

*Attri, bez trakšņa
list lietus.*

Clāra

ABONĒ AR GARANTIJU! ĒRTI TEV, LABI LATVIJAS TEĀTRIM!
LATVIJAS PASTA ABONĒŠANAS INDEKSS 2312



TEĀTRA VĒSTNESIS

2013/III



SIDRABA BIRZS IR DZĪVA, TUR ZARINUS NEDRĪKST LAUZI

No redakcijas

Vēlu ikvienam Jaunajā gadā mieru un harmoniju – un mākslā
ir tā, kas var palīdzēt šo dvēseles stāvokli sasniegt.

EDĪTE TIŠHEIZERE

Es novēlu savai tautai laikmeta vējos nesalūst un, apmeklējot
mūsu teātrus, ik reizi spēku gūt!

MAIJA SVARINSKA

Par spīti. Ar prieku. Sadzirdēt savu balsi. Saklausīt citas balsis.
Un turpināt mīlēt mākslu un dzīvi sevī, nevis sevi mākslā.

NORMUNDS NAUMANIS

Nākamajā gadā novēlu ikkatram atrast dvēseles līdzsvaru,
savukārt tiem, kam tas jau ir izdevies – saglabāt to.

IEVA ANŠEVICA

Lai pietiek spēka saglabāt spēju raudzīties dziļumos un
nepazaudēt būtisko. Sevī, citos, mākslā un tālumā. Lai drosme
sapņot, pat ja piepildās tikai daži no sapņiem, bet tā mēs
zinām, ka spējam vēl radīt.

EVITA SNIEDZE

Visapkārt tik daudz nogurušu, pārstrādājušos, izsmeltu, nīgru
cilvēku, ka gribas novēlēt mums visiem atrast laiku apstāties,
atpūsties, rast iedvesmu, pasmaidīt un saprast, kas ir un kas
nav tā vērts, lai mēs pavadītu savu vienīgo dzīvi darbos, pelnot
naudu, naudu, naudu... Mīlestību tak vienalga nenopirksi!
Tāpēc, lai tā mums tiek dota un lai mēs to nepazaudējam!

IEVA STRUKA

ABONĒ AR GARANTIJU! ĒRTI TEV, LABI LATVIJAS TEĀTRIM!

LATVIJAS PASTA ABONĒŠANAS INDEKSS 2312
ŽURNĀLA CENA IR LS 2,50 JEB 3,55 EIRO, VAR ABONĒT UZREIZ
VISUS ČETRUS 2014. GADA NUMURUS VAI PA VIENAM.

VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRIM – 90



Elīna Vāne un Imants Strads Valmieras drāmas teātra izrādē B. Pasternaka Doktors Živago Indras Rogas režijā.
Foto – Matīss Markovskis

ABONĒ AR GARANTIJU! ĒRTI TEV, LABI LATVIJAS TEĀTRIM!
LATVIJAS PASTA ABONĒŠANAS INDEKSS 2312

PROCESS

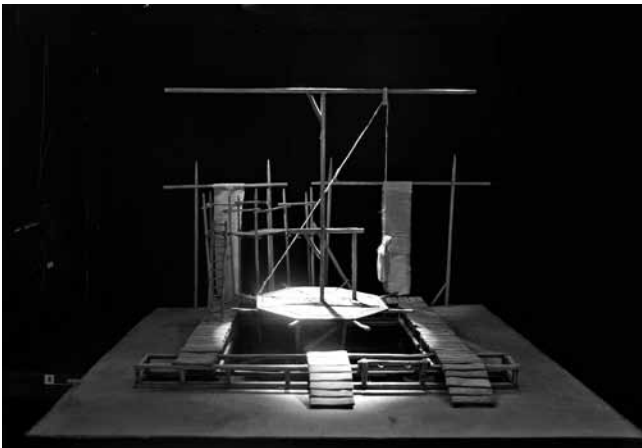
Ieva Rodiņa. Sarunas par dzīvi	2
Ieva Struka. Cilvēkmīļi un cilvēknīši	6



Normunds Naumanis. Kā rūdiņās tērauds	9
Pauls Bankovskis. Izpostīt nevar restaurēt	11
Edīte Tišheizere. Sapnis kā čūskas āda	12
Jevgeņijs Codokovs. Starp divām pasaulēm	14
Silvija Radzobe. Džilindžers: divi vienā	16
Evita Sniedze. Vajadzēja visu izstāstīt mammai	21
Daiga Mazvērsīte. Mūzikas daudzveidīgās lomas	24

TĒMA IZRĀDE KĀ BILDE

Edīte Tišheizere. Spirāles nākamais gredzens	29
--	----



Anita Vanaga. Freibergs un ūdens	31
Inga Šteimane. Gaisma tiek piejaukta tumsai	36
Normunds Naumanis. Miļākais darba rīks – putekļi	40
Reinis Suhanovs. Maigā nežēlība	44

INTERVIJAS

Krista Burāne, Jānis Balodis. Marginālijas	46
Undīne Adamaite. Viņa negrib mazāk	51
Evita Sniedze. Visu var paspēt	56
Edīte Tišheizere. Man laimējies strādāt ar talantiem	60

VĀRDS TEĀTRA CILVĒKIEM

Vita Vārpiņa. Joprojām ir vērts	64
Ivars Brakovskis. Ceļinieks	66
Guntars Grāvelsiņš. Milimetri un māksla	67

JAUNIE TEĀTRĪ



Linda Ģībiete. Cik ir 2+3? Nezinu	68
Evarts Melnalksnis. Margo. Mocarts. Manifests	70
Gunta Sloga. Pasauls glābņa meklējumos	72

LEĢENDAS UN DOKUMENTI

Zigurds Neimanis. Miļākā vecmāmiņa	74
Inga Jēruma. «Tie laistījās, mirgoja kā mazi briljantiņi...»	77

BALTIJAS PIEREDZE



Januss Johansons. Pēcgaršas daudzie ja...	80
---	----

ĀRZEMJU TEĀTRIS

Margarita Zieda. Bez ironijas un ar prieku	82
--	----

TEORIJA

Viktorija Ivanova. Hamleta mīta noturība	86
--	----

CEĻVEDIS

Gundega Laiviņa. Kur ziemo teātris	88
Hronika	90

TEĀTRA VĒSTNESIS 2013/III (112)

ISSN 0235-7909

Izdevējs: SIA "Teātra vēstis"
 Redakcijas adrese: LTDS, Rīgā, LV-1050,
 Dzirnāvu ielā 135. Tālr. 67280090
 e-pasts: teatrvestnesis@ltds.lv
 Twitter @teatra_vestis
 Facebook teatra_vestnesis
 Sadarbības piedāvājumi – tālr. 26321555
 Iespiests tipogrāfijā "ADverts"
 Iznāk kopš 1989. gada janvārā

Žurnāls iznāk ar Latvijas Valsts Kultūrkapitāla
 fonda finansējumu



VALSTS
 KULTŪRKAPITĀLA FONDS

Pateicamies par atbalstu Latvijas Teātra
 darbinieku savienībai

Redakcija:

galvenā redaktore Edīte Tišheizere,
 redaktori Maija Svarinska, Normunds Naumanis
 Redkolēģija: Ieva Anševica, Evita Sniedze,
 Ieva Struka, Margarita Zieda
 Makets: Sarmīte Māliņa, Dace Eglīte
 Ne vienmēr redakcijas viedoklis saskan ar
 autoru vērtējumu
 Vāka foto autors – Mārtiņš Vilksārsis
 Pēdējā vāka autore – Māra Ķimele

SARUNAS PAR DZĪVI

«Mazie» jaunākās oriģināldramaturģijas
iestudējumi latviešu teātrī

IEVA RODIŅA

Jau vairākas sezonas latviešu teātrī aktualizējusies prakse nojaukt vai vismaz sapludināt robežas starp dramaturģiju kā patstāvīgu literatūras žanru un teātri kā platformu literāro tekstu interpretācijai skatuves valodā. Arvien biežāk jaunākajā teātrī izrādes veido radošas domubiedru grupas, režisoram strādājot ne tikai ar savam mākslinieciskajam rokrakstam «uzticamiem» teātra praktisko profesiju pārstāvjiem – scenogrāfu, kostīmu mākslinieku u.c. –, bet par aktīvu izrādes tapšanas procesa līdzdalībnieku kļūstot arī dramaturgam. Kā piemērs šeit minams gan Valters Silis un Jānis Balodis, kuru sadarbībā iepriekšējā sezonā *Dirty Deal Teatro* tapusi izrāde *Nacionālais attīstības plāns*, gan skatītājiem jau labi pazīstamais tandēms Elmārs Seņkovs un Rasa Bugavičute, kura ir autore vairāku režisora veidoto iestudējumu literārajam materiālam (nesenākie – *Es par Rēziju Dailē*, 2012; *Raudupiete* Valmieras teātrī, 2013; *Meitenes* un *Sarkangalvīte un vilks* Nacionālajā teātrī, 2013).

Īsi pirms *Meiteņu* pirmizrādes 2013. gada maijā Rasa Bugavičute intervijā portālam *TVnet* saka: «Dramaturgs ir cilvēks, kas pārzina dramaturģijas likumus un spēj uzrakstīt dramaturģiski kvalitatīvus tekstus teātrim, kino, televīzijai u. tml. Dramaturgs ir arī tas, kurš līdzdarbojas ar radošo komandu teātrī, ko-

pīgi veidojot izrādi, tajā ieguldot savas profesionālās zināšanas un prasmes.» No tā iespējams secināt, ka laikmetīgajā teātrī dramaturgs zināmā mērā zaudē savu statusu kā literāra teksta autors, kura darbs nes pilnvērtīgu vēstījumu arī ārpus konkrētā teātra iestudējuma konteksta, un kļūst par izrādes scenārija autoru – tād radā tekstu, kas pilntiesīgu dzīvi sāk tikai uz teātra skatuves. Bez šaubām, dramaturgu «pār kvalificēšanās» literārā konsultanta statusā jaunākajā teātrī saistāma ar daudz plašāku procesu, proti, teksta dominantes izžušanu iestudējumu struktūrā, kas paredz, ka teksts kļūst tikai par vienu no izrādes vēstījumu veidojošajiem elementiem līdzās vizuālajam un audiālajam līmenim (scenogrāfijai, kostīmiem, kustību partitūrai, muzikālajam noformējumam u. tml.).

Šāda postdramatiska vēstījuma struktūra aktuāla režisora Dmitrija Petrenko un Rasas Bugavičutes kopdarbā Dailes teātra izrādē *Biedre Zariņa*, kur daudz vairāk par skopajiem dialogiem, kurus pirmij četri varoņi, laikmeta panorāmu atklāj sadzīviski precīzās detaļās. Mazajā spēles laukumā scenogrāfs Artūrs Arnis novietojis miniatūru mājas silueta karkasu, attēlojot izrādes laiktelpu kā utopisku mikropasaules modeli – Olgas Dreģes pensionētā skolotāja Ilga, lai pārbaudītu mazdēlu, izliekas, ka «iestrēgusi» pagātnē – 80. gadu padomju Latvijā. Iestudējuma vizuālajā līmenī mijas gan autentiski priekšmeti –

mēbeles, trauki, plašu atskaņotājs u. tml. –, gan vēsturisko motīvu stilizācija dažādās detaļās (piemēram, pieņemot vecmāmiņas diktētos «spēles noteikumus», Mārtiņa Poča mazdēls adaptējas mākslīgi radītajā vidē, uzvelkot žaketi ar kondensētā piena bundžiņu apdruku). Turpretī tekstuālajā līmenī izrāde daudz vairāk pasaka nevis par pagātņi, bet šodien – dramaturģes Rasas Bugavičutes radītie dialogi ir sadzīviski aprauti, it kā stilizējot virtuālās saziņas formas sociālajos tīklos. Divu laiktelpu – pagātnes un tagadnes – kontrasts gan vizuālajā, gan tekstuālajā līmenī kļūst par plašāku (kaut brīžiem didaktisku) metaforu par divu paaudžu (ne)saprašanās.

Glūži pretēji, tekstam kļūstot par pašvērtīgu vēstījuma elementu, veidota režisores Annas Vidulejas izrāde *Gaismotāji*. Pēc žurnāla Rīgas Laiks motīviem Jaunajā Rīgas teātrī. Mazās zāles lakoniski baltajā, tukšajā telpā trīs dažādas pieredzes aktieri – Kristīne Krūze, Regīna Razuma un Kaspars Znotiņš – runā žurnālā *Rīgas Laiks* publicēto interviju fragmentus, kas tiek izpildīti gan monologu, gan dialogu formā. Izvēlētie interviju fragmenti izskan pašmērķīgas kolāžas veidā, neradot kopēju vēstījumu un līdz ar to postulējot tekstu kā pašvērtību. Aktieriem citu cilvēku runātos vārdus tā arī neizdodas pilnībā «apdzīvot», padarīt par saviem, tādēļ izrādes gaitā distance starp tekstu un aktieri kā šī teksta izpildītāju neizzūd, un līdz ar to sa-



Dramaturgs ir arī tas, kurš līdzdarbojas ar radošo komandu teātrī, kopīgi veidojot izrādi. Meitenes Nacionālajā teātrī. Foto – Gunārs Janaitis

glabājas arī atsvešinājums starp skatuvi un skatītājiem.

Ideja par aktieriem kā «gaismotājiem» iestudējumā atklāta divos līmeņos: gan garīgā, gan fiziskā, uztverot aktieri kā mākslinieku, kas ar sevis nesto vēstījumu «apgaismo» skatītājus. Aktieri izrādes laikā brīvi pārvietojas pa telpu, nesot apkārt taisnstūra gaismas plaknes, kuras variē telpas apgaismojumu no spilgta līdz ēnainam. Asprātīga ir aina, kurā Kaspara Znotiņa un Regīnas Razumas varoņi izspēlē parodisku dialogu televīzijā demonstrēto erudīcijas šovu stilā – telpa slīgst pilnīgā tumsā, bet aktieris, runājot konkrēto repliku, ieslēdz mazā galdiņā iestrādāto gaismas plakni, izgaismojot savu seju. Gaismas pārslēgšanās ritms ilustrē dialoga tempu, kas ir straujš un mūsdienu komunikācijas stilam atbilstošs – neieklausoties otrā un arī pašam nepārdomājot atbildi. Taču, lai kādas būtu mizanscēnu un teksta izpildījuma variācijas, izrādē nemitīgi atkārtojas urdošais jautājums par to, kas ir dzīves jēga. Jautājums, uz kuru nav atbildes, taču kurš, atzīstam to vai ne, nodarbina katru no mums.

Tieši jaunākie latviešu oriģināldramaturģijas iestudējumi kļūst par mediju, ar kura palīdzību izrāžu veidotāji skatītājiem tiešā vai pastarpinātā veidā uzdod pašiem interesējošus jautājumus – kāpēc dzīve ir tieši tāda, kāda tā ir, vai ir iespējams un vai vispār vajag ar to samierināties... Dramaturģija – un līdz ar

to arī latviešu teātris – runā nevis par abstraktām tēmām, bet par ikdienas dzīvi, personīgo pieredzi, mēģinot caur to izdarīt plašākus vispārinājumus.

Viena no ikdienas dzīves aktuālākajām tēmām – pārdošanas kultūra kā mūsdienu dzīves filozofija – apspēlēta Dailes teātra Kamerzālē šoruden tapušajā izrādē *Prezentācija*. Izrāde vēsta par pirkšanas un pārdošanas nenovēršamo klātbūtni ikdienā. Režisors Pauls Tim-

aktuālas mūsdienu sabiedrībā, bet gan vērot asprātīgu aktierisku skeču virkni, kur Dailes teātra aktieri demonstrē formas meistarību. Līdz ar to rodas konflikts starp režisora mērķi – apsmiet prezentāciju kā utopisku saziņas veidu, kur viens izmisīgi cenšas pārdot, bet otrs – pieklājīgi atteikties no pakalpojuma, – un izrādes žanru, kas pats definējams kā skatuvisku ainu prezentācija.

Latvijas teātra telpā par atpazīstamu

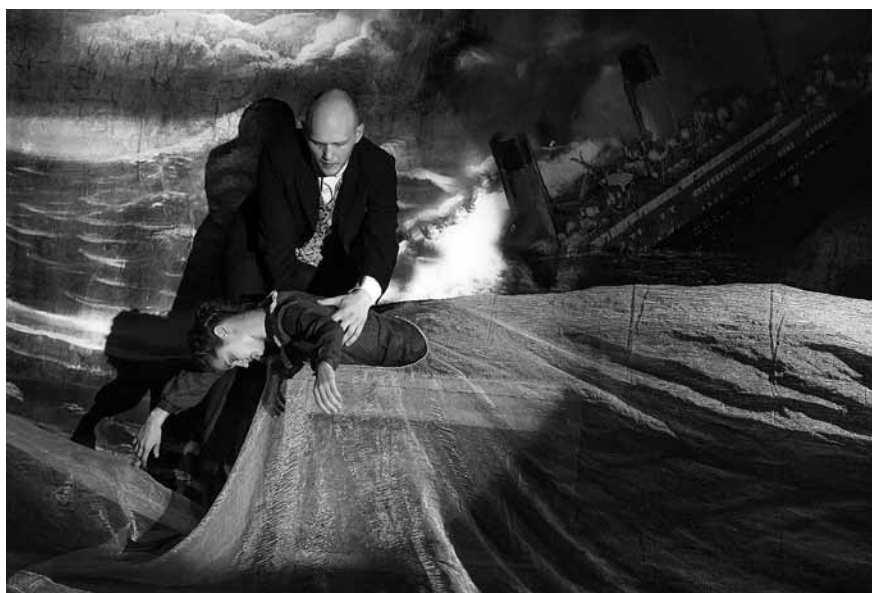
VAI TEKSTS JAUNĀKAJĀ LATVIEŠU TEĀTRĪ VĒL IR UZSKATĀMS PAR KVALITATĪVU IZRĀDES VĒSTĪJUMA KOMPONENTU

rots izrādes pieteikumā pat uzsver, ka šīm attiecībām pakļauts arī teātris un tā skatītāji, radot pieprasījumu pēc t.s. «vieglā žanra» – komēdijām. Izrāde sākas ar Intara Rešetina spēlētā varoņa vadītu semināru, kura dalībnieki ir skatītāji – aktieris paspiež roku pirmajās rindās sēdošajiem, dala vizītkartes, iesaistās īsā diskusijā ar skatītājiem. Tomēr pamazām iestudējums arvien attālinās no skatītāja, aicinot nevis reflektēt par apspēlētajām tēmām, kas nenoliedzami ir

figūru kļuvusi arī dramaturģe Inga Gaile – sadarbībā ar režisoru Andreju Jarovoju kopš 2005. gada tapušas izrādes *LV JRT*, *Neuzticīgie* Nacionālajā, *Āda* un *Četras nakts* Ģertrūdes ielas teātrī. Pagājušās sezonas nogalē arī pati autore debitēja kā režisore, iestudējot izrādi *Mūsu Silvija debesīs*, par kuru saņēmusi *Spēlmaņu nakti* Latvijas Dramaturģu gildes latviešu oriģināldramaturģijas specbalvu *Pazudušais dēls*. Izrādes tapšanu iedvesmojis amerikāņu dzejnieces Silvijas Plā-



Olgas Dreģes pensionētā skolotāja Ilga, lai pārbaudītu mazdēlu, izliekas, ka «iestrēguši» pagātnē. Biedre Zariņa. Foto – Gunārs Janaitis



Izrāde *Titāniks* Nacionālā teātra Jaunajā zālē pievēršas spēles kā dzīves principa izpētei. Foto – Gunārs Janaitis

tas dzīvesstāsts, tomēr konkrētās vēsturiskās personas dzīve vai, precīzāk, nāve kalpojusi par iemeslu daudz plašākai sarunai – par dzīvi kā cēloņsakarību ķēdi un pārdomām, vai to vispār ir iespējams mainīt paša spēkiem, par sievietes lomu sabiedrībā un ģimenē, par to, vai sievietei rakstniecei ir iespējams saglabāt radošu neatkarību, vienlaikus cenšoties pildīt visas sabiedrībā noteiktās sievišķās lomas. Kā simbolisks eksperiments šādā veidā uztverama arī pašas Ingas Gales – dzejnieces, dramaturģes, režisores, aktrises, sievietes – eksistence skatuves telpā. Autore sagaida skatītājus pie durvīm, daļu izrādes sēž kopā ar skatītājiem, pārviēto nedaudzos izrādes rekvizītus, organizē skatuvisko darbību, piedalās atsevišķās epizodēs kā aktrise un dejotāja, kā arī izrādes laikā vērsas pie skatītājiem ar atklātu uzrunu par pašas dzīves pieredzi. Līdz ar to izrādi formas ziņā iespējams uztvert par personisku motīvu vadītu manifestu. Kultūras festi-

vālā 2Annas Inga Gaile piedalījās diskusijā par feminismu Latvijā, kur, runājot par vīriešu un sievietes lomu sadalījumu mūsdienu sabiedrībā, atzina: «Mēs esam runājuši tikai par šo cīņu, kurā sievietei ir reproduktīvā funkcija, bet vīrietis ir varas turētājs. Nav atbildes. Ir par to jārunā. Visiem ir jārunā par savu pieredzi, un jāpieņem dažādi viedokļi.» (*Satori.lv*)

Tendence izmantot skatuvi kā publisku platformu, kur ar mākslas darba starpniecību paust personisko viedokli, latviešu teātrī kļūst arvien aktuālāka. Tēze par to, ka māksla var ietekmēt dzīvi (lasiet – sabiedrību), Rietumu teātrī kļūst aktuāla jau 20. gadsimta sākumā, kad futūristi mākslu padara par vienu no politiskās ietekmes ieročiem, ticēdami, ka ar to palīdzību iespējams pārveidot sabiedrību un tādējādi ietekmēt dzīvi. Arī 60. gados, kad Rietumu teātrī notiek performatīvais pavērsiens, notiek plaši centieni sapludināt mākslas un dzīves robežas, savukārt mūsdienās, kad

par neatņemamu dzīves sastāvdaļu kļūvuši mediji (modernās tehnoloģijas, sociālie tīkli utt.), komunikācijas iespējas kļūst arvien brīvākas. Arī latviešu teātrī sastopami neskaitāmi gan tieši, gan netieši īstenoti performances elementi, kas izrādes padara atvērtākas skatītājiem un viņu viedoklim, reakcijai.

Teātra kā spēles jeb performatīva notikuma forma aktuāla divos šosezon tapušajos režisora Regnāra Vaivara iestudējumos, kuru literārais materiāls tapis sadarbībā ar aktieriem. Valmieras Drāmas teātrī uzvestajā aktiera Riharda Jakovela monoizrādē *Bask@bols* par galveno spēku kļūst tieši skatītāji, no kuru noskaņojuma atkarīga teātra kā procesa norise. Režisors kopā ar aktieri gudri izmanto daudzās paralēles, kas atrodas starp teātri un sportu – abi uztverami kā spēle, kurā skaidri definēti noteikumi, abos vienlīdz būtiski ir kā spēlētāji/aktieri, tā skatītāji/līdzjutēji. Kaut arī skatuves telpa iekārtota kā miniatūrs basketbola laukums un aktieris izrādes laikā demonstrē dažādus basketbola spēles elementus un fizisko veiklību, pamazām kļūst skaidrs, ka sports kā dzīves filozofija izrādē kļūst par iemeslu daudz plašākai sarunai par dzīves jēgu, sadroties vairākiem pretstatiem – jaunībai un pieredzei, mērķtiecībai un mazvērtībai, gribasspēkam un slinkumam, izturībai un vājumam.

Arī izrāde *Titāniks* Nacionālā teātra Jaunajā zālē pievēršas spēles kā dzīves principa izpētei, tikai šajā gadījumā – teātra procesa dekonstrukcijai ar paša teātra izteiksmes līdzekļiem. Uz skatuves virtuozī darbojas aktieri, kuri spēlē aktierus, Arturs Krūzkops spilgti iejūtas trupas režisora Ādolda lomā, izrādes laikā paši aktieri uznes un nones dekorācijas, organizē mazas teātra izrādes norisi, īstenojot principu «teātris teātrī» u.tml. Režisoram Regnāram Vaivaram sadarbībā ar aktieransambli izdodas precīzi atklāt teātra tapšanas procesu – no iedzīšanas brīža (kuģa *Titāniks* nogrimšanas) un mēģinājumiem, līdz pat beigu rezultātam – gatavajai izrādei, kas tiek izspēlēta skatītāju auditorijai. Kaut arī fiziski Nacionālā teātra skatītāji, kas ieradušies uz R. Vaivara izrādi *Titāniks*, nepārcēlo no vienas izrādes norises vietas uz citu, režisoram iestudējumu izdevies uzbūvēt kā smalku dažādu paralēļu laiktelpu mikrokosmu, kurā skatītājam jābūt aktīvam līdzdalībniekam – vēriģi sekojot līdz katrai skatuviskajai norisei, lai neapmaldītos režisora radītajā sižeta (vai drīzāk – antisīžeta) labirintā.

«Mazās» oriģināldramaturģijas iestudējumi izvirza vairākus būtiskus jautājumus, no kuriem galvenais – vai teksts jaunākajā latviešu teātrī vēl ir uzskatāms par kvalitatīvu izrādes vēstījuma komponentu, vai arī tā funkcijas pamazām pārņem citi izteiksmes līdzekļi? Skaidrs ir tikai tas, ka laikmetīgajā teātrī daudz svarīgāka par atbildes sniegšanu ir pati jautājumu uzdošana. ■



Izrādē *Gaismotāji* nemitīgi atkārtojas urdošais jautājums par to, kas ir dzīves jēga. Foto – Ansis Starks



Režisors Regnārs Vaivars kopā ar aktieri Rihardu Jakovelu (attēlā) gudri izmanto daudzās paralēles, kas atrodamas starp teātri un sportu – abi uztverami kā spēle, kurā skaidri definēti noteikumi. *Bask@bols*. Foto – Matīss Markovskis

CILVĒKMĪLI UN CILVĒKNIŠĻI

Izrāde «Dukši» Jaunajā Rīgas teātrī

IEVA STRUKA

Jaunā Rīgas teātra cienītājiem kārtējo reizi piedāvāta gudra traģikomēdija, šoreiz Gata Šmita režijā – Agneses Rutkēvičas luga *Dzīvnieks*, kas, pamatīgi pārstrādāta, pārtapusi izrādē *Dukši* un tiek spēlēta Talsu ielas zālē. Neviennozīmīgi nolasāma izrāde, kas piedāvā reflektēt gan par latviešu dramaturģiju, gan teātra attiecībām ar to, gan teātra un kino simbiozi, gan par homofobiju un toleranci latviešu sabiedrībā, latviešu raksturu un arīdzan par lieliskiem aktierdarbiem. Pilna buķete, kurā nav nemaz tik viegli izdalīt prioritātes.

Bet iesākumā bija vārds. Agnese Rutkēviča, kurai iznākusi dzejas grāmata ar Annas Fomas vārdu un kura pati pamatinjusies iznākt uz skatuves aktrises ādā studiju biedra Normunda Griestiņa izrādēs-projektos, iestudēta dramaturga godu izpelnījās jau pērn, kad *Dirty Deal Teatro* sadarbībā ar Nacionālo teātri tapa izrāde *Kartupeļēdāji* Kristīnes Vītolas režijā, pārliecinoši aspēlējot neierastu situāciju – dēls atgriežas no Īrijas, bet mājās sastop ne tikai māti, bet arī viņas piedzīvotāju stipri jaunos gados. Arī toreiz lugai bija pašai savs nosaukums *Ūdenspistole*, un, lai arī *Kartupeļēdāji* nebūt nav mazāk poētisks nosaukums, kam turklāt ir apzināta simboliska slodze, jo izrādes vizuālais tēls ir parafrāze

par van Goga gleznu, konsekventā lugu pārdēvēšana Latvijas teātros tomēr šķiet modes kliedziens aiz izmisīgas vēlmes piesaistīt vairāk skatītāju, samežgot radu rakstus nākamajiem teātra pētniekiem. Ne aiz Valmieras *Dzimtas* vai Daugavpils *Visas manas cerības* kāds uzminēs Gorkija *Vasu Železnovu*, ne aiz Nacionālā teātra *Nesaprašānās* var ienākt prātā meklēt Ibsena *Jūnu Gabrielu Borkmanu*, bet, ja reiz neviens nespēj nosargāt Šekspīru, kāpēc lai sargātu Rutkēviču vai Ābeli.

Un tā *Dzīvnieks* ir pārvērties divos dzīvniekos jeb *Dukšos*. Uzmini nu, kas tas ir māju vārds, nevis abi tās iemītnieki Ģirta Krūmiņa Jānis un Edgara Samīša Kārlis. Bet varbūt māju nosaukums ietekmē tās iedzīvotāju likteni? Visādā ziņā, abi brāļi, kas satikušies pēc mammas nāves, rej viens uz otru, tad nokaušanas, paluncina asti, sabadās ar purniem, lasi – apkampjas, un ir miers līdz nākamajam brīdim, kad abiem deguna galā nonāk viens un tas pats kumoss – radio-meitene Inga, ko spēlē Baiba Broka. Protams, Kārlis Jāni neuzskata par nopietnu pretinieku, jo Jānis ir gejs, bet, tā kā savs kumoss jāsarga, tad jārej gribi negribi. Arī uz balto cilvēku ar nenosakāmas tīrības dvēseli – glīti gērbto Jāņa dzīvesdraugu, Anda Stroda tēloto skolotāju Askoldu. Savukārt Inga, kas dodas dēk uz laukiem, jo vīlusies pilsētas piedāvātajos vīriešos, atklāj patiesu tole-

ranci pret cilvēkiem, vienalga, tradicionāli vai citādi orientētiem, neaptēstiem vai skolotiem. Tomēr «izejas situācija» viņas tolerancei vienalga ir ar dubultu dibenu – no vienas puses, viņa ierodas no liberālās Rīgas, no otras puses – viņa ir viena starp trim vīriešiem, kuri atrodas savstarpējā disharmonijā, līdz ar to viņas iespēja uzturēties *Dukšos*, pirms jozt ar kājām četrus kilometrus līdz lielceļam, ir cieši saistīta ar viņas spēju sadzīvot ar visiem.

No Agneses Rutkēvičas lugas pirmās versijas Gatis Šmits primāri izmantojis izejas situāciju – lauku mājas, kurām ir divi mantinieki, divi brāļi, no kuriem viens ir gejs; lugas romantisko līniju – Kārļa iemīlēšanos/jūsma par radio balsi Ingu no raidījuma *Tirgus laukums*, nu, un, protams, Kārļa apjukumu, kas robežojas ar naidu, pret citādu seksuālo orientāciju. Lugas pirmajā versijā uz skatuves neparādās Jāņa draugs, tā vietā ir autoveikala šoferis, kurš viens pats iemieso ciema ļaudis un viņu naidīgo attieksmi pret homoseksualitāti, uzskatot to tikai par izvīrtību. Jānis joprojām dzīvo *Dukšos*, un kaimiņu naidam ir konkrēts adresāts, kas kā sarkana lupata mīt viņu tikumīgo dzīvju priekšā. Šai versijā lugas smaguma centrs ir Jānis, kuram jāsadzīvo ar realitāti.

Skatuves versijā, acīmredzot mēģinājumu procesa laikā, dramaturģe mainījusi tēlu biogrāfiju – Jānis jau sen dzi-



Baibas Brokas Inga paliek starp trīs vīriešiem kā zibensnovēdējs, līdz pašai vairs nav skaidrs, kurš no brāļiem viņu saista pa īstam. Askolds – Andis Strods (no kreisās), Jānis – Ģirts Krūmiņš, Kārlis – Edgars Samītis. Foto – Jānis Deinats

vo pilsētā, turklāt kopā ar Askoldu, mazās lauku skolas bijušo skolotāju, tā teikt, tālu prom no naida, kas, adresēts viņu virzienā, ar ūdenī iesviesta smaga akmens milzu vilņiem joprojām aizsniedz Kārli. Uz skatuves pirmajā brīdī Edgara Samīša Kārlis šķiet mazāk kolorīts kā kolēģu spēlētie tēli, jo tak jau labāk pazīstams tipāžs – neapstēts latvju lauku zēns, kas mulst, ieraugot sievieti no pilsētas, un bēg no geja pieskāriena kā no lipīgas slimības, tomēr tieši viņš ir izrādes centrālais tēls. Viņš joprojām dzīvo laukos, uz viņa pleciem ir gūlusies atbildība par māti viņas dzīves pēdējās dienās, pret viņu vērstis kaimiņu nicinājums, jo viņš taču ir TĀDA cilvēka brālis – tā ir pamatīga psiholoģiskā nasta, ar kuru Kārlis sadzīvo, nezaudējot cilvēcību, jo viņš ir tas, kas sper soli pretī Jānim uz izlīgumu pēc pamatīgā feijerverka, kāds savērpjas, *Dukšos* ierodoties gan Ingai, gan Askoldam.

Talsu ielas zāle nav liela, izrādei izmantots tāds pats spēles laukums kā *Smagajam metālam* un *Vigīlija*. *Sapnis par nomodu* – taisnstūra zāles šaurais gals, tajā Rūdolfs Bekičs iebūvējis divas šauras istabiņas un virtuvi starp tām, ko nodala iedomātas sienas, bet durvju čikstoņu iezīmē skaņas partitūra. Dibēnplānā uz paaugstinājuma ir radio kabīne skaņu izolējošu sienu vidū, tā ir Ingas darbavieta. Gata Šmita kino pieredze drīzāk traucē, nekā palīdz, spēlējo-

ties ar telpas nosacītību, toties tā nodevējusi, apcērpot dialogus (neesmu pārliecināta, ka, liekot pārrakstīt lugu, galu galā, tieši tikpat interesanta uz skatuves būtu arī lugas pirmā versija), liekot tiem pārtrūkt tieši pirms potenciālas liekvārdības, apraujot sarunas, lai vārdi visu neatrisinātu, pirms beidzas izrāde, vai tieši otrādi – nesarežģītu vēl vairāk jau tā piesātināto situāciju un atmosfēru. Tumsa kā ainu šķirtne atsauc atmiņā Gata Šmita *Rozmarijas bērnu*, kur tā kāpināja šausmu gaisotni. Šausmu *Dukšos* nav, bet ir lauki, tāpēc tumsa pieder, jo laukos tāda vēl saglabājusies.

Dialogu humoru veido pašas dzīves

apmeklēt teātri. To novērtējusi visa izrādes radošā komanda, ne tikai kostīmāksliniece Keita vai režisors. Mirušās mammas halāts vai lakatiņš, rūpīgi salocītās sagludinātās drēbes, pilsētnieku apģērba sakoptība iepretī Kārļa džinsiem un «tēkrekļam» un liberālie uzskati iepretī Kārļa sakārtotajai iekšējai pasaulei, un vienlaikus – tie četri kilometri līdz lielceļam nav šķērslis ne Jānim, ne Askoldam, ne Ingai, lai nonāktu *Dukšos*. Guļammaisi, ar ko segties, nav šķērslis, lai nāktu miegs, un vīns no plastmasas pakas nav šķērslis, lai piedzertos. Pilsētas pieredze no laukiem nākušam vienai ir tikai «meikaps» sociālās lomas

IZRĀDES VEIKSMI NODROŠINA RŪPĪGAIS AKTIERDARBS, KAS ŠAI IZRĀDĒ TIEŠĀM LIEKAS BURTISKI «IZCAKOTS»

absurds, ko raisa dažādie uzskati ne tikai par seksualitāti, bet arī dzīvi laukos, un skatītāju pieredze līdzīgās situācijās, par ko liecina smieklu lēkmes zālē, lieku reizi apliecinot, ka latviešu dramaturģijai uz teātru skatuvēm ir iespējama neprognozējama rezonanse ar vēl dzīvi palikušajiem latviešiem, kas apmeklē/grib

veiksmīgākai pildīšanai. Visai atpazīstami.

Izrādes veiksmi nodrošina rūpīgais aktierdarbs, kas šai izrādē tiešām liekas burtiski «izcakots» – vienlaikus detalizēta sadzīviska konkrētība un individualizēti raksturi, vienlaikus atpazīstami tipāži, kas paceļ šo četrinieku līdz vispāri-



Baibas Brokas Ingu valšķība mulsina un reizē intriģē. Foto – Jānis Deinatš

nājumam, ļaujot katrā no tēliem saskatīt Latvijas sabiedrībai pieredzīgus. Jau minēju, ka izrādes centrā, būdams atšķirīgs no pārējiem, ir laucinieks Kārlis Edgara Samīša tēlojumā. Viņš nereti tētrī izmantots robustu, lecīgu, bet sirdī lādzīgu zēnu/vīriešu lomām, tomēr tieši šajā aktierdarbā ir smalkas nianšes, kas atrastas tipiskajā – jaunākais dēls, māti mīlējis un bijis līdzās, viņai aizejot, meitenes patīk, bet istās un vienīgās nav un nav arī komunikācijas prasmju, lai meklēšanai pieietu ar zināmu vieglumu un ticētu sekmēm to atrast, labi apguvis to, ka geji ir sliktie zēni, jo visi tā saka, un nācies ciest pazemojumus brāļa dēļ. Nianšes – spontānitātē, ar kādu viņš reāģē uz visu svešo, kas ielaužas viņa fiziskajā un garīgajā teritorijā, un mulsumā un biklumā pret sev tuvu, kam neatrod vārdus un arī fizisko kontaktu. Katrai nācijai sava vīrišķīguma izpratne, bet Edgara Samīša Kārlī nūdien ir kas latvisks.

Tāpat kā Ģirta Krūmiņa Jāni. Vienas mātes dēli, ne velti Jānis bez aizspriedumiem nakšņo mātes gultā, norij Kārļa «kucēna» kodienus, gatavs ieguldīt naudu mājas saglabāšanā un nebūt nav laimīgs par Askolda ekscentriskajiem gājieniem, kad tas ierodas pakal draugam. Krūmiņa partitūra ir ļoti surdinēta, kas, protams, īpaši piesaista viņa tēlam un rada simpātijas. Arī Ingai. Uzmanība pret otru, cilvēcisks siltums, mazliet rezignēta humora izjūta un vienlaikus tikpat spontāna kā Kārlim uzbrukuma po-

zīcija, nepārtraukta trauksmes sajūta un aizsargreakcija, jo visu mūžu nākas rēķināties ar plašu emociju spektru, ja neieklaujies masā.

Anda Stroda Askolds, tāpat kā Baibas Brokas Inga, veidoti spilgtākām krāsām, meklējot «priekšstatā» konkrēto un izstrādājot to līdz perfekcijai. Andis Strods pēc visai ilga laika saņēmis tik liela apjoma lomu, nospēlē to nevainojami, tomēr kolorītais tēls nedaudz aizskrien pa priekšu iekšējai drāmai, kas noteikti ir diezāka nekā tikai attiecības ar Jāni no dusmām, aizvainojuma, promskriešanas un pakaldošanās, ne velti abās lūgas versijās Askolds ir lauku skolas skolotājs, principā, ciema persona ar kārtas numuru līdz 10... Darba zaudēšana homoseksualitātes dēļ un darbs skolā homoseksuālam cilvēkam nav tikai kārtējais dzīves starpgadījums. Tāpēc režisors kopā ar aktieri nav izsmēlis visas krāsas pirmsskatuves biogrāfijai, bet arī atrastais pārliecina – gaišajā uzvalkā, zaķīšiem (nu, vai citiem dzīvnieciņiem) rotātās zaļās apakšbiksēs un tām pieskaņotās zaļās zeķītēs tērptais vīrietis ir viegli aizvainojams un jūtīgs radījums, kuram tīri labi patīk šāda loma, tāpēc viņš nekavējas savu jūtīgumu dažādi pasvītrot – arī satiksmē ar meitenēm, šai gadījumā Ingu. Rīga devusi viņam zināmu drosmi un arī bezkaunību, bet varbūt pie vainas mūžīgais vieglais reibūļa stāvoklis, ko dāvā viņš – visādā ziņā viņš absolūti nevainīgi apjautājas, vai Kārlim nebūtu iebildumu, ja viņš to

pačamdītu, un pamanās būt vājākais no visiem.

Baibas Brokas Ingu šāda valšķība mulsina un reizē intriģē, jo nesakārtotā personiskā dzīve viņu nostādījusi Jānim līdzīgā pozīcijā – neliela deva sagatavotas aizsargreakcijas uz jebkuru dzīves situāciju. Bet no slēpņa ir ērti apskatīt arī visu svešo, šai gadījumā homoseksuālus cilvēkus, par kuriem viņa līdz šim tikai lasījusi un zina, ka pareizi un laikmetīgi ir būt tolerantai, citādi apsūdzēs kā homofobi jeb cilvēknīslī. Bet dzīvot ta' gribas, un Inga paliek starp trīs vīriešiem kā zibensnovēdējs, līdz pašai vairs nav skaidrs, kurš no brāļiem viņu saista pa istam, un tikai tad viņa dezertē. Interesanta man likās līnija, ko aktrise iezīmējusi starp Ingas publisko tēlu jeb radio balsi un reālo cilvēku – cik lielā mērā darbs, kas saistīts ar zināmu uzvedības standartu pieņemšanu, atstāj pēdas mūsu personiskajā dzīvē, kurā mēs vairs nespējam būt patiesi. Radio Ingas balss plūst kā strauts, gludi, noapaļoti teikumi un vēl apaļāka intonācija. Šis izteiksmes veids pārceļo līdzī uz *Dukšiem*, un kļūst par vēl vienu zīmi, ka Inga ir atšķirīga (sieviete, jaunpienācēja), šoreiz kā cilvēks no iluzoras mediju vides, kurā neizbēgama ir sajūta, ka visi tevi zina, bet neviens nepazīst. No otras puses, šī 21. gadsimta publiskā personiskā brīvība ir ar atgriezenisku saiti – arī medijiem liekas, ka viņi visu zina, bet kuru no mums tie pazīst? ■

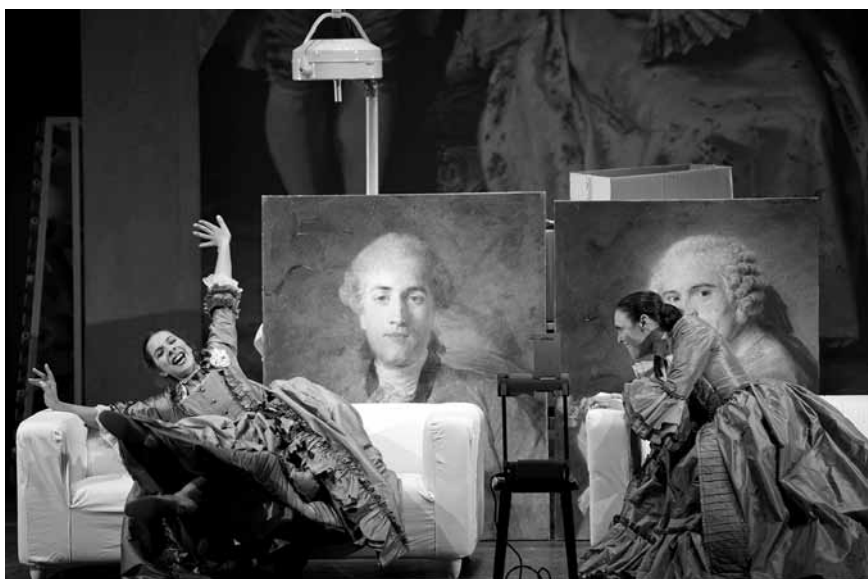
KĀ RŪDĪJĀS TĒRAUDS

Divi viedokļi par Alvja Hermaņa «Cosi fan tutte»
iestudējumu Berlīnes Komiskajā operā

NORMUNDS NAUMANIS

Lai tāda dokumentāla filma *Mute/ Mouth*, kurā desmit minūtes tiek demonstrēts, ko tik visu ar šo savu vitāli svarīgo «orgānu» neiespēj darīt un dara cilvēks. Pirms filmiņas fināla titriem kāds neirofizioloģijas jomas eksperts konstatē, ka estētiski visnepievilcīgākās – dakteris lieto pat vārdu «atbaidošā-kās/pretigākās» – mutes darbības/kustības ir saistītas ar pārtikas uzņemšanu jeb ēšanu un dziedāšanu. Un node-monstrē skatītājiem ārkārtīgi izteismīgus kadrus tuvplānā, cilvēka mutei **ēdot** (fonā skan pastiprinātas košļāšanas, sūkšanas, čāpstināšanas, gremošanas, guldzēšanas u.t.t. skaņas) un **dziedot** (kamera burtiski «ielien» dziedātāja rīklē, kur sīkie apsārtušās gaļas muskuļi raustās, trīc, saspringst, dreb, pietūkst kā tāda bīstama gorgona medūza). Pasarg dieš – tas tiešām nav diez ko glīti. Lai neteiktu – mute biedē.

Klausoties Berlīnes Komiskajā operā Mocarta *Cosi fan tutte* un vērojot Alvja Hermaņa veidotās operizrādes norises, man prātā nenāca alūzija par dziedātāju mutēm kā leģendārajiem Gogoļa deguniem, kas, atteikušies no saimnieka, pa Pēterburgas ielām klīst, kur pašiem tūk (salīdzinājums «un deguns devās, kur acis rāda» tak jau būs maķenīt dīvains). Kaut gan, kaut gan – Mocarta treļļi prasa tik virtuozu rīkles/mutes muskulatūras pārvaldīšanu, ej nu sazini, varbūt mutēm tiešām ir sava slepenā privātā dzīve...



Fjoridilidži un Dorabella (Nikola Ševaljē un Terēza Kronthālere) turpat uz skatuves/ restaurēšanas darbnīcā pārgērbjas par gleznās iepriekš redzētām pūderparūkotām daiļavām. Foto – Monika Rittershaus

Mūsdienu operteātrī skatītāju vaivums, pieļauju, sagaida ne tikai izcilu muzikālu sniegumu no orķestra, kora un solistiem. Viņš grib redzēt arī laba līmeņa teātra mākslu (ne velti taču «balto namus» dēvē par operteātriem, nevis vienkārši koncertzālēm). Protams, muzikālā un vokālā meistarība ir pirmajā vietā, jo sevišķi «zvaigžņu operās», kur nereti uz izrādī ielidojušai pasaules balsij nav sanācis laika lidmašīnā noskatīties pat dziedamās/spēlējamās izrādes

videoierakstu mizanscēnu aptuvenai iegaumēšanai. Operas vēsture zina, ka Josi Bērlingu, Mariju Kallasu, Džoannu Sazerlendu, Plasido Domingo, Dītrihu Fišeru-Diskau, Monseratu Kavaljē, Jonasu Kaufmani, Annu Netrebko u.t.t. atceras ne jau dižās aktierspēles dēļ. Un tomēr, sekojot vāgneriskajam sapnīam par *Gesamtkunstwerk*, kurš kādreiz būs ne vien ideāls, bet norma, ir jāpriecājas par talantīgiem dziedoņiem, kas vienlaikus spēj būt arī profesionāli aktieri. Pa-



Guljemo (Dominiks Kēnigers) un Ferrando pie savām mīļotajām (Nikola Ševaljē un Terēza Kronthālere) atgriežas kā tēli no pašu restaurācijas darbnīcā manītām 18. gadsimta gleznām. Foto – Monika Rītershausa

saules prakse rāda, ka pat visspēcīgākie topsolisti to apzinās un neuzvedas uz skatuves kā «savas – mūzikas – pasaules valdnieki», bet gan iekļaujas izrādes kopējā iecerē un ansamblī. Te prātā nāk folklorizējies gadījums no XX gadsimta nogales spožāko operizrāžu klasikas – Roberta Vilsona desmitiem reīžu dažādos pasaules opernamos iestudētā/pārstudētā Pučīni *Madama Butterfly*, kur reiz pasaules slavas zenītā esošā Kiri Te Kanava jautāja, kādēļ dziedošanai Čo-čosanai veselās sešas minūtes ar paceltu roku hiperlēni jākustas no vienas skatuves malas kulises uz otru (sešas minūtes koncentrācija prasa milzīgu enerģiju no ķermeņa un balss), uz ko Vilsons, kas praktizē meditāciju un austrumu elpošanas/kustību mācības, atbildēja – pamēģiniet! Pirmkārt, tas ir daiļi un stilistiski atbilst operas sirdij, otrkārt, jūs pati gūsit fizioloģisku baudu. Pēc trešās mēģinājumu dienas jautājumu par statūtārajām lēnajām ēnu kustībām vairs nebija.

Lūk, kas mani «uzrunāja» visvairāk, skatoties Hermaņa režisēto *Tā dara visas* Berlīnē: tas, ka jaunie, vokāli teicami izglītotie dziedātāji izrādījās lieliski dramatiskie aktieri. Režisors bija tikai «piepalīdzējis» ievietot solistus viņu varoņiem ērtā, ticamā psiholoģiskās reaģēšanas zonā, nevis nodarbojies ar mizanscēnu attaisnošanu un paša sarežģītā haosa organizāciju (varētu te skandēt režisoru vārdus, kas reāli uzskata – jo vairāk darbību uz skatuves, jo raibāk un interesantāk, un izdekorē visbiežāk

koristus, bet palaikam arī solistus visādiem ekscentriskiem tipāžiem).

Varētu domāt – nu, kurš gan mūsdienu teātri noticēs, ka komunikāciju terora laikmetā divu mīlošu (?) pāru vīrišķus tā pēkšņi var aizsaukt nezināmā (?) karā? Var, ja tu strādā antīku mākslas vērtību restaurācijas darbnīcā, kur šo specifisko nodarbju profesionāļi jau paši par sevi ir «maza hermētiska vide», kuru maz interesē aiz sienām ritošā dzīve. Tādā darbnīcā starp vecām bildēm, pie kurām diendienā tupi ar lupu un mazu vāveres spalviņu pindzelīti rokās, var arī sākt «šilierēties», rēgoties laiks, kas plūst kā ūdens vai lēni iztek kā

jos režisora spēles noteikumos jūtas organiski. Gan, kad apspēlē garumgaru sidrabotu putekļu nosūcējcauruli kā grēka čūsku/mīlas rāpuli (Mocarta operas fallocentriskais simbolisms nekur nav zudis), gan kad kāpelē iekšā/ārā no XXI gadsimta tautu klejošanas laikmeta zīmēm – kartona pāravadājumu kārbām. Var teikt, ka restauratori tā apraduši dzīvot starp patērētājsabiedrības dražu, ka nepamana, kurā brīdī paši kļūst par nenokārtotās jūtu dzīves atkritumiem. Jo Berlīnes *Così fan tutte* visupirms jau ir stāsts, kā nepalaist vējā savu mīlestību, jo to, atšķirībā no baroka glezniņas, daudz grūtāk restaurēt. Vai restartēt.

VARBŪT MUTĒM TIEŠĀM IR SAVA SLEPENĀ PRIVĀTĀ DZĪVE...

no temperas tūbiņas izspiesta pastoza krāsa, un nav brīnums, ka vēsts par karadienestu (kas izskan kora sniegumā pa radio) var likties īstenība, ne šķītums, tāpat kā XXI gadsimtā operas varoņi var ņemt un izkāpt no gleznām, tērpušies XVIII gadsimta baroka, rokoko, manierisma, vienalga, drēbēs. Postmodernisma paņēmieni ar «kultūrzīmju citēšanu» pavēršas psiholoģiski ticamā un attaisnojama darbībā. Tomēr lielākais gandarījums, ka jaunie solisti-aktieri ša-

Dziedāt (o, mute!) un organiski atrasties tēlā, un justies psiholoģiski komfortabli, pat ja tēls ir visneiedomājamākais – tā rūdās Eiropas jaunie operteātra profesionāļi. Vajadzīgais priekšnoteikums, lai dziedāt varētu «jebkura apkopēja» (šoreiz burtiski, jo Mocarta kalponīte Despina izradē ir restauratoru biroja apkopēja, turklāt kārumniece intrigante, alkoholiķe un vientuļā māte), ir gudrs režisors, kas solisti atbrīvo no ķēmošanās un neērtības draudiem. ■

IZPOSTĪT NEVAR RESTAURĒT

PAULS BANKOVSKIS

V

olfgangAma-
deja Mocarta
operas *Cosi
fan tutte* ie-
studējumā, ko

Berlīnes Komiskajā operā veidojis Alvis Hermanis, vēl uvertīras laikā var rasties maldīgs priekšstats, ka viss ir skaidrs, saprotams un iepriekš paredzams. Muzikāli sarežģītais Mocarta sacerējums ir pikants joku gabals, tūrā izprieca no pirmspopkorna laikmeta, kad augstākās sabiedrības publika bija gatava izklaidēties, trīs stundas klausoties, kā tiek iztrallināts stāsts par nedabūšanas un dabūšanas un to, ka «visas sievietes ir vienādas». Papildus par pasākuma piederību it kā frivolai izklaidei gandrīz visas izrādes garumā atgādina skatuves centrālajā daļā demonstrētās videoprojekcijas (to autore ir Ineta Sipunova), kurās apkopotas erotiskas detaļas no dažādu autoru gleznām. Vērojot vācu publiku pirms izrādes, šķita – uzpucētie opermīļi neko vairāk arī nevēlas un nesagaida, ka Mocarta opera viņus varētu arī pārsteigt, un tāpēc ar neizpratni lūkojas uz skatuvi aizņēmušo dekorāciju.

Spēles telpa ar izrādes veidotāju gudru ziņu iekārtota kā plaša gleznu restaurācijas darbnīca (scenogrāfe Ūta Grūbere-Ballēre), un ir nojaušams, ka šajā monumentālajā dekorāciju celtnē, kas ar savu apjomu, sānos iebūvētām otrā stāva balkontelpām un restaurēšanai paredzētām lielizmēra gleznām bezmaz vai spraucas laukā no *Komische Oper* skatuves, arī aizrītēs abi izrādes cēlieni.

Darbība sākas jau ar pirmajiem dirigenta Henrika Nanasi zižļa vēzieniem un mūzikas taktīm. Vispirms savas vietas abās skatuves pusēs ieņem un pie restaurēšanas ķeras vairāki restauratori. Restaurācija ir lēns un darbietilpīgs process, un to vairākkārt atgādina arī darbnīcā novietotajā televizorā skatāma vi-

deofilma – tajā redzams, kā ar mazu otiņu tiek piepildītas smalkas plaisiņas uz gleznas virsmas. Restauratoriem ir jānotūra netūrumi un uzslāņojumi, jānostiprina tas, kas nu ir palicis pāri no oriģināla, un tikai tad, iespējams, jāmēģina aizstāt zudušās vietas. Un tomēr ir skaidrs, ka pat pēc visrūpīgākās restaurācijas sabojātais vai laika zoba skartais vienalga nebūs tāds pats kā pirmsākumā. Uz sastatnēm strādājošo restauratoru tēlos iejutušies aktieri varētu būt pelnījuši kādu īpašu teātra mākslas godalgu par pacietīgāko beznotikumu otrā plāna lomas tēlojumu, jo savā «darba vietā» pavada visu izrādes laiku. Un tikai otrajā cēlienā, sākoties izšķirīgiem notikumiem, viņi kā tādi mēmi koristi pievērs uzmanību uz skatuves notiekošajam un «komentē» to ar saviem skatieniem.

Uvertīras laiku Hermanis izmanto, lai uz laukuma «izvietotu» arī galvenās spēlē iesaistītās figūras – divus mīlētāju pārus, gleznu restauratorus Fjordilidži (Nikola Ševaljē) un Guljelmo (Dominiks Kēnigers), Dorabellu (Terēze Krontāle) un Ferrando (Alešs Brisceins), kā arī viņu «priekšnieku» donu Alfonso (Toms Ēriks Lī). Līdzība ar galda spēli, pa kuras galdiņu kāda roka bīda kauliņus, nav mans untums. Saskaņā ar Lorencu Da Pontes libretu, dons Alfonso kā tāds ļaunais profesors sakūda abus jaunekļus pārbaudīt savu līgavu uzticību, it kā aizceļojot, pārgērbjoties par noslēpumainiem svešiniekiem, atgriežoties un mēģinot pavadīt vienam otra mīļāko.

Atrodot šim muļķīgajam un grūti noticamajam stāstam ārkārtīgi asprātīgu atrisinājumu, Hermanis veikli atbrīvojas no pienākuma gādāt publikai jautru un iepriekšparedzamu izklaidi, un tālāk jau līdz pat izrādes noslēgumam libretā balstīto sižetu stūrē sev un, jādoma, arī mūsdienu skatītājam saistošā un jēdzīgā virzienā.

Guljelmo un Ferrando pie savām mī-

lotajām atgriežas kā tēli no pašu restaurācijas darbnīcā manītām 18. gadsimta gleznām, bet brīdī, kad viņu pavadināšanas centieni sāk gūt jauno dāmu atsaucību, arī viņas turpat uz skatuves/restaurēšanas darbnīcā pārgērbjas par gleznās iepriekš redzētām pūderparūkotām daiļavām (Evas Desekeres tērpi). Šādi četrtnes pārgērbšanai vispirms jau ir ļoti praktiska nozīme – skatītājam vairs ne mirkli nav jālauza galva par to, «kurš ar kuru», taču daudz svarīgāka, manuprāt, ir šīs maskarādes simboliskā jēga.

Mēģinot pavadīt otra līgavu, pierādīta tiek ne jau tikai sieviešu neuzticība, bet vispirms pašu Guljelmo un Ferrando uzticības trūkums. Uzticības zaudēšana allaž nozīmē arī sevis ierobežošanu un, ja tā var sacīt, kādas savas daļas zaudēšanu. Kļūdams neuzticīgs, tu vairs neesi tam otram vai citam viss un pilnībā, tu sāc slēpties un parādies tikai daļēji, tu izliecies par to, kas neesi, citiem vārdiem sakot – tu pārgērbies.

Dona Alfonso plāns ar darbnīcas «apkopējas» Despinas (Mirka Vāgnere) atbalstu izrādās sekmīgs – nedz Fjordilidži, nedz Dorabella nav spējušas pretoties libreta tekstā pieminētajai čūskai kārdinātajai, kas visai burtiskā veidā ierodas kartona kārbās, gluži kā vājuma brīdī veikti pirkumi no interneta modes veikaliem.

Taču patiesības brīdis, kad greznie tērpi tiek novilkti, nevienam lielu prieku nenes. Dons Alfonso šampanieti dzer drūmā rezignācijā tieši no pudeles. Pat ja Guljelmo un Ferrando varbūt kaut kas ir pierādīts, dons Alfonso pats, būdams restaurācijas darbnīcas vadītājs, to jau tāpat ir labi zinājis – lai kādas būtu restaurācijas metodes, to, kas reiz ir ticis izpostīts, atjaunot pilnībā vairs nebūs iespējams nekā. Un šādu atskārtu, kā šķiet, no komiskās operas vairums skatītāju nav gaidījuši. ■

SAPNIS KĀ ČŪSKAS ĀDA

Viestura Kairiša «Sapnis vasaras naktī»
Berlīnes Komiskajā operā

EDĪTE TIŠHEIZERE

Bendžamina Britena opera *Sapnis vasaras naktī*, kādu to Berlīnes Komiskajā operā iestudējis Viesturs Kairišs kopā ar Ievu Jurjāni, man liekas ļoti «šekspīriska», lai arī skatīta caur mūzikas maģisko kristālu, kurā Lielā barda visdraiskākā komēdija pēkšņi izskatās ļoti dīvaina un smeldzīga. Ar šo Kairiša iestudējumu spēcīgi saistās maģiskā kristāla, gaišreģu stikla lodes tēls. Vasaras saulgriežu nakti, kurā pagātni, tagadni un nākotni mirstīgajiem iespējams skatīt un izdzīvot vienā kopējā mītiskā laiktelpā, režisors padarījis par šādu burvju lodi. Šekspīra bezbēdīgā maldu un visatļautības komēdija, kurā visi, kas spēj un grib, mīl jebko, kas vien iepatīkas, kur dievi, aristokrāti un vienkāršlauži neprātojojot ļaujas auglības rituāliem, ieraudzīta Britena acīm, iegūst skumju nolemtību – tie ir svētki nemirstīgajiem, lai mirstīgie vēl spēcīgāk apzinātos savas dzīves īslaicību.

MŪŽIGIE PRET DZĪVAJIEM

Režisors komponista rezignēto skatījumu vēl vairāk dramatizējis, pretstatot mirstīgos nemirstīgajiem. Tragisma pilnas ir abas pasaules, tikai katra savā veidā. Grūti pateikt, kas ir smagāk – nest mūžīgās fiziskās jaunības nastu vai nemītīgi mainīties un pārtapt. Jo Kairišs un Jurjāne, kā atsaukdamies uz Šekspīra pieminēto čūsku, kas maina ādu un atdzimst, padara mirstīgajiem, proti, jau-

najiem mīlētājiem Jāņu nakti par labirintu, no kura viņi rītausmā izlien, ar sāpēm nometuši veco čaulu.

Izrāde sākas tā: aiz caurspīdīga starppriekškara vispirms gaismas aplī parādās lellis – tas ir elfu karaļpāra iekārotais puisēns, uz kuru no visām pusēm stīvi blenž neproporcionāli mazi radijumi. Punduri! – ir pirmā paniskā doma. Bērni... saproti nākamajā, bet ar vecīšu sejām. Līdzīgi tiem, kas bija ap galveno varoni Hermana *Kasparā Hauzerā*. Taču pazībējusi līdzība tūlīt pat arī pazūd.

Sīkie, sastingušie stāvi ar vecīšu sejiņām ir elfi. Šī ir pirmā lieta, kas dziļi skar un pat nobiedē. Britena operā viņiem ir gandrīz nepārtraukti klātesoša antīkā kora loma. Šajā izrādē elfi fiziķiski paliek mūžīgie bērni, bet arī viņi nevar nekur dēties no pieredzes, un noveco viņu galvas. Stindzinoša ir šī mūžības metafora. Viņiem ir sava noslēpumaina dzīve, savas mehāniskas dejas bez dzīvības un īsta prieka. Spirtgās bērnu balstiņas šos radijumus padara vēl spocīgākus.

Mūžīgās jaunības tēlu attīsta Oberons – elfu karaļa lomu Britens paredzējis kontrtenoram. Ķīniešu kontrtenora Davida Lī balsij ir īpaši dzidr, pat leldains tembrs, kas kopā ar matiem un grimu ziemeļblāzmas zaļumā un tādu pašu mirgojošu tēpu iemieso nemirstību bezmaz vai kā mūžīgo sasalumu. Nekādu jūtu, tikai iegribas.

ROTAĻLĀCĪŠU MAIGĀ NĀVĪTE

Ieva Jurjāne ādas motīvu izmantojusi arī

skatuves uzbūvē – gandrīz visu laiku darbība notiek savādā, plūdenā miesas skrāsas kalnu ainavā, ko sašvīkā tādas kā sikas izžuvušu strautu pēdas. Nojaušma piepildās, ielūkojoties programmā, – tā tiešām ir cilvēka āda, kurā iezīmējies laiks, tikai nevis ar grumbām, ko tas atstātu sejā, bet ar aizvien jaunām likteņa līnijām plaukstā.

Savukārt šī kalnu ainava no paša sākuma ir piepildīta ar rotaļlācīem – visdažādākajos lielumos tie atrodas it visur, kaudžu kaudzēm. Lāčuku bērnu neželībā plosa Hermija un Lizanders, vienlaikus solot viens otram mūžīgu mīlestību, rotaļlietā Oberons dziļi iebāž roku un izrauj asiņojošu sirdi, lai pasniegtu to Pakam kā... burvju ziedu. Vienotajā un idejiski ļoti centrētājā iestudējumā lāčuki izdarījuši režisoram īstu lāču pakalpojumu. To vienkārši ir par daudz. Un, kaut arī tie tiek novākti jau pirmā cēliena vidū, lielākā tiesa vācu avižu kriķu pie tiem arī apstādīnājuši skatienu, tālāk i nemēģinot lūkoties. Nelīdz arī režisora paskaidrojums programmas grāmatīnā, ka tā esot atvadišanās no bērnības. Kas par daudz, tas par skādi. Lai arī lācīšu bēres, skanot garai instrumentālai starpspēlei, ir ļoti izteiksmīgas: vispirms amatnieki, norunājuši par nākamā mēģinājumu, izrok lielu bedri, jo viņi visi kā viens ir kaprači no *Hamleta*, pēc tam elfi bezgalīgā procesijā nes, nes un met dziļumā nevajadzīgās rotaļlietas. Tālākā un nozīmīgā darbība jau notiek no lācīšiem brīvā telpā.



Ofisa ļaudis vispār gandrīz vai nespēj pakustēt, vīnstīgu sapīti. Lizanders (Tanzels Akzeibeks), Hermija (Annelija Sofija Millere), Helēna (Adela Caharija), Demetrijs (Ginters Papendels). Foto – Iko Freese, drama-berlin.de

Vienā no maigajām ieplakām kā lielā džakuzī guļ par savu vīru drusku dzīvākā Titānija (Nikola Ševaljē) ar savu mīloto ēzeli, bet, skanot elfa stabulei, no dūnu putām kā milzu pitons izlien pārvērstā Pamatīna (fantastisks baritona Štefana Zeveniča dziedājums un aktierdarbs!) vīrišķā rota pilnā kaujas gatavībā.

Šajā telpā paši savas un nebūt ne komiskās pārvērtības izdzīvo jaunie mīļtāji. Viņi ir iestudējuma visdramatiskākā, bet arī vismazāk individualizētā daļa – atšķirami drīzāk pēc apģērba krāsas, nekā pēc balss un spēles. Viņu tērpu mainība, krāsai paliekot tai pašai, arī iezīmē pārēju no viena vecuma posma uz citu: no sākotnējās hipiju nevēribas un «kļošenēm» uz «esteblišmenta» ofisa kostīmiņiem, pēc tam Jāņu dienas rītā jau večuku biezajiem, kaulus sildošajiem mētelīšiem līdz bērnodarziņiem kleitiņām, bantēm un īsbiksēm, kad mirstīgie iegājuši jaunā dzīvošanas aplī.

Acīmredzot režisoram svarīgs bijis vispārināts mirstīgā tēls tā mainīgajā dzīvības procesā. No dziņu plaukšanas vārda tiešā nozīmē – kur roku piedur, tur izsprāgst zaļš asns, kamēr ofisa ļaudis vispār gandrīz vai nespēj pakustēt, vīnstīgu sapīti. Līdz večukiem, kas kārpās ārā no rudenīgu lapu kaudzes un ļoti maigi dzied viens otram Šekspīra vārdus, ka mīļotais cilvēks ir gandrīz tāds pats, tikai – nepazīstams. Lai pēc tam, viens otru balstot, steberētu uz alas pusi un tur arī pazustu. (Glūži freidisks tulkojums – ala, protams, ir ceļš ārā no mā-

tes miesām. Vai arī mirusī čūskas āda, kas, tai cauri lienot, noplīst, liekot jaunpiedzimušajam nonākt pasaules priekšā atkal pavisam vāram un neaizsargātam.) Tikmēr no debesīm krīt jau baltas pārsulas. Līdz ar mirstīgajiem šajā vienā naktī arī daba izdzīvo visu gadalaiku ciklu.

AKTIERI UN KAPRAČI

Nākamajā rītā Atēnu hercogs svin kāzas, bet amatnieki uzved savu metaoperu *a la Lūcija no Lammermūr'* (tieši tādā tautiskā interpretācijā). Gan Tēzejs ar savu līgavu Hipolitu, gan mīlētāju kvartets nu ir pārdzimuši, kļūstot par ducīgiem bērnodarziņiem. Tieši tā, kā to dara siči, viņi izgrūž no sava bara tos, kam būs jābūt «brūtei» ar «brūtgānu», kuri tad sarkdami un kautrēdami «precas», pārējiem zvaigājot un apceļoties. Šajā kompānijā arī amatnieku izrādes apspriešana, kas no pieaugušo mutes skan tik aroganti, nav ne lecīga, ne augstprātīga – bērnu taisnprātībā šitie ķīķina par notiekošā nelogiskumu.

Savukārt pašdarbnieku iznešanās un priekšnesums ir tieši tikpat smieklīgs, kā tas mēdz būt *Sapna* dramatiskajās izrādēs. Mazliet šermuļains ir brīdis, kad Siena iznāk ar to pašu liktenlīnijām savītrotas ādas gabalu uz pleciem. Mazs apaļš tenors Pēters Rencs jeb Stabule ir aizkustinošs nelaimīgās, lauvas sabiedētās Tisbes lomā: ar roku laužišanu, antiķiem «palagiem» plīvojot, un visu, kas pienākas, dziedot parafrāzi par Lučijas ārprāta skatu. Amatnieki, kam visiem ir

kapraču profesija – tā tad no pirmavota nākusi ironiska dzīvesgudrība! – arī operā ir aktieriski izteiksmīgākā un visvairāk individualizētā grupa.

Taču līdzība ar «neoperas» *Sapni* pēkšņi pārtrūkst. Bendžamins Britens arī šai ainai piešķiris nolemtību: amatnieku vientiesīgais «teijāteris» negaidot pārtop par makabru deju ar ākstīgu un nelabu pieskaņu. Tā nenāk tikai no mūzikas – pirmajā balkona ložā kārtu kārtām savietojušies, uz mirstīgo priekiem atkal stīvi blenž elfi, pārvērdami prieku par šausalīgu jautrību.

Aktieru aktieris, protams, ir rūķītis Paks, vienīgā operas nedziedamā loma, ko spēlē Gundars Āboliņš. Viņš ir citāds visvisādās nozīmēs: lai arī daļa no nemirstīgo pasaules, viņš ir dzīvs; lai arī gērbies tādā kā skautu, kā pionieru tērpā ar īsbiksēm un pusgarajām zeķēm, viņš tomēr ir vīrietis labākajos gados ar sirmu galvu, nevis novecojis bērns; lai arī visvarošs un zibensātrs, rūķītis ir arī apjucis un nelaimīgs, savas kļūmes vērojot. (Un lielus aplausus Gundars Āboliņš izpelnījās, kad, mīlētājus maldinādams, perfekti nodziedāja dažas rindas no Demetrija baritona partijas!) Paks, kurš beigās no kādas ķeizarložas runā epilogu, tajā brīdī ir varbūt arī kāds no autoriem (tiklab Šekspīrs, kā Britens vai Kairišs), kas kopā ar mums ir vērojies šo maģisko vasaras saulgriežu naktī, ar sirds sažņaugšanos apzinoties gan dzīves īslaicību un skaidrumu, gan pārtapšanas sāpes. Ja esi bijis dzīvs, nevis nemirstīgs. ■

STARP DIVĀM PASAUĻĒM

Andreja Žagara iestudētais «Tannheizers» Maskavas Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko Muzikālajā teātrī

JEVGEŅIJS CODOKOVS

M

askavas K. Staņislavska un V. Ņemiroviča-Dančenko Muzikālajā teātrī 27. septembrī notika pirmizrāde Riharda Vāgnera operai *Tannheizers*, kas bija velte komponista divsimt gadu jubilejā. Šis ir pirmais Muzikālā teātra mēģinājums iestudēt Vāgneru, iepriekšējais *Tannheizers* Maskavā uzvests pirms simt gadiem. Iestudējuma muzikālais vadītājs un diriģents ir Fabriss Bollons, režisors – Andrejs Žagars.

Uzreiz jāsaka, ka Žagara iestudējums ir izdevies. Latvijas režisors, kas pazīstams ar saviem izaicinošajiem un provokatīvajiem eksperimentiem, šoreiz spējis pieklusināt savas ambīcijas un sniegt skatītājiem operu, nevis uzspiest savu redzējumu.

Mūsdienu režija nepārtraukti uzsver, ka operu vajag ne vien klausīties, bet, pirmkārt, skatīties, un kur gan rast tam labāku apliecinājumu, ja ne Vāgnera tieksmē pēc «muzikālās drāmas». Taču *Tannheizeram* ir īpaša vieta starp «Vāgnera kanona» jeb brieduma gadu opusiem (sākot ar *Klīstošo holandiešu*), proti, tā ir opera šā vārda klasiskajā izpratnē, bez sausās deklamācijas un varoņu bezgalīgajiem didaktiskajiem patiesības skaidrojumiem, kas raksturīga vēlāk. Tas

vien jau liek režisoram, tāpat kā pašam Tannheizeram, izvēlēties vienu no divām pasaulēm – šajā gadījumā operu vai drāmu. Žagars nepārprotami izvēlējies operu, par ko liecina iestudējuma idejiskā konsekvence un tajā jūtamais Vāgnera mūzikas gars un estētika.

Režisoram un viņa koncepcijai par labu nācis arī tas, ka šim Vāgnera šedevram ir sava īpatnība. *Tannheizera* partitūra ir atvērta jebkādu interpretāciju, jo nav viena vienīga, par kanonisku atzīta teksta. Komponista pats to vismaz četrreiz pārstrādājis, vēl dzīves beigās izsaucoties, ka esot palicis *Tannheizera* pasaulei parādā. Galu galā daudzie varianti rezumējami divās versijās – ir sākotnējā, 1845. gada Drēzdenes un pēdējā, 1861. gada Parīzes redakcija. Žagars izvēlējies abas, par pamatu tomēr ņemot Parīzes redakciju, un šī izvēle liekas visnotaļ pamatota, vēl jo vairāk tāpēc, ka darbība no bruņinieku viduslaikiem pārcelta uz paša Vāgnera 19. gadsimtu. Divas Tannheizera pasaules atklājas kontrastā starp brīvdomīgo, juteklisko Parīzi un iesīkstējuši patriarhālo Vartburgu. Tikpat lielā mērā konfliktu iemieso saldkaislā Venēra un cildenā Elizabete.

Principiālie Vāgnera jauninājumi, kuru dēļ izgāzās Parīzes pirmuzvedums franču valodā – pārstrādātās un papild-

nātās baleta epizodes Bakhanālijā un lielais Venēras un Tannheizera duets pirmajā cēlienā – ļāvuši Žagaram sadarbībā ar scenogrāfu Andri Freibergu paust šo ieceri maksimāli skaidri un uzskatāmi, turklāt iekļaujot tajā arī paša Vāgnera likteni. Zinot, cik ļoti vācu ģēnija daiļradi caurauz mīlas alku un grēku izpiršanas motīvi, šādas alūzijas itin nemaz neliekas «pievilkas».

Kopumā radīta visnotaļ pievilcīga, taču pietiekami skaidra asociāciju ķēde, kurā mākslinieciskie motīvi savijušies ar komponista privātās dzīves momentiem.

Lieta tāda, ka visas jaunās ar Venēru saistītās ainas Parīzes redakcijā tapušas jau pēc *Tristana un Izoldes*, tādējādi iegūstot pēdējai raksturīgās muzikālās valodas nospiedumu un nonākot stilistiskā pretrunā ar sekojošajām Vartburgas ainām, kuru mūzika nav pārstrādāta un salīdzinājumā izklausās visai konservatīva. Šo divu pasaulu muzikālo disharmoniju Žagars prasmīgi vizualizē un uzsver, izmantojot vēl kādu mājienu. Operas *Tristans un Izolde* tapšanas laiks sakrīt ar Vāgnera slimīgo un bezcerīgo kaislību pret Matildi Vēzendonku, no kuras atbrīvoties viņš nespēja arī Parīzes periodā. Šis apmātības kulminācijā Vāgners sarakstīja *Piecas dziesmas ar Vēzendonkas dzeju*. Trešajai no tām – *Siltum-*



Žagara estētika šajā uzvedumā ir vērsta nevis uz izbrīnīšanu, bet uz pārliecināšanu, nevis uz interpretācijas paradoksālītāti, bet konsekvenci un vienotību. Elizabete – Anna Ņečajeva. Foto – O. Černouss

nīca – likts apakšvirsraksts *Skice Tristanam un Izoldei*. Gluži iespējams, ka šīs asociācijas arī radījušas režisora ideju Venēras ainas ievietot frivola Parīzes salona ziemas dārzā, tādējādi savijot kopā Vāgnera kaislību pret Vēzendonku ar Tannheizera aizliegto mīlu, Tristana vadmotīvu ar menestreļa dvēseles pretišķībām. Manuprāt, tieši tāda neuzbāzīga metaforu un tēlu aktualizācija, kas, pat ja nepieder pašam autoram, tomēr nepārkāpj viņa laikmeta un mūzikas stilistiku, ne vien nav pretrunā ar operas žanru, bet nāk tam tikai par labu. Šim principam režisors ir uzticējies, arī iezīmējot Vartburgas pasauli, kas spilgti kontrastē ar Venēras telpu. Ja tā var izteikties, šeit pretstatīts Loengrīna un Tristana gars.

Ideja Vartburgu ievietot bīdermeiera sadzīves un mākslas vidē, mājas bibliotēkā, nav jauna – to nesen *Meistardziedoņu* uzvedumā izmantojis arī Štefans Herheims. Asociācija pati uzprasās, jo bibliotēka ir viens no bīdermeiera laikmeta simboliem. Taču Žagara estētika šajā uzvedumā ir vērsta nevis uz izbrīnīšanu, bet uz pārliecināšanu, nevis uz interpretācijas paradoksālītāti, bet konsekvenci un vienotību.

Bibliotēka kā birģeriskas sadzīves, sentimentālas idilles un mietpilsoniskas omulības simbols kļūst par fonu Eliza-

betes cēlajai dzīvei. Iespējams, te slēpjas zināma ironija par vācu mietpilsonību, kas ieskāva Vāgneru, liekot viņam kļūt par pesimistisku mizantropu un mokoši alkt pēc mīlas un sapratnes.

Pēc pirmā Parīzes un otrā Vartburgas cēliena, stilistiski precīza un saprotama kļūst pēdējā operas daļa: mūsu priekšā ir mijkrēšļa pieklusināta (gaismu mākslinieks Kevins Vinss-Džonss) un itin kā pagātnē nogrimusi bibliotēka

niski un profesionāli.

Bet kāda bija izrādes filozofiskā un ētiskā pamatideja, varētu jautāt lasītājs, pieradis pie Vāgnera gudrībām un pamācībām. Es teiktu tā – režisora risinājuma būtība un ieceres vērtība nav rodama Vāgnera acīmredzamo un visai banālo deklarāciju atklāsmē. Tā izpaužas iestudējuma mākslinieciskajā vienotībā, kas sasniegta, muzikālo un vizuālo risinājumu balstot katra autora

DIVU PASAULŪ MUZIKĀLO DISHARMOŅIJU ŽAGARS PRASMĪGI VIZUALIZĒ

– ieļejas pasaule ar īpatnēju loga ovālu, kurā saskatāma kalnu ainava, jo tikai tur, kalnos, iespējams attīrīties un izpirkt grēkus. Ar šo kalnu pasaules ainu, skatot uvertīrai, sākas izrāde. Ar skatu uz kalniem tā beidzas, kad varoņi ir izgājuši cauri zemes dzīves vilinājumiem un pārbaudījumiem.

Režijas teātra cienītājiem izrādes mizanscēnas un aktierdarbi varētu šķist nepietiekami detalizēti un pagarlaicīgi. Man likās, ka rituāli vispārinātais ar individuālo sapludināts harmo-

un solista individualitātē un meistarībā. Atkārtotā, tā nebija drāma, vēl jo vairāk – traktāts, tā bija opera, kas kā žanrs ir pašpietiekama un pati par sevi ietver augstu ētisku un māksliniecisku ideju. Un pat Vāgnera personība, kura vidēja cauri Tannheizera mokošajai bēgšanai no vienas pasaules otrā, nebija tik svarīga. Viss bija tikai iemesls, lai atmodinātu skatītāja domu, lai viņš iegūtu jaunu mākslas un tātad arī dzīves pieredzi.■

Sadarbībā ar portālu operanews.ru

DŽILINDŽERS: DIVI VIENĀ

Režisora portrets

SILVIJA RADZOBĒ

Rakstot portretu par mākslinieku, vienmēr nākas atbildēt uz jautājumu – kāpēc tagad? Viens no Latvijas teātra spilgtākajiem māksliniekiem – režisors Dž. Dž. Džilindžers – šobrīd vienlaikus strādā vairākos Latvijas teātros. Piedāvājot atšķirīgus darba stilus, estētiku un filozofiju. Kur šodien atrodams īstais Džilindžers?

RŪPĪGS SAIMNIEKS

Dž. Dž. Džilindžers savu režisora karjeru sāka 90. gadu vidū Dailes teātra Kamerzālē kā viens no trim *Nepanesamā teātra arteļa* dibinātājiem blakus Viesturam Kairišam un Gatim Šmitam; drusku agrāk par viņiem jauno teātri Latvijā pieteica Alvis Hermanis Jaunajā Rīgas teātrī; šai paaudzei pieder arī Regnārs Vaivars. No šiem pieciem neapšaubāmi talantīgajiem režijas iesācējiem aizgājušo (drīz jau 20!) gadu laikā regulāri izrādes iestudē tikai divi – Hermanis un Džilindžers. Šķiet, viņiem tas izdēvis arī tāpēc, ka viņi strādā valsts teātros. Latvijā, kā rāda vairāku citu spējīgu režisoru (Viesturs Kairišs, Andrejs Jarovojš, Mārtiņš Eihe, Gaļina Poliščuka) likteņi, centieni nodibināt un regulāri strādāt savos, nevalstiskajos teātros, lemti neveiksmei. Acīmredzot – nepietiekamā finansējuma un neprofesionālā menedžmenta dēļ. Arī Ģertrūdes ielas teātris un *Dirty Deal Teatro* – mūsu nevalstisko teātru veiksmes stāsta iemiesotāji – pama-

tā ir tomēr topošo un jauno režisoru pirmo, otro darbu tribīne, no kuras jaunie pie pirmās izdevības bēg uz valsts teātriem, lai arī šie teātri ir eksperimentālu iestudējumu laboratorija. Tātad Džilindžera lēmums pieņemt toreizējā Dailes teātra galvenā režisora Kārļa Auškāpa piedāvājumu ar 1997. gadu nākt štatā bija pareizā izvēle.

Alvis Hermanis un Džilindžers ir arī vienīgie savā paaudzē, kuri kļuvuši par teātru mākslinieciskajiem vadītājiem – A. Hermanis 1994. gadā, Džilindžers – 2012. gadā (no 2010. gada viņš ir Dailes teātra galvenais režisors).

Pēdējā desmitgadē Latvijā nav viennozīmīgas atbildes jautājumam, kam jābūt teātra priekšgalā, prezentējot mākslinieciskā vadītāja funkcijas – direktoram vai režisoram. Evitas Sniedzes (Valmieras teātris) un Ojāra Rubeņa (Nacionālais teātris) veiksmīgais darbs pierāda, ka šo funkciju var veikt arī direktors, ja viņam ir organizatoriskais talants, laba gaume un plašas zināšanas par mūsdienas teātri. Protams, īpašs šarms ir režisoram, kurš vada teātri: pat vislabākais direktors nespēj iestudēt savas izrādes, kuras miesā un asinīs pauž teātra mākslinieciski estētisko programmu.

Te nonākam pie jautājuma par teātra programmu. Vai tā ir vieni vienīgi murgi, ko izdomā un pieprasa Kultūras ministrija, nespējot atbrīvoties no padomju režīma kaisles standartizēt mākslas procesu? (Tā šo jautājumu nostādīja Alvis Hermanis preses konferencē pirms jaunās sezonas 2013. gada augustā; viņš

bija sašutis un lika saprast, ka, pēc viņa domām, tie ir murgi, kas pazemo māksliniekus.) Vai arī – programma ir kas reāls. Un nepieciešams.

Taču es dalu Hermaņa sašutumu, jo ne jau režisoram tā rakstiski jā sacer; viņš varbūt to nemaz verbāli nevar definēt. Zinām taču, ko atbildēja Ļevs Tolstojs, kad žurnālists reiz viņam lūdza pateikt, par ko ir *Anna Kareņina*. Rakstnieks teica – tad man jāizstāsta viss romāns. Tomēr domāju, ka teātra programma ir pavisam reāla lieta, kura ir vai kuras nav. Teātra programmu var definēt cilvēks no malas – varbūt direktors, varbūt kritiķis, jo ideālā gadījumā režisors pats ir šī programma, un jautājums var būt vienīgi par to, vai un cik lielā mērā mēs viņam uzticamies kā radošam cilvēkam. Es, piemēram, varu pateikt, kas, manuprāt, ir JRT programma: Latvija globalizācijas procesā – ar pagātnes saknēm, tagadnes eksistenci un nākotnes cerībām tādu cilvēku skatījumā, kuri paši dzīvo šai dzīvē, bet redz drusku dziļāk un tālāk par mums, skatītājiem. Tāpat nebūs īpaši grūti saskatīt Nacionālā teātra programmu: lielā zālē – nedaudz konservatīvi ievirzīta t. s. pozitīvo vērtību apliecināšana, *LMT* Jaunā zāle – drosmīgi eksperimenti, kuru jauneklīgais gars to padarījis par vienu no radošākajiem teātriem Rīgā. Dailes teātrim?

Pārmest Džilindžeram ka, pēc intervijām spriežot, viņa programma ir ierobežota, manuprāt, nebūtu taisnīgi. Jā, intervijās Dailes teātra mākslinieciskais vadītājs galvenokārt pievēršas organiza-



Dubultotās Dženijas lomas izpildītājas (Ieva Segliņa un Dārta Daneviča) izrādē *Šeipings* savā starpā strīdas mākslīgā, neeksistējošā valodā. Ādams – Artūrs Dīcis. Foto – Jānis Deinats

toriskiem jautājumiem, finansiālām rūpēm, tehniskām problēmām. Viņa uzmanības lokā ir trupas regulāra nodarbinātība, jaunu radošo impulsu sniegšana aktieriem, aicinot ārzemju viesrežisorus, sadarbība ar pašmāju jauniem režisoriem, kā arī smagais pienākums milzīgajai lielajai zālei ar 1000 skatītāju vietām atrast adekvātu repertuāru tā, lai vienlaikus netiktu profanēta māksla un tiktu pievilināts skatītājs, kurš pirktu biļetes un ļautu teātrim pildīt finanšu plānu. Loģiska ir Džilindžera iecere Lielo zāli pildīt ar komēdijām un mūzikliem. Arī iztaujāts par savām topošām izrādēm, režisors pamatā runā par tehniskām lietām, par to, cik liels darbs ieguldīts, par to, sanāks vai nē. Intervijas uzzīmē viņu kā rūpīgu un iejūtīgu teātra saimnieku, kuru, tāpat kā citu teātru vadītājus, nomāc ierobežotais valsts finansējums, kas drosmīgākajām iecerēm apgrīež spārnus.

Tā kā Džilindžers par savu radošo darbu vai jautājumiem, kas ar to saistīti, praktiski nerunā, secinājumus par viņa kā mākslinieka seju nākas izdarīt pašiem, balstoties redzēto izrāžu iespaidos.

KALIGULAS VIRSOTNES TRAUMA

Kopā ar citiem savas paaudzes režisoriem Džilindžers veica vēsturisko lomu, ko no viņiem prasīja situācija – pārvarēja padomju mantojumu un atjaunināja, respektīvi, lielā mērā no jauna radīja teātra valodu. Režisors brīvi apgājās ar literāro materiālu, mainot darbības vietu un laiku, papildinot ar jauniem tēliem

un situācijām, izmantoja video/kino kadrus, visdažādāko stilu mūziku, pašironiju, brīvi pārvaldīja atrakciju montāžu. Tātad rīkojās klasiskā saskaņā ar postdramatiskā teātra nekanonisko kanonu, ko 20. gadsimta 90. gados dēvējām par postmoderno estētiku.

Ja runā par darbībām, kas veiktas ar dramaturģisko materiālu, Džilindžera izrādes bija viens vienīgs transformāciju virpulis. Tomēr tajās gandrīz vienmēr bija jūtams kāds dzīvu, personisku jūtu pulsējums, virsuzdevums, kas iedvesmojis režisoru. Kaut arī izteikts caur ironiju, izejot no pretējā. Un tas šos skatuves darbus pacēla pāri kārtējās repertuāra vienības statusam, padarīja par mākslu.

Par to, ka Džilindžers teātra formālo meklējumu jomā sasniedzis virsotni, liecināja Albēra Kamī *Kaligulas* grandiozais šovs (2005), kas var kalpot gluži vai par latviešu postmodernā teātra paņēmienu enciklopēdiju. Izrādei vienbalsīgi uzgavilēja tās patērētāji – kā skatītāji, tā kritiķi. Tik daudz dzīvas asprātības, virtuozas skatuves parodijas un – griezīgas ironijas par klausīgajiem ļautiņiem, kuru no sistēmas nevar izsist pat pret viņiem vērstas varas noziegums. (Cik aktuāli šī izrāde skanētu Latvijas drūmajā 2013. gada novembrī!)

Protams, maldīgi iedomāties, ka cilvēks, tostarp mākslinieks, pamodies otrā rītā pēc liela darba, saprot, ka nu ir pielikts punkts līdzšinējai gaitai, jāmeklē kas jauns. Tā nenotiek arī ar Džilindžeru, kurš gandrīz vai tiešā *Kaligulas* estētiskā iestudē vēl vismaz divus uzve-

dumus: Vladimira Nabokova *Lolitu* (2007) un Andra Vilcāna, Ilmāra Šlāpina *Drakulu*. *Svešās asinis* (2007). Pirmajā gadījumā, pateicoties augstvērtīgam literārajam materiālam un virtuozai aktieru spēlei, rezultāts ir mākslinieciskajā ziņā pārliecinošs, otrajā – vairāk pretenzioss, jo ironijas bultas nav precīzi nomērķētas, teksti ir pseidofilozofiski, bet skatuves gegiem pietrūkst originalitātes. Vairākos turpmākajos darbos režisors neizmanto vairs totālu *Kaligulas* estētisko sistēmu, bet tiecas galvanizēt atsevišķus tās elementus.

DŽILINDŽERS NR. 1- LIEPĀJAS TEĀTRĪ

Nākas konstatēt, ka pēdējos gados eksistē divi Džilindžeri – viens mājās, Dailies teātrī, otrs ciemos – Liepājas teātrī, ar kuru režisora radošā regulārā sadarbība aizsākās 2006. gadā, iestudējot Terensa Retigana *Dāmu bez kamēlijām*.

Liepājas teātrī Džilindžers atrod jaunus, auglīgus ceļus savā režisora darbā. Tie sazarojas divos virzienos. Pirmkārt, tiek iestudētas vairākas izrādes, kuru estētiskā dažādās proporcijās savienoti naturālisma un ekspresionisma elementi: Germana Grekova *Hanana* (2010), Karla Šenhera *Ragana* (2011), Bertoldta Brehta *Sasodītais sarkanais mēness* (*Bungas naktī*, 2013). Dzimumu karš un metafiziski traktēta seksualitāte, psihiska atpūlība un slimība, nabadzības atbaidošā seja, sociālas kataklizmas (karš), noziegums – tās ir jaunas tēmas Džilindžera daiļradē, kuras pie tam tiek spēlētas nevis psiholoģiskā realisma, bet groteskas

tehnika, dažkārt izvēršoties plašām traģigrotiskām ainām – vienlaikus šausmiņošanām un komiskām. Nekā citādi kā vien par šedevru nevar dēvēt *Hanau* – lokalizētu dramaturģisko materiālu, kas vēsta par bezizejas situāciju kādā nabadzīgā mazpilsētas ģimenē, kur māti terorizē abi dēli, no kuriem viens ir psihiski slims, bet otrs – atgriezies no ieslodzījuma.

Džilindžers pirmais Latvijā arī iestudē Bertoldta Brehta agrīno lugu *Bungas naktī*, kas tiek izrādīta ar nosaukumu *Sasodītais sarkanais mēness*. Bāliķes ģimēni, kas vēlas izdevīgi izprecināt meitu bagātajam rūpniekam Murkam, neinteresējoties par viņas jūtām, režisors interpretē tipiskā ekspresionisma stilā. Dīvains, ekstatisks grimis (bālas sejas, ap acīm melni loki, sarkanas lūpas, ekscentriskas sasukas), nereālistiska, drudžaini marionetiska kustību partitūra. Teicami šai stilā jūtas Inese Kučinska, kas atveido māti: viņa šķietami iejūtīgi runā ar meitu, nemitīgi smaida, taču īstenībā atrodas it kā kādā citā, alkohola radītā, pasaulē. Tā viņa glābjas no vides agresivitātes, pūlas saglabāt pašcieņas drupatas apstākļos, kuros vīrs to nemitīgi apsauc un pazemo. Gluži kā no ekspresionisma filmām uz skatuvi pārceļojusi Anete Berķe Annas lomā – viņa staigā, galvu bailīgi ierāvusi plecos, kustības ir trauksmainas, intonācijas – saraustītas, skatieni paūž bailes un šausmas. Viņa atrodas uz ārprāta robežas, kas ir ekspresionistu iecienītais ekstatiskais stāvoklis: Anna gaida no Murka bērnu, baidās tam atteikt, lai arī joprojām mil frontē pazudušo līgavaini Andreāsu Kragleru, kura lomu Egons Dombrovskis spēlē psiholoģiskā reālasma koordinātēs ar viegliem naturālistiska akcentiem: bomzisks apģērbs, nemazgāti mati, bada sajūta tiek remdēta, ar rokām no bļodas ķerot ēdienu. Pretstatot bagātās un pašapmierinātās aizmugures žurkas karā visu zaudējušajam frontniekam, ieskanas arī mūsdienu Latvijas sabiedrībā aktuālā tēma par to, ka revolūcijas (karus) izcīna vieni, bet uzvaras augļus ievāc un bauda pavisam citi.

Nesaprotamu iemeslu dēļ šo problemātiku un stilu Dailes teātrī Džilindžers neaktualizē, kaut arī tieši te varētu būt viņa niša, jo to nav aizņēmis neviens cits Latvijas režisors. Ja nu fragmentāri Regnārs Vaivars, kurš tieši Dailes teātrī inscenēja *Apģlabājiem mani zem grīdas*, kas attāli (gan tēmas, gan stila ziņā) korrespondē ar *Hanau*.

Liepājas teātrī Džilindžeram izveidojas auglīga sadarbība ar Inesi Kučinsku un Egonu Dombrovski – aktieri izrādēs burtiski aplaukst, piedzīvo augstāko kāpumu savās mākslinieku biogrāfijās. Tāpat režisors radošam darbam spēj mobilizēt Liepājas teātra jaunus aktierus, piemēram, iestudējot mūziklu *Pūt, vējiņ!* (2011), kam libretu pēc Raiņa lugas uzraksta Evita Mamaja un Jānis Elsbergs, bet mūziku sacer komponists Kārlis Lācis. Kaut arī agrāk Džilindžers iestudējis

mūziklus (*Drakula. Svešās asinis*) un rokopēras (Andra Vilcāna, Dž. Dž. Džilindžera *Fausts. Deus ex machina*), *Pūt, vējiņ!*, kas kritikā tika nosaukts pat par meistardarbu, izceļas ar jaunu kvalitāti. Tādējādi Liepājas teātrī iestudētais mūzikls kļūst par Džilindžera otru jauno ceļu pēckaligulas periodā. Pirmkārt, kopā ar horeogrāfi Ingu Krasovsku iestudētās masu ainas, kuru struktūru veido ritmiski kustību uzplūdi un atplūdi, neilustrē darbību, bet «pumpē» zālē enerģiju. Otrkārt, režisors, smalkjūtīgi iedziļinoties, atrod uzmanības un sapratnes vērtus argumentus ne tikai galveno varoņu, bet arī otrā plāna tēlu rīcībā, tādējādi piešķirot uzvedumam gluži vai antīkās traģēdijas dimensijas. Mīlestības laimi vienādā mērā alkst Baiba un Uldis, Zane un Gatiņš. Un visiem viņiem vienādā mērā uz to ir tiesības. Liktenis, ne cilvēku sliktās īpašības, panāknieku dziesmu vērs traģēdijā. Trauslās Baibas mīlestības līnija tiek atrisināta tik sirsnīgi, pat maigi, ka to var salīdzināt ar tikai vēl vienu sievietes tēlu visā Džilindžera daiļradē – Jūliju Tankreda Dorsta *Fernando Krapa vēstules Jūlijai* (1999).

DŽILINDŽERS NR. 2 – DAILES TEĀTRĪ

Dailes teātrī Džilindžera darbs pēdējos gados sazarojies trīs galvenajos virzienos. Pirmkārt, viņš regulāri iestudē komēdijas. Un taisnīgi uzskata, ka šai ziņā viņam nav konkurentu, kas varētu labāk, jo jūtas Lielajai zālei piešāvies. Izrādes ir labi apmeklētas, kaut gan to kvalitāte ir mainīga. Džilindžers izvēlas tikai situāciju komēdijas. Agrākos gados viņš tās mēdza apgrūtināt ar saturu jeb dramati-zēt, autora dotajās situācijās un tēlu attiecībās ieviešot bieži vien pašsacerētus, negaidītus apstākļus, kas iepriekšparedzamo sižetu pagrieza negaidītā virzienā, lika smieklīgiem aplūst un ieraudzīt dzīves paradoksālo dabu. Tas bija aktuā-

ja režisors ir precīzi izstrādājis doto apstākļu sistēmu, uz kuru tad atliek precīzi un negaidīti reaģēt. Cits jautājums, vai minētie aktieri, gadiem ilgi nesaņemot nopietnus uzdevumus nopietnā reper-tuārā, neapstājas savā attīstībā, vai viņu talants pilnā mērā spēj realizēt savu radošo kapacitāti. Tas, ka izrāde spēj raisīt smieklus, protams, nav maz, jo labi iestudēt komēdiju, pieļauju, ir grūtāk nekā drāmu. Tomēr tas nav viss, ko no teātra var un drīkst gaidīt. Personiski es noteikti smējos izrādē Fransisa Vēbera *Ļaujiet izšaut!* (2012), noteikti nesmējos Kena Ludviga *Primadonnās* (2011). Un tad ir divi Džilindžera komēdiju uzvedumi (Reja Kūnija, Džona Čepmena *Ar vīru nav viegli* un R. Kūnija *Ja mana sieva uzzinās...*), kas manā atmiņā tā saplūduši, ka nespēju tos atšķirt (abos darbība, kā šķiet, notika viesnīcā, kur ienākšanai/iziešanai biežāk nekā istabas durvis tika lietots logs vai pat skapis), bet skaidri zīnu, ka viens patika ļoti, bet otrs – tikai atsevišķās vietās. Tādas, lūk, atmiņas.

2013. gada rudenī Džilindžera iestudētā Nila Labuta komēdija *Šeipings*, manuprāt, pieder pie tiem darbiem, kuros režisors atkal mēģinājis iekodēt kādu viņam aktuālu problēmu. Tas pasaka par režisora pašreizējo pašsajūtu mākslā pat vairāk nekā citi, veiksmīgāki skatuves darbi. Vērojot drūmi klusējošo zāli (kaut arī aktieri cenšas ko spēj), gribas secināt – nekāda virsuzdevuma šoreiz nav. Taču mērķis izrādei, respektīvi, režisoram ir. Diskusijas objekts ir māksla. Konkrētāk – teātris. Apspriestas, respektīvi, apironizētas tiek veselās trīs tēmas. Pirmkārt, neauglīga, baudu sniegt nespējīga māksla. (Izrādes varone Eva baltai kaila virieša skulptūrai ar zelta krāsas flakonīņu iekrāso fallu.) Otrkārt, kolēģu – citu režisoru izmantotie paņēmieni: aktieri atsēžas uz zelta krāsas apsmērētām autoriepu kaudzēm (citētas Kirila Serebrenņikova

DŽILINDŽERS REGULĀRI IESTUDĒ KOMĒDIJAS UN TAISNĪGI UZSKATA, KA ŠAI ZIŅĀ VIŅAM NAV KONKURENTU

li, piemēram, tādās izrādēs kā Somerseta Moema *Penelope un Diks* (2004), P. Rozenfelda *Lodes pār Brodveju* (2008). Pēdējā laikā Džilindžers iecienījis neslēptus zviedzangabalus – ar kādu nebūt saturu nenoslogotus smieklu ražotājus, kas labas izdošanās gadījumā skatītājam sola teātrī labi pavadītu vakaru. Izdošanos garantē aktieri ar labu humora izjūtu, īpaši Intars Rešetins, Lauris Subatnieks, Valdis Liepiņš, Dainis Gaidelis, Artis Robežnieks, Gints Andžāns, arī Jurijs Djakonovs, kuri pašizliedzīgi uz saviem pleciem iznes šos gadījumus,

Mirušās dvēseles), dubultotās Dženijas lomas izpildītājas savā starpā strīdas mākslīgā, neeksistējošā valodā (atsaukšanās uz Vladislava Nastavševa *Vecenī*). Šiem objektiem velītā ironija ir labsirdīga, kaut arī lielākā daļa zālē sēdošo to neuztver, jo, dabiski, nav kursā par visu Latvijas teātros notiekošo. Trešais ironijas objekts liek saspringt. Video kadros redzama objektu instalācija; reproducētas pasauleslavenās performanču mākslinieces Marinas Abramovičas atziņas: Mākslai jābūt vieglai. Mākslai jābūt skaistai. Mākslai jāpatērē mākslinieks tā,



Izrādē *Pūt, vējiņ!* trauslās Baibas (Everita Pjata) mīlestības līnija tiek atrisināta tik sirsnīgi, pat maigi. Uldis – Edgars Pujāts.
Foto – Ziedonis Safronovs

ka nekas pāri nepaliek. Māksliniekam ir pienākums būt laimīgam. Un laicīgi paziņot par savām bērēm. Kaut arī mani M. Abramovičas anatomiskās performances drīzāk atgrūž, nevis piesaista, šķiet, runāts/rādīts/apspriests tiek ne tikai un ne tik daudz Abramovičas fenomēns, cik performanču un instalāciju māksla kā tāda, kuru režisors apriori nepieņem, jo uzskata par pseidomākslu, pat ākstīšanos. Lūk, tam nav iespējams piekrist. Ne tikai tāpēc, ka performances un instalācijas 21. gadsimtā arvien biežāk kļūst par dramatiskā teātrī iesaistītiem elementiem – ne tikai monumentālu formu drupināšanas interesēs vai lai īstenotu interaktīvu sadarbību ar skatītāju, bet arī lai izteiktu cilvēka tēla aizvien lielāku mehanizēšanos, pielīdzināšanos nedzīviem objektiem, ar kuriem, nevis kuri paši veic darbības. Bet tāpēc, ka tādējādi Džilindžers noraida tādas mākslas formas, kuras, iespējams, vienkārši nepazīst pietiekami labi, lai saskatītu tajās ietvertās auglīgās potences.

Šeipingā režisors neņem vērā, ka ironija strādā tad, ja tai pakļautais objekts skatītāju apziņā asociējas ar kādu konkrētu nozīmi, kuru apvēršot, rodas komisms. Par vienu no ironijas objektiem režisors izvēlas... pats sevi. Gints Andžāns iznes avanscēnā lielu trafaretu, kura vienā pusē Džilindžera portrets pilnā augumā ar milzīgu piezīmētu fallu, otrā pusē – dolāra zīme. Aktierim uz kreklīņa uzraksts *Džilindžer, atkāpies!* (Acīmre-

dzot tā ir atsaukšanās uz dažu t. s. intelektuāļu prasību atkāpties kultūras ministrei Ž. Jaunzemei-Grendei, kas tika reproducēta arī uz apģērba.) Zālē smieklī neskan, valda drīzāk viegls apjukums. Nevaru viennozīmīgi pateikt, kāds bija šis režisora sacerētās performances mērķis. Varu pateikt, ko nepārprotami pauž teātra lietotās zīmes: Džilindžers ir vecis ar pautiem, kurš ar saviem iestudējumiem veiksmīgi pelna (sev? teātrim?) naudu, par spīti tam, ka kritiķi apšaubā viņa mākslu. Bet tie ir šauri, pieteātra aprindu joki, ko plašāka sabiedrība vienkārši nezina, jo tai dziļi vienalga, kurš iestudējis izrādi. Bez tam – tas ir nevis sabiedrības vai kritikas viedoklis par Džilindžeru, bet viņa paša maldīgs priekšstats par citu viedokli attiecībā uz sevi.

Otra – jauna – līnija Džilindžera jaunradē Dailes teātrī pēdējos gados saistās ar t. s. lielās klasikas iestudēšanu. Viņš, tāpat kā savulaik Eduards Smilģis, izvēlas Dailes repertuāram Frīdriha Šillera *Mariju Stjuarti* (2010) un Viljama Šekspīra *Romeo un Džuljetu* (2012). Te varbūt vietā pateikt, ka 2013. gadā Džilindžers tiek apbalvots ar Eduarda Smilģa balvu.

Daži konservatīvi teātra piekritēji par *Mariju Stjuarti* priecējās – lūk, Džilindžers kļuvis prātīgs, iestudējis tieši tā, kā uzrakstīts. (Jāsaprot, bez pārveidojumiem, bez kādas sev svarīgas, uzsvērtas domas.) It kā tas 21. gadsimta teātrī būtu iespējams! Personiski mani izrāde pārsteidza ar kādu Džilindžeram nekad

agrāk nebijušu pompozitāti, ārēju dekoratīvismu un pat didaktiku par to, ka nogalināt ir slikti. Tāds pats dekoratīvisms (kaut vai imitētās zobenu cīņas) bija raksturīgs arī *Romeo un Džuljetai*, izrādei, kura radīja neizpratni blakus citiem apskatītājiem arī ar to, ka starp skumjā stāsta galvenajiem varoņiem nav jūtu, vien skaisti vārdi par mīlestību. Kad visi bija pēc sirds patikas izrunājušies un izrakstījušies, režisors kādā intervijā pauda, ka izrāde iestudēta, nevis lai parādītu Romeo un Džuljetas mīlestību, bet lai atklātu, ka mīlestības nebija. Jo mīlestība reālajā dzīvē nevar rasties no viena skatiena, kā to tēlo Šekspīrs. Ja tā, tad rodas jautājums, uz kuru nevaru atbildēt: kas, noliedzot mīlestības iespējamību, šādā gadījumā tiek iegūts? Un vismaz divi secinājumi: pirmkārt, režisoram savu domu nebija izdevies nolasāmi paust, otrkārt, V. Šekspīrs nav 19. gadsimta beigās dzimušā psiholoģiskā reālisma pārstāvis, viņš citādi pauž varoņu jūtas, kuru atklāsmē runātajam vārdam ir mums vairs pat nesaprotami liela nozīme, kas, protams, neizslēdz iespēju Šekspīru atklāt arī ar čehovisko, freidisko, sartrisko, betetisko metodi, ko tik lieliski demonstrē Jans Kots savā joprojām Šekspīra izpratnei aktuālajā apcerējumā *Šekspīrs – mūsu laikabiedrs*. Ar jebkuru no šīm metodēm izlobot un izspēlēt to, kas zem vārdiem paslēpts.

Trešā Džilindžera līnija Dailes teātrī – mūzikli. Megauzvedums *Oņegins*



Anete Berķe Annas lomā staigā, galvu ierāvusi plecos, kustības ir trauksmainas, intonācijas – saraustītas. Viņa atrodas uz ārprāta robežas, kas ir ekspresionistu iecienītais ekstātiskais stāvoklis. *Sasodītais sarkanais mēness*. Foto – Ziedonis Safronovs

(2013) tapis sadarbībā ar to pašu radošo brigādi, kas sacerēja *Pūt, vējiņi!* – E. Marmaju, J. Elsbergu, K. Lāci. Taču grandiozo – vairāk nekā 30 dalībnieki – iestudējumu, ko netīši pompozu dara pārmērīgi skaļi ierakstītā, pat apdullinošā mūzika iebojā vairāki vecā Džilindžera gājieni, kas *Pūt, vējiņi!* inscenējumā šķita pazuduši uz neatgriešanos. Galvenā problēma saistās ar ironijas lietojumu. Un šai problēmai ir vairāki aspekti. Pirmkārt, režisors mēģina savienot vēstījumu plašām, teātrī maz iesvaidītām masām ar vēstījumu savējiem. Uzvedums ir būvēts tā, lai pirmie uz skatuves notiekošo uzvertu nopietni, bet otrie – lai noķertu ironisko traktējumu. Par to vēsta arī atsauksmes sociālajos tīklos, kas kardināli kontrastē ar kritiķu recenzijām. Vai tā ir apzināta iecere, vai nejauša sagādīšanās, grūti spriest. Man šāda pieeja šķiet divkosīga. Kaut gan – neviens neviens taču nav aizlēdzis kļūt par erudītu teātra mākslā, tostarp Džilindžera režisoriskā rokraksta atšifrēšanā.

Varbūt šāds iespaids radās tādēļ, ka pirmizrādē ne visi galveno lomu tēlotāji harmoniski spēja savienot savā tēlojumā ironiju un nopietnību, kā tas perfekti izdevās, piemēram, Ilzei-Ķuzulei Skrastiņai (Olga), Artim Robežniekam (Lenskis), Ievai Segļiņai (Tatjana), piešķirot tēliem apjomīgumu. Toties totālai parodijai tika pakļauts Oņegins, neskatot šajā tēlā neko cilvēcīgas līdzjūtības vērtu. Tāpat Oņeginu traktēja arī A. Hermanis savā, dažus mēnešus iepriekš

parādītajā viscaur ironiskajā izrādē *Oņegins. Komentāri*. Neviens no gadījumiem nesaprotu šādas pieejas cēloņus, jo risinājumam trūkst auglīguma. Puškinam Oņegins tomēr ir ne tikai tukšs un bezsirdīgs dendijs, bet arī būtne, kas mīlestības ietekmē kļūst par cilvēku. Kaut arī tas notiek pārāk vēlu. JRT Kaspars Znotiņš šai lomā uzzīmēja elegantu karikatūru, kurai piemita pašvērtīgs artistiskums. Diemžēl Artūram Skrastiņam sekmējās mazāk, varbūt tika izraudzīta nepareiza tēlojuma stratēģija: Oņeginu

negaidīti kļuva arī daudzu klausītāju iemīļotā estrādes dziedātāja Intara Busuļa uzaicināšana Puškina lomā. I. Busulim trūkst ne tikai aktiera iemaņu, bet arī harizmas, ja viņš uz skatuves mēģina kaut ko tēlot, nevis tikai dziedāt. Tāpēc viņa rādītais Puškina tēls primāri radīja neveiklības sajūtu. Kad Oņegina ievainots uz nāvi, Busulis paslienas uz elkoņa, lai nodziedātu K. Lāča komponēto *Pieminekli*, tas skan un izskatās... Itin nemaz nejautrina iecerētā parodija par operas estētiku, kurā mirstoši varoņi iz-

IZSEKOJOT VIŅA VEIKUMAM, PAT PĀRSTEIDZ, KĀ REŽISORA DARBS IR TIK PROGRAMMATISKS, RACIONĀLI STRUKTURĒTS.

kā savtīgu egoistu, kurš nevis ir, bet tikai tēlo romantisku varoņi, aktieris atveidoja, izmantojot degenerēta romantiskā teātra štampus (izteiksmīgas, pārspīlēti izkāpinātas pozas un žesti, neesošu jūtu «pumpēšana», liktenīgas intonācijas), daži skatītāji pat sprieda, ka tas esot parodisks sveiciens Dailes teātra aizgājušo romantisko laiku premjeru tēlošanas veidam. Taču, pietrūkstot atsvešinātības distancei starp tēlu un aktieri, sāka šķist, ka tā ir aktiera nopietnība, citiem vārdiem, ka viņš spēlē slikti. Par problēmu

pilda garum garas ārijas.

Formāli ar Džilindžera māksliniecisko darbību Dailes teātrī tāpat viss šķiet esam kārtībā – komēdijas, mūzikli, lielā klasika; peļņa un māksla. Izsekojot viņa veikumam, pat pārsteidz, ka režisora darbs ir tik programmatisks, racionāli strukturēts. Iebilst it kā nebūtu pamata. Tomēr. Pretēji Liepājas teātra aizvadīto sezonu ierosinošajām un novatoriskajām veiksēm, Džilindžers Rīgā ir pavisam cits stāsts. Varbūt – jaunas rindkopas sākumā. ■

VAJADZĒJA VISU IZSTĀSTĪT MAMMAI

Bērni vērtē divus «Sarkangalvītes» iestudējumus

T

rīs jaunieši – Katrīna Puķe (11 gadi), Rute Ērgle (9 gadi) un Eduards Zilberts (6 gadi)

2. un 3. novembrī *Teātra Vēstneša* uzdevumā devās noskatīties divas skatuves versijas par meiteni ar sarkano cepurīti – Leļļu teātrī (režisors Valters Silis) un Nacionālajā teātrī (režisors Elmārs Seņkovs). Iespaidi visiem trim nedaudz atšķiras, bet, tā kā izvēlētajiem ekspertiem ir diezgan paliela izrāžu skatīšanās pieredze, kopumā izdarītie secinājumi ir līdzīgi. Turklāt jāņem vērā, ka daži vērtējumi ir lielas aizkulišu pieredzes iespaidoti, taču, mēģinot saglabāt izteiksmes stilu, te atspoguļoti tiešās izrāžu auditorijas iespaidi. Tās auditorijas, kas, cerams, kļūs par pastāvīgiem teātra gājējiem un tad jau varēs spriest par teksta kvalitāti un aktierdarbu, atšķirs pašmērķīgo no mērķtiecīgā, pamanīs loģikas trūkumu, kas aizstāts ar «galvenais, lai citādāk», un mācēs aprakstīt teātra brīnišķo dabu. Šobrīd svarīgākie secinājumi ir par to, cik interesanti, pamācoši, saprotami vai garlaicīgi ir bijis skatīties divas šī gada versijas pasakai *Sarkangalvīte un vilks*.

«Stāsts jau visiem zināms, un katrs to rāda savādāk (gan filmā, gan teātrī), un pilnīgi klasisku stāstu nekur neredzēs», secina Katrīna. To droši vien zina arī izrādes veidotāji, brīnišķīgi jauni cilvēki ar dažu gadu pieredzi teātrī, un, ie-

spējams, tāpēc mēģina veidot pavisam citu, no brāļiem Grimmim patapinātu, bet no jebkādiem, iespējams, iesūnojošiem priekšstatiem kardināli atšķirīgu teksta versiju par Sarkangalvīti. Leļļu teātrī – režisors Valters Silis, dramaturgs Jānis Balodis, scenogrāfs Uģis Bērziņš, komponists Edgars Raginskis. Nacionālajā teātrī – režisors Elmārs Seņkovs, dramaturģe Rasa Bugavičute,

teikumiem. Krista Dzudzilo radījusi pūkainus tērpus ar maskām, kuras nenosedz aktiera seju pilnībā, bet ir ļoti uzrunājošas un precīzas. Droši vien, ka viņu daļā ir arī perfektās programmiņas ar dziesmu vārdiem un uzdevumiem, kas aizrāva mazos skatītājus, jo tie skraidīja pa teātra foajē un vāca zīmogus, pelnot šokolādīti.

Rute Ērgle: Nacionālajā teātrī man

MAN BIJA GARLAICĪGI TAJĀS VIETĀS, KUR UZ SKATUVES UZNĀCA ZVIRBUĻU ORĶESTRIS

scenogrāfs Reinis Dzudzilo, kostīmu māksliniece Krista Dzudzilo, mūzika, dziesmu teksti – Edgars Mākens, gaismu mākslinieks Oskars Pauliņš.

PAR VIZUĀLO

Skaidrs, ka pirmais iespaidīgais abos gadījumos ir izrādes vizuālais ietērps. Leļļu teātrī tā ir strikti nodalīta pelēki sarkana Uga Bērziņa veidota pasaule. Nacionālajā – Elmāra Seņkova pastāvīgā domubiedra Reiņa Dzudzilo radītā patiesi iespaidīgā konstrukcija, kura ceļas, grimst, ir asprātīga ar ielu nosaukumiem un mazdrusiņ dominē pār režijas no-

labāk patika vizuālais noformējums nekā Leļļu teātrī, jo Nacionālajā teātrī viss izskatījās dzīvāk. Nacionālajā teātrī man patika visi tērpi, bet man pietrūka Sarkangalvītes sarkanās cepurītes. Man ļoti patika mūzika abu teātru iestudējumos. Tāpēc, ka brīžam bailīga.

Leļļu teātrī man patika, kā pasaule klausīja Vecmāmiņai, kad viņa teica: «Pasaule, griezies, pasaule, mainies, pelēkais – prom, krāsainais – šurp!»

Katrīna Puķe: No sākuma Sarkangalvīte Leļļu teātrī ganīja cūkas. Tas notika senatnē. Viņai bija jāiziet cauri mežam, lai izpildītu uzdevumu, un tad



«Man visvairāk patika, kā spēlē Sarkangalvīte (Audra Pētersone), jo viņa bija ļoti dzīvespriecīga un neatlaidīga,» saka Rute.
Foto – Vadims Straume

viņa būs pieaugusi. Vilks viņu tur ļoti vilināja nokāpt no taciņas. Mednieks bija tik briesmīgs, ka visi no viņa baidījās.

Eduards Zilberts: Man patika vizuālais Nacionālajā teātrī, bet man liekas, ka vajadzēja tiem zvēriem atstāt maskās caurumus tikai acu vietā, lai būtu kā īstas maskas. Tā kā zvirbuļiem.

K.: Vizuālais noformējums Leļļu teātra izrādē bija pats labākais. Man patika, kā no pelēkiem toņiem pēkšņi pārgāja uz krāsainiem. Bija jocīgi, ka vienā brīdī, kad Sarkangalvīte iziet no mājas, atkal viss paliek pelēks. Nacionālajā teātrī bija interesanti, kā uz vienas mājas bija uzbūvēta otra.

Man likās ļoti jocīgi, ka Sarkangalvītei nebija sarkanās cepurītes. Man tas līdz ar to neasociējās ar Sarkangalvīti.

E.: Bišķi dīvaini bija, ka nebija cepurītes.

K.: Man Nacionālajā teātrī visvairāk patika, kā izskatījās Vilka vēderā.

E.: Man patika, kā mainījās ielu nosaukumi – no Vecmāmiņas ielas uz Vilk-māmiņas ielu. Arī Vēdera iela.

K.: Jocīgi, ka vēders bija liels kā māja, bet tas bija skaisti. No sākuma nevarēja saprast, kāpēc Vēdera iela. Bet šai izrādē var saprast, ka viss ir iespējams.

R.: Es no sākuma domāju, ka tā ir Zaķa māja.

PAR MŪZIKU

R.: Man patika vislabāk šūpuļdziesma.

K.: Man – Vilka izsalkuma dziesma. Man bija žēl, ka nebija fināla dziesmai vārdi programiņā.

E.: Man – Meža parlamenta un Vilka izsalkuma dziesma.

PAR TĒLIEM

E.: Ķirzaka (Rihards Bargais), Bebrs (Uldis Anže) un Ods (Kristians Kareljns) Vispār no aktieriem man visvairāk patik

PAR GARLAICĪBU

R.: Man bija mazliet garlaicīgi, kad parādījās Meža parlaments. Man nepatika, ka Meža parlaments bija tāds, kas domāja tikai par sevi un gribēja atstāt Sarkangalvīti, lai Vilks apēd viņu, nevis Meža parlamentu. Nacionālajā teātrī man patika, ka Sarkangalvīte neļāva nošaut Vilku. Man liekas, ka bērnu izrādēs vispār nevajag šaut.

K.: Izrādē Nacionālajā teātrī man atmiņā palika Meža parlaments, jo tas

KĀPĒC LEĻĻU TEĀTRĪ BIJA DIVI VILKI? TĀDĪSTI VAIRS NEVAR SAPRAST SIŽETU

Ainārs Ančevskis, ne jau tikai šajā izrādē, bet vispār.

K.: Man – Zaķis (Ainārs Ančevskis). Ķirzaka arī.

R.: Man visvairāk patika Bebrs. Man patika, kā spēlē Sarkangalvīte (Marija Linarte) un Vilks. Man kā aktieris ļoti patīk Gundars Grasbergs. Leļļu teātrī man visvairāk patika, kā spēlē Sarkangalvīte (Audra Pētersone), jo viņa bija ļoti dzīvespriecīga un neatlaidīga.

man likās ne visai interesants. Man bija garlaicīgi tajās vietās, kur uz skatuves uznāca zvirbuļu orķestris.

E.: Man bija garlaicīgi, kad gāja zvirbulis ar bungām, jo viņš ļoti lēni gāja.

PAR PUBLIKAS IESAISTĪŠANU UN UZVEŠANOS

E.: Man liekas, ka nevajag iesaistīt publiku. Ja nu vienīgi kā bija *Vējš vītolos* (Valmieras teātrī), kad Krupis prasīja, kā



«Vispār no aktieriem man visvairāk patīk Ainārs Ančevskis (Zaķis), ne jau tikai šajā izrādē, bet vispār,» saka Eduards.
Foto – Gunārs Janaitis

iedarbināt motociklu.

K.: Man liekas, ka mazākajiem tas ir tieši foršāk, jo, kad paliek garlaicīgi, tad viņiem ir jāpieslēdzas, tas ir interesantāk. Kad es biju mazāka, man bija ļoti interesanti, kad man ko jautāja.

R.: Man liekas, ka tas būtu interesanti, bet jāskatās, lai nav par skaļu. Lai vecākiem cilvēkiem nav par skaļu, ja nu viņi ir atnākuši uz teātri.

K.: Mums šodien aiz muguras sēdēja kāds vīrietis, kas ļoti nepieklājīgi izrādes laikā ēda konfektes.

E.: Izrādes laikā nedrīkst ēst, jo kino jau arī nevar iet ar visādiem saldumiem.

K.: Man likās, ka maziem bērniem varētu būt bail no lielajām galvām. Man bija blakus pavisam maziņš bērniņš, kam bija bail no visa. Pārējiem nebija bail. Man vienkārši nepatīk, ka bērnu izrādēs visi runā. Jābūt droši vien tādai izrādei, kas aizrauj bērnus, un tāpēc ir jārunājas ar viņiem.

E.: Man likās visinteresantāk, ka bija starpbrīdī jāmeklē programiņā norādītie dzīvnieki. Es atradu visus sešus dzīvniekus. Vanagu, pūci, āpsi, lapsu, bebru, mežacūku.

R.: Zaķis domāja tikai par sevi. Tie likumi bija interesanti un smieklīgi, kas bija programiņā.

K.: Tie bija ļoti interesanti. Un vēl bija smieklīgi, kā Vecmāmiņa sauca Vilku mīļvārdiņos.

E.: Jā, par sviestpupiņu!

PAR LĪDZI JUŠANU

E.: Es jutu līdzīgu Vilkam, kad viņu gribeja nošaut.

K.: Man likās galīgi garām, ka Vilkam nebija nekas par to, ka viņš bija apēdis vecmāmiņu un Sarkangalvīti. Īstajā pasakā viņam taču ielika akmeņus.

R.: Man bija žēl, kad apēda Vecmāmiņu.

K.: Viņa gan to nepārdzīvoja. Tas bija jocīgi. Es jutu līdzīgu Sarkangalvītei, kad viņa stāvēja viena mežā un nāca tas Vilks. Tas bija baisi.

E.: Man bija jocīgi, ka viņi nebija Vilka zarnās, bet nokļuva pie sirds, tur taču nenonāk ēdiens.

R.: Man bija bailīgi, kad Sarkangalvītei sasēja rokas un atstāja mežā.

E.: Sasēja rokas un kājas Sarkangalvītei tas Titars, lai Vilks varētu viņu apēst.

K.: Bet tie taču tad ir slikti draugi.

PAR JAUTĀJUMIEM

K.: Kāpēc Nacionālajā teātrī Medniekam ir pistole, nevis bise? Un kāpēc jāšauj ar to? Bērniņš, kas pirmoreiz ir teātrī, nedomāju, ka viņam vēl gribēsies iet uz teātri.

Vai tiešām Vilkam ir tik ļauni jāmelo un pēc tam jānorij Vecmāmiņa un mazmeita? Kāpēc viņam nekas par to nebija? Vismaz akmeņus vēderā varēja viņam ielikt. Nu labi, viņu beigās patrieca.

R.: Kāpēc Leļļu teātrī bija divi Vilki? Tad īsti vairs nevar saprast sižetu. Tas bija pilnīgi kaut kas cits. Tur jau likās, ka viss kārtībā, Vilkam vēderā akmeņi, un beidzas. Bet nē, nāk vēl viens Vilks. Vilka brālis. Esmu pieradusi, ka šajā pasakā ir tikai viens vilks.

E.: Man likās jocīgi, ka Vilkam nepārdūra vēderu, kā tad viņi tika tur iekšā? Es cerēju, ka viņas nav apēstas. Tas nekas, ka sarkani aizkari bija.

PAR PAŠU GALVENO

E.: Es sapratu no šīs izrādes, ka jābūt draudzīgiem un nevar draugus pamest nelaimē.

K.: Nevajag uzticēties svešiniekiem un nedrīkst pamest draugus nelaimē, jo Meža parlamenta biedrus no sākuma vienoja bailīgums, nevis draudzība.

R.: Man liekas, ka Leļļu teātra Sarkangalvītei vajadzēja izstāstīt savai mammai par notikušo, jo tieši mamma ir tā, kurai var uzticēties. Es pati esmu ļoti pļāpīga, un es redzēju, pie kā var nonākt, kad pārāk atklāti runā ar svešiniekiem. Mūsdienās bērniem tas ir jāatgādina, un tas ir ļoti labi, ka to dara no teātra skatuves. ■

Sarunu klausījās

EVITA SNIEDZE

MŪZIKAS DAUDZVEIDĪGĀS LOMAS

Jaunākās muzikālās izrādes Latvijas teātros

DAIGA MAZVĒRSĪTE

K

ad atkal pienāks Latvijā tie laiki, kad no jaunas dziesmuspēles vai mūzikla prom varēsīm doties, dungojot prātā iesēdusos melodiju, un nākamajā vakarā to jau skandēs krogā, kā kādreiz Hercoga dziesmiņu pēc Verdi *Rigoletto* pirmizrādes 1851. gadā? Šis jautājums rodas, domās pārcilājot šī gada muzikālā teātra jaundarbus, jo to tēmas iegulstas atmiņā tikai pēc vairākkārtējas to noklausīšanās. Tiesa, no jauna radītu opusu bijis pamaz, tāpēc jo interesantāk ir pētīt mūzikas lomu vairākos citos iestudējumos, kur režisori skaņdarbus izmantojuši kā anekdoti, noskaņu pastipriņošu krāsu vai sižeta līniju.

DZIEDĀT KĀ PĒDĒJOREIZ

Taču Liepājas teātra iestudējums *Piafa* nav attiecināms ne uz pirmo, ne otro grupu – tas slejas savrup kā bāka ar neticami apdāvināto jauno aktrisi Agnesi Jēkabsoni titullomā, un pamatoti viņa jau izpelnījies viennozīmīgu kritikas atziņu.

Izrāde *Piafa* nosaukta par «muzikālu dzīvesstāstu», tādējādi izvairoties no birkas – mūzikls, kaut gan droši varētu uz to pretendēt, jo izrāde atbilst žanra likumsakarībām. Ir dziesmas, dejas, ansambļi, daudzveidīgs noskaņu un raksturu spektrs, izkārtots noslēgtu numuru ķēdē, kuras uzdevums ir – atainot ne-

parastās, ikoniskās franču dziedātājas dzīvesstāstu. Tikai strādājot pie lugas, režisore Laura Groza-Ķibere pamanīja, ka šogad atzīmējama leģendārās franču dziedātājas nāves 50. gadskārta, taču šāda sakritība uzskatāma par nejaušību. Lielākais pamudinājums ķerties pie lugas par Piafu bijusi tieši Jēkabsones personība, kam, režisores ieskatā, ir ne tikai vizuāla līdzība ar slaveno dziedātāju, bet arī izcilas vokālās dotības un neparastas darbaspējas, jo tēla radīšanā bija nepieciešams visai rūpīgs darbs pie balss izkopšanas (ped. Ieva Dreimane) un franču valodas apguve, lai maksimāli tuvu oriģinālam atdarinātu Edītei raksturīgo izrunu. Tiesa, nevarētu teikt, ka dziesmās Jēkabsons tagad akli kopē Piafas stilu. Un laikam nemaz nebūtu iespējams absolūti precīzi atdarināt ne Edītes nazālo balsi ar izteikto vibrato, ne savdabīgo artikulāciju, kur brīžam izzūd robeža starp runu un dziedājumu. Aktrises robustā poza un stūrainie žesti (ne tikai dziesmu laikā!) šķiet kā no veca Piafas video nozīmēti.

Jēkabsones uzdevums ir jo sarežģītāks tālab, ka aktrisei izrādes laikā no enerģiskas jaunietes jāpārvēršas slimību sagrauztā, vārgā veciņā, nepārkāpjot labas gaumes robežas, proti, neveidojot karikatūru par dziedātāju, un uz šādas robežas Jēkabsons brīžam balansē visai riskanti. Jā, daži izrādes skati spēj izraisīt ne tikai apbrīnu un sajūsmu, bet arī riebumu, pat šoku, kad aktrise nogāžas garšļaukus, ka blīkšķ, spējot jau pēc mir-

ķļa atdzīvoties un, it kā nekā nebūtu bijis, turpināt aktīvu darbošanos ar pilnu spēku, kaut gan, domājams, mēģinājums iegūts ne viens vien zilums. Daudz pieredzējušas arī balss saites, kam jātiek galā ar milzu slodzi, jo Jēkabsons dziesmās ieliek tikpat lielu sparū, kā savulaik Piafa, kuras lozungu bija – dziedāt tā, it kā tā būtu pēdējā reize, un viņas izešanu uz skatuves nespēja aizkavēt slimības vai mīļotā nāve.

Režisore Piafas repertuāra 10 dziesmas parādījusi it kā atrauti no vispārējās notikumu ķēdes, tās lielākoties kalpo kā Edītes grēksūdze, monologi, kontrastējot ar pārējo skatuvisko burzmu, kur Piafas dzīve tēlota visai stereotipiski – ar vīriešu mudžekli, nepārtrauktiem mīlas sakariem un citām kaislībām un postošām atkarībām. Krāsas tiek sabiezinātas raksturīgi mūzikliem, kur pārsvarā sižeti veidoti spilgtiem triepieniem, un franču dziedātājas mūžs tam ir pateicīgs materiāls.

Pemas Džemsas luga it kā nepretendē uz precīzu vēsturisko patiesību, te ir kaudzēm izdomātu situāciju, taču palastuves oreols ap dziedātājas galvu neizzūd visa vakara garumā. Tas – ikdienas dzīves situāciju izspēlēs, savukārt vokālajos numuros Jēkabsons Piafa uzrunā providenci, padarot dziesmas par turpinājumu pirms tām paustajām aktrises lūgšanām Svētajai Terēzei (kādu, starp citu, lugas materiālā nemaz nav – tās izdomājušas galvenās lomas tēlotāja kopā ar režisori) un tādējādi akcentējot mūzi-



Agnese Jēkabsone dziesmās ieliek tikpat lielu sparū, kā savulaik Edīte Piafa, kuras lozungs bija – dziedāt tā, it kā tā būtu pēdējā reize. Foto – Mārtiņš Vilkārsis

kas dievišķā spēka nozīmi. Dziedājumi kļūst par grēku atlaišanas simbolu dzīvē un izrādē, ļaujot iegrimt sajūsmas vilnī par aktrises atdevīgo, brīžam pašaielīdzīgo priekšnesumu, pēc kura vieglāk pievērt acis uz ik pa brīdīm nopliuvošajām baltajām apakšbiksitēm, kas kalpo kā asprātīgs kiča elements. Tāpat kā «kopošanās» skati, kas brīžam iestudēti kā deja, nevis akts, tādējādi horeogrāfei Lienei Gravai izdevies ļoti veiksmīgs, oriģināls risinājums mūziklos obligātajiem deju numuriem, kas šeit nav mehānisks iespraudums, bet gan zemtekstiem uzlādēts «spridzeklis».

Sadzīviski vulgāro izrādē kompensē Kārļa Auzāna muzikālie aranžējumi akadēmiskas kameramūzikas stilā ar akustiskajiem instrumentiem (akordeons, čells, vijoles, perkusijas), un noskaņu pastiprina arī izrādē iesaistītais trio (Pārsla Šķubure, Rasa Kumsāre, Jūlija Makarina) – īstas, dzīvas vijoļu balsis, ārēji ne vienmēr nolasāmā dziedātājas dziļā cilvēciskuma un tragisma simbols. Šo tik parasto meiteņu parādīšanās ikreiz kontrastē ar konstruēto dzīvi uz skatuves, kas ir tik citāda, tik atšķirīga no mūsējās, un ne tikai ar kaislībām, bet arī tērpiem, kurus māksliniece Jolanta Rimkute (Lietuva), izmantojot melno, balto, pelēko krāsu, radījusi akadēmiski precīzus un vienlaikus cilvēciski jutekļiskus. Grūti izcelt kādu no Jēkabsones partneriem, kas visi ir lieliski, spilgti tipāži un perfekti zina un jūt, kur likt rokas, kājas un kā lietot balsi. Scenogrāfa Mārtiņa Vilkārša uzbuvētā metāla konstrukcija ar kāpnēm nav pašmērķīga augstceltne, bet tiek izskraidīta un apspēlēta, raisot skumju nopūtu, cik grūti to varētu būt pārvietot uz kādu citu teātri viesizrādes situācijā. Starp citu, šogad līdzīgs metāla tilts tika redzēts Valmieras teātra iestudētās Raiņa un Mārtiņa Brauna *Daugavas* pirmizrādē, patiesi žēl, ka tas tika atzīts par neveiksmīgu, un tā samazināta kopija slējās arī rokoperas *Lāčplēšis* 25 gadu jubilejas uzvedumos...

VECAS DZIESMAS JAUNĀS VIETĀS

Tieši šogad dziesma Latvijas teātra režisoru rokās kļuvusi par līdz šim neierastu butaforiju, ar kuru luga iegūst kādu negaidītu pavērsienu, akcentu vai arī tieši mūzika kļūst par «punktu uz i», kā tas notika JRT izrādē *Austrumvējš rietumvējš*, kur Māra Ķimele līdz ar *Nebijušu Sajūtu Restaurēšanas Darbnīcas* klasisko 1985. gada «grāvēju» *Ķīnā esmu bijis es* noslēgumā ļāva ar atvieglojumu pasmaidīt, atklājot šī iestudējuma ironisko zemtekstu, proti, lielo nāciju stereotipisko domāšanu par «citādajiem». Protams, bieži tikpat stereotipiski ir skatītāju un klausītāju muzikālie priekšstati par to, kas labs, kas slikts. Tāpēc par nosacītu bezkaunību kļūst Dž. Džilindžera izvēle Dailes teātra izrādē *Šeipings* Ginta Andžāna tēlotā varoņa aizrautīgajai deļai izmantot pašmāju grupas *Patrioti LG* dziesmu *Daugaveņa*, kas patriotiski no-

skaņotam latgalietim varētu šķist svētuma zaimošana. Protams, viss uzvedums uztverams kā parodija par augsto mākslu vai, pareizāk sakot, valdošajiem stereotipiem par to, kas saucams par augsto mākslu un kas nē. Bet pasmieties jau var par visu, atkarīgs, kādā griezumā vai «iesaiņojumā» to pasniegt. Tikmēr par kameramūziklu nosauktajā iestudējumā *Titāniks* Nacionālajā teātrī lugas autors un režisors Regnārs Vaivars virtuozī šajā acīmredzami neticamajā, tomēr itin iespējamajā stāstā iepinis citātus no vairākām latviešu populārā žanra dziesmām, kaut gan šāds apzīmējums tikai nosacīti attiecināms uz Ingus un Edītes

DZIESMA LATVIJAS TEĀTRA REŽISORU ROKĀS KĻUVUSI PAR LĪDZ ŠIM NEIERASTU BUTAFORIJU

Baušķenieku kopdarbu *Guvernante – diversante*, un šeit Vaivars citē ne tikai dziesmu kopumā, bet arī teksta motīvus, pat tēlus, kā viltus guvernantes Aijas gadījumā. *Līvu* dziesmas *Ledus zieds* piedziedājuma rindiņas izrunā galvenais varonis Edgars (Gundars Graspergs), kas ar savu mīļoto Kristīni (Madara Botmane) viens otru mīļi uzrunā par zaki, tāpat kā grupas *Pērkons* dziesmas *Neatvadīsimies* tekstā. Un tas nav viss – skanisko fonu veido arī čellists telpas stūrī (Jānis Pauls vai Pēteris Ozoliņš), radot ar savu instrumentu brīžam ļoti pārsteidzošas, pat drausmas skaņas, kā simbolizējot latviešu rokmūzikas apokalipsi, ja jau Vaivara uztverē dzīvo tikai šie pagājušā gadsimta 80. gadu sacerējumi.

Režisors Gatis Šmits JRT jauniestudējumā *Dukši*, atkal balansējot starp ironiju, stereotipiem un patiesību, toties iekļāvis pāris spilgtu citātu no pēdējo laiku popmūzikas – *Apvedceļa* populāro dziesmu *Zemenes*, kam pirms pāris gadiem dziedāja līdzī pat latvju jaunās paaudzes panki un goti, kā arī Olgas Rajekas skandēto *Apvij rokas*, kuras izcilais videoklips ar brīnišķīgo skatu, kā ar divriteni braucošajai dziedātājai pakaļ dzēnas sirmas dzejnieks Nurbulis *alias* Aivars Neibarts, kļuvis par paliekošu vērtību. Tādējādi mūzika palīdz sadzirdēt un saprast to, ko aktieri vārdos nepasaka, un tā būtu viena no galvenajām lomām, kāda dramaturģijā vispār atvēlama skaņdarbam. Režisors *Dukšu* varoņiem liktenīgā brīdī liek skanēt vēl kādam šlagermūzikas «topa» skaņdarbam – *Dricānu dominantes* liriskajam valsim *Siltajām dvēselēm*. Un vārdi «vientuļā salā nav laimes, pagalē vienā nav guns» izlīst kā balzams uz vientuļības un nesaprašanās brūcēm, sasaucoties ar lugas ano-

tācijā lasāmajiem M. Māterlinka vārdiem «pienāks laiks, un tas nav tālu, kad dvēseles sapratīsies bez miesas starpniecības.» Protams, jautājums, vai tas notiks ar sirsniņās radio dīdžeiteenes (Baiba Broka) tēršanās un mūzikas palīdzību, atbildams katram pašam, un ne tikai pēc izrādes *Dukši* noskatīšanās.

Radio var kļūt par katalizatoru arī jautājumā – vai kāda no šogad jaunradīto muzikālo izrāžu dziesmām varētu ierindoties hitparāžu sarakstā? Protams, nē, kaut vai tā vienkāršā iemesla dēļ, ka oriģinālmūzikas pēc Kārļa Lāča *Oņegina* nav radīts daudz – tikai Raimonda Paula sacerējumi Nacionālā teātra kamerizrā-

dē *Trubadūrs uz ēzeļa* un Jāņa Lūsēna un Māras Zālītes lieldarbs *Meierovics*, par kura iestudējumu gādājis nevalstiskais muzikālais teātris *Ars Nova*.

BLIEZIENS AR PAULU

Pirmajā apmeklējuma reizē *Trubadūrs* pa īstam sajauc galvu – pēc psihodēliskā, daudzpusīgā vizuālā un skaniskā «blieziena» grūti aptvert un «pa plauktiņiem» sakārtot milzīgo iespaidu gūzmu: Raimonda Paula kārtējoreiz tik skurbi saldās melodijas un šī gada visdziedošākā aktiera Gundara Grasperga (Sudrabkalns), kā arī sievišķīgi smalkās Ditas Lūriņas (Biruta Skujeniece u.c.) un atturīgi elegantā Mārtiņa Brūvera (*Alter ego*) izcilā aktierspēle, kas reflektējas simtos sīku detaļu kustībās, mizanscēnās, horeogrāfijā, žestos un mīmikā. Šoreiz smalki pastrādājis režisors Valdis Lūriņš, ceļojot ar saviem varoņiem cauri laikmetiem, kur labs atbalsts ir Ivara Novika lakoniskā, reizē ietilpīgā scenogrāfija. Masīvais, centrā novietotais rakstāmgalds var kļūt arī par lādi un zārku, deju grīdu vai postamentu oratoram. Tā pretstats ir graciozais dāmu būduāra galdiņš, kas ir Skujenieces valstība, tam fonā «migla asaro logs» motīvs, kas izrādās lēni kūstoša, piloša ledus siena, kuru aktrise ar milzu ekspresiju noslēgumā sašķaidā. Ak, ja tik viegli būtu sagraut tos pašus stereotipus, ar kādiem daudz atmiņā palicis padomjzemes jaukumus apdziedošais dzejnieks Jānis Sudrabkalns! Viens no šīs «dzejnieka liktenspēles» autoriem Jānis Peters vēlējies augšamcelt viņu tai gaismā, kas šī neparastā cilvēka vārsmas apvija 30. gados, kad Sudrabkalns bija arī pamanāms Latvijas mūzikas kritiķu aprindās. «Par maz viņš komponēts,» atzīst Raimonds Pauls, kura dzejnieku sarakstā Sudrabkalna li-



Gundara Grasberga (Sudrabkalns) un sievišķīgi smalkās Ditas Lūriņas (Biruta Skujeniece u.c.) izcilā aktierspēle reflektējas simtos sīku detaļu kustībās, mizanscēnās, horeogrāfijā, žestos un mīmikā. *Trubadūrs uz ēzeļa*. Foto – Gunārs Janaitis

rika nākusi kā pārsteigums un brīnums. Taču *Trubadūra* mūzikā viņš ievijis arī Birutas Skujenieces dzejoļus, un, cik apbrīnota šī aktrise bijusi savas neilgās dzīves laikā, tik uzslavu vērtā ir Ditas Lūriņas plastiskā mainība runā un dziedājumos. Vairāk nekā pusotras stundas garajā, nepārtrauktas darbības piesātinātajā uzvedumā aktieriem jāiztur milzu slodze, plastiski pārejot no runas dziesmā un otrādi, piedevām jādejo (horeogrāfs Alberts Kivlenieks), jāzonglē ar glāzēm, pat laipni jāsasveicinās ar skatītājiem. Paula mūzika šeit nav ne saistelements, ne arī mākslīgi pievienota vērtība – tikpat spontāni, cik aktieri risina dialogus un monologus, viņi sāk dziedāt, plastiski pārejot no viena «agregatīvokļa» citā, un tikpat nejauši – tā vis-

maz liekas no malas – Maestro ieliek savu klavierakordu brīdī, kur prasījies vēl paspilgtināt kādu akcentu. Vai arī nospēlē vienkāršu pasāžu, romantisku fonu, iekrāsojot vēl nepateiktu frāzi, kas ar skaņu palīdzību pirms vārdiem iegūst vēlamo toni. Protams, bez Raimonda Paula klātbūtnes šāds uzvedums vispār nebūtu iespējams, jo viņš ir ne tikai pianists un improvizētājs, bet arī muzikālais režisors ar apskaužamu dramaturģisko intuíciju.

VARONI MEKLĒJOT

Komponists Jānis Lūsēns ar grupu atradās uz skatuves arī mūzikla *Meierovics* divās novembra izrādēs Nacionālajā operā, taču skaidrs, ka viņi savas partijas atskaņoja precīzi pēc notīm, bez mir-

kļa spontanitātes, aizrautības, kādas reizēm pietrūka arī dziedātājiem. Iepriecināja Ingus Pētersons (Hermanis Meierovics) un Aija Vītoļņa (Kristīne Bakmane) ar emocionālu, pat spožu priekšnesumu. Godprātīgi savas lomas nodziedāja Uģis Roze (vecais Meierovics, Hermaņa tēvs), Kristīne Zadvoska (Anna Fiholde) un Ģirts Liuziniks (Ginters). Vislielākā slodze, protams, gūlās uz galvenā varoņa, savulaik pielūgtā un apjūsmotā Latvijas ārlietu ministra Zigfrīda Annas Meierovica atveidotāja Gundara Grasberga pleciem – atbildīgā loma likusi jūtami pilnveidot vokālās prasmes, tomēr šai izrādē aktieris atstāj klausītāju bez apbrīnas elsām, jo Lūsēna plūstošā kantilēna pagaidām viņam nav pa spēkam. Duetos ar Zadvosku un Vītoļņu Grasbergs neapšaubāmi zaudē uz profesionālo vokālistu fona. Spilgtuma un individualitātes pietrūkst koristiem, kuru replikas ir ansambļos pietiekami svarīgas, lai tās uzticētu meistarīgākiem dziedoņiem, vienlaikus kora skati ir saskanīgi un dziedājums līdzsvarots, ko nevarētu teikt par Gata Šmita režisoriskajiem akcentiem, piemēram, ministra atvases simbolizē rozā jaciņa un viens vienīgs gaišmatains puisēns (Jānis Aveniņš), kam uzticēts atveidot pašu Meierovicu bērnībā, šajā veidolā uz īsu mirkli izskrienot publikas priekšā. Bērna kā cerīgas nākotnes simbols ekspluatēts arī noslēgumā, kad dziedošo puisēnu izgaismo pamatīgs prožektors uz drūma kora fona.

Varbūt iestudējums jau orientēts uz jaunatklātā mūzikas nama *Daile* izmēriem, jo LNO zāle ir pārāk liela telpa tik askētiskam (scenogrāfs Rudolfs Bekičs) mūzikla tvērumam, aprobežojoties ar dekorāciju vienā plaknē – sienu ar vairākām durvīm, kas kalpo par izeju, ieeju un ainavas rāmi. Vēl griestu spuldžu virkne un sarkans aizkara fragments, kas divreiz nolaižas no griestiem, pāris glāžu un koferis – pats revizītu minimums, simbolizējot ne tikai pašreizējās valdības, bet droši vien latvietim kopumā raksturīgo pieticību un pelēcību, uz kuras izceļas Meierovica strīpainās bikses un Kristīnes avenu vai viņa krāsas tērpi (kostīmu māksliniece Ieva Veita), kamēr Anna tīstās tamborētā segenē un bārķšu lakatā, laikam tādējādi demonstrējot savu mātišķumu. Maz fantāzijas ielikts arī abu ministra sievu konfliktā, kad Anna norauj Kristīnei cepuri un tā neapmulsdama to paceļ un uzliek atpakaļ galvā. Ne līdz galam nostrādāta arī koristu brīžam neveiklā mīnāšanās, turklāt kādā no skatiem Zadvoskai jāpārgērbjas tik lielā steigā, ka viņa uz skatuves atgriežas, uzskatāmi pielabojot mikrofonu.

Šmita un Bekiča kopdarbs atgādināja šī tandēma tikpat kvadrātiskās skatuves būves Ķīpsalas hallē pirms dažiem gadiem iestudētajā mūziklā *Les Misérables* pēc Igo romāna *Nožēlojamie*, kas vēstīja par franču revolūcijas laikiem. Ja toreiz būtu grūti uzcelt Bastīlijas analo-



Līgavaiņu «rožu» dārziņā ar baudu gozējas atraitne Agrafena (Olga Ņikuļina). Foto – Aigars Altenbergs

gu un viduslaiku pilsētiņu, tad *Meierovica* prasīt prasījās pēc kā košāka, spilgtāka, varbūt vienkārši cilvēciskāka, arī Lūsēna mūzika nesniedza cerēto latvisko un ebrejisku motīvu kontrastu, kas pašsaprotami izrietētu no ievērojamā politika izcelsmes un sarežģītā dzīvesstāsta. Atmiņā uzaust arī komponista Zigmara Liepiņa kādreizējā uzdrošināšanās – pieprasīt baltu zirgu, kurā operas *Parīzes Dievmātes katedrāle* uzvedumā uz skatuves uzjāt Fēbam! Bet te Gundara Grasberga nāve autokatastrofā notiek ne tikai bez automobiļa, bet ir vien pēkšņa un nesaprotama izešana pa durvīm, bez skaļām vēsturiski avārijas brīdī klātesošo bērnu un šķirtās sievas Annas vaimanām. Tāpēc nevis noslēgums, par spīti patriotiskajam kora skatam, bet gan Hermaņa un Annas skaistais, romantiskais duets pašā sākumā kļūst par lielāko mūzikla kulmināciju, un tas, pateicoties Pētersona balss atgūtajai labskanībai un dziedātāja harismai, kas sit pušu Grasberga tēloto Meirovicu arī kopskatā trakonamā. Tāpat kā maigo Zadvovskas Annu sit pušu uzņēmīgā un valdzinošā Vītoļiņas Kristīne, kuras priekšnesuma burvību gan brīžam lupīja neveiksmīgi izraudzīta apskaņošanas tehnika.

ĪSTA OPERETE

Tāpēc jo lielāku prieku izraisīja izrāde, kur dziedošie aktieri vispār iztiek bez mikrofoniem, spējot ar Izaka Dunajevska trāpīgo, acumirkli «pielīpošo» melodiju maģiju savaldzināt pat pēdējās

rindās sēdošos M. Čehova Rīgas Krievu teātra apmeklētājus.

Dunajevska operetes *Līgavaiņi* apmeklējums izrādījās viens no šī gada burvīgākajiem, asprātīgākajiem un spilgtākajiem muzikālajiem piedzīvojumiem. Nikolaja Adujeva un Sergeja Antimonova librets vēsta par visādiem labumiem apveltītu koķetu atraitni, kas mantojumā ieguvusi krogu un līdz ar to vairākus enerģiskus preciniekus – ormani (Oļegs Teterins), pavāru (Aleksandrs Poļiščuks) un diakonu – tēvu Valerianu. Šo apaļīgo un diezgan izlaidīgo popu azartiski tēlo Rihards Lepers, demonstrējot fantastisku basa balsi! Taču lielākā sacensība izvēršas starp zārcinieku Filatu (Boriss Ploskihs) un marķieri, kādreizējo virsnieku Gusju-Pļešakovski (Aleksejs Korgins), kas ir ne mazāk spilgts siržu laužējs un mutes bājārs par Valmieras teātra *Zojas dzīvokļa* Zosi. Šajā «rožu» dārziņā ar baudu gozējas atraitne Agrafena (Olga Ņikuļina), tēlu galeriju papildina vēl pāris dāmu. Katram no šiem personāžiem ticis pa košam, aizraujošam solodziedājumam, ar kuriem it visi aktieri tiek galā slavējamā līmenī. Meistarīgais Dunajevskis, kura melodika fantāziju miljoniem liela auditorija apjūsmojusi filmās *Jautrie zēni* un *Volga, Volga*, arī šajā agrīnajā darbā (1927) bijis izcils raksturotājs, un tēli savu «seju» saglabā arī aizraujošajos ansambļos, kurus pavada tautiski deju numuri, mūzikā kopumā netrūkst folkloras citātu, tomēr vienojošais ir tās humora pilnais noskaņojums. To ļauj

papilnam izbaudīt arī «dzīvais» teicamu mūziku (Indriķis Veitners, Mārcis Kūlis, Gidons Grīnbergs, Uģis Krūskops u.c.) ansamblis, kas, kā vecos laikos, sēž orķestra bedrē un seko līdzī solistu priekšnesuma tempa maiņām.

Ironijas un groteskas mērci šim līgavu lūkošanās «burziņam» bagātīgi piešāvis labi pazīstamais režisors, Krievijas Tautas skatuves mākslinieks, augstskolu profesors Jurijs Laptevs, kurš, pats būdams pieredzes bagāts dziedātājs, kopā ar pārējiem Krievijas profesionāļu radošās komandas dalībniekiem, pārvērtis šo izrādi par istu meistardarbu, aizraujošu komēdiju, vienlaikus parodiju par tiem stereotipiem, kas pasaulē valda par krievu nāciju. Līgavaiņu personāži dzer, dzied, danco un mīl, arī zog un blēdās, un to visu dara ne tikai no sirds, bet ar apburošu vientiesību, kas, protams, ir labi tēlota. Laptevs personāžiem izveidojis tik individuālus un konsekventus raksturus, ka grūti pat izsekot to darbībai kopskatos, jo katrs dara kaut ko citu, turklāt ar milzu degsmi. Mācītājs ielien pulksteņa kastē, ormanis iekrīt zārkā, marķieris ar Agrafenu uzrauj danci uz ar sarkanu pārkļāju aplātā galdā, fonā plīvojot lozungu karogiem, jo šis ir pirmo padomju gadu juku laiks ar visai dzēlīgu autoru un režisora skatu uz tobrīd notiekošo. Vien milzīgā mierlaika bufete skatuves centrā stāv kā klints, – kaut kas liels un paliekošs šo smieklīgo cilvēciņu aizkustinošajā dzīvītē. ■

SPIRĀLES NĀKAMAIS GREDZENS

Jaunais «scenogrāfijas bums»

Š

EDĪTE TIŠHEIZERE

Šā numura tēma ir *Izrāde kā bilde*, jo divdesmit pirmajā gadsimtā pasaule kļuvusi... vizuāla. Acis ir mūsu logs uz pasauli un galvenā maņa

– televizors, datora ekrāns, pat vispasaules operu translācijas domātas, lai skatītos, nevis (tikai) klausītos. Brīžiem liekas, ka dzirde kļuvusi par sekundāru maņu orgānu, jo mēs tikpat nespējam uztvert pasaules skaņu gleznu visā pilnībā. Dzīvojot ar ausis iespraustiem skandu puļķīšiem, mēs pa īstam dzirdam tikai pašu izvēlēto, nepievēršot uzmanību pat pilsētas trokšņiem, kur nu vēl putnu dziesmām vai upes čalai. Vārnas ķerkšana, sirēna vai sprādziens – ļoti spēcīgam jābūt kairinājumam, lai sasniegtu mūsu fokusēto, dziļi individuālo dzirdi. Svarīgāko un kopīgo mēs – un nākamā paaudze jo vairāk – esam raduši uztvert ar redzi. Attēls ir mūsu ikdiens.

Tāda kļuvusi pasaule, un teātris tai lēnām (?) piemērojas. Mazinās vārda svars teātrī. Skatuves zīmes, ķermeņa valoda, scenogrāfijas uzbūve un nianšes, vienvārdsakot, bilde, kurā arī aktieris ieplūst nevis ar savu runu, bet spēli visā daudzveidībā, ir mūsdienu teātra

galvenais izteiksmes veids. Tāpēc, visticamāk, tā nav sagādīšanās, ka tieši šobrīd Latvijā (un nu jau arī ārzemēs) veiksmīgi strādā vesela plejāde talantīgu scenogrāfu. Bail saukt vārdus, ja nu kāds nejauši piemirstas. Viņiem nav rangs, katrs ir savs un neatkārtojams, bet kopā viņi veido to, ko varētu nosaukt par «scenogrāfijas bumu».

Iepriekšējais tāds «bums» bija pagājušā gadsimta 70.–80. gadu mijā un iezīmējās ar izciliem, arī starptautiski novērtētiem (kaut arī galvenokārt «aizmuguriski»), Prāgas kvadriennāles ekspozīcijās) vārdiem: Ilmārs Blumbergs, Andris Freibergs, Marts Kitajevs, cieši līdzās – Gunārs Zemgals, Juris Dimīters. Viņi strādāja ciešā tandēmā ar «saviem» režisoriem un bija par pamatu parādībai, kas ieguva teorētisko apzīmējumu «darbīgā scenogrāfija» un izpaudās arī pārējā padomju teātrī. Protī, skatuves iekārtojums, kas kļuva par partneri vai «klaviatūru» aktierim, psiholoģiski iedarbojās uz skatītāju, virzīja darbību, bet palīkam iemiesoja zemtekstus, par kādiem vārdos nevarēja dot mājienu. Tāds bija Maskavas Tagankas teātra mākslinieka Davida Borovska milzīgais adītais priekšskars *Hamletā* – Laiks, kas aizslaucīja tos, kas domājās esam pasaules valdnieki. Vai Ilmāra Blumberga zemā,

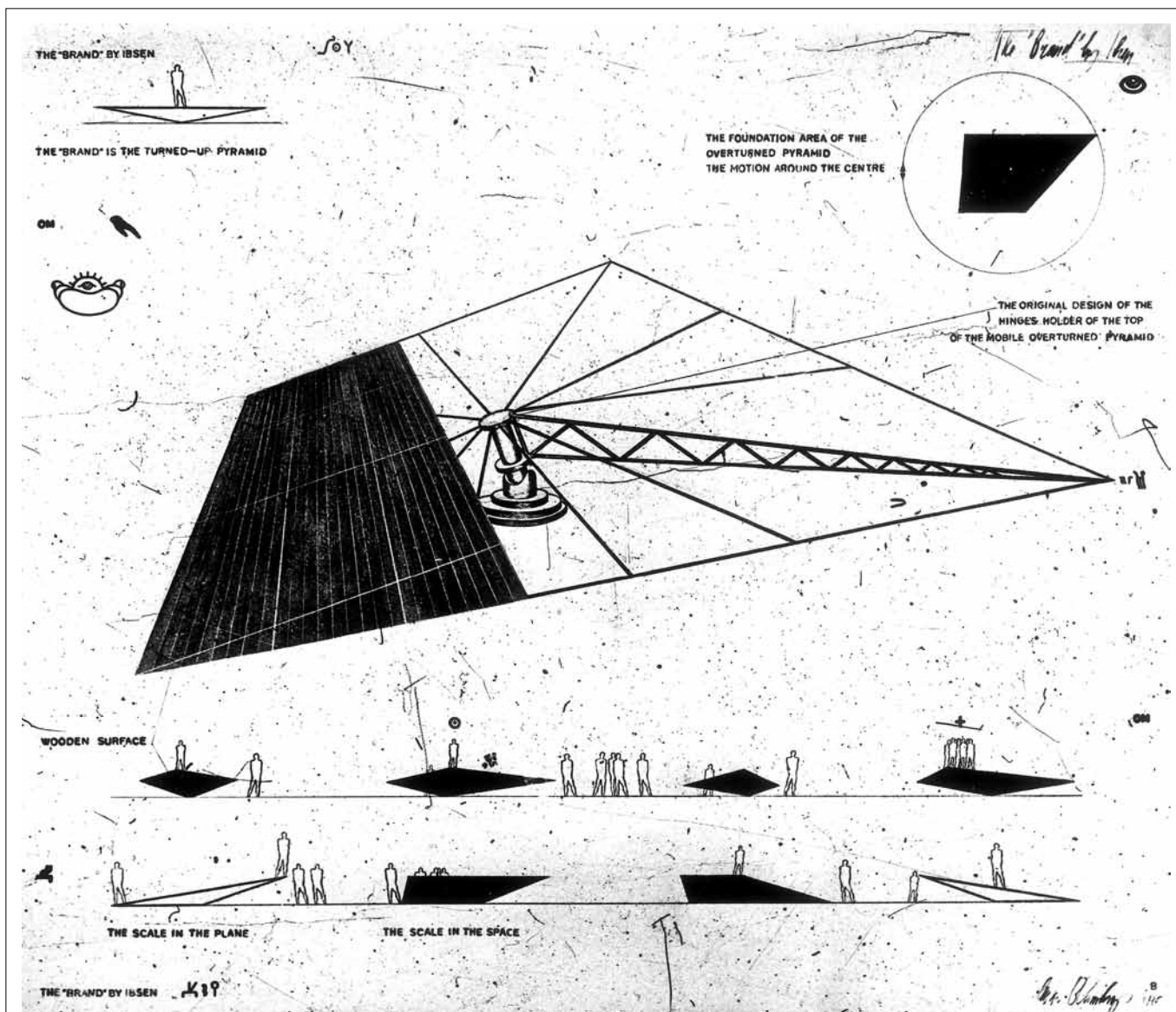
apgāztā piramīda *Brandā* – ar vienu atbalsta punktu, līdzsvaru saglabāt var, tikai nekustoties, – simbols varonim, kuram laupīta jebkura iespēja darboties. Vai Andra Freiberga linu kultstikla *Kaupo*, kas salauzīja nāciju tapšanas brīdī kā linus: lai būtu mīkstāki. Savā ziņā «latviešu scenogrāfija» bija tāds pats šifrs kā «Rīgas dokumentālais kino» – mērķtiecīgi organizēta lietu pasaule, kas drīkstēja runāt drosmīgāk un daiļrunīgāk par vārda mākslām. Tās spēks bija sabalsojumā ar to, ko gribēja zemtekstos nolasīt un saprast skatītājs.

Kāds ir šodienas «scenogrāfijas bums», iegriezies jaunā spirāles lokā pēc turpat 40 gadiem? Kādi pavedieni saista šos divus tik atšķirīgos laikus?

Pirmais, visciešākais pavediens ir Andris Freibergs. Kā personība, kā dzīves uztveres un pārraides strāva, kā pedagogs, kas nu jau pats asociējas ar jēdzienu «latviešu scenogrāfijas skola».

Otrais, protams, ir režisora un scenogrāfa mijiedarbība kā princips. Tā kļūst aizvien ciešāka, vienai profesijai ieplūstot otrā, sapinoties kā blakusaugošu koku saknēm. Līdz pat pilnīgai saplūsmi.

Reinis Suhanovs, ieguvis scenogrāfa izglītību un saņēmis Prāgas kvadriennālē augstāko novērtējumu kā daudzsolo-



Starp Blumberga piramīdas nozīmju slāņiem bija arī tāds, ko varēja šifrēt kā nacionālo kodu: kaut vai sabalsojumā ar latvju dainu cikliskumu, ritmu un metaforismu. Scenogrāfijas skice izrādei *Brands* Dailes teātrī (1975).

šāka jaunais talants, dodas uz Kultūras akadēmiju un sāk studēt režiju no pašiem pamatiem. Mārtiņš Vilkārsis, izgājis Olgēta Krodera skolu 20 darbu garumā, sapņo par izrādes iestudēšanu, un gan jau tas notiks.

Šī kustība notiek arī no otras puses – gan Alvis Hermanis, gan Vladislavs Nastavševs labprāt paši ir arī savu izrāžu telpas autori.

Tāpat varētu skaitīt trešo, ceturto... tālākos pavedienus, bet lai nu paliek.

Cita cieša saikne ir Ilmārs Blumbergs, kurš teātrī vairs nestrādā, bet viņa iesākto pavisam citādi turpina jaunie. Starp Blumberga piramīdas nozīmju slāņiem bija arī tāds, ko varēja šifrēt kā nacionālo kodu: kaut vai sabalsojumā ar latvju dainu cikliskumu, ritmu un metaforismu. Līdzvērtīgu nacionālā koda izpēti veica Reinis Suhanovs, izrādei *Plūdi un saulgrieži Straumēnu skaņās* uzbūvējot Edvarta Virzas piesaukto «latvju katedrāli», kas tāpat kā *Branda* uzbūve ir saskatāma un atšifrējama tikai tad, kad ir aktieru apdzīvota un apskatota. Suhanovs meklē autentisku latviskumu, un tas atrodas

vieliskumā (koks, metāls, ūdens, graudi) un Jēkaba Nīmaņa skaņu ainā.

Blumberga spēju ļaut izrādei «notikt» vērienīgā skici sērijā savā ziņā ir mantojis Reinis Dzudzilo. Viņa makets jau pats par sevi ir stāsts. Paradoksālā kārtā tieši Dzudzilo, kas konsekventi un veiksmīgi strādā «tandēmā» ar savu režisoru Elmāru Senkovu, radījis darbus, kas tiecas kļūt pašvērtīgi un tāpēc draud salauzt ciešo divsavienību. Kā tas savulaik notika, kad Ilmārs Blumbergs pierādīja, ka viņa skatījums uz *Pēru Gintu* vai *Jāzepu un viņa brāļiem* ir līdzvērtīgs un, iespējams, pat spēcīgāks par režisoru redzējumu, tomēr nav īsti savienojams ar aktiera dzīvi uz šīs stiprās vizualitātes fona, bet kompromisi mākslā nav labākais sadarbības veids. Andrejsalas *Hedā* un Valmieras *Raudupietē* ir manāmas sasaucis ar šiem Blumberga darbiem. Proti, scenogrāfija kļūst par aktiera līdzspēlētāju, un reizēm šis partneris nebūt nav balsts, bet konkurents. Teiksim, kad Sandras Kļaviņas Hedai Gablerei met acīs katru, kas uz viņu noraugās pa daudzajiem logiem. Vai liek Elīnas Vānes

Raudupietei izturēt sāncensību pašai ar savu dziļās sāpēs fiksēto seju. Aktrises šoreiz ir izturējušas.

Taču šajā jaunajā spirālē iegrieziena ir arī parādības, kurām neatrodo saknes vai analogu iepriekšējā lokā. Tāda ir Monikas Pormales «dokumentalitāte», par kuru reflektē Reinis Suhanovs, un Kristīnes Jurjānes «autentiskums», par ko viņa sarunājas ar Normundu Naumani. Abos gadījumos tas varētu būt saistīts ar to, ka pirms četrdesmit gadiem mums... nebija pagātnes. Vēsture drīkstēja būt tāla un nosacīta, bet ne taustāma, sasmaržojama vakar- vai aizvakardiena. Tāpat tolaik tikko bija sākusies tāda parādība kā Mazās zāles tuvplāns, par skatītāja «ievilkšanu» izrādes norisēs pat nerunājot. Teātris bija distance, kurā «istāks» bija neīstais, skatuves dzīvei domātais priekšmets. Pormales un Jurjānes nepiekāpīgās prasības pēc īstuma, absolūtas priekšmeta uzticamības un atbildības ir jaunā laika radītas. Jo ir divdesmit pirmais gadsimts, un mēs SKATĀMIES. ■

FREIBERGS UN ŪDENS

Meistara Andra Freiberga skola

«Andri, Tev tek griesti, sēžot pie galda pa labi → 15.00 Ilmārs»
Zīmīte no A. F. arhīva

ANITA VANAGA

No vairāk nekā 220 Andra Freiberga (1938) scenogrāfijām izstādē Eduarda Smiļģa Teātra muzejā redzam 50 – tās pārstāv fotogrāfijas, maketi, videoieraksti. Alogrāfiskais materiāls, aiz kura slēpjas Latvijas, Lietuvas, Igaunijas, Krievijas, Itālijas, Vācijas teātra vizuālā vēsture. Meklējot tajā redzes viedokli, kļūst skaidrs, ka gali jāmeklē ūdenī. Ja ne paša scenogrāfa izdomāts, tad dramaturģiskā materiāla vai režijas piespēlēts, ūdens no vielas un ģeogrāfiska faktora transformējas laika plūdumā, no sadzīviska lieluma pārvēršas kustības metaforā, jēdzienā un saturā.

Kustība ir atslēgas vārds pagājušā gadsimta 20. gadu kultūrai, kad vizualitāte tiecās uz dinamisku issavienojumu. Vsevoloda Meierholda teātris, Sergeja Eizenšteina kino, Gustava Kluča foto, deĶa, akrobātika, masu horeogrāfija – viss derēja starpdisciplinārajai montāžas teorijai. Montāža izšķīra visu. Atcerēsimies, ka arī Latvijas 20.–30. gadu konstruktīvisms, jaunas pasaules radīšana un komunisms, paslēpts zem sociāldemokrātijas vairoga, atradās vienotā sasaistē, un revolucionāro kreisumu

mūĶa garumā uzturēja scenogrāfs Herberts Likums. Gordona Kreiga un Adolfa Apias idejas par scēnu kā mainīgu apziņas telpu proponēja Jānis Muncis. Tēlnieks Kārlis Johansons Krievijā strādāja ar telpisko formu, uzsverot tukšumu kā konkrētu materiālu. ReĶisori Pēters Bruks un JeĶijs Grotovskis šo ideju radoši attīstīja teātrī daudzus gadu desmitus vēlāk. Stingri ņemot, Latvijā nevar runāt par tradīcijas pārrāvumu. Drīzāk par noklusēšanu un islaicīgu aizvietošanu ar socreālisma diktātu. Tam atslābstot, sākas teātra atjaunošanās. Izklusās kecerīgi, bet uzplaukums vērsas plašumā, kad lielie režijas *maitre* Eduards Smiļģis un Alfreds Amtmanis-Briedītis aiziet mūĶībā 1966. gadā.

1965. gadā Andris Freibergs, Gunāra Zemgala diplomands, debitēja Drāmas (tagad – Nacionālajā) teātrī ar scenogrāfiju Grigorija KanoviĶa lugai *Lai viņš iet prom*. Tolaik «atkušņa» uzplūdos atjaunojās interese par modernismu, par scenogrāfiju kā izrādes darba galdu, par tukšumu, kam cauri spīd scēniskā kaste. Reālā telpa vairs netika maskēta, tā uzreiz piedāvāja spēles noteikumus un pārvērtības skatītāju acu priekšā. ReĶisore Māra Ķimele, ar kuras iestudēto Tenesija Viljamsa lugu *Stikla zvērnīca*

(1969, Liepājas teātris) sākas Andra Freiberga izstāde, atceras teātros dominējošo pseidosadzīvīskumu: «Dekorācija kalpoja vietas parādīšanai, nekam citam. Sadzīviskas detaļas, papjēmašē rekvizīti, glancēts smukums, kāda dzīvē nav. Dekorācijas gaismoĶa no priekšas, jo uz skatuves bija izkrāsota bilde. Tādā dzeltenā krāsā, skaitījās, ka tā ir dabiski. Lika oranĶus, dzeltenus filtrus. Sānu gaismas nelietoĶa, likās, ka tās ir aizliegtas. Pāvils Šenhofs, Kurts Fridrihsons, Arnolds Plaudis – šie trīs pārmeta tiltu no MunĶa, Likuma, 20. gadsimta sākuma glezniecības uz padomijas šodienu, likvidēja butaforiskumu kā stilu. Martis Ķitajevs apgleznoĶa telpu, Plaudis veidoĶa telpu līnijās, formās, viņš lietoĶa dziļumu, sānu gaismas un kontrgaismas. Freibergs ieviesa dabisko faktūru, dabiskos materiālus. Ilmārs Blumbergs ienāca grafisks, telpisks un jēdzienisks. Telpas izjūta visiem bija brīnišķīga. Scenogrāfija iedarboĶās ar savu garīgumu.»

Kā redzam izstādē, Andris Freibergs jaunības uzņēmībā piesaka sevi, veidoĶot instalācijas, kas magnetizē jūtas, sinhronizē proporcijas, ritmus un aktieru plastiku. Brieduma gados viņa sacerēto vīdi, no jauna izgudrotos velosipēdus nomaina dīvaini deformēta realitāte.



Andris Freibergs akcentē Jaunatnes teātra uzplaukumu ar fotogrāfiju, kurā visi teatrāji izkārtājušies Lāčplēša ielas 37. nama logos, bet pats scenogrāfs nav redzams. Foto – Guntars Sietiņš

Scenogrāfijas klātbūtne kļūst «caurspīdīga» un lakoniska. Ivana Turgeņeva romāna *Tēvi un dēli* (2002, režisors Ādolfs Šapiro, Tallinas Pilsētas teātris) inscenējumā, kur Freibergs-mākslinieks sakrīt ar Freibergu-personību, vizuālais sprādziens ir zibenīgs: «Te pagrabs, te tauriņi». Viss. Nekādu asaru. Tikai saplūšana.

Tātad par ūdeņiem. Ārija Geikina traģēdijai *Leģenda par Kaupo* (1973), kurā Kaupo garīgais ideāls un varas kāre pārtapa nodevībā, režisors Oļģerts Kroders gribēja moku rīku. Brīvdabas muzejā izpētījis linu kulstīšanas mašīnu, Freibergs sacerēja savu agregātu. Aktieri to lēnām grieza kā laika ratu, mainot darbības ainas. Scenogrāfa piensums bija ūdens baseins pagānu kristīšanai. Valmieras teātra tehniskie darbinieki izveidoja no plastikāta baseinu un piepildīja to ar ūdeni 50 cm dziļumā. Ar to Freibergam nebija gana. Viņš izveidoja lietus priekškaru – virs skatuves mutes izvietoja sacaurumotu cauruli. Laižot ūdeni, caurule tecēja kā izstiepta lejkanna. Iekārta bija pietiekami vienkārša, lai spētu funkcionēt, un visgrūtākais bija dabūt ūdeni nost no skatuves.

Kādā zīmītē režisors raksta: «Kaupo būs operā (ha!) – padomā **вообще** un kā nolaist ūdeni **особенно**? Oļģerts». Pēc

viesizrādes Rīgā, kad visi gāja klanīties, arī Freibergs tāds sapucējies, aktieri iebāza scenogrāfa galvu ūdenī. Var droši teikt, ka Freibergs ir kristīts ne tikai Skrundas baznīcā, bet arī uz Latvijas Nacionālās operas skatuves, kā paredzot, ka 1992. gadā viņš kļūs par Baltā nama galveno mākslinieku.

Bet pirms tam, sākot ar 1973. gadu,

dibināšana ir vienas parādības divas pušes. Ādolfa Šapiro režijā ziņotājs ir izpildītājs, pasūtītājs – padomju vara. Darbība savienojas ar Kurzemes katla notikumiem. Baltijas jūra, kas parasti neaizsalst, pārvērtusies par strupceļu un pārstiklojusies lodveida asarās. Laiks ir apstājies.

Izsūtīšana, kuru dramaturgs piesar-

FREIBERGS IEVIESA DABISKO FAKTŪRU, DABISKOS MATERIĀLUS

Andrim Freibergam bija auglīgs periods Jaunatnes teātrī. Par tā muzikālo vadmotīvu ir izvēlēts Lūcijas Baumanes Nēzes dziedājums no Gunāra Priedes *Centrifugas* (1985). «Salti vēji pūta / Bargi kungi sūta / Svešajai zemītei / Jūras līkumos.» Iestudējums ir iekļauts Kultūras kanonā. Luga sākas ar 1949. gada 24. martu, dienu pirms otrās masveida izsūtīšanas. Otrā izsūtīšana un kolhozu

dzīgi vārdā nenosauc, tika nospēlēta scenogrāfiski kā lopu vagona bīdāmo durvju saciršanās. Asi, noteikti, isi. Tumsā izgaisa dzīves telpa, un iegaismojās mājas bēniņi ar zārku. Izrādes gaitā mājas no stabila veidojuma pārtapa kustīgā objektā – vezumā ar gultu, vērpjamo ratiņu, centrifūgu. Šajā vezumā ir arī daļa no Andra Freiberga bērnības *Vidnieku* mājās, kurās bija iekārtota pienotava un



Divriņeņi izrādē *Trešās impērijas bailes un posts* bija saskaņots, baiss jaunu cilvēku zombēšanas mehānisms. Foto – Guntars Sietiņš

saimniekoja tēvs – pienmeistars. Freiberga kolēģi, braucot ciemos, teica – braucam uz Baltajām mājām.

Māras Zālītes poēmā *Dzīvais ūdens* (1988, režisors Ādolfs Šapiro, Jaunatnes teātris) ūdenim ir divas dabas. Priestera zelta (misiņa) traukā bija tikai «ūdente-lis». Taču pati skatuve gaismās vizuālo kā sidrabota ūdens virsma, un tajā spoguļojās svētnīca. Māra Andersona Māceklis, satriekts savā tūrajā ticībā, no podestūras ielēca ūdenī (polsterētā lūkā). Īstenoja brīnumu, ko fiziski nevar izdarīt.

Tonna svētītā ūdens virs skatuves pie griestiem atradās Kšištofa Pendericka, Johana Sebastiana Baha baletā *Credo (Marija Magdalēna)*; 1994, teātris *Estonia*, horeogrāfe Maija Murdmā). Ūdens elpoja: caurspīdīgās plēves bāseins lēnām tuvojās grīdai, it kā fiziski saspiežot telpu, tad cēlās augšup, izplešot to. Ūdens mirdzumu, kurā viduslaiki redzēja dievišķo mediju, radīja gaisma.

Antona Čehova komēdijā *Kaija* (režisore Māra Ķimele, 2001, Valmieras drāmas teātris) mistiskie ūdeņi ir ierakstīti ainavā, Ņinas Zarečņajas uzvārdā un kā ezers Trepļeva avangarda teātrī. Par izejas punktu scenogrāfijai kļuva pieņēmums, ka darbība risinās karstā vasarā, kad saules ilgstošā tveice ir izdedzinājusi apkārtni sausu – sizala paklājā tika ietīta telpa, trūka veldzes, trūka ūdens, un to uzglabāja visos iespējamajos traukos – vannā un burkā.

Izžuvišā ezera pašā vidū uz augšu slējās vertikāle – ūdenscaurule ar parastu krānu lejā. Bet ūdens pa krānu brīžiem tecēja, brīžiem netecēja, un tad krāns gārdza, kā tas parasti notiek, kad nav spiediena. Virs vannas debitēja Ņina, vannā sēdēja Arkadina ar grāmatu, brīžiem veldzējoties dušā, kas pievienota tam pašam krānam. Ūdens bija iespirstots, nevis dabisks, Dieva dots.

Augusta Strindberga suģestējošā *Nāves deļa* (režisors Romans Kozaks, horeogrāfe Alla Sigalova, 1996, Krievu drāmas teātris) norisinās ūdenī. Baseina šerpais zilums nebija scenogrāfa gribēts, bet plastikātam piemītošs. Tam pretī cirtās intensīvi dzeltenais fons. Ūdens atspīdēja spoguļi un rikošetā atsitās pret visu telpu un tēliem. Slapjums un smagums pārņēma Kristīnes Pasternakas kostīmu smalkumus. Izsīkstot spēkiem, arī ūdens agresija izsīka.

No operu ierindas Freibergs ir izcēlis Georga Frīdriha Hendeļa *Alcīnu* (režisore Kristīna Vuss, 1998, LNO). Daiļās burves salu apskalo teiksmaini ūdeņi (zila matērija). Paisuma vilnis pārveļas pāri skatuvei, nesot līdzī nomaldījušos ceļniekus, un apkārtnē sastingst mirdzošā spoguļledū. Freibergs barokālos gubu

BRIEDUMA GADOS NO JAUNA IZGUDROTOS VELOSIPĒDUS NOMAINA DĪVAINI DEFORMĒTA REALITĀTE

mākoņus saskatīja meteoroloģiskajās zondēs. Izrādē debesu apaļumos projicējās Sonoras Vaices Alcīnas seja un atbalojās ķermeņa plastika. Telpa, personāži un gaismas laimīgi saplūda mūzikā.

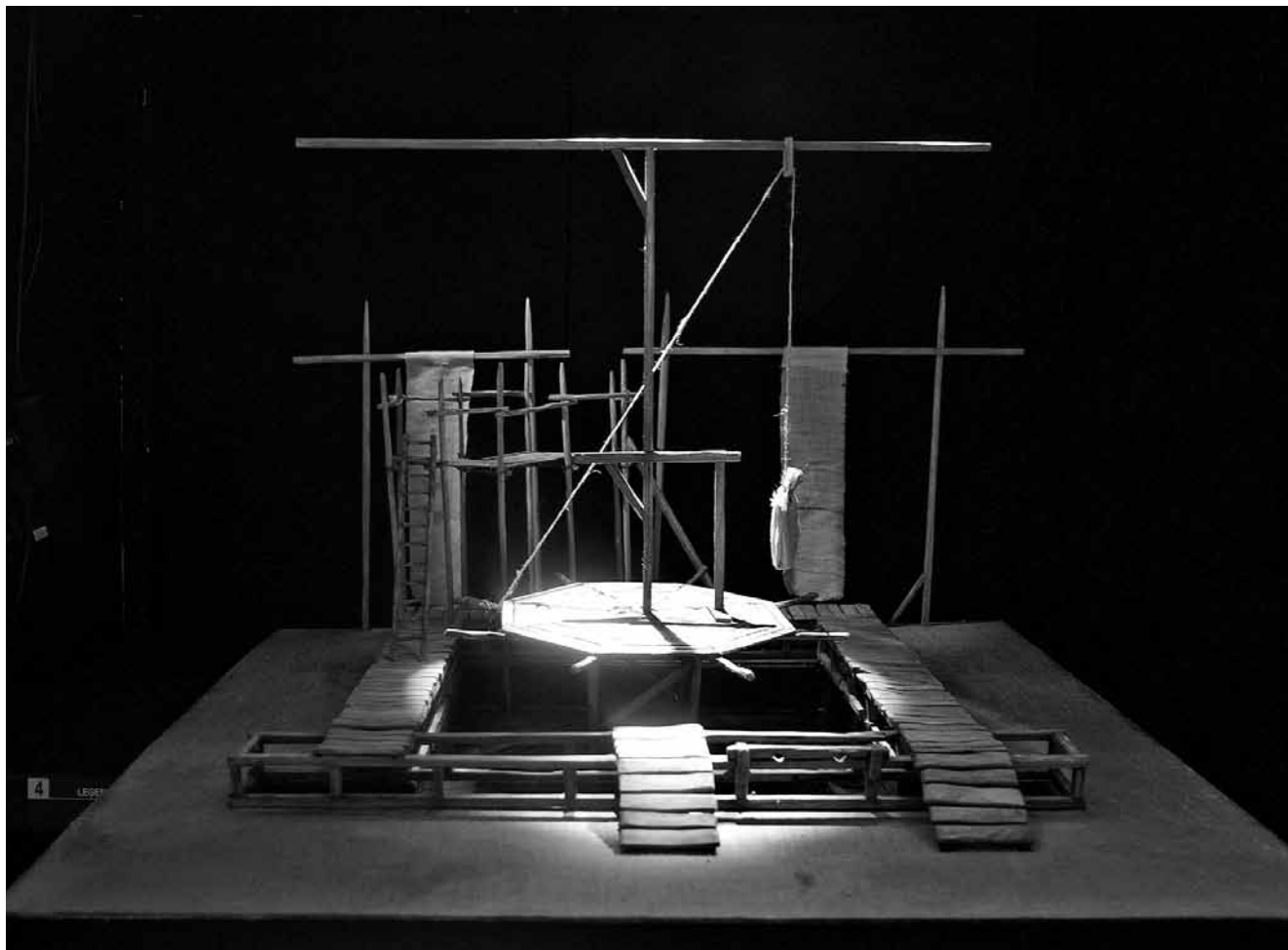
Riharda Vāgnera *Klīstošā holandieša* (2003, režisors Andrejs Žagars) biedējošās dimensijas Freibergs atrisināja ar minimālistisku viltību. Par nolādētā vaka tuvošanos liecināja kustīgais fons un kontrgaismas, kas izurba tumsas mel-

numu. Tieši no tumsības pietauvojās kaut kas neaptverami milzīgs. Par draudīgajiem apmēriem liecināja vien rūsa na sāna fragments ar iegrimes mērījumu. Cipariņi! Pa parādes trapu nolaidās Egila Siliņa melnais Holandietis. Ellišķīgi izgaismojoties vaka sienai, atklājās četrstāvēgs liķu kambaris. Mūzikas monolitā saslēdzās miroņu koris un Kevina Vinsa Džonsa pārpasaulīgās gaismas trīsas. Katrīnas Neiburgas video fiksēja mistisko jūras slimību, kas aizrāva pa trapu nebūtībā levas Kepes balto Zentu.

Savukārt nesātīgo milnieku no Volfganga Amadeja Mocarta operas *Dons Žuans* (2009) režisors Andrejs Žagars sūtīja meklēt laimi uz kruīza kuģa, slēgtā telpā, no kuras izejas nav. Uz pūpes klāja tika laistīts ūdens un vīns un šlakstītas dzēšamās putas, un nemitīgi kādam bija jādrīvē grīda. Par slidenību signalizēja uzmanības zīme – melna krītoša figūra uz dzeltena fona. Citādi majestātiskais kuģis bija statisks un simetrisks – tā optiskajā centrā videoekrāns demonstrēja mierīgu dziļūdens masu. Atkailinātā publika miesiski rosījās, līdz pēkšņi iestājās metafiziskais pārnese. Uz pirmā klāja iemelnējās Romāna Poļisadova Komandora siluets un atskanēja aizpaušais bass. Videoekrānu pārņēma vizuāli trokšņi, ieslēdzās avārijas signāli, zibināja griezīgi oranžas, sarkanas gaismas, pasažieri uzvilka glābšanas vestes. Bet kuģis nenogrīma. Žēl.

Izstādē ir iespēja iegūt iespaidu par divām sirreālām izrādēm, kas tapušas Kauņas akadēmiskajā drāmas teātrī sadarbībā ar režisoru Gintaru Varnu. Žana Lika Lagarsa apziņas plūsmas lugā *Tālā zeme* (2001) četrdesmitgadīgais Luī nāves priekšā nolēmj aizbraukt uz mājām atvadīties no ģimenes un nokārtot emocionālos parādus. Dzelzceļa motīvu pateica priekšā telpa. Bijušās rūpnīcas ceļā stiepās koridors 5 m platumā un 30

m garumā. Pirms ieiet koridorā, skatītāji izgāja cauri «šķīstītavai», mazai fotolaboratorijai, kurā personāži izgaismojās ķīmikāliju vanniņās. Nākamajā telpā – gar nakts ātrvilciena sienu (fototapete) Andris Freibergs izvietoja metāla gultas ar spilveniem un akmens šķembām, kādas izber zem dzelzceļa sliedēm: laiks savācis akmeņus. Asarām pieraudātais spilvens, apziņas plūsmas kontrapunkts, uzradās mēģinājumā. Spilvenā bija paslēpts ar ūdeni piepildīts pololons.



Izrādē *Leģenda par Kaupo* Oļģerts Kroders gribēja moku rīku. Brīvdabas muzejā izpētījis linu kulstīšanas mašīnu, Freibergs sacerēja savu agregātu. Foto – Guntars Sietiņš



Paisuma vilnis pārveļas pāri skatuvei, nesot līdzī nomaldījušos ceļiniekus, un apkārtne sastingst mirdzošā spoguļledū. *Alčina*. Foto – Gunārs Janaitis



Par draudīgajiem kuģa vraka apmēriem liecināja vien rūsaina sāna fragments ar iegrimes mērījumu. *Klīstošais holandiešis*. Foto – Gunārs Janaitis

Kad mirušais mīļākais to pacēla virs Luī galvas, nolija asaru lietus. Sasniedzis tālo zemi – nāvi – Luī mira.

Fjodora Dostojevskas romāna *Noziegums un sods* polifoniju Gintars Varns inscenēja (2003) kā Raskoļņikova – Gita Ivanauskas šizofrēniski autisko dalīšanos piecu stundu garumā. Skatītāju 200 vietas atradās arjerscēnā, aktieri spēlēja avanscēnā, aiz viņiem bija redzams priekšskars, kas nodalīja tukšo zāli. Priekšskars atvērās sākumā un izrādes beigās aizvērās. Skatītāji vēroja kino, bija redzama ekrāna stanga un tīls ar nolu-pušas pilsētas faktūru. Uz ekrāna parādījās tītri, zirga acs, atskanēja bērna balss – tēt, tēt, ko viņi dara? Kāds muzikants galina zirgu. Un tad pēkšņi Raskoļņikovs atmodās no sapņa uz sofas, un sākās darbība dzīvajā plānā. Pa laikam kino turpinājās, dažus monologus translēja tiešajā tvērumā. Raskoļņikovi bija divi. Reālais un iluzorais. Reālais vērsa uz sevi kameru, spēlēja uz kameru. Brīžiem sajuka, vai notiekošais ir sapnis, vai realitāte. Raskoļņikovs pacēlās nolaistajās dekorāciju stangās, kādas ir katrā teātrī – faktiski tika iegūta otrā skatuve, atrauta no zemes. Atrautība aktiera ķermenim piešķīra potenciālo enerģiju. Kulminācijā Raskoļņikova seja pārņēma visu ekrānu. Sētnieks bija mazgājis Pēterburgas ielas ar istu ūdeni. Ar to pašu sētnieka šļūteni finālā uz ekrāna tika mazgāta Raskoļņikova seja, lai attīrītu arī garīgo līmeni. Ūdens vietā pēkšņi sāka šļākties melna tuša. Blondā, zēniskā Ivanauskas

лик³ pārveidojās par личина⁴, līdz kamēr seja izzuda melnumā.

Andra Freiberga izstāde melnajā kubā ir svētki. Lai paliek ugunij *Trešās impērijas bailes un posts*, *Sniegotie kalni* (1985 un 1986, rež. Ādolfs Šapiro, Jaunatnes teātrī) un *Arkādija* (1998, rež. Alvis Hermanis, JRT), bet zemei – *Terēza Rakēna* un *Raudupiete* (1996 un 2003, rež. Mihails Gruzdovs, Dailes teātrī).

Saglabājot dziļumu un smalkumu, mākslinieks ir izvairījies no savas radošās biogrāfijas traģiskā brīža, pārkāpjot pāri 1992. gadam, kad ar kultūras ministra Raimonda Paula pavēli par Jaunat-

pasaule, bagāts ar savu iekšējo zonu un vientulību. Ļoti silts, viņam ir sirds čakra vaļā. Viņš ir ļoti mīlošs cilvēks. Dvēseliski jūtīgs. Negribu teikt, ka maigs, viņš ir pietiekoši stingrs, strikts darbā un vīrišķīgs savos lēmumos un nelokāms, bet ne nikīgs. Viņš ir gudrs, iejūtīgs un intelligenti skolotājs, un viņa studenti Monika Pormale, Anna Heinrihsone, abi Reini – Suhanovs un Dzudzilo viņu dievina. Andrim ir milzīga sāpes pēc dēla zaudējuma, varbūt tāpēc studentos viņš skatās ar aizkustinājumu.»

Andris Freibergs kopš 1971. gada ir Latvijas Mākslas akadēmijas scenogrāfi-

ANDRIS IR VESELA PASAULE, BAGĀTS AR SAVU IEKŠĒJO ZONU UN VIENTULĪBU

nes teātra reorganizāciju teātris tika likvidēts. Freibergs akcentē Jaunatnes teātra uzplaukumu ar fotogrāfiju, kurā visi teatrāli izkārtājušies Lāčplēša ielas 37. nama logos, bet pats scenogrāfs nav redzams. Kadra uzņemšanas brīdī viņš kopā ar fotogrāfu Gunāru Bindi atrodas ielas pretējā pusē poliklīnikā un koriģē kompozīciju. Un tā tam arī jābūt.

Par Freiberga neizsmejamo jūtu okeānu Māra Ķimele saka: «Andris ir vesela

jas specialitātes pedagogs, bijis katedras vadītājs (1994–2013), Prāgas scenogrāfijas izstāžu kurators, tagad profesors *emeritus*. Daudzi studenti vai bijušie studenti nāca talkā, Andra Freiberga izstādi kopā montējot. Latvijas scenogrāfijas skola turpinās. ■

¹Vispār – kr.val.

²Īpaši – kr.val.

³Ikoniskā seja – kr.val.

⁴Maska – kr.val.

GAISMA TIEK PIEJAUKTA TUMSAI

Mārtiņa Vilkārsa glezniecība telpā

INGA ŠTEIMANE

M

ārtiņš Vilkārsis ir viens no tiem, kas nosaka toni Latvijas scenogrāfijā kopš šī gadsimta sākuma. Viņš mīl klasisko glezniecību, un daudzas atsaucis viņa darbos uz to norāda. Mārtiņa Vilkārsa scenogrāfija, manuprāt, izaug no tumsas, tumsa ir pirmviela. Gaisma tiek piejaukta tumsai, un veidojas plašas un mīkstas ēnas. Arī visgaišākajās vietās ir palicis piliens no tumsas «pigmenta». Gaisma viņa izrādēs ir uzbūvēta gluži kā renesanses vai baroka glezniecībā – gaisma ir greznība un ar to nešķiežas.

Nācis no glezniecības un dizaingrafikas, Vilkārsis kopš 2001. gada ir teātrī un saņēmis *Spēlmaņu nakts* balvu kā Gada scenogrāfs jau piecas reizes – par izrādi *Romeo un Džuljeta. Mīts* (Liepājas teātrī, režisors G. Poliščuka, 2003), par *Kaligulu* (Dailes teātrī, rež. Dž. Dž. Džilindžers, 2005), par scenogrāfijām Oļģerta Krodera iestudējumiem *Karalis Līrs* (2006), *Idiots* (2006), *Akmens ligzda jeb Niskavuori sievietes* (2007) un *Hamlets* (2008, visas Valmieras teātrī), par *CV. Tēvocis Vaņa* (Liepājas teātrī, Rolanda Atkočūna režijā, 2007), par Džilindžera

iestudēto *Lolitu* (Dailes teātrī, 2007), par *Ivonnu, Burgundijas princesi* (Dailes teātrī, Romāna Kozaka režijā, 2007) un par citiem darbiem.

Inga Šteimane: – Mūsdienās scenogrāfijā tāpat kā mākslā kopumā populāri ir telpiskie risinājumi. Kā tu uzlūko skatuvi – kā «gleznu» vai kā telpu?

Mārtiņš Vilkārsis: – Glezna vai skatuves telpa – visa pamatā ir kompozīcija. Ir tik daudz komponentu, no kuriem viss sastāv, bet tomēr – ir krāsa, ir forma, un uz skatuves tas izvietots trijās dimensijās. Tagad robežas visur zūd, bet, klasiska skatuve ir «kadrs» rāmī. Latvijā pārsvarā ir tā.

I. Š.: Vai izrāde var būt gleznieciska?

M. V.: Manā uztverē izrādes režija ir ļoti līdzīga glezniecībai. Izrādi es redzu kā glezniecisku kompozīciju, bet kompozīcijas likumi ir universāli: liels pret mazo, gaišais pret tumšo utt. Kad es skatos, kā režisors strādā, redzu, kā viņš «uzglezno» izrādi: no sākuma lieliem triepieniem, iekļājot laukumus, bet tad liek detaļas un akcentus. Gleznotājam ir viegli uztvert režiju. Arī izrādei ir gaisma un ēna, figūras un faktūra līdzīgi kā glezniecībā. Reizēm skatos, kā režisors aplami sāk portretu no acs un tad mēģina tikt līdz kājām, bet vietas vairs nav. Tā-

pat notiek, aplami gleznojot.

I. Š.: *Oņeginā* Dailes teātrī (režisors Dž. Dž. Džilindžers, 2013), kuram tu veidoji scenogrāfiju un kuru par Gada izrādi iebalvoja *Spēlmaņu nakts 2013* skatītāji, skatuves bilde ir nemainīgi galanta. Tā ir kā kolāža ar iemontētu video.

M. V.: *Oņegins* ir mūzikls, kurā ir daudz parametru, vides mainās, bet ir jāatrod viens kopsaucējs – ietilpīgs un neitrāls vienlaikus. *Oņeginā* tas ir video (autors A. Dzērve – I. Š.), jo uz skatuves daudz deju, bet, lai «iegleznotu» izrādē deju, viss cits jāaizvāc. Deja ļoti ierobežo scenogrāfu. Man patika, kā Oļģerts Kroders formulēja savas izrādes vienā teikumā. Par *Idiotu* viņš teica: viss ir melns. Domā, ko gribi. Arī gleznieciski. Ja režisors saka detaļas: te vajag krēslu un galdus, tad ir grūtāk. Ir tomēr jāsaprot, kā to «iegleznot» kopējā bildē. *Oņeginā* bija tā labā reize, kad izrāde tapa ilgstoši, biju klāt libreta veidošanā, paralēli Kārlis Lācis rakstīja mūziku un bilde parādījās.

I. Š.: Kur tu «dabūji» *Oņegina* bildi, un kur tu ņem citu izrāžu bildes? Tavas izrādes liek domāt par skaitajiem laikiem glezniecībā – par renesansi, baroku, par Pēterburgas klasicismu, par spāņiem un holandiešiem...



Mārtiņš Vilkārsis: «Nacionālajā teātrī man visa skatuve bija ar Gustavu Klimtu un Eduāru Manē (J. Ivaškēviča *Ideāls zaglis*, režisore Indra Roga, 2012).» Foto – Mārtiņš Vilkārsis



Mārtiņš Vilkārsis: «Skatuves bildei ir jābūt estētiskai vērtībai, ne palīgīdzeklim, kas nodrošina funkciju.» *Sudraba slidas*, Nacionālais teātris, 2011. Foto – Gunārs Janaitis



Finita la comedia! Dailes teātrī (rež. Aleksandrs Morfovš, 2012) mēs mizanscēnas veidojām kā konkrētu klasisku gleznu kopijas.
Foto –Mārtiņš Vilkārsis

M.V.: Bilde ir jāierauga, tā tas ir. To realizēt ir tehnikas jautājums, bet sākumā ir jāierauga.

I. Š.: Tu esi scenogrāfs Indras Rogas šosezon iestudētajam Borisa Pasternaka *Doktoram Živago* Valmieras teātrī. Muižņas dekonstrukcija kārtu pa kārtai notikumiem fonā labi komentē ne vien izrādes atmosfēru, kas izģērbj dvēseli kailu, bet uzglezno mūsu acu priekšā revolūciju laikmetu: teju pastorāls klasicisms ar humānu fasādi pamazām pārtop avangardiskos «dzelžos», kas slēpušies zem mīlīgās ārpuses. Vide uz skatuves estētiski attīstās, sekojot dramaturģijai un vienlaikus vēsturisku notikumu hronoloģijai. Vai šāda estētiski un konceptuāli audzinoša vēstures stunda bija plānota?

M.V.: Kā trīs revolūcijas un divus karus divdesmit septiņās ainās un divās ar pusi stundās uzlikt uz skatuves? Mocījos, mocījos, bet tad Liepājā ieraudzīju kādu ēku un sapratu – tas ir *Živago*! Izrādes dekorācijai ir pirmtēls, konkrēts prototips, kuru tad nu mēģināju dekonstruēt. Nē, es neplānoju audzināšanu, bet strādāju intuitīvi. Man ārkārtīgi nepatīk butaforiskas lietas uz skatuves – mākslīgi uztaisītas «pēc kaut kā». Man patīk hiperkvalitatīvi priekšmeti, būtībā – īstas lietas. Ja teātri būtu bagātāki, es izpirktu antikvariātus, lai katrai lietai uz

skatuves ir sava enerģētika un biogrāfija, kas nāk līdzī.

I. Š.: Tas ir glezniecības profesionālais aspekts: par ko mēs jūsmojam holandiešu vai mūsu pašu Līvijas Endzelīnas, Imanta Vecozola klusajās dabās – par vieliskumu un lietu stāstiem. Tava scenogrāfija šķiet īstenojam līdzīgu principu.

M.V.: Nenoliedzami. Man pašam ļoti mīla izrāde ir *CV. Tēvocis Vaņa*. Tur ir simtiem priekšmetu uz skatuves, un no tiem – klusās dabas pēc labākajiem «holandiešu» paraugiem. Tā tik bija bauda – uzlikt istu *nature morte*! Rekvizitore, to

tuves ir vairākas scenogrāfiski izveidotas mazas skatuvītes, kuras apvieno šī, manā skatījumā, gleznieciskā tumsa un piešķir inscenējuma faktūrai līdzību ar vēsturiskās glezniecības žanru – viens notikums vairākās paralēlās ainās. Kā režisors un scenogrāfs vienojas par šādiem gleznieciskiem momentiem?

M.V.: Man ir jāklūst par režisora acīm, bet gaismu mākslinieks ir manas acis. Gaismu mākslinieks ir salīdzinoši nesena profesija. Bet tas ir manā uztverē ļoti svarīgs turpinājums režisora – scenogrāfa darbam.

I. Š.: Tavās izrādēs tumsa šķiet kā

JA TEĀTRI BŪTU BAGĀTĀKI, ES IZPIRKTU ANTIKVARIĀTUS

piesardzīgi vērojot, saprata, ka viņai tas būs jāatkārto...

I. Š.: Tavās scenogrāfijās gaismas šķiet līdzīgi mikstinātas kā holandiešu klusajās dabās, klusināti liekas iespējamo kontrastu asumi, jebkādas nejaušības. Tu neesi nekāds impresionists, saules zaķu dzejnieks.

M.V.: Nē, impresionists es neesmu.

I. Š.: Piemēram, *Živago* uz lielās ska-

bieza, bet caurredzama pirmviela, kurā norisinās gleznieciskie procesi. Gaisma tiek piejaukta tumsai, un veidojas plašas un mikstas ēnas. Arī visgaišākajās vietās ir palicis piliens no tumsas pigmenta. Gaisma ir uzbūvēta gluži kā renesanses vai baroka glezniecībā.

M.V.: Jā, es strādāju melnajā kastē. Tur ir tumsa. Mūsdienu teātrī gan var būt arī dabiska gaisma, teiksim, slavena-

jā Anatolija Vasiljeva teātrī Maskavā. Bet, atgriežoties pie klasiskās glezniecības, pagājušās sezonas izrādē *Finita la comedia!* Dailes teātrī (rež. Aleksandrs Morfovš, 2012 – I.Š.) mēs mizanscēnas veidojam kā konkrētu klasisku gleznu kopijas! Skatītājs varbūt nezina šos darbus, bet kompozīcijas ir tik skaidras, ka nevar nenovērtēt bildes kvalitāti. Tieši tas mani savulaik fascinēja Pitera Grīneveja filmās – es no tām burtiski līmu, un esmu pietiekami daudz viņu citējis. Viņa filmas ir tīra glezniecība, un tas ir aprbrīnojams smalkums – panākt tādu gaismu.

I. Š.: Vai neesi domājis kādā izrādē veidot komentāru dažādiem glezniecības stiliem – it kā paralēlo stāstu?

M.V.: Pašmērķīgi – nē. Ja būs tā reize, ka tas būs vajadzīgs, tad – kāpēc ne. Mana scenogrāfija tieši izriet no režisora darba. Nesen Nacionālajā teātrī man visa skatuve bija ar Gustavu Klimtu un Eduāru Manē (J. Ivaškēviča *Ideāls zaglis*, režisore Indra Roga, 2012 – I.Š.). Indra Roga ir režisore, ar kuru var runāt par glezniecību, viņa to izprot pēc būtības. Viņas tēvs ir lielisks akvarelists – Uldis Roga. Viņas izrādes es noteikti sauktu par gleznieciskām.

I. Š.: Kā tu skaties uz aktieri savā scenogrāfijā, kurā notiek krāšņi gleznieciskie procesi? Gleznieciska pieeja kā koncepts tomēr ir formālāka, abstraktāka un statiskāka salīdzinājumā ar arhitektonisku pieeju, kur cilvēks, viņa ergonomiskās trajektorijas ir paredzētas. Vai aktieris, tēlaini runājot, lauž pats sev ceļu gleznieciskajā vielā uz skatuves?

M.V.: Režisors izlauž viņam ceļu (*smejas*). Aktierim visā tajā ir labi jājūtas, viņam noteikti ir jāparedz telpa. Ja bez aktiera – tad jātaisa ideja kastītē un jānes uz izstādi. Izrāde nav izstāde un bez aktiera nepastāv. Vairāk nekā desmit gadu laikā atceros pāris reizes, kad man ir bijuši spilgti asumi ar aktieriem. Viens bija negadījums – objekta novietojums telpā bija mainīts par desmit centimetriem un izjauca lomas līniju. Es mācos. Ar ko atšķiras laba scenogrāfija no sliktas, ja runājam par izrādēm, kuru koncepcija nav gluži gaiss vien, kas, protams, arī var būt? Uz skatuves ir jābūt «mantai». Un skatuves bildei ir jābūt estētiskai vērtībai, ne palīgīdzeklim, kas nodrošina funkciju.

I. Š.: Manuprāt, gleznieciskās īpašības, ko tu tagad nosauci un kas ietver tevīs jau minētos lietu stāstus, padara tavu scenogrāfiju prasīgu, jo tā nav anonīma vide. Videi ir raksturs. Un aktieris nonāk dialogā ar šo vides raksturu, viņam veidojas attiecības ar to līdzīgi kā gleznās. Nereti pārsteidz, ka izrādēs ar tavu scenogrāfiju aktieris, būdams uz skatuves viens, nemaz nešķiet viens. Tavi skatuves objekti līdzīgi kā glezniecībā sarunājas ar tēlu.

M.V.: Tā ir taisnība, un es ļoti piestrādāju, lai objektu stāsti neņem virsroku vai nav pretrunā ar tēlu.

I. Š.: Kāds ir tavs skīču periods – da-



Skatuves objekti līdzīgi kā glezniecībā sarunājas ar tēlu. Šeit – ar Jūlijas Ļahas Jeļenu. CV. Tēvocis Vaņa Liepājas teātrī, 2007. Foto –Mārtiņš Vilksārs

torizēts vai gleznots ar roku?

M.V.: Es esmu digitalizācijas «upuris». Es datorā domāju. Man ir digitāli uzbūvētas visas Latvijas teātru skatuves un vēl citas. Taču blenzt ekrānā uz melno kasti vien nevar, ir jāiet uz teātri un jāsež zālē. Pēc tam sākas «dzemdību process». Bieži taisu maketus, jo tā ir neaizvietoājama lieta, pēc kuras saruna ar režisoru ir daudz skaidrāka.

I. Š.: Kā skatuvi, pēc tavām domām, ietekmē reklāmas un dizaina industrija ar savu ātro padomu un efektu kultūru, vieglajām (*light*) koncepcijām?

M.V.: Teātris tomēr ir laikā un telpā. Teātrim ir ilgums. Var izbliezt savu ātro koncepciju, bet ja turpmāk divas vai trīs stundas tā koncepcija neko citu neatklāj, tikai to pašu, ko sākumā, tad labāk ir par šo tēmu uztaisīt darbiņu izstādei. Scenogrāfija nebeidzas ar bildi, ko ieraugām, kad atveras priekšskars. Scenogrāfijai ir sava dramaturģija, no kā uz ko tā virzās. Bet es nenoliedzu, ka var arī citādi. Mēs Latvijā esam izlutināti ar labu scenogrāfiju. Arī Krievija, piemēram, ir scenogrāfu zeme ar spēcīgu skolu, ar spilgtām lietām, bet tur ir arī daudz zema līmeņa darbu. Latvija atšķiras ar to, ka ir ļoti augsts kopējais līmenis. Es to saku par visiem teātriem. Andra Freiberga skola ir «iestādīta».

I. Š.: Kādas ir Latvijas scenogrāfijas kultūras pazīmes?

M.V.: Pirmais, ko Freibergs Akadēmijā izdara – atraisa domāšanu. Viņš nenedarbojas ar amatnieku sagatavošanu, un, lai gan teātri reizēm būtu laimīgāki, ja jaunais ģenijs zinātu vairāk, amatu var slīpēt praktiskā darbā. Freibergs dod «funktier» un tiekšanos pēc jūtīguma, emocionalitātes, un tas ir atstājis nopiedumu.

I. Š.: Bet skatuves tomēr ir atšķirīgas – līdzīgi kā dažādi materiāli un tehnoloģijas, kuru pretestība, radot darbu, ir jāpārvar. Vai tu «glezno» – varbūt «dīdžejo»

– ar dažādo Latvijas skatuvju tehnisko arsenālu?

M.V.: Jā, noteikti. Man jau pārmet, ka es par daudz «dīdžejoju» un ka manas izrādes nevar aizvest no vienas skatuves uz citu. Bet man patīk taisīt konkrētai vietai un formātam. Katrai skatuvei ir citāds raksturs.

I. Š.: Vai tu pats arī glezno dekorācijas?

M.V.: Dailes teātrī ir patiešām lieliski skatuves gleznotāji, un es pat neēju tur klāt. Es pasaku Rutai Rūtentālei, ko vajadzētu, un es zinu, ka viņa uztaisīs vēl desmitreiz labāk. Nedod Dievs, ja es līdžu ar savu pindzeli, jo tas nozīmēs, ka neuzticos meistaram. Tomēr lielo skatuves prospektu gleznotāju profesija izsīkst, un tas ir skumji. Nesen aizsaulē aizgāja Dailes teātra meistare Inese Pētersone, viņa to izcili prata, tagad vēl Operā daži to prot. Mūsu digitālajā laikmetā, kur liekas, ka viss ir aizstājams, es daudz esmu izmantojis gleznotos prospektus, jo skatuves otaī ir savs šarms. Saka: *old school* – vecmodīgi, nē, nekāds *old school*. Tā ir liela meistarība, ja to nelieto kā pliku dekorāciju. Jo ir vietas, kur nepieciešamo vieliskumu citādi nevar panākt. Man vieliskums ir būtisks. Esmu pats ar savām rocinām dekorāciju mālējis, un kritiķe Ingrida Burāne mani atpazina. Pēc Šillera *Marijas Stjuartes* Valmieras teātrī (rež. O. Kroders, 2010 – I.Š.) viņa prasīja, vai es pats tos tecinājumus taisīju, un bija liels gandarījums atzīties – jā! Bet bieži tomēr skatuve nivelē koloristiskus smalkumus, un tas pelēkais pret gaiši zilo paliek tavai zināšanai. Skatuve nav izstāžu zāle.

I. Š.: Vai pēc scenogrāfiju veidošanas gleznot negribas?

M.V.: Gleznot gribas ļoti. Izpausties ar krāsu ierobežotā, pārskatāmā laukumā. Glezniecība klasiskā izpratnē ir zona, kur tu esi atkarīgs tikai pats no sevis, un tas adrenalīns man ļoti patīk. ■

MĪLĀKAIS , DARBA RĪKS - PUTEKLI ,

Par un ar mākslinieci Kristīni Jurjāni

V

arētu taču tīri labi iztikt bez tās dēļu grīdas. Būvēt dekorāciju uz skatuves ērtā gumijoti sintētiskā, ugunsdrošā pārseguma. Taču tad Krievijas muižīņas iemītnieku apavu papēži neklaudzēs katrs savā, valkātāja, saimnieka soļu, pārskrējieni, šļūkāšanas, tipināšanas temporitmā, izrādē radot papildu trokšņu mūziku – kopā jau ar koka durvju valodu, šķīvju, tasišu, kristāla pokālu, nažu, dakšiņu šķindas melodijām. Skaidra lieta – atveroties skatītāja acīm, Oblomova dzīvokļa interjers (ēdamgultāmdarbkabinetam ar guļvietas kaktiņu aizkrāsnē, kur kā circeņītis modri visam līdzī seko Ivana kalps un, godīgi jāsaka, visuzticamākais dzīvesbiedrs Zahars) maķenīt aizrauj elpu – «autentisks» XIX gadsimta vidus ne diži turīga un acimredzami visādās nozīmēs kūtra/laiska vecpuiša mitekļa iespaids fascinē. Iespaids, ka tā visa senā pasaule ir «pa īstam», uzburta ar mākslinieka – fanātiska antikvāra fantāziju un rokām. Tādēļ nav lieki atgādināt sakāmo, ka skaistums slēpjas detaļās. Tādēļ tā istā dēļu grīda uz skatuves. Tādēļ pareizticīgo lampadiņā pie Oblomova rūmes sienas deg īsta baznīcas svečīte, no bišu vaska. Nu, vismaz smarža no skatuves plūst saldēna. Ak, jā, vīraks un mirres...

NORMUNDS NAUMANIS

Vispirms omulīgais, uz reālās dzīves kairinājumiem racionāli atbildēt nespējīgais sapņotājs Oblomovs ar visu savu ērto divāniņu ievācās Ķelnes Pilsētas teātrī, drusciņ vēlāk Jaunajā Rīgas teātrī un, domāju, Oblomova autors Ivans Gončarovs no mākoņu malas bija laimīgs, redzot savu varoni bez «saasinātu šķiru pretrunu» un oblomovščinas/vēsturiskā muižniecības izkurtēšanas nosodījuma ierāmējuma. Tas ir ne tikai režisora Alvja Hermaņa, abu Oblomovu (Gundars Āboliņš, Ģirts Krūmiņš), bet arī leģendārā vecpuiša delikātā ikdienas satvara – dzīves telpas, apģērba, pat fantasmagoriski neaptveramā milzeņa –

riants). Upju kuģu lielīpašnieces bēdīgais liktenstāsts tika «iepakots» krievu *art deco* vasaras mājas interjers, kuri Vasas iegribu dēļ tika pielāgoti arī ziemošanai, un oranžērija verandā liek nostenēties par zaļajiem džungļiem pie apsnigušās Volgas. Skatuves dekora iedvesmai acimredzami kalpojuši pasaulslavenā zviedru ilustratora Kārļa Lارسona akvareļi – precīzi savas dzīves rasējumi. Taču Jurjānes veidotā kombinācija no skandināvu dizaina caurspīdīguma, krievu *art deco* vieglā misticisma un XIX-XX gadsimtu mijas industriālo jaunievedumu klātbūtnes šajā mitekļi-vīraks-dzīves-vajadzībām (ieskaitot lielo

SĒŽU SAVAS TEĀTRA TELPAS VIDŪ, UN IR SAJŪTA, KA ATRODOS PAVISAM CITĀ LAIKĀ

ziedošā ceriņu krūma autores Kristīnes Jurjānes nopelns.

Vēl detalizētāk, stilistiski tūrāk un, ļaujot skatītāja apziņai aiziet absolūtā nirvānā par notiekošā «autentismu», tika radīta «bīnesbilde» (skatuves tēls) Minhenes *Kammerspiele* teātrī iestudētajai Gorkija lugai *Vasa Železnova* (I va-

ģimenes maltīšu galdu, pie kura saimes labklājības dēļ var kādu tuvinieku aizsūtīt arī uz viņpasauli) atstāj iespaidu, ka nams pats ir dzīva, funkcionējoša būne. Brižam gaišs kā saules apspīdēts stikla nams, brižam hermētiski noslēdzies savos tumšajos grēkos. Un atkal istas mirres, vīraks, tvanīga lampu eļļa pie



Kristīne Jurjāne: «Sākām gaismot *Soņu*, un man uzreiz gribējās dabūt to gaismu, kāda ir tad, kad saule spīd caur lapām, tāda, kā ir parkā uz celiņiem.» Publicitātes foto

svētbildītēm istabu kaktos. No atmaksas par sagrēkoto tās gan neglābs.

Tā «saldā bitūte», kas čakli un skrupulozi pa pilieniņam ievāc «medu» – skatuves telpā redzamos priekšmetus – un veido vizuālo noformējumu kopumā, ir māksliniece Kristīne Jurjāne, kura Mākslas akadēmijā apguvusi grafiku (grāmatu ilustrācijas ir īpašs sarunu temats Kristīnes dzīvē, jo caur to viņa tuvu iepazīsusi dzejnieku Imantu Ziedoni), taču, kā jau mākslinieku dinastijās – Kristīnes mamma un tētis ir gleznotāji, māsa levas scenogrāfe – bieži notiek, viņas radošo aktivitāšu robežas allaž bijušas brīvi plūstošas. Kristīne veidojusi tērpus vairākām Latvijas Nacionālās operas izrādēm (piemēram, Baņutas Rubess iestudētajai *Putnu operai* un *Karmenai* Andreja Žagara «Kubas versijā»), izrādēm *Tēvs* (JRT, režisore Māra Ķimele), taču viszīmīgākā viņai bijusi sadarbība kā telpogrāfei un kostīmu māksliniecei vienā personā Alvja Hermaņa četrām izrādēm (*Soņa* JRT, *Oblomovs* Ķelnē un JRT, *Vasa* Minhenes *Kammerspiele*, *Vasarnieki* Berlīnes *Schaubuehne am Lehninger Platz*).

Laikā, kad top šī apcere, Kristīne Jurjāne vairs pat nav bites čakluma būtne, bet gan istens helikopters – nedēļas laikā viņas darbu maršruts ir Sigulda – Berlīne – Kabile – Roma, uz brītiņu ieskrienot Rīgā «atlasīt nākamajai filmēšanai

simt kostīmu». Spārnotā Kristīne, kā visai ticami rādās, arī Jaungadu sagaidīs kaut kur gaisā, jo tagad strādā pie diviem apjomīgiem projektiem – Dāvja Sīmaņa juniora spēlfilmas *Pelnu sanatorija* un Alvja Hermaņa režijas Verdi operai *Toska* Berlīnes Valsts operā (premjera 2014. gada oktobrī). No Romas saņemu sms zīmīti: «Romā saule un silts. Ja tik daudz kultūras vēstures riņķī, tad jau var slinkot, kā itāļi dara, bet letīņiem pilnīgi noteikti kaut kas tāds nespīd, arī man tai skaitā».

Uzzinu, ka māksliniece Kristīne Romā ir pirmo reizi (!!!), jo – līdz šim taču neesot darba darīšanās tur bijis jābūt: «Bet *Toskas* darbība ir saistīta ar trīs konkrētām vietām Romā. 1. cēliens notiek *Basilica Sant Andrea del Valle*, 2. cēliens *Palazzo Farnese*, 3. cēliens – *Castel Sant'Angelo*. Visas trīs būves tiešām atrodas nelielā trīsstūrī, un var iztēloties, kā *Toska*, dabūjusi no Skarpijas apžēlošanas vēstuli, skrēja līdz cietoksnim, kur bija ieslodzīts Kavaradosi. Es, tāpat kā vasaras praksē akadēmijas laikā, vācu visu iespējamo vizuālo materiālu par šīm trim vietām.»

Kinorežisors Dāvis Sīmanis Jurjānes izvēli filmas *Pelnu sanatorija* mākslinieka funkcijām izskaidro sirsnīgi: «Šķiet, Kristīnes skaistā nesakritība ar apkārtējo pasauli ir viņas apsēstība ar detaļām. Būdamā perfekcioniste, viņa neļaujas

kaut kādām privātām konceptuālām vīzijām, bet jau ilgi pirms darba tapšanas vēlas skaidru uzdevumu no sava režisora. Domāju, ka viņas strukturētā satura izpēte jo sevišķi neatsverama kļūst vēsturiskās rekonstrukcijās, kurās to īsto *Zeitgeist* notvert nepavisam nav viegli. Tieši tāpēc, veidojot mūsu kopīgo filmu *Pelnu sanatorija*, kuras sižets risinās Pirmā pasaules kara laikā, Kristīne ir visloģiskākā izvēle. Jo, tikai apskrienot katru lauku večiņu, muzeja stūri vai rekvizītu noliktavu, galu galā var tapt sākotnējam uzstādījumam atbilstoša vide, kuru, pie sevis smejojot, dēvējam par «pagātnes nekroromantisko stilizāciju». Mākslinieka darbs mūsu filmā ir smalka lavierēšana uz vēsturiska autentiskuma un stilizācijas asmeņa, un Kristīne to dara tādā vieglā darbaholiskā «dūmakā», turklāt vien Jurjānu ģimenei raksturīgo skaļo smieklu pavadījumā. Vērojot šo procesu, skaidrāks kļūst arī viņas izteikums, ka viņa nekad nav mācējusi atpūsties, jo iedvesmo tikai darbošanās mānija.»

Man, savukārt, svarīgi, lai Kristīne atbild uz trim teorētiskas dabas jautājumiem:

1. Vai tagad Eiropā ir kāda mode uz «paviljonu scenogrāfiju», uz interjeru kopijām «kā realitātē»?

2. Cik tālu telpas ilūzijas restaurēšanā var aiziet?

3. Kā jūs ar Alvi izdomājat visu to



Upju kuģu lielīpašnieces bēdīgais liktenstāsts tika «iepakots» krievu *art deco* vasaras mājas interjeros. *Vasa Žeļznova*. Publicitātes foto

skatuves arhitektūras konceptu?

Pirmā atbilde virtuāli atlido no Kurzemes, kur notiek *Pelnu sanatorijas* ilgākais filmēšanas periods.

Kabilē.

Čau, sāku rakstīt, šovakar vairs nav spēka, rīt atkal turpināšu... ko saki?

Laikam neesmu tik kompetenta, lai varētu spriest par Eiropas scenogrāfijas modi, man šķiet, ka tas ir labi aizmirsts klasisks paņēmieni, ko var novērot 19. gs. beigu skatuves telpas iekārtojumā gan tepat Latvijā, gan vēl labāk Krievijā. Varbūt tie paviljoni ir rezultāts kino, fotogrāfijas un teātra mākslas saplūšanai, tā ka īsti nav iespējams pateikt, kur beidzas teātris un sākas kino. Man šķiet, ka šis konkrētais scenogrāfijas paņēmieni izaudzis no vēlēšanās dabūt gatavu neiespējamo, nojaukt skatītāja realitātes sajūtu, ielauzties tādos zemapziņas dziļumos, lai brīdī, kad tu vēro izrādi, tu asociējies ar cilvēkiem uz skatuves, dzīvo tajā laikā, kurā dzīvo viņi, un jūti tā, kā jūt viņi. Kino ar lielo ekrānu un skaņu, kas apņem, strādā primitīvāk, bet, redz, tas nostrādā un tu iznāc no kino-teātra pavisam apdullis... Tad varbūt ar šim teātra istabām un veselām mājām, kurām nojaukta vien priekšējā siena, skatītājs tikpat kā atrodas svešā dzīves telpā, bet pie ideāla izpildījuma ir iespējams panākt kaut kādu brīnuma efektu, kas nojauc parasto dzīves realitāti? Es zinu, ka ar mani pašu tā notiek, – sēžu sa-

vas teātra telpas vidū, un ir sajūta, ka atrodos pavisam citā laikā, zinu, ka šo aizmiršanas neviena cita mākslas nozare man līdz šim nav radījusi.

Protams, lai noķertu tādu kaifu, tur iepriekš pamatīgi jāstrādā, vispirms jau ārkārtīgi skrupulozi pētot un novērojot parasto ikdienas telpu, materialitāti, dabas norises. Es teiktu, ka visam pamatā ir studijas no dabas, tas ir vienīgais iespējamais fundamentis tādām darbam. Pēc tam nākošais līmenis ir vēsturiskā materiāla izpēte, konkrētu detaļu izstrādāšana līdz hiperrealismam. Faktiski ir tā, – kad sāk aizrauties ar šo ilūzijas būvēšanu, tad ar katru nākamo reizi gribas iet arvien kādu soli tālāk. Vienīgais, kas bremzē, ir tehniskās iespējas šāda veida scenogrāfiju saglabāt un atkal uzbūvēt pēc mēneša. Salīdzinoši sarežģīti ir glabāt tādu Berlīnes *Vasarnieku* scenogrāfijas sienu ar atlupušo krāsu lēkšķeriem. Arī tā robeža starp senilu «oldskūlu» un hiperrealistisku ideālo telpas ilūziju ir ļoti nemanāma, tur pat grūti nodefinēt, no kā tas atkarīgs, varbūt ka no katra mākslinieka personīgās krāsu redzes un gaumes.

Vēl. Ārkārtīgi smalka un delikāta ir prasme radīt dabīgo gaismu telpā, jo tieši no gaismas ir atkarīgs tas, vai tā telpa strādā uz zemapziņu vai nē, gaismai jābūt tādai, kādu ikviens no mums sajūt un redz ikdienā. Telpai kā dzīvam organismam jāstrādā uz visām skatītāja maņām: dzirdi, redzi, garšu, tausti, smaržu.

Bet tas notiek tikai tad, kad skatuves bilde kādā no asociācijām precīzi ataino konkrētā indivīda personīgo pieredzi. Tad var cerēt uz teātra brīnumu.

Hermaņa režisēto izrāžu telpa vienmēr organiski izaug no dramaturģiskā materiāla, visam pamatā ir lugas teksts, tam pievienoju attiecīgā laikmeta precīzas detaļas, piemēram, *Vasa* ir bagāta kupču ģimenes lielmāte, protams, viņas ģimenes dzīvo tirgotāju namā, kura prototipu braucu meklēt Pleskavā, mēģināju iztēloties ērtu un mājīgu telpu vienai biznesa sievietei, lai darba telpas ir tepat ar roku aizsniedzamas, lai no gultas pa taisno var nonākt pie rakstāmgalda un no rakstāmgalda pārredzēt visu mājas sadzīvi.

Man ir svarīgi, lai teātra telpa ir praktiska un arī reālā dzīvē iespējama, mūsu izrāžu aizkulišu dzīve vienmēr organiski pārceļas uz skatītāju pusi, un pirms izrādes turpat uz skatuves tiek vārīti kartupeļi, gatavoti pulverīši un ceptas tortes, jo tā ir ērta telpa. Zīmēju tādus mazus zīmējumus ar krāsainiem zīmuliem, tad rādu Alvim, viņš liek klāt savu telpu, reizēm izgriež logus sienās. *Vasarnieku* gadījumā tāds brīnišķīgs atradums kā Faberžē villa pie Pēterburgas pilnībā noteica izrādes vizuālo virzienu. No telpu arhitektūras veidojās mizanscēnas un tālāk jau pat kostīmu koncepcija. Jebkura lieta un scenogrāfijas stūrītis tiek apspēlēts un izlietots izrādes gaitā, nav ne-



Vasarnieku gadījumā tāds brīnišķīgs atradums kā Faberžē villa pie Pēterburgas pilnībā noteica izrādes vizuālo virzienu. Publicitātes foto

jaušību un vienkārši dekoratīvu detaļu. Man vajag, lai kopējā bilde ir kā caurspīdīgs akvarelis, vairākslāņains, mazgāts un gleznots pāri, telpisks. Ar katru savu skatuves telpu mēģinu restaurēt laiku, kuru nekad nepiedzīvošu, bet kas manā apziņā kaut kādā veidā saistās ir ideālo skaistumu, mieru un harmoniju.

Lūdzu saki, ka ar šo pietiks... Rīt pusastoņos jābūt lidostā, tikko vēl šovakar kārtāju Kabiles muižā daktera kabinetu, šoreiz tas ir laiks pēc Pirmā pasaules kara, no vienas puses, pilnīga iznīcība, no otras – cerība, ka vēl iespējams kaut ko saglabāt no bijušā. Tātad turpinu būvēt neiespējamo, ideālo zudušo telpu.

Romā.

Par sava darba praktisko pusi gribu runāt ļoti uzmanīgi, jo tā ir virtuve un es ļoti sargu savu izrāžu noslēpumus, lai nezūd iespēja saglabāt teātra brīnumu. Bet strādāju pie skatuves telpas tieši tāpat kā pie akvareļa, tikai tas ir liela izmēra darbs, gleznoju virsū nodrukātām tapetēm, mazgāju kopā dažādu sienu toņus, beigu beigās laižu pāri "šmucīgo beici", gleznoju vairākos slāņos, citādi krāsa ir plakana un sintētiska, arī te lieti noder klasiskās glezniecības studijas. Cieši ticu, ka ar izdruku nevar panākt to iespaidu, ko dod ar roku gleznots fons, tāpēc līdz šim visu darbnīcu cilvēki man kļuvuši par labākiem draugiem, jo beidzot viņi drīkst

darīt to, ko mājējušies, bet ko mūsu dienās reti drīkst pielietot darbībā. Nav jau man nekādas zelta receptes, kā tikai tā tīrā amatniecība labā līmenī. Pētu vecos paņēmienus, kā gleznoja grīdas. Piemēram, *Oblomova* grīda ir tāda pati kā brāļu Kaudzīšu muzejā Piebalgā, toreiz aiz nabadzības nelika parketu, bet to uzgleznoja ar to pašu vēlāk nicināto eļļas krāsu. Atceros, kad sākām gaismot *Soņu*, man uzreiz gribējās dabūt to

zīda, kā tādi zirnekļu tīkli, bet joprojām ir lietojamas. Mēģinu, cik iespējams, sagādāt īstus rekvizītus, zinu jau, ka Gundaram Āboliņam nemaz nav jēga dot rokā kaut kādu «erzacmantu», neistu priekšmetu, nemaz nedrīkstu tā darīt. *Vasas* izrādei gleznoju lielo karti, kas Vasai aiz muguras, jo nopirkt tādu nemaz nevar, bet uzgleznota tā jau ir tuvu īstajai, gandrīz kā būtu bijusi pirms mums. Mans mīļākais darba rīks ir pu-

ĀRKĀRTĪGI SMALKA UN DELIKĀTA IR PRASME RADĪT DABĪGO GAISMU TELPĀ

gaismu, kāda ir tad, kad saule spīd caur lapām, tāda, kā ir parkā uz celiņiem – tāda «līderīga», kustīga, caur lapiņām, no tās gaismas arī *Soņas* istaba ir tāda maiga un aizkustinoša.

Izrāžu mēbeles meklēju pa visu Eiropu, tāpat arī kostīmu detaļas pārku antikvariātos, bieži tās kleitas jau pirmajos mēģinājumos izšķīst, tad ir milzu darbs, kamēr kleitas atkal dabūn pie dzīvības, lai joprojām ir īsta manta, kas iztur arī tad, kad aktrisi velk pa grīdu. Taisni tā mums bija *Vasarniekos*, kur meiteņu kleitas ir no smalka batista un

tekli.

To, vai ir kaut kas īpašs atmosfērā, jāspriež citiem, domāju, ka bez gaismas tās telpas būtu nedzīvas. Viss jāskata kopumā – putekļi, gaisma, telpa, aktieri... Ceru, ka tā lietu kārtība, kas ir šajās izrāžu telpās, kaut kādā neracionālā veidā rosina uz harmoniju, ka tās telpas ir mierīgas un vieš cerību, jo man liekas ka Alvja Hermana izrāžu pēcgarša vienmēr ir gaiša, tāda sāpīgi skaista. Un tad es gribētu, lai arī manas telpas ir tādas sāpīgi skaistas un lieliskas. ■

MAIGĀ NEŽĒLĪBA

Monikas Pormales jaunais dokumentālisms

REINIS SUHANOVŠ

T

as, ka Monika Pormale nav īpaši kritikas novērtēta Latvijā, manuprāt, ir negadījums. Varbūt viņas scenogrāfija tiek uzverta kā dabiski radusies telpa. Ar viņas darbu *Garajai dzīvei* sākas manas nobriedušas atmiņas par teātri. Strādājot JRT, es vienu dienu biju pilnīgi tukšā vietā, bet nākamajā pēc uzbūves tur bija nepārprotama dvēsele un stāsts. Var teikt, ka tas ir tikai dokumentālisms, bet to ir jāprot radīt. Tāpat kā glezniecībā fotoreālisms nav tikai gleznojums pēc fotogrāfijas: ir jābūt mācai, lai atlasītu detaļas un saliktu visus komponentus kopā. Tas ir ārkārtīgi smags darbs: izdarīt īstās izvēles, atteikties no tā, kas nav pats precīzākais, izvēlēties starp tūkstošiem sīkumu un – zināt koptbildi jau iepriekš. Tas, ko rada Monika, ir reālu, dzīvu priekšmetu ļoti sarežģīta simfonija.

Tāds dokumentālisms, kurā strādā Monika ar Alvi Hermani, ir bijis aktuāls daudzkārt, bet 21. gadsimta sākumā viņi bija pirmie, kas tajā laivā iekāpa. Tas ir šodienas dokumentālisms, un tas nav tas pats, kas, teiksim, meiningeniešu naturālisms. Monikas un Hermaņa dokumentālisms pilnīgi noteikti pārkāpj noformējuma robežas. Kur ir robežšķirtne? Es domāju, ka meiningeniešiem bija ap tuveni tas pats «funkteris» – radīt sava laika dokumentālu teātri, vedot Dodžu pils durvis no Venēcijas izrādei «Otello» un mēģinot restaurēt vēsturiskas mizanscēnas. Manuprāt, viņi mēģināja sakārtot sava laika skatuvi tā, lai dabūtu

tam laikam maksimāli dokumentālu sajūtu. Bet šim naturālismam pietiek, ka ir naturālas, īstas lietas. Dokumentālismam, ar ko nodarbojas Monika, ar to nepietiek. Viņai vajag, lai lieta, lai dokuments uz tevi strādā.

Teiksim, taisot dokumentālu filmu, naturālistiem pietiktu, ka tie ir dokumentāli uzņemti kadri. Dokumentālisti veic selekciju un uztaisa kompozīciju, lai mērķtiecīgi iedarbotos uz skatītāju, uz tevi. Tas ir dokumentālisms nevis attiecībā pret interjeru, detaļām, bet pret cilvēkiem, kas tajā telpā ir dzīvojuši. Monikas telpā vienmēr ir pārdomāts ne vien tikai tas, kas tur atrodas, bet arī tās, kā tur vairs nav. Vācijas *Platonovā* pie sienām ir gleznas un tad ir tukšumi uz tapetēm, un tur vairs nav gleznas. Tas jau ir stāsts!

un reizēm tas ir ļoti skarbi.

Garajā dzīvē Monika piespiež skatītāju vispirms iziet cauri gaitenim, atcerēties savu vecomammu, savu komunālo dzīvokli ar balderjāņu smaržu, kas jauca ar ziepju smaku no veļas vārīšanas. Tur ir apģērbi, par kuriem tu zini, kas tos ir valkājis, un tad pāri tām tavām personiskajām atmiņām nāk siltums no izrādes, no aktieriem, bet arī no tā «miljona», kas ir ar šiem priekšmetiem izvilks no tavas dzīves dziļākajiem kaktiem. *Ledū* katrs albums ir pazīstams, tieši tādi paši ar tādām pašām bildēm bija manai omammai. Stāsts sākas ar manām lietām, un tā tad man stāsta manu stāstu. Tas ir būtiskais Monikas scenogrāfijā: nevis krāsas un proporcijas, bet tas, kādās attiecībās ar redzamo ir skatītājs. Tās vienmēr ir nežēlīgi maigas

NATURĀLISMAM PIETIEK, KA IR
NATURĀLAS, ĪSTAS LIETAS.
DOKUMENTĀLISMAM – LAI LIETA
UZ TEVI STRĀDĀ

Monikas lielais trumpis un spēks ir viņas spējas veikt šo selekciju. Viņa spēj ar to, ko izdara, pa īstam iesist. Monika pret tām lietām un cilvēkiem, par ko taisa izrādi, ir ļoti maiga, bet tas ir nežēlīgs maigums. Viņas pieeja ir ļoti, ļoti silta, bet arī nežēlīga savā vērojumā. Viņa aizsniedzas līdz skatītāja dziļākajām jūtām,

un privātas attiecības.

Un, to darot, viņai nav bail nežēlīgi prasīt no citiem. Ja viņai vajag simt albumus – un tur nevar būt runa par butaforiju vai neištumu! – tad viņa tos dabūs vienalga, par kādu cenu. Atkāpes vai kompromisi nav iespējami! (Es to zinu, jo esmu taisījis viņas scenogrāfijām ma-



Garajā dzīvē Monika Pormale piespiež skatītāju vispirms iziet cauri gaiteniem, atcerēties savu vecomammu, savu komunālo dzīvokli ar balderjāņu smaržu, kas jauscas ar ziepju smaku no veļas vārīšanas. Foto – Gints Mālderis

ketus.) Tāpēc, ka viņai «kadru» vajag tieši tādu, kādu vajag, lai tas iedarbotos uz skatītāju.

Kad Monika ar Hermani Maskavā iestudēja *Šukšina stāstus*, tur bija tā pati lieta: nav jau nekas sarežģīts uz finiera uzlīmēt fotogrāfiju izdrukas. Viena gadījumā iznāks noformējums, Monikas gadījumā – darbīgā scenogrāfija¹. Fotogrāfijas *Šukšina stāstos* ir tikpat darbīgas kā slavenais Dāvida Borovska priekšskars Tagankas *Hamletā* vai Blumberga apgāztā piramīda *Brandē*. Jo šī scenogrāfija ir darbīga, nevis tāpēc, ka to kustina, bet tāpēc, ka tā nodarbojas ar jūtu kustināšanu. Un jēga ir tā pati, kas *Garajā dzīvē*, tikai citādi iepakota: vecmāmiņas, kas maskaviešiem atgādina par «isto Krieviju», no kuras tie ir nākuši, stāsta Šukšina stāstus, bet paralēli tu jūti to, kas ir īpašs un asiņš tev pašam. Atkal ir ciešas asociācijas ar atmiņām. Tā nav vide, tas ir notikums.

Tāpat kā *Latviešu mīlestībā*. Ieraudzījis to klasi ar brūni krāsoto grīdu, tu uz brīdi jau atrodies savā bērībā un skaties savu stāstu! Mēs šo tiešo saikni gribam dabūt ārā no aktiera, lai viņš ierosina mani kaut ko personiski svarīgu. Man jau nevajag viņa stāstu, man vajag manējo. Un Monika to dara scenogrāfijā – viņa rakņājas pa tevi. Tu ieraugi savu klasi un nokaunies, ka bija tā grīda. Tu nopriecājies – ak, mana lauku pietura! Visuālā zīme strādā uz tevi nevis kā bilde, bet tiešas iedarbības tēlainis elements.

Protams, Monikas darbs iet roku rokā ar Alvja Hermana idejām, to nevar nodalīt, taču ir skaidrs, ka lietu atlasī veic viņa. «Saimnieks» šai scenogrāfijai tikpat ir režisors, kurš velk no aktieriem ārā to pašu, ko ar telpu dara Monika. Būtībā ir vienalga, kurš «dzemdē» ideju. Svarīga ir jūtīgā sirds, redzīgā acs, kas to

Garajā dzīvē.

Scenogrāfi ir dažādi. Ir tie, kam svarīga telpas izteiksmība, viņi var neskaitāmas reizes kaut ko pārkrāsot, lai dabūtu vajadzīgo toni. Es pats reizēm tā daru. Bet tas patiesībā neko nedod aktierim. Bilde var būt kā nolaižīta. Teātris priecājas, fotogrāfijas foršas. Bet jautājums pa-

SCENOGRĀFIJA IR NO TĀM MĀKSLĀM, KAS NEDRĪKST BŪT PAŠVĒRTĪBA. MĒS ŠAJĀ ZIŅĀ , ĻOTI GRĒKOJAM

ierauga un iepūš dzīvību.

Scenogrāfs absolūti nevar strādāt viens pats. Viņam ir vajadzīgs vēl kāds, lai radītu «produktu». Kritiķi reizēm raksta, ka scenogrāfija bija laba, bet aktieri – nu, tā. Ja var scenogrāfiju vienu pašu novērtēt kā labu, tas nozīmē, ka scenogrāfs ir uzkundzējies, radījis skaitu lietu vai telpu, bet izrādei kopumā tas nācis par sliktu. Ja no izrādes atceras tikai telpu, tad kopnoskaņa ir zaudēta.

Scenogrāfija ir no tām mākslām, kas nedrīkst būt pašvērtība. Mēs, latviešu scenogrāfi, šajā ziņā ļoti grēkojam. Ja scenogrāfija patiešām ir ieaudusies izrādē, tad to reizēm vispār neievēro un ne novērtē. Atkārtošos – kā Monikas darbu

liek tas pats – ko tas dod atmosfērai izrādes radīšanas brīdī.

Laba scenogrāfija, pat ja tās nav vispār – kā reizēm Rudolfa Bekiča gadījumā – palīdz radīšanas brīdī, kad mēģinājumā tiek attīrīta katra detaļa. Katrs sākums, ko scenogrāfs padod aktierim, palīdz viņam spēlēt. Aktieris ievietojas ne jau bildē, bet radīšanas procesā.

Tātad – scenogrāfija ir instruments, un Monikai Pormalei pieder instruments, ar kura palīdzību izrāde top labāka. ■

¹ Krievu teorētiķa V. Berjozkina ieviests termins 70. – 80. gadu scenogrāfijas apzīmēšanai, uzsverot tās aktīvo iedarbību uz izrādi kopumā. – red.

MARGINĀLIJAS

Komentārs Teātra nozares stratēģijai

SARUNĀJAS KRISTA BURĀNE
UN JĀNIS BALODIS

Kad Teātra Vēstnesis aicināja mūs veidot sarunu par neatkarīgajiem teātriem, kopā nolēmām pārlasīt nesen tapušo un vēl neapstiprināto Kultūras ministrijas izstrādāto Teātra nozares stratēģiju 2014.–2020. gadam¹. Lai saprastu, ko valsts un sabiedrība no mums, teātra nozarē strādājošiem cilvēkiem, gaida nākamo septiņu gadu laikā².

Krista Burāne:– Vismazāk gribētos neatkarīgos teātrus pretstatīt valsts un pašvaldības dibinātajiem teātriem, jo tas nozīmētu atbalstīt pastāvošo bināro priekšstatu sistēmu, no kuras būtu labi izrauties. Varbūt tāpēc runājam par nozari kopumā un mēģinām saprast, kādi teātri valstij un sabiedrībai ir vajadzīgi?

Jānis Balodis:– Lai notiek.

K. B.: Manuprāt, pirmās neskaidribas parādās jau ievadā. Dokuments ir teātra nozares attīstības stratēģija, bet ievadā tiek runāts tikai par teātri kā vieniņo šīs nozares spēlētāju. Man liekas, būtu labi, ja tas sāktos ar teātra nozares robežu definēšanu.

J. B.: Ja dokumenta nosaukums ir *Teātris Latvijā 2014–2020. Nozares stratēģija*, tad sākumā būtu jāmin tie dalībnieki, bez kuriem teātra nozare nav iedomājama, tādējādi uzsverot to, ka šajā dokumentā tiks apskatītas šo nozares dalībnieku funkcijas un darbības mērķi.

Tiks minēts tas, kādu ieguldījumu Latvijas teātra nozares attīstība gribētos saņemt nākamajos septiņos gados no šīm organizācijām, ja tās saņem valsts finansējumu. Tātad starp ievadā minētajām organizācijām būtu jābūt ne tikai teātriem, bet arī Dramaturgu gildei, Latvijas Jaunā teātra institūtam, Latvijas Teātra darbinieku savienībai un citām ar teātra nozares attīstību saistītajām institūcijām.

K. B.: Otra lieta, kas mani mulšina, ir pirmajā dokumenta rindkopā lasāmais apgalvojums, ka teātra funkcijas Latvijā nav mainījušās kopš tā rašanās brīža, t.i. 1868. gada. Un tieši to nemainība apliecinot Latvijas teātra piederību Eiropas kultūras tradīcijai. Šāds apgalvojums, manuprāt, paredz to, ka kāds pirms gandrīz 150 gadiem teātra funkcijas ir nodefinējis, un visi teātra nozares darbinieki tās bez mazākajām šaubām īsteno un īstēnos mūžīgi. Bet par to, kurš šīs funkcijas definējis, atsauču nav. Turklāt, ja jau tās ir palikušas nemainīgas, tad vis ticamāk Latvijas teātris dzīvo tikai Aristoteļa, Kanta, Šillera un Hēgeļa tradīcijās, bet viss, kas noticis teātra kā mākslas formas un sabiedrības attiecībās 20. gadsimtā, tam gājis secen.

J. B.: Manuprāt, teātrim šāda veida funkcijas ir bijušas ne tikai pirms 150 gadiem. Ja šī ir nozares stratēģija nākamajiem septiņiem gadiem, tad funkcijas var uzskatīt, taču pēc tam būtu nepie-

ciešams uzrakstīt mērķus, kurus gribētos sasniegt. Piemēram, Anglijas Mākslas padome (*Arts Council England*) ir definējusi savus piecus stratēģisko mērķus nākamajiem desmit gadiem <http://www.artscouncil.org.uk/what-we-do/mission/>. Jebkurš pasaules iedzīvotājs, kam ir interneta pieslēgums, var izlasīt Anglijas Mākslas padomes 2010.–2020. gada stratēģiju, uzzināt tās mērķus, kā arī pazīmes, kas liecinātu par to, ka mērķis ir sasniegts.

K. B.: Paldies! Informācija šajā saitē lieliski atklāj ne tikai citu pieeju mākslas kā nozares mērķu definēšanai, bet demonstrē lielisku komunikācijas formu – saprotamu un vienlaicīgi pamatīgu.

No mūsu dokumenta tālākās sadaļas izriet, ka nemainīgās teātra funkcijas Latvijā ir četras. Es gribētu sākt ar pirmo, kas dokumenta lasītāju ievēd absurda drāmā. Tātad pirmā teātra funkcija, pēc Kultūras ministrijas domām, ir – «izklaides jeb sociālā funkcija, kas nodrošina kvalitatīvu atpūtu brīvā laikā, piedāvājot klātbūtnes un līdzdalības iespēju iekļauties noteiktā sociālā grupā (piemēram, JRT skatītāji vai Dailies teātra abonementi)». Mani ļoti satrauc tas, ar kādu vieglprātību šajā, tavu un manu nākotni aprakstošajā dokumentā, tiek lietoti jēdzieni. Piemēram, liekot vienlīdzības zīmi starp izklaides un sociālajām funkcijām, turklāt sociālās funkcijas saprotot kā socializēšanos vienā grupā.



Krista Burāne: «Skaidrs, ka ir un būs izrādes, kas radītas izklaidei, bet es domāju, ka sabiedrībai daudz būtiskāka ir sociāli aktīva māksla, kas atgādina cilvēkiem par brīvību.» Foto – Jānis Deinats

Skaidrs, ka ir un būs izrādes, kas radītas izklaidei, bet es domāju, ka sabiedrībai daudz būtiskāka ir sociāli aktīva māksla, kas atgādina cilvēkiem par brīvību un iespēju runāt brīžos, kad ministriju gaitēnos un dokumentu rindīņās ir ticis pazaudēts veselais saprāts. Piemēram, tavas izrādes *Mārupīte, Nacionālās attīstības plāns un Pārmaiņu pārbaude*. Tu taču viņas nerādīji, lai izklaidētu skatītāju, bet lai uzjundītu interesi par sabiedrībai svarīgiem jautājumiem, vai ne? Savukārt es uz viņām gāju, ne jau tāpēc, lai iekļautos *Dirty Deal Teatro* skatītāju lokā (kā tas liekas Kultūras ministrijas ierēdņiem), bet tāpēc, ka mani interesē tevis skartie jautājumi un tava radošā darbība. Taču no šī stratēģijas teksta izriet, ka teātri pārdod skatītājam biļeti, lai viņš varētu justies kā JRT vai Dailes skatītājs. Vai tas tev neizskatās pēc segregācijas valsts līmenī? Varbūt jāiesaka Ušakovam jaunas idejas, kam palielināt un kam samazināt transporta izmaksas? Ja brauc uz Daili – maksā mazāk, ja uz JRT – tad dubultā... nu, vai otrādi.

Klau, un kā tu domā, kādas var būt sekas tam, ka šādā nopietnā dokumentā, kā pirmā teātra funkcija tiek nosaukta – izklaide?

J. B.: Sekas tam var būt tādas, ka *Muzikālā teātra 7* vadība būtu gan priecīga, gan pārsteigta, uzzinot to, ka turpmāk viņi var cerēt uz valsts finansālu atbalstu. Līdz šim viņi ir veidojuši izrādes tā, lai tās būtu spējīgas sevi atpelnīt, un desmit gadu darba pieredze liecina, ka cilvēki ir gatavi maksāt un maksā par izklaidējošu vasaras brīvdabas izrādi. Izklaidei, lai cik kvalitatīva tā būtu, ir jāspēj sevi atpelnīt. Protams, ir nepieciešams cilvēku kopums, visticamāk, Kultūras ministrijā, kuri teiktu – šī izrāde ir izklaidei, šo taisiet par saviem līdzekļiem, bet šai izrādei ir nepieciešams valsts atbalsts. Tāpat es nepiekrītu tam, ka starp izklaidi un socializēšanos var likt vienādības zīmi. Ar socializēšanos es saprotu cilvēku vēlmi līdzpārdzīvot tam, kas notiek uz skatuves. Ieraudzīt teātri jautājumus, problēmas un sajūtas, kuras ir aktuālas skatītājam, tādējādi mazinot viņa vientuļības sajūtu, sniedzot apziņu, ka neesi viens. Šobrīd eksistējošā teātra darbības stratēģija drīzāk rūpējas par to, lai veicinātu skatītāja piederību kāda noteikta teātra skatītāju lokam. Šāda veida klubīņus veido arī lielveikali, izsniedzot patstāvīgā klienta kartes. Manuprāt, valstij ir jāveicina kopējā teātra nozares daudzveidība un profesionalitāte, jāsekmē cilvēku vēlme gan redzēt izrādi Rīgas Krievu teātrī, gan Daugavpils teātrī, jo svarīga ir nevis māja, bet pats mākslas notikums. Un kas, pēc tavām domām, ir izklaide?

K. B.: Kas attiecas uz izklaidi, man ir lingvistiskas pārdomas. Paskaties uz vārdu «izklaide». No kā tas sastāv? «Iz» un «klaide». «Klaide» skan kā klaidis, klaiņošana, varētu teikt «izklišana». Izklaide ir domu izklišana, klaiņošana. Reizēm tās

rezultātā var nejausi uziet neatklātas vietas un lietas. Tomēr klaiņošana pati par sevi ir nemērķtiecīgs process. Lai apzināti atklātu sev nezināmo, cilvēki dodas ceļojumos vai ekspedīcijās. Man liekas, ka māksla ir kā ceļošana, bet izklaide klaiņošana. Abas ir interesantas. Diemžēl valodas ikdienas lietojumā bieži tikai izklaide tiek asociēta ar interesanto, bet māksla ar garlaicīgo un nesaņemamo. Kas, protams, ir aplami. Bet šādi formulēta stratēģija tikai vairo šo nepareizo izpratni par vārdu nozīmēm un aiz tiem stāvošajiem procesiem.

J. B.: Bet atgriezoties pie izklaides kā klaiņošanas: tā tad lai notiek par katra paša līdzekļiem, savukārt valsts dod naudu ceļošanai?

K. B.: Izklaušās saprātīgi, ne? Jo runa ir nevis par tūrisma braucieniem uz Kanāriju salām, bet došanās sevis izzināšanas ekspedīcijās. Jautājums, protams, kāpēc valstij būtu jāatbalsta cilvēku centieni ceļot domu un jūtu pasaulē? Galu galā tas nav nekas praktisks. Ceļošana tieši tāpat kā klaiņošana atņem laiku ražošanai. Bet mūsu valsts, kā zināms, deklarējusi ekonomisko attīstību kā savu prioritāti. Attīstību klasiskas ražošanas izpratnē.

J. B.: Laikam tikai anarhijā ikvienam iespējama absolūta brīvība, bet valstiskā veidojumā kaut ko liek pieņemt par labu esam, par tādu, kas ir vajadzīgs sabiedrībai. Un to, ko pieņem par vajadzīgu sabiedrībai, tam arī dod naudu. Veselības aprūpe vajadzīga? Vajadzīga – tai naudu. Izglītība vajadzīga? Vajadzīga. Māksla, kas uzdod jautājumus, vajadzīga?

K. B.: Tikai nezin kāpēc tieši veselībai un izglītībai tiek ļoti maz naudas. Par mākslu nemaz nerunājot. Es varētu turpināt tavu vaicājumu sēriju ar jautājumu, vai Latvijas valstij vajadzīgs domājošs cilvēks?

J. B.: Es domāju, jā.

K. B.: Ja jā, tad tam būtu jāparādās stratēģiskajos dokumentos, un to mēs

kā informēt skatītāju par ētiskām un estētiskām vērtībām». Tātad šīs funkcijas uzdevums ir informēt, nevis veicināt domāšanu.

K. B.: - Par domājošu un gudru sabiedrību funkcijās ne vārda. Varbūt kaut kur tālāk?

J. B.: Paskatīšos pēc vārda saknes «dom». Ir! *VSIA Jaunais Rīgas teātris*. Tajā sadaļā, kurā aprakstīti valsts dibināto teātru uzdevumi.

«Piedāvāt gudru, atraktīvu un neparastu repertuāru, apliecinot, ka 21. gadsimtā teātra māksla ir būtiska domājošu un intelektuālu cilvēku dzīves daļa.»

K. B.: Tātad mums ir viens teātris, kas paredzēts domājošiem cilvēkiem, bet pārējie lai nodarbojas ar nacionāli patriotiskiem klaidoņiem?

J. B.: Baigi, bet laikam tā sanāk. Izgāju cauri visam dokumentam. Domājošs ir pieminēts tikai saistībā ar JRT. Bet es nesaprotu vienu – kāpēc nevar domāt visi? Nu, visi teātri. Kāpēc šis uzdevums ir iedots vienam, un ir gana?

K. B.: Teātra nozares stratēģijā nav funkcijas – attīstīt publisku vidi, kurā sabiedrībai ir iespēja apmainīties ar idejām, bet ir funkcija – izklaidēt, kas nozīmē to, ka jau *apriori* tiek pieņemts, ka lielākā Latvijas sabiedrības daļa negrib domāt. Mums ir astoņi valsts vai pašvaldības subsīdēti teātri, bet tikai astotajai daļai Latvijas teātru apmeklētāju, pēc stratēģijas veidotāju atzinuma, ir vajadzīgs par mākslu un dzīvi reflektējošs teātris.

J. B.: Bet septiņas astotdaļas skatītāju nāk uz teātri izklaidēties, atzīmēties kādā sociālā grupā, izglītoties un stiprināt savu nacionālo identitāti.

K. B.: Varbūt šīs funkcijas patiešām arī ir pašas svarīgākās tiem Latvijas cilvēkiem, kas ziedo savu grūti sūri nopelnīto naudiņu biļešu iegādei. Vienīgi vai ministrijas ierēdņiem tomēr nebūtu jādomā ilgtermiņā par Latvijas sabiedrības nākotni kopumā un tad jāskata teāt-

VIRSUZDEVUMS IR DOMĀJOŠA LATVIJAS SABIEDRĪBA

varam ātri pārbaudīt. Palūkojamies, vai Teātra nozares attīstības stratēģijā ir kaut kas par domājošu, emocionāli intelligentu, radošu cilvēku vai gudru sabiedrību, kurai māksla, tai skaitā teātris, var palīdzēt veidoties un pastāvēt. Tāpēc skatāmies, kādas mums ir pārējās dokumentā definētās teātra funkcijas!

J. B.: Tur rakstīts, ka teātrim kā mākslas žanram vēl ir izglītojošā funkcija, mākslinieciskā pašvērtība un nacionālo identitāti veicinošā funkcija. Varētu teikt, ka izglītojošā funkcija rūpējas par to, lai mūsu sabiedrībā būtu domājoši cilvēki, taču tās apraksts ir sekojošs: «teātris visos laikos bijis efektīgs līdzeklis,

ra nozares loma šādā kontekstā? Un te laikam mēs esam nonākuši pie tā saucamo neatkarīgo teātru pastāvēšanas iemesliem.

J. B.: Jā, tātad neatkarīgie teātri rodas un pastāv tāpēc, ka ir cilvēki, kas apzinās, ka teātra māksla sabiedrības veselībai spēj dot kaut ko vairāk par minētajām četrām funkcijām.

K. B.: Klau, es tikai gribu atgādināt sarunas sākumā izteikto vēlēšanos nepretstatīt neatkarīgos teātrus pārējām nozares institūcijām. Pietiek jau, ka to dara šī mūsu apskatāmā nozares attīstības stratēģija, kura

– bez jebkāda pētniecībā balstīta pa-



Jānis Balodis: «Teātra nozares attīstības stratēģija piedāvā palielināt finansējuma apjomu valsts teātriem, bet es tam neredzu jēgu.» Foto – Jānis Deinats

matojuma apgalvo, ka esošā situācija, kurā teātra nozarē dominē valsts dibinātie un subsidētie teātri, ir optimāla,

– nesistemātiski definē katra valsts dibinātā teātra specifiskos stratēģiskos uzdevumus, vieniem nosakot repertuāra politiku un mākslinieciskās darbības virzienus, citiem – sociālo lomu vai kādu pavisam specifisku uzdevumu,

– definē neatkarīgo teātru funkcijas, liekot tiem kļūt par Latvijā vienīgajiem nozares spēlētājiem, kas rūpējas par teātra kā mākslas formas un skatītāju pieredzes attīstību.

Man nav skaidrs, kāpēc šādā dokumentā katram teātrim ir jādefinē atsevišķi uzdevumi. Ja ir skaidrs, kādi ir nozares stratēģiskie mērķi, tad katrs tas spēlētājs pats domā, kā tos sasniegt, izmantojot savus resursus, tradīcijas, mākslinieciskās intereses. Un tieši par šo mērķu sasniegšanu arī saņem finansējumu! Tas, kā viņi to dara, ir katra teātra mākslinieciskās vadības kompetence.

J. B.: Man patīk *Gertrūdes ielas teātra* vadītājas Maijas Pavlovas ideja neatkarīgos teātrus sākt saukt par sabiedriskajiem teātriem, tādējādi uzsverot to, ka šie teātri nodrošina sabiedrībai funkcijas, kuras ir nepieciešamas tās attīstībai. Viena no šīm lietām ir drosmīgi runāt par nepatīkamo, jo, nerunājot par nepatīkamo, notiek ieslīgšana pašapmierinātībā. Valstij vajag atbalstīt cilvēkus, kuri runā par problēmām mums apkārt. Un pretnostatījums ir jāizbeidz, jo, manuprāt, virszuddevums ir domājošā Latvijas sabiedrība, un šo uzdevumu tiecas sasniegt visi, neatkarīgi no tā, kuru institūciju viņi pārstāv.

K. B.: Jo vairāk es šo dokumentu lasu, jo vairāk nesaprotu. Tik daudz neprecizitāšu, pieņēmumu, infantilu piemēru un nevēlēšanās analizēt teātra nozares un sabiedrības attiecības pēc būtības. Galu galā, kas ir tas, par ko teātriem kā institūcijai valsts dod naudu? Vai tie-

šām tās četras nosauktās funkcijas ir tas svarīgākais? Man liekas, ka trīs no tām nav mākslinieciski augstvērtīgas.

J. B.: Tās varbūt varētu būt arī augstvērtīgas, bet es atgriežos vēlreiz pie tā, ka, iespējams, ir nepieciešams radīt kompetentu komisiju Kultūras ministrijā uz ierobežotu laika sprīdi. Šī komisija izstrādātu mērķus, kurus teātra nozares dalībniekiem būtu jāīsteno. Teātra nozares dalībnieki iesniedz savus projektus, un tie tiek izvērtēti atbilstoši noteiktiem kritērijiem. Šajā stratēģijā nav ne vārda par jebkāda veida kontroles mehānismu, kas ļautu saprast, ka «tas un tas valsts subsidēts teātris strādā labi, izpilda visas vai daļu funkciju labi un tā, kā mēs to gribam».

K. B.: Mans komentārs drīzāk bija par to, ka trīs no četrām funkcijām nav saistītas ar mākslu kā tādu. Man liekas, ka mākslas mērķis pēc būtības nav ne izklaidēšana, ne izglītošana. Tie visi var būt blakus produkti, bet mākslas pastāvēšanas mērķi, manuprāt, ir saistīti ar refleksiju, ar domāšanu par cilvēkiem svarīgo un jaunradi kā cilvēka brīvības izpausmi.

J. B.: Jā. Tātad nav pateikts, ka Latvijas valstij teātra māksla ir vajadzīga, jo tai ir vajadzīga māksla kā tāda.

K. B.: Jā, tieši tā. Un savukārt nozares attīstība ir saistāma ar tādu apstākļu izveidošanu, kuros teātra institūcijas ir ieinteresētas radīt mākslas darbus, kas izaicina skatītājus uzdot jautājumus par to, kas ir laba dzīve. Ar to mēs šo sarunu varētu beigt. Jo tagad mums nāktos stāstīt, kāpēc māksla ir vajadzīga, bet tas varētu būt pavisam neinteresanti šīs sarunas lasītājiem. Jo es pieņemu, ka *Teātra Vēstnesi* lasa cilvēki, kas nešaubās par to, ka māksla pati par sevi ir svarīga cilvēka, sabiedrības un valsts dzīves sastāvdaļa.

J. B.: Jā. Bet ir jāpasaka, ka māksla ir vajadzīga tāpēc, ka tā ir vajadzīga. Ja to

nepasaka, tad māksliniekiem ir jāsāk justies vainīgam sabiedrības priekšā, kuras naudu viņš izšķērdē.

Bet kāds tev ir interesants teātris? Kas tev padara teātri interesantu? Kāpēc tu ej ārā no mājas? Uz teātri.

K. B.: Mani interesē nevis teātris kā mākslas forma, bet mākslinieki, kas izvēlas teātri kā savu izteiksmes veidu, kas ir gatavi sarunāties par savām idejām, rada ārpus ražošanas zonas un ļauj skatītājam kopā ar viņu nonākt robežsituācijās. Es eju uz teātri, lai satiktu mākslinieku, kurš ar savu darbu pierāda, ka ir iespējama cilvēka brīvība. Šis, manuprāt, ir sabiedrībai ļoti svarīgs aspekts. Tāpēc man liekas, ka ir stratēģiski jāmaina finansēšanas sistēma, lai subsidētu māksliniekus un viņu darbību, nevis institūcijas kā tādas. Tas dotu iespēju māksliniekiem runāt par to, kas viņiem patiešām ir svarīgs. Un man ir varbūt naiva pārliecība, ka tad, ja cilvēks pēta un rada to, kas viņam ir nozīmīgs, atradīsies arī skatītājs, kas būs ar mieru par to samaksāt. Vārdu sakot, mainot uzsvaru no skatītāja apkalpošanas uz mākslinieka darbības atbalstu, varētu tikt radīta situācija, kurā mākslinieks kļūst sabiedrībai vajadzīgs nevis tāpēc, ka tai iztop, bet tāpēc, ka rada kaislīgus, patiesus, drosmīgus darbus.

J. B.: Tātad tu ierosini veidot pēc struktūras kaut ko līdzīgu jau pieminētajai Anglijas Mākslas Padomei, kuru vada uz laiku izvēlēta komisija, kam visas mākslas institūcijas iesniedz projektus neatkarīgi no tā, vai tas ir Londonas Nacionālais teātris vai neatkarīgā teātra kompānija *Forced Entertainment*.

K. B.: Tad, ja konkursā uz līdzīgiem noteikumiem ar savām mākslinieciskajām programmām piedalās visas teātra nozares institūcijas, jo visas īsteno nozarei un sabiedrībai būtiskus mērķus. Man likās svarīgi uzsvērt tieši to, ka finansējums ir nepieciešams nevis abstraktam «teātrim», bet mākslas procesam, kura centrā ir mākslinieks un viņa saruna ar sabiedrību. Manuprāt, nevis ejoša un tāpēc laba izrāde ir teātra kā institūcijas mērķis, bet cilvēka talanta attīstīšanās – mākslinieka un līdz ar viņu skatītāja talanta un prasmju attīstīšana. Naivi, ja?

J. B.: Londonas Nacionālā teātra 2013./2014. gada finansējums 17 864 567 mārciņu, *Forced Entertainment Ltd Yorkshire* 2013./2014. gads finansējums – 259 516 mārciņas.

K. B.: Nu re, tas ir labs piemērs, kā tiek uz vienādiem noteikumiem atbalsēti dažādi mākslinieciskie procesi.

J. B.: Un te ir vietā pateikt, ka teātra nozares attīstības stratēģija piedāvā palielināt finansējuma apjomu valsts teātriem, bet es tam neredzu jēgu, ja:

- 1) nav kritēriju,
- 2) nav kontroles mehānisma.

Jā, un ir interesanti, ka VKKF ir definējusi gan nozares prioritātes, gan kritērijus, bet Latvijas Republikas Kultūras ministrija izvēlas teātra nozares stratē-

gijā nedefinēt savus mērķus.

K. B.: Varbūt tāpēc, ka ir vienalga? Vai arī ir ērti neko nemainīt. Pēc pieredzes Teātra padomes sēdēs varu teikt, ka Kultūras ministrijā izpratne par teātra nozari mainās lēni. Joprojām dominē uzskats, ka tā ir valsts dotētie teātri, bet tas, kas notiek nevalstiskajā sektorā ir skaļa marginālība.

J. B.: OK, bet viena tāda spekulācija – valsts subsidēts teātris A iesniedz projektu, lai iegūtu finansējumu darbības nodrošināšanai, projekts «čābīgs», naudas nav. Trupu atlaiž un teātri slēdz? Tu vari iedomāties, ka varētu šāda iemesla dēļ slēgt Nacionālo teātri?

K. B.: Skaidrs, ka Nacionālo teātri neviens neslēgs. Bet svarīgi ir saprast, kas tad patiešām tiek atbalstīts Nacionālā teātra (un jebkura cita teātra) kontekstā. Vai māja, kurā ir proklamēta Latvijas valsts, vai spēcīga mākslinieku grupa, kas liek domāt par cilvēku un šīs valsts pastāvēšanas nosacījumiem. Bet, klau, vai mēs ar šo sarunu gribam kaut ko noskaidrot? Saprast? Ieteikt? Mēs esam novirzījušies no stratēģijas, kurā punktā atgriezāties?

J. B.: Man šķiet, ka lielāko daļu no problēmjautājumiem mēs esam apskatījuši. Jāatzīst, ka dokumenta turpinājumā tiek pieminētas arī citas teātra nozares institūcijas un teātra nozares vīzijā 2020 minēts, ka ir būtiski tas, lai «profesionālie teātri, nevalstiskās organizācijas, KM, pašvaldības veido vienotu un dinamisku kultūras telpu, kas atvērta un pieejama dažādām auditorijām». Pašās beigās ir minēti stratēģiskie mērķi. Tagad pa punktiem varētu skatīties, vai uzstādītie mērķi palīdzēs realizēt radīto vīziju.

Varbūt šeit ir iespēja katram no sarunas lasītājam tos iepazīt un pašam izdarīt secinājumus. Es izvēlēšos komentēt dažus mērķus, kuri, manuprāt, ir problemātiski. Varbūt tu, Krista, vari pievienot savus komentārus?

K. B.: Jā, es gribētu komentēt pirmo stratēģisko mērķi – «Nodrošināt profesionālās teātra mākslas pieejamību visiem valsts iedzīvotājiem», kas protams, nozīmē tās pieejamību arī bērnu un jauniešu auditorijai. Jaunā skatītāja un teātra attiecības diemžēl šajā dokumenta versijā arī ir marginālas. Ideja par Jaunatnes teātri, kas mērķtiecīgi rūpētos par bērnu un jauniešu auditoriju, lai arī daudzkārt ir izskanējusi, dzirdīgas ausis nav atradusi. Šis dokuments piedāvā palielināt jauniešiem domāto izrāžu skaitu Latvijas Leļļu teātri, bet, manuprāt, tas problēmu neatrisina. Leļļu teātra vērtība ir tajā, ka tas strādā specifiskā žanrā, kura robežas, protams, ir plašas, tomēr tas neapņemas visu iespējamo teātra valodas lauku. Liekot tam vienkārši iestudēt vairāk izrādes jauniešiem, diezin vai mēs iegūsim teātri, kurš mainīs savus mākslinieciskās darbības principus. Mums vienkārši būs Leļļu teātris ar dažām izrādēm jauniešiem. Tas, ka nevalsts dibinājuma teātri ļoti aktīvi strādā ar šo audito-

riju, arī netiek minēts. Ja, piemēram, *Dirty Deal teatro* jau tagad veido izrāžu programmas bērniem un jauniešiem, kāpēc gan šim teātrim nav vienādas iespējas pretendēt uz KM finansējumu konkrētā mērķa sasniegšanai?

Arī pārējie risinājumi ir ļoti neskaidri. *Kultūras somas* projekts, kas pēc būtības ir lielisks un ļoti apsveicams, liekas, ka ir apmaldījies Izglītības un zinātnes, Kultūras un Finanšu ministriju gaitēnos, KKF mērķprogramma *Bērnu un jauniešu izrāžu iestudēšanai* ir ļoti nestabils atbalsts. Pat ja tā tiks atjaunota, tad nav zināms, uz cik ilgu laiku. Un man patiešām nav skaidrs, kāpēc domāšana par šo auditoriju, kura pēc būtības teātra nozarei ir ne tikai attīstības, bet arī pa-

TEĀTRA VĒSTNESI LASA CILVĒKI, KAS NEŠAUBĀS, KA MĀKSLA IR SVARĪGA DZĪVES SASTĀVDAĻA

stāvēšanas nosacījums, netiek definēta kā viens no prioritāriem stratēģiskajiem mērķiem.

J. B.: Es gribu komentēt teātra nozares stratēģijas otro mērķi – «Nodrošināt teātra mākslas kvalitatīvu izaugsmi un daudzveidību Latvijā». Viens no šī mērķa rīcības virzieniem ir «nodrošināt Latvijas teātru tīkla ilgtspējīgu attīstību». Lai to sasniegtu, ir paredzēts «nodrošināt neatkarīgo teātru ilgtspējīgu attīstību, pieaugošā dinamikā palielinot KM rīkotā konkursa kārtībā pieejamo bāzes finansējumu».

Mērķis un veids, kā to sasniegt, manuprāt, ir pareizs, jo nevalstisko teātru darbības nodrošināšanai nebūtu jālūdz nauda VKKF. Ja valsts redz, ka nevalstiskie teātri veic sabiedrībai būtiskas funkcijas, tad rīko konkursu, izvērtē projektus un sniedz finansējumu darbības nodrošināšanai. Un varbūt ar laiku šādā konkursā piedalās visi teātra nozares dalībnieki. Diemžēl Kultūras ministrijas 2014. gada budžetā nav atvēlēta nauda nevalstisko teātru darbības nodrošināšanai. Finansējumu šie teātri var saņemt, rakstot projektus VKKF.

K. B.: Savukārt es vēl varētu komentēt trešo stratēģisko mērķi, kas saistīts ar Latvijas teātra mākslas starptautisko dimensiju. Tā realizācijas pirmais punkts, kas paredz izcilu viesmākslinieku piesaisti, diemžēl ir rakstīts no «bāreņu tautas» pozīcijām. Ja kaut puse no tiem līdzekļiem, kas šobrīd tiek maksāti grandiozajos viesrežisoru honorāros, tiktu ieguldīti Latvijas jauno režisoru tālākizglītībā nopietnās teātra mākslas augstskolās ārzemēs (piemēram, *Das Arts* Nīderlandē), mūsu skatuves jau pēc dažiem gadiem varētu lepoties ar regulārām starptautiski konvertējamām izrādēm, bet sabiedrība ar dziļi domājošiem

un labi izglītotiem māksliniekiem, kas ar savu pieredzi un darbiem spētu aizkustināt un iekustināt laikabiedrus.

Un te man jāatgriežas pie mūsu sarunā jau izskanējušās domas – esošajā redakcijā šis dokuments neparedz teātra kā mākslas veida paša par sevi attīstību, kas iespējama vienīgi un tikai, attīstoties māksliniekiem, kuri izvēlas teātri par savu ideju izteiksmes līdzekli.

Manuprāt, kamēr valsts stratēģiskajos dokumentos neatradīsies vieta mākslai kā tādai, kas palīdz cilvēkiem (māksliniekiem un skatītājiem) īstenot viņu tiesības uz brīvību un apzinātu dzīvi, tikmēr teātri turpinās darboties kā lielieki – piedāvājot lielākajai daļai nopirkt lētāk un izdevīgāk to, kas ir pilns

ar «vielām» un garšas pastiprinātājiem, bet gudrākajiem pircējiem ieviešot «eko» produktu plauktiņu ar bio banāniem.

J. B.: Paturot prātā to, ka šis dokuments vēl nav pieņemts, varbūt ir iespēja kaut ko mainīt?

K. B.: Iespējams, tas pat nebūtu sarežģīti. Vajadzētu

- definēt, kas ir teātra nozare,
- pārskatīt tās funkcijas,
- balstoties uz SVID analizē konstatētajiem nozares vājajiem punktiem izvirzīt drosmīgus un tālredzīgas attīstības mērķus nākamajiem septiņiem gadiem, kas attiecas uz visu nozari,
- izstrādāt finansējuma shēmu, kas sabiedrībai nozīmīgu mērķu īstenošanai paredz noteiktu naudas daudzumu, uz kuru konkursa kārtībā var pretendēt visi nozares darbinieki.

Kas vēl?

J. B.: Mēs, pieci izrādes *Pārmaiņu pārbaude* veidotāji dzīvojām 10 dienas laukos bez naudas, mainot mākslu pret pārtiku. Mēs gatavojamies badam, bet piedzīvojām milzīgu atsaucību, kā arī dzirdējām sarūgtinājumu par to zemās kvalitātes mākslu, ko reizēm uzskata par labu piedāvāšanai lauciniekiem. Es ticu, ka cilvēki visā Latvijā grib mākslu, kas aizicinātu just un domāt. Šādas mākslas piedāvāšana ir vajadzīga Latvijas sabiedrībai. Un ja arī nav, tad mēs būsime mēģinājuši.■

1. Dokumenta melnraksts esošajā redakcijā ir pieejams www.nomadi.lv un www.dirtydealtatro.lv

2. Teātra nozares stratēģija ir valsts plānošanas dokumenta *Radošā Latvija 2014-2020* daļa, kas tika apspriesta KM Teātra nozares padomē, kurā ir visu valsts teātru direktori un NVO pārstāvji. Dokumentu bija iespējams komentēt un papildināt visas vasaras garumā. No NVO sektora atsaucās tikai Ģertrūdes ielas teātra pārstāve Maija Pavlova - redakcijas piezīme

VĪNA NEGRIB , MAZĀK

Arvien biežāk man sāk šķist, ka teātris ir jauno profesija, saka Jaunā Rīgas teātra aktrise Sandra Kļaviņa

UNDĪNE ADAMAITE

Runājot ar Sandru Kļaviņu, ir tik viegli iztēloties, kā uzņemšanas komisija savā laikā, Sandrai stājoties aktieros, droši vien, savās piezīmēs ar vairākām izsaukuma zīmēm atķeksēja – «lieliska emocionālā ierosinātība». Intervijas laikā Sandra izspēlēja vairākas etīdes, viņas noskaņas un intonācijas mainās zibenīgi. Te kopā ar aktrisi nonākam Hedas galvā, kad Sandra aizsvilstas un, lielajām tumšajām acīm metot zibeņus, aizstāv Hedas un savu maksimālismu. Kā mītiņā. Te atkal pārceļamies uz aizlijušu, vientuļu lauku māju, kur līnā siks lietiņš un pa logu, kurinot krāsni, skatās viņas *Melnā piena* gotiņas iedvesmas avots – kāda veca sieviete.

Jaunā Rīgas teātra aktrise mazliet izskatās kā no XIX gadsimta medaljona fotogrāfijas – brūnās acis, «tas sāpīgais vaibsts» ap muti. Bet – tikpat viņā ir mūsdienu sievietes šarantā nervozuma un krampja, un tikpat – maiguma. Sandras Kļaviņas jaunākā loma ir Stella iestudējumā *Ilgu tramvajs*. Tieši Sandras Stellas dēļ lielā mērā pirmo reizi sapratu, par ko ir šī luga. Viņa ir salīpusi kopā ar Stenliju kā tāda zemeņu košļene. Un viss, kas no tā izriet. Lai labāk raištos saruna, nolieku starp mums otro atjaunotā *Teātra Vēstneša* numuru ar Andra Keiša Stenliju uz vāka. Aktrise

smejas, bet par Stellu saruna neiegriežas. Runājam par ko citu.

Undīne Adamaite: – Vai tev kā aktrisei – teātra praktiķei ir vajadzīgs žurnāls *Teātra Vēstnesis*?

Sandra Kļaviņa: – Jebkurš izdevums jau ir vajadzīgs... Kopš tas ir jaunajā formātā, neesmu to lasījusi. Bet es vispār neko neesmu lasījusi, esmu kļuvusi apātiska. Pieņemu to kā periodu savā dzīvē. Ne mani dzeja uzrunā, ne.. Tas mani vienkārši pārsteidz. Mums pie Ķimeles sezonas beigās ir plānota dzejas izrāde, kur katram jāizvēlas dzejoļi. Mēģināju pārcilāt tuvākos dzejniekus, bet mani tas neuzrunā. Tas mani vienkārši šokē – vai tiešām esmu palikusi galīgi trula?! Nezinu. Es šobrīd attālinos arī no mūzikas klausīšanās un lasīšanas, tā ka *Teātra Vēstnesī* es neesmu ielūkojusies.

Tas izklausās pēc liela noguruma – emocionālas spriedzes un pārstrādāšanās.

Jā, tā ir kaut kāda aizsargreakcija, ņemot vērā periodu, kas emocionāli ir bijis diezgan briesmīgs. Vienkārši vairs negribas ne just, ne laist klāt kaut kādus kairinājumus.

Bet pirmizrādes termiņu tavas apātijas dēļ neviens nepārcels, vai ne? Kā tu vari savākties un «uzpumpēt» radošo enerģiju?

Kā aktrisei, es vēl ceru, iekšējais instruments darbojas. Tas jau darbojas ne tikai no emocijām, to var arī iekustināt,

balstot uz citām lietām. Kaut kāda apjēga, ka tā ir profesija, nevis dzīves veids, arī ir nākusi klāt. Ja izrāde ir pareizi izveidota, ja ir laba dramaturģija, tad tev sevi nav kaut kā drausmīgi jāpluina, tad tu tomēr, spēlējot izrādi, arī distancējies no sevis. Sajūta, ka ir kaut kas milzīgi pārdarīts, vai pacelta jauna latiņa, – tāda gan man šobrīd nav. Pēdējā izrāde, kur man pašai likās, ka ir sasniegta kāda jauna virsotne, bija *Heda Gablere (2011. gads. Režisori Elmārs Seņkovs un Jurijs Djakonovs, projekts Andrejsalā – U.A.)*.

Lai arī žurnāls iznāk jau pēc *Spēlmaņu nakts*, kurā tu par Lauras lomu Māras Ķimeles iestudējumā *Tēvs esi nominēta Gada labākās aktrises titulam*, man tomēr gribas ar tevi parunāt arī par šo lomu. Cik, pēc tavām domām, taisnīgs ir ārējais profesionālais novērtējums un ko tev pašai nozīmē Lauras loma?

Es esmu ļoti pagodināta, kas tas ir novērtēts, tāpēc ka tā ir grūta loma. Tematikas dēļ. Tajā nav gaišuma. Lomu veidojot, man bija jārok no saviem dziļumiem ārā ne tās foršākās, gaišākās un pozitīvākās lietas – jāņem žults. Tajā lugā vispār man trūka kaut kāda apliecināšā momenta. Viss ir diezgan destruktīvs.

Diez vai Strindbergā vispār iespējams atrast apliecināšo momentu?

Jā, paradoksaus. *Jūlijas jaunkundzē Māra (Ķimeles iestudējums Jaunajā Rīgas teātrī 2004. gadā – U.A.)* ar Elitu Kļa-

viņi un Alvi Hermani tomēr atrada. Tur beigās tomēr bija kaut kas dzīvi apliecinošs, lai arī uztaisa pašnāvību (*smejas*). Bet šeit – ļoti destruktīvi.

Vai tev Strindberga lugā nepietrūka vielas savai Laurai? Novērtējot, ko jūs abi ar Gundaru Āboliņu darāt, man tomēr šķīta, ka luga ir pārāk dogmatiska un shematiska, kurā autors kā plakātu vicina savu riebumu pret sieviešu dzimumu.

Jā, pietrūka. Es saprotu, par ko tu runā, tāpēc es arī neesmu ārpātīgi lepna ar paveikto. Ne līdz galam. Profesionāli es šeit nepakāpos nekur augstāk. Luga ir uzrakstīta ļoti tendenciozi. Tā ir rakstīta no viena fokusa. Man izrāde atgādina tiesas prāvu ar zvērinātajiem un sliktu advokātu (*smejas*). Mēģinot aizstāvēt savu tēlu, es negribu spēlēt *a priori* ļaunu, briesmīgu sievieti. Ja tā izrāde būtu tāda, kā es gribētu, tad viņiem abiem būtu jābūt karstiem. Manuprāt, viņi nav vēl miruši, tur tā lieta, ka kaislība starp viņiem vēl ir, un tieši tā dzen postā. Un tu nevari saprast, kuram ir taisnība un kuram – nav. Viņš tiešām izgrūž naudu, un viņiem nav par ko dzīvot. Viņš ir apmāts zinātnieks. Viņi iet uz bankrotu. Es domāju, ka, pēc Lauras loģikas, viņš veido pilnīgi bezjēdzīgu karjeru. Reāli naudas nav, bet viņš pērk lietas, kuras neizmanto. Tā kā mūsdienās – ir ģimenes, kur vīrs pērk datortehniku un velns zina ko, bet mājās bērnam nav ko ēst.

Šodien (intervija notiek 14. novembrī – U.A.) saulīte staigā pa zemes virsu. Ja tev šovakar būtu jāspēlē Laura vai Heda, vai šīs dienas mīļīgums ietekmētu to, kā tu vakarā spēlētu savas varones? Vai viņas negribot nekļūtu maigākas un optimistiskākas? Jeb tā ir tāda radoša laboratorija, kuru neskar nekas no ikdienas dzīves?

Tad, kad tu ieej zālē, tur laiks ir apstājies. Ieraugi jau scenogrāfiju, istās gaismas, tu sevi pārslēdz. Tāpēc arī var spēlēt izrādes, kad ir apātisks stāvoklis, kā mēs sākumā runājām. Kad tev ir apātisks stāvoklis un tu negribi neko just, tu ieej tur un vari izdarīt – ķermenis jau atceras zīmējumu. Tur viss notiek kaut kā dabiski. Bet, ja man būtu jāveido loma [šodienas saulainajā laikā], tad gan nāktu klāt vēl citas nianšes, varbūt apliecināšas.

Tas ir jautājums, ko cilvēks, kurš pats nav aktieris, nespēj saprast un ko vienmēr gribas tādā naivā veidā pajautāt – cik pati dzīve, tavs noskaņojums, pārmaiņas dzīvē, atsaucas uz to, ko tu spēlē konkrētā vakarā?

Es domāju, ka atsaucas. Esmu drusku mānticīga – tās lomas, kas mūs uzmeklē, nav nejaušas. Pat ja tev iedod lomu, kad cita aktrise ir stāvoklī, tas nav nejauši. Kaut kas savā dzīvē ar to tev ir jārisina.

Tu tiešām tik nopietni to uztver?

Jā. Man tā ir bijis, esmu par to pārliecinājusies. Tas ir būtiski, vai tu esi izmisis tajā brīdī, vai ir kaut kādas nepatīkšanas, vai vispār depresīvs noskaņojums.

Vai tieši otrādi – tu esi ticis ārā no kāda posma, izdarījis secinājumus. Ideālā variantā tam nevajadzētu izpausties spēlēšanas kvalitātē, jo nav vienmēr jābūt nezin kā emocionāli uzvilktam, lai labi darītu savu darbu. Miers ir daudz svarīgāks. Piemēram, man tagad būs loma pie Vladislava Nastavševa. Mihaila Kuzmina *Peldošie ceļojošie*. Sudraba laikmeta autors. Interesants. Pirmais iespaids tāds, ka visi vīrieši ir tie jūtošie, mīlošie, pa istam dziļi liriski un poētiski. Un sievietes ir izmantotājas. Man tas atgādina *Jeveņija Oņegina* apgrieztu versiju. Bohēma un dendijisms, tikai sievietes ir tās, kas neko nejūt un meklē kairi-

ESMU DRUSKU MĀNTICĪGA – TĀS LOMAS, KAS MŪS' UZMEKLĒ, NAV NEJAUŠAS

nājumus – uz vienu dienu mīl to, nākamā dienā – citu, un kuru es mīlu, es nezinu, un tad es jūtos šausmīgi garlaikota, un tad es pēkšņi – nē, es tevi mīlu, nē, jūs abus. Tāda vieglprātība un nespēja mīlēt. Man tas ir ļoti interesanti, jo es esmu pilnīgi pretējs cilvēks, un man tādas lomas nav bijis. Man būs interesanti saprast, ar kuru galu tie vīrieši parasti domā (*smejas*). Šādu situāciju es masveidā esmu piedzīvojuši apgrieztā versijā. Es domāju, ka arī tas dzīvē man ir nepieciešams tieši šajā brīdī – ironisks skatījums uz pretējo dzimumu.

Man, līdzīgi kā tev, Heda Gablerē šķiet tava spēcīgākā pēdējo gadu loma. Tu teici, ka tajā esi augusi profesionāli. Kādā ziņā? Kā tu traktē Hedu? Vai viņa ir talantīga vai tikai gražīga?

Pirmkārt, es tajā brīdī biju.. dīkstāvē nevar teikt, jo lomas bija. Bet tevī nav prieka, dzīvesprieka, skudriņas nemitas. *Gablerē* man patika, ka abi režisori bija jauni, absolūti man nepazīstami. Djakonovs un Senkovs. Vienmēr ir interesanti paskatīties uz sevi no cita skata punkta. Mēs teātrī esam maza trupa, cits ar citu caur un caur pazīstami, un ir šķautnes sevī, kuras, visu laiku ļoti cieši spēlējot ar kolēģiem, vari pat neieraudzīt. Tāpat kā es jau ar kaut kādiem priekšstatiem skatos uz kolēģiem, tāpat – viņi uz mani, un es nemaz pati neieraugu to savu daļu, kas netiek izmantota. Tur bija salasīta aktieru trupa – trīs Nacionālā teātra aktieri – Normunds Laizāns, brīnišķīgs partneris, Jānis Vimba un arī Madara Botmane. Stāvoklī, kad neesi ar sevi apmierināts un tev nesniedz īstu prieku, nē, drīzāk laimes sajūtu tas, ko tu dari, tu sāk neticēt sev. Pirmkārt, sāk šaubīties, kāpēc tu to dari un kāpēc tas ir vajadzīgs. Otrkārt, kļūsti bailīgs – aizslēdzies, ieraujies. *Hedā* arī visa scenogrāfija bija tāda, ka tevi ieme-

ta kā gladiatoru arēnā – un vai tu tiec galā vai netiec, vai tu uzvari vai nē (*smejas*). Tev ir iespēja paskatīties acīs savām bailēm. Turklāt tur visus skatītājus, katru konkrēti, jo katram bija savs lodziņš, varēja redzēt. Tu ieraugi seju un redzi, vai kaut kas nostrādā vai nenostādā. Arī tas, ka tev ir tiesības skatīties acīs. Tiek dots izaicinājums.

Te vajadzēja uzvarēt arī skatītāju.

Nu ja. Protams, ka visus nē. Bet tur tā saikne bija tieša un acīmredzama. Es saprotu, kāpēc tāda sajūsma ir par gladiatoriem (*smejas*) un ko viņi paši izjūt, droši vien, arī toreatori. Tas adrenalīns... Ka tu redzi, pirmkārt, ka tas kā-

dam ir vajadzīgs, otrkārt, ka tas strādā, ka tu runā par lietām, kas tev ir svarīgas un tas atstāj iespaidu. Tas, iespējams, ir kā jebkurā mītiņā... Ka tu spēj kādu uzrunāt, aizkustināt, ka tas darbojas, ka tas nav kā mājās pie televizora. Tieši tagad uz vietas tas notiek, un es esmu spējīga kaut kādu savu pārlicību vai domu aizraidīt, un tas neatstāj vienaldzīgu.

Nē, Heda, nav vienkārši gražīga. Viņa ir nevesela. Starp citu, Elmārs Senkovs man ļoti labi uzrakstīja. (*Izvelk mobilo tālruni un meklē noglabāto īsziņu.*)

Kā tu domā, vai viņas ģimene un paziņas tiešām ir tik čammīgi, mietpilsoniski un seklī, kā viņa to zīmē, jeb tas ir Hedas deformētais skats? Varbūt, ka viņi patiesībā ir gluži jauki, normāli cilvēki?

Jā, viņi ir jauki, normāli cilvēki. Tur jau arī Heda ir nonākusi izkāpinātā punktā. Mūsu izrādē mēs jau sākumā vienotājamies, ka visa tā telpa, viss, kas tur notiek pēdējās divas dienas, tas notiek Hedas galvā. Ir tik daudz sakoncentrētu notikumu. Viņa tā kā tin filmu, tas ir viņas skatu punkts, tāpēc cilvēki viņas acīs arī izskatās smieklīgāki vai nozīmīgāki. (*Sandra ir atradusi Elmāra Senkova īsziņu un nolasa to.*) «Mani aizkustina visi tie stāsti, kuros cilvēks cīnās par īstu mīlestību, īstu pasauli, īstu rīcību. Cīnās par istumu. Šis ir viens no tiem stāstiem. Par Hedu». Viņa pieprasa maksimumu. Galējo, ideālo. Vertikāles augstāko punktu. Viņa to pieprasa visiem, arī sev. Tāpēc viņa, saprotot, ka negrib no dzīves – no attiecībām, mīlestības, laulības – mazāk un esot stāvoklī, apzinās, ka ar bērnu tiks piesieta pie mājas un nodos visus savus ideālus, tāpēc viņai nav izejas. Tāpēc, ka viņa negrib mazāk, viņa grib visu.

Tu domā, ka 21. gadsimtā arī varētu pastāvēt šāda Hedas problēma, kad sievietē savā rīcībā brīvībā ir nesalīdzī-



Sandra Kļaviņa: «Kad neesi ar sevi apmierināts un tev nesniedz īstu prieku, nē, drīzāk laimes sajūtu tas, ko tu dari, tu sāc neticēt sev.» Foto – Jānis Deīnats



Sandra Kļaviņa: «Hedā visus skatītājus, katru konkrēti, jo katram bija savs lodziņš, varēja redzēt. Tu ieraugi seju un redzi, vai kaut kas nostrādā vai nenostādā.» Foto – Kristians Putniņš

nāmi brīvāka kā Ibsena laikā?

Jā. Man pastāv. Mēs vairāk izejam uz kompromisiem, bet man Heda patīk tieši ar to, ka viņa neiziet uz kompromisiem. Ja tu gribi mīlestību, tad līdz galam, nevis tikai, lai labi iederētos vidē. Es domāju, Heda nošaujas tāpēc, ka viņa negrib piemēroties, negrib kompromisus. To var uztvert arī kā pāriešanu citā kvalitātē, kā es to arī spēlēju. Mūsu izrāde beidzās ar to, ka viņa iešauj savā videoprojeksijā. Tas var būt arī kā posms dzīvē. Turklāt Lēvborgs degradējas un ir mistkastē izmests talants... Kaut kādā brīdī tu mēģini šo situāciju savā galvā sakārtot vai atrisināt, un tad ir jāatvadās no tā perioda. Jāsāk jauna dzīve. Jāiztūra galva, jāatmet viss vecais un jāsāk jaunais.

Jūs ar izrādi *Melnais piens* piedalījāties festivālā Leipcigā, kurš jūsu izrādes nosaukumu bija pat aizņēmis fes-

tivāla nosaukumam. Vai tavai gotiņai *Melnajā pienā* ir kāds konkrēts prototips? Kā var tikt pie gotiņas?

Pie gotiņas... To plastiku, to iedeva Elita Kļaviņa, viņa jau bērnībā ir riktīgi ar govīm dzīvojusies. Es arī, bet viņa vairāk, pa īstam. Viņa iedeva plastiku, to jociģo staigāšanu. Nav konkrēts prototips (*smejas*), tas vienkārši rodas no tā, par ko tu domā, kā tev liekas, par ko govš tajā brīdī arī varētu domāt.

Par ko tev personīgi ir šī izrāde? Kas tās ir par noskaņām?

Izrāde ir ļoti transformējusies. Es, diemžēl, vairs nevaru pateikt, par ko tā ir šobrīd. Tā bija garāka, varbūt garlaicīgāka, bet pilnasinīgāka. Esot iekšā, nevaru pateikt, par ko tā ir. Man ļoti būtiska ir sievietē, pie kuras es braucu. Tas tomēr īss laiks, lai cilvēka mūžu uzzinātu – kādās četrās reizēs pa trīs stundām, bet

kaut kā caur vārdiem tomēr tas viņas ceļš atnāk. Galvenā sajūta, kad es sāku spēlēt izrādi, es iedomājos, kā viņa viena... Es viņu satīku rudenī savā mājā, bet nu jau arī viņai gotiņas vairs nav, jo viņa knapi staigā. Nu, labi, iekurina plīti, bet viņa ir pilnīgi viena. Es domāju par to sajūtu, kā viņa skatās pa logu – rudenis vēsuma un vienatnes sajūtu. Kad viņa pastāstīja savu dzīvi, vienkārši saproti, kā aiziet cilvēka mūžs. Tad bija krievi, mežabrāļi, tad vācieši gāja pāri, tad izsūtīja. Kāda tā dzīve ir gaļasmašīna... Bet viņa to stāstīja nežēlojoties – «Vīrs nomira, es te pieteicos uz to katarakta operāciju, bet tur rinda, var tikt tikai pēc diviem gadiem, pastu ved neregulāri, avīze slapja (*smejas*). Līdz smieklīgumam. Nu jā», un tad viņa saka, «un tu sēdi kā muļķītis.» (*Atdarina satikto lauku sievieti.*) «Bet tad es tā domāju –



man jau mamma arī tāpat sēdēja. Arī lauku mājās. 94 gadi bija, jā, tā mēs visi sēdēsim...»

Viņa saprot to, ka tā dzīve mums visiem tā paies. Tajā ir kaut kāda neizbēgamība, bet dzīve ir skaista, lai kas tur arī iet pāri vai neiet... Īstenībā bēdu ieleja, bet tas ritums... ka var visu laiku atrast to, kāpēc dzīvot. «Kaut vai salasīt kastaņus», viņa saka, «skaisti kastaņi.»

Tev ir sanācis mazāk kā taviem kolēģiem Jaunajā Rīgas teātrī strādāt t.s. dokumentālo stāstu metodē. Tu neesi *Garās dzīves* un *Latviešu mīlestības ansamblī*. Vai šo faktu esi izjutusi kā zināmu apdalītību vai varbūt privilēģiju?

Kā privilēģiju – noteikti nē. *Latviešu mīlestībā* es būtu gribējusi piedalīties. Bet tur bija izvēlēti tieši tik aktieri, cik bija.

Tu esi daudz spēlējusi krievu klasi-

kas galvenās varones. Bet arī tipiskas mūsdienu sievietes, kā, piemēram, Simonu seriālā *Saldais pārtis*. Kā tu domā, cik lielā mērā režisori ir uzminējuši tavu būtību, piešķirot lomas? Cik svarīgs ir izskats?

Es arī *Zelta meitenēs* spēlēju sev absolūti neraksturīgu haizivi (*smejas*). Māra Ķimele, protams, ļoti skaidri jūt. Viņa zina, ko es varu izdarīt un ko nevaru. Viņa zina manas vājās un stiprās puses. Dažreiz par to ir žēl. Kaut kas nesaprotams un tev neraksturīgs ir lielāks izaicinājums, nekā tas, ka tu zini, režisors paļaujas uz tavu emocionalitāti. Zina, ka tu urkēsies dziļumā, bet, ja vajadzēs, piemēram, seksualitāti, tad ņemsim citu aktrisi (*smejas*). Māra Ķimele mani pazīst kā raibu suni. Citi režisori? Es pat nezinu...

Iepriekšējais Teātra Vēstneša numurs ir veltīts tēmai aktiera un režisora naidpilnā mīla. Kā tu domā – ir pamats radīt tādu formulējumu? Tev arī attiecības ar režisoriem ir tik kaislīgas?

Tā notiek. Bet manā dzīvē kaut kā nav tā gadījies. Nav bijis baigo asumu.

Mēdz strīdēties ar režisoriem?

Mēs riktīgi, līdz asarām, jā, jā. Un ja tu nenonāc līdz kopsaucējam, tad arī ir baigi grūti spēlēt. Es esmu mainījies, kādreiz mani tiešām varēja ļoti ātri saraudināt vai aizskart. Mūsu profesijā, it sevišķi, ja tu ilgstoši strādā, ir minuss, ka tevi var aizskart arī personiski, kā tas mēdz būt arī ar tuviem cilvēkiem. Ja tu gribi iedzelt, vari iedzelt arī personiski, un darbs uzreiz sajaucas ar personisko. Tas sāp vairāk, un tad tu attiecīgi arī reāģē nejaukāk. Tagad laiks ir pagājis, un laikam āda ir uzaugusi bišķiņ biezāka. Tu mēģini nodalīt. Es ļoti ceru, ka tas izdosies arī šajā mēģinājumu procesā (*ar Vladislavu Nastavševu – U.A.*) – vienkārši nelaist klāt to, kas attiecas uz personisko. Ir starpība, vai tevi aiztiek profesionāli, un pēc tam darbā no tā ir kāda jēga, vai aiztiek kasišanās pēc. Man nav pienākuma visu ziedot. Tas nav dzīves veids. Tas ir darbs, un pret to tā arī ir jāizturas. Es varu strādāt pāri spēku robežām, bet tas nedrīkst pārvērsties par ieradumu.

Tātad tu nebūtu Grotovska tipa aktrise, kas varētu dzīvot cellē, iet kalnos un dzīvot slēgtā kopienā?

Nē. Nē. Es to darītu drīzāk dzīves dēļ. Es iestātos drīzāk dzīvnieku aizsardzības biedrībā. Ir tonnām istu lietu, kam ir nepieciešama tava rīcība.

Bet tajā vakarā, kad tev jāuzjunda sevi žults, lai nospēlētu lomu, ko tu sev atbildi uz jautājumu – kāpēc tu to dari? Vienā saulainā dienā meklēt sevī žulti, tas tomēr ir upuris, ne?

Nē, tas nav upuris. Tāpēc, ka mana loma jau ir tikai viena sastāvdaļa no izrādes. Tā nav visa izrāde. Mana krāsa paletē ir vajadzīga, lai uzburtu pārējo bildi.

Augustā pilnā Ķīpsalas zālē atvadījāties no izrādes *Klusuma skaņas*. Ko aktierim nozīmē spēlēt pēdējo izrādi? Tas ir kā bēres vai gaišāk?

Tas ir gaišāk. Mēs esam nospēlējuši, man šķiet, 250 izrādes. Andris Keišs vienīgais zina precīzu skaitu. Tas ir milzīgs skaits. *Klusuma skaņas* tomēr ir jaunības izrāde.

Vienā brīdī pašiem šķita, ka jābeidz?

Nu tieši tā. Mēs bijām priecīgi. Mēs jau iekšēji runājām visu laiku. Ar Gunu Zariņu smējāmies – nu, āprāts, mums ir 41 gads, un mēs te sēžam un burku laizām – tēlojam, ka nemākam bučoties. Tā kā neērti paliek. Iekšēji mēs bijām no tā mazliet noguruši. Tā izrāde ir par jaunību.

Bet tev patika sava loma?

Sākumā patika. Tagad bija sajūta, ka nav godīgi.

Bet tad jau var teikt, ka *Garajā dzīvē* arī nav godīgi, tikai uz otru pusi (*aktieri spēlē 80, 90 gadīgus vecīšus – U.A.*)?

Tas ir citādāk. Runa nav tik daudz par vecumu, kā par kaut kādiem ideāliem. *Klusuma skaņas* ir ļoti daudz no mums pašiem. Tāpēc arī bija tik grūti spēlēt. Piemēram, pirmais skūpstis vai nevainības zaudēšana. Ja tu zaudē to nevainību, zaudē un zaudē, un zaudē... Ja tu sāc to darīt formāli, tas kļūst par pornogrāfiju, bet, ja gribi baigi pieslēgties, tad tas ir nenormāli grūti un nenormāli personiski. Tā sajūta nav forša. Un jo vecāks kļūsti, jo smieklīgāk tev liekas. Tā izrāde novecoja drīzāk morāli. Ļoti labi, ka mēs pēdējās izrādes spēlējām Ķīpsalā, jo beidzot atkal bija īstais pareizais vēstījuma attālums.

Nesen no Valmieras drāmas teātra ir aizgājis talantīgais aktieris Ivo Martinsons, Ivars Stonins no Nacionālā – jau pirms daudziem gadiem. Vai tu sevi teātrī redzi līdz mūža galam, vai arī pieļauj, ka varētu krasī mainīt savu dzīvi?

Pieļaut es varu visu. Es nedomāju, ka es pati saņemšos uz kādu radikālu soli. Es nevaru lekt nezināmajā kaut vai tāpēc vien, ka man ir bērns un ir jādodomā uz priekšu. Bet es negribētu sēdēt savā profesijā kā mēbele. Ja es netiktu izmantota, tad es meklētu ko citu. Tā kā pagaidām darbs vēl ir... Bet es pieļauju, ka darba būs arvien mazāk un mazāk. Tas ir normāli, jo es vispār sāku domāt, ka teātris ir jaunu cilvēku padarīšana.

Kāpēc tā?

Tāpēc, ka viņos ir maksimālisms. Vīriešiem tas vispār ir sāpīgāk. Tāpēc vīrieši ir tie, kas aiziet prom no teātra. Vīrišķībai uz skatuves ilgstoši ir... Ir mainījies priekšstats. Agrāk likās normāli, ka spēlēja līdz 70 gadiem kā Jaunušans, Artmane, un viņai tas piestāvēja. Nevaru iedomāties, ka es gribētu mirt uz skatuves dēļiem. Es domāju, ka es gribu vecumdienās uz to savu miera ostu. Es gribu mierīgu dzīvi. Rušināties dobēs un audzināt mazbērņus... Droši vien, ka ir tādi, kas upurē visu savu privāto dzīvi, bērņus un mazbērņus, lai varētu atrasties uz skatuves. Var arī tā. Es gribu dzīvot. Es gribu dzīvot cilvēku dzīvi. ■

VISU VAR PASPĒT

AR MAIJU KORKLIŠU SARUNĀJAS
EVITA SNIEDZE

K1988. gadā tika atjaunots Daugavpils teātris, tajā jau studiju laikā sāka strādāt divi leģendāri kursi, kurus mācīja Pēteris Krilovs, Anna Eizvertiņa, Dzintra un Nauris Klētnieki. 1995. gadā lielākā daļa latviešu trupas aktieru aizgāja uz Rīgu, un teātris bija uz slēgšanas robežas. Diemžēl, arī nākamajos astoņpadsmit gados vairākas reizes ir nācies saskarties ar izdzīvošanas situāciju. Vadības kļūdu, inertās pilsētas un neieinteresēto skatītāju attieksmes dēļ. Aktrise Maija Korkliša ir Daugavpils teātri divdesmit piecus gadus, un šķiet, ka, domājot par Daugavpils teātri, viņa ir pirmā, kas nāk prātā. Jo nu tur ir vienīgā no pirmā teātra kursa, kuru beidza arī Dainis Bērziņš, Agita Gruntmane, Āris Jaksis, Ģirts Krūmiņš, Inese Laizāne, Andris Makovskis, ViĶo Roga, Indra Roga, Uva Segliņa, Dainis Sumišķis. Maija ir impulsīva, atklāta un patiesa. Gan analizējot situāciju šo gadu laikā, gan skumstot par maz spēlētām izrādēm un atceļoties emocijas, kas saistās ar viņas palikšanu Daugavpilī, dusmošanos un izlīgšanu ar Pēteri Krilovu. Gan domājot par nepiepildītiem sapņiem spēlēt Blānšu un Elizabeti vai par nepatiku, spēlējot Sniegbaltīti. Iemiesojot visu, kas saistās ar aktrises likteni, atrodoties teātri, kurā šobrīd divās trupās ir tikai divdes-

mit aktieru un viens pastāvīgs režisors, bet jūtoties izredzētai, jo ir piedzīvoti fantastiski gadi kopā ar talantīgiem un jauniem cilvēkiem, kuru sapnis bija ar teātra palīdzību pārvērst pasauli, nu, vismaz pilsētu – kurā latviešu ir 20, poļu – 14 un krievu – 54 procenti un kurai Krievijas robeža ir simt kilometrus tuvāk nekā Rīga.

Evita Sniedze: – Kāpēc tu paliki?

Maija Korkliša: – Tas jau gan nav modē, bet gribēju būt Daugavpils teātri, un es paliku. Kad mēs stājamies, [Edmunds] Freibergs man jautāja: kā tad būs, vai uz Rīgu neaizbēgsi? Es biju tik apvainojusies, ka pat apraudājos. Aizlaidās visi pārējie. Esmu īsta latgaliete, man ir savs teātris. Dzimusi esmu Siguldā, uzaugusi Rēzeknē. «Korennaja» (*iedzimtā – kr.val.*), tā sakot. Ja toreiz neaizgāju, kad bija solījumi visiem palikt kopā, tagad jau nu neiešu. Es ticu, ka Daugavpils teātris paliks. Ka Dievs nepieļaus to.

Bet dažreiz jau lemj kāds cits.

Jā gan. Bet, ja tā notiktu, tā man būtu liela traģēdija.

Latgaliski māki jau no pašas bērnības?

Jā, no babiņas iemācījos. Tēva māte, tēvs gan latgaliski nerunāja, akcents bija stiprs, bet viņš mocījās. Toreiz jau aizlīdzda runāt latgaliski, tagad – otrādāk. Ar draugiem daudz latgaliski nerunājam, tikai ar babiņām.

Vai latgaliešu valoda bija priekšrocība stājoties?

Liecieties mierā! Ar Liniņu mums gāja traki. Man jau ne tikai Rēzeknes akcents, man māte ir krieviete – puspoliete, puskrieviete.

Tad jau tu poliski māki? Ik pa laikam kāds nonāk pie secinājuma, ka viena no Daugavpils teātra nišām varētu būt izrādes poļu valodā.

Nemāku es poļu valodu. Citi arī ne, tikai divas aktrises zina.

Vai tev liekas, ka pilsētai ir vajadzīgs teātris?

Tagad es varu teikt, ka pilsētai ir vajadzīgs teātris. Agrāk bija pilnīgi savādāk, kāpēc tad mūsējie aizgāja... Bet, kad viņi aizgāja, kāda bija pilsētas mēra seja – viņš nāca un teica: mēs tikko sameklējām visiem dzīvokļus; viņš bija izmisis. Viņš baidījās, ka teātra vairs te nebūs. Un toreiz tas bija ļoti reāli. Arī cilvēkiem ir vajadzīgs teātris. Bet tas ir tik ļoti zaudējis prestižu, ka grūti atgūties.

Valodas problēma varbūt?

Nē, arvien vairāk latviešu nāk uz krievu izrādēm, krievu – uz latviešu izrādēm. Visu saprot. Tie ir tikai priekšstati.

Bilešu cena arī ir problēma?

Es domāju – noteikti.

Jums jau tā ir zemas bilešu cenas.

Jā, bet, ja cilvēks domā, kā iztikt no algas līdz algai, tad tā ir problēma.

Un vai tad teātrim nav vēl lielāka atbildība par tiem, kas atnākuši, biletei



Maija Korkliša: «Mums ir cits temperaments nekā latviešiem. Ja latvieši ir drusku lēnīgāki, remdeni, mums viss ir pa īstam. Ja mīlu, tad mīlu.» Kopā ar Evītu Sniedzi (no kreisās). Foto – Kristaps Kalns

atvēlot savus pēdējos latus?

Protams. Jautājums ir, vai komēdijas ir vairāk vajadzīgas kā smagie gabali. Mums taču nāca arī uz to traģisko izrādi – Makdonas *Skaistuma karaliene*. Mēs ļoti maz to nospēlējām. Tikai vienu sezonu, un arī tad reti. Kaut gan cilvēki pēc izrādes nāca ārā un teica – laba, laba. Tā bija lielā zāle un smaga izrāde. Komēdijas iet labāk, var rādīt pat trīs reizes mēnesī. *Dāmu paradīze* vienreiz mēnesī ir stāvgrūdām pilna.

Izrādes ir jāspēlē, lai skatītāji pierastu, ka teātris ir katru vakaru. Bet kā tu domā, kas jādara, lai Daugavpils teātri dabūtu pastāvīgu skatītāju? Es zinu, ka tas ir noslēgtais aplis, kurā ir daudz nepārvaramu nosacījumu. Tu esi tur divdesmit piecus gadus!

Jā, man tā patīk – divdesmit pieci gadi. Es svinēju savus četrdesmit piecus un domāju – man taču bija divdesmit, kad iestājos. Bet ja es zinātu to recepti, tad es būtu direktore – nevis tie deviņi, ko esmu piedzīvojuši.

Vari nosaukt?

Jānis Žugovs, Pēteris Trunovs, Dzintra Klētniece, Nauris Klētnieks, tad Valentīns Maculēvičs, Inese Laizāne, Miervaldis Brodovs, tad Oļegs Šapošņikovs un Rita Strode. Bet es neesmu vadītāja tips.

Vai tad Inese Laizāne bija? Arī aktrise. Skatoties atpakaļ, tu varētu pateikt, kādas bija kļūdas vadībai?

Vienreiz es esmu pateikusi kādam direktoram, ka zivs pūst no galvas – redzi, kāda es traka esmu bijusi! Protams, ka tā vienmēr pirmām kārtām ir vadītāja atbildība, jo direktors nav tas, kas sēž smukā krēslā ar biezu čemodānu, kurš citus tur par lellītēm, pret kurām izpauž savu varu. Direktora darbam ir jābūt sirdslīdībai. Tieši šim teātrim ir jābūt sirdslīdībai. Man bija saruna ar Oļegu Šapošņikovu, kurš teica – tu pārāk personīgi visu uztver. Tas taču tikai darbs. Es tā nevaru. Ar šo teātri ir jādzīvo, ir jādomā par tiem cilvēkiem, kas te strādā – no skatuvniekiem līdz aktieriem. Johaidī, es domāju, kāpēc neviens no ministrijas tik ilgi nelikās par mums ne zinis. Kur viņi bija visus šos gadus! Visās reizēs, kad mums bija acimredzami grūti. Kad likvidē māksliniecisko padomi personisku ambīciju dēļ. Un tur, augšā, jābūt cilvēkiem, kas māk atšķirt, kas ir tikai subjektīva aktieru kurnēšana, kas objektīvas problēmas. Tā nabadzība toreiz mums bija briesmīga, mēs bijām lupatu teātris. Tāpēc es cienu tagadējo vadības tandēmu – mums ir uzradušies sponsori, mums ir dekorācijas. Inesei Laizānei bija grūti distancēties no visa un pieņemt pareizus lēmumus, jo te strādāja viņas vīrs. Harijs Petrockis īstenībā ir ļoti labs ģimenes cilvēks. Bet tas, kas toreiz notika ar repertuāru, bija briesmīgi.

Tu aizstāvēji Inesi Laizāni? Jūs bijāt draudzenes? Esat joprojām.

Esam. Bet nu jau viņa Rīgā. Bet man ir tāda īpašība, ka saku, ko domāju –

draudzenēm. Un viņa zina, ko par viņu domāju. To, ko viņa, manuprāt, darīja nepareizi, to es viņai pateicu. Es zināju, ka viņa kaut kad ies prom. Viņa vienmēr ir gribējusi nodarboties ar politiku, jo gribēja taisīt karjeru.

Rita Strode (teātra valdes locekle – E.S.), kas bija ilggadēja pilsētas vadītāja, tagad atkal ir domē.

Jā, bet nu Rita Strode ir baigais malacis, viņa ir tāda saimniece. Kā viņai viss interesē – sākot no tualetēm, beidzot ar kabinetiem! Tādam arī būtu jābūt teātra direktoram – ar atvēršiem, no sirds.

Man liekas, ka Rita ir ļoti liela teātra patriote, un, kad es vēl biju visā šajā drusku iesaistīta, jo KM uzdevumā pilnīgi Daugavpils teātra direktora v. i.

JO MUMS NEDER BAIGĀ «AUGSTĀ» MĀKSLA. SATURU VAJAG

amatu, tā bija viena no galvenajām prioritātēm, lai Oļegs strādātu tandēmā ar Ritu. Bet tas bija ilgs ceļš, kamēr jūs pieņēmt Ritu un viņa nokļuva te.

Es nezinu, kāpēc kaut kādā brīdī radās pārpratumi, es varu pastāstīt senus notikumus, kuros es biju iesaistīta un neturēju muti. Tajā laikā, kad direktors bija Valentīns Maculēvičs, teātrim gāja slikti, viņš bija saucies ar pilsētas vadību. Ļoti smags cilvēks. Un vienā brīdī viņš uzrakstīja atlūgumu. Un tad bija sapulce, lai Maculēvičs paliek. Un es cēlos un teicu, lai tomēr visi saka patiesību – to, ko runā grimētāvās. Dzeršana notiek, uz Rīgu viesizrādēs neved, kritiķus neļauj. Mūsu teātri intrigas iesāka tieši viņš. Repertuārs viss bija «ratatā». Bet Ritai Strodei viņš ļoti patika, un es cēlos un teicu, ka teātris iet uz leju. Un šajā sapulcē tika pacelts jautājums, vai ir kāds cits kandidāts, un es teicu – jā.

Kurš tas bija?

Inese Laizāne. Toreiz mēs nobalsojām pret Maculēviču. Bet, Dieva dēļ, ne jau pret Ritu Strodi.

Tā bija atklāta balsošana?

Jā, tas bija ļoti atklāti. Bet mēs tiešām neviens nebijām pret Ritu. Labāka saimnieka par viņu nav. Tā ir viņas sirdslīdība, viņa bija pie teātra dibināšanas.

Cik es Ritu pazīstu, varu teikt tikai labus vārdus par to teātra jomu, par ko viņa atbildīga.

Tā viņa izturējās arī pret pilsētu, kad bija vadītāja. Viņa ir saimniece. Es atceros tos trakos deviņdesmitos gadus, kad mēs visi nabadzībā dzīvojām, un man bija tāds izmisums, ka es gāju pie Ritas Strodes uz domi, viņa toreiz vēl nebija pilsētas priekšniece. Es aizgāju un teicu – es nevaru par šito algu izdzīvot. Tik maza. Tagad jau arī mazas. Un viņa man palīdzēja. Es domāju, ka nav neviena cilvēka, kam viņa pateiktu – nē. Gan jau

arī ir, bet, ja viņa patiesi redz, ka vajadzīga palīdzība... Es neticu, ka viņa būtu tikusi galā ar Maculēviča cilvēciskajām vērtībām.

Un kāds tagad ir tandēms ar Oļegu Šapošņikovu?

Man liekas, ka ļoti labs. Gan jau viņiem ir kādas domstarpības, bet es par tām neko nezinu. Viņiem kopā iet labi. Kas man patīk Oļegā – ka viņam ir tādas veselīgas «ambīcijas». Viņš atnāca uz teātri un teica: es pierādīšu!

Ar Dāmu paradīzi viņam tas izdevās. Cik daudz tu esi nodarbināta?

Šajā sezonā ļoti maz. Latviešiem vispār nekā nav. Mēnesī četras piecas izrādes.

Ko tu dari pārējā laikā?

Eju uz mēģinājumiem. Darbojos ar

bērniem savā studijā. Mēģinu – esmu Poļina Andrejevna *Kaijā* šobrīd. Krievu trupā. Bet vispār jāsaka, ka ar latviešu trupu mums ir lielas problēmas, kaut kas ir palaists garām.

Teātra politiskā nozīme ir būt Latgalē un kopt latviešu un latgaliešu valodu.

Bija runa, ka katru gadu būs kāda izrāde latgaliski. Vispār mūsu teātri ir tendence, ka izrādes spēlē maz. Mēs, protams, esam sapratuši dažas lietas, kas saistās ar izrāžu biežumu mēneša repertuārā. Šobrīd mēs pat nezinām šīs sezonas plānu. Līdz jaunajam gadam nebūs neviena jauna latviešu iestudējuma, izņemot *Trīs simventiņus*. Pat drusku baisi, ja nav darba. Aktīvajā repertuārā man divas lomas. Plus Monikas Zīles *Rūžys byudu golūs*, ko tagad nespēlē vispār. Skatītāji, man šķiet, būtu. Nezinu. Varbūt viņi domā, ka izrāde ir nospēlēta, bet norakstīta vēl nav. Ir bijusi kādas divdesmit septiņas reizes. Drusku arī pabraukājām pa Latviju. Valmierā, Rīgā arī.

Rūžys byudu golūs ir ļoti laba izrāde. Dzīva, daudziem saprotama valoda. Tev tā ir brīnišķīga loma – kur sevi pierādīt un justies novērtētai. Ļoti labs aktierdarbs, un it ne mirkli netraucē, ka tu uz skatuves esi viena.

Cilvēkiem patīk, viņi nāk pēc izrādes klāt un grib palikt runāties. Viņi ēd tās komas (*mīklā iecēpta žāvēta gaļa ar pipariem, sāli un daudz sīpoliem – E.S.*) un stāsta par sevi.

Tev šī izrāde bija atkalsatikšanās ar Pēteri Krilovu.

Jā, tas bija dievīgi. Kā ar radnieku. Viņš ir ļoti prasīgs, bet ar viņu tik viegli strādāt. Viņš dod tādus uzdevumus, kas ir interesanti.

Nostalgija?

Protams, ka bija. Kaut kauc. Man vienmēr ar Pēteri labāk patika strādāt

nekā ar Annu Eizvertiņu. Visiem jau tā bija. Un Anna bija greizsirdīga.

Tu dusmojies, kad Pēteris gāja prom?

Jā. Ļoti dusmojos. Kad viņi aizgāja, pirmajā laikā bija ļoti grūti. Bija skumji. Biju dusmīga. Es uztaisīju savu pirmo monoizrādi – Sent-Ekziperī *Mazo princī*, ko veltīju visiem «aizgājējiem». Par tiem, kas bija atbildīgi par mums. Vispār negribēju es ar tevi par šo runāt. Tik daudz gadu pagājis.

Tieši tāpēc jāizrunā...

Tas nebija vienkārši. Sākumā teica – visu trupu ņems Dailes teātris. Mūsu divi kursi bija leģendāra trupa. Visi bija kā vienas rokas pirksti. Nevienš nedublējās pēc tipāža. Pēc tam daudzi palika aiz borta. Jūtāmie kā bāreņi. Bet daudzi kļuva zvaigznes.

Šie cilvēki tagad veido kāda cita teātra kodolu. Jaunais Rīgas teātris balsās uz Pētera Krilova audzēkņiem.

Pēterim vispār piemineklī vajag. Es biju uz viņu dusmīga, viņš to zināja. Šapošņikovs meklēja režisoru Monikas Ziles lugai, kas rakstīta man, atnāca pie manis un prasīja, ko es teiktu, ja būtu Pēteris Krilovs. Es teicu: viņš nepiekritīs. Bet Šapošņikovs saka: viņš jau piekrita. Tad man gribējās atraut valā šampanieti. Šai ziņā es esmu pateicīga Oļegam, ka viņš atrisināja ar šo gājieni ļoti lielu problēmu manā dzīvē.

Saveda jūs atkal kopā?

Jā, es bezgalīgi milu Pēteri. Es viņu dievinu.

Tu esi bijusi precējusies.

Trīsreiz! Bet es neesmu vējagrābšle. Es tikai ļoti gribēju ģimeni, es nāku no piecu bērnu ģimenes, tāpēc man tik ļoti gribējās... Es biju visu izdomājusi, kā celsim māju, kā visu darīsim. Bet es neesmu satikusi to īsto vīrieti. Āris Jaksis, mans pirmais vīrs, ir Minhauzens. Redzi, es aizmirsu viņu sākumā nosaukt, kad sauca kursabiedrus.

Vai tu vari noraksturot arī pārējos kursabiedrus – kā tagad Āri?

Nē, nē, es noteikti viņus idealizēju. Kā visus savus vīriešus. Un pēc tam atpakaļ pančkā. Es velku, velku, bet tad man pietiek.

Tad tev ir raksturs, ka tu vari izlemt un izšķirties. Tas ir latgalieša raksturā? Atrast spēku?

Jā, es esmu riktīga latgaliete.

Nu, labi, bet kas tad ir latgalieša raksturs?

Es nezinu. Mums ir cits temperaments nekā latviešiem. Ja latvieši ir drusku lēnīgāki, remdeni, mums viss ir pa īstam. Ja milu, tad milu. Paldies Dievam, esmu iemācījusies ar gadiem turēt sevi grožos. Lieku svēcītes tajā pareizticīgo baznīcā, kas pretī teātrim. Tas nekas, ka esmu katoliete. Es ticu tam, un man tas palīdz.

Par kursabiedriem?

Es nestāstīšu. Sākšu raudāt. Redzi, jau raudu. Dīvu mūsējo jau vairs nav. Viņa (*Vigo Roga – E.S.*) un Makša (*Andris*

Makovskis – E.S.). Viņi sev nodarīja pāri... Mēs bijām vienpadsmit. Es viņus visus ļoti milu.

Jūs kādreiz sanākat kopā?

Nē. Viņi dažreiz sanāk kopā. Es ne...

Jūsu kursu kritiķi ļoti milēja un slavēja. Tagad Daugavpils teātris reti tiek recenzēts.

Jā, ļoti reti. Un tas ir sāpīgi, ka mūs ignorē. Skaidrs, ka mums ir nepatīkami, kad uzraksta, ka slikta izrāde. Bet es ilgojos pēc analītiskajām recenzijām. Mana autoritāte ir Lilija Dzene... Manā dzīvē ar kritiķiem saistās baigais notikums. Jo kritiķim ir jāraksta, lai norādītu kļūdas, nevis lai iznīcinātu, pazemotu cilvēku, vai ne? Bija gadījums, kad kritiķis gandrīz nosita cilvēku, t.i., mani. Es biju ielikta lomā, kas bija rakstīta Ievai Akurāterei – *Čigāns sapnī*. Es tiešām nevarēju to izdziedāt. Harijs Petrockis, kas bija režisors, taču to zināja. Kritiķi atbrauca, redzēja, viens no viņiem uzrakstīja recenziju. Nu re, un es pēc tam uzrakstīju atlūgumu. Protams, ka es biju dumja. Vienas recenzijas dēļ. Es bez teātra nevarēju dzīvot, bet pēc tās recenzijas es nevarēju ieiet teātrī. Es zinu, ka esmu laba aktrise, ka protu savu darbu, un nevienu vīrieti es neesmu milējusi tā, kā teātri. Bet toreiz es drusku nomiru. Lai zāne atmēta atpakaļ atlūgumu. Draugi mani tajā vakarā savāca.

Tu esi traka!

Jā, es esmu sarežģīts cilvēks.

Tu esi gribējusi būt aktrise jau no bērnības?

Jā, bet es zināju, ka nekad par to neklūšu, jo no Latgales neviens netiek līdz tam sapnī. Tad ir jābūt ģeniālam. Tikai Kvēpa no Latgales bija. Izloksnes dēļ. Es kompensēju to ar pasākumu organizēšanu skolā. Biju aktīva komjauniete. Man vispār patika komjauniešu ideja.

Kāda tā ir?

Ne jau par partiju. Bet tiekties uz to labāko. Palīdzēt savam tuvākajam.

AR LATVIEŠU TRUPU MUMS IR LIELAS PROBLĒMAS, KAUT KAS IR PALAISTS GARĀM

Tu jau tāpat to vari darīt.

Protams. Tie paši desmit baušļi vien ir.

Vai teātrim šobrīd nebūtu jāatgriežas pie baznīcas misijas? Kad sabiedrībā valda vērtību apjukums.

Noteikti. Un Daugavpils teātrim noteikti. Jo mums neder baigā «augstā» māksla. Saturu vajag.

Vienkāršu stāstu. Tāpēc man tik ļoti patika *Rūžys byudu golūs*, jo tur bija kaut kas tik cilvēcisks.

Arī pēc tās *Skaistuma karalienes* pie manis nāca cilvēki un teica, ka viņi saprot, par ko es runāju, ka viņi mani sa-

prot. Tas ir labākais kompliments. Ar *Voicēkiem* te grūti. Ir vajadzīga cilvēku valoda.

Bet Čehova *Kaija* ir vajadzīga? Tur taču tikai par mākslu?

Kaija ir vajadzīga. Tur taču ir par dzīvi. Viņi cieš un mīl. Vajag vietu, kur cilvēkiem parunāt, paciest, bet ne jau mākslu mākslas dēļ.

Vai tu zini, kas varētu būt tavs režisors. Vai ir tāds bijis? Pēteris Krilovs, protams.

Nu ja, tieši viņu gribēju nosaukt. Nezinu. Mums teātrī šobrīd vajadzētu vienkārši vēl kādu labu režisoru.

Vajag kādu, kas rūpējas?

Jā, jo citādi tas ir jādara teātra direktoram. Latviešu trupā ļoti maz aktieru. Bet tāpat šobrīd nekas nenotiek. Sākas ņurdēšana, strādāt gribas. Oļegs strādā ar krievu trupu. Būtu labi, ja Oļegs pie-saistītu labus režisorus, tāds, kuriem darbs šai teātrī nav tikai naudas nopelnīšana. Es vienreiz esmu atteikies no lomas, jo bija viens viesrežisors, kas mūs kā aktierus un cilvēkus ļoti pazemoja. Esmu neiecietīga, riebīga, jā.

Ilgī esi noturējusies teātrī tadā gadījumā.

Esmu gan. Nevajag pazemot cilvēkus. Es arī varu stipri iecirst ar vārdiem. Neko ar sevi nevaru padarīt. Ja man stipri izdara sāpīgi, es nevaru aizmurtēt, es spļauju laukā. Es ciniņos kādu laiku ar šo savu īpašību, bet tad es sapratu, ka nevajag, tad es vairs nebūšu Korkliša. Kad mācu bērnus, es, piemēram, esmu ļoti pacietīga. Bet līdz robežai. Un man ir tādas tēmas, ko labāk neaiztikt, mani draugi to zina, piemēram, teātris. Es aizstāvu jebko, kas tur ir. Bet es neesmu režisors.

Kādas īpašības tu visaugstāk vērtē cilvēkā? Māksliniekā? Tie ir reti laimīgi gadījumi, kad lielam māksliniekam ir arī jauks raksturs. Skaidrs, ka tas izklausās vienkāršoti.

Visnepieņemamākais cilvēkā ir vienaldzība. Kā daudziem mūsu bijušajiem teātra direktoriem. Māksliniekā – meli.

Vai mākslas dēļ ir vērts upurēt kaut ko no savas dzīves?

Neko nevajag upurēt. Visu var paspēt. Es esmu uzaudzinājusi divus burvīgus bērnus, viņi ir labi cilvēki. Par spīti tam, ka biju aizņemta traka aktrise. Var trīsreiz paspēt apprecēties, izšķirties. Bet teātris vienalga manā dzīvē ir galvenais. Ja nebūtu teātra, es nezinu, ko dzīvē darītu. Ar teātri ir tāpat kā ar bērniem – var sastrādāt nedarbus, jebko, bet tu taču viņu mīli. ■

MAN LAIMĒJIES STRĀDĀT AR TALANTIEM

AR ANDREJU ŽAĢARU SARUNĀJAS
EDĪTE TIŠHEIZERE

V

īnš septiņpadsmit gadus bijis Latvijas Nacionālās operas direktors. Šajā laikā operas nams piedzīvojis lielas pārmaiņas un arī lielas kaislības. Daudz ko izsvērs un izspriedīs laiks. Par finansēm lems auditori. Mēs runājam par mākslinieciskajiem principiem, prieku un sapņiem.

Plašsaziņas līdzekļos neviens tā arī nepateicās bijušajam direktoram par padarīto. Šī intervija lai būtu šāds «paldies».

Edīte Tišheizere: – Pieņemsim, ka mēs dzīvojam civilizētā valstī un jūsu dzīvē vienkārši beidzies nozīmīgs posms. Ja lapā novilkto vertikālu svītru: vienā pusē – ko jūs gribējāt, otrā – kas nav iznācis, ko jūs rakstītu katrā pusē? Vai jūs sev teicāt kā Martins Luters Kings – «I have a dream»¹.

Andrejs Žaģars: – Man bija vairāki posmi Operā, un tie sapņi mainījās. Vispirms bija – neizgāzties un saprast, ko es vispār šeit varu izdarīt. Tas bija pirmais.

Kā jums vispār radās drosmie pieņemt šo piedāvājumu?

Es sapratu, ka otreiz tādas situācijas nebūs. Jau būdams aktieris, es domāms režisēju. Man vienmēr bija grūti pakļauties, sevišķi ja režisors nešķīta

pietiekami liela personība ar radošu fantāziju. Es domāju vienmēr savu variantu, pat ja nespēju to realizēt. Sapratu, ka agri vai vēl nodarbošos ar režiju.

Tas bija izaicinājums, bet man tie patīk, man patīk negaidīti pagriezieni, kas iesviež citā vietā. Es nebiju tam gatavs, bet jutu atbalstu no ministrijas, lai gan tajā laikā, kad es tiku uzaicināts, ministra vispār nebija, amatu aizvietoja kāds cits. (*Smejas.*) Tieslietu ministrs, laikam.

Pirmajā posmā man vienkārši bija jānoturas, ja es negribēju būt trešais neveiksmīgais direktors viena 1996. gada laikā.

Mūzika mani fascinēja, un es sapra-

ka jāiegulda izglītībā. Mēs visi mācījāmies, apzināti tuvojamies laba līmeņa Eiropas teātriem.

Kādiem?

Es gribēju, lai mēs esam progresīvs, atvērts, radošs teātris. Ar augstiem operas – un dramatiskā teātra! – standartiem. Vācija un Skandināvija bija mani paraugi. Stokholma bija viegli sasniedzama, un tur bija opera ar ļoti labām režijām. Tāpat kā Berlīne ar saviem trim opereteātriem. Vienlaikus bija jāceļ skatītāju interese un apmeklētība. Diezgan ātri izdevās to pacelt no 63 līdz 89 procentiem. Bija drosmīgi iestudējumi – Viesturs Kairišs un Ilmārs Blumbergs uzveda Mocarta *Burvu flautu*, Rosīni *Seviļas bārdzinī* dziedāja Elīna Garan-

ES GRIBĒJU, LAI MĒS ESAM PROGRESĪVS, ATVĒRTS, RADOŠS TEĀTRIS

tu: tajā laikā, kas man būs dots, man jā-mēģina iedvest šajā spožajā ēkā dzīvību. Sākumā bija saimnieciskas un finansīālas problēmas, ko vajadzēja risināt. Mācījos menedžmentu. Operai ļoti palīdzēja *Aldaris*, kura vadība saprata,

ča. Operā atgriezās dzīvība. 2000. gads bija izšķirošais.

Mēs bijām uz pareizā viļņa, un 2003. gadā iestājās tāda... stabilitāte. Man tas bija pārdomu gads. Operā biju jau septiņus gadus, kaut kas bija jāmaina. Kā



Andrejs Žagars: «Man nav bijis mērķa speciāli visu pārceļt citā laikā un telpā, man ir svarīgi atrast, kādā veidā svaigi un interesanti izstāstīt līdz apnikumam zināmu stāstu.» Publicitātes foto

jauns izaicinājums nāca Dalhallā (*brīvdabas skatuve Zviedrijā – red.*) iestudēt Riharda Vāgnera *Klīstošo holandieši*. Mēs bijām sākuši braukt uz šo maģisko brīvdabas teātri un padarījām to arī par operas skatuvi. Tam gadam bija plānots *Holandietis*, laika bija maz, naudas bija maz, vajadzēja atrast veidu, kā to tomēr īstenot.

Man kā direktoram bija svarīgi nevienu neko neatņemt. Ja man sanāktu iestudējums Dalhallā, tas būtu mans režijas eksāmens. Daudzi mani mēģināja atrunāt, jo neesot vērts veiksmīgam direktoram kļūt par neveiksmīgu režisoru, sabojāt savu vārdu. Bet man tik maģisks un dzenošs bija šis izaicinājums darīt kaut ko radošu! Man tas bija būtiski pašam personiski, un es piekritu.

Mēs mēģinājām tepat Jaunajā zālē, pagalmā. Mani fascinēja šis darbs, es metos iekšā nezināmajā kā apsēsts. Andrim Freibergam bija savs skatījums, man savs, mēs atradām kopīgo moduli – kāpnes un kubus, ko variējot varēja veidot dažādas mizanscēnas. Katrīna Neiburga taisīja videoprojekciju. Visu noteica Dalhallas skatuve, tā bija plaša, vajadzēja kaut ko vienkāršu, bet tai proporcionālu. To eksāmenu es noliku, ieguvu «braukšanas tiesības».

Rīgā mēs to darījām jau citādi. Dalhallā es strādāju ar Jevgeņiju Nikitiņu Holandieša lomā. Tā bija viņa pirmā Vāgnera partija. Rīgā dziedāja Egils Siliņš. Tagad viņi abi ir izcili un pieprasīti Vāgnera dziedoņi. Lieliska bija levas Kepes Zenta – tik dzīva un vibrējoša!

Tā sākās otrs posms. Pavērsiens bija Čaikovska *Piķa dāma*, pēc tam Elīna Garanča vēlējās, lai es iestudēju viņas pirmo *Karmenu* šeit, Rīgā, sekoja Šostakoviča *Mcenskas aprīņa lēdija Makbeta* ar Kristīni Opolais un Aleksandru Antoņenko.

Mulķīgs jautājums – kāpēc jūs izrādēs vienmēr viss notiek citā laikā vai vietā?

Es vienmēr operas žanrā esmu baidījies no banalitātes, no operas štampiem un slimībām. Mani baidīja operas stāsti, ko skatītāji zina no galvas, bet aktieri tajos ātri vien sāk pozēt, taisīt lielus un nepamatotus žestus, neīsti pārdzīvot.

Es mācījos, skatoties labu režisoru darbus. Kopš 90. gadu sākuma es braucu un skatījos. Es apbrīnoju Ričardu Džonsu un Kaliksto Bieito, viņi ir tik ironiski un provokatīvi, viņi man deva drosmi. Savukārt Roberts Karsens un Villijs Dekers deva labu skolu – ar perfektu scenogrāfiju, lielisku stilu. Izcila bija Dekera *Traviata* Zalcburgā ar Annu Netrebko un Robertu Viljazonu! Tie bija režisori, kas mani iedvesmoja.

Man nebija mērķis speciāli visu pārceļt citā laikā un telpā, man bija svarīgi atrast kādā veidā svaigi un interesanti izstāstīt līdz apnikumam zināmu stāstu!

Pirms *Piķa dāmas* man Pēterburgu rādīja isti zinātāji. Man parādīja grāfiene Goļicinas – Puškina Grāfienes prototipa! – pili, tajā padomju laikā bija milicijas poliklinika. Pašā pilsētas centrā bija skaista neliela baroka pils ar divaini padomisku, vājprātīgu saturu, goda plāksnēm un bleķa lampām... Tā pils man kļuva par iedvesmas avotu. Stāsts tur sāka ļoti organiski dzīvot. Grāfiene, kas lielāko daļu mūža ir nodzīvojusi Parīzē, atgriežas, lai atvestu šurp mazmeitu un aizietu no dzīves tur, kur tā sākusies, kur viņa skrējusi uz savu pirmo balli. Es negribēju taisīt pašmērķīgi mistisku Grāfienes tēlu, bet atklāt šo aizejošo aristokrātisko pagātņi, kuras drīz vairs nebūs.

Rīgā Grāfieni dziedāja Jeļena Obrazcova. Kā viņa pieņēma tādu traktējumu?

Bija grūti. Viņa ir ļoti sirsnīga un asprātīga, mēs esam bijuši kopā vairākās žūrijās, bet viņa, protams, ir dāma ar ambīcijām. Obrazcova bija paņēmusi līdzi savus kostīmus, nomainīja dažas mizanscēnas, bet nebija tā, ka viņa galīgi lauztu vai ignorētu zīmējumu. Lomas pamatzīmējumu viņa ievēroja, bet man bija jārespektē viņas personība.

Kā radās *Mcenskas aprīņa lēdijas Makbetas* laiktelpa?

Savukārt *Lēdijā Makbetā* vajadzēja atrast vietu, kur laiks ir apstājies. Kopš Ļeskova laikiem joprojām daudz kur Krievijā nekas nav mainījies. Mēs izvēlējāmies Pitalovu, savulaik nogrieztu Abreni. Staigājām, runājāmies ar cilvēkiem. Tur bija pārcirstas sliedes, kas pēkšņi beidzās. Tāda zīme... Nebija vajadzības rādīt 19. gadsimtu, tas pats notiek tagad.

Muzikālo dramaturģiju, man liekas, ir daudz grūtāk mainīt nekā vien-

skaidrs, ka tur nedrīkst būt nekāda dziļmumakta imitācija, tas ir neestētiski un kaitinoši. Tomēr vajadzēja panākt darbības attīstību. Tā radās tā vasaras duša, kur aiz zila priekšvara viss notiek, bet viratēvs pēc tam to apgāna.

Finālam es atradu gājienu: Katerina novelk un atdod Sergejam savas sārtās zeķes, un viņš tās atdod savai mīļākajai Soņetkai. Katerinai tas ir ārkārtīgs pazemojums caur šo lietu, kas pēdējā viņu ir sildījusi. Kad Soņetka ņirgādamās nāk viņai tās zeķes rādīt, Katerina paķer un ar tām arī viņu nožņaudz. Mūzikā bija spēcīgs akords, kas noslāpē Soņetkas kļedzienu. Katerina ar savu ķermeni aizsedz no cietumsargiem jau nožņaugto Soņetku, tad atstāj visas savas drēbes un – aiziet.

Kāpēc operās tik bieži varoņi mirst?

Kaislības ir tik lielas, ka rezultātā kādam ir jāiet bojā. Tās nav ikdienišķas jūtas, tas ir galējais kāpinājums, kas saistīts arī ar galējām augšējām notīm. Tur vajadzīga solistu spēja savienot vokālo tehniku ar aktiermeistarību.

Jums no paša sākuma bija vīzija par dramatiskās meistarības kāpināšanu Operā?

80. gados, kad es studēju, Latvijā bija izcilas režijas personības – Liniņš, Pētersons, Šapiro, mēs braucām uz Maskavu un Pēterburgu skatīties Efrosu, Ļubimovu, Dodinu, dramatiskā teātra standarti bija augsti. Sākot strādāt Operā, ļoti maz bija palicis no savulaik izcilajām Jāņa Zariņa režijām – tikai *Turandota*, tā joprojām ir repertuārā – pārējais bija citā līmenī. Man ļoti gribējās to standartu, kas ir dramatiskajā teātrī, ieviest arī operateātrī, jo ārzemēs es redzēju, ka tas ir iespējams.

Ko jūs darījāt, lai to panāktu?

AIZBRAUCOT STRĀDĀT CITUR, ES AR PĀRSTEIGUMU ATKLĀJU, KA VISUR NAV TIK TALANTĪGI CILVĒKI

kārši lugu. Vai *Lēdijā Mekbetā* nebija cits fināls?

Es parasti skatos, kas libretā ir vājākā vai banālākā vieta. Ļoti bieži tā ir varoņu nāve. Pirms tam es biju redzējis izrādi Vācijā, un mani pārsteidza, ka režisors nekā nebija mēģinājis atrisināt Katerinas un Sergeja mīlēšanās ainu. Bija aizvilks melns priekšskars, un spēlēja orķestris – tā ir diezgan gara instrumentāla aina. Bija skaids, ka jāatrisina tā un fināls, jo slīcināšanos āliņģi arī būtu grūti pārliecināši parādīt.

Domājot par mīlēšanās ainu, bija

Man ļoti laimējās strādāt ar kaislīgiem, apdāvinātiem, atdevīgiem cilvēkiem! Ievu Kepi un Egilu Siliņu es jau minēju. Kristīne Opolais un Aleksandrs Antoņenko bija pasakaini *Lēdijā Makbetā* un *Piķa dāmā*, Elīna Garanča gribeja kopā ar mani Rīgā iestudēt savu pirmo *Karmenu*. Viņa drosmīgi pieņēma manu interpretāciju un Kubu kā darbības vietu. Pēc tam es to pārstudēju Itālijā – Boloņā, arī Japānā. Par rezultātu man bija liels gandarījums. Vēl jo lielāks tāpēc, ka Vīnes Valsts operas direktors Joans Holenders, kurš manam



«Elīna Garanča gribēja, lai es Rīgā iestudēju viņas pirmo *Karmenu*. Viņa drosmīgi pieņēma manu interpretāciju un Kubu kā darbības vietu,» saka Andrejs Žagars. Hosē – Valters Borins. Foto – Gunārs Janaitis

darbam ļoti sekoja un deva labus padomus, mēģināja atrunāt no tādas radikālas notikumu pārceļšanas, bet pēc pirmizrādes mēs saņēmām uzaicinājumu to iestudēt Vīnē. Mēs bijām viņu pārliecinājuši. Pie diriģenta pulsts stātos Mariss Jansons, Karmena būtu Elīna, Mikaēla – Anna Netrebko. Mēs aizstātu klasisko Dzeffirelli iestudējumu. Holenders gribēja ar šo uzvedumu beigt savu karjeru kā Vīnes Valsts operas direktors. Esmu saglabājis šo līgumu par piemiņu.

Kas notika?

Dažādu apstākļu sakrītība. Netrebko nevarēja tikt, laika bija ārkārtīgi maz, Marisam Jansonam bija veselības problēmas. Elīna Garanča laikam jau gaidīja bērniņu. Viss notika pavisam citādi. Holenders vadīja Vīnes operu 19 gadus.

Bet vēl pirms tam, 2007., 2008. gadā man nāca piedāvājums vadīt opernamu ārpus Latvijas. Tas bija trešais posms: izaicinājums atkal mainīt dzīvi, doties ārpus Latvijas, bet te bija iecerēts *Nibelunga gredzens* Vāgnera divsimtgadei, vajadzēja pabeigt skatuves rekonstrukciju. Manas personiskās ambīcijas veidot karjeru ārpusē sadūrās ar fascinējošiem plāniem Rīgā. Bija vilinoši sapņi, ko gribējās īstenot šeit.

Kas bija tie solisti, uz kuriem jūs varējāt balstīties?

Vesela plejāde! Viņi mani izlutināja! Es pieradu pie viņu emocionalitātes, fantāzijas, mēs kopā radījām. Ar levu, Egilu, Sašu, Kristīni es radīju savas pirmās izrādes. Viņi tik aizrautīgi izpildīja visus manus uzdevumus – spēj tik izdomāt jaunus! Pēc tam, viņiem aizejot pasaulē un pašam aizbraucot strādāt citur, es ar pārsteigumu atklāju, ka visur nav tik talantīgi cilvēki. Bija jā māca aktiermeistarības pamati, jācinās ar viņu kompleksiem. Vācijā dziedātāji ir precīzi, strādīgi, visu dara pareizi, bet apsēstības viņos nav. Man nācās samierināties, ka ir dažādi temperamenti. Parasti bija jācinās ar tenoriem, kuri neko negribēja darīt! Sievietes ir strādīgākas. Nonācu pie secinājuma, ka tāda ļoti sakārtota vide – un kopš bērības! – var aizmidzināt radošo garu. Pie mums padomju laikā vajadzēja izmantot radošo potenciālu un izdomu visās jomās! (*Smejas.*)

Kāpēc nav otra izcilnieku loka?

Ir. Viņi aug. Jānis Apeinis ļoti audzis savā meistarībā. Es biju ļoti gandarīts, raugoties, kā viņš izveidojis Figaro tēlu Aika Karapetjana iestudētajā *Seviļas bārdzini*, dodot savu ieguldījumu izrādes tapšanā. Svarīgs ir attīstības ceļš, ne tikai rezultāts manās izrādēs. Rihardam Mačanovskim ir izcila balss un laba skatuves enerģētika, domāju, ka vi-

ņam drīz sāksies starptautiska karjera. Viņš jau kā zaļš koris piesaistīja Evas Vāgneres uzmanību! Mūsu izrādes kļuva par trampliņu daudziem jauniešiem – tagad Muratam Karahanam. Pāvelu Černohtu Rīgā noskatīja zvaigžņu aģents Alans Grīns. Tieši Černohts ar Kristīni, Sonoru Vaici, Asmiku Grigorjanu padarīja interesantu *Traviatas* zināmo stāstu.

Redziet, kāda man bija izvēle!

Nebija žēl viņus laist valā?

Nē, man prieks, ka Rīga viņiem bija trampliņš starptautiskai karjerai. Ja ārzemju aģenti šeit meklē jaunas zvaigznes, tas nozīmē, ka teātrim ir laba reputācija. Un tie solisti, kas te ir veiksmīgi sākuši, atgriežas un dzied savu iespēju robežās. Nē, man nav žēl.

Kas neizdevās?

Neizdosies redzēt rezultātu Operas Akadēmijai. Mēs pievienojāmies lielam apmācības tīklam, kurā ietilpst 11 Eiropas opernami. Ar pedagogiem vērojām, meklējam, rīkojām starptautiskas meistarklases. Pagājušajā gadā pirmajā Akadēmijas koncertā dziedāja 12 jauni solisti. Visi no Latvijas.

To rezultātu es būtu gribējis redzēt, tāpat kā to, kas bija paredzēts 2014. gadā, kad Rīga būs Eiropas kultūras galvaspilsēta. ■

¹ Man ir sapnis – angl.

JOPROJĀM IR VĒRTS

VITA VĀRPIŅA

M

an reizēm ir licies, ka es tā pa istam sāku dzīvot, tikai nokļūstot teātrī. Lai gan teātris jau ir tāda izfantazēta realitāte. Bet tā sevi iesūc. Es mulstu, kad dzirdu teātra kolēģus sakām, ka viņi savu darbu izjūt kā misiju. Domāju, pirmkārt, mēs to darām sevis dēļ, jo tai īstajai realitātei neesam, varbūt negribam būt piemēroti. Man noteikti tā ir iespēja dzīvot intensīvāk, interesantāk, ceru, arī jēgpilnāk, nekā strādājot citā profesijā. Reizēm es brīnos, kāpēc tik introverts un kautrīgs cilvēks kā es tik ļoti gribēja nokļūt teātrī. Lai kam jau vilināja šī iespēja aizbēgt no pelēkās ikdienas realitātes.

Sākumā patika viss – teātra smarža, šī īpašā, noslēgtā vide, negulētās naktis, kad domā par jaunu lomu, un reibinošā sajūta dienā, kad ir pirmizrāde. Tad ar mani vienmēr notika kas īpašs – nepazīstams cilvēks izmaksāja kafijas tasi, uzdāvināja ziedus, pateica komplimentu. Pirmizrādes dienās es vienmēr lidoju. Kaut ko romantisku attieksmē pret savām lomām un pirmizrādēm man ir izdevies saglabāt. Tāpat ticību teātra mākslas brīnumam. Mani dziļi aizkustina brīži, kad skatītājus izrāde ir uzrunājusi, kad viņi saka: es nevarēju par to nedomāt vēl nākamajā dienā. Tad es noticu, ka teātri Dievs nav radījis nejauši, ka tam ir kāda dziļāka jēga un ka aktieri ir mazliet izredzēti...

Es dievinu brīdi, kad dzimst izrāde. Ģenerālmēģinājumos, kad gaisma, mūzika saplūst ar to, ko aktieri iepriekšējos mēnešos ir sadzīvojuši. Tur ir kaut kas maģisks. Tas tiešām ir kas līdzīgs bērna piedzimšanai. Bieži tikpat sāpīgi. Un, ja pirmizrāde ir veiksmīga, tad kārtējo reizi

saproti, kāpēc esi šai profesijā. Mazliet apskaužu režisoru, kurš tai brīdī var justies kā pats Radītājs.

Dzīve teātrī, šķiet, kaut kā dalās pa posmiem. Sākumā esi jaunā, talantīgā, un tomēr jūties tik trausla. Tik ievainojama, ka steidzies uzauzēt biežāku ādu, lai izdzīvotu, jo, izrādās, jebkurš par tavu darbu var pateikt, ka tas nav pilnīgi nekas. Esmu aktrise, kas vienmēr šaubās par sevi, savu varēšanu. Tāpēc paldies tiem, kuri man tic (ticēja), kuri pasaka īstos vārdus istajā brīdī... Kad studiju laikā no sava toreizējā pasnie-dzēja Jura Bartkeviča saņēmu apsveikuma kartīti ar vārdiem: «Sveicu Tevi vietā, kur Tev ir jābūt...», es raudāju kā mazs bērns.

Tad bija laiks, kad likās, kaut ko šajā

ši, aktieri nepazemojot, bet dodot arī daudz brīvības.

Tāpat kā daudzi mani kolēģi, ar ģimeni es pavadu kopā mazāk laika nekā ar skatuves partneriem. Un laiks patiesi ir nepielūdzams. Un kaut kā īpaši nežēlīgs pret aktrisēm. Tāpēc gribas kvalitāti, pirmkārt, no sevis, režisora, no kolēģiem uz skatuves, no kolēģiem pie gaisma un skaņu pults. Es ļoti sāpīgi pārdzīvoju, kad labas, pat izcilas izrādes zaudē formu. Visbiežāk to zaudē aktieri, jo izrādi sāk spēlēt arvien retāk, nāk jaunas lomas utt. Bet tā ir arī tāda kolektīva atbildība, jo, piemēram, aktieris var brīnišķīgi norunāt monologu, bet, ja gaismotājs viņu šajā reizē ir atstājis tumsā, tad skatītāji viņu vienkārši neredz... Repertuāra teātrī tam var atrast

ES DIEVINU BRĪDI, KAD DZIMST IZRĀDE

profesijā jau esmu iemācījusies, un gribējās pēc iespējas vairāk strādāt. Lomas, lomas, lomas. Tāds brīdis, kad pilnībā atdodies teātrim, jo vēl ir tik daudz enerģijas, kam nākusi klāt arī varēšana. Tāds brīdis, kad mīli dzīvē un mīli uz skatuves. Līdz attapos, ka dzīve tomēr nav tikai teātris. Varbūt to sauc par briedumu?

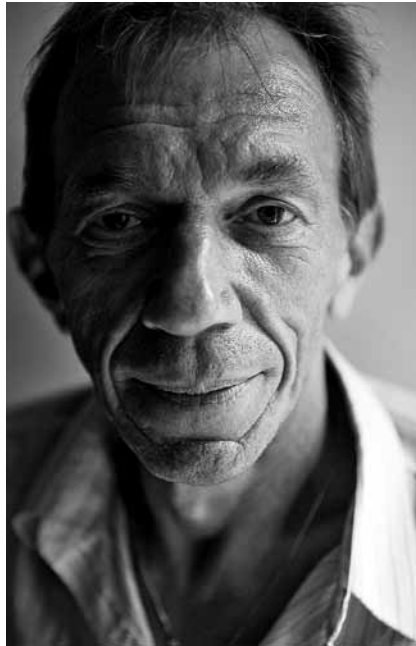
Tagad laikam esmu vidējās paauzdes posmā, lēnām pāreju uz cita tipa lomām. Un kaut ko mainīt vienmēr ir grūti. Šobrīd man būtiskākais liekas pats izrādes tapšanas process, labs materiāls, pat ne tik daudz rezultāts. Kaut kā viegli, bet īpaši tas vienmēr bija ar Kroderu, joprojām par to brīnos. Rado-

bezgala daudz attaisnojumu, bet vai vajag? Labāk meklēt iespējas šo formu saglabāt. Neļauties rutīnai. Būt profesionāļiem, bet mēģināt saglabāt pirmreizīguma sajūtu. Domāju, katrs aktieris var pastāstīt, cik būtisks uz skatuves ir vismazākais sīkums. Tāpēc arī ir tik svarīgi, lai teātrī neatkarīgi no ieņemamā amata, strādātu cilvēki, kas tiešām teātri mīl.

Studiju laikā mums mācīja, ka darbs teātrī ir kā maratons. Sprinteri izstājas. No mana kursa esam palikuši seši. Arī man laiku pa laikam gribas izstāties. Iemesli ir bijuši ļoti dažādi. Tad es sev tā nopietni jautāju: vai ir vērts? Savādi, bet joprojām ticu, ka ir... ■



Vita Vārpiņa: «Mani dziļi aizkustina brīži, kad skatītājus izrāde ir uzrunājusi, kad viņi saka: es nevarēju par to nedomāt vēl nākamajā dienā. Tad es noticu, ka teātri Dievs nav radījis nejauši, ka tam ir kāda dziļāka jēga.» Foto – Oļegs Zernovs



Ivars Brakovskis. Foto – Reinis Fjodorovs

CELINIEKS

IVARS BRAKOVSKIS

S

avos 59 gados esmu pateicīgs Liktenim par to, ka visu sevi esmu atdevis Teātrim un Skatuvei. Noteikti saku paldies pedagogiem un manam pirmajam – mūsu Jaunatnes teātrim un kolēģiem par to, ko viņi man ir iemācījuši. Uzskatu, ka šī Skola ir neiznīcināma vērtība, jo liek meklēt tēla dzīvi un domāšanu, liek domāt par to, ko gribējis autors, rakstot lugu, liek pacelties līdz tēlam, nevis novilkt to pie sevis un meklēt savu pašsajūtu dotajos apstākļos. Liek mīlēt teātri, nevis sevi teātrī.

Pa šiem... gandrīz četrdesmit gadiem, strādājot ar dažādiem režisoriem un saskaroties ar visādām režijas skolām, gadās, ka no režisoru puses tiek izteiktas domas, ka tagad mēs iestudēsim izrādi pēc kaut kādiem citu skolu principiem... Bet, kad mēģinājumu procesa laikā gaidu, kad tad nu sāksies tā jaunā skola, pēc kāda laika pārliecinātos, ka..

sauciet, to, kā gribat.. glābiņš atkal ir – izmantot «vecu skolu». Un izrādās, ka tas ir tieši tas, ko šis režisors ir gribējis!

Kad izdomāju iet uz Teātra fakultāti, mamma nenosodīja manu izvēli, bet teica: «Ej labāk, dēls, mācies par ceļinieku, būvēsi ceļus, tiltus...» Šis vēlējums man visu mūžu seko līdzī – ceļš, no skolas uz fakultāti, no fakultātes uz Jaunatnes teātri, pa ceļam paņemot līdzī Aldu Krastiņu.

Jā, mammai bija taisnība, galvenais ceļš ne vienmēr ir gluds, bet ne mirkli neesmu šaubījies, vai ceļš ir pareizs. Ir reizes, kad, redzot, kas notiek manā profesijā, vēlos satikt dažus no šiem cilvēkiem un parunāties, lai saprastu, ko viņi ir gribējuši. Iespējams, ka izdodas pārliecināt kādu, ka tas, ko uzskata par aktiera profesiju – nav tik vienkārši, ka tas ir grūts un atbildīgs darbs.

Man blakus jau *uiiiiiicikgadu*s ir aktrise Alda, ar kuru es diskusijās varu pārbaudīt savas domas... Un tad nejauši sajūtām/sapratām, ka mums līdzās ir

vēl viens ceļinieks – meita Elīna, kura vispirms atvainojas un tad negaidīti precīzi pasaka: «Bet varbūt, ka tas ir tā...». Un tad mums atliek tikai saskatīties un atzīt, ka kopējā ceļa laikā, klausoties mūsu sarunās, meita ir uztvērusi mūsu profesijas pamatbūtību (pa kuru laiku, Tu, meitiņ, izaugi...). Un tā, manuprāt, ir visprecīzākā pedagogija... Un tilts.

Šogad maijā mūsu kurss¹ atkal satikās uz skatuves, lai, godinot Imantu Ziedoni, nospēlētu viņa un mūsu *Kurzemīti* – mūsu diplomdarbu. Uz Smilģa mājas skatuves mēs bijām tikpat jauni, kā pirms 38 gadiem, un zālē bija mūsējie. Mans vislielākais ceļagājēja prieks ir tas, ka tik daudziem no viņiem nebija pat divdesmit... Mēs sapratāmies! ■

¹ Jaunatnes teātra kurss, kurā mācījās Enriko Avots, Inta Bankoviča, Dina Bitēna, Ivars Brakovskis, Irēne Drozde, Māra Eglīte, Romāns Grabovskis, Alda Krastiņa, Aldis Kusiņš, Rūdolfs Plēpis, Dace Priede, Aivars Pūcītis, Ludmila Seļežņova, Lenvija Sīle, Guntis Skrastiņš, Ārija Stūrniece, Ilga Tomase, Egils Valčs – red.

MILIMETRI UN MĀKSLA

GUNTARS GRĀVELSIŅŠ *

T

eātrī es nonācu nejauši. Pēc skolas, kā jau tas mēdz būt, nezināju, ko darīt.

Braucu uz Rīgu, lai iestātos Georga Gaiļes elektromehāniskajā tehnikumā, pa ceļam mainīju domas un iesniedzu dokumentus Universitātes Vēstures fakultātē. Ar tādu attieksmi, dabiski, eksāmenus neizturēju. Sāku strādāt par šoferi un vadīt diskotēkas. Tādā diskotēkā arī sastapu toreizējo Valmieras teātra gaismotāju priekšnieku Ando Krūzi. Vārds pa vārdam, un tā es nonācu teātrī. 1984. gadā. Tātad tūlīt būs trīsdesmit gadu.

Arī ar savu sievu es iepazīnos teātrī, Līga šeit jau strādāja par ģērbēju, tad aizgāja, dzima bērni, pēc tam atkal atgriezās. Man nebija mērķa, lai mūsu bērni strādātu teātrī, bet vecākā meita cieta negadījumā īsi pirms studiju beigām. Viņu notrieca mašīna, gads mācībām bija pagalam. Ko darīsi? – Santa atnāca pagaidām pastrādāt teātrī par rekvizitori. Diemžēl ir iestrēgusi. Dēlam bija līdzīgi, Armands pārtrauca mācības, pastrādāja par skatuvnieku, bet tagad atkal mācās. Es jau nesaku, ka nevaļag nākt strādāt teātrī, bet lai vispirms izmācās, jo pats es atnācu, kā no skolas sola. Sākumā strādāju par gaismotāju, bet kad piedzima bērni, vajadzēja meklēt kaut ko citu – tolaik mēs nepārtraukti braukājām viesizrādēs, pa pusmēnesim bijām prom no mājām. Man piedāvāja butafora vietu. Tas man ļoti, ļoti patika! Es stundām varēju sēdēt un kibināties pie vienas brošiņas.

Kad gāja prom iepriekšējais uzvedumu daļas vadītājs, toreizējais teātra direktors Pēteris Sūcis piedāvāja to vietu man. Domāju, ka liela pārlicība, ka tur kaut kas sanāks, viņam nebija. Tagad jau vairs nepaprasīsi, jo Pētera vairs nav. Nu jau kādus gadus, kopš esam «sija», pēkšņi esmu kļuvis par uzvedumu direktoru, bet man pašam ir sajūta, ka direktors, boss var būt tikai viens. Es esmu tas, kas esmu – «zav postanovočnoj časti» (*uzvedumu daļas vadītājs – kr. val.*) – tā es saku, kad man jārunā ar krievu teātriem.

Sākumā nebija viegli. Tajā laikā daudzos teātros mainījās uzvedumu daļas priekšnieki, Dailē atnāca Andris



Guntars Grāvelsiņš: «Man nebūtu drosmes tā atklāties, izlikt citu apskatei visu, kas mani ir.» Foto – Mārtiņš Vilkārsis

Vītols. Es skatījos uz kolēģi un domāju: ja es tā varētu! Es pratu uztaisīt pats, bet likt otram izdarīt – tas bija kas cits. Kad uzņemos šo amatu, grūtākais bija vadīt savus kolēģus. Cilvēkam, ar ko tu varbūt esi kārtis sitis, pateikt – dari to un to. Bet ar katru, kurš aizgāja prom un vietā atnāca cits, kļuva vieglāk. Tātad grūtums ir mainīgs lielums. Tagad grūtākais ir pārliecināt scenogrāfu un režisoru, ka viņiem nav taisnība. Es jūtu, ka nebūs labi, bet nespēju pārliecināt par to. Viņi skatās uz mani un domā: tu negribi darīt. Tad tu dari, izdari, un iznāk tā, kā bija jāiznāk. Gandarījuma nekāda.

Nepatīkamākais ir papīru darbi. Tie man vienmēr sakrājas. Es jau nevaru sēdēt kabinetā un rakstīt. Ienāk viens, piezvana otrs, pats skraidu apkārt. Reizēm ir tā, ka pašam ir vieglāk izdarīt, nekā paskaidrot, ko vajag. Tagad man ir nolasījusies fantastiska komanda. Galdniekam un butaforiem es pats varu padomu paprasīt, tad mēs saliekam galvas kopā un izfunktierējam. Bet gadās cilvēki, kas nespēj saprast, ka, teiksim, būt galdniekam teātrī nav tas pats, kas

būt galdniekam dzīvē. Mēs jau netaisām īstas lietas. Dzīvē galds ir galds, pie tā apsēžas, ēd, pāris reižu uzkāpj, lai ieskrūvētu lampiņu. Teātrī aktieris uz tā galda lec ar kājām virsū katrā izrādē! Un mums jāizdomā, kā to iztaisīt tik stipru, lai iztur. Viestura Meikšāna *Egoīstos* krēslu paņēmu un met – kurš veikala krēsls to izturēs? Tomēr to, kā aktieris atiecas pret lietām, es saprotu un pieņemu. Bet kad es redzu, ka tie, kas to skatuvi būvē, var smalku lietu vienkārši iemest kravas kastē, nedomājot, kāda tā nonāks galā – tas mani tracina.

Vai man patīk teātris? Grūts jautājums. Pēc noskaņojuma. Ja jau nepatīktu, tad tik ilgi nestrādātu. Ja izrāde ir ļoti grūti nākusi, tad es reizēm to nespēju vairs noskatīties. Jo tad, kad nāk ārā izrāde, pēdējās desmit dienas man vairs privātās dzīves nav. «Profesionālais kreftinisms» man iestājas, skatoties citu teātri izrādes. Skatos liepājnieku *Spēlē, Spēlmani!* un pusi cēliena funktierēju, kā viņi dabūjuši to skatuves daļu augšā un kā es pats to darītu. Starpbrīdī aizgāju paskatīties. Bet vispār man nenormāli patīk Liepājas jaunais kurss!

Mūsu direktore Evita Sniedze man reizēm prasa, ko es domāju par kādu izrādi... Es esmu ļoti precīzs cilvēks, es strādāju ar milimetriem. Mākla nav ieliekama milimetros, bet, lai pie tās mākslas nonāktu, mani milimetri ir nepieciešami.

Man ir ļoti grūti ar scenogrāfiem, kas atnāk un saka – man ir vīzija. Es nemāku citiem uzdot uztaisīt vīziju. Esmu pieradis strādāt konkrēti. Es taisu mākslas vienu daļu, un tai ir jābūt precīzai. Kad tas nonāk uz skatuves, tad – jā – aktieris vienmēr ir savādāks. Divu vienādu izrāžu nav.

Nekad neesmu gribējis kāpt uz skatuves un spēlēt. Man nebūtu drosmes tā atklāties, izlikt citu apskatei visu, kas mani ir. Pa pusei to darbu nevar darīt. Es skatos uz Elinu Vāni *Raudupietē, Doktorā Živago*. Viņa atdod visu! Es nekad nespētu sevi tā dedzināt.

Man teātris ir tas, kas ir šajā pusē skatuvei. Tas, kā mēs nonākam līdz rezultātam – tas ir teātris! Tas, ko redz skatītāji, tas ir darbs. ■

* Valmieras teātra uzvedumu direktors

CIK IR 2+3? NEZINU

Griškoveca «Satisfakcija». Dāvja Auškāpa debija

LINDA ĢIBIETE

Cik ir 2+3, Dāvis Auškāps neesot zinājis 2. klasē, kad viņam šādu ekspresjautājumu, negaidīti samulsinot, uzdevusi zinību pavēlniece skolotāja. Ar šādu līdzību viņš raksturo to stindzinošo brīdi, kad pieredzējušais Ivars Puga Dāvja iecerētās izrādes mēģinājumu sākumposmā pēkšņi vaicājis: Režisor, kas man te jādara? Režisors! Vārds, kas skatuves tukumā pielīdzināms vārdam «tēvs» nopietnos ģimenes pasākumos vai vārdam «Dievs» baznīcā. Bet, ja šim jēdzienam pievieno apzīmētāju «jaunais», apstākļi mainās – teātra Dievs pārvēršas zaļā gurķī, kura centienos visi raugās ar interesi un vienlaikus šaubām – būs, nebūs? Bet pats «gurķis» visdrīzāk jūtas kā biežā miglā iekļuvis mazs kuģītis ar neuzticamiem mēraparātiem, kas, veiksmīgi navigējot, var atklāt kārtējo Ameriku, bet var arī neveiksmīgi strandēt vai vienkārši sagaidīt, kamēr kāds velkonis to nogādās krastā. Jaunais režisors šķiet tāds romantisks varonis, cerīgā meklētāja tipāžs, bet tā ir arī ļoti neērta dzīves pozīcija, sevišķi cilvēkam, kurš kopš otrās klases laikiem itin labi iemācījies, cik ir 2+3 un ne to vien. Vismaz tā liekas, mēģinot paraudzīties uz Dāvja Auškāpa soli – studēt režijas magistrantūrā un veidot savu pirmo uzvedumu Nacionālā teātra Aktieru zālē – no ēst, gulēt un iepirkties radušās sabiedrības daļas skatu punkta. Veiksmīga uzņēmēja, atzišos –

manas iecienītākās uzdzīves iestādes īpašnieka, vēl jauna, bet jau pārtikuša cilvēka pievēršanās teātra režijai no šāda viedokļa izskatās pēc «daunšiftinga» jeb došanās vairākus līmeņus lejup pa karjeras kāpnēm. Tomēr Dāvis Auškāps to nekautrējas darīt, jau par to vien pelnot zināmu uzslavu.

Dāvja Auškāpa debijas darbs – krievu teātra multimākslinieka Jevgeņija Griškoveca kinoscenārija *Satisfakcija* uzvedums – ir labi un viltīgi uzrakstīts un iestudēts stāsts. Viltīgi tāpēc, ka no skatītāja uztveres, iztēles un gluži vienkārši ieklausīšanās spējām atkarīgs tas, cik daudzslāņains katram izrādīsies iestudējuma kopiespāids. Sevišķi spēcīgi šī sakarība darbojas teātrī, jo kino, kam darbs rakstīts, atklāj daudz vairāk – par tēlu būtību stāsta ne tikai teksts un aktierspēle, bet arī lokācijas un daudz plašākas, reālistiskākas inscenējuma iespējas.

Teātrī ir jāieklausās un jāvēro, lai aptvertu, kas patiesībā ir divi stāsta centrālie varoņi – priekšnieks Saša un viņa padotais, «labā roka» Dima. Priekšnieks savas kārtējās dzīvesbiedres neuzticības dēļ izaicina padoto uz dueli, par ieročiem humāni izvēloties alkohola pudeles, bet par uzvarētāju nosakot to, kura organisms ilgāk izturēs šnabja, viskija, tekilas, ruma un šampanieša kokteili jauktā secībā. Pamatīgās iedzeršanas laikā tiek runāts: sākot ar atturīgu spriedelēšanu līdz savstarpējiem vārdiskiem izaicinājumiem un dvēseliskām atklāsmēm, vaļširdībai, protams, augot līdz ar

spirta koncentrāciju asinīs. Sanāk tāda divu visumā jauku un pieklājīgu vīru sirsnīga izrunāšanās ar vairākiem spriedzes brīžiem, ko nosaka interesantā dueļa forma. Skatuves iekārtojums priekšā neko nesaka, tas ir tik minimālistisks, cik vien iespējams – galds, krēslī, duelim izraudzītā restorāna virtuves iekārtas imitācija, tas arī viss, jo ne jau scenogrāfa Aigara Ozoliņa virtuozitāti, bet jaunā režisora iztēli šim inscenējumam ir jādemonstrē. Turklāt skatītāja uztveres asumu var aizmiglot mums raksturīgā piekēršanās aktieriem – Sašas un Dimas lomās mūsu mīļie un talantīgie Ivari – Puga un Kļavinskis. Palūkosimies, cik skaisti un interesanti viņi šoreiz izspēlēs asprātības un emocijas!

Bet, ieklausoties tekstos, sasaistot tos kopsakarībās un tverot smalkas aktieru žestu, gaitas, skatienu nianšas, kļūst skaidrs – šie puīši itin nemaz nav jauki. Drīzāk tieši otrādi – viņi ir sliktie. Godīgi sakot, viņi ir no tās kategorijas, par kuru mēs, tā saucamie godīgie pilsoņi, gānāmiem tādiem jaukiem vārdiem kā «maitas», «biezie», «zagļi», «oligarhi» un pēdējā laikā vispār uzskatām par tuvākajiem Nelabā līdzgaitniekiem. Ivara Pugas nabaga piekrāptais vīrs, samtainā balsī runājošais, bezgala vīrišķīgais Saša ir vietējas nozīmes, tomēr ārkārtīgi ietekmīgs būvniecības magnāts, kuram visdrīzāk pieder vismaz puse pilsētas, viņš lem, kurš tiks iecelts amatos, kuram tie vairs nepienākas un, šķiet, arī to, kurš un kad iekļūs, piemēram, satiksmes



Ivara Kļavinska Dima ir jaunais veiksminieks ar Londonas izglītību, ass, apsviedīgs un arī strādīgs. Foto – Dagmāra Legante-Celmiņa

negadījumā vai papildēsies cementa vanniņā. Saša ir arī ieroču speciālists un visdrīzāk nenodarbojas ar to kolekcio- nēšanu aiz stikla. Sašam ir tikai viena problēma, ko viņa draugs, Mārtiņa Eg- liena Gio, definē šādi – «ar vecenēm ne- iet», proti, viņa krāšņās dzīvesbiedres mainās ar apbrīnojami biežumu. Pats Saša sevi uzskata par cilvēku, kas dzīvo pēc noteikumiem, tas ir, pēc sava īpašā mafijas goda kodeksa, kamēr viņa pado- tais Dima esot cilvēks, kas dzīvo pēc ofi- ciālajiem likumiem. Dima nav tik eks- travaganta personība, tomēr arī viņa augstais sabiedriskais statuss ir nojau- šams ne tikai pēc švītīgajām aproču po- gām un spožā, smagā pulksteņa, bet arī pēc gaitas un skatienu, ar kādu viņš rau- gās uz zemāk stāvošiem ļaudīm, ko vis- drīzāk uztver vienīgi kā apkalpojošo per- sonālu. Dima ir jaunais veiksminieks ar Londonas izglītību, ass, apsviedīgs un arī strādīgs, jo savu visai augsto statusu

sasniedzis salīdzinoši nesen, nevis mī- tiski sensenos laikos kā viņa priekšnieks Saša. Taču arī Dimas nelaime meklēja- ma viņa paša nospraustajā dzīves grafi- kā, saskaņā ar kuru attiecības ar dāmām var ilgt maksimāli septiņus mēnešus.

Kad apjaustas šīs personāžu biogrāfi- jas šķautnes, stāsts sāk kļūt patiesi inte- resants. Mūsu priekšā spēles laukumā ir divi, īsi izsakoties, negēļi. Personas, ku- rām negribētu līdzināties neviens mazs zēns, kad tam jautātu – kas tu gribi būt, kad izaugsi liels. Tie ir tādi ļaudis, ko mē- dzam apsmiet, kritizēt un uzskatīt par mūsdienu lielāko postu. Viņus nepasar- gā ne vēstures, ne literatūras teorijas aiz- mugure kā Napoleonu Bonapartu vai Ri- čardu III, viņi ir sabiedrības tumšā puse, uz kuras rēķina zālē sēdošie labākajā ga- dījumā varētu vēlēties vienīgi iedzīvoties. Nekādas līdzī jušanas un patikšanas.

Te sākas patiesā aktiermeistarība. Teātris nekādā ziņā nav realitātes kopi-

ja, to vajadzētu atcerēties ikvienam, se- višķi tiem, kas par savu iecienīto skatu- visko izpaušmi sauc reālpsiholoģiju. Te- ātris ir jaunas realitātes radīšana, kur katram radītājam atļauts pasauli būvēt pēc saviem fizikas likumiem. Dāvja Auš- kāpa *Satisfakcijas* pasaulē robežas starp labo un ļauno atšķiras no ikdienišķiem pieņēmumiem, tā ir Sašas un Dimas pa- saule, kuras robežās viņi abi ir viscilvē- cīgākie cilvēki – šajā formā Ivaru Pugu un Ivaru Kļavinski var uzskatīt par spe- ciālistiem, viņu spēks ir vārds un tā pa- darīšana par dzīvu, cilvēcisku runu. Katrs no viņiem pie šāda rezultāta, šķiet, nonāk citā veidā – Ivars Puga «pārstrā- dā» autora tekstus savā valodā un, atklā- jis būtību, atkal pārrada autora dotajos vārdos, Ivaram Kļavinskim vispirms nāk gaita, žesti, fiziskā esamība, kurā pēc tam dabiski ieguļas arī teksts. Režisora uzdevums šajā gadījumā, kad divi vārda meistari tikuši pie tik daudz laba drama- turģiskā materiāla, ir prast aktierus sa- valdīt, neaizrauties ar spēles virtuozitāti un iekļauties tajos rāmjos, ko prasa va- roņu elitārais statuss – tā nav parastu bandītu iedzeršana, šie bandīti ir izglī- toti, kulturāli un ar ļoti augstu goda ko- deksu, kas darbojas pat tad, kad «filma» jau ir tuvu trūkšanai.

Dāvim Auškāpam izdevies izrādē uz- turēt to smalko, paradoksālo noskaņu, ko piedāvā Jevgeņija Griškoveca scenā- rijs. Mūsu acu priekšā notiek tilpuma zi- ņā grandioza iedzeršana, taču tās ie- mesls – godīgs duelis – ir augstākajā mē- rā cildināms. Un šo aktu veic sabiedrī- bas acīs nosodāmi ļaudis, taču viņu greznā, varas, naudas un iespēju pārsā- tinātā dzīve galā izrādās ar vientulī- bu pildīta eksistence. Šie tēli raisa noso- dījumu un apbrīnu, nepatiku un dīvai- nā kārtā arī līdzī jušanu, jo vienlīdz zi- noši viņi ir gan par šaujāmieroču speci- fikāciju, gan dzīves jēgu, bērniem un mīlestību. Vienlīdz asi viņi likvidē nebū- šanas būvlaukumā un strīdā nonāk pie secinājumiem, kas ir īsta draudzība, skaļi neatzīstoties, tomēr apjaušot, ka vienīgie īstie draugi šajā pasaulē viņi ir viens otram. Bet līdzās sabiedrības mod- ro aci iemieso restorāna apkalpojošais personāls, kas cauru nakti dežūrē pie pannām, katliem un pudelēm, gatavi iz- pildīt visas klientu vēlmes. Apspriežot situāciju restorāna zālē, Mārtiņa Egliena zāles pārzinis Mīša, Līgas Zeļģes virtu- ves palīdzde Nastja, Kaspara Aniņa pa- vārs un Mārtiņa Upenieka oficiants ie- rastajā kritisko pilsoņu naivumā, šķiet, zina visu par duelantu nolūkiem un vienlaikus komiskā veidā vēlas imitēt šo «sabiedrības ziedu», uzrīkojot paši savu duelti par makaronu katla izēšanu.

Režisors, kas man te jādara? Stindzi- nošo brīdi pēc šī aktieru jautājuma Dā- vis Auškāps ir pārvarējis. Tagad laiks sa- režģītākiem jautājumiem un atbildēm, un tas nebūs viegls uzdevums, jo pirmā pārlektā režijas latīņa bija uzlikta nepa- rasti augstu. ■

MARGO. MOCARTS. MANIFESTS

«Cosi fan tutte» Margo Zālītes režijā

EVARTS MELNALKSNIS

Mūsdienu operas iestudējumi jāatīra no pār-mērīgas interpretācijas un pienākuma ilustrēt, lai varētu turpmāk radīt ko jaunu. Es vēlos, lai uz skatīšanos kārs, «pārēdies» skatītājs turpmāk ir iestudējuma līdzdalībnieks un atīrīto nozīmju lauku piepilda ar personiskajām atmiņām un ilgām, – raksta jaunā operas režisore Margo Zālīte ideju manifestā, ko izdala skatītājiem pirms sava V. A. Mocarta operas *Cosi fan tutte* (1790) iestudējuma pirmizrādes. Šis ir pirmais Margo Zālītes pilnmetrāžas operas iestudējums, ar kuru viņa noslēdz operas režijas maģistrantūras studijas Berlīnes Mākslas akadēmijā.

Manifestā Margo skaidro, ka iestudējums mazāk ir atbilde uz jautājumu par nākotnes režijas formām, bet vairāk spriedums par šābrīža Rietumeiropas situāciju, kurā valdot producentu patvaļā, pazišanās ceļā gūti labumi, izlutinātība un aklums, bet iestudējumus iespaido, no vienas puses, tradīcijas tirānija, no otras – panākumu sabiedrībai piemītošā vainas apziņa. Tikmēr dziedātāji, ansamblis un viņu sinerģija tiek pamesti novārtā. Risināt muzikālā teātra attīstības iespējas bija centrālais uzstādījums, aicinot trīs jaunu operas mākslinieku komandas iestudēt katrai savu šīs

Mocarta operas versiju nepsiholoģiskā teātra veidā. Rezultātu varēja skatīt un salīdzināt 19.–21. septembrī jaunajā Grācas Mākslas akadēmijas koncertzālē *Mumuth* un 25.–27. oktobrī Berlīnes Vācu operas jaunajā Galdniecības zālē, simpozijā *Operas nākotne*.

Latvijā Margo Zālīte veidojusi koncertuzvedumu korjiem *Latvija un Kamēr...*, ar grupu *Gosti* dziedājusi Māras Ķimeles izrādē *Dzīvais mironis* (JRT, 2008), ar performancēm piedalījies dažādos laikmetīgās mākslas pasākumos. Eiropā viņa asistējusi slavenajam un provokatīvajam katalāņu režisoram Kaliksto Bieito. 2011. gadā, pirmoreiz ar Margo strādājot pie F. Pulenka operas *Karmelītu dialogi* iestudējuma Berlīnes Komiskajā operā, viņš pieprasīja, lai viņa ir ne vien asistente, bet noteikti piedalās arī izrādē. Tā iestudējumā radās viņas savdabīgā «Dieva dotā» meitene bez vokālās partijas. Vienlaikus tas bija pārpasaulīgas, ēteriskas būtnes tēls, kas piešķīra iracionālu dimensiju operai, kurā vēstīts par patiesu ticību un asiņainu izrēķināšanos ar klostera mūķenēm Franču revolūcijas laikā. Īpaši spēcīga bija brutāla matu nodzišanas aina pirms nāvessoda, kamēr Margo Zālītes varone pat neapjauta notiekošo. Tā spilgti atklāja kontrastu starp indivīda trauslumu un varas mehānisma nežēlību.

Arī pašas Margo Zālītes režisētājā

operā nozīmīga ietekme ir Lielās Franču revolūcijas un pirmsfreidiskās psihoanalīzes idejām. Mocartam nebija svešas laikmeta filosofiskās vēsmas, ko viņš iestrādāja operā *Cosi fan tutte*, kas tapusi tikai gadu pēc revolūcijas. Komiskās operas vienkāršais sižets vēsta par diviem zaldātiem, kas mēģina pārbaudīt, vai līgavas patiešām spēs būt mūžam uzticīgas. Notikumi pierāda, ka saderēto prombūtnes laikā viņas tomēr kļūt kārdinājuma un iemīlas citos (kas, protams, ir tie paši līgavaiņi, tikai pārgērbusies par ūsainiem albāņiem). Kāda gan te filosofija? Ironiska, bet tomēr ir: ja jau visi cilvēki vienādi pakļauti miesas dziņām, tad jāsecina, ka hierarhiskai, pēc augst-dzimtības sakārtotai sabiedrībai nav pamatojuma. Vienvārdsakot: brīvība – brālība – vienlīdzība! Mocarta laikā šādas atziņas atradās politisko ideju avangardā. Sižetā iekļauta ne vien seksualitāte kā motivācija, kas tik nozīmīga psihoanalīzē, bet arī libretista Da Pontes parodija par tolaik Eiropā populāro mesmerisma jeb hipnozes teoriju, kas bija viens no impulsiem modernās psihoanalīzes attīstībai.

Margo Zālītes veidotajam operas iestudējumam zinātnisks novērojums un eksperimentēšana ir raksturīga vairākos līmeņos. Tas izpaužas gan sadarbībā ar scenogrāfu Martinu Miotku (*Miotk*), gan izrādes tapšanas gaitā. Abās daļās uz



Skatuves malā sēdošais klavesinists pauzēs atgriežas pie garas šalles adīšanas, atgādinot grieķu likteņa dievi, dzīves pavediena vērpēju moiru. Foto – Anete Stāka

skatuves vērojama izteikti nosacīta vide: fonā atrodas Mendelejeva ķīmisko elementu tabula un milzu DNS spirāles modelis. Tā trūkstošos elementus meklē un graciozi papildina kalpone Despina, kas atgādina dārga bordeļa īpašnieci. Lielāko daļu pirmā cēliena glāmūrīgi melnā tērpti dziedātāji pavada, piesaistīti pāris metrus gariem, rotējošiem teleskopiem, kuri nosaka varoņu apdzīvoto teritoriju un attiecības ar citiem. Teleskopi – mikroskopi ir spēcīgs tēls, kas liecina par cilvēku tieksmi izzināt vissīkākās un tālākās pasaules daļas. Solisti atrodas nemitīgā kustībā, kā molekulas haotiski pārvietojoties pa skatuvi. Pāvērsts pret skatītājiem, teleskopa iekšējais zeltījums rada kaleidoskopa efektu, savērpjot dziedātāja seju vairākos atpulgos. Melnās kastes skatuves kolorītu pa-

pildina dūmi un no dziļuma pret zāli vērsti prožektoru.

Spēcīgu iespaidu veido arī skaņu ainava. Negaidīti helikoptera nolaišanās trokšņi apliecina kāda ārēja spēka klātesamību un mijas ar rečitējamo tekstu čukstiem, klavesinists pēkšņi aizsāk džeza standarta *Misty* dziedājumu vai rečitātīvu pavadošos akordus nospēlē uz basģitāras. Režisore izmanto kādu reminiscenci no kora *Kamēr...* koncertiem, proti, cēliena vidū liek solistiem no skatuves ienākt skatītāju zālē, ļaujot tos vērot un dzirdēt tuvāk, nekā ierasts. Ja teatrāli tāds «ceturtās sienas» laušanas princips ir sen aprobēts, tad operā tas nav bieži sastopams, jo orķestra bedres strikti nošķir skatītāju zāli no skatuves.

Tomēr izrādes centrā ir Mocarta mūzika. Režisore, dodot solistiem uzdevu-

mu būt pēc iespējas atsvešinātiem no lomas un sekot tikai nekontrolējamai, monotonai teleskopu virzībai, liegusi viņiem lietot ierastās, nereti kaitinošiem štampiem pilnās kustības. Dziedātāji savu ārīgu tekstus neilustrē ar žestiem, bet skatītāji notikumus un pārdzīvojumus var pilnībā baudīt mūzikā. Tādējādi Margo Zālītei ir izdevies attīrīt iestudējumu no vēsturiskiem un liekiem žanra uzslāņojumiem, atbrīvojot telpu tam, kas ir pats nozīmīgākais operā – mūzikai. Postdramatiskā tendence mazināt teksta un sižeta dominanti arī operā sniedz iespēju daudzpusīgāk un niansētāk atklāties citiem skatuvisko zīmju līmeņiem – mūzikai, kustībai un vizualitātei, kas, domājams, bijuši būtiski režisorai.

Pirms izrādes Margo Zālīte publikai minēja divus svarīgus nosacījumus – ieklausīšanos mūzikā un laiku. Iestudējumā savijas un paralēli risinās vairākas laika un kustības formas. Sākotnēji tā ir «molekulu» nerimtīgā šaudīšanās un līgavaīņu mahinācijas ar laika apsteigšanu. Skatuves malā sēdošais klavesinists pauzēs atgriežas pie garas šalles adīšanas, atgādinot grieķu likteņa dievi, dzīves pavediena vērpēju moiru. Operas otrajā cēlienā režisore rāda pasauli nākotnē, ko radījusi tiekšanās pēc arvien augstākas zināšanu un tehnoloģiju attīstības pakāpes. Tajā valda apokaliptisks haoss pēc atomkara, varoņi vazājas apkārt kā zombiji vai nevarīgi vērtās krevelainās ādas skrandās saplosītiem ķermeņiem. Kroplās kustības un nemērķtiecīgais laika ritējums rada apātisku atmosfēru. Tai ir zināma līdzība ar hipnotisku stāvokli, par ko ironizējis libretists Da Ponte. Varoņi cenšas no jauna apgūt sevi, iepazīt apkārtejos un no iepriekšējo teleskopu gruvešiem sasliet sev patvērumu. Dziedātāju darbošanās ne vienmēr līdz galam pārliecina, tomēr jāņem vērā, ka šādi aktiermeistarības uzdevumi tiem ir kas neparasts. Lai gan sastapušies ar sarežģītiem aktieriskiem uzdevumiem, Grācas Mākslas augstskolas pēdējo kursu studenti pierādīja augstu vokālo meistarību. Līdzās dziedātājiem vienlīdz nozīmīga bija arī orķestra muzicēšana, ko vadīja aizrautīgais un pret dziedātājiem uzmanīgais diriģents Mihaels Hofstetters (*Michael Hofstaetter*).

Jāpiebilst, ka tie skatītāji, kuri redzēja visu trīs vakaru iestudējumu, Margo Zālītes *Così fan tutte* uzvedumu novērtēja visatzinīgāk. Tam piemita estētiska vienotība un skaidrs konceptuālais pamats. Būtibā režisore ir nodarbojusies ar jaunu idejisko slāņu radīšanu, ar improvizāciju pēc Mocarta un Da Pontes motīva, kas bagātina operas iestudējumu, taču nekādā veidā neilustrē to, kas pausts libretā. Šāda pieeja nesniedz «pareizo» interpretāciju vēsturiskajam materiālam, bet iedarbina skatītāja uztveri, lai tas meklētu savus risinājumus. ■

Autors pateicas Latvijas Kultūras akadēmijai par sniegto iespēju p apildināt prasmes un zināšanas Vinē, Austrijā.

PASAULES GLĀBINA MEKLĒJŪMOS

Ideju festivāls «Māksla un ekonomika»

GUNTA SLOGA*

K

ā dzīvot tālāk? Šis ir jautājums, kas nu jau gadus piecus nomoka ekonomikas krīzi piedzīvojušo un joprojām atveseļoties nespējīgo Rietumu pasauli. Iespējamos risinājumus šiem meklējumiem, kā parādīja nesensais ideju festivāls *Māksla un ekonomika*, mēģina meklēt arī teatrā. Latvijas Jaunā teātra institūta rīkotais festivāls, kas novembrī noritēja vairākās vietās – *Dirty Deal Teatro*, laikmetīgās mākslas centrā KIM, *Zirgu pastā* un Kaņepes kultūras centrā –, pulcēja māksliniekus no virknes Eiropas valstu. Tāpat festivāla ietvaros paralēli teātra izrādēm notika diskusijas un lekcijas par nepieciešamajām pārmaiņām ekonomikā, filmu seansi un politiskais karaoke.

Nevar gan teikt, ka ekonomikas krīzes un tās iespējamo risinājumu jautājumi nav nonākuši mākslinieku uzmanības lokā jau iepriekš. Te, piemēram, var minēt Latvijā dzimušā un ASV dzīvojošā komponista Eižena Birmana pērn tapušo operu *Nostraculpa*, kas tika komponēta, iedvesmojoties no Igaunijas prezidenta Tomasa Hendrika Ilvesa asās vārdu pārmaiņas ar Baltijas valstu ievērotās taupības politikas asāko kritiķi *The New York Times* komentētāju Polu Krugmenu. Savu pirmatskaņojumu pērn piedzīvojusi

Igaunijā, oktobrī *Sinfonietta Riga* izpildījumā tā skanēja arī Rīgā.

Taču, ja līdz šim lielākoties šādiem projektiem bijusi raksturīga esošās situācijas fiksācija, tad virkni Rīgā izrādīto izrāžu vienoja vēlme izpētīt, kas tieši ir šī brīža problēmu pamatā un vai ir iespējams rast citus risinājumus kā tie, ko šobrīd piedāvā mediji un ekonomikas eksperti. Pētnieki, izrāžu autori un aktieri visbiežāk ir viena un tā pati vai atsevišķos gadījumos vairāku personu grupa. Daudzi no Rīgā izrādītajiem darbiem bija izrādes – lekcijas. Tie bija ironijas un traģikomisma piestrāvoti stāsti par sabiedrības morālo pienākumu, attiecībām ar naudu un atbildību nākotnes priekšā.

LAUKI PALĪDZĒS IZDZĪVOT

Augstāk minētajos principos balstījās arī *Dirty Deal Teatro* tapusī *Pārmaiņu pārbaude*, ar kuras pirmizrādi tika atklāts festivāls. Izrādes pamatā bija tās autoru un dalībnieku – Jāņa Baloža, Antas Aizupes, Kārļa Krūmiņa, Sintijas Jēkabsones un Daiņa Juragas veiktais eksperiments. Pieņēmuši, ka esošā ekonomikas sistēma ir sabrukusi un pilsētā vairs iztikai nav iespējams nopelnīt, viņi vasarā divas nedēļas bez jebkādiem iztikas līdzekļiem bija pavadījuši Dzelzavas apkārtnē. Vienīgais maiņas objekts iztikas līdzekļu iegūšanai bija māksla.

Izrāde ir stāstījums par «izdzīvošanas» eksperimentu, kas tiek izstāstīts, dalībniekiem lasot ierakstus no savām dienasgrāmatām un demonstrējot videoierakstus, kuros redzama viņu uzstāšanās ar izrādēm Dzelzavas estrādē (J. Baloža *Nacionālais attīstības plāns*) un dzejas lasījumiem skolās un sētās. Jaunie mākslinieki ātri pārliecinās, ka šādā situācijā varētu izdzīvot tīri labi, jo skatītāji, kas lūgti ierasties uz izrādēm ar ēdamo, ierodas ar pamatīgiem dārzos un kūtiņš atrodamā krājumiem.

Taču eksperiments Dzelzavā, lai arī sagādā jautrības un patīkamu emociju pilnus brīžus, vienlaikus ļauj secināt, ka ilgstoši šāda dzīve nebūtu iespējama. Tāpēc dzīvespriecīgajai kompānijai jāatgriežas Rīgā. Te tai stāv priekšā tās pašas izvēles, kas jebkuram vidusmēra pilsētniekam – mēģināt cīnīties par iracionālu vispārējo labumu, censties sasniegt par mietpilsoniskiem dēvējamus mērķus – iespēju pāris reizes gadā braukt ceļojumos, iegūt lauku māju līdzās savas pilsētas miteklim, automašīnu, jaunākos IT rīkus. Taču līdzīgi kā vairumā citu festivāla *Māksla un ekonomika* redzamo un dzirdamo projektu, arī *Pārmaiņu pārbaudes* autori uzsver vienu – ja visi plānētas iedzīvotāji vēlētos sev tādus pašus patēriņa apmērus, kādi šobrīd vērojami Rietumos, tad planētai būtu lemts nenoi-



Dirty Deal Teatro izrāde *Pārmaiņu pārbaude* ir stāstījums par «izdzīvošanas» eksperimentu Latvijas laukos. Foto – Ģirts Raģelis

vēršams gals. Kā pierādījums tam seko brīžiem grūti izsekojamas, K. Krūmiņa nosauktas garu skaitļu virtenes.

PARĀDU NASTAS NOSPIESTIE

Festivāla ietvaros tika diskutēti ne tikai par Rietumu sabiedrības nākotni kopumā, bet arī indivīda spējam izdzīvot un pielāgoties pārmaiņām. Tā britu režisors un aktieris Harijs Džailss savas izrādes *Mūsu parādi* laikā mēģina veikt skatītāja parādu auditu. Katra izrāde paredzēta tikai vienam skatītājam, kurš, devies pa garu gaiteni, nonāk nelielā biroju telpā un satiek aiz galda sēdošo, uzvalkā tērpto H. Džailsu.

Viņš, klabinoties savā datorā, ātri vien sastāda skatītāja parādu sarakstu, taču ne tikai mantiskā izteiksmē uzkrātās saistības. Tāpat tiek aplēsti visi parādi, ko indivīds nav atdevis savai ģimenei, draugiem, kolēģiem, bērniem, apkārtnējam videi un vecākiem. Lai arī pirms izrādes solīts, ka skatītājs prom dosies daudz gaišāks un laimīgāks, šī rindu autore tomēr konkrētu risinājumu saviem «parādiem» nesapņē, taču nenoliedzami būtiskākā ir *Mūsu parādu* autora vēlme akcentēt šī brīža absurdo situāciju – visi ir parādā visiem un neviens īsti nesaprot, kā no šī burvju loka izkļūt.

Morālā parāda tēma ir tuva arī nīderlandiešu aktrisei un režisorei Detei Glashuverai izrādē *Dete dodas uz Āfriku*. Izrāde ir viņas stāsts par braucienu uz Keniju, kas būtībā ir mēģinājums demonstrēt, ka lielākās nedienas – bads, nabadzība – Āfrikā ieradusies līdz ar «balto» cilvēku. Tādējādi D. Glashuvera nedaudz didaktiskā manierē mēģina uzsvert, ka izrādes skatītājam būtu jāuzņemas atbildība par Āfrikas nedienām.

Tomēr galvenais D. Glashuveras uzmanības objekts ir indivīda attiecības ar naudu, kas jo īpaši izpaužas viņas otrā Rīgā izrādītājā izrādē *Nauda Nauda Nauda*.

da. Izrādē – lekcijā D. Glashuvera mēģina izsekot gan naudas, banku un auglotāju vēsturei, gan analizēt savas attiecības ar naudu. Tās kļuvušas jo īpaši sarežģītas nesenās ekonomikas krīzes laikā, kad tika slēgta viņas teātra trupa. Rietumu ekonomikas pamatu izpētei, tās paradoksiem un atspoguļojumam medijos savā izrādē – lekcijā *Ekonomikas teorija neiegā* pievērsās arī norvēģis Amunds Šjēlie Svēns.

Tāpat nauda kļuva par centrālo asi Igauniju mākslinieces Maikes Londas izrādē *10 ceļojumi uz vietu, kur nekas nenotiek*. Iedvesmojusies no vēstures faktiem par laikiem, kad māksliniekiem bija iespējams brīvi radīt darbus, pateicoties turīgiem aizbildņiem un mecenātiem, M. Londa nolēma izpētīt finansālās sadarbības iespējas starp privāto sektoru un radošajiem cilvēkiem. Taču pusotru gadu ilga pētījums ļāva secināt, ka tas ir tikai sapnis, jo vairumam skaitļu pasaulē dzīvojošo nav vēlmes kļūt par M. Londas mākslas atbalstītāju.

Viens no spilgtākajiem brīžiem izrādē ir kādas lielas Igaunijas bankas vadītāja ieteikums atrast pamatdarbu, bet mākslai pievērsties pa vakariem un vaļaspriekos. Pusotru gadu ilgā pētījuma secinājums ir viens – M. Londai būs vien jāiet tas pats ceļš, kas citiem – iztiekot no dažādu projektu un fondu finansējuma. Ciešs partneris nebūs arī ierēdniecība Kultūras ministrijā, kas uz sev nepatīkamiem jautājumiem spēj producēt neko neizsakošas birokrātiskas atbildes vēstules.

Līdzības bija saskatāmas ne tikai izrāžu autoru meklētajās tēmās un izpētes objektos, bet arī spēles telpas un scenogrāfijas izmantojumā. Precīzāk sakot, pārsvarā spēles telpa pārsvarā bija tukša, aktieriem izmantojot vien atsevišķus rekvizītus. Piemēram, gan *Pārmaiņu pārbaudē*, gan *10 ceļojumos...* kā viens no

centrālajiem elementiem tika izmantots uz sienas projicēts aktieru runātais vai lasītais teksts angļu valodā.

Arī citām izrādēm bija raksturīga dažādu projekciju vai video izmantošana, sekundāru lomu atvēlot kostīmiem vai tikpat kā neesošajai scenogrāfijai. Piemēram, D. Glashuveras izrādēs, kur Āfrikas ainu ilustrēšanai tiek izmantota liela kažokāda un afrikāņu maskas, bet izrādē *Nauda Nauda Nauda* apģērbā parādās 16. gs. nīderlandiešu banķiera vai ASV dibinājušos valstsvīrus raksturojošas parūkas, cepures un citi elementi. Iespējams, viens no iemesliem apzinātajai skatuviskajai «nabadzībai» bija gan «izrāžu – lekciju» forma, gan fakts, ka šīs bija mazbudžeta neatkarīgo teātru kompāniju (vai pat atsevišķu aktieru un producentu) izrādes.

EKO KARTUPEĻI NELĪDZĒS

Jāpiebilst, ka vairākās *Mākslas un ekonomikas* izrādēs arī ieskanējās ironija par šobrīd piedāvātajiem risinājumiem izejai no krīzes. Tā *Pārmaiņu pārbaudes* autori ļauj noprast, ka planētas glābšanai nelīdzētu arī šobrīd tik populārās, bet dārgās un visiem nepieejamās eko kustības. Tāpat, piemēram, rēķinot skaitļos, ciņa ar vējdzirnavām ir mēģinājumi ierobežot klimata pārmaiņas, samazinot elektrības patēriņu.

Savukārt *10 ceļojumos...* tiek norādīts, ka šobrīd tik bieži dzirdamās frāzes – starptautisks projekts, publiski – privātā partnerība, sociāli atbildīgs bizness, fondu granti – nereti tomēr nevar palīdzēt māksliniekiem īstenot savas ieceres. Būtībā mākslinieki ir nostādīti absurdā situācijā, viņam ir jāatrod veidi, kā atrast finansējumu saviem projektiem, ar kuriem vienlaikus iztikt. Taču vienlaikus radošo cilvēku pievēršanās naudas lietu iztīrīšanai uzskatāma par sliktas gaumes apliecinājumu.

Lai arī festivāla ietvaros izrādītie projekti uzrādīja virkni trūkumu Rietumu kultūras ekonomikas attīstībā, tālāk par kritiku un problēmas sakņu meklēšanu mākslinieki tomēr netika. Tas bija jāušams arī britu ekonomista Džeimsa Midveja lekcijā *Lielās pārmaiņas ekonomikā*, kuras laikā tika uzsverts, ka Rietumu šī brīža ekonomikas modelis nav ilgtspējīgs un uz šo brīdi tas nav spējis radīt labākas dzīves lielākajai daļai iedzīvotāju. Tas Dž. Midveja ieskatos ir lemts bojā ejai. Tomēr, lai arī Dž. Midvejs uzskaitīja virkni pastāvošā ekonomikas modeļa nepilnību, tomēr nesevoja konkrēti esošās situācijas risinājumi.

Kā izrādes *Pārmaiņu pārbaude* finālā atzina tās autori, pasauli izglābt viņiem pagaidām nav izdevies. Taču būtiskākais ir tas, ka glābiņa meklētāju kļūst aizvien vairāk. Jeb, kā uzsver cits festivāla dalībnieks A. Š. Svēns, «lai būtu viedoklis, mums ekonomika ir jāsaprot.» Un jo vairāk viedokļu, jo vairāk iespējamo risinājumu. ■

*Raksts publicēts sadarbībā ar kroders.lv

MĪLĀKĀ , VECMĀMIŅA ,

Antai Klintij 120

ZIGURDS NEIMANIS

K

ad man bija tas gods uz skatuves dēļiem aci pret aci sastapties ar Antu Klinti, man bija tikai deviņpadsmit, cienījamai māksliniecei jau pāri septiņdesmit, bet tas netraucēja tautas mīlējai aktrisei kādu daļu sava sirds siltuma dāvēt arī man – jaunam puikam, kas tieši no skolas sola, dīvainas apstākļu sagādīšanās virzīts, nokļuvis uz Drāmas teātra skatuves. Protams, kā skatītājs biju jau redzējis Antu Klinti dažādās lomās, un arī radio raidījumos jaunajai paaudzei viņas neatkārtojamā balss skanēja visai bieži. Atceros, es tolaik biju tādā kā sīkā nesaprašanā par aktrises uzvārdu – nevienu citu sievieškārtas personu, kurai uzvārds būtu kā vīrietim, nebiju dzirdējis. Tikai vēlāk uzzināju, ka Anta Klints ir aktrises skatuves pseidonīms.

Par Antu Klinti kā aktrisi rakstīts daudz, viņas talants bija neapšaubāms, sevišķi dažādās raksturlomās, kurās māksliniece ielika krietnu daļu no bagātās personīgās pieredzes. Man ir bijusi tā laime Klintīti iepazīt arī kā cilvēku, kā personību ar visai šķautņainu raksturu, bet vienmēr izteikti labestīgu un dzirkstoša humora pilnu.

Mūsu tuvināšanās notika izrādē

Skroderdienas Silmačos, kurā Klintīte spēlēja vienu no kolorītākajām Blaumaņa varonēm – Pindacišu. Kad izrāde tika iestudēta, tās režisors Amtmanis-Briedītis bija paredzējis, ka lielo un pamatīgi smago – Dūdaram un Rūdim – paredzēto galdu, kā to norādījis lugas autors, uz skatuves uznes Pindaciša un Bebene. Tāda nu bija režisora griba, par spīti tam, ka abas aktrises, kas atveidoja šīs lomas, bija jau pietiekami cienījamās gados. Izrādei bija ilgs mūžs, un, gadiem neatturami ritot, abām dāmām – Klintītei un Lilijai

nogādāt viņu vietā, sak – režisors jau neskatās, vai nu tas tik svarīgi, kas to galdu uznes. Bet abas granddāmas vienmēr kategoriski atteicās un atspērušās stiepa to galdu pašas... Tai laikā es piestrādāju uz skatuves arī par «mēbeļnieku». Mazāk zinošiem teātra aizkulišu specifiskā jāpaskaidro – «mēbeļnieki» bija tas skatuves apkalpojošais personāls, kurš katru vakaru rūpējās, lai uz skatuves nonāktu viss tas, kas nav saistīts ar dekorācijām un rekvizītiem – galdi, krēsli, gultas, tepiki un citas sadzīves lietas. Tātad arī

ABAS GRANDDĀMAS VIENMĒR ATSPĒRUŠĀS STIEPA TO GALDU PAŠAS...

Ērikai – galds likās kļūstam arvien smagāks un smagāks... Es šajā izrādē piedalījos mājas korī, kur līdzās citiem «jaunajiem» – Ģirtam Jakovļevam, Intam Burānam un Uldim Dumpim, gaidot kārtējo uznācienu, drūzmējos kulisēs. Redzot, cik galds tomēr smags, bieži vien piedāvājāties abām māksliniecēm to pamatīgi darināto mēbeli uz skatuves

šīs masīvais Silmaču galds bija manā pārziņā, un reiz, to tā pamatīgi papētījis, konstatēju, ka tas darināts kādai citai, senākam izrādei, kur uz tā bijis paredzēts likt ne tikai traukus, bet arī dejot. Tā kā *Skroderdienās* nekas tik ekstremāls uz šī galda darīts netika, nolēmu to nedaudz «atvieglot», kas man arī godam izdevās – nomontējot pāris liekos papildus



Raņevska, A. Čehova *Kiršu dārzs*, 1953



Vecmāmiņa H.Gulbja *Aijā, žūžū, bērns kā lācis*, 1968



Lēdija Kendere, R.B.Šeridana *Mēlnesības skola*, 1946

stiprinājumus, galds kļuva vismaz par 10 kg vieglāks! Nākamajā izrādē, ne Lili-jai, ne Antukam neko neteicis, vēroju – kas notiks... Anta Klints, pēc galda uznešanas iznākusi kulisēs, man saka – Zigīt, ar mani notikušas brīnumu lietas – dakteris man parakstīja sirds vitamīnus, un tie patiešām palīdz, man to galdu šoreiz nemaz nebija grūti uznest! Bet starpbrīdī kāds no vecākajiem skatuves puīšiem tomēr bija izplāpājies Klintītei, ka Neimanis to galdu abām dāmām speciāli «sagatavojis». Anta Klints tad pienāca pie manis un ar viņai vien raksturīgo smaidu seļā pateicās ar Pindacišas tekstu – tu gan esi viens ziķers puika, nežēlotu i cimdu pāri..!

Mana nopietnākā satikšanās ar Antu Klinti notika Harija Gulbja lugā *Aijā, žūžū – bērns kā lācis* Alfreda Jaunušana režijā. Man tika tā laime būt viņas mazdēlam Imantam. Kopā nospēlējām tuvu pie 150 izrādēm. Ar šo lomu man saistās daudz jauku atmiņu. Arī sakarā ar Klintīti. Mēģinājumu periodā Anta man reiz saka – nav kaut kā labi, ka es tevi visu laiku uzrunāju tikai vārdā – par Imantiņu, vajadzētu kādu mīļvārdu, ne? Kā tava omīte tevi sauca, kad biji maziņš? Mana ome bija diezgan skarba kundzīte, atsaku – bet kad bija labā «štimungā», tad sauca mani par zelta gabaliņu... Vai cik jauki, tad es tevi tā arī

saukšu, labi? Protams, ka es piekritu. Arī Jaunušanam un Gulbim iebildumu nebija, un tā tas – Imantiņ, zelta gabaliņ – skanēja katrā ainā, kur abi bijām uz skatuves...

Ne reizi vien, kulisēs gaidot mūsu kopīgos uzgājienus, tikām klusiņām parunājušies par visu, kas uz sirds – par senām izrādēm, par dzīvi «ulmaņlaikos», par viņas ceļojumiem kopā ar Amtmani-Briedīti, par viņas sunīti Mikelīti... Jāteic, ka *Aijā, žūžū* bija tam laikam negaidīti novatoriska izrāde. Gan satura ziņā, gan skatuves noformējumā – dekorāciju tikpat kā nebija, un visas mizanscēnas tika

Esmu spēlējusi ne tikai uz šādiem kubiņiem, bija pat tāda izrāde, neatce-ros gan – kā to sauca, kur mēs klupdami krizdami spēlējām uz tādām kā krustu šķērsu sapītām kuģu tauvām... Brīnos, kā mēs tur tajā mudžeklī visi netikām par invalīdiem...

Šī vecmāmiņas loma *Aijā, žūžū* izrādē Antukam bija pēdējā, ko viņa tika spēlējusi uz Drāmas teātra skatuves, ar to viņa arī atvadījās no sava teātra. Nekur jau netika oficiāli ziņots, ka šī varētu būt tā izrāde, kurā visas tautas mīļākā vecmāmiņa pēdējo reizi būs uz skatuves, bet bezdrāts telefons bija

SOLĪTO CIMDU PĀRI GAN KLINTĪTE MAN NETIKA DĀVĀJUSI

būvētas no tādiem kā bērnu klucīšiem, tikai krietni lielākos izmēros. No tiem, dažādi tos izkārtot – veidojās gan galdi, gan skolas soli un pat gultas. Reiz Klintītei ieprasījās – vai nav grūti spēlēt tik nosacītā vidē? Agrāk tak viss bija vairāk tuvināts realitātei? Ko, tu – zelta gabaliņ, viss jaunais jau kādreiz ir bijis...

nostrādājis – izrādes beigās, kad mēs abi iznācām paklanīties, skatītāji zālē piecēlās kājās un godpilni aplausi nenoklusa vismaz pārdesmit minūtes...

Solīto cimdu pāri gan Klintīte man netika dāvājusi, bet dažas piemiņas lietiņas no viņas saņēmis esmu... Tās vēl arvien stāv manā dzīvoklī goda vietā.■

«TIE LAISTĪJĀS, MIRGOJA KĀ MAZI BRILJANTĪNI...»

Emīlijai Bērziņai -110

INGA JĒRUMA

V

īņu sauc par Štremhenu, un šī enerģiskā kundze beretē un apaļās melnrāmju brillēs ir grafomāne. Stiepdama milzīgu lugu kaudzi, kas ik pa laikam šķīst uz visām pusēm, viņa vajā teātra režisoru Amadeju Ferbelu. Tas mūk un slēpjas no uzmācīgās lugu rakstītājas zem galda, taču Štremhena ar visu garadarbu paku lien viņam pakā... Kā padsmitniece atceros šo izrādi – Heinara Kipharda komēdiju *Steidzīgi jāatrod Šekspīrs*, un tos smieklus līdz krampjiem un asarām. Emīlija Bērziņa bija dzimusi komiķe, viņai pietika parādīties uz skatuves, lai publika nošalktu pacilātās gaidās – tūlīt būs! Taču Bērziņai piemita vēl kāds pavisam rets talants – viņa spēja savās lomās kā zeltītu stīgu ievilkāt arī traģisko līniju. Viņas komiskajos tēlos dziļi, dziļi jaudās mazais, neaizsargātais cilvēks ar savu dvēseli, jūtām. Kaut kas čapliniski aizkustinošs.

Latvijā noteikti nav daudz aktieru, kas pusaudžu gados regulāri kļūduši pa Ermitāžu, tā izglītojoties un veidojot savu mākslas izpratni. Liepājnieku Bērziņu ģimene Pirmā pasaules kara bēgļu gaitās nokļušas Pēterpilī – Puškina pilsētā, kur, kā raksta Emīlija, «katrs skvērs, katrs tilts ir mākslas darbs».

Emīlijai vienmēr patīcis arī teātris – to kopā ar māsu Mariju (pa krievu modei viena otru saukušas par Musju un Miļku!) regulāri apmeklējušas gan Pēterpilī, gan vēlāk, 20. gados, kad atgrie-

zušas Latvijā. Emīlijas vecāki bija izglītoti cilvēki un vienmēr uzsvēruši izglītības nozīmi. Gribēdama kļūt par teātra zinātnāju un kritiķi, iestājusies Latvijas Universitātē studēt baltu filoloģiju. Taču tad...

«Pēc Gogoļa *Revidenta* noskatīšanās [Nacionālajā teātrī], kur redzēju Ernestu Feldmani Hļestakova lomā, doma par to, ka es gribētu pie viņa mācīties, [...] bija izvērtusies par dziļu apņēmību,» atceras aktrise. Pie Feldmaņa uzreiz viņa netiek, bet pie Zeltmata gan. Pēc pirmajiem studistu uzvestajiem skatiem pedagogiem ir skaidrs – viņu priekšā personība ar neparastu talantu. Zeltmatis pat domā, ka jaunā studiste ir pārāk spilgta, teātri neriskēs viņu ņemt, Feldmanis savā kladītē iepretim Bērziņas uz-

jumus gan lomas saturā, gan formā.

1928. gadā Bērziņu angažē Nacionālais teātris, un tur viņa iepazīstas ar kolēģi aktieri Ēvaldu Mercu. Mercs bija viens no tā laika interesantākajiem aktieriem, spēlējis gan galvenās milētāju lomas, gan veidojis raksturus. Režisors Oļģerts Dunkers viņu raksturo tā: «Dāsnums, izpalīdzība un sirsniņa – bez šīm īpašībām nav Ēvalda Merca. Mākslinieks allaž bija labā omā, laipns un uzmanīgs. Viņš bija kolektīva dvēsele ārpus teātra un teātrī.» Vai kāds brīnums, ka viņš salauza arī divdesmit piecus gadus vecās meičas Emīlijas sirdi? Kopā viņi strādāja gan Daugavpils, gan Liepājas Jaunajā teātrī. Tur trijās sezonās (1930–1933) jaunā aktrise nospēlēja piecdesmit lomas – galvenokārt kalpones, istabenes, arī da-

BĒRZIŅA BIJA DZIMUSI KOMIĶE, TAČU SPĒJA LOMĀS IEVILKT ĀRĪ TRAGISKO LĪNIJU

vārdam ierakstījis: «Talants!», un šo vērtējumu aktrise vienmēr atcerējusies šaubu un izmisuma brīžos.

Vēlāk Emīlija Bērziņa sastop Mihailu Čehovu, kurš uzreiz viņā sajūt radniecīgu dvēseli – spēju panākt pilnīgu pašatdevi, nerēķināšanos ne ar kādiem šķēršļiem, neparastas interpretācijas meklē-

žādas puisēļus. Darba netrūka, atsaukmes labas, tomēr īsta gandarījuma nebija. Turklāt pēc četriem gadiem kopdzīve ar Ēvaldu Mercu bija izirusi, un pie Liepājas vairs nesaistīja nekas. Dailis teātrī bija parādījušās pāris vakances, un Mihails Čehovs iedrošināja Emīliju pieņemt konkursam. Sirdij drebnot, jaunā



Emilija Bērziņa titullomā J. Smūla lugā *Pulkveža atraitne jeb Ārsti nezina nekā*

aktrise kā pēdējā konkursante norunājusi fragmentu no Akuratera *Kalpa zēna vasaras* un pilnīgi apbūrusi pārgurušo komisiju – viņu priekšā stāvēja gatava aktrise!

Daiļdarbu lasīšanu Emilija bija uzsākusi jau Zeltmata kursu laikā. Vienu no savām mīļākajām – Jaunsudrabiņa *Balto grāmatu* – māksliniece zinājusi gandrīz no galvas un saņēmusi ne tikai autora dedzīgus aplausus, bet arī viņa uzaicinājumu kopīgi koncertēt vairākās skolās. Tā sākās Emilijas Bērziņas mākslinieciskās darbības novirziens, ko viņa kopa visu mūžu un kas izaudzis no mīlestības uz literatūru. Jaunsudrabiņš, Kārlis Skalbe – tie pirmajā vietā, taču aktrisei tuvs bijis arī lielais fabulists Ivans Krilovs. Emilija labi runājusi krieviski, tāpēc fabulas interpretējusi abās valodās.

«Valdzina gan liriskais siltums, gan draiskā jokdarība,» vērtē kritiķis Valts Grēviņš. «Emilijas Bērziņas spēks un māka ir likt vārdam dzīvot. Tādēļ dzīvo katrs priekšmets, kam viņa pieskaras. [...] Tie nav vairs priekšmeti, bet priekšstati. Doms un idejas.» Tā – kritiķis Gunārs Treimanis.

Emilija Bērziņa koncertējusi nemitīgi, iemantodama savus klausītājus, iepazīdamās ar ļoti plašu tā laika inteliģences loku. Bijusi visur ārkārtīgi populāra un gaidīta.

Kad Bērziņa bija kļuvusi pilntiesīga Dailes teātra aktrise, pats Eduards Smilģis augstu novērtējis viņas talantu, sacīdams, ka Emilija ir kā mazs briljantiņš Dailes aktieru spožajā diadēmā. Tomēr jaunās trupās locekles ampuā nemainās arī Dailē – *Skroderdienu* Rūdis, *Princis un ubaga zēns* Toms Kents, palaidnī-

gais zaķēns Pauks un kritiķu vērtējums: «amizanta», «oriģināla», «atjautīga», «groteska», jā, arī «lieliska!» Īsāk sakot – īpatņu un puiku tēlotāja. Taču Emilijai gribējās kaut ko vairāk. Un ne jau tāpēc, lai pagozētos slavas saulītē, bet gan vēloties uz skatuves veikt lielus, būtiskus, pacilājošus uzdevumus. Būt tai, kas pauž autora ideju, atklājot to caur spilgtiem varonraksturiem. Diemžēl šīm lomām Eduardam Smilģim bija citas aktrises – Lilita Bērziņa, Austra Šteinberga, Emilija Viesture, Elvira Bramberga, vēlāk Alma Ābele, Milda Klētniece, Vija Artmane...

1948. gadā Emilijai ir jau 45 gadi, kad māksliniece beidzot saņem savu sapņu lomu – Brigaderes Sprīdīti vai, kā pati izteikusies – Lāčplēsi jaunībā. No šīs izrādes man atmiņā palicis drosmīgs puika, kurš sava ceļojuma peripetijas izdzīvoja ar visu sirdi un dvēseli – spilgti, sulīgi, koši, pārliecinoši. Nebija grūti ar viņu identificēties un gūt pilnīgu pārdzīvojumu. Visu mūžu manā sirdī un prātā dzīvo aina, kurā Sprīdītis cīnās ar Vēja mātes četriem dēliem. Visu mūžu lietoju teicienu: «Tu to izlaidi no rokām gluži kā Sprīdītis Vēja mātes dēlus!» Un redzu tai brīdī Emiliju – klabinot zobus, kad projām laužas Ziemeļis, nīkstot ārā karstumā, kad Dienvidvējš to svilina. Pateicoties aktrises tēlojumam, uztveru to kā savas dzīves uzdevumu – savaldīt četrus vējus.

Felicita Ertner uzskatīja, ka šī loma Emilijai Bērziņai bija tuva ar zēnam piemītošo nemiera garu un zinātkāri. Kritiķa atzīmēja, ka aktrises atveidojumā puika ir možs, draiskulīgs, bet arī ļoti sirsnīgs un jauks, tāpēc to nevar neiemīlēt.

Viena no spilgtākajām Emilijas Bērziņas komiskajām lomām – Korobočka Gogoļa *Mirušajās dvēselēs* iegūta pavisam nejauši.

Rīgā ieradās Maskavas Dailes teātra mākslinieki Vasilijš Toporkovs un Leonīds Jeremejevs, lai konsultētu topošā inscenējuma veidotājus Smilģi un Ertneri. Bērziņa nav aizmirsusi arī jaunībā uzplaiksnījušo vēlēšanos iespējami dziļāk izprast teātra mākslas būtību. Viņa ļoti bieži sēž mēģinājumos un pieraksta režisora teikto, pati analizē gan lugas, gan atsevišķu aktieru sniegumu. Tā arī *Mirušo dvēseļu* «galda perioda» laikā Bērziņa katru dienu sēdēja mēģinājuma telpā, pierakstīja, klausījās, neslēpdama savu sajūsmu par interesanto lugas analīzi. Dažkārt arī izteica kādu piezīmi krievu valodā. Korobočkas loma bija iedalīta skaistajai, trauslajai Elvirai Brambergai, 30. gadu dziesmuspēļu zvaigznei. Šī bija pirmā loma pavisam citā ampuā, tāpēc aktrise jutās apjukusi. Tad Toporkovs ierosināja izmēģināt Korobočkas lomā Bērziņu – aktrisi, kura cītīgi dzīvoja līdz mēģinājumos. Jau ar pirmajiem teikumiem Emilija pārliecināja gan ciemiņus, gan pašmāju režisorus, ka trāpīts desmitniekā. Dailes teātrī

kopš tiem laikiem aktuāls bijis Korobockas teiciens par mirušajiem zemniekiem – «varbūt pie saimniecības var nodēret!»

Ir vēl viena Emīlijas Bērziņas atveidotā loma, kas iegājusi latviešu teātra vēsturē – Juhana Smūla lugā *Pulkveža atraitne*. Kopdarbu atceras izrādes režisore Venta Vecumniece:

«Emīlija Bērziņa bija ļoti spilgta raksturkomīķe, liela māksliniece, bet viņas spēles maniere mazliet atšķīrās no organiskas darbības. Viņa izgudroja, izfantazēja savus tēlus un pēc tam tos it kā atrādīja. Emīlijai gribējās, lai teātris būtu māksla, nevis dzīve, tāpēc viņa katru lomu vēl paspilgtināja. Kritiķi viņai bieži pārmeta kariķēšanu.

Emīlijai trūka skatuves kontakta ar partneriem. Viņa bija monoaktrise, kuras radītais tēls dzīvoja pats par sevi. Aktrises galvenais trumpis bija runas māksla, to viņa pieprata lieliski! Taču Emīlijā dzīvoja arī zināma neapmierinātība, sajūta, ka viņa nav īsti novērtēta.»

Iespējams, ka tā bija aktrises vēlēšanās tomēr nospēlēt savu galveno lomu. Aktrisei jau bija gandrīz piecdesmit, kad režisore Marga Tetere iestudēja Bernarda Šova *Pigmalionu*. Elizās loma tika iedalīta jauniņajai teātra Otrās studijas absolventei Vijai Artmanei, un Emīlija lūdza to dublēt. Elizū lugas sākumā, protams, aktrise varēja atveidot lieliski, bet «Elīza balles tērpā tomēr bija vairs tikai gaistoša mirāža – grīma un tualetes brīnumdarbs. Aktrise pati saprata, ka viņai uz visiem laikiem jāatvadās no šāda tipa lomām, patiesībā to lokā nemaz neiegājušai,» grāmatā *Neparastā aktrise* raksta Līvija Akurātere.

«Mēs ar [režisoru] Pētersonu nolēmām, ka vienreiz jādod viņai iespēja nospēlēt sev piemērotu galveno lomu,» par darbu pie *Pulkveža atraitnes* turpina Venta Vecumniece. «Četrdesmit lappušu garo monologu viņa runāja perfekti, bet uz skatuves atrodas vēl vienpadsmit cilvēki, par tiem Emīlija nelikās ne zinīs. Pēc pāris nedēļām atraitni piekrita spēlēt Lilita Bērziņa. Es mēģināju galvenokārt ar viņu, un Emīlija jutās sāpināta. Lilitai uz skatuves veidojās labs kontakts ar visiem – tā bija mana izrāde, Emīlijas variantā – monoizrāde.

Dzīvē Emīlija bija ļoti sabiedriska, iekļāvās visos teātra notikumos, jo Smilģis vēlējās, lai ansamblis ir kā viena ģimene. Ar Emīliju allaž atgadījās kaut kas jocīgs, un viņa prata to humorīgi izstāstīt, iepriecinot klausītājus.»

Mūsu mājā mākslinieci dēvēja par Emīliju – kopā ar Pēteri Pētersonu, Ēvaldu Valteru un manu māti Veltu Krūzi viņa veidoja legendāro humora izdevumu *Ploška*.

Teātra muzeja speciāliste Rita Rotkale raksta: «Emīlija Bērziņa sarakstījusi gandrīz četrus simtus veltījumu dzejoļu kolēģiem un draugiem, ko pati dēvēja par ekspromtiem. Autorei problēmas



Miervalda Birzes *Pie Melnā medņa*. Ķezbers – Alberts Miķelsons, Piena sieva – Emīlija Bērziņa.

nav sagādājusi ne pantmēra ievērošana, ne atskaņu sabalsošana, pie gadījuma tika «uzcirsts» arī kāds vārsmojums heksametā vai pat akrostihs.» Piebildīšu – ja ritmā neiekļāvās pilns vārds, tad viņa parakstījās «Em'lija», pie tā arī palikām!

Viesizrādes Ventspilī ar Dž. Gou un A. d'Juso izrādi *Dziļās saknes* 40. gadu beigās Emīlija Bērziņa apraksta tā:

[..] *Beidzot, kad izrādi pašu vēstīja gondziņa vāle, Bija gandrīz vai pustukša vietējā biedrības zāle. Spektaklim tomēr patikt bij nolemts, jo nākamā dienā Papildu stāvieta tukša pat nebija vairs itin neviena!*

Priekā par laimīgi laikā novērsto krīzi un postu

Naktī uz svētdienu laida Čārlzs Brets nu gastroļu plostu.

Rītausmā dziļi, kad miegā anzamblis viesnīcā svīda,

Plostnieks, no miliča iestumts, pilsētas cietumā lida.[..]

Arī no šīs pasaules Emīlija Bērziņa šķīrās neparasti. 1970. gada 19. janvārī kopā ar Cecīliju Dineri un citiem literātiem devusies tikties ar Talsu skolēniem. Atpakaļceļā māksliniece jokojusies, smīdinājusi līdzbraucējus – viss bijis kā parasti. Uzķāpusi savā dzīvoklī, ienākusi pa durvīm un... sabrukusi. Tieši uz ziedu klēpja, ko turējusi rokās. Tā aizgāja viena no visu laiku intelligentākajām latviešu skatuves un vārda māksliniecēm – neparastā, spilgtā, bieži vien nesaprastā un nenovērtētā traģikomīķe Emīlija Bērziņa. ■

PĒCGARŠAS DAUDZIE JA...

Baltijas mūsdienu drāmas festivāls Kauņā

JANUSS JOHANSONS

Baltijas valstu teātra festivāls 2005. gadā tika atjaunots trešo reizi. Kā paredz festivāla formāts, katru gadu tas izrāda divus katras valsts labākos pēdējās divās sezonās radītos oriģināldramaturģijas iestudējumus kādā no Latvijas, Igaunijas vai Lietuvas pilsētām, pulcējot teātra interesentus un kritiķus, lai izvērtētu oriģināldramaturģijas attīstības tendences un popularizētu labākos dramaturģiskos tekstus. Lai arī dažas iepriekšējos festivālos attīstītas idejas – dramaturģu darbnīca, lugu lasījumi un diskusijas par teātra attīstības tendencēm Kauņā netika turpinātas, festivāla rīkotājs – pirms gada renovētais Kauņas drāmas teātris – ar lielu pašatdevi sagādāja svētkus ne tikai skatītājiem, bet arī viesiem un kolektīviem, kam bija iespēja izbauzīt kopā sanāksšanas prieku, iepazīt Kauņu un redzēt citu teātru izrādes.

Diskusijas par festivāla formātu droši vien turpināsies, kamēr festivāla rīkotāji, proti, Baltijas valstu Teātra darbinieku savienības, mēģinās tā norises uzturēt par spīti finanšu grūtībām un dažu teātra cilvēku nicīgai attieksmei. Kaut arī dramaturģijas aktualitāti, vismaz rakstītas lugas formā, mūsdienu teātrī daudzi apstrīd, un festivālam piedāvāto iestudējumu izvēle ne reizi vien tikusi

apšaubīta. Arī festivāls Kauņā nebija izņēmums.

Ārpus programmas izrādītā Jāņa Balloža monoizrāde angļu valodā *Nacionālās attīstības plāns* izraisīja visaktīvākās diskusijas, neoficiāli Valtera Siļa iestudējums tika minēts kā interesantākais oriģināltekstis. Latvijas festivāla izrādi – Ināras Sluckas iestudējumu *Zudušo laiku citējot* (Nacionālais teātris) – skatītāji, novērtējot skatuves telpas veiksmīgo izmantojumu un izturēto stilistikku, uztvēra ar daļēju neizpratni: kā materiāls, kas radīts uz amerikāņu filmu scenāriju pamata, var tikt uzskatīts par Latvijas

pārāk tradicionālu, bet skatījumu uz leģionāru problemātiku – kā neaktuālu, kaut ansambļa aktieru darbs izpelnījās skatītāju uzslavu. Igaunņu kolēģos materiāls izraisīja interesi kopīgās vēstures un, iespējams, lugas galvenā varoņa Artura Skujas vīzijās redzamā igauņa tēla dēļ.

Ar valmieriešu iestudējuma trimdnieku tēmu sasaucās Jona Juraša iestudējums *Baltais liķauts*. Režisors Jurašs Kauņas drāmas teātrim un Lietuvai ir īpašs cilvēks, kam padomju režīma laikā bija jāpamet dzimtene. Arī tagad režisors daļu laika pavada savā mītnes valstī

KO EIROPAS KULTŪRAS GALVASPILSĒTAS GADĀ FESTIVĀLĀ RĪGĀ PIEDĀVĀSIM MĒS?

oriģināldramaturģijas pēdējo gadu virsotni. Nenovērtēta palika Līgas Zeļģes perfekti izspēlētā Džilda Raita, ko režisore (kā uzskatīja žūrija) nebija pietiekami akcentējusi. Alvja Lapiņa pēc Janovska romāniem dramatizēto *Klaidoņa lūgšanu* Vara Braslas režijā (Valmieras drāmas teātris) žūrija novērtēja kā

Amerikā. Vai režisors pielīdzina sevi Antana Šķēma romāna dramatizējuma varonim – trimdas dzejniekam Antanam Garšvam, kas pavada dzīvi Ņujorkas liftā? Atmiņu vīzijās daži interesanti aktieriski paņēmieni, tomēr Manhetenas vizualizācijas nepārtrauktā atkārtošanās padarīja vienmuļu arī, iespējams, Lietu-



Balvu kā labākā aktrise saņēma Evelina Veigemasta par Apkalpotājas lomu Tallinas Pilsētas teātra izrādē *Ķēdes beigas*. Publicitātes foto



Izrādes *Karjera* klauna-dīdžeja Zlavas atveidotājs Roberts Annuss (centrā) tika novērtēts kā labākais vīriešu lomas atveidotājs. Publicitātes foto

vas skatītājiem ļoti tuvu stāstu par dzejnieku. Žūrija novērtēja Linas Rimša muzikālo noformējumu.

Lietuvas neatkarīgos teātrus pārstāvēja Juliusa Paškeviča luga *Robežas* Tada Montrima režijā. Visnotaļ agresīva, bet intriģējoša, ne līdz galam izstrādāta luga par jaunekli – savas mātes slepkavu, kur visas lomas izspēlēja trīs aktieri, tajā skaitā pats autors. Manuprāt, šāda darbojošos personu skaita samazināšana brīžiem sajauc «kārtis» skatītājiem un vietām noveda līdz tēlu nepamatotai kari-

ķēšanai. Tomēr dramaturģiskais materiāls par indivīda tiesībām, neviarties runāt par agresīvo nacionālismu, varētu būt rosinošs Latvijas režisoriem.

Uku Ūsberga izrāde *Karjera* teātrī *Vanemuine* bija redzēta iepriekšējā gadā *Savas drāmas* festivāla *off* programmā Tartu. Izrāde tapa laikā, kad 10 gadus pastāvējušo Tartu *Ostas teātra* ēku grasījās nojaukt, tā vietā būvējot biznesa telpas un ekstraklases dzīvokļus. Apbrīnojama ir režisora/autora spēja radīt ļoti dzīvu, emocionāli iespaidīgu un tomēr

politiski aktuālu stāstu, atsaucoties uz konkrētu notikumu. Izrādes klauna-dīdžeja Zlavas atveidotājs Roberts Annuss tika novērtēts kā labākais vīriešu lomas atveidotājs. Režisoru un lugas autoru Uku Ūsbergu žūrija atzīmēja ar specialvu par eksperimentu.

Balvu kā labākā aktrise, manuprāt, ļoti pelnīti saņēma Evelina Veigemasta par Apkalpotājas lomu Tallinas Pilsētas teātra izrādē *Ķēdes beigas*. Ļoti precīzs, emocionāli spēcīgs aktrises darbs ne tik ērtā un izdevīgā ātrās apkalpošanas restorāna apkalpotājas – vērotājas lomā. Pāvo Pika otrajai lugai tika piešķirta arī labākā dramaturģiskā teksta balva. Atsevišķo epizožu personāžu savstarpēji saistītos likteņus režisors Prīts Veigemasts lugas gaitā atraktīvi savērpis slēgšanai paredzētā «burgeru ķēdes» ēstuvē. Apkalpošanas zāles korekto funkcionālismu žūrija novērtēja ar labākās scenogrāfijas balvu Marionai Unduskai.

Festivāla starptautiskā žūrija šoreiz neņēma vērā ierasto «politikorektumu»: katrai valstij pa balviņai. Kaut piedāvātās izrādes šoreiz neuzrādīja nevienu augstu virsotni, visas piecas taksometra lampiņas – festivāla balvas – aizceļoja pie igauņiem. Ar būtisku jautājumu: ko Eiropas kultūras galvaspilsētas gadā festivālā Rīgā piedāvāsim mēs?

Ja Latvijas teātra režisori vairāk vērstu uzmanību latviešu dramaturģijai... Ja dramaturgiem būtu iedvesma uz spēja radīt tekstus, kas ieinteresētu teātrus.... Ja, ja, ja... ■

BEZ IRONIJAS UN AR PRIEKU

Festivāls «Teātru tikšanās» Berlīnē

MARGARITA ZIEDA

Berlīnē ik gadu tiek izrādītas desmit svarīgākās izrādes, kas tapušas aizvadītajā sezonā Vācijas, Austrijas un Šveices teātrī. Festivāls *Teātru tikšanās* (*Theatertreffen*) tos dēvē par ievēribas vērtākajiem teātra darbiem. Neizvirzot sev par uzdevumu izsekot jaunākajām teātra tendencēm, neierobežojot sevi kādā tematiskā konceptā, festivāls piedāvā skatuvi visdažādākajiem estētiskajiem un saturiskajiem uzstādījumiem. Tiem, kuriem ir īpaša nozīme un svars, pēc septiņu teātra kritiķu žūrijas ieskata. *Teātru tikšanās* aizvien ir mēģinājusi apkopot centrālās sezonas izrādes vācvalodīgajā teātrī. Pēdējos četrus gadus pēc kārtas fināla diskusijā ir nonākušas arī Alvja Hermaņa izrādes, desmitniekā tiekot iekļautam Vīnes Burgteātrī iestudētajam *Platonovam*.

Šogad Teātru tikšanās notika piecdesmito reizi. Un ilgākā laikposmā, labi, ne piecdesmit, bet, teiksim, desmit gadu garumā vērojot, kas tad tiek izvirzīti kā centrālie sezonas darbi vienā no spēcīgākajām Eiropas teātra teritorijām, var pamanīt, ka šis tas no svaigā un kādreiz ar prieku sveiktā jau ir aizvirzījies labākajā gadījumā «vēsturē», sliktākajā – «vēstures mēsainē». Kā teātrim nenozīmīgs. Tā kāds reiz vairākkārtēji svarīgāko darbu desmitniekā iekļautu izrāžu režisors turpina joprojām darboties tieši ar to pašu jauko ironiju, pārformatizējot klasikas darbus popkultūras attēlu straumē, vien šodien ir palicis/kļuvis



Režisors Mihaels Tālheimers.
Foto – Arno Deklērs

skaidrs, ka nekur tas neved. Vai ved, bet no dziļuma seklumā. Un nekur citur. Bet lai to ieraudzītu un līdz galam saprastu, kā smejies, ir vajadzīgs laiks. Jo neviens – ne visgudrākais praktiķis, ne teorētiķis – jaunām, agrāk nebijušām lietām parādoties, nespēj prognozēt, kurp tās attīstīsies. Arī lielā lugu dekonstruētāja Francka Kastorfa izrādes pēdējo reizi ievēribas vērtu izrāžu izlasē bija iekļautas tieši pirms desmit gadiem.

IRONIJU NORAIJU PILNĪBĀ

Mihaels Tālheimers ir viens no retajiem režisoriem, kurš kopš pirmās nokļūšanas ievēribas vērtu izrāžu desmitniekā ar Ferencu Molnāra *Liliomu* 2001. gadā, festivālā ir ticis ielūgts septiņas reizes. Šogad ar Tālheimera veidoto Eiripīda *Mēdejas* iestudējumu Frankfurtes dramatiskajā teātrī tika atklāts izrāžu desmitnieks 2013.

Tālheimers pieder tiem māksliniekiem, kuri par režijas uzdevumu uzlūko nevis pēc iespējas daudzkārtaināku formas virpināšanu, bet lugas jēgas precīzu pārraidīšanu. Pie tiem māksliniekiem, kuri interesējas par iestudējamā darba pasauli, nevis par to, kā pārsteidzošāk celt priekšā savu režiju. Jautāts, vai strādājot ar klasiku, lugām, kuras ir iestudējuši jau tik daudzi režisori pirms viņa, nekad nenākas sev uzdot jautājumu par oriģinālas perspektīvas meklēšanu, Tālheimers atbild – nē. «Ir taču daudz aizraujošāk mēģināt izprast lielu darbu jēgas tīklojumu, kas ir ārkārtīgi grūti, nevis krāmēties pa virsu ar savu sīko oriģinalitāti. Mani interesē nevis režijas oriģinalitāte, bet pats oriģināls.»

Šāda pozīcija mūsdienu vācvalodīgajā teātrī ir milzīgs retums. Cita starpā tas ir saistīts arī ar to, ka režisoram virpināt formu un veidot skatuviskas kolāžas ir nesalīdzināmi vieglāk, nekā spēt caur aktieriem pārraidīt klasiskajos tekstos ieslēgtu jēgu. Un daudzi to sen vairs nemaz nemāk, pietrūkst amata prasmes. Tāds režisora tips, kāda Latvijā ir Māra Ķimele, ir unikāls arī mūsdienu rietumu teātrī. Un ļoti novērtēts. Aizvien intensī-



Kad aiz ēnas beidzot parādās cilvēks, tā ir tikai aukle, kuras gaita ir kļuvusi zemes smaga, noraugoties valdnieces Mēdejas (Konstance Bekere) ciešanās. Izrāde *Mēdeja*. Foto – Birgita Hupfelda

vāk rietumu kritiķi ir sākuši rakstīt par postmodernās modes un prakses dziļajām sekām, ko tā atstājusi uz teātri. Viens no fundamentālajiem rakstiem *Postdramatiskais pagrieziena* bija publicēts žurnāla *Lettre International* pavasarī burtnīcā.

Nemēģinot būt oriģināls, Tālheimera teātris tāds tomēr ir. Viņa izstrādātais skatuviskais rokraksts nav sajaucams ne ar vienu mūsdienu režisoru. Bet tāds tas esot sanācis, domājot par jēgu, un citādā formā viņš nemaz nemākot strādāt. Tālheimera izrādes ir brīvas no uzslāpojumiem – teksts ir atbrīvots no visa liekā, skatuve ir tīra no krāmiem, uz tās nekad nav nevienas mēbeles, pie kuras ak-

tieriem patverties un iekārtoties ērtā eksistencē. Priekšmeti ir tikai daži un tikai tad, ja bez tiem nevar iztikt. Cilvēks uz skatuves ir izņemts laukā no sadzīves un palicis viens un atkailināts ar savu iekšējo pasauli, kas atveras ārkārtīgā intensitātē, no iekšpuses laužoties uz āru. Pats būdams profesionāli izglītots aktieris, Mihaels Tālheimers ir atradis neierastu, no sadzīves atšķirīgu cilvēka esības veidu uz skatuves. Tas ir ārkārtīgi intensīvs un koncentrēts. Turklāt koncentrēts uz sevi vai vārdiem, kurus dzird, bet nevis uz partneriem, kuri atrodas ne tikai uz skatuves, bet nereti arī tiešā dialogā. Attālums starp cilvēkiem, kuri sarunājas, Tālheimera izrādē var būt līdz

pat 20 metriem – šīs vientuļās salas, kurās cilvēki atklājas ne tik daudz savā vientuļībā, cik egoismā.

Tālheimera teātris iestājas par to, kas ir visgrūtāk – sarunāties ar skatītāju bez ironijas. Kādu laiku rietumu teātrī tā skaitījās mūsdienīgas sarunas obligāta piedeva, Latvijā šis postmodernās ironijas imperatīvs ir dzīvelīgs joprojām. Tālheimers to noraida pilnībā: «Ironija ir aizsardzības stratēģija, bruņas, kuras gādā par to, lai atvairītu sāpes. Ironizētāji paliek virspusē, jo viņiem ir bail. Teātrī man šāda pozīcija liekas neauglīga. Ironiski pasmieties par lugas tēliem man šķiet tāda paštikmināšanās. Teātris skatītājam vienmēr atver identificēšanās iespēju, arī ar tiem tēliem, kas iedves šausmas. Un nepatīkamā veidā šie tēli tomēr pienāk ārkārtīgi tuvu klāt, tāpēc ka tiem piemīt kāda saistība ar tevi.

Manā skatījumā teātris vispirms ir traģisks. Lai gan, protams, arī komēdija pieder teātrim. Antīkajā pasaulē vispirms tika izrādītas četras traģēdijas un tikai pēc tam sekoja satīru spēle. Es domāju, ka vispirms ir kaut kam pa īstam jāiziet cauri, lai varētu atbrīvoti smieties.»

Tālheimera skatuviskā risinājumā 2444 gadus senais Eiripīda teksts *Mēdeja* atveras tādā šodienīgumā, ka nav vairs skaidrs, kāpēc šodien režisori, kuri grib runāt par nodevību vistuvāko cilvēku starpā, kad vienā no viņiem sākas melns izmisums un otrā vieglas atrunas, ņem kaut ko sīkaku par šo lugu. Traģēdiju, kurā nodotas sievietes sāpju enerģija atritinās ar briesmīgu spēku, savā ceļā nogalinot visu – kā sāncens, tā labvēļus un visbeidzot savus bērnus.

Izrāde sākas milzīgā tukšā pelēkā telpā, kurā vispirms sadzirdami smagi, grūti sperti soļi, tad lēnām tajā parādās ēna, siluets, kas aug augumā un kļūst par milzi. Taču, kad aiz ēnas beidzot parādās cilvēks, tā ir tikai Saules Dieva mazmeitas Mēdejas aukle, kuras gaita ir kļuvusi zemes smaga, noraugoties valdnieces ciešanās. Patī Mēdeja atrodas planētas attālumā. Un kļūst ieraugāma vislielākajā skatuves dziļumā, paaugstinājumā virs zemes sākot skanēt viņas stāstam par nodevību. Optiskais efekts ir maģisks, kā otrādi apgriezts tālskats tas ļauj ieraudzīt ciešanas no liela attāluma. Bet visi, kas nonāk ar Mēdejas ciešanām saskarsmē, parādās absolūtā tuvplānā, skatuves avanscēnā. Mēdejas sāpes tuvplānā nonāk pastarpināti, caur tiem, kuri tajās klausās un uz tām reaģē.

Un tikai tad, kad Mēdejas ciešanas ir pāraugušas skaidrā rīcības plānā, kā atdot sāpes atpakaļ tiem, kas tās ir viņai ir nesuši, milzīgā siena dziļumā sakustas. Baisā spēkā, ļoti lēni, bet neatvairāmi sākot virzīties kopā ar atriebēju mums virsū. Apstājoties gandrīz pie pašas skatuves malas. Metafiziskā zona ir sakustējusies, atriebes enerģija ir sākusi savu ceļu. Kad skatītājs Mēdeju beidzot ierauga pilnīgā tuvplānā – naktskrekla,



Murmel ansamblis, tērpts sešdesmito gadu uzvalciņos un hūtēs, kā arī sieviešu retro kostīmiņos, gan kā autonomi indivīdi, gan kā kolektīvs darbojas gaismu un krāsu ieskaustajā psihodēliskajā pasaulē. Foto – Tomass Aurins

kam pāri pārvilkts rudens mētelis, zābakiem kājās – viņas seja ir emocionāli aizslēgta. Rafinēti noorganizējusi un piedzīvojusi, kā aiziet bojā viss – bērni, sāncense, pati šī valsts, Mēdeja neaizjono pūka ratos, kā to savā žēlastībā bija paredzējis Eiripīds. Viņa paliek uz zemes pie saviem šausmu darbiem.

Kādā intervijā Mihaelam Tälheimeram tika jautāts: «Bet māksla taču varētu kļūt par kaut ko pretēju tam, kā mēs dzīvojam. Tā varētu būt utopiska skaistuma pasaule, cilvēka patvēruma vieta. Kāpēc man ir teātrī jāskatās uz cilvēkiem, kuri truli un brutāli izrikojas viens ar otru?»

Režisors atbildēja: «Es domāju, ka mākslas lielākā daļa rodas no sāpīgiem procesiem. Ja cilvēks teātrī pieslēdzas sāpēm, iznīcinošai situācijai uz skatuves, viņš var pats uz sevi palūkoties distancēti. Un tas viņam var ļoti palīdzēt viņa pašā dzīvē. Agrāk to sauca par katarisi, traģēdijas patiesais mērķis taču ir attīrīšanās. Skatītājs piedzīvo to, ka ar saviem ievainojumiem, ar savām sāpēm, ar savām ilgām viņš nav viens uz pasaules. To viņam dāvā teātris. Man pašam tas palīdz.»

MURMEL MURMEL

Ar pavisam citiem uzskatiem dzīvo režisors Herberts Fričs, lai gan arī viņa izrāžu mērķis, kā apgalvo viņš pats, ir katarise. Cilvēka attīrīšanās ceļu šis režisors būvē caur prieku. Un savu teātri viņš uzskata par dziednieku, turklāt ne tikai skatītāju, bet arī aktieru. Friča teātra

centrā nav teksts, bet aktierspēles izpausmju pilns spektrs, kurā vārds ir tikai viena no krāsām. Liekot uzsvāru uz spēles tīro, atbrīvoto enerģiju un prieku.

Ilgus gadus strādājis kā aktieris pie Franka Kastorfa teātrī *Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz*, pirms pieciem gadiem Fričs ar skandālu sarāva visas saites un no teātra aizgāja. Un devās uz provinci, kur sāka ķibināt mazus režijas darbiņus. «Visi man teica, tas ir bezcerīgi – piecdesmit septiņu gadu vecumā sākt kaut ko jaunu.» Nosvinējis savu sešdesmito dzimšanas dienu, Herberts Fričs pieder «daudzsološākajiem jauniešiem vācu režisoriem» un ir pieprasīts

studējuma sakarā Komiskajā operā, pakavējas pie šīs izrādes: «Vācijas teātrī pēdējā laika vislabākā pieredze man ir Herberta Friča *Murmel Murmel*. Tieši tādu es iedomājos Meierholda laika teātri, dadu un biomehāniku. Tas ir skaists piemērs estētikai, par kuru mēs domājam, ka būdama 100 gadus veca, tā ir interesanta tikai enciklopēdijām. Bet *Murmel Murmel* ir ārkārtīgi fascinējoša, enerģētiska un skaista izrāde.»

Murmel Murmel ir veidota pēc šveiciešu fluksus¹ mākslinieka, mūziķa, dizainera, arhitekta, filmu veidotāja Dītera Rota lugas. Šis teksts ir sarakstīts 1974. gadā uz brūna papīra, tas ir 176 lappušu

CILVĒKA ATTĪRĪŠANĀS CEĻU REŽISORS HERBERTS FRIČS BŪVĒ CAUR PRIEKU

Vācijas labākajos dramatiskajos teātros un arī operā. Ievērojams vērtāko izrāžu desmitniekā ir tikušas iekļautas jau četras viņa izrādes.

Murmel Murmel ir izrāde, ko Vācijā mīl pilnīgi visi – kā skatītāji, tā kritiķi. Arī Alvis Hermanis Berlīnes žurnālā *tip* intervijā, kas notika viņa *Così fan tutte* ie-

biezs un sastāv no viena vienīga vārda – Murmel. Tā saucas gan personas, gan viņu sacītais, grafiski izkārtots dažnedažādos variantos. No šī teksta Herberts Fričs ir izveidojis izrādi septiņdesmit minūšu garumā, kuru izspēlēja vienpadsmit aktieri, kamēr mūziķis Ingo Ginters pavada skatuviskās norises ar dzīvo mū-

ziku, spēlējot marimbafonu.

Murmel ansamblis, tērpts sešdesmito gadu uzvalciņos un hūtēs, kā arī sieviešu retro kostīmiņos, gan kā autonomi indivīdi, gan kā kolektīvs darbojas gaismu un krāsu ieskaustajā psihodēliskajā pasaulē, kas te paplašinās, te sarkt, draudot aprīt Murmeļu kosmosu. Aktieris šajā izrādē ir grandiozs vārda meistars, kas attīsta visniansētākos monologus, dialogus un kora sadziedāšanos. Un vienlaikus tie ir totālie «gumijas cilvēki», jebkādos ornamentos pārtapt spējīgi akrobāti.

Herberts Fričs šo Dītera Rota tekstu salīdzina ar Sīva Raiha, Marka Rotko, Kazimira Maļēviča un supremātistu darbiem. Tikai viņa rīcībā līdzās krāsai, skaņai, tīrajai formai, abstraktajai struktūrai ir vēl arī cilvēks. Un tas, ko viņi mēģinot izveidot, esot kaut kas, kas nemaz nav iespējams – proti, radīt bezpriekšmetu teātri no cilvēkiem ar miesu un asinīm.

Murmeļu pasaule ir absurda un poētiska, atbrīvota no satura, no jēlkādiem sociāliem kontekstiem, no sabiedriski nozīmīgu tēmu risināšanas, un caur tās iemītnieku esības dīvainību tā iztīra skatītāja sirdi un smadzenes, ka pēc teātra ej atpakaļ dzīvē, priecīgs par tās esamību. Un tieši tas ir režisora mērķis: «Es taču nevaru ārstam vai advokātam stāstīt par briesmīgo lietu stāvokli pasaulē, viņi zina to par mani labāk. Bet es varu skatītāju novest tādā stāvoklī, ka, dodoties ārā no teātra, viņš ar visām pasaules nelaimēm spēs tikt labāk galā.»

Režisors uzskata, ka teātris ir alternatīva spēkstacija, kas ražo pati savu enerģiju, kurai nav skaidrojuma vai kādas noteiktas jēgas. Jautāts, kas tā īsti ir par enerģiju, ko ražo viņa teātrī – saules vai vēja, Fričs atbild: «Saule – sirdij, un vējš pa muti laukā. Nē, teātris ir īpaša enerģija. Saviem aktieriem es saku: mēs radām staru lielgabalus, kuru lādiņu mēs raidām skatītājos, un iedarbojamies uz viņiem tā, ka viņi pēc izrādes vairs nezina, kā atrast ceļu uz mājām.»

DISABLED THEATER

Franču konceptuālista Žeroma Bela teātra darbs *Disabled Theater (Invalidu teātris)*, kuru viņš veidojis kopā ar Cīrihes teātra grupu *Hora*, ir kļuvis par ceļojošo hītu vizuālās mākslas pasaulē. Tas viesojies gan Parīzē Pompidū centrā, gan Ņujorkā vienā no lielākajām modernās mākslas institūcijām MoMA PS1, gan Vācijas svarīgākajā laikmetīgās mākslas izstādē *documenta*, kā arī Aviņonas teātra festivālā, Rūras trienālē, Briseles spēļu mākslu festivālā *Kunstenfestivalde-arts*. Lūk, un arī svarīgāko darbu desmitniekā *Theatertreffen*.

Un tomēr, nonācis teātra kontekstā, *Disabled Theater* izraisa ambivalentas sajūtas. Vācu teātra žurnālā *Theater heute* kritiķu apskatā tas daudzkārt minēts sezonas virsotņu vidū – gan kā labākais teātra darbs, gan kā labākie aktieru dar-



Nonācis teātra kontekstā, *Disabled Theater* izraisa ambivalentas sajūtas.
Foto – Mihaels Bauze

bi, gan kā labākie jaunie mākslinieki, gan kā labākā luga. Un tikai viens no teātra kritiķiem šīs izrādes pārspilēto sumināšanu ierindo gada tracināšāko notikumu sadaļā.

Kas tad pusotru stundu garajā izrādē notiek? Žeroms Bels amatieru teātra grupas *Hora* aktieriem, vienpadsmit cilvēkiem vecumā no 18 līdz 51 gadam ar dažādiem attīstības traucējumiem, lūdz uzņākt pa vienam uz skatuves un vienu minūti stāvēt klusumā. Tad viņi aiziet un pēc brīža uzņāk atkal pa vienam, nosaucot savu vārdu, savu profesiju. Nākamajā reizē, tiekot pie vārda, katrs nosauc savas slimības. Tad katrs pa vienam izpilda dejas numuru, ko viņi izveidojuši paši, klausoties savu mīļāko mūziku. Vienam tas sanāk vājāk, citam grandiozi – tieši tāpat kā «veselo» pasaulē. Un izrādes beigās Žeroms Bels lūdz katram no dalībniekiem pateikt, ko viņi katrs domā par šo izrādi. Un ko par šo darbu domā

viņu piederīgie.

Rietumu kritiķi apgalvo, ka šī izrāde ir tik īpaša, jo raisa neskaitāmus jautājumus – gan par aktieriem, gan par skatītājiem, gan par pašu teātri kā mediju.

Lūk, daži no šiem jautājumiem. Kurš šeit īsti ir ar attīstības traucējumiem – aktieri, jo viņiem viss sanāk lēnāk, vai skatītāji, kuri nezina, kā «normāli» reaģēt uz šiem aktieriem? Vai kritiķis, kurš ar saviem kritērijiem un analītiskajiem instrumentiem šajā izrādē neko nevar iesākt?

Labākais turpinājums šiem kritiķu jautājumiem varētu būt Alvja Hermaņa Cīrihes dramatiskajā teātrī iestudētais *Kaspars Hauzers*, kurš šobrīd ir nokļuvis fināla apspriešanā nākamā gada *Theatertreffen*. ■

¹ Internacionāls starpdisciplināru mākslinieku sadarbības tīkls 20. gadsimta 60. gados, viens no tā galvenajiem izteiksmes virzieniem ir neodadaisms. – red.

HAMLETA MĪTA NOTURĪBA

Dažas Oskara Koršunova izrādes

VIKTORIJA IVANOVA

Š

ogad, kad pēdējo reizi tika parādīta Oskara Koršunova iestudētā brāļu Presņakovu luga *Spēlējot upuri* (2005), manā apziņā atdzīvojās «hamleti» no citiem viņa iestudējumiem – Šekspīra *Hamleta* (2008) un Gorkija *Dibenā* (2010). Kur īsti meklējams sākums šim mītam?

Antīkajiem grieķiem tūri labi padēvās izgudrot vārdus, kuru patieso nozīmi viņi pat nenojauta. Teiksim – mīts. Nevienā mūsdienu valodā tam nav patiesa aizvietotāja. «Bijušais» (*mu*) *mū*, kas atgādina angļisko (*yak*)*yak*, kļuvis par jēdzienu, kas klejo starp valodām un kultūrām tāpat kā koncepcijas par to, ko tas īsti nozīmē. Levi-Stross piedāvā jebkuru mītu piesaukt tikai visā tā varietāšu kopumā. Kāds tad ir Oskara Koršunova mīts par Hamletu, un kādas ir tā varietātes šā režisora iestudējumos?

Spēlējot upuri – *Hamlets* – *Dibenā*. Tie nav tikai izrāžu nosaukumi. Tikpat labi tos var pieņemt par kodiem: Hamlets spēlē padibeņu upuri. Koršunovs rāda savus «hamletus» dažādos ellišķos veidos. Sākot ar pajaunu, nihilistisku tā saucamo upuri, kas tā vietā, lai saprastu, kā dzīvot, mēģina mirt; turpinot ar pavēsu Hamletu, kas nezina, ko darīt, bet īpaši – kā to izdarīt (vai nedarīt). Un beidzot ar to, kurš pašam par neapmierinātību zina gan «ko», gan «kā». Viņš arī



Aktieris, ko spēlēja Darjus Gumausks, brīvpriekš izvēlas «nebūt» tieši tāpēc, lai nosargātu «būt» daļu. Foto – Dmitrijs Matvejevs

ir vienīgais, kas, piedalīdamies «nebūt» daļā, saprot, ko nozīmē «būt».

Iesācis ar brāļu Presņakovu *verbatim* dramaturģiju, viņu Šekspīra *Hamleta* «remiksu», Koršunovs izveda uz skatuves Vaļu. Šis pašironijas pilnais varonis kļuva par rezumējumu veselai virknei krāsainu, tipizētu tēlu no režisora agrīnajiem darbiem. Vaļa bija pirmais «hamlets» uz Koršunova skatuves. Un viņa uzdevums bija – atkārtot un rezumēt.

Kā teicis Nortrops Frījs¹, dziņas, ko nav iespējams īstenot realitātē, pārvēršas sapņos. Sapnis par debesu valstību trūdošā pasaulē. Sapnis sarīkot nāves mēģinājumus, lai pierastu pie tās. Sapnis dzīvot tikmēr, kamēr notiek spēle. Dzīvošana sapnī nenozīmē, ka realitātē, kas ieskauj Vaļu, nemainās. Tā mainās. Saskaņā ar *Hamleta* likumiem, kādā brī-

dī «būt vai nebūt» pārvēršas par «nogalināt vai nenogalināt».

Izrādes *Spēlējot upuri* pēdējā ainā Koršunovs noņem Vaļam vienaldzības vai varbūt apātijas masku. Tā vietā, lai kļūtu par miesnieku, šodienas Hamlets izpūš no mušas ziloni. Vaļa izkļiedz pasaulei, ka sliktākais, kas var notikt ar cilvēku, ir piedzimt un dzīvot šajā mēslu bedrē. Vaļa, kurš ilgi spēlējis upuri, beiggās pats par to izrādās. Un Koršunovs to pasvīturo, piešķirdams viņam Kenija veidolu no *Dienvīdiparka* multenes. Vaļa kļūst par mūžīgu un neiznīcināmu multenes upuri. Par mītisku upuri, kas joprojām mēģina cīnīties ar Dievu, tagad sauktu par likteni.

Oskara Koršunova varoņi pat šodienas seklumu demonstrējošā popūrijā iemieso Edipa kompleksu, un tam nav jābūt saistītam ar Hamletu. Kā uzskata Ernests Džounss¹, Hamlets nenogalina Klaudiju, līdzko ir uzzinājis par tā noziegumu, ne jau tāpēc, ka tāds būtu viņa plāns. Kontekstam piesaucot Zigmunda Freida teorijas par Edipa kompleksu, Džounss secina, ka būtībā Hamlets iekāro paša māti. Un šo iekāri iespējams piepildīt, nogalinot mātes vīru – savu tēvu. Diemžēl darbiņu jau padarījis kāds cits. Klaudijs. Tāpēc arī sākas trācis – Hamlets neieredz Klaudiju, jo tas dabūjis viņa māti un stājies tēva vietā. Klaudijs ir monopolizējis Hamleta iekāres objektu. Tomēr princis zemapziņā solidarizējas ar Klaudiju, kurš vienkārši pa-



Ar savām neirotikajām izdarībām Hamlets (Darjus Meškausks) trencas pretim paša uzceltajam ešafotam.
Foto – Dmitrijs Matvejevs

manijies pirmais paveikt to, kas darāms³.

Aizmirsīsim pagaidām par šo interpretāciju. Oskara Koršunova izrādē *Spēlējot upuri* Edipa komplekss tiek rādīts kā konflikts starp dažādiem laikmetiem un paaudzēm, bet tā pirmsākumi meklējami ētiskā un estētiskā asinsgrēkā. Kā uzskata lietuviešu teātra kritiķis Jūlijs Lazoraitis⁴, Koršunova rādītais konflikts atspoguļo dramatisku tās paaudzes pašatklāsmi, kurai bija lemts pieaugt tieši vēstures tektonisko satricinājumu laikā. Izrādes *Spēlējot upuri* varoņi nemērojas spēkiem ar apkārtējo realitāti, viņi necinās ar sevi, viņi mēģina cīkstēties ar likteni. Un tā kā konflikts starp varoni un likteni savā būtībā ir mitoloģisks, mēs varam, vēlreiz atsaucoties uz Lozoraiti, secināt, ka Koršunovs un viņa teātris ar šo tēmu un Sigita Paruļska, Sofokla, Marka Rāvenhila, Jevgeņija Griškoveca un brāļu Presņakovu tekstiem ir radījis uz skatuves mūsu laikmeta jauno mitoloģisko realitāti.

Taču Ernesta Džonsa teoriju interesanti pavērot arī izrādē *Hamlets*: dāņu princis kopš pirmā brīža ir meklējumos. Vaicādams savam spoguļattēlam – kas tu esi? – viņš patiesībā ir savas ticības ķīlnieks. Ar savām neirotikajām izdarībām viņš trencas pretim paša uzceltajam ešafotam. Vai tāpēc, ka tas ir nenovēršami? Nē, tāpēc, ka tieši šis Hamlets tieši šajā Elsinorā ar spoguļiem tieši tur, kur tiem jāatrodas, ir daļa no plāna.

Hamleta izrāde ir kā uzvelkams pulksteņa mehānisms. Tikai šajā mehānismā stundas un minūtes rāda viena un tā pati strēle: Koršunovs izlēma, ka gan Rēga, gan Klaudija lomu spēlēs aktieris Daiņus Gavenonis. Šajā uzvelkamajā izrādē Gavenonis maina identitātes kā profesionāls burvju mākslinieks un rada ilūziju par diviem brāļiem, kam pieder viena miesa – ne tikai paša aktiera, bet arī ... Ģertrūdes. Lai arī šeit rodams sasauces ar Džonsa idejām, lietuviešu kritiķis Audronis Ļuga sniedz pamatotāku izskaidrojumu, kāpēc Gavenonis spēlē abas lomas: «Koršunovs ir atradis argumentus paša Šekspīra drāmā. Kā raksta pazīstamais šekspirologs Jans Kots, Hamleta brīvā griba ir ilūzija, jo viņš ir spiests izvēlēties starp divām vienlīdz nerealizējamām iespējām – nogalināt vai nenogalināt. Abas viņam ir uztiptas. Hamlets neizvēlas pats, viņa vietā izvēlas liktenis. Hamleta izvēle arī kļūst par ilūziju.»⁵

Slavojs Žižeks⁶ rakstīja, ka «mīti [...] ir episki stāsti par imanentām cilvēces katastrofām – tās vienmēr izriet no paša cilvēka, kurš nespēj pildīt savu pienākumu pret dievu vai otru cilvēcisku būtņi.» Piemēram – sevi pašu. Tas mūs no Elsinoras spoguļzālēm aizved pavisam citā telpā. Novēd pašos dziļumos, padibēnēs. Aktieru trupa no traģēdijas *Hamlets* iekļūst tieši Gorkija *Dibenā* aprakstītajā naktspatversmē.

Šajā naktspatversmē mīt Aktieris. Ak-

tieris īsos klusuma brīžos mēģina atcerēties sen nospēlētu izrāžu tekstus. Šodienas dzīve tos ir nodzēsusi kā dzēšgumija, taču tā nav izdzēsusi cerību. Un, pirms dzīve/ticība vai kas cits pagūsto izdarīt, Aktieris, ko spēlē Darjus Gumausks, atrod spēku, lai atvadītos no dzīves. Ar šo rīcību pārtraukdams dzērājdziesmas akordus, Aktieris ved mūs pretī finālam. Monologs par Hekabi, kas netika izmantots *Hamleta* izrādē, kļūst par čukstus dziedātas operas centrālo āriju. Ārija pārvēršas par mantru – «būtvainebūt». Un, par spīti izvēlei «nebūt», Koršunovs ar Aktiera tēlu deklarē – «būt».

Visi trīs šie Hamleta iemiesojumi vai vienkārši atgādinājumi – ir āksti. Jo vienīgi ākstam ir tiesības teikt patiesību acīs karalim. Karalim, kas ir pats liktenis. Vaļā, kurš nezināja, kā dzīvot, mācās mirt. Viņš izvēlas «nebūt». Hamlets, kuram nebija iespējas izvēlēties «būt», kļūst par «nebūtnes» ķīlnieku. Un Aktieris brīvprātīgi izvēlas «nebūt» tieši tāpēc, lai nosargātu «būt» daļu. ■

¹ Nortrops Frijs (Northrop Frye, 1912–1991), kanādiešu literatūrkritiķis, kas definēja kritiku kā zinātņi uz mākslas robežas – red.

² Ernests Džonss (Ernest Jones, 1879–1958), britu neirologs un psihoanalītiķis, sarakstījis Zigmunda Freida biogrāfiju. – red.

³ Ernest Jones, *Hamlet and Oedipus*, 1949

⁴ <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&s=24263>

⁵ <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60353>

⁶ Slavojs Žižeks (Slavoj Žižek, 1949), slovēņu filozofs un kultūras teorētiķis – red.

KUR ZIEMO TEĀTRIS

Interesantākie pasaules teātra jaunumi

GUNDEGA LAIVIŅA*

Ziemā visi ceļi ved pāri okeānam. Var doties gan uz Rietumiem, gan – Austrumiem, vai vislabāk – apkārt zemeslodei, pieturot Ņujorkā, Santjago, Jokohamā un pāris Austrālijas pilsētās. Ceļā būs jāpavada teju trīs mēneši, kuru laikā uzzināsiet, kas notiek laikmetīgajā teātrī un dejā Ziemeļamerikā, Dienvidamerikā, Austrālijā un Āzijā, un redzēsiet tos Eiropas māksliniekus, kas spēj raisīt interesi arī ārpus savas kultūras telpas. Šeit, Eiropā, ziema ir salīdzinoši kluss laiks. Mākslinieki atvelk elpu vai strādā pie jauniem darbiem, bet festivāli veido programmas, lai atsāktos agrā pavasarī un blīvā secībā turpinātos visu vasaru līdz pat vēlam rudenim. Repertuāra un citos teātros rit sezona – mijas dažādas kvalitātes pirmizrādes un viesizrādes. Janvārī notikumu epicentrs ir Ņujorka – tur vienlaikus notiek trīs festivāli, kā arī lielākais ASV skatuves mākslas industrijas tirgus. Pavadiet Ņujorkā mēneša otro vai trešo nedēļu, kad ik dienu iespējams apmeklēt trīs un vairāk amerikāņu neatkarīgo teātra un dejas mākslinieku izrāžu. Šeit īpaši iesaku *queer* kultūrai veltīto *American Realness*, kas notiek *Abrons* Mākslas centrā. Tieši tur es pagājušogad atklāju horeogrāfu Marijas Hasabi, Tradžela Harela, Migela Gitjeresa (*Miguel Gutierrez*) un mūziķa Džeima Fennelija jeb *Mind Over Mirrors* tumšu un biezu skumju caustrāvotos rokrakstus, ko nekad neaizmirsīšu. Noteikti vērts ieskatīties arī *Coil* un *Under the Radar* prog-

rammās. Pēc tam ātri jādodas uz nākamā kontinentu – Dienvidameriku, kur Čīles galvaspilsētā līdz 19. janvārim notiek *Santiago a Mil* – festivāls. Pagājušogad tajā piedalījās *mareunrol's* un Monika Pormale, bet 2014. gada 17., 18. un 19. janvārī būs skatāmi Alvja Hermaņa *Šukšina stāsti*. Mums gan uz Santjago festivālu vērts doties cita iemesla dēļ – lai iepazītu interesantāko no čīliešu, urugvajiešu, argentīniešu, peruāņu, bolīviešu un brazīļu teātra maģiskā reālisma. Lielākais Japānas laikmetīgās skatuves mākslas forums TPAM Jokohamā sākas tikai 6. februārī, ļaujot mazliet atvilkt elpu starp raibajiem Ņujorkas un Santjago piedzīvojumiem un mešanas

selu zvaigžņu plejādi no Roberta Vilsona līdz *Punchdrunk*.

TEPAT, EIROPĀ

Tā kā man šoziem ceļojums apkārt zemeslodei nesanāks un jāpaliek Eiropā, es ar prieku došos divos profesionālos braucienos tepat netālu – uz Briseli un Boloņu. Uz vienas no labākajām Briseles skatuvēm *Kaai* teātrī 7. un 8. februārī varēs noskatīties programmu *Cilvēki un lietas* – brīnišķīgās, ļoti poētiskās un ļoti politiskās dāņu horeogrāfes Metes Ingvartsenas darbus, kuru centrā ir ne tikai cilvēka ķermenis un spējas, bet arī lietu daba. Šo sēriju, kurā līdzās cilvēkam piedalās arī objekti un materiāli, ir iedves-

PAVADIET ŅUJORKĀ JANVĀRA OTRO VAI TREŠO NEDĒĻU

tik atšķirīgajā japāņu kultūrā. Noteikti vērts iepazīties ar TPAM starptautisko programmu, bet galvenā uzmanība, protams, būtu jāpievērš japāņu un citu Āzijas zemju skatuves mākslai, kas savas «nepieradinātības», estētikas, laika plūdma un citu īpatnību dēļ mūsos raisa sajūsmu, apbrīnu un reizēm arī pilnīgu neizpratni. Ja tiešām tiksiet tik tālu, tad pirms atgriešanās Latvijā izmetiet loku pa Austrāliju, kur februārī un martā notiek Adelaides un Pertas festivāli ar vēra ņemamu austrāliešu teātra īpatsvaru un starptautisko programmu, kas sola ve-

mojušas franču filozofa Bruno Latūra idejas par «lietu politiku». Programmā iekļauta Metes horeogrāfija putām, miglai, gaismai un skaņai *Izzūdošās ainavas*, eksperiments ar skatītājiem mākslīgā dabas ainavā *Sataustāmais dārzs*, dejas izrāde valodai un vārdiem *Spekulācijas* un *Mākslīgās dabas projekts* – izrāde, kuras centrā ir dzīvās un nedzīvās pasaules attiecības. Briselē var pavadīt arī svētdienu, 9. februārī, un pa dienu aiziet uz citu ļoti skaistu pilsētas teātri *KVS*, lai noskatītos Minhenes Kamerteātra un igauņu *NO99* kopdarbu vācu režisora Sebasti-



Rīgā viesosies Alvja Hermaņa Vīnes Pilsētas teātra iestudējums *Tēvi*, kas piedāvās skatīt Gundaru Āboliņu – vienīgo šobrīd starptautiski «konvertējamo» latviešu aktieri. Publicitātes foto



Minhenes Kamerteātra iestudējums – Īzaka Baševisa Zingera literatūrā balstītā izrāde *Vēlie kaimiņi*. Publicitātes foto

ana Niblinga (*Nübling*) režijā *Ilona, Rozeta, Sū* – izrādi par trīs sievietēm no kino pasaules, proti, Aki Kaurismeki filmas *Skrejošie mākoņi*, Amosa Kolleka – *Sū* un brāļu Dardēnu kinolentes *Rozeta*. Šinī februāra nedēļā Briseles *La Monnaie* operā izrādīs arī *Jenūfu* Alvja Hermaņa režijā, kurai pirmizrāde 21. janvārī.

Boloņa 2014. gada pirmajā pusē lielāko vietu pilsētas kultūras dzīvē ierādījusi itāļu māksliniekam Romeo Kasteluči. Jau janvārī pilsētas teātrī tiks atjau-

nots Vāgnera *Parsifāla* iestudējums Kasteluči režijā, bet februārī un martā pilsētā tiks izrādītas dažādas mākslinieka izrādes un instalācijas, īpaši pielāgotas šīs pilsētas garam un telpai. Tie būs gan jauni mākslas darbi, gan senāki iestudējumi. Lielākā daļa pasākumu notiks ārpus tradicionālās teātra skatuves un laika – dažādās Boloņas vietās agros rītos, dienas stundās un naktīs. Kasteluči darbu retrospekcijā līdzās *Parsifālam* būs skatāma instalācija *Persona*, vācu romanti-

ka Frīdriha Helderlīna teksta *Empedokla nāve* fragmentu iestudējums sporta zālē kā daļa no pēdējā lielākā Kasteluči uzveduma *Četru sezonu restorāns*, monologi no *Jūlija Cēzara* 1998. gada iestudējuma, 2011. gada Venēcijas Teātra biennālē notikušās radošās darbnīcas rezultātā *Aktieri, tavs vārds nav patiess*, Skota Gibonsa koncerts, kurā piedalīsies arī pats Kasteluči, un pavisam jauns darbs *Cilvēcisku būtņu cilvēcīga lietošana*, kura pirmizrādes 14., 15. un 16. februārī.

Janvārī Rīgā sāksies Eiropas Kultūras galvaspilsētas gads, un labu teātri un deju, cerams, varēs baudīt, nekur nebraucot. Es ļoti gaidu Vāgnera *Rienci* pirmizrādi mūsu Operā 17. janvārī, jo to veido ekspressīvā dāņu režisore un scenogrāfe Kirstena Dēlholma (*Kirsten Dehlholm*), modes dizaineri *mareunrol's*, komponists Voldemārs Johansons un citi man tuvi mākslinieki. Dailes teātrī debitēs lietuviešu režisors Oskars Koršunovs, iestudējot Mariusa Ivaškeviča *Izraidīšanu*. Janvāra pēdējā nedēļā Rīgā būs skatāmas divas Alvja Hermaņa izrādes, ko mākslinieks veidojis Vīnē un Minhenē – *Tēvi* un *Vēlie kaimiņi*, bet 19. un 20. martā – visnotaļ unikālā beļģu kolektīva *Needcompany* legendārā izrāde *Izabellas istaba*. Ja nu tomēr ļoti sakārojas paceļot, var aizbraukt tepat uz Viļņu vai Sanktpēterburgu, kur šoziem jaunas izrādes veido Valters Šīlis un Vladislavs Nastavševs.■

* Latvijas Jaunā teātra institūts direktore

In memoriam 2013

VELTA LĪNE

(28.08.1923–31.12.2012)

Par to, ka Velta Līne visu radošo mūžu milēja mākslu vairāk nekā dzīvi, šaubu nav – viņa ir viena no trim Latvijas Nacionālā teātra karalienēm (mūžībā sev pa priekšu pavadot Lidiju Freimani un Elzu Radziņu), kas nospēlējusi desmitiem varoņlomu, amplitūdā no skaistākajām pasaules laimīgajām un nelaimīgajām milētājām līdz kārdinošām koķetēm ar smieklu flēru un dzeļoša humora dzirkstīm. Lai pieminētas tiek tikai spožākās – Larisa *Līgavā bez pūra*, Nora *Leļļu namā*, Margarita Gotjē *Kamēliju dāmā*, Ņina Zarečnaja *Kaijā*, Ofēlija *Hamletā*, titullomas *Žannā d'Arkā*, *Eiženijā Grandē*, *Annā Kareninā*, Roze *Man 30 gadu*, Viola *Divpadsmitā naktī*, Mirandolina *Viesnīcniecē*, Končeta *Skrandaiņos un augstmaņos*, Zāra *Skroderdienās Silmačos*, Elvīra *Santakrāsā*, Eleonora *Hamilkāra kungu* un savrup visam – Zelma *Cīruļšos* un Indrānu māte – abas gan teātrī, gan kino. Lomas, kuru nosaukumi runā pašī par sevi.

Un tomēr dzīves nogalē intervijās un privātās sarunās Velta Līne atkārtota, ka par visu vairāk nožēlo, ka nav laidusi pasaulē vēl bērņus, kaut arī viņai bija Aigars un joprojām ir mazmeita Margareta Māra. Protams, viņai patika skatuves triumfs, ko viņai bija lemts izbaudīt vēl 80 gadu vecumā – gan nospēlējot Fainu Raņevsku Indras Rogas iestudētajās *Dīvās sirdīs*, gan pēc tam, saņemot Gada labākās aktrises titulu *Spēlmaņu naktī* vēl pēc Balvas par mūža ieguldījumu teātrī. Par spīti tam, mūža izskaņā Velta Līne – skaistā, lepnā, asā, stiprā un patriotiskā, daudzu milētā, apbrīnotā un apskaustā Velta – atzina, ka dzīves māksla ir tikpat sarežģīta un būtiska, lai neteiktu – pārāka par teātra mākslu. Un vai viņa bija laimīga abās, to mēs patiesībā nezinām.

Ieva Struka

KĀRLIS ANUŠEVICS

(14.10.1930–10.01.2013)

Kārlēns, Karlo vai Kārlis man ir bijis līdzās, kopš pirmoreiz ienācu Jaunatnes teātrī mammai pie rokas. Viņi bija kolēģi un draugi vēl pirms manas piedzimšanas. Tāpēc man vēl arvien liekas, ka Kārlēns ir teātrī. Šobrīd citā dimensijā, bet ir! Smilģa kabineta mazliet putekļainajā smaržā, kas mistrojas ar sveču parafinu. Vecās fotogrāfijās pie grimētavas sienas, tumsā, kulisēs pie izrāžu vadītāja pulsta, aiz rekvizītu plauktiem, kur kāds apbružāts koka bikeris, kas mums liekas krāms, viņam atsauc atmiņā laikus un cilvēkus, kas te strādājuši, milējuši, dzēruši un atkal strādājuši. Savu teātra dzīves un bohēmas kartotēku viņš ir paņēmis sev līdz, un mums atliek tikai mēģināt neaizmirst, ko viņš mums ir stāstījis,

stāstījis, stāstījis... Vecās Dailītes (tagad Jaunā Rīgas teātra) namam ir jau vairāk nekā simt gadu. Karlo, ikreiz ienākdams teātrī, sveicināja tā namu, uz brīdi apstādamies un noglāstot ķieģeli vārturmes apdrupušajā stūrī. Viņš apgalvoja un ticēja, ka šis nams ir būvēts ne tikai no akmeņiem, bet arī no sapņiem.

Paldies Tev par jauko darba saskaņu, Kārlī!

Gundars Āboliņš

DAINIS GRĪNVALDS

(14.04.1950–02.02.2013)

Cilvēkam aizejot, paliek nospiedumi – atmiņas, reāli paveiktā izvērtējumā. Ar Daini mūs tuvināja viņa fanātisms, ticība latviešu teātrim un dramaturģijai, kas ir būtiska mūsu kultūras daļa. Dramaturģijā bez konfliktiem nevar... tāds ir šī žanra pamatzstādījums. Dainis tos izdzīvoja arī personiski. Viņš rakstīja lugas, kuras neiestudēja; vismaz profesionālajos teātros gauži reti. Jauno dramaturgu Daini Grīnvaldu vispirms atklāja Lietuvā, bet pēdējās desmitgades bilancē ir vienīgi nu jau aizmirstie Dramaturgu teātra iestudējumi *Kassandra* un *Riektlīša uzaušana*. Dainis vadīja Dramaturgu gildi, organizēja nacionālo lugu konkursus, konsultēja jaunos, rīkoja jauniešu vasaras seminārus *Aicinājums*, paguva piedalīties visos vietējos un daudzos ārzemju teātru festivālos. Par redzēto viņš ar prieku dalījās arī manos radoraidījumos. Un sen esmu piedevusi vienu izgāšanos, kad Dainis, iedvesmas pārņemts, «aizmirs», ka esam tiešraidē un laika ir tikai tik, cik raidījumam atvēlēts. Atzišos, pēc tam drošības pēc sarunas ar Daini Grīnvaldu vispirms ierakstīju, montēju un tikai pēc tam liku raidījumā. Dainis runāja alpaini, par to pārliecinājos arī Baltijas teātru festivālos. Tieši Dainis diskusijās par Latvijas, Igaunijas un Lietuvas teātra dramaturģiju un teātri vispārliedzīgāk prata aizstāvēt mūsu karoga krāsas. 2013. gada festivālā, kas notika atjaunotajā Nacionālajā Kauņas drāmas teātrī, ļoti pietrūka Dainis Grīnvalda klātbūtnes. Arī ārpusfestivāla norisēs, kad pēc visām dienām skatītājam izrādēm vakarā (pareizāk sakot, naktī) mēs, Latvijas pārstāvji, dažādos sastāvos pulcējāmies kādā no viesnīcas numuriem, lai pārrunātu, dalītos, strīdētos un iztēlotos... No pieredzes zināms, ka ilgākā izbraukumā noteikti noderēs mazā spirālīte un tējasmaiņi, jo viesnīcā naktī tikt pie silta dzēriena ir sarežģīti. Dainim parasti līdzi bija ūdensvārtāja tējkanna un īsta tēja. Īsta, nevis lielveikalā pirktā! Garšīga! Un gatavošanas – uzliešanas, ievilkšanas – rituāls arī bija īpašs. Dainis to pārzināja un kā mags iedvesmoja izbaudīt un smelties enerģiju no tās. Šķiet, īstajā brīdī nebija neviena, kas Dainim

pašam sniegtu iedvesmas un dzīvotgrības malku. Pārāk daudz bija vilšanās, pārāk maz cerību rast savai būtībai atbilstošu radošu izpausmi.

Alda Briede

ZENTA LĒPE

(01.06.1925–18.04.2013)

1945. gadā divdesmitgadīga Olava komercskolas absolvente pievienojās Leļļu teātra ansamblim. Leļļu mākslinieka arodu talantīgā jaunā aktrise apguva praktiskā darbā, kļūstot par vienu no izcilākajām leļļiniecēm, kas ar Arnolda Burova, Pāvila Šenhofa un Tinas Hercbergas radītajām izrādēm un lellēm padarīja Latvijas leļļu teātri par paraugu visai plašajai Padomju Savienībai. Un ne tikai – to apliecina apbalvojumi neskaitāmos leļļu mākslas festivālos visā pasaulē.

Asā pasaules uztvere kopā ar izcilām atdarināšanas un improvizācijas spējām un daudzkrāsaino balsi neierobežoja aktrisi kādā noteiktā amplitūdā, bet ļāva atveidot gan mazus bērņus un atskabragainus pusaudžus, gan romantiskas varones un spilgtus tautas raksturus un arī satīriskus sociālos tipus un dažādus dzīvnieku tēlus bērņu izrādēs un pieaugušo repertuārā: Tips (E. Stērstes *Tips un Taps*), Makss (V. Buša *Makss un Morics*), Pelnrušķīte un Žavote (T. Gabes un S. Maršaka *Pelnrušķīte*), Kaķe (S. Maršaka *Kaķu nams*), Buratino (A. Tolstoja *Zelta atslēdzīņa*), Saucerīte (Raiņa *Zelta zirgs*), Pollija (B. Brehta *Trīsgrašu opera*), Kača (I. Štoka *Velna dzirnavas*), A. Brigaderes Lienīte, Sikstuļa kalpone un princese Zeltīte (*Sprīdītis*) un Lolita (*Lolitas brīnumputns*).

Māra Niedra

ELITA KRASTINA

(24.05.1954–18.07.2013)

Dailes teātra V studijā mēs bijām četras meitenes – Elita, Rūta, Mirdza un Akvelīna – un tik dažādas gan raksturā un izskatā, gan dzīves pieredzē un temperamentā, ka mums nebija jākonkurē savā starpā, un tāpēc vairāk vai mazāk mēs turējāmies kopā.

Elita bija emociju un kaislību cilvēks un prata to iemiesot uz skatuves. Pat šodien gara acīm redzu viņas «melno deju» izrādē *Serlocks Holms*, kad pāris minūšu laikā viņa savaldzināja jaunu vīrišķu pulciņu, kas kailiem torsiem dejoja ap viņu. Pati Elita – pieticīgā kostīmā un nogrimēta melna – izdzīvoja pavadināšanas skatu. Nometusies uz ceļiem, atliekusies tiltnā un atmetusi atpakaļ rokas, trakā mūzikas ritmā viņa mētājās pa naglino skatuves grīdu. Bija reizes, kad Elitas mugurā pat iedūrās kāda nagla un izrāva miesā robu. Elita sevi nesaudzēja, ne toreiz dejā, ne dramatiska-

jās lomās, ne dzīvē. Visu viņa darīja ar pilnu atdevi.

Kad pirms gadiem septiņiem mēs ar Rūtu apciemojām Elitu Ādažos, kur viņa strādāja mazā veikaliņā, bija sajūta, ka laiks apstājies, jo viņa nebija mainījies. Tikpat rudmataina un slaida, tikpat runīga un dzīvi mīloša. Vientuļa, ļoti vientuļa. Skumstoša pēc teātra dzīves. Elita stāstīja, ka mācās spēlēt ģitāru, lai aizpildītu garos vakarus. Tad likās, ka mēs taču atkal satiksimies, lai arī paies kādi pāris gadi.

Gadi ir pagājuši. Un vēl aizvien it kā redzu viņu pie Ādažu veikaliņa, mājot mums ardievas.

Akvelīna Līvmane

ROBERTS CEPLĪTIS

(10.08.1931–13.08.2013)

Daiļes teātra III studijas absolvents, kurš diplomdarbā atveido Edgaru R. Blaumaņa *Ugunī*, pēc studijas uz dažiem gadiem nonāk Valmieras teātrī, bet jau no 1967. gada strādā Nacionālajā, aizvien biežāk spēlēdamas temperamentīgas raksturlomas, bet mīlētājus atstājot kolēģiem. Viņa radošajā biogrāfijā ierakstītas tādas lomas kā vīrišķīgais, lēnīgais Mičs A. Jaunušana leģendārajā T. Viljamsa *Ilgu tramvajā* un Skolotājs Celms H. Gulbja *Aijā, žūžū, bērns kā lācis*, arī Mežņeps J. Bondareva *Krastā*. Gadiem ejot, šo aizrautīgo, temperamentīgo aktieri arvien vairāk izmanto raksturlomās un spilgti tiek nospēlēts gan Pindaks *Skroderdienās*, gan Klenga *Ugunī*, gan Osis *Zvejnieka* dēlā.

Ieva Struka

ROBERTS LIGERS

(03.03.1931–15.08.2013)

Lai arī formāli legāls, Roberts Ligers ir īstenais latviešu «andergraunda» patriarhs. *Rīgas pantomīma* vairākus gadu desmitus bija estētiska un politiska disidentisma «perēklis». Caur to ir izgājušas vairākas paaudzes 50 gadu garumā, un ļoti daudziem Ligers dzīvi ir ietekmējis visai radikālā veidā. Paldies viņam par to mūsu visu vārdā.

Alvis Hermanis

ALEKSEJS AVEČKINS

(26.05.1976–19.08.2013)

Tagad Tu dejo uz tās skatuves, kur uzstājas Tevis tik augstu vērtētie, pielūgtie mākslinieki. Dzied Marija Kallasa, diriģē Karloss Kleibers, skan Bahs, Vāgnera *Tristans un Izolde*, Čaikovska *Patētiskā*, bet reizēm ievibrējas arī kāds Pjaccollas tango... Brīvā brīdī Tu rūpīgi pēti kādu Tev īpaši iepatikušos Klimta gleznu, atkal un atkal pārslasi Buņinu.

Nav gaistošas vieglu vārdu apmaiņas, nav dedzīgu aplausu un skatuvei tik pierastā sviedru sūruma. Visas sāpes, arī tās, bez kurām nevarēji, palika Šaipusē. Pie Tevis ir tikai Mīlestība, Gaisma un Talants.

Mūs Šaipusē Tu visu laiku pārsteidzi – ar savām nevaldāmajām alkām pēc skaistuma un kaut kādu ārkārtīgu uzticību ideālam. Tu jau zini, ka to sasniegt nav iespējams – ne Šeit, ne arī Tur, kur Tu esi tagad.

Tu smaids par šīm mūsu pūlēm izteikt Tev neizteicamo.

Bet, kad mēs skatāmies šajā rudens saulē vai arī lietus mākoņos, tur tiešām atspīd Tavs smaids un turpinās Tava deģa.

Mēs Tevi ļoti mīlējam. Ļoti.

Paldies Tev!

Arturs Maskats

IRĒNA STRODE

(19.08.1921–19.09.2013)

Irēna Strode ir horeogrāfijas – dejas raksta lielmeistare 20.gadsimta Latvijas baleta un dejas pasaulē. Baleta «grammatiku» viņa sargāja nikni, lai uz stīpiem pamatiem būvētu sapņu pilis. Viss viņas mūžs pagājis baletā – Operas baletzālē, baletskolā, Filharmonijā. Irēna Strode ir vesels laikmets dejas mākslas attīstībā Latvijā. Cilvēks, personība, balerīna, dejojāja, baleta dejojātāju radītāja un audzinātāja. Viņa zināja «visu», un strādāja kā dators. Tātad – saprata, zināja, pateica priekšā, palīdzēja un izslēdza, ja sistēma nedarbojās, pārstartēja, lai sāktu visu no sākuma.

Balets no rīta līdz vakaram visas dzīves garumā. *Karnevals* un *Masku balle*, *Fausts* un *Mirandolīna*, *Turaidas roze* un *Traviata*... un tā nebeidzami, jo nav iespējams saskaitīt darbu viena vezuma ietvarā.

Tolerance ir viens no Irēnas Strodes stīprajiem mūriem. Saprotoša, iecietīga, mūs – baleta bērnus, audzinot un mīlot vairākās paaudzēs. Mēs varējām «lidot» un elpot dejā mūsu Operas mājā no rīta līdz vakaram.

Sarma Rozenberga

RAMONS KEPE

(7.10.1932–22.10.2013)

Aktieris un dziedātājs. Operetes patriots. Stabils un noturīgs. Uzticīgs skatuvei un ģimenei. Viss radošais mūžs vienā teātrī. Pēc konservatorijas Teātra fakultātes aktieru nodaļas beigšanas 1955. gadā līdz teātra likvidēšanai 1995. gadā priedēja un bagātināja operetes žanra cienītājus. Arī Daiļes teātris bija raudzījies uz jaunā aktiera pusi, bet Ramonam tuvāka bija mūzika, mantota no mātes, Teodora Reitera kora dziedātājas, un tēva, kas aizrāvās ar trompetes spēli. Tāpēc – uz Rīgas Operetes teātri. Skatītāji, jo īpaši skatītājas, jūsmoja, bet Ramons bildināja brīnišķīgo aktrisi un dziedātāju Liliju Sniedzi, Operetes prīmu.

Šarms, muzikalitāte un dejojprasmē, kā arī spilgtie un precīzie akcenti raksturos nodrošināja aktierim lomu daudzumu un dažādību izrādēs *Havas puķe* un *Jautrā atraitne*, *Klīvija* un

Sikspārnis, *Marica un Silva*, *Iedomu spoģuļi* un *Nāc pie puikām!*, *Panāksnieku dziesma* un *Trīnes grēki*. Un Tonijs *Vestsaidas stāstā* – duetā ar neaizmirstamo Renāti Šteinbergu Marijas lomā. Arī kinoļaužu ievērots: galvenās lomas atveidotājs igauņu muzikālajā filmā *Dziesmu draugs*, epizodēs latviešu filmās *Nauris*, *Ceļa zīmes*, *Indrāni*.

Māra Niedra

ASTRĪDA VECVAGARE

(11.05.1941–15.11.2013)

2013. gada 5. jūnijs, Teātra muzejs, Eduarda Smilģa dārzs – satikšanās svētki pirms pusgadsimta Konservatoriju beigušajiem māksliniekiem. Galda galā – viena no 1963. gada absolventēm Astrīda Vecvagare. Smaidoša, asprātīga, saulaina, gaiša.

1962. gada 25. februāris. Nacionālajā (toreiz Drāmas) teātrī A.Upīša *Zaļā zeme* – konservatorijas Teātra fakultātes aktieru nodaļas studentu diplomdarba izrāde. Režisori: Alfreds Amtmanis-Briedītis un Jūlijs Bebrišs, lomās: Ausma Kantāne – Liena, Mārtiņš Vērdiņš – Zārēnu Kārlis, Rasma Garne – Anna, Ģirts Jakovļevs – Lielais Andrs, Astrīda Vecvagare – Tāle. Tāds bija sākums. Tālāk – radošie gadi Jaunatnes teātrī līdz pat teātra likvidācijai 1992. gadā. Mazajai Astrīdai (jo ansamblī bija arī Lielā – Astrīda Gulbe) īpaši pietāv latviskās krāsas un tēli – Sniedze un Maija A. Brigaderes pasākās *Princese Gundega un karalis Brusubārda* un *Maija un Paija*, Magone Raiņa *Krauklītī*, Vedekla G. Priedes *Aivaru gaidot*, Kristīne I. Indrānes *Lazdu laipā*, kino – ģimnāziste Aija R. Kalniņa *Es visu atceros, Ričard!* un Saimniece A. Freimaņa *Puikā*. Aktrises raksturotājas talants un humora izjūta jo spilgti izpaudās Dārtas lomā televīzijas filmā *Saldā indes garša*. Paralēli darbam teātrī – radioteātris, animācijas un mākslas filmu ieskaņošana, koncertdarbība.

Māksliniece savā pieredzē un prasmes dalījās, mācot skatuves runu un kultūru un grimēšanas pamatus mākslas un mūzikas skolu audzēkņiem. Līdztekus visam – ģimenes rūpes – izaudzināta meita Leonarda un dēls Jānis. Darbīgs un piepildīts mūžs.

Māra Niedra

HARIJS SPANOVSKIS

(28.02.1958–16.11.2013)

Es neko nevaru pastāstīt par privātpersonu Hariju Spanovski, jo mēs nebijām draugi, es patiesībā viņu vispār nepazīnu. Mēs sastapāmies trīsdesmit četros mēģinājumos un desmit izrādēs, un varu teikt, ka labi pazīstu aktieri Hariju Spanovski. Šis ir tas gadījums, kad cilvēks atdod teātrim visu. Burtiskā nozīmē.

Mārtiņš Eihe

LATVIJAS NACIONĀLĀ OPERA

■ **5. oktobrī, Juris Karlsons *Karlsons lido...*, balets.** Horeogr. Aivars Leimanis, diriģ. Mārtiņš Ozoliņš, scenogr. Mārtiņš Vilkārsis, kost. māksl. Ilze Vītoļiņa, video māksl. Artis Dzērve. Karlsons – Andris Pudāns vai Aleksandrs Osadčijs, Brālītis – Natalja Lipska vai Evelīna Godunova, Bokas jaunkundze – Ints Roziņš, Māte – Elza Leimane-Martinova vai Viktorija Jansone, Tēvs – Raimonds Martinovs vai Arturs Sokolovs, Beta – Laine Paiķe vai Annija Kopštāle, Bose – Kristaps Lintiņš vai Hermans Ševčenko, Fille – Antons Freimans vai Aleksandrs Jurāns, Rulle – Māris Sprīngis vai Aleksandrs Kaļivods u.c.

■ **12. oktobrī Bendžamina Britena *100. jubilejai veltīts kamerģimnāzijas koncerts.*** Piedalījās Juris Živikovs (klavieres), Svetlana Okuņa (vijole) un Inga Sunepa (čells).

■ **30. oktobrī, Džuzepe Verdi *Rekviēms.*** Diriģ. Andris Poga. Piedalījās solisti Liene Kinča, Oļesja Petrova, Rafāls Bartminskis, Rihards Mačanovskis, Valsts akadēmiskais koris «Latvija», LNO koris un orķestris.

■ **4. novembrī par Latvijas Nacionālās operas valdes priekšsēdētāju kļuva komponists Zigmars Liepiņš.** Valdē darbojas arī Inese Egļite un Daina Markova.

■ **30. novembrī Pētera Čaikovska kamerģimnāzijas koncerts.** Piedalījās Mārtiņš Zilberts (klavieres), Jurijs Savkins (vijole) un Rihards Mačanovskis (baritons).

■ **1. decembrī par LNO galveno diriģentu iecelts Mārtiņš Ozoliņš,** bet Modests Pitrens – par galveno viesdiriģentu.

■ **7. decembrī, Sergejs Prokofjevs *Mīla uz trim apelsīniem, opera.*** Galv. diriģ. Mārtiņš Ozoliņš, otrais diriģ. Atvars Lakstīgala. Rež. Aleksandrs Titels, scenogr. un kost. māksl. Vladimirs Arefjevs, horeogr. Irina Ličagina, gaismu māksl. Kevins Vins-Džonss, video māksl. Ineta Sipunova un Uģis Ezerietis. Kreiča karalis – Romāns Poļšadovs vai Krišjānis Norvelis, Princis – Vasilijš Jefimovs vai Viesturs Jansons, Princese Klariče – Ilona Bagele vai Irma Pavāre, Leandro – Andris Lapiņš, Pantalone – Armands Siliņš, Mags Cello – Garijs Agadžanjans vai Krišjānis Norvelis, Nineta – Laura Gecka, Olga Jakovļeva, Lineta – Irma Pavāre, Kristīne Zadovska, Fatamorgāna – Aira Rūrāne u.c.

■ **28. un 29. decembrī koncerts *Operetes karuselis.*** Populāras operēšu ārijas Modesta Pitrena vadībā dzied LNO solisti.

LATVIJAS NACIONĀLAIS TEĀTRIS

■ **11. oktobrī, Aktieru zāle, Deivids Lindsejs-Abairs *Truša alā.*** Rež. Kārlis Krūmiņš, scenogr. un kost. māksl. Uģis Bērziņš, Bekka – Liene Gāliņa, Hovijs – Jānis Vimba, Īzija – Madara Saldovere, Neita – Lāsma Kugrēna, Džeisons – Kaspars Dumburs.

■ **18. oktobrī, Lielā zāle, Rasa Bugavičute *Sarkangalvīte un vilks.*** Rež. Elmārs Senkovs, scenogr. Reinis Dzudzilo, kost. māksl. Krista Dzudzilo, mūzikas un vārdu aut. Edgars Mākens, horeogr. Elīna Lutce. Sarkangalvīte – Inga Misāne vai Marija Linarte, Vilks – Gundars Grasbergs, Vecmāmiņa – Inta Tirole, Mamma – Daiga Gaismiņa, Mednieks – Mārcis Maņjakovs, Meža parlaments: Zaķis – Ainārs Ančevskis, Bebrs – Uldis

Anže, Titars – Jānis Āmanis, Ods – Kristians Kareljns, Ķirzaka – Romāns Bargais, Zvirbuļu orķestris: Maija Ušča, Edgars Mākens, Edgars Šubrovskis, Raitis Viļumovs.

■ **4. novembrī, Jaunā mēģinājumu zāle, Nē Minskai 2014?,** izrāžu cikla «Arpus laba un ļauna» 1. Izrāde. Rež. Valters Silijs, piedalās Mārtiņš Brūveris, Ivars Kļavinskis, Valters Silijs

■ **28. novembrī, Lielā zāle, Ričards Bīns *Divu kungu kalps. Anno 1963.*** Rež. Valters Silijs, scenogr. Uģis Bērziņš, kost. māksl. Ieva Kauliņa. Frensis – Mārtiņš Egliens, Reičela Kreba – Madara Botmane, Stenlijs Stabers – Ģirts Liuziniks, Čārlijs (Pīle) Klenčs – Juris Lisners, Paulīne Klenča – Sanita Pušpure, Harijs Dengls – Normunds Laizāns, Alens – Arturs Krūzkops, Dollija – Līga Zelģe, Loids Boatengs – Jānis Skanis, skifla grupa un dažādi tēli – Kaspars Aniņš, Artis Drozdovs, Kristians Kareljns, mūziķi – Normans Bārbals un Normunds Zālamans.

■ **29. novembrī, LMT Jaunā zāle, Pīters Kvilters *Žilbinoši!*** Rež. Valdis Lūriņš, scenogr. Sintija Jēkabsona, kost. māksl. Liene Rolšteina, horeogr. Alberts Kivlenieks. Florense Fostere Dženkinsa – Dace Bonāte, Kosms Makmūns – Uldis Siliņš, Sentklērs – Ģirts Jakovļevs, Doroteja – Ilze Rudolfa, Marija – Indra Burkovska, Verinderas Gerdas kundze – Gunta Virkava vai Evija Skulte.

■ **19. decembrī, Lielā zāle, Gadumijas koncerts – ielūdz Nacionālā teātra aktieri.** Rež. Edmunds Freibergs, scenogr. Aigars Ozoliņš, kost. māksl. Ieva Kundziņa, muz. vad. Valdis Zilveris, horeogr. Alberts Kivlenieks. Piedalās: Ainārs Ančevskis, Uldis Anže, Marija Bērziņa, Dace Bonāte, Madara Botmane, Brūveris, Indra Burkovska, Mārtiņš, Zane Dombrovska, Uldis Dumpis, Mārtiņš Egliens, Daiga Gaismiņa, Gundars Grasbergs, Juris Hiršs, Ģirts Jakovļevs, Zane Jančevska, Juris Jope, Astrīda Kairiša, Anna Klēvere, Dita Lūriņa, Mārcis Maņjakovs, Egils Melbārdis, Ivars Puga, Voldemārs Šoriņš, Līga Zelģe.

LATVIJAS DAILES TEĀTRIS

■ **6. novembrī, Mazā zāle, Pauls Timrots *Prezentācija*** (Radošo meklējumu cikla «Brīva skatuve» ietvaros). Rež. un telpas iekārt. autors Pauls Timrots, rež. asist. Sandija Kalniņa, kost. māksl. Iveta Šurma. Tamāra – Ērika Eglija, Roberts – Intars Rešetins, Ādams – Aldis Siliņš, Laimis – Gints Andžāns, Guntars – Gints Grāvelis, Balva – Dārta Daneviča.

■ **8. novembrī, Lielā zāle, Deivids Henrijs Hvangs *M. Butterfly.*** Rež. Laura Groza-Ķibere, scenogr. Mārtiņš Vilkārsis, kost. māksl. Ilze Vītoļiņa, horeogr. Inga Krasovska, komponists un aranžējumu autors – Kārlis Auzāns, gaismu māksl. Jevgeņijs Vinogradovs (Krievija). Renē Galimārs – Juris Žagars, Song Lilinga – Dainis Grūbe, Marks – Ģirts Ķesteris, Biedrene Čina – Lilita Ozoliņa, Helga – Vita Vārpiņa, Renī – Kristīne Nevarauska, Meitene no žurnāla – Ilze Ķuzule-Skrastiņa, Mesjē Toulons – Juris Bartkevičs, Tiesnesis – Pēteris Gaudiņš. Izrādē piedalās kontrtenors Sergejs Jēgers.

■ **20. decembrī, Lielā zāle, Vecgada koncerts.** Rež. Pauls Timrots, tekstu autors Ilmārs Šlāpins, scenogr. Mārtiņš Vilkārsis, kost. māksl. Iveta Šurma, horeogr. Inga Krasovska. Piedalās:

Olga Dreģe, Ilze Vazdika, Ilze Ķuzule-Skrastiņa, Sarmīte Rubule, Aija Dzērve, Inita Dzelme, Artūrs Skrastiņš, Ģirts Ķesteris, Valdis Liepiņš, Juris Bartkevičs, Juris Frinbergs, Ivars Auziņš, Gints Grāvelis, Intars Rešetins.

JAUNAIS RĪGAS TEĀTRIS

■ **31. oktobrī, Mazā zāle, Džeiks Džepsons *Rupucis*** (luga *Turtle* uzvesta saskaņā ar īpašu vienošanos ar *Bret Adams, Ltd.*, iestudējums tapis ar ASV vēstniecības un Jūdžina O'Nīla Teātra centra atbalstu). Rež. Lauris Gundars, sceogr. un kost. māksl. Agnese Stabiņa un Inga Bermaka. Mollija – Inga Alsiņa-Lasmane, Slouns – Ivars Krasts, Greisa – Iveta Pole, Pīts – Varis Piņķis.

■ **6. novembrī, Muzeja zāle (Talsu iela 1), Agnese Rutkēviča *Dukši.*** Rež. Gatis Smitis, scenogr. Rudolfs Bekičs, kost. māksl. Keita. Jānis – Ģirts Krūmiņš, Inga – Baiba Broka, Kārlis – Edgars Samītis, Askolds – Andis Strods.

■ **12. novembrī, Mazā zāle, Gaismotāji. *Pēc žurnāla Rīgas Laiks motīviem.*** Rež. Anna Viduleja, scenogr. un kost. māksl. Andris Breže. Aktieri: Regina Razuma, Kristīne Krūze, Kaspars Znotiņš.

M.ČEHOVA RĪGAS KRIEUVU TEĀTRIS

■ **2. oktobrī, Lielā zāle, Mihails Bulgakovs *Kunga komediants (pēc lugas Svētulu jūgs).*** Rež. Igors Koņajevs, scenogr. Aleksejs Poraijs-Košics, kost. māksl. Jeļena Orlova, horeogr. Marija Korabļova. Ludviķis Lielais – Jakovs Rafalsons, Žans Batists Poklēns de Moljērs – Igors Čerņavskis, Marķīzs de Šarons, arhibīskaps – Leonids Lencs, Madlēna Bežāra, aktrise – Gaļina Rosijska, Armanda Bežāra de Moljēra, aktrise – Natalja Živeca*, Marieta Rivāla, aktrise – Tamāra Sudņika, Šarls Varlē de Lagrānžs, aktieris – Vadims Grosmans, Filibērs de Kruazī, aktieris – Aleksandrs Poljšičuks, Zaharija Muarons, Moljēra audzudēls – Ivans Kločko*, Žans Žaks Butons, Moljēra kalps – Dmitrijs Palēss, Renē, Moljēra aukle – Ludmila Golubeva, Šarlatāns ar klavesīnu – Jurijs Safronovs, Taisnprātīgais kurpnieks, karaļa āksts – Irina Jegorova, Marķīzs d'Orsiņņi – Kirils Zaicevs*, Marķīzs de Lesaks – Andrejs Možeiko, Svešiniece maskā – Dana Čerņecova, Tēvs Varfolomejs, plānprātis – Aleksejs Korgins, Brālis Spēks, arhibīskapa kalps – Sergejs Gorohovs, Brālis Uzticība, arhibīskapa kalps – Daņila Solovjovs, Moljēra teātra aktieri – Jeļena Sigova, Anastasija Timošenko, Jekaterina Frolova, Dana Čerņecova.

*Latvijas Kultūras akadēmijas Dramatiskā teātra aktiera mākslas fakultātes 4. kursa studenti.

■ **26. oktobrī, Lielā zāle, Miro Gavrans *Viss par viriešiem.*** Rež. Mihails Gruzovs, scenogr. un kost. māksl. Leonards Laganovskis, horeogr. Inga Raudinga, mūzikas autors Kristaps Rasims, dziesmu tekstu autore Jeļena Sigova. Ivo; Jans; Mazais; Leo – Aleksejs Korgins, Pāvels; Tomo; Rūdijs; Deniss – Jevgeņijs Čerckss, Tēvs; Zokijs; Maksis; Roberts – Aleksandrs Maljokovs.

■ **1. decembrī, Lielā zāle, Maikls Freins *Trokšņi aiz skatuves (Noises Off).*** Rež. Borislavs Čakrinovs, scenogr. un kost. māksl. Marija Dimanova. Misis Klaketa/Dotija Otlīja – Tatjana Lukašenkova, Flāvija Brenta/ Belinda Blejāra –

Jelena Sigova, Rodžers Tramlmeins/ Harijs Ležens – Oļegs Teterins, Kramplauzis/ Selsdons Moubrejs – Aleksandrs Poljščuks, Vikija/ Brūka Eštona – Dana Čerņecova, Filips Brents, arī Šeih/Frederiks Felouzs – Anatolijs Fečins, Loids Dallass, režisors – Jevgeņijs Korņevs, Popija Nortona-Teilore, režisora palidze – Anastasija Timošenko, Tims Olguds, skatuves strādnieks – Sergejs Gorohovs.

LATVIJAS LEĻĻU TEĀTRIS

■ **12. oktobrī, Lielā zāle, brāļi Grimmī *Brēmenes muzikanti*.** Rež. Ivars Lūsis, māksl. Anita Znutiņa-Šēve, komp. Silvestrs Zemgals. Latviešu trupa: Ēzelis – Miķelis Žideļšuns, Suns – Artūrs Putniņš, Kaķene – Lienīte Osipova, Gailis – Valdis Vanags, Saimnieks – Pēteris Šogolovs, Saimniece – Santa Didžus. Vārna – Dana Lāce, Uzraksts – Daumants Švampe, Laupītāji (Purva rūķi): Vadonis – Pēteris Šogolovs, Bailulis – Edgars Kaufelds, Drošsirdis – Daumants Švampe, Dziedonis – Santa Didžus, Aklais – Anrijs Sirmāis, Pasaku mežs: Jekaterina Ivanova, Audra Pētersone, Ance Muižniece.

Krievu trupa: Ēzelis – Rodions Kuzmins, Suns – Olga Larina, Kaķene – Jūlija Meščerjakova, Gailis – Aleksandrs Jonovs, Saimnieks – Pēteris Šogolovs, Saimniece – Nadežda Bahvalova, Uzraksts – Deniss Martinjaks, Laupītāji (Purva rūķi): Vadonis, Vārna – Lilija Sūna, Bailulis – Aleksandra Brunere, Drošsirdis – Jekaterina Ivanova, Dziedonis – Irina Kalniņa, Aklais – Pēteris Šogolovs, Pasaku mežs: Ance Muižniece, Druvis Anušāns, Audra Pētersone.

■ **7. decembrī, Mazā zāle, A.Veselovs *Sniega cilvēciņi*.** Rež. Māris Korstiņš, māksl. Anita Znutiņa-Šēve, komp. Valdis Zilveris. Lomās latviešu trupā: Lienīte Osipova, Miķelis Žideļšuns, Ance Muižniece. Lomās krievu trupā: Olga Larina, Lilija Sūna, Aleksandra Brunere.

■ **21. decembrī, Mazā zāle, angļu tautas pasaka *Trīs sivēntiņi*** (krievu tr.). Rež. Vija Blūzma, māksl. Gedimīns Kotello, komp. Uģis Vītiņš. Lomās: Aleksandrs Jonovs, Jūlija Meščerjakova, Jekaterina Ivanova.

DAUGAVPILS TEĀTRIS

■ **9. oktobrī, Lielā zāle, Māris Korsiets, Egils Viļumovs *Trīs sivēntiņi un vilks Vilmārs*.** Rež. Māris Korsiets, scenogr. un kost. māksl. Egils Viļumovs. Sivēnmāte – Kristīne Veinšteina, Nīfs – Inese Ivulāne-Mežale, Nufs – Egils Viļumovs, Nafs – Māris Korsiets, vilks Vilmārs – Ritvars Gailums.

■ **11. novembrī, Eksperimentālā zāle, Vojcehs Tomčiks *Nirnberga.2013.*** Rež. Harijs Petrockis, scenogr. Oskars Točs, kost. māksl. Egils Viļumovs. Pulkvedis – Rūdolfs Plēpis, Hanna – Kristīne Baranovska, Sieva – Alda Krasčiņa.

■ **22. novembrī, Lielā zāle, dejas izrāde *Kazanova. Henrieta. Venēcija*.** Horeogr. Irina Saveljeva, konsult. māksl.jaut. Oļegs Šapošņikovs, scenogr. un kost. māksl. Agnese Stabiņa un Inga Bermaka. Džiakomo Kazanova – Mirosļavs Blakunovs, Terēsa – Inese Ivulāne-Mežale, Senators Malipjero – Egils Viļumovs, Manučī, spiegs – Aleksandrs Komarovs, Henrieta – Jelīzaveta Petrova, Dejtājā – Anna Sultanova, Anna Gimbuta, Artūrs Jackevičs, Svetlana Morozova, Māris Boka, Džeina Preitāga, Milena Rožanska, Natālija Kotona, Edgars Kaškurs, Raimonds Paegle.

■ **20. decembrī, Lielā zāle, Viktors Jansons**

***Pasaku pārdevējs*.** Rež. Viktors Jansons, scenogr. un kost. māksl. Egils Viļumovs. Princis – Ritvars Gailums, Princese – Milena Rožanska, Pūķis – Egils Viļumovs, Tīģeris – Māris Korsiets, Cūka – Natālija Kotona, Pasaku pārdevējs – Mirosļavs Blakunovs, Salatētis – Jurijs Losevs, Sniegbaltīte – Kristīne Veinšteina.

LIEPĀJAS TEĀTRIS

■ **11. oktobrī *Spridītis (pēc Annas Brigades lugas motīviem)*.** Rež. Valdis Lūriņš, scenogr. Ivars Noviks, kost. māksl. Zigrīda Atāle, horeogr. Alberts Kivlenieks, komp. Valdis Zilveris, dziesmu teksti – Jānis Peters. Spridītis – Rolands Beķeris, Lienīte – Laura Jeruma, Pamāte, Galma dāma – Inese Jurjāne, Vecā māte, Meža māte – Anda Albuže, Vēja māte, Sikstuļa kalpone, Ragana – Sigita Jevglevska, Sikstulis – Leons Leščinskis, Zaķis, Galma kungs – Edgars Ozoliņš, Eņģelis (Vecais vīriņš), Galma kungs – Kaspars Kārliņš, Princese Zeltīte – Ilze Jura, Nelabais – Mārtiņš Kalīta, Mirusi māmiņa – Everita Pjata, Milzis Lutausis – Armands Kaušelis un Pēteris Lapiņš, Četri vēji – Mārtiņš Kalīta, Pēteris Lapiņš, Marģers Eglinskis, Armands Kaušelis, Saucējs – Pēteris Lapiņš, Galma kungs – Armands Kaušelis.

■ **15. novembrī Bertoldts Brehts *Sasodītais sarkanais mēness (Bungas naktī)*.** Rež. Dž.Dž. Džilindžers, scenogr. Kristians Brekte, kost. māksl. Ilze Vītoliņa, horeogr. Liene Grava. Andrēass Kraglers – Egons Dombrovskis, Anna Bāliķe – Anete Berķe, Kārlis Bāliķe – Edgars Pujāts, Amālija Bāliķe – Inese Kučinska, Fridrihs Murks – Gatis Maliks, Bābušs – Kaspars Gods, Marija – Signe Ruicēna.

■ **6. decembrī Stīvens Seiters, Dankans Šeiks *Pavasara atmoda (pēc F. Vedekinda lugas motīviem)*.** Rež. Ģirts Ēcis, scenogr. Aigars Ozoliņš, kost. māksl. Liene Rolšteina, horeogr. Inga Raudinga, video māksl. Māris Kalve, muz. vadītājs Normunds Kalniņš. Venda – Everita Pjata, Marta – Agnese Jēkabsona, Tea – Laura Jeruma, Anna – Ilze Jura, Ilze – Ilze Trukšāne vai Signe Ruicēna, Melhior – Viktors Ellers, Morīcs – Kaspars Kārklīšs, Ansis/ Ruperts – Edgars Ozoliņš, Ernests/ Reinholds – Pēteris Lapiņš, Georģs/ Dīters – Sandis Pēcis, Oto/ Ulbrehts – Rolands Beķeris, Bergmana kundze/ Bezela kundze – Inese Jurjāne, Kņupeldikas jaunkundze/ Grosembustenhaltēnas jaunkundze/ Gaboras kundze – Sigita Jevglevska, Zonenstiha kungs/ Direktors Knokenbruhs/ Rīlova kungs – Marģers Eglinskis, Noimana kungs/ Dakteris fon Brauzpulvers/ Šmits – Armands Kaušelis, Stīfela kungs/ Mācītājs Kaulbahs/ Gabora kungs – Mārtiņš Kalīta.

Izrādē piedalās mūziķi – Normunds Kalniņš, Roberts Dinters, Aivars Meijers, Māris Zilmanis, Rasa Kumsāre, Ērika Savicka, Marta Rozentāle.

■ **No 14. decembra *Ziemassvētku koncertuzvedums *Dvēseles pagalmā**.** Piedalās Liepājas teātra aktieri un Liepājas mūziķi. Īpašais viesis Artis Gāga. Programmu veidojuši Normunds Kalniņš un Herberts Laukšteins, māksl. Zigrīda Atāle.

VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRIS

■ **18. oktobrī, Apaļā zāle, Maksims Gorkijs *Dzimta (Vasa Žeļeznova)*.** Rež. Feliks Deičs, scenogr. Reinis Suhanovs, kost. māksl. Anna Heinrihsone. Vasa Žeļeznova – Māra Mennika,

Sergejs Žeļeznovs – Aigars Vīlisms, Prohors Hrapovs – Tālvāldis Lasmanis, Natālija – Inese Pudža, Ludmila – Rūta Dišlere, Rašele – Inga Siliņa, Anna Onošenkova – Ilze Lieckalniņa, Meļņikovs – Ģirts Rāviņš, Jevgeņijs – Rihards Jakovels, Liza – Ilze Pukinska, Poļa – Terēze Lasmane, Pjaterkins – Ivars Vanags.

■ **25. oktobrī, Mazā zāle, *Bask@bols*.** Režisors, teksta, telpas un kostīmu autors – Regnārs Vaivars. Aktieris un teksta līdzautors – Rihards Jakovels.

■ **13. novembrī, Apaļā zāle, Ojārs Vācietis *Balsij bez pavadījuma*.** Ģirta Rāviņa monoizrāde. Rež. kons. Viesturs Meikšāns un Dāvis Auškāps.

■ **8. decembrī, Apaļā zāle, Ērihs Marija Remarks *Triumfa arka*.** Rež. Varis Brasla, scenogr. Reinis Suhanovs, kost. māksl. Anna Heinrihsone, komp. Emīls Zilberts. Ravīks – Mārtiņš Liepa vai Kārlis Freimanis, Žoanna – Elina Vāne, Morozovs – Januss Johansons, Vēbers – Kārlis Freimanis vai Mārtiņš Liepa, Keita – Anna Putniņa, Hāke – Tālvāldis Lasmanis, Lisjēna – Marta Line, vecmāte – Baiba Valante, medmāsa – Ieva Puķe, Eiženija – Vizma Kalme, Verdenas saimnieks – Juris Laviņš, Bobo – Kaspars Zāle, policists – Ģirts Rāviņš, aktieris – Kārlis Neimanis

■ **15. decembrī, Mazā zāle, Pērs Ulofs Enkvists *Lūša stunda*.** Rež. un telpas aut. Mārtiņš Eihe, kost. māksl. Inga Siliņa. Zēns – Aigars Apinis, Lisbete – Inga Siliņa, mācītāja – Inese Ramute.

■ **20. decembrī, Lielā zāle, VDT 90 gadu jubilejas koncertuzvedums *Par upēm, saknēm un debesīm*.** Rež. Inese Mičule, scenogr. Reinis Suhanovs, muzik. vad. un aranžēt. Emīls Zilberts. Piedalās Aigars Vīlisms, Januss Johansons, Tālvāldis Lasmanis vai Arnolds Osis, Ieva Puķe, Elina Vāne, Baiba Valante, Mārtiņš Liepa, Rūta Dišlere, Oskars Morozovs, Dace Eversa, Kārlis Freimanis, Terēza Lasmane, Kārlis Neimanis. DIRTY DEAL TEATRO

■ **6. oktobrī, Fjodors Dostojevskis *Noziegums un sods*.** Rež. Toms Auniņš un Normunds Griestiņš, sceogr. Toms Grinbergs, kost. māksl. Kristians Aglonietis, Elza Ozolīte, mūzika Toms Auniņš un *TV Maskava*, gaismu māksl. Lauris Johansons. Rodions Raskoļņikovs – Toms Auniņš, Porfirijs Petrovičs – Andrejs Zālītis, Arkādījs Svidrigailovs – Pēteris Ķīmelis, Kalpone Nastasja, Avdotja Raskoļņikova – Anete Saulīte, Sofija Marmeladova, Vecene – Kristīne Vismane.

■ **18. oktobrī, *Marina Cvetajeva*.** Rež. Georģijs Surkovs, scenogr. Liene Pavlovskā, gaismu māksl. Jānis Sņiķers. Piedalās Valērija Surkova un Anta Aizupe.

■ **8. novembrī, *Pārmaiņu pārbaude*.** Autori un izpildītāji: Anta Aizupe, Jānis Balodis, Sintija Jēkabsona, Dainis Juraga un Kārlis Krūmiņš.

■ **9. novembrī, *Diena pēc naftas*.** Interaktīvas spēles moderatorī Paula Pļavniece, Viesturs Roziņš un Valters Kristbergs, noformētājs Valters Kristbergs, multimediaālā teksta veidotāji Artūrs Punte (Orbita.lv) un Zane Volkinšteine (*Veto Magazine*).

■ **22. novembrī, *Nobiedē mani*.** Autore un izpildītāja Katrīna Albuže, Paula Pļavniece, scenogr. Dace Sloka.

■ **4. decembrī, *Baltā grāmata*.** Ceļojums no 21. gs. *Dirty Deal Teatro* Baltās zāles uz 19. gs. Latvijas laukiem, palīgā ņemot Jāņa Jaunsudrabiņa *Balto grāmatu*. Rež. Inga Tropa, scenogr. Inga Alsīņa-Lasmane. Piedalās Lauma Balode, Jānis Znotiņš.

Grāmatas par teātri 2013

Rakstu krājums *Text in Contemporary Theatre: The Baltics within the World Experience*. Sastādītājas Guna Zelčiņa un Sanita Reinsone. Apgādā Cambridge Scholars Publishing, 2013

***Theatre in Latvia*. Sastādītāja Guna Zelčiņa.** LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts
***Marina Zirdziņa*. Gundega Saulīte.** VESTA LK
***Mans mūžs*. Vera Āboliņa Singajevska.** Upe tuviem un tāliem

***Gunāra Priedes dzīve un darbi 1928–1958*. 1. sējums.** Sastādītāja Ieva Struka. Jumava
***Dailes teātra sestā studija*. Lenvija Sīle.** Zvaigzne ABC

***No Zentas līdz Zentai*. Inga Jērums.** Zvaigzne ABC

***Ilmārs Blumbergs. Es nemiršu...* Anita Vana-ga.** AV

LKA Zinātnisko rakstu gadagrāmata *Tekila 2012. Teātra un kino lasījumi*. Mansards
***Izslāpums*. Olga Dreģe. Irēna Lagzdiņa.** Zvaigzne ABC

***Un starp zvaigznēm mūsu senās sejas I, II*. Silvija Freinberga.** Drukātava

Starptautiska zinātniska konference *Rūdolfs Blaumanis un 19./20. gs. mijas kultūras revolūcija Eiropā*. LU akadēmiskais apgāds

***1945-1950: teātris, drāma, kritika*. Silvija Radzobe.** LU akadēmiskais apgāds

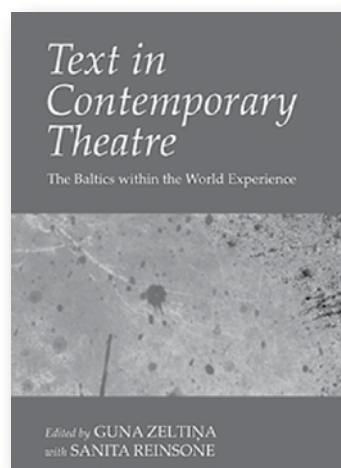
***Variācijas par latviešu drāmas vēsturi: teksts un konteksts*. Ieva Kalniņa.** Mansards

***Lilīta Bērziņa. Dēļ tavu acu liesmām*. Mudīte Šneidere.** Jumava

***Latviešu lugu rādītājs*. Viktors Hausmanis.** LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts izdevniecība

***Jasmīn' baltais, mana mūža...* Indra Lintiņa.** Jumava

***Nakts sarunas*. Gunta Virkava. Aina Liepiņa.** Arto-1



PLAŠĀK NEKĀ PATĪBAS RĀMJI

Baltijas valstis jau divdesmit gadus ir apkaļ Eiropā, kuru esam iztēlojušies, par kuru sapņojām un ko mums ilgi aizliedza. Bet joprojām tekstu pasaulē esam

aiz caurspīdīga, bet ne mazāk dzelzaina aizkara – esam iekšā, bet esam maz zināmi vai fragmentāri pazīstami, jūtamies bieži nedroši un apjukusi globālajā intelektuālajā sacensībā.

Mode attiecas arī uz reģioniem, un tirgus attiecībās piedalās arī ģeogrāfija, atlasot konkurētspējīgākos.

Kad padomju laiku norietu iezīmēja baltiešu politiskā drosme, teksts bija svarīgākais līdzeklis cilvēku prātu atbrīvošanai no aizliegumiem. Aizmirstie teksti, lugas un iestudējumi, analītiskie sacerējumi, neapstiprinātas disertācijas un «aizdomīgas» esejas – šie teksti veidoja radošas drosmes enerģiju, kas gāza šķietami stabilas ideoloģijas.

Vēlāk, kad globālā pasaule sāka kustēties straujāk, Baltijas reģions zaudēja kaut ko no savas pievilcības un intereses. Pie Baltijas jūras krastiem sāka pūst atjaunotās Eiropas nomales vējiņš...

Ekonomiskā krīze un tai sekojošie draudi zinātnei un pētniecībai pastiprināja bažas par to, vai mēs, baltieši, atkal neklūsim par atstumtajiem, jo intelektuāla doma bez mērķtiecīga valsts un privāta atbalsta nespēj konkurēt nedz ar citu reģionu pārstāvjiem, nedz ar masu produktiem, kas veiksmīgi aizstāj zinātnisku ekspertīzi.

Šoreiz apvienotā Eiropa atkal mums palīdzējusi – ERAF projekta ietvaros tapis Baltijas valstu teātra pētnieku rakstu krājums, kura galvenais vadmotīvs, manuprāt, ir vēlme kaut uz mirkli apturēt laiku un veidot tā nospiedumu zinātnisku rakstu formā. Autori no Baltijas valstīm, Krievijas, Ungārijas, Īrijas, Somijas un Ķīnas izveidojuši daudzbalstīgu krājumu, kas uzbūvēts kā padziļinātu akadēmisku recenziju apkopojums par mūsdienai vai aizmirstajiem teātriem, režisoriem un iestudējumiem, par aktuālajām tendencēm teātra pasaulē.

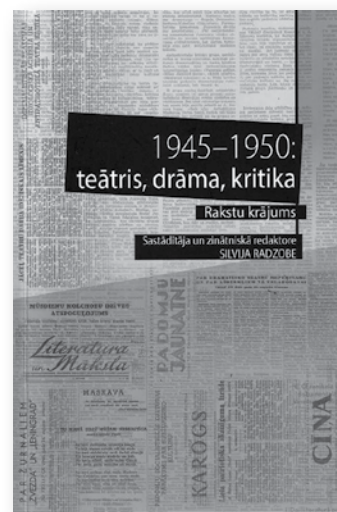
Atļaušos salīdzināt rakstu krājumu arī ar ceļojuma piezīmēm, kurās teātra apmeklējums kļuvis par svarīgu vielu pārdomām. Alekseja Bartoševiča analizē «*Hamleta*» iestudējumi PSRS laikā pārtapuši par politisku varas un pretošanās semiotiku – Šekspīrs kā drāma klusuma un politiskās pakļautības ienaidnieks uz skatuves spēja motivēt cilvēkus domāt savādāk, pretoties ja vēl ne uz ielām, tad vismaz galvā.

Savukārt Latvijas autoru plašais loks sniedz analīzi par pēdējo gadu meklējumiem uz dažādu Latvijas teātru skatuve – Silvija Radzobe, Edīte Tišheizere, Līga Ulberte piepildījušas globālā ceļotāja dienasgrāmatu ar piezīmēm par to, kas notiek Latvijā, par teātra valodas transformācijām, par klasikas interpretācijām, iekļaujot izrādes plašākā kontekstā. ASV un Krievijas klasika, kas ieņem ievērojamu vietu Latvijas teātru repertuārā ir analizēta, Baltijas režijas vēsturi iekļaujot reģiona kultūrpolitiskajā

kontekstā, bez kura teātra nozīmi Baltijas valstīs nevarētu izprast. Īpaši jāatzīmē Benedikta Kalnača pētījuma teorētiskā novitāte, ievēdot postkoloniālisma globālās debates lokālās drāmas kontekstā.

Kopumā krājums ir piepildīts ar radošo un intelektuālo enerģiju – dažreiz, lasot tekstus, rodas sajūta, ka tie sarunājas savā starpā, veidojot atmiņu un novitātes pretrunas, strīdus, meklējot definīcijas, šauboties un pārbaudot saiknes starp Baltiju un pasauli. Esam reģions, kurš, par spīti nelielai platībai, ir piepildīts ar atmiņām un traģēdijām, kas tika uzvestas uz daudzām skatuveņām. Teātris un maskas eksistēja ikdienā, bet patiesība nereti mita skatītāju zālē.

Deniss Hanovs



1945 - 1950: TEĀTRIS, DRĀMA, KRITIKA

Rakstu krājuma nosaukums, domāju, pats par sevi ir drošs āķis lasītāju uzmanībai. Ne visai tāla, bet tomēr jau absolūti vēsturiska pagātne nevar neinteresēt gan tos, kas tajā dzimuši un dzīvojuši, gan tos, kam tā ir fantasmagorijas reālais paraugs. Silvijas Radzobes komanda ir panākusi arī teju neiespējamo: savāko materiālu kopums veido šā laikmeta inscenējumu teātra doc. stilā. Tieši tā – ir baisi un smieklīgi vienlaicīgi, taču nekas nav izdomāts, viss atbilst realitātes skrupulozai dokumentācijai.

Vienreizēja, manuprāt, ir pati kompozīcija. Grāmatu sāk sadale *Drāma*, un tās pirmais materiāls ir Līgas Ulbertes raksts *Trīs pēdējās latviešu traģēdijas*. Runa ir par Andreja Upīša *Spartaku*, Mārtiņa Zīverta lugu *Vara* un Andreja Gravas *Jūdasu*. Uzrakstīts tā, ka veidojas traģisks vēstījuma zemteksts, kas emocionāli pārstrāvo ne tikai šo konkrēto darbu, bet visu grāmatu kopumā. To laiku dramaturģijas analīzi veic vairāki au-

tori, man gribētos izcelt vēl Ata Rozen- tāla rakstu *Imperiālisma aģentu atmas- kojums padomju dramaturģijā un Lat- vijas teātrī*. Lasi un savām acīm netici, vai tiešām tā ir bijusi īstenība. Droši vien tas *doc.* stils atbilstīgi savam uzdevu- mam uzrunās tikai tos, kam šī pagātne ir nelaimīgo paaudžu stāsts, bet, tā sa- kot, aculieciniekiem tā ir īsta dzīves un mākslas drāma.

Grāmatā vairāki raksti pārliecina arī ar savu teorētisko ievirzi, proti, ļauj ap- jaust teātra mākslas kroplīgo transfor- māciju par ideoloģijas piedēkli. Uzsvē- ru, tie nav žurnālistikas apraksti, bet tie- šī zinātniski pētījumi, kā, piemēram, Edītes Tišheizeres materiāls *Stāņslavs- ka sistēma un sociālistiskais reālisms Latvijā (1944–1953)*. Jēdzienu maiņa un šis darbs uzliek latīņu visai nodaļai *Teāt- ris*. Bet *Kritikā* no sirds uzjautrina Ingas Sindī sacerējums *Teātra kritiķa portrets «Literatūrā un Mākslā»*. Teikšu, sava vei- da mākslas darbs, proti, spožs feļetons, kas uzrakstīts, godīgi dokumentējot va- ras ieaudzinātās kritiķu raksturīgākās īpašības. Savukārt Silvija Radzobe šajā kontekstā ir uzrakstījusi traģēdiju – stās- tu par Aleksandra Čaka darbu kritikā, un, manuprāt, tas ir gandrīz gatavs uz- metums lugai par latvju inteliģences mokām.

Labi, ka pielikumā publicēti visi VK(b)P CK lēmumu teksti – baīsa laika dokumentācija, kas pati par sevi ir aiz- raujoša un pamācoša lasāmviela.

Maija Svarinska

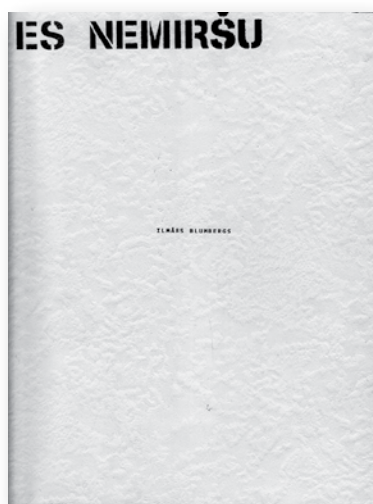


IRĒNA LAGZDIŅA IZSLĀPUMS

Olgai Dreģei velītā grāmata bijusi kā kvalitatīva profesionāla piedeva gada garumā piesauktajai 75 gadu jubilejai, kas tika svinēta gan Dailes teātrī ar izrā- di *Mīlais melis*, gan īpašā muzikālā prog- rammā, apceļojot Latvijas mazpilsētas un apgleznojot šim nolūkam pat auto-

busu ar galveno saukli «tautā iemīļotajai māksliniecei». Pat ja atrakcijas ap jubile- ju kādam var šķist pārāk ekstravagantas un gribas novēlēt aktrisei zināmu devu atpūtas pēc intervijā lasītā, ka «nav brī- tiņa pat apsēsties», kas varētu būt trau- cējoši veselībai, grāmatu ir vērts rūpīgi izlasīt. Tajā līdzās tipiskam latviešu dzimtas stāstam, kurā nelaimes iet roku rokā ar prieka brīžiem un rads radu stu- tē un balsta par spīti dažādiem rakstu- riem un temperamentiem, izlasāma brī- nišķīga aktrises lomu analīze. Katrs, kas nopūlējies ap aktieru portretiem un lo- mu aprakstiem, novērtēs «acimredzamo neticamo» – Irēnas Lagzdiņas aprakstī- tas, loma no lomas patiesi atšķiras, savā starpā tās nesajaukt, skaidrs top arī izrā- žu konteksts laikā un telpā, un ekspresī- vā dzīves māksliniece ieguvusi palieko- šu pārskatu arī par savu daiļradi. Starp citu, grāmata varētu būt vērtīgs avots arī mākslas psiholoģijā ieinteresētiem cil- vēkiem, jo te nu uzskatāmi parādās arī dzīves un mākslas attiecības un tas, vai viegli būt spožas aktrises un spilgtas personības vienīgajam bērnam...

Ieva Struka



ILMĀRS BLUMBERGS. ES NEMIRŠU...

Patiesībā novērtēt Ilmāra Blumberga vē- rienīgo izstādi *Es nemiršu* iespējams ti- kai, šķirstot viņa grāmatu, jo *Arsenāla* zālē mērķtiecīgi izkārtotajā «krusta ceļā» starp dažādos laikos tapušām gleznām kādā brīdī vienkārši nav iespējams iztu- rēt garīgo pārslodzi.

Pavisam cita lieta ir paņemt rokā eleganti un lakoniski dizainētu sējumu. Smagu gan fiziski, gan saturiski. Kā labu literatūru to nevar izlasīt vienā paņē- mienā. Tur vajadzīga – jā, inscenējuma ilgstamība ar savu ievēlošu ievadu, tu- vošanos kulminācijai, trūkst vienīgi atri- sinājuma un laimīgas nopūtas pie beī- gām. Jo tur, kur beidzas teksts, sākas bil- des un jauna piepūle.

Anita Vanaga sarakstījusi pamatīgu biogrāfiju ar izpēti, citātiem, turpat li- dzās ir sazarots dzimtas koks no Fokro- tiem un Kāniem līdz Margrietai un Val- teram Heinriham Voldemāram Blum- bergiem – Ilmāra vecākiem.

Man visvairāk patīk Blumberga sce- nogrāfijas pieredzes noapaļotība: savus mācekļa gadus viņš sācis (50. gados lai- kam) pie Operas mākslinieka Artura La- piņa, mājējot dekorācijas Riharda Vāg- nera *Valkīrai*. 2007. gadā, sēžot parterā kopā ar Viesturu Kairiņu un raugoties, kā diriģē jaunais ģēnijs Andris Nelsons, viņš atvadās no scenogrāfijas ar šo pašu *Valkīru* un zīmīgajiem kritušajiem varo- ņiem amfiteātrī. Aplis noslēdzies. Bet – nekas nebeidzas ar šo vienu dzīvi.

Edīte Tišheizere



GUNĀRA PRIEDES DZĪVE UN DARBI 1928- 1958

Ja esat lasījuši Ievas Strukas grāmatas par Pēteri Pēteronu, droši vien piekritī- siet, ka autore prot skrupulozi, pārlieci- noši un vienlaikus viegli vārdiem veidot cilvēka portretu. Šo māku, varbūt pat ta- lantu, spilgti apliecina arī viņas jaunais darbs. Gunāra Priedes dzīves fakti bagā- tināti ar tik dziļām pārdomām, ka nevi- ļus sāc emocionāli līdzpārdzīvot, un vēs- tījuma varonis kļūst pa īstam tuvs laika- biedrs, kaut gan pazīstami varbūt ne- maz neesat bijuši.

Protams, jaunākās paaudzes pār- stāvjiem šī tuvība iet secen, taču svarīgi, ka arī viņi, lasot it kā biogrāfiju un daiļ- radi dokumentējošu grāmatu, noteikti var just dzīvu cilvēku, to Gunāru Priedi, kas smaidot un raudot rakstīja padomju laikiem apbrīnojami godīgas lugas, at- stādams tās Latvijas kultūrai uz mū- žiem.

Maija Svarinska

«SPĒLMAŅU NAKTS 2012/2013» NOMINANTI UN LAUREĀTI

1. Gada teātra izrāde

1. **Vecene** Latvijas Nacionālajā teātrī, režisors Vladislavs Nastavševs.
2. **Zudušo laiku citējot** Latvijas Nacionālajā teātrī, režisore Ināra Slucka.
3. **Ņegins** Dailes teātrī, režisors Dž. Dž. Džilin-džers.
4. **Finita la comedia!** Dailes teātrī, režisors Aleksandrs Morfovs.
5. **Stavangers (Pulp people)** Liepājas teātrī, režisors Konstantīns Bogomolovs.

2. Gada latviešu autora darba iestudējums

1. **Klaidoņa lūgšana** Valmieras Drāmas teātrī, režisors Varis Brasla.
2. **Raudupiete Valmieras Drāmas teātrī, režisors Elmārs Senkovs.**
3. **Piemīņas diena** Latvijas Nacionālajā teātrī, režisors Mihails Gruzdovs.
4. **Meitenes** Latvijas Nacionālajā teātrī, režisors Elmārs Senkovs.
5. **Nacionālais attīstības plāns** Dirty Deal Teatro, režisors Valters Silis.

3. Gada izrāde bērniem vai jauniešiem

1. **Divas Lotiņas** Latvijas Leļļu teātrī, režisors Ģirts Šolis.
2. **Mazais princis** Mihaila Čehova Rīgu Krievu teātrī, režisors Ruslans Kudašovs.
3. **Trakulīte sandalīte** Latvijas Leļļu teātrī, režisore Vija Blūzma.
4. **Minga rēgi** Teātrī TT, režisors Lauris Gundars.

4. Gada režisors

1. **Konstantīns Bogomolovs – Stavangers (Pulp people) Liepājas teātrī.**
2. Jevgeņijs Arjē – **Jakišs un Pupče** Mihaila Čehova Rīgas Krievu teātrī.
3. Elmārs Senkovs – **Meitenes** Latvijas Nacionālajā teātrī un **Raudupiete** Valmieras Drāmas teātrī.
4. Aleksandrs Morfovs – **Finita la comedia!** Dailes teātrī.
5. Ināra Slucka – **Zudušo laiku citējot** Latvijas Nacionālajā teātrī.

5. Gada aktrise

1. Ieva Segliņa – Tatjana izrādē **Ņegins** un Hārpere Ametija Pita izrādē **Enģeļi Amerikā** Dailes teātrī.
2. **Elīna Vāne – Raudupiete izrādē Raudupiete un Estere izrādē Klaidoņa lūgšana Valmieras Drāmas teātrī.**
3. Sandra Kļaviņa – Laura izrādē **Tēvs** Jaunajā Rīgas teātrī.
4. Kristīne Nevarauska – Salome izrādē **Salome** un Skārleta O'Hāra izrādē **Vējiem līdzi** Dailes teātrī.
5. Lolita Cauka – **Indrānu māte** izrādē **Indrāni** Latvijas Nacionālajā teātrī.

6. Gada aktieris

1. **Artūrs Skraстиņš – Semjons Semjonovičs Podsekaļņikovs izrādē Finita la comedia! Dailes teātrī.**
2. Uldis Anže – Indreks Pāss izrādē **Zeme un mīlestība** Latvijas Nacionālajā teātrī.
3. Ivars Puga – Fjodors Mihailovičs Dostojevskis izrādē **Rudens Pēterburgā** un Saša izrādē **Piemīņas diena** Latvijas Nacionālajā teātrī.
4. Mārtiņš Meiers – Arturs Skuja izrādē **Klaidoņa lūgšana** Valmieras Drāmas teātrī.
5. Imants Strads – Semjonovičs Remont – Zoss izrādē **Zojkina kvartira** un Filipo Fanti izrādē **Aprēķina laulības** Valmieras Drāmas teātrī.

7. Gada aktrise otrā plāna lomā

1. Lidija Pupure – Serafima Iljiņična izrādē **Finita**

la comedia! Dailes teātrī.

2. Māra Mennika – Jeļena izrādē **Mežainis** Valmieras Drāmas teātrī.

3. Daiga Gaismiņa – Ieva izrādē Indrāni Latvijas Nacionālajā teātrī.

4. Ilze Rudolfa – Sveta izrādē **Piemīņas diena** Latvijas Nacionālajā teātrī.
5. Ilze Ķuzule – Skraстиņa – Olga izrādē **Ņegins** Dailes teātrī.

8. Gada aktieris otrā plāna lomā

1. Harijs Spanovskis – Rojs M. Kōns/ Praiors 2 izrādē Enģeļi Amerikā Dailes teātrī.

2. Kaspars Dumburs – loma izrādē **Vecene** Latvijas Nacionālajā teātrī.
3. Andris Keišs – Pēteris Stokmanis izrādē **Tautas ienaidnieks** Jaunajā Rīgas teātrī.
4. Artis Robežnieks – Vladimirs Ļenskis izrādē **Ņegins** Dailes teātrī.
5. Ivars Auziņš – Džozefs Porters Pits/ Praiors 1/ Eskimoss izrādē **Enģeļi Amerikā** Dailes teātrī.

9. Gada debija skatuves mākslā

1. Konstantīns Zaics – Smuts izrādē Vosorys saulgrīžu burvesteibys Daugavpils teātrī.

2. Marija Linarte – Matrjena izrādē **Rudens Pēterburgā** Latvijas Nacionālajā teātrī.
3. Ance Strazda – Matrjena izrādē **Rudens Pēterburgā** Latvijas Nacionālajā teātrī.
4. Jolanta Žnotiņa – Keita izrādē **Sabojātie** Dailes teātrī.

10. Gada jaunais skatuves mākslinieks

1. Zane Dombrovska – Agnese izrādē **Zudušo laiku citējot** Latvijas Nacionālajā teātrī.
2. Dārta Domeviča – Marija Lukjanovna izrādē **Finita la comedia!** Dailes teātrī.
3. **Jurģis Spulenieks – Edžiņš izrādē Indrāni Latvijas Nacionālajā teātrī un lomas izrādē Minga rēgi Teātrī TT.**
4. Rolands Beķeris – Jukums **Minhauzena precības** Liepājas teātrī.
5. Kristaps Ķeselis – lomas izrādē **Minga rēgi** Teātrī TT.

11. Gada scenogrāfs

1. **Reinis Dzudzilo – Raudupiete Valmieras Drāmas teātrī.**
2. Mārtiņš Vilkārsis – **Finita la comedia!** Dailes teātrī, **Zojkina kvartira un Klaidoņa lūgšana** Valmieras Drāmas teātrī.
3. Aigars Ozoliņš – **Venēcijas tirgotājs** Latvijas Nacionālajā teātrī.
4. Kristīne Abika – **Rudens Pēterburgā un Zudušo laiku citējot** Latvijas Nacionālajā teātrī.
5. Andris Freibergs – **Zeme un mīlestība** Latvijas Nacionālajā teātrī.

12. Gada kostīmu mākslinieks

1. **Ilze Vītoļa – lelles izrādēs Ronja – laupītāja meita Latvijas Leļļu teātrī, kostīmi izrādēm Finita la comedia! un Salome Dailes teātrī.**
2. Kristīne Abika – **Zudušo laiku citējot** Latvijas Nacionālajā teātrī.
3. Anna Heinrihsone – **Zojkina kvartira** Valmieras Drāmas teātrī.
4. Kristīne Pasternaka – **Zeme un mīlestība un Venēcijas tirgotājs** Latvijas Nacionālajā teātrī.
5. Liene Rolšteina – **Sieviete, kura nav uzmanības vērtā** Latvijas Nacionālajā teātrī un **Minhauzena precības** Liepājas teātrī.

13. Gada kustību mākslinieks

1. **Inga Krasovska – Lukrēcija Bordžija Liepājas teātrī, Finita la comedia! un Ņegins Dailes teātrī.**
2. Elīna Lutce – **Enģeļi Amerikā** Dailes teātrī.
3. Irina Saveljeva – **Vosorys saulgrīžu burvestei-**

bys Daugavpils teātrī.

4. Valērijs Oļehno – **Rudens Pēterburgā** Latvijas Nacionālajā teātrī.

14. Gada sasniegums baleta mākslā

*Pretendentus nominācijā izvirza Latvijas Nacionālā opera un Latvijas Profesionālā Baleta asociācija.

1. Baiba Kokina – lomas izrādēs Apburtā princese, Riekstkodis, Mesija, 5 Tango, Latvijas Nacionālajā operā.

2. Andris Pudāns – Jago, baleta izrādē **Otello**, Latvijas Nacionālajā operā.
3. Alise Prudāne – lomas izrādēs **Gulbju ezers, Bajadēra, Otello, Mesija**, Latvijas Nacionālajā operā.
4. Sabīne Guravska – lomas izrādēs **Gulbju ezers, Otello, 5 Tango**, Latvijas Nacionālajā operā.

15. Gada sasniegums laikmetīgajā dejā

*Pretendentus nominācijā izvirza Latvijas profesionālās mūsdienas dejas horeogrāfu asociācija

1. **Stundas** – horeogrāfija, izpildījums: Kristīne Vismāne, Evita Birule, Eva Vancāne, Dirty Deal Teatro.
2. **Pietiekami labs**, ideja un režija: Andrejs Jarovojs, horeogrāfija: Kristīne Vismāne, spēle: Kristīne Vismāne un Katrīna Albuže, Ģertrūdes ielas teātrī.
3. **Inside** Horeogrāfs: Dmitrijs Gaitjukevičs, **dejojāji: Aivars Gailums, Elīna Breice, Ģirts Biseniņš, Liene Grava, Aldis Liepiņš, Ivars Broniņš**, Latvijas Nacionālajā teātrī.

16. Gada mūzikas autors

1. Kārlis Lācis – Ņegins Dailes teātrī.

2. Aleksejs Peguševs – **Antigone** Dailes teātrī.
3. Goran Gora – **Raudupiete** Valmieras Drāmas teātrī.
4. Kārlis Auzāns – **Mēdeja**. Teātris Dailes teātrī.
5. Laima Jansone – **3/4 ūdens** Ģertrūdes ielas teātrī.

17. Gada gaismu un video mākslinieks

Gaismu mākslinieki:

1. Igors Kapustins – **Finita la comedia!** un **Ņegins** Dailes teātrī, **Zeme un mīlestība** Latvijas Nacionālajā teātrī.
2. Lauris Johansons – **Pirmie aplausi** Jaunajā Rīgas teātrī.
3. Lienīte Slišāne – **Zudušo laiku citējot** un **Rudens Pēterburgā** Latvijas Nacionālajā teātrī. Video mākslinieki:
4. Artis Dzērve – **Ņegins** Dailes teātrī.
5. **Uldis Jancis un Linda Ģībiete Zudušo laiku citējot** Latvijas Nacionālajā teātrī.

Žūrijas specbalva – Jānim Balodim par pilsonisko atbildību un spēju pārvērst valdības dokumentu atraktīvā izrādē Nacionālais attīstības plāns.

Spēlmaņu nakts 2012/2013 žūrija:

LTV raidījuma «100gr. Kultūras» vadītājs un Neatkarīgās Rīta avīzes kultūras nodaļas redaktors **Arno Jundze**, žurnāla «I» izpildredaktore **Dace Smildziņa**, teātra režisore, pedagoģe **Anita Sprōģe**, teātra kritiķe **Henrieta Verhoustinska**, režisors un kustību konsultants **Modris Tenisons**, teātra zinātniece **Maija Svarinska**, teātra un dejas kritiķe **Dita Egļite**, teātra kritiķe **Līvija Dūmīņa**, teātra zinātniece, žūrijas komisijas priekšsēdētāja **Ingrīda Vilkārese**.

Vairāk informācijas:

Undīne Preisa
LTDS Radošās daļas projektu koordinatore
20391036
undine.preisa@ltds.lv
twitter.com/spelmanunakts