

Elu muundavad armastus ja surm

Algus lk 16.

Ja Calastar-Fisher Albrecht on liiga noor ning armastab elu liialt palju, et julgeda sellele tulevikule silma vaadata. Kui ta teises vaatuses eeslaval istub ja alkoholist unustust otsib, tekitas tema kehahoiak mõtteväljatuse, et just Albrecht viis ellu käsu tappa getoelanikud, soovides maha pesta kõik Giselle'iga seonduva. Kui Albrecht on tõesti massimõrvar, on mõistetav, et isegi Giselle'i andustus ei suuda teda lunastada, mistõttu on loogiline, et Calastar-Fisher Albrecht suunab revolvi eesriide sulgudes iseendale.

William Newtoni Albrecht, eriti just Ketlin Oja Giselle'i partnerina, on

teisest puust: Giselle'i siiras loomus toob temaski esile soojuse ja südamlikkuse, ta on neiuga liigutavalt hell. Tundub, et getosse ei tõmba teda mitte üksnes armastus Giselle'i vastu, vaid soov elada lihtsamat elu ja sulanduda getoelanike hulka, saada üheks neist. Muba õpilased olid veendunud, et Albrecht plaaniski getosse elama tulla ja loobuda oma eristaatusest. Oja Giselle'iga muutub lugu hoopis omamoodi Romeo ja Julia looks. Ning ainult asjaolude õnnetu kokkusattumine tõi kaasa avalikustamisele järgnenud traagilised sündmused.

Nii et kui Newtoni Albrecht püüab eri pooltele olukorda erinevalt selgitada

(see muidugi ei õnnestu), siis reedab ta ka iseenda – ning see reetlikkus viib ta kalmistule, kus ta vaatab tagasi oma suhetele, getolaste massimõrvale ja Giselle'ile, kelle armastus aitab Albrechtil iseendas selgusele jõuda. Albrechti lennukad hüpped muutusid tehnilisest elemendist milleski enamaks: sooviks vabaneda hingepainest, leida jõudu uuenemiseks, andestada iseendale. Andestamine ei tähenda unustamist, Albrecht peab elama edasi oma tegude tagajärgedega, aga läbielatu saab anda jõudu uuele elule. Kui Newtoni Albrecht hoiab lavastuse lõpus revolvi väljasirutatud käes, suunab ta selle endast eemale: Giselle kinkis talle elu, mida ta ei tohi endalt võtta; selle eluga peab ta oma võimalust mööda võimaldama elu teistele. Kas Albrecht liitub Oskar Schindleri⁴,

Karl Plagge⁵ või Georg Calmeyer⁶ taoliste nähtamatute kangelastega?

1 „Giselle'i“ tausta, libreto ja kujundite sümbolika olen avanud nii Eesti Rahvusballeti eelmise, 2017. aasta lavastuse kavaraamatus kui ka toona ajakirjas Teater. Muusika. Kino mainumbrri arvustuses (lk 50–57).

2 Täna siinkohal Muba II kursuse balletiõpilasi Mia Katrina Lille, Katarina Virve Mürki, Eva Alametsa, Jette Pruulmanni, Miina Eliise Lutsu, Hiroto Nakabayashit, Sofia Maria Liivi ja endist Muba õpilast Karin Raavat, kelle tähelepanekud olid abiks siinse loo kirjapanekul.

3 Aare Rander, Surematu „Giselle“: tulle- ja varvaskingaromantikast okastraadirealismini. – TMK, mai 2024, lk 52.

4 Oskar Schindler (1908–1974) oli saksa tööstur ja natsipartei liige, kes päästis ca 1200 juudi elu holokausti ajal, palgates nood oma tehasesse tööle.

5 Karl Plagge (1897–1957) oli Saksa armee ohvitser, kes päästis juute Leedus neile töölubasid väljastades.

6 Hans Calmeyer (1903–1972) oli Osnabrücki advokaat, kes päästis tuhandeid juute Hollandis aastatel 1941–1945.

Kannatus kapitaliks. „Theatertreffen 2024“

Saksa teater ei ole naljakas, aga see-eest on ta rikas, meestekeskne, paljudele arusaamatu ja väga poliitiline.

Festival „Theatertreffen“ 2. – 20. V
Berliinis.

KARIN ALLIK

Pärast üheksat „Theatertreffeni“ festivalil veedetud päeva on mul uhke tunne... Eesti teatri üle. Täpsemalt möödusid need päevad Saksa välisministereeri rahastatud ja Goethe Instituudi korraldatud „Theatertreffeni“ väliskülastuste programmi raames, kaastelk 17 teatriprofessionaali Hiinast, Itaaliast, Colombiast, Lõuna-Aafrika Vabariigist, Keeniast, Argentinast, Laosest, USAst, Poolast, Taist, Nicaraguast, Iisraelist, Jaapanist, Hispaaniast, Indiast ja Valgevenest. 4. kuni 13. maini õnnestus meil näha viit lavastust festivali põhiprogrammist (mis toob kokku saksakeelse kultuuriruumi kümme märkimisväärseimat lavastust möödunud aastast) ja üks lisaprogrammist, kohtuda kohalike dramaturgide, lavastajate, teatrijuhtide, kriitikute, kuraatorite ja rahastajatega ning pidada muidugi lõputuid vestlusi teatri olukorrast nii Saksamaal kui ka iga osaleja päritoluriigis.

Saksa teatri teemalistele aruteludele tegi avangu kultuuriajakirjanik ja teatrikriitik Barbara Behrendt, kelle ülesandeks oli võtta pooleteise tunniga kokku saksa teatri kvintessents. Behrendt koondas oma ettekande saksa teatrit ümbritsevate eelarvamuste ümber, mis osutusid tema hinnangul valdavalt tõeks ning pakkusid suurepäraselt võimalust laskuda praeguse teatripildi ajaloolistele, poliitilistele ja esteetiliselt tagamaadele. Saksa teater ei ole naljakas, aga see-eest on ta rikas, meestekeskne, paljudele arusaamatu ja väga poliitiline ning kuulub UNESCO maailmapärandi

nimistusse (tegelikult ei kuulu) – nii kõlaks kokkuvõtte Behrendti kirjeldatud eelarvamustest.

Kolme trauma lood. Valdavat osa „Theatertreffeni“ nähtud teostest võiks tõepoolest iseloomustada poliitilisena, olgu põhjuseks siis lavastuse sisu või osatäitjate valik. Kõige päevakajalisema probleemi võttis käsitleda Schaubühne egiidi all valminud „Viimaste soovide nimekiri“ („Bucket List“), lavastajaks Iisraeli päritolu Yael Ronen. Etendusele eelnenud kohtumisel selgitas Ronen, et „Viimaste soovide nimekirja“ prooviprotsess algas eelmise aasta 9. oktoobril ehk kaks päeva pärast Iisraeli-Palestiina konflikti eskaleerinud Hamasi rünnakut. Kuivõrd lavastusmeeskonda kuulus peale Roneni veel teisigi iisraellasi, möödus prooviperioodi algus peaaegu šokiseisundis – esimesed kaks nädalat tegeleti proovisaalis grupiteraapiaga. Lavastaja algne plaan oli „Viimaste soovide nimekirjas“ uurida mälu küsimusi laiemalt, ent tõsielu sekkumise tulemusena kerkisid esile konkreetset trauma, mida inimene jääb aina uuesti läbi elama.

Ehkki Roneni valitud teemapüstitusel oli jumet, kujunes teatri kodulehel muusikaliseks hallutsinatsiooniks tituleeritud lavateosest hoopis Eurovisionilaadne klišeede paraad, kus publikust püüti justkui jõuga emotsioone välja kangutada. Lihtsakoelised kujundid, näitlejate ülepaistatud mäng ning tuttavlik popmuusika panid küsima, kas on ehk tegu irooniaga – nii piinlikku kombinatsiooni ei saa ju ometi siiralt lavale tuua ja veel enam, siiralt saksakeelse teatriruumi kümne parima lavastuse hulka valida. Aga et seda stiili kordagi ei

murtud (ega irooniapüüdlust lavastuse paratekstides või etenduse-eelsel kohtumisel mainitud), tuleks teost küllap tõsimeelsena käsitleda.

Teine Schaubühne repertuaarist „Theatertreffeni“ valitud lavastus, Falk Richteri autofiktsionaalne „Vaikus“ („The Silence“), tegeles samuti nii kollektiivsete kui ka individuaalsete traumadega. Tõukudes omaenda perekonnaloost uuris autor-lavastaja, millistest traumastilistest teemadest pereringis ei räägita – mis siis, et need elavad elevandina toas kas või aastakümneid. Mis perekondliku vaikimise aga poliitiliseks teeb, on asjaolu, et nõnda harjutakse juba varajases east teatud teemadel mitte sõna võtma ning teistest mitte eristuma, seda ühtviisi nii pereringis kui ka ühiskonnas.

Etendusejärgsel kohtumisel Falk Richteri tuli jutuks veel üks „Vaikuse“ vastuolu. Nimelt alustas Dimitrij Schaad, kes kehastas monolavastuses Richteri, etendust lühikese poolimprovisatsiooniga, mis pidanuks sisse juhatama tema ümberkehastumise ja toimima võõritava elemendina. Seejuures nõudis Schaad vaatajatelt, et nood etenduse ajal kindlasti ei kõhiks, nuuskaks ega muud moodi lärmitseks – kuivõrd etendus nõuab täielikku keskendumist –, ning hiljem käratas ühe publikuliikme peale, kes oli otsustanud telefonile vastata.

Kuigi teatrietiketi meenutamine pole patt, jättis Schaadi arrogantne proloog suhu küllaltki mõru maigu, liiatigi kuna publiku vaigistamine asetust lavastuse ette, mis püüab vaikimist lõpetada. (Ning arvestades, et tema sõnad ilmusid inglise keelde tõlgituna ka subtiitriekraanidel, ei olnud küllap tegu ühekordse improvisatsiooniga.) Aga sellega kurioosum ei lõppenud: autor-lavastajalt

vaigistamise kohta küsides selgus, et Richter ei olnud avastseeni nõnda lavastanud ega kuulnudki, mis nõudmisi Schaad seal esitab. Ta lubas näitlejaga ühendust võtta ja sissejuhata ümber teha.

„Vaikusega“ kõlas omakorda suurepäraselt kokku Gisèle Vienne'i värskeim lavastus „Ekstraelu“ („Extra Life“), mis valmis 22(!) teatri, festivali ja muu kultuuriorganisatsiooni kaasproduktioonina – kuna osa kaasproduktioone pärines Saksamaalt ja Austriast, sai prantsuskeelne teos siiski „Theatertreffeni“ programmi pretendeerida ja valituks osutada. „Ekstraelu“ räägib ka vaikuse lõpetamisest, täpsemalt, perekonnasisesele seksuaalsele vägivallale järgnenud vaikuse lõpetamisest, ent kasutab sootuks teisi vahendeid kui Richter.

Kui Richteri „Vaikus“ on sügavalt sõnakeskne ning vaheldab näitleja monoloogi laval dokumentaalsete videokaadritega autori ja tema ema vestlustest, siis Vienne keskendub kehadele, helidele, valgusele, atmosfäärile. Vienne'i loodud (õudus)unenäoline maailm on stiilipuhas ja punktuaalne, ent ei avaldanud nähtud etendusel erilist mõju. Tahtnuksin näha näitlejate miimikat, jälgida väiksemaidki muutusi nende kehakeeles, kuid Hans Otto Theateri hiiglasliku saali tagumisest otsast osutus see ilma videota võimatuks. Teose lavalist mastaapi arvesse võttes poleks „Ekstraelu“ siiski väiksemasse saali sobinud.

Mis kasu on kannatusest? Kolme eeltoodud lavastuse kirjeldust lugedes hakkab ehk selginema, miks siinne artikkel kannab just pealkirja „Kannatus kapitaliks“. Nimelt süvenes üheksa