

Kurjus ja tema teisik*Anne-Marie Le Baillif*

Märksõnad: headus ja kurjus, representatsioon, 16. saj lõpp, tragöödiad, ooper

Kurjust on teatris püütud kujutada juba aegade algusest peale – mitte ainult selle avaldumist mõrvade, sõja või epideemiade näol, vaid ka „kurja vaimu“ ennast. Kui 16. sajandi lõpul täidab seda ülesannet veel peamiselt saatana figuur, siis pöördumine antiigi suunas avab tee uue kuvandi loomisele, mis pole enam seotud kristlusega. Professor Nuccio Ordine, renessansiaegse itaalia kirjanduse spetsialist, kirjeldab seda ajastut järgnevalt: „On oluline mõista, et nii filosoofia, poeesia kui ka maalikunst väljenduvad kõik *piltide* abil, sest vaid *pildid* võimaldavad ütelda üteldamatut ja näha nähtamatut – varjude maailma mattunud inimteadmine ei saa kasutada ühtegi teist vahendit“ (Ordine 2011: 80). Ja tõepoolest, vaid teater, fiktsionaalne kunst, suudab eelnimetatud paradoksi ületada ja teatritekstide kaudu vaatata te kurjuse kujutamisel uusi võimalusi pakkuda. *Pilti* käsitab Ordine ennekõike kui mentaalset kujutist, mida teater püüab materialiseerida. Kõik pildid ei ole loomulikult samasugused – ekraanil kujutatavad pildid on tõelised, kuid teatris on võimalik ka luua kujutuslikke pilte, mis tänu lavastusele ilmuvad meie vaimusilma ette kuskilt ajaloolisest fiktsionaalsusest. Taoline kujutamiski viib areneda kahes vastandlikus suunas: kas „visuaalse võrdlemise“ suunas, mille käigus püütakse näidata seda, mida formaalselt ei ole olemas (nt kurjust) või hoopis reaalsuse moonutamise suunas, mida esitatakse meile kas ajaloolise jutustusena või mitte. Kõik see annab teatrile erilise maagia.

Võtkem vaatluse alla kolm tegelast, kes on kõik väga vanadest tekstidest ja keda autorid või heliloojad on kasutanud oma kaasajast rääkimiseks. Esimene neist on Fuuria, kes tegutseb Jean de Virey 1597. aastal kirjutatud näidendis „Makkabi ehk seitsme venna ja nende ema Solomone'i märtritragedia“, mis pärineb suurelt osalt Flavius Josephuse 1. sajandil eKr koostatud sissejuhatastest teostele „Juutide sõda“ ja „Autobiograafia“; teine tegelane on Tumm, keda näeme austerlasest helilooja Wolfgang Mittereri 2003. aastast pärinevas teoses „Tapatöö“, mis on inspireeritud Christopher Marlowe „Pariisi tapatööst“ (1596); ja kolmas on Ariel, kellel on kindel koht inglase autori Thomas Adèsi 2004. aastal komponeeritud ooperis „Torm“, mille allikaks on Shakespeare'i samanimeline näidend 1611. aastast. Neil kolmel tegelasel puudub igasugune reaalne algolek, nad on dramaturgide poolt loodud mitte selleks, et jäljendada elu, vaid et luua midagi, mida pole olemas, et saaks tekkida neutraalne kriitiline diskursus.

Allpool vaatleme, millisel eesmärgil püüavad autorid nii innukalt luua kujutist, mis kannab küll üht nimetust, ent on tegelikult kogum erinevatest komponentidest, ja kuidas see mõjutab vaatajaid?

1. Kurjuse pilt, antiigist inspireeritud fiktsionaalsus

Jean de Virey (1542(?)–1612) valib ususõdadest ajendatuna pärast juuraõpinguid sõjaväelase karjääri. Naastes tsiviilellu, avaldab ta 1595. aasta paiku kolm tragöödiat, nende hulgas ka „Makkabi“. Näidend räägib loo Antiohosel, usurpaatorist türannist, kes tahab sundida juuditarist printsessi Solomone'i ja tema seitset poega sealihha sööma. Sellega alluksid nad seadusele, mis käsib kõigil elanikel pühitseda taevase jumalana Zeusi. Ent kui printsess ja tema pojad türanni palge ette kutsutakse, keelduvad nad käsust usulistel põhjustel. Nad saadetakse Antiookiast välja ning surmatakse ilma kohtuotsuseta. Fanaatiline südikus, mida nad seejuures üles näitavad, viib lõpuks kogu Makkabi dünastia hävimisele.

Et näidendi mõju aktuaalsemaks muuta, lisab Virey originaalile Fuuria tegelaskuju. Ilmudes ei kuskilt otsekui meelepete, vahetamata teiste tegelastega ainsatki sõna, on Fuuria nähtav vaid vaatajatele. Tal puudub vanus ja tema identiteedi kohta ei tea me muud peale selle, et ta külvab vaid pahandust. Fuuria ilmub otsekui Dante „Põrgu“ ja maapealsete inimeste, kujutlusvõime ja reaalsuse vaheline suhe, ta peatab tegevuse ja tema kõne struktureerib ülejäänute oma. Tema vägivallast täidetud sõnad on vastuvõetavad vaid seetõttu, et need kuuluvad teispoosusesse, mis võib tähistada nii saatanlikku kui jumalikku kohalviibimist ja millel puudub ajadimensioon. Fuuria siseneb esmalt õudusunenäona Solomone'i ettekuulutatavasse jutustusse näidendi alguses, kus viimane ei suuda täpselt kirjeldada seda, mis teda ähvardab:

Kes on see vaenlane, kes sind¹ nii lähedalt vaatab?

Veel ei näe sa enamat pagevast varjust.

Tapaiha hoiab sind oma surmavas haardes:

Sa oled pidevas hirmus, ja sa ei mõista midagi,

Oh, nii tihti see uneskäija ähvardab mind

Ja loota võin vaid põgusale puhkusele.

(Virey 2013: 111)

Sellise tegelase loomine, kel puudub äratuntav ja materiaalne vorm, on võrreldav unenägede kujutamismehhanismidega renessansiaegsetel maalidel. Ta ei täida sama ülesannet, mis oli kooril antiikteatris, vaid on uue väärtusega, mille poole kunst nüüdsest hakkab püüdlema – tegu on materiaalse ja immateriaalse ühenduslüluga, mida tolle ajastu vaatajal läheb juba vaja.

Lavastuses, mille artikli autor 1985. aastal lavale tõi, täitsid Fuuria rolli kolm tütarlast, kes tulid lavale alati koos (vt illustratsiooni) ning kelle vahel tekst oli jaotatud. Selle võtte

1 Solomone pöördub siin iseenda poole.

eesmärgiks oli rõhutada ühe ja kindlapiirilise tegelaskuju puudumist ning luua alus mitmeta-sandiliseks vokaalseks esituseks. Ehk teisisõnu, anda vaatajale materiaalne kujutis sellest kujuteldavast Fuuriast, kes suudab vahendada reaalsust just tänu oma puudumisele. Järgmine näide „Makkabist“ illustreerib Fuuria topeltrolli tegelaste juures, kes pole tema kohalviibimisest teadlikud.

Antiohose viha ja raev on mulle selleks, et
Seda müsteeriumi mängida, ja Gorgo
Peab andma mulle vahendi, millega Solomone
Tema Jumalast lahutada, ja pojad niisamuti
Või naastes minagi pean kannatama
(Virey 2013: 143)

Fuuria esitleb Antiohhost enese tööriistana ja seostab kurjuse kuulutamise tugevamalt selle täideviimisega, muutes Makkabi-loo algversiooni. Tema ilmumine lõhub pühakirjast tuleneva kodeeritud ettekujutuse idamaisest ja verejanulisest türannist ja asendab selle pildiga reaalsemast mehest, kes on manipulatsioonide ohver ja kes on ise manipulaator. Teisene ja kurjusel põhinev struktuur, mille Fuuria tragöödiasse toob, asetub piiblist pärit algele. Igal tegelasel on oma versioon kurjusest, kuid nad ei mõista, et sel on ühine algallikas. Sõna *müsteerium*, millel on kaks erinevat konnotatsiooni, üks teatraalne ja teine religioosne, ilmestab fuuria mõju kõigile tegelastele, näidates seda, kuidas ta vahendab siinset ja teis-poolset, aga ka reaalselt ja fiktsionaalset maailma.

Fuuria vastutab täideviidud kurjuse eest, temast saab kurjuse saadik, samas kui türann ja Solomone taandatakse täideviijate rolli. Ei Antiohus, kes paneb toime kuritöö riigi nimel, ega Solomone, kes sellele religiooni nimel kaasa aitab, ole tõelised süüdlased. Nad on süüst vabastatud maagilise võimu poolt, mida vaid teater saab pakkuda. Me võime seda visiooni kõrvutada Ordine märkustega nõidusliku Kirke kohta: „Üks ja seesama nõid võib anda juua võlujooki, mis viib patuteele või vastupidi, julgustab joojat võtma jalge alla voorusliku tee“ (Ordine 2011: 45). Kurjuse selline kujutamine võimaldab seda eemale peletada, lahustada või koguni unustada, nii nagu me unustame ärgates unenäod. Kurjusest saab illusioon ja elust unenägu, nagu ütlevad Shakespeare ja Calderòn: „Me tehtud oleme / seitsamast aimest, millest unenäod: / me väikest elu piirab uni...“ (Shakespeare 1975: 369).

2. Videopilt, kurjuse päritolu figuratsioon

Tänapäeval on muutunud vägivald sedavõrd tavaliseks, et selle sügavuse ja arutuse mõistmiseks tuleb otsida teemasid möödunud aegadest, sest kurjus ei kummita kunstnikke sugugi vähem kui renessansi ajal. Ehkki koolihariduses on loodetud näha tsivilisatsioonide erinevustest tuleneva hirmu maandajat, ei ole see kurjuse allikaid suutnud taltsutada. Kaini

vennatapp toimus küll kauges minevikus, kuid selle on „edukalt“ asendanud majanduslikud ja territoriaalsed nõudmised. Just seda vaatepunkti näitlikustab meile Mittereri ooper, luues silla 16. sajandi kurjuse figuratsiooni ja samalaadsete nüüdisaegsete püüdluste vahele.

Wolfgang Mittereri „Tapatöö“ toob 21. sajandi publiku silme ette Pärtliöö verised sündmused ja selle poliitilised tagajärjed. Marlowe tragöödia võtab vaatluse alla Prantsusmaa ajaloo 1578. ja 1579. aastal ning tõlkija Pascal Collin rõhutab, et autor „aitab modernse maailma hakul kaasa uue poliitilise teatri tekkele, mis on vabastatud moraalistest kavatsustest ja mille töepärasus on nähtavalt vaieldav. Seda kõike selleks, et ennekõike tugineda tegevuse – olgu see pealgi tühine või illusoorne – tõhusale kujutamisele publiku silme all.“ (Collin 2004: 11.) Ooperist leiame samad tegelased, kes on ka näidendis: Jeanne d’Albret, Cathérine de Medicis, Guise’i hertsog ja hertsoginna, Henri III ja Navarra Henri. Mitterer ja tema libretist Stephan Müller peatavad tegevuse enne Henri III mõrvamist, samas kui näidend ise ulatub sellest kaugemale. Sõna „tapatöö“ markeerimine pealkirjas näitab, mil määral vägivald ja täpsemalt tapmise tegu on teoses kajastatud.

Dekoratsioon luuakse lavavalguse abil ning ajaloolistes kostüümides tegelased ilmuvad pimedusest nähtavale nagu Platoni koopa sügavusest. Lava tagaosas on hiiglaslik ekraan, lisaks veel kolm teleriekraani lavaportaali eesmisel ülaosas. Orkester on orkestriaugus. Kõiki järjestikuseid tapatöid kujutatakse tagumisel ekraanil žestide abil, me ei näe ainsatki vere-tilka. Telerid näitavad pilte Iraagi sõjast ning Kaksiktornide kokkuvarisemisest.

Lavapiltide ja uudistest pärinevate videoklippide vastandamine desorganiseerib ja seab vaataja jaoks kahtluse alla nähtava ja kuuldava terviklikkuse. Segunenud kujutised võetakse vastu kui rojalistlikku riigikorda ja selle põhimõtteid nii juriidiliselt kui religiooselt ähvardav kurjus. Samaaegsus võimaldab vaatajal luua seoseid ajaloolise konteksti, poliitiliste reportaažide, erineva tehnika ja variatsioonidega muusika ning kord kriiskavate, kord summutatud häälte vahel. Ooperisalvestusele lisatud brošüüris selgitab Stephan Roth, et Mittereri kavatsuseks on olnud „lähtuda võimuvõitluse peidetud sügavatest struktuuridest, mitte tegelaspühholoogiast ega tragöödia pealispinnast. Ka kõneosavus on kõrvaldatud. Impersonaalsus täieneb seega atemporaalsusega, kui me mõistame, et Mitterer uurib just nimelt võimumänge.“ (Roth 2010: 40.)

Kõike toimuvat sünteesib Tumma roll, mille Mittereri nõusolekul lisas lavastaja Ludovic Lagrade. Esimese osa lõpul ilmub lavale valges trikoos ja sukkpükstes tantsijanna. Näoga saali poole, imiteerib ta muhameedlaste palverituaale ning seejärel teeb paigalt liikumata jooksuliigutusi, seda kõike mitu korda järjest. Tema roll lõhub pealispindse anakronismi laval kujutatud ajalooliste sündmuse ja videosalvestuste vahel, ühendades kaks erinevat vägivald-diskursust. Tema täiendav juuresolek originaaltekstiga võrreldes seostab lava ja ekraanid. Ta võimaldab näha Pärtliöö ja Iraagi sõja sündmustes sarnasusi ehk siis kuriteo toimepanekut riiklikel eesmärkidel ja õigusnormide läbikukkumist.

Modernne ja tumm – otsekui kurjus oleks üteldamatu – viib ta aktuaalse ajalukku ja tema sõnadeks on videopilt. See on teistsugune kurjust väljendav vorm, mis pöördub tänapäeva vaatajate poole, kelle jaoks on pilt igapäevane kommunikatsioonivahend. Pilt, mis nagu kurjuski võib tungida mõttetegevusse, seda nihestada ja muutuda nii reaalsuse võltsimise vahendiks.

3. Õhuvaim ehk vaimumetamorfoosid

Helilooja Thomas Adès ja tema libretist Meredith Oakes pööravad erilist tähelepanu Arieli tegelaskujule. „Tormi“ põhjal tehtud libreto räägib meile loo Prosperost, Milano kukutatud hertsogist, kelle vend on trooni endale haaranud. Et päästa enda ja oma tütre Miranda elu, põgeneb ta laevaga ning jõuab tühjale saarele, kus elab üksi Caliban, nõid Sycoraxi järeltulija. Prospero, kelle võlujõud käib Calibani omast üle, hakkab oma sau ja tarkuseraamatu abil ette valmistama kättemaksu, allutades endale loodusjõud ning sülf Arieli.

Viimane tuleb lavale kohe etenduse alguses ning algatab tormi, mis paneb aluse järgnevale tegevusele. Robert Lepage'i lavastuses hõljub Ariel kas pidevalt akrobaadina õhus või moondub otsekui Hieronymus Boschi piltidelt pärit elukaks, kui ta, vastavalt nõidadele omistatavale võimele võtta erinevaid kujusid, saab ülejäänud tegelastele nähtavaks. Tema teod on kas hävitavad, kui ta loodusjõud valla päästab, või tervendavad, kui ta kogu Milano õukonnategelaste seltskonna ilma vähimagi kriimustuseta saarele toimetab. Kompleksne lavastus kasutab vaheldumisi Elisabethi-aegset tühja lava ning metsikut saart kujutavaid dekoratsioone. Kostüümid tõukuvad puhtast fantaasiast, ent mõned Shakespeare'i poolt sisse toodud rekvisiidid, nagu Prospero sau ja mantel või Calibani koletislik välimus, on lavastuses rakendust leidnud. Klassikalistest instrumentidest koosnev orkester on orkestriaugus. Me oleme košmaari ja kauni unenäo vahemail.

Ooperi ainus materiaalse referendita vaim, Ariel, täidab kõiki Prospero käske. Temas on nii eelpool nimetatud Fuuriale kui ka Tummale iseloomulikke jooni. Ta on osa Shakespeare'i näidendist, kus teda esitatakse kui „õhuvaimu“, kuid tema keel areneb ooperi käigus vastavalt tegevusele ning muutub arusaadavaks vaid siis, kui ta Prosperoga kaupleb oma vabaduse üle. Täideviiva agendina demonstreerib ta, et täielik korraldustele allumine viib põhimõtteliselt vastuolulisele käitumisviisile: nii kurja tegemisele, kui ka selle heastamisele. Ta on olnud nõid Sycoraxi vang ning Prospero vabastas ta vastutasuks tingimusteta kuulekuse eest. Seega ei ole ta otseselt põrgulik figuur, vaid vastab pigem äranoiutud tegelase traditsioonile ja kuulub seega 16. ja 17. sajandil väga levinud, kuid selgitamatusse maailmapilti, pidades sealjuures kandma endas vastutust suure hulga üldiste hädade eest, nagu epideemiad, põuad jms. Ta on representeerimatu, otsekui unenägu ärkvelolekus, keda võib näha ainult Prospero, nii nagu Fuuriat võisid näha ainult „Makkabi“ vaatajad.

Erinevalt kahest esimesena vaadeldud teosest pole siin tegu mõrvadega. Prospero korraldab laevahuku-katastroofi, mille ohvriks õukond langeb. Nii nagu Mittereri ooperis,

kannavad hääled kõne ja emotsioonide intensiivistamise ülesannet. Edastamise kiiruse ja jõulisuse ning Arielile kirjutatud helide kõrguse abil rõhutab Adès tegelase üleloomulikku olemust.

Kurjus on headuse teine pool. „Lõhkuda ja üles ehitada,“ ütleb Prospero, sest me ju ei teegi muud, ehitame reaalsust pidevalt üles.

4. Kurjus ja tema teisik

„Millest tuleb, et kurjuse vaim on sedavõrd inspireeriv ja et sel on nii suur kunstiline ja kirjanduslik veetus, mida ka kõige püüdlikum edifitseeriv kirjandus kunagi ei saavuta?“ küsib Nathalie Zaltzman, kes uurib „Kurjuse vaimu“ sellenimelises teoses (2007: 91). Psühhoanalüütikuna suunab ta meie mõttekäiku eelmiste näidete ajaloolist reaalsust täiendava arutluse osas.

Antiohuse soovi kehtestada Jeruusalemmas ühtne religioon ning sellega kaasnenud terrorit kõrvutab Virey „Makkabis“ Liiga omaga 1594. aastal, mis pidi takistama Henri IV ligipääsu pealinnale. Lõpuks siiski Louvre'isse jõudnud, seadis Henri IV endale eesmärgiks vaigistada neid religioosseid vastuolulisi ihasid, mida kodusõjad polnud kuidagi rahuldanud, ja taastada kodanikusidemed, et riik üles ehitada (Constant 1996: 445 jj). Et kurjus ei saaks tegutseda, tuleb järelikult „kurjust hajutada“. Seetõttu ongi vältimatu, et vägivaldale tuleb anda fantasmaatiline päritolu, mis kõrvaldaks inimeste vastustuse ja mis viitaks maailmaloomise algusele, allmaailmale, mis sellest ajast, kui kristlus Põrgu kontseptsiooni üle võttis, on religioosest tähendusest tühjaks jooksnud, ja mida Läänes käsitletakse mütolooilisena. Selle allmaailma täidab autor, nii nagu Dantegi, reaalsete inimeste kõverpeeglis vormidega: Philippe II ja paavst Gregorius IV või nende saadikutega. Virey tekstis leiduvad anakronismid võimaldavad näha iga piiblitegelase taga mõnd reaalselt eksisteerinud isikut (Le Baillif 2013: 31). Fuuria, kelle Virey lisab, on seda huvitavam, et see korjab endasse nii võimu kui ka usuküsimustega seotud fanaatilised tungid. Fuuria on kogu tragöödia käimapanev jõud, mis tõuseb koguni võrreldavaks Liiga, Hispaania poolt toetatud ultrakatoliikliku tiiva ambitsioonidega. See representatsioon võimaldab lõpuks näidata kurjuse tõelisi autoreid ja meenutab meile Jean-Claude Milneri sõnu maali „Marat surm“ kohta: „Nähtavale tuleb see, mida püütakse peita“ (Milner 2012: 57).

Märkimaks kurjuse pidevat kohalolekut kõikidel ajastutel, ühitab Mitterer oma „Tapatões“ ajalised plaanid. Nagu ütleb helilooja ise: „Taoline konkreetne ja nähtav dramaturgia võimaldab meil välja tuua kõikide konfliktide aluskeemi, kus on tegu religioonil põhinevate poliitiliste ja mõrvarlike ihade pörkumisega“ (Roth 2014: 42). Soovides turvalisuse ettekäändel neutraliseerida Iraagis väidetavalt asuvaid massihävitusrelvi, panevad Ameerika Ühendriigid aluse tapatööle, mis on autori kinnitusel olnud ooperi käivitavaks elemendiks: „Mind innustas ennekõike see, et konflikti põhjuseks näis olevat raha, kasu ja omandiiaha, mis olid peidetud pealtnäha filosoofiliste arvamuste ja uskumuste taha“ (Roth 2012: 42). Erinevalt Virey

Fuuriast pole Mittereri Fuuriast vajadust midagi selgitada, sest kõik on juba videost niisamagi selgelt näha, vaid koordineerida kahe erineva vägivallailmingu suhet – 16. sajandi ja käesoleva oma. Ta võiks enda nimele võtta lause, mida Milner omistab maalikunstnik Davidile: „Pilk on tänapäeval poliitiline“ ja millele Milner lisab omalt poolt: „Poliitika puutub teisse, sest käib teie kohta, ja te peate teda jälgima ja valvama; ta puutub teisse, sest ta valvab ja jälgib teid“ (Milner 2012: 56–57).

Thomas Adèsi ooperis on Arieli tegelaskuju instrumentaalne, kuid tal on siiski niipalju võimu, et Prospero palub, et Ariel teda maha ei jäta. Muuhulgas seovad neid ka ühised huvid: Prospero tahab tagasi troonile ja Ariel vabadusse. Kätemaksulugu algab tragöödiana, ent lõpeb kui komöödia, sest kumbki tegelane pöördub lõpuks tagasi oma algsele kohale. Siin on tegu headtegeva kurjusega, sest Prospero on mõistliku mehena nõus andestama ja peab oma sõna. Adès näib tahtvat tõmmata oma kaasaegsete tähelepanu sellele, et õigussüsteem vajab teinekord vägivalda. Mitte destruktivistset vägivalda, vaid seisundit, mis võimaldaks mõista, et tegu on kollektiivse illusiooniga, ning reaalsusse tagasi tulla. Nathalie Zaltzman kirjutab, et „inimene on delegeerinud kultuurile, tehnikale ja haridusele ülesande täiustada tema lõpetamatust“ (Zaltzman 2007: 48). Mõnikord tuleb lõhkuda kultuuriline raamistik, et erinevad võimümängud valguse kätte tuua: „Tormis“ nihutab tagasipöördumine metsiku elu juurde õukonnaelu reeglid paigast ning toob nähtavale nii usurpatsiooni kui ka üleüldise silmakirjalikkuse, mida toodab ja varjab oma huvidest lähtuv tsiviliseeritud maailm.

Kurjuse representeerimine kujuteldava teisiku näol, mida lakkamatult taasluuakse, seostub raskustega, mida tuntakse õudusunenägede ja unistuste kujutamisel. Keskaeg kasutab selleks saatana kujutist, kes võib olla õudustäratav või veetlev, seda nii maalikunstis – kui kirikuseintele maalitud freskod kujutasid põrgupilte – kui ka teatris, mil kirikuesistel mängiti müstee-riume. Renessansiajal tuleb kurjus alati ülalt: see on kas jumalik karistus, kurjuse rünnak või



Illustratsioon. Fuuria 1985. aasta lavastuses Valognes'is. (Foto: erakogu.)

siis lihtsakoelisemalt jumalikkude õigust esindava poliitilise võimu tegu. Täna näeb Anne-Marie Christin tühjuses elutsevate fantasmide materialiseerumist kui „samaaegsust, mis paneb vaataja uurima mitte lõuendil kujutatud olendite kontaktisust reaalsusega, vaid iseenda mälu. Inimmälu, kus on segunenud müüdid ja tõed, mida siis vastastikku tõlgendatakse ja mille kujutamine pakub nii absoluutse kui ka efemeerse tunnistuse, sest see tuleneb ühe kindla kultuuri ajahetkest, ühe teose kindlast hetkest. (Christin 2001: 19.) Ja Zaltzman kirjutab: „Näib nii, et kurjuse psüühilist mõõdet on otsekui võimalik ära tunda, aga kujutis temast, mida õnnestuks sõnadesse kinnistada, on määratud alati haihtuma“ (Zaltzman 2007: 69).

Lõpetuseks võime ütelda, et kurjus ongi mitmetahuline, nagu nägime äsja kolme erineva näite põhjal ja see võib selgitada, miks tuntakse selle vastu pidevat huvi ja püütakse seda lakkamatult materialiseerida. Sellisest pingutusest saab loominguiline taganttõukav jõud, mis toimib samahästi nii teatri kui ka maalikunsti juures. See pakub vormide ja vahendite suurt vabadust ja võimaldab vaatajal ühel kindlal ajahetkel astuda kontakti sellega, mida pakub tekst ja näitlejate mäng.

Kirjandus

Christin, Anne-Marie 2001. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Pariis: Flammarion.

Collin, Pascal 2004. Saatesõna. – C. Marlowe, *Le Massacre à Paris*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

Constant, Jean-Marie 1996. *La Ligue*. Pariis: Fayard.

Le Baillif, Anne-Marie 2013. *Introduction générale*. – Jean de Virey, *Tragédies*. Pariis: Honoré Champion.

Milner, Jean-Claude 2012. *Malaise dans la peinture. À propos de la mort de Marat*. Pariis: Ophrys.

Ordine, Nuccio 2011. *Trois couronnes pour un roi*. Pariis: Les Belles Lettres.

Roth, Stephan 2010. *Massacre*. Wien: Col Legno.

Shakespeare, William 1975. *Torm*. – William Shakespeare, *Kogutud teosed VII*, tlk Jaan Kross. Tallinn: Eesti Raamat.

Zaltzman, Nathalie 2007. *L'esprit du mal*. Condé-sur-Noireau: Corlet.

Virey, Jean de 2013. *Tragédies*. Pariis: Honoré Champion.

Anne-Marie Le Baillif on kaitsnud doktorikraadi Sorbonne'i ülikooli juures (1995). Tema peamiseks uurimisvaldkonnaks on 16. sajandi dramaturgia, mille juures ta on keskendunud teatri poliitilisele tähendusele. Ta on välja andnud Jean de Virey tragöödiate editeeritud ja annoteeritud kogumiku (Honoré Champion, 2013). Viimastel aastatel on ta muu hulgas pühendunud ka A. H. Tammsaare loomingu uurimisele.

E-post: am_lebaillif[at]hotmail.com

Evil and its Double

Anne-Marie Le Baillif

Keywords: good and evil, representation, end of the 16th century, tragedies, opera

This paper about theater fiction tries to enlighten the problem of the figurative representation of forces of evil. Incidentally we notice that some very actual productions are based on dramas from the 16th century transgressing the period and updating the figures of violence. On this way, assistance is leded „behind the mirror“ and required to ask herself what is representing evil in our world? To try to understand the mechanism or a part of it we have chosen three figures of contemporary stage as example.

The first is La Furie, from Jean Virey du Gravier's tragedy *La Machabée* (1596) and staging in 1985. This figure without any reality is only visible from the assistance but she manipulates all the figures of the play. Her nonexistence let her possibility to say truth.

The second is a muted figure in Wolfgang Mitterer's opera *Massacre* (2003) witch is based on Marlowe tragedy *Massacre à Paris* (1596). She is mixing the old age and the new one and show explicitly the concordance amongst stages on which the character of the 16th century are performing and Iraqi's war video.

The last one is Ariel in Thomas Adès' opera *The tempest* (2004) based on Shakespeare's eponym play (1611). This character has no representation as la Furie. Ariel is also fiction witch mixed evilness and goodness, an avatar of the two previous characters. In the present case Evil is shown as the will of Prospero who wants have revenge. Ades insist on the total obedience of Ariel, who brings out his incoherencies. Obviously, origin of evilness is not in the mind of the executor but in the contract that bind him to another force: jealousy of Duke of Milan who takes off Prospero from his throne because he was not an action man.

These characters make a bridge between the Renaissance and now a day and show how permanent is the question of evil. The man hopes through civilization get rid off from aggressiveness but he hasn't found yet how to struggle against evil. Through the parallelism between the both historic period, the writers and composers are going on to explore the question finding this composite material as inspiring today as it was in old time. They put on the stage same violence and same blinding of the human being, let us know that we haven't progress in treatment of evil.

Anne-Marie Le Baillif received her PhD at the Sorbonne University in 1995. Her main area of study is 16th century dramaturgy, wherein she focuses on the political meaning of theatre. She has published an edited and annotated collection of the tragedies of Jean de Virey (Honoré Champion, 2013). Among other work during the last few years, she has been dedicated to the study of the oeuvre of A. H. Tammsaare.

E-mail: am_lebaillif[at]hotmail.com