

INTELLEKTI ÜLESANNE POLE KEELT MAHA JAHUTADA, VAID SEE ÜLES SOOJENDADA

Intervjuu Claude Buchvaldiga

Claude Buchvald on lavastaja ning õppejõud Pariisi VIII ülikoolis, kus ta alates 1976. aastast on õpetanud üliõpilastele teatri praktilisi põhitõdesid. Nii kunstniku kui ka pedagoogina on tema huvi keskmes eelkõige poeetiline teater, ent teda ei köida luule mitte eraldi žanrina, vaid teksti üldise, jäägitu omadusena, mida ta on otsinud ja leidnud Euripidese ja Sophoklese, Shakespeare'i ja Racine'i, Courteline'i ja Labiche'i, Claudeli ja Koltèsi loomingust. Juba kümme aastat on tema tähelepanu all Valère Novarina looming, milles ta on avastanud varasemate püüdluste ja otsingute sümbioosi. 1995. aasta oli talle murrangulise tähtsusega: sel aastal asutas ta näitlejatest, kunstnikest ja ülikooli õppejõududest koosneva uurimisrühma, millega koos on ta püüdnud tungida tekstide olemusse intuitsivsemal ja emotsionaalsemal viisil, kui ülikoolide akadeemilised ringkonnad enamjaolt endale võimaldavad, samal aastal tõi ta ka lavale Novarina näidendi „Vous qui habitez le temps“ („Teie, kes te elate ajas“), mis sai otsekohe suure tähelepanu osaliseks. Järgnes terve rida lavastusi Novarina tekstide põhjal ning võib öelda, et just tänu Claude Buchvaldile on Valère Novarina tänapäevaks võitnud ülemaailmse tuntuse ja tunnustuse; ka Novarina ise näeb Claude Buchvaldis lavastajat, kes tema loomingut kõige sobivamal kombel lavale on seadnud. Sellest tihedast koostööst on sündinud paljude teiste kõrval „Eel-

viimase inimese monoloog“, mille Valère Novarina oma raamatust „Chair de l'homme“ („Inimese ihu“) spetsiaalselt teatrilavale kohendas.

Eesti publikul on võimalus näha katkendit sellest monoloogist festivali „Draama 2005“ raames Tartus, kui koos astuvad üles Claude Merlin, kes seda teksti 1997. aastal edukalt mängis, ja Tambet Tuisk, kes esitab eestikeelse versiooni. Algselt pelgalt teksti tutvustusena planeeritud projektist on tänaseks valmimas väike lavastus, mis avab ukse Valère Novarina kummalisse keelelisse maailma. Claude Buchvaldi lavastaja- ja pedagoogitööga võib vaataja tutvuda samuti draamafestivalil Tallinnas ja Tartus, kus esietendub tema viimane lavastus „Odüsseia öö“, milles osalevad nii professionaalid kui ka üliõpilased, kes on materjali rohkem kui aasta ette valmistanud. Puhta keelelise väljenduse otsing ja tööle pühendumine on need kaks märksõna, mis läbiivad seda intervjuud ja kogu Claude Buchvaldi tegevust.

Mida on tänapäeva prantsuse teatris põnevat?

Eri teatrites on ka erinevad lavastused. Näiteks Rond-Pointi teater, mida juhib Jean-Michel Ribes, keskendub tänapäeva autoritele, seal toimuvad kõikvõimalike tekstide lugemised, tegutsevad lugemiskomiteed. Nancy festivalile,



Claude Buchvald.

Arhivifoto

mille tegemisi ma juba paarkümmend aastat olen jälginud ja mis mulle väga meeldib, koondub aga burleskne ja veidi hullumeelne teater. Seal on truppe, kes teevad kõike ise ja üheskoos, pea-aegu põlve otsas, alates tekstidest ja lõpetades stsenograafiaga. Väga huvitav on Bastille teater ning eriti Bobigny teater, kuhu kutsutakse külla palju välismaalasi, nad loevad Brechti, ja kuna neil on väga suur lava, siis on vaja see täita ääretult kirevate ja suurejooneliste etendustega. Ka Colline'i teatris tehakse palju uusi tekste ja adaptatsioone.

Peale suurte institutsionaalsete teatrite ja nende probleemide, millest Eestis võib-olla palju ei teata (kolmekümne viie tunnise töönädala nõue ja muud sotsiaalsed ja ametiühingute sünnitatud probleemid), toimub väga palju huvitavaid ka väljaspool. Teatrit tehes ei saa arvestada kolmekümne viie tunnise töönädalaga ja nii ongi mitmeid truppe, kes ei saa endale küll proovide ajal lubada mingit tasu, kuid kes tegutsevad sellegipoolest. Tõenäoliselt pole selline asi ka teile tundmatu. Meil on selliseid noori truppe, mis tegutsevad väga metsikult

ja kindlasti üllatavad meid peatselt, aga neil on väga raske. Kõigil ei ole kõikvõimalikke tehnilisi vahendeid, mida lubatakse endale suurtes teatrites. Ma ei tea, kas Eestis vajatakse praegu hoopis rikkalikku ja uhket teatrit, aga ma usun, et nii nagu igal pool, ei tohiks teatritegemist selle pärast katki jätta, et ei ole vahendeid. Ka Prantsusmaal on praegu neid, kes elavad väga vaeselt, selleks et kaitsta oma kunsti.

Tihti öeldakse, et prantsuse teater on intellektuaalne teater. Mida see võiks tähendada?

On tõsi, et prantsuse teater on olnud pikka aega dramaturgide kontrolli all, see on olnud suunatud tekstianalüüsile, esimese, teise ja kolmanda tasandi lugemisele; on otsitud jõujooni, mis näidendid tulenevad ja mida on vaja esile tuua, et tähendus välja kooruks... Aga ma nägin just hiljuti üht noorte, äsja konservatooriumi lõpetanud näitlejate tööd, kus läheneti tekstile kui toorele materiale, millest väljub energia. On ka teisi lavastusi, mis on täidetud vabadusest, energiast, omalaadsest suhtumisest ruumi, milles on jõudu ja vitaalsust, mille prantslased on vahepeal unarusse jätnud, kuid mida nad nüüd jälle avastama on hakanud. Seepärast ma käingi pigem vaatamas just nende noorte näitlejate ja lavastajate töid, mitte paljude teiste, kes on küll kõik head lavastajad, aga kes mulle enam isiklikult midagi ei paku.

Aga sinu teater pole ju ometi anti-intellektuaalne?

Nii lihtne see ei ole jah. Ma ei tegele kirjandusliku teatriga, sest kui lavastajal on ainult dramaturgilised või kitsas tähenduses semioloogilised töövahendid ja ta tegeleb ainult tähendusega, siis selliste autorite puhul nagu Novarina ei jõua ta kuigi kaugele. Peab vaatama, kuidas tekst suhtub rütmile ja ruumi, peab vaatama näidendi keelt otsekui

mateeriat. Nii nagu skulptor töötleb marmorit, nii tuleb töötada keelega. Mind huvitab see, kuidas toimub teksti hingamine. Ja see ei tähenda, et ei ole tähendust, vastupidi, tähendus sünnibki sellest. Mõte on otsekui suits, mis korraga tõuseb. Mõte tuleb sellest jõust, millega mateeriat töödeldakse: skulptor uuristab marmorit ja sellest ilmub aegamisi nähtavale kuju. See kõik on mõistuspärane, sest kõik, mida me mõtleme, on mõistuspärane. Aga see ei käi nii, et me anname millelegi esmalt tähenduse ja kleebime silte millelegi, millest me aru ei saa ja mis meile otsekohe ei allu. Novarina ütleks selle peale, et esmalt tuleb laskuda keele sisse, selle hingamisse. Aga ma ei tee seda nii ainult Novarina tekstide puhul, ma lähenen samal viisil kõigile tekstidele, Molière'ile näiteks. Ma uurin tema keelt ruumiliselt, ma kuulan seda jalgadega. Shakespeare'iga on sama lugu. Aga see ei tähenda, et see oleks pealispindne lugemine. See on lugemine, mis loob erinevaid tähendusi ja vastandub ühetähenduslikkusele, mida tekstile peale surutakse, kui püütakse sellele rakendada mingit konkreetset sotsiaalset või poliitilist sõnumit. Mulle tundub, et kõik on ühes tekstis niigi olemas. Intellekti ülesanne pole minu meelest mitte keelt maha jahutada, vaid just üles soojendada, see käima panna.

Missugune on sellisel juhul näitleja töö, see on siis sinu omaga sarnane?...

Me alustame ikka teksti lugemisest. Kuid ma jätan täielikult kõrvale kõikvõimalikud küsimused tähenduse kohta ja keskendun rütmile, hingamisele, kuni näitleja hakkab hingama teksti rütmis. See on tegelikult selline näitleja ja teksti sulandumine, mida me teeme kõik koos. Seda rütmi ja hingamist olen ma tekstist tavaliselt enne proove otsinud kuude kaupa, ma õpin praktiliselt teksti pähe. Ja siis ma otsekui tunnen,

Valère Novarina,
„Eelviimane
inimene“, 1997.
Lavastaja
Claude Buchvald.
Pildil
Claude Merlin.



Veronique Boutroux' foto

kuidas mingi teine keha asetub minu omasse, see on autori keha. Seejärel ma püüan panna näitlejat sedasama tunda, see tähendab, mitte seda, mida mina tunnen, vaid keele enese pulssi ja rütmi. See nõuab väga tugevat kollektiivset tööd, vastastikust kuulamist, vastastikuse hingamise ja rütmi tajumist, selleks et tekiks mingi ühine keha, otsekui Frankenstein... Keeles on olemas nii aeg kui ka ruum, seal on väljumised, sisene-mised, diagonaalid, paukuvad ukсед — kõik. Jouvét rääkis liikumisest keele sees, see ongi see liikumine, mida tuleb tabada. Ja kui näitleja suudab selle liiku-

mise tabada, siis pole lavastajal enam vaja väga palju pingutada. Suured autorid kirjutavad jalgadega, kõndides, skandeerides, karjudes. Koltès näiteks on öelnud, et näitleja peab rääkima kiiresti... Kui teksti mälutakse, mitte ei põletata, siis läheb kõik kaotsi. Või siis tõlgendatakse seda lihtsalt omal isiklikul viisil ja see mind eriti ei huvita. On olnud igasuguseid tõlgendusviise: Molière brechtlikus võtmes, Racine oidi-puslikus võtmes, need ei huvita mind kohe üldse, mulle meeldivad sügavad ja varjatud tsoonid, need, kus autor ise on olemas.

Proove vaadates tundus mulle küll, et sa annad väga konkreetseid juhtnööre, et sa tead väga hästi, mis sobib, mis mitte?

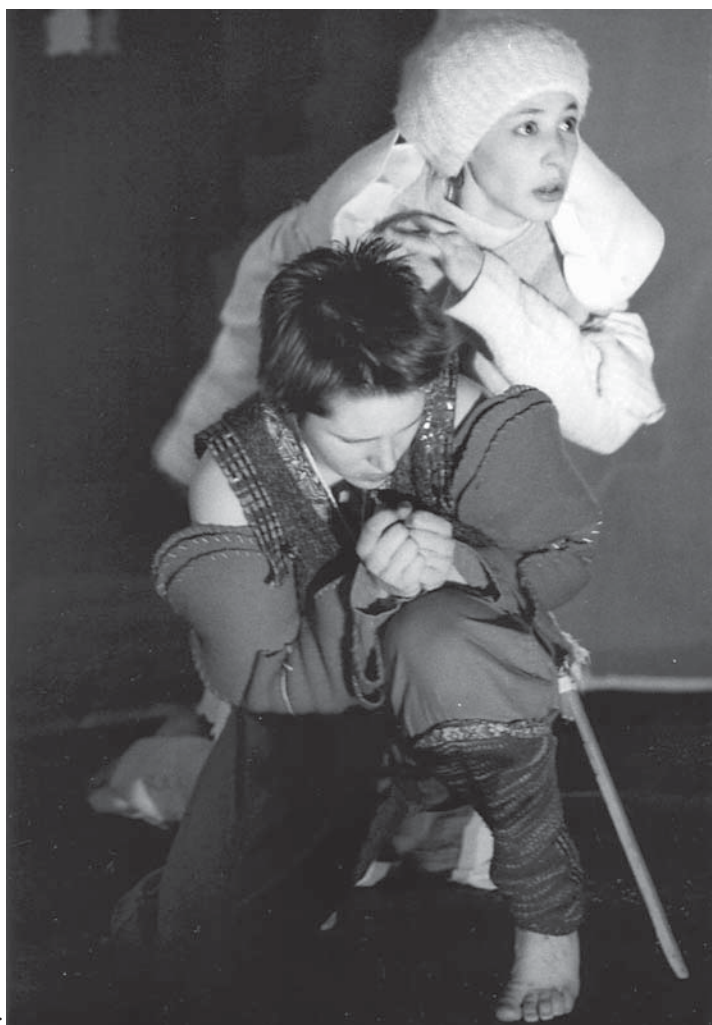
Tõsi? See tuleb ehk sellest, et Novarina olen ma juba väga kaua tegelnud ja Novarina puhul on oluline, et ei jäädaks pidama mingisse kindlasse esteetikasse. Tema tekst on kui toores materjal, mis peab looma inimese. Aga kui jääda pidama vormidesse, olgu see siis näiteks sürrealism või absurd või grotesk... või mingid muud kategooriad... siis seda inimest ei sünni. Siis jääb ainult mingi tähenduslik žest. Ja see on hoopis midagi muud. Miski ei tohi formaalselt paika jääda. Ja kui miski sünnib, siis just sellepärast, et ta peab sündima. See, kes tõlgendaks Novarina absurdiautorina või autorina, kes teeb sõnamänge, ei mõistaks teda, sest nagu Novarina iseги ütleb: sõnad mängivad ise, nad lagunevad ise laiali ja võtavad uusi tähendusi. Novarina ei tee kunagi midagi meelega, ei vääna sõnu sihilikult. Ja samamoodi on lavastusega, žestidega, suhtumisega ruumi. Ei tohi olla demonstratiivne, peab olema loominguiline. Iga võte või märk peab sündima loomulikult, ja ükski figuur, mis tekib, ei tohi jääda püsima, see tuleb katki tõmmata, et sünniks järgmine ja siis järgmine ja siis järgmine. Kõik see on tõesti üsna erinev sellest, mida varasematel aegadel väga palju on tehtud.

Nii et ma sekkun eelkõige sellistel puhkudel, sest näitleja ise ei näe, kuidas asi saalist paistab. Lavastaja ülesandeks pole türannitseda, vaid avada võimalusi ja perspektiive, liikumisi... Ja sageli võib ta loomulikult ka eksida ja õigus on hoopis näitlejal. Claude'iga on nii, et tema on seda teksti kuude viisi proovinud ja paljud asjad oleme temaga koos välja mõtelnud. Kuid igas proovis asi muutub. Novarina näidenditega töötades peab tekst peas olema. Ja siis hakkab see ise tööle.

Noorte näitlejatega olen ma palju... mitte autoritaarsem... aga osutavam. Neile tuleb õpetada, kuidas energiat suunata, et energia purskuks esile õigel hetkel, et see ei lahtuks, et see, mida nad endast annavad, kuhugi kaduma ei läheks. Ja see on tõeliselt raske. Juhtnööride järgi käituda iseennast kaotamata, püüda samas oma pidepunkti alles hoida – see ongi näitleja töö. Tambeti puhul on näha, et ta töötab palju, et ta oskab vastata, et ta on väga avatud, tajub hästi lava ja et tal on väga terav kuulmine. Prantsuse näitlejad on sageli väga nartsissistlikud, nad küsivad igasugu keerulisi küsimusi, tahavad mingisuguseid erilisi asju tunda... Tambet kuulab ja vastab kohe. Ta on võimeline juhtnööri vastu võtma ja seda omastama, seda vajalikul määral muutma. Ja see on väga hea, sest see on haruldane. Mõnikord võtavad näitlejad juhise teadmiseks ja teevad siis nii, et hea küll, eks ma siis teen, kui sa tahad, ja see on väga ärritav. Aga Tambetile läks see kuhugi sisse. Ta võttis selle omaks ja andis edasi omal viisil. Ja sellest viisist, kuidas ta hingas ja keelesse suhtus, ehkki ma sõnadest aru ei saanud, võis märgata suurt süütust. Ta andis ennast asjadele. Seda prantsuse näitlejad alati ei suuda. Enda omi ma suudan nii kaugele viia, aga üldiselt on nad pahatihti sellised, just nimelt intellektuaalsed. Nad tahavad aru saada.

Kas Novarina tekst teeb näitleja teistsuguseks?

Jah, räägitakse ju novarinalikest näitlejatest. Selleks on vaja alandlikkust, enese minnalaskmist ja fenomenaalset mälu. Mõned näitlejad võtavad seda otsekui poksimatši. Neid tuleb ainult õigesse kohta viia ja siis nad saavad juba ise hakkama. Aga sellest on kasu kõige puhul. Ning kui see on ükskord läbi tehtud, siis see toidab pikka aega. Tegemist on väga kõrgetasemelise tänapäevase



Valère Novarina
„Odüsseia öö“
proov.
Lavastaja
Claude Buchvald.

teatriga, mis peatselt saab klassikaliseks – *Comédie-Française*'is seda juba märgitakse ja see on märk.

Kuidas Prantsusmaal näitlejaks saadakse?

Näitlejaid, kes konservatooriumist tulevad, ei ole palju, mõned neist saavad kuhugi truppidesse, mõned asutavad enda omad. Ja suurem osa, need ülejäänud, kes konservatooriumis ei ole käinud, üritavad kõikvõimalikul viisil läbi lüüa, otsivad endale proovisaale, teevad kõrvalt tööd, et ära elada, sõidavad Avignoni, kulutavad seal kogu oma ra-

ha ära ja pool neist, võib-olla isegi kolmveerand, peab siis oma tegevuse lõpetama. Paarisaja trupi hulgas on ehk umbes kümmekond, kes suudavad end kehtestada ja kellest saavad hiljem väga kõrge professionaalse tasemega näitlejad. Aga ennast tuleb pidevalt tõestada.

Minul õnnestus teha lavastus, mis köitis kohe tähelepanu, ja siis ma võtsin ette Novarina, mis sai samuti ootamatult suure tähelepanu osaliseks, „Le Monde’i“ ja „Libérationi“ ajakirjanikud tulid kohale ja „Sügisfestivali“ korraldajad kutsusid mind enda kontorisse (siis ma vaevu teadsin, et selline festi-



„Odüsseia öö“.

val on olemas). Nad andsid küll vähe raha, aga siiski piisavalt, et teha veel üks Novarina. Hiljem tegin ma „Eelviimase inimese“, siis jällegi „Sügisfestivalil“ „Opereti“, siis Claudeli. Kõik need tükid liikusid palju ringi. Aga nüüd ma tunnen, et peab alguse juurde tagasi tulema, et mul on vaja töötada üliõpilastega.

Kuidas sa oled suutnud ülikooli ja teatri ühendada?

Minust sai teatrieriala üliõpilane kohe pärast 1968. aastat. Alguses olin Sorbonne'is ja mul oli kohutavalt igav, ma tahtsin ilmtingimata teatrit teha. Siis avati Vincennes'is teatrilabor ja ma läksin kohe sinna. Kohtasin seal Alain Astruci, oma suurt õpetajat, ja hakkasin kohe, õpingutega paralleelselt mängima. See oli väga ärev ja ülev periood, Prantsusmaa ajaloos samuti. Kõik filosoofid – Lacan, Deleuze – olid Vincennes'is, ülikool avati kunstnikele, toimusid intellektuaalide liikumised, *Living Theatre*, Grotowski, ma tegin agitproppi ja samal ajal uurisin Racine'i tekste, kõik töö-

tasid nagu hullud, meeletu innuga. Praegu on Prantsusmaal mingi depressiivne periood, valitseb must masendus, mis sööb nii elujõudu kui ka mõistust. Seda jõudu, mis inimestes on, peaks kuidagi suutma säilitada, et kunstiteostest asja oleks. Tolleaegne ülikool oli avatud nii tööinimestele kui ka kunstiinimestele, see polnud traditsiooniline ülikool. Ma kohtasin seal erakordseid inimesi. Vincennes asus Cartoucherie lähedal, kus Ariane Mnouchkine oma lavastusi tegi, ja ma hakkasin tema juures väga varakult mängima. Sealt jälle jooksin tagasi ülikooli, väga põnev elu.

Meil oli vähe raha, kuid rahal polnud tollal nii suurt tähtsust ja kuidagi saime ikkagi hakkama. Siis tuli Kantor, seejärel ma kohtasin Brooki. Nii et kokkuvõttes on ülikool mulle jäänud siiani väga tähtsaks. Ehkki mulle on mitmel korral pakutud mõne teatri juhtimist, jõudsin ma järeldusele, et kui ma peaksin loobuma uurivast tööst ja õpetamisest, kaotaksin ma ääretult palju ka iseenda tegemistes. Näiteks Novarina esi-

„Odüsseia öö“.

Jean-Michel
Guillaud' fotod



mesi tekste töötasin ma ülikoolis kolm aastat läbi, enne kui nad lavale jõudsid. Ning enne Novarina kallale asumist tegelesin ma kümme aastat kreeka tragöödiatega. Ja enne, kui ma midagi professionaalses teatris lavastasin, olin ma teinud kümnekond lavastust ülikoolis. Prantsusmaal on see tavaline, et paljud lavastajad on tulnud ülikoolist: Patrice Chéreau näiteks, või Ariane Mnouchkine. Ka Sorbonne'i antiikteatril on olnud väga suur mõju. Ülikooliteater on väga palju andnud juurde riiklikele teatrikoolidele. Ja sageli on ülikoolides õpilased teadmisjanusemad, nad pole nii nartsisistlikud, nende vahel pole teravat ahistavat konkurentsi. Ülikoolides pole ka selektsiooni, et üks on hea, aga teine pole, Jouvet näiteks ei saanud mitu aastat konservatooriumi sisse – ka minul oli „Operetis“ üks näitleja, kes poleks mingil juhul konservatooriumi sisse saanud, ta rääkis liiga kiiresti ja mis kõik veel, aga mind ta vaimustas, sest tal oli eriline žestikulatsioon. Seetõttu ma eelistangi sellist pendeldamist ülikooli ja profes-

sionaalse teatri vahel, tööd on palju, aga tulemuseks on näiteks „Odüsseia“.

Kuidas sündis „Odüsseia öö“?

Eelmisel aastal tegin ma Bobigny suurel laval Rabelais'd. Sellele lavastusele eelnes samuti pikk eeltöö ülikoolis. Me käisime küll hooaja jooksul turneedel, kuid üks näitleja, Daniel Znyk, läks seejärel *Comédie-Française*'i. Nii et me ei saanud sel hooajal seda tükki enam mängida. Sel ajal kui Rabelais' lavastus turneel käis, töötasin ma ülikoolis erinevate eepostega, sealhulgas ka „Odüsseiaga“. Kui me siis oma ülikoolitööd ette näitasime, püüdsid paljud inimesed, nende hulgas ka Claude Merlin, mind veenda, et ma seda edasi teeksin. Mina olin selles kõiges üleni sees ja ma loomulikult ei andnud endale aru, mida see kõik töötab, ja mõtlesin, et miks mitte. See polnud mingi kapriis, sest me olime teinud ikkagi semestri jagu tööd, ja publik võttis selle väga hästi vastu, aga kogu vaev oli veel ees.

Esimestel proovidel sai selgeks, et mõttekam on teha „Odüsseiast“ uus

tõlge, seejärel tuli valida välja sobivad katkendid, tasakaalustada trupi taset. Me alustasime kolme proovipäevaga nädalas, seejärel tegime neli, siis viis päeva, ja kõik see kestis viis kuud. Me käisime näitustel, lugesime hulga raamatuid, ajaloolaste ja antropoloogide teoseid, „Iliast“; me toitsime end kõige, millega vähegi võimalik. Ja lõpuks tuli ennast puhastada, unustada, et alles jääks täpselt see, mida vaja.

Prantsuse keel ei ole üldse lihtne keel, peab pidevalt tööd tegema selle nimel, et see ei kõlaks monotoonselt ja lamedalt, tuleb pidevalt värve ja toone otsida, need on kõik olemas, aga need tuleb üles leida. Mulle tundub, et inglise ja itaalia keelde on teatud musikaalsus juba sisse kirjutatud, ja eesti keeles, niipalju kui mulle eemalt tundub, on see samuti nii. Prantsuse keeles on aga väga raske mängida ja kui näitlejad hakkavad nii-öelda ilmekalt rääkima, siis muutub see kohe kunstlikuks. Seejärel ma kutsusin appi Christian Paccoud', kes on kirjutanud muusika paljudele minu lavastustele. Siis me alguses improviseerisime, otsisime ja valisime. Me püüdsime eelkõige erinevaid ajastuid segada, et ei jääks muljet, nagu me imiteeriksime antiikaega, aga ma loodan, et kreekalik maailm tuleb siiski keelest välja, sest Claude Merlin tegeles tõlki-des väga tõsiselt rütmiküsimustega. Nii ma siis käisingi kogu talve ülikooli ja Bobigny teatri keldri vahet, päikest üldse ei näinud. Ja kevadel olime kolm nädalat Caenis, fantastilises paigas, kus kohtuvad ja töötavad erinevad teatritrupid, esitasime oma tüki publikule ja see võeti väga hästi vastu.

See on lugu nendest, kes on suletud ruumis ja põgenevad sealt unistuste ja kujutlusvõime abil.

Täpselt nii. Lugu räägib sellest, et tüdrukud on kuskil ühiselamutoas või pansionaadis, täpselt ei ole teada, mis

asutus see selline on, aga võib arvata, et seal on üsna karm kord. Aeg-ajalt on kuulda uste paukumist, ja kui tüdrukud liiga lärnakaks muutuvad, kostavad trepilt valvuri sammud, tundub, et nad kardavad seda kohta, kus nad on. Nad on elanud kaua aega koos ja kui üks nendest peab varahommikul ära mine-ma, jutustavad nad üksteisele sel viimasel koos oldud ööl Odysseuse loo.

Mulle tundub, et just kõige kinnisemates ja jubedamates kohtades on luulel kõige enam mõju. Näiteks kui Armand Gatti oli vangis ja hommikuti toimusid hukkamised, luges ta oma kaaslastele luuletusi, et nende vaim suudaks vastu panna. Ja ta ei murdunud, sest ta teadis luuletusi peast, suutis lisaks veel kirjutada, luua. Kirjutada seintele ja puudele. Ja ka nende tüdrukute jaoks on „Odüsseia“ otsekui aken, mis avaneb kirjandusele, elule, vabadusele, selle loo abil suudavad nad põgeneda. Võib-olla nad polegi oma elus kordagi merd näinud? Kõik see on loomulikult metafoorne nagu kõikides eepostes: mere ületamine on nii öö ületamine kui ka raskuste ületamine. Ja sinna suletud ruumi tuleb publik, et olla nendega koos. See, mida nad kõik koos teevad, on teatud reeglite rikkumine, tabude lõhkumine. Kogu „Odüsseia“ on reeglite rikkumise lugu, põrgusse minek näiteks. Võib arvata, et need tüdrukud kardavad kõige otsesemal kombel, kui nad kujutlevad põrgusse laskumist... Võib näiteks mõelda, et see on orbudekodu ja kui Odysseust kujutava tüdruku ema ilmub korraga teispoolsuses nähtavale, siis valdab neid kõiki kohutav kurbus ja valu. Nii on kogu teekonna etapid nende jaoks öö etapid, kui nad mingil hetkel on juba nii väsinud, et enam ei suuda edasi minna, kui üks neist jääb magama, teine ärkab, kui nad raputavad üksteist või siis satuvad mingisugusesse metsikusse rõõmuhoogu nagu Kirke juures, kes oma kaas-lased põrsasteks moondab. Võib-olla on

nad õhtuti kogu aeg mänginud väikesi episoodide ja just sel ööl on nad otsustanud kogu loo läbi mängida. Ja peale „Odüsseia“ on nad ka muud õppinud, nii et aeg-ajalt kerkib esile tükk ingliskeelset Shakespeare'i või itaaliakeelset Dantet, samuti „Odüsseiat“ vanakreeka keeles, aga kõik toimub nii, nagu nemad sellest aru saavad, miski pole väga akadeemiline ega filoloogiline. Seetõttu ma tahtsingi, et näitlejad oleksid kõik väga noored, et oleks tunne, et nad on 16–17-aastased. Sellist tükki ei saagi teha küpsete näitlejatega. Mul oli vaja, et nendes oleks veel siirust ja süütust ja et etendus ei kujuneks õpitud tehnika demonstreerimiseks.

Mis vahe on teha Novarinad või klassikalist tükki?

Ma arvan, et ma ei oleks saanud Novarinad lavastada, kui ma ei oleks teinud enne tööd klassikalise repertuaariga, näiteks Shakespeare'i või Molière'i-ga. Ja muidugi Beckett. Samuti Courteline ja Feydeau... „Teie, kes te elate ajas“ lähtematerjaliks oli Shakespeare. Ja Beckett. Kuna ma ei osanud näitlejatele midagi öelda, siis oli kõige parem viis viidata, et näe, see on otsekui Macbeth, näe, see on otsekui kuningas Lear, näe, see on nagu „Godot' st“. Kõik see toitis. „Operetis“ on palju bulvariteatri elemente, palju Molière'i, ja kui ma nüüd tegelen klassikaliste tekstidega, siis on täpselt vastupidi. Ma leian sealt selle elujõu, mida keel endas sisaldab. „Operett“ oli otsekui Shakespeare'ist ja Molière'ist tehtud taldrik, mis on katki kukkunud ja mille tükid on kõik laiali, aga mida võib eksimatult ära tunda.

Prantsuse publik pöörab vist väga palju tähelepanu sellele, kuidas keel kõlab...

Ma teen väga palju proove, kus ma lasen näitlejatel teksti hääldada nii, et nad rõhutaksid õigesti, et nad hääldak-

sid korralikult, et nad hingaksid korralikult, et *o* oleks *o*, mitte *a*. Mitte selleks, et seda ilustada, vaid selleks, et keel läheks läbi vere ja lihaste. Kreeka klassikalise tragöödiaga töötades vaimustasid mind eelkõige kooride ja rollide suhted, pidev ülekandumine laulult tekstile, skandeerimine, teksti laulev esitamine. Vahepeal aeti laul teatrist minema ja ühes sellega ka need, kellele laul on suunatud, mulle on vaja, et see tagasi tuleks. Ma olen väga palju jälginud, kuidas erinevad dirigendid proove teevad, ja mulle tundub, et see, kuidas nad juhendavad orkestrit, millised on nende suhted muusikutega, on minu tegevusega väga sarnane. Ma kuulen ooperis keele struktuuri, keele rütmi. Ja tundeid, mis sealt kõik tulevad. Ma olen palju õpetanud noori ooperilauljaid, kuidas mängida; ma ei õpeta neid muidugi laulma, vaid seda, kuidas oma kehas vaba olla, kuidas mängida. Ooper on kõige ilusam teater. Sellel on väga tugev mõõde, lausa vägivaldne, ja kui ei tehta ainult ilusaid dekoratsioone, vaid pööratakse tähelepanu muusikale, siis muutuvad ruumi ja keha suhted ääretult huvitavaks. See on kõik partituuris kirjas. Prantsuse keel on vana ja väga rikas. Ja selles võib ära tunda palju teisi keeli: itaalia keelt, ladina keelt, kreeka keelt... See on väga ilus keel. Ma ei ütle, et teised keeled pole nii ilusad. Aga prantsuse teater on kõrvade teater. See on kindlasti esmalt kõrvade teater ja alles siis silmade teater. Sest kui me ei ole keele sees, siis me pole kusagil.

Küsinud TANEL LEPSOO
Pariisis 12. juunil 2005