

LATVIJAS UNIVERSITĀTE

VĒSMA LĒVALDE

**KLASIKAS IESTUDĒJUMI OĻĢERTA KRODERA REŽIJĀ:
TEKSTS UN TĀ INTERPRETĀCIJA**

THE CLASSICS IN OĻĢERTS KRODERS' STAGE VERSIONS:
THE TEXT AND ITS INTERPRETATION

PROMOCIJAS DARBS
MĀKSLAS ZINĀTŅU DOKTORA GRĀDA IEGŪŠANAI
MĀKSLAS ZINĀTNES NOZARĒ
TEĀTRA UN KINO TEORIJAS UN VĒSTURES APAKŠNOZARĒ

Zinātniskais vadītājs: Dr. habil. philol. Benedikts Kalnačs

RĪGA

2017

SATURS

DARBĀ LIETOTIE SAĪSINĀJUMI	3
IEVADS.....	4
1. TEKSTS TEĀTRĪ 20. UN 21. GADSIMTĀ. O. KRODERA SKATĪJUMS	13
2. LAIKMETS UN REŽISORS	33
2.1. Oļģerta Krodera personības veidošanās un režijas pirmsākumi.....	33
2.2. Oļģerts Kroders padomju teātrī. Laikmetīgas skatuves valodas meklējumi.....	38
2.3. Kultūrtelpas īpatnības pēc 1990. gada. Režijas paradigmas maiņa.....	53
3. VILJAMA ŠEKSPĪRA TRAGĒDIJA „HAMLETS”: TEKSTS UN TĀ INTERPRETĀCIJA	58
3.1. Šekspīra tekstu interpretācijas problemātika	58
3.2. „Hamleta” recepcija Latvijā	65
3.3. O. Krodera iestudējumi: koncepcija un teksts	71
3.3.1. 1972. gada iestudējums Valmieras teātrī: varas mašīnērija.....	73
3.3.2. 1984. gada iestudējums Liepājas teātrī: brūkošas sistēmas spogulis.....	89
3.3.3. 1997. gada iestudējums Nacionālajā teātrī: akcentu maiņa	102
3.3.4. 2008. gada iestudējums Valmieras teātrī: ironija par varu	109
4. „HAMLETA” TĒMU REFLEKSIJA O. KRODERA IESTUDĒJUMOS.....	118
4.1. Krustiņa tēla interpretācija Blaumaņa „Pazudušā dēla” iestudējumā.....	121
4.1.1. Autoritārisma un talanta sadursme 1970. gada iestudējumā	121
4.1.2. Individīda atsvešinātība 2000. gada iestudējumā	125
4.2. „Noziegums un sods”: Raskoļņikova un Hamleta paralēles.....	127
4.2.1. Raskoļņikova protests 1977. gada iestudējumā.....	127
4.2.2. Ekscentrika un vērtību saukums 1994. gada iestudējumā.....	133
4.3. Individīda iekšējo pretrunu saasinājums Jāņa Jaunsudrabiņa romāna „Aija” dramatizējumā.....	135
4.4. A. Ostrovska „Līgava bez pūra”: apstākļu ietekme uz personību	143
4.4.1. Varas kārdinājums 1982. gada iestudējumā	143
4.4.2. Nauda kā vērtību dominante 2012. gada iestudējumā	145
4.5. Ironiskas „Hamleta” alūzijas: Antona Čehova „Kaija”	148
SECINĀJUMI	154
AVOTI.....	161
LITERATŪRAS SARAKSTS	164
INTERNETA RESURSI	170

DARBĀ LIETOTIE SAĪSINĀJUMI

b.g. – bez norādīta gada

DT – Dailes teātris

GITIS – Valsts teātra mākslas institūts (Maskava)

JRT – Jaunais Rīgas teātris

KHI – Kurzemes Humanitārais institūts

LA – Latviešu Avīzes

LiepU – Liepājas Universitāte

LKK – Latvijas Kultūras kanons

LNO – Latvijas Nacionālā opera

LPSR – Latvijas padomju sociālistiskā republika

LU – Latvijas Universitāte

LVA – Latvijas valsts arhīvs

LVA [806/1/55] – Latvijas Valsts arhīva Liepājas zonālā arhīva fonds Nr. 806, apraksts Nr. 1, lieta Nr. 55

LVU – Latvijas Valsts universitāte

MXAT – Maskavas Dailes teātris

MXAT2 – Otrais Maskavas Dailes teātris (1926-1936)

NT – Nacionālais teātris

Q1; Q2; Q5 – Šekspīra teksti kvartu formātā

PSKP – Padomju savienības Komunistiskā partija

PSKP CK – Padomju savienības Komunistiskās partijas centrālā komiteja

PSRS – Padomju sociālistisko republiku savienība

RLT – Rīgas Latviešu teātris

VK(b)P – Vissavienības Komunistiskā (boļševiku) partija

VDT – Valmieras Drāmas teātris

VLT – Valsts Liepājas teātris

IEVADS

Promocijas darba aktualitāte un zinātniskā novitāte

Promocijas darba temats ir režisora Oļģerta Krodera iestudēto klasikas darbu teksts, tā interpretācija un saikne ar iestudējuma koncepciju kontekstā ar citiem izrādi veidojošiem elementiem. Izejas punkts ir četri V. Šekspīra traģēdijas „Hamlets” iestudējumi O. Krodera režijā, kas salīdzināti ar citiem režisora klasikas darbu iestudējumiem, meklējot „Hamleta” tēmu refleksiju un kā prioritāti izvirzot izrādes teksta interpretāciju konkrētajam iestudējumam. Pētījums koncentrēts uz režisora radošo laboratoriju – materiāla un aktieru izvēli, radošo darbu iestudējuma procesā. Savukārt izrāžu analīze un vērtējums izmantoti, lai salīdzinātu rezultātu ar režisora iecerēm.

Promocijas darba temata **aktualitāti** nosaka O. Krodera kā viena no spilgtākajiem psiholoģiskā teātra¹ pārstāvjiem nozīme latviešu teātra vēsturē. Maģistrālā līnija O. Krodera radošajā darbībā ir klasikas iestudējumi – no 134 režisora veidotajiem iestudējumiem profesionālā teātrī aptuveni pusei pamatā ir literāri darbi, kurus to nozīmības dēļ var uzskatīt par stabilu kultūras sastāvdaļu jeb klasiku. Tāpēc arī izrāžu analīzei izvēlēti literārās klasikas iestudējumi. Lai gan O. Krodera daiļrade pētīta samērā plaši, tāpat daudz iztīrāti viņa iestudētie klasikas darbi, šajā pētījumā pirmo reizi analizēta O. Krodera kā izrādes dramaturga darbība, strādājot ar literārā pamatmateriāla tekstu, adaptējot to konkrētā iestudējuma vajadzībām. Pētījuma **zinātnisko novitāti** nosaka arī O. Krodera iestudēto klasikas darbu savstarpējo sakarību izpēte no aktieru izvēles, teksta interpretācijas un režisora koncepcijas viedokļa, kas balstīta arī režisora līdz šim nepubliskotā privātā arhīva izpētē². Pirmo reizi zinātniskā pētījumā režisora radošās darbības rokraksts skatīts sistemātiskā kopsakarā ar periodiski iestudēto V. Šekspīra traģēdiju „Hamlets”. O. Kroders ir viens no nedaudziem latviešu režisoriem, kurš dažādos laikos iestudējis vienu un to pašu literāro darbu vairākas reizes. V. Šekspīra traģēdiju „Hamlets” viņš iestudējis četras reizes ar aptuveni vienādu laika intervālu, tāpēc šie iestudējumi izvēlēti kā konkrētā perioda atskaites punkti un salīdzināti ar citiem šā

¹ Pētījumā lietots apzīmējums „psiholoģiskais teātris”, uzsverot psiholoģisko pieeju iestudējuma veidošanā arī tad, ja izrāde neiekļaujas reālisma kanonā.

² O. Krodera privātais arhīvs ietver viņa piezīmes par teātra procesiem, iestudējumu plānus, pašizglītošanās konspektus, sarakstes, režisora uzkrātos avīžu un žurnālu izgriezumus, kas tikai daļēji sistematizēti. Minētie materiāli nav arhivēti un uzskaitīti.

perioda klasikas darbu iestudējumiem. Līdz ar to pētījums aptver O. Krodera radošās biogrāfijas četrus periodus, kuru centrā ir kārtējais V. Šekspīra traģēdijas „Hamlets” iestudējums, kas tiek saistīts ar režisora laikmeta izjūtu un uzskatiem atbilstošajā periodā, pieņemot, ka tie atspoguļojas uzveduma koncepcijā. Īpaša uzmanība pievērsta laikmeta kontekstam un tā ietekmei uz iestudējuma naratīvu. O. Kroders vienmēr uzsvēris, ka viņa iestudējumi vērsti pret jebkāda veida vardarbību un garīgu degradāciju. Viens no pētījuma virzieniem ir sastatīt režisora paustos uzskatus ar iestudējumu naratīvu.

Kopumā analizēti divpadsmit O. Krodera veidotie iestudējumi un izvirzītas tēzes, kas saista režisora iestudētās „Hamleta” versijas ar citiem viņa veidotajiem klasikas darbu uzvedumiem. V. Šekspīra traģēdiju „Hamlets” Kroders uzskatīja par dramaturģijas augstāko sasniegumu un izcilu interpretācijas avotu³. Tāpēc visu viņa klasikas iestudējumu analīzē meklēta režisora koncepcijas saikne ar būtiskām „Hamleta” tēmām – varas un morāles disharmoniju, indivīda garīgās brīvības problemātiku.

Promocijas darba mērķis un uzdevumi

Promocijas darba mērķis ir izpētīt, kā O. Kroders katrā no radošajiem periodiem interpretējis nozīmīgāko iestudējumu tekstu, lai to piemērotu iecerētā iestudējuma koncepcijai, kā izrādes teksts iekļaujas kopējā teātra valodas veselumā, kā klasikas iestudējumos izpaužas režisora pasaules uzskats, laikmeta izjūta un mākslinieciskās darbības programmatiskie principi.

Lai sasniegtu mērķi, izvirzīti šādi **uzdevumi**:

- 1) no hermeneitikas pozīcijām raksturot teksta nozīmi teātrī, akcentēt latviešu teātra pieredzi 20. un 21. gadsimtā, tādējādi iezīmējot O. Krodera radošās darbības fonu;
- 2) sniegt pārskatu par O. Krodera radošo darbību, īpašu uzmanību pievēršot dramaturģiskā materiāla izvēlei un interpretācijai un saistot to ar režisora biogrāfijas nozīmīgākajiem faktiem;
- 3) sniegt ieskatu Šekspīra traģēdijas „Hamlets” teksta interpretācijas problemātikā oriģinālvalodā un tulkojumos. Hronoloģiski skatīt Šekspīra traģēdijas „Hamlets” recepciju Latvijā;

³ Šādus uzskatus režisors vairākas reizes paudis intervijās, tai skaitā – intervijā, kas sniegta darba autorei pētījuma nolūkos 2011. gada 9. augustā.

4) analizēt četru O. Krodera iestudēto „Hamleta” versiju tekstu, veicot arī iestudējumu mākslinieciskās koncepcijas izpēti satura un formas vienotībā laikmeta kontekstā;

5) atklāt „Hamleta” tēmu refleksiju citos O. Krodera veidotajos klasikas iestudējumos, analizējot galveno varoņu interpretāciju, saistību ar māksliniecisko koncepciju laikmeta kontekstā un izceļot teksta interpretācijas nozīmi izrādē.

Promocijas darba teorētiskais pamatojums un izmantotās pētniecības metodes

Psiholoģiskajā teātrī režisora veiktās teksta interpretācijas mērķis ir panākt tādu izrādes teksta precizitāti, lai tas saplūstu ar aktiera radītā tēla organiku, veidotu vienu, kopīgu valodu ar mizanscēnām, gaismu un skaņu partitūru, telpu un iestudējuma vizuālo tēlu. O. Kroderu kā psiholoģiskā teātra pārstāvi vienmēr saistījusi teksta kvalitāte, kas paver plašas interpretācijas iespējas, lai iespējami efektīvāk uzrunātu sava laika sabiedrību. Katrā no pētījumā izdalītajiem radošās darbības periodiem režisora iestudētajos klasikas darbu uzvedumos ir aktualizētas līdzīgas tēmas – morāles un varas disharmonija, indivīda garīgās brīvības problemātika un indivīda rīcības psiholoģiskā motivācija eksistenciāli svarīgās izvēles situācijās.

Pētījumā dominē **hermeneitiskā pieeja**, jo tā pamato teksta interpretāciju kā saprašanās īstenošanas veidu un arī uztver iestudējumu kā māksliniecisku veselumu, vienlaikus respektējot tā atsevišķo komponentu (šajā gadījumā – teksta) funkcionalitāti. Psiholoģiskajā teātrī dominējošā hermeneitiskā jeb cēloņsakarību pieeja ir aktuāla arī postdramatiskā teātra laikmetā. Hermeneitiskās atziņas pētījumā saistītas ar teātra **semiotikas** pamatprincipiem. Atsevišķu teksta interpretācijas piemēru analīzē izmantota **psihoanalīze** kā viena no O. Krodera režijas metodes svarīgākajām pieejām, kas ļauj viņam psiholoģiski iedziļināties varoņu attiecībās un attiecīgi interpretēt tekstu. Pētījuma gaitā veikta arī izrāžu teksta eksemplāru **kontentanalīze**, šajā gadījumā izmantojot to kā palīgmetodi, lai precīzi noteiktu režisora veiktās izmaiņas lugas vai prozas autora tekstā.

Autore, analizējot O. Krodera iestudējumus konkrētos radošās darbības posmos, pievērsusies arī **kultūras studijām un jaunajam vēsturiskumam**, kas ļauj plašā spektrā (gan politiskā, gan kultūras kontekstā) skatīt laikmeta faktus, notikumus un saistībā ar tiem izdarīt secinājumus par režisora nodomiem.

Teksta un izrāžu koncepcijas analīze balstīta uz pasaulē pazīstamu teksta un teātra teorētiķu⁴, kā arī uz paša režisora dotajām norādēm.

Iestudējuma restaurācijai izmantots **dokumentālais protokols**, kas paredz iespējami precīzi dokumentēt izrādes tapšanu⁵ un norisi. Pilnīgākai iestudējumu un režisora personības izpētei autore vairākas reizes **intervējusi** Oļģertu Kroderu (2009. gada aprīlī, 2011. gada augustā un decembrī, 2012. gada aprīlī); kā arī galveno lomu atveidotājus.⁶ Vairums izrāžu skatītas teātru repertuāros, kā arī izmantoti Latvijas televīzijas un Eduarda Smiļģa Teātra muzeja arhīvā esošie klasikas iestudējumu ieraksti („Traģisks stāsts par Hamletu, Dānijas princi”, „Hamlets, Dānijas princis”, „Kaija”, „Aija”, „Līgava bez pūra”). Papildus izpētīts režisora privātais arhīvs Valmieras teātrī un dokumenti Latvijas Valsts arhīva Liepājas zonālajā arhīvā, kas attiecas uz O. Krodera darbību Liepājas teātrī. Izrāžu teksta eksemplāros fiksēti režisora izdarītie svītrojumi un labojumi, mēģināts saskatīt tekstā ieslēpto zemtekstu, izprast labojumu mērķi, noteikt, kurā vietā svītrojums diktēts pragmatisku apsvērumu dēļ – izrādes garums, konkrētā aktiera spēles īpatnības, bet kurā vietā režisors mainījis dramaturģiskā materiāla akcentus atbilstoši konceptuālām morāles vai ētikas, psiholoģijas vai ideoloģijas tēzēm. Pētījuma dominante ir teksts, taču režisora koncepcijas pilnīgai izpratnei teksta interpretācija tiek skatīta kontekstā ar visiem izrādi veidojošiem elementiem – sākot no aktieru izvēles un beidzot ar kostīmiem, scenogrāfiju un muzikālo noformējumu.

Promocijas darba avoti

Pētījuma avoti dalāmi vairākās tematiskajās grupās. Pirmkārt, tie ir Oļģerta Krodera veidoto klasikas iestudējumu **teksta eksemplāri** ar režisora un aktieru piezīmēm un izrāžu **audiovizuālie ieraksti**, kas salīdzināti ar literāro pirmavotu. Pētīta teksta

⁴ Izmantoti filozofu, teksta un teātra teorētiķu Rolāna Barta (*Roland Barth*), Hansa Georga Gadamera (*Hans Georg Gadamer*), Marka Fišera (*Mark Fisher*), Patrīsa Pavī (*Patrice Pavis*), Džordža Stainera (*George Steiner*), Lorenša Venuti (*Lawrence Venuti*) atzinumi, šekspirologu Alekseja Bartoševiča (*Алексеј Бартошевич*), Leonarda Berkana (*Leonard Barkan*), Maikla Dobsona (*Michael Dobson*), Margaretas de Grasijas (*Margreta de Grazia*), Džona Joveta (*John Jowett*), Frenka Kermodes (*Frank Kermode*), Jana Kota (*Jan Kott*), Valerijas Traubas (*Valerie Traub*), Stenlija Velsa (*Stanley Wells*) pētījumi.

⁵ Izmantoti mēģinājumu pieraksti, kā arī izrāžu vadītāju fiksētie režisora norādījumi attiecībā uz mizanscēnām, gaismu un skaņu partitūru.

⁶ Intervēti aktieri Rihards Rudāks (Hamlets, „Traģisks stāsts par Hamletu, Dānijas princi”, 1972, VDT; Polonijs, „Hamlets”, 2008, VDT), Juris Bartkevičs (Hamlets un Klaudijs, „Hamlets, Dānijas princis”, 1984, VLT), Indra Briķe (Larisa, „Līgava bez pūra”, 1983, VLT; Aija, „Aija”, 1984, VLT; Pirmais aktieris, „Hamlets, Dānijas princis”, 1984, VLT; Ņina Zarečnaja, „Kaija”, 1987, VLT;), Jānis Makovskis (Hamlets, „Hamlets, Dānijas princis”, 1984, VLT), Ivars Puga (Klaudijs, „Hamlets”, 1997, LNT).

interpretācijas saistība ne vien ar iestudējuma koncepciju, bet arī ar aktieru izvēli un iestudējuma formas elementiem. Tā kā pētījuma dominante ir režisora darbs ar tekstu, tad analizētie iestudējumi aptver visus četrus O. Krodera radošajā biogrāfijā tipiskos teksta interpretācijas veidus – gatava tulkojuma piemērošanu režisora koncepcijai, patstāvīgu oriģināla tulkojumu, prozas darba dramaturģiju un tā skatuves versijas radīšanu, kā arī latviešu oriģināldramaturģijas uzvedumu. Gatava tulkojuma adaptācija skatuvei ir jau minētie V. Šekspīra „Hamleta” iestudējumi, kā arī Antona Čehova komēdijas „Kaija” iestudējums Liepājas teātrī (1987. g.). Kā O. Krodera paša tulkoto klasikas darbu piemērs analizēta Aleksandra Ostrovska psiholoģiskā drāma „Līgava bez pūra”, ko režisors iestudējis divas reizes – 1982. g. Liepājas teātrī un 2012. gadā Valmieras Drāmas teātrī. Režisora veiktā prozas darba piemērošana skatuvei pētījumā ir Fjodora Dostojevska „Noziegums un sods” (1977. g. Liepājas teātrī un 1994. gadā Nacionālajā teātrī) un Jāņa Jaunsudrabiņa triloģijas „Aija” skatuves versija (1983. g. Liepājas teātrī). Kā latviešu oriģināldramaturģijas klasikas piemērs analizēta Rūdolfa Blaumaņa drāmas „Pazudušais dēls” iestudējums VDT (1971) un M. Čehova Rīgas Krievu teātrī (2000).

Otra avotu grupa ir autores veiktās **intervijas** ar O. Kroderu un vairākiem aktieriem, kuri strādājuši analizētajos iestudējumos, kā arī režisora **privātais arhīvs** – pieraksti, režisora eksplikācijas, iestudējumu un lomu sadales plāni.

Trešā avotu grupa ir **Latvijas Valsts arhīva materiāli**, kas ietver mākslinieciskās padomes sēžu protokolus, dekorāciju un kostīmu skices, pieņemšanas izrāžu apspriešanas protokolus un citus dokumentus, kas attiecas uz analizētajiem iestudējumiem.

Ceturrtā grupa – **monogrāfijas**, kas pilnīgi vai daļēji veltītas O. Krodera daiļradei, kā arī zinātnisko rakstu krājumos un periodikā publicētās izrāžu **recenzijas**. Pētītas latviešu teātra vēsturē un latviešu teātra kritikā paustās atziņas par Oļģerta Krodera radošo biogrāfiju un konkrētiem iestudējumiem (Valda Čakare, Lilija Dzene, Silvija Freinberga, Viktors Hausmanis, Normunds Naumanis, Silvija Radzobe, Edīte Tišheizere, Edmunds Zabis u.c.), kā arī analizētas periodikā un atsevišķos izdevumos publicētās intervijas ar O. Kroderu un viņa paša teorētiskie raksti par teātri. Plašākais izziņas materiāls, kas atklāj O. Krodera valodas stilu, personību un pasaules uzskata veidošanos līdz teātra prakses uzsākšanai, ir viņa autobiogrāfiskais darbs „Mēģinu būt atklāts” (1993, atkārtots izdevums 2011). O. Krodera režijas praksi padomju laikā un pirmajos neatkarības gados pētījusi Silvija Freinberga grāmatā „Oļģerta Krodera laiks” (1996).

Režisora radošās darbības apraksti atrodami Silvijas Radzobes rakstos „Oļģerts Kroders” monogrāfijā „Teātra režija Baltijā” (2006), rakstos „L. Paegles Valmieras drāmas teātris” un „Liepājas teātris” monogrāfijā „Latvijas teātris 70. gadi”, kā arī „Oļģerts Kroders un Dailes teātris” monogrāfijā „Latvijas teātris 90. gadi” (2007) un „Brīvības ceļš jeb Oļģerta Krodera teātris” monogrāfijā „Uz skatuves un aiz kulisēm” (2011); Gunas Zeltiņas rakstā „Nacionālais teātris” monogrāfijā „Latvijas teātris 90. gadi” (2007), kā arī Edītes Tišheizeres rakstos par Oļģertu Kroderu grāmatās „Režijas virzieni un personības Liepājas teātrī” (2010) un „Abpus rāmjiem” (2014), kur apkoptas vairākas intervijas ar O. Kroderu, tostarp – promocijas darba autore intervija ar režisoru (2009). O. Krodera Šekspīra darbu iestudējumiem veltīts teātra kritiķes Maijas Treiles (Uzulas-Petrovskas) bakalaura darbs „Viljama Šekspīra lugas Oļģerta Krodera režijā” (2008), kā arī dokumentālā filma „Piektais Hamlets” (veidotāji Krista Burāne un Mārtiņš Eihe 2009). Nozīmīgākais pētījums latviešu valodā, kur skatīta Šekspīra darbu interpretācija uz skatuves, ietverot arī nozīmīgākos iestudējumus Latvijā, ir Gunas Zeltiņas monogrāfija „Šekspīrs. Ar Baltijas akcentu” (2015).

Promocijas darba struktūru veido ievaddaļa, kurā sniegts promocijas darba vispārīgs raksturojums, kā arī četras nodaļas ar apakšnodaļām:

1. Teksts teātrī 20. un 21. gadsimtā. Oļģerta Krodera skatījums. Teorētiskā daļa, kas iezīmē pētījuma kontekstu, atsevišķi izdalot Oļģerta Krodera uzskatus par teksta nozīmi iestudējumā.

2. Laikmets un režisors. Nodaļā izsekots līdz Oļģerta Krodera personības izaugsmei un režijas praksei, fiksējot laikmeta vēsturisko fonu, teātra procesus Latvijā un būtiskākos biogrāfijas faktus, kas ietekmējuši režisora uzskatus un mākslinieciskos mērķus.

3. Viljama Šekspīra traģēdija „Hamlets” Oļģerta Krodera režijā: teksts un tā interpretācija. Dots ieskats Šekspīra tekstu interpretācijas un tulkošanas problemātikā, atsaucoties uz šekspirologu un teksta teorētiķu atziņām. Šekspīra traģēdijas „Hamlets” recepcija Latvijā pētīta, lai iezīmētu O. Krodera iestudējumu nozīmību latviešu teātra vēsturē. Detalizēti analizēti visu četru viņa iestudēto Šekspīra traģēdijas „Hamlets” izrāžu teksti, skatot tos kopsakarā ar režijas koncepciju, aktieru izvēli un pārējiem iestudējuma elementiem.

4. „Hamleta” tēmu refleksija Oļģerta Krodera iestudējumos. Analizēti O. Krodera iestudētie klasikas darbi, kuros hipotētiski atrodama „Hamleta” tēmu refleksija – varas un morāles disharmonija, indivīda garīgās brīvības problemātika, indivīda izvēle eksistenciāli nozīmīgās situācijās. Analizētas Krustiņa tēla atšķirības Rūdolfā Blaumaņa drāmas „Pazudušais dēls” divos O. Krodera iestudējumos (1970, VDT un 2000, M. Čehova Rīgas Krievu teātrī). Analizējot galvenā varoņa traktējumu, pētīta Fjodora Dostojevskā romāna „Noziegums un sods” skatuves versija 1977. gada iestudējumam VLT kā konceptuāla „Hamleta” tēmu refleksija. Režisora koncepcija salīdzināta ar viņa 1994. gada iestudējumu NT. Jāņa Jaunsudrabiņa romāna „Aija” skatuves versijā (1985, VLT) analizēta teksta interpretācijas saistība ar iestudējuma estētiku, scenogrāfiju, mizanscēnām un to ietekmi uz naratīvu. Izvirzīta tēze par naratīva saskares punktiem, akcentējot indivīda garīgās brīvības un eksistenciālas izvēles tēmu. Kā radikāli atšķirīgas teksta interpretācijas (tekstveides) piemērs, kas balstīts sižetiski līdzīgā J. Jaunsudrabiņa trioloģijas adaptācijā skatuvei, minēta Regnāra Vaivara 2010. gadā veidotā romāna „Aija” dekonstrukcija. Salīdzināts divu O. Krodera veidoto Aleksandra Ostrovska lugas „Līgava bez pūra” iestudējumu (1982, VLT un 2012, VDT) naratīvs, Larisas tēla traktējums, fiksējot paralēles ar „Hamleta” naratīvu, kas izpaužas kā iekšēji pretrunīgas personas un sistēmas sadursme. Fiksētas izrādes teksta atšķirības abos iestudējumos. Skatīts arī Indras Rogas tulkojums un iestudējums (2005, NT), lai uzskatāmi parādītu O. Krodera atšķirīgo pieeju izrādes teksta veidošanā. Nodaļas noslēgumā analizēts O. Krodera Antona Čehova komēdijas „Kaija” iestudējums (1987, VLT), norādot uz „Hamleta” teksta alūzijām un izceļot ironiju kā jau nostiprinātu režisora estētisko paņēmienu. Kā jauna iezīme atklāta personāžu savstarpējā atsvešinātība, kas raksturīga O. Krodera 20. gs. 90. gadu režijai.

Promocijas darbā pausto atziņu aprobācija

• Zinātniskās publikācijas

1. „Hamleta refleksija Oļģerta Krodera dramaturģijā: Jāņa Jaunsudrabiņa „Aija”.” „Aktuālas problēmas literatūras zinātnē” 19. zinātnisko rakstu krājums. Liepājas Universitāte, Kurzemes Humanitārais institūts, Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, Liepāja, 2014. 376.–381. lpp.

2. „Viljama Šekspīra traģēdija „Hamlets” Oļģerta Krodera režijā: teksts un tā interpretācija.” „Autors. Teksts. Laikmets”, 2. zinātnisko rakstu krājums. Rēzeknes Augstskolas Reģionālistikas zinātniskais institūts, Rēzekne, 2014. 179.–189. lpp.

3. „Viljama Šekspīra traģēdija „Hamlets, dāņu princis” Oļģerta Krodera režijā: koncepcija un teksts.” Zinātnisko rakstu krājums par teātri, literatūru un folkloru LAIPA. Sastād. Janīna Kursīte, Silvija Radzobe, LU, 2014. 159.–171. lpp.

4. „Režisors kā tulkotājs. Oļģerts Kroders un krievu klasika.” „Aktuālas problēmas literatūras zinātnē” 20. zinātnisko rakstu krājums. Liepājas Universitāte, KHI, LU Literatūras, Folkloras un mākslas institūts, Liepāja, 2015. 280.–286. lpp.

5. „Šekspīra recepcija padomju Latvijā. Oļģerta Krodera interpretācijas.” „Kultūras krustpunkti”, 7. zinātnisko rakstu krājums, Latvijas Kultūras akadēmijas Zinātniskās pētniecības centrs, Rīga, 2015, 143.–151. lpp.

6. Režisora koncepcija un aktieru izvēle: Oļģerta Krodera privātā arhīva izpēte.” „Aktuālas problēmas literatūras un kultūras pētniecībā” 21. zinātnisko rakstu krājums, Liepājas Universitāte, KHI un LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, Liepāja, 2016, 326.–334. lpp.

7. Teksts teātrī 20. un 21. gadsimtā.” Liepājas Universitātes humanitāro un mākslas zinātņu žurnāls „Scriptus Manet”. Liepāja, 2016, 16.–25. lpp.

8. „William Shakespeare’s Tragedy “Hamlet” in Oļģerts Kroders Stage Versions: the Text and Its Interpretation” zinātnisko rakstu krājums “Old Masters in New Interpretations 2015”. *Cambridge Scholars Publishing*, 2016, pp. 87–98.

• Referāti zinātniskās konferencēs

1. „Hamleta refleksija Oļģerta Krodera dramaturģijā.” Liepājas Universitātes, Kurzemes Humanitārā institūta un Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūta rīkotā 19. starptautiskā konference „Aktuālas problēmas literatūras zinātnē” 2013. g. 21. martā.

2. „Viljama Šekspīra traģēdija „Hamlets” Oļģerta Krodera režijā: teksts un tā interpretācija.” Rēzeknes Augstskolas 2. starptautiskā zinātniskā konference „Autors. Teksts. Laikmets” 2013. g. 25. aprīlī.

3. „Režisora koncepcija un aktieru izvēle: O. Krodera „Hamlets, dāņu princis.” Starptautiskā zinātniskā konference Latvijas Kultūras akadēmijā „Kultūras krustpunkti” 2013. g. 2. novembrī.

4. „Režisors kā tulkotājs. Oļģerts Kroders un krievu klasika.” Liepājas Universitātes un Kurzemes Humanitārā institūta 20. starptautiskā konference „Aktuālas problēmas literatūras zinātnē” 2014. g. 27. martā.

5. „Šekspīra recepcija padomju Latvijā. Oļģerta Krodera interpretācijas.” Starptautiskā zinātniskā konference „Kultūras krustpunkti” Latvijas Kultūras akadēmijā 2014. g. 1. novembrī.

6. „Izrādes mākslinieciskā forma kā teksta aktualizācijas līdzeklis Oļģerta Krodera 80. gadu iestudējumos.” Latvijas Universitātes Teātra zinātnes konference „Forma mūsdienų teātrī – līdzeklis vai pašmērķis” 2015. g. 26. februārī.

7. „Režisora koncepcija un aktieru izvēle: Oļģerta Krodera privātā arhīva izpēte.” Liepājas Universitātes un Kurzemes Humanitārā institūta 21. starptautiskā konference „Aktuālas problēmas literatūras un kultūras pētniecībā” 2015. g. 20. martā.

8. „William Shakespeare’s Tragedy “Hamlet” in Oļģerts Kroders Stage Versions: the Text and Its Interpretation.” Starptautiskā konference „Old Masters in New Interpretations”. Olština (Polija), 2015. g. 27. oktobrī.

9. „Oļģerta Krodera iestudētais „Noziegums un sods” – konceptuāla „Hamleta” tēmas refleksija.” Liepājas Universitātes un Kurzemes Humanitārā institūta 22. starptautiskā konference „Aktuālas problēmas literatūras un kultūras pētniecībā” 2016. g. 18. martā.

• **Publikācijas nozares izdevumos**

1. Viljama Šekspīra traģēdija „Hamlets” Oļģerta Krodera režijā. „Teātra Vēstnesis” (2013, Nr.2).

2. „Aija”. Krodera un Vaivara versija. Interneta vietne kroders.lv. Atrodama: <http://www.kroders.lv/peta/200>

1. TEKSTS TEĀTRĪ 20. UN 21. GADSIMTĀ. O. KRODERA SKATĪJUMS

Rietumu tradīcijā teātris kopš tā pirmsākumiem bijis dramatisks – tā pamatā ir literārais materiāls jeb drāma šā vārda plašākajā nozīmē⁷ un tas ir balstīts valodā. Tādējādi iezīmējas dramaturģijas duālā daba – to var uzlūkot gan kā literatūras veidu, gan arī kā pamatu teātra izrādei. Uz to norāda jau vārda etimoloģija – „drāma” atvasināts no grieķu vārda „drān”, kas nozīmē „darīt” [Aristotelis 2008: 42]. Kopš pirmā teorētiskā darba teātra jomā – Aristoteļa „Poētikas” – periodiski notikušas diskusijas par to, kas īsti ir teātra teksts un kādas ir tā attiecības ar literāro tekstu. Mūsdienās izpratni par teātra tekstu galvenokārt veido semiotiķu darbi, kas jau 20. gs. 60. un 70. gados tekstu definēja kā estētikas objektu, bet kultūru – kā tekstu kopumu [Lotmans, Uspenskis 2000: 492]. Par **teātra tekstu** tiek uzlūkota komunikācija starp skatuvi un skatītāju, kas sastāv no dažādām zīmju sistēmām, kurām ir iespējams „nolasīt” savstarpēji saistāmu nozīmi jeb jēgu un kuras ir izteiktas ar vārdiem, attēliem, skaņām, žestiem. Tādējādi uz skatuves runātais teksts tiek uzlūkots tikai kā viena no izrādes notikumu veidojošām zīmju sistēmām. Valoda, kurā komunicē skatuve ar skatītāju, ir aktieru darbības un viņu izrunātā teksta, dekorāciju, rekvizītu, gaismas un skaņu partitūras vienība⁸.

Diskusijā par teksta lomu teātrī nozīmīga ir Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūta sadarbībā ar Latvijas Kultūras akadēmijas Zinātniskās pētniecības centru un Starptautiskās teātra kritiķu asociācijas Latvijas nacionālo sekciju rīkotā konference „Text in Contemporary Theatre: The Baltics within the World Experience” („Teksts laikmetīgajā teātrī: Baltija pasaules pieredzes kontekstā”) 2011. gada novembrī, pēc kuras 2013. gadā tiek izdots arī tāda paša nosaukuma zinātnisko rakstu krājums. Teātra zinātnieki un pētnieki analizē situāciju Baltijas un citu Eiropas valstu teātros, no teksta funkcionalitātes viedokļa identificējot aktuālās tendences teātra mākslā gan 21. gs., gan teātra vēstures kontekstā. 2014. gadā tēmu par tekstu teātrī aktualizēja žurnāls „Teātra Vēstnesis”. Vienlaikus izrāžu recenzijās, lai arī tiek meklēta iestudējuma jēga, dramaturģiskais teksts, atšķirībā no citām zīmju sistēmām, kas visas

⁷ Aristotelis „Poētikā” ar vārdu „drāma” apzīmē vienu no trim literatūras veidiem – līdzās lirikai un epikai.

⁸ Arī tradicionālā literatūrzinātnē norāda uz termina „teksts” atšķirīgu semantisko interpretāciju – ar to saprot gan veselumu, kas veidojies sacerēšanas procesā, gan rakstītu vai iespiestu izteikumu virkni, gan personāža runu daiļdarbā, to lieto arī kā sinonīmu vārdam „daiļdarbs”. Piemēram, Dr. philol. Anitas Helvigas pētījums „Leksēmas *teksts* lietojums un derivatīvā aktivitāte” krājumā *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*. Liepāja : LiePA, 2012, 106. – 124.lpp.

kopā veido priekšstatu par mūsdienu teātra valodu, reti tiek pieminēts, kur nu vēl analizēts, vairāk koncentrējoties uz formas elementiem un aktieru meistarību. Iestudējuma vizuālais aspekts nereti tiek izcelts kā izšķirošais jēdzieniskās nozīmes atklāšanā. Tomēr iestudējumu pamatā lielākoties joprojām ir iepriekš uzrakstīts teksts, lai gan izrāde ir gan autora kā sacerētāja, gan režisora kā skatuviskās interpretācijas īstenotāja produkts. Iestudējuma žanru, stilu un teksta funkciju izrādē lielākoties nosaka režisors, un nereti lugas adaptācija skatuvei nozīmē radikālas autora teksta izmaiņas. Dažkārt dramaturģiskā (vai jebkura cita teksta) materiāla pārstrādāšanai konkrēta iestudējuma vajadzībām tiek pieaicināta trešā persona. 20. gadsimta pirmajā pusē latviešu valodā tika šķirti divi jēdzieni – dramatiķis (lugu autors) un dramaturgs (teātra darbinieks, kurš atbild par lugu izvēli un to piemērošanu skatuvei, nereti tulko, sniedz valodas konsultācijas aktieriem un režisoriem u. tml.). Piemēram, Mārtiņš Zīverts bija gan dramatiķis (lugu autors), gan arī no 1938. līdz 1940. gadam strādāja kā Nacionālā teātra dramaturgs, bet no 1940. līdz 1944. gadam kā Dailes teātra dramaturgs. Arī 21. gs. teātru praksē tiek izmantoti literārie konsultanti, kuri pilda dramaturga (literārā teksta adaptētāja teātrim), dažkārt tulkotāja funkcijas. Latvijā kā teātra dramaturģes strādā Evita Mamaja (Dailes teātrī), Ieva Struka (Nacionālajā teātrī), Rasa Bugavičute (Liepājas teātrī) u. c.

Režisors Oļģerts Kroders kā psiholoģiskā teātra pārstāvis pārstāv to virzienu, kas atzīst teksta dominanti iestudējumā, tāpēc piešķir ārkārtīgi lielu nozīmi teksta kvalitātei: „Caur tekstu tiek izteiktas visas domas, ko autors ir gribējis pateikt, un lielāko tiesu režisors jau neko pretēji nedomā. Ja jau luga viņu ir iedvesmojusi, tad viņš apmēram uz pasauli skatās līdzīgi kā autors. Protams, ka tekstam lugā ir izšķirošā nozīme. Un viss pārējais – mūzika un tā tālāk – manā saprašanā ir papildelementi” [Lēvalde 2011a]. Vienlaikus viņš brīvi interpretējis autora tekstu, radot savu skatuves versiju, kurā līdzās tekstam nozīmīgi ir arī citi skatuves valodas līdzekļi. Tā ir suverēna mākslas darba radīšana, piešķirot teksta autora idejām laikmetīgumu, skatuves teksta jaunrade, respektējot autoru un literārā teksta kvalitāti. Režisors pats to pamato sekojoši: „Luga bez režisora un aktiera ir literatūra. To, tāpat kā romānu vai dzejas grāmatu, var paņemt un izlasīt. Teātrī uz lugas pamata top kaut kas pavisam cits – iestudējums. [...] uzvedumi satura ziņā kļūst tik ietilpīgi un mākslinieciskajā struktūrā tik vienreizīgi un oriģināli, ka to tapšana nemaz nav iedomājama bez režisora vadošās lomas” [Zabis 1975: 27].

Vēsturiski⁹ tekstam ir dominējoša loma iestudējumā, taču laika gaitā mainījusies izpratne par pašu jēdzienu „teksts”. Līdz 19. gs. beigām teātra teksts lielākoties tika vienādots ar jēdzienu „drāma”, ko Aristotelis raksturojis kā tekstā izteiktu darbību, jo uz skatuves tiek atdarināts uzrakstītais (sacerētais): „Tāpat atšķirība atdarinājumos izpaužas [...] trejādi: atdarinājuma līdzekļos, atdarināmajā vielā un atdarināšanas veidā” [Aristotelis 2008: 41]. Taču jau 16. gs. – piemēram, Šekspīra laika teātrī Anglijā – autora rakstītais teksts tika pakļauts nemitīgām pārmaiņām, piemērojot to katra iestudējuma īpašajiem apstākļiem [Lavender 2001: 13], tāpat uz skatuves runātais bija izrādes, nevis lugas teksts. Savdabīga parādība ir delartiskā jeb masku komēdija, kas līdz ar pirmajām profesionālajām teātra trupām attīstījās 16. gs. Itālijā un kuras galvenā īpatnība bija teksta improvizācija.

Par pagrieziena punktu teātra vēsturē tiek uzskatīta 19. un 20. gs. mija, kad sākas modernisma uzplaukums mākslā ar plašu un polisemantisku estētisko pieeju spektru. Jau 19. gs. 70. gados dramaturģija pievēršas laikmeta aktualitātēm un ar to saistītajām sociālajām problēmām, iedziļinoties arī cilvēku psiholoģijā. Par modernisma drāmas raksturīgu žanru 19. gs. beigās kļūst traģikomēdija, akcentējot traģiskā un komiskā nesaraujamo līdzaspastāvēšanu. Šāda dramaturģija prasa ne tikai uzrakstītā atdarināšanu uz skatuves, bet arī izvirza nepieciešamību pēc tekstā ieslēpto domu vizualizācijas un integrācijas vienotā skatuves mākslas tēlā. Mainās izpratne par skatuvisko laiku un telpu, liela nozīme ir Riharda Vāgnera (*Richard Wagner*) uzskatam par teātri kā sintēzes mākslu, Fridriha Ničes (*Friedrich Wilhelm Nietzsche*) tēzei par teātra rašanos no mūzikas gara, Zigmunda Freida (*Sigmund Freud*) idejām par apziņas un zemapziņas attiecībām. Teātra un dramaturģijas savstarpēji saistītā attīstība rada priekšnoteikumus jaunām teātra profesijām – režisoram un scenogrāfam. Atšķirīgus aktiermākslas principus izvirza tā sauktā brīvo teātru kustība Rietumeiropā un Maskavas Dailes teātra dibinātāja Konstantīna Staņislavska (*Константин Станиславский*) definētā pārdzīvojumā teātra metode. Līdzīgi kā literatūrā, arī teātrī 20. gs. žanra jēdziens kļūst plūstošs, bieži to nenosaka dramaturģiskais materiāls, bet iestudējuma režisors. Paralēli dramatiskajam teātrim jau 20. gs. pirmajā pusē attīstās dažādi skatuves mākslas avangarda procesi – Vsevoloda Meierholda (*Всеволод Мейерхольд*, īstajā vārdā *Карл Казимир Теодор Мейергольд*) biomehānika, Antonēna Arto (*Antonin Artaud*) nežēlības teātris, u. c. 20. gs. 60. gados aizsākas neoavangarda kustība, kas ietver daudzas teātra formas – dokumentālo

⁹ Pētījuma autores izcēlums, iezīmējot tematisko virzienu.

teātri, performances, hepeningus. 70. gados un 80. gados teātris kļūst izteikti fizisks un arī vizuāls, kas spilgti izpaužas Eiropā strādājošā amerikāņu režisora Roberta Vilsona (*Robert Wilson*) praksē, savukārt austrāliešu dejotājs Loids Ņūsons (*Lloyd Newson*) 1981. g. Londonā pat izveido trupu *DV8 Physical Theatre*.

Vācu teātra teorētiķis, postdramatiskā teātra teorijas definētājs Hanss Tīss Lēmans (*Hans-Thies Lehmann*) uzskata, ka „visus šos procesus vieno tas, ka dramaturģiskā stāsta naratīvs vairs neatrodas izrādes centrā kā, piemēram, Šekspīram vai Šilleram. Bieži nākas saskarties ar teātri, kurā nemaz nav īsta stāsta – tikai ainas, kolāžas, tēlu teātris” [Lēmans 2008: 9]. Neverbālā estētika iegūst tikpat lielu nozīmi kā teksts, papildinot tradicionālo dramatisko teātri ar performatīvo aspektu. Tomēr arī H. T. Lēmans atzīst, ka, kļūdams postdramatisks, teātris joprojām ir dramatisks. Mūsdienų teātris lielākoties joprojām lieto tekstu – tas var būt gan lugas kā literāra darba teksts, tā var būt konkrētam iestudējumam veidota skatuves versija, kuras pamatā ir luga vai dokumenti un kuras autors ir vai nu literāts, vai režisors. Tas var būt iestudējuma laikā tapis teksts, ko kolektīvi veidojusi radošā komanda – aktieri un režisors, tas var būt jebkāds cits teksta avots, kas uz skatuves līdzās verbālai izteiksmei iegūst arī vizuālu.

Hermeneitiskā jeb cēloņsakarību pieeja tekstam ir aktuāla arī postdramatiskā teātra laikmetā. Teātra semiotiķis Patriss Pavī (*Patrice Pavis*) atzīst, ka pārdomas par teksta un skatuves attiecībām noved pie nopietnas sarunas par mizanscēnām, vārda nozīmi teātrī un dramaturģiskā teksta interpretāciju. „Tas, kas līdz pat 20. gs. tika uzlūkots par dramaturģijas pazīmi – dialogi, konflikts, dramatiskā situācija, personāža jēdziens – vairs nav *sine qua non* (nepieciešams nosacījums) teātra tekstam” [Pavis 1991: 368]. Viņš norāda, ka jau kopš 19. gs. beigām teātrī vērojama teksta un skatuves attiecību dialektika – uz skatuves vai nu cenšas attēlot/pārstāstīt uzrakstīto tekstu, vai arī attiecas pret to kritiski, padziļina plaisu starp tekstu un skatuvi un savā veidā rada jaunu tēlainību. Pirmajā gadījumā attieksme pret tekstu izriet no atziņas, ka tas jau satur laba uzveduma potenciālu, kurš tikai jāatšifrē, respektīvi teksta vērtība ir implicīta, tā jāatklāj režisoram. Savukārt otrajā gadījumā starp tekstu un iestudējumu tiek radīta „hermeneitiskā plaisa”, kas atraisa jaunas realitātes iespējamību, jo inscenējums vairs nav teksta „kalps”.

„Teksts un iestudējums vairs nav kaut kas, starp ko ir cēloņsakarība, bet divas relatīvi neatkarīgas kopas, kuras ne vienmēr kalpos viena otrai kā ilustrācija, pastiprinātājs vai komentārs”¹⁰ [Pavis 2003: 22].

¹⁰ Šeit un turpmāk citātos tulkojusi pētījuma autore, ja nav norādīts citādi.

Plaisas radīšanā izšķirošā nozīme ir laikam un telpai, kurā teksts ticis radīts un kurā tas tiek runāts. Pēc Pavī teorijas, skatuves teksta atsvešināšana no autora teksta ļauj vienlaikus to atsvešināt no laiktelpas, jeb, citējot franču teātra teorētiķi, rakstnieku un Bertolta Brehta daiļrades pētnieku Bernāru Doru (*Bernard Dort*), panākt iestudējumā „neapslāpējamu spriedzi starp mūžīgo un pārejošo, universālo un individuālo, abstrakto un konkrēto, tekstu un skatuvi” [Pavis 1991: 371]. Pavī nošķir arī pamatteksu (*texte principal*) no otrās pakāpes (*texte secondaire*) teksta jeb, atbilstoši vācu literatūrzinātnieku dotajiem terminiem, galveno tekstu no blakusteksta (Haupttext und Nebentext) [Ingarden 1965: 220, 339], ar pirmo saprotot aktieru runāto un ar otro – autora remarkas, komentārus un citas norādes. Mūsdienu teātrī autora norādes netiek uztvertas kā obligātas, jo skatuves interpretācija var mainīt dotos apstākļus, kuri nosaka teksta jēgu. Līdzīgu domu pauž angļu režisors Pīters Bruks (*Peter Brook*): „[...] talantīgie dramaturgi reti nonāk līdz papildu paskaidrojumiem. Viņi saprot, ka lieki norādījumi ir bezjēdzīgi. Viņi saprot, ka vienīgā iespēja atrast pareizo ceļu uz runāto vārdu ir atjaunot pirmreizējo radošo procesu. Šo procesu nedrīkst ne apiet, ne vienkāršot” [Brook 1976: 13].

Attieksme pret dramaturģijas tekstu kā interpretācijas avotu un režisora darbu kā pirmreizēju jaunradi nozīmē jaunas, individuālas jēgas piešķiršanu konkrētam iestudējumam. Savukārt šīs jēgas atklāšana skatītājam ir atkarīga no režisora kā teksta interpretētāja prasmes. Šo tēzi akceptē hermeneitika, kas valodu uzlūko kā pieredzes mediju. Kā norāda vācu filozofs Hanss Georgs Gadamers: „Saprast to, ko cits saka, [...] nozīmē saprašanās valodā, nevis pārceļšanos citā un viņa pārdzīvojuma atkārtošānu. [...] Valoda ir vidus, kur īstenojas partneru saprašanās un [tiek iegūta] vienprātība par lietu” [Gadamer 1999: 359].

Hermeneitikā tiek uzsvērts, ka „tikai pateicoties vienam partnerim – interpretētājam – hermeneitiskās sarunas otrs partneris – teksts – vispār tiek pie teikšanas” [Gadamer 1999: 362]. Noteicošais ir interpretētāja garīgais apvārsnis, jo „viņa paša domas ir iekļāvušās teksta jēgas atmodināšanā” [Gadamer 1999: 363]. Turklāt viena hermeneitiskā saruna risinās starp tekstu un tā interpretētāju (režisoru), radot jaunu jēgu iestudējuma procesā, savukārt nākamā saruna ar mērķi atklāt jaunradīto jēgu notiek starp skatuvi un skatītāju. Režisora uzdevums ir atrast kopīgu valodu, lai šajā hermeneitiskajā sarunā, tāpat kā īstā sarunā, panāktu saprašanos.

No šāda aspekta nav pretrunas starp dramatiskā (tai skaitā – psiholoģiskā) un postdramatiskā teātra teoriju, lai arī postdramatiskajā diskursā, kā norāda S. Radzobe,

„teksts vairs nav centrs un netiek uztverts kā autoritatīvs spēks, kas nosaka un strukturē izrādes nozīmes” [Radzobe 2013b]. Teātra valodu veido visu semiotisko sistēmu kopums, tostarp arī runātais teksts, taču to, kuras no zīmju sistēmām akcentēt, centrēt, izlemj režisors. Līdz ar to būtiskāk, iespējams, ir nevis tas, ka postdramatiskais teātris uzsver teksta prioritātes zaudēšanu, bet gan tas, ka postdramatiskais teātris pieļauj atkāpšanos no pierastajām dramaturģiskajām formām, tai skaitā – ierastās teksta funkcijas. Vienlaikus ir daudz šim diskursam atbilstošu izrāžu, kas ir balstītas tekstā. Piemēram, apziņas plūsmas stilistikā radīti teksti kā aktiera Leona Leščinska monoizrādē Mārtiņa Eihes režijā, kur pamatā ir Tima Etčela darbs „Redze ir maņa, kuru mirstošs cilvēks zaudē pirmo” (2015) vai *verbatim*¹¹ iestudējumi. Atšķirība ir principos, kā skatuves teksts tiek radīts, taču nemainās tā funkcija – iekļauties kopīgas sapratnes valodā. Atgriežoties pie Pavī terminoloģijas, var teikt, ka dažkārt teksts kļūst par iestudējuma „kalpu”.

Attieksme pret tekstu Latvijas teātra procesos veidojusies līdz ar paša teātra un arī ar nacionālās dramaturģijas attīstību. Latviešu teātris dzimst 19. gs. otrajā pusē, balstoties vācu teātra tradīcijās, taču vienlaikus ar pirmajiem nacionālajiem centieniem – nacionālās literatūras, preses un biedrību veidošanos jaunlatviešu kustības ietekmē. Kā norāda teātra zinātniece Guna Zeltiņa: „[...] teātris pakāpeniski kļuva par vienu no nozīmīgākajiem nacionālās apziņas un pašapziņas attīstīšanas un apliecinājuma veidiem” [Zeltiņa 2010: 10], tostarp uzturējis latviešu valodā balstītas kultūras virzītāja funkciju.

19. gs. 70. gadu beigās rodas vajadzība ne tikai pēc dramaturģijas latviešu valodā, bet arī pēc teātra terminoloģijas. Šajā laikā latviešu valodā rodas tādi mūsdienās pierasti termini kā luga, skatuve, māksla, persona, kostīmi, kulise, programma. Pirmais profesionālais teātris – Rīgas Latviešu biedrības (tā sauktās *Māmuļas*) Rīgas Latviešu teātris (1868-1919), ko līdz 1885. gadam vada Ādolfs Alunāns (1848-1912), kurš ir lugu autors, tulkotājs, aktieris un režisors [Kundziņš 1968: 116]. Skatuves teksta īpatnības latviešu teātra pirmsākumos ir cieši saistītas ar repertuāra jēdzienu, sabiedriski politiskajiem apstākļiem un kultūrvēsturiskajām tradīcijām. Lielākoties tiek iestudēti tulkojumi un lokalizējumi, taču tiek uzvestas arī pirmās oriģināllugas. Cittautu autorus Rīgas Latviešu teātrī tulko arī pats Ā. Alunāns. Viņš nereti mēdz lugas papildināt ar kuplejām, kas sastāv no vairākiem pantiem un refrēna, turklāt šīs dziesmiņas var nebūt saistībā ar lugas sižetu, bet ar zināmu sabiedrisko aktualitāti. No Ā. Alunāna RLT trupu

¹¹ Jēdzienu 1987.g. definē teātra un kino teorētiķis, britu akadēmiķis Dereks Pedžets (*Derek Paget*), lai apzīmētu izrādi, kurā tiek izmantotas sarunas un intervijas ar reāliem cilvēkiem, iepriekš ierakstītas magnetofonā vai precīzi pierakstītas, iespējams, stenografētas.

pārņem vācietis Hermanis Rode-Ēbelings (*Hermann Rhode-Ebeling*, 1846-1906), kurš audzina aktierus un iestudējumos nopietnāk pievēršas arī inscenējumam un gaismu efektiem. Repertuārā ienāk Ibsena, Šekspīra darbi. Šeit pirmo reizi tiek iestudēta arī nacionālā klasika Rūdolfa Blaumaņa lugas „Zagli” (1890) un „Ļaunais gars” (1891). „Šīs Blaumaņa lugas bija pēkšņs izrāviens uz augšu,” raksta teātra kritiķis Kārlis Strauts [Strauts 1937: 6], norādot, ka Blaumaņa lugu uzvedumi kalpojuši par ierosmi citiem latviešu rakstniekiem, veicinot nacionālās dramaturģijas attīstību. Lielu ietekmi uz RLT atstājis ne tikai Blaumanis, bet arī Aspazija un Anna Brigadere, tāpat nozīmīga loma ir latviešu aktiera, režisora un skatuves mākslas pedagoga, skatuves runas pamatlicēja Jēkaba Dubura (1866-1916) un aktiera, RLT direktora (1893-1903) Pētera Ozoliņa (1864-1938) darbībai.

1919. gadā tiek dibināts Nacionālais teātris, kas kļūst par latviešu autoru teātri. 20. gs. 30. gados puse no repertuāra ir latviešu autoru darbi [Strauts 1937: 13], ko acīmredzot var saistīt ar nacionālas valsts un nacionālas kultūras veidošanos, kad aktualizējas vajadzība pēc izteismīgas un kvalitatīvas latviešu valodas publiskajā telpā. Repertuārā ir Raiņa, Aspazijas, Brigaderes, Edvarda Vulfa, Mārtiņa Zīverta un citu autoru darbi. K. Strauts, kurš viens no pirmajiem latviešu teātra teorētiķiem pievērsis uzmanību teksta un teātra attiecībām, uzsver, ka runa ir par **literārā darba autora teātri**¹², kurā nozīmīga loma ir dramatiķim¹³. Šādā teātrī „vienīgais aktiera dzinējspēks ir dziļš dramatisks darbs” [Strauts 1937: 21]. Līdzīgi Nacionālā teātra ievirzi 20. gs. 20. un 30. gados raksturo teātra zinātniece Lilija Dzene. Citējot tā laika kritikas un skatītāju vērtējumu par Alekša Mierlauka režijas stilu, viņa izcēlusi skatuves tēla un literārā pamatmateriāla attiecību raksturojumu: „Te viss – luga, skatuves noformējums, režija, aktieri – atrodas saskaņā, un pilnīga harmonija vienmēr saglabā mākslas darba vērtību neatkarīgi no tā, vai ir novatoriska vai tradicionāla. [...] Aktieris dramatiķa tēlu individualizē, psiholoģiski detalizē” [Dzene 1979: 73]. Arī režisors Alfrēds Amtmanis–Briedītis, kurš šajā laikā strādā Nacionālajā teātrī, iestudējuma radošos principus formulē atbilstoši autora teātrim jeb Pavī definētajai ilustrējošajai pieejai:

„Var tikai vadīt lugu, bet var arī, lugu vadot, audzināt aktierus, [...] radīt ansambli” [Dzene 1979: 148].

¹² Pētījuma autore izcēlums.

¹³ Mūsdienu teātra teorijā jēdziens „autora teātris” pārsvarā tiek attiecināts uz iestudējumiem, kur izšķirošā nozīme ir režisoram, kurš bieži ir arī teksta un telpas autors.

Cita tipa – **suverēnais jeb režijas teātris** – ir tāds, kas vairāk pievēršas inscenējumam, mēģinot uz skatuves radīt ko vairāk par vienkāršu rakstītā teksta ilustrāciju. Šāds teātris prasa radošu režisoru, un par tādu kļūst Dailes teātra dibinātājs Eduards Smiļģis (1886-1966). Jau radošās darbības sākumā viņš deklarē, ka teātris ir suverēna māksla, neatkarīga no lugas tekstā atrodamās literārās vērtības. „Viņš piešķir lielu nozīmi arī citiem iestudējuma elementiem – telpai, skaņai, gaismai, aktiera plastikai, ritmam. Kopā ar skatuves gleznotāju un teorētiķi Jāni Munci Smiļģis aktīvi sāk īstenot iecerētās reformas, piesakot modernu suverēna teātra modeli ar stilizāciju, dinamisku vizuālo formu un radikālām pārmaiņām skatuves plānojumā, kas ļauj variēt spēles telpu ar kolonnām, postamentiem, īpašu apgaismošanas tehniku” [Dzene 2011: LKK]. Autora darbs ir tikai izrādes sastāvdaļa, un teksts tiek piemērots skatuves vajadzībām – lielākoties īsināts, „izdarot svītrojumus vai arī mazākus pārkārtojumus” [Strauts 1937: 23]. Smiļģim piemīta sava „teatrālā fantāzija”, kas „katru parādību dzīvē vai mākslā spēj iztulkot negaidītā teātra valodā” [Strauts 1937: 24]. Gandrīz vienmēr uz skatuves redzamais vai nu nesakrīt ar autora redzējumu, vai arī pārsniedz viņa iztēles robežas. Šāds režijas stila raksturojums atbilst Gadamera definējumam par jaunas jēgas piešķiršanu tekstam iestudējuma procesā. Tātad Smiļģa gadījumā var runāt par režisoru interpretu, jaunas skatuves valodas radītāju, autora tekstam piešķirot jaunu jēgu. 20. gs. 30. gados Dailes teātra iestudējumos parādās daudz eksperimentu, meklējot skatuves valodas paplašinājumu – tā ir gan komēdiju stilizācija, izmantojot delartiskās komēdijas elementus, papildinot to ar mūziku, kustībām, gan lokālo problēmu paplašinājums ar „abstrakto, viscilvēcisko, pārnacionālo” [Strauts 1937: 30]. Dailes teātris 20. gs. 30. gados par savu māksliniecisko kredo izvēlēties teatrālā un psiholoģiskā tēlojuma veida sintēzi.

1936. gadā tiek ieviesta visu izrāžu teksta eksemplāru apstiprināšana un izvirzīta prasība pēc lielizmēra patriotiskām izrādēm. 1937. gadā teātra un literatūras kritiķe Paula Jēgere-Freimane krājumā, kas veltīts E. Smiļģa 30. skatuves gadu jubilejai, raksta: „Pārveidības, kas iestājās mūsu dzīvē pēc 1934. gada 15. maija, skāra arī Dailes teātri. [...] izraugoties saviem inscenējumiem literāro vielu, Smiļģis nevarēja vairs simtprocentīgi ievērot vienīgi scēniskās intereses: jaunais laiks diktēja savas dibinātās ideoloģiskās prasības arī teātrim. [...] Iestājās it kā mazs apjukuma moments, it kā maza krīze Dailes teātra ideoloģijas pamatos. Tagad tā ir pārspēta. Jaunā sezona iesākta ar lieliem un bagātiem inscenējumiem” [Jēgere-Freimane 1937: 149]. Citētajā tekstā ir skaidri jaušama autores pašcenzūra, uzsverot, ka jaunās ideoloģiskās prasības ir „dibinātas”. Taču Ulmaņa

valdība, lai arī aizliedz iestudēt Šekspīra „Hamletu”, maz ietekmē Smiļģa radošos meklējumus. Par to liecina izrāžu recenzijas presē, arī fakts, ka 1937. gada „Otello” lugas eksemplārs būtiski atšķiras no 1922. gada „Otello” eksemplāra, tātad ir jauns skatuves variants. Īpaši novatorisks ir Smiļģa veidotais Gētes „Fausta” traktējums (1940), kur iestudējumā stipri īsināts pamatdarba sižets, izmantojot galvenokārt „Fausta” otro daļu un Gētes dzeju pasniedzot fragmentāri. Iestudējums tiek modernizēts „ir cilvēku ieģērbos, ir notikumos, kas pārstātīti tagadnē”, turklāt kritika spriež, ka „atkāpšanās no tradīcijām inscenējumam nebūt nav nākusi par ļaunu” [Bērziņš 1940: 4].

Smiļģa novatorismu žurnālā „Skolu Dzīve” uzsver arī jaunais kritiķis, ģimnāzists Oļģerta Kroders, analizēdams Šekspīra „Spītnieces precības” uzvedumu: „Smiļģis [...] inscenējumā apvieno elementus no gandrīz visu laikmetu teatrālām izteiksmes formām. Teorētiski tā ir stilistiska disharmonija, bet, Smiļģa fantāzijas un personības pārveidoti, daudzie stili veido sintēzi, kas nav mistrojums, bet pilnīgi jauna teatrāla izteiksme, vienreizēja un neatkārtojama” [Kroders 1939b: 20].

1940. gada 17. jūnijā sākas Latvijas pirmā okupācija, un “ieteikumi”, aizliegumi un ierobežojumi kultūras jomā sākas jau pāris dienas pēc Latvijas okupācijas [Zelmenis 2007:15]. Tiek izveidotas dažādas institūcijas, kuru galvenā funkcija ir kontrole: Galvenā literatūras un izdevniecību pārvalde, Mākslas lietu pārvalde, Kinofikācijas pārvalde u.c. No 1941. gada līdz 1944. gadam Latvijā ir vācu okupācija, bet no 1944. gada – atkal padomju okupācija. Mākslas zinātnieks Jānis Kalnačs, kurš pētījis latviešu mākslas dzīvi vācu okupācijas laikā, norāda, ka mākslinieki šo pārdzīvoto laiku vērtējuši atšķirīgi, tomēr kopumā mākslas dzīve nav apsīkusi, un vairākiem māksliniekiem šis laika periods radošajā ziņā bijis īpaši aktīvs, lai arī iezīmējas ar indivīda nedrošību par savu likteni un cilvēku vitālām izdzīvošanas spējām. Tomēr arī šajā laikā pastāvēja cenzūra, kas skāra literāros darbus, preses izdevumu kultūras daļu, teātra iestudējumus, radioraidījumus, koncertprogrammas un iespiestos dziesmu tekstus [Kalnačs 2005: 50]. Savukārt Arnolds Klotiņš savā pētījumā par mūzikas dzīvi 1940. – 1945. gadā norāda, ka padomju okupācijas vara likvidēja autonomās radošās sabiedriskās organizācijas, ieviešot stingru kontroli: „Mākslas un mūzikas dzīves valstiska regulēšana bija ne tikai idejiska un administratīva, ceļu uz to pavadīja vardarbība, viltus un terors” [Klotiņš 2011: 22].

Analizējot vairāku kara gados iestudēto klasikas darbu aprakstus periodikā, jāsecina, ka tieši totalitārisma apstākļos, neatkarīgi no tā, vai tas ir padomju vai nacistiskais režīms, aktualizējas teātra vajadzība pēc Ēzopa valodas, jo jebkura cita doma

ir izsakāma tikai valsts oficiālajā, ideoloģizētajā valodā. Kā norāda A. Klotiņš: „[...] priekšstatam par mākslu kā cilvēka autonomas iekšējās pasaules izkopšanas sfēru vajadzēja tālu atkāpties propagandas mērķa priekšā” [Klotiņš 2011: 21]. Spilgts piemērs šādai izteiksmei ir Smiļģa iestudētā Šekspīra traģēdija „Romeo un Džuljeta” (1943). Izrāde sākas ar tumsu, kurā atskan gongs, veras priekšskars, tiek izkliegti divu dzimtu naida izsaučieni, vairākos monumentālos masu skatos iezīmējas savstarpējas cīņas fons, uz kura iet bojā mīlētāji [Barons 1943: 2]. Divu lielvaru nežēlīga sadursme, kas ierauj sevī veselas dzimtas un liek naidā zaudēt saprātu.

Pēckara periodā teātru darbību nosaka VK(b)P CK 1946. gada 26. augusta lēmums „Par dramatisko teātru repertuāru un pasākumiem tā uzlabošanā” [VK(b)P 1946:1]. Saskaņā ar sociālistiskā reālisma kanonu bija jāpierāda mākslas darba šķiriskums, partejiskums un tautiskums. Teātru repertuāros tiek iekļautas politizētas, ideoloģiski piesātinātas padomju autoru lugas, kurās darbojas tipoloģiski vienādi pozitīvie varoņi. Teātra zinātniece Silvija Radzobe izvirzījusi vairākas tēzes, kas raksturo pēckara perioda ietekmi uz mākslu Padomju sociālistisko republiku savienībā (PSRS), tostarp ir kurss uz pagātnes mantojuma ignorēšanu, padomju mākslas pretstatīšana Rietumu mākslai, tēmas nozīmes uzsvērums, formas meklējumus pasludinot par formālismu un dekadenci [Radzobe 2013a: 6]. Padomju režīma mērķis ir panākt, lai ikviens PSRS iedzīvotājs pieņemtu valdošo ideoloģiju, un šim nolūkam aktīvi tiek izmantota arī mākslas ietekme uz indivīdu. Lai gan 1953. gadā darbu sāk jaunizveidotā Kultūras ministrija, būtiskākajos jautājumos arī mākslas dzīvē izšķirošais vārds visu padomju okupācijas laiku pieder PSKP CK ideoloģiskajiem pārraugiem [Dzene 2006: 143]. Pastāv cenzūra, ikvienu jauniestudējumu teātrī vispirms pieņem speciāla komisija. Līdzās teātra kritiķiem komisijā ir iekļauti arī Kultūras ministrijas un Komunistiskās partijas Centrālās komitejas pārstāvji, kuru uzdevums ir izvērtēt iestudējuma atbilstību valdošajai ideoloģijai. Cenzūras mehānisma zinātniska izpēte objektīvu iemeslu dēļ joprojām ir apgrūtināta. Uz to norādījis arī viens no PSRS politiskās cenzūras pētniekiem Latvijā Heinrihs Strods monogrāfijā „PSRS politiskā cenzūra Latvijā. 1940–1990”. „[...] cenzūras pētīšanu Latvijā ļoti ierobežo dokumentu trūkums” [Strods 2010: 24]. Tomēr visi tolaik zina par represijām, politisko vajāšanu, ierobežojumiem karjerā, ja cilvēka biogrāfijā ir kādi padomju ideoloģijai nepieņemami fakti vai pat tikai nepārdomāti izteicieni. Ideoloģizēta repertuāra apstākļos pasaules klasikas darbi teātriem ir iespēja uzturēt augstu māksliniecisko līmeni trupā un rādīt augstvērtīgu dramaturģiju skatītājiem.

Ja rietumos 20. gs. otrajā pusē vērojams ārkārtīgi plašs skatuvisko eksperimentu spektrs un avangardiski mēģinājumi reformēt teātra mākslu, nostājoties opozīcijā tradicionālajai (arī modernisma) drāmai, tad padomju bloka valstīs stingrā repertuāra kontrole un sociālistiskā reālisma kanons arī pēc tā sauktā atkušņa šos procesus ierobežoja. Teātra zinātniece Edīte Tišheizere sociālistiskā reālisma kanonu raksturo sekojoši: „Tā ir dīvaina parādība, kurā savijas noteiktas estētiskas prasības ar politisku notikumu redzējumu, kā arī noteiktu repertuāru. Par estētisko prasību pamatu tiek pasludināta Konstantīna Staņislavska gadsimta sākumā radītā psiholoģiskā, reālistiskā aktierspēles sistēma” [Tišheizere 2010: 22]. Taču šo sistēmu ideoloģiskais spiediens ir sakropļojis, liekot pasauli dalīt labajā sociālisma un ļaunajā kapitālisma daļā, tēlojot „dzīvi”, kāda tā patiesībā nemaz nebija. E. Tišheizere raksta: „[...] no Staņislavska proponētā **patiesā pārdzīvojuma** (visdažādākajos scēniskajos nosacījumos) nonākam pie **dabiska spēles veida**, pie **dzīveslīdzības**, kas domāta neeksistējošas pieredzes modelēšanai” [Tišheizere 2013: 57]¹⁴.

50. gadu beigās un 60. gadu pirmajā pusē teātra mākslu Latvijā būtiski ietekmē kontakti ar krievu skatuves mākslu un teātra pedagoģiju – uz režisoru kursiem Maskavā tiek sūtīti daudzi latviešu režisori, notiek viesizrāžu apmaiņa, studiju iespējas Maskavā un Ļeņingradā izmanto aktieri, topošie kritiķi un zinātnieki. Teātra zinātnieks Viktors Hausmanis raksta: „[...] nevar noliegt, ka tajos gados Teātra institūts Maskavā (saīsināts nosaukums — GITIS) bija viens no teātra zinātnes nozīmīgākajiem centriem Eiropā, tur darbojās un studentiem lasīja lekcijas, kā arī vadīja praktiskās nodarbības izcilākie Eiropas līmeņa pasniedzēji” [Hausmanis 2010: 107]. Praksē šī ietekme izpaužas teātra valodas bagātināšanā, galvenokārt pilnveidojot psiholoģiskā reālisma metodi. Pamatā joprojām uz skatuves runātais teksts faktiski tiek vienādots ar jēdzienu „literārs teksts”.

Atsevišķa parādība ir eksperimenti neverbālā teātra jomā – piemēram, kopš 50. gadu beigām amatieru statusā darbojas „Rīgas pantomīma”, kuras pirmā pantomīmas izrāde „Ideja” top 1960. – 1961. gadā pēc flāmu mākslinieka Frānsa Mazerela (*Frans Masereel*) grafiku motīviem. No dramatiskajiem teātriem atšķirīga parādība ir arī gandrīz 20 gadus vēlāk (1978) Rīgā dibinātais Anša Rūtentāla kustību teātris, kurā skatuves teksts netiek izmantots. A. Rūtentāls (1949-2000) izvirza divus radošā procesa principus – mūzikas vizuālu interpretāciju ar mūzikas skaņdarba radītu asociāciju izpausmi kustībā un pasaules norisēs ieinteresētu aktieri. Izrādes ir skaņas, krāsas un kustības veselums.

¹⁴ E. Tišheizeres izcēlums.

Līdz ar joprojām uzspiesto ideoloģisko rāmi dramatiskajā teātrī „par galveno saziņas formu starp teātri un skatītājiem kļūst mākslinieku paustais zemteksts un publikas prasme to nolasīt” [Tišheizere 2010: 23]. Rakstnieks Laimonis Purs 1966. gada izdevumā „Teātris un Dzīve” raksta: „[...] jārūnā par to dīvaino, kas mani teātrī vienmēr pārsteidzis: autora ieceru un režisora nodomu gluži neiedomājama pārvērtība katra skatītāja uztverē” [Purs 1966: 86]. Tātad rakstnieks norāda uz hermeneitisko sarunu starp skatuvi un skatītāju, kur režisora interpretācija tiek uztverta caur skatītāja dzīves pieredzi, uzskatiem un asociācijām. Turklāt viņš pats savā rakstā iekļauj zemtekstu par skatuves mākslas iespējām likt skatītājam domāt, saklausīt lugas tekstā vairāk par autora uzrakstītajiem vārdiem:

„Tādā domājošā teātrī gribot negribot rodas nepieciešamība iztirzāt, kā izpaužas subjektīvais skatuves mākslā; kāda vieta tajā ir alegorijai un citiem tamlīdzīgiem mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem; kas galu galā ir Ezopa valoda un vai tai jāiznīkst kopā ar kapitālismu jeb vai mākslā tā var rast pielietojumu arī jaunajā sabiedrības formācijā. Tā mēs nonāktu līdz jautājumam par asociācijām vispār un par zemtekstu, konkrētāk runājot” [Purs 1966: 88-89].

Likumsakarīgi, ka talantīgākie režisori iestudējumiem meklē augstvērtīgu, dziļu, interpretācijai atvērtu dramaturģisko materiālu latviešu un pasaules klasikā, tostarp dramatisējot prozu, tulko līdz tam Latvijā cenzūras ierobežojumu dēļ maz pazīstamus, taču pasaulē populārus 20. gs. ārzemju autorus, piemēram, Tenesiju Viljamsu (*Tennessee Williams*), Edvardu Olbiju (*Edward Albee*), Jūdžinu O’Nīlu (*Eugene O’Neill*), Lilianu Helmani (*Lillian Hellman*), Volfgangu Borhertu (*Wolfgang Borchert*). Konceptuāla augstvērtīga teksta interpretācija dramatiskajā teātrī ļauj režisoriem arī cenzūras apstākļos veidot kopīgas sapratnes valodu ar to publikas daļu, kura spēj uztvert zemtekstu. Tātad to var saistīt ar „hermeneitiskās plaisas” jēdzienu jeb mēģinājumu ar zemteksta u.c. signāliem panākt teksta uztveres aktualizāciju konkrētajos apstākļos un konkrētajai auditorijai. Kā norāda L. Purs: „[...] zemtekstam piemīt kāda brīnumaina īpašība – tas var veidoties, izaugt, sasaukties tikai ar to, kas rodams reālajā īstenībā” [Purs 1966: 91].

20. gs. 60. gadu otrajā pusē aktualizējas tā sauktais poētiskais jeb metaforiskais teātris, ko daļa teātra zinātnieku saista ar cenzūras apstākļiem, savukārt S. Radzobe – ar nacionālās tradīcijas „transformāciju 20. gs. vēlīnā modernisma prizmā” [Radzobe 2006a: 8]. Šķiet, abas versijas neizslēdz viena otru, jo pirmā norāda uz iestudējuma naratīvu konkrētos vēsturiskajos apstākļos, bet otrā vairāk attiecas uz laikmetīgo procesu

ietekmētu formu. Katrā ziņā tie ir jaunas, pilnīgākas teātra valodas meklējumi, kuros tekstam joprojām ir izšķirošā nozīme. Kā piemēru var minēt metaforiskā teātra pārstāvi, režisoru Pēteri Pēteronu un viņa radīto dzejas teātri, kur viena no priekšrocībām ir semantiskā ietilpība – dzejā varēja pateikt daudz vairāk, nekā jebkurā citā literatūras žanrā, neriskējot nonākt disidenta pozīcijās. Teātra zinātniece Ieva Zole (Struka) raksta: „Caur dzeju Pēteris Pēterons nonāk turpat, kur visi talantīgie tā laika režisori Padomju Savienībā – pie runāšanas līdzībās ar precīzu zemtekstu vai virsuzdevumu, kam bieži ir politiska vai sociāla, vēlāk arī nacionāla nokrāsa” [Zole 2006: 335].

Poētiskā teātra principus izmanto arī citi režisori, piemēram, 1989. gadā Liepājas teātrī Juris Rijnieks nodod skatītāju vērtējumam izrādi „Psihiskais uzbrukums”, kas veidota pēc A. Čaka epa „Mūžības skartie”.

Teātra meklējumi teksta jomā pievēršas ne tikai populārai dzejai, bet arī folkloras daudznozīmībai – 80. gados tā ir M. Zālītes dramaturģija, arī O. Krodera iestudējums „Aija” ar tautasdziesmām kā metatekstu. Līdzās šiem teātra meklējumiem dzejas un folkloras jomā tiek iestudēti arī pasaules klasikas darbi, tulkotā laikmetīgā dramaturģija, dramatizēti gan latviešu, gan ārvalstu prozaiku darbi, atļaujoties iestudējumos arvien vairāk formas eksperimentu, tomēr nemainīgi saglabājot tekstu kā izrādes pamatu. Labākās izrādes neapšaubāmi attiecas uz interpretējošo, nevis ilustrējošo pieeju.

Izcilu literāro materiālu skatuviskā interpretācija ne tikai attīsta publikas spēju domāt asociācijās, uztvert zemtekstu, tā pilda vēl vienu, ar mākslu tieši nesaistītu funkciju – kultivē gramatiski pareizu, bagātu un izteiksmīgu latviešu valodu, palīdzot to saglabāt apstākļos, kad nacionālās atšķirības tiek nivelētas oficiālajā krievvalodīgajā vidē.

Pēc Latvijas neatkarības atgūšanas 20. gs. 90. gados valsts ekonomiskās problēmas pirmkārt tiek risinātas uz kultūras rēķina. Teātrim, kā norāda teātra zinātniece Valda Čakare, „[...] nācās risināt savas problēmas, kuras primāri nebija saistītas ar estētiskas dabas jaunatklājumiem, drīzāk ar izdzīvošanu” [Čakare 2007: 8]. Ekonomiskie procesi un kultūras lomas nonivelēšana ir savstarpēji saistīti – sabiedrība, atbrīvojusies no ideoloģiskās dogmas, nonāk citā atkarībā – materiālo vērtību diktētā pragmatismā, kas, citējot V. Čakari, „[...] cilvēka individuālo motivāciju (emocionālo, ētisko, estētisko) pārvērš traucējošā piedēklī” [Čakare 2007: 8].

Vienlaikus, sabrūkot sociālisma politiskajai sistēmai, kļūst pieejama plašā rietumu teātra prakse, kuru īpaši aizrautīgi tiecas apgūt jaunā režisoru paaudze. Latvijā

dzimst projektu teātri, izejot to posmu teātra attīstībā, kas rietumos noticis 60. un 70. gados, turklāt iegūstot atšķirīgu nokrāsu, kas 90. gados jauno režisoru¹⁵ iestudējumos galvenokārt izpaužas kā jaunas estētikas radīšanas mēģinājumi, diskutējot ar iepriekš valdošo psiholoģisko, reālistisko skatuves mākslu, tostarp brīvi eksperimentējot ar tekstu. Teātra zinātniece Zane Radzobe to apzīmē kā Baltijas postmodernismu – reģionam specifisku estētisku sistēmu, ko raksturo eklektiska dažādu modernisma un postmodernisma ietekmju pārstrādāšana. Viņa min iestudējumu piemērus, kuros līdz tam neierastiem eksperimentiem pakļauts iestudējuma teksts: „G. Šmits iestudējumā „Ričards III. Jorku pēdējā ziema” deheroizē V. Šekspīra „Ričardu III”, V. Kairišs uzved A. Puškina „Akmens viesi” un „Dzīres mēra laikā”. Abās izrādēs tiek apzināti nojaukta darbības loģika, pakļaujot tekstu un varoņu darbības uzsvērtam atkārtojumam. V. Kairiša iestudējumā saskatāma spēcīga lietuviešu metaforiskā teātra ietekme, kamēr Dž. Dž. Džilindžera „Mollojs jeb dzīve bez istabenes” (pēc S. Beketa darbu motīviem) un „Concerto grosso nr. 1” (režisora paša sacerēts teksts) darbības, teksta un skatuves pasaules fragmentiskumu papildina ar absurda filozofiju” [Radzobe Z. 2013: 48].

21. gadsimtā teātra jomā Latvijā jau aktīvi diskutē gan par postmodernismu, gan par postdramatiskuma jēdzienu, par skatuves un skatītāja attiecībām, par teksta funkciju izrādē. Postmodernisma un postdramatiskā teātra aspektus plašāk analizējusi Valda Čakare, saistībā ar Latvijas teātru praksi – Silvija Radzobe, Zane Radzobe, Edīte Tišheizere un citi teātra zinātnieki, postdramatiskajam teātrim tika veltīts Letonikas II kongress 2007. gadā, postmodernismam – starptautiska konference „Postmodernisms teātrī un drāmā” 2003. gadā. Šajā gadu tūkstošā sevi ir pieteikusi vesela jauno režisoru paaudze, kuru iestudējumos var runāt par postdramatiskā teātra estētiku – Vladislavs Nastavševs, Elmārs Senkovs, Ģirts Ēcis, Laura Groza – Ķibere, Valters Sīlis, Mārtiņš Eihe. Viņu iestudējumus raksturo bagāts izteiksmes līdzekļu arsenāls, kas pārsniedz dramatiskā teātra robežas, lai arī šo izteiksmes līdzekļu kombinācijas ir ārkārtīgi atšķirīgas. Savdabīga parādība ir līdz tam Krievijā praktizējošais režisors Konstantīns Bogomolovs, kura režija ir pielīdzināma postdramatiskā teātra instrumentārija manifestācijai, taču iestudējumos ir arī acīmredzamas postmodernisma, eksistenciālisma un absurda iezīmes. Nereti ir iestudējumi, kuros runātā teksta nav vai arī tas parādās kā

¹⁵ No 1992. gada kā režisors strādā Alvis Hermanis, no 1996./1997. gada sezonas arī Nepanesamā teātra arteļa režisori Dž. Dž. Džilindžers, Gatis Šmits, Viesturs Kairišs.

fona elements, piemēram, kustību izrāde pēc Raiņa lugas „Indulis un Ārija” Liepājas teātrī (2014).

S. Radzobe uzskata, ka Latvijas teātrī, salīdzinot ar Rietumeiropas un ASV pieredzi, ir iespējams runāt par specifisku postdramatiskā teātra formu, kurā līdzās postdramatiskā teātra elementiem tomēr tiek saglabāts naratīvs – bieži vien dekonstruēts un sadrumstalots, tomēr klātesošs. Teātra kritiķu diskusijā S. Radzobe norāda: „Latviskajā postdramatiskā teātra piedāvājumā vērojama izteikta psiholoģiskā un postdramatiskā teātra simbioze” [Rodiņa 2012]. Tradicionālā, ja ar to apzīmējam psiholoģisko pieeju, un modernā, ja ar to saprot postdramatiskā teātra elementus, organisks sakausējums ir *verbatim* iestudējumi, kur iestudējuma pamatā ir teksts, ko izrādes veidotāji ieguvuši, intervējot reālus cilvēkus. Spilgtākais šāda tipa teātra paraugs ir Jaunā Rīgas teātra (JRT) iestudējumi „Latviešu stāsti” (2004, režisors – Alvis Hermanis, teksta autori – iestudējuma aktieri), „Vectēvs” (2010, režisors – Alvis Hermanis, teksta autors – aktieris Vilis Daudziņš), „Nakts tarifs” (2006, režisore Māra Ķimele, teksta autors Ilmārs Šlāpins), arī Dailes teātra jauno aktieru kopdarbs „Brīvības iela 36” (2010) u.c.

Izteikta 21. gadsimta tendence ir skatuves teksta tuvināšana mūsdienu sarunvalodai. Kā norāda krievu dramaturgs, scenārists un teātra teorētiķis Mihails Ugarovs, ikdienas runā, atšķirībā no rakstu valodas, ir pārteikšanās, noklusējumi, pauzes, vārdi palaikam tiek aizstāti ar mīmiku un žestiem, sarunā būtisks ir konteksts – intonācija, ritms, pat runātāja fiziskā kondīcija. Un tieši šie, no rakstītās valodas atšķirīgie elementi, ļauj spriest par runātāja psihisko stāvokli. Tādā veidā sarunvaloda kļūst par aktiera tehnikas rīku [Ugarov 2012]. Šai tendencei loģiski tiek pakļauts arī teksta leksiskais slānis, kas mūsdienās vairs netiek vienādots ar jēdzienu „literārā valoda”. Bieži tēlu individualizācijas nolūkā tiek izmantota savdabīga leksika, dialekti, izloksnes, žargoni, kā arī tīši nepareizas teikumu konstrukcijas u. tml.

Arī Latvijas teātru praksē skatuves teksta tuvināšana runas valodai ir būtiska tendence. Tomēr nereti izrādes veidotāji pieļauj vienkāršrunu, izteiksmes vulgarizēšanu, gramatikas likumu ignorēšanu bez acīmredzama pamatojuma. Pavirša attieksme pret teksta kvalitāti sastopama jau dramaturģiskajā materiālā. Teātra zinātniece Ieva Struka par jaunajiem dramaturgiem, kuri šobrīd ir pieprasīti teātros, saka: „[...] latviešu valoda nav viņu darba instruments, jo viņi tajā nerada, viņi tajā pieraksta savas un citu domas. Tekstos ienāk angļu un krievu valodas sintakse, leksikā – ielas valoda, kas fiksē „pamatstraumes” izteiksmes veidu” [Struka 2014a: 29]. Līdzīgu satraukumu pauž

Latvijas Kultūras akadēmijas asociētā profesore, runas pedagoģe Aina Matīsa: „Dzīve tiek pielīdzināta mazizglītotu cilvēku eksistencei, ielas organikai, parastībai” [Struka 2014b: 32]. Plašas diskusijas pēdējos gados raisījusi intensīva necenzētas leksikas izmantošana, piemēram, K. Bogomolova („Stavangera” (2012), „Mans Blasters ir izlādējies” (2015)), O. Koršunova („Izraidītie” (2014)), V. Nastavševa („Melnā sperma” (2015)) iestudējumos.

Kopumā izrādes teksts mūsdienās, līdzīgi kā literatūrā, reflektē plašas sabiedrības daļas ikdienas saziņu, kas uzskatāma par objektīvu, lai arī no ētiskā viedokļa diskutablu tendenci. Teksta lomas nivelēšana izgaismo citu problēmu – piešķirot prioritāti vizuālajam aspektam, nereti forma kļūst par pašmērķi un režisors faktiski aprobežojas ar ilustrējošo pieeju, kurai pietrūkst tieši Gadamera minētās „plaisas”, respektīvi, spējas ar kritisku distanci paraudzīties uz pašu noklausīto/uzrakstīto/tulkoto tekstu un to patiešām **interpretēt** mākslas darbam, šajā gadījumā – skatuvei.

Interpretācija dažkārt tiek aizstāta ar dekonstrukciju, kur oriģināls saglabājas vien alūziju, reminiscenču un citātu līmenī. Spilgts piemērs ir Regnāra Vaivara iestudējumi „Skalbi un valdī” (režija un telpa kopdarbā ar Māri Lāci) 2010. gadā Nacionālajā teātrī un „Aija pēc Jaunsudrabiņa” 2010. gadā Dailes teātrī, kur izrādes teksts nav nodalāms no iestudējuma. Arī psiholoģiska izrāde var būt no dramaturģiskā materiāla pilnīgi neatkarīgs mākslas darbs, kas skatītājā raisa pilnīgi citas izjūtas nekā lugas lasītājā. Pat klasisks materiāls – piemēram, Šekspīra traģēdijas – var kalpot tikai par ierosmi, par pamatu iestudējuma idejai, ne pašam iestudējumam. Aktieris Arturs Dīcis no savas paaudzes skatupunkta lēš, ka klasikā iestrādātās eksistenciālās problēmas, iespējams, varētu uzrunāt daļu sabiedrības, taču aktieris ir pārliecināts, ka „pati luga, veids, kādā tā ir uzrakstīta, bieži vien vairs nemaz nestrādā” [Dīcis 2014: 46]. Tam gan varētu oponēt, un piemērs ir 2015. gada 15. un 29. oktobrī kino „Citadele” no Londonas Bārbikena centra translētā režisores Lindsijas Tērneres (*Lyndsey Turner*) „Hamleta” interpretācija, kur klasiskais teksts ļoti labi tika uzverts, spriežot pēc publikas reakcijas. Latvijā ir vairāki veiksmīgi piemēri klasiskā teksta laikmetīgai interpretācijai. Tostarp arī Viestura Meikšāna iestudējums „Portreti. Vilki un avis” (2015), kura pamatā ir A. Ostrovska komēdija „Vilki un avis”. Veidojot katra tēla raksturu, režisors brīvi rīkojies ar dramaturģisko materiālu, vietām pārkārtojot frāzes un liekot tām izskanēt pavisam citā epizodē. Rezultātā tiek panākts P. Pavī definētais mērķis – respektējot lugas autoru, vienlaikus teksts tiek atsvešināts no laiktelpas, ļaujot izrādē konfrontēt aktuālo ar mūžīgo.

Tomēr diskusija par teksta lomu teātrī, par dramaturģijas un skatuves attiecībām profesionālajā vidē ir atvērta, pastāv gan tēze par literārās drāmas principiālu neatbilstību laikmetīgā teātra prasībām, gan antitēze par teātra uzdevumu iedzīvināt literārās vērtības. Un eksistē arī sintēze – augstvērtīgas, dziļas literatūras laikmetīga interpretācija, nenoplicinot un nenonākot absolūtā pretrunā ar oriģinālu, vai arī jaunu, literāri un performatīvi ietilpīgu tekstu radīšana skatuvei. Ārpus diskusijas pagaidām palicis jautājums par teātra un konkrētas valodas kā nacionālas kultūras daļas attiecībām globalizācijas ietekmētajā pasaulē.

Režisors O. Kroders vienmēr rūpīgi strādājis ar izrādes tekstu, konkretizējot un pielāgojot to iestudējuma koncepcijai līdz tādai pakāpei, kas ļauj runāt par dramaturga funkcijām radošajā procesā. Kā jau norādīts pētījuma ievadā, režisors pats tulkojis ārzemju autoru lugas, kā arī veidojis skatuves versijas prozas darbiem. Prozas darbu uzvedumos visskaidrāk redzams, ka teksta interpretācijā sižets tiek pakārtots galvenā varoņa psiholoģiskajai motivācijai. Inscenēšanai režisors galvenokārt izvēlējies klasikai piederīgus lielās formas prozas darbus – Fjodora Dostojevskā (*Федор Достоевский, 1821-1881*), Alekseja Tolstoja (*Алексей Толстой, 1817-1875*), Ļeva Tolstoja (*Лев Толстой, 1828-1862*), Viļa Lāča (1904-1966), Jāņa Jaunsudrabiņa (1877-1962), Margarētas Mičelas (*Margaret Mitchell, 1900-1949*), Ēriha Marijas Remarka (*Erich Maria Remarque, 1898-1970*), Džona Golsvertija (*John Galsworthy, 1867-1933*), Selmas Lāgerlēvas (*Selma Lagerlöf, 1850-1940*) romānus. Turklāt O. Kroders nav vairījies saglabāt episkumu arī uz skatuves, nav centies padarīt dramaturģiju par dinamiskas darbības un dialogu virkni. Tā Guna Zeltiņa par O. Krodera dramaturģiju un iestudēto V. Lāča romānu „Zītaru dzimta” (1984) raksta: „O. Krodera dramaturģijas pirmajā daļā – Prologā – dominē nosacītība, te veiksmīgi apvienojies episkums [...] ar poētiskumu” [Zeltiņa 1985: 78]. O. Kroders savos iestudējumos (ne tikai prozas dramaturģijās) nereti izmantojis episkā teātra paņēmienus – tas var būt stāstījums par notikumiem, kuri uz skatuves netiek attēloti (bieži šo stāstījumu uzņemas protagonistis, kā, piemēram, 1988. g. Ē. M. Remarka „Triumfa arkā” Raviks), tieša tēlu vērtēšana pie auditorijas, paplašinot aktieru uzmanības loku un iesaistot skatītājus (K. Briknera „Sarkangalvīte un vilks” (1979; 1997; 2002), arī atsevišķi tēli 1984. g. „Hamletā”). Dažkārt ieviesti jauni tēli vai transformēti daiļdarba autora radītie, lai komentētu uz skatuves notiekošo, veidotu panorāmas jeb autora vēstījumu. J. Jaunsudrabiņa „Aijā” (1985) sievu koris netieši komentē iestudējumā notiekošo, bet dažās epizodēs arī

galvenais varonis uz sevi vērsto monologos runā autora tekstu. Izteikti šāds paņēmiens ticis izmantots „Gestā Berlingā”. „Gribējās tādu pieeju kā senajā grieķu traģēdijā, kur nav tiešas darbības, bet iznāk cilvēks un pastāsta, kas noticis. Spēlēt sekas, kas ar mani notiek pēc tam [...]. Tad varbūt cilvēks atklājas dziļāk. Bieži aizraujas ar notikumu uz skatuves, bet sekas aizmirst,” skaidro O. Kroders [Freinberga 1996: 195]. Šie episkie iestarpinājumi parasti mijas ar dramatiskām ainām, kad uz skatuves risinās notikums un Staņislavska proponētā „ceturtā siena” ir jūtama, taču jau nākamajā ainā tā var netikt strikti ievērota, skatītājs tiek „ievilkts” darbībā. Tomēr tie nav mērķtiecīgi veidoti konkrētas formas iestudējumi, tie ir tikai tehniski paņēmieni no teātra mākslas dažādo virzienu plašā spektra, lai pēc iespējas precīzāk atklātu tēlu psiholoģiju, un aktieris nevienā iestudējumā netiek pilnībā atbrīvots no „saplūšanas ar tēlu”. Lai atraisītu aktiera radošo iniciatīvu, O. Kroders iestudējumu procesā izmanto ļoti plašu arsenālu – ne tikai tīru psiholoģiskā teātra metodi, episkā un nežēlības teātra elementus, bet arī pantomīmas pamatus, psihoanalīzi, folkloru, naturālisma un ekspresionisma estētikas iezīmes: „Godīgi sakot, no visa, ko zinu un saprotu, jau pa druskai izmantots ir” [Lēvalde 2011a]. O. Krodera veidotās adaptācijas skatuvei vieno tas, ka viņš lielā mērā atsakās no sižeta polifoniskuma, bet izvēlas vienu līniju, visbiežāk – viena vai dažu tēlu garīgās pārmaiņas, ārējo apstākļu ietekmi uz personību, emociju un rīcības saistību laikmeta kontekstā. Kā saka pats režisors: „Visu romānu uz skatuves uzvest nevar. Izrāde ir tikai viena skulptūras puse” [Freinberga 1996: 195].

Līdzās gatava tulkojuma interpretācijai un prozas tekstu adaptācijai skatuves vajadzībām O. Kroders veidojis arī patstāvīgus lugu tulkojumus. Galvenokārt tā ir krievu klasika vai ārzemju autori, kuru darbus režisors lielākoties tulkojis ar krievu valodas starpniecību, izmantojot citvalodu (ne tikai oriģinālvalodas) vārdnīcas un izziņas literatūru¹⁶. Pirmais O. Krodera tulkotais un iestudētais dramaturģiskais darbs ir Lillianas Helmanes (*Lillian Hellmann*) „Lapsiņas” (*The Little Foxes*, 1939), kas Kroderam pārtop par „Lapsēniem” (1962). Īpašs stāsts ir par Edvarda Olbija (*Edward Albee*) 1962. gadā sarakstīto lugu „Kam no Vulfa kundzes bail?”, ko 1980. gadā Liepājas teātrī iestudējis režisors N. Klētnieks. Šo lugu, saskaņā ar galvenās lomas tēlotājas Dzintras Klētnieces atmiņām, O. Kroders tulkojis no oriģināla vairākus gadus: „[...] viņš par šo lugu runāja daudz un dikti jau tad, kad mēs ap 1977. /78. gadu vēl plosījāmies ar „Uguns un nakts”

¹⁶ Par to, kā O. Kroders strādājis, gatavojot literāro materiālu iestudējumam, intervijā autorei stāsta režisora dzīvesbiedre 70. un 80. gados Rita Krodere. Ieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

iestudēšanu. [...] Arī Naura izvēle par režisoru bija Krodera griba. [...] Kad 1979. gadā Kroders cēla galdā pirmo reizi šo lugu Naurim, bija fantastiska skatuves sajūta, ka ir izcils tulkojums. Tas izcilums slēpās apstākļī, ka katrs teikums gulēja aktiera mutē” [Lēvalde 2014a]. Visā 110 lpp. garajā tulkojumā, apgalvo Dz. Klētniece, neesot bijis nevienas vietas, kas būtu jāuzlabo. Diemžēl šīs lugas teksta eksemplārs vairs nav atrodams nevienā arhīvā, tāpēc nav iespējams pārliccināties, cik tālu no oriģināla ir atkāpies tulkotājs, vai eksistē teksta labojumi iestudējuma procesā. Lugas oriģinālā nosaukuma tulkojums ir „Kas baidās no Virdžīnijas Vulfas?” (*Who's afraid of Virginia Woolf?*) O. Krodera dotais nosaukums – „Kam no Vulfa kundzes bail?” – kā teksts – spēles elements ticis izmantots arī izrādē, atsakoties no oriģinālā kalambūra par lielo, pelēko vilku un trim sivēntiņiem.

Kāpēc režisoram pašam jātulko luga, kuras oriģināla kvalitāte ļautu ikvienam profesionālam tulkotājam vai literātam radīt līdzvērtīgu, kvalitatīvu tulkojumu latviešu valodā? Amerikāņu filozofs un literatūrzinātnieks Džordžs Stainers (*George Steiner*) savā darbā „Pēc Bābeles” (*After Babel*) runā par to, ka tulkot, tas nozīmē – atšifrēt autoru, saprast viņa domu. Ikviens runas akts, ikviena komunikācija, uzsver Stainers, (tātad arī aktieru komunikācija ar skatītāju teātrī) savā ziņā ir tulkošana, jo katrs tekstu izprot individuāli – atbilstoši savai atmiņai, izpratnei, kultūrai, laikmetam. Runātājs cenšas tās idejas, ko teksts radījis viņa prātā, pārraidīt teksta uztvērējam. Savukārt amerikāņu zinātnieks, tulkošanas teorētiķis Lorenss Venuti (*Lawrence Venuti*) savā darbā „Tulkošana. Intertekstualitāte. Interpretācija” izrādes režisora darbu pielīdzina tulkotāja darbam un norāda: „Tulkošana nav tikai kontekstualizēta, bet arī *dekontekstualizēta*, ciktāl tā tulkojumu pārraksta tādos terminos, kas ir saprotami un interesanti šā tulkojuma uztvērējiem, ievietojot to atšķirīgos valodas lietojuma rāmjos, citās kultūras vērtībās, citās sociālajās institūcijās un bieži arī citos vēsturiskajos momentos” [Venuti 2009: 162]. Pats O. Kroders teksta funkciju skaidro kā komunikācijas akta īstenošanas pamatinstrumentu: „[...] teātris jau pēc būtības ir saruna – sarunājas skatītājs ar skatuvi” [Lēvalde 2011a]. Saskaņā ar Stainera un Venuti teoriju, kā arī ar O. Krodera uzskatu, režisora uzdevums ir, pirmkārt, izprast autora tekstu, otrkārt, adaptēt šo tekstu atbilstoši savai iestudējuma koncepcijai un, treškārt, panākt, lai viņa izpratni iespējami skaidrāk uztvertu skatītājs. Tādā veidā darbs ar izrādes tekstu ir jaunrade, par ko runā arī hermeneitika – sākumā notiek pilnīga tulkotāja (šajā gadījumā – arī izrādes režisora) identificēšanās ar tulkojamo materiālu, tā izprašana, tad no šā materiāla tiek būvēta jauna, individuāla versija par to, kā šo tekstu skaidrot skatītājiem. O. Kroders to pamato šādi: „Tas teksts, ko es izlasu, ir

primārais – sēkla, kas mani apaugļo” [Lēvalde 2011a]. Tajā pat laikā viņš atzīst, ka ikviens režisors vairāk vai mazāk dramaturģiskā materiāla tekstu interpretē tā, lai tas pēc iespējas precīzāk atklātu iecerēto uzveduma koncepciju. Saskaņojot teksta korekcijas ar tēlu psiholoģiju, padarot tekstu tuvāku skatītājiem un lomu tēlotājiem, režisors arī piešķir dramaturģiskajam materiālam laikmetīgu kontekstu.

Mūsdienu teātrī dominē attieksme pret dramaturģijas tekstu kā interpretācijas avotu un režisora darbu kā pirmreizēju jaunradi, kas nozīmē jaunas, individuālas jēgas piešķiršanu konkrētam iestudējumam, suverēna skatuves mākslas darba radīšanu. Savukārt šīs jaunās jēgas atklāsme skatītājam ir atkarīga no režisora kā teksta interpretētāja prasmes. Latviešu psiholoģiskā teātra pārstāvis, režisors Oļģerts Kroders skatuves praksē, pamatā respektējot autoru, tomēr brīvi interpretējis literārā pirmavota tekstu un radījis savu skatuves versiju. Teksta izmaiņas nav pašmērķīgas, bet pakārtotas tēlu psiholoģijai. Līdzās runātajam vārdam iestudējumā nozīmīga ir arī aktieru psihofizika un emocionālā amplitūda, izrādes vizuālais ietērps, skaņu partitūra, mizanscēnas, skatuves un auditorijas attiecības. Lai arī iestudējumā tiek respektēts literārais pirmavots, idejām tiek piešķirts laikmetīgums.

2. LAIKMETS UN REŽISORS

2.1. Oļģerta Krodera personības veidošanās un režijas pirmsākumi

Oļģerts Kroders (1921-2012) ir viens no erudītākajiem režisoriem Latvijas teātra vēsturē, lai arī uzskatāms par autodidaktu. Visu mūžu daudz lasījis, studējis teātra teoriju un iespēju robežās centies iepazīt izcilāko Eiropas režisoru darbus. Par to liecina gan viņa plašais grāmatu krājums, kas tagad atrodas Valmieras teātrī, gan viņa privāto piezīmju un pierakstu arhīvs, kur daudzās mapēs un kladēs krātas teātra teorētiku rakstu kopijas, materiāli par kultūras un mākslas vēsturi, psihoanalīzi, scenogrāfijas vēsturi, pazīstamu režisoru iestudējumu recenzijas u. tml. Kadru uzskaites personas lapā [Kroders b.g.] norādīts, ka O. Kroders brīvi pārzina krievu valodu, lasa vāciski, bet angļu, poļu, čehu valodā – ar vārdnīcas palīdzību. Viņš pats ierakstījis latviešu teātra vēsturē nozīmīgas lappuses, gan iestudējot augstu novērtētas izrādes, gan atklājot talantīgus aktierus. O. Kroderam piešķirta „Spēlmaņu nakts” balva par mūža ieguldījumu teātra mākslā (1999), Eduarda Smiļģa balva par izciliem sasniegumiem teātra mākslā (2004), LR KM gada balvas kultūrā „Trīs brāļu” balva par mūža ieguldījumu (2007), kā arī Ministru kabineta balva par mūža ieguldījumu teātra mākslā (2009). O. Kroders ir Triju Zvaigžņu ordeņa kavalieris (2001), Latvijas Zinātņu akadēmijas Goda loceklis (2007), uzņemts „Teātra Zelta fondā” par sasniegumiem skatuves mākslā (2011). Režisors vairākas reizes nominēts Latvijas Teātra gada balvai gan kā labākais režisors, gan kā gada labākās izrādes iestudētājs. 2007. gadā saņēmis Latvijas Teātra gada balvu kā labākais režisors, par gada labāko dramatisko izrādi atzīts viņa iestudētais V. Šekspīra „Karalis Līrs”, 2004. gadā saņēmis Spēlmaņu nakts balvu par labāko latviešu oriģināldramaturģijas iestudējumu Dailes teātrī (E. Sniedze „Kreisais pagriezies”), 1998. gadā sezonā labākā izrāde dramatiskajos teātros ir Raiņa „Pūt, vējiņi!” Dailes teātra mazajā zālē O. Krodera iestudējumā. 1995. gadā sezonas labākā izrāde dramatiskajos teātros ir O. Krodera Nacionālajā teātrī iestudētā „Salemas raganas”, viņš arī atzīts par 1995. gada labāko režisoru.

O. Krodera bērnība un agrīnā jaunība aizritējusi pirmās Latvijas brīvvalsts laikā, inteligentā ģimenē, kur bieži viesojas mākslinieki, literāti, diplomāti, zinātnieki. Arī sastapšanās ar teātra aizkulisēm notikusi agri – Oļģerta māte ir aktrise Herta Vulfa (1891-1943), tēvs – teātra kritiķis un tulkotājs Roberts Kroders (1892-1956). Lai gan māte pēc

pirmā vīra – dramaturga Edvarda Vulfa (1886-1919) – nāves uz skatuves neatgriežas, tomēr arī Roberts Kroders ir cieši saistīts ar teātri, lai arī kā teorētiķis – viņš raksta recenzijas, apcerējumus un „Teātra vēsturi” („Grāmatu draugs”, 1934). Jau agri bērnībā mazais Oļģerts tiek vests uz cirku, teātri un operu, kas atstājis nedzēšamus iespaidus uz zēnu. „Acīmredzot arī mans pirmais gājiens uz teātri pieder pie sevišķi svarīgiem manas dzīves notikumiem,” atzīst O. Kroders [Kroders 1993: 8]. Pirms izrādes „Aladina lampa” viņš tiek iepazīstināts ar Eduardu Smiļģi, kuram arī vēlāk Krodera dzīvē ir nozīmīga loma – tieši pie Smiļģa viņš praksē apgūst režijas iemaņas. Tomēr vislielāko iespaidu uz zēnu atstāj operas izrādes – jau agrā bērnībā viņš skatās „Pīķa dāmu” un „Hofmaņa stāstus”. Iespējams, tāpēc viņa pirmais iestudējums profesionālajā teātrī vēlāk būs opera. Septītajā dzimšanas dienā vecmāmiņa uzdāvina zēnam uz galda uzliekamu skatuvīti ar visām dekorācijām un no papes izgrieztām dažādu pazīstamu pasaku figūrām. „Un kopš tā laika teātris visdažādākajās izpausmes formās bijis un palicis man neapstrīdami pirmajā vietā, aizēnodams pat mīlestību un visvisādus vaļaspriekus,” atzīst režisors [Kroders 1993: 13]. Ar mazo papīra teātri viņš iemanto pats savu pasauli, kuru var veidot un attīstīt pēc sava prāta un, kā viņam pašam liekas, kas ļauj arī pārveidot realitāti un padarīt to pilnskanīgāku un interesantāku. Abi ar brāli viņi mājās nodibina „Latvijas Kamerteātri”, kurā Oļģerts uzņemas direktora, dramaturga, režisora, scenogrāfa un vēl citus pienākumus. Viņa zināšanas par dramaturģiju jau bērnībā ir plašas, par to liecina mājas teātra repertuārs: „Uz mūsu skatuves varēja redzēt, piemēram, divus „Sprīdīšus” (kā Brigaderes, tā Mediņa), Vulfa komēdijas, bērnu komēdiju „Sarkangalvīte”, „Skroderdienas „Silmačos””, Jaunsudrabiņa „Zvēru dīdītāju” un citas oriģināllugas, kā arī pašu sacerētus gabalus” [Kroders 1993: 17]. Notiek arī viesizrādes – pie ģimenes draugiem Pētersoniem, vēlāk pazīstamā latviešu režisora, dzejas teātra radītāja un O. Krodera bērnības drauga Pētera Pēterona vecākiem.

20. gs. 30. gados O. Kroders nomaina vairākas skolas, taču īpaši piemin Rīgas pilsētas 1. ģimnāziju, kur viņam laimējies ar izcilu latviešu valodas skolotāju – Krišjāni Ancīti, kura ietekmē trešā daļa ģimnāzistu raksta Latvijas vidusskolu žurnālam „Skolu Dzīve”. O. Kroders vada žurnāla teātra mākslas nodaļu un raksta recenzijas, īpašu uzmanību pievēršot aktieru spēlei, režijas paņēmieniem un izvēlētajā literārā materiāla kvalitātei. Scenogrāfiju, kustības un mūziku viņš vērtē tikai kā papildu izteiksmes līdzekļus. Dailes teātrī iestudētās M. Zīverta lugas „Trakais Juris” recenzijā viņš raksta:

„Teātra dekorāciju uzdevumus pareizi izprot H. Līkums, nekad nekļūdams uzbāzīgi skaļš un neizceldams dekorācijas uz citu izrādes elementu rēķina” [Kroders 1939a: 17].

Vēlāk, mācoties Rīgas pilsētas 2. ģimnāzijā, uz kuru viņam nākas pāriet disciplīnas pārkāpumu dēļ, Oļģerts aktīvi iesaistās teātra pašdarbnieku kopā. Aprakstot sevi Lūciņa lomā izrādē „Launais gars”, O. Kroders, visticamāk, atklāj savu izpratni par aktiermākslas būtību: „Vienā mirklī manī notika kaut kāda pārvērtība, visas iekšējās norises saslēdzās vienā punktā, es it kā atbrīvojos pats no sevis un pārgāju citā kvalitātē, vienlaikus reālā un nereālā. Es vairs nebiju es pats, bet nebiju arī Lūciņš – biju it kā abi reizē. [...] Tai pašā laikā es saglabāju pilnīgu paškontroli un apzināti pārvaldīju ikvienu, arī pašu sīkāko kustību, intonāciju, emociju” [Kroders 1993: 61].

Teātra attīstībai viņš pastāvīgi sekojis līdzī jau kopš pamatskolas – apmeklējis izrādes gan Operā, kur bieži viesojas pasaulslaveni mākslinieki (Fjodors Šaļapins, Tote del Monte, Tito Skipa u.c.), gan dramatiskajos teātros, tostarp arī jaunu virzienu meklētāju kolektīvos. Viens no tādiem kolektīviem, ko O. Kroders piemin savā biogrāfijā, ir latviešu teātra un kino režisora Voldemāra Pūces vadītais Drāmas ansamblis, kas apvieno krievu režisora, aktiera un teātra pedagoga Mihaila Čehova mācības entuziastu pulciņu. Dailes teātrī Kroders vērojis katru iestudējumu, atzīstot tos par krāšņākajiem, pateicoties Smiļģa fantāzijai. Viņš gan skeptiski izsakās par Dailes teātra dibinātāja aktiera talantu, norādot, ka tas piesegts ar „personības auru” un veiksmīgāko lomu pamatā ir „identitāte ar paša Smiļģa raksturu” [Kroders 1993: 64]. Tomēr vēlāk, savas režijas praksē, Kroders pats nereti izmanto aktiera psiholoģisko atbilstību tēla raksturam.

30. gados O. Kroders vēro un analizē vai visus vadošo lomu tēlotājus un iestudējumus gan Dailes teātrī, gan Nacionālajā teātrī, uzsvērdams abu teātru atšķirīgo pieeju: „Dailes teātrī aktiera individualitāte bija vairāk vai mazāk pakļauta, pieskaņota iestudējuma kopainai, ansamblim, turpretī Nacionālajā viss bija gandrīz vai pavisam otrādi – režijai nedzenoties jaunu ceļu meklējumos un godīgi turoties pie autora uzrakstītā, par noteicošo kļuva aktieris, izrādes noskaņa, tās vērtība, iedarbība, panākumi bija atkarīgi visnotaļ no aktieru tēlojuma, pārējam palika tikai sekundāra nozīme. Tas rosināja aktieru atbildības sajūtu, nepieciešamību pašiem daudz strādāt un līdz ar to – meistarības izaugsmi” [Kroders 1993: 68]. Tāpat, salīdzinot Liliju Štengeli – meistarīgu formas aktrisi, un Ludmilu Špīlbergu, kura lomu atveido pēc pārdzīvojuma metodes, „bez ārišķīgas demonstrācijas, tikai konkrēti darbojoties un mainoties iekšēji”, viņš atklāj savu vēlāko aktieru izvēles principu – priekšroka vienmēr ir absolūti organiskiem,

„domājošiem” aktieriem, kas pārliecinoši spēj atklāt tēla psiholoģiju. 1940. gada septembrī O. Kroders sāk mācīties Latvijas Universitātes Filoloģijas un filozofijas fakultātē. Pirmajā padomju varas gadā viņš pašdarbībā spēlē Šekspīru M. Zīverta lugā „Āksts” un atzīst: „Pamazām teātris ieņēma manā dzīvē galveno vietu. Arī tad, kad biju tikai skatītājs” [Kroders 1993: 63].

Naktī uz 1941. g. 14. jūniju viņu kopā ar ģimeni izsūta uz Sibīriju, par nometinājuma vietu nosakot Krasnojarskas novada Kanskas rajonu, liecina Latvijas Valsts arhīva elektroniskās datubāzes informācija (lieta Nr. 17484) Šo savu dzīves periodu O. Kroders ar sarkasmu nodēvējis par „absurda dramaturģiju” [Kroders 1993: 80]. Pirmais absurds viņa skatījumā ir pats izsūtīšanas fakts, jo Oļģerta tēvs Roberts Kroders un tēvocis Artūrs Kroders bija dvīņubrāļi, un pēc loģikas izsūtīšanai drīzāk būtu pakļauts politiķis un antimarksists Artūrs nevis teātra pētnieks un tulkotājs Roberts.

Tomēr pieņēmums, ka brāļi sajaukti, var arī nebūt patiess, jo 1941. gadā izsūtīšanai, atšķirībā no 1949. gada, kad represijas lielākoties skāra zemniekus, tika pakļauta liela daļa inteliģences [Zālīte, Dimante b.g.]. To apgalvo arī pats režisors: „Neizsūtīja jau blēžus vai krāpniekus. Izsūtīja tos, kas vai nu materiālā, vai intelektuālā, garīgā ziņā bija guvuši ievērību” [Tišheizere 2014: 15]. Turklāt pietiekams pamats padomju represijām varēja būt R. Krodera estētiskie uzskati, kurus O. Kroders raksturo kā liberālus, tomēr ar nopietnu pārliecību par garīgā, ideoloģiskā tautas līdera nozīmi. „*Fāters* ar visu savu „Atdzimšanas dziesmu” godīgi bija par vadonības principu” [Tišheizere 2014: 13]. „Atdzimšanas dziesma” bija Jāņa Munča (1886-1955) veidots grandiozs uzvedums ar propagandas ievirzi 1934. gada 21., 22., 23. jūlijā Rīgā, Esplanādē, kuram scenāriju rakstīja R. Kroders. Tāpat viņš ir scenārija autors filmai „Tautas dēls” (1934), kurā bijis redzams arī „Atdzimšanas dziesmas” uzvedums. Tomēr „vadonības ideja” R. Krodera izpratnē acīmredzot bija drīzāk estētiska, nekā politiska kategorija. To apliecina viņa 1920. gadā paustie uzskati rakstā „Mākslas iestāžu neatkarība”. „Tātad, attiecībā pret valsti, pret sabiedrību, ir nepieciešami vajadzīga mākslas iestāžu absolūta neatkarība. Turpretim šo iekšējās attiecībās (piem. teātrī) autonomija nebūtu vēlama, jo izpildīšana prasa padošanos ciešai gribai. Es domāju tīri māksliniecisko disciplīnu. Mākslas sfērā jēdzieni par varu un padošanos nav līdzīgi patvarībai sociālās attiecībās. Mākslā tas, kurš prasa padošanos, pats līdzī padodas mākslinieciskai idejai, kurai viņš līdzī kalpo” [Kroders, R. 1920: 12].

Trešā daļa (34%) no 1941. gadā izsūtītajiem iet bojā, tajā skaitā – Oļģerta māte, kura saindējas, aiz bada ēdot atkritumus [Kroders 1993: 117]. Oļģertam pašam zūd realitātes sajūta, un psiholoģiski viņš mēģina patverties teātra pasaulē: „Zīmēju dekorāciju skices dažādām izrādēm, ja runāju, tad tikai par teātri, kāds tas būtu, ja es tur darbotos, vai, vēl labāk, ja tas piederētu man. Vienīgi izsalkums mani vēl saistīja ar realitāti, viss pārējais bija pilnīgi vienaldzīgs” [Kroders 1993: 112]. Teātris kā patvērums režisoram paliek līdz mūža galam gan tiešā, gan pārnestā nozīmē – viss pārējais dzīvē agrāk vai vēlāk tiek upurēts darbam teātrī.

Sibīrijā viņš dodas arī ubagot, pieņemdamas to kā „vienu no lomām, ko piešķīris Lielais Režisors”. Izsūtījumā tiek „režisēta” arī savdabīga „izrāde” ar dokumentālā stila elementiem. Barakā ziemas vakaros tiek organizēta kolektīvi veidota romāna stāstīšana – katru vakaru kāds no ieslodzītajiem stāsta vienu nodaļu, par stāsta varoņiem izmantojot vietējo tipāžu, pašus ieslodzītos ieskaitot. Turklāt stāstītājs „bija tiesisks jaukt situācijas un varoņu likteņus, kā vien viņam iepatikās – lai nākamais stāstītājs tiek ar to visu galā, kā prot un var” [Kroders 1993: 125]. Arī šīs epizodes raksturojumā viņš lieto jēdzienu „absurds”. „[...] nesakarīgo notikumu un piedzīvojumu juceklis galu galā apnīka, kaut [...] pierakstīts tas varētu kļūt par latviešu pirmo absurdo romānu” [Kroders 1993: 126]. Kad barakas biedru entuziasms apsīkst, O. Kroders raksta romānu viens pats uz dažādām papīra „driskām”, taču tas, ko viņš lasa priekšā vakaros citiem izsūtītajiem, nav par izsūtīto ikdienu, bet par elegantu Rīgas gleznotāju Guntaru Vīksnu, kurš smēķē Švarca kafejnīcā iegādātus papirosus „L’Opera”, apmeklē Mākslas muzeju, cirku un kuru savaldzina daiļa dāma Mirdza Augstkalna. „[...] domās atgriezāmie mūsu zaudētajā Paradīzē, Rīgā, uz nelielu laiku aizmirsām, ka apkārt mums nebeidzamās nakts tumsa, ziemeļu stindzenis un nepārredzamā tundra” [Kroders 1993: 126].

Pēdējos izsūtījuma gados, strādājot Hatangas zivju apstrādes fabrikā par grāmatvedi un Ždanova kolhozā par rēķinvedi, Oļģerts ar brāli organizē pašdarbības izrādes, uzdrošinoties iestudēt pat Čehova lugas, lai arī tikai viencēlienus – „Jubileja”, „Nakts pirms tiesas”, „Bildinājums”, „Precinieks un papucītis”, „Kāzas”. Viņš var saskaitīt 29 dramatiskus darbus, ko iestudējis turienes pašdarbībā, bet atveidoto lomu skaits ir pārāk liels, lai visas atminētos [Raits¹⁷ 1959: 1 un 4]. No Maskavas viņam izdodas pasūtīt teātra žurnālu un grāmatas un pēc paša sastādīta plāna sākt autodidakta

¹⁷ A. Raits, saskaņā ar teātra un kino zinātnieces Valentīnas Freimanis sniegto informāciju, ir Valta Grēviņa pseidonīms.

studijas, gan atzīstot, ka „teorija bez prakses ir tikai abstrakcija” [Kroders 1993: 145]. Šī atziņa vēlāk kļūst par režisora principu, audzinot jaunus aktierus.

2.2. Oļģerts Kroders padomju teātrī. Laikmetīgas skatuves valodas meklējumi

1955. gada 14. septembrī pieņemts lēmums par O. Krodera atbrīvošanu no izsūtījuma. Pasi viņš saņem 1956. gadā, un tā ir iespēja atgriezties Latvijā. Visticamāk, arī uz O. Kroderu attiecās tā sauktā 101. kilometra nosacījumi, proti, aizliegums bijušajiem politiešlodzītājiem un pēc krimināllikuma notiesātajiem pēc atgriešanās no izsūtījuma apmesties lielajās Krievijas pilsētās, kā arī visu republiku galvaspilsētās un to apkārtnē. Šo ierobežojumu īstenoja ar Staļina ieviestās pieraksta sistēmas palīdzību. Vēsturnieks Jurijs Pavlovičs norāda: „Attiecībā uz republiku galvaspilsētām lieguma zona bija samazināta līdz 50 kilometriem, taču praksē varas iestādes neiebilda, ja sodu izcietušais dzīvo tikai nedaudz ārpus galvaspilsētas robežas” [Pavlovičs 2012: 78]. Atļauju pierakstīties Latvijā (Ogrē) bijušajam trimdiniekam izgādā rakstnieks, Roberta Krodera novadnieks un labs paziņa Andrejs Upīts, bet pēc A. Upīša lūguma atļauju dzīvot Rīgā panācis Vilis Lācis. Savukārt kultūras ministra pirmais vietnieks un laikraksta „Literatūra un Māksla” redaktors Voldemārs Kalpiņš ieteicis viņu laikraksta teātra nodaļas vadītājam Antonam Stankēvičam [Freinberga 1996: 12]. No 1956. gada O. Kroders gatavo publikācijas teātra un kino kritikas jomā, galvenokārt laikrakstā „Padomju Jaunatne”. Viņš vērtē vietējos iestudējumus un citu republiku teātru viesizrādes Latvijā, raksta arī par aktieru nodarbinātības problēmu, nepieciešamību novērtēt jaunus talantus. Neiztrūkstoši O. Kroders vērtē iestudējuma literāro pamatu, tostarp analizē Valda un Valta Grēviņu Nacionālā teātra vajadzībām veidoto A. Deglava romāna „Rīga” dramatisējumu [Kroders 1958:2].

Par spīti politizācijai, kopējais mākslinieciskais līmenis joprojām Latvijas teātros ir augsts, jo darbu turpina vairāki izcili režisori un aktieri, kuri briedumu sasniedza jau pirmskara Latvijā, starp viņiem ir arī Eduards Smiļģis. O. Kroderam izdodas 1956./57. gada un 1957./58. gada sezonā Dailes teātrī praktizēties pie Smiļģa, asistējot viņam vairākos inscenējumos – Raiņa „Spēlēju, dancoju” (1956), N. Hikmeta „Bija vai nebija Ivans Ivanovičs?” (1956), D. Ščeglova „Pasauls pilsonis” (1957) un citos. “*Fāters* piezvanīja Eduardam Smiļģim, un uz vecas draudzības pamata es tiku tai teātrī. Vienu gadu biju pat Dailes teātra mākslinieciskajā padomē. Oficiāli skaitījos režisora

asistents” [Sniedze 2013: 94]. Kā patstāvīgs režisors O. Kroders darbojas Poligrāfiķu centrālā kluba dramatiskajā kolektīvā (1956 – 1958), kur īpašu atzinību gūst viņa veidotais Erika Ādamsona lugas „Mālu Ansis” iestudējums. Valdis Grēviņš raksta: „Esam piedzīvojuši jauna režisora sekmīgu debiju. Būtu labi, ja viņam pavērtos ceļš arī uz kādu no mūsu lielajām skatuvēm” [Grēviņš 1958: 3].

Lielā skatuve O. Kroderam arī paveras, taču ne galvaspilsētā. Ļoti iespējams, ka Rīgā kā bijušajam izsūtītajam viņam nebūtu dota iespēja veidot režisora karjeru profesionālā teātrī. Līdzīgu iemeslu dēļ Daugavpils teātrī 1954. gadā nonāk krievu režisors ar pasaules slavu Sergejs Radlovs (1892-1958), kurš arī tika represēts, bet pēc astoņu gadu izsūtījuma Ribinskas nometnē nevarēja atrast darbu nevienā Krievijas teātrī [Geikina 2015: 123]. Liepājā bija atbrīvojusies režisora vieta, jo Imants Krenbergs tika apstiprināts par režisoru Jaunatnes teātrī. Toreizējais Liepājas teātra literārās daļas vadītājs Valts Grēviņš, Valda Grēviņa dēls, Kultūras ministrijā bija ieteicis O. Kroderu [Freinberga 1996: 13]. 1958. gada beigās Kultūras ministrija komandē O. Kroderu uz režisoru semināru Maskavā, bet pēc tā noslēguma norīko darbā Valsts Liepājas muzikāli dramatiskajā teātrī. Par galveno režisoru šeit strādā Nikolajs Mūrnieks – spēcīga, valdonīga personība¹⁸, kurš bija iecerējis veidot Liepājā Tartu teātra „Vanemuine” modeli, stiprināt dramatisko trupu [Lēvalde 2015b]. Tartu teātrī 60. un 70. gados avangardiski drāmas iestudējumi tapa līdzās operu, operešu, mūziklu un baleta uzvedumiem. Arī Liepājas teātrī kopš 1957. gada ir divas trupas – dramatiskā un muzikālā, kā arī orķestris un sabiedriskais koris. Teātris tiek stingri uzraudzīts – ne tikai repertuārs, bet arī finanses. 1959. gads teātrī sākas ar PSRS Kultūras ministrijas pavēles Nr. 853 „Par ekonomiju” apspriešanu, un galvenais režisors N. Mūrnieks izsaka vēlmi pēc lielākas finansiālās patstāvības, lai teātris varētu daļu peļņas paturēt un izlietot nepieciešamo tehnisko līdzekļu iegādei, kā arī atzīst, ka personāls jau ir samazināts līdz minimumam, taču plašāk šī tēma netiek izvērsta [LVA 806/1/55:1].

Pirmā izrāde profesionālā teātrī jaunajam režisoram O. Kroderam ir Jāņa Kalniņa opera „Ugunī”, kas nav ikdienišķs notikums padomju teātrī, ņemot vērā, ka komponists kopš 1948. gada dzīvo emigrācijā Kanādā. Šis ir pirmais trimdas autora iestudējums padomju Latvijā, jo visi J. Kalniņa operu iestudējumi 1941. gadā no repertuāra tika

¹⁸ Aktieris Intīmajā teātrī (1923–1924), Strādnieku teātrī (1927–1934, 1934–1936), Dailes teātrī (1940–1941; arī režisors). 1936.gadā un 1941–1968.g. Liepājas teātra aktieris un režisors. No 1952. līdz 1968.gadam pēc Žaņa Braslas bijis galvenais režisors (plašāk Līvijas Akurāteres monogrāfijā „Dzīves izturīgie”, Liesma, 1988. g.).

izņemti, un pēckara periodā līdz 1959. gadam iestudēti netika [Briede-Bulāvina 1975: 248]. Tomēr arī Latvijā sācies tā sauktais „atkusnis”, kura laikā tika ierosināta ne tikai vektora maiņa teātra kritikā, bet arī atļauto lugu un autoru saraksti kļuva plašāki nekā līdz tam [Buračenko 2014]. 1955. gada martā izdevumā „Padomju Mūzika” („Советская музыка”) parādās Jēkaba Vītoliņa raksts, kur cita starpā teikts, ka Kultūras ministrija atzinusi divu trimdas autoru operu vērtību – minētas Jāņa Mediņa „Uguns un nakts” un Jāņa Kalniņa „Ugunī” [(Laiks) 1955:1].

1959. gada 16. janvārī, gada pirmajā mākslinieciskās padomes sēdē, pašam O. Kroderam vēl neesot klāt, tiek sadalītas lomas [LVA 806/1/55:3]. Tomēr jau pēc pāris nedēļām, 5. februārī, režisors pieprasa gan aktieru, gan dekoratora nomaiņu – teātra galvenā mākslinieka Albīna Dzeņa vietā pieprasot apstiprināt jauno mākslinieku Daili Rožlapu. Pie Edgara lomas tiek jaunais solists Edgars Čapkovskis, bet sākumā plānotajam Askoldam Alvikam paredz Aldera lomu. Arī Kristīnes lomas atveidotāja Dagmāra Kupce ne reizi nav uzstājusies operā. Tā paša gada 12. februārī tiek apstiprināta dekoratora maiņa [LVA 806/1/55: 10] un 28. februārī padome pieņem Daiļa Rožlapas veidotās skices scenogrāfijai un kostīmiem, gan raisot karstas diskusijas. A. Dzenis izsaka pārmetumus, ka jauns mākslinieks un jauns režisors nav meklējuši ko jaunu, bet „turējušies pie vecā, blaumaniskā”. Savukārt Nikolajs Mūrnieks, gluži otrādi, uzteic par „svaigu pieeju”. Vairāki padomes locekļi izsaka pārmetumus par pārāk lielu vizuālu drūmumu [LVA 806/1/55: 13].

Vēl asākas diskusijas Mākslinieciskajā padomē ir par to, vai iekļaut vēl nepieņemto izrādi ikgadējo Rīgas viesizrāžu repertuārā. Pret operu (vispār pret muzikālo izrāžu iekļaušanu Rīgas viesizrāžu repertuārā) iebilst N. Mūrnieks, tomēr pēc teātra direktora Langes iestāšanās par muzikālās trupas tiesībām parādīt sasniegumus galvaspilsētā galu galā piekrīt ar nosacījumu, ka pieņemšanas komisija „Ugunī” atzīs par labu [LVA 806/1/55: 35-36]. 19. maijā notiek pieņemšanas izrāde. Režisors iestudējuma apspriešanā uzsver, ka lielākā daļa solistu ir jauni un bez pieredzes operā – Edgars, Sutka, Alders, Kristīne. „Operas inscenējumā nemeklējām tikai Blaumani vien, bet centāties to savienot ar J. Kalniņa mūziku. Dekoratīvā noformējumā centāties atteikties no visa liekā un nevajadzīgā” [LVA 806/1/55: 48-53]. Faktiski viņš formulē savus vēlākos radošā procesa paņēmienus – ritmizēt izrādi, izmantojot gan muzikālo pavadījumu, gan mūzikas terminoloģiju teksta un darbības epizožu raksturošanai, kā arī scenogrāfijā izvairīties no skatuves pārblīvēšanas.

1959. gada 21. maijā veiksmīgi notiek operas pirmizrāde un 16. jūnijā tā tiek rādīta Rīgā. Ja pirmo izrādi Liepājā apmeklē vien 259 skatītāji, tad Rīgā zāle ir pilna – pārdotas 592 biļetes [LVA 806/7/58:11-13]. Kritika ir labvēlīga gan režisoram, gan dekoratoram, gan jaunajiem izpildītājiem, izsakot kritiskas piezīmes vien par orķestra skanējumu. Vienīgais pārmetums O. Kroderam ir par krusta kā simbola lietošanu finālā, simbolizējot Kristīnes turpmāko grūto dzīvi [Albina 1959: 24]. Pie operas „Ugunī” režisors atgriežas vēl reizi savā mūžā – 1989. gadā viņš to iestudē Latvijas Nacionālajā operā, kur publika to sākumā uzņem piesardzīgi, taču vēlāk kļūst atsaucīga.

O. Krodera režijas rokraksts jau tolaik veidojas novatorisks, netradicionāls provinces teātrim. 1959. gada septembrī tiek apspriesta O. Krodera iestudētā Jevgeņija Švarca luga „Stāsts par jaunlaulātajiem”. Režisors jau sākumā pasteidzas argumentēt epizodes, kuras varētu raisīt iebildumus – aktieri spēlē arī uz proscēnija, faktiski tiek ievirzīti skatītāju zālē, netiek lietots priekšskars. Viņš skaidro: „Lai aktieris būtu skatītāju draugs”. Režisors tomēr saņem pārmetumus par izrādē iekļautu „spoku skatu” un norādījumus to koriģēt [LVA 806/1/55:68]. Bažas par iespējamiem pārmetumiem „misticismā” tiek izteiktas arī saistībā ar H. Ibsena drāmas „Jūras sievieti” iekļaušanu repertuārā. Ar šo iestudējumu O. Kroders paver ceļu aktrisei, vēlāk nopelniem bagātajai skatuves māksliniecei Verai Šneideri, panākot, ka viņu apstiprina par dublanti Irmgardei Mitrēvicei Elīdas lomā. 1962. gada 20. aprīlī pirmizrādi Liepājas teātrī piedzīvo Lilianas Helmanes luga „Lapsiņas” (iestudējuma nosaukums „Lapsēni”), kuru ne vien iestudējis, bet arī tulkojis (ar krievu valodas starpniecību) O. Kroders. Luga kļūst par uzvarētāju republikas teātru skatē, kritiķi atzinīgi izsakās arī par Redžinas Gidensas lomas tēlotāju – V. Šneideri, kura pati atzīst, ka tikai ar „Lapsēniem” viņa tapusi par aktrisi:

„Oļģerts Kroders iedeva to, kas tieši man bija visnepieciešamākais – ticību sev” [Akmentiņš 1999: 3].

Vairākās intervijās presē („Padomju Jaunatne” 1960. g., „Liesma” 1961. g.) O. Kroders stāsta, ka plāno iestudēt tolaik Latvijā vēl maz zināmā amerikāņu dramaturga Tenesija Viljamsa lugu „Orfejs nokāpj pazemē” jeb „Orfejs nokāpj ellē”. Tomēr šo iecerī viņam neizdodas īstenot līdz pat 2011. gadam, kad to iestudē Valmieras teātrī.

1963. gada rudenī O. Kroders dodas uz Maskavu, lai mācītos A. Lunačarska Valsts teātra institūta organizētajos augstākajos režisoruursos, un pavada tur veselu gadu. To laikā viņš iepazīst krievu teātra radošo meklējumu procesus, kas laužas ārā no 40. un 50. gadu stagnācijas, un vēlāk atzīst, ka visvairāk ietekmējies no izcilā režisora,

Staņislavska sistēmas interpreta un psiholoģiskā reālisma virtuozs Anatolija Efrosa [Tišheizere 2014: 21]. Mācotiesursos Maskavā, O. Kroderam laimējas noskatīties arī vairākus ārzemju režisoru iestudējumus, tai skaitā Berlīnes ansambļa, Franču Komēdijas, kā arī Karaliskā Šekspīra teātra viesizrādes, tostarp Pītera Bruka (*Peter Brook*) iestudēto Šekspīra traģēdiju „Karalis Līrs”. P. Bruks, kura aktieri izmanto gan Konstantīna Staņislavska, gan Ježija Grotovska, gan Antonēna Arto atklājumus, pirmais no Eiropas slavenajiem režisoriem atļāvās meklēt saskarsmes punktus starp traģēdijas varoņiem un iestudējuma laika sabiedrību. Turklāt „Karaļa Līra” iestudējumā Bruks, līdzīgi kā šekspirologs J. Kots, velk paralēles ar Semjuela Beketa absurda drāmu noskaņu. Traģēdijas iestudējuma procesa laikā 1962. gadā kādā intervijā Bruks norāda: „[...] kaut kādā ziņā šī luga tik acīmredzami paceļas pāri vēsturiskajai konkrētībai, ka to var salīdzināt ar mūsdienu lugu, ko būtu varējis uzrakstīt Bekets” [Brook 1996: 114]. P. Bruka interpretācija atstāj ievērojamu iespaidu uz O. Kroderu, un vēlākajos iestudējumos viņš arvien vairāk izrādes noskaņas radīšanai atļaujas avangardiskus elementus, nereti ārpus reālisma kanona robežām, bet klasikas darbu iestudējumos kaut zemtekstā cenšas runāt par sava laika aktualitātēm.

Sajūsma O. Kroders izsaka arī par britu aktiera Džona Gilguda (*Sir Arthur John Gielgud*, 1904 – 2000) monoizrādi pēc Šekspīra darbu motīviem „Cilvēka mūžs”. Žurnālā „Māksla” Kroders par izrādi raksta: „Profesionālā prasme Gilguda mākslā atrodas jau tai augstumā, kad kļūst nemanāma. Domas mērķtiecīgā precizitāte un katras frāzes filozofiskais vērtējums nav šķirams no priekšnesuma izlīdzinātas harmonijas un dabiskās nepiespiestības, kas nav domājama bez izkoptas un brīvas elpošanas. Tāpat arī emocionālā pārdzīvojuma padziļināts lirisms nav šķirams no runas muzikalitātes, intonatīvās un tonālās bagātības. Spēja vienā mirklī maksimāli iekļauties rakstura domu un rīcības loģikā [...]” [Kroders 1964: 53]. Gilgudā viņš saredz aktiera meistarības paraugu un vēlāk savos teorētiskajos rakstos mudina aktierus izkopt šeit uzskaitītās prasmes.

1964. gadā, atgriezies no Maskavas, O. Kroders sāk strādāt Valmieras teātrī, jo Liepājā vairs režisora vietas nav – pēc studijām Latvijas Valsts konservatorijas Teātra fakultātes režijas nodaļā uz Liepāju nosūta Paulu Putniņu, kā arī Andreju Miglu, kurš sākumā tiek norīkots uz Daugavpili, bet ar pasniedzējas Olgas Bormanē palīdzību viņam izdodas tikt Liepājas teātrī. O. Kroders 1965. gadā dodas uz Vitebsku, lai tur iestudētu Raiņa „Pūt, vējiņi!”, bet atgriezies Valmierā, pamazām pulcina ap sevi līdzīgi domājošus aktierus. Rihards Rudāks atceras: „Es tur biju pastarītis, bet tajā sekotāju pulciņā biju

iekšā, skatījos, klausījos un mācījos. [...] Vienmēr pateica, kas jauns, ko jāizlasa, ko jāredz” [Tišheizere 2014: 34]. Desmit gadu laikā režisoram izveidojas cieša saikne ar aktieriem, un viņi kļūst par domubiedru grupu, kuru vieno ne tik daudz bohēma, cik nopietnas sarunas par mākslu. Kopā pulcējas aktieri Rihards Rudāks, Ligita Dēvica, Ināra Ieviņa, Skaidrīte Putniņa, Rita Meirāne, Velta Straume, Jānis Samauskis, Jānis Zariņš, Roberts Zēbergs. Pirmā izrāde, kuru Kroders iestudē pēc darba Vitebskā, un pirmais iestudējums, kurā Kroders mēģina īstenot praksē jaunus klasikas interpretācijas principus, ir Šekspīra traģēdija “Romeo un Džuljeta” 1966. gadā Valmieras Drāmas teātrī (VDT). Savās piezīmēs režisors nosauc koncepcijas avotus: itāļu renesanses humānisms, cilvēks kā „pilnīgākais radījums kosmosā”, konfrontācija starp indivīdu un sabiedrību. Viņš raksta: “Šodien – Šekspīra demokratizācija. Bez ārējā romantiskā skaistuma. Jāatsakās no iepriekšpieņemtā. Vajadzīga patiesība, neizskaistināta, dažbrīd pat netīkama. Poētisms zināmā mērā dabū ciest, bet to ar uzviju atsver raksturu atklāsmju dziļums,” [Freinberga 1996: 47]. Pirmais, ko režisors dara – padara tekstu prozaiskāku, lai atturētu aktierus no pantu skandēšanas. Ar teksta labojumiem padarot Kārļa Egles tulkojuma valodu laikmetīgāku, viņš īpašu uzmanību pievērš ritmam, dinamikai: „Moderna ekspresivitāte, sakāpināta vietām līdz nesaprotamiem ķērcieniem. [...] Precīzs, spriegs ritms, dinamisks temps. [...] Šekspīra panta pamatā – nemitīgas tempa variācijas. Aizraujoties ar panta skandēšanu, zūd laikmeta brīnišķais, rupjais gars” [Freinberga 1996: 49].

60. gadu dumpīgumam un rietumu seksuālajai revolūcijai atbilst arī galveno varoņu traktējums – mīla ir „vairāk jutekliska nekā pārcilvēciska”. Romeo parādās bez krekla un Džuljeta – caurspīdīgā naktskreklā. Pieņemšanas izrāde raisa satraukumu vērtētāju vidū. Žurnālā „Dadzis” par iestudējumu parādās T. Stāviķa satīra „Recenzijas vietā”. Tā ir veidota kā viena lugas aina, kurā darbojas Romeo, kurš sevi salīdzina ar Tarzānu, Džuljeta un skatītāju koris. Remarkās norādīts, ka darbības vieta ir „Valmieras teātra skatuve”, bet darbības laiks – „mūsdienas”, „priekškara nav, tāpat kā Valmieras teātrī” [Stāviķis 1966: 6]. Arī teātra zinātnieks Viktors Hausmanis režisoram pārmet varoņu mūsdienīgošanu. Recenzijā, kas publicēta žurnālā „Karogs”, Hausmanis norāda, ka Kroders radījis „tālāku progresiju” igauņu Vanemuines teātra piemēram, kur Raiņa „Jāzeps un viņa brāļi” iestudēts tā, it kā Jāzeps būtu „viens no mūsu vidus”. Kroders esot padarījis varoņus „vienkāršākus un nepievilcīgākus”, tīši graujot priekšstatus par Šekspīra darbu, un, cīnoties pret „viltus idillismu”, režisors grib nojaukt pašu Šekspīra lugu [Hausmanis 1966: 147]. V. Hausmanis arī atzīst, ka skatītāji izrādi neredzēs tādu, kā

aprakstīts recenzijā, jo teātris solījies izdarīt izmaiņas. Taču, iespējams, tieši uzspiestās korekcijas izjauc iestudējuma māksliniecisko viengabalainību un tāpēc skatītāji to īsti nepieņem. Arī pats Hausmanis savā recenzijā secina, ka „iestudējums nav vienkārša neveiksme vai nejaušība, jo tajā izpaužas līdz galējībai *novests princips*¹⁹” [Hausmanis 1966: 147].

O. Kroders tomēr neatsakās no novatoriskiem meklējumiem Šekspīra darbu iestudējumos, un viņam spīdoši tos izdodas realizēt 1972. gada iestudējumā „Traģisks stāsts par Hamletu, dāņu princi”, kas kļūst par „domubiedru teātra” augstāko virsotni, īpaši aktieru sastāvs, kur titullomā ir Rihards Rudāks, kura hamletisko potenciālu režisors ieraudzījis Blaumaņa „Pazudušā dēla” (1970. g.) iestudējumā. Intelektuāls režisors strādā ar intelektuāliem, līdzīgi domājošiem aktieriem, kopīgi radot gudru izrādi par humānisma traģiku totalitārā sabiedrībā. Režisors uzsver: „Pats par sevi saprotams, aktierim tagad jābūt kulturālam cilvēkam ar vispusīgām zināšanām, cilvēkam ar gudru sirdi un gudru galvu. Grāmatu lasīšana, tuva pazīšanās ar citiem teātriem un citiem mākslas veidiem, sekošana zinātnes un vēl jo vairāk filozofijas attīstībai tāpat pieder pie tā saucamās iekšējās tehnikas treniņa kā pārtapšanas elementu izkopšana. Tāpēc īstam aktierim vairs nevar atlikt laika agrāk tik mīļajai bohēmai, kas sen jau vairs nespēj būt iedvesmas avots” [Kroders 1971: 42]. To, ka šie O. Krodera deklarētie principi Valmierā tika īstenoti arī praksē, apliecina Māra Ķimele: „[...] sākās visas tās milzīgās grāmatu un *Inostranku*²⁰ lasīšanas, mēs braucām uz Maskavu un Ļeņingradu, uz Gruziju un Moldāviju. Mēs braukājām kā traki, turklāt visi. [...] To nu Valmieras teātrim nevar atņemt, aktieri bija redzējuši ļoti, ļoti labas izrādes, viņiem bija cits informācijas līmenis, cita mēraukla nekā Rīgas teātru aktieriem. Kas vien Padomju Savienības teātra mākslā bija izcils, to visu mēs centāmies sevī uzsūkt” [Zole 2007: 122]. Darbā ar aktieriem O. Kroders īsteno pieeju, ko, pēc paša atzinuma, aizguvis no profesores Marijas Knēbeles un viņas skolnieka Anatolija Efrosa, un raksturo šādi: „Viņu aktieris paliek tas pats, kas viņš ir, taču, to darot, viņam ir jāspēj atklāt mums citu cilvēku. Un aktieris tēlo, sasniedzot augstu ticamības pakāpi, izmantojot par pamatu sava paša dvēseles bagātības” [Akurātere 1983: 236].

O. Krodera māksliniecisko programmu Valmieras teātrī raksturo teātra zinātniece Silvija Radzobe: „Izvēlēties tikai mākslinieciski augstvērtīgas lugas, audzināt skatītāju, aktieriem uz skatuves nevis demonstrēt sevi, bet veikt apzinātu misiju – palīdzēt zālē

¹⁹ Pētījuma autore izcēlums.

²⁰ Domāts žurnāls „Inostrannaja Ļiteratura” („*Иностранная литература*”).

sēdošajiem saprast dzīvē notiekošos procesus, mudināt uz patstāvīgu domu un aktīvu nostāju” [Radzobe 1993: 108]. Savukārt teātra vēstures pētniece un vēlākā Valmieras teātra direktore (no 2005. g.) Evita Sniedze (Ašerādena) uzsver, ka Kroders „veidoja iestudējumus teātrī, kur blakus bija Pētera Lūča tautiskais romantisms, Māras Ķimeles psihoanalītiskums, kas kopā veidoja Valmieras šīsdienas teātra ansambliskos un ētiskos pamatus” [Sniedze 2013: 95]. O. Kroders Valmierā ne tikai iestudē lugas, bet arī pats veido prozas darbu dramatisējumus. 1970. g. Valmieras teātrī viņa režijā top Alekseja Tolstoja „Sāpju ceļi”. R. Rudāks atceras: „Nu jau tā ir leģenda, kā viņš romānu dramatisēja. Bija sadalījis pa lapiņai un meta no plostas Gaujā – to nevajag, šito nevajag. Kamēr beigās tas, kas palika no biezā romāna, bija uzbūvēts uz četrū varoņu attiecībām” [Tišheizere 2014: 40].

1974. gada oktobrī Oļģerts Kroders piekrīt Liepājas teātra toreizējā direktora Voldemāra Pūces aicinājumam kļūt par Liepājas teātra galveno režisoru un atgriežas Liepājā. Rihards Rudāks stāsta, ka režisors ticējis – ilgtermiņā, nemainot apstākļus, mākslinieciskā izaugsme apsīkst, tāpēc aizgājis „pašā labākajā posmā” [Tišheizere 2014: 34]. Bijušais Liepājas teātra direktors V. Pūce savu lēmumu braukt uz Valmieru pamato ar situāciju Liepājas teātrī – ap 70 aktieru lielā trupa ir bez galvenā režisora, jo A. Miglu ministrija nosūtījusi uz kursiem, turklāt ir jau zināms, ka viņu galvenā režisora amatā neatjaunos. Vienu sezonu (1970./71. g.) galvenā režisora pienākumus pilda Aleksandrs Leimanis, pēc tam no Petrozavodskas ataicina Kārli Mārsonu, taču arī viņš nav atbilstošs „galvenā” postenim. 1974. gada rudenī notiek teātra kolēģijas sēde Rīgā, kur V. Pūce kultūras ministram Vladimiram Kaupužam nosauc kā kandidātu O. Kroderu. Ministrs sākumā ir noraidošs, nosauc O. Kroderu par „huligānisku”, tomēr galu galā piekrīt, jo citu kandidātu faktiski nav. Saņēmis ministrijas akceptu, V. Pūce dodas uz Valmieru, kur tobrīd notiek Liepājas teātra viesizrādes. Pēc viņa stāstītā, bijis skaidrs, ka Valmierā O. Kroderam ir ierobežotas karjeras iespējas, jo „Lūcis bija savā vietā”, turklāt Valmierā strādā arī jaunā, talantīgā un labi izglītotā Māra Ķimele, bet aktieru trupa nav tik liela, lai katrs režisors varētu strādāt ar savu domubiedru kopu [Lēvalde 2015c]. Taču iespējams, ka lēmuma pamatā bija ilgstošs, lai arī slēpts konflikts ar P. Lūci. 1968. gadā O. Kroders plāno ar VDT jauniešiem iestudēt izrādi, kuras pamatā būtu franču kinorežisora Marsela Karnē (*Marcel Carnè*) 1958. gada filmas „Krāpnieki” scenārijs. Tā ir sociāli asa melnā komēdija par eksistenciālisma ideju pārņemtiem jauniešiem, kuri, noliedzot buržuāzisko, liekulīgo morāli, dzīvo visai bezaizspriedumainu dzīvi, kas tomēr nepasargā

no meliem un savstarpējas nodevības. Andris Freibergs veido scenogrāfijas metus, ir jāsāk mēģināt, taču pēkšņi repertuārā šis iestudējums tiek aizstāts ar Dragomira Asjonova (*Dragomir Asenov*) „Trīs rozēs katru rītu”. Kolektīvā valdījusi pārliecība, ka M. Karnē scenāriju iestudēt aizliegusi Komunistiskās partijas komiteja, taču pēc vairākiem gadiem O. Kroders R. Rudākam atklājis, ka aizliegums nācis no paša P. Lūča, iespējams, saistībā ar iepriekš O. Krodera iestudēto „Romeo un Džuljetu”, kas izpelnījās pārmetumus par pārāk atklāto seksualitāti [Lēvalde 2016]. M. Karnē „Krāpniekus” O. Kroders vēlāk iestudē Liepājā kā III aktieru studijas kursa darbu aktieru meistarībā, taču teātra repertuārā uzvedums netiek iekļauts.

Brīdī, kad O. Kroders piekrīt pārcelties uz Liepāju, viņš jau sācis Valmierā iestudēt Antona Čehova lugu „Trīs māsas”, kam scenogrāfiju veido Ilmārs Blumbergs. S. Radzobe uzsver, ka tas ir pirmais „jauno laiku” Čehovs Latvijā, kam tikai pēc dažiem mēnešiem pievienojās Ādolfa Šapiro Jaunatnes teātrī inscenētais „Ivanovs” [Radzobe 2006b: 318]. Novatoriska ir scenogrāfija, kas veido „bezlaika telpu” dziļā, atvērtā skatuvē. Mēbeles rotā zirnekļa tīmekļi, uz skatuves atrodas dažādi pulksteņi bez rādītājiem. No augšas visu izgaismo prožektoru. Darbība notiek simultāni vairākās spēles vietās, priekšplāna dialogu caurvijot ar smiekliem un replikām no citām „ligzdām”. Tas ir pirmais Čehova iestudējums O. Krodera radošajā biogrāfijā, taču pabeidz viņš to kopā ar A. Efrosa skolnieci Māri Ķimeli, kura par kopdarbu saka: „Analizējot lugu, mums atšķīrās domas galvenā jautājumā par trim māsām, bet rezultātā tas izvērās par šīs sadarbības veiksmīgāko punktu, jo mans romantisms mīkstināja Krodera skepticizmu, un otrādi” [Zole 2007: 190].

Liepājā O. Kroders sastop diezgan atšķirīgu publiku, kura nekādā ziņā nav viendabīga, bet kurai kultūras patēriņš ir iespēja turēties pretī pilsētas lielrūpnieciski orientētajai tautsaimniecības struktūrai un militārās bāzes klātbūtnei. Tā ir gan sociālajā, gan intelektuālajā ziņā raiba tauta – sākot no „Sarkanā metalurga” strādniekiem un beidzot ar skolotājiem, studentiem un ārstiem, tāpat pastāvīgi teātra apmeklētāji ir apkārtējo kolhozu ļaudis. Publika, kuru audzinājušas Liepājas operas tradīcijas, Nikolaja Mūrnieka vērienīgie inscenējumi un Andreja Miglas spilgtās izrādes jauniešiem, īpaši tās, kuras tapušas sadarbībā ar jauno, talantīgo komponistu Imantu Kalniņu – „Mīla, džezs un velns” (1968), „Princis un ubaga zēns” (1968), „Trīs musketieri” (1970), „Brēmenes muzikanti” (1972). Romantiskajos sižetos, liriskajā mūzikā tiek ietverta personības un nācījas brīvības tēma. O. Kroders necenšas sākt ar revolūciju, viņš turpina veidot

repertuāru, kas ietver gan literatūras klasiku, gan operetes, gan padomju dramaturģiju, tomēr visus viņa iestudējumus raksturo uzsvērtā emocionalitāte gan tēlu attiecībās, gan kopējā iestudējuma naratīvā. Teātra zinātniece E. Tišheizere uzskata, ka sākumposmā savos Liepājas iestudējumos viņš akcentē K. Staņislavska definēto pārdzīvojuma teātri, atšķirībā no Valmierā kultivētā intelektuālā teātra. Radošā rokraksta maiņu viņa saista gan ar atšķirīgo publiku, gan ar cita tipa aktieriem [Tišheizere 2010: 34]. Šim apgalvojumam var piekrist tikai daļēji, jo O. Krodera darbu ar aktieriem drīzāk raksturo individuāla pieeja, izmantojot visu, ko režisors bija gan teorētiski, gan praktiski apguvis. Turklāt viņš arī 80. gados aktualizē jau 60. gados sāktu teātra un kritikas diskusiju par „domājošā” aktiera nozīmi, kuru raksturo sekojoši: „Ir runa par apzinātu, īpašu domas akcentēšanu, par domāšanas procesa atklāsmi pretstatā tradicionālā teātra bieži vien bezmērķīgajai un nekonkrētajai emocionalitātei” [Kroders 1983: 19].

Liepājā jau pirmajos Oļģerta Krodera iestudējumos spēlē no pašdarbības nākušais, taču Latvijā jau labi zināmais teātra un kino aktieris Valdemārs Zandbergs, Konservatorijas absolvente Aina Jaunzeme, Ļeņingradā studējusī Aina Karele, no pirmā Liepājas perioda viņam jau pazīstamā Vera Šneidere. Vēlāk pievienojas Mārtiņš Vilsons, Viktors Čestnovs, no I Liepājas teātra aktieru studijas O. Krodera izrādēs spēlē Juris Bartkevičs, Anda Albuže, Ināra Kalnarāja. Tie ir izglītības ziņā ļoti atšķirīgi aktieri, kurus vieno milzīgas darbaspējas, pilnīga atdeve skatuvei, interese par pasaulē notiekošajiem teātra mākslas procesiem un uzticēšanās O. Krodera režijai, kuras pamatā ir tēlu psiholoģiskā motivācija. Tobrīd Liepājas Mākslas skolā²¹ mācās II teātra studija, kuras vadību kopā ar Antoniju Apeli uzņemas arī O. Kroders. Viņš „studistus” aktīvi iesaista izrādēs, turēdamies pie principa, ka teorijai bez prakses nav vērtības un ka teātrim vajadzīgi jauni cilvēki. Pamazām par spilgtiem aktieriem veidojas Indra Briķe, Jānis Makovskis, Dace Makovska, Anita Kvāla. 1978. gadā uzņem III studiju O. Krodera vadībā, no kuras audzēkņiem O. Krodera izrādēs vairākas spilgtas lomas nospēlē Dina Lācara. Viņi visi ir aktieri, kas uz skatuves kā galveno instrumentu izmanto jūtu demonstrējumu līdz tādai pakāpei, kad aktiera personība šķietami pilnībā saplūst ar tēlu, skatuves teksts kļūst par organisku aktiera runu un izrādes vēstījums pie skatītāja nonāk kā nepārtraukta emocionālās informācijas ķēde. Lai panāktu šādu jūtu gammu, aktierim

²¹ Formāli II studija skaitījās Liepājas Mākslas skolā, taču Indra Briķe turpināja mācīties vidusskolā, paralēli apmeklējot nodarbības studijā.

„sevi jāuzšķērš bez šaubīšanās, bez liekuļošanas un bez žēlošanas” [Akurātere 1983: 233].

Šo atdevi uz skatuves O. Kroders panāk, mēģinājumu procesā dažkārt ietecoties aktiera psiholoģijā dziļāk, nekā pats aktieris to ir apjautis. Režisora pamatmērķis šajā procesā ir izprast aktiera būtību, domāšanu un tā atrast instrumentu, ar kuru panākt, lai iecerētā tēla rīcība uz skatuves būtu psiholoģiski motivēta ne tikai lomas ietvaros, bet lai katrs tēls iekļautos izrādes koncepcijā. Viens no O. Krodera paradumiem bija kolekcionēt publikācijas, citātus un atziņas, kas noder režisora darbā. Ar sarkanu pildspalvu viņš savos pierakstos pasvītrojās šādu atziņu:

„Aktiera tēlojumam šodien jābūt viņa paša dzīves intensīvam turpinājumam, kas koncentrēti un ieinteresēti saistīta ar sabiedrisko situāciju” [Kroders b.g.].

Šis citāts atklāj abus O. Krodera radošā darba pamatprincipus – iestudējuma koncepciju saistīt ar laikmetu un aktiera izvēlē vadīties no viņa savietojamības ar tēla psiholoģiju. To apliecina arī viens no Krodera 80. gadu favorītiem, aktieris Jānis Makovskis: „Kroders par ikviena aktiera situāciju dzīvē domāja uzreiz kontekstā – kādu izrādi var uztaisīt. Te ir *Līrs un visas trīs meitas* – pārējos var arī *pielasīt!* Paiet gads un ir cits Hamlets, cita situācija” [Lēvalde 2012a]. Līdzīgi režisora inspirāciju raksturo Juris Bartkevičs: „Man atmiņā palicis, kā viņš deva lomas, kā izvēlējās lugas. [...] piecas grāmatas vienlaicīgi vaļā, un galvā visu laiku griežas, kas varētu iet nākamajā sezonā, piemeklējot aktierim to, kas viņu šobrīd nodarbina, izmantojot tos receptorus, kas viņam ir iedarbināti un īpaši jūtīgi, lai sanāktu spici aktierdarbi” [Tišheizere 2014: 40]. O. Krodera darbs ar aktieriem arī no šāda aspekta sasaucas ar A. Efrosa pieeju – mēģinājumu procesā pamodināt aktiera intuīciju un zemapziņu, panākt „vienkāršu un ieturētu formu no psiholoģiskās analīzes radītas iekšējas teatralitātes” [Efross 1993: 379].

Mēģinot savienot iestudējuma māksliniecisko kvalitāti ar skatītāju pieprasījumu, kā arī cenšoties piemērot teātra repertuāru jauno aktieru potenciālam, O. Kroders iestudē vairākas melodrāmas – Viktora Igo „Ernani jeb Kastīliešu gods” (1979), Džona Golsvertija „Forsaitu teika” II daļa (1979), vēlāk top Aleksandra Dimā „Kamēliju dāma” (1985), Margaretas Mičelas „Vējiem līdzi” (1987), Ēriha Marijas Remarka „Triumfa arka” (1988), kam režisors pats veido dramatisējumus, pārstrādājot episko darbu tekstus. E. Tišheizere norāda: „Neviens no šiem uzvedumiem nav haltūra, demokrātiskos, katram saprotamos un līdzpārdzīvojamos mīlas stāstos ir gan dramatisms, gan spilgti raksturi, gan sava dzīves mācība. Kroders izmanto populāros žanrus, lai nestu vēsti par labā un ļaunā

dabu, par to, ka vīriešu un sieviešu pasaules eksistē līdzās, bet sastapties nespēj, ka cienījams ir arī svešais un citādais” [Tišheizere 2010: 35].

Par O. Krodera radošās darbības maģistrālo līniju Liepājā kļūst **klasikas iestudējumi**. Pirmā traģēdija, ko O. Kroders iestudē Liepājā, ir Frīdriha Šillera drāma „Marija Stjuarte” (1976). Režisors rediģē Raiņa tulkojumu, un viņa uzmanība ir pievērsta lugas ētiskajai un psiholoģiskajai problemātikai, vēsturiskā vide kalpo tikai kā cilvēkam naidīga sabiedriskā struktūra. Izrāde kļūst par karstu diskusiju avotu, daļa kritiķu pamana vēsturisko nosacītību, kas aktualizē fabulas norises arī 80. gadu kontekstā. Augstu tiek novērtēta Andra Freiberga scenogrāfija, kas izslēdz jebkādu vēsturisku ilustratīvismu un rada neitrālu telpu. Tiek slavēti arī aktieri – Elizabetes lomas tēlotāja V. Šneidere, kas smalki iezīmē personības sairšanas procesu, un drūmas mērķtiecības pārņemto Mortimeru Jāņa Kuplā tēlojumā. Taču provokatīvie elementi (piemēram, skatītāju foajē novietots zārks, uzsvērtā galveno tēlu seksualitāte), kurus izmanto režisors, mulšina ne tikai daļu publikas, bet arī atsevišķus kritiķus. Tā V. Hausmanis savai recenzijai licis ironisku virsrakstu „Balts zārks ar melnām pumpām” un pārmet banālas noskaņas radīšanu, koncepcijas trūkumu: „Zārciņš stāv, svecītes deg, cilvēki iet ārā un, zārkā skatīdamies, ķiķinās. Vai tā būtu koncepcija?” Kritiķis pārmet režisoram karalienes deheroizāciju, ironisku attieksmi pret tēliem, kā arī izrādes reducēšanu uz „varu, varmācību un cilvēku kaislībām” [Hausmanis 1977:152]. Taču šis kritiķa raksturojums iezīmē O. Krodera režijas idejiskās vadlīnijas – varmācības noliegumu, ironiju kā režijas paņēmienu, klasikas pietuvināšanu mūsdienām metaforu un alegoriju līmenī, psiholoģiski pamatotu tēlu darbības attīstību.

Liepājā top arī konceptuāla Hamleta tēmas refleksija – Fjodora Dostojevskas „Noziegums un sods” ar Jāni Makovski Raskoļņikova lomā (1977), un iespējams, ka tieši šis iestudējums liek režisoram plānot savu otro „Hamletu” (pirmizrāde 1984. gada 2. janvārī), pirms tam gan testējot publiku ar vieglāk uztveramu Šekspīra darbu – traģikomēdiju „Ziemas pasaka” (1980). Par īstu domubiedru teātra iestudējumam kļūst Tenesija Viljamsa „Tetovētā roze” (1980), kur kopā ar režisoru aktieru ansambļa kodols – A. Jaunzeme, V. Čestnovs, A. Karele, D. Makovska un M. Putniņš – regulāri strādā līdz vēlai naktij. Liepājā top arī Aleksandra Ostrovska, Antona Čehova, Ļeva Tolstoja, Maksima Gorkija, Jāņa Jaunsudrabiņa, Raiņa, Aspazijas darbu iestudējumi, tostarp ir arī vairāki paša O. Krodera dramatisējumi un tulkojumi. No teksta interpretācijas viedokļa interesants ir S. Lāgerlēvas „Gesta Berlings” (1983) iestudējums, kas veidots kā

monologu virkne bez skaidras sižetiskas līnijas, koncentrējoties uz Gestas iekšējo pretrunu atklāsmi. Par režisora radošo spēju virsotnēm gan no darba interpretācijas, gan no aktieru veikuma viedokļa kļūst divi iestudējumi – J. Jaunsudrabiņa „Aija” (1985) un A. Čehova „Kaija” (1987).

Avangardiskā „Kaija” ir pēdējais O. Krodera lielās formas darbs Liepājā, kurā pirmo lielo lomu nospēlē IV studijas (Latvijas Valsts konservatorijas Liepājas kursa) absolvents Leons Leščinskis, kurš pieder intelektuālo aktieru tipam un potenciāli varētu paplašināt to aktieru loku, kuri izrādes tapšanas procesā ar režisoru spēj līdzvērtīgi diskutēt par iestudējamā materiāla jēgu un skatuviskās valodas izvēli. Jau no 80. gadu sākuma O. Kroders Liepājā, tāpat kā iepriekš Valmierā, gādā par aktieru profesionālo erudīciju. Tiek atbalstīti radošie komandējumi uz ārzemēm atsevišķiem aktieriem un pat visam mākslinieciskajam personālam, piemēram, dodot iespēju nedēļu dzīvot Ļeņingradā un apmeklēt Georgija Tovstonogova un citu režisoru iestudējumus A. Puškina Ļeņingradas Akadēmiskajā drāmas teātrī. Aktieri tiek vestī arī uz Rīgu, lai piedalītos mākslas zinātnieces Valentīnas Freimanes vadītajos kinolektorijos. Tomēr Liepājas kursa absolventiem nav lemts pa īstam pievienoties O. Krodera domubiedru pulciņam Liepājā, jo režisors pēc pāris sezonām no Liepājas aiziet uz Rīgu un teātri pamet arī vairāki viņam tuvi aktieri.

Jāuzsver, ka Liepājā ap O. Kroderu, līdzīgi kā pirms tam Valmierā, ir izveidojusies pietiekami plaša domubiedru grupa, kas atzina viņa aktiermākslas principus, uztvēra iecerēto koncepciju un spēja to realizēt²². O. Krodera privātajā arhīvā, kas atrodas Valmieras teātrī, ir divas biezās klades ar režisora iestudējumu plāniem. Viena no kladēm attiecas uz 20. gs. 70. – 80. gadiem, kas atbilst tam periodam O. Krodera daiļradē, kad viņš strādāja kā galvenais režisors Valsts Liepājas teātrī, savukārt otrajā kladē ir vairāki iestudējumi, kuri, spriežot pēc tajā minēto aktieru vārdiem, saistās ar Nacionālo teātri 90. gadu pirmajā pusē. No režisora pierakstiem ir diezgan viegli secināt, ka O. Kroders, izvēloties lugu vai dramatisējamu prozas darbu, tā sauktās atslēgas lomas jeb režisora koncepcijai būtiskas lomas paredzēja konkrētiem aktieriem. O. Kroders ir rūpīgi plānojis repertuāru un pedantiski rakstījis potenciālo tēlotāju sarakstus. Šie lomu saraksti apliecina, ka arī Liepājas teātrī O. Kroderam bija savs aktieru loks, kuriem viņš meklēja atbilstošus iestudējumus vai arī kuros saredzēja potenciālu konkrētu tēlu raksturu

²² Autore apgalvojuma pamatā ir intervijas ar aktieriem, kā arī personīgā pieredze, šajā periodā strādājot VLT, tostarp Krodera iestudējumos.

iemiesošanai. Savukārt analizējot kritiķu atsauksmes jau pēc īstenota iestudējuma, dažkārt pārmetumus par neizstrādātu lomu var saistīt ar faktu, ka reāli iestudējumā dažādu iemeslu dēļ tieši šajās lomās bijuši citi aktieri, nevis tie, kurus sākotnēji iecerējis režisors. Piemēram, asu kritiku par „spēlētām emocijām” „Hamleta” (1984) iestudējumā izpelnījās Laerta lomas tēlotājs Juris Āboliņš, savukārt par Ofēlijas lomu (Anda Albuže un Anita Kvāla) Lilija Dzene raksta, ka „izslavētā loma” nav „režisoriski cieši iekomponēta uzveduma idejiskajos metos”, tāpēc palikusi vien „maigais, trauslais zieds” [Dzene 1984: 4]. Taču režisora plāns bija Laerta lomu uzticēt Aigaram Birzniekam, kurš pāris sezonu iepriekš O. Krodera režijā atveidoja Paratovu A. Ostrovska „Līgavā bez pūra” (1982), bet Ofēliju uzticēt jaunajai aktrisei Dinai Lācarai, kura tikko bija nospēlējusi pirmās lomas, tostarp grāfienei Donu Selmas Lāgerlēvas „Gestā Berlingā” O. Krodera režijā (1983) [Kroders b.g.]. Režisors saka: „Ofēlija salūst tāpēc, ka ir dzīvei nesagatavota. Tas ir ļoti zīmīgi arī pašlaik, tas draud visiem, kam šodien padsmīti gadu” [Freinberga 1996: 209]. Iespējams, abām Ofēlijas lomas tēlotājām ar jau uzkrātu dzīves pieredzi un nozīmīgās lomās gūtu atzinību bija grūti iejusties šādā „idejiskajā metā”.

Liepājas periods paliek teātra vēsturē kā O. Krodera radošās darbības posms, kurā, līdzīgi kā visā režisora mūžā, ārkārtīgi liela nozīme tiek piešķirta iestudējuma literārā pamatmateriāla izvēlei, bet izrādes vēstījumu un aktieru tēlojumu raksturo plaša emocionālā amplitūda. Klasikā režisoru pirmkārt saista teksta kvalitāte un semantiskā ietilpība, iespēja meklēt un atklāt varoņu psiholoģiju, izvirzīt eksistenciālus jautājumus, runāt arī par sava laikmeta problēmām.

Lielu uzmanību O. Kroders velta iestudējumu tekstam – gan tā saskaņai ar režisora koncepciju, gan runātā vārda kvalitātei. Aktieru pareizrunai seko līdzī valodas konsultante – Liepājas Pedagoģiskā institūta profesore Vaira Strautiņa, kura savus aizrādījumus izsaka arī izrāžu pieņemšanās [LVA 806/1/360]. Tā kā daļai iestudējumu O. Kroders pats veido dramaturģiskus darbus, arī tulkojumus, tāpat rūpīgi strādā pie tekstu interpretācijas dramaturģiskos darbos, izrādēs nereti mainās jau nostabilizējušies priekšstati par literāro darbu. Režisors pats atzīst, ka ar teksta palīdzību var gan akcentēt kādu tēla rakstura līniju, gan pašu tēlu padarīt nozīmīgāku vai mazāk nozīmīgu, nekā devis pamatmateriāla autors [Lēvalde 2011a]. Interpretējot atsevišķu tēlu tekstu, mainās arī visa iestudējuma kompozīcija un akcenti, gan izmainot iestudējuma vēstījuma galveno domu, gan uzliekot šīs domas izteiksmes smagumu uz konkrētu aktieru pleciem. Tekstuālās izmaiņas iestudējumā tiek saistītas ar pārējiem izrādes komponentiem – mizanscēnām,

scenogrāfiju, ar muzikālo un gaismas noformējumu, kam jābalsta režisora paustā koncepcija un jāpalīdz skatītājiem to uztvert. Vienlaikus viņš neatsakās no eksperimentiem režijā, nereti atļaudamies pat ļoti avangardiskus paņēmienus, kas ļauj runāt par psihoanalītisku pieeju, eksistenciālisma filozofijas un dažādu modernisma virzienu pārzināšanu un izmantošanu skatuves valodas bagātināšanā un koncepcijas īstenošanā. Gandrīz visi O. Krodera 80. gadu iestudējumi tieši vai netieši vēsta par intuitīvu sistēmas ļodzīšanos, jaunas ēras priekšnojautām, kas izvirza priekšplānā eksistenciālu jautājumu inteliģencei – stāvēt malā, koncentrēties „tīrai mākslai” vai būt sabiedrības virzītājam, kas neizbēgami noved pie ideālu un realitātes sadursmes.

„Tas viss ir intuīcijas līmenī,” skaidro O. Kroders, akcentējot, ka mākslas uzdevums nav sniegt atbildes, bet gan uzdot jautājumus [Lēvalde 2011a]. Taču „visa jēga, ka kaut kas šķobās”, nav noliedzama. Liepājas periodā ļoti skaidri iezīmējas režisora vēlme saglabāt mākslas idejisko līmeni, vienlaikus uzrunājot publiku tai saprotamā veidā. Rezultāts ir atzinības vērts, un teātris ar O. Krodera iestudēto „Hamletu” pārstāv Latviju Šekspīra festivālā Armēnijas galvaspilsētā Erevānā (1984), bet ar viņa veidoto Čehova „Kaiju” – Baltijas teātru pavasara skatē Kaļiņingradā (1988), kur balvu gūst Oļģerts Kroders par labāko režiju, Artis Bute kā labākais scenogrāfs un Indra Briķe par labāko sieviešu lomu (Nina Zarečnaja). Kaļiņingradā režisors saņem ielūgumu viesizrādēm Maskavas Akadēmiskajā Dailes teātrī, un 1988. gada 3. un 4. oktobrī liepājniekiem aplaudē Maskavas izmeklētā publika.

O. Krodera režijas stils pirmajā Valmieras un otrajā Liepājas periodā iezīmē tam laikam oriģinālu rokrakstu, apliecinot paša režisora apgalvojumu, ka mākslā viņam nav skolotāju, ir tikai ietekmes, jo „sistēma man bija pašam” [Tišheizere 2014: 21]. Šajā oriģinālajā sistēmā iekausēts viss, ko režisors apguvis gan GITIS kursus, gan nemitīgā pašizglītošanās procesā. Nav noliedzams, ka šajā periodā iestudējumos jūtams Staņislavska pārdzīvojuma teātris, darbā ar aktieriem izmantota jau pieminētā M. Knēbeles un A. Efrosa psiholoģiskās „atkailināšanas” pieeja. Iestudējumos atrodamas paralēles arī ar 20. gs. 60. – 80. gados dzimušo Georgija Tovstonogova konceptuālistu, lai arī O. Kroders, atšķirībā no G. Tovstonogova, vienmēr pūlējies nojaukt rampu un satuvināt skatītāju un aktieri. Vienojošais ir attieksme pret savu laikmetu. Intelekts un ironija ir galvenie konceptuālistu māksliniecišķie ieroči, ar kuriem viņi nostājās pret popkultūru un mākslas komercializāciju, iestājas par garīgumu. O. Kroders, līdzīgi kā Tovstonogovs, savās labākajās izrādēs mēģinājis apvienot tradīcijas ar novatorismu,

repektējot lugas autoru, tomēr interpretējot viņu tā, lai iekausētu izrādē sava laika aktualitātes. Arī G. Tovstonogovam piemita tieksme lugas saturu korelēt ar būtiskiem laikmeta jautājumiem, viņš „[...] nepārrakstīja tekstu, bet veidoja savu scēnisko dramaturģiju, kas, vai nu kontrastēja ar notiekošo un sakāmo, vai, gluži otrādi, to pastiprināja, iznākumā gūstot negaidītus jēdzieniskos akcentus” [Svarinska 2009: 187]. O. Kroders gāja vēl tālāk un izrāžu eksemplāros būtiski izmainīja lugu tekstu, tostarp klasikas darbos. Ja G. Tovstonogova 1983. gadā iestudēto operu-farsu „Tarelkina nāve” pēc Aleksandra Suhovo-Kobiļina komēdijas dēvē par vienu no pirmajiem postmodernisma paraugiem uz padomju teātra skatuves [Svarinska 2009: 202], tad Latvijā pirmos postmodernisma elementus skatuves mākslā var saskatīt gan O. Krodera iestudētajā Čehova „Kaijā” (1987), gan Šekspīra dekonstrukcijā – traģēdijas „Ričards III” iestudējumā (1990).

Būdams intelektuālis, kurš aktīvi seko līdzi teātra procesiem, O. Kroders cenšas iepazīt ne tikai Padomju Savienības teātros notiekošo, bet arī iespēju robežās interesējas par režijas novitātēm ārpus PSRS. Viņa režijā var saskatīt gan Bertolta Brehta episkā teātra, gan Pītera Bruka, gan Ježija Grotovska 60. gadu iestudējumu elementus, kur sintezēta Staņislavska sistēma, psihoanalīze, Arto nežēlības teātris un arī joga. Grotovskis, līdzīgi kā Kroders, uzskatīja par savu galveno uzdevumu atraisīt spontānu, impulsīvu, nepiespiestu un nežēlīgi patiesu aktiera daiļradi. Par savu lielāko autoritāti režijā, kuram uzticējies visu savu radošo mūžu, O. Kroders minējis izcilo krievu režisoru Anatoliju Efrosu, kuru vienmēr interesējusi cilvēka psiholoģija, ārējo apstākļu ietekme uz personību. Tomēr nav pamata runāt par kādu dominējošu ietekmi uz O. Krodera režijas stilu, jāpiekrīt paša režisora apgalvojumam, ka viņam bija sava sistēma gan darbā ar aktieriem, gan iestudējuma idejas īstenošanā.

2.3. Kultūrtelpas īpatnības pēc 1990. gada. Režijas paradigmas maiņa

1990. gadā O. Kroders pieņem jaunu izaicinājumu un sāk strādāt kā Nacionālā teātra galvenais režisors, bet Liepājas teātris pamazām zaudē gan pārdomāto repertuāra politiku, gan spēcīgākos aktierus un O. Krodera nostiprināto augsto māksliniecisko līmeni. Situāciju vēl dramatiskāku dara politiskās pārmaiņas valstī, kas nes līdzi profesionālo mākslu traumējošu ekonomisko lejupslīdi, īpaši ārpus galvaspilsētas.

Par šo O. Krodera lēmumu – aiziet uz Rīgu – ir dažādi pieņēmumi. Viņa paša apgalvojums – būdams fatālists, viņš paklausījies uz ielas nejauši satikto aktieru Voldemāra Šoriņa un Rolanda Zagorska aicinājumam ieņemt galvenā režisora posteni Nacionālajā teātrī [Sniedze 2005: 78]. Tomēr vairāki fakti liecina, ka lēmums nav bijis spontāns, un to apliecina arī V. Pūce, minot režisora izteikto vēlmi izmēģināt ko jaunu. Lēmumu pamest Liepāju veicinājušas nesaskaņas ģimenē. V. Pūce pieļauj, ka nozīme bija arī faktam, ka beidzot viņam, dzimušam un augušam Rīgā, nākušam no elitārām inteliģences aprindām, bija iespēja galvaspilsētā strādāt savā profesijā bez ierobežojumiem, turklāt vadīt Nacionālā teātra radošos procesus [Lēvalde 2015c]. Jau 1989. gadā O. Kroders iestudē Rīgā – J. Kalniņa operu „Ugunī” Nacionālajā operā, bet 1990. gadā – teātrī „Kabata” V. Šekspīra traģēdiju „Ričards III”, kas liecina par režijas rokraksta maiņu un principiāli citu attieksmi pret tēlu traktējumu. Otrajā plānā atvirzās garīgā pārākuma uzsvērums, priekšplānā izvirzās morālā degradācija, kas skar visus tēlus. Tā režisors par Antras Liedskalniņas traģēdijā „Ričards III” atveidoto karalieni Elizabeti saka: „Lepnas, diženas karalienes veidolā slēpjas īsta ielasmeita. Sieviete, kas ar savu viltību, velnišķīgo nekaunību, plēsonīgo mērķtiecību ir Ričardam līdzvērtīga pretiniece” [Avots 1990: 4]. Savukārt V. Čakare uz režijas rokraksta maiņu norāda, analizējot O. Krodera iestudēto „Ričardu III” un E. Olbija „Lolitu” (NT, 1990) kā savdabīgu diptihu, kas „uzrāda vilšanos un strupceļa izjūtu tiklab sabiedrības attiecību, kā arī atsevišķa indivīda intīmo jūtu jomā” [Čakare 1990: 4]. Šāds motīvs raksturīgs Latvijā 90. gados strauji ienākošajai postmodernajai realitātei, apliecinot jau iepriekš minēto – pirmās postmodernisma iezīmes latviešu teātrī parādās tieši O. Krodera iestudējumos.

Iespējams, O. Kroders mērķtiecīgi izvēlējās arī savu pēcteci – GITIS režijas kursa absolventu, teicamnieku un Marijas Knēbeles skolnieku Herbertu Laukšteinu, kurš apgalvo, ka tieši Kroders viņu uzaicinājis strādāt Liepājā: „Juris Rijnieks tajā laikā mācījās Maskavā neklātienē un strādāja Liepājas teātrī. Un sakrita tā, ka Kroders atveda Čehova *Kaiju* uz Maskavu. Rijnieks mūs iepazīstināja, un Kroders piedāvāja man kaut ko iestudēt. Bet vēl pirms tam es biju Parīzē, festivālā *Staņislavska gadsimts*. [...] Kad atgriezos Maskavā, man zvanīja un teica, ka pēc pāris dienām jābūt Liepājā. Es nezināju, ka Kroders jau bija pieņēmis lēmumu iet prom no Liepājas,” [Lēvalde 2014b: 14].

Lai arī pie Nacionālā teātra mākslinieciskās vadības O. Kroders ķeras aktīvi – tiek palielināts gan pirmizrāžu skaits, gan aktieru noslodze, tik spēcīga domubiedru grupa, lai izmainītu situāciju teātrī par labu Krodera iecerēm, neveidojas. Radošo atmosfēru

ietekmē sarežģītais psiholoģiskais klimats teātrī, jo 90. gadu sabiedrības eksistenciālās problēmas rada „atsvešinātību, depresijas un trauksmes izjūtu” arī aktieru kolektīvā [Zeltiņa 2007: 15]. Līdz ar to mainās režisora radošais rokraksts, kurā atspoguļojas gan ekonomiskā sabrukuma radītā atsvešinātības un trauksmes izjūta, gan līdz sarkasmam sakāpināta ironija. Režijas paradigmas maiņu nosaka arī ārēji apstākļi – pēc neatkarības atgūšanas nekas nav aizliegts, nav nekādu mākslīgi noteiktu robežu, izņemot materiālās iespējas un aktieru meistarības līmeni. Nepastāv vairs sociālistiskā reālisma kanons, nav ideoloģiski nosacītu repertuāra ierobežojumu, leģitīmi ir runāt par sirreālismu, absurdu, psihoanalīzi, seksualitāti arī teātrī, zūd nepieciešamība pēc Ēzopa valodas izrādē, izrādes teksts vairs nav pakļauts cenzūrai.

O. Kroders NT jau sākumā ķeras pie izaicinājuma – iestudē E. Olbija „Lolitu” (pēc V. Nabokova romāna, 1990). Seko Raiņa „Spēlēju, dancoju” (1991), ilgi plānotais Augusta Saulieša „Ķēniņš Zauls”²³ (1992), tomēr par notikumu šie iestudējumi nekļūst. Taču režisors joprojām turas pie principa – izvēlēties labu dramaturģisko materiālu un maksimāli to piemērot konkrētajam iestudējumam. Nacionālo teātri O. Kroders vada līdz 1995. gadam, pēc tam iestudē izrādes Dailes teātrī, neatkarīgajā teātrī „Kabata”, Rīgas Krievu drāmas teātrī, Valmierā un Liepājā, bet Jaunajā Rīgas teātrī 90. gados darbojies arī kā aktieris. Tomēr bez sava teātra, konsekventi piešķirdams lielu nozīmi dramaturģijas kvalitātei un tiešam kontaktam starp aktieri un skatītāju, psiholoģiskai pieejai tēla traktējumā, viņš biežāk strādā mazajās zālēs.

Rīgas periods atstājis vien dažas spožas kultūrzīmes Oļģerta Krodera radošajā biogrāfijā, kopumā teātra vēsturē paliekot kā režisora radošā pieklusuma periods. Tostarp par veiksmi nevar nosaukt 1997. gada „Hamleta” iestudējumu Nacionālā teātra Aktieru zālē, jo nav bijis īstas simbiozes starp aktieriem, režisoru un publiku. Spilgtāk iezīmējies Liepājas teātra deviņdesmitās gadadienas lieluzvedums „Pērs Gints” (1997), kur O. Krodera un Liepājas teātra aktieru atkalredzēšanās vainagojas ar spilgtu izrādi, kas ierakstīta Latvijas televīzijā un atzīta par vienu no „Zelta fonda” ierakstiem. Veiksmīgs ir Artūra Millera „Salemas raganas” iestudējums Nacionālajā teātrī (1995), arī Raiņa „Pūt, vējiņi!” uzvedums Dailes teātrī (1998), kas Latvijas Teātru skatē abi tikuši atzīti par gada labākajiem dramatiskajiem iestudējumiem. Atzīmējams ir arī 1997. gadā NT veidotais Jūdžina O’Nīla „Sēras piestāv Elektraī” iestudējums, kur kā Gada aktrise tiek nominēta

²³ Režisora privātajā arhīvā VDT atrodami iestudējumi plāni, kas liecina, ka „Ķēniņu Zaulu” viņš vēlēties iestudēt jau kopš 60. gadiem.

Indra Roga Lavīnijas lomā. Kritiķu labvēlību izpelnās vairāki O. Krodera Rīgas perioda iestudējumi mazajās zālēs, kur atklājas režisora talants psiholoģiski smalka teātra radīšanā. Visu minēto 90. gadu iestudējumu izteiksme ir mazāk emocionāla, skarbāka, ironiskāka nekā O. Krodera 70. un 80. gadu daiļradē. Iespējams, to var saistīt ar G. Zeltiņas tēzi par mājas sajūtas zaudējumu: „[...] 90. gados jaunās ekonomiskās situācijas dēļ lielā mērā izmainījās teātra iekšējais klimats un tika iedragāta teātra – māju izjūta. Šis mūsu teātra situācijai ierastais un būtiskais teātra – māju un patvēruma jēdziens tolaik tika pakļauts pārbaudījumiem visos Latvijas teātros” [Zeltiņa 2006: 15]. Visdrīzāk, tieši šā „māju un patvēruma” meklējumos O. Kroders atkal iestudē izrādes Liepājā un Valmierā.

2001. gadā O. Kroders atsāk strādāt Valmieras teātrī, kur iegūst arī jaunus aktierus – domubiedrus, piemēram, Elīnu Vāni, Ievu Puķi, arī Krišjānis Salmiņš un Ivo Martinsons no jaunās paaudzes aktieriem saņem O. Krodera iestudējumos nozīmīgas lomas. Joprojām teātrī strādā „viņa aktieri” no 70. gadiem – Rihards Rudāks, Ligita Dēvica, Skaidrīte Putniņa, Ināra Ieviņa, Roberts Zēbergs.

O. Kroders Valmierā 21. gs. radījis vairākus spilgtus iestudējumus, kurus novērtē kā teātra kritiķi, tā skatītāji. Iestudējumi cieši sasaucas ar 21. gs. aktualitātēm Latvijā un pasaulē, tomēr to vēstījums ir netiešs, zemtekstu, asociāciju un metaforu līmenī. Viņš pats to pamato sekojoši: „[...] man nepatīk pa tiešo izteikt savu attieksmi pret to, kas notiek. [...] Man daudz interesantāk ir problēmas risināt netiešā veidā, caur mājieniem, caur slēptākām domām un izdarībām. [...] Pateikt [...], ka ir negodīgs cilvēks un nederīgs politiķis, tas ir mākslinieciski ļoti neinteresanti. Bet iestudēt lugu, kur galvenais varonis ir ar līdzīgām funkcijām, – tur ir intriga!” [Tišheizere 2014: 25]. Tajā pašā laikā režisors intervijās savu attieksmi pret sabiedriskajām norisēm pauž bez lieka politkorektuma. 2009. gadā, kad Latvijā beidzies nekustamo īpašumu spekulāciju vilnis, sākusies banku krīze un tai sekojoša ekonomiskā lejupslīde ar Starptautiskā Valūtas fonda aizdevumiem, O. Kroders iestudē A. Čehova „Ķiršu dārzu”. Režisors ironizē: „”Ķiršu dārzs” pašlaik ir absolūti mērķī – ar Čehova tekstiem, ar personāžiem, ar situāciju. Tur ir pat burtiski pateikts – kad Gajevs sēž un prāto – būtu labi, ja varētu no tantes aizņemties, varbūt varētu kaut ko citu izdomāt... Nu, tieši tāpat, kā mūsu valdība!” [Lēvalde 2009]. Savukārt „Ķiršu dārza” eksemplārā viņš ierakstījis Lopahina raksturojumu, ko bieži attiecina arī uz Latvijas jaunbagātņiem, kas tikuši pie mantas spekulatīvā ceļā: „No plukatas par lielskungu” [VDT 2009: 1].

Starp otrā Valmieras perioda izcilākajiem iestudējumiem ir arī Šekspīra „Karalis Līrs” (2006) un jau ceturtais „Hamlets” (2008). Abos iestudējumos režisoru saista tas, kas notiek ar sabiedrību – gan tajos laikos, gan šodien. Bet sabiedrība kopumā vislabāk atklājas caur atsevišķu tēlu psiholoģiju. O. Kroders ir pārliecināts – apgalvojums, ka Šekspīrs nav bijis psihologs, ir aplams mīts: „Tas ir pilnīgs idiotisms. Tā kā man ir bijusi „Romeo un Džuljeta”, „Ziemas pasaka”, „Karalis Līrs”, „Hamlets”, vēl kaut kas, varu teikt, ka jebkuru rīcību, jebkuru soli, jebkuru tekstu var izprast tikai caur psiholoģismu. Šekspīrs, tieši otrādi, ir ģeniāls psihologs,” [Adamaite 2008]. Psiholoģiskums, uzskata O. Kroders, ir atrodams ikvienā kvalitatīvā tekstā, tieši tāpēc viņš vienmēr devis priekšroku klasikai. 2012. gada pavasarī O. Kroders Valmieras teātrī jau otro reizi mūžā sāk iestudēt Aleksandra Ostrovska drāmu „Līgava bez pūra”. Tas ir režisora pēdējais iestudējums.

Režisora radošais mūžs iezīmē noteiktu cikliskumu, kas atbilst ne tikai viņa darbībai konkrētā teātrī, bet saistās arī ar dramaturģiskā materiāla izvēli. Ik pēc 12 -13 gadiem viņš iestudējis V. Šekspīra traģēdiju „Hamlets”, ik reizi citādi traktēdams tēlu savstarpējās attiecības un raksturus. „Hamlets” kļūst par O. Krodera laikmeta izjūtas izteicēju konkrētajā periodā. Konceptuālus saskarsmes punktus ar „Hamleta” tēmām var saskatīt arī citos O. Krodera iestudētajos klasikas darbos, kuru nozīmi režisors vienmēr uzsvēris saistībā ar sabiedrības kopējo attīstības līmeni: „Ignorējot mākslu un kultūru, sabiedrība kļūst arvien primitīvāka, noziedzība vairojas, cilvēki atgriežas alu līmenī. Turklāt ārkārtīgi svarīgi ir saglabāt klasiskās vērtības. No deģenerācijas un cilvēcības bojāejas, no latviešu kā nācijas bojāejas var glābt tikai atgriešanās pie kultūras un izglītības. Tā ir aksioma, kas nav jāpierāda. Tā vienkārši ir” [Lēvalde 2009]. Režisors klasikas darbos cauri gadsimtiem meklējis sabiedrības saskares punktus un akcentējis tos, izgaismojot konkrētā vēsturiskā brīža aktualitātes. Vienlaikus viņš centies maksimāli saglabāt klasisko tekstu kvalitāti, lai arī tuvinājis to skatītāju uztverei.

3.VILJAMA ŠEKSPĪRA TRAGĒDIJA „HAMLETS”: TEKSTS UN TĀ INTERPRETĀCIJA

3.1. Šekspīra tekstu interpretācijas problemātika

Angļu renesanses laikmeta dramaturga Viljama Šekspīra (*William Shakespeare*, 1564–1616) darbi uzvesti uz daudzu valstu un teātru skatuvēm, tulkoti neskaitāmās valodās, un katrs tulkojums ieguvis savas nianšes, lai cik precīzi tulkotāji censtos pārnest tekstu no vienas valodas citā. Galvenās tulkotāju grūtības saistītas ar ārkārtīgi bagāto Šekspīra valodu – pēc dažādu pētnieku aplēsēm, viņa vārdu krājumu veido 20-29 tūkstoši vārdu, kas ir vairākas reizes lielāks, nekā savos darbos izmantojuši citi izglītoti viņa laikabiedri. Angļu valodai Šekspīrs devis vairākus tūkstošus jaunvārdu, pārveidojot lietvārdus par darbības vārdiem, darbības vārdus par īpašības vārdiem, pievienojot priedēkļus un piedēkļus, viņa tekstos ir daudz atsauču uz klasiskajiem romiešu autoriem – Jūliju Cēzaru, Ciceronu, Titu Līviju, savās lugās viņš izmanto dažādas pantu formas – brīvo pantu, aleksandrieti u. c., kas mijas ar prozas tekstiem, veidojot savdabīgu, mainīgu ritmu. Polifoniskā, stilistiski bagātā valoda prasa no tulkotāja ne tikai labas valodas zināšanas, bet arī erudīciju. Bieži Šekspīra darbu tulkotāji ir arī viņa daiļrades pētnieki. Savukārt slaveni režisori nereti pasūtījuši tulkojumu speciāli savam iestudējumam. Piemēram, 20. gs. 30. gadu vidū krievu režisors Vsevolods Meierholds, plānojot „Hamleta” iestudējumu, lūdz veidot jaunu tragēdijas tulkojumu Borisam Pasternakam. Lai arī tulkotājs 1939. gadā ķeras pie darba, V. Meierholds ideju nevar īstenot, jo tiek arestēts un nogalināts [Bartoshevich 2013:13]. Savukārt tulkotājs, pirmo variantu pabeidzis 1940. gadā, vēlāk daudz reižu pārstrādā savu tulkojumu. 2002. gadā visas B. Pasternaka tulkojuma versijas izdotas grāmatā²⁴.

V. Šekspīra tekstu atšķirīga interpretācija vērojama ne tikai tulkojumos, bet arī oriģinālvalodā, lai gan viņa darbi nav rakstīti senangļu valodā, bet iezīmē modernās angļu valodas pirmsākumu. Patiesībā ir pat grūti runāt par kaut kādu konkrētu, „klasisku” tekstu variantu, ņemot vērā, ka nav saglabājušies nekādi Šekspīra oriģinālie rokraksti, izņemot, iespējams, 147 rindiņu fragmentu no lugas „Sers Tomass Mors” (*Sir Thomas More*), ko daļa pētnieku uzskata par autentisku Šekspīra rokrakstu [Jovett 2007: 12].

²⁴ „Гамлет” Бориса Пастернака: версии и варианты перевода шекспировской трагедии. Летний сад, 2002

1623. gadā, jau pēc autora nāves, tiek izdots tā dēvētais Pirmais foliants (*First Folio*), kur pilnas drukas lapas formātā jeb latīniski *in folio* aptuveni 900 lappusēs ietvertas 36 Šekspīra lugas, kas mūsdienās kopā ar ārpus šā krājuma atstāto „Periklu” (1609) veido tā saukto Šekspīra kanonu. Šekspīra dzīves laikā, saskaņā ar britu Nacionālās bibliotēkas datiem, labākā vai sliktākā kvalitātē publicētas tikai 17 no 1623. gada krājumā iekļautajām Šekspīra lugām. Šie izdevumi ir tā sauktajā kvartu formātā – lappuse atbilst vienai ceturtdaļai no drukas lapas. Pirmā folianta sastādītāji un redaktori ir Šekspīra līdzgaitnieki, aktieri Džons Hemings (*John Heminge 1556-1630*) un Henrijs Kondels (*Henry Condell 1576-1627*), kuri lugas iedalīja komēdijās, traģēdijās un vēsturiskās hronikās. Lai sagatavotu pēc iespējas labāku Šekspīra darbu apkopojumu, abi redaktori lugas kompilē gan no kvartu izdevumiem, gan, iespējams, autora darba manuskriptiem, kas vēlāk zuduši [British Library b.g.]. Plašāk par Šekspīra darbu pirmajiem izdevumiem un ar to saistītajām problēmām raksta Guna Zeltiņa grāmatā „Šekspīrs. Ar Baltijas akcentu”:

„Teātri centās nublicēt lugas, kuras tobrīd spēlēja. Taču tieši pēc šīm lugām bija vislielākais pieprasījums, un tas arī veicināja pirātiskas izdevējdarbības attīstīšanos. Iespiedēji jebkuriem līdzekļiem centās iegūt populāras lugas tekstu: iesūtīja izrādes laikā slepenus pierakstītājus, mēģināja uzpirkt atsevišķus aktierus, kas savas lomas tekstam pēc atmiņas pievienoja kolēģu replikas. Lugas parasti tika publicētas kompaktā, lētā papīra lapas ceturtdaļas formātā, un šis formāts latīniski tika dēvēts *in quarto*. [..]. Visi *in quarto* izdevumi dalāmi divās grupās: pirmie ir tā dēvētie „labie kvarto”, kas iespiesti vai nu pēc autora manuskripta, vai teksta, ko izdevējam nodevis teātris. Otrie ir tā dēvētie „sliktie kvarto”, kas publicēti bez autora un teātra atļaujas, ar kļūdaiem, nereti neloģiskiem tekstiem. Daļa šo tekstu bija tā sauktās lomu kopijas, kur vienas lomas tēlotājs savam tekstam pēc atmiņas ar saīsinājumiem pierakstīja pārējo lugu tekstu vai tā daļu, vai arī nepilnīgi lugu teksta stenogrāfiski pieraksti, kas tapuši izrāžu laikā” [Zeltiņa 2015: 79; 80].

Atkārtots *in folio* formāta izdevums nāk klajā 1632. gadā, un tajā jau parādās nelieli teksta labojumi, salīdzinot ar pirmo krājumu.

Ir daudz teoriju arī par to, ka Šekspīrs nav šo lugu patiesais autors, un angļu renesanses ģēnija darbu autorība tiek dēvēta par lielāko literāro mistēriju pasaules vēsturē. Populārākās teorijas piedēvē tekstus Kristoferam Mārlovam (*Christopher Marlowe, 1564-1593*), Frānsisam Bēkonam (*Francis Bacon, 1561-1626*), kā arī vairākiem Anglijas

augstmaņiem²⁵ un pat Anglijas karalienei Elizabetei I (1533 –1603). Tāpat ir versija, ka darbus radījis nevis viens, bet vairāki autori, kuru mērķis bija ar mākslas spēku iedarboties uz sabiedrību, lai to veidotu augstāk izglītotu, attīstītāku, radītu jaunu gudrības un zināšanu standartu. Autorības teoriju izvirzīšanā un pamatošanā nereti izmantota tekstu analīze, apliecinot to semiotisko ietilpību un plašās interpretācijas iespējas. Vēstījuma dziļums un daudzslāņainība ļauj uztvert Šekspīra lugu tekstu kā savdabīgu atvērtu kodu, zem kura paslēpti stāsti par Šekspīra laika aristokrātu personīgo dzīvi, galma notikumiem, arī vārdi, ko pētnieki, tostarp arī J. Birzvalks, saistījuši ar slepenu autora „parakstu” [Zeltiņa 2015: 60].

„Ar Šekspīru mēs saprotam nevis kādu pa pusei dievišķu un nemaldīgu indivīdu, bet gan lugu kopumu, ko tradicionāli apvieno šis vārds,” rezumē šekspirologs Frenks Kermodē grāmatā „Šekspīra valoda” [Kermodē 2001: 129].

Dzīvotspēju un dažādību, kas nebeidz mūs valdzināt un apžilbināt vēl pēc 400 gadiem, rosina tā laika atšķirīgais valodas raksturs, tās atvērtība leksikas bagātināšanai un sintaktiskai elastībai, norāda Šekspīra valodas pētniece Margareta de Grasija [De Grazia 2001: 51], atzīstot, ka tas Šekspīrs, ko mēs lasām, bieži vien ir mūsdienīgā valodā pārrakstīti izdevumi, nevis sākotnējie Šekspīra tekstu pieraksti kvartos vai foliantos. Modernajos izdevumos rakstība un interpunkcija ir koriģēta atbilstoši mūsdienu standartiem. Tikai palaikam novecojis vārds atgādina, ka arī angļu valoda ir piedzīvojusi izmaiņas. Šekspīra laika tekstiem raksturīga ārkārtīga metaforu dažādība, kalambūri, oksimoroni, leksiska un sintaktiska elastība. Tomēr 1665. gadā Anglijas Karaliskā biedrība izveidoja dzejnieku un filozofu komiteju, kura pārraudzīja, kā tiek uzlabota valoda. Viņu loma bija izskaust jebkādu novirzīšanos no temata vai stila retoriku, nosakot kā ideālu īsumu un skaidrību. Elizabetes laika literatūra tika uzskatīta par barbarisku, tādu, kas pakļauta uzlabošanai. G. Zeltiņa to saista ar klasicisma ideju ieplūšanu angļu teātrī: „Par paraugiem tika atzīti mākslas darbi ar klasiskiem uzbūves principiem, kur ievērota Aristoteļa izstrādātā laika, vietas un darbības vienotība, par vērtību tika pasludināta līdzsvarota, normatīva estētika, arī darbi ar heroisku ievirzi. [...] Šim laikmetam nepieņemami bija arī tas, ka rakstnieka darbos nav ievērots „poētiskā taisnīguma” princips: labie un tikumīgie personāži iet bojā (kā Kordēlija „Karalī Līrā”), bet ne visi ļaunie un sliktie tiek sodīti, un tālab šīm drāmām var pārmett amorālismu

²⁵ Piemēram, tulkotājs Juris Birzvalks savam traģēdijas „Hamlets” tulkojumam (1989) kā autoru (iekavās aiz „Viljams Šekspīrs”) norādījis Rodžeru Menneru, piekto grāfu Ratlendu.

[Zeltiņa 2015: 206]. 17. gs. otrajā pusē Šekspīra lugas bieži tika pārrakstītas atbilstoši tā laika lingvistiskiem un literatūras kritikas likumiem jaunās versijās, piemēram, traģēdijā „Romeo un Džuljeta” abiem galvenajiem varoņiem ļaujot palikt dzīviem.

„Lai gan šīs adaptācijas bija ļoti populāras, tām sāka veidoties opozīcija, kas aizstāvēja Šekspīra darbu unikalitāti un reputāciju. Šī opozīcija pieņēma spēkā, attīstoties tendencei Šekspīru aizvien biežāk uzlūkot kā Anglijas nacionālo dzejnieku, kā britu atbildi Homēram. [...] 18. gadsimtā diskusijās par Šekspīru aktualizējās jautājums, kurš spēš pēc iespējas precīzāk teātrī atjaunot „īsto Šekspīru”, tomēr adaptāciju prakse saglabājās [...]. „Restauratora” misiju uzņēma aktieris un dramaturgs Deivids Gariks, kurš savas darbības laikā Drūrīleina teātrī uzveda vismaz duci Šekspīra adaptāciju, spēlēja Hamletu, Romeo, Līru, Ričardu III un citas lomas. Lai gan dažkārt viņa pieeja dramaturga tekstam šajās adaptācijās bija visai drastiska, Gariks varēja sevi uzskatīt par Šekspīra restauratoru uz angļu teātra skatuves. [...] Gariks un citi viņa laikabiedri pārstrādāja Šekspīra lugu adaptācijas, lielā mērā, bet ne pilnīgi aizstājot izmainīto tekstu ar oriģināla atjaunojumiem” [Zeltiņa 2015: 208; 209].

Adaptācijas bieži vien tiek uzvestas paralēli oriģinālajām Šekspīra lugām ne tikai Drūrīleina teātrī (*The Drury Lane Theatre*), un drastiska attieksme pret Šekspīra tekstu bija ne tikai Garikam. Šāda kultūras klimata apstākļos kritikas ugunīm tika pakļauta kāda raksturīga Šekspīra valodas iezīme: vārdu spēle. Kalambūri īpaši tika izskausti no Šekspīra lugām, tie tika uzskatīti par defektu vai Šekspīra laikmeta netikumu, jo nepakļāvās gramatikas likumiem. Tomēr vairums šekspirologu atzīst, ka tieši vārdu spēles un valodas daudznozīmība ir Šekspīra daiļrades vērtība, kas ļauj arī uz skatuves plaši interpretēt dramaturga darbus.

„Kā lai saprot attiecības starp rakstīto un spēlēto Šekspīru? Vai lugas drukātā versija ir jāuztver kā pirmā un pārākā attiecībā pret to, kas ir uzvesta uz skatuves, kura tādējādi ir nepilnīga un nepabeigta fotokopija, salīdzinot ar būtisko literāro artefaktu? Vai tieši otrādi – literārais darbs ir novēlots, nepilnīgs un nepabeigts suvenīrs no tā teatrālā notikuma, nepabeigts dramaturģiska darba pieraksts, kuru var realizēt tikai izrādē?” problēmu izvirza šekspirologs Maikls Dobsons. Viņš norāda, ka par šo tēmu diskusijas notiek jau kopš Šekspīra nāves, gadsimtiem ilgi, tai veltīti dažādi pētījumi un koncepcijas. „Bet problēma ir palikusi un strīds turpinās gan par rediģēšanu, gan par izrādēm, gan par autorību,” atzīst M. Dobsons [Dobson 2001: 235].

V. Šekspīra traģēdija „Hamlets” (*The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmark* [Q1 1603; Q2 1604]; *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* [Q5 1637]) ir visgarākā Šekspīra luga – populārākajā angļu versijā, kas 1974. gadā izdota sērijā „The Riverside Shakespeare”, ir 29 551 vārds 4024 teksta rindiņās jeb par 200 rindiņām vairāk nekā nākamajai garākajai lugai „Koriolāns” (*Coriolanus*)²⁶. Traģēdija, kas balstīta uz dāņu teiku par princi Amletu, vēsta par izglītoto un humānisma ideju pārņemto Dānijas princi Hamletu, kurš pārdzīvo sava tēva nāvi un to, ka viņa māte tūlīt apprecējusies ar karaļa brāli, jauno karali Klaudiju. Tad tēva gars viņam pavēsta, ka ir noslepkavots un ka to izdarījis Klaudijs. Rēgs pieprasa viņu atriekt, ko Hamlets pēc ilgām pārdomām un šaubām arī izdara, pats ejot bojā.

Vairums šekspirologu atzīst, ka „Hamlets” ir visgrūtāk interpretējamais Šekspīra darbs, un tas izraisījis daudz diskusiju par pareizo lugas skaidrojumu tās sarežģītās uzbūves un vēstījuma īpatnību, tāpat arī atšķirīgu teksta versiju dēļ. Foliantu tekstā ir rindiņas, kuru nav kvartu formātos, taču daļa teksta savukārt trūkst foliantos. Mūsdienu „Hamleta” teksta versijas veidotas galvenokārt no Pirmā folianta tekstiem, papildinot ar kvarta tekstiem²⁷.

Tāpat kā citu Šekspīra lugu, arī „Hamleta” teksts daudzkārt koriģēts atbilstoši skatuves vajadzībām un katra laika publikas gaumei. Īpaši brīvi tas noticis romantisma (aizsākās 18. gs. beigās) un viktoriānisma (19. gs. 30. gadi – 20. gs. sākums) laikmetā. „[...] no Šekspīra lugu uzvedumiem tika rūpīgi ravēts ārā viss, kas valdībai šķita nevēlams: varoņu bīstamie monologi, atsaucis uz badu un trūkumu – Anglijā bija nopietnas problēmas sakarā ar neražu” [Zeltiņa 2015: 210]. Romantisma laikā par lugu un tās galveno varoni rodas klišejs priekšstats, kas pilnībā nav reformēts arī mūsdienās, un to var raksturot kā „romantiskais, melanholiskais princis”. Tajā pašā laikā pētnieki atzīst – ja lugu lasa ar atvērtu un uzmanīgu prātu, tās teksts liek mums atmett daudzus priekšstatus par princi. Viņš pat var atklāties daudz mazāk patīkams un pievilcīgs, nekā gadsimtiem ilgi publikai labprātīgs domāt. Romantiskais varonis mūsdienās vairs nav modē, un daudzi režisori pasaulē ir izvēlējušies iet savu ceļu. Tāpat iespējamās alternatīvas ne tikai Hamleta, bet arī Klaudija, Polonija, Rozenkranca un Gildenšterna traktējumā [Hansen 2005]. Kā norāda Jans Kots: „Hamletā” ir daudz tēmu: politika, vardarbība un morāle, strīds par teorijas un prakses viennozīmību, par augstiem mērķiem un dzīves jēgu, tā ir

²⁶ Šis fakts minēts praktiski visos oficiālajos Šekspīra literārā mantojuma analītiskajos avotos, tostarp <https://www.playshakespeare.com/study/play-lengths>.

²⁷ *British Library* elektroniskajā datu bāzē iespējams salīdzināt dažādos laikos publicētos Šekspīra darbus.

mīlas traģēdija, ģimenes, sabiedriska, filozofiska, eshatoloģiska un metafiziska. Viss, ko vēlaties! Turklāt – satriecoša psiholoģiska izpēte. Un asiņaina fabula, cīņa, liels slaktiņš. Var izvēlēties. Taču jāzina – kāpēc un kā vārdā izvēlēties” [Kott 1974: 67].

V. Šekspīra traģēdija „Hamlets” izaicinājusi daudzus izcilus režisorus visā pasaulē interpretēt Šekspīra lugu tā, lai iespējami efektīvāk uzrunātu sava laika sabiedrību. G. Zeltiņa, apkopojot dažādu režisoru pieredzi pasaulē 20. un 21. gs., raksta par „Hamleta” interpretācijām simbolisma, mūsdienu problēmu drāmas, parodijas stilistikā, par psihoanalīzē balstītu tēla traktējumu u.c., saistot tās ar katrā atsevišķā vēstures periodā valdošiem estētiskiem virzieniem skatuves mākslā. Filozofs Ričards Kērnijis (*Richard Kearney*) traģēdijas centrā izvirza Hamleta tēva garu kā atslēgas kodu – jāsaprot, vai tas ir „svēts” vai „nešķīsts” gars, un attiecīgi no tā var secināt, ko nozīmē viņa dotais uzdevums Hamletam – atcerēties tēvu un atriekt slepkavību. Tieši gara interpretācijā R. Kērnijis saskata iespējamās „Hamleta” laikmetīgos lasījumus – psihoanalītisko paradigmu (gars kā bezapziņa), eksistenciālo paradigmu (gars kā neveiksme), dekonstruktīvo paradigmu (gars kā sagrauve), teoloģisko paradigmu (gars kā sirdsapziņa) [Kearney 2005: 157].

Arī postmodernisma laikmetā top „Hamleta” laikmetīgas adaptācijas (Toma Stoparda „Rozenkrancs un Gildenšterns ir miruši”, Hainera Millera „Hamlets-mašīna”), postdramatiskais teātris skatītāju uzrunā izaicinot un šokējot, tiek izmantotas spēles ar dzimumiem, politiskas alūzijas. Taču jau 1925. gadā Londonas Kingsveja teātrī (*The Kingsway Theatre*) režisora Henrija Eilifa (*Henry Kiell Ayliff*, 1872-1949) iestudētajā Šekspīra „Hamletā” ir moderni tērpi, aksesuāri, teksts pārveidots psiholoģiskajā prozā un Šekspīra traģēdija tiek traktēta kā mūsdienu problēmu drāma. 1930. gadā Džona Gilguda traktējumā Hamletā publika saskata paralēles ar pēckara „zaudētās paaudzes” neirotikajām skumjām un niknumu. 1937. gadā Londonas Karaliskajā Viktorijas teātrī (*The Old Vic*) Lorens Olivjē dāņu prinča Hamleta tēlu veido, „[...] balstoties uz Oidipa kompleksu un 1923. gadā Vīnē publicēto psihoanalītiķa un Z. Freida biogrāfa Ernesta Džonsa pētījumu „Lietišķās psihoanalīzes apraksti”. Šādu tēla motivāciju, kas Hamleta vilcināšanos skaidro ar neatļautu mīlestību pret māti un greizsirdību pret Klaudiju un tēvu, bija pieņēmis Olivjē, kuram tā ļāva ierastās melanholijas vietā traktēt princi kā darbības cilvēku. Viņa Hamlets bija pretmets Džona Gilguda elēģiski poētiskajam

varonim” [Zeltiņa 2015: 235]. Tā sauktā „Šekspīra revolūcija²⁸” 20. gs. 60. gados iezīmēja klasikas, tai skaitā Hamleta, varoņu deheroizāciju. Karaliskās Šekspīra biedrības dibinātājs, britu režisors sers Pīters Hols (*Peter Hall*, 1930) Hamletu 1965. gadā attēloja kā bītlu, skandināvu režisors Ingmars Bergmans (*Ingmar Bergman*, 1918-2007) 1986. gadā izrādes finālā uz skatuves uzveda Fortinbrasu līdz ar dažādu pasaules valstu uniformās tērptu armiju, bet viņa Hamletu kritiķis Klīvs Bārns (*Clive Barnes*) recenzijā dēvē par „20. gs. neirotiķi, kurš, labākajā gadījumā, ir gatavs psihiatra dīvanam, sliktākajā – morgam” [Barnes 1986]. Populārs ir krievu dziedošā aktiera Vladimira Visocka „Hamlets ar ģitāru” Juriņa Ļubimova režijā Tagankas teātrī (1971), kur valda nomācoša kapa atmosfēra, „Klaudija gadsimts, mirušā karaliste”, priekšskars tiek izmantots kā nāves tēls, skatuve – kapa mala, uz kuras visi balansē, ikvienam aktuāls ir „būt vai nebūt” jautājums, taču skaidra atbilde ir tikai Klaudijam – būt viņam nozīmē nebūt Hamletam [Bartoševičs 2014: 428]. Dumpis bez cerības, sacelšanās pret neuzvaramu spēku – šāds J. Ļubimova iestudējuma naratīvs sasauca ar O. Krodera paralēli tapušo Šekspīra traģēdijas iestudējumu Valmieras teātrī, jo ir balstīts 20. gs. 70. gadu PSRS, nevis renesanses Anglijas vai senās Dānijas situācijā, lai arī „Ļubimovs uzticas Šekspīra tekstam vairāk nekā zinātniskiem komentāriem” [Bartoševičs 2014: 430].

Šekspīra tekstu autentiskums ir ticis apšaubīts, tomēr neviens angļu dramaturga daiļrades pētnieks nav noliedzis šo darbu ģenialitāti, tekstā ietverto daudznazīmību, dziļo filozofisko domu un plašās interpretācijas iespējas, kas sarežģī darbu tulkotājiem, bet paver plašas skatuviskās interpretācijas iespējas režisoriem. Traģēdija „Hamlets” ir visgarākā un, iespējams, vissarežģītākā Šekspīra luga, kuras izpētei pievērsušies gan teātra teorētiķi, gan lingvisti, gan režisori, iedziļinoties traģēdijas potenciālo paradigmu spektrā. Jau kopš 20. gs. 20. gadiem tiek iestudētas traģēdijas versijas, kas pietuvinātas iestudējuma laikam. 20. gs. 60. gados tā sauktā „Šekspīra revolūcija” iezīmē klasikas, tai skaitā „Hamleta”, varoņu deheroizāciju. Pirmais šā virziena pārstāvis Latvijā ir režisors Oļģerts Kroders.

²⁸ Ar jēdzienu „Šekspīra revolūcija” apzīmē teātra procesus, kas sākās 20. gs. 60. gadu vidū Lielbritānijā un iezīmēja Šekspīra lugu interpretāciju laikmetīgā kontekstā. Par spilgtākajiem pārstāvjiem tiek uzskatīti britu režisori Pīters Hols un Pīters Bruks.

3.2. „Hamleta” recepcija Latvijā

Latvijā Šekspīrs tiek iepazīts salīdzinoši agri. Senākais zināmais Šekspīra darbu tulkojums, ko savā promocijas darbā „Latviešu dzejas publikācijas un vienotas literārās telpas veidošanās: 1789–1855” minējusi Dr. phil. Ināra Krekele – Klekere, [Krekele – Klekere 2011: 95] ir Hamleta monologs vienā no Engures mācītāja Johana Pētera Branta korespondencēm, kuras, sākot ar 1824. gadu, ar vienādu virsrakstu „No Engurēm” publicētas „Latviešu Avīzēs”:

„Voi būšu kāds, voi ne? Tas prasāms gan.

Voi labāk ir tās pasaul's trakumus

Un nāves dzelonus ciest klusām sirdī,

Jeb postīt visu lielu mokas pulku

Un postot pīšļos krist? Krist pīšļos? Miegā!” utt. [Brants 1826: 2].

1892. gadā J. Dravnieks Jelgavā izdod Jāņa Rempētera (pseud. J. Liekais) pārtulkoto traģēdiju „Hamlets”. Pirmizrāde, ko iestudējis pirmais profesionāli izglītotais latviešu aktieris un režisors Pēteris Ozoliņš, notiek 1894. gada 12. oktobrī Rīgas Latviešu teātrī, izraisot polemiku tā laika presē – „Dienas Lapā” un „Baltijas Vēstnesī”²⁹. Galvenokārt strīds ir par Hamleta tēla traktējumu (to atveido pats iestudējuma režisors), kā arī par kritikas objektivitāti. 20. gs. 20. un 30. gados „Hamlets” ir visvairāk izrādītā Šekspīra traģēdija – to iestudē trīs reizes. 1922. gadā – Dailes teātrī ar Eduardu Smiļģi galvenajā lomā. 1923. gadā „Hamletu” iestudē arī Nacionālais teātris ar Jāni Ģērmani Hamleta un Jāni Osi Klaudija lomā. Šajā pirmizrādē skatītāji dzird lugas tekstu jaunā tulkojumā – to veicis Jūlijs Roze, un pirmo reizi drukātā versijā tas izdots jau 1921. gadā.

1932. gadā top jauns Nacionālā teātra „Hamlets”. Inscenējumu kopā veido Maskavas Dailes teātra (*MXAT*) un Otrā Maskavas Dailes teātra (*MXAT2*) aktieris Mihails Čehovs un viņa līdzgaitnieks Viktors Gromovs, dekorācijas zīmē Artūrs Cimermanis. M. Čehovs pats trīs izrādēs – 21., 23. un 25. oktobrī³⁰ – ir arī titullomā. Iestudējumā viņš pilnīgo savu jau iepriekš Maskavā (1924) radīto tēlu. Periodikā publicētajās recenzijās vienbalsīgi atzīts, ka tas ir labākais sezonas iestudējums Nacionālajā teātrī, taču atšķiras spriedumi par Hamleta traktējumu un lugas teksta interpretāciju. Kārlis Freinbergs „Teātra Vēstnesī” raksta: „Šai virzienā – izcelt Hamletu kā aktīvu cīnītāju – iet arī

²⁹ Recenzijas publicē arī *Düna Zeitung*.

³⁰ Šie datumi minēti sludinājumā laikrakstā *Rigische Rundschau* Nr. 238 (20.10.1932).

V. Gromova un M. Čehova režija un Čehova Hamleta tēlojums. Pie tam Čehovs turas pie šī nodoma tik konsekventi, ka atstāj un veido tikai šo līniju arī teksta un inscenējuma ziņā” [Freinbergs 1932: 6]. Čehova izrāde, raksta K. Freinbergs, veidota kā Hamleta personīgā tragēdija, kas izriet no tā, ka viņš jūtas „it kā ieslēgts naidā un melos”, ka viņam apkārt ir nodevēju bars, un tas sagādā izrādes protagonistam ciešanas. Šādam traktējumam pakļauts iestudējuma teksts. Arī Edvarts Virza akcentē teksta interpretāciju: „Čehova māksla izaug no modernās mācības, ka aktieris un arī režisors ir skatuvē pilnīgi patvaldnieks, viņi var ņemt no autora to, kas vajadzīgs, lai varētu izspēlēt no autora darba iegūto sapni. Nekādas citas objektīvas mērauklas viņam nav. Čehovs tad nu ir pielietojis šo principu Hamletam, nekā no Šekspīra pāri neatstādams. Šekspīra jambi vairs nedzied, viņa dievišķīgās asprātības ir aizgājušas, mūžīgie, dziļi par formulām palikušie teicieni izdzisuši, bet pāri palikusies Hamleta iztulcotāja vispārējā noskaņa, kas turas uz galīgi sagrozīta teksta” [Virza 1932: 29]. Kontekstā ar faktu, ka M. Čehovs savu lomu spēlēja krieviski, jāsecina, ka recenzents runā par visu iestudējuma tekstu. Hamleta lomā vēlāk viesojas arī Kauņas Valsts teātra aktieris Andrius Oleka-Žilinsks, par kuru izdevumā „Kadets” recenzents Em. Gr. raksta: „Viņa valoda izrādē nekādu disonansi neienes un tās kopiespāids bija viesim visai labvēlīgs,” [Em. Gr. 1932: 50]. Tomēr nav norādīts, vai lietuviešu aktieris savu lomu spēlēja krieviski vai lietuviski. Iespējami ir abi varianti, jo Oleka-Žilinsks bija studējis Maskavā, arī Kauņā „Hamleta” režisors ir M. Čehovs. Vairāk ticams, ka Žilinsks runāja dzimtajā lietuviešu valodā, jo aptuveni tajā pat laikā Kauņas „Hamletā” Ģertrūdes lomā viesojās Maskavas Dailes teātra aktrise Vera Solovjova, kura, kā norāda M. Čehova monogrāfijas autore Līza Biklinga (Liisa Byckling), speciāli lomu mācījusies lietuviešu valodā [Byckling 2001: 165]. Nacionālajā teātrī 1932/33. gadā pavisam nospēlētas 15 „Hamleta” izrādes, titullomu spēlēja arī J. Ģermanis, liecina teātra arhīva dati. Iestudējumam mūziku raksta komponists Jānis Kalniņš. Tieši M. Čehovs viņu rosina rakstīt operu, un J. Kalniņš 1935. gadā Zalcburgā sacer operu „Hamlets”, pats veidojot libretu, kuram daudz līdzības ar NT versiju. No pieciem Šekspīra lugas cēlieņiem viņš rada trīs cēlienu operu, kur atmeti personāži, kam nav tieša sakara ar Klaudija – Hamleta konfliktu. Pirmizrādi uz Latvijas Nacionālās operas skatuves uzvedums piedzīvo 1936. gada 17. februārī. „Hamlets” ir pirmais pasaules literatūras klasikas darbs, kas atspoguļots latviešu opermūzikā [Briede-Bulavinova 1975: 222]. Pirmizrādi diriģē pats komponists, Hamleta lomā ir Mariss Vētra, Klaudijs – Ādolfs Kaktiņš. Režisors ir Jānis Zariņš, dekorators – Herberts Līkums, kurš scenogrāfiju raksturo kā nosacītu: „Visa

dekorācija ir it kā sarežģīts labirints, kas rada nospiestības sajūtu, tāpat kā labirints ir noziegumu, melu, varmācības pasaule” [Briede-Bulavinova 1975: 234]. Iestudējums ir repertuārā līdz pat 1941. gadam, piedzīvojot 39 izrādes ar pilnām skatītāju zālēm. Gan teksta versijai, gan scenogrāfijas koncepcijai ir daudz līdzības ar Oļģerta Krodera pirmo „Hamleta” iestudējumu 1972. gadā. Ņemot vērā režisora nopietno interesi par operu 30. gados, tāpat O. Krodera saistību ar M. Čehova mācības entuziastu dramatisko kopu³¹, iespējams, sakritība ir apzināta, lai gan atšķiras galvenā varoņa traktējums – M. Čehova un J. Kalniņa versijā Hamlets ir daudz aktīvākas rīcības cilvēks. Operu „Hamlets” gatavo arī Latviešu mākslas dekādei Maskavā pirmajā padomju okupācijas gadā. Tekstu korigē Pāvils Vīlps pēc „prāvas ideologu komandas norādījumiem”, taču vēlāk „Hamletu” nolemj aizstāt ar operu „Ugunī”. Galu galā no dekādes programmas arī šo J. Kalniņa operu izņem, atliekot tās iestudēšanu uz 1941. gada vasaru. Ne dekāde, ne iestudējums nenotiek [Klotiņš 2015: 133]. Opera „Hamlets” piedzīvo vēl vienu iestudējumu vācu okupācijas laikā – pirmizrāde ir 1943. gada 11. jūnijā, diriģents un režisors ir tie paši, taču dekorācijas zīmē Pēteris Rožlapa, nosacītību pārvēršot reālismā.

Pēckara periodā padomju okupācijas pirmajos gados Latvijas teātru repertuārā praktiski nav Šekspīra traģēdiju. Iespējams, viens iemesls ir kultūras iestādēm saistoši politiskie normatīvi. Jau minētajā lēmumā „Par dramatisko teātru repertuāru” teikts: „Liels trūkums Mākslas lietu pārvaldes un dramatisko teātru darbībā ir viņu pārāk lielā aizraušanās ar vēsturisku lugu izrādīšanu.” Savukārt 1946. gada 14. augusta lēmumā „Par žurnāliem Zvezda un Ļeņingrad” pārņemts, ka izdevumi „sāka publicēt darbus, ko caurstrāvoja skumjas, pesimisms un vilšanās dzīvē” [Radzobe 2013a: 169]. Drūmu noskaņu kultivēšana arī uz skatuves nesenā kara un represiju kontekstā nebūtu vēlama. Otrs iemesls varētu būt kara un pēckara gados paputinātie aktieru kolektīvi, kas režisoriem sagādāja grūtības iestudēt tik sarežģītus darbus kā Šekspīra traģēdijas. Izņēmums ir E. Smiļģa iestudētā „Romeo un Džuljeta”, kas ir pirmā izrāde Dailes teātrī pēc Sarkanās armijas ienākšanas Rīgā 1944. gadā. Taču tas nav jauniestudējums, bet tā sauktā vācu laika iestudējuma atjaunojums, un „jaunā laikmeta iezīmes tajā vēl neatklājās”, turklāt „kritiķi dažkārt pārsteidzīgi [...] iestudējumu uzskatīja par formālistisku” [Gudriķe u.c. 1964: 111].

LPSR Daugavpils Krievu drāmas teātris ir pirmais, kas Latvijā pēc kara iestudē „Hamletu” (1954). Teātrim tā ir pirmā iestudētā Šekspīra luga, kuras režisors ir bijušais

³¹ Skat. pētījuma 34.lpp.

izsūtītais Sergejs Radlovs. Daugavpilī krievu režisors nonāk, jo kā represētajam viņam ir liegtas tiesības dzīvot Maskavā vai Ļeņingradā. Izrādē stipri ticis īsināts trešais un ceturtais cēliens, jo režisors Sergejs Radlovs veido izrādi pēc tulkota 1603. gada kvarta izdevuma. 14 ainu darbība iekļauta trīs cēlienos. Pirmajā Hamlets uzzina par slepkavību, otrais ir Hamleta cīņa, kas beidzas ar izsūtījumu uz Angliju, trešais – atgriešanās, Ofēlijas bēres un titulvaroņa bojāeja [Gudriķe u.c. 1964: 143]³². Tajā pašā gadā S. Radlovs Šekspīru iestudē vēl reizi – LPSR Krievu drāmas teātrī top „Karalis Līrs” ar Juriju Jurovski titullomā.

1959. gadā „Hamlets” vienlaikus top divos teātros³³. Drāmas teātrī iestudējumam „Hamlets, dāņu princis” izmantots jau pazīstamais Jūlija Rozes tulkojums. Režisors ir Žanis Katlaps, kurš, kā norāda V. Hausmanis, bijis arī teicams cilvēku psiholoģijas izpratējs. Hamleta lomā ir Alfrēds Videnieks, kurš galveno varoni traktēja kā domātāju, kurš pārvērtē cilvēka dzīvi. Lai gan Ž. Katlapa režija tiecas uz filozofisku tēmu risināšanu mākslā, kas atbilstu jau 70. gadu teātra procesiem, izrāde teātra vēsturē nav iegājusi kā novatoriska un veiksmīga. Lilija Dzene norāda uz principiālu Ž. Katlapa problēmu: „Ar savu metodi tuvodamies jaunākā laika prasībām, viņš liktenīgi nesajūt un nedzird citu laikmeta prasību – lasīt klasikas darbus ar aktuāla interpretētāja attieksmi” [Dzene 1979: 184]. Iespējams, pie vainas ir arī tulkojums, ko jau 1928. gadā bargi kritizē Zenta Mauriņa, norādot, ka „[...] viņa Hamlets tik smags un nedzīvs, teksts tik vienmuļš, ka tikai ar zināmu piespiešanos to var līdz beigām izlasīt” [Mauriņa 1928: 350].

Tāpēc lielāku ievērību teātra vēsturē guvis Dailes teātrī paralēli tapušais iestudējums, kam jaunu tulkojumu sadarbībā ar Valdi Grēviņu un Eduardu Smiļģi devis Kārlis Egle. Aktieris Harijs Liepiņš lugas lasīšanas mēģinājumā izsaka domu, ka izrādei vajadzētu būt „kā kamerspēlei bez jebkādām ārišķībām” un to varētu spēlēt bez dekorācijām [Gudriķe u.c. 1964: 142]. Tomēr Smiļģis uzstāj uz monumentālu dekorāciju, kas tomēr principiāli atšķiras no līdz tam pierastā vēsturiskā autentiskuma. Māris Grēviņš to salīdzina ar Hamleta tekstu no lugas par Dāniju – cietumu. Uz skatuves ir četri masīvi spraišļi, kas krusteniski savienojas virs skatuves un veido velves. Smagas dzelzs ķēdes ieāķētas liektajās spraišļu kolonnās, kas rada iespaidu, ka „šo vareno akmens smagmi

³² Lai gan padomju laika avotos nav minēts traģēdijas tulkojuma autors, visdrīzāk, tas ir S. Radlova dzīvesbiedres, literātes un tulkotājas Annas Radlovas tulkojums krievu valodā, kas Maskavā tika izdots 1937. gadā (*Шекспир Вильям. Гамлет, принц Датский. Перевод Анны Радловой. М, Искусство, 1937*). Sakrīt arī nosaukums – „Hamlets, dāņu princis”.

³³ Iespējams, tas ir iemesls, kāpēc 1959. g. Liepājā O. Kroders izvēlējās J. Kalniņa operu „Ugunī”, nevis „Hamletu”. Nav arī ziņu, vai „Hamlets” bija iekļauts atļauto darbu sarakstā.

kāda spēcīga roka gribējusi uzspiest visam dzīvajam, kas mīt zem tā” [Grēviņš 1971: 192]. Līdzīgi izsakās Hamleta lomas atveidotājs Harijs Liepiņš: „Ģirts Vilks Dailes skatuvē iebūvēja labāko dekorāciju, kādu vien esmu redzējis. Četri milzīgi spraišļi, ovāli paceldamies līdz skatuves augšai, savienojās, kā teica Smiļģis, „pasaules acī”. Skatuves aizmugurē divi dzelzšņoti bīdāmi vārti (Dānija – cietums)” [Liepiņš 1997: 80]. Hamlets tiek traktēts kā aktīvs cīnītājs, nešaubīgs, dedzīgs, aizrautīgs, bet, tajā pašā laikā, „vērīgas, meklējošas domas vadīts”, jo „nevarēja sākt kārtot rēķinus [...], rūpīgi neapsvēris visus apstākļus un vispirms neticis skaidrībā pats ar sevi” [Grēviņš 1971: 193]. Savukārt Artūra Dimitera Klaudijs ir personība, lai arī ļauns un amorāls, tomēr spēcīgs pretinieks ar skaidru savas varas apziņu. „Te arī izaug liela mākslas patiesība, te izaug monumentālais izrādes stils,” raksta M. Grēviņš [Grēviņš 1971: 195].

Jauns skatījums uz „Hamletu” ir O. Kroderam, kura radošajā biogrāfijā ir deviņi Šekspīra lugu iestudējumi – Romeo un Džuljeta (1966, VDT), „Hamlets” (1972, VDT; 1984, VLT; 1997, NT; 2008, VDT), Ziemas pasaka (1980, VLT), Ričards III (1990, NT Kabata), Otello (1999, DT), Karalis Līrs (2006, VDT), tāpat „šekspiriādei” var pieskaitīt Mārtiņa Zīverta lugas „Āksts” iestudējumu Liepājas teātrī (1989). Jau ar „Romeo un Džuljetu” viņš apliecina, ka klasika ir tikai avots, ar kura palīdzību runāt par sava laikmeta aktualitātēm, par mākslinieka vietu sabiedrībā, par humānisma un varas pretrunām. Tāpat formas meklējumos, kā norādīts iepriekš, viņš nevairās no eksperimentiem un atkāpēm no reālisma. Tomēr tieši „Hamlets” režisoram kļūst par nozīmīgāko atskaites punktu un interpretācijas avotu. Hamleta jeb „domājošā cilvēka” pretstatījums „rīcības cilvēkam” Klaudijam jeb varas personifikācijai, līdzīgi kā Smiļģim, ir arī O. Krodera „Hamleta” iestudējumu vadmotīvs. Tomēr viņš jau ar pirmo Šekspīra traģēdijas iestudējumu „Traģisks stāsts par Hamletu, Dānijas princi” (1972. g.) lielā mērā atsakās no nodevām „heroiskajai traģēdijai”, no pārnacionālā, idejiskā un iet pa psiholoģiskās motivācijas ceļu, uz indivīda izpēti. Viņa iestudējumos ir skaidri jaušams, ka runa nav par kādu abstraktu „dāņu” princi, arī ne par kādu augstākas idejas iemiesojumu, bet par ļoti konkrētu tēlu – laikabiedru, kura izjūtas ir līdzīgas kā daudziem zālē sēdošajiem. Turklāt viņam būtiski ir iekļaut izrādē ētisko aspektu, runāt par garīguma deficītu pasaulē, ko viņš jau kopš Ibsena „Jūras sievietes” (1960) iestudējuma saista ar garīgās brīvības ideju. Šai ziņā Kroders ir tuvs ar 70. un 80. gadu režisoriem Feliksu Deiču, Nauri Klētnieku. Savukārt pēc Oļģerta Krodera pirmā „Hamleta” iestudējuma mēģinājumi tuvināt Šekspīru mūsdienām un vispārināt lugu tēmas, meklēt paralēles dzīvē

kļūst par raksturīgu tendenci. 1977. gadā Ādolfā Šapiro iestudētajā „Romeo un Džuljetā” Jaunatnes teātra krievu trupā neviens vairs necenšas rādīt Veronu, darbība norisinās Andra Freiberga radītā „baložu būdā”, kur abi jaunieši bēg no skarbās pieaugušo pasaules. Modra Tenisona „Makbets” (1977) Liepājā iecerēts kā psihoanalīzē balstīts uzvedums bez piesaistes konkrētam vēsturiskajam laikam, aktieri tērpti triko, kur uzšūti auklu pinumi vietās, kas apzīmē varoņu „vājās” vietas. 1977. gadā Dailes teātrī Kārlis Auškāps iestudē teātra sestās studijas diplomdarbu – Šekspīra komēdiju „Sapnis vasaras naktī”, kas sabalsojās ar Pītera Bruka šīs lugas interpretāciju (1970) [Zeltiņa 2015: 423], kur liela nozīme ir metaforām un kas balstīts aktiera ķermeņa ekspresijā. 1989. gadā Valentīns Maculēvičs Valmierā iestudē skandalozu „Romeo un Džuljetu”, kur uz skatuves notiek sadursme starp krievu un latviešu valodā runājošajiem.

O. Kroders savos pirmajos „Hamleta” iestudējumos tiešā veidā nepārnes darbību uz 20. gadsimtu, taču zemteksti, metaforas un alegorijas nepārprotami norāda uz iestudējuma aktuālo vēstījumu. Arī 21. gs. režisors Šekspīra traģēdijā saredz un akcentē laikmetīgumu, kaut viņa rokraksts jau 90. gados kļūst daudz ironiskāks un mazāk emocionāls. Savu periodisko atgriešanos pie „Hamleta” O. Kroders pamato šādi: „„Hamlets” pēc manas saprašanas ir tiešām neizsmeļama [...] luga. Ne velti es esmu teicis, ka esmu ar mieru katru gadu iestudēt vienu „Hamletu”. Jo katru reizi atklājas vai nu vienā vietā, vai otrā kaut kas tāds, kas varētu būt tieši šinī brīdī aktuāls” [Lēvalde 2011a]. Līdzīgi domā arī teātra zinātniece un kritiķe Lilija Dzene, kura savā recenzijā par 1984. gada „Hamleta” iestudējumu raksta: „Kāpēc „Hamlets” ir mūžīga un vienmēr aktuāla luga? Tāpēc, ka tās dramaturģisko asi griež cilvēces un ikvienas sabiedrības attīstības pretmeti, tāpēc, ka tā traģiskā atklātībā runā par cilvēka visgrūtāko pienākumu. [...] Viss jāšāk no nekā, jāaiziet nebūtībā, un, pārvarot šo nolemību, jāpieņem un jāpiepilda tavs laiks” [Dzene 1984: 4].

Iestudējot „Hamletu”, liecināt par savu laiku mēģinājuši vairāki režisori pēdējos divos gadu desmitos Latvijā. Par pirmo konsekvento postmodernisma iestudējumu Latvijā tiek dēvēts Laura Gundara 1995. gadā Liepājas teātrī iestudētais V. Šekspīra „Hamlets” [Radzobe 2004: 104]. Režisors brīvi izjauc Šekspīra lugas konstrukciju un pēc tam konstruē to no jauna, izspēlē lugu kā Hamleta iztēles radītu scenāriju. Tiešu lugas pārcēlumu mūsdienās uz Dailes teātra skatuves 2003. gadā rāda režisors Mihails Gruzdovs. Iestudējums veidots ar askētisku roka stila skatuvi, uz kuras izrādē tiek uzvests vesels kareivju garnizons. Kritika atzīmē iestudējuma psihoanalītisko un militāro

uzsvērumu³⁴. „Hamletu” speciāli Dailes teātrim tulkojis mazpazīstams dzejnieks Kristaps Baltais³⁵, tomēr tulkojums izpelnās Ulda Tīrona kritiku par zaudētajiem eifēmismiem un kalambūriem, par aktieru nespēju uztvert tulkotā teksta jēgu [Tīrons 2004].

V. Šekspīra „Hamlets” ir pirmā latviski tulkotā Šekspīra traģēdija, kas kopš 19. gs. beigām uzvesta, izmantojot vismaz piecus tulkojumus latviešu valodā un vairākas teksta redakcijas. Pirmās Latvijas brīvvalsts laikā tā ir visvairāk izrādītā Šekspīra luga, kritikas uzmanība visbiežāk veltīta Hamleta lomas traktējumam. Tradicionāli protagonistis traktēts kā arhetipisks, romantisks varonis, cīnītājs pret meliem un ļaunumu. O. Kroders ir pirmais no latviešu režisoriem, kurš savos iestudējumos pievērsies Šekspīra traģēdiju novatoriskai interpretācijai, kas tuva 20. gs. 60. un 70. gados Eiropā aktuālajai kustībai, ko dēvē par Šekspīra revolūciju. Interpretācija nozīmē atteikšanos no tradicionāli romantizētā priekšstata par Šekspīra traģēdiju varoņiem, vēsturiski konkrēta laika un darbību raksturojošas scenogrāfijas, problemātikas pietuvināšanu mūsdienām.

3.3. O. Krodera iestudējumi: koncepcija un teksts

Hamleta un Klaudija jeb personības un varas sadursme ir vadmotīvs, ko sarežģītājā „Hamleta” vēstījumā visos četros savos iestudējumos izcēlis režisors Oļģerts Kroders. Divas reizes iestudējums tapis Valmieras teātrī (1972. un 2008. gadā), pa reizei Liepājā (1984. gadā) un Nacionālajā teātrī (1997. gadā). Viens no galvenajiem jautājumiem lugā ir Hamleta iekšējā dilemma, izšķiršanās starp atriebību un samierināšanos. O. Krodera pārliecība – kā vienā, tā otrā gadījumā Hamleta personība tiek traumēta. Atriebība ir zemiskas jūtas, kas aptraipa dvēseli, bet samierināšanās nozīmē ļaut triumfēt netaisnībai un ļaunumam. Režisors savos pierakstos Hamleta tēlu traktē šādi: „(Hamlets) nevar un nevar noticēt, ka pasaule tiešām ir tik ļauna. Kamēr šaubu vairs nav – šoks. Tad mēģina cīnīties, un – pats kļūst ļauns...” [Kroders 1972/1984: 2]³⁶. Vienīgais ierocis, kas neaptraipa sirdsapziņu, ir kultūras un mākslas spēks, kas liek cilvēkam jūsmot par cēlo un novērsties no zemiskā. Šajā ziņā režisors gandrīz visu mūžu bijis konsekvents, lai arī pēdējos iestudējumos vairāk jaušama ironija par sabiedrības netikumiem un skepse par tās spējām mainīties.

³⁴ Recenzijas periodikā publicējuši N. Naumanis, L. Ulberte, E. Mamaja u. c.

³⁵ K. Baltais, kā atzīst Dailes teātra arhīva pārzine un tulkotāja Aina Vecsīle, ir pseidonīms, taču režisors M. Gruzdovs nav vēlējies atklāt tulkotāja īsto vārdu.

³⁶ Režisora eksemplārā vienos vākos ievietoti gan 1972., gan 1984. gada iestudējumu teksti, tāpēc liela daļa lappušu numurētas dubulti – divas 3. lpp, divas 4. lpp utt. Ja teksts attiecīgajā lappusē ir saglabāts nemainīgs, numerācija nedubultojas. Vietām ielīmētas tīras lappuses piezīmēm, nenumurētas. To apzīmēšanai darba autore min tuvāko numurēto lappusi.

Ja vadmotīvs Šekspīra traģēdijā ir praktiski nemainīgs, tad tēlu interpretācijā O. Kroders vadījies no aktuālās situācijas Latvijā un izvēlēto aktieru psihofizikas. Ikkatrā no iestudējumiem režisors atšķirīgi pārstrādājis lugas tekstu, ņemot palīgā arī citvalodu tulkojumus un angļu tekstus. Pirmo divu iestudējumu pamatā ir paša O. Krodera rediģēts Kārļa Egles tulkojums. Iestudējumam Nacionālajā teātrī 1997. gadā režisors izvēlējies visjaunāko – fiziķa un Šekspīra autorības pētnieka Jura Birzvalka tulkojumu, taču iestudējuma gaitā tas tiek īsināts, labots un papildināts ar tekstu no iepriekšējiem iestudējumiem, faktiski radot jaunu teksta versiju. Teksta labojumi pieskaņoti arī izrādes temporitmam, kas izriet no tēlu attiecībām konkrētajā brīdī. Režisora teksta eksemplārā, kurā apvienoti 1972. un 1984. gada teksta varianti, mizanscēnu ritms apzīmēts ar mūzikas terminiem, bet visas izrādes ritmu raksturo režisora piezīme uz titullapas: „Pakāpeniski augošu tempo-ritmu!” [Kroders 1972/1984]. Savukārt 2008. gada iestudējumam Valmieras teātrī režisors ņem par pamatu pirmo divu iestudējumu teksta eksemplārus, taču top arī jaunas teksta izmaiņas, kuru nav nevienā no iepriekšējiem uzvedumiem.

Pats režisors plašos teksta labojumus pirmkārt pamato ar vēlmi padarīt tekstu „dzīvāku” un skatītājiem baudāmāku: „Klasiskais tulkojums ir Rozes – tas ir ļoti dzejisks un ļoti neprecīzs. Otrs ir Egles tulkojums, kas ir ļoti precīzs tieši satura ziņā, bet tas ir sauss un, ja runā par baudījumu, tad tur nekāda baudījuma nav” [Lēvalde 2011a]. Būtiska ir arī otra režisora deklarētā tēze, runājot par iestudējumu tapšanas radošo laboratoriju: „Par 90% viss ir atkarīgs no tā, kas apmēram tajā brīdī pasaulē notiek. [...] „Hamleta” pozitīvā īpašība – vienalga, kas pasaulē notiek, vienmēr „Hamletā” atrodas kaut kāda sasma ar to, un tā vienmēr ir rādāma un izmantojama” [Lēvalde 2011a].

Zināmā mērā režisora paustais reflektējas visos viņa iestudējumos. Piemēram, to, ka visi iestudējumi runā par sava laika un tieši Latvijas problēmām, apliecina viens nemainīgs teksta labojums. Kad Hamlets kapracim vaicā – uz kāda pamata tad jaunais princis sajuka, Kapracis atbild: *Uz mūsu pašu pamata*, aizstājot oriģinālā uzsvērtu – uz Dānijas pamata.

Teksta pārmaiņas „Hamletā”, kā norāda pats režisors, ir attaisnojamas arī ar pavisam pragmatisku mērķi – ja saglabātu visu lugas tekstu izrādē, tās garums būtu aptuveni sešas stundas, taču teātra prakse pierādījusi, ka skatītājiem grūti izturēt ilgāk par trīs, četrām stundām. Tomēr, kuras vietas svītrot, – tā lielākoties ir režisora izvēle,

balstoties uz iestudējuma idejisko ieceru: „[...] ir gadījumi, kad tas teksts kaut kādā ziņā rosina, bet tur ir viens vai divi, vai trīs, vai četri gadījumi, kad kaut kas no tās galvenās idejas novirza. Un tādos gadījumos jau režisori bieži tā rīkojas – vai nu pavisam izmet to tekstu ārā, vai palabo” [Lēvalde 2011a]. Argumentu par lugas pārlicēgo garumu savā grāmatā „Šekspīrs – mūsu laikabiedrs” akcentējis arī poļu šekspirologs Jans Kots: „[...] „Hamletu” nevar spēlēt pilnīgi visu, jo tad luga ilgtu gandrīz sešas stundas. Ir jāizvēlas, jāsamazina un jāsaīsina. Var uzvest tikai vienu no vairākiem „Hamletiem”, kas potenciāli eksistē arhetipiskajā lugā. Tas vienmēr būs nabadzīgāks „Hamlets” nekā Šekspīra „Hamlets”, bet tāpat tas varētu būt ar mūsdienām bagātināts „Hamlets”. Tā varētu būt, bet es drīzāk gribētu teikt: tā jābūt” [Kott 1974: 58].

Salīdzinot 1972., 1984. un 2008. gada O. Krodera iestudējumus, kas veidoti uz viena lugas tulkojuma pamata, teksta eksemplāros redzams, ka atšķiras gan lappušu, gan darbojošos personu skaits. Visgarākais ir pirmais iestudējums, bet katrs nākamais ir arvien koncentrētāks. Ja sākumā svītroti tikai tie skati, kas, pēc režisora domām, sniedz dubultu informāciju un var garlaikot skatītāju, tad katrā nākamajā iestudējumā svītrojumi veikti arī ar mērķi mainīt vēstījuma akcentus. Atšķirības tēlu un to savstarpējo attiecību interpretācijā atkārtoto iestudējumu recenzijās fiksējuši arī vairāki teātra kritiķi. Piemēram, L. Dzene atzīst: „Uzvedumi ir atšķirīgi, bet attieksme pret materiālu vienāda: režisors nekrīt šīs lugas priekšā uz ceļiem, pielūdzot tās sarežģītību, bet ar tiešumu un tādu kā atsvabinātu vienkāršību konfrontē to ar mūsdienu cilvēka eksistences problēmām – sevī un pasaulē” [Dzene 1984: 4].

3.3.1. 1972. gada iestudējums Valmieras teātrī: varas mašīnērija

1972. gada iestudējuma „Traģisks stāsts par Hamletu, Dānijas princi” pamattēma ir inteliģenta cilvēka liktenis sabiedrībā, kas balstās uz nežēlīgu varas mašīnēriju un tiekšanos pēc varas jebkādiem līdzekļiem. Tā ir iezīme, kas vieno seno Dāniju ar Angliju 16. un 17. gs. mijā tāpat, kā vieno ar 20. gs. 70. gadu PSRS.

Šā perioda klasikas uzvedumu laikmetīgumu akcentē arī S. Radzobe: „Galvenais, kas noteica teātra estētiku, bija tendence uzsvērt: tās problēmas, ar ko nodarbojas karaļnamu pārstāvji, nav kaut kādas īpašas karaļu problēmas, bet gan jebkura cilvēka, arī mūsdienu, mūsu laikabiedra problēmas” [Radzobe 1993: 112]. 20. gs. 60. gadu pirmajā pusē literatūrā un mākslā vēl valda „atkušņa” cerības, jūtama tendence „atšķaidīt” reālismu kā kanonizētu mākslas principu ar dažādiem avangarda elementiem, kultūras

fons ir daudz krāsaināks nekā Staļina laikā. Taču 60. gadu otrajā pusē cenzūra kļūst daudz agresīvāka – aizliedz iestudēt Gunāra Priedes lugu „Smaržo sēnes” un demonstrēt Rolanda Kalniņa filmu „Elpojiet dziļi” pēc G. Priedes lugas „Trīspadsmītā” (1967). O. Krodera Valmierā iestudētā P. Kohouta „Māja, kurā esam dzimušas” (1966) tiek aizliegta izrādīšanai Drāmas teātrī [Dzene 2006: 205]. Cerības uz demokrātiju noslauka 1968. gada 20. augusts, kad PSRS karaspēks iebrūk Čehoslovākijā. Arī Latvijā sākas ilgstošs stagnācijas periods ar dzelžainu padomju varu, kas apslāpē ilūzijas par staļinisma represiju atstāšanu pagātnē, pakāpenisku dzīves normalizēšanos un indivīda garīgās brīvības respektēšanu. Politiskā kursa maiņa rosina radošos cilvēkus, īpaši literātus un režisorus, „ieiet sevī”, nomainīt protestējošo ironiju un neiecietīgo aktivitāti pret individuāla cilvēka morāles un izvēles motivācijas meklējumiem.

Tieši šāda iedziļināšanās cilvēka iekšējā pasaulē raksturo režisora O. Krodera 1972. gada „Hamleta” iestudējumu. Iespējams, režisora izvēle iestudēt tieši šo Šekspīra traģēdiju tieši šajā laikā ir mēģinājums rast psiholoģisku izskaidrojumu padomju represijām, kas traumējušas O. Krodera un daudzu citu dzīves, saprast, kas piespiež intelligentus cilvēkus noteiktos apstākļos rīkoties atbilstoši instinktiem nevis pārliecībai un nodot savus tuvākos, mēģinājums izprast totalitāras varas fenomenu. Ja savu izsūtījuma laiku Sibīrijā O. Kroders dēvē par „absurda dramaturģiju”, tad arī „Hamleta” mēģinājumos, kā norāda literatūras un teātra kritiķe Silvija Freinberga, viņš bieži lietojis jēdzienu „absurds” [Freinberga 1996: 91]. Krievu literatūrzinātnieks un šekspirologs Aleksejs Bartoševičs izvirzījis tēzi, ka Hamleta attieksme pret „diženajiem līderiem” lugā ir iemesls, kāpēc Maskavā no 1932. līdz 1954. gadam ne reizi netiek iestudēta šī traģēdija. Lai gan Šekspīrs bija gandrīz kulta autors Padomju savienībā, šī luga tiek iekļauta sarakstā, ko neiesaka iestudēšanai, jo gan lugu, gan Hamletu kā tēlu ienīdis PSRS līderis Staļins. A. Bartoševičs uzskata, ka šādā veidā Staļins izpaua naidu pret inteligenci, kura vienmēr sevi asociējusi ar Hamletu [Bartoshevich 2013: 13].

Arī O. Krodera versijā Hamlets ir jūtīgs inteligents, kurš nespēj pieņemt valstī notiekošo. Iestudējumā jaušama gan eksistenciālisma filozofijas, gan arī ekspresionisma estētikas ietekme – skatuves iekārtojums drīzāk raksturo galvenā varoņa izjūtas nevis norises vietu, gan scenogrāfijā, gan adītajos un no ādas darinātajos tērpos dominē melnbaltā krāsu gamma. Hamlets sākumā lasa „balto” grāmatu, vēlāk – „melno”. Karaļa bēgšanu no „Peļu slazda” izrādes režisors savās piezīmēs raksturo ekspresionisma noskaņā: „Klaudija bēgšana – skrējieni lejā pa kāpnēm, aiz muguras plīvo sarkanais

apmetnis” [Kroders 1972/1984: 50]. Viens asins krāsas akcents drūmi melnbaltajā vidē. Scenogrāfijā izpaužas varas nesatricināmība – uz skatuves ir augstas kāpnes, kuru galā novietoti divi karaļa troņa krēsli, virs tiem karājas draudīgs, taču nekonkrēts smagums (scenogrāfs Arnolds Plaudis). Apkārt kāpnēm labirinta veidā izvietotas kulises, kas veido ejas, kuras beidzas pie troņiem. Lai kuru eju labirintā izvēlētos, tā ved vai nu strupceļā, vai pie varas kājām. Izrādes noskaņa ir gandrīz šausmu estētikai atbilstoša, parādās nežēlības teātra elementī. Uz to norāda karaļa šausmīšanās ar pletnēm lūgšanas skatā, zīmīgās vietās atskan baisi pūces brēcieni. Režisora eksemplārā, ievada mizanscēnas aprakstā, ir piezīme: „Ļauna gaisma. Pantomīmas poza „šausmas”” [Kroders 1972/1984:1].

Liela nozīme izrādē ir gaismu partitūrai. Īpaši spilgti tas redzams Hamleta monologa „Būt vai nebūt” skatā. Aktieris monologu runā, klīstot pa tumšiem gaitenītiem – grafisko kulišu labirintu, kur viņu tikai brīžiem, zīmīgāko frāžu laikā, ņer gaismas stars. Viss pārējais skan tumsā. Gan mizanscēnu izkārtojumā, gan gaismu partitūrā, īpaši izrādes sākumā, tiek manifestēta Hamleta absolūtā nesaderība ar pārējo pasauli kā vienīgā „cilvēka” pretstats cilvēcību zaudējušam pūlim. Režisors raksta: „H. jau uzreiz viens, nošķirts, neuzticīgi vērojošs” [Kroders 1972/1984:3]. Bieži prožektora stars no tumsas izrauj tikai vienu tēlu, pārējie tajā brīdī ir kā nekonkrēts fons. Šo efektu pastiprina skaņas, kas veido atbalss kori Rēga tekstam. Pats rēgs kā tēls neparādās – to iezīmē tikai gaismu partitūra. Režisors to raksturo šādi: „Rēga gaisma zūd, „pistoles”³⁷ paplašinās, tver visu H-a figūru” [Kroders 1972/1984:10].

Zemtekstā jaušama 70. gadu ideoloģizētās vides radītā nomāktība Latvijā, cilvēka kā individualitātes bezizejas apjauta, taču vēstījumam piemīt arī slēpts protests, aizejošo 60. gadu dumpīgums. Galvenais varonis saprot, ka vajadzētu cīnīties pret ļaunumu, tikai nezina – kā, jo vara ir tik nesatricināma un nežēlīga. Šis raksturojums attiecas uz visiem Hamleta lomas atveidotājiem – Rihardu Rudāku, Edmundu Freibergu un Mārtiņu Vērdiņu, lai gan aktieru psihofiziskās īpatnības ienes katrā izrādē savas nianses, konceptuālais vēstījums nemainās.

„Protams, ka piedomājām, kā varētu padomju varu parādīt,” atzīst arī pats režisors [Lēvalde 2011a]. Varu izrādē personificē divi līmeņi – atklātais, rupjais spēks, ko iemieso Klaudijs (Jānis Zariņš), kuram režisors devis raksturojumu „garā klibais” un iezīmē Fortinbrass (Juris Helds), režisora raksturojumā „stiprā roka” [Kroders

³⁷ Prožektori ar regulējamu gaismas fokusu.

1972/1984:0]. Galmu veido cilvēki, kuri ieguvuši nelielu ietekmi ar nodevību un pieglaimošanos centrālajai varai. Iestudējuma koncepcijai pakļauti vairāki būtiski teksta labojumi, ko izdarījis pats režisors, rediģējot Kārļa Egles tulkojumu. Teksta eksemplāra titullapā ar režisora roku rakstīts: „Kārļa Egles tulkojums, rediģējis O. Kroders” [Kroders 1972/1984:0].

Vēl citi teksta labojumi tapuši iestudējuma gaitā, diskusijās ar aktieriem, precizējot skatītājiem domāto vēstījumu. Tomēr teksta izmaiņas atsevišķu tēlu runā vai nu nav pamanījuši, vai izlikušies nemanām 70. gadu teātra kritiķi. Daļēji to var skaidrot ar O. Krodera literārajām dotībām, jo viņš saglabājis ritmu, atstājot dzejas vai prozas teksta formu atbilstoši tulkojuma variantam, vienlaikus padarot to dzīvāku, tuvinātu mūsdienām gan leksikas, gan semantikas ziņā. Taču, iespējams, progresīvāk domājošie kritiķi izvairījušies akcentēt teksta labojumus, bīstoties tādā veidā izsaukt represīvo struktūru vērsanos pret režisoru vai izrādi.

Paralēles ar ideoloģisko situāciju 70. gados var saklausīt teātra zinātnieka un kritiķa Viktora Hausmaņa recenzijas zemtekstā. Uzsverot, ka „režisors aktīvi meklējis atbildi par Šekspīra traģēdijas mūsdienīgās interpretācijas iespējām un ceļiem” un ka „ik detaļu vai frāzi viņš konkretizē”, kritiķis tālāk apraksta vienu no izrādes skatiem: „Aktieru izrādē Polonijs seko ar teksta grāmatu līdzī – jāpārlicinās, vai Hamlets aktierus nav īpaši samācījis” [Hausmanis 1973]. Recenzijas zemtekstā ir norāde uz cenzūras mehānismu teātrī – trešajā skatītāju ložā katrā izrādē bija rezervētas divas vietas *Glavļita* pārstāvjiem, kuriem pirms pirmizrādes tika nodots viens no iestudējuma teksta eksemplāriem. Jebkurā brīdī viņi varēja ierasties un pārbaudīt, vai uz skatuves netiek runāts teksts, kurš nav iepriekš saskaņots [Pūce 2015].

Savukārt Lilija Dzene uzsvērusi, ka režisors pats ir dziļi Hamleta tēlā un tieši caur viņu pauž savus uzskatus. Tādējādi izmaiņas galvenā varoņa tekstā var skaidrot arī ar režisora mēģinājumu izteikt konkrēti sev aktuālus, eksistenciālus jautājumus. Vēlmi izrādes gaisotni sasaistīt ar 70. gadu sabiedrības noskaņu apliecina arī aktieris Rihards Rudāks: „No Staļina laikiem visiem bija palikušas bailes no varas. Labāk piesargāties, nerunāt, nemuldēt. Daudzi bija šajā mašīnērijā ierauti iekšā. Un ja nu kāds bija brīvāk domājošs, tad viņš bija pakļauts iespējamām represijām” [Lēvalde 2011b]. Līdzīgi kā Šekspīra lugā, arī PSRS sacelšanās pret varu nozīmēja protestētāja bojāeju. Viens no represiju veidiem bija ievietošana psihiatriskajā slimnīcā, kas tieši sasaucas ar Hamleta

„ārprāta” skatu izrādē un Klaudija, jaunā karaļa, attieksmi pret to. Izrādē skan Klaudija teksts:

[..] *Ja sajūk dižciltīgs,*

Tāds mums jo stingrāk jātur pavadā [VDT 1972: 58].

Savukārt K. Egles tulkojumā šis teksts izskan neitrālāk:

Dažs prātā jukušais

Ir stingri jāapsarga [Šekspīrs 2000: 67].

O. Krodera veiktais labojums ir tuvs Aleksandra Aniksta tulkojumam krievu valodā:

Безумье сильных требует надзора [Anikst 1983: 178] (Stipri ārprāts prasa uzraudzību).

O. Kroders ar frāzes labojumu panācis lielāku teksta spēku komunikācijas mērķa īstenošanai – no konstatējuma tas pārvērties rīkojumā. Vienlaikus sasniegta lielāka izteikuma konkrētība, kas raksturo arī pašu Klaudiju kā cilvēku, ko vada neslēpta varas apziņa un tirāniskas tieksmes.

Izrāde sākas ar skatu, kurā ir pirmā konfrontācija starp Klaudiju un Hamletu, atsakoties no lugas pirmās ainas, kur pirmoreiz runa ir par mirušā karaļa rēgu. Tādā veidā O. Kroders noraida iespējamo karaļa noziegumu kā centrālo tēmu, bet uzreiz piesaka konfliktu starp karali, kurš turas pie varas līdz pēdējam, un princi, kurš vēlas novērst netaisnību, bet kuram vardarbība ir pretīga. Rihards Rudāks uzsver, ka Hamlets izrādē tēlots kā izglītots, inteliģents, humānisma ideju pārņemts jauneklis, kurš ir ārkārtīgi jūtīgs un neiederas dzelzainajā varas mašīnērijā: „Tas ir tāds cilvēks, it kā viņam būtu noplēsts skalps un noplēsta āda” [Lēvalde 2011b]. Šāds tēla traktējums ir ļoti tuvs angļu šekspirologa Stenlija Velsa raksturojumam: „[..] viņš ir jūtīgāks, ar plānāku ādu emocionālajā pieredzē nekā jebkurš cits lugā. Viņš ir ar kailiem nerviem pretstatā biezādainajai Dānijas karaļpilij” [Wells 2010: 198].

Kad karalis un karaliene vēršas pie Hamleta, režisors blakus atzīmējis – „karaļpāris uztur *largo*, Hamlets *presto*”, šiem atšķirīgajiem tempiem pieskaņojot arī tekstu. Karalienes teksts „Kas savāds liekas tēva liktenī?” [Šekspīrs 2000: 13] ritmiski palēnināts:

„Kas gan tev liekas dīvains tēva nāvē? [Kroders 1972/1984: 4/2].

Savukārt Hamleta teksts „Tik liekas, kundze! Nē, tā ir, ne liekas” [Šekspīrs 2000: 13] saīsināts, piemērojot tempam *presto* (ļoti ātri):

„Liekas! Nē, ir. Kas liekas, nav nekas” [Kroders 1972/1984: 4/2].

Režisora eksplikācijā norādīts: „Liekas. Ir. Šai monologā – lugas atslēga. H. galv. doma – cauri visām maskām es ieraudzīju patiesību. Kontrasts starp „liekas” un „ir”, starp šķietamo un esošo – viens no lugas galv. caurviju motīviem. Ja ne galvenais. H. apkārt bija siena, un viņš pirmoreiz ierauga, kas aiz tās [Kroders 1972/1984: 3].

Šī pirmā Hamleta atklāsme ir pagrieziena punkts, kad iestudējuma protagonistis sāk „krāt” argumentus atriebībai.

Klaudījs Valmieras izrādē ir rādīts kā primitīvs, rupjš spēks. Iestudējuma pamatdomai – vardarbība nekādā veidā nevar sadzīvot ar humānisma idejām – pieskaņota ārkārtīgi būtiska teksta izmaiņa. Slavenajā Hamleta monologā „Būt vai nebūt” tulkojuma teksts:

Kas prāta cienīgāk?

ir izmainīts, un izrādē Hamlets saka:

Kas cilvēka gan cienīgāk? [VDT 1972: 52].

Jāatzīst, ka šī izmaiņa ir specifiska tieši O. Kroderam, jo oriģinālā teksts skan „Whether 'tis nobler in the mind” [Shakespeare 1992: 63], kam noteikti precīzāk atbilst tulkojuma variants „kas prāta cienīgāk (cildenāk)”. Mazliet tuvāk O. Krodera versijai ir A. Aniksta tulkojums krievu valodā: „Что благородней духом” (kas cēlāk dvēselē /garā) [Aniksts 1983: 162].

Ar viena vārda nomaiņu režisors iedevis monologam būtisku akcentu – eksistenciālu jautājumu par cilvēka kā humānas būtnes būtību, uz kuru jārod atbilde nevis ar prātu, intelektu, bet caur sirdsapziņas prizmu. Režisora piezīmēs teikts: „H. nav svārstīgs un šaubīgs. Monologs ir drīzāk skaidra dzīves šausmu apzināšanās „no eņģēm izgāztajā laikā”, pārdomas par „nebūt” varbūtību. Bet tā ir pārāk viegla varbūtība – vārguļiem. Traģēdija – ka tik gribas un garīgas enerģijas pilns cilvēks vispār nonāk līdz šādam jautājumam” [Kroders 1972/1984: 42].

Hamlets, lai gan šaubu plosīts, tomēr izvēlas to ceļu, kas biežāk raksturīgs sabiedrībai – aci pret aci, zobu pret zobu. O. Kroders parāda, ka šis ceļš neglābjami noved ne tikai pie fiziskas, bet arī pie garīgas bojāejas.

Tomēr traušlā inteliģenta pārvēršanās par slepkavu un nolaišanās līdz Klaudija līmenim notiek soli pa solim, psiholoģiski pamatoti, kas izpaužas arī tekstā akcentētajās pretrunās. Viens no iemesliem, kas salauž Hamletu, ir ārkārtīgi rafinētā, spēcīgā varas mašīnērija visapkārt, no kuras palikt sāņus, neupurējot kā garīgo, tā fizisko brīvību, nav

iespējams. Šī pasaule ir notrulinājusies un iebaidīta. O. Kroders to iezīmē Hamleta monologā, nomainot tulkojuma tekstā vārdus:

*Cik smaga, smacīga un pliekana,
Un sekla šķiet man visa pasaule* [Šekspīrs 2000: 15]

pret savu versiju:

*Cik trula, smacīga un pliekana,
Cik sekla šķiet man visa pasaule!* [VDT 1972: 8].

Tajā pašā monologā tālāk Hamlets pauž bezspēcīgu naidu pret Klaudiju, un režisors attiecies no vairumam padomju skatītāju nesaprotamās līdzības ar antīkās literatūras tēlu:

[..] *kā saules dievs
Pret satīru.*

„Satīra” vietā ielikts lamuvārda nozīmē lietots apzīmējums „pērtiķis”, kas ir emocionāli precīzāks un skatītājiem vieglāk uztverams:

[..] *kā saules dievs
Pret pērtiķi!*

Monologa nobeigumā tulkojums:

*Ak, kauna pilna steiga, jau tik ātri
Un veikli iekrist grēka palagos!*

aizstāts ar ekspresīvi sulīgāku teicienu:

*Ar kauna pilnu steigu pretīgu
Jau viņa gāžas grēka palagos!*

O. Krodera variants maina Ģertrūdes tēla (Ligita Dēvica vai Dzintra Klētniece) traktējumu – ja tulkotā teksta versijā rodas iespāids, ka karaliene, Hamleta māte, ir vieglprātīga un baudkāra sieviete, kas pēc pirmā vīra nāves viegli atdodas nākamajam, tad O. Kroders niansēti parāda, ko domā Hamlets – viņas precēšanās ar Klaudiju nozīmē radikālu morālo degradāciju. Līdz šim mīlošā dēla un mātes attiecībās izjucis līdzsvars, jo viņa „gāžas” nepiedodamā grēkā. Šāda teksta nianse padara tēlu savstarpējās attiecības daudz personiskākas. Režisors piezīmē: „Mātes „neuzticība” H-am – pirmais spēcīgais norādījums, ka „laiks izgājis no eņģēm”” [Kroders 1972/1984: 2].

Vienlaikus Hamleta monologs ievada vēl vienu režisora akcentētu izrādes tēmu – nodevība. Arī šī tēma sasaista Šekspīra laiku ar padomju iekārtu. Māte ir pirmā, kas nodod Hamletu. Tas ir smags trieciens Hamletam, kura attiecībās ar māti pavīd Oidipa

komplekss. Režisors nenoliedz, ka psihoanalīzi labi pārzina un, kaut arī nav apzināti interpretējis iestudējumu no psihoanalīzes viedokļa, tēlu attiecību izpratnei izmantojis savas zināšanas par Z. Freida darbiem [Lēvalde 2011a]. Šādu Ģertrūdes un Hamleta attiecību modeli pieļauj arī S. Velss, nosaucot Hamleta attiecības ar māti par „mokošām”, turklāt norāda, ka Hamleta iztēlē par māti un Klaudiju gultā ir pat kaut kas perverss [Wells 2010: 198]. Tomēr režisors raksturo Hamleta jūtas naivākas, tīrākas. „Būt vai nebūt” skata piezīmēs teikts: „Kas gan viņu šobrīd nodarbina visvairāk? Vai ne māte? Dēlam taču zudusi, nolaupīta viņa māte!!! Ne Oidīpa komplekss, bet pamests bērns – no šejienes greizsirdība pret Ģertrūdi un asociatīvi arī pret citām” [Kroders 1972/1984: 42].

Hamleta un mātes dialogs skatā, kura laikā viņš nodur aiz aizkariem paslēpušos Poloniju, Valmieras pirmajā iestudējumā teksta labojumu rezultātā ir ieguvis daudz ekspresīvāku, pat asāku skanējumu, padarot to līdzīgu greizsirdības raisītam ķīviņam.

Tulkojuma variants:

Karaliene: Tu labāk apkaunies un nemels blēņas!

Hamlets: Jums jākaunas par jūsu liekulību!”

Izrādes variants:

Karaliene: Nu diezgan būs! Ir tukša tava runa!

Hamlets: Nu diezgan būs! Ir ļauna jūsu runa!”

Savukārt dialoga turpinājumā Hamleta atbilde uz mātes aizrādījumu: „Tu aizmirsti, kas esmu” saīsināta. Oriģinālais:

Zvēru, nē!

Jūs karaliene, vīra brāļa sieva,

Un – kaut tā nebūtu! – jūs – mana māte,

palēnina tempu, un Hamleta tālākā nonākšana afekta stāvoklī, kad viņš nodur aiz aizkariem paslēpušos Poloniju (Roberts Zēbergs vai Jānis Samauskis), izskatītos citādi – pēc apzinātas rīcības. O. Kroders atstājis tikai vienu frāzi:

Karaliene! Ar sava vīra brāli laulāta! [VDT 1972: 79].

Ātrā frāžu apmaiņa, kāpinot spriedzi, izskaidro, kāpēc iekšēju pretrunu mātkais Hamlets impulsīvi, bez domāšanas liek lietā zobenu, kaut pirms brīža nav spējis nodurt Klaudiju, kurš lūgšanas skatā, nespējot pamodināt sevī nožēlu, šaustās ar pletnēm un padēlu neredz.

Skatā ar karalieni izdarīts vēl viens teksta labojums, kas spilgti akcentē izrādes pamatdomu un Krodera principiālo vardarbības noliegumu. Kad Hamlets mātei rāda abus portretus – tēva un Klaudija, viņam jāraksturo tēvs šādiem vārdiem:

Šīs Apollona cirtas, Zeva piere

Un Marsa skatiens – rāt un pavēlēt;

Un augums stalts kā Merkuram [Šekspīrs 2000: 85].

O. Kroders šajā vietā tekstu īsinājis, jūsmīgo salīdzinājumu ar kara dievu līdz ar blakus frāzēm par Apollonu un Merkuru izņemot ārā. Tādā veidā režisors atņēmis cēluma oreolu arī bijušajam karalim, Hamleta tēvam. Lugas pirmais skats, kur Rēgs saskaņā ar autoru parādās pirmo reizi, vispār svītrots no izrādes eksemplāra. „Faktiski viņš ir militārists, kas visu laiku iekaro citas zemes. Šekspīra laikā tas bija cildens darbs, jo angļi paši tajā laikā bija iekarotāji,” savu attieksmi pret noslepkavoto karali pauž O. Kroders [Lēvalde 2011a]. Režisors atzīst, ka šāds noslepkavotā karaļa traktējums var likt Hamletam izskatīties naivam, jo viņš acīmredzami idealizē savu tēvu. Tomēr režisors uzsver, ka nav spējis citādi uztvert šo tēlu, kas bijis militārs agresors, kā to jau pirmajā skatā atklāj Klaudijs:

Un vēl – kā zināt, jaunais Fortinbrass,

Mūs zemu vērtēdams un domādams,

Ka līdz ar dārgā aizgājēja nāvi

Valsts dzīve izsista no sliedēm būs,

Mums sācis uz mākties ar prasību,

*Lai zemes atdodam, **ko likumīgi,***

Tā tēvs reiz mūsu brālim zaudējis³⁸ [VDT 1972: 3].

Saglabājot Hamleta tēva kā agresīva militārista raksturojumu Klaudija runā, bet izņemot to no Hamleta teksta, režisors pretstata varas pārstāvjus inteliģencei. Klaudijs un mirušais karalis ir radniecīgāki savā būtībā nekā Hamlets tēvs ar Hamletu dēlu. Šai domai pakārtota Rēga interpretācija: „Rēgs iemieso sevī reakcionāru ideju – tā ir paša H-a primitīvā, barbariskā asinsatriebes balss, rudiments” [Kroders 1972/1984:9].

Pie varas esošo spēks balstās uz apkārtējo nodevību, labi izveidotu spiegu un ziņotāju tīklu, kā arī uz ideoloģisku padomdevēju – Poloniju. Gan uzsverot, ka runa ir par citu laiku un citu sabiedrību, tomēr šo režisora akcentu savā recenzijā piemin arī Maija Augstkalna: „Hamlets ar savu godīgumu, ideāliem, pārliecību par cilvēka lielumu izjūt

³⁸ Pētījuma autores izcēlums.

mokošu vientulību, un tajā pašā laikā apzinās, ka nepārtraukti tiek uzmanīts, izsekots, katrai viņa domai tiek pielikts sargs, nekur viņš nerod iespēju pabūt viens. Elsinorā neko tā neienīst, ne no kā tā nebīstas kā no brīvas, patstāvīgi domājošas personības” [Augstkalna 1972: 4]. M. Augstkalna arī uztvērusi režisora vēstījumu par to, ka nežēlīga un totalitāra vara iespējama tikai tāpēc, ka to balsta tādi „poloniji”, un to skatuviskajā interpretācijā jūt arī Hamlets. Attieksme pret „ideoloģisko padomdevēju” iezīmējas pārstrādātajos Hamleta un Polonija dialogos, kas padarīti asāki. Piemēram, skatā, kur ierodas aktieri, Hamlets lūdz, lai Polonijs par viņiem parūpējas, un Polonijs atbild, ka parūpēsies „kā viņi to pelnījuši”. Uz to Hamletam, saskaņā ar tulkojumu, jāatbild: „Godājamais, Dieva dēļ, vēl labāk.”

Savukārt izrādē Hamlets visai asi un nesavaldīgi uzkliež:

Nē, nē, lai velns jūs parauj! Daudz labāk! [VDT 1972: 29/2].

Nodevības un spiegošanas, tāpat baiļu noskaņu izrādē rada arī atbalsis, kas atkārtoti katru Rēga teikto vārdu, liekot saprast, ka par slepkavību zina daudzi. Noklusētas patiesības, melu un baiļu atmosfēra veido izrādē fonu, uz kura tik neiederīgs izskatās Hamlets. Tieši tas, ka Hamlets soli pa solim atklāj aizvien jaunu nodevību – pēc mātes seko studiju biedri Rozenkrancs (Agris Rozenbahs) un Gildenšterns (Māris Auziņš), tad arī gandrīz vai par ideālu uzskatītā Ofēlija (Lolita Plociņa), – pamazām sagrauj Hamleta garu. Abu Hamleta studiju biedru kļūšana par nodevējiem, ziņotājiem notiek karaļa ietekmē, turklāt var nojaust, ka viņiem pat nav izvēles. Tekstā ir mainīta Klaudija uzruna Rozenkrancam un Gildenšternam, kuras nobeigumā viņam būtu jāsaka:

*[..] Šeit būs jums kādu laiku jāpaliek
Un jāierosina viņš izpriecām;
Tāpat pie gadījuma novērot,
Ja mums kas nezināms to nospiestu,
Lai atklājuši viņam līdzētu* [Šekspīrs 2000: 43].

Labotais teksts skan nepārprotami:

*[..] Tāpat pie gadījuma jāvēro,
vai princi nenospiež kas nezināms,
Tas jāatklāj, lai varētu to ārstēt*³⁹! [VDT 1972: 36].

Liekulīgi draudzīgais pamudinājums aizstāts ar tiešu pavēles formu.

³⁹ Pētījuma autore izcēlums.

Hamleta lomas atveidotājs Rihards Rudāks nodevības tēmu izrādē un 70. gadu sabiedrībā komentē šādi: „Jūs varbūt neatceraties to laiku, bet es labi atceros – tās gara brīvības nebija tajā nozīmē, ka tu visu laiku tiki izsekots. It sevišķi, ja tu biji kaut kādā veidā brīvdomātājs. Un arī šajā uzvedumā, pilī, netrūkst spiegu – kaut vai Rozenkrancs un Gildenšterns” [Lēvalde 2011b]. Un Hamlets izrādē, sajūtot bijušo draugu nodevību, kļūst skarbāks vārdu izvēlē, nekā piedāvājis K. Egle. Kad Hamlets norāda, ka „*Dānija ir cietums*”, bet draugi izliekas nesaprotam, mēreni ironiskais tulkojuma teksts:

Lielisks cietums, kurā ir daudz robežu, sargu un apakšzemes krātiņu, un Dānija ir viens no visnejaukākajiem [Šekspīrs 2000: 51],
tiek aizstāts ar ekspresīvāku tekstu:

Pie tam pirmā labuma, pilns visdažādāko sprostu un krātiņu. Un Dānija ir viens no vispretīgākajiem [VDT 1972: 41].

To, ka normālu cilvēku, pat draugu un studiju biedru kļūšana par ziņotājiem ir visnecienīgākā un nožēlojamākā rīcība, O. Kroders parādījis, īsinot vairākus skatus ar Rozenkranca un Gildenšterna piedalīšanos, bet koncentrējot asākos izteicienus vienā skatā, Hamleta uzrunā bijušajiem draugiem pēc Polonija noduršanas. Turklāt Hamleta teksts ne tikai sakompilēts no vairākiem skatiem, bet arī papildināts ar vairākām jaunām frāzēm, kuras nav atrodamas tulkojumā:

Hamlets: Tu esi visdivkosīgākais liekēdis Dānijā, Gildenštern! Un tu – tu pavisam neesi labāks, mans mīlais Rozenkranc! Jūs esat divas nožēlojamas nulles, kas pārtiek no karaļa labvēlības, žēlastības dāvanām un Jūdasa grašiem, ko viņš jums pasviež; kā divi sažuvuši sūkļi jūs rijīgi iezīžat sevī it visu. Bet, galu galā, tieši tādi kalpo karalim vislabāk! Kā pērtiķis ābolu viņš aizbāzis jūs aiz vaiga. Kad karalim ievajagas, ko esat sazīdušies, viņš jūs tikai pazelē, un sūkļi atkal sausi, tos var spļaut laukā, lai tie atkal... [VDT 1972: 88].

K. Egles tulkojums precīzāk saskan ar Šekspīra oriģinālu, kur Hamleta teksts ir īsāks un ne tik personiski aizvainojošs:

Rozenkrancs: Jūs mani uzskatāt par liekēdi, princi?

Hamlets: Jā, kungs. Par tādu, kas it kā sūklis uzsūc karaļa vaibstus, viņa atalgojumu, viņa pavēles. Bet galu galā šādi ierēdņi kalpo karalim vislabāk., viņš kā pērtiķis tos tur starp žokļiem: vispirms iebāž mutē, lai pēdīgi norītu; kad viņam ievajagas, ko esat savākuši, viņš jūs paspaida, un jūs kā sūklis atkal esat sauss [Šekspīrs 2000: 94].

Rosenkrantz: Take you me for a sponge, my lord?

Hamlet: Ay, sir, that soaks up the king's countenance, his rewards, his authorities. But such officers do the king best service in the end: he keeps them, like an ape, in the corner of his jaw; first mouthed, to be last swallowed: when he needs what you have gleaned, it is but squeezing you, and, sponge, you shall be dry again [Shakespeare 1992: 93].

Ja Hamlets diezgan ātri un bez liela pārsteiguma atklāj Rozenkranca un Gildenšterna patiesos nolūkus, tad Ofēlijas nodevība viņu satriec un padara cinisku. Šekspirologs Frenks Kermode uzsver teksta emocionālo mainīgumu Hamleta skatā ar Ofēliju, kur viņš pieķer Ofēliju melos un saprot, ka arī tā viņu nodevusi. Sākumā, norāda F. Kermode, skatā ar Ofēliju runa ir diezgan maiga, tālāk tā kļūst kaislību pārņemta, bet beigās, šķietami negaidīti, Hamleta teksts kļūst rūgts un satīrisks [Kermode 2001: 97]. Vietā, kur Hamleta teksts kļūst „kaislīgs”, raksturojot sevi un atklājot iekšējās pretrunas, izrādē papildus parādās gan vārds „cilvēks”, gan monologā „Būt vai nebūt” izņemtais vārds „prāts”, kas aizstāj vārdu „vietas”:

Es pats esmu puslīdz krietns cilvēks [..]. Man aiz ādas vairāk nelietību, nekā galvā prāta, lai varētu tās visas pārdomāt [VDT 1972: 55].

Šeit iespraustajiem vārdiem un nedaudz izmainītajai frāzei nav ritmiskas nozīmes, jo skats ar Ofēliju rakstīts prozā. Tam nav arī citādas semantiskas nozīmes, vien atkārtoti tiek uzsvērti jēdzieni, kas ir iestudējuma ass, problēmas būtība. Kaismīgā pašanalīze apraujas, jo Hamlets izdzird kādu troksni un, aizdomu mākts, pajautā Ofēlijai – „kur jūsu tēvs?”, un, saņemot atbildi „mājās”, saprot, ka arī Ofēlija viņu nodevusi. O. Kroders to raksturo ļoti skarbi: „Viņš saprot, ka viņa nav nekāda nimfa, tāda pati cūka vien ir” [Lēvalde 2011a]. Šis ir vēl viens pagrieziena punkts, kas pamazām, bet nenovēršami virza Hamletu tuvāk atreibībai, tomēr Hamlets mokās un plānotajai slepkavībai nav gatavs. R. Rudāks uzsver: „Tas atriebes process virzās tā, ka tu pārlicinies pamazām, no redzētā, dzirdētā krājas, plusojas – Jā, viņš ir ļaundaris! Briesmīgs spēks, kurš būtībā ir jāiznīcina! Bet kā? Pie tā ārprātīgā humānisma, kas šodien vairs nav raksturīgs, bet toreiz, padomju laikā, bija cilvēki, atsevišķi humānisti, disidenti, kuri domāja citādās kategorijās, – kas notiks ar mani?” [Lēvalde 2011c]. Tomēr pēc Polonija noduršanas atpakaļceļa vairs nav. Vēršoties pret ļaunumu ar tiem pašiem zemiskajiem ieročiem, Hamletam jāaiziet bojā, vai arī viņš pārvērtīsies sistēmas zobratā.

Galvenais varonis arī pats apzinās, uz kāda ceļa nostājies, to apliecina skats pēc Polonija noduršanas. Klaudijs vēlas uzzināt, kur Hamlets paslēpis Polonija līķi, bet Hamlets dialoga laikā iesēžas blakus Klaudijam tronī. Tāda ir pirmā „Hamleta” koncepcija. To, ka Hamlets pats kļūst vardarbīgs, tekstā iezīmējis jau Šekspīrs un pastiprinājis arī O. Kroders. Skatā, kur viņš nodur Klaudiju, Hamlets izdara kaut ko pilnīgi pretēju savai būtībai – jau sadurtajam, mirstošajam Klaudijam ar varu vēl ielej rīklē indes kausu un izkliegdams:

Še, asinskārais, nolādētais zvērs!

Rij savu šķīdināto dārgakmeni!

Nu, ej pie manas mātes! [VDT 1972: 130].

Mainīti ir tikai daži vārdi „zvērs” aizstāj „dāni”, bet „rij savu šķīdināto dārgakmeni” ir teikuma „dzer indi šo: vai tas tavs dārgakmens?” vietā. Tomēr nelielās izmaiņas liek izskanēt pēdējās ainas kulminācijas frāzēm rupji un ciniski, pretēji valodas ritmam un inteliģentajai leksikai, kas Hamleta tekstā dominē izrādes pirmajos cēlienos. Turklāt svītrojot vārdu „dānis”, režisors skatītāju apziņai pietuvina izrādes laiktelpu. Šāds traktējums neatbilst padomju ideoloģijai, kuras vēsturē ir pietiekami daudz varmācības un noziegumu it kā taisnības vārdā. Uz to norāda arī tā laika kritika: „Hamleta atriebību nevar uzlūkot par kļūdu un morālu lejupslīdi, tas nesaskan ne ar Šekspīra, ne renesanses laikmeta, ne mūsdienu principiem!” [Hausmanis 1973: 37]. Kritiķis pārmet O. Kroderam tiekšanos pēc pašmērķīgas oriģinalitātes, jo Šekspīra koncepcija neesot rādīt atriebi kā liktenīgu Hamleta kļūdu, tikai kā cilvēcisku traģēdiju. V. Hausmanim oponentē S. Radzobe: „Hamlets ir kļuvis līdzīgs viņiem... Lai stātos ceļā ļaunumam, ir jāpieņem nehumānie šīs pasaules spēles noteikumi – nežēlīgi, asiņaini, personību iznīcinoši” [Radzobe 1993: 114]. Režisors piezīmēs to pamato šādi: „Neļaut Klaudijam cēli un vīrišķīgi nomirt! Vispirms ar zobenu, tad indes kausu rīklē, vēl beidzot iegūž dunci” [Kroders 1972/1984:78].

Režisors konsekventi noraida vardarbību kā problēmu risinājumu, un par vienīgo iespējamo inteliģenta cilvēka aktīvas izpausmes veidu varmācīgā iekārtā atzīst mākslu. To pierāda akcentētā ceļojošo aktieru aina.

„Teātra izrāde, kas iekļauta lugā un ko Kroders sevišķi akcentēja, tā ir kā atspirdzinājuma malks, tajā purvā kaut kas dzīvs un emocionāls, kas tevi uzlādē. Un tā mēs spēlējam,” atceras R. Rudāks [Lēvalde 2011c]. O. Kroders aktieru skatā nav veicis daudz teksta labojumu, tomēr dažas vietas padarītas estētiskākas un domas izpaudumā

precīzākas. Piemēram, pirmajā aktieru skatā skan monologs par to, kā Pirrs nogalina Priamu. Aktiera teksts:

Ak vai, kas redzējis puskaulu karalieni [Šekspīrs 2000: 57]

aizstāts ar:

Tā bija karaliene, kaunā gāzta [VDT 1972: 29/1].

Jaunais teksts saskaņots ar Hamleta izjūtām, domājot par savu māti – karalieni. Savukārt „Peļu slazds” – aktieru priekšnesuma skats jeb „luga lugā” atīrīts no teksta, kas izstieptu ļoti svarīgo ainu un padarītu to skatītājiem garlaicīgāku. Tieši ar „lugu lugā” Šekspīrs uzsvēris teātra kā mākslas veida ietekmi uz sabiedrību („Aktieri ir laikmeta spogulis un īsa hronika” [Egle 2000: 58]). Savukārt režisors nepārprotamā veidā pauž pārliecību, ka cēla cīņa pret ļaunumu iespējama tikai ar mākslas spēku. Svītrots ir Hamleta pirmais teksts, kurā viņš pamāca aktierus, kā jāspēlē teātris – patiesi un bez ārišķībām. „Peļu slazds” sākas ar pantomīmu, kurā izspēlē iespējamu karaļa slepkavību un karalienes pievēršanos slepkavam, tad seko pati „izrāde”. Teksts ir īsināts, izņemot ārā frāzes, kas novirza no galvenā – iespējamās slepkavības attēlojuma. To, ka teātris ir aktīvs protesta veids, apliecina režisora piezīmes šim skatam: „Peļu slazdā” H. ne vien novēro karali – aktīvi viņu terorizē.”

Aktieru (Jānis Samauskis vai Roberts Zēbergs, Ada Brodele) tēlojuma nozīmīgumu un paralēles ar iestudējuma laiku pasvītro „Peļu slazda” noslēgums, kur aktierus apcietina un aizved. Šī epizode atgādina, ka cīnīties, kaut tikai ar mākslas spēku, totalitārisma ir nozīmīgi, bet arī bīstami.

Svītrotā arī daļa no Hamleta un Horācija (Atis Kampe) sarunas pēc „Peļu slazda” pārtraukšanas un karaļa aiziešanas. Ja Šekspīra teksts liek domāt, ka Hamlets ir gandrīz vai apmierināts, katrā ziņā – ironisks, pārliecinoties par to, ka rēga teiktais par slepkavību bijis patiess, tad izrādē īsais, koncentrētais teksts drīzāk liek nojaust nevaldāmas dusmas un naidu. Ironiskajā dialogā ar Horāciju tulkojumā vārds „grūts” atskaņots ar vārdu „pāvs”, bet Horācijs aizrāda Hamletam, ka varēja taču lietot arī atskaņu. Izrādē dialoga nav, skan tikai īsi un konkrēti Hamleta vārdi:

Kur valdīja reiz cildens vīrs,

Nu tronī pērtiķis tup tīrs! [VDT 1972: 73].

Hamleta emocionālo noskaņu akcentē fakts, ka viņam šajā skatā viss teksts skan stingrā, ritmiskā dzejā, bet Horācijs runā prozā. To, ka strauji notiek Hamleta padošanās naida un atriebības jūtām, iezīmē arī turpmākie teksta labojumi, īpaši dialogos ar tiem, ko

Hamlets izjūt kā cilvēkus, kas viņu nodevuši. Labi to var pamanīt skatā pēc „Peļu slazda”, kur Hamlets runā ar Rozenkrancu un Gildenšternu. Skumjais secinājums:

Redziet nu, par cik nevērtīgu lietu jūs mani uzskatāt. Jūs gribat uz manis spēlēt; jūs izliekaties, ka pazīstat visus manus taustiņus! [Šekspīrs 2000: 78]

aizstāts ar nīkņāku tekstu:

Redziet nu, par cik nožēlojamu daiktu jūs mani turat. Stabulē iepūst neprotat, bet gribat, lai es skanētu pēc jūsu notīm! [VDT 1972: 74].

Niknumu nomaina rezignētas skumjas otrajā izrādes daļā – Hamleta atgriešanās Elsinorā no Anglijas (lugā – piektais cēliens). Hamlets ir sapratis, ka, vienreiz padodoties ļaunumam, atpakaļceļa vairs nav. Viegļu roku viņš jau aizsūtījis nāvē Rozenkrancu un Gildenšternu – atriebjoties par to, ka viņi veda vēstuli, kurā Klaudijs devis pavēli Anglijā Hamletu nogalināt, kaut solījis vien trimdu. Kapsētas ainā kapraču melnais humors, ko režisors apzīmē ar *skerco* (straujš temps) kontrastē ar Hamleta filozofisko cilvēka iznīcības apcerēšanu, ko režisors raksturo no *lento* (lēni, stiepti) līdz *moderato* (mēreni ātri). Režisors piezīmē: „Ne pavirša ņirgāšanās par cilvēkiem – visdziļākā aina lugā: domas par nāves varu, cilvēka dzīves niecību, protests pret nāvi. H. domu kulminācija un **gala punkts**⁴⁰ - nu viņš visu, ko spējis, izdomājis (tagad var vēl padarīt darāmo un...) [Kroders 1972/1984: 67]. Acīmredzot režisora koncepcija paredz, ka tieši šajā ainā Hamlets saprot, ka paša „es” atgūšana nav iespējama, ja viņš izvairās no nāves. Ainas nozīmību uzsver arī tas, ka kapraču lomas režisors paredz tēlotājiem, kuri šajā sastāvā iepriekš spēlē ceļojošos aktierus [Kroders 1972/1984: 0].

Zīmīgi, ka, uznākot Laertam un karaliskajai svītai, izrādē skan nevis viens, bet dubults pūces brēciens, liekot nojaust drīzu traģisku iznākumu. Skatītāji caur Hamleta noskaņojumu un kopējo izrādes atmosfēru nojauš neizbēgamu galvenā varoņa bojāeju. Režisors to saista ar Hamleta morālo degradāciju: „H. pats galu galā līdz ausīm pats iegrimis ļaunuma zaņķī, kura varai visu laiku pretojies un pret ko cīnījies – tāpēc nāvi sagaida kā atpestīšanu” [Kroders 1972/1984:9].

Pēdējā cēlienā darbība vairs nav tik pretrunīga. Tempa apzīmējumam lietoti termini *allegro* (ātri) un *stringendo* (paātrinājums), bet pēc karalienes nāves, atklājoties indēšanai, – *piu mosso* (pēkšņi straujāk). Arī teksta labojumu ir mazāk, tas ir stipri īsināts, virzot darbību uz galveno – divkauju. Nozīmīgāk teksts labots skatā, kur galminieks Ozriks nāk pieteikt Hamletam divkauju ar Laertu. Izrādē Ozrika vietā darbojas Reinaldo,

⁴⁰ Režisors šos vārdus pasvītrojais.

Polonija sulainis. Reinaldo vada arī divkauju, tā it kā pārņemdamas no mirušā Polonija karaļa ideoloģiskā vietnieka stafeti. Pavisam nedaudz teksts mainīts izrādes finālā, iezīmējot nesimpātiskāku Fortinbrasa tēlu, ko Šekspīrs tēlojis kā jaunu valdnieku, drosmīgu, ambiciozu kareivi, kurš savā ziņā ir pretspēks līdzšinējām galma intrigām.

Tas atbilst Šekspīra laika Anglijā valdošajai estētikai, tomēr nav pieņemami O. Kroderam. Fortinbrasa beigu tekstu:

Šos līkus aiznesiet! Šāds skats

Tik kaujaslaukam der: šeit tas nav vietā,

Lai karavīri salutē! [Šekspīrs 2000: 142]

režisors vulgarizējis:

Bet šitos līkus drīzāk vāciet prom –

Nav šādam skatam īstā vieta šeit!

Dodiet komandu salutam! [VDT 1972: 133].

20. gs. 70. gadu kritika Fortinbrasa tēla interpretāciju novērtēja kā aktierisku neveiksmi vai režisora nevērību, norādot, ka „J. Helda Fortinbrass ar sīko uzpūtību un plīvojošajām spalvām pie bruņucepures nekādi neiederas traģēdijas beigu akordā” [Augstkalna 1972: 4]. Tā laika kritiķi Kroderam bieži pārmeta paviršu attieksmi pret otrā plāna lomām, neizstrādātus tēlus. Fortinbrasa interpretācija ļauj vismaz šajā gadījumā oponēt kritiķiem – šis tēls patiesībā ir ļoti skaidri pausta režisora attieksme, sarkasms par militārisma heroizēšanu Padomju Savienībā.

Režisors mērķtiecīgi īsinājis, labojis un precizējis tulkojuma tekstu, lai izrādes skatītāji uztvertu Šekspīra lugas dominējošo tēmu par humānisma ideju un varas disharmoniju, izvirzījis eksistenciālas dabas jautājumu par cilvēka sūtības jēgu, kā arī ielicis tekstā akcentus, kas tieši norāda uz 20. gs. 70. gadu sabiedrības pakļaušanos spēcīgai, uz noziegumu un nodevību balstītai valsts varai, skaidri strukturētai ideoloģiskai sistēmai, kas šķiet nesatricināma un nepieļauj citādi domājošo mierīgu līdzāspastāvēšanu. Ekspresionisma noskaņas iestudējumā atgādina par 60. gadu dumpīgumu, bet priekšplānā izvirzīta 70. gadiem raksturīgā varoņu psiholoģijas atklāsme. Galvenā idejiskā līnija uzvedumā ir aktīvs vardarbības noliegums, jo režisors ir pārliecināts – cilvēks, kurš to pieņēmis, kļūst varmācīgs pret sevi. Teksta labojumi ir pakļauti ne tikai tēlu traktējumam, bet arī izrādes temporitmam, kura formulēšanā režisors izmanto mūzikas terminus. Vienlaikus vēstījums nezaudē daudzslāņainību un filozofisko plašumu.

3.3.2. 1984. gada iestudējums Liepājas teātrī: brūkošanas sistēmas spogulis

Sasaisti ar laikmetu Kroders turpina meklēt savos iestudējumos arī Liepājas teātrī. Gandrīz visi O. Krodera 80. gadu iestudējumi vēsta par intuitīvi nojaušamu sistēmas ļodzīšanos, jaunas ēras priekšnojautām, kas inteliģencei priekšplānā izvirza eksistenciālu jautājumu – stāvēt malā, koncentrēties „tīrai mākslai” vai būt sabiedrības virzītājam, kas neizbēgami noved pie ideālu un realitātes sadursmes. Paralēles ar sabiedrisko situāciju saskatāmas arī O. Krodera 1984. gadā Liepājā iestudētajā V. Šekspīra traģēdijā „Hamlets, dāņu princis”, kur, turpinot antivarmācības tēmu, Kroders īpaši akcentējis militarisma noliegumu. Tas ir tiešs protests pret valdošo politiku Padomju Savienībā. Kopš 1979. gada turpinās PSRS invāzija Afganistānā, kurp piespiedu kārtā tiek nosūtīti arī Latvijas jaunieši, un daudzi no viņiem iet bojā. Arvien vairāk jaunu vīriešu labprātīgi piekrīt ievietošanai psihiatriskajās klīnikās, lai tikai nebūtu jādodas armijā. Polijā jau vairākus gadus oficiālā vara mēģina apspiest sociāli politisko kustību „Solidaritāte”⁴¹. PSRS turpinās dziļa stagnācija, tomēr ģeopolitiskie notikumi rada trauksmes sajūtu sabiedrībā, pārmaiņu priekšnojautu.

Lai arī padomju varu un komunistiskās partijas hegemoniju 80. gadu pirmajā pusē neviens joprojām neuzdrošinās atklāti apšaubīt, pasaule tomēr strauji mainās. 20. gs. 80. gadu pirmā puse ir kā elpas ievilkšana, pārdomu brīdis par sistēmas necilvēcību un gatavošanās vētrainām laikmeta pārmaiņām.

1984. gada 10.februārī pirmizrādi piedzīvo otrais O. Krodera iestudētais Šekspīra „Hamlets”. Tas ritmiski ir līdzienāks par pirmo iestudējumu, tomēr veidots tā, lai parādītu varas mehānisma un visas pastāvošās sabiedriskās sistēmas šķobīšanos, dramatisku cilvēka cīņu par jēgpilnu eksistenci bez skaidra mērķa redzējuma. Režisors mēģina akcentēt iekšējo pretrunu cīņu visos tēlos un visos vēstījuma līmeņos. Tā vairs nav tieša humānisma un tirānijas konfrontācija uz skatuves, tā vairāk ir emocionāla saruna ar skatītāju par to, kas notiek ar cilvēku kā individualitāti, ko viņš var iesākt tik nestabilā laikā.

„Valmieras „Hamlets” bija avangardistisks, spilgts [..]. Tā nebija demokrātiska, tautai pieņemama un saprotama, tā bija intelektuālai publikai domāta izrāde, spilgts avangarda teātris Latvijā. Sākot iestudēt „Hamletu” Liepājā, viņš uzreiz pateica, ka

⁴¹ 1980. g. 31. aug. Polijas Tautas republikas valdība un Gdaņskas kuģu būvētavas streika komiteja parakstīja Gdaņskas līgumu, kas deva tiesības strādniekiem streikot un izveidot pirmo neatkarīgo arodbiedrību „Solidaritāte”. Gdaņskas līgums tiek uzskatīts par komunisma totalitārisma beigu sākumu.

apzināti to taisīs visā ļoti demokrātisku, lai tas būtu visiem saprotams, uztverams,” atceras aktieris, Hamleta lomas atveidotājs Jānis Makovskis [Lēvalde 2012a].

No 1972. gada iestudējuma atšķiras arī scenogrāfija un aktieru ietērps. Skatuve vairs nav monolīts varas tronis, uz kuru ved visi ceļi un kas pārrauga visus ceļus, tā ir atvērta telpa, ko apjož tikai kulises, fonā uz neliela paaugstinājuma ir vairākas arkas, stilizēti heraldikas simboli. Aktieru tērpi savdabīgi sasaucas ar viņu atveidoto tēlu rakstura iezīmēm – Horācijs un aktieri ir ģērbti gaišos tērpos, Hamlets izrādes gaitā nomaina melnu samtu pret purpursarkanu, karalis ir spilgtā asins krāsas apģērbā, Ķertrūde – zeltītā brokāta. Kostīmi ir grezni un sasaucas ar Šekspīra laikmeta modi, tomēr tā ir stilizācija nevis vēsturisks autentiskums. Turklāt visu personāžu, izņemot Hamletu un Horāciju, tērpi ir it kā mērkti dubļos – melni batikotām apakšmalām un traipiem. Atšķirību starp galveno varoni un „masu” režisors uzsver arī savā eksplikācijā: „Galmā viss mākslots un nosacīts – teātris. Galma gājieni – drūmi un noslēpumaini it kā uz (no) velna izdzīšanu,” [Kroders 1972/1984:4].

Līdz ar konceptuālām atšķirībām mainījusies arī tēlu galerija un daļēji – izrādes teksts, vietām paužot citu zemtekstu, nekā O. Krodera pirmajā „Hamleta” iestudējumā. Tēlu galerijā Oļģerts Kroders ieviesis Nerra lomu. Tēls savā ziņā aizgūts no paša Šekspīra – lugā darbojas „kuprači”, kas oriģinālā nosaukti par „klauniem” (*clowns*) [Shakespeare 1992: 4]. Kapsētas aina Šekspīra „Hamletā” ir komēdijas stilistikā rakstīta intermēdija, iespējams, tāpēc, lai iegūtu filozofisku, bet asprātīgu un emocionāli atvieglotu ievadu fināla spriegumam. Liepājas teātra iestudējumā ieviestais Nerrs (Ināra Kalnarāja) pilda citu funkciju – viņam uzticēts pieteikt izrādes pamatdomu. O. Kroders uzrakstījis prologu, ko runā Nerrs un kas daļēji aizgūts no Horācija teksta lugas finālā:

*Ja kaut ko tādu gribat ieraudzīt,
Kas satriekt spēj un prātus skumdināt,
Tad īstā reizē esat nākuši.
Jūs liecinieki būsiet zemiskiem
Un asiņainiem, pretdabiskiem darbiem;
Gan grēkiem dīvainiem un slepkavībām,
Gan likteņiem, ko vada noziegums.
Bet noslēgumā ļauni nodomi
Un nodevība cietīs neveiksmi -
Kas citam bedri rok, pats iekšā krīt.*

Tā bija vakar, šodien būs un rīt! [Kroders 1972/1984: 3].

Izceļot šo tekstu ārpus konteksta, pievienojot pēdējās divas rindiņas, kuras ņemtas no Hamleta teksta 1. cēlienā, prologs tiešā veidā pauž režisora pārlicību, ka ikviena uz noziegumu balstīta vara izraisa pretdarbību un agri vai vēlu tā beidz pastāvēt. Prologs atklāj iestudējuma koncepciju – nojausmu par pastāvošās sistēmas lēnu sabrukumu, kas aktualizē inteliģences (šajā gadījumā – Hamleta) lomu sabiedriskajos procesos. Kā raksta Lilija Dzene: „Šajā lugā ir karsti sakaitēta, neapejama un neizlīdzināma izvēles situācija,” [Dzene 1984]. Izvēle patiesībā ir dota ikvienam tēlam, un lielākā daļa no viņiem izrādes gaitā demonstrē šo psiholoģiski grūto izšķiršanās vajadzību.

Tāpat kā pirmajā iestudējumā, arī otrajā režisors svītrojis pirmo rēga ainu un pēc prologa uz skatuves risinās Hamleta un Klaudija pirmā konfrontācija karalienes, Horācija un galma priekšā. Ja Hamleta un Klaudija teksti šajā skatā būtiski neatšķiras no pirmā iestudējuma, tad karaļa uzrunā Laertam, Polonija dēlam, svītrotas rindiņas, kas raksturo karaļa un Polonija attiecības:

Nav sirds ar galvu ciešāk draudzībā,

Ne roka mutei labāk izpalīdz

Kā tavam tēvam tronis Dānijā [VDT 1972: 4; VLT 1984: 4].

Tas, pirmkārt, raksturo pašu Klaudiju, kurš ir citāds nekā pirmajā iestudējumā, – viņš vairs nav tik simbolisks tirāns. Šajā iestudējumā Klaudija rīcībā „nav uzreiz pamanāmu tirānijas izpausmju” [Zabis 1984: 6]. Otrkārt, Klaudija vienkāršotā saruna ar Laertu mazina Polonija nozīmi izrādes koncepcijā. Klaudijs pret viņu izturas nevis kā pret ideoloģisku atbalstu, bet gan kā pret sīku intrigantu, izspiegotāju, ložņu, kurš reizēm ir noderīgs, bet reizēm kaitina pat Klaudiju ar savu aprobežotību. To, ka Polonija līnija ir mazāk nozīmīga šajā iestudējumā apliecina arī fakts, ka fināla divkauju Hamletam piesaka oriģinālā piedāvātais ākstīgais galminieks Ozriks, nevis Polonija sulainis (ideoloģiskais mantinieks) kā pirmajā versijā.

Daļa Hamleta teksta piešķirta Nerram, tā radot dialogu un mēģinot pasargāt skatītāju no klišejām Hamleta monologu uztverē un piespiest ieklausīties konkrētās frāzēs.

Hamlets: Viens mēnesis, Un viņa precas jau ar tēvoci....

Pēc mēneša! Tai acis satūkušās

No viltus asarām vēl sāli glabā -

Bet kauna pilnā steigā pretīgā

Jau viņa gāžas grēka palagos!

Nē! Nē! Tas nav un nevar būt uz labu.

Nerrs: *Bet lūsti sirds, jo mutei jāklusē* [VLT 1984: 7].

Izrādē dažkārt Nerrs runā tekstu ironiskā stilā, atšķirībā no Hamleta dziļi emocionāli sāpīgās izteiksmes:

Nerrs: *Jā, kaut kas satrunējis ... **dāņu**⁴² valstī* [Kroders 1972/ 1984: 10].

Vietām Nerram piešķirtas arī Horācijam rakstītās frāzes, turklāt teksts dalīts tā, lai risinātos kā saruna:

Horācijs: *Kā izprast to, es tiešām nezinu.*

Nerrs: *Ja nemaldos, tad valstī drīzi vien*

Mēs varam atkal gaidīt nemieru.

Mēdz teikt, ka šādas pravietīgas zīmes

Ir priekšspēle, kam seko liktenis

Ar drausmīgiem un drūmiem notikumiem [VLT 1984: 9].

Horācija un Nerra dialogs šajā skatā ir iekļauts no pirmā, svītrotā izrādes skata, salasot pa frāzei no Horācija tekstiem un papildinot ar vārdiem „ja nemaldos..”. Sadalītais Hamleta un Horācija teksts kļūst ekspresīvi bagātāks, caur ironiju un „jautājumu – atbildi” paužot zemtekstā ieslēptu jēgu, kas liek skatītājam saklausīt paralēles starp Šekspīra varoņu eksistenciālajiem jautājumiem un latviešu sabiedrības 80. gadu noskaņām. Ners padarīts savā veidā par Hamleta padomdevēju, piešķirot viņam Hamleta monologa daļu:

Nerrs: Es esmu dzirdējis, ka noziedzniekus,

Kas teātrī redz kaut ko līdzīgu

Tām ļaundarībām, ko tie darījuši,

Tā mākslas patiesība satriecot,

Ka tie turpat uz vietas, visiem dzirdot,

It visās savās noziedzībās atzīstas.

Tā ir ideja, kas Hamletam iepatīkas:

Hamlets: Es likšu aktieriem, lai nospēlē

Tie karaļpriekšā mana tēva nāvi.

Es tēvocī ar skatu ieurbšos,

⁴² Autore izcēlums atbilstoši izrādē dzirdamajai intonācijai.

*To vērošu, un ja viņš neizturēs,
Viss skaidrs būs – es zināšu, kas darāms,*

Nerrs vēl brīdina:

Bet varbūt tas bija velns, ne tēva gars [Kroders 1972/1984: 39].

Monologa pārrakstīšana dialoga formā mazina arī Hamleta iekšējās šaubas, pretrunas, viņš parādās kā viengabalaināks nekā pirmais Hamlets, virzīšanās uz neizbēgamo atriebi notiek konsekventāk.

Nerra nozīme mazinās brīdī, kad uz skatuves uznāk ceļojošo aktieru trupa, jo režisors nepārprotami visu uzmanību pārnes uz „īstajiem” aktieriem. O. Kroders pats daudzus gadus vēlāk pieļauj, ka ideja par Nerra tēla ieviešanu nav pilnībā attaisnojusi, jo, viņaprāt, skatītāji nav uztvēruši šīs lomas idejisko nozīmi. Iespējams, kļūdaina bijusi sievietes izvēle šai lomai, jo spēle ar dzimumu maiņu 80. gadu teātrī nebija ierasts paņēmiens un publiku visdrīzāk mulsināja [Lēvalde 2011b]. Tomēr no teksta interpretācijas viedokļa Nerra tēls atklāj jaunu skata punktu uz Šekspīra tragēdiju, īpaši interesanta ir dialogu ieviešana monologu vietā. Kapsētas ainā Nerrs it kā simbolizē Hamleta filozofisko apcerējumu par cilvēka iznīcību, pārstāvot Jorika galvaskausa pretmetu – dzīvo ākstu. Iespējams, to var traktēt tā, ka runāt patiesību pasaulē, kura ir „cietums”, var tikai tie, ko sabiedrība uzskata par „ākstiem”, taču viņu balamutīgais vēstījums ne tuvu nav tik iedarbīgs kā patiesas mākslas spēks.

Tāpēc O. Kroders nemainīgi akcentē aktieru skatu pirmā cēliena finālā. Jau pirmajā iestudējumā Aktiera loma bija uzticēta izciliem aktieriem, režisora domubiedriem – Jānim Samauskim un Robertam Zēbergam (viņi 70. gadu izrādē dublējās Aktiera un Polonija lomā), lai publika patiešām sajustu aktiera talanta spēcīgo ietekmi uz skatītājiem. Liepājā režisors sper drosmīgu soli un 1. aktiera lomu uztic sievietei – 80. gadu Liepājas teātra populārākajai aktrisei Indrai Briķei, kurai ir daudz talanta cienītāju, un publika zina, ka O. Kroders nekad savās izrādēs viņai neliktu spēlēt mazsvarīgu lomu. Izkārtojot mizanscēnu tā, ka 1. aktieris monologa laikā ir skatuves centrā, izgaismots, režisors uzsver Aktiera tēla nozīmīgumu un Šekspīra domu, ka „aktieri ir laikmeta spogulis un īsa hronika”. Režisors atņēmis arī daļu teksta Hamletam epizodē, kurš viņš rosina aktierus atcerēties monologu par Priama nogalināšanu. Izrādē, atbilstoši režisora iecerei, 1. aktieris uzreiz pārtrauc Hamleta neveiklo stostīšanos un sāk deklamēt monologu no paša sākuma, nevis „pārņem stafeti” no Hamleta aptuveni monologa pusē – kā tulkojumā. Saglabātas, tāpat kā pirmajā Hamletā, Polonija replikas, pārtraucot aktieri, un Hamleta niknie

uzsaucieni, viņu apklusinot. Tādā veidā akcentēta Polonija aprobežotība un mākslas neizpratne, kas bija raksturīga arī lielai daļai padomju sistēmas ierēdņu.

Ar visiem režisora rīcībā esošajiem līdzekļiem, vēl noteiktāk nekā pirmajā iestudējumā, O. Kroders akcentē mākslas augstāko misiju jeb, runājot teātra un kino kritiķa Normunda Naumaņa vārdiem, „ideju par mākslas – „otrās realitātes” – nenovērtēto spēku patiesīgi renovēt dzīvi pašas mākslas robežās” [Naumanis 1984: 11].

Vislielākās atšķirības tēla raksturā, salīdzinot ar pirmo iestudējumu, ir Klaudija traktējumā. O. Krodera atstātie pieraksti liecina, ka viņš rūpīgi plānojis repertuāru un pedantiski rakstījis potenciālo tēlotāju sarakstus. Ieraksts ieceru kladē apliecina, ka viņš apzināti plānojis otro „Hamleta” iestudējumu, atzīmējot konceptuāli nozīmīgo lomu tēlotājus. Hamleta lomai jau sākotnēji viņš izvēlējies aktieri Jāni Makovski, bet Klaudija lomai – aktieri Juri Bartkeviču. Abi ir jauni cilvēki, arī vizuāli piederīgi vienai paaudzei, kas nozīmē, ka Klaudija – Hamleta attiecības jau iecerē bija stipri atšķirīgas no pirmā Valmieras iestudējuma, jo izslēdz paaudžu konfliktu kā sistēmas un indivīda attiecību attēlojumu. Interesanti, ka līdzīgs Klaudija un Hamleta tēla traktējums pāris gadu vēlāk izmantots režisora Gļeba Panfilova iestudējumā Maskavas Ļeņina Komjaunatnes teātrī ar Oļegu Jankovski titullomā, bet Aleksandru Zbrujevu – Klaudija lomā. G. Panfilova iestudējuma programmiņā rakstīts: „Kādreiz bērībā līdzās auga divi zēni — Hamlets un Klaudijs, pēc radniecības pakāpes — brāļa dēls un tēvocis. Viņi bija godīgi sāncenši sportā un draugi dzīvē. Pēc tam viņu ceļi šķīrās. Klaudijs kļuva par karali, sava biedra mātes vīru. Hamlets — par draudu viņa tronim” [Zeltiņa 1987: 4]. Saasinātais izvēles problēmas uzstādījums ikvienam personāžam bija līdzīgs kā O. Kroderam, tomēr, atšķirībā no Liepājas Hamleta, Oļega Jankovska varonis bija aktīvas rīcības cilvēks, viens no pastāvošās sistēmas. Režisoriski G. Panfilovs to parāda jau izrādes prologā – Hamlets un Klaudijs bērībā, divi vienaudži, jautrā sacensībā veikli piespēlē viens otram bumbu. Klaudijs, jau būdams karalis, dāvina futbola bumbu Laertam, kad pavada to uz Franciju. Semiotiskās zīmēs izteiktais atspoguļojas arī teksta korekcijās, piemēram, par trešdaļu saīsināts Hamleta monologs par Hekabi, izmetot āno tā pašsaustīšanos un atstājot vien pēdējās rindas, pilnas enerģijas un rīcības gatavības [Bartoševičs 2014: 482 – 483].

Jāatzīmē, ka O. Krodera 1984. gada iestudējumā bija divi tēlotāju sastāvi. Otrajā sastāvā Hamleta loma tika Jurim Bartkevičam, un Klaudijs bija Jānis Lagzdiņš. Šie tēlotāji pārstāvēja dažādas paaudzes, tātad skatītājiem tika rādīts tradicionālais personāža modelis. Taču O. Krodera privātā arhīva izpēte apliecina, ka tieši ar vecuma ziņā

līdzīgiem aktieriem režisors vēlējās iestudēt V. Šekspīra traģēdiju, tomēr kaut kādu apsvērumu dēļ viņš veidoja divus atšķirīgus aktieru sastāvus. Viens iemesls bija aktiera J. Bartkeviča paša izteiktā vēlme spēlēt Hamletu, ne Klaudiju [Rudāks, Bartkevičs 2013: 40]. Taču, iespējams, šie divi sastāvi bija arī sava veida „drošības spilvens” – ja nu eksperimentālo, pat avangardisko koncepciju par Klaudiju un Hamletu kā vienas paaudzes pārstāvjiem publika vai kritika nepieņemtu, iestudējumam būtu otras – konservatīvākas, taču drošas sliedes.

Šis karalis nav brīvs no iekšējām pretrunām, jo „[...] labprāt attīrītos, taču no grēka tikt vaļā var tikai kopā ar „grēka devumu” – varu, kroni, Ģertrūdi. Bet to nu šis nespēj...” rakstīts režisora eksplikācijā, turpat norādot arī uz vidi, kas ietekmējusi Klaudiju: „Galms, kas jebkuru valdnieku padara par despotu” [Krodgers 1972/1984 : 4]. Klaudijam, tāpat kā Polonijam, faktiski ir divas sejas – viena ir cilvēciskajās attiecībās, bet otra – valsts pamatu sargāšanā. Režisors devis karalim vadmotīvu: „Pasaule ir nežēlīga – tādi ir spēles noteikumi, kam vajag pakļauties” un raksturojumu, kas būtiski atšķiras no pirmā iestudējuma: „Klaudijs – tīrs politiķis, ne valdnieks – maikavellisma ideāls!” [Krodgers 1972/1984: 4].

Pārmaiņas Klaudija tēlā labi raksturo neliela nianse skatā, kur Ofēlijai liek tikt ar Hamletu. Pirms tam, reaģējot uz Polonija izteiktu frāzi par to, ka „ar dievbijīgu seju” pat velnu var darīt piemīlīgu, Klaudijs saka:

Tiesa gan!

Kā pātaga tas sit man sirdsapziņu.

Vaigs netiklei, kad smiņķa kārtu noņem,

Nebūt nav pretīgāks par maniem darbiem,

Ko veikli es zem gludiem vārdiem slēpju.

Cik smaga mana nasta! [VLT 1984: 40].

Lai gan citētajā tekstā nav būtisku labojumu tieši šim iestudējumam, tomēr aktieriskā interpretācija ir pavisam cita. Ja pirmajā iestudējumā Klaudijs šo tekstu norunā pie sevis („sāņus”), it kā tikai konstatēdams mērķa sasniegšanai maksājamos meslus, tad otrā iestudējuma Klaudijs – Juris Bartkevičs – šā skata eksplikācijā lugas teksta eksemplārā norāda, ka karalis vērsas tieši pie publikas, lai izteiktu savas dvēseles mokas.

To, ka karalis traktēts ļoti atšķirīgi, recenzijās atzīmējuši arī vairāki teātra kritiķi. Vairs nav Klaudija iemiesotā dzelzainā varas mehānisma, norāda Edmunds Zabis [Zabis 1984: 6]. Savukārt Lilija Dzene pamanījusi, ka šajā iestudējumā Klaudijs ir „ar

priekšvēsturi, ar sākotnēju ideālu, varbūt pat valsts glābšanas ideju”. L. Dzene salīdzina: „Valmieras Hamlets inficējās pats ar pirmo slepkavības domu, ar pirmo dūrienu Polonijam. Viņš zaudēja cilvēcisko pārakumu. Tāpēc šinī izrādē abi Hamleti – gan J. Bartkevičs, gan J. Makovskis – tik ilgi atvaira slepkavošanas iespēju, Poloniju nodur spējā afektā. Bet... inficējies ir Klaudijs J. Bartkeviča traktējumā,” [Dzene 1984: 4]. Šajā iestudējumā Klaudijs meklē Hamletā sabiedroto, kas uzsvērts ar abu aktieru nelielo vecuma starpību, karalis arī patiesi mīl Ģertrūdi, tomēr realitātē viņš ir valdnieks, kas apņēmis stingri vadīt valsti, slepkava, kas uz mērķi gājis ar pārliecību, ka tas attaisno līdzekļus. Šīs Klaudija tēla pretrunas iezīmējas arī tekstā. Klaudija uzrunā Rozenkrancam un Gildenšternam, kur viņš aicina abus novērot Hamletu un ziņot par to, atgriezusies maigākā tulkojuma versija, un pavēles izteiksme, kas ierakstīta 1972. gada iestudējumā, zudusi.

Krietni īsināts teksts, kur tiek apspriests briesošais konflikts ar Fortinbrasu, divi pāži (sūtņa Voltimanda vietā) ātri noziņo, ka briesmas šeit vairs nedraud, jo Fortinbrass devies „pret poļiem”. Svītrotā arī daļa teksta, kur Klaudijs pārmet Rozenkrancam un Gildenšternam, ka viņi pietiekami labi neizspiego Hamletu. No pagārā skata atstāts tikai īgns Klaudija pārmetums:

*Vai tiešām uzzināt jūs nespējīgi,
Kāds cēlonis ir viņa sajukumam,
Kur rodas neprātības bīstamās,
Kas viņa mieru nemītīgi jauc?* [VLT 1984: 39].

Atbilde pat netiek gaidīta, karalis uzreiz pievēršas Ģertrūdei, aizsūtot to projām, lai kopā ar Poloniju slepus noskatītos Hamleta un Ofēlijas tikšanos. Turklāt teksts mīkstināts, it kā Klaudijs neuztvertu Hamletu par vērā ņemamu draudu – tulkojumā tas skan nopietnāk:

*Kas viņa sirdsmieru tā ārda
Ar vājprātu, kas bīstams, nemierpilns?* [Šekspīrs 2000: 61].

Klaudijs apjauš briesmas tikai pēc tam, kad novērojis Hamleta tikšanos ar Ofēliju, kur princis skaidri pasaka – visi var „dzīvot veseli”, izņemot vienu. Klaudijs izšķiras sūtīt Hamletu uz Angliju, bet pēc ceļojošo aktieru nospēlētā slepkavības attēlojuma saprot, ka nav citas izejas – jāmirst arī Hamletam. Seko viena no izrādes nozīmīgākajām ainām – Klaudija monologs pēc „Peļu slazda”. Šajā monologā teksts nav būtiski koriģēts, un 80. gadu Klaudijs runā tos pašus vārdus, ko 70. gadu karalis. Jāsecina,

ka O. Kroders nevienu teksta labojumu nav veicis pašmērķīgi, jo lugas autors ir devis pietiekami plašu vēstījumu šajā monologā – tas ir emocionāli uzrunājošs, tā ritms, leksiskie un semantiskie līdzekļi paver pietiekami plašas iespējas aktierim, un tēlu atšķirīgais traktējums šajā skatā panākts ar citiem, ne tekstuāliem līdzekļiem.

Klaudijs vairs nešausta savu kailo miesu ar siksnām, mēģinot veltīgi raisīt sevī nožēlu, bet rāda patiešām smagu pārdzīvojumu, nokritis ceļos un, lauzot rokas, lūdzoši vēršoties pret debesīm. Līdz ar to skats atklājas pavisam citādi – Hamleta vilcināšanās nodurt sava tēva slepkavu nav tikai galvenā varoņa nespēja pārvarēt pretīgumu pret varmācību, bet arī tas, ka viņš Klaudijā kā nākotnes spogulī ierauga, kādas mokas viņam sagādās slepkavība. Šādai versijai atbilst režisora piezīme teksta eksemplārā. Iepriekš rakstītajai eksplikācijai: „Ārēji H. mierīgs – ar skaidru prātu piespriež karalim augstāko sodu, elles mokas” vēlāk pielikta liela jautājuma zīme un piezīme „ne vella” [Kroders 1972/1984: 59].

Tieši caur Hamleta un Klaudija attiecībām visskaidrāk izpaužas fakts, ka otrajā O. Krodera iestudētajā „Hamletā” mainījies ir arī pats titulvaronis. Jo mainījusies ir pasaule, kurā viņš atrodas, un mainījies ir viņa pretspēks – vara. Pirmajā iestudējumā viņš kā jūtīgs un naivs ideālists pamazām krāj pierādījumus par izdarīto noziegumu un tuvāko cilvēku nodevību, un apspiež sevī dabīgo pretošanos vardarbībai iedomāta pienākuma dēļ, kamēr pārkāpj robežu, kas viņu šķir no vispārpieņemtās rīcības tajā sabiedriskajā sistēmā, kurā viņš spiests dzīvot. Tas ir viņa personīgās degradācijas sākums. Savukārt otrajā iestudējumā šī robežas pārkāpšana tiek rādīta kā neizbēgams un vienīgais iespējamais ceļš. Vienlaikus tā ir sevis un arī uzsāktās cīņas zaudēšana, jo, vienu ļaunumu iznīcinot, vietā nāk cits. Pasauli nevada labestība, to vada varmācība. Un sabiedrība kā sazvērējusies izliekas to nemanām.

Kā norāda Edmunds Zabis, režisors ar visu iestudējumu un Hamlets kā indivīds izvirza jautājumu: „Kas notiek ar cilvēku, ko viņš var iesākt laikā, kas gāžas ārā no eņģēm?” [Zabis 1984: 6] Turklāt jāņem vērā, ka Hamlets neiederas šajā sabiedrībā un viņš jūt savu citādību, tāda pasaule viņam ir cietums. Taču viņš nav rīcībnespējīgs, un briest „kaut kas tāds, kas salauž šauro čaulu” [Zabis 1984: 6], Hamlets pamazām kļūst par stūrī iedzītu, pārgurušu zvēru. Šajā versijā Hamleta izvēle par labu tiem ieročiem, kas nāk no Klaudija arsenāla, ir loģiska, jo citu vienkārši nav. Akcentējot tēla atšķirību, režisors spēris riskantu soli – īsinājis slavenāko monologu „Būt vai nebūt”. Saglabājot būtisko labojumu „Kas cilvēka gan cienīgāk”, pēc monologa teksta:

Jā, te šķērslis

Jo sapņi tie, kas nākt var nāves miegā,

uzreiz seko monologa beigu daļa:

Šīs bailes mūsu gribu mulsina,

Ka labāk ciest tās likstas, kas jau ir,

Nekā uz jaunām, nezināmām doties.

Šī apjēga mūs visus dara glēvus,

Mēs gribas apņēmību atšķaidām

Ar neauglīgu domu vārgumu!

Un nodomi vislieliskākie sairst,

Tā it nekad par darbiem netopot [VLT 1984: 41].

Izsvītota ir ievērojama monologa daļa, izslēdzot apcerējumu par to, vai labākais risinājums nebūtu atņemt sev dzīvību:

Kurš dzīves spaidus, izsmieklu gan ciestu,

Un augstprātīgi nievas, mīlas rūgto sāpi,

Un varas vīru nekaunību; beztiesību,

Pat kājas spērienus, ko nekauna

Dod klusam, pacietīgam zemes rūķim, –

Ja katrs spētu sagādāt sev mieru

Ar dunča asmeni? [VDT 1972: 53].

Svītrojuma mērķis ir viegli nojaušams – Hamlets vairs netiek traktēts kā ideālists, kurš nes sevī visas pasaules humānistu kopīgo un mūžīgo sāpi par nespēju ietekmēt pasaulē valdošo netaisnību. Režisors ir daudz vairāk koncentrējies uz Hamleta, kā cilvēka, kuram jāizšķiras par noteiktu rīcību, izjūtām, analizējis viņa psiholoģiju un licis skatītājiem noprast, ka šis cilvēks nav spējīgs uz samierināšanos vai uz izlīgšanu.

„Peļu slazda” skatā pēc karaļa aiziešanas Hamletam ir teksts:

Ak, Horācij, es lieku tūkstoš mārciņu, ka rēgs teica patiesību. Vai redzēji?

Blakus šai frāzei aktieris Juris Bartkevičs savā lugas eksemplārā pierakstījis O. Krodera norādījumu, ka te Hamletam sākas „histērija”.

„Viss ir meli, viss ir nodevība. Kāpēc tie meli? Kāpēc tā nodevība? Visi, pat māte!” Hamleta izjūtas, kas viņu padara kā nopriegotu stīgu, raksturo otrs Hamleta lomas tēlotājs Jānis Makovskis [Lēvalde 2012a].

Tas ir stāvoklis, kad viegli sākt rīkoties, bet vienlaikus Hamlets ļoti labi saprot arī to, ka aktīva rīcība šajos apstākļos nozīmē atteikšanos no ideāliem un tādu ieroču izvēli, ko viņš pats nosoda. „Režisors meklē un atrod dramaturģijā vērtības, kuras orientē cilvēku uz skaudru reālismu dzīves izpratnē,” norāda E. Zabis, nosaucot šā iestudējuma Hamletu par Jēzu Kristu ar aptraipītām rokām [Zabis 1984: 6].

Izrādē uzsvērts, ka Hamletam nav izvēles arī tāpēc, ka viņa „komanda” – ceļojošie aktieri, Nerrs, Horācijs – nav aktīvas rīcības cilvēki. Viņi gan redz un saprot, kas notiek, spēj atšķirt „vilku no aitas”, nav nodevēji un atbalsta Hamletu, tomēr viņi nav tie, kas „liks vietā” no „eņģēm gāzto laiku”. Režisors par Horāciju piezīmējis: „Horācijs ļoti neomulīgi jūtas svešajā, rupjajā Dānijas vidē. Arī viņam sava intelektuāļa traģēdija” [Kroders 1972/1984: 46]. Zīmīgi, ka šajā iestudējumā aktierus pēc „Peļu slazda” nearestē, bet gan ātri aizstumj prom, viņi vienkārši aizbēg no nepatikšanām.

Hamleta „histērija” turpinās skatā ar māti, kur viņš nodur Poloniju. Šeit, tāpat kā pirmajā iestudējumā, pavīd gandrīz seksuālās Hamleta jūtas pret māti. Jānis Makovskis atklāj, ka Hamlets skatā ar māti aizraujas tā, ka identificē sevi ar tēvu, un mātes nodevību uztver dziļi personiski. To akcentē teksta korekcijas:

Hamlets: *Ak, dzīvot grēkā apgānītā gultā*

Un saldi dūdināties perēklī,

Kas pūst” [Šekspīrs 2000: 86].

Aizstāts ar:

Kā dzīvot var

No grēka sviedriem sasmirdušā gultā,

Kā mīlināties var uz mēslu čupas?”

Bet Klaudijam veltītie vārdi:

Šis kankarainais skrandu karalis

aizstāti ar

Ķēms uzpūtīgais, klauna svārkos ģērbies... [VLT 1984: 61]

Hamleta histēriskais izmisums šajā brīdī pielīp arī mātei, un izrādē viņi abi raud, abiem ir vienāda emocionālās spriedzes pakāpe.

„Hamlets ir pārkāpis to robežu, aiz kuras tālāk viņš vairs ne var, ne grib dzīvot tāds, par kādu kļuvis,” Hamleta emocionālo stāvokli pēc Polonija nogalināšanas raksturo aktieris J. Makovskis [Lēvalde 2012a]. Galvenais varonis ļoti labi to pats saprot, un tieši tas pamato neizbēgamo lugas finālu – Hamleta bojāeju.

Savukārt J. Bartkevičs lugas eksemplārā Polonija nogalināšanas skatā ierakstījis: „Līdz ar to cīņa pret Klaudiju beigusies” [VLT 1984: 63]. Beigusies tā ir pretmetu nozīmē. Tagad viņi visi ir vienādi. Šajā ziņā otrais Hamlets apstiprina pirmā Hamleta ideju – iesaistoties vardarbībā, nevar palikt ar tīru sirdsapziņu.

Skatā ar māti īsināts Hamleta teksts pēc Polonija slepkavības, atņemot viņam ironizēšanu par Polonija pļāpīgumu dzīvam esot un klusēšanu tagad. Iepriekš sasniegtais emocionālais kāpinājums tiktu „izšķaidīts”, ja Hamlets uzreiz sāktu ironiski filozofēt. Atstātas vien pāris rindiņas:

Nu, paliec sveika, māt, un – saldu dusu!

Es biju skarbs aiz mīlas, ne aiz naida.

*Un **zini**et – mūs pats ļaunākais vēl gaida!*⁴³ [VLT 1984: 63].

Īsajā skata nobeiguma frāzē vārds „ticiet” mainīts pret vārdu „ziniet”. Semantiski frāze līdz ar to iegūst citādu nozīmi. Pirmajā variantā tā var liecināt par Hamleta izmisumu un nojausmu, ka turpmāk nekas vairs nebūs tāds, kā bijis. Savukārt „ziniet” ir daudz noteiktāks vārds. Ar to iezīmējas traģēdijas neizbēgamība un paša Hamleta apziņa – ar dūrienu viņš sevi ir atmaskojis, apliecinājis, ka ir arī rīcībspējīgs un bīstams. Un viņš arī apzinās, ka tas nepaliks bez sekām. Tagad galvenais varonis ir kā vajāts zvērs, kas ir saasināti uzmanīgs un atbrīvots no šaubām par līdzekļu izvēles morālajiem aspektiem. „Ir aizķerta asinskāres ādere, es pats sekoju, kā tā manī mostas,” raksta J. Bartkevičs piezīmēs blakus nākamā skata tekstam, kur saruna ar Klaudiju pārvēršas atklātos draudos:

Ikvienam karalim var gadīties ceļot pa ubaga zarnām! [VLT 1984: 66].

Daudz konsekvētāk nekā pirmajā „Hamletā” O. Kroders izmainījis Fortinbrasa tēlu, atņemot viņam jebkādu cēlumu un no varoņa pārvēršot vardarbīgā militaristā. Režisors svītrojis lielu daļu Fortinbrasa teksta un izmainījis arī Hamleta teiktos vārdus par Fortinbrasa vēlmi iekarotniecīgi stūrīti Polijas:

Kāds daudzums karavīru

Un kāda naudas kaudze vajadzīga,

*Lai mulķīgu un **stulbu** strīdu šķirtu.*

*Tam īstais iegants – **trulā lielmanība,***

Kas strutojošus pūžņus perina.

*Lūk, nāves briesmas, kur mums visiem slēptas!*⁴⁴ [VLT 1984: 68].

⁴³ Pētījuma autore izcēlums.

⁴⁴ Pētījuma autore izcēlums.

Vārds „stulbs” aizstāj vārdu „tukšs”, bet „trulā lielmanība” aizstāj frāzi „greznā bezrūpība”. Ja pirmais labojums izsaka O. Krodera attieksmi pret militāristiem kopumā, tad otrais labojums ir skaidrs zemteksts par šovinistiskā padomju militārisma būtību, jo Šekspīra laikā noteikti aktuālāka bija greznība un bezrūpība.

Vienlaikus īsā epizode, satiekot Fortinbrasa karaspēku, Hamletu pārlicina – ja reiz pasaule balstīta uz ļaunumu un visu izšķir tikai spēks un viltība, tad arī viņam vienīgais atlikušais princips ir „aci pret aci un zobu pret zobu”. Režisors arī šajā skatā īsinājis Hamleta monologu, svītrojot no tā apceri par to, ka dzīves jēga nav pārdomās, bet rīcībā. Atstātas ir tikai rindiņas, kuras bez konteksta izklausās kā Hamleta taisnošanās – ja jau pasaule tāda, arī man nav citas izvēles:

Ko redzu, viss

Pret mani liecina un skubina,

Lai tēva nāvi drīzāk atriebju.

[..]

Ik sākums biksta mani, steidzina.

Izmainītas arī monologa pēdējās rindiņas, konkretizējot Hamleta pieņemto lēmumu:

Lai turpmāk asinīs peld mana doma

Jeb derīga man tikai jēra loma [VLT 1984: 69].

Tas ir daudz personiskāks teksts, nekā tulkojis K. Egle:

Lai turpmāk man

Prāts asinsdomu vērpj vai neder tas nekam [Šekspīrs 2000: 100].

Stūrī iedzīts zvērs gan var parādīt pārdabisku spēku un drosmi, tomēr tas vienalga ir lemts nāvei. Atrisinājums, ko piedāvā Šekspīrs, ir Hamleta bojāeja cīņā, pēc kuras jaunais valdnieks, iekarotājs Fortinbrass, godina mirušo Hamletu kā varoni. Iestudējumā, līdzīgi kā pirmajā „Hamletā”, nekādas godināšanas nav. O. Kroders šoreiz rīkojies vēl neiecietīgāk un atklātāk, pārvēršot Fortinbrasa tēlu no pozitīvā varoņa negatīvajā. Izrādes finālā Fortinbrass tiek parādīts kā kroplis – kara invalīds, ko uz skatuves uzved bez kājām, koka ratiņos. „Tā Oļģerts Kroders parāda savu pārliecību, ka jebkura vardarbība nāk atpakaļ kā bumerangs,” skaidro J. Makovskis [Lēvalde 2012a]. Vienlaikus ar to tiek arī demonstrēts, ka militarisms, O. Krodera izpratnē, ir cilvēces kroplības izpausme. Iestudējuma fināls izskatās draudīgi, jo pēdējie vārdi izrādē izskan no Hamleta mutes: „Un tālāk – klusums.” Svītrojot fināla tekstus, kas lugā seko šim tekstam, O. Kroders pastiprina jau iepriekšējā iestudējumā ietvertās eksistenciālās domas vērienu,

uz ko norāda režisora piezīme teksta eksemplārā, kur viņš citē vācu eksistenciālisma pamatlicējus Martinu Heidegeru (*Martin Heidegger, 1889-1976*) un Karlu Jaspersu (*Karl Theodor Jaspers, 1883-1969*): „Heidegers: Klusēšana ir īstenais runāšanas veids; tikai tāds cilvēks, kurš zina, ko teikt, prot klusēt, bet Jaspers: Viss beidzas ar klusēšanu, jo jautājums, kas ir patiesība, cilvēkam nav atbildams” [Kroders 1972/1984: 79].

Bezķājainā Fortinbrasa parādīšanās centrālajā arkā, regāliju pārņemšana notiek klusumā, galminiekiem pazemīgi noliecoties sakropļotā karavadoņa priekšā. Šā tēla traktējums nav analizēts 80. gadu iestudējuma recenzijās.

1984. gadā, atkārtoti iestudēdams V. Šekspīra traģēdiju „Hamlets” Liepājas teātrī, O. Kroders izmainījis arī lugas nosaukumu. Tas vairs nav „traģisks stāsts par...”, tas ir tikai „Hamlets, dāņu princis”. Stāsts jau reiz ir izstāstīts, tagad režisors pēta, kāda ir Hamleta loma pasaulē, kas ir kā cietums brīvam garam, kurā vara ir agresīva, nestabila un neprognozējama. Tieša saruna, dialogs ar skatītājiem ir viens no mēģinājumos akcentētajiem režisora uzdevumiem un arī iestudējuma stilistiskais paņēmieni, kura vārdā izdarīti teksta labojumi. Ar visiem režisora rīcībā esošiem līdzekļiem atklājot Hamleta likteņa neizbēgamību, režisors vienlaikus izvirza jautājumu – vai iespējams vērsties pret agresīvu ļaunumu, nelietojot tos pašus ieročus? Izrāde atbildi nesniedz, vien parāda vardarbības neizbēgamību un situācijas sarežģītību, rosinot domāt.

3.3.3. 1997. gada iestudējums Nacionālajā teātrī: akcentu maiņa

Neatkarīgās Latvijas valsts atjaunošana ir smaga. Radošā inteliģence, kas uzsāk Atmodu, ir bez politiskas pieredzes, un valsts vadībā nokļūst arī cilvēki, kuri nespēj adekvāti izvērtēt globālus procesus. Sagrauta tautsaimniecība, bezjēdzīga un nevadāma privatizācija, kriminālo struktūru aktivizēšanās un bijušo Padomju Savienības Komunistiskās partijas funkcionāru dominante uzņēmējdarbībā raksturo 20. gs. 90. gadu Latviju.

Vairāk nekā jebkad O. Krodera daiļradi 90. gados raksturo koncentrēšanās uz indivīda iekšējām izjūtām, atsvešinātību, instinktu dominēšanu pār intelektu, pasaule tiek tēlota nežēlīga un varmācīga, pret kuru labākās bruņas ir asa ironija, cinisms. Izpētes objekts vairs nav humānists, inteliģents, kas ir viens pret šo pasauli, bet gan pretrunu plosīts, bieži vien ar cinisma masku saudzis indivīds, kurš nav garīgi pāri stāvošs valdošajai sistēmai. Iespējams, tā O. Kroders uztver 90. gadus Latvijā, un savu izjūtu izteikšanai 1997. gada aprīlī ir iestudējis jau trešo „Hamletu” – šoreiz Nacionālajā teātrī.

Hamleta lomā viņš iecerējis uzaicināt Artūru Skrastiņu no Dailes teātra, taču tas neizdodas, savukārt ar apstiprināto lomas tēlotāju Ivaru Stoninu režisoram neveidojas saskaņa, un iecerī radīt vēl vienu nozīmīgu iestudējumu pats režisors atzīst par neizdevušos [Treile 2008: 40].

Izrādes galvenā akcentu pārbīde, atklāj O. Kroders, ir no agrākā varmācības nolieguma uz aicinājumu pretoties ļaunumam: „Ja abos iepriekšējos iestudējumos centos brīdināt skatītāju, ka, aktīvi pretojoties ļaunumam un atriebjoties, cilvēks pats kļūst nežēlīgs, tad šoreiz man gribējās pateikt, ka ļaunumam vajag pretoties, pat ja tas no varoņa prasa upurēt viņa dvēseli un dzīvību. Ļaunums šajā pasaulē ir pārlietu savairojies, lai mēs drīkstētu bezdarbīgi noskatīties un atļaut tam triumfēt” [Jansons 1997]. Akcentu pārbīde ir principiāla, un O. Kroders patiešām mēģina atrast citu „Hamleta” vēstījumu, kas atbilstu tādām laikmeta noskaņām, kādas tās izjūt režisors. Tāpēc par konceptuālu var nosaukt izvēli izrādei izmantot Jura Birzvalka tulkojumu, kura literārā kvalitāte ir drīzāk pieskaņota tulkotāja aizstāvētajai teorijai par grāfu Ratlendu kā patieso autoru nekā Šekspīra traģēdijas filozofiskā dziļuma un valodas semantiskās ietilpības pārnesei. Tulkotājs uzkrītoši centies tekstu padarīt mūsdienīgu, tostarp lietojot modernus internacionālistiskus un pat profesionālistiskus – definēt, progresīvs, „nozieguma sastāvs” u. tml. Taču līdz ar to lugas valoda daudzviet ir zaudējusi izteiksmību, kļuvusi tieša, pragmatiska un, iespējams, tuvāka dabaszinātņu pārstāvjiem (Juris Birzvalks pēc profesijas bijis fiziķis) nekā māksliniekiem un literātiem. Tas nav pretrunā ar iestudējuma koncepciju, taču iepriekšējo iestudējumu teksta redakcijas noteikti ir literāri augstvērtīgākas. Tieši J. Birzvalka tulkojuma izvēle liecina, ka šajā periodā O. Kroders bijis vistālāk no sevis, no paša deklarētā vardarbības nolieguma, mākslas kā jēgpilnas misijas izpratnes. Tomēr O. Kroders acīmredzot nav spējīgs uz pilnīgu sava „es” noliegumu, un iestudējuma gaitā teksts tiek būtiski īsināts un koriģēts, uzlabota tā labskanība, rediģētas ritmiski un stilistiski neveiklās frāzes, vietām integrējot arī iepriekšējo iestudējumu versijas, vietām radot jaunu teksta versiju. Taču nemitīgais teksta koriģēšanas process ir viens no iemesliem, kāpēc režisors īsti kopīgu valodu neatrod ar galvenās lomas tēlotāju. I. Stonins intervijā laikrakstam „Diena” atzīst, ka Hamleta loma viņam nāk grūti kā „bērns ziloņmātei” un pauž neapmierinātību: „Teksta apjoms ir milzīgs. Mājās to iemācies, bet, kad nostājies uz dēļiem, viss jālauž, jātaisa savādāk” [Šaitere 1997].

Principiālas izmaiņas iestudējumā skārušas arī tēlu galeriju – Nacionālā teātra izrādē nav ceļojošo aktieru, līdz ar to nav viena no būtiskākajiem O. Krodera iepriekšējo iestudējumu vēstījuma slāņiem par mākslu kā vienīgo akceptējamo ieroci cīņā pret varu un tās iedibināto sistēmu. Kaprači, saskaņā ar J. Birzvalka tulkojumu, nosaukti par klauniem, tā uzsverot iestudējuma ironisko, pat sarkastisko, parodijai tuvo nokrāsu. Nomācošo, depresīvo laikmeta izjūtu izrādē pastiprina spēles telpa Nacionālā teātra Aktieru zālē – tuvais, dzīvais kontakts ar skatītāju tikai vairo negāciju pret narcisisma un cinisma pārņemto titulvaroni, bet zāles zemie griesti raisa klaustrofobisku nolemtības sajūtu.

Vara šajā iestudējumā ir rafinētāka, Ivara Pugas tēlotais Klaudijs ir nosvērts veiksminieks, maigi cinisks, viņā nejut pretrunas, vainas apziņu, viņš citu acīs ir patīkams cilvēks ar lielu ietekmi, un cīņa par varu kļūst par galveno vērtību galmā. Tas arī ir pamatojums Hamletam, lai slepkavotu – ļaunums jāiznīcina, pirms nav saindēta visa sabiedrība. Vardarbības akcepts ir konceptuāls, jo izrādē izskan arī tekstā. Izrādes pirmajā skatā, kur, līdzīgi kā abos iepriekšējos O. Krodera iestudējumos, ir tieša konfrontācija starp karali un Hamletu, Klaudija monologā skan teksts:

Un tāpēc atraitni un karalieni,

Šīs karam gatavās valsts mantinieci [NT 1997: 1].

Iepriekšējos iestudējumos gatavība karam netiek minēta, tur uzsvērts ir tas, ka

ņemam svaini, atraitni, kas karalisti manto [Kroders 1972/1984: 3].

Tātad merkantilās intereses Klaudijā (Ivars Puga) aizstājis agresīvs varas uzurpācijas pieteikums. Līdzīgi iestudējumu raksturo arī Hamleta lomas tēlotājs Ivars Stonins: „Krodera Hamlets ir mūsdienu politiska izrāde par varas uzurpāciju,” [Šaitere 1997]. Ja minētā frāze atbilst J. Birzvalka tulkojumam, tad monologa iepriekšējās rindiņas aizstātas ar frāzi no 1972. gada iestudējuma:

Prāts tomēr tik daudz pārspēj mūsu jūtas,

Lai sērojot mēs neaizmirstam sevi [NT 1997: 1].

J. Birzvalkam šīs rindiņas izskan daudz nekonkrētāk:

Tad tomēr dabas strīds ar gudrību

Ļauj mūsu sāpēm vērsties tādām, lai,

Par nāvi skumstot, neaizmirstu sevi [Birzvalks 2013: 237].

Klaudijs līdz ar konkretizētajām frāzēm izrādē kļūst pat par nozīmīgāku tēlu nekā titulvaronis, jo karaļa rīcībai ir prāta diktēts konkrēts motīvs – jāsakārto valsts. Viņš

ir mērķtiecīgs, patstāvīgs savā lēmumā, tāpēc J. Birzvalka tulkojumā karaļa uzruna galminiekiem:

Un padomi, ko jūs mums snieguši no tīras sirds,

Ir uzklausīti. Jums par visu paldies [Birzvalks 2013: 237]

izrādē aizstāta ar citu frāzi:

Šo soli atbalstījāt jūs – paldies! [NT 1997: 1].

Klaudija monologā lūgšanu skatā viņš nenonāk līdz nožēlai vai dvēseles mokām, karalis drīzāk sev argumentē izdarīto noziegumu. Ja iepriekš Klaudijs pauda dvēseles mokas, izsaucoties:

Kā piedot var, ja noziegums vēl pastāv! [Kroders 1972/1984: 58],

tad 90. gadu Klaudijs pats sev lietišķi pajautā:

Vai piedot var, ja noziegums nav deldēts?

Un atbild, lietišķi izvērtējot situāciju:

Bet grēka nav šai šķērmā pasaulē,

Kas muti neaizbāztu taisnai tiesai.

Liek klusēt zelts un roka devīga.

Kam maks ir pilns, tas nopērk likumu [NT 1997: 55].

Izmaiņas ir specifiskas tieši šim uzvedumam, jo J. Birzvalka tulkojumā ir atšķirīgs teksts:

[..] *Vai piedot*

Maz iespējams, ja nozieguma sastāvs

Ir pilns? Šai pasaulē, šai grēku jūrā

Liek tiesai klusēt nozieguma zelts:

Mēs bieži redzam – ļauno darbu alga

Spēj nopirkt likumu [Birzvalks 2013: 295].

Klaudijs monologa laikā nekrīt ceļos, neraida skatus uz debesīm, nemaz nerunājot par pašaušanos.

Arī Hamleta tēlā nav nekādas psiholoģiski pamatotas, pakāpeniskas pārmaiņas no vardarbības nolieguma līdz tās neizbēgamībai un morālai degradācijai, kā tas bijis iepriekšējos iestudējumos. Psiholoģiskums šeit neiederas, jo, kā fiksējusi teātra zinātniece Guna Zeltiņa:

„Par iestudējuma pamatu O. Kroders bija iedibinājis spēles principu kā tādu.” Un tālāk norāda, ka „I. Stonina varonis spēlējās, rotaļājās ar vārdiem, ar pazīstamām, sen jau

visiem apnikušām prātulām” [Zeltiņa 2007: 48]. Galvenā varoņa ārējais tēls balansē uz parodijas robežas – koši sarkani svārki, lakādas zābaciņi, „švunkloka” uz pieres. Attiecībās ar Ofēliju un Ģertrūdi Hamlets parādās auksts, nežēlīgs un cinisks. Iespējams, režisors nebija vēlējies tik krasas tēla izmaiņas, un arī spēle, norāda aktieris Ivars Puga, nav mēģinājumu procesā izvirzīts kopīgs princips. „Stoņins⁴⁵ ir solists, un līdz ar to viņš nepakļaujas. Viņam kaut kāda sava doma ir, sava sliede, un viņš pa to, kā saka, brauc” [Lēvalde 2015a].

Tomēr Hamleta tēla emocionālā jauda ir nonivelēta jau režisora iecerē. To pierāda fakts, ka I. Stonina runātais teksts Hamleta monologos kļuvis daudz primitīvāks. Piemēram, slavenās rindiņas, Šekspīra lugas pamatmotīvs, kas iepriekšējā redakcijā skan:

No eņģēm gāzies laiks! Un tieši man

Nu jāceļ tas un jāliek atkal vietā -

Lūk, ļaunākā no nelaimēm šai lietā [Kroders 1972/1984: 19]

Nacionālā teātra versijā zaudējis ritmu un poētisko izteiksmību:

Laiks izmežģījies; Tur tā nelaime,

Ka tieši es nu tagad izraudzīts

To iztaisnot! Kāds liktens nolāpīts! [NT 1997: 20].

J. Birzvalka versijā teksts ir mazāk vulgārs:

Laiks izmežģīts; un spītēt prot,

Man uzdodams to atkal iztaisnot! [Birzvalks 2013: 258].

Ārkārtīgi būtisku teksta niansi šajā iestudējumā zaudējis arī „Būt vai nebūt” monologs. Šeit nav ne „prāta cienīgāk”, ne arī O. Krodera ieviestais „cilvēka cienīgāk”. I. Stonina Hamlets ir norūpējies tikai par sevi:

Būt vai nebūt – tāds ir jautājums.

Kā turēt godu – mokas mūždien ciest,

Ļaut ļaunam liktenim, lai vajā mūs,

Vai ieročus pret posta jūru celt

Un negantības izbeigt? [NT 1997: 39].

Arī šajā iestudējumā, tāpat kā iepriekšējos, monologa teksta interpretācija ir režisora, nevis tulkotāja versija:

Būt vai nebūt – tāds ir jautājums.

⁴⁵ I. Puga un citi kolēģi konsekventi izrunā I. Stonina uzvārdu ar mīkstinājuma zīmi, lai gan teātra vēstures monogrāfijās uzvārda rakstība ir bez mīkstinājuma zīmes.

*Kas cēlāk – dvēselē nest mokas un
Ļaut ļaunā liktens bultu brūcēm pūžņot,
Vai pacelt ieročus pret posta jūru
Un izbeigt negantību?* [Birzvalks 2013: 278].

Pavisam citāds šajā iestudējumā ir arī abu Hamleta studiju biedru – Rozenkranca un Gildenšterna – traktējums. Jau aktieru izvēle atklāj gan ironiju, gan provokāciju – abus draugus spēlē sievietes (Indra Roga un Ināra Slucka). Tā nav Hamletam labvēlīga pozīcija, kādā bija Liepājas iestudējuma Nerrs, tie ir tipiski 20. un 21. gs. mijas jaunie karjeristi bez dzimuma nozīmes, viņu mērķis ir vara par katru cenu. Nožēlojamas viduvējības, kas „nekautrējas saviem dibeniem piemērīt karaļa troni” [Zeltiņa 2007: 51]. Abu iepriekšējo iestudējumu teksta eksemplārā O. Kroders pie skata, kurā Hamlets atmasko abu viltus draugu nolūkus, režisors ierakstījis: „Sirds dziļumos H. cer, ka maldījies. Tāpēc ar saspringumu gaida atbildi, kas vispirmām kārtām viņam sāpīga (te sākums monologam)” [Kroders 1972/1984: 31]. Taču šajā iestudējumā Hamletu nekas nepārsteidz, viņš spēlē savu lomu atsvešināti, ironiski, pārvēršot dialogus vārdu kaujās, bet monologus – no konteksta atrautos, bezmērķīgos prātojumos. No pirmā Rozenkranca, Gildenšterna un Hamleta tikšanās skata izvītroti ne tikai visi teksti, kas vēsta par ceļojošo aktieru ierašanos, bet arī Hamleta vārdi:

Esmu jucis tikai tad, kad vējš iegriezies no ziemeļrietumiem; ja tas pūš no dienvidiem, es protu atšķirt vilku no aitas! [Kroders 1972/1984: 33].

Līdz ar to savstarpējās Hamleta un pārējo tēlu attiecības – studiju biedru, Klaudija, Ofēlijas, Ģertrūdes – pārvēršas vienkāršā sacensībā par virsroku. „Kā infantilās, negribēti nežēlīgās bērnu rotaļās,” raksta G. Zeltiņa [Zeltiņa 2006: 51]. Šādā traktējumā gluži loģiska izrādē ir atteikšanās no iepriekš ļoti nozīmīgiem tēliem – Aktieriem, izmetot no teksta arī Rozenkranca, Goldenšterna, Polonija tekstus par aktieru ierašanos, viņu uzņemšanu Elsinorā, kā arī Pirmā aktiera monologs, kas emocionāli tik ļoti ietekmē Hamletu, rosinot izspēlēt iespējamo noziegumu izrādē. Šajā versijā izrādes ieceri Hamlets tikai pārrunā ar Horāciju, ierosinot to izspēlēt galmā tā, kā viņi to darījuši studentu gados. Improvizētā „izrāde izrādē” sākas ar Horācija lasītu monologu, ko 1984. gada iestudējumā kā prologu runā Nerrs, bet oriģinālā daļēji tas ir Horācija teksts finālā. Tādā veidā tiek demonstrēts, ka nekāds mākslas ideāls vairs nepastāv. „Peļu slazdā” paši sevi spēlē Klaudijš un Ģertrūde, sakāpinot ironiju līdz sarkasmam, kas vērsts pret pašu teātra būtību un, iespējams, pret 90. gadu beigās plaukstošo postmoderno režiju.

Izmainīts, salīdzinot ar iepriekšējiem iestudējumiem, ir fināls. Ja 1984. gadā izrādes beigās ir mēms protests pret vardarbību, atklāts militārisma noliegums, tad šajā izrādē pēc Hamleta nāves pēdējos vārdus saka Horācijs:

Nekas nav beidzies, pašiem mums par kaunu

Es redzu – nāk daudz ļaundarību jaunu.... [NT 1997: 93].

Šis teksts nav atrodamas lugas tulkojumā un tieši atklāj režisora iepriekš intervijā teikto par ļaunumu, kas sabiedrībā vairojas un kuram nepieciešams pretoties, vienlaikus apzinoties, ka vardarbība rada arvien jaunu vardarbību. Iestudējumā veikta vēl viena būtiska izmaiņa, kas atšķir 1997. gada iestudējumu no trim pārējiem „Hamletiem”. Šajā uzvedumā nav Fortinbrasa, kas visos pārējos pārstāv varu, draudus. Fortinbrass kā mērķtiecīgs iekarotājs, uzurpators šajā gadījumā ir izšķīdināts citos tēlos, galvenokārt Klaudijā, taču pa druskai ticis arī visiem citiem tēliem.

1997. gada iestudējumu gan pats režisors, gan kritiķi atzinuši par radošu neveiksmi, tomēr teksta interpretācijas analīze atklāj, ka režisora koncepcija ir tuvu 90. gadu otrās puses teātra procesam kopumā, kur dominē indivīda sašķeltība, vilšanās un ideālu zudums. Šīs tēmas parādās arī citos O. Krodera šā perioda iestudējumos. Īpaši spilgti tas izpaužas Henrika Ibsena „Pēra Ginta” iestudējumā Liepājas teātrī (1997), kas top uzreiz pēc „Hamleta” un kur titulvaroni spēlē pieci atšķirīgi aktieri. Šis iestudējums ir mākslinieciski daudz pārliecinošāks, kas apstiprina tēzi par režisora nepieciešamību strādāt ar domubiedru grupu vai vismaz aktieriem, kuros viņš jau iepriekš saredzējis iecerētā tēla psihofizisko potenciālu.

1997. gada V. Šekspīra „Hamleta” iestudējumā, salīdzinot ar diviem iepriekšējiem O. Krodera veidotajiem traģēdijas uzvedumiem, ir visvairāk ironijas, pat sarkasma. Zudis ne tikai mākslas ideāls, bet arī princis Hamlets ir ciniķis ar absolūtu ideālu trūkumu, pretstatā iepriekšējos iestudējumos konsekventai mirušā karaļa, Fortinbrasa un Klaudija deheroizācijai. Nacionālā teātra izrādi raksturo jebkādu pozitīvu jūtu deficīts, tai skaitā netiek noliegta vardarbība kā savas dzīves telpas izkarošanas paņēmiens. Tomēr tā tikai daļēji ir apzināta režisora koncepcija, jāatzīst arī nespēja panākt no aktieru ansambļa, īpaši – no titullomas tēlotāja, jūtīgāku režisora norādījumu uztveri, atteikšanos no „solo” spēlēšanas kopējās idejas vārdā. Iestudējums atstāj sajūtu, ka izrādes tapšanas gaitā režisors zaudējis ticību gan sev, gan mākslas jēgai kopumā, turklāt dažu aktieru psiholoģiskās īpatnības izpaužas pašmērķīgi, tās netiek izmantotas kā

izejmateriāls jaunai – tēla psiholoģijas – radīšanai. Režisors jūtīgi uztver un atspoguļo laikmetu, pats nespēdams to pieņemt.

3.3.4. 2008. gada iestudējums Valmieras teātrī: ironija par varu

O. Kroders 20. gs. beigās atgriežas Valmierā, sākumā kā viesrežisors – top H. Ibsena „Jūns Gabriels Borkmans” (1998), bet no 2001. gada viņš pārceļas pavisam. 21. gs. O. Krodera iestudējumi regulāri tiek minēti starp labākajiem Latvijā, apliecinot, cik svarīgs režisoram ir aktieru atbalsts un kopīgi uzskati par mākslu.

Ap gadsimtu miju Latvijā pamazām stabilizējas tautsaimniecība. Ekonomiskajai labklājībai Latvijā pieaugot, sabiedrība zaudē mēra izjūtu, ko veicina banku tuvredzīgā politika. 21. gs. sākumā ir tikai neliela daļa intelektuāli attīstītu cilvēku, kurus uztrauc vērtību maiņa, globalizācijas un lielkapitāla diktāts ne vien politiskajos, bet arī kultūras procesos.

2007. gada nogalē O. Kroders Valmierā sāk darbu pie ceturta „Hamleta” iestudējuma savā radošajā biogrāfijā un 2008. gada sākumā to nodod skatītāju vērtējumam. Iestudējums izpelnās plašu kritikas uzmanību un tiek izvirzīts Teātra gada balvai septiņās nominācijās. Daļēji režisoram ir izdevies tas, par viņš pats runā savās intervijās: „Daudz kas tomēr ir atkarīgs no inteligences. Ja rodas viens, kas nāciju mudina un skubina, tad kaut kas varētu iznākt” [Adamaite 2008].

Lugas teksts, salīdzinot ar 1972. gada un 1984. gada iestudējumu tekstu, ir ievērojami īsāks. Saīsinājums attiecas arī uz nosaukumu, kur palicis tikai viens vārds – „Hamlets”. Jautāts par pēdējā iestudējuma saīsināšanas galveno mērķi, režisors norāda, ka pati dzīve kļūst arvien steidzīgāka, trauksmaināka, cilvēkiem arvien īsāku laiku ir pacietība sēdēt teātrī. Tāpēc arī uzvedumam jābūt koncentrētākam, bez garas filozofēšanas [Lēvalde 2011a]. Savukārt nosaukums norāda, ka uzruna skatītājiem būs diezgan tieša, bez izpušķojumiem par „tragisko stāstu” vai „princi”.

Raksturojot iestudējuma stilu, aktieris Rihards Rudāks uzsver: „Kroders pa šiem gadiem ir kļuvis dzīvesgudrāks, viņš tik tieši nerāda varas eksplikāciju,” [Lēvalde 2011c]. Tomēr lugas zemteksti, apgalvo R. Rudāks, nav mainījušies un Hamlets, līdzīgi kā iepriekšējos iestudējumos, pārstāv aktuālā laikmeta jauno paaudzi, kas uz notikumiem reaģē tā, „kā jaunie cilvēki šodien reaģē – nervaini, nievājoši, ironiski – tieši tā, kā viņš tajā brīdī jūtas” [Lēvalde 2011a]. Šādam Hamleta tēla traktējumam piekrist arī pats ceturta „Hamleta” lomas tēlotājs Ivo Martinsons: „Viens no mūsdienu cilvēkiem ar tiem pašiem

jautājumiem, sāpēm, problēmām un vēlmi saprast: kas es esmu?” [Burve-Rozīte 2008]. Tas ir cilvēks, kurš mēģina atrast savu vietu sabiedrībā, kur valda nauda un morāles principu trūkums. Ja pirmo Hamletu – Rihardu Rudāku – O. Kroders saskatīja „Pazudušajā dēlā”, otro – Jāņa Makovska tēlotajā Raskoļņikovā, tad Ivo Martinsona hamletisko potenciālu režisors, iespējams, sajuta, iestudējot Šekspīra „Karali Līru” (2006). Arī tur I. Martinsona tēlotais Edgars, tāpat kā Ģirta Rāviņa Kents un Imanta Strada Albānijas hercogs, ir laikmetīgs cilvēks, kurš, kā raksta Z. Radzobe, piekāpjas pussolīti dzīvei, pielāgojas, iesaistoties karā, kur neviens nav idealizējams. Tāpat kā „Hamletā”, arī „Karalī Līrā” režisoru interesē morāli degradēts laikmets un cilvēks tajā. „Atšķirība starp tēliem atrodama tikai pakāpē, cik tālu katrs varonis aiziet – vai spēj apstāties, lai nenodotu sevi, nezaudētu cilvēciskumu” [Radzobe, Z. 2006].

Pats režisors, stāstot par atgriešanos pie „Hamleta”, šoreiz pilnīgi atklāti atzīst: „Šim iestudējumam grauds vai ideja radās no pašreizējās situācijas Latvijā. No tā, ka mēs piecpadsmit gadu samērā mierīgi ciešam, ka mums taisa uz galvas, pa kaktiem kaut ko runājam, ka kaut ko kaut kā vajadzētu darīt. Nu, pilnīgi kā Hamlets!” [Adamaite 2008].

Atšķirībā no iepriekšējiem iestudējumiem, aktieru skatā jaušama viegla ironija par „laikmeta spoguļi”. Aktieri šeit ir tādi kā neiederīgi, kā no cita gadsimta atnākuši, un maz ticams, ka viņi ir tas spēks, kurš varētu ietekmēt sabiedrību. Tomēr viņi nenoliedzami ir Hamleta domubiedri. Tēlu galerijā vairs nav atrodams Nerrs, taču novatorisks risinājums atrasts Horācija tēlam. O. Kroders lomu uzticējis vienai no savām iemīļotajām aktrīsēm – Elīnai Vānei, skaidrojot, ka „vīrietis faktiski nav spējīgs uz tādu mīlestību, kāda Horācijam ir pret Hamletu” [Lēvalde 2011b]. Viņš uzsver, ka jau Šekspīrs tekstā licis saprast, ka Horācijs patiesi mīl Hamletu. Turklāt sievietei vienmēr intuitīvi sajūt otru personu labāk nekā vīrietis. Tāds pamatojums atklāj vēl vienu Horācija tēla iespējamo skaidrojumu – viņš savā veidā var būt arī Hamleta otrs, iekšējais es. Labā, ideālā daļa, kura paliek šai pasaulē ne tikai tāpēc, lai pildītu Hamleta uzdevumu visu izstāstīt, bet arī tāpēc, ka pārstāv izšķiršanās pozitīvo daļu – „būt”. Jo pēdējā iestudējuma koncepcija meklējama tieši „būt vai nebūt” interpretācijā. „Ja tu esi spējīgs palikt tāds, kāds tu esi, tad ir „būt”. Ja tu pakļaujies sabiedrības principiem un iekļaujies visā tajā sistēmā, tad tu esi pazaudējis sevi,” skaidro O. Kroders [Lēvalde 2011b]. Izejot no šīs koncepcijas, liekas loģiska izrādes sākšanās ar prologu, ko šoreiz runā Horācijs, izmantojot to pašu lugas fināla tekstu, kas nedaudz vienkāršots, atsakoties no fināla skata pompozitātes. Īpaši uz to norāda teksta beigās pierakstītais pamudinājums skatītājiem:

*Ja gribat redzēt nebeidzamas sāpes un ciešanas,
Jums varu pastāstīt, kas noticis!
Tad dzirdēsiet par daudziem zemiskiem,
Par asiņainiem, pret dabiskiem darbiem,
Par slepkavībām, ļaunu viltu,
Par likteņiem, ko vada noziegums,
Par nodevību, atpakaļ kas krita
Uz pašiem nodevējiem. Tagad skatieties [VDT 2008: 2].*

Teksta vienkāršošanas mērķis ir piemēroties iestudējuma stilam – skatītāji izrādē sēž uz skatuves, dekorācija veidota kā bibliotēka, kur visas sienas klātas grāmatu plauktiem. Faktiski šeit jūtama gan vēlme ļoti personiski iesaistīt publiku skatuves norisēs, gan vienlaikus radīt atsvešinātības efektu, it kā stāsts par Hamletu tiktu lasīts vai atstāstīts no grāmatas. Bibliotēkas plaukti dekorācijā arī stipri atgādina paša režisora dzīves telpu – ilgus gadus viņa dzīvesvietas dominējošais interjers bija grāmatu plaukti, kas tagad izvietoti Valmieras teātrī. Šis plaši zināmais fakts gribot negribot rosina vilkt paralēles starp paša režisora domāšanu, uzskatiem un iestudējuma vēstījumu. Pat fiziski esot cietumā, iespējama garīga brīvība. Caur literāriem tekstiem ar teātra starpniecību uzrunāt sabiedrību, likt tai domāt par eksistences jēgu un vērtību sistēmu ne tik daudz filozofiskā, cik morālā aspektā. Režisors atzinies vairākās intervijās un uzsvēris arī mēģinājumos aktieriem, ka „runa absolūti par Latviju, citādi tur vispār nav ko spēlēt” [Treile 2008]. To fiksējuši arī izrādes recenzenti. Atis Rozentāls norādījis: „Režisors skatītājam piedāvā mūsdienu sabiedrības spoguļi, kas dažam labam liek aizkaitinājumā iesaukties: tas jau nav Šekspīrs!” [Rozentāls 2008].

Lai gan režisors publiski apgalvojis, ka šajā iestudējumā Klaudija un Ģertrūdes interpretācija ir nejauša un to iedvesmojuši lomu tēlotāji [Adamaite 2008], tomēr aktieru izvēle arī bijusi režisora ziņā, līdz ar to var pieņemt, ka tas tomēr bijis apzināts nolūks. Proti, Klaudijs ir tēlots šajā iestudējumā kā jauns cilvēks, paglēvs un padumjš, tāds, kuru vara kā rīks neinteresē, viņam tikai patīk to publiski demonstrēt un baudīt tās sniegtos labumus. Viņš ir savdabīgs pretstats Hamletam – kā tās pašas paaudzes cilvēks ar absolūti citu vērtību sistēmu. Faktiski šī paaudžu tuvināšanās aizsākās jau Liepājas iestudējumā un turpinājās arī Nacionālā teātra uzvedumā, ko varētu skaidrot ar režisora vēlmi asāk iezīmēt Hamleta – Klaudija pretrunu kā centrālo asi. Tomēr Klaudija raksturs ir pavisam cits. Ja iepriekšējie karaļi bija apzināti vardarbīgi, tad 2008. gada Klaudijs ir tikai

instrumentu citu rokās. Iespējams, karaļa traktējumu režisors daļēji piemērojis arī aktiera Krišjāņa Salmiņa psihofizikai vai arī tieši otrādi – aktierī saskatījis potenciālu vēlamajai lomas interpretācijai. K. Salmiņš sezonu iepriekš O. Krodera „Karalī Līrā” spēlē līdzīgu raksturu – Edmundu.

Par Klaudija vēlmi izrādīties liecina izrādes pirmā skata teksts, kur karaliskais pāris aiziet, bet pirms tam karalis paziņo par dzīrēm. Iepriekšējos iestudējumos un tulkojumā pēdējā Klaudija teksta rindiņa skan šādi:

Un debesīs

Lai atsaucas un pieskandina pērkons,

Kad lejā dzīro karalis [Kroders 1972/1984: 6].

Pēdējā iestudējumā Klaudijs sevi apzīmē „valdnieks”, ko var asociēt ar savdabīgā Renesanses filozofa Nikolo Makjavelli (*Niccolò di Bernardo dei Machiavelli*) darbu „Valdnieks”, kas veltīts politiskās varas izprašanai. Tur, starp citu, rakstīts: „[...] no tā, kā cilvēki dzīvo, līdz tam, kā vajag dzīvot, ir tik tālu, ka tas, kurš novēršas no notiekošā tā labad, kam vajadzētu notikt, drīzāk mācās krist postā nekā pastāvēt. Jo, ja kāds cilvēks visur grib būt labs, tam jāiet bojā to cilvēku vidū, kas nav labi. Tātad valdniekam, ja tas grib noturēties, jāiemācās nebūt labam un izmantot šo spēju pēc apstākļiem un vajadzības” [Makjavelli 1513: 23]. Tā ir nianse, kas vedina saskatīt paralēles ar 1984. gada iestudējumu, kur režisors makjavellismu Klaudija raksturā pieminējis arī eksplikācijā.

Klaudijs ir iemācījies nebūt „labs”, taču viņš nav stipra personība, kas zina, kā un kāpēc jāizmanto varas ieroči. Faktiski viņš ir marionete, ko vada citi. Jau iepriekšējos O. Krodera iestudējumos ieskanas atriebības bezjēdzības tēma, ja to vērš personiski pret Klaudiju. Pēdējā „Hamletā” skaidri tiek parādīts, ka Klaudijs nav līderis, viņš arī nav patiesais valsts pārvaldītājs. Karali nogalinot, nekas nemainīsies, jo aiz viņa stāv Polonijs un citi, kas patiesībā tur rokās varu. Klaudija monologs pēc „Peļu slazda” vērsts uz to, ka viņš ir nelaimīgs, jo uz slepkavību un varas pārņemšanu viņu sakūdījuši citi – iesaistīta ir gan Ģertrūde, gan Polonijs. Bet, sasmērējies ar slepkavību, Klaudijs vairs nevar atkāpties. Vēlme gozēties varas doto privilēģiju „saulītē” padarījusi viņu par nelieti un ieroci citu rokās.

Līdz ar šādu koncepciju nozīmīga loma tiek piešķirta Polonijam. Viņš ir kā leļļu teātra aktieris, kurš vada publiski redzamo karali. Šajā ziņā iestudējums sasauca ar pirmo „Hamletu”, bet starpība ir tā, ka 1972. gada Polonijs bija ideoloģiskais padomnieks

spēcīgai, tirāniskai personai, kurai viņš bija vajadzīgs kā rīcības motivētājs. Šajā gadījumā var tikai minēt, kas ir Polonija ierocis – gudrība vai nauda, vai abi kopā. Ciešo karaļa un Polonija saistību uzsver Klaudija teksta rindiņas, kuru nav otrajā iestudējumā, bet kas atgriezušās pēdējā:

Nav sirds ar galvu ciešāk draudzībā,

Ne roka mutei labāk izpalīdz

Kā tavam tēvam tronis Dānijā [VDT 2008: 4].

Hamlets šajā iestudējumā vairs nav tikai inteligences rupors un sirdsapziņa, kā to visbiežāk agrākajos iestudējumos traktējusi kritika, viņš ir ikviena mūsdienu „ierindas” cilvēka prototips, kurš cenšas aptvert, ko iesākt valstī, kura „gāžas no eņģēm”. Līdz ar to Hamleta monologos vairs nav saklausāmas vispārinātas eksistenciālas problēmas, tie ir ļoti tieši, konkrēti pakārtoti fabulai un sabiedrības „spoguļa” efektam. Tā 1. cēlienā svītrotas populāras Hamleta monologa rindiņas:

Ak, kaut šī pārāk izturīgā miesa

Jel izkustu un izgaistu kā rasa!

Kaut dievi nesodītu pašnāvību!

Savukārt slavenu „Būt vai nebūt” skārušas vēl lielākas izmaiņas nekā iepriekšējos iestudējumos. Saglabājot „prāta” aizstāšanu ar cilvēciskuma jēdzienu, režisors tekstu pārveidojis vēl vienkāršāk saprotamu mūsdienu cilvēkam, ar vēl tiešāku jautājumu:

Būt vai nebūt – tāds ir jautājums.

Kā cilvēcisko cieņu saglabāt?

Vai pacietīgi savu postu ciest,

Vai sacelties pret ļauno likteni?

Un izbeigt visu? [VDT 2008: 23].

Tas parāda iestudējuma jēgu – „būt” vai „nebūt” nav izšķiršanās starp „dzīvot” un „mirt” – šis Hamlets pilnīgi noteikti neprāto par pašnāvību, viņš tikai meklē savu vietu dzīvē, savas eksistences cienījamu jēgu.

Stipri īsināts ir lugas pirmais cēliens, un jau otrajā ainā Hamlets tiek ar Rēgu, kas Valmieras izrādē parādīts kā grotesks, kariķēts tēls, kura kustības un pārvērstā balss atgādina pasaku velnu. Tādā veidā pašā izrādes sākumā tiek pieteikts nogalinātā karaļa traktējums – viņš bijis īstens nelietis, despots, kurš tagad izdara tiešu, varmācīgu

spiedienu uz Hamletu, pieprasot atreibību. Izrādē tas parādīts darbībā – Rēgs iespiež Hamletam rokās dunci.

Lai gan izrādes teksta apjoms liecina par vērienīgiem īsinājumiem, gandrīz pilnībā saglabāta aina, kur Polonijs savam sulainim Reinaldo liek izspiegot paša dēlu. Tā tiek atklāta Polonija patiesā daba:

*Tā mēs dažkārt
Ar viltu, gudrību, pa apkārtceļiem
Daudz ātrāk tiekam galā kā dažs labs
Pa taisno taciņu [VDT 2008: 14].*

Mainīts arī karalienes Ģertrūdes tēla traktējums – ja iepriekš viņa bija mīloša māte, kura padevusies kaislībai, turklāt šī kaislība ir abpusēja, tad šajā gadījumā viņa ir mērķtiecīga sieviete, kura grib savu daļu varas un kuru Klaudijs arī respektē. Nedaudz šai līnijai piemērots arī teksts. Kad Polonijs stāsta karaļpārim, ka pie prinča ārprāta vainojama atraidīta kaislība pret Ofēliju, Klaudijam jāvaicā: „Vai jūs tā domājat?” Un karaliene ar repliku „Tas var gan būt” tikai iesprauca abu vīriešu sarunā. Savukārt O. Kroders pārveidojis to par Klaudija tiešu vēlmi uzzināt karalienes viedokli:

Klaudijs: *Kā liekas jums?*
Karaliene: *Tā varētu tas būt.*
[Svītrots Polonija teksts]
Klaudijs: *Bet kā to pārbaudīt?* [VDT 2008: 15].

Karalienes raksturs rosinājis izmaiņas arī Hamleta un Ģertrūdes skatā (Polonija nogalināšanas ainā). Kad māte vaicā Hamletam, ko īsti viņš pārmet viņai, tulkojuma liriskais teksts par rožu noraušanu „nevainīgas mīlas gaišai pieri”, tapis daudz asāks:

*Tādus darbus,
Kas kluso kautrību no vaigiem dzēš,
Kas tikumu par liekulību sauc
Un mīlu padara par tīrgus preci⁴⁶.
Kas zvērestus, ko dod pie altāra,
Par trumpotāju rupjiem jokiem vērš [VDT 2008: 35].*

Arī turpmākajā mātes un dēla sarunā no iepriekšējiem iestudējumiem atstāti tie teksta labojumi, kas dialogu padara asāku, vēl vairāk teksts īsināts attiecībā uz jūsmošanu par nogalināto tēvu. Savukārt attiecībā uz Klaudiju Hamleta tekstā atgriezies nicinošais

⁴⁶ Pētījuma autores izcēlums.

apzīmējums „kankarainais skrandu karalis”, kas iepriekš, rādot jauno karali kā varmācīgu un spēcīgu cilvēku, nebija pietiekami izteiksmīgs. Lai iezīmētu karalieni vēl netīkamāku, O. Kroders izdarījis pavisam niecīgu teksta labojumu – vietā, kur Ģertrūde atstāta Laertam, kā noslīkusi viņa māsa Ofēlija, tulkojumā ir atstāstījuma izteiksme:

Zars pēkšņi atlūzis, un vainagi

Un viņa straumē iekritusi [Šekspīrs 2000: 117].

Izrādē tā aizstāta ar īstenības izteiksmes vienkāršās pagātnes formu:

Zars pēkšņi atlūza, un vainagi

Un viņa pati straumē iekrita [VDT 2008: 46].

Līdz ar to var saprast, ka karaliene bijusi klāt, kad Ofēlija iekrita ūdenī, un mierīgi noskatījusies, kā viņa noslīkst.

O. Krodera interpretējumā Hamleta morālā degradācija sākas pēc Polonija slepkavības, uz ko norāda arī Šekspīrs, liekot Hamletam atstāstīt, kā viņš aizsūtījis nāvē Rozenkrancu un Gildenšternu. Pirmajos divos „Hamleta” iestudējumos par to Hamlets runā šādiem vārdiem:

Tiem neveicās, jo jaucās tie, kur nedrīkst.

Ir bīstami, ja nīkuļi krīt starpā,

Kur diviem stipriem, naida sakarsētiem

Lemts nīknā cīņā krustot zobenus [Kroders 1972/1984: 66].

O. Krodera eksemplārā pie šā koriģētā teksta pierakstīts: „Taisnojas un mēģina sev iestāstīt.” Ritmu šajā vietā režisors raksturojis kā „stringendo” (paātrinājums), kas psiholoģiski nozīmē to, ka pieaug viņa paša iekšējā spriedze.

Savukārt 21. gadsimta Hamlets jau demonstrē klaju cinismu, ironizēdams par savu nebūt ne cēlo rīcību:

Tā, neģēlību vajāts, biju spiests

Sākt pretspēli, es tūliņ apsēdos

Un sacerēju citu pavēli,

Lai tiklīdz saņemts būs mans raksts un lasīts,

Bez kādām liekām pārrunām tūliņ

Ņem abus sūtņus ciet un nogalina,

Pat grēkus izsūdzēt tiem neļaujot.

*Viss glīti iznāca un likumīgi*⁴⁷ [VDT 2008:53].

⁴⁷ Pētījuma autores izcēlums.

Pēdējā rindiņa pilnībā ir O. Krodera improvizācija, kamēr iepriekšējā versijā vien vārds „vājie” aizstāts ar nicinošāko „nīkuļi”.

Hamleta nāves skats ir kā atbilde uz paša uzdoto jautājumu – kā man dzīvot šajā pasaulē. Hamleta pēdējie vārdi lugā ir:

Miers. Klusums [Šekspīrs 2000: 140].

Izrādē viņa pēdējie vārdi ir:

Un tālāk klusums [VDT 2008: 57].

Vārds miers ir svītrots, jo nekāda miera nav un nebūs. To simbolizē Fortinbrass, kas pēdējā iestudējumā ir tādas varas iemiesojums, kāds pirmajā „Hamletā” bija Klaudijs. Viņa izrādes fināla teksts skan nepārprotami:

Bet tagad uzklausiet! Jums zināt būs:

Man uz šo valsti senas tiesības,

Pie tām mēs turpmāk cieši turēsimies

Un nebūs te nekāda jucekļa.

Bet šitos līkus drīzāk vāciet prom

Nav šādam skatam īstā vieta šeit [VDT 2008: 58].

No Šekspīra „Es savu ieguvumu skumīgi saņemu” [Šekspīrs 2000: 142] te nav ne miņas.

Izrādes fināls veidots kā tiešs brīdinājums zālē sēdošajiem – vienas karaļvalsts savstarpējie slaktiņi vienmēr ir izdevīgi kādam no malas. Un tas var izrādīties daudz lielāks drauds par līdzšinējiem „nīkuļiem” un pretrunu plosītājiem. Pagriežas bibliotēkas plaukti, un skatītājiem atklājas uzzīmēti žurku purni. Kurš izrādījies slazdā? Visa valsts. Uz to savā atsauksmē par izrādi norāda arī Arno Jundze: „Šajā Hamletā vistiešāk uzrunāja izrādes fināls, kad pēc vairāku stundu dialogiem, monologiem un kaislībām uz līķiem pārpilnās skatuves uzmaršēja Fortinbrass, bez mazākās piepūles pievācot sev karaļvalsti, kuras dēļ pirms tam mutuļojis tik daudz emociju. Varbūt morāle šim stāstam ir patiesi vienkārša un latviska – kamēr moralizētāji moralizē un muldētāji muld par augstām debesīm, rīcības vīri visu pievāc sev,” [Jundze 2008]. Daiļrunīgs ir arī pēdējais teikums, kas uzticēts Kangara līdziniekam – Ozrikam:

Lai spēlē mūzika un taures skan! [Šekspīrs 2000: 142].

Citiem vārdiem sakot – karalis ir miris, lai dzīvo jaunais valdnieks.

Savā pēdējā Šekspīra „Hamleta” iestudējumā O. Kroders vistiešāk uzrunājis sava laika sabiedrību, alegoriski paužot brīdinājumu par to, pie kā var novest tautas

sašķelšanās, līderu aprobežotība, varaskāre, materiālo vērtību prevalēšana pār garīgajām. Tāpat kā iepriekšējos iestudējumos, tiek izvirzīta vardarbības tēma, taču drīzāk garīgajā, ne fiziskajā izpratnē. Četros traģēdijas iestudējumos idejiski ir noiets savdabīgs aplis, dialektiska spirāle, lai nonāktu pie atziņas, ka vardarbības intuitīvais noliegums izriet no tās bezjēdzības. Pasauli nevar izmainīt, var tikai bez jēgas iznīcināt savu „es”. Iestudējumā atjaunots arī vēstījums par mākslu kā vienīgo pieņemamo „ieroci” un „laikmeta spoguļi”, kas varbūt nespēj mainīt sabiedrību kopumā, taču piešķir loģiku cilvēka eksistencei.

4. „HAMLETA” TĒMU REFLEKSIJA O. KRODERA IESTUDĒJUMOS

Pamatojot to, kāpēc četras reizes dažādos savas dzīves posmos (1972.g., 1984.g., 1997.g., 2008.g.) iestudējis Viljama Šekspīra traģēdiju „Hamlets, dāņu princis”, režisors Oļģerts Kroders, uzsver, ka „*Hamlets* tomēr skaitās pasaules labākā luga [...] Tā ļoti nosacīti runājot, visa dramaturģija, kas nākusi pēc *Hamleta* [...] ir dažādas *Hamleta* variācijas” [Lēvalde 2011a]. Ar šo izteikumu režisors uzsver Šekspīra traģēdijas plašās interpretācijas iespējas, ko apliecina gan šekspirologu pētījumi, gan neskaitāmās „Hamleta” iestudējumu variācijas pasaules teātros, kā arī atklāj savu radoša cilvēka idejisko programmu – ar teātra palīdzību pētīt indivīda un sabiedrības/varas/sistēmas attiecību problemātiku, dzīves jēgas meklējumus fokusēt uz mākslu kā ideālo cilvēka eksistences izpausmi. Saviem uzskatiem O. Kroders vienmēr centies pieskaņot iestudējuma vēstījumu un rūpīgi strādājis ar tekstu, konkretizējot un pielāgojot to iestudējuma koncepcijai.

Analizējot visas O. Krodera iestudētās V. Šekspīra traģēdijas „Hamlets” versijas un reducējot kopīgo un atšķirīgo katrā uzvedumā līdz konkrētai frāzei, lugas tekstā nosakāmas būtiskākās epizodes, uz kurām balstīta ikviena iestudējuma koncepcija. Faktiski ir trīs atslēgas jeb koda teksti lugā, kuru konkrētā interpretācija ir nozīmīga visu iestudējumu koncepciju definēšanā. Pirmais ir Hamleta monologs „Būt vai nebūt”, kas ikreiz atklāj galvenā varoņa izvēles situāciju, viņa vajadzību izšķirties par konkrētu rīcību. Otra ir titulvaroņa frāze „No eņģēm gāzies laiks”, kas konkrētajā interpretācijā atklāj saskarsmi ar iestudējuma laiku, raksturo gan pašu protagonistu, gan situāciju, kurā izvirzās hamletiskais „būt vai nebūt”. Trešais ir lugas fināls ar Hamleta pēdējo frāzi, kas dažādās tulkojuma versijās ir „miers, klusums” [Egle 2000: 140], vai „ Un tagad – klusums” [Birzvalks 2013: 348], un konkrētajam iestudējumam selektīvi izvēlētiem Horācija un Fortinbrasa tekstiem, kas pauž fināla noskaņu, idejisko virzību. Arī citos O. Krodera veidotajos klasikas iestudējumos, analizējot galvenā varoņa traktējumu, viņa attiecības ar citiem tēliem, laika dimensiju un izrādes fināla noskaņu, rodamas gan līdzīgas varoņa izšķiršanās problēmas, gan paralēles ar iestudējuma brīdi, lai arī žanrs, režijas rokraksts un formas elementi var būt atšķirīgi. Lielākoties arī izrādes fināla noskaņa ir līdzīga attiecīgā perioda „Hamleta” iestudējumam. To, ka sakritības nav nejaušas, pierāda spilgtākie klasikas darbu inscenējumi, kur iespējami pilnīgāk īstenotas režisora ieceres. Nereti viena perioda iestudējumos atklājas līdzības tēlu un to savstarpējo

attiecību traktējumā. To diezgan precīzi formulē V. Hausmanis: „Atklāt laikmetu ar cilvēku, atklāt sabiedrības pretrunas ar cilvēku un atklāt pašu cilvēku — tāds ir O. Krodera pamatprincips” [Hausmanis 1986: 14]. Arī paša O. Krodera privātajās piezīmēs, kur krātas atziņas par režisora darba specifiku, ar sarkanu tinti apvilktā atziņa: „Teātris – īstenības attēlošanas zināms veids. Atveidojums atkarīgs no lugas idejas, no tās pavērsiena. Jo tikai ideja vispirmām kārtām nosaka rakursu, kādā jāaplūko luga. Tikai laiks, bet ne patvaļā, var izmainīt ideju” [Kroders b.g.].

20. gs. 70. gados O. Krodera klasikas iestudējumos VDT spēcīgi izskan indivīda garīgās brīvības tēma, kas visuzskatāmāk atklājas paaudžu konfliktā, kur jaunais, citādi domājošais, salūst pret vecākās paaudzes dzelžaini iedibināto sistēmu. Šekspīra „Traģisks stāsts par Hamletu, Dānijas princi” (1972) tā ir Klaudija un Hamleta konfrontācija, ko „skatītāju zāle pamatoti uztvēra kā metaforu konfliktam starp padomju režīmu un jaunatni kā citādas nākotnes cerību” [LKKb]. Paaudžu konflikts, kas lieto šo pašu metaforu, uzsvērts arī Blaumaņa „Pazudušā dēla” (1970) iestudējumā. Kopīgs šā perioda iestudējumiem ir arī tas, ka režisors nemēģina skatītājos kurināt emocijas, bet gan rosināt pārdomas – par laikmetu, par cilvēka dzīves jēgu. No episkā teātra aizgūtie principi A. Tolstoja triloģijas „Sāpju ceļi” dramaturģijā (1970) ļauj radīt novitāti – vēsturisku perspektīvu, romānā rādīto notikumu interpretāciju caur 70. gadu jauno cilvēku domāšanas prizmu. Skepticisms par iespējām izdzīvot brīvam garam, nepieņemot esošos „spēles noteikumus” raksturo O. Krodera lielāko daļu 70. gadu iestudējumu.

80. gadu sākumā O. Kroders dramaturģizē, tulko un iestudē Ļeva Tolstoja „Annu Kareņinu” (1981), izvēloties romāna pēdējo daļu un tādā veidā saasināti iezīmējot attiecību trīsstūri Anna – Vronskis – Kareņins. Ir daudz diskusiju par izrādi, kurā titulvarones traģēdijā režisors it kā vaino ikvienu no pārējiem tēliem, tomēr vienlaikus arī pašu Annu Kareņinu atklāj kā pretrunu plosītu, emocionālu un daļēji iestigušu tajā melu atmosfērā, kas valda visapkārt. Režisors Annu raksturo skarbi: „Meli padarījuši dziļas un skaidras jūtas netīras, pārvērtuši tās aizliegtā baudā, tās kļuvušas sīkas un duļķainas” [Freinberga 1996: 167]. Tēla zīmējumā ir līdzība ar vēlāk tapušo A. Ostrovskas „Līgava bez pūra” – arī Larisas traktējums nav viennozīmīgs upura portrets. Režisors konsekventi novēršas no sociālistiskā reālisma tradīcijām rādīt romantiskus, idealizētus galvenos varoņus: „Es gribēju taisīt citādi. Kā Tolstojam” [Freinberga 1996: 168]. Melu, nodevības, „sabojāta” laika atmosfēra šos iestudējumus vieno ar 1984. gadā iestudēto „Hamletu”, kur situācija, ka „no eņģēm gāzies laiks”, akcentēta galveno tēlu savstarpējās

attiecībās un aktualizēta visos izrādi veidojošajos elementos – piemēram, varai piederīgo tēlu – Klaudija, Ģertrūdes, Polonija, Fortinbrasa, Rozenkranca, Gildenšterna – greznie tērpi ir it kā mērķušie dubļos, notraipīti. Caur viena tēla psiholoģiju un sižetisko līniju režisors veido arī V. Lāča romāna „Zītaru dzimta” dramatizējumu (1984), izvirzīdams centrā vienu no Zītaru dzimtas dēliem – Jāni Zītaru (J. Bartkevičs), kurš, tāpat kā Šekspīra varonis, visu laiku atrodas izvēles situācijā. Tomēr režisors vienlaikus cenšas parādīt, ka situācija ir spēcīgāka par cilvēku un pakļaušanās tai ir gandrīz neizbēgama.

S. Freinberga raksta: „„Zītaru dzimtas” iestudējums pat ieguva kādu starp laikiem mērījamo plašumu, pārdomu par tautas dzīvi un pastāvēšanu” [Freinberga 1996: 234]. Izrādes vēstījums tiek veidots gandrīz pēc kino epizožu principa. Prologs ilgst veselu cēlienu, un pārlaicīgu dimensiju piešķir statiski sēdošo vecāko dzimtas pārstāvju komentāri par laikmetu, notikumiem, cilvēkiem. Viņi sēž ar svecēm rokās – jau kā viņšaulē aizgājuši (Iza Bīne un Edgars Pujēns), kā saikne starp pagātņi un nākotni. Rīgas viesizrādēs 1984. gadā iestudējums gūst gan skatītāju, gan kritikas atzinību. Iestudējuma saistību ar „Hamletu” uzsver G. Zeltiņa: „[...] divi O. Krodera iestudējumi – „Hamlets” un „Zītaru dzimta” – loģiskā pakāpenībā veido spēcīgu, mākslinieciski pārlicinošu dilogiju ne vien šī režisora daiļradē un uz Liepājas skatuves, bet latviešu teātra kontekstā vispār. Abas šīs nosacītās dilogijas daļas papildina viena otru, vedot no mūžīgajām problēmām („Hamletā”) pie konkrētas tautas likteņa [...]” [Zeltiņa 1985: 78]. Individīda iekšējo pretrunu saasinājums nestabilā, melu un nodevības atmosfērā, nespēja izvairīties no grimšanas arvien dziļākā purvā, ziema kā simboliska laiktelpa raksturo J. Jaunsudrabiņa „Aijas” (1985) dramatizējumu, vienlaikus iezīmējot jaunas nianšes – skarbu ironiju pret iestudējuma galveno tēlu, kas A. Čehova „Kaijā” (1987) jau sasniedz traģikomisku izteiksmi, metot laipu uz O. Krodera 90. gadu iestudējumiem, kur ironija, pat sarkasms ir dominējošā režijas nots. Režisora daiļrades pēdējās desmitgades vadmotīvs ir trauksme, kas nojaušama izrādes finālā. „Hamleta” fināla tekstā pazaudētais „Miers”, atstājot draudīgu klusumu. A. Čehova „Ķiršu dārza” (2009) finālā O. Kroders rediģējis Ļubovas Andrejevnas tekstu, nomainot „mans jaukais, skaistais dārzs” pret „mans klusais, brīnišķīgais dārzs”, ietverot metaforu par dārzu kā kopējo dzīves telpu, vidi, kurā zaudēta patvēruma, māju un garīga miera sajūta. Režisora pēdējā uzruna sabiedrībai ir „Līgava bez pūra” (2012) iestudējums, brīdinot, ka nauda kā vērtību sistēmas dominante neglābjami noved pie garīgas degradācijas.

O. Krodera klasikas iestudējumu ciešā saistība ar laikmetu, kurā tie top, rodama visā viņa radošajā biogrāfijā. Viskonsekventāk tas izpaužas izrādēs, kur režisoram ir bijusi auglīga sadarbība gan ar vadošajiem aktieriem, gan vizuālā tēla veidotājiem. Nav noliedzama arī līdzība galveno varoņu traktējumā – izvairīšanās no iepriekš izplatītām klišejām, mēģinājums atklāt pretrunīgu cilvēka dabu, konsekventi uzsverot garīgo dimensiju kā indivīda pārkumu pār pūli, kurš pakļāvies demoralizētai varai.

4.1. Krustiņa tēla interpretācija Blaumaņa „Pazudušā dēla” iestudējumā

4.1.1 Autoritārisma un talanta sadursme 1970. gada iestudējumā

1970. gada 6. jūnijā Leona Paegles Valmieras Drāmas teātrī notiek Rūdolfā Blaumaņa lugas „Pazudušais dēls” pirmizrāde. Visas lomas uzticētas jauniem aktieriem, tostarp Roplainu saimnieka lomā ir tikai 37 gadus vecais Roberts Zēbergs. Paaudžu konflikts te neiezīmējas kā vecuma un jaunības, bet gan kā autoritārisma un tai nepakļāvīgā indivīda sadursme. Atsauksmes pēc pirmizrādes ir pretrunīgas, un skatītāji ir samulsināti. Vēstulē Valmieras rajona laikrakstam „Liesma” kāda skolotāja uzdod jautājumu, kas precīzi raksturo izrādes noskaņu: „Kādēļ Roplainu sētā nav neviena gaiša tēla?” [Gruntmane 1970: 3]. Nomācošo atmosfēru pastiprina dekorācija (Laimonis Bubiers), kas ir reālistiskā manierē attēlota lauku sēta, taču bez tradicionālā etnogrāfiski romantiskā izskaistinājuma. Jau minētā skatītāja vēstulē pārmet, ka „nav neviena kociņa, nav neviena ziedoša krūma”. O. Kroders skatītāju konferencē mēnesi pēc pirmizrādes atzīst: „Necentāties rādīt skaistu dabas stūrīti, bet gan ar dekorāciju palīdzību akcentējām to, ka dzīve latviešu zemniekam nav nemaz bijusi tik gaiša, kā to ieraugām, piemēram, „Skroderdienās Silmačos”” [Rudāks 1970: 3].

Savukārt cits skatītājs savā vēstulē ar virsrakstu „Jaunā lasījumā” fiksējis novatorisko iestudējuma koncepciju: „Režisors atteicies no tradīcijas interpretēt šo drāmu tikai kā audzināšanas traģēdiju, kā naudas varas upura traģēdiju. Iestudējuma vispārinātie, sociāli psiholoģiskie tēlu raksturojumi parāda šī laika iekšējo pretrunu nesamierināmību un sniedz arī atbildi uz jautājumu, kā tas varēja notikt, ka tēvs nošauj pats savu dēlu. [...] Roplainu saimnieks ir raksturots kā spilgts savas kārtas pārstāvis, kurš valdonīgi savā aizbildniecībā tur gan savu ģimeni, gan saimi, kurš uzskata, ka šī aizbildniecība [...] dod tiesības sodīt savu dēlu tāpat kā jebkuru citu ģimenes vai saimes locekli par ierastās

dzīves kārtības traucēšanu.” Krustiņā skatītājs saredzējis „nepiepildītu ilgu un sapņu traģiku”, ko nomāc tēva autoritāte [Jirgensons 1970: 3]. Režisors skaidro: „Krustiņš, mūsaprāt, pirmais talantīgais Roplaiņos, kas paceļas pāri vidusmēra spējām. [...] Tas ir laikmets, kad tajā situācijā viņam kaut kā pietrūkst. [...] Es pats ļoti nemīlu Roplaini. Viņa vaina, trūkums, kas piemīt arī daļai no mūsu vecākās paaudzes – „Man ir taisnība. Mans izraudzītais ceļš ir tas pareizais”” [Rudāks 1970: 3].

Šāda „Pazudušā dēla” koncepcija ir novatoriska tā laika skatuves praksē, taču režisors, kā atzīst Krustiņa lomas tēlotājs Rihards Rudāks, Blaumaņa tekstu nav būtiski labojis. Autoritārisma atmosfēra izriet no dramaturģiskā materiāla, uz ko norāda arī literatūrzinātnieks Benedikts Kalnačs: „Patriarhālā dominante un autoritārisma diskurss saistāms ar spieķi, kas pēc atgriešanās no pilsētas ir Roplaiņa rokās. [...] Autoritārisms un patriarhālā dominante tiek saistīta ar stabilitāti, bet vienlaikus iezīmējas arī nākotnes izredžu neskaidrība, pat perspektīvas trūkums” [Kalnačs 2015: 90]. Valdonīguma un „ierastās kārtības” nomācošā atmosfēra izrādē ir tuva 20. gs. 60. un 70. gadu mijas noskaņai Padomju Latvijā.

Krustiņš R. Rudāka atveidojumā ir jauna tipa cilvēks, kurš neiederas stabilajā sistēmā, kas pieprasa aklu pakļaušanos. „Viņš vienkārši ir tāds talantīgs jauneklis ar māksliniecisku virzienu, viņam šī lauku patriarhālā saimniekošana ir sveša. [...] Viņš tur neredz sevi” [Rudāks 2016]. Krustiņš atšķiras no visiem pārējiem Roplaiņu sētas iemītniekiem, jo vēlas savu dzīvi noteikt pats, kamēr citi pat nepūlas domāt patstāvīgi. Režisora interpretācijā Krustiņš vienīgo izeju saskata „pareizās” dzīves ignorēšanā, un dzeršana, krogus atmosfēra, parādu krāšana ir viņa iedomātais protests. Taču ar katru soli viņš grimst dziļāk un dziļāk, turklāt pats apzinoties savas personības degradācijas procesu. Nolemtības nokrāsu Krustiņa tēlam piešķir arī vainas apziņa par Ažas dēla Reiņa nāvi. Nepārprotami veidots izrādes fināls. Kad Krustiņš kāpj iekšā pa logu, lai no tēva skapja paņemtu naudu, ir zibens uzliesmojums, un Roplaiņu saimnieks skaidri redz savu dēlu. Tomēr viņš apzināti šauj, un tikpat apzināti Krustiņš izpleš rokas, pavērsdams krūtis pretī lodei. Režisors skatītāju konferencē uzsver, ka tas nav pretrunā ar Blaumani, jo, atšķirībā no noveles „Pērkoņa negaiss”, kur skaidri pateikts, ka tēvs dēlu nošauj nejauši, luga uzrakstīta vēlāk un fināls vairs nav nepārprotams: „Nejaušība? Tas ir lēti [...] Ja jau Otello varēja nožņaugt Dezdemonu, ko viņš tik ārkārtīgi mīlēja, tad kāpēc Blaumanis nevarēja likt Roplainim nošaut dēlu, kurš izrādījies zaglis?” [Rudāks 1970: 4]. Izrādes recenzijā Alfons Vilsons raksta: „Ne glēvas asaras un gaudas, ne nevarīga pasivitāte vai

trula vienaldzība, bet drosmīga skatīšanās savai bojā ejai tieši acīs” [Vilsons 1970: 138]. Savukārt S. Freinberga režisora koncepciju saista ar iestudējuma laika sabiedrības noskaņu, norādot uz „Pazudušā dēla” un Šekspīra „Traģisks stāsts par Hamletu, Dānijas princi” (1972) paralēlēm: „”Pazudušā dēla” iestudēšanas laikā [...] vienvaldība, „kārtība” bija jau apnikuši līdz kaklam. Arī tāpēc daļa personāžu izrādē bija daudz šausirdīgāki, nepievilcīgāki, un loks ap Krustiņu savilkās arvien šaurāks – līdzīgi kā vēlāk ap Hamletu Oļģerta Krodera „Hamleta” iestudējumā. Procesā bija zināma līdzība” [Freinberga 1996: 86].

Procesa līdzība, ko uzsver S. Freinberga, izpaužas režijas paņēmienā – uzsvērt nemitīgo protagonistu izvēles situāciju. B. Kalnačs norāda, ka lugā, salīdzinot ar noveli „Pērkoņa negaiss”, saasināto nepieciešamību nemitīgi pieņemt lēmumu akcentējis arī Blaumanis. Ja novelē vispirms ir pagars ievads, kurā lasītājs tiek iepazīstināts ar vecāku dzīves gaitu un uzskatiem, tad luga „sākas bez patriarhālās tēva perspektīvas, ar tūlīt formulētu Krustiņa situāciju – tikko kā slēgtajām derībām ar Matildi un nepieciešamību izšķirties par tālāko rīcību” [Kalnačs 2015: 89]. Arī „Hamleta” iestudējumā (1972) izrāde sākas ar tūlītēju Hamleta situācijas raksturojumu, atsakoties no Šekspīra lugas pirmajām ainām. O. Kroders „Pazudušā dēla” iestudējumā šo saasināto robežsituāciju iezīmē ar tēlu savstarpējo attiecību vizualizēšanu tā laika Latvijas teātriem neierastā veidā. Vēl pirms izrādes sākuma pie atvērta priekškara proscēnija vienā malā uz baļķa sēž Ilzes lomas tēlotāja Skaidrīte Putniņa. Skatītāji redz Ilzi, kas pacietīgi un pazemīgi gaida, un Veltas Straumes tēloto Matildi, no kuras tobrīd atgriežas Krustiņš. Tās ir kā viņa divas nākotnes iespējas. Izvēle ir gandrīz neiespējama, jo attiecības ar Ilzi viņš nevēlas veidot gan tāpēc, ka nākotne ar viņu nozīmētu pieņemt konservatīvo, ierobežoto vidi, gan paša vainas apziņas dēļ, kas viņam ir Ažas (izrādē Svetlana Bless) dēla Reiņa bojāejas dēļ. Apzinoties sevi kā līdzvainīgu vai pat vainīgu Reiņa nāvē, Krustiņš ārēji kļūst cinisks. Viņa dialogs pirmajā cēlienā ar Ažu stipri atgādina Hamleta cinisko sarunu ar Klaudiju pēc Polonija nogalināšanas:

Aža (sirdīgi). Kur Reinis?

Krustiņš: Tārpu valstī, mana mīļā! [Blaumanis 1997: 121].

Salīdzinājumam:

Karalis. Nu, Hamlet, kur Polonijs?

Hamlets. Vakariņās.

Karalis. Vakariņās? Kādās vakariņās?

Hamlets. Ne tādās, kur viņš ēd, bet kur ēd viņu pašu. Patlaban viņu apstrādā vesela tārpu pilnsapulce [Kroders 1972/1985: 66].

Neiespējamā iekšējā izšķiršanās, bezizejas apjausma Krustiņu novel konfrontācijā ar abiem vecākiem. Tēva autoritārisma pretī ir mātes pasivitāte, kas izrādē iezīmēta kā „liela nevēlēšanās uzvelt sev uz pleciem lieku nastu” [Rudāks 1970: 3]. No vienas puses – tēva agresīvā valdonība, no otras – mātes distancēšanās, kas no dēla skatu punkta, līdzīgi kā Hamletā, tiek uztverta kā nodevība. Iespējams, tieši Krustiņa un mātes attiecību saasinātais skatījums ļāvis režisoram R. Rudāka Krustiņā ieraudzīt Hamleta potenciālu. Kā atceras aktieris, tad tieši pēc trešā cēliena fināla, kur notiek Krustiņa un mātes dialogs un kas faktiski ir lugas kulminācija, režisors starpbrīdī ienācis aktieru ģērbtuvē, lai pateiktu, ka ir izlēmis iestudēt „Hamletu” un titullomu dos R. Rudākam [Rudāks 2016]. Ja „Hamletā” režisors mātes un dēla monologu (kas, tāpat kā Blaumanis, arī ir lugas trešā cēliena fināls), stipri rediģējis, lai padarītu to iespējami dinamisku, tad Blaumanis jau uzrakstījis maksimāli asu, ritmā sakāpinātu dialogu, kura laikā māte Krustiņam iesit pliķi:

Krustiņš. Māt! Vēl vienu reizi, un arī es savas rokas vairs nesavaldīšu! [Blaumanis 1997: 163].

[..]

Tāds, kā šē stāvu, par tādu tu mani esi padarījuse. Es sajūtu par to tādu pateicību, kāda tev pienākas: māt, es tevi ienīstu! [..]

Māte. Es viņu nolādu! [Blaumanis 1997: 164].

B. Kalnačs norāda: „Un tieši tad, konflikta vislielākā saasinājuma brīdī, kad Krustiņš saka mātei, ka viņu ienīst, istabā ienāk Ilze, [..] kuras reakcija saasina notiekošā uztveri, teatralizē to un vienlaikus aktualizē arī citu recipientu – publikas – attieksmi pret notiekošo” [Kalnačs 2015: 93]. „Hamletā” mātes un Hamleta konflikta visasākajā brīdī, jau pēc Polonija nogalināšanas, parādās nogalinātā tēva rēgs, un režisors šajā vietā savā teksta eksemplārā norādījis, ka notiek ritma maiņa uz „lento” – lēni. Līdz ar to var secināt, ka arī rēgs pilda līdzīgu funkciju kā Ilze – aktualizē skatītāju attieksmi, ļaujot nojaust neizbēgamo atrisinājumu – ne Hamletu, ne Krustiņu nevar attaisnot, ja viņš spēj sadzīvot ar vainas apziņu. Režisors „Pazudušajā dēlā” formulē savu attieksmi, liekot Krustiņam apzināti tiekties pretī lodei, bet tēvam – paštaisni dēlu nošaut. Tā Krustiņš izvēlas vienīgo iespēju izlīdzināt savu vainu, bet Roplaina tēls parāda autoritārisma nežēlību un nesatricināmību.

4.1.2 Indivīda atsvešinātība 2000. gada iestudējumā

O. Kroders pie Blaumaņa „Pazudušā dēla” vēl reizi atgriežas gadsimtu mijā – 2000. gada 20. decembrī notiek pirmizrāde viņa iestudējumam M. Čehova Rīgas Krievu teātrī. Izrāde tiek nominēta 2001. gada Spēlmaņu nakts balvai kategorijā „Labākais oriģināldramaturģijas iestudējums”. Laiks ir mainījies, mainījies ir režisora rokraksts, kas 90. gadu beigās ironiju izkāpinājis līdz sarkasmam, un iestudējumu tēlu attiecībās dominē pilnīga savstarpēja atsvešināšanās, iekšēja personības šķelšanās, naratīva emocionālo amplitūdu ir aizstājusi „diagnozes uzstādīšana” sabiedrībai.

S. Radzobe izrādes recenzijā raksta: „Cilvēki uz skatuves vairās sarunāties, viņi kliedz, klusē vai apmainās nevarīgiem vārdiem. (Ko dod, to saņem pretī.) Līdz ar to starp cilvēkiem izaug jau vairs necausaucama atsvešināšanās siena,” [Radzobe 2001]. Savukārt Gunnars Treimanis pārmet režisoram novēršanos no Blaumaņa, kura lugā esot pieci pudi mīlestības kā Čehova «Kaijā», „taču uzvedumā mēs vērojam vien pavēsu attiecību pinumu” un „nav ne mīlestības, ne īsta naida” [Treimanis 2001].

Citāds ir Krustiņš, kuru spēlē jau pēc psihofizikas no R. Rudāka ļoti atšķirīgais Andris Keišs un kurā vairs nav romantiskā protesta pret nomācošo vidi jeb, raksturojot S. Radzobes vārdiem, „apriņķa mēroga Hamleta”, jo viņš „tik tiešām ir pazudušais vārda tiešajā, bībeliskajā, nozīmē” [Radzobe 2001]. Šāds protagonistas raksturojums ir visai tuvs I. Stonina atveidotajam Hamletam (1997), kuram arī tika pārņemts iekšējās cīņas, izšķiršanās moku trūkums, cinisms un psiholoģisko nianšu ignorance tēlojumā. Pats režisors to pamato ar paša subjektīvajām sajūtām tā brīža (20. un 21. gadsimta mijas) Latvijā: „Kaut kādas izmaiņas ir notikušas, taču tur nav vainīgs ne Blaumanis, ne Kroders – attiecību shēma šajā izrādē izveidojusies drusku citāda, taču nevis tāpēc, ka es tā gribu, bet tāpēc, ka dzīve nestāv uz vietas,” [Raita 2000]. Krustiņa traktējumā izvēle starp „būt” un „nebūt” faktiski jau ir notikusi – morāla atdzimšana nav iespējama, jo degradēta ir visa sociālā vide.

Visās izrādes recenzijās norādīts uz izrādes nekonkrēto „salasīto” vizuālo ietērpumu (mākslinieks Ints Sedlenieks), ko N. Naumanis nosauc par „problemātiskāku”, salīdzinot ar verbālo vēstījumu: „[...] šē uz skatuves redzam abstraktā laika iezīmes [...] abstrakti latviska vide, kas nedz liecina par māju iedzīvotāju mantisko stāvokli, nedz raisa jebkādas poētiskas asociācijas” [Naumanis 2000]. S. Radzobe šo skatuviskās konkrētības trūkumu raksturo kā parafrāzi par 70. gadu simbolisko scenogrāfiju, atzīmējot dibenplāna melnajā ekrānā redzamu gaišzilu cerību vertikāles šķēlumu. Taču šo vertikāli var uztvert arī kā

simbolisku zibeni, kurš jau ir izpostījis Roplainu sētu – koki mētājas nocirsti, māja ir pamesta puspabeigta kā skarba alegorija par atjaunotās Latvijas valsts samilzušajām problēmām. Šāda iestudējuma estētika un tēlu traktējums ved pie loģiska fināla – atsvešinājušies, iekšēji traumēti cilvēki nespēj rast citu risinājumu kā vien vardarbību. „Roplaina šāviens, apzināti un precīzi raidot lodi uz savu dēlu, primāri ir absolūti vientuļa cilvēka rīcība. Kad nāvīgi ievainotais Krustiņš jau slīgst pie zemes, viņa stingstošās lūpas vēl paspēj noskūpstīt tēva izstiepto roku ar revolveri... [..] Tātad ir situācijas (un Blaumanis radījis vienu no tādām), kur cilvēku vientulība ir tik totāla, ka to pārvarēt var tikai, samaksājot vismaz vienas dzīvības cenu. Jo šis ir vienīgais brīdis visā izrādes laikā, kurā dēls ar tēvu atrod savstarpēju kontaktu” [Radzobe 2001].

Izrādes fināls īpaši aizkaitinājis G. Treimani, kurš savukārt pamanījis Blaumaņa teksta izmaiņas: „Režisoram gribas Ņ. Ņeznamovas – Roplainietes – mutē ielikt Blaumanim svešu tekstu: «Dievs, esi mums žēlīgs...», kas nu nekādi nav attaisnojams!” [Treimanis 2001]. Režisors to skaidro vienkārši – tāda ir 21. gs. mijas Latvijas sabiedrības diagnoze: „Ar to gribam iekļaut izrādes gaisotnē visus, liekot skatītājiem saprast – visi pie tā esam vainīgi...” [Raita 2000]. N. Naumanis recenzijā ironizē, ka „viskomiskākā ir abu Inču ņemšanās ar naudas žūkšņiem — tā drīzāk piestāvētu Mihalkova Sibīrijas bārdzīņa aprakušajam ģenerālim, ne vietējam krodziniekam un viņa meitai. Turklāt — latviešiem plaša žesta mētāšanās ar naudu nav gluži raksturīgākā īpašība, — te Kroders acīmredzami nonācis lielkrieviskā sentimentā” [Naumanis 2000]. Šī epizode tomēr ievada tēmu, kas O. Kroderam principiāli svarīga kļūst 21. gs. iestudējumos – jebkādu garīgu vērtību pakļaušana naudas varai, aprēķins un tuvo cilvēku nodevība materiālu interešu vārdā.

Atšķirības abos O. Krodera „Pazudušā dēla” iestudējumos uzsver principiāli citādo laikmeta problemātiku 20. gs. 70. gadu sākumā un 20. un 21. gs. mijā. Galvenā varoņa traktējums, izrādes vizuālais tēls un fināla noskaņa 2000. gada uzvedumā ir tuva citiem O. Krodera iestudētajiem klasikas darbiem šajā periodā, kuru kopīgā pazīme ir atkāpšanās no iepriekš dominējušā principiālā vardarbības nolieguma, priekšplānā izvirzot cilvēku savstarpējo atsvešināšanos, iekšējās vientulības izjūtu, ārēju cinismu un kopīgu sabiedrības ideālu aizstāšanu ar merkantilām interesēm.

4.2. „Noziegums un sods”: Raskoļņikova un Hamleta paralēles

4.2.1. Raskoļņikova protests 1977. gada iestudējumā

1977. gadā O. Kroders Liepājas teātrī ar pavisam jauniem aktieriem iestudē Fjodora Dostojevskas romāna „Noziegums un sods” paša veidotu skatuves versiju. Darbība koncentrēta Raskoļņikova līnijā, un S. Radzobe šo tēlu nodēvējusi par „grēkus nožēlojošu Hamletu”, kuram, iespējams, pietrūkst intelektuālās dimensijas, taču to viņš aizstāj ar „sāpīgas paššausnās traģisko poēziju” [Radzobe 2006b: 321].

Tajā pat 1977. gadā vācu dramaturgs Hainers Millers (*Heiner Müller*, 1929-1995) saraksta postmodernu lugu „Hamlets - mašīna” (*Die Hamletmaschine*), kurā liela nozīme ir intertekstualitātei. Cita starpā atrodami arī citāti no Fjodora Dostojevskas romāna „Noziegums un sods”, vedinot Millera postmodernajā Hamletā saskatīt arī Dostojevskas Raskoļņikovu [Halipov 2001: 4]. Vai šādai paralēlei ir pamats, ja runa ir par šā palimpsesta pirmavotiem? Formāli Šekspīra un Dostojevskas varoņiem ir daudz kopīga: abi ir izglītoti studenti, kuri nespēj samierināties ar sabiedrībā valdošo netikumību, dzeršanu, varaskāri. Šīs morālās kroplības viņu acīs iemieso konkrēti cilvēki (Klaudijs, Svidrigailovs, Polonijs, Marmeladovs). Abiem ir sapņi un vīzijas, abu mīlestība pret jaunām meitenēm (Ofēliju un Soņu) ir pretrunīga un var tikt apšaubīta, abiem ir lojāli draugi (Horācijs, Razumihins), abiem ir konflikti ar māti. Abi izvēlas slepkavību kā iedomātu risinājumu, abi arī uzņemas atbildību par izdarīto un pieņem ciešanas kā neizbēgamu priekšnosacījumu apžēlošanai jeb garīgai atdzimšanai.

O. Krodera režijas rokraksts 1977. gada „Noziegumā un sodā” pamatā atgādina 1972. gada „Hamletu” VDT, kur viegli nojaušama saikne ar iestudējuma laiku – arī Raskoļņikova patiesības meklējumi, līdzīgi kā Hamletam, atduras pret stabilo, nomācošo vidi, kura vai nu jāpieņem, vai jāiet bojā. Līdzīga ir arī režisora attieksme – noziegums nav attaisnojams nekādos apstākļos. Līdzība jaušama arī iestudējuma gaismu partitūrā un noskaņā, ko „Noziegumā un sodā” S. Radzobe raksturo šādi: „Skatuve pastāvīgi grima tumsā. Prožektors izcēla vienu, otru, trešo varoni, dodot tam vārdu. Taču likās, ka tumsa ir dzīva – tur ložņā, klīst, cieš pārējie, vārdu nedabūjušie, mēmie tumsas ļaudis” [Radzobe 1993: 279]. Režisors ar šo uzvedumu turpina jau iestudējumā „Traģisks stāsts par Hamletu, Dānijas princi” (1972) sāktu indivīda un sabiedrības attiecību izpēti fatālās

izvēles situācijās. Dostojevskas romāna pārcēlums skatuvei izvirza tēzi, ka vardarbīga sabiedrība neizbēgami rada vardarbīgus varoņus. Jo garīgi attīstītāks ir šis varonis, jo lielāka ir viņa cilvēciskā traģēdija. Šis motīvs ietverts arī O. Krodera Šekspīra traģēdijas „Hamlets, Dānijas princis” iestudējumā 1984. gadā, un par likumsakarīgu kļūst režisora izvēle Hamleta lomu uzticēt Jānim Makovskim, kurš vairākus gadus iepriekš pievērsis gan skatītāju, gan kritikas uzmanību kā Dostojevskas Raskoļņikovs. Iespējams, līdzīga motivācija ir Klaudija lomu paredzēt Jurim Bartkevičam, kurš „Noziegumā un sodā” spēlē Razumihinu, bet Ģertrūdi – Ainei Karelei (Katerina Ivanovna)⁴⁸. To, ka Hamleta lomas tēlotāja izvēle nav nejauša, apliecina O. Krodera stāstītais jau 1981. gada martā Silvijai Freinbergai: „Gribētu [iestudēt] otru „Hamletu” [...]. Visas, pat viscildenākās idejas ar laiku degradējas, un to realizācija dzīvē noved pie varmācības, nežēlības, asinīm...” [Freinberga 1996: 164]. Tai pašā 1981. gadā, strādājot pie V. Šekspīra „Ziemas pasaka” iestudējuma, viņš savos pierakstos atzīmējis, ka „cilvēka dvēseles dzīves mūžīgie ritmi iet no izmisuma uz stoisku samierināšanos un tālāk uz noskaidrošanos”, un piemetina, ka „šāds attīstības ceļš daiļradē kopīgs gan Dostojevskim, gan Tolstojam, gan arī Šekspīram” [Freinberga 1996: 166].

„Noziegums un sods” ir stāsts par pasauli, kurā valda nežēlība, un par Raskoļņikovu kā sava laika produktu, kura iedomātais protests būtībā ir šīs sabiedrības zemiskāko normu pieņemšana. Izrādē vides degradējošo ietekmi iezīmē prologs, kur Razumihins pārstāsta Raskoļņikova sapni par bērnībā piedzīvoto – zēns ir spiests noskatīties, kā zemnieks ar cirvi nosit pirms tam nežēlīgi pērtu zirgu. Bezpalīdzība, ko izjutis bērns, ir pārvērtusies par pieaugušā Raskoļņikova psihisko problēmu. Nauda un vara, alkātība un brutalitāte valda sabiedrībā, kur inteliģencei, morālei un līdzcietībai nav nekādas vērtības. Tāds sabiedrības modelis ir tik dziļi un stabili iesakņojies, ka domājošā, emocionālā cilvēkā raisa bezizejas sajūtu. Iestudējuma traktējums precīzi raksturo 70. gadu otrās puses noskaņas PSRS.

Arī S. Radzobe dramaturģiskā materiāla izvēli saista ar valdošo sabiedrisko noskaņu, kas raksturo kā Dostojevskas laika Krieviju, tā 70. gadu otro pusi Padomju Savienībā: „[...] tā laikam bija divu dažādu gadsimtu, dažādu laikmetu ārkārtīga sakritība, ko varētu apzīmēt ar vārdiem – sabrukušo ideālu laiks. Vecie ideāli ir zuduši, jaunu vēl vienkārši nav. Un cilvēks, kas sevi apzinās par saprātīgu būtni, izmisīgi meklē izeju no šīs tumsas valstības. No valstības, kur nodevība, cietsirdība, nežēlība, meli ir samezģlojušies

⁴⁸ Šie aktieri, tāpat Ofēlijas, 1. aktiera un Laerta lomas tēlotāji ierakstīti O. Krodera iestudējuma plānā.

neatšķetināmā kamolā, radot bezcerīguma un nolemtības sajūtu” [Radzobe 1993: 279]. Sabiedrības morālā krīze ir fons, kas vieno Šekspīra traģēdiju ar Dostojevska romānu. Izrādē tam veltīta gara epizode, kurā galvenais varonis, Razumihins un izmeklētājs Porfirijs Petrovičs (Mārtiņš Antenišķis) apspriež Raskoļņikova publikāciju par nozieguma psiholoģiju. Porfirijs Petrovičs rakstu nepārprotami traktē kā Nīčes Pārcilvēka idejas iedvesmotu. Vēl pirms tiek pieminēta Raskoļņikova diskutablā eseja, izrādē izskan Razumihina teksts par sociālistu apšaubāmo ideju noziegumu pasniegt kā „protestu pret sociālās iekārtas nenormālībām” [Kroders 1977: 58]. Tādā veidā režisors konfrontē divas totalitāras varas – staļinisko PSRS un hitlerisko Vāciju, kas politiskiem mērķiem kā argumentāciju manipulatīvi izmantoja Nīčes filozofiju un Marksa idejas par sociālās nevienlīdzības mazināšanu. Demoralizētā 70. gadu sabiedrība ir tiešas šo lielvaru sadursmes sekas. Totalitārisms un divu militāru agresoru sadursme kā laikmeta fons uzsvērts arī 1972. gada „Hamleta” iestudējumā. Izrāde sākas ar karaļa monologu, kurā viņš uzsver savu vienpersonisko varu, un norāda uz Fortinbrasu, kurš

[..] sācis uzmākties ar prasību,

Lai zemes atdodam, ko likumīgi

Tā tēvs reiz mūsu brāļim zaudējis [Kroders 1972/1984: 3].

Atšķirība starp 60. un 70. gadu miju, kad, lai arī jau apslāpētas, tomēr vēl dzīvā atmiņā bija relatīvi brīvās „atkušņa” noskaņas, un ieilgušo stagnāciju 70. gadu otrajā pusē nosaka arī citādu galvenā varoņa traktējumu iestudējumā. Ja O. Krodera pirmajā versijā Hamleta rīcība ir viņa liktenīgā kļūda, tad Raskoļņikova rīcība „Noziegumā un sodā” tiek rādīta kā likumsakarīga, jo tik totāli samaitātā sabiedrībā augot, vardarbība ir vienīgais aprobētais sacelšanās veids. Riharda Rudāka atveidotajam Hamletam (1972) ceļš uz slepkavību ir ārkārtīgi smags viņa iekšējās cīņas dēļ – trauislais inteliģents un humānists sākotnēji pat nepieņem domu kļūt par slepkavu, viņa pirmais impulss ir bēgt prom no samaitātā galma atpakaļ uz Vitenbergu. Pēc tam viņš pilienu pa pilienam krāj pierādījumus Klaudija nodevīgajai rīcībai, lai pārliecinātu pats sevi, ka karaļa nogalināšanai ir pietiekams pamats. Turpretī Raskoļņikovs (1977) jau izrādes sākumā ir izlēmis izdarīt slepkavību, viņam nav, kurp bēgt, un viņa vienīgās šaubas ir – vai viņš būs spējīgs nosist cilvēku ar cirvi tāpat, kā viņa bērnībā zemnieks nogalināja zirgu. Jau pirmajā monologā viņš izfantazē, pat tīri fiziski izjūt vēl nenotikušo slepkavību, it kā brīnīdamies un neticēdam tam, ko apjautis pats savā zemapiņā:

Vai patiesi, vai patiesi es ņemšu cirvi, sitīšu viņai pa galvu, sadragāšu galvaskausu.... Kājas slīdēs pa lipīgām, siltām asinīm, laužīšu vaļā atslēgas, zagšu un trīcēšu: slēpšos, viscaur ar asinīm notašķījies.... Ar cirvi rokā....[Kroders 1977: 4].

O. Kroders atteicies no Dostojevska romāna pirmajām sešām nodaļām, kur autors mīkstina Raskoļņikova nonākšanu līdz noziegumam, izsekojot viņa trauksmainajai domu gaitai un detalizēti aprakstot viņa izjūtas pie vecās augļotājas, kurp devies, lai iekļātu pulksteni. Vecenes nekaunība mulsina Rodionu, provocējot pēkšņo atskārsmi, ka situācija šķiet atrisināma, ja augļotājas vairs nebūs uz pasaules.

Tieši sākuma pozīcija, kurā režisors rāda Raskoļņikovu, iezīmē būtisku atšķirību no 1972. gada Hamleta. Raskoļņikova iedomātais protests pret sabiedrības morālo krīzi gan ir mēģinājums sakārtot laiku, kurš „izgāzies no eņģēm”, taču viņa slepkavības motivācija ir drīzāk līdzīga Klaudija psiholoģijai. Viņš ir kā Hamlets, kuru inficējis Klaudijs. Iespējams, ka tieši šādā Raskoļņikova tēla traktējumā meklējama O. Krodera nākošā „Hamleta” (1984) iestudējuma koncepcija, kurā vairs nav tiešas humānisma un tirānijas konfrontācijas uz skatuves. Otrajā „Hamleta” iestudējumā (un arī pēdējā, 2008. gada iestudējumā) protagonistu un Klaudiju režisors iecerējis rādīt kā vienaudžus, turklāt ne Hamlets, ne karalis nav brīvs no iekšējām pretrunām.

Izrādē „Noziegums un sods” Raskoļņikova psiholoģiskā atklāsme iet pretēju ceļu nekā Hamletam – vispirms ir rīcība kā protesta akts, pēc tam – soli pa solim – seko apziņas pamošanās, sevis tiesāšana, sirdsapziņas mokas, kas atklāj J. Makovska varoņa patieso, dziļi emocionālo, cilvēcisko būtību, ko Hamlets atklāj jau pirmajos monologos.

Uz Raskoļņikova humāno būtību norāda dramatisējuma teksts, kad mēģinājumu sevi attaisnot:

...nevis cilvēku es esmu nokāvis, es esmu nokāvis principu!

pavada šaubas:

..principu gan nokāvu, bet pārkāpt, lūk, nepārkāpu, paliku šajā pusē...[Kroders 1977: 64].

Skatuves versija iezīmējusi spilgtu paralēli ar O. Krodera Hamletiem – vajadzību izšķirties starp sava „es” jeb morālās skaidrības saglabāšanu un pakļaušanos sabiedrībā pieņemtajiem vilku likumiem. Šī tēma izrādē izteikti iezīmējas starp Svidrigailovu (Voldemārs Zenbergs), kurš nešauboties pakļauj visu savai pašapliecināšanās kārei, Soņu, kura Indra Briķes tēlojumā par spīti dzīvesveidam saglabā gandrīz vai morālu sterilitāti,

un Raskoļņikovu (īpaši Jāņa Makovska tēlojumā⁴⁹), kurš cieš un mokās izvēlē starp paša dabisko humānismu un vardarbības vilinājumu it kā attaisnotu motīvu dēļ, vienlaikus drudzaini cenšas atrast dzīves jēgu, saprast pats sevi. Režisors protagonistu pirmo tikšanos ar Svidrigailovu veidojis kā spraigu dialogu, atsakoties no izvērstajiem tekstiem romānā. Dialoga pamatmotīvs – Svidrigailovs meklē Raskoļņikovā sabiedroto, taču tas visiem spēkiem noliedz garīgo radniecību:

Svidrigailovs: [...] Nu, vai es neteicu, ka mums abiem ir kaut kas kopīgs, ko?

Raskoļņikovs: Jūs nekad tā neesat teicis.

Svidrigailovs: Neesmu teicis?

Raskoļņikovs: Nē!

Svidrigailovs: Man likās, ka es teicu.

Raskoļņikovs: Jums jāiet pie ārsta [Kroders 1977: 66].

Svidrigailova līnija dramaturģijā nav izvērsta, viņš parādās tikai kā sava veida katalizators, tieši tāpat kā Soņa, lai atklātu Raskoļņikova pretrunas, šaubas un iespējamus izvēles variantus. Viena ir Svidrigailova morāle, kas atklājas tekstā:

Ar Marfu Petrovnu mēs dzīvojām ļoti satīcīgi. Pātagu es visos septiņos mūsu laulības gados esmu lietojis tikai divas reizes (ja neskaitām vēl kādu trešo, gan visai apstrīdamu gadījumu): pirmo reizi – divus mēnešus pēc mūsu kāzām, un, raug, še, tagad pēdējā gadījumā. [Kroders 1977: 66].

Pavisam cita morāle ir Soņai, ko raksturo viņas dialogs ar Raskoļņikovu pēc tam, kad viņš atzinies viņai slepkavībā. Soņa metas viņam ap kaklu un apskauj.

Soņa. Ko jūs, ko jūs esat ar sevi izdarījis!

Raskoļņikovs. Soņa, cik tu savāda: tu apskauj un skūpstī mani pēc tam, kad es tev pateicu to.

Soņa. Nav, nav neviena par tevi nelaimīgāka visā pasaulē!

Raskoļņikovs. Tātad tu mani neatstāsi, Soņa?

Soņa. Nē, nē, nekad un nekur! Visur, visur iešu tev līdzī! Ak dievs!....Ak, es nelaimīgā!... Un kāpēc, kāpēc es nepazīnu tevi agrāk! Kāpēc tu neatnāci agrāk? Ak dievs! Iešu tev līdzī katrogā....[Kroders 1977: 84].

Šāds tēlu attiecību modelis iezīmējas arī 1984. gada „Hamleta” iestudējumā VLT, bet spilgti izpaužas 2008. gada „Hamleta” iestudējumā VDT, kur Hamleta šaubas un pretrunas tiek konfrontētas ar Horācija morālo skaidrību un Klaudija morāles trūkumu.

⁴⁹ Otrajā sastāvā Raskoļņikovu tēlo Māris Putniņš.

Lai arī šī pūlim pretī stāvošā indivīda izpēte norit pretējos vektoros, gan „Hamleta” iestudējumi, gan „Nozieguma un soda” skatuves versija noved pie viena un tā paša secinājuma, ko formulējusi Silvija Radzobe: „Cīņa ar ļaunumu un despotismu nav iespējama, jo, uzsākot cīņu, cilvēks pieņem ļaunā cīņas līdzekļus un pats kļūst līdzīgs tam, ko cenšas apkarot” [Radzobe 1978: 51]. S. Radzobe gan apšaubā šādu režisora koncepciju, norādot: „Ja par galveno uzlūko cilvēka garīgo tīrību, tad, manuprāt, tīrība, ko cilvēks iemanto, necīnoties pret ļaunumu, ir visai diskutējama” [Radzobe 1978: 51]. Tomēr režisora principiālā nostāja pret vardarbību neizvirza „garīgo tīrību” kā *omne tempus*⁵⁰ nosacījumu. Tieši otrādi – režisors jau izrādes sākumā atklāj apstākļus, kuri noveduši protagonistu līdz rīcībai, kas ir pretrunā ar viņu pašu. O. Krodera koncepcija pieprasa ko citu – garīgu atdzimšanu, sevis morālu apliecināšanu par spīti apstākļu jeb sistēmas spiedienam. Izrādē šī vajadzība izskan Soņas tekstā:

[..] *nostājies krustcelēs, noliecies un noskūpstī vispirms zemi, kuru tu esi apgānījis, bet pēc tam palokies visai pasaulei uz visām četrām debess pusēm un skaļi pasaki visiem: „Es nokāvu!” Tad dievs tev atkal dāvās dzīvību* [Kroders 1978: 87].

Hamlets šo atdzimšanu iegūst tikai caur fizisku bojāeju, Raskoļņikova garīgā atdzimšana notiek tad, kad viņš atzīst savu vainu, apzinoties fiziskās ciešanas, kurām sevi pakļauj. Atdzimšanai, kas romānā ilgst gadus, režisors izrādē atvēlējis tikai vienu monologu, kur starp pūlim veltītiem nicinošiem vārdiem:

Kā ļautiņi skraida pa ielām, un taču ikkatrs no viņiem jau pēc savas dabas ir neģēlis un laupītājs un, vēl sliktāk, - idiots! [Kroders 1977: 108]

un atzīšanos slepkavībā:

Es... Es esmu tas, kas toreiz ar cirvi noslepkavoja un aplaupīja vecu ierēdņa atraitni un viņas māsu Ļizavetu [Kroders 1977: 109]

ir tikai dažas aprautas frāzes, pāris vārdu, Raskoļņikovam ieraugot Soņas tēlu:

Tu gribēji, lai es eju, nu tad sēdēšu arī cietumā, un tava vēlēšanās piepildīsies, nu kam tu tā raudi? Arī tu? Rimsties, pietiek: ai, cik tas viss man grūti [Kroders 1977: 108].

Taču aktiera teksta eksemplārā ir dots arī otrās pakāpes teksts – iekavās ierakstītas Raskoļņikova izjūtas, kuras aktierim jānospeļē bez vārdiem un kuras atklāj, ka ceļš uz atdzimšanu sācies jau no brīža, kad viņš iepazīst Soņu:

⁵⁰ Visu laiku – lat.

Viņš piepeši atcerējās Soņas vārdus: [...] skaļi pasaki visiem: es esmu slepkava! Viņš sāka drebēt. Viņa bezizejas grūtsirdība un nemiers bija viņam tik smagi uzvēlušies, ka viņš mestin metās uz šīs jaunās, viengabalainās sajūtas iespējamību. Šī sajūta viņu sagrāba līdzīgi lēkmei, iekrita kā dzirksts viņa dvēselē un piepeši kā uguns liesma pārņēma viņu visu. Viņš atmaiga, pār vaigiem sāka plūst asaras [Kroders 1977: 108].

Zemtekstā skatītājiem tas ir nojaušams jau kopš otrā cēliena, kad izskan Raskoļņikova monologs, kurā saskatāma paralēle ar Hamleta „Būt vai nebūt”:

Viss man noriebies. Es būtu laimīgs, ja nomirtu. Nē, tas vienreiz jāizbeidz. Varbūt noslīcināties? Nē, tas ir nejauki... ūdens tik pretīgs. Iešu uz iecirkni un atzīšos! Nu ko, tā arī ir izeja! Tomēr izbeigšu, tāpēc, ka es tā gribu... Bet vai tā ir izeja? [...] Un arī piekusis es esmu: kaut varētu drīzāk kaut kur apgulties vai apsēsties! [Kroders 1977: 40].

Par Raskoļņikova vēlmi garīgi attīrīties liecina arī viņa attieksme pret māsu, Soņu, Katarinu Ivanovnu. Arī Raskoļņikova reakcija uz Svidrigailova neķītrajiem stāstiem un tīksmināšanos, iegūstot par sievu 14 gadus vecu meiteni, būtībā bērnu, liecina par principiālu atšķirību starp šiem tēliem. Aktiera bez vārdiem nospēlētā iekšējā pārvērtība izrādes pēdējā monologa laikā attaisno emocionālo finālu, kur pēc Raskoļņikova atzīšanās vārdiem izskan patētisks Soņas teksts:

Mums priekšā vēl astoņi katorgas gadi – cik daudz gandrīz nepanesamu moku un cik daudz bezgalīgas laimes! [Kroders 1977: 109].

1977. gada iestudējums met sava veida tiltu no O. Krodera pirmā „Hamleta” iestudējuma Valmierā uz otro „Hamletu” Liepājā, reflektēdams 1972. gada noskaņu un vēlmi izprast inteligenta cilvēka psiholoģiju viņam naidīgā un nepieņemamā vidē, kā arī atklājot cilvēka ļaunuma un morāla pagrimuma cēloņus, ikviena cilvēka dabas pretrunīgumu, nešaubīgi uzsvērdams humānisma un emocionalitātes garīgo pārākumu nestabilās, duālās situācijās. Vienlaikus režisors neattaisno noziegumu, atdzimšana nav grēku atlaišana, jo izrādes izskaņā nav gaišu cerību pilna, tā drīzāk ir smeldzīga, ļaujot saprast, ka garīgās mokas, kurām sevi pakļāvis Raskoļņikovs, ir grūtāk panesamas par fizisku bojāeju.

4.2.2. Ekscentrika un vērtību sajukums 1994. gada iestudējumā

To, ka zināms romantisms, kas izpaužas emocionālā skatuves valodā, raksturīgs O. Krodera daiļrades periodam Liepājā, apliecina atšķirīgais „Nozieguma un soda” traktējums, kad režisors veido otru skatuves versiju – 1994. gadā Nacionālajā teātrī.

Uzvedums top mazajai zālei. Teksts, lai arī pamatā tiek izmantota Liepājā radītā skatuves versija, tiek stipri īsināts. Raskoļņikova iedomātais protests pret sabiedrības pagrimumu ir vairāk filozofiski pamatots, mazāk emocionāls nekā Liepājas iestudējumā. Raskoļņikova (Leonīds Grabovskis) tēlā ir vairāk ironijas, pat ekscentrikas, viņš ir apsēsts ar nozieguma ideju, kura galu galā sagrauj viņu kā personību. Kā laikrakstā „Labrīt” aktiera tēlojumu apraksta N. Naumanis: „Šīs eksaltētās ciešanas, pārgriezto acu izmisums, uzspēlēti spontānās ģībšanas, roku sātaniskā plastika, ķermeņa „tārpīgums”, nirdzīgās intonācijas” [Freinberga 1996: 311].

Galvenais varonis NT uzvedumā netiek virzīts uz atdzimšanu, pat ne uz ciešanām, kas viņu šķīstītu. Te visi, līdzīgi kā 1997. gada NT „Hamleta” iestudējumā, vairāk vai mazāk ir samaitāti neatgriezeniski. Par to liecina S. Freinbergas atreferētais „Nozieguma un soda” mēģinājums, kurā Oļģerts Kroders, Leonīds Grabovskis un Ivars Puga (Svidrigailovs) pārrunā lomu traktējumu:

L.G. Bet ja tu kā Svidrigailovs ironiski atbildi? Nošauties varētu, pakārties varētu? Kāda viņam sajūta?

O.K. Dostojevskis te nav precīzs. Nošaušanās saistās ar to, ka nedabū Duņu. Te var dažādi spēlēt, vai nu rupju kaislību, vai kā citādi, bet Svidrigailovam svarīga ir šķīstīšanās vajadzība.

L.G. Šķīstīšanās – lai dzīvotu vai aizietu? [..]

O.K. Lai aizietu – tā jau ir reliģija, tā jau ir viņpasaule. Viņam ir vajadzība iet uz vannas istabu un nomazgāties. Tu nošaujies tāpēc, ka tev tā šķīstīšanās nesanāk [Freinberga 1996: 310].

Laiks, kas atspoguļojas šajā iestudējumā, ir 20. gs. 90. gadiem raksturīgais vērtību absolūts sajukums, vilšanās un skarbā realitāte, kas ir pat smagāka nekā 70. un 80. gadu stagnācijas nomācošā atmosfēra. To uztvēris izrādes recenzents Aldis Linē: „Neviļus tīri jānodreb, jo pēkšņi šķiet, ka Dostojevskis nav vis jau sen miris krievu literatūras klasiķis, bet gan viens no mums zālē, kurš kā mikroskopā redz mūsu laiku, traģiski apjauš saiknes „noziegums – sods” sašķobīšanos šodien, jūt, ar ko tas varētu draudēt sabiedrībai. [..] Kaut kāda biedējoša nokrāsa vijas ap Raskoļņikova teoriju par vienkāršajiem cilvēkiem un tiem, kas drīkst nogalināt. Ak Dievs, cik tas biedējoši un sāpīgi izskan šodien [..]. Bet Raskoļņikova teorija vēsta, ka valda tas, kurš uzdrīkstas vairāk par visiem. Vairāk slepkavot, dižāk melot” [Linē 1994]. Izrādes finālam ir atņemts jebkāds romantisms, pat cerība. Soņas fināla tekstā vairs netiek pieminēta laime, palikuši

tikai „astoņi gadi katorgas”. Viens tēls pēc otra atstāj šo pasauli pa vienkāršu, nedrošu dēļu laipu, stingas, zilas gaismas pavadīti.

4.3. Individīda iekšējo pretrunu saasinājums Jāņa Jaunsudrabiņa romāna „Aija” dramatizējumā

Par vienu no O. Krodera daiļrades augstākajiem sasniegumiem kļūst Jāņa Jaunsudrabiņa triloģijas „Aija” skatuves versija (1985). Romānu viņš dramatizē pats 1984. gadā⁵¹, speciāli Liepājas teātra iestudējumam, kurš skatītāju un kritiķu vērtējumam tiek nodots 1985. gada 23. februārī. Tas ir dziļākais stagnācijas laiks, padomju varas sabrukuma priekšvakars, kurā satricinājumi vēl nav jūtami, lai gan pasaule mainās un ekonomika jau signalizē par milzīgām padomju sistēmas problēmām. Literatūrā un mākslā šajā laikā vērojama atgriešanās pie folkloras un mitoloģijas, tveršanās pie vienkāršām, bet stabilām vērtībām. Radošais dumpīgums Latvijā (Rudīte Kalpiņa, Gundega Repše, Eva Rubene, Klāvs Elsbergs u. c.) spilgtāk iezīmējas 80. gadu otrajā pusē, un uz šāda fona O. Krodera iestudētais Jaunsudrabiņa triloģijas dramatizējums ir gana drosmīgs, pat provokatīvs, lai gan tas iederas konkrētajā laikmeta sprīdī. Literatūrzinātnieks Benedikts Kalnačs pēc pirmizrādes raksta: „[...] teātra vēsturē ieies arī Jaunsudrabiņa „Aijas” iestudējums Liepājas teātrī. Ne tikai tāpēc, ka tas ir šī bagātā romāna pirmais skatuves variants, [...] te rasta sasauce ar mūsdienu sabiedrības norisēm” [Kalnačs 1985: 154]. Turpat B. Kalnačs atzīmē, ka, salīdzinot ar literāro pirmavotu, noticis „zināms akcentu pārstāstījums”, un, atšķirībā no romāna, uzvedumā notikusi „pretpolu tuvināšanās”, jo režisors nevienu nenosoda, nedala „vairāk baltā” un „vairāk melnā” varonī, vien rāda divus eksistences izvēles variantus – gluži fizisku dzīves uztveri un vēlmi gūt garīgu gandarījumu, krietnu devu ironijas veltot abiem galvenajiem varoņiem.

Tieši pirms „Aijas” dramatizējuma tapšanas, 1984. gada februārī, Liepājā pirmizrādi piedzīvojis V. Šekspīra „Hamleta” iestudējums – otrais O. Krodera radošajā biogrāfijā. Līdzīgi kā šajā „Hamleta” versijā, arī Jaunsudrabiņa darba dramatizējumā akcentēta nepārtrauktā izvēles situācija visiem tēliem, un viņu izšķiršanās tiek psiholoģiski motivēta. Galvenā izvēle „Aijā”, tieši tāpat kā „Hamletā”, ir eksistenciāli svarīgais „būt” vai „nebūt” jautājums. Literatūrkritiķis Guntis Berelis par Jaunsudrabiņa

⁵¹ Gadskaitlis minēts O. Krodera dramatizējuma rokrakstā.

daiļradi raksta: „Iespējams, ja tolaik jau pastāvētu eksistenciālisma jēdziens, Jaunsudrabiņu uzskatītu par šā virziena pārstāvi” [LKKc]. Savukārt O. Krodera versijā paralēle ar Hamleta eksistenciāli nozīmīgo izšķiršanos saskatāma Aijas un Jāņa tēlu traktējumā, kas faktiski ir „būt” vai „nebūt” varianti, kur Jānis (Juris Bartkevičs), līdzīgi kā Hamlets, cenšas palikt uzticīgs sev, bet, aptvēris, ka zaudējis ideālus, labprātīgi iet bojā, tikai tā saredzot iespēju atgūt sevi. Aija (Indra Briķe) iemieso „nebūt” jeb pakļaušanos apstākļiem, pielāgošanos un izdzīvošanu jebkuriem līdzekļiem. Viņas katalizators ir Aizupju Juris (Juris Āboliņš), no kura viņa nespēj atteikties gan baudas, gan materiālu labumu dēļ. Fizisks vai morāls mūklājs, abus režisors iezīmē kā garīguma deficīta radītus. Atšķirībā no „Hamleta” Jaunsudrabiņa romāna inscenējumā režisora attieksme ir ironiska, jo Aija ar savu garīgo „nebūt” paradoksālā kārtā ir vienīgā, kas dzīvo saskaņā ar sevi.

Teksts J. Jaunsudrabiņa „Aijas” dramaturģijā kalpo kā režisora koncepcijas pamatelements. Tomēr tekstveide ir atšķirīga no „Hamleta”, kur O. Kroders ļoti daudz tika mainījis K. Egles (vēlāk arī J. Birzvalka) tulkojuma leksiku. J. Jaunsudrabiņa darba teksts netiek interpretēts leksiskajā slānī, bet izvēlēti konkrēti trioloģijas (pamatā pēdējās daļas „Ziema”) fragmenti, ar kuru palīdzību sižets tiek pakārtots tēlu psiholoģijai un režisora koncepcijai. Aijas lomas tēlotāja Indra Briķe atceras, kā režisors pamatojis dramaturģijas materiāla izvēli: „Tāpēc, ka trešajā daļā nav to daiļo skatu, kas pirmajā un otrajā daļā. Kas notiek, kad parādās realitāte. Visi varētu būt laimīgi – vecais nomiris, Aija brīva, sāks jaunu dzīvi. Bet cilvēki nav tādi, kā Jānis izsapņojies, tās vairs nav ilūzijas. Realitāte ir pavisam citāda. Miesiskais ir tik spēcīgs Aijā, tas dominē” [Lēvalde 2012b].

Arī remarkām galvenokārt izmantots Jaunsudrabiņa teksts. Daudzviet iekļauti arī romānā sastopamie Jāņa iekšējo pārdzīvojumu apraksti, kas izrādē tiek runāti gan dialogos, gan uz skatītāju vērstos monologos:

Kaut nekāda vara mani nebūtu spējusi atraut no Aijas, darba dienās tomēr jutos labāk un brīvāk nekā svētdienās. Man vajadzēja būt Aijas tuvumā, bet ilgāk viņas tuvums mani apspieda. Mana gara aptvere kļuva šaurāka [Jaunsudrabiņš 1984: 27].

Acīmredzot režisors, līdzīgi kā Blaumaņa „Pazudušā dēla” uzvedumā Valmierā, augstu vērtējis oriģinālo tekstu, respektējis to un nav centies literāri pārspēt latviešu klasiskus. Nav mēģināts leksiku padarīt mūsdienīgāku, izvairīties no jēdzieniem, kas 80. gados jau kļuvuši par arhaismiem (kreķīši, metamie stāviņi), tomēr dramaturģijā

daudz uzmanības pievērsts teksta dinamikai, epizožu ritmam, īsinot un tekstu, kas rakstīts kā pagātnes notikumu atstāstījums, pārvēršot tagadnes dialogos, no stāsta radot notikumu. Tai pat laikā režisors saglabājis autora tekstu Jāņa monologos, kur netiek pārstāstīti notikumi, bet gan atklātas galvenā varoņa izjūtas, pārdomas. O. Kroders izmantojis arī spēcīgu un izrādē iedarbīgu teksta papildinājumu – latviešu tautasdziesmas. Folkloras motīvu izmantošana ir raksturīga 80. gadu pirmās puses tendence latviešu literatūrā (I. Ziedoņa poēma „Viddivvārpā” (1981), M. Zālītes dramatiskā poēma „Pilna Māras istabiņa” (1981) u. c.). „Aijā” tautasdziesmas, ainām mainoties, dzied un deklamē sievu koris. Formāli to var uztvert līdzīgi kā antīkā teātra kori, taču būtībā folkloras šeit pilda metateksta – kritikas vai komentāra – funkciju, atklājot konkrētās mizanscēnas zemtekstu vai pastiprinot tajā paustās tēlu attiecības. Līdzīga funkcija 1984. gada „Hamleta” iestudējumā iecerēta Nerram, kurš norunā prologu, kurā ietverta izrādes pamatdoma, arī piešķir ironisku intonāciju daļai tekstu, ko oriģinālā runā Hamlets vai Horācijs, tādā veidā atklājot skatītājiem konkrētās epizodes zemtekstu.

O. Kroders iestudējuma darbībai izmantojis tikai Jaunsudrabiņa triloģijas pēdējo daļu „Ziema”, pirmās un otrās daļas sižetiskos pavērsienus ļaujot īsi pārstāstīt Jānim un Ievai (Dace Makovska) episkā iespraudumā pirmajā ainā, kam O. Krodera manuskriptā dots virsraksts „Domas un atceršanās”. Tādā veidā izrādes sākums tiek nospriegots un iezīmēta dramatisks noskaņa. Faktiski izrāde sākas ar galvenās pretrunas pieteikumu: Jānis stāv pie Aijas, Galdara atraitnes, būdas durvīm. Gaismas starā virs skatuves līmeņa redzama Aija – Jāņa iedomu tēls, skaista un apgarota. Aiz skatuves sievu koris dzied latviešu tautasdziesmu, kas skatītājam ļauj nojaust realitāti:

*Aiz lielā dūņu purva,
Tur vakara zvaigzne lēce;
Tur aug mana līgaviņa,
Dūņu purva bridējiņa*
[Jaunsudrabiņš 1985: 3].

Sākotnēji, rokrakstā, O. Kroders atmiņu iestarpinājumu „Aijā” veidojis kā trīs personu stāstījumu – Ievas, Jāņa un Aijas, kur šķietamā saruna vienlaikus ir arī katra iekšējais monologs [Kroders 1984: 5-8]. Vēlāk, jau iestudējuma vajadzībām drukātajā teksta eksemplārā, režisors šo ainu pārveidojis, ļaujot Aijas tekstus pārstāstīt Jānim. Piemēram, rokrakstā ir epizode, kur Aija iejaucas Ievas un Jāņa sarunā par to, ka skolas laikā viņa nav bijusi gana čakla, un jautā:

Un ko tev līdz visas tās gudrības?

Tālāk jau seko viņas pārdomas:

Kam tas man vajadzīgs? Arī bez visa tā tu biji pavisam kā bez sajēgas, kad es toreiz klētī biju apgūlusies tavā gultā [Kroders 1984: 6].

Izrādē Jānis tikai atstāsta savas izjūtas par pirmo skūpstu, lai tūdaļ Ieva norādītu:

Vij, kāds tu biji muļķis! [Jaunsudrabiņš 1985: 5].

Rezultātā mīlas trīsstūra vietā šajā ainā veidojas savdabīga literārās tiesas intermēdija, kur Ieva runā par Aiju apsūdzošiem faktiem, bet Jānis viņu kaismīgi aizstāv, idealizēdams Aiju un meklēdams attaisnojumu savai apsēstībai. Tādā veidā iezīmējas divi iespējami tēlu traktējuma skaidrojumi, turklāt abus var saistīt ar psihoanalīzes pamattēmām. Viens, vieglāk uztverams, vēsta, ka Jāņa un Aijas neatrisināmā pretruna meklējama viņu raksturā, domāšanā, attīstības līmenī. Aijai piemīt ļoti zems cilvēka garīguma līmenis. Tas ļauj dominēt instinktiem, neapvaldāmām seksuālām tieksmēm un dzīvē vadīties pēc apmierinājuma principa. Vienkārši sakot, viņa ir īsta zemes būtne, radusi visu pakļaut fizioloģiskām vajadzībām, pieņēmusi pasauli, kāda tā ir un cenšas izdzīvot jebkuriem līdzekļiem un jebkādos apstākļos. Savukārt Jānis ir izglītots ideālists, kuram būtisks ir garīgums, morāle, principi, bet kurš absolūti nav piemērots nedz Aijas temperamentam, nedz praktiskai dzīvei.

Dziļāks un filozofiskāks ir otrs skaidrojums, par kuru iestudējuma procesā ar aktieriem runājis arī O. Kroders [Lēvalde 2012b]. Tas pieļauj iespēju galvenos varoņus uztvert nevis kā divus simboliskus tēlus, bet kā viena tēla iekšējo pretrunu cīņu. Ikvienu cilvēka daba būtībā ir ambivalenta – viņā mīt gan Aija, gan Jānis – gan primitīvi instinkti, gan kultūras radītā vajadzība pakļaut šos instinktus ideāliem. Aijas un Jāņa attiecības var salīdzināt ar spriegumu starp matēriju un garu katrā cilvēkā. To uzsver arī I. Briķe: „Tajā, ko Kroders ielika Jānī, bija ļoti daudz no viņa paša – mūžīgā cīņa ar materiālo spēku, cīņa garīgajā sfērā” [Freinberga 1996: 227]. Kurš ņems virsroku? Abu līdzāspastāvēšana nav iespējama, jo viņi ir kā binārā opozīcija, kas pastiprina viens otra atšķirīgās īpašības. Un tomēr šie pretpoli nenovēršamā, kaut abpusēji postošā veidā pievelkas. Zemtekstā šī tēma ieskanas jau pirmajā Jāņa runātajā teikumā:

Te nu es esmu, Aija, tavs mūžīgais atbalss [Jaunsudrabiņš 1985: 3].

Pretruna starp Aiju un Jāni iezīmējas arī tēlu attīstības risinājumā. Aija ir viengabalaina, iegrimusi cīņā par primitīvu eksistenci un kā akmens velk līdzī visus, kas viņai pieķeras. Viņas izvēle ir vienkārša, pakļauta instinktiem. Guna Zeltiņa Aijas tēlu

raksturo šādi: „I. Briķes Aijai viņas miegainajā bezapziņas stāvoklī nav gandrīz nekādu citu problēmu kā vien apmierināt miesas prasības,” [Zeltiņa 1986: 38]. Aijas primitīvā loģika nemitīgi izpaužas tekstā, apliecinot viņas spēju domāt vien sabiedrības radītajos priekšstatos.

Man jāapprecas, citādi vējš mūs nonesīs no krasta lejā. Mājele brūk jau kopā
[Jaunsudrabiņš 1985: 14].

Jāņa tēla attīstība veidota līdzīgi kā Hamletā – psiholoģiski tiek motivēts katrs solis, ar kuru viņš arvien dziļāk iestieg Aijas purvā, līdz saprot, ka vienīgais atrisinājums ir sevis atgūšana, ejot nāvē. Apzināti uzsvērtu līdzību ar Šekspīra traģēdijas varoni nenoliedz arī pats Jāņa lomas atveidotājs Juris Bartkevičs. Tiekoties ar ārzemju latviešiem 1987. gadā Rīgā, viņš Jāņa tēlu iestudējumā raksturo sekojoši: „Latvisks Hamlets vadmalas biksēs” [Krauja 1987: 3]. Šo līdzību akcentējusi arī Silvija Radzobe, kura pamana, ka „Jānī tik daudz kas gandrīz tīrā veidā noderīgs no nesenā Hamleta.” Un konkretizē savu atklājumu: „Jānis nespēj dzīvot vienkārši tāpat – no dienas dienā, viņam noteikti vajadzīga dzīves mērķa, jēgas izjūta” [Radzobe 1985: 8]. To, ka Jānis neiederas Aijas vidē un ka viņa gaišie nākotnes plāni lemti neveiksmei, pauž sievu dziedātā kāzu dziesma:

Tu, puisīti, virsū guli,

Es gulēšu apakšā;

Es uz dievu skatīšos,

Tu ellē raudzīsies

[Jaunsudrabiņš 1985: 28].

Hamleta morālā degradācija sākas ar Polonija nogalināšanu, Jāņa – ar Ievas nāvi. Lai arī tā ir pašnāvība, Jānis sevi izjūt kā slepkavu:

Ieva mirusi. Noslīkusi. Tieši manā kāzu naktī. Es nejūtos vainīgs Ievas nāvē, un tomēr esmu slepkava [Jaunsudrabiņš 1985: 32].

Līdzīgas izjūtas ir arī Hamletam pie Ofēlijas kapa, jo Polonija nogalināšana ir garīga trauma Ofēlijai. Viens no apstākļiem, kas motivē Hamleta atteikšanos no morāles principiem, ir tuvo cilvēku nodevība. Nodevības tēma akcentēta arī Jaunsudrabiņa darba dramaturģijā. Katrs dialogs ar Aiju kalpo kā sīks impulss Jāņa aizdomām par sievas neuzticību, līdz tās pamazām summējas atklāsmē:

Aija, tu esi netīra! [Jaunsudrabiņš 1985: 48].

Jāņa problēma nav tikai vilšanās mīļotajā sievietē. Dramatizējums veidots tā, lai parādītu, ka visa apkārtējā vide, tajā valdošā morāle ir Jānim sveša un nepieņemama. Vienlaikus viņš apzinās savu nespēju kaut ko ietekmēt vai mainīt. Tāpēc tik traģiska ir Jāņa atzīšanās pēc neilgas kopdzīves ar Aiju:

Es sevi jūtu kā lelli, kuras locekļi kustas pēc citas gribas, kura iet un pat runā, bet ne to, ko pati grib. Visur te vēl valda Galdars. Vai arī Juris; tikai ne es [Jaunsudrabiņš 1985: 38].

Dramatizējumā O. Kroders būtiski izmainījis finālu. Jaunsudrabiņa romānā aprakstīts, kā upē sāk iet ledus, aiznesdams līdzī Jāņa cerības mainīt dzīvi un ilūzijas atvērt Aijai jaunu, garīgu pasauli, sasniegt kādu iedomātu dzīves piepildījumu. Jāņa pašnāvības iemesls ir nespēja iegūt Aijas mīlestību. O. Krodera versijā fināls ir asāks, konfliktējošāks. Pamazām iezīmētā atšķirība starp Jāņa ideāliem un Aijas izdzīvošanas formulu pāraug nepārvaramā bezdibenī starp viņiem, un O. Kroders ar vienu teikumu un pāris vārdiem papildina Jaunsudrabiņa tekstu, liekot tieši Aijai pateikt Jānim to, ko viņam pašam nav bijis drosmes atzīt – tāds, kā viņš, te neiederas:

*Bet nu tiešām – kam tu šitāds esi vajadzīgs! Kā viens īsts lielskungs: ēd, dzer, guļ, sēd un pa reizei iziet pastaigāties*⁵² [Jaunsudrabiņš 1985: 62].

Gan Hamletā, gan Aijā galvenais varonis finālā rīkojas it kā sev neraksturīgi – Hamlets jau mirstošajam Klaudijam vardarbīgi ielej rīklē indes kausu, savukārt „Aijā” Jānis grūž Aijai sejā šņabja pudeli, uzstājīgi sakot:

Šķīstīsim savas dvēseles! [Jaunsudrabiņš 1985: 62].

Abos gadījumos režisors atklāj galvenā varoņa morālo pagrimšanu, sava ideālā „es” zaudējumu, nostiprinot uzsvaru arī tekstā.

Finālā, pēc tam, kad Jānis pārgriež sev vēnas, sievu skumjajam dziedājumam

Gauži raud mans brālītis, šai zemē dzīvodams,

seko agresīvā, spītīgā un tai pašā laikā izmisuma pilnā Aijas dziesma:

Viens gans nomira, citi gani raudāja, cūka raka kapu augstā kalnā, Kaza kāpa debesīs dievam sūdzēt, dievs pajēma pātagu: tiš, kaza, zemē! [Jaunsudrabiņš 1985: 63].

Aijas dziedātā dziesma izskan vienlaikus kā spītīgs apliecinājums dzīvotspējai un apjausma, ka līdz ar Jāni neatgriezeniski zudis kas tāds, kas ikviena cilvēka dzīvei piešķir jēgu. „Ļoti traģisks, bet arī izlīdzinošs bija izrādes fināls, jo arī šeit izpaudās baltmelnā neatdalāmība,” raksta S. Freinberga [Freinberga 1996: 229]. Režisors ar sāpīgu ironiju

⁵² Izcelts O. Krodera papildinājums.

pauž traģisku atziņu – Jānis, tāpat kā Hamlets, nevar izdzīvot pasaulē, kas ir kā cietums brīvam garam, kas ir trula, demoralizēta, neprognozējama. Izlīdzinošs fināls ir tāpēc, ka tas simbolizē garīgo atdzimšanu. Jāņa pašnāvības skats ir kā Kristus krustā sišana – baltā kreklā tērpts, uz ceļiem, izplētis rokas. Asins straumi simbolizē sarkanās gaismas uzplaiksnījums. Midzenis pazūd tumsā, skatuvē koncentrēti garīguma simboli – bībeliska noskaņa savijas ar tautasdziesmu, krusta poza ar mitoloģisko nāvi – melnā tērptu sievu, kura uztver ļīmstošo Jāni. Baltā kreklā tērpts, gadu iepriekš uz skatuves mirst arī Hamlets, un abos gadījumos balto kreklu var uztvert kā morālās atdzimšanas simbolu.

Teksta ekspresiju izrādē pastiprina gaismas, muzikālais noformējums un skatuves telpa. Aijas un Jāņa atšķirīgos dzīves uztveres vektorus precīzi akcentē Arta Butes scenogrāfija – būdas sienas ir slīpas un to perspektīva ved dažādos virzienos. Skatuve izrādē iezīmē divus līmeņus – midzenim, bedrei līdzīgo Aijas mitekli, kas faktiski ir tikai gulvieta, un stilizētu tiltu kā nojausmu par eksistenciālu plašumu, no kura parādās Aijas sapņu tēls. Tiltu balsta stabi kā purvā slīkstoša cilvēka izstieptas rokas – apakšā melni, augšā – balti. Izrādes televīzijas ierakstu ievada simbolisks tēls – kaucošs vilks ar cilvēka galvu, vilkacis. To var saprast gan kā sakāmvārdu: kādu vilku barā esi, tā jākauc, gan arī kā cilvēka ambivalences simbolu, kurā mūžīgi karo miesiskais un garīgais. Scenogrāfija akcentē režisora vēstījuma paņēmieni – visu balstīt uz kontrastiem, veidojot binārās opozīcijas. Hiperbolizētā nabadzība un nevīžība scenogrāfijā un Aijas kostīmā – noskrandis kreklis un cauras kapzeķes – nav tikai apstākļu raksturotāja, tā ir arī Aijas iekšējā pasaule, kuru vada vien instinkti. To uzskatāmi demonstrē gan Aijas lomas tēlotājas Indras Briķes vaļīgās pozas, gan mizanscēnas, kas šokēja 80. gadu publiku ar nepārprotamu seksualitāti. Kontrastā ar Aijas pasauli ir Jānis – tīrs un kārtīgs, maldoties ilūzijās un neredzot purvu sev zem kājām. Īpaši spilgta ir epizode, kur Jānis prāto par to, kā uzlabot abu kopdzīvi, bet Aija sukā matus, lietišķi izpurinot un nospiežot utis. Te arī izpaužas iestudējuma stilistika – Kroders faktiski ironizē par Jāņa aklo mīlestību, par viņa pakļaušanos situācijai un nespēju saskatīt realitāti. Analizējot Jaunsudrabiņa „Aijas” dramatisējumu laikmeta kontekstā, scenogrāfija ir tā, kas veido nosacītu laiktelpu un pārmet tiltu no Jaunsudrabiņa romāna uz 80. gadu noskaņām.

Salīdzinot O. Krodera versiju ar Dailes teātrī 2010. gadā tapušo iestudējumu „Aija pēc Jaunsudrabiņa” (režisors Regnārs Vaivars), ir redzams, ka mainījies ir gan laikmets, gan sabiedrība. Ja O. Kroderu pagājušā gadsimta 80. gados uztrauc garīgo vērtību devalvācija, pret kuru izmisīgi cīnās inteliģence, tad 21. gadsimtā R. Vaivara

iestudējums mierīgi pavēsta to, ka nekādas inteligences vairs nav, cilvēku dzīve kļuvusi par eksistenciālu spēli bez dziļākas jēgas. Dailes teātra iestudējums, tāpat kā O. Kroderam, sižetiski atbilst triloģijas trešajai daļai, tomēr teksts ir pilnībā pārrakstīts. Aktieris Artūrs Dīcis (iestudējumā Aizpuju Juris) atzīst: „[...] tas materiāls tiešām bija tikai impulss – mēs to izlasījām, un mums radās sajūta par to, kas tur notiek un kas tie par cilvēkiem. Un vēlāk režisors, kuram, protams jau iepriekš bija izveidojusies vīzija par to, ko viņš vēlas iestudēt, uzdeva veidot efdes ar konkrētu attiecību shēmu, karkasu. [...] no teksta tiek paņemta ne tikai sajūta, bet arī cilvēku attiecību modelis, bet ar to tad brīvi spēlējas un dara, ko grib. [...] Šādā darba stilā aktieris top arī par teksta līdzautoru” [Dīcis 2014: 47]. Izrāde ir ironiska, sarkastiska Jaunsudrabiņa romāna dekonstrukcija, atļaujot triloģijas autoram pavīdēt tikai intertekstuālos iespraudumos. Tēlu galeriju veido Aija (Kristīne Nevarauska), Jānis (Gints Grāvelis) un Aizupju Juris. Neviens no trijotnes nav garīguma apdvests, lai arī zināmas intelekta pazīmes viņiem ir. Simboliski izrādes centrā nostājusies Aija, viltīga un izmanīga, bet Jānis un Juris ir tikai viņas nenopietnie spēļu biedri.

Ja O. Kroders, Jāņa psiholoģisko portretu veidodams, atstājis tikai Aijas un otrajā plānā Ievas līniju, tad R. Vaivars „aizņēmies” no triloģijas otrās daļas vēl vienu tēlu – Olgu, kas, tāpat kā Ieva, parādās tikai kā vēstules rakstītāja Jānim, liekot nojaust, ka Jānim tiešām ir, runājot Jaunsudrabiņa Aijas vārdiem, „pilna pasaule brūtēm” [Jaunsudrabiņš 1985: 49]. Režisors R. Vaivars, veidojot iestudējumu, uzsvēris, ka teksts nav būtisks. Par to liecina paviršais teksta materiāls, kurā pieļauti izteicienu varianti, improvizācija (remarkās ielikta piezīme „piemēram”, neizslēdzot citu variantu), uzkrītoši lietota vienkāršruna kā sociāla pazīme. R. Vaivars spēlējas ar Jaunsudrabiņa tekstu, iespraūžot epizodes no Aijas un Jāņa divskatiem ainā, kur Aija ir ar Juri. Piemēram, skats ar kartupeļu mizošanu. Scenārija (teksta materiāls drīzāk atbilst šādam terminam) pamatā, liekas, tomēr bijis O. Krodera dramatisējums. Par to liecina notikumu (epizožu) secība, izvēlētie intertekstuālie iespraudumi, vietām arī mizanscēnas. Tas ļauj R. Vaivara iestudējumu uzlūkot ne tikai kā J. Jaunsudrabiņa romāna, bet arī kā O. Krodera izrādes dekonstrukciju. Dailes teātra versija precīzi reflektē 21. gadsimta demoralizētās sabiedrības daļas eksistenci, tomēr filozofiskais paplašinājums, kas O. Krodera izrādi ļauj skatīt kontekstā ar citiem 20. gs. 80. gados veidotajiem klasikas darbu uzvedumiem, te ir zudis.

4.4. A. Ostrovska „Līgava bez pūra”: apstākļu ietekme uz personību

4.4.1. Varas kārdinājums 1982. gada iestudējumā

A. Ostrovska lugu „Līgavu bez pūra” O. Kroders iztulko 1981. gadā, lai nākamajā sezonā iestudētu Valsts Liepājas teātrī. Ar nelieliem labojumiem to pašu tekstu O. Kroders izmanto 2012. gadā uzvedumam Valmieras teātrī. A. Ostrovskis krievu literatūras vēsturē nereti dēvēts par „krievu Šekspīru”, gan norādot uz viņa lugu plašajām interpretācijas iespējām, raksturu psiholoģisko dziļumu, kā arī saistot to ar A. Ostrovska tulkoto Šekspīra komēdiju „Spītnieces savaldīšana” un devumu krievu teātra attīstībā [Morozovs 1946: 1].

A. Ostrovska drāmas „Līgava bez pūra” 1982. gada iestudējums VLT iekļaujas O. Krodera režijas „zelta fondā”. Tā laika kritiķi atzīmē, ka O. Krodera interpretējums nojauc teātru praksē jau iesakņojušos A. Ostrovska darbu lasījuma modeli – personāža „dalījumu vilkos un avīs, dzīves augļu plūcējos un viņu upuros” [Čakare 1983: 111]. O. Kroders šo lugu lasa citādi, nekā līdz tam teātru praksē ierasts – viņš pēta, kā cilvēka daba izpaužas dažādu ārējo apstākļu ietekmē. Visspilgtāk atšķirīgais interpretējums parādās Larisas tēlā, ko līdz tam tradicionāli tēloja kā upuri, kas par tādu kļūst ietekmīgu un bagātu, taču aprobežotu cilvēku iegribu dēļ, un viņas vienīgā vērtība ir garīgais pārākums. O. Krodera interpretācijā Larisa (Indra Briķe) ir nevis konkrētu cilvēku, bet sabiedriskās sistēmas upuris, kas, citējot režisoru, „augusi meitu mājas atmosfērā un nevar būt, ka viņai nekas nav pielipis” [Freinberga 1996: 181]. Iestudējuma koncepcija un Larisas tēla traktējums vedina vilkt paralēles gan ar O. Krodera iestudēto „Noziegumu un sodu”, gan ar „Annu Kareņinu”, gan „Hamletu”. 1972. gadā Valmierā Krodera iestudētais „Hamlets” ir skaidra padomju varas metafora. Tā ir spēcīga mašīnērija, sistēma, kas salauž cilvēka personisko „es”. 1984. gadā Krodera iestudētais „Hamlets” jau uzrāda varas sistēmas nestabilitāti, pārmaiņu nojausmu. Taču divus gadus iepriekš, „Līgava bez pūra” iestudēšanas laikā, stagnācija vēl ir ļoti dziļa. Teātra zinātniece Valda Čakare to raksturo šādi: „[...] pirms gaismas, kā zināms, tumsa ir visdziļākā. Krodera izrādē tā bija tik dziļa un kārdinājumu pilna, ka vitālu, stipru, spēcīgu personību spēja pārvērst mēra laika dzīru zvaigznē” [Čakare 2012]. Līdzīgi Šekspīra Hamletam un Jaunsudrabiņa Jānim, arī Ostrovska Larisas vienīgā iespēja palikt sev uzticīgai O. Krodera interpretācijā ir mirt. Šis lomas traktējums izpaužas arī tekstā izrādes finālā, Larisas nāves skatā, ko pats režisors raksturo kā fatālu izšķiršanos – „varbūt nodoties izvirtībai, varbūt izdarīt

pašnāvību” [Freinberga 1996: 181]. Kad Paratovs liek apklusināt čigānu kori, izskan Larisas pēdējie vārdi:

Larisa. *Nē, nē, kāpēc. Lai priecīgi, kam priecīgs prāts. Dzīvojiet!* [Ostrovskis 1982]⁵³

Sistēma, kura pieprasa pakļaušanos sabiedrības normām, viņu vairs neskar, jo nāve atbrīvo.

Originālā galvenās varones fināla teksts izskan pavisam citādi. Tās ir drīzāk visiem piedodoša upura atvadas, ne spēcīgas personības izvēle nepakļauties sistēmai, kurā galvenais ir ietekme, vara:

Лариса (постепенно слабеющим голосом). Нет, не зачем... Пусть веселятся, кому весело... Я не хочу мешать никому! Живите, живите все! Вам надо жить, а мне надо... умереть... Я ни на кого не жалею, ни на кого не обижаюсь... вы все хорошие люди... я вас всех... всех люблю. (Посылает поцелуй) [Ostrovskis 1878: 23]⁵⁴.

Varu šajā izrādē iemieso Knurovs (Mārtiņš Vilsons) – spēcīga, ietekmīga personība, kura nicina vājos un ņem visu, ko vēlas, bez jebkādiem morāliem apsvērumiem. Varas dominante iestudējumā izpaužas epizodē, kurā Knurovs cenšas pārliecināt Larisas bērnības draugu, veiksmīgu tirgotāju Voževatovu (Juris Bartkevičs) nestāties ceļā viņa plānam padarīt Larisu par savu mīļāko. Dialoga laikā Voževatovs izvelk no kabatas monētu, piedāvājot izspēlēt Larisu kā laimestu, un zaudēt. J. Bartkeviča tēlojumā šis mirklis Voževatovam ir emocionāli smags, var sajust viņa iekšējo cīņu starp vēlmi pasargāt Larisu un pakļaušanos „tirgotāja godam” – principiāla darījuma, pat visapšaubāmākā, nostādīšanu pāri jebkādam jūtām. Viņa teksts ir tikai sakāves atzīšana un piekāpšanās spēcīgākā priekšā:

Jūsu. Nu, ko. Varbūt tā arī labāk....

Knurovs viņam pieprasa godavārdu, ka derības netiks laužtas. Uz to Voževatovs atbild:

Jūs esat netaisns pret mani. Es pats zinu, kas ir veikalnietka dotais vārds [Ostrovskis 1982].

⁵³ 1982. gada teksts citēts no LTV ieraksta, tāpēc lpp. nav norādītas.

⁵⁴ Larisa (pakāpeniski dziestošā balsī). Nē, nav vērts... Lai priecājas, kam priecīgi... Es nevienam nevēlos traucēt! Dzīvojiet, dzīvojiet visi! Jums jādzīvo, bet man vajag... nomirt... Es ne par vienu nežēlojos, ne uz vienu neapvainojos... jūs visi esat labi ļaudis...es jūs visus....visus mīlu. (sūta gaisa skūpstu).

Dialogā iekļauta norāde uz vērtību sistēmu, kas valda sabiedrībā – ar goda vārdu tiek apstiprināts būtībā nodevīgs darījums, un šo rīcību nosaka bailes zaudēt stāvokli sabiedrībā. Voževatova nodevība, lai arī sagādā viņam emocionālu diskomfortu, ir pat zemiskāka par Paratova (Aigars Birznieks) rīcību, kurš atklāti pasaka, ka parādu dēļ izvēlas bagātu līgavu nevis Larisu.

4.4.2. Nauda kā vērtību dominante 2012. gada iestudējumā

2012. gada iestudējumā Kroders tāpat velk paralēles ar lielajām „Hamleta” tēmām – pretošanos sistēmai un nodevību kā šīs sistēmas ieviestu normu. Taču nedaudz mainījušies akcenti, ko atzīmē arī Valda Čakare: „Larisai [...] šoreiz atvēlēta katalizatora loma, jo tieši attiecībās ar viņu atklājas, cik ļoti visi ir aizņemti paši ar sevi un ambīcijām, kas nesniedzas pāri patērētāju sabiedrības novilktajām robežām,” [Čakare 2012].

Par varu šajā iestudējumā spēcīgāks motivējošais spēks ir nauda. Līdzīgi kā 2008. gada „Hamleta” iestudējumā, arī pēdējā „Līgavā bez pūra” vairs nav spēcīgu personību, kas ir izrādes centrā un virza notikumus. V. Čakare atzīmē: „Gan tāpēc, ka laikmets piedāvā drīzāk konstruētus tēlus nekā personības, gan arī tāpēc, ka režisora uzmanība teju vienādās proporcijās tiek pievērsta visām darbības personām” [Čakare 2012]. Sākuma un beigu skati no āra pārnesti telpā, kur „atmosfēra šķiet tveicīga, taču nevis no vasaras karstuma, bet no shēmām, darījumiem, intrigām un plāniem, kas tiks kalti” [turpat]. Šīs 21. gadsimta Latvijas inspirētās uzveduma iezīmes atspoguļojas arī teksta korekcijās. Piemēram, jau minētajā Knurova un Voževatova dialogā Valmieras teātra uzvedumā frāzes skan aprautāk, lietišķāk, Voževatovam (Krišjānis Salmiņš) vairs pat nav emocionālas izšķiršanās, nodevība pret Larisu (Ieva Puķe) ir pašsaprotams darījums:

Jūsu. Tātad uz Parīzi man nāksies braukt vienam pašam. Neko daudz neesmu zaudējis: būs mazāk izdošanu.

Voževatova tekstā īsināta arī frāze:

Jūs mani aizvainojat!

Atbilde Knurovam ir ātra:

Es zinu, kas ir veikalnieka dotais vārds. Man taču ir darīšanas ar jums, nevis ar Robinsonu [Ostrovskis 2012: 57].

Knurovs (Agris Māsēns) un Voževatovs pēdējā Krodera iestudējumā nostājušies vienā līmenī, tik ļoti pazīstamā mūsdienu skatītājam. Runājot V. Čakares vārdiem: „[..]

atšķirībā no pārējām darbības personām viņu spēlēs un intrigās runa nav par izdzīvošanu, bet par dzīves kvalitāti” [Čakare 2012]. Tieši šis ir aspekts, kas atšķir pirmo A. Ostrovska lugas iestudējumu no otrā. 20. gs. 80. gados Latvijā svarīga bija ietekme, ko deva vara, 2012. gadā visu nosaka nauda. Voževatova tēla traktējumam abos O. Krodera iestudējumos ir zināma līdzība ar Klaudija tēla traktējumu, proti – īpašības, ar ko atšķiras Voževatovs Liepājas iestudējumā no Voževatova Valmierā, ir līdzīgas atšķirībām starp 1984. gada un 2008. gada karali „Hamletā”. Tāpēc, iespējams, nav nejaušība, ka tieši Jurim Bartkevičam un Krišjānim Salmiņam uzticētas šīs lomas. J. Bartkeviča Klaudijs, tāpat kā Voževatovs, nav pasargāts no pretrunām, lai arī ir viltīgs un labs aprēķinātājs. Juris Bartkevičs šo tēla niansi pamato šādi: „Ir jāmeklē karalī cilvēks. Viņam taču gandrīz hamletiskas mokas” [Freinberga 1996: 218]. Savukārt K. Salmiņa Klaudijs nekādas hamletiskas mokas neizjūt, karalī dominē aprēķins paša ērtību vārdā, tāpat kā K. Salmiņa Voževatovā, jo abi Valmieras iestudējumu tēli tiek pakārtoti „21. gadsimta izkaisītajai, sīku mērķu un kaislību piestrāvotajai dzīvei” [Čakare 2012].

Analizējot O. Krodera tulkojumu no stilistiskā viedokļa, iezīmējas vēl viens izrādes teksta uzdevums, kas režisoram bijis ārkārtīgi svarīgs. Tā ir latviešu valodas kvalitāte, kurai 20. gs. 80. gados tika pievērsta liela uzmanība – teātros, televīzijā, skolās lielākoties skanēja gramatiski pareiza latviešu valoda. 80. gadu politiskajā situācijā, kad kā ikdienas saziņas valoda publiskajā telpā dominēja krievu valoda, latviešu inteliģence par vienu no saviem uzdevumiem uztvēra latviešu valodas saglabāšanu. Teātrī vienlīdz tika akcentēta nepieciešamība izkopt aktiera runas tehniku un prasme runāt gramatiski pareizi. To teorētiskā apcerējumā par profesionālo meistarību piemin arī O. Kroders: „Aktierim [...] jāprot runāt (pareizi elpot, novērst runas defektus, ja tādi ir, saprast, ko pats saka un kālab to dara) [...]” [Kroders 1983: 18], aktiera runas aparātu viņš salīdzina ar vijoli vijolniekam vai klavierēm pianistam.

Režisors, tulkojot lugu, ir rūpīgi centies ik vārdu, ik frāzi iekļaut latviskā skanējumā, ievērojis latviešu valodai raksturīgu teikuma uzbūvi, vārdu kārtību, centies autora izmantotos krievu valodas izteicienus netulkot burtiski, bet izmantojis semantiski atbilstošu latviešu valodas izteicienu. Tādā veidā teksts kļuva skatītājiem emocionāli tuvāks, doma – labāk uztverama, veidojas smalka saite starp skatuvi un skatītāju, savā veidā vienota kultūrtelpa. Liepājas teātrī izrādes pēc vajadzības tika tulkotas – ikviens skatītājs varēja izmantot austiņas, lai dzirdētu tekstu krievu valodā. Tādā gadījumā nav vajadzības kaut kā „integrēt” skatītāju, kurš neprot latviski. Piemēram, Larisa 1982. gadā,

atšķirībā no šīs lugas vēlākajiem iestudējumiem, dzied romanci latviski, savukārt čigānu romances skan oriģinālvalodā.

No teksta kvalitātes viedokļa salīdzinot O. Krodera tulkoto „Līgavu bez pūra” ar režisores Indras Rogas tulkojumu (Ievas Zoles redakcija) iestudējumam Nacionālajā teātrī 2005. gadā, I. Rogas latviskoto tekstu gandrīz var dēvēt par kalku, tik ļoti jūtama krievu valodas ietekme. Piemēram, Larisas un Karandiševa dialogā izmantots frāzes tulkojums, kas vienmēr atzīts par nevēlamu:

Лариса. Ах, да об чем бы он ни говорил, – что вам за дело! [Островский 1878: 4].

Лai ko viņš nerunātu, kāda jums tur daļa? [..] [Ostrovskis 2005: 16].

O. Kroders šo frāzi tulkojis ar tipisku latviešu valodas izteicienu:

Larisa. Ak, *lai viņš runātu ko runādams*, – kas jums tur par daļu! [Ostrovskis 1982].

Interesanta tulkojumu atšķirība ir arī tālāk šajā dialogā:

Карандышев. Был цыганский табор-с – вот что было. [Островский 1878: 4]

Карандишевс: Čigānu tabors bija, lūk, kas bija [Ostrovskis 2005: 16].

Карандишевс: Bijušas naktis pie čigāniem – lūk, kas bijis [Ostrovskis 1982].

Nav grūti ievērot, ka Kroders ļoti domājis par teksta labskaņu, ritmiku, leksikas izvēli, dažkārt varbūt pat pārspīlēti. Piemēram, vietas nosaukumu Zabolotje viņš tulkojis, un Larisa ar Ogudalovu apspriež Karandiševa vēlmi kandidēt Aizpurvē uz miertiesneša vietu.

I. Rogas tulkojums dažviet veidots mūsdienīgākā valodā – viņa ne tikai saglabājusi Zabolotji, bet arī, piemēram, vārda „kandidēt” vietā lieto „balotēties”, kas plaši tiek izmantots arī mūsdienu plašsaziņas līdzekļos, aprakstot vēlēšanas. Taču kopumā Nacionālā teātra iestudējumam veidoto tulkojumu var nosaukt par paviršu attiecībā uz valodas kvalitāti. Iespējams, arī to var skaidrot ar laikmeta ietekmi – teātros vērojama tendence skatuves valodu maksimāli pietuvināt „ielas” valodai, liela daļa skatītāju kļuvuši kosmopolītiskāki, mazāk uzmanības pievērš gramatikas un stilistikas normām. Informācijas tehnoloģiju ietekmē attīstījies skatītāju vizuālā uztvere un runātais vārds atvirzījies tālākā plānā. I. Rogas iestudējuma koncepcija ir tuvāka O. Krodera Valmieras versijai, uzsverot nožēlojamo „pirkt un pārdot” pasauli, tomēr Larisas tēla traktējums ir atšķirīgs. Nacionālā teātra Larisa ir drīzāk samaitāts bērns, kamēr abos O. Krodera

iestudējumos viņa ir nobriedusi personība izvēles situācijā, kura sastopas ar tuvo cilvēku nodevību.

4.5. Ironiskas „Hamleta” alūzijas: Antona Čehova „Kaija”

Uz traģēdijas „Hamlets” un komēdijas „Kaija” saskares punktiem norādījis Čehova daiļrades pētnieks Vadims Smirenskis (*Вадим Смирненский*), kurš apgalvo, ka Šekspīra daiļrade atstājusi nozīmīgu ietekmi uz Čehova dramaturģiju, īpaši – „Hamlets”. Traģēdijas refleksiju pētnieks saskata Čehova lugās „Kaija”, „Ķiršu dārzs” un „Ivanovs”. Čehova privātajā bibliotēkā Jaltā saglabājušies divi „Hamleta” krievu tulkojuma varianti, un abas grāmatas ir nobružātas un pilnas ar Čehova piezīmēm. Vienā no grāmatām viņš apvilcis Hamleta tekstu:

*...пала связь времен? Зачем же я связать ее рожден!*⁵⁵ [Smirensky 2012].

Tātad Čehovs, tāpat kā O. Kroders, iestudējot Šekspīra „Hamletu” 1984. gadā, akcentējis „izļodzītu”, nestabilu laiku, robežsituāciju. V. Smirenskis norāda, ka Šekspīra traģēdijas citāti atrodami vairākās „Kaijas” epizodēs, paralēles saskatāmas arī Trigorina – Arkadinas, Treņeva – Arkadinas, Treņeva – Trigorina attiecībās. Toronto universitātes slāvistikas studiju elektroniskajā žurnālā *Toronto Slavic Quarterly* V. Smirenskis raksta, ka Hamleta neirotiskā greizsirdība pret māti ārkārtīgi līdzinās Treņeva jūtām pret Arkadinu. Savukārt attieksme pret Trigorinu viņam ir līdzīga kā Hamletam pret Klaudiju, jo Trigorins viņam atņem ne tikai māti, bet arī Ninu – „Ofēliju” [Smirenskis 2004].

1986. gada nogalē O. Kroders Valsts Liepājas teātrī sāk iestudēt A. Čehova „Kaiju”. Skatītāju vērtējumam to nodod 1987. gada pavasarī, tūdaļ pievēršot arī kritiķu uzmanību. Šajā iestudējumā, iespējams, visspilgtāk izpaužas formas un satura vienība (scenogrāfija un kostīmi – Artis Bute), kopā radot vienu no O. Krodera radošās darbības virsotnēm. Stāstot par topošo izrādi skatītāju konferencē, režisors citē izteicienu, ko bieži atkārtojis, iestudējot otro „Hamletu”: „Kad Gēte gribēja nošauties, viņš uzrakstīja „Jaunā Vertera ciešanas”. Tā arī katram režisoram reizi mūžā ir jāiestudē „Kaija”” [Freinberga 1996: 243]. Tātad izrāde viņam ir personiski svarīga, caur to viņš vēlas paust savas izjūtas. Otrs jēdziens, ko viņš uzsver šā iestudējuma sakarā, ir „absurds”: „Kad „Kaijas” izrādē strādājām pie konkrētām darbībām, viscaur ārā nāca absurds. Lugā nav

⁵⁵ O. Krodera redakcijā teksts skan: „No eņģēm gāzies laiks? Un tieši man nu jāceļ tas un jāliek atkal vietā” [Kroders 1972/1984: 19].

reālpsiholoģiskas īstenības, viss tiek novests līdz dabiskam absurdam” [Freinberga 1996: 243]. Arī „Hamletu” iestudējot, viņš bieži lietojis vārdu „absurds” [Freinberga 1996: 91]. Taču, ja „Hamletā” šis jēdziens vairāk attiecas uz galvenā varoņa izjūtām, tad „Kaijā” absurda estētika izpaužas caur formu – vizuālo tēlu, atsvešinātu aktieru spēles manieri – viņi sarunājas, tomēr komunikācija notiek it kā caur stikla sienu, it kā dialogs patiesībā būtu divi atsevišķi monologi.

Ironija, kas „Hamletā” tikai pavīd, „Kaijā” ir dominējošais stilistiskais paņēmieni, kas izpaužas kā personāžu psiholoģiskajā traktējumā, tā iestudējuma vizuālajā tēlā. Tomēr cauri „Kaijas” stilistiskajam uzslāņojumam skaidri nojaušama O. Kroderam raksturīgā vēstījuma „hamletizācija” – no vienas puses ir mokoši sevis meklējumi, vēlme mainīt pastāvošo, nepieņemamo situāciju, no otras – vēlme noturēt aizejošo laiku, saglabāt nemainīgu sistēmu. Ikvienu tēlu raksturo nemitīga gremdēšanās sevī, savu izjūtu analīze, paša „es” meklējumi.

Vizuāli uzsvērtā alūzija ar „Hamletu” ir arī O. Krodera iestudētajā izrādē, īpaši Arkadinas (Dace Makovska) un Trepļeva (Leons Leščinskis) attiecību līnijā. Konservatīvākie personāži izrādē ir tērpti, lai arī stilizētos un pārspīlēti košos, tomēr pamatā 19. gs. beigām atbilstošos tērpos (Medvedenko, Šamrajevs, arī Dorns un Trigorins), savukārt „dumpīgie” cilvēki (Trepļevs, Maša, Nīna, arī Poļina) – izaicinošos 20. gs. 80. gadu otrās puses avangarda tērpos. Ārpus šā dalījuma ir Arkadinas apģērbs, kurā viņa ierodas uz sava dēla iestudēto izrādi. Tā nav ne 19. gs. beigu, ne arī 20. gs. 80. gadu modes stilizācija – tā ir 1984. gadā „Hamleta” iestudējuma Ģertrūdes tēla reminiscence, uz ko norāda brokāta šlepe, dārgakmeņu rotājumi un pat stilizēts kronis. Atsauce ir ne tikai uz Šekspīra lugu, kuras frāzes, saskaņā ar Čehovu, citē māte un dēls, bet tieši uz Krodera 1984. gadā iestudēto „Hamlets, dāņu princis”, jo Čehova lugas uzvedumā tiek citēts nevis teksts, kas atrodams Kārļa Blaua tulkotajā „Kaijā”, arī ne K. Egles vai J. Rozes „Hamleta” tulkojumu citāti, bet gan paša O. Krodera rediģētais Hamleta un Ģertrūdes dialogu teksts. Čehova lugas pirmajā cēlienā ir skats, kur visi sanāk noskatīties Trepļeva iestudēto lugu. Arkadina uzdod gandrīz dzejas rindiņai līdzīgu jautājumu:

Arkadina: Mans mīļais dēls, kad sāksies izrāde?

Uzruna atgādina Ģertrūdes vēršanos pie Hamleta pirms „Peļu slazda”:

Ģertrūde: Nāc šurp, mans mīļais Hamlet, apsēdies pie manis? [Kroders 1972/1984: 36].

Tālāk skan jau tiešs Šekspīra lugas citāts no ainas, kas seko pēc „Peļu slazda”:

Arkadina: O, mans dēls! Tu liki dvēselē man ielūkoties, kur ieraudzīju tik daudz tumšu traipu, kas izdzēšami nav!

Trepļevs: Kā dzīvot var no grēka sviedriem sasmirdušā gultā,

Kā mīlināties var uz mēslu čupas!

Šajā vietā dialogs pārtrūkst, taču līdzība mātes un dēla attiecību risinājumā turpinās. Piemēram, pēc neveiksmīgās izrādes Arkadina lūdz Mašai sameklēt Trepļevu, Ģertrūde to pašu lūdz Rozenkrancam un Gildenšternam. Taču gan Trepļevs, gan Hamlets šajā brīdī ir vētrainu emociju varā un diezgan rupji noraida, lūdzot viņu likt mierā.

Maša: Konstantin Gavrilovič, ejiet iekšā, jūs gaida māte! Viņa ir ļoti uztraukta!

Līdzīgi „Hamletā”:

Rozenkrancs: Karaliene saka, ka jūsu uzvedība viņu ārkārtīgi pārsteidz un satrauc.

Gildenšterns: Viņa izteica vēlēšanos runāt ar jums savā istabā [Kroders 1972/1984: 42].

Konceptuāli saskan arī Trepļeva un Hamleta traktējumi abos divos 80. gadu iestudējumos – gan L. Leščinska Trepļevs, gan J. Makovska Hamlets asi izjūt tuvo cilvēku nodevību. Abi viņi ir dēli, kas pārdzīvo mātes nodevību gandrīz vai ar Edipa kompleksa intensitāti. Ja Hamlets pārdzīvo Ofēlijas nodevību un jūtas līdzvainīgs viņas bojāejā, tad Trepļevu satric Ēnas aizraušanās ar Trigorinu un acīmredzamā morālā pagrimšana. Gan Trepļevs, gan Hamlets ir atšķirīgi un jūtas neiederīgi apkārtējā sabiedrībā, kuru uzskata par liekulīgu un samaitātu. „Kaijā” to pastiprina sīka epizode trešajā cēlienā – Trigorins atgriežas, lai satiktu Ēnu, bet sastop istabeni (Elita Brice), kura pirms tam atradusi Trigorina maku. Redzot rakstnieku atgriežamies, kalpone veikli pievāc maku, ietinot savā šallē. Lugā šādas epizodes nav, tātad režisors vēlējies vien uzsvērt cilvēku samaitātību. Turklāt gan Šekspīra, gan Čehova protagonistus ir ar pretenziju uz radošumu, mākslinieks – Trepļevs sacer lugu, un arī Hamlets ir „Peļu slazda” autors.

O. Krodera privātajā arhīvā VDT atrodams „Kaijas” iestudējuma plāns, un tajā redzams, ka Arkadinas lomu režisors paredzējis Dzintrai Klētniecei, kas 1972. gada Valmieras iestudējumā spēlēja Ģertrūdi. Trepļevu viņš ir paredzējis 1984. gada Liepājas iestudējuma Hamletam J. Makovskim. Dz. Klētniece pati par šo faktu nav informēta, taču tas ir periods, kad viņa Liepājā nedzīvo, bet braukā tikai uz repertuārā esošajām izrādēm.

Iespējams, tāpēc sākotnējais lomu sadalījums nav apstiprināts. Latvijas Valsts arhīva materiālos trūkst 1986. gada 19. augusta Mākslinieciskās padomes sēdes protokola pielikuma, kurā, saskaņā ar sēdes dienaskārtību, jābūt „Kaijas” iestudējuma lomu sadalei. Savukārt J. Makovskis no Treņļa lomas atteicies pats, kad uzzinājis, ka Arkadinu spēlēs viņa dzīvesbiedre Dace Makovska: „Negribēju spēlēt savas sievas dēlu” [Lēvalde 2012a]. Pēc tam režisors plānoja šo lomu uzticēt Ērikam Vilsonam, taču viņu galvenajai lomai pieprasīja režisors Nauris Klētnieks [Freinberga 1996: 243]. Līdz ar to Treņļa loma tika nule kā studijas beigušajam L. Leščinskim – Latvijas Valsts konservatorijas Liepājas kursa absolventam.

Treņļa tēlā, tāpat kā visā iestudējumā, ir daudz vairāk ironijas nekā Hamletā, kas izriet arī no „Kaijas” pamattēmas – priekšplānā te izvirzītas mākslas un dzīves attiecības, talantu un netalantīgo pretenzijas dzīvē un mākslā. Treņļa tēla ironija slēpjas psiholoģijā – no viņa subjektīvā viedokļa pēkšņā apjēga, ka pretenzija uz „jaunām formām” patiesībā bijusi vien vēlme apliecināt neesošu talantu, ir traģiska, taču no objektīvā viedokļa mākslā sakāpinātas indivīda svarīguma apziņas sabrukšana ir komiska. Tas, kas „Kaijā” ir būtiska režijas caurviju nokrāsa, attieksme pret Treņļu, 1984. gada „Hamletā” iezīmējās tikai vienā, taču ļoti nozīmīgā skatā – kad pirmo reizi ierodas aktieri un Hamlets mēģina runāt monologu par Priamu, taču Pirmais aktieris pārtrauc prinča neveiklo deklamāciju un nolasa to patiesā iedvesmā. Ironiju par Hamleta uzstāšanos pauž Polonijs:

Dieva vārds, mans princi, jūs skaisti deklamējat – ar labu akcentu un mēra izjūtu
[Kroders 1972/1984: 35].

Liela nozīme „Kaijā” ir izrādes vizuālajam ietērpam, kas ir gana neparasts – stilizēta ainava ar gleznotu ezeru fonā, centrā uzkalns ar milzu smilgām, krēslī, kuru atzveltnes veidotas augstas kā tronim, taču līnijas ir tīras un vienkāršas. Tumši zilais, zelts – visā šajā noskaņā ir kaut kas sirreāls, taču nenoliedzami atbilst Čehovam, kura dramaturģijā telpa allaž saistās ar skaistā jēdzienu. Skaistais kā telpas kategorija, norāda Čehova daiļrades pētnieks B. Zingermans, Čehovam ir cieši saistīts ar laika kategoriju [Zingermans 1988: 13]. Dažkārt skaistais laika priekšā ir bezspēcīgs, bet dažkārt laika ritējums tikai uzsver skaistā nemirstību – arī šajā gadījumā ezers un fantāzijai līdzīgā ainava nemainās, taču pēdējā cēlienā skatuvi papildina zelta vārti. Tie nekur neved, drīzāk simbolizē lugas varoņu iekšējās sajūtas – lai arī zelta, tie tomēr atgādina restes. Tā ir izrādes laiktelpas ironija – nemirstīgais skaistums ir pretrunā ar cilvēku izjūtām. Pretrunā

ar lakonisko ainavu ir arī personāžu tērpi, kuru dēļ vairākās publikācijās izskan pārmetumi par atkāpšanos no Čehova un vienkārši neizpratne. Piemēram, pēc „Kaijas” viesizrādēm Maskavā laikrakstā „Sovetskaja Kuļtura” (*Советская культура*) parādās recenzija, ko pārpublicē arī „Dzimtenes Balss”, tās autors raksta: „Lugas varoņi parādās neparastā veidolā – grims, frizūras, kostīmu detaļas veidotas tagadējā, visai ekstravagantā modes stilā. Tas tomēr nešokē un pat nopietni neapgrūtina skatītāju. Varbūt tāpēc, ka [...] galvenajā šie varoņi paliek sava laika, tā stila un toņa ietvaros. Bet viņu jaunais veidols acīmredzot ir [...] naivs laiku sasaistes līdzeklis” [DZB 1988: 3]. Savukārt E. Tišheizere neparastos kostīmus vērtē kā vienu no pirmajām postmodernisma iezīmēm Latvijā. „Tās vīdēja personāžu dīvainajās, it kā vēja izpūstajās frizūrās, Treņeva diagonālvītrotās žaketes dubultajos atlokos – gan uz krūtīm, gan uz muguras, caurspīdīgajos, jūgendiskajos vārtos, kuri veda ... nekur. Tās bija zīmes bez nozīmes, perfekti imitēta dzīves līdzība jeb *simulakri*, kas principiāli nevēstīja neko” [Tišheizere 2010: 49]. Zināmi kodi šajās zīmēs tomēr ir uztverami. Tā ir gaisīgā ironija, kas izpaužas arī kostīmu pārspilējumos. Arī kostīmu ciešā sasaiste ar laika jēdzienu – Čehova varoņi bieži piemin savu un citu tēlu vecumu, un izrādes stilistika šo tekstu izvērš par paaudžu konflikta uzsvērumu. Savdabīgs vizuālā tēla risinājums ir Sorinam (Voldemārs Zenbergs), kura kostīms gan ir samērā konservatīvs, tomēr frizūra ir kā asimetrisks, vēja izpūsts ērkulis. Kopumā visu personāžu tērpi ir uzkrītoši teatrāli un kontrastē ar skaisto, bet vienkāršo ainavu – viņi tēlo kādu iedomātu lomu, bēgot no realitātes. Šī vizualitāte ir cieši balstīta tekstā. Pirmajā cēlienā ir skats, kur Sorins ar Treņevu runā par teātri. Treņeva teksts:

Vajadzīgas jaunas formas!

ir kā viņa vizuālā tēla devīze. Savukārt Sorina filozofiski novilktais:

*Bez teātra nevar...*⁵⁶

iegūst paplašinātu, ironisku nozīmi – cilvēkam allaž kaut ko nākas tēlot, pieņemt dzīves piedāvāto lomu, kas ne vienmēr ir saskaņā ar viņu pašu. Režisors it kā iezīmē divus hamletiskas izvēles variantus – neriskēt un mierīgi dzīvot, atsakoties no sapņiem kā Sorins, vai arī riskēt kļūt smieklīgam un neveiksminiekam, bet tomēr tiekties pēc ideāliem, kā to dara Treņevs. Viņš, tāpat kā Hamlets (un arī kā Jaunsudrabiņa Jānis „Aijā”) mirst, tērpies baltā krekļā, simbolizējot atgriešanos pie sava patiesā „es”, kuram vairs nav svarīga apliecināšanās pūlim.

⁵⁶ „Kaijas” iestudējuma teksta fragmenti citēti pēc izrādes ieraksta televīzijā. Ieraksts atrodas Eduarda Smiļģa Teātra muzejā.

Režisora veidots ir arī izrādes fināls, kurā pēc Treņeva nāves visa kompānija sastingst nemainīgā pozā, spēlējot lotu, un Maša monotoni atkārto vienu un to pašu ciparu – 77, 77, 77... Tā režisors parāda, ka Treņeva pašnāvība faktiski neko nemainīs katra atsevišķa personāža dzīvē. Sistēma ir palikusi nemainīga.

No stilistikas viedokļa „Kaija” ir jauns pavērsiens O. Krodera radošajā biogrāfijā, lai arī galveno tēlu traktējums ir tuvs viņa iepriekšējiem 80. gadu klasikas uzvedumiem. Savukārt traģikomiskā izskaņa un ironiskā attieksme pret visiem personāžiem pietuvina šo izrādi viņa daiļradei 90. gados.

SECINĀJUMI

1. Attieksme pret dramaturģijas tekstu kā interpretācijas avotu un režisora darbu kā pirmreizēju jaunradi nozīmē jaunas, individuālas jēgas piešķiršanu konkrētam iestudējumam, suverēna skatuves mākslas darba radīšanu. Savukārt šīs jaunās jēgas atklāsme skatītājam ir atkarīga no režisora kā teksta interpretētāja prasmes. Latviešu psiholoģiskā teātra pārstāvis, režisors Oļģerts Kroders skatuves praksē brīvi interpretējis literārā pirmavota tekstu, radot savu skatuves versiju, kurā līdzās runātajam vārdam nozīmīgi ir arī citi skatuves valodas līdzekļi. Lai gan tiek respektēts autors un literārā darba kvalitāte, idejām tiek piešķirts laikmetīgums.
2. O. Kroders atzīst teksta dominanti iestudējumā un piešķir lielu nozīmi teksta kvalitātei. Darbs ar tekstu visos O. Krodera iestudējumos ir pamats režisora koncepcijas formulēšanā. Saskaņojot teksta korekcijas ar katra tēla psiholoģiju un aktiera psihofiziskajām īpašībām, režisors veido psiholoģiski motivētu darbības attīstību. Koncepcijas veiksmīgā īstenošanā nozīme ir arī scenogrāfijai, izvēlētajai iestudējuma stilistikai, muzikālajam noformējumam un citiem formas elementiem.
3. Kopš profesionālas darbības pirmsākumiem O. Kroders iestudēšanai centies izvēlēties literāri kvalitatīvu, ietilpīgu tekstu, vajadzības gadījumā dramatisējot prozas darbus vai pats veidojot tulkojumu latviešu valodā, galvenokārt ar krievu valodas starpniecību. Klasikas iestudējumi kļūst par režisora O. Krodera radošās darbības maģistrālo līniju līdz mūža beigām. Režisoru klasikas darbos saista teksta kvalitāte, iespēja meklēt un atklāt varoņu psiholoģiju, izvirzīt eksistenciālus jautājumus. Vairākus klasikas darbus viņš iestudē atkārtoti, meklējot laikmetīgus skatuves risinājumus.
4. Oļģerta Krodera personību veidojusi bērnība Latvijas pirmās brīvvalsts inteliģences aprindās, agrīna iepazīšanās ar skatuves mākslas dažādiem veidiem, izpratne par literatūru un citām kultūras vērtībām. Izsūtījums Sibīrijā kā fiziska un garīga trauma rosinājusi teātri uztvert kā garīgu patvērumu, taču vienlaikus režisors ieinteresēti un aktīvi sekojis līdzī laimmeta sabiedriskajām norisēm, jūtīgi uztverot realitāti, kas atbalojas viņa radošajā darbībā. Māksliniecisko rokrakstu veidojusi pastāvīga interese par teātra procesiem un personībām pasaulē, nemitīga jaunu zināšanu un atziņu meklēšana periodikā un literatūrā, skrupulozas kultūras studijas, ko apliecina režisora privātā arhīva materiāli.

5. Jau pirmajā iestudējumā profesionālā teātrī – J. Kalniņa operas „Ugunī” inscenējumā Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī – O. Kroders formulē vairākus radošā procesa paņēmienus – ritmizēt izrādi, vēstījumu saskaņojot ar muzikālo pavadījumu, kā arī izmantot mūzikas terminoloģiju teksta un darbības epizožu raksturošanai; scenogrāfijā izvairīties no skatuves pārblīvēšanas un klaja ilustratīvisma. Par vienu no aktieru izvēles principiem nozīmīgās lomās viņš izvirza jaunu, rutīnas neskartu talantu meklēšanu, nepiešķirot lielu nozīmi profesionālajai izglītībai un skatuves pieredzei. Jau pirmajos iestudējumos viņa režija ir novatoriska, ar iekļautiem modernisma elementiem, tiek lauzti stereotipi un meklēti jauni skatuviskās izteiksmes līdzekļi.
6. O. Krodera mākslinieciskie uzskati nostiprinās augstākajos režisoruursos Maskavā, iepazīstot Anatolija Efrosa, Georgija Tovstonogova, Pītera Bruka un citu tobrīd populāru režisoru iestudējumus. Viņa uzskatus par aktiera meistarību ietekmē britu aktiera Džona Gilguda monoizrāde „Cilvēka mūžs” pēc Šekspīra darbu motīviem, kuras iespaidā O. Kroders 1964. gadā žurnālā „Māksla” pirmo reizi publicē tēzi par vajadzību pēc tā sauktā domājošā aktiera jeb domas mērķtiecīgas precizitātes un katras frāzes filozofiska vērtējuma. Prasība pēc aktieru intelektuālās pilnveidošanās kļūst par vienu no O. Krodera profesionālajiem principiem.
7. Pirmais iestudējums, kurā O. Kroders mēģina praksē īstenot jaunus klasikas interpretācijas principus – tuvinot varoņus mūsdienām, meklējot raksturu atklāsmes iespējas un atsakoties no poetizēta priekšstata par varoņiem, kā arī rediģējot lugas tulkojumu, ir Šekspīra traģēdija „Romeo un Džuljeta” VDT 1966. gadā. Ar šo iestudējumu O. Kroders iezīmē un vēlāk turpina Latvijā principiāli jaunu V. Šekspīra darbu lasījumu – deheroziēti, laikmetīgai sabiedrībai tuvināti varoņi saasinātās robežsituācijās, kurās nojaušama iestudējuma laika problemātika.
8. O. Krodera radošais mūžs iezīmē noteiktu cikliskumu, kas atbilst ne tikai viņa darbībai konkrētā teātrī, bet saistās arī ar dramaturģiskā materiāla izvēli. Ik pēc 12-13 gadiem viņš iestudējis V. Šekspīra traģēdiju „Hamlets”, ik reizi citādi traktēdams tēlu savstarpējās attiecības un mizanscēnu psiholoģisko pamatojumu, atbilstoši rediģēdams lugas tekstu. Ikvienu iestudējuma koncepcija liecina par O. Krodera laikmeta izjūtu un uzskatiem konkrētajā periodā. Konceptuālus

saskarsmes punktus ar „Hamleta” tēmām var saskatīt arī citos O. Krodera katrā periodā iestudētajos klasikas darbos. Vienmēr akcentēta morāles un varas disharmonija. Padomju periodā uzsvērtā nodevība un personības degradācija kā valdošās sistēmas ieviesta norma, postpadomju perioda globalizētā kapitālisma apstākļos aktualizēta galvenā varoņa izšķiršanās starp pielāgošanos un sava „es” saglabāšanu.

9. 1972. gada iestudējuma „Traģisks stāsts par Hamletu, Dānijas princi” pamattēma ir inteliģenta cilvēka liktenis sabiedrībā, kas balstās uz nežēlīgu varas mašīnēriju un tiekšanos pēc varas jebkādiem līdzekļiem. Konceptijas atklāsmei režisors mērķtiecīgi īsinājis, labojis un precizējis tulkojuma tekstu, kā arī ielicis tekstā akcentus, kas tieši norāda uz 20. gs. 70. gadu sabiedrības pakļaušanos spēcīgai, uz noziegumu un nodevību balstītai valsts varai. Ekspresionisma noskaņas iestudējuma scenogrāfijā, gaismu un muzikālajā partitūrā atgādina par 60. gadu dumpīgumu, bet priekšplānā izvirzīta 70. gadiem raksturīgā varoņu psiholoģijas atklāsmē, kas koncentrējas uz cilvēka iekšējiem pārdzīvojumiem. Iestudējuma vadmotīvs ir pilnīgs vardarbības kā cilvēku degradējošas rīcības noliegums.
10. 1984. gadā, atkārtoti iestudēdams V. Šekspīra traģēdiju „Hamlets”, O. Kroders izmainījis lugas nosaukumu, saglabājot tikai „Hamlets, dāņu princis”. Režisors pēta Hamleta lomu pasaulē, kas ir kā cietums brīvam garam, agresīva, nestabila un neprognozējama. Varu iestudējumā personificē divi tēli. Viens ir Klaudijs, kurš ir pretrunīgāks, svārstīgāks nekā 1972. gada iestudējumā. Uzticot Klaudija lomu gados jaunākam aktierim – Jurim Bartkevičam, režisors tuvina viņu Jāņa Makovska atveidotajam Hamletam, kurš savukārt Klaudijā kā spoguļi saskata pats sava likteņa neizbēgamību. Otrs varas iemiesojums ir Fortinbrass, kuru O. Kroders tēlojis kā kara invalīdu, tā paužot savu attieksmi pret 80. gados aktuālo militārismu kā pasaules kroplību. Teksta korekcijas akcentē izmaiņas tēlos, kā arī pasvītro režijas paņēmienu – dominējošu dialogu. Šim nolūkam ieviests Nerra tēls. Ar visiem režisora rīcībā esošajiem izteiksmes līdzekļiem viņš akcentē mākslas kā vienīgās pieņemamās pretošanās formas nozīmi, tajā pat laikā pamatojot vardarbības neizbēgamību un no tā izrietošo Hamleta traģiku.
11. O. Krodera daiļradi 20. gs. 90. gados raksturo koncentrēšanās uz indivīda iekšējām izjūtām, atsvešinātību, instinktu dominēšanu pār intelektu, pasaule tiek tēlota nežēlīga un varmācīga, skatuves valodā dominē asa ironija, cinisms. Izpētes

objekts vairs nav humānists, inteligents, kas ir viens pret šo pasauli, bet gan pretrunu plosīts, bieži vien ar cinisma masku saaudzis indivīds, kurš nav garīgi pāri stāvošs valdošajai sistēmai. 1997. gadā Nacionālā teātra iestudējumā „Hamlets” režisors atteicies no agrākā varmācības nolieguma, no mākslas kā cilvēka dzīves jēgpilnas misijas akcentēšanas. Akcentu pārbīdi raksturo arī modernāka, primitīvāka un neizteiksmīgāka tulkojuma izvēle iestudējumam. Lai gan režisors tekstu rediģējis un papildinājis ar iepriekšējo teksta redakciju fragmentiem, atteikšanās no vardarbības nolieguma ir apzināta. Galvenās lomas tēlotāja Ivara Stonina solo tipa spēles stils izslēdz psiholoģiski pamatotas, pakāpeniskas rakstura pārmaiņas, tēla emocionālā jauda nivelēta jau teksta korekcijās. Teksta interpretācijas analīze atklāj režisora koncepcijas iekļaušanos 90. gadu otrās puses teātra procesā Latvijā, kur dominē indivīda sašķeltība, vilšanās un ideālu zudums. Režisors sarkastiski atklāj laikmetu, pats nespēdams to pieņemt.

12. 2008. gadā VDT Šekspīra traģēdija iestudēta ar nosaukumu „Hamlets”, tomēr izrādes teksts principiāli atšķiras no iepriekšējiem uzvedumiem. O. Kroders uzrunā 21. gs. sabiedrību, alegoriski paužot brīdinājumu par to, kur var novest tautas sašķelšanās, līderu aprobežotība, varaskāre, materiālo vērtību prevalēšana pār garīgajām. Hamleta monologos nav vispārinātu eksistenciālu problēmu, tie ir ļoti tieši, konkrēti pakārtoti fabulai un sabiedrības „spoguļa” efektam. Atjaunots vēstījums par mākslas jēgu – tā nespēj mainīt sabiedrību, taču piešķir loģiku cilvēka eksistencei. Horācijs tēlots kā Hamleta iekšējais „es”, viņa nedegradētā daļa. Klaudijam, kurš ir Hamleta vienaudzis, nav līdera īpašību, viņš arī nav patiesais valsts pārvaldītājs. Horācijs, Klaudijs un Hamlets veido cilvēka izvēles trīsstūri – „būt” jeb palikt uzticīgam sev, „nebūt” jeb pakļauties sabiedrībai un šaubas par izvēli. Varu pārstāv manipulators Polonijs un agresori – mirušais karalis – Hamleta tēvs – un Fortinbrass. Četros traģēdijas iestudējumos idejiski ir noiets savdabīgs aplis, dialektiska spirāle, lai nonāktu pie atziņas, ka vardarbības intuitīvais noliegums izriet no tās bezjēdzības.
13. Analizējot visas O. Krodera iestudētās V. Šekspīra traģēdijas „Hamlets” versijas, izceļot kopīgo un atšķirīgo katrā uzvedumā, nosakāmi būtiskākie teksti, kas ikreiz atklāj galvenā varoņa izvēles situāciju, viņa izvēles variantus un prognozējamās rīcības sekas. No šāda aspekta pētīt citus O. Krodera veidotos klasikas darbu

iestudējumus, rodas paralēles laika dimensijā un līdzīgas galvenā varoņa traktējuma iezīmes katrā radošajā posmā.

14. 1970. gadā VDT Rūdolfa Blaumaņa lugas „Pazudušais dēls” iestudējumā paaudžu konflikts konceptuāli parādīts nevis kā vecuma un jaunības, bet gan kā autoritārisma un tai nepakļāvīgā indivīda sadursme. Valdonīguma un „ierastās kārtības” nomācošā atmosfēra izrādē ir tuva 20. gs. 60. un 70. gadu mijas noskaņai Padomju Latvijā. Latviešu skatuves praksē novatoriski traktēts Krustiņa tēls. R. Rudāka atveidojumā tas ir jauna tipa cilvēks, kurš neiederas stabilajā sistēmā, kas pieprasa aklu pakļaušanos. Morālā degradācija izriet no iedomāta protesta pret pastāvošo sistēmu. Paralēles ar V. Šekspīra „Hamletu” saskatāmas Krustiņa un mātes dialogā izrādes kulminācijā, kā arī iestudējuma fināla traktējumā.
15. 1977. gadā VLT iestudētajā F. Dostojevska romāna „Noziegums un sods” skatuves versijā, ko veidojis O. Kroders, rodas 20. gs. 70. gadu noskaņas, kā arī paralēles ar pirmo O. Krodera iestudēto Šekspīra „Hamletu”. Savukārt tēlu traktējumā parādās iezīmes, kas tuvas otrajam „Hamleta” iestudējumam VLT 1984. gadā. Šā iestudējuma galveno lomu tēlotājus režisors izvēlējies nākamā „Hamleta” iestudējuma galvenajām lomām, balstoties uz aktieru psihofiziku un atveidojamo tēlu psiholoģiskajām paralēlēm.
16. 20. gs. 80. gados režisors vairākos klasikas darbu iestudējumos atklāj galvenā varoņa psiholoģiju un rīcības motivāciju, izmantojot Hamleta tēla konstruēšanas principus. 1982. gadā O. Krodera VLT iestudētā A. Ostrovska luga „Līgava bez pūra” nojauc teātra praksē jau iesakņojušos šā darba lasījuma modeli, kas līdz tam Larisu traktē kā upuri, kura vienīgā vērtība ir garīgais pārākums. O. Krodera traktējums velk paralēles gan ar „Noziegumu un sodu”, gan „Hamletu”, un atklāj Larisu kā pretrunīgu personību sistēmā, kas nepieļauj tās ignorēšanu. Varu izrādē iemieso Knurovs – spēcīga, ietekmīga personība, kura nicina vājos un ir brīva no jebkādiem morāliem apsvērumiem. Lai precīzi atklātu izrādes vēstījumu un zemtekstā ļautu saklausīt paralēles ar 80. gadu sabiedrību, režisors speciāli iestudējuma vajadzībām pats tulko lugu no oriģinālvalodas. 21. gadsimtā veidotajā „Līgava bez pūra” iestudējumā teksta izmaiņas ir piemērotas tēlu psiholoģiskajām niansēm un izmaiņām naratīvā – priekšplānā izvirzīta valdošā naudaskāre pretstatā ietekmei, ko 80. gados saistīja ar varu.

17. Dramatizējot prozas darbus – Viļa Lāča „Zītaru dzimtu” un Jāņa Jaunsudrabiņa „Aiju” – O. Kroders apzināti izvēlējies sižetiskās līnijas, kas pakļaujas uzveduma koncepcijai atklāt cilvēka izvēles situāciju problemātiku. 1985. gada J. Jaunsudrabiņa romāna skatuves versijā gan tēlu traktējumā, gan teksta interpretācijā O. Kroders kā būtisku iestudējuma paņēmieni izvēlējies ironiju, tā izvairoties no didaktiskas moralizēšanas par garīguma deficīta degradējošo ietekmi uz sabiedrību. Galvenā izvēle „Aijā”, tieši tāpat kā „Hamletā”, ir eksistenciāli svarīgais „būt” vai „nebūt” jautājums, kas traktēts kā sevis noliegšana vai papildīšana. Izrādes ievirze ir tuva metaforiskajam teātrim – Aijas un Jāņa atšķirīgos dzīves uztveres vektorus precīzi akcentē Arta Butes asimetriski veidotā scenogrāfija, kas rāda hiperbolizētu, līdz simbolam izkāpinātu nabadzību un nevīžību, veido nosacītu laiktelpu un pārmet tiltu no Jaunsudrabiņa romānā tēlotā laika uz 80. gadu noskaņām. Jāņa nāves skatā izmantota krustā sišanas metafora kā garīgas atdzimšanas simbols. Metateksta funkciju izrādē pilda sievu koris.
18. A. Čehova komēdijas „Kaija” iestudējumā 1987. gadā cauri stilistiskajam uzslāņojumam nojaušama O. Kroderam raksturīgā vēstījuma „hamletizācija” – no vienas puses ir mokoši sevis meklējumi, griba mainīt pastāvošo, nepieņemamo situāciju, no otras – vēlme noturēt aizejošo laiku, saglabāt nemainīgu sistēmu. Izrādes vizuālais tēls ir ciešā kopsakarā ar teksta korekcijām, kurās iekļauta ironiska atsaucē uz 1984. gada „Hamleta” iestudējumu. No stilistikas viedokļa „Kaija” ar postmodernisma iezīmēm ir jauns pavērsiens O. Krodera radošajā biogrāfijā. Tomēr galveno tēlu traktējums ir tuvs viņa iepriekšējiem 80. gadu klasikas uzvedumiem. Savukārt traģikomiskā izskaņa un ironiskā attieksme pret visiem personāžiem pietuvina šo izrādi viņa daiļradei 90. gados.
19. Pētījumā iekļauto klasikas darbu iestudējumu analīze apstiprina sākotnēji izvirzīto hipotēzi par režisora O. Krodera kā psiholoģiskā teātra izcila pārstāvja radošās laboratorijas pamatprincipiem: augstvērtīga literārā materiāla izvēle un darbs ar tekstu ir nepieciešams nosacījums māksliniecisko mērķu īstenošanā. Katrā radošajā periodā nozīmīgas eksistenciālas tēmas traktētas atbilstoši režisora tā brīža laikmeta izjūtai, kas spilgtāk izpaužas galveno varoņu psiholoģiskajā raksturojumā un tēlu savstarpējo attiecību traktējumā. Režisora veiktās teksta interpretācijas mērķis ir panākt tādu izrādes teksta precizitāti, lai tas saplūstu ar aktiera radītā tēla organiku, veidotu vienu, kopīgu valodu ar mizanscēnām, gaismu

un skaņu partitūru, telpu un iestudējuma vizuālo tēlu. Iestudējumu stilistika ir mainīga, klasikas iestudējumi veidoti gan ar reālisma, gan modernisma, gan postmodernisma paņēmieniem, tomēr tēlu traktējumā konsekventi saglabāta psiholoģiska pieeja.

AVOTI

1. Anikst, A. (1983). Шекспир, Уильям. Трагедии. Пер. с англ. А. Аникст. Авторский сборник: Правда, с. 128–268.
2. Birzvalks, J. (2013). *Šekspīra noslēpums. Soneti. Hamlets*. Rīga: Olga Zlobina.
3. Blaumanis, R. Pazudušais dēls. No: *Kopotī raksti, IV*. Rīga: Jumava, 117.–182. lpp.
4. Bute, A. (2015). Elektroniskā sarakste ar Arti Buti 2015. gada 30. janvārī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.
5. Čehovs, A. (1969). Kaija. No: *Kopotī raksti, IX*. Rīga: Liesma, 233.–290. lpp.
6. Čehovs, A. (1987). *Kaija*. Latvijas televīzijas audiovizuālais ieraksts. Glabājas E. Smiļģa Teātra muzeja arhīvā.
7. [DT] (1999). Šekspīrs, V. *Otello*. Režisora eksemplārs. Glabājas Dailes teātra arhīvā [1368/2/953].
8. Jaunsudrabiņš, J. (1984). *Aija*. O. Krodera dramatisējums, VLT, režisora eksemplārs. Glabājas autores personīgajā arhīvā.
9. Jaunsudrabiņš, J. (1985). *Aija*. Latvijas televīzijas audiovizuālais ieraksts, kopija glabājas autores personīgajā arhīvā.
10. Kroders, O. (1972/1984). *Hamlets*. Režisora eksemplārs, kurā ievietoti 1972. un 1984. gada iestudējumu teksti. Glabājas Liepājas teātra arhīvā.
11. Kroders, O. (1977). *Noziegums un sods*. Romāna pārkārtojums izrādei trīs daļās. VLT iestudējuma teksta eksemplārs. Glabājas Ainas Kareles privātajā arhīvā.
12. Kroders, O. (1984). *Aija*. Dramatisējuma manuskripts. Glabājas Indras Briķes personīgajā arhīvā.
13. Kroders, O. (b. g.). *Plānotie iestudējumi un lomu tēlotāji. Citāti, atziņas*. Nesistematizēti O. Krodera pieraksti. Glabājas Valmieras teātra bibliotēkā.
14. Lēvalde, V. (2009). Intervija ar O. Kroderu 2009. gada 25. aprīlī. Publicēta žurnālā „Impulss” 2009. gada jūnijā. Ieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.
15. Lēvalde, V. (2011a). Intervija ar O. Kroderu 2011. gada 9. augustā. Ieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.
16. Lēvalde, V. (2011b). Intervija ar O. Kroderu 2011. gada 15. decembrī. Ieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.
17. Lēvalde, V. (2011c). Intervija ar Rihardu Rudāku 2011. gada 15. decembrī. Ieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

18. Lēvalde, V. (2012a). Intervija ar Jāni Makovski 2012. gada 24. janvārī. Ieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.
19. Lēvalde, V. (2012b). Intervija ar Indru Briķi 2012. gada 28. novembrī. Ieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.
20. Lēvalde, V. (2014a). Elektroniska sarakste ar Dzintru Klētnieci. 2014. gada 21. martā. Glabājas autores personīgajā arhīvā.
21. Lēvalde, V. (2015a). Intervija ar Ivaru Pugu 2015. gada 6. augustā. Ieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.
22. Lēvalde, V. (2015b). Intervija ar Andreju Miglu 2015. gada 24. novembrī. Ieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.
23. Lēvalde, V. (2015c). Intervija ar Voldemāru Pūci 2015. gada 28. decembrī. Intervijas ieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.
24. Lēvalde, V. (2016). Intervija ar Rihardu Rudāku 2016. gada 29. februārī. Intervijas ieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.
25. Latvijas Valsts arhīva Liepājas zonālā arhīva materiāli:
 - a. VLT Muzikāli dramatiskā teātra Mākslinieciskās padomes sēžu protokoli, kolektīva pilnsapulču protokoli, pieņemšanas izrāžu protokoli, Vietējās komitejas sēžu protokoli 1959. – 1962. gadā. [806/1/55]
 - b. VLT Muzikāli dramatiskā teātra repertuāra grāmata 1959. – 1961. gadā. [806/1/58]
 - c. VLT Muzikāli dramatiskā teātra un VLT kostīmu meti. [806/7/36]; [806/7/73]; [806/7/65]; [806/7/200]; [806/7/221]; [806/7/238]; [806/7/245]; [806/7/258]; [806/7/397]
 - d. VLT Mākslinieciskās padomes sēžu protokoli 1983. – 1987. gadā. [806/1/397]
26. [NT] (1997). *Hamlets*. Tulk. J. Birzvalks, O. Krodera redakcija. Nacionālā teātra arhīva eksemplārs.
27. Ostrovskis, A. (1982). *Līgava bez pūra*. Latvijas televīzijas audiovizuālais ieraksts. Glabājas E. Smiļģa Teātra muzeja arhīvā.
28. Ostrovskis, A. (2005). *Līgava bez pūra*. Indras Rogas tulkojums. Nacionālā teātra arhīva eksemplārs.
29. Ostrovskis, A. (2012). *Līgava bez pūra*. Elektronisks teksta eksemplārs. Valmieras Drāmas teātra arhīvs.

30. Shakespeare, W. (1992). *Tragedies*. Vol. 1. ed. S. Barnet. Everyman's library.
31. Šekspīrs, V. (1985). *Hamlets, dāņu princis*. Valsts Liepājas teātra 1984. gada iestudējuma audiovizuālais ieraksts Latvijas televīzijā. Kopija glabājas autores personīgajā arhīvā.
32. Šekspīrs, V. (2000). *Hamlets*. Tulk. K. Egle, Rīga: Zvaigzne ABC.
33. Vaivars, R. (2010). *Aija pēc Jaunsudrabiņa*. Elektronisks izrādes teksta eksemplārs. Glabājas autores personīgajā arhīvā.
34. VDT (1972). Šekspīrs, V. *Trāģisks stāsts par Hamletu, Dānijas princi*. Trāģēdija 5 cēlienos. Valmieras Drāmas teātra arhīva eksemplāra kopija. Oriģināls atrodas Valmieras Drāmas teātra arhīvā.
35. VDT (2009). Čehovs, A. *Ķiršu dārzs*. Komēdija 4 cēlienos. Režisora eksemplārs. Glabājas Valmieras Drāmas teātra arhīvā.
36. VLT (1984). *Hamlets, dāņu princis*. Trāģēdija 3 cēlienos. Valsts Liepājas teātra (VLT) izrādes Klaudija/Hamleta eksemplārs. Glabājas J. Bartkeviča personīgajā arhīvā.

LITERATŪRAS SARAKSTS

1. Akmetiņš, Z. (1999). Aktrises jubileja. *Kurzemes Vārds*, 29. novembrī.
2. Akurātere, L. (1983). *Aktiermāksla latviešu teātrī*. Rīga : Zinātne.
3. Albina, D. (1959). Jauno mākslinieku – liepājnieku viesizrāde. *Literatūra un Māksla*, 13. jūnijā.
4. Aristotelis (2008). *Poētika*. Rīga : SIA „Jāņa Rozes apgāds”.
5. Augstkalna, M. (1972) Hamlets un citi Valmierā. *Padomju Jaunatne*, 2. oktobrī.
6. Avots, V. (1990). „Lai kas jūs būtu...Es jums uzticos”. *Latvijas Jaunatne*, 23. oktobrī.
7. Barons, A. (1943). „Romeo un Džuljeta” Dailes teātrī. *Daugavas Vēstnesis*, 29. oktobrī.
8. Bartoshevich, A. (2013). *The Russian Hamlets: Cold War Years and After. No: Text in Contemporary Theatre. The Baltics within the World Experience*. Cambridge Scholars Publishing.
9. Bartoševičs, A. (2014). Бартошевич А. *Для кого написан „Гамлет“*. М. : Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2014.
10. Bērziņš, A. (1940). Gētes Fausts Dailes teātrī. *Jaunākās Ziņas*, 23. martā.
11. Brants, J. P. (1826). No Engurehm. *Latviešu Avīzes*, 22. aprīlī.
12. Briede-Bulāvinova, V. (1975) Par Jāni Kalniņu. No: *Latviešu opera (līdz 1940. g.)*. Rīga : Zinātne.
13. Brook, P. (1976). *The Empty Space*. A Touchstone Book. Published by Simon & Schuster.
14. Byckling, L. (2001). Бюклинг, Л. *Михаил Чехов в западном театре и кино*. СПб. : Академический проект.
15. Čakare, V. (1983). Krīze vai stabilizācija? *Teātris un Dzīve*, Nr. 27, Rīga : Liesma.
16. Čakare, V. (1990). ...un „Kronis”. *Latvijas Jaunatne*, 19. oktobrī.
17. Čakare, V. (2007). 20. gadsimta 90. gadi un gadsimtu mija Latvijā un pasaulē. No: G. Zeltiņa (projekta vad.), N. Akots, V. Čakare, V. Hausmanis u.c. *Latvijas teātris. 20. gs. 90. gadi un gadsimtu mija*. Rīga : Latvijas Universitātes literatūras, folkloras un mākslas institūts, Zinātne, 7.–13. lpp.

18. De Grazia, M. (2001). Shakespeare and the craft of language. No: *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Edited by Margareta De Grazia and Stanley Wells. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 40–65.
19. Dīcis, A. (2014). Izrādes impulss. *Teātra Vēstnesis* Nr.1 (113).
20. [DZB]. (1988). Liepājas „Kaija” Maskavā. *Dzimtenes Balss*, 27. oktobrī.
21. Dobson, M. (2001). Shakespeare on the page and on the stage. No: *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Edited by Margareta De Grazia and Stanley Wells. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 235–251.
22. Dzene, L. (1984). Desmitais „Hamlets” uz latviešu skatuves. *Padomju Jaunatne*, 2. oktobrī.
23. Dzene, L. (1979). *Drāmas teātris*. Rīga : Zinātne.
24. Dzene, L. (2006). Latvijas režija (1944–1990). Galvenās tendences un personības. No: Radzobe, S. (red.) u.c. *Teātra režija Baltijā*. Rīga : Jumava, 204–211. lpp.
25. Efross, A. (1993). Эфрос А. В. *Избранные произведения: В 4 т., Книга четвертая*. М. : Фонд «Русский театр», Издательство «Парнас».
26. Em. Gr. (1933). Māksla. Nacionālais teātris. *Kadets*, 1. aprīlī.
27. Freinberga, S. (1970). Ko mēs meklējam Blaumanī? *Māksla*, Nr.4, 39.–42. lpp.
28. Freinberga, S. (1996). *Oļģerta Krodera laiks*. Rīga : Likteņstāsti.
29. Freinbergs, K. (1932). Šekspīra „Hamlets” un M. Čehovs. *Teātra Vēstnesis* Nr. 2.
30. Gadamers, H. G. (1999). *Patiesība un metode*. Rīga: Jumava.
31. Grēviņš, V. (1958). Jauna režisora debija. *Padomju Jaunatne*, 6. maijā.
32. Grēviņš, V. (1971). *Dailes teātris*. Rīga : Liesma.
33. Gruntmane, V. (1970). Ko domāja režisors? *Liesma*, 25. septembrī.
34. Gudriķe, B. u.c. (1964). Gudriķe, B., Hausmanis V., Kiršentāle I., Vilsons A., *Šekspīrs un latviešu teātris*, Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
35. Hausmanis, V. (1966). Klasika un šodiena. *Karogs*, Nr. 11.
36. Hausmanis, V. (1973). Šekspīrs un režisora koncepcija. *Māksla*, Nr.1, 37.–39. lpp.
37. Hausmanis, V. (1986). Ar savu pārliecību. *Zvaigzne* Nr. 17.
38. Hausmanis, V. (2010). Daudzveidīgā Lilija Dzene. *Latvijas Zinātņu akadēmijas Vēstis*, 64. sējums 5./6. nr.
39. Ingarden, R. (1965). *Das Literarische Kunstwerk : mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. Tübingen : Niemeyer.

40. Jēgere-Freimane, P. (1937). Eduarda Smiļģa inscēnējumi Dailes teātrī. No: E. Virza, K. Strauts, A. Bērziņš u.c. *Eduards Smiļģis un viņa darbs: veltījums Eduardam Smiļģim XXX darba jubilejā*. Rīga : b-ba Dailes teātris, 148.–150. lpp.
41. Jirgensons, E. (1970). Jaunā lasījumā. *Liesma*, 25. septembrī.
42. Jovett, J. (2007). *Shakespeare and Text*. Oxford Shakespeare Topics. Oxford University Press.
43. Kalna, B. (2014). *Teātris totalitārisma laika mākslas kontekstā (1940–1944)*. Rīga : LU Literatūras, mākslas un folkloristikas institūts.
44. Kalnačs, B. (1985). Sezonas nogrieznis mūžības taisnē. *Karogs* Nr. 12.
45. Kalnačs, B. (2015). Dzimums un patriarhālā sabiedrība Rūdolfa Blaumaņa agrīnajā daiļradē. No: *Dzimums, literārā konvencija un jaunrade no baroka līdz postmodernismam*. Rīga : LU Akadēmiskais apgāds, 82.–95. lpp.
46. Kalnačs, J. (2005). Tēlotājas mākslas dzīve nacistiskās Vācijas okupētajā Latvijā 1941–1945. Rīga : Neputns.
47. Kalniņš, J. (1952). Otello. *Cīņa*, 15. novembrī.
48. Kearney, R. (2005). Spectres of Hamlet. From: *Spiritual Shakespeares*. Edited by Ewan Fernie. Routledge, pp. 157–185.
49. Kermode, F. (2000). *Shakespeare's Language*. London : Penguin Books.
50. Klotiņš, A. (2011). *Mūzika okupācijā. Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade 1940–1945*. Dr. art. Arnolda Klotiņa redakcijā. Rīga : LU Literatūras, mākslas un folkloristikas institūts.
51. Kott, J. (1974). *Shakespeare Our Contemporary*. W.W. Norton & Company New York – London.
52. Krauja, I. (1987). Hamlets, Olivers un citi. *Dzimtenes Balss*, 11. jūnijā.
53. Kroders, O. (1939a). Rīgas lielie teātri. *Skolu Dzīve*, Nr. 2.
54. Kroders, O. (1939b). Rīgas lielie teātri. *Skolu Dzīve*, Nr. 3–4.
55. Kroders, O. (1958). Romāns, dramatisējums, izrāde. *Padomju Jaunatne*, 30. martā.
56. Kroders, O. (1964). Mūsu viesis. *Māksla*, Nr. 3.
57. Kroders, O. (1971). Ko tad īsti darīt? *Māksla*, Nr. 1.
58. Kroders, O. (1983). Iekšējs monologs jaunas sezonas priekšnojautās. *Teātris un Dzīve*, Nr. 27, 18.–20. lpp.
59. Kroders, O. (1993). *Mēģinu būt atklāts*. Rīga : Māksla.

60. Kroders, R. (1920). Mākslas iestāžu neatkarība. *Latvijas Vēstnesis*, Nr. 12. 31. jūlijā.
61. Kundziņš, K. (1968). *Latviešu teātra vēsture. I sējums*. Rīga : Liesma.
62. Kurmīte, I. (1952). „Otello” Akadēmiskajā Drāmas teātrī, *Literatūra un Māksla*, 2. novembrī.
63. [Laiks]. (1955). Vai Rīgā uzvedīs trimdinieku darbus? *Laiks*, 30. martā.
64. Lavender, A. (2001). *Hamlet in Pieces: Shakespeare Reworked by Peter Brook, Robert Lepage and Robert Wilson*, London and New York : Nick Hern Books/Continuum.
65. Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London and NY : Routledge.
66. Lēmans, H. T. (2008). Teātris kļuvis postdramatisks, bet joprojām ir dramatisks. No: *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte*. Rīga : Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 9.–13. lpp.
67. Lēvalde, V. (2014b). Lai mīlētu mājās un pazītu Eiropā. *Dienas Bizness*, 24. janvārī.
68. Liepiņš, H. (1997). *Pēr, tu melo!* Rīga : Preses nams.
69. Lotmans, J. Uspenskis, B. (2000). О семиотическом механизме культуры. No: Ю. М. Лотман. *Семиосфера*. Санкт-Петербург : «Искусство-СПБ», ст. 485–503.
70. Makjavelli, N. (1513). *Valdnieks*. Tulk. V. Strēlerte. Elektronisks grāmatas eksemplārs.
71. Mauriņa, Z. (1928). Daži vārdi par mūsu tulkojumiem. *Latvju grāmata*, Nr. 6.
72. Naumanis, N. (1984) „Liepājas – Valmieras” ekspresis Rīgā. *Literatūra un Māksla*, 7. novembrī.
73. Pavis, P. (1991). Пави, П. *Словарь театра*. Москва : Прогресс.
74. Pavis, P. (2003). *Analyzing Performance. Theater, Dance, and Film*. The University of Michigan Press.
75. Pavlovičs, J. (2012). *Padomju Latvijas ikdiena*. Rīga : Jumava.
76. Purs, L. (1966). Luga un zemteksts. *Teātris un Dzīve*, Nr.10, Rīga : Liesma, 86.–91.lpp.
77. Radzobe, S. (1978). Tad ļaujiet, lai viņi dzīvo – īsi, sāpīgi un spilgti! *Teātris un Dzīve*, Nr. 22, Rīga : Liesma, 39.–54. lpp.

78. Radzobe, S. (1985). Neatminamais noslēpums. *Literatūra un Māksla*, 1985. g. 16. augusts.
79. Radzobe, S. (1993). Liepājas teātris. No: L. Bērziņa (sast.), S. Radzobe, E. Tišheizere, G. Zeltiņa. *Latvijas teātris 70. gadi*. Rīga : Zinātne.
80. Radzobe, S. (2006a). Daži vārdi pirms sākuma. No: Radzobe, S. u.c. (red.). *Teātra režija Baltijā*. Rīga : Jumava, 6.–9. lpp.
81. Radzobe, S. (2006b). Oļģerts Kroders. No: Radzobe, S. u.c. (red.). *Teātra režija Baltijā*. Rīga : Jumava, 301.–330. lpp.
82. Radzobe, S. (2013a). Daži vārdi pirms sākuma. No: Radzobe, S. (sast.). *1945–1950: teātris, drāma, kritika*. Rīga : LU Akadēmiskais apgāds, 5.–9. lpp.
83. Raits, A. (1959). Jāņa Kalniņa „Ugunī” atkal uz Liepājas operkatuves. *Dzimtenes Balss*, 10. maijā.
84. Rozentāls, A. (2008). Hamlets IV, Krodera dēls. *Liesma*, 9. februārī.
85. Rudāks, R. (1970). Runā skatītāji. *Liesma*, 28. oktobrī.
86. Rudāks, R., Bartkevičs, J. (2013/II). Kroders no augšas uzsit knipi-ei! *Teātra Vēstnesis* Nr. 2 (111).
87. Sniedze, E. (2013). Latvijas Zinātņu akadēmijas goda loceklis Oļģerts Kroders 09. 08. 1921 – 10.10.2012, *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*, 67. sējums, 1/2 numurs, 93.–97. lpp.
88. Sniedze, E. (2005). Rakšanās no Leiputrijas. *Teātra Vēstnesis*, Nr.1.
89. Stāviķis, T. (1966). Romeo un Džuljeta. Recenzijas vietā. *Dadzis*, Nr.19.
90. Strauts, K. (1937). *Oriģinālrepertuārs un mūsu teātra attīstība*. Rīga : Literatūra.
91. Strods, H. (2010). *PSRS politiskā cenzūra Latvijā 1940–1990*, 1. sējums, Rīga : Jumava.
92. Struka, I. (2014a). Valoda – nacionālais parks vai geto. *Teātra Vēstnesis* Nr.1 (113).
93. Struka, I. (2014b). Kam gribam līdzināties? *Teātra Vēstnesis* Nr.1 (113).
94. Svarinska, M. (2009). Georgijs Tovstonogovs. No: Radzobe, S. (sast.) *Teātra režija pasaulē, I. daļa*. Rīga : Jumava, 178.–204. lpp.
95. Tišheizere, E. (2010). Sociālistiskā reālisma prasības. No: E. Tišheizere, Z. Borga. *Režijas virzieni un personības Liepājas teātrī*. Liepāja : Liepājas Universitāte, Kurzemes Humanitārais institūts, 22.–23. lpp.

96. Tišheizere, E. (2013). Staņislavska sistēma un sociālistiskais reālisms Latvijā. No: Radzobe, S. (sast.). *1945-1950: teātris, drāma, kritika*. Rīga : LU Akadēmiskais apgāds. 55.–60. lpp.
97. Tišheizere, E. (2014). *Abpus Rāmjiem. Sarunas par mākslu un dzīvi*. Liepāja : LiePa.
98. Treile, M. (2008). *Viljama Šekspīra lugas Oļģerta Krodera režijā*. Bakalaura darbs. Rīga : LU.
99. Treimanis, G. (1985). Spriegā darba ritmā. *Cīņa*, 19. novembrī.
100. Wells, S. (2010). *Shakespeare, Sex, and Love*. OUP Oxford.
101. Vilsons, A. (1970). Rūdolfā Blaumaņa 70. gadu modelis. *Karogs*, Nr. 8, 137.–139. lpp.
102. Virza, E. (1932). V. Šekspīra „Hamlets” Nacionālajā teātrī. *Dailes Magazīna*, 28. oktobrī.
103. [VK(b)P] (1946). Par dramatisko teātru repertuāru un par līdzekļiem tā uzlabošanā. *Literatūra un Māksla*, 6. septembrī.
104. [VK(b)P] (1946). Par žurnāliem „Zvezda” un „Leņingrad”. No: Radzobe, S. (sast.) *1945-1950: teātris, drāma, kritika*. Rīga : LU Akadēmiskais apgāds, 169.–170. lpp.
105. Zabis, E. (1975). Režisors. *Lauku Dzīve*, Nr. 5, 26.–27. lpp.
106. Zabis, E. (1984) Liktenis – būt cilvēkam! *Literatūra un Māksla*, 30. novembrī.
107. Zelmenis, G. (2007). Kultūras pārraudzība un cenzūra Latvijā padomju okupācijas apstākļos 1940–1941. gadā. No: *Latvijas vēsture 20. gadsimta 40.– 90. gados. Latvijas Vēsturnieku komisijas 2006. gada pētījumi*. Rīga: Latvijas Vēsturnieku apgāds. 15.–46. lpp.
108. Zeltiņa, G. (1985). „Nolādēto” jautājumu krustugunīs. *Teātris un Dzīve*. Nr. 29, Rīga : Liesma, 70.–88. lpp.
109. Zeltiņa, G. (1987). Šekspīra „Hamlets” Maskavas Leņina Komjaunatnes teātrī. *Padomju Jaunatne*, 27. martā.
110. Zeltiņa, G. (2007). Latvijas Nacionālais teātris. No: G. Zeltiņa (projekta vad.), N. Akots, V. Čakare, V. Hausmanis u.c. *Latvijas teātris. 20. gs. 90. gadi*. Rīga : Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, Zinātne, 14. – 100. lpp.

111. Zeltiņa, G. (2010). Ievads. No: G. Zeltiņa, L. Dzene u.c. *Latviešu teātris no pirmsākumiem līdz mūsdienām*. Rīga : Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 9.–20. lpp.
112. Zeltiņa, G. (2015). *Šekspīrs. Ar Baltijas akcentu*. Rīga : LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts.
113. Zole, I. (2007). *Sarunas ar Māru Ķimeli*. Rīga : Jumava.
114. Zole, I. (2006). Pēteris Pētersons. No: Radzobe, S. (red.) u.c. *Teātra režija Baltijā*. Rīga : Jumava, 331.–362. lpp.

ELEKTRONISKIE RESURSI

1. Adamaite, U. (2008). Oļģerts Kroders. Hamlets. *Kultūras Diena*. Pieejams: <http://www.diena.lv/izklaide/skatuve/olgers-kroders-hamlets-37352> [sk. 2012. g. 8. martā].
2. Barnes, C. (1986). *Hamlet*. Pieejams: <http://ingmarbergman.se/en/production/hamlet> [sk. 10. 09. 2015].
3. [British Library]. (b. g.). *Shakespeare's First Folio*. Pieejams: <http://www.bl.uk/collection-items/shakespeares-first-folio> [sk. 02.01.2016].
4. Brook, P. (1996). Брук П. *Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью*. Pieejams: <http://teatr-lib.ru/Library/Brook/point/> [sk. 10. 09. 2015].
5. Buračenko, A. (2014). Бураченко, А.И. „Оттепель” и театральная критика. Pieejams: <http://www.science-education.ru/115-11967> [sk. 10. 09. 2015].
6. Burve-Rozīte, A. (2008). Mūsdienīgs Hamlets. *Diena*. Pieejams: <http://www.diena.lv/arhivs/musdienigs-hamlets-13356841> [sk. 05.03.2012].
7. Čakare, V. (2012). *Kopā ar „lūzeriem”*. Pieejams: <http://www.kroders.lv/verte/113> [sk.10. 09. 2015].
8. Geikina, S. (2015). *Fragments no grāmatas „Daugavpils teātris”*. Pieejams: http://www.kroders.lv/uploads/article/pdf/pdf_760.pdf [sk. 12.02.2016].
9. Halipov, V. (2001). *Раскольников, принц датский. Культурные парадигмы Шекспира и Достоевского в пьесе Х. Мюллера „Гамлет-машина”*. Pieejams: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/25727> [sk. 21.01.2016].

10. Hansen, N. B. (2005). *Reviews of „Staging Shakespeare's Hamlet”*. Pieejams: <http://www.larskaaber.dk/CV/StagingShakespearesHamlet/StagingShakespearesHamlet.html> [sk. 10. 09. 2015].
11. Jansons, A. (1997). Absolūti hrestomātiska „Hamleta” pirmizrāde. *Rīgas Balss*. Pieejams: http://news.lv/Rigas_Balss/1997/12/05/absoluti-hrestomatiska-hamleta-pirmizrade. [sk. 16. 07. 2015. g.].
12. Jundze, A. (2008). Tēva gars un baltās pelītes. *Neatkarīgā Rīta Avīze Latvijai*. Pieejams: http://news.lv/Neatkariga_Rita_Avize_Latvijai/2008/02/02/teva-gars-un-baltas-pelites [sk. 09. 04. 2012].
13. Kathman, D. (b. g.). *Shakespeare's hand in Sir Thomas More*. Pieejams: <http://shakespeareauthorship.com/more.html> [sk. 01.10.2015].
14. Krekele-Klekere, I. (2011). *Jaunatrasts Šekspīra Hamleta monologa atdzejojums*. Pieejams: https://dspace.lu.lv/dspace/bitstream/handle/7/4642/19544-Inara_Klekere_Krekele_2011.pdf?sequence=1 [sk. 10. 09. 2015]
15. Linē, A. (1994). 100 rindu pēc pirmizrādes. *Rīgas Balss*. Pieejams: http://news.lv/Rigas_Balss/1994/04/24/100-rindu-pec-pirmizrades [sk. 02.02.2016]
16. [LKKa]. (b.g.). Radzobe, S. *Pēteris Pētersons un viņa dzejas teātris 20. gs. 60. -70. gadi*. Pieejams: <http://www.kulturaskanons.lv/lv/1/6/229/> [sk. 07. 09. 2015].
17. [LKKb] (b. g.). Radzobe, S. *Oļģerts Krodērs un viņa domu biedru teātris 20. gs. 60. gadu otrajā pusē un 70. gadu sākumā*. Pieejams: <http://www.kulturaskanons.lv/lv/1/6/228/> [sk. 15.02.2016].
18. [LKKc]. (b.g.). Berelis, G. *Jānis Jaunsudrabiņš*. Pieejams: <http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?r=264&q=Jaunsudrabi%C5%86%C5%A1&id=2677305&g=1> [sk. 07. 09. 2015].
19. [LKKd]. (2011). Dzene, L. *Smiļģa Dailes teātris*. Pieejams: <http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?title=LKK%20resurss/41> [sk. 05.09.2016].
20. Morozovs, M. (1946). М. М. Морозов. *А. Н. Островский - переводчик Шекспира*. Pieejams: http://az.lib.ru/m/morozow_m_m/text_0090.shtml [sk. 07.09.2015].

21. Naumanis, N. (2000). Ļaunais gars Krustiņš. *Diena*, 22. decembrī. Pieejams: <http://news.lv/Diena/2000/12/22/launais-gars-krustins> [sk. 11.03.2016].
22. Radzobe, S. (2001). Blaumaņa – Krodera nelabums. *Neatkarīgā Rīta Avīze Latvijai*. 12. janvārī. Pieejams: http://news.lv/Neatkariga_Rita_Avize_Latvijai/2001/01/12/blaumanakrodera-nelabums [sk. 10.03.2016].
23. Radzobe, S. (2013b). Vladislava Nastavševa režija. Divas izrādes vienā. *Kultūras Diena*. Pieejams: http://vdt.lv/media/uploads/PlayCritique/julijas_jaunkundze/S_Radzobe_Diena.pdf [sk. 28.12.2015].
24. Radzobe, Z. (2006). *Kompromiss – par un pret*. Pieejams: <http://www.delfi.lv/kultura/news/theatre/zane-radzobe-kompromiss-par-un-pret.d?id=16021431> [sk. 12.02.2016].
25. Radzobe, Z. (2013). *Alvja Hermaņa režija: tradīcijas un novatorisms. Promocijas darba kopsavilkums*. Pieejams: https://dspace.lu.lv/dspace/bitstream/handle/7/5146/24116-Zane_Radzobe_2013.pdf?sequence=1 [sk. 09. 07. 2015].
26. Smirenskis, V. (2004). Вадим Смирнский. *Полет „Чайки” над морем „Гамлета”*. Pieejams: <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/smirensky10.shtml> [sk. 12. 02.2016].
27. Smirenskis, V. (2012). Smirenskiy V. B. *Tempest and Fire. The Genesis and Emotional Structure of Chekhov's Drama*. Pieejams: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Smirenskiy_Chekhov-Drama/ [sk. 14. 03.2016].
28. Šaitere, T. (1997). Hamlets kā bērns ziloņmātei. *Diena*. Pieejams: <http://www.diena.lv/arhivs/hamlets-ka-berns-zilonmatei-10022128> [sk. 13. 09. 2015].
29. Tīrons, U. (2004). Nedzirdamais Šekspīrs. *Rīgas Laiks*. Pieejams: <http://www.delfi.lv/news/comment/comment/uldis-tironis-nedzirdamais-sekspirs.d?id=7151564> [sk. 10.09.2015].
30. Treimanis, G. (2001). Bez traģisma augstsprieguma. *Jaunā Avīze*, 9. janvārī. Pieejams: http://news.lv/Jauna_Avize/2001/01/09/bez-tragisma-augstsprieguma [sk. 10.03.2016].

31. Zālīte, I., Dimante, S. (b. g.). *Četrdesmito gadu deportācijas. Struktūranalīze*. Totalitārisma seku likvidēšanas centrs. Pieejams: [http://pra.vip.lv/strukturanalize.html#Sadalijums pēc profesijām](http://pra.vip.lv/strukturanalize.html#Sadalijums_pēc_profesijām) [sk. 10. 09. 2015].
32. Ostrovskis, A. (1878). Островский, Александр. *Бесприданница*. Pieejams: http://www.loveread.ec/read_book.php?id=15420&p=23. [sk.18. 03. 2014]
33. Raita, S. (2000). Blaumaņa bēdu luga. *Neatkarīgā Rīta Avīze Latvijai*, 19. decembrī. Pieejams: [http://news.lv/Neatkariga Rita Avize Latvijai/2000/12/19/blaumana-bedu-luga](http://news.lv/Neatkariga_Rita_Avize_Latvijai/2000/12/19/blaumana-bedu-luga) [sk. 10.03.2016].
34. Rodiņa, I. (2012). *Jaunie ienāk teātrī*. Pieejams: <http://www.kroders.lv/runa/314> [sk. 09.10.2015].
35. Ugarov, M. (2012). *Что такое verbatim?* Pieejams: <http://os.colta.ru/theatre/events/details/33925/?expand=yes#expand> [sk. 24.10.2015].