

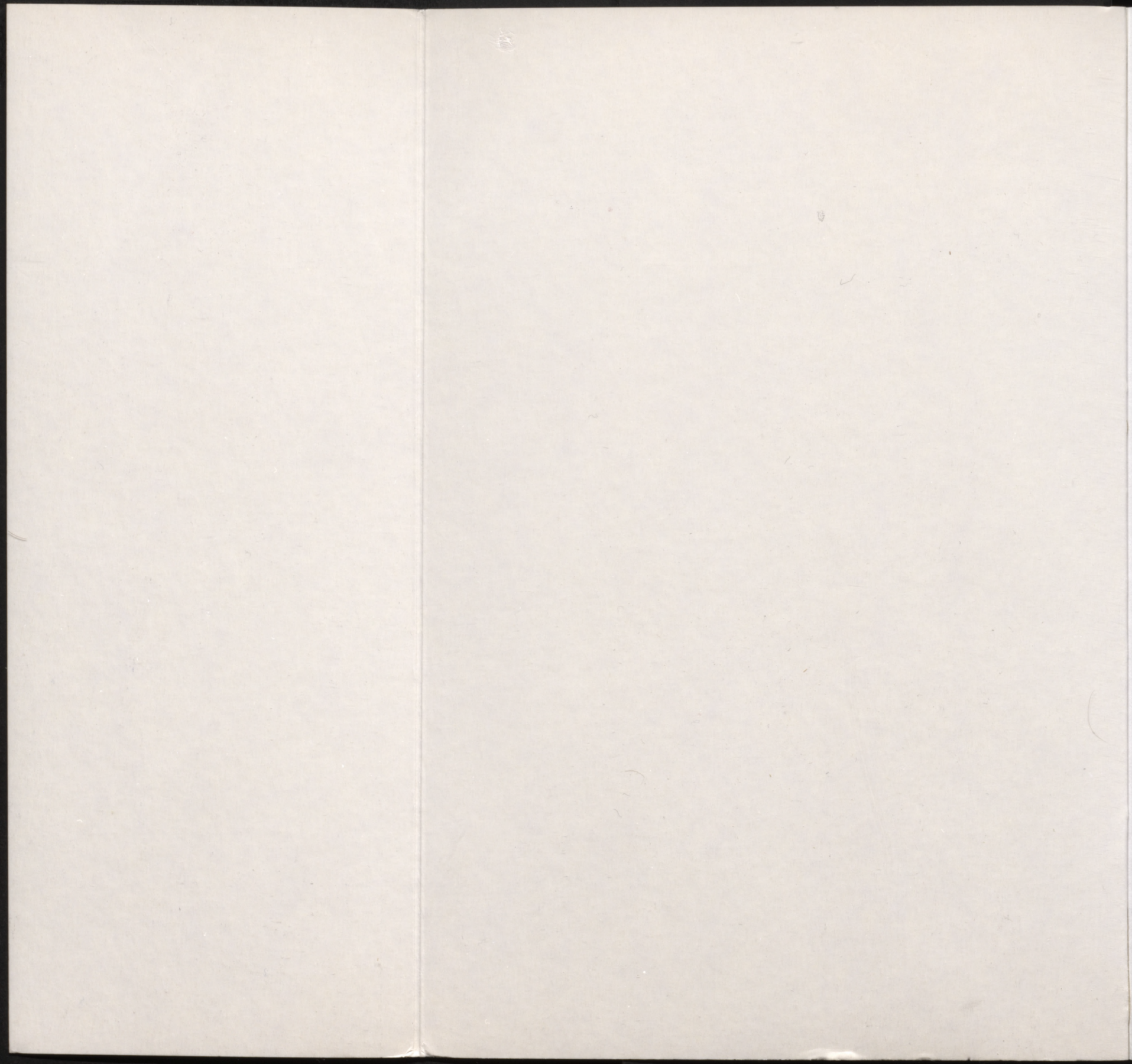
POST



MODERNISMS

teātrī un drāmā

JUMAVA



POST
MODERNISMS

teātri un drāmā

teātri un drāmā

JUNAVA

153732

MODERN
LIBRARY

2004-5

233

Latvijas Nacionālā
bibliotēka

VIK 2023 - 828 - 011 - 0103
P-012

L
7

POST MODERNISMS

teātrī un drāmā

JUMAVA

Grāmata sagatavota izdošanai un izdota
ar Norvēģijas Ārlietu ministrijas
(programma "Sadarbība ar Eiropas Savienības dalībvalstīm")
finansiālu atbalstu

Krājuma sastādītāja un zinātniskā redaktore
dr. hab. art. Silvija Radzobe

Rakstu kopsavilkumus angļu valodā tulkojis
dr. philol. Viktors Freibergs

Redkolēģija: *dr. hab. art. Silvija Radzobe (priekšsēdētāja),
dr. art. Guna Zeltiņa, dr. philol. Valda Čakare,
humanitāro zinātņu doktore Ramune Marcinkevičute (Lietuva),
mag. art. Jons Nīgors (Norvēģija)*

Māksliniece *Agata Muze*

Grāmatas vāka noformējumam izmantota
Jāņa Deinata fotogrāfija (J. Rezā "Art", 1998, Liepājas teātri "Mūris"),
daļu tituliem izmantotas fotogrāfijas no izrādēm:
L. Kerola "Alise" (1997, neatkarīgais teātris "Skatuve", rež. R. Vaivars)
un variācija par Ž. P. Sartra tēmu "Istaba"
(1997, neatkarīgais teātris "Skatuve", rež. Z. Kreicberga)

Atbildīgā redaktore *Iveta Šalkeviča*

Tehniskā redaktore *Irēna Soide*

Korektore *Elga Egle*

Maketētāja *Rūta Vilīte*

Grāmatā izmantotas *Jāņa Deinata, Ginta Māldera, Mihaila Rižkova,
Andreja Rudzāta, Gunāra Tarvāna, Mārtiņa Vilkārša*
fotogrāfijas, attēli no autoru personīgā arhīva un Jaunā Rīgas teātra,
Liepājas teātra un LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta arhīva

SATURA RĀDĪTĀJS

Daži vārdi pirms sākuma	7
I. POSTMODERNISMA TEORIJA	9
<i>Valda Čakare</i> . Postmodernisms un modernisms	11
<i>Ians Herberts</i> . Postmodernisma <i>postmortem</i>	38
<i>Nevils Šūlmanis</i> . Prāta un ķermeņa teātris	44
<i>Līga Ulberte</i> . Postmodernais teātris un episkais teātris	47
<i>Andra Rutkēviča</i> . Nacionālā identitāte un postmodernā sabiedrība	53
II. POSTMODERNISMS DRAMATURĢIJĀ	59
<i>Aušra Martišute</i> . Jaunas problemātikas un poētikas meklējumi Lietuvas dramaturģijas debitantu lugās	61
<i>Ieva Kalniņa</i> . Kultūras reminiscences jaunākajā latviešu dramaturģijā	69
<i>Benedikts Kalnačs</i> . Postmodernais un klasiskais drāmā	78
<i>Ieva Zole</i> . Postmodernisms kā mērķis un līdzeklis jaunākajā latviešu dramaturģijā	86
<i>Evita Mamaja</i> . Viljama Šekspīra dramaturģijas postmodernais diskurss Toma Stoparda daiļradē	92
<i>Latviešu dramaturģi par postmodernismu</i> . Vēlreiz par patiesību un taisnību	100
III. POSTMODERNISMS TEĀTRĪ	111
<i>Lūle Epnere</i> . Postmodernisms un nacionālā mitoloģija Igaunijas teātrī	113
<i>Sirene Leirvaga</i> . Mūsdienu norvēģu teātra tendences	120
<i>Jons Nīgors</i> . Reģionālais teātris un reģionālā demokrātija Norvēģijā	124
<i>Marianne Rolanda</i> . Minoritāšu teātris Norvēģijā	134
<i>Ramune Marcinkevičute</i> . Teātra desakralizācija	139
<i>Silvija Radzobe</i> . Modernisms un postmodernisms Latvijas režijā	147
<i>Maija Svarinska</i> . Postmodernisms un postmarksisms mūsdienu latviešu teātrī	158
<i>Mārīte Gulbe</i> . Klasikas darbu dekonstrukcija latviešu teātrī	165
<i>Ilze Kļaviņa</i> . Postmodernisma iezīmes Dž. Dž. Džilindžera iestudējumos	174
<i>Ingrīda Vilkārese</i> . Postmodernisms un opera	181
<i>Edīte Tišheizere</i> . Demiurģs un apšaubāmā realitāte	189
<i>Rita Grīnfelde</i> . Aktieru apmācība skatuves kustībā un postmodernisms	196
<i>Latviešu režisori par postmodernismu</i> . Pamatvērtības, ko nevar noliegt	203
Ziņas par autoriem	215
Personu rādītājs	223

CONTENT

Introduction	7
I. POST-MODERNISM THEORY	9
<i>Valda Čakare</i> . Post-modernism and Modernism	11
<i>Ian Herbert</i> . Postmortem for Post-modernism	38
<i>Neville Shulman</i> . Theatre of Mind and Body	44
<i>Līga Ulberte</i> . Post-modern and Epic Theatre	47
<i>Andra Rutkēviča</i> . National Identity and Post-modern Society	53
II. POST-MODERNISM IN PLAYWRITING	59
<i>Ausra Martisute</i> . Search for New Themes and Poetic Expression in the Plays by Young Playwrights of Lithuania	61
<i>Ieva Kalniņa</i> . Cultural Reminiscences in the Latest Latvian Playwriting	69
<i>Benedikts Kalnačs</i> . The Post-modern and the Classical in Drama	78
<i>Ieva Zole</i> . Post-modernism as an Objective and Means in the Latest Latvian Playwriting	86
<i>Evita Mamaja</i> . Post-modern Discourse of William Shakespeare in Tom Stoppard's Writing	92
Synopsis of the Playwrights' Discussion "Once More about Truth and Justice"	100
III. POST-MODERNISM IN THEATRE	111
<i>Luule Epner</i> . Post-modernism and National Mythology in Estonian Theatre	113
<i>Siren Leirvag</i> . Trends in the Contemporary Norwegian Theatre	120
<i>Jon Nygaard</i> . Local Theatre and Local Democracy in Norway	124
<i>Marianne Roland</i> . Local Theatre and Minority Cultural Theatre in Norway	134
<i>Ramune Marcinkeviciute</i> . Desanctification of Theatre	139
<i>Silvija Radzobe</i> . Directing Modern and Post-modern Theatre in Latvia	147
<i>Maija Svarinska</i> . Post-modernism and Post-marxism in Contemporary Latvian Theatre	158
<i>Mārīte Gulbe</i> . Deconstruction of Classical Works in the Theatres of Latvia	165
<i>Ilze Kļaviņa</i> . Post-modern Elements in J. J. Jillinger's Productions	174
<i>Ingrīda Vilkārsē</i> . Post-modernism and Opera	181
<i>Edīte Tišheizere</i> . Demiurge and Disputable Reality	189
<i>Rita Grīnfelde</i> . Post-modernism and Instruction in Stage Movement	196
Synopsis of the Stage Directors' Discussion "The Basic Values that Cannot be Denied"	203
Authors	215
Index	223

DAŽI VĀRDI PIRMS SĀKUMA

2003. gada 3. un 4. oktobrī Rīgā notika starptautiska konference "Postmodernisms teātrī un drāmā", ko organizēja Latvijas Universitāte un Starptautiskā teātra institūta Latvijas nodaļa, sadarbojoties ar Oslo universitāti. Konferencē piedalījās deviņpadsmit referenti no Latvijas, Igaunijas, Lietuvas, Norvēģijas un Lielbritānijas. Konferencēs laikā notika arī divi "apaļie galdi", kur pārdomās par savu daiļradi un tās sakariem ar postmodernismu dalījās Latvijas režisori un dramaturgi. Abu dienu piesātināto programmu apmeklēja daudz interesentu — to vidū bija studenti, mācībspēki no Latvijas augstskolām, teātra zinātnieki un kritiķi, kā arī radošo teātra profesiju pārstāvji — aktieri, režisori, scenogrāfi. Tas liecināja, ka postmodernisma problemātika Latvijā pašlaik ir ļoti aktuāla — gan teātra praktiķu, gan teorētiķu darbā un domās.

Postmodernismu Latvijā uztver divējādi — racionāli un romantiski. Racionālais aspekts saistās ar apziņu, ka bieži vien postmodernisms ir savdabīgs "segvārds", ar kuru apzīmē gan patiesi postmodernas mākslas parādības, gan arī jebkuras citas (bieži vien — modernistiskas) no reglamentējošā reālisma atšķirīgas stilistiskās izpausmes, kuras Latvijā kļuvušas iespējamās pēc padomju iekārtas un tās oficiālā ideoloģiski un stilistiski reglamentējošā mākslas virziena — sociālistiskā reālisma — sabrukuma. Saruna par postmodernismu tādējādi īstenībā ir saruna par izteiksmes formu bagātināšanos Latvijas teātrī un dramaturģijā pēdējos 10–15 gados. Postmodernisma "romantiskais" aspekts saistās ar vēlēšanos visu jauno, neparasto, radošo, ierosinošo saistīt ar postmodernisma vārdu, tādējādi to pielīdzinot savdabīgam viduslaiku alķīmiķu iecienītajam "filozofijas akmenim". Postmodernisms īpaši interesē jaunās paaudzes māksliniekus, kaut gan, protams, ne tikai. Tādējādi saruna par postmodernismu ir saruna arī par paaudzēm mākslā, par to savstarpējām attiecībām, par vienas un otras paaudzes spēcīgajām un arī vājajām vietām.

Īpaši auglīga konference izvērtās tāpēc, ka satikās un viedokļiem apmainījās Rietumeiropas un Austrumeiropas speciālisti, kuru atšķirīgā sociālā un mākslinieciskā pieredze ļāva postmodernisma fenomenu skatīt no atšķirīgām filozofiskām un estētiskām pozīcijām. Rietumu zinātnieku referāti palīdzēja saprast arī to, kas mūsu mākslu gaida nākotnē, jo viņu kultūrā postmodernisms jau sen vairs nav jauns jēdziens.

Šīs grāmatas pamatā ir konferencē nolasītie referāti, kuri sakārtoti trīs nodaļās — “Postmodernisma teorija”, “Postmodernisms dramaturģijā” un “Postmodernisms teātrī”. Lai palielinātu grāmatas “lietošanas koeficientu”, blakus konferences referātiem redkolēģija nolēma publicēt arī Latvijas teātra zinātnes ievērojamākās postmodernisma speciālistes Valdas Čakares rakstu par postmodernisma teorētiskajiem aspektiem.

Sastādītāja *Silvija Radzobe*

See grāmata parāda ir izstrādāta un veidota, kuri skatīti trīs audzētājus —
"Postmodernisma teorija", "Postmodernisma dramaturģija" un "Postmodernisma
teātris". Lai palīdzētu grāmatai "Benjamin Koficijentu", būs konferences parādītiem
arhīvu foto un video materiāliem, kuri ir izstrādāti un veidoti, lai palīdzētu
audzētājiem un skolotājiem, kuri ir izstrādāti un veidoti, lai palīdzētu
audzētājiem un skolotājiem, kuri ir izstrādāti un veidoti, lai palīdzētu

POSTMODERNISMA TEORĒJA

Arī šīs grāmatas



POSTMODERNISMS UN MODERNISMS

Mēģinot atbildēt uz jautājumu, kas ir postmodernisms, cita ceļa nav kā vien salīdzinājums. Ar to, kas ir pirms, ar to, kas ir blakus. Tātad — ar modernismu. Vārda cilme meklējama latīņu valodā: *modo* (ablatīvs no *modus*) nozīmē “pašlaik”, “patlaban”. Modernisms ir tipoloģisks termins, ko mēdz lietot attiecībā uz virkni tendenču un skolu, kas aizsākās 20. gadsimta sākumā, bet īpaši pēc Pirmā pasaules kara. Šīm tendencēm un skolām raksturīga apzināta un radikāla saišu saraušana ne tikai ar Rietumu mākslas tradīcijām, bet arī ar Rietumu kultūras tradīcijām vispār. Par modernisma intelektuālajiem priekštečiem uzskatāmi Frīdrihs Nīče, Kārlis Markss, Zigmunds Freids — domātāji, kuri apšaubīja tradicionālos reliģijas, morāles un sociālās organizācijas veidus, kā arī tradicionālos priekšstatus par cilvēka dabu, un antropologs Džeimss Frēzers, kam izdevās ieraudzīt atbilstību starp galvenajiem kristietības principiem un pagāniskajiem mītiem un rituāliem. Modernisms ir “jumts”, zem kura apvienojas futūrisms, konstruktīvisms, dadaisms, sirreālisms, ekspresionisms, kubisms, abstrakcionisms, akmeisms un citi -ismi, kas lauž līdzšinējos estētiskos kanonus un piedāvā jaunas galēji subjektīvā pasaules izjūtā balstītas attēles formas.

Avangarda problēma

Modernisms cieši saistīts ir avangarda jēdzienu. Franču vārdam *avant-garde*, kas nozīmē “priekšpulks”, “priekšējo līniju karotāji”, mākslas kontekstā ir vismaz divas nozīmes. Viena no tām — tradīcijas noliegums. Šajā nozīmē avangards pazīstams jau kopš literatūras un mākslas sākumiem. Imanuels Kants tādu gaumi, kas prasa emocijas un aizraušanos, lai gūtu baudījumu, sauca par barbarisku. Tas nozīmē, ka laba gaume balstīta uz izsmalcinātu pazinēja intuīciju, kas panākama vien tad, ja estētiskās pieredzes apgūšanai iespējams ziedot daudz laika. (Tā veidojas “kultūras aristokrātija”.) Avangarda mākslas eksperimentos barbariskais efekts tiek plānots speciāli. Avangards “izsit” no konvencionālām formām, lauž tradīciju, noliedz to. Bet — te ir

avangarda problēma. Laika gaitā noliegums var kļūt par rituālu atkārtojumu, sacelšanās — par metodi, pārkāpums — par ceremoniju. Tad negācija beidz būt radoša un tradīcijas laušana pati kļūst par tradīciju.

Avangarda otra nozīme — modernisma līnija, neliela 20. gadsimta sākuma mākslinieku grupa, kas, Ezras Paunda vārdiem runājot, apzināti tiecas “taisīt ko jaunu”. Avangards aptver “kreisi” noskaņotās antiburžuāzijas kustības: patafiziku, kubismu, futūrisku, dadaismu, sirreālismu, supremātismu, konstruktīvismu u. c. Būdamas anarhistiskas, tās apvainoja buržuāziju ar savu mākslu, saviem manifestiem, savām relikvijām. Laužot mākslas un sociālā diskursa pieņēmumus, avangarda mākslinieki radīja jaunas formas un stilus un ieviesa līdz tam ignorētus, reizēm pat aizliegtus tematus. Bieži viņi uzsvēra savu “atsvešinātību” no pastāvošās kārtības, apliecināja savu autonomiju, izvirzot par mērķi mākslas patērētāja gaumes šokēšanu.

Avangarda māksla bija izaicinājums vēsturei un saprātam. Tā nāca netaisnā un bija nesaprotama. Avangards ignorē saprotamību tajā nozīmē, ka tas ignorē iespēju tikt iekļautam sava laika ideoloģiskajā sistēmā. To nevar viegli “pārtulkot” jau zināmos terminos un kategorijās. Avangardisti uzskatīja, ka konvencionālā māksla nodarbojas ar paviršas atpazīstamības (kam nav izziņas vērtības) organizēšanu, ļaujot subjektam identificēties ar attēloto pasauli.

Savukārt avangards rāda pasauli, kāda tā nav, pareizāk sakot, pasauli, kas nav attēlojama, ar kuru nevar identificēties. Šoks lasītāju vai skatītāju “izsit” no pazīstamajām identitātes formām. Pasaule tiek rādīta citāda nekā tā, ko cilvēks pazīst pirms avangarda mākslas darba radīšanas. Identitātes filozofija tiek aizstāta ar citādības filozofiju. Citādība avangardam ir būtiska. Avangards ir konfliktā ar sava laika dominējošo estētiku, tas ir konfliktā ar pašu laiku.

Kur paliek vieta mākslai un avangardam situācijā, kad uzvaru svin mediju jeb masu kultūra? Masu kultūras kritiķi uzskata, ka avangardam ir aizsardzības loma, jo tas atrodas ārpus tirgus laukuma un spēj saglabāt estētiskos kritērijus. Avangards ir masu kultūras opozīcija, tālab, runājot par avangardu, jānorobežojas no tādiem jēdzieniem kā poparts (reālistisks mākslas stils, īpaši glezniecībā un skulptūrā, kas lieto tehnikas un objektus, kuri aizgūti no komerciālās mākslas un masu medijiem) un kičs (angļu val. *kitsch*) — pretencioza, bet sekla māksla, literatūra, aprēķināta tā, lai patiktu plašām masām.

Māksla kā patēriņa prece

1962. gadā Endijs Vorhols, ko mēdz dēvēt par vienu no trim nozīmīgākajiem 20. gadsimta māksliniekiem (blakus Pablo Pikaso un Džeksonam Polo-

kam), uzgleznoja vairākus Merilinas Monro sērijportretus. Vienā no tiem redzamas kvadrātā izkārtotas piecreiz piecas aktrises sejas. Vorhols izvēlējies vienu fotogrāfiju un reproducējis to ar nelielām modifikācijām. Māksla tātad kļūst par reprodukcijas reprodukciju. Tā nav pati realitāte, kas veido mākslas darba saturu, bet drīzāk sekundāra realitāte — masu elka portrets kā klišejskats tēls, kurš miljoniem reižu parādās masu medijos un iespiežas masu apziņā. Vorhola mākslas darbs ir veidots no identiskiem elementiem un to raksturo vienkārša, teorētiski neierobežota sērijveida struktūra. Mākslinieks ir pakļāvis anonīmas masveida reprodukcijas principiem un dokumentējis savu tuvību masu mediju pasaulei.

1963. gadā Vorhols radīja līdzīgu sērijveida portretu ar nosaukumu "Trīsdesmit ir labāk nekā viena". Šoreiz tika izmantots nevis masu kultūras elks, bet Leonardo da Vinči "Monas Lizas" reprodukcija, pie tam nevis krāsaina, bet melnbalta kā fotogrāfija. Renesanses mākslinieka meistardarbs piedzīvo renesansi moderno mediju sabiedrības rašanās apstākļos. Bet Vorhols ne tikai citē Leonardo darbu, kurš, pateicoties masveida izplatībai drukātā veidā, var tikt uzskatīts par šodienas masu kultūras sastāvdaļu. Viņš atsaucas uz vienu no 60. gadu mākslas tēviem — Marselu Dišānu.

1919. gadā Dišāns izveidoja "Monas Lizas" reprodukciju zīmuļa tehnikā ar ūsām un kazas bārdiņu. Paraksts vēstīja: "Viņa ir karstasinīga." Protams, šī mākslas darba radītājs galvenokārt vēlējās provocēt un šokēt sabiedrību, kura bija bankrotējusi Pirmajā pasaules karā. Ne jau Leonardo mākslinieciskais sasniegums tika izsmiets, piezīmējot Monai Lizai ūsas un bārdu un nosaukumā ietverot neķītru zemtekstu, bet drīzāk kulta objekts, par kādu bija kļuvusi buržuāziskās mākslas templī Luvrā ievietotā Mona Liza. Dišāns izaicināja tradicionālos priekšstatus par skaistumu un oriģinalitāti jau 1917. gadā, kad viņš par mākslas darbu pasludināja klozetpodu, ko nosauca par strūklaku un parakstīja ar pseidonīmu. Objekts kļuva par mākslas darbu, pateicoties vienīgi faktam, ka to izstāda mākslinieks. Toreiz publika jutās šokēta. Tā ļoti labi saprata, ka dadaisms Dišāna personā uzbrūk visām buržuāziskās mākslas "svētajām govīm". Tomēr frontālais uzbrukums bija neveiksmīgs. Ne tikai tāpēc, ka kustība sevi izsmēla noliegumā, bet arī tāpēc, ka buržuāziskā kultūra spēja absorbēt jebkuru uzbrukumu. Dišāns pats saskatīja šo dilemmu un 1923. gadā aizgāja no mākslas. Šodien publika apbrīno muzejā viņa klozetpodu kā modernisma meistardarbu.

Kad Ņujorkā 1965. gadā tika rīkota Dišāna darbu retrospektīva skate, Dišāns vēlreiz mēģināja formulēt problēmu mākslinieciski. Kā ielūgumu uz atklāšanu viņš izsūtīja ap 100 Postvorhola "Monas Lizas". Mona Liza bija bez

ūsām un kazbārdiņas, un pastkartes otrā pusē bija rakstīts: ““Viņa ir karstasinīga” — nosvītrots”. Kritiķi atzīmēja, ka ar šo identitātes rekonstruēšanu Mona Liza patiesībā ir pilnīgi zaudējusi savu identitāti. Vorhols atšķirībā no Dišāna negrib pat provocēt. Viņš vienkārši vēlreiz reproducē masveidīgi reproducētu realitāti — kokakolas pudeles, filmzvaigžņu fotogrāfijas utt. Dadaists Dišāns iesaistās polemikā par atšķirību starp mākslu un nemākslu. Vorhols šādā polemikā nav vairs ieinteresēts. Tas kļūst skaidrs no intervijām, kur Vorhola izteikumi vairāk atgādina sludinājumu tekstu valodu nekā jebkādu mākslas kritikas formu. Šķiet, ka Vorhols kļuvis par upuri reklāmas saukļiem, ko viņš sacerēja, pirms bija kļuvis par mākslinieku. Viņš pievērsās mākslai ar vienu vienīgu nolūku — nereklamēt produkciju, bet pasludināt to un tās grafisko reprodukciju par mākslas darbu. Saskaņā ar Vorhola saukli “Ja ikviens nav skaists, tad neviens nav skaists”¹ popmākslinieki ņēma par pilnu ikdienas dzīves triviālo un banālo tēlainību, un mākslas pakļaušana kapitālistiskās ražošanas likumiem šķita pilnīga.

Tieši tajā brīdī sākās kritika. Popmāksliniekiem pārmeta pakļaušanos kapitālistiskajai ražošanai tehniskajā izpildījumā un plaša patēriņa tirgus glorificēšanu ar tēmas izvēli. No šādām pozīcijām tika kritizēti gan Endija Vorhola zupas katliņi, gan Toma Veselmaņa vannas istabas piederumi. Tika uzsvērts, ka vairāki popmākslinieki pirms pievēršanās mākslai strādājuši reklāmas nozarē un tāpēc atšķirība starp reklāmu un mākslu sarukusi līdz minimumam. Popmāksla, kas cēlusies no reklāmas, savukārt pati to ietekmē. Veselmaņa veiktie mutes gleznojumi, kas paši ir daļa no lūpu krāsas un zobu pastas reklāmas tradīcijas, ietekmēja šo reklāmu. Agrāk reklāma rādīja arī pie lūpām un zobiem piederīgo cilvēku, Postveselmaņa reklāma rāda tikai muti. Simptomātiski, ka paši mākslinieki saikni starp reklāmu un popartu neuztvēra kā kaut ko negatīvu. Izsmalcinātas un sarežģītas domas šķita nevietā laikā, kad mākslas teorētiskās diskusijas bija novedušas pie skeptiskas attieksmes pret visu moderno mākslu. Popmāksla vairāk nekā jebkura cita iepriekšējā estētiskā kustība atklāja modernās mākslas produkcijas patēriņa preces raksturu.

Postmodernisms un avangards

Andreass Haisens uzskata, ka starp 20. gadsimta 60. gadu postmodernismu un 70. un 80. gadu postmodernismu ir vēsturiskas atšķirības, kas izpaužas arī attiecībās ar avangardu². 60. gados postmodernisms gan noraidīja, gan kritizēja iepriekšējo gadu desmitu augstā modernisma versiju, mēģinot revitalizēt Eiropas avangarda mantojumu un piešķirt tam amerikānisku formu. Ap

70. gadiem šis 60. gadu avangardiskais postmodernisms bija izsmēlis savu potenciālu, kaut dažas no tā izpausmēm turpinājās arī jaunajā dekādē.

Kopš 50. gadu vidus literatūra un māksla bija liecinieces jaunās paaudzes dumpim, kas vērsās pret abstraktu ekspresionismu un klasisko literāro modernismu. Mākslinieku dumpim drīz pievienojās kritiķi Sūzena Zontāga, Leslijs Fīdlers, A. Hasans, kuri visi dedzīgi, kaut arī dažādos veidos un intensitātes pakāpēs, aizstāvēja postmoderno. Zontāga proponēja uzskatu vienotību un jauno jūtīgumu, Fīdlers cildināja populāro literatūru, Hasans — tuvāks modernismam nekā pārējie — mēģināja balansēt starp jauno tradīciju un pēckara literārajiem meklējumiem. Ap šo laiku modernisms akadēmiskajās aprindās, muzeju un galeriju tīklos bija nostabilizējies kā kanons. Taču jau 60. gados radās fundamentāli jaunas situācijas izjūta. Mākslas un literatūras prasības pēc patiesības un cilvēciskām vērtībām šķita izsmeltas, ticība modernās iztēles radošajam spēkam bija vēl vieni maldi, no kuriem izeja tika meklēta instinktu un zemapziņas atbrīvošanā, kā to varēja redzēt, piemēram, Dzīvā teātra (*Living Theatre*) proklamētajā jaunajā Ēdenē.

Kaut gan postmodernisti vērsās ne tik daudz pret pašu modernismu kā pret augstā modernisma tēlu, ko proponēja jaunās kritikas pārstāvji un citi modernisma kultūras sargi, 60. gadu sacelšanās nebija modernisma noraidīšana *per se*, bet sacelšanās pret to modernisma versiju, kas bija nostiprinājusies 50. gados. Modernisms, pret kuru mākslinieki sacēlās, vairs netika izjūsts kā pretestības kultūra. Tas nepretojās valdošajai šķirai un tās pasaules uzskatam, kā arī nespēja saglabāt savu programmatisko šķīstību saskarsmē ar kultūras industriju. Citiem vārdiem, dumpis izauga tieši no modernisma panākumiem, no tā, ka ASV, Vācijā un Francijā tas bija pārvērties par apliecinošas kultūras formu, kaut gan dumpis nozīmēja pilnīgu saišu saraušanu ar modernismu tikai ASV.

Postmodernisma agrīnajai fāzei raksturīgas četras pazīmes. Pirmkārt, iztēle, kas demonstrē sairuma un diskontinuitātes, krīzes un paaudžu konflikta izjūtu, iztēle, kas atgādina agrīnās avangarda kustības, tādas kā Dada un sirreālisms, nevis augsto modernismu. Nav brīnums, ka Dišāns kļuva par 60. gadu pomo krusttēvu. Otrkārt, 60. gadu postmodernisms vērsās pret "institucionālo mākslu", ar to saprotot veidu, kā sabiedrībā tiek uztverta un definēta mākslas loma. Tas noraida arī sistēmu, kā māksla tiek ražota, tirgotā, sadalīta un patērēta. Avangarda vienādošana ar modernismu vairs nav aktuāla. Pretēji avangarda nolūkam sapludināt mākslu un dzīvi modernisms palicis saistīts ar priekšstatu par autonomu mākslas darbu, ar formas un saturs konstruēšanu un ar estētiskā īpašo statusu. Treškārt. Daudziem agrīnajiem postmodernisma aizstāvjiem piemita 20. gadu avangardistu tehnoloģiskais optimisms. Kas Dzīgam Vertovam,

Bertoltam Brehtam un Valteram Benjaminam bija filma, 60. gadu tehnoloģiskās estētiskas praviešiem bija TV, video, dators. Ceturtkārt. Populārā kultūra tiek vērtēta kā izaicinājums modernisma vai tradicionālās augstās mākslas kanoniem. Tas nozīmēja atteikšanos no masu kultūras kritikas un jaunas — “postbaltas”, postvīrišķas, posthumānas, postpuritāniskas — pasaules apsolījumu. Minoritāšu kultūru pašapliecināšanās uzspridzināja modernisma ticību, ka augstajai (elitārajai, modernisma) un zemajai (populārajai, masu) kultūrai jābūt šķirtām.

Amerikāņu 60. gadu postmodernisms bija amerikāņu avangards un starptautiskā avangardisma beigu spēle.

Tā visa ir postmodernisma priekšvēsture. 70. gados dumpja izjūta ir beigusies. Popa, roka un seksa avangarda elku gāzēju žesti ir izsmelti, kopš komerciālā cirkulācija tiem atņēmusi avangarda statusu. Tehnoloģijas, mediju un popkultūras raisītais optimisms noplacis, dodot vietu kritiskākam skatījumam — TV, piemēram, tiek uzlūkota drīzāk kā piesārņojums, nevis panaceja. Ja 60. gadu mākslas dzīves norises vēl varēja apspriest loģiskā stilu daudzveidībā vai modernistu terminoloģijā kā mākslu, antimākslu un nemākslu, tad 70. gados šādas atšķirības zaudē pamatu.

70. gados situāciju raksturo arvien plašāka māksliniecisko prakšu izplatīšanās, balstoties uz modernisma ēkas drupām — aizņemoties idejas, izlaupot leksiku un papildinot mākslas darbus ar nejaušiem tēliem un motīviem no pirmsmodernām kultūrām, kā arī no mūsdienu masu kultūras. Modernisma stili nav atmesti, bet veģetē masu kultūrā — reklāmās, skaņuplašu apvākos, zinātniskās fantastikas ilustrācijās, *etc.* Citiem vārdiem sakot, modernisma un avangardisma tehnikas, zīmes un tēli ir ievadīti mūsu kultūras datu bankās, no kurienes tie ir viegli paņemami. Šajā pašā atmiņā glabājas arī pirmsmodernisma, popkultūras un masu kultūras žanri, kodi un tēlu pasaules. Plaisa starp modernismu un masu kultūru ir izzudusi.

1994. gadā amerikāņu teātra žurnāls *Performing Arts Journal* publicē intriģējošu materiālu kopu. Divdesmit ievērojami 60. un 70. gadu sākuma mākslinieki, kas veidoja Amerikas avangarda kustību, stāsta par izmaiņām, kādas viņu daiļradē un attieksmē pret dzīvi ienesis laiks. Viņu vidū personības, kuru darbība spilgti ilustrē A. Haisena tēzi par to, ka sākotnējā fāzē postmodernismam ir avangardisks raksturs (tradīcijas nolieguma nozīmē, ne velti tiek uzsvērtā agrīnā postmodernisma ciešā saite ar modernismu). Šie mākslinieki mūsdienu postmodernisma eskalācijas situācijā vai nu izjūt diskomfortu un atgriežas modernisma pozīcijās, vai arī cenšas adaptēties jaunajos apstākļos. Ričards Formens, Ontoloģiski histēriskā teātra dibinātājs 1968. gadā, neordinārs Brehta,

Stainas, Bihnera interprets, kura vārds nešaubīgi tiek saistīts ar postmoderno teātri, raksta: „..mana radošā darbība vienmēr ļoti uzstājīgi, pat agresīvi ir paudusi domu, ka dzīve, kādu mēs to pazīstam un kādu to pazīst un rāda normāls teātris, ir absolūti muļķīga, bērnišķīga (un saprotama) cenšanās izvairīties no tukšuma tās centrā. Domāju, ka manas izrādes sākotnēji šķita “avangardistiskas” tieši tāpēc, ka tās vērstas pie sašķeltās apziņas, mēģinot atbalsot veidu, kādā izpaužas nebūtība — jo visa mūsu eksistences saskaņotība un harmonija ir caur un cauri mākslīgs veidojums apkārt centra melnajam tukšumam. Līdz ar gadiem šī pārlicība manā darbā izpaužas daudz uzskatāmākā veidā — tuvinot mani modernismam (pasvītrojums mans — V. Č.) — pretstatā postmodernismam, kurš “dejo virs bezdibeņa”, neizrādot šim bezdibenim nekādu cieņu. Bet tieši bailes no tā taču rada visus mūsu sasniegumus, atraisa mūsu radošo potenciālu.”³ Formena izpratnē avangards saistās ar mēģinājumu ļaut nāvei parādīties virspusē, kļūt redzamai savā nenovēršamībā, turpretī “normālā” māksla izliekas, ka tā ir uzvarējusi laiku un nāvi ar skaidrumu, harmoniju un formu.

Visprecīzāk par avangarda likteni izsakās Alans Keprovs, kurš savu karjeru sāka kā gleznotājs un deva vārdu mākslas formai, ko pazīstam kā hepeningu — spontānu, vienreizējai “lietošanai” paredzētu improvizētu norisi, kas gadījuma pēc vienkārši notiek (angļu val. *to happen* — notikt) un nenozīmē neko skaidri formulējamu. “Nemitīgi reproducējot pats sevi, 50.–60. gadu avangards kļuva par precī. Līdz ar to māksliniekam bija sev jāuzdod jautājums, kam un kālab viņš kalpo. “Kādi ir daiļo mākslu slēptie motīvi?” — tāds bija lielais jautājums. Mākslinieki, vēsturnieki un kritiķi sāka iztirzāt motīvus. Un atrada, ka gandrīz ikviens ir koloniālists, rasists, seksists, elitārists, citiem vārdiem — slikts cilvēks. Tādi izrādījās gandrīz visi pagātnes lielle mākslinieki. Šādā atmosfērā nav grūti saprast, kā eksperimenta brīvais gars sāka atgādināt triviālu savu iegribu apmierināšanu.”⁴ Keprova žultainais izteikums formulē galveno atšķirību, kas ir starp modernismu (līdz ar to avangardu) un postmodernismu — totalitātes, esenciālisma (vienalga, vai šo vienojošo principu sauc par Dievu, nāvi, kā Formens, vai vēl kā citādi) apliecinājumu (modernisms) vai noliegumu (postmodernisms).

Bodrijāra teorija par simulācijām

Teorētiski daudzos un dažādos veidos mēģinājuši novilkst robežšķirtni starp modernismu un postmodernismu. Savdabīgu filozofisko vispārinājumu šai problēmai piešķir franču socioloģijas profesors Žans Bodrijārs, izstrādājot teoriju par simulācijām⁵.

Ž. Bodrijārs runā par tēlu jeb zīmju ļauni dēmonisko dabu. Zīmes ir amorālas, un tieši amoralitātē ir to spēks. Tās nav sapņu vai iztēles augļi tradicionālā nozīmē. Moderno mediju radītās zīmes fascinē ne jau tāpēc, ka tās ir placdarms nozīmes un jēgas tapšanai. Tas nebūtu nekas jauns. Ir tieši otrādi — zīmes kļūst par placdarmu nozīmes un jēgas izzušanai, citiem vārdiem — reālā un realitātes principa noliegumam.

Zīmju veidošanās ir bezgalīga, tātad arī visa pasaule kļūst bezgalīga. Tā iesaistās nebeidzamā reproducēšanā, ko sekmē video un digitālās iespējas, un paradoksālākais ir tas, ka zīmes vienlīdz liecina tiklab par reālā, kā iedomātā ... neiespējamību.

Zīmes nemitīgi vairojas — bez gala un bez mērķa. Tāpat kā ražošanā, kur ražošanas mērķis ir pati ražošana; kā seksā, kur seksam nav cita mērķa kā vien sekss. Tā kā nav nekādu spēles noteikumu, lietas un parādības sapinas pašas sevī. Zīmes kļūst reālākas par realitāti. Bodrijārs min filmu, ko skatījies kā 1950. gada produkciju. Tā viņam likusies laba, pat pārāk laba — bez sentimentāliem, morāliem vai psiholoģiskiem negludumiem. Perferkcija, kas atstāj pilnīgi vienaldzīgu. Vēlāk izrādījies, ka filma uzņemta 1970. gadā. 50. gadu estētikas nevainojama imitācija. Simulācija. Simulakrs. Mākslas darbs, kas nevis izzina realitāti, bet atkārtoti pats sevi. Savos pašreizējos centienos kino strauji tuvojas absolūtājam realitātei — tās banalitātē, tās garlaicībā un pretenzijā būt reālai. Un vienlaikus kino tuvojas sev pašam, kopē pats sevi, piemēram, pārfilmējot mēmās filmas augstākā perfekcijas pakāpē nekā oriģināli.

Rietumu kultūras tradīcija balstās pārlicībā, ka zīme ir saistīta ar nozīmi, jēgu; ka zīmi var apmainīt pret būtību, tāpat kā naudu var apmainīt pret reālu preci, un ka eksistē kāds, kas var garantēt apmaiņas iespēju — šis kāds, protams, ir Dievs. Bet ko tad, ja arī Dievu iespējams simulēt, reducēt uz zīmēm, kas liecina par viņa eksistenci? Tad visa sistēma zaudē svaru, tā kļūst par milzīgu simulakru, ko nevar apmainīt pret realitāti, bet ko var apmainīt pašu pret sevi.

Zīmju attiecībās ar realitāti Bodrijārs saskata četras fāzes: 1) zīme atspoguļo reālo īstenību, 2) zīme slēpj un sagroza reālo īstenību, 3) zīme simulē reālo īstenību, kuras patiesībā nav, 4) zīme nav nekādā sakarā ar reālo īstenību, bet atdarina pati sevi. Pāreja no zīmēm, kas atspoguļo “kaut ko”, uz zīmēm, kas tikai simulē, ka atspoguļo “kaut ko”, iezīmē atdarinājumu un simulācijas laikmeta sākumu. Citiem vārdiem — postmodernā laikmeta sākumu. Laikmeta, kurā nav Dieva, nav vienota kritērija, kas palīdzētu atšķirt patiesību no viltojuma, reāli eksistējošo, dzīvo no mākslīgi reanimētā. Ilūzija šajā laikmetā nav iespējama, jo nav iespējama realitāte.

Bodrijārs min piemērus no likuma pārkāpumu sfēras un apgalvo, ka

represīvais aparāts uz simulētu laupīšanu reaģētu aktīvāk nekā uz īstu. Jo — īsta laupīšana tikai izjauc lietu kārtību, apdraudot īpašuma tiesības, turpretī simulēta laupīšana apdraud pašu realitātes principu. Pirmā ir mazāk nopietna, jo skar reāla īpašuma pārdalīšanu, otrā liek apjaust, ka pats likums un kārtība nav nekas cits kā simulācija.

Kā atšķirt īsto no neīstā? Aizejiet uz universālveikalu, aicina Bodrijārs, un simulējiet zādzību. Kā jūs pārliecināsi policiju, ka tā ir simulēta zādzība? Nav taču nekādas “objektīvas” atšķirības. Tās pašas zīmes, tie paši žesti, kas reālā zādzībā. Vai arī — simulējiet aplaupīšanu. Pārliecinieties, ka ieroči nevienu neapdraud, paņemiet uzticamu ķilnieku, pieprasiet izpirkumu. Taču, lai kā nodrošinātos, nekāda perfektā simulācija nesanāks, jo inscenētās zīmes sajauksies ar reālajām — policists izšaus, bankas apmeklētājs pagābs un nomirs ar sirdstrieku. Respektīvi — simulācijas mēģinājums tiks reducēts uz realitāti. Simulācijas procesu no realitātes nav iespējams izolēt. Arī sodīta simulācija tiks klasificēta kā varas institūciju aizskārums, nevis kā simulācija. Un kā var sodīt tikumu simulāciju, kas ir tikpat nopietna kā nozieguma simulācija? Kārtība, spēks, vara vienmēr izvēlas reālo. Bet arvien grūtāk kļūst atšķirt patiesību no izlikšanās.

Bodrijāra simulāciju teorija uzskatāmi demonstrē robežšķirtni, būtisko atšķirību starp postmodernismu, no vienas, un modernismu un pirmsmodernismu, no otras puses. Tā ir jēgas, būtības, augstākas kārtības, Dieva klātbūtne, pret kuru modernisti un pirmsmodernisti izturas ar pašāvēību, bet postmodernisti — ar skepsi un neticību. Tai pašā laikā eksistē virkne citu atšķirību, kas, konkrētos gadījumos būdamas neobligātas un apstrīdamas, tomēr palīdz iezīmēt postmodernisma aprīsi. A. Hasans šīs pazīmes sakārtojis īpašā shēmā, pretstatot modernismam un postmodernismam raksturīgo.

Modernisma un postmodernisma raksturīgās iezīmes

Modernisms	Postmodernisms
↓	→
Romantisms/simbolisms	Patafizika/dadaiisms
Forma (vienota, noslēgta)	Antiforma (izārdīta, atvērta)
Mērķtiecība	Spēle
Plānojums	Nejaušība
Hierarhija	Anarhija
Meistarība/vārds	Izsikums/klusums
Mākslas objekts/pabeigts darbs	Process/performance/hepenings
Distance	Līdzdalība

Radišana/apvienošana	Iznīcināšana/dekonstrukcija
Sintēze	Antitēze
Klātbūtne	Prombūtne
Centralizācija	Izkliedēšana
Žanrs/robeža	Teksts/interteksts
Semantika	Retorika
Paradigma	Sintagma
Hipotakse (daļu atkarība)	Paratakse (daļu neatkarība)
Metafora	Metonīmija
Izvēle	Kombinēšana
Sakne/dziļums	Rizoma/virsslānis
Interpretācija/lasišana	Interpretācijas noliegums/ klūmīga lasīšana
Apzīmējamais	Apzīmētājs
Lasošs	Rakstošs
Vēstījums/lielā vēsture	Antivēstījums/mazā vēsture
Dievs Tēvs	Dievs Svētais Gars
Valdošais kods	Idiolekts
Simptoms	Iekāre
Ģeniāls/fallisks	Polimorfs/androgīns
Paranoja	Šizofrēnija
Cēlonis/sekas	Atšķirība/nospiedumi
Metafizika	Ironija
Noteiktība	Nenoteiktība
Transcendence	Imanence ⁶

Modernisma pazīmes šajā sarakstā novietotas zem vertikālas bultiņas, kas norāda uz secīgumu, kontinuitāti, pagātnes, tagadnes un nākotnes dimensiju, kā arī ticību pēc būtības. Savukārt postmodernisma pazīmes izvietotas zem horizontālas bultiņas, kas norāda uz izkaisītību, secīguma un loģikas trūkumu, vienlaicīgumu, seklumu, virspusību. Šī shēma liecina, ka postmodernisma nolūks ir ne tikai novest modernismu līdz galējībai, bet arī novērsties no modernistiskajām formām. Postmodernisms tiecas izārdīt pieņemto domāšanas un pieredzes modeļu pamatu tā, lai atklātu esības bezjēdzību un to, ka jebkura stabilitāte ir ilūzija, kas balstās uz tukšumu, uz neko.

Uzreiz jāpiebilst, ka, analizējot Hasana shēmu un pievēršoties postmodernisma izpausmēm sociālajā dzīvē un mākslā, tiek apskatītas tās parādības un stāvokļi, kas primāri raksturīgi Rietumu sabiedrībai.

Attieksme pret pasauli un cilvēku

Pirmā raksturojošā pozīcija izsaka attieksmi pret pasauli un cilvēku, kā arī to, kādas tehnikas tiek izmantotas, lai šo attieksmi formulētu mākslas tēlos. Romantisms un simbolisms tiek minēti kā modernismu raksturojoši partneri acīmredzot tāpēc, ka tie saistās ar jaunas identitātes un jaunas realitātes meklējumiem ārpus esošās realitātes, kas nav pieņemama. Romantiķi jauno realitāti meklē, izmantojot tālas vēstures tēlus, leģendas, fantāzijas, Austrumu motīvus, titāniskas personības dvēseles dzīvi. Simbolisti rada daiļrunīgas zīmes, ietilpīgus kodus, kas balstās uz saistību starp cilvēka apziņu un apkārtējo pasauli. Gan vienā, gan otrā gadījumā mākslinieks pretendē uz dziļāku, būtiskāku pasaules izzināšanu un izpratni.

Savukārt postmodernisms izmanto paņēmienu no patafizikas un Dadas arsenāla. 19. gadsimta beigu franču dramaturga Alfrēda Žarī proponētā patafizika ir zinātne par iedomātiem risinājumiem, precīzāk — par neko. Tās attīstītājs un īstenotājs praksē ir Žarī radītais antivaronis, skandalozais Ibī tētiņš. Dada — estētiskais nonsenss, pašmērķīgas spēles ar zīmēm, kas atsvešinātas no savas nozīmes, lai izaicinātu un šokētu publiku. Abas estētikas ir nolieguma estētikas un tiek izmantotas, lai paustu kritisku attieksmi pret pastāvošo realitāti, demonstrējot tās absurdo dabu, bezjēdzību un haotiskumu. Atšķirībā no romantisma un simbolisma ne patafizika, ne Dada nepiedāvā jaunu koncepciju par realitāti, bet paliek nolieguma stadijā. Var secināt, ka postmodernisms izmanto avangarda krīzes produktu — noliegumu, kas kļuvis par tradīciju, tālab zaudējis savu spēju izraisīt šoka efektu.

Par atbilstīgu ilustrāciju tam, kā modernisma dzīlēs nobriest postmodernisma priekšnojaušmas, var noderēt franču dzejnieka, romānista un dramaturga, arī kriminālnoziedznieka un homoseksuālista Žana Ženē daiļrade. Ženē lugas uzskatāmi demonstrē, cik viegli caurstaigājama ir robeža starp šķitumu un īstenību, fiksējot tā laikmeta sākumu, ko Bodrijārs nosauc par atdarinājumu un simulācijas laikmetu. Lugā "Balkons" (1956) strādnieku sacelšanās vadonis Rožē izvērza sev mērķi atbrīvojot cilvēkus no ilūzijām, liekot paļauties uz saprātu un lietišķu pragmatismu. Prostitūtai Šantālai, kas aizbēgusi no bordeļa un pievienojusies revolucionāriem, viņš liek būt par žēlsirdīgo masu — apkopt ievainotos un pārsiet viņu brūces. Bet izrādās, ka Šantālai tas nemaz nepatīk. Gan viņa pati, gan arī sacelšanās dalībnieki viņā labāk grib redzēt brīvības, brālības, līdztiesības simbolu, kaut ko līdzīgu Ežēna Delakruā gleznā attēlotajai Francijas personifikācijai. Revolūcija un cerības uz saprāta valsti cieš sakāvi. Vienīgā patiesā realitāte lugas finālā ir bordelis — ilūziju fabrika, kur ikviens

var iedomāties sevi par bīskapu, ģenerāli, tiesnesi, ubagu, respektīvi — nonākt pie savas identitātes.

Ženē neapšaubāmi sludina postmoderno ideoloģiju ar tās galēji skeptisko attieksmi pret jēgas, būtības, kārtības, Dieva iespējamību. Tai pašā laikā veids, kādā viņš to dara, ir modernisma estētikai piederīgs. (Līdzīgi kā intelektuālā drāma aprobētās formās sludināja ideoloģiju, kurai adekvātu formu vēlāk atrada absurda dramaturģija.) Ar romantisma estētikas impulsiem “Balkonu” vieno gan pastāvošās reliģijas noliegums, gan izejas meklēšana citā iluzorā realitātē, gan variācija par titānisko dumpinieku Rožē tēlā, gan ironija par cilvēka centienu veltīgumu. Savukārt simbolisma ietekme izpaužas autora tiecībā konkrētus, tipiskus, objektīvus tēlus aizstāt ar vispārinātiem, subjektīviem. Piemēram, epizode lugas finālā, kad sacelšanās vadonis Rožē kastrē pats sevi, simboliski apzīmē revolūcijas pašiznīcināšanos.

Lai redzētu, kā postmodernā ideoloģija izpaužas postmodernā formā, salīdzinājumam var noderēt piemērs no Roberta Vilsona daiļrades. Librets operai “Vēstule karalienei Viktorijai” (1974) neapšaubāmi balstīts patafizikas un Dadas estētiskajā pieredzē. Vārdi tajā organizēti galvenokārt tikai pēc skaniskā, nevis jēdzieniskā principa. Vilsons nav libreta teksta vienīgais autors, teksts tapis trupas kopīgiem spēkiem, pierakstot mēģinājumos runāto. Šiem pierakstiem raksturīga nevēriba pret vārdu, kas izpaužas kā pareizas ortogrāfijas, gramatikas un interpunkcijas trūkums. Pats galvenais — tekstam nav komunikatīvas funkcijas.

Līdzīgus tekstus var atrast arī Pētera Handkes lugās, kur tieši tāpat kā Vilsona libretā apšaubītas visas teātra konvencijas un uzmanība koncentrēta uz manipulācijām ar valodu. Vilsona un Handkes lingvistiskās bezjēdzības raisa paralēles ar absurda dramaturgu neuzticēšanos vārdam un vēl tālākā pagātnē — ar sirreālistu rotaļām. Taču absurdisti un sirreālisti šādus paņēmienus izmanto, lai uzsvērtu cilvēka eksistences iracionālo dabu, lai, noraidot diskursīvos un naratīvos elementus, koncentrētos uz poētisko tēlu, kas izsaka apziņas un zem-apziņas iekšējo realitāti. Vilsona un lielākoties arī Handkes lingvistiskās spēles apliecina vien šāda tēla neiespējamību.

Visaugstākā valodas transformācija vērojama intermēdijās, kurās izmantotas vārdu un skaņu spēles. Blakus pašam Vilsonam tajās piedalās Kristofers Naulzs, pusaudzis, kas slimo ar autismu, respektīvi, halucinācijām, ko izraisa garīgas novirzes. Vilsons un Naulzs mēģinājumos ritmiski izkļiedz alfabēta burtus, veidojot burtu un vārdu savienojumus.

Tādu pašu nonsensa estētiku 20. gadsimta sākumā praktizēja dadaisti, taču viņu nolūks bija šokēt, izaicināt auditoriju, radot jauna veida agresīvu

uztveri un veidojot koncepciju par pasauli kā par haosu. Realitāte šķita esam neaprēķināma un tāpēc neattēlojama. Pat ja realitāte bija organizēta pēc kāda principa, šis princips cilvēka uztverei nebija pieejams. Dzīve tika interpretēta kā "vitāls haoss" un cilvēks kā klauns, kas tajā bezcerīgi notverts. Tikai tāds darbs, kas balstīts nenoteiktībā, nejaušībā, nokonsecvenē, spēj atspoguļot pasauli. Dadaistu aktivitātes var uzlūkot kopsakarā ar "kultūras krīzi", ko pēc Pirmā pasaules kara pārcieta vidusšķira. Postmodernismam auditorijas provocēšana un šokēšana vairs nav aktuāla un nejaušībai nav konceptuālās nozīmes kā vienīgajam adekvātajam pasaules atspoguļošanas veidam, jo — pasauli atspoguļot nav iespējams.

Formas īpatnības

Nākamā pozīcija Hasana shēmā modernismu raksturo ar formas noslēgtību un vienotību, bet postmodernismu ar izārdītu, atvērtu antiformu. Formas noslēgtība nozīmē to, ka darbam ir sākums un beigas. Savukārt vienotība paredz iespēju uztvert mākslas darbu kā vienotu veselumu, pat ja forma organizēta pēc galēji subjektīviem principiem. Apziņas plūsmas princips, kā to labi var redzēt Džeimsa Džoisa un Marsela Prusta romānos, jauc laika secību, sapresē vai gluži otrādi — bezgalīgi izstiep garumā notikumus un norises, bet katrā ziņā eksistē autora piedāvāts organizatorisks princips, noteikumi, kurus pārzinot mēs varam uztvert darbu kā vienotu veselumu. Turpretī postmoderns mākslas darbs ir atvērts lasītājam vai skatītājam. Antiformas "lietošanas pamācību" sniedz recepcijas teorija, kas pēta lasītāja, skatītāja lomus literatūrā un mākslā. Savā ziņā šī teorija ir sekas "autora nāvei", ko 1968. gadā pasludināja Rolāns Barts⁷, noraidot tradicionālo humānistisko viedokli par autoru kā mākslas darba radītāju. Barts indivīda "es" uzlūko kā konstrukciju, kas pati ir lingvistiskās sistēmas darbības produkts, un autora apziņu viņš raksturo kā telpu, kurā bezpersoniska un vienmēr "gatavā" veidā eksistējoša literārās valodas, pieņēmumu, kodu un likumu sistēma izkristalizējas konkrētā tekstā. Triādē autors—daļdarbs—lasītājs (skatītājs) recepcijas teorija par galveno izvirza pēdējo, trešo elementu. Mākslas darbs ir tikai mājienu sērija, kas adresēta lasītājam vai skatītājam, tas ir aicinājums konstruēt nozīmi. Šķiet, ka Vilsona "Vēstuli karalienei Viktorijai" iespējams uztvert vienīgi tā — kā mājienu sēriju, kuru sakārtošana (vai nesakārtošana) jēgpilnā konstrukcijā ir paša lasītāja (skatītāja) ziņā. Kaut gan — interpretēt nav postmoderni. Postmoderni ir vispār neinterpretēt. Jo, kā raksta Sūzena Zontāga savā skandalozi slavenajā esejā "Par interpretāciju": ".. paradums tuvoties mākslas darbiem, lai tos interpretētu,

balsta iedomu, ka patiešām eksistē tāda lieta kā mākslas darba saturs.”⁸ Savukārt Rolāns Barts nav noskaņots gluži tik kareivīgi un mēģina piešķirt interpretācijas jēdzienam mūsdienīgāku izpratni. Viņaprāt, interpretēt tekstu nebūt nenozīmē piešķirt tam kādu konkrētu jēgu, bet gan saprast to kā daudzējādību. Jebkurš teksts (mākslas darbs) ir zīmju galaktika, kam nav ne sākuma, ne beigu, un jebkurš risinājums būs nejaušs tāpat kā kauliņu spēlē. Varētu teikt, ka postmodernā tekstā ir citi baudas avoti — baudu sagādā ne jēgpilnu struktūru meklēšana, bet valodas “izgaršošana”, nesteidzīga un bezmērķīga planēšana mirāžai līdzīgajā kultūras kodu daudzveidībā.

Jautājumam par formu pakļautas arī divas nākamās pozīcijas Hasana shēmā — modernismam piemītošā mērķtiecība un plānveidīgums un postmodernismam raksturīgā spēle un nejaušība. Arī binārā opozīcija hierarhija/anarhija pakārtojas šim aspektam. Modernisma mērķtiecība, plānveidīgums un hierarhija saistīta ar izziņas tieksmi un izziņas loģiku. Francs Kafka stāstā “Pārvērtība” izseko Gregora Zamzas pārvērtībai no cilvēka par milzu vaboli, ievērojot noteiktu lietu un norišu kārtību — pārmaiņas varoņa apziņā atbalsojas fiziskajās pārmaiņās. Starp citu, tieši tāpat arī Regīnas Ezeras “Zooloģiskajās novelēs”. Tas, kas notiek, ir likumsakarīgi. Tikpat likumsakarīgi kā Molloja meklēšana vai Godo gaidīšana Semjuela Beketa daiļradē. Vienalga, vai Molloju un Godo uztveram kā dzīves principu, kā patiesību vai kā reālu cilvēku, meklējumiem un gaidīšanas procesam ir noteikta virzība, plānveidīgums, ko diktē nevis objektīvā lietu kārtība, bet autora subjektīvā dzīves izjūta. Tieši tāpat autora subjektīvais skatījums nosaka lietu un notikumu svarīguma pakāpi, hierarhiju, kādai pakļauta mākslas darba struktūra. Turpretī postmodernisms šādus organizatoriskos principus neparedz ne objektīvajā esamībā, ne autora subjektīvajā pasaules izjūtā.

20. gadsimta 90. gadu sākumā latviski tika pārtulkots dāņu mūsdienu rakstnieces postmodernistes Suzannes Bregeres romāns “Skābs krējums”, kas stipri atgādina amerikāņu modernisma klasiķa Henrija Millera 50. gados uzrakstīto “Vēža zvaigznāju”. Viela abiem romāniem viena un tā pati — indivīda seksuālās dzīves daudzveidība. Turklāt Bregere neslēpj, ka smēlusies iedvesmu no Millera. Šis fakts tiek īpaši apspēlēts viņas romāna finālā, kur varone satiekas ar Milleru kā ar savu guru. Taču ir būtiska atšķirība. Un ne tikai tajā apstākli, ka Millera romāna galvenais varonis ir vīrietis, bet Bregeres — sievietē. Atšķirību vislabāk varētu definēt, izmantojot opozīcijas mērķtiecība/spēle; plānveidība/nejaušība; hierarhija/anarhija. Millera romānā jutekliskā pieredze ir veids, kā izzināt pasauli un patiesību. Tāpēc varoņa seksuālo piedzīvojumu inventarizācija nav pašmērķīga, tā ved no nezināšanas uz zināšanu,

no surogāta uz patiesu pārdzīvojumu, kur atsevišķi fakti un notikumi nekādā ziņā nav savstarpēji līdzvērtīgi. Savukārt Bregerei romānā "Skābs krējums" ir pilnīgi vienalga, kādā secībā sakārtot varones seksuālo piedzīvojumu epizodes (ja nu vienīgi nevainības zaudēšana ir zināms organizatorisks elements). Autorei galvenais ir pats jetekliskās pieredzes fakts, to var tikai izbaudīt, nevis gūt zināšanas vai izdarīt secinājumus, kas, viņasprāt, ir pilnīgi neiespējami.

Modernā centrīce un postmodernā centrbēdze

Hasana piedāvātajā modernisma un postmodernisma pazīmju uzskaitījumā minētas arī tādas pozīcijas kā radišana un apvienošana (modernisms), kurām pretī postmodernisms liek iznīcināšanu un dekonstrukciju, modernismam raksturīgā centralizācija un postmodernismam raksturīgā izkliešana, modernisma žanrs/robeža, kam pretstatīts postmodernisma teksts/interteksts. Tāpat pretstatu pāri veido hipotakse jeb daļu atkarība (modernisms) un paratakse jeb daļu neatkarība (postmodernisms), cēlonis un sekas (modernisms) un atšķirība un nospiedumi (postmodernisms). Šīs piecas pazīmju opozīcijas estētiskajā praksē izpaužas kā plurālisms, marginālisms, interkulturālisms un intertekstuālisms.

Būt modernam nozīmē lauzt tradīciju, pārtraukt klasisku tēmu un mītu ekspluatēšanu, kritiski izturēties pret oficiālo kultūru, apzināti būt novatoriskam, attēlot realitāti ne pašas realitātes formās, bet tā, kā tā tiek pārdzīvota, t. i., subjektīvi. Mākslinieks ir lideris, viņš tiek cildināts par to, ka spēj uztvert un izteikt pasauli labāk nekā pārējie. Savukārt kritika nodarbojas ar to, ka cenšas saskatīt un novērtēt mākslinieka īpatnību. Postmodernam māksliniekam šāda privileģēta statusa nav. Postmodernismā svarīgs nevis mākslinieks, bet pats mākslas darbs. Teksti un izrādes iegūst nozīmi intertekstuālās (mijiedarbīgās) attiecībās ar citiem tekstiem un izrādēm. Postmoderns teksts eksistē caur atšķirību no citiem tekstiem. Tā kā saikne starp realitāti un to, ko bija pieņemts uzskatīt par tās atspoguļojumu, ir satrūkusi, tad īstenības atspoguļojuma patiesīgums, būtiskums vai adekvātums kā kritērijs attieksmē pret mākslas darbu zaudē jēgu. Mainās arī kritiķa uzdevums — viņš kļūst par pazīmju un atšķirību inventarizētāju, informatoru, kultūras konteksta uzrādītāju.

Radišana, apvienošana un centralizācija modernisma literatūrā un mākslā saistīta ar indivīda iekšējo integritāti un centrālo, privileģēto stāvokli. Postmodernā individualitāte vairs nav veselums, kam piemīt spēja uzspiest apkārtējai videi savu subjektīvo skatījumu, savu subjektīvo kārtību. Modernisma darbiem raksturīga subjektivitāte, postmodernisms nāk ar subjektivitātes zudumu.

“Es” kļuvis decentralizēts, postmodernā nenoteiktība ielauzusies individuālajā ego un sašķobījusi tā stabilitāti. Identitāte kļuvusi tikpat nenoteikta kā viss cits. Postmodernā kultūra “ātri atbrīvojusies no dažāda laba pašapmierināta pieņē-
muma, saindējusi dažu greisirdīgi sargātu šķīstību, saliekusi dažas nomācošas
normas un satricinājusi dažus nedroša izskata pamatus. Rezultātā tā ir pama-
tīgi dezorientējusi tos, kas ļoti labi zina, kas viņi ir, un atbruņojusi tos, kam
vajadzētu zināt, kas viņi ir, kaut vai tādēļ, lai stātos pretī visiem, kas grib uz-
spiest savus uzskatus. Tā ir radījusi vienlaikus dzīvojošu un paralizējošu skep-
ticismu un vismaz teorētiski ar pilnasinīga kultūras relativisma palīdzību
gāzusi no troņa Rietumu vīrieti, kurš gan ir bezspēcīgs pasargāt tiklab Rie-
tumu, kā Austrumu sievieti no pazemojošas sociālās pieredzes”⁹.

Tomēr indivīda negācija sākas jau krietni senāk. Luidži Pirandello lugā
“Seši tēli meklē autoru” (1921) varoņi dzīvo ilūzijās, ka ikviens no viņiem ir
viena un tā pati persona. Bet patiesībā katrā ieslēptas daudzas personas. Savu-
kārt Jūdžins O’Nīls lugā “Elektrai piestāv sēras” (1929–1931) savus varoņus
rāda kā dublikātu dublikātus. Tiklab fiziskā, kā psihiskā līmenī. Visiem
Menonu ģimenes vīriešiem (Eibam, Deividam, Ezram, Ādamam, Orinam) ir
līdzīgas sejas. Tāpat arī sievietēm (gan tām, kuras pieder pie ģimenes, kā
Lavīnija, gan tām, kuras tajā ieprecas, kā Mērija un Kristīne). Viņu sejas ir tik
līdzīgas, ka atgādina dzīvas maskas. Ir arī psihiskas dabas līdzība — visi vīrieši
cieš no Edipa kompleksa, bet sievietes — no Elektras vai Jokastes kompleksa.
Turklāt visiem, gan vīriešiem, gan sievietēm, ir tieksme uz incestu.

O’Nīls šo fizisko un psihisko līdzību sistēmu lieto, lai izdzēstu varoņos
jebkuru individualitāti: ikviens ir dublikāts kādam citam, kurš savukārt arī ir
dublikāts. Oriģināla nav, un tāpēc nav arī individuāla ego. Cilvēki šķiet esam
ne tikai bez sava ego, bet arī aizvietotāji kādam, kura nav klāt. “Es” ir tukšums,
kurā var satikties daudzi “es” vai, precīzāk sakot, daudzas sociālas lomas. Šī
iezīme, starp citu, pat radikālākā izpausmē parādās sirreālisma un dadaisma
kustībās. Franču sirreālistam Renē Magritam ir glezna, kurā no mugurpuses
attēlots vīrietis, kurš skatās spogulī. Glezna mums rāda arī spoguļattēlu, kurā
redzams... vīrieša pakausis, nevis seja, kā būtu loģiski sagaidīt. Tāpat kā O’Nīls
Magrits uzsver cilvēka fiziskā un garīgā “es” bezgalīgo atkarotamību. Dadaists
Tristans Cara iet vēl tālāk un saskalda cilvēka ķermeni fragmentos. Viņa iestudētā
izrāde “Gāzes sirds” (1921) ir parodija par neko. Darbības personas — Kakls,
Acs, Deguns, Mute, Auss, Uzacs. Kakls izrādes laikā atrodas skatuves centrā,
Deguns — priekšplānā ar “seju” pret skatītājiem. Visi citi nāk un iet, kā tiem
tik. Izrāde sākas, acij monotoni skaitot: “Statujas, dārgakmeņi, cepeši,” tad:
“Cigārs, pumpa, deguns.” Šajā vietā Mute komentē: “Saruna sāk ievilkties, vai

ne?” Tad visa “seja” vairākas minūtes kopā atkārtο šo frāzi. Tādā garā turpinās visi trīs cēlieni. Postmodernisti iet vēl tālāk — viņus vairs nenodarbina tukšums (to var saukt arī par nāvi vai mērķtiecības, jēgas trūkumu) kā cilvēka dzīvi un pasauli organizējošs (vai dezorganizējošs) elements. Pasauli atspoguļot, viņuprāt, nav iespējams, tālab nenoteiktības, nejaušības, nekonsekvences ir pašvērtība, nevis līdzeklis pasaules atspoguļošanai.

Postmodernisms nozīmē krīzi kategoriju veidošanā, un šis krīzes rezultāts ir ekvivalence. Par to raksta Ž. F. Liotārs savā apcerējumā “Postmodernais stāvoklis: referāts par zināšanām”¹⁰. Ekvivalence perspektīvā nozīmē dominantes, hegemonijas trūkumu perspektīvā. Šādas parādības avots — krīze kultūras praksē. Lai notvertu kaut vai mirklīgu jēgu, pareizāk sakot, atmiņas par jēgu, literatūra un māksla nodarbojas ar imitāciju, parodiju. Labāk nostalgiska, “atlikta” nozīme nekā nekāda. Ne velti pie po mo iecienītākajiem žanriem, ja vispār var runāt par žanriem, pieder parodija un jo sevišķi pastičo. Ar parodiju (grieķu val. *parōdia* — kontradziesma, pretdziesma, blakusdziesma) tradicionāli saprot kāda konkrēta literāra sacerējuma vai mākslas darba nopietnā stila, formas un raksturīgo īpatnību imitāciju vai arī konkrēta autora vai nopietna literārā žanra specifiskā stila imitāciju, pielietojot šo imitāciju attiecībā uz zemu vai komiski neatbilstošu tematu. Patrika Ziskinda 80. gados plašu popularitāti iemantojušais romāns “Parfīms” var kalpot kā spilgts postmodernas parodijas paraugs. Parodējamais objekts ir Kristus dzīvesstāsts, respektīvi, Svētie raksti. Smaržu ģēnijs Grenuijs ir parodija par cilvēcības ģēniju Kristu. Reliģiskās kultūras tēli un simboli tiek desakralizēti. Kristus Grenuija personā parādās kā plāgiators, kurš savas dievišķīgās, pārdabiskās spējas gluži vienkārši nozog, atņemot cilvēkiem viņu pievilcības noslēpumu. Svarīgi atzīmēt, ka postmodernismā parodijai nav ironiski degradējošas nozīmes. “Parfīms” ir parodija ne tādā nozīmē, ka oriģināls tiek deformēts, lai paustu parodētāja attieksmi, bet vienkārši tiek izmantots Kristus dzīvesstāsta karkass, kurā iepildīta cita viela.

Savukārt pastičo (itāļu val. *pasticcio* — pastēte, sajaukums) nozīmē literāru sacerējumu, mākslas darbu, kas veidots no citu, viena vai vairāku autoru darbu fragmentiem, izmantojot kolāžas paņēmienu.

Modernists mēģina radīt jaunu stilu, brīvu no vēsturiskajiem pieņēmumiem, konvencijām. Postmodernistam jebkurš stils būs parodija vai pastičo, jo nekādas “reālas vēstures” nav. Tas nozīmē, ka postmodernists vienmēr citē, vienmēr parodē, vienmēr izmanto to, kas jau ir bijis. Modernisma stila vietā nāk postmoderna kolāža. Frederiks Džeimsons postmodernismam raksturīgo stila sadrupšanu saista ar vēlinā kapitālisma šizofrēniju¹¹.

Modernismu raksturojošs parametrs garīgo noviržu aspektā ir paranoja — maniakāla koncentrēšanās uz vienu dominējošu dvēseles stāvokli, lieluma vai vajāšanas mānija, respektīvi, tieksme veidot metavēstījumu, vienotu universālu priekšstatu par pasauli. Savukārt postmodernismu raksturojošs parametrs ir šizofrēnija ar pasaules uztveres un priekšstata sadrumstalotību.

Sfēra, kur visagrāk un visuzskatāmāk parādījās atšķirības starp moderno un postmoderno domāšanu, ir arhitektūra. Arhitektūrā modernisms saistās ar materiāla faktūras izcēlumu, līniju tīrību, monumentālismu. Amerikāņu 20. gs. vidus bestselleru autorei Einai Rendai ir romāns "Pirmavots" (starp citu, ASV literatūras kritiķu balvas laureāts). Par arhitektiem, diviem sāncenšiem — Hovardu Rorku un Pīteru Kītingu. Kītings ir "pareizais" karjeras cilvēks, kurš zina, ko cilvēki no viņa sagaida, kurš respektē pasūtītāju prasības, kaut gan tās visbiežāk diktē gaumes trūkums. Kītings specializējas uz bagātnieku savrupmājām un prestiža ēkām. Taču romāna protagonistis, protams, ir Rorks — sabiedrības melnā avs, sava ceļa gājējs un arhitektūras dzejnieks. Viņam nav pasūtījumu, jo viņa piedāvājums ir arhitektūras valdošās tradīcijas noliegums. Rorks būvē debesskrāpjus, askētiskas, funkcionālas celtnes stiklā un betonā. Kā jau bestsellerā pienākas, Rorks gūst pilnīgu uzvaru. Romāna finālā tēlota aina, kur Rorka mīlotā sieviete ar improvizētu celtni, stāvēdama uz ļodzīgas dēļu platformas, brauc augšā pie skandalozī slavenā arhitekta, kurš atrodas jaunceļamās būves entajā stāvā. Autore rāda, kā Dominikai zem kājām paliek visa Ņujorka, arī pašas augstākās pilsētas celtnes un virs galvas ir tikai Rorka smaidošā seja un saule. No psihoanalīzes viedokļa debesskāpi var traktēt kā fallisko simbolu, sauli — kā vīrišķo, Dominikas pacelšanos kā pagodinošu izdevību ieiet vīrieša pasaulē u. tml. Bet tai pašā laikā Rorka būvētās ēkas ir interesantas tīri arhitektoniskā nozīmē kā modernisma elitārās arhitektūras paraugi, sevišķi jau romāna finālā aprakstītais debesskrāpis. Turpretī arhitektūras postmodernistiem funkcionalitāte, līniju skaidrība, vienotība un koncepcijas oriģinalitāte ir tukša skaņa. Viņiem labāk patīk **hibridizēti** nekā tīri elementi, **deformēti** labāk nekā harmoniski, **dīvdomīgi** labāk nekā skaidri un viennozīmīgi, **tradicionāli** labāk nekā neparasti, ērti labāk nekā ģeniāli. Arī arhitektūrā par dominējošiem žanriem kļūst parodija un pastīčo.

Jēdziens, kas būtisks, runājot par postmodernismu saistībā ar binārās opozīcijas centrs/perifērija "uzspridzināšanu", ir marginālisms. Marginālisms nozīmē atraušanos perifērijā, prom no centra, tātad — pakļautā, mazāk ievērotā stāvoklī. Īstenībā marginālisms ir 20. gadsimta modernistu pasaules izjūtas specifisks faktors. Apkārtējo pasauli pieņemt nespējīga dumpinieka, protestētāja un izraidītā statuss raksturīgs tieši māksliniekam modernistam.

Postmodernismā marginālisms kļūst par “centrālo ideju”, kas izsaka laikmeta garu. Starp citu, orientācija uz perifēriskumu attiecībā pret sabiedrību un tās sociālajām un ētiskajām vērtībām, attiecībā pret morāli raisa interesi arī par “tikumības perifēriju”. Tā izskaidrojama aizraušanās ar seksuālo eksperimentētāju markīzu de Sadu, seksuālajām minoritātēm.

Marginālisms kļūst aktuāls jebkurā izvēles situācijā, kad jāizlemj, kam dot priekšroku, teiksim, spriežot par to, kādas grāmatas un mākslas darbus iekļaut mācību iestāžu programmās. Postmodernisti apgalvo, ka humanitārajās zinātnēs apgūstamo kanonisko grāmatu izvēles pamatā ir privileģētas šķiras, elites (eiropiskas izcelsmes balto vīriešu) ideoloģija, politiskās intereses un vērtības. Rezultātā kanoniskās grāmatas ir tās, kurās manifestēts rasisms, patriarhālisms un imperiālisms (jo šīs grāmatas un mākslas darbi atrodas centrā), bet neeiropiešu civilizācijas, etnisko minoritāšu, sievietes, strādnieku šķiras un populārās kultūras intereses tiek vai nu izslēgtas no uzmanības loka, vai marginalizētas (nobīdītas perifērijā). Postmodernisma galvenais ieguvums ir atšķirības atzīšana. Bet — atšķirība gan tiek atzīta, taču uztverta ar pilnīgu vienaldzību pret to. Kultūras relativisms pauž uzskatu, ka ikviena kultūra ir pilnīgi pašpieņemama un ar citām nesamērojama. Pat ja kultūrām būtu kāds kopīgs racionāls kodols, tad, “pārtulkots” konkrētās kultūras savdabīgajā un no citām atšķirīgajā terminoloģijā, tas, vienalga, nevarētu kļūt par saprašanās pamatu. Būtu imperiālistiska augstprātība no savas kultūras pozīcijām spriest par citu kultūru, un tieši tāpat citas kultūras nav tiesīgas spriest par mūsējo. Postmodernais “antietnocentrisms” pasargā kultūru no jebkuras kritikas. (Te gan jāpiebilst, ka situācija kļūst sarežģītāka, kad etniskās kultūras ideoloģija tiek konfrontēta, teiksim, ar dzimumu ideoloģiju.)

Centra un universālisma ideja, kurai pretī postmodernisms liek izkaisītību un kultūru relativismu, ir saistīta ar identitātes jēdzienu. Identitāte savukārt ir “viens no postmodernās domas lielajiem bubuļiem laikmetā, kad pārāk daudzi cilvēki ilgojas pēc identitātes trūkuma. Zema pašcieņa ir tikpat izplatīta kā slikta redze, tikai vēl daudz vairāk kropļojoša. Mūsu valdniekiem nav vajadzības identificēties ar jēlkādu pārliecību, jo viņi maldīgi uzskata, ka labi zina, kas viņi ir. Saprātīgi droša identitāte .. ir svarīgs priekšnoteikums cilvēka labklājībai, un tie postmodernisti, kas šo faktu neņem vērā, ir morāli bezatbildīgi. Ne tāds, kas nezina, kas viņš ir, ne arī tāds, kas pārāk labi zina, kas viņš ir, nebūs efektīvs sociālo pārmaiņu īstenotājs”, apgalvo Terijs Igltons¹².

Identitātei tāpatības nozīmē postmodernisms pretī liek plurālismu jeb daudzējādību, kas tiek uzskatīta par neapšaubāmi pozitīvu vērtību. Postmodernismam, vēršoties pret eiropocentrismu un monokulturālismu (vienas

kultūras dominanti), raksturīga prasība pēc multikulturālisma — dažādu etnisko, reliģisko, profesionālo u. c. grupu kultūru pastāvēšanas līdzvērtības un līdztiesības. Spilgts piemērs multikulturālismam ir ASV augstskolu mācību programmas, kurās plaši pārstāvēti tādi līdz šim par margināliem uzskatīti priekšmeti kā sievietu literārās, mākslinieciskās un intelektuālās aktivitātes; strādnieku šķiras, etnisko grupu, koloniālā, postkoloniālā, “trešās pasaules” kultūra. Multikulturālismam svarīgs faktors ir arī atšķirības atzīšana, kas izpaužas kā hierarhijas noraidījums, diskriminācijas noraidījums, atsakoties no dalījuma augsts/zems, labāks/sliktāks. Tas ļauj ietvert mākslas apritē Holivudas masu produkcijas filmas, TV seriālus, populāras dziesmas, masu literatūru. Turklāt termins “kultūra”, ar to saprotot tradicionālās uzvedības formas, kas iezīmē iespējas un robežas kolektīvajai cilvēciskajai pieredzei, nav ne estētisks (mākslā atrodamie formas un skaistuma ideāli), ne humānistisks (universālais cilvēka gars, kas iet pāri laika un nacionālajām robežām), bet gan politisks. Kultūra ir dzīves veids industriālā sabiedrībā, kas aptver visas sociālās pieredzes nozīmes. Kultūra tātad nav vispārēja, universāla, bet lokāla. Tā nav neitrāla, bet partijiska. Tā ir materiāla un vēsturiska. Nedrīkst ignorēt arī marksistisko viedokli, ka kultūra ir cīņas instruments starp dažādiem spēkiem. Tā var kalpot, lai izslēgtu vai apvienotu dažāda veida cilvēkus dažāda veida mērķiem. Multikulturālisms nozīmē respektu pret kultūru dažādību un citādību, ieskaitot atšķirības, ko rada sociāli šķiriskie, dzimuma un etniskie aspekti. Mūsdienu sabiedrība ir multikulturāla, nevis monokulturāla, taču multikulturālisma modeļi var būt ļoti atšķirīgi. ASV sabiedrības multikulturālisma pamatā ir vēsturiski izveidojies etniskais “kokteilis”, turklāt apstākļos, kuri visām etniskajām kopībām ir vienādi, jo visi amerikāņi (izņemot kolonizācijas gaitā tikpat kā iznīcinātos indiāņus) ir ienācēji. Šķiet, tieši šī iemesla dēļ multikulturālisma ideja ASV ir tik populāra un baltie eiropeiskas izcelsmes vīrieši, kuru intereses tiek uzskatītas par vispilnīgāk reprezentētām, ar sievietu un krāsaino minoritāšu aktivitātēm ir jau gandrīz “nolikti pie vietas” (vismaz teorētiski). Arī Latvijas sabiedrība ir multikulturāla, taču kultūru spektrā vienmēr ir bijusi viena dominējošā kultūra: kolonizācijas apstākļos — kolonizētāju kultūra, pirmās neatkarības laikā — latviešu. Taču pašlaik brīvā tirgus apstākļi, atvērtība Rietumu idejām un vēlme “ieiet Eiropā” latviešu kultūras dominanti apdraud, par etalonu izvirzot amerikānisko tautu “kokteiļa” principu.

Savukārt interkulturālisms nozīmē kultūru mijiedarbību. Tā var tikt īstenota ar informācijas, ideju, jūtu apmaiņas starpniecību. Kā Ričardam Šehneram, aizņemoties piedzimšanas rituālu izrādei “Dionīss '69” no rietumirāņiem, vai Dzīvajam teātrim, uzvedumā “Mūslaiku paradīze” izmantojot jogas

un indiešu teātra elementus. Kultūru mijiedarbību var īstenot arī ar intervences vai kolonizācijas palīdzību. Kā tas bija Latvijā, kur vācu 700 gadu kundzības laiks atstājis paliekošas pēdas gan latviešu ēdienkartē un sadzīvē, gan teātra mākslā, gan literatūrā. Neviena kultūra nav “tīra”, t. i., neviena kultūra nav “viņa pati”. Aizguvumi, ietekmes katru kultūru pārvērš par konglomerātu, hibrīdu. Kultūras tīrība ir mīts, un ikviens mēģinājums uzturēt to spēkā ir saistīts ar pretnostatījumu citādejai, svešajai kultūrai, kas tiek uztverta ne tikai kā atšķirīga, bet arī kā zemāka. Mūsdienās, ņemot vērā globālo komunikāciju tīklu izveidošanos un pārvietošanās iespēju straujo paplašināšanos, multietniskās, multikulturālās sabiedrībās kultūrai arvien vairāk ir tendence kļūt par izvēles jautājumu. Cilvēks izvēlas, pie kādas kultūras piederēt, kādu etniskās, individuālās, lokālās uzvedības modeli lietot. Sabiedrībā, kur dominē postmodernā apziņa, šāda attieksme pret identitātes jautājumiem šķiet pašsaprotama. Ne tik pašsaprotama tā ir Latvijas sabiedrībā, kur dominē tradicionālā un modernā apziņa. Līdz ar to kultūras piederība tiek uzlūkota kā dots lielums, kuru neizvēlas. Jaunlaiku postmodernā ideoloģija te tiek dēstīta nepostmodernā realitātē, raisot ne vien psiholoģiska rakstura pretrunas, bet arī ideoloģisku konfliktu.

Turpretī literatūras un mākslas sfērā interkulturālisms nozīmē ne vien postmodernās realitātes apzināšanas veidu, bet arī estētisko iespēju neizsmeļamu bagātināšanas avotu. Ķīniešu izcelsmes amerikāņu dramaturga Henrija Deivida Vonga lugā *M. Butterfly* galvenais varonis transvestīts Songs Lilings balansē uz robežas starp dzimumiem un starp kultūrām. Ilgstošā kontraversija ap Salmana Rušdī “Sātaniskajām vārsēm” arī norāda uz interkulturālisma problēmu. Rušdī rakstnieka karjera ir veidojusies Lielbritānijā, kur godbijības trūkums pieder pie literārās tradīcijas. Tāpēc nav nekā pārsteidzoša un zaimojoša tai apstākļi, ka Rušdī izmanto islāma tradīciju kā komisma avotu. Bet — angļu satīras tradīcijas nesaskan ar islāma fundamentālistu dogmām. Ježija Grotovska skolnieks Atilio Kafarena sadarbibā ar Johanesu Biringeru īstenoja projektu “Neredzamās pilsētas”, kurš balstīts iespaidu montāžā par vienu no vecās pasaules senākajām pilsētām Dženovu un 20. gadsimta beigu Amerikas metropoli — postindustriālo Dalasu. Uzvedumā piedalījās interkulturāls izpildītāju ansamblis no Dženovas un Dalasas.

Lai precīzi apzīmētu interkulturālisma praktiskās realizēšanas veidu mākslā, teorētiski mēdz lietot tādus terminus kā “transkulturālisms” un “akulturālisms”. Tie abi nozīmē kultūras “transportu” (tiklab eksportu, kā importu) no vienas zemes vai sabiedrības uz citu. Atšķirība ir tajā aspektā, ka transkulturālisms nozīmē aizgūtā kultūras modeļa “izšķīdināšanu” jaunajā tekstā, tehnikā,

izrādē, turpretī akulturālisms aizgūtā kultūras modeļa kodus saglabā nepārveidotus. 20. gadsimta teātra mākslā ir daudz spilgtu transkultūrālisma piemēru. Tā pašā gadsimta sākumā Sergeja Djaņiļeva Krievu baleta izrādes ar Ļeva Baksta, Natālijas Gončarovas un Mihaila Larionova scenogrāfiju un kostīmiem izraisīja veselu revolūciju Rietumeiropas skatuves mākslā. Drosmīgais, krievu folklorā balstītais krāsu un formu lietojums drīz tika pārņemts franču, angļu, vācu un skandināvu teātros, kur tas noslaucīja no skatuves naturālisma pelēcību. 1935. gadā Mei Lan Fangs ķīniešu operas tehnikas demonstrējumi uz Brehtu atstāja tik spēcīgu iespaidu, ka viņa idiosinkrētiskā ķīniešu tehnikas interpretācija kļuva par stūrakmeni episkā teātra teorijai. Aizgūtā tradīcija tika izmantota, lai radītu ko pavisam jaunu, atšķirīgu tiklab no aizgūtās, kā no aizguvējas kultūras. Pēc Maskavas Dailes teātra 20. gadu viesizrādēm Amerikā Noriss Houtons 30. gados devās uz PSRS un pārveda daudz jaunas informācijas par Staņislavska teātri. Ar Staņislavska pieredzi iepazinās arī Herolds Klērmens un Stella Adler. Krievu aktieri, no kuriem izcilākais ir Mihails Čehovs, iepazīstināja ar Staņislavska "sistēmu" Amerikas teātra sabiedrību. No šiem kontaktiem izauga Grupas teātris, vēlāk Laboratorija, kas praktizēja jaunu, Maskavas Dailes teātra iedvesmotu spēles, režijas un lugu rakstniecības veidu. Laika gaitā šī teātra dalībnieki Lī Strāsbergs un Sanfords Meisners transkultūrāli pārņēmo Staņislavska teoriju pielāgoja Amerikas izklaides industrijai un panāca, ka Staņislavska sistēma kļūst par dominējošo ASV aktierapmācībā. Savukārt viens no pašiem raksturīgākajiem akulturālisma paraugiem ir franču režisores Arianas Mnuškinas daiļrade, jo viņa apzināti izmanto vienas kultūras pieredzi kā tehnoloģiju citas kultūras parādību interpretācijai. Šekspīru Mnuškina iestudē japāņu Kabuki teātra stilā, antikās Grieķijas materiālu pasniedz orientālas estētikas iesaiņojumā, nepakļaujot "importētos" spēles kodus pārveidojumiem.

Intertekstualitāte ir termins, ko 1967. gadā ieviesa poststrukturālisma teorētiķe Jūlija Kristeva. To jaunie kritiķi sāka lietot līdzīgā veidā, kā viņu vecākie kolēģi lietoja terminu "ietekme" un ar to saistītus jēdzienus "konteksts", "alūzija", "tradīcija". Tas izsaka kultūru ietilpību un mijiedarbību teksta līmenī. Ietekme nozīmē aizguvumus, pārcēlumus no vienas vienības (autora, darba, tradīcijas) uz citu. Plašāk skatoties, ietekme bieži aptver intelektuālo fonu, kontekstu u. tml. Savukārt intertekstualitātes veids un izpausme ir atkarīgi no ietekmes veida un izpausmes. Intertekstualitāti var uzlūkot kā jau pazīstamas idejas paplašinājumu un kā pilnīgi jaunu konceptu, kas aizvieto novecojošo ietekmes jēdzienu. Ietekme ir saistīta ar līdzekļiem, bet intertekstualitāte ar tekstu krustošanās bezpersonisku lauku. Intertekstualitātes pamatā ideja

par to, ka vienu tekstu var izskaidrot ar citu tekstu, vienu tekstu izteikt ar citu tekstu un tā turpināt līdz bezgalībai, jo viena galīgā nozīme nav iespējama. Kodu cirkulācija jebkuru tekstu potenciāli padara par cita teksta intertekstu.

Universālā un atsevišķā, citādā opozīcijas variācija Hasana shēmā atbalsojas modernismam raksturīgā valdošā koda un postmodernismam raksturīgā ideolekta pretstatījumā. Modernisms paredz noteikumu sistēmu, valdošo kodu, kas mums ļauj sazināties un nepārprast citam citu. Tieši valdošais kods padara iespējamu dažādos laikmetos un ģeogrāfiskās telpās tapušu mākslas darbu uztveri, nodrošina to, ko dzejiski pieņemts apzīmēt par klasikas mūžīgumu vai vispārcilvēcisko jēgu. Citiem vārdiem — valdošais kods nozīmē pārlicību, ka ir daudz vairāk tā, kas cilvēkus vieno, nekā tā, kas viņus šķir. Tāpēc Edipa situācija, piemēram, atkārtojas dažādos vēsturiskos kontekstos un ar savu atpazīstamību kalpo par saziņas līdzekli. Postmodernismu turpretī raksturo ideolekts — privātais dialekts jeb valodas paveids, kas nav pakļauts kopīgam kodam, kopīgiem noteikumiem. Ideolekta stūrakmens — atziņa, nav nekā tāda, kas cilvēkus varētu vienot, izņemot viņu dažādību.

20. gadsimta 60. gados, kritizējot strukturālismu, Žaks Deridā aizsāka poststrukturālisma jeb dekonstruktīvo ēru. Deridā kritikas stūrakmens — Rietumu kultūras tradīcijai raksturīgā tiecība runāto vārdu pacelt pāri rakstītajam, jo runā (intonācijā, impulsīvā vārdu izvēlē, attieksmes dabiskumā) izpaužas nozīmes klātbūtne. Antropologs Klods Levi-Stross uzskata, ka dabisko cilvēku sabiedrībā dominē runātais, nevis rakstītais vārds, kas nes ļaunumu, jo to var interpretēt ļoti dažādi. Deridā šo runātā vārda privileģēšanu nosauc par “logocentrismu” jeb patiesības piedēvēšanu logosam — runātajam vārdam kā Dieva, saprāta balsij. Deridā izvirza teoriju un praksi, ko nosauc par dekonstrukciju. Tās mērķis — apstrīdēt logosa prioritāti. Viņaprāt, priekšroka jādod rakstīšanai, jo tieši rakstīšana “atbrīvo” valodu, nepakļaujot to noteiktai nozīmei. Izrunājot frāzi “es sēžu zālē” vai “es sēžu krēslā”, mums ir skaidrs, kas ar to domāts (ja vien runātajam nav runas defekts). Uzrakstot to pašu uz papīra, vairs tik droši nevaram būt. Logocentrisms paredz stingru valodas struktūru, kurai ir centrs — viens galvenais apzīmētājs, kas izsaka nozīmi. Deridā apgalvo, ka tāda centra nemaz nav, ir tikai nebeidzama apzīmētāju spēle. Dekonstrukcija saskaņā ar Deridā uzskatu ir metode, kā atklāt patiesības, vienotības, cēlonības iluzorumu. Citiem vārdiem sakot, dekonstruēt tekstu nozīmē parādīt, ka teksts nenozīmē to, ko tas nozīmē.

Kā to praktiski izdarīt? Jēlas “dekonstruktori” Pols de Mans, Harolds Blūms, Džofrijs Hartmans kritiķiem iesaka lietot paradoksālu paņēmieni — teksta nepareizu jeb kļūmīgu lasīšanu. Dominējot pieņēmumam, ka kritiķa pienākums

ir izlasīt pareizi, režisora pienākums savukārt ir interpretēt lugas tekstu pareizi, šāds ieteikums var likties gluži perverss. “Dekonstruktori” domā, ka, reducējot tekstu līdz vienai nozīmei, varmācīgi tiek ierobežota teksta elementu spēle un pieļautas neskaitāmas kļūmīgu lasījumu iespējas. Turklāt jebkura interpretācija ir nolemta neveiksmei, jo nav iespējams noskaidrot vienu sākotnējo nozīmi. Tāpēc vienīgais, ko kritiķis var darīt lietas labā, — radīt tekstu par tekstu. Līdzīgi arī režisors rada tekstu par tekstu, ar to saprotot izrādes materiālu. Nepareiza lasīšana ir universāla. Valoda nemitīgi apsola nozīmi un — nedod to, ko sola. Tāpēc kritika nevar būt literāra teksta vienkārša aprakstīšana, tā vienmēr būs kļūmīga lasīšana. Tāda ir jebkura interpretācija.

Interesanti, ka Deridā ļoti augstu vērtē modernā teātra pravieša Antonēna Arto meklējumus Nežēlīgā teātra jomā tieši Nežēlīgā teātra neiespējamības dēļ. Arto nolūks bija parādīt kaut ko tādu, kas būtu oriģināls, pirmreizīgs, paties, nevis atkārtojums vai imitācija. Bet, pēc Deridā domām, nekas tāds nav iespējams. Deridā modernistu Arto vērtē no postmodernisma pozīcijām.

Modernisma un postmodernisma pretnostatījumā Hasans saskata opozīciju simptoms/iekāre, kur simptoms saistās ar modernismu, iekāre — ar postmodernismu. Simptoms ir zīme, kas norāda, ka kaut kas reāli eksistē. Piemēram, slimība vai seksuālas attiecības. Postmodernā situācijā realitāte neeksistē, tā pārvērtusies šķietamībā, tālab indivīda attiecības ar pasauli veidojas kā nemitīga iekāre un savaldzināšana, kam neseko piepildījums. Marķīza de Sada erotiskā mašīna pārvērtusies savā pretmetā. Seksu “nogalināja” Mišels Fuko, pasludinot, ka mūsdienu modernajā pasaulē cilvēkam, pirms viņš atklāj savu seksualitāti, jāapgūst un jāpārvar sarežģīti pieņēmumi un sociālie kodi. (Šķiet, ka šis secinājums nav tapis gluži bez paša Fuko homoseksuālās pieredzes.) Reāla seksa pārvēršanos virtuālajā sekmē arī ar ķermeni saistīto tabū noārdīšana, vietā liekot tīri medicīnisku uztveri, kā arī reproduktīvās funkcijas tehnoloģizācija. Reklāmas rullīšos, politikā, erotisku žurnālu pārprodukcijā jaušama virtuālā seksa klātbūtne, respektīvi, iekāre bez apmierinājuma.

Valoda

Modernisma un postmodernisma atšķirību uzskaitījumā Hasans izmanto arī lingvistikas terminoloģiju. Galu galā, jautājums par mūsdienu kultūru ir jautājums tieši par valodu. Kā modernismu raksturojošs parametrs Hasana shēmā ir semantika, postmodernismu — retorika. Semantika pēti attiecības starp zīmēm un to nozīmi (arī psiholoģiskās un sociālās ietekmes aspektā),

šaurākā nozīmē tā ir lingvistikas nozare, kas nodarbojas ar vārdu un vārdu savienojumu nozīmju pētniecību. Tieši šajā sfērā Ferdinands de Sosīrs ieviesa savu jaunievedumu — priekšstatu par zīmi kā divu komponentu (apzīmētāja un apzīmējamā) nedalāmu vienību. Šo vienību, respektīvi, jēgas satura klātbūtni modernisms respektē. Savukārt retoriku varētu definēt kā valodas praktiskā lietojuma pētniecību, koncentrējot uzmanību uz valodas efektiem un paņēmieniem, ar kuriem ietekmēt auditoriju. Šim vārdam ir arī noniecinoša nozīme, ja to lieto, lai apzīmētu krāšņu, ārēji skaistu, bet seklu, nesaturīgu sacerējumu, runu vai, isāk sakot, diskursu. Tieši ar noniecinošās nozīmes palīdzību vislabāk var ilustrēt to, ka postmodernismam forma, stils ir svarīgāki nekā saturs. (Šo pašu atšķirību izsaka arī opozīcija sakne (modernisms)/rizoma (postmodernisms), sakne tiecas dziļumā, turpretī rizoma ir sīks tiklojums augšnes virskārtā.)

Opozīcija paradigma (modernisms)/sintagma (postmodernisms) saistīta ar valodas sintaktisko līmeni — vārdu kombinēšanu frāzēs, teikumos. Paradigmatiskās attiecības ir “vertikālās” attiecības starp katru atsevišķu vārdu teikumā un citiem fonētiski, sintaktiski vai semantiski līdzīgiem vārdiem, ko var lietot šī vārda vietā. Sintagmatiskās attiecības ir “horizontālas” attiecības, kas nosaka iespēju vārdus sakārtot noteiktā secībā, lai veidotos sintaktiska vienība.

A. Hasana piedāvātā shēma ir vienpusīga tajā ziņā, ka parāda postmodernismu tikai kā modernisma noliegumu, bet ne kā turpinājumu. Taču tā var kalpot par visai labu orientieri postmodernisma izpratnei.

Citētie avoti

- ¹ The Philosophy of Andy Warhol. — New York, 1975, p. 62.
- ² Huyssen A. After the Great Divide: Modernism, mass culture, postmodernism. — London, 1986.
- ³ Ages of the Avant-Garde. — Performing Arts Journal, 1994, Nr. 46, p. 15.
- ⁴ Turpat, 52. lpp.
- ⁵ Baudrillard J. Simulacres et simulation. — Paris, 1969.
- ⁶ Hassan I. Toward a Concept of Postmodernism. — Grām.: Postmodernism. Ed. by T. Docherty. — New York, 1993, p. 152.
- ⁷ Barthes R. The Death of the Author. — Grām.: Modern Literary Theory. Ed. by F. Rice and P. Waugh. — London, New York, Melbourne, Auckland, 1992, pp. 114–118.
- ⁸ Zontāga S. Pret interpretāciju. — Kentauris XXI, 1992, Nr. 2, 67. lpp.

⁹ *Eagleton T. The Illusions of Postmodernism.* — London, 1996, p. 27.

¹⁰ *Lyotard J. F. La Condition Postmoderne.* — Paris, 1979.

¹¹ *Jameson F. Postmodernism and Consumer Society.* — Grām.: Postmodern Culture. Ed. by H. Foster. — London, Sydney, 1985, pp. 111–125.

¹² *Eagleton T. The Illusions of Postmodernism,* p. 126.

¹³ *Derrida J. Writing and Difference.* — London, 1978.

Valda Čakare

POST-MODERNISM AND MODERNISM

Modernism is a typological notion that is used in regard to a number of trends and schools, which emerged at the beginning of the 20th century. The major goal of futurism, constructivism, dadaism, surrealism, expressionism, cubism and other "isms" was to break the previous aesthetic canons and offer new modes of representation rooted in extreme subjectivity.

In the mid 1950s high modernism had exhausted itself as an art of resistance both to the ruling class and the culture industry. Bridging the gap between high culture and popular culture marks the beginning of post-modernism.

Categories of simulation and hyperreality introduced by French theorist Jean Baudrillard clearly demonstrate the difference between modernism and post-modernism. Modernists rely upon meaning, essence, and highest order of things, the existence of God in the world but post-modernists express doubts about all these phenomena. Ihab Hassan offers a table identifying the major differences between modernism and post-modernism. Modernist features are placed under a vertical arrow that indicates sequentiality, continuity, the dimension of past-present-future as well as aspiration for essence. Features pointing to the post-modern tendency are grouped under a horizontal arrow that indicates dispersal, discontinuity and indeterminacy. The table shows that the aim of post-modernism is not only to lead modernism to its extreme but also turn away from modernist schemes. Post-modernism aspires to undermine the basis of conventional thinking and experience in such a way as to disclose the senselessness of being and the fact that any stability is an illusion.

Baudrillard's and Hassan's views on post-modernism correspond to Roland Barthes', Susan Sontag's and Jean-François Lyotard's theories. Interrelationship between modernism and post-modernism is explicitly manifested in the writing of such Western playwrights as Alfred Jarry, Luigi Pirandello, Jean Genet, Eugene O'Neill, Peter Handke, of such stage directors as Robert Wilson, Richard Schechner.

The analysis of modernism and post-modernism has been made in the present article on the basis of the Western art experience, but also upon separate samples of Latvian culture and art.

POSTMODERNISMA POSTMORTEM¹

Savā nelielajā uzrunā daudz stāstīšu par nāvi.

Esmu žurnāla *Theatre Record* redaktors. Šajā izdevumā tiek pārpublicētas visu nozīmīgāko britu avīžu teātra recenzijas. Londonā vien katru gadu tiek iestudēts vairāk nekā septiņi simti izrāžu, kas arī nosaka britu kritiķu attieksmi pret teātri. Tas nozīmē, ka lielākā daļa par postmoderniem dēvēto iestudējumu tiek iekļauta tajā kategorijā, ko cienījamie teātra kritiķi reti aplūko, uzticot šo uzdevumu deju iestudējumu kritiķiem vai kādam citam maznozīmīgākam mirstīgajam. Britu kritiķi, kuru skaitā iekļāju arī sevi, vislielāko uzmanību pievērš tekstam, un daudzi no tiem, tāpat kā es, pieder pie kategorijas, ko postmodernisti nicina. Proti, esmu viens no liberālajiem humānistiem, “mirušajiem baltajiem vīriešiem”. Un tomēr mans nealgotais darbs Starptautiskā teātra institūta žurnālā *World of Theatre* nozīmē, ka esmu saskāries ar “post-moderno” teātri daudz vairāk nekā mani kolēģi citās pasaules malās. Šis darbs ļauj man apgalvot arī to, ka labāk nekā citi šīs konferences viesi esmu spējis sekot šodienas diskusijai par Latvijas teātri, jo man bijusi iespēja iepazīties ar lielisku Gunas Zeltiņas rakstu.

Varu atzīties, ka manas zināšanas par postmodernismu ir fragmentāras, un es minēšu tādas postmodernisma definīcijas, kādas lietotas šajā konferencē, lai izteiktu savus komentārus par, manuprāt, mirstošu parādību. Vienu gan zinu droši, ka postmodernisms ir franču tradīcijās balstīta filozofija, kas ir vairāk nekā pusgadsimtu veca. Tās praktiķu vidū ir bijušie nacisti, bijušie komunisti, sievu sitēji, pederasti, sadomazohisti un palaikam kāds pašnāvnieks — plašāku spektru nav iespējams iedomāties. Šīs grupas pārstāvji ir radījuši apjomīgu žargonu, ar kura palīdzību viņi pūlas jau tā neskaidrās aprises padarīt vēl nepieejamākas un nesaprotamākas plašai auditorijai. Sekojot Frīdriha Ničes apgalvojumam 19. gadsimtā, ka Dievs ir miris, tie tagad pasludina, ka gandrīz viss cits arī ir miris — autors, mīts, objektivitāte un morāle. Tikai nedaudzi ir ievērojuši, ka pēdējos divdesmit gadus šai grupai aktīvā opozīcijā ir nostājusies kāda cita franču filozofu grupa, kas, pārgalvīgi spītējot laika ritumam, dēvē sevi par modernajiem.

Ar postmodernisma jēdzienu vispirms iepazīnos arhitektūrā, kur postmodernisma rotaļīgums nāca kā atvieglojums pēc bezpersoniskajām modernistu “kastēm”, kuru autori bija Mīss van der Roe un viņa sekotāji. Londonā arhitektam Terijam Ferelam tika lūgts izstrādāt dizainu rīta TV studijai. Viņa projekts atgādināja divas ceptas olas. Postmodernie arhitekti nebaidījās izmantot jebkuru tēlu, kas spētu izklaidēt — no klasiskiem postamentiem līdz baroka rotājumu virtienēm. Iespējams, ka labākais britu 20. gadsimta 70. gadu postmodernisma piemērs ir TV programma “Montija Paitona lidojošais cirks”, kuras pilnīgi anarhistiskie skeči parodēja jauno laiku un senās filozofijas skolas. Viņu galvenais iedvesmotājs bija Terijs Īgltons, kurš sarakstījis arī grāmatu “Literatūras teorija”, kas kļuvusi par filoloģijas nozares britu studentu *vade mecum*. Vēlāk viņš kļuva par angļu literatūras profesoru Oksfordas universitātē, bet tagad ir kultūras studiju profesors Mančestrā. Kad 60. gados pirmoreiz viņu ieraudzīju, viņš bija parasts marksists katolis. Postmodernisma izpratne un attieksme pret to būs ļoti atšķirīga atkarībā no tā, vai esat mīlestības un miera, 60. gadu “sekša un rokenrola” bērns vai “komunisma nāves” liecinieks 1989. gadā.

Postmodernisma iezīmes teātrī, kā es tās saprotu no referātiem šajā konferencē, no vienas puses, liekas stilistiskas: pasaule, kurā nav nekādas jēgas, pieļauj brīvu nonsensa, ironijas un kiča izmantošanu. Es šeit neieklāju abstrakciju, jo tas lielākoties ir modernisma sasniegums. Bet, ja aplūko dažas citas postmodernisma iezīmes, tās diez vai iespējams uzskatīt vienīgi par postmodernisma idejām. Katrā ziņā nonsenss teātrī ir skatāms Alfrēda Žarī jau 1895. gadā sarakstītajā lugā “Karalis Ibī” vai dadaistu darbos. Savukārt pastīcho bija raksturīgs gan Aristofana daiļradei, gan 19. gadsimta dramaturga Viljama Švenka Gilberta un komponista Artūra Salivana darbībai — A. Salivans parodē mūziku, bet V. S. Gilberts — morāli. Ironija ir tikpat sena kā grieķi, no kuru valodas radies šis vārds. Un kičs ir kičs.

Šo visu paņēmienu vienlaicīgs izmantojums var tikt uztverts kā postmodernisma ieguldījums teātrī. Tas ir devis labus un sliktus rezultātus. Scenogrāfiem tas ir bijis lielas atbrīvotības laiks, svaiga gaisa brāzma, kura aizpūta reālistiskās (un abstraktās) kastes, kas bija raksturīga 20. gadsimta scenogrāfijas iezīme. Šīs tendences rotaļīgums vislabāk redzams Roberta Vilsona darbos, kurš, manuprāt, ir labāks gaismu mākslinieks nekā scenogrāfs. Bet Vilsons—režisors, kam raksturīgi gan izcili panākumi, gan šaušalīgas izgāšanās, ir arī piemērs tam, kādu ļaunumu postmodernisms spēj nodarīt šajā jomā. Laikā, kad režisori bija jau ieguvuši gandrīz absolūtu varu daudzos teātros, postmodernisms ļāva viņiem ignorēt “mirušo” tekstu. Tā vietā, lai īstenotu

savu vēsturisko lomu, proti, lai pastiprinātu autora teksta iedarbīgumu ar savas interpretācijas palīdzību, režisoriem radās iespējas izmantot dramaturģijas darbus savas pašreklāmas īstenošanai. Par zaudētāju kļuva autors, vienalga, vai viņš dzīvs vai miris.

Kas visa šā procesa gaitā mainās teātra galvenajā "elementā" — aktierī? Aktieri var turpināt izpildīt savu mūžseno lomu, apvienojot pravieša un klauna funkcijas, lai taptu par "svētajiem ākstiem". Tie dara, ko viņiem liek, bet turpina izmantot savus instinktīvos talantus, lai skaidrāk parādītu to, ko tie dara.

No otras puses, postmodernā teātra saturs rada virkni pretrunu. Lai pilnībā izprastu tā vērtību, ir nepieciešams saprast, kādus kodus tas salauž, tieši kādu "nedzīvo materiālu" tas nicina. Kaut arī mīts ir pasludināts par mirušu, postmodernisti to plaši izmanto. Tie nespēj balstīties uz Junga izpratni par grieķu mītiem, kas bija tik tuva tādiem māksliniekiem kā Vilsons, jo mums tomēr der zināt, kas ir Edips vai Hērakls. Tas rosina uzskatīt šo kustību par nelabojami elitāru, kas domāta tikai zinātājiem.

Ja uztveram postmodernismu kā virkni nāvju, tad mūsu iespējas ir gan labas, gan sliktas. Kā teātra kritiķis es visnotaļ atbalstu domu par objektivitātes nāvi, jo teātris ataino subjektivitāti, un mūsu vienīgā iespējamā reakcija ir subjektīva. Vēstījuma nāve ir nesvarīga: ļoti daudzas lugas turpinās stāstīt ļoti labus stāstus, kaut arī kino un televīzija šo vienkāršo uzdevumu spēj veikt daudz labāk; teātris turpinās iet tālāk par vēstījumu, meklējot stāstos dziļāk slēpto jēgu vai ignorējot stāstus vispār, lai atainotu juteklisko vai maņu pieredzi. Individīda nāve ir cita lieta — teātris iesākās ar to, ka Tespīds iznāca kora priekšā, un kopš tā laika teātris ir izstarojis individualitāti. Liberālā humānisma kā ideju sistēmas nāve, pat kā dzīves veida bojāeja man arī ir nepieņemama. Un patiesības nāve ir visai nepierādāma: pat ja tā ir patiesība (un mēs ignorēsim šeit ietverto paradoks), es uzskatu, ka patiesības meklējumi ir katra cilvēka ziņā, te teātris (ar tā spēju ļaut mums pārbaudīt neiespējamo vai nepieņemamo, jo to teātris mums modelē uz skatuves) ir unikāli piemērots.

Man ir prieks paziņot vēstis no akadēmiskā kaujas lauka: Terijs Īgltons pagājušajā nedēļā (I. Herberts šo runu teica 4. 10. 2004. — S. R.) publicēja jaunu grāmatu "Pēc teorijas", kur pilnībā noliedz postmodernos uzskatus, kurus pats palīdzēja reiz izplatīt. Tagad modernajā kultūrā viņš vēlas redzēt atgriešanos pie vispārīgajiem jautājumiem par nāvi un dzīvi, labo un ļauno. Un viņš izmanto agrākos uzskatus par katolicismu un marksismu kā savu meklējumu sākuma punktu. Nav mazsvarīgi arī piebilst, ka abu savu grāmatu starp-laikā Īgltons ir iemēģinājis roku dramaturģijā.

Lai nu kā, bet es noliedzu postmodernisma garīgo sterilitāti. Es aizvien

uzskatu, ka teātra loma — vai viena no tā vissvarīgākajām lomām — ir patiesības meklējumi, nevis tās izkropļošana. Mums būtu jāmeklē atbilde uz jautājumu, ko ik pa laikam uzdevis izcilākais no Amerikas dzīvajiem dramaturgiem Artūrs Millers: kā mēs dzīvojam?

Un varbūt, kad būsīm tikuši galā ar šo jautājumu, varam ķerties pie nākamā, ko tikai sākam uzdot — kā mēs nomirstam?

Piezīme

¹ Virsraksts tulkojumā nozīmē "Postmodernisma liķa sekcija".

No angļu valodas tulkojis Viktors Freibergs

Ian Herbert

POSTMORTEM FOR POST-MODERNISM

The features of post-modernism in theatre, which I take from contributions to this conference, seem to be on the one hand stylistic: a world without meaning permits the free use of nonsense, irony, pastiche and kitsch. I do not include abstraction — since this is very much the achievement of the modernist movement — and when you look at these other features they are hardly original post-modernist ideas. Nonsense in theatre is at least traceable to Jarry's 1895 *Ubu* and the Dadaists. Pastiche was a strong feature of Aristophanes and more recently Britain's nineteenth century partnership of Gilbert and Sullivan (Sullivan parodies the music, Gilbert the morals of the Victorian age). Irony is as old as the Greeks, whose word it is, and Kitsch is, well, kitsch.

The coming together of these stylistic tools, however, can be seen as a postmodern contribution to theatre. It has brought good and bad results. For the designer, it has been a time of great liberation, a breath of fresh air that blew away the realistic (and abstract) boxes that had hemmed in so much twentieth century stage design. The playfulness of the trend brought out the best in Robert Wilson, for instance — in my view an even better lighting designer than he is stage designer. But Wilson the director, who can produce both magnificent successes and ghastly failures, is also an example of the harm post-modernism can do in this department. At a time when directors had already assumed almost absolute power in many theatres, it gave them license to disregard the 'dead' text. Instead of carrying out their historic role, that of enhancing the work of the author by their interpretation, directors felt able to use dramatic works as no more than advertisements for themselves. The author, living or dead, was the one to suffer.

What happens in all this change to drama's essential element, the actor? Actors can continue their eternal role, combining the functions of prophet and clown to be 'holy fools'. They do as they are told, but continue to bring their instinctive gifts to illuminate whatever they do.

Post-modern theatre's content, on the other hand, brings with it a number of contradictions. In order to get full value from it, it is necessary to understand the codes which it breaks, the dead matter it despises. In spite of the death of myth, post-modern creators make much use of it. They can hardly rely on some Jungian collective understanding of the Greek myths of which artists like Wilson are so fond — we benefit if we know who Oedipus or Herakles is or was. This suggests the movement as irretrievably elitist, for cognoscenti only.

If we see post-modernism as a series of deaths, again their possibilities are good and bad: as a theatre critic I support strongly the death of objectivity, since theatre in particular addresses the subjective and our only valid response to it will always be a subjective one. The death of narrative is immaterial: many plays will continue to tell very good stories, even if the cinema and TV can do this simple task better; theatre will continue to go beyond narrative, looking beneath stories for deeper meanings or ignoring stories altogether to present sensual or sensory experience. The death of the individual is a different matter — theatre began when Thespis came out in front of the chorus, and has lived and breathed individuality ever since. The death of liberal humanism as an idea system, even as a way to conduct life, is also unacceptable to me. And the death of truth is quite insupportable: even if it should be true (and we will pass over the inherent paradox there), I believe that the search for truth remains a human responsibility, and one to which the theatre (with its ability to allow us to test out the impossible or the unacceptable by having it modelled for us on stage) is uniquely suited.

Nevils Šūlmanis

PRĀTA UN ĶERMEŅA TEĀTRIS

Prātam nav robežu, bet diemžēl to ir tik viegli ierobežot, pilnīgi bloķēt un tādējādi neļaut izpausties tā potenciālam mācīties, informēt un attīstīties. Pašām radošākajām postmodernā teātra formām ir jāved aktieri, skatītāji un viss iestudējums uz augstāku līmeni, kas pārspētu un atstātu aiz muguras modernos konceptus, kuri kļuvuši par parasto, ikdienišķo, viegli paredzamo.

Ķermenis ir prāta instruments, un tas jāizmanto, lai radītu īpašus un produktīvus tēlus, arī lai skubinātu attīstību, kas savukārt var novest pie jaunas radošās darbības dimensijas.

Postmodernisma kardinālais likums ir tāds, ka nekas nav noteikts, viss var tikt mainīts. Nekādi skaidrojumi nav vajadzīgi, un iespējams, ka tā tam arī vajadzētu būt, varbūt tā ir visa postmodernisma būtība. Tam vajadzētu pārsteigt, satriekt, mulsināt, provocēt, bet gala rezultātā apgaismot vai vismaz pacilāt. Skatītājiem no teātra būtu jānododas prom ar izjūtu, ka viņi paraudzījušies uz lietām no cita skatpunkta, mulsumam ir jābūt ar pozitīvu pieskaņu. Un vispār — kāpēc teātrim vajadzētu būt pavisam skaidram, kad tik daudz kas dzīvē tāds nav.

Vienmēr ir iespējams apgalvot, ka teātris ir kā aplis, ka nekas nav jauns, nav nekā tāda, kas nebūtu darīts agrāk, un tas, ko dēvējam par postmodernismu, ir tikai X vai Y pakāpienu posms, kas ved gan lejup, gan augšup. Es tam nepiekrītu, un mana hipotēze ir balstīta uz apgalvojumu, ka oriģinalitāte nepastāv un neturpinās, kaut arī katru radošo periodu vai ideju var apstrīdēt un var tikt radītas jaunas idejas. Tas nenozīmē, ka jaunais ir labāks un tam tiek dota priekšroka. Patiesi, ir viegli parādīt, ka tas, kas noticis pagātnē, ir lielisks un pat nepārspējams, ka tas radījis tādu teātra ietekmi un sasniegumus, ko nav iespējams pārspēt. Tas nebūt nenozīmē, ka mums nevajadzētu mēģināt radīt ko jaunu, kurš metīs izaicinājumu tam, kas tiek teātrī iestudēts šodien.

Teātris ir pārāks par lielāko daļu dzīves aktivitāšu un var darboties kā spogulis vai atspulgs, vai arī, pieņemot Luisa Kerola iedvesmojošo nosaukumu, tas ir kā Alise Aizspogulijā, kas ļauj individam ieiet citā pasaulē, kur viss ir iespējams, vai arī, protams, izrādās pavisam neiespējams. Teātris ir mākslas forma un arī saikne ar citām mākslas formām, ar filmu, operu vai arī ar reflektīvajām

glezniecības vai skulptūras prasmēm. Teātris var būt šķitums vai realitāte, vai abi vienlaikus, iespējams, pat pamišus.

Viens no pēdējā laika visvienkāršākajiem teātra tekstiem ir Jasmīnas Rezā luga, ko sauc "Māksla". Tā turpina gūt milzīgus panākumus visā pasaulē, jo to ir iespējams interpretēt dažādos veidos, un katra jauna aktieru trupa var uzsvērt vai nu humoru, vai patosu, vai arī filozofiju vai koncentrēties uz varoņu draudzību vai pretrunām. Luga spēj pārsniegt pati savas robežas un ar katru tās interpretāciju kļūst postmoderna.

Daudzas lugas nepieļauj tik atšķirīgas interpretācijas, tās ir daudz statiskākas. Reiz izteikušas savu vēstījumu, tās tiek iegrozītas savā laikā un nespēj virzīties tālāk. Postmodernisms rodas no modernisma sterilitātes, no tā struktūru nespējas atjaunoties un pārveidoties. Postmodernisms ir sauciens pēc palīdzības, aicinājums aktieriem, izpildītājiem un režisoriem izgudrot sevi no jauna.

Šajos nemierīgajos laikos, kas šķiet aizvien neticamāki ar katru jaunu nedēļu, ir savādi, ka mēs lietojam tādu jēdzienu kā kara teātris, kad šausminoša dzīvības laupīšana un izkropļošana notiek pastāvīgi un veido daļu mūsu ikdienas dzīves. Ja vēl padomāsi par to, ka ārsti strādā operāciju zālē, glābjot dzīvības, tad vēl skaidrāk sapratīsiet, kāds konflikts pastāv mums visiem, mēģinot rast savu dzīves veidu, kas ir piemērots, iedarbīgs un pieņemams. Nav brīnums, ka tas neizdodas tik daudziem cilvēkiem, nemaz jau nerunājot par valdībām un valstīm.

Prāts bieži vien notrulinās tāpēc, ka ap mums pārāk daudz kas notiek — vai nu mūsu pašu izdomātajā pasaulē, vai arī mūsu dramatiskajos citu realitāšu atainojumos, jo pastāv pārāk daudz izvēles iespēju, kas tiek ierobežotas ar mūsu nespēju izdarīt izvēli; ķermenis padara samākslotas līdzīgas situācijas, kas traucē izdarīt lielu lēcienu uz priekšu, un reizēm mēs kautrīgi speram tikai pa solim uz priekšu, tad vienu soli atpakaļ, pazaudējuši drosmi doties uz jauno virsotni.

Es apgalvoju, ka postmodernisms ir nepieciešams, lai atjaunotos, tā ir vitāli svarīga atjaunošanās, tas ir nepieciešams, ja gribam būt kopā ar nākotnes teātra apmeklētājiem un to vidū, faktiski radīt nākamo teātra apmeklētāju paaudzi. Tikai ar visu prātu un ķermeni mēs panāksim teātra dzīves spara atjaunošanos un tā valdzinājumu, un tikai tad tas spēs ieņemt pienācīgu vietu tik ļoti konkurējošajā pasaulē, kurā parādās aizvien jaunas mākslas formas.

Mēs zinām, ka matērija sastāv no miljoniem un triljoniem sīku vibrējošu molekulu. Var apgalvot, ka tas viss eksistē tikai prātā, bet es varu teikt, ka tas viss ir arī ķermenī; abiem — ķermenim un prātam — katram ir sava loma, un pasaule vienmēr atrodas postmodernisma mirklī, bet šis mirklis ir pārejošs un pārmaiņu koncepts ir viss.

No angļu valodas tulkojis Viktors Freibergs

Neville Shulman

THEATRE OF MIND AND BODY

The theatre of post-modernism at its most creative must take the actors, the audience and in fact the entire production, onto a heightened level which will outstrip and leave behind modern concepts and precepts which have become the obvious, perhaps the ordinary, less imaginative and very predictable.

The body is the tool and the instrument of the mind and can and should be used to create special and productive images, also encourage a way ahead, which in turn can lead to a new dimension of creativity and force which can make statements that should inspire, may also shock of course, but should create new dramatic discoveries, or at least the possibility of such new discoveries.

The cardinal rule governing post-modernism is that nothing is set, nothing is fixed and everything can be challenged. Explanations are not necessarily forthcoming and perhaps that is as it should be, perhaps that is the essence of anything and everything post-modern. Should it bewilder, baffle, confuse, subvert, but certainly ultimately enlighten, or at the very least uplift. Should the audience leave with a expanded sense of understanding or the ability to look at things anew; should any confusion or bewilderment caused be part of the productive and positive, and anyhow why should theatre be totally clear and understandable, when so many parts of real life are not.

Working together, in tandem, really as one, the mind and body used at that level in theatre, and in theatre I include dance of course, will develop, produce and illustrate new ideas, often highly symbolic, to reveal new and important truths and techniques.

POSTMODERNAIS TEĀTRIS UN EPISKAIS TEĀTRIS

Postmodernisma saistība ar episko teātri ir tikpat cieša vai pastarpināta kā ar jebkuru citu modernisma estētisko sistēmu. Ir iespējams veidot dažādas salīdzinājuma un pretstatījuma shēmas, vienmēr riskējot palikt pasausas teoretizēšanas līmenī, jo mērķi episkajam un postmodernajam teātrim ir visai atšķirīgi. Brehtiskajā izpratnē teātri izšķirīga nozīme ir saturam, jēgai, idejai, kas atklāta ar nereālistiskiem izteiksmes līdzekļiem, kamēr postmoderno teātri saturs principā neinteresē. Var pat teikt, ka postmodernisms episkā teātra pamatlicēja Bertolta Brehta idejisko mantojumu ir pilnībā diskreditējis, jo līdz nullei novedis pasaules un mākslas didaktisko un dialektisko jēgu, kā arī pasludinājis par absurdām racionālisma un progresa idejas. Tomēr ir daži episkā teātra formālie aspekti, kurus postmodernā teātra prakse ir attīstījusi līdz galējai konsekvencei. Piemēram:

- neieinteresētība darbības rezultātā, bet gan veidā, kā darbība attīstās, pieļaujot šai procesā arī iepriekš neprognozētus rezultātus;
- semiotizācija kā teātra izrādes neatņemama sastāvdaļa, kad jebkurš objekts uz skatuves kļūst par zīmi un kādas vienas zīmes dominante jeb aktualizācija ir vienādojama ar episkā atsvešinājuma jēdzienu;
- izteikti teātrālā lugu rakstīšanas un iestudēšanas maniere, atklājot teātrālā notikuma uzbūves mehānismus;
- izpratne par realitāti kā relatīvu un maināmu parādību.

Šos aspektus iespējams analizēt ar konkrētu piemēru palīdzību.

Par episkā un postmodernā teātra simbiozi var runāt daudz 20. gadsimta otrās puses režisoru daiļradē. Tipiski piemēri ir vācieši Pēters Šteins un Hainers Millers. Abi tieši ietekmējušies no Brehta teorijām un vairākkārt iestudējuši viņa lugas.

Gan estētisko uzskatu ziņā, gan izteiksmes līdzekļu izvēlē režisors Pēters Šteins (dz. 1937) ir Brehta pēctecis. Taču, tā kā vēsturiskā situācija un sabiedriski

politiskā realitāte Brehta un Šteina dzīves laikā bija atšķirīgas un Brehta teorētiskos principus Šteins nav iepazinis tiešā veidā, pateicoties personiskajai pieredzei, bet gan pastarpināti, t. i., caur savu pirmo un, kā pats vēlāk uzsver, vienīgo praktisko skolotāju teātra jomā — Brehta aktieri Frici Kortneru, tad brehtiskā pieeja Šteina iestudējumos ieguvusi oriģinālu nokrāsu. Šteins savos 70. un 80. gadu iestudējumos brehtiskā atsvešinājuma manierē ārda jebkādu ilūziju par notiekošo, noliedzot pretenziju, ka darbība, vide vai darbojošās personas varētu būt autentiskas. Taču atšķirībā no Brehta Šteina atsvešināšanas objekts ir pati mākslas norise, nevis tajā paustās idejas. P. Šteins ļauj notikumiem risināties vienmērīgā plūdumā, ik pa brīdim virspusē parādoties mehānismam, kas šos notikumus virza. Brehts atsvešinājuma būtību saskata apstākļi, ka “lieta, par kuru tiek radīta izpratne un uz kuru tiek vērsta uzmanība, no ikdienišķas, pazīstamas, tuvas lietas tiek padarīta par īpašu, ievērojamu, negaidītu lietu”.¹ Šteina daiļradē neierastais ikdienišķums vērojams dažādos līmeņos: gan tēlošanas veidā, gan darbības norisēs vispār. Aktieri neveido tēlu. Mainot epizodes ar dažādas pakāpes iemiesošanas, pārejas tiek parādītas tieši un nepārprotami, kā tas visuzskatāmāk atklājas 1971. gada Henrika Ibsena “Pēra Ginta” iestudējumā, kur seši Pēri, gluži kā sprinta stafetes kociņu pārņemot, ieņem iepriekšējā tēla stāvokli, lai tad turpinātu viņa tēlu tālāk.² Atsvešinājums šai gadījumā parādās nevis tēla raksturojumā, bet gan tā veidojuma mehānismā, kas ir galēji postmoderns. Proti, galvenā varoņa identitāte ir pilnībā izšķīdināta, decentralizēta. Par izrādes vadmotīvu kļūst individualitātes neiespējamība tehniskas reprodūktivitātes laikmetā. Stāsts par Pēru Gintu — divos vakaros, kopā septiņās stundās³ — ieturēts tādā kā muzeja vai fotoizstādes garā, kur vienu kadru vai attēlu nomaina nākamais; darbojas arī kiča industrijas metafora, kura miljonos metienu propagandē mītus par ģēnijiem, indivīdiem lētu romānu, gleznu, fotogrāfiju vai krāšņu pastkaršu veidā. Pēra dzīvesstāstā iesaistās grupa strādnieku, kuriem uzdots noorganizēt šīs “ražošanas” veiksmīgu rezultātu. Kad Pērs nolēmis nodarboties ar arheoloģiju, viņi steidzīgi saritina dzelteno grīdas pārklāju, uzstāda trīsi un no zemes senā kultūras slāņa tiek “izrakta” sfinksas. Pēc Hegstades apbedīšanas skata, kad zārks tikko iznests, viņi steidzīgi kā dezinficējot apsmidzina grīdu. Tuvojoties fināla ainai, viņi lietīši pārmēra laukumu, tad kā ainavā neiederīgu novāc Pēra uzslieto būdu. Bet pašā fināla skatā Šteins vienā mirklī izārda romantiskā samierināšanās skata ilūziju: abi milētāji tiek atrauti viens no otra un aizvilkti ielejā, kur Solveiga kā bez spēka sabrūk uz krēsla, bet Pērs Gints uz ceļiem viņai pie kājām. Parādās milzīgas tipogrāfijas mašīnas, fotogrāfs sakārto

aparātu, uzliesmo zibspuldze, un dzīves spēle ir beigusies. Visa garā un bezjēdzīgā dzīve ir sastingusi vienā nedzīvā fotoattēlā, kas ir gala produkts sērijveida ražošanai. Bilde tālāk tiek transportēta pa garu konveijeru, iepakotas caurspīdīgās paciņās un izdalītas skatītājiem.

Būtiska loma Šteina darbos ir tekstam, turklāt ne tik daudz vārdos izteiktajam saturam, cik tā dziļākajai, zemtekstā jaušamajai jēgai. Šteina ilggadējs radošais partneris ir vācu postmodernais dramaturgs Boto Štrauss (dz. 1944), kurš apstrādājis lugu materiālu visām Berlīnes teātri "Skatuve" iestudētajām Šteina izrādēm, no viengabalainiem, dažbrīd pat izteikti poētiskiem tekstiem, piemēram, J. V. Gētes, H. Kleista vai H. Ibsena lugām, izveidojot brehtisku epizožu montāžu. Patosa pilnie dialogi pārveidoti atsevišķos monologos, izrādes dekorācijas papildina ekrāni vai tāfeles, kur bez ainu nosaukumiem parādās arī dažādi skatītāju attieksmi rosinoši paziņojumi vai dokumentāli iestarpinājumi. Šādu dramaturģiska teksta apzinātu saskaldīšanu šķietami savstarpēji nesaistītās vienībās var dēvēt gan par apzinātu episkošanu, jo pēc šāda principa ir būvētas klasiskās ekspresionisma "staciju drāmas", gan par tikpat konceptuālu postmodernās paratakses principu — literāra darba atsevišķu daļu savstarpējo neatkarību. Paša Boto Štrausa lugās paratakses princips ievērots konsekventi. Piemēram, "Atkalredzēšanās triloģija" (1977) pretēji tradicionālajiem priekšstatiem par triloģiju nepiedāvā plaša apjoma darbu, tajā vispār nav fabuliska notikumu pārstāsta. Tā ir tikai atsevišķu empīrisku vērojumu, aprakstu, pārdomu kolāža, kas kopumā rada plašu pārskatu par Vācijas labklājības laikmeta sabiedrību, kurā vairs nav nekā īsta. Rūpniecības straujā attīstība cilvēku padara par fizisku un garīgu kropli, kuram informācijas pārbagātības apstākļos svarīgākais ir iemācīties paturēt visu prātā, bet nodarboties ar mākslu un literatūru ir noderīgi vien tādēļ, ka tā var trenēt smadzeņu darbības funkcijas. Lugas galvenais varonis par šī laika cilvēkiem saka: "Mēs, no mirkļa uz mirkli, un vairāk nekas. Mēs, kas izšķirti. No mugurpuses kopā savienoti. Mēs, kas mūžīgi atgriežamies."⁴ Štrausa lugas īpatnības pieļauj brehtiska traktējuma iespējas: atsevišķu epizožu virkne ar izteiksmīgiem nosaukumiem, tikai songu vietā melnas tumsas pauzes. Arī tēlu raksturi nav viengabalaini, tie ir izšķīduši fragmentos, un tos var kombinēt, liekot kopā kā bērnu mozaīku. Rezultātā Štrausa lugu Šteina iestudējumā var dēvēt par sociālu kolāžu. Tomēr Brehta principi šai gadījumā noder situācijai raksturojumam, nevis analīzei vai skatītāju audzināšanai.

Vēl sarežģītākas attiecības ar episko un postmoderno teātri ir 90. gadu vācu teātra kulta figūrai, aktierim un režisoram Haineram Milleram (1929–1995), kurš tiek uzskatīts par talantīgāko Brehta audzēkni, pat par viņa

dubultnieku, jo tāpat kā Brehts cerēja ar mākslas palīdzību pārveidot pasauli. Bez tam no 1992. gada līdz pat savai nāvei Millers ir Brehta radītā "Berlīnes ansambla" mākslinieciskais vadītājs. Millera slavenākais iestudējums "Berlīnes ansamblī" ir versija par Brehta lugu "Artūro Uī" (1995), kur Martina Vutkes tēlotais Hitlers uz skatuves uzskrēja četrpārus, elsodams kā asinskārs suns ar izkārtu sarkanu mēli, bet izrādes laikā ar plastikas palīdzību pamazām pārvērtās lokanā dzīvniekā, kurš ieguva zināmu publisku pievilcību. Galēji izaicinošs bija izrādes fināls: Vutkes Hitlers pienāca pie skatuves malas un negaidīti pacēla roku "Heil!" sveicienā, it kā provocējot zāli tam atbildēt. Tad, mirkli pagaidījis, pameta zālei ironisku gaisa skūpstu un aizgāja. Šāda veida provokācija vairs nepilda ne konfrontējošo, ne komunikatīvo funkciju saziņā ar skatītāju zāli. Trešā reiša propagandas politikā saskatāms visai daudz postmodernisma iezīmju, jo sabiedrības ietekmēšanai tas manipulēja ar dažādiem mērķtiecīgi radītiem teatrāliem tēliem, no kuriem Hitlers bija pats spilgtākais.

Pats savā dramaturga praksē Hainers Millers pilnībā noraidīja tradicionālos drāmas uzbūves elementus un radīja kolāžas no kontrastējošiem stiliem un fragmentāriem tēliem, lai atspoguļotu mūsdienu, pēc Millera domām, psihopātisko domāšanas veidu un destruktīvo dabu. Viņa teksti ir sociāllingvistiski paradoksi, kas ietver nežēlīgas parodijas, klaunāžu, mīta parafrāžu iestarpinājumus un krietni vien pāraug episka komentāra rāmjus.

Vēl divi atslēgas vārdi episkā un postmodernā teātra radniecībai ir parodija un klaunāde. Jebkurš konsekvētā postmodernisma sistēmā tapis darbs ir parodējošs, un klauns ir viens no postmodernajiem varoņiem. Brehta konceptuālās lugas "Trīgrašu opera" (1928) struktūras pamatā ir parodija vairākos līmeņos. Vispirms kā formāls paņēmiens, jo "Trīgrašu opera" ir burleska, kas parodē augsto žanru — operu, turklāt dubultīgi, jo Brehta luga ir parodija gan par Džona Geja "Nabagu operu", gan par klasisko operu vispār, ko savukārt izsmej arī pats Dž. Gejs. Brehtam ir svarīgi ne tikai, ko parodēt, bet arī — kas to dara, jo bandīti, ubagi, prostitūtas šai gadījumā ir jāuztver gan kā tie, kas viņi ir patiesībā, proti, lielpilsētas padibenes, gan arī kā sabiedrības augšslāņu parodija. Par parodijas absolūto izpausmi Brehts uzskata klaunādi, jo ar tās palīdzību iespējams panākt trīspakāpju atšvešinājuma efektu: klauns parodē gan tekstu, gan runas manieri, gan skatītāju iepriekš paredzamo reakciju.

Bet visvairāk episko un postmoderno teātri sarado dažādās iespējamās skatuvisko zīmju attiecības ar realitāti, jo kā viens, tā otrs realitāti uzskata par relatīvu. Augusts Milts esejā "Spēle ar realitāti un izdomu" uzsver, ka 20. gadsimta cilvēka pasaulē iespējami trīs īstenības veidi: "primārā, oriģinālā, patiesā īstenība. Otrā īstenība ir īstenība kasetēs, televīzijas un kino ekrānos, masu

mediju piespēlētā. (..) Trešā īstenība ir uztvertā, pārdzīvotā īstenība mūsu galvās, izjūtās, pasaules uztverē.”⁵ Tādējādi ārējā realitāte, skatīta caur subjektīvu prizmu, vairs nav objektīva, jo tai tiek uzslāņota paša vai citu indivīdu pieredze un pasaules uztvere. Informācijas pārpilnība un vieglā pieejamība ikdienā noved pie motīvu sadrumstalotības, ļaujot apziņas virzībai viegli pārlēkt no viena motīva uz citu, domu plūsma kļūst fragmentāra, pārvēršas asociāciju ķēdē, kur kāda lieta vai tās apzīmējums izsauc jaunu epizodi, kam sižetiski nav tiešas saiknes ar iepriekšējo. Gan episkais, gan postmodernais teātris konfrontē savus varoņus ar sociālo realitāti, tikai atšķirīgu mērķu vārdā. Brehts to dara, piemēram, ar dokumentālu kinokadru vai atklātas publicistikas palīdzību, lai pierādītu tēlotās parādības vēsturiskumu. Postmodernisti — tieši pretēji: ar virtuālas datorrealitātes palīdzību simulē sociālo realitāti. Piemēram, austriešu akciju mākslinieks Kristofs Šlingenzīfs 2000. gadā Vīnē realizē akciju “Mīliet Vāciju!”. Pilsētas centrā pretī Valsts operai tiek novietots īpašs apdzīvojams kontainers, kurā, noslēgti no ār pasaules, dzīvo imigranti, politiskā patvēruma meklētāji. Līdzīgi kā citos šāda tipa realitātes šovos, skatītāji ar video projekciju palīdzību var sekot līdzī notikumiem telpā un balsot. Tikai šai gadījumā izbalsotais tiek izraidīts no valsts, bet galvenā balva ir oficiāla uzturēšanās atļauja. Akcija top kā reakcija uz Austrijas labēji ekstrēmo valdību Jorga Heidera vadībā, un konteineru rotāja uzraksts “Ārzemniekus ārā!”. Šī akcija izraisīja plašu publisku rezonansi, bet tā arī tomēr netapa skaidrs, vai tie bija īsti patvēruma meklētāji vai aktieri. Šlingenzīfs savu mērķi sasniedza: lai arī nav iespējams nošķirt, kas ir patiess un kas inscenēts, skatītāju attieksme tomēr ir izraisīta.

Lai arī postmodernā un episkā teātra mērķi ir atšķirīgi, tomēr tie abi atklāj teatralitātes mehānismus un šai ziņā ir pat ļoti radniecīgi.

Citētie avoti

¹ Brecht B. Schriften über Theater. — Berlin, 1977, S. 219.

² Līdzīgu paņēmieni izmanto režisors Oļģerts Kroders 1997. gada “Pēra Ginta” iestudējumā Liepājas teātrī, kurā Pēru Gintu spēlēja pieci aktieri.

³ Arī režisors Ādolfs Šapiro, 1979. gadā iestudēdams “Pēru Gintu” Rīgas Jaunatnes teātrī, veidoja uzvedumu divās daļās, no kurām katra bija veselas izrādes garumā un tika spēlētas vienā dienā — kā dienas un vakara izrādes.

⁴ Strauß B. Theaterstücke 1972–1978, Bd. 1. — München, 1993, S. 320.

⁵ Vitgenšteins L. Loģiski filozofiskais traktāts. — Kentauris. — 1994, Nr. 6, 9. lpp.

Līga Ulberte

POST-MODERN AND EPIC THEATRE

Epic and post-modern theatre have distinctly different goals: in Brechtian understanding the central goal of the theatre is to reveal a certain contents, meaning and idea with non-realistic means, whereas post-modern theatre in principle is not interested in the contents. One can even say that post-modernism has completely discredited the ideological heritage of Brecht's theatre because it has brought to a nought didactic and dialectical significance of the world and art and declared rationalist and progress ideas as absurd. Yet there are some aspects of epic theatre that have been brought to extreme consistence by post-modern practice. As examples one can mention the lack of interest in the end result of the work of art but in the process of action and creation; semiotization as an integral part of a theatre production; perception of reality as changing and relative.

One can speak a lot about symbiosis of epic and post-modern theatre in the contexts of creativity of many authors of the second half of the 20th century but the most typical examples perhaps are Peter Stein and Heiner Müller.

Both have been influenced by Brecht's plays and have staged his works. In his 1970s and 80s stage productions in a typically Brechtian manner of alienation Stein deconstructs any illusions about the plot and action of the play, denying the belief that action and characters could be authentic but unlike in Brecht the object of alienation is the artistic event itself, not ideas expressed by it. Müller is considered to be the most gifted pupil of Brecht, and similarly to Brecht he hoped to change the world with the help of art. In his own playwriting practice he denied the traditional drama elements and created collages of contrasting styles and fragmented images to reflect, as Müller thought, psychopathic mode of thinking and its destructive nature. His texts are socio-linguistic paradoxes containing parodies, buffoonery, inserts of myth periphrasis and they transgress the framework of epic commentary.

Andra Rutkēviča

NACIONĀLĀ IDENTITĀTE UN POSTMODERNĀ SABIEDRĪBA

Pamatjautājums, kas tiek uzdots, runājot par identitāti, ir “Kas es esmu?”. Tas nozīmē sevis definēšanu atbilstoši sabiedriskajām un psiholoģiskajām normām, lai noskaidrotu *kas* (kāda persona) un *kur* (kādā sabiedrībā vai tās daļā) atrodas. Identitātes apzināšanās nozīmē sevis pozicionēšanu sabiedrībā. Tas nozīmē sociālā subjekta stāvokļa noteikšanu, atzīstot viņa piedalīšanos sabiedriskajās attiecībās. Identitātes meklējumi ietver sevī jautājumu par to, kādas ir vispiemērotākās attiecības starp indivīdu un sabiedrību kopumā. Lai uz to atbildētu, ir jāidentificē arī pati sabiedrība, ar kuru indivīds stājas attiecībās. Tā kā manis aplūkotā tēma ir nacionālā identitāte, es apzināti vienādošu sabiedrību ar nāciju vai pilsoņu kopumu (atzīstot, ka šie abi ir atšķirīgi lielumi).

Tādējādi jārunā par divu veidu identitātēm: identitāti indivīda līmenī un sabiedrības līmenī, jo sabiedrība nevar tikt uzskatīta par aritmētisku indivīdu summu. To liedz fakts, ka indivīdam vienlaikus ar nacionālu identitāti pastāv vēl vairākas citas identitātes, kas saistītas ar ģimeni, ticību, darbu, dzīvesvietu utt. Katram pie vienas nacionālās identitātes piederīgajam šīs citas identitātes var būt atšķirīgas.

Kas tad indivīdu kopu padara par nāciju? Antropologi kā galvenos nāciju veidojošos un vienojošos motīvus uzsver kopīgu vēsturi, mītus, simbolu sistēmu, tradīcijas, atmiņas — visu to, kas veido tautas garīgo mantojumu un ļauj indivīdam ar to identificēties. Visu to apstākļu kopumu, kas veido tautas kultūras modeli. Kā liecina nacionālo identitāti veidojošo elementu uzskaitījums — vēsture, mīti, tradīcijas, atmiņas —, tie ir vērsti uz senas un izredzētas tautas radīšanu. Etniskās kultūras mērķis ir tās pārstāvjos radīt pārliecību, ka viņi pieder senai, īpašai sabiedrības daļai. Tādējādi tiek nodrošināts viens no galvenajiem identitātes kritērijiem — ilgstamība laikā. Jo senas un slavenas pagātnes esamība ļauj prognozēt līdzvērtīgas nākotnes iespējamību. Tieši ar šādu mērķi top vairākums nacionālai tematikai veltītu mākslas darbu, kur “zelta pagātnes” laikmets tiek pasniegts kā zaudētā paradīze. Lai to atgūtu, cīņā tiek

sūtīts kultūrvaronis. Tāda struktūra vērojama, piemēram, latviešu tautas eposā "Lāčplēsis".

Visi šie tautu vienojošie elementi ir skaidri un uztverami tikai attiecīgās kultūras pārstāvjiem. Tā ir zīmju sistēma, kas saprotama tikai savējiem, bet slēgta svešajiem. Savējā un svešā pretnostatījums jeb savas citādības uzsvērums ir viens no galvenajiem nacionālo identitāti veidojošajiem aspektiem. Tas kalpo par noteicošo faktoru indivīda vietas pozicionēšanā, jo cilvēks apkārtējā sabiedrībā vienmēr meklē sev līdzīgos un svešos.

Pēdējās desmitgadēs Rietumu industriālā sabiedrība ir pieredzējusi visai plašu etniskās atdzimšanas kustību: Kvebekas francūži, katalonieši, nacionālās neatkarības kustība Baltijas valstīs, notikumi Dienvidslāvijā. Visi šie procesi rāda, ka "perifērās minoritātes" saceļas pret valstī valdošo etnisko vairākumu, pret tajā dominējošiem simboliem un mītiem. Šis process iekļaujas protesta kustībā, kas saceļas pret gadsimtos valdošo Rietumu kultūras modeli, kura centrā atrodas baltais vīrietis, kā rezultātā gan sievietei, gan arī citai rasei piederošs vīrietis parādās tikai kā sabiedrības margināli pārstāvji. Tā ir sacelšanās pret centra dominanti, vienalga, vai tā būtu vienas kultūras, rases vai dzimuma valdīšana pār pārējām.

Postmodernisma rašanās maina sabiedrības akcentus, uzsvars no centra novirzās uz perifērām minoritātēm. Postmodernisma mākslinieki vērsas pie sabiedrības, lai parādītu, kā *citādība* jūtas no iekšpuses. Var uzskatīt, ka postmodernisms nodarbojas ar *citādības* artikulāciju.

Atšķirīgās nacionālās identitātes jeb citādība primāri sadala sabiedrību savējos un svešos, ļaujot indivīdam sevi pozicionēt attiecībā pret vienu vai otru kultūras modeli. Šādu situāciju Latvijā varēja novērot 1988. gadā iestudētajā Māras Zālītes un Zigmara Liepiņa rokoperā "Lāčplēsis", kad ļoti centralizētajā, totalitārajā padomju valstī tapa mazas tautas nacionālā eposa pārstrādājums. Rokoperas latviskā pasaules uztvere, tēlu sistēma, kā arī vēsturiskais konteksts apvienoja tautu, modinot indivīdā nacionālas piederības un nacionālās identitātes izjūtu. Pār mākslinieciskiem mērķiem dominēja nacionālā ideja, kas visus zālē sēdošos apvienoja vienotā tautā, izmantojot vienīgi tai saprotamu zīmju sistēmu. Tie bija etnogrāfiski simboli (auseklīši un stilizēti tautas tērpi) un tēli, kuriem ir sena, mītos bāzēta vēsture. Jau tādu vārdu kā Lāčplēsis vai Kangars piesaukšana vien līdzī nes lielu jēdzienisku slodzi. Savukārt jebkuram cittautietim, ja vien viņš nav pastiprināti pētījis latviešu kultūru, šī daudzlīmeņu nozīme paliek nesaprasta. Etniskais nacionālisms uzrunā ļoti noslēgtu sabiedrības daļu, kas sevi pozicionē attiecībā pret lielāku un spēcīgāku apdraudējumu. Par piemēru šādai situācijai var minēt arī latviskuma identitātes

saglabāšanu trimdā, kad nacionālā identitāte bieži sāk prevalēt pār citām identitātēm, piemēram, sociālo. Par etniskajam nacionālismam piederīgo var kļūt, tikai piedzimstot šajā tautā.

Kultūras plurālisma apstākļos vairāk nākas saskarties ar citām nacionālisma formām, tādām kā nacionālisma pilsoniskā un teritoriālā versija. Nācija šajā situācijā netiek uztverta kā etniski viendabīgs veidojums, bet to raksturo kopīgas robežas un valsts politika. Multikulturālas nācijas izveidi veicina gan iedzīvotāju migrācija, kas vienā valstī uz laiku sapulcina dažādu etnisko grupu pārstāvjus, gan arī jauktās laulības. Līdz ar to nacionālās identitātes jautājums kļūst vēl komplicētāks. Veidojas situācijas, kad nav viena dominējošā centra, pret ko strukturēt savu atšķirību. Katrs indivīds var atsevišķi definēt savas attiecības ar *citādo*. Problēmu saasina apstākļi, ka postmodernajā sabiedrībā neveidojas noturīgas un ilglaicīgas identitāšu grupas. Amerikāņu zinātnieks Homi Bhabha uzskata, ka nācija ir sadalījusies atsevišķās kultūras daļās un notikusi tās hibridizācija¹. Šādos apstākļos nacionālās identitātes veicināšanai tiek izmantoti tādi valsts varas rīcībā esošie instrumenti kā kopīga informatīvā telpa — masu informācijas līdzekļi, kas nodrošina informācijas atlasīšanu un pasniegšanas veidu, kā arī izglītības sistēma, kura veido jauno pilsoņu lojalitāti un piederību valstij.

Pastāv viedoklis, ka postmodernā sabiedrība ir arī postnacionālā sabiedrība, kur vienlaikus ar nacionālo jūtu novājināšanās procesu attīstās pieaugoša nepatika pret nacionālām ideoloģijām. Šis apgalvojums balstās uz globālās kultūras pieauguma teoriju, kas paredz nacionālo kultūru un identitāšu eroziju.

Šādu attīstības scenāriju nosaka vairāki apstākļi. Pirmkārt, attīstoties patērētāju sabiedrībai, samazinās indivīda prasības pēc individualizācijas. Starptautiskās kompānijas ražo masu patēriņa produkciju, kuras izplatība pasaules tirgū veicina patēriņa standartizāciju. Jau šobrīd vairumam Latvijas iedzīvotāju vārds “kino” saistās vienīgi ar Holivudas filmām. Standartizācijas sekas ir masu produkcijas veidots kultūras imperiālisms, kas būtiski samazina nacionālās kultūras atšķirības, atstājot tām vien dekoratīvas eksotikas lomu. Šajā sakarā interesanti pavērot, kādiem mērķiem un kādā veidā kino izmanto, piemēram, Austrumu kultūru un tematiku. Kā liecina prakse, visai bieži tā kalpo tikai par eksotisku, ornamentālu fonu krāšņiem kauju skatiem.

Otrkārt, uzskats par nacionālo kultūru un identitāšu eroziju ir saistīts ar globālo elektronisko komunikāciju. Homi Bhabhas ideja par kultūras identitāšu hibridizāciju lieliski sasaucas ar globalizācijas izraisīto nepieciešamību pēc kopīgas dzīves telpas jeb iespējas jebkurā vietā justies kā mājās — un spēju šajā telpā sazināties. Šodienas industriālās sabiedrības “saistviela” vairs nav

nacionālā valoda un kultūra, bet augstās tehnoloģijas un datorvaloda, kas pārvar visas kultūras barjeras un rada komunikatīvu masu, hibridizētu un post-modernu sabiedrību.

Kā teātris redz postmodernās sabiedrības esamību, attīstību un saistību ar Latvijas kultūras telpu? Kā teātrī tiek attēlota tauta, un ar kādiem nosacījumiem atsevišķu indivīdu kopums top par tautu? Zīmīgs piemērs šai ziņā ir Jura Rijnieka Liepājas teātrī iestudētā Jura Kulakova un Jāņa Petera tautas opera "Stikla kalns", kuras librets balstīts uz nacionālās dramaturģijas darbu — Raiņa lugu "Zelta zirgs", kas savukārt izaudzis no mīta. Izrādē gandrīz visu otro cēlienu uz skatuves ir ļaužu pūlis, kas gaida, kad no stikla kalna tiks nonesta lejā un atmodināta princese. Par tautu šis indivīdu kopums pārtop vien saskarē ar princeses jeb Latvijas modināšanu, citiem vārdiem sakot, saskarē ar sakrālu vidi. Tas ir neliels izrādes fragments, bet konceptuāls.

Par pirmo tautu vienojošo elementu J. Rijnieks izvēlas folkloru. Ļoti noslēgtu un kodētu zīmju sistēmu, kura saprotama un kurā var iesaistīties tikai konkrētajai etniskajai grupai piederīgie. Aktieri, ģērbti tautas tērpos, dej tautas dejas. Šī zīme sauc atmiņā nacionālās atmodas sākuma gadus, kad tauta centās apzināties savas saknes, veidoja un stiprināja nacionālo identitāti. Nacionālo zīmju un simbolu lietojums reducē nācijai piederīgo personu loku uz pamat-etniskajai grupai piederīgajiem.

Nākamajā posmā režisors paplašina nacionālas piederības loku līdz teritoriālai vai valstiskai piederībai. Šajā gadījumā tiek izmantotas patriotisma jūtas, ko izraisa aizraušanās ar sportu. Skatuves priekšplānā dejo "karsējmeitenes" un izdzied tradicionālos sporta saukļus. Sports šodienas attīstītajā sabiedrībā ir viens no galvenajiem patriotisma apliecināšanas veidiem, kas saliedē etniski dažādo nāciju kopīgās emocijās. Kā liecina prakse, Latvijas hokeja komandas uzvaras brīdī tautā valda daudz lielāks pacēlums un nacionālo svētku izjūta nekā valsts neatkarības oficiālajās svinībās.

Kā trešo tautas vienības zīmi režisors izmanto Eirovīzijas tēlu. Uz skatuves ir divi puīši un viena meitene, kas nepārprotami atgādina grupu *Fly*, kura pārstāvēja Latviju 2003. gada Eirovīzijas festivālā. Tā ir ļoti tipiska patērētāju sabiedrības zīme — nacionālā identitāte, kas tiek projicēta elektroniskajā vidē. Zināma hibridizācija ir arī apstākļi, ka grupa *Fly* ir mākslīgi tapis veidojums, kas mēģināja iekļauties vidēji aritmētiskajā, t. s. Eirovīzijas, formātā. Tā ir mākslīga, "nekatra", bet ikvienam saprotama vide. Atbilstoši spēles noteikumiem katrs skatītājs var izvēlēties, par ko balsot. Tādējādi pastāv iespēja pašiem izvēlēties to valsti un tautu, ar ko identificēties.

Apskatītais izrādes fragments uzskatāmi atklāj Latvijas sabiedrības un nacionālās identitātes attīstības dinamiku. Grūti prognozēt, vai jaunās, paplašinātās Eiropas Savienības apstākļos pieaugs vai mazināsies nacionālās identitātes nozīme mūsu dzīvē. To neņemam prognozēt arī sociologi. Vai arī — viņu prognozēs valda pilnīgi pretēji apgalvojumi.

Citētais avots

¹ Bhabha H. Nation and Narration. — London, NY, 1990, pp. 291–320.

Andra Rutkēviča

NATIONAL IDENTITY AND POST-MODERN SOCIETY

The article examines components of national identity and in particular the role and place of the national identity in post-modern society. An attempt has been made to identify such society in the cultural space of Latvia.

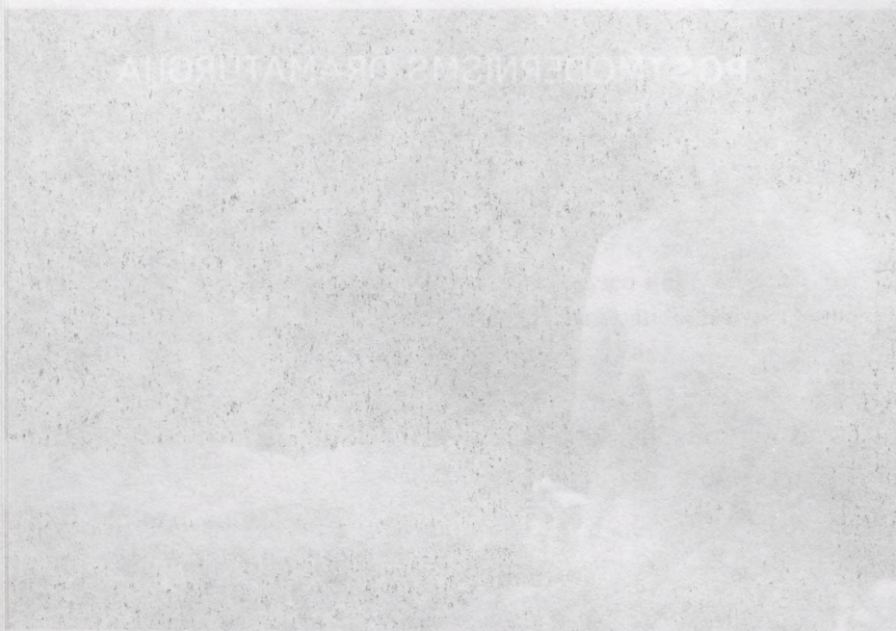
The issue of national identity is analysed from the viewpoint of SELF/OTHER and the elements composing it. Three forms of nationalism are examined: ethnic, civic and territorial nationalism and the whole analysis is performed within the framework of post-modern society and cultural life of Latvia. The situation in Latvia is viewed by reference to productions of two rock operas: "Lāčplēsis" (1988) and "The Glass Mountain" (2003). Both productions have been created as reworking of national epic or legends.

The subsequent part of the article analyses the view that post-modern society is also post-national society where along with weakening of national feelings there is an increase of dislike towards national ideologies. The statement is based on the theory of growth of global culture that envisages erosion of national cultures and identities.

Andrija Rukavina

POSTMODERNISM OR ANATOLIA

SOCIETY



...regard the role
has been made to

...BROTHER and
...ethnic, civic and
...the framework of
...ivism is viewed by
...and "The Glass
...ing of national ego

...modern society is
...though there is an
...in the theory of

...growth of global culture that stresses respect for national and local identities

Aušra Martišute

JAUNAS PROBLEMĀTIKAS UN POĒTIKAS MEKLĒJUMI LIETUVAS DRAMATURĢIJAS DEBITANTU LUGĀS

Pēc nacionālās neatkarības atgūšanas Lietuvas dramaturģijā iezīmējās krīze. Jo dramaturģija vienmēr asāk nekā proza vai lirika pārdzīvo sastapšanos ar jaunu realitāti.

Neatkarības atgūšana Lietuvā aktualizēja rūpes par nacionālo dramaturģiju — gan jaunu lugu radišanu, gan klasiskā mantojuma laikmetīgu interpretāciju. Tā, piemēram, sākot ar 1995. gadu, notiek lietuviešu lugu iestudējumu skate, kas nosaukta Aļga Samuļoņa vārdā, lugu konkursi, bet 1999. gads teātros tika pasludināts par lietuviešu lugu gadu¹. Un tomēr — lietuviešu lugu iestudējumi teātros sastopami retāk nekā padomju laikā. Šis paradoksālās situācijas cēloņi meklējami sabiedriskajā situācijā, kura izmainījusi attiecības starp trim savstarpēji saistītiem subjektiem — drāmu, teātri un skatītāju.

Daudzi vecākās paaudzes dramaturgi ir šķīrušies no teātra. Dažs pārdzīvo radošo krīzi, cits nodarbojas ar politiku. Lietuviešu dramaturģijas atgriešanās teātrī saistāma ar jaunas paaudzes ienākšanu literatūrā, kura pūlas atjaunot pārrauto saikni starp dramaturgu un mūsdienu teātra estētiskajiem meklējumiem. Pie šīs jaunās dramaturgu paaudzes pieder Sigits Paruļskis, Marus Ivaškevičs, Herkus Končus, Toms Šinkaruks, Renata Šerelite, Laura Sintija Čerņauskaite un citi.

Herkus Končus² (dzimis 1965. gadā) tiecas pārvarēt lietuviešu mūžīgo “nepilnvērtības kompleksu”, savās drāmās organizējot spēli ar spilgtu vēsturisku figūru piedalīšanos. Viņš lugās liek darboties Hitleram, Mocartam, Rilke, Rodēnam. Interpretējot vēsturi kā spēli, dramaturgs rada postmodernistisku *commedia dell'arte* versiju, kur pārbaudījums ar varu noved pie personāža izturēšanās stereotipiem. Drāmās “Ģēnija darbnīca” un “Esamības bezrūpības pludiņš”, improvizējot par tēmu vēsture–spēle, vēsturiskām personībām tiek norauts mītiskais apģērbs, akcentēta to atkarība no tām pašām vājībām, ar ko sirgst parasti mirstīgie — nauda, alkoholisms utt. Tāpat dominē atkarība

no slavas nastas, kas pārvērš šīs pasaules varenos par tukšām marionetēm. "Ģēnija darbnīcu" 1998. gadā Lietuvas Nacionālajā teātrī iestudē režisors Andrus Naks.

Marus Ivaškevičs (dzimis 1973. gadā) savās drāmās polemizē ar tradicionālās kultūras populārajiem žanriem. Luga "Kaimiņš", ar kuru autors debitēja 1999. gadā Jaunatnes teātrī (režisors Cēzars Graužinis) un kura ieguva pirmo prēmiju lietuviešu lugu konkursā 1998. gadā, ir savdabīga polemika ar detektīvu "8-230, tas esmu es". Šo savu detektīvu Ivaškevičs, ņeroties pie režijas, uzveda Jaunās drāmas akcijā. Melodrāma "Mazulis", kuru pats autors iestudēja 2000. gadā un kura nostiprinājusies Oskara Koršunova teātra repertuārā, ir diskusija ar vēsturiskajām lugām par karu un trimdu.

Dramaturgs provocē paaudžu konfliktu, demitoloģizējot, "gāžot no pje-des-tāla" augstākās vērtības, kuras it kā pārvērtušās par nesatricināmiem stereotipiem, viņš grauj morāles normas un tradicionālā teātra estētiku. Lugas "Kaimiņš" mērķis ir šokēt, pievērst skatītāja uzmanību ar populāriem (bet varbūt lētiem?) efektiem. Tiek likti lietā "bojevika" elementi. Drāma sākas ar Leona sapni — viņš sapņo, ka brauc kravas vilciena vagonā un atšaudās no uzbrūkošiem snaiperiem. Tiek apcerēti kriminālnoziedzumi. Pirmajā cēlienā tiek nošauts Leona kaimiņš, kurš dzīvo Lietuvā, bet otrajā cēlienā — slepkavas Silvijas meita nogalina viņa kaimiņu Austrālijā. Personāži uz skatuves iznāk kaili, pirmoreiz Lietuvas teātrī skatītājam nākas vērties dzimumakta ainā. "Kaimiņā" krustojas cilvēka fizioloģiskā un intelektuālā izpēte, tiek radītas šokējošas situācijas. Tā, piemēram, Leona miesaskāri uzbudina nevis sievietes ķermeņa daiļums, bet sapnī pārdzīvotās briesmas, kad vagonā uz viņu šāva. Tādēļ mīlas ainas laikā ar kaimiņieni Silviju viņš lūdz, lai tā attēlotu vagoniņu.

"Kaimiņu" problēmu autors pūlas atrisināt, analizējot, kā lietuvieši attiecas pret citu nacionalitāšu pārstāvjiem, kas dzīvo blakus — ebrejiem, krieviem, latviešiem, igauņiem. M. Ivaškevičs pretendē uz globālu, metafizisku pasaules skatījumu — savu radāmo pasauli viņš traktē kā vietu, ko Tas Kungs gribētu, bet nespēj atstāt. *Leons*: — Dievs grib mūs atstāt. *Meita*: — Dēļ kosmiskajiem kuģiem? *Leons*: — Viņš nespēj mūs pamest. *Meita*: — Vai tad Dievs kaut ko arī nevar? *Leons*: — Viņš ir mūsu kaimiņš."

Ivaškeviča dramatisko spēļu pamatlikums atgādina šarādi. Skatītājam vai lasītājam nepieciešams īsts spēles azarts, lai mēģinātu saprast, vai notikumi ir reāli vai arī tie ir tikai personāžu izdomas auglis. "Kaimiņā" izzūd robeža starp dzīves realitāti un sapņa realitāti. Notikumi attīstās tipveida daudzstāvu dzīvokļu mājā un Leona sapņos, kas stilistiski atgādina asa sižeta filmas, Austrālijā, uz kuriem, iespējams, ir emigrējuši Leons, Silvija un Ričards. Bet varbūt

viss Austrālijā notiekošais ir vienīgi Leona iztēles auglis — viņu, cita starpā, mēdz apsaukāt par idiotu.

Drāmā “Mazulis” Ivaškevičs attēlo sarežģītu Lietuvas vēstures periodu. Vispirms tas ir 1940. gads, kad lietuviešus izveda uz Sibīriju, pēc tam — Otrais pasaules karš. Autors tiecas pēc patiesīguma, viņa personāži sarunājas gan krievu, gan lietuviešu valodā. Dramaturgs atsakās no cildena, patētiska stila, runājot par izsūtījuma šausmām. Akcents no vēstures ideoloģiska traktējuma tiek pārņemts uz varoņu rīcības psiholoģiskajiem motīviem, cilvēku likteņu peripetijām. Personāži ir spiesti dzīvot svešā vietā ne savas vainas un ne savas gribas dēļ. Viņiem jākontaktējas ar cilvēkiem, kam pilnīgi citāda mentalitāte. Tradicionāli izsūtīto kopienās garīgo pirmsākumu iemieso intelīgents. Šajā drāmā tas ir Tēvs — no visiem atšķirīgs nepraktisks ideālists, kuru kopiena nosoda par sakaru ar kolhoza priekšsēdētāju Nastju. Taču Tēva cilvēcīgais siltums atklājas viņa vēstulēs Lietuvai, kuras tas sūta savās domās. Krieviete Nastja ideoloģiski ir neatkarīgs cilvēks, bet emocionāli ir pakļauta savam dēlam Ļoņam, kurš aizliedz mātei tikties ar izsūtīto lietuvieti. Vēlāk, kad dēls aiziet karā un pēc kara paliek dzīvot Lietuvā pie Tēva meitas Silvijas, Nastja pakļaujas Tēva psiholoģiskajam diktātam.

Jauno dramaturgu paudzē Ivaškevičs izceļas ar īpašu uzmanību pret varoņu cilvēciskajām attiecībām, viņu rīcības motīviem un psiholoģiskajām niansēm. Ivaškevičs atzīst, ka viņu neinteresē cilvēcei draudošās globālās briesmas, viņu aizrauj cilvēku ikdienišķās attiecības, cilvēku sīkās, it kā nenozīmīgās bailes, kuras pāriet no viena cilvēka uz otru un gala rezultātā rada lielas, globālas bailes. Bet par īstu mīlestību, pilnvērtīgu dzīvi, par ilgām pēc patiesām attiecībām starp cilvēkiem dramaturgs cenšas vēstīt jaunā dramaturģijas valodā: tradicionālā dramatiskā darbība, sižets, intriga tiek dekonstruēti, bet personāža dialogi pārvērsti domas dialektikā. Balansējot uz šaurās robežas starp savu tēlu ikdienišķo problēmu nenozīmīgumu un globālajām problēmām, autors iet pa bīstamu ceļu. Šis ceļš viņu piespiež radīt situācijas, kad personāži darbojas ekstremālos apstākļos, tādēļ Ivaškevičs arī izmanto vēsturiskās tēmas (drāma “Mazulis”, romāns “Meža brāļi”, 2002).

Toms Šinkaruks (dzimis 1971. gadā) raksta drāmas — postmodernistiskas spēles, kur tiek izmantotas vēstures un kultūras zīmes. Viņa debijas lugā “Kuvada”, kuru Kauņas drāmas teātrī 1994. gadā iestudēja režisors V. Šinkaruks, saskatāms absurda modelis. Luga *Cesare Borgia* (1475–1507) — savdabīgs vēsturiski biogrāfiskas lugas mēģinājums. Tās nosaukumā ierakstīti galvenā varoņa — Romas pāvesta dēla — dzimšanas un miršanas dati. *Inferno* darbība notiek noslēpumainā pilī, kuras atmosfēra atgādina Edgara Po darbus.

“Hambets” veidots kā kolāža no Šekspīra lugām “Hamlets” un “Makbets”, Hamleta evolūcija tiek projicēta uz Makbeta. Lugās “Vēlmju defekts” un “Spēles beigas”, “Automatons”, “Melanholija”, “Šakāļa nakts” saskatāmas psiholoģiskās drāmas alūzijas. T. Šinkaruka lugas izdotas trīs krājumos — *Inferno* (1998), “Melanholija” (2000), “Hambets” (2001).

Šinkaruka drāmu konflikts saistās ar varoņu vēlmi izrauties no somnambuliska labirinta, atbrīvoties no iluzora miega stāvokļa un sajūst realitāti. Hambets, kas savulaik studējis “domas jaunās tehnoloģijas”, tagad tiecas pēc piezemētības, atbrīvošanās no ilūzijām un simulakriem, viņš grib sajūst īsto dzīvi, t. i., ne tās kopiju, bet oriģinālu.

“*Hambets*: — Sākumā bija nekad neradīta oriģināla pakaļdarinājums, tad oriģināla pakaļdarinājums, kas atdarināja sevi, un beidzot lielais pakaļdarinājuma oriģināls, kurš mirdzēja īpašā nesatricināmības gaismā. Tas bija solis sastingumā un tukšs skatiens, kas caururba dzīves tukšumu—aklumu. Dzīves tukšumu. (..) Kad uzsprāgst alķīmiskā krāsns *athanor* — galva, kurā vārās pašmērķīgas esences un bāli necilvēciski tēli rada tēlus, vienas vīzijas, citas vīzijas un atkal un atkal atspulgi, novirzes kļūst arvien dziļākas, labirints — aizvien samežģītāks, kad tu nokāp katakombās. (..) *Simulacrum* — dzīve bez dievišķās dzirksts, bez zvēra elpas. Bez dvēseles.”

Šinkaruka darbu dramatisma pamats — iekšējais konflikts starp diviem poliem, kas abi pievelk varoni: tradicionāli “objektīvā” esība un simulakru visums, kur viss šķiet mainīgs un neīsts. No vienas puses, personāži it kā pūlas nodibināt attiecības ar citiem cilvēkiem, atrast kopīgu valodu, no otras puses, garos monologos viņi pūlas saprast un apjēgt savu stāvokli, savu pasaules redzējumu. Lai izrautos no dzīves ilūziju labirintiem un izjustu īstu dzīvi, personāži meklē robežsituācijas. Šinkaruka drāmās sastopamas ainas, kur tiek pazemota cilvēka pašcieņa, kur daudz nežēlības, kur notiek slepkavības. Varoņi kā galveno būtību izjūt nāvi, viņu rīcība tiek modelēta kā alkas pēc nāves. Un tai pašā laikā nāve nekļūst par patētisku notikumu; rodas iespaids, ka tā atnāk negaidīti, nesāpīgi un pat rotaļīgi. Skatītājs vai lasītājs neizjūt satricinājumu, kādu vajadzētu radīt nāvei, viņam tiek piedāvāts reaģēt ļoti neitrāli un pat azartiski, kā tas raksturīgi popkultūrai — filmām, datorspēlēm utt.

Sigīts Paruškis³ (dzimis 1965. gadā) ir dramaturgs, kam vislielākā pieredze sadarbībā ar teātri. Viņš debitēja ar lugu “No dvēseļu dzīves”, kur lietuvišu tautas daiļrades teksti ar intertekstuālas spēles palīdzību tika pārvērsti par teatrālu darbību. Lugu Šauļu drāmas teātrī 1995. gadā iestudēja režisors Vītauts V. Landsberģis.

Paruška lugu “P. S. Lieta O. K.” var uzskatīt par savdabīgu paaudzes

manifestu. Lugas nosaukumā fiksēti Sigita Paruļska un režisora Oskara Koršunova iniciāļi, kas it kā apzīmē sakaru atjaunošanu starp dramaturgu un režisoru. Šajā drāmā nav vienotas darbības fabulas, noārdīts arī tradicionālais priekšstats par personāžu. Personas (Tēvs, Māte, Dēls) pakļautas daudzām transformācijām. (“Kungs, mēs zinām, kas mēs esam, bet nezinām, par ko mēs kļūsim.”) Tēvs vienlaikus ir gan skolas sargs, gan tiesu izmeklētājs, gan Abraāms; Māte — skolotāja, dēla mīlotā meitene, avs, kuru Abraāms gatavojas upurēt. Drāmas divpadsmit epizodes apvieno “lieta” par tēva nogalināšanu, kas simbolizē Dēla “es”, kurš formējies, izejot smagu ceļu — skola, armija, izmeklēšanas izolators. Drāmas teksts piesātināts ar alūzijām. Te ir atsaukšanās gan uz Edipa kompleksu (skolēna māte pārvēršas par tā mīloto), gan Hamleta traģēdiju (tēva “Rēga” parādīšanās), gan Bībeles mītu par Abraāmu un Izaāku, gan padomju un pēcpadomju Lietuvas aktualitātēm. Drāmas epizodes ļauj skatītāja iztēlei pilnīgu brīvību pārvietoties jebkurā virzienā — vai nu pa horizontāli, sekojot tēliem, vai pa vertikāli — meklējot jēdzieniskos sakarus.

Tēva nogalināšanas tēma tiek sniegta ar savdabīgas neloģiskās loģikas palīdzību, kas skatītājam neļauj noteikt noziedznieku un upuri. (Drāmā tiek apgalvots, ka “apsūdzība ir primāra, bet noziegums sekundārs”. Izmeklētājs jautā Skolniekam: “Kad tu nogalināsi tēvu? Vai jau nogalināji?”) Akcents netiek likts ne uz sižeta detektīvo raksturu, ne uz pierādījumu meklēšanu, bet uz dēla apzinīguma evolūciju, kad tam ir atļauts saprast, apjēgt to vērtību sistēmu, kas bijusi tēva paaudzes eksistences pamats. Pēdējā ainā Dēls, nogalinājis tēvu, it kā veic simbolisku aktu, kas noliedz Tēva apziņu, padomju mentalitātes apziņu, tā simbolisko ticību, “puspatiesības” dzīvi, kad vienu daļu patiesības nācās slēpt, bet otru — pārvērst par meliem. Fināla epizodē tiek otrādi apgriezta Izaāka bībeliskā upurēšana.

Izaāks: — Ja tu neuzdrikstējies upurēt savu vienīgo dēlu, tad es upurēšu vienīgo tēvu. Upurim ir jābūt. Es negribu ticību simbolam. Man ir apnikusi tava puspatiesība, kad daļa patiesības tiek slēpta, bet daļa kļūst par meliem.

Abraāms: — Dēls, tas ir liels grēks, tā ir tēva slepkavība.

Izaāks: — Tā ir nolemts, un tam bija jānotiek. Es nezināju, ka esmu vainīgs. Jā, es esmu vainīgs. Un zinu, par ko.”

Pēcpadomju laiku lugā apzīmē Lietuvas valstiskuma simboli: karogs (dzeltens, zaļš, sarkans), ģerbonis (Vītauts — jātnieks uz zirga). Šie tēli, izmantoti epizodes kulminācijā, nepretendē uz patriotisma parodiju, tie vienkārši nedaudz mazina emocionālo spriegumu, novērš “vienplāna” traģisma briesmas.

Skolnieks: — Man tek puņķi... tek un tek... zili... zaļi... sarkani... tek un tek...

Izmeklētājs: — Ideālu gāšana, ņirgāšanās par svētumu. Zem kāda karoga tu stāsies, tu, garīgais izdzimteni?

Skolnieks: — Tas tavš zirgs... zirgs ar jātnieku... tas vairāk rij nekā d...

Izmeklētājs: — Mankurts. Œeceris. Dzimtenei nav vajadzīgs tāds sūds.

Skolnieks: — Mana dzimtene ir Krons, kurš aprij savus bērņus, riebīgais Polifēm, tu, kas atvem neizvārīta patriotisma cilvēkgaļu un vīnu.”

Paruška darbi citu lietuviešu mūsdienu dramaturgu vidū izceļas ar savdabīgu dramatiskās pasaules (runas, kompozīcijas, raksturu) komponēšanu, kura ļoti tuva drāmas postmodernistiskajam vai destruktīvajam modelim. Paruškis neimitē savu varoņu dzīves situācijas, bet rada to “iekšējās biogrāfijas”, kuras atklāj varoņu dvēseļu un domu tapšanu.

Lietuvas jaunie dramaturgi meklē savu neatkārtojamo stilu, viņiem ir īpašas attiecības ar publiku. Viņu darbi nav paredzēti masu auditorijai, tādējādi viņi it kā provocē konfliktu ar tradicionālā teātra morālajiem likumiem un estētiku. Vecās formācijas kritiķi apgalvo: Lietuvas Valsts akadēmiskā teātra izrāde “P. S. Lieta O. K.” ir “absolūtas ētiskās samaitātības un estētiskā pagrimuma piemērs”. Tā konstatēja vecākās paaudzes teātra zinātnieks Antans Vengris. Bet tik un tā nākas atzīt, ka jaunie rakstnieki ir atgriezuši teātri ne tikai lietuviešu dramaturģiju, bet arī jauno skatītāju.

Piezīmes

- ¹ 1998. gadā Teātra un kino informācijas un izglītības centrs izsludināja lugu konkursu, kurā piedalījās 40 autori. Uzvarēja Marus Ivaškeviča debijas darbs “Kaimiņš”. 1999. gadā Viļņas universitātes Lietuviešu literatūras katedra un teātris “Elfi” organizēja jauno dramaturgu konkursu. Galveno balvu saņēma Lauras Sintijas Čerņauskaites luga “Glābiet zelta kumeļu”, kuru Viļņas teātri “Elfi” 1999. gadā iestudēja režisors Roms Vikšraitis. 2000. gadā fonds “Atklātā Lietuva” pieteica bērņiem un pusaudžiem paredzētu lugu konkursu. Prēmēti tika vairāki darbi: Herkus Končus “Vunderkindš, Šokolādes Mocarts”, Renatas Šerelītes “Logs uz jumtu”, Daivas Čepkauskaites “Kartupeļu pasakas”.
- ² H. Končus uzrakstījis radio lugu “Saules dūriens”, kas izskanējusi Lietuvas radio ēterā, kopā ar Alvidu Šlepiku viņš uzrakstījis lugu “Divu karaļvalstu miests”, ko Nacionālajā teātri 2001. gadā iestudējis režisors A. Šlepiks. Pēc lietuviešu klasiķes Žemaites darbu motīviem H. Končus radījis lugu “Noķertais velns”, kuru 2001. gadā uzvedis režisors V. Pranulis.
- ³ S. Paruškis uzrakstījis lugas “Gribu iepazīties” (1996), “Skaistuma karalis” (1997) (abas 1998. gadā iestudētas Radio teātri), “P. S. Lieta O. K.” (1997), “Selēnas caurums” (1999), “Vientulība divatā” (2001), “Barboras Radvilaites testaments”

(2002. gadā Viļņas Jaunatnes teātrī iestudēja Aļģis Latēns un Jurus Smorigins) u. c. S. Paruļskis tulkojis un dramatisējis krievu oberiutu tekstus — Daniila Harmsa “Elizabeti Bamu”, Aleksandra Vvedenska “Sveiki, Soņa, Jaunais gads”. Viņš arī dramatisējis Mihaila Bulgakova romānu “Meistars un Margarita”. (Oberiutus un M. Bulgakovu iestudējis režisors Oskars Koršunovs.) Viņš dramatisējis arī Petra Cvirkas romānu “Franks Kruks”, kuru Klaipēdas teātrī iestudējis režisors Raimonds Baņonis. S. Paruļska teksti nav publicēti. Šajā rakstā izmantotie citāti ņemti no dramaturga rokrakstiem, kas glabājas Teātra un kino informācijas un izglītības centra arhīvā.

No krievu valodas tulkojusi Silvija Radzobe

Ausra Martisute

SEARCH FOR NEW THEMES AND POETIC EXPRESSION IN THE PLAYS BY YOUNG PLAYWRIGHTS OF LITHUANIA

The younger generation of Lithuanian playwrights attempts to re-establish the broken ties of the playwright with aesthetic quest of the dramatic theatre.

Herkus Kuncus (1965) plays are inhabited by widely known historical characters (Hitler, Mozart, Rilke, Rodin and others). Kuncus de-mythologizes them, emphasising their dependence on money, alcohol and other common vices, as well as their own fame that turns them into sheer marionettes.

Marius Ivaskevicius (1973) plays with genres of popular culture: in "The Neighbour", the plot is structured like a detective novel, "8-260, It's Me" bears traces of a melodrama, but in "The Kid" staged by himself in 2001 Ivaskevicius re-visits historical drama.

The world of **Tomas Sinkariukas** (1971) is an enclosed space existing side by side with the surrounding normal world and is populated by eccentric characters. Suspense is created by blurring the distinction between the real and imaginary.

Sigitas Parulskis (1965) already has certain experience of working with theatre. His plays have always shocked audience by the originality of their plots and language that combines irony, parody, collage, pastiche and poetic text.

KULTŪRAS REMINISCENCES JAUNĀKAJĀ LATVIEŠU DRAMATURĢIJĀ

Latviešu dramaturģijā jau kopš tās pirmsākumiem ir bijuši sastopami citāti, alūzijas, reminiscences. Tas raksturīgi arī beidzamajiem divdesmit gadiem, kad minētajā procesā iezīmējas trīs atšķirīgas pieejas, kuras šajā rakstā analizētas, balstoties uz trim dažādu paaudžu dramaturgu darbiem. Runa ir par Gunāru Priedi, Jāni Jurkānu un Ingu Ābeli.

Padomju laika latviešu dramaturģijā, jo īpaši 20. gadsimta 70. un 80. gados, kultūras un vēstures reminiscences un citāti, retāk alūzijas bija sastopamas regulāri. Īpaši aktuāli tas ir attiecībā uz G. Priedes dramaturģiju. Stāstījumi par Latvijas kultūru un vēsturi, tautasdziesmu citējumi kalpoja kā atgādinājums par nacionālajām saknēm un stiprināja tautas identitātes apziņu.

G. Priedes lugās nacionālās identitātes zaudējums ir viens no personības deformācijas un degradācijas visbūtiskākajiem cēloņiem. Tā drāmā "Zilā" (1972) galvenā varoņa Jura — auto avārijā cietuša puisa — interese par dainām, par lībiešu zilo govi raksturo viņa izmisīgos harmonijas un identitātes meklējumus. Juris nav tikai cietušais, auto avāriju, kurā bojā gājuši viņa tēvs, vecāmāte un ģimenes draudzene, izraisījis viņš. Pirmo reizi Juris uzdod sev jautājumu: "Kāpēc cilvēks dzīvo? Kāda ir bijusi un būs manas dzīves jēga?" Un pirmo reizi viņš apzinās, ka ir kādi ētiski kritēriji, kurus veidojusi tauta gadsimtu garumā un kurus cilvēki centušies ievērot.

Alūziju līmeni "Zilā" sauc atmiņā Henrika Ibsena drāmu "Spoki". Ģimenes noslēpumi, tēva un mātes nepatiesās attiecības ietekmē dēlu likteni. Rasma un Jura ("Zilā"), tāpat kā Alvinga kundzes un Osvalda ("Spoki"), sarunas ir vieni vienīgi smagi jautājumi — gan izteikti, gan arī neizteikti. Kaut arī Padomju Latvijā ģimenes ikdienas dzīve ir krietni triviālāka nekā 19. gadsimta beigū Norvēģijā, Jura un Osvalda sāpju dziļums, domājot par savu turpmāko likteni, ir vienlīdz skaudrs.

Lugā "Vai mēs viņu pazīsim?" (1980) G. Priede ietver informāciju par Ķikuļa Jēkabu, pirmo zināmo latviešu tautības rokrakstu literatūras pārstāvi,

kura dzejoļi tolaik nesen uzieti, un citē viņa darbus ar to pašu nolūku — atgādināt par tautas vēsturi, stiprināt nacionālo pašcieņu. Šajā laikā latviešu literatūras vēsturē klusi mainījās koncepcija par to, kuru uzskatīt par pirmo latviešu tautības dzejnieku — Neredzīgo Indriķi, kas 19. gadsimta sākumā publicētajā dzejā aicina latviešus samierināties ar savu zemnieku kārtas likteni, vai Ķikuļa Jēkabu, kura vārsēm raksturīgs protests pret dzimtbūšanu. Rakstot par divām atšķirīgām dzejnieka pozīcijām attiecībā ar realitāti 19. gadsimtā, G. Priede aktualizē šo jautājumu attiecībā uz savu laiku.

Viens no latviešu literatūrā (ne tikai dramaturģijā) visbiežāk izmantotajiem citātu, reminiscenču, alūziju avotiem ir Rūdolfā Blaumaņa drāma “Indrāni” (1904). Acīmredzot tas liecina, ka R. Blaumanis savā lugā izdevies precīzi fiksēt kādus ļoti būtiskus nacionālās identitātes arhetipiskos aspektus. “Indrāni” latviešu literatūrā ir pirmais darbs, kur māja ir ne tikai materiāla, bet galvenokārt ētiska vērtība, kas kļūst par dzimto sakņu un patriotisma simbolu.

Paula Putniņa drāmā “U-uū!” (1974) un Harija Gulbja drāmā “Cīruliši” (1975) atsevišķas tēmas un tēli tieši sasaucas ar R. Blaumaņa darbu. Lauku sētas, tradicionālo ētisko vērtību un cilvēka padarītā darba liktenis, tēva un dēla konflikts, ošu un ābeļu dārza bojāeja lauku industriālās attīstības un jauna laikmeta morāles priekšā... R. Blaumanis pauž cieņu pret vecā Indrāna darbu un morāles uzskatiem, kritiski attiecas pret jaunā Indrāna sludināto pragmatisko dzīves veidu. P. Putniņš mēģina aizstāvēt jaunās paaudzes darbību, raksta par ābeļu dārza ekonomisko neizdevīgumu, par melorācijas nepieciešamību, rokot grāvi cauri dārzam... Taču pretēji autora gribai skatītāju un lasītāju simpātijas neviļus nosvērās par labu vecajam Derumam. Luga negribot atgādināja, ka katrā gadsimtā atrodas kādi “saprātīgi” argumenti, lai iznīcinātu cilvēka darbu, skaistumu un katrreiz no jauna — tradicionālās ētiskās vērtības. “Diskusijā” ar Blaumani Putniņš palika zaudētājos.

H. Gulbja “Cīrulišu” galvenā varone Zelma labestībā, darbīgumā un mīlestībā pret bērniem ir radniecīga R. Blaumaņa Indrānu mātei. Taču savās mājās viņa palikusi viena. Vecuma nespēks liek domāt par rītdienu pie kāda no bērniem pilsētā, taču mātes un jaunās paaudzes dzīves uztveres ir kardināli atšķirīgas.

P. Putniņa un H. Gulbja lugas atgādināja, ka iet bojā latviešu tradicionālā lauku sēta ar savu ētiku un estētiku, ka veidojas bezmāju un bezsakņu cilvēki. Rīga un kolhozu ciemati, pēc dramaturgu domām, veido tikai māju ilūziju. Cilvēks atsvešinās no dabas, darba un dzimtas.

70. un 80. gados citāti, reminiscences, alūzijas lugu tekstos ir viegli pazīstamas, tās tiek komentētas un izvērstas. To uzdevums ir paspilgtināt autora

pozīciju, paust noteiktas sabiedriskas un kopības idejas. Citātu un citu atsauču avots ar ļoti retiem izņēmumiem ir tikai latviešu kultūra un literatūra. Tā ir padomju laika lugās tēlotās izolēti latviskās vides iezīme un arī vēlme latviešu teātra skatītājā atmodināt un saglabāt nacionālo pašapziņu un vēsturisko atmiņu.

80. gadu beigās un 90. gadu sākumā — Latvijas neatkarības atjaunošanas laikā — latviešu dramaturģijā redzams jauns, “maskētāks” citātu, visvairāk tieši alūziju izmantojuma veids, kad atsauce uz latviešu kultūrā jau pazīstamu literāro darbu ir uztverama tikai no visa lugas teksta kopumā.

J. Jurkāna drāmas “Akacis” (1989) situācija, tēli un konflikta atrisinājums sauc atmiņā vienu no labākajiem un populārākajiem latviešu 20. gadsimta 70. gadu romāniem — Regīnas Ezeras “Aku” (1972), kā arī pēc šī romāna motīviem uzņemto filmu “Ezera sonāte” (1976). Gan romāna “Aka”, gan drāmas “Akacis” centrā ir sieviete, kuras vīrs ir smaga un sarežģīta rakstura cilvēks, kas bieži dzēris un nonācis cietumā par slepkavību. Romānā Laura un lugā Inta iemīl citu vīrieti, bet abas viņas izjūt atbildību par vīra dzīvi, un pienākums gūst uzvaru pār jūtām.

Abos darbos cilvēku likteņus ietekmējusi un deformējusi Latvijas vēsture. Romānā “Aka” Riča, Lauras vīra, tēvs ir atteicies precēt viņa māti un atzīt savu dēlu, jo viņš bijis bagāts saimnieks, bet Riča māte tikai kalpone. Pēckara gados viņš bijis mežabrālis, kas cīnījies pret jauno režīmu un nogalinājis sava dēla pusmāsas tēvu — padomju aktīvistu. Šī situācija grauj un determinē gan brāļa un māsas, gan viņu tuvinieku dzīvi. Romānā Riča tēvs rādīts kā jauns, seksuāli pievilcīgs nelietis. Lugā “Akacis” savukārt Intas vectēvs ir organizējis cilvēku izsūtīšanu uz Sibīriju, to starpā arī savas mazmeitas tēvu un viņas iemīļotā vīrieša — Viļņa — radus. Ap vectēvu Niklāvu vienmēr valdījušas bailes. 80. gadu beigās J. Jurkāns padomju čekistu rāda kā vecu mošķi, kas jūt bailes un reizē ausās pēc mazākās iespējas iegūt varu.

Romānā “Aka” Lauras un Rūdolfa mīlestības mošanās tēlota kopsakarībās ar dabas skaistumu un gadskārtu ritējumu. Aka ir simbols gan mīlestības skaidrībai, gan sievietes dvēseles dziļumam. Gan romānā, gan vēl vairāk filmā, kurā abas galvenās vīriešu lomas spēlēja tā laika populārākie un vīrišķīgākie latviešu aktieri Gunārs Cilinskis un Ģirts Jakovļevs, galvenās varones izvēle bija ne tikai mātes un sievas, bet arī sievietes izvēle. Zaudējot mīlestību un harmoniskas dzīves iespēju, romāna beigās Laura uzdod izmisīgi skaudru jautājumu: “Kāpēc mēs visi esam nelaimīgi?”¹.

J. Jurkāna lugā “Akacis” jau virsraksts liecina par pārvērtību. Akas ūdens ir tīrs un skaidrs, bet akača ūdens ir netīrs un tumšs, akaci cilvēks stieg. Lugas

galvenās personas nav spilgtas personības (kā tas bija romānā). Inta un Vilnis ir dzīves malā nostumti cilvēki, kas viegli kapitulē ikdienas grūtībās, viņiem raksturīga padomju dzīves kultivētā nedrošība un neticība sev. Starp viņiem netiek tēlota dziļa mīlestība, tikai ar grūtībām apjausta savstarpēja sapratne. Kad no cietuma atgriežas Viktors, Inta paliek pie vīra, kaut gan viņa no vīra ir oficiāli šķīrusies un viņas dēls ir no cita vīrieša. Viktors ir atgriezies pie Intas garīgi slims, viņš cietumā ir sists tiktāl, lai uzņemtos cita vainu, ka kļuvis par invalīdu, cilvēka ēnu. Sievietes izvēli nosaka tikai atbildība. Inta un Laura nespēj salauzt sevī kādu būtisku patības stīgu, dziļi mītošus ētiskus kritērijus, kas varbūt nav nozīmīgi citiem, bet viņām pašām.

Romāna "Aka" romantizētā cilvēku un situāciju tēlojuma vietā lugā "Akacis" stājies skaudrs un nežēlīgs cilvēku un sociālās realitātes tēlojums, te valda eksistenciālismam raksturīgā dzīves izjūta. J. Jurkāns ir viens no retajiem latviešu rakstniekiem, kas savos darbos uzsver — vēstures notikumi cilvēku raksturos ievēl neizdzēšamas zīmes. Lasītājā vai skatītājā atmiņas par romānu palīdz akcentēt vienu no lugas pamatidejām — politiskās situācijas mainās, bet tās neatnes personisko laimi, cilvēki paliek tie paši. Jautājums paliek "Kāpēc mēs visi esam nelaimīgi?".²

90. gadu sākuma dramaturģijā kultūras un literatūras alūzijas joprojām sastopamas salīdzinoši bieži. Tā Leldes Stumbres lugā "Roze" (1990) galvenās varones vārds Roze un raksturs raisa tiešas asociācijas ar Pētera Pētersona lugas "Man trīsdesmit gadu" protagonistu Rozi, bet spēja mainīties, varones tērpa krāsas korespondē ar Raiņa drāmas "Uguns un nakts" Spīdolu. Alūzijas var attiekties uz visu lugu vai atsevišķu personu, to uzdevums ir skaidrāk izgaismot, padarīt dziļāku kādu problēmu vai raksturu, uzsvērt kultūras tradīciju pārmantojamību, bet tās neakcentē kādu kopēju nacionālu vai politisku ideju. Lugu tekstā nav arī norāžu uz alūziju avotu, to pazīšana paliek skatītāju ziņā. Autori tekstā nekomentē alūzijas, kā tas notika 70. un 80. gados.³

20. gadsimta beigās un 21. gadsimta sākumā I. Ābele kļūst par spilgtāko jaunās dramaturģijas paaudzes pārstāvi latviešu literatūrā. Viņas lugās pieaug latviešu, kā arī cittautu (tā ir jauna iezīme mūsu dramaturģijā) kultūras un literatūras citātu, alūziju un reminiscenču daudzums. Dramaturģija šādā aspektā kļuvusi atvērtāka pret pasauli, līdzīgi kā tas noticis ar visu Latvijas sabiedrību un kultūru.

I. Ābeles lugā "Dzelzszieme" ir dialogs:

Vilhelms: — Laba meitene. Līdzjūtīga. Lija arī kādreiz tāda bija.

Vilks: — Ak vai, kur paliek pērnais sniegs?...

Vilhelms: — Vilks viņu zina."⁴

Tekstā izmantotais Fransuā Vijona “Balādes par seno laiku dāmām” citāts (“Bet kur gan tagad pērnie sniegi?”)⁵ pauž ironiju par Vilhelma sievu. Reizē tā ir arī vārdu spēle, rotaļa ar pazīstamiem citātiem. F. Vijona dzejoļa doma par dzīves nežēlīgo un nepielūdzamo tecējumu te nav nozīmīga.

Vārdu spēlēs dramaturģe iesaista arī rindas no Džuzepes Verdi operas “Nabuko” Vergu kora (“Lido doma zelta vārdiem”), Raiņa lugas “Zelta zirgs” (“Durvis cieši aizdarītas”, “Ko te niekojies un muldi”)⁶ u. c.

I. Ābeles lugā “Tumšie brieži” Augusts citē latviešu neoromantiskās dzejas pārstāvja Jāņa Ziemeļnieka vārsmu: “Tev pietāv skats, pilns kvēla tvana, un saplosīta deju takts”⁷. Viņš, kas “dievina” J. Ziemeļnieku, ar krāpšanu un meliem cenšas iegūt naudu. Šādas darbības nesaskan ne ar romantiskās dzejas ideāliem, ne romantiskā varoņa tēlu. Tā ir jauna iezīme — citētais teksts pārvēršas tikai par izejmateriālu vārdu spēlēm vai arī iemanto ironisku nozīmi attiecībā uz lugas situāciju, kurā tas lietots.

I. Ābeles lugās klasiskās literatūras citātus visbiežāk atceras vidējā paaudze, kura kādreiz piederējusi pie inteliģences un kuru jaunais neatkarīgas valsts laiks nostūmis dzīves malā. Tādi ir Augusts (“Tumšie brieži”), Vilhelms un Vilks (“Dzelzsžāle”), Jasmīne (“Jasmīns”). Viņu citējumi visbiežāk kļuvuši par tukšiem vārdiem jaunajai paaudzei — Riai (“Tumšie brieži”), Aleksim un Ievai (“Dzelzsžāle”). Rodas jautājums — vai iepriekšējo paaudžu poētisko pieredzi “noceno” vienīgi mūsdienu ciniskā jaunā paaudze vai pašas mūsdienas, pats “jaunais laiks”?

Drāmā “Jasmīns” Jasmīne raksturo savu attieksmi pret dzīvību:

“..skaties, man te uz rokas tik mazs kukainītis. Knipucītis. Pavisam neticami nieciņš. Dzīvības puteksnis. Kur tādām sirds, kur muskuļi, kur tādām nervi, kur smadzenes, kur skelets un viss pārējais? Un tomēr viņš iet, redzi, mana roka viņam kā kalns, un viņš iet kalnā, tā tad viņš zina, kur viņam jāiet. Tik mazs, it kā savākts no smilgu putēšanas, bet viņš iet un domā. Dzīvības esence.”⁸

Citviet Jasmīne citē Kārļa Skalbes rindas, autorei parindē norādot dzejoļa autoru:

“Tas nekur nederīgs, kāds ziediņš pazemīgs,

Ko meža tumšums klājis,

Bet Dievs ir garām gājis un viņu sveicinājis.”⁹

Tās ir vai pašas raksturīgākās latviešu romantisma dzejas rindas, kur spilgti iezīmējas no folkloras atvasinātās panteisma idejas. Jasmīnei šīs rindas mācījusi vecmāmiņa, līdz Mihaēla sastapšanai tās šķiet adekvātas jaunās sievietes raksturam. Turpmāk Jasmīnes rīcībai nav nekāda sakara ar pazemību vai

pieticību. Viņa savu vārdu ieguvusi no Eku dārza jasmīnu krūma, kas nav sīks un nemanāms augs. Tā vien jau ir norāde, ka Jasmīne pieticīgu dzīvi dzīvojuši krasā pretrunā ar savu būtību. Lugas finālā badā turētais pērtiķis Maksis nograuz jasmīna krūmu. Tas ir simbolisks akts, kurā iet bojā "vecās" Jasmīnes identitāte. Jaunajai Jasmīnei vairs nav nekāda sakara ne ar "ziediņu pazemīgu", ne ar krāšņo, smaržīgo un trauslo jasmīnu, bet ar rozi no rožu groza.

Tādējādi literārās reminiscences I. Ābeles darbos blakus vārdu spēlēm tiek izmantotas, lai atklātu klasiskajā dzejā ietvertu pieticīgu un harmonisko t. s. latviskā skaistuma ideālu un neiespējamību mūsdienās vairs dzīvot saskaņā ar to.

I. Ābele akcentē arī to, ka cilvēks ar literāru tekstu atrodas individuālās, tikai viņam vien zināmās attiecībās. Lugā "Dzelzszāle" vairākkārt citēts Gatis Krūmiņš:

*"Lūk mūsu vecajā mājā vairs tikai
caurvējš Lūk trupušās durvis grūsta
Lūk mana mīļa Suse lūk čaukstoši
Dzirkstī jau dziestošie pelni Lūk
Pavardā pelējums vientuļi gārdz
Lūk pamanījāmieš nomirt kad bijām
Viens otram vistuvāk Lūk mēs."*¹⁰

Šis teksts lugas centrālo personu Aleksi saista ar apskaidrības un nāves izjūtu. Citētās rindas un lugā pieminētā personiskā pazišanās ar šo agri mirušo dzejnieku norāda uz Alekša piederību depresīvās jaunatnes daļai.

I. Ābeles "Tumšo briežu" otrajā jeb Jaunā Rīgas teātra variantā parādās arī jauna pieeja folkloras izmantojumā. Te tiek izmantotas folkloras tradīcijas, bet pati folkloras tiek desakralizēta. Lugas finālā tēlotais veļu mielasts ir pretrunā gan ar folkloras izmantojuma tradīciju mūsu dramaturģijā, gan ar pašu latviešu folkloras tradīciju. Lugas beigās personu destruktīvās darbības pāraug rituālā veļu mielastā un pamazām saplūst dzīvo un mirušo — veļu — pasaules. Lugas personas vairākkārt uzsver, ka sācies veļu laiks, ilgu laiks un "zeme iet ar debesi kopā"¹¹. Tautas tradīcijā veļu laiks ir klusākais laiks un tajā valda noteikta kārtība. Veļu laikā laukos tiek veikti beidzamie lauku darbi, zeme tiek posta ziemas guļai, sākas rudens miglas un uz mājām tiek aicināti veļi, lai nestu dzimtai svētību. Lugā visas darbības, kas it kā tiek veiktas saistībā ar tradīciju, ir pretrunā ar to. Veļu mielasts tiek gatavots no bezjēdzīgi nobeigtiem briežiem — tā gatavots ēdiens veļu laikā nes tikai nelaimi. Tautas tradīcijā mielasta galvenais rīkotājs ir vīrietis, lugā — sieviete. Lugā veļiem domāto mielastu apēd dzīvie, tas notiek naktī, bet nakts ir mirušo laiks un dzīvie šajā laikā neēd. Tā ir tieša norāde, ka Rasā Panemunē cilvēki pamazām pārvēršas miroņos.

Aijai, par kuru nav zināms, vai viņa ir dzīva vai mirusi, tiek ar varu atņemts gredzens. To iekāro Nadīne, kas lugā visvairāk pārstāv kultūras pasauli. Sapraddama, ka ir mātes cerībās, Nadīne paņem mirušās sievietes gredzenu kā uzvaras zīmi, lai simboliski nodrošinātu sev varu un vietu ģimenē. Taču mirušie savas mantas labprātīgi neatdod. Nadīne mirst, viņa pati sevi ir nolēmusi veļu valstībai. Lugā pamazām saplūst dzīvo un mirušo pasaules.

Viss, ko personas pie galda runā, atklāj viņu sīkmanību. Pirmo reizi folklorā latviešu dramaturģijā ir izmantota, lai pasvītrotu nevis nacionālās identitātes mūžīgumu, kā tas ir G. Priedes vai Māras Zālītes lugās, bet gan cilvēku galēju degradāciju.

Apgrīžot otrādi tradīciju, I. Ābele rīkojas ne tikai ar folkloru, bet arī ar latviešu literatūras alūzijām. Lugā "Tumšie brieži" Nadīne sarunājas ar Alfu:

Nadīne : — Rias dēļ atstāj tos briežus dzīvus!

Alfs : — Es nevaru! Ne-va-ru!

Nadīne : — Tu tikai negribi.

Alfs : — Negribu? Par ko laukus aparsim? Par Rias skolu arī vajag samaksāt... Kurš vēl šajā miestā sauc meitai klavierskolotāju?"¹²

Šajā dialogā ieskanas R. Blaumaņa "Indrānu" motīvi. (Acīmredzot R. Blaumaņa drāmas nozīme latviešu literatūrā nemazinās arī 21. gadsimta sākumā.) "Indrānos" viens no vecā un jaunā Indrāna konflikta cēloņiem ir jautājums par tēva stādīto un kopto ošu nociršanu. Tēvs vienmēr šķīris to, kas Indrānos domāts skaistumam, no tā, kas — makam, bet dēls visu upurē naudai. Jau apmēram simts gadus latviešu literatūras vēsturē tiek spriests, ko **nevarēja** vai **negribēja** Indrānu tēvs un dēls. Lugā "Tumšie brieži" arī veidojas konflikts starp divām paaudzēm un skan jautājums, kas lauku mājā domāts skaistumam, kas — labklājībai. Lugas sākumā materiālo pasauli pārstāv tēvs, bet lugas beigās skaistuma un dzīvības iznīcinātāja ir meita.

Runājot par I. Ābeles lugu "Jasmīns", Silvija Radzobe norāda uz savrupmājā ienākušā svešinieka Mihaela un mājas saimnieces Jasmīnes attiecību līdzību ar Leldes Stumbres lugā "Sarkanmataināis kalps" tēloto situāciju.¹³ Bet lugā ir arī alūzijas ar R. Blaumaņa drāmu "Ugunī", kas latviešu literatūrā spilgti aizsāk prāta un jūtu konfliktu ("Bet žogam, ko prāts uzceļ, jūtas viegli kāpj pāri.")¹⁴. Arī Jasmīni moka līdzīgs iekšējs konflikts:

"Mamma mani mācīja cienīt likumus, bet apbrīnoju vecmammu, kura izmeta pa logu savu šujmašīnu."¹⁵

Pirms iepazīšanās ar Mihaelu šādas pretrunas varonei raksturīgas tikai domu līmenī, pēc tam mīlestība un kaisle uzvar priekšstatus par pareizu dzīvi, pienākumus pret vīru un prāta apsvērumus. 21. gadsimtā Mihaela ierašanās

no Brazīlijas pie tiklās sievas Jasmīnes viņas savrupmājā ir tikpat nozīmīga kā Edgara ierašanās no staļļaugšas Vešerienes istabiņā pie sirdsskaidrās Kristīnes 20. gadsimta sākumā. Bet mūsdienu Kristīne nedabū skaisto, kvēlo Edgaru-Mihaelu, aizraida kluso un pieticīgo Akmentiņu-Arti, lai izvēlētos, cik noprotams, Viškrelī-Verdi. Ar alūziju palīdzību ir uzsvērtā arhetipisku situāciju un tēlu atkārtotā kā dzīvē, tā kultūras vēsturē.

Atšķirībā no padomju laika lugām I. Ābele literārās reminiscences, alūzijas un citātus neizmanto ideju akcentēšanai vai kāda tēla pozīcijas paspilgtināšanai, bet gan kā spēles elementus un situāciju arhetipiskuma akcentētājus. Liela loma folkloras un literatūras struktūru izmantojumā ir ironijai, kas ļauj runāt pat par sava veida dekonstrukciju. Atšķirīgā attieksme pret citātu lietojumu tekstā ir liecība par kādas būtiskas paradigmas maiņu literatūrā, un sava līdzdalība te, iespējams, ir arī postmodernismam.

Citētie avoti un piezīmes

¹ *Ezera R.* Aka. Saulespuķes no pērnās vasaras. — R., 1980, 462. lpp.

² Konferences laikā — 2003. gada oktobra sākumā — J. Jurkāns raksta autorei pastāstīja, ka sākotnēji viņš par lugas tēmu sarakstījis filmas scenāriju; tas noticis vēl pirms romāna “Aka” publicēšanas. Un abu darbu nosacīto līdzību tāpat veido pašas dzīves situāciju arhetipiskums.

³ Beidzamajos divdesmit gados visvairāk un vispārliciecināšāk citu autoru darbus par savu lugu pamatu izmantojusi Māra Zālite. Rakstā viņas dramatiskie sacerējumi nav apskatīti, jo atsevišķu citātu, reminiscenču, alūziju izmantojums viņas darbos ir nebūtiskāks teksta veidošanas paņēmieni nekā darbu struktūras izveide sižetu un tēlu līmenī, izmantojot skaidri norādītu un pazīstamu literāru tekstu vai vēsturisko notikumu rekonstrukcijas.

⁴ *Ābele I.* Lugas. — R., 2003, 129. lpp.

⁵ *Vijons F.* Dzeja. — R., 1987, 43. lpp.

⁶ *Ābele I.* Lugas, 117. lpp.

⁷ Turpat, 28. lpp.

⁸ Turpat, 249. lpp.

⁹ Turpat, 206. lpp.

¹⁰ Turpat, 129. lpp.

¹¹ Turpat, 106. lpp.

¹² Turpat, 80. lpp.

¹³ *Radzobe S.* Ingas Ābeles zemdegas jeb Mūsu impotentais Apollons. — Grām.: *Ābele I.* Lugas, 11. lpp.

¹⁴ *Blaumanis R.* Kopoti raksti, 2. sēj. — R., 1994, 256. lpp.

¹⁵ *Ābele I.* Lugas, 84. lpp.

Ieva Kalniņa

CULTURAL REMINISCENCES IN THE LATEST LATVIAN PLAYWRITING

The last 20 years have been marked by three approaches to the use of quotations, allusions and reminiscences that are illustrated in the present article by reference to three authors, each of whom represents his/her own time and generation.

In 1970s and 80s (not so often before that), in particular in plays by Gunārs Priede quotations, cultural and historical reminiscences and allusions were a regular feature. Hints and stories about cultural events and facts about Latvia, quotations from Latvian folk songs served as a reminder of the national roots and strengthened the national identity. Sources of quotations with a few exceptions were only Latvian culture and literature. It is an outspoken quality of representing *Latvianness* in the plays from Soviet period, and this feature also expresses a desire to activate a sense of belonging and identity in the spectators.

In 1991, Latvia regained its independence. At the end of 1980s and beginning of 90s a new approach in evoking quotations emerged. The allusions to a well-known Latvian literary piece of writing usually were perceived on the scale of all the text of the play, as can be seen from the comparison of Jānis Jurkāns' play "The Bog" (1991) and Regīna Ezerā's novel "The Well" (1972). Allusions could refer to the whole play or a separate character of the play, their purpose was to rewrite or systematise history or convey continuity of cultural traditions. There were no indications to the source of the allusion and the authors did not comment on them like in 1970s and 80s.

At the end of the 20th century and beginning of the 21st century the number of allusions and references to Latvian and world culture and literature (a new feature in playwriting) increased, as seen in the plays by Inga Ābele who is the brightest representative of the youngest generation of playwrights. Plays have become more open to the world like the whole Latvian society and culture. Ābele uses quotations and allusions as elements of a game to emphasise that words are empty, they don't express our true desires and identity. The numerous quotations are also a reminder that cultural and literary history has a repetitive character.

POSTMODERNAIS UN KLASISKAIS DRĀMĀ

Ja 2003. gada rudenī būtu iespēja pārcelties uz Rīgu pirms simt gadiem, tad jau tuvākajā nākotnē mēs varētu sagaidīt virkni interesantu notikumu teātrī un drāmā. 1904. gadā 2. maijā Rīgas Latviešu teātrī būtu iespēja vērot, kā veras priekšgars Rūdolfā Blaumaņa "Indrānu" pirmizrādē. 1905. gada 27. janvārī Jaunajā Latviešu teātrī mēs sekotu Aspazijas drāmas "Sidraba šķidrants" norisēm. Bet 1906. gada 29. oktobrī, Grīziņkalnā uzmeklējot "Apollo" teātri, vienā vakarā ar Staņislava Pšibiševska lugu "Laipe" varētu noskatīties jaunā latviešu dramatiķa Edvarda Vulfa viencēlienu "Tea Moreni".

Šie dažādie notikumi ļautu virzīties no pilsētas centra uz tās perifēriju, izmainot līdz tam šķietami stabilās un hierarhiskās attiecības starp dažādām mākslas institūcijām; un vienlaikus šie iestudējumi pieder tiem, kas 20. gadsimta sākumā stabilizē paradigmu, kura atklāj dominējošās tendences tālaika latviešu drāmā. Tā ir poētiski filozofiskā drāma (Aspazija), naturālistiskā drāma (Blaumanis) un simboliskā drāma (Vulfs).

Eiropas drāmā līdzīgas tendences, gan atsevišķu virzienu noformēšanās ziņā, gan to mijiedarbē, ir aizsākušās jau agrāk un ieguvušas stabilākas izpausmes formas nekā pie mums. Varbūt tāpēc latviešu drāmai 20. gadsimta otrajā pusē bijis nepieciešams atgriezties pie agrīnā modernisma laikmeta pieredzes, to vēlreiz izvērtējot un stabilizējot. Arī pašlaik, 21. gadsimta sākumā, mums varbūt ir sava šī laika Aspazija — Māras Zālītes dramaturģijā, savs Blaumanis — Ingas Ābeles drāmā, un, iespējams, arī savs Vulfs — Rūtas Mežavilkas pirmajās lugās.

Līdzīgi kā 20. gadsimta sākumā starp dažādajām pieejām nav nepārkāpjamu stilistisku robežu, ir elementi, kas radniecīgi vairākās lugās, tomēr iespējams runāt par noteiktām dominantēm.

No pieeju atšķirības un vienlaikus motīvu un stilistisko paņēmieni radniecības viedokļa piedāvāju tuvāk ielūkoties trīs lugās — Māras Zālītes "Margarētā", Ingas Ābeles "Tumšo briežu" pirmajā variantā un Rūtas Mežavilkas "Stiprs ziemeļrietumu vējš".

Šos darbus apvieno vairākas kopīgas iezīmes. Pirmkārt, visās lugās svarīga nozīme ir pusaudžu un pieaugušo pasaules konfrontācijai — robežai pirms

ieiešanas pieaugušo pasaulē, šo divu realitāšu sadurai, dažkārt arī vēlākai refleksijai. Otrkārt, visās lugās ir runa par robežsituāciju, kas akcentēta tiklab laika, kā telpas fiksējumā. Treškārt, tā ir izteikti subjektīva skatījuma perspektīva.

Vispirms par bērna un pieaugušā pasaules pretstatījumu.

M. Zālītes "Margarēta", kas izseko Johana Volfganga Gētes dramatiskās poēmas "Fausts" varones Grietiņas iespējamam liktenim mūsdienu situācijā, ir divu dažādu, nosacīti tuvinātu laiku sastatījums. No vienas puses, darbā ievijas 19. gadsimta sākums, kad top Gētes poēmas pirmā daļa, lugā tieši citējot "Fausta" fragmentus kā četrpadsmitgadīgās Grietiņas izjūtu un vērtējumu izpausmes. No otras puses, tēlota tiek četrdesmitgadīgā Margarēta, kas garus gadus pavadījusi cietumā par apsūdzību bērna slepkavībā. Lugā viņa nonāk konfrontācijā ar pagātni un ir spiesta izvērtēt arī savu tagadējo stāvokli.

Interesanta, lai arī, iespējams, nejauša, ir paralēle starp Māras Zālītes lugu un 1993. gadā publicēto angļu rakstnieka Toma Stoparda drāmu "Arkādija"; abos darbos izmantots divu dažādu laiku sastatījuma princips.

T. Stoparda "Arkādijā" pretstatīti notikumi kādā lauku muižā 19. gadsimta sākumā (vispirms 1809. gadā, un pēc tam 1812. gadā) un šajā pašā vietā apmēram divsimt gadu vēlāk, 20. gadsimta 90. gadu sākumā. Mūsdienu varoņi — rakstniece Hanna Džārvisa un literatūrzinātnieks Bernards Naitingeils — ieradušies Derbišīrā, lai dzītu pēdas iespējamai lorda Bairona vizītei šajā namā. Savukārt agrākie notikumi rāda gluži citus cilvēkus — jauno, talantīgo matemātikas skolnieci Tomasīnu Kaverliju un viņas audzinātāju Septimusu Hodžu. Abos laika nogriežņos stāsts skar laikmeta un jūtu peripetijas. 19. gadsimta sākumā zīmīga ir pāreja no apgaismes laika racionālisma attiecībās uz romantisma jūtu pārpilnību. Šis kontrasts tiek reflektēts pārspriedumos par dārzu arhitektūru, jo lugā norisinās diskusijas par Kaverliju īpašumā esošā dārza pārveidi. Taču pārmaiņas skar arī cilvēku apziņu, jaunais laikmets sniedz daudz vairāk impulsu cilvēku jūtu dzīvei, mazāk novērtēts ir intelektuālais potenciāls. Tieši tādēļ pelnīto atzinību neiegūst Tomasīnas ģeniālās matemātiskās idejas, kam līdz galam negriboticēt pat viņas skolotājs. Toties spraigi risinās Tomasīnas un Septimusa mīlasstāsts, akcentējot vispirms trīspadsmit, bet vēlāk sešpadsmit gadus vecās meitenes straujo fizisko un arī emocionālo briedumu.

Salīdzinājumā ar iepriekšējā gadsimta cilvēkiem mūsdienu varoņi šķiet racionālāki un ironiskāki, kaut gan nodarbojas ar cilvēka gara dzīves pētniecību. Gan Naitingeils, gan Hanna Džārvisa, starp kuriem veidojas savdabīgas mīlas-naida attiecības, ir jau vēlīni trīsdesmitgadnieki, un brīžam šķiet, ka lielāku gandarījumu nekā pašu dzīve viņiem sagādā pakaļdzīšanās agrāko laikmetu kaislībām un notikumiem, pat ja pašiem nepieciešams tos sacerēt.

Par vitālāko tēlu tādējādi kļūst pusaudze Tomasīna, kura it kā pirmoreiz atklāj pasauli un ir gatava tai atvērties gan intelektuāli, gan emocionāli. Viņas saskare ar apkārtējo neizpratni ir skarba, un, lai gan lugā tikai aptuveni nojaušami agrāko notikumu līdzdalībnieku tālākie likteņi, Tomasīna acīmredzot iet bojā ugunsgrēkā, kas muižā izcēlies viņas septiņpadsmitās dzimšanas dienas priekšvakarā. Tomēr lugas finālā, kad autors simultānā darbībā iesaista abu laikmetu varoņus, mēs redzam Septimusa un Tomasīnas deju viņas dzimšanas dienas gaidās. Iespējams, viņiem dejojot, tiek pārkāptas laika un telpas robežas, un viņi kļūst par mūsu laikabiedriem, lai atkal no jauna risinātos laikmeta intelektuālo un emocionālo pretrunu sakarsēts stāsts.

Arī Māra Zālīte sastata gan laikus, gan cilvēku izjūtas. Viņas Grietiņa, kāda tā joprojām dzīvo Margarētas atmiņās, ir pusaugu meitene, kam vērtību izpratne bijusi nesašķelta un pašsaprotama. Pēc tikšanās ar Faustu, viņas dzīvē ielaužoties jūtām, Grietiņa nešaubīgi paļaujas vīrieša vilinājumam un tā vārdā it kā neapzināti izdzēš no savas tā brīža apziņas māti un brāli. Abu tuvinieku nāve ir cena par Grietiņas un Fausta vienīgo mīlas nakti, ko Margarēta atmiņās izjūt kā dziļu grēku, bet ne brīdi nav aizmirsusi arī emocionālās un jutekliskās baudas sniegto svētlaimi.

Četrdesmit gadu vecumā agrākā pārdzīvojuma vietā stājusies refleksija; un tajā pašā laikā Zālīte runā par jaunu un citu atbildības sliekšni. Lugas risinājumā pamazām atklājas, ka Advokāts, kas ieradies cietumā izskatīt lietu, ir viņas pašas par bojā gājušu uzlūkotais dēls. No pieredzējuša vīrieša iekārei pakļautas meitenes, kas savu pakļautību pati īsti neapzinās, Margarēta kļuvusi par sievieti, kura izjūt paaugstinātu atbildību ne vien par sevis pašas, bet arī sava bērna likteni. Lugā viņai jāmeklē atbildes ne tikai uz jautājumu, kas notiks ar viņu pašu, bet arī — kāda ir Advokāta iespējamā nākotne, vai viņš spēs savienot no tēva mantoto ideālu vērienu ar realitātes apzināšanos un līdzjūtību pret līdzcilvēkiem.

Ingas Ābeles lugas “Tumšie brieži” varone Ria, kuras piecpadsmitās dzimšanas dienas priekšvakarā risinās lugas darbība, tiek konfrontēta ar pieaugušo pasauli konkrētā notikumā — attieksmē pret viņas lauku mājas aplokā audzētajiem tumšajiem briežiem. Viņas tēva Alfa sākotnējais plāns padarīt briežu kopšanu par ienesīgu darījumu nav sekmējies, un pieaugušie pieņēmuši lēmumu briežus nonāvēt. Rasā Panemunē vienīgi Ria, kurai brieži kļuvuši uzticamāki par cilvēkiem, nezina par šo plānu.

Līdzīgi kā Blaumaņa darbos, Ābeles lugā aptvertas vairākas paaudzes; tuvākās paralēles šajā ziņā ir ar lugām “Pazudušais dēls” un “Indrāni”. Blaumaņa drāmām raksturīga autora veidotā opozīcija starp vecākās paaudzes stabilo, tikumisko vērtību sistēmu, kam pretstatītas jaunās paaudzes šaubas un

nedrošība sarežģīta laikmeta un tā piedāvāto dilemmu priekšā. Ābeles lugā jūtam krasu atšķirību. Stabilās vērtības ir sabrukušas. Arī pusaudze Ria jau daudzējādā ziņā piesātinājusies ar pieaugušo pasaules divkosīgo realitāti gan no lasītā, gan pieredzētā. Netikumības funkcionalitāti, tāpat savu fizisko briedumu, kā to rāda mēģinājums pavadināt Augustu, viņa apzinās visai skaidri. Taču intuitīvi morāles pamati, kas pieaugušo pasaulē jau pilnībā aizmirsti pašlabuma meklējumos un aprēķinos, Rias psihē vēl eksistē; šī "pirmatnējība" arī raisa viņas rīcības ekstremālo sakāpinājumu, kad, nespējot briežus glābt, viņa izvēlas pati tos iznīcināt.

Rūtas Mežavilkas lugā viens no centrālajiem tēliem ir Nata, kas dzīvo aizmirstā pasaules nostūrī kaut kur Latvijas ziemeļrietumu malā kopā ar māti un prātu zaudējušo tēvu. Arī šajā lugā darbības laiks lokalizēts saistībā ar dzimšanas dienu — Natai paliek sešpadsmit gadu.

Otra tendence visās lugās saistās ar laika un telpas robežsituāciju, kas sasaucas ar centrālo tēlu izjūtām.

Rūtas Mežavilkas lugas fonā ir sociāli konkrētas pagātnes — padomju okupācijas gadu — mantojums. Austras un Alekseja laulība ir šo gadu rezultāts — padomju armijas virsnieks Aleksejs uz Kurzemi pārcēlies no Krievijas. Taču pēcokupācijas apstākļos armijas personāla lielākā daļa no šīs vietas aizgājusi, un Alekseja agrākās šķietami papildītās dzīves vietā stājusies pamestība un tukšums. Autore norāda, ka pēc režisora izvēles iestudējumā iespējama situācija, kur Aleksejs ar Austru sarunājas krieviski. Līdz patiesai vienotībai ar ģimeni un jauno vidi, atšķirīgas sociālās realitātes, kultūras pieņemšanai Aleksejs garu gadu gaitā nav nonācis; mūža beigās, kad sociālā situācija ir mainījusies, tas rada viņā papildu kompleksus un veicina garīgo krīzi.

Alekseja un Austras komunikācija atrautībā no ārpasaules, militarizēto ikdienas ritmu absurditāte sauc atmiņā Edgara un Alises attiecības Augusta Strindberga drāmā "Nāves dejas". Abu autoru lugās laulātā pāra attiecību krīzei pievienojas sasprindzinātās attiecības starp vecākiem un bērniem.

Lugā "Stiprs ziemeļrietumu vējš" aktuāls ir ceļojums telpā. Luīze un viņas draugs Marks ir ceļā pie Luīzes vecākiem un jaunākās māsas Natas. Piekrasti Marks iedomājies kā klusu, jauku ciemu pie jūras. Taču viņi sastopas ar skarbu, pamestu ainavu, sirreālu telpu, kur sejā pastāvīgi pūš stiprs ziemeļrietumu vējš un kur jūra sprīdi pa sprīdim atkaro zemei smilšu strēles. Ir vajadzīga drosme un saņemšanās ne tikai, lai šajā vietā dzīvotu, bet arī — lai atgrieztos. R. Mežavilkas traktējumā nav runa par konkrētu, bet gan simboliski vispārinātu vietu, vai pašu pasaules galu, kurā varoņiem jānonāk, lai, konfrontēti ar pretī iznirstošo nerealitāti, pie šīs galējās robežas viņi lūkotu izprast paši savas slēptākās izjūtas.

Tēlu iekšējās pasaules spoguļattēlu piesaka izžūstošās Arāla jūras tēma. Bēgot no pašiznīcības, varoņi dodas ceļā — pieņem ekstrēmu izaicinājumu. Robežas traktējums lugā palīdz skaidrot ne kādu atsevišķu, bet vairākus savstarpēji saistītus likteņus — vispirms māti, kura jau samierinājusies ar pagājušu mūžu, ko neatgriezeniski izpostījusi “nolādētā vieta”, un arī divu viņas meitu izjūtas. Luīze tieši uz būtības un nebūtības robežas mēģina izprast sevi un savas attiecības ar Marku, bet Natas karstākā vēlēšanās ir nokļūt robežas šajā, civilizācijas pusē, tikt prom, izbēgt no vietas, kas ir baissa sava tukšuma radītajos draudos.

Inga Ābele lugā “Tumšie brieži” kā telpas organizācijas principu izmanto civilizācijas un dabas pretstatu. Cilvēku ikdienā viss ir skarbi reglamentēts un sadzīvisku interešu realizācijai pakļauts, turpretī daba ir kā brīnums, kas saglabājusi noslēpumainu un vilinošu dzīvības un nāves rituālu saistību, dabisku pilnību, kurā ir gan novecošana, gan atkal jaunas dzīvības dzimšana.

Taču saikne starp abām realitātēm ir pārtrūkusi. Dabas uztvere lugas cilvēku pasaulē (izņemot Riu) ir pragmatiska — civilizācijai nav vajadzīga dabas dzīvība, bet tikai nāve, vai tas būtu gailis, trusis vai briedis. Daba lugā parādās kautķermeņu veidolā. Opis ik pa brīdim istabā ienes nokautus mājdzīvniekus, tādējādi it kā izpildīdams lauku sētas saimnieka tradicionālās funkcijas. Tomēr šī darbība iegūst saasinātu jēgu uz fona, ko veido vispārēja nevēlēšanās un nespēja šķirt to Rasu Panemuni, kas pilda īpašnieka maku, no tās, kas iepriecina sirdi.

Rias rīcība finālā ir saskaņā ar šīs pasaules noteikumiem, taču izaicinoša savā nelietderībā: pēc Leona naturālistiskām detaļām bagātā stāsta, kā nogalēt dzīvniekus, meitene pati nošauj briežus, kuri tad vairs nav izmantojami ādu gērēšanai, un nošauj arī suni Bari. Vai viņa tagad ir līdzīga visiem vai viena pati pēdējā robežpunktā, lai sargātu dabas tiesības uz pašregulēšanos un procesu cikliskumu?

Māras Zālītes radītās Margarētas dzīves telpa ir visšaurākā — tas ir cietums. Iespējams, alūzija par padomju apstākļos iesprostoto, mākslīgi norobežoto cilvēka eksistenci. Cietums lugas realitātē modernizēts — te redzam kafijas automātu, trenāžieri un daudz grāmatu. Advokāta centieni rehabilitēt Margarētu galvenokārt ir radikāls morāls un arī telpisks izaicinājums — vai pārcelties no pasaules, kas ir izpletusies viņas apziņā un iztēlē piedzīvota, civilizācijas realitātē. Robeža iziet cauri Margarētas dvēselei ar jautājumu — vai un kā mainīt savu dzīvi, kuras veidošanos noteikuši vieni apstākļi, bet tagad jāreķinās ar pilnīgi citiem.

Te redzam trešo visu lugu estētisko īpatnību — sakāpinātu subjektīvismu, vizionāru individuālu pasauli, kas raksturo māksliniecisko izveidi neatkarīgi no darbu atšķirīgās stilistikas.

Māras Zālītes drāmas centrā, līdzīgi kā Aspazijas dramaturģijā, ir spilgti izteikts indivīds, kura dvēseles pārdzīvojumi arī kompozicionāli ieņem cen-

trālo vietu. Iespējams, tiešāko paralēli varam saskatīt ar Aspazijas drāmu "Vaidelote". Gan tādēļ, ka izšķirošie skati Aspazijas lugā risinās svētnīcā — slēgtā, norobežotā telpā. Gan tādēļ, ka lugā pretstatīta jaunības cerību un ilūziju pārpilnā Mirdza skarbu dzīves pieredzi guvušajai Asjai — gluži kā Grietiņa Margarētai. Gan tādēļ, ka Aspazijas tēlojumā centrālā vieta ierādīta vienam tēlam, karaļa meitai Mirdzai, kuras pirmā mīlestība nav pasargāta no skarbas saskares ar apkārtējo pasauli, jo izrādās, ka jūtām nav iespējams cerētais papildījums. Apkārtējie Mirdzas dzīvē līdz pat šim brīdim allaž uztverti kā viņas pašas izjūtu atbalss; tikai izšķiršanās priekšā viņai nākas rēķināties ar to reālu eksistenci.

Māras Zālītes Margarētas dialogu ar Advokātu arī var skaidrot kā varones dialogu ar "balsīm", ar dažādām iespējamībām situācijas attīstībā, kas sakņojas Margarētas pagātnē. Atšķirībā no 1982. gadā sacerētās drāmas "Tiesa", kur Māra Zālīte, šķirot latviešu un vāciešu apdzīvoto dzīves telpu, arī vācbaltu rakstnieka Garlība Merķeļa grāmatas "Latvieši" teksta fragmentus izmanto it kā objektivizētā vispārinājumā un kontrastā latviešu pasaulei, "Margarētā" izmantotie "Fausta" tekstu citējumi nav nošķirti, tie veido daļu no lugas galvenās varones pašanalīzes, radot dialogu ar savu agrāko pieredzi. Katrā ainā abu varoņu dialogu noslēdz Margarētas monologs.

Ingas Ābeles drāmas pamatā gan kompozicionāli, gan saturiski ir Rias izjūtu līnija. Nezinot par notiekošo (plānu nogalēt briežus), viņa tiek konfrontēta ne tikai ar apkārtējiem cilvēkiem, bet arī ar draudīgu, neizskaidrojamu realitāti vispār.

Rūtas Mežavilkas lugu arī raksturo nepārprotams subjektīvisms, taču šeit centrālās perspektīvas fiksējumā ir vairākas iespējas. Notiekošo varam uztvert kā vecākās māsas Luīzes vēlmi satikt un izprast pašai sevi; viņas ceļa iesākums ir no mātes saņemtā vēstule ar lūgumu atbraukt, un luga beidzas ar Luīzes izteikto skarbo atziņu, ka "man tagad būs jāiemācās skatīties tukšumā". Luga izkārtota īsās atsevišķās vīzijās, ko, tāpat kā blakusteksta elementus (enciklopēdijas ziņas, dziesmu tekstus), iespējams uztvert kā Luīzes pieredzes slāņus, viņas atmiņu vai iztēles ainas. Tomēr paralēlus motīvus Luīzes iekšējai sašķeltībai rodam gan mātes, gan jaunākās māsas liktenī. Šādā ceļā tiek pārvarēts lugas uzbūves šķietamais fragmentārisms, jo apstiprinās, ka lugas iespaidu vairo saturiskā risinājuma cieša saikne ar kompozicionālo uzbūvi.

It īpaši jaunāko māsu Natu var uztvert kā Luīzes likteņa projekciju — vai arī otrādi. Nata ir Luīze, kāda Luīze varēja būt pirms vairākiem gadiem — uz sliedīšņa, kas rosina cerības saskarē ar pieaugušo pasauli, un visai neskaidrām priekšnojautām, cik dramatisks izvērtīsies jau pirmā pieredze ar mīlestības pārdzīvojumiem, kad izrādās, ka atbalstu nav ko gaidīt pat no tuvākajiem

cilvēkiem — tēva un mātes. Savukārt Luīze uz Natu var raudzīties tieši kā uz savas kādreizējās naivitātes un sagaidāmās vilšanās liecību; no jauna nonākusi agrākajā robežsituācijā, Luīze apzinās, ka vērtē pasauli ar pavisam citu, daudz skeptiskāku un rūgtāku mērauklu.

Līdzīgs paaudžu paralēlisms raksturīgs Ingas Ābeles drāmā “Jasmīns”, kur līdzās centrālajai varonei Jasmīnei Ekai tēlota viņas māte Laura un vecāmāte Ģertrūde. Ābeles skats kopumā skeptiskāks — iepriekšējo paaudžu pieredze ir sociāli un psiholoģiski deformēta, un, kaut gan atmiņas dziļi iespiedušās Jasmīnes psihē, eksistē dziļa plaisa, kas pieredzes pārmantojamību padara faktiski neiespējamu un sarežģī jebkādu kontaktēšanās mēģinājumus. Jasmīnei nereti it kā nākas uzņemties atbildību iepriekšējo paaudžu vietā, taču, nespējot rast skaidrību un pārliecību par savām izjūtām, šī nasta viņai gluži vienkārši izrādās par smagu. Potenciāli arī viņas dzīvē norisinās neatgriezeniska traģēdija, kuras dēļ Jasmīnes dēla dzīve sākas ar garīgu traumu. Līdzīgi kā Mežavilkas lugā, dramatiski spriega ir dialektika starp pieķeršanos dzimtas mājām un varoņu izjūtu par to nolādētību. Turklāt arī Ābeles drāmā atmiņām apvītājā vietā dzīvo ne tikai tās īstenie saimnieki, bet arī ienācēji, šajā gadījumā īrnieki Lana un Viktors, kuru mentalitāte ir pavisam atšķirīga.

Sievietes likteņa subjektivizāciju visās trijās lugās saasina tas, ka visas autore savas varones konfrontē ar vienu un to pašu traģisku dzīves situāciju — bērna zaudējumu. Luīzei tas ir vēl nedzimušais bērns, no kura viņa atsakās vecāku spiediena dēļ, jo tie uzskata, ka savai dzīvei un likteņa lemšanai Luīze nav gatava. Margarēta atstāj savu bērnu pie citas sievietes durvīm pārliecībā, ka nespēs to izaudzināt, un mūžu pavada ar grēka apziņu. Ria “Tumšajos briežos” kļūst par līdzdalībnieci briedēna Timora dzimšanai, un tas kļūst par vienu no spilgtākajiem iespaidiem, kas nosaka viņas emocionālo un pat eksistenciālo saikni ar apdraudētajiem briežiem.

Kaut gan visas lugas var analizēt dažādu tajās izmantoto zīmju un simbolu aspektā, pati būtiskākā iezīme ir tā, ka centrā allaž ir dramatisks un skaudrs indivīda likteņa tēlojums. Atšķiras stilistika — Māras Zālītes filozofiski spraiģā refleksija ir citāda nekā Ingas Ābeles naturalistiski skarbā realitāte, kas dziļi ietiecas arī cilvēka zemapziņas slāņos, vai Rūtas Mežavilkas simboliski traktētā robežas izjūta. Tomēr visi šie darbi piedāvā vairāk nekā realitātes simulāciju un šķitumu; tie rada sakāpināti subjektīvu pasaules modeli un ir dziļi un sāpīgi atklāti.

Šajā rakstā aplūkotajās lugās apliecināta dzīva saikne ar 19. un 20. gadsimta mijas literatūru, ko mūsdienās uzlūkojam par klasisku vērtību. Un tā kļuvusi par vienu no iezīmēm, kas ļauj runāt par latviešu dramaturģijas organisku attīstību 21. gadsimta sākumā.

THE POST-MODERN AND THE CLASSICAL IN DRAMA

The article examines the situation in Latvian drama in the 21st century. Three texts have been chosen for the purpose of the study: Māra Zālīte's drama "Margarēta", Inga Ābele's play "The Dark Deer" and Rūta Mežavilka's "Strong Northern Wind". The underlying assumption is that each play is characterised by different stylistics but all of them together represent general features of contemporary Latvian drama. Besides, the presented texts display parallels with the most significant drama features at the turn of the 19th and 20th century — namely with poetic philosophical drama, naturalist drama and symbolist drama. Compared to European drama, the listed modes of dramatic writing in Latvia were less mature. Perhaps this is one of the reasons why modernist manifestations in Latvian drama became more essentially expressed in the second half of the 20th century, as well as at the beginning of the 21st century.

Linking the three plays with the most important phenomena at the turn of the previous centuries works by other authors are also used as illustrations: Rūdolfs Blaumanis "The Prodigal Son", "Indrāni" ("The Indrans"), Aspazija's "Vaidelote" ("The Vestal"), Goethe's "Faust", Tom Stoppard's "Arcadia", and also Māra Zālīte's "The Trial" and Inga Ābele's "Jasmine". Inga Ābele's and Rūta Mežavilka's works have been examined more closely, since they have several features in common. Firstly, all the plays deal with the confrontation between the world of adolescents and adults before entering the world of grown-ups. Secondly, they show a border situation in representation of time and space. Thirdly, the subjective perspective of a character is in the centre of the plays.

Perhaps the stringent conceptualism of all the plays and the problem matter, associative presentation and the solution of conflicts are the features that enable us to talk about continuity of tradition, and about organic development of Latvian drama at the beginning of the 21st century.

POSTMODERNISMS KĀ MĒRĶIS UN LĪDZEKLIS JAUNĀKAJĀ LATVIEŠU DRAMATURĢIJĀ

No neskaitāmām postmodernisma (turpmāk rakstā — PM) pazīmēm būtiskākās man šķiet šādas: vienojoša elementa trūkums, klišeiskums, frāžainība, citātu un masu kultūras tēlu izmantojums, sadrumstalotība, ironija, *remake* princips, absurda elementi.

Izlasot ap trīsdesmit latviešu autoru jaunākās lugas (to vidū gan iestudētas un nepublicētas, gan publicētas un neiestudētas, gan ne publicētas, ne iestudētas), var secināt, ka tās visas sadalās divās lielās grupās. Robežšķirtni veido autoru attieksme pret īstenību un pret savu darbu. Tā ir vai nu ironiska, vai nopietna. Vispirms par lugām, kur autoru *attieksme ir ironiska*.

Ironiju visvairāk ļauts noprast no lugu varoņu attieksmes pret notikumiem un viņu pašu rīcības. Ironiska attieksme pret īstenību nav paaudzes pazīme, jo par ironiju grūti runāt trīsdesmitgadnieču Ingas Ābeles, Rūtas Mežavilkas, Evitas Sniedzes lugās.

Savukārt vairākiem piecdesmitgadnieku paaudzes pārstāvjiem attieksme ir mainījusies no nopietnas uz ironisku. Par to liecina, piemēram, Jāņa Jurkāna komēdija "Vistas", kā arī šīs pašas paaudzes dramaturģes Leldes Stumbres skice "Letiņi", tāpat Jura Helda jaunākā luga "Realitātes šovs". Šiem vidējās paaudzes autoru darbiem raksturīgi, ka tiek parodētas tradicionālās lugas formas, pārlicība, ka dramaturģisks sacerējums ir mākslas darbs ar zināmu saturisku slodzi, un vēlēšanās ar to kaut ko izteikt. Leldes Stumbres "Letiņi" šajā ziņā ir "nevainīgākais" piemērs. Autore šķietami nepretenciozi rotaļājas ar prasmi savest vienā mājā vienā notikumā maksimāli daudzveidīgu šodienas tipāžu (dzimuma, vecuma, radniecības saišu, seksuālās orientācijas, sociālā stāvokļa, morāles normu iemiesotāju vai noliedzēju ziņā). Fināls jūtami šķirts no pārējās lugas, jo tajā ierakstīti tiklab Rūdolfā Blaumaņa "Indrānu", kā Harija Gulbja "Cīrulīšu" motīvi par vecākiem, kam lemta vientulība, jo jaunie ne tikai aizgājuši pasaulē, bet kļuvuši saviem radītājiem nesaprotami un sveši. Arī autore iepriekšējo gadu darbi nebūt nav bijuši reālistiskā stilā rakstīti, bet tiem nekad nav bijis raksturīgs klišeiskums personāža savstarpējās attiecībās,

kā tas ir šoreiz. Tāpat L. Stumbres vēstījums, kaut arī caur absurdu formu, bijis vairāk nopietns un dramatisks, ironija izteiksmē bijusi vien maska, aiz kuras slēpt aizvainojamību un ievainojamību. Šoreiz ironija attiecībā uz jauno un vidējo paaudzi ir tieša un nepārprotama.

Jura Helda luga "Realitātes šovs" ārēji visprecīzāk atbilst PM estētikai, jo, kaut arī personāžs ir neliels, tēlu sarunas ir savstarpēji maz saistītas, darbība **it kā** skar **it kā** doktora Volfa kliniku, kurā **it kā** ierodas pacienti ar smagām psiholoģiskām problēmām. Bet tikpat labi tas viss ir apmāns jeb, autora vārdiem runājot, realitātes šovs, kurā īstenība neatbilst īstenībai, bet nav saprotams, kam tā atbilst. Tāpat cilvēki, kuri piemin narkomāniju, inteligences bezdarbu vai smagas garīgas traumas pagātnē, sāk par to runāt pēkšņi un lielākoties monologos, bez ievada, bez nobeiguma, īsti neapzinoties, kur viņi atrodas. Darbības vide un personas atstāj ne tikvien sirreālu, bet pat šizofrēnisku iespaidu.

Piemēram, doktors Volfs saka: "Lieta nr. 999 pret pilsoni Niklasu Nemo "Par antiglobālisma propagandu un rasu diskrimināciju" pēc Universālā Kriminālkodeksa 58. panta 7. daļas. Apsūdzības uzturētājs ir dziedošs pavalsts minoritāšu virsaitis VU–Vu–Dongs. (..) Pēc antiglobālās propagandas apkarošanas komisijas datiem, pilsonis NN ir stāstījis antiglobālas anekdotes par mūsu lielā kaimiņa vēsturiskām personībām, tādējādi radot spriedzes situāciju visā dziedošās pavalsts teritorijā."

Iepriekšējā Helda lugā "Nomales bildīte" veiksmīgi tika mikšēti trīs laika-posmi un sižeta līnijas, kuru krustošanās tika atšifrēta tikai lugas beigās. Šoreiz vairāki laiki un realitātes pastāv vienlaikus, padarot lugu grūti iestudējamu.

Savā ziņā vēl neparastāks ir Jāņa Jurkāna piedāvājums komēdijā "Vistas", kas sākas ar pašironiskām remarkām. Dramaturgs, kas jau 70. un 80. gados bija pazīstams kā čehoviski smalku attiecību risinātājs savās lugās, šā darba žanru definē kā "skatuves blurstiķi bez jelkādas mākslinieciskas, idejiskas vai cita veida vērtības 4 sērijās ar iespējamiem turpinājumiem". Seko 2003. gads ar jautājuma zīmi galā un piebilde pirms pirmās remarkas: "Skaidri un visā pilnībā apzinoties īsta, mūsdienīga (labi konvertējama) talanta trūkumu (un cerot, ka jūs, cienījamo lasītāj–skatītāj, esat vismaz pretējās domās)..."

Pēc šī ievada seko parodija par ģimeni, kas dzīvo 2008. gadā, grauž sausu maizi un divus mēnešus vecu sieru, ir iestājusies Eiropas Savienībā un nepārtraukti skatās seriālus. Tīkmēr pašu padzīvojušajai meitai īsti nav skaidrs, vai gaidāmā bērna tēvs ir policists Orests, kas izmeklē pazudušo vistu lietu, vai agrāko gadu pielūdzējs Valdis, bet varbūt kāds cits. Darbībā iesaistās arī sienas pulkstenis, kura sabojātā dzeguze ik pa brīdim visnepiemērotākajos brīžos nočerkst sarūsējušu "ku-kū" un kurš finālā, iedzēris malku alkohola, pamet telpu.

Aiz rūgtās ironijas par absurdo mazā cilvēka dzīvi, kurā nekas nemainās ne pirms, ne pēc lielajām pārmaiņām pasaulē, slēpjas arī tikpat rūgta pašironija. Gan par sevi kā tautas pārstāvi, kura nacionālās ilūzijas pašlaik piedzīvo krahu, gan par sevi kā individuālu cilvēku — rakstnieku, kam gandrīz vai jāatzīstas savu agrāko centienu veltīgumā. Jo viena no Jāņa Jurkāna pirmajām lugām, kas viņam radīja talantīga dramaturga slavu, ir “Pulkstenis ar dzeguzi”. Toreiz savā skumji liriskajā drāmā, vēstot par latviešu ģimenes sabrukumu padomju iekārtas apstākļos, autors cēloņus destrukcijai meklēja tautas iznīcinātajā pašapziņā, īsajā vēstures atmiņā. Pulkstenis bija apstājies, dzeguze nekūkoja. Tagad tā, draņķe tāda, pietempjas un aizmeimuro uz Eiropas Savienību... Formālā plānā šo pašcītēšanu var vērtēt kā PM estētikas izpausmi..

Arī vairāki dramaturgi iesācēji savu izteiksmi drāmā meklē caur atsvešinātību un ironiju — gan lugas uzbūvē, gan saturā. Tas attiecas, piemēram, uz Ronaldu Briedi, kurš sarakstījis lugu “Lielās paslēpes”, un Māri Mikulānu — dramatiskā darba “Ģībējzvans” autoru.

“Lielās paslēpes” veido piecas savstarpēji nesaistītas ainas absurda estētikā, kaut arī finālā autors saved visu ainu dalībniekus kopā sētnieces un bomzenes iedomu dzīrēs. Katrai ainiņai gan ir savs vēstījums. Piemēram, viena vēsta par laulātajiem “draugiem”, kas ilgu gadus dzīvojuši vienā dzīvoklī tik atsvešināti, ka, iestrēgstot liftā, viens otru neatpazīst. Cita aina strukturēta pēc Nikolaja Gogoļa komēdijas “Precības”. Jānis, aizrakstījis savai simpātijai, saņem atbildes vēstuli, bet neuzdrīkstas to atplēst četrpadsmit gadus. Uzņēmīgā kaimiņiene to izdara un konstatē, ka adresāts vēstuli nav saņēmis. Ar izziņu biroja palīdzību sazvanījusi “ilgu objektu”, kaimiņiene sniedz telefona klausuli Jānim. Bet tas izlec pa logu, neapsvēris, ka dzīvo trešajā stāvā. Savukārt M. Mikulāns jau “Ģībējzvana” nosaukumā ietver parodiju par savulaik populāro jauniešu TV seriālu “iz skolu dzīves” “Glābējzvans”. Savā lugā autors dialogus risina seriālu estētikā — tie ir kodolīgi, īsi, aprauti un pilnīgi bezjēdzīgi.

Piemēram, Rūdolfis, ieraudzījis klasesbiedrenes Dacītes lācīti, saka: “Šis lācītis atmodināja manī tik daudz bērnības atmiņu, ka es nonācu reaktīvā frustrācijā. Ar mani tā retu reizi gadās. Nanajiešu boksa federācijā un Honkongas filmu karatē asociācijā mani uzskata par visjūtīgāko cilvēku. Ja sacensībās gadās noraut pretiniekam roku vai kāju, es raudu kā bērns.”

Visām minētajām lugām piemīt neobligātuma un nejaušības iespajds. Tās šķiet vieglu roku rakstītas, lietojot ironiju pašas ironijas pēc. Tām raksturīga zināma skeptiska bezcerība, prognozējot teātru ignoranci, un kaut kāda paviršība arī. Varbūt teātri pamanīs, “uzķersies”, iestudēs, bet visticamāk jau, ka ne, tālab pārlieku nopūlēties nav vērts. Gadās, ka “uzķeras”. Režisora Fēliksa Deiča

interpretācija Leldes Stumbres "Letiņiem" Valmieras teātrī izvērtās par zināmu notikumu Latvijas teātrī 2003. gadā.

Autoru *nopietna attieksme* pret pasauli un sevi raksturīga pārstāvjiem no visām paaudzēm. Dramaturgi tad lugu būvē kā organisku pasauli, kuru apdzīvo tēli.

Varbūt var diskutēt par talanta mērogu, ja minam Ingas Ābeles lugas "Tumšie brieži", "Dzelzsžāle", "Jasmīns", Rūtas Mežavilkas "Stiprs ziemeļrietumu vējš", "Klusu!" vai Evitas Sniedzes "Smilšu kaste", "Vilku ceļš". Bet tajās visās primāri ir konstatējams autoru mēģinājums izprast sevi. Viņām, gados jaunām, vēl ir interesanti atklāt ko jaunu cilvēkā. Apliecināt, ka, pat fiksējot pasaules destruktivitāti, ir meklējams veids, kā atjaunot tās veselumu. Ja ne citādi, tad vismaz savu varoņu apziņā vai ilūzijās. Tāpēc viņu rakstītāis nekādi nav saistāms ar PM.

Savrupa ir jaunā dramaturģe Margarita Perveņeckā ar lugu "Neaizmirstu-lišu desas papīrs", kuras sirreālo un absurdo dabu veido nevis ironija par pasauli, bet, tieši otrādi, sakāpināti traģiska nolemtības izjūta, pasaules kā mistiski destruktīva haosa uztvere. Bet tēlu attiecības ir atsvešinātas, un to tēlojumā dramaturģe lieto ironiju.

Par nopietnu gribas uzlūkot arī Paula Putniņa attieksmi pret paša darīto. Agrākos viņa darbos izejas punkts bija kolorīti un asprātīgi sociālie tipi, kas "uzspridzināja" aktuālas, kritiski vērtējamas sabiedriskas parādības. Turpretī tagad, piemēram, lugās "Labā tīrības sajūta", "Kvēli ilgota", kas iestudētas teātrī, un "Debešķīgā tikšanās sievietībā", manuprāt, autoru primāri interesē ne vairs tipi, bet iespēja tieši diskutēt ar sabiedrībā izplatītiem, bet viņam nepieņemamiem viedokļiem par aktuālām sociālām problēmām. Reālistisku vai grotesku komēdiju un traģikomēdiju vietā P. Putniņš tagad raksta ironiskas diskusiju lugas, kurās teātris un kritika, varbūt ne līdz galam uztverot autora pašironiju, tiecas saskatīt visai lielu didaktikas klātbūtni. Autors pievērsies tādām problēmām kā inteliģences neiesaistīšanās politikā, Rīga kā valsts valstī, kuras iemītniekiem nav ne jausmas, kas notiek "uz zemēm", un pat feminisma manifestācija Latvijā. Nopietni iecerēta kā sava veida Lieldienu mistērija ir Daiņa Grīnvalda luga "Dievnams", bet, šķiet, neatkarīgi no autora gribas te iezagušies daži ļoti postmoderni vaibsti. Sākot jau ar apvērstu upura traktējumu, kas top nests, lai Dievnams atdzimtu. Proti, cilvēkam jābūt uzticīgam savai mīlestībai, kas lugas varoņu izpratnē pārsvarā ir kaislīgi miesiska. Dramatiskā darba kulminācijas brīdis ir galveno varoņu dzimumakts Dievnama bēniņos. Tas, kas bauslībā tiek uzskatīts par grēku, jo ir laulības pārkāpums, šeit tiek interpretēts kā augstākais upuris un ziedojums. Lugas konfliktsituācijas

pamatā balstītas uz dažādu izpratni par to, kas ir Dievs un kā izrādīt dievbijību. Tas vedina domāt par autora reliģiozitāti vai vismaz nopietnu attieksmi pret reliģiju. Taču, kad ievēro, ka D. Grīnvalds vārdu "Bībele" raksta ar mazo burtu, tad viss nopietni iecerētais un svinīgi pieteiktais pārvēršas savā pretstatā... Un neiespējami ir definēt autora īsteno attieksmi pret savas lugas galveno ideju.

Latviešu dramaturģijā tiek izmantots vēl viens PM raksturīgs princips — vienas un tās pašas lugas pārrakstīšana ik zināmā periodā. Tā 2003. gada dramaturģijas konkursam tika iesniegta Andra Zeibota luga "Anima", kas pirmoreiz sarakstīta 60. un 70. gadu mijā, labota pēc desmit gadiem un nule trešoreiz. Autora nopietnība pret savu darbu, proti, tā varoņiem, kas, pēc viņa domām, vērtējami pozitīvi, saglabājas. Runa ir par hipiju laiku un jauno cilvēku dzīves jēgas meklējumiem, protestējot pret iekārtu un jebkuru sistēmu kā tādu. Hipiji pulcējas pie brīvdomātāja Mazaisbērna, kas izrādās čekas ziņotājs. Lasītājam, raugoties no šodienas pragmatiskā viedokļa, paradoksālā kārtā, pretēji autoram, to dienu "varoņi" tādi dienderi vien šķiet. Laiks, ko ignorējis autors, izdarījis nežēlīgas korekcijas viņam tuvajās savas jaunības atmiņās.

Pavisam citā aspektā jāpiemin vēl viens pārrakstīšanas jeb citēšanas gadījums. Māras Zālītes luga "Margarēta" pilnībā revidē gan Johana Volfganga Gētes tekstu, gan ārpus Gētes teksta iegūtās zināšanas par klasikas stūrakmeni "Faustu". Autore to izdara bez jēlkādas ironijas, augstā mākslinieciskā un poētiskā līmenī, manuprāt, radot līdzvērtīgu precedentu, kāds pasaules dramaturģijā ir vairākiem tēliem, ko katrs laikmets pārraksta pa savam. Zīmīgi, ka Latvijā, kur J. V. Gētes "Fausts" pēc Otrā pasaules kara nav iestudēts ne reizi, gandrīz vienā laikā tapa divi šī klasiskā avota pārrakstījumi — blakus M. Zālītes "Margarētai" jāmin Dž. Dž. Džilindžera veidotais librets Andra Vilcāna rokoperai "Fausts. *Deus ex machina*".

Jāsecina, ka visorganiskāk PM elementus izmanto autori, kuru lugas ieņem marginālu vietu latviešu dramaturģijas kopainā. Protams, viens no PM mērķiem ir sajaukt centra un perifērijās jēdzienus, bet Latvijas teātris, pat neatkarīgais, ir piesardzīgs un atrod vēl daudz interesanta "centrā". PM estētika gan slēpj sevī pietiekami radošus un daudzveidīgus izteiksmes līdzekļus, īpaši, ja to izmantojums izaug no autora pasaules izjūtas. Tomēr vismaz pagaidām Latvijas teātrī nav režisoru, kam liktos saistošas izteikti postmodernās latviešu autoru lugas. Bet tie režisori, kurus interesē postmodernisma estētika, piemēram, Alvis Hermanis un Dž. Dž. Džilindžers, vai nu raksta paši savus tekstus, kas arī ir PM paņēmiens, vai līdz nepazīšanai pārveido modernistu vai klasikai piederīgu autoru darbus.

Ieva Zole

POST-MODERNISM AS AN OBJECTIVE AND MEANS IN THE LATEST LATVIAN PLAYWRITING

This article explores the latest plays from the point of view of post-modernism. The idea of post-modernism in Latvian drama involves at least two different issues.

1) Ironic attitude to reality and one's own work. This can be mainly felt from the message of the play and the ethical principles of the heroes. An ironic attitude to reality is not a feature of the younger generation because there is no irony in Inga Ābele's, Rūta Mežavilka's and Evita Sniedzes' plays who were all authors in their 30s when their first plays were written and staged. The generation of 50-year-olds has changed their attitude from serious to ironic (Jānis Jurkāns' comedy "Hens", Lelde Stumbre's sketch "Letts", Juris Helds' latest play "Reality Show"). All of these plays by middle-aged authors parody the traditional forms of the play and create an impression of contingency and spontaneity. They seem to have been written for the sake of irony and with an attitude that perhaps someone will get hooked and stage them but there is no need to exert oneself.

2) Authors' serious attitude to reality and their work. It is a feature that can be seen in the works by authors of all generations. The value of these plays are the moments at which the characters convey something about themselves more than the author has inscribed in them. However, these plays (Andris Zeibots' "Anima", Māra Zālīte's play "Margarēta" also draw on post-modern processes and techniques.

Post-modern elements can be identified most organically in those plays that take a marginal place in today's drama scene. One of the goals of post-modernism is to confuse the notion of a centre and periphery but Latvian theatre, even the independent one, is cautious and there is still much interesting in "the centre".

VILJAMA ŠEKSPĪRA DRAMATURĢIJAS
POSTMODERNAIS DISKURSS
TOMA STOPARDA DAIĻRADĒ

Toms Stopards, līdzīgi kā savā laikā Džordžs Bernards Šovs, dramaturga statusā nonāk, izgājis teātra kritiķa skolu. Bet Stoparda karjeras īstais starts datējams ar 1966. gadu, kad viņam ir divdesmit deviņi gadi un kad Edinburgas festivālā ar milzīgām gavilēm tiek uzņemts iestudējums "Rozenkrancs un Gildenšterns ir miruši" — pirmā Stoparda pilnmetrāžas luga un pirmā starptautiskā veiksmē. Londonas pirmizrāde notiek 1967. gada 11. aprīlī Nacionālajā teātrī, pievienojot Stopardu moderno angļu dramaturgu kategorijai līdzās Haroldam Pinteram un Alanam Eikbornam.

Uzskatīts par mūsdienu visintelektuālāko dramaturgu un izsmalcinātu paradoksu meistarū, Stopards dievina kultūras alūzijas un parodijas, metamorfozes, vārdu spēles un kalambūrus. "Nav vārdu, lai izteiktu, cik ļoti es mīlu vārdus," koķetē Stopards. Šī mīlestība uz vārdu ļāvusi Stopardam radīt lugās īpašu pasauli, kurā pirmām kārtām valda viņa paša izsmējīgi ironiskais, paradoksālais prāts. Stoparda lugas atgādina puzzles — literatūra tiek uztverta kā filozofisks šovs, kā šaha spēle, kas izklaidē ar loģiku un grūti atrisināmām mīklām. Stoparda lugas tik populāras padara viņa asprātības pirotehnika un lingvistiskā akrobātika.

Vairāk nekā divdesmit lugās radio, TV, skatuvei Stopards aptver visdažādākās tēmas: kvantu fizikas un haosa teorijas metaforisko potenciālu, loģisko pozitīvismu un Vitgenšteina valodas spēles, debātes par morāles relatīvo, sociāli konstruēto vai metafiziski absolūto dabu, jautājumu par žurnālista un politiķa sociālo atbildību, personības identitātes dabu un neuzticību cilvēka atmiņai.

Stopards ir daudz parādā mākslai, kas bijusi pirms viņa, bet nav saistīts ar kādu noteiktu dramatisko skolu. Stopards tiek dēvēts par teātra parazītu un plāgiātisma meistarū — daudzām viņa lugām raksturīgas intertekstuālas saites ar augstās literatūras meistardarbiem, visvairāk viņš savu tekstu intertekstualizācijā esot parādā Viljamam Šekspīram, kura drāmu pazīstamie citāti tiek dāsni bārstīti tādās lugās kā "Nakts un diena" (*Night and Day*, 1978) un "Tra-

vesti" (*Travesties*, 1974). Taču visbiežāk Stopards ļauj pašiem lasītājiem minēt aizguvumu avotus. Šie dažādie tekstu un dažādu elementu pretstatījumi rada estētisko distanci — vienu no postmodernisma literatūras raksturīgākajām pazīmēm, kas kavē lasītāju un skatītāju emocionālu iesaistīšanos. Stopards dekonstruē vairākus kanonizētus drāmas žanrus, tos parodējot un travestējot — metode, kas galu galā padara viņa lugas tik "stopardiskas". Eklektisms ir viena no Stoparda kanona raksturīgajām iezīmēm. Tādējādi Stopards tiek dēvēts gan par postmodernistu, gan arī par modernisma estētikas eksperimentu turpinātāju. Un pāri visam — viņš ir stilists, intelektuāls virtuozs, kurš iznīcinot izsmējīgā ironijā parodē realitāti, novedot to līdz neiedomājamam absurdam.

Stoparda kanona stūrakmens — luga "Rozenkrancs un Gildenšterns ir miruši" (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*) — ironiski intelektuāla komēdija, kurā saskatāms absurdisms un eksistenciālisma filozofija. Savukārt postmodernisma kritiķi šajā lugā uzsver pasaules neizzināmības, zināšanu iluzoritātes un gandrīz visu dzīves aspektu relativitātes tēmu.

Tā ir dīvaini intriģējoša parafrāze par Šekspīra "Hamletu" — divi perifēri "Hamleta" tēli — nedalāms pārtis Rozenkrancs un Gildenšterns Elizabetes laikmeta kostīmos apkaimē, kurā trūkst jebkādu raksturīgu iezīmju. Viņi absolūti nezina ne to, kā viņi šai nekurienē nokļuvuši, ne kurp devušies un vai vispār kurp devušies, un kas viņi tādi vispār ir. Vienīgais, ko viņi zina — ka ir aicināti izdibināt viņu senā skolasbiedra Hamleta nospietības cēloni. Stāsts par viņiem sākas nevis ar Tēva gara parādīšanos, bet ar pazīstamo bezdarbības spēli "ērglis-raksts". Monētas ar stūrgalvīgu noteiktību krīt tikai "uz ērgļa". Deviņdesmit reizes pēc kārtas Rozenkrancs savāc Gildenšterna mesto un zaudēto monētu. Aina visu laiku atkārtojas, it kā laiks būtu miris. Divu vīriešu spēle satricina vēl neizdomātās varbūtības teorijas pašus pamatus — ja saule uzlec apmēram tikpat daudz reižu, kā norietējusi, tad monētai būtu jākrīt apmēram tikpat bieži "ērglim", kā "rakstam".

Rozenkrancs un Gildenšterns, tādi, kādus Šekspīrs tos radījis — plakani, neizstrādāti tēli ar minimālu nozīmi, bez īstas attieksmes pret notikumiem, kuru nāve paslīd garām gandrīz nemanāmi, — viņu loma "Hamletā" ir līdzīga absurdistu antivaroņa lomai, un šādā veidā arī Stopards tos izmanto. Viņiem nav savas identitātes. Viņi pat nav īsti pārliecināti, kā viņus sauc — viņus jauc gan Klaudijs un Hamlets, gan viņi paši. Luga ir mēģinājums redzēt šaha galdiņu no bandinieka redzes viedokļa. Viņi ir bandinieki spēlē, kuras likumi viņiem nav zināmi. Viņi ir dzīvie miroņi, kuri vēlas tikai izdzīvot, pat nezinot, kādēļ. Būtībā viņi pat nevēlas zināt, kas notiek, jo tad viņiem vajadzētu kaut ko pasākt ar šo situāciju.

“Rozenkrancs un Gildenšterns ir miruši” ir ne tikai Šekspīra “Hamleta” interpretācija, bet arī acīmredzama variācija par Semjuela Beketa absurda teātra klasisko lugu “Gaidot Godo” (1954) — divi indivīdi bez savas identitātes neizprotamas pasaules vidū. Beketam divi kļaidoņi ceļā malā gaida Godo, kurš varbūt nekad neieradīsies, bet Rozenkrancs un Gildenšterns gaida, kad ieradīsies kāds, kurš pateiks, ko darīt tālāk. Rozenkrancs un Gildenšterns mēģina saprast notikumu jēgu, bet galu galā saprot to, ka šie notikumi tuvina viņus nāvei, kas ir tikpat neizprotama kā dzīve. Cilvēks ir tikai mazsvarīgs tēls drāmā, ko viņš nesaprot.

Lugā ir epizode, kurā Rozenkrancs un Gildenšterns spēlē verbālo ping-pongu — spēli, kurā atļauti vienīgi jautājumi. Jautājumi, kas nekad netiek atbildēti. Tas ir Stoparda melnais humors, apspēlējot absurdistu tēzi par valodas absurditāti, valodai no komunikācijas līdzekļa pārvēršoties par indivīda izolācijas līdzekli.

Tas, ko Martins Esllins 60. gados nosauca par “absurda teātri”, piedāvā apsvērt eksistenci pasaulē, kurā nav īstas kārtības vai jēgas. Šajā aspektā tikpat labi absurdisma saknes var meklēt arī Šekspīra drāmā, īpaši ar delartiskās komēdijas ietekmi. Tomēr tikai Stopardam varēja ienākt prātā konfrontēt “Hamletu” un “Gaidot Godo”, tādējādi kompromitējot gan vienu, gan otru. Stopards spēlējas ar kultūras pagātņi — Šekspīru un Beketu —, taču atšķirībā no modernistiem viņam nav respekta pret to. Atšķirībā no Beketa Stopards negaužas par jēgas zudumu pasaulē. Viņš uzjautrinās par Šekspīra lugu, izklaidējas, radot jaunas, oriģinālas metaforas, interpretē pagātņi, nevis vēloties izprast vai uzminēt tās jēgu, bet drīzāk izpatīkot pats sev un visplašāk izstrādājot tieši “Hamleta” aizskatuves epizodes, piemēram, Rozenkranca un Gildenšterna tikšanos ar aktieru trupu ceļā uz Elsinoru. (Kā līdzīga rotaļa ar kultūru 60. gados tapis arī npublicētais Stoparda scenārijs — “Rozenkrancs un Gildenšterns satiek karali Liru”.)

Stoparda absurda teātris daudzos līmeņos sakrīt ar eksistenciālisma filozofiju, ko ilustrē “Rozenkrancs un Gildenšterns ir miruši”, kaut arī būtībā Stopards nav eksistenciāls autors. Eksistenciālisms uzsver indivīda izvēli, bet Stopards parāda Rozenkranca un Gildenšterna izvēles bezjēdzību. Viņiem pat nav atlikusi eksistenciālistu lepni sludinātā cilvēka brīvība vienmēr izvēlēties savu nāvi. Eksistenciālisms atgādina, ka izvēle vienmēr ir iespējama, Stoparda absurda teātris ironizē par cilvēka izvēli. Monēta vienmēr nokrīt vienādi. Ne velti Rozenkrancs un Gildenšterns arvien biežāk sāk pieminēt nāvi. Viņi runā par pašnāvību — viņi varētu pārlēkt pār bortu kuģim, kas viņus ved uz Angliju, kur, kā viņi to noskaidrojuši no atvērtās vēstules, viņiem nocirtīs galvu. Viņiem

nav izvēles, jo, kā saka galvenais Aktieris: “Tas ir uzrakstīts!” Tā ir vienīgā darbības loģika — scenārijs. Ilūzijas speciālistu—aktieru uzvesto mēmo šovu Elsinoras pili “Gonzago slepkavība” Stopards interpretē, iekļaujot tā norisēs arī divus spieģus, kuri aizdomīgi līdzinās Rozenkrancam un Gildenšternam un fināla ainā tiek sodīti ar nāvi. Rozenkrancs un Gildenšterns teātrī vēro paši savu nāvi. Tās ir “spēles beigas”. Tā, vienā lugā sajaucot reālisma un absurdisma elementus, Stopards liek šaubīties par to, kas līdz tam ticis uzskatīts par “reālu” vai “absurdu”. Mēs nevaram ticēt realitātei pat tad, kad to redzam. Gildenšterns nogalina galveno Aktieri ar patosa pilnām frāzēm, bet pēc brīža Aktieris pieceļas kājās un paklanās saviem skatītājiem — pārējiem aktieriem. Mēs nekad nevaram būt pārliecināti, vai tas, ko uztveram, ir ilūzija vai realitāte. Viss atkarīgs no tā, kā mēs izvēlamies interpretēt to, ko domājam, ka redzam. Visa dzīve ir tik līdzīga dzīvei, it kā tā arī būtu dzīve. Kā saka galvenais Aktieris, vienīgais, kas dzīvi padara panesamu — apziņa, ka kāds skatās.

Lugu “Rozenkrancs un Gildenšterns ir miruši” var uzskatīt par postabsurdisku drāmu tajā nozīmē, ka Stopards vairāk aizņemas absurda garu, nevis tehniku. Šeit ir Beketam raksturīgā noskaņa, tēli, dialogi un pat klusēšana, tomēr būtībā luga ir drīzāk variācija par Luidži Pirandello, kurš viens no pirmajiem izmanto šodien iemīļoto paņēmieni “teātris teātrī”. Un, protams, par Žanu Ženē ar viņa maskēšanos un pārgērbšanos. Stopardu interesē dubultnieku motīvs un spoguļu tēma, ar savu miklainību un neizdibināmību aizrauj pati divdabības, personības daudzveidības, tās atspulgu, plūstamības ideja. Te, protams, ir arī Oskara Vailda atbalsis ar viņa slaveno Dorianu Greju, ar viņa izsmējīgajiem paradoksiem un nesaudzīgajām sentencēm. Stopards sliecas šaubīties par to, vai īstenībā pastāv viena vesela, vienota cilvēka būtība, vai arī viņš ir tikai to priekšstatu summa, ko par viņu domā citi — maskas, kurās cilvēks sevi izpauž dažādās situācijās.

Šī ir luga, kurā Stopards no absurda teātra pāriet uz postmoderno stilu. Lugā var jūsmot par autora intelektu, fantāziju, aso prātu, teatralitāti, humoru, bet te patiesībā nav par ko reflektēt. Te nav stāsta par pasauli, kurā mēs dzīvojam. Lugai, gluži kā Pēra Ginta sīpolam, nav kodola. Tā ir metateātra paraugs — teātris par teātri. Stopards spēlējas ar publikas priekšzināšanām par “Hamletu”: viņi jau zina spēles iznākumu — gan no “Hamleta” sižeta, gan no Stoparda lugas nosaukuma. Luga ir pilna ar atsaucēm uz faktu, ka tā ir spēle. Lugas pasaule ir Šekspīra “Hamleta” travestija. Mēs zinām, ka Elsinoras pasaule te ir pārcelta no citas lugas, tā tiek prezentēta. Šī fikcija visu sarežģī. Tā ir Stopardam raksturīgā “spēle spēlē”, kas veido estētisko distanci.

“Rozenkrancs un Gildenšterns ir miruši” ļauj Stopardam pirmo reizi

debitēt arī kā kino režisoram, radot ideālu savas lugas kinoversiju, iemiesojot uz ekrāna savu stilu, rokrakstu, intonācijas. Par šo fantasmagorisko maskarādi 1990. gadā Venēcijas kinofestivāla pieredzējuši žūrija vienbalsīgi piešķir viņam vienu no nozīmīgākajām pasaules kinobalvām — “Zelta lauvu”.

Kā savdabīgs tā loka noslēgums, kas sācies ar pirmo lielo Stoparda hitu “Rozenkrancs un Gildenšterns ir miruši”, ir Stoparda atgriešanās pie Šekspīra tēmas 1998. gada režisora Džona Meidena kostīmfilmā “Iemilējies Šekspīrs”, kur Stopards darbojas līdzās Markam Normenam kā scenārija līdzautors. Gadu vēlāk romantiskā komēdija par pasaules vispazīstamāko dramaturgu tiek nominēta “Oskaram” trīspadsmit nominācijās, no kurām saņem piecas — arī par labāko oriģinālscenāriju, kas tāpat saņem arī “Zelta globusu” un tiek nominēts Rakstnieku ģildes asociācijas balvai.

Stopards plaši izmanto Šekspīra piedāvātās iespējas, miksējot citākus ne tikai no “Romeo un Džuljetas”, bet arī “Diviem veroniešiem”, “Divpadsmitās nakts” un sonetiem. Viņš brīvi interpretē ne tikai Šekspīra daiļradi, bet arī apspēlē dažādas šī laikmeta detaļas — likumu, kas aizliedz sievietēm spēlēt uz skatuves, untumaino karalieni Elizabeti, kura slepus apmeklē teātra izrādes... Talantīgais, visu apbrīnotais, Šekspīra apskaustais dramaturgs Kristofers Mārlovs dāsni piedāvā sižetu “Romeo un Džuljetai” un galu galā tiek nogalināts krogus kautiņā. Nejauks, mutīgs puiselis, kurš noklīdušus kaķus baro ar dzīvām pelēm, fano par nocirstām galvām “Titā Andronikā”, izrādās, ir Džons Vebsters, vēlākās Jēkaba laiku drāmas “Malfi hercogiene” autors — angļu skatuves Kventins Tarantīno. Galu galā te ir arī kāds bezvārda puritānis, kurš Londonas laukumā apsūdz teātri kā visu izvirtību perēkli un ar savām lamām dāvā dažas no spēcīgākajām rindām topošajai lugai — “Lai lāsts pār abiem jūsu namiem!”

Stopards savā manierē krāšņi izmanto ironiju un laikmeta reāliju sajaukumu. Jaunais Vils Šekspīrs tiek aizsūtīts vizītē pie psihoterapeita, kur savu izsīkušo iztēles avotu viņš skaidro freidisma terminos. Uz Šekspīra galda līdzās klasiskajam galvaskauss atrodas arī suvenīrkauss ar uzrakstu “No Stretfordas pie Eivonas”. Visa šī šekspiriāna izvērsas par apburošu izklaidi, gudru, asprātīgu un reizē arī bērnišķīgi klišejisku, teatrāli estetizētu filmu, kas ne tikai diktēja sieviešu aksesuāru modi līdz pat Beza Lurmena “Mulenrūžas” triumfam, bet arī atjaunoja interesi par Stopardu un, cita starpā, arī par Šekspīru.

Marka Normena brīvi miksētajā vēsturiskajā informācijā par Šekspīra laiku un dzīvi Stopards iepludina savus “stopardiskos” jokus, piešķirot vieglu filozofisku pieskārienu un inscenējot dažādu vēsturisku personu nejaušu, pilnībā iespējamu, bet vēsturiski nepierādītu satikšanos. Līdzīgā veidā viena no

Stoparda populārākajām lugām “Travesti” jeb “Parodijas” balstīta uz apstākļu sakritību, ka 1916. gadā Pirmā pasaules kara laikā krievu revolucionārs Ļeņins, īru rakstnieks Džeimss Džoiss un rumāņu izcelsmes franču dadaistu dzejnieks Tristans Cara vienlaikus uzturējušies Cīrihē. Nav nekādu pierādījumu, ka viņi būtu tikušies, bet Stoparda fantāzijā viņi tiekas, ļaujot viņam vilkt paralēles starp māksliniecisko un politisko revolūciju. Stopards balstās uz kultūras paradoksu, ka Šveicē, kuras galvenā īpatnība ir tā, ka te nekad nav kara, šai laikā Cīrihes vienā ielā dzima divas revolūcijas — ļeņinisms un dadaisms — anti-māksla, kas atmet tradīcijas, loģiku, cēloņsakarības, saprātu, proporcijas, jēgu, nozīmi. Dadaistam Caram māksla pati par sevi ir revolucionārs akts, tai jāsalauž pierastie pieņēmumi par pasauli un Mākslu. Džoissam mākslas mērķis ir pati māksla. Ļeņins savukārt apgalvo, ka māksla der tikai kā politiskās revolūcijas līdzeklis. Bet viena no Stoparda pamattēzēm vēsta — mākslinieks rada pats savu pasauli un dzīvo tajā kā reālās pasaules alternativā. Tādējādi realitāte ir tikai subjektīvs fenomens.

Atbilstoši šim uzskatam katrs “Travesti” personāžs dzīvo pats savā realitātes pasaulē, bet visa aina kopā tiek lasītājam prezentēta ar kāda neievērojama aktiera Henrija Karras kaprīzās atmiņas transformācijas palīdzību, ko raksturo nemitīgas nobīdes laikā, turklāt vēl akcentējot Cīrihes šī laika svarīgāko notikumu — kā viņš spēlējis galveno lomu Džoisa uzvestajā Oskara Vailda komēdijā “Cik svarīgi būt nopietnam”. Šis kultūras fakts ļauj Stopardam visus “Travesti” notikumus strukturēt pēc šīs Vailda lugas modeļa, tādējādi panākot tik iecienīto estētisko distanci. Džoisa sarunā ar Caru tiek parodēts “Ulisa” “Itakas” epizodes vēstījuma paņēmieni, kas savukārt ir parodija par katoļu katehismu. Gvendolenas sarunās ar Caru ievīti teksti no vairākām Šekspīra lugām — “Hamleta”, “Otello”, “Makbeta”, “Henrija IV”, “Kā jums tīk”, “Liela brēka, maza vilna”, kā arī Šekspīra sonetiem. Ļeņins ar Krupskaju izskatās pēc Vailda mis Prizmas un kanoniķa Čeizebla, bet maigā Sesīlija sludina Marksa un Ļeņina tēzes.

Stoparda lugām nav viena noteikta, skaidra vēstījuma, tās drīzāk ir atvērtas dažādām interpretācijām. Stopards pirmām kārtām ir teātra cilvēks, kurš izjūtis pašu teātra spēles būtību, bet teātris ir efemēra mākslas forma. Postmodernisms piedāvā dažādas alternatīvas, un Stoparda lugu teatralitāte ietver faktu, ka tie ir fleksibli objekti, kas var tikt piemēroti dažādiem apstākļiem.

Neskatoties uz tēmu dažādību, pastāvīgas ir Stoparda rūpes par lugu uzbūves formālajām īpatnībām un — pāri visam — par stilu. Stopardam vienīgais rakstnieka pienākums ir “rakstīt labi”. Kā saka Stoparda *alter ego* — rakstnieks Henrijs vienā no viņa labākajām lugām “Tagadne” (*The Real Thing*, 1982) —

ir jāraksta tā, lai ar vārdiem kā no ķieģeļiem uzceltu tiltu pār nesapratni un haosu. Rakstnieks nav svēts, bet vārdi ir. Tie pelna cieņu.

Tās patiesi ir ļoti prasmīgas, auksti gudras lugas ar gudru konstrukciju un gudriem jokiem. Tieši šis apstāklis Stoparda lugu iestudējumos bieži ļauj viņa aizšifrētos darbus atslēgt primāri ar formu. Kā piemēru var minēt arī scenogrāfa Andra Freiberga "papīra plūdus" Jaunā Rīgas teātra "Arkādijas" uzvedumā. Bet tāpat šis apstāklis, kā arī Stoparda stilistiskā bravūra ļauj dažiem kritiķiem izteikt viedokli, ka Toms Stopards pārāk daudzas lietas dara pārāk labi un līdz ar to neko nedara izcili.

Stoparda lugas var tikt raksturotas kā abstrakti parodējošas, absurdi atsvešinātas un it kā "nekaitīgas". Viņš izsmej ideju, ka teātris varētu būt politiskās atmodas vai sociālu pārmaiņu medijs. Un, tāpat kā viņa apbrīnotie modernisma rakstnieki (Džoiss, Eliots, Vailds), Stopards noraida mākslas sociālo funkciju: "Ja es gribētu mainīt pasauli, pēdējais, ko es darītu — rakstītu lugu."

Evita Mamaja

POST-MODERN DISCOURSE OF WILLIAM SHAKESPEARE IN TOM STOPPARD'S WRITING

Tom Stoppard is considered to be one of the most intellectual playwrights and masters of paradoxes of our times. The wit of his plays enables one to perceive literature as an ironic and philosophical game. Stoppard is called a theatre parasite and a master of plagiarism — many of his plays are intertextually linked to masterpieces of high literature, mostly Shakespeare. Deconstruction of canonised genres of drama, parody and travesty, contrasting of texts and various elements create an aesthetic distance, one of the most salient features of post-modern literature that hampers readers' and spectators' emotional involvement.

One of Stoppard's most typical examples and canonical corner stones is his play "Rozenkrantz and Guildenstern Are Dead" (1966), an ironic intellectual comedy displaying elements of absurdity, existential philosophy and post-modern indeterminacy. By interpreting "Hamlet" Stoppard also alludes to Beckett's "Waiting For Godot" (1954): two insignificant individuals without their own identity land in the middle of an inscrutable world and attempt to grasp significance of the events. Stoppard is playing with the cultural past — Shakespeare and Beckett, creating new metaphors. "Rozenkrantz and Guildenstern" can be seen as a variation on Luigi Pirandello's "theatre in the theatre", Jean Genet's interplay of different levels of illusion, Oscar Wilde's motif of the doubles. It is an example of metatheatre, a theatre within theatre. As a kind of finishing cycle of his writing is Stoppard's return to script writing and Shakespeare in Madden's film "Shakespeare in Love". Stoppard combines not only quotations from different plays by Shakespeare but interprets Shakespeare's writing freely and makes ironic comments on different details of the Elizabethan epoch. And eventually this film turns not only into a charming entertainment but rekindles interest in Stoppard and also in Shakespeare.

Latviešu dramaturgi par postmodernismu

VĒLREIZ PAR PATIESĪBU UN TAISNĪBU

Sarunā, kuru vada Guna Zeltiņa, piedalās dramaturgi (1. rindā no kreisās) Franciska Cimare, Dainis Grīnvalds, Jānis Jurkāns, (2. rindā no kreisās) Andris Zeibots; Māra Zālīte un Pauls Putniņš uz G. Zeltiņas jautājumiem atbildēja individuāli.



Māra Zālīte: — Es klausījos konferences referātus un debates, un man radās iespaids, ka katrs no runātājiem ar postmodernismu saprot kaut ko pilnīgi citu.

Guna Zeltiņa: — Postmodernisma izpausmes, izpratne un traktējumi ir tik dažādi, tā ir tik atvērta, plūstoša un mainīga priekšstatu sistēma, ka ielikt to kādā vienā rāmītī praktiski nav iespējams. Man šīs sarunas par un ap post-

modernismu atgādina seno stāstu par septiņiem aklajiem, kuri, aptaustot ziloni, mēģināja saprast, kas tas īsti ir. Viens aptaustīja snuķi, otrs — kāju, trešais — sānus, ceturtais — ausis, un tā tālāk, un katrs priekšstatu par ziloni veidoja no sava skatpunkta. Protams, viņi ne par ko nevienojās un briesmīgi sastrīdējās, jo katrs bija pārliecināts par savu jutekļu sniegtās informācijas pareizību. Tas, kurš ir aptaustījis snuķi, protams, nemūžam nesapratīsies ar to, kuram ir ziloņa astes “pieredze”. Es domāju, ka mūsu situācija ir līdzīga un mūsu pieredzes — vienlīdz atšķirīgas. Kādēļ tad mums būtu jāvienojas par kaut kādu kopēju “ziloņa konceptu”? Atstāsim galus vaļā un vienkārši dalīsimies katrs savā personiskajā pieredzē. Tātad — kā jūs izjūtat postmodernismu?

Māra Zālīte: — Postmodernisms, manuprāt, ir cieši saistīts ar postmoderno dzīves izjūtu, ko mūsdienu cilvēkam rada sajūta, ka uz viņu gulstas visa pasaule ar tās problēmu un informācijas gūzmu. Viens cilvēks vairs to nespēj savākt, strukturēt, sistematizēt un harmonizēt, nobēgt savā kaktiņā, stūrītī un mierīgi dzīvot. Tāpēc arī rodas šis postmodernais izmisums un destruktīvisms. Tā ir ļoti plaši izplatīta parādība, jo ļauties izmisumam, dekonstrukcijai ir vienkāršāk, vieglāk nekā mēģināt strukturēt un harmonizēt. Un tie, kam ir iedzimta vēlēšanās strukturēt, sakārtot, bieži tiek pārprasti.

Daudziem postmodernisms ir kļuvis par sava veida Jēzu Kristu, kas piedod un atlaiž visus grēkus. Bet tā ir viltus pestīšana, viltus grēku piedošana, jo sniedz tikai īslaicīgu mierinājumu un neko neatrisina. Ir nepieciešama jēgas strukturēšana. Abas šīs dzīves izjūtas pastāv, dzīvo līdzās, abi šie antagoniskie principi — konstruktīvais un destruktīvais — cīnās savā starpā kā Dievs un velns, un mēs neiznīdēsim ne vienu, ne otru plūsmu. Nevēlēšanās redzēt postmoderno cilvēku un viņa dzīves problēmas ir galvas slēpšana smiltīs kā strausam, jo šīs parādības reāli pastāv.

Kā rāda civilizācijas un kultūras prakse, šie dekonstruktīvie periodi, paldies Dievam, mijas ar apliecinājuma, konstruktīvisma periodiem un pastāv līdzās, kā mūsdienu Rietumu pasaulē pastāv fundamentālisms, islāmisms un absolūts liberālisms. Šodien brīžiem pat ir ļoti grūti definēt, kas ir labs, kas ļauns, bet pasaule meklē līdzsvaru un arī mums jābūt tolerantiem. Labāk lai pastāvam te līdzās un kopā — postmodernisti un tie, kas tādi neesam, nekā risinām to citādi, neiecietīgi, agresīvi.

Guna Zeltiņa: — Vai jūs sevi uzskatāt par postmodernistiem?

Andris Zeibots: — Tas, pie kā mēs katrs sevi pieskaitām, tagad vairs nav tik aktuāli kā pirms gadiem piecdesmit, kad bija svarīgi, pie kāda grupējuma tu piederi. Katram grupējumam bija savs manifests, savs instrumentārijs un paņēmieni, viss bija strikti nodalīts un skaidrs: tas raksta tā, tas — citādi, tas ir

viņa instrumentārijs, tēma, paņēmieni un valoda, tas — nav, tas, lūk, pieder klasicismam vai reālismam, bet tas, lūk, modernismam.

Es jūtos no tā visa brīvs, jo man ir šis instrumentārijs, šie paņēmieni, ko izmantot bez kādiem kanoniem, aizspriedumiem un ierobežojumiem. Tas arī raksturo postmoderno izjūtu, ka, tā vai citādi izpauzdamies, tu neesi piesaistīts pie viena centra, ap kuru kā galaktikā griežas visi zvaigznāji. Agrāk piederība pie tāda vai citāda literāra grupējuma noteica arī to, kā tu tiki vērtēts, un tas ietekmēja arī tavu pašvērtējumu. Tagad arī pašvērtējuma ziņā daudz kas ir mainījies, un, ja mani, piemēram, nosauc par marginālu autoru, tad tas postmodernismā drīzāk ir kompliments, pretēji kā tas būtu situācijā vēl pirms gadiem desmit.

Man šķiet, ka, postmodernismu vērtējot, jāsāk ar komunikācijas problēmu visplašākajā nozīmē. Agrāk, vēl Kanta laikos, viss bija vienkārši un skaidri: eksistēja viena pasaulīte, absolūtā vienveidība, viens Dievs un viens “es”, kas darbojas viens. Kopš tā laika daudz kas ir mainījies: Nīče, psihoanalītiķi, eksistenciālisti un citi, kuri centās apzināt šo pasauli, kas jau Kanta laikā bija apgriezta otrādi, uzsverot, ka pasaules aina veidojas nevis ārpusē, bet iekšpusē, mūsu pašu apziņā. Pētījumi un apziņa ir gājuši uz priekšu milzīgiem soļiem, bet tur galvenokārt ir darbojušies speciālisti, šaura, ierobežota loka eksperti, kuru darba rezultāti ne visiem ir zināmi un pieejami.

Modernisms šīs zināšanas un komunikācijas problēmu ignorēja, sirreālisti uzrakstīja manifestu, kur tā arī skaidri un gaiši pateica, ka viņiem ir “pie kājas”, vai viņus saprot vai ne — viņi darīs savu. Postmodernisma uzskats: nevar atsacīties no zināšanām un izturēties tā, it kā nezinātu, ka šī problēmu pasaule ir citāda, nekā to uzrāda jutekļi. Kā tomēr komunikēt? Ko darīt? Atteikties no šīm jauniegūtajām zināšanām? Cilvēks tā vai citādi ir spiests iedziļināties pasaulē. Uz šī konflikta bāzes, uz pārcirstā Gordija mezgla veidojas postmodernā izjūta. Tur arī rodas tie citāti, tā ironiskā attieksme, tā dekonstrukcija, dekanonizācija, kad, piemēram, pret seno grieķu klasiķiem izturas kā pret saviem cilvēkiem. Ja es neiztuos pret lasīto kā pret Dievu to Kungu, bet kā pret savu cilvēku, tad ir daudz lielāka iespēja, ka es to pieņemšu.

Pirms gadiem piecdesmit bija svarīgi, ko saka kāda autoritāte; tur varēja tikai pamāt ar galvu un neko nevajadzēja paskaidrot. Postmodernismā būtisks ir izvēles un brīvības moments. Var pieņemt to, ka nekas nav tāds, kas būtu ārpusē, ne sevī; ka viss ir zināms, kā mēs stāvam pasaules priekšā. Bet es visu uztveru jutekliski, un neviens mani netraucē to visu ignorēt, ieņemt tādu — postmodernu — pozu, kas nav ne labāka, ne sliktāka par citām. Un tomēr, piemēram, Maijas un Riharda Kūļu grāmatā “Filosofija” šķirkli “postmodernisms” tas traktēts emocionāli negatīvi.

Dainis Grīnvalds: — Man ļoti patika tas teātris, ko Dailes teātrī sarīkoja režisori. Tā bija konferences radītā labvēlīgā aura, kas veicināja sarunas un diskusijas, kas nebija tādā atvērtības līmenī notikušas trīsdesmit piecus gadus. Te pavisam citādi parādījās tēma — patiesība un meli, un tas man ļāva apjaust, ka visa šī postmodernisma vēsture arī ir spēle. Cik atraktīvi režisori mēģināja cits citu un mūs apvārdot, kādus tik “batonus” un “kringeļus” nebāza ausīs!

Guna Zeltiņa: — Kādus, tavuprāt, “batonus” un kam gribēja iebāzt ausīs Pēteris Krilovs, atzīdams, ka postmodernisms izsaka mākslinieka apjukumu?

Dainis Grīnvalds: — Mēs visi esam izauguši no klasiskās tradīcijas, kur meli un patiesība ir nošķirti. Jebkurā sabiedrībā pastāv meli un patiesība, bet komunismā tie ir vienādā vērtībā, tāpēc postmodernismu un komunismu jāuc. Man patika, ka konferencē visi vienojās, ka nezina, kas ir postmodernisms, bet ka visiem tas ir noriebies, jo jāmēģina veidot kaut kādu vērtību sistēmu.

Kur ir tas paradokss? Tas, ka rakstnieki šo apzīmējumu tiešām uztver kā apvainojumu, bet teātris — nebūt ne. Teātra valodā sākās revolūcija, kas virzījās no vārdiskā uz lielāku vizualizāciju, kas principā bija pareizi. Taču ātri vien izvirzījās režisori, kas prata veidot šo spilgto vizuālo pusi, aizraujošus vizuālus efektus, toties izsvieda ārā citas vērtības. Postmodernisma princips jau tieši ietver dramaturģijas, autora nāvi. Man bija tā nelaime sākt rakstīt tieši tad, kad arī latviešu teātrī pamazām un ļoti viltīgi sāka ienākt postmodernisms. Man grūti par to runāt, jo tas sagrāva manu radošo dzīvi. Arvīds Grigulis toreiz, 60. gadu beigās, kad es deviņpadsmit gadu vecumā sāku rakstīt, teica: “Te ir parādījies viens jauns cilvēks, kurš grib rakstīt lugas. Vai tad viņš neredz, ka te ir viens vienīgs melns, izdedzis tuksnesis, kurā nav neviena zaļojoša koka?”

Postmoderns dramaturgs ir nonsenss. Teātrī šis jaunais virziens un vēsmas jau no paša sākuma virzījās uz to, lai nogalinātu dramaturgu. Atcerieties Māra Roņa, toreizējā Dailes teātra literārās daļas vadītāja, teicienu 70. gados: “Ja gribat ko patiesi vērtīgu izdarīt latviešu teātra labā, tad savāciet visus latviešu dramaturģus vienā telpā un iemetiet tur granātu!”

Guna Zeltiņa: — Vai tad patiešām kāds ņēma nopietni šo kritiķa melno humoru? Un tu tiešām visus šos gadus nesi šo pāridarījuma izjūtu sevī kā Raiņa Jāzeps savus ērkšķus zem krekla?

Dainis Grīnvalds: — Tas jau bija vispārpieņemts viedoklis, ka dramaturgs ir slikts cilvēks, kurš grib izvarot un apzagt teātri. Visprecīzāk to formulēja moldāvu rakstnieks un dramaturgs Jons Druce, kurš kādā no saviem stāstiem pauž režisora attieksmi un viedokli: “Mēs te strādājam, bet citi staigā un saņem naudu!”

Postmodernai mākslai un teātrim jau nevajag dramaturģiju, bet, piemēram, mašīnu, ko sasist pie teātra ar abpus griezīgu cirvi, kā to redzējām somu teātra "Voiceka" izrādē. Luga te nav iemesls, bet tikai iegants izrādei, un kā lugas tekstu, cik nu tas vispār tiek lietots, var izmantot jebko. Turklāt tiek izmests ne tikai teksts, kas vēl būtu puse nelaimes, jo teksts lugā nav galvenais, bet tiek ignorēta arī lugas iekšējā un pat ārējā darbība, lugas struktūra, tās zemstrāvu loģika. Režisori pēkšņi ir ieguvuši milzīgu brīvību, un tāpēc viņi ir tā pieķērušies postmodernismam.

Protams, postmodernismā ir arī racionāls grauds, jo teātrī līdz 60. gadiem vizualizācijas tiešām bija par maz. Bet dramaturģi netika līdz teātrim. Savukārt režisori izcīnīja tiesības būt ne tikvien brīvi no tekstuālā teātra žņaugiem, bet arī būt pavirši, nerēķināties ar sava darba reālo iedarbību uz skatītāju. Te viņiem palīdzēja arī klipu kultūras ekspansija. Bet būtiskākais ir tas, ka no šiem darbiem aizgāja jēga, katarse, tas, ko cilvēks galvenokārt meklē teātrī. Es ticu, ka luga nenovēršami atgriezīsies teātrī, jo teātris, kurā skatītājs negūst katarsi, ir viltojums vai pat noziegums.

Protams, tas prasa mērķtiecīgu lugas un izrādes struktūru, kas teātrī aizvien konsekventāk pazūd. Tas arvien vairāk pārvēršas par to, kam krievu valodā ir visai precīzs apzīmējums — *zreliščnoje iskusstvo*, kas ietver gan teātri, gan šovu, gan estrādes priekšnesumus, u. tml. Kas atliek dramaturgam? Jūtos gandarīts uz postmodernisma drupām nodziedāt jautru dziesmiņu. Šī konference bija pirmā manas trīsdesmit piecu gadu pieredzes laikā, kur pret dramaturģiem neizturējās kā pret zemākiem cilvēkiem, bet kā radošā procesa līdzdalībniekiem. Tas, ka tika atzītas mākslinieku tiesības iet pa priekšu kritiķiem, jau ir ļoti daudz.

Guna Zeltiņa: — Tu daudz runāji par režisoru "vainu", bet konferencē Ieva Zole, piemēram, runāja arī par jauno, postmoderno dramaturģu paviršo attieksmi: sak, iestudēs, neiestudēs, kāda jēga rakstot īpaši censties!

Dainis Grīnvalds: — Jā, Ieva Zole minēja šīs lugas, kas it kā uzrakstītas ar vieglu roku (Ronalda Brieža lugu un citas). Bet šādu situāciju jau "provocē" Kultūrkapitāls: no 100 latu radošās stipendijas neviens nevar gaidīt "īstu" lugu. Bet Ingas Ābeles "Jasmīna" iestudējuma projektam Viestura Kairiša jaunajā teātrī tika piešķirts tikpat daudz naudas, cik divdesmit dramaturģu stipendijām, bet es neesmu sastapis nevienu, kas šo projektu novērtētu pozitīvi.

Franciska Cimare: — Man likās būtiski tas, ko teica Andris. Ja postmodernisma galvenā pazīme, kas visbiežāk tiek izcelta, ir dekonstruktīvisms, tad tev, ja tu esi radošs cilvēks, tomēr ir jārada darbā savs enerģētiskais centrs. Mēs dzīvojam smilšainā kalnā, kam pāri nāk kārtējais vilnis. Jautājums ir: cik un vai kalnam šis vilnis ir vajadzīgs? Lieta tā, ka mēs uzreiz līdz ar veco kasām nost

arī dzīvo, un to taču mēs nevaram atļauties, jo tas mums ir izdzīvošanas jautājums. Mēs paši visu varam aptvert tikai fragmentāri, prātam nav iespējams izzināt visu mūsu dzīves sižetu.

Ja drāma ir laba, ja režisors šo enerģiju, dzīvās izjūtas un garīgumu ieliek izrādē, tad arī tiek nojaukti ierastie priekšstati un skatītājs iegūst katarsi. Ja brucināšana, noārdīšana ir galvenais, tad katarses nav. Skatītāja faktors ir ļoti būtisks, ja to neņem vērā, iznāk vienkārši “kapustņiks”, kur paši sev spēlē un paši arī priecājas, paši par sevi uzjautrinās. Nesen Lietuvā noskatījos operu par valdnieka Mindauga kronēšanu. Tas bija tas labais piemērs, kā viņi uztur bieži lietoto terminu “gars” un neļauj brucināt nost garīgo slāni.

Protams, jāpiedalās Eiropas procesos. Bet mēs nedrīkstam aizlaist postā arī to dzīvo, kas mums ir.

Andris Zeibots: — Te ir pilns ar mītiem. Dekonstruktīvisms taču nav vienīgais virziens, kā veidot savu attieksmi pret pasauli. Ir kāds amerikāņu autora darbs par šo problēmu, kas tā arī saucas — “Nenoteiktība, ironija, solidaritāte”. Tas fikse ārējās pasaules plūstošās robežas, pēc kuru apzināšanās varam uzsākt solidaritātes meklējumus. Varam solidarizēties ar kritiķiem, kolēģiem, u. tml. Arī šajā nenoteiktības situācijā pilnā sparā noris solidarizācijas meklējumi, un to atspoguļo arī tādu vispāratzītu postmodernisma teorētiku kā, piemēram, Jūlijas Kristevas darbi.

Guna Zeltiņa: — Inga Ābele, kas sevi neatzīst par postmodernisti, jo uzsver, ka viņa ir ticīgs cilvēks, arī minēja “brucināšanu”. Viņa atgādināja savu laik Ilmāra Blumberga teikto — latviešu māksla un kultūra ir tik mazas, ka mēs vienkārši nevaram atļauties dekonstruēšanu un veco slāņu notīrīšanu, ko var atļauties lielo nāciju kultūras. Mums sevi jāsaudzē, citādi mēs vispār pazudīsim. Tādēļ arī dramaturgs, pēc Ingas domām, nevar un nedrīkst atļauties absolūti trakas, dekonstruktīvas lietas, kuras citā kultūras situācijā viņu interesētu.

Varbūt arī tāpēc, manuprāt, tādu īstu, simtprocentīgi apzinātu postmodernistu mūsu dramaturģijā nav. Teātrī — ir, ar Dž. Dž. Džilindžeru sākot un Viestura Kairiša postmoderno pieeju I. Ābeles “Jasmīnam” beidzot. Drāmā uz ko tādu varētu pretendēt Margarita Perveņeckā, taču es viņu pagaidām uzskatu vairāk par Laura Gundara mediju un pedagoģisko centienu iemiesojumu, nevis patstāvīgu radošu personību. Šī postmodernā izjūta, brucināšanas tieksme un poza gan viņai neapšaubāmi ir.

Dainis Grīnvalds: — Tā vienkārši ir Laura Gundara skola, kur katrs attīstās vai neattīstās atkarībā no sava talanta pakāpes. Viņš reiz bija uzdevis, lai viņa studenti uzraksta mazus gabaliņus par tēmu “Dzīves jēga”. Visi divpadsmit

cilvēki bija uzrakstījuši nevis kaut ko par dzīves jēgu, bet gan par dzīves bezjēdzību, proti, ka dzīvei nav jēgas. Un tas man šķita dīvaini.

Franciska Cimare: — Es arī biju starp tiem, kas to rakstīja, un neredzu tur nekā īpaši dīvaina. Jo, ja tu izej uz transcendentālām lietām, tas ir pavisam kaut kas cits nekā brucināt sadzīviskas ziņas.

Bīstami ir tad, ja katrs brucina to, kas viņam ir apkārt.

Dainis Grīnvalds: — Nu, acīmredzot studenti zināja, ko no viņiem gaida Lauris. Es dīvaini jutos arī “Dzelzsžāles” pirmizrādē, kur bija īsti postmoderna situācija: skatītāju vidū bija ļoti prominēnta publika, labi nodrošināti, pazīstami un veiksmīgi cilvēki, bet izrādē — visi cilvēki izmisuši, nelaimīgi. Kā lai šīs abas puses saprastos?

Franciska Cimare: — Toties mani mūsu teātrī kaitina tas, ka bieži vien visu pasniedz jau gatavu, “sakošļātu” un tev pašam vairs nekas nav jādara, nav jādomā. Es varbūt sēžu teātrī par savu pēdējo latu, man šis kontakts ir vajadzīgs kā ēst, bet viņi, lūk, mani jau ir izskaitļojuši.

Dainis Grīnvalds: — Jā, šie destruktīvie virzieni strādā un ir orientēti galvenokārt uz paēdušo publiku, kā, piemēram, minētā somu izrādē “Voiceks”. Uzstādījums līdz ar to bieži iznāk atsvešināts, bet būtu jārunā ar reālo publiku, tiem, kas to var un spēj saprast. Nevis kā Raiņa dzejoli: “Bagāts viņš, bet mīkstu sirdi...” par to paēdušo, kurš, redzot nabago ciešanas, izvelk nevis maku, bet nēzdodziņu.

Andris Zeibots: — No “Jasmīna” izrādes viens mans vecāks Radio kolēģis izgāja ārā, viņš to absolūti nevarēja pieņemt. Es tik saasināti to neuztvēru, jo caur repa tehniku, krievvalodīgo meiču, visu šo atribūtiku un citām lietām redzēju atspoguļojamies realitāti. Ir arī nepārprotami, ka vairs nedarbojas tādas ētiskas programmas kā kategoriskais imperatīvs Kanta laikā. Labākajā gadījumā darbojas kristiešu vēlme nedarīt otram to, kas pašam kaitē.

Guna Zeltiņa: — Kas, tavuprāt, traucē izvirzīt un uzturēt šos augstos ētiskos kritērijus, agrākās patiesības?

Andris Zeibots: — Tas, ka nav ētiskā centra, objektīvu likumu.

Guna Zeltiņa: — Postmodernisms jau arī fiksē šīs pārmaiņas laikā un ētiskajos principos.

Andris Zeibots: — Autora nāve, manuprāt, nozīmē to, ka viņš pats tiek pie savas vagīnas un ir spiests formulēt savus principus, jo tradicionālās vērtības ir izkaisītas.

Guna Zeltiņa: — Vai tu, Jāni, neturpinātu šo tēmu par vērtībām? Varbūt mums arī ir jārunā par katarsi citā nozīmē, par tādu kā postkatarsi? Jo pat Džilindžers taču atzinās, ka tomēr alkst kaut sekundi izmainīt sava skatītāja uztveri un pašsajūtu.

Jānis Jurkāns: — Es runāšu kā čukča: ko redzu, par to dziedu. Patiesība vienmēr ir kaut kur pa vidu. Baušļos tā vēl eksistē, taču cik daudz un velti šis jēdziens “patiesība” ir valkāts! Ne katra taisnība ir patiesība, lai gan tiekties uz to mēs varam. Es neuzskatu, ka mana taisnība ir absolūtā patiesība. Patiesība ir tik tāls jēdziens; tā pieder Dievam, ne mums, cilvēkiem.

Nekas mākslā nav labs vai ļauns pats par sevi, arī postmodernismā. Ja tu esi talantīgs cilvēks, ja tev iekšā sāp, ja tev ir ko teikt, un tu jūti, ka šo materiālu vai paņēmienus vari izmantot, tad dari to! Ja tu šo potenciālu izmanto tikai iznīcināšanai, ir citādi. Kāpēc postmodernisms vispār radies? Jo apjukums ir abās pusēs — gan kapitālisma, gan postsociālisma noietnē.

Franciska Cimare: — Būtiskākais tomēr ir tas, ka zālē sēž skatītājs, kas ir jāapkalpo. Ja es lecu no tilta, lai lauztu savu mugurkaulu, tā ir mana personiskā lieta. Varbūt daudz būtiskāk ir lauzt to, noliecoties skatītāja priekšā?

Jānis Jurkāns: — Es principā nepieņemu to, ka mākslinieks ir kalps. Kalps mākslā ir amatnieks. Tikai sevi, savu radošo personību maksimāli godīgi izsakot, var nonākt pie skatītāja. Kā gan teātris var zināt, kas man kā skatītājam vajadzīgs, lai es būtu laimīgs?

Franciska Cimare: — Jautājums nav par kalpošanu, bet par to, ka māksliniekam ir jākomunicējas: es esmu atnākusi pēc tavas patiesības, un man nevajag, lai man izpatiktu un iztaptu.

Jānis Jurkāns: — Tīšuprāt dekonstruēt ir viens, un teikt patiesību — pavisam kas cits. Jau Ibsens teicis, ka mākslinieka pienākums ir uzdot jautājumus, ne dot atbildes.

Franciska Cimare: — Piemēram, Viesturs Kairišs sevi un Ingu Ābeli uzskata par vienu komandu, tandēmu, bet nevienu viņas lugu patiesību, manuprāt, viņš nenovada līdz skatītājam. Patiesības tiek apmainītas vietām.

Andris Zeibots: — Nu nē, tas teksts jau nepazūd! Kad mēs taisām remontu, tad jau arī nodarbojamies ar dekonstrukciju.

Franciska Cimare: — Labi, labi. Ja tu nojauc tikai vecu graustu, nav problēmu. Bet, ja tu nojauc koka sienas, kārtīgus ķieģeļus un tā vietā ieliec lētu, krāsainu plastikātu?

Andris Zeibots: — Viesturs vienkārši centies cirst pušu pats savu veco teātra poētiku, kas vēl dominēja “Tumšajos briežos” viņa vecajās mājās — Jau-najā Rīgas teātrī. Šāds pārcirtiens visiem ir šoks, bet tas ir dabiski, un to vienā sitienā nevar izdarīt.

Franciska Cimare: — Bet vai tad vajag to mugurkaulu sist pušu?

Andris Zeibots: — Nevajag pašam sevi lauzt! Var pārnest šo un to, ko mēs redzam no ārpuses, bet viņš, Viesturs [Kairišs], savu ceļu redz no iekšpusēs.

Jānis Jurkāns: — Te mēs atkal nonākam pie cilvēka iekšējās pasaules, pie ētikas. Tā ir izstrādājusies gadu tūkstošu laikā, arī šīs pamatvērtības, kurām ir jābūt un kuras drūp, tādējādi iezīmējot, ka pasaule iet uz galu. Es nevaru pieņemt to, ka mēs atsakāmies no šīm vērtībām, ka kļūstam par lopu baru.

Andris Zeibots: — Tas sasaucas ar Ničes atziņu, ka viss, kur ir augstas morālas prasības, beidzas ar vardarbību. Cilvēks labprāt gribētu dzīvot pēc šiem principiem, bet ir pārāk vājš. Tādēļ šis apmulsums un nenoteiktība, atsvešinātība, un tomēr arī tik aktuālie solidaritātes meklējumi, ko vajadzētu īpaši akcentēt. Cilvēkam, kurš dzīvo postmodernā situācijā, ir svarīgi formulēt šo ētiku, lai tā būtu viņa darbā. Tādēļ arī ir tik daudz citātu, atsauču uz morāles principiem un agrāko laiku ētiku un filozofiju šajā pasaulē, kur nepastāv tikai viena, kāda klasiķa, piemēram, Andreja Upīša, pasludinātā patiesība.

Guna Zeltiņa: — Kādu jūs redzat šī virziena perspektīvu?

Andris Zeibots: — Notiks aizvien lielāka specializācija, detalizācija. Mēs vienkārši runāsim citā valodā.

Franciska Cimore: — Pasaulē es redzu mēģinājumus koncentrēties; jauns vilnis ies pretī sairumam.

Jānis Jurkāns: — Dzīves ritms, temps, pieredzes uzkrāšana ātri mainās, disharmonija var rasties tieši saziņas valodas, tipu dēļ. Es pieļauju domu, ka kaut kur netieku tam līdzī, nesaprotu, bet man ir jānācās, jājūt līdzī.

Andris Zeibots: — Lingvistu filozofi saka: pasaules aina ir teksts.

Guna Zeltiņa: — Vizuālās mākslas pārstāvji un filozofi — ka tā ir tēls!

Jānis Jurkāns: — Postmodernismam tomēr ir meklējošas formas. Ja režisors un teātris uztver lugu vienkārši kā tekstu, ko var izmainīt, kā grib teātris, tad viņi zāgē zaru, uz kura paši sēž. Šāds šķietams lugas lasījums būtībā ir zaudējums.

Guna Zeltiņa: — Normāli režisors tomēr meklē un “rokas” tekstā. Piemēram, Māra Ķimele tā dara.

Pauls Putniņš: — Es gribu teikt, ka šis radikālais režijas vilnis, kas pārstāv postmodernismu, ir ieildzis un lielā mērā sevi izsmēlis. Pats galējais režisoru centiens ir šī vēlme konkurēt ar realitātes šoviem, kas ir tendence visā Eiropā. Realitātes šovu imitācija aizved pie bezpamatu teātra modeļa, kas sevi ātri izsmēļ. Režisori sāk atteikties no dramaturģijas, katram no viņiem ir kādas četras piecas iespējas taisīt uzvedumu bez tās. Labi. Bet ko tālāk? Tālāk būs absolūtā krīze, stop, un viņi būs spiesti atkal pievērsties literārajam pamatam, atgriezties pie dramaturģijas, kur ir iekodētas lielas, nopietnas cilvēciskas vērtības. Visa režijas un teātra vēsture liecina, ka vislielākie radikāļi pie tā ir agri vai vēl atgriezušies.

Materiālu publicēšanai sagatavojuši Guna Zeltiņa

SYNOPSIS OF THE PLAYWRIGHTS' DISCUSSION "ONCE MORE ABOUT TRUTH AND JUSTICE"

As a continuation of the stage directors' discussion after the conference an improvised discussion was organized for the playwrights at the Writers' Union of Latvia. The participants included Jānis Jurkāns (the chairman of the Union), Dainis Grīnvalds, Andris Zeibots and the young playwright Franciska Cimare, by correspondence also Māra Zālīte and Inga Ābele. The chair for this session was Guna Zeltiņa, Director of the Latvian Centre of the ITI.

Māra Zālīte admitted that post-modernism is closely associated with the post-modern perception of life, which has created in our contemporaries the feeling that the world with all its burden of information is put on their shoulders. A single person is unable to collect, systematize and organize this information — that creates the postmodern despair and destruction. It is a widely spread phenomenon because it is easiest to yield to despair, easier than trying to structure and harmonize the surrounding chaos. The playwright stressed that post-modernism has become for many people a kind of Jesus Christ that absolves of all the sins. But she considers it to be a false salvation, false redemption because it gives only a short-term consolation and solves nothing. As the practice of civilization and culture shows, these deconstructive periods are alternated by constructive periods. The artists have to be tolerant and have to coexist both with post-modernists and with those who don't claim themselves as such.

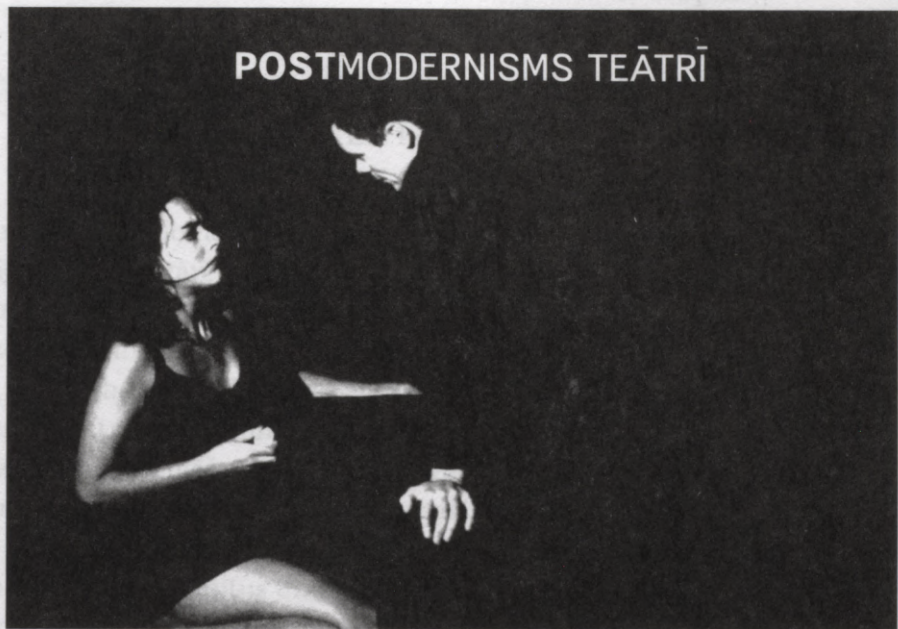
Andris Zeibots pointed out the fast development of philosophy, theory of art and different branches of science since Kant when everything was comparatively simply structured and defined. Now when the artists become more and more aware that the world is not like our sensations show and when our relations with the reality are redefined, criteria of indeterminacy and relativity start dominating. And yet also in this indeterminacy there are attempts of the search for new communication and solidarity, which is admitted even by the most rigorous theoreticians of post-modernism.

Dainis Grīnvalds reminded of the situation with playwriting in 1970s when the dramaturg of Daile theatre defined the attitude of theatre managers to the playwrights as follows: "If someone wants to do something truly good for the theatre, all the playwrights should be rounded up in one room and a grenade thrown in." With a sense of

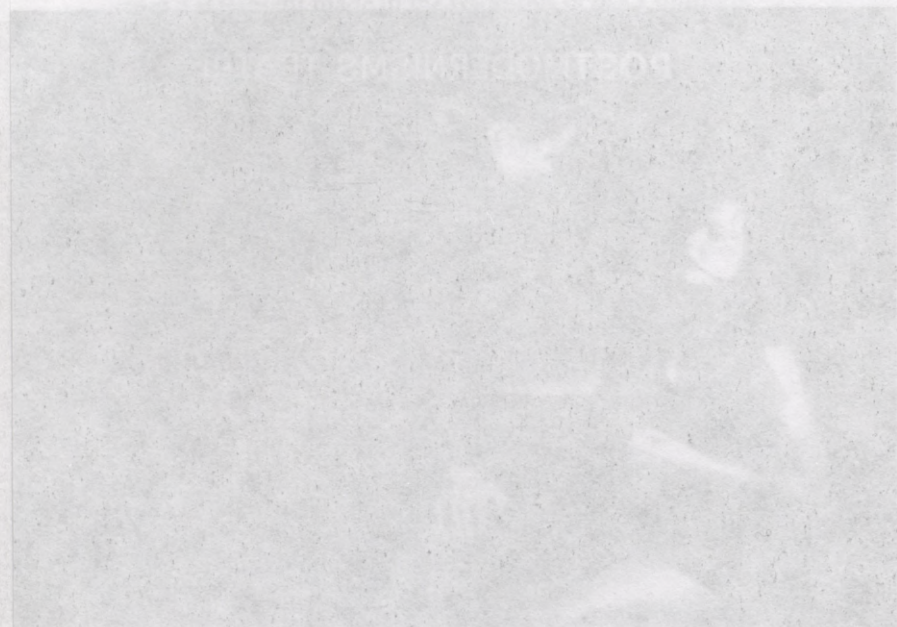
satisfaction he remarked that the present conference has been the only one in 35 years in which the authors of plays were not treated as enemies but as creators of a common process. Guna Zeltiņa and others objected that the attitude of theatres towards playwrights has always been differentiated and that one should not make generalizations from a statement made in the traditions of black humour.

Jānis Jurkāns accentuated the need for foregrounding the eternal and unchanging values. This view was supported also by F. Cimare who described post-modernism as the current new wave that washes over the meagre dune of the Latvian art. Yielding to this wave one should not destroy the basic values. Practically all the participants of the discussion agreed about that.

POSTMODERNISMS TEĀTRĪ



...to be understood that the present conference has been the only one in 35 years
in which the actors of plays were not treated as enemies but as creators of a country
process. Some critics and others objected that the attitude of theatre towards play
wright has always been discriminated and that one should not make generalizations



and unchangeable
modernism
in. Yields
participants

POSTMODERNISMS UN NACIONĀLĀ MITOLOĢIJA IGAUNIJAS TEĀTRĪ

Teātris Igaunijā tika nodibināts 19. gadsimtā kā institūcija, kam vajadzēja palīdzēt veidot igauņu identitāti. Nācijas veidošanās lielā mērā ir atkarīga no nacionālā vēstījuma tapšanas, t. i., no nacionālās pagātnes veidošanas un mitoloģizēšanas. Sākotnējie mīti ar laiku paplašinās, iekļaujot galvenos literāros mītus, kas paši sāk darboties kā kultūras mīti. Teātris, izsakoties Mārvina Karlsona vārdiem, kā atmiņas mašīna ir nevainojami piemērots nacionālās mitoloģijas pastāvīgai nostiprināšanai un pārskatīšanai. Padomju laikā Igaunijas teātris lielā mērā darbojās kā tāda “atmiņas mašīna” un pauda apspiesto nacionālo garu. 70. gadu beigu un 80. gadu literatūras klasiķu iestudējumos teātris nostiprināja nacionālos mītus un arhetipus. Šim nolūkam kalpoja arī vairāku literatūrvēsturiski nozīmīgu darbu pārrakstīšana, nostiprinot mitoloģisko kodolu ar spēcīgas, ritualizētas teātra valodas palīdzību (piemēram, “Vilkaču spēle” pēc Augusta Kicberga traģēdijas “Vilkate”, ko iestudēja Jans Tomings). 80. gadi tikuši raksturoti kā “mītā pārakmeņojies nacionālisms” un kā laiks, kad valda nostalgiskas attiecības ar pagātņi.

Politiskās un ekonomiskās sistēmas maiņa 90. gados sakrita ar visai straujām izmaiņām garīgajā atmosfērā — tā bija pāreja uz postmoderno dzīves stilu un pasaules uztveri. Situācija bija pretrunīga: cīņa par neatkarību bija pastiprinājusi nacionālismu, bet tai pašā laikā, piemēram, literatūrā, mīti tika drīzāk dekonstruēti nekā radīti. Teātris salīdzinājumā ar citām mākslām ir konservatīvāks, vēl jo vairāk tādēļ, ka teātru sistēma saglabājās vairāk vai mazāk nemainīga. Valsts finansētu repertuāra teātru pastāvēšana tirgus apstākļos (neviens valsts teātris netika slēgts) tikusi pat nosaukta par Igaunijas “trešo ceļu”. Paradigma sāka mainīties, tikai sākot ar 90. gadu vidu. Nacionalitātes dubulta kodēšanas nepieciešamība, kas bija raksturīga padomju periodam, izzuda; nacionālā pašapziņa pārstāja saliedēt fragmentēto un nestabilo pārejas laika sabiedrību. Tādējādi teātris zaudēja savu agrāko lomu, un tam nācās no jauna formulēt savas attiecības ar skatītājiem. No vienas puses, tirgus ekonomika

un kultūras patēriņa daudzveidīgošanās vairāk ir veicinājusi komerciālo studējumu rašanos. No otras puses, nepieciešamība pārskatīt nacionālos mītus un arhetipus no šodienas skatpunkta ir kļuvusi teātrim par jaunu izaicinājumu.

Igaunijas teātrim 90. gados tika pārmesta izvairīšanās no aktuālām sociāli politiskām problēmām. Izskatās, ka teātris mēģina uzrunāt mūsdienu sabiedrību ar mītiem un klasiķiem. Jo vairākos iestudējumos, kas veidoti pēc igauņu klasiķu darbiem, tiek no jauna interpretēta nacionālā pagātne, bet mūsdienu dramaturģijā tiek "pārrakstīti" nozīmīgi nacionālie mīti.

Vispirms par dažu igauņu klasiķu jaunām interpretācijām, kas parāda Igaunijas nacionālo identitāti kā konstruētu un atkarīgu no mītiskās *Cita* figūras. Pirmkārt, tas ir A. Kicberga "Vilkates" iestudējums Pētera Jalakasa režijā ievērojamākajā Igaunijas nevalstiskajā teātrī *Von Krahl* (1998). Lugas darbība risinās 19. gadsimtā dzimtbūšanas laikos; konfliktā starp jauno meiteni, kas tik ļoti alkst pēc brīvības, un konservatīvajiem ciematniekiem visai svarīgs ir viņas svešo asiņu motīvs (atšķirīgs temperaments un izskats). Viņa tiek apsūdzēta, ka esot vilkate, un tiek padzīta no ciema; luga beidzas ar viņas traģisko nāvi. Iestudējums tika veidots kā pētījums par to, vai šāds konflikts būtu iespējams mūsdienās. Klasiskā traģēdija tika mūsdienīgota, izmantojot tehniku "luga lugā". Uz skatuves varēja vērot "Vilkates" iestudējumu, aktieri pārbaudīja un atteicās no vairākiem modeļiem, piemēram, rituālā, psiholoģiskā, nacionāli romantiskā. Jalakass izmantoja tehnoloģiskos medijus, lai radītu mītam jaunu kontekstu: skatuve tika sadalīta daļās ar video un televizoru ekrānu palīdzību, kuros norisinājās paralēla darbība. Autors (Raivo E. Tamms) atveidoja komentētāju, kas citēja kritikas izteikumus par iestudējumu. Tādējādi mīts tika ievietots verbālajā, vizuālajā un darbības kontekstā, kas ļauj atklāt mīta iekšējo struktūru un mūslaikos neiespējamo konfliktu starp "pašiem" un "citu". Mēģinājumos, kas tiek atainoti iestudējuma laikā, "vilkates" lomā spēlēja krieviete, ko tēloja igauņu aktrise. Iestudējuma beigās aktieri atteicās pieņemt traģisko lugas iznākumu, mēģinājums palika nepabeigts. Vissvarīgākais videoekrānā redzamais tēls bija kāds vīrietis, kas staigā pa dažādām ainavām un tin uz rata pavedienu; viņš ir nosaukts par "robežu kolekcionāru". Tēls izsaka nākotnes Eiropu bez robežām. Iestudējumu var traktēt kā mitoloģiskā *Cita*, resp., ienaidnieka tēla atcelšanu un tai pašā laikā kā mūsdienu igauņa-Eiropas pilsoņa identitātes izpausmi.

Jalakass mīta saskaldīšanai un jauna konteksta radīšanai izmantoja jaunās tehnoloģijas. Mati Unts liek uzsvāru uz neslēptu rotaļīgumu un metateātri. Darbība uz skatuves, kas tiek definēta kā tirā teātra telpa, ļauj viegli sagraut un rekonstruēt klasiķu fiktīvo pasauli. "Šovakar spēlējam pīles un pīltēviņus" ir iemīlotā klasika Oskara Lutsa vairāku darbu kolāža, kas ir kļuvusi par igauņu

mentalitātes teatrālu pētījumu. Pārrakstot klasiskos darbus, Unts ir tematiski sagrupējis to būtiskākās iezīmes: slavenākās ainas parādot ar noteiktu akcentētu žestu un meistarīga tēlojuma palīdzību. Teksta "atmiņu" atklāj Lutsa darbu fragmentu interpretācija, kurā iestarpināti aktieru atmiņu stāstījumi. Līdzīgi kā Jalakass, arī Unts ir ieviesis Autora tēlu, bet atšķirībā no "Vilkates" tas aktīvi mijiedarbojas ar saviem varoņiem. Kopā ar Autoru ienāk arī viņa biogrāfija (citētas dienasgrāmatas un citi dokumenti), kas ļauj ietvert lugas laikā arī Staļina periodu no 40. līdz 50. gadiem. Pārējie skatuves tēli tiek sintezēti no citiem Lutsa varoņiem, sapludinot tos nacionālos stereotipos vai arhetipos. Ar tādu apvienotu igauņu portreta palīdzību un laika un telpas manipulācijām visa igauņu tautas 20. gadsimta vēsture tika atainota uz skatuves nedaudz ironiskā gaisotnē — tā ir nebeidzama cīņa par neatkarību, kari un rekonstrukcija. *Cita* arhetips tika izveidots ar divu personāžu palīdzību, kas veidoti no Lutsa darbiem — tie ir krievs Bolotovs un vācietis Zumfentrofs. Šie personāži, kuru vārdi ir tik līdzīgi Molotovam un Ribentropam, kas noslēdza slepeno līgumu, iemieso tos politiskos spēkus, kas noteikuši Igaunijas likteni un kultūras mentalitāti. Viņu runa bija pilna kultūras klišeju. Kad Zumfentrofs iesaucās: "*Lebensraum!*", Bolotovs atbildēja "*Çeržava!*" utt. Viņu tematiskā funkcija bija purva velni (no Lutsa "Purva"), jo purvs vai akacis kļuva par Igaunijas kolektīvās zemapziņas tēlu.

Abi iestudējumi piesaistīja ne pārāk daudz skatītāju, un teātra ainā palika relatīvi perifēri. Skatītāji deva priekšroku tradicionāliem klasiķu darbu iestudējumiem. Ņemot to vērā, jaunā dramaturga Andrusa Kivireka komēdiju panākumi šķiet jo dīvaināki — viņa lugas pārfrāzē un izsmej nacionālos mītus un aizliegtās tēmas. "Igauņu bēres" (2002, režisors Pīts Pedajass) ir luga, kas tapusi pēc tā sauktā igauņu literatūras "stūrakmens", resp., Antona Tamsāres epepejas "Tiesa un taisnība" (1926–1933). Naivisma stilā noformētā skatuve ar bezgalīgu malkas krāvumu izsaka igauņu uzskatu par sevi kā tautu, kas ir traka uz strādāšanu. (Vai tad jau Tamsāres paša apgalvojums "Strādā un pūlies, tad arī mīlestību ieraudzīsi", kas labi zināms katram igauņim, neizsaka protestantu darba ētikas principu?) A. Kivireka mūsdienu varoņiem ir ne tikai Tamsāres darba personāžu vārdi, bet arī to daba ir visai līdzīga. Bet viņu darba pielūgsmē izpaužas viņu nenogurstošajās sarunās par darbu un sacensību, kurš veiks vairāk. Tādējādi identitāti veidojošais mīts parādās komiskā gaismā. Tāpat arī atšķirība starp lauķi Tamsāres stilā kā patieso igauņi un pilsētas švītu, un pat igauņu ciešanas staļinisma laikā tiek atainotas no komiska skatpunkta. Elles ciešanas un debešķīgā centība, kas atvieglo šīs ciešanas, ir kā divi igauņu nacionālā altāra spārni — tā apgalvo kāds no personāžiem.

“Kalevipoegs” (2003, režisors A. Prosa) ir brīvdabas izrāde, kas iestudēta tajā vietā, kur saskaņā ar leģendu bija uzaris vagas Kalevipoegs. Šajā senajā ainavā tika izspēlēta nacionālā eposa parodija. Kā apgalvo Linda Hačena, parodija ir izteikti postmoderns žanrs, jo tas vienlaikus gan atdarina, gan uzbrūk savam objektam. Iestudējums aktualizē igauņu episko dziedājumu “Kalevipoegs”, kas Igaunijas teātros ticis reti iestudēts, saglabājot tā mitoloģisko gaisotni, bet citādi definējot tā varoņus. Kalevipoegs, igauņu karalis, nav varens milzis, bet jauns neliela auguma cilvēks ar goda un atbildības izjūtu. Parastie igauņi epizodēs tiek attēloti kā vientiesīgi pašlepna nācija. A. Kivireks atveido Kalevipoega varoņdarbus kā ietiepīgu baumu pārspilējumus, un nācijas pretošanās gars deģenerējas un pārtop par skaudības pilnu valdītāju lamāšanu un nicīgu attieksmi pret politiku. Iestudējuma metalīmenī tā ir arī pašparodija par vasaras teātri, kurā tiek kritizēta igauņu vājība uz banālu izklaidi. Kivireka iestudējums attēlo nacionālo mītu konstruēto dabu un demitoloģizē tos. Liekas, šo zaimojošo lugu popularitāte daļēji ir saistīta ar pazīšanas efektu (katrs pazīst savu kaimiņu) un arī ar noslieci uz mazohistisku pašizsmieklu, kas mums atkal atgādina, ka tikai brīva un spēcīga nācija spēj smieties par saviem svētumiem.

Viena no interesantākajām igauņu teātra tendencēm ir tieksme pēc tā sauktā ziemeļu teātra, kas tiek uztverts kā paradoksāla etniskās pasaules uztveres un postmodernās teātra prakses apvienošana. Tas ir kas līdzīgs etnofutūristiskajai programmai literatūrā. Tas balstīts uz uzskatu, ka seno igauņu pasaules uztvere (kā ziemeļu vai somugru) principā atšķiras no indoeiropēiskās. Šī atšķirība cita starpā izpaužas arī igauņu valodā, kurā nav nākotnes laika un lietvārdiem nav gramatiskās dzimtes. Tiek uzskatīts, ka pasaules ziemeļnieciskā uztvere, ko raksturo ilgstošā tagadne, duālisma nepastāvēšana un paradoksu dabiskums, apvieno pirmsmodernisma un pēdmodernitātes laiku. Sākotnēji tas liekas kā visai teorētisks diskurss, kam nav mākslinieciski pārlicināšanas prakses. Ziemeļnieciskās izpildītājmākslas meklējumi veido pamatu vairākiem Hendrika Tomperes iestudējumiem, kurš uzskata, ka tradicionālais teātris nepietiekami atspoguļo šodienas nestabilo pasauli un identitātes fragmentēšanos. Viens no viņa ambiciozākajiem projektiem ir “*Aurora temporalis*” (2002), kas noliedza monolītu vēstījumu un apvienoja sevī tehnoloģisko teātri (vairāki video ekrāni, dators, sinhronā skaņa) ar aktieru neierastu izturēšanos, kas pasniedz tekstu laika paradoksos. Novatoriskais lugas aspekts bija galvenokārt teksts, ko veidoja Borhesa darbu fragmenti, čukču pasakas un kiberpanka, turpretim teatrālie paņēmieni paši par sevi bija visai tradicionāli.

Iestudējums pēc ārkārtīgi populārā romāna “Rijas sargs” (2001), ko veido-

jis jau minētais A. Kivireks, ir vēl interesantāks. Šis romāns, ko kritiķi nosaukuši par nacionālās psiholoģiskās literatūras meistardarbu, ataino igauņu dzīvi pēc dzimtbūšanas, tā ir folklorizēta pasaule, kurā darbojas visa veida mitoloģiski radījumi. Lugas centrā atkal ir jautra idealizēto paštēlu dekonstrukcija: Kivireka igauņi it īpaši veikli pieprot zagt no saviem kaimiņiem un saimniekiem un pastāvīgi iekāro cita īpašumu. Skatuve ir tumša, monotonā mūzika rada nereālu atmosfēru, personāži gluži lietišķā veidā maina savu formu: kāds pārtop par vilkati, cits kļūst par virpuli vai sātānu, kas vāc bagātības. Starp dabisko un pārdabisko pasauli nav skaidras robežas, un seno igauņu identitāte tiek atainota kā nestabila un mainīga.

Postmodernisma izpausmes mūsdienu Igaunijas teātrī lielā mērā ir saistītas ar nacionālās mitoloģijas pārrakstīšanu, kas neizteic nostalgisku attieksmi pret pagātņi. Tā teātris izpilda savu galveno lomu — Igaunijas nacionālās identitātes veidošanu un atjaunošanu citā veidā. Tas apšaubā esošos mītus un atklāj mazas nācijas ilūzijas, tādējādi liekot pašapzinīgi veidot savu identitāti, vai arī, no otras puses, mēģina izmantot no jauna šķietamo seno igauņu potenciālo postmodernismu.

No angļu valodas tulkojis Viktors Freibergs

POST-MODERNISM AND NATIONAL MYTHOLOGY IN ESTONIAN THEATRE

Theatre as a memory machine (Marvin Carlson) is perfectly suitable for representing, reinforcing and continuous reviewing of national mythology. During the Soviet period the Estonian theatre largely operated as such a memory machine and a manifestation of the repressed national spirit. In the stage productions of the literary classics of the 1970s to 1980s the theatre intensified the national myths and archetypes. This purpose was also served by rewritings of some central works aimed at intensifying their mythological core by means of the powerful ritualistic theatrical language (e. g. "The Werewolf Game" after the tragedy by A. Kitzberg, directed by Jaan Tooming).

The break in the political and economic system in the 1990s coincided with rather sharp changes in the spiritual atmosphere, the shift to the post-modern lifestyle and worldview. However, discussions on Post-Modernism started not earlier than at the end of the 1980's in Estonia. Whereas the situation was contradictory: the fight for independence boosted nationalism, but at the same time in literature, for example, myths were deconstructed rather than created.

The manifestations of post-modernism in the contemporary Estonian theatre are largely related to rewritings or re-interpretations of the national mythology which express no nostalgia attitude towards the past. Such theatre its principal task — construction and regeneration of Estonian national and cultural identity (J. Undusk) — fulfils in a different way. It undermines the current myths and discloses the hang-ups and fulfils illusions of a small nation; by doing this it encourages the self-conscious creation of identity; on the other hand it tries to take again into use the presumable post-modern potential of the ancient Estonian.

"The Werewolf" by A. Kitzberg, staged by Peeter Jalakas (1998) can be viewed as a gesture of cancellation of a mythical image of the Other as an enemy and at the same time as a manifestation of the new identity of a contemporary Estonian as a European.

Mati Unt — the director of "Tonight We Play Ducks and Drakes" — made a comprehensive collage of several works by Oskar Luts and it became a kind of theatrical study of the Estonian mentality. A joint portrait of Estonian people in the 20th century was displayed on the stage in a slightly ironical manner — that of unending fight for independence, wars and reconstruction.

The huge success of the young writer Andrus Kivirahk's comedies during the recent seasons is even surprising — his plays paraphrase or mock national myths and ridicule taboo topics. A. Kivirahk rewrites in parodic style some famous Estonian classical literary works — for example, A. H. Tammsaare's epos "Truth and Justice" and "Kalevipoeg" by Kreutzwald.

MŪSDIENU NORVĒĢU TEĀTRA TENDENCES

Mana raksta apakšvirsraksts ir "Mūsdienu Norvēģijas teātra postmodernais pavērsiens. Avangarda teātris kā fikcija".

Sākšu ar postulātu: norvēģu teātra avangards ir kļuvis pašreflektīvs, naratīvs un vēsturisks. Pamatojumu šim apgalvojumam atradu Antuāna Kompaņjona grāmatā "Pieci modernitātes paradoksi" (1990), kur viņš uzskaita acīm redzamos postmodernās mākslas paradoksus, it īpaši akcentējot to, kuru viņš dēvē par "jaunā aizspriedumu" vai "nākotnes reliģiju", kas tagad ir raksturīga modernitātes iezīme.

70. gadu sākumā iezīmējās zināms antagonisms starp avangarda skatuvi un nacionālajām valsts teātra iestādēm. Šāda situācija nav aktuāla tikai Norvēģijai. Bet pašlaik situācija Norvēģijā, šķiet, ir mainījusies. Tagad t. s. neatkarīgā teātra (*fringe*) trupas tiek aicinātas spēlēt uz galvenajām teātru skatuvēm visā valstī un iekļauties nacionālajā repertuārā. Kur šodienas avangards atrod savu legitimitāti kā brīvais teātris? Ja neatkarīgais teātris ir pārcēlies uz centru, tad kas pašlaik ieņem tā agrāko vietu? Domāju, ka antagonisms pastāv pašā avangardā. Un šodienas avangarda mērķis ir vienkārši komentēt pašam sevi, tādējādi dekonstruējot savu avangarda pozīciju par metafikciju. Viņu stāsti ir galvenokārt par sevi, par mēģinājumiem attaisnot savu vēsturisko pozīciju kā "neatkarīgajai" mākslai.

Tas mums liek uzdot trīs svarīgus jautājumus.

Kāpēc/cik lielā mērā teātra avangards ir pašreflektējošs?

Šodien avangarda mērķis, šķiet, ir atrast veidu, kā pārvarēt vēstījuma šķēršļus. Viens no tiem ir satura problēma. Kas vēl atlicis ko pateikt? Raugoties no "nākotnes reliģijas" jēdziena perspektīvas, tas ir jautājums par avangarda funkcijām mākslā. Tas ir viens no izplatītākajiem tematiem Norvēģijas dažādajos neatkarīgajos teātros. Cits iespējama aspekts ir valodnieciskais. Kā mēs varam paļauties uz valodu pēc tam, kad radītas aizdomas, ka valodai kā saziņas līdzeklim nedrīkst uzticēties? Šai gadījumā ir runa par metafikciju: darīt, ko saku, un sacīt, ko daru. Pašrefleksīvā veidā mākslinieki savos darbos runā par mākslas darba radišanu.

Kāpēc/cik lielā mērā vēstījums?

Briseles *Kaaitheater* dramaturģe Marianna van Kerhoveņa 1990. gadā ieviesa frāzi “stāstīt pasauli” kā vēstījuma tendenci Eiropas neatkarīgajos teātros. Tā man liekas īpaši interesanta no dramaturģiskā skatpunkta, pirmkārt, jau tāpēc, ka šis jēdziens ietver vienlaikus divkāršās stāstīšanas stratēģiju — stāstīt “par pasauli pasaulei”. No otras puses, tiek uzsvērtā nepieciešamība stāstīt kādu “stāstu”, kas ir svarīgs pasaulei (vai vismaz konkrēta laika auditorijai vai auditorijai visos laikos). Visā izpildītājmākslā mēs varam novērot stāstīšanas renesansi; bez tam notiek nevis pievēršanās mītu vai teikumu pasaulei, bet pašrefleksīvāka materiāla izmantošana. To var uztvert kā amerikāņu neoavangarda tradīcijas turpinājumu un kā autobiogrāfiskas performances.

Kāpēc/cik lielā mērā vēsturiski?

Daudzos neatkarīgo teātru darbos ir manāma vēstures procesu apzināšana. Var pat apgalvot, ka notiek plaša vēsturisko zīmju, mūzikas, vizuālo mākslu, filozofijas (kas tiek bieži izmantoti kā izrādes elementi) “otrreizēja pārstrāde”. Liekas, tiek apzināta izrādes nepastāvība laikā un telpā. Esmu nolēmusi to nosaukt par *postmoderno* pavērsienu. Protams, to varētu nosaukt arī citādi par dramaturģisko vai diskursa pavērsienu.

Minēšu divus piemērus. Vispirms *Verdensteatret* un tā izrāde *Tsalal*. Sākums ir meklējams teātra studijās Bergenas universitātē 1986. gadā. “2001. gada maijā teātra trupa ceļoja no Kijevas caur Odesu un šķērsoja Melno jūru, lai nonāktu Stambulā. Šis ceļojums ir jaunā iestudējuma pamats. Daudz kas no ceļojuma laikā savāktajiem materiāliem (video, skaņu ieraksti, fotogrāfijas un atmiņas) veido ainavu — sava veida ainavu pēc vētras — TSALAL” (Tā teātris raksta savā interneta mājas lapā.) Šajā iestudējumā teātris pēta robežas starp “tīru” skaņu un jēgpilnu valodu. Tiek izmantota augstākā tehnoloģija, lai pārveidotu un apstrādātu tēlotāju balsis. Ierīci pa daļai kontrolē paši aktieri, pa daļai to dara datorspeciālists. Iestudējumu var uztvert kā muzikālu kompozīciju vai trīsdimensiju gleznu, vai arī kā abus vienlaikus.

No preses atsauksmēm: “It kā izniruši no sapņa, baloni ar garām auklām lidinās virs skatuves, kurus vada cilvēks, kas pārgriež to aukliņas, un viņa vienīgais uzdevums ir likt tiem lidināties kā bezsvara stāvoklī.”

Iestudējums ir ļoti labs piemērs pašrefleksīvai attieksmei avangarda teātrī: izrāde ir par viņu ceļojumu uz Stambulu un par tā atstāstīšanas procesu vēlāk.

Uzvedums ir arī centrēts uz vēstījumu, stāstot par aktieru gūto pieredzi, izbaudot apceļotās pasaules tēlu un skaņu ainavu.

Izrāde ilustrē domu, ka vēsture ir jārada aizvien no jauna, ka iestudējuma

nepastāvīguma izjūta rada gandrīz izmisuma pilnu konkrētā brīža un vietas izjūtu un tai pašā laikā arī pārdomas par pagātņi.

Otrs piemērs — *Backtruppen* iestudējums “Smieklīgi” (2003). Kad viņi iesāka, daudzi no trupas bija teātra studiju nodaļas studenti Bergenā un universitātē 1986. gadā.

Viss aizsākās 1986. gadā kā teātra projekts, bet drīz vien izvērtās par māksliniecisku brīnumpasauli, kurā iespējams itin viss. Darboties dzīvajā, reālajā situācijā un to maksimāli izmantot ir ļoti svarīgi. Atsevišķie fragmenti skatītājiem netiek rādīti kā pilnībā pabeigti. Saglabājot līdz galam nenoteikto iestudējumu, dzīvā klātesamība kļūst reālāka gan skatītājiem, gan pašai teātra trupai.

Izrādē “Smieklīgi” skatītāji tika izvietoti aiz studijas stikla logiem, ar skatu uz ielu, kur aktieri nēsāja dažādas lietas, gērībušies dīvainos kostīmos, novērojot un ziņojot par norisēm uz ielas. Iestudējumā atainots arī izrādes tapšanas process. Uzveduma gaitā skatītāji dzied līdzī vecas un pazīstamas dziesmas. Iestudējums ir stāstīšanas procesa dokumentēšana, kurā tiek atainotas pārdomas par teātra trupas darbu un pasauli ap to. Kāds kritiķis to nosaucis par postmodernu pastīčo.

Manuprāt, abi piemēri ilustrē Norvēģijas avangarda teātra situāciju postmodernā pavērsiena apstākļos, kāds raksturo šobrīd visu Rietumu pasauli.

No angļu valodas tulkojis Viktors Freibergs

Siren Leirvag

TRENDS IN THE CONTEMPORARY NORWEGIAN THEATRE

Within the frame of this conference I have chosen the subtitle for this paper "The post-modern turn in contemporary Norwegian theatre. The mainstream avant-garde theatre as meta-fiction". I start out with a postulate: the avant-garde of Norwegian theatre has become selfreflective, narrative and historical.

From the 1970s and to the beginning of the 1990ies there was an antagonism between the avant-garde stage and the national theatre institutions in Norway. Now it seems that the situation has changed. The fringe companies are invited to the main stages all over the country and take part in the national repertory. If the fringe has moved into the centre, what do we find or place as fringe? My assertion is that the antagonism has re-emerged within the avant-garde itself. And the project of the avant-garde today is to comment on themselves as just that, hence deconstructing their own position as avant-garde into meta-fiction. Their stories are mostly about themselves struggling to justify their historical position as fringe art.

Two examples illustrate, to my mind, the situation of the mainstream avant-garde theatre in Norway in the post-modern turn that takes place in most contexts of the Western world: *Verdensteatret* (the World Theatre) with their latest performance "Tsalal" (2001) is a very good example of a self-reflective attitude in the avant-garde: the performance is about their journey to Istanbul and the process of telling the story after. The performance is also focused on the narrative, telling from the world they have experienced, the landscape of images and sounds, the world they normally travel, the world of fringe theatre in Norway. The performance is an example of an attitude that history has to be created over again, and that the transient quality of performance gives an almost desperate feeling of here-and-now, and at the same time reflections of the past.

Bak-truppen (the most appropriate translation in the English would be "the rear party") and their performance "Funny" (2003) is a storytelling documentary, reflecting among other things on experience of their own work and the world surrounding it. A critic called it a pastiche of post-modernism.

However, I don't think the story I have told you is particular to Norwegian Theatre, even though the examples are from Norwegian Theatre Companies.

REĢIONĀLAIS TEĀTRIS UN REĢIONĀLĀ DEMOKRĀTIJA NORVĒGIJĀ

2004., 2005. un 2006. gadā Norvēģijā notiks trīs svarīgas svinības. Viena no šīm gadskārtām — 100 gadi kopš Henrika Ibsena nāves — droši vien iegūs pasaules mēroga nozīmi. 2005. gadā tiks atzīmēta simtgade kopš Zviedrijas un Norvēģijas ūnijas izjukšanas un neatkarīgās Norvēģijas Karalistes atjaunošanas. Tā būs nozīmīga galvenokārt Norvēģijai, daļēji arī Zviedrijai un Skandināvijai. Trešā gadskārta tiek atzīmēta 2004. gadā, kad paiet 50 gadi, kopš iestudēta brīvdabas izrāde, kas veltīta Svētā Olava nāvei, kurš krita Stiklestadē 1030. gada 29. jūlijā. Šīs būs vietēja rakstura svinības, nacionāla mēroga interese, iespējams, būs neliela.

“Spēles par Svēto Olavu” iestudējuma 50. gadskārtas svinības Stiklestadē tomēr ir pats svarīgākais teātra dzīves notikums Norvēģijā. Neviena cita luga nav tikusi iestudēta tik daudz reižu. Neviena cita teātra izrāde nav piesaistījusi tik daudz skatītāju, gan kopskaitā visu gadu garumā, gan arī ņemot katru atsevišķo izrādi. Stiklestadē amfiteātri bez grūtībām ietilpst 3000 skatītāju. Kopējais skatītāju skaits kopš 1954. gada ir vairāk nekā 300 000. Stiklestadē panākumu iedvesmotas, visā Norvēģijā tikušas iestudētas simtiem vietējo brīvdabas izrāžu. Dažas no tām vēl aizvien tiek izrādītas; citas ir tikušas noņemtas no repertuāra pēc viena vai diviem gadiem. Īpaši pēdējo 10–15 gadu laikā brīvdabas izrāžu skaits ir strauji pieaudzis. Katru gadu tiek iestudētas vismaz 200 dažādas izrādes.

Mūsdienu Norvēģijas visraksturīgākā un svarīgākā teātra izpausme ir dažādu vietējo brīvdabas izrāžu iestudējumi visā valstī, sākot ar lugām, ko uzved nelielas vietējās trupas, un beidzot ar tādām izrādēm kā “Svētā Olava spēle” Stiklestadē, kuras tiek iestudētas plaša mēroga auditorijai no visas valsts un kurās tiek iesaistīti simtiem amatieru un profesionāļu.

Visas trīs gadskārtas savā ziņā ir saistītas. Lai tās saprastu, ir jādefinē koncepti “modernais”, “postmodernais”, “pirmsmodernais”.

“Modernais” ir plašs jēdziens, kaut arī tajā ir daži noteikti pamatelementi, tādi kā attīstība, racionalitāte un apgaismība. Modernisma politiskā organizā-

cija ir nacionālā valsts, un, jo vairāk sabiedrība attīstījies kā integrēta, efektīva un darboties spējīga organizācija, jo lielāka modernās valsts spēja nodrošināt dzīves līmeni, militāro jaudu un tehnoloģisko potenciālu. Vēsturiski modernais periods bija industriālā revolūcija Anglijā un politiskā revolūcija Francijā 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta sākumā. 20. gadsimtā Rietumu industriālās valstīs, galvenokārt ASV, bet arī Padomju Savienība, ar ražošanu, kas balstīta uz stingru darba dalīšanu, bija modernā laikmeta simboli. Kā centralizētas un totālas organizācijas visas modernās sabiedrības savā ziņā bijušas totalitāras organizācijas. Tas daudzējādā ziņā sakāms arī par sociāldemokrātiskajām Skandināvijas labklājības valstīm, kas attīstījās pēc Otrā pasaules kara.

“Postmodernā” koncepts ir tikpat plašs un atvērts kā “modernais”. Visumā šis koncepts vairāk vai mazāk ietver visas tās kustības, kas kritizē vai pat uzbrūk “modernajam” un modernajām Rietumu sabiedrības struktūrām. Tādējādi postmodernais daudzējādā ziņā ir antimodernais. Lielākajā daļā bijušo Rietumu industrializēto valstu postmodernais ir postindustriālais laikmets. Latvijā un citās Baltijas valstīs, kā arī Austrumeiropā kopumā tas ir postmarksisma periods. Norvēģijā un citās Skandināvijas valstīs tas apzīmē postsociāldemokrātisko labklājības valsti. Mēs visi ieejam postmodernajā patēriņa un tirgus ekonomikas periodā. Divi franču filozofi — Žans Bodrijārs un Žans Fransuā Liotārs — ir snieguši svarīgu ieguldījumu postmodernisma definēšanā Eiropā. Bodrijārs¹ uzskata, ka šis ir periods, kad vērtības tiek aizstātas ar patēriņa vērtībām, kad zīmes un ārējā šķietamība aizstāj saturu. Pēc Liotāra² domām, postmoderno situāciju raksturo lielo modernisma ideju noriets. Patiesība vairs nav izsakāma ar lielajiem vēstījumiem, bet mazajiem, lokālajiem stāstiem. Izziņas un zinātnes mērķis vairs nav galīgās patiesības atklāšana, bet “paralógija” — daudzas un nepārtraukti mainīgas patiesības. Postmodernisma laikmets ir dezintegrācijas un decentralizācijas laikmets.

Kā antimodernie mēs varam būt gan pirmsmoderni, gan postmoderni. Franču antropologs Bruno Latūrs³ uzskata — mēs nekad neesam bijuši moderni, tādēļ nav nekādas jēgas runāt par postmodernismu. Daudzi no tiem elementiem, kas raksturo postmoderno situāciju, tādi kā dezintegrācija, paralógija un daudzas nelielas, lokālas patiesības, raksturo arī pirmsmoderno situāciju, kas pretstata centralizāciju un totālos konceptus, tādus kā kopīgā patiesība un nācija. Tādējādi bieži ir grūti atšķirt postmodernā un pirmsmodernā stāvokļa elementus. Šajā rakstā es uzsvēršu, ka tas ir ārkārtīgi sarežģīti arī mūsdienu Norvēģijas lokālajā, resp., perifērijas, t. i., decentralizētajā teātrī.

Visas trīs minētās svīnības tiek saistītas ar “modernās” Norvēģijas teātra attīstību.

Ibsens un Ibsena drāma izteica pirmo moderno revolūciju Norvēģijā 19. gadsimtā. Jurgens Habermass⁴ to raksturo kā vidusšķiras publiskās sfēras iedibināšanu mazajā Norvēģijas galvaspilsētā Kristiānijā (šodienas Oslo) un arī citās Norvēģijas piekrastes pilsētās. Vidusšķiras ekonomiskais pamats šajās pilsētās bija zivju un koksnes eksports, ogļraktuves, kuģniecība un gadsimta beigās augošā rūpniecība. Vissvarīgākā šīs jaunās vidusšķiras sfēras izpausme bija teātris, sākumā — amatieru dramatiskās trupas, vēlāk — profesionālas teātra institūcijas Kristiānijā un Bergenā.

Ibsens bija šīs pirmās modernās revolūcijas neatņemama sastāvdaļa. Viņš ir dzimis vidusšķiras kuģa īpašnieka un tirgotāja ģimenē Šēnā. Tajā laikā Šēna⁵ bija nozīmīga Norvēģijas pilsēta, kurā strādāja mūsdienu Norvēģijas dibinātāji. H. Ibsens tika pieņemts darbā par dramaturgu un konsultantu pirmajā Norvēģu teātrī Bergenā 1850. gadā un 19. gadsimta 60. gadu sākumā kļuva par Norvēģu teātra režisoru un teātra kritiķi Kristiānijā. Viņa vēlākie darbi izsaka modernitātes drāmu vai sabiedriskās sfēras pārveidošanas sekas 19. gadsimta otrajā pusē.

Kad Ibsens 1906. gadā nomira, viņš kļuva par vienu no svarīgākajiem jaunās neatkarīgās nācijas simboliem. Vēlāk viņš kļuva par vienu no Norvēģijas nācijas pilāriem. Taču atšķirībā no sava kolēģa Bjernstjernes Bjernsona H. Ibsens neiesaistījās neatkarības kustībā.

Neatkarības ekonomiskais pamats 1905. gadā bija modernā tirdzniecības flote un hidroelektrisko spēkstaciju enerģija pie galvenajām ūdenskrātuvēm fjordos un citos Norvēģijas dienvidrajonos. Politisko nosacījumu pamatā bija vietējā demokrātija, kas 1837. gadā bija noteikta ar likumu. Kultūras ziņā valdīja spēcīga vietējā kultūra un dažādi antimodernisma virzieni, kas bija vērsti pret centralizēto varu. Tāda bija, piemēram, kustība par jauno norvēģu valodu pret oficiālo "dāņu" norvēģu valodu; dažādas pasaulīgās kustības, tādas kā neprofesionālie mācītāji pret valsts baznīcu, tautas kultūras, tautas mūzikas, tautas tērpu kustība pret pilsētu vidusšķiru kultūru.

Neatkarību, kas tika iegūta 1905. gadā, radīja daudzas dažādas kustības, katrai no tām bija savi darbības mērķi. Vairāk nekā pēc 500 svešzemju valdīšanas gadiem Norvēģijā vairs nepastāvēja centralizēta vara, un nācijas kultūras identitāte tika iedibināta cīņā pret centralizēto varu par lokālām un individuālām tiesībām. Tādēļ jaunajai Norvēģijas karalistei bija vāja centrālā struktūra un spēcīgas decentralizētas struktūras. Tipisks piemērs šajā ziņā ir fakts, ka jaunā Norvēģijas valsts sāka savu pastāvēšanu ar divām valsts valodām. Visi pūliņi apvienot tās vienā, kopīgā valodā nevainagojās ar panākumiem, radās pat vēl vairākas neoficiālās norvēģu valodas. Zināmā laika posmā mums bija pat piecas dažādas norvēģu valodas.

Modernā Norvēģijas ražošana tika nodibināta galvenokārt tajos reģionos, kur bija pieejama lētā hidroelektriskā enerģija. Tas bija pie fjordiem un visumā lauku rajonos. Plaša mēroga rūpnieciskā darbība attīstījās tajās vietās, kur agrāk neviens tikpat kā netika mitinājies⁶. Šī pati tendence saglabājās arī otrā Norvēģijas modernizācijas periodā pēc Otrā pasaules kara, kas parasti tiek dēvēts par “decentralizācijas” periodu. Galvenais ražošanas decentralizācijas iemesls vairs nebija pieeja enerģijas avotiem, bet piekļūšana jūrai. Jaunās ražošanas vietas vairs netika dibinātas fjordu galos vai iekšzemē, bet gar piekrastes līniju un pie atklātajiem fjordiem. Jau aizsāktā ražošana tika pārvietota no fjordu galiem uz piekrastes apgabaliem. Kā daļa no kopīgās attīstības tendences lielā kuģubūves ražošana pārvietojās laukā no Oslo, no daļēji atklātā Oslo fjorda uz Stordas salu dienvidrietumu Norvēģijā un uz Verdalu pie atvērtā Tronheimas fjorda centrālajā Norvēģijā. Šajos jaunajos kuģubūves uzņēmumos tika būvēti supertankeri, bet 1970. gadā naftas tirgū iestājās pasaules mēroga krīze. Lielo tankeru tirgus sašaurinājās, un jaunie doki un vietējās kopienas nonāca pilnīga bankrota priekšā. Tad neliela amerikāņu firma *Philips* atklāja naftu Ziemeļjūrā, un sākās mūsdienu brīnums. Jaunie kuģubūves uzņēmumi pārtapa par daļu no strauji augošā naftas tirgus, jo atradās tik ļoti tuvu naftas atradnēm jūrā; kuģubūvētavas kļuva spējīgas konkurēt ar citām būvētavām visā pasaulē. Attīstoties naftas rūpniecībai, pastiprinājās arī decentralizācijas tendence. Turklāt otrā lielākā Norvēģijas ražošanas nozare — jūras zivju pārstrāde, lašu un foreļu audzēšana — tika iedibināta visā piekrastes joslā. Tādējādi mūsdienu decentralizētā Norvēģija attīstījās tieši gar šo piekrastes zonu. Tajā pašā laikā galvaspilsēta Oslo atbrīvojās no ražošanas. Bijušās kuģubūvētavas un citi rūpnieciski objekti Oslo tika pārveidoti par biznesa rajoniem, iepirkumu centriem ar biroju ēkām, restorāniem un dārgiem dzīvokļiem vai par īsteniem postmodernisma simboliem — piemēram, jaunā operas ēka, kas kļuvusi par mūsdienu Norvēģijas simbolu.

Norvēģijas sabiedrības attīstības rezultātā radušās vājas modernās un nacionālās struktūras, un tās ir tikušas tālāk pavājinātas sociāldemokrātiskās labklājības valsts izjukšanas dēļ. No otras puses, vietējās un pirmsmodernās struktūras bijušās spēcīgas lauku rajonos, un pēdējo gadu desmitu laikā esam piedzīvojuši postmoderno attīstību centrālajos reģionos, īpaši galvaspilsētā Oslo. Norvēģu teātra attīstībā, gluži pretēji, pastāvējusi spēcīga modernā tradīcija, ko pastiprinājusi gan Ibsena modernā teātra tradīcija, gan nacionālo, moderno teātra institūciju tradīcija. Lai paglābtu teātru sistēmu no vispārējās ekonomiskās krīzes, visas teātra iestādes 1972. gadā savā pārziņā pārņēma valsts. Kopš 1972. gada visas nozīmīgākās teātra iestādes bijušās Norvēģijas

valsts īpašums vai arī valsts un pašvaldību kopīgs īpašums. Citiem vārdiem sakot, teātra sistēma Norvēģijā bijusi un joprojām ir “nacionalizēta”. Oficiālā Norvēģijas teātra struktūra ir moderna un balstās uz lieliem teātriem lielākajās pilsētās, kas saņem 90% no visiem valsts grantiem. Tikai nedaudzas neatkarīgā teātra trupas un projekti dabū valsts subsīdijas, un daudzi vietējie un amatieru teātri tās nesaņem vispār.

Situācijā, kad visas citas valsts institūcijas tikušas likvidētas un atvērtas tirgus ekonomikai, pat valsts vīna un spirta monopols, un tiek izdarīti nopietni mēģinājumi atdalīt Norvēģijas valsts baznīcu no Norvēģijas valsts, teātra iestādes līdz šim ir aizsargājusi Norvēģijas valdība un parlaments. Iemesls, kāpēc valsts teātra iestādes tikušas izslēgtas no privatizējamo institūciju saraksta, ir uzskats, ka tās pārstāv “nacionālo vienotību”, “apgaismību”, “kultūras mantojumu” un “publisko sfēru”. Politiskajās debatēs teātri aizvien tiek uztverti kā iestādes, kas pārstāv modernitātes visas progresīvās idejas. Atteikties no nacionālajām teātra iestādēm tādējādi ir tas pats kas atteikties no modernās nācijas un modernisma idejām.

Tā kā modernā pozīcija norvēģu teātri ir spēcīga, postmodernais ir vājš. Teātra iestādēs sacelšanās pret ierasto reālistisko vai moderno tradīciju Ibsena iestudējumos nāca 20. gadsimta 60. gadu beigās un 70. gadu sākumā. Te jāmin, pirmkārt, tādi režisori kā Kjetils Bang-Hansens un Steins Vinge. Tomēr viņi abi iekļāvās valsts teātri, un viņiem savukārt uzbruka jaunākā režisoru paaudze, kas strādāja ārpus šīm iestādēm — tādās trupās kā *BAK-trupen* un *Verdensteater*, un jaunajos teātru projektos, kurus iedvesmoja izmaiņas teātra struktūrā Nīderlandē. Pēc to izpratnes, Bang-Hansens un Vinge vairāk kopēja starptautiskās tendences nekā bija patiesi postmodernā teātra pārstāvji. Tas pats attiecināms uz Benteinu Baardsenu, kurš atbildēja par ceremonijām ziemas olimpiskajās spēlēs Lillehammerē 1994. gadā. Viņš vienkārši radīja norvēģu variantu *cirque nouveau*, kas viņu bija iespaidojis Albērvilas ceremonijās pirms diviem gadiem.

Pēdējos gados neatkarīgās trupas un projektu vadītāji tikuši uzaicināti iestudēt uzvedumus kā kopražojumus ar oficiālajiem valsts teātriem vai ar to atsevišķiem māksliniekiem. To var interpretēt dažādi. Līdzīgi Herbertam Markūzem⁷ šo procesu var dēvēt par “represīvo toleranci” — ja jūs viņus nevarat “sasist”, tad piebiedrojieties tiem. Vai kā saka Birgers⁸ — tos var padarīt par “avangardu, kas iestrādāts struktūrā”. Pēc Annes Britas Greinas⁹ vārdiem, mēs tomēr varam interpretēt mūsdienu mākslas situāciju. Valsts modernās teātra institūcijas sašaurinās, bet tai pašā laikā teatralitāte “eksplodē” ārpus oficiālā teātra.



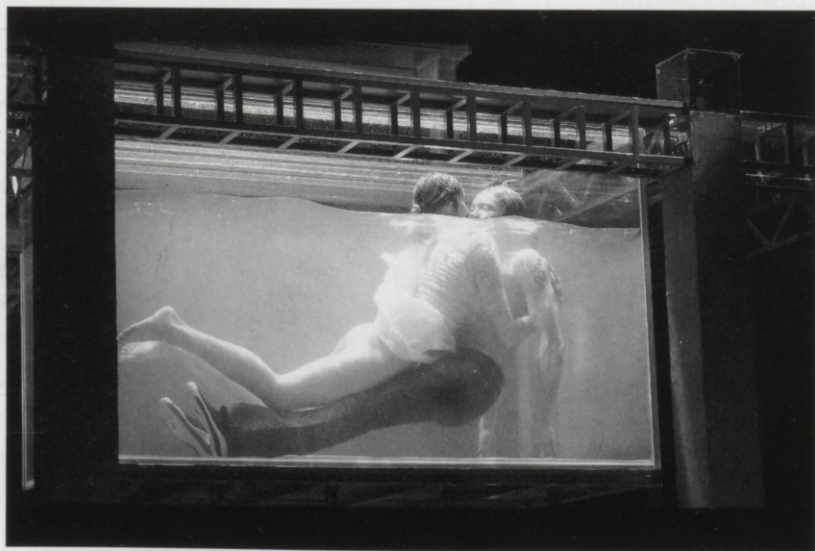
J. Rezā "Art" (1998, Liepājas teātri "Mūris",
rež. L. Gundars). No kreisās: Marks — J. Bartkevičs,
Seržs — M. Vilsons, Ivans — L. Leščinskis. *J. Deinata foto*



V. Šekspīra "Hamlets" (1994, Liepājas teātri, rež. L. Gundars).
Hamlets — M. Vilsons



A. Strindberga "Jūlijas jaunkundze" (2004, Jaunajā Rīgas teātrī,
rež. M. Ķimele). G. Māldera foto



V. Šekspīra "Romeo un Džuljeta. Mīts" (2003, Liepājas teātrī,
rež. G. Poliščuka). M. Vilkārsa foto



A. Čehova "Ķiršu dārzs" (1998, Dailes teātrī, rež. M. Gruzdovs).
Skats no izrādes. J. Deināta foto



V. Šekspīra "Hamlets" (2003, Dailes teātrī, rež. M. Gruzdovs).
Skats no izrādes. J. Deināta foto



J. Petera, J. Kulakova "Stikla kalns" (pēc Raiņa lugas "Zelta zirgs" motīviem, 2003, Liepājas teātri, rež. J. Rijnieks). Skats no izrādes



H. Lediņa, K. Rolšteina "Rolstein on the Beach" (1997, Dailes teātri, rež. R. Vaivars). Skats no izrādes



Ž. Ženē "Kalpones" (1998, Nacionālajā teātrī, rež. R. Vaivars).
 Klēra — E. Kromule (pa labi), Solanža — A. Sprōģe. G. Tarvāna foto



V. Sorokina "Dostoevskij trip" (2003, Jaunajā Rīgas teātrī, rež. Ģ. Ēcis).
 Skats no izrādes. M. Rižkova foto



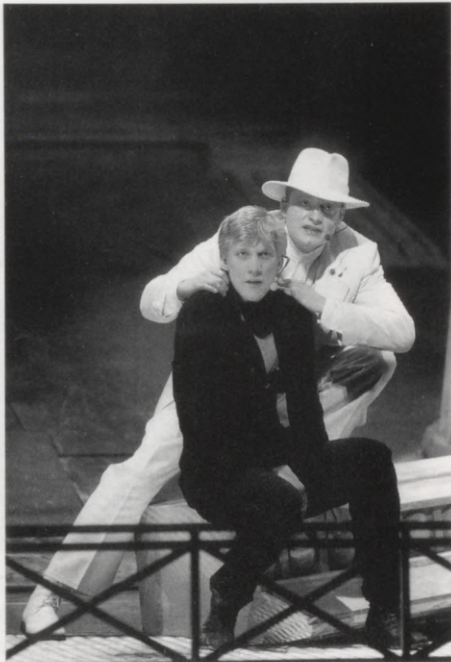
M. Zālītes "Margarēta" (2001, Jaunajā Rīgas teātrī, rež. V. Kairišs).
Margarēta — M. Apine, advokāts — A. Keišs. G. Māldera foto



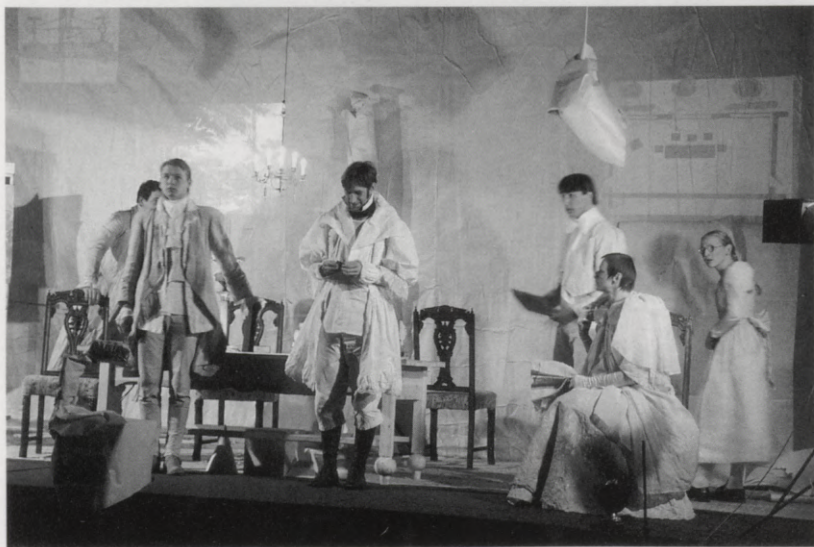
I. Ābeles "Tumšie brieži" (2001, Jaunajā Rīgas teātrī, rež. V. Kairišs).
Skats no izrādes. G. Māldera foto



M. Eliades "Jaunava Kristīna"
(1997, Jaunajā Rīgas teātrī, rež. V. Kairiņš).
Kristīna — A. Anužīte. A. Rudzāta foto



J. V. Gētes, A. Vilcāna "Fausts. *Deus ex machina*" (1999, Dailes teātrī,
rež. Dž. Dž. Džilindžers).
Fausts — A. Skraстиņš (priekšplānā),
Mefistofelis — Ģ. Ķesteris. J. Deīnata foto



T. Stoparda "Arkādija" (1998, Jaunajā Rīgas teātrī, rež. A. Hermanis).
Skats no izrādes. A. Rudzāta foto



K. Dīras, A. Hermaņa "Stāsts par Kasparu Hauzeru"
 (2002, Jaunajā Rīgas teātrī, rež. A. Hermanis).
 No labās: Kaspars Hauzers — M. Liniņš. G. Māldera foto



K. Dīras, A. Hermaņa "Stāsts par Kasparu Hauzeru"
 (2002, Jaunajā Rīgas teātrī, rež. A. Hermanis).
 Centrā: Kaspars Hauzers — M. Liniņš. G. Māldera foto



N. Gogoļa "Revidents" (2002, Jaunajā Rīgas teātrī, rež. A. Hermanis).
Pa kreisi: Marija Antonovna — B. Broka. G. Māldera foto



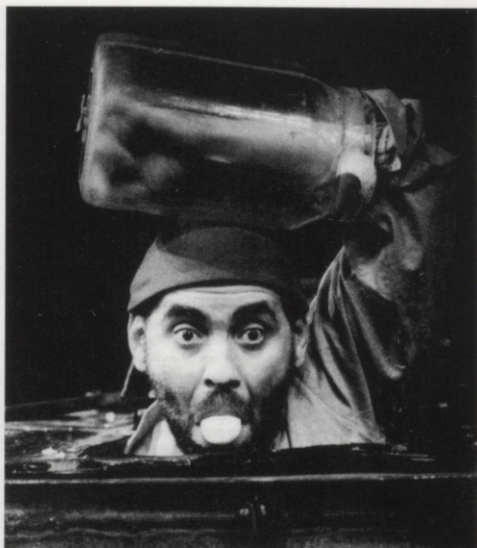
N. Gogoļa "Revidents" (2002, Jaunajā Rīgas teātrī, rež. A. Hermanis).
Pilsētas priekšnieks — G. Āboliņš. G. Māldera foto



N. Gogoļa "Revidents" (2002, Jaunajā Rīgas teātrī, rež. A. Hermanis).
Skats no izrādes. G. Māldera foto



"Tālāk" (pēc M. Gorkija lugas "Dibenā", 2004, Jaunajā Rīgas teātrī,
rež. A. Hermanis). Skats no izrādes. G. Māldera foto



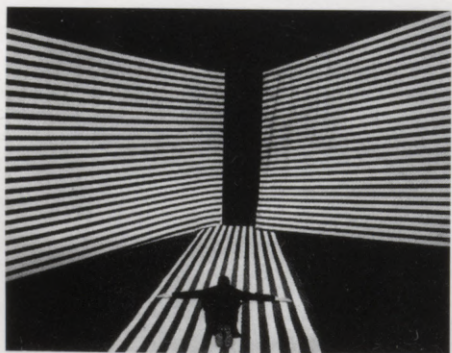
N. Gogoļa "Deguns" (1991, Viļņas
Jaunatnes teātri, rež. E. Nekrošus).
Nosis — K. Smorigins



N. Gogoļa "Deguns" (1991, Viļņas Jaunatnes teātri,
rež. E. Nekrošus). Skats no izrādes



S. Paruška "P. S. File O. K." (1997, Viļņas Drāmas teātrī,
rež. O. Koršunovs). Skats no izrādes



D. Harmsa "Vecene, 2" (1994, Viļņas Drāmas teātrī,
rež. O. Koršunovs). Skati no izrādes



B. Frīla "Aristokrāti" (2001, Igaunijas Drāmas teātrī, rež. P. Pedajass).
Skats no izrādes



"Kokila" (2002, Norvēģija)



Skats no norvēģu brīvdabas izrādes



Skats no norvēģu brīvdabas izrādes



V. Felenčaka "Lai dzīvo Pančs!"
(1995, Belostokas Leļļu teātrī, rež. V. Felenčaks,
V. Kšelahovskis). Skats no izrādes



V. Felenčaka "Lai dzīvo Pančs!" (1995, Belostokas Leļļu teātrī,
rež. V. Felenčaks, V. Kšelahovskis). Skats no izrādes



J. M. R. Lenca "Jezga" (2002, Igaunijas Valsts Leļļu teātri,
rež. K. Kāsika-Āslava). Skats no izrādes



Ū. Gulvaga "Spēle par Svēto Olavu" (Verdālē, Norvēģijā, rež. T. Tūnesena).
Brīvdabas amfiteātri — vairāk nekā 7000 skatītāju

Lielākais konflikts Norvēģijas skatuves mākslas sfērā nav starp lielajiem valsts teātriem un neatkarīgajiem avangarda māksliniekiem. Konflikts ir starp tiem, kas nekad nav bijuši moderni, resp., vietējo, t. i., reģionālo teātri, un centralizēto valsti un centralizēto kultūru. Greina un Sigurds Orems¹⁰ raksturo šo konfliktu kā “karu” starp nacionālo un lokālo. Šis karš aizsākās 90. gados pēc tam, kad 70. gados bija notikusi Norvēģijas teātra demokratizācija un decenralizācija, kad bija nodibinājies reģionālais teātris un kad 80. gados tapa jauni reģionālie teātri, balstoties uz sadarbību starp profesionāļiem un amatieriem. Moderno pavērsienu kultūras politikā 90. gados iezīmēja ziņojums parlamentam 1992. gadā — jaunajai kultūras politikai vajadzēja izpausties 1994. gada olimpiskajās spēlēs Lillehammerē, parādot moderno Norvēģiju visai pasaulei. Tika izveidota īpaša dizaina komisija, lai veidotu Norvēģijas kā modernas nācijas tēlu starptautiskajā tirgū. Atklāšanas un noslēguma ceremonijas pašas par sevi bija postmodernā teātra izpausmes, bet etnogrāfiskie elementi, ko izmantoja pasākuma organizatori, attiecās uz pirmsmoderno Norvēģiju — tautas tērpiem, amatniecības tradīcijām, senajām guļbaļķu mājām ar kokgrebumiem, ko iedvesmojušas Maihaugenas un Lillehammeres etnogrāfisko muzeju viduslaiku celtnes.

Pirmsmoderno tradīciju spēks ir redzams arī “Spēlē par Svēto Olavu” Stiklestadē un lugā “Kristietības karaļi” Mosterā. Abās lugās atainots konflikts starp pagānu ticību un kristietību 9. gadsimtā un Norvēģijas nācijas veidošanās process. Lugas iestudētas vēsturisko notikumu vietās. Tai pašā laikā šīs vietas iezīmē mūsdienu konfliktu starp dekoncentrēto moderno ražošanu un pirmsmoderno tradīciju. Tieši pie pašām iestudējumu vietām Verdalā un Stordā redzamas mūsdienīgas naftas sūkņu stacijas.

Moderno mūsdienu Norvēģijā iekaro multikulturālais, un modernais iet bojā, kad pirmsmodernais pārtop par postmoderno.

Modernās valsts idejai ir pretstatīts fakts, ka Norvēģijā ir vislielākais adoptēto bērnu skaits no citām pasaules daļām — Korejas, Kolumbijas un Ķīnas. Šie bērni ir uzauguši norvēģu ģimenēs un kultūras ziņā ir tikpat norvēģiski kā citi norvēģi. Pēdējo paaudžu laikā Norvēģijā ir ieceļojuši arī daudzi imigranti un personas, kas lūgušas politisku patvērumu — no Pakistānas, Ķīnas, Somālijas, Bosnijas, Irānas, Irākas un citiem pasaules konfliktu reģioniem. Daudzi no viņiem dzīvo lauku rajonos, tādējādi te citu kultūru pārstāvju proporcija ir augstāka nekā pilsētās. Dažās zvejnieku kopienās pašā tālākajā Norvēģijas nostūrī pie Somijas krasta lielākā zivsaimniecībā nodarbināto daļa ir imigranti no Šrilankas. Notiek incidenti un konflikti, un bieži šo jauno norvēģu grupas tikušas izolētas no tradicionāli Norvēģijā dzīvojošā vairākuma. Bet imigranti ir

tikuši arī veiksmīgi integrēti norvēģu kultūrā vai arī iesaistījušies auglīgā dialogā ar norvēģu kultūru — kā, piemēram, bēgļi no Eritrejas, kas iekļāvušies norvēģu baznīcas ceremonijās. Pasaules un etniskās mūzikas izpildītāji veiksmīgi piedalās Norvēģijas tautas mūzikas festivālos, un norvēģu muzikanti uzstājas kopā ar mūziķiem no Senegālas vai Ganas. Norvēģijas Kultūras padomei ir īpaša programma, ko sauc “Mozaīka”, multikulturālu iestudējumu atbalstam, un pašlaik Kultūras padome uzsākusi speciālu programmu eksperimentālam, multikulturālam teātrim.

Nelielā Norvēģijas ziemeļu apdzīvotā vietā Kafjordā festivāls *Riddu Riddu* pulcē māksliniekus no visām Arktikas pamatkultūru grupām, un tajā iekļautas gan mūsdienu mākslas formas, gan šamanisms un citas senas kultūras formas. Festivāls parāda to, ka Norvēģija nekad nav bijusi monokulturāla un ka pārejas periodam no pirmsmodernā līdz postmodernajam vienmēr ir vajadzīgs modernais kā starpposms. Festivālā pirmsmodernais un postmodernais bieži ir tā savīti, ka grūti atšķirt, kas ir kas. Tā ka mēs daudzējādā ziņā tā arī nekad neesam kļuvuši moderni, aizvien vēl esam pirmsmoderni, un daudzas no pirmsmodernajām struktūrām liekas postmodernas.

Lielākā daļa pirmsmoderno kopienu Norvēģijā gandrīz vienā dienā ir pārtapušas par postmodernām, tas attiecas, piemēram, uz Kautokeino un Karasjokas sāmu kopienām. Tikai vēl pirms nedaudz paaudzēm šīs kopienas pilnībā nodarbojās ar polāro briežu kopšanu. Šodien tās ir divas no vispostmodernākajām Norvēģijas kopienām ar augstāko izglītības līmeni, īpaši sievietu vidū, un nevienā citā Norvēģijas kopienā nav tik daudz cilvēku, kas iesaistījušies pakalpojumu sfērā, mācībās un biznesā.

Norvēģijas lauku rajonos pēdējo paaudžu laikā notikusi radikāla pāreja no pirmsmodernā uz moderno, un tādas vietējās iniciatīvas kā lugas Stiklestadē un Mosterā kļuvušas par nacionālās kultūras simboliem¹¹. Izmaiņas sāmu vidū bijušas vēl radikālākas. Konfliktā starp pirmsmoderno un moderno sāmi neasimilējās ar moderno, kā tas notika citos Norvēģijas lauku rajonos. Hidroelektrostacijas būve pretēji valdības cerībām netika uztverta ar entuziasmu kā modernās attīstības simbols. Gluži pretēji, aizsprosta un elektrostacijas būve Altā 1980. gadā izraisīja spēcīgu sāmu pretestību. Sāmu valoda un gandrīz piemirstie sāmu kultūras elementi, piemēram, viņu dziesmas *joik*, piedzīvoja atdzimšanu. Daudzi sāmi, kas bija tikuši asimilēti norvēģu sabiedrībā, pievērsās savām sāmu saknēm. Strauji attīstījās teātris, kas agrāk sāmu kultūrai nebija pazīstams. Pirmais amatieru iestudējums, ko realizēja grupa ar nosaukumu *Beavvis* (Saulīte), bija *joik* rokopera. To bija iedvesmojis amerikāņu

muzikālais un politiskais 20. gadsimta 70. gadu teātris. Protests pret ārzemju kundzību un iekarotājiem bija galvenā tematika tādos teātra iestudējumos kā "Pat simts sātanu" un iespaidīgajā filmā "Ceļlauzis", kas tika nominēta *Oskaram*. Iestudējumi, kas tika veidoti pēc klasiķu darbiem, ieskaitot Federiko Garsiju Lorku un Bertoltu Brehtu, ļāva tiem pārtapt 1995. gadā par Sāmu Nacionālo teātri. Pēdējā laika iestudējumos viņi iepazīstina ar sāmu nacionālo drāmu, atainojot konfliktus kopienā, kad tā no pirmsmodernās pārtop par postmoderno.

Ja mēs saprotam postmodernismu kā paraloģijas stāvokli, multikulturālismu un partizānu karu pret moderno, nacionālo valsti, tad sāmu kultūra ir vispostmodernākā visā Norvēģijā. Sāmi spēj izteikt savu identitāti gan modernajā un pirmsmodernajā kontekstā, gan norvēģu kultūras, globālās un vietējās sāmu kultūras kontekstā. Sāmu valoda un kultūra atkal sadalīta vairākās noteiktās arēnās. Faktiski tās ir četras atšķirīgas sāmu valodas Norvēģijā, vairākuma ziemeļsāmu valoda un dienvidsāmu minoritātes valoda. Turklāt ir arī cilvēki, kas prot runāt Lule sāmu valodā un Skolte sāmu valodā.

Citētie avoti un piezīmes

- ¹ *Baudrillard J.* For a Critique of the Political Economy of the Sign. — St. Louis, 1981; Simulations. — New York, 1983.
- ² *Lyotard J. F.* The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. — Manchester, 1984.
- ³ *Latour B.* We Have Never Been Modern. — Brighton, 1993.
- ⁴ *Habermas J.* The Structural Transformation of the Public Sphere. — Cambridge, 1989.
- ⁵ Šēna 19. gadsimta sākumā bija bagāta pilsēta; tās galvenā darbības joma saistījās ar koksnes eksportu — Šēnas kokzāģētavas bija lielākās Norvēģijā. Te bija arī lieliska skolu sistēma, tā tiek uzskatīta par pirmo Norvēģijas universitātes pilsētu. Oslo universitātes ievērojamākie moderno disciplīnu pārstāvji beiguši Šēnas koledžu: ekonomikas un jurisprudences profesors A. M. Šveigors (1808–1870), vēstures profesors P. A. Munks (1810–1863), filozofijas profesors M. J. Monreds (1816–1897).
- ⁶ Piemēram, *Rjukan, Notodden, Sauda, Odda, Årdal, Huyanger, Glomfjord*.
- ⁷ *Marcuse H.* Reason and Revolution: Hegel and Rise of Social Theory. — London, 1969.
- ⁸ *Bürger P.* Theory of the Avant-garde. — Minneapolis, 1984.
- ⁹ *Gran A. B.* En forestilling om implosjon og eksplosjon i kunsten. — Samtiden, 2001, Nr. 4, Oslo.

¹⁰ Gran A. B., Ohrem S. Spillet om spelet — lokal spel, ny-ritualisme og nasjonal kannibalisme — Kunnskap om kulturpolitikk, KULT, 1996, nr. 56, Oslo.

¹¹ Stiklestadē ir nodibināts Nacionālais kultūras centrs, kurā tiek atainota Norvēģijas nācijas nodibināšana 9. gadsimtā. Mosterā ir līdzīgs centrs, kas veltīts nacionālajai baznīcai, un tas ir atklāts 1995. gadā, kad Mosterā, kur karalis Olavs Trigvasons uzbūvēja pirmo baznīcu Norvēģijā, tika atzīmēta kristietības tūkstošgade. Kā daļa no oficiālās ceremonijas tika rādīta vietējā luga “Kristietības karaļi”, kuru noskaņotās karaliskā ģimene, prezidents, parlamenta locekļi, premjerministrs un citi valdības pārstāvji, visi valsts un Norvēģijas baznīcas oficiālie pārstāvji, kaimiņvalstu vadītāji un baznīcu pārstāvji, Norvēģijas diplomātiskais korpuss. Nekad agrāk Norvēģijā nav bijusi reprezentatīvāka teātra auditorija.

No angļu valodas tulkojis Viktors Freibergs

Jon Nygaard

LOCAL THEATRE AND LOCAL DEMOCRACY IN NORWAY

The most important and the most typical expression of Norwegian theatre today are all varieties of local, open-air performances. They are staged all over the country and in all varieties from small amateur groups acting for a small local audience to productions for a large audience coming from all over the country and involving hundreds of amateurs and professionals.

To understand the very strong position of local theatre in Norway, we have to understand the tradition of local democracy in Norway. To explain the situation of both local theatre and local democracy in contemporary Norway, I discuss the concepts of "post-modernism", "modernism" as well as "pre-modernism".

The political condition for the Norwegian independence from Sweden in 1905 was the local democracy established by law since 1837. The cultural condition was a strong local culture and a variety of anti-modern movements against central powers. As a consequence the new kingdom of Norway had a weak central structure and strong decentralised structures. A typical example is that the new Norwegian nation started with two official Norwegian languages — and all efforts to unite them to one, common language has produced even more unofficial Norwegian languages.

In the development of the Norwegian theatre, on the contrary, there has been a strong modern tradition reinforced both by a strong, modern Ibsen-tradition and by the strong position of the modern, national theatre institutions. Because the position of the modern in Norwegian theatre is strong, the post-modern accordingly has been weak.

The most important conflict in Norwegian theatre is, however, not between the large institutions and the independent avant-garde artist outside the institutions. The most important conflict is between the local theatre — and the centralised state and the centralised culture.

In this conflict the modern in contemporary Norway is invaded by the multi-cultural and passed over by the pre-modern turning post-modern, as is seen in the *Sjimi*, actually the most post-modern culture and theatre in Norway.

MINORITĀŠU TEĀTRIS NORVĒGIJĀ

Es strādāju par teātra producenti. Pastāstīšu par savu pieredzi, īstenojot divus projektus: reģionālo vēsturisko lugu “*Berums Verk spēle*” un minoritāšu kultūrlugu “*Kokila*”. Esmu strādājusi ar abiem šiem projektiem vairākus gadus.

Lugas ir ļoti atšķirīgas, tāpat kā to inscenēšanas veids. Bet abas ir labs piemērs lugām, kas iestudētas ārpus valsts teātra. Tajās ir runa par svarīgajiem identitātes un kultūras mantojuma jautājumiem. Multikulturālā sabiedrībā, kurā cilvēki bieži maina darbu un pārceļas dzīvot uz jaunu vietu, teātris var kalpot par stabilizējošu faktoru. Lielākā daļa lugu, pie kā mēs strādājam, sniedz izpratni par kultūras atšķirībām starp norvēģu kopienu un multikulturālo sabiedrību.

Vēsturiskā luga “*Berums Verk spēle*”

Norvēģija ir unikāla ar to, ka tur tiek iestudēts daudz vēsturisku lugu. Galvenokārt tās ir reālistiskas vēsturiskās drāmas, tajās nav ironijas un tās nevar saukt par avangardiskām. To forma nav eksperimentāla, bet tās ir svarīgas kā elementi gadskārtējos saietos, kam piemīt rituāla iezīmes.

Reģionālā luga “*Berums Verk spēle*” tiek iestudēta tikai 20 km no Oslo centra. Tas šo lugu atšķir no citām reģionālajām lugām, jo tās parasti tiek iestudētas mazās viendabīgās vietējās kopienās, kur piedalās visi iedzīvotāji, kas zina šīs vietas vēsturi. Mūsu luga tiek iestudēta piepilsētas kopienā, un šī reģiona iedzīvotāji ir nākuši galvenokārt no citām valsts daļām. Mūsu galvenā doma ir tāda, ka ir svarīgi zināt tās vietas vēsturi, kur jūs dzīvojat. Mēs iepazīstinām iedzīvotājus ar viņu apgabala vēsturi.

Vietējā vēsturiskā luga ir ikgadējs notikums, tā tiek iestudēta zem klajas debess pamestā metālrūpniecā. Mēs to iestudējam tajā vietā, kur pirms gadsimtiem risinājušies lugā atainotie notikumi. Šodien tas ir plaši atzīts tirdzniecības, amatniecības un vēstures centrs. Tas atrodas skaistā vietā pie upes.

Piecus gadus pēc kārtas mēs jūnijā parādām izrādi, un katru gadu to noskatās apmēram 3000 skatītāju. Esam iestudējuši divas dažādas lugas, vienā

atainoti 1773. gada, bet otrā — 1716. gada notikumi. 2004. gada jūnijā mēs iestudēsim jaunu lugu, kur būs daudz mūzikas. Lugas sarakstījis vietējais dramaturgs Bernts Kristiāns Buresens un *Berums Verk* apzīmē darbības vietu.

Viņš strādā bibliotēkās un arhīvos. Lugu pamatā ir vēsturiski fakti. Piemēram, 2003. gada lugā bija runa par laiku, kad Zviedrijas karalis Kārlis XII mēģināja iekarot Norvēģiju. Viņš nonāca līdz pat vietai, kur atradās metāla rūpnīca. Tur karalis sastapa jauno atraitni un rūpnīcas īpašnieci Annu Kreftingu. Viņa skubināja strādniekus pretoties, un kādai sievietei izdevās apmānīt karali un viņa vīrus. Lugā tiek parādīts, ka šīs abas sievietes radīja pavērsienu zviedru karagājienā. Mūsu varoņu pūliņi ir veiksmīgi, un karalis un viņa armija atkāpjas. Atainojot tālaika dzīvi, gribam radīt skatītājos izjūtu, ka viņi atgriežas senajos laikos.

Attiecībā uz šīs lugas iestudējumu svarīgs ir vārds “autentisks”. Rūpīgi strādājam ar lugas kostīmiem, arī detaļām jābūt vēsturiski precīzām. Izmantojam īstus zirgus un pajūgus. Liekam aktieriem izrādes laikā darīt darbus, kas bija raksturīgi tiem laikiem: mazgāt drēbes, nest ūdeni, strādāt ar akmeņogļēm, izmantot tādus darbarīkus kā knaibles un lakta. Skatītāju vidū vienmēr ir daudz bērnu. Arī lugā piedalās daudz bērnu, un tajā ir daudz ainu ar bērnu rotaļām.

Mūsu galvenais mērķis ir panākt pēc iespējas augstāku māksliniecisku kvalitāti. Mēs pieaicinām profesionālu režisoru, bieži tas ir gados jauns cilvēks. Viņa galvenais uzdevums ir panākt, lai profesionālie aktieri palīdz paaugstināt amatieru spēles līmeni. Tai pašā laikā pienācīga uzmanība jāpievērš arī amatieriem. Te iespējami dažādi konflikti. Jauns un ambiciozs režisors vēlēšies radīt ievērojamu iestudējumu, bet viņam būs jāprobežojas ar dažiem aktieriem un daudziem amatieriem. Amatieri uzvedumam velta savu brīvo laiku, un viņiem jābūt, ka šai nodarbei ir kāda jēga. Aktieru atlase ir grūta, jo vajadzīgi profesionāli aktieri ar interesi par sociālām problēmām. Mums ir apmēram astoņi līdz desmit profesionāli aktieri. Pārējie izpildītāji, apmēram trīsdesmit, ir amatieri ar dažādu skatuves pieredzi. Jaunākajam dalībniekam ir divi gadi, bet vecākajam — astoņdesmit divi.

Viens no iestudējuma svarīgākajiem aspektiem ir sociālais. Mēs cenšamies tajā iekļaut pēc iespējas vairāk organizāciju un iedzīvotāju. Piedalās trīs paaudzēs. Mēs sadarbojamies ar skolām, vietējām pašvaldības iestādēm un dažādām amatieru teātra grupām.

Minoritāšu luga "Kokila"

"Kokila" ir luga, kuru sarakstījusi sieviete un kuras iestudējumā piedalās sievietes, kas pašas pārstāv minoritāti, šajā gadījumā Indiju, Pakistānu, Etiopiju vai Bangladešu. Kopš 90. gadiem Norvēģijā un īpaši Oslo ieceļojuši ļoti daudzi imigranti no Āzijas. Ceturtā daļa skolēnu Oslo vispārīzglītojošā skolā ir no ieceļotājiem. Tas, protams, rada daudzus izaicinājumus, īpaši integrācijas, valodas, kultūras un reliģisko atšķirību ziņā. Bez tam sievietes jaunajā vidē ir izolētākas nekā vīrieši.

Sievietēm lugā ir no divdesmit pieciem līdz piecdesmit trim gadiem. Viņas nonākušas Norvēģijā dažādu iemeslu dēļ — pēc adopcijas, kā imigrantes vai aprēķina laulību dēļ. Vienas ir te piedzimušas, citas iebraukušas, jau būdamas pieaugušas. Dažām ir ciešas saiknes ar savām saknēm, bet visas jūtas kā iespīlētās starp divām kultūrām. Lugā ir runa par šīm izjūtām un par to, kā tikt ar tām galā. Tas ir sava veida dokumentāls stāsts, kolāža, ko veido dažādi izteikumi, stāsti, mīti, tajā ir komēdijas un deju elementi, tradicionālā Indijas katakhali deja un modernās dejas. To var nosaukt par pilsētas lugu. Tajā valda dažādas noskaņas, un to raksturo krasas pārejas. Lugā ir arī humors, tajā neizskan gaušanās un tā rada skatītājiem optimistisku noskaņu. Bet tā skar daudzus aktuālus jautājumus, un bieži vien pēc uzveduma rodas diskusija, īpaši jaunu cilvēku vidū. Aktieriem bieži vien tiek izteikta personiska pateicība par to, ka tie pateikuši vārdiem skatītāju izjūtas. Izrāde aizkustina, ļauj pasmieties, sniedz cerību pakļautajiem un apspiestajiem. Sievietes lugā ir iemācījušās tikt galā ar jauno vidi, ar jauno valsti.

Šis projekts radās pēc tam, kad es apmeklēju Daku Bangladešā, kur piedalījos monodrāmas festivālā 1999. gadā. Tur es noskatījos Abdulas Al Mamuna lugu "Kokila", ko pārtulkoju norvēģiski. Kokila ir sievietes vārds, un tā ir luga par mūsdienu Bangladešas sieviešu likteņiem. Man luga šķita svarīga, un, atgriezusies mājās, es sazinājos ar aktrisi Džūniju Dāru. Viņa arī bija strādājusi Dakā, un mēs nolēmām iestudēt šo materiālu. Sākām ar to, ka uzaicinājām aziātiskas izcelsmes aktrises piedalīties konkursā uz lugas lomām.

Mums par pārsteigumu, ieradās daudzas sievietes un sāka stāstīt savus dzīvesstāstus. Tas bija tik aizraujoši, ka nolēmām mainīt lugas galveno akcentu. Mēs izvēlējāmies četras aktrises un divas dejojājas un uzdevām viņām mājas darbu: atbildēt uz jautājumu, kas tām liekas pats svarīgākais. Aktrises mums iesniedza lappusēm garas atbildes, un mēs no šī materiāla izveidojām lugu.

Sava feministiskā rakstura dēļ "Kokila" ir īpaši aktuāla, jo tajā ir stāsti par sievietēm, bet viņas sabiedriskajā dzīvē bieži tiek apklusinātas. "Kokilas" stāsts tām deva iespēju izstāstīt par sevi pašām un no sava skatpunkta. Norvēģijā ir

viena oficiāla teātra skola, un tajā nav tikusi uzņemta neviena persona, kas piederētu pie krāsainajiem. Viņiem Norvēģijas teātrī papildu grūtības rada arī tas, ka lugas parasti atveido baltos cilvēkus. Visi apzinās šo problēmu, bet luga saasina attiecīgo iestāžu uzmanību šajā jautājumā.

Prese pievērsa projektam ļoti lielu vērību. TV grupa uzņēma filmu par lugas un izrādes tapšanu. Krāsainās meitenes tika uzaicinātas uz televīzijas diskusiju raidījumu, ieguva lomas ziepju operās. Pirmizrāde notika Oslo, 2002. gada septembrī, un tagad mēs dodamies turnejā pa Norvēģijas pilsētām un skolām. Tādējādi esam saņēmuši lielu finansiālo atbalstu.

No angļu valodas tulkojis Viktors Freibergs

Marianne Roland

LOCAL THEATRE AND MINORITY CULTURAL THEATRE IN NORWAY

I work as a theatre producer and will use examples from my work as a producer of two projects: the local historic play of Berums Verk and the minority cultural play called Kokila. The plays are very different and also the process in which they have been realized differs a lot. But they are both good examples of plays produced outside the state theatre houses because they both are typical of our time. They deal with the important issue of identity and with cultural heritage and cultural awareness.

The local play the Berums Verk-play is staged only 20 km from the town centre of Oslo. This makes it different from many of the other local plays because they are staged in small homogeneous communities where every inhabitant contributes and knows the history of the place. Our play is staged in a suburban community and the population living in the area is mainly from other parts of the country. Our idea is that it is important to know the background of the place you live in; it is a good thing to be aware of the historic facts of your background. An educational element is that we have an idea of giving the inhabitants of the community the story of their district.

Kokila is a play written by women with a minority background, which in this case is with a background from India, Pakistan, Ethiopia or Bangladesh. The women in the play differ in age from 25 to 53. They are in Norway for several reasons as adoption, immigration, arranged marriages. Some are born here, some came as grown-ups. Some have much contact with their origins and they all have a strong feeling. It is a kind of documentary, put together like a collage of statements, stories, myths, with stand-up-elements and dance, traditional Indian Kathak-dance combined with modern dance. The opening night was in September 2002 in Oslo, and now we tour with the play to towns and schools in Norway. The funding of the production has been successful. This indicates the public opinion and the importance of this type of play.

Ramune Marcinkevičute

TEĀTRA DESAKRALIZĀCIJA

Postmodernisma elementi Eimunta Nekrošus izrādē "Deguns"

Gribu parādīt, kā lietuviešu skatuves praksē veidojas jauna teātra kondīcija, par piemēru ņemot vienu iestudējumu. Tas ir Eimunta Nekrošus iestudētais "Deguns", kas veidots pēc Nikolaja Gogoļa stāsta motīviem. Pirmizrāde notika 1991. gadā, un tas bija pēdējais režisora uzvedums Jaunatnes teātrī, kurā, kā zināms, radās un savu pilnību sasniedza viņa teātra poētika. Atgādināšu, ka savulaik "Deguna" iestudējums režisora radošajā biogrāfijā tika uzskatīts par neveiksmi. Tādēļ izrādes vērtējumā īpašu nozīmi iegūst divi vēsturiski apstākļi: iestudēšanas datums un tas, kā toreizējā sabiedrība uztvēra izrādi.

Skatot izrādi retrospektīvā, redzams, ka tās māksliniecisko audumu caurauž informācija par nākotnes teātri. Ar "Degunu" režisors atvadījās no savas teātra poētikas un varoņiem. Šo viņa žestu var izskaidrot ar vispārējo teātra situāciju Lietuvā, jo teātra māksla tolaik sadūrās ar krasu savas sabiedriskās lomas maiņu — teātra zāles bija tukšas, skatītāji pēkšņi atteicās pildīt savu mūžseno pienākumu — vērot, kā virtuālā skatuves telpā fiktīvi dublējās realitāte. Citiem vārdiem sakot, tieši skatītāji atjaunoja teātra un sabiedrības īsto saistību, jo, kā teicis franču teātra sociologs Žans Divino, "dramatiskā māksla lieliski zina, ka tā eksistē konkrētas realitātes laukā"¹. Astoņdesmito un deviņdesmito gadu mija rādīja katra jauniestudējuma nevērtīgumu, salīdzinot to ar pavērušos brīvības perspektīvu reālai rīcībai. Teātra praktiķiem bija grūti ar to samierināties — pēc "teātra buma", pēc mūžīgajām rindām pie kases tagad skatītāju zālē iestājies tukšums vēstīja par skatītāju pieprasījuma maiņu. Teātris, kas līdz šim bija lepojies ar īpašu vietu sabiedrībā, jutās nodots, nepelnīti izvītrots no dzīvei svarīgo lietu saraksta, pat "nevajadzīgs".

Pirms ķeršanās pie Gogoļa Nekrošus ilgi un nesekmīgi strādāja pie "Karaļa Līra" iestudējuma. Režisora bezspēcība Šekspīra traģēdijas priekšā, kā arī Gogoļa stāsta inscenējuma autotekstuālā, idiotekstuālā un intertekstuālā jēga norāda, ka Nekrošus intuitīvi juta briesmošās pārmaiņas. Nojauta, ka mazināsies teātra mākslas pareģojošā potence, un ilgi prātoja, ko un kā sacīt skatītājam,

kurš pārmainījies, bet tomēr iegriežas teātrī. Taču tas, par ko un kā nu runāja Nekrošus, lika vilties ne vienam vien viņa teātra pazinējam un cienītājam. "Deguna" iestudējums vairs neizraisīja skatītāju tradicionālu reakciju, jo atklāja citu un citādu šī režisora teātra seju — grotesku, nesaudzīgu un pārāk pašironisku. Skarbākais un dzelīgākais oponents nebūtu viņu atmaskojis tik cietsirdīgi, kā to izdarīja pats mākslinieks. Šķita, ka režisors mēģina nogāzt savu teātri no postamenta pašrocīgi, pirms to nav paspējuši citi.

Kā raksta Pēteris Sloterdeika, "Ciniskā prāta kritikas" autors, visvēlākais, 1989. gadā intelektuāļiem vajadzēja apzināties, ka viņi "kā revolūcijai vecā stila padomnieki" vairs nav vajadzīgi².

Lietuviešu teātrī astoņdesmito un deviņdesmito gadu mijas eiforiju ("teātra bums") bija nomainījusi entropija — iestājās laiks, kad sasniegtais likās nenoteikts, un teātris kādu laiku stāvēja uz izgaisušo mītu radīta tukšuma robežas. Eimunts Nekrošus, kurš jau padomju laikā ar izrādi "Un garāka par mūžu diena ilgst" bija preparējis ideoloģiskos mītus, tagad rīkojās daudz skarbāk gan attiecībā pret sevi, gan skatītājiem: "Deguns" neparedzēja nekādu identifikāciju, nekādu teātra mākslas īpašo jēgu un neraisīja nekādas politiskas asociācijas. Vēl 1985. gadā režisors sprieda: "Kāpēc gan vienmēr tiek akcentēta tikai tēmas aktualitāte un aizmirsts pats galvenais — mākslinieciskums, ko var radīt no visdažādākajām situācijām."

Režisora radītā "Deguna" dramaturģija ne tik daudz ironizēja par teātra kā nākotnes pareģa statusu, bet vienkārši deklarēja vēlēšanos "taisīt teātri". Tieši par minēto pārvērtību runā divi fakti no lietuviešu teātra jaunāko laiku vēstures. 1990. gadā Lietuvā no emigrācijas Rietumos atgriezies režisors Jons Jurašs diezgan ātri un uz savas ādas izbaudīja vilšanās rūgtumu — uz bijušo teātra disidentu neviens vairs neraudzījās ar kādreizējo pietāti. Bet tajā pašā gadā debitējušais režisors Oskars Koršunovs negaidīti ātri izveidoja jaunatnes mazo impēriju. Un tā var sacīt, ka Nekrošus "Deguns" savdabīgi un simboliski izteica 1990. gada nozīmīgumu turpmākajā lietuviešu teātra attīstībā: ar šo izrādi lietuviešu teātris atvadījās no sava sakralizētā tēla, tas ir, no mēģinājuma atkal mitoloģizēt mākslinieka tēlu (Juraša piemērs), un ar entuziasmu apliecināja jau postmodernu kondīciju (Koršunova teātra piemērs).

Kad sabruka sevi diskreditējušās dzīves normas, teātris pazaudēja ne tikai bijušos protagonistus vai nostabilizēto poētiku, bet arī apziņu par sevi kā par mākslu, kas spējīga konsolidēt sabiedrību. Kopības jūtu atslābums, sabiedrības pretošanās enerģijas noplakums likvidēja teātra mākslas īpašo statusu. "Teātra vārds vairs nav svarīgs, kad tiek lemtas sabiedrības problēmas, teātra atklāju-

miem vairs nav nekādas nozīmes, teātra viedoklis ir neinteresants,”³ tā Ričards Šehners apraksta eksperimenta laikmeta teātra galu.

Laiks, kad notika “Deguna” pirmizrāde, bija īpašs: rituālā jeb, kā teiktu Žans Divino, teātra ceremoniālā funkcija vairs nedarbojās, sabiedrisko ceremoniju mērķi un ceremoniālā teātra mērķi arvien uzkrītošāk atšķīrās, sadūrās pretēji spēki, un tas lika teātrim, Gadamera vārdiem runājot, meklēt jaunas iespējas pašattaisnoties⁴. Nekrošus pozīciju šajos pārmaiņu gados var raksturot kā postmodernu — viņš pats atzina, ka teātris zaudējis māksliniecisko auru. Savu teātra patiesību kopumu, kas veidojies vēl astoņdesmitajos gados, režisors nomaiņīja tik radikāli, ka tas ieguva postmodernisma diskursu — “Deguns” bija “īpaša spēles pilna izrāde, nenopietna, nekonstruktīva, tā neatzina auru kā mākslas darba organisku daļu”⁵. Kultūras destrukturalizācijas un deformācijas procesi noteica, ka raksturam un skatuves tēlam pienācis gals. Režisors Ričards Formens savā Ontoloģiski histēriskajā teātrī uzstājīgi pauda pārliecību, ka uzmanīgi izpētīta cilvēka identitāte sabrūk, izrādās esam patstāvīgu un atsevišķu frāžu un žestu sērija, un tos var uzskatīt tikai par lietām vai objektiem⁶. Skatuves personāža (agrākā Nekrošus izrādes protagonistā) nāve “Degunā” tika realizēta kā sadalīta ķermeņa tēls. Tā teātris reaģēja arī uz padomju laikmeta galu, uz teātra un sabiedrības sarautajiem sakariem un, visbeidzot, uz pārejas laika jucekli.

Jūtams, ka Gogoļa stāsta inscenēšanas laikā režisoru spēcīgi ietekmējis Vladimira Nabokova romāns-studija “Nikolajs Gogolis” un cilvēka evolūcijas teorija, kādu to rāda Bulgakova “teorija par šarikoviem”. Stāsta paradokss (majors Kovaļovs zaudē degunu, un tas sāk dzīvot patstāvīgu dzīvi) izrādē attīstās ar rupju karnevāla humoru (deguna vietā stājies cits orgāns — vīrieša dzimumloceklis). Tāda tēla parādīšanās blakus Nekrošus teātra protagonistiem tika uztverta dažādi: gan kā šokējoša provokācija, ņirdzīga režisora ironija, gan kā loģisks, motivēts, apzinīgs gājiens, kas ienes izrādē komisku divdomību papildu slāni. Deguns kā tēls evolucionēja — dzimumloceklis tika amputēts. Kļūvis par mēslu kastes atkritumu, tas pēkšņi pārvērtās par homunkulu, kurš draudēja iegūt varu pār pasauli un lepni kļiedza: “Majors Kovaļovs ar pasi!” Kad režisors skatuviski konkretizēja stāstu par to, cik sapuvusi ir cilvēka miesa un dvēsele, varēja jaust psihoanalīzes pēdas, pasaules un anti-pasaules kategorijas, atsaucis uz bahtinisko augšu-apakšu un to savienošanos kā “āksta kronēšanu”. “Degunā” režisors atklāti un brīvi manipulēja ar jēdzieniem par otrādi apgriezto pasauli, piesātinot ar tiem izrādes estētisko tēlu. Teātra kritika *pirmoreiz* veltīja Nekrošus režijai līdz tam neraksturīgus apzīmējumus: negaumīgi, plakani, banāli, lēti. Bet nav grūti pamanīt, ka tādas pasaules tēls, kādu atklāja izrāde, prasīja tieši tādus un ne citādus izteiksmes

līdzekļus, te bija svarīgi, kā stereotips pārvēršas arhetipā (un otrādi), kā izšķīst robežas starp kultūrām, mākslas žanriem, zīmēm un to, ko tās apzīmē. Kritiķis Valds Vasiļausks izrādes tēlu virkni nosauca par vienotu antropoloģiskas katastrofas tēlu un tā saknes meklēja pašas sabiedrības situācijā; viņaprāt, izrāde bija “sabiedriskās apziņas krīze, mūsu morālā, psiholoģiskā, teatrālā, īsi sakot, kultūras strupceļa”⁷⁷ attēlojums.

Izrāde pakļāvās inversijas principam. Ķermeņa daļas amputācijas precedents virzīja uz nopietnākām pārdomām. Amputētā, vēstures mēslainē izmestā miesas daļa nevis trūdēja, bet uzbrieda visā savā pretīgumā, brīdinot: nav ko cerēt uz ātru augšamcelšanos, jo pagātne, kaut arī izgriezta kā augonis no veselas miesas, tomēr nezūd, tā ir tagadnes ģenētiskā daļa. Deguna vārdi: “Ir dzimis brīvs cilvēks,” kurus aktieris Kosts Smorigins izrunāja lielīgi uzvarošā tonī, kā asa disonanse pāršķēla skatītāju zāles telpu, kaitināja un izsauca protestu. “Deguns” bija pirmā Nekrošus izrāde, kura nesakrita ar laikmetu skatītāja apziņā, pareizāk, viņš solīja citu, kā toreiz likās, kļūdainu laikmeta un tagadnes diagnozi. Šķietamais izrādes vieglums modelēja fantasmagorisku pasaules tēlu — tajā kļīst miljoniem amputētu ķermeņa daļu, no kurām kā no kaut kā pretīga atteikušies to īpašnieki. Tāda perspektīva diez vai varēja saistīt skatītājus, kuri vēl pavisam nesen bija izmetuši vēstures mēslainē savas sakropļotās pagātnes paliekas un tagad izjuta patiesu atvieglojumu. Pūstošā ķermeņa tēls izteica arī pūstošas garīgās vienotības tēlu. “Deguns” ne tikai līdz galējībai reducēja bijušā Nekrošus teātra funkciju — būt cerību teātrim —, bet ar savu provocējošo nepievilcību atņēma arī vismazāko iespēju ar to solidarizēties.

Fizioloģiskā stāsta konkretizāciju, cilvēka evolūciju izrādē noteica ne tikai Gogoļa stāsta tematika, bet arī paša Gogoļa daiļrades un dzīves konteksts. Viņš pats, pareizāk, viņa piemineklis, kļuva par izrādē darbojošos personu. Izrādē, kurā valda inversija, postaments māksliniekam nozīmēja *vislielāko apkaunojuma vietu*. Remigijs Vilkaitis spēlēja Gogoli, viņa plastika atgādināja mario-neti. Viņš vēlējās tikai vienu — atrauties, pacelties un aizlidot. Bet Doktors tūlīt lika viņam atgriezties iepriekšējā vietā; ar tievā spieķa āķi aizķēris, nolaida viņa bikses un sāka pazemojošu medicīniskās apskates procedūru. Līdzīgs tēls parādīsies citā Nekrošus izrādē — jaunais Hamlets pārkāps galma etiķeti un nostāsies karalienes priekšā nolaistos džinsos, tā izsakot savu bērnišķīgi nevarīgo vēlmi pamodināt viņā mātes jūtas. Piemineklis ar nolaistajām biksēm nozīmēja ne tikai absolūtu bezspēcību, postaments simbolizēja arī publiskas atkailināšanās vietu. Mazāk oriģināla, bet loģiski pamatota bija vēl viena režisora piedāvāta pieminekļa konkretizācija — pēc medicīniskās apskates Gogoli no skatuves centra pārvietoja dziļumā. Postamentu nesa viņš pats. Vilkaitis

palīda zem tā, uzcēla plecos un saliecās zem pārmēra smaguma. Izrādē “Makbets” režisors turpināja tēmu par atzīšanu kā nesamērīgu smagumu: karalis Dunkans apbalvo savu drosmīgo karavīru, un Makbeta rokas nolaižas zem apbalvojuma sloga — smagiem, citam uz cita saliktiem ķieģeļiem, no kuru svara liecas kājas. Tāda slavas konkretizācija ir daudznozīmīga, tā iegūst personisku skanējumu un savā veidā atkailina pašu režisoru.

Īpaši negaidītu iespaidu radīja izrādes fināla akcents: Gogoļa ķermeni kā kādu salūzušu marioneti Doktors iemeta postamentā — milzu lādē —, un no turienes pēkšņi atskanēja rakstnieka demonstratīvie smieklī. Šī aina nebija mākslinieka nesalaužamības vainagojums vai viņa uzvara pār mūžību. Vilkaitis no šī beidzamā izrādes vārda “ha” sacerēja poēmu, kura sākās klusi un lēni, tad pieņēmas spēkā un ātrumā, līdz šie atkārtojamie “ha” sāka skanēt kā ritmizēta proza “ha, ha, ha”. Gogolis lasīja “Miruso dvēseļu” otro daļu! Tikai tāds fināls bija Nekrošus teātra cienīgs. Pirosmāni glezna slēpa autora kapavietu, un Nikolajs Gogolis aiznesa sev līdzī iznīcināto “Miruso dvēseļu” otro daļu, tās vietā atstādams tikai pliku “ha!”

Par savdabīgu šī paša “ha” modifikāciju var uzskatīt arī to tēlu desakralizāciju, kas iekomponēti “Degunā” no iepriekšējām Nekrošus izrādēm. Viszīmīgākā šajā ziņā bija komiski piesātinātā aina teātrī, kurā ierodas Kovaļovs un Deguns. No dialoga bija skaidrs, ka viņi dosies uz “akadēmisko Jaunatnes teātri” un skatīsies izrādē “Karalis Līrs”. “Kas to iestudējis?” jautāja Deguns. “Nekrošus,” atbildēja majors Kovaļovs. Kādu brīdi viņi kā apburti staigāja pa skatuvi un atkārtoja: “Ak, Jaunatnes teātris! Ak, Nekrošus!” Tā nebija pašpārliecinātu ļaužu koķeta ironizēšana. Nekrošus, atsaukdami uz viņa paša mēģināto un tā arī neiestudēto “Karali Līru”, šajā izrādē atļāvās paziņot, ka ir brīvs no jebkuras uztieptas reputācijas. Veicot lielo revīziju paša līdz šim radītajā teātrī un pārbaudot, ko no sakrālās mākslas lauka var paņemt līdzī nākotnes teātrī, viņš it kā izšķīrās par publisku tā slavas un neveiksmju diskreditāciju. Kā vēlāk izrādīsies, uz nākotni režisors paņems līdzī pavisam nedaudz — jēdzienu par klasisko drāmu un tēla spēku. Tāpēc var teikt, ka “Deguna” iestudējums ir ne tikai beigu zīme Nekrošus un Jaunatnes teātra sadarbības stāstā, bet arī rūgta, nežēlīga režisora atskaite pašam sev. Pasmējies par savu niecību Šekspīra priekšā, Nekrošus atstāja Jaunatnes teātri. Un devās pretī “Hamletam”, “Makbetam”, “Otello”.

Sarežģītā skatuves tēlu dramaturģija, kas balansēja uz robežas starp vulgāro un sakrālo, īstenībā zīmēja Nekrošus nākotnes teātra kontūras. “Deguna” iestudējums, piesātināts ar rupju humoru un spēles stihiju, kas sākumā šķita nenopietna un virspusēja, īstenībā kļuva par 80. gadu Nekrošus teātra vispārinājumu

un pierādījumu, ka vizuālais teātris — teātris kā skatuves tēlu straume — var eksistēt, pārkāpjot drāmas un varoņa, telpas un laika tradicionālās funkcijas. Tāda tēlu straume, nojaucot klasiskās drāmas struktūru, spēj kompensēt šo struktūru ar pašas tēlu sistēmu un pašas radīto asociāciju un analogiju tiklu. Vēlākās Nekrošus izrādes tikai vēl augstākā līmenī apliecināja tādas režijas tēlu dramaturģijas vērtību. Jauno laiku Nekrošus teātri klasisko drāmu saprot, no vienas puses, ņemot vērā visu 20. gadsimta vētrainso eksperimentu pieredzi, no otras, izjūtot krīzi, ko teātra vēsturē sauc par antropocentriskā pasaules uzskata galu. Klasiskā drāma tiek uztverta kā modernisma māksla, kas apstrīd un līdz minimumam reducē personības (protagonista) iespēju pašam veidot savu likteni.

Deguna kā falla parādīšanās Nekrošus teātra telpā diskreditēja ne tikai “falocentrisko uzskatu kā iespēju paturēt seksuālo un sociālo varu” (Žaks Deridā)⁸, ne tikai demonstrēja klasiskā varoņa sabrukumu, bet arī parādīja, lietojot Ričarda Palmera terminoloģiju, “mūsu domāšanas priekšnoteikumu arheoloģiskas pārmaiņas”⁹, kas šajā konkrētajā gadījumā saistītas gan ar ideoloģiskās sistēmas, gan laikmetu jeb gadsimtu maiņu.

Pārmaiņas Nekrošus režijā bija acīmredzamas. Paradoksāli, bet 80. gadu Nekrošus režiju var nosaukt par teātra klasiskā modeļa laiku: aristoteliskā “tragēdijas dvēsele” režisora tēlu naratīvajā uzbūvē tika pārstāvēta kā “dvēselē skaista” protagonistas personība. Tā laika teātri galvenā varoņa koncepcija balstījās uz viņa ticību iekšējai (psihiskai, dvēseliskai) patiesībai, kas oponenta pastāvošās ideoloģijas reglamentam. Klasiskā varoņa tēls veidojās nevis konkrētas izrādes struktūrā, bet mākslas sabiedriskajā nozīmībā, *galvenajā konfliktā*, pēc kura apriori vadījās visa jaunrade. Šo konfliktu var izteikt kā parastu pretnostatījumu — mēs un viņi. Pati realitāte deva skaidrus noteikumus, kam bija milzu nozīme radošajā pašapjausmā, jo katrs kaut cik patstāvīgs vai gribas diktēts solis tika uztverts kā varonīga rīcība. Lūk, kāpēc Nekrošus izrāžu protagonistu—antivaroņu ieguva varoņa auru un varēja cerēt uz klasiska varoņa statusu. Jāuzsver, ka šī režisora izrādēs kā virtuāla, bet tāpēc ne mazāk aktīva darbības persona bija pati realitāte. Skaidrs, ka 80. gados Nekrošus teātri protagonistas nāve tika uztverta kā morāla uzvara, bet miltiem apbārstītajiem varoņa pieminekļiem, ko režisors agrāk cēla, nebija nekāda sakara ar “Deguna” iestudējumu un tā dzēlīgi ironisko slavas postamenta konkretizējumu.

Acīm redzami teātris bija satricināts pēc “Deguna” iebrukuma savā teritorijā. Galvenais konflikts (viņi un mēs), kas līdz šim bija ārpusē mutuļojošs spēks, tagad pārvietojās uz protagonistu “iekšpusi”, un kļuva skaidrs, ka Deguns ir organiska viņa ķermeņa sastāvdaļa. Tā “Deguna” iestudējums kļuva par pārejas perioda zīmi, par kontrapunktu, kas vienoja 80. gadu Nekrošus teātri

ar vēlāko. Var pieņemt, ka režisora interese par Šekspīra drāmu arī bija to pārmaiņu radīta, kas skāra ideju par “skaisto dvēseli”. Tieši Šekspīra daiļradē režisors atrada citu *totālo cilvēku*, kurš, renesanses laikmeta filozofa un teologa Marsīlio Ficīno vārdiem runājot, “paceļas visaugstākajās sfērās, nepametot zemo pasauli, un var ienirt pasaulē, nenolaižoties no virsotnēm”¹⁰.

Astoņdesmitajiem gadiem raksturīgās “dvēseles un miesas” kategorijas jaunajā desmitgadē un klasiskās drāmas laukā nomaina mākslinieka-postmodernista provokācijas. Piemēram, Hamleta eksistenciālais apgaismības brīdis ir fizisks — monologa “Būt vai nebūt” laikā no viņa miesas kā āda lobās balta samirkuša krekla gabali. Tā Hamlets zaudē nevainību. Eksistenciālās šausmas viņš sajūt ar ķermeni arī tad, kad kailiem papēžiem kausē ledu, mēģinādams piekļūt atriebības ierocim. Tieši ar miesu Makbets sajūt, kas ir vaina, kad debesu sūtītie akmeņi (grēka metafora) piepilda viņa šineļa kabatas un viņš dodas slepkavot bērnus akmenssmagām kājām, jo akmeņu smagums viņu spiež pie zemes, viņš klūp un krīt. Tā Nekrošus teātrī rodas savdabīgs sprieguma avots — spriedze starp hēgelisko *jutekliskas idejas konkrētību* un īpašu skatuves konkrētības materialitāti, tās lietisko dabu, kas arī provocē šo uzskatāmību.

Citētie avoti

- ¹ *Duvignaud J.* Spoleczna praktyka teatru, Teatr w kulturze, Zagadnienia I wybor tekstow. — Warszawa, 1991, p. 105.
- ² *Berthel K.* Experimentum Mundi: Peteris Sloterdijkas — nūdienos fenomenologas. — Kultūros barai, 2000, nr. 6, p. 53.
- ³ *Schechner R.* Zmierch upadek (amerykanskiej) awangardy. — Dialog, 1983, nr. 2, p. 95.
- ⁴ *Gadamer H. G.* Grožio aktualumas. — Vilnius, 1997, p. 5.
- ⁵ *Hawthorn J.* Moderniosios literatūros teorijos žinyas. — Vilnius, 1998, p. 203.
- ⁶ *Fuchs E.* Smierc postaci sceniczej. — Dialog, 1989, nr. 11–12, p. 125.
- ⁷ *Vasiliauskas V.* Pasaulis aukštyn kojom. — Lietuvos aidas, 1992, vasario 14 d.
- ⁸ *Eagleton T.* Ivadas I literatūros istorija. — Vilnius, 2000, p. 196.
- ⁹ *Palmer R.* Toward a Postmodern Hermeneutic of Performance. // Performance in Postmodern Culture, red. Benmou M., Caramello C. — Madison, 1977.
- ¹⁰ *Panofsky E.* Studies in Incology: humanistic Themes in the Art of the Renaissance. — N. Y., 1972, p. 137.

No krievu valodas tulkojusi Agra Straupeniece

Ramune Marcinkeviciute

DESANCTIFICATION OF THEATRE.
POST-MODERN ELEMENTS IN EIMUNTAS NEKROSIUS'
PRODUCTION OF "THE NOSE"

Nekrosius' stage production of "The Nose" (1991) after Gogol's story demonstrates formation of a new stage language.

Evaluating the production it becomes evident that two historical conditions play an exclusive significance: the date of the staging and perception of the play by public.

The aesthetic texture of the play is saturated with information about the theatre of the future. "The Nose" marks Nekrosius' departure from his previous artistic method. Such a gesture can be explained by the fact that spectators all of a sudden refused to fulfil their established role — to observe duplication of reality in the virtual space of the stage. The theatrical boom, euphoria at the turn of 1980s and 90s was replaced by elements of entropy — the time of confusion came and the theatre stood on the verge of deconstructed myths. Production of "The Nose" revealed a different face of Nekrosius' theatre — it was a grotesque, cruel and ironic face. It seemed that the stage director wanted to take his theatre down from the podium before others did it. Nekrosius' attitude to theatre in those times can be called post-modern: he himself admitted that theatre had lost its artistic aura. Appearance of the nose as a phallus in theatrical space discredited (referring to Jacques Derrida) phallogocentric positions as a means of maintaining sexual and social power, it demonstrated disintegration of the classical hero and reflected, to use Richard Palmer's terminology, archaeological changes in our thinking. Thus, it was linked with the change of ideological systems or epochs. Saturated with crude humour and elements of playfulness the stage production of "The Nose" became an evidence that the visual theatre as a flux of scenic images can exist transgressing the traditional functions of drama and hero, space and time.

MODERNISMS UN POSTMODERNISMS LATVIJAS REŽIJĀ

Guntis Berelis savā grāmatā “Neēd šo ābolu, tas ir mākslas darbs”, kas līdz šim ir vienīgais latviešu valodā sarakstītais darbs par postmodernismu, raksta: “Iedomāsimies: jūs pieejat pie kāda latviešu rakstnieka, par kuru esat pārliecināts, ka viņš ir klasificējams kā postmodernists (tas nekas, ka jūs pats īsti nezināt, kas ir postmodernisms), un nosaucat viņu par postmodernistu. Visticamāk, šis rakstnieks smagi apvainosies, piesarks un izgrūdīs: “Pats tu postmodernists!””

Gluži pretēja psiholoģiskā atmosfēra valda Latvijas teātra pasaulē, kur acīmredzot saskaņā ar profesijai raksturīgo emocionālo labilitāti savukārt nav iespējams smagāks personiskais aizvainojums kā apgalvojums, ka kāds vai kāda no režisoriem vai aktieriem nekad nav bijis, nav un diez vai kādreiz būs postmodernists. Piederība postmodernismam tiek saprasta kā piederība jaunībai, nākotnei, Rietumiem — visiem trim mūsu sabiedrības pašreizējiem elkiem.

Lai labāk saprastu postmodernisma vietu un lomu Latvijas teātrī, nepieciešams ieskatīties nesenajā un tomēr jau tik senajā pagātnē.

Valsts nacionālās neatkarības atgūšana 1991. gadā sakrita ar traumatiskiem zaudējumiem, kurus piedzīvoja Latvijas teātris. Parasti pie mums, apacecot to laiku, kā galveno sarūgtinošo apstākli min totālo nabadzības eskalāciju, ko izraisīja naudas devalvācija un cenu celšanās. Cilvēkiem bija grūti nopirkt visnepieciešamākās lietas, piemēram, maizi un pienu. Ko nu vēl domāt par teātra biļetēm. Teātru zāles strauji kļuva tukšas. Tas bija kaut kas pilnīgi neiedomājams. Jo kopš 60. gadu vidus teātris Latvijā allaž bija piepildīts un pat pārpildīts, vienalga, ko un kā tanī rādīja. Teātris baudīja grūti aprakstāmu skatītāju uzticību, kuru izraisīja slēpta solidaritāte kritiskā attieksmē pret padomju ideoloģiju un politiku.

Droši vien zāles tukšojās arī tādēļ, ka cilvēkiem utopiski šķita — tie brīvības un nacionālās vienotības ideāli, par kuriem teātris gadu desmitiem bija vēstījis simbolu un zīmju valodā, nu īstenosies dzīvē. Un teātris pārvērtās par mori, kas, savu izdarījis, var iet. Palicis viens, teātris totāli apjuka un izvēlējās

sliktāko no stratēģijām — metās vajāt skatītāju ar triviālām komēdijām, salknām melodrāmām un primitīvām dziesmuspēlēm.

Taču 90. gadu sākumā Latvijas teātris piedzīvoja vēl kādu ļoti būtisku zaudējumu. 1992. gadā toreizējais Latvijas kultūras ministrs, komponists Raimonds Pauls savu personisko kaprižu-neirožu dēļ slēdza ievērojamāko Latvijas teātri — Jaunatnes teātri. Talantīgā aktiertrupa tika burtiski izdzēsta, bet teātra mākslinieciskais vadītājs Ādolfs Šapiro pārcēlās uz Maskavu. Uz Maskavu jau 80. gadu beigās bija emigrējis Rīgas Krievu drāmas teātra galvenais režisors Arkādijs Kacs, acīmredzot maldīgi prognozējot, ka Latvijas nacionālās atdzimšanas procesā viņam vairs neatradīsies organiska vieta. Par Kaca kļūdišanos liecina fakts, ka pagājušajā sezonā gan viņš pats, gan viņa Nacionālajā teātri iestudētā Aleksandra Ostrovska luga “Ienesīga vieta” tika uzņemti burtiski ar ovācijām. Ā. Šapiro un A. Kaca zaudējums Latvijas teātra kultūru traumēja vismaz divos aspektos — gan teātra tehnikas, gan teātra filozofijas nozīmē. Ā. Šapiro un A. Kacs vienlīdz labi pārvaldīja kā psiholoģiskā, tā episkā teātra tehnikas un savās izrādēs dažādās proporcijās kombinēja elementus no abām sistēmām. Šos režisorus zaudējot, būtiski sašaurinājās teātra valodas diapazons, jo citi Latvijas režisori, izņemot Māru Ķimeli, brīvi nepārvalda episkā teātra tehniku. 90. gados pats Bertolts Brehts Latvijā iestudēts sešas reizes, lielākā daļa no tiem estētiskā ziņā ir gluži analfabētiski uzvedumi. Taču varbūt vēl svarīgāk ir kas cits. A. Kacs un Ā. Šapiro bija arī labi izglītoti mākslinieki ar savu nostabilizējušo mākslas filozofiju, kuras galvenā atziņa saistījās ar satura un formas harmonijas jeb līdzsvara principu mākslas darbā. Šāda viedokļa, manuprāt, ir ļoti pietrūcis mūsu 90. gadu teātra teorijā un praksē, kur uz gadiem pieciem sešiem ieilga viena viedokļa kundzība, kurš vēstīja, ka mākslas mērķis ir vienīgi un tikai pati māksla. Šo tēzi nepārprotamā skaidrībā iemiesoja ne tikai jauno režisoru prakse, bet arī teātra kritiķa Normunda Nauņa regulārie apcerējumi laikrakstā “Diena”, kuru koncentrēts idejiskais vainagojums minētajā jautājumā izlasāms žurnālā “Māksla Plus” 2000. gada 4. numurā. Pretēja viedokļa blakus eksistence, domāju, būtu padarījusi mākslas dzīvi veselīgāku un straujāk veicinājusi patiesi jaunu māksliniecisko atklājumu kristalizēšanos. Taču saprotu vidējās un vecākās paaudzes Latvijas režisoru un kritiķu klusēšanu jautājumā par formas un satura attiecībām mākslā. Jo, galu galā, klusēju arī pati. Acīmredzot tā izpaudās sovjetisma trauma vismaz trīs aspektos — zināšanu trūkums, pašapziņas trūkums, bailes tikt pieskaitītiem pie sociālistiskā reālisma adeptiem, kuri, kā zināms, atzina vienīgi satura dominantu mākslā.

Aizgājušās desmitgades teātra process Latvijā ir pierādījis vēl kādu teātra

kritikai un zinātnei neglaimojošu patiesību — kritiķis, īpaši pārmaiņu laikā, kad tas vissvarīgāk, diemžēl nespēj prognozēt mākslas attīstības procesu, kritiķis labākajā gadījumā spēj iet tikai aiz mākslinieka, izskaidrojot tā veikumu. Pilnīgi pieļāju, tik mierīgi par satura un formas līdzsvaru es spēju šodien runāt tikai tādēļ, ka šīs tēzes aktualitāti ir nepārprotami apliecinājis Alvja Hermaņa iestudētais N. Gogoļa "Revidents". Izrāde, kurā tiecas iekļūt ikviens, pat tādi cilvēki, kuri teātrī iepriekš nav bijuši ne reizi. Izrāde, kura tieši pašlaik veic goda apli pa prestižākajiem Eiropas teātra festivāliem, ārstēdama mūsu provinciālos mazvērtības kompleksus. Izrāde, kura apvieno estētiski izsmalcinātu formu ar sociālā un personiskā ziņā aktuālu saturu.

Visplašāk izplatīta un profesionāli vislabāk pārvaldīta Latvijā arī pašlaik ir psiholoģiskā reālisma metode. Skaitliski tieši ar šo metodi iestudēts visvairāk kvalitatīvu darbu. "Vistīrākais" psiholoģiskā reālisma meistars ir režisors Fēlikss Deičs; Māra Ķimele, Oļģerts Kroders, Pēteris Krilovs, Mihails Gruzdovs, jaunās režisores Indra Roga un Gaļina Poliščuka teātra reālismu modernizē ar psihoanalīzes metodēm. Pēdējās sezonās vērojama tendence psiholoģisko reālismu bagātināt arī ar naturālisma jeb itāļu kino neoreālisma estētikas principiem. Režisori liek darbībai norisināties dokumentalitāti stilizējošā scenogrāfijā uz skatuves vai arī iestudē izrādes ārpus teātra telpām — autentiskos dzīvokļu vai privātmāju apstākļos. Šādā ievirzē strādā P. Krilovs, A. Hermanis, G. Poliščuka, arī F. Deičs. M. Gruzdovs skatuves reālismu montē ar simboliskā un sirreālistiskā teātra elementiem.

Psiholoģiskā teātra pārstāvji vislabākos panākumus guvuši, iestudējot Antonu Čehovu, Henriku Ibsenu, latviešu klasiķi Rūdolfu Blaumani un pašas jaunākās paaudzes latviešu dramaturģi Ingu Ābeli.

No psiholoģiskā teātra izauguši arī divi pašlaik Latvijā ārkārtīgi iecienīti popkultūrai piederīgi teātra tipi. Pirmkārt, tas ir 90. gados uzplaukušais nacionālās rokoperas žanrs, kura veidošanā vislielākie nopelni Mārai Zālītei un Jānim Lūsēnam un kurš pārstāvēts veselos trijos teātros — Dailē, Nacionālajā un Liepājas teātrī. Otrkārt, tā ir Nacionālā teātra slavenā "Žurka Kornēlija", kas apvieno politiskā kabarē un farsa principus. Es jēdzienu "popkultūra" atšifrēju tās pamatnozīmē kā tautas kultūru un savukārt tautas kultūru izprotu Mihaila Bahtina teoriju gaismā kā "zemo" kultūru, kura ir bāze "augstajai" kultūrai. Tieši tāpat taču par "rupjo teātri" kā "svētā teātra" vitalitātes avotu runā Pīters Bruks "Tukšajā visumā".

Blakus psiholoģiskajam teātrim un tā atvasinājumiem 90. gadu pirmajā pusē Latvijā sāka attīstīties arī cits teātris, kurā saskatāmas postmodernisma atsevišķu elementu modifikācijas.

Parasti ignorē faktu, ka postmodernisms Austrumeiropā, tai skaitā Latvijā, kā arī Krievijā ievērojami atšķiras no postmodernisma Rietumeiropā. Austrumeiropas zemēs postmodernisms neseko modernismam, kā tas ir Rietumos, bet gan sociālistiskajam reālismam. Postmodernisti savās kompozīcijās, kā zināms, izmanto dažādu modernisma virzienu formālos paņēmienus. Bet ko darīt teritorijās, kurās modernisma dabiska attīstība tika mākslīgi pārtraukta, pielīdzinot to formālismam? Latvijas 20. un 30. gadu teātrī, ar kuru dabiskās tradīciju saites 50 okupācijas gados tika sarautas, auglīgi attīstījās simbolisms un ekspresionisms. Fragmentārs ieskats mums bija par eksistenciālista dramaturģiju, jo, pateicoties režisoru neatlaidīgām pūlēm, jau padomju gados repertuārā parādījās pa atsevišķai Žana Pola Sartra, Frīdriha Dirrenmata, Maksa Friša lugai. Pilnīgi nepazīstams Latvijā pēc neatkarības atgūšanas bija sirreālisms, absurds, Nežēlības teātris, rituālā teātra pieredze. Cita teātra pirmie soļi bija loģiski, bet diemžēl nesekmīgi. Ar milzīgu nokavēšanos 90. gadu pirmajā pusē pie mums sāka iestudēt "tīros" absurdistus — Semjuelu Beketu, Eiženu Jonesko, Fernando Arabalu, Slavomiru Mrožeku, kā arī "pus-absurdistus" Haroldu Pinteru un Tankredu Dorstu. Pavisam tapa piecpadsmit šādi iestudējumi. Mākslinieciski pārlicecinošu kvalitāti izdevās sasniegt tikai trīs gadījumos. Tas attiecas uz Jura Rijnieka izrādēm, kas tapa, interpretējot H. Pintera "Sargu" un T. Dorsta "Paula kungu", kā arī uz Arņa Ozola uzvesto S. Mrožeka "Tango". Latvijā tā arī netika atrasta absurda iestudēšanas laikmetīga metodoloģija, notika izlīdzēšanās ar plakanizētu reālismu un komēdiju štampiem. Tāpat tikai informatīvā līmenī palika arī režisoru Herberta Laukšteina un Jura Rijnieka centieni iepazīstināt Latvijas publiku ar "angļu dusmīgajiem jaunajiem cilvēkiem", uzvedot Džonu Osbornu un Šeilu Dileni. Auglīgi bija Māras Ķimeles eksperimenti ar rituālā teātra formām, pēc Vecās Derības motīviem inscenējot "Rutes grāmatu". Taču šai sfērā režisore diemžēl meklējumus neturpināja.

Tāpat cita teātra veidotājiem izvirzījās uzdevums pašiem eksperimentējot atklāt reizē gan modernismu, gan postmodernismu, jo nepastāvēja dzīva modernisma tradīcija, kuru varētu paņemt "gatavu" un piemērot saviem katreizējiem konkrētiem mērķiem. Tas ir viens no galvenajiem cēloņiem, kāpēc 90. gados Latvijā jaunās paaudzes režisoru darbībā iestājās neapšaubāms formālisma periods, kad mākslinieku intereses formas laukā nepārprotami dominēja pār viņu interesēm satura laukā.

Īstu formas augstskolu šai laikā izgāja, piemēram, Alvis Hermanis, kurš savās izrādēs stilizēja visdažādākās tehnikas un stilus. Piemēram, Jukio Mišimas "Marķīzē de Sadā" A. Hermaņa uzmanības centrā bija japāņu teātra

klasiskās formas, Jaroslava Ivaškeviča “Vilkumuižas jaunkundzēs” — jūgends, Oskara Vailda “Doriāna Greja portretā” — dekadence, Alekseja Arbuzova “Mans nabaga Marats” — socarts, viņa paša sarakstītajā kompozīcijā “Tranzīts 2000” — socarts un absurds, A. Čehova “Kaijā” — psiholoģiskais teātris un marionešu tehnika. Par gluži vai izaicinošu formālo paņēmieni glosāriju kļuva 2002. gada ziemā Karolas Dīras “Stāsts par Kasparu Hauzeru”, kur vienkopus liedētas ietekmes no mēmā kino, japāņu marionešu teātra bunraku, kur leļļu lomas Hermaņa variantā spēlē bērni, pa skatuvi gluži kā Ernesta Teodora Amadeja Hofmaņa romantiskajās šausmu vīzijās pastaigājas punduris, piesiets stāv dzīvs ponijs, Hauzeru izrādes sākumā izrok, bet beigās aprok — smilšu kau-dzē. Taču izrādei ir jūtīgi pulsējošs saturs — tas ir melanholiskā tonkārtā ieturēts stāsts par atšķirīgā traģisko likteni totāli formalizētā pasaulē. Savukārt A. Hermaņa “Revidents”, savienojot socartu ar absurdu un smalku psiholoģisko grotesku, kļuva par vienīgo mūsu teātra pēdējās desmitgades iestudē-jumu, kur estētiski sarežģītā un izsmalcinātā formā notiek mūsu sabiedrības sociālistiskā mantojuma pieredzes vienlaikus skumja un bezgala jautra analīze.

Tāpat gluži atšķirīga Rietumos un Austrumos ir postmodernisma sociālā bāze un tā filozofija. Nevis Rietumu postindustriālās sabiedrības pārpilnība, bet gan postkoloniālu teritoriju nabadzība, aizvainojums par vakardienas sovjetisko okupāciju, cerības uz savu nacionālu valsti, kas sabrūk neapturamo globalizācijas procesu priekšā. Ļoti īsā laikā (nepilnos desmit gados) patiesība pārvērtusies par gluži barokālu šķitumu, bet sabiedrība pārtapusi par *izrādes sabiedrību*, kur disnejlendiska kļuvusi politika, ekonomika un tiesu sistēma. Vairākās Austrumeiropas valstīs postmodernisma estētika kalpo protestam kā pret autoritāro vakardienu, tā pret globalizēto šodienu. Postmodernās tehnikas tiek izmantotas nevis rotaļīgai dzīves imanentās bezjēdzības izspēlei, bet gan pazudušās jēgas meklēšanai vai šīs jēgas destrūkcijas procesu atklāšanai. Piemēram, tas raksturīgi Viktora Peļevina, Sašas Sokolova, Vladimira Sorokina prozai Krievijā, Hainera Millera lugām, kas tika sarakstītas bijušajā Vācijas Demokrātiskajā Republikā, Oskara Koršunova izrādēm Lietuvā.

Latviešu teātrī postmodernismam pietrūkst šīs piesaistes konkrētai sociālai realitātei, tas ir šķietami rietumnieciskāks. Varbūt var arī teikt, ka visai bieži tas ir importēts no Rietumiem, sekojot modei, ka tas bieži tiek izprasts un lietots vienīgi kā dekoratīvi formālu paņēmieni kopums.

Tāpat atšķiras “pārvaramais objekts” jeb mākslas formas un mākslas filozofija, ko postmodernisti noliedz. Rietumos tas ir modernisms, Austrumeiropā — sociālistiskais reālisms. Mūsu postmodernisti, kuri pieder pie jaunās paaudzes režisoriem, pieļāva, kā šķiet, kādu kļūdu loģikā. Viņi ar sociālistisko reālismu

vienādoja Latvijas teātrī valdošo psiholoģisko reālismu un metās pārvarēt to. Līdz pat tādām absurdām, ka apgalvoja — viņiem nav nepieciešams pārvaldīt psiholoģiskā teātra metodi, jo viņu teātris būšot kardināli citāds. (Tā izteicās, piemēram, Viesturs Kairišs, 1996. gada rudenī Latvijas Universitātē tiekoties ar studentiem.) Šādu pozīciju toreiz varēja saprast — psiholoģisko reālismu pārvaldīja meistarības “varu” un publikas atzišanu iekarojušie vecākās un vidējās paaudzes režisori. Un, lai jaunā paaudze varētu sevi apliecināt, “sacelšanās pret tēviem” ir tikai loģiska. Taču tagad var secināt arī to, ka režisori, kuri neapguva psiholoģiskā reālisma metodi, ir, neraugoties uz neapšaubāmām dotībām, vai nu uz laiku pametuši režiju, kā, piemēram, Regnārs Vaivars, vai arī atrodas krīzē, kā V. Kairišs. No strupceļa šajā ziņā pārliecinoši ir izglābies vai vienīgi A. Hermanis. Kompleksi pret psiholoģisko reālismu toties nav divām jaunām un talantīgām režijas debitantēm, kuras savas pirmās izrādes veidoja 2002.–2003. gada sezonā — I. Rogai un G. Poliščukai.

Cita teātra tapšanu Latvijā veicināja arī vairāki ārēji apstākļi. Jaunā Teātra institūts un tā organizētais starptautiskais teātra festivāls *Homo novus*, kas notiek reizi divos gados, uz Latviju galvenokārt ved citādam teātrim piederošas izrādes, paplašinot estētisko pieredzi kā skatītājiem, tā teātra veidotājiem. Liela loma cita teātra tapšanā ir režisoram un pedagogam P. Krilovam, kurš Daugavpils teātrī un Latvijas Kultūras akadēmijā sagatavo moderni apmācītus aktieru kursus un režisoru kopu. 1996. gadā P. Krilova režijas kursa absolventi Dž. Dž. Džilindžers un Gatis Šmits, kā arī kino režijas kursa absolvents Viesturs Kairišs nodibina radošo apvienību Nepanesamā teātra artelis. Gadu viņi strādā Dailes teātra Kamerzālē, tad izklīst. Džilindžers paliek Dailes teātrī, V. Kairišs un G. Šmits pārnāk uz Jauno Rīgas teātri, kuru kopā ar tā māksliniecisko vadītāju Alvi Hermani sākumā padara par neparastāko, tad — patiešām modernāko teātri Latvijā. Vienā laikā ar Nepanesamā teātra arteli savas akcijas režijā dažādos Rīgas teātros sāk arī jauno režisoru kursa biedrs Regnārs Vaivars.

Importētā teātra postmodernisma galvenās kvalitātes, kas izpaužas pilnīgi visos jauno režisoru iestudējumos, ir, pirmkārt, pastiprināta interese par seksuālajām tēmām. Pilnīgi iespējams, ka uz mūsu jaunajiem cilvēkiem spēcīgu, pat nedaudz traumatisku iespaidu atstāja Maskavas režisora Romāna Viktjuka regulārās viesizrādes Rīgā 90. gados, kas demonstrēja virtuozu nostrādātas improvizācijas par homoerotiskajām tēmām. Viņam pa pēdām arī uz mūsu skatuvēm sevi sāk manifestēt visdažādākie seksta veidi un formas — gan tradicionālas, gan netradicionālas. Gan palaikam bez tās ciniskās elegances, kas piemīt R. Viktjukam. Personiski man paši krāsainākie brīži šajā erotisma epopejā laikam saistās ar Regnāru Vaivaru. Nemūžam neaizmirsīšu, kā viņš, atvei-

dodams galveno lomu Džilindžera iestudētajā Semjuela Beketa "Mollojā", grābstījās ar abām rokām pa biksēm un smīnīgi blenza zālē, zīmīgi kunkstēdams. Bet viņa paša iestudētajā O. Vailda "Salomē" Kaspara Znotiņa Jānis Kristītājs lēkāja pa skatuvi kā āzis, tirinādams sev priekšā piesietos divus gumijas fallus. Aktieris lēkāja tik ietekmīgi, ka nobiedēja Latvijas divas augstākās reliģiskās amatpersonas. Luterāņu bīskaps presē pauda rūgta sašutuma pilnu protestu pret Jāņa Kristītāja zaimošanu. Viņam pilnībā pievienojās katoļu arhibīskaps, kurš gan izrādi, protams, nebija redzējis.

Džilindžera "Donā Žuānā" Dons Žuāns sāka pavest sievietes tikai pēc tam, kad viņu pašu bija pavedis Komandors.

A. Hermaņa izrādē "Kā lēna un mierīga upe ir atgriešanās" viena no varonēm sīki un pamatīgi, un anatomiski precīzi dalījās savā pieredzē par masturbāciju un orālo seksu.

R. Vaivars un V. Kairišs izrādēs bez aizspriedumiem demonstrēja arī kailus ķermeņus. R. Vaivara iestudētās Lūisa Kerola "Alises" prologā uz skatuves kails sēdēja pats režisors, un viņam uz muguras angļu valodā bija uzrakstīts "tas esmu es". R. Vaivara iestudētajās Tadeuša Ruževiča "Baltajās laulībās", tēlojot erotiskas jūtas starp divām māsīcām, kailas aktrises viena otru apzieda ar putukrējumu, bet pēc tam rūpīgi nolaizīja. Savukārt Žana Ženē "Kalponēs" R. Vaivars skatītāju aplūkošanai piedāvāja divus lieliskus kailu aktrišu ķermeņus, kurus klāja imitēts krāsaina tetovējuma blīvs raksts.

Par divu V. Kairišu izrāžu centrālajām ainām izvērtās tieši ainas ar kailiem ķermeņiem. Fjodora Dostojevskā "Idiotā" režisors lielu enerģiju bija patērējis, lai iestudētu kailu vīriešu orgiju pirtī, skatot grandošai mūzikai. Savukārt R. Blaumaņa "Skroderdienās Silmačos" Jāņu nakts aina ar abu dzimumu kailajiem ķermeņiem izdevās mākslinieciski pārlicinoša, uzburot poētisku pagāniskā rituāla vīziju. V. Kairiša iestudētajā I. Ābeles "Jasmīnā" (tāpat kā "Idiotā") kailuma demonstrācija ir pašmērķīga un rada neērtības sajūtu. "Jasmīnā" aktieri, kaili nosēdināti frontālā ierindā pret skatītājiem, ar plaukstām neveikli pūlas apklāt savas intīmās vietas.

Kā skaidrot šīs teātra "seksuālās revolūcijas" jēgu un nozīmi? Pirmkārt, ieguvums. Intīmās dzīves atklātās paraugstundas, ar ko skatītājus šokēja jaunie režisori, izrādījās visai auglīgas seksa jautājumos tradicionāli puritāniskajam latviešu teātrim, padarot to šajā ziņā atbrīvotāku un elastīgāku. Otrkārt, problēma. Pieļauju, ka jaunie režisori primāri gribēja šokēt sabiedrību, apliecinot sevi kā brīvus Rietumu cilvēkus "bez aizspriedumiem". Un tai pašā laikā, pilnīgi neapzinoties, viņi atklāja objektīvus procesus mūsu dzīvē — Dionīsa uzvaru pār Apollonu jeb vārda, idejas kapitulāciju instinktu un materiālās

dzīves priekšā. Jaunie režisori seksa uzvaru tēloja priecīgā vieglumā, daļa no vidējās un vecākās paaudzes režisoriem, dramaturgiem un kritiķiem to uztvēra kā traģēdiju, nesaprazdami savukārt to, ka ar tikumības principu atgādināšanu dzīvi neizdosies pāraudzēt... Seksualitātes ("dionīsma") uzvaras gājieni kā traģiski destruktīvu, bet neapturamu procesu tēlo jaunā dramaturģe Inga Ābele savās lugās, tā, domāju, palīdzēdama labāk sevi saprast kā jaunās, tā ne tik jaunās paaudzes pārstāvjiem.

Jaunie režisori pieradināja tradicionāli ļoti nopietno latviešu teātri arī pie ironijas un dažādām parodijas formām. Viņi radīja iespaidu, ka modernais cilvēks ir ironiskais cilvēks. Režisori ironiskai dekonstrukcijai pakļāva dažādus objektus. Pirmkārt, Eiropas kultūras mītus. Tas attiecas uz tādām Džilindžera izrādēm kā Andra Vilcāna rokopera "Fausts. *Deus ex machina*" un "Dons Žuans" (paša režisora sarakstīts scenārijs). Otrkārt, J. Rijnieks dekonstrukcijai pakļāva vairākus nacionālos mītus. Piemēram, viņa izrāde "Psihiskais uzbrukums", kas bija veidota pēc Aleksandra Čaka poēmas "Mūžības skartie", apšaubīja mītu par latviešu strēlniekiem kā varoņiem un mocekļiem. Pēc Raiņa lugas "Zelta zirgs" veidotajā Jāņa Petera un Jura Kulakova rokopērā "Stikla kalns" J. Rijnieks dekonstruē mītu par pašreizējā laikmetā iespējamo vienotību uz nacionālo ideju bāzes. Savukārt pēc Raiņa un Jēkaba Zvaigznītes darbiem veidotajā uzvedumā "Septiņi malēnieši" režisors parodēja Atmosas sākumgadiem raksturīgo utopisko viedokli par spēju uzbūvēt jaunu sabiedrību, balstoties tikai uz hermētiski noslēgtām nacionālām tradīcijām.

Treškārt, tiek parodētas labi zināmu dramatisko darbu tradicionālās interpretācijas. Pirmā izteiktā postmodernistiskā izrāde Latvijā bija tieši parodija par tradicionāli interpretētu "Hamletu". To jau 80. gadu beigās Liepājā iestudēja Lauris Gundars, kaut arī tolaik vēl neviens, apspriežot L. Gundara uzvedumu, nelietoja jēdzienu "postmodernisms". Tāpat L. Gundars Jaunajā Rīgas teātrī iestudē 90. gadu beigās parodiju socarta manierē par Gunāra Priedes 1955. gadā tapušo lugu "Jaunākā brāļa vasara". Savukārt J. Rijnieks rada ironisku Viljama Šekspīra "Sapņa vasaras nakti" versiju, Džilindžers veido ironiskas parafrāzes par A. Čehova lugu "Trīs māšas", radot uzvedumu "Trīs māšas. Ne Čehovs", kā arī par Ferenca Lehāra opereti "Skaistā atraitne", nosaukdams savu parodisko hibrīdu "Mana skaistā atraitne". Parodiju par Roberta Vilsona izrādi *Einstein on the Beach* iestudē R. Vaivars. Viņa parodisko operu sauc *Rolstein on the Beach*. Vārds, ar ko nomainīts Einšteins, pieder vienam no operas autoriem.

Ironijas un parodijas tehnikām ir arī pozitīva loma vispārējā teātra attīstības procesā. Pats galvenais, manuprāt, šai aspektā ir tas, ka ironija un parodija

nostiprina teātra kā spēles, kā rotaļas ideju, blakus teātrim, kas pretendē uz dzīves patiesu attēlošanu pašas dzīves formās, iedibinot teātri, kas neslēpj savu iluzoro, sacerēto, simulakro dabu.

Otrkārt, parodiskās un ironiskās izrādes kompozicionālā ziņā parasti ir fragmentāras, tās veidotas no īsiem kadriem, kuri montēti nevis pēc loģikas, bet gan pēc alogikas vai paradoksa likumiem. Tas teātra priekšnesumu padara dinamiskāku, palīdz skatītājiem apgūt nelineāru, asociatīvo domāšanu.

Teatrālās parodijas iecienījušie režisori dalās divās grupās. J. Rijniekam, arī O. Kroderam ironija ir līdzeklis, lai, apšaubot iesīkstējušus uzskatus, caur dekonstrukciju ģenerētu jaunus. Turpretī, piemēram, Džilindžeram un R. Vairam spēle ir gan mērķis, gan līdzeklis. Tādējādi viņi ļoti būtiski maina Latvijā līdz šim pierasto priekšstatu par mākslinieka tradicionālajām funkcijām jeb publisko tēlu. Vēl 90. gadu pirmajā pusē mākslinieku pie mums nešaubīgi uztvēra romantismam un simbolismam raksturīgajā tradīcijā kā pravieti, kurš zina kādu augstāku patiesību. Jaunie režisori atbilstoši postmodernisma praksei piedāvā māksliniekam pavisam citu lomu — cilvēka, kas rotaļājas, jeb klauna lomu.

Krievi jau sen ir atraduši vārdu, kas apvieno šīs galējības — pravietošanu un klaunošanos — vienā procesā. Viņi saka *jurodstvovaņije*. Es šo terminu tulkoju kā "svētā mērkaķošanās". Un man tas tīri labi patīk.

DIRECTING MODERN AND POST-MODERN THEATRE IN LATVIA

During the Soviet times Latvian theatre enjoyed enormous trust among the spectators, which was facilitated by a concealed solidarity in the critical attitude towards the Soviet ideology and politics. Regaining of the national independence in 1991 caused traumatic losses for the theatre — the number of spectators decreased dramatically — because of the devaluation of money and increase of prices spectators were unable to buy theatre tickets. Theatre chose the worst of strategies — trying to regain the audiences it made its repertoire more primitive, gave up on aesthetic innovations putting the main emphasis on entertainment. A real “age of darkness” set in for the theatre. The unfavourable process was fostered because two stage directors — Arkady Katz and Adolf Shapiro went to work in Russia.

Gradual improvement became apparent in the state of Latvian theatre in the mid 1990s. Primarily it was linked with the New Riga Theatre (established in 1993, its artistic director since 1996 has been Alvis Hermanis), the creative union of the young stage directors Viesturs Kairišs, Gatis Šmits and J. J. Jillinger “The Artel of the Unbearable Theatre” (1996/97 season), as well as with the New Theatre Institute (established in 1998, its manager Baiba Tjarve), which organizes the international theatre festivals “Homo Novus” and “Homo Alibi”, and also disseminates information about theatrical innovations abroad.

The second half of 1990s in the theatre of Latvia can be characterized as a period of experimentation. With the collapse of the Soviet power and the fall of the Iron curtain the Western experience became available in Latvia too. The Soviet years inflicted a break with the modernist tendencies (in particular symbolism and expressionism) characteristic for the theatre in Latvia in 1920s and 1930s. The only governing method was psychological realism. Between 1995 and 2000 the young directors aspired to extend the opportunities of the theatrical language. Many stage productions were marked by experimentation with the aesthetics of the Absurd, ritualistic theatre, the Theatre of Cruelty, Japanese classical theatre, Art Nouveau.

The productions were characterized by aesthetic diversity and relativism in ethics. It was manifested in displaying naked body on the stage, as well as traditional and non-traditional treatment of sexual themes. But the form of the play was a collage of diverse styles and stylisations. It is hard to say if this phenomenon was created by post-modern

awareness or the desire of the young artists to attract attention at all costs. Use of scandalous elements, "Sexual revolution" and irony doubtlessly enriched the traditionally puritan and very serious Latvian theatre. At the same time it was obvious that the artist's concept had changed essentially. From a prophet the artist turned into a post-modern ironic clown.

The beginning of the new millennium comes with the desire of the Latvian most talented stage directors to use the acquisitions of the second half of 1990s for the analysis of the present-day situation. Such a tendency is characteristic for Alvis Hermanis' plays (N. Gogol's "The Inspector General", C. Duerr's "The Story of Kaspar Hauser") that have created international recognition and interest. But some of the 1990s avant-garde artists experience crises unwilling or unable to represent reality.

Maija Svarinska

POSTMODERNISMS UN POSTMARKSISMS MŪSDIENU LATVIEŠU TEĀTRĪ

Vairums mūsdienu filozofu postmodernās pārmaiņas saista ar 20. gadsimta 60. gadu kontrkultūru. Tolaik daudzi jaunieši sāka apšaubīt modernās civilizācijas augļus — tehnoloģiju attīstību, sociālo režīmu, racionālo plānošanu, to vietā tiecoties pēc dzīvesveida, kas būtu organiski saistīts ar dabu un brīvs no morāliem un racionāliem ierobežojumiem. Tieši tad vērsās plašumā eksperimenti ar narkotikām, jo tas bija veids, kā panākt ekstātisku, mistisku stāvokli, kas būtu bijis pilnīgs pretstats modernā racionālisma prasībām. Tieši tad atmeta arī seksuālos aizliegumus, lai īstenotu absolūtu brīvību un dzīvotu netraucētu izpriecu pilnu dzīvi. Lai cik naiva un nesakarīga šī subkultūra liktos šodien, tai bija tālejošas sekas, proti, tā noteica modi. Tās vērtība sāka cauraust izklaides industriju un elektroniskos medijus. Jo sevišķi lielus apjomus sasniedza seksuālā revolūcija, kas pārņēma visus Rietumu sabiedrības slāņus. Turklāt jaunatnes kustība guva arī politisku ievirzi. Daudzi zinātnieki pagrieziena punktu saskata 1968. gadā, kad studentu demonstrāciju dēļ tika slēgtas universitātes gandrīz vai visā Rietumu pasaulē. Iznākumā universitātes kļuva radikālākas. Pie varas nāca jauns intelektuāļu slānis, kura mērķis bija ārdīt moderno pasauli. Cita citu nomainīja dažādas atbrīvošanās kampaņas. Uzplauka feminisms. Homoseksuālisti sāka sevi dēvēt par apspiestu minoritāti utt. Jauniešu politisko ideālismu drīz kooptēja marksisti. 1968. gada studentu nemieru rezultātā marksisms tika atzīts par politiski korektu doktrīnu gan Amerikas, gan Eiropas universitātēs. Marksistu mācība uzplauka, ieguva jaunu akadēmisku cieņu un ietekmēja vai visas humanitārās disciplīnas, sākot no socioloģijas un beidzot ar literatūras kritiku.

Runājot par šo neseno pagātņi, nedrīkst tajā nepamanīt vienu, manuprāt, šaušalīgu, paradoksu. Kad Rietumos atkal nāca modē marksisms, pie mums, Padomju Savienībā, sākās drūmie Brežņeva stagnācijas laiki, kas vainagojās ar daudzu izcilu brīvdomātāju apspiešanu, izstumšanu no sabiedrības, apcietināšanu. Vēl vairāk — slavinātais “studentu revolūcijas” gads bija tas pats gads,

kad Čehoslovākijā iebrauca padomju tanki. Vai var būt lielāks pierādījums šīs jauniešu kustības narcismam un Rietumu inteligences daļas morālajai aklībai? Kamēr turpat, Eiropas centrā, Prāgas studenti mira par to, ka bija apšaubījuši marksismu, viņu līdzaudži brīvajā pasaulē tinās sarkanajos karogos. Lūk, par šo postmodernā laikmeta narcisma garu es arī gribu runāt.

Nav noslēpums, ka daudzi postmodernisma ideologi sevi uzskata par postmarksistiem. Faktiski runa ir par sociāliem konstruktīvistiem, kas tic, ka uztveramo realitāti rada sabiedrība. Kā uzsver Deivids Horovics, "revolucionārajam proletariāta internacionāles mītam neviens vairs netic, taču Marksa diskreditētā paradigma ir atdzīvināta citādi. Šīs atdzimšanas atbalsta punkts ir tāda postmarksistisku teoriju attīstība, kas trūkstošo revolucionāro terminu aizstāj ar citu jēdzienu, proti, "apspiestajām" grupām — sievietēm, homoseksuālistiem, AIDS slimniekiem utt."¹. Katras šādas teorijas pamatā ir uzskats, ka vai nu rases, vai šķiras, vai dzimuma utt. sociālā konstrukcija rada priekšnoteikumu savai sociālajai "apspiestībai". Tā sievietes vēsturiski ir bijušas izslēgtas no noteiktām sabiedriskās dzīves jomām nevis bioloģisku realitāšu dēļ (bērnu dzemdēšana un audzināšana pirms moderno tehnoloģiju attīstības), bet tādēļ, ka patriarhālā sabiedrība viņu lomas ir definējusi tā, lai vīrieši viņas varētu apspiest. Vajadzētu būt acīm redzamam, ka šī teorija patiesībā ir radikāla ļaužu cilvēciskuma noniecināšana. Saskaņā ar šiem uzskatiem cilvēki nav nekas vairāk kā sociāli radījumi. Un līdzīgi padomju marksistiem, kas individualitāti uzskatīja par buržuāzisku jēdzienu, tiecoties visas personiskās identitātes izpausmes likvidēt kolektīvās un sabiedriskās apziņas labā, postmarksisti arī cenšas dekonstruēt personiskās identitātes jēdzienu, teikdami — jā, mēs jūtamies kā konkrēti indivīdi ar savām domām un pieredzi, tomēr, tā kā dzīve ir kulturāli determinēta un pat domas veido valoda, šī individualitāte ir tikai ilūzija. Līdz ar to arī tādi jēdzieni kā morālā atbildība un personiskā brīvība ir Rietumu kultūras radītas ilūzijas. Mišels Fuko, piemēram, 1984. gadā pat atklāti formulējis, ka "brīvības jēdziens ir valdošo šķiru izgudrojums"².

Jebkurām abstraktām filozofijām uz zemes nolaisties allaž liek tieši māksla, jo mākslinieki uzskatus pauž konkrētās formās, līdz ar to skaidri parādot sava pasaules skatījuma sakarības un atklājot to nozīmi cilvēka dzīvē. Šajā kontekstā runājot par postmodernisma mākslu, gribu uzsvērt: tā kā postmodernisti uzskata, ka realitāte ir sociāli konstruēta, tad viņi nodarbojas ar šīs realitātes apšaubīšanu un dekonstrukciju. Tādēļ viņu māksla ir nevis ētiski filozofiska, bet paradoksālā kārtā — politiska. Tas attiecas uz kino, literatūru, arī dramaturģiju, un, protams, uz skatuves mākslu.

Lai ko es skatītos no postmodernistiskā piedāvājuma Latvijas teātros, ļoti

bieži ir jaušama, tā sakot, rādītājpirksta klātbūtne. Tēmēts, protams, ir uz kaut ko parasti tiešā darbībā neiesaistītu, taču pēc postmarksistu definīcijām precīzi formulētu jēdzienu, proti, varu un tās radītām sociāli nelīdztiesīgām cilvēku grupām. Piemēram ņemšu Jaunajā Rīgas teātrī 2003. gadā tapušo izrādi *Dostojevsky-trip*. Tās pamatā ir slavenā krievu rakstnieka Vladimira Sorokina luga, kurā autors ar izmeklētu zīmju sistēmu, proti, veidojot savdabīgu pasaules literatūras kolāžu, risina atkarības tēmu, kas konkrēti izpaužas narkomānu problēmās. Darbības galvenās personas ir anonīmas, programmiņā tā arī ir uzrādīts: 5 vīrieši un 2 sievietes, tātad cilvēki, kas pilnīgi zaudējuši savu individualitāti.

Uzveduma režisors Ģirts Ēcis atklāti pauž savu nostāju, intervijās uzsverot, ka viņa izrāde ir par atkarības varu. Un tik tiešām to nepārprotami apstiprina izrādes mākslinieciskais risinājums. Pretēji autoram, kas lugas varoņus redz kādā Dostojevskas romāna "Idiots" interjerā, t. i., Nastasjas Fiļipovnas viesistabā, Ēcis viņus ievietojis absolūti mūsdienīgā vidē: augstām stieplēm draudīgi apjotā ringā, tādējādi jau ar darbības vietu akcentējot domu par šo ļaužu nebrīvi. Vēl jo vairāk — katrs tēlotājs ar garu, druknu virvi ir pieākēts pie grīdas, kas tad arī nosaka viņa kustību trajektoriju. Iežogoti un piesieti kā ķēdes suņi, varoņi trakulīgajā, aerobikas elementiem izvētajā skrejienā — pa labi, pa kreisi, uz priekšu un atpakaļ — "relaksējas" kārtējās narkotiku devas iespaidā, skaļi iztēlodamies sava "ego" apslēptās vīzijas, kamēr beidzot iztukšoti turpat rimst. Par neredzamo saimnieku eksistenci bez aplinkiem atgādina arī lugas un izrādes fināls. Narkotiku pārdevējs kādam, kura uz skatuves nav, ziņo par eksperimenta letālo iznākumu, jo, lūk, pēc narkotikas ar iesauku "Dostojevskis" jau trešo reizi visi klienti ir pagalam, uz ko laipna, kopta vīrieša balss maigā tonī konstatē, ka acīmredzot šī viela esot jāatšķaida. Tādējādi gan luga, gan tās interprets mūs brīdina, ka šī riņķošana pa elles apli turpināsies un ilgs tikmēr, kamēr pastāvēs narkobiznesa vara. Turpretim paši narkomāni, spriežot pēc izrādes vēstījuma, ir tikai un vienīgi upuri, jo pat brīvprātīgi izvēlētais dzīves ceļš tiek attaisnots ar nepārvaramo klupšanas akmeni — bērnībā gūto perverso seksuālo pieredzi.

Mani šī nostāja neglābjami garlaiko. Morāles jautājumus autori reducē līdz varas un apspiešanas problēmām un atbild uz tiem nevis psiholoģiski racionālas izziņas ceļā, bet ar koķetu cinismu. Būtībā tas ir narcisms — mākslas valodā azartiski kliegt vai žēlabaini čukstēt par tiem, kas paši, savas apsēstības dzīti, zog, bendē, izraisa autoavārijas, citiem vārdiem sakot, varmācīgi piespiež nevainīgus cilvēkus kļūt par viņu, narkomānu, grēka upuriem.

Citādi un, domāju, pretstatā Ēcim — pavisam neapzināti, taču ne mazāk

acīm redzami postmarksistu rūpes par apspiestajiem demonstrē režisors Vies-turs Kairišs plašu rezonansi guvušajā uzvedumā "Jasmīns". Lugas darbība ris kādā Rīgas nomales mājā, kur ar saviem mīļotajiem — dēlu, vīru un vecmā-miņu — mīt jauna, skaista, labestīga un garīgi dziļa sieviete Jasmīne. Mēs sastopam viņu tajā brīdī, kad visus pārņem grūtsirdība un bailes, jo vīra nemā-kulīgais bizness, parāda nasta teju, teju var beigties ar ieķīlātās mājas zaudē-šanu. Mūsdienās mūsu sabiedrībā izplatīta situācija, kuras sekas diemžēl lielā-koties ir dramatiskas. Darbība sākas tieši ar tiesu izpildītāja un bankas pārstāves ierašanos. Dramaturģe Inga Ābele šo faktu eksponē ar mierīgu līdzsvaru, saprotot gan parādnieku sāpes, gan parāda piedzinēju pienākumus. Režisors rīkojas savādāk. Tos, kas šajā gadījumā reprezentē varu, viņš traktē socrealisma garā un postmodernistiski pēc formas. Mūsu priekšā divi ķēmi, nabagu ienaid-nieki, tā sakot, kariķēti buržuji, kas grābj, ko vien var. Un vienlaikus — abu dzimumu nožēlojami pārstāvji, kam seksuālais bads ne mirkli neļauj stāvēt mierā, liek nepārtraukti mīnāties un grīļoties, vienai mikroskopa vietā iztēlo-ties "daiktu", otram, ja izdodas, siekalaini piekļauties Jasmīnei. Iespaidis tāds, ka, šķiet, vēl mirklis un viņi sāks masturbēt.

Nepiesaukšu citus līdzīgus režisora atradumus, pieminēšu vienīgi repa izmantojumu, kas arī diemžēl agresīvi un uzbāzīgi pauž kaut ko līdzīgu post-marksisma patosam, turklāt ir ieturēts ļoti tradicionālā, lai neteiktu banālā jauniešu kontrkultūras stilā. Pieminu tādēļ, ka 2003. gada festivālā *Homo Novus* redzēju Maskavas teātra *Teatr. doc.* izrādi "Skābeklis", kas pārliciecināši rāda repa izaugsmi, tā spēju pārvarēt sociālās īstenības ietvarus un rauties uz augšu pie garīgajām un filosofiskajām atziņām. Nepārprotami noraidot aug-stās kultūras elitārismu, Viesturs Kairišs atklāti, brīžiem perfekti ironiski izmanto popkultūru un kiču. Taču mani neatstāj izjūta, ka, it kā adresējot savu darbu sabiedrības atstumtajiem, iznākumā redzam izrādi, kurā vidusmēra cilvēks ir noniecināts vai pat, vēl precīzāk sakot, nicināts. Un vai tāda pati tendence neraksturo arī marksismu?

Mūsu jaunās jeb nu jau vidējās paaudzes režisori, izņemot pašreizējo Latvijas teātra līderi Alvi Hermani, šķiet, vēl arvien postmodernisma vilni jūtas kā "jūrā līdz ceļiem". Jo sevišķi draiskulīgi līdz šim ir bijis noskaņots Dž. Dž. Džilindžers. Vienīgais, kas varbūt nūdien neko nenosoda. Šajā ziņā Džilindžers ir laikam visīstākais postmodernisma pārstāvis, viņš ar mākslu tik tiešām spēlējas, ir uzkrītoši komerciāls un nepretendē uz patiesību. Un droši vien tādēļ viņa izrādes konsekventi noniecina mākslinieka lomu un izsmej uzskatu, ka māksla pastāv tāpēc, lai pacilātu sabiedrību. Kā labs skolnieks Džilindžers cītīgi cenšas salikt kopā pilnīgi atšķirīgus tēlus un nesavienojamas nozīmes, tādējādi mēģinot

radīt postmodernismam raksturīgu zīmju sistēmu, kas nevar būt ne vienota, ne stabila. Tiesa, daudzos viņa uzvedumos, vai tas būtu R. Brotigana "Aborts" vai Dž. Ortona "Ķersim ķertos", vai arī latviešu dramaturga P. Putniņa lugas "Labā tīrības sajūta" iestudējums, ne tik viegli samierināties ar šo diskursu, jo bieži vien šķiet, ka to inspirē nevis profesionālisms, bet nenobriedusi meistarība. Džilindžeram diezgan perfekti izdodas uz skatuves eksponēt cilvēkus, kam trūkst personiskās identitātes izjūtas un iekšējās dzīves. Tieši šis režisors viskonsekventāk tiecas pēc postmodernistu konstruētā sekluma, piedāvājot pēc viņu formulas "maksimāli seklus tēlus maksimāli seklā vidē maksimāli seklā veidā"³. Paliek vienīgi jautājums, vai Džilindžeram ir zināms jauno marksistu apgalvojums, ka tieši kultūras izmaiņām jāievada sociālisms. Tieši tādēļ vērtību maiņu viņi uzskata par labāko līdzekli sociālistiskās utopijas pieteikšanai. Tieši tāpēc kreisie mūsdienās aizstāv jebko, kas mazina vai iedragā tradicionālās morāles un kultūras nostādnes, apsveicot un provocējot cilvēka personības pamatu sairšanu. Kā tas ir bijis fašismā un marksismā, kad indivīdi savu identitāti atrod, pazūdot grupā.

Mani ļoti baida šī postmodernisma tendence samazināt indivīda un palielināt grupas nozīmi. Turklāt apzināta transcendentālo vērtību izslēgšana nostāda sabiedrību ārpus morāles. Aktuāla pašlaik ir nostādne: sabiedrība nav pakļauta morāles likumiem, tā tos veido pati. Un loģiski izriet, ka šādā pasaulē apziņa dreifē, nespējot noenkuroties pie kāda universāla taisnības, patiesības vai saprāta krasta. Tādējādi pati apziņa, kā uzsver Patrīcija Vo, vairs nav cilvēces darbības virzītāja, bet funkcija⁴. Un arī māksla vairs nav tik daudz cilvēka gara izpausme, bet drīzāk kārtējā patēriņa prece. Ārpus kultūras nav stāvokļa, no kura novērot kultūru, jo nav konceptuālas telpas, kas vēl nebūtu iesaistīta tajā, ko māksla mēģina izvērtēt. Ir iespējama tikai sagrauve no iekšpuses: vārdu spēles, parodējošas sadursmes, ironija, fragmentārisms. Pamatos tā ir absolūta atteikšanās no cilvēciskā. Tādēļ beidzu ar psalma vārdiem: "Kad pamati grūst, ko darīs taisnais?" Un man gribētos uzsvērt: ne kreisais, ne labais, bet tieši taisnais!

Citētie avoti

¹ Horowitz D. The Queer Fellows — American Spectator, 1993, p. 43.

² Foucault M. Nietzsche, Genealogy, History. — New York, 1984, p. 78–79.

³ Harvey D. The Condition of Postmodernity. — Cambridge, 1989, p. 44.

⁴ Waugh P. Postmodernism: A Reader. — London, 1992, p. 5.

Maija Svarinska

POST-MODERNISM AND POST-MARXISM IN CONTEMPORARY LATVIAN THEATRE

Many of the post-modernists define themselves as “post-Marxists”. Their theories are based on the view that oppression in the 20th century cannot be reduced to merely economic factors. One can see that other, ideal forces such as conceptions of race, class or gender, are at work. Similarly to Marxists post-modernists’ aim is to escape from the subject-centred approach, which has dominated Western philosophy since Plato. They identify the individual self to an illusion, hence the moral responsibility and personal freedom are nothing more than an abstract invention. In several stage productions in the Latvian theatre the morality issues are masterfully reduced to the problems of power and suppression.

For instance, Ģirts Ēcis’ production “Dostoevsky Trip” is based upon the play by the famous contemporary Russian author Vladimir Sorokin in which the author discusses the theme of addiction by making a peculiar collage of world literature.

Ģirts Ēcis argues that the play is about power. Unlike the author who sees the characters of the play in the setting of Dostoevsky’s novel “The Idiot”, i. e., in Nastasya Filipovna’s bedroom, Ēcis has placed them in a boxing ring enclosed by menacingly high wires thus expressing the lack of freedom of the characters. Moreover, all the actors have been tethered to the floor in a long rope, which defines trajectory of their movements.

The finale of the play clearly reminds of the existence of the invisible masters. The drug trafficker reports to somebody who is not present on the stage about the lethal result of the experiment, since after the use of the drug called “Dostoevsky” all the addicts are dead, to which a well-bread male voice in a soft tone concludes that this substance must apparently be diluted. Thus both the play and its interpreter warn us that wondering around the circle of hell will continue as long as the power of drug business exists. But the drug addicts themselves are treated as mere victims because even though they have voluntarily chosen their way of life their fate is justified by the inevitable stumbling block — perverted sexual experience in childhood.

The post-Marxists’ views are also manifested by the stage director Viesturs Kairiņš. His production of Inga Ābele’s play “Jasmins” has caused a wide resonance. The setting of the play is a house on Riga outskirts where a young woman called Jasmine lives together with her son, husband and granny. We meet her at the moment when everyone is overtaken by despondency and fear because the burden of debt can at any moment

result in the loss of their mortgaged house. The play begins with arrival of court bailiffs and bank representatives. Unlike the author who presents this fact with a calm balance and neutrality, the director shows those who are representing power as grotesque enemies of the poor.

The truest representative of postmodernism in Latvia is J. J. Jillinger. His plays denigrate the role of artist and ridicule the view that art exists in order to uplift society. Jillinger glories in the collapse of the individual self. Thus post-modern art, by provoking disintegration of human personality, and more importantly, appealing to populism, as a matter of fact lures society with a new radicalism that can acquire dangerous scales in the new millennium.

KLASIKAS DARBU DEKONSTRUKCIJA LATVIEŠU TEĀTRĪ

2003. gadā runāt par postmodernisma estētiku latviešu teātrī var tikai nosacīti. Latvijā nav identificējams viendabīgs modernisma teātris, kuram postmodernisms varētu sekot un to noliegt, tāpēc atsevišķi postmodernisma elementi eksistē simbiozē ar modernisma iezīmēm.

Pasaules teātrī postmodernisma estētika aizsākas 20. gadsimta 60. gados; 70. gados to izvērsē un nostiprina tādi režisori kā Pīna Bauša, Ričards Formens, Roberts Vilsons un citi. Latvijas teātrī pirmās postmodernisma pazīmes parādās 90. gadu beigās. Viens no postmodernisma pamatprincipiem, ko latviešu teātris izmanto visbiežāk, ir aizgūts no literatūras sfēras — līdzšinējo tekstu pārrakstīšana un dekonstrukcija. Līdzīga pieeja attiecināma arī uz aktierspēles stilu jaunākās paaudzes režisoru iestudējumos, kuri atsakās no psiholoģiskā reālisma. Dekonstrukcija noved pie atšķirību mazināšanās starp augsto mākslu un populāro vai masu kultūru, kura dod saturu, tēlus, kodus un kontekstus postmodernajam teātrim. Šī īpatnība latviešu teātrī spilgti izpaužas daudzos rokoperu iestudējumos, kuru libretiem bieži izmanto pasaules un latviešu klasikas tekstus.

Par pirmo konsekvento postmodernisma iestudējumu latviešu teātrī var uzskatīt Hārdija Lediņa, Kaspara Rolšteina un Regnāra Vaivara operu *Rolstein on the Beach* (1997), kas top divdesmit vienu gadu pēc Filipa Glāsa un Roberta Vilsona uzveduma *Einstein on the Beach*.

F. Glāsa un R. Vilsona *Einstein on the Beach* (sākotnējā nosaukumā *Einstein on the Beach on Wall Street*, 1976) ir viena no spilgtākajām postmodernā teātra manifestācijām teātra vēsturē, ko raksturo principiāli citāds (bezišeta) stāstījuma veids ar valodas dekonstrukciju, miksetu mediju izmantojums, minimālistiska mūzika, palēnināta skatuves darbība. Glāsa daiļrade 60. gadu beigās, 70. gadu sākumā saistās ar akadēmisko avangardu: absurda teātri, hepeningu, performanci. Vilsons 70. gados darbojas ar Kristoferu Naulzu — autisku bērnu, kurš spēlējas ar valodu kā puzli, sadalīdams gabaliņos un veidodams

skaniskas mozaikas. "Einšteins" ir abu mākslinieku iepriekšējās radošās darbības loģisks turpinājums.

Operas centrā ir cilvēks, kurš izmainījis pasauli; zinātnieks, humānists, mūziķis — amatieris un cilvēks, kura teorijas noveda pie atombumbas izgudrošanas. Lai gan operā grūti runāt par sižetu, fināla ainu var interpretēt kā atomkatastrofu. Nosaukums un fināls ir savā ziņā atsauce uz amerikāņu autora Nevila Šūta antiutopiju "Pludmalē", kuras darbība notiek pēc trešā pasaules kara un beidzas ar atomkatastrofu.

Einšteina teorija 20. gadsimtam ir devusi nosaukumu — relativitātes laikmets, kurš summē mītus un novecojušus ticējumus, kurā runājam par uztveres, valodas, domāšanas relativitāti. Nav brīnums, ka Vilsonu piesaista cilvēks, kurš simbolizē sajaukto, apmulsušo gadsimtu, absurdo, nestabilo universu.

Operu veido četri cēlieni un piecas intermēdijas, kuru laikā var mainīt scenogrāfiju. Pirmā intermēdija jau sākusies, kad publika sāk pulcēties skatītāju zālē. Izrāde ilgst četras stundas četrdesmit minūtes bez pārtraukuma. Tās laikā skatītāji var iziet un atgriezties. Pēc piecdesmit izrādēm Glāss pats nav redzējis izrādi kopumā un uzskata, ka arī publikai tas nav obligāti, kaut gan muzikālā dramaturģija būvēta pietiekami mērķtiecīgi. Izrādes forma ir izārdīta, atvērta un to var sākt skatīties no jebkuras vietas. Dodot skatītājiem "kustības brīvību", teātris mēģina lauzt tradicionālo sistēmu, kura skatītāju un izpildītāju pozicionē opozīcijā.

Vairums kritiķu klasificē šo darbu kā operu. Taču tā miksē medijus un jauc teātra, operas, pantomīmas un performances estētiku. Opera zīmīga ar to, ka tai nav lineāra vēstījuma. Vilsons virza izrādi no stāstījuma uz poēziju. "Einšteins" konstruēts ap trim vizuāliem tēliem: vilcienu, eksperimentu un gaisa kuģi. Katram tēlam ir atbilstoša muzikālā tēma un tas atkārtojas trīs reizes. Vilcieni atgādina rotaļvilcienus, ar kuriem Einšteins spēlējies bērnībā un kurus vēlāk izmanto kā alegoriju, lai ilustrētu savu relativitātes teoriju. Izmēģinājuma aina asociējas ar Einšteina atklājumiem. Trešais tēls ir gaisa kuģis, kuru, iespējams, var interpretēt kā Einšteina atbrīvošanos no transcences.

Vokālistu teksts sastāv no skaitļa vārdu (viens līdz desmit) izpildījuma un solfedžo vingrinājumiem. Vilsons izmanto daudzveidīgu tekstuālo materiālu — avižrakstu fragmentus, popdziesmu, sludinājumu, reklāmas tekstus, dzeju, vēsturiskus dokumentus, sarunu fragmentus. (F. Glāss: "“Einšteins” sakņojas mūsu laika kultūrā. Šo procesu aizsāk jau Endijs Vorhols, kurš popkultūras priekšmetus padara par mākslas priekšmetiem."¹⁾) Dzejas tekstus — verlibrus — sacerējis K. Naulzs (operas laikā viņam vēl nav 14 gadi), dažus tekstus uzrak-

stijuši aktieri Lusinda Čaildsa un Semjuels M. Džonsons. K. Naulza dzeja ir veidota kā apziņas plūsma, kas tipiska angloamerikāņu bītnīku dzejai: to veido citāti, stilistiskas reminiscences, alūzijas. Bieži izmantots atkārtotāns princips — meditācijas vai narkotiku transa pavadonis. Dramaturģisko konfliktu veido spriedze, ko rada mūzikas paātrinājums un scēniskās darbības palēninājums.

Latviešu parafrāze Glāsa, Vilsona izrādei — multimedialā opera *Rolstein on the Beach* (1997) — radās kā Sorosa Mūdienu mākslas centra gadskārtējās izstādes galvenais projekts, kas apvienoja apjomīgu procesuālās mākslas notikumu un vizuālās mākslas darbu skati. H. Lediņa mūzikas materiāls turpina minimālisma tradīcijas, taču operu kopumā nevar aplūkot tradicionālajā vērtību skalā, pēc kuras vērtē muzikāli dramatiskās izrādes. Tā ir analizējama kā performance.

Postmodernā kompozīcijā risinās un attīstās vairākas sižeta līnijas. Tās ir sadrupinātas autonomos fragmentos, radot mozaikveida struktūru. Pasaules problēmu traģiskās intonācijas (ekoloģiskā katastrofa, teroristu izraisītā saindēšanās ar zarīna gāzi Tokijā) atskan vietējā kontekstā (Lībiešu krastā). Apokaliptiskas vīzijas pakļautas ironiski absurda domu spēlei. Darbība norit Lībiešu krastā zaļumballes vakarā, Rīgā un Tokijā. Šoferis savāc atkritumus, tiek lasīta Maiami smalko aprindu hronika, Rotšilda dēls un Sniegbaltīte taujā pēc dzīves jēgas, divi mīlētāji komunicē, runājot paralēlus tekstus, Lībiešu krasta iedzīvotājs Jovāks Šespa, avīzē izlasījis par karstumu Lībijā, kaļ plānus, kā palīdzēt tautiešiem Āfrikā saglabāt ūdeni, zaļumballes viesi lībieši, kas patiesībā ir arī rokoperas skatītāji, veic kolektīvu pašnāvības aktu, iedzerot sūtu sievu piedāvāto jūras ūdeni...

Nosaukumā minētais Rolšteins ir viens no uzveduma autoriem, kurš operā kā varonis nemaz neeksistē. Šī ir simptomātiska “varoņa nāve” — gan “Einšteina”, gan “Rolšteina” par spīti nosaukumam, nav ne sižeta, ne raksturu. Tēlu sistēmu veido Lībiešu krasta iedzīvotāji, šoferis, mitoloģiskais onkulis, Rotšilda dēls un Einšteins, kas ierodas ar liftu, lai pajautātu: “*Was ist Licht?*”. Iestudējumā piedalās aktieri, folkloras teicējas sūtu sievas, populārs reklāmas aģentūras vadītājs, mūziķi. Teksti skan latviešu, lībiešu valodā, atsevišķas frāzes arī vācu valodā. Bieži izmantots frāžu, vārdu atkārtojums, atsevišķā dziedājumā tikai skaņas. Vide veidota sintētiskā virtuālās realitātes estētikā, kurā īpaši neparasti izskatās no citas — tradicionālās — kultūras konteksta izņemtas un šajā sistēmā iemontētās sūtu sievas ar kūpošiem cigāriem rokās. Izrāde principā nenodarbojas ar jēgas meklējumiem, tā ironizē par to un pievēršas pašpieņemamām — izklaides (*entertainment* — angļu val.) — funkcijām.

Ar radniecīgu pieeju (māksla mākslai) Regnārs Vaivars Jaunajā Rīgas teātrī

iestudē Oskara Vailda "Salomi" (1998), kas izraisa ļoti aktīvu reliģisko konfesiju negatīvu reakciju. Vaivaram Vailda luga nav interpretācijas objekts, drīzāk pamats savas izrādes radīšanai: teksts ir īsināts un personu skaits samazināts. Pretēji Vailda izsmalcinātajai skaistuma izjūtai režisors tiecas pēc pirmatnējas atmosfēras, kurā darbojas puskailli aktieri spilgtā grimā un parūkās, ar uzkrāsotu tetovējumu. Režisors atteicies no reālpsiholoģiskās spēles. Aktieru eksistence svārstās robežās starp somnambulisku apsēstību, ritualizētu dzīvnieciskumu, mežonīgu niknumu un iekāri. Tikai pēdējais Salomes monologs izskan reālistiskā intonācijā. Salome atgādina atpalikušu bērnu un pirmatnēju mežoni. Viņa spēlējas ar maizi, lipina no tās cilvēciņu, kuram nokož galvu, rotaļājas ar bruņurupučiem. Johanāns vairāk līdzinās šamanim, nevis kristietības moceklim vai Vailda skandējošajam pravietim. Viņam piekarināts mākslīgs falls un kaklā zvaniņš. Izrādes laikā Johanāns krata koka nūju un vārtās pa zemi.

Tekstam izrādē ir otršķirīga nozīme, vairāk par valodu izrādē runā skaņas, intonācija, plastika, kurām ir sensitīva, iracionāla iedarbība. Izrādē piedalās ambientās mūzikas izpildītājmākslinieki, kuru mūzika tuvāka Tuvas šamaņu, nevis Palestīnas tradīcijai. Skaniskā partitūra izstrādāta arī katram tēlam. Vailda tekstu gurdeni tvīksmīgo daiļumu izārda griezīgas skaņas, tehnikas pastiprināti trokšņi, ķērcieni, spiedzienos pārvērstas balsis. Johanāns savu tekstu gārdz neartikulēti, caur atraugām, Hērods runā divās balsīs — savā un letargiskā miegā snaudošās Ērodejas balsī. Divi pāži dažādās balsis modulācijās staipa rokas kā putnu kaklus un runā par Salomes skaistumu. Režisors skaidro, ka jaunu lietu pasniegšana lielām ļaužu masām bijusi jāsavieno ar šovu arī Jāņa Kristītāja laikā, un pieļauj, ka Kristītāja sludināšana bija saistīta ar šamaniskām izdarībām. Viņš pamatojas uz amerikāņu senās mūzikas pētnieka Deivida Haika pētījumiem par kristiešu dziedājumiem, kuri, izrādās, ļoti tuvi budistu mūku dziedājumiem. Arī Salomes dejas laikā skan psihodēliskas mūzikas frekvence — ilgstoša īdoša skaņa bungu pavadījumā, kuru pavada aktrises konvulsīvas trīsas. Skaniski hipnotisko iedarbību papildina Ginta Gabrāna radītā nekomfortablā, nemīlīgā, ar zilganām raustīgas dienasgaismas lampām ielogotā telpa.

Modernismā bija iespējams nodalīt realitāti no ilūzijas. R. Vaivara "Salomes" iestudējumā ir neiespējami to atšķirt, notikumu montāža ir pakļauta meditācijai un vizuāliem iespaidiem, izrādei ir halucinācijas raksturs. Attiecības ar O. Vailda tekstu ir atsvešinātas — izrāde un teksts ir lietas par sevi. "Salome" neslēpj teātra dabu, ar atklātajām butaforijām ir atsegti pats teātra mehānisms.

Ne tik atsvešinātu pieeju pazīstamam tekstam izvēlējies režisors Dž. Dž. Džilindžers Dailes teātrī iestudētajā Andra Vilcāna rokooperā “Fausts. *Deus ex machina*” (1998), kurai par libreta pamatu izmantots Johana Volfganga Gētes teksts. Dž. Dž. Džilindžers kvantitatīvi visvairāk ir nodarbojies ar tekstu pārrakstīšanu — sākot ar Semjuela Beketa “Molloju” un pašsacerēto opusu “Trīs māsas. Ne Čehovs”. Principiālākais postmodernisma tehnikas paņēmieni, kas izmantots “Faustā”, ir simulācija: Gētes varoņu mutē likta stilu atdarinoša, bet saturiski vulgarizēta leksika.

Režisors tuvina varoņus 20. gadsimta 90. gadu nogales cilvēkiem. Galvenais varonis ir nevis doktors Fausts, bet puisis Henrijs. Fausts zaudējis savu gadsimtu smago intelektuālo bagāžu, ir vienkārši jauns, nenobriedis, kompleksos slīgstošs un baudu alkstošs jauniešs, bet faustisms pārvērsts par sinonīmu garīgam glēvumam. Gētes “Fausts” zaudē sakrālo raksturu, jo teksta filozofiskā daļa izrādē ir reducēta, koncentrējoties uz sižetu par Fausta erotisko avantūru ar ģimnāzisti. Režisors ievietojis Gētes varoņus industriālā, agresīvā mūsdienu vidē. Arī Grietiņu finālā simbolizē jauna, bet sadauzīta mašīna. Cilvēks kā mašīna? Vai prasība pēc cilvēka kā regulējamas, saprotamas un manipulējamas būtnes. R. Vaivara izrādē aktieriem bija bioloģiskas marionetes funkcija — radīt trokšņus un žestikulēt. Arī jaunā “Fausta” uzvedumā neeksistē reālpsiholoģiska spēles maniere. Aktiera identificēšanās ar tēlu ir pārrauta, aktieri ilustrē jūtu stāvokļus, darbojas it kā nospriegota afekta stāvoklī. Aigara Ozoliņa veidotā scenogrāfija ir intertekstuāla, nesaskanīga, ar daudziem citātiem. Tā jauc vēsturiskās atsauces ar mūsdienu elementiem tāpat kā postmodernā arhitektūra. Elementi, kas strukturē izrādē, nav izvietoti, lai radītu vienotu ainu — uz skatuves vienuviet ir klasisko kultūru drupu kārtojums, baltas kolonnu atlūzas un jaunās pasaules zīmes: sadomazohistu kluba atribūti, sudrabainas mašīnas vraks, kaucoša policijas mašīna, metināmie aparāti, bengālisks ugunis, pirotehnikas salūti. Līgums ar Mefistofeli tiek slēgts tetovēšanas salonā. Taču kopumā izrādē nevar runāt par konsekventu kontrastējošu stilu, žanru, vēsturisko periodu kolāžu kā, piemēram, postmodernisma klasiķa R. Vilsona “Melnā jātnieka” iestudējumā, kas no Karla Marijas Vēbera operas “Burvju strēlnieks” (1821) rada oriģinālu “produktu” — kaut ko starp amerikāņu mūziklu, cirku, maģisko šovu, Veimāras kabarē, vācu ekspresionistu mēmajām filmām un *The Rocky Horror Picture Show...* “Melnajā jātniekā” savienojas traģēdija un komēdija, sentimentalitāte un parodija, dzīvais teātris, kino un glezniecība, te postmodernisms vienoti izpaužas gan attieksmē pret tekstu, gan aktierspēlē un vizuālajā veidolā. Džilindžera iestudējumā lielāks pamats ir runāt gan par režisoriskā rokraksta nekonsekvencēm, gan par popkultūras ietekmi (amerikāņu

komercfilmu struktūras un estētika) tipāžu, mizanscēnu un vizuālo efektu izveidē.

Dž. Dž. Džilindžers interesējas par cilvēku kā seksuālu būtni, pievēršas baudīšanas filozofijai un izkopj relativismu attiecībā pret laba un ļauna kategorijām. Citā aspektā pasauli skata režisors Juris Rijnieks, kurš ik pa laikam atgriežas pie cilvēka kā sociālas un nacionālas būtnes, savās izrādēs vairākkārt apšaubot latviskos mītus (A. Čaka "Psihiskais uzbrukums", 1989; "Septiņi malēnieši", 1994). 2003. gadā, sociālas motivācijas vadīts, Rijnieks pievēršas Raiņa simboliskajai lugai "Zelta zirgs", kuru iestudē Liepājas teātrī. Režisora pieeja nav postmodernistiska, jo viņš veido idejisku izrādi, taču Raiņa luga tiek pārrakstīta arī šajā gadījumā — atbilstoši 2003. gada sociālajam kontekstam. Raiņa luga ietver sižetu par kultūrvaroni, kurš sevi ziedo augstāku mērķu vārdā. Viens no simboliskajiem slāņiem saskan ar latviešu vēlmēm pēc neatkarīgas valsts. Dzejnieka J. Petera libretā ideālais varonis "iemontēts" šodienas sabiedrībā. 1990. gadā Dailes teātrī "Zelta zirgu" iestudēja režisors A. Ozols. Neatkarības atjaunošanas pavasarī tā bija izrāde par indivīda misiju tautas brīvības labā. Tagad vēsturiskā situācija ir mainījusies; iegūstot neatkarību, tauta jau pārvarējusi stikla kalnu. To simbolizē nosaukuma maiņa — ne vairs mērķtiecīgais augšuptiecošais "Zelta zirgs", bet "Stikla kalns". Tas izrādē lietots nevis vertikāles, bet plaknes nozīmē. Stikla kalns ir līdzenums, uz kura jāmacās dzīvot. Te valda vērtību plurālisms, katram ir savi mērķi, bet nav vienojošā elementa. Arī šai vidē nepieciešams garīgais virzītājspēks, lai pārvarētu nāvi. 1990. gada iestudējuma finālā izskan visus apvienojoša cerība uz brīvību. J. Rijnieka izrādē akcentēta indivīda traģika, kuru salauž, garīgi iznīcina ziedošanās vienotībai.

Žanriski "Stikla kalns" nodēvēts par "tautas operu": lai tuvinātos demokrātiskākai mākslas formai, luga pārveidota rokoperas libretā. Raiņa teksta struktūrā iemontēti jauni teksta fragmenti — J. Petera dziesmu teksti, amplitūdā no poēzijas līdz nerātnajām dainām. Saglabāts sakrālais sižets, mistērija ar parodijas elementiem. Taču iestudējuma eklektiskā tēlainība un struktūra maina libreta jēgu. Galveno — sakrālo — varoņa tēmu nomāc perifērā tēma par aprobežoto tautu, kas risināta parodijas un pastīčo formā. Līdz ar to izrāde vairs nevar realizēt sākotnējo ieceri un sadrumstalojas fragmentos. Dēli — tēze, antitēze un sintēze — parodē populārākos literatūras varoņus: Lāčplēsi, zvejnieka dēlu Oskaru un pašu Antiņu. Pēdējo par savu karali pasludina bomžu drēbēs tērpts ļaužu bariņš. Viseklektiskāko iespaidu atstāj tauta: tās rindās ir gan aizkavējis nacionālromantisma pārstāvis, gan Tibetas pielūdžēji, gan ārzemju latvieši. Kraukļu tēli, kam sparkstošas šautenes, raisa asociācijas ar

Atmodas laika barikādēm. Baltā tēva un Antiņa attiecības risinās statistiskās mizanscēnās butaforiskā vidē, kuras nomāc izvērstās parodijas par tautas vienotību hokeja turnīros, Eurovīzijas koncertos un skaistumkonkursos.

“Stikla kalns” nav postmoderna izrāde pēc satura, jo nodarbojas ar jēgas meklējumu. Bet ir postmoderna formas aspektā, ko raksturo dekonstruktīva pieeja sākotnējam materiālam un polistilistika izrādes organizācijā.

Dekonstrucija ir tikai viens no paņēmieniem, kādu latviešu teātris izmanto, pamazām iepazīdamies ar postmoderno kultūru un postmodernās domāšanas īpatnībām. Tā vēl neietver sevī konstrukciju. Vienīgi *Rolstein on the Beach* konsekventi ievērota jauna, atvērta struktūra. Pretēji darbojas režisors Alvis Hermanis Jaunajā Rīgas teātrī, kurš pats rada savus teātra tekstus. “Spoku vilciens. XX gadsimts” (1998) ir intelektuāla konstrukcija, kurā kombinēts mehāniskais skaņas ieraksts ar mēmā kino stilistikā izpildītām ainiņām, dejas teātris vecu cilvēku izpildījumā, naturālistiska olu cepšana dzelzceļa pārmijnieku dežūrpunktā. Teksts apvieno dažādus slāņus — pseidozinātniskas publikācijas, pseidodokumentālus atmiņu ierakstus, leģendas, latviešu un krievu valodu, sajauc robežu starp realitāti, izdomu, nopietnību un parodiju. “Stāstā par Kasparu Hauzeru” (sadarbībā ar Karolu Diru, 2002) šī pieeja turpināta, kombinējot citus dažādu teātra tradīciju elementus, taču postmodernā struktūra piepildīta ar jēgpilnu saturu. Kā atsevišķs dekonstrukcijas eksperiments aplūkojama M. Ķimeles iecere atsegt publikas acīm izrādes tapšanas mehānismu, piedāvājot vērot mēģinājumu procesu no pirmsākuma līdz gatavai izrādei un nosaucot to par “Taisām Strindberga “Jūlijas jaunkundzi””.

Klasikas darbu dekonstrukcija — gan tad, ja tā izmantota postmodernismam piederīgā izrādē, gan tad, ja tā sastopama modernisma koordinātās tapušā uzvedumā — neapšaubāmi bagātina Latvijas režiju un aktiermākslu ar jaunām pieredzes iespējām.

Citētais avots

¹ The Theatre of Robert Wilson. — Cambridge, 1996, p. 20.

DECONSTRUCTION OF CLASSICAL WORKS IN THE THEATRES OF LATVIA

One can talk about post-modernism in the theatres of Latvia only relatively. There is no homogeneous modernist tradition in the theatres of Latvia that could have been denied or followed by postmodernism. Post-modern elements exist in symbiosis with modernist features. The first traits of post-modernism appeared in late 1990s. The basic operative strategy of post-modernism is re-writing and deconstruction of the previous texts. A similar approach characterises acting style in productions by the younger generation of Latvian stage directors who turn away from psychological realism. One of the seminal features of post-modernism is vanishing of distinction between high art and mass culture. This feature is manifested in different productions of rock operas whose librettos are often based on classical Latvian texts. The first explicit post-modern production in Latvian theatre is "Rolstein on the Beach" (1997) by Hār-dijs Lediņš, Kaspars Rolšteins and Regnārs Vaivars, a sort of an analogue to Philip Glass and Robert Wilson's minimalist opera "Einstein on the Beach" (1976). The production is open and its narrative fragmented. Rolstein is one of the authors who is not a character in the opera. The "death of the author" signals that there can be no objective or definitive interpretation of the play. "Rolstein on the Beach" is a self-sufficient entertainment.

Regnārs Vaivars' production of Oscar Wilde's "Salome" (1998) is the most vivid example of an approach when the director does not use the play as an object of interpretation but as the basis of his own production. The text is of a secondary importance, intonations, gestures, sound play a more significant role. They have sensual, irrational impact, and the play creates a hallucinatory impression. "Salome" openly displays the constructed nature of theatrical illusion.

In J. J. Jillinger's rock opera "Faust. Deus Ex Machina" (1999) the identity of the protagonist has been changed. Faust is identified with a young guy at the end of 1990s. The philosophical dimension has been discarded and the narrative transformed into an erotic adventure of the hero with a girl from gymnasium. Actors don't identify with the characters; they illustrate conditions of feelings. The stage design by Aigars Ozoliņš mixes historical references with contemporary elements. The play is influenced by popular culture, especially by the American commercial films.

Deconstruction of classical works might be linked with two factors:

1) understanding of the world as the antithesis of any order,

2) refusing from psychological realism. Construction is presented only in Alvis Hermanis' productions "Ghost Train: XX Century" (1999) and "Kaspar Hauser" (2002) that combine elements of different theatrical traditions, yet the post-modern structure is filled with meaningful contents.

POSTMODERNISMA IEZĪMES DŽ. DŽ. DŽILINDŽERA IESTUDĒJUMOS

Dž. Dž. Džilindžers (mākslinieks konsekventi lieto šādu atsvešinātu pseidonīmu) ir latviešu nu jau vidējās paaudzes režisors, kura savdabību vispirms raksturo intelektuālisms un izrādes ar spilgtu formu. Par viņa uzskatu un rok-raksta konsekveni liecina kritikā parādījies īpašs termins “džilindžerisms”. No visiem viņa līdz šim veiktajiem divdesmit iestudējumiem pusi var uzskatīt par programmatiskiem. Tos raksturo vairākas pazīmes. Pirmkārt, īpaša attieksme pret tekstu. Režisors pats sacer dramaturģisko materiālu, vai nu radot pilnīgi oriģinālu tekstu vai dekonstruējot klasiku (Johans Volfgangs Gēte, Antons Čehovs), kā arī 20. gadsimta modernismam un postmodernismam piederošus autorus (Semjuels Bekets, Gonzalo Torento Ballesters). Režisoram ir laba gaume un liela drosme — viņš iestudēšanai izvēlas arī estētiski sarežģītu un mākslinieciski augstvērtīgu literatūru, kas Latvijā bieži vien iepriekš nekad nav iestudēta vai arī iestudēta ļoti reti un bez panākumiem. Tas attiecas, piemēram, uz Leopolda fon Zahera-Mazoha, Tankrēda Dorsta, Vladimira Nabokova, Augusta Strindberga, Pētera Handkes darbiem. Otrkārt, Dž. Dž. Džilindžera iestudējumos liela nozīme precīzi lietotai oriģinālmūzikai un muzikālajam noformējumam kā režisora attieksmes izteicējai. Treškārt, režisora daiļrades pamattēma ir cilvēka jutekliskā dzīve.

Džilindžers lieto postmodernismam raksturīgus izteiksmes līdzekļus — fragmentārismu, dekanonizāciju, konstruktīvismu, brīvi izmantojot popkultūras un tradicionālās kultūras zīmes. Tās aptver plašu areālu, sākot no vulgāri anekdotiskiem krievu melnā kino citātiem un beidzot ar akadēmiskās mākslas paraugiem. To lietojums ir haotisks, spontāns un ne vienmēr uztverams. Džilindžers nerūpējas par saprotamību un attiecas noliedzoši pret teātra kritiku, uzskatot, ka mākslas darbu var tikai interpretēt, bet ne novērtēt. Viņš atspoguļo savu izjūtu par laiku, kurā vispārpieņemtu vērtību un normu nozīme ir beigusies, kurā cilvēks sevi tver ārpus jebkādiem sabiedrības kanoniem.

Raksturojot postmodernisma iezīmes Džilindžera iestudējumos, varbūt

lietderīgi izmantot režisora paša izvēlētu pamatkritēriju, kas vēsta: mākslas fakta vērtību nosaka ne voluntāra koncepcija, ne kādas idejas sublimācija, bet unikālā risinājuma organiskums. Džilindžera izrāžu subjektīvais organiskums ir objektīvi grūti aprakstāms, to nereti nākas raksturot kā faktu uz mākslas un nemākslas robežas.

Vispilnīgāk Džilindžera stilu, izvēlētās tēmas, tēlu veidošanas tehniku un lietotās zīmes raksturo viņa izrādes ar pašsacerētiem tekstiem — “Fausts. *Deus ex machina*”, “Trīs māsas. Ne Čehovs”, “Dons Žuāns X” un *Concerto grosso*. Režisora–dramaturga attieksme pret pamattekstu ir intelektuāla parodija.

Aktieru eksistences veids

Dž. Dž. Džilindžera izvēlētā zona ir intimitāte, viņa iestudējuma varoņi dzīvo intensīvu iekšējo dzīvi gandrīz vai pilnīgi ārpus materiālās realitātes. Izrādēs nav sižetiski attaisnotas loģikas, dominē aktieru spēles emocionāla piepildītība, tiek veidotas skatītājiem tuvu novietotas izteiksmīgas mizanscēnas. Izrāde “Trīs māsas. Ne Čehovs” ir spēle par spēli, trīs sieviešu un trīs vīriešu attiecību sarežģītā tiklojumā notiek atzišanās, grēksūdze, iekvēlināšanās. Skan daudz izskaidrošanās vārdu, vienlaikus milu un nīstu, tukšas retorikas, teatralizētu jūtu spazmu, kurās atkal un atkal varoņi — aktieri, kas spēlē aktierus — *nomet* lomas un kļūst *paši*. Attiecību variāciju skaits ir neierobežots. Skatītājiem ļauts apskaust brīvo jutekliskumu, ar kādu darbojas aktieri, un brīdi pa brīdim iekrist šķietamo jūtu patiesuma ticamības lamatās.

Džilindžers Mazās zāles izrādēs strādā ar pastāvīgu domubiedru grupu, kuri uz skatuves kļūst par režisora domu emocionāliem rezonatoriem. Viņu tēli ir savdabīgas lomu spēles, un īpašas ir viņu attiecības ar skatītāju zāli. Izrādē “Trīs māsas. Ne Čehovs” skatītāji tiek uzaicināti dejojot līdzī, piedalīties “tusiņa” noslēgumā, izrāde no iestudējuma pārtop par “džilindžerisku” pasākumu — psiholoģisku suspēli ar publiku. Režisors atsakās no mākslinieciskas attieksmes demonstrējuma pret skatuves notikumiem, tā vietā liekot aktieru pašizpaušmi un prasot skatītāju pašizpaušmi. Skatītājiem rodas tāda kā neveiklības sajūta — ko darīt, cik nopietni pret teātra aicinājumiem attiekties. Īvas Ensleres lugas “Vaginās monologi” izrādē aktrises tieši uzrunā skatītāju, un stilizētas grēksūdzes izpildījums rada uzbāzīgas intimitātes efektu.

Mazās zāles izrādēs Džilindžeru vispirms interesē aktiera spēja izjust un nospēlēt juteklisku piesātinātību, kam aktiera ķermenis kalpo kā vizuāli estētisks apvalks. T. Dorsta “Fernando Krapa vēstulē Jūlijai” aktieru spēle ir tik piesātināta, ka viņi kļūst par vispārinātām jutekliskām būtņēm. Šajā izrādē

režisoru interesē kaisles varas un nāves baiļu plosošā enerģija, pretošanās tai un ilgošanās pēc tās, cīņa starp libido un tanatosu. Šai enerģijai nav svarīgs dzimums, un tā reizē ir intīmi personiska un objektīvi patstāvīga.

“Es esmu Ketrīna, Ketrīna ir Dēvids,” savu seksuālo dienasgrāmatu izgaršo Dēvids izrādē “Ēdenes dārzs”, kas veidota pēc Ernesta Hemingveja darbu motīviem. Rakstniekam Dēvidam ir radošā krīze. Viņa mīļotajai dzīvesbiedrei Ketrīnai rodas negaidīta ideja: viņa izprovocē “trīsvientulības” idilli, no skatītāju zāles rindām uzaicinādama uz skatuvi skaistu sievieti, kura, protams, ir publikas vidū nosēdināta aktrise.

Lielo zāļu izrādēs mainās skatītāju un aktieru saspēles noteikumi un minētais eksistences veids kļūst neiedarbīgs.

Tēmas

Džilindžera izrāžu sižeti saistīti ar nāvi un baudu. Nāves tēma risināta dažādos aspektos. Vairākas izrādes sākas ar mirušo piecelšanos, kuri analizē savas bojāejas cēloņus. Nāve kā mērķis (Mefistofeļa līnija “Fausts. *Deus ex machina*”) vai kā atdzimšanas iespējas sākums (Dona Žuāna dialektika “Donā Žuānā X”). Nāves variācijas saistītas gan ar ikdienas situācijām (ticēt vai ne, ka Fernando Kraps nogalinājis savu pirmo sievu), gan ar filozofiskām abstrakcijām (Mefisto un Komandora tēlu traktējums). Uzvedumā “Fernando Kraps vēstule Jūlijai” Jūlija vienlaikus mīl un baidās no Krapsa: ir vai nav viņš spējīgs nogalināt, ja, viņasprāt, nav spējīgs mīlēt. “Es dažkārt jutos tā, it kā jau būtu mirusi,” viņa saka, ieslodzīta garīgā sprostā un nolemtībā, būdama savas kaislības un baiļu upuris. Režisors par šo iestudējumu teicis, ka netaisot izrādes par kādām īpašām mīlestības dīvainībām, bet gribot pateikt, ka mīlestība katrreiz ir īpaša. Priekšplānā vienmēr izvirzās jautājums par vientulību mīlestībā. Pat ja tu esi laimīgs un baudi pretmīlestību, tik un tā paliec vientuļš.

Džilindžera hedoniskās un eksistenciālās pasaules līdzaspastāvēšanu un vienlaikus konfliktu īpaši spilgti attēlo viņa sacerētie tēlu pretstati Fausts — Mefisto, Žuāns — Komandors. Izrādē “Dons Žuāns X” Žuāns ir cilvēks, kurš nezina, kas ir mīlestība, kurš gaida Dieva apliecinājuma zīmi un visaugstāk ciena savu brīvību. Viņa būtiskais jautājums debesīm ir eksistenciāls: kad es miršu? Turpretī Komandors atbild, ka tas nav jāzina, lai netraucētu izbaudīt dzīvi. Režisors Komandoram ir atņēmis ētiskā maksimālista lomu, padarījis to piezemēti komisku kā Dona Žuāna juteklisko skolotāju, kā savas meitas grēcīgu mīlētāju. No sievišķās pasaules uz skatuves tiek demonstrēti trīs sievietes tipi — pavedēja, atraidītā un ideāli neaizsniedzamā. Neviena no tām nesniedz

pilnību. Visspilgtāk režisora ironisko attieksmi atspoguļo ideālās sievietes tēls — Marianna neatpazīst savu ilgotu Žuānu, jo, pēc režisora domām, viņa mīl savu priekšstatu par cilvēku, nevis pašu cilvēku. Aktierspēles žanriskā daudzveidība (bufonāde, delartiskā komēdija, pantomīma, operete, melodrāma...) pasvītro režisora viedokli par klasiskā donžuaniskā priekšstata destrukciju.

Režisors vairākkārt risina tēmu par radošas iedvesmas saistību ar baudu. Izrādē "Trīs māsas. Ne Čehovs" notiek gatavošanās izrādei. Klasiskās dramaturģijas reminiscences piešķir ironisku nokrāsu skatuviskajai darbībai un liecina par to, ka vismaz kopš Čehova laikiem cilvēku ciešanas nemainās. Čehova teksta citāti atskan izrādes sākumā un finālā, noslēdz loku, kurā nekam nav ne sākuma, ne beigu. Izeja — izstāšanās no spēles, kā to izdara "Trīs māsas. Ne Čehovs" galvenais varonis. Nāve kā izrādes sižeta formāls atrisinājums neatrisina spēles būtību. Spēle kļūst par valdošo principu. Režisors būtību un jēgu nešifrē — jo tās vienkārši nav.

Zīmes

Ar mērķi atsvešināt režisors pielieto tā saukto "hibridizācijas līdzekli", kas panāk izrādes organikas izjaukšanu. Izrādē "Trīs māsas. Ne Čehovs" piepeši parādās tēls no nekurienes: savāds vīriņš (varbūt Dieviņš?), tērpiens austrumnieciskā halātā, kas pārvērš visu notiekošo par komiksu. Darbība turpinās bez paskaidrojuma, figūras dejo spāņu dejas ritmos (no filmas "Desperado"): visi vienādi — gan uzvarošie, gan zaudējošie. Cilvēka individualitāte spēlē kļūst nesvarīga.

Gandrīz katrā Džilindžera Mazās zāles izrādes dekorācijā obligāts priekšmets-zīme ir kaisles elpas norasojošs spogulis. Tas liecina, ka režisora teātra spogulis ir sašķelta cilvēka dvēsele, kuras vienu spārnu nes Eross, otru — Tanatoss. Dvēseles tiek izpētītas, dekonstruētas un saliktas atpakaļ ikreiz no jauna, fiksējot no jauna un nepasakot neko jaunu. Te svarīgs ir process, izrāde kā dzīves nogrieznis savā pašvērtībā.

Uz lielās skatuves paplašinātā telpā Džilindžeram nepieciešami plašāki izteiksmes līdzekļi. Teatrāli intīmo spoguļi nomaina spoguļtēli. Tie ir tēlu otrie "es", savdabīgas projekcijas — melnbalti tērpti dubultnieki, piemēram, Mefisto — Fausts, Komandors — Žuāns. Šajos pretstatos Džilindžers pēta hedoniskās pasaules un eksistenciālās pasaules attiecības un mijiedarbību.

Lai izpētītu donžuānisma arhetipu, režisors iestudējumā "Dons Žuāns X" izmanto Andra Vilcāna mūzikas partitūru, kas mikšē visdažādākā tipa oriģinālmūziku un muzikālās stilizācijas, sākot ar Volfgangu Amadeju Mocartu

(Figaro ārija no “Figaro kāzu” pirmā cēliena, Komandora ārijas fragments no operas “Donžuāns”, klaviermūzikas stilizācija mocartiskā noskaņā), turpinot ar Rihardu Vāgneru (svētceļnieku kora tēma no operas “Tanheizers”), nobeidzot ar mūziku, kas rakstīta postmodernisma garā (Gustava Mālera vai Riharda Štrausa noskaņās), un šlāgeri. Izrādes pārsātinātība ar mūziku it kā sadrumstalo tēlus, brīžiem izrāde pārvēršas par koncertu. Iestudējumā ir pasvītota pretruna starp filozofisko domu un aktieru skatuviskās darbības sadzīvīskumu. Iespējams, ka izrāde-spēle parāda neizbēgamo kaisles bojāejas atkārtošanos, jo pēc katras tikšanās un pirmā skūpstā seko jauna šķiršanās, kaisles turpinājums ir nāve. Taču iespējams, ka Džilindžers Dona Žuāna uzvedību nedz attaisno, nedz nosoda, un izrādes koordinātās nav vietas ētiskiem jēdzieniem labs, ļauns, grēks, svētums, Dievs. Šie vārdi gan tiek izrunāti, taču darbībā netiek aktualizēti un pārvēršas par *neobligātām piedevām*. Izrādē nolemtība tiek konstatēta bez šausmām un izmisuma. Finālā aktieris, Žuāna lomas tēlotājs, nomaina savu klasisko donžuānisko grimu un veidolu pret mūsdienīgu tērpu un tiek atkārtots izrādes sākums — mūsdienīgā sadzīves dialogā. Dons Žuāns X ir persona x. Režisors konstatē, ka nāve un bauda ir bezpersonisks spēks.

Režisors lieto skatuviskās metaforas. Piemēram, Žuāna milzīgais katafalks — gulta — flīgelis, uz kura notiek visas trīs ar šiem priekšmetiem saistītās darbības. Lai gan rokoperā “Fausts. *Deus ex machina*” Džilindžers izmanto formālu postmodernistisku klasiskās literatūras interpretāciju, vienkāršojot un banalizējot Johana Volfganga Gētes “Faustu”, tomēr izteiksmes līdzekļu ziņā šī nav postmoderniskākā no Džilindžera izrādēm. Uzvedums balansē starp filozofisku pasaku un mūziku, pārņemot no klasiskā parauga tikai mazu daļu (faustiskās nāves — dzīves jēgas un identitātes meklējumi). No visa bagātā Gētes “Fausta” materiāla Džilindžers akcentē izvēles situāciju — mirt vai dzīvot un pielieto sev pierastos melnbaltos kontrastus. Izrādes poētisko valodu veiksmīgi veido plastiskā partitūra, skatuves telpas kompozīcija, īsta uguns, dzīvās mūzikas izpildījums. Ainās, kurās ar metaforu palīdzību atrasts darbības konkrētības vizuālais risinājums, kā, piemēram, cietuma aina, kur vājprātu nospēlē personu dubultošanās, kur tiek vilktas paralēles starp Margarētu un gaismas aplī ieslodzītu taureni, izrādes struktūrā savienojas konkrētais stāsts ar traģisko patosu un var runāt par ētiskām kategorijām.

“Fausts. *Deus ex machina*” tēli ir veiksmīgi mūsdienīgioti, Mefistofeļa un Fausts dzīvo industriāli tehniskā pasaulē, kur ir Eiropas civilizācijas tempļu drupas un mūsdienīga policejiska sistēma. Mefisto līdzinās bandītam—kārdinātājam, pudeles brālim, kuram ir gauži apnikušas cilvēciskas ciešanas un morāle.

Fausta ceļš ir ceļš no dzīves apnikuma, neveiksmīgas pašnāvības līdz ētiskai izaugsmei. Fausts atrod sevi, spējot uzņemties atbildību. "Tas, ko cieš viena vienīgā," piešķir vērtību dzīvei un vienlaikus prasa upuri. Fausts mirst ar izpirkta grēka apziņu.

Konteksts

Mēģinot aprakstīt Džilindžera mākslas eklektisko un nihilistisko būtību, jāmin vēl kāds aspekts, ar kuru saistās postmodernisma filozofijas pozitīvā — vitālā nozīme. Tas ir *konteksta aspekts*. Mūsdienu industrializētajā sabiedrībā notiek racionālisma un emocionalitātes pretrunu padziļināšanās, kurā jūtu un intīmā dzīve kļūst perifēra. Džilindžera iestudējumi kļūst par jutekliskās pasaules savdabīgu aizsargzonu, katra jauna izrāde ir aicinājums palūkoties, kā režisors atkal un atkal ar savdabīga *remake* palīdzību spēlēs nāves un baudas dialektiku.

POST-MODERN ELEMENTS IN J. J. JILLINGER'S PRODUCTIONS

J. J. Jillinger (1966) is a stage director of the younger generation in Latvia whose originality is first and foremost characterized by intellectualism and emphatic form. The consistency of his artistic views and style is evident by the fact that the term *jillingerism* is often attributed to his plays. The director uses good classical or modern texts, e. g., Tankred Dorst, Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, Peter Handke.

However, of all Jillinger's productions, it is in "Faust. *Deus Ex Machina*", "Three Sisters. Not By Chekhov", "Don Juan X" and "*Concerto Grosso*" that his style, themes and character portrayal techniques are most in evidence. In these plays, Jillinger examines the contradictory, paradoxical, and absurd aspects of life, through a mixture of comic and tragic elements, viewing human beings as tragically ridiculous creatures making their way in a world of illusions.

Almost in all Jillinger's small stage productions one can see a mirror, wet with dew from passionate breath, which represents the split soul of man: one wing is guided by Eros, and the other — by Tanatos. On a large stage the mirror is replaced by several mirror images. The characters and their second selves are two irreconcilable identities represented by black and white doubles of the costumes, e. g., Mephistopheles — Faust, Commander — Juan. In these opposite images Jillinger probes the intricate nuances of the death/pleasure relationship. Don Juan's essential question is: when do I die? The Commander asks — why should you know that, it puts obstacles in life enjoyment. The director has deprived the Commander's image of dignity, making it down-to-earth comic and even disgusting as a sinful lover of Don Juan and his daughter. Death as a formal solution of the play's plot does not solve anything. The essential fact about Don Juan is his eternal reliving of an experience of a continuing death and pleasure.

POSTMODERNISMS UN OPERA

Viestura Kairiša režija operai "Jevgeņijs Ņeņgins"

Operas iestudējuma tapšanas gaita ir daudzslāņains process, kas atšķirībā no teātra mākslas izprotams vairākās pakāpēs. Jebkuras operas pamatā primāri ir dramaturģiskais materiāls — librets, nākamā pakāpe ir komponista libretam radītā muzikālā dramaturģija — mūzikas partitūra. Mūsdienās laikmetīgs operas uzvedums nav vairs iedomājams bez skatuves darbības inscenētāja — profesionāla operas režisora un viņa radošas sadarbības ar scenogrāfu. Tāpēc, runājot par operas režiju kā skatuviskās darbības izpausmes formu, to var definēt kā dažādu mākslas veidu sintēzi.

20. gadsimta otrās puses operas režija pasaulē aktīvi meklē savu skatuves veidolu jaunos izteiksmes līdzekļos un formās — tā kļūst ievērojami dinamiskāka, plastiskāka, tuvojas dramatiskā teātra kanoniem. Modernisma un postmodernisma laikmets, kas nosaka mūsdienu cilvēku domāšanu, neapšaubāmi, atstāj zīmes arī operas režijas tradīcijās. Aktuāla operas inscenējumā ir režisora idejiski mākslinieciskā koncepcija, un atkarībā no režisora dotā operas virsuzdevuma inscenējuma norise var tikt risināta dažādos veidos. Režisors var atļauties telpas un laika korekcijas, izvēlēties vienu uzveduma stilu vai, gluži pretēji, atļauties polistilistisku daudzveidību. 20. gadsimta operas pasaulē konstatējami divi klasiskās operas inscenējuma pamatveidi — vēsturiski tradicionālais un avangardiskais.

Sākot ar 1995. gadu Latvijas Nacionālās operas (turpmāk — LNO) darbībā ir vērojama pāreja no klasiski tradicionālajiem — nosacīti reālpsiholoģiskā tipa operas skatuves uzvedumiem — uz netradicionāliem — modernisma un postmodernisma estētikā balstītiem inscenējumiem. Kopā ar jaunās valodas meklējumiem Latvijas operas teātri ir ienākusi arī jauna dramatisks teātru režisoru paaudze, kas piesaka sevi ar jaunu teatrālo valodu, postmodernu pasaules uztveri un ievērojamu scenogrāfiskās lomas īpatsvara palielināšanu.

1999. gadā LNO pirmizrādi piedzīvoja Pētera Čaikovska opera "Jevgeņijs Ņeņgins" jaunā režisora Viestura Kairiša un scenogrāfes Ievas Jurjānes

inscenējumā. 1997. gadā V. Kairiņš absolvējis Latvijas Kultūras akadēmiju, iegūstot diplomu teātra un kino režijā. Viņš pārstāv Latvijas jauno režisoru paaudzi, jo profesionālajā teātri ienāk tikai deviņdesmito gadu vidū. V. Kairiņš ir viens no jauno režisoru apvienības — Nepanesamais teātra artelis — dibinātājiem. Tas bija eksperimentāls teātra modelis — projekts, kurš darbojās Dailes teātra telpās divus gadus un kurā kopā ar V. Kairiņu piedalījās arī jaunie režisori Gatis Šmits un Dž. Dž. Džilindžers. No 1998. līdz 2002. gadam V. Kairiņa darbs saistās ar Jauno Rīgas teātri, bet 2003. gadā režisors izveido patstāvīgu neatkarīgā teātra trupu *United Intimacy*. Jau ar pirmajiem V. Kairiņa režijas darbiem viņa rokraksts un stils veidojās kā savdabīga simbolisku tēlu un ironijas simbioze. Svarīga vieta V. Kairiņa uzvedumos ir mistērijas un rituāla elementiem. V. Kairiņš ir arī kino režisors, un starp neliela apjoma kino darbiem (“Vilciens”, “Kāzas”) jāmin 2001. gadā tapusī pilnmetrāžas filma “Pa ceļam aizejot”.

Jauna lappuse režisora daiļrades rokrakstā iezīmējas, uzsākot sadarbību ar LNO. P. Čaikovska operas “Jevgeņijs Ņegins” iestudējumam 2001. gadā seko Kairiņa veiktais Volfganga Amadeja Mocarta operas “Burvju flauta” inscenējums. Bieži vien jaunas režisoriskas valodas meklējumi tieši operas mākslā disharmonē ar mūzikas partitūru un it kā “lauž” komponista ieceres. Režisora Viestura Kairiņa un scenogrāfes Ievas Jurjānes skatuves versija P. Čaikovska operai “Jevgeņijs Ņegins” pierādīja netradicionālas režijas dzīvotspēju — neveicot vardarbību ne pret libreta materiālu, ne mūziku, tika radīta opera kā vizualizēts muzikāli dramatiskās mākslas paraugs.

Rakstot operu “Jevgeņijs Ņegins”, P. Čaikovskim 1878. gadā bija svarīgi pierādīt, ka jaunā muzikālā drāma būs par dzīviem cilvēkiem — laikabiedriem, nevis pompozitātē slīgstošiem nedzīviem antikiem varoņiem. Tāpēc komponists īpašu uzmanību veltīja remarkām, kuras attiecās uz operas tēliem, to darbību. Lai gan kopš operas rašanās pagājis jau vairāk nekā simts gadu, Viesturam Kairiņam un Ievai Jurjānei, iestudējot šo darbu, izdevies no jauna izlasīt komponista remarkas un atrast tām gan apzināti naivas un sentimentāli romantiskas izpausmes, gan skarbi ironiskas postmodernisma estētikai raksturīgas formas. Režisors kopā ar scenogrāfi nav mēģinājis restaurēt 19. gadsimta dokumentālu realitāti, kurā risinās operas notikumi, bet gan sacerējis to no jauna — tā ir spēle ar vēsturi un šodienu, ar realitāti un mistiku, ar zīmēm un simboliem. Krievu garīgajai un materiālajai kultūrai raksturīgās zīmes (bērzu birzs, matrjoškas, patvāri, tautas tērpi) organiski iekļaujas mainīgā skatuves telpas vertikālās un horizontālās kustībā, radot romantiskā laikmeta misteriskās noslēpumainības izjūtas, kas savienotas ar mūsdienu pasaules nenoteiktību,

atvērtību un skarbo ironiju. Tā ir jauna veida *nereālistiskā realitāte*, kura piesaka savas tiesības uz eksistenci operā.

Izrādes pirmais cēliens ievēd skatītāju it kā nosacītā leļļu teātra pasaulē. Skatuves arhitektūru veido milzīga gaišzila divstāvu kaste, kas nedaudz atgādina leļļu māju. Caur pirmā stāva milzu durvīm — vārtiem — un otrā stāva it kā deformēti samazinātajiem logiem redzami visu skatuvi caurauguši — bezsakņu un bezgalotņu — bērzu stumbri, kas pavīd skatuves dziļumā kā Krievzemes (lasi — krievu kultūras) simbolisks apzīmējums. Pirmais priekšstats — košās krāsās izkrāsota lubu bildīte ar atsaucēm uz senslāvu *vertepa* teātra formu. Stilizēto muižnieku māju — “teātra kasti” — balsta un uztur resnas, stabilas un nesamērīgi apjomīgas klasiskā stila maigi rozā kolonnas. Jau pirmajā epizodē ir redzama Kairiša teātra valodai tik raksturīgā režisoriski scenogrāfiskā ironija. Par “Jevgeņija Oņegina” inscenējuma caurviju attīstības motīvu radošā komanda izvēlējusies klasiskās kolonnas stilizāciju, kas transformējas kopā ar izrādes notikumiem, varoņu pārdzīvojumiem un ir kā ironiska pasaules balsta zīme, līdztekus darbojoties kā nepiepildītās seksualitātes simbols. Kolonna simbolizē tempļa svētumu — ierobežo cilvēku vissvētāko vietu: muižu — māju — templi. Vienlaikus tā ir ironija arī par 19. gadsimta Krievijas muižniecības aizraušanos ar klasiskajām kolonādēm savos lauku īpašumos. Uzsvērtā nesamērība un proporciju trūkums starp milzīgo skatuves māju — teātra kasti — un cilvēku augumu dod iespējas pieņemt, ka autori apzināti izvēlējušies deformēti lellisku vidi operas pirmajam cēlienam. Šī vide transformējas kopā ar operas varoņiem un viņu psiholoģiskajiem pārdzīvojumiem, no sastinguša *vertepa* marionešu teātra darbības pirmajā cēlienā attīstība nonāk līdz smalkam tēlu psiholoģismam operas pēdējā cēlienā. No lelles marionetes par jūtīgu cilvēku — tāds ir operas galveno varoņu Tatjanas un Oņegina emocionālās pāraugšanas virziens.

Pirmā cēliena otrā aina ir centrālais notikums operas romantiskās varones Tatjanas dzīvē — tas ir monostāsts jeb vēstules aina. Transformējas skatuves mājas stāvu dalījums, atklājas otrā stāva terase kā milzīgs, plaši atvērts logs, kas šajā gadījumā nes gan realitātes, gan metaforas slodzi — tas ir logs uz emociju, jūtu un sevis izzināšanas pasauli. Šajā skatā kolonnas iemieso jau uzsvērtu simbolisko jēgu — tās ir falliskās jeb seksuālās zīmes, kuras pasvītro emocionālo uzliesmojumu, aizturēto vēlmju izlaušanos brīvībā. Vēstules aina notiek naktī, kad atklājas cilvēka slēptākās, nepiepildītākās vēlmes un sapņi. Nakts V. Kairiša izrādē kļūst par misterioza iniciācijas rituāla laiku, kurā Tatjana no jaunas sapņotājas meitenes kļūst par kaislības pārņemtu mīlošu sievieti. V. Kairišs inscenē nakts mistēriju, kurā veiksmīgi apvienojas reālistiskas skatuves

darbības (piemēram, vēstules rakstīšana) ar mītisku simbolismu. V. Kairiša izrādēs bieži jūtama nepārprotama nojauta par kādas augstākas gribas un spēka klātbūtni. To var dēvēt dažādos vārdos — par Dievu, paralēlo realitāti vai Likteni.

Tatjanas vēstules ainā caur atvērto balkonu iespīd spokaina mēness gaisma. Mēness simbols — tā ir tapšana un iznīcība, atjaunošanās jaunā veidolā, “mirsti un topi” jēdziens. Brīdī, kad Tatjana dzied par savu apmātības pilno mīlu pret svešinieku Oņeginu, milzīga izmēra spogulis, kurš atrodas meitenes istabā, pats no sevis lēni slīd uz priekšu. Mūzikas kulminācijas brīdī spogulī parādās Oņegina attēls, kuru Tatjana neapzināti pielūdz. Notiek savdabīgs buršanās rituāls ar spoguli, ar kura palīdzību Tatjana ir izsaukusi Oņegina vīziju. Pēc pagānisko rituālu tradīcijām, spogulim piemīt maģisks pieburšanas spēks un enerģija. Nakts ir kļuvusi par Tatjanas pašizziņas, zemapziņas vēlmju un skaidrības mistēriju. Kad slimības drudzim līdzīgā kaislība ir nedaudz rimusi, aust rīts un spogulis, nezināmu spēku vadīts, pats no sevis aizslīd skatuves dziļumā: kaislību nakts — iniciācijas rituāls ir beidzies.

Kairīšam patīk spēles, kurās telpa šķeļas, transformējas un kurās telpai ir tikpat liela nozīme kā aktieru darbībai. Režisoram ir svarīga telpas funkcionalitāte ne tikai horizontāli, bet arī vertikāli. Tieši tāpēc operas režisoriskais un scenogrāfiskais risinājums veidots, īpaši tiecoties uz vertikāli: pirmajā un otrajā cēlienā tiek izmantotas divstāvu darbības telpas, kuras kļūst vienlīdz nozīmīgas.

Arī otrā cēliena skatuves uzbūve veidota, scenogrāfijā apvienojot reālistisko un nereālistisko — vienā darbības telpā iekļaujot gan mājas iekštelpu, gan ārskata elementus. Skatītājs vienlaikus spēj izsekot notikumiem gan mājas iekšienē, gan sajust klātbūtnes efektu arī mājas pagalmā. Kolonnu ieskauda terase, kas nosacīti atgādina “skatuvi skatuvē”, milzīga izmēra sveču lustras, kas novietotas virs terases, un garš balti pārklāts galds, uz kura atrodas kulta priekšmeti — tradicionālie krievu patvāri. V. Kairišs skatuves norisēs izmanto kinematogrāfiskus elementus — atrakciju montāžu — vai, vienkārši sakot, mīl skatuves trikus, kuri “piemāna” skatītāju: aktieri pazūd un parādās, viņiem ir maskas, skatuviskās norisēs kā aktieri piedalās arī priekšmeti — tie paši no sevis pārvietojas, braukā, pazūd un rodas no jauna. Uz skatuves tiek radīta atvērta pasaule jeb atvērta telpa, kura transformējas reizē ar mūziku. Lustras spēj mainīt augstumu un pašas no sevis sākt spīdēt, galds, kurš pēc komiskā varoņa Trikē lūguma spēj pats aizbraukt no skatuves, kolonna, kura parādās, it kā izaugot no zemes, un pazūd, rada sava veida iracionalitātes klātbūtni visām otrā cēliena darbībām. Tajā pašā laikā aktierdarbos, pretēji operas žanra nosacītībai, valda reālpsiholoģisks spēles stils. Tas maksimāli pietuvināts drama-

tiskā teātra estētikai un salauž pieņēmumus par operas dziedātāju nespēju atrauties no nosacītās jeb atsvešinātās spēles estētikas. Uzsverot ideju par to, ka komiskais un traģiskais, nejaušība un nolemtība nemitīgi atrodas savstarpējā saistībā, V. Kairišs katrā operas ainā atradis kādu dzīvi apliecinošu ironisku darbības izpausmi. Ballē, kura norisinās šajā cēlienā, režisors atļāvies piedāvāt nevis dejojošu baletdejojamu pārus, kas izlīdzināti un profesionāli augstvērtīgi izpilda valšu un mazurku soļus, bet gan licis dejot dziedātājiem. Vēl vairāk, Kairišs viņus sadalījis komiskos pāros — garie dejo ar īsajiem, resnie ar tievajiem. Šajā cēlienā iezīmējas Ļenska un Oņegina konflikts, kas beidzas ar izaicinājumu uz dueli. Lai arī aina beidzas traģiski, režisors arī šeit atrod grotesko — pēc P. Čaikovska dotās remarkas, Olga no pārdzīvojuma ainas beigās noģībst. V. Kairišs ģībšanas efektu padara grotesku — pirmo reizi skaisti un teatrāli Olga noģībst jau tad, kad Ļenskis viņai pārmet “asinskāro un dēmonisko dvēseli”. Taču Olga ir ieinteresēta konflikta atrisinājumā, tādēļ pēc noģībšanas atkal uzmanīgi ieklausās Oņegina un Ļenska strīdā. Ainas noslēdzošo epizodi Kairišs jau veido kā ģībstošu cilvēku kaskādi — ģībst visi — vīrieši, sievietes, otrreiz ģībst Olga un pat viņas māte Larina.

Otrajā cēlienā Ļenska un Oņegina dueļa skatā skatuves iekārtojums paliek divstāvu plaknē. Šī ir traģiskākā aina visā operas darbībā, taču Kairišs spēj ieraudzīt komisko un dzīvi apliecinošo arī šādā dramatiskā skatā. Darbība, pēc komponista ieceres, notiek pie ciema ūdensdzirnavām, tāpēc I. Jurjāne izveidojusi garu laipu, kas liecina ne tikai par ūdens klātbūtni, bet arī kļūst par simbolisku tēlu — uz laipas (tilta), kura pārtrūkst nekurienē, Ļenskis gatavojas duelim ar Oņeginu. Ļenska slavenās pirmsnāves ārijas laikā romantiski snieg snieg, kuru lēni un cienīgi lapenes otrajā stāvā slauka trīs sētnieki ar zaru slotām (turklāt tas notiek mūzikas ritmā). Otrais plāns kļūst tikpat svarīgs kā galvenais, jo atšķirībā no statiski dziedošā Ļenska sētnieki aktīvi darbojas. Līdz ar to Kairišs pirmsdramatisko kulmināciju it kā atslābina, tādā veidā norādot uz lietu un parādību relatīvo un nepastāvīgo dabu. Divstāvu darbības plakne saista divas pasaules — materiālo un garīgo. Sētnieki uztverami gan kā reāli cilvēki, gan kā mistiski palīgi Ļenska pārejai uz citu pasauli, sagatavojot varoņa garīgo attīrīšanos zemes (pirmajā) stāvā. Dueļa skats tiek veidots otrajā — “debesu stāvā”. Templis ir iztīrīts, un Ļenskis šeit sastopas ar nāvi. Apzināti sadrupinot darbību, režisors piedāvā skatītājam simultānspeles momentus, un kuru no tiem izvēlēties — tas paliek skatītāju ziņā.

Trešais cēliens, kurš pēc sižeta norisinās Pēterburgas augstākās sabiedrības ballē, skatuves iekārtojumā atgādina templi ar nošķeltu jumtu, tās ir gigantiskas drupas, kas atvērtas pret debesīm un tāpat kā otrajā cēlienā veido “skatuvi

skatuvē". Aiz kolonnu ietvertās skatuves atklājas spoguļota siena, kas telpu padara bezgalīgu, bet virs tempļa drupām augstu pie griestiem parādās milzīga izmēra Krievijai tik raksturīgie patvāri — amforas. Ironizējot par neiztrūkstošo krievu tējas dzeršanas tradīciju, V. Kairišs starp patvāriem balles skata laikā liek pastaigāties livrejās tērptiem kalpotājiem, kuri ir augumā ievērojami mazāki nekā milzīgie kulta priekšmeti... Par šīs ainas centru izvēršas Oņegina īsais dialogs ar Tatjanu. Lai izteiktu Oņegina pēkšņo emocionālo lūzuma mirkli, atkal ieraugot Tatjanu, komponists mūzikā izmantojis tās pašas intonācijas orķestra partijā, kas izskanējušas pirmā cēliena vēstules ainā — raksturojot Tatjanas mīlas satraukumu. Kairišs Oņegina satraukumu un emocionālo atskārsmi atrisina scenogrāfiskiem līdzekļiem — brīdī, kad otro reizi izskan mīlas tēma, sāk griezties nelielais, kolonnu ieskaudais paaugstinājums, radot noreibuma un satraukuma izjūtas.

Ar ironiskajām zīmēm un darbībām, kas nemitīgi mijas ar patiesi traģisko un romantiski piesātināto, režisors nojauc robežas starp operas centrālajiem notikumiem un nosacīti perifērajām darbībām. Visā izrādē Kairišs nemitīgi cenšas nostādīt blakus divas pretējas sfēras — traģisko un komisko, neizdalot nevienu par primāro.

Dramatisks un vienlaikus arī ironijas caurstrāvots ir izrādes fināls. Tatjanas un Oņegina pēdējā izskaidrošanās notiek tukšā skatuves laukumā uz balti sakrokota priekškara fona. Balti sakrokotais priekškars ir duāla zīme. Tas ilustrē Pēterburgas 19. gadsimta augstākās sabiedrības sadzīves modi (šāda tipa logu aizkari bija katrā sevi cienošā Pēterburgas augstmaņa pilī), kā arī uzlūkojams par ironisku atsauci uz dažām padomju laika tradīcijām. Bijušajās padomju republikās oficiālajos svētkos tika rīkoti pompozi koncerti ar prestižiem izpildītājmāksliniekiem, tāpēc arī skatuves noformējums bija izteikti svinīgs: balta zīda kolonnas, volānos krītoši balti sakrokoti priekškari, milzīgi svečturi. Padomju valsts sev radīja jaunu koncertnoformējuma stilu — *intīmā pompozitāte*. Šādi priekškari 70. un 80. gados bija arī padomju Latvijas operas skatuves svētku dekors, kuram vajadzēja liecināt par greznumu, svinīgumu, konkrētā brīža nozīmīgumu...

Pēdējā operas ainā Kairišs izmantojis kinematogrāfijas principu — viņš it kā "attin" vēsturi atpakaļ, no operas varoņu iepriekšējās dzīves tiek "izgriezts" un apstādināts kāds sens notikums — Oņegina un Tatjanas izskaidrošanās skats laukos — bērzu iekļautā lapenē. Tikai šoreiz mīlētāji ir mainītās lomās — pēc milestības tiecas un to lūdz Oņegins. Režisors ar šo "pagātnes vīziju" skaidri formulē savu nostāju — dzīve jeb liktenis mēdz atriebties ar vienām un tām pašām situācijām.

Režisora V. Kairiša skatuviskais koncepts operai "Jevgeņijs Oņegins" saistās ar dažādu stilu sintēzi, kas ietver psiholoģiski reālistiskus aktierdarbus, modernisma un postmodernisma estētikai raksturīgu inscenējuma tēlainību. Režisors izmanto nosacītu un stilizētu skatuvisko iekārtojumu, tā ir mākslinieciski deformēta vide, tās ir spēles ar zīmēm un dažādiem simboliem. I. Jurjānes scenogrāfija V. Kairiša izrādē nav skatuves noformējums, tā ir vizualizēta teatrāla filozofija, kurai piemīt laika un telpas asociatīva izteiksme. Groteskais un mītiskais, reālais un simboliskais tiek apvienots vienotā veselumā, lai nospēlētu izrādes scenogrāfisko dramaturģiju. Vienlaikus inscenējumā sastopama arī V. Kairiša skatuves rokrakstam tik raksturīgā parodēšana un atsvešinājums, kā arī pastiprināta interese par seksualitāti. Par īpašo inscenējuma prioritāti jānosauc *mītiskais simbolisms* un mitoloģisku tēmu stilizācija. Režija kopā ar scenogrāfiju veido daudzslāņainu operas—mistērijas filozofiju. Kairiša izrādē mistērijas filozofija, kas sevī ietver ziedošanās un atdzimšanas ideju, transformējas, dievības vietā "novietojot" mīlestību. Tatjana un Oņegins iziet nosacītu mīlestības radīšanas rituāla apli — no atteikšanās caur ciešanām notiek jaunas garīgas būtnes dzimšana.

Režisors par savu darbu pie operas izrādes programmā saka: "Man gribējās pastāstīt stāstu *no dzīves* par to, kā cilvēks ar ironiju izturas pret mīlestību, nevar pat iedomāties mīlas iespējas. Un pēc kāda laika viņam tas rūgti jānožēlo. Man patīk, kad dziļas filozofiskas idejas tiek traktētas caur cilvēku attiecībām, caur viņu jūtām. "Jevgeņijā Oņeginā" man visvairāk patīk tas, ka intrigas melodramatiskais fons pieļauj lielu tēlainību risinājumā. Man nepatīk vārds "metafora", taču te nākas to izmantot, jo tieši metafora sniedz precīzāko priekšstatu par tēlu psiholoģisko stāvokli. (..) .. šis romāns ir satriecoši fundamentāls darbs par laikmetu, par jūtām. Kā ikviens liels darbs, tas sevī ietver visu."

Ingrīda Vilkārese

POST-MODERNISM AND OPERA

VIESTURS KAIRIŠS' STAGE PRODUCTION OF "EUGENE ONEGIN"

Viesturs Kairiņš belongs to the younger generation of Latvian stage directors. His style is characterised by an animated collage of signifiers with the help of which he examines human being, the subconscious, and one's place in the world. Mystery takes an important place in Kairiņš' productions as well as ritual as the beginning of all things.

In 1999 he staged Chaikovsky's opera "Eugene Onegin" at the Latvian National Opera, with a stage design by Ieva Jurjāne. It was a radically new attempt to stage the traditional opera as a dramatic production, in which stage direction and set design play a functionally active role in the narrative.

The inspiration for the production comes from Russian folk tradition and mythology, as well as from stylisations of ancient theatre that is one of the major principles of modernism. Stylisations and symbols converge into a world of ironic indeterminacy. The director often uses two levels of the setting and also simultaneous action in parallel places. Kairiņš' stage production displays a great diversity of elements from pictorial theatricality to psychologically-based style of acting. Since Kairiņš has taken Pushkin's novel as a foundation of his production, it is dominated by irony typical for the Russian poet.

Kairiņš relies on psychologically realistic mode of acting for the singers, making it as close as possible to the tradition of acting in the dramatic theatre. The main characteristics of Kairiņš' style as a theatre director have been maintained also in opera: the rational is combined with the irrational, being with non-being, sacred with profane, time and space overlap; and the stage design becomes part of stage direction and the other way round.

Kairiņš and Jurjāne offer a non-traditional interpretation of the XIX century opera. By synthesizing different forms of art it has been made topical and interesting for the contemporary spectator without deforming Chaikovsky's intense romanticism or Pushkin's drama.

DEMIURGS UN APŠAUBĀMĀ REALITĀTE

Leļļu teātris postmodernisma diskursā

Mans viedoklis, stingri ņemot, nevar pretendēt uz zinātniskumu. Tas nebalstās uz noteiktām postmodernisma teorijām, nedz arī tiecas tādas definēt. Tajā pašā laikā būtu grēks neparaudzīties, vai vispārējie postmodernās mākslas, filozofijas un dzīvesizjūtas postulāti nav piemērojami tādai skatuves mākslas izpausmei kā leļļu teātris. Kaut vai viena, absolūti burtiski uztverta un no konteksta izrauta citāta dēļ (bet arī tas jau nerunā pretī pieņēmumiem par postmodernismu). Tā ir Viktora Peļevina tēze: "Postmodernisms ir tad, kad tu taisi lelli lelei, un pie tam pats arī esi lelle." No šīs tēzes arī izriet jautājums, ko vēlos aplūkot. Proti: kāda ir tā realitāte, ko mākslinieks rada, pats būdams tikai darbarīks kāda cita subjekta rokās, kuras, savukārt var vadīt vēl kāds cits vai kādi citi spēki? Un kurš tad, galu galā, vispār var pretendēt uz cēlo demiurga — radītāja — vārdu?

Aplūkojamie objekti izraudzīti vienlīdz mērķtiecīgi un nejauši — tās ir izrādes, kas redzētas aptuveni gada laikā trijos dažādos starptautiskos festivālos Igaunijā, Lietuvā un Polijā. Pirmais, kas apvieno šos iestudējumus, ir tiklab sociālpolitiskais, kā ģeogrāfiskais faktors — teātri nāk no austrumbloka valstīm. Otra lieta, kas tās vieno — aktieris un lelle principiāli eksistē vienlaikus un kā vienlīdzīgas vērtības. Trešais, un te mēs beidzot nonākam pie pašas tēmas: vairākumā no aptuveni trīsdesmit izrādēm vārda tiešā nozīmē tika būvēta pasaule — no pašiem pamatiem.

Tas varēja notikt visnotaļ tiešā nozīmē. Narvas pilsētas leļļu teātra *Ilmari-nen* izrādē "Kā dievs Uku radīja igauņu zemi" aktieri — dievs Uku un tā palīgs Jāns — patiešām izcēla no ūdeņiem zemes pleķīti, nobārstīja to ar akmeņiem, lai pašiem nebūtu garlaicīgi, sataisīja no māliem cilvēkus un gaidīja, kā tad nu šie tālāk savu pasauli iekops. Izrādes veidotājiem, visticamāk, postmodernisma jēdziens pat prātā nebija nācis. Viņu mērķis bija vienlīdz pragmatisks un ideālistisks: palīdzēt Narvas, krieviskākās Igaunijas pilsētas, bērniem apgūt igauņu valodas pamatus. Tāpēc jo amizantāks liekas rezultāts, aplūkojot to

postmodernisma kontekstā. Cilvēki neko nedarija. Nedz cēla māju, lai paslēptos no lietus, nedz kaut ko iesēja, lai nepaliktu neēduši. Nelīdzēja arī priekšā rādīšana. Un viņu arguments, ar ko tie apelēja pie Uku un viņa palīga sirdsapziņas, bija: jūs mums nepateicāt tos vārdus — “darbs”, “māja”, “ēst” un, protams, kā jau Baltijas jūras šākrasta iedzīvotājiem — “dziedāt”. Proti, realitāte kā noteiktu priekšmetu, darbību un būtņu kopums izveidojās nevis tad, kad tika uztaisīta, bet tad, kad tika *definēta, vārdā nosaukta*.

Daudz nopietnākā līmenī pasaules rādīšana notika baltkrievu izrādē. Grodņas Leļļu teātris uz Kauņu bija atvedis izrādi “Poēma bez vārdiem”. Tās pamatā bija klasiķa Jankas Kupalas poēma, taču izrādē patiešām neatskanēja ne vārda. Literārais teksts pilnībā bija aizvietots ar dažāda līmeņa metaforām, kuras tad arī bija nolasāmas katram skatītājam individuāli: tik lielā mērā un tā, kā to ļāva viņa informētība, gaume, profesionalitāte, jūtīgums.

“Poēma bez vārdiem” sākumā likās gandrīz vai haotiska, tik izšķērdīgi režisors Oļegs Žugžda bija lietojis dažādus izteiksmes līdzekļus. Spēcīgas, lokālas pamatkrāsas — balts, melns, sarkans. Dažādas leļļu un masku teātra formas secīgi nomainīja cita citu. No skatuvītes melnā kvadrāta iznira balti maskotas mironīgas nāras, sarkans sātans — tātad antidemiurģs — burvju mākslinieks no savas kastītes izvilināja sastingušas skulptūriņas, kas sākumā veidoja gluži idillisku kompozīciju “laimīgā patriarhālā idille”. To nomainīja ēnu teātris — ugunsgailis, kas liesmās pazudina ciematu. Izrādes galveno varoni — lelli — tās pašas nāras virpināja pa gaisu, stikla klucī iesaldētu; negaidot varoni sāka spēlēt aktieris, cilvēks, kurš nebūt nebija patstāvīgāks vai darbotiespējīgāks par nekustīgo, stikla kubā ieslodzīto lelli.

Metaforu gūzma ieguva loģiku tajā brīdī, kad kļuva skaidrs — tā ir izrāde par Baltkrievijas ceļu līdz tagadnei. Stāsts par varoni, kurš purvā un miglā meklē ceļu, seko maldugunīm, pakļaujas burvju mākslinieka diktātam un pats pret savu gribu kļūst par dedzinātāju un slepkavu.

Visspēcīgāk palaikam iedarbojas visvienkāršākais. Viena no nārām, par savu skumjo likteni stāstot, rādīja pavisam vienkāršu leļļu teātrīti — šķirstīja albumu ar laimīgas ģimenes bildēm, no kura lappusēm cits pēc cita pazuda mīļie cilvēki, līdz palika tikai attēls ar sagumušu sievietes stāvu pie kapu krusta. Baltkrievu izrādē visspēcīgāk un arī vistraģiskāk izskanēja tēma par realitāti, kas rodas neatkarīgi no subjekta vēlmēm, jo viņš ir tikai bezspēcīga lelle, kas darbojas pēc manipulatora gribas.

Citā aspektā pasaules rādīšana notika Maskavas teātra *Ogņivo* iestudējumā ar zīmīgu nosaukumu “Rītdiena sākas vakar”. Šajā izrādē jau visnotaļ tieši izpaudās viens no postmodernās filozofijas pamatpostulātiem: vēsturiskās

attīstības kā nemitīga progresa noliegums un savas, jaunas, versijas vai realitātes radišana. Turklāt šī neovēsture skatītāju acu priekšā tapa kā nepārtraukta citātu izvēle, komponēšana, pārgrupēšana, kuras jēga un virzība atklājās tikai kopējā kontekstā.

“Rītdiena” bija brīnišķīgs “melnā kabineta” leļļu teātra paraugs. Apetītīga Borisa Kustodijeva kupciene strēba no apakštases tēju, karoja ar uzbāzīgu kaķi un spoguļojās patvārī — fantastiski! Numurs pats par sevi! Kuzmas Petrova-Vodkina kailais jātnieks drasēja uz sarkanā zirga, Niko Pirosmāni kāzinieki svinēja, pāri Vitebskas jumtiem lidinājās skumjie Marka Šagāla mīlētāji. (Drusku jau bija arī tāda kā eksāmena sajūta — vai tik es spēšu pazīt visus autorus. Visus neizdevās gan.) Milzīgās, neredzamu roku vadītās lelles darbojās aiz caurspīdīga ekrāna, uz kura ik pa brīdim parādījās tas, ko laikam varētu saukt par videoinstalāciju — proti, atdzīvojās un turpinājās slavenu mākslinieku gleznas vai hrestomātiski padomju plakāti. Šad un tad lelles papildināja video, citkārt veidojās kontrasts.

Bet jo tālāk, jo vairāk amizēja uzveduma kompozīcija, no kuras izrietēja saturs un jēga. “Rītdiena” sākās ar Valentina Serova gleznas atdzīvošanos — vērsis paķēra Eiropu un lielā ātrumā aiznesa prom. Neskatoties uz to, vēl palika laiks kupcienes tējai, gruzīnu dziedāšanai un Šagāla lidojumam — Krievijas nācijas joprojām ligoja laimē. Pēc tam nāca Kazimira Maļeviča melnais kvadrāts, kurā nogrima impērijas idille. Aleksandra Deinekas strādnieki maršēja, bija Kukriniksu plakāti, baznīcu apgānīšana, nedaudz arī karš. Atdzimšana notika negaidīti un strauji — mazliet Bulata Okudžavas dziesmu, un sarkanais zirgs jau rikšoja atpakaļ, pažibinājās reklāmu ugunis, baznīcām cēlās atpakaļ krusti. Vienvārdsakot, pilnīga apoteoze. Šī noteikti bija festivāla dārgākā izrāde, un tāpēc vēl jo lielāku vilšanos sagādāja brīnišķais vieglums, ar kādu maskavieši glorificēja savu carisko aizvakardienu, nīda padomisko vakardienu un cēla pareizticīgo rītdienu. Raksturīgi, ka šajā izrādē praktiski nebija vietas šodienai — tā bija tikai sīks laiktelpas kaktiņš, kur tīri fiziski atrasties izrādes veidotājiem. Kā jēdziens “šodiena” krievu izrādē neeksistēja.

Vēsturi un dzīvi kā lielu leļļu teātri traktēja arī Igaunijas Nacionālā leļļu teātra izrāde “Jezga”. 18. gadsimta beigās dzīvojušais un rakstījušais apgaismotājs, baltvācietis Jākobs Reinholds Lencs laikam gan igauņiem bijis kas līdzīgs mūsu Vecajam Stenderam — mācītājs visās šā vārda nozīmēs. Viņa ludziņa “Jezga” ir tikpat sirsnīgi nopietna un pamācoša kā, teiksim, “Žūpu Bērtulis” — jauniešus, kas pret vecāku gribu nododas bohēmai un miesaskāribām, liktenis vai! kā soda. Posts un nāvīte, un pazuduši jaundzimušie. Bet gaudu ziņģu vietā igauņi uzrauj “Krambambuli”, paver cakainas kumodes

durtiņas, un tur, uz plauktiem izvietojusies, jautra leļļu kompānija dzīro uz nebēdu, ar "lielajiem", aktieriem, saskandinādama. Mīlētāji runā caur puķēm vārda tiešā nozīmē — katrs sēž savā puķu bumbā. Toties, kad viens no viņiem gandrīz ņem nelabu galu — lelle tiek nomesta zemē —, visi "Mazās kaijas" meldijā dzied viedus vārdus "*Ars longa, longa, vita brevis est...*"

Lenca visnotaļ didaktiskais teksts ir tikai iemesls spēlei, kurā ironijas un pašironijas ir krietni vairāk nekā vēlmes sekot labiem un vairīties no sliktiem paraugiem. Nopietnību izrādē ienesa fona darbība. Kamēr pret vecāku pamācībām kurlie un pret sabiedrisko dzīvi vienaldzīgie jaunieši dzīvoja, aiz viņiem skatuves dibenplānā notika vēstures teātris. Uz milzīgas kartes izliktas alvas zaldātiņu armijas okupēja un atbrīvoja teritorijas, pakļaujoties virspavēlnieku steku mājiņiem.

Atzīmēšanas vērtā ir vēl kāda šā viena gada laikā ievērota tendence — jo tālāk uz Rietumiem atrodas teātris, jo vairāk tā mākslinieki ir attālinājušies no sociālpolitisku problēmu uzrādīšanas vai mēģinājuma tās risināt. Jautājums būtībā paliek tas pats: cik brīvs vai determinēts ir indivīds savā attieksmē pret realitāti. (Turklāt atbilde joprojām ir negatīva — nu nav viņš brīvs, nu ir viņš determinēts un pakļauts manipulēšanai.) Bet uzsvars aizvien noteiktāk tiek likts uz indivīda, nevis ārpus viņa esošās realitātes pētīšanu.

Poļu aktieri no Belostokas teātra demonstrēja savdabīgu tradicionālā teātra versiju "Lai dzīvo Pančs!". Trīs aktieri vienlaikus spēlēja vēsturiski precīzu pūļa teātri, agresīvo Petrušku — Pulčinelu — Panču, un ļoti intīmi sarunājās ar skatītājiem. Pančs kā jau Pančs — daudzija katru, kas gadījās pa rokai — nosita suni, bērnu, sievu, kaimiņu, dakteri, policistu. Primitīvo koka leļļu galvas brakšķēja vien, atsitoties pret skatuvītes malu. Beigās Pančs nosita tiesnesi, kas viņam bija piespriedis nāvessodu, bendi, kas grasījās to izpildīt, un pašu sātanu arī, palikdams ārpus jebkādam laba un ļauna robežām. No vienas puses, izrādē precīzi tika rekonstruēta pūļa teātra daba — universālais Petruška cauri laikiem bijis stulbs, cietsirdīgs un uzvarošs. Un izrādei jau bija arī otra puse. Aktieri dzīvojās abpus mazās skatuvītes priekškara, ik pa brīdim iznākot pie skatītājiem, lai kaut ko komentētu, iesaistītos spontānā dialogā vai vienkārši uzpīpētu, kamēr kolēģi strādā. Viņi nebūt nebija klasiskie laukuma teātra personāži Pančs, Džudīte vai, teiksim, Tiesnesis. Viņi bija tie, kas palaikam it naivi uzjautāja — ak tā, šitā nedrīkst? te varbūt ir kāds, kurš apgalvos, ka dzīvē tā nenotiek? Šaipus priekškara viņiem bija sava — cilvēku, ne leļļu — smalka un skumja dzīve.

Kad Pančs bija nositis pirmo varas pārstāvi, policistu, pēkšņi iestājās tumsa. "Kur es esmu?" aizsmacis noprasīja varonis. "Viennīcā," atbildēja nirdzīga

bals. "Rīt tevi pakārs." Iedegās gaisma, turpat virs pirmās skatītāju rindas karājās cilpa, kurā lūkojās ne vairs Pančs, bet Rišards Dolinskis. Ar ilgu skatienu uzkāpa līdz virves galam, pasmīnēja, paraustīja plecus un... uzaicināja mūs, kas sēž zālē, darīt vienīgo, kas vēl pagūstams. Pavadīt kopā pēdējo nakti pie viņa glāzes. Viņa kolēģi iznēsāja plastmasas trauciņus ar pāris sarkanvīna malkiem, un tā mēs sēdējām klusumā un dzērām. Minūti, piecas, desmit? Nezinu. Šā mirkļa, šīs dziļās kopības dēļ es gāju uz izrādi otrreiz un ietu vēl, ja būtu tāda iespēja.

Pēc tam jau viss turpinājās, cilpā karājās vispirms bende, pēc tam pats tumsas valdnieks. Bet uzvarējis un palicis ārpus laba un ļauna bija tikai tas robustais lellis, nevis tas, kurš iepūta viņa koka miesās dzīvību. Tam otrajam par visu vajadzēja maksāt, un mēs bijām liecinieki. Ļoti raksturīgs piemērs tradicionālo formu revīzijas ziņā bija berlīnieša Floriana Faizela monoizrāde "Ikars. Kritiens". Monoizrāde bija kā bieza Ariadnes pavedienu šķetere — pavelc, kuru gribi, ej līdz un tiksi neiedomājamos klasisko citātu labirintos. Izrāde bija spožs prāta vingrinājums, kas lika atcerēties antīkās filozofijas postulātus, oikumenes uzbūvi un seno grieķu mītus. Tās bija valdzinošas aktierpersonības ikbrīža pārvērtības. Tā bija perfekti trenēta ķermeņa pantomīma. Tā bija vairāku līmeņu saspēle ar līdziniekiem — milzīgu masku un sīciņu lellēnu —, kuriem bija paša aktiera vaibsti.

Sākumā niķelētu riņķu ietaises centrā bija tikai bungu puslode ar gramofona tauri kā vāku virsū. No taures šaurā gala izspraucās daudzvārdīgs Teicējs, dikti līdzīgs populārajam korķu vilķim ar "spārniņiem" — tās bija radījuma rokas, ko viņš bezspēkā cilāja, nespēdams atrast īstos vārdus sarežģītajiem pārspriedumiem par Ikaru, viņa lidojumu un nolemtību. Kad Teicējam galīgi pietrūka vārdu, viņš nolēma parādīt, kā tad tas īsti bija. Un no bungām, pārsteigtajai auditorijai velkot aizvien dziļāk elpu uz iekšu, izlocījās... aktieris. Vēlāk viņu, cilvēku, jau vadīja un dīdīja divi: pļāpīgais komentators un milzu pārnēsājamā seja — kā kupris, kā nasta. Paša tēvs Daidals? Zevs? Liktenis, kura lēmumi jāpilda arī dieviem? Legenda, no kuras sastingušās patiesības grūti izrauties? Uz šiem jautājumiem ikviens skatītājs spēja atbildēt tikai pats, kombinējot savu intelektuālo pieredzi ar jutekliski nupat uztverto. Beigās nomocītajam cilvēkam uz ceļa notupās sīkais pļāpa un vaicāja: kāpēc tad, kad es runāju, lūpas kustini tu? Kad tev pašam beidzot būs ko teikt? Jautājums par īsto demiurgu šeit bija galēji saasināts: realitāte, kāda tā saskatāma no malas, ir tikai šķītums. Diedziņu raustīšana un manipulēšana ar lelli, kas tur rokās lelli, ko radījusi cita lelle, ir tik sarežģīta un vairākkārt pastarpināta, ka patiesās saites principiāli nav izzināmas. Un varbūt tās sen jau ir pārtrūkušas.

Kurā vietā šajās realitātēs ir latviešu leļļu teātris? Es teiktu — pa vidu. Sociālā ikdiena tepat vien ir, tomēr svarīgāk jau ir taustīties pēc dziedziņiem, kas atrodas manipulatora rokās. Latvijā diemžēl gandrīz pārtrūkusi tradīcija, ka leļļu teātris ir viena no līdzvērtīgām skatuves mākslas formām, piemērota ne vien bērnu izklaidēšanai, bet arī pieaugušajiem visnotaļ eksistenciāli svarīgu jautājumu uzdošanai. Tālab vienīgais piemērs, uz kuru iespējams balstīties, ir Laura Gundara 2001. gadā iestudētā viņa paša luga “Livingstons”. Lugas fabula ir tikpat vienkārša, cik tipiska: daži ļautiņi gaida mantojumu tik ļoti, ka viens otrs, nesagaidījis mistisko advokātu Livingstonu, kas pavēstīs par mantojuma noteikumiem, ņem un nomirst. Šo visnotaļ pazīstamo absurda dramaturģijas shēmu režisors saskalda un savieno pavisam jaunā veselumā tieši tāpēc, ka darbības lauks ir leļļu teātris ar saviem specifiskajiem izteiksmes līdzekļiem.

Lellēm kā teātra fenomenam un leļļu aktieriem ir rakstīti pavisam citi likumi — starp viņiem notiek vēl “kaut kas”, palaikam nesalīdzināmi interesantāks, nekā dialogi un sižets. Te kā uz delnas redzams, kas notiek starp cilvēku un spēkiem, kuri viņu vada: iegribām, vēlmēm, dziņām. Varbūt pat dvēseli. Režisors Lauris Gundars ir palaidis to visu vaļā, ļaujot aktieriem spēlēt krustu šķērsu — pašiem savā starpā, ar lellēm, starp lellēm un priekšmetiem, kas gadās pa rokai. Pusnoslicis ermoņiku plēsējs, pārējo iedomās jau apraudāts, pār aizsaules ezera ūdeņiem airējas ar divām luminiscējošām spuldzēm, kas viņa sejā met tādu kā elles atblāzmu. Dažādās kombinācijās sajaukušies mīlētāji ik pa brīdim apsēžas uz milzīga banāna, par ko Freids teiktu, ka tas nav tikai banāns vien. Bet šis kārdinošais auglības simbols tik jauki asociējas arī ar *Spokoinoj noči, mališi* nevainīgi aijājošo mēnestiņu. Depīgs, baltam krupim līdzīgs leļļu vīrs tiek paņemts klēpī un, pasaules kārtību apsūdzēdams, žestikulē ar aktiera rokām — tā, kā to dara bērni, viens otram aiz muguras nostājušies. Laura Gundara skatuvisko vērtību sistēmā visi cilvēki ir vienvērtīgi. Ikviens, kaut pēdējais ģeķis, ir līdzjūtības vērts un žēlojams. Nekas, pat madonna ar bērnu, nav tik svētsvinīgs, lai par to nedrīkstētu pasmieties. Un režisors ķīķina, pielikdams vienu izlutinātu un nobadojušos vīrieša gabalu sievai pie krūts.

Ko mēs no šiem piemēriem varam secināt? Galvenokārt to, ka leļļu teātris pēc savas būtības ir ideāli piemērots postmoderniem domas vingrinājumiem. Mūsdienu teātris aizvien vairāk pievēršas nevis “ārējai”, bet “iekšējai realitātei”, ko veidojusi koncepcija un cilvēka enerģija. Šī enerģija rodas tieši izrādes laikā un liek mums uz mirkli noticēt ne tik daudz pašai mākslinieciskajai idejai, cik cilvēka meistarībai un artistiskumam.

DEMIURGE AND DISPUTABLE REALITY

PUPPET THEATRE IN POST-MODERN DISCOURSE

Puppet theatre provides fertile grounds for revealing post-modern perception of reality because "Post-modernism is when you make a doll for a doll and you are a doll yourself too." This statement by Victor Pelevin leads us to the following question: What is that reality which is created by an artist when he is a tool in someone else's hands that in its turn may also be conducted by some other force? Who can after all claim to be called by the noble name of a demiurge? Should we not rather talk about manipulation and the manipulated?

More than 30 puppet theatre productions presented over the last couple of years at various festivals have several common things:

- actor and doll have a simultaneous existence and they act on a parity principle when the actor is conducting the doll and at the same time himself is a player;
- in most of the productions the setting is a constructed reality;
- the higher the level of freedom of speech in a given country the smaller the role of social and political functions; and metaphoric dimension is replaced by the philosophical cognition of the world.

For instance, in Grodno Puppet theatre (Byelorussia) production the central theme is a reality that is created irrespective of the subject's wishes or expectations because he is a helpless doll functioning by will of the manipulator. But in the production of Moscow theatre "Ognivo" one of the basic postulates of post-modern philosophy was manifested: denial of historical progress as a continuous development and creation of a new version of history.

In some plays the notion of the demiurge and reality created by him, the manipulated and the manipulator are deliberately confused. In the production "Long Live, Punch!" (Bielostok, Poland) the doll in fact manipulated its "master", the man and thus making him feel for the suffering in the world populated merely by dull pieces of wood. German artist Florian Feisel at the end of his one actor play "Icarus. The Fall" makes a doll squat on the knees of a tormented man and ask: "Why is it so that you talk when I move my lips? When will you have something to say?"

Thus the puppet theatre can emphasise one of the aspects of post-modern perception of the world: reality is illusory. Pulling of strings and manipulation with a doll is a complex and multiple activity and the true links and bonds become inscrutable. And perhaps they have been broken long time ago.

AKTIERU APMĀCĪBA SKATUVES KUSTĪBĀ UN POSTMODERNISMS

Ar postmoderno laikmetu, kuram piederoša iezīme mākslā ir plurālisms, hronoloģiski saprotam 20. gadsimta otro pusi. Taču Latvija tikai 1991. gadā atsvabinājās no padomju kanoniskās estētikas, kas neatzina nekādus “ismus”, vēl jo vairāk postmodernismu, tādēļ oficiāli ne par ko tādu pie mums nevarēja būt ne runas.

Tomēr Latvijas mākslas praksē, arī teātra jeb, precīzāk, ar spēles mākslu saistītajās norisēs, notika daudzi pasākumi, kas sasaucās ar Rietumos definēto un teorētiski analizēto postmodernisma estētiku¹. Lai arī tobrīd oficiāli neacceptēti, tie tomēr Latviju nepārprotami piesaista 20. gadsimta otrās puses pasaules mākslas kopējiem procesiem. Līdz ar neatkarības atgūšanu turpinājās postmodernisma estētikā balstītas mākslas izpausmes. To iespējams konstatēt arī vairāku teātra režisoru, piemēram, Māras Ķimeles, darbos.

Teātris postmodernajā laikmetā ir pārkāpis līdz tam pastāvošās, ar tradicionālā teātra jēdzienu saistītās robežas, teatralizējot vai visas dzīves norises. To varam redzēt vai ik dienas arī TV raidījumos, kaut vai Jāņa Dombura vadītajā politiskajā diskusijā “Kas notiek Latvijā?”. Šodienas teātrī režisors savas ieceres realizēšanai izmanto dažāda veida akustiskās un vizuālās konstrukcijas, kurās aktiera ķermenis, laiks un telpa kļūvuši par patstāvīgām, no lugas vēsturiskajiem vai dokumentālajiem nosacījumiem neatkarīgām kategorijām. Kopā ar aktieru psihofizisko darbību un audiālo informāciju veidojas vienots veselums — performance. Var teikt arī — spēles jeb priekšnesuma māksla, kur līdzās profesionālam skatuves māksliniekam var līdzvērtīgi nostāties neprofesionāls, režisora iecerei atbilstošs izpildītājs bez iepriekšējas pieredzes un profesionālās izglītības. Kā piemēru var minēt Regnāra Vaivara 1997. gadā iestudēto “*Rolstein on the Beach*”, kur ar autentisku dziedājumu piedalījās arī suitu sievas. Tradīcijas un stili ieguvuši hibrīdisku raksturu. Video un instalācija var pastāvēt līdzās vēsturiski precīzam kostīmam un spēles manierei.

No vienas puses, aktieru izglītībā apgūstamo prasmju apjoms ir ievērojami paplašinājies, jo aktierim ir jābūt sagatavotam postmodernā teātra daudzveidīgajām izpausmēm. No otras puses, Latvijas teātru aina liecina arī par reālpsiholoģiskās skolas saglabāšanos. Tai ir vairāk nekā gadsimtu senas saknes. Šai skolai ir savas tradīcijas Latvijas teātra mākslas izglītībā, kas aktuālas un ietekmīgas arī šodien.

Ērika Ferda — aktrise un ilggadējā pedagoģe LPSR Valsts konservatorijā un Dailes teātra studijās — ir teikusi, ka “skatuves kustība nepastāv pati par sevi, bet gan ir aktiera tēlojuma un viņa meistarības sastāvdaļa — skatuves kustība ir jebkura kustība, ko izdara aktieris, darbodamies tēlā, dotajos apstākļos, uz skatuves”². Tas nozīmē, ka jebkurai kustībai, ko veic aktieris uz skatuves, ir jābūt iekšēji pamatotai, bet vizuāli — estētiskai, t. i., izglītotai, ja ar ķermeņa izglītību šai gadījumā saprotam tā fizisko iemaņu un prasmju (kustību koordinācijas, atlētiskuma, ritma izjūtas, darbības procesa izjūtas) pilnveidošanu. Taču prasība pēc vispusīgi attīstīta skatuves mākslinieka, kurš pārvaldītu ne tikai savu balsi, bet arī ķermeni, nav tikai 20. gadsimta postmodernisma izauklēta, arī antīkajā teātrī komēdijas aktieris meta kūleņus, lēca, staigāja uz rokām, žonglēja, bet traģēdijās koris ne tikai dziedāja un skandēja, bet arī dejoja. Viduslaiku akrobāts tikpat labi varēja būt gan mūziķis, gan aktieris, savukārt aktierim bija jāprot gan kāda mūzikas instrumenta spēle, gan akrobātiski triki. Tirgus balagāna tēli un motīvi vēlāk atrada vietu Viljama Šekspīra, Žana Batista (Poklēna) de Moljēra un Aleksandra Puškina darbos. Savukārt atdzimstot alkai pēc traģēdijas eksaltācijas, Pjēra Korneija un Žana Rasina aktierim vajadzēja būt staltam un iznesīgam, un, kaut kustībās apvaldītam, taču precīzam un izteiksmīgam, līdzīgi kā to bija pratuši sengrieķu traģiķi. 19. gadsimta otrās puses un 20. gadsimta psiholoģijas zinātnes un psihoanalīzes atklājumi līdzēja teātrim meklēt atbildes uz mūžīgajiem jautājumiem par cilvēka dabu, raksturu, sociālās uzvedības motīviem un nosacījumiem. Taču jau tūlīt līdzās reālpsiholoģiskajam teātrim, kas centās attēlot dzīvi ar dzīves pašas līdzekļiem, attīstījās teātris, kura ideāls saistījās ar īstenības pārveidošanu. Šim teātrim noderīgs bija Aisedoras Dunkanes dejiskais novatorisms, kas apliecināja cilvēka individuālās plastikas, individuālā pārdzīvojuma skaistumu dejā, savukārt Emila Žaka-Dalkroza melnā triko tērptie studenti mācījās apjaust, ka ikvienam cilvēkam, tāpat kā ikvienam mākslas darbam, ir savs ritms. Fransuā Delsarts atzina, ka cilvēka ārēja izteiksme, žests var raksturot viņa būtību, iekšējo emocionālo procesu. Ķermeņa līnijas izteiksmīgums, iemiesots precīzā mākslinieciski nosacītā formā, bija nepieciešams gan Edvarda Gordona Kreiga, gan Vsevoloda Meierholda, gan Aleksandra Tairova iestudējumos. Tāpat arī

Latvijā pagājušā gadsimta sākumā Eduards Smiļģis apvienoja lugas autora teksta dziļu izpratni ar savas fantāzijas brīvu lidojumu, pakļaujot tekstu neierobežotai vizuālai interpretācijai.

20. gadsimts noformulēja prasību pēc psihofiziski trenēta aktiera, ķermeņa plastisko darbību vispirms saprotot kā cilvēka iekšējās pasaules — izjūtu un pārdzīvojuma, domu un darbības motivācijas — adekvātu izteicēju, neizslēdzot šīs izteiksmes estētisku, simbolisku vai metaforisku izpausmes formu, ja to prasīja režisoriskā iecere. Tātad šim psihofiziski trenētajam aktierim bija jābūt Pētera Leshafta “harmoniski attīstītajam cilvēkam”, aktierim, kurš, Ē. Ferdas vārdiem runājot, “pārvaldīja skatuves kustību”. Pieņemot par pamatu šo formulējumu, varam teikt, ka arī gadsimtu vēlāk — postmodernajā laikmetā — aktiera psihofiziskās atraisītības virzienā mērķis ir saglabājies nemainīgs. Mainījusies vienīgi izpratne par to, ar kādiem palīg līdzekļiem un metodēm sasniegt šo rezultātu.

Pats termins “skatuves kustība” padomju teātra izglītībā apvienoja plašu kustību spektru — Žaka-Dalkroza ritmiku un ķermeņa koordinācijas vingrinājumus, akrobātiku, skatuves cīņu un paukošanu, vēsturisko deju un uzvedības etiķeti, pantomīmu un plastiku. Taču skatuves kustības apguves mērķis ir dramatiskais aktieris, nevis akrobāts, mākslinieks, nevis sportists. Tā strādāja arī pedagoģe Ērika Ferda — gan J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā, gan Dailes teātra studijās. Viņa savu pieredzi bija apguvusi Eduarda Smiļģa un Felicitas Ertneres vadībā.

Lai gan PSRS Kultūras ministrijas 1957. gada rīkojums paredzēja vispārēju izglītības unifikāciju, tomēr, pateicoties pedagoģu dažādībai, pieredzei un mācību apjomam, skatuves kustības saturiskais un metodoloģiskais risinājums nebija nemainīgs. Tā, piemēram, 70. un 80. gadu aktieru diplomos varam redzēt šādu fizisko disciplīnu uzskaitījumu: dejas, skatuves kustība, muzikāli ritmiskā audzināšana, akrobātika, skatuviskās cīņas pamati. Pateicoties savam vispārīgajam definējumam, skatuves kustība tādējādi bija visbrīvāk interpretējamā skatuves mākslas izglītības disciplīna, kurā atspoguļojās pedagoģu radošās intereses un vēlāk arī Rietumeiropas postmodernās mākslas ietekme. Īpaši par ārzemju novitātēm interesējās jaunākās paaudzes pasniedzēji Valdis Lūriņš un Ansis Rūtentāls.

1993. gadā Latvijas Kultūras akadēmijā uzņemtajam aktieru kursam skatuves kustību mācīja Ansis Rūtentāls, kurš kopš 1987. gada bija strādājis par topošo aktieru pasniedzēju Konservatorijā. A. Rūtentāls bija ieguvis vidējo speciālo muzikālo izglītību E. Dārziņa mūzikas vidusskolas kordirģentu klasē, līdzdarbojies Roberta Ligera vadītajā “Rīgas pantomīmā”. Ar Rietumu moder-

nās un postmodernās kustību mākslas pārstāvju daiļradi viņš bija iepazinies neklātienē ar fotoizdevumu un nelegāli ievesto videoierakstu palīdzību.

Strādājot ar topošajiem aktieriem, A. Rūtentāls mācīja tos iepazīt sava ķermeņa izteiksmes iespējas un attīstīt tās. Nodarbībās viņš daudz izmantoja ritmikas, plastikas un akrobātikas vingrinājumus, akcentu likdams uz grupas kopdarbību un dažāda veida etidēm, ko, starp citu, plaši izmanto Eiropas pantomīmas un kustību mākslas apmācības praksē. Taču Anša Rūtentāla unikālitate postmodernās un postsociālās Latvijas teatrālās izglītības kontekstā saistījās ar prasmi attīstīt topošo aktieru metaforisko domāšanu, impulsivitāti. Viņš mācīja, kā ar ķermeņa un mūzikas palīdzību panākt poēzijai radniecīgu noskaņu un tēlaino ietilpību. Šī studentu prasme savā ziņā līdzinājās postmodernās dejas skolas ķermeņa kustības izpratnei, tajā pašā laikā neizvirzot horeogrāfisku kompozīciju par pašmērķi, kā tas ir dejā. Lai gan pats Ansis Rūtentāls deklarēja, ka reālpsiholoģiskais teātris viņu neinteresē, tomēr darbs ar topošajiem aktieriem pierādīja, ka, tieši skatuves kustības nodarbībās izvirzītos uzdevumus realizējot, studentiem visvairāk nācās izmantot aktiermeistarībā gūtās zināšanas. A. Rūtentāls prasīja "domājošu" ķermeņi, nevis ilustrāciju, gribēja redzēt darbības procesu, nevis rezultātu. Viņa ideālā aktiera ķermenim bija jābūt brīvam no prāta diktētajiem ierobežojumiem, iestrādātām klišejām un pseidoestētiskiem pieņēmumiem. Viņš trenēja aktieru laiktelpisko izjūtu, vienmēr uzsvērdams, ka aktiera ķermenis ir ļoti spēcīga vizuāla zīme tikai kontekstā ar telpu un laiku, kurā tas atrodas. Pedagoģs pasvītvoja, ka, lai ķermenis darbotos brīvi, atbilstoši skatuviskajam uzdevumam, aktierim jāatbrīvo sava intuīcija un reakcijas impulsitāte no priekšstatu žņaugiem. Ansis Rūtentāls bija viens no pirmajiem postmodernajiem pedagoģiem latviešu teātra izglītībā, kurš krietni paplašināja izpratni par aktieri kā noteikta horeogrāfiska zīmējuma atveidotāju, ļaujot tam būt līdzautoram un radošam improvizatoram. Diemžēl runāt par A. Rūtentāla izstrādātu un noapaļotu pedagoģisku metodoloģisku sistēmu nevar, jo pārāk īss, tikai desmit gadi, bija viņa profesionālās pedagoģiskās darbības laiks, un ne viņš pats, ne arī kāds cits netika praksē atrasto fiksējis. Patlaban skatuves kustību Latvijas Kultūras akadēmijā māca Zane Kreicberga un Rita Grīnfelde. Abas ir Anša Rūtentāla audzēknes un par savas darbības pamatuzdevumu uzskata talantīgā skolotāja iesāktā darba turpināšanu un metodes pilnveidošanu.

Jautājums par "skatuves kustības" konkrēto saturu postmodernā teātra izglītības aspektā ir saglabājis savu aktualitāti. Pieskaršos dažām interpretācijas iespējām.

Pirmā — atteikties no tā, ko dēvējam par skatuves kustību, un trenēt

aktiera ķermeni tikai atsevišķās pamatdisciplīnās, kā to dara citur pasaulē, arī Sanktpēterburgas Valsts teātra mākslas augstskolā (SPVTMA). Te aktieru meistardarbnīcu vadītāji, piemēram, profesori Venjamins Fiļštinskis un Ļevs Dodins uzskata, ka deja, aktiera psihotreniņš, akrobātika, cirka māksla un paukošana pietiekami sagatavo topošo aktieri. SPVTMA pedagogu kolektīvs nepārtraukti pilnveido savu mācību priekšmetu saturu un metodoloģiju, tādēļ arī minētās disciplīnas neaprobežojas ar specifisko zināšanu sniegšanu vien, bet darbojas savstarpēji saskaņoti, kontekstā ar tobrīd izvirzītajiem aktiermeistarības uzdevumiem. Bet psihotreniņš lielā mērā sasaucas ar A. Rūtentāla nodarbībās izvirzītajiem uzdevumiem. Taču pretī nostājai, ka jāatsakās no “skatuves kustības”, runā fakts, ka vispārizglītojošās skolās jaunieši bieži ir ar stājas defektiem, vāji attīstītu muskulatūru. Iestājeksāmeni liecina, ka reflektantu fiziskā izturība kopumā ir ļoti zemā līmenī.

Tādējādi otrs variants skatuves kustības saturiskā risinājuma aspektā — saglabāt gan iepriekšējās paaudzes, gan Anša Rūtentāla uzsākto ceļu, atjaunojot skatuves kustības jēdziena universālo satvaru, kas sevī iekļauj un sakausē plašu topošo aktieru fiziskās sagatavošanas žanrisko spektru, piemēram, cirka un akrobātikas mākslu, skatuves cīņu, kuri kā mācību priekšmeti no Latvijas teātra izglītības izzuduši laikmeta un pedagogu pēctecīgās nomaiņas ķēdē. Pašreiz trūkstošās zināšanas iegūstam, lielā mērā pateicoties Latvijas Kultūrkapitāla fonda atbalstam, kas dod iespēju skatuves kustības apguvei uzaicināt viespasniedzējus un līdz ar to realizēt atsevišķas radošās laboratorijas. Taču šādām laboratorijām piemīt savi trūkumi — tām ir vairāk vai mazāk īslaicīga ietekme, un tās nenodrošina zināšanu sistemātisku apguvi. Bet ir arī, protams, ieguvumi. Ļoti būtiski postmodernajā laikmetā pedagogiem un studentiem dalīties pieredzē, iepazīt pedagoģisko metožu dažādas interpretācijas.

Piemēram, 2003. gada vasarā pieciem LKA Ekrāna un teātra mākslas pasniedzējiem un studentiem bija iespēja doties uz Ziemeļvalstu skatuves cīņas asociācijas (*Nordic Stage Fight Society*), kura apvieno dažādu Rietumeiropas valstu skatuves cīņas pedagogus ar ne mazāk kā sešu gadu pedagoģisko stāžu, organizēto desmit dienu meistardarbnīcu un apgūt iesācēju līmeņa programmu, t. i., pirmo no četrām pakāpēm.

Kā skatuves kustības trešā perspektīva būtu minama jaunu, vēl Latvijā nebijušu paņēmienu un metožu iestrāde. Kā piemēru var minēt aktiera darbu ar objektu jeb t. s. “objektu teātra” elementu izmantošanu. Par šīs skolas iespējām varēju pārliecināties 1999. gada augustā Amsterdamas — Māstrihtas Vasaras akadēmijas rīkotajā meistardarbnīcā “Ķermenis — balss — objekts” (*Body — Voice — Object*). Rietumos objektu teātra elementi tiek izmantoti

gan ielu teātrī, gan dažādās performancēs. Objektu teātrim ir tradīcijas ne tikai leļļu teātrī, tā elementus sastop gan Austrumu cīņās, gan dažādu tautu dejās. Darbs ar objektu veicina topošo aktieru ķermeņa tehnisko virtuozitāti, precizitāti un tēlaino domāšanu. Objektu teātra paņēmienus Latvijas teātrī izmanto, piemēram, režisors Alvis Hermanis. Viņa iestudētajā Nikolaja Gogoļa "Revidenta" otrajā cēlienā aktieri, izmantojot dažādus virtuves priekšmetus, izveidoja visnotaļ skanīgu perkusiju orķestri.

Postmodernais plurālisms nediktē strikti nemainīgas metodoloģiskas sistēmas; informācijas plūsma drīzāk veicina nepieciešamību kombinēt, adaptēt un variēt daudzo pieredžu klāstu, procesā izvēloties kontekstam atbilstošu.

Citētais avots un piezīme

¹ Par to raksta Vilnis Vējš savā pētījumā "Neinstitucionālās spēles mākslas formas Latvijā 70. un 80. gados" (2002).

² Ferda Ē. Kā sendienās. — R., 1995, 72. lpp.

Rita Grīnfelde

POST-MODERNISM AND INSTRUCTION IN STAGE MOVEMENT

The term "post-modern" means something different in every art form, as well as in culture in general. In stage movement, it means a new concern with exaggeration, slow motion, hypertension, mechanization, or absolute stillness. In many postmodern productions, movement is the dominant sign system. Therefore, the performers must possess a wide range of movement skills.

This article examines the situation in professional training of actors in Latvia. The aim of the author is to show how the Latvian Academy of Culture searches for topical educational tasks in teaching stage movement. The term "stage movement" has been developed by the Soviet-Russian drama teacher professor Koch. It includes exercises proposed by Emile Jacques Dalcroze and François Delsarte as well as historical dance and behaviour, stage fighting and tasks in physical dexterity. The Latvian Academy of Culture has retained stage movement as a separate discipline among several others, like dance and acrobatics.

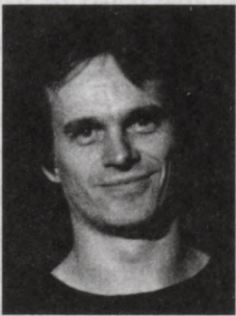
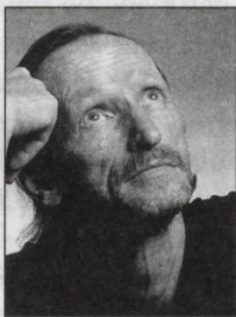
The article explores stage movement in Latvia in general and shows that it has its own post-modern traditions promoted by Ansis Rūtentāls. He taught in the period from 1987 to 2000. His objective has been to develop psychotechnical skills of students and give an understanding of the communicative properties of movement: its ability to portray individual character traits; its ability to contribute to the audience's perception of a performance's visual style; its ability to reflect the dramatical action of the performance. Ansis Rūtentāls is known for juxtaposing contemporary movement patterns with period music and costumes as a way to remind the audience that they live in a postmodern world.

The second objective of the Latvian Academy of Culture is to look for new possibilities to develop stage movement as a very open and universal discipline. Post-modern pluralism in professional training of actors means that teachers and students have a possibility to combine, adapt and make variations of many experiences and choose those, which contribute to the control and development of actor's personal movement habits. At the same time it does not mean an anarchistic freedom but a strong professional competence. Stage movement as part of actors' training makes sense only if it is creative and if it has a methodological foundation.

Latviešu režisori par postmodernismu

PAMATVĒRTĪBAS, KO NEVAR NOLIEGT

Sarunā, kuru vada Silvija Radzobe, piedalās režisori (1. rindā no kreisās) Māra Ķimele, Mihails Gruzdovs, Lauris Gundars, (2. rindā no kreisās) Pēteris Krilovs, Juris Rijnieks, Dž. Dž. Džilindžers. Sarunā iesaistās arī vairāki diskusijas klausītāji no zāles.



Silvija Radzobe: — Konferencē “Postmodernisms teātrī un drāmā” izskanēja doma, ka latviešu rakstnieki neuzskata sevi par postmodernistiem, bet režisori apgalvo pretējo. Jautājums klātesošajiem režisoriem: vai jūs uzskatāt sevi par postmodernistiem?

Juris Rijnieks: — Es atnācu, lai uzzinātu, kā ir ar to postmodernismu. Grūti atbildēt, vai es sevi uzskatu par postmodernistu. Laika gaitā esmu

sapratis, ka esmu patērētājsabiedrības loceklis, līdz ar to kā būtne esmu arī postmodernists.

Silvija Radzobe: — Postmodernisma laikmeta “produkts”, kurš rada arī postmodernas izrādes...

Lauris Gundars: — Līdz pagājušajai nedēļai es nebiju aizdomājies par postmodernismu. Jautājums ir par to, kādā laikā tu dzīvo un ar kādiem cilvēkiem vēlies runāt. Ja tu kaut cik pazīsti šos cilvēkus, tad arī nojaut to veidu, kādā varētu maksimāli daudz un efektīvi viņus uzrunāt šajā meklējumu periodā, īpaši nedomājot par to, vai tā būs tāda vai citāda forma. Formu nosaka eksistence konkrētā laikā, veidā un vietā. Es savā darbā noteikti par galveno neuzskatu formu, bet, kā to citi redz no malas, tā vairs nav mana darīšana. Galvenais ir skatītājs un vēlme ar viņu kontaktēties.

Silvija Radzobe: — Jūsu 1994. gadā Liepājas teātrī iestudēto “Hamletu” var uzskatīt par pirmo izteikti postmoderno izrādi Latvijā. Vai tā apzināti tika radīta pēc postmodernisma principiem?

Lauris Gundars: — Noteikti ne. Kāda manas izrādes skatītāja — inteliģenta, filoloģiski izglītota kundze, kas redzējusi dažādas “Hamleta” interpretācijas — man pateica kādu būtisku lietu, un tā būs atbilde uz šo jautājumu. Viņa sacīja, ka pirmo reizi sapratusi, ka ir kaut kāda jēga vārdos, ko šīs lugas izrādē runā aktieri. Tas arī bija mans uzdevums — tikt klāt “Hamleta” būtībai un atklāt vārdu dziļāko jēgu. Mans režisora iekšējais uzdevums ir izteikties maksimāli konkrēti, maksimāli precīzi un maksimāli vienkārši, nesarežģīti lietas.

Māra Ķimele: — Es sāku strādāt teātrī 70. gados, biju ļoti jauna, moderna meitene, kad ieradās no Maskavas, kur laimīgā likteņa dēļ mans meistars un pedagogs bija Anatolijs Efross. Mēs iestudējām arī absurdistus, arī dažādas ekstrēmas izrādes un bijām pirmais kurss GITIS, kurš nodarbojās ar modernās dramaturģijas interpretāciju. Atbraucot uz Latviju, gribējās to turpināt, bet toreiz tas nebija viegli. Mana pirmā izrāde, kurā bija postmodernistiski elementi, tika veidota pēc rumāņu autora Džordžes Mihaila Zemfiresku lugas “Sapņu elks”. Mēs uzvarējām rumāņu dramaturģijas skatē. Arī rumāņi bija sajūsmināti par iestudējumu un postmodernisko lasījumu uzņēma ar lielu labpatiku. Vietējā kritika izrādi uzņēma nelabvēlīgi, neviens neko nesaprata, uzvedums šokēja. (*Kad monogrāfijai “Latvijas teātris. 70. gadi” rakstīju pārskatu par Valmieras teātri, atradu vairākas pozitīvas recenzijas par “Sapņu elku” Māras Ķimeles režijā. Piemēram, Hermaņa Marģera Majejska rakstu “Dvēseles spoguļa mistērija”, kas publicēts laikrakstā “Literatūra un Māksla” 1972. gada 18. novembrī. Protams, nevar režisors izlasīt visus laikrakstus. Tomēr toreiz šis izdevums bija visai populārs. — S. R.*) Liela daļa publikas gan “Sapņu elku” pieņēma.

Pēc šīs izrādes es “aplauzos” un nolēmu, ka slēpšu savus režijas paņēmienus, “nomiršu” aktierī. Nākamo iestudēju Aleksandra Vampilova lugu “Vasaras rītā”. Tā bija reālpsiholoģiska izrāde. Visi bija laimīgi un apmierināti teica, ka Ķimele nākusi pie prāta. Tad kādu laiku es izmanījos taisīt reālpsiholoģiskas izrādes ar nosacītības piešprici, jo man bija grūti strādāt vienīgi tīrā reālisma koordinātās. “Norāvos no ķēdes” otrreiz, iestudējot Žana Anuija “Mēdeju” 1975. gadā. Tas bija pēc visiem likumiem postmoderns uzvedums. Pirmo reizi teātra izrāde Latvijā nenotika uz skatuves, mēs spēlējām to baznīcā. Man tas bija ļoti svarīgs darbs. Es pirmo reizi izmēģināju vienlaicīgi dažādus laikus, ieviesu paralēlo darbību, akcentēju mītiskā klātbūtni, tika uzsvērtā arī aktieru apzināšanās tagadnes laikā. Šo izrādi uzņēma labi. Toreiz nebija pieņemts runāt ne par postmodernismu, ne abstrakcionismu, izņemot socreālismu, jo tas draudēja ar iestudējuma iznīcināšanu un režisora pazudināšanu. Kritiķi ar režiju un aktieriem bija ārkārtīgā vienotībā.

Apzināti postmoderna izrāde bija Gunāra Priedes lugas “Pārventas hetēra” iestudējums. Bet tā netika saprasta, varbūt bija toreiz par agru. Tur pirmo reizi teātrī tika lietoti tādi paņēmieni kā, piemēram, ironija un parodija. Tika izteikts, iespējams, diskutabls, bet, manuprāt, aktuāls viedoklis, kas pieļāva ironisku attieksmi pret latviešu toreizējo ārišķīgo lepošanos ar savu īpašo etnisko stāvokli. Izrādē bija groteskas ainas — latvieši parādīti rezervāta situācijā, kā atpalikuši dīvaiņi. Izrādē bija izmantotas arī rotaļas un atkailināta skatuve kā atkailinātas realitātes klātbūtne, netika slēpts, kur mēs atrodamies. Daudz ko es sapratu, daudz ko izmēģināju, šo izrādi veidojot, mans nolūks bija caur ironiju un pašironiju mudināt uz mūsu tautas nacionālās identitātes dziļāku apzināšanos.

Silvija Radzobe: — Latvijas aktīvi strādājošiem kritiķiem 70. gados trūka zināšanu par postmodernismu, tāpēc ka nebija iespējas redzēt izrādes ārpus Latvijas, izņemot Krieviju un citas “brālīgās” sociālistiskās padomju republikas. Nebija pieejama arī teorētiskā literatūra. Padomju Savienībā par to neko nerakstīja un nublicēja līdz 90. gadu sākumam. Ar 90. gadu vidu Latvijā informācijas pieejamība palielinājās, starptautiskos festivālos tika redzētas visdažādāko stilu un virzienu izrādes. Auga kritikas teorētisko zināšanu līmenis. Es labi atceros, ko rakstīju par “Hamletu” un “Pārventas hetēru”, tur tik tiešām, ak vai, par postmodernismu nebija ne vēsts.

Mihails Gruzovs: — Es tādās kategorijās laikam nedomāju. Man liekas — neviens režisors nelauza galvu, ir vai nav viņš postmoderns. Ar postmodernismu saistās arī ļoti daudz spekulāciju. Protams, mūsdienās cilvēks zemapzinīgi meklē jaunu valodu, jaunas kontakta iespējas — ne tikai teātrī, arī dzīvē.

Tomēr gribas arī pasargāt sevi un savu dvēseli no dažādām spekulācijām, kas ir radušās ap šo jēdzienu. Es domāju, ka viss, kad tu strādā pie iestudējuma, izriet no konkrētā darba konkrētā teātrī.

Pēteris Krilovs: — Mana sastapšanās ar terminu “postmodernisms” notika, mācoties Maskavā Kino institūtā. Toreiz bija populārs Kanādā dzīvojošs filozofs Maks Kluens, kurš atstājis lielu iespaidu uz masu medijiem un masu mediju teoriju. Viņam ir ģeniāls formulējums, ka ziņojuma veids ir ziņojums. Daudz runājis par TV, radio, īpaši TV, viņš apgalvo, ka televīzijas ziņojuma veids ir iejaukšanās, ielaušanās personiskajā dzīvē. Ietekme uz skatītāju notiek neatkarīgi no tā, vai jūs uzzināt televīzijā par badacietējiem Sudānā vai par Klintona mīļāko. Postmodernisms nav ne bieds, ne paņēmiens, tas ir ziņojums saviem skatītājiem par to, ko viņi paši nav aptvēruši un sapratuši.

Tas nav nekas nosodāms, bet tas ir apjukšanas signāls, kad es lietoju kaut ko, lai darītu skaidru un saprotamu savu apjukšanu. Reālists Ļevs Tolstojs ir teicis kādam rakstniekam: “Jūs nezināt, par ko rakstīt? Tad rakstiet par to, ka jūs nezināt, par ko rakstīt!” Tā jāskatās uz to. Postmodernisms tikai palīdz māksliniekiem un kritiķiem kaut ko formulēt un definēt. Tā nav mākslas parādība, tā ir pašizteikšanās valodas neskaidrības definīcija. Ja es neskaidri runāju, manu runu var nosaukt par postmodernu, jo tā ir vieglāk definēt. Tā manā uztverē ir psihofizioloģiska parādība.

Vēl pirms Maka Kluena teorijas, kā zinām, tika teikts — vārds ir pirmsākums. Arī mākslā vispirms radās vārds, stils literatūrā. Un tad radās vārda pašizteiksme reālistiskās mākslas formās, kā kino, foto utt.

Man liekas, ka postmodernismu ir sagatavojis internets, — tas ir čats, interneta forma. Kāds “kriksis” ielaužas manā dzīvē un vienā teikumā pasaka to, ko esmu izdarījis mākslā vai kā esmu izskatījis pieņemšanā pie prezidenta. Viņš pasaka savu neapgāžamo formulējumu. Es esmu spiests paskatīties uz to, ko varbūt nezinu vai varbūt esmu apjucis.

Man jāreķinās ar to, kaut arī tas rada daudzpusīgu, izļurkušu priekšstatu par mani pašu un izļurbušu informācijas fonu. Šādā klimatā strādāt māksliniekam ir ļoti grūti, tas prasa milzīgu koncentrēšanos, vīrišķību un spēku, arī lielu psiholoģisku piepūli. Lielāku nekā agrāk. Diemžēl mēs, teātra un kino režisori, nevaram ignorēt šo izļurkušo informācijas formu un fonu, ko piedāvā internets.

Postmodernisms nav mākslas parādība. Tas ir kāds fons, kad cilvēks, ja viņš ir drosmīgs, pasaka, ka šobrīd jūtas kā akls un īstenībā nezina, vai ir skaidrībā par sevi, par savu darbu. Tad viņš lieto šo formu, pievelkot dažādus skatpunktus.

Silvija Radzobe: — To, ka, piemēram, Roberts Vilsons ir postmodernists, neapšaubā neviens. Vai tu viņa izrādes arī uzskati par apjukuma formu?

Pēteris Krilovs: — No estētiskā viedokļa — nē, no ētiskā — jā. Tas ir viņa strupceļš.

Dž. Dž. Džilindžers: — Divas dienas ilgušajā konferencē par postmodernismu es vēroju tās kopējo tendenci un redzēju, ka postmodernisms daudziem klātesošajiem, ar dažiem izņēmumiem, ir kā vēdersāpes vai ļaundabīgs audzējs, kas jāizgriež. Tas ir dīvaini, ja mēs paskatāmies, kā šodien ir mainījusies pasaule ap mums. Mainījušās tehnoloģijas, zinātne, kultūra. Tāpēc dīvaini runāt par to, ka postmodernisms — tā ir ironija, ahā! Tā ir parodija, ahā! Tas ir fragmentārisms! Visapkārt ir mainījušies spēles noteikumi, un ignorēt tos nozīmē palikt pagātnē. Aptverot visu to, rodas arī cita pasaules izjūta. Ians Herberts pieminēja ironiju un to, ka nevar visu laiku dzīvot ar ironiju, nevar, bet dzīvot bez ironijas — vairs nevar. Tāpat arī jautājums par patiesībām. Kāpēc rodas postmodernā, ironiskā attieksme pret patiesību. Tāpēc, ka visas šīs patiesības — reliģiskās, morālās, vispārcilvēciskās — ir sevi degradējušas, palikušas vārdu līmenī. Kāpēc šodien cilvēki ir nelaimīgi? Tāpēc, ka viņi vadās pēc šīm patiesībām, kuras vairs nav patiesības.

Rodas jautājums — kā dzīvot? Bet gribas dzīvot laimīgi. Postmodernisma nopelns ir tas, ka ar ironiju tiek atklāta patiesību neabsolūtā daba, to relativitāte. Tādas vienas patiesības vispār vairs nav. Postmodernisms nodarbojas ar to, lai visas šīs vecās patiesības rādītu smieklīgas. Tas nedod jaunu patiesību pretī, jo tur, kur ir džungļi, nevar izaudzēt nekādas īstās patiesības. Tāpēc mēs šo lauku pētām un ceram, ka kaut kur kādā brīdī uzdursimies kaut kam īstam. Kāpēc to apkarot?

Pēdējā laikā kritiķi daudz raksta par jauno dokumentalitāti. Dēvē to par jaunu virzienu. Raksta — tas ir reālisms, kas novests līdz dokumentalitātei. Pilnīgs murgs! Pilnīgas muļķības! Tas ir realitātes šova modelis, ko rāda televīzija un kam teātri mēģina sekot. Nekad šī patiesības imitēšana nenovedīs pie īstās patiesības atrašanas. Tāpēc labāk iet tajos džungļos neziņā, apšaubot esošās patiesības, kuras cilvēkus nedara laimīgus. Tā ir postmodernisma ideja, un tas nav nekas slikts. Tas ir pārejas posms ceļā uz kaut kādu jaunu sliksni un vērtībām. Es esmu postmodernists.

Silvija Radzobe: — Vai tu nepieļauj, ka varētu būt cilvēki ar citu dzīves pieredzi, kuriem patiesība, reliģija, nacionālās jūtas, sociālā līdzjūtība un citas parādības nav šķitums, bet kaut kas īsts?

Dž. Dž. Džilindžers: — Jā, ar šo patiesību sludināšanu viņi apmāna sevi un tāpēc ir diezgan izmisuši. Es katru dienu braucu trolejbusā un to redzu.

Šai jaunajā pieskārienā milzīga loma ir cilvēka īpašībām. Tāpēc attēlot raksturus ar uzkrāto kultūras pieredzi, kura tevi jau diskriminē, šodien vairs nevar. Ir

svarīgi tikt vaļā no pieredzes un balstīties uz cilvēciskām īpašībām: lai aktieris spontāni mēģina orientēties šajā pasaulē, nevadoties pēc gatavām receptēm, ka labi ir mīlēt utt., lai viņš atklāj savas jūtas ārpus šiem orientieriem, spontāni.

Silvija Radzobe: — Vai cilvēka dabiskais stāvoklis ir būt laimīgam?

Dž. Dž. Džilindžers: — Tas ir cilvēka dabiskais stāvoklis. Un, ja mēs pieļaujam, ka kāds spēks — varbūt Dievs — ir radījis pasauli, tad tas noteikti būtu radījis tādu pasauli, par kuru mēs sajūsmināties.

Brigita Siliņa (jautā no zāles): — Vai Dž. Dž. Džilindžers kādreiz ir kontaktējies, piemēram, ar mūkiem un iepazīties ar viņu laimes filozofiju?

Dž. Dž. Džilindžers: — Jā, bet man gribas paskatīties, kā cilvēki reāli dzīvo, nevis — kā kūtī pie aitiņām.

Konferencē izskanēja doma, ka postmodernismam tuvu stāv arī komercija. Bet protams! Kā gan citādi teātris spētu komunicēt ar sabiedrību? Šie komercelementi ir publikas pievilināšanas veids. Šie elementi ir visapkārt dzīvē, un mēs tos nevaram ignorēt. Dzīve ir ļoti liekulīga un neīsta, es domāju. Piemēram, galvenais varonis Čehova lugā "Tēvocis Vaņa" tik ļoti nepārdzīvotu, ja viņš varētu vakarā ieslēgt televizoru un paskatīties futbolu vai atrast "čatā" meiteni. Viņam būtu citas problēmas. Šodien nevar iestudēt Čehovu tā, kā tas bija toreiz, jo ir pavisam cits konteksts.

Dainis Grīnvalds (jautā no zāles): — Vai esi papētījis, vai skatītājs pēc tavas izrādes nāk no teātra laimīgāks vai nelaimīgāks?

Dž. Dž. Džilindžers: — Ārēji smaidīgs cilvēks vēl neko nenožīmē.

Silvija Radzobe: — Laimīgs vai nelaimīgs tomēr?

Dž. Dž. Džilindžers: — Pazīstu cilvēkus, kas ārēji izskatās apmierināti, bet iedziļinoties redzu, ka katram no viņiem ir traģiska dzīve.

Mūsdienās briesmas ir tās, ka teātris joprojām atrodas tajā zonā, kur agrāk darbojās Dekarta prātulas: proti, es domāju, tātad esmu. Tagad darbojas pavisam cits princips: ka manis nav, un manis nav tur, kur es domāju. Prāts vairs nav glābiņš, uz kuru balstīt šīs nodeldētās patiesības.

Silvija Radzobe: — Jautājums bija, vai pēc tavām izrādēm cilvēki jūtas laimīgāki.

Dž. Dž. Džilindžers: — Es nevaru pateikt, vai viņi ir laimīgāki.

Pēteris Krilovs: — Masu komunikācijas līdzekļi šobrīd strādā, lai reproducētu stereotipus modeļus. Ļoti daudzi cilvēki, kas seko hokeja čempionātiem, jūtas laimīgi. Bet, ja jūs viņiem par to jautātu, vai viņi ir patiesi laimīgi, — tas ir ļoti dziļš jautājums.

Pauls Putniņš (jautā no zāles): — Tu, Džilindžer, visskaidrāk formulēji savu pozīciju, un es varu piekrist, ka cilvēciskas vērtības, kas kultivētas caur

kultūru, ir devalvējušās. Bet devalvējies nav instinkts. Savos režijas darbos tu parādi, ka cilvēks paliek pie instinkta. Bet tad rodas jautājums, vai teātris ir ceļošs vai viss ir... Neteiksim to krievu vārdu! Kam tad vispār teātris kalpo? Tam, lai cilvēku celtu vai lai viņu gremdētu? Varbūt tam, ko tu formulēji, pats nemaz tā neseko. Vienā otrā tavā izrādē ir arī kaut kas patiesīgs un sāpīgs.

Māra Ķimele: — Šajā nelabvēlīgajā situācijā es personiski esmu secinājusi — ja neko vairāk cilvēks ar sevi un citiem nevar izdarīt, tad jāļauj viņam ieraudzīt, cik tas ir tavos spēkos, to, kas ir. Ja kāda izrāde vai mākslas darbs ir spējīgs pievērst cilvēku uzmanību tam, kas ir, tad ir ārkārtīgi daudz izdarīts. Ja tu apzinies, kas ir, tu vari kaut ko mainīt vai nemainīt, slēpties vai neslēpties, meklēt, smaidīt vai raudāt — tā jau ir tava izvēle. Bet, kamēr tu domā, ka ir tas, kā patiesībā nav, tikmēr neko nevar iesākt.

Silvija Radzobe: — Tu domā dzīves jēgu?

Māra Ķimele: — Dzīves jēgu? Ar to var aizmācēt sev acis. Es runāju par sevi apzināšanu. Skolā, teiksim, mums ir iemācīts, kā ir labi. Un mēs cenšamies uzvesties, kā esam mācīti, apejot to, kas notiek mūsu dziļākajā būtībā. Bet šajā zonā notiek šausmīga atdalīšanās. Ja māksla spēj pārraut šo barjeru, kur mēs imitējam labumu, imitējam mīļumu, arī ticēšanu Dievam. Dziļi, patiesi reliģiozu cilvēku ir ārkārtīgi maz. Bet tādu, kas domā, ka tic, ir miljardiem. Un, ja kaut kas pasaulē spēj izsist cilvēku no ilūzijas par sevi, tas ir labākais, ko var izdarīt. Es nedomāju, ka ciešanas ir kaut kas slihts, arī tas, ka cilvēks nav laimīgs.

Silvija Radzobe: — Vai tad, ja cilvēks ir nelaimīgs, viņam tomēr nevajag pie kaut kā "pieturēties", lai neietu bojā? Kaut kam ticēt? Uz kaut ko cerēt? Tādēļ es nevaru atzīt par vajadzīgu vienīgi tādu teātri, kas sprauž par mērķi cilvēkam visu atņemt.

Dž. Dž. Džilindžers: — Kāds krievu filozofs saka: "Lai iet bojā!"

Jānis Jurkāns (no zāles): — Es gribēju runāt par patiesībām, kuras esot degradējušās. Man ir cits jautājums: vai tas ir gluži tā, ka lielās patiesības ir degradētas? Vai arī sabiedrība ir tiktāl degradēta, ka pati degradē šīs patiesības, nespēj tās pieņemt, netiek šīm vērtībām vairs klāt un tās tai šķiet liekas un kaitīgas? Ja izrādās, ka sabiedrība ir degradēta un nespēj pieņemt gadu tūkstošos atzītas, klasiskas vērtības, kā mīlestība, morāle, uzticība, gods, cieņa, to, ka cilvēks cilvēkam ir jājūt, jāmīl, jācieņa — tās ir pamatpatiesības, bez kurām cilvēks nevar dzīvot, citādi būtu nevis sabiedrība, bet vienkārši lopu bars. Ja ir tendences parādīt, ka šīs patiesības pašas par sevi nav degradējušās, bet ka degradējusies sabiedrība, kura vairs nevar uzņemt šīs patiesības, tad es to pieņemu. Bet, ja man saka no skatuves, ka patiesības — tie ir meli, tad es to nevaru pieņemt. Tās ir pamatvērtības, ko nevar noliegt. Nevar noliegt kādu no

religiskajiem baušļiem, jo tā ir patiesība. Kam vajadzīga tāda patiesība, kas nogalina cilvēku? Kam vajadzīgi cilvēki, kas nogalina patiesību?

Dž. Dž. Džilindžers: — Jautājums ir par to, vai tās ir patiesības. Neiekārot cita sievu? Tas taču ir smieklīgi!

Silvija Radzobe: — Jānis Jurkāns precīzi formulēja savu domu, un es domāju līdzīgi. Tāpat kā izrādes ir neaizsargātas tumsonīgu vai neizglītotu kritiķu un interpretētāju priekšā, tāpat neaizsargātas ir patiesības to interpretētāju un lietotāju priekšā. Pamatjautājums ir nevis par patiesībām, bet par to lietotājiem, par viltus praviešiem.

Mihails Gruzdovs: — Jādomā par to, kas notiek ar cilvēka dvēseli, kā to aizsargāt, kādi tajā risinās procesi. Nav tā, ka nav patiesību. Svarīgi, kā to pateikt, kādiem līdzekļiem atklāt patiesību. Cilvēks, kas dzīvo tikai internetā un skatās realitātes šovus, var arī pazaudēt to "failu", kur viens pret otru izturas ar cieņu, piemēram, noskūpst sievietei roku. Teātra uzdevums ir sekot tam, kas notiek ar cilvēka dvēseli. Kādā valodā runāt, tā jau ir mākslinieka paša izvēle.

Lauris Gundars: — Jā, mums ir jāapzinās, kas esam un ko darām, bet tā ir tikai procesa pirmā daļa. Otrā daļa ir tā, kāpēc ejam un stāstām to kādam citam. Mēs savā nodabā varam zināt to un tālāk apzināties, bet pēc tā tomēr seko process, kādā veidā vēlamies būvēt ideālo variantu, lai sarunātos, nevis izvairītos no sarunas. Bet, ja gribam runāt ar skatītāju, tad ir svarīgi izvēlēties veidu un tehnoloģiju, lai patiesībā saskaldītu skatītāju zāli tieši tik daudzās individualitātēs, cik tajā sēž cilvēku. Katrs cilvēks ir viens un vientuļš šajā zālē — un viņš viens pats sarunāsies ar mani un es ar viņu. Tikai tad es būšu sasniedzis savu mērķi, un tad es varēšu pateikt kaut ko.

Šajā laikā, runājot par postmodernismu, tas ir visgrūtākais, jo mēs tiekam apmulķoti ar ārkārtīgi daudzām vispārpieņemtām vērtībām, kuras ir gan īstas, gan neīstas droši vien. Tas pat nav tik svarīgi, svarīgi ir tikt klāt skatītājam, lai viņš spētu orientēties. Tas būs skatītāja ziņā, es būšu tikai tā dzirkstelīte, kas viņu iekustinās un ļaus divas stundas nosēdēt teātrī mierā un konkrēti padomāt pašam par sevi. Man liekas, ka tas ir ļoti būtisks teātra uzdevums — likt pasēdēt mierīgi un padomāt par sevi. To mēs ikdienā nedarām ne tikai tāpēc, ka dzīve ir tāda, mēs arī attaisnojāmies ar to, ka dzīve ir traka, jo vieglāk ir nedomāt. Bet teātrī esam spiesti to darīt. Tas ir mans uzdevums — to izdarīt, šī dekafonija. Tas ir vispār tas, kāpēc es nāku uz teātri.

Juris Rijnieks: — Dzīve mums šodien piedāvā mūsu vietā visu atrisināt. Ej tur, dari to, nogaršo šito, klausies šito, domā šitā utt. Bet ko tu pats par to domā? Man nav jādomā. Kur tad paliek pats cilvēks? Mana sievasmāte, kura

dzīvo laukos un kurai es gribēju kaut ko palīdzēt, man pateica: “Ko tu man stāsti, es “Lauku Avīzē” izlasīju, kā tas ir īstenībā!” Kas tad nosaka toni? Protais, tie ir mediji, tā ir televīzija. Un tajā pašā lauciņā ir arī teātris. Izvirzās jautājums, ko mēs teātrī rādām, kāpēc ar to vajadzētu nodarboties. No vienas puses, teātrim šobrīd ir milzīga atbildība, jo ir jārunā par lietām, kas sakārtotu dzīvi un cilvēku. Bet veids, kā to sakārtot, var būt gaužām daudzveidīgs. Postmodernisms ir satura, nevis tikai formas jautājums. Ja tā ir tikai forma, tad tas īstenībā nav nekas. Ja tā ir domāšana, kas mēģina aptvert un sakārtot šo jucekli un piramīdu, lai tu sāc domāt, kurš tad vada tavu dzīvi, kāds cits vai tu pats, — tad tas ir citādi. Tā ir viena puse. Otra puse attiecas uz teātri, un tā ir svarīgāka. Ko nozīmē būt laimīgam? Man ir vienalga, vai cilvēks jūtas laimīgs vienu sekundi, desmit minūtes vai visu mūžu. Ja izrāde, kas redzama teātrī, dod iespēju cilvēkam kaut vienu sekundi būt laimīgam, — un to katrs uzreiz pateiks, — tad to var uzskatīt par vienu no izrādes galvenajām vērtībām un tās nozīmi. Tāpēc izrādes šodien jārada cilvēku priekam, jutekļiem, saprašanai, dzirdei, redzei. Ir jāizklaidē cilvēki un jādara tā, lai radītu sajūtu, ka viņi sāktu domāt, kāpēc ikdienā nejūtas tik laimīgi.

Ar teātri ir vērts nodarboties, un, ja tu gribi runāt par dzīvi un cilvēkiem, tad jārunā tādā valodā, lai cilvēks var saprast tavu domu, un tas ir atbildīgi. Un, otrkārt, vienlaikus jāizklaidē cilvēks, lai viņš mājās aiziet laimīgs. Vajag cilvēku mācīt izklaidējot. Cilvēku uz teātri velk nevis domāšanas, bet jušanas alkas.

Pēteris Krilovs: — Teātra uzdevums — nemelot, nemanipulēt ar citu cilvēku apziņu. Nepieļaut manipulācijas ar savu apziņu.

Ians Herberts (*no zāles*): — Jūs ļoti precīzi formulējāt: jo plašākā amplitūdā, ne tikai intelektuāli, teātris vēršas pie cilvēka, jo labāk. Bet man vēl ir “marsieša” jautājums Dž. Dž. Džilindžeram un arī citiem: kas notiek tad, kad jūs nenogalināt mazus zvēriņus, nepārtaisāt “Faustu” vai “Donu Žuānu”, nemasturbējat un tamlīdzīgi? Vai tad teātris ir tikai komerciāls vai izklaidējošs?

Māra Ķimele: — Ar teātra līdzekļiem es cenšos apzināties ne vien sevi, savu dzīvi, bet arī savu tautu, šodienas laiku, visu, kas notiek ar mani personiski, ar man tuviem cilvēkiem. Tas ir tāds līdzjušanas, izdzīvošanas, domāšanas, saprašanas process, kas notiek izrāžu kontekstā. Pārdomas un emocijas mainās, mainos arī es, mainās manas izrādes un to stils, jo stilu, izteiksmi nevar šķirt no satura.

Sirene Leirvaga (*no zāles*): — Klausoties šo diskusiju, domāju, ka problēma ir nevis, kas ir patiesība, bet gan — kā, kādā veidā noris šie patiesības meklējumi. Šodien tiek konstruētas un dekonstruētas visdažādākās patiesības: internets piedāvā savu informāciju un patiesības spēles, politika un vara —

savu. Teātris arī patiesību meklē spēles formā, un tas ir jāapzinās. Mēs visi atceramies savas bērnības spēles. Un to, ka katra bērna lielākā trauma ir nebūt ielūgtam, nebūt uzaicinātam piedalīties spēlē. Postmodernismā šīs attiecības saglabājas — tāpat kā līdz pieaugušo vecumam saglabājas bērnīšķā vēlme piedalīties spēlē. Mēs vēlamies tajā piedalīties gan kā indivīdi, gan kā nācija, kuras rokās ir šis spēles elements — teātris. Spēles mainās, bet vēlme piedalīties spēlē ir mūžīga.

Silvija Radzobe: — Šai sarunai bija jēga, un es sapratu, ka varbūt patiesība tomēr ir iespējama.

Materiālu publicēšanai sagatavojušas Anda Burtniece un Guna Zeltiņa

SYNOPSIS OF THE STAGE DIRECTORS' DISCUSSION "THE BASIC VALUES THAT CANNOT BE DENIED"

The participants of the conference discussion at the Daile Theatre small hall were: artistic manager of the Daile Theatre Mihail Gruzdov, stage directors and pedagogues Māra Ķimele, Lauris Gundars, Pēteris Krilovs, Juris Rijnieks, and the stage director J.J. Jillingers. The discussion was moderated by Silvija Radzobe, professor of Theatre and Drama at the University of Latvia.

Silvija Radzobe reminded that during the conference the idea had been voiced that the Latvian writers do not consider themselves to be post-modernists while the stage directors were claiming the opposite, and she asked the question to the participants of the discussion: Do you consider yourselves to be post-modernists? Different and unexpectedly frank answers were received that not only described the attitude of the directors to post-modernism but also their perception of themselves in the present day post-modern situation of life and art.

Remembering her first stage productions with post-modern elements in 1970 Māra Ķimele stressed that the reaction of the local critics was full of bewilderment. As a result for a long time she had been doing realistic plays with understated, psychologically-based style and a certain addition of alegorism. In those days one did not talk about post-modernism because that might have caused banning of the stage production and ruining the director's career. Silvija Radzobe pointed out that the critics in Latvia lacked knowledge about post-modernism in 1970s, it was only in the second half of 1990s when opportunities to obtain information emerged.

Mihail Gruzdov indicated that in the process of work no stage director is thinking whether he is a post-modernist or not.

Pēteris Krilovs admitted that post-modernism is neither a threat, nor a method — it is a message to the spectators that the artist is confused. Silvija Radzobe reminded that Robert Wilson is a post-modernist. Should his plays be considered as a form of confusion too? One can argue about that.

Jillingers, who is considered to be the most postmodern and provocative stage director in Latvia, was perceived by many conference participants as a stomach ache or a malignant tumour that has to be cut out. "I have always thought", he said, "that a director should keep up with the changing world around us. Why is there post-modern, ironic attitude towards truth? Because all the truths — religious, moral,

generally human have been degraded. Why are people miserable today? Because they live by these old truths and the achievement of post-modernism is that post-modern irony discloses relativity of the truth. It does not provide a new truth yet but is a transition to a new stage of perception”.

Jānis Jurkāns, who was in the audience, objected saying that perhaps these great truths have not been degraded but the society has been degraded to the extent that these truths seem to it redundant and detrimental. If society is unable to accept values that are thousands of years old, there's something wrong with the society. One cannot deny the basic values. “The main issue”, Silvija Radzobe added, “is not about truths but about their users, about false prophets”.

Gruzdov also agreed that truths existed. It is important to find the right means of conveying them. A human being who lives entirely in internet and keeps watching only reality shows can lose that file in which people treat one another with respect. The task of the theatre is to observe human soul. It is up to the artist to choose the language.

“When talking to the spectators”, said Lauris Gundars, “it is essential to choose the right mode and technology in order to divide the audience into as many identities as there are people in the hall. Only then the artist will be able to achieve his goal”.

Juris Rijnieks disagreed. “Post-modernism is the question of contents and not the form. If it is only a form then in actual reality it is nothing. If it is a mode of thinking that enables one to see the order and system in all the surrounding chaos, then it is a different matter”.

Silvija Radzobe made a final point before the close of the session saying that the above discussed had an important meaning. “It makes one think that the truth, also in the art, is still possible”.

ZIŅAS PAR AUTORIEM



Valda Čakare ir Latvijas Kultūras akadēmijas profesore, filoloģijas zinātņu doktore. Kopš 1974. gada publicē recenzijas un rakstus Latvijas laikrakstos un žurnālos, kā arī zinātniskus pētījumus par teātri ārzemju izdevumos Polijā, Igaunijā, Anglijā, Francijā. Divkārt (1994, 2003) bijusi Fulbraita stipendiāte.

Valdas Čakares zinātnisko interešu sfērā ir postmodernisms, teātra semiotika, teātra antropoloģija, 20. un 21. gadsimta Rietumu teātris.



Lūle Epnere ir teātra zinātnes un literatūras teorijas profesore Tartu universitātē. Viņas galvenās pētniecības jomas saistītas ar Igaunijas teātra un drāmas vēsturi, mūsdienu Igaunijas teātri, aktiermākslas analīzes metodēm. L. Epnere sarakstījusi grāmatu "Drāmas teorijas problēmas" (1992), viņa ir arī viena no autorēm monogrāfijai "Igauņu literatūras vēsture" (2001). Pēdējo gadu nozīmīgākie L. Epnere raksti ir "Teksts un skatuve: teatralitāte mūsdienu igauņu drāmā" (1996), "Igaunijas nacionālās klasikas darbu "pārrakstīšana" 90. gados" (2001), "Spēles ar klasiku mūsdienu Igaunijas teātri" (2002).



Rita Grīnfelde ir teātra mākslas maģistre.

Kopš 1985. gada darbojusies Anša Rūtentāla Kustību teātri un piedalījies viņa iestudējumos "Hallo" (1986), "Dejas pret vēju" (1994), "Divi" (1995). Autore un režisore Kustību teātra iestudējumiem "Čuksti pelēkā" (1996) un "Tango 5 čemodāniem" (1998). Strādājusi par kustību konsultanti vairākos dramatisko teātru iestudējumos — "Zāra Leandere" (Dailes teātris, režisors J. Streičs, 1996), "Bruņurupuča Bruņa ceļojums" (Liepājas teātris, režisors I. Lūsis, 2001), kā izpildītāja piedalījies dažādos teātru projektos, piemēram, *Rolstein on the Beach* (režisors R. Vaivars, 1996),

“Pēdējais tramvajs” (režisore R. Vazdika, 1997) un mākslas akcijā “Vērsis uz jumta” (režisore Z. Kreicberga, 1993, 1994).

Kopš 1996. gada strādā par skatuves kustības pasniedzēju Latvijas Kultūras akadēmijā.

Erasmus pasniedzēju apmaiņas programmas ietvaros viesojusies Somijas Teātra akadēmijā, stažējusies Sanktpēterburgas Valsts teātra mākslas akadēmijā.

Raksta doktora disertāciju par tēmu “Skatuves kustība dramatiskajā teātrī”.



Mārīte Gulbe 1997. gadā beigusi Latvijas Universitātes Filoloģijas fakultātes mākslas (teātra) zinātņu maģistrantūru un ieguvusi maģistra grādu. Izstrādā disertāciju “Modernisma un postmodernisma simbioze latviešu teātrī (1990–2003)”.

No 1998. līdz 2003. gadam Liepājas teātra literārā padomniece. Kopš 2003. gada izdevniecības “Jumava” redaktore.

Piedalījies ar referātiem teātra mākslai veltītās starptautiskās konferencēs Rīgā (“Lelles filozofija 20. gadsimta teātra mākslā”, 1998) un Liepājā (“Teksta izmantojums Alvja Hermaņa izrādēs”, 2004).

Izdevuma “Latvijas jaunie režisori” (1997) līdzautore. Uzrakstījusi nodaļas par franču režisoriem Gastonu Batī un Luiju Žuvē grāmatā “20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā” (2002).

Publikācijas par teātri laikrakstos “Literatūra. Māksla. Mēs”, “Neatkarīgā Rīta Avīze”, “Forums”, “Diena”, žurnālā “Teātra Vēstnesis”.



Ians Herberts mācījies Keimbridžas universitātē. Viņš ir izdevējs, redaktors un kritiķis, Karaliskās Mākslas biedrības biedrs. Izdevuma “Kas ir kas teātrī” 15.–17. laidiena izdevējs, izdevumu *London Theatre Record* (1981–1990) dibinātājs un izdevējs, izdevuma *Theatre Record* izdevējs un redaktors (1991–2003), kopš 2003. gada konsultējošais redaktors. Regulāri publicējis rakstus pasaules teātra žurnālos, tādos kā *The Stage*, *Lighting and Sound International* u. c. Starptautiskā teātra institūta (ITI, UNESCO) Komunikācijas komitejas prezidents (1996–2000) un Lielbritānijas centra padomes loceklis. Almanaha *The World of Theatre* redaktors (2000, 2002), Londonas Kritiķu kopas Drāmas nodaļas goda sekretārs (1995–2002). Starptautiskās Teātra kritiķu asociācijas mācību semināru direktors (1994–2001) un prezidents (kopš 2001). Teātra pētījumu biedrības komitejas loceklis (kopš 1981) un vicepriekšsēdētājs (kopš 2001), Teātra investīciju fonda padomes loceklis. Ians Herberts darbojies arī kā viesprofesors Misisipi koledžas Londonas programmā (kopš 1996), lasījis kursus un lekcijas pilsētas universitātē un Goldsmita universitātē Londonā, Sv. Marijas universitātes koledžā, Luiziānas koledžā un Lielbritānijas Amerikāņu drāmas akadēmijā.



Benedikts Kalnačs beidzis Latvijas Valsts universitāti (1988), ieguvis filoloģijas doktora grādu (1993) un habilitētā filoloģijas doktora grādu (1999).

Strādājis LU Literatūras, folkloras un mākslas institūtā, kopš 1999. gada ir institūta direktors. Paralēli strādājis Liepājas Pedagoģijas akadēmijā, kopš 2001. gada ir šīs augstskolas asociētais profesors. 2001. gadā ievēlēts par Latvijas Zinātņu akadēmijas korespondētājlocekli.

B. Kalnača pētniecisko interešu lokā galvenokārt drāma, viņš īpaši pievērsies 19. un 20. gadsimta mijas drāmas stilistiskajām tendencēm un poētikai.

B. Kalnačs ir autors grāmatām “Jūlijs Pētersons — vērotājs laikmetu maiņās” (1996), “Tradīcijas un novatorisms Mārtaņa Zīverta drāmas struktūrā” (1998), “Ibsena zīmē” (2000), “Modernās drāmas aizsākumi” (2001), “Modernisma drāma Vācijā” (2002), “Latviešu drāma. 20. gadsimta pirmā puse” (kopā ar V. Hausmani, 2004). Pētījumos latviešu un cittautu drāmas attīstības jautājumi skatīti salīdzināmā aspektā.

B. Kalnačs vada Latvijas Zinātnes padomes pētniecisko projektu “Latviešu literatūra Eiropas literatūras kontekstā”, šī projekta ietvaros piedalījies kolektīvā pētījuma “Ziemeļu zvaigznājs” (2002) tapšanā.



Ieva Kalniņa beigusi Latvijas Valsts universitāti (1980), ieguvusi filoloģijas doktora grādu (1987).

Ir Latvijas Universitātes Filoloģijas fakultātes Latviešu literatūras katedras asociētā profesore. Lasa lekciju kursus par latviešu drāmas vēsturi, Raiņa un R. Blaumaņa dramaturģiju, drāmas analīzi, latviešu folkloru un etnoloģiju.

Galvenās zinātniskās intereses saistās ar latviešu dramaturģijas vēsturi, Otrā pasaules kara literatūru, folkloru. Regulāri publicē apceres par latviešu dramaturģiju žurnālos, gadagrāmatās, zinātnisko rakstu krājumos. Sastādījusi un zinātniski komentējusi R. Blaumaņa Kopotus rakstus.



Ilze Kļaviņa ir Latvijas Kultūras ministrijas vecākā referente teātra jautājumos. 1984. gadā beigusi Ļeņingradas Kultūras institūta teātra režijas nodaļu, bet 1997. gadā Latvijas Universitātē ieguvusi mākslas (teātra) maģistra grādu. Strādājusi Rīgas Krievu drāmas teātrī un Latvijas Jaunā teātra institūtā par projektu vadītāju.

Rakstus un recenzijas par teātri Ilze Kļaviņa publicē kopš 1997. gada. Viņas profesionālo interešu jomā ir teātra menedžments un teātra režijas metodoloģijas jautājumi.



Sirene Leirvaga ir norvēģu teātra zinātniece. 1989. gadā absolvējusi Bergenā universitātes Teātra departamentu. Kopš 1994. gada strādā Oslo universitātes Teātra studiju sekcijā par lektori. Lasa lekcijas par 20. gadsimta norvēģu un Eiropas teātra vēsturi un dramaturģiju, māca teātra teoriju un izrādes analīzi.

Publicējusi teorētiskus pētījumus par teātri Norvēģijā, kā arī ārzemēs angļu un vācu valodā.



Evita Mamaja beigusi Latvijas Kultūras akadēmijas Kultūras teorijas nodaļas mākslas bakalaura un maģistra programmas, īpaši pievēršoties Viljama Šekspīra daiļrades pētniecībai. Studiju laika zinātnisko darbu tēmas — “Cilvēciskā gara vientulība Viljama Šekspīra traģēdijās”, “Āksta tēls un komiskā dimensija Viljama Šekspīra dramaturģijā”. Latvijas Universitātes Filoloģijas fakultātes mākslas (teātra) zinātnes bakalaura programmu absolvē 2000. gadā ar bakalaura darbu “Eduarda Smiļģa estētiskie meklējumi Dailes teātrī (1920–1930)”.

Monogrāfijā “20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā” (2002) rakstījusi nodaļas par modernismu latviešu teātrī un par Skandināvijas režiju.

Publicē regulāras teātra un baleta recenzijas Latvijas presē, kā arī studē Latvijas Kultūras akadēmijas doktorantūrā, pētot karnevāliskās kultūras ietekmes V. Šekspīra daiļradē.



Ramune Marcinkevičute ir lietuviešu teātra zinātniece un kritiķe, humanitāro zinātņu doktore. Viņa strādā par docenti Lietuvas Mūzikas un teātra akadēmijā un ir Mākslu teorijas un vēstures katedras vadītāja. Ir teātra redaktore Viļņas žurnālā *Kultūros barai*. Lietuvas Zinātnes padomes un Lietuvas Kultūras ministrijas eksperte, Neatkarīgo skatuves darbinieku asociācijas locekle. Nacionālās Kultūras un mākslas prēmiju komitejas locekle. Publicējusi vairāk nekā 150 rakstu par dažādiem mūsdienu teātra jautājumiem Lietuvā, kā arī ārzemēs — Latvijā,

Polijā, Itālijā, Anglijā, Dienvidkorejā. 2002. gadā Viļņā publicē monogrāfiju “Eimunts Nekrošus: telpa aiz vārdiem”, par ko apbalvota ar Lietuvas Kultūras ministrijas prēmiju.



Aušra Martišute 1991. gadā absovē Viļņas universitāti. 1997. gadā, aizstāvot disertāciju "Vidūna dramaturģija", iegūst humanitāro zinātņu doktora grādu. Literatūrzinātniece, strādā Lietuvas Mūzikas un teātra akadēmijā par docenti.

Zinātniskās intereses saistās ar drāmas vēsturi un teoriju.

Publicējusi monogrāfiju "Vidūna dramaturģija" (2000), rakstus par dramaturģiju un teātri Lietuvas un ārzemju izdevumos.



Jons Nīgors ir norvēģu teātra zinātnieks un Oslo universitātes Teātra studiju sekcijas profesors (kopš 1984. gada). Absolvējis Oslo universitāti 1969. gadā, iegūstot maģistra grādu literatūrā. Strādājis Norvēģijas radio un televīzijā, ilgus gadus bijis norvēģu teātra žurnāla galvenais redaktors. Lasījis lekcijas par dramaturģiju, teātri un kino Tronheimas universitātē (1973–1983).

Publicējis "Eiropas teātra vēsturi" trīs sējumos (1991–1992). Vada starptautiskus teātra un kultūras projektus.

J. Nīgora zinātniskās intereses saistās ar teātra un kultūras antropoloģijas problēmām.



Silvija Radzobe ir Latvijas Universitātes profesore, mākslas zinātņu habilitētā doktore. Kopš 1973. gada publicē recenzijas par teātri un dramaturģiju Latvijas laikrakstos un žurnālos. Sarakstījusi grāmatas "Cilvēks un laiks Gunāra Priedes lugās" (1982), "Brošūra par manu naidu" (1989). Bijusi zinātniskā vadītāja un nodaļu autore monogrāfijām "Latvijas teātris. 70. gadi" (1993), "Latvijas teātris. 80. gadi" (1995), "20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā" (2002).

Silvijas Radzobes zinātnisko interešu sfērā teātra režija, modernisms, krievu Sudraba laikmets, M. Bulgakova daiļrade.



Marianne Rolanda ir norvēģu teātra zinātniece un teātra producete. Viņa 1991. gadā ir absolvējusi Bergenā universitātes Teātra departamentu. Kopš 1993. gada strādā par vecāko administratori Oslo universitātes Teātra studiju sekcijā, kā arī par producenti dažādās neatkarīgā teātra trupās Bergenā un Oslo.



Andra Rutkēviča Latvijas Universitātes Filoloģijas fakultātē ieguvusi mākslas (teātra) zinātnes maģistra grādu (1997). Izstrādā doktora disertāciju "Mīta funkcionalitāte 20. gadsimta 90. gadu latviešu teātrī".

Kopš 1995. gada strādā Jaunajā Rīgas teātrī par reklāmas un realizācijas daļas vadītāju.

Kopš 1992. gada publicē rakstus par teātri Latvijas laikrakstos un žurnālos. Monogrāfijā "20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā" (2002) uzrakstījusi nodaļu "Francijas režija. Galvenās tendences (1900–1945)".



Maija Svarinska 1973. gadā absolvējusi Ļeņingradas Teātra, kino un mūzikas institūtu, iegūstot diplomu teātra un kino zinātnes specialitātē. Publicēties sākusi 1971. gadā Rīgas un Ļeņingradas laikrakstos. Kā autore sadarbojusies ar teātra un kino mākslas profesionālai analīzei veltītiem žurnāliem Maskavā (*Театр, Искусство кино*) un Rīgā ("Kino", "Teātra Vēstnesis" u.c.). Kopumā publicējusi vairāk nekā 200 rakstus.

Maijas Svarinskas zinātnisko interešu lokā ir aktiermāksla un režijas problēmas.

Kopš 1988. gada strādā par redaktori žurnālā "Teātra Vēstnesis".



Nevils Šulmanis ir vairāku grāmatu autors, Starptautiskā teātra institūta Lielbritānijas centra direktors un Drāmas centra viceprezidents, izdevuma "Mūsdienu teātra apskats" izdevējs, Teātru konsultatīvās padomes loceklis un UNESCO Kultūras komitejas Lielbritānijā loceklis. Viņš ir arī Karaliskās ģeogrāfu biedrības un Zinātniskās pētniecības apvienības biedrs, ir saistīts ar vairākām labdarības organizācijām. N. Šulmanis ir aktīvi ceļojis apkārt pasaulei, dodoties uz Indiju, Ķīnu, Mongoliju, Krieviju, Ekvadoru, Venecuēlu, Peru, Brazīliju, Nepālu, Keniju, Tanzāniju, Izraēlu, Ēģipti, Jordāniju un Lībiju. 1989. gadā viņš ar Teita galerijas organizētu ekspedīciju ceļoja pa Arktiku un Ziemeļpolu; 1996./1997. gadā piedalījās ekspedīcijā uz Antarktīdu un Dienvidpolu, lai piesaistītu līdzekļus Sarkanā Krusta organizācijai. N. Šulmanis ir arī modernās mākslas kolekcionētājs, Karaliskās Mākslu veicināšanas biedrības biedrs un viens no Painvudas-Šepertonas filmu studijas direktoriem, kurš ir saistīts ar projektiem teātrī, kino un izklaides industrijā.



Edīte Tišheizere ir Liepājas teātra mākslinieciskā vadītāja literārā padomniece. 1981. gadā viņa beigusi Valsts teātra mākslas institūta Teātra zinātnes fakultāti Maskavā. 1985. gadā viņa aizstāv doktora disertāciju “Režijas un scenogrāfijas mijiedarbes principi latviešu teātrī 70. gados”, iegūstot mākslas zinātņu doktora grādu. E. Tišheizere kopš 1980. gada publicē recenzijas un rakstus par teātri un scenogrāfiju, režisoru un aktieru portretus žurnālos “Teātra Vēstnesis”, “Māksla Plus”, “Studija”, laikrakstos “Literatūra un Māksla”, “Diena”. Viņa ir uzrakstījusi nodaļas kolektīvajās zinātniskajās monogrāfijās “Latvijas teātris. 70. gadi” (1993), “Latvijas teātris. 80. gadi” (1995), “20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā” (2002), “Jugendstils. Laiks un telpa” (1999).

E. Tišheizeres profesionālo interešu lokā ir aktiermāksla, režija, leļļu teātris.



Līga Ulberte Latvijas Universitātes Filoloģijas fakultātē ieguvusi filoloģijas bakalaura (1995) un mākslas (teātra) zinātņu maģistra grādu (1997). Izstrādā doktora disertāciju “Episkā teātra pieredze pēckara Eiropā un Latvijā”.

Kopš 1997. gada strādā par pasniedzēju LU Filoloģijas fakultātes Latviešu literatūras katedrā, lasa lekciju kursus par latviešu un vācu teātri un literatūru.

Kopš 1992. gada regulāri publicējusi rakstus par teātri un dramaturģiju Latvijas laikrakstos un žurnālos. Monogrāfijā “20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā” (2002) rakstījusi nodaļas par Bertoltu Brehtu, Ervīnu Piskatoru, Vācijas režijas galvenajām tendencēm.



Ingrīda Vilkārse 1996. gadā ieguvusi mūzikas maģistra grādu Latvijas Mūzikas akadēmijā, bet 2003. gadā — mākslas (teātra) maģistra grādu Latvijas Universitātē. Izstrādā doktora disertāciju “Režijas tendences Latvijas Nacionālās operas izrādēs (1990–2003)”.

Kopš 2002. gada strādā par Latvijas Kultūras ministrijas galveno valsts kultūras inspektori.

Publicē rakstus par teātra un operas iestudējumiem Latvijas laikrakstos un žurnālos.



Guna Zeltiņa absolvējusi Latvijas Universitātes Filoloģijas fakultāti (1973). Pēc aspirantūras beigšanas ieguvusi mākslas zinātņu kandidāta grādu (1981), nostrificēta kā mākslas zinātņu doktore (1992). Kopš 1976. gada Literatūras, folkloras un mākslas institūta zinātniskā līdzstrādniece, kopš 1992. gada — šī institūta Teātra, mūzikas un kinomākslas daļas vadītāja. Teātra kritikā darbojas kopš 1973. gada, monogrāfiju “Ernests Feldmanis” (1979), “Marija Leiko” (1989, kopā ar A. Uzulnieci), “Nacionālā rakstura un stilistikas iezīmes latviešu teātri” (2000), “Vienā karuselī ar Ģirtu Jakovļevu” (2000) un “Ivars Kalniņš. Vīrietis, kuru gaida?” (2004) un vairāku kolektīvo pētījumu autore. Kopš 1993. gada Starptautiskā teātra institūta Latvijas centra valdes locekle, kopš 2002. gada — šī centra prezidente. Sorosa fonda—Latvija eksperte (1994–1998), Valsts Kultūrkapitāla fonda teātra nozares komisijas eksperte (1998–2002).



Ieva Zole absolvējusi Latvijas Universitātes Filoloģijas fakultāti, 1997. gadā iegūstot maģistra grādu mākslas (teātra) zinātnē. 2003. gadā kļūst par mākslas zinātņu doktori, aizstāvot disertāciju “Pēteris Pētersons. Režija, drāma, teātra teorija”.

No 1996. līdz 2001. gadam ir Valmieras teātra literārās daļas vadītāja, kopš 2003. gada laikrakstu “Neatkarīgā Rīta Avīze” un “Forums” redaktore. 2004. gadā sāk strādāt par Nacionālā teātra direktora vietnieci mākslinieciskajos jautājumos.

Publicējusi monogrāfiju “Pēteris Pētersons” (2000), kas apbalvota ar Latvijas Kultūras ministrijas gada balvu par izcilu radošu sasniegumu. Sastādījusi un režisējusi atmiņu krājumu par Pēteri Pētersonu “Runcis” (2003).

Ir autore vairāk nekā 200 publikācijām par teātri, dramaturģiju, literatūru, kino Latvijas, kā arī Lietuvas periodikā un rakstu krājumos.

PERSONU RĀDĪTĀJS

- Adlere Stella 32
Al Mamuns Abdula 136
Anuijs Žans 205
Arabals Fernando 150
Arbuzovs Aleksejs 151
Aristofans 39, 42
Arto Antonēns 34
Aspazija 78, 82, 83, 85
Ābele Inga 69, 72–78, 80–86, 89, 91, 104, 105,
107, 109, 149, 153, 154, 161, 163
- Baardsens Benteins 128
Bahtins Mihails 149
Bairons Džordžs Gordons 79
Baksts Ļevs 32
Ballesters Gonzalo Torente 174
Bang-Hansens Kjetils 128
Baņonis Raimonds 67
Barts Rolands 23, 24, 35, 37
Batī Gastons 216
Bauša Pīna 165
Bekets Semjuels 24, 94, 99, 150, 153, 169, 174,
180
Benjamins Valters 16
Berelis Guntis 147
Bhabha Homi 55, 57
Birgers P. 128, 131
Biringers Johanness 31
Bihners Georgs 17
Bjernsons Bjernstjerne 126
Blaumanis Rūdolfš 70, 75, 76, 78, 80, 85, 86,
149, 153, 217
- Blumbergs Ilmārs 105
Blūms Harolds 33
Bodrijārs Žans 17–19, 21, 35, 37, 125, 131
Borhess Horhe Luiss 116
Bregere Suzanne 24, 25
Briedis Ronalds 88, 104
Brehts Bertolts 16, 32, 47, 48, 50–52, 131, 148,
221
Brotigans Ričards 162
Bruks Pīters 149
Bulgakovs Mihails 67, 141, 219
Buresens Bernts Kristiāns 135
Burtiece Anda 212
- Cara Tristans 26, 97
Cilinskis Gunārs 71
Cimare Franciska 100, 104, 106–110
Cvirka Petrs 67
- Čaikovskis Pēteris 181, 182, 185, 186, 188
Čaildsa Lusinda 167
Čakare Valda 8, 215
Čaks Aleksandrs 154, 170
Čehovs Antons 149, 151, 154, 174, 177, 208
Čehovs Mihails 32
Čepkauskaite Daiva 66
Čerņauskaite Laura Sintija 61, 66
- Dāra Džūnija 136
Dārziņš Emīls 198
Deičs Fēlikss 88, 149
Deineka Aleksandrs 191

- Dekarts Renē 208
 Delakruā Ežēns 21
 Delsarts Fransuā 197, 202
 Deridā Žaks 33, 34, 36, 144, 146
 Dilenī Šeila 150
 Dirrenmats Frīdrihs 150
 Dišāns Marsels 13–15
 Divino Žans 139, 141
 Dira Karola 151, 157, 171
 Djaģilevs Sergejs 32
 Dodins Ļevs 200
 Dolinskis Rišards 193
 Domburs Jānis 196
 Dorsts Tankrēds 150, 174, 175, 180
 Dostojevskis Fjodors 153, 160, 163
 Druce Jons 103
 Dunkane Aisedora 197
 Džeimsons Frederiks 27, 36
 Džilindžers Dž. Dž. 90, 105, 106, 152–156,
 161, 162, 164, 169, 170, 172, 174–180,
 182, 203, 207–211, 213
 Džoiss Džeimss 23, 97, 98
 Džonsons Semjuels 167
- Efross Anatolijs 204
 Eikborns Alans 92
 Einšteins Alberts 166
 Eliots Tomass Sterns 98
 Enslere Īva 175
 Epnere Lūle 215
 Ertnera Felicita 198
 Eslins Martins 94
 Ezera Regīna 24, 71, 76, 77
- Ēcis Ģirts 160, 163
- Faizels Florians 193, 195
 Feldmanis Ernests 222
 Ferda Ērika 197, 198, 201
 Ferels Terijs 39
 Fičīno Marsilio 145
 Fiļštinskis Venjamins 200
 Fīdlers Leslijs 15
- Formens Ričards 16, 17, 141, 165
 Freibergs Andris 98
 Freibergs Viktors 2, 41, 45, 117, 122, 132, 137
 Freids Zigmunds 11, 194
 Frēzers Džeimss 11
 Frišs Makss 150
 Fuko Mišels Pols 34, 159, 162
- Gabrāns Gints 168
 Gadamers Hanss Georgs 141, 145
 Gejs Džons 50
 Gēte Johans Volfgangs 49, 79, 85, 90, 169, 174,
 178
 Gilberts Viljams Švenks 39, 42
 Glāss Filips 165–167, 172
 Gogolis Nikolajs 88, 139, 141–143, 146, 149,
 157, 201
 Gončarova Natālija 32
 Graužinis Cēzars 62
 Greina Anne Brita 128, 131, 132
 Grigulis Arvīds 103
 Grīnfelde Rita 215
 Grīnvalds Dainis 89, 90, 100, 103, 105, 106,
 109, 208
 Grotovskis Ježijs 31
 Gruzdovs Mihails 149, 203, 205, 210, 213, 214
 Gulbe Māriete 216
 Gulbis Harijs 70, 86
 Gundars Lauris 105, 106, 154, 194, 203, 204,
 210, 213, 214
- Habermass Jurgens 126, 131
 Hačena Linda 116
 Haiks Deivids 168
 Haisens Andreass 14, 16
 Handke Pēters 22, 37, 174, 180
 Harmss Daniils 67
 Hartmans Džofrijs 33
 Hasans Aijabs 15, 19, 20, 23–25, 33–35, 37
 Hausmanis Viktors 217
 Heiders Jorgs 51
 Hēlds Juris 86, 87, 91
 Hemingvejs Ernests 176

- Herberts Ians 207, 211, 216
 Hermanis Alvis 90, 149–153, 156, 157, 161, 171, 173, 201, 216
 Hitlers Ādolfs 50, 61, 68
 Hofmanis Ernests Teodors Amadejs 151
 Horovics Deivids 159, 162
 Houtons Noriss 32

 Ibsens Henriks 49, 69, 107, 124, 126, 127, 133, 149
 Ivaškevičs Jaroslavs 151
 Ivaškevičs Marus 61–63, 66, 68

 Īgltons Terijs 29, 36, 39, 40, 145

 Jakovļevs Ģirts 71, 222
 Jalakass Pēters 114, 115, 118
 Jonesko Eižens 150
 Jungs Karls Gustavs 40
 Jurašs Jons 140
 Jurjāne Ieva 181, 182, 185, 187, 188
 Jurkāns Jānis 69, 71, 72, 76, 77, 86–88, 100, 107–110, 210, 214

 Kacs Arkādijs 148, 156
 Kafka Francs 24
 Kafarena Atilio 31
 Kairišs Viesturs 104, 107, 152, 153, 156, 161, 163, 181–188
 Kalnačs Benedikts 217
 Kalniņa Ieva 217
 Kalniņš Ivars 222
 Kants Imanuels 11, 102, 106, 109
 Karlsons Mārvins 113, 118
 Kārlis XII 135
 Keprovs Alans 17
 Kerhoveņa Marianna 121
 Kerols Lūiss 44
 Kicbergs Augusts 113, 114, 118
 Kivireks Andrus 115–117, 119
 Kleists Heinrihs fon 49
 Klērmens Herolds 32
 Klintons Bils 206

 Kluens Marks 206
 Kļaviņa Ilze 217
 Končus Herkus 61, 66, 68
 Kompaņjons Antuāns 120
 Korneijs Pjērs 197
 Koršunovs Oskars 62, 65, 67, 140, 151
 Kortners Fricis 48
 Kreicberga Zane 199, 216
 Kreicvalds 119
 Kreigs Edvards Gordons 197
 Krilovs Pēteris 149, 152, 203, 206–208, 211, 213
 Kristeva Jūlija 32, 105
 Kroders Oļģerts 51, 149, 155
 Krupskaja Nadežda 97
 Krūmiņš Gatis 74
 Kukriniksi 191
 Kulakovs Juris 56, 154
 Kupala Janka 190
 Kustodijevs Boriss 191
 Kūle Maija 102
 Kūlis Rihards 102

 Ķikuļa Jēkabs 70
 Ķimele Māra 108, 148–150, 171, 196, 203–205, 209, 211, 213

 Landsberģis Vītauts 64
 Larionovs Mihails 32
 Latēns Aļģis 67
 Latūrs Bruno 125, 131
 Laukšteins Herberts 150
 Lediņš Hārdijs 165, 167, 172
 Lehārs Ferencs 154
 Leiko Marija 222
 Leirvaga Sirene 211, 218
 Lencs Jākobs Reinholds 191, 192
 Leshafts Pēteris 198
 Levi-Stross Klods 33
 Liepiņš Zigmars 54
 Ligers Roberts 198
 Liotārs Žans Fransuā 27, 36, 37, 125, 131
 Lorka Federiko Garsija 131

- Lurmens Bezs 96
 Lutss Oskars 114, 115, 118
 Lūriņš Valdis 198
 Lūsēns Jānis 149
 Lūsīs Ivars 215
 Leņins Vladimirs 97
 Magrits Renē 26
 Majeviskis Hermanis Marģers 204
 Maļevičs Kazimirs 191
 Mans Pols de 33
 Mamaja Evita 218
 Marcinkevičute Ramune 218
 Markss Kārlis 11, 97, 159
 Markūze Herberts 128, 131
 Martišute Aušra 219
 Mālers Gustavs 178
 Mārlovs Kristofers 96
 Mei Lan Fangs (Laņfans) 32
 Meidens Džons 96, 99
 Meierholds Vsevolods 197
 Meisners Sanfords 32
 Merķelis Garlibs 83
 Mežavilka Rūta 78, 81, 83–86, 89, 91
 Mikulāns Māris 88
 Millers Artūrs 41
 Millers Hainers 47, 49, 50, 52, 151
 Millers Henrijs 24
 Milts Augusts 50
 Mišima Jukio 150
 Mnuškina Ariana 32
 Mocarts Volfgangs Amadejs 61, 68, 177, 182
 Moljērs Žans Batists (Poklēns) 197
 Molotovs Vjačeslavs 115
 Monreds M. J. 131
 Monro Merilina 13
 Mrožeks Slavomirs 150
 Munks P. A. 131
 Nabokovs Vladimirs 141, 174, 180
 Naks Andrus 62
 Naulzs Kristofers 22, 165–167
 Naumanis Normunds 148
 Nekrošus Eimunts 139–145, 218
 Neredzīgais Indriķis 70
 Niče Frīdrihs 11, 38, 102, 108
 Nīgors Jons 219
 Normens Marks 96
 Okudžava Bulats 191
 O'Nils Jūdžins 26, 37
 Orems Sigurds 129
 Ortons Džo 162
 Osborns Džons 150
 Ostrovskis Aleksandrs 148
 Ozoliņš Aigars 169, 172
 Ozols Arnis 150, 170
 Palmers Ričards 144–146
 Paruškis Sigits 61, 64–69
 Pauls Raimonds 148
 Paunds Ezra 12
 Pedajass Pīts 115
 Peļevins Viktors 151, 189, 195
 Perveņeckā Margarita 105
 Peters Jānis 56, 154, 170
 Petrovs-Vodkins Kuzma 191
 Pētersons Jūlijs 217
 Pētersons Pēteris 72, 222
 Pikaso Pablo 12
 Pinters Harolds 92, 150
 Pirandello Luidži 26, 37, 95, 99
 Pirosmanišvili Niko (Pirosmāni) 143
 Piskators Ervīns 221
 Po Edgars 63
 Poloks Džeksons 12
 Poliščuka Gaļina 149, 152
 Pranulis V. 66
 Priede Gunārs 69, 70, 75, 77, 154, 205, 219
 Prosa A. 116
 Prusts Marsels 23
 Pšibiševskis Staņislavs 78
 Puškīns Aleksandrs 188, 197
 Putniņš Pauls 70, 89, 100, 108, 208

- Radzobe Silvija 28, 40, 67, 75, 76, 203–210,
212–214, 219
- Rainis 72, 106, 154, 170, 217
- Rasins Žans 197
- Renda Eina 28
- Rezā Jasmīna 45
- Ribentrops Joahīms fon 115
- Rijnieks Juris 56, 150, 155, 170, 203, 210, 213,
214
- Rilke Rainers Marija 61, 68
- Rodēns Ogists 61, 68
- Roe Miss van der 39
- Roga Indra 149, 152
- Rolanda Marianne 219
- Rolšteins Kaspars 165, 172
- Ronis Māris 103
- Rušdi Salmans 31
- Rutkēviča Andra 220
- Ruževičs Tadeušs 153
- Rütentāls Ansis 198–200, 202, 215
- Salivans Artūrs 39
- Samuļonis Alģis 61
- Sartrs Žans Pols 150
- Serovs Valentīns 191
- Siliņa Brigita 208
- Skalbe Kārlis 73
- Sloterdeika Pēteris 140
- Smilģis Eduards 198, 218
- Smorigins Jurus 67, 142
- Smorigins Kosta 142
- Sniedze Evita 86, 89, 91
- Sokolovs Saša 151
- Sorokins Vladimirs 151, 160, 163
- Sosirs Ferdinands de 35
- Staina Ģertrūde 17
- Staļins Josifs 115
- Staņislavskis Konstantīns 32
- Stenders Gothards Frīdrihs 191
- Stopards Toms 79, 85, 92–99
- Strāsbergs Lī 32
- Straupeniece Agra 145
- Streičs Jānis 215
- Strindbergs Augusts 81, 174
- Stumbre Lelde 72, 75, 86, 87, 89, 91
- Svarinska Maija 220
- Šagāls Marks 191
- Šapiro Ādolfo 51, 148, 156
- Šehners Ričards 30, 37, 141, 145
- Šekspīrs Viljams 32, 64, 92–97, 99, 139, 143,
145, 154, 197, 218
- Šerelīte Renata 61, 66
- Šinkaruks Toms 61, 63, 64, 68
- Šinkaruks V. 63
- Šlepiks Alvids 66
- Šlingenzīfs Kristofs 51
- Šmits Gatis 152, 156, 182
- Šovs Džordžs Bernards 92
- Šteins Pēters 47–49, 52
- Štrauss Boto 49, 51
- Štrauss Rihards 178
- Šūlmanis Nevils 220
- Šūts Nevils 166
- Šveigors A. M. 131
- Tairovs Aleksandrs 197
- Tamms Raivo E. 114
- Tamsāre Antons 115, 119
- Tarantīno Kventins 96
- Tespīds 40
- Tišeizere Edīte 221
- Tjarve Baiba 156
- Tolstojs Ļevs 206
- Tomings Jans 113, 118
- Tompere Hendriks 116
- Trigvasons Olavs 132
- Ulberte Līga 221
- Unts Mati 114, 115, 118
- Upīts Andrejs 108
- Uzulniece Anita 222
- Vailds Oskars 95, 97–99, 151, 153, 168, 172
- Vaivars Regnārs 152–155, 165, 167–169, 172,
196, 215

- Vampilovs Aleksandrs 205
 Vasiļausks Valds 142, 145
 Vazdika Raimonda 216
 Vāgners Rihards 178
 Vebsters Džons 96
 Vengris Antans 66
 Verdi Džuzepe 73
 Vertovs Dziga 15
 Veselmanis Toms 14
 Vēbers Karls Marija 169
 Vējš Vilnis 201
 Vijons Fransuā 73, 76
 Vikšraitis Roms 66
 Viktjuks Romāns 152
 Vilcāns Andris 90, 154, 169, 177
 Vilkaitis Remigijs 142
 Vilkārse Ingrida 221
 Vilsons Roberts 22, 23, 37, 39, 40, 42, 154,
 165–167, 169, 171, 172, 206, 213
 Vinči Leonardo da 13
 Vinge Steins 128
 Vitgenšteins Ludvigs 51
 Vidūns 219
 Vo Patrīcija 162
 Vongs Henrijs Deivids 31
 Vorhols Endijs 12–14, 35, 166
 Vulfs Edvards 78
 Vutke Martins 50
 Vvedenskis Aleksandrs 67
 Zahers-Mazohs Leopolds 174
 Zālīte Māra 54, 75, 76, 78–80, 82–84, 90, 91,
 100, 101, 109, 149
 Zeibots Andris 90, 91, 100, 101, 104–
 109
 Zeltiņa Guna 38, 101, 103–106, 108–110, 212,
 222
 Zemfiresku Džordže Mihails 204
 Ziemeļnieks Jānis 73
 Zīskinds Patriks 27
 Zīverts Mārtiņš 217
 Znotiņš Kaspars 153
 Zole Ieva 104, 222
 Zontāga Sūzena 15, 23, 35, 37
 Zvaigznīte Jēkabs 154
 Žaks-Dalkrozs Emils 197, 198, 202
 Žarī Alfrēds 21, 39
 Žemaite 66
 Ženē Žans 21, 22, 37, 95, 99, 153
 Žugžda Oļegs 190
 Žuvē Luijs 216

Personu rādītājā nav iekļauta informācija no attēlu parakstiem.

www.jumava.lv

Izdevējs – apgāds “Jumava”, Dzirnauvu ielā 73, Rīgā LV 1011.
 Iespiests SIA “Valmieras tipogrāfija Lapa”, A. Upīša ielā 7, Valmierā LV 4201.

**OBLIGĀTAIS
 EKSEMPLĀRS**

5_n

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0304073594

2004-5
233

Postmodernisms ir franču tradīcijās balstīta filozofija, kas ir vairāk nekā pusgadsimtu veca. Tās praktiķu vidū ir bijušie nacisti, bijušie komunisti, sievu sitēji, pederasti, sadomazohisti un palaikam kāds pašnāvnieks. Šīs grupas pārstāvji ir radījuši apjomīgu žargonu, ar kura palīdzību viņi pūlas jau tā neskaidrās aprises padarīt vēl nepieejamākas un nesaprotamākas plašai auditorijai.

Ians Herberts, Lielbritānija

Kāpēc rodas postmodernā, ironiskā attieksme pret patiesību? Tāpēc, ka visas šīs patiesības — reliģiskās, morālās, vispārcilvēciskās — ir sevi degradējušas, palikušas vārdu līmenī. Kāpēc Šodien cilvēki ir nelaimīgi? Tāpēc, ka viņi vadās pēc šīm patiesībām, kuras vairs nav patiesības.

Dž. Dž. Džilindžers, Latvija

ISBN 9984-05-820-4



9 789984 058207

JUMAVA