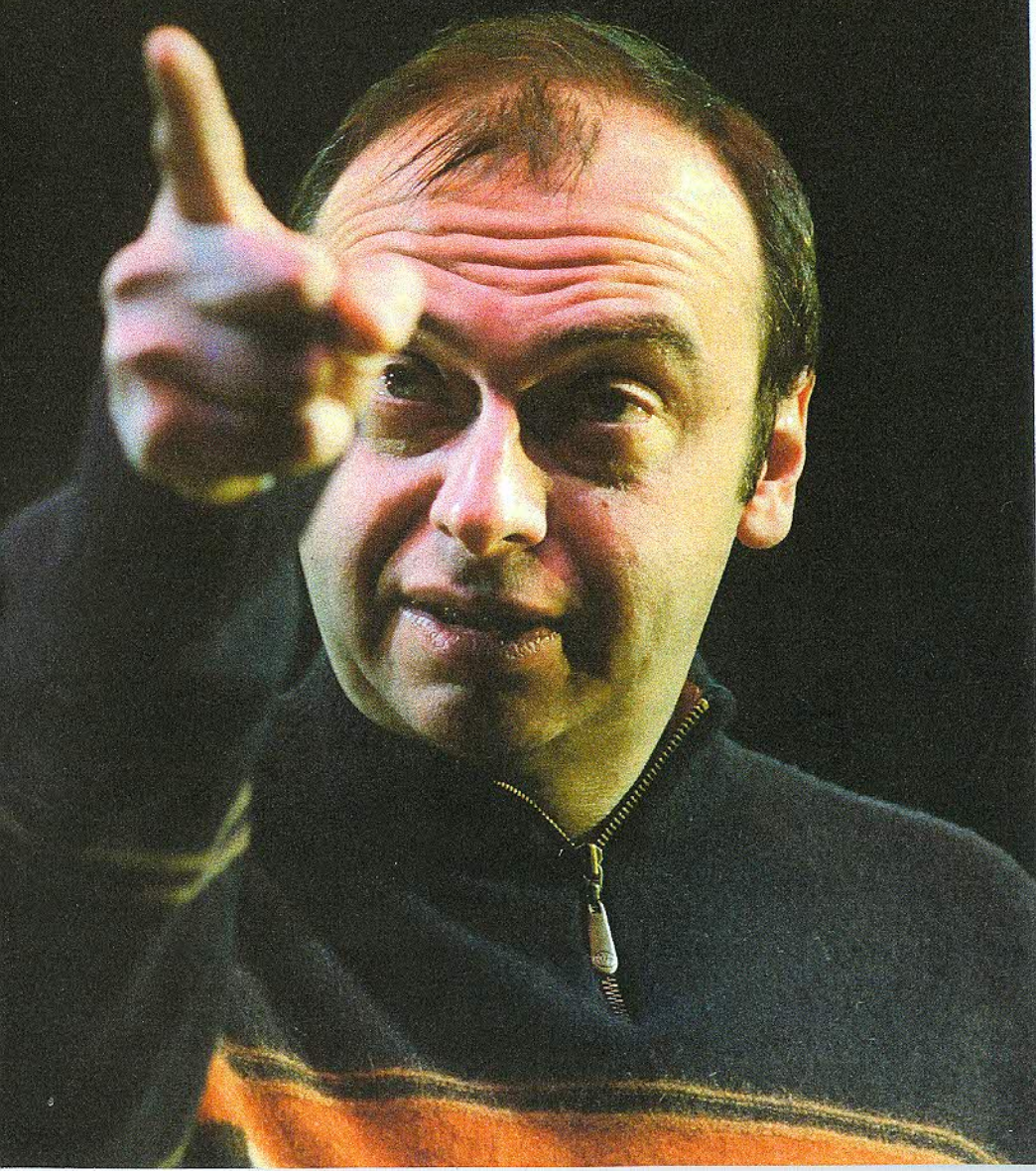


Dmitri Bertman Prokofjevi ooperi „Armastus kolme apelsini vastu“ proovide aegu
Estonias jaanuaris 2010.

Harri Rospu foto



VASTAB DMITRI BERTMAN

Oled andekas ja prestiižikas ooperilavastaja. Kas pead end traditsioonide hoidjaks või teerajajaks?

Minu arvates ei saa ooperilavastamine olla seotud prestiižiga. Prestiižikas võib olla näiteks mingi kaubamaja. Lavastaja ei mõtle kunagi sellele. Mida rohkem oleme vabad mis tahes stereotüüpidest, tellimustest, seda rohkem tuleb esile anne.

Mõtlesin sõnaga „prestiižikas“ küll rohkem seda, et oled tuntud ja kuulus.

Tuntud olla polegi nii hea.

Miks?

Sest ei ole võimalik avalikkuse eest varjuda.

Nüüd traditsioonidest ja teerajamisest. Ütleksin nii: olen traditsioonide austaja. Aga neile toetudes võib kuhugi edasi minna. Olla teerajaja ei tähenda veel, et peaksid traditsioonidest loobuma. Sa lähed edasi mööda eelkäija poolt korraliku asfaldiga sillutatud teed. Teerajaja ei saa olla nagu metsas, siis tuleks kõike otsast alata – see on pigem millegi jätkamine.

Kuidas sai sinust ooperilavastaja ja teatrijuht? Kas geenidel on siin ka oma osa või on tegemist töökuse ja ande põimumise ja nende sihikindla suunamisega?

Tegelikult olen ma väga laisk. Aga lugedes kord ühest raamatust, et laiskus on andekuse tunnus, rõõmustasin ja leidsin sellest õigustust.

Ooperilavastaja sai minust sellepärast, et ma seda väga tahtsin, armastasin ja ei kujutanud end kellegi teisena ette.

Kuidas teadsid, et armastad ooperit? Olid ju nii noor, kui alustasid?

Tänu vanematele, kuigi meie peres keegi ooperiga otseselt ei tegelnud. Aga mu isa oli väga mitmekülgsest haritud mees, armastas väga muusikat ja teatrit – ta oli elukutselt draamalavastaja. Eriline ooperisõber ta ei olnud ja suhtus algul minu tegemistesse isegi skeptiliselt – miks ma sellega tegelen?!

Ema viis mind lapsena konservatooriumi, käisime Richteri ja Gilelsi kontsertidel, aga ükskord läksin hoopis teatrisse. Vaatasin Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko-nimelises teatris „Jevgeni Oneginit“, see oli Stanislavski lavastus, ja



Dmitri Bertman (keskel) oma lavastusmeeskonnaga: vasakul Igor Nežnoi, paremal Tatjana Tulubjeva.

Suures Teatris Pokrovski tehtud „Sadkod“. Olin sellest nii haaratud, et hakkasin teatris käima iga päev. Stanislavski teatrisse pääses suhteliselt lihtsalt, seal võis kolmekümne kopika eest rõdule pileti saada. Kord ei lubanud ema mind teatrisse – pidin tegema koolitööd. Mängiti „Boheemi“. Ma istusin akna all ja vahtisin välja, sadas vihma ja mina nutsin – Mimi sureb ja ma ei näegi, kuidas ta seda teeb. Ma ei saanud jätta minemata!

Kui vana sa siis olid?

Ilmselt kuuendas klassis, võisin olla umbes kümnene. Olin lihtsalt fanaatik. Ja muidugi geenid mängisid ka oma osa. Isa võis noodikirja tundmata mängida mis tahes pilli... Ema oli üldiselt range, tänu temale õppisin klaverit, ta sundis mind harjutama, aga ma jätsin selle... Ta noomis mind halbade hinnete pärast, isa aga hurjutas heade pärast. Kui sain koolis nelja, ütles isa, et see on häbilugu – „peab saama kas viie või kahe ja kui õpetaja paneb sulle nelja, siis palu, et ta paneks selle asemel kahe, ja järgmine kord püüa saada viis!“

Töökus? – Ilmselt ma ei ole eriti töökas. Ikka see laiskus, laiskus... Kui oleksin töökam, võiksin tõenäoliselt teha sada korda rohkem.

Moskva Helikon-Operas läheb kahekümmes hooaeg. Milles seisneb Helikoni fenomen?

Helikon-Opera on loodud väga huvitaval ajastul, see oleks nagu uue Venemaa imidž, sest loodi ajal, mil Nõukogude Liit varises kokku ja sellega koos ka kõik senised väärtushinnangud. Tekkis justkui tühjus, nagu kõrb. Ja kõrbes on väga huvitav midagi luua. Praegu ma seda ei suudaks.

See oli teadlikult, sa nägid seda, tundsid...?

Ei. Asi oli nii. Kui lõpetasin GITISe, ei võetud mind kuhugi. Mul ei olnud tööd. Mul oli küll oma unistus – tahtsin sõita kuhugi provintsilinna ja töötada seal lavastajana, teha seal mingid kenad lavastused, sellised peente pintslitõmmetega... Aga mind ei võetud ja ei võetud ka minuga koos õppinud poisse, selliseid kolmemehi.

Tegime pärast lõpetamist ühe etenduse, Stravinski „Mavra“; me ei nimetanud seda isegi mitte teatriks. Siis tegime järgmise ja veel järgmise... ja teater sündis sellisel loomulikul teel. Võib-olla selles ongi fenomen, et ei olnud teatri loomise ideed, ei olnud karjäärihuvi, aga oli vajadus laval midagi öelda... Aga kuidas minna edasi? Kui oleksin teadnud, kuidas, oleksin üritanud. Läheb tavaliselt nii, nagu jumal juhatab... Aeg muudab asjade kulgu, muutub olukord, trupi koosseis; kes tuleb teatrisse, kellel millised võimalused on... Need mingisugused kosmilised ilmingud mõjutavad täielikult sündmuste kulgu.

Praegu on kõige tähtsam see, et teatrit rekonstrueeritakse. Valmib uus maja, see loob uued tingimused. Tuleb saal, mis võimaldab teha tõelisi etendusi – laval. Sest kõik need kaksikümmend aastat, need enam kui kaheksakümmend lavastust sai tehtud kõigi olude kiuste, hoolimata sellest, et ei olnud orkestriauku ega korralikku lava ja puudus võimalus dekoratsioone liigutada, sest et ei olnud stangesid. Midagi ei olnud! Kõik need kaksikümmend aastat tegime teatrit emillestki. Oli suuri lavastusi, aga need ei läinud kunagi kodumaal, vaid peamiselt välismaal ja piisavalt headel ja suurtel lavadel. Sellepärast tuntakse Venemaal meie teatrit eelkõige kammerteatrina, välismaal aga täisverelise ooperiteatrina.

Wagner ehitas oma ooperite esitamiseks spetsiaalse teatrihoone. Ta teadis täpselt, mida tahab. Kuidas on praegu Helikoniga?

Helikon ei sea endale eesmärgiks lavastada Wagnerit.

Aga saab sellest maailmas ainulaadne teater, kuna Bertman ja Helikoni teater ise löid selle hoone, lava oma etenduste jaoks?

Jah, sellest tuleb unikaalne teater, sest koht, kus teater hakkab asuma, see on tõesti ainulaadne ajalooline koht Moskvast, üks põnevamaid losse. Moskvast on neid vähe, losse on rohkem Peterburis. Seal on väga tore hoov, kuhu ehitatakse saal ja lava, mille interjööriks on XVIII sajandi hoov. See tuleb loomulik ehitis, millel ei ole mingit pistmist kunstlike teatrimaja seintega – need on ehtsast telliskivist. Lava varustatakse viimase peal tänapäevase lavatehnikaga ja me saame hakata tegema tehniliselt väga suuri ja huvitavaid lavastusi. Praegu on peamine ülesanne teha nii, et tuleks väga hea akustika ja et usutaks, et see on vajalik –



Kõike peaks tegema tõeliselt ja kogu hingest, nagu oleks see elus viimane kord.
Harri Rospu fotod

meie maal, kus praegu sõltub kahjuks väga palju ametnikust ja see ajalooline vene ametnike võim ei ole oma suhtumises kunsti just mitte alati positiivne.

Aga meil vedas. Elame nimelt Moskvas, mis on Venemaal nagu omaette riik. Seda Moskvat valitseb praegu linnapea Lužkov, kes on oma linnapea imidži programmi rajanud eelkõige kultuuri toetamisele. Ta on kunsti suhtes väga positiivselt häälestatud. Korda on tehtud enamik teatreid, muuseumide, raamatukogusid, ja tasemel, mis on praegu kogu maailmas ainulaadne. Moskvas on kaheksakümmend kaks riiklikku teatrit, see on nagu teatrilinn, ja Moskva ehitab meile tõesti teatri — kas kusagil veel võiks nii juhtuda?! Leida see tohutu raha ja ehitada see hoone?! Praegu on igasuguseid raskusi, rääkimata sellest, et on üldine majanduskriis, aga linn läheb välja selle peale, et ehitab teatri! Lužkov on lubanud, et 2011. aastal kolime me uude hoonesse ja avame eesriide. See tuleb uus etapp Helikoni teatri ajaloos, uus algus, uus sünnipäev... Teater sünnib teist korda.

Ooperikunst on üle neljasaja aasta vana. Missugune on nii eaka „vanuri“ tervis? Ega see ometi veel välja surema hakka? On sul selle kohta midagi teravmeelset öelda?

Ei sure, see on kindel, ja ei hakka ka surema, sest kõik need nelisada aastat, ükskõik mis ajastul, on kriititud ikka rääkinud ooperi kriisist.

Ja seda „vanameest“ või „vanaeite“, seda ooperit on väga hurjutatud, ja kui palju ka pole räägitud, et ooper sureb välja, on see ikka veel elus. Nii ei sure ooper ka praegu välja, seda enam, et ooperikunst annab iseenesest väga palju alust arvata, et sellest saab tuleviku kunst, sest see žanr vastab kaasaegse elutunnetuse kõigile seaduspärasustele. See on sünteetiline kunst, mis võib peagi puudutada

absoluutselt kõiki teisi kunstiliike. Täna mõtestab inimene vähimatki informatsiooni ja saab lühima ajaga kätte maksimaalse teabe. Ta istub näiteks lennukis ja surfab internetis; ta võib lennukis rääkida juba telefoniga, sest lennukil on kosmoseside olemas; ta võib lahendada teatud probleeme, vaadata samal ajal videofilm, kuulata pleierit jne. Kõige sellega on ooperikunstil otsene seos, sest ühe ooperietenduse jooksul, mis kestab umbes kaks ja pool tundi, puutub vaataja kokku lava- ja muusikakunsti, nii vokaal- kui ka orkestrikunsti, näitekunsti, lavastuskunsti, stsenograafiaga, koreograafiaga, kirikukunsti jne — kõike seda kahe ja poole tunni jooksul. See on süntees! Peale selle, ooperikunst kuulub popkunsti valdkonda, see ei ole elitaarkunst. Just ooperi puhul on lihtsam mõista teost, mida sa ei ole varem lugenud. Tuled näiteks vaatama Prokofjevi ooperit „Sõda ja rahu“ — ja õpid kolme tunniga tundma Tolstoi romaani. Tänu Prokofjevi ooperile saab vaataja aimu, kes on kelle tädi, kes on hea ja kes halb jne. Ühest küljest on see ehk isegi kahjulik, kuna see on justkui mingi teisest žanrist teose lühikokkuvõte.

Ooperiteater on selline teater, mis peab ühendama suurimat inimeste hulka. Kõige suuremad teatrimajad maailmas on ooperiteatritel. Ooper on oma alguse saanud oratooriumidest, mingitest massitoimingutest... Aga kui räägime ooperi elitaarsusest — siis see on minu arvates mõlemapoolne, s.o publiku ja teatri kaitse teatud rünnaku vastu. Vaatajad teevad näo, et nad on eliit, ja laval tehakse nägu, et ollakse eliit, ja tekib omamoodi illusioon. Aga tegelikult, see ühinemine orkestriaugu piiril peab toimuma absoluutselt täpselt. Ja siis veel — kes on eliit? Ja kui palju seda eliiti on?

Mida tähendas sinu jaoks meie õpetaja Boriss Pokrovski, kelle elutöö oli pühendatud muusikateatrile?

Tõepoolest, tema lahkumisega on toimunud katastroof. Kuigi Pokrovski oli juba väga kõrges vanuses ja haige, oli ta ometi elu lõpuni täie mõistuse juures. Oli suur õnn, et ma sain temaga suhelda. Me rääkisime palju, nii ooperiteatrist kui ka elust üldse. Juhtus nii, et minust sai nagu tema luuraja meie kaasaja teatrielus. Rääkisin talle etendustest, mis Moskvas parasjagu läksid ja mida olin näinud, arutlesime nende üle. Tema lahkumisega kadus üks kindel kriteerium. Pokrovski oli mõõdupuu, latt... Isegi siis, kui ta enam ei töötanud..., ta oli lihtsalt olemas ja meil oli häbi midagi halvasti teha — sest mida ütleks Pokrovski! Aga ka praegu hakkab kõhe. Kui uskuda seda, et ta võib kõigest hoolimata olla ikka meiega ja näha nüüd isegi veel rohkem — ta ei vaja enam luureandmeid, sest teab nüüd kõike, — siis peab tema ees tundma aukartust.

Jaa, see oli Pokrovski elutöö. Mõtlen, et see lihtsalt läks nii, et ooperiteatrist sai tema elutöö, ja mitte selle pärast, et ta oleks sellest ise oma elutöö teinud, vaid ta lihtsalt ei saanud teisiti. Isegi veel haiglas, päev enne surma, kui ta oli juba väga halvasti seisus, püüdis ta voodist tõusta ja karjus arstidele: „Mul on proov! Ma pean sõitma teatrisse!“ Ilmselt teisiti ei saanud. See oli tema elu — teater, ooper... Ta uskus nagu laps tõemeeli, et ooper päästab maailma. Milles mina küll kahtlen, sest tundub, et tänapäeval ei kehti enam ütlus: „Ilu päästab maailma!“ Vastupidi, hoopis maailmal on võimalus ilu päästa. Ja seda võimalust tuleb maksimaalselt



Dmitri Bertman (taga keskel) õpetajate ja kolleegidega. Ees vasakult: Georgi Ansimov, Boriss Pokrovski ja Matvei Ošerovski.

Foto Dmitri Bertmani erakogust

ära kasutada, kuigi kõik on häälestatud nii, et seda ilu hävitada. Pokrovski aga uskus seda ja oli nagu don Quijote. Pokrovski on meie guru, me hingasime temaga sama õhku, me peaksime järgima tema nõuandeid, tema asja, tema paradokse. Ta oli väga paradoksaalne inimene, rääkis üht, aga tegi teist, ütles, et on traditsioonide pooldaja ja mitte novaator, aga tegi novaatorlikke lavastusi. Mulle näib, et oma paradoksaalsuse ja lugupidamisega õpetajate vastu — ta jumaldas, armastas ja austas neid — jättis ta meile nagu pärandi või testamendi. Ja mis peamine: nii nagu Stanislavski, lõi ka tema oma teooria, XX sajandi uue elukutse, lavastaja meetodi, ja kehtestas reeglid. Mulle tundub, et vaevalt leidub praegu planeedil Maa inimest, kes suudaks kirjutada režiist raamatut, öeldes midagi uut. Sest see ei ole võimalik. See, mida ütles Pokrovski, on aksiom.

Oled tagasihoidlik inimene. Olin möödunud sügisel tunnistajaks sellele, kui Pokrovski ütles sulle: „Dima, ma usun sinusse, sinust saab minu mantlipärija. Sa hakkad jätkama seda, mille mina rajasin, sa tunned seda ja kannad vastutust!” Praegu näen, et sa teed seda suurepäraselt.

Ma tunnen seda praegu ja mul tekib hirm, sest selles vestluses, mida sa juhtusid kuulma, andis ta mulle nagu teatud suunised.

Vene kultuuri osas...

Ja. Need olid väga karmid juhised. Ta rääkis nagu viimast jõudu kokku võttes. Ütles, et kui sa seda praegu ei tee, siis läheb kõik kaduma. Mina endale niisu-

gust missiooni ei võta, aga tean, et vastutus on, sest praegu on tulnud niisugune aeg, kui esile on tõusnud väga palju diletante. Neil puudub kool, nad tulevad teatrisse, saavutavad kiirelt edu, millel ei ole tõelise kunstiga mitte mingit pistmist. See on ajutine nähtus, kuid selle ajutise nähtusega võib midagi väga olulist hävida. Ei tohi panustada kiirele edule. Lavastaja ei ole siiski inimene, kes töötab müügi nimel, vaid see, kes peab näitlejaid kasvatama, koolkonda looma, olema õpetaja. Seda on väga vaja. Praegu on saabunud n-ö ooperiartisti ajastu ja ooperilaulja tegevus ei saa olla rajatud üksnes tüpaažile. Aga kuidas tehakse praegu casting'ut? Vaadatakse, kes on laulnud näiteks Katerina Izmailovat — ahhaa, see ja see — ja kutsutakse too Katerina Izmailova, kes teeb oma järjekordse etenduse mingis teises linnas... Lavastaja näitab talle: siin oled sa voodi all, ja solist vastab: olgu pealegi, eelmises lavastuses olin põõningul... Selles kogu erinevus ongi! Aga kasvatada oma Katerina Izmailovat, teha ansambliteatrit, kujundada oma trupp — see on erakordselt tähtis. See, mis praegu maailmas toimub, et teatris võtavad võimu mänedžerid ja isegi mitte enam dirigendid (see on küll õige, et mänedžerid), et teatrid lähevad laiali, teatriansamblid lagunevad ja minnakse üle üksnes väljakutse peale ehitatud süsteemile, projektlavastustele, see on kunsti arengu seisukohalt suurim lammutamine. On kahetsusväärne, et see on jõudnud ka Venemaale, sest teatrikunst on Venemaal alati olnud nagu konverteeritud valuuta. Praegu on Venemaal palju rohkem hinnas nafta ja gaas... Mul on häbi, et see nii on, ja et võetakse eeskujuna Euroopa ja Ameerika teatritest, mis kasutavad angažemendisüsteemi, häbi on harimatuse pärast. Kui vaadata praegu maailma kõige rikkamaid teatreid, siis see, kel on võimalus oma truppi hoida, see teeb seda. Näiteks Zürichi ooper, mis on kõige paremini makstud teater maailmas. Neil on oma alaline trupp. Selle koosseisus on maailma kõige paremad ja kallimad solistid, sinna kuulub näiteks ka Cecilia Bartoli, — aga nad töötavad ansamblina. See on teatri arengu seisukohalt väga tähtis. Neil on tohutult suur eelarve, millega saaks teha ka meeletult palju mis tahes kalleid lavastusi ja mitte panustada trupi kasvatamisele. Kuid on väga oluline hoida oma truppi ja seda kasutada. Nii nagu see on muide ka Estonia teatris või Rootsi Kuninglikus Ooperis, kus mulle meeldib väga töötada, nimelt selle pärast, et neil on oma ansamblitunnetus. Ja ma tean suurepäraselt, et selles teatris on oma tavad, et solistidel on häbi teha midagi halvasti, sest et eksisteerib traditsioon, mis tuleb edasi anda ka uuele põlvkonnale.

Lisaksin veel, et olles praegu väga sügavas kriisis, majanduskriisis, kus pangad varisevad kokku jne, tundub siiski, et palju hullem protsess toimib meil moraalse kriisi näol, mis on hoopis hirmsam kui majanduskriis, sest too on ju moraalse kriisi otsene tagajärg. Tähtis on mitte lõplikult moraali kaotada, mõtlen eelkõige üldisi asju, mis on seotud inimliku auga.

Viimasel ajal kasutad oma lavastusi iseloomustades üha sagedamini Vah-tangovi mõistet „fantastiline realism”. Mis see on?

Ajalugu uurides olen täheldanud, et läbi aegade on olnud suur hulk iga-suguseid huvitavaid ilminguid, mis on jäänud justkui välja arenemata. Tulid mingid õnnetused, mingi geenius suri, temaga juhtus midagi, ta jõudis protsessis



Dmitri Bertman ja Erkki-Sven Tüür Estonia teatris ooperi „Wallenberg” esietenduse eel mais 2007.

nagu mingi punktini ja lahkus siis sellest maailmast. Järgmine alustas jälle nullist ja jõudis samuti teatud punktini. Tahaksin püüda sellest midagi kinni, pikendada arengut.

Vahtangov, see väga noor andekas ja traagilise saatusega mees, kes oli Stanislavski õpilane ja tema absoluutne pooldaja, kasutas terminit „fantastiline realism” selle kohta, kui laval ei ole tegemist reaalsuse või elutõega mitte otseses mõttes, vaid fantaasiat esitatakse nagu elutõde. Mulle tundub, et fantaasia, mida esitatakse nagu elutõde, mõjub tänapäeval väga huvitavalt. See annab vaatajale võimaluse läbi proovida teatud elulisi olukordi, analüüsida mingeid situatsioone, mis tal elus on ette tulnud. Teater on tegelikult väga tähtis psühhoteraapia vahend. Näiteks, inimene võib kogeda olukordi, milles ta on kunagi ise olnud, ja näha, kuidas kangelane need üle elab. Või vastupidi: vaadata etendust ja kogeda laval mingit olukorda, milles ta veel ei ole viibinud, ning omandada edaspidiseks teadmise, kuidas sellest välja tulla, sest on selle juba eelnevalt teatris läbi elanud.

Kas ooperiteater on sinu hinnangul jäänud kunstiasutuseks või muutunud tavaliseks turumajanduse seadustele alluvaks tootmisüksuseks?

No-jaa. Pokrovski rääkis, et „turumajandus” ja „turg” on väga pahad sõnad, sest turul tavaliselt varastatakse, petetakse, seal on alati pori ja kaup ei ole värs-

ke... Seepärast on teatril parem hoida turust eemale. Kuid et teater peab ka raha teenima, sest talle ei anta mitte midagi niisama, tuleb sellega tegelda. Aga teenistus peab olema teatri vääriline. See ei tähenda, et teater peaks looma mingi puritaanliku ettekujutuse elust. Kunsti võib leida mis tahes žanrist, isegi pornograafiast, kui seda on andekalt tehtud.

Asi pole selles. Kõike peaks tegema tõeliselt ja kogu hingest, nagu oleks see elus viimane kord. Näitleja peaks minema lavale nii, nagu oleks see viimane kord, ainus võimalus elus, mil tuleb end anda täielikult... Selles seisneb teatri iva, sellises masohhismis.

Kus oled lavastajana kõige rohkem tööst ja tulemustest rõõmu tundnud?

Kõige suuremat rõõmu olen tundnud ikka oma Helikoni teatris. See on loomulik, sest see on minu kodu, need on mu sõbrad, õieti öeldes, mu perekond. Nad on tulnud koos minuga algusest peale – ja mis saab olla veel lähedasem perekonnast! Aga ringi rännates on mul tekkinud tõepoolest mõned ooperikompaniid, nagu „armukesed”, kelle juurde teen kõrvalehüppeid. Üks mu „armukesi” on Estonia teater, aga ka Toronto teater, olen teinud Torontos palju lavastusi. See on teater ja linn, kus tunnen end väga hästi. Ehk seetõttu, et Toronto on multikultuurne linn. Seal elab inimesi kõikidelt kontinentidelt. Tänaval jalutades tuleb näiteks vastu inglane. Mõtlen, miks ta siia migratsioonimaale õige sõitis? Järelikult on mingi saladus. Ta tuli arenenud maalt, miks ta jättis kõik ja tuli teisele kontinendile? Palju on jaapanlasi. Igaühel on mingi põhjus, miks ta tuli. Ja kindlasti ei ole kõigil olnud just rõõmus põhjus... See maa aga on neid sisserändajaid kuidagi ühendanud ja sealses õhus hõljub justkui mingi tolerantsusetunne. Kõiges. Seepärast ma armastan väga Kanadat ja sealset publikut. Toronto metroos võid sa näha korraka kõigi nahavärvide esindajaid, kes kõik naeratavad üksteisele sõbralikult; neis puudub vähimgi agressiivsus. Nad on koos. See on maa, kus inimesed elavad lihtsalt elu enda pärast. Mulle meeldib väga ka Rootsi, võib-olla nendesamade asjade pärast. Rootsil on Euroopas eriline koht, täiesti teistmoodi, ja see meeldib mulle. Olen palju töötanud ka Saksamaal, kuid sealne õhustik ei ole mulle lähedane, ja veel mõnigi teine maa, millel on väga lokaalne aura. Kui rääkida selles kontekstis Eestist, siis siin on praegu samasugune atmosfäär nagu 1990. aastal Moskvast, mil kõik muutus. See on noor riik, kus on olemas veel mingi entusiasm, mingid perspektiivid. Elada perspektiiviga on väga hea.

Kuidas suhtud kriitikasse? Kas lavastaja ja kriitiku vahel võib rääkida armastusest?

Kui kriitik on ilus, võib tekkida armastus... Kuid tegelikult, see, mis toimub tänapäeva pressis, on seotud samuti üleüldise moraalkriisiga. Räägin muidugi eelkõige Venemaa ajakirjandusest, aga mitte ainult. Tänapäeva kriitika on läinud üle ühte teise žanrisse – följetoni. Seetõttu tuleks sellesse suhtudagi nagu följetoni. Loen huviga enda kohta isegi materdavaid artikleid, mis on kirjutatud sellises žanris. Aga teatri- ja muusikakriitikast rääkides – olen loobunud juba ammu seda lugemast. See ei ole kriitika, kui kirjutatakse näiteks: „Artist laulis madalas positsioonis...”, ülemine register kõlas tasakaalustatult...” jne. Kui krii-



Dmitri Bertman ja Urmas Põldmaa „Wallenbergi” peaproovis Estonias mais 2007.

tik ei ole õppinud kirjutama teosest, mida ta armastab ja tunneb, arvestades selle looja reegleid, ja võtab endale julguse õpetada lavastajat, et kuidas ta ise oleks seda teinud, kirjutab ta alla oma surmaotsusele – ta näitab välja, et on ise milleski ebaõnnestunud, et tal on kompleks, et temast ei ole saanud ei lauljat, lavastajat, dirigenti...

Millised on viletsalt toimiva ooperikompanii tunnused?

Esimene tunnus on see, et proovisaalid on tühjad. See on signaal sellest, et on tekkinud mingi probleem. Peaks olema harjutusruumide defitsiit. Ka see on tunnus, kui trupp on vaene. Sest näitleja on teatris tähtsaim inimene. See olukord viitab suurtele probleemidele. Ja miks me tuleme jälle trupi kasvatamise teema juurde – kompanii ei tööta korralikult, kui tal puudub lavastaja. Kui näiteks ansambliteatril puudub lavastaja, siis see teater toimib kindlasti halvasti, sest seal valitseb anarhia.

Oled tegev ka GITISE pedagoogina. Kas ja kuidas on tänapäeval ooperialale pürgivad noored muutunud võrreldes selle ajaga, mil meie sinuga GITISES õppisime?

Väga on muutunud. See muutub iga põlvkonnaga. Mul on praegu juhendada kolmas kursus, õpetan juba neljateistkümnendat aastat. Esimene kursus lavastajaid oli väga agressiivne. Need noored sündisid ja olid raskes eas ajal, mil meie maal toimusid suured muutused. Nad püüdsid kiiresti, ükskõik mis vahenditega saavutada kassat. Aga siis tuli teine põlvkond – vaimustavad, fantastiliselt toredad noored, kes hoidusid turu eest ja tulid saama rahuldust. Praegu on aga kolmas, need on noored, kes õpivad juba igasuguseid keeli, mõtleavad agen-

tuuridele, lepingutele ja püüavad võtta elult maksimaalse... Praegune noorus ei ole üldse halb. Näen teatris palju noori ja olen selle üle uhke, et nad tulevad ooperisse.

Oled sa pidanud GITISES muutma traditsioonilist õppeprotsessi ja metoodikat?

Olen seda teinud üldjuhul vaid oma kursuse puhul, sest olles siiski demokraat, arvan, et iga meister, valides endale kursuse, omab õigust otsustada selle üle, kuidas ta oma õppetööd hakkab korraldama. GITISES on näitleja-laulja koolituses esimesel aastal niisugune periood, mil laulja õpib nagu draamanäitleja, ta ei laula, tal kästakse rääkida. Ta teeb läbi lavakunsti alused, harjutused jne. Mina püüan neid harjutusi hakata tegema võimalikult ruttu muusikaliste asjadega, et nad võimalikult kiiresti teeksid kõike seda juba lauldes. Ja püüan valmistada neid ette nii, et GITISEst lahkumise järel, pärast lõpetamist oleks neil lisaks diplomietendustele ka teatud rollide pakett, mille nad on omandanud. Et laulja, kes tuleb GITISEst, võiks pakkuda mis tahes teatrile peale nende paari-kolme rolli, mida ta diplomi jaoks tegi, veel seitset kuni kümnet valmis osa. Ja mitte üksnes selgeks õpitud, vaid ka laval tehtud.

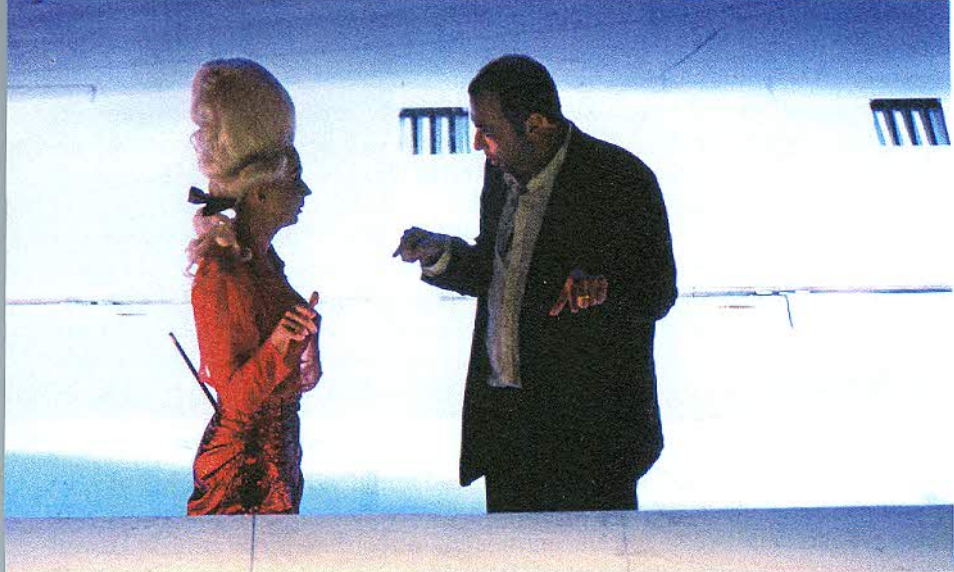
Eesti ja „Wallenbergi” lavastus – on need olnud sulle tähtsad? Ja kuidas?

„Wallenberg” oli väga eriline lavastus, see on nagu mingi kauge täht, mis jääb särama. Selle lavastamise aeg oli minu jaoks erakordne. Ma ei unusta kunagi oma esimest telefonikõnet Torontost Tallinna, mil sellest rääkisime, arutasime erinevaid lavastusvariante... Mäletan meie sõite Helsingisse „Eurovisiooni” ajal – kõrvaltoas Filipp Kirkorov... Me arutasime ja otsustasime „Wallenbergiga” seotud küsimusi. Kõik need videokonverentsid, videoproovid ja lõpuks minu sõit siia... Sa olid juba kõik ette valmistanud. Mäletan seda, mida me tegime viimased kaks päeva enne esietendust, kuigi lavastus oli juba kokku pandud... See ei unune. „Wallenberg” on erakordne teos. Kui nägin esimest korda klaviiri ja lugesin libretot, hakkas mul pisut kõhe – see on ooper, kus ei ole mitte ühtegi lüüriilist liini, ei ühtki armastuslugu, mitte midagi niisugust, mis on tavaliselt vaataja peamine peibutis ooperis. See oli väljakutse. Ja see, et ooper püsib siiani laval, ütleb nii mõndagi teose, Estonia teatri ja siinse publiku kohta. Mängida tänapäeval nüüdisooperit on suur risk. Ja see, et „Wallenbergil” oli niisugune edu, näitab, et tänane eesti publik on intellektuaalne, eelistades „Wallenbergi” näiteks „Trubaduurile”. See on palju väärt.

Anna mõni lühike soovitus ooperiküllastajale, kuidas ära tunda head etendust?

Head etendust on väga kerge ära tunda. Kui etendus meeldib ja sa võtad seda vastu vahetult, ilma et selle üle peaks sügavamalt juurdlema, on see järelikult hea etendus. Sest nagu Salieri ütleb Mozartile, tsiteerin Puškinit: „Ma tapsin heli ja nagu laipa lahkasin. Kooskõla kontrollisin algebra abil...”¹

Su viimasele küsimusele, mida tuleks edukaks olemise nimel ilmtingimata silmas pidada, vastan taas Puškini sõnadega „Mozartist ja Salierist”. Kui Mozart



Dmitri Bertman ja Helen Lokuta „Wallenbergi” peaproovis Estonias mais 2007.
Harri Rospu fotod

mängib Salierile ette oma teost, teeb Salieri Mozartile kolm komplimenti: „Mis tundesügavus! Mis julge vorm! Kooskõla!”² Vaat need kolm komponenti määravad kunstiteose kvaliteedi. Sügavus – see on kontseptsioon, julgus on novaatorlus ja harmoonia ehk kooskõla on kool, traditsioon. Ja kui mõni neist omadustest puudub, jääb kohe millestki vajaka. Kui ei ole julgust, jääb kunstil puudu sügavusest ja kontseptsioonist; kui puudub kontseptsioon, on tulemuseks rumalus; puudub kool – on tulemuseks ebaprofessionaalsus. Puškin teadis täpselt, mis määrab teatri edu.

Küsitlenud NEEME KUNINGAS, vahendanud TIINA ÕUN

Kommentaariid:

¹ Aleksandr Puškin. „Mozart ja Salieri”. Eesti keelde tõlkinud Kalju Kangur. Kogumikus: A. S. Puškin. Jevgeni Onegin. Muinasjutud. Draamateosed. Tallinn: Eesti Raamat, 1973, lk 423.

² Sealsamas, lk 427.