

Latvijas Kultūras akadēmija
Kultūras teorijas un vēstures katedra

KRIEVU LITERATŪRAS INTERPRETĀCIJA REŽISORA VLADISLAVA NASTAVŠEVA
TEĀTRA IZRĀDĒS

Maģistra darbs

Autore:
Akadēmiskās maģistra studiju programmas “Mākslas”
Kultūras un starpkultūru studijas apakšprogrammas
2. kursa studente Laura Studente
(ID Nr.20134314)

Darba vadītāja:
profesore Dr. philol. Valda Čakare

Rīga
2015

SATURS

IEVADS	3
1. LITERATŪRAS INTERPRETĀCIJA TEĀTRA IZRĀDĒ	6
2. VLADISLAVA NASTAVŠEVA RADOŠĀ BIOGRĀFIJA.....	17
3. TUMŠĀS ALEJAS	21
3.1 Stāstu krājuma un izrādes tapšana	21
3.2. Izrādes analīze.....	24
4. VECENE	35
4.1. Stāsta un izrādes tapšana.....	35
4.2. Izrādes analīze.....	37
5. PELDOŠIE - CEĻOJOŠIE	50
5.1. Romāna un izrādes tapšana	50
5.2. Izrādes analīze.....	53
6. INTERVIJAS ANALĪZE	65
NOBEIGUMS	69
KOPSAVILKUMS.....	70
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	73
SUMMARY	78
PIELIKUMS.....	79

IEVADS

Krievu literatūras iestudējumi uz Latvijas teātru skatuviem nav retums – katru sezonu skatītājiem tiek piedāvātas arvien jaunas izrādes. Alvis Hermanis Jaunajā Rīgas teātrī, Indra Roga Latvijas Nacionālajā un Valmieras Drāmas teātrī, Andrejs Jarovs Ģertrūdes ielas teātrī, kā arī daudzi citi režisori iestudē gan krievu klasiskus, gan seko līdzī mūsdienu dramaturģijai. Tomēr no kopējā piedāvājuma izceļas režisora Vladislava Nastavševa (1978) izrādes – viņa izrādēs formai, neparastiem inscenējuma līdzekļiem un jo sevišķi aktieru plastikai ir ievērojami lielāka nozīme nekā dialogam, kas nav raksturīgi mūsdienu Latvijas teātrim.

Vladislavs Nastavševs sevi Latvijas skatuvei pieteica 2010./2011. gada sezonā ar iestudējumu „Mitjas mīlestība” (Dirty Deal Teatro) pēc Ivana Buņina romāna motīviem. Kopš tā laika režisors Latvijas teātros ir iestudējis vairāk nekā desmit izrādes, no kurām lielākā daļa ir balstīta krievu literatūrā. Režisora izrādes ir atzinīgi novērtētas Latvijas teātra kritiķu un skatītāju vidū, savukārt viena no tām – Mihaila Kuzmina romāna „Peldošie-ceļojošie” iestudējums – ieguva 2013/2014. sezonas „Spēlmaņu nakts” apbalvojumu nominācijā „Gada lielās formas izrāde”. Vladislavs Nastavševs, līdzās Elmāram Senkovam, Valteram Sīlim, Laurai Grozai-Ķiberei un Dmitrijam Petrenko, ir viens no spilgtākajiem jaunajiem režisoriem, kura teatrālā pieeja akadēmiskajā vidē vēl nav pietiekami izpētīta. Līdz ar to šāds pētījums ir aktuāls un nozīmīgs.

Tā kā krievu literatūrai režisora daiļradē ir īpaša vieta, tad ir saistoši pētīt, kā režisors to transformē Latvijas teātrim. Tālab maģistra darba ietvaros ir izvirzīts pētāmais jautājums: kādā veidā Vladislavs Nastavševs interpretē krievu literatūru uz teātra skatuves. Lai uzzinātu atbildi uz pētāmo jautājumu, maģistra darbā tiek izvirzīts mērķis: noskaidrot, kas ir tie paņēmieni, kurus režisors izmanto, lai savu vēstījumu ar krievu literatūras starpniecību nodotu skatītājam.

Lai sasniegtu mērķi, maģistra darba ietvaros tiek realizēti šādi uzdevumi, kas arī secīgi atspoguļojas maģistra darba sešās nodaļās:

1. Sniegt ieskatu interpretācijas teorijās, uzsvāru liekot uz hermeneitiku, ieskicējot arī fenomenoloģiskos un recepcijas pētniecības aspektus.
2. Sniegt ieskatu Vladislava Nastavševa biogrāfijā un daiļradē.
3. Analizēt trīs teātra izrādes un literāros darbus, kuros tās balstītas: “Vecene”, “Tumšās alejas” un “Peldošie-ceļojošie”.
4. Intervēt Vladislavu Nastavševu, lai noskaidrotu viņa paša skatījumu uz teksta un izrādes attiecībām.

5. Apkopot rezultātus un izdarīt secinājumus.

Tā kā darbā ir iztīrāta tieši literatūras darbu pārveidošana teātra izrādes vajadzībām, tad pirmajā nodaļā „Literatūras interpretācija teātra izrādē” apskatīta interpretācijas teorija jeb hermeneitika. Šī metode darbam ir nozīmīga tāpēc, ka hermeneitikas uzdevums ir atklāt un piešķirt mākslas darbam nozīmi, veicinot tā saskarsmi ar ārpusauli. Hermeneitikas teorētiski diskutē par tādiem jautājumiem kā individuālais pārdzīvojums, ko gūst teksta lasītājs vai izrādes skatītājs, par tekstu kā svešo un par to, ka nepieciešams kāds, kas to skaidrotu. Tas tāpēc, ka teksti ir kultūras kodu pārpilni un tie jāpadara saprotami arī mūsdienās. Tas jāņem vērā, kad režisors literatūras darbu pārveido izrādes vajadzībām. Hermeneitika ļauj interpretēt tekstus un izrādes, saskatot arī darbā atsauces no paša autora dzīves, un arī ņemt vērā laiku un apstākļus, kādos tie tapuši. Šis princips palīdz salīdzināt rakstnieka oriģināldarbu un režisora Vladislava Nastavševa interpretāciju.

Pirmajā nodaļā tiek apskatīti tādu hermeneitikas teorētiku uzskati kā Hanss Georgs Gadamer („Patiesība un metode”), Pols Rikērs („Interpretāciju konflikts”, „Par tulkošanu”) u.c. Sniegts ieskats arī fenomenoloģijā, lai varētu diskutēt par rakstnieku un režisora pasaules redzējumu, kas sasaucas ar teorētiku Edmunda Huserla atziņām („Fenomenoloģija”) u.c. Tāpat šajā nodaļā ir atspoguļotas arī receptīvās estētikas pētnieka Volkanga Īzera („Fiktīvais un iztēlotais”) idejas par to, kā norisinās literatūras uztveres process.

Maģistra darba otrajā nodaļā „Vladislava Nastavševa radošā biogrāfija” ir sniegts ieskats tajos režisora Vladislava Nastavševa biogrāfijas aspektos, kas svarīgi viņa daiļrades kontekstā, sniegti kritiķu un teātra zinātnieku vērtējumi, kā arī noskaidrotas režisora iestudēto izrāžu kopējās iezīmes.

Tā kā viens no maģistra darba uzdevumiem ir izrāžu interpretācija, tad trešā, ceturtā un piektā nodaļa ir secīgi pakārtotas trīs nozīmīgu Vladislava Nastavševa izrāžu analīzei, kas balstītas tāda paša nosaukuma literāros darbos: Daniila Harmsa stāstā „Vecene”(1939), kas iestudēts Latvijas Nacionālajā teātrī 2012. gadā, Mihaila Kuzmina romānā „Peldošie-ceļojošie” (1915), kas iestudēts 2014. gadā, un Ivana Buņina stāstu krājumā „Tumšās alejas”(1937-1949), kas iestudēts 2012. gadā (abi Jaunajā Rīgas teātrī).

Konkrēto izrāžu atlase ir pamatojama ar to, ka tās iestudētas latviešu valodā, valsts teātros, balstās krievu literatūrā un ir bijušas teātra repertuārā vismaz vienu pilnu sezonu, tāpēc par tām ir pieejamas pilnīgas kritiķu recenzijas. Turklāt nozīmīgi ir arī apstākļi, ka, lai gan minētie literārie darbi ir prozas darbi, kas piederīgi 20. gadsimta pirmajai pusei, tie ir ļoti atšķirīgi

pēc daiļrades metodes. Mihaila Kuzmina romāns pieder Sudraba laikmeta modernisma literatūrai, Daniila Harmsa stāsts ir absurda literatūras paraugs, savukārt Ivana Buņina stāsti rakstīti reālisma manierē. Tā kā šo trīs literāro prozas darbu autoru izteiksmes veids ir ļoti atšķirīgs, tad īpaši spilgti iespējams noteikt Vladislava Nastavševa teatrālo pieeju.

Literatūras analīzes pamatā ir izmantoti literāro darbu “Vecene”, “Tumšās alejas”, “Peldošie-ceļojošie” oriģināli krievu valodā, kā arī tulkojumi, ja tādi pieejami. Līdz ar to ir iespējams secināt, no kā literārajā tekstā režisors, veidojot izrādi, atsakās un ko pievieno. Savukārt izrāžu analīzē akcents likts uz simbolu un zīmju skaidrojumu, raksturojot noskaņojumu un emocionālo vēstījumu, ko sniedz konkrēti izrādes elementi. Izrāžu analīze ir papildināta ar krievu literatūrzinātnieku pētījumos un Latvijas teātra kritiķu recenzijās izteiktajām atziņām. Tas ir svarīgi, jo viens no hermeneitikas principiem ir veidot savu interpretāciju, balstoties uz jau iepriekš izteiktiem pieņēmumiem – tos atzīt kā patiesus vai nepatiesus, kā arī papildināt.

Pēdējās nodaļas „Intervijas analīze” ietvaros ir veikta daļēji strukturēta intervija ar Vladislavu Nastavševu, kas nepieciešama, lai varētu salīdzināt iepriekš literatūras un teātra analīzē iegūtos datus ar paša režisora viedokli. Rezultātā darba nobeigumā tiek apkopti secinājumi gan no izrāžu analīzes, gan intervijas.

Maģistra darbs rada iespēju diskutēt par to, kādi ir tie veidi, kā 21.gadsimta teātris skatās uz krievu literatūras klasiku un interpretē to skatītājam. Šāds interdisciplinārs pētījums, kurā tiek apvienota gan teātra, gan literatūras zinātne, ir aktuāls ne tikai tiem, kam šķiet saistoša Vladislava Nastavševa daiļrade, bet ikvienam, kurš interesējas par teātra un literatūras mijiedarbību un attīstību gan Latvijā, gan pasaulē.

1. LITERATŪRAS INTERPRETĀCIJA TEĀTRA IZRĀDĒ

Tradicionāli teātra izrādes pamatā ir literārs teksts, savukārt režisora uzdevums ir to pielāgot skatuvei. Izrādes skatītājs kļūst par vērotāju tam, kā šis teksts tiek pārtulkots teātra valodā un arī pats šajā procesā sāk veidot savu interpretāciju. Saskaņā ar interpretācijas zinātnes jeb hermeneitikas pieņēmumu, šajā procesā īstenojas mākslas darba jēga – tapt uztvertam.

Hermeneitika ir metode, kas palīdz saprast mākslas darbu. Vēsturiski tā visbiežāk saistīta tieši ar tekstu izpratni, tomēr tā vienlīdz piemērojama arī teātra izrādei. Tas tāpēc, ka plašākā mērā tā meklē un piešķir nozīmi ne tikai mākslas darbiem, bet arī tam, kā cilvēks izprot pasauli kopumā. Hermeneitika izpaužas dažādos izziņas līmeņos – sākot no ikdienas komunikācijas, beidzot ar to, kā notiek manipulācija ar sabiedrību. Tā dzimst no indivīda personīgās pieredzes sabiedrībā, un pievēršas arī tam, kā viņš saskaras ar sabiedrību kopumā. No tradīcijas, ko veido reliģija, likums, māksla un filozofija, tā parādās atskārsmēs, kas caur katra dalībnieka individuālo pieredzi šo tradīciju sašķel.¹ Līdz ar to hermeneitika vienlīdz parādās gan individuālā, gan visas kultūras izpratnē kopumā.

Interpretācijas teorija to, kā cilvēks saprot dažādus fenomenus, saredz tieši valodā, tomēr ne tikai tās lingvistiskā izpratnē. Runa ir par daudziem atšķirīgiem izteiksmes veidiem, kādos cilvēks var sevi paust.² Šī izpratne rodas ne vien, tulkojot literāru darbu citā mēlē, bet parādās arī tad, kad režisors literatūras valodu pārvērš teātra valodā. Jānorāda, ka hermeneitikā valodu bagātība nenozīmē to, ka nav iespējama vienota cilvēka uztvere. Tieši pretēji – caur dažādām valodām cilvēks gūst skaidrību, jo viens no interpretācijas teorijas galvenajiem uzdevumiem ir atrast vārdus, ar kuriem var sasniegt otru. Tas ir iemesls, kāpēc režisors caur savu interpretāciju meklē veidus, kā uzrunāt skatītājus.

Literatūras interpretācija ir svarīga. To paspilgtina vācu filozofa Hansa Georga Gadamera apgalvojums, ka „nekas nav tik svešs un neprasa lielāku sapratni, kā rakstība.”³ Sastopoties ar cilvēku, kas runā citā valodā, vienmēr ir iespējams viņa nolūkus nojaust pēc neverbālās komunikācijas – žestiem, sarunas toņiem. Turpretī rakstībai un literatūrai ir atsvešināta saprotamība, jo pieejami ir tikai uzrakstītie vārdi, un nav zināms, kā tos būtu pasacījis autors. Teksts nekalpo kā tiešs tilts starp lasītāju un autoru, jo ne lasītājs ir bijis klāt brīdi, kad darbs

¹ Gadamer, Hans-Georg. *Philosophical Hermeneutics*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, London, 1976. p18.

² Ibid, p16.

³ Gadamer, Hans-Georgs. *Patiesība un metode*. Rīga: Jumava, 1999. 161lpp.

tapis, ne autors ir klāt, kad tas tiek lasīts.⁴ Līdz ar to nepastarpināts dialogs starp autoru un lasītāju nav iespējams. Tas ir iemesls, kāpēc literārus darbus ir jāinterpretē, jo tieši caur interpretāciju veidojas komunikācija, kas nav iespējama tiešā veidā.

Teātra antropologs Eudženio Barba norāda, ka ir divi veidi, kādā teātrī iespējams strādāt ar literāru darbu - tekstam un ar tekstu. Strādāt tekstam nozīmē to uztvert kā galveno vērtību. Režisora un aktieru darbs, scenogrāfija, mūzika – viss pakārtots tam, lai izceltu teksta kvalitāti un sarežģītību: tā alūzijas, saistību ar oriģinālu un mūsdienu kontekstu, un teksta spējām izplesties dažādos virzienos. Savukārt strādāt ar tekstu nozīmē izvēlēties vienu vai vairākus literārus scenārijus un tā vietā, lai pakārtotu savu darbu tiem, veidot jaunu organismu.⁵ Tā ir režisora izvēle, kuru no šīm pieejām īstenot, jo lielākā vai mazākā mērā interpretācija var īstenoties abās no tām, tomēr visspēcīgāk - otrajā. Izrāde, kas veidota uz literāra teksta pamata, kļūst par atsevišķu, dzīvotspējīgu organismu, nevis tikai attēlu, kas pievienots tekstam.

Tāpēc ir svarīgi identificēt to elementu, kas ļauj režisoram izrādi padarīt neatkarīgu no teksta. Gadameram interpretācija nerodas no nekā, tā rodas no cilvēku pieredzes. Visa pirmsākums ir paša interpretētāja pārdzīvojums. To var atpazīt pēc tā, ka pārdzīvojums vienmēr atstāj paliekošu nozīmi. „Mākslasdarbs tiek saprasts kā dzīves simboliskās reprezentācijas pilnīgums, uz kuru ceļā ir jebkurš pārdzīvojums. Tāpēc to pašu var raksturot kā estētiskā pārdzīvojuma priekšmetu.”⁶ Iestudējot izrādi, režisors tekstu interpretē atbilstoši tam, kāds ir viņa pasaules skatījums, turklāt šo skatījumu rada gan laiks, gan kultūra, kurā viņš dzīvo, gan arī individuāli pagātnes notikumi un pieredzes. Šādu apvienojumu viņš piedāvā skatītājam, kurš savukārt ar savu pieredzi un uzskatiem izrādi interpretē jau citā gaismā, nonākot pie citas patiesības. Tādējādi mākslas darbs turpina savu dzīvi.

Vācu filozofs un fenomenoloģijas pamatlicējs Edmunds Huserls akcentē: „Uztvere ir vienmans – uztverošā subjekta pārdzīvojums. Tāpat atmiņas un gaidas, visi uz tām būvētie domas akti, ar kuru palīdzību subjekts nonāk pie pastarpināta pieļāvuma par kādu reālu esamību un jebkuras patiesības noteiksmes par esamību, ir subjektīvi pārdzīvojumi.”⁷ Tādējādi, lai kāds nebūtu secinājums, pie kura nonāktu indivīds, tā saturs ir iekodēts viņā pašā. Ikviens pārdzīvojums gan ir saistīts ar konkrētiem notikumiem cilvēka dzīvē, gan simbolizē visu dzīvi

⁴ Ricoeur, Paul. *From Text to Action*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2007. p107.

⁵ Barba, Eugenio. *On directing and dramaturgy : burning the house*. London and New York : Routledge, 2010. p123.

⁶ Gadamer, Hans-Georgs. *Patiesība un metode*, 69- 77lpp.

⁷ Huserls, Edmunds. *Fenomenoloģija*. Rīga: LU Filozofijas un socioloģijas institūts, 2002. 26lpp.

kopumā.⁸ Turklāt pārdzīvojums ir avots, kas piešķir mēru ne tikai mākslas baudījuma, bet arī radīšanai.⁹ Interpretācija nozīmē definēt, kādu efektu tā atstāj uz tās interpretētāju.

Tāpēc saistošs ir jautājums – ja interpretācija rodas no personīgās pieredzes, kā izrādes analīzi var padarīt objektīvāku, saprotamu visiem, nevis tikai pašam interpretētājam? Atbilde meklējama franču filozofa Pola Rikēra esejā, kurā autors ar teksta piemēru norāda, ka var pieiet divējādi. un tam viņš izmanto lingvistiķa un semiotiķa Ferdinande de Sosīra (1857-1913) iedibinātos terminus *langue* (valoda), kas ietver teksta lingvistiskos aspektus un zīmes, un *parole* (runa), kas izpaužas kā valodas lietojums.

Atbilstoši Rikēram, tekstu var gan interpretēt jeb izprast, gan izskaidrot. Atšķirība ir tajā, ka izskaidrojums tekstu pēta no tā lingvistiskā aspekta – tas skaidro tikai teksta lingvistisko valodu un norāda uz tekstā ietvertu zīmju sistēmu. Šajā analīzē nav jāņem vērā ne autors un viņa iespējamais vēstījums, ne lasītājs un tās sajūtas, ko viņam rada mākslas darbs. Teksts ir pilnīgi neatkarīgs no ārpusaules, to pēta tikai pēc tā uzbūves. Tāpēc lasītājs distancē savas emocijas un izjūtas, bet analizē vārdus, teikuma konstrukcijas, zīmes to vispārpieņemtajās nozīmēs, nemēģinot noteikt iemeslus, kāpēc tās tur ir ievietojis autors. Arī teātra izrādei var pieiet ar šādu analīzes veidu – nesaistīt to ar režisora iespējamo ieceru, domāt par to, kādā secībā izrādē ir iekļauti konkrētie elementi un skaidrot šos elementus no semiotikas un dažādu teātra sistēmu paņēmieni aspektā.

Tomēr šādā analīzē pēc Rikēra mākslas darbs turpina eksistēt tikai kā pats par sevi, tas ir noslēgts, sevī ierobežots. Arī šādi analizēta izrāde tikai skaidro notikumus un ko tie nozīmē pašā darbā kā veselumā, nevis, ko tie nozīmē skatītājam un vissvarīgāk – kādu emocionālo pārdzīvojumu tie sniedz. Tādējādi analīze paliek nepilnīga. Tāpēc ir nepieciešama interpretācija, kurā pieeja tekstam ir citāda, jo tā tieši pretēji – nodibina saikni ar ārpusauli. Šis process norisinās caur runu, kas ir valoda, kura mainās un pastāvīgi attīstās.¹⁰

Par spīti atšķirībām, skaidrojums un interpretācija nav gluži pretējas lietas, kurām jāeksistē katrai par sevi. Skaidrojums jāuztver kā metode, bet izziņa ir pieeja, kas balstās uz pārdzīvojumu un, apvienojot to ar skaidrojumu, tā tiek padarīta analītiska.¹¹ Skaidrojums atrod nepieciešamos pierādījumus mākslas darba nozīmju uzbūvei. Tas ir svarīgi, veicot teātra izrādes analīzi - pamatojot režisora izrāžu nozīmi ar izrādes „valodas” analīzi – definējot svarīgus elementus, ko tie var nozīmēt izrādē, tajā pašā laikā arī norādot, kādu pārdzīvojumu tas rada un

⁸ Gadamers, Hanss-Georgs. *Patiesība un metode*, 771pp.

⁹ Huserls, Edmunds. *Fenomenoloģija*, 971pp.

¹⁰ Ricoeur, Paul. *From Text to Action*, p113.

¹¹ Ibid, p143.

kādā veidā izrāde ir komunikācija ar skatītājiem. Līdz ar to, analizējot izrādi, var pielietot tos pašus principus kā tekstam.

Jānorāda, ka Polam Rikēram viens no svarīgiem hermeneitikas uzdevumiem ir novērst teksta atsvešinātību. Teksts ir miris un nepazīstams, bet interpretācija to padara par laicīgu un uzticamu jeb tādu, ar kuru var identificēties.¹² Tik tiešām, literatūra, ko lasa interpretētājs, vairs nav dzīva tādā izpratnē, ka tā nav tagadne, bet vienmēr pagātne, bet tai tur nav jāpaliek. Izrāde, kas pakļauta interpretācijai arī nav dzīva, tomēr ar to atšķirību, ka, ja izrādes joprojām tiek rādītas, tajās var veikt modifikācijas – mainīties aktieri, parādīties elementi, kas nav bijuši pirmizrādē. Tomēr redzēt katru izrādi nav iespējams, tāpēc analīze jāveic par vienu no tām un tā jāuztver, kā vienots un reizē zudis veselums, kuru jāpadara par uzticamu un saprotamu.

„Mākslasdarba būtme ir spēle, kas īstenojas tikai skatītāju uztverē, tāpat mirušās jēgas pēdu atgriezeniskā transformācija par dzīvu jēgu norisinās tikai saprašanā.”¹³ Lasītājs tekstu interpretē gan caur savu personīgo prizmu, gan caur sava laika sabiedrības acīm un tikai šāda interpretācija ir dzīvotspējīga. Šeit svarīga ir arī attieksme pret varoņiem. Iespējams, tas, kas būtu izpelnījies nosodījumu pirms gadsimta, šodien nebūtu nozīmīgs, vai otrādi, jo vērtības mainās.

Šajā procesā parādās vēl viena nozīmīga hermeneitikas iezīme – interpretēt nozīmē apvienot esošo teksta diskursu ar jaunu.¹⁴ Iznākums veidojas ne tikai no lasītāja pārdzīvojuma, bet arī no kultūras kodiem, ko darbs sevī glabā. Tas tāpēc, ka literatūrai ir garīgas uzglabāšanas un vēstures pārnesšanas līdz mūsdienām funkcija, kas jebkurā tagadnē ievieš savu apslēpto vēsturi.¹⁵ Receptīvās estētikas pētnieks Volfgangs Īzers norāda, ka ierasti tekstā tiek ievietoti daudzi atpazīstami elementi, kas ņemti no sociālām un citām „ārpusteksta” realitātēm. Būtībā tie ir daudzi sociāli kodi, ar kuriem cilvēks sastopas ikdienā.¹⁶ Tajā pašā laikā pastāv virkne literāro kodu, kas saistās ar indivīda pieeju teksta izpratnē – lasīšanas paradumiem, kas ļauj šo literāro darbu saprast. Šie kodi nav viegli nošķirami, tieši tāpēc katra indivīda individuālā pieeja tekstam rada unikālu interpretāciju, tāpat kā režisora pieeja literāram darbam – neatkārtojamu izrādi, kas balstās tajā, kā režisors ir uztvēris darbu un nolēmis ar to strādāt.

Tādējādi katrs literārs teksts satur dažādu sociālo, vēsturisko, kultūras un literāro sistēmu savienojumu. Tekstu nevar pilnībā nošķirt no tā autora. Konkrēta vienība, piemēram, runas maniere, izmantotā frāze, ir paņemta no realitātes jeb laikmeta, kad bija pieņemts lietot šādu

¹² Gadamers, Hanss-Georgs. *Patiesība un metode*, 161lpp.

¹³ Turpat, 162lpp.

¹⁴ Ricoeur, Paul. *From Text to Action*, p118.

¹⁵ Gadamers, Hanss-Georgs. *Patiesība un metode*, 159.lpp.

¹⁶ Huserls, Edmunds. *Fenomenoloģija*, 28lpp.

teicienu. Ievietojot šo frāzi tekstā, tā vairs nekalpo sākotnējām funkcijai, bet autora iecerei. Tā atspoguļo autora attieksmi pret pasauli.¹⁷ Spalvas nolikšana pēc konkrētas sarunas var nenozīmēt tikai nepieciešamību kaut kur novietot šo rakstāmriku, un autors šo ikdienišķo darbību, ievietojot tekstā, pārvērš par zīmi kam citam, piemēram, varoņa satraukumam un nespējai vairs darboties. Šādi elements kļūst par iedomāto.¹⁸ Tādējādi, kad teksts tiek padarīts par fikciju, tad tajā tiek ielikta citāda nozīme, kuru var piešķirt tikai autors caur savu uztveres prizmu. Režisors to interpretē, bet viņa izrādēs, savukārt, šī situācija var vienlaicīgi atkārtoties, jo izrādē figurēs gan elementi no teksta, gan no realitātes jeb pierastās cilvēka uzvedības. Līdz ar to literārs teksts nav tikai sava laikmeta atspoguļojums, bet arī paša autora individuālā izvēle atspoguļot konkrētu notikumu. Interpretējot tekstu, ir nozīmīgi saprast, kāds varētu būt iemesls, lai autors rādītu šīs parādības. Savukārt režisoram tas ir atspēriena punkts – saprast, par ko liecina konkrētā parādība. Tas ir arī iemesls, kāpēc literāra teksta un arī izrādes gadījumā tik nozīmīga ir hermeneitiskā interpretācija, kas palīdz šīs sakarības saskatīt.

„Paceļoties-pats-sevī, darinājums atver kādu pasauli un notur to valdonīgā paliekamībā,»¹⁹ raksta Martins Heidegers, uzsverot to, ka mākslas darbs ir spējīgs mums parādīt sīkumus, ko ikdienā neievērojam. Teātra izrāde šajā ziņā darbojas, lai atklātu skatītājiem tos semantiskos līmeņus, ko slēpj teksts, vienlaicīgi pati esot mākslas darba lomā un parādot skatītājam dzīves sīkumus, ko tas ikdienā nepamana. Savukārt, jau analizējot izrādi, interpretētājs skatās uz izrādi kā vienotu veselumu, kas ir pietiekami izteismīgs, lai to varētu salīdzināt ar tekstu.

Cilvēka nepieciešamība pēc interpretācijas norisinās divu divu iemeslu dēļ. Pirmkārt, reflektējot par darbu, indivīds ar kritikas palīdzību atzīst savu esamību. Tādā ziņā arī refleksija ir kritika, jo savu būtību var notvert tikai apkārtceļā – šifrējot savas dzīves liecības. Refleksija ir cilvēka dzīves uzdevums būt un cilvēka vēlmes būt caur darbu, kas atklāj šos mēģinājumus un šo vēlmi.²⁰ Reflektējot par literāriem darbiem un teātra izrādi, cilvēks nodrošina šo darbu dzīvotspēju, kā arī apstiprina savu būšanu.

Otrs iemesls ir saistīts ar iepriekš minēto – reflektējot par literāriem darbiem un skaidrojot tekstu, apziņa uzdujas uz jau iepriekš eksistējušām „viltus interpretācijām”. Savukārt hermeneitika rodas tieši tur, kur ir bijusi viltus interpretācija. Līdz ar to hermeneitikai jābūt

¹⁷Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993. p5.

¹⁸ Ibid, p1-3.

¹⁹ Heidegers, Martins. *Malkasceļi*. Rīga: Intelekts, 1998. 291pp.

²⁰ Рикёр, Поль. *Конфликт интерпретации. Очерки о герменевтике*. Москва: Академический Проект, 2008. с58.

divkārtēji nejausiai, pirmkārt, tāpēc, ka būšana tiek apstiprināta tikai ar dokumentālām dzīves liecībām, otrkārt, tāpēc, ka apziņa jau sākotnēji ir viltus apziņa, caur tās kritiku ir jānonāk no nesaprašanas uz saprašanu.²¹ Tas nozīmē, ka, jau pieķeroties tekstam, mūsos var valdīt kādi priekšstati par to un refleksija palīdz atmet viltu. Interpretācija apšaubā iepriekšminētos pieņēmumus.

Pārvarot attālumu, kas šķir no teksta, un kļūstot par tā laika biedru, lasītājs no sveša to var padarīt par savu. Saprotot tekstu, viņš vairāk izprot sevi.²² Šeit īpaši svarīga loma ir režisoram, jo viņš ir tas, kurš kalpo par sava veida mediju starp skatītāju un literāro tekstu. To var salīdzināt ar tulkotāja lomu, kas savieno divus partnerus - svešo (šis termins aptver konkrēto darbu, autoru un viņa valodu) un lasītāju, kas ir „tulkojuma” saņēmējs.²³ Līdz ar to, veicot izrādes analīzi, ir nepieciešams lasīt arī pašu literāro tekstu, lai varētu redzēt kāds ir bijis autora skatījums, ko uzsvēris tieši rakstnieks, un ko izrādē parāda režisors, kas, atbilstoši savam pārdzīvojumam, uzsver tieši viņam svarīgus jautājumus.

Tulkošana saistās ar saglabāšanu un arī zaudējuma pieņemšanu.²⁴ Turklāt, tulkotājam vienmēr jāņem vērā, ka teksts var būt pārpilns ar tādiem segmentiem, kas pēc savas būtības nav tulkojami. Tas šo procesu pielīdzina drāmai, bet vēlmi pēc laba tulkojuma padara par laimes spēli.²⁵ Šis raksturojums ir piemērojams ne tikai, tulkojot literāro darbu citā valodā, bet arī, veidojot dramaturģiju teātra izrādei. Iestudējot izrādi, sevišķi tādu, kas balstīta prozas darbā, no kādiem elementiem allaž nāksies atteikties, jo visu parādīt nav iespējams. Tieši tas, kādus elementus režisors izvēlas saglabāt, arī parāda, kas viņā raisījis visspēcīgāko pārdzīvojumu.

Parasti labā tulkojumā divi teksti – avota teksts un mērķa teksts – ir jāsavieno caur trešo, neeksistējošu tekstu. Viena un tā pati lieta ir jāpasaka divos dažādos veidos. Tomēr šī pati lieta, identiskā nozīme nav noteikta nekur trešajā tekstā. Daudzi literāri darbi ir tulkoti vairākkārt, piemēram, Šekspīra darbi. Vēlmi tulkot vēlreiz jau tulkotu darbu stimulē neapmierinātība ar iepriekšējiem tulkojumiem.²⁶ Arī režisoru vēlme iestudēt kādu darbu var būt saistīta ar vēlmi parādīt savu interpretāciju, kas kontrastē ar citu iestudētām izrādēm. Tāpat arī skatītājiem laika gaitā nākas saskarties ar dažādām interpretācijām, jo katrs režisors tekstam pieiet citādi, ieliekot

²¹ Рикёр, Поль. *Конфликт интерпретации. Очерки о герменевтике*, с58.

²² Ibid, с56.

²³ Ricoeur, Paul. *On Translation*. London and New York: Routledge, 2006. p4.

²⁴ Ibid, p3.

²⁵ Ibid, p5.

²⁶ Ibid, p7.

tajā gan savu pārdzīvojumu, gan atrodot arvien jaunu nozīmes slāni un veicot iepriekšējo pieņēmumu dekonstrukciju.

Ir nozīmīgi definēt, kas ir tie elementi, ko režisors „tulko” savā izrādē. Kā jau iepriekš minēts, teksta un līdztekus mākslas darba izpratne, pirmkārt, parādās valodā. Jebkuram hermeneitikas veidam ir viens kodols – tā ir noteikta nozīmes konstrukcija, kuru varētu nosaukt par daudznozīmīgu. Tās loma katru reizi sastāv no tā, lai kaut ko parādītu, to noslēpjot. Līdz ar to analīze balstās uz redzamā/slēptā semantiku un daudznozīmju semantiku.²⁷ To sauc par mākslas darba simboliskumu. Tā ir jebkura struktūra, kur viena nozīme ir tieša un burtiska, bet tā līdztekus apzīmē arī otru - netiešu, otrēju, alegorisku. Otro nozīmi var izprast tikai caur pirmās struktūru. Šis izpratnes loks ar daudznozīmību veido hermeneitisko lauku, kur viens nav iedomājams bez otra.²⁸ Literārs teksts nereti nav izprotams tikai caur tā acīmredzamo vēstījumu, bet interpretācija ļauj darbā saskatīt simbolisko, uzreiz nepamanāmas kopsakarības. Līdzīgi darbojas izrāde – tās daudzās nozīmes ir uztveramas atsevišķi no acīmredzamā.

Tāpat kā literatūrā interpretācija ir iespējama, pateicoties polisēmijai jeb vārdu daudznozīmībai, arī teātris izmanto to, ka uz skatuves notiekošo var tulkot dažādi.²⁹ Vārdu nozīmi katru reizi nosaka tā lietojums. Ar izrādes valodu ir līdzīgi. Nereti grūtības saprast domu rodas tāpēc, ka tā izteikta nevis ar intelektu, bet ar jūtām. Šī doma var būt svarīga vien konkrētā grupā, sociālā slānī vai, iespējams, slēgtā sabiedrībā, kas lasītājam nav pieejama.³⁰ Gluži kā dzīvē, analizējot izrādi, ir ne tikai jāpievērš uzmanība, ko aktieri saka, bet arī, kā viņi to dara.

Šīs nozīmes veido mākslas darba simboli un alegorijas. Gadameram simbols ir ideāla un parādības iekšējā vienība, kas specifiski piemīt mākslas darbam. Savukārt alegoriskais šādu nozīmīgu vienību ļauj panākt tikai ar norādi uz kaut ko citu. Tieši simbols ir neizsmeļams. Savukārt alegorijai piemīt precīza nozīmes korelācija un tā tādējādi tiek izsmelta uzreiz. Simbols un alegorija tiek pretstatīti kā māksla pret ne-mākslu. Mākslasdarbā jau pastāv ideja īpašā izpausmē, nevis mākslasdarbs tiek radīts un ideja tajā ielikta.³¹ Tas nozīmē, ka tieši simbolu klātbūtne ir tā, kas ļauj darbam tikt interpretētam daudzas reizes un padara to daudzslāņainu. Tādējādi arī izrādes režisoram, interpretējot darbu, ir jāatklāj ne vien literārā teksta acīmredzamā nozīme, bet arī tā nozīme, kas nav uzrakstīta ar vārdiem. Režisoram ir jāspēj uziet teksta daudzos līmeņus un pārraidīt tos skatītājiem tā, lai viņi arī varētu par teksta daudznozīmību pārliecināties

²⁷ Рикёр, Поль. *Конфликт интерпретации. Очерки о герменевтике*, с51.

²⁸ Ibid, с51.

²⁹ Ricoeur, Paul. *On Translation*, p11.

³⁰ Ibid, p27.

³¹ Gadamer, Hanss-Georgs. *Patiesība un metode*, 80-84pp.

paši. Līdzīgi jāveic arī izrādes interpretācija. Jāsaprot, ka simbola neizsmeļamība norāda arī uz interpretāciju daudzveidību.

Interpretāciju dažādība arī ir iemesls, kāpēc vienu un to pašu literāro tekstu dažādi režisori iestudē atšķirīgi. Tomēr jau pašā dramatiskajā vai muzikālajā darbā ir ietverts tas, ka tam ir jābūt mainīgam, jo tieši tāpēc mainās interpretācijas. „Nav tā, ka mākslas darbs būtu „par sevi” un tikai tā iedarbība – katrreiz citāda; tas ir pats mākslasdarbs, kas mainīgos apstākļos stādās priekšā citādi.”³² Tā E. Huserls konstatē: „Izziņas aktā var tikt tverts transcendentis reāls objekts (izzināta daba), kāds tas sākotnēji ir domāts, un kā šā viedokļa jēga nepārtrauktā izziņas kopsakarā (ciktāl tam piemīt pienācīgas formas, kas pieder pie tiešā izziņas akta konstituēšanas) soli pa solim piepildās.”³³ Tādējādi indivīds mākslas darbam pietuvojas jau ar pieņēmumiem, kas bijis iepriekš, un pakāpeniski viņš nonāk pie secinājuma. Izrāžu analīzes gadījumā šis paņēmieni veidojas no tā, ka iepriekš ir izlasīts literārs teksts. Tādējādi interpretētājam ir savi uzskati par to, kā varētu būt parādami notikumi, kā izskatās varoņi, pirms tos redzēt uz skatuves. Redzot izrādi, interpretētājs var pieņemt vai noliegt tās elementus, to atbilstību vai neatbilstību saviem priekšstatiem un pārdzīvojumiem. Tas norit arī atbilstoši tam, cik labi skatītājam ir zināms literārs darbs pēc kura veidota izrāde – gan tā autors, gan tapšanas konteksts.

Tāpat interpretāciju dažādība ir ne tikai normāla, bet arī vēlama parādība. Piemēram, Polam Rikēram, tikai konfliktējošas hermeneitikas metodes ļauj secināt vienas vai otras esamības interpretācijas robežas.³⁴ Pat vienaldzīgs lasītājs mēģinās salīdzināt literāra darba raksturojumu ar pašu literāro darbu un nevarēs izprast kritiķa domu, kamēr nebūs to pieskaņojis tiem elementiem, kas šo domu varētu būt izraisījuši.³⁵ Tieši tāpēc neviena refleksija un interpretācija nav uzskatāma par pabeigtu un tādu, ko nav iespējams papildināt, kas ir pretēji, piemēram, skaidrojumam un strukturālai analīzei, jo, kā jau minēts, tā neveido diskursu ar ārpusauli. Neviena izrādes recenzija nav pilnīga, to allaž iespējams papildināt ar savu refleksiju. Tomēr ir nepieciešams iepazīties ar visām iepriekš eksistējošām interpretācijām, lai uz to pamata veidotu jau jaunu patiesību.

Jāatzīmē, ka literatūra vienmēr ir uzskatīta par pierādījumu kaut kam – sākot ar rakstnieka dzīvi un beidzot ar sabiedriskiem procesiem. Šādā veidā literatūra kļūst gluži vai par mediju. Tomēr šāda pieeja tekstu padara nevis par abstraktu, bet par fiziski eksistējošu dokumentu.

³² Gadamers, Hanss-Georgs. *Patiesība un metode*, 147lpp.

³³ Huserls, Edmunds. *Fenomenoloģija*, 231pp.

³⁴ Рикёр, Поль. *Конфликт интерпретации. Очерки о герменевтике*, с59.

³⁵ Szondi, Peter. *On Textual Understanding and Other Essays*. Manchester: Manchester University Press, 1986. p5-6.

Literatūra zaudē savu unikalitāti. Tāpēc literatūru nevajadzētu skatīt tikai kā apliecinājumu kaut kam, tā nav reducējuma uz vienkāršu dokumentu, ko izmantot, lai kaut ko raksturotu; tā dzīvo pati par sevi.³⁶ Tas arī ir iemesls, kāpēc literatūru var interpretēt atbilstoši mūsdienu uzskatiem, nav jāmeklē iespēja parādīt šo darbu gluži kā muzeja eksponātu, kurā ir tikai vēsturiskas idejas, bet ne tādas, kas aktuālas šobrīd.

Tomēr, interpretējot mākslas darbu, ir jāņem vērā tā tapšanas apstākļi un tas, ka literatūra var būt vārdos neapraustāma. Tas ir iemesls, kāpēc Martins Heidegers norāda: „Mākslinieks ir mākslas darba sākotne. Nav viena bez otra. Tomēr neviens nav otra vienīgais balsts. Trešais, kas vieno mākslinieku un mākslasdarbu, ir māksla.”³⁷ Kaut gan - interpretācija nevar noritēt, mēģinot secīgi noteikt, ko tieši ir iecerējis autors. Šāda pieeja nedarbojas, jo tad pazūd teksta īpatnējā daba – tas kļūst tikai par autora domu un ideju reprodukciju.³⁸ Līdz ar to tajos brīžos, kad vēlme uzzināt autora motīvus pārvēršas par fanātismu, interpretācija tiek ierobežota.

Saskaņā ar Heidegeru tajā mākslā, ko var uzskatīt par izcilu, mākslinieks distancējas no sava darba. Viņš sevi var kaut vai iznīcināt, lai tikai radītu šo mākslas darbu, ko viņš palaiž pasaulē un kas uzsāk savu, no mākslinieka atsevišķu dzīvi. Tā misija ir citāda nekā mākslinieka misija un kura interpretācija arī ir atšķirīga.³⁹ Pārāk cieša turēšanās pie tā, lai mēģinātu pateikt, ko domājis autors, noplicina mākslas nozīmi. Mākslas darbs kļūst sekundārs un bezspēcīgs.⁴⁰ Tāpēc Gadamers norāda: vēsturiskā gara būtība ir nevis pagājušā restitūcija, bet gan domājoša pastarpināšana ar tagadnes dzīvi.⁴¹ Šis apgalvojums apstiprina tēzi par to, ka, interpretējot tekstu, nevar vadīties tikai pēc tā, kā tas ir tapis. Tikai, apvienojot tekstu ar savu individuālo izpratni, ir iespējams likt tam dzīvot arī mūsdienās. Tādējādi literatūras darbs, tā radītais efekts netiek noplicināts tikai ar vēlmi to saglabāt veidotu tā, kāds tas bijis iecerēts. Arī, interpretējot izrādes, nedrīkst ņemt vērā tikai to, ko par to tapšanu ir domājis režisors, jo tas arī padara šo darbu mazāk nozīmīgu. Režisora interpretācija nav vienīgā interpretācija, tā nav galēja. Tā var palīdzēt orientēties vai apstiprināt idejas, bet tā nekad nebūs visu interpretāciju gals.

Analizējot izrādes, jāņem vērā, ka režisora interpretāciju var ietekmēt arī citi fenomeni. Piemēram, nereti, iestudējot izrādes, režisori ietekmējas no citiem režisoriem, kas maina viņu interpretāciju. Viņi sāk domāt, kā esošo tekstu ievietot jau esošajā tradīcijā un sistēmā.

³⁶ Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, pX.

³⁷ Heidegers, Martins. *Malkasceļi*, 91pp.

³⁸ Szondi, Peter. *On Textual Understanding and Other Essays*, p20.

³⁹ Heidegers, Martins. *Malkasceļi*, 261pp.

⁴⁰ Gadamers, Hanss-Georgs. *Patiesība un metode*, 1651pp.

⁴¹ Turpat, 1661pp.

„Modernajā teātrī, nemitīgi sekojot paraugiem un praktizējot produktīvu variēšanu, veidojas tradīcija, ar kuru jākonfrontējas ikvienam jaunam eksperimentam. Tas, kā režisors tuvojas literāram darbam vai aktieris – lomai, kaut kādā veidā ir saistīts ar paraugiem. Tradīcija, ko izveidojis dižs aktieris, režisors vai mūziķis, kura paraugs vēl aizvien ir iedarbīgs, nepavisam nav šķērslis mākslas darba brīvai izveidei, jo tā ir tik ļoti saplūdusi ar pašu mākslas darbu, ka konfrontācija ar šo paraugu var izraisīt ikviena mākslinieka radošu pakaļdarināšanu – gluži tāpat kā konfrontācija ar pašu darbu.”⁴² Tomēr arī jebkura tradīcija ir dzīva tikai, pateicoties interpretācijai. „Tā nav slēgts maiss, ko neatverot, nodod no rokas rokā, bet gan dārgumu krātuve, no kuras var tikai smelt un kura arī pati papildinās no šīs smelšanas.”⁴³ Līdz ar to tie elementi, ko režisors ievieto savā izrādē, var būt arī atsauce uz iepriekš eksistējošu tradīciju vai paņēmienu.

Ja interpretācija ir process, kas norisinās tiešā saistībā ar indivīdu, tad ir arī parādības, kuras nenozīmē interpretāciju. Piemēram, gaumes jēdziens, ar ko saskaras jebkurš mākslas veids un šajā gadījumā literatūra un teātris it īpaši. Atbilstoši Gadameram, laikā, kad top mākslas darbi, sabiedrībā nenoliedzami valda gaumes izjūta. Tai raksturīgs tas, ka gaume nav privāta, bet gan publiska interpretācija.⁴⁴ Gaume ir fenomens, kas valda sabiedrībā, un režisoram, veidojot izrādes, nākas saskarties ar to, ka citi uzskata par labu gaumi iestudēt konkrētus autorus un to darīt noteiktā stilā.

Teātra vidē gaumes veidotāji ir ne tikai režisori, bet arī kritiķi un skatītāji. Tas notiek dabiski, jo gaumes mērogus noteikt nav iespējams, tā drīzāk līdzinās sajūtai. Sekošana kopējai gaumei ir droša izvēle. Tomēr tā kā gaume absolūti nav svārstīga un līdzinās izjūtai, tā nevar būt pielīdzināma interpretācijai: „Gaumi definē tieši tas, ka to aizvairo pretīgais, no kura izvairās tāpat kā no visa cita, kas aizvairo.”⁴⁵ Tas nozīmē izvairīties no visa, kas aizvairo, un no tā, pie kā cilvēki nav pieraduši, no tā, kas ir sabiedrībā nosodāms, vai tā, ko var saukt arī par tabu tēmām.

Tomēr Gadamers skaidri norāda: gaume nenosaka mākslas darbu: „Gaumes statuss iepretim mākslasdarbam ir sekundārs. Gaume ir virspusības izpratne un tā neietiecas mākslinieciskās produkcijas oriģinalitātē.”⁴⁶ Tādējādi, veidojot mākslas darbu, sekošana gaumei drīzāk noniecinās tā vērtību, bet interpretācija ir spēja skatīties tālāk par to, kas ir pieņemts sabiedrībā.

⁴² Gadamers, Hanss-Georgs. *Patiesība un metode*, 121pp

⁴³ Рикёр, Поль. *Конфликт интерпретации. Очерки о герменевтике*, с67.

⁴⁴ Gadamers, Hanss-Georgs. *Patiesība un metode*, 461pp.

⁴⁵ Turpat, 46-471pp.

⁴⁶ Turpat, 651pp.

Līdz ar to var secināt, ka interpretācija rodas tad, kad īstenojas lasītāja pārdzīvojums. Interpretācijas būtība ir veicināt teksta diskursu ar ārpasauli, bet tamdēļ tas jāapvieno ar mūsdienu skatījumu, tikai tā tas ir dzīvotspējīgs. Interpretācijas var būt dažādas, tās var laika gaitā papildināties un mainīties, jo tikai ar kritikas un refleksijas starpniecību ir iespējams pietuvoties mākslas darba būtībai, turklāt paša režisora vārdi par izrādi neveido galēju atbildi. Režisoram literatūra kalpo kā atspēriena tilts, lai radītu pašam savu, unikālu interpretāciju. Tas viss ir jāņem vērā izrādes analīzē, tāpēc ir svarīgi noteikt, ko režisors ir ņēmis no teksta, bet ko pievienojis pats. Tieši pieturēšanās pie sava individuālā pārdzīvojuma palīdz veidot savu skatījumu, kuru nedrīkst ietekmēt sabiedrības gaume. Interpretācija ir atslēga tam, lai „svešais” teksts kļūtu savs, bet teātrī tieši režisors ir tas, kurš kalpo kā medijs starp šo svešo tekstu un skatītāju, kas, savukārt, pats ir pakļauts tam, lai šo izrādi interpretētu atbilstoši savai pieredzei un pārdzīvojumam. Tas ir nebeidzams process, kurā mākslas darbs turpina savu dzīvi cauri laikam un kultūrai.

2. VLADISLAVA NASTAVŠEVA RADOŠĀ BIOGRĀFIJA

Vladislavs Nastavševs ir dzimis 1978. gada 20. aprīlī, Rīgā. Pēc pamatizglītības iegūšanas apguvis vijoles spēli un klavierspēli Pāvula Jurjāna mūzikas vidusskolā. Aktiermākslu apguvis Sanktpēterburgas Valsts Teātra Mākslas Akadēmijā (Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства), kur studējis no 1999. līdz 2004. gadam. Režiju mācījies Sentmārtina Mākslas un dizaina koledžā Londonā (Central St. Martin's College of Art and Design) no 2005. līdz 2007. gadam, kur ieguvis bakalaura grādu.

Izrādes režisējis vairākos Latvijas teātros. Trīs izrādes iestudējis Dirty Deal Teatro – izrādi pēc Ivana Buņina stāsta „Mitjas mīlestība” (2010) motīviem, Jevgeņija Haritonova lugu „Dzin” (2011) un Gaja Davenporta romānu „Puiši smaržo pēc apelsīniem” (2011). Latvijas Nacionālajā teātrī viņš ir iestudējis trīs izrādes – Tenesija Viljamsa lugu „Pērnavasar negaidot” (2012), Daniila Harmsa stāstu „Vecene” (2012) un Fjodora Dostojevskas romānu „Idiots” (2015). Valmieras teātrī Nastavševa režijā tapušas divas izrādes – Augusta Strindberga „Jūlijas jaunkundze” (2012) un Viljama Šekspīra „Makbets” (2013).

Lai gan Vladislavs Nastavševs nav štata režisors nevienā teātrī, viņš pats atzīst, ka visvairāk piederīgs jūtas tieši Jaunajam Rīgas teātrim.⁴⁷ Tur režisors iestudējis Ivana Buņina stāstu ciklu „Tumšās alejas” (2012), Mihaila Kuzmina romānu „Peldošie-ceļojošie” (2014), kā arī plānota izrāde „Cerību ezers” (2015), kuras pamatā ir autobiogrāfiski motīvi.

Paralēli iestudējumiem Latvijā, Vladislavs Nastavševs ir iestudējis izrādes arī citās valstīs. 2012./2013. gada sezonā sāka iestudēt izrādes Gogoļa centrā Maskavā: jaunu versiju Ivana Buņina stāstam „Mitjas mīlestība”(2013), „Bailes” (2013) pēc vācu režisora Rainera Vernera Fasbindera filmas “Bailes izēd dvēseli” motīviem un Eiripīda lugu „Mēdeja” (2014). Citi teātri, kuros Nastavševs ir iestudējis savas izrādes, ir Cochrane Theatre (Londonā, Anglijā), Belvoir Theatre (Sidnejā, Austrālijā), NO99 (Igaunijā, Tallinā) u.c.

Pats Nastavševs atzīst, ka savā radošajā darbībā visvairāk iespaidojies no diviem režisoriem: Alvja Hermaņa (1965) un Kirila Serebreņņikova (1969).⁴⁸ Nastavševs savās izrādēs ir arī scenogrāfs (ar retu izņēmumu, kad sadarbojies ar Moniku Pormali), mūzikas un kostīmu

⁴⁷ Gulbe, Elīna. Vladislavs Nastavševs: Man istabā ir gulta un klavieres. *Kultūras Diena un izklaide*. 2014, 8. feb. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/intervijas/vladislavs-nastavsevs-man-istaba-ir-gulta-un-klavieres-14043302> [skatīts 2015, 23. apr.].

⁴⁸ Turpat.

autors, kā arī aktieris.⁴⁹ Šāda iesaiste viņa izrādes padara par māksliniecisku veselumu, bet viņa scenogrāfiju nereti var atpazīt pēc sarežģītajām risinājuma formām.

Piemēram, izrādē „Julijas jaunkundze” aktieri pastāvīgi mēģina noturēt koka svārstu, pārliedot virtuves inventāru no vienas puses uz otru, bet aktrise Anta Aizupe, kas izrādē tēlo kalponi, daļu izrādes kā atsvars karājas šajā baļķī. Izrādē „Peldošie-ceļojošie” aktieri slēpjas un pazūd melnos flīģelos, bet izrādē „Idiots” atrodas vairākās slīpi novietotās telefona būdiņās. Šādu skatuvisko risinājumu var skaidrot ar paša režisora vārdiem: „Man patīk robežas, patīk balansēt – vēl drusciņ un tas viss gāzīsies. Tas dod enerģiju. Es zinu, ka skatītāju tas aizrauj. Ir interesanti vērot, un man ļoti gribas, lai skatītājam nebūtu garlaicīgi.”⁵⁰

Šāda pieeja, koncentrējoties tieši uz formu un scenogrāfiju, Vladislavu Nastavševu drīzāk pietuvina tiem režisoriem, kas līdzīgi kā krievu teātra reformators Vsevolods Meierholds (1874-1940) nodala aktiera plastiku no vārdiem, ko tas runā. Respektīvi - aktieru fiziskajai darbībai izrādē nav jābūt saskaņotai ar viņu teikto. Aktieru plastika un scenogrāfija Nastavševa izrādēs kalpo kā līdzeklis, lai izteiktu režisora iecerētās paralēles un metaforas, un nereti tās darbojas paralēli sižetiskajai līnijai. Šāda pieeja ir atšķirīga no Latvijas aktieriem ierastākās Konstantīna Staņislavskas (1863-1938) sistēmas, kurā kustības un vārdi ir saskaņoti. Pats režisors intervijā atzīst, ka citādāka pieeja rada problēmas, kad viņš strādā ar aktieriem: „Katru reizi, kad gribu uztaisīt ko savādāk, aktieri, kuri ir audzināti sistēmā, nesaprot to, ko vārdos nevaru izskaidrot”.⁵¹

V. Nastavševam visisaistošākās dramaturģiskās tēmas ir cilvēciskas un intīmas lietas.⁵² Tās ir cilvēcisko kaislību tēmas, seksualitātes, fobiju un zemapziņas pētījumu tēmas. Teātra kritiķe Dita Jonīte norāda, ka Nastavševs Latvijas teātrī ir viens no drosmīgākajiem cilvēka apziņas/zemapziņas dzīļu un instinktu pētniekiem.⁵³ Režisora izvēlētie skatuviskie paņēmieni nereti ir šokējoši un pārsteidzoši skatītājam, ar mērķi izraut skatītāju no viņa komforta zonas.

⁴⁹ Martinsons, Marta. *Režisors Vladislavs Nastavševs “Ko var un nevar mūzika” Mūzika vispār var visu, ar mūziku var panākt jebko.* 2014, 10. okt. Pieejams: <https://intervijas.wordpress.com/2014/11/10/rezisors-vladislavs-nastavsevs-ko-var-un-nevar-muzika-muzika-vispar-var-visu-ar-muziku-var-panakt-jebko/> [skatīts 2015, 23. apr.].

⁵⁰ Gulbe, Elīna. Jaunās režijas vilnis Latvijas teātros. Intervija ar Vladislavu Nastavševu. *Kultūras Diena un izklaide.* 2012, 12. sept. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/intervijas/jaunas-rezijas-vilnis-latvijas-teatros-intervija-ar-vladislavu-nastavsevu-13967355> [skatīts 2015, 23. apr.].

⁵¹ Radzobe, Silvija. Staņislavskis par un pret: Trīs režisori par Staņislavskas sistēmu. *Teātra Vēstnesis.* Nr. 4, 2014. 30-33.lpp. 30lpp.

⁵² Gulbe, Elīna. Jaunās režijas vilnis Latvijas teātros. Intervija ar Vladislavu Nastavševu.

⁵³ Jonīte, Dita. Gunas Zariņas Medeja Maskavā. *Teātra aktuālo procesu vietne Kroders.lv.* 2013, 11. dec. Pieejams: <http://www.kroders.lv/verte/384> [skatīts 2015, 23. apr.].

Vladislavs Nastavševs norāda: „Kad pats skatos savas izrādes, sēžu zālē, man nenormāli patīk skatīties sejās.⁵⁴ Tādējādi režisoram ir svarīga skatītāju reakcija uz viņa piedāvāto interpretāciju.

Tomēr šokējošu efektu režisors spēj panākt, pateicoties nepieciešamībai izaicināt ne tikai skatītājus un aktierus, bet arī sevi. „Man ir vajadzīgi izaicinājumi. Es izaicinu pats sevi, aktierus. Un gribu, lai aktieri paši sevi izaicina,⁵⁵ viņš atzīst „Ja kāds ir uzdrīkstējies iet pāri robežām, visi it kā baigi priecājas, bet tomēr baidās. No tā, ka kāds ir uzdrīkstējies runāt par lietām, par kurām nav pieņemts runāt, par kurām ir nepieklājīgi runāt.⁵⁶ Režisors pats atzīst, ka visvairāk ietekmējas no materiāla, pēc kura veido izrādi, bet citreiz tie ir arī ārēji stimuli – filmas, mūzika.

Teātra zinātniece Silvija Radzobe atzīmē, ka Vladislava Nastavševa izrādēs tiek sajauktas divas estētiskās formas – reprezentācija jeb dzīves atspoguļojums un prezentācija jeb priekšā stādīšana. Viņa akcentē, ka „šī iezīme atšķir Nastavševu no citiem jaunajiem režisoriem, kuri visbiežāk reprezentāciju pilnībā nomaina ar prezentāciju. Reprezentācijas līmenī režisors demonstrē, ka labi pārvalda psiholoģiskā teātra likumus, darbā ar aktieriem radot spilgtas lomas. Te nozīme ir naratīvam, tekstā ietvertajai jēgai.”⁵⁷ Reprezentējošais aktieris parasti mēģina attēlot varoņa raksturu, bet prezentējošais – parādīt cilvēka rīcību caur sevi, saprast sevi un līdz ar to arī varoni, ko viņš spēlē.⁵⁸ Vladislava Nastavševa izrādēs skatītājs var tikt svaidīts no iejušanās varoņu pārdzīvojumā līdz atskārsmei, ka tas, kas notiek uz skatuves, nav reāls.

Silvija Radzobe apgalvo ka režisora izrādes iedarbojas uz jebkuru no skatītājiem, neskatoties uz to, vai viņš to apzinās un vai viņam tās patīk. „V. Nastavševs, izvēloties priekšmetus un norises metaforām, priekšroku dod tādiem priekšmetiem un norisēm, kam piemīt spēcīgi izteikts autentiskums. Tās ir īstas lietas, kurām tiek piešķirta otra, pārnestā nozīme. Tā kā V. Nastavševa veidotās metaforas ir daudzslāņainas un bieži telpiskas, liela nozīme ir faktam, ka viņš ir savu iestudējumu scenogrāfs.⁵⁹ Līdz ar to tieši scenogrāfija ir viens no galvenajiem rīkiem, lai režisors savu domu varētu nodot skatītājiem. Turklāt izrādēs nav vietas improvizācijai⁶⁰ – koncepts ir izdomāts līdz pat sīkām detaļām.

⁵⁴Burve-Rozīte, Anda. Eu, te ir bīstami! *Terminālis internetā ir.lv*. 2013, 24. apr. Pieejams: <http://www.irir.lv/2013/4/24/eu-te-ir-bistami> [skatīts 2015, 23. apr.].

⁵⁵Turpat.

⁵⁶Turpat.

⁵⁷Radzobe, Silvija. Vladislava Nastavševa režija. Divas izrādes vienā. *Kultūras Diena un izklaide*. 2013, 10. apr. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/teatris/vladislava-nastavseva-rezija-divas-izrades-viena-14002553> [skatīts 2015, 23. apr.].

⁵⁸Hagen, Uta. *Respect for Acting*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2009. p12.

⁵⁹Radzobe, Silvija. Vladislava Nastavševa režija. Divas izrādes vienā.

⁶⁰Radzobe, Silvija. *Staņislavskis par un pret: Trīs režisori par Staņislavska sistēmu*, 321pp.

Sarežģītie scenogrāfiskie risinājumi ir iemesls, kāpēc nereti Nastavševa iestudējumi nav nostrādāti savā pirmizrādē. Tomēr tad, kad iestudējumi tiek noslīpēti, tajos ir iespējams atrast daudzus nozīmes slāņus. Silvija Radzobe to skaidro ar interpretācijas bagātību režisora izrādēs: „Postpostmodernais teātris, uz kuru no iepriekšējās paaudzes pārnācis vienīgi Alvis Hermanis un pie kura pieder mūsu jaunie režisori, arī V. Nastavševs, pirmkārt, nodarbojas ar dzīves pētniecību, otrkārt, parādības traktē mazākais ambivalenti, dažkārt sniedzot pat trīs četras versijas par notiekošo. Turklāt dažādās nozīmes nav sistematizētas hierarhijā, bet aktuālas vienlaicīgi.⁶¹ Tas nozīmē, ka izrādes ir pilnas ar simboliem, kas pastāv līdzās.

Nastavševa izrāžu uzbūvē ļoti liela nozīme ir mūzikai. Šis apstāklis ir saistīts ar režisora iegūto muzikālo izglītību. Mūzika veido izrādes emocionālo telpu, kalpo kā vēl viens aktieris vai rekvizīts.⁶² Noslēpums nav arī režisora autoritatīvais stils – Nastavševs ir ļoti prasīgs režisors. Tāpēc viņa izrādēs nereti piedalās konkrēti aktieri, ar kuriem režisoram ir izveidojusies cieša sadarbība. Piemēram, aktrise Anta Aizupe, kas intervijā žurnālam „Teātra Vēstnesis” norāda uz psiholoģiskām manipulācijām: „Es saprotu, kāpēc man mēģinājuma procesā to saka – lai palīdzētu kaut ko nospēlēt vai izdarīt. Ja aktieris ir nostrādājis vairākus gadus ar režisoriem, kuri neizmanto šo tehniku, tad, saskaroties ar to, pēkšņi liekas, ka tev kaut ko saka personīgi, un šādas nesaprašanas dēļ sanāk konflikts.”⁶³ Tas parāda, ka Nastavševa pieeja darbam ar aktieriem atšķiras no ierastās prakses.

Šāda norāde uz psiholoģiskām manipulācijām ir arī iemesls, kāpēc teātra kritiķe Maija Uzula-Petrovska uzskata, ka Vladislava Nastavševa izrādes pārsvarā izsauc divu veidu reakcijas: pakļaušanos manipulācijai, kas var izaugt līdz pat dievināšanai, vai vēlmi distancēties (maigākajā, neitrālajā variantā), kas, ļaujoties emocijām, var pāraugt arī riebumā.⁶⁴ Šāds vērtējums vēlreiz apstiprina to, ka Nastavševa pieeja, atspoguļojot cilvēka zemapziņu un padarot savas izrādes daudznozīmīgas, ir pietiekami spēcīga, lai ietekmētu skatītāju.

⁶¹ Radzobe, Silvija. Vladislava Nastavševa režija. Divas izrādes vienā.

⁶² Martinsons, Marta. *Režisors Vladislavs Nastavševs “Ko var un nevar mūzika” Mūzika vispār var visu, ar mūziku var panākt jebko.*

⁶³ Uzula-Petrovska, Maija. Kustība, kas neļauj iemigt. *Teātra Vēstnesis*. Nr. 4, 2014. 66-68.lpp. 68lpp.

⁶⁴ Uzula-Petrovska, Maija. Sumināts, Nastavšev, tu, kas būsi karalis! *Teātra aktuālo procesu vietne Kroders.lv*. 2013, 23. apr. Pieejams: <http://www.kroders.lv/verte/160>[skatīts 2015, 23. apr.].

3. TUMŠĀS ALEJAS

Krievu rakstnieku Ivanu Buņinu (1870-1953) iestudēt uz teātra skatuves nav viegls uzdevums. Tas tāpēc, ka viņš pieder rakstniekiem-reālistiem, kam svarīgas bija ne tikai cilvēku savstarpējās attiecības, bet arī apkārt notiekošais un it īpaši dabas parādības, kuru metaforās, nevis dialogos un darbībās, nereti tiek aprakstītas varoņu sajūtas. Buņinam piemita asa dzīves izjūta, viņš pasauli izjuta fiziski – caur smaržām, krāsām, gaismu, vēju, vīnu un ēdienu. Daba viņam ir tik pat svarīga nekā cilvēks, ja ne svarīgāka. Turklāt par Buņinu mēdz teikt, ka viņš ir dzejnieks, kas izteicās prozā.⁶⁵ Tā kā dabas parādībās Buņins pauž cilvēku emocijas un noskaņojumu, līdz ar to ir īpaši jādodomā, kā to parādīt uz skatuves.

3.1 Stāstu krājuma un izrādes tapšana

Stāstu krājumu „Tumšās alejas” var uzskatīt par Ivana Buņina gulgļa dziesmu, jo tas ir pēdējais oriģinālprozas darbs, kas laists klajā vēl viņam dzīvam esot, turklāt, tas rakstīts rakstniekam atrodoties emigrācijā. 1920. gadā, nespējot samierināties ar boļševiku nākšanu pie varas, viņš emigrēja no Krievijas uz Franciju. Šis pārdzīvojums par to, ka Krievija vairs nekad nebūs tāda, kā iepriekš, bija tik spēcīgs, ka Buņins savās domās dzimteni pat apglabāja.⁶⁶

„Tumšās alejas” tapa ar Nobela prēmiju godalgotā rakstnieka dzīves norietā - krājumā ir ietverti stāsti, kas rakstīti periodā no 1937. gadam līdz 1945. gadam. Lielākā daļa no tiem tika radīti II pasaules kara laikā, Francijas dienvidos, ko tajā laikā okupēja itāļu un pēcāk vācu karaspēki.⁶⁷ Par spīti tam, kādas šausmas norisinājās viņam apkārt, Buņins, lai gan izteikti pārdzīvoja notikumus pasaulē, turpināja darbu pie tā, ko viņš uzskatīja par savu labāko literāro veikumu.⁶⁸

Pirmais „Tumšo aleju” eksemplārs tika izdots Amerikā, 1943. gadā krievu žurnālā „Jaunā zeme” (Новая земля), kur tika ietverti 11 stāsti no tiem 20, ko tobrīd bija uzrakstījis Buņins. Otrs, papildināts „Tumšo aleju” izdevums tika izdots jau pēc kara, Parīzē, 1946. gadā, un ietvēra jau 38 stāstus, kas apvienoja mīlestības, visu aprijošas kaisles un arī nāves tēmas.⁶⁹

⁶⁵ Бунин, Иван. *Повести и рассказы*. Москва: Правда, 1982. с11.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ *Классик без ретуши: литературный мир о творчестве И.А. Бунина: критические отзывы, эссе, пародии (1890-1950-е годы)*. Ред. Николай Мельников. Москва: Книжница. Русский путь, 2010. с431.

⁶⁸ Бунин, Иван А., *Повести и рассказы*, с565.

⁶⁹ *Классик без ретуши: литературный мир о творчестве И.А. Бунина ...*, с431.

Katru no „Tumšo aleju” stāstiem caurvij mīlestības un kaisles tēma. Tomēr Ivans Buņins neaprstāja ģimenes dzīvi vai laimīgu iemīlēšanos. Viņš aprakstīja, vai nu nostalgiju pēc pagājušās mīlestības, vai divu cilvēku satikšanos un kaisli, kas iedarbojas strauji, gluži kā saules dūriens. Šie stāsti ir vīriešu skatījums uz sievietēm. Turklāt nav nozīmīgs ne sievietes vecums, statuss, ne tas, vai viņi ir psiholoģiski tuvi, vai ir kāda emocionālā saite.⁷⁰ Šāda kaislīga mīlestība „Tumšajās alejās” ir ar divām beigām – šķiršanos (uz laiku) vai nāvi (uz mūžu).⁷¹ Jāpiebilst, ka Buņina stāstos ļoti svarīga ir muiža kā mikrokosmos: veca māja, tumšas liepu alejas, ezers vai upe. Izskalots ceļš, kas ved uz staciju, provinci, pilsētu, krogu, vai uz tvaikoni – tāda ir Buņina pasaule.⁷²

Pirmoreiz izdoti, Buņina stāsti šokēja to lasītājus un rakstnieka laikabiedrus. To pierāda publicētās kritikas un atmiņas rakstnieka laikabiedru un draugu dienasgrāmatās. Dažus no saviem stāstiem šajā periodā Buņins pat nemaz nublicēja, jo tie, kā secināja literatūras kritiķi, aprakstīja „amoralitāti un dažas, krievu literatūrā nepieļaujamas detaļas”⁷³ Stāstu krājumam „Tumšās alejas”, kuru vairākus gadu desmitus vēlāk nodēvēs par vieniem no labākajiem stāstiem par mīlestību un kaisli krievu literatūrā, tā izdošanas laikā mēdza piedēvēt gandrīz praktiski pornogrāfisku raksturu. Laikabiedri secināja, ka Buņinu piemeklējis talanta kritums, bet stāstos ir samanāms sava veida vecišķs erotisms. Turklāt kritiķi atzīmēja, ka krievu valoda vispār nav piemērota tik atklātiem kaislību aprakstiem, ka tai vairāk piestāv runāt noklusējot, sniedzot mājieni. Kritiķi atzīmēja, ka šādi var rakstīt francūzis, bet ne krievs.⁷⁴ Šobrīd šādi komentāri var likties aplami, tomēr tajā brīdī tik tiešām pastāvēja uzskats, ka īstā krievu mīlestība nav saistīta ar erotisku kaisli, bet gan gluži vai platoniskām ilgām, kam pamatā bija krievu literatūras tradīcija, kas izvairījās no erotiska rakstura aprakstiem. Stāsti tajā brīdī neatbilda sabiedrības gaumei.

38 stāstus, kas iekļauti krājumā, var raksturot arī pēc formāta un iedalīt trīs grupās. Pirmkārt, īsākos stāstus var definēt kā notikumus, etīdes, anekdotes. Šādu stāstu apjoms parasti ir lielākais pusotru lapaspusi garš. Piemēram, stāsts „Muļķīte”. Šie stāsti vairāk atgādina īsu situācijas izklāstu. Otrkārt, tie stāsti, kuru apjoms ir divas līdz septiņas lapaspuses, ir raksturojami kā ainas. Šāda veida stāsti krājumā ir 14 un ainas pamatā ir ne tikai notikums un sarunas starp varoņiem, bet parādās arī dabas un ikdienas apraksti. Tādas ir, piemēram, „Stjopa”, „Vizītkartes”, „Klāras jaunkundze”. Treškārt, visgarākie krājumā ir vēstījuma stāsti. To „Tumšajās alejās” ir 12,

⁷⁰ Классик без ретуши: литературный мир о творчестве И.А. Бунина ..., с431.

⁷¹ Ibid, с500.

⁷² Сухих, Игорь. *Русский канон: книги XX века*. Москва: Время, 2013. с486.

⁷³ Классик без ретуши: литературный мир о творчестве И.А. Бунина ..., с431-433.

⁷⁴ Ibid, с431-433.

bet garums parasti ir 8-10 lapaspuses. Lai gan šādos stāstos nav liels klāsts darbojošos varoņu, tomēr veidojas fabula. Gan ainu, gan vēstījuma stāstu pamatā ir tieši satikšanās motīvs.⁷⁵ Stāsti ir saturiski atšķirīgi, starp tiem nav jāmeklē sākums un turpinājums, katrs no tiem ir pats par sevi.

Ivans Buņins arī allaž noliedza, ka šie stāsti būtu norakstīti no viņa dzīves. Uzrakstīt šos stāstus viņu mudināja daba, tās parādības, dažādi ikdienas notikumi: "Es, kā tas parasti gadās, bez iemesla iedomājos – vakars pēc negaisa un lietusgāzēm uz ceļa, kas ved uz Baborikinas staciju. Gan zeme gan debesis – viss jau vienmuļi satumst. Tālumā virs tumšā meža vēl zibeņo. Uz kroga lieveņa pie šosejas ir notīrītie dubļi. Blakus tam suns... Tā arī sanāca „Stjopa”,⁷⁶ viņš savā dienasgrāmatā raksta par vienu no stāstiem.

Gandrīz 70 gadus vēlāk pēc pirmo Buņina stāstu izdošanas, Vladislavs Nastavševs tos iestudē uz Jaunā Rīgas teātra skatuves. Izrādes „Tumšās alejas” pirmizrāde norisinājās 2012. gada 2. oktobrī. Režijas, vizuālā noformējuma un mūzikas autors ir Vladislavs Nastavševs. Savukārt kostīmus veidojusi Ieva Veita. Galvenās lomas spēlē aktieri Kaspars Znotiņš, Vilis Daudziņš un aktrises Guna Zariņa un Baiba Broka. „Tumšās alejas” tulkojis pats režisors ar aktieriem un izrādē izmantotie stāsti sižetiski nav mainīti.

Izrādē ir izmantoti desmit no „Tumšo aleju” stāstiem „Stjopa” (1938), „Tvaikonis „Saratov” (1944), „Otrā kafija” (1944), „Vizītkartes” (1940), „Klāras jaunkundze” (1944), „Zojka un Valērija” (1940), „Antigone”(1940), „Muļķīte” (1940), „Taņa” (1940), „Aukstais rudens” (1944).

Kā redzams, tad izrādē izmantoti dažāda garuma stāsti – pārsvarā ainas un vēstījuma stāsti, kas arī ir saprotami, ņemot vērā to apjomu. Ivana Buņina stāsti krājumā nav sakārtoti pēc noteiktas secības. Arī Nastavševa izrādē starp stāstiem nav noteiktas saistības. Uz sienas zaļiem burtiem tiek projicēts stāsta nosaukums. Šādu paņēmieni savās izrādēs izmantoja arī vācu dramaturgs, teātra režisors un teorētiķis Bertolds Brehts (1898-1956), tādējādi nodrošinot atsvešinātības efektu. Nastavševa izrādē tas vēl vairāk paspīlgtina sadalījumu neatkarīgos stāstos. Turklāt brehtiskā pieeja izrādē parādās arī tajā, ka izrādē tiek izmantots teicējs jeb nereti stāstus stāsta paši izrādes varoņi. Tādējādi vienu brīdi viņi spēlē dialogus, bet citā brīdī gluži kā atsvešinās no savas lomas un skaidro stāsta notikumus. Šīs pieejas pielietojumu var skaidrot arī ar nepieciešamību atrast veidu, kā parādīt skatītājiem daudzus notikumu aprakstus, kas figurē Buņina stāstos.

⁷⁵ Сухих, Игорь С. *Русский канон: книги XX века*, с493.

⁷⁶ Бунин, Иван. *Дневники*. Pieejams: <http://bunin.niv.ru/bunin/bio/dnevnik-bunina-8.htm> [skatīts 2015, 29. mar.].

3.2. Izrādes analīze

Pirmkārt, jānorāda uz skatuves noformējumu un estētisko risinājumu. Izrāde tiek spēlēta kamerzālē, kas jau ir norāde uz to, ka iestudējums nebūs grandiozs, bet drīzāk intīms. Kā jau minēts, Buņinam svarīgi ir tieši dabas apraksti, viņš ir vērotājs, tāpēc viņa stāstos notikumiem līdzvērtīgu pozīciju ieņem arī apkārtējās vides tēlojums.

Vladislava Nastavševa izrādē skatuves noformējums ir drīzāk askētisks. Skatuve ir praktiski tukša, noformējums atgādina pamestu rūpnīcu, ir industriāla sajūta, nolaistas, neapdzīvotas mājas sajūta – pie pelēkās sienas ir čuguna radiatorī. Uz skatuves ir nolietotas padomju stila mēbeles - vien pāris krēsli. Izrādē tiek lietots arī galds uz ritentiņiem. Divos no stāstiem galdu rotā arī liela, izteikti mākslīga zivs ar atvētu muti un mākslīgie augļi. Apkārt valda nabadzība, bet mākslīgā zivs un augļi uz tās fona izskatās pompozi.

„Iestudējuma laikā arvien vairāk šķiet, ka mēbeles šajā vidē ir traucējošas, akcentējot emocionālās neērtības sajūtas atveidi telpā.”⁷⁷ Šādu noformējuma izvēli var interpretēt dažādi. No vienas puses šāds minimāls noformējums ļauj runāt stāstiem pašiem par sevi. Detaļas nenovērš uzmanību un liek koncentrēties uz izrādes notikumiem. Kritiķe Ieva Rodiņa telpu raksturo šādi: „Tā ir uzsvērti nosacīta, teatralizēta vide, kur jebkurš priekšmets jebkurā mirklī var iegūt jebkādu funkciju.”⁷⁸ Tādējādi, priekšmeti ir drīzāk funkcionāli, nevis dekoratīvi – šajā spēles laukumā nav vieta krēslam, lai viņš tur būtu tāpat – tas izrādē tiks izmantots, lai apsēstos, stāvētu vai gulētu. No vienas puses rodas sajūta, ka šādam noformējumam nav nekāda sakara ar „Tumšajām alejām”, kurās ļoti nozīmīgs ir tieši dabas un ikdienas apraksts.

Tomēr šāds skatuvisks noformējums var būt arī saistāms arī režisora interpretāciju par rakstnieka emocionālo stāvokli un laiku, kad viņš rakstīja „Tumšās alejas” – emigrācijā, nabadzībā, domājot par kara šausmām, sapņojot par Krieviju, bet tādu, kāda tā bija, pirms boļševiki nāca pie varas. Šis emocionālais stāvoklis parādās Buņina dienasgrāmatās – nabadzība, aukstums, bads, kara apstākļi un propaganda, ko raida pa Maskavas radio.⁷⁹ Par spīti notikumiem apkārt, Buņins to virspusēji it kā ignorēja savos stāstos, pievēršoties mīlestības tēmai.

Tas arī ir iemesls, kāpēc kritiķe Silvija Radzobe sajūtu, ko rada skatuves noformējums izrādē, saista ar norādi uz zudušo pasauli un tās zaudējumu: „Uz neatgriešanos bija zudusi

⁷⁷ Gulbe, Elīna. Tumšā mīlestība. *Literatūras un filozofijas portāls ¼ Satori*. 2012, 11. okt. Pieejams: <http://www.satori.lv/raksts/4942> [skatīts 2015, 28. mar.].

⁷⁸ Rodiņa, Ieva. Mīlestības tumšās puses. *Teātra aktuālo procesu vietne Kroders.lv*. 2012, 4. dec. Pieejams <http://www.kroders.lv/verte/130> [skatīts 2015, 28. mar.].

⁷⁹ Бунин, Иван. Дневники.

dzimtene, jaunība, muiža kā savdabīgs mikrokosms."⁸⁰Līdz ar to skatuves vide nav gluži līdz galam askētiska, jo nevar teikt, ka tā pazūd varoņu fonā, tā drīzāk izraisa nepatiku pret tās nolaidību. Mīlestība ir pēdējais, kas palicis uz šī fona. Ir noticis kas pārāks un nenovēršams, un kas runā par iespējamām skumjām beigām. Šāds vizuāls fons noskaņo notiekošo uztvert negatīvā gaismā un iejusties Ivana Buņina emocionālajā stāvoklī, kāds viņam bija, rakstot šos darbus.

Tādējādi ir pamats secināt, ka režisors Vladislavs Nastavševs vēlas likt piedzīvot šo neglābjamo posta sajūtu, uz kuras fona attīstās notikumi. Skatuves noformējums palīdz parādīt, cik tuvu iznīcībai cilvēki stāv, cik viņu kaislības ir nenozīmīgas uz kopējā fona. Tajā pašā laikā izrādē ir daudzi komiski mirkļi, kas rada gluži vai traģikomēdijas iespaidu.

Lai gan saturiski iestudējuma daļas ir neatkarīgas viena no otras, tomēr tas, ka netiek mainīts skatuves vizuālais noformējums un dekorācijas (tikai retos gadījumos, piemēram, uzstūmjot uz skatuves galdu), kā arī plūstošās pārejas, kam raksturīgs, tas ka varoņi ieiet un izslīd no tumsas, liek ainām saplūst vienā, kopējā stāstā.

Šādu efektu izrādē palīdz panākt arī mūzika, kuras autors un izpildītājs ir pats režisors. Šīs kompozīcijas pamatā ir spāņu rakstnieka Federiko Garsijas Lorkas (1898-1936) dzejoļa tulkojums krievu valodā „Kaut pēc mēness varētu zīlēt es” („Если б мог по луне гадать я”). Šī dzejoļa tematika sasaucas ar izrādes vadmotīvu, tiek apdziedāta nelaimīga mīlestība, ilgas, sāpes un neskaidrība par to, vai tā vēl būs tikpat stipra kā kādreiz. Tādējādi šis dzejolis simbolizē laiku pēc mīlestības beigām, kad ir atlicis tikai otra vārds. Dzejoļa liriskais „es ” joprojām atkārtoti mīļotās/mīļotā vārdu: „Šis vārds ir tālāk kā zvaigznes, skumjāks kā noguris lietus” („Это имя дальше, чем звезды, и печальней, чем дождь усталый”), saprotot, ka jūtu stiprums nekad vairs nebūs tāds pats kā mīlestības ekstāzes augstākajā punktā: „Mīlēšu vai tevi tā, kā mīlēju kādreiz? Vai mana sirds pie vainas ir?” („Полюблю ли тебя я снова, как любить я умел когда-то? Разве сердце мое виновато?”).⁸¹

Mūzika neļauj aizmirst, ka šī izrāde, par spīti daudziem komiskiem brīžiem, sevī glabā dziļāku un spēcīgāku vēstījumu par to, ka mīlestība ir nolemta. Mūzika rada izrādes noskaņu, tā parāda režisora rokrakstu un viņa izpratni par to, cik mūzika ir svarīga, lai varētu nodot emocijas.

Nākamais svarīgais elements ir stāstu izvēle izrādei. Praktiski visi Buņina stāsti norisinās gluži vai pagātnes formā – to varoņi atceras jau pagājušo uguni, kādreiz uzplaiksnījušu kaisli, neatgriežamo pagātni. Buņins ir viens no nedaudzajiem krievu māksliniekiem, kas attēlo ikdienas

⁸⁰Radzobe, Silvija. Krievu mīlestība. *Neatkarīgā Rīta Avīze Latvijai*. Nr. 204, 2015, 14. okt. 15lpp.

⁸¹Лорка, Федерико Гарсиа. Если б мог по луне гадать я. Перевод. Я. Серпин. *World art*. Pieejams: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=14093> [skatīts 2015, 28. mar.].

burvīgumu, jūtas un jutīgumu. Viņš apraksta mīlas satraukumu, šo aso izjūtu, kuru ir grūti saglabāt. No tā arī rodas mīlas traģiskums. Visi Buņina varoņi sapņo par neiespējamo – ilgstošu laimi, kam cilvēks nav radīts. Līdz ar to gandrīz katrs stāsts beidzas ar katastrofu. Lasītājam šīs beigas nāk kā dūriens ar nazi un sniedz iespaidu, ka rakstnieks nav zinājis, kā beigt stāstu un tāpēc nogalinājis varoņus. Tomēr iekšēji šie nobeigumi ir pilnībā attaisnojami, jo parāda Buņina pārlicību par to, ka īsta sajūta vienmēr ir traģiska. Mēs gribam, lai tā būtu uz visu dzīvi, bet tā ir uz vienu nakti vai nedēļu. Ja to mēģina padarīt nemainīgu, tā pārvēršas par garlaicību, pieradumu vai noved pie pazudības.⁸²

Lai gan daudzos Ivana Buņina stāstos tiek apspēlētas ilgas pēc kādreizējās mīlestības, Vladislavs Nastavševs izrādes pamatā izvēlas tieši tos stāstus, kur tiek aprakstīta gandrīz vai dzīvnieciska un tūlītēja kaisle, tādējādi veidojot vienotu sižetisko līniju un vēstījumu. Ivans Buņins savu stāstu ciklu sāk ar stāstu „Tumšās alejas”, kas vēstī par divu cilvēku nejaušu satikšanos, kas viens otrā atpazīst kādreizējos mīlniekus, tomēr Vladislavs Nastavševs savu izrādi sāk ar provokatīvāku stāstu no krājuma – „Stjopa”. Tā pamatā ir aina, kur jauns tirgonis Krasilšikovs (K. Znotiņš), braucot uz Kislovodsku, negaisa un lietusgāžu laikā nolemj palikt pa nakti krogā pie vecīša-atraitņa Proņina. Viņa nav mājās, bet tumsā viņš satiek atraitņa piecpadsmīgadīgo meitu Stjopu (B. Broka), kuru pavedina, bet no rīta aizbrauc prom tālāk uz Kislovodsku.

Jāpiebilst, ka Ivana Buņina stāstā ir minēts, ka pagājušo vasaru Krasilšikovs ir daudz cietis kādas aktrises dēļ: „Vasaras vakari Maskavā ir bezgalīgi, satumst tikai ap vienpadsmitiem, bet tu gaidi, gaidi – viņas joprojām nav.”⁸³ Vēlāk tā aizbraukusi uz Kislovodsku. Lai gan Buņina stāstā tiek skaidri noteikts, ka Krasilšikova mīlotā aktrise ir devusies uz Kislovodsku, tomēr stāsta beigās tas netiek īpaši uzsvērts. Izrādē šis stāsts tiek noslēgts ar frāzi „Pārbraucis mājās, viņš tūdaļ pat sakravājās un vakarpusē trijūgā aizbrauca uz dzelzceļa staciju. Pēc divām dienām viņš jau bija Kislovodskā. Pie savas aktrises.”⁸⁴ Līdz ar to tiek uzsvērts tieši tas, cik gan nenozīmīgs Krasilšikovam bija šis sakars. Iespējams, ka izrādē tas darīts, lai atgādinātu skatītājiem to, ko viņi iespējams nebija fiksējuši, klausoties teicēju sākumā, tomēr šiem vārdiem ir spēcīga ietekme – Kaspars Znotiņš tos pasaka gluži vai kā pašsaprotamu lietu. Līdz ar to izrāde liek domāt par šīm savstarpējām attiecībām – aktrise liek gaidīt Krasilšikovam, savukārt viņš maldina Stjopu un

⁸² *Классик без ретуши: литературный мир о творчестве И.А. Бунина ...*, с436.

⁸³ Бунин, Иван. *Темные аллеи: Любовная проза*. Санкт -Петербург: Азбука, 2013. p222.

⁸⁴ Буņins, Ivans. *Тумшās alejas*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Jaunais Rīgas teātris. 2012.

atstāj meiteni, gaidot viņu – viens kļūst par vergu otram. Tāds apburtais loks, ko cilvēki veido ar savām attiecībām, kas tiek īpaši uzsvērts tieši izrādē.

Režisors izvēlas šo stāstu attēlot pilnīgā tumsā, fonā skan vien lietus un pērkons. Tādējādi rosinās skatītāja iztēle. Skaņas un sarunas ir pietiekami izteiksmīgas, lai būtu skaidri saprotams, kas norisinās uz skatuves. Vienīgi gaismas stars šķel skatuvi. “Šāds vienkāršs skatītāju iztēles vingrinājums balstās uz trim pamatelementiem – tumsu, kurā, kā zināms, daudz asāk atdzīvojas visi cilvēciskie jutekļi, fona skaņu – lietus liņāšanu, kas rada epizodes tēlaino noskaņu, un aktieru balsīm, kuras ir vienīgie notiekošās darbības ceļveži,”⁸⁵ recenzijā raksta kritiķe Elīna Gulbe. Kā jau iepriekš minēts, Ivans Buņins savos darbos lielu uzsvaru liek tieši uz dabas un dažādu ikdienas detaļu aprakstiem un „Tumšās alejas” nav izņēmums. Tas tāpēc, ka rakstnieks savos stāstos mīlestību attēlo kā iespaidīgu, bet īslaicīgu stihiju, bet šīs sajūtas nereti pavada notikumu fons: visbiežāk to pavada negaiss, lietusgāzes, sniega vētra, pavasara vējš, putenis.⁸⁶

Šī aina izrādes sākumā ir negaidīta, jo liek skatītājiem sajūties neērti, dzirdot dzimumaktam raksturīgas skaņas. Lai gan Buņins skaidri dod mājienu uz to, kas norisinās galveno varoņu starpā, viņš detaļās neieslīgst. Savukārt Vladislavs Nastavševs savā interpretācijā tieši šo darbību izceļ tā, lai izaicinātu skatītāju un parādītu, ka patiesībā cilvēki tik ļoti līdzinās dzīvniekiem, lai kā arī cilvēki nevēlētos no šīs asociācijas izvairīties. „Stjopa” ir pirmā, kurā Nastavševs parāda dzīvniecisko cilvēkā. Šāda stāsta izvēle liek runāt par režisora vēlmi šokēt skatītāju jau pašā sākumā, izraut to no komforta zonas.

Zīmīgi, ka Buņina stāstā, kad Krasišnikovs nokļūst uz mājas lieveņa, viņam līdzī uz tā uzlec samircis suns. „Tā skatiens ir traks, acis spīd spilgti un bezjēdzīgi”⁸⁷ Līdz ar to suns asociējas ar pašu Krasišnikovu, kas tāds pats samircis nostājas uz mājas lieveņa, bet drīz vien kā dzīvnieks ar spīdīgām acīm metīsies virsū meitenei. Savukārt izrādē suns ir apspēlēts šādi – suns rej, bet Krasišnikovs saka: „Labs suns. Labs suns...”⁸⁸ Tomēr izrādē tieši Baibas Brokas atveidotās Stjopas vaidi un lūgšanas izrādē izklausās pēc suņa smilkstiem. Līdz ar to šajā gadījumā tieši Stjopa ir suns, kas tiek pielabināts.

Jāpiebilst, ka saruna tumsā izrādē parādās vēl vienu reizi. Tas ir brīdis, kad izrādē tiek izspēlēts stāsts „Zojka un Valērija”. Režisors tam pievieno joku, ko varētu saukt par negaumīgu, par to, kā Zojka (G. Zariņa) liek savam rotaļu biedram Grišam (V. Daudziņš) ielikt ērkšķogu dibenā, jau sākotnēji norādot uz pusaudzes Zojkas dabu un vēlmi manipulēt: „Izklausās, ka

⁸⁵ Gulbe, Elīna. Tumšā mīlestība.

⁸⁶ *Классик без ретуши: литературный мир о творчестве И.А. Бунина*p436.

⁸⁷ Бунин, Иван. *Темные аллеи: Любовная проза*, с223.

⁸⁸ Буņins, Ivans. *Tumšās alejas*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Jaunais Rīgas teātris. 2012.

daudz. Nekas, es tevi tūlīt izārstēšu. Velc nost bikses!”⁸⁹ Arī šeit skatītājs dzird tikai skaņu, bet notiekošais ir pietiekami spilgts.

Savā ziņā „Zojka un Valērija” ir Stjopai līdzīgs stāsts, jo tas parāda to, ka „Tumšajās alejās”, vīriešiem iedegoties kaislē pret sievieti, netiek ņemts vērā ne sievietes vecums, ne sociālais statuss. Līdz ar to 14 gadīgo Zojku, kas mēģina pavedināt Levicki (K. Znotiņš), var salīdzināt ar Lolitu no Vladimira Nabokova tāda paša nosaukuma romāna.⁹⁰ Viņa visādi mēģina stimulēt Levicka seksuālās fantāzijas, jūtot, ka arī viņš nav vienaldzīgs un izjūt fizisku tieksmi, tomēr apzinoties, ka Levickis neko neuzsāktu, jo viņa ir jauna un Daņiļevsku meita. Izrādē Kaspars Znotiņš, kas spēlē Levicki, ik pa laikam iegrimst tādos sapņos, ka ar tukšu skatienu vien veras tālumā, tāpēc neredz Zojku, kas mēģina pievērst viņa uzmanību.

Fiziskā tieksme pret šo pusaugu meiteni kalpo kā kontrasts emocionālām jūtām pret Valēriju (B. Broka), kura Levickim ir kā sapnis, kurā patverties. Levickis ir tik izmisis, ka izrādē aktierim Kasparam Znotiņam ir jāizpilda nepatīkams fizisks pārbaudījums no režisora puses – jāiestumj mutē mīļotās peldkostīms, kas liecina par pilnīgu izmisumu un bezcerību. Tas ir arī iemesls, kāpēc Valērija, ko tēlo Baiba Broka, tiek tēlota kā lelle, kaut kas nedzīvs, kas atgādina drīzāk mirāžu. Viņa vēlas atriebties par to, ka viņu atraidījis jaunais dakteris Titovs, un pārņēmu ar Levicki. Izrādē viņš gluži kā uzkrīt viņai virsū, bet viņa guļ teju vai bez dzīvības. Šeit režisors liek viņiem pazust tumsā un šajā brīdī iestājas ilgstoša tumsas pauze, kurā dzirdama režisora klavierspēle. Līdz skatītājs prožektoru gaismas starā ierauga, ka Levickis ir pakāries. Tikmēr Guna Zariņa mikrofonā izpilda to pašu Lorkas dzejoli, kas tiek izmantots izrādē, bet Levicki noceļ skatuves darbinieki. Šī aina nav harmoniska, jo no vienas puses - dziedošā sieviete rada kabarē un atsvešinātības iespaidu, no otras – skatuves darbinieki šo pašnāvību un priekšnesumu padara ikdienišķu. Šeit Levicis ir tikai rekvizīts un viņa nāvei nav nozīmes, to parāda izrāde.

Izrādē tiek akcentētas arī Zojkas un Grišas attiecības – viņš tiek parādīts kā mūžīgi onanējošs un intelektuāli neattīstīts puisis, Zojka viņu tur pavadā un arī iekausta ikreiz, kad viņš izdarījis ko muļķīgu, bet, ja viņai kas nepieciešams, tad meitene paceļ svārkus un ļauj puisim aplūkot to, kas zem tiem apakšā. Griša to aplūko tāpat, kā to darītu dzīvnieks. Šīs attiecības ir parādītas līdzīgas kā Levickim ar Valēriju, tikai daudz fiziskākā mērā – viņa pret viņu ir jauka tikai, kad kaut kas nepieciešams, bet citādi sāpīgi atgrūž. Stāsta sākumā Zojka tur Grišu lecamauklas striķī, kas viņu padara līdzīgu sunītim. Stāsta beigās arī Levickis nonāk „pavadā”,

⁸⁹ Buņins, Ivans. *Tumšās alejas*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Jaunais Rīgas teātris. 2012.

⁹⁰ Radzobe, Silvija. *Krievu Mīlestība*, 151pp.

bet citādā veidā– viņš pakaras (pretēji tam, kā šis stāsts atrisinās Ivanam Buņinam, kur Levickis mirst, braucot ar velosipēdu pretim vilcienam).

Dzīvnieku un kaisles tēma tiek apspēlēta arī citās izrādes ainās. Piemēram, atspoguļojot stāstu „Tvaikonis „Saratov”, kur kāds vīrietis dodas apciemot savu mīļoto, bet uzzina, ka viņa ir nolēmusi atgriezties pie sava bijušā mīļākā. Teātra zinātniece Edīte Tišheizere Gunas Zariņas tēloto varoni salīdzina ar gulbi, bet, kad to nošauj: „Baltais gulbis noplakšķ uz grīdas kā visparastākā zoss, un viņas nāve salauž arī viņa dzīvi”⁹¹ Tomēr Guna Zariņa saistās arī ar flamingu, īpaši tas tiek parādīts ainā, kur stāsta varones kāju saķer Vilis Daudziņš, viņai ir jābalansē tikai uz vienas kājas, kā to dara flamingi. Šeit parādās vēl viens elements, kas izrādē spēlē nozīmīgu lomu - spēja noturēt līdzsvaru un tā zaudēšana nepiemērotā brīdī. Viņai, stāvot augstpapēžu korpēs, ir jābūt staltai un jāzaglabā līdzsvars, ko savukārt viņa pazaudē, strīdoties ar savu mīļāko, tā radot pretstatu – spēju noturēt līdzsvaru kritiskā un, to zaudējot, absolūti ikdienišķā situācijā. Šāda pieeja liek skatītājiem just līdzti aktierim, uztraukties, vai viņš spēš šo fizisko vingrinājumu paveikt, bet aktierim tas sagādā stresu, kas jūtams viņā, un tādējādi rada patiesu saspringumu.

Jāpiebilst, ka „Tvaikonī „Saratov” ļoti nozīmīga ir tieši varoņu neverbālā komunikācija. Viņa uznāk uz skatuves, nedaudz neveikli, mērķtiecīgi soļojot uz priekšu, gluži vai esot nepārlicināta par sevi, un uzreiz ieņem izteiksmīgu pozu – iestīvētu, slaidu, lai gan viņa mēģina likties auksta, tomēr viņas manierīgums norāda uz nervozitāti. Viņa nervozi smēķē cigareti, rokas sakrustotas - tās veido barjeru un pasargā viņu. Savukārt Viļa Daudziņa varonis ir pārlicināts par sevi, stāv atvērtā pozā, rokas salicis sānos. Izkaidrošanās vidū viņa apsēžas uz krēsla, bet viņš sāk spert to zem viņas. Var redzēt, cik ļoti šī situācija viņai sagādā nemieru, viņa vēlas to ātrāk pamest. Tas liek domāt par to, ka ne vienmēr, pat ja cilvēks ir šķietami vizuāli ieņēmis iedomīgo pozīciju, tas patiešām jūtas ērti. Tādējādi režisors varoni neieved galējībā, parāda ka ne vienmēr cilvēka vārds saskan ar viņa darbībām, ko parāda ķermeņa valoda. Dialoga beigās viņš nošauj savu mīļāko un iezīmējas spoguļa veida kompozīcijas motīvs – vietā, kur pirms tam stāvēja viņa, mēs redzam Viļa Daudziņa varoni, stāvot un vairākkārt sļaujām zemē, gluži kā ēdot saulespuķu sēklas. Šāds nobeigums nāk gluži kā pārsteigums, jo kaislības Buņinam visbiežāk beidzas ar nāvi. Skatuves darbinieki, kas aizvelk prom sievietes ķermeni, rada vēl spēcīgāku atsvešinātību.

⁹¹ Tišheizere, Edīte. Izrādes Tumsās alejas recenzija. Ceļš no tumsas uz tumsu. *Kultūras Diena un izklaide*. 2012, 3. nov. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/recenzijas/izrades-tumsas-alejas-recenzija-cels-no-tumsas-uz-tumsu-13975569> [skatīts 2015, 28. mar.].

Ainā „Antigone” jauneklis vārdā Pāvels (K. Znotiņš) apciemo savu tanti (B. Broka) un onkuli (V. Daudziņš), bet iedegas kaislē pret onkuļa kopēju, jaunu sievieti (G. Zariņa), ko viņa vectēvs nosauc par Antigoni. Viņiem ir sakars, tomēr saprotot, ka jaunā cilvēka tante kaut ko nojauš, Antigone aizbrauc. Grieķu mitoloģijā Antigone ir viena no četriem bērniem, kas piedzimst Edipa un Iokastes laulībā. Edips sevi padara aklu pēc tam, kad uzzina, ka ir nogalinājis savu tēvu, to nemaz nenojaušot. Antigone viņam seko līdzī izsūtījumā un viņa simbolizē uzticību, tomēr Buņinam šis vārds lietots ironiskā manierē.⁹² Ironiski un komiski tas parādīts arī izrādē, kur vecais ģenerālis nosauc savu kopēju par Antigoni, aiztiek viņas krūtīs un vairākkārt aizmirst, ka jau sveicinājis savu radnieku un stāstījis par Antigoni: „Sveiks! Sveiks! Un tā, lūk, ir mana Antigone, mana labā pavadone, kaut arī es neesmu akls kā Edips, un it īpaši uz glītām sievietēm. Iepazīstieties, jaunie cilvēki!”⁹³

Režisors tanti un onkuli attēlo kā groteskus varoņus, tāpēc izrādē nenoliedzami ir izmantots komisms un vēlme padarīt šos varoņus smieklīgus. Tante neizdveš neko vairāk kā tikai skaņas, bet onkulis izskatās pēc pilnīga plānprātīgā. „Šī epizode apliecina, ka cilvēks būtībā ir kā dresēts pērtiķis, kuram ķepā iespiests nazis un dakšiņa. Režisoraprāt, stihiskā kaislība jeb dzīvnieciskais instinkts mājā ikvienā cilvēkā, taču sabiedrībā noteiktās uzvedības normas liek to liekulīgi apspiest,”⁹⁴ recenzijā norāda Ieva Rodiņa.

Jāpiebilst, ka līdzīgā groteskā, kur spēcīgs ir salīdzinājums ar dzīvniekiem, parādās arī „Klāras jaunkundzes” varoņi. Tajā kāds gruzīns (V. Daudziņš) no provinces iedegas kaislē pret restorānā satiktu prostitūtu – Klāras jaunkundzi (B. Broku), bet, esot pie viņas dzīvoklī, viņu nosit ar pudeli. Izrādē, gluži vai nīrgājoties par varoņiem, viņu sejās atspoguļojas ierobežots intelekta līmenis – gruzīna sejā ir kosmisks nopietnums, bet Klāras jaunkundzes sejā – muļķes uzpūtība. Viņi abi kustas gluži kā iestīvinātas lelles, parādot, cik komiskas ir šīs attiecības. Gluži kā dzīvnieks gruzīns kļūst stīvs no uzbudinājuma, bet vēlāk iekārē no viņa mutes līst putas un viņš rūc gluži kā traks kuilis, bet Klāras jaunkundzei nav emociju, viņa runā bez jebkādas sajūsmas balsī, gluži kā darot to, kas jādara riestā. Arī šī situācija kulminē vardarbībā.

„Antigonē” Kaspara Znotiņa varonis sākumā vairākkārt lec uz plānajām čuguna baterijām, ļaujot gravitātei vilkt viņu atpakaļ, kas parāda, ka viņš būtībā plandās pa dzīvi. Šī sajūta atkārtojas, kad Antigone pakāpjas uz studenta ceļgala, lai varētu ielikt grāmatu augstākajā plauktā, un viņai jānotur līdzsvars, stāvot uz viņa rokām, tā parādot, ka viņa stabili stāv uz kājām

⁹² Бунин, Иван А. *Темные аллеи. Жизнь Арсеньева. Рассказы. Комментарии. Том 5. 1932-1952.* Pieejams: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/bunin-ss06-05/bunin-ss06-05.html#work006> [skatīts 2015, 28. mar.].

⁹³ Буņинс, Ивans. *Тумшās alejas.* Rež. Vladislavs Nastavševs. Jaunais Rīgas teātris. 2012.

⁹⁴ Rodiņa, Ieva. Mīlestības tumšās puses.

un zina, ko dara. Tas parādās arī, Antigonei stumjot tēvoci un tanti, ikreiz paklūpot aiz koka grīdas un radot iespaidu, ka tēvocis nokritis no saviem ratiņiem. Skatītājos, kuri pieraduši, ka teātrī viss norisinās gludi, tas izraisa diskomfortu. Savukārt pats Pāvels paklūp, kad saprot, ka tūlīt būs kopā ar Antigoni, bet viņa – dzimumakta laikā – kas norāda uz nedrošību. Arī te iezīmējas spoguļa kompozīcija, jo tāpat kā Antigone stāsta sākumā izstūma laukā tēvoci-invalīdu, tāpat viņa ainas beigās aiz aizkariem iestumj iekšā viņa brāļadēlu – nevarīgu un satriektu.

Līdzīgi „plandās” pa dzīvi arī citi izrādes varoņi. Piemēram, „Vizītkartēs” ar Gunas Zariņas ķermeni tiek parādīts tas, ka varoņi atrodas uz tvaikoņa – viņa liecas, gluži kā cīnoties ar vēju, kas nemitīgi rauj nost un augšā viņas kapuci, paceļ svārkus. Lai gan mēs neredzam ne kuģi, ne dekorācijas, šī aina rada spilgtas asociācijas ar atrašanos lielā vējā. Tāpat kā vēja un kuģa skaņas, arī varoņu sakliegšanās dzirdama attālus. Savukārt Kaspars Znotiņš jeb rakstnieks stāv nekustīgs, pārliecināts par sevi.

Kad pēcāk viņi dodas uz rakstnieka kajīti, viņa atkal zaudē līdzsvaru. Viņa nonāk prožektoru gaismā, kas spēcīgi izgaismo, rakstnieku atstājot ēnā un parādot, ka viņa ir tā, kuru šī situācija apkauno, jo viņa ir precējusies. Viņam pār viņu ir pilnīga vara, kad viņš skatās, kā viņa izģērbjas. Viņš domā, ka viņš būs tas, kuram šīs attiecības būs tikai vienu nakti: „-Visu vilkt nost? – viņa jautāja čukstus, pavisam kā meitene.- Visu, visu, - teica viņš, kļūdams aizvien drūmāks.”⁹⁵ Tomēr arī šajā ainā jo īpaši spēcīga ir spoguļveida kompozīcija, jo pēc nakts kajītē tieši viņš ir tas, kurš nespēj noturēt līdzsvaru vējā, bet viņa ir mierīga. No viņa jakas izkrīt vizītkartes, bet viņai tās nav vajadzīgas. Viņi apmainās vietām, jo viņa ir tā, kurai šīs ir bijušas tikai vienas nakts attiecības.

Ivanam Buņinam raksturīgais aizgājušas mīlestības un ilgu temats visspēcīgāk tiek apspēlēts izrādes noslēguma ainās. Kā priekšpēdējo epizodi Vladislavs Nastavševs ir izvēlējis divus Ivana Buņina stāstus, kuri apvienoti vienā: „Muļķīte” un „Taņa”. Pirmajā stāstā seminārists izvaro kalponi, kamēr tā guļ. Viņai piedzimst bērns un pēc laika viņi abi tiek patriekti no mājām. Savukārt „Taņa” ir it kā šī paša stāsta daudz labvēlīgāks turpinājums, kur viņi abi satuvinās.

Pirmo reizi izrādē parādās motīvs, kur kaisle ir apvienota ar sapratni, ka mīlestība nav mūžīga. „Viļa Daudziņa un Baibas Brokas tēlotie varoņi neilgi pirms atvadām, apsēdušies pārdesmit centimetru attālumā viens no otra, ar šķietami tukšu skatienu veras publikā. Īsajā bezdarbības mirklī par viņu attiecībām tiek pateikts daudz vairāk, nekā būtu iespējams ietērt

⁹⁵ Buņins, Ivans. *Tumšās alejas*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Jaunais Rīgas teātris. 2012.

krāšņā vārdu virtienē.”⁹⁶ „Kamēr Baibas Brokas kalponīte tāpat vien sēž, un viņas acīs redzams, kā paiet vesela cilvēka dzīve: no jutekļu mošanās līdz bezgalīgām jūtām, no cerības līdz nāvei. Tā viņa tur sēž un mirst mūsu acu priekšā. Nepakustēdamās, sastingušiem vaibstiem, ar skatienu vien,”⁹⁷ secina teātra zinātniece Edīte Tišheizere. Viņu attiecības tiek parādītas, kad viņš ar pirkstiem brauc cauri Taņas matiem, bet tie ieķeras viņas sprogās liek viņai raudāt no sāpēm. Šīs epizodes liecina par to, ka kaislības periods ir beidzies, ir iestājusies skumjā atskārsme par to, ka mīlestība ir pagājusi, kas tiek parādīts tikai caur aktieru ķermeņiem.

Par spīti tam, ka stāstam ir emocionāli sērīga nokrāsa, izrādē tiek iesaistīts arī ļoti komisks un negaidīts elements – Kaspars Znotiņš kā putenis baltā triko izskrien cauri skatuvei, kas simbolizē ziemu jeb saltumu, kas valda varoņu attiecībās, vienlaicīgi atmodinot skatītājus no pārlieku liela liriskuma. Tāpat režisors īsteno savu interpretāciju arī caur līdzsvara meklējumiem un dzīvniecisko. Petruša urinē dažādās vietās, gluži kā kaķis, kas atzīmē savu teritoriju. Kad Taņa sāk raudāt, viņš viņu noskūpsta, lai apklusinātu, un šeit atkal iezogas līdzsvara stāvoklis - gluži kā kaija viņš balansē uz krēslim. Visbeidzot „Aukstajā rudenī” aktieri sapulcējas klausīties Gunas Zariņas stāstu, ēdot ābolus. Tas rada atsvešinātības efektu, jo aktieri kļūst gluži vai par skatītājiem. Šajā ainā skatītāja uzmanība tiek pievērsta vien aktieru sejām – noraugoties stāstītājas asarās.

Tas liek domāt par kaut kādu augstāku nolemību, ko piedzīvo cilvēku mīlestība, kaislības. Kritiķe Silvija Radzobe norāda, ka šajos stāstos dzīves patiesība iezogas arī kā reliģijas un pareizticības moments: „Katram, kurš nācis šajā pasaulē, ir dota iespēja. Kā to izmanto, kādas izvēles izdari – atkarīgs no tevis. Izrādē (taisnīgi) uzsver – daudz lielākā mērā no tevis, nekā esam ieraduši, nekā mums patīk domāt.”⁹⁸ Šis stāsts kā pēdējais liek saprast, cik patiesībā skumja ir šī izrāde, tomēr ir jānoklausās Gunas Zariņas stāstītais, lai to saprastu. Tādējādi divus skumjākos stāstus režisors ieliek kā pirmo un pēdējo, jo „Aukstais rudens” tikpat labi stāsta par to, kāda būtu Stjopas dzīve, ja viņa saprastu, ka Krasišikovs neatgriezīsies.

Atsevišķi jāpiemin tas, kāda nozīme ir sievietes tēliem izrādē un arī stāstos. Lasot stāstu krājumu „Tumšās alejas”, ir redzams, ka sievietes tur spēlē galveno lomu. Buņins tās apraksta kā mežonīgu skaistumu, pielīdzina tās gluži vai dabas izpausmei. Stāstos vīriešu varoņu nav – ir tikai viņu jūtas un pārdzīvojumi, kas parādīti īpaši spilgtā manierē.⁹⁹ To var noprast pēc tā, ka Buņina stāstos stāstītājs un galvenais varonis bieži vien psiholoģiski nav izstrādāti (varonis nereti

⁹⁶ Gulbe, Elīna. Tumšā mīlestība.

⁹⁷ Tišheizere, Edīte. Izrādes Tumšās alejas recenzija. Ceļš no tumsas uz tumsu.

⁹⁸ Radzobe, Silvija. Krievu mīlestība, 151pp.

⁹⁹ Бунин, Иван. Повести и рассказы, с8.

ir arī teicējs, bet var arī nebūt). Varonis ir vairāk skatiens un vārds, jūtoša un šķeloša prizma. Viņa – varone – ir jūtu objekts, gleznaina un iepazīstama. Viņš ir gleznotājs, Pigmaliņš, bet viņa ir modele, Galateja.¹⁰⁰

Tomēr, ja mēs iedziļināties „Tumšo aleju” varonēs, tad, lai gan viņas tiek apdziedātas, tomēr vīrieši vairāk sajūsminās tieši par šo sieviešu ķermeņa daļām, nevis viņu domām. Līdz ar to sievietes šajos stāstos tiek iekārotas kā ķermenis. Pats Buņins savā dienasgrāmatā raksta: „Šis apbrīnojamais, neizsakāmi lieliskais, šis pilnīgums, kas ir sievietes ķermenis, nekad nav bijis aprakstīts.¹⁰¹ Arī izrādē visi mēģinājumi sievietei runāt vai stāstīt par saviem sapņiem tiek pārtraukti un tiek meklēts seksuāls kontakts. Piemēram, ainā „Otrā kafija” modele Katja pārāk aizrunājas un liek māksliniekam berzēt seju no aizkaitinājuma. Vizītkartēs” rakstnieks pat īsti nenoklausās sastaptās sievietes sapnī, bet uzreiz piedāvā iet uz viņa kajīti. „Nav viegli būt sievietei, mums saka šis iestudējums. Visas meitenes, pusaudzītes, kalponītes un vieglprātes, kuras piesmējuši un izmantojuši vīrieši, tiek atgrūstas, aizraidītas, pazūd aizskatuves tumsā (vai arī to mirušos ķermeņus aiznes skatuves strādnieki), atstājot neatbildētus jautājumus - vai tik vien vērta dzīve, lai sniegtu kādam bezkauņam trīsarpus minūšu baudu? Vai patiešām, kā rādīts stāstā „Taņa”, otru cilvēku iespējams sajust un uzklaut tikai dzimumsakaru laikā?”¹⁰² secina dzejnieks Kārlis Vērđiņš.

Ieva Rodiņa sieviešu lomas izrādē raksturo šādi: „Baibas Brokas un Gunas Zariņas tēlotās sievietes var iedalīt divās grupās: tās, kuras dzīvo sapņu pasaulē un naivi cer, ka šī aukstā, skarbā pasaule būs viņām labvēlīga, un tās, kuras ir samierinājušās ar dzīves nežēlīgumu un pat spējušas iegūt kontroli pār šo vīrišķīgo pasauli. Kā līdzekļus šīs sievietes izmanto visdažādākā kalibra ieročus: maigu bērnišķīgumu, pakļāvību, saltu atturīgumu, uzsvērtu sievišķību.”¹⁰³

Turklāt Buņinam bija svarīgi tas, kā viņš savus varoņus nosauc. Viņš uzskatīja, ka nepareizi nosaukts varonis var sabojāt visu vēstījumu.¹⁰⁴ Līdz ar to būtībā varoņu raksturi atklājas viņu vārdos. Piemēram, tās varones, kuras visā savā naivumā izrādē attēlo Baiba Broka, tiek sauktas pamazināmā formā – Stjopa, Taņa, Katjka kas viņām piedod gan mīļuma un līdzpārdzīvojuma niansi, gan arī viņas padara vienkāršākas, triviālas kā personības. Viņas ir kalpones, zemnieces, prostitūtas jeb atrodas sociāli zemā statusā. Zīmīgi, ka abos stāstos viņas

¹⁰⁰ Сухих, Игорь. *Русский канон: книги XX века*, с488.

¹⁰¹ Бунин, Иван. *Дневники*.

¹⁰² Vērđiņš, Kārlis. *Davai, nokniebsimies? Žurnāls “Ir”*. Nr. 45, 2012. 8.-14.nov. 34.-35.lpp. 35.lpp.

¹⁰³ Rodiņa, Ieva. *Mīlestības tumšās puses. Teātra aktuālo procesu vietne Kroders.lv*. 2012, 4. dec. Pieejams <http://www.kroders.lv/verte/130> [skatīts 2015, 28. mar.].

¹⁰⁴ Бунин, Иван. *Повести и рассказы*, с566.

tiek uzrunātas kā muļķītes. Krasiļšikovs Stjopai izrādē saka: „Labvakar, dumīķīte.”¹⁰⁵ Savukārt viens no stāstiem, tā arī saucas „Muļķīte”. Tas arī atšķir iepriekšminētās „aukstās aprēķinātājas” (Jekaterīna, Klāras Jaunkundze, Valērija) no sapņotājām. Vienīgi Zojka vēl, esot jau pavadinātājas lomā, tiek uzskatīta par bērnu un tā arī saukta.

Ieva Rodiņa akcentē, ka uz varoņu raksturiem izrādē norāda arī viņu apģērbs: „Baiba Broka ir ģērbta gaišzilā bērnišķīga piegriezuma kleitā, kas simbolizē viņas spēlēto varoņu naivo atvērtību pret pasauli, ilgas, sapņus un cerības, kamēr Gunai Zariņai ir izteikti sievišķīgas 60. gadu retro stilā ieturētas kleitas gaiši rozā krāsā. Viņas spēlētās varones attiecīgi ir variācijas par „vellatas tēmu” – rūdītas pavadinātājas un aprēķinātājas, kas vīriešus burtiski tin ap mazo pirkstiņu.”¹⁰⁶

Līdz ar to var secināt, ka, lai gan režisors Vladislavs Nastavševs ir ļoti strikti pieturējies pie stāstu oriģinālā satura, tomēr viņš savu rokrakstu ir parādījis iestudējuma formā. Pirmkārt, izvēlēti pamatā ir stāsti, kas runā tieši par dzīvniecisku kaisli, kuros nereti ir atspoguļota vardarbība pret sievieti. Lai attēlotu kaisli, režisors to salīdzina ar dzīvnieku pasaules izpausmēm. Režisors izmanto pieeju šokēt skatītājus un pārsteigt jau pašā izrādes sākumā. Skatuves noformējums ir minimāls, tomēr ļoti svarīgs, lai nodotu emocionāli skumju sajūtu. Tajā pašā laikā izrādē bieži vien tiek izmantoti komiski un groteski elementi. Ļoti nozīmīga izrādē ir mūzika, ko komponējis pats režisors, kas nosaka emocionālo gammu un ļauj izrādei saplūst vienā veselumā. Svarīgas ir arī tumsas pārejas, kas sasaistās ar izrādes un stāstu krājuma nosaukumu „Tumšās alejas”. Visbeidzot izrāde ir pastāvīgs līdzsvara meklējums uz skatuves un dzīvē – varoņi atrod spēku turēt līdzsvaru, bet to zaudē tieši emocionālos momentos, kad ir vāji.

¹⁰⁵ Buņins, Ivans. *Tumšās alejas*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Jaunais Rīgas teātris. 2012.

¹⁰⁶ Rodiņa, Ieva. Mīlestības tumšās puses.

4. VECENE

Krievu absurda rakstnieka Daniila Harmsa (īstajā vārdā Daniila Juvačeva, (1905-1945) prozas pasaule ir haoss, kurā dzīvība un nāve ir cieši saistītas.¹⁰⁷ Viņa dzeja un proza pieaugušajiem ir pilna melnā humora, šķietamu bezjēdzību un grotesku. Harmsa darbi tiek pieskaitīti pie absurda literatūras, kuras galvenā pamatdoma ir tajā, ka cilvēka eksistencei nav jēgas. Atšķirībā no eksistenciālisma rakstniekiem absurda literatūras galvenā atpazīstamības zīme ir tajā, ka tā atmet jebkādas racionālas izteiksmes rīkus un diskursīvu domu. Tās pasaules uzskats par to, ka nekam nav jēgas, parādās izteiksmes veidā. Līdz ar to savu galveno ideju tā apvieno ar formu.¹⁰⁸

Stāstam „Vecene” (1939) ir ļoti daudzas un dažādas interpretācijas, kas norāda uz to, cik bagāts metaforām un simboliem ir šis prozas darbs. Tomēr šī nav luga, bet gan svarīgām detaļām piepildīts stāsts. Visu uz skatuves parādīt nav iespējams, līdz ar to tieši tas, ko izvēlas režisors, parāda viņa interpretāciju par notikumu gaitu.

4.1. Stāsta un izrādes tapšana

Stāsts „Vecene” ir Daniilam Harsam neierasti garš prozas darbs – veselas 35 lapaspuses, kamēr pārējo darbu diapazons variējas vien no pāris rindiņām līdz pāris lapaspusēm.¹⁰⁹ Uzrakstīts ātri, vienā elpas vilcienā, uz ko norāda tas fakts, ka stāsta rakstīšanu Harms nepiemin savā dienasgrāmatā. Turklāt stāsts atšķiras no tās prozas, ko Harms uzrakstīja 1920-30tajos gados, kad Harms nodarbojās ar vārdu darināšanu.¹¹⁰ Tajā nav nevienas darbības, ko varētu aprakstīt kā fantastisku jeb kur tiek sagrauti reālās pasaules principi.¹¹¹ Drīzāk tā poētiskums slēpjas misticismā un noslēpumainībā.

„Veceni” Harms uzrakstīja 1939. gadā jeb tās desmitgades noslēgumā, kas Padomju Krievijā iezīmējās kā drūma un traģiska. Daudzu literāro izdevumu slēgšana (ieskaitot tos bērnu žurnālus, kuros strādāja Harms un kas bija viņa galvenais iztikas avots), rakstnieku masveida

¹⁰⁷ Масленкова, Наталья. Пространственно-временная организация повести Д. Хармса „Старуха”. *Литературоведение*. Nr.1, 1999. Pieejams: <http://vestnik-samsu.ru/gum/1999web1/litr/199910603.html> [skatīts 2015, 20. apr.].

¹⁰⁸ Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin Books, 1980. p23-26.

¹⁰⁹ Хейнонен, Юсси. Это и то в повести „Старуха” Даниила Хармса. *Портал Даниил Хармс*. Pieejams: <http://www.d-harms.ru/library/eto-i-to-v-povesti-staruha-daniila-harmsa2.html> [skatīts 2015, 3. apr.].

¹¹⁰ Кобринский, Александр. Даниил Хармс. *Портал Даниил Хармс*. Pieejams: <http://www.d-harms.ru/library/kobrinskiy-daniil-harms10.html> [skatīts 2015, 3. apr.].

¹¹¹ Ibid.

aresti un nošaušanas. Viņš attapās viens, bez domubiedriem, bez iztikas līdzekļiem. Turklāt ar nolemtības sajūtu saistībā ar savu likteni.¹¹² Savā dienasgrāmatā, gadu pirms uzrakstīt „Veceni”, Harmss raksta – „Mēs ejam bojā. Dievs, palīdzi mums.”¹¹³ Par spīti depresijai Harmss gan nepārstāja rakstīt, bet viņam bija grūti pabeigt savus manuskriptus.

Harmss asi sajuta arī II Pasaules kara tuvošanos un pat brīdināja savu māsu, ka pirmā bumba skars tieši viņu. Viņš nekļūdījās, jo viena no pirmajām bumbām, kas tika mesta, tik tiešām nokrita uz Harmsa kaimiņu māju. Tiesa, pats Harmss jau tobrīd bija iespundēts psihiatriskajā klīnikā.¹¹⁴ Nolemtība un bailes – šādas emocijas bija Harmsa dzīvesbiedri tajā laikā.

„Vecene” ir psiholoģiska fabula. Tās varonis ir dīvains jauns rakstnieks, kuru viegli var sasaistīt arī ar pašu Harmsu. Tā pati pīpe, tas pats pilsētas rajons, kurā dzīvoja Harmss, tā pati brīnumu darīšana un ašā iztēle. Pat uzvedības maniere, kad varonis paliek viens pats, ko var manīt, salīdzinot Harmsa vēstules ar stāsta tekstu. Kopīgais ir nosliece uz ironisku autogrotesku, kura pāriet izmisumā, kulminējot vardarbībā.¹¹⁵

Būdams absurda rakstnieks, savos darbos Harmss vērsās pret tajā laikā literatūrā valdošo sīksto racionālismu.¹¹⁶ Viņš izjuta nepatiku pret jebkādu zinātnisku sistematizāciju un kategorizāciju.¹¹⁷ Arī veids, kādā stāsts rakstīts - no pirmās personas skatupunkta, kura turklāt ir iesaistīta darbībā - nav pierasts Harmsam. Ja neskaita dažādus īsus tekstus, ko Harmss nerakstīja publicēšanai, šāda tipa teksts vēl ir sastopams Harmsa stāstā „Rīts”, ko viņš uzrakstīja 1931. gadā. Abi šie darbi rakstīti, pieminot gan ikdienas sadzīves elementus, gan norises, kuras tikpat labi varētu norisināties varoņa domās un sapņos.¹¹⁸ Tomēr tieši „Vecene” ir nozīmīgs darbs Harmsa mākslinieciskajā mantojumā ne tikai tāpēc, ka pēc tā uzrakstīšanas rakstnieks gandrīz pilnībā pārstāja nodarboties ar literāro jaunradi, bet arī tāpēc, ka stāstā ir atrodami vairāki elementi un konkrēti motīvi no Harmsa agrīnajiem darbiem.¹¹⁹

Daudzi literatūras zinātnieki steidz aktualizēt to, cik daudzus sižetus no krievu un pasaules literatūras klasikas Harmss ir apspēlējis savā stāstā. Tajā parādās motīvi no dzejnieka Aleksandra Puškina (1799-1837) romāna „Pīķa dāma” un vairākiem Fjodora Dostojevskā (1821-

¹¹² Александров, Анатолий. „Чудодей” из Даниил Хармс. Полет в небеса. Ленинград: Советский писатель, 1998. с16-17.

¹¹³ Хармс, Даниил. Дневниковые записи. Pieejams: http://www.lib.ru/HARMS/xarms_diaries.txt [skatīts 2015, 3. apr.].

¹¹⁴ Александров, Анатолий. „Чудодей” из Даниил Хармс, с16-17.

¹¹⁵ Ibid, с42.

¹¹⁶ Ibid, с7-8.

¹¹⁷ Хейнонен, Юсси. Это и то в повести „Старуха” Даниила Хармса.

¹¹⁸ Кобринский, Александр. Даниил Хармс.

¹¹⁹ Хейнонен, Юсси. Это и то в повести „Старуха” Даниила Хармса.

1881) romāniem, ieskaitot, „Noziegumu un sodu” un „Velnus”, kā arī franču rakstnieka Viktora Igo (1802-1885) stāsts „Nāvinieku pēdējā diena” u.c.¹²⁰ Šie motīvi katram lasītājam ir jāmeklē pašam, tie var būt tieši un netieši iekļauti.

Vladislava Nastavševa režijā „Vecene” savu pirmizrādi Latvijas Nacionālajā teātrī piedzīvoja 2012. gada 30. novembrī. Režisors ir arī izrādes scenogrāfs, kostīmu mākslinieks, un atbild par muzikālo noformējumu. Lomās: Arturs Krūzkops, Kaspars Dumburs, Anta Aizupe, Kārlis Krūmiņš, Dmitrijs Petrenko, Artuss Kaimiņš/Kristians Kareļins. Harmsa stāstus tulkojis Haralds Matulis.

Izrādē izmantoti arī stāsti no Daniila Harmsa stāstu krājuma „Gadījumi”, ko viņš uzrakstīja no 1933. līdz 1940. gadam: „Galdnieks Kušakovs” (1935), „Sapnis” (1936), „Neizdevusies izrāde” (1934), „Tjuk!” (1933), „Mišina uzvara” (1940), „Profesora sievas liktenis” (1936).

4.2. Izrādes analīze

Lai nokļūtu telpā, kur norisināsies izrāde, skatītājiem jāiet caur garu melnas drapērijas koridoru. „Šķiet, ka izrādes darbībai un skatītāju izsēdināšanai atvēlēta vien trešdaļa zāles, visu ietilpinot garenā taisnstūrveida telpā, uz kuru ved blīvu, melnu aizskaru labirints.”¹²¹ Šāds iesākums ir mulsošs, jo liek skatītājiem maldīties, pirms nokļūt līdz savām sēdvietām.

Izrāde sākas, aktrisei Antai Aizupei mazas meitenītes Natašas lomā iznesot slieku, turot to rokās un pasakot skatītājiem: „Neizdevusies izrāde”. Viņa ir tērpta īsā, dzeltenā kleitiņā, bet matos iesprausta bante, kas veidota no papīra. Viņu pastāvīgi kāds sauc aiz skatuves, viņa uzsēžas uz maza trīsriteņa un, gandrīz jau piebraukusi pie izejas, kas veidota no vilnas segām, tiek ievilkta ar varu iekšā aiz skatuves. Skatītājam nākas koncentrēt savu uzmanību, lai saprastu, vai slieka ir īsta. Nataša ar skatītājiem runā, gluži vai flirtējot.

Viņai fonā ir redzami paštaisīti aizkari. Kritiķe Silvija Radzobe raksta: „No balta auduma gabaliem – it kā palagiem, it kā spilvendrānām – sadiegtais priekšskars atgādina mājas teātri, kā arī raisa asociācijas ar slimnīcu, atgādinot par Daniila Harmsa drausmīgo priekšlaicīgo nāvi Ļeņingradas Krestu cietuma slimnīcas psihiatriskajā nodaļā 1942. gadā. Var jau būt, ka arī izrāde

¹²⁰ Лагода, М. Время чуда в повести Д.И. Хармса „Старуха”: аспекты сна и письма. *Портал Даниил Хармс*. Pieejams: <http://www.d-harms.ru/library/vremya-chuda-v-povesti-harmsa-staruha.html> [skatīts 2015, 3. apr.].

¹²¹ Gulbe, Elīna. Šausminoša sirreālisma komēdija. *Literatūras un filozofijas portāls ¼ Satori*. 2012, 20. dec. Pieejams: <http://www.satori.lv/raksts/5151> [skatīts 2015, 3. apr.].

ir sava veida trakonama teātris, jo galvenajam varonim, kuru atveido Artūrs Krūzkops, lielā mērā ir sabrukusi siena, kas apziņu aizsargā no zemapziņas.”¹²²

Uz to norāda nākamais brīdis, kad no palagiem izlien izrādes galvenais varonis jeb rakstnieks, ko Artūrs Krūzkops attēlo ar pīpi mutē, uzreiz atsaucot atmiņā ne tikai stāsta varoni, bet arī pašu Harmsu. Viņš nozūd un skatītāji drīz vien uzzina, ka dzīvā slieka nav bijusi vienīgais „estētiskais” pārdzīvojums izrādes sākumā. Viens pēc otra aktieri Kārlis Krūmiņš, Dmitrijs Petrenko un Kaspars Dumburs uznāk uz skatuves, it kā vēlas ko teikt, bet tad izvemjas uz grīdas atbilstoši tam, kā Harms to ir paredzējis savā stāstā „Neizdevusies izrāde”. Atkal parādās mazā meitenīte un pavēstī - tētis esot licis pateikt, ka teātris ir slēgts, jo visiem ir palicis slikti. Pēc tam, it kā nekas īpašs nebūtu noticis, Dmitrijs Petrenko vēmekļus saslauka ar lupatu. Šāds dinamisks izrādes sākums aktivizē skatītājus – vieni lokās smieklos, citi riebumā – sākt izrādi ar šādu norisi nozīmē satricināt skatītājus.

Drīz vien netīrie palagu aizkari atveras un skatītājs ierauga gan stāsta galveno varoni, gan pašu Veceni, ko izrādē tēlo nevis sieviete, bet vīrietis. Melnā mētelī, ar lakatu apsieta galva, gara, zeķēs bez apaviem, bāla un ar sarkaniem riņķiem ap acīm, bet vienu no tām klāj plēve, uzpampušu muti – līdzīgi apģērbtas Vecenes ne viena vien vērojama vecu dokumentālu filmu kadros.¹²³ Savā ziņā melnās drēbēs apģērbtais stāvs atgādina pareizticīgās mūķenes, un ne velti sienas pulkstenis bez rādītājiem, ko izrādē tur Vecene, ar savu lielumu un formu atgādina ikonu. Jau pats vārds „vecene”, kas ir atrodams gan latviešu, gan krievu valodā, bet angļu valodā tam nav līdzīga analoga, ir ar negatīvu nokrāsu. Normunds Naumanis norāda arī uz tēla androginitāti: „Vecenei nav dzimuma, arī tās vecums relatīvs – jaunajam izbadējušamies rakstniekam ar mūžīgo pīpīti zobos, "līgavu melnā", kas klēpī nes jeb tur bērnu – pulksteni bez cipariem – nāves jeb izšķīdušā jeb izkusušā laika simbolu jau kopš sirreālisma klasiķa Salvadora Dalī laiku kultūrteorētiķu uzskata.”¹²⁴ Sākotnēji izrādē gan bijis paredzēts, ka Veceni tēlos aktrise Lāsma Kugrēna, tomēr maiņa uz Artusu Kaimiņu un vēlāk Kristiānu Kareļinu izrādei ir piešķīrusi pavisam citu dimensiju, jo metafora par Veceni kā bezdzimuma tēlu kļūst spilgtāka. Tas arī parāda, ka režisoru nebiedē interpretācijas attīstība.

¹²² Radzobe, Silvija. Izrādes Vecene recenzija. Slieku teātris. *Kultūras Diena un izklaide*. 2012, 8. dec. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/recenzijas/izrades-Vecene-recenzija-slieku-teatris-13982415> [skatīts 2015, 3. apr.].

¹²³ *Библейский сюжет: Даниил Хармс. Суд Божий*. Реж. Мария Гусева. 2014, 28. apr. Pieejams: <https://www.youtube.com/watch?t=1243&v=WF3csml0VJo> [skatīts 2015, 3. apr.].

¹²⁴ Naumanis, Normunds. Izrādes Vecene recenzija. Vecene vēlreiz. *Kultūras Diena un izklaide*. 2013, 19. mar. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/recenzijas/izrades-Vecene-recenzija-Vecene-velreiz-13999255>. [skatīts 2015, 3. apr.].

Varonis prasa Vecenei, cik ir pulkstenis, lai gan uz tā nav rādītāju. „Paskaties”¹²⁵, viņa noņurd. Viņas runāšanas maniere izrādē pati par sevi ir sirreāla, knapi saprotams, ko viņa saka, muļļājot mākslīgos zobus mutē. Vecenes runa atgādina šņācienus, rējienu: „Tas nostrādā kā efektīvs paņēmiens, kas skatītājus, vismaz pirmajās rindās sēdošos noteikti, izsit no komforta zonas - neordināra ķermeņa plastika, nepārtrauktā slienāšanās, ko izraisa pa muti vāļātās zobu plates un pat asiņu atvemšana,”¹²⁶ recenzijā norāda Elīna Gulbe. Vecene izrādē ir ar trakumsērgu slimis dzīvnieks, no kā nobīstas ne tikai rakstnieks, bet arī skatītāji. Pretstatā stāstam, kur Vecene varoni kontrolē ar viņam nesaprotamu spēku, izrādē Vecenes galvenais rīks ir bailes, ko tā iedvēš ne tikai varonī, bet arī skatītājos.

Pulksteņa parādīšanās Harmsa tekstos parasti nozīmē nepatīkšanas, turklāt vēl tāda pulksteņa, kam nav rādītāju.¹²⁷ „Tā ir zīme, ka laiks apstājies, tajā radies kāds melnais caurums, kas ievēl iekšā varoni, izjaucot lietu dabisko kārtību,” raksta Silvija Radzobe. Stāstā Harmss raksta: „Es pārnāku mājās, novelku jaku, izņemu no vestes kabatas pulksteni un pakaru to uz nagliņas.”¹²⁸ Šis aspekts stāstu padara vēl absurdāku – ne tikai pulkstenim nav rādītāju, bet arī pašam varonim jau ir savs pulkstenis, tad kāpēc viņš prasa Vecenei, cik ir laiks? Turklāt Vecene rokās tur sienas pulksteni, bet viņš pakar rokas pulksteni.¹²⁹ Izrādē pulksteņa aspekts ir īpaši akcentēts, jo varonis to uzreiz izvēl pēc tam, kad Vecene paziņo viņam par laiku. Turklāt, ja stāstā varonis uzreiz notic Vecenei, kad tā pasaka laiku pat ar pulksteni bez rādītājiem, un nemaz nepārbauda viņas teiktā patiesīgumu, tad izrādē varonis to pārbauda. Tā jau ir norāde, ka šajā interpretācijā rakstnieks brīvprātīgi nepakļausies Vecenei, kā tas ir stāstā, kur viņš pats nesaprot, kāpēc notic Vecenei bez ierunām.

Par spīti tam, ka stāstā notikumi norisinās vairākās vietās un simboliski maina arī telpas – Pēterburgas ielas, dzīvoklis, vilciens, mežs – izrādē tie norisinās tikai dzīvoklī. Skatuve ir iekārtota kā tipisks padomju dzīvoklis – sienas ir netīri zaļā krāsā, un šī krāsa aizņem vien trīs ceturtdaļas no virsmas, bet tālāk jau ir redzama gaiša, balsināta siena līdz pat griestiem. Uz telpu, ko redz skatītājs, ved četras brūnas durvis. Pie sienas ir netīrs spogulis, neliela kumode. Pie citas sienas - virtuve, ko reprezentē viens nobružāts galds, plītiņa, pāris krēslu un taburete. Vēl telpā ir telefons un telpaug. Grīdu klāj netīras krāsas linolejs. Šī telpa tiek transformēta – tā kļūst gan par

¹²⁵ Harmss, Daniils. *Vecene*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Nacionālais teātris. 2012.

¹²⁶ Elīna. Šausminoša sirreālisma komēdija.

¹²⁷ Хармс, Даниил. *Собрание сочинений. Новая Анатомия. Том 2*. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. с388.

¹²⁸ Harmss, Daniils. *Prozas izlase*. No krievu val. tulk. Haralds Matulis. Rīga: Mansards, 2014. 197lpp.

¹²⁹ Зырянова, Ольга. Мертвое тело как функция абсурдного нарратива в повести Д. Хармса „Старуха”. *Вестник Томского государственного университета*. №. 311, 2008. С. 12-15. с12.

varoņa istabu, gan koplietošanas istabu, gan virtuvi. Aiz tām durvīm, kas atrodas tieši pretim skatītājam, ir redzams arī neliels koridors. Rodas iespaids, ka varoņi ir iesprostoti telpās un netiek ārā, kas atkal rada asociācijas ar trako namu. Visi šie elementi istabā tiek izmantoti, varoņi tiem pieskaras, tie ir funkcionāli.

Vecene ierodas pie varoņa un liek aizvērt durvis. „Ieliekot atslēgu slēdzenē, viņš veic virtuālu dzimumaktu ar Veceni.”¹³⁰ Viņa pavēl mesties ceļos, ko varonis arī izdara bez ierunām. Tas nozīmē pilnīgu padevību viņai. Ikreiz, kad varonis mēģina protestēt pret Vecenes pavēlēm, tā viņam uzšņāc kā agresīvs pērtiķis.

Varonis atslēdzas, bet, kad pamostas, atklāj, ka Vecene ir mirusi, kas notiek komiski - viņa vairākkārt nokratās un no viņas mutes izkrīt zobu protēze. Šajā brīdī rakstnieks nonāk neapskaužamā stāvoklī, jo viņam jādomā, kur viņu likt. Lai gan viņš Veceni nav nogalinājis, viņš nonāk Dostojevskas romāna „Noziegums un sods” galvenā varoņa Raskoļņikova situācijā jeb sāk cīnīties ar sekām, ko nes Vecenes nāve.¹³¹ Šo momentu, kur varonis ir atslēdzies, var skaidrot dažādi – divas populāras interpretācijas ir sapnis un nāve. Vecenes atdzimšanu var interpretēt kā halucinācijas, bet var saistīt arī ar misticismu - tie var būt varoņa iekšējie dēmoni, kas viņu nelaiž vaļā.

Patiesībā Vecenes tēls ir ļoti simbolisks, jo viņa atrodas starppozīcijā starp dzīvību un nāvi – ne īsti dzīva, bet ne arī mirusi.¹³² Šo metaforu labi raksturo režisora izvēlētais muzikālais pavadijums jeb grupas Аукцион izpildītās sērīgi lēnās dziesmas „Ziemas nebūs” („Зимы не будет”)¹³³ ieraksts par atrašanos uz nāves gultas un saprašanu, ka nākamais gadalaiks vairs nepienāks. Savā dienasgrāmatā, gadu pirms uzrakstīt „Veceni”, Harmss atzīmē – cilvēka dzīves mērķis ir nemirstība.¹³⁴ Tādā ziņā Vecenes tēls ir īpaši biedējošs, jo tas atgādina par to mirstību, kas cilvēkiem piemīt, un rakstnieku tas biedē.

Tomēr tās nav beigas, bet tikai sākums, jo Vecene sāk viņu vajāt. Ja stāstā šī vajāšana izpaužas vairāk varoņa pārdomās tieši par to, ka Vecene atrodas viņa istabā, tad izrādē vajāšana notiek tiešā veidā, Vecene negaidīti uzrodas ne tikai rakstniekam, bet arī skatītājiem. Režisors ļauj skatītājam nonākt varoņa zemapziņā ar vizuāliem efektiem tāpat, kā to dara Harmss - pateicoties absurda paņēmieniem, Vecenes būšanu konstruējot kā allaž klātesamu tekstā, varonis

¹³⁰ Токарев, Дмитрий. *Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Данишля Хармса и Семюэля Беккета*. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. с232.

¹³¹ Кобринский, Александр. Даниил Хармс.

¹³² Токарев, Дмитрий. *Курс на худшее: Абсурд как категория текста...*, с85.

¹³³ Аукцион – Зимы не будет. 2007, 26, sept. Pieejams: <https://www.youtube.com/watch?v=ulLrQAT2Mpg> [skatīts 2015, 3. apr.].

¹³⁴ Хармс, Даниил. *Дневниковые записи*.

to pastāvīgi atceras. Vecene izrādē lien pakaļ varonim un šajā ainā kļūst par suni, niknu dobermanu, kas seko, nāk virsū rūkdams, slienādamies un gandrīz riedams. Atkal jau Vecene darbojas kā bailes.

Visi izrādes varoņi ir ģērbti padomju stila apģērbā – vestītes, kleitas, brūni apģērba toņi, tas ir piederīgi laikmetam, bet vienīgi galvenais varonis atšķiras – ir uzvalkā, kas parāda to, ka viņš īsti neiederas šajā kompānijā.

Interpretējot stāstu, var vilkt paralēles starp tā varoņiem un Veceni, kas projicējas visos varoņos. Vladislavs Nastavševs iet tālāk un skaidri parāda šīs projekcijas un to, kā rakstnieks tās redz. Šajos brīžos visa zāle satumst un skan vibrējošas skaņas. Normunds Naumanis norāda: „Vecenes izteiksmīgās formas radīšanā liela nozīme ir kinematogrāfiskajām montāžas frāzēm (aptumšojumiem) un skaļruņos vibrējošajām trokšņu ultrazemajām frekvencēm, kas var izraisīt fizisku nelabumu”¹³⁵ Šāda skaņa gan rada šķebinošu efektu: „Katru reizi, izdzīstot gaismām un atskatot kliezējiem, ir skaidrs, ka, gaismai atgriežoties, kaut kur redzamajā dzīvoklī atradīsies pārlaicīgais, melnais stāvs, bet tik un tā gribas ticēt, ka tā tur nebūs.”¹³⁶ Izrādes gaitā var redzēt, kā mainās varoņa stāvoklis pēc šīm halucinācijām. Piemēram, brīdī, kad rakstnieks pirmo reizi ierauga Veceni, kas sēž viņa drauga Sakerdona vietā, viņš kliez, radot komisku efektu. Tomēr pēdējā reizē, kad Vecene parādās mašīnista – kaimiņa vietā, viņš vairs nekliez, nereaģē nekā, bet runā ar Veceni gluži tāpat kā ar mašīnistu. Tas liek domāt par samierināšanos, par iekšēju nāvi.

Kā jau iepriekš minēts, izrādē ļoti bieži tiek izmantoti komiski elementi, tādējādi režisors izaicina gan skatītāju bailes, gan liek viņiem smieties. Kad Vecene ir mirusi, rakstniekam ir jāaizvāc viņas zobu protēze, kas aizlidojusi prom. Lai gan tas ir komisks elements, kādi, paralēli šausmām, ko rada Vecenes tēls un varoņa mocības, parādās izrādē, tomēr to var interpretēt kā ļoti lielas briesmas, kas pēc tautas ticējumiem nozīmē nāves tuvošanos.¹³⁷

Izrādē vairākkārt tiek atkal aizvērts palagu priekšskars un tā priekšā tiek izspēlētas etīdes no Harmsa „Gadījumiem.” Tas aktieru tēlojumu padara par prezentāciju, jo aktieri (izņemot Artūru Krūzkopu) pastāvīgi maina savas lomas (piemēram, Anta Aizupe tēlo gan mazu meitenīti Natašu, gan rakstnieka kaimiņieni), parādās notikums, kas izrauj skatītāju no ticības tam, kas notiek uz skatuves.

¹³⁵ Naumanis, Normunds. Izrādes Vecene recenzija. Vecene vēlreiz.

¹³⁶ Gulbe, Elīna. Elīna Gulbe: Šausminoša sirreālisma komēdija.

¹³⁷ Хармс, Даниил. *Собрание сочинений. Новая Анатомия. Том 2*, с11.

Silvija Radzobe norāda: „Priekšskars, tāpat kā tumsa, kalpo arī par sava veida montāžas šķērēm, ar kuru palīdzību režisors (viņš arī scenogrāfs) strukturē gan telpu, gan visu spēles naratīvu, kas vērsts divos virzienos – sociālajā (sadzīves trulums, kas cilvēku padara līdzīgu lietai) un psihoanalītiskajā.”¹³⁸ Priekšskars darbojas kā „teātris teātrī”. Skatītāji tiek pārnesti vairākās telpās un laikos – no vienas puses sižetā ar Veceni un rakstnieku – no otras, kad priekšskars aizveras un varoņi, skatot pozitīvai klavieru mūzikai, deklamē savu tekstu, gluži kā iestudējot bērnu ludziņu. Kaut kādā ziņā tas sasaucās ar vairākām Harmsa personības šķautnēm – gan ar bezrūpīgajiem 20tajiem gadiem, kad Harmss piederēja pie jaunajiem avangarda māksliniekiem, gan arī ar viņa darbu kā bērnu žurnālu autoram. Tikai, kad pēc šīs bezrūpības atkal atveras palagu priekšskars un parādās Harmsa projekcija 30tajos gados – viņš ir nobijies un sarāvēies stūrī - ir īpaši sajūtams kontrasts starp laiku maiņu.

Tāpat šo uzspēlēto tēlojumu var saistīt arī ar tajā laikā valdošo Padomju varas slavināšanu un sociālistisko reālismu, kurā Harmss ar savu daiļradi neiekļāvās absolūti. „Normunds Naumanis norāda: „Dzīve rit tukšgaitā, bezjēgā, bezfilmā, un pat orgiastiskie saukļi un darbaļaužu optimisma demonstrācijas nevienam nelīdz (absurda elegances paraugs ir deja ar lentīti skečā „Iedvesma”, ko "izpilda" Dmitrijs Petrenko ar Kārli Krūmiņu). Dzīve ir mirusi vai, labākais, konvulsīvi agonizē, gārgdama strutas, puņķus, slienas, vēmekļus un citus tikpat gardus izrādes kolektīvā organisma izkārņījumus.”¹³⁹ Jāpiebilst, ka Harmsa stāstā tieši bērni ir tie, kas redz atšķirību starp dzīvību un nāvi.¹⁴⁰ Bērni izsmej rakstnieku, bet viņš domā, ko ļaunu viņiem varētu izdarīt, un viņi drīzāk kalpo kā velni un pierādījums, ka rakstniekam ir pietuvojusies nāve. Vladislava Nastavševa interpretācijā tieši bērni ar uzspēlētiem smaidiem vislabāk raksturo šo noskaņojumu.

Viena no rakstnieka problēmām stāstā ir nespēja vairs radīt tekstu. Varonis plāno rakstīt par brīnumdari. Stāstā viņš to izplāno, uzsāk un tikai tad parādās Vecene, kas viņu iztraucē. Izrādē viņš savu iecerī pastāsta vēlāk, savam dzīvokļa biedram Sakerdonam, ko tēlo Kaspars Dumburs. Viņš skaidri norāda: „Es rakstīšu par tevi”, lai gan stāstā brīnumdaris ir abstrakts, tāpēc ļauj radīt asociācijas gan ar pašu Harmsu, gan rakstnieku. Tomēr, pasakot to otram varonim, brīnumdara motīvs izrādē gluži kā tiek noplicināts, kas norāda, ka režisoram nav bijis svarīgi attīstīt brīnumdara, jeb Dieva ekvivalenta tēlu.

¹³⁸ Radzobe, Silvija. Izrādes Vecene recenzija. Slietu teātris.

¹³⁹ Naumanis, Normunds. Izrādes Vecene recenzija. Vecene vēlreiz.

¹⁴⁰ Зырянова, Ольга. Мертвое тело как функция абсурдного нарратива в повести Д. Хармса „Старуха”, с13.

Harmss brīnumu un tā vietu zemes dzīvē interpretē analogiski kā Dostojevskis savos „Brāļos Karamazovos”: tā pamatā ir kristietisks pieņēmums, ka brīnums nav vērtība pats par sevi un nevis brīnuma notikšana, bet gan neapgāžama ticība tam, ka tas var norisināties, ir pats vērtīgākais. Brīnumdara bezdarbība arī ir labākais pierādījums viņa spējām. Rakstnieks nonāk citā situācijā – viņam pastāvīgi jāpierāda, ka viņš ir rakstnieks. Viņam vai nu sev jāatgādina, ka viņš ir rakstnieks, vai arvien jārada jauni teksti. „Vecenē” rakstnieks, kas gatavojas uzrakstīt tekstu par brīnumdari, iznēsā savu tekstu, eksistē šim tekstam. Tomēr pēc Harmsa loģikas ideāls teksts ir neuzrakstīts teksts.¹⁴¹

Tādējādi var teikt, ka Vladislavs Nastavševs izrādes uzbūvi ir veidojis atbilstoši Harmsa uzskatiem. Paziņojums un vienlaicīgi stāsta nosaukums, ko skatītāji dzirdēja izrādes sākumā jeb „Neizdevusies izrāde” ir priekšnoteikums, lai izrāde izdotos. Caur neizdošanos tā ir izdevusies, tāpat kā caur nenotikšanu tā būtu notikusi. Tādējādi atteikšanās paveikt brīnumu arī ir lielākais brīnums, uz ko ir spējīgs cilvēks. Harmss nevarēja pabeigt stāstu, bet Nastavševa izrāde jau no sākuma ieplānota kā neizdevusies un absurda pasaulē tas nozīmē tieši pretējo.

Skatoties no tāda aspekta - Vecene ir mirusi radīšana. Impotences iemiesojums.¹⁴² Tas ir arī simboliski, vadoties pēc paša Harmsa situācijas tajā laikā - depresija bija iemesls, kāpēc viņš nevarēja pabeigt vairākus savus manuskriptus.¹⁴³ Normunds Naumanis norāda: „Māksla, rade pieder absolūtās brīvības sfērām – tāpēc tai vienlaikus ir gan destruktīva (iznīcinoša), gan konstruktīva (jaunradoša) enerģija. Un Vecene to lieliski nodemonstrē.¹⁴⁴ Cīņa ar Vecenes mirušo ķermeni var tikt skaidrota kā avangarda cīņa ar mirušo klasiskā mantojuma un pagātnes ķermeni.¹⁴⁵ Tāpat arī romantiski groteskajā stāstā „Profesora sievas liktenis” smieklī vairs nav komiski, tie kļūst skumji. Šajā stāstā tiek rādīts, kā individuāla personība var tikt atraidīta no sabiedrības, jo neatbilst tās parametriem.¹⁴⁶ Anta Aizupe mazas meitenītes Natašas lomā stāsta šo stāstu azartiski un komiski, mēģinot ar vienu elpas vilcienu pastāstīt gandrīz visu.

Tomēr radošā nevarība ir tikai viens no veidiem, kā interpretēt stāstu. Varoņa reakcija uz mirušo Veceni atspoguļo, pirmkārt, kristiešu aksioloģiju par cilvēka ķermeni kā atbaidošu grēku

¹⁴¹ Токарев, Дмитрий. *Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса...*, с318.

¹⁴² Naumanis, Normunds. Izrādes Vecene recenzija. Vecene vēlreiz.

¹⁴³ Зырянова, Ольга. Мертвое тело как функция абсурдного нарратива в повести Д. Хармса „Старуха”, с14

¹⁴⁴ Naumanis, Normunds. Izrādes Vecene recenzija. Vecene vēlreiz.

¹⁴⁵ Зырянова, Ольга. Мертвое тело как функция абсурдного нарратива в повести Д. Хармса "Старуха", с14

¹⁴⁶ Рог, Елена. Романтический гротеск в прозе Д. Хармса (на примере рассказа „Судьба жены профессора”).
Портал Даниил Хармс. Pieejams: <http://www.d-harms.ru/library/romanticheskiy-grotesk-v-proze-harmsa.html>
[skatīts 2015, 23. apr.].

trauku, otrkārt, dabiskās bailes un pretīgumu, ko dzīvais izjūt pret mirušajiem, trešais – melnā humora estētisko principu, ko uztur kā zaimošanas formu par visu svēto un biedējošo.¹⁴⁷

Līdz ar katru Vecenes parādīšanos, rakstnieks arvien vairāk saraujas, viņš sāk pieņemt embrija pozu, ko veicina gan bailes, gan arī izsalkums un vēlāk vēdergraizes no jēlā ēdiena. Rezultātā varonis arvien vairāk ieraujas stūrī kā bērns, kurš baidās no vecāku pēriena. Pārējie varoņi to liekas neredzam. Savā ziņā tas parāda to, kādas sajūtas var notikt cilvēka apziņā, un to, ko mēs parādām, jo nav izslēgts, ka šis ir tikai sapnis, tikai projekcija. Tomēr tāpat šīs pārmaiņas var būt saistītas ar to, cik ignoranti apkārtējie var izturēties pret otra problēmām.

Iederīgs elements šādai interpretācijai ir arī tas, ka izrādē rakstnieka draugs Sakerdons Mihailovičs runā absolūti nesaprotamā valodā. Silvija Radzobe norāda: „Skatītājiem nav saprotams, ko draugs saka. Vai varonim ir, kad tas runā ar to par pašiem būtiskākajiem jautājumiem – Dievu, mūžību, bezgalību? (Cik daudz šīs dažādās valodās runājošo draugu attiecības pasaka par mūsdienu cilvēku spēju sarunāties...)”¹⁴⁸ Tomēr drauga dīvainā valoda simbolizē ne tikai atsvešinātību. No vienas puses tā var norādīt uz varoņa sapni vai halucināciju, kur otrs cilvēks ar viņu runā absolūti nesaprotami, bet viņš vienalga visu uztver un nemaz neliekas traucēts. No otras puses - šāda darbība izrādē vēl vairāk apstiprina alegoriju ar trako namu, kura iemītnieki var sarunāties viens ar otru arī dažādās valodās un nesaprotami murmināt, bet ik pa laikam sākt kauties.

Paralēli notikumiem stāstā tiek risināta arī varoņa vēlme veidot seksuālas attiecības ar tikko iepazītu piemīlīgu dāmīti, kā viņa nodēvēta stāstā. Harmsam viņi gan iepazīstas rindā pēc sardelēm, bet iestudējumā viņa izrādās komunālā dzīvokļa biedrene. Skatuvi pāršļāc skaļa vēdera burkšķēšana, kuras dēļ varonis ir sarāvies čokurā. Viņa uzcep viņam olu uz plītiņas, ko varonis stāstā visu laiku aizmirst izslēgt. Vecene faktiski kļūst par šīs jaunās dāmas alter ego.¹⁴⁹ Turklāt, ja stāstā viņa to aizstāj simboliski, piemēram, varonis vēlas vest viņu mājās, bet tad atceras, ka istabā ir mirusi Vecene, tad izrādē Vecene šo dāmu aizstāj tiešā nozīmē. Šeit Harms atsaucas uz Puškina „Pīķa dāmu,” kur Hermaņa tikšanos arī iztraucē vecās grāfienes nāve.

Iepriekšminētais princips par vēlmi radīt un neradīšanu īstenojas arī caur seksualitāti. Vīrietim pietiek atzīt savu vīrišķo spēku, lai nepazustu sievietes stihijā, bet šai sajūtai jāpaliek ideālai un to nedrīkst pārbaudīt praksē. Šī principa pamatlikums – nenovest līdz galam.¹⁵⁰ Tāpat kā radīšana Harmsam ir iespējama tikai caur neradīšanu, tā arī seksuālās vēlmes tiek atliktas

¹⁴⁷ Зырянова, Ольга. Мертвое тело как функция абсурдного нарратива в повести Д. Хармса „Старуха”, с13.

¹⁴⁸ Radzobe, Silvija. Izrādes Vecene recenzija. Slietu teātris.

¹⁴⁹ Кобринский, Александр. Даниил Хармс.

¹⁵⁰ Токарев, Дмитрий. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса..., с87.

malā, lai tuvotos savai bezapziņai. No vienas puses šis uzbrukums dzimumdzīvei ir pozitīva izpausme, jo izvelk varoni no ikdienas. Bet no otras puses tas parāda procesu, kurā tiek sagrauta personība, kuras sākums norisinājās līdz ar satikšanos pagalmā.¹⁵¹ Izrādē atkal iestājas tumsa, dzirdamas zemas frekvences vibrācijas un, kad ieslēdzas skaņa, mēs redzam, ka rakstnieks vairs neskūpst šo dāmu, bet gan Veceni. Silvija Radzobe norāda: „Šis – viens no izteismīgākajiem un šausminošākajiem izrādes skatiem – atstāj iespaidu, ka sievietes seksualitāte D. Harmsa varonim rada kastrācijas kompleksu.”¹⁵²

Šis nav vienīgais mirklis izrādē, kad nav iespējams dzimumakts. Piemēram, vienā no eņdēm „Atbruņotais jeb Neizdevusies mīlestība” vīrietis ļoti mēģina pierunāt sievieti uz dzimumaktu, parādot arī atbilstošu neverbālu komunikāciju, bet viņa ir pārāk aizņemta pārliedot telefona centrāles. Kad beidzot izdodas pierunāt, vīrietis saprot, ka viņam ir pazudis dzimumloceklis, bet viņa piepūš zaļu dzimumloekli. Tā ir tieša atsauce uz kastrāciju un to veic tieši sieviete.

Jāpiemin arī ainas, kurā varonis skūpstās ar Veceni, komiskais raksturs. Turklāt šī nav vienīgā reize, kad izrādē erotiskas konotācijas saistās ar Veceni. Piemēram, kad rakstnieks viņu velk ārā no telpas, viņas galva atrodas viņam starp kājām. Kad viņš sit Veceni, skaņas kļūst vienmērīgas un monotonas, kā dzimumakta grūdienu laikā.

Turklāt vēl daudzi citi simboli izrādē norāda uz erotiskām konotācijām. Silvija Radzobe atzīmē to, ka slika, cīsiņi, siekalas – tie visi ir tēli ar erotiskām konotācijām.¹⁵³ Siekalas kā vēl viens pretīguma elements tiek izmantots, lai attēlotu gadījumu „Sapnis”. Dmitrija Petrenko atveidotais Kalugins guļ uz dīvāna, bet no viņa mutes līst gara siekala. Vēlāk, kad viņu dezinficēt ierodas sanitārā inspekcija, Kaspars Dumburs iedod lapiņu Antai Aizupei, uz kuras aktrise uzspļauj, un lapiņa tiek pielikta pie Kalugina pieres. Varoņu „iekšējo šķidrumu” nonākšana ārpusē norāda uz iestudējuma groteskumu.

Tomēr, ja stāstā varonis vēlas tikt ar jauno dāmu, bet viņam traucē Vecene, tad izrādē viņš gluži vai nobīstas no viņas, līdz beidzot, kā būdams vājprātā, iesit viņai, liekot skatītājiem noelsties. Te parādās varoņa bailes no sievietes, kas viņam saistās ar Veceni. Tā kā tradicionāli „Vecene” ir vārds, ko lieto arī kā palamu un ar to apzīmē ļaunu sievieti arī jaunā vecumā, tad izrādē smalki parādītas bailes no tā, ka šī piemīlīgā dāmīte pārāugs par biedējošu Veceni.

¹⁵¹ Токарев, Дмитрий. *Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса...*, с86.

¹⁵² Radzobe, Silvija. Izrādes Vecene recenzija. Sliku teātris.

¹⁵³ Turpat.

Ne vien rakstnieka draugs Sakerdons, bet arī citi izrādes varoņi liekas katrs lidojam savā pasaulē. Nedzird to, ko saka otrs – rakstnieka kaimiņš, kurš runā nesaprotamā valodā šķiet daudz tuvāks nekā tie, kas runā mums saprotami, bet dzīvo pilnīgi citā laika telpā. „Visi šie izrādes "varoņi"/tēli ir garīgi traumēti indivīdi, kuriem amputēts svarīgākais cilvēka "orgāns" – empātijas spēja. Līdzī jušana. Ieklausīšanās – sadzirdēšana. Nekā. Mēmums, vārdā atrakcija. Darbības imitācija kā eksistences veids. Tā ērtāk.”¹⁵⁴ Tas tāpēc, ka varoņi eksistē citā laika ritējumā, paralēli viens otram.

Izrādē tam spilgts piemērs ir Harmsa gadījums „Tjuk!”, ko aktieri izspēlē nevis kā atsevišķu etīdi, bet gluži vai dabiski iesaistot stāstā „Vecene”. Tajā Antas Aizupes varone Olga Petrovna cērt ar cirvi pagali, bet Dmitrija Petrenko varonis Jevdokims Osipovičs blakus lasa avīzi un pie katras reizes, kad viņa cērt, viņai nokrīt pensnejs, bet viņš tikai nosaka: „Tjuk”. Ikdienas izpratnē pensnejs ir rīks, kas palīdz ieraudzīt to, kas parasti ir noslēpts, teorētiski tas tikai uzlabo mūsu iespēju redzēt pasauli pilnīgi. Savukārt Harmsam tas tieši otrādi - rada optisko ilūziju. Tieši tāpēc pagale arī necērtas, ka uz to skatās tikai caur pensneju, jo pagales patiesībā nav. Tāpat kā nav pasaules, kur tā varētu būt. Olga tiek ierauta iedomātā laika plūdumā, kas rada sēriju, kontinuitāti. Savukārt Jevdokimam Osipovičam šī darbība ir tikai nesaistīti fragmenti, kuri neveido bezgalīgu atkārtojumu sēriju.¹⁵⁵ Līdz ar to viņi it kā runā vienā valodā, bet atrodas katrs pavisam citā laika ritumā.

Turklāt ainas „Tjuk” iekļaušana izrādē īpaši saistās ar Dostojevskas motīviem. Šis gadījums, kas ietver cirvi, kontekstā ar mirušo Veceni un varoņa mocībām par to, ka viņa nepazūd no viņa dzīves, izrādē kalpo kā tieša atsauce uz „Noziegumu un sodu”. Tas parāda, ka režisors vēlas paspilgtināt efektu, ko rada sižetiskais motīvs par Veceni, kas vajā.

Elīna Gulbe norāda: „Vecenes tēls ir metafora bailēm, kas cilvēkam traucē veidot attiecības ar citiem, pielaist sev klāt svešiniekus, rezultējoties šķietami nepamatotā bēgšanā no komunikācijas un tuvības ar citiem”.¹⁵⁶ To, cik ļoti attālināti varoņi ir, parāda arī rakstnieka saruna ar savu kaimiņu par kādu večuku, kas viņu meklējis. Stāstā viņš runā ar kaimiņieni Mariju Vasiļjevnu, kas kalpo kā Vecenes zemes projekcija.¹⁵⁷ Izrādē Dmitrija Petrenko varonis, berzēdams divas lupatas, runā ar rakstnieku un arī nespēj atbildēt uz jautājumu par to, kā

¹⁵⁴ Naumanis, Normunds. Izrādes Vecene recenzija. Vecene vēlreiz.

¹⁵⁵ Дроздов, Кирилл. „Тюк” Даниила Хармса: ритуал и коммуникация (мифология абсурда). *Портал Даниила Хармса*. Pieejams: <http://www.d-harms.ru/library/tjuk-daniila-harmsa-ritual-i-kommukatsiya.html> [skatīts 2015, 23. apr.].

¹⁵⁶ Gulbe, Elīna. Elīna Gulbe: Šausminoša sirreālisma komēdija.

¹⁵⁷ Токарев, Дмитрий. *Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса...*, с87.

izskatījās večuks. Viņš drīzāk ir aizkaitināts par šiem pašsaprotamajiem jautājumiem. „Tāpēc otra būtiskākā „Vecenes” tēma ir šo sešu personāžu, arhetipisko "sešu tēlu, kas meklē autoru", egocentrisms, stindzinošā patmīla, kas izrādē hipertrofēta līdz maksimālajai robežai. Piemēri? Lūdzu – pat būdami kaimiņi, visi ir svešinieki. Visi runā, bet cits citu nedzird,” norāda Normunds Naumanis.¹⁵⁸ Atsvešinātība parādās arī brīdī, kad pārējie varoņi rakstnieku mēģina apsveikt dzimšanas dienā, bet viņš izmisumā un šausmās par Veceni aizskrien prom. Varoņu skatieni veras katrs savā punktā, viņu dejas un dziesmas izklausās kā trakomājas izklaides.

Uz sava veida atsvešinātību no realitātes norāda arī gadījums „Galdnieks Kušakovs”, kurā varonis, ko tēlo Kārlis Krūmiņš, pastāvīgi krīt, nosmērējot seju ar sarkanu krāsu, bet aptiekā viņam tikai uzlīmē līmlenti. Katru reizi viņš iet un krīt un viss atkārtojas, bet, kad viņš atgriežas mājās, viņu vairs nepazīst. Šis gadījums norāda uz to, cik maz cilvēki zina viens par otru. Nespēj atpazīt, pat ja uz otra sejas ir tikai plākssteri. Šis ir arī otrais elements izrādē, kas norāda uz bailēm pazaudēt savas mājas, kļūt svešam un arī signalizē par apkārtējo cilvēku nodevību. Līdzīgs temats risināts gadījumā „Sapnis”, kurā Kaluginu izmet no mājām.

Varoņus kaut kādā ziņā vieno vien šņabis, ko rakstnieks dzer ar savu draugu un vēlāk piedāvā piemīlīgajai dāmītei, ko iepazīs. „Es arī gribētu ar jums iedzert šņabi”¹⁵⁹, viņa norāda, bet viņš jautā viņai, vai viņa tic Dievam. Izmisuma pilna un reizē ironiska ir aina, kad varonis atliecies atpakaļ, dzerot šo šņabja pudeli. Šis ir autobiogrāfisks Harmsa motīvs, bet pudele kalpo kā glābiņš no bailēm, no nedrošības.

Izrādes gaitā varoni nomoka jautājums par ticību Dievam, ko viņš uzdod pārējiem. Tas tāpēc, ka visa Harmsa metafiziski poētiskā kompozīcija balstās idejā, ka ir augstāka patiesība, kas ir pielīdzināma Dievam. Kad dzejnieks/rakstnieks rada, šī patiesība viņā gan eksistē, gan dzejnieks to pārdzīvo kā iekšējo atklāsmi.¹⁶⁰ Vienā brīdī, gaismai pazūdot, skatītājs redz, kā Vecene tur rakstnieku savās rokās kā bērnu, runā un spļauj asinis sejā, sakot: „Pajautāt cilvēkam – vai tu tici dievam – ir netaktiska un nepiedienīga rīcība”¹⁶¹ Ja stāstā to varonim saka Sakerdons Mihailovičs, tad Vladislava Nastavševa izrādē to saka tieši Vecene, un varonis runā ar viņu, it kā nebaidītos, tikai locītos pretīgumā, tāpat kā to dara skatītāji. Tas parāda, ka izrādē par brīnumdari jeb Dieva līdzinieku kļūst nevis rakstnieks, bet gan Vecene, jo bailes ir spēcīgākas par jebkādu patiesību – tās bieži vien nav racionālas. Bailes pieaugušu cilvēku pārvērš bērnā.

¹⁵⁸ Naumanis, Normunds. Izrādes Vecene recenzija. Vecene vēlreiz.

¹⁵⁹ Harms, Daniils. *Vecene*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Nacionālais teātris. 2012.

¹⁶⁰ Токарев, Дмитрий. *Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса...*, с35.

¹⁶¹ Harms, Daniils. *Vecene*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Nacionālais teātris. 2012.

Visbeidzot varonis nolemj Vecenes līķi ielikt čemodānā. Izrādē tā ir liela lāde. Stāstā čemodāns spēlē zārka un vienlaicīgi mātes vēdera lomu. Vēloties tur noslēpt Veceni, rakstnieks grib viņu atgriezt pirmsdzemdību stāvoklī, lai viņu iznīcinātu. Harmsa varonis izvēlas Veceni nobēdzināt purvā un tas izraisa problēmas, jo neapzinoties viņš izvēlas tieši to vietu, kas vislabāk atbilst Vecenes dabai. Purvs nav nedz zeme, nedz ūdens, tas tāpat kā Vecene balansē uz nāves un dzīvības robežas – apvienojot abas stihijas. Ja varonis iemestu Veceni purvā, viņš vēl vairāk nostiprinātu viņas esamību.¹⁶²

Stāstā Vecenes nejaušā pazušana norisinās brīdī, kad varonis izjūt fizisku atvieglojumu pēc tualetes apmeklējuma, ko izraisījusi jēlo sardeļu ēšana. Vecene simbolizē matēriju tās neorganiskā, nekonzentrētā formā. Ēdot jēlās sardeles, varonis it kā pietuvojas šai matērijai, to izšķīdina sevī. Viņa mocības vilcienā drīzāk atgādina sievietes dzemdības: ne pa velti viņš runā par krampjiem.¹⁶³ Turklāt izrādē varonis apēd ne vien jēlos cīsiņus, bet arī tikai ar vienu pusi apceptu olu, ko viņš ēd izbadējies kā zvērs, līdz iegremdē seju šķīvī. Ēdiena masu izvade no vēdera saistās ar gara izlaišanu, jo vēders ir dzīvība.¹⁶⁴ Tādējādi gan izrādēs sākumā, gan beigās notiek līdzīgs process. Sākumā ir vemšana, bet beigās – fekāliju izvadīšana.

Stāstā koferi ar Veceni nolaupa un to var interpretēt kā viņas atgriešanu pasaulē, kā otro atdzimšanu, kas ir šo mocību rezultāts. Bet notiek šī otrā atdzimšana caur pēcpusi - orgānu kuram Harms piešķir īpašu nozīmi, jo arī savu dzimšanu Harms savulaik definējis tieši notiekam caur pēcpusi. Tas simbolizē kustību no nāves uz dzīvi – otrādi, nekā ir ierasts.¹⁶⁵ Zīmīgi, ka, lai nokļūtu izrādes telpā, skatītājam ir jāiet caur garu melnu drapērijas tuneli, gluži kā ejot caur zarnām. Tādējādi arī skatītājs ieiet izrādē caur pēcpusi, kas atkal ir asprātīga ironija par Harmsu.

Tomēr pretstatā stāstam izrādē varonis „nespēj aiziet” uz tualeti, lai Veceni tikmēr kāds varētu nolaupīt, skatītājs redz brūnu masu, kas slīd pa rakstnieka kāju, atkal saraujoties nepatīkamās sajūtās, piedzīvojot pazemojumu. Iespējams, tas ir iemesls, kāpēc izrādē rakstnieks nemaz nespēj Veceni ieslodzīt čemodānā. Viņš pats ieiet un apguļas tajā, sarāvies čokurā – tā pirmatnējā stāvoklī atgriežas nevis Vecene, bet viņš.¹⁶⁶

Vēl pirms apgulties lādē, viņš lūdz Dievu. Stāstā varonis pastāvīgi runā par Dievu, bet nekad nelūdzas. Tāpēc brīnums notiek beigās, kad viņš vērsas pie Dieva ar lūgšanu. Savukārt,

¹⁶² Токарев Д.В. *Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса...*, с89.

¹⁶³ Ibid, с93.

¹⁶⁴ Зырянова, Ольга. *Мертвое тело как функция абсурдного нарратива в повести Д. Хармса „Старуха”*, с13.

¹⁶⁵ Токарев Д.В. *Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса...*, с93-94.

¹⁶⁶ Горбушин, Сергей, Евгений Обухов. „Старуха” Д. Хармса в свете последней фразы. *Вопросы литературы*. 2010, № 6. с429-438. Pieejams: <http://www.d-harms.ru/library/staruha-harmsa-v-svete-posledney-frazy.html> [skatīts 2015, 3. apr.].

izrādē varonis padodas savām bailēm un pats ierāpjas čemodānā. Stāstā lūgšana kalpo kā atbrīvošanās, bet izrādē tā kļūst par pēdējo salmiņu. Dievs varonim nepalīdz, tāpat kā tas nepalīdzēja Harmsam. Rakstnieks cieta badu, kas izrādē ir spēcīga alegorija ar Harmsu - lai kā censtos no tā izvairīties, Harms tāpat nomira badā. IZRādē bads ir gan fiziska nepieciešamība, gan arī garīga. Izsalkums rosina varoni satuvināties ar pārējiem, bet Vecene un bailes to iztraucē.

Kad rakstnieks ir lādē, Vecenei atliek vien aiztaisīt vāku. Tieši Vecene nosaka pēdējo rindu: „Ar to es arī pabeidzu savu manuskriptu, uzskatīdama, ka tas jau tā ir gana ievilcīgs.”¹⁶⁷ Tad Vecene dodas pretī skatītājiem, pienākdama arvien tuvāk. Tiek atkārtots šausmu kinematogrāfa paņēmiens, kur skatītājs paliek viens pats ar savām bailēm. Visbeidzot gaisma izdziest, tā visvairāk nobiedējot tieši pirmajā rindā sēdošos. Tas apstiprina izrādes alegoriju par Veceni kā brīnumdari, par bailēm un šausmām, kuras uzvar pat lūgšanu.

Vladislava Nastavševa interpretācijā notikumi uz skatuves kļūst gluži vai par trakomāju, kurā varoņi dzīvo katrs savā pasaulē, viņi nedzird viens otru, kas saistāms gan ar Harmsa biogrāfiju, gan ar Padomju varas propagandas jūgā dzīvojošās sabiedrības morālo stāvokli. Nastavševam nav bijis svarīgi risināt jautājumus par Dievu un radīšanu, kas ir bijuši aktuāli Harmsam, dažādi elementi izrādē norāda tieši uz to, ka Vecene simbolizē bailes, tās ir bailes no attiecībām, tajā pašā laikā no vientulības. Varonis atrodas neapskaužamā stāvoklī un tāpēc Vecene viņu uzveic. IZRādē apvienoti šausmu un komēdijas elementi, bet uz grotesku norāda tas, ka varoņi pastāvīgi atbrīvojas no dažādiem ķermeņa šķidrumiem – vēmekļiem, fekālijām. IZRādē ir daudzi elementi, kas izraisa neērtību, jo pārāk saistās ar reālo cilvēka dzīvi, bet tie ir tādi, ko cilvēks labprātāk izvēlas slēpt.

¹⁶⁷ Harms, Daniils. *Vecene*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Nacionālais teātris. 2012.

5. PELDOŠIE - CEĻOJOŠIE

Sudraba laikmeta dzejnieka Mihaila Kuzmina (1872-1936) prozas darbi ir daudz mazāk zināmi un pētīti nekā viņa dzeja. Tiem gan ir viena kopīga īpašība – viņš bieži attēlo dažādas sarežģītas situācijas, kuras drīzāk ir piņķerīgas, nevis skumjas un grūtas.¹⁶⁸ Tas īpaši spilgti izpaužas romānā „Peldošie-ceļojošie”.

Šis prozas darbs, kuru var dēvēt arī par „roman à clef” (romāns ar atslēgu) jeb tādu, kur atspoguļoti reāli cilvēki, bet fiktīvi notikumi,¹⁶⁹ kalpo kā 20. gadsimta sākuma bohēmas morālo uzskatu un personību neglaimojošs spogulis, bet cilvēku savstarpējo attiecību pinekļi, kas tajā attēloti, nav zaudējuši aktualitāti arī mūsdienās.

5.1. Romāna un izrādes tapšana

Kad 1915. gadā tika izdots romāns „Peldošie-ceļojošie”¹⁷⁰, Mihails Kuzmins jau bija pazīstams dzejnieks ar skandalozu slavu, jo bija pirmais krievu rakstnieks, kas rakstīja par homoseksuālām tēmām. Savā daiļradē viņš nereti apvienoja šķietami neapvienojamo. Gluži vai svētlaimīgs vieglums viņa darbos mijās ar dziļu traģismu, mokoši pārdzīvojumi beidzas ar farsu.¹⁷¹ Dzejnieks ļoti bieži mainīja savas domas un uzskatus.

Iespējams, ka tas arī ir iemesls, kāpēc literatūras pētnieki Kuzminam piedēvē vairākus literatūras stilus, kas tobrīd dominēja krievu modernisma literatūrā – visvairāk akmeismu¹⁷² un klārismu¹⁷³, bet arī simbolismu.¹⁷⁴ Tomēr pats Kuzmins ļoti pretojās, lai viņš tiktu pieskaitīts pie kādas no literatūras skolām un vienmēr cienīja tieši māksliniecisko neatkarību.¹⁷⁵ Viņa daiļradē var ieraudzīt atbilstību visiem šiem stiliem, lai gan pats Kuzmins katru no tiem ļoti asi kritizēja, tajā pašā laikā pats bija arī divu stilu aizsācējs. Piemēram, 1910. gadā izdotajā klārisma manifestā „Par skaisto skaidrību” („О прекрасной ясности. Заметки о прозе”) viņš aicināja

¹⁶⁸ Кузмин, Михаил. *Стихи и проза*. Москва: Современник, 1989. с19.

¹⁶⁹ Кузмин, Михаил. *Проза и эссеистика В 3-х томах. Том 2. Проза 1912-1915 гг.* Москва: Аграф, 1999. с621.

¹⁷⁰ Ibid, с621.

¹⁷¹ Богомолов, Николай и Джон Малмстад. *Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха*. Москва: Новое литературное обозрение, 1996. с6.

¹⁷² Modernisma krievu literatūras (dzejas) virziens (radās pēc 1910. gada kā pretstats simbolismam), kurš tiecās pēc vārdu skaidrības, metaforu un misticisma atmešanas. Galvenie pārstāvji – Nikolajs Gumiļevs, Anna Ahmatova u.c.

¹⁷³ Modernisma krievu literatūras virziens (1907-1913), ko uzsāka Mihails Kuzmins ar savu darbu „Skaistā skaidrība” – tas piesauca valodas skaidrību un kalpoja kā pāreja no simbolisma uz akmeismu.

¹⁷⁴ Pirmā krievu modernistu kustība (1870-1910), kura savus ziedus laikus piedzīvoja 1900. gados. Simbolisms vārdam piešķīra daudzas nozīmes, tika izmantotas metaforas, simboli, kuru nozīmi varēja izjust intuitīvi. Galvenie pārstāvji – Aleksandrs Bloks, Andrejs Belijs u.c.

¹⁷⁵ Кузмин, Михаил Алексеевич. *Стихи и проза*, с4-8.

atmest misticismu un piesauca valodas skaidrību, kas ļoti ietekmēja vēlāko akmeisma kustību. Ja jāizvēlas viens no šiem virzieniem, lai raksturotu „Peldošos-ceļojošos”, tad akmeisms tam ir piemērotākais, jo tam raksturīga skaidra valoda un metaforu trūkums.

Romāns „Peldošie-ceļojošie” ir veidots gluži kā dažādu notikumu mozaīka. Tā galvenā tēma ir mīlestība, bet varoņi, mēģinot dzīvot jūtu pašā kulminācijā, veido mīlas daudzstūrus. Romāns rakstīts gluži vai parodijas garā par notikumiem, kas norisinās, sekojot šai vēlmei pēc allaž jaunā un interesantā, kas raksturīgs arī modernismam literatūrā – jaunu izteiksmes formu meklējumi. Romāna nosaukums „Peldošie-ceļojoši” ņemts no lūgšanas pareizticībā – Lielās ektēnijas, kur tiek aizlūgts par peldošiem, ceļojošajiem, jeb tādiem, kas atrodas ceļā.¹⁷⁶ Nosaukums sasaucas ar Kuzmina pievēršanos vecticībai un arī sasaista romāna notikumus ar reliģismu.

Patiesībā romānā Mihails Kuzmins atspoguļo notikumus un personības Pēterburgas mākslinieku un literātu dzīvē 1913. gadā.¹⁷⁷ Piemēram, pārāk uzkrītoši redzams, ka rakstnieka Oresta Pekarska tēlā paslēpies pats Kuzmins. Savukārt oficiērī Dmitrijā Lavrentjevā ir saredzams jaunā dzejnieka un oficiera Vsevoloda Kņazeva (1891-1913) raksturs. Būdam Kuzmina mīļākais, Kņazevs strauji un nelaimīgi iemīlējās dzejnieka paziņā - aktrisē un sabiedrības dāmā Olgā Gļebovā – Sudeikinā (1885-1945), bet, nerasniedzis savu 23 dzimšanas dienu izdarīja pašnāvību.¹⁷⁸ 1913. gadā Kuzmins iepazīnās ar mūziķi Juriju Jurkunu (1895-1938), kuram viņu sastapšanās dienā nebija pat 18 gadu. Jurkuns uz ilgu laiku kļuva par Kuzmina dzīvesbiedru. Viņa personība ļoti sasaucas ar Pekarska māšas dēla Lavrika tēlu romānā.¹⁷⁹ Jurkunam arī veltīts romāns „Peldošie-ceļojošie”.

Olgas Gļebovas-Sudeikinas raksturs un liktenis ir piesaistīts ne tikai Jeļenas Carevskas, bet arī viņas vīra māšas Iraīdas Verbinas personībai.¹⁸⁰ Zojā Lilienfeldā var samant gan dejotājas un rakstnieces Idas L̄vovnas Rubinšteinas (1885-1960) iezīmes, gan dzejnieci Annu Ahmatovu (1889-1966). Poļinas Arkadjevnas skaidrs prototips ir rakstniece-diletante Palāde Olimpjevna Bogodanova-Beļska (1885-1968), kas bija viena no Sudraba laikmeta bohēmas izteismīgākajām figūrām.¹⁸¹

¹⁷⁶ Ектения. *Православная энциклопедия „Азбука веры”*. Pieejams: <http://azbyka.ru/dictionary/06/ektenia-all.shtml> [skatīts 2015, 29. apr.].

¹⁷⁷ *Русская литература 1920-1930-х годов. Портреты поэтов. Том 2*. Ред. сост. Гачева, Анастасия. Москва: ИМЛИ РАН, 2008. с182.

¹⁷⁸ Кузмин, Михаил. *Проза и эссеистика В 3-х томах. Том 2. Проза 1912-1915 гг.*, с621.

¹⁷⁹ Богомолов, Николай и Джон Малмстад. *Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха*, с179-180.

¹⁸⁰ Кузмин, Михаил. *Проза и эссеистика В 3-х томах. Том 2. Проза 1912-1915 гг.*, с621.

¹⁸¹ Ibid, с622.

Romānā notikumi risinās kabārē „Pūce”. Tam prototips ir literatūras un mākslas kabārē „Klaidinošais suns” (oficiālais nosaukums - „Intīmā teātra māksliniecišķā apvienība”), kas pastāvēja Pēterburgā no 1912. līdz 1915. gadam. Tā dibinātāji bija Intīmā teātra biedrība, kuru 1909. gadā izveidoja teātra režisori un teorētiķi Nikolajs Jevreinovs (1879-1953), Fjodors Komisarževskis (1882-1954), Boriss Proņins (1875-1946) u.c. Kuzmins kabārē apmeklēja visu tā pastāvēšanas laiku un pat uzrakstīja tā himnu.¹⁸² Pēterburgas bohēma tur pulcējās ik vakaru un apmeklētājus apvienoja vēlme spontāni un spēlējoties sākt kādu darbību – piemēram, lasīt dzeju, dziedāt romances, uzsākt skandālu. Turklāt kabārē dominēja parodijas gars.¹⁸³ Līdz ar to var noprast, ka apmeklētājus visvairāk aizrāva spontanitāte, viss jaunais un jautrais.

Jāpiebilst, ka, pirms pievērsties rakstniecībai, Kuzminu vilināja mūzika, tāpēc viņš kādu laiku mācījās Pēterburgas konservatorijā. Savu pirmo dzeju viņš radīja nevis kā pašpietiekamu literāru izpausmi, bet gan tikai kā papildinājumu savai mūzikai.¹⁸⁴ Kuzmins vairākkārt iestudēja savus literāros darbus „Klaidinošajā sunī”, izdomājot arī horeogrāfiju un mūziku.¹⁸⁵ Šajā laikā Kuzmins regulāri sadarbojas arī ar teātriem, kuriem tas rakstīja ne tikai mūziku, bet arī veselas lugas kopā ar muzikālo pavadījumu. Tās uzveda gan nopietnos teātros, gan mājas izrādēs, bet veidotas tās tika tā, lai būtu viegli uztveramas. Skatītājiem no šīm izrādēm bija jāgūst prieks un jautrība, neliekot pārāk aizdomāties par nopietnām problēmām.¹⁸⁶

Šāda tipa darbs, kaut uzrakstīts prozā, šķiet arī „Peldošie-ceļojošie”. Kuzmina laikabiedru atsauksmes par romānu gan pārsvarā bija negatīvas. Iespējams tamdēļ, ka, ja iepriekš prozā Kuzminam bija svarīga tieši modernismam tik raksturīgā mītiskā domāšana, tad periodā no 1915. līdz 1916. gadam Kuzmins uzrakstīja vairākus romānus, kurus kritiķi vērtēja kā viduvējus.¹⁸⁷

Jāpiebilst, ka tobrīd par galveno romāna mīnusu uzskatīja tieši Kuzmina pārlieko koncentrēšanos tikai uz mīlestības tēmu. „Peldošo – ceļojošo” kritisko vērtējumu izsauca arī krievu inteligences un it īpaši sieviešu atveidojums, kas bija negatīvs. Viņam pārmeta šauru skatījumu uz problēmām un Pēterburgas kā „apdalītas” provinces attēlojumu.¹⁸⁸ Ar šādām,

¹⁸² Шруба, Манфред. *Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890-1917 годов. Словарь*. Москва: Новое литературное обозрение, 2004. с32.

¹⁸³ Бродячая собака, кабаре. *Историко-культурный интернет-портал „Энциклопедия Санкт-Петербурга”*
Pārejams: <http://encspb.ru/object/2804016970> [skatīts 2015, 3. apr.].

¹⁸⁴ Богомолов, Николай. *Михаил Кузмин: Статьи и материалы*. Москва: Новое литературное обозрение. 1995. с20-21.

¹⁸⁵ Богомолов, Николай и Джон Малмстад. *Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха*, с186.

¹⁸⁵ Ibid, с185.

¹⁸⁶ Ibid, с39.

¹⁸⁷ Ibid, с183.

¹⁸⁸ Кузмин, Михаил. *Проза и эссеистика В 3-х томах. Том2 . Проза 1912-1915 гг*, с625.

neglaimojošām atsauksmēm romāns arī nodzīvojis līdz mūsdienām – reti izdots un analizēts pat Krievijā.

Mihails Kuzmins romānu ir sadalījis divās daļās. Vladislavs Nastavševs uz Jaunā Rīgas teātra skatuves iestudējis pirmo daļu ar nosaukumu „Pēterburga-Rīga”, kas arī izmantota izrādes analīzei. Pirmizrādi iestudējums piedzīvoja 2014. gada 29. janvārī. Romānu „Peldošie-ceļojošie” un Mihaila Kuzmina dzeju, kas izmantota izrādē, tulkojusi Aija Uzulēna. Izrādes scenogrāfe un kostīmu māksliniece ir Monika Pormale. Izrādē spēlē Vilis Daudziņš (Orests Pekarskis), Mārtiņš Upenieks (Lavriks Pekarskis), Kaspars Znotiņš (Leonīds Carevskis), Sandra Kļaviņa (Ļoļečka Carevska), Maija Apine (Iraīda Verbina), Baiba Broka (Poļina Arkadevna), Andris Keišs (Dmitrijs Lavrentjevs), Ģirts Krūmiņš (Misters Stoks), Iveta Pole (Zoja Lilienfelda), un Edgars Samītis (Žans Žubērs).

Jāpiebilst, ka šis nav vienīgais „Peldošo-ceļojošo” iestudējums Vladislava Nastavševa režijā, jo pāris mēnešus pēc pirmizrādes Jaunajā Rīgas teātrī, režisors romānu iestudēja Sanktpēterburgā teātrī „Приют комедианта”, un pilnīgi citādā formā – mūsdienīgi un ar kiča elementiem, uzsvāru liekot tieši uz Lavrika personību un attiecībām.¹⁸⁹ Izrādes analīze tiek veikta tikai romāna pirmajai daļai kā vienotam veselumam.

5.2. Izrādes analīze

Romānā „Peldošie-ceļojošie” atspoguļotās situācijas nereti līdzinās farsam – Kuzmins tās apraksta kā vērotājs, parādot, kā cilvēki, sekojot tikai savām iegribām un nedomājot par citiem, izskatās no malas. Raksturojumu, ko Kuzmins sniedz „Pūcei”, var attiecināt arī uz romānu: „Tā bija visu apņemoša lirika – te skumja, te priecīga, te ļauna, bet vienmēr puspiedzērusies, ja ne no vīna, tad pati no sevis.”¹⁹⁰

Jaunā Rīgas teātra izrādē Vladislavs Nastavševs šo romānu risina, tieši uzsverot tā piederību Sudraba laikmetam. Atveroties priekšskaram, skatītājs ierauga tumšu skatuvi, bet prožektors vērsts uz skatuves centru, kur atrodas divi melni flīģeļi. Izrādē skatuves noformējums ir bez lieka dekoratīvisma, ļoti askētisks – koka grīda, melnas sienas un pie griestiem metāla lustra. Izrādes laikā bieži vien apgaismota ir tikai daļa skatuves, vai arī tikai vieta, uz kuru vērsts

¹⁸⁹ Плавающие Путешествующие Кузмина готовят к постановке в Петербурге. Телеканал „100 ТВ”. 2014, 15. apr. Pieejams: <http://www.tv100.ru/news/kultura-91755/> [skatīts 2015, 29. mar.].

¹⁹⁰ Кузмин, Михаил. Проза и эссеистика В 3-х томах. Том 2. Проза 1912-1915 гг, с233.

prožektors. Pārējā telpa slīgst tumsā, bet varoņu 20. gadsimta sākuma Krievijas Impērijai piederīgie laikmetīgie tērpi spilgti izceļas uz šī melnā fona.

Kā pirmo no varoņiem skatītājs redz Iraīdu Ļvovnu, kura pienāk pie viena no flīģeļiem un uzliek uz tā vēstuli un vīnogas, gluži kā uz imagināra kapakmens vai zārka uzliktu ziedus (vēlāk līdzīgs simbols veidojas brīdī, kad Poļina iemet puķi Leonīda Carevska flīģeļī, gluži kā to iemestu kapā). Kad Iraīda aiziet, no flīģeļa parādās roka, kā atdzīvojoties no mirušajiem, tad Oresta Pekarska galva, kuru viņš noliec kā uz spilvena, apsedzoties ar klavieru vāku kā ar segu. Visbeidzot viņš izkāpj no klavierēm. Iraīdas Ļvovnas atstātā vēstule izrādās esam notis, ko viņš mēģina spēlēt. Drīz vien Orests Pekarskis piekļauvē pie otra flīģeļa kā pie durvīm, caur kurām sarunājas ar savu māsasdēlu Lavriku. No flīģeļa parādās arī Lavriks, bet pirmo mēs redzam nevis roku, kā Oresta gadījumā, bet tieši kāju, kas norāda uz pusaudža visatļautību un nekaunību.

Kopš šīs ainas klavieres kļūst par izrādes varoņiem piesaistītu, līdzvērtīgu elementu, kas turklāt pastāvīgi kalpo vairākiem funkcionāliem uzdevumiem – izrādes gaitā to vāki kļūs gan par vēdekli, gan segu, gan durvīm, gan telefonu. Klavieres režisors izrādē ievieto kā zīmi, kas līdz ar to izrādes gaitā ir dinamiska. „Es zinu – īstais ceļotājs esmu es. Es ceļoju no tēla tēlā, no metaforas metaforā, no vienas skatuves malas uz otru, man te ir svarīga loma, tik svarīga, ka mēdzu pat piemirst savu jaunību, tā saucamo “īsto” dzīvi,”¹⁹¹ flīģeļa lomā iejūtas kritiķe Linda Ģībiete.

Savukārt, kritiķis Normunds Naumanis norāda arī uz to, ka melni flīģeļi ir 20. gadsimta sākumam ļoti raksturīga zīme, kad „interese par visādiem "panoptikumiem" un tehniskām brīnumietaisēm bija modē, līdzīgi eksotiskiem līķiem formalīnā, pornogrāfiskām fotogrāfijām un vaska figūrām.”¹⁹² Turklāt flīģeļi ir arī tieša atsauce uz pašu Kuzminu, kuru „Klaiņojošajā sunī” bieži varēja sastapt pie klavierēm.

Izrādē kopumā tiek izmantoti pieci flīģeļi, katrs no tiem ir piesaistīts kādam no galvenajiem varoņiem un kļūst arī par viņa slēptuvi. Tas viennozīmīgi ir grūts uzdevums aktieriem. Tāpat kā viņu attēlotie personāži ir pieraduši „locīties” no dažādām sarežģītām dzīves situācijām, tā to fiziskā un burtiskā nozīmē izrādē dara arī aktieri. Tā vietā, lai nozustu aiz skatuves, aktieri bieži vien nozūd flīģeļos – pār kuriem nereti izrādes laikā staigā citi varoņi. Tas liek skatītājam iedomāties sevi aktiera vietā, sajusties šaurā telpā. Tajā pašā laikā arī tumsa, kas

¹⁹¹ Ģībiete, Linda. Ceļojošie flīģeļi – peldošie cilvēki. *Latvijas Avīze*. 2014, 18. apr. Pieejams: <http://www.la.lv/ceļojosie-fligeli-peldosie-cilveki/> [skatīts 2015, 29. feb.].

¹⁹² Naumanis, Normunds. Izrādes Peldošie – ceļojošie recenzija. Tukšuma maģija. *Kultūras Diena un izklaide*. 2014, 25. feb. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/recenzijas/izrades-peldosie-ceļojosie-recenzija-tuksuma-magija-14045649>. [skatīts 2015, 29. feb.].

nereti valda uz skatuves, savā ziņā rada šauru telpu, it kā viss, kas norisinās uz skatuves, arī būtu ieslodzīts flīgelī. Tāpat neērtuma sajūtu nereti rāda varoņu grūtības uzkāpt uz flīģeļa – ja vīrieši to dara viegli, tad sievietes allaž izskatās neveikli, viņas bieži vien gaida palīdzību no vīriešiem – veiksmīgi uzkāpt traucē gan krāšņās kleitas, gan manieres.

Turklāt aktieriem smagās klavieres pastāvīgi ir jāpārvieto sev līdzī. Kritiķe Silvija Radzobe aktierus izrādē salīdzina ar bioobjektiem: „Skanot mūzikai, aktieri tik virtuozī pārvieto milzīgos klavieru korpusus, kuri satuvinās un attālinās, savijas un atritinās, it kā viņi būtu kļuvuši par kādu klavierēm trūkstošu locekli – ceturto kāju vai rokām. Bioobjekti transformē jeb iedarbina telpu, dabūjot laukā no tās neticami bagātus nozīmes slāņus.¹⁹³” Klavieres ir kā lelle, kas piesaistīta varoņiem, nereti tās reaģē uz viņu darbībām – vāks kustas, kad varonis kustas, klavieres kratās, kad varoņi mīlējas.

Šādu izvēli – melnus flīģeļus, kas darbojas kā katra varoņa personīgā „celle”¹⁹⁴, kurā ik pa laikam pazust un atkal atgriezties, var skaidrot dažādi. Maija Uzula-Petrovska norāda uz to, ka izrādē mūzikas instrumenti ir „kā cilvēka alter ego – skanošās dvēseles stīgas. Vai gluži pretēji, kā Prokrusta gulta, kurā cenšamies ieslodzīt savas brāzmainās jūtas un alkas. Tā ir smagnējā ārējā čaula, ar kuru nemitīgi jārēķinās. Svaru bumba, kas allaž jāvelk līdzī, neļaujot traukties un aizlidot vieglajam garam.”¹⁹⁵

Pirmajā ainā skatītājam ir iespēja ko vairāk uzzināt par vienu no mīlas trijstūriem šajā romānā jeb Oresta un Lavrika un Iraīdas attiecībām. Lai gan vārdos netiek izteiktas skaidras norādes uz homoseksuālām attiecībām starp rakstnieku un viņa māsasdēlu, tās parāda aktieru ķermeņa valoda – sievišķīgais un maigais Oresta manierīgums, gluži kā auklējot nepaklausīgo un iedomīgo Lavriku, kas stāv uz klavierēm, kamēr Orests sēž, tā paceļot Lavriku gluži kā uz pjedestāla. Normunds Naumanis norāda: „Mārtiņš Upenieks ir precīzs XX gadsimta sākuma uniseksa jeb zēna – prostitūtas tipāzs, kādus tā laika "mākslinieciskajās aprindās" varēja sastapt kāliem.”¹⁹⁶ Viņu attiecības tīrā formā parādās brīdī, kad Lavriks gluži ar varu un bikšu priekšu aizved Orestu no Iraīdas Ļvovnas, līdz Orests ielec Lavrikam rokās, radot komisku efektu. Šī epizode atspoguļo, kāda pusaudzīm ir vara pār savu tēvoci. Tomēr zīmīgi, ka Lavriks aizrijas ar

¹⁹³ Radzobe, Silvija. Sudraba laikmeta gars. *Teātra Vēstnesis*. Nr.1, 2014. 9.-12.lpp. 9lpp.

¹⁹⁴ Balcare, Kitija. Apbružātais skaistums Nastavševa gaumē. *Latvijas Televīzijas un Latvijas Radio vienotais ziņu portāls lsm.lv*. 2014, 3. feb. Pieejams: <http://www.lsm.lv/lv/raksts/arpus-etera/arpus-etera/izrades-recenzija-apbruzhatais-skaistums-nastavsheva-gaume.a76465/> [skatīts 2015, 3. apr.].

¹⁹⁵ Uzula-Petrovska, Maija „Uz mūžu = šobrīd” *Teātra aktuālo procesu vietne: kroders.lv*. 2014, 11. feb. Pieejams: <http://www.kroders.lv/verte/415> [skatīts 2015, 3. apr.].

¹⁹⁶ Naumanis, Normunds. Izrādes Peldošie – ceļojošie recenzija. Tukšuma maģija.

vīnogu, ko tik pārliecinoši ēdis, kad Orests ieminas: „Es saprotu - bohēma, pasveši zēni”¹⁹⁷. Vīnoga izspļauta nolido uz zemes, kas liek skatītājiem sarauties, jo tā ir cilvēciska neveiklība, par kuru cilvēki parasti ikdienā kaunas. Līdzīga situācija parādās, kad Lavriks par Ļoļeckas krāpšanu runā ar Leonīdu, viņi tieši tāpat saskaras ar bikšupriekšām un tāpat Leonīds ielec Lavrikam rokās. Tas vēl vairāk nostiprina šo iepriekšminēto zēna-prostitūtas tipāžu, kurš, kā vairākkārt ar nožēlu uzsver gan pats varonis, gan citi – „neskaitās” jeb nav ņemams vērā kā nopietns sāncensis.

Lavriks pret dzīvi izturas viegli: „Nu nekas. No rītdienas es sākšu dzīvi no jauna. Kas mums ir rīt, trešdiena?”¹⁹⁸ viņš nosaka, dzīvodams uz sava tēvoča rēķina. Šis pusaudzis simbolizē jaunā sākumu, morālo uzskatu maiņu – viņa kreklis ir vaļā, mati sabužināti, tādējādi parādot vaļsirdību. Turpretī Iraīda Ļvovna dzīvo pēc citiem principiem. Viņa pastāvīgi visos saskata skumjo, mēģina visus glābt. Iraīdas tēls izrādē ir gluži kā pagājušā gadsimta spoks – sieviete, ko kāds var raksturot par sirdsgudru, kā viņu redz Orests Pekarskis: „Ļoti cildena sieviete”¹⁹⁹. Tomēr Lavriks viņu redz pilnīgi savādāk: „Ja palūgsi viņai desmitnieku, viņa to iedos ar tādu seju un sajūtu, it kā paglābtu kādu badā esošu ciemu,”²⁰⁰ tādējādi parādot, ka viņam Iraīdas uzvedība liekas pārāk uzspēlēta. Lai gan Kuzmins savā romānā nebeidz veltīt sajūsmu Iraīdas ārējam tēlam, norādot, ka viņa atgādina 1830tos gadus un kādu no gleznotāja Karla Brilova portretiem,²⁰¹ tomēr viņas „cildenums” jaunajai paaudzei šķiet smieklīgs.

Izrādē Iraīda ir nosvērta, viņas kustības vienmēr ir elegantas un pārdomātas, nekas no tā, ko viņa dara, neliekas neveikls. Vladislavs Nastavševs liek Iraīdai Ļvovnai pie mikroфона dziedāt Mihaila Kuzmina dzejoli Aijas Uzulēnas tulkojumā „Bez uztraukuma nevaru atcerēties es”, kas vēstī par kādreizēju mīlestību un to, ka pāri palicis vien rūgtums. Līdz ar to vēl vairāk nostiprinās Iraīdas kā zudušā cildenuma tēls.

Jāpiebilst, ka mūzikai izrādē ir liela nozīme. To izpilda gan varoņi, un tad dzeja ir tulkota latviski, gan pats režisors – krievu valodā, notikumiem norisinoties, ainām mainoties. Mūzikas autors ir Vladislavs Nastavševs, bet tās pamatā ir Kuzmina dzeja no krājumiem „Tīkli” un „Rudens ezeri”. Izrādes muzikālais pavadījums ir uz klavierēm spēlētas melanholiskas romances, kas īpaši spilgti kontrastē ar notikumu komisko noskaņu. Silvija Radzobe norāda: „Ironijai, (gradācijā no komiskas līdz sardoniskai), kas dominē tēlu attiecību līmenī, pāri lidinās, jā, tieši lidinās, tik trausli un netverami tas ir, romances skumjas – ar vientulību un mīlestības

¹⁹⁷ Kuzmins, Mihails. *Peldošie-ceļojošie*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Jaunais Rīgas teātris. 2014.

¹⁹⁸ Turpat.

¹⁹⁹ Turpat.

²⁰⁰ Turpat.

²⁰¹ Кузмин, Михаил. *Проза и эссеистика В 3-х томах. Т.2. Проза 1912-1915 гг, с233.*

skumjām.”²⁰² Mūzika un Mihaila Kuzmina dzeja rāda mīlestību dažādās tās stadijās – brīžos, kad tā ir augstākajā tās punktā, un tad, kad atlikušas vien atmiņas.

Izrādē pretstats Iraīdai ir viņas brāļa sieva Ļoļečka. Kuzmins romānā norāda: „Viņa gan neatgādināja nekādus portretus, bet drīzāk bija jauka blondīne, kādas ir tūkstošiem.”²⁰³ Izrādē par viņu daudz runā ne tikai teiktais, bet arī viņas darbības un ķermeņa valoda. Viņa pastāvīgi dīdās un ir nervoza, nespēj palikt vienā vietā, ikreiz apsēžoties kaut kur, it kā mēģina atrast labāku, ērtāku pozu. Arī viņas seja pastāvīgi maina izteiksmes.

Izrādē aktrise Sandra Kļaviņa ir ietērpta ļoti līdzīgi tam, kādu mēs varam vērot Olgu Sudeikinu viņas fotogrāfijās un tēlos. Tie ir Antīkās Grieķijas stila tērpi, kas tajā laikā bija populāri, pateicoties Aisedoras Dункanes dejai. Viņas tērps un spalva matos rada asociāciju ar kanārijputniņu, kas iesprostots zelta būrītī. Zīmīgi, ka pastāv literatūras zinātnieku uzskats - gan Iraīda Verbina, gan Ļoļečka Carevska radīta no viena prototipa jeb Olgas Gļebovas-Sudeikinas, kas var būt izskaidrojums pārmetumam par to, ka sievietes romānā neprot mīlēt un attēlotas īpaši negatīvā gaismā, jo abas varones iemieso katra savu galējību. Iraīda simbolizē Sudeikinu – dekadentisku aktrisi un Kuzmina draudzeni, bet Ļoļečka – Olgu kā vieglprātīgu koķeti, kura Kuzminam atvīla viņa mīļoto Vsevolodu Kņazevu.

Izrādē Ļoļečka Carevska un viņas pielūdzēji izveido īstu mīlestības daudzstūri. Savam vīram Ļoļečka saka: „Es tevi mīlu, bet man viss ir nāvīgi apnicis.”²⁰⁴ Viņa meklē veidu, kā padarīt dzīvi interesantu un sāk vazāt aiz deguna divus savus pielūdzējus – Lavriku Pekarski un oficiēri Dmitriju Lavrentjevu. Izrādē tajās ainās, kur parādās Ļoļečka, viņa pārsvarā dominē. Viņa stāv uz klavierēm, kamēr pārējie sēž vai atrodas daudz zemākā līmenī. Pat Lavrika Pekarska bravūrīgais stāvs, kas ir stalts ar Orestu, gluži kā noplok brīžos, kad viņš sarunājas ar Ļoļečku. Puisis sēž, ceļus saspiedis kopā, nodūris galvu. Savukārt Ļoļečkas vīram Leonīdam nākas savu flīģeli vilkt aiz muguras, kā apkrāptam vīram ragus. Viena no retajām reizēm, kad Ļoļečka tomēr atrodas zemāk par pārējiem, ir brīdī, kad viņas meli tiek publiski atmaskoti pie pusdienu galda, kas parāda to, ka viņa ir iespiesta stūrī.

Šādas spēles ar līmeņiem, variējot varoņu atrašanās vietu, izrādē ir ļoti biežas, jo varoņi reti atrodas vienlīdzīgā augstumā, kas norāda atšķirības varoņu morālajā stājā, parādot vārdu spēli „viņa/viņš ir augstāks par mani”. Piemēram, tipiska ir situācija, kad viens varonis stāv uz klavierēm, bet citi stāv vai sēž tām blakus. Piemēram, ainā, kur savstarpēji sarunājas Ļoļečka,

²⁰² Radzobe, Silvija. Sudraba laikmeta gars, 10lpp.

²⁰³ Кузмин, Михаил. *Проза и эссеистика В 3-х томах. Т.2. Проза 1912-1915 гг, с233.*

²⁰⁴ Kuzmins, Mihails. *Peldošie-ceļojošie*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Jaunais Rīgas teātris. 2014.

Leonīds un Iraīda. Melno flīģeļu iesaiste izrādē ļauj spēlēties ar telpu, radīt sirreālus efektus. Kritiķe Silvija Radzobe norāda uz šādu zīmīgu ainu, kas raksturo režisora izmantotos paņēmienus: „Četriem rindā stāvošiem flīģeļiem, kuros noslēpušies aktieri, pēkšņi izaug ceturta (dzīva!) kāja un tie aizslīd uz skatuves aizmuguri – lēni paceļas vāki un virs tiem aktieru galvas. Ar dekadentisma aktualizēto nogrieztās galvas motīvu (Salomes, Judītes sižeti). Motīvs, kas netieši saistās ar Sudraba laikmeta mākslas noskaņām un pavisam tieši ar Kuzmina romānu, kura galvenā varone Ļoļečka tīko redzēt pie savām kājām veselas trīs vīriešu galvas uzreiz.”²⁰⁵

Ar Lavrentjevu Ļoļečka iepazīstas „Pūcē”, kas romānā tiek pieminēta ik brīdī. Jāatzīmē, ka Kuzmina mikrokosms ir Pēterburga. Lai gan dzejā pilsēta parasti ir anonīma, prozā viņš vienmēr min konkrētas vietas, kur dodas un ko apmeklē varoņi.²⁰⁶ „Pūce” romānā „Peldošie-ceļojošie” kalpo kā simbolisks centrs, ap kuru riņķo varoņi un kas satur tos kopā. Kuzmins raksta: „Gaišās, modrās debesis, Pēterburgas ielas, kas līdzinājās svinīgam tuksnesim, tur tika aizstātas ar spilgti aprakstītām sienām, laternu blāvo gaismu, piesmakušu gaisu divām nelielām istabām, no kurām, neskaitot nelielu bufetes istabu, sastāvēja „Pūce.”²⁰⁷ Izrādē kabārē efekts tiek panākts tieši, pateicoties Poļinai, kas, runājot caur mikrofonu, rada pasākuma efektu. Tāpat fonā skan čalas. Tumši apgaismotā skatuve vēl jo vairāk rosina domāt par „Pūces” šaurajām un piesmēķētajām telpām.

Gan izrādē, gan romānā Poļina ir spilgta varone. Kuzmins Poļinu raksturo šādi: „Svētas kurtizānes un prostitūtas, nesaprastas liktenīgās sievietes, ekstravagantas amerikānietes, dzejnieces, kas izvēlas orgijas – viss viņā apvienojās tik neveikli un nevietā, ka tādā veidā pat to var uzskatīt par oriģinālu. Viņa pati sevi uzskatīja par traku un arī tāda skaitījās.”²⁰⁸ Izrādē Poļina kļūst gluži vai par kaiju, kas pastāvīgi un skaļi ieskrien pie pārējiem varoņiem – viņai vienmēr ir grūtības uzrāpties uz flīģeļiem, viņa to dara neveikli, toties viņa nekad nelūdz vīriešu palīdzību, pretstatā pārējām izrādes varonēm. Tajā pašā laikā viņa arī vienīgā ir spējīga tik brīvi skriet, skatoties tikai uz priekšu, viņu neierobežo klavieres, jo viņa tajās arī nekad neslēpjas. Viņas komiskums izpaužas daudzos brīžos. Piemēram, ainā, kur Poļina runā pa telefonu ar Iraīdu un Ļoļečku, mēs nedzirdam to, ko viņa saka, bet redzam vien ekspresīvas grimases.

Poļinu var uzlūkot kā parodiju par sievietēm feministēm – brīva savos uzskatos, sabiedrisko normu neierobežota: „Man nav aizspriedumu! Ar ko tad kritusi sieviete ir sliktāka par

²⁰⁵ Radzobe, Silvija. Sudraba laikmeta gars, 10lpp.

²⁰⁶ Топоров Владимир. *Петербургский текст русской литературы: Избранные труды*. Санкт-Петербург: Искусство, 2003. с555.

²⁰⁷ Кузмин, Михаил. *Проза и эссеистика В 3-х томах. Т.2. Проза 1912-1915 гг, с232.*

²⁰⁸ Ibid, с228.

mums?”²⁰⁹Tāda arī viņa tiek attēlota izrādē – arī viņas tērpi ar lielām, ekspresīvām galvas rotām, rosina domāt gan par kādu eksotisku putnu, gan arī zosi.

Izrādē zem prožektora ar mikrofonu Nastavševs Poļinai liek izpildīt vienu nu kaislīgākajiem Kuzmina dzejoļiem: „Ilgās tvīkstu, gurstu, slīkstu”²¹⁰, kur pēc kaislīgas nakts dzejoļa liriskais „es” ir atkal viens. Kaut kādā ziņā tas parāda – Poļina par spīti saviem daudzajiem vīriešiem tāpat paliek viņa pati. Jāpiebilst, Kuzmins romānā skaidri norāda, ka viņas uzvārds ir Dobroļubova-Čerņikova, bet meitas uzvārds - Kostjuško, ko viņa pati ar prieku norāda savās vizītkartēs. Līdzīga situācija ir Iraīdai Verbinaī, kuras uzvārds nesaskan ar viņas brāļa uzvārdu Carevskis un tāpēc ir pamats secināt, ka abas šīs sievietes šobrīd vai kādreiz bijušas laulātas. Tomēr romāna pirmajā daļā netiek minēts, vai tāds fakts pastāv un kāpēc ir notikusi šķiršanās. Vienīgie precētie cilvēki gan romānā, gan izrādē ir Carevski, tomēr jau pēc sižetiskās attīstības ir redzams, cik laulība kā institūts ir nesvarīga varoņiem, kas arī iezīmē vērtību maiņu sabiedrībā.

Izrādē Poļina nebaidās paust savu seksualitāti. Ainā, kad „Pūcē” uzstājas franču baleta mākslinieks Žans Žubērs, kas izrādē attēlots kā vīrietis baltā triko, kas pleš spārnus gluži kā putns un plūstoši lidinās, Poļina nespēj valdīt savu sajūsmu. Līdz ar mikroфона kustību, kas skaidri norāda uz falla stimulēšanu, viņa kulminē no sajūsmas, liekot Žubēram skriet viņai pakaļ, lai gan romāna francūzis tieši otrādi, mēģina no viņas izvairīties. Ja Iraīdā Ljovonā mēs vēl redzam seno dienu savaldību, tad Poļina simbolizē morālo uzskatu maiņu, kur sievietei vairs nav jābūt tai, kura gaida, bet gan tai, kura rīkojas. Tāpēc arī svarīgi, ka izrādē kulmināciju sasniedz tieši Poļina, nevis Žubērs.

Savā ziņā Ljoļečka mēģina imitēt tieši Iraīdas pieticību, veidojot savas attiecības ar vīriešiem: „Nekādā gadījumā nebūsim uz „Tu”²¹¹, tomēr viņa nav spējīga šo lomu izspēlēt līdz galam. Līdz ar to viņa paliek tādā kā starppozīcijā starp Iraīdu un Poļinu. Kitija Balcare norāda: „Peldošajos-ceļojošajos” lielākoties sieviete parādās kā attiecībās aktīvais komponents, kas iegūst vai atgrūž pasīvāko vīrieti. Šajā ziņā „Peldošie” ir pretmets „Tumšajām alejām”, kurās lielākajā daļā stāstu dominēja tradicionāli izplatītākais uzskats par vīrieti kā ieguvēju un sievieti kā sava veida upuri.²¹² Tomēr arī „Peldošajos-ceļojošajos” sieviete saglabā savas kārdinātājas un koķetes lomu un līdzīgi kā „Tumšajās alejās” tas noved vīrieti pie vardarbības un nespējas savaldīt savu fizisko spēku.

²⁰⁹ Kuzmins, Mihails. *Peldošie-ceļojošie*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Jaunais Rīgas teātris. 2014.

²¹⁰ Кузмин, Михаил. *Избранные произведения*. Ленинград: Художественная литература, 1990. с25

²¹¹ Kuzmins, Mihails. *Peldošie-ceļojošie*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Jaunais Rīgas teātris. 2014.

²¹² Petrovska, Maija Uzule. Uz mūžu = šobrīd.

Tieši Poļina, gluži vien jautrības dēļ, mēģina savest Ļoļecku ar Dmitriju Lavrentjevu. Poļina to pārvērš par šovu, tāpēc izrādē, kad viņa iepazīstina ar oficiēri, pārējie varoņi sauc: „Bravo, bravo!”. Tas un varoņu uzstāšanās pie mikrofoniem arvien vairāk rosina sajūtu par teātri, kas tiek izspēlēts teātrī. Turklāt šajā ainā notiek arī savdabīga spēle ar horizontu. Varoņi Poļinā klausās, atrodoties izkārtoti diagonālē. Skatītājiem vistuvāk un no skatuves vidus vistālāk ir aktrise Zoja Lilienfelda, bet vistālāk no skatītājiem, jau aiz skatuves vidus, ir Orests Pekarskis. Tādējādi veidojas sava veida perspektīva, jo ceļš, kurš stiepjas tālumā, padara skatuvi ļoti plašu. Tas veido telpu, kura turpinās arī ārpus skatuves un sasauca ar „ceļojošo” tēmu.

Nākamajā ainā Ļoļeckas un Dmitrija flīģeļi savienojas dejā un atgādina laivas, veidojot arvien jaunu metaforu. Turklāt viegluma un vienmēr jaunā meklējumi ir saistīti arī ar pavasara atnākšanu, jo tas ir laiks, kurā pēc dziļa miega atdzimst daba. Šķiet, varoņi romānā labprāt paliktu šādā imaginārā pavasara stāvoklī. Šo domu nostiprina Misters Stoks, kas norāda: „Mēs vienmēr tikai sākam. Ja kāds sajūtīs, ka kaut ko beidzis, tad ar to pašu viņš mirst, jo vairs nav ko darīt.”²¹³ Tādējādi iestigšana rutīnā nozīmē nāvi.

Režisors Vladislavs Nastavševs izrādē, pateicoties flīģeļu vākiem, veido asociāciju „ledus iešana Ņevā.”²¹⁴ Turklāt tā ir tieši Poļina, kas, mēģinot noturēt līdzsvaru, lēkā pa klavierēm kā ledusgabaliem. Kitija Balcare norāda: „Katrs pats dreifē savu attiecību jūrā. Peld un ceļo jūtu pasaulē, dažbrīd saskaroties, citkārt attālinoties.”²¹⁵ Viņu mīlestība izpaužas klavieru dejošanā, režisoram fonā dziedot dzejoli „Tādas dienas – laimīgie datumī” („Такие дни — счастливейшие даты”)²¹⁶, kas norāda uz pavasara tuvošanos.

Šī Kuzmina attieksme iekodēta romāna nosaukumā, jo „Peldošie-ceļojošie” viņam ir dzīves vieglums un spēja turēties uz ūdens. Savukārt Vladislavs Nastavševs šo sajūtu parāda līdz ar flīģeļu pārvietošanu uz skatuves, tie slīd un liek skatuvei kustēties. Laivas motīvs pēcāk spilgti izpaužas ainā, kurā Ļoļeckā Carevska, Dmitrijs Lavrentjevs un Lavriks Pekarskis stāv katrs savā flīģelī, pieķeroties tā vākam un airējot. Varoņu kustības atgādina mīlēšanos, bet fonā skan ūdens šalkas. Līdzīga aina atkarņojas vēlāk, kad šādi airē jau cits mīlas pāris – Ļoļeckas vīrs Leonīds un aktrise Zoja Lilienfelde. Izbrauciens ar laivu kļūst kā metafora kaislei. Ne velti Ļoļeckā romāna

²¹³ Kuzmins, Mihails. *Peldošie-ceļojošie*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Jaunais Rīgas teātris. 2014.

²¹⁴ Radzobe, Silvija. Sudraba laikmeta gars, 10lpp.

²¹⁵ Balcare, Kitija. Apbružātais skaistums Nastavševa gaumē.

²¹⁶ Кузмин, Михаил. *Такие дни - счастливейшие даты*. Pieejams: <http://kuzmin.ouc.ru/takiye-dni-schastliveishiye-datu.html>[skatīts 2015, 23. apr.].

otrajā daļā saka: „Mēs neko neceļam uz mūžu, mēs vienmēr klaiņojam, mēs vienmēr esam peldošie. Mūsu vadītāja ir mīlestība.”²¹⁷

Patiesībā Kuzminam šāds telpiski sižetisks komplekss, kas ietver sevī laivu, peldēšanu, ir saistīts ar spēcīgiem psihoemocionāliem pārdzīvojumiem. Piemēram, 1912. gadā, Kuzmins pēc vakara „Klaiņojošajā sunī” kopā ar draugiem nolēma doties izbraukumā ar laivu Somu līcī, bet laiva vairākkārt apgāzās. „Vai tiešām es mirstu?” domāja Kuzmins.²¹⁸ Tajā pašā reizē Kuzmins zaudēja arī savu draugu gleznotāju Nikolaju Sapunovu (1880-1912), kurš noslīka, jo nemācēja peldēt. Jāpiebilst, ka Sapunovam jau bērnībā bija pareģots, ka viņš mirs noslīkstot. Viņa nāve ļoti satrieca Kuzminu. Nāves tematikai vienmēr ir bijusi spilgta nozīme Kuzmina darbos.²¹⁹ Iespējams, ka dziļākais ūdens Kuzminam arī saistās ar postu, tāpēc viņš īpaši uzsver varoņu nepieciešamu noturēties virs tā, tikt no situācijas ārā sausiem.

Normunds Naumanis akcentē: „Izrādes paradokss jeb farsa situācija ir tā, ka pilnīgi visi varoņi "izdomā mīlestību" – viņi to sacer kā literāti, kā iluzionisti un paši no tā cieš, jo realitāte un jūtu objekti nesakrīt.”²²⁰ Visgrūtāk sokas oficerim Dmitrijam Lavrentjevam, kurš vienīgais izrādes gaitā netiek galā ar savu flīģeli, to pastāvīgi salaužot. Lavrentjeva gadījumā jebkurš viņa pārdzīvojums atspoguļojas arī viņa flīģelī. Strēlnieks kļūst smieklīgs citu acīs brīžos, kad viņš atrodas sabiedrībā un īpaši Ļoļečkas tuvumā. Ne velti ainā, kur Lavrentjevs spēlē uz saplēstām klavierēm, skan režisora iedziedāts dzejolis „Esmu izsmelts, tik ļoti noguris” („Я изнемог, я так устал”),²²¹ kura galvenais motīvs ir tieši spēku trūkums, ko izraisījusi nelaimīga mīlestība. Savās jūtas Lavrentjevs balansē starp neizpratni un arī agresiju. „Jūtās esmu vienkāršs”²²² viņš nesteidz vairākkārt atkārtot.

Dmitrijs pēc padoma dodas pie sava drauga, angļa Džona Stoka. Izrādē viņš nereti ir redzams tālumā, stāvot uz paaugstinājuma, runājot caur mikrofonu, kas parāda viņu kā attālinātu varoni. Jāpiebilst, ka Mistera Stoka ieviešana romānā ir cieši saistīta ar tajā laikā populārajām masonu biedrībām. Romānā pieminēta teosofu kustība. Tās pirmsākumi meklējumi 1875. gadā Amerikā, kad šaurs loks filozofu sāka tulkot indiešu reliģiskos tekstus. Teosofija bija pirmā kustība, kas Āzijas reliģijas, konkrēti Hinduismu un Budismu, padarīja zināmu rietumniekiem. Tāpēc tā doktrīnu veido Hinduisma un Budisma misticisms apvienojumā ar Rietumu okultismu.

²¹⁷ Кузмин, Михаил. *Проза и эссеистика В 3-х томах. Т.2. Проза 1912-1915 гг.*, с365.

²¹⁸ *Русская литература 1920-1930-х годов. Портреты поэтов. Т.2.*, с186.

²¹⁹ Богомолов, Николай и Джон Малмстад. *Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха*, с174.

²²⁰ Naumanis, Normunds. *Izrādes Peldošie – ceļojošie recenzija.* Tukšuma maģija.

²²¹ Кузмин, Михаил. *Избранные произведения*, с26.

²²² Kuzmins, Mihails. *Peldošie-ceļojošie.* Rež. Vladislavs Nastavševs. Jaunais Rīgas teātris. 2014.

Ticības moto ir – nav reliģijas, kas būtu augstāka par patiesību. Turklāt teosofijas mērķis bija izveidot universālu kopienu, kurā nav ierobežojumu dzimtei, rasei.²²³ Kuzmina daiļradē teosofijas pielūdzēji ir ļoti bieži viesi, turklāt autors ne vienmēr tos apveltī ar apskaužamām rakstura īpašībām.²²⁴

Izrādē gan teosofiskā līnija netiek risināta, bet Mistars Stoks vienīgais mēģina skaidrot varoņu rīcību un norāda: „Mēs esam mūžīgi namdari, nemitīgi ceļotāji.”²²⁵ Mistars Stoks ir tas, kurš parāda, cik ļoti Lavrentjevs ir piesaistīts savam flīģelim, un arī to, cik ar viņu viegli manipulēt. Brīdī, kad ar baltiem cimdiem viņš spiež Dmitrija flīģeļa taustiņus, Lavrentjevs raustās.

Šis efekts vēl vairāk tiek pastiprināts ainā, kad Ļoļečka apciemo Dmitriju, jo viņa flīģelim nolūzt kāja un tas sasveras virs oficiera, spiežot viņu zemē tā, ka viņš nespēj runāt. Tādējādi tiek parādīts, cik ļoti viņš ir bezspēcīgs un nevarīgs viņas priekšā. Bet Ļoļečka par viņu pasmejas, jūtas nedaudz neērti neveiklā oficiera priekšā. „Ak dievs, cik jūs esat smieklīgs.”²²⁶ Viņš piestumj viņai savas klavieres, tās noliktas vertikāli, lai viņa varētu tur apgulties. Tas rada, pirmkārt, neērtības aktrisei Sandrai Kļaviņai, jo viņai jāturas uz klavieru malas, lai nenoslīdētu. Otrkārt, tas rada neērtu sajūtu arī skatītājiem, kas saprot, cik grūti ir turēties, visu laiku slīdot lejā. Par spīti tam, ka vārdos Ļoļečka šajā situācijā ir uzvarētāja, viņas ķermeniskā neērtība liek domāt par pretējo. Tomēr arī Lavrentjevs šajā ainā sēž tādā pašā pozā kā Lavriks pirms tam – nodūris galvu, saspiedis ceļus kopā. Kulmināciju sasniedz mirklis, kad Ļoļečka nostājas uz klavieru augstākā punkta un skatās no augšas, padarot Lavrentjevu galīgi mazītiņu kā kukaini viņas acīs.

Šajā ainā parādās, ka ne tikai klavieres ir multifunkcionāls objekts, bet arī vienīgā lustra, kas atrodas pie griestiem, kad Ļoļečka tajā karājas kā tāds gaļas gabals, sarunājoties ar Lavrentjevu. Viņas piekaušanu režisors attēlo, Lavrentjevam sitot gaisu, bet Ļoļečkai raustoties zem lustras. Šādi parādot, notikums neliekas liels pārdarījums un tā domā arī pati Jeļena, pēkšņi saredzot Dmitrijā īstu vīrieti, kas šo ainu pārvērš gluži vai farsā.

Jāpiebilst, ka Ļoļečkas vīrs Leonīds izrādē pārsvarā atrodas gluži vai ēnā. Kaut kādā ziņā viņš atbalsta to, ka sieva atrod sev mīļāko, bet vēlāk pats iemīlas aktrisē Zojā Liliēfeldā. Amizanti tiek attēlota viņu satikšanās. Zojas sunītis Tutū izrādās mazas klavieres. Aktrisei ir grūts uzdevums, jo ne vien jārunā un jākrata pavada un mazās klavierītes it kā tās būtu mazs

²²³ *Encyclopedia of New Religious Movements*. Ed. Peter B. Clarke. London and New York: Routledge. 2006. p564.

²²⁴ Кузмин, Михаил. *Проза и эссеистика В 3-х томах. Том 2. Проза 1912-1915 гг.* с624

²²⁵ Kuzmins, Mihails. *Peldošie-ceļojošie*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Jaunais Rīgas teātris. 2014.

²²⁶ Turpat.

suņuks, bet arī pašai jārej. Savā ziņā tā ir parodija par tām sievietēm, kas liekas gluži kā saaugušas ar savu klēpju suni.

Mīlestības daudzstūris kulminē, kad visi trīs Ļoļečkas vīrieši vienlaicīgi spēlē klavieres. Jāpiebilst, ka visi vīrieši šajā izrādē ir apģērbti frakās, gluži kā pianisti, un tieši viņi ir tie, kas klavieres spēlē, bet sievietes ir vien mūzika. To parāda gan izrādes pirmā aina ar Orestu, kas spēlē Iraīdas atnestās notis, gan šī aina. Ne katrs ir labs pianists, uz ko norāda Lavrentjeva tieksme salauzt savas klavieres.

Izrādes pēdējās ainas norisinās Rīgā. Ļoļečka no priekškara izstumj klavieres „Rīga”, atstājot auduma drapēriju sev aizmugurē un pasveicinot pilsētu. Tādējādi tiek radīts savdabīgs efekts – tikko skatītājs vēroja notikumus tālajā Pēterburgā ar aristokrātiski melnajiem flīģeļiem, bet šeit varoņi gluži kā atbraukuši viesizrādē, šai aintai ir prezentatīvs raksturs, jo tā gluži kā iesaista varoņus. Šis elements, līdz ar klavieru maiņu uz padomju laika instrumentu, varoņus padara tuvākus kā jebkad, izraujot tos no Kuzmina Pēterburgas. Arī šāda klavieru tipa maiņa darbojas kā spoguļa efekts. Normunds Akots norāda: „Mājiens uz mūsu provinciālismu jeb vēriena trūkumu, ko režisors izspēlē, nomainot flīģeļus pret pianīniem "Rīga" līdz ar dažu varoņu ierašanos toreizējās impērijas kūrortā, ir visai atjautīgs, taču vairāk attiecināms uz paša Nastavševa domu gājienu.”²²⁷ Tomēr nevar gluži teikt, ka klavieres „Rīga” norāda tikai uz pilsētas provinciālismu, jo tās kalpo kā metafora pavisam citam laikam un apstākļiem, tās gluži kā ieslīd nākotnē. Jāpiebilst, ka Ļoļečkai kaklā ir dzintara krelles un viņa atgādina parodiju par tipisku tūristi, kura, ieradies kādā vietā, uzreiz steidz iegūt īpašumā vietējos simbolus. Arī izrāde beidzas, veroties nākotnē.

Kopumā var secināt, ka, lai attēlotu Kuzmina romānu, Vladislavs Nastavševs izmanto vairākus paņēmienus. Pirmkārt, askētisku, minimālu fonu, kurā skatuve ir tikai daļēji apgaismota.

Otrkārt, izrādes varoņiem tiek piesaistīti melni flīģeļi kā viņu alter ego, kas ir atsauce uz vairākiem elementiem – gan laikmetu, gan pašu Mihailu Kuzminu un viņa kaislību pret mūziku. Flīģeļi kalpo kā rīks, lai uz skatuves radītu plūstošu sirreālu iespaidu. Tas tiek radīts, mainot aktieru atrašanās vietu – pie un uz klavierēm. Tas tiek panākts arī, radot iespaidu, ka telpa kustas, pateicoties klavieru pārvietojumam uz skatuves. Klavieres kalpo gan kā laivu un ledus gabalu iešanas metafora, gan kā metafora varoņu kapiem un zārkiem.

²²⁷ Akots, Normunds. Izrādes apskats: 'Peldošie - ceļojošie' – formas triumfs. *Portāls delfi.lv*. 2014, 13. feb. Pieejams: <http://www.delfi.lv/kultura/news/theatre/izrades-apskats-peldosie-celojosie-formas-triumfs.d?id=44209611#ixzz3QbnEqTd> [skatīts 2015, 3. apr.].

Treškārt, izrādē ļoti nozīmīga ir mūzika – sentimentālas romances, ko komponējis pats režisors, par pamatu ņemot Mihaila Kuzmina dzeju, īpaši spilgti kontrastē ar komiskajām farsa situācijām, kas norisinās uz skatuves.

Ceturtkārt, kaut kādā ziņā Vladislavs Nastavševs šo romānu izvēlas atspoguļot kā vodeviļu – izmantojot tieši formu sižeta attēlojumā – aktieriem ir nepieciešama cirka mākslinieku izveicība, bet skatītāji tādējādi drīzāk ir pievērsti izrādes ārējam veidolam, nevis saturam. Līdz ar to pamatots ir kritiķes Silvija Radzobes apgalvojums: „Vladislavs Nastavševs ir nevis vienkāršojis, bet pat sarežģījis, un bagātinājis Kuzmina stilu.”²²⁸

²²⁸ Radzobe, Silvija. Sudraba laikmeta gars, 9lpp.

6. INTERVIJAS ANALĪZE

Lai varētu uzzināt, kāds ir paša režisora viedoklis par iestudējumiem „Tumšās alejas”, „Vecene” un „Peldošie-ceļojošie”, darba noslēgumā tika veikta intervija ar Vladislavu Nastavševu. Tās ilgums ir 54 minūtes, un intervija tika ierakstīta diktofonā. Saskaņā ar hermeneitikas metodi, interpretācija nav pakļauta stagnācijai, bet mainās, papildinās un dzīvo laika gaitā, tālab intervija maģistra darba ietvaros kalpo kā papildinājums darba autores veiktajai izrāžu analīzei.

Pirmkārt, jānorāda, ka no intervijas izriet nozīmīgi secinājumi par to, kā režisors strādā ar tekstu. Atbilstoši hermeneitikai literatūras uztvere ir ļoti cieši saistīta ar pārdzīvojumu. Par to liecina arī Vladislava Nastavševa apgalvojums: nevis skatītājiem ir interesanta krievu literatūra, bet gan krievu literatūra ir svarīga viņam pašam („Tas pirmkārt man ir interesanti, tāpēc es viņus iestudēju”). Šī atziņa sasaucas ar hermeneitikas uzskatu par to, ka interpretācijas impulss rodas no paša interpretētāja. Režisors norāda, ka Ivans Buņins viņam ir tuvs autors no bērnības, ar Mihailu Kuzmina daiļradi iepazīties, kad studējis Pēterburgā, un joprojām pārlasa viņa dienasgrāmatas. Lai gan Nastavševs norāda, ka Daiila Harmsa humors viņam nav saprotams, tomēr tajā pašā laikā režisors izrādē ir ielicis arī sev tuvus elementus („Man piemēram, ļoti tuvs ir stāsts un intermēdija par to vīrieti, ko izmeta uz ielas. Es domāju, ka tas var notikt ar katru no mums. Mūsos ir bailes, ka kādā brīdī nonāksim uz ielas.”). Turklāt Vladislavs Nastavševs īpaši akcentē to, ka šīs trīs izrādes ir veidotas, balstoties tieši prozas tekstā, nevis, piemēram, lugā. Viņš norāda uz to, ka ir grūti šādus tekstus pielāgot skatuvei, un tas viņam ir kalpojies kā izaicinājums, lai meklētu jaunus veidus, kā iestudēt izrādes. Tādējādi, tieši šo trīs prozas darbu sarežģītība ir bijusi pamatā, lai Nastavševs apgūtu jaunu izteiksmes veidu un nonāktu pie jaunām formām.

Parasti režisors iestudēšanai izvēlas tos tekstus, kas viņam ir tuvi, tomēr vienlaicīgi norāda: „Nevar zināt, kurš kuru atrod – es tekstu, vai teksts mani.” Dīvos gadījumos no trim literāro tekstu Nastavševam ieteicis kāds no aktieriem. Piemēram, Jaunā Rīgas teātra aktieris Vilis Daudziņš aicināja Vladislavu Nastavševu iestudēt „Tumšās alejas”, bet Jaunā Rīgas teātra aktrise Guna Zariņa ieteica „Veceni”. Savukārt, ar Mihailu Kuzminu Nastavševam saistās personīgas atmiņas. Tas nozīmē, ka režisors ļauj aktieriem būt ideju ierosinātājiem, tomēr iestudēšanas procesā viņam nerūp, vai aktieriem viņa izvirzītie uzdevumi sagādā grūtības. Savā ziņā veidojas paradokss: Vladislavu Nastavševu nevar uzskatīti par pilnībā autoritatīvu režisoru, jo viņš ieklausās arī aktieros, tomēr vienlaicīgi režisors ir vienaldzīgs pret to, ka viņa ideju

Īstenošanā aktieri ir pakļauti teju vai nepārvarāmām grūtībām. („Tas, ka aktieriem ir grūti, tā ir desmitā daļa”).

No intervijas secināms, ka Vladislava Nastavševa teatrālo pieeju veido vairāki elementi, kas ir atbildīgi par izrāžu vēstījumu. Pirmkārt, tas ir simbolu lietojums un metaforas, ko režisors pats ievieto izrādē, lai, interpretējot tekstu, atklātu savas izjūtas, kuras viņš ir atpazinis literārajā darbā („Es pirmkārt gribu nodot savu noskaņojumu. Tur ir tāds kā saskaņojuma moments, ja tev ir saskaņa ar autoru, tad arī automātiski sanāk, ka izrāde ir par tevi, par viņu un par visiem mums.”). Tas saskan ar hermeneitisko pieeju, strādājot ar tekstu – vadīties no sava pārdzīvojuma. Tomēr tajā pašā laikā režisors arī izvirza mērķi atklāt teksta daudznozīmību. Svarīgi, ka viņš apzinās sevi kā mediju, kā sveša teksta tulkotāju, kas īpaši spēcīgi izpaužas Mihaila Kuzmina romāna „Peldošie-ceļojošie” uzvedumā („Man gribējās viņu iestudēt un tāpēc Latvijas auditorijai nācās uzzināt par Mihailu Kuzminu”). Režisors īpaši akcentē, ka ir pirmais, kurš Kuzminu iestudējis ne vien Latvijā, bet vispār, jo Kuzmins arī savā dzimtenē Krievijā teātrim nekad nav bijis piemērots. Vienlaicīgi režisors uzsver, ka daudziem skatītājiem izrāde joprojām nav saprotama, bet pozitīvas atsauksmes viņš saņem tikai, kopš izrāde tikusi apbalvota Spēlmaņu nakts skatē. Tas norāda uz skatītāju tendenci solidarizēties ar vairākuma viedokli, pat ja sākotnēji un individuāli izrāde nav izprasta. Režisors salīdzina šo izrādi ar impresionisma gleznām un atgādina, ka skatītājiem ir nepieciešama intelektuāla piepūle, lai varētu šo saikni saprast.

Iepriekšminētais tikai apstiprina to, kāpēc Vladislava Nastavševa izrādes ir jāinterpretē, nevis tikai jāskaidro. No vienas puses, viņš norāda, ka, lai saprastu izrādes semantiskos slāņus, ir jādomā ar prātu, jāmeklē kopsakarības („Pirmo viņi redz banālu sižetu, bet tajā, ka banalitātē arī ir jēga, tur vajag ar smadzenēm padarboties.”). No otras puses, Vladislava Nastavševa izrādēs nozīmīga loma ir arī tām emocijām, ko skatītājs iegūst - daļu no vēstījuma var uztvert tikai caur sajūtām („Prātam tur nav vietas. Ja tu jutekliski vari pret to attiekties, tev izrāde notiek. Bet var arī nenotikt”). Tas atbilst hermeneitiskai interpretācijai un ļauj saprast, kāpēc režisora izrādes nav iespējams analizēt tikai ar strukturālu skaidrojumu, jo tad netiks uztverts viņa emocionālais vēstījums.

Piemēram, no intervijas var secināt, ka šajās trijās izrādēs lielākā vai mazākā mērā parādās Vladislavam Nastavševam tuvs poētisks elements – nostalgija. Tā ir sajūta, ko skatītāji var tvert tikai caur jutekļiem, emocijām. Tā parādās gan „Tumšajās alejās”, kur nostalgija ir par to, ka aizgājusi jaunība un skaistums („Tas ir rūgtums par laiku, kas aizgājis un nekad vairs neatgriezīsies, jo jaunība un skaistums neatgriezīsies”), gan „Peldošajos-ceļojošajos”, kur režisors

savu nostalgiju pēc cilvēkiem un laikmeta, kurš vairs nav dzīvs, izteicis metaforā par klavierēm kā varoņu zārkiem („Attiecības un šis juteklības laikmets ir aizgājis un nekad neatgriezīsies.”), kā arī „Vecenē”, kur zaudējuma priekšnojautas saaužas ar ilgām saglabāt dzīvi, kura ir tik trausla („Dzīve ir tāda smalka lieta, šodien ir, rīt nav, mēs neko nevaram pateikt”). Tomēr izrādes vēstījums ir tik mainīgs galvenokārt tāpēc, ka režisors šo dzīves neglābjamo ritējumu un virzību pretī nāvei neuzskata par iemeslu cilvēkus skumdināt, bet tieši pretēji, Nastavševs uzstāj: „Vajag cilvēkus tomēr izklaidēt, viņiem ir jāpriecājas, tāpēc humors, ir pāri visam.” Tāpēc Nastavševa izrādēs nereti ir grūti atšķirt, vai notikumi, kas norisinās, ir uztverami kā tādi, par kuriem raudāt, vai kā tādi, par kuriem smieties. Šī sajūta skatītājiem rodas tieši paša režisora ambivalentās attieksmes dēļ – viņa izrādēs iezīmējas fatālisms un vienlaikus humora caurstrāvots vieglums. Tāpat režisors norāda, ka, lai gan pieļauj, ka pareizticība ir svarīga visos šajos prozas darbos, tomēr viņš ar reliģiju saistītos jautājumus izrādēs nerisina, jo viņam šī sajūta ir visaptveroša, to nav iespējams konkretizēt un paskaidrot.

Ļoti spēcīgi emocionālo vēstījumu un režisora noskaņojumu atklāj mūzika. Katrā no izrādēm tā funkcionē citādi: izrādē „Tumšās alejas” tā piepilda tukšo telpu, bet „Peldošajos-ceļojošajos” signalizē par dzīves trauslumu („Mūzika arī ir spokaina lieta, tai nevar pieskarties ar rokām. Tā ir kā putekli vecā albumā – papūt un tie aizlido”). Šajās izrādēs režisors pats ir komponējis romances. Savukārt, izrādē „Vecene” tā veido atmosfēru. „Vecenē” izmantots grupas „Аукцион” sērīgi lēnā kompozīcija „Ziemas nebūs”, kā arī jautrs klavieru skaņdarbu džeza notis. Iestudējot „Veceni”, režisors ir sapratis, ka viņa radītā mūzika ir pārāk liriska un izrādei nepieciešams cits risinājums. Viņš norāda, ka tieši jautrā klavieru mūzika Daniila Harsa „Gadījumu” fonā ir palīdzējusi pašiem aktieriem noticēt, ka šie gadījumi ir smieklīgi.

Tomēr paralēli šim gaisīgumam izrādēs figurē režisora provokācijas, ko viņš pats nosauc par „huligānismu”. Piemēram, latviešu skatītājiem dzimumakts uz skatuves joprojām nav pieņemams, un tāpēc tas darbojas kā veiksmīga provokācija. Režisors norāda, ka izrāde „Tumšās alejas” ir par tādiem brīžiem, kas bijuši jebkura dzīvē, bet par kuriem cilvēki izvairās runāt pat ar saviem tuvākajiem.

Vladislava Nastavševa vēlmē provocēt skatītājus var vilkt paralēles ar franču aktieri, režisoru, dramaturgu un teātra teorētiķi Antonēnu Arto (1896-1946) un viņa Nežēlības teātri. Arto uzskatīja, ka cilvēku pirmkārt vada viņu izjūtas, nevis prāts. Tāpēc cilvēks arī vislabāk uztver to, kas visspēcīgāk iedarbojas uz sajūtām. Arto rakstīja par to, ka teātrī būtu jāievieš vardarbība, bet tikai tādā apmērā, ka cilvēks saprot, ka tas ir tikai sapnis, liekot skatītājam pēkšņi

apjaust to, uz ko viņš pats ir spējīgs. Arto piesauc teātrī parādīt skatītāja sapņus, kur uz āru tiek izvērsta tieksme pēc nozieguma, erotiskiem murgiem un dzīvnieciskuma.²²⁹ Spēcīgākam efektam katrā teātra izrādē ir jābūt kļiedzieniem, vaidiem, vīzijām, harmonijas vilinājumam, ik pa laikam mūzikai, fiziskai ietekmei ar gaismas un tumsas maiņām, aukstā un siltā izmaiņām u.c.²³⁰ Nastavševs šo pieeju visspēcīgāk izmanto izrādē „Vecene”, arī pats intervijā atzīstot, ka izrāde iedarbojas uz jebkuru cilvēku, grib viņš to, vai nē. Tāpat arī „Tumšajās alejās” brīžos, kad tiek attēlota vardarbība un dažādi provokatīvi brīži, piemēram, aktiera Viļa Daudziņa spēlētā varoņa urinēšana pie sienas.

Intervijā tika noskaidrots, ka Vladislava Nastavševa izrādes veido daudzi elementi, kas atkārtojas un rada konkrētu emocionālo noskaņojumu vai savā ziņā kalpo arī par simboliem, bet režisors tos izrādē ielicis kāda konkrēta tehniska, nevis semantiska apsvēruma dēļ. Piemēram, izrāžu analīzē secināts, ka Nastavševs liek varoņiem dziedāt pie mikroфона, tādējādi atklājot teātra reprezentatīvo raksturu, vai arī visās izrādēs figurē tumsa kā skatītāju uztveres jutekliskumu pastiprinošs aspekts. Tomēr, kā intervijā norāda pats režisors, šie elementi nereti tiek izmantoti tieši tehniskiem risinājumiem, piemēram, lai mainītu izrādes ritmu no dinamiska uz lēnu, vai arī tumsa darbojas kā skatuves telpas aizpildītāja. Režisors nenoliedz, ka apzināti skatuves iekārtojumā ietver tikai funkcionālus objektus („Viss liekais paņem enerģiju”).

Tas tikai apstiprina domu, ka ikvienam elementam izrādē ir sava nozīme – vai nu simboliska, vai funkcionāla. Atbilstoši hermeneitikai interpretācija norit caur pašu skatītāju, līdz ar to šie elementi, pat tie, kuri ir tīri funkcionāli, var skatītājos rosināt pārdzīvojumu, kas ir saistīts jau ar simbolisku nozīmes maiņu. Piemēram, tumsa var radīt gandrīz vai klaustrofobisku efektu.

Visbeidzot, Vladislava Nastavševa izrādēs interpretācijas savdabību veicina arī starpkultūru elements. Kā atzīst pats režisors, viņam krievu klasiķi ir interesanti tieši tāpēc, ka viņš pats ir krievs. Tomēr izrādēs, ko Nastavševs iestudē Latvijā, pārsvarā spēlē latviešu aktieri. Tieši šis aspekts, nevis tas, ka režisors izrādes iestudē latviešu skatītājiem, rada viņa interpretācijas neatkārtojamību. Pats Nastavševs to raksturo kā lielāku smalkumu un intimitāti, kas piemīt latviešiem, kamēr krievu kultūrai vairāk raksturīgs jaudīgums. Ne tikai latviešu aktieri, bet arī valoda iestudējumos maina teksta interpretāciju. Režisors uzsver, ka tas ļauj viņam pašam distancēties no teksta.

²²⁹ Арто, Антонен. *Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра*. СанктПетербург и Москва: Симпозиум. 2000, с176-183.

²³⁰ Арто, Антонен. *Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра*, с184.

NOBEIGUMS

Darba ietvaros tika realizēti vairāki uzdevumi, kas palīdzēja sasniegt mērķi un atbildēt uz pētāmo jautājumu. Interpretācijas teorijas izklāsts izskaidroja darba metodi un to, kā cilvēka pārdzīvojums var palīdzēt mākslas darba izpratnē. Līdz ar to izrāžu analīzē var paust gan paša interpretētāja asociācijas un sajūtas, gan skaidrot to, kā dažādi elementi izrādē veicina vienotu vēstījuma veselumu. Ar šādu pieeju darba ietvaros arī tika veikta izrāžu analīze – uzsverot gan izrāžu simbolu nozīmi, gan sajūtas, ko dažādi elementi rada skatītājiem. Turklāt nozīmīgi bija salīdzināt izrādes ar literāriem darbiem, lai vēl spilgtāk izceltu to, kāds ir veids, kā literatūru, kura ir piederīga citai kultūrai un laikmetam, var transformēt izrādē. Šis aspekts maģistra darbu padarīja interdisciplināru, rosinot diskusiju par to, cik lielu nozīmi mūsdienu teātrī spēlē teksts, it sevišķi proza.

Jānorāda, ka darbā pielietotā metode hermeneitika ir bijusi veiksmīga. To pierādīja intervija ar Vladislavu Nastavševu, kur viņš pats atzina, ka izrādes iestudē caur savām izjūtām un noskaņojumu. Tā noteikti nav vispārpieņemta prakse, jo ir režisori, kas savā daiļradē izvēlas distancēties no saviem uzskatiem par dzīvi, strādāt tikai teksta vēstījuma atklāšanai vai parādīšanai, nevis savu izjūtu un savā ziņā dēmonu atspoguļojumam caur to. Līdz ar to arī šāda kombinēta pieeja izrāžu pētījumam – gan skatīties, kā režisors interpretē literatūru, gan arī vienlaicīgi veikt savu interpretāciju un spriedumus, ir veiksmīga tieši tādu režisoru kā Nastavševs gadījumā. Tomēr hermeneitika kā metode var nebūt piemērojama tajos gadījumos, kad režisors tiešām strādā tikai tekstam, vai tekstu pielāgo ar mazāk ekspresīvām, reālistiskām metodēm.

Darba jaunpienesums viennozīmīgi ir jaunā režisora Vladislava Nastavševa daiļrades apjomīgāks pētījums. Vladislava Nastavševa daiļradi ir vērts pētīt arī turpmāk, analizējot arī citas izrādes, meklējot viņa vietu Latvijas un pasaules teātra kontekstā. Tāpat gūtās atziņas var pielietot arī pētot starpkultūru aspektu Latvijas teātrī. Tā kā Vladislavs Nastavševs nav vienīgais režisors, kurš latviski iestudē izrādes, kas balstītas krievu literatūrā, tad būtu nozīmīgi turpināt darbā iesākto interpretācijas pētījumu un salīdzināt Nastavševa pieeju ar citu Latvijas režisoru interpretācijām. Būtu nozīmīgi pētīt krievu literatūras atspoguļojumu Latvijas teātros kopumā – noskaidrot iemeslus, kāpēc arī citiem latviešu režisoriem ir aktuāli iestudēt šos darbus.

KOPSAVILKUMS

Maģistra darba ietvaros tika izvirzīts mērķis noskaidrot paņēmienu, kurus Vladislavs Nastavševs izmanto, lai, savu vēstījumu ar krievu literatūras starpniecību nodotu skatītājam. Lai mērķi sasniegtu, tika izmantota hermeneitika jeb interpretācijas teorija. Atbilstoši tai, režisors ir salīdzināms ar tulkotāju jeb mediju, kas skatītājiem interpretē svešo tekstu, parādot, pirmkārt, savu pārdzīvojumu. Tomēr vienlaicīgi režisors atklāj arī paša teksta daudzos nozīmes slāņus un to, ka teksts pieder konkrētam autoram, laikam un kultūrai.

Izrāžu un literārā teksta analīze, kā arī intervija ar Vladislavu Nastavševu palīdz formulēt vairākus nozīmīgus secinājumus. Tas, ka izrāžu „Tumšās alejas”, „Vecene” un „Peldošie” pamatā ir prozas darbi, kurus nav viegli pielāgot skatuvei, Vladislavu Nastavševu ir pamudinājis meklēt jaunus teātra izteiksmes veidus. Turklāt spēcīgāko efektu izrādēs režisors panāk, izmantojot kontrastus, kas izpaužas gan izrādes temporitmā, gan noskaņā un aktieru spēlē. Tiek apvienotas vairākas pieejas – darbojoties gan uz skatītāju emocijām – šokējot, provocējot, ļaujot viņam identificēties ar savu zemapziņu un sapņiem, gan prātu – risinot varoņu psiholoģiskos raksturus. Izrādēs spilgti izpaužas liriskā un komiskā kontrasti, kas veidojas, apvienojot fatālismu un nostalgiju par aizgājušo ar komiskiem elementiem un humoru. Režisors nebaidās varoņus padarīt smieklīgus un groteskus, bet situācijas daudz ironiskākas nekā tās iecerējis literārā darba autors.

Ivana Buņina, Daniila Harmsa un Mihaila Kuzmina prozas darbu iestudējumos sižetiskās izmaiņas praktiski nav veiktas, režisora interpretācija izpaužas scenogrāfijā un aktieru plastikā. Vienīgais izņēmums, kur pieļautas ievērojamākas atkāpes no teksta, ir Daniila Harmsa stāsts „Vecene”, kur režisors tā vietā, lai risinātu Harmsa stāstā iekļautās attiecības ar Dievu, ir risinājis citus jautājumus, piemēram, bailes un atsvešinātību starp līdzcilvēkiem. Raksturīgi, ka režisors izrādēs iekļauj simbolus, kas parāda teksta apslēptos nozīmes slāņus.

Aktieru plastika izrādēs norāda uz varoņu patieso noskaņojumu un emocijām un neatbilst vārdiem. Lai gan viņi saka vienu, tomēr domā un jūt pavisam ko citu. Neverbālā komunikācija šajā gadījumā spēlē ļoti spēcīgu lomu, lai saprastu, kā varonis patiesi jūtas. Darbības personu nedroša izturēšanās un saspringtas vai neveiklas kustības kontrastē ar drosmīgiem vārdiem. Šī neatbilstība skatītājiem liek pievērst uzmanību tam, kā mīmiskie žesti, kustības un pozas maina runātā vārda nozīmi. Līdzīgi darbojas arī varoņu nepieciešamība saglabāt ķermeņa līdzsvaru, darbojoties sarežģītā scenogrāfijā, bet tā zaudēšana kalpo kā simbols emocionālai nestabilitātei. Tādējādi ar vizuāliem efektiem Nastavševs parāda tos motīvus, kas konotatīvi slēpjas tekstā.

Paralēles ar pašu rakstnieku dzīvēm Nastavševs velk tieši skatuves iekārtojumā. Izrādē „Tumšās alejas” spēles telpu raksturo tukšums, nobružājums un askētisms, kas saistās ar Ivana Buņina emocionālo pārdzīvojumu vientulībā un emigrācijā, atceroties bijušos laikus. „Vecenē” skatuve noformēta kā slēgta telpa, no kuras varoņi gluži kā netiek ārā. Tā rada iespaidu gan par bezizeju, represijām un II pasaules kara tuvošanos, kas veicināja rakstnieka Daniila Harmsa depresiju, gan par trako namu, kurā viņu vēlāk ieslodzīja. Savukārt klavieres „Peldošajos-ceļojošajos” asociējas pašu Mihailu Kuzminu, kurš arī bija mūziķis. Līdz ar to Nastavševs neatsakās no darbu autorības, neskata literatūru kā noslēgtu informācijas avotu, bet gan kā tekstu, kas allaž ir bijis saistīts ar ārpusauli. Jāpiebilst, ka skatuves noformējumam šajās izrādēs raksturīgs arī izteikts funkcionālisms – uz skatuves atrodas tikai tādi priekšmeti vai dekorācijas, kuras izrādē tiks izmantotas. Pat mūzika Vladislava Nastavševa izrādēs kalpo vai nu kā vēl viens tēls izrādē, vai arī rada enerģētisko telpu.

Vēl viens kontrasts ir latviešu un krievu kultūru atšķirības teātra iestudējumā. Pats režisors norāda uz savu piederību krievu kultūrai kā galveno iemeslu, kāpēc viņam ir interesanti iestudēt krievu klasiskus. Režisors galvenokārt izrādes iestudē Latvijas teātros un latviešu valodā, ar latviešu aktieriem, kas ļauj uz tekstu paskatīties no malas. Latviešu aktieri iestudējumiem piešķir intimitāti, kas nepiemīt krievu kultūrai ar tās atvērtību un dažreiz pat agresīvu ekstātiskumu. Tāpēc Nastavševa izrādēs skatītājam ir jāiedziļinās pašam, režisors nemēģina uztiept savu viedokli.

Vladislava Nastavševa izrādēm ir raksturīga provokācija vai, viņa paša vārdiem runājot - „huligānisms” ar mērķi pārsteigt skatītāju, sagaidīt no viņa reakciju. Šādu efektu režisors panāk, uz skatuves parādot tādas cilvēciskas izpausmes, kuras uzvedības etiķete iesaka citiem nerādīt. Piemēram, dzīvniecisku dzimumaktu izrādē „Tumšās alejas”, ķermeņa atbrīvošanu no šķidrumiem un fekāliju izvadīšanu, kā arī seksuālas konotācijas izrādē „Vecene”. Šie procesi ko cilvēks ikdienā tik rūpīgi slēpj, bet kuri atgādina par to, ka cilvēks nav tikai garīga, bet arī fiziska būtne, Latvijas teātrī ir reti viesi. Šos procesus režisors nereti parāda caur paralēlēm ar dzīvniecisku uzvedību. Šāda lūkojuma pretstats ir aristokrātiskie „Peldošie-ceļojošie.” Šajā izrādē skatītājs tiek pārsteigts un mulsināts ar savdabīgu scenogrāfiju un aktieriem piesaistītiem flīģeļiem, kuri kalpo kā metaforas. Nozīmīgs izrāžu paņēmieni ir ļaut skatītājiem sajūst tās emocijas, ko piedzīvojis jebkurš cilvēks - bailes, neērtuma sajūta un vēlme pēc laimes.

Izrāžu analīze apliecina, ka režisors savos iestudējumos rāda dažādus cilvēku attiecību modeļus - figurē gan jutekliska mīlestība, gan kaislības, kas nereti noved pie vardarbības.

Režisors risina attiecības ne tikai starp vīriešiem un sievietēm, bet arī starp viena dzimuma pārstāvjiem – gan homoseksuālas attiecības, gan draudzību. Viņa izrādēs galveno lomu tomēr spēlē vīrieši, „Tumšajās alejās” vīrieši ir tie, kas gluži dzīvnieciskā kaislē iekāro sievietes un viņu ķermeņus, „Peldošajos-ceļojošajos” vīrieši ir tie, kas, ģērbti kā pianisti, spēlē flīģelus, bet „Vecenē” figurē galvenā varoņa – vīrieša - bailes no sievietēm. Sievietes Nastavševa izrādēs ir gan naivas un vienkāršas, gan rafinētas, bet nereti viņas raksturo sliksme uz intrigām. Tieši sieviešu rīcība mēdz novest pie sarežģījumiem un saasinājumiem.

Nastavševs savās izrādēs nereti izmanto spoguļa kompozīciju – tie paši notikumi, skatuves izkārtojums, varoņu rīcība, kas norisinājās izrādes vai ainas sākumā, gluži kā atspīdot spogulī, norisinās arī beigās. Skatītājs tiek ietverts aplī, no kura ir grūti izklūt. Rodas iespaids, ne tikai par to, izrāde ir noslēgta, bet arī tiek apstiprināta fatālistiskā ievirze – dzīvē liktenis visu noliek savās vietās.

Līdz ar to var secināt, ka Vladislavs Nastavševs ir režisors, kurš pats interpretē un kura izrādes ir interpretējamas – tās prasa racionālu pieeju un analīzi, bet vienlaikus arī emocionālu atvērtību, jo nereti izjūta, ko sniedz viens vai otrs izrādes elements, nav ar vārdiem aprakstāma. Tādejādi ir sasniegts mērķis noskaidrot paņēmienus, kurus režisors izmanto, lai savu vēstījumu par krievu literatūru nodotu skatītājam. Nākotnē būtu vērts turpināt šī temata pētniecību un būtu vērtīgi salīdzināt Vladislava Nastavševa interpretāciju ar citu režisoru iestudējumiem, kas turpinātu diskusiju par starpkultūru elementu teātrī.

AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

1. Barba, Eugenio. *On directing and dramaturgy: burning the house*. London and New York: Routledge, 2010.
2. Buņins, Ivans. *Tumšās alejas*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Jaunais Rīgas teātris, 2012.
3. *Encyclopedia of New Religious Movements*. Ed. Peter B. Clarke. London and New York: Routledge, 2006.
4. Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin Books, 1980.
5. Gadamer, Hans-Georg. *Philosophical Hermeneutics*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976.
6. Gadamer, Hans-Georgs. *Patiesība un metode*. Rīga: Jumava, 1999.
7. Hagen, Uta. *Respect for Acting*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2009.
8. Harmss, Daniils. *Prozas izlase*. No krievu val. tulk. Haralds Matulis. Rīga: Mansards, 2014.
9. Harmss, Daniils. *Vecene*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Nacionālais teātris, 2012.
10. Heidegers, Martins. *Malkasceļi*. Rīga: Intelekts, 1998.
11. Huserls, Edmunds. *Fenomenoloģija*. Rīga: LU Filozofijas un socioloģijas institūts, 2002.
12. Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
13. Kuzmins, Mihails. *Peldošie-ceļojošie*. Rež. Vladislavs Nastavševs. Jaunais Rīgas teātris, 2014.
14. Radzobe, Silvija. Krievu mīlestība. *Neatkarīgā Rīta Avīze Latvijai*. Nr. 204, 2015, 14. okt. 15lpp.
15. Radzobe, Silvija. Staņislavskis par un pret: Trīs režisori par Staņislavska sistēmu. *Teātra Vēstnesis*. Nr. 4, 2014. 30.-33.lpp.
16. Radzobe, Silvija. Sudraba laikmeta gars. *Teātra Vēstnesis*. Nr.1, 2014. 9.-12.lpp.
17. Ricoeur, Paul. *From Text to Action*. Evanston and Illinois: Northwestern University Press, 2007.
18. Ricoeur, Paul. *On Translation*. London and New York: Routledge, 2006.
19. Szondi, Peter. *On Textual Understanding and Other Essays*. Manchester: Manchester University Press, 1986.
20. Uzula-Petrovska, Maija. Kustība, kas neļauj iemigt. *Teātra Vēstnesis*. Nr. 4, 2014. 66-68.lpp.

21. Vērdiņš, Kārlis. Davai, nokniebsimies? *Žurnāls "Ir"*. Nr. 45, 2012, 8.-14.nov. 34.-35.lpp.
22. Akots, Normunds. Izrādes apskats: 'Peldošie - ceļojošie' – formas triumfs. *Portāls delfi.lv*. 2014, 13. feb. Pieejams: <http://www.delfi.lv/kultura/news/theatre/izrades-apskats-peldosie-celojosie-formas-triumfs.d?id=44209611#ixzz3QbnEqITd> [skatīts 2015, 3. apr.].
23. Balcare, Kitija. Apbružātais skaistums Nastavševa gaumē. *Latvijas Televīzijas un Latvijas Radio vienotais ziņu portāls lsm.lv*. 2014, 3. feb. Pieejams: <http://www.lsm.lv/lv/raksts/arpus-etera/arpus-etera/izrades-recenzija-apbruzhatais-skaistums-nastavsheva-gaume.a76465/> [skatīts 2015, 3. apr.].
24. Burve-Rozīte, Anda. Eu, te ir bīstami! *Terminālis internetā ir.lv*. 2013, 24. apr. Pieejams: <http://www.irir.lv/2013/4/24/eu-te-ir-bistami> [skatīts 2015, 23. apr.].
25. Gulbe, Elīna. Jaunās režijas vilnis Latvijas teātros. Intervija ar Vladislavu Nastavševu. *Kultūras Diena un izklaide*. 2012, 12. sept. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/intervijas/jaunas-rezijas-vilnis-latvijas-teatros-intervija-ar-vladislavu-nastavsevu-13967355> [skatīts 2015, 23. apr.].
26. Gulbe, Elīna. Šausminoša sirreālisma komēdija. *Literatūras un filozofijas portāls ¼ Satori*. 2012, 20. dec. Pieejams: <http://www.satori.lv/raksts/5151> [skatīts 2015, 3. apr.].
27. Gulbe, Elīna. Tumšā mīlestība. *Literatūras un filozofijas portāls ¼ Satori*. 2012, 11. okt. Pieejams: <http://www.satori.lv/raksts/4942> [skatīts 2015, 28. mar.].
28. Gulbe, Elīna. Vladislavs Nastavševs: Man istabā ir gulta un klavieres. *Kultūras Diena un izklaide*. 2014, 8. feb. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/intervijas/vladislavs-nastavsevs-man-istaba-ir-gulta-un-klavieres-14043302> [skatīts 2015, 23. apr.].
29. Ģībiete, Linda. Ceļojošie flīģeļi – peldošie cilvēki. *Latvijas Avīze*. 2014, 18. apr. Pieejams: <http://www.la.lv/celojosie-fligeli-peldosie-cilveki/> [skatīts 2015, 29. feb.].
30. Jonīte, Dita. Gunas Zariņas Medeja Maskavā. *Teātra aktuālo procesu vietne Kroders.lv*. 2013, 11. dec. Pieejams: <http://www.kroders.lv/verte/384> [skatīts 2015, 23. apr.].
31. Martinsone, Marta. Režisors Vladislavs Nastavševs "Ko var un nevar mūzika" *Mūzika vispār var visu, ar mūziku var panākt jebko*. 2014, 10. okt. Pieejams: <https://intervijas.wordpress.com/2014/11/10/rezisors-vladislavs-nastavsevs-ko-var-un-nevar-muzika-muzika-vispar-var-visu-ar-muziku-var-panakt-jebko/> [skatīts 2015, 23. apr.].
32. Naumanis, Normunds. Izrādes Peldošie – ceļojošie recenzija. Tukšuma maģija. *Kultūras Diena un izklaide*. 2014, 25. feb. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/recenzijas/izrades-peldosie-celojosie-recenzija-tuksuma-magija-14045649> [skatīts 2015, 29. feb.].

33. Naumanis, Normunds. Izrādes Vecene recenzija. Vecene vēlreiz. *Kultūras Diena un izklaide*. 2013, 19. mar. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/recenzijas/izrades-Vecene-recenzija-Vecene-velreiz-13999255> [skatīts 2015, 3. apr.].
34. Radzobe, Silvija. Izrādes Vecene recenzija. Slieku teātris. *Kultūras Diena un izklaide*. 2012, 8. dec. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/recenzijas/izrades-Vecene-recenzija-slieku-teatris-13982415> [skatīts 2015, 3. apr.].
35. Radzobe, Silvija. Vladislava Nastavševa režija. Divas izrādes vienā. *Kultūras Diena un izklaide*. 2013, 10. apr. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/teatris/vladislava-nastavseva-rezija-divas-izrades-viena-14002553> [skatīts 2015, 23. apr.].
36. Rodiņa, Ieva. Mīlestības tumšās puses. *Teātra aktuālo procesu vietne Kroders.lv*. 2012, 4. dec. Pieejams <http://www.kroders.lv/verte/130> [skatīts 2015, 28. mar.].
37. Tišheizere, Edīte. Izrādes Tumšās alejas recenzija. Ceļš no tumsas uz tumsu. *Kultūras Diena un izklaide*. 2012, 3. nov. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/recenzijas/izrades-tumsas-alejas-recenzija-cels-no-tumsas-uz-tumsu-13975569> [skatīts 2015, 28. mar.].
38. Uzula-Petrovska, Maija. Sumināts, Nastavšev, tu, kas būsi karalis! *Teātra aktuālo procesu vietne Kroders.lv*. 2013, 23. apr. Pieejams: <http://www.kroders.lv/verte/160> [skatīts 2015, 23. apr.].
39. Uzula-Petrovska, Maija. „Uz mūžu = šobrīd” *Teātra aktuālo procesu vietne: kroders.lv*. 2014, 11. feb. Pieejams: <http://www.kroders.lv/verte/415> [skatīts 2015, 3. apr.].
40. Анатолий, Александров. „Чудодей” из Даниил Хармс. *Полет в небеса*. Ленинград: Советский писатель, 1998.
41. Арто, Антонен. *Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра*. Санкт-Петербург и Москва: Симпозиум, 2000.
42. Богомолов, Николай, Малмстад, Джон. *Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха*. Москва: Новое литературное обозрение, 1996.
43. Богомолов, Николай. *Михаил Кузмин: Статьи и материалы*. Москва: Новое литературное обозрение, 1995.
44. Бунин, Иван. *Повести и рассказы*. Москва: Правда, 1982.
45. Бунин, Иван. *Темные аллеи: Любовная проза*. Санкт-Петербург: Азбука, 2013.
46. Зырянова, Ольга. Мертвое тело как функция абсурдного нарратива в повести Д. Хармса „Старуха”. *Вестник Томского государственного университета*. Nr. 311, 2008. С. 12-15.

47. *Классик без ретуши: литературный мир о творчестве И.А. Бунина : критические отзывы, эссе, пародии (1890-1950-е годы)*. Ред. Николай Мельников. Москва: Книжница. Русский путь, 2010.
48. Кузмин, Михаил. *Избранные произведения*. Ленинград: Художественная литература, 1990.
49. Кузмин, Михаил. *Проза и эссеистика В 3-х томах. Том2. Проза 1912-1915 гг.* Москва: Аграф, 1999.
50. Кузмин, Михаил. *Стихи и проза*. Москва: Современник, 1989.
51. Рикёр, Поль. *Конфликт интерпретации. Очерки о герменевтике*. Москва: Академический Проект, 2008.
52. *Русская литература 1920-1930-х-годов. Портреты поэтов*. Том 2. Ред. Анастасия Гачева. Москва: ИМЛИ РАН, 2008.
53. Сухих, Игорь. *Русский канон: книги XX века*. Москва: Время, 2013.
54. Токарев, Дмитрий. *Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Семюэля Беккета*. Москва: Новое литературное обозрение, 2002.
55. Топоров, Владимир. *Петербургский текст русской литературы: Избранные труды*. Санкт-Петербург: Искусство, 2003.
56. Хармс, Даниил. *Собрание сочинений. Новая Анатомия. Том 2*. Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
57. Шруба Манфред. *Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890-1917 годов. Словарь*. Москва: Новое литературное обозрение, 2004.
58. *Аукцион – Зимы не будет*. 2007, 26. sept. Picejams: <https://www.youtube.com/watch?v=ulLrQAT2Mpg> [skatīts 2015, 3. apr.].
59. *Библейский сюжет: Даниил Хармс. Суд Божий*. Реж. Мария Гусева. 2014, 28. apr. Picejams: <https://www.youtube.com/watch?t=1243&v=WF3csml0VJo> [skatīts 2015, 3. apr.].
60. "Бродячая собака", кабаре. *Историко-культурный интернет-портал "Энциклопедия Санкт-Петербурга"* Picejams: <http://encspb.ru/object/2804016970>. [skatīts 2015, 3. apr.].
61. Бунин, Иван. *Дневники*. Picejams: <http://bunin.niv.ru/bunin/bio/dnevniki-bunina-8.htm>. [skatīts 2015, 29. mar.].
62. Бунин, Иван. Темные аллеи. Жизнь Арсеньева. Рассказы. Комментарии. *Том 5. 1932-1952*. Picejams: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/bunin-ss06-05/bunin-ss06-05.html#work006> [skatīts 2015, 28. mar.].

63. Горбушин, Сергей, Евгений Обухов. „Старуха” Д. Хармса в свете последней фразы” *Вопросы литературы*. 2010, №. 6. С. 429—438. Picejams: <http://www.d-harms.ru/library/staruha-harmsa-v-svete-posledney-frazy.html> [skatīts 2015, 3. apr.].
64. Дроздов, Кирилл. „Тюк” Даниила Хармса: ритуал и коммуникация (мифология абсурда). *Портал Даниил Хармс*. Picejams: <http://www.d-harms.ru/library/tjuk-daniila-harmsa-ritual-i-kommukatsiya.html> [skatīts 2015, 23. apr.].
65. Ектения. *Православная энциклопедия „Азбука веры”*. Picejams: <http://azbyka.ru/dictionary/06/ektenia-all.shtml> [skatīts 2015, 29. apr.].
66. Кобринский, Александр. Глава девятая. Повесть «Старуха». Финал. *Портал Даниил Хармс*. Picejams: <http://www.d-harms.ru/library/kobrinskiy-daniil-harms10.html> [skatīts 2015, 3. apr.].
67. Кузмин, Михаил. Такие дни - счастливейшие даты. Picejams: <http://kuzmin.ouc.ru/takiye-dni-schastliveishiye-datu.html> [skatīts 2015, 23. apr.].
68. Лагода, М. Время чуда в повести Д.И. Хармса „Старуха”: аспекты сна и письма. *Портал Даниил Хармс*. Picejams: <http://www.d-harms.ru/library/vremya-chuda-v-povesti-harmsa-staruha.html> [skatīts 2015, 3. apr.].
69. Лорка, Федерико Гарсиа. Если б мог по луне гадать я. Перевод. Я. Серпин. *World art*. Picejams: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=14093> [skatīts 2015, 28. mar.].
70. Масленкова, Наталья. Пространственно-временная организация повести Д. Хармса „Старуха”. *Литературоведение*. №.1, 1999. Picejams: <http://vestnik-samgu.samsu.ru/gum/1999web1/litr/199910603.html> [skatīts 2015, 20. apr.].
71. „Плавающие Путешествующие” Кузмина готовят к постановке в Петербурге. *Телеканал „100 ТВ”*. 2014, 15. apr. Picejams: <http://www.tv100.ru/news/kultura-91755/> [skatīts 2015, 29. mar.].
72. Рог, Елена. Романтический гротеск в прозе Д. Хармса (на примере рассказа „Судьба жены профессора”): *Портал Даниил Хармс*. Picejams: <http://www.d-harms.ru/library/romanticheskiy-grotesk-v-proze-harmsa.html> [skatīts 2015, 23. apr.].
73. Хармс, Даниил. *Дневниковые записи*. Picejams: http://www.lib.ru/HARMS/harms_diaries.txt [skatīts 2015, 3. apr.].
74. Хейнонен, Ю.П. Это и то в повести „Старуха” Даниила Хармса. *Портал Даниил Хармс*. Picejams: <http://www.d-harms.ru/library/eto-i-to-v-povesti-staruha-daniila-harmsa2.html> [skatīts 2015, 3. apr.].

SUMMARY

Master thesis „The Interpretation of Russian Literature in Plays Directed by Vladislav Nastavshev” is based on discovering the techniques used by theatre director Vladislav Nastavshev (1978) to interpret Russian literature in the Latvian theatre. He is considered to be one of the most talented stage directors of Latvia, who uses unusual stage methods to create and show various messages in his plays. The study of the plays is important, because his work has not been academically researched before

First, the thesis aims to explain the phenomena of interpretation, by using hermeneutics as the main research method. Second, it analyses three plays directed by Vladislavs Nastavshevs: „The Old Woman” by Daniil Harms staged in the National Theatre, „Dark Alleys” by Ivan Bunin and „ Travellers by Sea and Land” by Mikhail Kuzmin staged in the New Riga Theatre. Third, an interview conducted with the director himself is analysed to understand his own take on staging and interpretation of the literature.

Master thesis discovers that Vladislav Nastavshev keeps up with the literary text, but shows his interpretation through stage design, music and actors movements and gestures. He combines nostalgia with comic moments and uses provocations to shock the audience.

PIELIKUMS

Laura Studente (L.S.): Kāpēc latviešu skatītājam ir interesanti krievu autori?

Vladislavs Nastavševs (V.N.) /Domā/ Ziniet, es nedomāju, ka latviešu auditorijai tas ir tik interesanti. Tas, pirmkārt, man ir interesanti, tāpēc es viņus iestudēju. Es nedomāju, ka latviešu auditoriju interesē, kas ir Mihails Kuzmins. Tas, ko es izdarīju, ir tikai mana vēlme. Man gribējās viņu iestudēt un tāpēc Latvijas auditorijai nācās uzzināt par Mihailu Kuzminu. Tas ir, es domāju vienkārši... Nu, ir pieņemts uzskatīt, ka krieviem vairāk ir klasiķu un krievu klasika ir arī pasaules klasika. Bet patiesībā, vēsturisku, man liekas, ģeogrāfisku iemeslu dēļ, padomju pagātnes dēļ... tā varēja notikt. Varbūt es kļūdos un latviešiem tiešām krievu klasika un autori ir ļoti interesanti, bet es šaubos – tikpat veiksmīgi var iestudēt arī kādu citu – vāciešus, francūžus, itāļus. Tas būs tikpat interesanti. Vienkārši es esmu krievs, visticamāk tāpēc mani pastāvīgi tur velk.

L.S. Noteikti ir vēl kāds iemesls, kāpēc jūs tur velk, ne tikai tāpēc, ka esat krievs.

V.N. Nezinu... laikam. Es domāju, ka mani tur velk tikai tāpēc, ka esmu krievs. Tāpēc, ka... /Domā/ Tāpēc, ka, jā, tu izvēlies tādus darbus, materiālu, kas tev personīgi ir tuvs, kuram tu vari pieslēgties emocionālā līmenī, ne tikai pēc satura. Es vienkārši tā izjūtu pasauli. No otras puses es aizbraucu uz Krieviju un nejūtos, it kā atrastos savā dzimtenē. Tas ir kaut kas tāds, kaut kas tāds...arhetipiska laikam lieta. /pauze/ Nu jā, un, nu plus arī tad, kad tu iestudē izrādes, un es jau pamatā iestudēju latviski, te sanāk arī tāds atsvešinātības mirklis un iespēja uz materiālu paskatīties no malas, nedaudz. Tāpat latviešu valoda un mentalitāte – tā rada kaut kādu citu prizmu, caur kuru skatīties uz materiālu. Un tas ir ļoti interesanti. Es ar to jau saskāros, kad iestudēju „Mitjas mīlestību,” jo Buņins ir tāds ļoti, ļoti krievu rakstnieks. Aktieri ir latvieši, tu skaties no malas un viņi pienes savu cilvēcisko stāstu, kura Buņinam nemaz nav un pateicoties tam iznāk tāds interesants, materiāla lūzums. Lūk.

L.S. Vai varat sniegt piemēru, kā tieši šīs divas pasaules apvienojas? Kas tieši ir tīri krievisks Buņinā un kas tīri latvisks aktieriem, kas veido šo unikālo komponenti?

V.N. /Domā/ Pirmkārt, tas parādās... kāpēc es ar tādu pauzi, jo ar vārdiem to ir grūti izskaidrot. Tas ir zināms, zināms tāds kā tonis, kas piemīt latviešiem un kas nav krieviem. Tāds kā noskaņojums, kas... ir Rīgā, bet Maskavā tāda nav. Emocionāls vilnis, kas ir savādāks. Un jā, Maskavā viss ir savādāks, tur ir tāda jauda un apjoms, bet šeit ir tāda kā, em, tāda kā, varbūt, intimitāte. Šeit ir klusāk, viss klusāks un smalkāks, nedaudz. Nu lūk tas varētu būt, ir tāds smalkums, kuras nav krieviem. Jo es atceros, kad Kirils Serebreņikovs skatījās manas izrādes,

viņš teica, ka Maskavā tādas izrādes nav iespējamās, jo tur vienkārši nav tādas emocijas, viņas tur vienkārši nav. Tur arī ir atšķirība. Vārdos to ir grūti izskaidrot.

L.S. Es jau minēju, par kurām izrādēm rakstu – par Tumšajām alejām, Veceni un Peldošajie-ceļojošie. Nevar teikt, ka tie būtu Latvijas skatuvei tipiski darbi, tādi, kurus bieži iestudē.

V.N. Nu pirmkārt, visus apvieno tas, ka tas nav dramaturģisks materiāls. Tā ir proza. Tas ir svarīgi. Tas ir materiāls...kurš ļoti reti tiek iestudēts. Kuzminu vispār pirms manis neviens nekad dzīvē nekur nav iestudējis. Buņinu arī, bet viņu tomēr biežāk iestudē. Viņš arī, protams, ir populārāks. Bet tomēr tas ir, tas ir materiāls, kas teātrim un skatuvei slikti padodas. Tas nav skatuvisks materiāls. Teātrī kas ir galvenais? Kas notiek ar cilvēku, bet viņš.. Buņinam psiholoģijas kā tādas nav, tur ir plaukstoši koki un caur to mēs saprotam, ka varonis ir iemīlējis.

L.S. Vai negaiss.

V.N. Jā, vai negaiss. Bet, kā tu to teātrī parādīsi? Tur jau ir tā interese. Tāpēc es to izvēlos, jo tas sniedz iespēju meklēt kādu jaunu, teātra valodu, jo kā to iestudēt, nav saprotams. Lugā ir vienkāršāk, tur viss jau ir uzrakstīts, kurš ko saka. Tas no pirmā skatiena apvieno šos trīs darbus.

L.S. Es domāju, ka Buņinu un Harmsu, tur tik tiešām ir grūti iestudēt. Bet Kuzminam jau paša teksta struktūra šķiet vienkārša, bet no otras puses, jums gan jau bija grūtāk to parādīt tieši nozīmi. Skatītāji domā, ka Kuzminam sižets ir ļoti vienkāršs.

V.N. Ar Kuzminu arī nebija viegli. No vienas puses, jā, es piekrītu, tur būtībā ir tikai dialogi. Bet no otras puses – šie dialogi... Kā lai pasaka, grūtības ir tajā, ka, pirmkārt, to ir daudz. Tur ir ļoti, ļoti daudz vārdu, un neko no tā neizslēgsi. Un šie vārdi, viņu it kā ir daudz, it kā par neko, bet tā arī ir visa jēga. Svarīgi nav tas, ko viņi runā, bet kā. Šie kilometru garie teikumi. Tā valoda ir ļoti grūta, sarežģīta, samudzināta. Tā ir kā mežģīnes. Viņi tos teikumus kā mežģīnes pin. Un tajā arī ir viss, ja sāksi saīsināt – tur nekas nepaliks. Tas ir gadījums, kad vērtība ir tieši teksts. Tāpēc es arī tekstam pievērsos kā vērtībai. Tas joprojām sagādā ļoti daudz mocību aktieriem. Īpaši Sandrai Kļaviņai. Viņas runas virāžas, tehniski ir ļoti, ļoti grūtas, jo tur pastāvīgi kaut kas mainās. Zini, to var salīdzināt ar... ar ko varētu salīdzināt... ar Montēnu. To var salīdzināt ar apziņas plūsmu, teksta bezgalību. Teksta, kurš pats par sevi ir ļoti asprātīgs. Zini, kāpēc

daudziem cilvēkam bija grūti saprast? Tagad, protams, ir vieglāk, kad izrādi nosauca par šedevru, tad jau gribi vai negribi ir jāuztver. Bet, kad viņa iznāca, daudzi bija ļoti neapmierināti. Bija daudz sliktu atsauksmju. Tāpēc, ka viņš cilvēkiem nav zināms, viņi nesaprot, kas tas ir, no kurienes radies. Pirmo viņi redz banālu sižetu, bet tajā, ka banalitātē arī ir jēga, tur vajag ar smadzenēm padarboties. Jā un cilvēkiem trūkst šo receptoru, kas to spētu uztvert. Tāpēc, ka cilvēki šobrīd ir citi un laiks ir ļoti pragmatisks un cilvēki nesaprot šo skaistumu. Tas ir cita veida skaistums, impresionisms. Es arī uzreiz nesapratu, kas ir impresionisti. Es skatījos uz Monē un Renuāra gleznām un es nesapratu. Labi, man tad bija 14 gadi, es nebiju pieaudzis cilvēks. Bet tomēr, es ļoti labi atceros, kā gāju uz bibliotēku un atkal, atkal, atvēru reprodukcijas un skatījos un spiedu sevi saprast. To pašu var teikt cilvēkiem, kas skatās un nesaprot – skatieties vēlreiz, pieradināties.

L.S. Nu jā, tur ir maz psiholoģijas. Vienīgi Mistars Stoks mēģina skaidrot varoņu rīcību. Tomēr Mistars Stoks ir teosofs un kā noprotu, Kuzmins nemīlēja masonus.

V.N. Mistars Stoks drīzāk ir filozofs, nevis psihologs un visas idejas /pauze/ veidotājs. Tas jau ir tikai pirmajā daļā, otrajā viss ir citādi. Stoks, un viņa divas ainas ar Lavrentjevu - patiesībā Stoks saprot, ka Lavrentjevs ir gejs. Stoks to zina, bet saprot, ka nevar uzreiz viņam to tieši pateikt, jo Lavrentjevs ir iemīlējies Ļoļečkā. Tomēr Stoks zina, ka tie ir maldi. Visi viņa teksti par sākumu ir par ceļa sākumu. Bet ceļš Kuzminam ir saprast, ka mīlestība pret sievieti nav cilvēka augstākā gara izpausme. Šeit viņš tādā veidā mūs aizsūta pie grieķiem, Seno Grieķiju, kur uzskatīja, ka mīlestības augstākā izpausme ir mīlestība starp vīriešiem. Bet vīrietis un sieviete ir daudz zemākas jūtas. Pašas par sevi. Tam var piekrist, vai nepiekrist. Šodien tam vispār ir grūti piekrist, to pieņemt un just līdzī. Tāpēc mēs neiestudējam otro daļu, jo ne aktrises ir gatavas uz to parakstīties, ne arī skatītājs jo, visticamāk, nevarēs pieņemt. Lai gan..nezinu. Protams, skatoties izrādi, tu to diez vai sapratīsi. Tur laikam ir jāzina materiāls, īpaši bez otrās daļas ir grūti – tas slānis izpaliek, jo otrajā daļā visi vīrieši nonāk kopā, bet sievietes kož elkoņos – kā tad viņas tā palaida vīriešus.

Tajā pašā laikā sieviete ir daudz jūtīgāka būtne, daudz smalkāka tieši dzīves izjūtā un sava smalkuma. Jūtīguma dēļ viņa uzmin lietas, par kurām vīrieši pat nenojauš. Tāpēc sievietes labāk uztver skaistumu, tāpēc viņas iet uz teātri. Tas viss tur ir pateikts, sieviete tur netiek pazemināta, sakot, ka sieviete ir sliktāka par vīrieti. Tur tā nav, bet parādīta šī atšķirība.

L.S. Jūsu izrādēs gan vīrieša kaisle pret sievieti noved pie vardarbības.

V.N. Tas nekad nav pašmērķis. Tumšās alejas ir izrāde par tām mīlestības pusēm, par kurām nav pieņemts runāt. Mums katram ir dzīvē, es esmu par to pārliecināts, neērta pieredze, par kuru mēs pat ar pašiem tuvākajiem cilvēkiem negribam runāt. Tā ir intīma un neērta. Piemēram, viena aktrise man stāstīja par gadījumu, kad viņa bija bērns, un pēkšņi zvanīja viņas mājas telefons. Viņai bija kādi 7-8 gadi. Viņa paceļ klausuli un tur viņai kaut kāda sieviete saka „трахни меня, пожалуйста”. Kāds vienkārši nokļūdījās ar numuru, bet viņa to atcerējās uz visu mūžu. Tas ir tāds ļoti neērts stāsts.

„Tumšās alejas” ir par to, bet tas, ka tas noved pie vardarbības nav svarīgi – var novest un var nenovest. Cita lieta, ka visi šie „Tumšo aleju” stāsti ir par traģisku mīlestību, tur ne tikai sievietes, bet arī vīrieši ir upuri. Un Buņinam sižets nemaz nav tik svarīgs. Kad iznāca „Tumšās alejas”, es arī neteiktu, ka tur visu uzreiz saprata. Ne velti izrādi noignorēja Spēlmaņu naktī un mani arī noignorēja tajā gadā, jo tur bija vēl „Vecene”. Nesaprata kā to uztvert. Ja tevī tas nav un tu neesi spējīgs emocionāli tam pieiet, tu to nesaproti. Prātam tur nav vietas. Ja tu jutekliski vari pret to attiekties, tev izrāde notiek. Bet var arī nenotikt. Tādā ziņā „Vecene” ir citāda, jo tur tev nav izvēles – gribi vai negribi uz tevi tas iedarbojas. Tās vardarbības scēnas alejās, saproti, Buņinam tas it kā ir uzrakstīts, bet tik viltīgi, it kā tā nemaz nebūtu. Buņins panāk tādu efektu, viņš raksta traģiskas, tumšas lietas, bet tu lasi un tev ir viegli un labi – caur dabu, caur skaistu rakstību. Tur ir daudz skaistā, bet, ja tā ieskatās, par ko tas vispār ir, tad tas viss ir drīzāk nevis par mīlestību, bet naidu. Pat ne naidis, bet rūgtums par to, ka dzīve paiet. Jo Buņins jau bija vecs, kad viņš to rakstīja. Tās bija viņa atmiņas un rūgtums par laiku, kas aizgājis un nekad vairs neatgriezīsies, Jaunība neatgriezīsies, skaistums neatgriezīsies.

L.S. Kāpēc alejās runa ir tieši nevis par mīlestību, bet naidu?

V.N. /Domā/ Tāpēc, ka, tāpēc ka, kaisle ir tāda bīstama lieta. Ne velti saka – no mīlestības līdz naidam viens solis. Šodien tevi mīlu, bet rīt ienīstu. Šīs lietas ir ļoti tuvas.

L.S. Kas jūs motivē izvēlēties tekstu? Es tā saprotu, ka jums ar katru no autoriem ir cits stāsts...

V.N. Jā. Es pat esmu teicis, ka nevar zināt, kurš kuru atrod – es tekstu, vai teksts mani. Mani ir piemeklējusi dīvainā sajūta, ka tas nemaz nav no manis atkarīgs. Buņinu es mīlu jau no bērnības, bet patiesībā izrāde bija Viļa Daudziņa ideja. Vēl pirms es te strādāju, viņš pie manis

pienāca un sāka stāstīt, ka Alvis viņiem esot uzdevis uzdevumu pārtulkot stāstus. Vilis atnesa “Tumšās alejas”, bet Alvis tās neiestudēja. Tad Vilis arī pienāca pie manis un es šeit sāku strādāt. Veceni man izlasīt ieteica Guna Zariņa, bet Kuzminu es pavisam nejauši uzgāju, kad sāku mācīties Pēterburgā, jo viņš tāds Pēterburgas rakstnieks, Mihails Kuzmins. Un.../domā/ Nu jā, ar Kuzminu ir ļoti dīvains stāsts. Man liekas, ka dažreiz notiek tādas tikšanās pēc kādā laika. Kad jau sen viņa nav, bet tev ir tāda sajūta, ka tu ar viņu runā. Ka tu ar viņu sarunājies, ka viņš ir tavs draugs. Lielā mērā arī tāpēc, ka Kuzminam ir palikušas dienasgrāmatas un pats viņš ir tāds dzīvs rakstnieks. To ir grūti paskaidrot. Tas ir... Es pilnīgi jūtu, vai man gribas domāt, ka viņš ir man pateicīgs, ka viņš pat priecājas... kā lai to paskaidro...it kā viņš būtu. Tā kā tas ir ļoti personīgs stāsts ar šo autoru.

L.S. Jautājums par mūziku. Kā jūs to izvēlaties izrādēm?

V.N. Vecene ir vienīgā izrāde no šim trim, kur nav mana mūzika. Tur ir piemeklēta. Tāpēc, ka /domā/ dažreiz gribas sacerēt, dažreiz negribas. Ar Harmsu bija tā, ka mūzika nesacerējās. Mana mūzika ir pietiekami liriska, sentimentāla, bet Harmsam tāda nepiestāv, vajadzēja piemeklēt. Piemēram, mums nesanāca intermēdijas un aktieri nevarēja saprast, kur ir humors, it kā vajadzētu būt smieklīgi, bet kaut kā nebija. Tad es vienkārši atradu un uzliku ragtime, viņa ir tāda tra ta ta, tra ta ta, jautra un tas palīdzēja un tas radīja mēmā kino efektu. Asociatīvi viņa ir arī no tā laika, lai gan patiesībā nav, bet tā liekas un tas palīdzēja labāk atvērt materiālu.

Tumšajās alejās es arī sacerēju mūziku, tur bija saprotams, ka mūzikai vajag radīt enerģētisko lauku, jo viss norisinās tukšā telpā. Dekorācijas tur nav, tās ir skatītāja iztēlē, bet mūzika kalpo kā dekorācijas.

L.S. Jūs intervijā minējāt, ka klavieru esamība izrādi padara par mūziku. Kāpēc tās tiek rādītās arī kā varoņu kapi?

V.N. Saprotiet, ja klavieres ir visa simbols, tad ir loģiski, ka tas ir arī nāves iemesls, tāpēc tu esi spēlētājs, tā ir tava dzīvība un nāve. Un daudzējādi tas ir arī par to, ka laiks pagājis un nekad neatgrieziesies, bet attiecības, viss šis juteklības laikmets ir aizgājis un nekad neatgrieziesies. Visticamāk, tāpēc viņi ir zārkos pastāvīgi. Arī sajūta, ka šie cilvēki sen ir miruši, tam piedod tādu kā spokainību. Mūzika arī ir spokaina lieta, nevar pieskarties ar rokām. Tā ir kā putekli vecā albumā – papūt un tie aizlido. Kaut kas neīsts, kam nevar pieskarties.

L.S. Tātad tēma, ka kaut kas ir pagājis, kaut kas neatgriezīsies, atkārtojas jūsu izrādēs.

V.N. Jā, tā ir nespēja atgriezties un cita pasaule. Viņš šos cilvēkus glezno. Tas, ka rezultātā notikumi risinās nepatīkami, tas ir cits jautājums.

L.S. Principā visās šajās izrādēs, viss, kas ir uz skatuves, tiek izmantots, kādā brīdī kļūst funkcionāli. Skatuvē nav nesvarīgi objekti.

V.N. Nav.

L.S. Kāpēc?

V.N. Kāpēc? Nevajag. Ir tikai nepieciešamais, nezinu, man tā patīk, tukša telpa. Viss liekais paņem enerģiju, kā resns cilvēks – viņam ir grūti dzīvot, jo viņam jānēsā līdzīgi kilogrami tauku – priekš kam man tas, aptaukošanās nav vajadzīga. Izrādei jābūt vieglai.

L.S. Cik svarīgi jums ir notikumi, kas notikuši ar rakstnieku. Peldošajos noteikti bija nepieciešams, jo tas ir romāns ar atslēgu.

V.N. Nu ja. Protams ir svarīgi, kas notika ar to cilvēku un kāpēc viņš to visu darīja. Kuzminam vēl jo vairāk, jo viņam ir daudz dienasgrāmatu. Tās es dažreiz ņemu, atveru, lasu un ir sajūta, ka tu vienkārši runā ar cilvēku par to, kā viņam iet. Tur tas ir rakstīts, dienasgrāmatās ir klātbūtnes efekts. Nu jā, tas ir likums – ja tev ir interesanti darbi, tad interesanti ir arī cilvēki. Man liekas, ka ir ļoti cieša saistība starp to, kā cilvēki dzīvoja un ko uzrakstīja.

L.S. Mēģināt kaut kā nodot viņu noskaņojumu izrādē?

V.N. Neeezinu, es, pirmkārt, gribu nodot savu noskaņojumu. Tur ir tāds kā saskaņojuma moments, ja tev ir saskaņa ar autoru, tad arī automātiski sanāk, ka izrāde ir par tevi, par viņu un par visiem mums.

L.S. Ja izrāde ir skumja, tad jums arī ir skumji?

V.N. Nu ko nozīmē skumji? Vai ir skumji un neskumji?

L.S. Bet alejas nav skumjas?

V.N. Viņas ir, jo tur ir atmiņu elements. Viss ir pagājis, tāpēc automātiski kļūst par tādu kā mākonī. /domā/ Ko lai pasaka, jā, tas ir viss.

L.S. Labi, tad jautājums, ko dod tas, ka aktieriem uz skatuves ir fiziski grūti? Piemēram, Peldošajos, kur aktieriem ir jālien klavierēs, vai alejās

V.N. Kur alejās aktieriem ir grūti?

L.S. Piemēram Gunai Zariņai jābalansē uz vienas kājas, tad aina, kur kopā balansē Vilis Daudziņš un Baiba Broka.

V.N. Tā ir tikai viena aina. Vajadzēja radīt sajūtu par lidojumu. Metaforu. Tas, ka aktieriem ir grūti, tā ir desmitā daļa.

L.S. Kādu efektu rada teātris teātrī? Piemēram, alejās Guna Zariņa dzied ar mikrofonu. Peldošajos to dara Baiba Broka. Vai tas ir tāds neapzināts moments, vai tur ir nozīme?

V.N. /Domā/ nav nekādas nozīmes. Alejās sākumā tā dziesma skan ierakstā, bet pēc tam dzīvē. Kā lai pasaka, tajā momentā vajadzēja izmainīt izrādes ritmu un pirmās daļas jautros stāstus, kas ir septiņi, bet tālāk iet trīs un vajadzēja palēnināt tempu, lai skatītājs noskaņotos uz kaut ko garu. Tā parādījās dziesma. Tā ir tehniska lieta.

L.S. Jūsu izrādēs bieži parādās tumsa, vai tas arī ir tehnisks paņēmieni?

V.N. Nezinu, tiešām, nezinu, ko atbildēt. Teātrī tukša telpa parasti ir melna, tāpēc nekādu iemeslu tam nav.

L.S. Jūs runājat par tabu tēmām skatītājiem, piemēram, miesas mīlestība, kas parādās jūsu izrādēs. Kādas vēl ir tēmas, ko parādāt? Vai tabu tēmas ir tikai latviešu, vai arī krievu skatītājiem?

V.N. Jā, es domāju, tikai latviešiem. Varbūt arī krieviem. Tāpēc, ka, jā, miesas mīlestība bija tikai alejās, nekur citur nav. Vienreiz uztaisīju, visur tagad redz. Bet kāpēc tā seksta ir tik daudz? Buņinam tā ir ļoti daudz, bet tu it kā lasi, un nemaz nepaliek sajūta, ka tas tur ir. Atliek tikai dabas apraksti un lirika. Bet teātrī, tā bija mana pirmā izrāde JRT un aktieri to arī nekad

nebija spēlējuši. Citi rādīja to caur ironiju, humoru. Man gribējās iestudēt izrādi, kas nekam citam nav līdzīga. Tā iestudēt, lai sevī izdarītu izmaiņas, pārvarētu sevi un aktierus. Vajadzēja radīt enerģētisku lauku, lai tur būtu enerģija, jo liriku caur liriku risināt nav interesanti. Vienmēr jābūt pretsvaram. Jābūt caur kaut ko, es nolēmu to veikt caur agresiju ar cerību, ka beigās paliks kaut kas cits. Tas ir arī jautājums par provokāciju un to, kā panākt, lai skatītājs nespētu tam pretoties un daudzējādā ziņā tas vienkārši ir huligānisms. Piemēram, ainā, kur Vilis Daudziņš nodarbojas ar seksu ar Baibu Broku – tā ir tīra provokācija, huligānisms. Šis jautājums vienmēr ir – kā to rādīt uz skatuves, bet kā savādāk?

L.S. Kā jūs domājat, kāpēc latviešu skatītājs baidās no šīm tēmām – jo pieraduši pie cita?

V.N. Nezinu, tāpēc, ka, tāpēc, nezinu kāpēc.

L.S. Cik nozīmīgs jums izrādēs ir Pareizticības un Dieva motīvs. Visos šajos darbos, pat Alejās, piemēram, Stjopā tas parādās.

V.N. Nē, man tas nav svarīgi, jo pareizticība man ir kā gaiss. Kaut kas pašsaprotams, tu elpo un tu tici. Man tas ir dabiski, vienkārši, sarežģīti vienlaicīgi. Kuzmins savulaik aizrāvās ar vec ticībnieku ikonām. Jā, noteikti, visos šajos darbos ir reliģiozi momenti, bet tā ir kosmiska reliģiozitāte. Pareizticība ir oficiālais kanāls, forma, caur kuru kosmisks.

L.S. Harmss es sapratu, ka Jums nav īpaši tuvs, vai es kļūdos?

V.N. Jā, es neteiktu, ka tas ir mans autors.

L.S. Kāpēc?

V.N. Nezinu, kaut kā nav tuva šī pasaules uztvere. lai gan no otras puses tomēr ļoti tuvs. Man piemēram, ļoti tuvs ir stāsts un intermēdija par to vīrieti, ko izmeta uz ielas. Jo es domāju, ka tas var notikt ar katru no mums, baidīties, ka kādā brīdī mēs nonāksim uz ielas, pamodīsies un sapratīsī, ka tas ir sapnis. Zini, šodien ir darbs, rīt nav, ja nu kaut kas mainās. Izmest uz ielas var saprast dažādi – tu pēkšņi vari saslimt, ne no tā, ne no šā pēkšņi uz līdzenas vietas. Dzīve ir tāda smalka lieta, šodien ir, rīt nav, mēs neko nevaram pateikt.

L.S. Ironija ir labākais veids, kā pārvarēt to?

V.N. Dzīve ir skumja lieta, tāpēc atrast iemeslu priekam, katru gadu ir grūtāk, viss tuvojas nāvei. Jo tālāk, jo nāve tuvāk. Tāpēc pieturēties pie gaišas attieksmes, tas jau ir sasniegums. Vajag cilvēkus tomēr izklaidēt, viņiem ir jāpriecejas, tāpēc humors, humors, ir pāri visam.

Maģistra darbs

„Krievu literatūras interpretācija režisora Vladislava Nastavševa teātra izrādēs”

izstrādāts Latvijas Kultūras akadēmijas Kultūras teorijas un vēstures katedrā

Ar savu parakstu apliecinu, ka maģistra darbs izstrādāts patstāvīgi; izmantojot citu autoru darbos publicētus datus, definējumus un viedokļus, dotas precīzas norādes (atsauces) uz to ieguves avotu; iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: _____ . ____ . ____ .2015.
Vārds, uzvārds Paraksts

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: _____ . ____ . ____ .2015.
Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds Paraksts

Recenzents: _____
Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds

Darbs iesniegts ____ . ____ .2015.

Studējošo servisa speciālists : _____
Vārds, uzvārds Paraksts

Darbs aizstāvēts LKA maģistra gala pārbaudījumu komisijas sēdē

____ . ____ .2015. prot. Nr. _____ vērtējums _____

Komisijas sekretārs: _____
Vārds, uzvārds Paraksts