, kuid ei too sellest hoolimata erinevaid tüüpe esile, erinevused jäävad dekoratiivseks. Võibolla on põhjus redutseeritud värvigammas: punane (lava ja rahvas, st koor ja statistid) – must (Cardillac) – valge (ülejäanud solistid). Võte oli ekspressionismimõjuline, aga ei hakanud laval tööle. Saatuse iroonia tahtel nägi just viimasel hetkel lavastust päästma tulnud ja seetõttu vähe prooviaega saanud **Tamara Gallo** liikumisjoonis ette pidevat „šokolaaditahvil” turnimist; et ta seejuures ebakindel tundus, ei saa lauljale süüks panna. Ka kõigile teistele osatäitjatele oleks (veel) rohkem originaalkujundusega proove kahtlemata kasuks tulnud.

Kui nüüd siirduda Oskar Schlemmeri „**Triaadilise balleti**” maailma, siis selle puhul on originaal- või originaali markeerivates kostüümides proovimine a ja o, sest vateeritud kangast, puust, metallist ja muudest jäikadest materjalidest valmistatud skulpturaalsed kostüümid piiravad tantsijate liigutusi oluliselt, seega võimaldabki teatud kostüüm ainult teatud tüüpi liikumist. Schlemmeri enda sõnul „ei ole tantsijal niivõrd kostüüm seljas, kuivõrd kostüümil tantsija, ei kannu niivõrd tantsija kostüümi, kuivõrd kostüüm tantsijat”.¹ Tema eesmärk polnud sellega tantsijat ahistada ahistamise pärast. Erinevalt kaasõppejõust Bauhausi koolis Vassili Kandinskyst ei huvitanud Schlemmerit täiesti abstraktne lava. Ta ei püüelnud ka puhtmehaanilise, ilma inimhingeta teatri poole. Schlemmer taotles orgaanilise ja kunstliku sünteesi, et saavutada „tervendav skema-

TRÜKIMEEDIA
Teater.Muusika.Kino
Nr.: 16.09.2015
Tiraaž: 3000



„Triaadiline ballett”.
Sukelduja
(Nicholas
Losada).

tiseerimine suurema üldkehtivuse ja selguse nimel” (Ina Conzen. Ruumi saladus – Oskar Schlemmer ja „Triaadiline ballett”, lk 40). Esietenduse kava-lehel kirjutab ta „tehnika tervendavast mõjust” ning et tema ballett võimaldab „inimmasinat” ja „kehamehhanismi” eriti intensiivselt tunda ja teadvustada. (Sealsamas.) See kiidulaul „elu mehhaniseerimisele” oli üldlevinud Esimese maailmasõja järellainetustes ning selle

külvatud kaose ja hävingu, purustatud elude ja sandistatud kehade taustal teataval määral mõistetav.

„Triaadiline ballett” oli kavandatud sisu ja tegevuseta, väljendamaks abstraktseid ideid. Oma nime sai ta kolm-kõla kreekakeelsest nimetusest, sest ballett on üles ehitatud „kolmesuse” põhimõttel. Balletil on kolm osa, mille jooksul üks nais- ja kaks meestantsijat esitavad 18 erinevas kostüümis 12 tant-

TRÜKIMEEDIA
Teater.Muusika.Kino
Nr.: 16.09.2015
Tiraaž: 3000



Türgi tantsija keegliga (Sebastian Goffin), Türgi seelik (Pauline Simon)

su. Igal osal on ainult sinna kuuluvad kostüümid ning põhilist meeleolu väljendav horisondi värv. Nii on esimese, „Kollase” seeria määratluseks „lõbusnaljatlev”, teise, „Roosa” puhul „pidulik-väljapeetud” ning viimast, „Musta” seeriat iseloomustab „müstilis-fantastiline” atmosfäär. Kavalehel ei seisa tantsijate nimede juures mitte tegelaste, vaid kostüümide nimed, nagu näiteks „Suur seelik”, „Sukelduja”, „Keraseelik”, „Kerakäed”, „Ketasseelik”, „Türgi tantsija keegliga”, „Spiraal”, „Kuldkerad” jt. Musta seeria ja tühtlasi kogu balleti lõpetas kostüüm (ja ka tants) nimega „Abstraktne”, mida algversioonis tantsis Schlemmer ise.

Originaalkoreograafiast, mille kunstnik koostöös Stuttgardi tantsijate Albert Burgeri ja Elsa Hötzeliga välja arendas, pole säilinud suurt midagi peale üldiste kirjelduste. Seega lähtus **Gerhard Bohner** (1936–1992) balleti taasloomisel eelkõige originaalkostüümidest, mil-

lest olid olemas joonised ning millest üheksa on tänu õnnelikule saatusele säilinud ja nähtaval Stuttgardi Riiklikus Galeriis (Staatsgalerie Stuttgart), ning Schlemmeri üldistest kunstilistest töökspidamistest. Teisalt ammutas ta materjali koreograafilis-pantomiiimilistest lühistseenidest, nn Bauhausi tantsudest, mille abil Schlemmer, kes aastail 1921–1929 Bauhausis õpetas ning oli alates 1923. aastast sealse teatrilabori (Bühnenwerkstatt) juht, uuris alates 1926. aastast süstemaatiliselt teatri väljendusvahendeid. Bauhausi tantsud on „Triaadilisest balletist” märksa paremini dokumenteeritud. Neis astus trikoo ja grimmi abil ebaisikustatud inimene kui teatava käitumise prototüüp suhtesse nn väliste lavaelementidega: ruumi, vormi, värvi, valguse ja mateeriaga. Tantsiti üksi või kolmekesi tantsu, mis kandsid selliseid pealkirju nagu „Ruumitants”, „Vormitants”, „Žestide tants”, „Kulisside tants”, „Kas-

TRÜKIMEEDIA

Teater.Muusika.Kino

Nr.: 16.09.2015

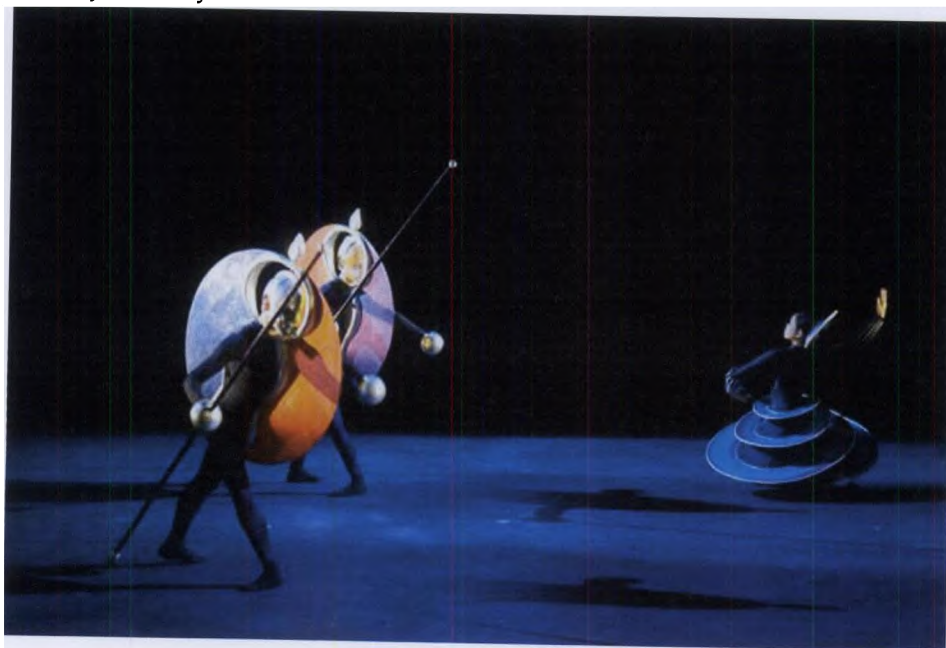
Tiraaž: 3000

timäng", „Ehitamismängud", „Metalitants", „Klaasitants", „Rõngatants" ja „Pulkade tants". Ainus rühmatants oli „Maskide koor". Sellega oli Schlemmer teostanud ainult esimese osa teatriuuen- duseks vajalikust põhiliste teatrivahe- ndite „selgitamisest", uurides inimese suhet vormi, värvi ja ruumi loovate elementidega. Järgnema oleksid pida- nud katsetused „sõna, heli, keele/kõne ja muusikaga". Oskar Schlemmer nägi oma eksperimente käimasoleva rah- vusvahelise teatriuuen- duse kontekstis ning tunnustas eriti revolutsioonijärg- se nõukogude teatri osa selles. Mosk- va Kammerteatri jt innovatiivsete rüh- mituste tööd tundis ta Berliinis nähtud külalisetenduste ja ajakirjanduse põhjal.

1922. aastal toimunud esietenduse- le ei loodud spetsiaalset saatemuusi- kat, ehkki Schlemmer oleks seda soo- vinud (vt eespool mainitud hilisem katse Hindemithiga), vaid seal kõla-

sid Tarenghi, Bossi, Debussy, Haydni, Mozarti, Paradiesi, Galuppi ja Händeli teosed klaveri ja orkestri esituses. Hil- jem kirjutas ta, et „muusika ei leidnud sarnaselt uudsete ajastu stiilist sündi- nud kostüümidega kohe heliloojat, kes oleks osanud seda uudset oma vahe- nditega vastavalt väljendada". Kunst- niku-koreograafi algsest ideest lähtu- des angažeeris Gerhard Bohner oma 1977. aasta uusversiooni jaoks helilooja **Hans-Joachim Hespose**, kelle mõõdu- kalt modernne muusika, mida esitas vaid puhk-, löök- ja madalatest keelpil- lidest koosnev kammerorkester, kõlas lindilt nii tollal kui ka mullusel taas- esietendusel, mida siinkirjutajal oli õnn näha. Seejuures domineerib esimeses osas löökpillide puhul materjalina puu, teises nahk ja kolmandas metall. Boh- ner oli tõlgendanud Schlemmeri abst- raktset balletti tantsuajaloost lähtuvalt. „Löbus-naljatilevas" „Kollases" seerias

Spiraal (Nagisa Hatano) ja Ketastantsijad (Alexander Bennett, Nicholas Losada)
Wilfried Hösli fotod



TRÜKIMEEDIA
Teater.Muusika.Kino
Nr.: 16.09.2015
Tiraaž: 3000

oli ta inspiratsiooni saanud nukkudest, kunstlikult loodud inimestest ja marionettidest, „pidulik-väljapeetud” „Roosa” seeria tegi kummarduse klassikalisele prantsuse-vene balletikoolkonnale ja sisaldas näiteks numbrit *grand pas de deux*, „müstilis-fantastilises” „Mustas” seerias oli teemaks kogu teatriajalugu läbiv tants maskides. Koreograafia oli üllatavalt alalhoidlik, mõjudes julge eksperimentaatorimõttega loodud kostüümiskulptuuride kõrval isegi vanamoodsalt, kuid teades, kui põhjalikult Bohner olemasolevate materjalidega tutvus ja kui väga ta püüdis „Triaadilist balletti” Schlemmeri vaimus lavale tuua, võib järeldada, et see polnud teisiti ka 1920. aastatel. Erinevad kunstialad ei pruugi areneda samas tempos ning Schlemmeri põhitegevuseks ja tema innovaatilisuse kandjaks oli ikkagi kujutav kunst, mitte teater. Nüüdisaegse tantsukunsti suhtes ujus ta isegi vastuvoolu sellega, et sundis tantsijate kehad rangesse vormi, samal ajal kui Mary Wigman, Rudolf von Laban jt avangardistid olid vaeva näinud selle vabastamisega.

1977. aasta versiooni olid rekonstrueerinud ja tänastele noortele tantsijatele selgeks õpetanud Baieri Riigiballeti kunstiline juht **Ivan Liška** ja samas ballettmeistrina töötav Colleen Scott, kes koos Gerhard Bohneriga seda tollal tantsisid. Oma intensiivsest koostööst koreograafiga rääkides aitas Bohneri kavatsusi ja mõtteilma noortele mõistatavaks teha tema lähedane kaastööline, tuntud tantsija, koreograaf ja lavastaja Reinhild Hoffmann. Alles kujunemisejärgus lavakunstnikele oli asi lihtsam seetõttu, et originaalis ette nähtud kolme esitaja asemel olid erinevad numbrid ja seega ka kostüümid jagatud nelja

nais- ja viie meestantsija vahel. Siiski ei tundunud see hinnaalandusena, noored esinesid väga professionaalselt ja distsiplineeritult, briljantse tehnika ning relvituks tegeva sarmiga. Taasesietendusel Berliini Kunstide Akadeemia Tiergarteni pargi veerel asuvas hoones valitses eriline õhkkond, akadeemia asepresidendi Nele Hertlingi kõnest ilmnnes, et kohal viibib hulk vanemaid inimesi, kes 1977. aastal Gerhard Bohneri meeskonnas töötasid. Ehkki Oskar Schlemmer lõi teed rajavaid kujundusi ka Stravinski ja Schönbergi teoste ning *last but not least* Hindemithi lühiooperitele, on „Triaadiline ballett” jäänud tema lavaloomingu tuntuimaks osaks. Ning ehkki sellest on tehtud mitu uusversiooni, osutus Bohneri oma kõige edukamaks: Aastail 1977–1989 anti üle maailma 32 kohas 85 etendust. Seejuures jäi koosseis aastakümneteks peaaegu muutumatuks. Rekonstruktsioonide ja uusversioonide mõttekuse üle võib vaielda ning alati ei suuda nad täita oma ülesannet ehk siis möödanimikust pärit kunstilist kogemust tänapäeva publikule elavaks teha. Nähtud Schlemmeri-Bohneri-Scotti/Liška peaaegu sajandit hõlmava tinglikus mõttes koostöö vili veenis, et see võib ka täiel määral õnnestuda.

Kommentaar:

¹ Siin ja edaspidi on kasutatud tsitaate ja informatsiooni „Triaadilise balleti” 2014. aasta produktsiooni kavaraamatust, eriti selles sisalduvatest Ina Conzeni ja Dirk Scheperi artiklitest.