

OLEMUSE TEATER. KANTOR JA BROOK

□□□ □□□□

1. Tadeusz Kantori „Surnud klassis” naasevad surnud oma vanadesse koolipinkidesse. Pingid on asetatud lavale näoga publiku poole juba enne etenduse algust. Pinkides istuvaid poisse ja tüdrukuid kujutavad nukud. Olles sisenevad, istuvad surnud oma „minade”, vanade „minade”, kunagiste „minade” kõrvale. Kantori mälu kutsub kaks erinevat „klassi” välja unustusest ja küsitleb neid nagu õpilasi. Esimene klass on Galiitsia väikelinna gümnaasiumi lõpuklass Esimese maailmasõja eelses Austria-Ungari keisririigis. Teine „klass” Kantori viirastuslikus lavastuses koosneb surnutest või pigem selle maailmanurga hävitatud eetosest, kus kunagi elasid külj külje kõrval poolakad, ukrainlased ja juudid.

Esimest korda nägin „Surnud klassi” *La Mama* teatris New Yorgis. Lavastuse tunnusmeloodia, viini valsi „Fran^{1/2}ois” vaheldumisi paisuvate ja vaibuvate helikäikude vahele hetkeks kostnud juudi hällilaulu ajal mõistsin äkki, et publiku seas on kindlasti vähemalt kolm-neli inimest, keda emad või vanaemad laulsid magama sellesama jidišikeelse unelauluga. See väike East Village’i teater on üks väheseid kohti maailmas, kus Kantori surnud ikka veel elavad.

Ka „Wielopole Wielopolet” nägin esimest korda *La Mama* teatris East Village’is, 2. avenüü lähedal, kus poola restoranid pakuvad vene vareenikuid ja ukraina restoranid tšurekki krakovi vorstiga. Ka selles teatris tegutsevad ellu ärkavad surnud ja nukud, kes on elavate teisikud. Elavad on surnute tei-



Tadeusz Kantor.

J. Podlecki foto

MÖTTEVARAMU

sikud ning see on ehk kõige tähtsam, mida Kantoril on öelda.

Painajaliku füüsilisuse ja mõjuvusega kordub „Surnud klassis” koolipinkidesse naasvate surnute rongkäigu lavaline kujund. „Wielopoles” on etenduse keskseks kujundiks (Kantori teatris on kujund ja teema freudiliku trauma taoliselt üks ja seesama, nii nagu marrastus ja marrasknahnk) vana päevapilt seitsmest Austria nekrutist Esimeses maailmasõjas. Nad seisavad valvel, seljas sõdurimundrid, käes tääkidega vintpüssid.

Foto on märk millestki o l n u s t — see teeb fotograafia ainulaadseks kunstiks. Isegi kui asi ise kaob, on foto ikkagi meeldetuletus, jälg. Vaatamata oma harrusele säilib fototrükk, läikpilt paberil, inimkehast kauem. Maailma eri paigus ja peaaegu kõikjal Kesk-Euroopas on see väike paberitükk osutunud korduvalt vastupidavamaks kui tellistest ja tsemendist majad oma elanikega. Nagu osutab Roland Barthes oma raamatus „Camera lucida”, o n foto üheaegselt



„Surnud klass“.

surnud ja tagasivõidetud aeg. Märk surmast, o l n u väline sarnasus, elab edasi ja säilib, alludes ainult tselluloosi lagunemisele. Ka fotod on surnute teisikud. Surnute vaikelu ühtaegu nii hirmutab kui ka huvitab Kantorit.

„Wielopoles“ on Esimese maailmasõja nekrutitel luitunud mundrid ja mullakarva näod. Nende liigutused on nukulikud. Nad on surnud, kuid taas hauast välja kaevatud. Viimases vaatuses, pärast püha õhtusöömaaega, visatakse kõik tegelased ühte hauda. Seesama massihaud võtab vastu nende alasti teisikud, nukud.

„Wielopole“ tegelased moodustavad perekonna: isa, ema, vanaema, neli onu, kellest üks on prelaat, tädid ja nõod. Isa on üks nekrutitest. Prelaadist onu seob laulatustseremoonia ajal isa ja ema stoolaga ühte. Teised nekrutid vägistavad pulmakleidis ema. Harkisjalu lebab tema nukk laval. Ent varem, pulmapiltide tegemise ajal, on pruudi liigutused nukulikud. Peigmees-isa liigub nagu luukere. Seejärel muutub vanaaegne fotoaparaat kuulipildujaks. Objektiiv sirutub püssitoruna välja. Kõik hukuvad kuulide all.

Kantori teatris on elavad juba laibad.

Kantori kujundid tekitavad õudu. Nagu Goya „Caprichos“, viitab nende reaalne julmus ahastuse ja alanduse *arche*'ks olevatele märkidele. Kristlikus kontekstis on hirmu *arche*'ks ristilöödud Jumala Poeg. Vaid hetk tagasi marssivaid nekruteid õnnistanud prelaadist onu kannab nüüd õlgadel lavale puust risti. Nekrutid hakkavad sarnanema piinajatega Kolgata teekonnal. Üksteise järel lüüakse peredraama etendajad risti: esmalt vägistatud pruut, viimaks prelaat. Kantori teater, mis oli alanud esemete madaldamisega, muutub pühaduse teotuseks. Või saab pühast profaanne hoopis ülima alanduse hetkel. Ülimaks alanduseks on surm.

Kantori teatrit nimetan ma olemuse teatriks. Sartre'il eelneb olemus olemisele. Kantori nägemuses on olemus tagajärg. Olemine sünnib vabalt läbi valikute jada, ent järele jääb meist vaid olemus, sama lõplik kui viimne kohtumõistmine. Olemus on inimlikkuse draama, olles vaba juhusest ja valiku võimaluse illusioonist. Olemus on jälg, nagu kivisse vormunud kooriklooma kujutis.

„Igamehes“ väljendub kristliku olemuse teater. Kogu draama seisneb Igamehe viimases küsimuses: „Kes tuleb minuga hauda kaasa?“ Olemuse teatrisse kuulub ka surmatants, olgugi et õudu saadab algusest peale naerukahin. Surmatantsus peitub Kantori teatri võti. Igas lavastuses on Surm maskeerunud üheks tegelaseks. „Surnud klassis“ on Surm rändkaupmees; „Wielopoles“ üks tädidest. Ta käes on kalts. Esmalt peseb ta laipu, seejärel vereplekke põrandalt. Ajaloo jäljed on hauad. XX sajandil on need massihauad. „Surm muudab elu saatuseks,“ kirjutas Malraux. Kantori peseb Surm märja lapiga oma jäljed, väänates selle siis välja.

„Macbethi“ esimese vaatuse teises stseenis saabub lahinguväljalt sõnumitooja, kelle Shakespeare on jätnud nime tuks.

Mis verestnõrguv mees see on? Ta võib, nii paistab, öelda meile, milline on mässu vastne seis.¹

Poolpalja ning verest nõrguvana rindelt saabunud nimetu sõnumitooja on Tundmatu Sõdur ning seega ajaloo olemus. Sellisena näen ma Kantori teatri olemust.

Traditsioonilises jaapani teatris on lava endiselt liturgiline ohverduspaik. Tunnustatud antropoloog Masao Yamaguchi nimetab seda eituse, surmaga silmitsi seismise kohaks. Erinevalt olemuse teatrist pole surm liturgias kunagi isiklik. Olemuse teatris on surelik hoopis ajalugu. Etenduse algusest lõpuni laval viibiv/mitteviibiv Kantor, veidi kummargil, tumeda salliga ja alati ühes ja samas mustas ülikonnas, ergutab oma näitlejaid tagant, tasakesi, peaaegu märkamatu sõrmi nipsutades, otsekui kannatamatusest etenduse venimise pärast. Ta meenutab Charoni, kes surnuid teispoolsusesse juhib, samas neid mitte ainult juhtides, vaid ka luues. Kantori lavaline kohalolek on selles hääbuva jälje teatris mälestus kadunud paikadest ning inimestest. Just see on „Surnud klassis“ ja „Wielopole Wielopoles“ nii pühalik kui ka erakordne.

2. Peter Brooki „Carmeni“ viimast Pariisi etendust nägin *Bouffes du Nord*'is 1982. aasta märtsis. Üheksateistkümnendast sajandist pärinev kolme rööduga *Bouffes* meenutab hiiglaslikku kommi-karpi. Ometi on hoone varemeis ning interjäär mõjub tulekahjust räsituna. *Bouffes*, olgugi pigem endise teatri ase kui „teater“ sõna otseses mõttes, on siiski teatraalne paik. Miski ei eralda pragenud ja määrdunud seintega tühja lava publiku puuistmetest, mis meenutavad pitsimajade pinke. Orkestrandid astuvad ükshaaval tühjale lavale, neid on ainult viiasteist. Seejärel kaovad nad lava taha. Orkestriruum *Bouffes*'is puudub.



„Carmen”.
Theater at
Lincoln Center,
New York, 1983.

kus tema ooperite ettekandmine oli igaaastane riitus. Kuid müüdid, mida Wagner uuesti ellu äratada soovis, olid saksa päritolu ja neil puudus täiesti kreekalik universaalsus. Kahekümnenda sajandi algul unistasid suured reformaatorid, nagu Gordon Craig ja Adolphe Appia, *le théâtre total*'ist, kus muusika, ballett ja valgustus oleksid saatjaks luulelisele draamale. Ent need unistused ei täitunud kunagi. Ooper jäi XIX sajandi teatri kivinenuimaks vormiks. Alles viimase kümne aasta jooksul on suured lavastajad hakanud ooperi vastu huvi tundma. Franco Zeffirelli, Peter Hall, Ingmar Bergman ning hiljuti ka Jonathan Miller loodavad leida ooperi näol veel kord va-

henditerikka teatri, *le théâtre total*'i. Brooki „Carmen” on esimene katse taas elustada ooperit vaese teatrina, ehkki „vaene teater” erineb siinkohal Grotowski omast. Brooki „Carmen” püüab taasavastada romantilise ooperi olemust laulus ja pestides, kire keeles.

Carmen teab, et peab surema. Armastus ja surm ei ole langenud osaks ainult Joséle. Sedasama on Carmen ette näinud ka endale ja kõigile oma armukestele. Lava taga paremat kätt, lagunevate uste varjus, asub areen, kus sureb tema viimane armastatu Escamillo. Endiselt uhketes matadoorirõivastes, kannavad sõbrad teda läbi nendesamade kooldunud uste. Ent Carmen ei saa

pöörduda tagasi José juurde. Etendus on peaaegu läbi; võib-olla veel kakskolm minutit. Carmen ja don José lahkuvad. Nad kõnnivad üle põldude linnast välja. On peaaegu pime. „Olemegi kohal.“ Need on tema viimased sõnad. Vaikuses põlvitavad mees ja naine teineteise kõrvale. Don José tapab noaga Carmeni.

Nagu ka „Lord Jimis“, olid mees ja naine „oma saatuse peremehed“. Nad olid oma saatusest üle; see tähendab, olid valmis surema. „Nad olid traagilised.“ Brook jättis „Carmenis“ kõrvale melodraama. Järele jääb „saatus“, mida ennustavad kaardid, niivõrd sügav ja puhas romantiline tuum, et ainult Conrad suudaks seda kirjeldada.

Ka rituaalist on järele jäänud vaid selle tuum. Kui armastajad jäävad ööseks mustlaslaagrisse, süütab vana naine laagri kolmes küljes lõkkes ning puistab ümber magava paari jahust ja soolast ringi. Lõkkes kustuvad aeglaselt, valge sõõr sulab pimedusse. Viimase veerandsajandi kestel on lääne teatris taasesitatud viielt kontinendilt — eskimotelt ja Polüneesia saartelt, *voodoo*’st ja mongoli šamaanidelt — varastatud rituaale. See ülbe jäljendamine ei viinud mitte ainult rituaali salapära, vaid ka tema algse tähenduse hääbumiseni. Kuid kolmes maailma punktis süüdatud tuli, maagiline ring, toit, mida vana naine jagab mehe ja naisega enne, kui nad ühte heidavad, on märgid, mida oleme suutelised mõistma. See on meie ühispärand. Sellel tühjal, otsekui paljaks põlenud laval annab Brook lühikeseks ajaks teatrile tagasi tema kadunud pühalikkuse ja meie ühise *arche*. Iha pestid saavad tagasi ooperist igaveseks kadunud konkreetseuse. „Carmeni pestid pole ei üle paisutatud ega ka kammitsetud. Need on ühtaegu iha väljendus ning seksuaalsuse ja meeletuse metafoorid. Carmen kallutab pea taha. Tema armsam löikab apelsini katki ja pigistab

mahla tema pärani suhu. Viimse tilgani. „Carmeni“ tegevus leiab aset Hispaanias. Kuid millises? Peter Brooki „Carmenis“ toimub härjavõitlus kulunud usete taga, lavast paremal pool. Laval käib proov: matadoor harjutab enne tähtsat kohtumist. Ta harjutab kõrvalepõikeid ja torkeid. Oma hukutava tantsu iga sammu ning pööret kordab ta metoodiliselt, pühalikult ja kurvalt. Üks kahest, kas tema või härg, peab surema. Härjavõitlus toimub silmipimestava päikese käes, sadade meeletute naiste silme all. Matadoor harjutab surmatoovat balletti tühjal laval: *pas de deux* nähtamatu härjaga. Dramaturgiliselt erineb see lavastus Kantori omast, ent surmatantsu esitatakse ka selles olemuse teatris.

Olen näinud peaaegu kõiki Brooki lavastusi: „Marat-Sade’i“, „Kuningas Leari“, „Suveöö unenägu“ ja aasta varem sealsamas *Bouffes du Nord*’is elektriseerivat „Kirsiaeda“. Need on keerukamad ja dramaatilisemad lavastused kui „Carmen“, mis kestab vaid veidi üle tunni. Aga nii intensiivset tundi suudab teater kümne aasta jooksul pakkuda vaid korra või paar. Brooki „Carmen“ on täiuslik. Ja täiuslikkust on peaaegu võimatu kirjeldada. Täiuslikkus tähendab ainult iseennast ja iseenda võimlikkust. Nagu ilus alasti tüdruk. Nagu ilus alasti poiss. Täiuslikkus ei tähenda muud kui iseenda olemasolu.

Tõlgitud raamatust: Jan Kott. The Theater of Essence: Kantor and Brook. — The Theater of Essence and other Essays. Evanston, Northwestern University Press, 1984, lk 159—165.

Tõlkinud EVA-LIISA LINDER

Märkus:

¹ William Shakespeare. Macbeth. Tõlkinud Jaan Kross. — Kogutud teosed VI köide. Tragöödiad II. Tallinn, „Eesti Raamat“, 1968, lk 141.