

TEĀTRA VĒSTNESIS

2015/IV

SKATS ATSTĀJ PĒDAS UZ LIETĀM

No redakcijas

Ko gribētos jaunajā gadā? Iztiķt bez traģiskām kataklizmām. Notiekošo uztvert kā pieredzi un mācīties no tās. Sarunāties un saprast otra citādību, nevis skaldīt matus un dedzināt tiltus. Toleranci un bezbailību visās jomās.

Teātrī - izrādes, kas būtu mūsu kopējā un katra personiskā laika vērtas.

To novēlu citiem un sev.

EDĪTE TIŠHEIZERE

Lai Eiropa vēl nenorient!

IEVA STRUKA

Jaunajā gadā novēlu saviem kolēģiem-kritiķiem, teātra mākslas veidotājiem, tās skatītājiem un visiem Latvijas cilvēkiem darba ražīgumu, jaunrades veiksmi, kopdzīves prieku un pāri visam – Dieva žēlastību, kas nozīmē māku dāvināt citiem mīlestību un mieru.

MAIJA SVARINSKA

Šobrīd pasaule izjūt bērnišķīgas bailes un nesaprašanu, kas notiek un uz kuriem vajadzētu iet. Es novēlu pavisam vienkāršu lietu – pārvarēt bailes, būt drosmīgam. Jā, māksliniekiem varbūt nevajag ņemt ieročus vai šķirot bēgļus, bet, ja mākslinieki ir zaķupastalas, tad ar valsti ir pagalam. Drosmi!

PĒTERIS KRILOVS

Šobrīd rit mūsu dzīve. Liktenis ir iedalījis mums šo laiku ar pārdzīvojumiem un pārbaudījumiem, kuriem mūslaiku vēsturē līdzības nevar atrast. Ļoti vēlos, lai nākamgad skaidrs prāts un sirds gudrība ir vispēcīgākie pavadoņi. Lai iedvesmu un radītprieku nesmacē pasaules notikumu trauksme. Gaišu un mierīgu Jauno gadu!

IEVA ANŠEVICA

ĒRTĀKAIS VEIDS, KĀ TIKT PIE TEĀTRA VĒSTNEŠA – ABONĒJOT
UN TĀDĒJĀDI DĀVĀJOT GARANTIJU TĀ NĀKOTNEI

2016. GADA ČETRI NUMURI PAR 14 EUR.
LATVIJAS PASTA ABONĒŠANAS NR. 2312

PROCESS



Līga Ulberte. Zudušās pasaules kardiogramma	2
Varvara Vjazovkina. Aicinājums uz vārdu	4
Maija Uzula-Petrovska. Konceptijā sapinies izaicinājums	6
Deniss Hanovs. Atslēga Berlioza istabai nav atrasta	9
Edīte Tišheizere. Grēks un mežģīnes	11
Valda Čakare. Džilindžera rudens diptihs	13
Zane Radzobe. Mazo formu varavīksne	17
Ieva Rodiņa. Tuvplāna efekts	22
Olga Gudisa. Laiks satikties!	25
Māriete Gulbe. Konceptuālais Rainis un Aspazija	28
Ieva Rodiņa. Vientulības manifesti	31

TĒMA. SKOLA

Ievads, kas neko nepaskaidro un tikai sajauc galvu	33
Kur tā sāls. Pēteris Krilovs sarunājas ar Andri Freibergu	36
Inta Balode. Un ķermenis, ķermenis, ķermenis	42
Dita Jonīte. Kur «aug kājas» mūsu savdabībai	45

INTERVIJA



Režisors ir atklājējs. Ar Rēziju Kalniņu sarunājas Maija Svarinska	47
--	----

TEĀTRA LĒGENDA

Ieva Struka. Vectētiņa dienasgrāmata	52
--------------------------------------	----

JAUNIE TEĀTRĪ

Linda Ģībiete. Kodolreakcijas	55
-------------------------------	----



Visu laiku audzināt sevi. Ar aktrisi Jūliju Berngardti sarunājas Lina Ovčiņņikova	59
---	----

VĀRDS TEĀTRA CILVĒKIEM

Jūlija Ločmele. Desmit gadi «Maskā»	62
Alda Briede. Kā pasakā	63
Indra Roga. Pastaiga tumsā	65

ĀRZEMJU TEĀTRIS



Tatjana Zeļmanova. Upuris uz nemirstības un bojāejas šķautnes	70
Ieva Struka. Vieta uz zemes	74
Margarita Zieda. Balsis iz Eiropas cietokšņa	77

TEORIJA VĀRDOS UN RAKSTOS

Silvija Radzobe. Traģiskais un varonis	80
--	----

BALTIJAS PIEREDZE

Kadi Herkila. Titānu tikšanās – meistarīga, bet nedzīva	84
Kristina Steibliete. Kāda cilvēka stāsts bez vērtējuma	87

HRONIKA	91
----------------	----

TEĀTRA VĒSTNESIS 2015/IV (120)

ISSN 0235-7909
Izdevējs: SIA «Teātra vēstis»
Redakcijas adrese: LTDS, Rīgā, LV-1050,
Dzirnavu ielā 135. Tālr. 67280090
e-pasts: teatrustvestnesis@ltds.lv
Twitter @teatra_vestis
Facebook teatra_vestnesis
Sadarbības piedāvājumi – tālr. 26321555
Iespējamā tipogrāfijā «ADverts»
Iznāk kopš 1989. gada janvāra

Žurnāls iznāk ar Latvijas Valsts Kultūrkapitāla
fonda finansējumu



VALSTS
KULTŪRKAPITĀLA FONDS

Pateicamies par atbalstu Latvijas Teātra
darbinieku savienībai

Galvenā redaktore Edīte Tišheizere,
redaktore Maija Svarinska
Redkolēģija: Ieva Anševica, Ieva Struka,
Pēteris Krilovs
Makets: Sarmīte Māliņa, Dace Eglīte
Korektore Anita Bula
Ne vienmēr redakcijas viedoklis saskan ar
autoru vērtējumu
Uz vāka – Mihails Barišņikovs. Foto –
Jānis Deinas

ZUDUŠĀS PASAULES KARDIOGRAMMA

«Brodskis/Barišņikovs» Jaunajā Rīgas teātrī

LĪGA ULBERTE

Par izrādi *Brodskis/Barišņikovs* ir uzrakstīts ļoti daudz, gan latviski, gan krieviski, gan angļiski. Arī Jaunā Rīgas teātra skatītāju zālē oktobra, novembra izrāžu tūres laikā abas pirmās valodas bija dzirdamas vienādā intensitātē. Daudzi cilvēki, kuri ikdienā par teātri neraksta, šīs izrādes ietekmē publicējuši plašus ierakstus/refleksijas sociālajos tīklos. Pateikt kaut ko nepateiktu ir gandrīz neiespējami. Tomēr pagarināt sev iespēju uzkavēties šīs izrādes telpu labirintos ir bezgala vilinoši. Tāpēc viss, kas tomēr tiks pateikts turpmākajās pārtūkstoš rakstu zīmēs, droši vien vairāk liecinās kaut ko par rakstītāju pašu, nevis par Josifa Brodskā / Mihaila Barišņikova / Alvja Hermaņa / Kristīnes Jurjānes izrādi.

Izrādes *Brodskis/Barišņikovs* sarežģītā konstrukcija pirmajā brīdī šķiet pat kaitinoši elementāra – vairs ne jaunais, bet joprojām bezgala pievilcīgais dejotājs un aktieris Mihails Barišņikovs pārsvarā skatuves priekšplānā klusinātā balsī lasa/runā Josifa Brodskā dzeju oriģinālvalodā, bet dažbrīd dzeju ierakstā izpilda pats Brodskis un pa to laiku Barišņikovs fonā plastiski improvizē. Tā ir, bet tomēr tā nav. Ar katru minūti/dzejoli/kustību izrāde ievēl arvien dziļāk un dziļāk, un šķiet, ka sāk

darboties kaut kas līdzīgs savienoto trauku likumam fizikā – viela (dzeja), nonākot sistēmā (izrādē), neatkarīgi no «trauka» formas (Barišņikova dzīvā balss un/vai ķermenis; paša Brodskā balss ierakstā; vecā oranžērija skatuves centrā; skatītāja individuālā pieredze zālē u.tml.) ieņem vienmērīgi izlīdzinātu stāvokli. Citiem vārdiem sakot, visi trauki ir vienlīdz pilni un vienlīdz nozīmīgi.

Intervijā Brodskā dzejoļu latvisko-tājam Kārlim Vērdiņam žurnālā *Latvju Teksti* Alvis Hermanis saka: «...man liekas, ka dzejā forma ir varbūt pat svarīgāka par saturu. Tas attiecas ne tikai uz dzejas muzikalitāti, bet arī uz fonētiku. Katrs vārds ir kā fizisks pieskāriens, tikai tas notiek caur ausīm.»¹ Pirmo reizi šādu konfrontāciju ar dzejas «fiziskumu» Hermanis pārbaudīja izrādē četrus sieviešu balsīm un koklei *Fricis Bārda. Dzeja. Ambients* (2006), kas rezultātā gan vairāk izvērtās par estētisku, ne emocionālu pieredzi. Racionāli izdomātais režijas koncepts atrada dzejas skanējumam jaunu formu, bet satura robežas nepaplašināja. *Brodskī/Barišņikovā* toties notiek tas, kas notiek tikai ar ļoti smalkiem un vienlaikus absolūti precīzi konstruētiem mākslas darbiem – forma it kā kļūst par saturu un otrādi.

Jebkuram dzejas tekstam piemītošais dialogiskums (jeb tas, ko latviešu

dzejas teātra radītājs Pēteris Pētersons Aleksandra Čaka kontekstā sauc par iekšējo partnerību) Hermaņa izrādes kontekstā iegūst it kā apvērstu nozīmi. Konkrēti – Josifa Brodskā dzejā balss/vēstītājs/autors, protams, ir pats Brodskis, bet liriskais varonis/es un adresāts ir mainīgs. Dažbrīd jau teksta līmenī tas ir reālā Brodskā reālais draugs Mihails Barišņikovs. Toties izrādē Barišņikovs neizbēgami kļūst par vienotu tēlu – viņš ir gan balss, gan adresāts, gan varonis. Tiešās norādes uz Brodskā klātbūtni, protams, ir pamanāmas – kofertītis, viskijs, balss ierakstā, bet precīzi nošķirt, kuras skatuves zīmes ir kura radītas, ir gandrīz neiespējami. Un nevajadzīgi, jo liekas, ka Barišņikovs ir Brodskā galvā. Vai otrādi.

Aktieris nerunā ar publiku un neko tai nevēsta. Izņemot fināla dzejoli, ko izstāstīt tieši skatītājiem Barišņikovs atgriežas pēc tam, kad faktiski jau ir aizgājis, viņš pusotru stundu (būtu tikai taisnīgi atcerēties, ka, skatītājiem redzot, uzgrieztais pulkstenis kā dzejas seansa mērītājs pirmo reizi izmantots jau Māras Ķimeles izrādē *Dzeja* šajā pašā teātrī) runā ar sevi. Liekas, Barišņikovs apzināti ļauj, lai Brodskis pie viņa atnāk. Lai dzeja viņu piemeklē. Alvis Hermanis vairākās pirmspirmizrādes intervijās nosauca šo par spiritisma seansu. Kaut kā iekšēji pretojos šim vārdam, likās, ka drīzāk runa ir par medi-



Aktieris nerunā ar publiku un neko tai nevēsta. Liekas, Barišņikovs apzināti ļauj, lai Brodskis pie viņa atnāk.
Foto – Jānis Deinats

tāciju jeb psihoterapiju, bet, jo ilgāk par izrādi domāju, jo vairāk šķiet, ka tas ir tieši tas – sen miruša drauga gara izsaukšana, un izpildītāja komunikācija ar skatuves telpu ir kaut kas līdzīgs šķīvīša dancināšanai.

Barišņikovs izrādes laikā it kā nemītīgi pārliecinās par šīs telpas (fiziskā nozīmē – sen pamestas verandas; simboliskā nozīmē – sen bijušas dzīves) esamību. Viņš izstaigā to, iepazīstas, uzpūš elpu stiklam, ieklausās (Džīma Vilsona maģiskais *Dieva circeņu koris* (*God's Chorus of Crickets*) varētu būt jebkuras vecas, enerģijām pārpilnas mājas skaņa, bet te vēl circeņiem pa vidu runā Brodskas balss), citiem vārdiem – apzinās šo telpu. Bet tā viņu arī pārsteidz. Ķermenis it kā reaģē uz dzejoļa impulsu – tas, kas pirmajā brīdī šķiet ilustrācija, patiesībā varbūt ir tas, ko dzejolis/negaidīti uzvirtojušas atmiņas/fizisks pieskāriens/skaņa pamodina dejotāja ķermeņa atmiņā. Un mirklī, kad satikšanās ar paralēlo pasauli notiek, vecajos elektrības kontaktos pieslēdzas nekontrolēta strāva. Pirmo reizi īssavienojums pārsteidz Barišņikovu nesagatavotu. Otrā reizē viņš jau to it kā gaida, bet tas uzreiz nenotiek. Bet pēc mirkļa tomēr notiek.

Skatoties uz fascinējošo Kristīnes Jurjānes radīto veco oranžeriju, špengleriskais motīvs par Eiropas norietu neiziet no prāta. Ne jau tikai zudusī

aristokrātiskā vecās Eiropas elpa ir šajā tēlā (neticami, bet šī intīmā izrāde pēdējo mēnešu laikā ir kļuvusi pat sociāla – vecā Eiropa patiesi acīmredzami beidzas). Ko nozīmē izrādes finālā ar balto krāsu aizkrāsotie lodziņi? Vai tā ir barbariska norise – jaunā pasaule, kas aizkrāso kaut ko, kā vairs nav? Bet varbūt tā ir totāli simboliska zīme – sevis izdzēšana telpā. Galu galā arī pats Barišņikovs kādā brīdī «krāso» sevi baltu. Dzeja it kā atdzīvina pasauli, kuras vairs nav. Dzeja beidzas, un arī šī pasaule beidzas.

Brodskis/Barišņikovs ir arī konceptuāls teātra intertekstualitātes piemērs, proti, viens teksts nav saprotams bez citu tekstu zināšanas. Jā, šī izrāde nav gadījums, kur, lietojot ģeniālo Alana Milna formulu, var iedomāties, ka «viņi nav viņi, bet citi, un paskatīties, kas no tā iznāks». Viņi var būt tikai viņi, un režija šai gadījumā ir tieši salikumā. Nāk prātā cita un sena Hermana JRT izrāde – *Drednauti. Uz visām jūrām* (2005). Tā šķietami neietilpst režisora konceptuālo zelta izrāžu fondā, bet tehnoloģiski bija līdzīgs gadījums: abas it kā nekādi nesaistītās izrādes daļas – Jevgeņija Griškoveca luga *Drednauti* un Johanesa Holchauzena filma *Uz visām jūrām* kļuva saprotamas tikai komplektā, proti, filma paradoksālā kārtā *izskaidroja* lugu un otrādi. Tagad ir līdzīgi pat nosaukuma līmenī – *Brod-*

skī/Barišņikovā Brodskis kļūst saprotams tikai caur Barišņikovu un otrādi, un tā teātri gadās ārkārtīgi reti.

Varu saprast tos, jo īpaši krievu valodu nezinošos jauniešus (spēja sekot Brodskas un Barišņikova dzimtajai valodai oriģinālā tomēr ir ārkārtīgi būtisks šīs izrādes uztveres priekšnosacījums), kuriem izrāde paiet garām, jo it kā gaidīts kaut kas cits – dinamiskāks, *dejiskāks*. Loģiski, jo ko gan citu gaidīt no viena no 20. gadsimta otrās puses pasaules baleta fenomenālākajiem dejotājiem, bet fiziskais vecums... izciliem māksliniekiem tā it kā nav. Tāpēc nevaru piekrist daudzu skatītāju sociālajos tīklos paustajai domai, ka izrāde ir nomācoša, depresīva, pesimistiska. Droši vien ir taisnība izrādes režisoram, kurš minētajā intervijā par Brodski saka: «..bezcerīgāka dzejnieka uz saules nav bijis. Ir bijis daudz slaveno pesimistu, bet tāds dzejnieks, kura humanisms izpaužas pilnīgā un galīgā bezcerībā...»² Un nenoliedzami, ka dzejoļi par nāvi, aiziešanu, novecošanu, vientulību dominē. Bet izrāde netīcamā kārtā apliecina, ka to ir iespējams pārvarēt. Labi, varbūt ne pārvarēt, bet... tikt ar to galā. Un tad jau mūžība varbūt tomēr ir iespējama. ■

¹Brodskas valodas vieliskums. Kārļa Vērdiņa saruna ar Alvi Hermani. // *Latvju Teksti*, 2015, Nr. 5, 4. lpp.

²Turpat, 5. lpp.

AICINĀJUMS UZ VĀRDU

Mihails Barišņikovs lasa Josifa Brodskā dzeju

VARVARA VJAZOVKINA

Lzrādei *Brodskis/Barišņikovs* Jaunajā Rīgas teātrī bija lemts kļūt par notikumu – tādas starppasaules sarunas ar dzejnieku kaut kādā veidā maina gan skatītājus, gan pat tos, kuri nav redzējuši.

Domājot par izrādi, prātā vispirms nāk Solomona Volkova grāmata *Dialogi ar Josifu Brodski*. Taču to laikā sarunu biedri sēdēja atzveltņos viens otram pretim. Alvja Hermaņa iestudējums savukārt vairāk piederīgs «sarunām ar tevi bez tevis» – par vientulību, novecošanu, atmiņu, nāvi un nemirstību. Teiksim: «Saglabā manu ēnu.../ Tu paliksi šeit pēc manis» – šīs rindas skan nevis kā lūgums, bet kā ikdienišķa saruna, pat senu draugu pavilkšana uz zoba. Kaut gan 1964. gadā, kad uzrakstīti *Dzejoļi sienai*, Josifs Brodskis un Mihails Barišņikovs vēl nebija draugi.

Nujorkā, kur viņi katrs savā laikā ieradās, Barišņikovs pārsteidza Brodski, skaitīdams no galvas viņa dzejoļus (tāpat kā Mandelštama dzeju, jāpiebilst). Tagad no šiem dzejoļiem atlasīti tie, kas vispirms runā par viņu pašu, par šodienas Barišņikovu. Tieši no personiskās, cilvēciskās puses Mihails Barišņikovs atklājas Alvja Hermaņa iestudējumā.

Misha – jo tikai tā viņu dēvē baleta pasaulē – seko Džagiļeva novēlējumam «pārsteidz mani» un patiešām pārsteidz, piesaukdams vārdu, pat dievinādams to. Izcilais baletdejojājs pida-

lās dramatiskās izrādēs jau kopš pagājušā gadsimta 90. gadiem, viņa repertuārā ir krievu proza, Kafka, Buņins, Harmss, viņš brīnišķīgi spēlēja vientiesīti Čito Rezo Gabriadzēs izrādē *Aizliegtie Ziemassvētki* Viņš iemiesojis neprātīgā Ņižinska balsi. Dzeja skan pirmoreiz.

Stundu ilgais lasījums var likties monotons, mana blakussēdētāja acīm redzami garlaikojās. Būtiska ir Barišņikova balss: tajā nav ne traģisku intonāciju, ne dramatisku nošu, par sentimentu pat nerunājot. Balss tūrajai skaņai atsaucas plastika. Sešdesmit septiņus gadus vecais dejojājs uz skatuves ir mierīgs un nebūt nejutās iedzīts stūrī: garos dzejoļus viņš lasa no grāmatas, no galvas – īsas, itin kā pa pakāpieniem skrejošas rindiņas, magnetofonā ierakstā skanošas dzejas tēlainību viņš turpina ķermeņa valodā. Un šeit ļoti svarīga ir dzejnieka doma, kuru acimredzot uztvēruši arī izrādes veidotāji: «Pats galvenais ir, kas aiz kā seko. Nevis kas tiek runāts, bet kas aiz kā tiek runāts.» Tādējādi rodas kumulatīvais efekts, kurš padara nozīmīgu arī to, kas tiek runāts.

Režisors ir veidojis izrādi kā divu atšķirīgu kamertonu – poētiskā un plastiskā – sasaukšanos: «Es varu kļūst, bet labāk man būtu runāt» (*Klusā daba*) un «Saglabā manu ēnu» (*Vēstules sienai*). Starp citu, sienai patiešām piešķirta nozīmīga loma.

Aizlaists ārpilsētas nams attāli at-

gādina Annas Ahmatova «būdu» pie Somu līča, bet visticamāk tomēr ir kāda Jūrmalas vasarnīca ar jūgendstilam raksturīgajiem ķerubiem. Par ūdens tuvumu liecina pelējums, kas ieskāvis zaļo verandu, tāpat kā veci elektrības vadi. Ik pa laikam uzdzirksteļo īssavienojums (scenogrāfe ir Kristīne Jurjāne, gaismu mākslinieks – Gļebs Fiļštinskis). Skaidrs, ka saimnieks te sen nav rādījies.

Barišņikovs ar koferi rokā parādās verandas durvīs. Dzejoļi viņa lasījumā skanēs skatuves priekšplānā, ierakstā – mājā iekšā. Paša finālā, skatot rindām «it kā kāds pienu vēl baltāku balinātu» (*Tā bija peldēšana cauri miglai*), balsinājums aizklās verandas stiklus, un Barišņikovs izgaisīs.

Mākslinieka runātie vārdi krīt kā pilieni dziļā akā, kamēr viņš pats, acis aizvēris, šūpojas turp atpakaļ vai, profilā pagriezies, sēž uz vienkārša koka sola. Dzejoļi uzplūst pēkšņi – it kā cilvēks atmiņā šķirstītu iemīļotos dzejas krājumus – un skan kā negaidīti aforismi. Turklāt Barišņikovs demonstrē dabisku, bet jau piemirstu lasījuma manieri – rūpīgi artikulē ikvienu vārdu, ļauj «krievu jamba mirdzumam». Iespējams, ka šī maniere saistīta ar īpaši skaidras krievu valodas saglabāšanu tālumā no tēvzemes, bet tikpat labi tas var būt tīri profesionāls paņēmiens, kas izriet no bezvārdu dejas mākslas. Lai nu kā, dejojājs pret vārdu izturas ļoti uzmanīgi, nemetas tam virsū, bet



Mākslinieka runātie vārdi krīt kā pilieni dziļā akā, kamēr Barišņikovs pats, acis aizvēris, šūpojas turp atpakaļ. Foto – Jānis Deinats

zogas klāt kā kaķis, kas seko pelītei. Jo šajā gadījumā viņš, protams, nav pele (*Мышь* – tā Josifs Brodskis bija pārveidojis drauga vārdu), bet kaķis. Šajā uzmanībā atklājas Barišņikova asā doma un formas izjūta. Uz brīdi ienāk prātā, ka Barišņikovs ar brillēm tikpat labi varētu būt izbijis Brodskas kolēģis, vārda mākslas profesors kādā no Amerikas universitātēm, ar kuru dzejnieks norunājis 2015. gada rudenī satikties Latvijā, tik netālu no abiem svarīgās Pēterburgas.

Uz krievu teātra skatuves Brodskas dzeju ir interpretējuši aktieri Mihails Kozakovs un Aleksejs Devotčenko. Taču Barišņikovs, atkārtotā, nerīkojas kā aktieris, neizmanto dramatiskas intonācijas, bet lasa drauga dzeju tā, it kā tas vienkārši būtu mirklīti aizgājis uz aku vai veikalu, tūlīt atgriezīsies un no pusvārda pārtvers rindiņu. (It kā nebūtu pagājuši deviņpadsmit prombūtnes gadi kopš dzejnieka nāves.) Un tā arī vairākkārt notiek – Barišņikova balsij atsaucas Brodskas balss. Dzejnieks ierakstā turpina nupat lasīto dzejoli, un Barišņikovs pats reizēm satrūkstas no pēkšņi skatuves izplatījumā atskanējušās balss.

Līdzīgu turpinājuma estētiku režisors un aktieris uztur arī ar plastikas līdzekļiem. Kā zināms, Brodskas dzīvē baletam nebija tikpat kā nekādas nozīmes, taču paradoksālā kārtā viņa radītie vārdi ļauj turpināties dejojāja skatuves mūžam, bet dzejas skanējums

un ritms atsaucas ķermeņa atmiņā. Jādomā, ka *Misha* apzināti liek atcerēties par tām baleta lomām, kurās Brodskis viņu principā varētu būt redzējis, jo ne reizi vien gāja skatīties drauga uzstāšanos. Izrādē manāmas gan savītās rokas no *Rozes gara* (dzejolis *Ziedi*), gan matadora apmetņa rāviens ar raksturīgo flamenko papēžu takti no *Karmenas* (*Tai vakarā pie ugunsкура pelniem*), gan krēsls kā kentauris (*Pusdienlaiks istabā*). Cauri verandas stikliem mēs ieraugām šos dejas uzzīmējumus, šīs ārkārtīgā palēninājumā paustās norādes ķermeņa valodā.

Izrādē ir divas plastiskās kulminācijas. Viena – pati galvenā – sakrīt ar poētisko kulmināciju. Tas ir dzejolis *Esi sveicināta, man novecošana!* Brodskis to uzrakstīja, kad viņam bija trīsdesmit divi gadi. Barišņikovs šobrīd ir divkārt vecāks. Viņš neslēpj grumbas, kakla muskuļi ir atsegti, sejā iezīmējas bārda rugāji. Barišņikovs uzrota vienu bikšu staru, otru – atkailina «dejas dieva» kājas, novelk žaketi, atklājot mūsu acīm kārno ķermeni. Dramatiskais teātris kļūst par spoguļi baleta skatuvei.

Otra kulminācija ir *Traģēdijas portrets*. Ierakstītā balss skan kopā ar laikmetīgo deju tik tikko saklausāma baznīcas dziedājuma pavadījumā. Stāvs uz krēsla lokās, kā ciezdams neredzamas rokas cirstus pletnes sitienus, atsauc atmiņā Mikelandželo *Pietā*, no krusta noņemto.

Izrādes plastiskā trajektorija vērsta

lejup. Brodskim nepatika teātris, tomēr viņš, pats to nenojauzdams, ir radījis perfektu laikmetīgās dejas formulu: «Jo tuvāk zemei ķermenis, jo interesantāk tam šķiet» (*Ziedi*). Pirms divdesmit pieciem gadiem Brodskis atklāja arī Barišņikova šodienas mākslas formulu, apzīmēdams to par «ķermeņa metafiziku». Turklāt pats aprakstīja šīs metafizikas dabu dejojā, kas nemaz nebija vēltīti Barišņikovam. Piemēram, *Pleskavas strēles šūpladziesmā* – «Tikai atradis atspēriena punktu, / ķermenis spēj pacelt uz ragiem Visumu».

Savukārt izrādes poētiskais vēstījums traucas aizvien augstāk – no *Balss mana, steidzīgā un neskaidrā...* līdz *Sarunai ar debesu iemītnieku*. Tomēr tiekšanos pēc eksistenciāla līmeņa dialoga piezemē pašironija: *Uz mūsu atvadāmies, draudzīn mans*.

Pats vērtīgākais, izrādās, ir vārds, ko runā dejojājs – bez vecuma, satura uzslāņojumiem, metafizikas. Viņš sniedz mums vārdus to pirmradītājā skanējumā – nes tos kā ūdeni plaukstās. Tas ir aicinājums uz Vārdu – nevis sadzīvīskā, bet bibliskā nozīmē. ■

Sadarbībā ar laikrakstu *Экран и сцена* **Varvara Vjazovkina** (*Варвара Вязовкина*) ir baleta kritiķe, studējusi Krievijas Valsts Humanitārajā universitātē, mākslas zinātņu kandidāte, Maskavas Lielā teātra literārās un izdevniecības daļas galvenā redaktore, Nacionālās teātra prēmijas *Zelta maska* muzikālā teātra eksperte.

Tulkojusi Edīte Tišheizere

KONCEPCIJĀ SAPINIES IZAICINĀJUMS

«Meistars un Margarita» – Indras Rogas
inscenējums Valmieras teātrī

MAIJA UZULA-PETROVSKA

O

jārs Vācietis
ķērās pie
*Meistara un
Margaritas*
tulkošanas,

kad likās, ka sācis rakstīt ar pārāk vieglu roku, un viņš nevarēja izdomāt sev bargāku sodu «kā paņemt un likt sev izdarīt to, ko uzskata par pilnīgi neiespējamu». ¹ Mihaila Bulgakova šedevra pārrādīšana skatuves valodā arī garantē jaunus un vēl sarežģītākus profesionālos pārbaudījumus. Grūtību pūķim ir vairākas galvas. Pirmkārt, Bulgakova romānam vienlaikus piemīt pārsteidzošs formas vieglums un satura dziļums. Otrkārt, veidojot izrādi, nepieciešams sabalansēt romāna dažādos vēstījuma līmeņus un darbības līnijas. Treškārt, darba fantasmagoriskais slānis pārbauda skatuves līdzekļu iespēju robežas. Ceturtkārt (kā tas notiek, inscenējot jebkuru lasītāju iemīļotu grāmatu), garantēta sacensība ar skatītāja galvā jau dzīvojošiem priekšstatiem gan par romāna varoņiem, gan tēmām un notikumiem. Tajā pašā laikā, piektkārt, – vai un kā rēķināties ar skatītājiem, kuriem šī būs pirmā sastapšanās ar hrestomātiskā darba sižetu? Sestkārt, laikā, kad teātrī teksts vairs nav skatuves līdzekļu absolūtais monarhs, tik jaudīga tekstuālā izėjmateriāla izvēle prasa pārliecību, ka būs kas līdzvērtīgs, ko likt tam pretī. Septītkārt...

Indra Roga, kas pirmoreiz Latvijas

teātra vēsturē iestudējusi *Meistaru un Margaritu*, noteikti varētu nosaukt vēl ne vienu vien pārbaudījuma aspektu, taču tas viņu nav atturējis. Nav šaubu, ka režisore iestudējumu gatavojusi ļoti nopietni. Rogas ceļš līdz tieši šā darba interpretācijai Valmieras drāmas teātrī ir bijis mērķtiecīgs. Sākot ar Bulgakova *Zojkina kvartira* (2012) un Borisa Pasternaka *Doktora Živago* (2013) iestudējumiem, veidots cikls, kurā ar Krievijas 20. gadsimta izcilāko rakstnieku darbu palīdzību uzmanība fokusējas uz eksistenciāliem jautājumiem eksistenci apdraudošos totalitārisma apstākļos. Jauniestudējuma saites ar *Zojas dzīvokli*

kurus atveido aktrise Ieva Puķe.

Leģendārā Dārza ielas 302-bis nama 50. dzīvokļa telpa transformējas arī par citām darbības vietām, sākot ar Patriarhu dīķiem, līdz Jerusalajimai, Maskavas ielām un cirkam. Kaut arī skatuves pārūves nav lielas (atsevišķās epizodēs tiek izmantoti no šņorbēniņiem nolaisti aizslietņi), telpa straujajai epizožu maiņai pakļaujas elastīgi. Tādas detaļas kā spoguļu izmantojums un slepenās durvis palīdz radīt maģijas klātbūtnes jausmu, pat ja šo līdzekļu izvēle un izmantojums nav īpaši negaidīts un novatorisks. Annas Heinrihsones radītajos skatuves kostīmos savijas iedvesma no 20. gadsimta

INDRAS ROGAS KONCEPCIJA VEDINA NOVILKT STRIKTU LĪNIJU, KAS ŠĶIR LABO NO ĻAUNĀ

ir pavisam ciešas – *Meistara un Margaritas* «nelabais dzīvoklis» ir tas pats, kurā *Zoja Peļc'* tika iekārtojusi savu šūšanas ateljē/bordeli (Mārtiņš Vilkārsis izmantojis un transformējis izrādes *Zojkina kvartira* scenogrāfiju); režisore un dramaturģe autore arī pašai Zojkai radījusi dzīves turpinājumu, sapludinot viņas un Volanda kalpones Gellas tēlus,

20. gadu modes ar mākslinieces atpazīstamo, bohēmiski asimetrisko rokkrakstu. Formālos uzvalkos vai kleitās (atsevišķās epizodēs arī atbilstoši sižeta līnijai – tikai apakšveļā) tērtptajiem «parastajiem» cilvēkiem pretstati ārpuskārtas, neikdienišķie varoņi – Volands, Meistars, Margarita, Poncijs Pilāts –, kuru ietērpis visas izrādes garumā vai atsevišķās ainās ir ap-



Indras Rogas jaunradītās mūķeņu figūras kalpo, lai šajā ļaunumā grimstošajā pasaulē saglabātu kaut mazliet līdzsvara.
Foto – Matīss Markovskis

metnis vai halāts, kas var liecināt par varu, atbrīvotību, pacelšanos pāri ikdienībai, arī vienaldzību, bet kopumā signalizē par atrašanos robežsituācijā (melnos apmetņos tērpjas arī Volanda svīta, kad tā dodas prom no Maskavas). *Meistara un Margarītas* atmosfēras radīšanā liela nozīme ir Emīla Zilberta mūzikai un Igora Kapustina veidotajām gaismas un tumsas attiecībām. Izrādes gaismtelpā ir vairāk tumsas nekā gaismas, kura šķietami atspīd no Valpurģu nakts pilnmēness zilgani vēsajiem stariem vai Volanda iecienītā sveču apgaismojuma, netrūkstot arī dramatiski sarkaniem toņiem.

Emīla Zilberta muzikālie motīvi palīdz radīt noskaņu un akcentēt dramatiskos kāpinājumus, taču, sekojot režisores koncepcijai, jēdzienisko slodzi audiālā līmenī nes pareizticīgo psalmi, kurus izrādē dzied mūķeņu ģērbā tērtās aktrises Rūta Dišlere, Inese Pudža un Inese Ramute. Dziedājumu vokālais līmenis ir teicams (vokālais pedagogs Maksims Ļaščenko), taču idejiskais papildījums ir diskutablāks un liek pievērsties Indras Rogas interpretācijas centrālajam jautājumam – Meistara rakstītā romāna autorībai. Izrādes programmiņā atrodamās režisores piezīmēs lasāms, ka manuskripts ir Volanda un Meistara «kopdarbs», ar kuru Volands vēlas aizstāt evaņģēliju. Roga Meistara darbu uzskata par kļūdu – pirmkārt, viņš apzināti vai neapzināti sadarbojies ar sātanu, otr-

kārt, radītais teksts ir melīgs: «Volanda evaņģēlijs ir Pilāta apoloģija, ļauna darba attaisnojums, apgalvojot, ka viņam nebija izvēles.» Šādā lasījumā vēstījumam un varoņiem tiek atņemts daudznozīmīgums. Meistars un Margarīta, pat ja režisore tiem jūt līdzī, ir grēcinieki. Viņu cilvēcīgums un spēja mīlēt kā labais,

po, lai šajā ļaunumā grimstošajā pasaulē saglabātu kaut mazliet līdzsvara.

Iestudējuma koncepcijas stūrakmens skatuves zīmju valodā gan nav precīzi realizēts. Piemēram, nav skaidrs, kādēļ Meistara stāsts par Ponciju Pilātu tiek rādīts uz skatuves kā reāli noticis, ja režisore to uzskata par Volanda meliem.

IESTUDĒJUMA CENTRĀLĀ TĒMA VARĒTU BŪT MĀKSLINIEKA TRAGISKĀ KĻŪDA KALPOT NEPĀREIZAJĀM SPĒKĀM

kas romānā veido opozīciju režīma groteskas izkēmotajai sabiedrībai, Rogas koncepcijā ir atcelts. Tāpat kā atcelta ir Bulgakova interpretācija par Jēzus pēdējām dienām – viena no cilvēcīgākajām Bībeles motīvu interpretācijām literatūras vēsturē, jo, sekojot režisores domu gaitai, sanāk, ka arī Mihailam Bulgakovam, kurš taču ir stāsta par Ponciju Pilātu un Jēzus tikšanos autors, to diktējis sātans. Indras Rogas koncepcija vedina novilkt striktu līniju, kas šķir labo no ļaunā. Pakļaujot šādai mērauklai romāna varoņus, visi nokļūst «slikto» pusē, un vienīgi jaunradītās mūķeņu figūras kal-

Savukārt, ja tiek rādīta «patiesība» par Pilātu, Tālivaldim Lasmanim vajadzētu tēlot viņu kā absolūtu nelieti, tomēr aktieris zīmē savam varonim cilvēcīgus vaibstus. Stāsts par to, kā cietsirdīgais Jūdu zemes piektais prokurators atrieba Jēzus nāvi, gan paliek neizstāstīts. Toties izrādes finālā Meistars atbrīvo Pilātu, kurš divtūkstoš gadu pilnmēness naktīs cieš par to, ka nav bijis gana drosmīgs, lai atbrīvotu Jēsu. Ja tas ir «īstais, ļaunais» Pilāts, tad viņam nevajadzētu tā ciest. Savukārt, ja tas ir Volanda un Meistara radītais Pilāts, tad tas ir maldu tēls, kurš nav ne dzīvojis, ne tagad jāatbrīvo.



Skats no izrādes. Centrā Imants Strads – Ivans Bezpajumtnieks.
Foto – Matiss Markovskis

Sekojojot režisores piezīmēm, iestudējuma centrālā tēma varētu būt mākslinieka traģiskā kļūda kalpot nepareizajam spēkam (metafiziskajam vai ideoloģiskajam). Tādējādi Meistars nav sistēmas upuris, bet gan pats piedzīvojis katastrofu savā mākslā un spējā nošķirt labo no ļaunā, patiesību no meliemi. Varētu sekot jautājums: vai viņš to apzinās vai neapzinās? Ivo Martinsona Meistars visu sev atvēlēto skatuves laiku sliktstāsta reznācijā, taču to, ka rakstījies, sekojot sātana plānam, šķiet, neapzinās vis (vai arī nenozēlo to), jo, izrādes beigās atvadoties no Imanta Strada atveidotā Ivana Bezpajumtnieka, mudina viņu rakstīt stāsta turpinājumu. Atvadas no Ivana ir vienīgais mirklis, kad Ivo Martinsona Meistarā parādās dzīva, sirsniņa intonācija. Tās pietrūkst partnerībā ar Elinas Vānes Margaritu, kurai toties jūtu pietiek par abiem. Aktrise uz skatuves pavada lielu iestudējuma laiku – sākotnēji kā notikumu vērotāja, pēcāk kā aktīva dalībniene. Atšķirībā no Martinsona Meistara viņai izdodas izdzīvot dažādas tēla gradācijas – no bezcerības un cinisma līdz kaislībai, majestātiskumam, dvēseliskām skumjām un milzīgam priekam par atkalsatikšanos ar mīloto. Taču ieguldītā enerģija diemžēl atsis pret Meistara tumšo brīļu stikliem, radot iespaidu, ka iestudējumā nav ne Meistara, ne Margaritas, kaut visvairāk pietrūkst viņu mīlestības.

Vēl viens pazudušais par Volanda evaņģēliju nodēvētajā iestudējumā ir pats Volands. Pirmoreiz skatoties izrādī, Jāņa Znotiņa tēlojumā saskatīju tieši skatuviskās pieredzes trūkuma izraisītu neveiklību. Otrreizējā izrādes apmeklējumā aktieris uz skatuves izskatījās daudz pārliecinošāk. Viņam joprojām nepiemita nekā no infernālas harisma, taču gan balss intonācijās, gan kustībās (izņemot paņēmienu sēžoties savērt kājas), bezkaislīgajā, it kā viegli garlaikotajā un ļoti ikdienišķajā skatuviskās ek-

sistences veidā varēja saskatīt dziļāku jēgu. Iespējams, Volanda nekādība ir konceptuāla – ļaunums kā tukšums. Tāpat kā tumsa ir gaismas trūkums. Ļaunums visbiežāk atklājas intriģējošāk un valdzinošāk par labo, tāpēc šāda interpretācija būtu netradicionāla, taču īsti pārliecinoši izrādē tā nerealizējas.

Visnotaļ atraktīva toties ir Volanda svīta. Tomēr šis nav arī tas gadījums, kad galms nospēlē karali. Kārļa Freimaņa Azazello ir ārēji robusts, taču ne vienaldzīgs pret Meistara un Margaritas likteni. Kārlim Neimanim mūžīgā āksta Begemota lomā gan neizdevīgā kārtā jākonkurē ar savu *alter ego* – kaķa kostīmā ietērtu bērnu (Eduards Zilberts vai Rasa Estere Ērgle), kas bez īpašām pūlēm iegūst publikas simpātijas. Atsevišķas hrestomātiskās Begemota ēvergēlību vietas, protams, raisa smieklus, tomēr kopumā nav izdevies attaisnot tēla dali-

CAURI LAUŽAS KRAMPJAINA REŽISORES VĒLME SLUDINĀT VIENU, IESPĒJAMS, GRŪTĀS IEKŠĒJĀS CĪNĀS IEGŪTU, TĀPĒC PAŠAI DĀRGU PATIESĪBU

jumu (tā, lai tas tomēr būtu uztverams kā viens). Drīzāk traucējošs ir arī aktierim piešķirtais mākslīgais izēdāja vēders, savukārt griezīgā balss intonācija – monotona. Interesants aktieriskais uzdevums, kas arī pārliecinoši realizēts, ir Ilevai Puķei, kura ir ne vien Gella un psihiatriskās klīnikas medmāsa Praskovja Fjodorovna, bet arī savieno šo iestudējumu ar izrādī *Zojkina kvartira*. Ne tikai spidošākais svītā, bet arī grodākais no izrādes aktierdarbiem ir Mārtiņa Meiera Korovjevs – mēdīgs, izsmējīgs, viltoti līdzjūtīgs, vien-

laikus radošs un darbību virzošs gars. Savukārt izrādes finālā, kad Korovjevs-Fagots parādās savā īstenajā izskatā, aktiera nopietno seju teju nevar atpazīt.

Iestudējumā darbojas apjomīgs aktieru sastāvs – paklanīties nāk 25 izrādes dalībnieki, tostarp divi skatuves strādnieki, kas iesaistīti darbībā. Vairāki aktieri spēlē arī divas lomas, epizožu un dažādu darbības vietu maiņa notiek ļoti strauji. No vairākām ainām dramatisējumā būtu iespējams atteikties (piemēram, Varenuhas vampīrisma skata vai epizodes ar Annuškas atrasto pakaviņu). Spriežot pēc starpbrīdī dzirdamajām sarunām, romānu nelasījušam skatītājam izrādē notiekošajā orientēties ir ļoti grūti. Vienlaikus jāatzīst, ka ainu maiņa uz skatuves lielākoties notiek raiti un organiski, kam palīdz ne tikai telpas izmantojuma principi, bet arī Ingas Raudingas horeogrāfiskie risinājumi. Izrādes veidotāji cenšas sadraudzēties ar skatītāju oriģinālā veidā, piemēram, otrajā starpbrīdī ar dažādās tētra vietās (no foajē līdz dāmu un kungu istabai) izvietotu videoekrānu palīdzību cenšoties radīt sajūtu, ka visi esam Volanda balles viesi. Ir uzjautriņoši dzirdēt dažādus uzmundrinājumus, stāvot rindā uz labierīcībām, tajā pašā laikā, protams, var apzināties, ka līdz ar to esam ieskaitīti uz balli aicināto grēcinieku – slepkavu, zagļu, suteneru – pulkā.

Izrādē var redzēt lielu visa kolektīva ieguldītu darbu, arī tiešām labi paveiktu darbu, taču tam cauri laužas krampjaina režisores vēlme sludināt vienu, iespējams, grūtās iekšējās cīņās iegūtu, tāpēc pašai dārgu patiesību, kas turklāt nopietni disonē ar Bulgakova romāna daudznozīmīgumu, polifoniskumu un galvenais, humāno, ne reliģisko vērtību apliecinošo būtību. Nekonkvence, uz skatuves realizējot programminā dokumentēto pārliecību, gan zināmā mērā

nākusi izrādei par labu, atsevišķas idejas padarot neskaidras un līdz ar to pasargājot no pilnīgas vienvirziena didaktikas. Bulgakova darbs ir ļoti sarežģīts, bet tas nav smagnējs. Indras Rogas idejiskais uzstādījums, no vienas puses, iestudējuma vēstījumu vienkāršo, no otras puses, padara smagnēju. ■

¹ No Peters J. «... nevarēju izdomāt bargāku sodu». Dzejnieka pēdējais novembris. Grām.: Dzīves dziesma sarkanā. Ojārs Vācietis un viņa laiks. Zinātnisku rakstu krājums. Sast. A. Cimdiņa. Rīga: Zinātne, 282. lpp.

ATSLĒGA BERLIOZA ISTABAI NAV ATRASTA

Romāns «Meistars un Margarita» ir spriedums
totalitārismam

DENISS HANOVŠ

V

ai tiešām izdosies? Tas taču ir *Meistars...* Kā uzvest romānu,

kas jau pirms pusgadsimta zaudējis romāna statusu un pārvērties par staļinisma Krievijas enciklopēdiju, tekstu, kura tapšana, aizliegumi, nelegāla cirkulācija, isinājumi un sakropļojumi ir totalitārisma anamnēze, kas tik ātri nepazūd, pat sīkiem dēmoniņiem tas nav pa spēkam. Romāns ir krievu kultūras politiskās katastrofas ceļvedis, kas sakropļoja sabiedrību, atsevišķa cilvēka dzīvi iemetot NKVD, ierēdņu, izziņu, biedru karšu, rindu, spiegu, komunālā piespiedu ekshibicionisma un slēpjamā sāpju haosā. Šis romāns, sen sadrumstalots citātu krājumos, caurstrāvo arī mūsdienu Krieviju. Pagājušā gadsimta 90. gadu īsajā demokratizācijas posmā riskējot kļūt par 30. gadu dzīves hroniku, tas tagad, šķiet, nodrošinājis, ka manuskripts nesadegs, nepārvērtīsies par pagātnes pelniem, bet rādīs, ka velnišķīgais mīt cilvēkā – manipulējot ar sabiedrību medijos, apdullinot ar patriotisma dūmiem un kliegzieni, piespiežot lavierēt, iebaidot, atlaižot no darba.

Tādēļ romāns, ko lasu katru gadu, lai nodrošinātu detoksikāciju no augo-

šā birokrātijas marasma visās sfērās, no varas vulgāras vienaldzības, manu-prāt, nav īstenojams kā dramatiska versija, ja vienīgi to neveido par ciklu, par maratonu, kas mūsdienu teātra kultūrā nav iespējams.

Šī skepse apstiprinājās Valmierā, kad uz skatuves Indras Rogas versija, manu-prāt, apliecināja romāna spītību: mēģinot aptvert patiesi neaptveramo nodalu klāstu, režisore izvēlējusies pārbaudīt savus spēkus un stāties pretī titāniskajam materiālam. Režisore sa-

nālo māju virtuvju logiem, izdemolēt kritiķa dzīvokli. Kustība romānā ir brīvības surogāts, iespēja imitēt brīvību, jo tikai nāve spēj atbrīvot abus mīļākos. Nāve kā iespēja izsprukt no sistēmas astoņkāja, kas jau pamatīgi ielīdis mazajā puspagraba istabā Meistara slimības sākumā, iestudējumā ir vāji iezīmēta.

Drīzāk režisore mēģinājusi atrast savu ceļu uz nekonvencionālu kristietības versiju, kuras dēļ mūsdienu Krievijas garīdznieki pasludina Bulgakovu

KUSTĪBA ROMĀNĀ IR BRĪVĪBAS SUROGĀTS, IESPĒJA IMITĒT BRĪVĪBU

vā versijā tomēr nespēja atklāt romāna pamatlīnijas, kuras pazuda maratona skrējienā – uz priekšu, uz priekšu! Arī Bulgakovs aicināja lasītāju izturēt lielu intensitāti, notikumu ātrumu un kopā ar Bezpajumtnieku piedalīties skrējienā pa Maskavas šķērsielīnām, ar Margaritu lidināties gar Maskavas komu-

par ķecerī. Mūķenes, kas regulāri pārvietojas pa skatuvi, dziedot kaut ko, kas fonētiski atgādina pareizticīgo dziedājumu, bet īstenībā ir pilsētas romances teksti ar visai sinkrētisku saturu, ir viens no vizuāli spilgtākajiem šīs versijas mēģinājumiem. Toties centrālā vieta, manu-prāt, ir iedalīta cerībai paspēt,



Meistarā un Margaritā uz skatuves norisinājās teksta kanibālisms – teksts, sekojot Bahtina formulai, «apēda» režisori.

Foto – Matīss Markovskis

apgūt, aiziet, izšķirstīt grāmatu līdz galam, lai varētu pamosties vesels un kluss, kad pilnmēness murgi un skumjas vairs nemoka. Inde, inde – pēc tās lūdzu autors, ārsts, kas novēro savu slimību un tās uzvaru. Uz skatuves, manuprāt, norisinājās teksta kanibālisms – teksts, sekojot Bahtina formulētajām autora un varoņa dialoga iespējām un scenārijiem, «apēda» režisori. Sadrumstalota, haotiska tēlu pārvietošanās, kam vajadzētu nodrošināt darbības dinamiku, pārvērta skatuvi par nesalsāmu fragmentu nomaiņu, kad bieži nebija iespējams izsekot tam, kas notiek. Nodaļas saplūda, tēli pārvietojās pa sižetiskām apakšlīnijām, tikai lasītājs, kurš regulāri atgriežas pie romāna, spēja vēl apjaust, kur patlaban esam.

Romāna skatuviskā pārveide nenotika, jo neizskanēja Meistara pārdomas un klusa iekšēja Margaritas refleksija. Divas sižetiskās līnijas romānā – autora vajāšana un apdraudētas mīlas spēks – izzuda ainu karuselī. Tikai vienu reizi būtu bijis iespējams pie-skarties traģēdijai, ko pārdzīvoja tūkstošiem pāru, mīlāko totalitārisma vardarbībā, – kad Margarita atkārtu, ka viņa ies bojā kopā ar Meistaru. Šī iestudējuma peripetijai būtiskākā frāze izzuda patētiskā, kas gandrīz sasniedza kariķējuma stilistiku. Tādējādi tā pārsvītroja Bulgakova un viņa sievas

Jeļenas dienasgrāmatas, kas ir bailu, cerību un mīlas hronika laikā, kad valsts galvenais konsultants veidoja publisku melno sabatu – Maskavas tiesu procesu ciklu kā asiņainu izklaidē seriālu, kura aktieri sacentās sevis apsūdzēšanā, kamēr starptautiskā auditorija, neko nesaprotot, sajūsminājās par atklātību un režīma sasniegumiem.

Tāpat ainu virpulī izzuda svarīgākais humānisma ierocis pret totalitāris-

ma sakāve. Velns, gadsimtu pēc Gētes spēlēm ar infernāli humāno, atkal ir spiests glābt cilvēku no ļaunuma. Vai režīmam vēl ir cerība mūs apmānīt, ja Volands patur tiesības uz ēnas pastāvēšanu?

Valmierā sātans zaudēja savu ēnu kā daudznozīmību un kopā ar svītu kļuva par tēliem no sākumskolas Ziemassvētku uzveduma – šeit ir velns, šeit ir plīša kaķītis, šeit ir jocīgs vīriņš ar pensneju. Meistars un Margarita

VALMIERĀ SĀTANS ZAUDĒJA SAVU ĒNU KĀ DAUDZNOZĪMĪBU UN KOPĀ AR SVĪTU KĻUVA PAR TĒLIEM NO SĀKUMŠKOLAS ZIEMASSVĒTKU UZVEDUMA

risma šķietamu neierobežotību – autors, kuru no cilvēku vardarbības izglābj nevis kontrevolūcija, emigrācija vai opozīcija, nevis līdzcilvēki, bet mīlākā kopā ar sātanu, kurš ķeras klāt Meistara ārstēšanai, glābjot viņa tekstu no cenzūras un lojālo kritiķu lēnas indes. Tā ir neatgriezeniska totalitāris-

slēpās kulišu ēnā un netika sadzirdēti.

Manuprāt, režisorei vajadzēja atteikties no mēģinājuma aptvert neap-teramo un stāties pretī materiālam. Bija jāveido tēmu atlase, kas nenotika. Tā varēja atrast ceļu pie autora teksta, kurš nemitīgi pārstrukturējās, atkarībā no izvēlētajiem akcentiem. ■

GRĒKS UN MEŽĢĪNES

Mihails Gruzdovs iestudē «Avantūrista grēksūdzi»
Latvijas Nacionālajā teātrī

EDĪTE TIŠHEIZERE

Izrāde *Avantūrista grēksūdze* ir pretrunīga. Izrādes autora, režisora Mihaila Gruzdova personiska atklātība, tāpat kā nesaudzība pret sevi un pašironija, ko, atceroties arī viņa iepriekšējās izrādes, iespējams izlasīt iestudējumā, palaiķam ir skaidra un godīga, palaiķam – sapinusies uzstājīgu simbolu un dekoratīvisma čakās. Līdzās spožām, skrejošām tēlu skicēm – jo romāna dinamika prasa šos garāmslidošos, bet precīzos uzzīmējumus – ir arī smagnējas «eļļas gleznas», kas bremzē notiekošo, bezdomu karikatūras, tainisprātīgs naturalisms un jau pieminētie statistiskie simboli. Pretrunīga man šķiet arī Justīnes Kļavas veidotā romāna skatuves versija, kurā Fēlikss Kruls saskaldīts divās dažādās, pat antagonistiskās personās. Un tomēr – iespējams, tieši šīs pretrunas, jautājumi, uz kuriem nav saņemtas atbildes, kā āķīši ieķeras apziņā, liek atcerēties izrādi un minēt tās mīklas.

DZIŅAS KĀ LAMATAS

Ļoti svarīga tēma Mihaila Gruzdova izrādēs no laika gala ir bijusi seksualitāte. Dailes teātra izrādēs *Terēza Rakēna* un *Raudupiete* apspiestas, zemē iedzītas, bet nepārvaramas dziņas kļuva par iemeslu pilnīgai personības degradācijai un iznīcībai. Indras Briķes talants, psihofizika, aktieriskā drosme un pašātvība uz režisoru abas sievietes padarīja par

liela mēroga traģiskajām varonēm. Taču *Raudupietē* iezīmējās arī nākamais solis – grēka izpiršana, to apzinoties, dziļās sāpēs un sērās pārciešot un nožēlojot. Raudupietes sabrukšana par izdedžu kaudzi, mēģinājumi piecelties, izslieties pāri spēkiem un jauns sabrukums bija fiziska, pat fizioloģiska grēku nožēlas metafora.

Avantūrista grēksūdzē apspiesto dziņu motīvs iegūst negaidītu apvērsumu – nekādas dziņas te netiek apspiestas vispār, ja nu tikai aizplūvurotas, lai nebaktītu sabiedrībai acīs. Apspiesto dziņu traģēdija pārvērtusies par visatļautības karnevālu, palaiķam liksmu un humora pilnu, reizēm – uz šķebīguma robežas.

Ļoti svarīga man šķiet romāna un izrādes nosaukumu atšķirība. *Avantūrista Fēliksa Krula atzišanās* ir tieši tas, kas ir – konkrētas personas stāsts par savu dzīvi kā avantūru virkni. Turklāt romāns nav pabeigts, un varonis faktiski līdz cietumam nemaz netiek. Un viņa atzišanās ir tūksmes un valdzinošu mirkļu, un juteklisku atmiņu pilna. Pietiek izlasīt kaut vai pāris no romāna pēdējām lappusēm – kādas kaislības un asiņu bangas ir vērsu cīņas aprakstā, tieši samērojamas ar līdzās sēdošās cienījamās dāmas vilņojošām krūtīm! Nožēlas tur nav. Tā ir režisora izvēle skatīt neatvairāmā Fēliksa Krula, zagļu un ceļotāju dieva Hermeja (to pats varonis romānā pie-

min) pievilcīgās reinkarnācijas, piedziņojumus it kā apgriezta binoklī – no iespējamām dramatiskām beigām. Tā ir vecākā, pelēki tērtā un depresīvā Fēliksa Krula grēksūdze.

SAISTĪTAIS HERMEJS

Bet vai grēks maz bijis? Jaunais Fēlikss Kruls, kādu to spēlē Uldis Siliņš, ir burvīgi maigs, impulsīvs un... bezvainīgs. Kopš pirmā brīža, kad viņš Vecā, Ivara Pugas spēlētā Fēliksa Krula saukts, parādās uz skatuves volāniem rotātā naktskreklā, tā ir viena vienīga impulsivitāte un iegribas. Tā viņš ielec Daigas Gaismiņas Mātei rokās. Tādā pašā aizrautīgā mirkļa tveršanā viņš sabučo māsu Olimpiju (Sanita Pušpure), tad vēl mazdrusciņ, vēl, līdz incests ir gandrīz jau nodarīts, bet abi bučmūļi atlec viens no otra, nopurinās kā paši savā peļķē iekāpuši kucēni un aizdipšina prom. Un tā tālāk. Lieliskās ielas meitenes, starp kurām Guntas Virkavas madāma ir tā krāšņākā pujene, uzķeras ne jau uz viņa izcilajām spējām, bet tā paša kucēna šarma un (sic!) maiguma, ar kādu viņš pieskaras katrai no tām.

Ulda Siliņa aktiera veidolā puiciskums un šarms ir spilgtākās krāsas, un, režisora vadīts, viņš tās arī pamatoti liek lietā. Nav viņa Fēlikssā ne neķītrības, ne ļaunuma. Viņš visiem grib palīdzēt, nu, kā māc, un reizēm jau noiet greizi un



Fēlikss Kruls saskaldīts divās dažādās, pat antagonistiskās personās. Vecais Fēlikss Kruls – Ivars Puga, Diāna Filibēra – Dīta Lūriņa. Foto – Gunārs Janaitis

mirkļa vājībā nozogas dārglietas. Ielasmeitas viņš mīl, savā ellē mītošo Diānu Filibēru (Dīta Lūriņa) atsakās pazēmot, histēriskajam marķīzam de Venostam gatavs nākt talkā, turklāt pieliekot ne mazumu izdomas un pūļu. Nav viņā arī uzvarošā seksapīļa, tāpēc dažas ainas, teiksim, armijas dakteru komisijas māsiņas baudas kalngalu sasniegšana turpat visu jauniesaukto priekšā izskatās, mazākais, jocīga.

Izvēloties Fēliksa Krula lomai aktieri ar tik izteiktu cilvēcisko pievilcību un labestību, režisors, manuprāt, jau ir ieprogrammējis pretrunas ar savu romāna traktējumu. Krulā, kādu to aizrautīgi un artistiski spēlē jaunais aktieris, nav grēka apziņas, līdz ar to nav pamata arī grēksūdzei. Ja nu vienīgi kādā brīdī ir noticis būtisks lūzums, kas pārvērtis viņu par citu cilvēku – to rezignēto, depresīvo vīru, kādu spēlē Ivars Puga. Taču šis lūzuma brīdis ir palicis ārpus skatuves. Tāpēc viņa simboliskā gulšanās nāves klēpī, nevainības miršana, atstājot turpmākai dzīvei un ciešanām to pelēko, nožēlojošo Krulu, ir tomēr režisora prāta konstrukcija. Viens Hermejs mirst, otrs paliek, un sirdsapziņa plosa viņa aknas kā ērglis Prometejam.

EROTIKA UN KAILUMS

Izrādē ir pārsteidzoši maz erotikas. Pēc vērienīgās reklāmas un presē lasītajiem apsolījumiem izrādās, ka kailu ķermeņu nav nemaz tik daudz un tie lielākoties

nozīmē kaut ko pavisam citu. Kails cilvēks nāves priekšā – tāds ir Ģirta Liuzinika spēlētais Krula tēvs, kaila ir Nāve, kuras klēpī iegulsies Fēlikss. Tās ir pietiekami skaidras eksistenciālas zīmes, kam ar erotiku un saldkaisli ir mazs sakars.

Ja nu ir brīži, kad erotika patiešām uzšļācas kā Krulu tētiņa draņķīgais, bet putojošais šampanietis, tad tie mirkļi, kuros valda Zanes Jančevskas Marija Pija, spāņu salona dāma, ieturēta un kaislīga kā flamenko. Žestā, ar kādu viņa, nokāpusi no satriektā Fēliksa, nopurina savu brunču volānus, jā, tur ir uguns un nakts, un sekss! Un viņa ir pilnīgi apģēbusies, starp citu.

Zane Jančevska un Juris Hiršs viegli aptaurētā profesora Kukuka lomā, Sanītas Pušpures Olimpija, Ģirta Liuzinika zagto mantu uzpircejs ļauj nojaukt to spēles stilu, kas bijis vajadzīgs režisoram: vienlaikus viegls un ass, garāmslidošs, bez psiholoģiskas iegremdēšanās sīkumos, bet nedaudzās izvēlētās detaļās absolūti precīzs. Varu iedomāties, cik dinamiska kļūtu skatuves darbība. Taču līdz ar to, domājams, padziļinātos arī pretruna starp šo dzirkstīgo mirkļa tveršanu un baudīšanu, kurā dzīvotos varoņi, un grēku nožēlu, ko galvenajam un visdzīvīgākajam no varoņiem ir lēmis režisors.

ĪSTAIS PRET PATIESO

Mani tiešām nešokēja kailums, jo

daudzviet tas bija jēgpilna zīme. Taču, līdzko horeogrāfija vairs nesniedz jaunu mākslas tēlu, tā atkārtotā savienojumā ar rutīnu – jo māksliniece Erna Daudzvarde ir pieradusi, ka kails ķermenis ir viņas instruments, viņas darbs, un tur ir arī daļa paštīksmināšanās – kļūst garlaicīga un tikai tālab arī kaitinoša. Ne kails ķermenis, bet tā monotona demonstrēšana nogurdina.

Toties brīžiem aizskāra tas, ko varētu dēvēt par režisora neuzticēšanos skatītājiem. Tāda, manuprāt, pašu izrādes audumu ārdoša disonanse ir visistāko gaisa vingrotāju iesaistīšana. Īstais, reālais palaikam uz skatuves nebūt nav vienādojams ar patieso. Pat nemēģinot spriest par vingrotāju pāra profesionalitāti, viņu izpildīgā centība bija no gluži citas operas, tas bija iespraudums no pilnīgi citas mākslas, kurā, atšķirībā no teātra, valda nevis tēlainība, bet precīzs akrobātisks sniegums. Turklāt gaisa vingrotāji kā ilustrācija runāšanai par viņiem... Uz skatuves, kur tieši ar teātra līdzekļiem var uzburt jebko!

Un visbeidzot: kāpēc režisors programmas grāmatīnā mudina mūs nevis analizēt un vērtēt, bet tvert un baudīt šo izrādi? Izrādes baudīšana taču arī ir daļa no mūsu šīs dzīves, kuras beigās, sekojot uzveduma loģikai, paredzama smaga un mokoša grēksūdze. Pat ja apzināmies nevis grēkojuši, bet priecājušies. Vai arī – tieši tāpēc? ■

DŽILINDŽERA RUDENS DIPTIHS

«Sniegbaltīte un septiņi rūķīši» Liepājā un
«Amerika jeb Bez vēsts pazudušais» Dailē

VALDA ČAKARE

Laikā, kad ekstrasensu šoviem ir augsti reitingi un interese par vampīriem un cita veida tumsas spēkiem sit augstu vilni, tā vien liekas, ka Džilindžera savienībai ar Dailes teātri ir uzlikts lāsts. Pēc asprātīgās, oriģinālas izdomas iedvesmotās *Sniegbaltītes un septiņiem rūķīšiem* Liepājā savā teātrī režisoram klājies tieši tāpat, kā jau pēdējā laikā mēdz klāties. Jaunajā uzvedumā *Amerika jeb Bez vēsts pazudušais* skatītājam jālauza galva, mēģinot atbildēt uz jautājumu «kas ir tas, ko redzam uz skatuves», jo par pieredzējuša profesionāla iestudētu izrādi to nosaukt grūti, kaut ieguldītā darba vērā ņemamais apjoms nav apstrīdams.

VECA DZIESMA POSTINDUSTRIĀLĀS SKAŅĀS

Par to, lai mēs zinātu, kā izskatās Sniegbaltīte un septiņi rūķīši, savulaik parūpējās animācijas meistars Volts Disnejs. Mūsdienu kultūra ir vizuāla kultūra, un teātrim tās tēlu neaptverami plašo galeriju ir pa spēkam gan bagātināt, gan arī revidēt. Dž.Dž.Džilindžers savai radošajai pašizpaušmei labvēlīgajā pilsētā Liepājā iestudējis visnotaļ mūsdienu un košu pasakas versiju. Jāpiebilst, arī viegli uzveramu un gaumīgu, pārmaiņas pēc nekrīt sev dažkārt raksturīgajā kārdinājumā ieviest sarežģītas atsaucis un dubultos kodus, kas ļautu uzlūkot

rūķīšus kā anekdotēs apcerētus vecus pedofilus vai ļauno pamāti kā narcisisma kompleksu māktu megeru.

Dramaturģe Rasa Bugavičute pasaku ievietojusi vidē, ko raksturo mūsdienu reālijas – rūķīši ir zāģiem, tauriņu ķeramajiem tūkliem u.c. piemērotiem un galīgi nepiemērotiem darba rīkiem ekipēta 21. gadsimta mežstrādnieku brigāde, Princis kā politiķis vai firmas

klūstam arvien raitāks un dzīvīgāks.

Scenogrāfs Kristiāns Brekte uz skatuves nolīcis pāris plastikāta putnu – stārķi un flamingu, tādas kā pāraugušus suņuburkšķus un dažus scenogrāfiskus elementus, kas ar minimālām pārbūvēm palīdz mainīt darbības vietu un ierosināt skatītāju iztēli. Brīvas telpas pieņemami, lai aktieri varētu izdejot Ingas Krasovskas iestudētos soļus, dziedot

DZĪVESPRIECĪGĀ BILDE UN MŪZIKA NĒM VIRSROKU, KĀLAB ARĪ RUNĀTAIS VĀRDS ŠKIET KLŪSTAM ARVIEN RAITĀKS

vadītājs daļa vizītkartes un ar mobilo telefonu «fočē» visu, kas nāk priekšā, jaunā Karaliene, meklējot Sniegbaltīti, saposusies sporta apģērbā un kļūst pa meža takām nūjotājas veidolā. Bet stāsts, protams, tas pats vecais – par mīlestības pacilājošo spēku, sirdskaidrību un labestību. Dialogos gan, sevišķi sākuma daļā, pārlietu daudz vienveidīgu konstrukciju, kas sākas ar «jo» un garās pasāzās skaidro darbības personu rīcības motīvus, bet galu galā dzīvespriecīgā bilde un mūzika ņem virsroku, kālab arī runātais vārds škiet

Kārļa Lāča komponētās dziesmas ar Evitas Mamajas veikli sarīmētiem, iespējams, tīši bērnišķīgi patizliem vārdiem.

SNIEGBALTĪTE UN VIŅAS SAVDABĪGIE DRAUGI

LKA šā gada absolvente Samira Adgežalova ar saviem kuplajiem melnajiem matiem un spridzīgajām acīm škiet kā radīta Sniegbaltītes lomai. Tā vien liekas, ka jaunajai aktrisei neko pat nevajag spēlēt. Pietiek ar nevainojamu vizuālo atbilstību iedibinātajam priekšstatam par to, kādai jāizskatās Sniegbaltītei, un



Dainim Gaidelim (Polanders) piemīt humora izjūta un spilgta raksturotāja reputācija, ko aktieris ar zināmu pārspilējumu uztur spēkā arī šajā izrādē. Šveicars Fjodors – Kaspars Zāle. Foto – Gunārs Janaitis

piemīlīgu atvērtību, kura Samirai Adgezalovai piemīt atliku likām. Kuplos svārkos, īsā jaciņā un kovboja zābakos viņa lēkā pa skatuvi un izskatās saulaini pievilcīga, kā jau meitene, kurā dzīves nedienām par spīti kūst kūsā jaunība un dzīvesprieks. Rolanda Bekera Princis, glītā uzvalciņā un ar «švunceni» uz pieres, tā samulst no šā pāri malām plūstošā spilgtuma un enerģijas, ka pat aizmirst nostāties pašcieņas pilnā trešajā pozīcijā un stalti atmest atpakaļ galvu. Aktierim piemīt plastiska izteiksmība, un uz viņu ir interesanti skatīties arī tad, ja viņš tikai pāriet pāri skatuvei. Sniegbaltīte un Princis ir simpātisks pāritis – abi atgādina skolēnus, kuri nepacietīgi gaida klases vakaru, lai varētu satikties un padejot.

Rūķīši oranžos kombinezonos un aizsargķiverēm galvā draudzīgi dzied un

soļo, Ingas Krasovskas iestudētajās unificētajās kustībās atklājot katrs savu raksturu un individualitāti. Divas pretējas polaritātes cilvēka dabas daudzveidīgajā spektrā veido Egonā Dombrovskā entuziasmētais gudrinieks Profesors un Leona Leščinska neuzticības pilnais Īgņa. Kaut kur pa vidu maisās Viktora Ellera apņēmīgais Guļava, Mārtiņa Kalitas dāsni uzpolsterētais Resnītis, Kaspara Goda nemaz ne tik kautrīgais Kautrīgais un Edgara Pujāta brašais Jautrulis. Bet kompānijas dvēsele ir Armanda Kaušeļa Dumīkītis, kas naivā atklātībā un sirsnībā postmodernā laikmeta «vēsās kultūras» apstākļos sludina ticību mīlestībai un sirds siltumam.

KARALIENES UN SPOGUĻA VIS-Ā-VIS

Tiktāl izrāde atbilst tradicionālajam pasakas «uzstādījumam», taču Džilindže-

ram izdevies nonākt līdz dažiem asprātīgiem atradumiem, un tie saistās ar pasakas slikto tēlu – ļauno pamāti. Liepājnieku izrādē karaliene nonāk iestudējuma veidotāju uzmanības centrā. Gan tāpēc, ka Rasa Bugavičute veltījusi šim tēlam daudz uzmanības, gan arī tāpēc, ka izrādes veidotājiem izdevies atrast šajā tēlā vairākas jaunas šķautnes. Sigitas Jevgļevskas Pamāte nav ļauna pēc definīcijas, kā tas pienākas pasakas «sliktajai meitenei», vienkārši viņai pietrūkst mīlestības, tāpēc visu laiku jāprasa Spogulim apliecinājums par savu skaistumu un vērtību. Izrādes intriģējošākās epizodes neapšaubāmi saistās ar Karalienes un Spoguļa savstarpējām attiecībām. Lai kam būtu ienākusi prātā ideja Spogulim piešķirt dzīvas cilvēciskas būtnes veidolu, tā ir ļoti asprātīga un piedāvā vielu intriģējošām attiecībām.

Sandis Pēcis, ietērpts tieši tāpat kā Karaliene, tikai ar *Miss Universe* lenti pāri krūtīm, savai saimniecei brīžam glaimo, brīžam saka patiesību, brīžam par vares makti grib spēlēt pirmo vijoli, nevis būt reprodukcija, vēl jo vairāk tāpēc, ka oriģināls viņu palaikam acimredzami kaitina.

Izrādes veidotāji Pamātei izrādes finālā ļauj pārāugt – Sigita Jevglevska skaisti dzied un visnotaļ ticami atmaigst, sapratusi, ka Edgara Ozoliņa Mednieks viņu mīl par spīti visām ļaundarbībām, ko Karaliene sastrādājusi. 21. gadsimta apšaubītās vērtības – godprātība, patiesas jūtas un līdzcietības spēja ir tikušas reabilitētas un ieceltas saulītē. Bet pats galvenais – mērķauditorija skatās un klausās uzmanīgi, tādat adresāts sasniegts.

SPOCĪGĀ AMERIKA

Ne tik grūti iedomāties, kāpēc Džilindžers iestudēšanai izvēlējis tieši Franča Kafkas pirmo nepabeigto romānu. Kaut arī tas ir krietni reālistiskāks par rakstnieka turpmākajiem sacerējumiem, darbības personu rīcības nelogiskumā, notikumu sirreālajos pavērsienos jaušamas mākslinieciskā rokraksta iezīmes, kas vēlāk kļūs par Kafkas vizītkarti, bet Džilindžers tieši šādā subjektīvas izjūtas deformētā pasaulē jūtas kā zivs ūdenī. Vismaz tā savulaik vedināja domāt gan *Ragana*, gan *Sasodītais sarkanais mēness* (Liepājas teātrī!), kur ekspresionistisks spilgtums un zemapziņas impulsu piestrāvota biedējoša noslēpumainība radīja daudznozīmīgas attiecības un norises, ko bija aizraujoši minēt. *Amerikas* norises – ne mākslas tēla, bet darbību atlases un realizācijas nozīmē – liekas tik samētātas un absurdas, ka minēt īsti negribas, jo nav pārlicības, ka ir ko minēt.

Amerikai piemīt avantūras jeb ceļojuma romāna iezīmes. Tā centrā ir jauns puisis Karls Rosmans, kuram nākas pamest Eiropu, glābjoties no skandāla, pēc tam, kad viņu pavedinājusi kalpone. Kafka rāda Karla gaitas, ceļojot pa Ameriku, sastopoties ar dažādiem cilvēkiem un nonākot gan komiskās, gan nežēlības pilnās situācijās, kuras izraisa netverama, neizskaidrojama, bet nepārprotami kaut kur eksistējoša represīva sistēma. Kafka romānā, iespējams, ieraksta pats savu vēlmi aizbēgt, paglābties no personīgās dzīves sarežģījumiem, un Amerika viņam šķiet ideāla zeme, kurā pazust bez vēsts. Rakstnieks nerūpējas par ģeogrāfijas un simbolisko zīmju precizitāti – Ņujorkas tuvumā vid kalni, Brīvības statujai rokā nevis lāpa, bet zobens. Novirzes un deformācijas Kafkam palīdz raksturot sociālo telpu.

Džilindžera pašrocīgi veidotajā dramaturģijā saglabātas svarīgākās darbības personas un sižeta pavērsieni. Lielākoties notikumu epizodes tiek parādītas, bet par dažām galvenais varonis tikai pastāsta. Nevar apgalvot, ka, izrādi skatoties, sižeta peripetijas kļūtu pilnīgi

skaidras, bet varbūt tas nav nepieciešams, jo šķiet, ka galvenais Džilindžeram – tāpat kā Kafkam – ir bijis uzburt atmosfēru, kurā jaušama no indivīda attālināta noslēpumaina spēka klātbūtne. Romānā šis spēks izpaužas kā Karla sastapto cilvēku seksuāla tieksme, kuras labirintos viņš kļūst bez mērķa un virzības. Bet tāda pati bezpalīdzības un nenoteiktības sajūta rodas arī 21. gadsimtā, kaut vai tikai plašsaziņas līdzekļu vidē saskaroties ar bēglu, terorisma u.c. problēmām, kuru konkrētais izcelsmes avots nav nosakāms. Džilindžers respektē Kafkas romāna grotesko, noslēpumaino dimensiju, tomēr veids, kādā režisors to padara ieraugāmu uz skatuves, šķiet vismaz mulsinošs.

REĀLAIS UN SIRREĀLAIS

Izrāde sākas ar galvenā varoņa Karla Rosmana pa divi lāgi rūpīgi izklāstītu ekspozīciju, kas ļauj saprast, kāpēc puisis nonācis okeāna otrā pusē, un visa tēlotāju ansambļa pilnā apjomā nodziedātu *Amerika, Amerika*. Aktieri izvietojušies scenogrāfes un kostīmu mākslinieces Ilzes Vītoliņas radītā koka konstrukcijā, kas aizņem visu Dailes teātra plašo skatuvi. Šajā divstāvu konstrukcijā apvienojas kuģa, kroga, viesnīcas un vēl citu darbības vietu elementi, bet dziedošā aktieru grupa nepārprotami reprezentē Amerikas sabiedrības mikromodeli, kura centrā atrodas Ērika Eglīja Brīvības statujas izskatā. Ievads aizņem krietni daudz no izrādes laika, tāpat kā mūzikas konsultanta Jura Vaivoda sarūpētie dziedāmie un Ingas Krasovskas kā allaž stilīgi horeogrāfētie dejojami numuri.

Katram aktierim jāspēlē vairākas lomas. Izņēmums ir Edijs Zalaks Karla Rosmana un Gints Andžāns un Mārtiņš Upenieks divu klaidoņu, Karla «draugu» un mocītāju Delamarša un Robinsona lomās. Edijam Zalakam Karls Rosmans ir līdz šim lielākā un nopietnākā loma uz Dailes teātra skatuves. Pēc sava *gestus* aktieris liekas pat ļoti atbilstīgs pus-

šaubīties, bet šoreiz viņu radītie individuālie raksturi, jādāmā, ne bez režisora akcepta, balstīti vienās vienīgās butaforijās. Andžāna viltīgais un nežēlīgais francūzis Delamaršs šarmē ar izdauzītiem zobiem un šļupstošu runu, viņa asistents, Upenieka īrs Robinsons – ar ērkuļainu bārdu. Vāji koordinētie un pašmērķīgi izplūdušie savstarpēju attiecību kārtošānas skati ar kaušanos un asiņu izsmērēšanu pa visu seju izskatās tik ļoti viņpus laba un ļauna, ka kļūst jau interesanti, cik ilgi šādas darbības var turpināties. Izrādās – ilgi.

Sirreālās dimensijas īstenojums izrādē atstāts galvenokārt aktrišu ziņā. Lelde Dreimane, Ērika Eglīja, Dārta Daneviča un Samira Adgezalova katra spēlē vairākas lomas, bet visas kopā periodiski iznirst no Karla iespaidu pārbīvētās zemapziņas kā meitenes sapnī. Vienādās blondās parūkās, kuplos garos svārkos un kailu ķermeņa augšdaļu, viņas, aizsegušas krūtis tā kā ar paplātēm, kā ar spoguļiem, dziedādamas un dejojamas virpuļo starp dekorācijas sastatnēm. Arī katrai atsevišķi ir atvēlēta vieta Karla Amerikas iespaidu buķetē.

Lelde Dreimane, kurai šī ir pirmā sezona Dailes teātrī pēc LKA absolvēšanas, valdzina ar skaistu balsi un efektīgu liktenīgās sievietes vizuālo tēlu Delamarša mīļākās – dziedātājas Bruneldas lomā, bet izrādes sākumā semītiskas izcelsmes istabenes tēlā raisa neizpratni par to, kāpēc šī meiča rausta sevi aiz biezēm un motoriski nomaina dumīgu sejas izteiksmi pret smaidu. Dreimanes kursabiedrene Samira Adgezalova piecē ar to pašu dabisko vitalitāti kā Liepājas Sniegbaltīte, bet Dārtas Danevičas nīprā viesnīcas sekretāre/mašīnrakstītāja Terēze, nespēdama izvēlēties starp Karlu un šveicaru Fjodoru, nemierīgi drīcelējas un nervozi smejas. Grotesko formu vistrāpīgāk izdodas īstenot Ērikai Eglījai viesnīcas Virtuves loma. Tumšā kleitā ar iežņaugtu vidu un lūpām, kuras spilgti iekrāsotas «sirsniņā», maz-

GALVENAIS DŽILINDŽERAM IR BIJIS UZBURT ATMOSFĒRU, KURĀ JAUŠAMA NO INDIVĪDA ATTĀLINĀTA NOSLĒPUMAINA SPĒKA KLĀTBŪTNE

audziskā nenobriedušā puīša lomai. Tāpēc žēl, ka fiziski nogurdinošā mētāšanās pa skatuves konstrukciju izsmēļ visus viņa spēkus un ir tikai un vienīgi fiziska darbība, kas teorētiski varētu izaugt, bet neizaug par izkaisītās varas struktūrās ieslodzītas dzīves tēlu.

Par to, ka Gints Andžāns un Mārtiņš Upenieks ir talantīgi aktieri, nav pamata

liet salīkušu muguru viņa mātišķi aprūpē viesnīcas jauno lifta zēnu Karlu un, pirms gulētiešanas pavaicājusi, vai viņš negrib pienu, lietišķi atpogā kleitu un pievelk Karlu sev pie krūts. Protams, var fantazēt par šādas ainas freidiskajām zemstrāvām un ieraudzīt nozīmes, kas saistās ar Amerikas imigranta neapzinātajām ilgām pēc mājām un mātes klēp-



Rūķīši oranžos kombinezonos un aizsargķiverēm galvā draudzīgi dzied un soļo, atklājot katrs savu raksturu un individualitāti. Sniegbaltīte – Samira Adgezalova. Foto – Ziedonis Safronovs

ja, bet svarīgi, ka aktrise pret to, ko dara viņas atveidotā Virtuvēne, izturas nevis kā pret pekstiņiem, bet kā pret visdziļāko nopietnību.

Dainim Gaidelim piemīt humora izjūta un spilgta raksturotāja reputācija, ko aktieris ar zināmu pārspilējumu uz tur spēkā arī šajā izrādē gan kā skumīgais, sieviešu drānās ģērbtais Polanders, gan arī kā kūkumu uzmetušais viesnīcas pārvaldnieks, kurš ar veiklu žestu iebīda mutē no vietas izkustējušos zobu protezi. Kaspars Zāle pēc Valmieras teātrī nospēlētā doktora Živago spiests iztikt ar pieticīgākiem uzdevumiem, kāds šīs izrādes koordinātēs ir lomā triptihs, no kura atmiņā paliek šveicars Fjodors. Ne tāpēc, ka aktierim būtu izdevies radīt intriģējošu tēlu, bet uzstājīgi imitētā krievu akcenta un spilgti izgrimētās sejas dēļ.

KLINGERIS, KURAM NOSKAUSTAS TĀUKVIELAS

Domājot par izrādes norisēm, liekas, ka tās gluži labi varētu izmantot, lai parādītu dzīves absurdo dimensiju, un tad ir jālauza galva par to, kāpēc uz skatuves epizode ar epizodi neturas kopā un darbības personu dīvainā uzvedība un reakcijas liekas nevis smieklīgas un baisi noslēpumainas, bet labākajā gadījumā tikai smieklīgas. Fizisko darbību ir daudz, un tās lielākoties ir izteikti agresīvas. Aktieri, sevišķi galvenās lomas tē-

lotājs, tiek vairākkārt mērcēti ūdenī. Tam varētu nepievērst uzmanību, ja izrādei piemistu mērķtiecība un uztverams izteiksmes veids, jo māksla, kā zināms, prasa upurus, bet, ja māksla klibo, tad prātā ik pēc brīža iznirst jautājums, vai aktieriem aukstajā skatuves

gūst iespēju sākt jaunu dzīvi. Džilindžers izvēlējies daudz skarbāku finālu. Delamarša mīlākā Brunelda, kurai allaž ir karsti, vēlas nomazgāties, un Karls rituālā lēnībā ar sūkli ilgi berz viņas kailos plecus, līdz Delamaršs nevaldāmā dusmu uzplūdā Karla galvu iemērc van-

KAFKAM TEĀTRIS KALPO KĀ METAFORA VISAI PLAŠAJAI AMERIKAI

telpā nedraud saaukstēšanās, pat ja ūdens ir silts.

Izrādes realitāte drūp kā kliņģeris, kuram noskaustas taukvielas. No tās ne tikai kā rozīnes krīt laukā dziesmas un dejas, bet atsevišķos gabalos salūst reālās un sirreālās norises, liekot nevis ļauties dīvainu tēlu un noskaņu plūsmai, bet brīnīties, kāpēc uz skatuves notiek tieši tas, kas notiek.

Un vēl. Romānā Karls, kuru Delamaršs piespiedis būt par savas mīlākās Bruneldas kalpotāju, ierauga Oklahomas teātra sludinājumu. Kafkam teātris kalpo kā metafora visai plašajai Amerikai, tālab Karla saistīšanās ar trupu var nozīmēt to, ka viņš beidzot bez vēsts pazūd Amerikas plašumos, respektīvi,

nā. *Finita la commedia*. Bezvēsts pazušana Džilindžera izrādē nenozīmē glābiņu un iespējamu jaunas dzīves sākumu, bet bojāeju. Varbūt režisoram taisnība, tomēr tas šķiet didaktiski un pārlietu līdzīgi Teodora Dreizera *Amerikāņu tragēdijai*, kur mazais cilvēks nenovēršami kļūst par sistēmas upuri.

Droši vien tā ir pilnīgi subjektīva un vāji motivēta asociācija, bet nepamet sajūta, ka Džilindžers varētu būt gribējis panākt Deivida Linča filmām līdzīgu efektu – šķituma un īstenības, subjektīvās un objektīvās pasaules absolūtu saplūsmi. Sanācis kas cits – savrupas, dziesmām un dejām inkrustētas spocīgas bildītes iz amerikāniskās dzīves. ■

MAZO FORMU VARAVĪKSNE

Kamerizrādes Dailes teātrī

ZANE RADZOBE

Dailes teātra mazās zāles. Kopš sezonas sākuma tajās pirmizrādīti četri darbi – Ērika Emanuela Šmita *Oskars un Rozā dāma* Viestura Meikšāna režijā, Andreja Žagara iestudētā Nikolā Bijona *Ziloņa dziesma*, Intara Rešetina veidotā Floriana Zellera *Ja tevis vairs nebūtu* un Florida Buļakova *Svēta lieta* Paula Timrota tulkojumā un skatuves versijā. Kas šīm izrādēm kopīgs? Pirmajā acu uzmetienā šķiet – nekas. Lai gan šā raksta tapšanas laikā par Dailes teātra repertuāra likumsakarībām tomēr nācās aizdomāties. Un šīs pārdomas ne vienmēr ir tikai saldas.

RĒZIJAS ATGRIEŠANĀS

Bet jāsāk no sākuma. Šmita *Oskars un Rozā dāma* tika pirmizrādīta septembrī un ir Rēzijas Kalniņas monoizrāde. Teātris mājas lapā publicējis Ivara Kleina interviju ar režisoru, un Viesturs Meikšāns tajā skaisti saka: viņam tā ir pirmā šāda veida pieredze, strādājot ar aktieri. Ka ir sajūta – viņš ir drīzāk Rēzijas Kalniņas skatuves partneris, nevis režisors. Ka Rēzija spēlē tikai viņam un doma par publikas iejaukšanos šai divvientulībā raisa skumjas un greisirdību. Tas skan neparasti maigi, liriski, ar lielu iejūtību pret radoša procesa smalkumu un trauslumu. Un droši vien ir arī patiesi,

jo, skatoties izrādī, ne reizi vien ienāk prātā, ka aktrisei šai iestudējumā pārnotiekošo ir daudz lielāka vara nekā režisoram. Man liekas, ka tas daudz ko izskaidro – iestudējuma skarbumu, brutalitāti un sentimentalitāti. Un es nerunāju par iestudējuma tēmu.

Šmita *Oskars un Rozā dāma* stāsta par mirstošu zēnu bērnu slimnīcā, kurš, apjaušot sava stāvokļa fatālo dabu, sāk rakstīt vēstules Dievam. Viņam blakus ir medmāsa, kas, tērpta rozā formā un apbruņota ar neizsikstošu iztēli, cenšas samierināt Oskaru ar jautājumiem, kas viņu nomoka. Un beigu beigās – pati sa-

Priekšplānā stāv krēslu rinda – ar dermatīnu pārvilkti atvāzami sēdekļi, kādi rotāja padomju laika kinoteātrus vai autoostu uzgaidāmās telpas. Visas telpas garumā dibenplānā uzbūvēta neitrāla, bet nepārtraukta siena, uz kuras tiek projicēti Daces Skolas video – pārsvarā dažādi slimnīcas gaiteni. Izejas nav. Telpa ir skarba, nolietota, nemājīga un krasi uzsver kontrastu ar mazo, silto bērna ķermeni, kam šajā bezpersoniskumā lemts uz mūžiem izdzist.

Šmita materiāls ir nekomfortabls, tomēr fakts, ka izrāde aizvaino, ir pārsteigums. (Tieši aizvaino, nevis sāpina,

TELPA IR SKARBA, NOLIETOTA,
NEMĀJĪGA UN KRASI UZSVER
KONTRASTU AR MAZO, SILTO
BĒRNA ĶERMENI

mierināties, jo Oskars patiesi nomirst. Ļoti sāpīga, nekomfortabla tēma, kurai Meikšāns ir atradis elegantu formu. Šmita darbs iemiesots monoizrādes formā – visas lomas tajā atveido Kalniņa, pārlēdzoties no rakstura uz raksturu ar balsi, intonācijas maiņu. Dailes teātra Kamerzāles telpa ir gandrīz tukša.

atgrūž vai raisa protestu.) Kāpēc? Runa ir par to, kādas grimases un intonācijas Kalniņa lieto. Tie ir šampaini paņēmieni, kas pārceļojuši no aktrises iepriekš iestudētām lomām – čiepstēšana, balss tricināšana, mākslīga sagumšana visam ķermenim, pūloties radīt neaizsargātības, trausluma iespaidu. Bet galvenais ir



Pāri Oskara (Rēzija Kalniņa) nāvei tiek pārklāta liega, samiernieciska dūdošana: sak, Dievs agri paņem tos, kurus īpaši mīl. Tā jau, protams, saka. Tikai – tā nav atbilde. Foto - Jānis Deīnats

to konteksts šai izrādē. «Mīļo dieviņ, kāpēc? Mīļo dieviņ, izdari tā, lai... Mīļo dieviņ...» Un tā tālāk. Atvainojiet manu ironiju. Es apzināti rakstu «dievs» ar mazo burtu. Tā nav mana reliģiska pārlicība, bet gan vērojums par dažu psiholoģisku stāvokļu īpatnībām. Tam, kas notiek Meikšāna *Oskarā un Rozā dāmā*, nav sakara ar Dievu, ticību vai pieņemšanu. Vārdos izteiktie un intonācijās skanošie deminutīvi trīc slēptā agresijā. Tā, kā uz skatuves runā Rēzija Kalniņa, runā slikti, dogmatiski sludinātāji. Cilvēki, kuriem ārpātīgi bail no dzīves vai arī viņi ir aklī tās priekšā, vai arī – saļauti, pēdējiem spēkiem turas pie viņiem pieejamā, pat ja iluzorā mierinājuma, vai varbūt – mēģina iegūt varu pār tiem, kas ir vājāki un nelaimīgāki. Iemesli var būt visdažādākie; izpaušme ir viena. Mīlināmās formas pūlas pielūgties to, ko ietekmēt nav iespējams. Tā ir zemošanās varas priekšā, cerībā, ka pa draugam iespējams sarunāt. Liekulīgi pieaugušie tā runā ar bērniem, kurus uzskata par idiotiem. Tāpat runā arī ar tiem, kas spēj iznīcināt, aci nepamiršķinot.

Vai nav divaina doma – bailes no Dieva, bailes no bērna...? Šmita lūgā iespējams saskatīt arī kristīgajam diskursam tik raksturīgo Dieva kā tēva un ticīgā kā bērna pretstatījumu. Un tomēr – luga piedāvā daudz sarežģītāku ainu, neļaujot tik viennozīmīgi maigi pārslīdēt pāri nekomfortablajam jautāju-

mam: kāpēc? Jo Dievs nav tēvs 21. gadsimta humanās Rietumu sabiedrības izpratnē – viņš neņem pēcdzemdību atvaļinājumu, lai mīlošām acīm nolūkoties bērna pirmajās grimāsēs, nemaina autiņus un nebūvē dārzā šūpoles laimīgai bērņibai. Šmita Dievs ir skarbs audzinātājs – viņš raugās bez jebkādas iejūtības un sit tur, kur jutīs vissāpīgāk. Pa absolūti neaizsargātu vietu – nogalinot bērnu. Tā ir Dieva personifikācijas medaļas otra puse – ja reiz jūs gribat saskatīt viņā cilvēcisko, nākas ieraudzīt to arī viņa nežēlībā un zemiskumā. Tieši tāpēc,

pietns mēģinājums uz šo problemātiku nedogmatiski paskatīties. Luga, protams, ir reliģiska, bet ne tikai – tā ir stipri plašāka, pāri konfesionāliem rāmjiem vai reliģisku sistēmu robežām skanoša problēma. Vai tajā, kas notiek pasaulē, ir saskatāma kāda dziļāka, sakrāla loģika? Kāpēc nāve? Kāpēc bērna nāve? Es domāju, ka Šmits domā: bērņiem nav jācieš. Es tam piekřītu, lai gan apzinos, protams, ka kristīgā baznīcā ir pietiekami daudz skolu, kas šādu, salīdzinoši modernu, izpratni par pasaules lietu kārtību neatbalsta. Kas domā, ka cieša-

ŠMITA DIEVS IR SKARBS AUDZINĀTĀJS – VIŅŠ RAUGĀS BEZ JEBKĀDAS IEJŪTĪBAS UN SIT TUR, KUR JUTĪS VISSĀPĪGĀK

šķiet, senākie kristīgās baznīcas atzari tik spēcīgi uzsver Jēzus, Marijas un Dieva Tēva attiecību loģiku, humanizējot cilvēka attiecības ar dievišķo. Lai pasauli būtu iespējams panest, ir nepieciešama arī Kristus absolūtā spēja uzpurēties, ir nepieciešama Dievmātes sirds un svēto – aizbildņu un aizsargu bataljons, citādi zem Dieva kaprīzi vērojošā skatiena nesālūzt nav iespējams.

Šmita *Oskars un Rozā dāma* ir no-

nas ir vērtība un, jo vairāk kāds cieš, jo lielāku godu pēcnāves dzīvē sev nopelna. It kā Dievs būtu tirgotājs Austrumu tirgū, ar kuru iespējams kaulēties un vienoties bartera ceļā. Protams, katrs jau tic tieši tā, kā tic. Pat ja jūs domājat, ka tas ir pārlieku vienkāršoti... Pat ja personīgi liekas, ka daudz tuvāk lietu dabai ir nonācis kaut vai pavisam neregulāri domājošais Staņislavs Lems, kas *Solaris* skaisti raksta: bet varbūt Dievs ir



Gints Grāvelis Maikla Alīna tēlā atklāj daudz sāpju, pretrunu; situācija, kurā viņš emocionāli atrodas, ir traģiska. Māsa Pētersone – Esmeralda Ermale. Foto - Daina Geidmane

visvarens bērns, kas spēlējas... (Aizkustinoša, silta un vienlaikus briesmīga doma.) Tur neko nevar darīt, un pret Kalniņas reliģisko pārliecību (domāju, ka aktrise no skatuves godīgi sludina to, kam pati tic) nevienam nevar būt nekādu iebildumu. Iebildumi var būt tikai par to, ka būtisks, pat ja neatrisināms jautājums tā arī netiek uzdots pēc būtības. Tā diemžēl ir Meikšāna iestudējuma realitāte – pāri Oskara nāvei tiek pārklāta liega, samiernieciska dūdošana: sak, Dievs agri paņem tos, kurus īpaši mīl. Tā jau, protams, saka. Tikai – tā nav atbilde.

Meikšāns savu režisora darbu tehniski ir izdarījis – izrāde labi izskatās un ir stabili uzbūvēta. Droši vien vairāk izdarīt ir traucējusi režisora pietāte pret izcilas aktrises spēcīgo personību. Tāpēc par savu popularitāti iestudējumam tomēr jāpateicas nevis režisora, bet aktrises darbam, vai varbūt precīzāk – reliģiskajai pārliecībai. Kā teātra darbs *Oskars un Rozā dāma* nav īpaši atzīmējams. Kā kristīga izrāde (starp citu – žanrs, kurš Latvijā, šķiet, ir principiāls jaunums: fakts, ko Dailes teātris burtiski varētu likt iestudējuma reklāmas materiālos) – tās vērtējums lielā mērā būs atkarīgs no tā, vai piekrītat, ka eksistē dieviņš un nāvīte (nevis Dievs un Nāve, kas ir milzīga atšķirība). Daudzi piekrīt. Tāpēc svarīgākais *Oskara un Rozā dāmas* uztverē droši vien būs paradokss – līdzīgi kā dievkalpojums baznīcā, izrāde neatklāj neko jaunu, tikai nostiprina to, ko

pirms tās skatīšanās jau domājat. Lakmusa papīriņš, tā sakot.

CILVĒKSTĀSTU KALEIDOSKOPS

Par pārējām trim izrādēm gribas rakstīt kopā. Kāpēc? Apskatos, kur isā formā kopā jāsaliek reizēm pat neiedomājami atšķirīgi darbi, neizbēgami nākas pārdomāt, kas tos saista. Kādu kopīgu stāstu tie izstāsta. Ja isā laikā noskatītos *Ja tevis vairs nebūtu*, *Svēta lieta* un *Zilona dziesma*, domāju, secinājums būtu viens: Dailes teātris padziļināti interesējas par personisko attiecību likločiem, izvēloties materiālus, kuros atveidotās dzīves ir, teiksim, ar rozīnīti. Otra iezīme – visi šie darbi ir (nosacīti) iesācēju režisoru veidoti un vairāk komerciāliem, ne mākslas meklējumiem piederīgi.

I Rešetina *Ja tevis vairs nebūtu*, manuprāt, ir veiksmīgākais no trim iestudējumiem, lai arī – ļoti specifiskā žanrā. Ir dāmu kino. Par dāmu teātri neesmu dzirdējusi, bet, ja tāds eksistētu, – Floriana Zellera lugas iestudējums Rešetina aparē noteikti būtu pieskaitāms tā paraugiem. Tas, kas pirmizrādē notika skatītāju zālē, šķita neapverami. Dažādu vecumu sievietes raudāja vienā laidā, sparīgi māja ar galvu, un dažas pat uzmundrināja izrādes galveno varoni ar īsiem, piekrītošiem izsaučieniem. Kas, protams, rāda, ka dāmām zālē iestudējums likās ļoti aktuāls. (Pat ja viņu

jūtu kvēle arī biedē.)

Problēma, ar kuru saskaras Vitas Vārpiņas iemiesotā Anna, ir šāda. Pēc divdesmit gadu laimīgas laulības viņa pēkšņi kļuvusi atraitne (vīrs Pjērs gājis bojā auto avārijā), un Annai sāk likties, ka, iespējams, viņa nav bijusi vienīgā sieviete viņa dzīvē. Patiesības noskaidrošanas akcijā viņa iesaista ģimenes draugu Danielu un dodas iespējamās vīra mīlākās – noslēpumainas aktrises Loras Dam meklējumos.

Liekas, zāle *Ja tevis vairs nebūtu* uztver tieši šādā – sižeta līmenī. Ir vīrs vainīgs vai ne? Ko Anna jūt un kā reaģē uz apjausmu, ka ir nodota? Arī Rešetinu primāri ir interesējis jautājums, kas, tā šķiet, ir viņa topošās režisora karjeras caurviju motīvs: nekādi nav iespējams zināt, ko domā cilvēks blakus. Kas, piekritīsim, noteiktos apstākļos ir pietiekams pamats, lai ieraudzītu pasauli ap sevi elles liesmās gailam. Šādā pagriezienā izrāde arī labi strādā. Kristiana Brektes skatuves uzbūve uzsver notiekošā neviennozīmību – sliekšņi, stūri, pakāpieni, kas caursauj šķietami vienmērīgo telpu, pēc savas būtības ir radnieciski lugas struktūrai, kurā vienlaikus savijas tagadne un atmiņas, reāli notiekošais un iedomātais. Drusku gan traucē Dārtas Danevičas (Lora) ne pārlietu smalkās virāžas liktenīgās sievietes tēlā vai Ivāra Auziņa (Daniela lomā viņš dublējas ar Pēteri Gaudiņu) gandrīz stastiskais vienveidīgums, it kā viņa varo-

nim pašam nebūtu ne jūtu, ne domu. (Turklāt šķiet, ka pēc sižeta viņam vajadzētu nospēlēt gan iemilēšanos galvenajā varonē, gan rūpes, gan bažas un apjukumu.) Tomēr tas aizmirstas, skatoties Arta Robežnieka (Pjērs) darbā, kam cauri vīd kaut kāds ne līdz galam notverams tēla noslēpums, un īpaši – Vārpiņas spēles virtuozitātē. Varbūt tas, ko tūlīt teikšu, ir paradokss, bet īstenībā Vārpiņa spēlē tik labi, ka nevilšus uzsver to, ko, pieļauju, pēc režisora ieceres uzsvērt nemaz nevajadzēja – proti, ka Zelleras luga nav nemaz tik vienkārša un melodramatiska, kā pirmajā acu uzmetienā varētu šķist.

Jo luga jau īstenībā nemaz nestāsta par attiecībām. Luga stāsta par realitāti un trauslajām robežām, kas to atdala no pārējā – atmiņām, iedomām, vājrāta, daiļrades. (Pjērs ir rakstnieks, Annas aizdomas rodas, lasot viņa iesāktu lugu, visa skatuve ir nobārstīta manuskripta lapām...) Raugoties Vārpiņas Annā, patiesi nav iespējams viennozīmīgi atbildēt uz jautājumu: ko viņa iedomājas un kas reāli pastāv. Vai – kad viņa ir pie vesela saprāta un kad – uz (pāri?) normālas psiķes robežām. Un kas ir šo perturbāciju iemesls. Sēras? Sāpes? Slimība? Vārpiņa smalki balansē uz bezgala sarežģīta zirnekļa tīkla savītajiem pavedieniem, spējot uz skatuves būt absolūti patiesas savās reakcijās un paturēt noslēpumā, kas ir tas spēks, kurš baro viņas uzmācīgo nepieciešamību «noskaidrot patiesību». Ja tāda vispār pastāv. Arī pati varone par to, šķiet, nav pārliecināta, spējot gandrīz vienlaikus noticēt gluži pretējam, cita citu izslēdzošām patiesībām. Tas ir interesanti, saistoši, valdzinoši. Ja vēl drusku aktrises talantīgajai spēlei palīdzētu arī izrādes uzbūve... Bet to, protams, iespējams norakstīt kā tomēr vēl jauna režisora pieredzes iegūšanas procesa normālu sastāvdaļu. Izrāde, lai arī ne bez iebildēm, ir dzīva, uzrunāt spējīga un, kas teātrim noteikti neliekas mazsvarīgi, šķiet, būs kases grāvējs.

II

Rakstīt par Andreju Žagaru kā par iesācēju režijā, protams, ir drusku komiski, un tomēr – viņa veidotais Nikolā Bijona *Ziloņa dziesmas* iestudējums Dailes teātra Mazajā zālē liecina, ka operas un dramatiskā teātra režija ir stipri atšķirīgas matērijas. Žagars – operas režisors ir cienijams profesionālis ar solidu pieredzi. Žagars – teātra režisors ir cits stāsts.

Sociālajos tīklos leģendārs ir kļuvis savā lakoniskumā iznīcinošs šā iestudējuma raksturojums (autoru mēģināju no jauna atrast; atvainojiet – pazudis interneta dzīlēs), proti – ka pelēkie toņi izrādes sienu noformējumā ir interesanti. Punkts. Protams, neviens kritiķis neatļautos tik atraisītu kāda mākslas darba raksturojumu, lai gan jāatzīst – to lasot, es sirsnīgi smējos, tik trāpīgs šis teikums man likās. Un runa jau, dabiski, nav par Eināra Timmas scenogrāfiju, kura funk-

cionāli atrisina lugas darbībai vajadzīgos telpiskos parametrus patiešām elegantā krāsu gammā, ne arī par Kristīnes Pasternakas tikpat uzsvērti neitrālajiem tērpiem. Runa ir par to, ka tas, kam vajadzētu būt izrādes dzīvajai miesai – materiāls, aktieri –, izskatās pelēkāks par pelēko. Un sienas, izrādei ievēloties, salīdzinoši nudien iegūst neparastu pievilcības auru.

Tas, protams, izklausās nepieklājīgi skarbi. Bet šo skarbumu, manuprāt, ataisno divi aspekti, kas nodarbina mani kā profesionāli, pat ja, pieļauju, diez vai ienāk prātā skatītājam zālē. Pirmkārt, Žagars tūlīt, tūlīt iestudēs daudz lielāku un Dailes teātrim nozīmīgāku izrādi – Antona Čehova *Trīs māsas*. Otrkārt – tās ir pārdomas par atsevišķu lomu nozīmi konkrētu aktieru karjerās.

Žagars *Ziloņa dziesmas* galvenā problēma ir tā, ka uz skatuves nav nekā cita kā tikai runātais teksts. Tas ir – nav darbības, nav zemtekstu, nav attīstības. Ir tāds kā deklaratīvs radioteātris, kurā vienīgais izteiksmes līdzeklis ir vārds. Bet luga ir detektīvstāsts, pilns psiholoģisku spēļu, melu un slēptu motīvu. Psihiatriskajā slimnīcā ir pazudis ārsts. No daļā ierodas klīnikas direktors, kura interese ir gluži ikdienišķa – īsi parunāties ar slimnieku, kas ārstu redzējis pēdējais. Maikls Alīns tiek arī atvests, bet tas, ko viņš stāsta, liek dakterim Grinbergam kabinetā aizkavēties krietni ilgāk, nekā bija paredzēs. Stāsts, kuru nez kādu iemeslu dēļ jaunais pacients izmisīgi cenšas noslēpt no galvenās māsas mis Pētersones ausīm, ietver vairākas slepkavības, bērnu pornogrāfiju, rupjus ārsta ētikas pārkāpumus utt. Turklāt stāsts nemiņīgi mainās, pacientam atkal un atkal no jauna atzīstoties iepriekšējos melos, bet doktoram Grinbergam šķietami pietuvojoties ārsta nozušanas noslēpuma risinājumam. Lai gan, kā izrādīsies beigās, šīs sarunas iemesls vismaz vienam no iesaistītajiem īstenībā bija pavisam cits...

Kad šis «cits» beidzot atklājas (intrīgas saglabāšanai potenciāliem skatītā-

laukumā ierodas tikai retumis, bet nerada ne mazākās šaubas, ka viņai ar Alīnu ir personiskas un siltas attiecības, lai arī – ar nepārprotamu noslēpuma zemtekstu. Vājāka loma izdevusies Jurim Kalniņam, kura dakteris Grinbergs savus tekstus drīzāk referē, nevis pūlas sarunāties. (Kā ir iespējams kaut ko noskaidrot, ja sarunas nav, droši vien ir lieki jautāt.) Lai gan no otras puses... nav jau arī otra sarunas partnera. Un tas ir mulsoši.

Grāvelis ir labs aktieris. Bet kaut kādu iemeslu dēļ *Ziloņa dziesmā* viņš nav izveidojis lomu: konkrētu raksturu ar savām īpatnībām, jūtām, interesēm un, galvenais, ļoti racionāli apjaustu *end game* (tas ir, vēlamā gaidāmās intelektuālās spēles iznākumu). Viņa tēls eksistē it kā atsevišķi katrā ainā – viens stāsta nogrieznis un viens Alīns, otrs nogrieznis – nākamais... Pēctecības un perspektīvas nekādas. Tieši šis aspekts tad arī raisa bažas par topošo Žagars iestudējumu, jo tā vien šķiet, ka režisors lugas iestudēšanu izprot kā vārdu (tikai vārdu!) pārnesumu uz skatuves. Bet neviena luga, par Čehovu nemaz nerunājot, jau nav tikai vārds. Un tad ir vēl arī Grāveļa aspekts. Jā, Grāvelis ir labs aktieris. Bet Grāvelis ir arī aktieris, kuram nemaz tik bieži nesmaida veiksmē tik pie galvenās lomas, un var tikai iztēloties, cik tas viņam ir nozīmīgi. Un nojaust, cik būtiska ir katra izdošanās, lai tiktu pie nākamās. *Ziloņa dziesma*, baidos, nepalīdzēs, un man liekas, ka režisoram te ir jāuzņemas liela daļa atbildības.

III

Par Florida Buļakova *Svētu lietu* Paula Timrota režijā Dailes teātra Kamerzālē varētu arī nerakstīt. Izrāde, manuprāt, bīstami robežojas ar pašdarbību un materiāla analīzei piedāvā gaužām maz. No otras puses – aizvadītajās sezonās ir jau pierasts, ka Timrots teātrim piesaista skatītājus, kuri izrādes bieži neskatās (tāpēc, pieļauju, nav arī trenēti reāli dzēt, kas notiek uz skatuves). Ja abām pusēm – gan radītājiem, gan skatītājiem

SOCIĀLAJOS TĪKLOS LEGENDĀRS IR KĻUVIS SAVĀ LAKONISKUMĀ IZNĪCINOŠS ŠĀ IESTUDĒJUMA RAKSTUROJUMS

jiem neteikšu, kas tas ir), jāsaka, Gints Grāvelis, kas iestudējumā atveido galveno jeb Maikla Alīna lomu, spēlē patiešām labi. Viņa tēlā atklājas daudz sāpju, pretrunu, situācija, kurā viņš emocionāli atrodas, ir traģiska un bezizejas. Bet līdz tam zālē jau sen vairs neko neuztver. Neko pārņem nevar Esmeraldai Ermalei, kuras māsa Pētersone darbības

– der (bez tam, kā ceru, valsts dotāciju netērējot), neredzu iemeslu, kādēļ lai šāds teātris nepastāvētu. Komercprojekts galā vērtē tikai pēc tā, vai tos iespējams pārdot.

Buļakova teksts Timrota izklāstā skan kā īsa, traģikomiska anekdote ar (pēc ieceres) aizkustinošu, emocionālu zemtoni. Sižeta līmenī tā arī ir. Pie Jura



Raugoties Vitas Vārpiņas Annā izrādē *Ja tevis nebūtu...*, patiesi nav iespējams viennozīmīgi atbildēt uz jautājumu: ko viņa iedomājas un kas reāli pastāv. Foto – Matīss Markovskis

Bartkeviča Vecā sapnī atnāk nāve un noslēdz ar viņu darījumu: vēl pie sevis nesaucs, ja viņš dažu stundu laikā izdarīs Dievam tīkamu darbu. Indras Briķes Vecā tad nu skrīen un steidzas, lai vīru izglābtu no kapa, lai gan pati nemitīgi risina domu, kas tad īsti ir «svēta lieta». Un atceras: to, kā vīrs dzēris, krāpis viņu, nav izrādījis ne vismazāko maiguma vai iejūtības kripatiņu, izdzinis smagos darbos, nomokot fiziski un emocionāli, novedot viņu līdz neskaitāmiem spontāniem abortiem. Šis atmiņu ainas izspēlē Elīna Dzelme (otrā sastāvā Aija Dzērve) un Mārtiņš Počs, lai gan viņu varoņi vēl nav zaudējuši identitāti vecuma priekšā un saucas vārdos – Marta un Kārlis. Počam jāspēlē kretīns, un to viņš dara, imitējot nepārtrauktu aizkaitinājumu, tā arī neradot iespaidu, kāpēc viņa Kārlis vispār precējies. Savukārt Dzelmes Marta monotoni teatrāli cieš – vienalga, vai tas būtu jaunā vīra laikā nepateiktā «Es tevi mīlu» vai bērna zaudējuma dēļ. Režisors tekstu ir ilustrējis, ne vairāk, un nav patienties iestrādāt ne jau nu pasaules literatūras klasikas līmeņa darbā kādu ārpus vārdiem skanošu patiesību. Ilzes Vitoliņas scenogrāfija, milzīga koka uzbūve, kas nosedz vai visu Kamerzāles spēles laukumu, kalpo ne vairāk kā tehniskiem mērķiem: lai, Bartkevičam vārtoties pa segu kaudzi, kas atveido gultu, mizanscēnas būtu daudz maz vertikālas, tas ir – saredzamas. Savukārt sakāpinā-

jumi aktieru spēlē ir tik nedabiski, ka emocionāli iestudējumā nenotiek nekas. Ja neskaita aizkaitinājumu, ko izraisa stāsta lokalizācija. Jo...

Kāpēc Timrots *Svētu lietu* iestudējis? Šķiet, lai paustu vēstījumu, pret kuru nekā iebilstama, protams, nevar būt. Bez mīlestības nedzīvoji... Indras Briķes Vecā, labākais aktierdarbs izrādē, patiesi arī mīl – silti, visaptveroši, bez ierunām. Lai gan viņas mīlamais objekts (pretstatā Poča hipertrofēta mēroga nelietim) ir ne vairāk kā ekstravagants, muldēt milošs dīvainis. (Bartkeviča Vecais ir tuvs radnieks citiem aktiera spēlētajiem viltīgajiem večiem, un viņš līdz mīlestībai tā arī neizaug, pat ja vārdos varonis to kaislīgi apliecina.)

Un notiek kas dīvains. Iestudējums rada pats savu, bet esmu pārliecināta – negribētu vēstījumu. Piedošanas un samierināšanās ideoloģija, atstāta bez vēra ņemama aktierdarba atbalsta, spiesta sevi attaisnot tikai sīžetā vien. Ieklausieties: jauna sieviete pielauj, ka vīrs nogalina vienu viņas bērnu pēc otra. Protams, viņa ir upuris. Bet vai viņa nav arī līdzvainīga? Vai Vecās mīlestība tiešām ir skaista? Vai arī tā ir briesmīga – salauzta mūža, iznīcinātas dzīves lieciniece? Izrādes problēma ir viena no divām. Vai nu Timrots nav pratis iestudēt materiālu tā, lai šāda veida jautājumi nerastos. (Bet varēja. Kaut vai atceļot muļķīgo lokalizāciju, kas liedz saskaņot, ka Buļako-

va varoņi ir krievi, kuru sadzīves tradīcijā ir pieņemts, ka vīrs ģimenē ir svarīgāks par visu. Pretēji latviešu tradīcijai, kur sieviete bērna (turklāt izmisīgi grībēta bērna) dēļ pārkāps pāri jebkam un ikvienam.) Vai arī – ja pieņemam, ka uz skatuves notiek tas, kam pēc režisora iecerē ar vajadzētu notikt (atvainojiet, ka šaubos), viņš absolūti nav spējis tikt galā ar aktieriem, kuru neprofesionālitate, nespējot lomu saturu pārraidīt skatītājam, tādā gadījumā brēc uz debesīm. Lai gan – visticamāk tomēr gadījums ir stipri mazāk principiāls. Proti, no Timrota iepriekšējiem iestudējumiem radies iespaids, ka viņam teātris ir nevis profesija, bet ballīte, kurā labi – tas ir, bez īpašas piepūles vai saspringuma – pavadīt laiku.

Kāds pēc tā visa rodas gala secinājums par Dailies teātra mazo zāļu reperetuāru? Pretrunīgs. No vienas puses – izrādes atradīs savu skatītāju, un par to liels prieks. No otras... Vai ilgtermiņā ir gudri auditoriju saskaldīt tik sīkās interešu grupiņās, ka katrai, vislabvēlīgākajos apstākļos, sezonas griezumā iespējams piedāvāt ne vairāk kā vienu iestudējumu? Bet tas nav jautājums kritiķim. Kritiķis var tikai piebilst – ja iestudējumi būtu labāk nostrādāti un mākslinieki paši apzinātos savu izvēlēto materiālu sarežģītību, interesanti būtu daudz vairāk cilvēkiem. Domāju, māksliniekus pašus ieskaitot. ■

TUVPLĀNA EFEKTS

Viestura Meikšāna izrāde «Portreti. Vilki un avis»
Liepājas teātrī

IEVA RODIŅA

Vēl pirms sezonas sākuma Liepājas teātra šīs sezonas plānos vislielāko intrīgu radīja nevis repertuāra izvēle, kas, līdzīgi iepriekšējiem gadiem, apliecina teātra (jāpiebilst – pamatotās) mākslinieciskās ambīcijas, bet gan jaunu režijas vārdu parādīšanās. Pēc ārkārtīgi intensīvā un veiksmīgā karjeras sākuma Valmieras teātrī un dažādas kvalitātes eksperimentāliem iestudējumiem uz dažādu Rīgas teātru skatuvēm šoruden Liepājas teātrī debitējis Viesturs Meikšāns. *Portreti. Vilki un avis* ir izrāde, kurā saziņējama netieša līdzība ar režisora agrīnajiem darbiem Valmierā. Arī Liepājas jauniestudējumu, līdzīgi kā izrādes *Fantomsāpes* un *Marionetes* (abas 2008), *Vīns un nezāles* (2010), raksturo tā pati ironiskā, racionālos dzīves vērojumus balstītā intonācija, kura, no vienas puses, liek raustīties smieklos, bez piepūles atpazīstot sociālos tipāžus, kas attēloti uz skatuves, bet, no otras puses, pilnīgi nemanot šo komisko karikatūru pārvērš par lielos, pārliecinošos triepienos zīmētu traģikomēdiju.

Pēc krievu klasika Aleksandra Ostrovska lugas *Vilki un avis* tapusī izrāde ir tik asprātīga, ka vēl līdz otrā cēliena vidum mānīgi šķiet – acu priekšā ir tīra komēdija. Nekontrolētus smieklus raisa Edgara Ozoliņa filigrāni atveidotā alko-

hola «spārnotā» Apolona psihofizika – neveikli grīlīgā gaita, bezpalīdzīgu zīdaiņu atgādinošā seja un gausi stieptā dzērāja intonācija (taisni apbrīnojami, kā aktieris šo izrunas veidu prot uzturēt visu izrādes laiku, vairāk nekā trīs stundas, turklāt, neskatoties uz stilizēto murmināšanu, pārraidot tekstu nevainojamā dikcijā). Tikpat aizraujoši vērot Ineses Kučinskas groteskā meistarībā atveidoto Meropiju Murzavecku – ro-

rāde strukturēta kā atsevišķu ainu jeb varoņu portretu virkne, kurā katru no atsevišķajiem portretiem iespējams uzvert kā individuālu izrādi. Šis princips īstenots, konceptuāli pārveidojot Ostrovska lugas kompozīciju un tēlu sistēmu. No lugas personu rādītājā nosauktajiem 17 varoņiem uz skatuves redzami desmit svarīgākie, svītrojot tādus perifēros tēlus kā sulaiņi, amatnieki un zemnieki. Būtiski mainīts arī vairāku varoņu

IZRĀDĒ NAV NEKĀDU ŠAUBU PAR TO, KA INESES KUČINSKAS SPĒLĒTĀ SIEVIETE PATI VĒL IR «SPĒKA GADOS»

bustā stāja ar mūžīgi ieplestām kājām, raupjš runasveids un vīrišķīgi racionālā domāšana: «būs vajadzība, būs nauda – cik vajadzēs, tik dabūšu». Šie un citi aktierdarbi burtiski dzirkstī asprātībā, groteskā vieglumā un pašironijā. Taču pamazām raisās sajūta, ka viss nav tik vienkārši, kā izskatās.

LĒNI PĀRŠKIRT LAPAS

Režisors izrādes pamatā izvīrzijs formas ziņā neparastu, taču no saturiskā viedokļa pat ļoti loģisku koncepciju – iz-

vecums un sociālais statuss – titulvarone Meropija Davidovna Murzavecka lugā raksturota kā 65 gadus veca jaunava, kamēr izrādē nav nekādu šaubu par to, ka Inese Kučinskas spēlētā sieviete pati vēl ir «spēka gados» un ka viņas vēlme izprecināt apkārt esošos jauniešus kļūst ne tikai par valdonības izpausmi, bet vienlaikus arī sublimē pašas visnotaļ aktīvās jūtas pret vīriešiem. Tāpat izrādē absolūti jauna interpretācija piešķirta vecenītes Anfusas Tihonovas tēlam – Jevlampijas krustmāte Ilzes Trukšānes



Prologā visi izrādes varoņi sēž ar seju pret skatītājiem šaurā gaitenī ar indīgi zaļām sienām. Foto – Krista Dzudzilo

atveidojumā pārtapusi par jaunu, starojošu kalponi, kura, neskatoties uz sociāli zemāko statusu, iedrošinās gan dot padomus kundzei, gan pārdroši sekot savai iekārei pret Mārtaņa Kalitas darījumu vīrieti Berkutovu.

Ārkārtīgi dažādos izrādes varoņus vieno kopējs dzīves princips – nostādīt sevi un savas vēlmes pāri visam un visiem citiem. Esmu ļoti kautrīga, saka Anetes Berķes Glafira, stāvot uz potenciālā līgavaiņa – Kaspara Kārklīņa spēlētā neveiklā resniša Liņajevas – guļamistabas naktsgaldīņa. Šī un neskaitāmas citas situācijas izrādē raisa ne tikai smieklus, bet arī profesionālu gandarījumu – skaidri jūtams, ka režisors kopā ar aktieriem pievērsis uzmanību katrai teksta niansei, sakombinējot to ar jēdzieniski ietilpīgu fiziskās darbības partitūru. Šī ir izrāde, kurā nav neviena lieka vārda vai žesta.

Varoņu gandrīz bērnišķīgā vēlme manifestēties kā individualitātēm, nokļūst uzmanības centrā ir gudrs idejiskais uzstādījums, kas ne tikai nav pretrunā, bet izaug no Ostrovska lugas filozofijas. Šis princips realizēts gan smalki izstrādātajos aktierdarbos, gan vizuālajā risinājumā, ko veido saskanīgs Reiņa Dzudzilo scenogrāfijas un Kristas Dzudzilo kostīmu tandēms. Līdzīgi kā pagājušajā sezonā Liepājas teātrī tapušo Džordža Orvela 1984 iestudējumu Lauras Grozas-Ķiberes režijā, arī šo izrādi tikpat kā nav iespējams nodalīt pa atsevišķiem «plaukti-

ņiem» jeb līmeņiem, tas ir vienots veselums, kurā katra sīkākā detaļa, katrs vārds, kustība, krāsa, priekšmets, no vienas puses, ir atsevišķs artefakts, bet, no otras puses, pilnību iegūst tikai tajā brīdī, kad tiek aplūkots no attāluma, kā daļa no lielāka veseluma. Izrāde atgādina harmoniski vienotu orķestri, kurā vienlaikus interesanti sekot līdz katrai tā daļiņai individuālajam priekšnesumam.

Spēles telpa iekārtota uz paaugstinājuma, un skatītāju acīm, paceļoties melnajam priekšskaram, paveras divi identiski kvadrātveida spēles laukumi,

pret skatītājiem šaurā gaitenī ar indīgi zaļām sienām. Gaidīšanas motīvu papildina nervoza smēķēšana, kas pati par sevi sakomponēta kā vesela izrāde – katrs no varoņiem izceļas ar savu ķermeņa valodas zīmējumu, atšķirīgi tur cigareti un izpūš dūmus. Nākamajā ainā redzams, ka viena no spēles telpām mainījies – indīgi zaļo uzgaidāmo telpu kreisajā skatuves logā nomainījusi mājīga krēmkrāsas viesistaba. Šī sākotnēji mulsinošā telpas dramaturģija drīz vien iegūst konkrētas vizuālas asociācijas – portretu maiņas tiek īstenotas kā

DAŽĀDOS IZRĀDES VAROŅUS VIENO KOPĒJS DZĪVES PRINCĪPS – NOSTĀDĪT SEVI UN SAVAS VĒLMES PĀRI VISAM UN VISIEM CITIEM

kas atgādina melnu rāmju ieskaucas loga rūtis vai grāmatas lappušu atvērums. Reiņa un Kristas Dzudzilo radītais skatuves noformējums veidots pēc sākotnēji grūti atminama ritma – mainoties atsevišķajām ainām jeb portretiem, notiek pārmaiņas arī izrādes vizualitātē. Prologā visi izrādes varoņi sēž ar seju

stilizēta bilžu grāmatas lappušu pāršķiršana, katra jauna aina piesaka savu darbības vietu jeb lappusi, respektīvi, it kā pārtin uz priekšu nākamo kadru.

Tikpat konceptuāla ir kostīmu izvēle. Sākotnēji visi varoņi uz skatuves redzami melnos tērpos, kas katram šūti pēc sava fasona – kostīms izrādē neap-



Anfusa Tihonova Ilzes Trukšānes atveidojumā pārtapusi par jaunu, starojošu kalponi, kas iedrošinās dot padomus kundzei.
Foto – Krista Dzudzilo

šaubāmi kļūst par varoņa ārējo vizītkarti. Turklāt zīmīgi, ka katram varonim izrādē ir divi kostīmi – viens krāsains, otrs melns. Šķietami haotiskā aktieru pārģērbšanās starp ainām drīz vien iegūst idejisku pamatojumu – katra portreta galvenais varonis savas «zvaigžņu stundas» laikā iegūst krāsas, gan formas, gan satura ziņā izvirzīdamies priekšplānā pārējiem. Šis tehniski sarežģītais formāts, kurā ietilpst ne tikai strauja dekorāciju maiņa, bet arī aktieru kostīmu nomaiņa īsajās pauzēs starp atsevišķajiem portretiem, uz skatuves realizēts nevainojamā precizitātē.

TRAĢIKOMĒDIJA

Aiz vizuāli pievilcīgā, estetizētā vēstījuma slēpjas dziļš, mūsdienu sabiedrībai nebūt ne glaimojošs saturs. Režisors šeit pārliecinoši paveic to, kas neizdevās Dailes teātra izrādē *Ričards III* – konkrētas vizuālās asociācijas no plakātiskiem saukļiem pārvēršas par dzīviem cilvēkiem ar miesu un asinīm. Tie ir komiski, neveikli, aprobežoti, dīvaini, savtīgi cilvēki, kuri, neraugoties uz saviem acīmredzamajiem trūkumiem, tomēr ir dzīvas būtnes, kas spējīgas gan domāt, gan just. Varbūt banāli uzsvērt šķietami pašsaprotamo, taču aizvadītajās sezonās uz Latvijas teātru skatuvēm nomācošā mazākumā bijušas izrādes, kurās varoņi atēloti nevis kā plakanas karikatūras, bet cilvēciskas būtnes ar dziļu iekšējo pasauli. Šī dziļuma perspektīva, piemē-

ram, jūtama Ineses Kučinskas Murzaveckā – sievietē, kura dzelžainā pašpārliecinātībā cenšas pārveidot pasauli, taču cieš apkaunojošu sakāvi un, neskatoties uz cietušo pašcieņu, spēj samierināties ar šo zaudējumu. Absolūts naivums un neizārstējams viltīgums mijas Kaspara Goda spēlētajā Čugunovā: aktieris traģikomiskā precizitātē nospēlē šā garīgi mazā cilvēka mazo dzīves drāmu – tas ir cilvēks, kurš nespēj dzīvot citādi, kā vien apšmaucot visus sev apkārt esošos un cenšoties gūt kaut vissīkāko pašlabumu. Tikpat aizraujoši sekot līdzī Gata Malika Klaudijam Goreckim – jau-

ko. Kalita uzcītīgi spēlē varoņa emocionālo mazspēju. Berkutovs absolūti nereaģē uz apkārtējās pasaules «kairinājumiem» – ne skaistu sieviešu uzmanības apliecinājumiem, ne draudiem, ne dažādām citām varas spēlītēm. Taču šī absolūtā neitralitāte atstāj tikpat absolūtu emocionālu tukšumu skatītājos – šis ir vienīgais izrādes tēls, kuram nav dziļuma, iekšēja konflikta, līdz ar to nav pat iespējams nojaust, vai bezemociju mašīna Berkutovs režisora iecerē maz ir dzīvs cilvēks. Pretstatā pārējiem, kuros mūžīgi cīnās «vilks un avs» jeb labais un ļaunais (izrādē asprātīgi apspēlēta Šiški-

IESPĒJAMS, TIEŠI TĀDS BIJIS REŽISORA MĒRKĪS – PIEVĒRST UZMANĪBU NĒ TIKAI PAŠAI GLEZNAI, BET ARĪ TĀS RĀMIM

nam cilvēkam, kuram šantāža jau kļuvusi par dzīves pamatprincipu.

Izrādes problēma (un diemžēl jāatzīst, ka tāda tomēr ir, kaut arī kopiešpajds šo trūkumu daļēji notušē) saistās ar Mārtiņa Kalitas atveidoto Berkutovu. Varonis, kuram lugas sižetā ir izšķiroša, jo sižetu virzoša nozīme, izrādē kļuvis tikai par vienu no portretiem plašajā portretu virknē, turklāt – ne to izteismīgā-

na kanoniskā glezna *Rīts priežu mežā*, no kuras aizbēguši lāciņi, – respektīvi, arī Ostrovska lugas varoņi režisora interpretācijā būtībā nav vilki, bet drīzāk avis), Berkutovā nav saskatāms ne viens, ne otrs. Uz šīs nekonkrētības fona daudz aizraujošāk ir sekot perifēro tēlu dzīvei, kaut arī, iespējams, tieši tāds bijis režisora mērķis – pievērst uzmanību ne tikai pašai gleznai, bet arī tās rāmim. ■

LAIKS SATIKTIES!

Rīgas Krievu teātra jaunie aktieri stāsta
par «savējiem»

OLGA GUDISA

Dokumentālo iestudējumu *Neatkarības bērni* pirmoreiz parādīja 4. oktobrī Smilga Teātra muzejā VI teātra festivālā *Patriarha rudens* – ikgadējā Latvijas radošo augstskolu abiturientu darbu skatē. Otrā pirmizrāde notika 18. novembrī Mihaila Čehova Rīgas Krievu teātra Mazajā zālē. Teātra direktors Eduards Čehovs uz jautājumu, kādēļ iekļāvis šo izrādi repertuārā, atbildēja īsi: «Iepatīkās!» Jo vairāk tādēļ, ka arī aktieri, kas tajā nodarbināti, ir «savējie».

Dokumentālais teātris – *verbatim* (no latīņu valodas – vārds vārdā), kas ieguvis īpašu popularitāti gadsimtu mijā, balstās uz patiesiem tekstiem, intervijām un reālu cilvēku likteņiem. Tas ir īpašs žanrs, kas eksistē mākslas un aktuālas sociālās analīzes sadurē. Tas ir nesakemmēts, aktīvs, tiešs, un bieži vien teksti griež ausīs ar nenormatīvās leksikas pārbagātību. Krievijā 2002. gadā nodibināts *Teatr.doc*, kas skatītāju vidū kļuvis ārkārtīgi slavens, bet varas aprindām labākajā gadījumā ir neērts, sliktākajā – bīstams. Jo tur runā patiesību!

Latvijā šā žanra elementus bieži izmanto Alvis Hermanis, arī jaunie latviešu režisori izmēģinājuši spēkus dokumentālajā teātrī. *Neatkarības bērni* tika pozicionēta kā Latvijā pirmā šā žanra izrāde krievu valodā. Kaut gan pirms pāris

mēnešiem Vladislavs Nastavševs JRT bija iestudējis *Cerību ezeru* – autobiogrāfisku izrādi, kuras pamatā ir intervijas ar reālām personām un krievu valodā.

Taču *Neatkarības bērnu* «fīča» ir tā, ka izrādes varoņi ir paši Čehova Krievu teātra jaunie aktieri Anastasija Rekuta-Džordževiča, Jana Ļisova, Ņikita Voronins un Artūrs Trukšs, viņi uzstājas ar īstajiem vārdiem un runā paši savus tekstus. Viņi pat netēlo sevi, bet vienkārši sarunājas ar skatītājiem.

Bet vēl viņi spēlē savas mammas, izrādes režisori – savu vienaudzi Antru Leiti, viņas mammu, viņas mammas draudzeni un viņas dēlu Tomu. Pavisam divpadsmit personas: seši krievi, seši latvieši (tiesa, Jana un Artūrs ir no jauktām ģimenēm). Bet šajā nacionālajā plānā (nesagaidīsiet!) konflikts nav ielikts, jo tā vienkārši nav! Visi teksti ir diktofona ieraksti – mammu un viņu pieaugušo bērnu sarunas. «Es sākumā slēpu diktofonu,» saka Anastasija. «Podziņu nospiedu, piesedzu ar salvetīti, baidījos – ja nu mamma samulsīs. Bet nekas, viss beidzās labi, pat tad, kad mani atmaskoja!»

«Ideja ladinājās gaisā, un jau sen,» stāsta tās autors, dramaturgs un producers Aleksejs Ščerbaks. «To vajadzēja tikai iemiesot.» Tas ir viņa pirmais darbs *verbatim* stilā un droši vien nav nejaušs. Aleksejs Ščerbaks ir žurnālists, un daudzām viņa lugām un tēliem ir reāli prototipi. Tā *Pulkvedis Pilāts* nav tikai

viņa iztēles auglis, jo pats autors kā deviņpadsmitgadīgs jauneklis nokļuva Afganistānā. Bet vispār rīdzinieks Aleksejs Ščerbaks uzrakstījis vairāk nekā pusotru desmitu lugu. Viņš ir pazīstams un, kā rādās, viens no vispieprasītākajiem krievu dramaturgiem Latvijā: viņa lugas iestudētas gandrīz uz visām Rīgas skatuvēm: *Puspietura* JRT un Rīgas Krievu teātrī, *Tango ar Stroku* Krievu teātrī, *Pulkvedis Pilāts* Dailē, *Piemiņas diena* – Nacionālajā. Viņa lugas izrāda Krievijā, Anglijā, ASV, Ukrainā, Zviedrijā un Baltkrievijā.

Aleksejs Ščerbaks pieder izrādes varoņu tēvu paaudzei, bet viņa paša bērni arī dzimuši deviņdesmitajos gados. Radošajā komandā viņš ir vienīgais «pieaugušais». Pārējie – scenogrāfe Gerda Šadurska, video un gaismu māksliniece Kate Elpo un Rūdolfs Kugrēns – ir jaunieši.

Režisore Antra Leite ar prieku uzņēma ideju, jo par dokumentālā teātra žanru bija ieinteresējusies, jau mācoties Londonā, Rouhemptonas universitātes (*Roehampton University*) teātra fakultātē, kur izvēlējās to kā studiju priekšmetu. Turklāt tas bija viņas pirmais nopietnais iestudējums pēc studijām Mihaila Gruzdova kursā Latvijas Kultūras akadēmijā.

Izrādē ir sarunas vienīgi ar mammām. Tikai ar bērniem mammas var būt tik galēji atklātas, tikai ar tiem viņas var būt tik intīmi mierīgas un vaļsirdi-



**Artūrs Trukšs ar mammu sazinājās pa skaipu bez kameras, bet tik un tā izdevās.
Foto – Aigars Altenbergs**

gas. Un izrāde sanākusi klusa, atturīga un vienlaikus stilīga, bez «uzbraucieniem» un histērijām, kā sirsnīga saruna, kurā valda nevis politika un antagonismi, bet uzticēšanās un mīlestība. Kaut arī sarunas bija par pārbūves un deviņdesmito gadu notikumiem – par to laiku, kad pašas mammas bija tagadējo bērnu vecumā.

Četrās rindās salikti krēslī. Aizmurgurē ekrāns, uz kura teksts apzīmēs runātāju un ritēs kinohronikas kadri.

Viss sākas ar smeldzīgo Ievas Akurāteres Atmodas laiku dziesmu:

Mana tauta, tā nīkst visās pasaules malās.

Bez zemes savas tā cīnās un dalās.

Mana tauta, tā nīkst visās pasaules malās,

Pat savā zemē tā neaug kā nākas.

Palīdzī, Dievs, palīdzī, Dievs,

Visai latviešu tautai,

Saved to mājās pie Daugavas krastiem,

Saved to mājās...»

Un silts, mazliet sentimentāls tonis acumirkli savienos laikus, jo šī dziesma ir ne tikai mūsdienīga, bet tieši tagad arī asi aktuāla.

Ceturtdaļgadsimts – vai tas ir maz vai daudz? Jau izaugusi jauna paaudze, kas nespēj iedomāties savu dzīvi bez mobilajiem telefoniem un *skype*, globālā tīmekļa, lidojumiem uz Eiropu un preču pilniem veikaliem. «Kā to saprast: nekā nebija – tukši plaukti? Es pat iztēloties to nevaru!»

Tieši tāpat kā viņu vecāki, 60. gadu bērni, vairs nespēja iedomāties kara

grūtības, gaisa trauksmes sirēnu un «melnās bertas» bremžu čikstoņu naktī pie mājas. Pirmo «atkusni» viņi aizvadīja mazuļu vecumā, bet izauga stagnācijas laikos. Laiks traucas ātri, vienus faktus no atmiņas dzēšot, citus izgaismojot, bet vēsturi raksta uzvarētāji – un to viņi, jaunieši, jau lieliski zina.

Vai mainījusies paradigma mammām? Tas, kas reiz bija baiss, tagad taču neliekas tik briesmīgs, drīzāk smieklīgs, muļķīgs, nožēlojams. Vai bija ar ko lepoties uz barikādēm? Vai iemiesojies tas, «par ko cīnījāmies»? Ko esam ieguvuši, ko pazaudējuši?

Bet kāda tagad ir jauniešu attieksme pret tādiem jēdzieniem kā dzimtene, patriotisms, brīvība, emigrācija, vēlēšanas, tēvijas aizsardzība? Ko nozīmē būt latvietim, vai draudzībai un saskarsmei ir vērtība, ko viņi zina par PSRS un kā skatās uz vēsturi? Par jauniešu vadmotīvu neviļus kļuva replika: «Nezinu!» Jā, tā arī izrādījās, ka viņu priekšstati par vēsturi ir miglaini, taču radusies vēlēšanās uzklaustīt.

Tomēr mammas runāja nepavisam ne par politiku, to fiksē tikai kinohronikas kadri. Ļaužu atmiņā vēsture iemiesojusies dzīvos, dažkārt komiskos stāstos par evakuāciju uz velosipēdiem kopā ar iedzērušu vīru, par nozagtu un atgūtu maciņu, pionieru kaklautu, kuru var pakošļāt, par kapitālā remonta laikā atvērto kanalizācijas caurumu, pa kuru kliezot, var paaicināt kaimiņieni uz tēju.

Scenogrāfija ir skopa un askētiska: Smilģa Teātra muzejā – melns izstiepts skatuves taisnstūris, gluži kā telpā izstiepts laika koridors. Un aktieri, piecēloties un mainot lomu, atskatās – it kā uz pulksteņa tīkšķiem, it kā sirds pukstiem, it kā cenšas ieraudzīt, kas tur bija laiku dziļumos. Sarkana, noberzta grīda piešķir nedaudz trauksmainības un neuzbāzīgi atgādina par visām asociācijām, kas saistās ar šīs krāsas simboliku un PSRS. Pa kreisi no ekrāna pie sienas pusnoplēsts zīmēts portrets – tā kā Ļeņina, tā kā Gorbačovs, bet varbūt arī paša Alekseja Ščerbaka seja – no tālienes nevar saskatīt.

Aktieri ir vienādi korektos melnos kreklos un biksēs. Lielākoties sēž uz krēsliem; kad runā paši savā vārdā – aiziet pie mikrofona. Uz ekrāna pazibēs Mihails Gorbačovs ar savu tagad jau groteski komisko runu par pakāpenisku «cenu brīvīšanai», Pirmā maija parāde krastmalā, «Ļeņiņi» – Imanta Kalniņa dziesmu svīnīgi dziedās tautastērpos ģērbies tūkstošbalsu koris Mežaparka tribīnēs. Bet pēc tam barikāžu dienas, šaušana, nestuves...

Aktieri kopā ar skatītājiem uzmanīgi ieskatās ekrānā, kur pārlapo arī ģimeņu albumus: eņģelītim līdzīgais Nikīta, nopietnā, nedaudz skumjā Jana, jautrais Artūriņš, tik līdzīgs savai skaistajai māmiņai! Mammās tēlot ir viegli, zināmi taču viņu žesti, mīmika, intonācijas. Ja-



Četrās rindās salikti krēsli. Aizmugurē ekrāns, uz kura teksts apzīmē runātāju un rit kinohronikas kadri.
Foto – Aigars Altenbergs

na Ļisova izies pirmā, apsēdīsies uz krēsla ar adīkli rokās, tā būs viņas mammas pazīme; runās amizanti, ar latgaliešu akcentu, jaucot valodas. «Mana mamma ir tik spilgta, kolorīta, man vienmēr patīcis viņu parodēt – un re, tas man tagad noder!»

Bet skatītājs jau norijis ēsmu – komisko stāstu par evakuāciju 1991. gada augusta puča laikos, jau smejas, viņa uzmanība iegūta, un, neraugoties uz trūcīgo skatuves iekārtojumu un skopajiem izteiksmes līdzekļiem, jaunie aktieriem izdosies noturēt šo uzmanību līdz pašām beigām. Anastasija neizmanto akcentu, tēlojot Toma mammu, bet atrod viņai ļoti raksturīgu siltumu balsī, savukārt savu mammu attēlo mazliet manierīgu, ar smalku humoristisku nokrāsu.

Artūrs ar mammu sazinājās pa skaipu bez kameras, bet tik un tā izdevās. Ņikita un Artūrs tēloja savas mammas bez sievišķīga pārspilējuma, dabiski, nomainot balsi, bet tik un tā ļoti dzīvi un pārliecinoši. «Jā, mammas tēlot ir viegli!» – paziņo visi bez izņēmuma. «Jo mēs viņas mīlam. Toties kāda atbildība! Reāla persona jāattēlo atpazīstami, precīzi. Tas deva man iemeslu pārskatīt attiecības ar citām savām lomām, pārlasīt daiļdarbus un pēc iespējas pietuvināties tieši autora interpretācijai,» saka Artūrs. Ņikita savukārt apgalvo, ka «sevi tēlot ir grūti.

Teksts taču jau ir, bet vajag atkal noķert manas spontānās atbildes emociju, paust to pašu intonāciju, lai runa liktos tapusi šajā konkrētajā brīdī.»

Katram tēlojot trīs personas ar minimāliem ārējiem līdzekļiem, aktieri parādīja pārmiesošanās augstāko pilotāžu. Lūk, Artūrs uzvelk galvā baltu lentīti, un viņš jau ir Antra ar viņai

mika. Nozudis portrets no sienas un sarkanā grīda, arī aktieru maiņa krēsls, kas varbūt bija dīvaina, taču piešķīra noteiktu ritmu. Apstākļi kļuva šķīstīti un vēl askētiskāki. Saglabājusies tikai iespēja neveltoti eksistēt uz skatuves. Palikusi būtība, tā ķīmija, kas radās saskarsmes laikā un satuvināja bērnus ar viņu mammām, bet

JĀ, MAMMAS TĒLOT IR VIEGLI! JO MĒS VIŅAS MĪLAM. TOTIES KĀDA ATBILDĪBA!

raksturīgo akcentu, uzliek austiņas – mamma, bet arī bez šīm mazajām zīmēm personāži būtu atpazīstami, tik filigrāna ir aktieru iekšējā darbība. Jana Ļisova, nometusi kurpes un nomainījusi akcentu no latgaliskā uz latvisko, no savas mammas pārtop par mazliet klīriģo un prātīgo Antras mammu. (Starp citu, festivālā *Patriarha rudens* Jana tika atzīta par labāko aktrisi.)

Pārcēlusies uz Rīgas Krievu teātri, izrāde ir mazliet mainījusies, zaudējusi dažas formveides priekšrocības. Mazās zāles skatuves kārba ir kvadrātiska – un zudusi lidojošā laika dina-

skatītājam palīdzēja ieskatīties sevī.

«Tad par ko jūs sapņojat?» – jautājums no zāles. «Par ceļojumiem, dabas vērošanu, par iespēju ieraudzīt visu pasauli, par interesantu darbu, daudziem bērniņiem, par mūžīgu mīlestību...» Bet Jana, mazliet padomājusi, pēc tam mulsi aizsedz seju ar plaukstām: «Lai mamma nekad nemirtu!» – un pēc tam, pārvērtusies par mammu, piebilst: «Lai pasaulē būtu miers un nekāda kara.» ■

Tulkojusi Anita Bula

KONCEPTUĀLAIS RAINIS UN ASPAZIJA

Reiņa Suhanova Valmierā iestudētā «trilōģija»

MĀRĪTE GULBE

No aktieru iniciatīvas esot izaudzis *Bērnis, vārdā Rainis*; iespējams, bet paša Reiņa Suhanova interese sākotnēji saistījies ar Raina un Aspazijas dzejas izrādēm, ar jauniem formas risinājumiem. Intervijā portālam *kroders.lv* Suhanovs pauž interesi par maz aprobētiem teātra estētikas meklējumiem, par neitrālu, ne-teatrālu aktieru spēles veidu. *Sarkanajās puķēs* un *Vētras sējā* režisors izmēģina divus atšķirīgus paņēmienus. Izrādes ir savā ziņā pretpoli, ideālā variantā tās būtu jāskatās tūlīt viena aiz otras.

BĒRNIS, VĀRDĀ RAINIS

Ideja par bērniem domātu Raina dzejas izrādi aktrisei Inesei Ramutei radusies Esplanādē. Monumentālais Raina piemineklis izrādes veidotājus asociatīvi aizvedis pie galvenā izrādes materiāla – akmens, tikai citā, daudz mazākā mērogā. Aktieri pieskaras Raina dzejai un bērniņas «saulainajam stūrītim» caur mazu, saujā saņemamu un sasildāmu akmentiņu. Valmieras teātra Apaļajā zālē skatītāju sagaida liela un silta akmens saule – apaļa kā dzirnakmens, rūsgani dzeltena, plankumota un dzīslota kā noslēpumaina, vizoša planēta un ar zilu drānu aplāts galds – upe vai ceļš, kura malā dzīvo bērns, vārdā Rainis. Pelēks

akmens uztupies uz ceļa. Iztēles acīm skatoties, to varam iztēloties par lielo Pliekšānu māju, gaiļi vistu saimē – jebko, ko vien aktieri piedāvās.

Saule, ceļš, dabas skaņu pasaule – ierakstu un aktieru balsīm radīta – un viens mazs, balts, kautrīgs akmentiņš, kas grozās šai universā, draugus meklēdams. Izrāde piedzimst Ineses Ramutes un Mārtiņa Meiera aizrautīgā un dabiskā saspēlē. Izaugusi no etidēm, tā spēj uzburt skaisto, skanīgo, bet arī mazliet vientuļo bērniņu lauku vidē. Akmeņi ir zēna draugi «ar klusām balstiņām, tik drusku lēni». Tie var pārvērsties vabolēs, mājputnos, sargsuņa mitrajā deguntiņā, mammā un tēti, bērnu pulciņā, izdomātos un īstos draugos. Tie var izbirt uz galda, pārvērstot to par dzīvīgu un daudzbalstīgu tirdzniecības ceļu, uz kura skan poļu, krievu, lietuviešu, vācu, ebreju, latgaliešu valoda un grūstās, rosās un klaigā akmeņi – tirgotāji. Tie var arī pārvērsties par palaidnīgā Jāniņa nerātņajiem pirkstiņiem, kas rotaļājas ar uguni un dabū nejauku mācību. Bet reizēm tie ir vienkārši akmeņi, ko puika aiz garlaicības ir iemetis mājas logos. Dabiski, asprātīgi un spēlējoties aktieri rada ilūziju, ka te ir sakoncentrēta esence – Raina dzejas tēli, viņa bērniņas vide un laiks.

Izrādes materiāli ir latviski vienkārši – akmens un lins, aktieri tērpi ērtos lina kostīmos. Tas, kas šai izrādei piešķir īpašo, gleznieciski izsmalcināto skaistumu,

ir krāsas. Rūsganā saule un tirkizzilie tērpi. Zelts un tirkīzs – sakrāls, dārgs un skaists, tāpat kā bērniņa. Vienā saules tēlā Reinis Suhanovs ietver visas bērniņas zeltītās vasaras un to sauli, kas Raini aizvedis Ēģiptes mitoloģijas pētījumos. Pieaugušajiem izrāde ir saules saliņa, kurā sasildīties. Bērniem pēc izrādes paliek maģiskais akmens «amulets», ko paturēt kabatā un paspēlēties.

SARKANĀS PUĶES

Izrādes pamatā ir Aspazijas 1897. gadā izdots dzejas krājums ar šo nosaukumu. Šī izrāde sākas ar skaņu. Dārdoši šņācoša, skaļa, nekomfortabla tā plūst pretim pa atvērtajām zāles durvīm. Iejam fotostudijā, kurā gaida ieslēgti prožektori un ventilatori, pa grīdu izlokās putekļu vai miglas vērpete. Uz sienas projicējas melnbalta fotogrāfija, kas attēlo vientuļo klajumu ar nokaltušiem, kailiem, žuburainiem kokiem un vārtiem, kas nošķir – ko gan? Gadsimtus? Dzīvi, nāvi, nemirstību?

Nav ne saules, ne mēness. Telpu apspīd mākslīgā prožektora saule, un vējš ir tikai ventilatorā. Netieši, caur telpas tēlu, pieteikta dzejnieka vientuļā esība. Arī publiskā – prožektora gaismā, un 19. gadsimta tradīcija portreta fotogrāfijā ne vien attēlot personu, bet radīt tēlu.

Uz zemes kā izkaltošas puķes, gofrēta papīra apņemtas guļ trīs sievietes. (Suhanova skolotāja Andra Freiberga



Akmeņi ir Mārtaņa Meiera zēna draugi «ar klusām balstiņām, tik drusku lēni». Foto – Gatis Priednieks-Melnacis

Arkādijas scenogrāfijā papīra tērpi un papīrs bija kā materiāls, kas savienoja laikmetus.) Šo vārdu sardzes? Iztnoties no papīra čaulas, atklājas triju paaudžu sievietes: mūsu priekšā ir jaunība, briedums un vecums. Jauna, gluda un meitenīga seja, ziedoša sieviete un pieredzes, pārdzīvojumu sašvīkoti vaibsti. Sejas sedz gaišs grims, kas it kā dzēš vaibstu individualitāti, visām ir gaišas bezskropstu acis un gaišas uzacis. Uzkašts, nekārtīgs un kupls matu kamols, romantiskas, gari plandošas laškrāsas kleitas, uz kurām uzvilkti melni, apspuruši mētelīši. Aktrises runā vienlaicīgi, unisonā, čukstus un kāpinot intensitāti, tomēr ir atšķirama jaunā un skanīgā Ingas Apines balss, enerģiskā Māras Menikas un zemā Daces Eversas balss. Aktrišu intonācija ir neitrāla, darbība atbrīvota no jebkā sadzīviska. Runādams vienā balsī, viņas ir kā viena pārilaicīga būtne, taču caur viņām spoguļojas laiks: pagātne, tagadne, nākotne.

Mūsu priekšā ir ārēji ekstravagants dzejnieces-sievietes-aktrises tēls. Romantiska būtne, kurai piemīt augstas prasības, paškritika un kritēriji – dzīvei un dzejai. Vientuļa, izaicinoša un skumja. Varbūt – pārilaicīgi gudra.

Pelēkajā telpā, kur reizēm tikai mazi lukturiši šūpojoties izgaismo ceļu, kur valda vēsums un vējš, šīs sievietes ir bezkaislīgas vērotājas. It kā tikai acis no mūžības perspektīvas vērotu cilvēci

cauri laikam un notikumiem. Tikai acis un domas, kas vērpjas ap lieliem uzdevumiem, no kuriem būtiskākais – «lielam cilvēkam būt». Vējš, vētra – šo sieviešu istā stihija. Tas atdzīvina viņas kā Nīkes statuju kuģa priekšgalā. Viņas ir mūzas un reizē nosodītās, kas mūžam vērtēs pagātņi un tagadņi un runās par lieliem mērķiem un sīko dzīvi. Šī trijotne

kaktā kā saburzītas un nevērtīgas dzejas lappuses, paškritikā noniecinātas.

Sievietes izrādē noiet ceļu no bezspēka čuksta, «bez ideāla, bez mērķa» ceļoties augšā no zemes, līdz tieksmei pēc pilnības, līdz nedaudz patētiskajam darba jeb pašizaugsmes uzstādījumam. Un noslēgumā skarbi atgādinot par to, kas mūs visus kaut kad gaida. Reinis Su-

IZRĀDĒ SALĪDZINĀS PULKSTENA LAIKS UN MŪŽĪBA. TIKAI PĒDĒJAI IR NOZĪME

ir mitoloģiskas būtnes – antīkās triādes iemiesojums. Vienubrīd moiras, trīs melnā tērptas māsas ar pergamenta rulli, kuru tās izmanto likteņa grāmatvedībai, vērtējot: aizmirstība un nāve vai – slava un nāve. Kādubrīd viņas ir grācījas, citā – gorgonas, kas atbrīvojas no savas medūzas galvas, izkratot no matiem liekās krēpes un atbrīvojoties no grima, pārtopot mūsdienu sievietēs.

Izrādē salīdzinās pulksteņa laiks un mūžība. Tikai pēdējai ir nozīme. Dzejas un dzejnieka mūžīgajiem, lielajiem uzdevumiem, pilnības alkām un slāpēm. Lielie papīra apmetņi kādubrīd aizčab

hanovs pilnībā atteicies no aktiera individualitātes, personības, no redzamām atsaucēm uz autores personību un no interpretējošā dzejas lasījuma. Izrādes poētiskā tēlainība ir kā pašvērtība.

VĒTRAS SĒJA

Trešā izrāde, kuras pamatā Raiņa 1905. gadā izdots dzejas krājums, ir vīrišķā atbilde *Sarkanajām puķēm*. Nekādas iekšējās attīstības apceres, te ir mūsdienu, aktuālas politiski sociālas atsauces, aktīvais sākums, rīcība, jaunība, vīrišķā enerģija.

Valmieras teātra Mansarda zāle



Aktrises runā vienlaicīgi, tomēr ir atšķirama jaunā un skanīgā Ingas Apines balss, zemā Daces Eversas un enerģiskā Māras Mennikas balss. Foto – Gatis Priednieks-Melnacis



Vētras sējā valda anarhistisks jaunības dumpis un nemiers. Foto – Gatis Priednieks-Melnacis

šķietami iztikusi bez scenogrāfijas. Skatītāji ienāk telpā, kas pārvērsta par neformālu kluba zāli. Jau ienākot publika pieņem aktīva dalībnieka lomu, tā var pārvietoties pa telpu, lēkāt vai aplaudēt. Telpa ir «it kā» brīva, tukša, ar dažām salīnām sēdošiem skatītājiem un podestiem mūzikas instrumentiem. Pretējā telpas pusē virs skatītāju galvām ir uzbūvēta šaura platforma. «Izrādi – klie-

dzienu» (autoru apzīmējums) ievada izstiepts prologs – Džona Lenona *Imagine* brālību un mieru vēstošās dziesmas instrumentālais mēģinājums, kas skan no didžeja pults. To pārtrauc trīs jaunu, militārā stilā ģērbtu puīšu parādīšanās uz paaugstinātās platformas. Viņu sejas sedz melnas maskas. Aktieri klieudz, taču maskas lūpas nekustas. Visu izrādes laiku M. Meiera, M. Bezmera un K. Neima-

ņa rokās ir Raiņa *Vētras sējas* manuskripts. Režisors konceptuāli uzsver šo lasīšanas zīmi – kā, cik dažādi var izlasīt un pielāgot Raiņa dzeju. Rainis der gan skolashērņiem, gan fanātiķiem ar militārām maskām. Aktieri ir gan agresīvi protestētāji ar degmaisījuma pudelēm rokā, kas grib nograut esošo kārtību, gan ideālisti, kas grib kaut ko jaunu celt un būvēt, gan naivi puikas, kas lēkādami skandē pantiņus par ziemas galu un pavasara tuvošanos, romantiķi, rokeri, Kasparam Dimiteram līdzīgi bardi, kas lamā birokrātus, viedokļu kliegātāji, kas piesauc pasaules aktualitātes un kā refrēnu skandina: «Un kā Rainis saka...»

Šai izrādē svarīga tieši intonācija. Dedzīgums, romantisms, naivitāte, pliks publicistiskums, agresija. Tāpēc dzeja tiek kliegta ruporā, kas sauc uz mītiņu, lasīta ar lukturīti tumsā, izkliegta, triecot ar metālu pa sliedi, repojot un daudzot pa stabu ar slaveno Raiņa spaini, pa bungām sitot vai ģitāru spēlējot. Tas, kas šeit valda, ir anarhistisks jaunības dumpis un nemiers. Kaut būtībā šie puīši ir vairāk romantiķi, nevis grāvēji. Izrāde drīzāk domāta jauniešu auditorijai, kurai tās ārējā forma var šķist atpazīstama un pievilcīga. Mīnuss ir tas, ka uzdevums ienest Raini deju zālē paliek vienīgais izrādes uzdevums. Bet Reinis Suhnovs to izmēģina konceptuāli, un kāda privāta jēga šim eksperimentam droši vien būs. ■

VIENTULĪBAS MANIFESTS

Vladislava Nastavševa izrāde «Melnā sperma»
Ģertrūdes ielas teātrī

IEVA RODIŅA

G

ertrūdes ielas teātris pēdējo divu sezonu laikā neuzkrītoši, taču mērķtiecīgi sevi apliecinājis kā radoša teātra telpa, kurā top kvalitatīvi,

mākslinieciski pārlicinoši skatuviskie eksperimenti. Ģirta Šoļa *Pasaka par Veco Nāvi*, Andreja Jarovoja *Vaņa un Ron-do* un nu jau arī Vladislava Nastavševa *Melnā sperma* ir izrādes, kas skatītāju ievilina it kā citā pasaulē un pārņem ar savu atmosfēru.

Vladislava Nastavševa *Melnā sperma* ir viens no provokatīvākajiem teātra notikumiem pēdējo sezonu nogrieznī: pēc krievu jaunā, skandalozā autora Sergeja Uhanova tāda paša nosaukuma stāstu krājuma tapušo izrādi veido divi līmeņi – necenzēta leksika (tai skaitā vīrieša un sievietes ģenitāliju, dažāda rakstura seksuālu darbību uzskaitījums), kā arī uzsvērts fizioloģiskums, sākot ar skatnām (baudkāres vai baiļu elsas, smlksti, šņuksti, «tualetes skaņas»), beidzot ar dažādām vizuālām metaforām (no sievietes mutes kā vagīnas izspļauti prezervatīvi u.tml.). Pārsteidzošā kārtā izrādes provokatīvais vēstījums nešokē un neraisa aktīvu pretreakciju – iespējams, tādēļ, ka jau no pirmajām minūtēm kļūst skaidrs, ka ārējā rupjību kārtā aiz sevis

slēpj universālas cilvēciskas tēmas, ar kurām, par spīti ekstravagantajam noformējumam, var identificēties jebkurš skatītājs. Vientulība, mīlestība, iekāre, naidis, nicinājums, greizsirdība – cauri izrādei vijas ārkārtīgi dažādas jūtas, taču dominējošā no tām ir tieši vientulība.

PĀRAUGUŠIE BĒRNI

Iestudējuma vizuālais noformējums neapšaubāmi liecina par padomju laiku – tukšajā skatuves telpā visu izrādes laiku atrodas pieci krēslī un divi mikrofonu statīvi, mainoties epizodēm, tiek uznesti arī nedaudznie nepieciešamie rekvizīti – paklājs, dzelzs gultas rāmis, salokāms galds. Par padomju laiku signalizē arī zilās skolas formas, kurās ietērti aktieri. Šī konkrētība izrādes darbību liek saistīt ar paaudzi, kas bērnību pieredzējusi pirms Latvijas neatkarības atjaunošanas, un šajā kontekstā varoņu nesekmīgā centieni tuvoties viens otram iegūst arī sociālpolitisku zemtekstu. Izrādē uzskatāmi veidojas konflikts starp brīžiem smieklīgajiem, brīžiem skumju līdzjūtību raisošajiem cilvēkiem un pasauli ap viņiem – tā ir tukša, varbūt pat naidīga, taču izejas no tās nav.

Tajā pašā laikā ir skaidrs, ka izrādes vēstījums nav par konkrētu laiku un telpu – tukšā skatuve, kas atdzīvojas tikai no aktieru ķermeņiem, neapšaubāmi turpina Vladislava Nastavševa režijā tik aktuālo teātra tēmu. *Tas ir tikai vējš, iz-*

rādes prologā aktrise Jana Ļisova pārtulko popgrupas *Pet Shop Boys* dziesmu, kurai skatot pamazām nodziest gaismas skatītāju zālē – smalka pāreja no dzīves uz izrādi. Dzīve kļūst par teātri un teātris par dzīvi – šo principu apliecina tas, ar kādu enerģiskumu pieci jaunie aktieri – Marija Linarte, Jana Ļisova, Reinis Boters, Āris Matesovičs un Kārlis Tols – pārlec no viena tēla nākamajā, variēdami gan runas veidu (čuksti, murmināšana, kliegšana), gan psihofiziku (no lēni šļūcošiem, sagumušiem ķermeņiem līdz pat lidojošai ekstāzei). Jāpiebilst, ka izrādes vēstījumu daļēji traucē uztvert dažu aktieru (Kārļa Tola, Āra Matesoviča, Reiņa Botera) ārkārtīgi neprecīzā dikcija, kurai mikrofonu izmantojums vēl vairāk traucē.

Vienlaikus teātra jeb spēlēšanās tēmu paspilgtina aktieru kostīmi – pārāk šauri, pārāk īsi. Šie tērpi izrādes varoņus liek uztvert kā pāraugušus bērnus, kuri vai nu paši izmisīgi vēlas «aizķerties» bērnībā, vai arī sabiedrības acīs joprojām tiek uztverti kā nepieauguši, atbildību uzņemties nespējīgi. Vienlaikus šis motīvs asprātīgi sasaucas ar pašu izrādes aktieransambli – konceptuāli, ka *Melnajā spermā* spēlē jaunākās paaudzes aktieri, kuriem šīs ir īstas ugunskrīstības.

SABRADĀTĀ SIRDIS

Aktieru atveidotie varoņi ir ārkārtīgi da-



Reiņa Botera ekspressīvā ciešanu pozā virs diviem krēsliem saliektais Jēzus Kristus ķermenis atsauc atmiņā citas Nastavševa izrādes. Foto – Elmārs Sedols

žādi – gan no psihofizikas, gan iekšējās pasaules viedokļa. Straujo pāriešanu no viena tēla otrā, līdzās atsvešinājumam saglabājot arī dziļi emocionālu vēstījumu, virtuozī pārvalda Rīgas Krievu teātra aktrise Jana Ļisova, vienlīdz pārliecinošā jūtīgumā spēlējama visus skatuves tēlus – no raganīgi nepieradinātās klases palaistuves līdz groteski liriskām večiņām. Atmiņā paliekoša ir Marijas Linartes skolotāja, kura, jautri šūpojot plecus mūzikas ritmā, uzšļūc uz skatuves milzīgās baltās laiviņkurpēs (asprātīga metafora par bērnu, kas iekāpis mammas kurpēs) un sadistiskā priekā sakūda skolēnus uz lapiņām rakstīt «nākotnes novēlējumus» (kas, protams, izrādās necenzēti apvainojumi) klases grēkāzīm. Jau nākamajā ainā aktrises seja, stāja, balss absolūti mainījusies – salikusī, neglītā, nīgrā medmāsa, būdama slimīgi greisirdīga uz pašas jaundzimušā bērna dievišķo skaistumu, to nogalina, un varones ķemīgajā sejā, kuru pēkšņi apspīd saulains gaismas stars, parādās neglīts laimē savilkts smaidis.

Izrādes emocionālākais stāsts ir Kārļa Tola homoseksuālā puīša mēģinājums atzīties mīlestībā. K. Tola kalsnais, iekāres un mīlestības ciešanās salikušais ķermenis attēlots spilgtā kontrastā ar Reiņa Botera raupjā, primitīvā puīša psihofiziku. Sulīgais tomāts, kuru šis

bruts pašapmierinātā tīksmē gremo, pamazām kļūst par gluži taustāmu simbolu – atraidot homoseksuālā puīša mīlestības apliecinājumus, R. Botera varonis neapēsto tomātu saspiež plaukstā. Uz grīdas izšķaidītais tomāts, kuru K. Tola tēlotais puisis turpat no grīdas uzlasa un apēd, kļūst par aizkustinošu simbolu salauztai jeb, precīzāk, sabradātai sirdij.

Šie virtuozī dažādie skatuves tēli vienlaikus tomēr ir arī ļoti līdzīgi – viņus visus vieno nepiepildītas ilgas, vēlme nebūt nošķirti no pasaules, tomēr neviens no viņiem nespēj izlauzties no savas dīvainības čaulas. Izrādi veido straujas pārejas no komiskas intonācijas uz lirisku vēstījumu, un šajā traģikomikā pret savu gribu tiek ierauts arī skatītājs, kurš vēl pirms mirkļa par groteskajiem skatuves tēliem smējās, bet jau nākamajā mirklī spiests just tiem līdzī.

BEZ PĀRSTEIGUMIEM

Iestudējuma sarežģīto kustību partitūru aktieri izpilda pašatdevīgi un precīzi – līdzīgi kā citās Nastavševa izrādēs, arī šoreiz aktieru fiziskajām darbībām uz skatuves jāseko līdzī ar trauksmainu bailu sajūtu (izrādes vizuālā vizītkarte, manuprāt, ir Janas Ļisovas graciozā pārliedšanās pāri dzelzs gultai atmuguriski). Tomēr nav iespējams nepamanīt, ka izmantotās fiziskās metaforas tiešā veidā atsaucas uz režisora iepriekšējām izrā-

dēm – Viļa Daudziņa un Baibas Brokas varoņu lidojums uz krēsliem JRT *Tumšajās alejās* sasauca ar Reiņa Botera ekspressīvā ciešanu pozā virs diviem krēsliem saliekto Jēzus Kristus ķermeni, mikrofonu izmantojums, bāžot tos varoņiem pie sejām, lai padarītu dzirdamas iekāres elsas, čāpstināšanu un citas fizioloģiskas skaņas, atsauc atmiņā gan *Tumšo aleju* prologu, gan *Peldošos-ceļojos* JRT.

Atkārtotāšanās, kas pati par sevi, protams, nav grēks, tomēr izraisa paliekošas sekas tajā, kādu efektu izrāde atstāj uz mani kā skatītāju (šoreiz runāju konkrēti par sevi, jo pēc režisora iebildumiem, ka recenzijā par izrādi *Cerību ezers* esmu izteikusi nekorektus vispārīnājumus par to, kā iestudējumu varētu uztvert potenciālie skatītāji, no plašākiem apgalvojumiem izvairīšos). Nastavševa izrāžu «pievienotā vērtība» uz Latvijas teātra kopējā fona ir to absolūtā neprognozējamība – sajūta, ka režisors ar minimāliem izteiksmes līdzekļiem prot izsist pamatu zem kājām, liekot ar galvu pa priekšu krist nezināmajā. *Melnajā spermā* šādas metafiziskas sajūtas nav. Izrādei var sekot līdzī ar neatslābstošu interesi, var empātiski just līdzī varoņu cilvēciskajām ciešanām, var apbrīnot jauno aktieru fizisko un emocionālo atdevību, taču trūkst pārsteiguma. ■

IEVADS, KAS NEKO NEPASKAIDRO UN TIKAI SAJAUC GALVU

Sarunājas Edīte Tišheizere un Pēteris Krilovs

Redkolēģijas apspriedē izvēloties numura tēmu – par skolu, skolām un principiem, par to, vai Latvijas teātri vispār kāda sava skola ir, – liekas, ka esam nostājušies tādās krustcelēs, ka ej, kurp gribi, visur jauni krustojumi un sānceļi. Patiesībā vienas tēmas te nemaz nav! Tāpēc arī šī ievadsaruna būtībā ir sākums daudz garākai viedokļu apmaiņai, cerams, arī aizmetnis polemikai par nākotni. Jo, kā saka Andris Freibergs, izglītība – tā ir ilgtermiņa investīcija.

Edīte Tišheizere. Par skolu mēs varam runāt, manuprāt, vismaz trīs izpratnēs. Pirmkārt, visvienkāršākais – skola kā mācību iestāde. Otrais – skola kā «skunste», kā noteiktas amata prasmes, iemaņas, metodes. Un trešā – vissarežģītākā – skola kā pasaules redzējums, mākslas redzējums. Tas pēdējais visbiežāk ir saistīts ar noteiktu cilvēku, un otrs – amata prasmes – tajā iekļaujas.

Es gribētu piedāvāt šādus «ceļņus» mūsu sarunai: vai mēs vispār kādā jomā varam runāt par «latviešu skolu»; vai tā saistās ar noteiktu vārdu vai ar ko citu – un ko. Otrais – vai mūs apmierina iespējas iegūt mākslas izglītību Latvijā; un ar to saistīts jautājums – kāpēc mācīties ārpus Latvijas. Tas būtu skolas kā mācību

iestādes aspekts. Tikai man ir aizdomas, ka atbildes diez vai ir iespējamās.

Pēteris Krilovs. Man, protams, ir savas domas par mācīšanos ārpus Latvijas. Bet mani ļoti interesē jautājums par skolas mērķi: vai tai jāgatavo noteikti speciālisti vai izglītotas personības.

E.T. Savulaik, kad Konservatorijas Teātra fakultāte nonāca jaundibinātajā Kultūras akadēmijā, man tas likās principiāli nepareizi. Proti, Konservatorijai, man liekas, pēc būtības ir mērķis audzināt individualitāti, kamēr jēdziens «kultūra» ir vērstas uz plašumu, uz masu. Kā tas īsti bija? Es jau uz to skatījos tikai no attāluma.

P.K. Kad Pēteris Laķis, LKA pirmais rektors, iecerēja šo augstskolu, tad bija

matā bija vairāki izcili pedagogi – Guņārs Bībers, Raitis Vilciņš, Līvija Akurātere, Anita Garanča, Arnolds Liniņš, Tamāra Ēķe, Ansis Rūtentāls, un arī no malas mēs ar vieglu roku varējām pieaicināt Andri Rubeni, Viju Virtmani... Pedagogu zvaigznājs bija izcils!

IEKŠĀ VAI ĀRĀ

E.T. Mēs abi savulaik izvēlējamies mācīties ārpus Latvijas. Kāpēc? Pati es trīs reizes stājos Maskavas teātra institūtā – GITIS, jo skaidri zināju, ka gribu pie teātra kritikas un teorijas nonākt no teātra puses, nevis iet uz to no literatūrzinātnes. Gribēju stingru profesionālo pamatu, noteiktu skolu. Protams, mēs jau ne-mācījāmies ārpus valsts robežām, bet

JAUTĀJUMS PAR SKOLAS MĒRĶI: VAI TAI JĀGATAVO NOTEIKTI SPECIĀLISTI VAI IZGLĪTOTAS PERSONĪBAS

doma par to, ka tur mācīs nevis visu ko pa drusciņai, bet veidos izglītotus cilvēkus, kas mācīsies domāt, atbildēt uz jautājumiem. Viņš bija iecerējis tādu Platona akadēmiju. Pēterim Laķim skolas pa-

noteikta izvēle tā bija: teātra zinātni Latvijā nevarēja apgūt, varēja pie tās tikt pa apkārteļiem. Izvēlējos taisno, tāpat kā savulaik Lilija Dzene, Anda Burtņiece, Pēterburgā mācījās Maija Svarinska, ta-

jos pašos gados, kad es, Maskavā studēja Agra Straupeniece (E. Smiļga Teātra muzeja līdzstrādniece), drusku vēlāk Normunds Naumanis, vēl vairāki cilvēki, kas aktīvajā kritikā pēc tam nestrādāja. Mums visiem bija pilnīgi un absolūti skaidrs, ka mēs orientējamies uz Latviju, atgriezīamies mājās, kaut arī bija piedāvājumi palikt Maskavā. Pēdējā, kas beigusi GITIS, ir Margarita Zieda, jau jaunajos laikos, un viņa brīvi strādā starp Latviju un Vāciju. Tomēr tagad šī mācīšanās ārpusē ir kļuvusi problemātiskāka – Latvijai, es domāju. Proti, tāda centrīces spēka uz Latviju vairs nav. Inga Sindi (Fridrihsone) un Inga Rozentāle-Peilloux, kas studējušas teātra zinātni ārzemēs, ienesa Latvijā svaigas vēsmas, bet pēc tam tomēr praktiski pazuda no mūsu apvāršņiem. Inga Rozentāle palaikam tulko lugas no franču valodas. Inga Sindi bija saistīta ar LU Literatūras, folkloras un mākslas institūtu, aizstāvēja nopietnu un pamatīgu doktora disertāciju par dzīvesstāstu teātri, bet šobrīd viņas dzīve ir ievirzījies tā, ka tai ar latviešu teātri ir ļoti maza saķere.

P.K. Man abu roku pirksti nebūs vajadzīgi, lai nosauktu tos cilvēkus, kas neatkarības gados ar labu izglītību ir atgriezušies Latvijā.

E.T. Atceros, ka Kultūrkapitāla fondā 90. gadu vidū mēs teātra nozarē ar lielu piepūli saskrubinājām naudu, lai Londonā scenogrāfiju apgūtu Henrijs Preiss – tas tiešām nāca grūti. Viņš Latvijā piedalījās pāris uzvedumu veidošanā un pazuda.

P.K. Tas ir pilnīgi īpašs gadījums. Ieguvis St.Mārtina koledžas diplomu, Henrijs palika Londonā, jo apprecējās, sāka gleznot, izstādīties, arī *Saatchi* galerijā, tagad viņš Čikāgas universitātē pasniedz scenogrāfijai specialitātes pamatus.

E.T. Būtu viņš studējis Latvijā, tagad nestu latviešu scenogrāfijas skolu pasaulē... Jā, tas jautājums nav vienkāršs.

P.K. Savulaik Gints Grūbe apgalvoja, ka ir izšķērdība te, Latvijā, mācīt kinorežisorus – to naudu vajag dot, lai cilvēki mācās ārzemēs labās augstskolās. Bet tāda koncepcija neiztur nekādu kritiku: pirmkārt, kā mēs noteiksim, ka ārzemju skola jāapmaksā Jānim, nevis Pēterim, ja viņi vēl neko nav izdarījuši? Nav sevi pierādījuši? Kādi būs tie kritēriji? Es esmu pilnīgi pārliecināts, ka bāze jāapgūst tepat, un tad tie, kas sevi jau ir pierādījuši, bet jūt, ka vajadzīgas cita līmeņa zināšanas, var braukt un papildus studēt ārpusē. Labs piemērs tam kinomā ir Aiks Karapetjans. Viņš pabeidza šeit, uztaisīja diplomdarbu, kas saņēma Lielo Kristapu, un, kad aizbrauca studēt labā maksas augstskolā Parīzē, viņam pēc pusgada pateica: tev pietiks ar vienu gadu pie mums, nav ko te naudu tērēt.. Mācīšanās ārzemēs ir ļoti laba lieta, bet bāze jāieliek šeit.

Un teātra jomā, es par to esmu pārliecināts, tas ir vēl svarīgāk. Teātris ir sa-

vas valodas, dzimtās valodas māksla. Tādā valodā, kādā tu spēlēsi, tādā tev arī jāmacās. Droši vien var iegūt labas teorētiskās zināšanas ārpusē, bet praktiskās lietas jāmacās šeit.

E.T. Tev var piekrist praktiķu jomā, bet teorētiķiem, man liekas, ir citādi. Es devos uz Maskavu, lai apgūtu profesiju no pamatiem, ar noteiktu metodoloģiju, principiem, bet galvenais – lai mācītos to nevis (te būtu vietā salīdzinājums ar svešvalodu) tikai teorētiski, bet dabiskajā attīstības vidē: kopā ar aktieriem, režisoriem, lai apjaustu viņu domāšanas veidu. Man liekas, ka tieši tas piešķir tādu autoritāti Normundam – izpratne par to, ko un kā savā darbā gribējis pa-

ju censoņiem *Zirgu pastā*.

SKOLA – NESKOLA

P.K. Es gribētu paskatīties uz šo tēmu citādi. Skola nav tikai konkrēta mācību iestāde. Ir aktierskola, ir scenogrāfijas skola. Laikmetīgās dejas skola. Teātra zinātnes skola. Vai mēs vispār varam izvirzīt kādus kritērijus: šī te ir skola, šī te nav?

E.T. Nezinu... tiešām nezinu, kādi varētu būt kritēriji.

P.K. Aktiermākslā – Staņislavskim ir skola?

E.T. Jā. Kā pasaules un mākslas uz-
tveres veids un kā amata rīku komplekts.

PIRMAIS KRITĒRIJS – NELĪST KANCELĒ AR SAVU BĪBELI

teikt režisors, un tikai pēc tam – ko un kā tur ir saskatījis viņš pats kā kritiķis. Te es citēju Normunda teikto Ojāram Rubenim Nacionālā teātra žurnālā *Būs!*, proti, viņam, kas «atnācis vērtēt mākslas darbu, (...) tas ir pirmais kritērijs – nelīst kancelē ar savu Bībeli, bet skatīties, ko man piedāvā, pēc kādiem noteikumiem tas ir būvēts, ko režisors ar to gribējis teikt, kā tas ir iznācis. Tā ir elementāra amata lieta. Latvijā kritiķi ir pārāk subjektīvi tādā ziņā, ka viņiem liekas – viņi zina, kā iestudēt lugas, un neapjēdz, ka jebkura gadījumā, pat ja tā ir slihta izrāde – par iemesliem mēs pašlaik nerunājam –, cilvēki, kas to ir taisījuši, noteikti piecreiz vairāk zina par lugu, tās personāžiem, laiku nekā tu – kritiķis.»

Un tajā pašā intervijā (laikam gan pēdējā, tāpēc, gribot negribot, tā jāpieņem kā zināms kopsavilkums) Normunds arī runā par kritikas nozīmes maiņu mūsdienu teātri, kas kļūst aizvien dažādāks un sarežģītāks: «Kritiķim šodien ir jābūt drīzāk teātra draugam vai vismaz koleģiālam partnerim, kam ir jāskaidro publikai, kāpēc un kas notiek: ja tu kā profesionālis atzīsti, ka izrāde ir vērtība, publikai vajadzētu izskaidrot, kādēļ tai nākt uz teātri un skatīties, lūk, šo nopietno mākslu. Nevis tikai augstprātīgi demonstrēt savas zināšanas un norādīt, ka arī šajā nopietnajā mākslas darbā ir šādas tādas «blusas». Par to jāaizmirst. Tāpēc ka kritizēt ir ļoti viegli, bet caur saviem rakstiem nodibināt tiltu starp sabiedrību un teātri, panākt, ka tavas balss dēļ kāds aizies uz teātri, ir grūti. Tas ir zināms jaunais mesianisms.»

Saruna par kritiku pati par sevi ir vesela tēma, ļoti sarežģīta un – mūsu mazajā lokā – arī sprādzienbīstama. Vienu gan es gribu teikt – es lieku lielas cerības uz tiem jaunajiem kultūras teorētiķiem, kas mācās kopā ar pārējo teātra profesii-

P.K. Un kādas tad ir šīs skolas pazīmes?

E.T. Tu brīnišķīgi pateici priekšā to Staņislavski. Skolas pazīme ir ilgstamība. Un tas, ka to iespējams transformēt laikam līdzī, izveidojot reizē kaut ko pilnīgi citu, bet saglabājot arī pamatu.

P.K. Saglabājot līdzīgu rezultātu?

E.T. Nē... No Staņislavska izauga Meierholds, Mihails Čehovs, Vahtangovs. Pēc ilgāka laika – Georgijs Tovstonogovs, Oļegs Jefremovs, Anatolijs Efross – pilnīgi atšķirīgi mākslinieki! Pēc tam, teiksim, Māra Ķimele, Efrosa audzēkne, Dmitrijs Krimovs, Efrosa dēls, viens no būtiskākajiem teātra vārdiem Krievijā un ne tikai tur.

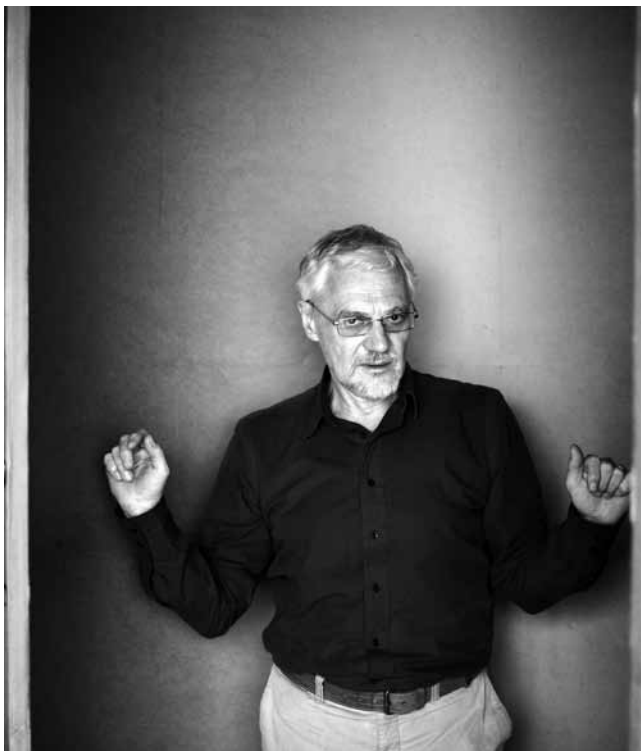
Skola, man liekas, tas ir alfabēts, burti, kas jāiemācās pamatskolā. Reizēm man liekas, ka mūsu režisoriem pietrūkst tieši šīs «pamatskolas», burtu zināšanas. Pēc tam tu vari viņus lietot dažādās valodās, rakstīt dzeju vai prozu, vai mālēt uz žogiem.

P.K. Labi, Staņislavska skola ir Čehovam, viņš to aizved uz Ameriku, tur tā turpinās un mainās. Bet es uzdošu pilnīgi provokatīvu jautājumu: ja Alvis Hermanis kļūtu par skolotāju, ko viņš mācītu?

E.T. Es varu tikai minēt, bet domāju, ka to, ko pats ir saņēmis no Māras Ķimles. To pašu Staņislavski. Pats viņš to var izmantot tieši vai neizmantojot vispār, bet mācīt kā metodi viņš to varētu.

P.K. Bet to teātra dokumentālismu? Vai tā nav viņa metode, viņa skola? Tā ir citur noskatīta?

E.T. Ir idejas, kas virmo gaisā. Man liekas, ka dokumentālais teātris, ja mēs to tā nosaucam, Hermaņa režijā kādu brīdi ilgst, tad izbeidzas – es nezinu, apnīk, tiek izsmelts. Un sākas kaut kāds cits posms, teiksim, viņu aizrauj telpas un mūzikas attiecības operā. Bet ir no-



Pēteris Krilovs: «Tīras skolas jau šodien vispār nevienam nav interesantas. Interesantas ir mutācijas»



Edīte Tišheizere: «Skolas pazīme ir ilgstamība. Un tas, ka to iespējams transformēt laikam līdzīgi»

teikts darba stils, metode, attieksme pret aktieri – un tas paliek.

P.K. Tu saki: Efross, Ķimele. Tā tad skola ir kaut kāds ģenētisks pasākums?

E.T. Vispār jā, tikai katrā nākamajā paaudzē notiek izmaiņas, mutācijas, citu faktoru ietekme.

P.K. Bet, turpinot šo savu teoriju, – tad kas lietuviešiem, Nekrošum, iedeva «olšūnu»? Vai viņš pats to radīja? Ja nē, maldos, tad viņš mācījās pie tā paša meistara Josifa Tumanova, pie kura studēja Anna Eišvertiņa.

E.T. Viņš īstajā vārdā ir Tumanišvili, gruzīns. Ar daudz jestrāku, metaforiskāku teātra redzējumu. Ja tam klāt nāk lietuviešu katolicisms, kur ir ļoti daudz teatrālisma... teorētiski tas ļoti labi saslēdzas, tāds degmaisījums, nu, un tad vēl paša talanta dzirkstele – un viss notiek.

Paklau, vispār mēs ļoti jaucamies, vai arī tās patiešām ir nesaraujamas lietas – režijas skola un aktierskola? Un vai mums, latviešiem, ir sava aktiermākslas režijas skola vai nav? Felikss Deičs, kurš ilgus gadus ir pasniedzis aktiermeistarību, piemēram, uzskata, ka nav. Jo savā būtībā ir tā pati krievu, Staņislavska skola. Kā pamats.

P.K. Es viņam negribētu piekrist, pagātnē latviešu teātri ir krievu un vācu teātru skolu sajaukums, kas brīžiem bija ļoti auglīgs, bet brīžiem nedabiski samākslots, bet tīras skolas jau šodien vispār nevienam nav interesantas. Interesantas ir mutācijas.

E.T. Mēs ar Deiču runājām arī par to, kāds būtu latviešu teātris, ja to neviens nebūtu ietekmējis. Tā, protams, ir utopija. Tas varētu būt pilnīgs rādīšanas, pat demonstrācijas teātris. Man diezgan

daudz ir nācies skatīties pašdarbības teātrus, nevis amatierteātrus ar profesionāliem režisoriem, bet tādus pilnīgus sava ciema teātrišus. Un tur tas ir skaidri redzams: es tev parādišu visu, ko gribi, tikai nelien man dvēselē!

Bet Staņislavskis ir tieši līšana dvēselē. Un tad man jādomā, vai tomēr nav tāda latviešu skola, kas mācītu sadzīvot ar mentāli nepieņemamo vajadzību rakņāties savā dvēselē vai zemapziņā, vai citās tādās aizliegtās lietās.

P.K. Ja tu paņemsi pēdējos gados prēmētas, izceltas un slavētas izrādes visos Latvijas teātros, tad tur ir stipri vien dažādās koncepcijās, stilos, paņēmiens un spēles virzienos uzrakti dvēseles dziļumi un pretrunu blāķi.

E.T. Bet atgriezoties pie kritērijiem – vai režisoriem, kaut vai tiem, kas apguvuši profesiju LKA, ir kopēji profesionalitātes kritēriji? Vai arī katrs režisors – un jo spilgtāks, jo tas vairāk manāms – dzi-

pat ap stūri, jo zinu, ko viņiem mācīju un ko un kā viņi to turpina. Nodefinēt to es nevaru, tāpat kā kalējs starp smēdi, laktu un ūdens spaini nevar nodefinēt, ko viņš tur tikko ir izkalis. Tam jāatdzies! Bet mani studenti tev varēs skaidri nosaukt tās pamatpatiesības, kuras viņiem drillēju dienām un naktīm. Vienu pamatu varu nosaukt gan: kā Albertam Šveiceram bija godbijība pret dzīvību, tā es varētu to saukt par godbijību pret lomu, pret spēlējamo personu, lai kas tā arī būtu. Loma, tēls ir viss. Jo dzīva...

E.T. Mēs esam nonākuši tur, kur sākam – skolas tēma ir vesels tīkls, parauj vienu dziedziņu, un tas viss aizvedīs dziedzin kur. Tomēr man liekas, ka vismaz divas lietas Latvijā ir pietiekami savdabīgas, atšķirīgas no kopējā pasaules (Eiropas, Baltijas) procesa – scenogrāfijas skola, kas saistīta ar Andra Freiberga vārdu, un laikmetīgās dejas skola, kas

VAI MUMS, LATVIEŠIEM, IR SAVA AKTIERMĀKSLAS UN REŽIJAS SKOLA VAI NAV?

vo tikai pats savā izpratnes, kritēriju un tolerances laukā? Kā tas jums ir?

P.K. Nu, to tu man neprasi. Pirmkārt, kopš 2007. gada esmu tikai un izteikti LKA filmu mākslas studentu pedagogs. Savus teātra režisorus un aktierus līdz 2007. gadam es pazīstu pēc ožas,

Latvijā, man liekas, sākās tieši ar Olgas Žitluhinas parādīšanos.

Šīs sarunas noteikti ir turpināmas, mūsējā ir tikai tāds izlūkgājiens, nezinot, kas var atklāties, ejot dziļumā. Jo skola, izglītība, amats, profesija – tie ir nepārtraukti «restartējami» jēdzieni. ■

KUR TĀ SĀLS

Pēteris Krilovs sarunājas ar Andri Freibergu par latviešu scenogrāfijas skolu

zcilības balvu kultūrā saņemot, scenogrāfs Andris Freibergs teica: «Esmu laimīgs, ka piederu šai zemei un tautai». Žurnāls viņu aicina uz sarunu kā daudzu paaudžu scenogrāfu skolotāju.

Pēteris Krilovs. Gribo tev uzdot jau tājumu, ar ko sastopos arī savā praksē *Zirgu pastā*: vai, izglītojot jaunu cilvēku mākslās, ir jāmaca amats vai jāveido viņš par personību, kas ir radoša?

Andris Freibergs. Jautājums ir ļoti, ļoti gudrs.

P.K. Ir cilvēki, kas skaidri pasaka: es mācu tikai amatu, viņiem jāzina šādas lietas. Brīžiem tur nekādu spožo rezultātu nav, bet brīžiem izdodas ļoti labi.

A.F. Vienu es tev varu pateikt uzreiz – to augstskolai atvēlēto gadu ir šausmīgi maz. Ja tu netrenēsi viņos to skunstnieka gēnu... Amatu viņi apgūs! Es atceros, ka Zīgfriids Kalniņš [kādreizējais Nacionālā teātra direktora vietnieks] rājās, ka jaunie scenogrāfi nezina, kur ir šņorbēniņi, kas ir proscēnijs. Es teicu: paies nedēļa teātrī, un viņi to zinās! Protams, būtu labi, ja viņi zinātu arī tās tehniskās lietas. Bet mana pilna pārliecība ir tā, ka galvenais ir viņos trenēt radošās lietas, to skunsti. Lai viņi saprastu, ka ūdens nav tikai tas, ko mēs dzeram, ka tā ir saule rasas pilienā, ka ikkatrai lietai ir sava dzīve. Ja es skatos uz šo krūzīti, vai es tur tikai to krūzīti arī redzu, vai es ar viņu kā ar līdzīgu – banāli sakot, dvēseļu līmenī – sarunājos. Un man vairs nav

garlaicīgi, es varu ar to krūzīti būt kopā visu dienu. Teātrī tik svarīgs ir šis lietu kults – kā no mazām detaļām audzēt ideju. Tāpēc mana pilnīga pārliecība ir, ka māksla studentiem «jāmasē iekšā», cik vien var.

P.K. Tātad attīstīt viņos radošumu tev ir galvenais?

A.F. Jā.

P.K. Bet vai tev ir kādi indeksi, kādi parametri, pēc kuriem iestājesāmenu laikā ieraugi – jā, šis cilvēks būs lietas-koks?

A.F. Sāksim ar to, ka izglītība ir investīcijas ilgtermiņā. Sākumā, iestājesāmenos, ir ļoti grūti. Pieredze rāda, ka

tu vari aprakstīt – ne jau konkrētus uzdevumus, bet tos principus, ko tu lieto?

A.F. Tie ir mazi uzdevumi – kā uz skatuves attēlot jūru, kā attēlot lidojumu, kāpnes uz debesīm. Šādi stāsti par priekšmetiem, ļoti neciliem, sadzīviskiem priekšmetiem – par zīmuli, teiksim. «Reiz dzīvoja zīmulis...» Kristiāns Brekte kādreiz uztaisīja videoklipu: «Reiz dzīvoja iesaiņojuma kaste...» Viņa bija visiem lieka, kaut kur mētājās, bija bēdīga, nokļuva trolejbusā, kur visi to spārdīja, un beigās tika Getliņos, satika otru kasti, un viņas dzīvo laimīgi vēl šobaltdien!

Nu, īsi sakot, jāsaprot, ja viņi kaut ko

PIEREDZE RĀDA, KA NEGLĪTAIS
PĪLĒNS KĻŪST PAR KAUT KO
IZCILU, BET TEICAMNIEKI
NEPARĀDA NEKO SEVIŠĶU

neglītais pīlēns kļūst par kaut ko izcilu, bet teicamnieki, gluži otrādi, neparāda neko sevišķu. Jo divreiz divi ir četri... Bet gribas jau to neapaļo summu. Manuprāt, nenormāli svarīgi ir pareizi iesākt. Tas būtu pirmais kurss. Tā kā tagad man fizisko spēku vairs nepietiek, es gribu būt viņiem līdzās tieši pirmajā kursā.

P.K. Vai tie ir noteikti uzdevumi? Vai

ieliek tajā skatuves kastē, tad tai plintei ir jāiet vaļā.

Šogad Prāgas kvadriennālē bija mūsu studentu izstāde, atgriezāmies ar zelta medaļu. Man sākumā bija šaubas, jo tā nebija tīra scenogrāfija. Tie bija uzdevumi, ko varētu nosaukt par burtiem vai vārdiem, no kuriem pēc tam var veidot teikumus un stāstus. Kvadriennālē tie



Monika Pormale, Andris Freibergs un Gundega Laiviņa Prāgas kvadriennālē 2015. gadā. Foto – no personiskā arhīva



Artūrs Arnis. Beckett Play. Foto - Artūrs Arnis

mazie darbiņi – Džuljetas balkons, Hamleta krēsls – bija tiešām izcili. Par provi, Džuljetas balkons kā bērnu gultiņa, un Romeo stāv uz tām redelītēm. Vai politisks risinājums – *Mein Kampf* un *Kapitāls* blakus – kā Monteki un Kapuleti.

P.K. Es tomēr gribētu, lai tu atgriezies pie tiem principiem. Šobrīd mākslā valda tas, ko sauc par metaforisko domāšanu. Vai tas ir tas, ko tu kultivē? Mani ilgus gadus satrauc, ka scenogrāfi uz skatuves taisa metaforas, kurām aktieris vairs nav vajadzīgs.

A.F. Šapiro to sauca par skatlogu scenogrāfiju. Tas ceļš ir perfekts, tas raksturo telpu. Otrs ceļš ir, kad scenogrāfija atklājas izrādes procesā, izrādes laikā aktieris ietekmē telpas likteni un otrādi. Tā jēga un ideja rodas pašā izrādes procesā, nevis tiek izdomāta kabinetā, darbistabā, zālē.

Tās metaforas... Ja veras priekšskars Šekspīra traģēdijai un uz skatuves ir giljotīna, tad to priekškaru tūlīt var taisīt ciet. Bet, ja tā pati giljotīna karājas Paula Putniņa komēdijai, tad tas var būt smieklīgi.

Ir jābūt mācai smieties, kad būtu jāraud, un raudāt, kad jāsmejas. Šapiro reiz iestudēja kādu padomju lugu, kur varonei bija garš un patētisks monologs par traģiskiem notikumiem. Un Ādolfs lika aktrīsei ēst pončiku un runāt. Aktrīse ēd pīrāgu un raud – un viss nostājas savā vietā.

Redzi, arī šo mazo uzdevumu jēga ir atbrīvot studentus no sadzīviskas domāšanas. Lai viņi saprot, ka teātrī ir iespējams viss, ka teātris nav tikai dzīves ritma spogulis. Tas spogulis ir jāsadauga vai jādeformē.

P.K. Ko tu saki par to, ka pēdējos gados ir prasība iet ārā no teātra telpas, strādāt cehos, industriālajās telpās un tamlīdzīgi? Vārdu sakot, teātris maina adresi.

A.F. Atklāti sakot, tas mani ļoti kaitina, īpaši pirmajosursos, kad viņi aiziet Bolderājas katakombās vai Karostā... Tur telpa ir vērtība pati par sevi. Tur nāk pretī šausmīgi iespaidīgas izjūtas. Tādā pamestā *Bolševičkas* ēkā, tur jau var darīt ļoti daudz ko, bet labāk – manā vecumā.

Bet sākumā jāiet trenēties tur, kur nav lāzeru sistēmas, kur nav jauno tehnoloģiju iespēju. Uzlikt uz mazaprikotas skatuves, uz tradicionālas skatuves kaut ko būtisku – tā ir jauda.

Ar ko atšķiras Prāgas kvadriennālē latviešu vai krievu scenogrāfija no amerikāņiem? Tradicionāli amerikāņiem cilvēks burtiski lido pa gaisu, viņiem ir tās tehnoloģijas. Bet mēs mēģinām to pasaules redzējumu sacerēt no nekā, padarīt telpu emocionālu. Tāpēc jau ir jēdziens – studentu teātris. Tur es redzu vienam krēslam desmit asprātīgus risinājumus.

Tas ceļš nabadzībā ir daudz garāks. Man, piemēram, uz datoriem nav labs

prāts. Ja es, teiksim, meklēju renesanses krūzi un, sasitis trīs pirkstus, to atrodu... Protams, šodien ir cits laiks un cits temps, bet tik un tā... Ja pa priekšu iet kaut kas racionāls, tad vizualitāte tiek lietota kā pašmērķis, lai tikai radītu efektu.

Ja es paskatos, kā strādā Monika [Pormale], abi Reiņi [Suhanovs un Dzudzilo] – viņi visu izrāžu tēlus ielaiž sevī. Ja tu sevi ar to identificē, tad tiešām naktīs nevar gulēt! Ja es domāju par *Nāves ēnā* un sajūtu ne tikai to, ka ledus gabals iet dziļāk jūrā, bet kūst, kļūst mazāks... ja tu to stāstu riktīgi ielaid sevī, pārdzīvojums ir daudz, daudz jaudīgāks. Man liekas, ka temps bieži vien izslēdz šādas mākslinieka iekšējās katarses iespēju.

P.K. Tagad Latvijā visur, arī mākslā prasa rentabilitāti. Tavi studenti beidz akadēmiju, sāk strādāt teātrī, un viņiem uzreiz jāzina starptautiskā konjunktūra, jāorientējas tirgū...

A.F. Manis teiktais absolūti neizslēdz šīs lietas.

P.K. Vai tu zini, kādā veidā šodien strādā jaunie režisori un scenogrāfi? Vai viņi ir līdzvērtīgi?

A.F. Tas ir tas vecais jautājums: tā ir scenogrāfa vai režisora ideja? Vai bērns ir tēva vai mātes ideja? Tas taču ir darīts kopā.

P.K. Vai viņi strādā kopā?

A.F. Savā laikā Māra Ķimele aicināja scenogrāfus uz *Zirgu pastu*, lai sapazīstinātu ar režijas studentiem, bet tas īsti



Artūrs Arnis. Šekspīra *Hamlets*. Foto - Artūrs Arnis

nesanāca. Un nesanāca tāpēc, ka viņiem pašiem jāatrod vienam otru. Šī savstarpējā... kā lai to pasaka... ietekmēšanās... sadarbība – tā atnāk pati. Nevar pateikt: tas ir labs režisors, tev vajadzētu ar viņu strādāt. Es to bieži vien salīdzinu ar mīlestības modeļiem. Cilvēciskais jautājums ir tik svarīgs!

Šapiro ir viens režisors, Elmārs Seņkovs pavisam cits, Pēteris Krilovs – atkal cits. Man kā profesionālim ir interesanti būt noderīgam vienam, otram, trešajam. Tā arī ir daļa no profesijas – māka ne pielāgoties, ne pakļauties, bet provocēt režisoru, paņemt no viņa to, ko viņš var dot, un iedot to, ko varu tikai es. Reizēm arī apvest režisoru ap stūri.

P.K. Vai tu esi dzinis studentus meklēt iespaidus dzīvē, atdarināt, kopēt detaļas vai tamlīdzīgi?

A.F. Anna Fibroka (*Viebrock*), vācu scenogrāfe, ir bukletos rādījusi, kā viņa reālus interjerus deformē, kā tie parādās kā mākslas tēli. Gan mūsdienu lugās, gan klasikā.

P.K. Ko tas dod?

A.F. Tas dod zināmu patiesības devu, nav jāizgudro velosipēds no jauna.

P.K. Kino es varu noteikt, kad aktieri spēlē dekorācijās. Jo tās bieži vien ir arhitektoniski nelogiskas, dzīvē tā nevar būt. Vai tu uz skatuves esi pamanījis, ka scenogrāfija varbūt ir tēlaina, bet nelogiska, absurda?

A.F. Absurds ir labi!

Es to sauktu par telpas dramaturģi-

ju. Ja ņem tukšu telpu, ar to var bezgala daudz izdarīt. Par mani te taisīja filmu, šausmīgi mocīja, mācību darbs arī bija tāds... ieturēts – kamera taču stāv. Un viņiem vajadzēja tukšu telpu. Es izdomāju, ka tā varētu būt Operas skatuve pirmdienā, kad nekas nenotiek. Tikai skatuve un gaismas, nekādi blakus priekšmeti. Tik jaudīga tā telpa! Tur visu var iztaisīt – debesis un elli, pavasari un rudeni. Nabadzībā ir tādas iespējas!

Bet uz tavu jautājumu es neatbildēju.

Tagad mums ar studentiem ir tāds uzdevums, mēs viņu drillējam ilgi un dikti: paņemam durvis, un ar tām jāuztaisa komēdija un traģēdija. Piemēram, durvis ir caurumi lūrēšanai. Komēdija. Traģēdija: tie caurumi ir sašauti ar «kallašņikovu». Tik liels stāsts klāt.

P.K. Vai Prāgā tev no konteksta kļuva skaidrs, kāda ir tā latviešu scenogrāfijas skola? Vai pats to var ieraudzīt?

A.F. Lai būtu īpaši izdevīgi mums pašiem, es teiktu tā: kvadriennālē bija ļoti daudz ekspozīciju un skolu, vairāk par 50, un lielākā daļa darīja tā: ņem to, kas ir labs, un atved uz Prāgu. Mūsu mērķis bija cits – mēs izdomājām virsuzdevumu. 13 iespējas Bulgakova *Meistaram un Margaritai*, ļoti atšķirīgas studentu versijas. Vai četri vienā – Bekets, Blaumanis, Šekspīrs, Čehovs – atrast tiem vienu struktūru. Teiksim, koku. Čehovam tas ir ķiršu dārzs, Be-

ketam – sazāgēts koks, Šekspīram, Blaumanim vēl pavisam kas cits.

P.K. Bet vai to var nosaukt par skolu, vai tai ir sava sistēma?

A.F. Sistēma ir.

P.K. Bet ar ko tā atšķiras? Teiksim, no krievu skolas?

A.F. Krievu skolai nav ne vainas. Agrāk man likās, ka kvadriennāle ir politizēta: kā tik braucam, tā medaļas. Bet tur ir liela patiesība: tai skolai nevar atņemt emocijas, juteklisko domāšanu. Pasaulē tas ir retums. Vācu teātris ar savu racionalismu ir atpazīstams, tas nāk no ekspresionisma, no tēlotājas mākslas. Skatītāji tur reaģē uz asām sajūtām.

P.K. Vai latviešu scenogrāfija nav kaut kur pa vidu?

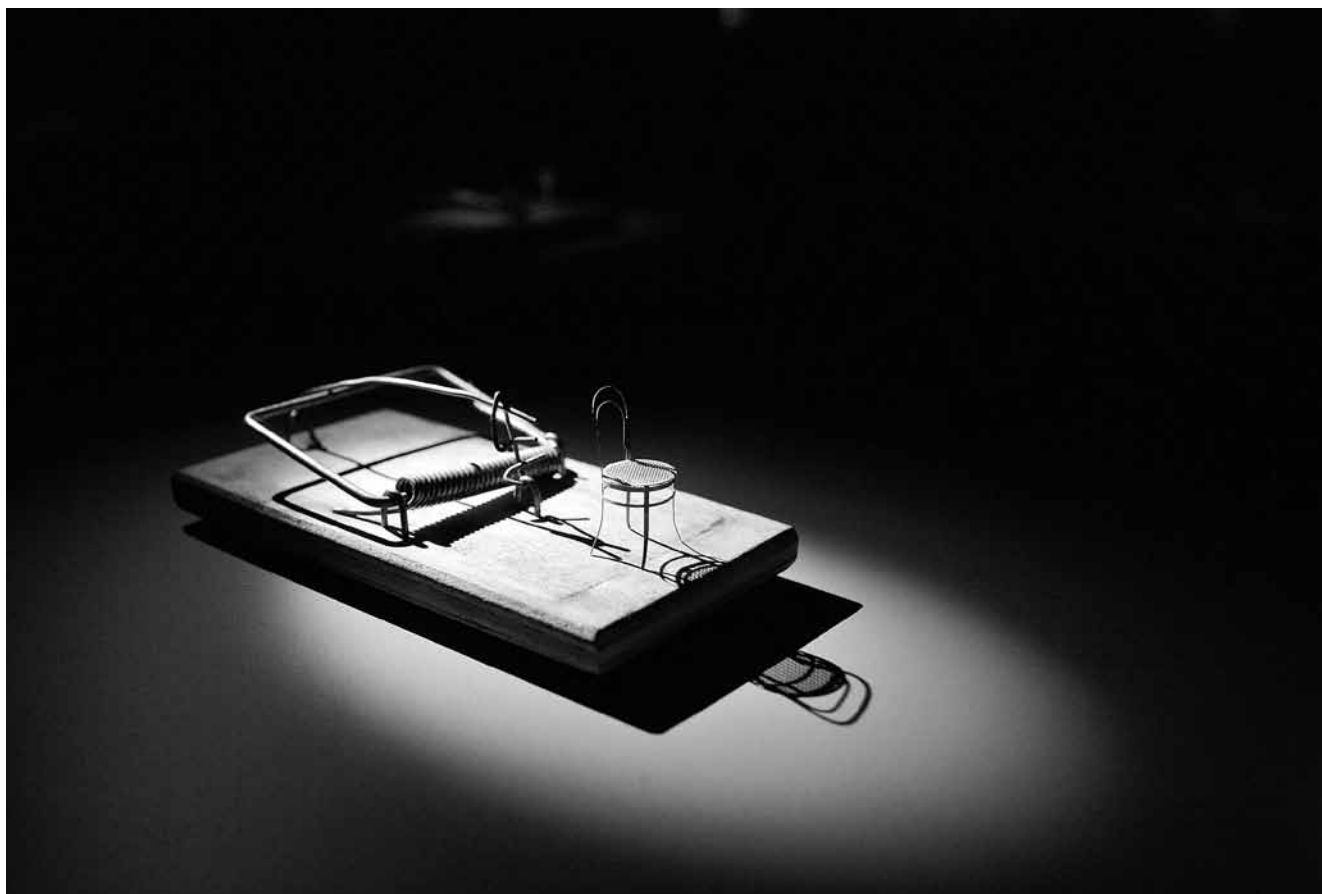
A.F. Droši vien. Mēs savā laikā Latvijā bijām laba kompānija – [Juris] Dimīters, [Marts] Kitajevs, [Gunārs] Zemgals, Freibergs, [Ilmārs] Blumbergs. Ļoti atšķirīgi, bet labs komplekts: Blumbergs ar saviem simboliem, idejām un koncepcijām, Dimīters ar grotesku un ironiju, Kitajevs ar lietu kultu, Freibergs ar arhitektūru un struktūru, Zemgals ar glezniecisko.

P.K. Bet kur tas latviskais?

A.F. Tur, ka es šajā zemē strādāju.

Prāgā ir svarīgi godīgā kārtā «izlekt», būt pamanītiem. Daudziem bločiņos ir ierakstīts: obligāti jāapskata Latvijas ekspozīcija.

Bet, ja man jāpasaka, kur tā sāls... tad es to nemaz tā nevaru pateikt. ■



Rūdolfis Balčiņš. *Hamleta krēsls*. Foto - Didzis Grodzs



Rūdolfis Balčiņš. *Nebijis priekšmets*. Foto - Didzis Grodzs



Dace Pudāne. Opera. Foto - Didzis Grodzs



Einārs Timma. Jūra. Foto - Didzis Grodzs

ANDRA FREIBERGA SKOLA PRĀGAS KVADRIENNĀLĒ

22. jūnijā *Archa* teātrī Prāgā notika Prāgas Scenogrāfijas kvadriennāles apbalvošanas ceremonija, kurā kvadriennāles rīkotāji šogad pirmo reizi piešķīra Scenogrāfijas skolotāja balvu un to saņēma izcilais latviešu scenogrāfs un LMA Scenogrāfijas nodaļas profesors Andris Freibergs. Balva piešķirta par

darbu, kas ir iedvesmojusi scenogrāfu paaudzes. «Daudzus gadus šī skolotāja vadībā Prāgā ir izstādīti izcili darbi. Tie vienmēr ir atjautīgi, dzīvi, poētiski un drosmīgi, apvieno labāko scenogrāfijas praksi un jaunas ietekmes, tie ir spēcīgi gan kā idejas, gan kā mākslas instalācijas», raksta Kvadriennāles rīkotāji. Par godu šim notikumam 22. jūnijā Prāgā notika Anitas Vanagas lekcija par Freiberga darbu un publikas saruna ar Andri Freibergu.

Starptautiska žūrija sadalīja zelta

medaļas 14 kategorijās, piešķīra galveno balvu – *Zelta Trigu* par labāko ekspozīciju, kā arī vairākas speciālbalvas. Latvija saņēma divas zelta medaļas un vienu speciālbalvu, bet Latvijas nacionālā ekspozīcija tika nominēta *Zelta Trigai*, un tas ir lielākais panākums kopš Latvija piedalās kvadriennālē.

Zelta medaļu saņēma Latvijas studentu izstāde *Sākums*, kuras kurators ir Andris Freibergs, iekārtojuma autore – Monika Pormale, bet darbu autori – Latvijas Mākslas akadēmijas Scenogrāfijas nodaļas studenti Māra Broka, Anna Ansonē, Līva Pulķe, Einārs Timma, Dace Pudāne, Gerda Šadurska, Liene Pavlovska, Rūdolfs Baltiņš, Evija Pintāne un jaunais scenogrāfs Reinis Dzudzilo. Visi izstādes darbu autori tika atzīti par daudzsolšākajiem jaunajiem scenogrāfijas talantiem. Žūrija uzsvēra, ka Latvijas studentu izstāde atspoguļo mācīšanās procesa jēgu un atklāj ceļu no pirmā gada līdz maģistram skaidri definētā pedagogiskā vidē. Šī smalkā izstāde rāda pirmās studentu idejas, kas pārtapušas satricinošos vizuālos konceptos. Darbu kopumam raksturīga izcila vizuālās domāšanas disciplīna un skaidrība.

Zelta medaļu par kopējo izrādes scenogrāfiju saņēma arī Latvijas nacionālā ekspozīcija *Pakļaušanās*, kuras autors ir režisors Vladislavs Nastavševs, bet kuratore – Latvijas Jaunā teātra institūta direktore Gundega Laiviņa. ■

Sadarbībā ar LJTI. www.theatre.lv

UN ĶERMENIS, , ĶERMENIS, , ĶERMENIS ,

Par «Olgas skolu»

INTA BALODE

S

kola ir pedagoģisks, politisks un garīgs jautājums. Ar Olgas Žitluhinas skolu esmu saskārusies no vērotāja pozīcijām un personīgi. Nevar viennozīmīgi teikt, ka Olgas audzēkņu darbos ir tieša «Olgas skolas» stila, dejas tehnikas un mākslinieciskās gaumes ietekme. Bet nav šaubu, ka Olga Žitluhina ar savām idejām un principiem «inficē» studentus un daudz plašāku ceļabiedru pulku. Daļa viņas audzēkņu varbūt noliegs skolotājas mākslinieciskās domāšanas ietekmi, jo piedzīvojuši gan priekus, gan asaras. Tomēr visiem ir skaidra attieksme pret Olgu un viņas darbu. Līdz ar to arī iespēja definēt sevi.

«Olgas skola» drīzāk ir tāda mākslinieka «rīku kaste» un «dzīves gudrību vācelīte», kas nonāk viņas skolnieku rīcībā ar iespēju tālāk darīt to, ko katrs vēlas. Jo brīvāk, jo labāk. Esmu dzirdējusi viedokli, ka Olga ir pārāk atvērta visam jaunajam un arī gana haotiska, lai būtu par iemeslu skolai kā formālai vai ideoloģiskai tradīcijai. Olga mudina studentus uz eksperimentiem, atgādinot, ka studiju vide ir tā drošā vieta, kur var atļauties. Vēlāk būs jādomā par naudu, politiku, statusu un vēl visu ko.

«Olgas skola» ir daļa no dejas mākslas attīstības procesa Latvijā. Viņa pati

nāk no tradicionālas dejas skolas – mācījusies Horeogrāfijas institūtā Ļeņingradā, dejojusi Padomju armijas deju ansamblī Budapeštā, strādājusi TDA *Liesma*, līdz ar to Olgas darbs vienmēr ir dialogā ar deju plašā izpratnē. Laikmetīgās dejas procesus mērot ar teātra vai citu nozaru oļektīm, var palaist garām būtiskus jautājumus, kas noteikuši tieši tādu dejas ceļu. Vienlaikus Olga un viņas audzēkņi pēdējā desmitgadē lielā mērā nosaka horeogrāfijas toni Latvijas

VIŅA IR LABA SKOLOTĀJA

«Tas, vai Olga Žitluhina ir laba horeogrāfe, vēl nav skaidrs, bet par viņas pedagoga talantu šaubu nav,» apmēram tāds bija izteikums, ko dzirdēju 2003. gadā, kad tikko sāku iepazīt laikmetīgo deju. Esmu apmeklējusi dejas tehnikas nodarbības Olgas Žitluhinas vadībā un varu apgalvot, ka tajās ikvienai kustībai ir jēga, motivācija un sajūta. Ir iespējams noticēt, ka katrs var dejojot, ikviens ķermenis ir īpašs un tā izpausme ir ceļš gan

IKVIENU CILVĒKU VAR «IEKOMPONĒT» LAIKMETĪGĀS DEJAS IZRĀDĒ TĀ, LAI NEIZSKATĀS PĒC AMATIERA

dramatiskajos teātros. Te atkal liela loma pedagogijai – mainījusies aktieru attieksme pret kustību, tās lomu un nozīmi; pieaug izpratne par to, cik daudz laika, darba un precizitātes tā prasa; mazinājusies izlīdzēšanās ar šarmu un improvizēšanu. Tomēr, lai arī cik finansiāli izdevīgs, redzams un novērtēts būtu kustību mākslinieka darbs teātrī, lielākā daļa horeogrāfu grib veidot savas izrādes un grib strādāt ar «īstiem» dejojājiem.

uz sevis iepazīšanu, gan jēgpilnu komunikāciju ar pasauli. Viņas pasniegšanas metodē ir daudz tēlu, atsaucē uz dzīvi un mākslu, kas ļauj saprast deju gan ķermeniski, gan arī pietiekoši abstraktā veidā. Turklāt ikvienu cilvēku var «iekomponēt» laikmetīgās dejas izrādē tā, lai neizskatās pēc amatiera. Vienlaikus profesionālie standarti tiem, kuri pretendē būt profesionāļi, ir dzelžaini. Cita starpā, Olgai ļoti patīk vārds «pretendē», ko viņa lieto ļoti ironiski.



Olgas Žitluhinas pieredze liecina, ka var arī nedejot, tikai laiku pa laikam sev jāatgādina, ka deja nav pilnībā tverama bez autoru, izpildītāju un skatītāju ķermeniskās pieredzes. Foto - no personiskā arhīva

Mana pretendēšana uz laikmetīgās dejas saprašanu sākās no vērotāja pozīcijām, tomēr sajūta, ka sāku saprast dziļāk, atnāca, pavadot pāris vakarus nedēļā uz deju grīdas. Nav jau tā, ka horeogrāfu saprot tikai, aizejot uz viņa klasi. Var arī nekad nedejot, tikai laiku pa laikam sev jāatgādina, ka deja nav pilnībā tverama bez autoru, izpildītāju un skatītāju ķermeniskās pieredzes. Brīžos, kad dzirdu režisoru un dramaturgu alkas mesties palīgā un padarīt laikmetīgo deju saprotamu, domāju par to, cik daudz pūļu horeogrāfi velta tam, lai neiekristu prāta un skaidrības lamatās, tādējādi nepazaudējot savu galveno profesijas dzinuli: runāt dejas un horeogrāfijas valodā; atrast veidus, lai dotu iespēju skatītājam nonākt citādas pieredzes laukā. Šo pieredzi tāpat var aprakstīt, apdziedāt un apdzejot, bet vismaz piecas minūtes pēc pieredzes, nevis septiņas minūtes pirms.

Olga Žitluhina vada Laikmetīgās dejas horeogrāfijas programmu Latvijas Kultūras akadēmijā (LKA). Viņa pasniedz raksturdeju un laikmetīgo deju arī Rīgas Horeogrāfijas vidusskolā (RHV), līdz ar to viņas skola skar ne tikai LKA studentus, bet zināmā mērā ietekmē arī jauno baletdejojāšu paaudzi. Daļa RHV absolventu Latvijas Nacionālās operas un baleta trupas vietā izvēlas studijas LKA, nolemjot sevi neprognozējamajam brīvmākslinieka liktenim. Olga Žitluhina ir pasniegusi meistarklases ASV, Krievijā, Meksikā, Ķīnā, Gruzijā, Eiropas valstīs. Esmu redzējusi, kā cilvēki nonāk viņas harismas varā. Meitene no Sibīrijas sekoja Olgai uz Rīgu, lai studētu LKA. Te notiek kāds īpašs ķīmiskais process. Varbūt pie vainas ir vārdu salikums «dinamiskā atbrīvošanās», ar kuru Olga raksturo savas klases? Cilvēki grib iemācīties būt tik brīvi, lai spētu kustēties, domāt un just ātri.

Lielākā daļa Olgas audzēkņu turpina pedagoga darbu. Olga nereti mēdz teikt, ka dejojot acīmredzami progresēja pēc tam, kad sāka mācīt citus. Pedagoģiskais darbs kā viena no būtiskākajām tālākizglītības formām ir neatņemama «Olgas skolas» sastāvdaļa. Viņas studenti ir arī skolotāji pirms studijām, studiju laikā un pēc tām. Mācīt dejojot (jo īpaši bērniem) vēl aizvien ir viens no visstabilākajiem darbiem, kas dod iztikšanu dejas nozares cilvēkiem. Un līdz ar to iespēju nodarboties ar mākslu. Bet dejošanai vajag arī grīdu.

CITPLANĒTIETE UN PARTIJA

Olga Žitluhina bez politikas nav iedomājama. Jau studiju laikā Ļeņingradā Olga kopā ar grupas biedriem iestājās par savu kursabiedru Sašu Kukinu. Viņa darbs neatbilda Padomju Savienībā astoņdesmito gadu sākumā pieņemtajiem standartiem, tāpēc tika lemts jaunajam censonim atņemt stipendiju. Ja mutvārdu vēsture nemelo, kursabiedru protests horeogrāfu pasargāja no soda, stu-

dijas tika pabeigtas un Saša Kukins kļuva par vienu no laikmetīgās dejas aizsācējiem Krievijā.

Politika turpinājās arī Latvijā, kad 1999. gadā Olgas Žitluhinas iniciatīvas dēļ tapa Laikmetīgās dejas horeogrāfijas studiju apakšprogramma LKA un 2003. gadā biedrība *Latvijas Profesionālās mūsdienīgu dejas horeogrāfu asociācija*. Bija skaidrs, ka uz valsts atbalstu bez profesionālās mākslas uzlīmes nav ko cerēt, bet profesionālis ir tas, kuram ir izglītība. 2014. gadā Olga izveidoja jaunu biedrību ar nosaukumu *Party* – ironiski, ka iecere bija reģistrēt biedrību *Partija*, taču uzņēmumu reģistrs neļāva šādu nosaukumu izvēlēties. Sanāk, ka «dejojāja partija», «šaha partija» u.c. ir pārāk politiski vārdu salikumi. It kā *Party* nozīmētu ko citu.

Olga Žitluhina ir Latvijas patriote, 2010. gadā saņēma Atzinības krustu, ir nepilsone. Izvēle turpināt būt šajā «citplanētieša» statusā (*alien* ir rakstīts Olgas pasē, kuru viņa labprāt izrāda ārzemniekiem) ir saistīta ar laika trūkumu (biežie braucieni neļauj būt bez ceļošanai derīgiem dokumentiem, bet pasēs gaidīšana mēdzot būt ilga). Tomēr vairāk gan runa ir par principu, jo 90. gados bija solīts citādi, jo ne tikai latvieši bija pret padomju režīmu, jo te ir arī viņas mājas. Biju klāt, kad Olga ar ASV dzīvojošo urugvajieti horeogrāfi Lucianu Ačugaru kopā smējās, ka abas izvēlas nenaturalizēties, jo uzskata, ka tāpat jau ir gana naturālas un diezin vai naturalizācija viņas padarīs vēl naturālākas. Olgas Žitluhinas dzīvē un darbā

DARĪT SEVI UN PASAULI LABĀKU

Viena no lietām, kas Olgu Žitluhina var sakaitināt visvairāk, ir tas, ja cilvēks dara mazāk, nekā spēj. Viņa redz cilvēku potenciālu un dara visu, lai tas tiktu izpausts un izmantots. Turklāt tas neattiecas tikai uz dejojājiem. Ikviens cilvēks viņas ceļā ir īpašs, ikvienā viņa redz unikālo, kas ir tā vērts, lai ar to dalītos. Olgai ikviens cilvēks ir mākslinieks, jo spēja redzēt ar atvērtām acīm un paust savu attieksmi radoši piemīt visiem cilvēkiem. Būt nepārtrauktā ceļā uz sevi kā labāku cilvēku un caur to darīt pasauli labāku.

Olga Žitluhina apzinās savu Skolotājas misiju, darbojoties Latvijai vēl aizvien jaunā dejas žanrā un ik dienu atgādinot, cik būtiski ir dzirdēt un sarunāties ar to trauslo un komplicēto būtni, ko sauc par ķermeni. Tomēr viņa laiku pa laikam smagi nopūšas, kad izrāde vai cits projekts jau atkal veicis tikai vai «tikai» izglītojošo funkciju. Iepazīstināšana bijusi veiksmīga, cilvēki nav nobaidīti ar nesaprotamību, bet darbs maz ticis vērtēts kā mākslas fakts un nereti nācies domāt arī par kompromisiem. Vai reiz būs iespēja būt «tikai» māksliniecei?!

Lai ko arī tas nozīmētu, redzu, ka Olga bieži ir «tikai» māksliniece un rosina citus tādiem būt – reizēm ar tiešu pozitīvu ietekmi, reizēm sakaitinot vai sarauddinot. Lielākā daļa (ja ne visi) Olgas audzēkņi, kas sevi ir pierādījuši kā patstāvīgi domājoši un oriģināli mākslinieki, vismaz reizi ar savu skolotāju ir pamatīgi salamājušies, sākuši jaunu ceļu, tad atkal izvērtējuši saņemto mantojumu

OLGA MUDINA STUDENTUS UZ EKSPERIMENTIEM, ATGĀDINOT, KA STUDIJU VIDE IR TĀ DROŠĀ VIETA, KUR VAR ATĻAUTIES

šīs lietas ir tikpat būtiskas kā spēja lieliski iemācīt dejas tehniku. Viņa nekaitrējas paust savu viedokli, jo «tas var ne tā izskatīties». Ja gribēs, viņa aizskries 9. maijā pie pieminekļa ar «baibuškām» parunāties, pat ja Kultūras ministrija ir Nacionālās apvienības pārraudzībā.

Reizēm Olga sevi vaino pie tā, ka ir sieviete. Olgas vienaudži kaimiņos – Lietuvas laikmetīgās dejas vilcējspēks Audronis Imbrass un igauņu Prīts Rauds – ir vīrieši, un pie viņiem dejas infrastruktūras un finansējuma situācija ir daudz labāka. «Olgas skola» runā par politiku un iemāca, ka pēc studijām nebūs nekādi abstrakti barotāji, pie kā varēs «piezīsties», nāksies meklēt, cīnīties par vietu zem saules. Tikai politikā nedrīkst aizmirst par galveno.

un atgriezušies normālās koleģiālās attiecībās. Zinu, ka šīs kaislības reizēm ir daļa no pedagoģiskās metodes, kas tika intensīvāk realizēta ar pirmajiem kursiem. Pieredze nav vienkārša, bet rezultāts ilgtermiņā tomēr pozitīvs.

«Olgas skola» ir būšana harismātiskas personības ietekmē, kur tiek jauktas un pārkāptas robežas starp privāto un publisko, darbu un dzīvi, atļauto un neatļauto. Tas ir atgādinājums par profesionalitāti, tāpat milzu apjoma darbu un atbildību it visā, kam ķeries klāt. Vienlaikus risinājums var būt arī ātrs, traks un spontāns. «Olgas skola» ir nebeidzams pedagoģisks darbs ar sevi un citiem. Tā ir zinātkāre un dzīves skaistuma jeb dejas meklēšana ik uz soļa. Tas ir mūžīgs nemiers. Un ķermenis, ķermenis. ■

KUR «AUG KĀJAS» MŪSU SAVDABĪBAI

Skolas un ietekmes dejas
izglītībā 20. gadsimta sākumā

DITA JONĪTE

Jaunāko laiku vēsturē Latvijā un citviet pasaulē ir gandrīz neiespējami nošķirt vai konstatēt – tieši kas, kad un cik daudz ir ietekmējis vienu vai otru parādību mākslā. Kaut gan, izsekojot, piemēram, laikmetīgās dejas horeogrāfes Olgas Žitluhinas radošajai un pedagoģiskajai darbībai, mēs droši varam konstatēt, ka, pateicoties tieši viņai, Latvijā aizvadītajos divos gadu desmitos ir attīstījusies gan dejas teātra tradīcija, gan caur viņas audzēkņiem citādu ceļu meklē skatuves kustība dramatiskajā teātrī.

Tomēr jāpatur prātā, ka dejas pasaule ir atvērta un vairums horeogrāfu ir gatavi meklēt un atrast arvien jaunus impulsus, idejas, iespaidus un pārdzīvojumus. Ne tikai Olga Žitluhina, bet arī viņas izaudzinātie horeogrāfi izmanto katru iespēju izbraukt ārpusē un iegūt kādas zināšanas un prasmes, nemaz nerunājot par to, ka studiju laikā topošie mākslinieki meistarklasēs un visdažādākajos studijuursos Latvijas Kultūras akadēmijā sastopas ar pedagogiem no visas pasaules.

Kā zināms, laikmetīgajā mākslā māksliniekam būtiski ir prezentēt oriģinālu ideju, nevis pierādīt, ka viņš spēj citu talantu perfekti nokopēt vai vismaz atdarināt. Daudzkārt, sastopoties ar notikumiem laikmetīgajā dejā, bijusi izjūta – jā, esam īpaši, oriģināli un tas iespē-

jams tikai pie mums. Arī tādēļ bija interesanti papētīt, kur «aug kājas» mūsu dejas teātra oriģinalitātei, kādas skolas un personības ieraugāmas skatuves dejas vēstures sākotnē.

PIRMAIS PROFESIONĀLIS

Dejas procesos pavisam skaidra aina paveras, mēģinot koncentrēt uzmanību uz 20. gadsimta sākumu. Tas ir periods, kad Latvijā līdz ar valstiskās neatkarības veidošanos pamazām arvien spēcīgāka top arī profesionālā dejas māksla. Šajā periodā īpaši izceļama Mārtiņa Kauliņa (1864–1928) personība un loma skatuves dejas profesionalizācijā. Mārtiņš Kauliņš ir pirmais latviešu izcelsmes baletmeistars, teātra deju skolotājs un profesionāls teātra horeogrāfs. Un, kā izrādās, – arī viņš mācījies un apguvis dažādus dejas stilus gan Latvijā, gan citur Eiropā.

Pirmo dejas izglītību – mācoties skatuves un viesību dejas – viņš iegūst A. Paļšecka baleta studijā Rīgā pie tā laika izcilākajiem vietējiem krievu un vācu skolotājiem. Taču profesionāli viņš papildinājis arī akadēmiskajā skatuves dejā. Dramatiskajā teātrī kā baletmeistars viņš debitē jau 1902. gadā, Rīgas Latviešu teātrī iestudējot krakovjaku, mazurku un mazkrievu deju. Viņš pats piedalās arī kā izpildītājs. Vēl pēc dažiem gadiem Jaunajā Rīgas teātrī, strādājot pie Aspazijas un Raiņa lugu iestudējumiem, dejiskajās ainās jau tiek

meklēta mērķtiecīgāka saskaņa ar lugas norisēm. Kā iespējams izlasīt tā laika aktuālajā presē, īpaši izteismīgas allaž bijušas velnu un raganu dejas.

Mārtiņš Kauliņš organizē arī baleta iespraudumus Operas izrādēs, pasniedz kustību un dejas nodarbības Jēkaba Dubura dramatiskajosursos. Un ar to vēl Mārtiņa Kauliņa darbības amplitūda neaprobežojas: viņš interesējies un vācis latviešu tautas dejas, veidojis jaunas horeogrāfiskās apdares un mēģinājis tās ieviest pat saviesīgajā dzīvē. Plašais dejas lauka apvārsnis un aktīvā interese par dejas mākslu, kā arī sastapšanās ar grūtībām un vajadzībām profesionālajā darbā, acimredzot arī briedināja ideju – dibināt profesionālu deju skolu, kurā būtu iespējams apgūt visdažādākos dejas žanrus. Taču Mārtiņš Kauliņš 1928. gadā tiek aizsaukts mūžībā, un savam laikam visnotaļ progresīvā iecere par plaša spektra deju skolu tā arī netiek īstenota.

KLASISKĀ BALETA SAKNES

Niša nepaliek tukša. Dažādu apstākļu sakrītības rezultātā Latvijā 1925. gadā ierodas Pēterburgas Marijas teātra soliste Aleksandra Fjodorova (1884–1972). Kā raksta baleta vēsturniece Ija Bite – kad viņa uzņemas baleta trupas vadību, Nacionālā opera A. Fjodorovas personā «iegūst baletmeistari, pedagogi, repertori, primabalerīnu, autoritāti, paraugu un elku...»¹ Dažu gadu laikā Latvijas



Felicita Ertner (1891–1975).



Aleksandra Fjodorova (1884–1972)



Mārtiņš Kauliņš (1864–1928)

profesionālais balets uzņēma pavisam stingru kursu. Tiek nodibināta valsts baletskola, iestudēti lieli baleti ar Mihaila Fokina, Mariusa Petipa un Ļeva Ivanova horeogrāfijām un izaudzināta spēcīga baletdejojotāju paaudze. Tā kopš 20. gadsimta 20. gadu beigām Operas namā iespējams runāt par spēcīgu profesionālā baleta trupu.

Atšķirībā no dramatiskā teātra un modernās dejas, Latvijā klasiskās dejas virziens jau no pirmsākumiem balstījies un attīstījies krievu skolas ietekmē. Krievijā gan akadēmiskā dejas ienāk caur franču kultūru. Taču arī šeit nevar apgalvot, ka ietekmes un skolas strādātu tikai vienā virzienā: jāatceras fakts, ka aizvadītā gadsimta sākumā mākslinieki brīvi ceļo pa visu pasauli, izmantojot iespēju papildināt gan savas zināšanas, gan prasmes.

Padomju gados, pateicoties tam, ka režīms baleta mākslu principiāli atbalstīja, krievu baleta skolas tradīcija varēja dzīt tik spēcīgas saknes. Vienas skolas absolūto prioritāti veicināja arī ceļošanas ierobežojumi. Rezultātā bija iespējams pieredzēt, ka Rīgā izaug īstas baleta leģendas – Aleksandrs Godunovs, Māris Liepa un Mihails Barišņikovs. Lai iegūtu personības brīvību un augtu savā varēšanā un iespējās, Godunovs un Barišņikovs gan 70. gados viesizrāžu laikā palika Amerikā.

Tikmēr šodien Latvijā, kaut arī Nacionālās operas balets tiecas savam repertuāram piejaucēt moderno deju, klasiskajā repertuārā joprojām rūpīgi tiek kopta tā dēvētā Pēterburgas jeb Agripinas Vaganovas skola, bet skatītāju pieprasītākās vēl aizvien ir tieši tās izrādes, kurās ir gulbji un princeses. Grūti paredzēt, vai situācija principiāli mainīsies, ņemot vērā faktu, ka līdzās

Rīgas Horeogrāfijas vidusskolai vairākās Latvijas mūzikas un mākslas skolās teju desmit gadus tiek realizētas arī dejas programmas, dažviet pat nodibinātas deju skolas. Profesionālās dejas izglītības programmas ir gan Latvijas Kultūras koledžā, gan Latvijas Kultūras akadēmijā. Tas liecina, ka profesionāla skatuves dejas var būt arī tā, kas nav balets.

SKATUVES KUSTĪBAS PAMATLICĒJAS

Zīmīgi, ka gan vēsturē, gan joprojām mūsdienās spēcīgāko deju skolu un virzienu priekšgalā bijušas tikpat spēcīgas personības. Tādas bija gan jau pieminētie Mārtiņš Kauliņš un Aleksandra Fjodorova, gan vēl viena – ar dramatiskā teātra skatuves kustību jo cieši saistīta – Felicity Ertner (1891–1975).

Dailes teātra sākotnēji būtiska ir režisora Eduarda Smilģa radošā enerģija un fantāzija, kas komandā ar visiem pārējiem māksliniekiem veido izrāžu oriģinālo stilu un tēlu. Un šajā radošajā kopdarbā ļoti svarīgs ir kustību konsultantes jeb, kā šodien tas tiktu apzīmēts, – horeogrāfes Felicitas Ertneres ieguldījums.

1912. gadā Felicity Ertner aizbrauc studēt uz Pēterburgu. Tur tiek izdzīvots ļoti piesātināts laiks – kultūras dzīve mutuļo, mācību programmās iepazīstamas Eiropas progresīvākās mācības. Ertner skolojas gan Pjotra Leshafta Augstākajos sieviešuursos, gan Fiziķu audzināšanas institūtā. Te Felicity Ertner arī iepazīst Žana Žaka Dalkroza un Fransuā Delsarta izstrādātos principus, kas lielā mērā ir pamatā skatuves kustībai Dailes teātra darbības pirmajos gadu desmitos, kad Eduards Smilģis nodarbojas ar jaunu formu meklēju-

miem. Pēterburgā Ertner pabeidz arī Sofijas Aueres, Aisedoras Dunkanes audzēknes, ritmiskās vingrošanas un plastikas studiju.

Pēc tam, kad 1921. gadā Dailes teātrī darbu sāk Felicity Ertner, jaunizveidotajā aktieru studijā pēc Dalkroza un Delsarta metodes tiek attīstīta ritma izjūta un skatuviskās ķermeņa kustības, kā arī mācītas latviešu un cittautu raksturdejas. Apmācībā akcents tiek likts uz nepieciešamību atrast harmoniskas attiecības starp runāto vārdu un kustību telpā. Savukārt iestudējumiem dažkārt tiek pārņemts kustību pārņēmers, ko, ar šodienas aci vērtējot, drīzāk gribētos dēvēt par vēlmi nebaidīties eksperimentēt un meklēt visdrosmīgākos kustību risinājumus. Domājams, tādēļ jau varam šodien runāt par oriģinālu modernisma virzienu Smilģa Dailē.

Felicitas Ertneres un viņas darba turpinātājas Ērikas Ferdas «Dailes skola» būtisku lomu spēlējusi Roberta Līgera radošajā biogrāfijā. Tur iegūta izpratne par skatuves kustību un ķermeņa nostādīšanu bijis pamats Rīgas pantomīmas aktieru apmācībā. No Līgera pantomīmas savukārt izauga cits dejas avangardists – Ansis Rūtentāls, kas vēlāk izveidoja savu kustību teātri. Abi šie studijtipa teātri savulaik strādāja augstā mākslinieciskā kvalitātē, un pamatoti tos varam dēvēt par pirmsākumu šodienas laikmetīgajai dejai.

Šie biogrāfiskie nogriežņi un vēsturiskie līkloči uzrāda vien spilgtākos pieturpunktus Latvijas dejas skolu kartē. Taču arī mazajos sānceļos un krustceļos iespējams satikt gudrus un savā pārlicībā stiprus māksliniekus. ■

¹ Bite I. Latvijas balets. R., 2002, 45. lpp.

REŽISORS IR ATKĻĀJĒJS

Ar Rēziju Kalniņu sarunājas
Maija Svarinska

R

unāt ar Rēziju Kalniņu mani rosināja un arī provocēja viņas monoizrāde

Oskars un Rozā dāma, kas ir aktrises pirmais skatuves darbs pēc diezgan ilgās prombūtnes Krievijā. Rosināja, jo ļoti patika. Provocēja, jo izrāde ir radījusi arī pretējus viedokļus, to kategoriski nav pieņēmuši citi kolēģi. It sevišķi mulsināja salīdzinājums ar Nacionālā teātra izrādi *Prāts*, kas, domāju, ir principiāli cits stāsts. Varbūt manai neizpratnei atslēgas vārds ir – ticība? Tas kļūst arī par vadmotīvu sarunai ar Rēziju Kalniņu.

Vai pareizi sapratu, ka *Oskars un Rozā dāma* ir izrāde nevis par nāvi, bet dzīvi?

Pilnīgi trāpīts. Tiesa, es neuzdrošinos nosaukt šo darbu par izrādi, es teiktu – tas ir stāsts, kas tiek vēstīts Dailes teātra kamerzālē. Vārds «izrāde», es tā pārdomāju, ir saistīts ar jēdzienu «rādīt», tā ir savā veidā «izrādīšana», tas, kas ir vērstis uz āru, mazāk vai vairāk – izklaide. Bet *Oskars un Rozā dāma* ir vēsta uz iekšu, proti, es to uztveru kā kalpošanu Dievam, kā liecināšanu par Viņu. Vienlaikus tā ir arī pateicība, un ne tikai Augstākajam, bet arī režisoram un Dailes teātrim, kas deva mājvietu šim stāstam. Stāstam par dzīvi, jo ne jau smaga slimība, puisīša nāve ir tā

galvenā tēma. Mazais cilvēciņš nodzīvo apbrīnojami pilnvērtīgas, skaistas divpadsmit dienas, kas devušas viņam mūžīgās mīlestības gudrību un spēku.

Kam pieder ideja par šo iestudējumu?

Man. Tā dzimusi Novosibirskā. Tur bija izrāde, par ko draugi pastāstīja, un sapratu: ja vēlos kaut ko darīt uz skatuves kā aktrise, šis ir tas darbs, ar kuru noteikti gribētu dalīties. Rīgā uzrunāju Viesturu Meikšānu. Pēc izrādes *Mihails un Mihails spēlē šahu*, kuru diriģēja Ainārs [Rubīkis], sanāca pagara saruna, un es sapratu: lūk, Viesturs ir tas cilvēks, ar kuru es gribētu iet kopā šo ceļu. Divus mēnešus tad arī bijām kopā.

Vai izrādē ir arī tavas režija?

Teikšu tā: es ieguldīju novērojumus. Vēroju puikas uz ielas, braļa dēlus, skatījos dokumentālās filmas, lasīju stāstījumus internetā. Taču vienlaikus manī bija ļoti stingrs nosacījums – ļauties režisoram, nevis sev pašai. Man ļoti patika viss, ko Viesturs piedāvāja, uz ko rosināja. Jā, protams, var teikt, ka tas ir kopdarbs, tomēr vēlreiz gribu uzsvērt: veicot aktiera uzdevumus, tie strikti jānodala no vēlnes režisēt.

Tava pēdējā izrāde, ko spēlēji Daīlē, pirms aizbraucāt uz Krieviju, bija...

Es par Rēziju. Tas bija punkts pirms pauzes.

Tolaik spēlēji tik daudz dažādu lomu, kāpēc uzveica vēlme doties prom?

Katrā lomā, katrā izrādē man bija tāda sajūta, ka es atdošu, neteikšu – visu, bet atdošu daļu no sirds, no dvēseles, domām, apziņas, arī no laika. Un, ja pēc vairākām lomām tu esi bīdīta mīlulišu un nemīlulišu kārtā, pēkšņi pārņem sajūta, ka... apnicis. Saproti, ka varbūt manis ir par daudz.

Tāds ir zvaigznes statuss.

Tieši tā. Tevi ieceļ šajā zvaigznes statusā, bet pēc tam tos starus tā kā rauj nost. Es taču pati sevi par zvaigzni nepadarīju. Un nepadaru. Es vienkārši daru savu darbu. Un to, kas man šā darba izpildei ir dots, tērēju ar pilnu jaudu, tādējādi izpaužot arī sevi. Izpaužu, gūstot gandarījumu, piedzīvojot grūtības, taču bez ciņas nav uzvaras, vai ne? Un tad pēkšņi vienā brīdī saproti vai izjūti, ka tevis ir par daudz vai ka tu paliec... Tad nevilus apstājies, visu pārdomā un secini, ka kaut kas ir jāmaina.

Vai Novosibirskas mākslas dzīvē Putina laikmetu izjutāt?

Nē, visus šos gadus mēs neko neizjutām, kamēr nesākās problēmas ar Novosibirskas operu. Kaut gan mēs drīz vien jau bijām prom. Kad Ainārs pēdējo reizi diriģēja *Tanheizeru*, mēs satikāmies ar iepriekšējo teātra vadību, kā arī ar kolēģiem, režisoru [Timofeju Kuļabinu], un viņi izstāstīja, kā tas viss ir bijis. Izrādās, ka arī mūsu nevainīgā *Mesa* tika «likvidējamo izrāžu» sarakstā. Dota pavēle dabūt nost direktoru,

un, lai to panāktu, izmanto kaut kādas fanātiķus, kam nav nekādas sakarības ar ticību, reliģiju, pārliecību. Prasts politisks gājiens. Bet tādā vispārīgumā, pasaules kontekstā, man šķiet, ka notiek pēdējā cīņa. Tā agresija taču ir tik izteikta visās malās. Kā krievi saka: *tu-postj vilezajet* (trulums lien ārā – red.)

Kas bija tas brīdis, kad saprati, ka gribi būt režisore?

Oi, to es joprojām nesaprotu. Bet zinu, ka esmu tas režisors, kurš nomirst aktieros. Man ārkārtīgi lielu gandarījumu sniedz tas, ka redzu, kā mēs būvējam kopā izrādi un kā tā sāk pārvērsties viņu izrādē. Gandarī arī viņu prieks. Aktrises darbā tādu attieksmi neizjūti. Tur principiāls ir lomas veikums, skatītāju aplausi, bet tas, vismaz personiski man, nekad nav devis tādu gandarījumu kā režisora darbs. Taču pateikt, kā nonācu pie režijas, nespēju. Ainārs mani vienīgi palūdza, vai nevarētu iestudēt *Mesu*, jo pirms tam viņam palīdzēju veidot dažus koncertus. Nebija tā, ka uzreiz teiktu: jā, darišu. Taču, klausoties mūziku, iedziļinoties tekstā, man parādījās bildes, dzima atbildes, un tad ir tas brīdis, kad vienkārši sāk visu īstenot. Ļoti svarīgi arī saprast, kas ir tas galvenais kodols, uz ko varam virzīties kopā.

Proti, ir svarīgi saprast, kā vārdā?

Jā, absolūti. Citādi neko nevarētu veidot. Tā ir garīgā vertikāle. Bez tās nav jēgas.

Saprotu. Tu esi bijusi aktrise, bet režijas skolas tev nav.

Es arī saprotu, ko tu gribi teikt. Respektīvi, man nav diploma kabatā. Taču divdesmit gadus es strādāju teātrī ar dažādiem režisoriem un 50 procentus no lomas es režisēju pati.

Notiek vairāku cilvēku strīds. Kas tev pateiks priekšā, kā veidot mizanscēnu uz skatuves?

Dzīve. Dzīve saka priekšā. Ja tas ir smags strīds, nekad cilvēki nebūs kopā. Viens, teiksim, atrastos virtuvē, otrs staigātu no istabas uz virtuvi, cits atkal būtu tepat – mūsu priekšā. Tā ir dzīve. Mums uz skatuves jāmēģina izvairīties no skatuves loģikas, jo dzīve nav loģiska. Līdzīgi māca arī Pjotra Fomenko skola. Piemēram, «es tevi milu» – tie ir tikai vārdi. Sakot tos, var domāt pilnīgi kaut ko citu. Vai cits piemērs. Var pajautāt, vai esi aplīcis šallīti, un ar šo jautājumu pateikt: es tevi milu. Dzīve māca. Māca redzēt. Dzīve ir kā režisors.

Dzīve ir kā režisors, tomēr māksla ir māksla.

Tad atbildi man, kas ir māksla?

Māksla ir (ilgi domāju)...

Redzi (*rāda aiz loga*)... tā ir tur. Kas ir tas iemesls, lai cilvēks skatītos nevis to ainavu, kas ir ārpusē, bet, lūk, šo (*rāda uz gleznu pie sienas*)? Objektīvi aiz loga mēs redzam to pašu, taču gleznojot izpaudīsies tas, kas ir būtisks mūsu iekšējai pasaulei. Vai tie ir nokalnuši koki bez lapām, vai, gluži otrādi, koki,

kaut kaili, taču priecīgi, atbrīvojušies no lapām, gaida sniegu. Saproti? Man liekas, ka māksla ir Dieva radība cilvēciskotajā interpretācijā.

Šajā kontekstā man principiāli šķiet precizēt: veidojot mākslas darbu, tu gribi kalpot Dievam?

Jā, protams.

Līdz ar to mani ļoti interesē, ko tu jūti mūsdienu pasaulē un ko tev personiski ir svarīgi pavēstīt skatītājiem?

Par šīs dienas pasauli? Zini, atkal mēs nonākam pie tā, ka māksla, uzsveru – māksla, runā par mūžīgām tēmām, kas nemainās atbilstīgi laika gaitai kā mode. Kas ir mūžīgs? Dievs ir mūžīgs, mīlestība ir mūžīga. Cīņa arī ir no pirmsākumiem. Cīņa ar un par krituša-

Vai piekriti tam, ka mūsu jaunā režisoru paaudze ir ļoti gaiša?

Pilnīgi piekritu. Var just, ka tā ir cita paaudze, ka tās ir citas dvēseles, ar citu, ar kaut kādu – lai viņi piedod šo lielo vārdu – citu misiju. Es nesaku – misijas apziņu, bet citu misiju.

Kā tavs režijas ceļš atveda tevi uz Nacionālo teātri?

Vispirms Ojārs Rubenis mani vienkārši uzaicināja iestudēt Nacionālajā teātrī kādu izrādi, kas man patiesi ir liels pagodinājums, turklāt tas ir teātris, kur pavadīta bērnība. Bet ar konkrētu priekšlikumu nāca Ieva Struka. *Cilvēks, kas smejas* ir muzikāla izrāde, mans paps [Imants Kalniņš] rakstīja tai mūziku vēl pagājušā gadsimta 70. ga-

KAS MAN VIENMĒR IR BIJIS SVARĪGI? ATTIECĪBAS AR DZĪVO DIEVU. UZSVERU – AR DZĪVO DIEVU

jiem. Kas man vienmēr ir bijis svarīgi? Attiecības ar dzīvo Dievu. Uzsveru – ar dzīvo Dievu. Un kas ir dzīvais Dievs? Tā ir mīlestība.

Tavi vārdi daudziem noteikti ir izaicinājums, arī taviem kolēģiem.

Maija, bet vai ir bijis kāds brīdis, kad es neesmu izaicinājusi? Mani tas nebaida. Turklāt man tas liekas pavisam normāli: es sevi neesmu radījusi, esmu radīta, Dievs mani mīl, un es gribu Viņu mīlēt.

Kā esi kļuvusi tik ticīga?

Šī sēkla iesēta jau bērnībā, mamma [Helga Dančberga] katru gadu veda mūs uz Ziemassvētku dievkalpojumiem. Bet, kad māsas pirmais vīrs traģiski aizgāja bojā, mēs iepazināmies ar brīnišķīgu mācītāju Valdi Baltruuku un, domāju, caur viņu Dievs mūs arī uzrunāja. Un mūžam atceros tieši to tekstu, ko viņš citēja. Kad māsiņa jautāja Valdim, kur tagad ir Juris, viņš atbildēja – es nezinu, bet rakstīts ir tā. Un mūžam atceros tieši to tekstu, ko viņš citēja no Jaunās Derības.

Skumji, ka daudziem ticība tik ļoti krīt uz nerviem.

Ne jau daudziem, bet vienvienīgam, tikai izpauž to caur daudziem. Tā taču ir cīņa, un, jo vairāk sit, jo labāk saproti, ka tas ir īstais ceļš, pa kuru jāiet.

Bet kā tu raksturotu režijas profesiju, kas ir režisora īstais ceļš?

Droši vien katrs savu iemeslu dēļ ir izvēlējies režisēt, iestudēt. Bet man tas būtībā ir būt atklājējam, kas atklāj tēlus, tēmas, aktierus – pašiem priekš sevis. Tā kā atvērējs vai atklājējs. Jo Radītājs jau mums ir viens.

dos, šim uzvedumam toreiz vajadzēja tapt Liepājas teātrī. Bet kaut kādu iemeslu dēļ tas nenotika, un tagad, lūk, Ieva piedāvāja šo ideju realizēt man, kas šķiet pilnīgi loģiski, saprotami. Mūzika, dziesmu teksti, dramaturģija (pēc Viktora Igo romāna motīviem libretu sarakstījis Viks – red.) – es to patiesi sa- jūtu.

Par muzikālo daļu atbild Ainārs Rubiķis, bet kas ir scenogrāfs?

Mihaels Kramenko no Izraēlas. Viņam man ieteica [gaismu mākslinieks] Igors Kapustins, kam ir laba gaume. Uzrunāju Mihaelu, sarakstījāmies, un, kad viņš atbrauca uz Rīgu, ātri vien sapratu, ka runājam vienā valodā, tāpēc, starp citu, uzaicināju veidot kopā arī *Jevgeņiju Oņeginu*, ko Zigmārs Liepiņš piedāvāja iestudēt mūsu Operā. Bet horeogrāfe ir Ilze Ziriņa. Tā ka mums tagad ir laba radoša komanda. Taču galvenais – brīnišķīgi veicas ar aktieriem. Pati esmu aktrise un zinu, kā es vēlētos, lai ar mani strādā. Visi viņi, lai kurai paaudzei piederētu, man kļūst par bērniem. Un, kad atnāks pirmizrādes diena, man būs grūti no viņiem šķirties.

Kad Laurai Grozai-Kīberei jautāju, ar ko vieglāk strādāt, viņa teica, ka ar vīriešiem. Un tev?

Nevaru pateikt. Tāpēc, ka man darbā neeksistē vīrieši un sievietes. Es uz skatuves nespēju to nodalīt, es redzu tikai un vienīgi tēlus, tos tēlus, kādiem jābūt, lai nonāktu caur viņiem līdz kādam klusumam vai līdz kādai atklāmei.

Tāpat tu caur tēlu virzies uz režijas kodolu?



Rēzija Kalniņa: «Katra ģimene ir sava maza valsts, un no tā, kā mēs mākam vai mācāmies to pašu tuvāko pieņemt, mīlēt, ir atkarīga arī mūsu kopējā nākotne». Foto – Matīss Markovskis



Rēzija Kalniņa: «Man ārkārtīgi lielu gandarījumu sniedz tas, ka redzu, kā mēs būvējam kopā izrādi un kā tā sāk pārvērsties viņu izrādē». Kopā ar Normundu Laizānu (no kreisās) un Uldi Anži. Foto – Matīss Markovskis

Jā, tā ir. Es izeju cauri visām lomām, pilnīgi visām. Es redzu, kā strādā mans vīrs. Viņš iziet cauri katrai instrumentu grupai, katram instrumentam. Diriģents taču savā veidā ir režisors. Un es arī – neieciņķējos uz vienu lomu, vienu likteni, kas man ir raksturīgi kā aktrisei. Manā priekšā ir liels orķestris, katram ir savs instruments, un man jāpalīdz, lai šie instrumenti atskaņo to mūziku, to skaņdarbu, kas ir izrāde, – vai nu tā būtu kāda simfonija, vai oratorija, vai sonāte. Tāpēc esmu ļoti pateicīga mammai, ka man ir muzikāla izglītība, jo viņa mums lika mācīties un pabeigt Jāzepa Mediņa mūzikas skolu. Es izjūtu vārdu, intonāciju kā melodiju, man ļoti svarīgas ir pauzes, temporitms. Un arī izrādi es dzirdu muzikāli, dzirdu kā skaņdarbu.

Mēs sarunājām ar tevi tikties pēc mēģinājuma ap pulksten diviem, bet tu jau pusdivos zvanīji, ka esi brīva.

Jā, es uzskatu, ka mums nevajag obligāti strādāt piecas, sešas stundas. Mēs izdarījām, kas bija saplānots, izdarījām tā, ka viss nu ir skaidrs un varam iet.

Izteikti rietumniecisks darba stils. Nevis «kamēr krīt», kas bieži vien ir raksturīgi krievu režisoriem.

Jā, esmu absolūti pret jebkādu varmācību. Tiesa, es varbūt maīsos, tā sakot, aktieriem pa kājām. Man ir vēlme dauzīties. Es jau nesēžu mēģinājumos, kur režisoram pienākas, – kaut kur zā-

lē pie galda. Atrodos uz skatuves, sēžu uz grīdas un visā notiekošā piedalos. Pēc kāda laika būtu jāveic aptauja, vai es nūdien netraucēju aktieriem, jo ir brīži, kad es pa vārdiņam, pauzītei, zemtekstiņam mēģinu bīdīt viņus, proti, tēlus, uz priekšu. Citiem vārdiem, mēs ar aktieriem vēl airējam kopā, bet nu drīz man būs viņiem jāatdod abi airi. Taču man pats galvenais mēģinājumu procesā ir ļaut aktieriem nepazaudēt prieku nākt uz darbu, ne-

sionāla attieksme pret savu darbu, tad katrā mēģinājumā var droši virzīties uz priekšu un ainu kopsavilkums uz skatuves nedraud ar kādiem nepatīkamiem pārsteigumiem. Jo tas iemācītais teksts ir atmiņā, bet, kad atveru savus pierakstus, redzu, kā tam jāskan, vai tas ir *pianissimo* vai *crescendo*, es redzu vārdu mūziku, līdz ar to saprotu, kā to vajag spēlēt uz skatuves – gan intonatīvi, gan ķermeniski. Iestudējot operas Novosibirskā, mēs arī

KĀ ĒVALDS VALTERS TEICIS, IR JĀBŪT ROTAĻAI

baidīties, neizjust atbildību. Jo, kā Ēvalds Valters teicis, ir jābūt rotaļai.

Kurā posmā tu nokāp no skatuves?

Kad jāsāk likt kopā lielākus «gabalus», uzlikt lielākas ainas.

Bet visa bilde tev ir skaidra jau no paša sākuma?

Jā, viss ir galvā: kā filma attīstās līdz galam. Un nav nekādu pārsteigumu, jo viss mēģinājumos ir pierakstīts. Aktieris visu pieraksta, proti, pieraksta zemtekstus, «virstekstus», darbības gaitu, kāpēc, teiksim, šeit pagriežos un eju vai, otrādi, – nekustos. Tā ir profe-

tā strādājām.

Brīnišķīga prakse. Tāpēc jau uzreiz Leonarda Bernstaina Mesa tika pieteikta Krievijas teātra Gada balvai Zelta Maska. Ar ko, pēc tavām domām, atšķiras režija operā un dramatiskā teātrī?

Es jau teicu, ka dzirdu mūziku tekstā. Un skatuve ir skatuve. Taču ir savi noteikumi. Operā ir noteikumi, kas elementāri ir jāievēro. Režija nedrīkst runāt pretī mūzikai. Solistu kustības, mizanscēnas – tas ir sava veida muzikālais zīmējums, kuru režisors izstrādā sadarbībā ar diriģentu. Dramatis-



«Mani interesē nevis tādi izstumtie kā Frankenšteins, bet tie, par kuriem Jēzus ir teicis – sirdsšķīstie,» saka Rēzija Kalniņa. Dea – Agnese Cīrule, Gvinplēns – Kaspars Aniņš izrādē *Cilvēks, kas smejas*. Foto – Kristaps Kalns

kajā teātrī primārais ir vārds, bet viss pārējais to papildina. Tā ir atšķirība: ir mūzika, un ir vārds.

Kad tu strādā ar aktieri, kā vārds palīdz veidot tieši tēlu?

Zinī, kā... Vārds – nē. Pauze. Zemteksts.

Interesanti. Bet kādas tēmas tev ir tās tuvākās?

Mazās vai kamerzāles formātā man gribētos iestudēt izrādi par ģimenes, paaudžu attiecībām.

Kā Ciemīni Nacionālajā teātrī un Svēta lieta Dailē? Tātad šī tēma ir tik aktuāla?

Domāju, ka jā. Jo viss sākas bērnībā, ģimenē. Viss, ko mēs sevī nesam, ir izdzīvots bērnībā un paslēpts zem apziņā. Katra ģimene ir sava maza valsts, un no tā, kā mēs to veidojam, kā mēs mākam vai mācāmies to pašu tuvāko pieņemt, mīlēt, ir atkarīga arī mūsu kopējā nākotne. Mums jau ir ļoti viegli iziet ārā uz ielas, sabiedrībā, piecas minūtes būt tādiem skaistiem, cēliem. Bet patiesais cilvēks parādās ģimenē. Varētu teikt tā – no kvantitātes mēs iejam kvalitātē.

Ir arī zināma luga?

Vairākas, bet negribas nosaukt.

Bet uz lielās skatuves par ko vēlies runāt?

Par izstumtajiem. Par tiem, kas neatbilst normām.

Tas arī ir visur. Kāpēc jūs, režisorus, tas tik ļoti pievelk?

Mani interesē nevis tādi izstumtie kā Frankenšteins, bet tie, par kuriem Jēzus ir teicis – sirdsšķīstie. Proti, es gribu runāt par izstumtību sevī pašā, par izstumtību iekšpusē. Piemēram, tu jau arī esi izstumta kā ticīga, spiesta visu laiku šūpoties, nevis stingrais - jā vai nē. Būtībā gribu runāt par to patiesību, kas bieži vien nav vajadzīga, nav ērta, nav izdevīga.

Kā tu domā, kāpēc nav īsta pozitīvā varoņa, kas būtu gudrs, inteliģents, humāns, kas negrib un neprot būt pakalpiņš?

Vai vari nosaukt kādu atbilstošu lugu?

Nē, nevaru.

Te jau ir atbilde. Par to nerunā. Savā ziņā tā ir bezcerība. Tu klauvē pie aizvērtām durvīm, pie durvīm, kas būtībā ir aiznaglotas.

Bet varbūt tas ir ļoti būtiski, ka mēs runājam par tiem nevajadzīgajiem. Mana māsa strādā par kapelāni slimnīcā, un mēs bieži aprunājamies par cilvēkiem, kas nūdien cieš un ne tikai no slimībām, bet no vientulības, nabadzības, atstumtības. Jā, mēs, kam daudz ir dots, paejam viņiem garām. Bet ja kaut uz mirkli apstājamies, tad kļūstam labāki paši priekš sevis.

Varbūt patiesi mūsu aprindu cilvēkiem nav kopēju problēmu, tikai tās personiskās?

Tieši tā.

Vienā no intervijām tu teici, ka

dzīve mums ik uz soļa sniedz dāvanas. Bet vai nav grūti atšķirt dāvanu no kārdinājuma?

Mums katram ir milzīgs ego, un tāpēc ne vienmēr kārdinājums ir ar mīnuszīmi. Jo varbūt kārdinājums sūtīts tieši tādēļ, lai tu nevis uzpūstu savu ego, pārvarot kārdinājumu bet, tieši otrādi – lai pakristu un apjēgtu kritienu, un lai tad būtu īsta pazemība.

Bet kas, pēc tavām domām, ir mūsdienu varonis?

(*Ilgi domā.*) Mūsdienu, tas ir, patērētāju, sabiedrības varonis, vismaz viens no viņiem, ir lauku zemnieks, kas vienkārši visu laiku strādā, kam var atkal atņemt kvotas vai ko tam līdzīgu, bet kurš pacietīgi turpina no agra rīta plaut, art, mīlēt savu zemi, savu Latviju, 18. novembrī uzvelk mastā valsts karogu, kas māk nekurnēt, neskaust tos, kam viss ir. Tas, manuprāt, ir mūsdienu varonis. Jo varonis ir tas, kurš varonīgi dzīvo. Es iztēlē redzu šo aprīnojamo cilvēku, kam pensijai klāt dod trīs eiro, bet kurš tik un tā prot mīlēt Latviju.

Kādu tu paredzi teātra attīstību vai kādu tu to gribētu?

Teātris, protams, ir atkarīgs no dotācijām, no pieprasījuma un tamlīdzīgi. Bet man ir kaut kāda klusa, intuitīva nojausma vai sajūta, ka lēnītēm mēs atgriezīsimies pie Branda, pie Fausta, ka mēs esam atēdušies rasolu un beidzot atteiksimies no tā, kas nebaro garīgi. ■

VECTĒTIŅA , DIENASGRĀMATA

Legenda par leģendu Kārli Pamši

IEVA STRUKA

K

ad 2010. gadā, 92 gadu vecumā Kārlis Pamše stāvēja uz *Spēlmaņu*

nakts skatuves un saņēma balvu par mūža ieguldījumu teātrī, reti skaidri bija sajūtams, ka zālē sēdošie galvenokārt jaunās un vidējās paaudzes pārstāvji tic viņa mūža ieguldījumam, tomēr nezina par to neko. Paaudžu pēctecība teātrī notiek organiskāk nekā citur, jo skatuvei vajadzīgas visas paaudzes, tomēr milzīgais rats vecos aizrauj aizmirstībā negaidīti strauji – atliek paiet maliņā, saslimt vai, nedo dies, nomirt...

Žurnāla rubrika no sākta gala bijusi iecerēta kā atgādinājums gan par konkrētām personībām, gan par to, cik zūdošs būs tevis paša padarītais. Parasti rakstus rubrikai raksta tie, kas leģendāros māksliniekus pazinusi personīgi, un tomēr leģendu par leģendu padara ne tikai privātas atmiņas.

Lai šis būtu mans veltījums šoruden mūžībā aizgājušajam cilvēkam, ko cieņīju neklātienē un... no bērniņas.

ANNIŅA UN VELTIŅA

Anniņa ir Kārļa Pamšes mazmeita, ar kuru kopā režisors pavadījis daudz laika, mīlējis, kas pats par sevi, un tieši Anna, diplomēta ārste, aprūpējusi vectēvu mūža nogalē. Dzīve mani ar Anniņu savēda kopā Piltenes kolhoza skābeņu

laukā 1982. gada vasarā, par ko viņa pati droši vien pat nenojauš, bet neklātienē es viņu maķenīt apskaudu pēc publikācijas žurnālā *Skola un Ģimene* kaut kad ap to pašu laiku. Tur viņa, sīciņa, smalcīņa sešgadniece, bija nofotografēta kopā ar vectētiņu rakstam rubrikā *Vectētiņa dienasgrāmata*. Tā bija diezgan iemīļota rubrika vēl iemīļotākā padomju žurnālā, kur ievērojami cilvēki pēkšņi pārvērtās gādīgos vectētiņos un mīlošās vecmāmiņās, iekāpa mājas čībās un dāļāja konfektes. Ja atmiņa nevil, Kārlis Pamše mazmeitai dāvāja stāstus par dzīvi un teātri. Tas bija iemesls, kāpēc es Anniņu šai bildē apskaudu. Stāsti par teātri man neprātīgi patika. Bet...

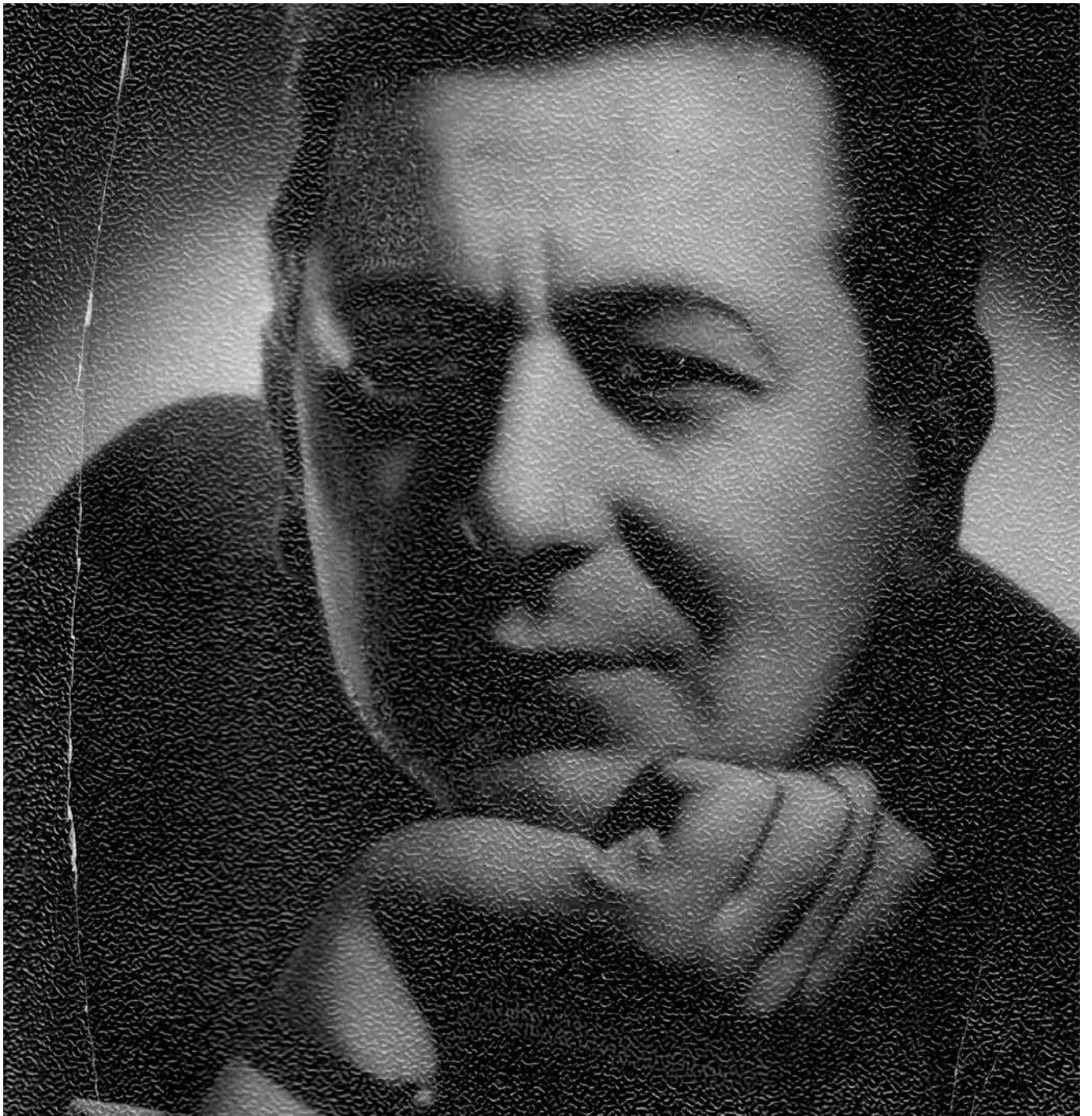
precīzi atstāstīt visu tur rakstīto, tik dzīva bija Kārļa Pamšes valoda. Lai gan vēlāk, iepazīstot Veltu Līni, saprotu, ka viens spožs stāstnieks pierakstīja tikpat spožas stāstnieces bērniņas atmiņas, turklāt abi gan mācījās, gan strādāja kopā, tātad uzticības kredīts bija liels. Atceros gan skaņuplates, ko Veltas tēvs nesa uz Grīziņkalna dzīvokli, gan strūklaku parkā, gan sniegpārslīņu deju un konkurenci ar Veriņu, kas vēlāk kļuva par aktrisi Veru Singajevsku. Pieaugusi sapratu, kas vēl mani fascinēja Kārļa Pamšes grāmatā – padomju laikā tā bija viena no retajām bērnu grāmatām, kura nedeformēti parādīja pirmskara gadu Rīgu. Grīziņkalna strādnieku bērnu dzī-

KĀRLIS PAMŠE ALLAŽ BIJIS DĀSNS STĀSTNIEKS UN PRATIS SARUNĀTIES AR BĒRNIEM

Kārlis Pamše allaž bijis dāsns stāstnieks un pratis sarunāties ar bērniem, tāpēc kaut kas no viņa stāstiem tika arī citiem, proti, grāmata par Veltas Līnes bērniņu *Pastāsti man savus sapņus...* Līmētā grāmatiņa tumšzilos vākos ar bižainu skuķi uz vāka – vēl tagad varētu

ve bija pietiekami «pareiza», lai tai netiktu pieprasīts pārmērīgs ideoloģiskais uzslāņojums.

Jau brīvajā Latvijā un jaunajā gadu tūkstošā Kārlis Pamše stāstīja pats par sevi – *Likteņstāstu* sērijā tika izdotas trīs stāstu grāmatas par bērniņu un jaunību



Kas zina, kāda būtu bijusi Nacionālā teātra dzīve ar Kārli Pamši kā galveno režisoru. Foto – no Latvijas Nacionālā teātra arhīva

Virānes pagastā un kara laiku Rīgā – *Mani draugi un citas nepatikšanas, Ja mana dzīve būtu tik mana vien un Es zagu...*, kas ļauj nolasīt to pašu, ko citu mākslinieku jaunības stāstos – neizskaidrojamu nolemības apziņu iet to ceļu, ko ne vecāki, ne draugi, ne skolasbiedri nespēj saprast, novērtēt un atbalstīt. Gandrīz visu viņu bērnības māju ceļa galā stāv īgns un vilies tēvs un raudoša māte ar baltu lakatiņu un smagu sirdi, līdz saules pinumam sajuzdama, ka šis ceļš būs daudzkārt grūtāks par agriem ganu rītiem vai dubļainiem rudeniem.

TREŠAIS VĀRDS

Pirmajos pēckara gados nospēlējis pa kādai lomiņai Nacionālajā teātrī, Kārlis Pamše konsekventi pievērsās režijai, tā-

pat kā viņa studiju biedrs Alfreds Jaunušans. Interesanti, ka viņu ceļi ilgi ritēs paralēli, līdz pat 1964.-1966. gadam, kad teātra patriarhs Alfreds Amtmanis-Briedītis palēnām aiziet no teātra un dzīves un galvenā režisora groži, kaut arī uz tiem tobrīd visai līdzvērtīgi pretendē abi jaunie (cik nu jaunie...) režisori, kā arī Žanis Katlavs, tomēr nonāk Alfreda Jaunušana rokās. Varbūt tāpēc, ka ir vēl atbilstošāki papīri sarkanās armijas rindās pabūtā laika dēļ, bet varbūt tāpēc, ka uz skatuves un savos darbos viņš ir spilgtāks, mērķtiecīgāks un veiksmīgāks, ja par veiksmi uzskata tieši šādu spēku pārdali. Kas zina, kāda būtu Nacionālā teātra dzīve ar citu galveno režisoru.

Vai Kārļa Pamšes veiktais A. Čehova *Kaijas* (1960) iestudējums no šodienas viedokļa ir tik nozīmīgs teātra vēsturē,

grūti pateikt, kaut arī tas ir viens no mīļākajiem darbiem viņam pašam, tomēr neapprakstāmu skatītāju mīlestību viņš iegūst ar trīs citām izrādēm, kuru nonākšana Nacionālā (tolaik Drāmas) teātra repertuārā galīgi nav tik pašsaprotama, kā šodien var likties. Proti – Aleksandra Dimā *Kamēliju dāma* (1957) ar Veltu Līni titullomā un Alehandro Kasonas melodrāma *Trešais vārds* (1959), kur savu mežoni Pablo (Jāni Kubili vai Vol-demāru Zandbergu) savaldīja skolotāja Marga (Antra Liedskalniņa un Māra Zemdega), kā arī T. Dreizera *Amerikāņu traģēdija* (1960), kas atgādināja par laiku, kad civilizēta dzīve «kapitālismā» atiecās arī uz Latvijas ikdienu. Visos trīs darbos nebija nekā no padomju ideoloģijas, un tas lika cilvēkiem traukties uz teātri kā uz gaisu, lai atjaunotu sevī



Skats no izrādes *Amerikāņu traģēdija*. Mihails Kublinskis un Kārlis Sebris. Foto – no Latvijas Nacionālā teātra arhīva



Skats no izrādes *Trešais vārds*. Māra Zemdega un Voldemārs Zandbergs. Foto – no Latvijas Nacionālā teātra arhīva

pilnu cilvēcisko izjūtu amplitūdu. Bet vienlaikus visos šais darbos par mīlestību ne tikai runāja skaistiem vārdiem, tā uz skatuves starp partneriem vienkārši bija. Ka tā ir reta vērtība, katrs sapratīs pats, apsverot, kad un kādu viņš redzējis uz šodienas teātru skatuvēm.

Tomēr trīs lietas viņus abus vieno – vismaz no tā attāluma, kādā aplūkojam leģendas, – izskats, balss un iztēle. Jo tuvāk vecumdienām, jo vairāk liekas, ka abi būtu varējuši spēlēt princi un ubaga zēnu; jo senākā pagātnē dzirdētas viņu balsis radiofonā, jo līdzīgāks šķiet mazliet nazālais tembris, kaut arī vienam (Jaunušānam) intonācija dramatiski rezignēta, kamēr otram (Pamšem) humorpilna un optimistiska, nu, kā Neščaštļivcevam ar Ščaštļivcevu, bet par iztēli liecina abu spēja aizraut skatītājus un klausītājus vārdos un darbos.

MŪSU MĀSA KERIJA

Pēdējo Nacionālajā teātrī iestudējis izrādi ar zīmīgu nosaukumu *Eju pretī negaisam*, Kārlis Pamše teātri pamet/ spiests pamest, neredzot tajā attīstības perspektīvu, un nonāk... nevis negaisā, bet zaļā pļavā jeb Rīgas Operetē, kur kā režisors nostrādā 23 gadus, tostarp 11 no tiem esot galvenais režisors. Tandēmā ar

studiju biedri horeogrāfi Janīnu Pankrati un novadnieku scenogrāfu Leonīdu Merkmāni Kārlis Pamše sagriež kājām gaisā muzikālo teātri Latvijā, maina tā repertuārpolitiku, iestudē ne tikai paauslavenas operetes – *Silva*, *Cirka princese*, *Monmartras vijolīte*, bet ķeras pie latviešu oriģināldarbu radīšanas un interpretācijas. Pats slavenākais, pro-

ja ne dzelzs priekšgars uz rietumu pusi, tad, visticamāk, mūzikls būtu nostājies līdzās visiem sava laika ievērojamākajiem Bernsteina un Loida-Vēbera darbiem.

Atskatoties uz Kārļa Pamšes darbiem, tajos redzamas vienojošas pāris vienkāršās tēmas, kuras atklāt uz skatuves ar savam laikam atbilstoši iz-

LAIKS TIEŠI MĪLESTĪBAI, JŪTĪGUMAM UN VIENKĀRŠĪBAI PAMANĀS UZLIKT IRONIJAS, AIZLIEGUMA, VIENALDZĪBAS ZĪMOGUS

tams, ir sava veida turpinājums *Amerikāņu traģēdijai* – šā paša autora cita romāna *Māsa Kerija* librets ar Raimonda Paula oriģinālmūziku (1978), kura muzikālās kvalitātes – melodijas smeldze un tīrība, kā arī oriģinalitāte – iztur laika pārbaudi vēl šodien, kura popularitāte mērāma visas bijušās PSRS mērogā, un,

teiksmes līdzekļiem nebūt nav tik viegli, jo laiks tieši mīlestībai, jūtīgam un vienkāršībai pamanās uzlikt ironijas, aizlieguma, vienaldzības zīmogus. Tomēr par leģendu, atļaujot domāt, Kārlis Pamše ir kļuvis sava silta humora, labestības un stāstnieka talanta dēļ. ■

KODOLREAKCIJAS

Latvijas Nacionālā teātra aktiera
Kaspars Anīņa portrets

LINDA ĢĪBIETE

Sabiedrība ir pamāte, māte ir daba, – ar Kaspars Anīņa Gvinplēna muti izrādē *Cilvēks, kas smejas* runā Viktors Igo. Skanīga, spožu citātu krājumos ierakstāma frāze, kam iestudējumā jāklūst par caurviju darbības lūzuma punktu un Gvinplēna izšķirošo izvēles brīdi, kas virza uz loģisku un vislabākajā nozīmē sirdi sažņaudzošu finālu. Un vienlaikus ir jāpaveic neiespējamais – šai pamācošajai frāzei no aktiera mutes jāskan tik nesamāksloti, vienkārši un atklāti, it kā runātu pati daba. «Bez moralizēšanas!...» režisore Rēzija Kalniņa caurlaides mēģinājumā, liekot pēdējos iestudējuma akcentus, iesprauca Gvinplēna monologa vidū, taču viņas aizrādījums neskan bargi. Šķiet, režisore zina – Kaspars ir viens no tiem aktieriem, kurš spēj uz skatuves dzīvot bez uzspēles un mākslinieciskās novērtēšanas, cik svarīgi, izrādē iekāpjot cita ādā, tomēr būt pašam. Uz Nacionālā teātra skatuvēm Kaspars Anīņš spēlēja jau vairāk nekā sešus gadus, otro sezonu ir teātra štātā un pirmo reizi titullomā uz lielās skatuves. Viņš ir rīdiniēks, kurš jau otro gadu par mājām sauc laukus.

Ko tu dari, ja tev teātri ir brīva diena?

Ja mēnesī gadās viena brīva diena, gribas nedarīt neko, gribas vienkārši pagulēt. Bet kā ir, tā ir. Piemēram, vakar ar Arti Drozdovu visu dienu labojām mašīnu, bet tā tik un tā ir atpūta no teātra.

Laukos labāk nekā pilsētā?

Pamēģināju, un viss! Pagājušajā ziemā mašīna bija servisā un kādas divas trīs nakts bija jāpaliek Rīgā. Tā bija pēdējā reize, kad nakšņoju pilsētā – ak, Dievs, es taču vispār nevarēju izgulēties! Pierasts, ka tu naktī nedzirdi neko, varbūt putnus un vēju. Pilsētā tu jūti pat cilvēkus visapkārt.

Kādu tu gribētu redzēt savu lauku māju pēc 10 gadiem?

(ilgi domā) Lai mēs visi tur esam, visa ģimene! Skumji uztaisīt sev vietu, kurā neviens nedzīvo. Māja stāv tukša un smuka. Bet kur tad ir tētis? Akā! Kaspars kopā ar kursabiedru Arti tur, nezin cik metru dziļumā, cīnās ar mālu. Līdz ūdenim esot vēl metrs. Kad šoruden jautāju aktierim, kā sokas ar mājas labiekārtošanu, viņš lūdz, lai nekādā gadījumā nerakstu, kā sauc viņa mājas – tur it nemaz nesokas tik ātri, kā bija cerēts.

Lauki. 2014. gada vasara. Miķelis spēlēja zāles plāvējos, jo zāles pļaušana taču ir vareni jautrs darbs. Jēkabs guļ rātos – viņš vēl ir ļoti mazs un ļoti rātns. Mamma Ieva apvienotajā ķiršu un ābeļu dārzā griež cienastu, ko esmu atvedusi uz Anīņu ģimenes lauku mājām. Tās ir pietiekami tālu no Rīgas, lai šeit nebūtu nekāds lielpilsētas «guļamrajons», bet pietiekami tuvu, lai stundas laikā ar auto tiktu līdz darbam. Māja Anīņiem vēl jāizremontē no pašas apakšas līdz pašai augšai, arī pārējā saimniecība vēl jāiekopj. Bet kur tad ir tētis? Akā! Kaspars kopā ar kursabiedru Arti tur, nezin cik metru dziļumā, cīnās ar mālu. Līdz ūdenim esot vēl metrs. Kad šoruden jautāju aktierim, kā sokas ar mājas labiekārtošanu, viņš lūdz, lai nekādā gadījumā nerakstu, kā sauc viņa mājas – tur it nemaz nesokas tik ātri, kā bija cerēts.

Izstāsti savu biogrāfiju!

Piedzimu 1988. gadā Rīgā un tur arī uzaugu, bet, kad biju maziņš, ļoti daudz laika pavadīju laukos. Ģēnos esmu kurzemnieks. Man vecaistēvs bija daudz ko iemācījis – lasīt, rakstīt, skaitīt, tāpēc, kad aizgāju uz skolu, pirmās klases vielu jau zināju un biju teicamnieks. Tas saglabājās arī otrajā klasē, mazliet arī trešajā, un tad jau sāka iet traki. Kad tuvojas vidusskolas beigas, sapratu, ka visi sākuši apmeklēt dažādus kursus, lai gatavotos augstskolai, bet man nav ideju. 12. klasē sāku darboties amatierteātra studijā turpat blakus skolai, Ilguciema kultūras namā. Mana pirmā loma bija augs. Kā to augu sauca? Sausserdis vai kaut kas tamlīdzīgs. Tā bija bērnu ludziņa, kurā loma arī vienam pieaugušajam. Tajā ielika mani. Man bija tāds zaļš kostīms, pats asociēju sevi ar kaut ko pa vidu starp kaktusu un dadzi. Kad pabeidzu vidusskolu, uzņēma aktieru kursu. Un es gāju ar domu – ja netikšu tur, tad nekur citur nestāšos, meklēšu darbu. Mani paņēma!

Kaut kas starp kaktusu un dadzi un pagaidām arī mazliet zaļš – tādu Kaspars Anīņu atceros viņa pirmajās lomās. Dadžus parasti neaudzē krāšņākajās dobēs dārza vidū, tie mēdz augt kādā slepenā stūrī, bet, ja tajos iekrīt vai iekāpj ar kailu pēdu, ikvienam tūdaļ skaidrs, ar ko darišana. Arī kaktuss uz palodzes parasti nespēlē vadošo lomu, daudz uzmanības neprasa, bet tad gluži neprog-

nozējami izdzen krāšņu ziedu.

Gan ucinot jaundzimušo Pēteri, gan izvilinot no sievas Auces maiguma pierādījumus, Kaspara Pičuks diplomdarba izradē *Skroderdienas Silmačos* Regnāra Vaivara režijā ir tiešs un, šķiet, neuzspēlēti naivs jauneklis, attaisnojot Blaumaņa tekstu «tik priši vecāki». Kaspara atveidotais Džordžs Vladislava Nastavševa iestudētajā T. Viljamsa viencēlienā *Pērnvasar negaidot* Nacionālā teātra Jaunajā zilē šķiet stīvs un bikls kā drēbju pakaramais telpas stūrī līdz brīdim, kad pienāk laiks mātai un mātei velītai pārmetumu lavīnai, kas, pretstatā no mirušā brālēna aizlienētajam perfektajam gaišajam uzvalkam, izlaužas negaidīti sakāpināti un tik atbilstoši Viljamsa varoņu neirotismam.

«Tam Aniņam ir spēks,» reiz teica mana draudzene, kad koncerta pirmo daļu bija noslēgusi grupa *Gapoljeri*, kurā Kaspars Aniņš darbojās kopā ar kursa un muzikālajiem biedriem. Ko tieši Kaspars bija paveicis uz mazās kluba skatuves, lai izpelnītos tik lakoniski ietilpīgu vērtējumu? Bez teatrāliem izgājieniem, bez dzirdi plosošiem ģitāras solo, bez siržu lauzēja slavas kaldināšanas, kas itin labi piestāvētu ģitāristam, sevišķi tādā muzikālajā apvienībā, kuras žanru varētu dēvēt par «aktierroku». Šķiet, tas vienkārši bija pamatīgs, ar godīgu atdevi padarīts darbs, tāds darbs, kam var un gribas uzticēties, un kaut kas no kaktusa, kurš palodzes stūrī spītīgi neizrāda, ka pavisam drīz izaudzēs ziedu. Tāds adatains noslēpums ir Kaspara Aniņa pirmajās lomās teātrī un arī mūzikā, sajūta, ka šim vēl topošajam māksliniekam ir ko teikt un, tā kā šis sakāmais netiek izšķērdīgi daļāts uz visām pusēm, tam jābūt kam īpašam un interesantam.

Vai tev teātrī ir kādi paraugi, no kā mācīties? Piemēram, Uldis Dumpis vai Ģirts Jakovļevs, ar kuriem tu «dzīvo» vienā grimētavā?

Es apbrīnoju, kā viņi strādā ar tekstu. Kad viņi saņem eksemplāru, tad sēž grimētavā, sastrīpo visu savā eksemplārā, savelk – kas un kā, uzsvariņš te un te, bet pats labākais, ka pēc tam uz skatuves to, ka viss salikts pa punktiņiem, ne jūt vispār, šķiet, ka viss ir dzīvs. Es tā vēl nevaru.

Ko tu dari, kad saņem topošās izrādes eksemplāru?

Pazaudēju... (*smejas*) Parasti cenšos no tā ātri tikt vaļā. Ja man mēģinājumos jāstaigā ar eksemplāru rokās, es neko nevaru izdarīt. Šajā ziņā man veicas – parasti teksts kaut kā labi iet galvā. Bet strādāt ar tekstu uz skatuves man nav viegli.

Teātrī ir brīži, kad izrādes laikā aizraujas elpa. Viens no tādiem brīžiem ir tad, kad negaidot redzu – aktieris iekāpis jaunā meistarības līmenī, lai arī šo pārmaiņu vairāk iespējams just, nevis saskaņot ar neapbruņotu aci vai nemal-

dīgi nomērīt pēc kādiem empīriskiem rādītājiem, turklāt aktieris nebūt nespēlē galveno lomu un pat teksta viņam ir gaužām maz. Igaunņu klasika Tammsāres romāna *Zeme un mīlestība* iestudējumā Elmo Niganena režijā Kaspara Aniņa žurnālists Pīlu ar smalku ūsu svītriņām virs lūpām, apaļām brillītēm un neiztrūkstošo piezīmju blociņu rokā darbojas kā traģikomisks caurviju tēls, vairākās epizodēs izrādes garumā nesekmīgi cīnoties ar apaļajām spuldžu bumbām, kuras spītīgi nevēlas degt pēc «apgaismības nesēja» žurnālista pavēles. Daudzo tēlu košajā mudžeklī, kas tik ļoti atbilst attēlotajai 20. gadsimta 30. gadu uzdzīvei, Kaspara epizodiskais varonis izceļas ar lakonisku konkrētību un paliek atmiņā nevis kā sižeta virzītājs, bet trāpīgs simbols sava laikmeta – starpkaru perioda – apjukumam.

Kādi ir tavi aktiermeistarības instrumenti?

Uz skatuves tu uzkāp viens vesels. Tu viss arī kļūsti par instrumentu. Un, it kā nepietiktu ar tevis paša ķermeni, ko ar mokām vari savākt kopā, vēl tiek iedots kostīms, rekvizīti, scenogrāfija, grims, mikrofons. Man vēl joprojām ir sajūta, ka es ļoti daudz ko nemāku, bieži vien tās ir tehniskas lietas.

Var, protams, neko nedomāt, vienkārši ļauties mēģinājumu procesam un fantāzijai un tādā veidā radīt tēlu, impulsīvi un instinktīvi. Pats dažreiz esmu tā darijis, bet tā tomēr ir laimes spēle. Taču pastāv pamatlīnijas, kas aktierim ir jāapgūst – kā strādāt ar tekstu, kā patsnigt uz tekstu, kā pēc tam to aizmirst, lai tas uz skatuves notiktu pa īstam, tur, uz vietas.

SAGLABĀT SITUĀCIJAS NOPIETNĪBAS APZINU UN VIENLAIKUS NEPADARĪT TO SEV NOMĀCOŠI SMAGU

Kaspars saka – Alfija loma Valtera Siļa režisētajā komēdijā *Divu kungu kalps*. *Anno 1963* bijusi viena no šīs laimes spēles reizēm. 87 gadus vecs, puskurls, drebelīgs, liks, ar sirds stimulatoru un lielu centību aprīkots viesmīlis Braitonas krogā – 25 gadus jaunam aktierim tas ir liels izaicinājums un vienlaikus vēl lielāks spēļu laukums, kurā iespējams «izdaudzīties» līdz galējo aktierisko iespēju robežām. Kasparam «dauzīšanās» uz skatuves neizpaužas plašos žestos, drīzāk detaļās, Alfija savilktajos pirkstos, samiegtajās acīs – redzes problēmas līdz ar gadiem nav gājušas secen, sikajos solīšos, ar kuriem, steidzīgi tipinot, Alfijs var sasniegt senioram visai ievērojamu ātrumu. Mainās pat Kaspara sakodiens

un runas tehnika, it kā pēkšņi aktierim mutē būtu nonākušas protēzes, bez kurām 87 gadu vecumā neiztik. Turklāt izrādes laikā Alfijam «jāpiedzimst» pāris minūtēs – īsas ainas laikā par Alfiju jāpārvēršas jauneklīgam skifla grupas ģitāristam, kas skandina no vecas benzīnkannas pašu ražotu ģitāru, kura, kā, iepazīstinot publiku ar savu muzikālo apvienību, vēsta tās vokālais līderis Kristians Karelīns, vēl aizvien «smaržo» pēc benzīna, tāpēc smēķēt tās tuvumā nesot vēlams.

Vai dažādu aktiermeistarības instrumentu – grima, ķermeņa plastikas, mīmikas un balss plūduma – precīza izmantošana tēla radīšanā ir laimes spēle sasniegts rezultāts? Diezin vai. Šķiet, tā drīzāk ir prasmīga savu radošo iespēju izmantošana un pārvaldīšana, par ko skatoties gribas vienkārši priecāties.

Kāda ir sajūta, kad sanāk?

Tā ir fantastiska sajūta. Tas ir mirklis, kad tu sāc lidot. Un izrāde paiet nemanot.

Jūs paši radījāt arī skifla grupas instrumentus, kas skan izradē *Divu kungu kalps*. *Anno 1963*.

Jau spēlējot grupā *Gapoljeri*, man bija radusies vēlme pieskarties tādai mūzikai, no kuras ir radies tas, kas skan mūsdienās. Izradē skan skifls, blūzs, nedaudz džeza, folk mūzika, rokenrols – viss vienā iestudējumā. Ģitāru–benzīnkannu man uztaisīja Artis. Viņš bija pārņemts ar mūzikas instrumentu taisīšanu! Ģitāru–benzīnkanna skan citādi, ne vienmēr labi, un tas ir labi! Bet stāsts vairāk ir par to, ka enerģija, atdevē, fantāzija un izrādes tapšanā kopīgi ieguldītais darbs – tas viss ir arī paštaisītajos instrumentos. Tie man ir kā simbols vi-

sam izrādes radīšanas procesam.

«Gluži sajūsmīnīgi izradē atraisījies Kaspara Aniņa talants, Jāņa Bērziņa lomā ļaujot aktīvi līdzpārdzīvot pat šķietami tik seriāliskā situācijā kā atmiņas zaudēšana,» izdevumā *Kultūras Diena* 2014. gada jūnijā izrādes *Pieaugušie* recenzijā raksta teātra kritiķis Atis Rozenāls. Valtera Siļa režijā šī iestudējuma saturu kopā ar dramaturgu Jāni Balodi radījuši paši aktieri – stāstu ar laimīgām, bet, iespējams, tomēr nelaimīgām beigām. Varbūt Kaspars Jāņa vai, precīzāk sakot, Bērziņa tēla atļāvies pastāstīt kaut ko arī par sevi pašu skolas laikā. Viņa Bērziņš vidusskolas atmiņās ir tāds Robins Huds, kas var «sadot» katram, kas



Kaspars Anišs: «Uz skatuves tu uzkāp viens vesels. Tu viss arī kļūsti par instrumentu.» Foto – Oļegs Zernovs



Kasparam Aniņam «dauzīšanās» uz skatuves izrādē *Divu kungu kalps*. Anno 1963 neizpaužas plašos žestos, drīzāk detaļās – Alfija savilktais pirkstos, samiegtajās acīs. Foto – Gunārs Janaitis

uz to kaut nejausi uzprasās, bet kļūst par istu bruņinieku, ja ir darišana ar taisnīgumu vai sirdslietām, sevišķi. Un tad realitāte – Bērziņš pārvērties puisī bez rakstura, kas zaudēts līdz ar atmiņu. Viņš kaunīgi cienā klasesbiedru ar mamma ceptām pankūkām, mēģinot izvilināt informāciju, ar kuru no klases meitenēm viņš reiz bučojuies. Jāpiekrīt Atim Rozentālam – sižeta pavērsiens kā ne pārāk labā seriālā, taču Valtera Sīļa režijā un Kaspara Aniņa izpildījumā nezin kāpēc gribas tam ticēt.

«Vēl ar nezinu, kādu raksturu izvēlēties, nopietnu vai jautru,» ir pirmais Kaspara Aniņa – Raiņa – teksts izrādē *Raiņa sapņi*, un aktieris turpina ainu, sava rakstura meklējumos mainot efektus ģitāras skanējumā. Dzīvespriecīgi ir jokaini, tad episki roķīgi, pēc tam ar spokainām atbalsīm un galu galā – uzstot ar plaukstu malu pa fūzētās ģitāras stīgām un «noraujot» smagu, plosīgu akordu, ko pavada Kaspara ķērciens mikrofonā. «Nu, kas tas ir par cilvēku, kam nav īsta rakstura?» viņa varonis pabeidz savu epizodi. Trāpīgi, jo ģitāra ir jaunā aktiera tuvākā partnere ne vien *Divu kungu kalpā* un *Raiņa sapņos*, bet arī virknē citu izrāžu gan muzikālā pavadiņā, gan sižetiskās lomās, sākot jau ar Kristiana Smeda *Svētceļnieku* Ģertrūdes ielas teātrī.

Raiņa sapņos Kasparš Aniņš spēlē centrālo lomu 6. daļā *Rainis un revolūcija*, kur viņa Rainis izdāļā citiem, tas ir,

tautai vai biedriem siltas virsdrēbes, pats palikdams apakšveļā un draudēdams pakārties paša šallē. «Tu neproti aplikt šalli. Tev kakls ir plīks!» aizrāda Lolitas Caukas Aspazija. Izģērbts gan drīz kails, Kaspara varonis atritinās no čokura uz grīdas un pazūd acīs žilbinošā gaismas kūlī, uz skatuves atgriežoties simboliskajā laivā ar Raiņa vārdiem:

«Vairāk par cilvēkiem pašiem
Es cilvēci milējis esmu /../
Cilvēki maksāja man

Ar to pašu: tie gāja man garām,
Kodols tiem likās mans darbs,
Atmesta čaumala – es.»

Šī tēla raksturs sasauca ar Kaspara lomu Margaretas Edsones lugas *Prāts* iestudējumā, kurā Daigas Kažociņas atveidotās angļu literatūras profesore Vivjenas Bēringas dzīves/nāves stāstu palīdz izstāstīt būtiski otrā plāna varoņi. Kaspara Aniņa tēlojumā rezidents Džeisons Pouzners ir šāds cilvēces, ne pašu cilvēku milētājs, citiem vārdiem sakot – augstāk par pacientu individualitāti viņš nostāda savas zinātniski pētnieciskās intereses onkoloģijā. Bezgala aizrautīgs savu pētījumu skaidrojumā medicīniskā terminoloģijā un samulsis, kad saruna ievirzās cilvēciskā plānā, dakteris Pouzners nākotnē kļūs par profesore Bēringas – arī cilvēces, ne cilvēku milētājas – līdzinieku.

«Ko jūs mēdzat teikt pacientam brīžos, kad viņš ir... izbailu pārņemts, nobijies?» pēc kvēlas Kaspara varoņa lekcijas

par vēža šūnu augšanas brīnumaino specifiku viņam vaicā Daigas Kažociņas Vivjēna. Seko ilga pārdomu pauze un precizējošs, bet absolūti lieks rezidenta papildjautājums: «No kā nobijies?» Profesore Bēringa nolēmj ārstu tālāk neizjautāt, taču, par spīti neizrunātajam, šis dialogs par nāvi ir viena no atslēgas epizodēm.

Kā tu atrodi motivāciju brīžos, kad šķiet, ka nekas nesanāk?

Vislabāk palīdz vienkārši apstāties un nomierināties, bet ne vienmēr tas izdodas. Ceru, ka man tas izdosies šoreiz!

Ir nemiers?

Nemiers?! Šodien *Cilvēks, kas smejas* mēģinājumā Maijai Doveikai teicu – ja jūs vispār spētu iedomāties, kas manī iekšā notiek tajā mirklī, kad uzlieku mikrofonu, tiek ieslēgta fonogramma un ir jādzied! Nav iespēju nedziedāt.

Kas tevī iekšā notiek?

Tur notiek kodolreakcijas. Reāls stress. Dažreiz man izdodas vienkārši pasmieties par sevi, bet, ja nopietni, tā ir lieta, ko es mācos – saglabāt situācijas nopietnības apziņu un vienlaikus nepadarīt to sev nomācoši smagu.

Vai tad katru reizi pirms uznāciena nozīmīgā lomā tu pārdzīvo tādas bailes?

Tas būtu pārāk pesimistiski. Tur ir vēl daudz citu lietu, piemēram, iespējas sajūta – ka man ir liela iespēja daudz ko pateikt. ■

VISU LAIKU AUDZINĀT SEVI

Ar aktrisi Jūliju Bergardti sarunājas
Lina Ovčiņņikova

Jaunajai Mihaila Čehova Rīgas Krievu drāmas teātra aktrisei Jūlijai Bergardtei vairs nav iespējams uz teātri lūkoties no skatītāja viedokļa. Viņai teātris ir saskarsmes veids, paņēmiens, kā izstāstīt stāstu; parādīt dažādus ceļus, kurus varētu noiet skatītājs pats; varbūt kaut ko iemācīt; varbūt piedāvāt par kaut ko aizdomāties. Bet vēl tas ir veids, kā panākt, lai tevi uzklausa. Kaut arī skatītājs var pat nesaprast, ka viņa priekšā ir nevis tēls, bet aktrise pati grib kaut ko paust.

Kad sapratāt, ka kļūsi par aktrisi?

Mani audzināja tā, ka man vajadzēja kļūt par aktrisi. Kad piedzimu, vecāki bija vēl ļoti jauni, un vecmāmiņa izlēma, ka ar manu audzināšanu jānodarbojas viņai un vectētiņam. Un vecmāmiņa tieši gribēja, lai kļūstu par aktrisi. Viņa ļoti agri atdeva mani baletā un vēlāk no tūrienes pārcēla uz brīnišķīga dejotāja, pedagoga un horeogrāfa Aleksandra Rumjanceva studiju. Pēc tam sāku nodarboties ar vokālu – un izrādījās, ka man tik tiešām ir balss, kuru vērts attīstīt. Bez tam mani pierakstīja mūzikas skolā, klavieru klasē. Tā ka biju ļoti aizņemts bērns, kuru visu laiku kaut kur vadāja. Tai skaitā arī uz teātri – pirmām kārtām uz Nacionālo operu, skatīties baletu. Tā arī sanāca, ka audzināšana jā-

va man izmēģināt un saprast: jā, tas ir tas, ko es gribētu. Protams, kamēr mācījos skolā, bija intereses kritumi: šodien gribu būt aktrise, rīt – veterināre, parīt – tomēr atkal aktrise. Vienu laiku gribēju būt tulkotāja. Skolā man labi padevās valodas, sports un mūzika; precīzās zinātnes – tas galīgi nav mans lauciņš: nepietiek pacietības, pēc dabas esmu ūdenszāle... Tomēr, pat ja kaut kādas domas par citām profesijām radās, aktrise man gāja līdzās ilgi. Bet vēlāk viss tā sakrita: 2010. gadā, kad beidzu skolu, Rīgas Krievu teātris kopā ar Kultūras akadēmiju izsludināja atlasu speciālam aktieru kursam, kuram ataicināja pedagogus no Sanktpēterburgas, – un tas no teica visu. Labi zinu latviešu valodu, taču mācīties un strādāt dzimtajā mēlē ir nesalīdzināmi vieglāk. Jo vairāk, kad tik ļoti noveicies ar pedagogiem. Atrast satriecošu pedagogu – vai operas vokālā, vai citā mākslas nozarē – ir sarežģīts uzdevums. Bet mūsu kursam ļoti paveicās: tādi pedagogi bija (Igoris Koņajevs, Jeļena Čornaja – red.), un līdz pat šim brīdim palīdz, un vienmēr būs blakus.

Vai jums gribētos filmēties kino?

Jā, ļoti. Man ir bijusi filmēšanās pieredze šādos tādos reklāmu videoprojektos, tomēr tas nav tas. Bet te manu kursabiedru Maratu Efendijevu uzaicināja filmēties amatierfilmā – kāda meitene vēlas iestāties režijas fakultātē un viņai vajag portfolio. Marats savukārt pasauca mani. Tas ir stāsts par diviem cilvē-

kiem, kuri mīl, bet nesaprot viens otru. Redzēju, kas bija sanācis pēc montāžas, un pirmo reizi iepatīkos sev kadrā. Parasti taču ir tā: nepatīk, kā izskaties fotogrāfijās, nepatīk, kā skan tava balss... Turklāt aktieris sev «piekasās» vēl vairāk. Taču te es palūkojos no malas – un man šķita, ka dodos pareizā virzienā. Bet, protams, vēl pieiešu pie meistara, palūgšu padomu.

Kādas ir jūsu mīļākās teātra un kino aktrises? Miniet piemēram vienu vai divas.

Dievinu Ludmilu Gurčenko! Bet no jaunajām man ļoti patīk Krievijas aktrise Ksenija Rapoporta. Viņas abas ir satriecošas sievietes: drosmīgas, enerģiskas, teju vai stiprākas raksturā nekā vīrieši, taču vienlaikus bezgalīgi sievišķīgas un skaistas. Tas man vispār ir sievietes ideāls: iekšēja jauda, tērauda mugurkauls, bet vienlaikus veries – viņa tāda smalka, maiga... man šķiet, tas ir apbrīnojami.

Kādu lomu jūs gribētu notēlot?

Bernardam Šovam ir luga *Pigmaliions*. Es gribētu nospēlēt Elīzu Dūlītu. Manuprāt, šai lomā ir ļoti interesanta attīstība ne tikai rakstūram, bet arī tēlam. Un vēl nekādi nevaru aizmirst Alfonsinu no mūsu diplomdarba izrādes *Pusaudzis* pēc Fjodora Dostojevskā romāna motīviem. Šajā lomā es piedzīvoju ārkārtīgas brīvības izjūtu, un man ļoti patika mana varone: viņa ir tik spilgta, tik dzelīga, tik gudra – un vienlaikus sievišķīga. Gribētos kaut ko līdzīgu – un lai



Jūlija Bergardte: «Milas svētība ir liriska, sirsnīga, un tai vajadzīga cita noskaņa – nopietnāka, dziļāka.» Foto – Aigars Altenbergs

izrāde aizkavētos repertuārā ilgu laiku.

Vai ir atšķirība starp izrādēm ar lielu aktieru ansambli un, pretēji, ar nelielu ansambli?

Aktieru daudzumam nav nozīmes, vienkārši katrā izrādē ir sava gaisotne, savs noskaņojums, un tu citādi tām gatavojies – vienmēr rūpīgi, taču orientējoties uz dažādām domām un emocijām. *Hanuma* ir jautra, priecīga, gaisīga izrāde, un tev pirms izešanas uz skatuves jāuzlādējas ar jautrību un vieglumu. Bet *Milas svētība* ir liriska, sirsnīga, un tai vajadzīga cita noskaņa – nopietnāka, dziļāka.

Vai ir atšķirība starp mazo un lielo zāli?

Lielā un mazā skatuve – tie ir dažādi esības veidi. Mazā zāle – tas ir tuvplāns. Tev katru mirkli jādomā un jārikojas tā, lai skatītājs saprastu un nolasītu katru nokrāsu, katru niansi. Piemēram, izrādē *Tikšanās lai arī notika, bet...* mēs dejojām burtiski pusmetru no pirmās rindas, un daži skatītāji reizēm vispirms sašņepst, iekams pierod: viss ir pārāk tuvu, pārāk intensīvi... Uz lielās skatuves ir citādāk, taču galva vienalga ir vajadzīga: tev jābūt jaudīgam, spilgtam, lai pat pēdējā rindā tevi redzētu, dzirdētu, sajustu.

Vai jums būtu interesanti piedalīties interaktīvā izrādē – ar skatītāju iesaistīšanu?

Man reizēm liekas, ka *Sniega karaliene*, kurā tēloju Gerdu, ir interaktīva izrāde. Bērni taču katrā ziņā kaut ko pateiks! Lūk, piemēram, Gerda laupītāju midzenī, es sēžu avanscēnā un runāju: «Nu, kurp gan aizlidojusi tā Sniega ka-

raliene?» Un piepeši puika pirmajā rindā jautā: «Bet tu GPS sev neesi mēģinājusi nopirkt?» Briesmīgi nāk smieklī: tu taču vienalga dzirdi, kaut arī nevari atbildēt, jo izrāde tādu mijiedarbību ar skatītājiem neparedz. Bet istu interaktīvu gribētos pamēģināt! Interaktīvā izrādē piedāvātie apstākļi var mainīties, pat ja ir noteikti notikumu metri. Domāju, tādos apstākļos nepieciešams ļoti skaidri domāt, nekur nedrīkst paklupt, neko nedrīkst noviltot – un turklāt vēl

vajag tikt turp, kur sižets prasa. Man šķiet, tas ir interesanti. Gan pieredzei, gan vispār.

Ar kādu pasaules režisoru jums gribētos pastrādāt?

Ar jebkuru! Kaut kas jauns – tas vienmēr ir lieliski, un, pat ja kāda pieredze izrādās ne visai veiksmīga, tai tik un tā ir vērtība. Bet, ja nepamēģināsi, vari arī nožēlot garām palaisto izdevību.

Vai jums ir kāda mīļākā loma?

Visas lomas ir dažādas, tomēr mīli jebkuru. Kādam var nepatikt tava izrāde, bet tu pats to nemīlēt nevari, jo tā ir tava. Un, pat ja kāda loma sākumā ne

visai patīk, tev tā jāpieradina un jāiemīl, bez variantiem.

Esat aizņemta trijās lielās muzikālās izrādēs: *Hanumā* ar Gijas Kančeli mūziku, *Milas svētība* ar Artura Maskata mūziku, un tagad vēl arī Raimonda Paula jaunajā projektā *Kentervilas spoks...*

Un visas tik dažādas! *Xylem TRIO* dalībnieki, kas apstrādāja Gijas Kančeli mūziku, ir lieliski. No pašas pirmās mēģinājumu dienas bija redzams, ka viņi visu savu mīlestību atdod izrādei. Pat bez džeza dziedāšanas sanāca ļoti skaisti un ar gaumi. Arturs Maskats – dziļš un sirsnīgs komponists, man ārkārtīgi patīk viņa mūzika izrādē *Milas svētība*. Bet kā es mīlu savu dziesmu (*Ilūzija*)! Kad saproti, ka neviens, izņemot tevi, to nav dziedājis un nedzied (kaut arī varbūt dziedās kaut kad vēlāk), tu uztver dziesmu kā savu – un nevienam negribi to atdot. Tā ir pavisam brīnumaina sajūta! Savukārt Raimonds Pauls – viņš rada tik viegli, brīvi un aizrautīgi! Viņš ar apbrušošu vieglumu maina jau uzrakstītas mūzikas raksturu, ja režisoram tā vajag. Skaties – un saproti: tavā priekšā ir ģēnijs. Un esi laimīgs, jo tev ir paveicies ar viņu strādāt. Vispār Kančeli, Maskats, Pauls – pati sev nespēju noticēt, tas ir satriecoši, ka es tajā visā piedalos!

Vai jums ir kādi paradumi profesionālās veiksmes piesaukšanai?

Mums ar kursabiedriem ir savs veiksmes rituāls. Ja visi esam aizņemti izrādē, tad noteikti pirms tās sākuma nostājamies aplī, sadodamies rokās un nododam cits citam enerģiju, uzmanību, kādu pozitīvu impulsu. Bet vēl mums vajag visiem kopā parībināt kājām grīdu. Tas var būt piecas minūtes pirms priekš kara pacelšanas, minūti, sekundi pirms, bet mēs noteikti tā darām.

SKATIES – UN SAPROTI: TAVĀ PRIEKŠĀ IR ĢĒNIJS. UN ESI LAIMĪGS, JO TEV IR PAVEICIES AR VIŅU STRĀDĀT

Kāds noteikums aktrisei ir vissvarīgākais?

Uzvedība. Aktrise ir publisks cilvēks: jādomā, ko runā un ko dari. Tas nenozīmē, ka tev jāklūst par lelli. Bet – vajag pieaugt, saprast, ko drīkst, ko nedrīkst, kas ir pareizi, kas ne. Vajag visu laiku audzināt sevi un visu laiku pēc kaut kā tiekties.

Ko jūs gribētu sagaidīt tuvākajā nākotnē?

Gribas visu, visu... Tomēr pirmām kārtām – lai viss būtu labi tuviniekiem. Bet pārējais... Jāstrādā – un tad viss būs: visi sapņi sāks pamazām īstenoties. ■



Jūlija Bergardte: «Aktrise ir publisks cilvēks: jādomā, ko runā un ko dari. Vajag visu laiku audzināt sevi un visu laiku pēc kaut kā tiekties.» Foto – Matīss Markovskis

DESMIT GADI «MASKĀ»

Š

JŪLIJA LOČMELE

ogad viss bija daudz sarežģītāk nekā parasti. Tas bija jubilejas festivāls, un gribējās, lai tā programma atspoguļo visu iepriekšējos gados atvestā spektru. Tātad gan muzikālos iestudējumus, gan leģendārās drāmas, gan asi mūsdienīgas izrādes. Esmu ļoti pateicīga, ka mūsu valsts un municipālās struktūras atstāja mums to finansējumu, kāds bija pērn. Arī par to, ka mūsu partneri joprojām ir kopā ar mums. Tas ir lieliski – desmit gadus iet roku rokā ar vieniem un tiem pašiem partneriem. To vienmēr augstu novērtē, bet tagad – jo īpaši.

Laika nervs sajūtams ļoti asi. Mums pēkšņi pieprasīja informāciju par izrāžu māksliniecisko sastāva daļu, par to politisko saturu. Turklāt pieprasīja kā no vienas, tā otras puses. Bet afišā – Jirži Kiliāna baleti, Pjotra Fomenko iestudējums *Vilki un avis*, Antona Čehova *Zviedru sērkokciņa* uzvedums Nāciju teātrī, Dmitrija Krimova projekti.

Sajūta tāda, it kā būtu atgriezies 2005. gadā, kad sitām cauri pirmā festivāla rikošanas iespēju un parakstījām pirmo kultūras apmaiņas programmu. Vai tagad atkal būs jāpierāda viss tas pats: ka kultūras apmaiņa ir nepieciešama, ka tas ir ne tikai Krievijas Federācijas, bet arī Latvijas Republikas interesēs? Tikai palūkojieties, cik brīnišķīgi izveidojušās radošās saites starp Krievijas režisoriem, scenogrāfiem un mūsu teātriem! Fakts, ka pēc 2014./2015. gada sezonas rezultātiem trīs no pieciem darbiem, kas izvirzīti Gada balvai *Spēlmaņu nakts* nominācijā *Lielās formas izrāde*, ir radījuši meistari, kurus mēs atve-



Jūlija Ločmele

dām uz *Zelta masku Latvijā*, runā pats par sevi. Bet to, ka, pateicoties festivālam, mūsu režisori, diriģenti, aktieri, scenogrāfi ieguvuši jaunas iespējas, vispār ir neērti uzsvērt.

Esam saskaitījuši: festivāla ietvaros pieci Latvijas teātri bijuši ar viesizrādēm Maskavā. 28 Krievijas teātri Rīgā, Liepājā un Ventspilī parādījuši 89 izrādes. Viņus redzēja 57 495 skatītāji. Bet cik daudz interesanta notika visapkārt! Meistarklases, apaļie galdi, radošās tikšanās, luģu lasījumi, labdarības akcijas!

Šajā gadā mums beidzot izdevās realizēt senu sapni – atvest Dmitrija Krimova laboratoriju. Nācās Ķīpsalas izstāžu zālē uzbūvēt zāli, pārsteidzoši līdzīgu tam spēles laukumam Maskavā, kur noris izrādes *Sers Vantess*, *Donkijs Hots* un *Oi. Vēlā mila*. Rīgā tām bija milzu panākumi. Bet jau pēc festivāla uzzinājām, ka *Oi. Vēlā mila* Krievijā izvirzīta piecām galvenajām *Zelta maskas* nominācijām. Mums kārtējo reizi izdevās iepriekš paredzēt ekspertu padomes lēmumu.

Krimovs, Anatolija Efrosa dēls, atrada laiku iepazīties ar sava tēva skolnieces Māras Ķimeles studentiem. Viņi viens otram ļoti iepatikās. Mēs darīsim visu iespējamo, lai šī sadarbība turpinātos. Lai nākamais režisors Mārtiņš Zariņš aizbrauktu pie Dmitrija praksē. Lai Krimovs parādītos Rīgā biežāk.

Esmu absolūti pārliecināta, ka viss, ko darījam šos desmit gadus, ir pareizi. Stratēģiski pareizi. Ka kultūras apmaiņa, par kuras daļu kļuvis festivāls *Zelta maska Latvijā*, turpināsies, jo tas ir vajadzīgs teātra sabiedrībai un katram skatītājam. Tādēļ, ka nav nekā stiprāka par vēsturiskām, profesionālām un garīgām saitēm. Lai kā – sliktāk vai labāk – attīstītos politiskās un ekonomiskās attiecības starp mūsu valstīm, šīs saites nav iespējams pārraut. Pie tām visi vienmēr turēsies. ■

Jūlija Ločmele – Festivāla «Zelta maska Latvijā» vadītāja, producentu kompānijas «Art Forte» valdes priekšsēdētāja

Tulkojusi Anita Bula

KĀ PASAKĀ

ALDA BRIEDE

Atzīmējot Latvijas Radio 90. dzimšanas dienu, Radioteātris īstenoja Dzintras Matuzāles ideju: novembrī un decembrī savas mīlākās *Vakara pasaciņas* stāsta Radio darbinieki. Mana pasaciņa palika pie manis. Tai istajai desmit minūšu būtu par maz un arī izstāstīt grūti, jo tā ir par mani pašu. Visa mana dzīve risinājusies kā pasakā.

Tajā ir ilgas un sapņi, centieni, klupeņi, vilšanās, cīņas un padošanās, atkal celšanās un likteņa labvēlība iegrozīt ceļus vienīgajā iespējamā virzienā. Dažubrīd mazvērtības velniņi laidušies uzvaras dejā (tāpēc pat nemēģināju kļūt par aktrisi), bet biežāk pār mani nolaidies Laimes fejas neredzamais spārns. Par to, ka iespējams variants «divi vienā», man agrā jaunībā nebija ne jausmas. Bet nu jau vairāk nekā 40 gadu kalpoju Latvijas Radio un tajā pašā laikā arī teātrim. Kuram vairāk, to grūti izvērt.

Viss sākās ar Pelnrušķīti, kuru iemīlēju, klausoties brīnišķīgo radio iestudējumu. Un manu pasaku jau vajadzēja sākt citādi: reiz dziļā mežā, silu un pļavu ielokā 15 kilometrus no Talsiem mājās ar ļoti dzejisku nosaukumu *Labdzeņi* dzīvoja meitene ar mammu (tētis pārāgri aizgāja mākoņos), divām jaunākām māsām un diviem vecākiem brāļiem. Tā bijusi dižu saimnieku sēta (viņus piemeklēja Latvijai tik sāpīgais ceļš uz Sibīriju): skaista māja, kūtis, klētis, piedarbs, šķūņi un šķūniši, kūts augšā ar uzbrauktuvi – divjūga siena vezumu varēja uzvest un augšā apgriezties. Bija kur izvērsties, gan nebēdnīgās rotaļās, gan arī palīdzot, kur vien bērna spēki noderēja. Sienu pantā, ganot govīs, kaplējot garās biešu un kartupeļu vagas, man arī pieskatot jaunākās māsiņas. Ne velti saku: mans darba stāžs būtu skaitāms no septiņu gadu vecuma, kad pirmoreiz patstāvīgi sāku kučierēt. Visus zir-



Alda Briede

gus, kuri bija mammas aprūpē, vēl šodien varu vārdā saukt un katru raksturot. Tur varēja būt arī prinča trijūgs, ar kuru viņš meklēja pusnaktis ballē pazaudētās zelta kurpītes īpašnieci. Un kāpēc gan lai viņš neiegrieztos *Labdzeņos*? Mana kājiņa toreiz noteikti derētu.

Princi nesagaidīju, toties kopā ar māsām un brāli noklausījāties visus radio iestudējumus. Iztēle uzbūra fantastiskas ainas, iepazīnu brīnišķīgu aktieru balsis. Vispārdrōšākajā sapnī nenojautu, ka ar daudziem iemīļotajiem balsu īpašniekiem būs lemts tikties, sarunāties un iekļūt viņu draudzības, pat atzinības lokā. Laimes fejas spārns uzvedīja jaunus izaicinājumus un iespējas.

Vēl būdama studente, no otrā kursa mācījos neklātienē, saņēmu vilinošu piedāvājumu – strādāt Latvijas radio Dramaturģijas un mākslas nodaļā. Tas bija 1974. gadā. Mani sagaidīja nodaļas vadītāja Aija Oša un cilvēku pazinējs, vārdu tulks, mans teātra guru Gunnars Treimanis. (Daudzi viņu ir pazinūši kā Gunāru, bet mūža nogalē viņš vēlējās, lai viņu sauc par Gunnaru). Viņa improvizēto un man negaidīto eksāmenu izturēju, jo biju redzējusi vairākas izrādes Maskavas Tagankas teātrī, arī toreizējā Ļeņingradā. – Jā, jūs mums derat! – Tas bija vairāk nekā toreiz oficiālo Valsts Radiokomitejas vadītāju Ilmāra Īverta vai Pētera Jērāna atzinums. Pēc daudzu gadu likločiem, godi-

not Gunnaru Treimani 80. jubilejas atcerē, izveidoju grāmatu *Mistērijas. Gunnars Treimanis*. Tā veselū mēnesi, pat ilgāk, bija pirktāko grāmatu pašā augšgalā. Dzīvē jau reti kad darbs apvienojas ar lielo mīlestību. Man tā notika, un tas ir tikai pasakā iespējams brīnums – visu mūžu mīlēt kalpojot un kalpot mīlējot.

Man bieži ir jautāts – kurš teātris tev mīlākais? Vienmēr diplomātiski esmu atbildējusi: tuvākais. Tuvākais ir tas, kurš kādā brīdī sagādājis visaugstāko emociju vilni un krietnu devu pārdomām. Tā nu iznāk, ka man visi mīļi, katrs savu kārtu. Tāpēc šoreiz tikai dažī mirklī no manas pasakainās pieredzes. Lai man piedod visi tie mīļotie un apjūsmotie talanti, kuri vēl šodien uz skatuves rada brīnumus, es gribu atcerēties dažus, kuri sen jau spēlē citos dvēseļu dārzos. Un neapgalvošu, ka ar viņiem kopā būtu to «vienīgo baļķi» nesusi, tomēr man bijis ļauts viņiem mazliet pietuvoties un apjaut teātra vēstures grāmatās nerakstīto. Viņus sāk aizmirst, jaunās paaudzes pat nezina. Un tas ir tikai dabiski: katrai jaunai aktieru un režisoru paaudzei šķiet, ka īstais teātris sāksies ar viņiem...

Ņina Leimane. *Man citas dzīves nav...* Ar tādu nosaukumu izskanēja radiokompozīcija, veltīta Valmieras teātra priīmai Ņinai Leimanei viņas 70. dzimšanas dienā. Cik žēl, tikai pēc tam sākās mūsu draudzība. Jo iepriekš man māksliniece šķita nepieejama, šerpa, bet uz skatuves spilgta un fascinējoša. Viņai tiešām nekā cita nebija kā vien teātris. Vēl arī dzīves pabēriņi kaķi, kurus viņa regulāri baroja, un mazo lidoņu bariņš, kuri pateicībā par ikdienas pārtiku viņu sagaidīja un pavādīja kā goda sardze debēs. Vai es Ņinai Leimanei kļuvu par tādu kā meitu vai krustmeitu? Viņa vienmēr gaidīja ciemos, lūdza biežāk piezvanīt, vēl tagad mani priedē dažas mākslinieces dāvaniņas, pat smaržu pudelīti, kura sen jau tukša, roka neceļas izmest. Man viņa



Tikai pasaku varoņiem (vai izredzētiem) lemts satīties ar karaļiem, karalienēm un citiem dižiem teātra brīnumvalsts kalpotājiem. Kopā ar Ēvaldu Valteru. Foto – no personiskā arhīva

kļuva kā otra mamma. Paspēju ar savu pirmo mašīnīti mākslinieci izvizināt pa dažām viņas jaunības tekām, kur kopā ar dzīvesbiedru Arturu Petrovski braukuši maksšķerēt. Vien dažī veci koki un zaļš mīkstu sūnu paklājs varēja liecināt par aizgājušām dienām. Un atziņa: cik labi var saprasties arī klusējot.

Pēteris Lūcis. Ar viņu ceļi krustojās jau pirmajās gaitās Radio. Kopā bijām sarīkojumā Engurē. Toreiz mans žurnālistes mērķis nebija Lūcis. Bet, ar sajūsmas acīm skatoties, dzirdīgām ausīm klausoties, nevarēju palaist garām veiksmes brīdi un netuvoties slavenajam «zvejnieka dēlam», kuru publika uzņēma ar gaviļēm. Uzreiz par saviem pieņēmumu vecmeistara sacītos vārdus: bez pagātnes nav nākotnes. Tos viņš bieži atgādināja. Īsākas un garākas intervijas pirms un pēc Lūča izrādēm mūs tuvināja, dažkārt es ar savu toreiz smago reportiera kastīti aizkulisēs biju vienīgā, kurai interesēja meistara spriedums par savu darbu, par aktieriem. Viņš bieži šaubījās, šaustīja sevi par kļūmēm, lai gan nākamajās dienās varējām lasīt atzinīgu kritiku. Īpaši dzīves pēdējos gados paškritika jau robežojās ar sevis iznīcināšanu, protams, ne pie ieslēgta mikroфона, bet sēžot viņa omulīgajā virtuvītē, baudot kafiju, garšīgas uzkodas un arī ko stiprāku. Viņi lieliski sapratās ar manu vīru, satīriķi Andri Briedi, ar kuru bija satuvējušies kopīgos sarīkojumos Valmierā. Reiz Lūcis mūs pārsteidza ar Rītiņa cienīgu mielastu – mīkstu, sulīgu cūkgaļas fileju īpašā mērcē, un viņš gatavojis pats! (Toreiz mūsu veikali bija pustukši.) Pēdējā tikšanās bija Lūča aiziešanas gadā: Lieldienās viņš uzaici-

nāja kopā noskatīties tiešraidi no Vatikāna ar pāvesta Jāņa Pāvila II uzrunu un tai sekojošu filmu par Jēzu. Kad cēlāmies no krēsliem, Lūcis sagrīļojās, es piesteidzos, lai atbalstītu. Viņš tikai noteica: nekas, nekas, tā jau ar mani pēdējā laikā bieži. Tad nodomāju: kas gan viņu balsta vientulīgajā ikdienā? Reiz stipro zvejnieka dēlu, vārda mākslas meistaru, kurš dzeju runāja tā, ka pat pelīte bija gatava izlīst no alas, lai klausītos, kaut gan turpat blakus tupēja peļu junkurs...

Elza Radziņa. Īpaša personība ne tikai manā dzīvē. Ar viņu jutos uz viena viņņa jau pirmajās tikšanās reizēs. Varbūt tāpēc, ka viņas dzīvesbiedrs Oļģerts Šalķonis toreiz bija Radio galvenais režisors un es kā redaktore dažkārt vēroju lugu ierakstu gaitu. Radioteātri Elzai Radziņai iemūžinātas daudzas skaistas lomas. Bet, jo biežāk tikāmies, gan intervijās, gan tāpat dažādos sarīkojumos un cieņojoties mājās, jo vairāk pārliecinājos, ka arī liela aktrise nav pasargāta no smagiem likteņa pārbaudījumiem. No viņas man visam mūžam noder pamācība: galvu augšā, plecus atpakaļ! Lai cik izpostīta jūties iekšienē! Otrs ieteikums: no rītiem asinsritei un možumam labi noder graķītis Rīgas melnā balzama, viņa to mēdza pašķaidīt ar cidoniju sīrupu.

Kārlis Sebris. Vēl viens dižgars, daudzus gadus es viņam biju vienkārši Aldiņa, kurai nav iespējams atteikt interviju. Parasti viņš vispirms gribēja zināt jautājumus, atbildes rūpīgi sagatavoja, pat uzrakstīja. Kad lapiņa bija izrunāta, sākās īstā saruna – dzīva, saturīga, piemēriem un citātiem papildināta. Viņš bija latviska

pamatīguma un cieņpilnas cilvēciskas stājas paraugs.

Lidija Freimane. Parasti puķes dāvāju es, dodamās pie māksliniekiem, toreizējā Teātra biedrības priekšsēdētāja ar skaistu narcīšu pušķi ieradās pie manis, nezinādama, ka man ir dzimšanas diena. Varbūt dvēseļu radniecība? Tajā vai citā reizē jautāju, kā viņa tiek galā ar tik bezgala daudziem darbiem un pienākumiem. Atbilde bija lakoniska: vajag tik sākt no viena gala, un tā darbiņu pēc darbiņa...

Vajag tik sākt... Bet man grūti apstāties šajā apcerē: tikai pasaku varoņiem (vai izredzētiem) lemts satīties ar karaļiem, karalienēm un citiem dižiem teātra brīnumvalsts kalpotājiem. Velta Līne, Viņa Artmane, Lilita Bērziņa, Edgars Zīle, Kārlis Pamše, Harijs Gerhards, Alfrēds Jaunušans, Pēteris Pētersons, Oļģerts Kroders, Ēvalds Valters... Viņi visi atstājuši manī arī ļoti personisku nospiedumu. Un daudzi citi, kuri joprojām teātri ļauj justies kā pasakā, kā citā paralēlā dzīvē. Saka: dots devējam atdodas. Vienmēr esmu gājusi pie teātra ļaudīm ar atvērtu sirdi un patiesu interesi. Pretī saņēmusi simtkārt vairāk. Guvums nav izsakāms nekādās vienībās. Radio glabā ap 1300 fonotēkas vienību, kas tā vai citādi liecina par manu līdzdarbību. Vēl ļoti daudz ir nesakārtotu ierakstu, arī manā personiskajā arhīvā, bet daudz kas arī jau aiztecējis laika upē. Ļoti ceru uz Radioteātra atdzimšanu, jo pasakai līdzīgā darba dzīve un nezūdošā teātra mīlestība man sākās ar Pelnušķīti radio iestudējumā. ■

Alda Briede – Latvijas Radioteātra producente

PASTAIGA TUMSĀ

Par romānu, teoloģisko vardarbību un
«saštukoto» koncepciju

INDRA ROGA

T

ikko iznākušajā, Silvijas Radzobes vadībā tapušajā grāmatā par Latvijas jauno režiju,

kurā iekļauta arī nodaļa par manu darbu teātrī, ir doma, ka jaunās režijas pārstāvji ir atvērti komunikācijai un vēlas sarunāties ar kritiku par saviem darbiem. Savu pateicību par grāmatu prezentācijas pasākumā nespēju paust tieši pēdējā laika «aizkulišu kolīziju dēļ» sakarā ar manu izrādi *Meistars un Margarita* Valmieras teātrī. Pēc recenzijām par šo izrādi biju pārsteigta tieši par šo komunikācijas trūkumu – ne viņas no vēlmes iedziļināties vai vismaz padomāt par to, kādēļ un uz kāda pamata Roga piedāvā šādu romāna skatījumu. Tas tika noliegts kā nešaubīgi nepareizs, apgalvojot, ka esmu «apmaldījusies tumsā». Mans romāna «lasījums» ir galvenais kritikas uzmanības objekts, tāpat kā mans domāšanas veids un mana personība. Ļoti konkrēti lasot un analizējot romānu, man nebija ilūziju par to, ka nenāksies sastapties ar aizspriedumiem un ieraduma milzīgo spēku. Bet nekad nedomāju, ka saņemšu tik naidpilnu reakciju, kas turklāt tiek pausta, personiski apvainojot mani un cilvēkus, kas ar mani strādā. Notika komunikācija ar izrādes programmiņu un intervijām presē, tās izraisīja vairāk diskusiju nekā izrāde – arī pēdējā laikā tipiska parādība.

Gan dažas jaunās grāmatas nodaļas,

gan reakcija uz manu romāna redzējumu apliecina kādu reflektoru kritiku naidu pret reliģiskām tēmām, teoloģiju, kam tiek pretstatīts humānisms, kas acīmredzot ir iespējams tikai laicīgajā vidē un domāšanā. Piemēram, Silvijas Radzobes minētais batjuška Gogoļa dzīvē kā galējās apsēstības piemērs. Viņa pieminēšana man liek domāt, ka manī tiek saskatīts kas līdzīgs, kamdēļ mātišķi tieku nopērtā un brīdināta par savu dīvaino domāšanu. Nenoliedzu, ka eksistē apsēsti cilvēki, taču man ar tādiem nav nācies saskarties. Šajā gadā, kura laikā es strādāju ar romānu, man nav bijusi neviena izmisuma stunda, mana ticība ir skaidra saprāta robežās un nekādā veidā nav dēvējama par fanātisku. Baznīcā, starp citu, ir meklējams miers, nevis apsēstība, un nekas, kas nāk no Dieva, nelaupa cilvēkam skaidru saprātu. Piemēram, Antonija Surožska grāmatā *Последние беседы (Pēdējās sarunas)* ir lasāms milzīga humānisma un cilvēkmīlestības apliecinājums – Jūdas rīcības skaidrojums. Londonas Pareizticīgo baznīcas priesteris un teologs aicina iedziļināties un saka – varbūt! Varbūt bija tā? Varbūt mums par to vajadzētu tomēr vēl padomāt, nevis nosodīt nešauboties! Un es nenosodu Meistaru un nemoralizēju, kā šķiet kritikai, programmiņā izlasot faktus, – izrādē nekāda nosodījuma nav. Es nedomāju, vai Meistars ir labs vai slikts, – es vispār tādās kategorijās nedomāju – es domāju par to, kas tad īsti notiek!

Tālākā raksta daļa ir daudz skarbāka. Es apzinos, ka tā var kādu ievainot, tāpat kā reizēm recenzenti ievaino māksliniekus. Par to jau iepriekš piedodiet, bet citāti man šķita svarīgi tieši kā mūsu atšķirīgās domāšanas spilgts piemērs.

PAR ROMĀNU KRITIKU SKATĪJUMĀ

Recenzentu vārdi par M. Bulgakova romānu ir izvairīgi un neko konkrētu nepasaka: *«Negribas spekulēt ar to, ko stāsta romāns»* – ko tad tas stāsta? *«Katrš tajā izlasīs ko savu»* – jā, tikai kādas tad ir recenzentu konkrētās domas? Kā no pilnības raga birst vārdiņi *»teoloģija», «Mūžīgais», «reliģiskie simboli»* – ir sajūta, ka recenzenti atkārtο romānā aprakstīto situāciju, kad Meistars saņem apzīmējumu *«veticībnieks, svētbiļžu mālderis»* utt. *«Roga vardarbīgi uzspiež koncepciju», «Bulgakovam tālas idejas», «Nav īsti Bulgakovam atbilstoši», «Problēma – romāns šai versijai negrib pakļauties!», «Ko iegūst, ejot pret autoru?»* – vai tā nav demagoģija? *«Kalambūrs par gaismu un tumsu nav izdevies»* – ja recenzente zina kontekstu šim citātam, tad tā pieminēšana gluži vienkārši ir nevietā, turklāt mana izrāde nav kalambūrs. Starp citu, es ceru, ka S. Radzobes recenzijā Kanta nomaiņšana pret Volandu ir tikai drukas kļūda.

Ejam tālāk! Man neizdodas šajos tekstos ieraudzīt nevienu konkrētu domu, kura liecinātu, kas tad īsti ir romānam atbilstošs. Analizējot recenzentu vārdus,



Indra Roga: «Šajā gadā, kura laikā es strādāju ar romānu, man nav bijusi neviena izmēģinājuma stunda un mana ticība ir skaidra saprāta robežās». Foto – Matīss Markovskis

iznāk, ka M. Bulgakovs uzrakstīja romānu visām gaumēm un tajā eksistē viss – «mīlas stāsts, vēstures liecības, mākslinieka liktenis, sadzīviski joki, filozofisks vai metafizisks traktāts, kura sižetu virza pārvērtības, halucinācijas un lidojumi» (Z. Radzobe), bet Volands kā labais tētiņš «atmasko un glābj»! Vai arī, ka «Volands ir Dieva uzdevumu izpildītājs uz zemes, un viņa uzdevums ir iepazīt cilvēkus, to vajības», kā domā topošā kritiķe E. Škenderska. Aicinu iedziļināties – tāpat pēc kritikas domām sātans glābj un viņa mērķis ir atmaskot viduvējības un iepazīt cilvēkus, bet romāna sižetu virza halucinācijas. N. Akots apgalvo, ka «Dievs ir radījis visu uz šīs pasaules, tātad arī ļaunumu». E. Škenderska vingrinās sofismā, citējot Volandu, bet acīmredzami nav padomājusi dziļāk par šo vārdu būtību, ja reiz apliecina, ka labajam kā pat-

stāvīgam lielumam pasaulē nav nekādas jēgas. Es tā nedomāju. No recenzentu izvairīgajiem formulējumiem par romānu sanāk, ka M. Bulgakovs ir aizmirsis romānam pievienot saistvielu, ka romāns ir tāds svētku rasols, kas palicis bez majonēzes mērces. Vienīgais, ko man izdodas izvilkt no recenzentu pārspriedumiem, ir pārliecība, ka romānā ir viss kas cits, tikai ne tas, ko domā Roga.

PAR SĀTANU KĀ GALVENO VARONI

Bet ko tad domā Roga jeb «uz ko viņa velk» (stilīgi laikam tagad tā rakstīt)? Galvenais varonis romānā ir sātans. Šeit piebilde, ka otrajā plānā «nogrūstie» Meistars un Margarita arī romānā ir otrajā plānā, ko apliecināja arī S. Radzobe, savā lekcijā pirms pirmizrādes runājot arī par romāna agrākajiem nosaukumiem. Tātad, ja romāna galvenais va-

ronis nebūtu sātans, tad varētu teikt, ka reliģiskais aspekts te ir vardarbīgi uzspiests. Praktiķis nevar sākt darbu, neizpētot galveno varoni – viņa domāšanu, izcelsmi, loģiku, motīvus, perspektīvu; neizsekojot faktu ķēdei, turklāt ne vien tam, ko viņš runā, bet arī tam, ko viņš dara utt., utt. Dziļāku izpratni par sātanu diez vai var atrast laicīgajā humānismā, tādēļ es to meklēju tur, kur cilvēki par to daudz ir domājuši, – un tā ir reliģija, Bībele, teoloģija un demonoloģija. Tādējādi «reliģiski ievirzīti Volanda darbības skaidrojumi» ir visai absurds pārmetums. Varbūt N. Akots ir satīcis kādu laicīgu sātanu, taču kāpēc tad viņš pārmet aktierim mūžīgās pieredzes trūkumu – jo kuram dzīvajam tāda ir? Ja tomēr atzīstam, ka šis ir sātans, kas ir nevis laicīgs, bet mūžīgs, tad kāpēc kritiķi vēlas redzēt kaut kādu abstraktu «vispār ļaunumu»? Praktiķis teātrī nevar strādāt ar «vispār». Šis «vispār» arī rada lielākās uztveres atšķirības, turklāt atšķirībā no E. Škenderskas es domāju, ka neeksistē kaut kādi divi sātani – viens Vecajā Derībā un otrs Jaunajā, jo tad taču būtu jābūt arī diviem Dieviem. Sātans ir viens visā mūžībā, un viņa mērķi ir nemainīgi mūžības garumā – un piedodiet man par šo nesaskaldīto pasaules uztveri.

PAR PRAKTIĶA AMATA RĪKIEM

Praktiķa materiāla analīze pieprasa uzdot jautājumus – reizēm neērtus, uz kuriem atbildes nav piecās minūtēs atrodamas. Faktā nozīmību materiālā pārbauda ar tā izslēgšanas metodi. Ja pēc N. Akota domām divas sižeta līnijas saista frāze par glāvētumu kā cilvēka lielāko netikumu, tad man ir jautājums, kāpēc M. Bulgakovs neuzrakstīja divus romānus – vienu par Pilātu un otru par Meistaru, kuru «glābj» Volands? Un vēl trešo – par Volanda «iepazīšanos ar maskaviešiem», ko piedāvā E. Škenderska? Kāpēc vispār šī Pilāta tēma M. Bulgakovam bija vajadzīga? Kāpēc vispār eksistē romāns romānā? Kāpēc tā un ne citādi? Kāpēc tieši Berliozs ir Volanda pirmais sarunu biedrs un upuris Maskavā? Un galu galā – kāpēc tieši Maskavā? Atbildes uz visiem «kāpēc» slēpjas gan pašā tekstā, gan tajā, kas notiek aiz vārdiem, tajā, kā virknējas fakti, nevis atziņas. Notikums ir praktiķa ierocis, un ir gadījumi, kad tas ir apslēpts dziļāk un ir jāpapūlas, lai to atklātu visā konkrētībā, turklāt mākslinieka tiesības ir saiknes starp notikumiem interpretēt, ieraudzīt vienu un to pašu notikumu dažādās gaismās, atklāt faktu virknē savas sakarības, bet faktu esamība jebkurā gadījumā sakņojas literārajā materiālā, nevis kaut kur atsevišķi mākslinieka galvā. Un jebkurā klasikas materiālā visiem notikumiem ir viena ass – līnija – centrs, sauciet kā gribat. Turklāt M. Bulgakovs bija arī teātra cilvēks – gan kā dramaturgs, gan kā režisors, gan kā aktieris, gan libretists, tādēļ man ir pamatots iemesls domāt, ka viņš

prata domāt notikumos, un grandioza mēroga notikumos.

PAR VILTUS EVANĢĒLIJU

Kāpēc N. Akotam būtu jātic, ka romānā iekļautās daļas par Pilātu ir melīga Pilāta apoloģija un Volanda evaņģēlijs? Man personiski nav nekādas daļas, kam tic vai netic kritiķis, taču, ja mēs vēlamies domāt secīgi un godīgi, kā aicina Kants, tad mums nākas atzīt, ka starp Ješua Hanocri un Jēzu Kristu pastāv graužošanas atšķirības, un jēgas nobīdes seno notikumu izklāstā Meistara romānā ir ar konkrētu mērķi, nevis nejaušas. Šīs atšķirības var atklāt, izpētot ne vien Meistara romānu par Pilātu, bet arī četrus Bībeles evaņģēlijus, kuri apraksta šos pašus notikumus. Vai tiešām kāds atļausies domāt, ka M. Bulgakovam gluži vienkārši tā «uzrakstījās»? Vai tiešām N. Akots visā nopietnībā apstiprinās, ka Jēzus Kristus bija 27 gadus vecs klaidonis ar spalgu balsi, kaprīzu apakšlūpu, kurš nekā nezina par saviem vecākiem un domā, ka tēvs varbūt bija sīrietis? Ka viņš nav paveicis nevienu brīnumu, tikai izārstējis Pilāta galvassāpes? Ka Jēzus ir tas, kas sludina simpātisko patiesību, ka visi cilvēki ir labi, un vēlas paplāpāt ar Pilātu? Ka viņu pavada viens vienīgs Levījs Matejs, kurš nepareizi pieraksta visu, ko viņš runā? Vai tiešām Jēzus ir tas pats Ješua, kas mirst pie krusta, tā arī nenācis pie samaņas, kamdēļ bijis laimīgāks par abiem citiem laupītājiem? Nobīdes un atšķirības «sit bumbu» vienos vārtos – tās laupa Kristum tā dievišķo būtību, atstājot tikai vienu – cilvēcisko. Es saprotu, ka cilvēciskots Jēzus varbūt ir saprotamāks, jo ir taču gluži tāds pats kā jebkurš no mums. Bet tur jau tā lieta, ka tā tas nebija un Viņš mira, būdams pie pilnas apziņas līdz pēdējai sekunde, ļoti labi zināja, kas ir Viņa Tēvs un Viņa vārdā runāja, darīja brīnumus un izpirka cilvēces grēkus, tādējādi laupot tumsas valdniekam lielu daļu varas pār pasauli. Lūk, kur notikums, kas skar sātanu, un nevis sadala viņu divos dažādos sātanos, bet maina pasaules varas sadalījumu. Starp citu, pat stundu skaits, ko Ješua pavada pie krusta, atšķiras – Meistara romānā tas ir īsāks. Vai tiešām man nevajadzēja pievērst uzmanību «šiem sīkumiem»?

Un tādas pašas jēgas nobīdes ir arī tālākajās Pilāta nodaļās. Četri evaņģēļi Jūdas nāvi apraksta gaužām citādi nekā Meistara romāns, turklāt galvenā izmaiņa skar tieši notikumu garīgo būtību. Jūdam tiek laupīta nožēla un grēka apziņa, viņš tiek raidīts viņšaulē, skaistā vakarā dodamies uz satikšanos ar sievieti, un pēc nāves, atšķirībā no Ješua, viņa sejā redzams apgarots skaistums. Vai tad tiešām nav skaidri redzams, ka nobīdes ir apzinātas, smalkas un nav darītas tāpēc, ka M. Bulgakovam «tā sanāca» vai ka viņš, rakstot par Pilātu, pat neieskatījās Bībelē, jo humāni domāja tikai par glēvumu kā augstāko netikumumu? Neapvainojiet M. Bulgakovu tumsonībā. Autoru,

kurš domāja par ticības jautājumiem, interesējās par inkvizīciju, par krusta kariem (kas, starp citu, mums drīz būs pat ļoti tuvs jautājums), kurš, kā to pierāda romāns, lieliski pārzināja ne vien pareizticību, bet arī rietumu un austrumu reliģijas, kā arī okultismu un zinātnes. Un galu galā, viņš dzīvoja laikā, kad nedomāt par gadsimtiem ilgi iedibinātās pasaules kārtības sagraušanu nebija iespējams.

Bet dosimies tālāk – kāpēc tiek piedāvāta jauna versija par Kristus nāvi? Kam to vajag? Kam tas ir izdevīgi? Protais, var pieņemt, ka Meistars, kurš strādāja arhīvā kā vēsturnieks, rakņājās senos dokumentos, nejausi vinnēja lielu naudas summu un viņam iesāvas prātā uzrakstīt romānu par Pilātu. Viņu nokritizēja, un tad bez jebkāda īpaša iemesla ieradās labais Volands un «glāba romānu, atmāskojot viduvējības», kā to redz N. Akots? Vai te nekas nevedina domāt par vismaz neticamu notikumu, ja ne tieši par dāvanu, tikai šoreiz ne no debesīm? Par zināmu apreibumu no laimes, jo Meistars aizmirsta visu – pat savas sievas vārdu. Vienkārši pazuda un viņu neviens vairāk netraucēja – ne dzīve, ne bijusi sieva, ne darba biedri. Un tas notiek PSRS situācijā?! Ja nevedina, tad kāpēc konkrēti Meistars tā ienīst pats savu romānu – vai tiešām tikai kritikas dēļ? Un kāpēc Meistars klīnikā tik ļoti alkst satikties ar Volandu un nez kāpēc labi zina, kāds viņš ir? Kāpēc romānā ir tikai divi personāži, kas nešaubīgi atpazīst Volandu, – Meistars un Margarita? Neviens cits viņu nepazīst uzreiz, turklāt Margaritas dzīves apstākļi un pagātne ir gau-

jo tā ir tā ass, uz kuras var uzvērt pilnīgi visu romāna ritumu, tāpat kā šī ass visus romāna slāņus, laikus un filozofiju uzver uz aktīvas iekšējās darbības līnijas, ieskaitot Maskavas «populārās sadzīves ainiņas», kuras manā skatījumā arī nav nekādi «sadzīviskie joki». Tas maina, jā, arī manas sākotnēji virspusējās domas. Tas spiež pārdomāt Meistara varonību un viņa kļūdu, kuru es saprotu, nevis nosodu. Šī kļūda noved viņu starp pasaulēm, jo, uzrakstot šādu interpretāciju, viņš zaudē tiesības uz gaismu, bet, sadedzinot romānu, kļūst Volanda acis par glēvuli, kas atsakās turpmāk rakstīt, – un šis atteikums rakstīt, šī varonība ļauj viņam iegūt mieru, nevis Volanda tumsu mūžībā. Tāpat nākas pārdomāt, kas tad īsti ir Meistara un Margaritas mīlestība – nevis «vispār mīlestība», bet konkrētā, kas balstās konkrētos apstākļos, kurus analizējot, aiz vārdiem paveras pavisam cita bilde, un tā nav manis izdomāta, no gaisa pagrābta un netiek uzspiesta romānam. Man arī gribas romāntiku un liriku, bet ko lai dara, ja šī konkrētā mīlestība, analizējot faktus, apstākļus un notikumus, ir, S. Radzobes vārdiem runājot, mazākais neviennozīmīgā!

Meistars izradē esot drūms – pat ja rūgtu ironiju var saukt par drūmumu, tad tomēr kādam viņam vēl būt, aptverot, kā ticis izmantots? Uzskatāmi piemēri šādai mākslinieka izmantošanai M. Bulgakovam dzīvoja cieši līdzās. Mani kā radošu cilvēku interesē arī iedvesmas mehānisms, un nevis par «velna kalpiem» ir runa manā izradē, bet par gaužām citām tēmām. Starp citu, veids, kā Pilāts Meistara romānā nogalina Jūdu,

BULGAKOVAM BIJA PAMATOTS IEMESLS IZKLIEGT VISU, KAS NOTIKA VIŅA DZĪVĒ, – VIŅŠ DZĪVOJA REĀLĀ ELLĒ

žām līdzīgi tiem apstākļiem, kādos nonāk Meistars. Vai tiešām te nav redzama iekšējā saikne?

PAR MŪŽĪBĀ IZPĒRKAMO KĻŪDU

N. Akots raksta, ka M. Bulgakovs romānā risina savas personīgās peripetijas. Es personiski tā nedomāju un nevēlos nedz M. Bulgakovu, nedz Meistaru padarīt tik niecīgus, toties redzu ļoti ciešu sakarību starp Meistara romānu un Volanda interesēm. Un iekšējā saikne starp šiem diviem faktiem ir Fausta tēma. Tā ir aktīvas darbības līnija, kas saistās ar Faustu, nevis tikai literāra atsaukšanās uz Mefistofeli. Ar citātu no *Fausta* sākas romāns. Ar citātu, kurš skaidri norāda arī uz Dieva un sātana divkaujas dabu, ja domā mērogā, nevis šauri. Tas ir ārkārtīgi būtiski,

arī ceļas no albigonu krusta karu vēsturiskajiem notikumiem, kurus pētīja M. Bulgakovs. Savukārt «religiski ievirzītais Volanda darbības skaidrojums» padara dziļi konkrētu Volanda darbības loģiku un atsedz viņa rīcības motīvus. Šī nianse, kas pareizticībā eksistē par eņģeļu (un sātans ir kritušais eņģelis) dabu, ir būtiska nevis tādēļ, ka es esmu «religioza fanātiķe», bet tādēļ, ka sniedz atbildi uz jautājumu – kāpēc Volandam vajag cilvēku? Citādi kāda problēma – pats taču varēns! Bet Volandam ir problēma, un grandioza. Mūžīgajā cīņā un alkās ieņemt Dieva vietu Volandam ir vajadzīgs cilvēks, jo pašam viņam radošo spēju nav, tās dotas tikai cilvēkiem! Volands un Mefistofelis ir viens un tas pats sātans. To, ka sātans pieņem dažādus veidolus,



Indra Roga: «Nevis manā «tumsā», bet romānā uzstājīgi rotē kāda sāpīga tēma, kas bija sāpīga arī pašam M. Bulgakovam, un tā ir liktenīgās kļūdas tēma». Skats no izrādes mēģinājuma. Foto – Matīss Markovskis

es ceru, neviens nenoliegs.

Nevis manā «tumsā», bet romānā uzstājīgi rotē kāda sāpīga tēma, kas bija sāpīga arī pašam M. Bulgakovam, un tā ir liktenīgās kļūdas tēma – akūts notikums, ar kuru cilvēks atrodas aktīvās attiecībās gan pašas kļūdas mirklī, gan vēl ilgi pēc paša notikuma. Tieši tā ir visus romāna personāžus apvienošā tēma, kas visus «uzver» uz viena pavediena, kā to māca analīzes tehnika teātra mākslā. Tā skar visus dzīvos – nabaga Annušku ar izlieto eļļu, bufetnieku, Ivanu, Berliozu, Bosoju utt. Šī pati tēma saistās ar Kanta Dieva esamības pierādījumiem, to brīvo sekundīti, ko cilvēks neizmanto, nespēdams pacelties pāri pats sev un savām interesēm, tā saistās ar Pilātu un glēvumu kā lielāko netikumumu. Tā visu apvieno un visus savēl kopā vienā punktā. Un – tā apvieno ne vien cilvēkus, bet arī visus dēmonus un visus mirušos. Kā Frīdu, kura radīta no divām vēsturiski eksistējošām sievietēm, kuras abas nogalināja savus bērnus Lieldienās. Kā Korovjevu, kurš arī vēsturiski bija anonīms albigonu trubadūrs. Un liktenīgās kļūdas viņiem tiek atgādinātas gadsimtiem ilgi. Un, protams, es atvainojos par biedējošo «pareizās domas uzspiešanu» N. Akotam – arī kritušie eņģeļi reiz ir izdarījuši savu liktenīgo kļūdu, kura vairs nav novēršama. Jo uz eņģeļiem Kristus nestā grēku izpirkšana neattiecas. Šī tēma ir tā, kas ar grandiozu mērogu romānā apvieno visus laikus un ikvienu, liekot domāt par

pasauli kopš tās radīšanas brīža līdz pat pareģotajam tās galam. Un tā ir arī Volanda akūtā problēma, kas ļoti cieši saista Pilāta laika vēsturiskos notikumus ar Maskavu un Meistara romānu – un darbības līnija tādējādi romānā ir viena, nevis divas vai trīs. Ja skatās atsevišķi, var nonākt dziļos maldos.

PAR ACĪMREDZAMO UN IMITĀCIJU

Tam, ka M. Bulgakovs pilnībā pārzināja četrus evaņģēlijus, pierādījums ir atrodams arī Maskavas «*sadzīvīsko ainiņu*» un Ciešanu nedēļas notikumu precīzā pārklājumā. Volanda un viņa svītas izklaides ir Kristus darbu imitācija fotonegatīvā. Pavasara pilnmēness balle un «*aizraujošās ar maģiju un mistiku*» apvītās ainas ir cieši saistītas ar Kristus nāvi precīzā hronoloģiskā secībā. Piemēram, kaķa nagī uz Sokova galvas atstāj ērkšķu vainadzīņa pēdas, un aina norisinās laikā, kad zaldāti nīrgājās par Kristu. M. Bulgakovs to ir kodējis, tā ir provokācija – pazis vai nepazis? Un nepazīst taču! Arī man šāda absolūta precizitāte bija pārsteigums. M. Bulgakova Bībeles zināšanas bija daudzkārt dziļākas par manējām – arī es esmu PSRS produkts. Bet M. Bulgakovs zināja, kas ateistu žurnāla logotipā ir tā pūcite, kura tagad mums visās skolās ir gudrības simbols, – pūce Bībelē ir nešķīsts putns, ne velti tā sēž Volanda istabā. Piedodiet, tads nu ir manas domāšanas rakurs. Manuprāt, nevajag pievērties ar acīmredzamo, kas šajā ģe-

niālajā romānā ir šķietams. Skatoties uz šādu faktu salikumu, es nevaru to neņemt vērā. Ar savu šķietami taisnīgo maskaviešu sodīšanu un savas svītas izklaidēm Volands imitē Ciešanu nedēļas ritumu no trešdienas vakara līdz sestdienas naktij. Mirkli pirms Kristus Augšāmcelsšanās viņš pazūd savā bezdibēnī. Tāda ir Volanda būtība. Viņa tehnika balstās imitācijā – viņa paša kā Dieva imitācijā, viņa centienos aizstāt ar sevi Dievu, būt Dieva vietā – tāpat «taisnīgi» sodīt, radīt iespaidu, ka viņš ir tas, kas izlemj cilvēka likteni, savukārt viņa balvas tikai izskatās pēc balvām. Pats viņš ir tukšs – melns bezdibēnis, melnais caurums. Viņa tehnika – aizrunāt un sapīt cilvēkiem prātus – balstās domas loģiskās saiknes pārrāvumā, ko medicīnā izmanto hipnozē un ko lieto arī sektās. Piebildīšu, ka pat Trīsvienību Volands imitē savā savienībā ar Begemotu un Azazello.

M. Bulgakovam bija pamatots iemesls izkliegt visu, kas notika viņa dzīvē, – viņš dzīvoja reālā ellē. Piekrist S. Radzobei, ka romāna radīšana bija patvēruma no dzīves, es varu tikai daļēji. Es domāju, ka romāns tomēr apliecina visas tās metamorfozes, kas norisinājās viņa laikā dzīvē, jo lielu mākslinieku uzmanības objekts reti ir viņš pats kā personība. Un es nespēju piekrist S. Radzobei, ka M. Bulgakovs Staļinā saskatīja tēva tēlu. Manuprāt, ar freidismu vien skaidrot M. Bulgakova un Staļina attiecības ir pārāk šauri. Ja iedziļinās, tad starp



Margaritas dzīves apstākļi un pagātne ir gauzām līdzīgi tiem apstākļiem, kādos nonāk Meistars. Margarita – Elīna Vāne. Foto – Matīss Markovskis

viņiem visa mūža garumā ir ilgusi nerimstoša cīņa – vara Staļina personā gaidīja, kad rakstnieks salūzīs un rakstīs tā, kā vajag jaunajai ideoloģijai. Man liekas, ka tieši šis ir viņu attiecību galvenais raksturs, jo Staļins prata novērtēt talantu, viņam vajadzēja talantus, tas arī ir iemesls, kādēļ M. Bulgakovs netika nedz izsūtīts, nedz nošauts. Bet M. Bulgakovs ne reizi laikmetam tik raksturīgajās sapulcēs, kurās rakstnieki, mākslinieki, ārsti cits pēc cita publiski atzina savas buržuāziskās kļūdas un šausēja sevi, nav atteicies no savas «vecās domāšanas», nekad nav pakļāvis ideoloģijai, nekad nav rakstījis to, ko neatzīst par savu un labu esam, nekad nav uzrakstījis nevienu antirelīģisku darbu, pat badu ciešot. Manuprāt, M. Bulgakovs nevardarbīgi pretojās visam apkārt notiekošajam. Lieliska humora izjūta, spīts, pašironija, sarkasms un asredzība, pat gaišredzība, spējot paredzēt notikumu gaitu! Bet pasaules kārtības maiņa bija grandioza. Es, piemēram, nezināju, ka Staļins strādāja naktīs, un tāpēc arī MASLITASĀ svinīgā sēde notiek desmitos vakarā. Nezināju, ka 1930. gada martā Staļins PSRS ievieša kalendāro reformu un Dieva radīto septiņu dienu nedēļu aizstāja ar piecu, bet vēlāk ar sešu dienu nedēļu, un atgriezās pie svētdienas tikai 1940. gadā. Tika grandiozi mainīta pasaules kārtība, un tās sekas mēs baudām vēl šodien, bet viņš dzīvoja tam visam pa vidu, to visu pieredzēja ikdienā – gan izsoles baznī-

cās, gan Kristus glābšanas katedrāles uzspridzināšanu Maskavā. Dienasgrāmātās vai ik dienas tieši līdzās «Ēdām pankūkas. Galds bija servēts ļoti labi» tiek fiksētas pazīstamo līdzgaitnieku pašnāvības. Nav jābūt reliģiozām cilvēkam, lai, domājot par šādām metamorfozēm, tomēr gribētos saprast: kas ir pēc tam, pēc tās pašnāvības? It īpaši, ja pats atrodies uz tādas robežas – nevar taču noliegt, ka doma pašam aiziet no dzīves M. Bulgakovam varēja ienākt prātā. Un te slēpjas iemesls, kāpēc jādodomā par Kanta brīvo sekundīti un Pilātu, par to, vai, būdami ierauti šajos apstākļos, cilvēki var kaut ko mainīt notikumu ritumā. Volanda prototips nav Staļins, taču asociācijas raisa.

Arī S. Radzobes lekcijā pirms izrādes pieminētā epizode par to, kā M. Bulgakovs lasījis savu romānu un pēc tam klausītājiem šķelmīgi jautājis: «Nu, kas viņš ir?» – atsedz viņa raksturu un, pēc manām domām, to, ka viņš rēķinājās arī ar šādu asociāciju, par ko liecina atbilde: «Nojaušu, bet nemūžam neteikšu.» Manuprāt, viņš uzjautrinājās par domu, ka sātanu kāda apziņā sakrīt ar valsts vadoni. M. Bulgakovs mīlēja izjokošanas un priecējās, ja joks izdevās, – viņš arī mūs izjoko un tic, ka mēs izlasīsim un sapratīsim. Arī par šo mīlestību, kas romānā aprakstīta ar tādu patosu, ka liecina jau par aplēptu ironiju. M. Bulgakova pēdējie fiksētie vārdi ir: «...чтобы знали... чтобы знали!»

NOBEIGUMĀ

Manā izrādē «*relīģiskie simboli jaucas un jūk*». Es nepiekrītu. Tie tiek izmantoti ar jēgu un nozīmi un nav nejauši. Es negrābstos gar reliģiskiem simboliem, neziņot to nozīmi. Garīgo kantu dziedājumi iestudējumā ir tieši tikpat daudz vai maz saistīti ar izrādes notikumiem, cik maskaviešu izpratne par notikumiem Ciešanu nedēļā, par kuru viņi ir aizmirsuši. Ciešanu nedēļa un kanti, tāpat kā Trīsvienība vai Dievs, pastāv neatkarīgi no tā, vai Viņam šeit kāds tic vai netic. Savukārt gaismas un tumsas jeb labā un ļaunā cīņa izrādē ir tikpat paradoksāla kā romānā. Nabaga sagrautais Meistars uzvar Volandu, un tā sekunde, par kuru kritika tik ļoti nervozē – jo Volands taču ir varens! – tā ir viņa zaudējuma sekunde, ko arī nodod savaldības zaudēšana. Volands nav uzvarējis, jo divus gadsimtus pēc Jēzus krustā sišanas atkal ir iekritis pats savās lamatās – viņa evaņģēliju pasaulei izlasīt liedza paša radītais ateisms. Volandam nāksies meklēt nākamo Faustu!

Un galu galā tas viss nav par reliģiju, jo «katrs saņems atbilstoši savai ticībai» – citāts no romāna. Tas ir par saprāta slazdiem, par to, kas būs pēc nāves, ja vispār kaut kas būs. Un par to, vai ir kāds sakars manis nodzīvotajai dzīvei ar manu nāvi. Par to, vai mana vaina vai kļūdas ir labojamas, jo dzīvei nav melnraksta, ja par vienu frāzi var nākties kalpot astoņus gadsimtus. Un par to, vai es varu vai nevaru kaut ko mainīt šajā pasaulē... ■

UPURIS UZ NEMIRSTĪBAS UN BOJĀEJAS ŠKAUTNES

Tragēdijas un varoņa izpratne jaunajā gadsimtā

TATJANA ZELMANOVA

Rietumu teātrī cits pēc cita parādās mūsdienu varoņi, kurus it kā varētu dēvēt par tragiskajiem, tomēr ar piebildi – «it kā», jo principiāli mainījies ir gan viņu izskats, gan būtība. Kā palielināmajā stiklā viņi atklāj mūsdienu sabiedrības tragisko pasaules uztveri.

Pirms gada Briseles Nacionālajā teātrī notika izrāde *Mūsu bailes nebūt*, ko iestudējis režisors Fabriss Miržē (*Fabrice Murgia*), trīsdesmitgadnieks, visnotaļ pazīstams arī aiz Beļģijas robežām – 2014. gadā šis iestudējums parādīts arī Aviņonas festivālā. Lugu, ko sarakstījis pats režisors, varētu dēvēt par tragēdiju – tā ir katrā mūsdienu cilvēkā, īpaši jaunā cilvēkā mītošo baiļu anatomija. Izrāde runā par totālu vientulību, par to, cik sarežģīti ir saglabāt savu patību pasaulē, kurā valda noteikumi un standarti, par vēlēšanos ierauties aizsargčaulā, kas pasargātu no realitātes, kura aizvien vairāk asociējas tikai ar apdraudējumu. Par sociālo tīklu vilinājumu sniegt visas iespējas un atrisināt visas problēmas. Skatītāja klātbūtnē tiek preparētas ciešanas, kurām nav apzīmējuma, ja nu vienīgi – manipulēšana un nežēlība.

Savukārt oktobrī turpat notika pirmizrāde franču režisora un dramaturga Olivjē Pī (*Olivier Py*) iestudētam monodramam *Bēgošais cilvēks*, kas radīts

kopā ar Aviņonas festivālu. Veiksmīgs arhitekts, nobriedusi personība, uzcēlis pilsētu, tagad pa to skrien, lai tiktu prom no saviem rēģiem, sirdsapziņas pārmetumiem, nožēlas, pāridarījumiem un vientulības. Uz kuriem viņš var aizbēgt?

Šo izrāžu varoņi, tāpat kā viņiem līdzīgie, ko ciešanas, vientulība un laiks iedzinuši pašus savas būtnes dzīlēs, ir upuri. Tie nav tragiskie un dumpīgie varoņi, bet mūsu laikmeta upuri. Starp citu, izrāžu afišās aizvien vairāk parādās vārds «bailes». Vai arī tā nav jaunā gadu tūkstoša iezīme?

ANTIGONES «NĒ»

Katram laikmetam ir savi varoņi. Mūsējie jau sen nokāpuši no antīko tragēdiju koturnām un zaudējuši priekšteču cēlumu un spožumu, tos vairs nevada dievu vai providences griba, labākajā gadījumā viņi kļuvuši par senatnes varoņu vairāk vai mazāk rūpīgām kopijām. Šodienas Hamleti, Ričardi, Oidipi, Mēdejas, Sidi un Antigones ir parasti cilvēki, vēstures, kara vai sabiedrības ierindas upuri. Lugu autori un režisori labprāt ķeras pie Sofokla, Korneija vai Rasina sižeti, lai stieptu tos uz mūsdienu apstākļu un problēmu liesties.

Pavisam nesen Briseles Nacionālajā teātrī aktieru grupa no Beļģijas un Āfrikas iestudēja Antigoni. Kāda no Āfrikas valstīm pēc pilsoņu kara ieguvusi jaunu valdīšanu. Modernizācijas vārdā

Kreonts kopā ar jauno režīmu aizmēž tradīcijas un reliģiju. Viņa patiesajam entuziasmam labprāt seko jaunieši, kas alkst pēc pārticības, prieka un brīvības. «Koris» ar melnādaino ļaužu grāciju metas dejā. Un tikai viena būtne atsakās pārvilkēt krustu vēsturei, un tā, saprotams, ir Antigone. Taču liksmojošā, pēc visa un tūlīt kārojošā puļa vidū viņas nāve izskatās pēc neprāta, nevis lepnas sacelšanās. Arī tā iespējams izlasīt tragēdiju.

Starp daudzajām pēdējā laikā iestudētajām Antigonēm izceļas Sofokla tragēdija, ko saīsinātā un mūsdienīgā angļu tulkojumā uzvedis Ivo van Hove, beļģu režisors un teātra *Toneelgroep Amsterdam* vadītājs, ar franču kinoaktrisi Žuljetu Binošu (*Juliette Binoche*) titullomā. Tas ir starptautisks projekts, kurā iesaistīti dažādu valstu aktieri, kas to spēlējuši Parīzē, Londonā, Luksemburgā. Antverpenē, Amsterdamā, šagada Edinburgas festivālā un dosies uz Ņujorku.

Šajā varonē režisors saskatījis visa aizliegtā un pretlikumīgā iemiesojumu: «Antigone ir tā, kas vienmēr saka nē, kam piemīt indivīda atbildības izjūta, kura piespiež citus saklausīt savu cilvēcisko patiesību, ko tik viegli aizmirst un pazaudēt, īpaši globālas krīzes laikos.» viņš raksta izrādes programmā. Van Hoves izrāde pēta, kā cilvēka psihe tiek galā ar izpratni par «labo un ļauno» vēstures



Starp daudzajām pēdējā laikā iestudētajām *Antigonēm* izceļas Sofokla traģēdija, ko saīsinātā un mūsdienīgā angļu tulkojumā uzvedis Ivo van Hove, beļģu režisors un teātra *Toneelgroep Amsterdam* vadītājs, ar franču kinoaktrisi Žuljetu Binošu titullomā. Ar Obi Abili un Patriku O'Kēnu. Foto – Jan Versweyveld

griežu kritiskajos brīžos. Pusotras stundas laikā režisors, izmantojot pretišķības vīrietis – sieviete, politika – ētika, valstiskais – individuālais, ģimene – asinssaites, demonstrē, kā saprāts pārvēršas par neprātu. Režisors koncentrējis lugu līdz trim galvenajiem tēliem – Antigone, Kreonts un Koris, kas pārstāv un liecina sabiedrības vārdā. Izrādes risinājums ir lakonisks. Skatuves aizmugurē videoekrānā attēlotās kāpas vai tuksnesi aizēno milzīgs spīdekļa aplis – te mirgojošs mēness, te žilbinoša saule, iezīmējot mītisku un mūžīgu pasauli. Vidusplānā melni atzveltņi, dīvāns, galds – kaut kas līdzīgs ministru kabineta apspriežu zālei: tiklab varas pukstošās sirds kambari, tiklab – politiskais ķēķis. Priekšplāns atvēlēts varoņiem – divkaujām un rituāliem. Daudzkāršotā skatuves uzbūve norāda, ka šis politiskās un varonīgās ģimenes drāmas dalībnieki dzīvo ārpus laika rāmjiem, pasaulē, kas ir vienlaikus mūžveca un šobrīdēja.

Binošas nāvesbālo Antigoni, liekas, uznesis uz skatuves tuksneša vējš, tikko norimušā kara atbalss. Viņa izdzīvo sēras cieņpilnā vienkāršībā, bet viņas stāvā un noskaņā jūtams nāves zīmogs. Savu patiesību Antigone pauž nevis ar kliegšanu un naidu, bet ar maigumu un pārliecību, taču nākotnes tajā nav. Savu iekšējo impulsu vadīta, viņa jau ir pusceļā uz iznīcību, viņai nav nekā un neviena, kā dēļ būtu vērts turpināt dzīvi.

Režisors saskatījis Antigonē nevis meiteni, bet nobriedušu sievieti, svešinieci, ko likteņa roka iemetusi tai pilnīgi nesaprotamā politikas pasaulē. Kreontu angļu aktieris Patriks O'Keins (*Patrick O'Kane*) spēlē kā skumju zīmi, ļaujot sajūst smago neveiksmju, politisku kļūdu un vērienīgu maldu nastu. Viņš kļuvis par valdnieku sabiedrībai, kas uzcelta uz asinīm un krāsmatām. Jo vairāk viņš slēpj savu politiķa vājumu, jo niknāk aizstāv paša radītos likumus. Kreontam nav laika sērām, pagātnei pārvilkta svītra. Viņam jārada jauna varas struktūra, kas balstītos skaidri saprotamos likumos un spētu pasargāt no vispārēja haosa. Pilsētvalsti viņš vada tā, kā nesen komandējis armiju. Nebūdamas ne muļķis, ne cietsirdis, viņš pats sev ir ļaunākais ienaidnieks, ko padarījis aklu veicamā darba mērogs. Viņš nespēj ne saskatīt indivīdu, ne atstāt tam izvēles brīvību. Spēks vienmēr būs tajā pusē, kur vara, lai kāda tā arī būtu. Trauslā Antigone pazūd starp varas dzirnakmeņiem.

Koris izrādē iemieso 21. gadsimta sabiedrību, viņš ir vēstures daļa un sekas. Koris ir mūsdienu pūlis, kas videoekrāna mirgā kļūst par kādas megapoles ielām, nolaistām acīm, it kā meklējot kaut ko pazudušu. Režisors liek noprast, ka mūsdienu sabiedrība ir zaudējusi daļu morālās imunitātes, ļaudama mikrobiem vairoties savā organismā. Morāles kodola zaudējums dzemdina visatļautī-

bu, visatļautība – diktatūru. Kreonts iemieso taisnīgumu bez sirds. Antigone – sirdi, kas pārvar gan saprātu, gan likumus. Šie divi galēji atšķirīgie pasaules redzējumi nekad pa īstam nesarunājas, tās ir pretišķīgas pasaules, kas aizbāzušas ausis pret otru patiesību. Izrāde ir par izdzīvošanu, nevis viena cilvēka vai ģimenes, bet visas sabiedrības mērogā.

ŠEKSPĪRA NEPRETOŠANĀS UN MELI

Teātris aizvien biežāk analizē un pārspiež sabiedrības un politikas problēmas. Teātris nevar izdziedēt kaites, taču tam ir tiesības noteikt diagnozes, kurām klasikas iestudējumi sniedz bagātīgu izpētes materiālu.

Šāgada Aviņonas festivālā laukumā pie Pāvesta pils tika spēlēta Šekspīra traģēdija *Karalis Līrs*, ko režisors Olivjē Pī pārvērtā par 21. gadsimta lugu. Lai arī teksts tam nepretojās, Pī pieprasīja jaunu tulkojumu, tuvinātu mūsdienu franču valodai, dinamiskāku un skatītājiem saprotamāku. Izrāde traucas milzu ātrumā, zib paralēli notikumi, kā dzīvē, kurā viss ir juku jukām: kaislību viesuļi, nāves, kari... Režisors Līram, kurš nebūt nav vecuks (viņu spēlē Filips Žerārs/*Philippe Girard*), iedvesis ideju par absolūtu demokrātijas noliegumu, līdz pat kaislīgai vēlmei izrīkot pasauli arī pēc sevis. Pretspēks viņam ir ... nepretošanās un pilnīgs klusums. Aizmugurē karājas milzīgs plakāts, uz kura no spul-



Šekspīra traģēdiju *Karalis Līrs* režisors Olivjē Pī pārvērta par 21. gadsimta lugu. Līrs – Filips Žerārs. Foto – Christophe Raynaud de Lage, Festival d'Avignon

dzītēm izveidots uzraksts: «Tava klusēšana ir kara dzinējspēks.» Par šīs klusēšanas tēlu kļūst Kordēlija. Baleta svārciņos un korpītēs tērpusies, horeogrāfijas skolas audzēknei līdzīga, viņa brīdi, kad tēvs gaida atbildi, aizlīmē sev muti ar plāksteri. Viņas replikas, ugunsbultas mētādams, runā Āksts. Režisors apšaubā vārdu nozīmi. Karš, kas dod vaļu monarha negantajai atbildei, sākas tāpēc, ka vārdiem nav svara. Arī vārds «nekas» rakstīts uz plakāta, jo vara, kas rūpējas tikai par sevi, galu galā nonāks pie šī «nekā». Ar pretīgumu Olivjē Pī rāda, kas notiek taipus ikdienas realitātes un presē lasāmo negēlības, slepkavību, katastrofu faktu «dekorācijām». Izrāde ir briesmīga un bezcerīga, jo tādu režisors redz šābrīža pasauli – pērkamu, cinisku un varaskāru. Vētras skatā spēles lau-

kums kļūst par dubļainu arēnu ar milzīgu bedri, kurā iegremdējas prātu zaudējušais Līrs, bet viņam visapkārt rēgojas skeleti, atgādinot par bijušiem noziegumiem, kas nevienam neko nav iemācījuši. Traģēdija? Acīm redzami, taču nevis varoņa, bet sabiedrības traģēdija.

Tomēr par šāgada Aviņonas patieso karali kļuva klibais un kuprainais Ričards ar kroni tik melnu kā paša dvēseles dzīles. Vācu režisora Tomasa Ostermeiera (*Thomas Ostermeier*) iestudētajā *Ričardā III* titullomu tēlo aktieris Larss Eidingers (*Lars Eiding*). Šis Ričards ir īsta rokzvaigzne, kas ar saviem padotajiem un publiku manipulē tikpat maģiski un virtuozī kā ar mikrofonu – savu vienīgo palīgu verbālajā saskarsmē ar pasauli. Mikrofons viņa rokās kļūst gan par rotālietu vai sceptoru, gan par liānu

Tarzānam, ko šis Ričards virtuozī attēlo, gan par karātāvām, kad tā vadā, aiz kājas pakārts, karalis lēnām šūposies... Ričarda cinisms un viltīgās grimases neredzi izraisa smieklus publikā, kas ir pavisam tuvu, gandrīz vai fiziski sasniedzama aktieriem. Bērnībā mātes atgrūsts, vēlāk sabiedrības un sieviešu nicināts un saukāts par punduri, viņš revanšējas dzīvē, kurā valda aprēķins un neķītrība. Viņš rada sevi pats – visiem par spīti, pretēji jebkādam morāles kategorijām. Viņš zina, ka varu sasniegs tikai ar spēku.

Izrāde sākas ar ballīti: aristokrāti vakartērpos, šampanietis, konfeti (kas birst arī pār skatītājiem, padarot tos par vakara viesiem), flirtējoši pāriši un rok-mūziķi, kas spēlē «dzīvajā». Šajā vidē kuprainais Ričards pelēkā krekliņā, smagos armijas zābakus čikstinādams, sazin kādu ādas apsēju ap galvu izskatās pēc nejauši iekļūduša pašpuikas, gandrīz vai pusaudža, kurš atsakās pieaugt un kļūst par traipu sabiedrības melnbaltajai elegāncei.

Larsa Eidingera Ričards ir satriccoši virtuozs aktieris, šarmants un talantīgs melis. Viņam nav iespējams pretoties, viņš tiecas sasniegt dubulto spēlīšu virtotni, un izcilās vokālās dāvanas padara viņu tikai vēl pavadinošāku. Viņš iekaro publikas simpātijas un līdzjušanu pretēji veselajam saprātam un gribai. Viņš rotaļājas ar cilvēkiem kā nežēlīgs bērns, draud viņiem ar rotaļu pistolīti, kas splanj melnas strūklas. Taču viņa nežēlība pārvēršas par mākslu, par veselu zinātni, un raisa sajūsmu. Šis Ričards ir dēmonisks un neatvairāms.

Režisors atļaujas tikpat daudz kā Ričards, viņa skatuves fantāzijas ir neprātīgas: karaliene – transvestīts, asinis un video, marionetes kroņprinču lomās, ļaundari kā no operetes nākuši, negaidītas gaismas zālē, Ričarda izģēršanās un karāšanās kā tādām kautķermenim. Kā tikt klāt monstam, kurš novāc katru, kas varētu traucēt tikt pie varas? Tomass Ostermeiers taujā pats sev un mums: kādi ir tie iekšējie mehānismi, tie dvēseles labirinti, kas ļauj cilvēces pārstāvim uzspriecināt visus iekšējos aizsargvaļņus un izlaist brīvībā mežoniņo radību, kas viņā mīt? Jautājums paliek neatbildēts, un, kā saka pats režisors: «Es labāk izvēlos neiedziļināties fināla interpretācijas dzīlēs... Viss ir iespējams. Es gribu saglabāt par Šekspīru tādu pašu izbrīnu kā par dzīvi.»

Olivjē Pī izrādē *Karalis Līrs* klusēšana noved pie katastrofas. Tomasa Ostermeiera *Ričardā*, gluži otrādi, traģēdijas augstumi tiek sasniegti vārdu spēlīšu dēļ.

EIRIDĪKES KLUSĒŠANA

Gluži citādi traģēdiju izprot itāļu režisors Romeo Kasteluči (*Romeo Castellucci*), apgalvodams, ka īpaši 21. gadsimtā tā rodas uz varoņu nemirstības un bojāejas šķautnes. Viņam traģēdija ir «vieta,

kur, sastapušies ar dzīves uzdotajām mīklām, apstājas cilvēki, kas devušies bezgalīgajā ceļā pretim nezināmajam». Būdams savu uzvedumu režisors, scenogrāfs, gaismu, skaņu un kostīmu autors, Kasteluči bieži vien sāk ar sengrieķu mitoloģiju kā visu jēdzienu atskaites punktu. Viņš apgalvo, ka «nav iespējams uzlabot, piemēram, Aishila Orestu; nav iedomājams tikt tālāk par šā darba augsto un absolūto vienotību». Sengrieķu traģēdiju viņš dēvē par «Polārsvaigzni – pie apvāršņa nostiprinātu atskaites punktu», kurš tomēr nav aptverams, lūkojoties uz to ar akadēmisku palielināmo stiklu. Kasteluči iesāka traģēdiju ciklu jau gadsimta sākumā, bet pēdējā pirmizrāde – Sofokla *Oidips* – notika šāgada novembrī. Šis cikls ir neaptverams analītiskās domas lauks.

Taču man gribas pakavēties pie Kasteluči iestudējuma uz Briseles Karaliskās *La Monnaie* skatuves – Vilibalda Gluka operas *Orfejs un Eiridīke* Hektora Berlioza pārstrādājumā. Ārkārtīgi intriģējošas tajā ir režisora pārdomas par traģēdiju, mīlestību un nāvi. Ar neizsakāmu pietāti ievijis Eiridīkes liktenī reālas jaunas beļģu sievietes Elzas traģēdiju, Kasteluči ieved mūs cilvēka zemapziņas mistērijā. Elza ir zudusi reālajai dzīvei, jo ieslūgusi neatgriezeniskā komā. Kā Eiridīke, čūskas sakosta, devusies uz ēnu valstību, tā Elzas apziņa pilnībā ieslēgta ķermeņa nekustībā un klusēšanā. Viņai atlikušas tikai trīs iespējas: dzirdēt, redzēt, saprast. Mītā par Orfeju un Eiridīki Kasteluči atradis ļoti smalkas līdzības ar Elzas un viņas ģimenes personisko traģēdiju. Programmas grāmatīņā tā nosaukta par lirisku izrādi, taču režisors to transformējis par ļoti augstas raudzes intīmu traģēdiju, par liecinājumu cilvēka trauslajai esībai. Kasteluči mākslas vibrācijas savieno skatuves darbības saspringumu un skatītāja iztēli, kas jau ietiecas paša zemapziņā. Režisors panāk, ka skatītājs kļūst par viņa scēniskā eksperimenta pilnvērtīgu partneri. Sāpju plosītais Orfejs (šo partiju dzied franču mecosoprāns Stefani Dustraka/ *Stéphanie d'Oustrac*) atrodas pilnīgi tukšā skatuvē bez jēlkāda laikmeta pazīmēm. Parādoties Amoram, viņam atklājas ieeja mirušo valstībā. Skatuves aizmugurē atveras milzīgs ekrāns, kurā neskaidri iezīmējas ceļš uz kādu slimnīcu Briseles apkaimē, kur tieši tobrīd guļ klusumā un nekustībā ieslodzītā Elza. Nekas nenojauc operas muzikālo darbību un noskaņu. Mūzikā ielikto darbību attīsta ārijas, rečitatīvi un kora dziedājumi, ko uz ekrāna «izdzied» atmiņas par izgaisušo Elzas ģimenes laimi – tur pavīd Elizejas lauki, momentuzņēmumi: meitenīte Elza, viņa bērnu dzimšana... Palēnām kamera (un skatītāji tai līdzīgi) ienāk specializētā slimnīcā, ēnu valstībā, kurā rit sava dzīve – aizsteidzas



Uz ekrānā redzamās slimnīcas fona franču koloratūrsoprāns Sabine Devilljē dzied Eiridīkes partiju turpat vai koncertizpildījumā, viņa kļūst par Elzas mēmo ciešanu balsi. Romeo Kasteluči *Orfejs un Eiridīke*. Publicitātes foto

dakteri baltos virsvalkos, apmeklētāji, veras durvis uz Elzas palātu. Uz ekrāna redzama Elza ar audioaustiņām galvā, viņa tiešā translācijā klausās operu *Orfejs un Eiridīke*, par kuras varoni viņa kļuvusi. Uz ekrānā redzamās slimnīcas fona franču koloratūrsoprāns Sabine Devilljē (*Sabine Devieille*), dzied Eiridīkes partiju turpat vai koncertizpildījumā, viņa kļūst par Elzas mēmo ciešanu balsi. Jauna, bezpalīdzīga sievietes roka, matu vilnis uz spilvena, vīrieša roka, kas glāsta viņas seju. Tā ir operas kulminācija – Elzas seja tuvplānā, viņas skatiens un asara. Šis ir vienīgais skaidrais varones sejas kadrs, kam seko pilnīga tumsa, un uz skatuves skan Orfeja ārija *J'ai perdu mon Eurydice* (*Esmu zaudējis savu Eiridīki*). Izskanot mūzikai, vīrieša roka, viņas vīra un

bērnu tēva, viņas Orfeja roka saudzīgi noņem austiņas un noglāsta Eiridīkes – Elzas pieri. Ir beidzies ceļojums slēptajā, aizliegtajā un traģiskajā pasaulē.

Kasteluči raksta, ka komas stāvoklis viņam tā arī palicis neizprotams, taču radījis «apjausmu, ka eksistē cita pasaule ar citādiem likumiem, noteikumiem, valodu, laika izjūtu un citādiem sāpju un emociju parametriem». Izrāde to apliecina. Orfeja un Eiridīkes dzīvā un reālā varone Elza, pateicoties iestudējumam, kļuvusi redzama. Kādā no savām intervijām Kasteluči saka: «Traģiskais varonis pats ar sevi veic vientulības un klusēšanas eksperimentu.» Bet mūsu neizprotamajā laikmetā «par traģisko varoni kļūst skatītājs, un tā varbūt ir jauna iespēja saskarties ar traģēdiju». ■

VIETA UZ ZEMES

Kristiana Smeda «Tabu» liek pasauli sajukt citādi

Š

IEVA STRUKA

Šodien grūti iedomāties paša pirmā skatītāja izjūtas, aplūkojot Kazimira Maļeviča *Melno kvadrātu*. Otrais un divtūkstošotrais jau zināja, ka *Melnais kvadrāts* ir melns, un varēja reflektēt par vārdu melns, par melno krāsu un krāsas enerģētiku, faktūru, pasaules melnumu, absolūto tumsu vai melno caurumu, kurā mūs visus reiz ieraus. Somu pazīstamākais režisors Kristians Smeds, nu jau četrdesmitgadnieks, Somijas Nacionālajā teātrī šoruden iestudējis izrādi *Tabu*, kam par impulsu kalpojis cita četrdesmitgadnieka, 60. gadu avangarda literatūras pārstāvja Timo K. Mukas (1944–1973) īsais romāns *Tabu*, bet patiesībā Smeda izrāde ir autordarbs par mūžveco mākslinieka un pasaules attiecību tēmu.

Ieraugot izrādes melnbalto afišu, kas spēlējas ar vārdu «tabu», un melnbaltos teātra darbinieku krekliņus ar tabu vārdu, nevilus acu priekšā nostājas Nacionālā teātra *Uguns un nakts* vizuālais veidols (autors Reinis Dzudzilo), kas uguns un nakts tēmu arī risināja caur melnbalto un baltmelno. Un, kaut arī melnajam un baltajam ir iespēja piemeklēt tieši tik daudz simboliskas nozīmes, cik zināšanu par pasaules kultūru, gan vienas, gan otras izrādes estētikas sakarā gribas domāt par mākslinieku vēlmi pietuvoties

nevis opozicionāriem lielumiem, bet pirmsākumam. Mākslas. Pasaules. Varoņa. Valodas. Dzīves.

Noskatoties pusotru stundu garo Smeda izrādi un atceroties viņa iepriekšējos, Latvijas skatītājam labi pazīstamos darbus, nākas domāt par viņa paša pirms vairākiem gadiem intervijā *Kultūras Forumam* definēto teātra uzdevumu – ja izrāde tiek veidota sabiedrībā, kas rāmi rušinās pašapmierinātībā, tad teātra uzdevums ir šo mieru uzspīdzināt, bet, ja izrāde top teātrī, aiz kura sienām pulsē nervoza un saraustīta pasaule, teātra uzdevums ir cilvēkiem dot mieru un ticību eksistences jēgai. *Tabu* pilnīgi noteikti nav gaiša izrāde, ko nosaka gan

de ir ļoti rāma. Daļēji pateicoties izcilā somu vijolnieka, atkal jau četrdesmitgadnieka, Pekas Kūsisto komponētajai simfoniskajai mūzikas partitūrai. Gan skaņu partitūra, gan izrādes vizuālā un plastiskā struktūra ir ārēji ieturēta, bet intensīva pārdzīvojuma piesātināta, kas notur skatītāja uzmanību un nodrošina asociatīvu sazobi gan ar konkrēti uzskatuves redzamo, gan tēmu kā tādu.

Tā kā izrādes tēma ir mākslinieka konfrontācija ar pasauli, tad īsi par Timo K. Muku, ko latviešu auditorija nepazīst nemaz, jo viņš ir maz tulkots, lai neteiktu, ka pilnīgi netulkots somu literāts, kura 60. gadu darbi atstājuši nozīmīgu iespaidu uz Somijas moderno lite-

DAUDZ IEDARBĪGĀKA IR VIZUĀLĀ UN SKANISKĀ PUSE, KAS ĻAUJ PAŠAM BRĪVI DOMĀT PAR TŌ, KAS TAD ĪSTI IR MĀKSLINIEKS

literārā iedvesmas avota radītāja liktenis, gan Eiropas saspringtā politiskā situācija, uz kuru somi savā ziemeļnieciskajā temperamentā vienalga reaģē ar dziļi cilvēcisku izpratni un atvērtību pret svešajiem, kas tikai uzlabos darbatīrgu un nācījas asinsgrupu. Tomēr izrā-

ratūru, bet viņš pats kā iedvesmas avotu dzīvei un daiļradei minējis dzīves plosīto galējību dzejnieku Pentti Sārikoski (kuru latviski iespējams iepazīt, pateicoties aizpērn izdotajai izlasei Maimas Grīnbergas tulkojumā). Dzimis un dzīvojis Lapzemē, viņš sarakstījis deviņus



Režisors apspēlē arhetipus – mākslinieks kā Kristus, mākslinieks kā klauns, mākslinieks kā mentāli vājais, mākslinieks kā vientuļnieks. Centrā – Tero Jarti. Foto – Ulla Jokisalo

romānus un daudzus stāstus par polārās nakts, dziļo mežu, auksto ziemu, stipra alkohola un nebeidzamas vientuļības sajūtas papildīto zemi. Populārākais viņa romāns, kas reiz pārtapis arī somu kino grāvējā, tā arī saucas – *Zeme ir grēkpilna dziesma*. Seksualitāte (taču jau dzīvība) un nāve ir divas nozīmīgākās patiesības, ar ko cilvēkam jāiepazīstas savas dzīves laikā uz šīs zemes.

Mākslinieks, nu jau atgriežoties pie Kristiana Smeda izrādes, nevar tās apiet,

un arī te ir baltā un melnā krāsa. Arī romānā *Tabu*, tāpat kā *Zeme ir grēkpilna dziesma*, centrā ir stāsts par jaunas meitenes seksualitātes mošanos un aizliegtu sakaru, šai gadījumā – ar mātes mīļāko. Izrādē šā darba tēlu jeb attiecību trijstūra nav. Uz skatuves visu izrādes laiku ir 1936. gadā dzimusī, tāpat krietni pieredzējuši somu kinoaktrise Sēla Sella un NT aktieris, diemžēl piecdesmitgadnieks (izjaucot manu teoriju par spožu četrdesmitgadnieku paaudzes manifes-

tu) Tero Jarti, kas, vairākkārt mainoties lomām, iemieso mākslinieka un pūļa konfliktu, izmantojot dažādus arhetipiskus tēlus, kas patiesībā kļūst par mazāk interesanto izteiksmes līdzekli (mākslinieks kā Kristus, mākslinieks kā klauns, mākslinieks kā mentāli vājais, mākslinieks kā vientuļnieks u.tml.). Daudz iedarbīgāka ir vizuālā un skaniskā puse, kas ļauj pašam brīvi domāt par to, kas tad īsti ir mākslinieks.

Es pieņemu, tas varētu būt viens no



Somu kinoaktrise Sēla Sella izrādē *Tabu* Somijas Nacionālajā teātrī. Foto – Ulla Jokisalo

iemesliem, kāpēc par izrādi Somijā ir visai kaismīgas diskusijas amplitūdā no tā, vai šī izrāde vispār ir uzskatāma par teātri, un beidzot ar to, ka mākslas darbs nozīmē maksimāli subjektīvu un godīgu pašsajūtas/pašdomas projicēšanu nostrādātā formā. Lai gan varbūt cilvēku domas viņo ap šo izrādi tāpēc, ka tai ir maz kopīga ar konvencionālu teātra izrādi, un *Tabu* tomēr tiek spēlēta Nacionālā teātra lielajā zālē, turklāt galvenokārt svētdienā pa dienas vidū

savas sarežģītās uzbūves dēļ, un publika, kas nāk uz Smedu, ir gados jauna, bet NT publika – izglītota, daudz redzējusi, bet padzīvojusi.

Izrāde, bet varbūt performance, hm, nē, dzīvā instalācija vai drīzāk mākslas akcija sākas ar režisora uzrunu. Tūlīt pēc izrādes sākuma, pat nesaprotot valodu, ir skaidrs, ko režisors teica, – ka izrādes garums ir pusotra stunda un tas ir tieši tik daudz, lai neviens nevilktu laukā savu mobilo telefonu, lai tajā ieskatītos, jo izrādes sākumā tas varētu traucēt gan pašiem, gan blakussēdētājiem. Kad Kristians Smeds ir apsēdies zālē, dziest gaismas. Nodziest pavisam. Gaismas nav. Nav arī kuslas gaismas strēles uz skatuves grīdas, skaņotāju un gaismotāju pulcītiem, izejas zīmītēm virs daudzajām durvīm parterā un balkonos. Ir melna tumša. Kā programmiņā. Un klusums. Tumša un klusums ilgst 30 sekundes. Klusums pārtrūkst ar vienas vijoles spēlētu melodiju, tad pakāpeniski pievienojas citi instrumenti. Tumša turpinās. Tu saproti, ka tā tagad būs. Un nav zināms, cik ilgi. Varbūt pusotru stundu. Acis pierod un smadzenes aptver, ka nav jāpiepūlas saskatīt kaut jel kādas priekšmetu aprises telpā, jo to nav. Tā kā zinu, ka rakstīšu recenziju, lēnām skaitu sekundes un minūtes. Man sanāk četrarpus

minūtes. Tas izrādās tieši tik ilgi, lai paralēli skaitīšanai domātu par to, ka redze ir ļoti būtiska maņa un tomēr tā nav vienīgā, pasauli var sajūst arī citādi, bet, nez, kāda ir alternatīva kontūrām, kas iezīmē, sadala un pārdala mums redzamo pasaules daļu... Un, nez, kāpēc Kristianam Smedam šķiet būtiski mums to atgādināt. Mūzika, lai cik skaista un pārpasaulīgi trausla, šai kontekstā liekas tikai «kruķi», kā ar civilizāciju apsēstajam cilvēkam ļaut izturēt tumsu.

Nemanot ir pacēlies starppriekšgars, un skatuves vidū kāds aizdedzina vienu sveci. Lēnām iezīmējas pazudušās kontūras. Skatītājs atgriežas tai pasaulē, kādu viņš pazīst. Un tur viņu sagaida enerģija skaņu viļņu, gaismas viļņu, siltuma viļņu formā. Un stāsts par nenormāli grūti izturamo dzīvi tās intensitātes dēļ,

vārdi melo.

Skatuves vizuālais ietērpis ir skatuves mašīnērijas izmantošana, mēģinot mehānismus estetizēt, pārvērst mākslas objektā, spēlēties ar prožektoru iespējām radīt pulsejošus viļņus vertikāli, horizontāli, dziļumā – attiecībā pret skatītāju.

Es neesmu pārliecināta, ka šai izrādē seksualitāte kā cilvēku determinējošs lielums spēlēja lomu, ja vien mēs nerunājam par seksualitāti kā dzīvības avotu, cēloni un sekām, bet nāves klātbūtne pilnīgi noteikti režisoru interesē. Bet visticamāk bez viena nav otra. Un bez milzīgas vientulības sajūtas nav iespējams vēlēties tajā dalīties ar citiem cilvēkiem, jo citādi taču izrādes nebūtu.

P.S. Cita starpā Somijas Nacionālajā teātrī ir vēl divas lieliskas izrādes uz te-

MŪZIKA IR TIKAI «KRUĶI», KĀ AR CIVILIZĀCIJU APSĒSTAJAM CILVĒKAM ĻAUT IZTURĒT TŪMSU

ar kādu pasaule aptver/pieskaras māksliniekam. Arī Kristus tēls un klauna tēls ir tādi paši «kruķi», lai vieglāk nolasīt, kā visas pasaules smieklis vai visas pasaules nāids trāpa Māksliniekam un cik ārpūtīgas ir viņa ciešanas tad, kad mums tas ir tikai pārgriezts pirksts vai ironiska piezīme. Arī tie daži vārdi, kas izrādē tiek izrunāti, ir maza un, manuprāt, neobligāta palīdzība skatītājam, jo, pat ja šiem vārdiem ir jēdzieniska nozīme, iepretī pamatmaņām, ar kādām mēs spējam uztvert ār pasaules kairinājumus,

ātra lielās skatuves: viena, Jannes Reinikainen *Kurpnieks*, pilnībā dekonstruē un uzbūvē jaunu vēstījumu no somu klasika Alekša Kivi noveles, bet otra, Luras Jenti iestudētā oligarhu opera *Slava!* (Pirko Saisio teksts, Jusi Tūrna mūzika), klaji ironiski apspēlē Krievijas politisko sistēmu rokoperas formātā, un tajā darbojas gan Žerārs Depardjē, gan Jūlija Timošenko, gan Vladimirs Putins, kurš var visu – uzveikt lāci, pārvarēt vecumu, uztaisīt špagatu. Un valdīt pār pasauli.■

BALSIS IZ EIROPAS CIETOKŠŅA

Elfrīde Jelineka – pēdējā morāliste
cinisma laikmetā

MARGARITA ZIEDA

V

ācu teātra
žurnāla *Theater Heute* no-
vembra nu-
murs ir iznā-

cis ar Elfrīdes Jelinekas portretu uz vāka. Nobela prēmijas laureāte, austriešu rakstniece un dramaturģe ir nupat uzrakstījuši turpinājumu savai 2014. gada lugai *Aizbilstamie* (*Die Schutzbefohlenen*), kuras fokusā likts Eiropas cinisms saskarsmē ar bēgļiem. Žurnālā ir lasāms jaunais teksts, savukārt lugas sākuma teksts, kā arī liela daļa citu Jelinekas darbu ir pieejami viņas mājas lapā www.elfridejelinek.com

Latvijā Elfrīdes Jelinekas lugas nav iestudētas nekad. Ne uz lielo teātru skatuvēm, ne Ģertrūdes ielas teātrī, ne *Dirty Deal Teatro*. Uz viņas darbiem nav atvēzējies arī neviens jauns, nule studijas beidzis teātra režisors, kam vēl jūra līdz ceļiem un Jelinekas līmeņa dramaturģiskā teksta izaicinājums varētu likties gana valdzinošs – no deviņdesmitajiem gadiem viņas lugas ir vienlaidus rakstīti teksti, bez skaidri izziņētiem tēliem, bez dialogiem, bez remarkām, bez darbības klasiskā izpratnē, atstājot teātra radīšanu no šīs teksta masas režisora ziņā. Jelinekas lugu jaunā forma lika mainīties arī pašam teātrim, lauzties pa nezināmām takām.

Tikmēr Latvijā Jelineka galvenokārt pazīstama, pateicoties Mihaela

Hanekes filmai *Klavierskolotāja* ar franču aktrisi Izabellu Ipēru galvenajā lomā un romāna latviskajam tulkojumam. Filma ieguva *Grand Prix* Kannu festivālā 2001. gadā. Nu jau pirms veselības mūžības. Šķiet, citos laikos. Kā agrāk teiktu – miera laikos. Latviski pieejami ir arī Jelinekas romāns *Mihaels. Jauniešu grāmata infantilajai sabiedrībai* (apgāds AGB, 2005) un luga *Bembijlenda*, ko publicēja žurnāls *Teritorija* 2008. gadā. Bet iestudējumu nav.

Taču Eiropā un jo īpaši vācvalodīgo zemju teātros Jelinekas darbi tieši pēdējos gados piedzīvo jaunu uzmanības vilni. Gan tāpēc, ka Eiropā, tāpat kā Latvijā, nemaz nav tik daudz vērā ņemamu teātrim rakstošu autoru, kuri interesējas ne tikai par ģimenes problemātiku un vīriešu un sievietes attiecībām, bet spēj reflektēt mākslinieciskā līmenī par visas mūsu kopējās dzīves telpas kvalitāti, gan arī tāpēc, ka šai dramaturģei, kā reti kuram autoram, runājot par sabiedriskiem jautājumiem, izdodas nostādīt katru lasošo vai skatītāju zālē sēdošo cilvēku aci pret aci pret sevi pašu. Elfrīdi Jelineku mēdz dēvēt par pēdējo dzīvo morālisti pieaugoša cinisma laikos. Taču cinismu var nomainīt pret citu apzīmējumu – laikos, kad realitāte ir kļuvusi tik sarežģīta, ka uz daudziem jautājumiem kļūst aizvien neiespējamāk atbildēt. Savukārt morāli var papildināt ar tādu apzīmējumu kā dvēseles līmeņa rīcība.

AIZBILSTAMIE

Lugu *Aizbilstamie* Elfrīde Jelineka sarakstīja laikos, kad bēgļu jautājums, ja uz to skatās no šodienas realitātes perspektīvas, bija vēl pagalam vienkārši risināms. 2012. gadā skaistajā Eiropas pilsētā Vīnē izcēlās skandāls. Kādi simti pakistāniešu bēgļi bija izmukuši no noņemamā un ieņēmuši lepnākajā pilsētas daļā neogotiskā stilā celto, tūristu iecienīto baznīcu *Votivkirche*, kas atrodas netālu no Vīnes universitātes. Vēršot sabiedrības uzmanību uz savu ilgtermiņā birokrātiski mērdējošo situāciju, bēgļi lūdza piespiedu veģetēšanu mainīt pret iespēju strādāt un nopelnīt pašiem iztiku. Austrijas valdība šo jautājumu uzskatīja par neatrisināmu, atsaucoties uz valsts likumdošanu. Bet tieši tajā pašā laikā no Krievijas izceļojušajai Borisa Jeļcina meitai tika piešķirta Austrijas pilsonība. Krievijas mūsdienu emigrantu bagātais gals, kā Eiropā labi zināms, aizvien ir spējis vislabāk nogruntēties un saskaņā ar visu likumdošanu tieši Austrijā.

Nākamā gada rudenī Vidusjūrā netālu no Lampedūzas krastiem ceļā uz Eiropu, laivai nogrimstot, gāja bojā simtiem cilvēku. Tad Jelinkas mājas lapā sāka dzīvot fotoattēls – ar cilvēkiem līdz malām pārpildīta laiva bezkrastu ūdens izplatījumā. Šo abu notikumu vadīta, viņa sāka rakstīt lugu *Aizbilstamie*, atmiņā atsaucot pirmās teātra refleksijas par šo tēmu – Aishila traģēdiju

Lūdžējas. Iedvesmojoties no senās Grieķijas teātra kosmiska un vienlaikus valstiska mēroga sarunām – un tolaik dramaturgi savās traģēdijās aizvien konfrontēja skatītāju ar aktuālajiem un grūti risināmajiem tiesiski politiskajiem jautājumiem, teātrim bija sabiedriski politisks svars visas valsts dzīvē –, Elfrīde Jelineka sāka rakstīt dramatisku partitūru mūsdienu bēgļu korim. Šodienas cilvēka balsim, kurus Eiropa negrib.

Par ko tad bija runa *Lūdžējās*? Aishila traģēdija vēsta par piecdesmit Danaļa meitām, kas bēgušas no Ēģiptes, no piespiedu laulībām, un lūgušas patvērumu Argosas valdniekam, tā nostādot viņu dilemmas priekšā. Vai izrādīt cilvēcību un uzņemt lūdžējas, bet līdz ar to nostādīt savu tautu iespējama kara ar Ēģipti priekšā? Vai arī atraidīt lūdžējas, līdz ar to izsaucot uz sevi dievu dusmas par atteiktu palīdzību postā nonākušajiem?

Elfrīdes Jelinekas luga ir vienota, atsevišķos indivīdos neizzīmēta cilvēka balss telpa, vārdu jūra, kas viņoņas bezgalgaros teikumos, savijoties eksistenciālām sarunām ar debesīm un bez atbildes palikušiem jautājumiem, kas atsitas pret ierēdņu nepārvaramo mūri. Tas ir antīkā kora spēks, kas izaug no mūsdienu teksta, sarunai ieņemot vienlaikus kosmiskas un laicīgi sabiedriski politiskas dimensijas. Jautājot un jautājot, un jautājot. Galu galā cilvēka balss tuksnesī. Jeb Vidusjūrā, ko Romas pāvests visjaunākajos laikos pavuvis nodēvēt par Eiropas lielāko kapšētu.

Pirmais plašāku rezonansi guvušais *Aizbilstamo* iestudējums, kas tika iekļauts Vācijas, Austrijas un Šveices ievērības vērtāko sezonas darbu desmitniekā *Theatertreffen*, bija režisora Nikolasa Štēmāna inscenējums Hamburgas *Thalia* teātrī. Šajā izrādē Štēmānu galvenokārt nodarbināja jautājums – kā tad tos bēgļus, mums, tomēr jau nesalīdzināmi labākā sociālā situācijā dzīvojošajiem māksliniekiem, uz skatuves parādīt? Kā uz skatuves runāt bēgļu vārdā? Štēmāns piedāvāja trīspakāpju risinājumu – vispirms Jelinekas tekstus vienkārši no lapām runāja aktieri, ģērbusies nevis kā tēli – bēgļi, bet kā mūsdienu Eiropas cilvēki. Vienā brīdī aktieri sāka krāsot savas sejas melnā, brūnā un dzeltenā krāsā, atklāti teatrālā veidā pārņemot citādajos un turpinot runāt bēgļu tekstus. Un tad uz skatuves sāka nākt virsū jau īsti bēgļi – nevis aktieri, bet uz Eiropu atbēguši cilvēki ar saviem stāstiem, ar savām dusmām un izmisumu. Pilnā spēkā raidot skatītāju zālē mēnešiem un gadiem sastāvējušos nelabumu. Kas tur arī nosēdās un palika. Jāsaka, ļoti iedarbīgi, bet ar mīnusīmi. Nelabums kā galvenā sajūta vēl ilgi pavadīja pēc šīs izrādes noskatīšanās. Skrandainība, netīrība, nabadzība, kas gāžas tev

virsū. Un ne tu to esi pelnījis, ne tu to gribi. Kā tikt ar to visu galā?

Vīnes Burgteātris, režisoram Mihaelam Tālheimeram iestudējot *Aizbilstamos* vecajos, labi pārskatāmajos laikos, proti, vēl 2015. gada martā, bija interesējies par antīkā kora akustiskajām izteiksmes iespējām mūsdienu teātrī. Bēgļu tēli – mūsdienīgi ģērbti cilvēki, par kuru mīkstas statusu Eiropas sabiedrībā signalizēja vien veci plastmasas maisiņi galvā, parādījās no skatu-

nātu par visu sabiedrību skarošām tēmām. Tā ir cilvēciskuma telpa, ar kuras paplašināšanu strādā teātris, un Maksima Gorkija inscenējuma versijā tas bija sajūtams dziļāk un jaudīgāk nekā slavenajos Vīnes un Hamburgas iestudējumos. Lai gan pati šī izrāde intonatīvi bija neprasti klusa.

Maksima Gorkija teātrī ne tikai izrādes nosaukums ir mainījies perspektīvas virzienā, no *Aizbilstamajiem* pārņemot par *Mūsu vārdā* (*In unserem Na-*

TĀ IR CILVĒCISKUMA TELPA, AR KURAS PAPLAŠINĀŠANU STRĀDĀ TEĀTRIS

ves melnajā dziļumā izgrieztas balta krusta kontūras un krita līdz padusēm iekšā ūdenī, lai, no slapjuma piecēlušies, tekstus skandējot, bristu uz priekšu. Sausumā. Kora skandējumam izaukot apsūdzības spēkā. Bet ko skatītājam ar šo apsūdzību darīt? Izskanot lugas pēdējiem teikumiem: «Mūsu te nemaz nav. Mēs nācām, taču mūsu šeit nemaz nav» – izdzīsa arī baltais krusts melnajā telpā, un skatītājs palika tumsā. Ar iespēju pēc izrādes ziedot naudu.

IN UNSEREM NAMEN

Visjaunākā *Aizbilstamo* iestudējuma pirmizrāde notika novembra vidū Berlīnes Maksima Gorkija teātrī. Jau laikā, kad Eiropā sāka šķelties bēgļu uzņemšanas griba un arī Vācijas stoicisms tika konfrontēts ar skaidru apziņu – realitāte kļūst aizvien nekontrolējamāka un neprognozējamāka.

Jaunais inscenējums divas nedēļas tika izrādīts kopā ar starptautisku mākslinieku darbu izstādi *Rudens salons*, performanču sēriju un angažētāko Vācijas teātra vadītāju, mākslinieku, žurnālistu, intelektuāļu, politiķu sarunām un diskusijām. Šāds paplašināts atšķirīgu disciplīnu skatījums un ļoti dažādu domāšanu savienojums ar izrādi radās deviņdesmito gadu teātru praksē. Tolaik tā sāka strādāt Berlīnes teātris *Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz* (patents pieder tās toreizējam dramaturgam Matiasam Lilientālam), kam pamazām pievienojās liela daļa Vācijas teātru. Un jēga šādai paplašinātai pieejai aizvien ir bijis mēģinājums pēc iespējas dziļāk un daudzpusīgāk izrunāt tēmu, kuru risina izrādē. Teātrim paliekot mākslas izteiksmes līdzekļiem veidotā sarunā, tam pievienojas intelektuāli padziļināts komentārs.

Šādā modelī ir spēcīgi sajūtama teātra trauslā teritorija, kurai nav jāvienādojas ar politisku āģitpropu, lai ru-

men). Perspektīvas virzienā ir mainījies pats sarunas priekšmets, pārvietojot fokusu no bēgļiem uz cilvēkiem, kuru telpā šie bēgļi ierodas. Uz skatītāju pašu. Un uz tām sarunām, kas publiskajā telpā notiek it kā mūsu visu vārdā.

No skatītāju zāles izņemtas krēslu rindas veido tukšu laukumu milzīgu baltu kāpņu priekšā, kas atrodas citkārt tur esošās skatuves vietā. Antīkā teātra sabiedriskais forums, tas esi tu, skatītāj, pats, kad nosēdies skatīties sarunu par bēgļiem. Cieši saspiedies uz kāpnēm vai to apakšā, lejā uz grīdas. Skatītājam paredzēto vietu ir mazāk nekā cilvēku. Vietu ir fiziski sajūtami maz, nākas saspīesties pēc iespējas draudzīgāk. Bēgļi, ar kuriem skatītājs tiek konfrontēts Gorkija teātra izrādē, neatšķiras no skatītājiem. Tie ir līdzīgi ģērbusies, ar tikpat civilizētu uzvedību un tikpat inteligenti kā tu, skatītāj. Pa vienam viņi izkāpj no cieši saspīestajām rindām un, ejot cauri skatītājiem, kā kļuva mantru sāk runāt pirmos Jelinkas teikumus: «Mēs dzīvojam. Mēs dzīvojam. Galvenais, mēs dzīvojam, un daudz vairāk arī tas nav kā dzīvošana pēc svētās dzimtenes atstāšanas.»

Maksima Gorkija teātra ansambli veido profesionāli mākslinieki no dažādām pasaules zemēm, kuri šobrīd strādā Berlīnē. Tostarp arī mākslinieki no krīzes skartajām zemēm, arī no Sīrijas. Izrādē tas nekādi netiek izspīlēts, neviens ar savu sāpi un izmisumu neuzmācas, telpā skan vien dažādās valodās variēts Jelinkas teksts. Klusi, mierīgi, kā cilvēka elpas plūsmā, kad viņš jau ir tīcis ārā no briesmām. Bet turpat ārā, teātra priekšā tumsā, stikla kastēs, kur citkārt skatāma jaunāko izrāžu reklāma, ir ievietoti video ar cilvēku stāstiem un politiķu diskusijām Bundestāgā. Vienā video ir redzams trausli veidots, skaists intelektuālis, kurš mierīgi stāsta, kā viņš ir ieradies



Skatītājam paredzēto vietu ir mazāk nekā cilvēku. Bēgļi, ar kuriem skatītājs tiek konfrontēts Gorkija teātra izrādē, neatšķiras no skatītājiem. Foto – Ute Langkafel, MAIFOTO

Eiropā – iekēries starp kravas mašīnas divām kastēm. Bet mašīna brauc ātri, pagriezieson tā spēcīgi sasveras, apakšā ir asfalts, un, ja nokrīti, tev pāri pārbrauc otras kastes riteņi. Žurnāla *Theater Heute* jaunākajā numurā ir lasāma intervija ar sīriešu aktieri un režisoru Ajhamu Madžidu Agu (*Ayham Majid Agha*), kurš spēlē arī izrādē *Mūsu vārdā*. Tur viņš stāsta arī par saviem radniekiem, kuri nekur nav aizbēguši, bet palikuši dzimtajā ciemā. Tante šobrīd dzīvo ar norautu kāju, tēva ķermenis ir caurausts ar divpadsmit šķembām.

Režisors Sebastjans Niblings (*Sebastian Nübling*) nav Jelinekas lugas tēliem piešķīris nekādu emocionālu izkāpinātību, nekādu agresivitāti. Nekādu citādību. Tie ir tādi paši cilvēki kā tu, kā es. Viņi uzmanīgi tausta sev ceļu cilvēku pilnajā telpā. Un saka – mēs dzīvojam. Mēs esam dzīvi.

Un tad seko šarmants vācieša solo uznāciens, ko spēlē Gorkija teātra pats pievilcīgākais protagonistis, agrākais Kristofa Mārtālera aktieris Tomass Vodjanka (*Thomas Wodianka*). Savā «mazā cilvēka» monologā viņš šķendējas par visiem, kas ir iebraukuši viņa zemē. Viņa nepatika analītiski pakavējas pie visiem iebraucēju variantiem – ejot vēsturē soli pa solim atpakaļ līdz pat senajiem romiešiem un beigu galā vērsoties pret zivīm okeānā. «Sūda romieši! Un sūda zivis!»

Tāds cilvēks – spogulis, arī viņš runā «mūsu vārdā».

Izrāde noslēdzas, telpā izkaisītiem aktieriem runājot klusus monologus. Lai tos sadzirdētu, ir jāpieceļas no savas skatītāja vietas un jāpieņāk aktierim tuvu klāt. Kad pienācu pie viena no aktieriem, dzirdēju vispirms mūsdienu deputāta «sava viedokļa» izklāstu attiecībā uz bēgļu jautājumu, un tad viņš pievērsās vēlreiz Aishila stāstam. Kad valdnieks nav zinājis, ko darīt –

pirmizrādes vakarā, ejot cauri novembra tumsā izliktajiem milzīgajiem palmu zariem teātra priekšā. Garām spilgti izgaismotajām gaismas kastēm ar dokumentāliem televīzijas ierakstiem, kurās politiķi Bundestāga sarunās prasīja pilsētas senātam atskaitīties par mākslai piešķirtajiem līdzekļiem, kas izmantoti, simboliski pārceļot Berlīnes mūra pārkāpējiem veltītos piemiņas krustus uz pilsētas upes krastiem. Tikmēr turpat tālāk tumšajā pagalmā vie-

TIE, KURI, NO PIRMIZRĀDES PĀRNĀKUŠI, VĒL VAKARĀ IESLĒDZA TELEVIZORU, UZZINĀJA PAR SLEPKAVĪBĀM PARĪZĒ

nostāties kara situācijā pret cilvēkiem vai pret dieviem –, viņš esot aicinājis iedzīvotājus izlemt pašiem. Un viņa tauta esot teikusi – mēs uzņemsim šīs sievietes. „Kāpēc viņi tā nolēma?» samulsumā un neizpratnē jautāja aktieris. «Kas bija īstais iemesls, kas lika viņiem izšķirties tieši tā? Kas bija tas iemesls?»

Ar šo un citiem jautājumiem skatītājs pameta Maksima Gorkija teātri

nā no izgaismotajām filmu kastēm jūras viļņi apskaloja nosliktu bērnu. Jūras mūžīguma mierā.

Tie, kuri, no pirmizrādes pārnākuši, vēl vakarā ieslēdza televizoru, uzzināja par izrādes laikā notikušajām cilvēku slepkavībām Parīzē. Un viss Gorkija teātra vakars ar vienu vēzienu likās vairs vien trausla, cilvēciski skaista utopija. Gandrīz vairs neaizsniedzama mūsdienu pasaules realitātē. ■

TRAGISKĀIS UN , VARONIS

Tragiskais varonis latviešu jaunās paaudzes režijā

SILVIJA RADZOBĒ

Pirms pāris nedēļām klajā nāca 19 autoru sarakstīta kolektīva monogrāfija *Latvijas jaunā režija*, kurā pārlicinoši pierādīts, ka 21. gadsimta otrajā gadu desmitā savu jaunrades ceļu sākušī paaudze pieder postdramatiskajam teātrim. Tādējādi tēma *Tragiskais varonis latviešu jaunās paaudzes režijā* var likties neloģiska, jo traģēdijas nāve ir pasludināta jau sen. Nepiekrīst Frīdriha Ničes apgalvojumiem 1871. gada apcerē *Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara*, kur žanra pilnvērtīga eksistence attiecināta tikai uz trim lielajiem grieķiem, visu tālāko pasludinot vienīgi par literatūru, skaitās gandrīz vai nepieklājīgi. Taču, iedziļinoties temata formulējumā, kļūst skaidrs, ka runa ir par traģisko varoni, kam obligāti nav jābūt traģēdijas varonim. Pirms konstatējuma, vai jaunās latviešu režijas mākslinieciskajā produkcijā sastopami traģiskie varoņi, un, ja tie ir, tad kāda ir to specifika, gribu pievērsties jautājumam, kā literatūras teorētiski definē jēdzienus *tragiskais* un *varonis*.

Tragiskais ir «estētiska kategorija, kuras nosaukums radies, pateicoties traģēdijas žanram, bet neattiecas tikai uz to. Tragiskais izsaka pozitīvi neatrisināmu konfliktu, kas nes līdzīgu cienījamu, līdzjūtību pelnījušu varoņu bojāeju vai smagas ciešanas. (...) Aristotelis saskatīja

traģiskā avotu varoņa kļūdā, kurš izdara noziegumu nezināšanas dēļ. Hēgelis transformē aristotelisko kļūdas jēdzienu traģiskās vainas koncepcijā. Traģiskā cēlonis var būt gan varoņa vaina, gan viņa kļūda, kas vērstas pret viņu pašu. (...) G.E. Lesings *Hamburgas dramaturģijā* par traģiskajiem varoņiem sauc parastus, bet augsti tikumiskus cilvēkus, kuri cieš savas cildenās idejas dēļ. F. Šillers par traģiskā avotu .. uzskata konfliktu starp

dēvē pusdievus – dieva un cilvēka dēlus. Viņi veic varoņdarbus, izpildot likteņa vai dievu gribu, šai procesā noteicošais nav viņu personīgās individuālās gribas un izvēles elements. Grieķu varoņi, tāpat kā vairāki viduslaiku varoņi, piemēram, franču eposa varonis Rolands, veic varoņdarbus pašapliecināšanās un lepības dēļ, nevis cildenu mērķu vārdā. (...) Varoņa atdzimšanas iespējamību pasludināja romantisms, uzsverot varonīgajā

NELAIMĪGA IR TĀ ZEME, KURAI VAJADZĪGI VAROŅI

cilvēka juteklisko un tikumisko dabu; F. Šellings – brīvības un nepieciešamības dialektiku, varoņa cīņu ar likteni, savas brīvības gribas apliecinājumu par dzīvības cenu.»¹

Savukārt varonīgais ir «estētiska kategorija, cildenības paveids, kas apzīmē indivīda vai masu vīrišķīgu un pašai dzīvu rīcību cēlu mērķu vārdā. Sākotnēji, antīkajā Grieķijā, viduslaikos, ētiskā dominante nebija varonīguma obligāta sastāvdaļa. Senie grieķi par varoņiem

pārindividuāla dievišķa pirmsākuma klātesamību. (...) Hēgelis savukārt apgalvo, ka civilizētā sabiedrībā nav vietas varoņiem.»² Bertolts Brehts lugā *Galileja dzīve* variē Hēgeļa uzskatu savā pazīstamajā aforismā: «Nelaimīga tā zeme, kurai nav varoņu! (...) Nē. Nelaimīga ir tā zeme, kurai vajadzīgi varoņi.»³ Šķiet gan, ka Hēgelis un Brehts par varoņiem runā vairāk kā par sociālētiskiem, ne estētiskiem fenomeniem.

Zenta Mauriņa apcerē *Tragiskais*



Daiga Kažociņa – Vivjena Bēringa NT izrādē *Prāts* nospēlē ne tikai atsevišķu baisu gadījumu, bet arī cilvēka un likteņa divkauju.
Foto – Agnese Zeltiņa

grieķu un ziemeļnieku izpratnē, kas publicēta 1944. gadā grāmatā *Kultūras saknes*, izsaka domas, kas, manuprāt, aktuālas arī mūsdienu teātra situācijā. Viņa raksta: «Traģiskā sadursme var būt trejāda – 1) starp cilvēku un reālo pasauli ap viņu, 2) starp cilvēku un transcendentālo pasauli (Dievu vai likteni), 3) tā var rasties cilvēkā pašā, ja viņa iekšienē mīt pretrunīgi spēki – «divas dvēseles».

Traģiku pārdzīvot, saprast un ietvert mākslas darbā var tikai cilvēks, kurā ir iracionalitātes nervs. Traģikai būtiski sveši ir vientiesīgie intelektuālisti, pozitīvisti un panteisti. Arī, ja tic aizkapa dzīvei, kas izlīdzina visas ciešanas un piepilda zemes virsū nepiepildāmas ilgas, tad par traģēdiju nevar būt ne runas. Atpestīšanas ideja iznīcina traģiku. Eiropas mākslā lielas traģēdijas – Lopes de Vegas, Šekspīra – radās tad, kad Renesanses laikā sabruka ticība dogmatiskam kristietismam. Intelektuālistiem traģēdijas būtība sveša tādēļ, ka viņi ir pārliecināti: visu bez atlikuma var izskaidrot ar prātu. Bet traģisko izskaidrot ar loģiskiem argumentiem nav iespējams; ja traģiskais notikums varētu beigties citādi, tad tas nebūtu traģisks. (...) Traģika rodas, kaislīgam dzīves apliecinājumam saduroties ar izmisumu par to, ka dzīves jēga nav atrodamā. Bet pozitīvisti, nepazīdami ne lielu kaislību, ne izmisumu, būtiski sveši traģēdijai. Viņi pazīst tikai piedzīvojumus, bet ne pār-

dzīvojumus... Panteisti nenostāda cilvēku visa esošā centrā, kā tas nepieciešams, lai rastos traģika. Viņiem cilvēks tikai viens loceklis bezgalīgā dabas ķēdē, maz atšķirīgs no stāda vai dzīvnieka.»⁴

Beidzot atgriežoties pie jautājuma par jauno režiju un traģisko varoni, jākonstatē, ka viņu pēdējo gadu skatuves darbos nesalīdzināmi biežāk nekā iepriekš tik tiešām sastopami tādi varoņi, kurus ar lielākām vai mazākām iebildēm varētu definēt kā traģiskus. Skatuves valoda, kas lietota, lai radītu minētā tipa tēlus, ir atšķirīga, un tā ļauj runāt vismaz par trim dažādām estētiskām stratēģijām.

PIRMAIS VARIANTS. PSIHOLOĢISKA DRĀMA AR NATURĀLISMA ELEMENTIEM, TRAKTĒTA KĀ TRAĢĒDIJA

Nacionālajā teātrī iestudējot Margaretas Edsones lugu *Prāts*, kura izseko literatūras profesores Vivjenas Bēringas dzīves pēdējām nedēļām, cīnoties ar ļaundabīgu audzēju, režisors Valters Sīlis un galvenās lomas atveidotāja Daiga Kažociņa nospēlē ne tikai atsevišķu baisu gadījumu, bet arī cilvēka un likteņa divkauju. Antīko grieķu traģēdiju autoru «atklāto» un iemīļoto tēmu, ka neviens no likteņa nevar izbēgt. Ne Oidips. Ne Antigone. Ne Līrs vai Hamlets. Ne Vivjena Bēringa. Ne tu, ne es.. Kā ar savu likteni sadzīvot? Kā pielūgties, lai tu netiec piespiests tā priekšā zaudēt cilvēka seju? Režisors un

aktrise ir iestudējuši pilnvērtīgu mūsdienu traģēdiju, atspēkojot atzinumu, ka mūsu gadsimtā traģēdija kā žanrs nav iespējama.

Izrādes kompozīciju veido varones dzīve slimnīcas vidē, atbilstoši klasiska reālistiska teātra principiem, kad skatītāju klātbūtne saskaņā ar kanonu tiek ignorēta, un transformēta episkā teātra metodoloģijā, kad Bēringas lomas tēlotāja likvidē ceturto sienu, tieši vērsoties pie publikas. Taču šo komentāru laikā aktrise neiziet no lomas, tie ir Bēringas, nevis Kažociņas komentāri.

Varones fiziskā stāvokļa pasliktināšanās izpaužas runas intonācijās, atlieksmes maiņā. Pašapziņa un ironija, laikam ritot, nokrīt kā caurspīdīga masķa, atklājot ļoti siltu, patiesu cilvēku. Aktrise un režisors Vivjenas Bēringas ceļu uz nenovēršamo tuvo galu tēlo kā procesu, kurā cilvēks skaidrojas, zaudē dzīves gaitā iegūtos uzslāņojumus. Līdz pāri paliek vārda tiešā nozīmē vien kails cilvēks uz kailas skatuves, jo pēc nāves Bēringas tēlotāja parādās mūsu priekšā kails, nometusi moku sviedru piesūkušās slimnīcas drēbes. Izrādes fināla apskaidrība, kas stājusies naturālistisku nāves konvulsiju vietā, ir traģēdijai raksturīgā lielā mēroga domāšana, kas neatceļ eksistences šausmas, liek ieskatīties tās baisajā sejā, vienlaikus kaut kādā mērā cilvēku samierina ar tām kā ar neizbēgamību.



Gunas Zariņas Mēdeja redz un dzird to, ko ne redz, ne dzird pārējie izrādes varoņi. Publicitātes foto

OTRAIS VARIANTS. ANTĪKAJĀ TRAĢĒDIJĀ AKTUALIZĒTA MODERNISMA PROBLEMĀTIKA

Antīkā traģēdija tiek skatīta caur mūsdienu problemātikas prizmu, tehnisko paņēmieni ziņā režisoram brīvi kombinējot modernisma teātra un postdramatiskā teātra arsenālu un nezaudējot traģēdijas garīgos mērogus.

Vladislavs Nastavševs, Maskavas Gogoļa centrā iestudējot Eiripīda *Mēdeju* ar Jaunā Rīgas teātra aktrisi Gunu Zariņu titullomā, izmanto simbolistu atklāto monodrāmas principu, kas visus notikumus tēlo no galvenā varoņa skatpunkta. Tā Mēdeja redz un dzird to, ko ne redz, ne dzird pārējie izrādes varoņi. Apokaliptiskā dzīves sabrukuma tēls – krītošie debesu ķermeņi, ko atveido leļup lidojošie prožektoru, kā arī Mēdejas dēlos iemiesotais kora tēls ir redzams tikai viņai. Pasauls sašaurināšanās pēc izraidījuma no Korintas vienādota ar šauru paaugstinājumu, uz kura, nepieceloties no krēsla un gandrīz nepakustoties, visu izrādes laiku sēž Mēdeja. V. Nastavševa *Mēdeja*, protams, ir stāsts par vīrieša un sievietes attiecībām – piekrāptu mīlestību un nodotu uzticību. Bet – ne tikai. Tas ir arī stāsts par mākslinieka un viņa talanta attiecībām. Jāsons ir cilvēks, kaut arī, nododot savu ģimeni, iznīcinājis sevi, Mēdeja – simbols talantam un mīlestībai, kas šai gadījumā ir viens un tas pats. Režisors Jāsona un Mēdejas trīsvienīgo ģimeni (trešais

«elements» – bērni) traktē kā vienu «objektu» – mākslinieku, viņa talantu un mākslas darbu (darbus). Ja mākslinieks savu talantu pārdod, apmaina pret varu un slavu, citiem vārdiem, savtīgu mērķu dēļ nodod, iet bojā gan viņš pats, gan viņa māksla. Bet talants kā princips atriebības triumfē, jo ir mūžīgs. Dievišķīgs. Grieķu mitoloģiskajos priekšstatos talants ir dievu dāvana. Bet dievus, kā zināms, nesodīti nedrīkst zaimot. Pārņem šausmas un liksme, kā kad tu vaigā skatītu ko mūžīgu – nemainīgu un cilvēka iegribām nepakļautu. Absolūtu. Mūsu šodienas pasaulē, kur dominē izdzīvošanas likumi, kur jādzīvo, «kā ir», tas kļūst par gluži vai neprātīgu izaicinājumu. Katarsisku, traģēdijas iedarbībai raksturīgu attīrīšanu.

TREŠAIS VARIANTS. DUMPINIEKU ATGRIEŠANĀS

Tas ir skaitliskā ziņā visplašāk izplatītais variants, un to, manuprāt, visprecīzāk būtu definēt kā dumpinieku atgriešanos. Īpašu mūsu skatuves mākslas dumpinieku grupu, tas attiecas ne tikai uz jaunās paaudzes režisoru darbiem, veido izteikti nevaroņi, marginalizēti cilvēki. Piemēram, to vidū var minēt trīs Dailles teātra mentāli traumētos varoņus, psihiatriskās klīnikas pacientus. Tie ir Alans Lauras Grozas-Ķiberes izrādē *Equus*, Makmērfijs Aleksandra Morfova uzvedumā *Kāds pārļaidās pār dzeguzes ligzdu*, Maikls Andreja Žagara iestudēju-

mā *Ziloņa dziesma*. Vai krievu izcelsmes režisors Jaunā Rīgas teātra uzvedumā *Cerību ezers* (režisors V. Nastavševs), kurš subjektīvi jūtas nepieņemts Latvijas sabiedrībā. Vai aklie skolēni E. Senkova režisētajā *Liesmojošajā tumsā*, kas iestudēta ar Kultūras akadēmijas 3. kursa studentiem. Vai Dailles teātra Radība – mākslīgi radītais cilvēks L. Grozas-Ķiberes iestudētajā *Frankenšteinā*.

Šādā kontekstā aktuāls man šķiet Mihaila Gasparova vērojums: «Stāsta, ka dzīvnieku baros eksistē īpatņi – margiņāļi ar nestandarta uzvedību. Viņus nicina un pazemo, bet nenogalina. Kad bars nonāk nestandarta briesmu situācijā, margināļus izlaiž priekšgalā: ja ies bojā, nav žēl, bet, ja izdzīvos, tad varbūt atradīs izeju. Droši vien, ka arī cilvēku baros ir tādi margināļi ar analoģu bara attieksmi pret viņiem; tagad pieprasījums pēc viņiem ir pieaudzis un viņi kļuvuši par romantiskajiem varoņiem.»⁵

Viss ir likumsakarīgi – tie, kam ir ko zaudēt, uz ambrazūras nemetīsies, likteni neizaicinās. Lai to dara sociāli nepilnvērtīgie, kuri garīgā, dvēseles spēku aspektā ir pilnvērtīgāki par daudziem no mums. Kuru dumpis: 1) visbiežāk ir neapzināts, pat ne emociju, bet instinktu diktēts, 2) tas ir ne-programmisks, nav virzīts uz sabiedrības pārveidošanu, vienīgi – uz savas līdzšinējās nožēlojamās eksistences laušanu.

Vai visi mūsu jaunās režijas dumpinieki ir traģiskie varoņi? Visdrīzāk nē, ta-

ču gandrīz visiem no tiem piemīt neikdienišķs, gluži katarsisks emocionālās iedarbības spēks, kas tos pastarpināti, vismaz daļēji ļauj pielīdzināt traģiskajiem varoņiem. Albērs Kamī savu traktātu *Dumpīgais cilvēks* publicē 1951. gadā, taču savu aktualitāti tas nav zaudējis arī mūsu dienās. Filozofs raksta: «.. dumpīgais cilvēks .. ir cilvēks, kurš saka «nē». «Nē» var, piemēram, nozīmēt «pārāk ilgi esmu cietis», «līdz šim – lai būtu, turpmāk vairs nē», vai arī «ir robeža, kuru es pārkāpt jums neatļaušu». .. «nē» apliecina robežu eksistēšanu. Robežas ideja izpaužas dumpinieka sajūtā, ka otrs pārāk daudz atļaujas, ka mēģina izplatīt savas tiesības aiz to robežām, tur, kur atrodas tava suverēnā teritorija. (..) Dumpja nebūs, ja nebūs sava taisnīguma apziņas. Lūk, kādēļ vergs, kas dumpojas, vienlaikus saka «nē» un «jā». Kopā ar jau minēto robežu viņš nojauš sevī kādu vērtību, ko vajag aizsargāt.

Tā viņa būtnes daļa, pret kuru vergs prasa cieņu, tagad, dumpī viņam kļūst dārgāka par visu, dārgāka pat par dzīvību. Dzīvodams ar kompromisiem katru dienu, vergs vienā mirklī var kļūt nesamierināms – visu vai neko. (..) Cilvēka garam ir tikai divi universi – svētuma universs un dumpja universs. Viena izzušana nozīmē otra piedzimšanu.»⁶

Kādēļ tieši tagad Latvijas teātrī tā «savairojušies» dumpinieki? Mana versija, kas, protams, var tikt apšaubīta, ir šāda. Tā ir sacelšanās pret normu, varbūt ne vienmēr apzināta. Pirms gadsimta ceturksņa un agrāk sabiedrība un teātris līdz ar to protestēja – atklāti vai slēpti – pret personību noniecinošo padomisko dzīves kārtību. Aizgājušajā gadsimta ceturksnī ir izveidojusies jauna norma, kura arī ierobežo personību.



Maijas Doveikas Antigone uzdrošinās pateikt «nē» nehumānam likumam, samaksājot par šo dumpi ar savu dzīvību. Bet diez vai viņa ir atdarināšanas cienīgs paraugs. Foto – Matiss Markovskis

sabiedrības daļa vēlētos, bet palaikam pilnīgi kaut kur citur, nav viegli, bet dažkārt – pat neiespējami.

Elmārs Senkovs, Nacionālajā teātrī iestudējot Žana Anuija *Antigoni*, izaicinoši savieno zemo un augsto, masu un elitārās kultūras elementus: varoņu dialogi, kas izpildīti izsmalcinātā psiholoģiskā teātra estētikā, ievietoti starp mūsdienu vieglās mūzikas hitu koncertnumuriem, ko izpilda visi uzveduma tēli, ieskaitot Antigoni. Tādā veidā postdramatiskais teātris izmanto kabare un kino pieredzi, lai konstruētu savu īpašu laika estētiku, kur: 1) laiks tiek sadrupi-

norunātie Kora teksti. Gundars Grabsbergs Kreona tēlu maksimāli cilvēciskojis, izmantojot apzinātas neskaidrības principu: nav iespējams pateikt, vai viņš tiešām grib glābt Antigoni vai tikai spēlēt smalku politisku spēli. Maijas Doveikas Antigone ir un nav varone. Viņa uzdrošinās pateikt «nē» nehumānam likumam, samaksājot par šo dumpi ar savu dzīvību. Bet diez vai viņa ir atdarināšanas cienīgs paraugs. Kad Antigonei strīdā ar Kreonu pietrūkst argumentu, viņa kļūst histēriska, sāk rupji apvainot valdnieku, saucot to par sūdu vāritāju. Viņa apzināti uzprasās uz ātru nāvi, atgādinādama vai nu pusaudzi, kas nepazīst un neatzīst dzīves sarežģītību, vai arī džihādisti pašnāvēci. Tādā kārtā režisors arī šķietami apšaubā Antigones dumpja heroiku, uzsver, ka mūsdienu Kreonus uzvarēt ar godīgumu un pašuzpurēšanos, tā, kā tas bija, iespējams, agrāk, ir neiespējami.

Secinājums ir tāds, ka jaunās paaudzes režisori caur savu izrāžu traģiskajiem varoņiem, kā arī dumpiniekiem, kas var tikt uzlūkoti kā viena no traģiskā varoņa hipostāzēm, ietiecas ne tikai mūsdienu sarežģītās dzīves fiziskajā, bet arī metafiziskajā dimensijā. ■

GRIEKU MITOLOGISKAJOS PRIEKŠSTATOS TALANTS IR DIEVU DĀVANA. BET DIEVUS NESODĪTI NEDRĪKST ZAIMOT

Kaut arī jaunā norma neapdraud cilvēka dzīvību un lielās līnijās arī brīvību ne, tās birokrātiskais mehānisms, faktiskā nevienlīdzība, atšķirība starp oficiālajiem lozungiem un dzīves realitāti, nacionālo vērtību nivelēšana var radīt depresīvu noskaņojumu, ko arī uztver un padara par savu izpētes objektu teātra māksla, tādā kārtā jūtīgi reaģējot uz reālās dzīves aktualitātēm. Līdz ar tik lielu skaitu dumpinieku, kas uzlūkojami par vienu no traģiskā varoņa paveidiem, teātrī, loģiski, ienāk arī metafiziskais elements. Jo saprast, kādi likumi liek pašu dzīvei virzīties nevis tur, kur lielākā

nāts atsevišķos fragmentos, 2) blakus realitātei atbilstošiem laika nogriežņiem tiek novietotas ainas ar paātrinātu laiku.

Specifiskais mediju laikmeta skatītāja uztveres veids, kā raksta H.T. Lēmans, prasa nemitīgu paātrinājumu, kā arī neviendabīgas emocijas⁷. Līdzīgus principus izmanto L.Groza-Ķibere Liepājas teātra izrādē *1984*, organizējot Vinstona Smita pratināšanas ainu kā TV šovu.

E. Senkova *Antigonē* nemitīgi mijas dramatiskas, pat traģiskas pasāžas ar ironiskiem, pat jautriem iestarpinājumiem, ko rada minētie koncertnumuri un Marijas Bērziņas ironiskā manierē

1 Literaturnaja enciklopēdija terminov i ponjatij. – M., 2001, s. 1087.

2 Turpat, 175.-176. lpp.

3 Brehts B. Galileja dzīve// Brehts B. Izlase. – R., 1961, 238.-239. lpp.

4 Mauriņa Z. Traģiskais grieķu un ziemeļnieku izpratnē//Mauriņa Z. Kultūras saknes. – R., 1944

5 Gasparov M. Zapiski i vipiski. – M., 2000//Cit no: Kursite J. Dzejas vārdnīca. – R., 2002, 431. lpp.

6 Kamī A. Dumpīgais cilvēks. – R., 2003, 23.-32. lpp.

7 Lehman H.Th. Postdramatic Theatre. – London, 2006, p. 99.

TITĀNU TIKŠANĀS – MEISTARĪGA, BET NEDZĪVA

Ādolfs Šapiro atgriežas Tallinas Pilsētas teātrī

KADI HERKILA

A

dolfa Šapiro *Atgriešanās pie tēva* noteikti ir jauniešu studējums, kas šā gada teātra rudenī

gaidīts ar vislielāko satraukumu. Jo Šapiro nodaļa Igaunijas teātra vēsturē izraisa bijību kā ar savu daudzveidību, tā veiksmes procentu: vairāk nekā 40 gadi pagājuši kopš viņa *Ķiršu dārza*, bet Mika Mikivera Lopahina deļa atmiņā spilgta un dzīva; tāpat kā Lindas Rummo un Ārnes Ikskilas saspringtais – kā uzvilktā atspere – duelis pirmajā Igaunijas *Kam no Vulfā kundzes bail?* interpretācijā.

Vienlīdz neatdarināmi savdabīga Igaunijas teātrī ir Mada Keiva daiļrade, kas it kā ignorē visus parastos drāmas kanonus, žonglē ar laiku un vietām, liek nedzīvām lietām runāt un dzīvām klusēt, nerēķinās ne ar skatuves iespējām, ne aktieru tehniskajām robežām... bet tomēr ir līdz kaulam teatrāla. Kā savā tēlainībā, tā neparastā, neprognozējami sapņainā psiholoģiskumā.

Un tieši tāda ir arī *Atgriešanās*. Fabulas līmenī tā stāsta par pieaugušu vīrieti, kas pārrodas savās bērnu dienu mājās un mēģina atcerēties un tajā pašā laikā interpretēt un saprast savus pusaudža lūzuma gadus, kur 30. gadu bezrūpīgā idille pēkšņi pārvērtās 40. gadu tanku dārdoņā. Tās vienlaikus ir ainas no igau-

ņu un Igaunijas, un Eiropas vēstures, bet arī no ļoti personiskās pagātnes, mīlestības, krāpšanas, naida. Un līdz kaulam «keiviski» šo stāstu šurpu turpu ritina, šķiet, reizēm pavisam parasti cilvēki, tad atkal pilnīgi dīvaina bedre vai balss turku mēlē.

Tā ka tas, kas notiek Pilsētas teātra Debesu skatuvē, ir titānu tikšanās.

Pirmizrādes kopiespāids palika kaut kur starp «glāze ir pustukša» un «glāze ir pa pusei pilna». Vizualizācijas bija brīnumskaistas. Noformējums meistarīgs. Bet dzīvības un kaislību nebija. Jautrī-

skaista, bet arī pamatota un funkcionāla – spēles telpas dubultsiena, kas no skatītāju puses ir caurspīdīga, veido reizēm koridoru, pa kuru darbojošās personas var gari un teatrāli ienākt; tepat uz aizmugures sienas reizēm parādās video vai ainavu attēli; no sienas aizmugures mazajām rūtīnām laiku pa laikam parādās sejas no pagātnes un skan viņu ar mikrofoniem pastiprinātās balsis. Un mirgojošā snigšana šajā baltajā telpā ir vienkārši apburoša: atturīga, estētiska, poētiska.

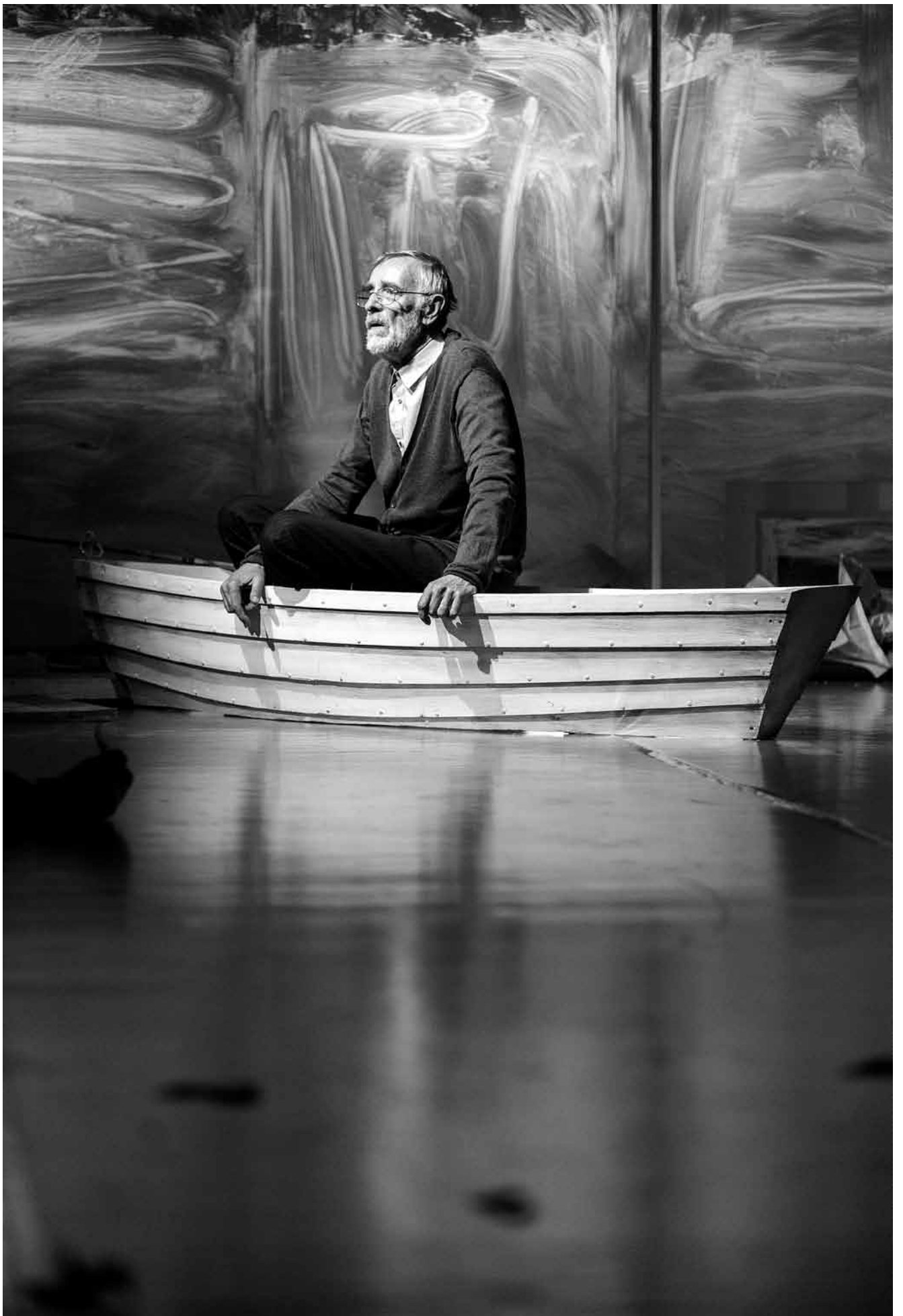
Baudāmi un tēlaini ir arī vairāki mi-

VIZUALIZĀCIJAS BIJA BRĪNUMSKAISTAS. NOFORMĒJUMS MEISTARĪGS. BET DZĪVĪBAS UN KAISLĪBU NEBIJA

bas un sāpju vietā uz skatuves valdīja apvaldīta norišu plūsma.

Līdzīgi Šapiro iepriekšējam darbam Pilsētas teātrī, Pirandello *Tā tas ir, kā jums liekas*, arī *Atgriešanās* ir gaišs iestudējums. Maigi baltas skatuves telpas sienas un lielais vairums no kostīmiem, tā ka gaismu spēles var tos iekrāsot visādos toņos. Šī skatuves pasaule ir ļoti

zanscēnu risinājumi. Gluži kā fotoobjektīva priekšā sastindzis Tēvs (Elmo Nīganens) ar makšķerkātu un Māte (Anne Rēmana) ar zivju tīkliņu. Vai uz sīciņiem krēslīņiem pie ēdamgaldā sēdošs Atpakaļatnācējs (Lembits Ulfaks) un Brālis (Kalju Orro), kuru galvas kā pogas knapi redzamas aiz zupas bļodām. Vienmuļāku iespaidu atstāj skati, kur Keiva sap



Lembita Ulfsaka Atpakaļatnācējs rada klusi pārdomājoša skatītāja, nevis aktīva atmiņu meklētāja iespaidu. Foto – Sīms Vahurs



Lugā *Atgriešanās pie tēva*, tāpat kā dzejā, viss ir kopā – simbolisms, impresionisms, reālisms, saka Ādolfs Šapiro. Skats no izrādes. Foto – Sīms Vahurs

ņainums ir tulkots skatuves reālismā – piemēram, kad Tēvs un Atpakaļnācējs no skatuves sienas noņem laivu un nopietni imitē makšķerēšanu. (Lugā zivis tiek ķertas no balkona, starp trepju pakāpieniem.)

Kopumu sasaista un balsta arī muzikālais noformējums: Iestudējuma sākumā klusums, kur skan vien Saimnieka (Rains Simmuls) atslēgu saišķa metālis-kā džinkstēšana (patiešām – isti negribēta paralēle – arī savulaik *Virdžīnijas Vulfas* pirmās minūtes pavadija Ārnes Ikskila Džordža nervozā atslēgu šķindoņa), kas, darbībai attīstoties, reizēm pārvēršas par monotonu (kara) šņākoņu dibenplānā, reizēm par apdullinošiem 30. gadu šlāģeriem.

Tātad – kompozīcija ir meistarīga. Tomēr pilnībā, vismaz pirmizrādē, tā nenostādāja, jo pietrūka stāsta vilcēja. Lembita Ulfsaka Atpakaļatnācējs, uz kā balstās Keiva luga, radīja drīzāk klusi pārdomājosa skatītāja, nevis aktīva atmiņu meklētāja iespaidu. Tā stāsta fokuss sāka grīloties, vadības groži nonāca te vienas, te citas darbības personas rokās.

Blāvas un psiholoģiski saraustītas palika arī Nīganena Tēva un Ulfsaka Atpakaļatnācēja savstarpējās attiecības un to pagrieziena punkti. Mēs redzējām, kā pirmā cēliena labsirdīgi burkšķošais Tēvs pārvērtās par sadrūmušu klusētāju, bet skatuves darbība nedeļa nekādu pamatojumu vienai no vissāpīgākajām Atpakaļatnācēja atziņām: es vienmēr esmu bijis tavā pusē! Nīganena Tēvs kopumā ir tik jauks cilvēks, ka būt viņa pusē nav nekas ievērojams cienīgs.

Tāpēc izrādē *Atgriešanās* notika visai neparasta lieta: šajā spēcīgajā vīru lugā visvairāk prātā palika epizodes, ko nospēlēja tieši sievietes. Pirete Kalda ar artrīta saliektiem ceļiem, Killi Tētammes kalpone Hermīne ar neparastām komis-kām novirzēm un apčubinātā Annes

Rēmanes Māte.

Kopumā par *Atgriešanos* nav ko kaudēt. Tas ir precīzi izveidots iestudējums, kam ir priekšnosacījumi saglabāties Pilsētas teātra repertuārā daudzās sezonas. Bet pēc 40 gadiem to laikam vairs neatcerēsies.

Kultuur.err.ee

SADZĪVES REĀLIJAS MANI NESAISTA

Ādolfs Šapiro sarunā ar Igaunijas *Radio 4* kultūras žurnālisti Eteri Kekelidzi

Ā. Š. Elmo Nīganens mani izprovocēja iestudēt igauņu lugu – Mada Keiva (*Madis Kõiv*) *Atgriešanās pie tēva*. Manā dzīvē bijuši līdzīgi gadījumi: teiksim, Latīņamerikā man piedāvāja iestudēt kādu spāņu lugu, un es atteicos, teikdams – jūs taču to zināt labāk. Kaut arī viņiem droši vien būtu interesanti paskatīties uz savu lugu svešinieka acīm. Pat Ķīnā man piedāvāja iestudēt ķīniešu dramaturģiju!

Piekritāt?

VIENMĒR IR INTERESANTI ATGRIEZTIES PIE ZINĀMIEM CILVĒKIEM, PALŪKOTIES, KĀ VIŅI IR MAINĪJUŠIES

Nepiekritu. Es nepiekritu arī šim igauņu uzvedumam, ja tā būtu sadzīves luga. Vienkārši tāpēc, ka igauņu aktieri to visu zina labāk par mani, un ko tad es tur darīšu? Bet šajā gadījumā es piekritu, jo tēma nav izteikti igauņiska, bet drīzāk vispārcilvēciska, un mani nesaista sadzīves reālijas. Igaunijas un Baltijas vēsturi es zinu, protams, nesajūtu

to tik asi, kā to jūt paši baltieši, bet zināt zinu. Es 30 gadus esmu dzīvojis Latvijā, man ir daudz latviešu draugu.

Protams, slavenais Rīgas Jaunatnes teātris!

Man ir draugi gan Latvijā, gan Igaunijā. Tāpēc es jūtu laika kontekstu, kaut arī līdz galam neorientējos sadzīves kontekstos. Tomēr piekritu iestudējumam, arī tāpēc, ka, izlasījis lugu, galīgi nemaz nesapratu, kā to vajadzētu uzvest. Bet tieši tādas lugas arī gribas iestudēt.

Vai Mada Keiva vārds jums kaut ko izteica?

Ļoti maz, biju pa ausu galam dzirdējis.

Viņš ir fiziķis.

Bet ne jau visi fiziķi raksta lugas. Viņš ir ļoti interesants cilvēks.

Vai jūs pats izvēlējāties, kuru no viņa lugām iestudēt?

Elmo man iedeva šo lugu, es izlasīju un teicu – jā. Jo tā ir interesanta. Noslēpumaina. Jo, ja man lugā viss ir skaidrs, atliek to tikai «iesaiņot». Kā precī, kad tikai jāizdomā, kā to labāk publikai iesmērēt. Bet šeit man pašam daudz kas bija jāsaprot.

Kas šajā lugā jums šķita noslēpumains? Ja neskaita to, ka tā balansē uz simbolisma šķautnes?

Tā ir poētiska. Tajā, tāpat kā dzejā, viss ir kopā – simbolisms, impresionisms, reālisms. Režisors, tāpat kā aktieris, nav konstants lielums. Ir jāmainās, jāiet tālāk, jādodas tādās jomās, kur iepriekš neesi bijis.

Jūs uz šo izrādi esot uzaicinājis Lembitu Ulfsaku no Drāmas teātra?

Jā, es jau sen gribēju ar viņu strādāt. Aicināju viņu pirms daudziem gadiem piedalīties *Ķiršu dārzā*, bet viņš toreiz bija aizņemts. Turklāt viņi ar Elmo Nīganenu ir brīnišķīgi partneri. Elmo spēlē tēvu, Lembits – dēlu.

Kas vēl spēlē šajā iestudējumā?

Lielākoties aktieri, ar kuriem es Pilsētas teātrī jau esmu strādājis pie Pirandello *Tā tas ir, kā jums liekas*, [Brehta]

Trīsgrašu operas, [Turgeņeva] *Tēviem un dēliem*. Ir jau drusku žēl, ka šoreiz nesanāk iepazīties ar jauniem aktieriem, ar teātra jauno paaudzi, bet tāda ir šī luga. Turklāt vienmēr ir interesanti atgriezties pie zināmiem cilvēkiem, palūkoties, kā viņi ir mainījušies. ■

Tulkojis Januss Johansons

KĀDA CILVĒKA STĀSTS BEZ VĒRTĒJUMA

Valters Sīlis Kauņā iestudējis Jāņa Baloža
«Mežaini»

KRISTINA STEIBLĪTE

Septembrī Kauņā bija skatāma Valtera Sīļa otrā pirmizrāde Lietuvā. 2014. gada februārī latviešu Valtera Sīļa un Jāņa Baloža duets kopā ar Godu Dapšīti un lietuviešu aktieru komandu Lietuvas Nacionālajā drāmas teātrī rādīja *Barikādes* par 1991. gada 13. janvāri Lietuvā. Šā gada septembrī Nacionālajā Kauņas drāmas teātrī (NKDT) skatītājiem tika piedāvāts *Mežainis*, aktualizēts un rekontekstualizēts stāsts par latvieti Jāni Pīnupu. Tikai retais Lietuvā iepriekš bija dzirdējis par šo cilvēku, kurš uz Kauņas skatuves pārtapis par Jonu Petrutu. Protams, ir atrodami arī stāsti par līdzīgiem gadījumiem Lietuvā, taču tie visi beidzās jau padomju laikā, kad pēdējie partizāni, kas bija turpinājuši slāpētības, nomira vai savas slēptuves pameta, tā savā ziņā padomāties.

Izrādei par pamatu kā iedvesmas avots ņemta reālā dzīve, un, improvizējot kopā ar aktieriem, tā tikusi mainīta, apaudzēta ar trūkstošajām detaļām (aizgūtām, piemēram, no Tarantīno *Bēdīgi slavenajiem mērgliem*), smieklīgiem sikumiem un, protams, lietuviskiem vārdiem un nosaukumiem.

Jons Petrutis studēja Kauņā, viņa mājas bija Musninkos, māsas Veronikas mīļoto vīrieti sauca par Petru, Jona radioaparāts *Spīdola* spēlēja lietuvisku mūziku (kad radio tiek ieslēgts pirmoreiz, atskan dziesma *Uguntīņa* Virgilija Noreikas izpildījumā), bet pats Jona tēls ir izrotāts ar melanholiju, ko lietuvieši sev nereti piedēvē, kā arī ar spēcīgu pieķeršanos dzimtajai zemei.

Divdaļīgā izrāde ir veidota kā stāstītāja – etnogrāfa Toma Kudirkas – vēstījums par Jonu Petrutu. Tiesa, atšķirībā no agrāk redzētā Sīļa darba *Nacionālās attīstības plāns* šoreiz stāstītājs nedarbojas viens pats. Uz NKDT skatuves, kuru scenogrāfs Uģis Bērziņš pārvērtis par ipatnēju mežu, astoņu aktieru komanda dinamiski maina ainas un tērpus. Dažādu paaudžu teātra trupas locekļi – Ļubomīrs Laucevičs, Vilija Grigaitīte, Sauļus Čučelis, Vaiņus So-deika, Egle Grigaļūnaite, Martīna Gedvilaite, Edgars Žemaitis, Vaidis Maršalka – izrādē manipulē ar personāžiem, izspēlējot savdabīgus skečus, kas rāda aizvien jaunas Jona dzīves epizodes un aspektus.

Mežainis sākas ar stāstījumu par to, kā Toms (aktieris S. Čučelis) pirmoreiz saskāries ar Jona Petruša (aktieri V. So-deika un L. Laucevičs) gadījumu, un

tālāk attīstās, rādot, kā Toms analizē dokumentus, brauc uz muzeju, tiek ar radniekiem, kas Jonu satikuši, un cenšoties saprast, kāpēc šis tēls stāstītājam šķiet tik interesants. Pirmajā cēlienā īsi apcerējis, kā šā mežaiņa dzīve būtu varējusi izvērsties, stāstītājs, kurš ne vairās runāt arī pats par sevi, sāk pētījumus un ceļ skatītājiem priekšā precīzāku stāstu. Un, to stāstīdams, viņš acīm redzami sāk sevi tāpatināt ar tā galveno varoni. Toms Kudirka uztraucas par Jonu, rekonstruē viņa izjūtas un reakcijas. Darbība risinās tā, it kā visi pārējie aktieri, mainīdami tērpus un pieskaņodamies stāstītājam situācijām, īstenotu stāstītāja norādījumus, it kā stāstītājs vienlaikus būtu uz skatuves esošs dramaturgs un režisors. Un viņš uzņemas arī Dieva lomu ainā, kur Dievs izglābj Jonu.

Taču pamazām un jo sevišķi izrādes otrajā cēlienā personāži uzveic stāstītāju un sāk dominēt, bet Čučēla atveidotais Toms Kudirka kļūst vienkārši par statistu, kurš izspēlē dažādas lomas, kad paša vēstītājā stāstā aptrūkstas aktieru. Tā stāstītājs kļūst par radoraidījuma diktoru, par lietuviešu žurnālistu un tulku un Jona māsasmeitas dēlu. Taču, kad viņš stāstā ir iejuties pārāk stipri, tas ņem pār viņu



Vienīgā epizode, kad mežā notiekošā darbība sasniedz arī Vaiņus Sodeikas Jonu (no kreisās), ir apšaude, kuru viņš veiksmīgi pārcieš, jo viņam palīdz Dievs. Publicitātes foto

virsrroku, un viņš vairs nevar izlemt, kā personāžiem rīkoties, lai gan pirmajā cēlienā norādīja, kā pareizi būtu jāatvadās no lauku saimnieku meitas, kas palīdzējusi Jonam. Sākumā bijis radītājs demiurģs, stāstītājs tā aizraujas, ka zaudē spēju mainīt notikumus un kritiski domāt.

Kā jau pirms pirmizrādes solījuši, *Mežaiņa* veidotāji darbojošās personas nevērtē un netiesā. Taču neļauj to darīt arī personāžiem. Jautājumu uzdošanai un kritiskām pārdomām netiek izmantots pat brīdis, kurš izrādē kļūst par lūzuma momentu. Proti, kad stāstītājs, pētīdams varoņa pieredzējumus, noskaidro, ka viņu visvairāk ieinteresējušais fakts – piecdesmit mežā pavadīti gadi – nav patiess, jo Jons dzīvojis mājās pie māsas. Vīlies un nolamājies, S. Čužļa spēlētais tēls vienkārši nolemj izstāstīt stāstu līdz galam. Un, kā izrādās, tai galā nekā daudz nav: tikai Jona mazliet fantasmagoriskā vizīte pie ārsta, neatkarības atgūšana, nemierīga nakts pie radioaparāta 1991. gada janvārī, tikšanās ar radniekiem, saskarsme ar jauno iekārtu, māsas un visbeidzot arī paša Jona nāve. Tomēr visvairāk jautājumu uzdot mudina un pēc dziļākām pārdomām lūdzas tieši stāsta sākums, kad tiek pieņemts lēmums nepiedalīties, neiesaistīties, no kara un padomju iekārtas slēpties mājās.

Lai arī izrādes veidotāji acīmredzami ir ieguldījuši lielas pūles, meklējot

līdzīgus gadījumus Lietuvā (un atradusi veselus divus!), ir grūti pateikt, cik nopietna ir bijusi interese par Lietuvas vēsturi. Jau tas, ka Petrutis-Pīnups tiek stādīts priekšā kā pēdējais mežabrālis, rada šaubas, jo tā ir neprecizitāte: izrādē tiek parādīts, ka viņam nav bijis nekādu sakaru ar partizāniem. Šaubas

Turklāt pārdomas par lēmumu palikt mājās, lai gan izrādes varonis nominēts vienā no visaktīvākās partizānu darbības apgabaliem, varētu iegūt interesantas nokrāsas, ņemot vērā mūsdienu kontekstu. Lietuvā šogad ir atjaunots obligātais karadienests un arvien vairāk tiek runāts par pienāku-

TAS, KA PETRUTIS-PĪNUPS TIEK STĀDĪTS PRIEKŠĀ KĀ PĒDĒJAIS MEŽABRĀLIS, RADA ŠAUBAS, JO TĀ IR NEPRECIZITĀTE

par precizitāti raisa arī lēmums pārcelt šos notikumus uz tādu Lietuvas novadu, kur partizāni darbojās īpaši aktīvi, tomēr neizveidot nevienu pašu ainu, kurā Jons, kas dienām un naktīm vazājas pa mežiem, sastaptos ar partizāniem, sakarniekiem vai aģentiem. Vienīgā epizode, kad mežā notiekošā darbība sasniedz arī Jonu, ir apšaude, kuru viņš veiksmīgi pārcieš, jo viņam palīdz Čužļa tēlotais Dievs. Taču citādi partizāni, kas meklē pārtiku un palīdzību vai uzbrūk kolaboracionistiem, šajā izrādē veiksmīgi met līkumu Petrušu ģimenei.

mu aizstāvēt dzimteni, tāpat nenoklūst runas par emigrāciju, ne tikai prātu, bet arī tautas aizstāvju aizplūšanu svešumā, tāpēc šāds personāžs, kurš ir atteicies karot un izvēlēties palikt mājās, varētu kļūt par atspēriena punktu pārdomām par dažādiem iespējamiem risinājumiem, pretrunīgām pozīcijām un vērtībām pašreizējā geopolitiskajā situācijā. Taču, runājot par *Mežaini*, jāatzīst, ka šis potenciāls izrādē palicis neizmantots. Viens no iemesliem ir atteikšanās ne tikai izvērtēt, bet pat apspriest Jona izveles sekas. Pat ja būtu gribēts tā darīt, to liedz izrādei izrau-



Uz NKDT skatuves, kuru scenogrāfs Uģis Bērziņš pārvērtis par ipatnēju mežu, astoņu aktieru komanda dinamiski maina ainas un tērpus. Centrā – Jons (Vaiņus Sodeika). Publicitātes foto

dzītais acīmredzami izklaidējošais virziens. *Mežainī* dominē neskaitāmas komiskās ainas, un aizspēlējušies joku plēsēji vairs īsti nespēj atgriezties pie sarežģītākām pārdomām par to, kā izdarītās izvēles ietekmē pašu, tuviniekus vai valsti.

Iespējams, visuzskatāmākā izdevība parunāt par sekām bija Jona māšas Veronikas tēla līnija (aktrises E. Grigalūnaite un V. Grigaitīte). Izrādē viņa jaunākā brāļa labā ziedo iespēju izveidot savu ģimeni, atsakās no sieviešu drēbēm (lai neraisītu aizdomas, pārkot vīriešu apģērbu Jonam), un viņai nav pat iespējas paklausīties Jonam uzdāvināto radio. Tomēr viņa ir un paliek tēls, kas tikai apkalpo stāstītāju un tā pētījumu objektu Jonu: katru reizi, kad šķiet, nupat jau varētu sākt runāt arī par Veronikas drāmu, stāstītājs maina tēmu un ņemas atstāstīt epizodes no Jona dzīves – ne vienmēr jēgpilnas, toties vienmēr uzjautriņošas. Tā mēs nevis uzzinām ko vairāk par Veroniku, bet varam pasmieties par Jonu, kurš aizmirsis koku nosaukumus vai nosli-

cis radio translēto ziņu straumē.

No otras puses, sašutumam nav iemesla, jo izrādes veidotāji taču solīja neko nevērtēt, tikai izstāstīt viena cilvēka stāstu. Bet nevajadzētu arī ļaut sevi mānīt. Tas viens cilvēks, par kuru

izteikt minējumu, ka Balodis ar šā tēla starpniecību paudis savus mēģinājumus izprast Petruša/Pīnupa stāstu un vēlreiz noformulēt savas attiecības ar karu. Izrādes veidotāju komanda droši vien atbildēja uz jautājumiem, ko paši

DOMINĒ NESKAITĀMAS KOMISKĀS AINAS, UN JOKU PLĒSĒJI NESPĒJ ATGRIEZTIES PIE SAREŽĢĪTĀKĀM PĀRDOMĀM

tiek runāts, nebūt nav Jons Petrutis. Šajā izrādē ir tikai viens vienīgs viena aktiera konsekventi veidots tēls. Lai arī dažās ainās viņam nākas būt statistam, tieši viņš veido darbību un lemj par notikumu (ne)vērtēšanu. Tas, protams, ir stāstītājs Toms Kudirka, kurš izrādes beigās kļūst līdzīgs *Mežaiņa* dramaturgam Jānim Balodim. Un var

sev bija uzdevuši. Diemžēl izrādes skatītāji var justies ne tikai nesapņēmuši atbildes, bet palikuši arī bez pašiem jautājumiem. Šķiet, tie noklīduši, lietuviskojot stāstu, bet nepietiekamā aktieru atvērtība, attīstot lugas materiālu, ļāvusi tiem pazust uz lielās skatuves un izplēnēt joku plēšanā, kas uzveikusi saturu. ■

LATVIJAS NACIONĀLĀ OPERA

22. oktobrī, Lielā zāle, Moriss Revels, Modests Musorgskis Bolero...., balets. Rež. un muz. vad. Mārtiņš Ozoliņš, diriģ. Farhads Stāde, horeogr. Atila Egerhāzi, Kšištofs Pastors, Elza Leimane–Martinova, Raimonds Martinovs, Milana Komarova, Antons Freimans, Aleksandra Astreina, scenogr. Florains Verhejens, Mārtiņš Vilkārsis, kost. māksl. Bergje van Balena, Marta Fidlere, Ilze Vitoliņa, video Artis Dzērve, Uģis Ezerietis. **Izstādes gleznas.** Piedalās: Andris Pudāns, Gonzalo Preciado Azanza, Aleksandrs Osadčijs, Aleksandrs Kaļivods, Antons Freimans, Māris Sprinģis, Juka Mijake–Sokolova, Germans Ševčenko, Viktorija Jansone, Marta Ozoliņa, Arturs Sokolovs, Elza Leimane–Martinova, Baiba Kokina, Ringolds Žigis, Natalja Lipska, Alise Prudāne, Milana Komarova, Paula Lieldidža–Kolbina, Elina Agajeva, Andžejs Signarskijs, Anastasija Blažnova, Pāvels Bartulds, Kristaps Jaunžekars, Paulina Druka, Sergejs Sosnovskis, Alise Tomkoviča, Margarita Mergoļda, Baiba Vītola, Kirils Baiduks, Anna Russke, Ieva Rācene, Zigmārs Kirilko, Iļana Puhova, Viktors Seiko, Jūlija Brauere, Jolanta Lubēja, Sabine Guravska, Annija Kopštāle, Zēns Merģods, Raimonds Martinovs, Laine Paikē. **Dafnīds un Hloja.** Solisti: Viktorija Jansone, Antons Freimans, Sergejs Neikšins, Kristaps Jaunžekars, Ringolds Žigis, Andris Pudāns, Ieva Rācene, Rita Lukaševiča, Aleksandra Astreina, Iļana Puhova, Baiba Vītola. **Bolero.** Solisti: Viktorija Jansone, Raimonds Martinovs, Arturs Sokolovs, Viktors Seiko, Alise Prudāne, Elza Leimane–Martinova.

10. decembrī, Lielā zāle, Johans Štrauss Sīkspārnis, operete. Rež. Edmunds Freibergs, muz. vad. un diriģ. Jānis Liepiņš, diriģ. Normunds Vaicis, scenogr. Mārtiņš Vilkārsis, kost. māksl. Ilze Vitoliņa, kust. rež. Alberts Kivlenieks. Eizenšteins – Nauris Puntulis, Juris Jope vai Jānis Apeinis, Rozalinde – Sonora Vaice vai Margarita Vilsone, Alfrēds – Raimonds Bramanis, Mihails Čulpajevs vai Juris Vizbulis, Orlovskis – Rihards Mačanovskis, Kalvis Kalniņš, Adele – Inga Šļubovska–Kancēviča, Marlēna Keine vai Jolanta Strikaite, Franks – Krišjānis Norvelis vai Armands Siliņš, Falke – Rihards Millers vai Juris Ādamsons, Blinds – Viesturs Jansons vai Guntars Ruņģis, Ida – Laura Teivāne vai Laura Grecka, Frošs – Volde-mārs Šoriņš vai Jānis Skanis (NT).

LATVIJAS NACIONĀLAIS TEĀTRIS

22. oktobrī, Lielā zāle, Tomass Manns Avantūrista grēksūdzē. Rež. Mihails Gruzdovs, scenogr. Aigars Ozoliņš, kost. māksl. Anna Heinrihsone, horeogr. Ilja Vlasenko, gaismu māksl. Igors Kapustins, video māksl. Māris Kalve. Fēlikss Kruls jaunībā – Uldis Siliņš, Fēlikss Kruls briedumā – Ivars Puga, Ženevjeva, Roza, Zazā – Zane Dombrovska, Krula māte, Misis Tventimena – Daiga Gaismiņa, Prostitūta, Marija Pija – Zane Jančevska, Balta lapa, Prostitūta, Diāna Filibera – Dita Lūriņa, Krusttēvs Šimmelpresters, Kara ārsts, Štrīclijs – Mārtiņš Brūveris, Leitnants Ībels, Feldšeris, Stanko – Raimonds Celms, Tēvs, Pjērs Žans Pjērs, Hurtado – Ģirts Liuziniks, Lords Kilmarmons, Profesors Kukuks – Juris Hiršs vai Valdis Lūriņš, Žurnālists, Bobs, Hektors, Matadors, Klauns – Jurgis Spulenieks, Olimpija, Elionora Tventimena – Sanita Pušpure, Prostitūta, Zuzū – Liene Sebre, Baņķiera sieva, Prostitūta, Medmāsa – Evija Skulte, Žurnālista draudzene, Prostitūta, Markīze de Venosta – Gunta Virkava, Žurnālists, Viesmīlis, Klauns, Markīzs de Venosta, Maradors – Kristaps Kešelis, Ķermenis/Liktenis – Erna Daudzvarde.

3. decembrī, Lielā zāle, Viktors Igo, Imants Kalniņš, Viks Cilvēks, kas smejas. Rež. Reziņa Kalniņa, muz. vad. Ainārs Rubiķis, scenogr. Mihaēls Kramenko, kost. māksl. un grima koncepc. aut. Anna Heinrihsone, dziesmu aranž. aut. Jānis Aišpurs, horeogr. Ilze Ziriņa, Dea – Agnese Cīrule, Džozianna – Maija Doveika, Karaliene – Daiga Kažociņa vai Anna Klēvere, Vecenītes – Dace Bonāte un Indra Burkovska, Gvinplēns – Kaspars Aņiņš, Barkilfedro – Mārtiņš Egliens, Ursuss – Normunds Laizāns, Lords Deivids – Uldis Anže, Šerifs – Uldis Dumpis vai Ģirts Jakovļevs, Zizļa nesējs – Uldis Norenbergs, Hardkvanons un Niklss – Jānis Skanis, Mazais Gvinplēns – Dāvids Toms Kalniņš, Dejtājī – Aldis Liepiņš, Ivars Broničs,

Reinis Rešetins, Ģirts Bisenieks.

11. decembrī, Jaunā zāle, Ģribu ziemu. Īsto. Piedalās: Jānis Vimba, Kristaps Kešelis, Mārtiņš Egliens, Marta Grase, Agnese Cīrule, Ilze Blauberga, Mārtiņš Brūveris, Jānis Āmanis, Ģirts Liuziniks, Raimonds Celms, Arturs Krūzkops, Kārlis Kazāks.

LATVIJAS DAILES TEĀTRIS

21. oktobrī, Kamerzāle, Florids Buļakovs Svēta lieta. Rež. Pauls Timrots, scenogr. un kost. māksl. Ilze Vitoliņa. Vecā – Indra Briķe, Vecais – Juris Bartkevičs, Marta – Elina Dzelme vai Aija Dzērve, Kārlis – Mārtiņš Počs.

29. novembrī, Lielā zāle, Dž. Dž. Džilindžers Amerika jeb Bez vēsts pazudušais (pēc Franca Kafkas darbu motīviem). Rež. Dž. Dž. Džilindžers, scenogr. un kost. māksl. Ilze Vitoliņa, horeogr. Inga Krasovska. Karls Rosmans – Edijs Zalaks, Polanders, Oficiants, Pārvaldnieks – Dainis Gaidelis, Grīns, Šveicars, Students – Kaspars Zāle, Kāra, Meitene sapnī – Samira Adgežalova, Delamaršs – Ģints Andžāns, Robinsons – Mārtiņš Upenieks, Istabene, Brunelda, Meitene sapnī – Lelde Dreimane, Virtuvēne, Meitene sapnī – Ērika Eglija, Terēze, Meitene sapnī – Dārta Daneviča.

10. decembrī, Mazā zāle, Ēriks Hānbergs Ērtas dzīvošanas mirkliši. Rež. Kārlis Auškāps, scenogr. Kristaps Skulte, kost. māksl. Ivonna Straume, video māksl. Māris Jenzens. Spulga – Olga Dreģe, Šarlote – Ilze Vazdika, Trīne – Lidija Pupure, Zanis – Pēteris Liepiņš, Andrejs – Aivars Siliņš, Ervīns – Juris Strenga, Reinis – Gunārs Placēns, Dzirda – Baiba Indriksone, Dr. Kalnagaillis – Āris Rozentāls.

16. decembrī, Mazā zāle, Koncerts, kura nebija (Aleksandra Vertinska dzīve romancēs). Rež. Dmitrijs Petrenko, klavieres, aranž. Kārlis Lācis, dram. Justīne Kļava. Solisti – Artūrs Skrastiņš.

19. decembrī, Lielā zāle, Vecgada koncerts Mana sirds uz trotuāra. Rež. Laura Groza–Ķibere, mūz. konsult. Juris Vaivods, scenogr. Mārtiņš Vilkārsis, kost. māksl. Ilze Vitoliņa, horeogr. Liene Grava. Piedalās: Lilita Ozoliņa, Ieva Kerēvica, Vita Vārpība, Ērika Eglija, Kristīne Nevarauska, Sarmīte Rubule, Lelde Dreimane, Artis Robežnieks, Dainis Gaidelis, Ģints Grāvelis, Intars Rešetins, Aldis Siliņš, Ģints Andžāns.

JAUNAIS RĪGAS TEĀTRIS

30. oktobrī, Mazā zāle, Kunio Simidzu Grimēta-va. Rež. un telpa – Ģirts Ēcis, kost. Liene Rolšteina. Aktrise A – Inga Tropa, Aktrise B – Kristīne Krūze vai Inga Alsiņa–Lasmane, Aktrise C – Regina Razuma, Aktrise D – Liena Šmukste.

17. novembrī, Lielā zāle, Mielasts (pēc Platona dialoga Dzīres). Rež. Uldis Tīrons, māksl. Monika Pormale, komp. Viktors Kapicko, kust. Anna Novikova. Apollodors, Sokrats – Vilis Daudziņš, Aristodēms – Andis Strods, Agatons – Kaspars Znotiņš, Pausanijs – Ģirts Krūmiņš, Aristofāns – Jevģenijs Isajevs, Eriksimāhs – Varis Piņķis, Faidrs – Ivars Krasts, Meitene – Guna Zariņa, Alkibiāds – Andris Keišs.

M. ČEHOVA RĪGAS KRIEVU TEĀTRIS

18. novembrī, Mazā zāle, Aleksejs Ščerbaks Neatkarības bērni. Rež. Antra Leite, videomāksl. Kate Elpo, māksl. Gerda Šadurska. Piedalās: Jana Līsova, Nikita Voronjins, Anastasija Rekuta–Džordževiča, Artūrs Trukšs.

LATVIJAS LEĻĻU TEĀTRIS

21. novembrī, Mazā zāle, Irina Grīndenka Sarkangalvīte un vilks (latviešu tr.). Rež. Vija Blūzma, māksl. Gedimīns Kotello, komp. Anrijs Sirmāis. Māte, Vecmāmiņa – Santa Dižūs, Sarkangalvīte – Dana Lāce, Vilks – Anrijs Sirmāis, Mednieks – Miķelis Židelūns.

6. decembrī, Mazā zāle, Edgars Kaufelds Jūlijonkuliņa Ziemassvētki (latviešu tr.). Rež. Edgars Kaufelds, māksl. Rūta Briede, scenogr. Liene Pavlovska, komp. Mikus Frišfelds. Lomās: Arnita Jaunzeme, Artūrs Putniņš, Pēteris Galviņš.

VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRIS

30. oktobrī, Apaļā zāle, Aivons Mečēls Rude-

nīgais blūzs. Rež. Varis Brasla, scenogr. Mārtiņš Vilkārsis, kost. māksl. Liene Rolšteina. Ida – Vizma Kalme, Dorisa – Baiba Valante, Lūcija – Regīna Devīte, Sems – Rihards Rudāks, Mildreda – Anna Putniņa.

1. decembrī, LMT Mansards, Rainis Vētras sēja. Rež. Reinis Suhanovs. Piedalās – Māris Bezmers, Mārtiņš Meiers, Kārlis Neimanis.

17. decembrī, Apaļā zāle, Gunārs Priede Smaržo sēnes. Rež. Mārtiņš Eihe, scenogr. un kost. māksl. Ieva Kauliņa. Tamāra Raubēna – Skaidrīte Putniņa, Sergejs – Januss Johansons, Velta – Dace Eversa, Anna – Inga Apine, Rasma – Inese Pudža, Ervīns – Ingus Kniploks, Simanis – Mārtiņš Liepa, Jurgis – Eduards Johansons, Zelma – Ilze Lieckalniņa, Aivars – Ģirts Rāviņš, Mirdza Kēlerte – Baiba Valante, Elfrīda Caune – Ilze Pukinska, Zariņš – Aigars Apinis, lielā Rita – Māra Mennika, mazā Rita – Ieva Džindža.

LIEPĀJAS TEĀTRIS

27. novembrī, Lielā zāle, Aleksandrs Ostrovskis Portreti. Vilki un avis. Rež. Viesturs Meikšāns, scenogr. Reinis Dzudzilo, gaismu māksl. Oskars Pauliņš. Meropa Davidovna Murzavecka – Inese Kučinska, Apolons Viktorovičs Murzaveckis – Edgars Ozoliņš, Glafira Aleksejevna – Anete Berķe, Jevlampija Nikolajevna Kupavina – Everita Pjata, Anfusa Tihonova – Ilze Trukšāne, Vukols Naumičs Čugunovs – Kaspars Gods, Mihails Borisovičs Liņajevs – Kaspars Kārklīņš, Vasiljvs Ivanovičs Berkutovs – Mārtiņš Kalita, Pavļjns Saveļičs – Rolands Beķeris, Klaudijs Goreckis – Gatis Maliks.

16. decembrī, Lielā zāle, Ziemassvētku koncerts Apvīj rokas. Rež. Herberts Laukšteins, kost. māksl. Liene Rolšteina. Piedalās: Agnese Jēkabsons, Everita Pjata, Inese Kučinska, Sigita Jevģevska, Edgars Puļjāts, Viktors Ellers, Rolands Beķeris, Kaspars Kārklīņš, Sandis Pēcis.

DAUGAVPILS TEĀTRIS

13. novembrī, Lielā zāle, Imre Kalmans Mistera Ikss noslēpums. Rež. Oļegs Šapošņikovs, kost. un scenogr. Agnese Leilande, Inga Bermaka, horeogr. Irina Saveļjeva, muz. vad. Ilona Bagele, kora diriģ. Jevģenijs Ustinskovs. Mistars Ikss – Ilja Lapičs (Maskava), Eleonora Slovacka – Nadežda Jermaka, Lolita fon Šteinbuk – Ilona Bagele, Merija – Halina Dubitskaja (Varšava), Maiks – Mihails Abramovs, Eduards Kočerģins – Viktors Jancevičs, Antons – Anzors Alimirzovs (Minska), Pjotrs Skripčenko – Mihails Samodahovs, Semjons Losevs – Jurijs Losevs, Mihails Čehovs – Aleksandrs Komarovs.

DIRTY DEAL TEATRO

13. novembrī, Pielipīgie vārdi. Rež. Paula Pļavniece, scenogr. Marija Rozīte–Vītola, mūz. aut. Kārlis Kazāks. Piedalās: Jana Čivzele, Kārlis Kazāks.

16. decembrī, Andrievs Niedra. Rež. Valters Silijs, dram. Kārlis Krūmiņš, māksl. Uģis Bērziņš, mūzika Toms Auniņš. Spēlē: Kārlis Krūmiņš, Emils Kivlenieks.

ĢERTRŪDES IELAS TEĀTRIS

13. novembrī, Sergejs Uhanovs Melnā sperma. Rež., telpa, kostīmi Vladislavs Nastavševs. Spēlē: Reinis Boters, Marija Linarte, Jana Līsova, Āris Materovičs, Kārlis Tols.

11. decembrī, Kā es braucu Ziemeļmeitas lūkoties (pēc Kārļa Skalbes pasakas motīviem). Rež. Andrejs Jarovojš, scenogr. Ieva Kauliņa, Andrejs Jarovojš, kost. Ieva Veita, horeogr. Agate Bankava, mūzika Jēkabs Nīmanis, Mārtiņš Velpš, Mārtiņš Zariņš. Spēlē: Anna Nele Āboliņa, Elina Avotiņa, Ilva Centre, Aminata Grieta Diarra, Toms Veličko, Mārtiņš Velpš, Oskars Viksne, Toms Teinis, Mārtiņš Zariņš.

TEĀTRIS TT

27. novembrī, Miļākais. Autors un rež. Lauris Gundars, komp. Emīls Zilberts, horeogr. Rūta Nordmane, spēles lauk. Artūrs Arnis, tērpi Elita Patmalniece, asist. Klāvs Knuts Sukurs. Lomās: Anna Putniņa, Jānis Jarāns.

BALFURS FERBERS

(23.04.1925–02.01.2015)

Balfurs Ferbers bijis ilggadējs Valmieras teātra direktora vietnieks, bet no 1973. līdz 1976. gadam tā direktors. Viņš pētījis teātra vēsturi un kopā ar Austru Skudru sarakstījis apcerējumu par Valmieras teātri *Teātris ar divsimt skatuvēm* (1972). Ar pseidonīmu Viktors Zeba sarakstījis vairākas lugas, *Sevi meklējot* (1971) Valmieras teātri iestudējis Pēteris Lūcis.

Vēlākos gados B. Ferbers strādājis Latvijas PSR Operas un baleta teātrī, vadījis Auces vidusskolu, strādājis Bauskas 1. vidusskolā, Saulkrastu un Carnikavas skolās.

Valmieras drāmas teātris

JŪLIJA VILGERTE-ZVEJA

(06.03.1927–20.01.2015)

Jūlija Vilgerete-Zveja gandrīz trīsdesmit gadus ir bijusi viena no vadošajām Operetes teātra solistēm. Māksliniece, bez kuras Latvijas kultūras vēsturē ierakstītā Rīgas Operetes teātra tēls nav iedomājams. Nospēlētas un nodziedātas daudzas lomas klasiskajā repertuārā – Safija (*Čigānu barons*), Andžela (*Grāfs Luksemburgs*), Klarisa (*Baronese Lilī*), tituloma (*Rozmarija*), Odeta (*Bajadēra*) u.c.

2008. gadā māksliniece tika uzņemta Teātra Zelta fondā.

Latvijas Teātra darbinieku savienība

AUSMA DŪLE

(19.01.1937–01.03.2015)

Kā jauna, bet sevi jau pierādījusi aktrise Ausma Dūle ienāca Valmieras teātrī 1961. gadā, kad tika likvidēts Daugavpils teātris. Jau studiju laikā topošā aktrise tika uzskatīta par varoņlomu tēlotāju, un jaunu, skaistu, romantisku sieviešu lomu viņas repertuārā ir bijis daudz. Ar gadiem tās ieguva briedumu, bet saglabāja romantisko pamatskanējumu. Viņas varones – sievišķīgas, atturīgas, sirdsgudras – spēja milēt tikai arī tad, ja cilvēks, kam tā velīta, negribēja vai nespēja atbildēt. Tādas bija Džemma no *Dundura* (1964), Ošu Anna *Zaļajā zemē* (1965), Libuše no *Mājas, kur esam dzimuši* (1966) vai Anna Liepkalne no *Cepures ar kastaņiem* (1973). Tomēr Ausmai Dūlei pakļāvušās arī tādas skatuves krāsas kā ironija un skarbums. Viņa bijusi Sofija *Zikovos* (1968), Fjokla *Precībās* (1970), Vešerīne *Ugunī* (1987). Ar Ausmu Dūli strādāt gribējuši visi režisori, zinot, ka sagaidīs profesionālu, atbildīgu darbu, sirdsgudrību un nopietnību. Bet vienmēr atsevišķa daiļrades joma, ko māksliniece piepildīja patstāvīgi, bija dzejas lasi-

jumi – Imants Ziedonis, Ārija Elksne, Imants Auziņš.

Arī 2008. gadā, saņemot sava teātra balvu par mūža ieguldījumu, Ausma Dūle runāja ļoti nopietni. Viņa atgādina, cik svarīga ir teātra misija, cik nozīmīgs ir mākslas galvenais uzdevums – neļaut cilvēka apziņai snaust, kad tautu piemeklē grūti laiki. Aktieris savā mūžā saņem aplausus un ziedus, bet tas nav rozēm kaisīts ceļš, toreiz uzsvēra māksliniece.

Edīte Tiššeizere

VIKTORS PAVLOVSKIS

(08.05.1942–03.05.2015)

Zemes dzīves gaitas beidzis bijušā Jauņatnes teātra aktieris Viktors Pavlovskis. Viņš pieder pie tiem aktieriem, kurš visu savu mūžu bijis otrajā plānā. Viena no nedaudzajām Viktora Pavlovskā lielajām lomām bija Arnis H. Gulbja lugas *Medību pils* iestudējumā (1967). Lauku cilvēks, dabas bērns, naivs un pārlieku uzticīgs, it kā piesūcies ar meža, zemes, puķu, zāles smaržām. Viņš milēja, taču nerada pretnību. Tomēr šis neatbildētās jūtas neiedzina Arni izmisumā, viņš nezaudēja dabas un dzīves mīlestību.

Parasti režisori izmantoja Viktora īpatno, nedaudz lempīgo lielo augumu un deva viņam iezīmīgas un kloritātas epizodiskās lomas. Aktieris bija pamatnāms A. Čaka *Spēlē, Spēlmani* uzvedumā kā Klāvs, arī mīlas izslāpušais matrozis laķenēs. Zīmīga bija sulaiņa Karpa loma A. Ostrovska *Meža* iestudējumā (1974). Viktora Pavlovskā vecais Karpis, šķiet, visu bija redzējis, visu saprata, paredzēja notikumus. Visa viņa izturēšanās bija miera un cieņas pilna. Viņš nebija tāds kalps, kas radīs glaimot un iztapt kungiem. Viņa dzīves jēga bija kalpot un saprast saimnieku, atvieglot tam dzīvi.

Ļoti iezīmīgs un izteismīgs bija Viktora Pavlovskā Gatis P. Putniņa *Gaidīšanas svētkos* (1981). Neveikls, naivs, ar aizturētu reakciju, it kā no citas pasaules ieradies, bet ar milzīgu fantāziju apveltīts pāraudzis bērns, kurš izdomā noslēpumainu, neeksistējošu zemi Findrāliju un dedzīgi aicina citus doties šīs brīnumainās zemes meklējumos. Viktora Pavlovskā atveidotajā Gatī, šķiet, koncentrējās paša aktiera cilvēciskā būtība. Dzīvi viņš uztvēra kā brīnumu, kā lielu dāvanu, neskatoties uz sāpēm, pārdzīvojamiem, nepiepildītām ilgām un sapņiem. Aktieris ticēja, ka pēc šīs dzīves viņa dvēsele nonāks pie Dieva debess mājokļos. Ticēsim arī mēs, ka tas patiešām ir noticis.

Silvija Geikina

MODRIS CERS

(01.01.1946–13.06.2015)

Latvijas baleta mākslas zvaigznājā Modrim Ceram bija īpaša vieta gan kā dejojotājam, gan kā pedagogam un repetitoram. Vispirms jau kā dejojotājam ar savu tikai viņam raksturīgo «cerisko» dejas stilu un lomu traktējumu. Modris daudz dejojis donu Hosē Karmenā, nepavisam ne lirisku skaistuli un Seviljas čigānu meiteņu sajūsmas objektu, bet vīrieti – karavīru, kura vīrišķīgajā kaislē dzīvoja tieksme pēc jauneklīgas tīrības un jūtu patiesīguma. Rada šim tēlam bija Pjērs Grenguārs – vienkāršs un iejūtīgs. Savukārt Huligāns, Bazils, Inku ieroču nesējs, Kapteinis, Vergs – tie visi bija spēcīgi un kaisli tēli, kuros varēja iztikt vien ar ārējo spožumu, tomēr viņš spēja tiem piešķirt tieksmi pēc dvēseles skaidrības un tiešuma attiecībās. Arī akadēmiskajā klasiskā Modra Zilais putns, princis Riekstko-dis bija no šīs pasaules, nevis naivi romantiskas pasakas varoņi. Turpretim Sprīdītis un Fabricio pavisam puiciski, bet Alēns smidzināja līdz asarām. Mākslinieks nebaidījās iet arī komiķa darbības lokā.

Iemantojot visu dejojotāju atzinību un mīlestību, Modris Cers vairāk nekā 50 gadus bija baleta pedagogs repetitors; viņš īstenojis sava skolotāja Igora Koškina visvairāk par visām citām mācīto patiesību – mākslā vajadzīgs pacietīgs darbs. Pateicībā par to šodien visa baleta saime skumst un noliec galvu mākslinieka, pedagoga, repetitora un vienkārši gaiša, mīla cilvēka priekšā.

Ir aizvēries skatuves priekšars, apklusuši aplausi un lēni dziest skatuves prožektoru gaisma. Ir iestājies klusums...

Gunta Bāliņa

ALĪDA ZVAGULE

(05.01.1922–29.06.2015)

Alīdas Zvagules radošais mūžs bija notikumiem bagāts un daudzkrāsains. Savu dziedātājas karjeru A. Zvagule sākusī kara gados kā frontes teātra soliste, pēc tam sekojis solistes darbs Liepājas teātrī, Latvijas Filharmonijā, estrādes orķestrī REO, Daugavpils teātrī un Rīgas Operetes teātrī. Spilgtākās lomas – Violeta *Traviatā*, titulomas *Madam Butterfly*, *Silvā* (Daugavpils teātrī), *Terezinā*, *Adele Sikspārni*, *Zorika Čigānu mīlā*, *Hanna* un *Elza Jautrajā atraitnē*, *Ida Septiņās vecmeitās*, Klēnbergas kundze *Peldētājā Zuzannā* (Operetes teātrī), kā arī daudz citu skaistu lomu. Alīda Zvagule daudz koncertējusi ārzemēs ar solokoncertiem, bagātinājusi ar savas balss un personības krāšņumu dažādus pasākumus, daudzkārt krustu šķērsu izbraukājusi vai visu Latviju.

Latvijas Teātra darbinieku savienība

ANITA GARANČA

(10.02.1949–23.07.2015)

Dziedātāja un vokālā pedagoģe Anita Garanča bija unikāla parādība latviešu kultūrā. Ar savu intuīciju un talantu viņa atvēra balsi neskaitāmiem aktieriem un operdziedātājiem un palīdzēja iemirdzēties Elīnas Garančas zvaigznei.

80. gadu sākumā viņa kļuva par arī par aktieru vokālo audzinātāju. Režisors Edmunds Freibergs lūdza Anitu Garanču būt par vokālo pedagoģi, iestudējot *Princi un ubaga zēnu* Nacionālajā teātrī. Viņas vadībā dziedāja visi — sākot ar Ul-di Dumpi un beidzot ar Daci Bonāti. «Un bez kādiem mikrofoniem! Un neviens zālē nesūdzējās, ka nevar dzirdēt,» saka Freibergs. Garančai piemita spējas un arī pacietība strādāt ar tiem, kam nav ne mazākās muzikālās izglītības. Skolotājai — tā viņu sauca tikpat bieži kā par otro mammu — bija apbrīnojama prasme šķirt akadēmisko un aktieru dziedāšanu un dot aktieriem tieši to un tik daudz, cik tas nepieciešams. Ja aktieris ir spilgts un artistisks, tad šķību noti viņam piedos.

Tajā laikā tā pa īstam sākās muzikālo izrāžu spēlēšana gan Nacionālajā, gan Dailes teātrī. Anita Garanča bija visur klāt, gan mēģinājumos, gan pirmizrāžu ballītēs, pa vidu grozījās arī Elīna, uzskūkdama teātra garu un aktiermākslas būtību.

To, ka Anita ir teātrī, uzreiz var dzirdēt, saka Valmieras teātra aktrise Ieva Puķe, tāds pats aizkulisēs audzis bērns. «Krāšņa un spilgta, viņa man visvairāk asociējas ar ... burgundieti. Tumšu, ar biezu, reibinošu buketi. Tas vis nav nekāds vieglais baltvīns vai burbuļains šampanietis!»

Edīte Tišheizere

JĀNIS KUPLAIS

(1.06.1941–22.08.2015)

Dažreiz vārds pasaka priekšā cilvēka būtību. Kuplais – tā patiešām varēja teikt par aktieri Jāni Kuplo. Viņa talants bija kupls. Kā koks – sulīgs, krāsains un dabisks. Viņš piederēja pie tiem māksliniekiem, kam teātra spēlēšana ir godam padarāms darbs, kas prasa amata prasmi un vīra stāju, bet neaizklāj apvārsni. Viņš pazina dzīvi, zināja pietiekami daudz par cilvēka dabu un arī sevi pašu un tālab spēja radīt kuplus tēlus, kuros bija visas iespējamās krāsas.

Jānis Kuplais atnāca uz Liepāju 1965. gadā un sākumā spēlēja jaukus jaunus cilvēkus. Taču, pēc dabas un skata pats rāmums un labdabība, lomās viņš varēja būt arī briesmīgs, pa īstam ļauns. Naura Klētnieka iestudētajā Šekspīra *Karalī Līrā* (1986) viņa Kornvols bija glums un pretīgs kā krupis, kad ļaunīgā priekšā izspēra acis Glosteram. Šādas lomas bija skaidrs pretstats Jāņa paša personībai, bet viņš zināja, ka tādi cilvēki ir, un nebaidījās nepieciešamās

krāsas meklēt un atrast arī sevī.

Jāņa Kuplā talantā bija arī ekscentriskā šķautne, īsts spēles prieks, kas nerēķinājās ar psiholoģiskā realisma prasībām, taču saglabāja mākslas patiesību. Līdz spožumam šo šķautni Kuplais nopulēja sadarbībā ar Valdi Lūriņu, radot titullomu J. Hašeka *Šveikā* (1986) un Tēvini J. Janševska *Precību viesulī* (2000). Kuplā Šveiks, iespējams, bija visnozīmīgākais starp latviešu teātra «krietnajiem kareivjiem». Arī tāpēc, ka izrāde bija skaidrs Atmosdas priekšvēstnesis, tā bezbēdīgi un drosmīgi nīrgājās par triekas ķertajiem ķeizariem un tautām, kas šķietami liksmoja aiz daudz nacionālās impērijas žoga. Un Kuplā Šveiks bija šīs izrādes centrs un nagla – gudrais, kurš atļāvās būt āksts, lai runātu patiesību.

Edīte Tišheizere

KĀRLIS PAMŠE

(31.03.1917–09.09.2015)

Kārlis Pamše beidzis Drāmas teātra studiju (1947), Latvijas Valsts konservatorijas Teātra fakultātes Režijas nodaļu (1953). 1944.-1965. gadā darbojies Drāmas teātrī: sākumā aktieris, no 1953. gada režisors. Kopš 1966. gada režisors Rīgas Operetes teātrī. *Trejmeitiņas, Cirka princese, Peldētāja Zuzanna*, dziesmu spēle *Zaļā plavā* – tie ir daži no viņa iestudējumiem Operetē. Pasniedza aktiera meistarības stundas Teātra fakultātes studentiem. Radio iestudējis vairākus radiolasījumus. Darbojies arī teātra kritikā.

Nozīmīgākie iestudējumi: A. Upīša *Balsis un atbalsis* (1954), A. Kasonas *Trešais vārds* (1958), T. Dreizera *Amerikāņu traģēdija* (1960), K. Potera *Skūpstī mani, Ket!* (1966).

Jau mācoties Jaungulbenes lauksaimniecības skolā, rakstījis dzejoļus, kas publicēti periodiskajos izdevumos, arī ar pseidonīmu Māris Klajs. Pirmā publikācija – dzejolis *Zem baltzaļā karoģa* žurnālā *Mazpulks* (1935). Sarakstījis grāmatas *Es zagu, Anta Klints: sarunas, Operetes karuselī. Stāsts par Edgaru Zveju* u.c.

2008.gadā saņēmis *Spēlmaņu nakts* balvu *Par mūža ieguldījumu teātra mākslā*.

Latvijas Teātra darbinieku savienība

INGRĪDA ANDRIŅA

(23.06.1944–17.09.2015)

Dzimusi Līgo dienā, pagājušajā gadā viņa nosvinēja savu 70. dzimšanas dienu. Arī viena no viņas skaistākajām lomām saistās ar šiem gada visgaišākajiem, vismītiskākajiem svētkiem, spēlēja viņas skatuves gaitu rītausmā – R. Blaumaņa leviņa *Skroderdienās Silmačos* (1969) – trauša, liriska būtne, kurā ir visai maz no vēlāko iestudējumu leviņu pindaciskās nešpetnības.

Ingrīda Andriņa aktrises meistarības pamatus apgūvusi savulaik Latvijā plaši zināmajā Maskavas Valsts kinematogrāfijas institūtā. Tāpēc arī viņas radošās biogrāfijas nozīmīgākā daļa saistās ar kino – lomu saraksts ir visai garš, daudzas no tām atveidotas citu valstu filmās, kā Agnese *Pēdējā relikvijā*, Annemarija *Ceļā uz Ribecāli* u.c.

Teātrī viņai traucēja laikam tas specifiski atšķirīgais, kas šķir skatuvi no ekrāna, «iekonservētās» aktieru mākslas. Bet Ingrīda – tik ļoti sievišķīgā būtne – reiz savu dzīvi saistījusi ar Nacionālo teātri – pacietīgi un vīrišķīgi ir gājusi cauri aktiera mūžam kā «brīnišķīgai dziesmai», kur zaudējumu ir vairāk nekā ieguvumu un gandarījuma.

Aktrise prata aiziet no savas skaistā paštēla, pārlicinot, ka viņai pa spēkam arī raksturlomas – kā Virdžīnija Ī. Žamiaka *Hamilkara kungā*, kritiķe Matiola P. Pētersona *Meteorā*, Cipkina Ņ. Pavlovas *Vagoniņā*, kalpone Liliņa P. Roziša *Ceplī*. Attieksmi pret pat vismazāko uzdevumu kopīgi radīta mākslas darba vārdā jaunā paaudze noteikti varētu mācīties no Ingrīdas Andriņas.

Rita Melnace

KĀRLIS ZARIŅŠ

(06.07.1930–23.09.2015)

«No pagājušā gadsimta 60. gadiem līdz 90. gadu beigām un vēl mazliet ilgāk – tas ir vesels laikmets, Kārļa Zariņa laikmets, kas neizdzēsamiem burtiem ierakstīts mūsu Operas vēsturē.» Tā izcilo latviešu tenoru raksturo viņa kolēģis, LNO solists Andris Blaumanis.

Pēc Latvijas Valsts konservatorijas absolvēšanas Kultūras ministrija komandē K. Zariņu stažēties Bulgārijā, un tur top viņa Radamess Dž. Verdi *Aidā*, kuru jaunais solists ar lieliem panākumiem nodzied Rīgā, Maskavā un ar kuru arī sākas viņa uzvaras gājiens pa Padomju Savienības un Austrumeiropas teātru skatuve. Laika gaitā K. Zariņš iznesa uz saviem pleciem visu Operas teātra repertuāra slodzi, viņa pēdējais uzdevums uz šīs skatuves bija 2006. gadā, bet viņš ir dziedājis Bulgārijā, Rumānijā, Čehijā, Slovākijā, Spānijā, Vācijā, Itālijā, Holandē utt. Koncertējis Francijā, Austrijā, Kanādā, ASV. Desmit gadi (1970–1980) pavadīti ārštata solista statusā Krievijas Lielajā teātrī. Viņš strādāja arī Latvijas Mūzikas akadēmijā, un, pateicoties profesoram, daudzi mūsu solisti, kā, piemēram, Ingus Pētersons, Aleksandrs Poļakovs, Jānis Sproģis, sekmiņi virzījās pa jaunrades takām.

Taču galvenais, protams, ir nevis Kārļa Zariņa darba ražīgums, bet spožums. «Vēl šodien, piemēram, skan ausis Kārļa Zariņa jūsmīgā, kvēlā un vienlaicīgi maigās mīlas pilnā kantilēna 1. cēliena duetā ar Dezdemonu un greizsirdības un izmisuma pilnais Verdi Otello monologs 3. cēlienā,» raksta Andris

Blaumanis, uzsverot: «Ja Kārļa Zariņa karjera veidotos šodien, viņš neapšaubāmi ierindotos pasaules labāko tenoru skaitā.»

Maija Svarinska

VOLDEMĀRS DZIEDĀTĀJS

(30.12.1929 – 03.11.2015)

Piecdesmit septiņus gadus Voldemāra Dziedātāja dzīve bija saistīta ar teātra mākslu, kultūrizglītību un nozīmīgu valsts mākslas pasākumu organizatorisko darbu.

Teju 40 darba gadus Voldemārs Dziedātājs veļtījis leļļu teātrim kā talantīgs administrators, prasīgs uzvedumu daļas vadītājs un izcils direktors.

1999. gadā Voldemārs Dziedātājs apbalvots ar V šķiras Triju Zvaigžņu ordeni par nopelniem Latvijas labā.

Paldies, direktor!

Latvijas Leļļu teātris

ASTRĪDA PĒRKONE

(02.04.1943–03.11.2015)

Spilgta, dzīvespriecīga un tieša - tāda mūsu atmiņās dzīvo kolēģe, Astrīda Pērkone. Skatītāji Astrīdu atcerēsies kā talantīgu un daudzpusīgu aktrisi, kuras skanīgā balss uzrunāja gan mazos, gan lielos teātra apmeklētājus vairāk kā 20 gadu garumā. Ar mums paliek Astrīda Leļļu teātra izrādēs *Burvju ota*, *Burvju galoša*, *Interlellis – 67*, *Notikums zooloģiskajā dārzā*, *Lāčplēsis*, *Runčuks Puncuks*, *Velniņi*, *Lācēns Rimcimci*, *Ginjols Parizē* un daudzās citās.

Latvijas Leļļu teātris

VEČELLA VARSLAVĀNE

(07.08.1930–09.11.2015)

Večellas Varslavānes erudīcija un varēšana puto pāri kostīmmākslinieces pienākumiem. Viņa kļūst režisora domubiedrs un oponents, kas pieradina pie sevis tā, ka lietas un tēmas, ko Čella netika vērtējusi, šķiet skrandainas un plikas. Viņas argumenti nav vientuļi, un viņas rīcībā nejūt patvaļu. Jo māksliniece ir sasniegusi to statusu, kad aiz vārda Večella Varslavāne kā fronte stāv Latvijas teātra un kino vēsture.

Jā, nav neaizstājamu cilvēku. Kostīmmākslinieki mums būs labu labie. Tikai atkārtot unikālo Večellas personības košumu un maģiju nespēs neviens. Viņa bija vienreizēja, kā vienreizēja mums katram ir sava dzīve, kuru skaistu dara ne jau manta, bet cilvēki, ar kuriem tiekamies, tāpēc manas dzīves pūrā Večella mirdz kā dārgakmens. Ticu, ka arī citiem, kas viņu pazina.

Jānis Streičs

Vienīgā dāma Latvijā šā vārda īstenajā, cildenajā nozīmē. Tas izpaužas visur un vienmēr, katru brīdi. Pat Rīgas kinostudijas ikdienā (kur mēs iepazīnāmies), kas vispār bija diezgan «bomžīga» vide – jo īsti kinošņiki ir drusku kā čigāni. Es biju kinoaktieris pāris filmās, kur Varslavāne bij kostīmmāksliniece. Mēs bijām domubiedri un draugi. Līdz ar to – kad es iedomājos par Čellu, atceros savu jaunību. Čella bija neaizstājama manās sākumposma izrādēs.

Alvis Hermanis

ZIGURDS AKMENTIŅŠ

(06.03.1930 – 28.11.2015)

Viņš ienāca Liepājas teātrī 1955. gadā un šeit pavadīja visu savu mūžu. Nospēlēja ap 150 lomām – lielas un mazas, bet, kā vienmēr apgalvoja pats, visas mīļas. Arī tad, kad deviņdesmito gadu sākumā kļuva par ārštata aktieri, Z. Akmentiņš nekad neatteica savam teātrim un vienmēr bija klāt – gan piedaloties iestudējumos, gan Ziemassvētku koncertos, gan vadot ekskursijas Liepājas teātrī, iepazīstinot ar teātra «otru pusī» daudzus jo daudzus interesentus.

Līdzās aktiera darbam Z. Akmentiņš interesējās arī par teātra vēsturi, rakstot teātra hroniku gan žurnālam *Teātra Vēstnesis*, gan apkopojot informāciju par visiem Liepājas teātra iestudējumiem, sākot no 1918. gada, manuskriptā *Liepājas teātra hronika*. Vairākas grāmatas veltīja arī saviem kolēģiem.

Pirms pieciem gadiem – 80. gadu jubilejā – Z. Akmentiņš pulcēja sava talanta cienītājus radošā vakarā *Par balto dāmu un citiem jeb stāsti par manu teātri*. Jo kur gan citur viņš būtu izvēlēties būt savā jubilejā, ja ne savā teātrī.

Pirms pāris nedēļām Z. Akmentiņš tika uzņemts Latvijas Teātra Zelta fondā, diemžēl uz godināšanu pats vairs nevarēja ierasties veselības stāvokļa dēļ, taču nozīmēja tas viņam daudz. Zīģis bez teātra nevarēja. Viņš neizlaida nevienu pirmizrādi, vienmēr bija klāt savam teātrim svarīgos notikumos.

Liepājas teātris

ANDREJS RUMJANCEVS

(14.09.1962–28.11.2015)

Negaidīti aizgāja mūžībā mūsu izcilais baletdejojotājs un pedagogs Andrejs Rumjancevs. Absolvējis Rīgas baleta skolu, viņš no 1980. līdz 2005. gadam bija LNO baleta trupas solists, bet 2004. gadā – arī pasniedzējs. Andrejs Rumjancevs ir bijis romantiskā varoņa tips, taču viņa meistarība pārsniedza klasiskā baleta robežas, un tāpēc viegli un pārlicenoši viņš izdejojis ļoti daudzveidīgu baleta repertuāru – no klasiskajām līdz mūsdienīgajām partijām. Spilgti un aizrautīgi mākslinieks prezentēja mūsu baletu arī ārpus Latvijas, ne velti viņš ir

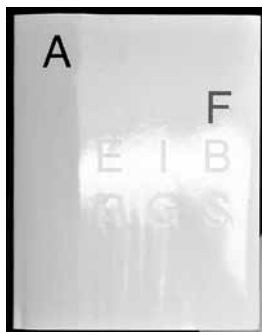
vairāku starptautisko konkursu diplomants. Par nopelniem Latvijas mākslas attīstībā nedēļu pirms aiziešanas viņš ir apbalvots ar Triju Zvaigžņu ordeni.

Andrejs Rumjancevs ir un vienmēr būs Latvijas baleta princis. Tas nozīmē visaugstāko piederību karaliskajai mākslai, kuras vārds ir BALETS.

Andrejs ir mīlestības starojums mātei un tēvam, Dieva dāvana Rīgas Hoerogrāfijas vidusskolai, Latvijas Nacionālās operas lepnums un gods. Mīlestību, kas tika dota viņam, saņēmām mēs visi, ikviens kas skatījās viņa acīs, dvēselē.

Marta Rumjanceva saka, ka tētis bija neizmērojami labs, ar spēju milēt draugus, ģimeni, bērnus. Apkārtējā pasaule viņam bija pārāk skarba. Tā viņš aizgāja ar salauztu sirdi.

Mīlestībā un cieņā
Sarma Rozenberga



VINŠ IR LAIKĀ VISU ŠO LAIKU

Margarita Zieda, Andris Freibergs.

Tādas grāmatas kā Margaritas Ziedas gandrīz biogrāfiskais foto stāsts par Andri Freibergu vienmēr ir ļoti gaidītas. Tāpēc, ka grūti atrast kādu, kuram būtu laiks iedziļināties otra mākslā un dzīvē. Vēl grūtāk – kādu, kas būtu gatavs tik kvalitatīvi izdot mākslas stāstu grāmatā. Tāpēc, ka šajā laikā reti gadās, ka autors pakāpjas malā, lai šķietami tikai faktoloģiskā, lielākoties tikai interviju formā tapušā stāstījumā uzburtu kādas izcilas personības tēlu. Cilvēcisko un daudz vairāk – Latvijas modernā teātra izcilākā scenogrāfa un skolotāja tēlu. Istenībā šī grāmata ir stāsts ne tikai par Andri Freibergu, tā ir par Latvijas teātra vizuālā tēla vēsturi, tajā pabijušajiem – režisoriem, kostīmu un telpas māksliniekiem un viņa studentiem. Par Martu Staņu, Gunāru Zemgalu, Jūliju Bebrīšu, Māru Ķimeli, Ādolfu Šapiro, Pēteri Pētersonu, Ilmāru Blumbergu, Allu Sigalovu un izstādēm Maskavā un Prāgā, par Jaunatnes, Valmieras teātri un operu Rīgā un citur. Par Alvi Hermani Berlīnē un Modenā. Par cīņu ar butaforiskumu 20. gs. 60.gados, dekorācijas pārtapšanu scenogrāfijā, Andra Freiberga telpiskuma radīšanas spēju un detaļām, kuras skatītāju pamanītas vai nepamanītas dod īstuma garšu, smaržu un sajūtu uz skatuves esošajiem. Par smalku detaļu ceļojumiem no vienas izrādes uz otru un par mīlestību uz mazajām skatuvēm. Par Meistara smalkjūtību un nepiekāpību, strīdoties ar režisoriem un skatuves tehniskajiem radītājiem. Par viņa tēvu, par audzēmāti Mārīti, kas burtiski ieaudzināja māksliniekā baltumu un mudināja mācīties Rīgā, par Valentīnu un viņa Kārli, kas laikam bija no cita laika.

Tas virsraksta teikums ir viena no Andra Freiberga skolniekiem – Prāgas scenogrāfijas izstādes laureāta Reiņa Suhanova teiktais par savu skolotāju – par viņa spēju just laiku, uzminēt nākamību un nekad nenovecot, par spīti vārdiem, kas ik pa laikam parādās tekstā, – par operācijām un nogurumu. Šī grāmata ir atzišanās mīlestībā – to visu, kuriem ir laime personiski pazīt Andri Freibergu un arī to, kuri par viņu zina,

tikai skatoties viņa telpu izrādēs. Viņš ir brīnišķīgs, un viņa devums droši vien tāpat vēl nenovērtēts, pat ja ir balva par mūža ieguldījumu. Tā ir.

Evita Sniedze

MŪSDIENĪGS IEVADS ŠEKSPĪRA DRAMATURGIJĀ

Guna Zeltiņa. Šekspīrs. Ar Baltijās akcentu. LU LfMI izdevniecība, 2015



Gunā Zeltiņas grāmata ir apjomīgs un detalizēts pētījums, kas aplūko virkni ar Viljama Šekspīra dzīvi un daiļradi saistītu jautājumu, sākot ar neskaidrajiem posmiem dramaturga biogrāfijā un joprojām aktuālajām šaubām par viņa lugu autorību līdz Šekspīra darbu interpretācijām un iestudējumiem gan vēsturiskā griezumā, gan mūsdienās. Latvijas kultūras un teātra zinātnes kontekstā būtiska ir autore veikta Šekspīra iestudējumu tradīciju Baltijā analīze un pārskats par Šekspīra lugu gaitām uz dažādām Latvijas skatuvēm līdz pat 2014. gadam, maksimāli pietuvinoties šobrīd aktuālajiem procesiem Latvijas teātros. Tieši piesaiste Baltijas reģiona teātra vēsturei un mūsdienu tendencēm ir lielākā šī pētījuma vērtība.

Piecās nodaļās ar izvērstām apakšnodaļām – nejausi vai apzināti gandrīz vai šekspīriskajā piecu «cēlienu» struktūrā – skaidri iezīmējas princips, ka Baltijas teātris nav skatīts atrauti no skatuves mākslas attīstības Eiropā kopumā. Šekspīra lugu popularitāte ļāvusi tām kalpot kā marķieriem ne tikai teātra formu un izteiksmes veidu, bet arī būtisku pasaules skatījuma un kultūras paradigmu maiņām no 17. gs. līdz 20. gs. beigām, kas ieskicētas 3. un 4. nodaļā. Pētījuma autore pamatoti izvēlējusies akcentēt Šekspīra interpretāciju pieredzi Anglijā, kā arī Baltijas reģionam nozīmīgajās vācu un krievu teātra tradīcijās, kas atbalsojušas igauņu, lietuviešu un latviešu Šekspīra lugu iestudējumus. Tas palīdzējis autorei vilkt paralēles starp lokālo un globālo, secinot, ka «Baltijas teātri tiek realizēti gandrīz visi Šekspīra interpretāciju virzieni».

Ievadnodaļā sniegts pārskats par Šekspīra dzīvi un personību, kurā atrodamas atsauces uz tādu autoritatīvu pētnieku un literātu kā Stīvena Grīnblata, Žermēnas Grīras, Pītera Ekroida u.c. darbiem, kas sniedz latviešu lasītājiem vērtīgu ieskatu mūsdienu šekspirologu atziņās un aktuālajās Šekspīra personības un viņa laikmeta interpretācijās, kurās neapšaubāmi ietekmējušas arī

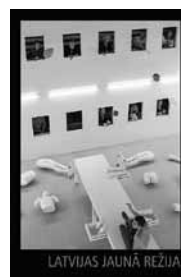
Šekspīra darbu izpratni. Autore azartiski iedziļinās Anglijas vēsturē, Elizabetes laika sadzīves detaļās un Šekspīra biogrāfijas un daiļrades likločos, taču rodas iespaids, ka savāktais materiāls jau pārsniedz viena pētījuma robežas.

Grāmata Šekspīrs. Ar Baltijas akcentu acimredzot kļūš par vienu no plašākajām Šekspīram veltītajām publikācijām Latvijā laika posmā starp jau aizvadīto dramaturga 450. jubileju un 400. nāves gadskārtu. Tā piedāvā latviešu lasītājiem interesantu un mūsdienu ievadu Šekspīra dramaturģijā, sniedz detalizētu informāciju par Šekspīra lugu vēsturiskajiem iestudējumiem Baltijā un modernajiem meklējumiem rast jaunas nozīmes nianšes sen zināmajos un tomēr mūžam mainīgajos Šekspīra tekstos.

Elita Saliņa

PAREIZĀ LAIKĀ PAREIZĀ VIETĀ

Latvijas jaunā režija. Sastādījusi profesore Silvija Radzobe. LU Akadēmiskais apgāds, 2015



Grāmatu iznākšanas laiks mūsdienās tik ļoti atkarīgs no dažādiem ārējiem apstākļiem, ka tās nereti iznāk par vēlu, nokavējot iespēju operatīvi reaģēt uz kaut ko patiesi svarīgu savā jomā. Kaut gan,

no otras puses, grāmatas uzdevums ir būt tik vērtīgai, lai tā pa īstam neko nenokavētu un noderētu gadiem ilgi. Un tomēr – Silvijas Radzobes iecere dokumentēt režijas paaudzi, kas teātri ienāk 21. gadsimta pirmajā desmitgadē un savus profesionāli nobriedušus darbus iestudē šodien, ir trāpījusi tieši laikā – visi šīs grāmatas varoņi ir gan kritikas, gan skatītāju uzmanības centrā, viņi savā starpā konkurē cīņā par *Spēlmaņu nakts* nominācijām un vienlaikus ir guvuši jau tik daudz atzinības, lai pirmās neveiksmes viņus nespētu iznīcināt, sagraut, pazemot vai kā citādi sekmēt vēlmi kapitulēt izraudzītās profesijas priekšā.

Grāmatu veido 12 režisoru – Mārīta Eihes, Lauras Grozas-Ķiberes, Andreja Jarovoja, Viestura Meikšāna, Ineses Mičules, Vladislava Nastavševa, Indras Rogas, Elmāra Seņkova, Valtera Siļa, Kārļa Krūmiņa, Jurijs Djakonova un Dmitrija Petrenko – portreti. Rakstu autoriem Silvija Radzobe uzticējusies, neierobežojot konkrētā struktūrā, izteiksmē vai intonācijā, līdz ar to katrs no rakstiem iezīmē gan portretējamā, gan autora personību, kritērijus mākslā, prasmī un vēlēšanos ietiekties dziļāk par izrādēs redzamo un nolasāmo. Manās acīs tas grāmata padara par aizraujošu lasāmvielu, un

šoreiz personiski subjektīvais kļūst par pievienoto vērtību. Toties uz zinātnisku pieeju pilnībā pretendē jaunās teātra zinātnieces Zanes Radzobes ievadraksts *Latvijas jaunās režijas jaunā valoda*, kas nebūt ne visos portretos iekļauto teorētisko bāzi ļauj atrast te un pielāgot tālāk aprakstīto izrāžu analizē. Zināmā mērā te dots glosārijs šodienas teātrim, un tam ir paliekoša vērtība.

Dažādus skatpunktus uz procesu jaunākajā Latvijas teātrī piedāvā portretakstiem pievienotie raksti – Ditai Jonītei par laikmetīgo deju, Maijai Uzulai-Petrovskai par dramaturģiju jeb teātra tekstiem, Līgai Ulbertei par telpu, tomēr pārējie, kas veltīti kritikai, Šekspīram, video, patriotismam, performancēm u.c., mazliet atgādina mūzikas ierakstu CD nereti pievienotos *bonus track* jeb papildu dziesmas. Parasti tās ir skaistas, atšķirīgas, īpašas, ir gadījies dzirdēt pat tādās, kas pārspēj pamatmateriālu, bet, kā nesen vēstīja kāds ziņu portāls, – deviņgadīgi bērni vairs nezina, kas ir CD...

Ak jā, nedrīkst nepieminēt, ka grāmatā ir krāšņs un bagāts vizuālais materiāls, kas visu sadārdzina, bet padara jo vērtīgāku.

Ieva Struka

GUNĀRS PRIEDE. NR 3

Gunāra Priedes dzīve un darbi, 1969–1976.
Sastādītāja Ieva Struka. Jumava, 2015



Ar katru sējumu lasīt kļūst aizvien interesantāk. Līdz ar apcirsto *Prāgas pavasari* sākas jaunš padomju periods – Brežņeva ēra, vistuvākais analogs mūžībai, kurā laiks sastāvas kā ūdens netīrītā

diķi. Gunāram Priedem līdz ar aizliegtu lugu *Smaržo sēnes* sākas gandrīz pieci gadi klusuma – viņu vienkārši nepublicē un neiestudē, vismaz lielie, «nopietnie» teātri. Mātes slimība un neprognozējamā uzvedība, brāļu likstas, naudas trūkums. Pat lasot vien liekas, ka ap cilvēku savelkas dzelzs stīpa.

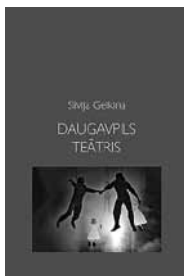
Un tad seko likteņa labvēlība (?) – at-sākas iestudējumi, bet pats Gunārs Priede kļūst par rakstnieku priekšnieku, deputātu un, statusam atbilstoši, par PSRS augstāko mākslas jomas apbalvojumu – Ļeņina un Valsts prēmijas komitejas loceklis. Cik patiesībā smaga ir varas labvēlība? Dienasgrāmatas nedaudzās rindas patiesībā ir ārkārtīgi «biezas».

Tas ir ļoti interesants, pat fascinējošs veids, kā no jauna paraudzīties uz mūsu vēsturi: cauri ikdienai, cauri laikam, kad «nekas nenotiek», bet apzinoties, ka tā reizē ir ārkārtīgi apdāvināta un darb-spējīga cilvēka vienīgā dzīve. Tieši šajos apstākļos, ar tieši šīm izvēlēm, kompromisiem, izdzīvošanas stratēģiju.

Edīte Tišheizere

PIRMĀ VĒSTURE

Silvija Geikina. Daugavpils teātris. Mansards, 2015



Daugavpils teātris var gaviļēt: tapusi teātrim veltīta unikāla grāmata. Unikāla, jo ir kā dokumentāla enciklopēdija un vienlaikus kā vēsturisks romāns. Tajā elpo laikmets no krievu

cara laikiem līdz mūsdienām. Tādēļ vien to lasīt ir interesanti ne tikai teātra profesionāļiem vai teātra skatītājiem, bet arī jebkuram grāmatu draugam. Autore ir veikusi patiesi milzīgu darbu – izpētīti visi iespējamie arhīvi, grāmatas, preses izdevumi, interneta ieraksti, iztauji laikabiedri. Bet paveiktā galvenais valdzinājums ir tas, ka visu materiālu apkopojumu caurstrāvo viena spēcīga stīga, proti, mīlestība pret Latviju, Latgali un tās teātri. Nemaz tik bieži nesanaš lasīt dokumentālu pētījumu, kurā dominētu nevis autora personiskā autoritāte, bet līdzdzīvošana stāsta objektam.

Grāmatā ir deviņas nodaļas, no kurām katra ir saistīta ar konkrētu laika posmu, jo Daugavpils teātra eksistenci, varbūt kā nevienu citu Latvijas teātri, bieži un strikti ietekmējuši vēstures notikumi. Ietekmējuši patiesi skarbi, jo runa nav par repertuāra cenzēšanu vai mākslinieciskā vadītāja maiņu, bet tieši par jautājumu būt vai nebūt. Brīžiem nebija arī. Par to stāsta, piemēram, grāmatas nodaļa *Daugavpils Krievu drāmas teātris (1944–1959)*. Tātad 15 gadus nebija latviešu teātra mākslas, latviešu trupas. Silvija Geikina šo posmu ataino detalizēti un dziļi, ar sāpēm un vienlaikus ar patiesu cieņu pret krievu teātra darbu.

Aizraujoša ir nodaļa *Daugavpils teātra atjaunošana un darbība līdz 1996. gadam*. Tas ir posms, kad notika patiesi burvīga teātra atdzimšana, proti, Pētera Krilova laiks, kad viņš bija Daugavpils teātri gan režisors, gan pedagogs. Kad viņa vadībā veidojās tādas radošas personības kā Indra Roga, Vilis Daudziņš, Ģirts Krūmiņš, Maija Korkliša un daudzi citi mākslinieki. Laiks, kad šeit darbojās Anna Eišvertiņa, Juris Rijnieks, kad Silvija Radzobe lasīja lekcijas par teātra vēsturi, kad dzima slavenā izrāde *Velni*, kad tieši Daugavpilī tika dibināts starptautiskais festivāls *Homo Novus*. Krilova laikmets aprāvās, tāpēc ka to pieveica jauns cenzors, kas bija un ir, proti, nauda.

Bet pēdējai grāmatas nodaļai ir trīs sadaļas. Katra no tām vēstī par konkrētu radošo posmu, kas saistīts ar Valentīna Maculēviča, Harija Petrocka un Ineses Laizānes, un Oļega Šapošņikova laiku. Šeit tāpat teātra dzīve atdzimst ne tikai faktos, kritiķu vērtējumos, bet arī autores līdzpārdzīvojumā, kas izpaužas materiāla analizē. Ir jaušams silts un gudrs skatītiens, līdz ar to arī – dziļš redzējums.

Jā, interesanta un uzrunājoša grā-

mata. Varbūt būs arī par ko pastrīdēties. Arī tam Silvijas Geikinas personība ir atvērta.

Maija Svarinska

NEZINĀMAIS BUTŌ

Butō. Sastādījusi Simona Orinska. Mansards, 2015



Iepriecināja gan rakstu krājuma *Butō* «kailais» izskats, ērtais nelūstošais sējums un bagātīgais fotomateriāls, gan vēl jo vairāk – saturs. Japāņu butō dejas šaurā spec-

cifika pasniegta un pavērta tā, ka izdevums dod ieskatu ķermeniski orientētājā mākslā teju vai visās pasaules daļās. Idejas autore Simonas Orinskas aizraušanās ar buto viņai pašai un citiem autoriem ļauj meklēt un atrast tā pēdas teju vai visur. Rezultāts ir interesanta un vērtīga grāmata, kas piedāvā daudz vairāk par buto vēsturi un ideoloģiju.

Krājumā ir trīs nodaļas, kurās 23 Latvijas un ārvalstu autoru teksti sagrupēti tēmās par buto izcelsmi, multidisciplināro raksturu un likteni dažādās kultūrās. Buto no Japānas vispirms nonācis ASV, Somijā, Vācijā un pat Brazīlijā, bet Taizemē un Malaizijā, kas šķiet daudz tuvāki punkti, tikai 90. gadu vidū, kad arī Latvijā notika pirmās buto meistar-klares. Rakstu kopums cauri buto stāstam dod sajūtu par situāciju katras pieminētās vietas un laika mākslas vidē.

Izdevums piedāvā paralēlu ieskatu Latvijas un pasaules buto bez ņirpas lielišanās, ka arī mēs esam uz kartes. Šāds plašs konteksta skatījums ir iedarbīgs veids, kā izcelt žanra un savu nozīmīgumu. Tā ir gudra, izglītojoša un popularizējoša stratēģija. Skatoties kopumā, raksti kā noslēgtas vienības atgādina jau zināmos faktus, taču tas tikai padziļina izpratni, jo katra autora skatījums niansēs atšķiras un caur savas nozares prizmu viņi paver plašu un niansētu pasauli.

Īsti patriotiskā garā gribu izcelt pašmāju autoru darbus. Evarts Melnalksnis piedāvā buto paralēles ar laikmetīgo teātri un sniedz pat īso kursu Hansa Tīsa Lēmana idejās. Alises Tifentāles teksts lieliski izgaismo dejas fotogrāfijas specifiku. Viktorija Eksta aizraujoši iepazīstina ar buto kino dzīvi no pagrīdes līdz kases grāvjiem. Gunas Bīriņas teksts, kas noslēdz grāmatu, ir vērtīgs materiāls par Anša Rūtentāla kustību teātri un atgādina, ka buto nevar pienaglot – tas vienlaikus var būt buto un arī pavisam kaut kas cits.

Daži buto atslēgas vārdi gan aizķērās: ēna, K.G. Jungs, Hirosima, zemnieks ar īsām, likām kājām, vācu ekspresionisma deja, balti krāsots ķermenis, neglīts, iekšējs, nepatīkams, neizbēgams, terapija, budisms, lēns, dzīvnieki, tumsa.

Inta Balode

SPĒLMAŅU NAKTS 2014/2015 NOMINANTI UN LAUREĀTI

BALVA PAR MŪŽA IEGULDĪJUMU:

– **Latvijas Nacionālā teātra aktieri Uldis Dumpis un Ģirts Jakovļevs**

GADA LIELĀS FORMAS IZRĀDE:

1984 Liepājas teātri, režisore – Laura Groza-Ķibere;

Cerību ezers Jaunajā Rīgas teātrī, režisors – Vladislavs Nastavševs;

Fro Mihaila Čehova Rīgas Krievu teātrī, režisors – Ruslans Kudašovs;

Indulis un Ārija Liepājas teātrī, režisors – Sergejs Zemļanskis

Raiņa sapņi Latvijas Nacionālajā teātrī, režisors – Kirils Serebrenņikovs.

GADA MAZĀS FORMAS IZRĀDE:

Antigone Latvijas Nacionālajā teātrī, režisors – Elmārs Senkovs; arī Grand prix

Equus Dailes teātrī, režisore – Laura Groza-Ķibere;

Mācekļi Jaunajā Rīgas teātrī, režisors – Viesturs Meikšāns;

Pie mums viss kārtībā Daugavpils teātrī, režisore – Lucina Sosnovska;

Prāts Latvijas Nacionālajā teātrī, režisors – Valters Silis;

Visas viņas grāmatas Dailes teātrī, režisors – Dmitrijs Petrenko.

GADA IZRĀDE BĒRNIEM VAI PUSAUDŽIEM:

Bezgalīgo stāstu stāsts Liepājas teātrī, režisore – Lelde Kaupuža;

Emīls un Berlīnes zēni Latvijas Leļļu teātrī, režisors – Ģirts Solis;

Jokdara Bustera pasaule Zirgu pastā, režisore – Zane Kreicberga;

Leo – mazais lauva Daugavpils teātrī, režisors – Oļegs Šapošnikovs;

Neglītais pilēns Latvijas Leļļu teātrī, režisors – Dmitrijs Petrenko.

GADA SASNIEGUMS LAIKMETĪGAJĀ DEJĀ:

Atgriešanās, izrādes autore Elīna Gaitjukeviča, apvienība *Dejas anatomija* un muzikālā apvienība *Kaktiņš Stūrītis*;

Es jums saku: dziediet! Liepājā, izrādes autore Olga Žitluhina;

Korpuss, izrādes autores Elīna Lutce un Krista Dzudzilo;

Mežoniņa triloģija, apvienība *Dejas anatomija*;

Noķer mani, izrādes autore Kristīne Brīniņa;

Eiropas kultūras galvaspilsētas notikums Deja iziet pilsētā, Latvijas Jaunā teātra institūts.

Nominantus izvirza Latvijas profesionālās mūsdieņu dejas horeogrāfu asociācija.

GADA REŽISORS:

Dmitrijs Petrenko – *Visas viņas grāmatas* Dailes teātrī un *Neglītais pilēns* Latvijas Leļļu teātrī;

Elmārs Senkovs – Antigone Latvijas Nacionālajā teātrī;

Kirils Serebrenņikovs – *Raiņa sapņi* Latvijas Nacionālajā teātrī;

Laura Groza-Ķibere – *Equus* Dailes teātrī un 1984 Liepājas teātrī;

Vladislavs Nastavševs – *Cerību ezers* Jaunajā Rīgas teātrī.

GADA AKTRISE:

Baiba Broka – Aspazija izrādē Aspazija.

Personīgi, Matrjona izrādē *Tumsas vara* un loma izrādē *Divpadsmīt krēslī* Jaunajā Rīgas teātrī;

Daiga Kažociņa – Vivjēna Bēringa izrādē *Prāts* Latvijas Nacionālajā teātrī;

Guna Zariņa – Anīša izrādē *Tumsas vara*, Naģežda izrādē *Cerību ezers* un loma izrādē *Divpadsmīt krēslī* Jaunajā Rīgas teātrī;

Ilze Ķuzule-Skrastiņa – Navāla izrādē *Ugunsgrēķi* un Felicita izrādē *Bovari kundze* Dailes teātrī;

Jekaterina Frolova – Fro izrādē *Fro* Mihaila Čehova Rīgas Krievu teātrī;

Maija Doveika – Antigone izrādē *Antigone* Latvijas Nacionālajā teātrī.

GADA AKTIERIS:

Andris Keišs – Ostaps Benders izrādē *Divpadsmīt krēslī*, Kalošins, Homutovs izrādē *Provincas anekdotes* un Viktors izrādē *Cerību ezers* Jaunajā Rīgas teātrī;

Artūrs Skrastiņš – Šarls Bovari izrādē *Bovari kundze* Dailes teātrī;

Dainis Grūbe – Alans Strengs izrādē Equus un Mihaels izrādē Visas viņas grāmatas Dailes teātrī;

Gundars Grasbergs – Kreons izrādē *Antigone* Latvijas Nacionālajā teātrī;

Juris Žagars – Pāvels Fjodorovičs Protasovs izrādē *Saules bērni* un Frenks Strengs izrādē *Equus* Dailes teātrī;

Lauris Subatnieks – Mārtins Daiserts izrādē *Equus* Dailes teātrī.

GADA AKTRISE OTRĀ PLĀNA LOMĀ:

Anete Berķe – Vizbulīte izrādē *Indulis un Ārija*, Anna izrādē *Dērbijas vergi* un Veronika izrādē *Zelta pods* Liepājas teātrī.

Dace Everss – Dore Kalniņa izrādē *Balle būs* Valmieras drāmas teātrī;

Ieva Segliņa – Žanna izrādē *Ugunsgrēķi* Dailes teātrī;

Indra Briķe – Dora Strenga izrādē *Equus* un Mamma izrādē *Pusslepkava* Dailes teātrī;

Lolita Cauka – lomas izrādē Šīs bērns, loma izrādē Raiņa sapņi un loma izrādē Šengen zonas spožums un posts Latvijas Nacionālajā teātrī;

Marija Bērziņa – Koris izrādē *Antigone* Latvijas Nacionālajā teātrī

GADA AKTIERIS OTRĀ PLĀNA LOMĀ:

Artis Robežnieks – Boriss Nikolajevičs Čepurnojs izrādē Saules bērni Dailes teātrī;

Gatis Maliks – O'Braiens izrādē 1984 un loma izrādē *Mans Blasters ir izlādējies* Liepājas teātrī;

Gints Andžāns – Simons izrādē *Ugunsgrēķi*, Tīrradnis / Jauns jātnieks izrādē *Equus* un Cēzars izrādē *Vakariņas ar Elvisu* Dailes teātrī;

Ģirts Krūmiņš – Rainis izrādē *Aspazija. Personīgi* un Akims izrādē *Tumsas vara* Jaunajā Rīgas teātrī;

Jānis Amanis – loma izrādē *Šīs bērns* Latvijas Nacionālajā teātrī;

Juris Bartkevičs – Čezviks izrādē *Kāds pārlaidās pār dzeguzes līgzdu* Dailes teātrī.

GADA DEBIJA VAI JAUNAIS SKATUVES MĀKSLINIEKS:

Agnese Cirule – Marianne izrādē *Vīnes meža stāsti* Latvijas Nacionālajā teātrī;

Alise Danovska – Aņutka izrādē *Tumsas vara* Jaunajā Rīgas teātrī;

Jeļena Neļjosina – Meitene izrādē Pie mums viss kārtībā un Aņutka izrādē Tumsās alejas Daugavpils teātrī;

Māris Kalve – debija scenogrāfijā izrādē *Zelta pods* Liepājas teātrī;

Velta Emīlija Platupe – par marionešu lēllēm izrādē *Pasaka par Veco Nāvi* Ģertrūdes ielas teātrī.

GADA SCENOGRĀFS:

Andris Freibergs – *Nāves deja* Valmieras drāmas teātrī;

Kirils Serebrenņikovs – *Raiņa sapņi* Latvijas Nacionālajā teātrī;

Lucina Sosnovska un Matejs Horadžijs – *Pie mums viss kārtībā* Daugavpils teātrī

Mārtiņš Vilkārsis – 1984 Liepājas teātrī;

Reinis Dzudzilo – Vilas Latvijas Nacionālajā operā.

GADA KOSTĪMU VAI GRIMA MĀKSLINIEKS:

Ilze Vitoliņa – kostīmi izrādē *Saules bērni* Dailes teātrī, *Zelta pods* un 1984 Liepājas teātrī;

Inga Bermaka un Agnese Leilande – kostīmi izrādē *Leo – mazais lauva* Daugavpils teātrī;

Ivanda Šmite, Aiga Židova, Dita Ulmane, Ligita Puišele, Līva Drešere sadarbibā ar kostīmu mākslinieci Annu Heinrichsoni – grims izrādē *Migla* Latvijas Nacionālajā teātrī;

Krista Dzudzilo – kostīmi izrādē *Vilas* Latvijas Nacionālajā operā;

Kristīne Jurjāne un Sarmīte Balode – tēlu vizuālais risinājums izrādē Divpadsmīt krēslī un Aspazija. Personīgi Jaunajā Rīgas teātrī.

GADA GAISMU UN VIDEO MĀKSLINIEKS:

Igors Kapustins – gaismas izrādē Raiņa sapņi Latvijas Nacionālajā teātrī;

Mārtiņš Feldmanis – gaismas izrādē *Zelta pods* Liepājas teātrī;

Oskars Pauliņš – gaismas izrādē *Antigone* Latvijas Nacionālajā teātrī un *Vilas* Latvijas Nacionālajā operā;

Gints Gabrāns un Ineta Sipunova – video izrādē *Aspazija. Personīgi* Jaunajā Rīgas teātrī;

Katrīna Neiburga – video izrādē *Maija un Paija* Valmieras drāmas teātrī;

Māris Kalve – video izrādē *Zelta pods* Liepājas teātrī un *Bāskervilu leģenda* Latvijas Nacionālajā teātrī.

GADA KUSTĪBU MĀKSLINIEKS:

Inga Krasovska – *Kāds pārlaidās pār dzeguzes līgzdu* Dailes teātrī;

Inga Raudinga – Zelta pods Liepājas teātrī un **Vīnes meža stāsti** Latvijas Nacionālajā teātrī;

Kārlis Sakss – *Vaņa* Ģertrūdes ielas teātrī;

Kārlis Božs – *Pērs Gints un sievietes Smilģa* muzejā;

Liene Grava – *Equus* Dailes teātrī un 1984 Liepājas teātrī.

GADA SASNIEGUMS BALETA MĀKSLĀ:

Arturs Sokolovs – Romeo izrādē *Romeo un Džuljeta* Latvijas Nacionālajā operā un baletā;

Raimonds Martinovs – Tībalts izrādē *Romeo un Džuljeta* Latvijas Nacionālajā operā un baletā;

Elza Leimane – Raimonda izrādē *Raimonda* Latvijas Nacionālajā operā un baletā;

Alise Prudāne – Kurtizāne un Kolumbīne izrādē *Romeo un Džuljeta* Latvijas Nacionālajā operā un baletā;

Evelīna Godunova – Džuljeta izrādē Romeo un Džuljeta Latvijas Nacionālajā operā un baletā;

Nominantus izvirza Latvijas Profesionālā baleta asociācija.

GADA MŪZIKAS AUTORS:

Andris Vilcāns – *Zelta pods* Liepājas teātrī;

Edgars Mākens – *Antigone* Latvijas Nacionālajā teātrī un *Nāves deja* Valmieras drāmas teātrī

Jēkabs Nīmanis – Blakts un Raiņa sapņi Latvijas Nacionālajā teātrī

Kārlis Auszāns – 1984 Liepājas teātrī

Pāvels Akimkins – *Indulis un Ārija* Liepājas teātrī

Xylem Trio – *Hanuma* Mihaila Čehova Rīgas Krievu teātrī

GADA SASNIEGUMS ORIĢINĀLDRAMATURĢIJĀ (TEKSTS, LUGA VAI SCENĀRIJS):

Agnese Rutkēviča – *Svešie svētki* Daugavpils teātrī;

Ieva Struka – *Raiņa sapņi* Latvijas Nacionālajā teātrī;

Inese Zandere – *Kartupeļu opera*;

Inga Ābele – Aspazija. Personīgi Jaunajā Rīgas teātrī;

Ludmila Judina – *Dērbijas vergi* Goda teātrī.

Nominanti izvirzīti sadarbibā ar Latvijas Dramaturģu gildi.

Sveicam!



Spēlmaņu nakts 2014/2015 Grand Prix Latvijas Nacionālā teātra izrādei Elmāra Seņkova (no kreisās) režijā – Ž. Anuija *Antigonei*. Balvu pasniedz aktieri Ģirts Jakovļevs un Uldis Dumpis, *Spēlmaņu nakts* balvas par mūža ieguldījumu ieguvēji.
Foto – Aivars Liepiņš, *Dienas mediji*

*Paldies Rīga —
Mihail Gornjskikov*

ISSN 0235-7909



9 770235 790007

Cena 3,80 €