

LATVIJAS UNIVERSITĀTE

INGRĪDA VILKĀRSE

**OPERAS REŽIJAS TENDENCES LATVIJAS
NACIONĀLAJĀ OPERĀ (1995–2003)**

PROMOCIJAS DARBS

MĀKSLAS ZINĀTŅU DOKTORA GRĀDA IEGŪŠANAI

MĀKSLAS ZINĀTŅU NOZARĒ

TEĀTRA UN KINO TEORIJAS UN VĒSTURES APAKŠNOZARĒ

**RĪGA
2008**

Darba zinātniskā vadītāja: *Dr. habil. artis* Silvija Radzobe

SATURS

Ievads.....	3
1. Operas attīstība un tās iestudēšanas tradīcijas	
1.1. Operas rašanās un attīstības kultūrvēsturiskais konteksts pirmsmodernisma laikmetā.....	16
1.2. Operas attīstība un tās iestudēšanas tradīcijas modernisma un postmodernisma periodā.....	31
2. Latvijas operas režijas attīstība	
2.1. Latvijas operas režijas rašanās un attīstība līdz 1995. gadam.....	47
2.2. Alvja Hermaņa postmodernistiskā J.Mediņa operas “Uguns un nakts” režija – pagrieziena punkts ceļā uz disonējošās režijas attīstību LNO.....	67
3. Disonējošās režijas virzieni Latvijas Nacionālās operas uzvedumos	
3.1. Modernisma estētikas dominante LNO režijā.....	86
3.2. Modernisma un postmodernisma estētikas simbioze LNO režijā.....	122
3.3. Postmodernisma estētikas dominante LNO režijā	175
Nobeigums.....	199
Avotu un literatūras saraksts.....	205
Pielikums.....	212

IEVADS

Promocijas darba temats ir operas iestudējumu režijas tendenču apskats Latvijas Nacionālās operas iestudējumos laika posmā no 1995. līdz 2003. gadam, jo tas kļūst par nozīmīgu reformu periodu Latvijas Nacionālās operas vēsturē. Nepilnā desmitgadē Latvijas Nacionālās operas iestudējumu režija izveido jaunu priekšstatu un izpratni par diviem atšķirīgiem operas iestudējumu inscenējuma principiem – vēsturiski tradicionālo, kas līdz 1995. gadam bija vienīgais un dominējošais iestudējuma princips LNO, un novatorisko – disonējošo operas režiju, kas pirmo reizi uz LNO skatuves parādās 1995. gadā režisora Alvja Hermaņa “Uguns un nakts” iestudējumā. No 1995. gada Latvijas operā paralēli tradicionāli vēsturiskajiem uzvedumiem attīstās otrs 20. gadsimtā tapušais operas režijas disonējošais virziens, kas operas režiju īsteno daudzveidīgu mākslas virzienu un stilu (vēsturisko, modernisma un postmodernisma) kontekstā. Pamatojot disertācijas tēmas “Operas režijas tendences Latvijas Nacionālajā operā (1995–2003)” izvēli, jāmin divi galvenie iemesli. Pirmkārt, šajā laika posmā Latvijas operas iestudējumu vēsturē pirmo reizi kā jauns, stabils režijas princips parādās un iedzīvojas disonējošā operas režija, kas Latvijas operteātrī attīstās līdzīgi kā citviet pasaules praksē. Otrkārt, izvirzot teātra zinātnes prioritāti – operas režijas analīzi, pirmo reizi Latvijas operas iestudējumu vēsturē LNO uzvedumi tiek pētīti, izmantojot **teātra zinātnes metodoloģiju** – precīzi **protokolējot** (ar režijas, scenogrāfijas, aktierdarbu u. c. dokumentālu fiksāciju) izrādi kā pētījuma avotu, kura izvērtēta un analizēta vēsturiskajā un mūsdienu mākslas virzienu (modernisma un postmodernisma) aspektā.

Mūsdienās teātra un mūzikas zinātnē tiek izšķirti divu veidu operas režijas principi – konsonējošā (konsonanse – no fr. val. *consonance*; lat. val. *consonantia* – kopskaņa, saskaņa) jeb vēsturiski tradicionālā un disonējošā (disonanse – no fr. val. *dissonance*; lat. val. *dissonanss* – nesaskanīgs, dažādi skanošs; harmonijas, saskaņas trūkums; neatbilstība kam vispārpieņemtam; nesaskanīga kopskaņa) operas režija. Eiropas operteātru režijas virzieni un galvenās novatoriskās tendences, kā arī skatuves mākslas eksperimentālie meklējumi pakāpeniski veidojas un attīstās visā 20. gadsimta garumā, un gadsimta otrajā pusē, kad savu darbību operas režijā sāk tādi pasaules vārdu ieguvuši dramatiskā teātra un operas režisori kā Franko Dzeffirelli (*Franco Zeffirelli*), Otto Šenks (*Otto Shenk*), Ingmars Bergmans (*Ingmar Bergman*), Džordžo Strēlers (*Giorgio Strehler*), Pēters Šteins (*Peter Stein*), Roberts Vilsons (*Robert Wilson*), Klauss Mihaels Grūbers

(Klaus Michael Gruber), Andreass Homoki (*Andreas Homoki*), Kristofs Martālers (*Christof Marthaler*) u. c., operas režija nostājas līdzvērtīgā līmenī ar dramatiskā teātra modernisma un postmodernisma iestudējumiem (un daudzkārt pat pārspēj tos). Savukārt Padomju Savienības teritorijā (arī Latvijas PSR) valsts ideoloģijas un politisko nostādņu dēļ (skatuves mākslā par vadošo metodi un attīstības virzienu tiek definēts sociālistiskais reālisms) skatuves mākslas attīstības procesa attīstība ievērojami aizkavējas. Tāpēc Latvijas operateātris pēc 2. pasaules kara, turpinoties padomju okupācijai, ir turējies pie vēsturiski tradicionālā operas režijas stila, tā saucamā konsonējošā režijas principa, priekšplānā izvirzot dziedātāju vokālo prasmi un augsto tehnisko meistarību un mazāk uzmanības veltot uzveduma koncepcijas eksperimentāliem meklējumiem, kā arī dziedātāju (it īpaši kora/masas) aktiermeistarībai dramatiskā tēla radīšanā. Par prioritāti izvēloties vēsturiskās tradīcijās sakņojušos operas uzvedumus (bieži vien studējot citu valstu operateātru iestudējumu pieredzi un veidojot ar to saskaņotus uzvedumus), Latvijas operas uzvedumi līdz 20. gadsimta deviņdesmito gadu vidum neizceļas ar novatoriskiem meklējumiem un netradicionālu režiju.

No 1995. gada Latvijas operateātris atsāk darbu restaurētajās opernama telpās, bet no 1996. gada par operas teātra direktoru kļūst aktieris un menedžeris Andrejs Žagars. Par vienu no galvenajiem LNO attīstības stratēģijas uzdevumiem direktors A. Žagars un operas administrācija izvirza profesionāli augstvērtīgu un mākslinieciski kvalitatīvu uzvedumu veidošanu, kuri spētu piesaistīt ne tikai Latvijas skatītājus un klausītājus, bet arī ārzemju teātra un mūzikas zinātnes, tostarp aktuālās kritikas, uzmanību. A. Žagars atzīst: “Kopjot un attīstot klasisko līniju, nedrīkstam norobežoties arī no jaunajām tendencēm pasaules skatuves mākslā. Ir jāriskē un jāeksperimentē. Nākotnē vēlamies iepazīstināt Latvijas skatītāju un uzaicināt veidot uzvedumus režisorus, kas sevi jau pierādījuši kā laikmetīgi un spilgti mākslinieki, – Pontrī, Homoki, Martāleru vai Villiju Dekeru.”¹ A. Žagara un viņa radošās grupas vadībā Latvijas Nacionālā opera ir ne tikai mainījusi attieksmi pret operas mākslu kā sintētisku žanru, svaru kausiem no operas solistu vokālās virtuozitātes parādes noliecoties par labu kopējai operas inscenējuma koncepcijai un dziedātāja vokālista aktiermeistarības izkopšanai, veidojot spilgtus 21. gadsimta muzikāli dramatiskā teātra sintēzes paraugus, bet arī iezīmējusi Rīgas vārdu starptautiskajā operas kartē ar augstas mākslinieciskās kvalitātes iestudējumiem.

Pētījuma avoti

20. gadsimta sākumā teātra zinātnē **izrāde un luga (dramaturģiskais materiāls)** ir definēts kā **pētījuma avots**, tādēļ, pamatojoties uz teātra zinātnes metodoloģiju un ņemot vērā konkrētā darba specifiku, pētījuma avoti dalāmi vairākās grupās: **pirmkārt**, operu izrādes; **otrkārt**, operas izrāžu dokumentāli videoieraksti, **treškārt**, libreta dramaturģiskais materiāls, **ceturtkārt**, operu partitūras.

Promocijas darbā ir pētīti un izvērtēti piecpadsmit konkrēti operas iestudējumi, iestudējumu dokumentālie videoieraksti, libreta (dramaturģiskie) materiāli, mūzikas partitūras. Pirmajā darba posmā veidoti detalizēti dokumentāli uzvedumu protokoli (izmantojot izrādes un videoierakstus), kuri ļauj precīzi restaurēt izrādes norisi un pēc kuriem tapis izrādes analītiskais apraksts. Nākamais darbības posms ir izrādes režijas valodas un scenogrāfijas elementu izvērtējums un analīze teātra semiotikas kontekstā. Noslēguma posmā skartas operas uzveduma interpretācijas problēmas – izvērtēts režijas koncepts mākslas virzienu aspektā, salīdzinot to ar operas muzikālo partitūru, komponista dotajām remarkām, muzikāli dramaturģisko virzību, opermūzikas rašanās laikmetu, operas darbības norises vietu.

No 1995. līdz 2003. gadam LNO kopumā iestudēti divdesmit astoņi operas uzvedumi, no kuriem trīspadsmit jauniestudējumi veidoti pēc vēsturiski tradicionālās operas režijas kanoniem (piemēram, Romualda Kalsona “Pazudušais dēls” (1996), rež. Guntis Gailītis, Gaetāno Doniceti “*Lucia di Lammermoor*” (1997), rež. Pēteris Krilovs u. c.), bet piecpadsmit uzvedumi ir disonējošās režijas inscenējumi. Izvēloties tēmu promocijas darbam, pētniecībai un analīzei teātra zinātnes aspektā, tika atlasīti Latvijas Nacionālās operas iestudējumi, kas no 1995. gada LNO veidojas kā jauns operas režijas virziens un piedāvā operas režiju balstīt uz disonējošās režijas principiem. Promocijas darbā analizēti piecpadsmit operas iestudējumi ar netradicionālu un novatorisku raksturu (salīdzinājumā ar LNO režijas tradīcijām), kuros režijas prioritāte vērsta uz dažādu mākslas veidu sintēzi un kuros skatuves laiks un telpa iegūst jaunu realitāti, transformējoties mūsdienīgās polistilistiskās vizuālās skatuves variācijās. **Svarīgākais pagrieziena punkts Latvijas operas režijas modernizācijas procesā ir režisora Alvja Hermaņa konsekventi novatoriskais Jāņa Mediņa operas “Uguns un nakts” inscenējums 1995. gadā.** Nojaucot tradicionāli vēsturiskās operas režijas tradīcijas un kanonus, A. Hermanis uz skatuves ne tikai drosmīgi veido ironiski postmodernu operas iestudējumu, bet ir arī pirmais dramatiskā teātra režisors, kas pierāda, ka Latvijā opera spēj nostāties vienā līmenī ar labāko dramatisko teātru sasniegumiem.

No 1995. gada operas administrācija neatlaidīgi meklē ceļu, kā atjaunināt operas mākslu un piesaistīt jaunu skatītāju auditoriju. Pētot un pārņemot dažādu pasaules operteātru praktizēto pieredzi, LNO pakāpeniski pāriet uz tādu darbības sistēmu, kad katram operas iestudējumam ir iespējams pieaicināt viesrežisoru ar viņa radošo komandu. Tāpēc LNO uzvedumus iestudējuši gan latviešu dramatiskā teātra režisori Alvis Hermanis (“Uguns un nakts”), Pēteris Krilovs (“Bohēma”, “*Lucia di Lammermoor*”), Viesturs Kairišs (“Jevgeņijs Oņegins,” “Burvju flauta”), Māra Ķimele (“Aīda”), gan operas režisori Guntis Gailītis (“Nabuko”, “Traviata”), Andrejs Žagars (“Klīstošais holandietis”; “Dēmons”), Kristīne Vusa (“Alčīna”, “Dons Žuans”), gan arī viesrežisori, kas vienlīdz spoži sevi pierādījuši kā dramatiskā, tā arī muzikālā teātra režijā, – lietuvietis Gintars Varns (“Salome”, “Masku balle”), zviedrs Stafans Valdemars Holms (“Karmena”), dānis Kaspers Holtens (“Cosi fan tutte”) u. c.

Promocijas darba uzdevumi

Pētījuma mērķis ir izvērtēt operas režijas novatoriskās tendences LNO, kā arī to realizāciju laika posmā no 1995. līdz 2003. gadam, īpašu uzmanību pievēršot operas režijas valodas un inscenējuma estētikai.

Pētījuma uzdevumi:

- 1) raksturot Latvijas operas režijas situāciju 1995.–2003. gadā, fiksējot tradīciju un novācību korelāciju;
- 2) restaurēt (dokumentāli protokolēt režijas, scenogrāfijas u. c. norises) un analizēt (ar to domājot režijas valodas un skatuves semiotikas elementus vēsturiskā un mūsdienu mākslas virzienu aspektā) operas izrādes, kas laika posmā no 1995. līdz 2003. gadam LNO pārstāv disonējošās režijas principus;
- 3) atklāt novatoriskās operas režijas tendences modernisma un postmodernisma estētikas koordinātās.

Promocijas darba teorētiskais pamatojums un izmantotās pētniecības metodes

20. gadsimtā ar operas kā sintētiskā mākslas veida pētniecību un analīzi pasaulē nodarbojas gan mūzikas, gan teātra zinātnieki, taču katrā no šīm nozarēm pētniecībā ir

izvirzītas savas prioritātes un pētniecības metodes. Mūsdienās teātra un mūzikas zinātne (pētniecība) ir kļuvušas par suverēnām zinātnes nozarēm, piedāvājot plašu un vērienīgu zinātnisko rakstu, grāmatu, monogrāfiju klāstu, kas aptver visas ar teātri un mūziku saistītās pētniecības jomas. No 20. gadsimta otrās puses pētījumi tiek veikti arī par šo zinātņu (teātra, mūzikas) vēsturisko formāciju un attīstību.

Teātra zinātnes pētniecības kopaina veidojas no dažādiem darbības virzieniem: 1) fundamentāliem zinātniskiem pētījumiem; 2) teātra kritikas analītiskiem rakstiem, kas dokumentē aktuālos teātra (operas, muzikālā teātra u. c.) notikumus; 3) režisoru teorētiskajiem rakstiem un piezīmēm, izrāžu eksplikācijām. Teātra zinātne ir saistīta ar šādiem teātra pētniecības aspektiem: 1) teātra vēsturi un teoriju; 2) teātra vēstures un teorijas atsevišķiem segmentiem – dramaturģisko materiālu (lugām, libretiem, scenārijiem), režiju, aktiermeistarību, scenogrāfiju, kustību u. c.; 3) skatuves mākslas darba (teātra, operas, muzikālās izrādes, baleta u. c.) un skatītāja uztveres psiholoģiskajiem un socioloģiskajiem aspektiem; 4) scenogrāfijas un ar to saistītajiem tehniskajiem skatuves risinājumiem un tehnikas attīstības pētījumiem; 5) teātra zinātnes izpētes metodoloģijas izstrādi un pētniecību; 6) teātra ekonomiskajiem un menedžmenta aspektiem; 7) teātra, personāliju bibliogrāfiju un vēsturi.

Nozīmīgs pavērsiens teātra zinātnes metodoloģijas izveidē notiek 20. gadsimta sākumā, kad savu zinātnisko pētījumu – 14 gadus tapušo darbu “Vācu viduslaiku un Apgaismības laikmeta teātra vēsture un pētniecība” – 1914. gadā publicē Berlīnes Universitātes profesors, teātra zinātnieks un kritiķis Makss Hermans (*Maks Hermann*). Pirmajā pētījuma daļā autors skrupulozi restaurē/ikonografē teātra izrādi, kas notikusi 1557. gada 14. septembrī: viņš pēc vēsturiskajiem aprakstiem detalizēti restaurē un dokumentē aktieru mizanscēnas, dekorācijas, kostīmus, ainu maiņas. Otrajā grāmatas daļā zinātnieks pirmās daļas ikonogrāfisko materiālu analizē un izvērtē mākslas virzienu un teātra vēstures aspektā, tā liekot pamatus teātra pētniecības virzienam – vēsturiskajai ikonogrāfijai, kas mūsdienās iegūst arī paralēlo virzienu un nosaukumu – teātra izrādes protokola metode. M. Hermans kā zinātnieks uzskatīja, ka teātra zinātniekam pētniekam ir jāspēj izrādi restaurēt ar tādu precizitāti un konkrētību, lai pēc veidotā apraksta to varētu ne tikai analizēt, bet arī atjaunot un nospēlēt uz skatuves. M. Hermana pētījumā izrādes rekonstrukcija ir nevis mērķis, bet gan līdzeklis izrādes detalizētai pētniecībai un analīzei, kurā liela nozīme pievērsta skatuves (spēles) telpai un dekorācijām (scenogrāfijai), aktierdarbiem, kostīmiem. M. Hermana darbs metodoloģijas izveides dēļ kļūst par vienu no nozīmīgākajiem pētījumiem Eiropas teātra zinātnes attīstībā un teātra zinātnē ievieš zinātnisku pieeju teātra pētniecībai, kas balstīta uz teātra izrādes precīzu ikonogrāfiju.

Kopā ar skrupulozo pētījumu un metodoloģijas izveidi M. Hermans pirmais nosaka arī teātra zinātnes pētījuma objektu – par izpētes **avotu teātra zinātnē** kļūst un tiek pasludināta pati izrāde (process uz skatuves), nevis dramaturģiskais materiāls (luga), kā tas bijis līdz M. Hermana pētījumam. Līdz ar to 20. gadsimta sākumā teātra zinātne formulē un definē savus pētniecības oriģinālavotus – izrādes, atbilstoši no avotiem attīstot zinātnisko pētījumu un analīzes virzienus un pētniecības metodes. Šo metodi 20. gadsimta otrajā pusē aktualizē tādi starptautiski pazīstami teātra zinātnieki kā Aleksejs Bartotevičs grāmatā “Šekspīrs. Anglija. XX gadsimts”², Vīgs Siļūns grāmatās “Spāņu teātris XVI–XVII gadsimtā”³ un “Dzīves stils un mākslas stili. Spāņu manierisma teātris un baroks”⁴.

Izsekojot teātra zinātnes attīstības procesam, var secināt, ka teātra zinātne un pētniecība uzmanību koncentrē uz dažādām 20. gadsimta teātra mākslas jomām: piemēram, mākslas estētiku un virzienu sintēzi teātra (muzikālo teātru, operas) izrādēs; režijas koncepcijas pētniecību un režisora darbu ar izrādi; aktiermeistarību un tās transformācijas formām; uzveduma scenogrāfiskās attīstības īpatnībām mākslas virzienu aspektā. 20. gadsimtā rodas situācijas, kad teātra zinātnieki kritiķi, lai izskaidrotu un pamatotu teātra inovatīvās un netradicionālās formas, režijas koncepciju vai jaunas teātra valodas meklējumus, ne tikai meklē teorētisko pamatojumu dažādos vēsturiskos mākslas stilos un to sintēzē, bet arī pēta režisora personību un viņa daiļradi, definējot to vai citu inovāciju skatuves mākslā. Šādi pētījumi, monogrāfijas un analītiski zinātniski raksti ir tapuši par režisoriem, kas veidojuši gan teātra, gan muzikālā teātra un operu iestudējumus, – Vsevolodu Meierholdu, Maksu Reinhardu (piemēram, Izaka Glikmana “Meierholds un muzikālais teātris”⁵, Konstantina Rudņicka “Meierholds”⁶, Ludmilas Bojadžijevas “Reinhards”⁷, Johana Staiena “Makss Reinhards”⁸), Federiko Fellīni, Robertu Vilsonu (Mela Gusova “Teātris uz robežas”⁹, Artura Holmberga “Robertas Vilsona teātris”¹⁰), Pīteru Bruku (P. Bruka “Tukšais visums”¹¹, Alekseja Bartoševiča “Pīters Bruks un citi”¹²), Džordžo Strēleru (Dž. Strēlera “Teātris skatītājiem”¹³), Pīteru Šteinu, Kristofu Martāleru, Klausu Mihaelu Grūberu u. c.

20. gadsimtā aktualizējas teātra/operas zinātnes tēma *teātris kā zīmju sistēma*. Semiotiskie priekšstati par teātri kā zīmju sistēmu sāk veidoties 30. gados Parīzē, kur grupa zinātnieku teātri sāk pētīt kā semiotisku sistēmu. Nozīmīgu ieguldījumu teātra semiotikā devis komponists, zinātnieks un pedagogs Otokars Zihs¹⁴ (*Otokar Zich*). O. Zihs drāmu un operas partitūru uztver kā teatrālu parādību, kas sastāv no optiskajām un akustiskajām zīmēm un kas spēj pastāvēt un īstenoties tikai ar scēniskās “zīmju/tēlu/valodas” interpretācijas starpniecību. O. Zihs uzskata, ka dramatiskais vai muzikāli dramatiskais *teksts* bez scēniskās realizācijas neveido reālu un pilnvērtīgu

mākslas darbu un paliek tikai mākslas darba iespējamības robežās (O. Ziha pētījums “Zīmes teātra mākslā”, Annas Jubersfeldas triloģija “Lasīt teātri”, “Skatītāja skola”, “Teātra dialogs”, Iljas Iljina “Anna Jubersfelda un franču teātra semiotikas skola”¹⁵). Teātra semiotikas pētījumi aptver tādas tēmas kā uzveduma telpas un laika poētika un izmantotā zīmju sistēma, uzveduma skaniskā (valodas, mūzikas) organizācija, par vienu no galvenajām semiotikas zīmēm izvēloties telpas zīmi.

Līdzīgi kā teātra mākslas pētījumi, arī muzikoloģija kā zinātne stabilizējas tikai 20. gadsimta sākumā, kad darbu sāk ievērojami krievu kritiķi Ivans Solertinskis, Anatolijs Smeļanskis, vācu un austriešu kritiķi Makss Zeiferts, Hanss Gāls, Vilhelms Kincls, pirmie latviešu mūzikas recenzenti Emīls Dārziņš, Jānis Zālītis, vēlāk Jēkabs Vītoliņš, Emīlis Melngailis, Jēkabs Graubiņš u. c.

Opera jau no savas rašanās pirmsākumiem veidojas kā starpžanrs, kas apvieno un sintezē vairākus mākslas veidus (dramaturģiju, mūziku, teātri, horeogrāfiju, mākslu u. c.), līdz ar to operas uzvedumu pētniecība visā 20. gadsimtā ir bijis sarežģīts un diskutabls process, rosinot teātra un mūzikas zinātnieku diskusijas par operas pētniecības prioritātēm. Līdz mūsdienām joprojām ir aktuāla polemika starp mūzikas un teātra zinātniekiem par to, kas operā ir prioritārs – mūzika vai teātris. Tāpēc 20. gadsimtā operas pētniecībā ir izveidojušies divi galvenie virzieni. Pirmais operu skata primāri kā muzikālu parādību, analizējot skatuves darbu galvenokārt muzikālajā aspektā. Tā, piemēram, tapuši muzikologu zinātniskie darbi, kas operu kā pētījuma avotu analizē vēsturiskās attīstības aspektā (Džofreja Čūza “Klaudio Monteverdi”¹⁶, Roberta Doningtona “Operas izcelšanās”¹⁷, Beta Gliksona “Marko Faustini un Venēcijas Operas iestudējumi 1650. gadā: jaunākie atklājumi arhīvos”¹⁸), caur mūzikas un mūzikas dramaturģijas prizmu, mūzikas žanru attīstības kontekstā (Elenas Rosandas “Komiskie kontrasti un dramatiskā attīstība: formu un funkciju analīze Frančesko Kavalli operu ārijās”¹⁹), idejas (libreta) un mūzikas simbiozi 20. gadsimta skatuves mākslas koordinātās (Borisa Cimmermana “Jākobs Lencs un jauni operas aspekti”²⁰), komponista un režisora ieceres realizācijas aspektos (Ludmilas Kokorevas “Simbolisma valoda – poēzijā un mūzikā. No Debisī “Peleasa” līdz Berga “Vocekam”²¹, Martina Časida “Mizanscēnu organizācija ārijās: Verdi operu kavatīnes un romances”²²), komponista radošās biogrāfijas kontekstā (Elenas Rosandas “Monteverdi pēdējās operas. Venēcijas triloģija”²³), operas uzvedumu kā muzikāli māksliniecisku procesu (Jekatarinas Tarakanovas “Albāna Berga muzikālais teātris”²⁴), operas mūzikas dramaturģijas attīstības aspektā (J. Tarakanovas “Ekspressionisma virzība operā”²⁵) u. c.

Savukārt otrais pētniecības virziens, kas operu primāri uzlūko teātra mākslas koordinātās, aizsākas tikai 20. gadsimta otrajā pusē, kad operas sāk iestudēt izcili dramatisko teātru un kino režisori un režijas māksla operu izrādēs sevi apliecina mūsdienu izpratnē. Tā, piemēram, ir izdoti teātra zinātnieku pētījumi, kuros, izmantojot teātra pētniecības metodes rekonstrukciju/ikonogrāfiju/protokolu, analizēta operas režijas koncepcija un ar to saistītās skatuves norises (Volfganga Izera “Receptīvā estētika. Simbolu divējādā loma”²⁶, A. Čepurova “Sižetu sacer režisors”²⁷, A. Jubersfeldas “Ariana Mnuškina un “Saules teātris””, Natālijas Borisovas “Anatolija Vasiļjeva teātris. A. Puškina “Mocarts un Saljēri””²⁸), aktierdarbi, telpas iekārtojums, tā vizualitāte, transformācijas un saistība ar kādu no vēsturiskajiem vai avangarda mākslas virzieniem (Simonas Benmiasas zinātniskais pētījums “Teātra uzvedums un realitātes nojaukšana”²⁹ analizē skatuves telpu kā metaforu kopumu un vizuālās semiotikas zīmes, temporitīmiskās pārvērtības režisora R. Vilsona teātra un operu iestudējumos), modernisma un postmodernisma estētikā veidotās izrādes u. c. Paralēli muzikoloģijas un teātra zinātnes pētījumiem top arī analītiski kritiskie raksti, kuros mūzikas zinātnieki kritiķi uzmanību vairāk pievērš operas muzikāli mākslinieciskās kvalitātes analīzei (diriģenta operas interpretācijas jautājumiem, solistu vokālistu un kora sniegunam, orķestra skanējumam, režijas un scenogrāfijas atbilstībai/neatbilstībai ar muzikālo partitūru u. tml.), savukārt teātra kritiķi vairāk akcentē operas iestudējuma teatrālos aspektus (dziedātāju aktiermeistarību, mizanscēnas, to maiņu, gaismas un kustību partitūru, režijas darbu ar masu (kora) ainām u. c.). Abām zinātnes nozarēm ir kāda kopēja iezīme: tās abas uzsver, ka operas skatītājam/klausītājam jābūt informētam un daļēji pat jāpārzina vispārējie operas mūzikas attīstības loģikas principi, melodiskās un žanriskās klišejas, klausītājam jāspēj orientēties mūzikas un teātra vēsturisko stilu panorāmā. Salīdzinot muzikoloģijas un teātra zinātnes darbus, kas saistīti ar operu pētniecību un analīzi, jāsecina: 1) mūzikas zinātnē par **pētījuma avotu** primāri tiek definēta operas mūzikas partitūra, mūzikas dramaturģija, operas uzveduma muzikāli māksliniecisko koncepcija un tās saistība ar scēnisko risinājumu; 2) teātra zinātnē operas uzvedums tiek pētīts ar teātra pētniecības metodēm kā muzikālā **teātra** fenomens, galveno uzmanību pievēršot operas režijai, detalizētai vizuālo zīmju izpētei, scēniskajai un vizuālajai izrādes koncepcijai.

Promocijas darbs ir pētījums teātra zinātnē, un tajā izvērtētas LNO iestudējumu režijas tendences, pamatojoties uz to, ka apskatāmajā periodā pirmo reizi LNO vēsturē tieši operas režija ir kļuvusi par inovāciju Latvijas skatuves mākslas kontekstā, kas to ļauj salīdzināt ne tikai ar novatoriskākajiem režijas darbiem Latvijas dramatiskajos teātrī, bet arī ar ievērojamākajiem operas režijas paraugiem ārzemēs. Konkrēto uzvedumu analīzē

izmantotas vairākas metodes, kas ļauj dokumentēt operas uzvedumus kā disonējošas režijas attīstības procesu ar noteiktām likumsakarībām. Tā kā opera ir kompleksa mākslas parādība, kas saistīta ar virkni vienlaikus funkcionējošām semiotiskajām sistēmām, tad īpaša nozīme darbā pievērsta operas scēniskās dramaturģijas simbolisko elementu fiksācijai, skaidrošanai un analīzei. Promocijas darbā restaurēta operu inscenējumu skatuviskā norise, kas ļauj analizēt un salīdzināt operas uzvedumu režijas zīmju valodu semiotikas kontekstā, izsekojot scēniskās darbības organizācijai. Salīdzinājumā ar muzikoloģijas zinātniskajiem darbiem, kas nodarbojas ar operas pētniecību (galvenokārt muzikālajā aspektā), promocijas darbā vislielākā uzmanība pievērsta operas režisora un scenogrāfa ieceres dokumentācijai, ne tik nozīmīgu vietu atvēlot operas muzikālā materiāla analīzei. Izmantojot metodes, kas par prioritāti izvirza režijas valodas, scēniskās semiotikas un uzveduma koncepcijas pētniecību, mazāk analizēts operas uzveduma muzikālais aspekts jeb uzveduma muzikālās režijas konteksts. Līdz ar to šāda operas uzveduma analīze nepiedāvā analītisku operas muzikālās koncepcijas izvērtējumu.

Izmantotās pamatmetodes ir

- dokumentālā protokola metode, kas detalizēti dokumentē LNO inscenējumus;
- semiotiskā pieeja, kas izmantota operas scenogrāfiskās dramaturģijas simbolisko elementu skaidrošanai un analīzei;
- hermeneitiskā pieeja – tā dominē operas uzvedumu analīzē, kuros ne tikai fiksēta atsevišķu režijas un scenogrāfijas elementu mijiedarbība, bet vērtēts arī inscenējums kā sintētisks mākslinieciskās koncepcijas kopums.

Par palīgmetodi dažu tēmas aspektu izpētē izmantota

- vēsturiski aprakstošā metode, kas izseko operas rašanās vēsturiskajiem apstākļiem, skatuves uzvedumu attīstības tendencēm un mākslinieciski estētiskajām koncepcijām līdz mūsdienām.

Līdz 20. gadsimta deviņdesmitajiem gadiem procesus Latvijas Nacionālajā operā pārsvarā pētīti un analizēti Latvijas mūzikas zinātnē. Paralēli zinātniskiem muzikologu

pētījumiem (piemēram, Ligitas Vidulejas “Latviešu padomju opera. (1940–1970)” (1973), Vijas Briedes-Bulavinovas “Latviešu komponistu operu daiļrade” (1979), Vijas Briedes “Latviešu operateātris” (1987) u. c. grāmatas) ir tapušas muzikologu veidotas monogrāfijas par dziedātājiem, apceres un publicistika (piemēram, Vizbulītes Bērziņas “Eju pārvērsties skaņā” (1969), Vijas Briedes “Jaunās balsis” (1981), Rutas Ruņģes “Žermēna Heine-Vāgnere” (1985), Arnolda Klotiņa “Mūzika un idejas” (1987) u. c. grāmatas un raksti), kas līdz astoņdesmito gadu beigām galvenokārt atspoguļojuši muzikāli mākslinieciskos procesus Latvijas operā. Savukārt operas režisora Jāņa Zariņa grāmata “Mans darbs teātrī” (1974), kurā analizēts režijas darbs un izrāžu veidošanas process teātrī un operā, ir vienīgā grāmata, kas atspoguļo operas režijas aspektus (grāmata tapusi sadarbībā ar teātra zinātnieci Liliju Dzeni). Latvijas teātra zinātnē līdz pat 2007. gadam nav bijis pētījumu par Latvijas operas uzvedumu režiju. Promocijas darbā pirmo reizi latviešu teātra zinātnē un Latvijas operas vēsturē LNO iestudējumi analizēti pēc teātra zinātnes metodoloģijas principiem: dokumentālā protokola metode ir apvienota ar semiotisko pieeju. Tas arī nosaka **promocijas darba novitāti**. Par darba centrālo tēmu kļūst operas režijas pētniecība mākslas virzienu kontekstā.

Promocijas darba struktūru veido trīs nodaļas ar apakšnodaļām. **Pirmās nodaļas pirmajā apakšnodaļā** apskatīti operas rašanās vēsturiskie apstākļi, operas žanru attīstība un transformācija, uzvedumu iestudējumu tradīcijas pirmsmodernisma laikmetā. **Pirmās nodaļas otrajā apakšnodaļā** turpināts izsekot operas skatuves uzvedumu tradīcijām un kanoniem, izvērtējot operas uzvedumu scēniskās pārvērtības modernisma un postmodernisma estētikas koordinātās. **Otrās nodaļas pirmajā apakšnodaļā** aplūkoti Latvijas Nacionālās operas pirmsākumi un profesionālās operas režijas veidošanās. **Otrās nodaļas otrajā apakšnodaļā** analizēta un dokumentēta pirmā postmodernistiskā operas režija LNO – J. Mediņa “Uguns un nakts” A. Hermaņa iestudējumā. **Trešajā nodaļā** analizēti LNO iestudējumi, kas pārstāv operas iestudējumu disonējošās režijas virzienus, **apakšnodaļās** apskatot: 1) LNO uzvedumus, ko režisori veidojuši modernisma estētikas koordinātās; 2) LNO iestudējumus, kuros pārklājas un transformējas modernismam un postmodernismam raksturīgie pamatjēdzieni un īpašības; 3) LNO inscenējumus, kas balsīti uz postmodernisma estētiku.

Promocijas darbā pausto atziņu aprobācija

Zinātniskās publikācijas

1. Postmodernisms un opera. Viestura Kairiša režija operai “Jevgeņijs Oņegins” // *Postmodernisms teātrī un drāmā*. – Rīga: Jumava, 2004, 181.-189. lpp.
2. Modernisma un postmodernisma elementi Gintara Varna režijā: Džuzepes Verdi opera “Masku balle” // *Platforma 2. Latvijas Universitātes filoloģijas, mākslas (teātra un mūzikas) zinātnes un bibliotēkzinātnes doktorantu rakstu krājums*. – Rīga: Zinātne, 2004, 213.-220. lpp.
3. Klasisko operu modernizācijas tendences Latvijas Nacionālās operā 2000.–2003. // *Aktuālās problēmas literatūras zinātnē*. Liepājas Pedagoģijas akadēmijas zinātnisko rakstu krājums – Liepāja: LiePa, 2005, 250.-260. lpp.
4. Modernisma režijas tendences režisores Kristīnas Vusas XVIII gadsimta operu inscenējumos Latvijas Nacionālajā operā. V. A. Mocarta opera “Dons Žuans” un G. F. Hendeļa opera “Alčīna” // *Aktuālās problēmas literatūras zinātnē*. Liepājas Pedagoģijas akadēmijas zinātnisko rakstu krājums. – Liepāja: LiePa, 2006, 147.-152. lpp.
5. Mītisko tēmu interpretācija mūsdienu operas režijā. R. Vāgnera operas “Klīstošais Holandietis” un A. Rubinšteina operas “Dēmons” iestudējumi Latvijas Nacionālās operā // *Kultūras krustpunkti II. Latvijas Kultūras akadēmijas zinātnisko rakstu krājums*. – Rīga: Mantojums, 2006, 376.-383. lpp.

Referāti zinātniskās konferencēs

1. Postmodernisms un opera. Viestura Kairiša režija operai “Jevgeņijs Oņegins” // *Postmodernisms drāmā un teātrī*, starptautiska zinātniskā konference Rīgas Latviešu biedrībā 2003. gada oktobrī.
2. Klasisko operu modernizācijas tendences Latvijas Nacionālās operā 2000.–2003. // *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*, starptautiska zinātniskā konference Liepājas Pedagoģijas akadēmijā 2003. gada februārī.
3. Modernisma režijas tendences režisores Kristīnas Vusas XVIII gadsimta operu inscenējumos Latvijas Nacionālajā Operā. V. A. Mocarta opera “Dons Žuans” un G. F. Hendeļa opera “Alčīna” // *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*,

starptautiska zinātniskā konference Liepājas Pedagoģijas akadēmijā 2004. gada februārī.

4. Mītisko tēmu interpretācija mūsdienu operas režijā. R. Vāgnera operas “Klīstošais Holandietis” un A. Rubinšteina operas “Dēmons” iestudējumi Latvijas Nacionālās operā” // *Kultūras krustpunkti*, starptautiska zinātniskā konference Latvijas Kultūras akadēmijā 2004. gada novembrī.
5. Režijas meklējumi un tendences Latvijas Nacionālās operas iestudējumos XX un XXI gadsimta mijā // *Meklējumi un atradumi*, zinātniska konference Latvijas Zinātņu akadēmijā 2007. gada aprīlī.
6. Postdramatisma elementi Ērika Ešenvalda operas “Augļu koks ir Jāzeps” Gata Šmita režijā // *Teātra māksla. Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte?*, starptautiska zinātniskā konference Letonikas II kongresa teātra sekcijā, Rīgā, 2007. gada oktobrī.

Avotu un literatūras saraksts

¹ *Lūsiņa I.* Kā atrast zelta griezumu // *Diena*. – Rīga, 2003.

² *Бартошевич А.* Шекспир. Англия. XX век. – Москва: Искусство, 1994.

³ *Силюнас В.* Стиль жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000.

⁴ *Силюнас В.* Испанский театр XVI–XVII веков. – Москва: РИК Культура, 1995

⁵ *Гликман И.* Мейерхольд и музыкальный театр. – Ленинград: Советский композитор, 1989.

⁶ *Рудницкий К.* Мейерхольд. – Москва: Наука, 1981.

⁷ *Бояджиева Л.* Рейнхардт. – Ленинград: Искусство, 1987.

⁸ *Styan J. L.* Max Reinhardt. – Cambridge, 1982.

⁹ *Gusov M.* Theatre On The Edge. Lecture. – Nova Scotia, Acadia University, 2003.

¹⁰ *Holmberg A.* Robert Wilson theatre. – New York: Charles Scribner’s Sons, 1981.

¹¹ *Брук П.* Пустое пространство. – Москва: Прогресс, 1984.

¹² Западное искусство. XX век. Проблема развития западного искусства XX века. – Петербург: Дмитрий Буланин, 2001.

¹³ *Стрелер Д.* Театр для людей. – Москва: Радуга, 1984.

¹⁴ Теория театра. – Москва: Академические тетради, 2001.

¹⁵ Turpat, 93. – 115., 195. lpp.

¹⁶ *Chusid M.* The organization of Scenes with Arias: Verdi’s Cavatinas and Romanza’s. – Venice, 1979.

- ¹⁷ *Geoffrey C. Monteverdi Claudio*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie. – New York: Grove, 2001.
- ¹⁸ *Rosand E.* Comic Contrast and Dramatic Continuity: Observations on the Form and Function of Aria in the Operas of Francesco Cavalli. – Oxford, 1976.
- ¹⁹ *Weimer E.* Oper Seria and the Evolution of Classical Style, 1984.
- ²⁰ *Webster J.* The Analysis of Mozart's Arias. – Oxford, 1991.
- ²¹ Западное искусство. XX век. Проблема развития западного искусства XX века. – Петербург: Дмитрий Буланин, 2001.
- ²² Турпат, 127. lpp.
- ²³ Турпат, 89. lpp.
- ²⁴ Теория театра. – Москва: Академические тетради, 2001.
- ²⁵ Турпат, 28. lpp.
- ²⁶ Турпат, 73. lpp.
- ²⁷ Оперная режиссура, история и современность. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000.
- Zariņš J.* Mans darbs teātrī. – Rīga: Liesma, 1974.
- Дурандина Е.* Три взгляда на русскую оперу XX века.
- Брук П.* Нити времени. – Москва: Артист.Режиссер.Театр, 2005.
- The New Grove Dictionary of Opera. – London: Macmillan Press Limited, 1992.

1. OPERAS ATTĪSTĪBA UN TĀS IESTUDĒŠANAS TRADĪCIJAS

1.1. Operas rašanās un attīstības kultūrvēsturiskais konteksts pirmsmodernisma laikmetā

Operas iestudējuma tapšanas gaita ir daudzslāņains process, kas atšķirībā no dramatiskā teātra noris vairākās pakāpēs. Jebkuras operas pamatā primāri ir dramaturģiskais materiāls – librets. Nākamā pakāpe ir komponista radītā muzikālā dramaturģija – mūzikas partitūra. Muzikālā dramaturģija veido vienotu skaņdarba muzikālo tēlu mijiedarbības un attīstības procesu, un operas strukturālajā uzbūvē tai ir līdzība ar lugas dramaturģiju. Operas arhitektoniku pēc konstrukcijas var pielīdzināt lugas uzbūvei – libreta (sižeta) izvērsums sākas no uvertīras jeb ievada, kas parasti koncentrētā veidā atspoguļo un raksturo nozīmīgākās muzikālās tēmas, vēlāk operas attīstībā tās parādot kā operas dramaturģiski nozīmīgākās vietas, un bieži vien tēmas ir arī konkrētu tēlu raksturotājas. Uvertīru nomaina ekspozīcija jeb notikumu izklāsts, darbības un konflikta kāpinājums, kas beidzas ar kulminācijas punktu – kritisko/traģisko momentu vai katastrofu un atrisinājumu. Operas mūzikas struktūra ir veidota pēc noteiktiem kanoniem: priekšspēle jeb uvertūra, ārijas (ariozo, kavatīne, monologs) mijas ar rečitatīviem, ir ansambļu (dueti, trio, kvarteti u. c.) un kora skati, simfoniskās epizodes un horeogrāfiski numuri.

1581. gadā mūziķis un zinātnieks Vinčenco Galilejs (dzīvojis apmēram 1520.–1591., ievērojamā astrologa un zinātnieka Galileo Galileja tēvs) publicēja teorētisku apcerējumu “Dialogs par antīko un moderno mūziku” (itāl. val. “*Dialogo della musica antica et della moderna*”)¹. Pētot antīkās mūzikas un drāmas paraugus, V. Galilejs šajā apcerējumā par alternatīvu 16. gadsimtā valdošajai polifoniskajai mūzikai izvirzīja vokālo deklamāciju, kuras pamati meklējami antīkās mūzikas paraugos un kura balstīta uz homofoniem dziedājumiem ar pavadījumu. Senajā Grieķijā² homofonija tika saistīta ar kora dziedāšanu unisonā un solo balss un instrumenta skanējumu unisonā.

Balstoties uz V. Galileja teorētisko traktātu un pastiprināti pētot sengrieķu teātri un tā uzvedumu principus, Florences kameratas radošās inteliģences grupa 16. gadsimta beigās teorētiski un praktiski lika pamatus jaunam sintētiskam mūzikas žanram – muzikālajai drāmai, kas apzīmējumu “opera” ieguva vēlāk – tikai 1639. gadā. Pirmās muzikālās drāmas (itāl. val. *dramma per musica*), kas radās 16.–17. gadsimta mijā, veidojās kā sengrieķu teātra pētījumu rezultāts un daļējas kopijas, kas centās sintezēt poēziju, drāmu un mūziku.³

Līdz mūsdienām nav saglabājušās precīzas ziņas un avoti, kas detalizēti atklātu sengrieķu teātra žanru tapšanu un attīstību, taču, balstoties uz antīko autoru darbiem, teātra zinātnei mūsdienās ir iespējas rekonstruēt un veidot sengrieķu teātra vispārīgu raksturojumu. Sengrieķu teātris⁴ bija cieši saistīts ar visas valsts dzīvi, jo īpaši – ar Dionīsa kulta svētkiem, tāpēc viens no būtiskākajiem teātra izrādes priekšnoteikumiem bija skaidri formulēta un nesarežģītā tekstā izteikta drāmas ideja. Sengrieķu teātris bija viena no vērienīgo Dionīsa svētku sastāvdaļām, tāpēc dzejnieku uzdevums bija uzrakstīt skatuves darbu, kas ne tikai izklaidētu publiku, bet izrādes laikā arī atklātu darba jeb runātā/deklamētā vārda jēgu. Drāma tika veidots kā skatuves darbs, un tai bija divas dimensijas – akustiskā un vizuālā. Tāpēc antīko traģēdiju autori bija tie, kas ieviesa svarīgāko vārdu/tekstu atkārtojumus, lai akcentētu un pievērstu skatītāju uzmanību kādiem īpašiem notikumiem, traģēdijas materiālu balstot uz mitoloģiskiem sižetiem. 16. gadsimta beigās Florences kameratas radošā grupa, veidojot savas pirmās muzikālās drāmas, balstījās uz sengrieķu teātra tradīcijām un muzikālo drāmu libretiem izvēlējās mitoloģiskus materiālus, libreta tekstus veidojot pēc iespējas vienkāršākus, ar vairākkārtīgiem gan atsevišķu vārdus, gan teikumu atkārtojumiem.

Agrīno operu (muzikālo drāmu) stils pamatojās uz melodisko (vokālo) deklamāciju jeb rečitatīviem (itāl. val. *recitare* – deklamēt, izlikties, tēlot lomu), bez skaidri nošķirtām vai izteiktām ārijām un ansambļiem. Mūzika un dzeja sintezējās pusrunājošā, pusdziedošā melodijā, kas mēģināja atdarināt antīkās traģēdijas manieri, savukārt darbības statiskums pirmās operas tuvināja galma pastorālajām un madrigālu izrādēm.⁵

Jaunā muzikālā drāma 17. gadsimtā attīstījās ļoti strauji, tā apvienoja daudzas sava laika skatuves un mūzikas žanru iezīmes, stabilizējoties kā Eiropas bagātās sabiedrības iecienīts skatuves mākslas veids.

17. gadsimta sākums bija aktīvs operas veidošanās periods, tika meklētas jaunas muzikālās drāmas formas, tāpēc muzikālajā drāmā nozīmīga vieta tika ierādīta korim. Tas bija ne tikai konkrēta notikuma raksturotājs (noteiktas attieksmes paudējs), bet arī dramatisko skatuves notikumu un darbības intensitātes kāpinātājs. Formas maiņas un variācijas antīkajā teātrī, proti, koris – aktieris, koris – kora vadītājs, kora vadītājs – aktieris – koris u. tml., kļuva par idejisko bāzi jaunās muzikālās drāmas/operas struktūrai un attīstībai. Pie pirmajiem klasiskās operas paraugiem pieder itāliešu komponista Klaudio Monteverdi muzikālās drāmas darbi, kuros komponists deklamāciju aizstāja ar ariozo dziedājumiem un rečitatīviem, dramatiskiem kora skatiem, muzikālām intermēdijām, kas kopā ar rečitatīviem spilgti raksturoja darbības personu iekšējo emocionālo pasauli. K. Monteverdi bija pirmais komponists,⁶ kas radīja smalkus muzikāli psiholoģiskus

varoņu portretus, kā arī pirmo uvertīru un duetu. Komponista pirmās operas “Orfejs” (1607) un “Popejas kronēšana” (1642) savu nozīmību nav zaudējušas arī mūsdienās.

17. gadsimta beigās izveidojas Neapoles operas skola,⁷ kas vispārina un nostiprina vairāku operkomponistu paaudžu sasniegumus. Tieši Neapolē izkristalizējas viens no operas pamatžanriem – *opera seria* (itāl. val. *opera seria* – nopietnā opera). *Opera seria* žanram raksturīgi mitoloģiski, vēsturiski, leģendu vai pasaku sižeti, kas iestrādāti libretā, skaidri nošķirot vārda un mūzikas funkcijas. Darbības virzītājs *opera seria* parasti ir sausais rečitatīvs (*recitativo secco* – brīvs, deklamātīvs dziedājums uz dažu klavesīna akordu fona, pārsvarā 17. un 18. gadsimta operās), savukārt operas varoņu iekšējo emocionālo pasauli raksturo izvērstas ārijas (trijdaļu ārijas – *aria da capo*), retāk – dueti un ansambļi. *Opera seria* kļūst par nozīmīgu pamatu operas žanra attīstībai; tajā pirmo reizi parādās izteismīga *kantilēna* (kuras avoti atrodami itāliešu tautas dziedāšanā), dramatiski piesātinātas orķestra partijas, izveidojas arī dažādu āriju tipi: *raksturārija*, *bravūrārija*, *atriebības* ārija, *žēlabu* ārija. Šāds operas struktūras un komponentu izkārtojums ilgu gadsimtus nosaka dziedātāju virtuozu vienvaldību uz operas skatuves.

Jauni radošie meklējumi šajā žanrā, lai kāpinātu dramatisko un muzikālo izrādes kulmināciju, ne tikai attīstīja melodisko jeb pavadījuma rečitatīvu (*recitativo accompagnato* – rečitatīvs ar stingrāk organizētu ritmu, melodisko zīmējumu un izvērstu orķestra pavadījumu, pārsvarā romantisma laikmeta, verisma un mūsdienu operās), bet arī ļāva paplašināt operas žanriskās daudzveidības robežas.

Francijā operas attīstību⁸ nozīmīgi ietekmē franču klasicisma traģēdijas (piemēram, Pjēra Korneija, Žana Rasina drāmas), rodas īpašs operas žanrs – liriskā traģēdija (fr. val. *tragedie lyrique* – apzīmējums “lirisks” šeit jāsaprot kā “dziedošs”), kas ir grezna, monumentāla izrāde, kuras pamatā galvenokārt ir mitoloģiski un vēsturiski sižeti. Liriskās traģēdijas pamatu veido patētiski izteismīgs rečitatīvs. Monumentālie uzvedumi (5 cēlieni ar prologu un apoteozi) izceļas ar neiedomājamu greznību, liela nozīme tajos ir kora epizodēm, reliģiskiem un pastorāliem sižetiem, ieražu un pasaku fantastikas ainām. Īpašu nozīmi iegūst balets, kam bieži tiek uzticēti atbildīgi dramaturģiski uzvedumi. 18. gadsimtā liriskā traģēdija bagātinās ar jauniem struktūras elementiem, kas raksturīgi 18. gadsimta operas estētikai, bet 19. gadsimta sākumā nosaukums “liriskā traģēdija” tiek nomainīts pret terminu “lielā opera”.

Franču klasicisma laika teātris kļūst par vienu no svarīgākajiem franču operas uzvedumu stila veidotājiem. Teātra māksla Francijā⁹ klasicisma laikmetā tiek dēvēta par “mākslu deklamēt”. Ar šo mākslas veidu tiek saprasta spēja daudzveidīgi modulēt balss

augstumu, skaisti, niansēti un emocionāli deklamēt un deklamāciju kuplināt ar plastisku, līganu un minimālu žestu kustību.

Tālaika franču traģēdijas teātris prasa apzinātu pārspīlējuma efektu, kas balstās uz plašu balss gradāciju, deklamācijas virtuoziāti un konkrētu žestu un kustību izstrādi. Deklamācijas pārspīlējums franču teātrī organiski sadzīvo gan ar dziedošo deklamāciju, kas līdzinās rečitātvam, gan ar estetizēto formu, kādā šī deklamācija tiek pasniegta. Tā ir runas māksla, kas atklāj cilvēka balss organiku un modulācijas spējas, dažkārt pat vienā priekšnesumā aktiera balss modulācijām pārsniedzot vairāku oktāvu diapazonu (kad aktieris sāk runāt gandrīz čukstus un zemu un spēj pārslēgties uz citu oktāvu kļiedzienā), turklāt izpildot arī ātras balss pasāžas, kas ietver gan ātrrunu, gan liriskas atkāpes. Šo spēju balsi pārslēgt dažādā augstumā, liriski dziedoši deklamēt tālaika publika vērtē ļoti augstu, un aktieru scēniskās kvalitātes līmenis tiek pielīdzināts labākajiem šī deklamatoriskā žanra paraugiem. Tieši stingrā un noteiktā balss pakļaušana tonālajam deklamācijas principam aktiermākslu satuvina ar vokālo dziedāšanu un līdz ar to – ar pirmajām franču operām. Lai aktieris varētu izteiksmīgi deklamēt, viņam ar tekstu ir jāstrādā līdzīgi kā ar skaņdarbu – jāatzīmē pauzes, klusuma fermātas, nepieciešamās balss modulācijas (uz augšu, uz leju), deklamācijas ritmiskos zīmējumus, kāpumus, kritumus, dinamikas zīmes. Šādā veidā franču traģēdijā tiek radīta daļēji muzikāli rečitējoša partitūra, kas pēc tam organiski pāriet jaunajā/modernajā muzikālajā žanrā – operā.

Franču traģēdijas aktieru apmācība notiek pēc stingra plāna: vispirms viņiem tiek skaidrots dzejoļa jēdzieniskais plāns un saturs, tad – kādās intonācijās un kā tas jāizpilda, līdz beidzot tiek parādīti atbilstoši žesti, kas precīzi jāatkārto. Aktiera darbības principi balstās uz nosacītību, statiskumu, nevainojamu kustību gracioziāti, kas attēlo varoņu pārdzīvojumus, saglabājot augsto, nevainojamo stilu un atsvešinātību. Tā kā opera, būdama skatuves mākslas veids, ir cieši saistīta ar teātra mākslu un tās valdošajiem kanoniem, tad klasicisma teātra aktierspēles tradīcijas tiešā veidā tiek pārņemtas arī operas izrādēs. Teātros izveidojas stingrs aktieru amplitūda princips, kas ikvienam aktierim dod iespēju psiholoģiski un fiziski attīstīt sev visvairāk atbilstošo sava talanta šķautni. Karaļu un varoņu lomas parasti izpilda aktieri ar labi tembrētu, plašu, zemu, cienīgu un stipru balsi; mīlētājus – aktieri, kas ir jūtīgi, emocionāli atvērti, spēj ātri iekarst un aizrauties, ar plašām, kustīgām balss iespējām; tirānus, ļaundarus – aktieri, kas ir temperamentīgi, enerģiski, trauksmaini, ar stipru balsi; tēvu loma pieprasa apdomīgu cienību, tāpēc šīs lomas tiek piešķirtas aktieriem ar zemu un samtainu balsi; sieviešu mīlētāju lomās nepieciešamas temperamentīgas, kaislīgas sievietes ar augstu balsi, kas spēj modulēt; bet

mātes lomas piešķir sievietēm, kurām ir zemāks/samtaināks/maigāks balss tembrs. Traģēdijā aktiera personiskais raksturs bieži vien kļūst par traģēdijas varoņa raksturu, un tieši no šī lomu un ampuā sadalījuma, rodoties pirmajām franču liriskajām/lielajām operām, tiek iedalītas un rakstītas arī operlomas: galvenais varonis/mīlētājs – tenors; varonis, karalis – bass; tirāni, viltīgie ļaundari (lomas prasa kustīgāku balsi) – baritoni; galvenā varone mīlētāja/sieviete – soprāns; karalienes, mātes, mīlētājas draudzenes, burves un ļaundares – mecosoprāns. No dziedātāja/aktiera publika pieprasa savīlinošus pārdzīvojumus, taču vienlaikus tiem jābūt ietvertiem nevainojami elegantā, harmoniskā un prognozējami ideālā formā. Katra skatuves emocionālā izpausmes forma kļūst par savdabīgu *kanonu*, kurā ikviena dziedātāja/aktiera paustā emocija iegūst savu, nemainīgu un nemaināmu izpausmi un formu.

Šāda veida kanoni, kas tiek radīti aktieriem, diktē arī savus specifiskus noteikumus viņu runas attīstībai – viņiem jābūt ar labi balstītu un trenētu elpu un balsis aparātu. Tieši no balss gradāciju mācības pēcāk attīstās speciālās franču operu ārijas, kas raksturo viena tēla emocionālo stāvokli – atreibības ārija, žēlabu ārija, bravūras ārija u. c., kuras tiek sacerētas, rēķinoties ar pastāvošajiem kanoniem. Aktieri, kas tiek speciāli trenēti lietot plašu elpu, izmantojot daudzveidīgas balss modulācijas, sākuma posmā diezgan vienkārši arī spēj pārvarēt vokālās grūtības, kas saistītas ar pirmajām operlomām, jo tajās viņiem daudz kas jau ir zināms un pazīstams pēc atbildes teātra kanoniem. Tikai vēlākajos gados operu uzvedumiem sāk speciāli gatavot dziedātājus vokālistus – operu izpildītājus.

Klasiskās franču traģēdijas scēniskā prakse rada arī speciālus žestus, kuriem jāizsaka noteikts tēla/aktiera emocionālais stāvoklis un kuri kļūst par rakstīti nerakstītu kanonu. Kanoniskais žests – tā ir skaidri nolasāma emocija, un žestam jābūt harmoniski daiļam, cēlam, atbilstošam klasiskajām formām: “Aktierim, izpildot jebkuru lomu, jāizskatās cienīgam, cēlam, cildenam. Viņam jābūt ar stingru, enerģisku gaitu, kājām jāatrodas baleta pozīcijā (papēži kopā, pirkstgali izvērsti); aktiera roka sāk kustēties no elkoņa, tikai pēc tam iegūst vajadzīgo pozu; pirksti ir salikti kā antīkajām skulptūrām. Paklanīšanās notiek tikai ar galvas pavērsienu – ķermenis ir nekustīgs; ja ir vajadzība pietupties ceļos, tad tiek saliekta tikai viena kāja, raugoties, lai apmetnis pietupstoties kristu gleznieciskās krokās.”¹⁰ Prasība un norādes pēc cēlām, pompozām, antīki svinīgām un pārļaicīgām pozām un kustībām aktieru/dziedātāju plastikā tiek pārņemtas no galma ceremonijām un tajās iecienītajiem baletiem un baletoperām.

Teātrī skatītājs galvenokārt vēlas klausīties daiļskanīgu deklamāciju, līdzīga prakse veidojas arī jaunajā operas žanrā: operas skatītājus muzikālās drāmas uzvedumā interesē galvenokārt dziedātāji un viņu labskanīgās balsis, kā arī daži operu muzikālie numuri. Jo labāk aktieris/dziedātājs deklamē/dzied, jo populārāks viņš kļūst, izcīnot savu noteiktu vietu premjeru/primadonna hierarhijas vidū.

Paralēli operas dziedātāju "cīņai" par premjera/primadonna statusu tiek izveidota arī noteikta hierarhija solistu ģeometriskajā skatuves mizanscēnā: uz skatuves aktieri/dziedātāji izvietojas vienā rindā, kuras centrā atrodas galvenās lomas tēlotājs, bet sānos – pārējais traģēdijas personāžs. Turpmākajā operas attīstībā galvenais varonis (tenors) no skatuves centra "pārvietojas" uz skatuves kreiso malu, un šī vieta nemainīgi tiek saglabāta vairāku gadsimtu garumā.

Izrādes laikā franču teātra un operas uzvedumā sēdēt drīkst tikai karalis, pārējiem skatītājiem un darbības personāžam jāstāv kājās, savukārt mizanscēnas tiek veidotas frontāli pret skatītāju zāli. Dziedātāju un aktieru vietu maiņas vai kustības ir retas un tiek veidotas pēc stingras atbilstmes grafiskās kompozīcijas principam. Aktieri/dziedātāji stāv, pagriezušies ar seju pret skatītāju zāli, monologi/dziedājumi tiek izpildīti, vēršoties publikā, bet dialogi/dueti, kas prasa, lai aktieris/dziedātājs pievērstos gan partnerim, gan skatītāju zālei, tiek veidoti šādi: runājošais aktieris (dziedošais solists) nedaudz atkāpjas atpakaļ skatuves dziļumā un sarunā/duetā ar partneri tikai ar acīm pievēršas partnerim, seju atstājot pavērstu pret zāli. Beidzis dialogu, aktieris drīkst paskatīties uz partneri un ar žestu apstiprināt notikušo sarunu vai duetu. Pēc šādiem principiem tiek veidoti arī dziedātāju skatuves uzvedības un mizanscēnu kanoni: ārijas un ariozo dziedātājs dzied frontāli pret skatītāju zāli, duetus – nedaudz vērojot partneri, arī ansambļi un kori stāv frontāli pret publiku.

Tā kā visas traģēdiju darbības notiek tikai skatuves priekšplānā (proscēnijā), dekorācijas izrādēm ir gleznotas, piedevām tās attēlo bezpersonisku, universālu fonu, kas var nodarēt dažādu valstu un vietu notikumiem, līdz ar to tās var pielāgot arī citām izrādēm. Rodas pat noteikts skatuves noformējuma kanons – dekorācijām jābūt tik neitrālām un vispārīgām, lai operu, kuras notikumi norisinās dažādās ģeogrāfiskās vietās (piemēram, Parīzē, Lionā, Barselonā u. c.), var izspēlēt ar vienām un tām pašām dekorācijām. Tāpēc gleznotās dekorācijas veidojas kā ilustratīvs/dekoratīvs fons, maz atšķiroties cita no citas un galvenokārt attēlojot bezpersoniskas pilsētas, pilis, pils pagalmus u. c.

Klasiskie skatuves kanoni, kas veidojas šajā laika posmā, rada pirmo kopīgo teātra un operas mākslas sistēmu – dramatiskās spēles scēnisko skolu. Taču tieši stingrie kanoni uz ilgu laiku apstādina vienu no teātra un operas mākslas svarīgākās sastāvdaļas – aktiermeistarības jeb aktiermākslas – attīstību un pilnveidi. It īpaši tas attiecināms uz tādu konservatīvu žanru kā opera, kur šie mākslas kanoni nedalīti valda ne tikai līdz 19. gadsimta vidum, bet bieži vien sastopami vēl arī uz 20. gadsimta operas skatuvēm. Līdz ar to kanoni rada dziedātāju aktieriskos *stampus*, kas automātiski tiek pārmantoti no paaudzes paaudzē, daļēji degradējot operas kā mākslas žanra attīstību un kavējot novatorisma izpausmes scēniskās darbības un mizanscēnu meklējumos.

Neapolē 18. gadsimta 30. gados kā pretstats *opera seria* radās komiskā opera jeb bufopera (*opera buffa*) – itāliešu komiskās operas paveids.¹¹ Bufoperai raksturīgs neliels apjoms ar divām vai trim darbības personām, jautra bufonāde ar spriganu darbību, parodija, dzīva žanriskā melodika, tautas mūzikas izmantojums, stila skaidrība. Bufoperas rašanās vēsturiski saistīta ar 17. gadsimta Romas skolas komiskās operas un *commedia dell'arte* izrādēm, kā arī ar liriskajām intermēdijām, kas tika iestarpinātas starp *opera seria* cēlieniem.

Bufoperas attīstību nozīmīgi ietekmē izcilais itāliešu dramaturgs un komēdiju autors Karlo Goldoni, kas paralēli dramaturga darbam sacer arī *opera buffa* libretus.¹² Liela nozīme bufoperas rašanās apstākļiem ir parodijai mūzikā. Dievišķais, pārpasaulīgais, cēlais, pārspīlētais un vēsturiskais, kas dominē *opera seria* mūzikā, libretā un skatuves darbībā, ir kā netiešs aicinājums, lai to pakļautu parodijai, un komiskajā operā parodija kļūst par vienu no būtiskākajiem stila elementiem (piemēram, Francijā tiek parodētas gandrīz visas komponista Žana Batista Lulli lielās vēsturiskās operas). Bieži vien nopietno operu parodijas, kas transformējušās bufoperās vai komiskajās operās ar sarkastisku, ciniski izsmējīgu sižetu un mūziku, tiek izrādītas tirgus laukumos plašai, vienkāršai un muzikāli neizglītotai publikai. Tāpēc parodijas žanrs komiskās operas kontekstā iegūst aktualitāti vairākos aspektos: pirmkārt, tiek parodēts operas sižets/librets (vēsturiski/mitoloģiski traģiskos sižetus pārvēršot ironiski asprātīgos); otrkārt, veidotas parodijas par operas muzikālo materiālu (no klasiskajām *opera seria* ārijām tiek patapināti muzikāli citāti/fragmenti un pārrakstīti ironiskā veidā); treškārt, tiek veidotas parodijas par kanonisko aktiermeistarību uz skatuves (šaržējot un ironiski izsmejot gan konkrētus *opera seria* solistus, gan klasiskās operas kustību un žestu kanonus). Aktieru spēlē komiskajās operās dominē groteska, asprātība, tiek izspēlētas tautā pazīstamas sadzīves situācijas. Bufoperas mūzika veidojas no vienkāršiem ariozo (itāl. val. *arioso* – līdzīgs ārijai; ārijas

paveids ar mazāku apjomu, brīvāku formu, tuvs rečitātvam), nelielām raksturārijām; pirmajās komiskajās operās netrūkst arī priecīgu dziesmiņu – *vodevilu* (fr. val. *vaudeville* (*voix de ville*) – pilsētas balsis; ielu dziesmiņas), “pārpratumu” ansambļu un dialogu, bet visu operu vieno runājami dialogi (atšķirībā no *opera seria* rečitātvjiem).

Komiskās operas jeb bufoperas varonis vienmēr ir cilvēks no tautas (pārsvarā asprātīgs kalps), kas ir gudrs, viltīgs un nesamākslots un allaž nokļūst pārpratumu situācijās – līdzīgi tām, kurās nākas nokļūt skatītājam¹³.

Bufopera jeb komiskā opera dažādās Eiropas valstīs veidojas kā demokrātisks izklaides žanrs, jo atšķirībā no nopietnajām operām, vairums no tām pēc tajā laikā valdošajiem kanoniem tiek rakstītas itāliešu valodā (tāpēc vienkāršajai tautai šī valoda nav saprotama). Komiskās operas domātas plašam klausītāju lokam, un tās personāžs sarunājas un dzied tautai saprotamā valodā.

18. gadsimtā itāliešu *opera seria* kļūst privilēģēta gandrīz visos Eiropas galmos un galvaspilsētās. To kopē, atdarina, aicina viesizrādēs dziedātājus un trupas no Itālijas, jo Itālija tajā laikā kļūst par *bel canto* (daiļdziedāšanas) dziedāšanas metropoli. Itālijā dziedātāji vokālisti tiek gatavoti speciālās dziedāšanas skolās un konservatorijās (tajā laikā tā sauc bāreņu patversmes), kur muzikālo apmācību vada komponisti, ērgelnieki, dziedātāji. Sākas laikmets, kad uz skatuves nesatricināmi valda kastrātu kults¹⁴, kuri Eiropu valdzina ar virtuozu, neaprustāmi izkoptu un cilvēka fizioloģijai gandrīz neiespējamu vokālo tehniku, maigu, gaišu, zēniski tīru un dzidru balss tembru. Tāpēc komponisti operas sieviešu lomas un partijas sāk sacerēt speciāli kastrātiem, bet operas uzvedumi no vienota muzikāli dramatiska skatuves darba pakāpeniski pārvēršas par premjeru parādi un dziedātāju vokālistu “koncertu kostīmos”.

18. gadsimts pasaules opermūzikas attīstībai dāvā pirmos trīs operas “milžus” – Kristofu Vilibaldu Gluku (1714–1784), Georgu Frīdrihu Hendeli (1685–1759) un Volfangu Amadeju Mocartu (1756–1791), kuri ne tikai, ievērojot tradīcijas, tāpat kā lielākā daļa Eiropas komponistu, rakstījuši operas itāliešu valodā un devuši pasaules operas skatuvei nozīmīgu muzikālo opusu klāstu, bet arī daļēji reformējuši operas žanru.¹⁵

Pirmo nopietno operas reformu veic K. V. Gluks, jo *opera seria* kā skatuves mākslas veida attīstība premjeru un primadonnu dominantes un privilēģiju dēļ ir nonākusi strupceļā. Atšķirībā no 17. gadsimta muzikālajām drāmām, kad operas galvenais uzvedums ir kļūst par vienotu muzikāli dramatisku mākslas darbu, 18. gadsimta operās deformējas operas struktūra: rečitātvjs, kas, pēc operas uzbūves struktūras, ir darbības un

notikumu virzītājs, tiek nobīdīts otrajā plānā, solo ārija ar daudzveidīgiem vokālajiem izgreznojumiem un bezgaldaudzajām kadencēm kļūst par operas uzbūves centrālo elementu un absolūto “vienvaldnieci”. Dziedātāji vairs nav vienotas muzikālas drāmas sastāvdaļa, bet gan vokālisti virtuozī, kas uz skatuves demonstrē savas balsis tehnisko varenību, skaistumu, kadenču precizitāti un virtuozi. Līdz ar to ārija kā operas struktūras sastāvdaļa zaudē savu nozīmi, kļūst par separātu koncerta numuru, ko atkārtoti pēc vajadzības (arī pēc klausītāju prasības) divas un vairākas reizes, un operu izrādēs ārijai daudzkārt gandrīz vairs nav nekādas saistības ar uzveduma dramatiskās darbības virzību.

Absolūtās improvizācijas brīvība, ko 18. gadsimtā komponisti piešķir vokālistiem, speciāli rakstot ārijas konkrētām balsīm, ir iznīcinoša operas dramaturģijai un muzikālajai attīstībai kopumā. Vokālists virtuozs (parasti premjers), demonstrējot savu izcilo vokāli tehnisko formu, atļaujas dziedājumā iekļaut jebkuras sev izdevīgas pasāžas un kadences, izmantojot jebkuru sev izdevīgu vai piemērotu vokālu (visbiežāk itāliešu iemīļoto skaņu “a”). Tāpēc ārija bieži vien ieilgst 25–30 minūšu garumā, no kurām vismaz 15–20 minūtes dziedātājs vokalizē uz viena patskaņa vai atkārtoti tikai pāris nozīmīgākos vārdus. Pēc skatītāju vienprātīgās sajūsmas ārijas bieži vien tiek tūlīt pat atkārtotas, un tas pilnībā sagrauj jebkuru operas dramaturģisko un scēnisko attīstību, kā arī degradē muzikālās dramaturģijas pamatus. Bija pienācis gadsimts, kad operā nepārprotami valda dziedātājs un operas muzikālajā dramaturģijā ir iestājusies pirmā nopietnā krīze. Operai kā scēniskam uzvedumam vairs nav ne dramaturģiskās, ne muzikālās, ne teatrālās misijas, un operas izrāde ir pārvērtusies par premjeru koncertu kostīmos.

Lai reformētu operas uzvedumu, K. V. Gluks cenšas atgriezties pie operas jeb muzikālās drāmas pirmsākumiem, no jauna vienotā veselumā sintezējot muzikālās drāmas elementus – libretu, mūziku, dziedātājus un to aktiermeistarību, kostīmus un skatuves dekorācijas. Dramaturģiski savienojot visus operas komponentus un līdzsvarojot uzbūves struktūras elementus, komponists un savu operu režisors K. V. Gluks kā primāro operas darbības virzītāju iedzīvina un pilnveido operas rečitatīvu. Rečitatīvu *secco* (komentējošas vai sarunvalodas replikas ar minimālu muzikālu izteiksmību uz akordu fona), kas līdz K. V. Gluka reformai itāliešu operās darbojas kā darba struktūras otrā plāna elements, komponists transformē par rečitatīvu – muzikālo deklamāciju, kurā nozīmīga vieta tiek ierādīta orķestrim. Savukārt izolētās ārijas – “koncertnumurus” (ārijas laikā dramaturģiskā darbība pilnīgi apstājas) – K. V. Gluks aizstāj ar vienotas darbības caurstrāvētām ainām, kurās atbilstoši dramaturģisko notikumu norisei mainās ārijas, rečitējoša tipa dziedājumi,

ansambļa un kora skati. K. V. Gluka operas uzbūves struktūras “atjaunošana” jeb reforma no jauna izveido/restaurē stingru operas muzikālās dramaturģijas attīstības pamatu.

“Mūzikas dramaturģija ir skaņdarba muzikālo tēlu mijiedarbības un attīstības process, kura rezultātā top mākslinieciskais koptēls. Mūzikas dramaturģijas jēdziena pakāpeniskā attīstībā ir vērojamas trīs pamattendences: 1) mūzikas dramaturģijas identificēšana ar drāmas dramaturģiju; 2) mūzikas dramaturģijas identificēšana ar atsevišķiem mūzikas izteiksmes līdzekļiem; 3) mūzikas dramaturģijas identificēšana ar mūzikas formu plašākā nozīmē [..]. Mūzikas dramaturģijā ir daudz kopīgu iezīmju ar daiļdarba, it īpaši lugas, dramaturģiju, proti, struktūras un satura aspekti. Mūzikas dramaturģija iezīmē muzikālos tēlos (tēlainību), pretstatus un kontrastus, kā arī kopējo mūzikas formas virzības un attīstības virzienu. Būtiskākais atšķirības kritērijs mūzikas dramaturģijā ir muzikālo tēlu attiecību un šo attiecību turpmākās attīstības raksturs. Tiek izšķirta vēstītāja (blakusnostatījuma) dramaturģija un kontrastu dramaturģiju.”¹⁶

Reformējot operas struktūru, pārņemot vērtīgākos operas uzbūves elementus un apvienojot jau esošās mūzikas formas, K. V. Glukam no jauna izdodas radīt vienotus operas dramaturģiskās attīstības principus: no itāliešu operām tiek “pārņemta” melodika (“attīrot” to no liekām, formālām vokalizēm, kadencēm un nevajadzīgām pasāžām), no franču operas – muzikālās deklamācijas jeb rečitējošā meistarība. Operas struktūrā par darbības virzītājelementiem tiek atjaunoti divu veidu rečitatīvi – *secco* un *accompagnato* (sausais un ar pavadījumu).

K. V. Gluka veiktā operas reforma 18. gadsimtā ļauj saglabāt operas popularitāti, un tā, būdama mūzikas un teātra mākslas elitārākā žanra pārstāve, nesatricināmi turpina valdīt ne tikai Eiropas augstmaņu namos, bet arī publiskajos operas teātros.

18. gadsimta beigās Lielās franču revolūcijas laikā izveidojas jauns operas žanrs – glābšanas opera jeb šausmu un glābšanas opera.¹⁷ Šo operu galvenie varoņi vairs nav mitoloģiskas vai vēsturiskas personas, pirmo reizi operas vēsturē uz skatuves uznāk 18. gadsimta cilvēks – revolūcijas varonis. Operu libreti tiek veidoti tā, lai glābšanas operu pozitīvie varoņi nokļūtu dzīvības un nāves briesmās, ap tiem nemitīgi tiktu uzturēts dramatiskais darbības spriegums, taču, pretēji *opera seria* kanoniem un tradīcijām (kad galvenais varonis traģiski iet bojā), glābšanas operu varoņi vienmēr tiek izglābti (paliek dzīvi) un opera beidzas laimīgi. Pēc operas libreta notikumu norises glābšanas opera līdzinās sentimentālai komēdijai un melodramai. Franču glābšanas opera daļēji sagatavo ceļu 19. gadsimta romantiskajai operai.

19. gadsimtā saistībā ar jauna estētikas virziena – romantisma (fr. val. *romantisme*) – veidošanos (virziens Eiropas garīgajā kultūrā un mākslā no 18. gadsimta beigām līdz

19. gadsimta vidum) teātra un operas mākslas jomā notiek kardinālas pārmaiņas.¹⁸ Primāri radies kā pretstats iepriekšējo gadsimtu cilvēka prāta un apgaismības ideju kultam, romantisms par sava virziena prioritātēm pasludina sakāpinātu emocionalitāti, cilvēka garīgās dzīves vērtības, ekspresīvi subjektīvos pārdzīvojumus. Mākslas darba saturs romantiķu darbos kļūst svarīgāks par formu.

Radusies Itālijā, opera kā mākslas veids, kas pārstāvējis sava laika visprogresīvāko un novatoriskāko mākslas sintēzes virzienu, vairākus gadsimtus ir itāliešu mūzikas un interpretu prioritāte, līdz, pakāpeniski transformējoties un aizgūstot dažādu nacionālo skolu iezīmes (īpaši franču operas skolas stilistiku), 19. gadsimtā opera kļūst par nacionālo skolu īpašu mūzikas un mākslas sintēzes virsotni. 19. gadsimts, kas iezīmē jauna romantisma estētikas virziena rašanos, ievieš nozīmīgas pārmaiņas arī mūzikas jomā¹⁹: pirmo reizi mūzikas vēsturē skaidri un noteikti nošķiras izpildītājmāksla, ko pārstāv dažādi orķestri, solisti, kori, kameransambļi, diriģenti. Tas ļauj dibināt plašu mūzikas mācību iestāžu tīklu, aktīvāku darbību sāk patstāvīgas koncertzāles, paplašinās publikai pieejamie operteātri. Šis laiks Eiropas muzikālajai sabiedrībai, kas līdz tam izlutināta tikai ar itāliešu opermūzikas dominanti, piedāvā iespēju iepazīt atšķirīgas nacionālās opermūzikas stilistiskās skolas – Vācijas, Austrijas un Krievijas komponistu vārdi nostājas blakus itāliešu mūzikas pīlāriem.

Par svarīgu romantisma stila iezīmi kļūst tendence sintezēt dažādus mākslas veidus – mūziku, literatūru, tēlotājmākslu. Līdz ar to arī romantiskajā operā ciešāka kļūst mūzikas, vārda, skatuviskās darbības vienotība, parādās vadmotīvu sistēma (vadmotīvs²⁰ – galvenais motīvs, tēma vai motīvu grupa, kas skaņdarbā atkārtojas vairākas reizes un pauž tā galveno ideju). Vadmotīvi tēlaini un spilgti raksturo kādu personu, priekšmetu, parādību, emocionālo stāvokli vai abstraktu jēdzienu, skaņdarbā vadmotīviem bieži tiek piešķirta arī formveides un tematiskās apvienošanas funkcija.

Mūzikā (arī opermūzikā) kopā ar vadmotīviem parādās vēl kāda jauna tendence – partitūrās tiek izmantoti Austrumu mūzikas motīvi un melodijas, dažādu nacionālo kultūru folkloras elementi (dziesmas, dejas), kas 19. gadsimtā mūziku dara ievērojami krāšņāku un kolorītāku. 19. gadsimtā rodas arī jaunas radošās profesijas, kas saistītas ar operas mākslu; komponista uzdevumi tiek šķirti no diriģenta pienākumiem, un operas iestudējuma procesā par galveno operas interpretu kļūst diriģents (līdz tam šis process bija nedalīts un lielākoties katrs operas komponists bija arī savu operu režisors, kapelmeistars). 19. gadsimta beigās operas uzvedumi iegūst vēl vienu jaunu skatuves mākslas karali – režisoru.²¹ Līdzīgi procesi paralēli norit arī teātra mākslas jomā: teātra māksla nonāk pie diviem atsevišķiem amatiem – dramaturga un izrādes iestudējuma režisora. 19. gadsimts

klūst ne tikai par nozīmīgu un būtisku novatorisku pārmaiņu laiku skatuves mākslas veidos, bet arī par režisora dzimšanas gadsimtu.

Romantisma estētika, ieviešot Eiropas kultūrā jaunu un netradicionālu mūzikas valodu un literatūru, dod nozīmīgu stimulu teātra un operas kā mākslas veida straujai attīstībai – mainās skatuves dekorācija, attīstās režijas māksla, aktierspēle (notiek kardinālas pārmaiņas skatuves telpas izmantošanā un attieksmē pret mizanscēnu u. c.). Tā kā romantismu pastiprināti interesē cilvēka iekšējā jūtu dzīve un scēniskās darbības un aktiermeistarības attīstība, tad franču klasicisma skatuves kanoni, kas klausītājam priekšnesumu piedāvāja “klausīties”, pārtop par vēlmi to “skatīties”. Klasicisma uzveduma prioritātes ir darbība skatuves priekšplānā, mizanscēnas statiskas, tajās valda stingra simetrija, aktieriem/dziedātājiem piemīt baleta grācija, žesti, kustības, pozas. Skatuves centrā vai pa kreisi (it īpaši operā) vienmēr atrodas premjeri un primadonnas, tiem apkārt – pārējais, nenozīmīgais pūlis. Izteiksmīgā melodeklamācija vai dziedāšana notiek, aktierim/dziedātājam neizkustoties no vietas. Savukārt romantisma estētika maina ne tikai cilvēka uztveri un domāšanu, bet arī izpratni par teātra/operas nozīmi un misiju. Aktieru/dziedātāju mizanscēnas romantisma operā un teātrī tiek pakļautas psiholoģiskam uzdevumam, un to mērķis ir – pēc iespējas vairāk paust emocijas un pārdzīvojumus. Aktieri un dziedātāji pakāpeniski sāk apgūt skatuvi, pārvietoties, kustēties. Romantisma laika teātrī un operā uz skatuves parādās dažāda veida podestūra (kāpnes, tilti, klintis u. c.), kas veido telpiskas dekorācijas un palīdz risināt skatuves mizanscēnu problēmas (aiz podestūras var paslēpties, uz tām var pakāpties, pa tām var ieiet, iziet u. tml.). Publiskajos un privātajos teātros un operteātros attīstās skatuves tehnika un mehānismi, kas ļauj dinamizēt skatuves darbības, tās pārbūvēt. Katrai operas vai teātra izrādei tiek veidotas individualizētas, laikmetu un darbības norises vietu raksturojošas dekorācijas, kas aktieriem/dziedātājiem palīdz atklāt operas vai teātra personāža emocionālo pasauli.

Romantiskais teātris rada jēdzienu *masu ainās* – uz skatuves tiek uzvesti milzīgi ļaužu pūļi, kas var vai nu klusēt un atveidot tikai pantomīmas kustību (operā – balets, pantomīma), var arī izpildīt kora runu. Pakāpeniski masu ainās nostiprinās divi darbības principi: reālistiskais princips, kad katrs pūļa dalībnieks ir noteikts cilvēks, ar savu individuālu raksturu, un nosacītais darbības princips, kad visi dalībnieki anonīmi, – tas ir pūlis ar vienu kaislību, vienu emocionālo stāvokli, vienu attieksmi pret notiekošo, viņiem ir sinhronas kustības, kora runa vai dziesma. Masu ainās nosacītais darbības princips vēlāk pārtop par simbolisma teātra estētiku.

Romantisma estētika piedāvā arī pārmaiņas dramaturģijā un muzikālajā materiālā. No literatūras dramaturģijā un operu libretos ienāk jaunas tēmas un tēli: kā pilntiesīgi tēli

uz skatuves parādās fantastiskie gari – vampīri, dēmoni, raganas, elfi, silfīdas, ļaunie gari, klejojoši miroņi u. c. Rēgi un materializējušies gari uz skatuves pilda noteiktas funkcijas – tie ne tikai rada mistikas un noslēpumainības gaisotni, bet arī uztur tālaika uzskatus, ka kopā ar cilvēkiem pastāv arī garu pasaule.

Pastiprināta uzmanība skatuves mākslās tiek pievērsta skatuves dekorācijai un kostīmiem – scenogrāfu un kostīmu mākslinieku vidū modē nāk vēsturisko lietu un stilu, tērpu studēšana un precīza attēlošana uz skatuves. Viņi pēta vēsturiskos laikmetus, modes stilus, arheologu atklājumus un aprakstus, lai pēc tam to visu precīzi pārnestu uz skatuves. Izveidojas īpašs skatuves estētikas princips – antikvārisma jeb historisma princips.²²

Operā/teātrī nozīmīgas pārmaiņas ievieš apgaismošanas māksla un jauna izpratne par to, kā ar gaismas palīdzību uz skatuves var radīt īpašu emocionālo noskaņu. Līdz tam operas/teātra izrādēs tika izmantots vienīgi lāpu un dzīvās uguns apgaismojums, bet romantisma laikmetā uz skatuves parādās gāzes lampas, kas ievērojami uzlabo ne tikai teātru un muzikālo teātru ēku drošību, bet arī palīdz radīt krietni niansētāku skatuves apgaismojumu. Apgaismojumu var pārvietot, to var mainīt, un tas jāuztver kā īpašs sasniegums skatuves mākslās, jo pirmo reizi ir iespēja radīt un veidot gaismas nianšes, gaismas spēles. Teātris iepazīst tādu skatuves apgaismojumu kā proscēnija gaismas un sānu gaismas, turklāt tiek atklāta iespēja variēt ar krāsām: lampai priekšā aizklājot krāsainu audumu vai papīru, var iegūt dažādu krāsu toņu apgaismojumu.

Pretēji klasicisma tradīcijai, romantismā galvenā aktiermeistarības vērtība tiek piešķirta aktieriskajai emocionalitātei, spējai raisīt līdzpārdzīvojumu un skatītāju emocijas. Teātra/operas izrādes konflikts no sociālās jomas jeb vēsturiskais konflikts tiek pārcelts un risināts psiholoģiskajā jomā. Uz skatuves parādās jauni galveno varoņu tipi – varonis dumpinieks, melanoliskais vientuļnieks. Teātrī/operā ienāk līdz šim nebijusi parādība – varoņu ārprāta vai prātā sajukšanas ainas, kas nosaka aktiera/dziedātāja meistarību un spēju emocionāli iemiesoties tēlā. Operu libretos bieži parādās mīlas trīsstūra tēma – vīrietis, kas nevar izšķirties starp mīlestību pret reālu sievieti un pārdabisku būtni (pazemes valdnieci, elfu, feju u. c.), un tas parasti beidzas ar ārprāta ainu. Agrīnā romantisma līnija – pārdabisko tēlu saistība ar reālajām būtnēm – tiek izkopta un līdz pilnībai novesta ģeniālā vācu mūziķa, romantiķa, filozofa un mūzikas teorētiķa Riharda Vāgnera (1813–1883) daiļradē, kurā nevar atrast nevienu operas sižetu, kas būtu balstīts uz realitāti vai sadzīviskiem notikumiem.

Lai gan romantisma laikmets kļūst par nozīmīgu skatuves mākslas veidu un režijas kā profesijas attīstības un pagriezienu punktu, tomēr starp operas un teātra iestudējumiem joprojām saglabājas būtiska atšķirība. Operas režijā, līdzīgi kā teātrī, tiek izmantoti

romantisma laikmeta “atklājumi” – dekorācijas, apgaismojums, masu ainu pilnvērtīgs izmantojums, savukārt dziedātāju vokālistu aktiermeistarība, attieksme pret mizanscēnu un skatuves darbību operas uzvedumā pat romantisma laikmetā tā arī daļēji paliek “starpstāvoklī” starp statiskajiem klasicisma estētikas principiem un emocionāli izkāpinātajiem romantisma komponistu operu varoņiem. Statiskums operas uzvedumos veidojas vairāku apstākļu dēļ. Pirmkārt, operā joprojām valda un tiek kultivēts premjeru kulta: dziedāšana, toņa kvalitāte ir primāra, aktiermeistarība – sekundāra (režisora darbs nedrīkst traucēt dziedātāju). Otrkārt, ir attīstīties un kļuvis lielāks operas orķestra un kora sastāvs, līdz ar to ir radusies nepieciešamība pēc diriģenta, kas vadītu operas uzvedumu. Atšķirībā no aktieriem dziedātāji tiek piesaistīti pie diriģenta žesta, tāpēc solistu darbības mizanscēnas tiek veidotas proscēnijā – frontāli pret diriģentu un skatītāju zāli, tās ir diezgan statiskas, un darbības virzība ir nosacīta.

Kaut arī operas dziedātāju aktiermeistarība neattīstās strauji, operas režijas attīstībā tiek panākti nozīmīgi uzlabojumi: dziedātāji solisti operas uzvedumā piedalās vienotas stilistikas vēsturiskos tērpos; uz skatuves radīta notikumiem atbilstoša vide; opera kļuvusi par vienotu muzikāli dramatisku darbu.

Avotu un literatūras saraksts

¹ Anderson J. The Harper Dictionary of Opera and operetta. – London: Bloomsbury Publishing Ltd., 1989, p. 346.

² Энциклопедия – музыка. – Москва: Олма-Пресс, 2001, с. 320–325.

³ Anderson J. The Harper Dictionary of Opera and operetta. – London: Bloomsbury Publishing Ltd., 1989, p. 347.

⁴ Оперная режиссура, история и современность. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000.; Западно-европейский театр от эпохи возрождения до рубежа XIX–XX вв. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2001. История зарубежного театра. – Москва: Просвещение, 1977.

⁵ Anderson J. The Harper Dictionary of Opera and operetta. – London: Bloomsbury Publishing Ltd., 1989, p. 347.; Оперная режиссура, история и современность. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000.

⁶ Honegger M. Dictionnaire de la Musique I. – Bordas: Directeur de l’Institut de Musicologie de l’Université de Strasbourg, 1979, p. 102.

⁷ Оперная режиссура, история и современность. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000.

⁸ Honegger M. Dictionnaire de la Musique I. – Bordas: Directeur de l’Institut de Musicologie de l’Université de Strasbourg, B., 1979.

- ⁹ Западно-европейский театр от эпохи возрождения до рубежа XIX–XX вв. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2001.
- ¹⁰ История зарубежного театра. – Москва: Просвещение, 1977.; Оперная режиссура, история и современность. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000.
- Ванслов В. Опера и ее сценическое воплощение. – Москва: Музыка, 1963.
- ¹¹ Энциклопедия – музыка. – Москва: Олма-Пресс, 2001, с. 320–325.; Anderson J. The Harper Dictionary of Opera and operetta. – London: Bloomsbury Publishing Ltd., 1989, p. 347.
- ¹² Оперная режиссура, история и современность. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000.
- ¹³ Данько Л. Комическая опера в XX веке. – Москва: Советский композитор, 1986.
- ¹⁴ Хэриот Э. Кастрэки в опере. – Москва: Классика – XXI, 2001.
- ¹⁵ Anderson J. The Harper Dictionary of Opera and operetta. – London: Bloomsbury Publishing Ltd., 1989.; Оперная режиссура, история и современность. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000.; Opera. Composers. Works. Performers. – Könnemann, 2005.
- ¹⁶ Оперная режиссура, история и современность. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000.
- ¹⁷ Энциклопедия – музыка. – Москва: Олма-Пресс, 2001, с. 120.; Anderson J. The Harper Dictionary of Opera and operetta. – London: Bloomsbury Publishing Ltd., 1989.
- ¹⁸ История зарубежного театра.- Москва: Просвещение, 1977.; 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – Rīga: Jumava, 2002, 30.–35. lpp.
- ¹⁹ Honegger M. Dictionnaire de la Musique II. – Bordas: Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg, 1979.; Opera. Composers. Works. Performers. – Könnemann, 2005.
- ²⁰ Энциклопедия – музыка. – Москва: Олма-Пресс, 2001.
- ²¹ 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – Rīga: Jumava, 2002.
- ²² Turpat, 26. lpp.

1.2. Operas attīstība un tās iestudēšanas tradīcijas modernisma un postmodernisma periodā

19. gadsimta beigās iezīmējas būtisks pagrieziens teātra/operas režijā, scenogrāfijā un aktiermeistarības attīstībā. Balstoties uz naturālisma teātra estētikas nostādņēm, transformāciju sāk režisors un pedagogs Andrē Antuāns¹, kurš 1887. gadā Parīzē nodibina Brīvo teātri un nodarbojas ar teātra reformām, kas skar gan aktiermeistarības attīstību, mizanscēnas un darbu ar masām, gan izrādes dekorācijas, kostīmus un apgaismojumu. Pakāpeniski izveidojas jauna tipa aktieri, kas uz skatuves spēj brīvi kustēties, runāt un rīkoties kā reāli cilvēki. Aktiermeistarība tiek balstīta realitātē, patiesīgumā, sadzīves novērojumos. Naturālisma teātris pirmo reizi teātra vēsturē noliedz aktiera pašpietiekamo dominantu teātra izrādē – aktierim jāklūst par daļu no kopējās, vienotās teātra izrādes, kurā noteicošais vārds pieder režisora koncepcijai un inscenējumam. Pirmo reizi aktieri un režisors strādā kopā pie dramaturģiskā materiāla analīzes, kurā liela nozīme tiek pievērsta loģikai, tēlu psiholoģiskajai analīzei, aktieri saskaras ar jēdzienu “zemapziņa”. Naturālisma teātris iekārto arī savu specifisko darbības vidi – precīzu realitātes kopiju, kurā risinās sadzīviskās darbības. Atšķirībā no iepriekšējo gadsimtu tradīcijām, kad tika attēlots tikai skaistais un cildenais, uz skatuves parādās neglītais, brutālais, slimības, nāve, sekss, agresijas ideoloģija. Režija vairs nebaidās skatuvi iekārtot kā neglīti brutālu vidi, kurā dzīvo “dzīves pabērni”. Rodas un nostiprinās jaunais naturālisma mākslas estētiskais kanons – “ka skaistais nav vis daiļais, bet gan patiesais”.²

Liela nozīme naturālisma teātrī tiek pievērsta masas tēla izstrādei. Aktieriem tiek dots masas kopējais raksturojums, taču viņiem pašiem jāatrod sava tēla fiziskās darbības līnijas un teksts. Savukārt jauns scenogrāfijas piedāvājums, kas vēlāk ietekmē operas scenogrāfijas attīstību, ir naturālisma teātrī pirmo reizi radītā skatuves telpa – ar naturālām sienām un griestiem, izveidojot galveno scenogrāfijas principu: skatuves iekārtojums adekvāts dzīvei – uz skatuves īstas mēbeles, priekšmeti u. tml.

Būtiska nozīme kā teātra, tā arī operas uzvedumu un režijas attīstībā ir naturālisma teātra estētikas attieksmei pret aktierisko mizanscēnu. Tiek ieviests ceturtais sienas princips³: mēģinājumi ar aktieriem notiek kvadrātveida istabā, un tikai izrādes pēdējā sagatavošanas posmā tiek izlemts, kura no četrām sienām tiks “noņemta”. Līdz ar to naturālisma teātris rada organiskas un dabiskas aktieriskās mizanscēnas – tās vairs nav orientētas uz frontālu priekšnesumu, bet uz situācijas un epizodes patiesīgumu.

Atšķirībā no teātra, kurā naturālisma teātra estētika jau 19. gadsimta beigās uz skatuves radīja aktierisko “patiesīgumu”, orientējoties uz dabīgu spēles manieri, operas uzvedumu režija *ceturtās sienas principu* ir adaptējusi tikai 20. gadsimta vidū, un tam ir savi iemesli. Operas uzveduma struktūra veidota no daudziem un sarežģītiem komponentiem – solistu dziedājumiem, ansambļiem, koriem, orķestra, līdz ar to operas uzveduma dziedātāji/aktieri un koris ir pakļauti diriģenta žestam, un viņiem ir objektīva nepieciešamība visu izrādes laiku ne tikai redzēt diriģenta žestus (noteikto tempu un tā maiņas), bet arī pakļauties tiem. Tādēļ līdz skatuves tehnoloģijas attīstībai, kas 20. gadsimta vidū uz operas skatuves dažādās vietās ļāva izvietot televizora ekrānus, kuros dziedātāji redz diriģentu, operas darbības mizanscēnas (par spīti teātra novatoriskajiem atklājumiem) pārsvarā ir frontālas un izvietotas proscēnijā. Naturālisma estētikas atradumi tikai fragmentāri skar arī operas režiju, taču operas teatrālo un scenogrāfisko domāšanu principiāli maina simbolisma teātra elementi.

Simbolisma teātra⁴ un tā zīmju sistēmas izstrāde 19. gadsimta 80. gadu beigās, kura saistīta ar Parīzes dzejnieku un simboliskā teātra teorētiķu – Stefāna Malarmē, Pola Verlēna, Žana Lorēna u. c. – darbību, kļūst par vienu no būtiskākajiem virzieniem, kas ietekmē operas iestudējumu attīstību, spēcīgi iespaidojot operas uzvedumu turpmāko virzību un režijas nozīmi operu inscenējumos.

Simbolisma teātra režijas valoda, kas pastiprina stilizāciju un estetizāciju jebkurā teātra izrādes jomā (aktierspēlē, scenogrāfijā, kostīmos, runas manierē, skatuves kustībā, skaņu un gaismas partitūrā), kļūst par nozīmīgu pagrieziena punktu 20. gadsimta operas režijas domāšanā un atsvešināti nosacītās skatuves dekorācijas tapšanā.

Simbolisma teātris piedāvā skatuves telpas iekārtojumu kā noteiktu kompozīciju, kas līdzinās *dzīvai* gleznei. Uz teātra skatuves parādās līdz tam nebijušas epizodes un ainas – mēmās bildes, proti, sastinguma mirkļi gleznieciskās pozās. Tas ir aizguvums no glezniecības, kurā noteicošā ir kompozīcija, krāsu ritms, figūru izvietojums plaknē.

Scenogrāfija kardināli atsakās no reālistiskas vides radīšanas uz skatuves, parādās augsta nosacītības pakāpe, skatuves gleznojumi, kam ir dekoratīvs emocionāla vēstījuma raksturs. Darbībai tiek meklēta neitrāli atsvešināta skatuves vizualizācijas forma, kas paspilgtina aktierdarbus. Simbolisma estētikas formas meklējumi un skatuviskā zīmju/simbolu valoda kļūst par vienu no operas režijas un scenogrāfijas attīstības nosacījumiem. Simboliski nosacītā vide, zīmes, tēli, atsvešinātā darbība un tēlu attiecības operas režisoram palīdz “atdzīvināt” un “paspilgtināt” muzikālās dramaturģijas norises. Nozīmīgs solis operas režijas attīstībā ir ne tikai dekoratīvais, nosacītais fons, bet arī scenogrāfijas atklājums, kas turpmāk daudzkārt tiek izmantots: skatuves telpa kā

vienkrāsains, melns darbības fons, uz kura darbojas melni tērpušies aktieri, kas it kā pazūd un saplūst ar skatuves vidi. Šis princips vēlāk iegūst *melnā kabineta*⁵ nosaukumu.

Simbolisma teātris turpina un tālāk attīsta romantisma teātrī aizsākto gaismas partitūras izstrādi. Par svarīgu nosacījumu kļūst iespējas uz skatuves radīt arī precīzu emocionālu noskaņu, jūtu stāvokļu maiņu. Nozīmīgs ir šī laika teātra kostīmu stilizācijas princips. Atkāpjoties no vēsturiskās patiesības, teātra izrādes kostīmu mākslinieki meklē iespējas, kā stilizēt teātra kostīmus, apvienojot dažādu laikmetu mākslas un estētikas stilus. Teātra kostīmos parādās eklektikas iezīmes, kas apvieno gan antīkajiem un viduslaiku tērpiem raksturīgo, gan valdošās tērpu modes elementus.

Izvērtējot simbolisma teātra estētikas ietekmi uz operas uzvedumu attīstību, var secināt, ka tieši simbolisma estētikas un domāšanas vizualizācija 20. gadsimtā kļūst par vienu no būtiskākajām modernisma operas scenogrāfiskās dramaturģijas priekštecēm. Operas uzveduma atsvešinājums un nosacītība, kas pieprasa nosacītību arī operas scenogrāfiskajā risinājumā, izmanto simbolisma estētikas elementus, lai pastiprinātu darbības un muzikālā materiāla efektu, kas 20. gadsimta scenogrāfiskajā telpas iekārtojumā bieži vien ir paralēla dramaturģiskās vizualizācijas zīme.

Liela nozīme operas skatuves uzvedumu attīstībā 20. gadsimta sākumā ir scenogrāfa, mākslinieka un mūziķa Ādolfa Apijas radošajiem meklējumiem, kas operas uzvedumos par primāro izvirza dziedātāju – tēlu, kuram tiek izveidoti būtiski scenogrāfiskā atbalsta punkti, un tā iekšējai pasaulei (tās atklāsmei) muzikālajā izrādē jāfunkcionē noteiktā laikā un telpā, veidojot un atspoguļot mūzikas doto personas darbības ritmiskumu. Ā. Apija Eiropā kļūst slavens ne tikai ar savām teorētiskajām nostādnēm un meklējumiem, bet vispirms jau arī ar dekorāciju skicēm R. Vāgnera operām, piedāvājot izrādēs veidot scenogrāfijas ritmisko telpiskumu (ritmiskas dekorāciju maiņas). Mākslinieks ir viens no pirmajiem, kas operas un teātra scēniskajā vizualizācijas procesā meklē neverbālos izteiksmes līdzekļus (telpas daudzfunkcionalitāti tēlu, personāža atklāsmē). “Ritms” Ā. Apijas teorijā kļūst par vienu no svarīgākajiem telpas un izrādes funkcionalitātes parametriem – mūzikas ritmam jāaskan ar aktieru kustības ritmisko zīmējumu, telpas scenogrāfiskajām pārmaiņām un gaismas ritma maiņām. Tieši ritmiskajā konsolidācijā Ā. Apija saskata mākslas darba augstāko māksliniecisko vērtību, par uzveduma mērķi izvirzot visu skatuves izteiksmes līdzekļu harmoniju – krāsas, gaismas, scenogrāfijas un aktieru/dziedātāju savstarpējo mijiedarbību. Pēc Ā. Apijas uzskatiem, telpai piemīt trīs dimensijas un scenogrāfijai (teātra/operas darbības telpai) jāsniedzas (jāfunkcionē) augstumā, platumā un dziļumā. Lai to panāktu, notiek pilnīga atteikšanās no

gleznotajām dekorācijām (fona gleznojumiem), tiek “deformēta” skatuves grīda, veidoti dažāda augstuma un dimensiju darbības plāni.

Nozīmīgu ieguldījumu teātra un operas modernisma attīstībā devis angļu režisors, scenogrāfs un teorētiķis Gordons Kreigs.⁶ Galvenā teorētiskā un praktiskā G. Kreiga darbības joma saistās ar skatuves telpas eksperimentālo darbību, aktiermākslas pētījumiem un teorētiskajām iestrādnēm, kas saistītas ar aktieri kā izrādes scenogrāfijas (*gleznas*) sastāvdaļu jeb marioneti. G. Kreigs savās teorētiskajās nostādnēs apšaubā aktiera nozīmi izrādē (neuzticas aktiera – cilvēka – spējai radīt nemainīgu, patiesu, prāta aprēķinātu tēlu), tāpēc izvirza ideju par “pārmariioneti” – aktieri kā pārāku radījumu, kura ķermenis ir nekustīgs, kustības un žesti – svinīgi, un tas līdzinās milžiem un dievišķām būtnēm. G. Kreigs izstrādā savu marionešu *trupas* teorētisko projektu, kurā marionetes tiek iedalītas pēc figūru lieluma un sociālās piederības: 1) parasti cilvēki – 1,4–1,5 m; 2) varoņi un dižciltīgie – 1,5–1,8 m; 3) dievi – vairāk nekā 2 m. Izrādē leļļu/marionešu vadītājiem būtu jādarbojas pēc stingri noteikta režisora kustību un virzienu plāna. G. Kreigu kā mākslinieku scenogrāfu neapmierina arī skatuves telpas iekārtojums, kura pamatā ir gleznotas dekorācijas, tāpēc, balstoties uz antīko teātri, kurā par dekoratīvu fonu tiek izmantota arhitektūra, scenogrāfs reformē spēles telpu, pilnībā atsakoties no reālistiskās vides attēlojuma un plakni aizstājot ar kustīgu, daudzfunkcionālu un pārveidojamu telpiskumu. G. Kreigs skatuves telpā ievieš masīvas, kustīgas arhitektoniskās formas, kuru lielums rada spilgtu kontrastu ar cilvēka (aktiera) figūru. Paralēli lielajām arhitektoniskajām formām scenogrāfs izveido kinētiskās skatuves modeli – *kreiga* “*kubus*” (milzīgām kastēm jeb klučiem līdzīgus veidojumus), kurus ar īpašas klaviatūras vadības pulti var pacelt gaisā vai nolaist uz skatuves. Lai gan G. Kreigs kopumā savā dzīves laikā iestudējis tikai desmit izrāžu, viņa idejas, teorētiskie raksti (grāmatas “Par teātra mākslu”, “Pretī jaunam teātrim”, “Nākotnes teātris”, “Darbības vieta, dekorācijas, ainas” u. c.; mākslas žurnāli “Maska”, “Marionete” u. c.) un eksperimentālā darbība ar skatuves pārveidi spēcīgi ietekmējusi 20. gadsimta teātra un operas mākslas (galvenokārt, scenogrāfijas) attīstību. Tāpat kā Ā. Apija, arī G. Kreigs kļūst par vienu no nozīmīgākajiem 20. gadsimta teātra un operas uzvedumu modernisma scenogrāfijas pamatlicējiem.

Eiropas teātris 19./20. gadsimta mijā meklē jaunus teātra mākslas radīšanas principus, kas spētu jaunā redzējumā interpretēt teātra un operas mākslu. Vecās kultūras noliegums un tradīciju laušana, teātra un mākslas apolītizācija, subjektīvisms un relatīvisms, kas rosina eksperimentēt un meklēt avangardiskas scēniskās izpausmes, dzīves teatralizācija, mākslas formas un stilizācijas meklējumi – tas viss kļūst ne tikai par

jaunu mākslas virzienu un estētikas stilu paņēmieni kopumu, bet arī par īpašu, laikmetam raksturīgu dzīves filozofiju – modernismu. Modernisma jēdziena un būtības izpratne aptver 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā radušos mākslas, arhitektūras, mūzikas, literatūras virzienus un tendences.

Četrsimt gadu laikā opera, pārdzīvojot dažādas metamorfozes un reformas, galvenokārt ir transformējusies saistībā ar mākslas stilu un virzienu maiņu, savukārt 19./20. gadsimta mijā un 20. gadsimtā operas un teātra mākslas attīstību ietekmē ne tikai daudzveidīgie modernisma estētikas virzieni, postmodernisms un moderno tehnoloģiju straujā attīstība (kino, TV, video, datortehnika utt.), bet galvenokārt arī jaunā profesija – režisors. 20. gadsimts teātra zinātnes izpratnē kļūst par režisora gadsimtu, gan teātrī, gan operā (operā sadarbībā ar galveno diriģentu) izrādes novatorisko formu un skatuves vizualizācijas valodas meklējumos līdera pozīcijas piešķirot režisora personībai.

Viena no nozīmīgākajām personībām, kas uzskatāma par režisora profesijas izveidotāju, līdz ar Konstantinu Staņislavski un Vladimiru Ņemiroviču-Dančenko ir ievērojamais gadsimta pirmās puses Vācijas teātra un operas režisors Makss Reinhard⁷, kas praksē eksperimentē ar modernisma estētikas idejām un to īstenošanas iespējām gan teātrī, gan operā. Viņš strādājis vairāk nekā trīsdesmit Eiropas valstu teātros, radījis un ieviesis koncepciju par trīs dažādām teātra spēles telpām (kamerzāle – līdz 300 skatītāju vietām, tradicionāla lieluma zāle – ar 600 skatītāju vietām, grandioza “festivāla” zāle – ar 3000 un vairāk skatītāju vietām), iestudējis izrādes ārpus teātra ēkām – laukumos, parkos u. c., veicis nozīmīgus teātra skatuves tehniskos uzlabojumus – izgudrojis skatuves griežamo ripu un hidrauliskus mehānismus skatuves grīdas iegremdēšanai un pacelšanai, ieviesis gaismošanas pulti u. c. 1920. gadā Zalcburgas Doma laukumā M. Reinhard iestudē moralitē “Jebkurš”, liekot pamatu V. A. Mocarta Mūzikas un teātra festivālam. Vācijā gadsimta pirmajā pusē rodas pirmie opermūzikas un teātra festivāli, kas savu aktualitāti nav zaudējuši arī mūsdienās un kas Eiropas mūzikas un teātra kultūrā radījuši un joprojām piedāvā kā tradicionālus, tā eksperimentālus skatuves darbus.

19. gadsimta beigas Eiropas teātra un operas mākslas režijas attīstībā iezīmē jaunu un nozīmīgu pagrieziena punktu – Krievijā K. Staņislavskis un V. Ņemirovičs-Dančenko nodibina Maskavas Dailes teātri⁸, kur tiek izstrādāta, attīstīta un stabilizēta profesionālās aktiermeistarības apmācības sistēma, kas vēlāk tiek izmantota aktieru apmācībā visā Eiropā. Krievijā tiek dibinātas pirmās teātra studijas: 1905. gadā Maskavā K. Staņislavskis sadarbībā ar režisoru Vsevolodu Meierholdu nodibina teātra studiju Povarskas ielā (studijas darbs vērsts uz eksperimentāliem teātra projektiem), 1912. gadā tiek nodibināta Maskavas Dailes teātra Pirmā studija, kurā K. Staņislavskis sāk pedagoģisko darbību, lai

turpmākajos gados izveidotu savu slaveno *Staņislavska sistēmu* – aktieru profesionālās apmācības skolu. Kopā ar jaunajiem profesionālajiem aktieriem tiek sagatavoti arī profesionāli režisori, kas veido iestudējumus gan teātrī, gan operā.

Savu īpašu skatuves valodu un izteiksmes formu gadsimta sākumā uz operas teātru skatuvēm meklē Krievijas režisori Vsevolods Meierholds, Aleksandrs Tairovs, Jevgeņijs Vahtangovs, Nikolajs Jevreinovs, Mihails Čehovs, Fjodors Komisarževskis u. c. Vienlaikus ar režijas un teātra/muzikālā teātra/operas formu meklējumiem Krievijā strauji attīstās Rietumeiropas teātra kustība, kas pastiprinātu uzmanību pievērš aktiera ķermeņa plastikai – 1911. gadā Vācijā kustības teorētiķa Emīla Žaka-Dalkroza un scenogrāfa Ādolfa Apijas vadībā tiek nodibināts *Plastiskās vingrošanas institūts*, kurā darbojas arī ritmiskais telpas teātris, tiek izveidota dejotājas Aisedoras Dunkanes deju skola Berlīnē u. c.

Vācijā 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs sākumā veidojas jauns modernisma virziens – ekspresionisms ar tā pirmo protagonistu austriešu dramaturgu, gleznotāju un režisoru Oskaru Kokošku. Sākotnēji veidojies glezniecībā⁹ kā pretmets impresionismam, ekspresionisms kā mākslas virziens daiļrades centrā izvirza mākslinieka protagonista subjektīvās emocijas. Māksliniekiem atsakoties no reālās pasaules un objektīvās īstenības atspoguļošanas, mākslas darbos dominē apokalipses, grēku plūdu, šausmu tēmas, zemapziņas vīziju aktualizācija. Ekspresionisms nozīmīgi ietekmē 20. gadsimta skatuves mākslas attīstību.

Vācijā izkristalizējas arī klasiskā ekspresionisma teātra¹⁰ estētikas nostādnes: skatuve ir nevis konkrēta darbības vieta, bet gan galvenā varoņa apziņas vizualizācija; uzveduma epizodes un ainas darbojas pēc kinokadru principa; uzvedumos tiek uzsvērta galvenā varoņa nesaderība ar apkārtējo pasauli (viņi vienmēr ir vientuļi, nesapraستی, tiek pretstatīti neidentificējamam pūlim); lielu nozīmi iegūst izrādes gaismu maiņa. Ekspresionisms maina arī attieksmi pret spēles telpu, tās funkciju un noformējumu. Vācu teātris, ietekmējoties no tēlotājmākslas procesiem, meklē iespējas, kā radīt abstraktu spēles laukumu, kurā noteicošās būtu krāsas, gaismas, skaņas vai trokšņu partitūra un aktieris darbotos kā marionete, bez izteiktām individuālām īpašībām, teātrī skaidri iezīmējot pāreju no aktiera dabiskām izpausmēm uz konstruētu, mehānisku darbību.

Lai gan ekspresionisma estētikas pamatprincipi formulējas jau gadsimta pirmajā pusē, atšķirībā no teātra režijas operas uzvedumos un to režijā (arī LNO) tie parādās tikai kā atsevišķi dekorācijas/scenogrāfijas elementi, operas režijā aktualizējoties tikai 20. gadsimta vidū un otrajā pusē. Viena no klasiskākajām ekspresionisma pazīmēm ir aktieru lietotais grims – aktieriem uz sejas uzkrāsotas līnijas, kas attēlo asinsvadus, nervus,

muskuļus u. tml. Grima nolūks – panākt, lai aktieri no attāluma atstātu biedējošu, ekspresīvu iespaidu, taču vienlaikus būtu bez redzamām individualitātes pazīmēm. Aktieru darbības ritms uz skatuves ir saraustīts – atbilstoši ekspresionisma mākslā dominējošajai tendencei attēlot un fiksēt mokošus saplosītas dvēseles stāvokļus. Savukārt dekorācijas un pūļa ainas funkcionē tikai par fonu galvenā varoņa dvēseles pārmaiņu un konvulsiju procesiem.

20. gadsimta sākumam Eiropā un Krievijā raksturīgs straujš režijas profesijas prestiža kāpums, līdz ar to arvien nozīmīgāks un svarīgāks kļūst skatuves vizuālais noformējums – dekoratora/scenogrāfa darbs. Gadsimta pirmās desmitgades ir laiks, kad teātrī un operā izveidojas divi atšķirīgi skatuves iestudējumu virzieni – vēsturiskais jeb tradicionālais un novatoriskais. Teātrī režisori eksperimentē ar dažādiem modernisma virzieniem un to sintēzi gan aktierdarbos (piemēram, ekspresionismu, simbolismu u. c.), gan skatuves dekorācijās, bet operas iestudējumos sākotnēji novatoriskais virziens lielākoties balstās uz uzveduma vizuālo noformējumu (telpas daudzfunkcionalitāti, dekorāciju konstruktīvismu u. c.). Operas iestudējumiem tiek piesaistīti profesionāli gleznotāji – dekoratori/scenogrāfi, kas lauž kanonisko (vēsturisko) operas mākslas izpratni, vienlaikus iezīmējot dažādu modernisma estētikas virzienu attīstību. Visspilgtākie novatoriskie scenogrāfijas meklējumi notiek Vācijas operteātros (Zalcburgā, Hamburgā, Freiburgā, Darmštātē, Minhenē u. c.), kur skatuves vizuālais noformējums tiek veidots, izmantojot dažādas modernisma estētikas – jūgendstilu, kubismu, ekspresionismu, sirreālismu, futūrisku, abstrakcionismu u. c. (mākslinieki Ādolfs Apija, Lotars Šenks fon Traps, Ernsts Rufers, Ludvigs Zīverts, Leo Paseti u. c.).

Gadsimta pirmajās desmitgadēs operas uzvedumu “pielāgošanās” jaunajiem dažādo modernisma virzienu estētikas un skatuviskās eksistences apstākļiem, kā arī pakļaušanās režisora kā uzveduma koncepcijas autora daļējai diktatūrai nav vienkārša un norit ievērojami gausāk nekā teātrī. Operā, par spīti jauniem eksperimentāliem uzvedumiem (kas vairāk izpaužas skatuves noformējumā – scenogrāfijā), joprojām dominē tradicionālais (vēsturiskais) scēniskā inscenējuma virziens, prevalējot pār primadonnu un premjeru interesēm un ambīcijām. Tāpēc atšķirībā no teātra mākslas, kur jau gadsimta sākumā parādās skaidrs teatrālās domāšanas “lūzuma” punkts – pāreja uz modernisma virzienu asimilāciju – operā kā skatuves mākslas veidā tikai 20. gadsimta 30. gados iezīmējas divi atšķirīgi režijas virzieni uzvedumu veidošanā – vēsturiskais un novatoriskais.

Operas eksperimentālie uzvedumi, kas tiek veidoti atsvešināti deformētā skatuves telpā, atbilstoši pieprasa arī citāda veida dziedātāju spēles manieri, tēlu veidošanas

pamatprincipus, darbu ar masu ainām, kopējo izrādes attīstības koncepciju. Atšķirībā no iepriekšējā gadsimta, kad operas skatuves inscenējumā noteicošā nozīme bija tās muzikālajam interpretam (komponistam vai kapelmeistaram), 20. gadsimta opera/teātra režija ievieš skaidras korekcijas un nostādnes – režisors kļūst par izrādes galveno koncepta izstrādātāju, mainās attieksme pret operas dziedātājiem – no viņiem tiek prasīta spēja aktieriski un artistiski darboties, atklāt tēla psiholoģiski dramaturģiskās darbības attīstību, kā arī plastiski kustēties un “apdzīvot” spēles telpu. Par 20. gadsimta operas uzveduma veiksmes zīmi un režijas profesionalitātes mērauklu kļūst spēja atrisināt un mākslinieciski izkārtot masu (kora) ainas.

Vācijā 20. gadsimta divdesmitajos gados rodas politiskais teātris ar tā pirmo režisoru Ervīnu Piskatoru, kas aprobēja idejas – *māksla kā aģitācija un māksla kā politika*. Politiskā teātra estētika galvenokārt ir vērsta uz atgriešanos pie laukuma teātra, cirka, rēvijas u. c. vienkāršajiem izteiksmes līdzekļiem, kas spēj tieši uzrunāt un izklaidēt publiku. Svarīga nozīme šajā teātra estētikā ir skatuves noformējumam – konstruktīvisms telpas izveidē (funkcionālas daudzdimensiju konstrukcijas), kurš tiek papildināts ar sava laika modernajām tehnoloģijām (filmām, fotoprojekcijām u. c.). Politiskā teātra nostādnes operas režijas attīstību papildina galvenokārt scenogrāfijas jomā – operas uzvedumos arvien biežāk parādās daudzdimensiju konstrukcijas, skatuves aizmugures plānam tiek izmantotas foto un gleznotas projekcijas, režisori aizguvumus no politiskā teātra – rēvijas, cirka, kabarē elementus – ievieš komiskās operas un operešu izrādēs un pielāgo tām (piemēram, M. Reinharda J. Štrausa operetē “Sikspārnis” u. c.).

Vācu režisora, teorētiķa un praktiķa Bertolta Brehta¹¹ darbība ir nozīmīgs teātra un operas attīstības pagrieziena punkts, režisors izveido jaunu teātra darbības modeli – episko teātri. Tā pamatā ir B. Brehta piezīmes, kuras režisors rakstījis, iestudējot izrādes: 1930. gadā top raksts “Piezīmes operai “Mahagonijas pilsētas uzplaukums un bojāeja””, 1931. gadā tiek publicētas piezīmes, kas saistītas ar “Trīsgrašu operas” un “Vīrs paliek vīrs” iestudējumu, bet 1932. gadā klajā nāk piezīmes lugai “Māte”. Raksti atklāj teorētiskos aspektus, un pirmo reizi šajos rakstos parādās jauno teorētisko nostādņu pretnostatījums tradicionāli dramatiskajam teātrim. Inscenējuma līmenī B. Brehts izmanto tehniskus paņēmienus, kas ne tikai kļūst par episkā teātra zīmi, bet ievieš būtiskas pārmaiņas gan dramatiskajā, gan operas uzvedumu režijā 20. gadsimtā: 1) priekšskars aizsedz pusi skatuves vai tā vispār nav – ne izrādes sākumā, ne beigās, ne ainu pārbūvēs; 2) skatuves noformējums ir nosacīts, tas dod tikai aptuvenas norādes par norises vietu un laiku; 3) darbība tiek konkretizēta, izmantojot plakātiskus vai uz ekrāna projicējamus uzrakstus, kuros redzams ainas nosaukums, darbības vieta un laiks; 4) aktieri tekstu runā

tieši skatītāju zālei, tā noārdot “ceturtās sienas” principu; 5) tiek ieviesti tēli, kas nepiedalās darbībā, bet tikai komentē to; 6) tiek izmantotas maskas; 7) īpaša nozīme ir aktierspēlei – aktierim jārada tēls konkrētos apstākļos, vienlaikus saglabājot iespējas savu tēlu un tā darbību novērtēt no malas.

20. gadsimta pirmā puse kļūst par teātra un operas mākslas eksperimentu un meklējumu periodu, kurā no jauna tiek aprobēti izrādes mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi – skatuves telpa un dekorācijas, aktierdarbības elementi (kustības, mīmika, žesti, balss intonācijas), gaismas, skaņas un trokšņu partitūras u. c. Notiek esošo mākslas virzienu stilizācija, pārstrāde un sintezēšana, veidojot teatrālas spēles ar iepriekšējo laikmetu kultūras un mākslas kanoniem. Teātris/opera kļūst par mākslu sintēzes un izpētes avotu, līdz ar to paralēli attīstās arī teātra zinātne (tostarp aktuālā kritika). Izsekojot teātra zinātnes¹² attīstības procesam, var secināt, ka teātra zinātne un pētniecība koncentrē uzmanību uz sfērām, kas tajā vai citā laikposmā teātriem kļūst svarīgas un nozīmīgas, – mākslas estētiku un virzienu sintēzi teātra (operas, muzikālajā teātra) izrādēs, režijas koncepcijas pētniecību un režisora darbu ar izrādi; aktiermeistarību un tās transformācijas formām, uzveduma scenogrāfiskās attīstības īpatnībām mākslas virzienu aspektā u. c. 20. gadsimtā rodas arī situācija, kad teātra netradicionālās formas, režijas koncepcijas vai jaunas teātra valodas meklējumu izskaidrošanai un pamatošanai teātra zinātnieki kritiķi meklē teorētisko pamatojumu ne tikai dažādos vēsturiskos mākslas stilos un to sintēzē, bet pēta arī režisora personību un viņa daiļradi, lai definētu to vai citu jaunu teātra mākslas skatuves parādību. Šādi pētījumi, monogrāfijas un raksti ir tapuši lielākoties par 20. gadsimta otrās puses režisoriem Federiko Fellīni, Robertu Vilsonu, Pīteru Bruku, Pīteru Šteinu, Džordžo Strēleru, Kristofu Martāleru, Klausu Mihaelu Grūberu u. c.

20. gadsimta pirmajās desmitgadēs teātra pētniecības un kritikas uzmanības lokā nonāk profesionālais aktieris un viņa aktiermeistarība, izrādes mākslinieks (dekorators/scenogrāfs), skatuves telpa, režisors. Gadsimta 20.–30. gados teātra zinātnieku pētījumu loks ievērojami paplašinās un teātra zinātne pievēršas tādiem muzikālā teātra žanriem kā opera, operete un citām muzikālā teātra formām. Teātris un muzikālais teātris (opera, operete, dziesmu spēles u. c.) galvenokārt tiek pētīti divos aspektos – eksperimentāli novatoriskais un tradicionālais (vēsturiskais) teātra/muzikālā teātra režijas modelis.

20. gadsimtā par operas izrāžu iestudējumiem un to detalizētu tapšanas gaitu lielākoties raksta paši izrāžu režisori, tāpēc viena no pētniecības metodēm, kas izveidojas 20. gadsimta 30. gados, ir režisoru teorētisko darbu analīze. Ar režisora darbu pie operas iestudējumiem var iepazīties daudzveidīgās režisoru piezīmēs, grāmatās monogrāfijās,

izrāžu eksplikācijās un mēģinājumu pierakstos, kas pieder režisoriem M. Reinhardam, K. Staņislavskim, V. Meierholdam, F. Komisarževskim, B. Brehtam, L. Rotbaumai, V. Felzenšteinam, Dž. Strēleram u. c.

20. gadsimta pirmajā pusē aktualizējas teātra/operas zinātnes tēma – *teātris kā zīmju sistēma*. Semiotiskie priekšstati¹³ par teātri sāk veidoties 30. gados Parīzē, kur grupa zinātnieku pievēršas teātra kā semiotiskas sistēmas pētniecībai. Nozīmīgu ieguldījumu teātra semiotikas pētniecībā devis komponists, zinātnieks un pedagogs Otokars Zihs. O. Zihs drāmu un operas partitūru uztver kā teatrālu parādību, kas sastāv no optiskajām un akustiskajām zīmēm un kas spēj eksistēt un īstenoties tikai ar scēnisko “zīmju/tēlu/valodas” interpretācijas starpniecību. O. Zihs uzskata, ka dramatiskais vai muzikāli dramatiskais *teksts* bez scēniskās realizācijas neveido reālu un pilnvērtīgu mākslas darbu un paliek tikai mākslas darba iespējamības robežās. Tādiem jēdzieniem kā “tēls”, “zīme”, “kods”, “valoda”, “simbols” u. c. līdz O. Ziha pētījumam “Zīmes teātra mākslā” (publicēts 1938. gadā) teātra pētniecībā piemita visai izplūdis raksturs.

20. gadsimta otrajā pusē teātris tiek definēts kā kompleksa parādība, kas vienlaikus saistīta ar virkni semiotisko sistēmu funkcionēšanu. Mūsdienu teātra zinātnē teātra *zīmes* izpratni var nošķirt divos pamatvirzienos/pamatkoncepcijās – analītiskajā un integrējošā. Pēc analītiskās koncepcijas, par teātra *zīmi* kļūst katrs teātra struktūras un sastāva elements (šādu koncepciju piedāvā franču teātra un semiotikas pētnieki Rolāns Barts, Anna Jubersfelda u. c.), un līdz ar to šo atsevišķo teatrālo elementu savstarpējā saistība (vienotība) veido informatīvi polifonisku teātra valodu.¹⁴ Otrā, zīmes “integrējošā” funkcija tiek apskatīta caur teātra zīmes daudzslāņainību, sarežģītību jeb “zīmes kompleksu” (šīs koncepcijas autori ir grupa poļu teātra zinātnieku). Mūsdienu praksē teātra izrāžu (kā pētniecības avotu) pētniecībā abas teātra “zīmju” koncepcijas ir saistītas un savstarpēji pārklājas.

Lai gan 20. gadsimta pirmajā pusē strauji mainās dominējošie mākslas virzieni un stili (ekspresionisms, sirreālisms, kubisms u. c.), veidojot daudzplākšņainu mākslas un kultūras ainu, operas uzvedumos, kaut arī pastāv novatoriski režijas meklējumi, eksperimenti un veidojas jaunie disonējošās režijas principi, līdz 50. gadu beigām dominējošo un vadošo vietu saglabā vēsturiski tradicionālais iestudējumu stils. Gadsimta vidū Eiropā izveidojas operas krīzes situācija – izrādēs katastrofāli krītas dziedātāju profesionālā aktiermeistarība, operas režija ir tradicionāli statiska, mākslinieciski nedzīva, “vienmuļa”. Operas skatuves noformējums – dekorācijas – tiek veidotas ar tālejošu mērķi un aprēķinu: tām ne tikai jārada operas darbības vide un jāilustrē konkrētie notikumi, bet arī “jādzīvo” ilgu mūžu – operas solistiem nomainoties, uzveduma dekoratīvais skatuves

noformējums paliek stacionārs. Tāpēc atšķirībā no teātra operas iestudējumu skatuves telpa jeb iekārtojums (reālistiski vēsturiskais stils) dažkārt saglabājas nemainīgs piecus, desmit, piecpadmit un vairāk gadus, nostiprinot priekšstatu par operas uzvedumu kā kanonisku un tradicionāli sastingušu mākslas formu. Bieži vien operas atjauninājumi vai pirmizrādes notiek uz iepriekšējās izrādes dekorāciju pamata. Šāds operas mākslas sastingums izraisa arvien lielākus skatītāju protestus, un 50. gadu beigās operateātris katastrofāli zaudē klausītājus. Opera tās tradicionālajā veidolā modernajam skatītājam ir kļuvusi neinteresanta, statiska, tāpēc operas režijai un teātra direkcijām nākas meklēt jaunas skatuves scēniskās formas, lai atkal atjaunotu operateātra prestižu un pulcinātu skatītājus.

20. gadsimta otrā puse mākslas pasaulē ienes jaunu visaptverošu estētikas virzienu – postmodernismu. “Postmodernisms – kultūras, ideoloģijas, politikas u. tml. virziens, kas radies kā reakcija uz modernismu un modernajām sabiedrības attīstības tendencēm. Postmodernisms mākslā noraida aizraušanos ar formas un tehnikas tīrību, apvieno elementus, kas pārstāv dažādus pagātnes stilus, tos izmantojot rotaļīgi un asprātīgi, uzsvāru liekot uz virspusējību, nevis dziļumu; postmodernisma laikmets – 20. gadsimta otrā puse (sākot ar 60. gadiem), kad ekonomikai, zinātnei un citām cilvēka darbības sfērām raksturīga atklātība, decentralizācija, plurālisms u. tml.”¹⁵ Postmodernisms vēl joprojām līdz mūsdienām uzlūkojams par līdz galam nenoformulētu jēdzienu. 20. gadsimta vidū mainās cilvēku dzīves stils, idejas, vērtības, orientācija, paātrinās dzīves temps, pieejamās informācijas daudzums. Pārmaiņas kultūrā un mākslā ienāk nevienmērīgi – reizēm strauji, reizēm lēni un ilgstoši, kā patstāvīga un plašai auditorijai pieejama vērtība parādās sociālā māksla – popārts (avangardisma virziens, kas sākas 20. gadsimta 50.–60. gados). Tas mākslā ienes sadzīves realitāti – mākslas objekti tiek veidoti no reāliem priekšmetiem, izmantots kolāžas princips, dažādas netradicionālas elementu kombinācijas, stilu eklektika. Mākslinieki meklē veidu, kā vienlaikus apvienot tradicionālos, modernisma un avangarda mākslas stilus un virzienus. Rodas jēdziens *atvērtās* jeb *brīvās sabiedrības*, kas garantē uzskatu daudzveidību un dažādu sociālo un mākslas pārmaiņu iespējamību. Postmodernisms nepakļaujas likumībām, atsakās no vienojošas gaumes, rada jaunus attēlojuma veidus, māksla kļūst par patēriņa preci. Postmodernisms izšķir raksturīgākās īpašības – nenoteiktību (viss ir mainīgs, atvērts, spējīgs transformēties), fragmentāciju (mākslas darbs tiek veidots no dažādām detaļām, kolāžām, pastāv sadalītība, fragmenti), dekanonizāciju (kanonu, normu, autoritāšu un tradīciju noliegumu un laušanu), ironiju (par visu tiek ironizēts – ironiska attieksme pret tradīcijām, senajiem kanoniem), hibridizāciju (dažādu mākslas žanru krustojumus),

marginālismu (uzmanība koncentrēta uz blakus parādībām, elementiem, noteikta centra zudums), interkulturālismu (dažādu kultūru mijiedarbību, apvienojumu), deformāciju (mākslas virzienu, lietu, elementu pārmaiņas), simulāciju (realitātes zudumu)¹⁶.

Nav iespējams novilkt striktu robežu starp modernismu un postmodernismu, taču būtiskāko ieguldījumu un izpēti šo atšķirību noteikšanā devis franču socioloģijas profesors Žans Bodrijārs, kas izstrādājis teorijas par simulācijām. Viņa teorija pēta zīmes un tēlus, to sākotnējo simbolisko nozīmi un realitātes zudumu. Rietumu kultūras tradīcijās pastāv pieņēmums, ka ikvienai zīmei ir sava sākotnējā nozīme jeb jēga. Taču mūsdienu postmodernā sabiedrība pakāpeniski zaudē zīmju jēgu. Ž. Bodrijārs zīmju attiecībās ar realitāti izšķir četras fāzes: “1) zīme atspoguļo reālo īstenību; 2) zīme slēpj un sagroza reālo īstenību; 3) zīme simulē reālo īstenību, kuras patiesībā nav; 4) zīme nav nekādā sakarā ar reālo īstenību, bet atdarina pati sevi.”¹⁷ Postmodernajā mākslā dominē performances, skatītāji bieži kļūst par mākslas darbu (izrāžu) sastāvdaļām/dalībniekiem.

20. gadsimta 60. gadi Eiropas operas attīstībā (pēc krīzes 50. gadu beigās) ievieš būtiskas pārmaiņas ne tikai jaunu estētikas virzienu izpratnē, bet arī režijas kvalitātes un dziedātāju aktieru meistarības jomā. Operas māksla piesaista profesionālus dramatisko teātru un kino režisorus – Lukīno Viskonti, Franko Dzeffirelli, Roberto Roselīni, Hansu Hartlebu u. c., kas ne tikai veido uzvedumus pēc dramatiskā teātra principiem (neņemot vērā dziedātāju premjeru kaprīzes, operas nosacītību un svarīgu vietu ierādot masu ainām un darbam ar tām), bet arī pieprasa no dziedātājiem aktieriem tikpat lielu profesionālo meistarību kā no dramatiskā teātra aktieriem. Jauns pavērsiens operas iestudējumu vēsturē ir pirmo operfilmu tapšana (piemēram, L. Viskonti operfilma “Mēdeja” ar dziedātāju Mariju Kallasu titullomā u. c.), tehnoloģijas attīstība ļauj filmēt un dokumentēt operas izrādes, un tas dziedātājiem un režisoram palīdz izvērtēt iestudējuma profesionālos sasniegumus un neveiksmes. Turpmākajās desmitgadēs operfilmas, sintezējot operas un kino mākslas elementus, kļūst par vienu no 20. gadsimta operas attīstības virzieniem. Par 20. gadsimta operfilmu klasiku šobrīd jau ir kļuvušas Žana-Pjēra Peonelles “Orfejs”, Franko Dzeffirelli “Traviata”, Frančesko Rosi “Karmena”, Ingmara Bergmana “Burvju flauta” u. c.

Turpmākajās desmitgadēs operteātris kļūst par vietu, kurā iespējams īstenot ideju par režisora Dž. Strēlera definēto “totālo teātri”: “..opera spēj izvilkt no dzīves pašu būtiskāko un piešķirt tam universālu raksturu, tā nekļūst par realitātes kopiju, bet gan vairāk par dzīves un vēstures “metaforu”...”¹⁸ Tāpēc operteātris piesaista gan tos dramatisko teātru un kino režisorus, kas uzvedumos pieturas pie vēsturiski tradicionālajiem iestudējuma principiem, – Mihaelu Hampi, Verneru Hercogu, Joahimu

Hercu, Milošu Formanu, Žanu-Pjēru Peonelli u. c., gan tos režisorus, kam tuvāki ir novatoriski, mākslas virzienu polistilistiski inscenējumi, – Oto Šenku, Herbertu Verniki, Jutu Meieri, Andreasu Homoki, Robertu Vilsonu, Džordžo Strēleru, Ahimu Freieru, Kristofu Martāleru u. c.

Operas skatuve ar tās sintētiskās mākslas iespējām kļūst par novatorisku meklējumu un daudzveidīgu eksperimentu laboratoriju – izrādēs tiek sintezētas gan simbolisma, sirreālisma, ekspresionisma u. c. modernisma estētikas un virzienu elementi, gan postmodernismam raksturīgās īpašības (bezlaika un beztelpas spēles vide, *tukšā zīme*, dažāda veida deformācijas, simulācijas u. c.).

20. gadsimta 80. gadi vērtējami kā jauns pagrieziena punkts Eiropas operas režijas un scenogrāfiskajā domāšanā. Aktivizējas operas izrāžu festivālu kustība, tostarp operas brīvdabas izrādes (Bregencas festivāls, Edinburgas festivāls u. c.), kurās tiek izmantota daudzveidīga modernā tehnoloģija (skaņu pastiprinājumi, gaismas, dažādi brīvdabas skatuves mehānismi utt.), brīvdabas izrādēm tiek pielāgota netradicionāla scenogrāfija – arhitektoniskie veidojumi.

Režisori meklē novatoriskus operas iestudējumu risinājumus, kas būtu balstīti modernisma/postmodernisma estētikā – tie ir eksperimenti ar telpu, gaismu, krāsām, aktierspēli u. c. Operā tiek turpināti un attīstīti divi, gadsimta pirmajās desmitgadēs noformulējušies iestudējuma režijas principi: 1) vēsturiski tradicionālais, kas savos labākajos paraugos 20. gadsimta beigās kļuvis detalizēti izsmalcināts (svarīga nozīme ir gaismu partitūrai, krāsu gammai, dziedātāju aktieru plastikai u. c.), arhivāls, laikmetu un stilu precīzi raksturojošs (piemēram, režisoru Dž. Strēlera, F. Dzefirelli, N. Lenhofa, Ž.-P. Peonelles u. c. darbos), veidojot ne tikai muzikālu, bet galvenokārt arī vizualizētu (scēniski “gleznotu”) mākslas darbu; 2) disonējošais operas iestudējuma princips (režisori – H. Hartlebs, R. Vilsons, K. Martālers, A. Homoki, A. Freiers u. c.), kurā izmantota un transformēta dažādu mākslas virzienu estētika, laikmeta un telpas elementu kompozīcija, panākot polistilistiku daudzveidību un paceļot operas inscenējumu kvalitāti vienā līmenī ar Eiropas labāko dramatisko teātru paraugiem.

Analizējot un pētot operas iestudējumu disonējošo režijas principu, jāsecina, ka režisori operas iestudējumos pamatā izvēlas trīs veida virzienus: 1) operas inscenējumā izmantojot modernisma virzienu estētiku un tās elementus (pārceļot darbību citā gadsimtā, laiktelpā, transformējot tēlus u. c.); 2) veidot iestudējumus, kuros brīvi rīkojas ar modernisma un postmodernisma elementiem, zīmēm, vēsturiskajiem mākslas virzieniem un stiliem; 3) iestudējumus veido postmodernisma estētikā.

Latvijas operas režijā postmodernisma tendences, līdzīgi kā modernisma elementi, ienāk tikai 20. gadsimta deviņdesmitajos gados, kad Latvija no jauna atgūst neatkarīgas valsts statusu un opera atkal iegūst Latvijas Nacionālās operas (LNO) nosaukumu. Latvijas operateātra repertuārs visā tā pastāvēšanas laikā ir saglabājis konsekveni muzikālā skatuves materiāla izvēlē, un tā prioritāte ir bijusi 19. gadsimta romantiskā mūzika. Laikā no 1995. līdz 2003. gadam LNO operas režija piedzīvojusi ievērojamas modernizācijas pārmaiņas, kuras Eiropas teātri asimilējuši visā 20. gadsimta garumā. 1990.–1995. gadā operateātra darbība ir apgrūtināta, Latvijas Nacionālās operas ēkas renovācijas dēļ operas trupa strādā dažādās Latvijas teātru ēkās, turpinot veidot uzvedumus pēc vēsturiski tradicionālās režijas principiem.

20. gadsimta beigu perioda operas režija pasaulē meklē savu skatuves veidolu jaunos izteiksmes līdzekļos un formās – tā kļūst ievērojamāki dinamiskāka, plastiskāka, tuvinās dramatiskā teātra kanoniem, bieži izmantojot atsevišķus elementus no dažādiem vēsturiskiem un modernisma virzieniem, taču runāt par viena konkrēta estētiskā virziena dominantici operas režijā un scenogrāfijā nevar. Modernisma un postmodernisma laikmets, kas nosaka mūsdienu cilvēku domāšanu, neapšaubāmi, atstāj zīmes arī operas režijas tradīcijās. Par aktualitāti operas inscenējumā ir kļuvusi režisora idejiski mākslinieciskā uzveduma koncepcija, un atkarībā no režisora dotā operas virsuzdevuma inscenējumu var risināt dažādos veidos. Režisors var atļauties telpas un laika korekciju, izvēlēties kādu noteiktu uzveduma stilu vai, gluži pretēji, rādīt polistilistisku daudzveidību. 20. gadsimta operas pasaule izšķir divus klasiskās operas inscenējuma pamatveidus: vēsturiski tradicionālo – konsonējošo un novatorisko – disonējošo. 20. gadsimts operas režijā ir īpaši izceļams ar scenogrāfijas nozīmīguma palielināšanos. Operas scenogrāfija gadsimta beigās kļūst par patstāvīgu vērtību operas kopējā dramaturģiski vizuālajā attīstībā, un mūsdienu operas režija vairs nav iedomājama bez funkcionāla, mākslinieciski un dramaturģiski piesātināta telpas iekārtojuma, kas apvieno un transformē 20. gadsimta mākslas stilu un žanru galvenos virzienus, ļaujot radīt tādu operas inscenējumu, kurā scenogrāfijai ir patstāvīga, mākslinieciski nozīmīga un progresīva vieta operas dramaturģijas un muzikālajā attīstībā.

Avotu un literatūras saraksts

¹ 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – Rīga: Jumava, 2002, 31. lpp.

² Turpat, 39. lpp.

³ Turpat, 38. lpp.

- ⁴ Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – Москва: Искусство, 1987.; 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – Rīga: Jumava, 2002, 40. lpp.; Теория театра. Школа драматического искусства. Семиотика. Эстетика. Исследования. Актуальное прошлое. – Москва: Искусство, 2001, с. 77.
- ⁵ 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – Rīga: Jumava, 2002, 48. lpp.
- ⁶ Турпат, 782.lpp.
- ⁷ Турпат, 504. lpp.
- ⁸ Сибиряков Н. Мировое значение Станиславского. – Москва: Искусство, 1974.
- ⁹ Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – Москва: Искусство, 1987.
- ¹⁰ 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – Rīga: Jumava, 2002, 481. lpp.
- ¹¹ Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. – Москва: РИК Русанова, 2003.; 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – Rīga: Jumava, 2002, 546. lpp.
- ¹² История советского театра-ведения. – Москва: Наука, 1981.
- ¹³ Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы. – Москва: Едиториал УРСС, 2004.
- ¹⁴ Теория театра. Школа драматического искусства. Семиотика. Эстетика. Исследования. Актуальное прошлое. – Москва: Едиториал УРСС, 2001, с. 77.; Поляков М. Театр и его знаковая система. – М., 2001, с. 62.; Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы. – Москва: Едиториал УРСС, 2004.
- ¹⁵ Čakare V. Postmodernisms un modernisms // Postmodernisms teātrī un drāmā. – Rīga: Jumava, 2004, 18. lpp.
- ¹⁶ Jameson F. Postmodernism and Consumer Society // Postmodern Culture, L., 1985.
- ¹⁷ Čakare V. Postmodernisms un modernisms // Postmodernisms teātrī un drāmā. – Rīga: Jumava, 2004, 17. lpp.
- ¹⁸ Маенко М. Стрелер об опере // Театр. №. 8. – Москва, 1979, с. 141.
- A History of Russian Theatre. – Cambridge: Ed. by R. Leach and V. Borovsky, 1999.
- A Mirror of World Theatre II. The Prague Quadrennial 1995–1999. – Prague: Theatre Institute in Prague, 2001.
- Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. Прогресс. Традиция. – Москва: Эдиториал УРСС, 2001.
- Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 2. Вторая половина XX века. В зеркале Парижских Квадриннале 1967–1999 годов. – Москва: Эдиториал УРСС, 2001.
- Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до начала XX века. – Москва: Эдиториал УРСС, 1997.
- Eagleton T. The Illusions of Postmodernism. – London: Thames & Hudson Ltd., 1996.
- Западное искусство. XX век. Проблема развития западного искусства XX века. – Петербург: Дмитрий Буланин, 2001.
- Оперная режиссура, история и современность. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000.
- Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера. – Москва: Советский композитор, 1980.
- Русский драматический театр. Энциклопедия. – Москва, 2002.

Сарабьянов Д. Стил модерн. Истоки. История. Проблемы. – Москва: Едиториал УРСС, 1989.
Театр XX века. – Москва: РИК Русанова, 2003.

2. LATVIJAS OPERAS REŽIJAS ATTĪSTĪBA

2.1. Latvijas operas režijas rašanās un attīstība līdz 1995. gadam

Latviešu nacionālās mūzikas skolas pirmsākumi, līdzīgi kā tas bijis daudzām Eiropas tautām, meklējami 19. gadsimtā, taču profesionāla un stabila nacionālā skola izveidojas tikai 19. gadsimta vidū un otrajā pusē, kad darbību sāk pirmie profesionāli izglītotie latviešu komponisti Jurjānu Andrejs, Jāzeps Vītols, Alfrēds Kalniņš, Emīls Dārziņš u. c. Līdzīga situācija veidojas arī latviešu teātra, operas un nacionālās mākslas skolas vēsturiskajā attīstībā.

Lai gan pirmā latviešu oriģinālopera – Jēkaba Ozola viencēliens “Spoku stundā” – tiek uzrakstīta un uzvesta 1890. gadā, latviešu nacionālās oriģināloperas aizsākumi tiek datēti ar 20. gadsimta pirmo desmitgadi (no 1903. gada), kad Rīgas Latviešu biedrība izsludina nacionālās operas libretu konkursu un pēc šiem libretiem top pirmās latviešu operas – Alfrēda Kalniņa “Baņuta” un Jāņa Mediņa “Uguns un nakts”.

Rīgas Latviešu teātrī, vēlāk – Jaunajā latviešu teātrī, 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā paralēli teātra izrādēm tiek veidotas arī dziesmu spēles², operetes un operas, kurās piedalās aktieri solisti: Jēkabs Duburs, Dace Akmentiņa, Aleksis Mierlauks, Berta Rūmniece, Jūlija Skaidrīte u. c. Diriģenta un kapelmeistara Paula Jozuus vadībā J. Duburs³ iestudē vairākas operas un operetes, kurās galvenās lomas pārmaiņus dzied gan pats Jēkabs Duburs, gan dziedātājs Rūdolfs Bērziņš. 19. gadsimta pēdējā desmitgadē visvairāk izrādītais muzikālais uzvedums ir Mihaila Gļinkas opera “Dzīvība priekš cara” (“Ivans Susaņins”) teātrim piemērotā redakcijā; tā no 1893. līdz 1900. gadam tiek izrādīta vairāk nekā 20 reīžu. Tomēr darbs pie operu iestudējumiem nav regulārs, operas (operešu vai dziesmu spēļu) uzvedumi top ātri, un līdz ar to režijas un izpildījuma mākslinieciskā kvalitāte ir amatieriska: aktieriem/dziedātājiem trūkst gan vokālās, gan aktieriskās profesionālās meistarības, masu skati ir neizstrādāti un neorganizēti, dziedātājs premjers pēc vēsturiskajām operas tradīcijām mizanscēnas veido frontāli pret publiku, uzvedumam nav vienotas attīstības.

1912. gadā diriģenta, komponista un dziedātāja Pāvula Jurjāna vadībā darbu sāk patstāvīga operas trupa *Latviešu opera*⁴ (vēlāk – *Latvju opera*). *Latviešu operas* repertuāra lielākā daļa ir krievu un Rietumeiropas komponistu darbi: Pētera Čaikovska “Jevgeņijs Oņegins”, “Pīķa dāma”, Antona Rubinšteina “Dēmons”, Pjetro Maskanji viencēliens “Zemnieka gods”, Žorža Bizē “Karmena”, Džuzepes Verdi “Traviata” un “Rigoletto” u. c. Uzvedumus iestudē režisors Jēkabs Duburs, trupas pamatsastāvu veido profesionāli dziedātāji Pauls Sakss, Jānis Niedra, Ada Benefelde, Ādolfs Kaktiņš, Malvīne Viņnere-

Grīnberga u. c., kas vēlāk 1919. gadā kļūst par Nacionālās operas māksliniecisko pamatsastāvu. *Latviešu operas* darbība kļūst par nozīmīgu soli ceļā uz Latvijas Nacionālās operas dibināšanu.

Latvijas Nacionālā opera dibināta 1919. gadā (operas nosaukums no 1919. līdz 1940. gadam – “Latvijas Nacionālā opera”), un pirmajos brīvās Latvijas valsts pastāvēšanas gados Nacionālais operas teātris izveidojas par muzikālās kultūras centru⁵. Operas repertuārā ir gan slavenākie pasaules operas šedevri (piemēram, Riharda Vāgnera “Klīstošais holandietis”, “Tanheizers”, “Loengrīns”, Dž. Verdi “Rigoletto”, “Traviata”; P. Čaikovska “Pīķa dāma”, “Jevgeņijs Oņegins”; Ž. Bizē “Karmena”; P. Maskanji “Zemnieka gods”), gan pirmās latviešu komponistu muzikālās drāmas – A. Kalniņa operas “Baņuta” un “Salinieki”, kā arī J. Mediņa “Uguns un nakts” un “Dievi un cilvēki”.

Pirmajos trīs LNO darbības gados operas uzvedumu scēniskā realizācija paliek amatieriskā līmenī, jo atšķirībā no diriģentiem (piemēram, Teodora Reitera, Paula Jožuusa) un dekoratoriem (piemēram, Pētera Kundziņa, Eduarda Vītola, Jāņa Kugas), kas ieguvuši profesionālu izglītību Krievijā, operas režijas veido aktieri/režisori – autodidakti Rūdolfs Bērziņš un Ērihs Lauberts. Operdziedātājs R. Bērziņš⁶ aktiera un režisora darba pieredzi iegūst, darbojoties pašmāju teātros, kā arī apmeklējot un piedaloties Minsteres, Štutgartes, Halles teātru izrādēs. Viņa darbs operā balstās nevis uz teorētisko studiju atziņām vai citu valstu režijas meklējumiem un pētniecību, bet gan uz personisko aktiera darba pieredzi.

Režisors Ērihs Lauberts⁷ kā aktieris romantisku jaunekļu ampuā darbojies gan teātros, gan operētēs dažādos Rīgas un Latvijas teātros: Rīgas Latviešu teātrī (1903–1905), “Apollo” teātrī (1905–1908), Jaunajā Rīgas teātrī (1908), 1909./1910. gada sezonā vadījis Liepājas Latviešu teātri u. c., bet režijas darba iemaņas apguvis, darbojoties kopā ar Jēkabu Duburu.

Trīs režisora darba gados LNO (no 1919. līdz 1922. gadam) Rūdolfs Bērziņš iestudē septiņas operas (piemēram, R. Vāgnera operas “Loengrīns”, “Klīstošais holandietis”, “Tristāns un Izolde” u. c.), daudzās no tām pats izpildīdams titullomu, savukārt Ērihs Lauberts laika posmā no 1919. līdz 1922. gadam veidojis vienpadsmit operu uzvedumus (piemēram, P. Čaikovska operu “Jevgeņijs Oņegins”, Ž. Bizē “Karmenu”, A. Kalniņa “Baņutu” u. c.). Operu skatuves uzvedumi top īsā laika posmā, iestudēšanai pietrūkst laika un režisoru profesionālās meistarības, tāpēc uzvedumu pamatā lielākoties ir vienkāršotas režisoru norādes – no kurienes uznāk un kur noiet solisti, kā izvietojas koris. Kaut arī operu uzvedumu muzikāli mākslinieciskās kvalitātes līmenis, ko veido diriģents Teodors Reiteris, atbilst profesionālam sniegunam, uzveduma režijā,

dziedātāju aktiermeistarībā, mizanscēnu izvietojumā un kora masu ainu izkārtojumā joprojām saglabājas amatierisms un operas uzvedumu klasiskie “štampi” (piemēram, solists lielāko daļu dziedājumu izpilda proscēnijā frontāli pret skatītāju zāli u. tml.). *Latviešu operas* dziedātājs, vēlākais mūzikas kritiķis Ernests Elks-Elksnītis par operas uzveduma kvalitātēm 1921. gadā raksta: “Režisoru zemais profesionālais līmenis visvairāk atspoguļojās darbā ar masu skatiem (kori), tāpēc vienīgais, kas varēja glābt izrādes no pilnīgas izgāšanās, bija ievērojami kvalitatīvais muzikālais skanējums. Tāpat arī izrādes dekoratora loma, lai gan darbā iesaistījās profesionālu izglītību ieguvuši mākslinieki, vairāk bija uzveduma noformējuma, aizmugures gleznas radīšana, nevis telpas darbības organizācija.”⁸

Kaut arī operas uzvedumu režijas attīstībā Eiropā 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā jau ir vairāki nozīmīgi atklājumi (podestūras un dekorāciju funkcionalitāte, jauna veida apgaismojums, masu ainu daudzveidīgs izmantojums, operas dramaturģiskās darbības caurviju attīstība) un Latvijā paralēli Latvijas Nacionālajai operai ir nodibināts Nacionālais (1919) un Dailes (1920) teātris, kurā strādā profesionāli režisori Aleksis Mierlauks un Eduards Smiļģis, operas režija divdesmito gadu sākumā vēl atrodas veidošanās stadijā.

Tāpēc nozīmīgs pavērsiens režijas profesionalitātē notiek 1922. gadā, kad darbu LNO sāk krievu režisors Pēteris Meļņikovs. Viņš režijas darba pieredzi apguvis Pēterburgas mākslas mecenāta Savas Mamontova privātooperā (1896–1905), vēlāk veidojis iestudējumus Maskavas Lielajā teātrī un Pēterburgas Marijas teātrī. Strādājis kopā ar izciliem krievu mūziķiem, gleznotājiem, scenogrāfiem (dziedātāju Fjodoru Šaļapinu, gleznotāju un scenogrāfu Konstantīnu Korovinu u. c.), P. Meļņikovs Rīgas operā ierodas ne tikai ar bagātīgu profesionāla režisora pieredzi krievu klasikas darbu iestudējumos (piemēram, N. Rimskā-Korsakova operu “Teiksmas par neredzamo pilsētu Kitežu un jaunavu Fevroniju” režisors iestudējis 1910. un 1918. gadā Pēterburgā, 1933. gadā – Milānas operteātrī “La Scala”), bet arī ar stingriem režijas noteikumiem un disciplīnas prasībām operas dziedātājiem – pedantisku precizitāti un koordināciju mizanscēnu zīmējumos un izvietojumos, pamatotām tēlu psiholoģiskajām attiecībām, skatuves darbības stingru pamatojumu, ierobežotu dziedātāju solistu brīvību un patvaļu –, īpašu uzmanību veltot masu (kora) skatu izstrādei. Režisors, par prioritāti izvirzot nosacītu dokumentālismu, veido uzvedumus, kuru darbība risinās vēsturiski un etnogrāfiski precīzās dekorācijās un tērpi, detaļas, rekvizīti raksturo operas darbības norises laiku un vietu. Latvijas baltajā namā P. Meļņikovs galvenokārt iestudē krievu komponistu operas – A. Dargomižska operu “Nāra”, A. Rubinšteina “Dēmonu”, M. Musorgska

“Borisu Godunovu”, kurās par vienu no svarīgākajiem režijas uzsvara punktiem kļūst masu skatu izveide⁹.

Iestudējot operas uzvedumus, režisors lielu vērību velta ne tikai operas muzikāli dramaturģiskajam materiālam (strādājot ar klavierizvilkumu, detalizēti raksta režijas piezīmes), bet arī dziedātāju aktiermeistarībai, spējai veidot tēlu psiholoģiskās nianšes. Tāpēc, iestudējot Riharda Štrausa operu “Salome” (1923), kurā Salomes loma tiek piešķirta dziedātājai Mildai Brehmani-Štengelēi, režisors M. Brehmani-Štengeli un baletmeistari Felicitu Ertneri komandē pieredzes apmaiņā uz Vācijas operas teātriem. Pēc atgriešanās no Vācijas dziedātāja kopā ar baletmeistari iestudē “Salomes deju” (to LNO pirmo reizi izpilda pati soliste), kas kļūst par pamatu un režijas koncepcijas atslēgu visam P. Meļņikova operas “Salome” iestudējumam.

Savukārt P. Meļņikova iestudētie operas uzvedumi, kuros nepieciešama delartiskā spēles maniere, komiskajai operai piemītošs vieglums un groteska, piemēram, Oto Nikolaī opera “Jautrās vindzoretēs” (1923) un Volfganga Amadeja Mocarta opera “Bēgšana no serāla” (1924), veidojas smagnēji, neīsti, uzspēlēti, psiholoģiski nepārliecinoši.

1925. gadā kopā ar režisoru P. Meļņikovu darbu Latvijas Nacionālajā operā sāk diriģents Emils Kupers. 1919. gadā E. Kupers vienlaikus strādā par Petrogradas Marijas teātra galveno diriģentu un direktoru, gadu vēlāk kļūstot par Petrogradas Valsts simfoniskā orķestra galveno diriģentu un direktoru. Apveltīts ar ļoti lielām darba spējām, smalku muzikālu izjūtu, profesionālu prasīgumu pret sevi un citiem, kas bieži robežojas ar muzikālu un māksliniecisku diktatorismu, E. Kupers pieder pie tiem diriģentiem, kas uzskata, ka operas diriģents ir ne tikai uzveduma muzikāli mākslinieciskās kvalitātes un vienotas dramaturģijas attīstības veidotājs, bet ka tieši diriģents ir arī patiesais operas režisors. LNO E. Kupers kopā ar P. Meļņikovu iedibina un nostiprina klasiskās krievu operas skolas režijas kanonus, nevaicoties arī no tieša vai daļēja Krievijas vadošo operteātru iestudējumu pārlikuma un adaptācijas: piemēram, 1925. gada N. Rimskā-Korsakova operas “Pasaka par caru Saltanu” pārlikums no Maskavas Lielā teātra uzveduma 1913. gadā; 1926. gada N. Rimskā-Korsakova operas “Teiksma par neredzamo pilsētu Kitežu un jaunavu Fevroniju” pārlikums no Pēterburgas Marijas teātra inscenējuma 1910. gadā; 1927. gada N. Rimskā-Korsakova operas “Hovanščina” pārlikums no 1913. gada iestudējuma Parīzē krievu sezonas laikā Elizejas teātrī u. c. Tāpēc P. Meļņikova un E. Kupera veidotajos operas uzvedumos (N. Rimskā-Korsakova “Pasaka par caru Saltanu”, Dž. Verdi “Otello”, R. Vāgnera “Valkīra” u. c.) turpina dominēt vēsturiski tradicionālais režijas princips, kas primāri tiek veidots, pamatojoties uz operas

mūzikas partitūru un aktierdarbību un kora mizanscēnas maksimāli pakļaujot izrādes muzikālās dramaturģijas attīstībai.

Komponists un mūzikas recenzents Jānis Zālītis par Emila Kupera un Pētera Meļņikova iestudējumiem raksta: “Var teikt, Kupera paša vārdiem runājot, ka esam pārauguši varonīgā diletantisma laiku. Stils, disciplīna, artistiska apziņa stājusies tā vietā.”¹⁰ E. Kupera un P. Meļņikova darbības gadi LNO veidojas kā mērķtiecīga profesionalitātes skola dziedātājiem un mūziķiem, tas ir lēcienvēda operas režijas un muzikāli mākslinieciskās kvalitātes izaugsmes posms, kas Nacionālās operas uzvedumus paceļ profesionālā līmenī, skaidri nosakot un iedibinot operas režijas vēsturiski tradicionālos principus – mūzikas un skatuves darbības konsonansi, mizanscēnu atbilstību komponista dotajām remarkām vai mūzikas dramaturģijai, darbības norises un laika vēsturiskumu, skatuves dekorāciju, tērpu un rekvizītu precizitāti un atbilstību operas norises laikmetam un tajā valdošajam stilam.

Paralēli P. Meļņikova darbībai operā LNO iestudējumiem tiek pieaicināti arī viesrežisori. 1925./26. gada sezonā trīs uzvedumus Latvijas Nacionālajā operā veido krievu režisore Sofija Maslovska (Ežēna d’Albēra “Aklās acis” (1925), Džakomo Pučīni “Madam Butterfly” (1925), Ambruāza Tomā “Minjonu” (1926)). S. Maslovska beigusi Pēterburgas konservatoriju, iegūdamā vokālistes izglītību, viņai piedēvēta arī režisores “novatores” slava. Krievijas operteātros S. Maslovska strādājusi par režisoru P. Meļņikova un Vsevoloda Meierholda asistenti (piemēram, bijusi otrā režisore V. Meierholda inscenējumos D. Obēra “Mēmā no Portiči”, N. Rimskā-Korsakova “Nemirstīgais Kasčejs” u. c.) kā arī patstāvīgi iestudējusi operas, 1929. gadā kļūdamā par vienu no Petrogradas konservatorijas operas studijas organizētājām. Režisores iecere Ežēna d’Albēra operu “Aklās acis” traktēt kā alegorisku mistēriju-drāmu ir novitāte Latvijas operas iestudējumu kontekstā, un, balstoties Eiropas teātru modernisma meklējumos, S. Maslova inscenējumā iekļauj simbolisma estētiskā veidotas epizodes, tomēr iestudējuma ieceres realizācija, nonākot pretrunā ar mūzikas partitūru, tā arī paliek režijas eksperiments, un Latvijas operas pastāvīgā repertuārā tas netiek ietverts.

1929. gadā divas izrādes – Arigo Boito “Mefistofeli” un Žila Masnē operu “Taīsa” – iestudē ievērojamais krievu režisors Fjodors Komisarževskis.¹¹ Operu iestudējumu pieredzi ieguvis, strādājot Maskavas Lielajā teātrī un Sergeja Zimina operteātrī, F. Komisarževskis tiecas veidot sintētisku operas iestudējumu (ieviešot un piemērojot operas iestudējumiem modernās teātra formas, piemēram, ekspresionisma estētiku aktierdarbībā u. c.), kurā darbotos universāls aktieris, kas vienlīdz profesionāli varētu dziedāt, dejot un veidot tēla attīstības līniju. F. Komisarževska viesošānās LNO ir

ievērojams pavērsiens Latvijas operas režijā – pirmo reizi LNO uzvedums tiek veidots bez gleznotām dekorācijām, uz skatuves nav arī butaforisku un ilustratīvu detaļu, rekvizītu (piemēram, abās skatuves pusēs tiek novietotas kāpnes, kuras iestudējumā kļūst par galveno operas notikumu dekorāciju un darbības vietu). Par A. Boito operas “Mefistofelis” iestudējumu F. Komisarževskis raksta: “..pieņemot, ka operas režisora uzdevums nav inscenēt “libretu”, bet pirmām kārtām inscenēt mūziku, tas ir, izteikt tās uzbūvi, ritmu un kustību ne vien aktieru un masu darbībā, [...] bet arī telpas dinamikā, – es [...] turējos pie antireālistiskās, ekspresionistiskās inscenējuma metodes. Mana “dekorācija” tikai atgādina reālās darbības vietas; tās galvenais uzdevums ir pārnest skatītāja fantāziju ideju abstraktajā pasaulē, atraisīt tēlotāju spēli un kustības tai virzienā, kā to izteic mūzika.”¹² “Mefistofeļa” inscenējums veidojas kā novatorisms skatuves telpas izveidē un dziedātāju aktierdarbos izmantotajos ekspresionisma spēles elementos, toties Ž. Masnē operas “Taīsa” iestudējums top kā tradicionāls uzvedums. Tā kā laikā, kad top Ž. Masnē operas “Taīsa” iestudējums, F. Komisarževskis pats neatrodas Rīgā, darbu pie operas pēc F. Komisarževska sniegtajiem norādījumiem veic režisora asistents Jānis Ēķis (dziedātājs, režisors), taču viņa profesionālā meistarība nav tik liela, lai skrupulozi izstrādātu izrādes detaļas un uzvedums iegūtu netradicionālu – antireālistisku – virzienu. Tāpēc F. Komisarževska piedāvātais novatoriskais operas režijas risinājums un jaunas valodas meklējumi tā arī paliek kā divi atsevišķi, netradicionāli operas uzvedumu projekti, kas pēc būtības nemaina stabilos tradicionālos operas režijas kanonus.

Pirmā desmitgade LNO vēsturē iezīmējas ar vērienīgiem krievu un Rietumeiropas komponistu operas iestudējumiem, nelielu, bet noteiktu un stabilu vietu ieņem latviešu operu uzvedumi (Jāņa Mediņa operas “Uguns un nakts”, “Dievi un cilvēki”, Alfrēda Kalniņa operas “Baņuta”, “Salinieki”). Iestudējumiem kļūst raksturīgas solistu un diriģentu operas interpretācijas, skatuves glezniecība, stabilizējas un ievērojami attīstās dziedātāju vokālā meistarība. Operā ienāk jauna spēcīgu dziedātāju paaudze – Milda Brehmane-Štengele, Mariss Vētra, Anna Ludiņa, Pauls Sakss, Ādolfs Kaktiņš, Ada Benefelde, Herta Lūse. Darbu sāk diriģenti Teodors Reiters, Jānis Mediņš, Alfrēds Kalniņš, Emils Kupers, Oto Karls.

Gadsimta sākumā Rīgā aktīvi darbojas mākslinieku biedrība, kuras dalībnieki ir pievērsušies Rietumeiropas modernās mākslas virzienu studijām, un operas popularitāte un nacionālais patriotisms par iestudējumu dekoratoriem piesaista profesionālus gleznotājus Jāni Kugu, Eduardu Vītoli, Pēteri Kundziņu, Ludolfu Libertu, Oto Skulmi.

Pēc pirmo gadu visai amatieriskajiem operu iestudējumiem P. Meļņikovs Latvijas operas klausītājiem un skatītājiem piedāvā mākslinieciski augstvērtīgus muzikāli

dramaturģiskos uzvedumus un iezīmē stingrus operas režijas vēsturiski tradicionālos kanonus. Režisora darbība un operu iestudējumi tiek izstrādāti un iestudēti pēc stingra profesionāla režijas plāna, kas nosaka un ietekmē arī Latvijas Nacionālās operas režijas nākotni un attīstības tendences. Modernisma estētikas meklējumi LNO iestudējumos pirmajos desmit gados galvenokārt saistās ar dekoratoru un gleznotāju darbību, bet no režijas viedokļa tie paliek kā atsevišķi eksperimentāli uzvedumi, kas neiegūst patstāvīgu attīstības virzienu.

Trīsdesmito gadu sākums Nacionālajā operā iezīmējas ar profesionālās režijas krīzi, jo no darba operā aiziet galvenais režisors P. Meļņikovs. Tāpēc 1930. gadā četrus jauniestudējumus LNO veido operas scenogrāfs un mākslinieks Ludolfs Liberts: Dž. Pučīni “Turandotu”, R. Štrausa “Rožu kavalieri”, P. Čaikovska “Jolantu”, J. Veinbergera “Švandu, dūdu spēlmani”. L. Liberts savos iestudējumos cenšas turpināt operas tradicionālās režijas kanonus, taču nepietiekamā pieredze režijā un profesionālisma trūkums, kad tiek pieļauta dziedātāju mizanscēnu un tēlu veidošanas brīvība, kā arī līdz galam neizveidotas kora ainas operas uzvedumiem piešķir amatierisma rokrakstu.

1931. gadā Rīgā ierodas austriešu režisors ar pasaules vārdu Makss Reinhards un LNO iestudē divas operetes – Johana Štrausa “Sikspārni” 1931. gadā un Žaka Ofenbaha “Orfeju pazemē” 1932. gadā. Lai gan M. Reinhards dēvējams par vienu no 20. gadsimta skatuves reformācijas meistariem, viņa veidotie iestudējumi Rīgas operā nepiedāvā radikāli jaunu spēles vai skatuves valodu, netradicionālus vai avangardiskus režijas paņēmienus. Operešu inscenējumi pārsteidz ar krāšņām dekorācijām un tērpiem (Ž. Ofenbaha “Orfejam pazemē” dekorators ir L. Liberts; J. Štrausa “Sikspārņa” iestudējums veidots kā pārlūkums no Berlīnes iestudējuma, *adaptējot* gan Berlīnē veidotos tērpus, gan dekorācijas), un tajos pirmo reizi LNO vēsturē tiek izmantota grozāmā skatuve, kas nodrošina ainu un epizožu daudzveidīgu maiņu (speciāli no Berlīnes Rīgas operai tiek pasūtīts grozāmais skatuves mehānisms). Uzvedumos plaši tiek izmantotas baleta ainas, režisors izdara teksta un partitūras grozījumus un iestarpinājumus, pārdomāti un detalizēti tiek izstrādāti operešu masu skati, veidojot kontrastus un mērķtiecīgu izrādes virzību, taču režijas valodas elementi paliek tradicionālie.

1931. gadā LNO darbā atgriežas arī P. Meļņikovs, kas turpina operas režijas tradicionāli vēsturiskās attīstības virzienu, bet paralēli viņa veidotajiem iestudējumiem 1932. gadā sākas režisora Jāņa Zariņa¹³ darbība LNO.

Jānis Zariņš ir ieguvis ievērojamu mākslinieciskā darba pieredzi teātrī (aktieris, režisors). Viņš strādājis Liepājas Jaunajā teātrī, stažējies Maskavā, kur teorētiski un praktiski iepazinies ar krievu teātra skolu un tās galvenajiem virzieniem – Konstantina

Staņislavska psiholoģiskajā reālismā balstīto aktiermākslas sistēmu un režisora nozīmi uzveduma tapšanā, kā arī spilgtākajiem krievu teātra modernisma estētikas meklējumiem (teātra teatralizāciju, simbolisma, ekspresionisma estētikas elementu izmantošanu u. c.) un to pārstāvjiem Vsevolodu Meierholdu un Aleksandru Tairovu, ietekmējies no Jevgeņija Vahtangova personības un leģendārā Karlo Goci “Princeses Turandotas” iestudējuma. Latvijas Kultūras fonda finansējums dod iespēju J. Zariņam iepazīties arī ar operas režijas pieredzi Eiropā, apmeklējot lielākos operteātrus. Sākot darbu LNO un balstoties uz ilggadējo Liepājas, Strādnieku un Nacionālajā teātrī iegūto pieredzi, Jānis Zariņš par prioritāti uzveduma iestudējumā izvirza K. Staņislavska psiholoģiskā reālisma metodes izmantošanu darbā ar aktieri un savā grāmatā “Mans darbs teātrī” par to raksta: “Savā operas darbā es toreiz balstījos galvenokārt tikai uz krievu skolā iegūtajām zināšanām. [...] Staņislavskis operu centās attīrīt no teatralisma. Vēlāk, vērojot Felzenšteinu, kurš nevarēja iztikt bez teatralisma, sapratu, ka dažādos operas uzvedumos vajadzīgi dažādi paņēmieni.”¹⁴

Pirmais operas iestudējums, ko veido Jānis Zariņš, ir Rudžjēro Leonkavallo opera “Pajaci” (1932). J. Zariņa novatorisms operas režijā galvenokārt izpaužas darbā ar masu skatiem. Masu skatu izveidē režisors iegulda lielu un skrupulozu darbu, tie tiek maksimāli ritmizēti, pieprasot dziedātāja aktiera ķermeņa tehniku izkopt līdz tādai pilnībai, lai kustības neierobežoti atspoguļotu jebkuru emocionālu niansi. Masu skatu disciplinēšana, kustību plastikas attīstīšana, ritmizēšana apvienojumā ar psiholoģiskā reālismā balstītiem dziedātāju aktierdarbiem un precīziem mizanscēnu zīmējumiem operas uzvedumus atjaunoja un pacēla jaunā profesionālajā līmenī. Režisora veidotie masu skati LNO uzvedumos uzskatāmi par režijas novatorisku sasniegumu.

Imres Kālmana opereti “Silva” 1933. gadā J. Zariņš inscenē kopā ar Mihaila Čehova palīgu – režisoru un pedagogu Viktoru Gromovu. Jēkabs Vītoliņš par šo uzvedumu raksta: “Cik operu uzvedumos skaudīgi nenoskatījos uz rūpību, kāda veltīta šīs operetes uzvedumam: divu režisoru fantāzija, triju mēnešu sagatavošanas darbs, pilnīgi jauns inscenējums un kostīmi. Uzvedums veidots jaunā šīs operetes uztverē ar tīri reinhartisku patvaļu rēvijas elementu iespraudumos.”¹⁵ “Reinhartiskā patvaļa” J. Zariņam režijā ļāva ne tikai iestarpināt dejas, bet arī papildināt izrādi ar jaunu tēlu: “Tas bija kāds padzīvojis operetes entuziasts Makss Grevs, kas visur bija klāt kā jūsmīgs patrons, visu cildināja, pirmais aplaudēja. Viņš it kā personificēja skatītāju pirmo iespaidu atbalsi. Šo lomu bija iecerējis Zariņš, un pats arī atjautīgi to atveidoja.”¹⁶

Meklējumi modernisma virzienā vēl spilgtāk izpaužas J. Zariņa un scenogrāfa Herberta Līkuma kopīgi veidotajā Jāņa Kalniņa operas “Hamlets” iestudējumā 1936. gadā.

Scenogrāfs kā operas darbības vidi uz griežamās skatuves rada abstraktu konstrukciju – ērtus, transformējamus, mizanscēnām izdevīgus spēles laukumus, kurus pret skatītājiem var fokusēt dažādā rakursā. Nozīmīga vieta uzvedumā tiek ierādīta gaismas dramaturģijai (piemēram, gaismas staru kūlis, kas *pats* virzās pa skatuvi kā Hamleta tēva gars). J. Zariņš, veidojot *peļu slazdu* ainu, iespaidojies no krievu režisora, pedagoga, dramaturga un teātra zinātnieka Nikolaja Jevreinova Pēterburgā izveidotā Senā teātra, izmanto marionešu teātra estētikas stilizāciju, kas Latvijas operā ir režijas novatorisms. Veidojot izrādi, režisors radījis vienotu radošo komandu (režisors, diriģents, scenogrāfs, tērpu mākslinieks), kas ir līdztiesīgi kopējās idejas nesēji: dekorāciju un mizanscēnu mainīgums un atsvešinātā nosacītība, marionešu teātra elementi, gaismas dramaturģijas nozīmes pastiprinājums un patstāvīgs izmantojums (Vācijā iegādāta gaismas aparatūra), kā arī aktierdarbos izmantotais psiholoģiskais reālisms liek vilkt paralēles ar 20. gadsimta sākuma operas režijas novatoriskajām tendencēm un modernisma meklējumiem Eiropā.

1934. gadā krievu aktieris, pedagogs un režisors Mihails Čehovs sadarbībā ar diriģentu T. Reiteru un scenogrāfu L. Libertu LNO iestudē Riharda Vāgnera operu “Parsifāls”. Lai gan iestudējuma gaitā starp operas diriģentu un M. Čehovu rodas domstarpības (režisors pieprasa veikt muzikālas kupīras dramatisma kāpināšanai), kopdarbs ar scenogrāfu L. Libertu veidojas veiksmīgs un Rīgas opera piedzīvo profesionāli augstvērtīgu R. Vāgnera muzikālās drāmas inscenējumu-mistēriju. Darbs pie operas “Parsifāls” un sadarbība ar M. Čehovu māksliniekam L. Libertam kļūst ne tikai par pagrieziena punktu konkrētajā izrādē, bet pārstrukturē arī mākslinieka domāšanu un izpratni par scenogrāfijas nozīmi operas iestudējumā un dramaturģiskajā virzībā. Izprotot, ka izrādes veiksmi nosaka režisora un scenogrāfa vienots kopdarbs, L. Liberts “Parsifāla” iestudējumā atsakās no krāšņi dekoratīva telpas iekārtojuma, bet rada nosacītu, funkcionālu, režijas koncepcijai atbilstošu darbības telpu, kas nodrošina operas stilistisko viengabalainību.

Scenogrāfijas nozīmes palielināšanās operas iestudējumā, tās virzība pretī nosacītības un modernisma meklējumiem ir nozīmīgs solis, kas pietuvina LNO laikmetīgajiem operas inscenējumu paraugiem Eiropā, tāpēc režisora J. Zariņa un scenogrāfa L. Liberta Hektora Berliozas dramatiskās leģendas “Fausta bojāeja” (1937) iestudējums kļūst par notikumu LNO attīstības vēsturē. Rīgas operā tiek modernizēta skatuve ar riņķa horizontu un pirmo reizi izmantotas projekciju dekorācijas. Audums pusapļa veidā izvietots tā, lai nebūtu redzamas vīles, un tas pārklāts ar tādu pašu vielu kā kinoekrāns; uz auduma/kinoekrāna ar trīs aparātiem tiek projicēti L. Liberta gleznoti attēli/dekorācijas. Šādu scenogrāfijas principu pirmo reizi sāka izmantot Baireitas

operteātrī (nevis ar gleznotām, bet fotografētām projekcijām), un līdz Rīgas operas inscenējumam tāds pārsvarā tika izmantots tikai Vācijas operteātros. Šāds tehnisks paņēmieni dekorācijas (attēlus) ātri ļauj mainīt, tā parādot daudzveidīgu darbības vidi.

Nākamais nozīmīgais solis scenogrāfijas attīstībā saistās ar mākslinieka, gleznotāja Pētera Rožlapas darbību LNO no 1935. līdz 1944. gadam. P. Rožlapa kā mākslinieks veidojies, darbojoties LNO un teorētisko un praktisko pieredzi iegūstot gan no L. Liberta, gan no stažēšanās ārzemēs (Vācijā, Itālijā, Francijā). Māksliniekam bijusi iespēja iepazīties ar Eiropas teātru un operu scenogrāfijas meklējumiem dažādos modernisma estētikas virzienos (kubismu, konstruktīvismu, simbolismu, ekspresionismu, abstrakcionismu) kā arī ar skatuves tehniskajām modernizācijām un to iespējām.

Pēc L. Liberta aiziešanas no operas P. Rožlapa kļūst par operas galveno mākslinieku, ķeroties pie darba ar bagātu Eiropas modernisma mākslas teorētisko uzskatu un pieredzes bāzi. Scenogrāfam konsekventi strādājot laikmetīgās/modernās scenogrāfijas jomā, viņa uzmanības centrā nonāk telpa kā daudzveidīga un funkcionāla darbības dramaturģijas virzītāja. P. Rožlapa atsakās no tradicionālās 20. gados valdošās jūgendstila ornamentikas un fantastikas. Par P. Rožlapas scenogrāfiju Džuzepes Verdi operai "Aīda" 1938. gadā dziedātājs Mariss Vētra raksta: "Aīdā Rožlapa pārsteidza visus, bet visvairāk – vecos teātra pazinējus ar dekoratīvu jaunizgudrojumu. Lai varētu uz skatuves novietot un pakustināt apmēros iespaidīgi lielus, reljefus akmens dievus Ēģiptes templī un apaļās kolonnas faraonu pilī, viņš bija izdomājis šos dabīgos reljefus salocīt kā ermoņikas mazās kastītēs. Viņš šīs dekorācijas bija uzbūvējis uz koka skeleta, atstājot tikai horizontālās skeleta ribas. Starp koka ribām bija dažas pēdas izkrāsota audekla, ko uzmanīgi ielocīja skeleta starpās. Šāds treju dimensiju dekorāciju princips vēl nebija ne dzirdēts, ne kur citur lietots. Viņa akmens dievi izskatījās kā kalti, ne zīmēti. Viņa kolonnas balstīja neredzamos pils griestus, un lielās telpas iespaids bija reāli sajūtams."¹⁷

Nacionālās operas režijas attīstība pirmajās divās desmitgadēs pamatā ir balstījusies Krievijas teātra dramatiskajā skolā, tai nav bijis vienmērīga rakstura (LNO režijā iezīmējas gan profesionāli kāpumi, gan kritumi), un, lai gan scenogrāfijas – telpas organizatoriskie meklējumi – pirmajās divās desmitgadēs LNO spēruši lielu soli novatorisma un modernizācijas virzienā, tuvoties Eiropas operteātru pieredzei, uzvedumi kopumā tomēr ievērojami atpaliek no režijas profesionālā līmeņa un attīstības Rietumeiropā.

20. gadsimta četrdesmitajos gados operas teātrim divreiz tiek mainīts nosaukums: 1940./1941. gadā – LPSR Operas un baleta teātris, no 1941. līdz 1944. gadam – Rīgas opera.

1940., padomju okupācijas gads operas teātrī ieviesa būtiskas pārmaiņas. Mainās operas administratīvais personāls un teātra nosaukums, teātra kolektīvs pēc Krievijas teātru paraugiem tiek palielināts no 270 cilvēkiem līdz 389 (solisti – no 21 līdz 37, koris – no 44 līdz 78, kordebalets – no 36 līdz 52, orķestra mūziķi – no 52 līdz 74). Operas teātrī, līdzīgi kā citos teātros, parādās politizēts jēdziens “sociālistiskā reālisma metode un tās vērtību kritēriji”. Par šīs *metodes* un *kritēriju* lietošanu iestudējumu radošajām grupām nav priekšstatu, tāpēc, pakļaujoties jaunās padomju varas ieteikumiem, operas režisori izvēlas zelta vidusceļu – veido uzvedumus pēc tradicionālajiem kanoniem, mēģinot režiju sasaistīt ar padomju sadzīves norisēm (piemēram, pēc koncepta, ka sociālismā jādzīvo laimīgiem un priecīgiem cilvēkiem/tautai, A. Kalniņa operai “Baņuta” tiek pārveidots libreta fināls).

1940./1941. gada sezonā operas teātris pirmajām viesizrādēm Maskavā gatavo A. Kalniņa operas “Baņuta” iestudējumu (režisors J. Zariņš, diriģents T. Reiters, scenogrāfs P. Rožlapa), tāpēc no Maskavas uz Rīgu tiek nosūtīta alternatīva un padomju varai uzticama radošā komanda – diriģents Aleksandrs Hauks un režisors, aktieris Nikolajs Ohlopkovs. A. Hauka un N. Ohlopkova stingrā uzraudzībā un pēc viņu norādēm un ieteikumiem tiek pārstrādāts A. Kalniņa operas “Baņuta” fināls: buržuāziski pesimistiskā traģika (galvenie varoņi iet bojā) tiek aizstāta ar optimistisku izskaņu. Padomju mākslas ideoloģija un diktatūra vistiešākajā veidā skar arī operu – skaidrojumos par *jauno* operas skatītāju dominē nostāja, ka no operas, tāpat kā no jebkura cita veida mākslas darba, skatītājs ir tiesīgs prasīt augsti *ideoloģiski pamatotu* nostāju, kas var kļūt saprotama tikai ar sociālistiskā reālisma metodes un dialektiski un reālistiski veidotu tēlu starpniecību. Šajā gadā LNO notiek pirmais ideoloģiskais pavērsiens sociālistiskā reālisma virzienā, un tas daudzējādā ziņā veido pamatu situācijai, kas Latvijas operā atkārtosies pēc 2. pasaules kara.

2. pasaules kara laikā opera tiek pārdēvēta par Rīgas operu un līdz ar valsts varas maiņu Latvijā tiek nomainīts arī operas administratīvais personāls. Rīgas operā kopā ar patstāvīgo radošo trupu viesojas arī vācu diriģenti un režisori (piemēram, diriģents Hans Udo Millers, scenogrāfs Mihails Kubernuss u. c.), repertuāra lielāko daļu veido R. Vāgnera operas un Rietumeiropas operu klasikas iestudējumi.

Pēc 2. pasaules kara teātris tiek pārdēvēts par Latvijas PSR Valsts Akadēmisko operas un baleta teātri. Tā kā ilggadējais operas režisors Jānis Zariņš 1943. gadā ir devies emigrācijā, viņa vietā par galveno režisoru no Krievu drāmas teātra tiek uzaicināts aktieris, pedagogs un režisors Jurijs Jurovskis. Par operas galveno diriģentu kļūst Leonīds Vīgners, darbību sāk režisors Kārlis Liepa un scenogrāfs Arturs Lapiņš.

1945. gadā notiek pirmās latviešu padomju operas – komponista Nila Grīnfelda operas “Rūta” – pirmizrāde. Operas viencēliens ir pirmais jaunā režisora Kārļa Liepas darbs teātrī. K. Liepa ir pabeidzis Latvju aktieru arodbiedrības teātra skolu, mācījies vijolspēli, no 1941. gada strādājis operas orķestrī par vijolnieku. Viņš ir mācījies pie Mihaila Čehova, Viktora Gromova, strādājis par režisora/dziedātāja Nikolaja Vasiļjeva asistentu.

Pirmie pēckara gadi operas teātrī pāiet, atjaunojot un no jauna komplektējot operas trupu (daudzi mūziķi un solisti devušies emigrācijā). Līdzīgi kā tas bija pirmajā okupācijas laikā, arī pēckara periodā uz Rīgu no Maskavas tiek nosūtīts ideoloģiski uzticams diriģents Mihails Žukovs, un trīs gadus diriģenti L. Vīgners un M. Žukova strādā paralēli. M. Žukovs savu diriģenta pieredzi ir ieguvis Maskavā K. Staņislavska operas studijā, tāpēc viņa prasības operas inscenējumam un solistu darbībai uzveduma laikā atbilst stingrai K. Staņislavska sistēmai.

Kaut gan operas teātris atšķirībā no padomju laika dramatiskajiem teātriem (kuru repertuārā tiek noteikts ievērojams *nodevu* skaits padomju dramaturģijai) spēj saglabāt daļēju konservatīvismu, repertuāru balstot uz 19. gadsimta Rietumeiropas un krievu mūzikas klasikas vērtībām, tomēr arī opera neiztiek bez idejiskām “nodevām”, piemēram, Vano Muradeli operas “Lielā draudzība” (1947), Eduarda Napravņika operas “Dubrovskis” (1952) un Ivana Dzeržinska operas “Cilvēka liktenis” (1962).

Operas teātra darbs un uzvedumu režija vairāk vai mazāk tiek pakļauta padomju cenzūrai, Latvijas operā darbu sāk no Maskavas uzaicinātais galvenais diriģents Leonīds Hudoļejs un režisore Vilhelmīne Volkova.

Kā nevardarbīga pretošanās un protests pret valdošo ideoloģiju un jaunajiem sociālistiskā reālisma un sadzīviskajiem operas režijas kanoniem rodas vēsturiski, krāšņi un vērienīgi krievu klasikas iestudējumi (piemēram, Modesta Musorgska opera “Boriss Godunovs” (1949), Mihaila Gļinkas opera “Ivans Susaņins” (1951)), kas veidoti ar pārsteidzošu scenogrāfisko monumentālismu un greznību (scenogrāfs Arturs Lapiņš). Tā kā režijas meklējumi modernisma virzienā jaunās ideoloģijas gaisotnē vairs nav iespējami, liela nozīme tradicionālajā operas režijā tiek piešķirta scenogrāfijai. Atgriežoties pie 20.–30. gadu skatuves iekārtojuma tradīcijām, scenogrāfs Arturs Lapiņš izrādēm veido milzīgus, vērienīgus prospekta gleznojumus, apjomīgas telpas iekārtojuma arhitektoniskās formas un skatuves podestūras (trepes, pils balkonus), izveido daudzplānu kulišu sistēmu. Atbilstoši arī operas režisora Kārļa Liepas darbība vairāk vērsta uz kopējo izrādes virzību un vizuālo izkārtojumu un mazāka vērība veltīta mizanscēnu un tēlu psiholoģiskās darbības pamatojumam un izstrādei.

Ideoloģiskā spiediena dēļ 50. gados operā ievērojami krītas uzvedumu mākslinieciskais līmenis, nopietni saasinās operas režijas problēmas un izveidojas režijas krīzes situācija, kas līdzinās situācijai Latvijas operas pirmajos darbības gados – operas uzvedumi atkal atgriezušies dekoratīvā amatierismā un daļējā darbības primitīvismā. Operateātris strauji zaudē savus skatītājus un klausītājus.

Komponists un muzikologs Nils Grīnfelds par režisora Nikolaja Vasiļjeva veidotajiem režijas darbiem raksta: “..bieži viņa inscenējumos izpaužas fantāzijas trūkums un izdomas nabadzība, kas sevišķi samanāms operu “Pīķa dāma” un “Mazepa” režijās. [...] Kā gan citādi lai nosauc Mazepas tēla traktējuma rupju izkropļojumu kā par iestigšanu bēdīgi slavenajā bezkonfliktu teorijā un vēsturiskās īstenības viltošanā! Runa ir par tādiem Čaikovska “pārveidojumiem”, kas samazina, noņem diženuma spožumu, ārējo pievilcību valdonīgā hetmaņa Mazepas tēlam, akcentējot vienīgi viņa vēsturiski reakcionāro lomu... Tāpēc daudzi izrādes momenti izsauc nepatiku, bet traģiskā satura kropļojumi skatā pie kanāla operā “Pīķa dāma”, kā arī Vladimira Gaļicka tēla traktējums operā “Kņazs Igors” robežojas ar karikatūru.”¹⁸ Savukārt muzikologs un folklorists Jēkabs Vītoliņš par N. Vasiļjeva iestudēto R. Vāgnera operu “Loengrīns” raksta: “Liktos, vajadzētu būt aksiomai, ka operas izrādē lielajās liriskajās virsotnēs, lielajos solistu, solo ansambļu atveidojumos nekas nedrīkstētu novirzīt skatītāja un klausītāja uzmanību, ja vien tam nav tiešas dramatiskas nepieciešamības. Diemžēl tas bieži notiek, nepareizi saprasta operas skatuves reālisma vārdā liekot koristiem katrā ziņā visur un vienmēr “spēlēt”, “darboties”... Uz skatuves redzam ikbrīd koristu grozīšanos, seklus žestus un “izdarības”, savstarpēju “aprunāšanos” un notikumu “komentēšanu” arī visās tais vietās, kur komponists korim nekā nav licis darīt.”¹⁹

Cenšoties pielāgot sociālistisko reālismu operas žanram un iestudējumiem, deformējas izpratne par operas režiju un aktiermeistarību, zūd operas muzikālās un scēniskās dramaturģijas vienotība, uzvedumos parādās samākslotība un uzspēle, pašmērķīgas, neatrisinātas kora un ansambļu darbības, solistu štampu atjaunināšanās. Oļģerts Grāvītis, analizējot operas uzvedumu režijas problēmas, raksta: “Un, ja no izrādes uz izrādi sastopamies ar dziedoņiem, kuru vienīgais žests ir roka pie sirds un roka uz priekšu vai arī kuru galvenais “tēlojums” ir mūzikas ritmam pakļautas konvulsīvas ķermeņa kustības, tad pamatoti rodas jautājums, kur palicis operas režisors, kāpēc tas aizmirsis savu “melno darbu”, kāpēc atsevišķu operas dziedoņu mākslinieciskā attīstība atrauta no pašām elementārākajām skatuves mākslas likumībām?”²⁰

Rietumeiropas operas režijā 20. gadsimta 60. gadi iezīmējas kā būtisks režijas pagrieziens: operu režijām pievēršas dramatiskā teātra režisori (piemēram, Milānas

operteātrī “La Scala” pastāvīgi strādā austriešu režisore Margarēta Valmane, itāļu režisori Džordžo Strēlers, Franko Dzeffirelli, Lukīno Viskonti, Renco Roselīni u. c.), top pirmās operfilmas, operas režisori meklē jaunus skatuves izteiksmes līdzekļus, bet Latvijā nākamie četrdesmit pieci gadi operas iestudējumus pieļauj attīstīt un veidot tikai vienā – vēsturiski tradicionālās operas režijas virzienā, kas stingri balstīts vēsturiskajā patiesīgumā un saistīts ar psiholoģisko reālismu. Pastāvot objektīviem, valsts varas diktētiem politiskās cenzūras aizliegumiem un noteikumiem, Latvijas operā nenotiek novatoriski režijas eksperimenti vai meklējumi.

60. un 70. gadi Latvijas operas vēsturē uzskatāmi par profesionālās režijas atjaunotnes laiku. No emigrācijas atgriežas režisors Jānis Zariņš. Lai gan J. Zariņš desmit Londonā pavadītajos gados aktīvi nav nodarbojies ar režiju, viņam bijusi iespēja iepazīties un vērot Londonas teātra “Covent Garden” iestudējumus, režisoru Franko Dzeffirelli un Džona Gilguda modernisma meklējumus Bendžamina Britena operu inscenējumos, izvērtēt vācu režisora Valtera Felzenšteina darbu. J. Zariņš par režisora V. Felzenšteina veikumu raksta: “Daudzi režisori konservatīvi turas V. Felzenšteina idejām pretī – viņš pārāk tuvojoties dramatiskajam teātrim. [...] Vajag taču izrādē būt kam tādām, kas apliecina operu kā teātra formu. [...] Valtera Felzenšteina iztēles plašums un spēks, viņa psihologa precizitāte un dziļā cilvēkpazišana atklājas katrā viņa inscenējumā. [...] Felzenšteina darba paņēmieni ir tuvi Staņislavska metodei.”²¹ Atgriezies darbā Latvijas operas teātrī, J. Zariņš apzināti pieturas pie tiem inscenējuma principiem, ko īsteno vācu režisori Valters Felzenšteins un Gecs Frīdrihs (piemēram, no G. Frīdriha Zariņš saņem eksplikāciju Dž. Verdi “Trubadūra” iestudējumam, kuru ar G. Frīdriha piekrišanu adaptē savā iestudējumā).

Latvijas operas repertuārā kopā ar klasiskajām operām ienāk 20. gadsimta komponistu darbi, no kuriem daudzi pieskaitāmi pie opermākslas šedevriem – Sergeja Prokofjeva operas “Laulības klosterī”, “Karš un miers”, “Mīla uz trim apelsīniem”, Dmitrija Šostokoviča opera “Katerīna Izmailova”, Bendžamina Britena opera “Pīters Graims”. Repertuārā parādās arī latviešu padomju komponistu operas – Arvīda Žilinska “Zelta zirgs”, Oļģerta Grāvīša “Audriņi”, Marģera Zariņa “Zaļās dzirnavas” un “Beggar’s story” (“*Nabagu opera*”).

1964. gadā Maskavā viesojas Milānas teātra “La Scala” trupa, un šīs izrādes ir iespēja redzēt arī Rīgas operas māksliniekiem (Dž. Pučīni “Turandotu” M. Valmanes režijā, Dž. Verdi “Trubadūru” L. Viskonti režijā ar Aleksandra Benuā melnbalto scenogrāfiju, Dž. Rosīni “Seviļas bārdzini” F. Enrikesa režijā u. c.). Savukārt Rīgā tajā pašā gadā rīdzinieki iepazīstas ar Londonas teātra “Covent Garden” kameroperas trupu

komponista Bendžamina Britena vadībā, kas viesojas ar izrādēm “Lukrēcijas apkaunošana”, “Alberts Herings” un “Skrūves pagrieziens”.

Divu prestižāko Eiropas operteātru sniegtā pieredze stimulē arī Latvijas operas režisorus meklēt skatuves izteiksmes līdzekļus un inscenējuma formas, kas *reālismu* operā ļautu “tulkot” caur nosacītības prizmu. Nosacītības meklējumi Rīgas operas teātrī nav nekas jauns, taču pēckara gados, kad pirmajā desmitgadē politiskā spiediena, cenzūras un nemitīgas kontroles dēļ iezīmējas operas režijas profesionālā nevarība, ir izaugusi jauna operas skatītāju un klausītāju paaudze, kurai nosacītība kā teātra uzveduma un spēles elements ir novatorisks atklājums. Lai gan šie meklējumi virza un attīsta profesionālo operas režiju, tomēr lielākajā daļā operas uzvedumu *nosacītība* kā novatorisma elements galvenokārt izpaužas skatuves uzbūvē/scenogrāfijā – dekorācijas un darbībai nepieciešamā podestūra tiek veidotas kā laikmeta, tērpu vai darbības vietas stilizācija, saglabājot operā pastāvošās premjeru tradīcijas.

Liela nozīme Latvijas operā vienmēr ir bijusi diriģenta personībai – tieši viņš pārsvarā noteicis operas režisora darbu, kā arī uzņēmis galveno atbildību par operas māksliniecisko (muzikālo un skatuves) koncepciju. 60. gadu beigās par operas galveno diriģentu kļūst Jāzeps Lindbergs. Lietuviešu komponista Vitauta Klovas operas “Amerikāņu traģēdija” (1969) inscenējumā J. Lindbergs kopā ar režisoru K. Liepu, dramatiskā teātra režisoru Arnoldu Liniņu, scenogrāfu Edgaru Vārdauni meklē scenogrāfijas un režijas apvienojumu/sintēzi. Radošā komanda veido milzīgas scenogrāfiskas projekcijas: operas darbībā mijas dažādas pilsētas ainavas, dabas skati, galveno tēlu fotoportreti. Savukārt A. Liniņš izstrādā tēlu partitūras vienotu zīmējumu un veic individuālo darbu ar aktieri. Pēc kopdarba pie “Amerikāņu traģēdijas” A. Liniņš iestudē vēl trīs operas uzvedumus – Džuzepes Verdi “Traviatu” (1968), Veljo Tormisa kameroperu “Gulbja lidojums” (1969), R. Vāgnera “Klīstošo holandieci” (1970), no kurām tikai pēdējā iegūst profesionālu režijas slīpējumu. Lai gan operteātra prestižs joprojām ir zems un klausītāju/skatītāju zāle nav piepildīta, izrādēs kopumā vērojams aktiermeistarības kāpums un jauni meklējumi operas režijā un scenogrāfijā.

70. gadi Latvijas operā ir zīmīgi divos aspektos: pirmkārt, operā notiek strauja solistu paaudžu maiņa (desmit gadu laikā nomainās viss vadošais solistu sastāvs), un tas būtiski ietekmē aktiermeistarības un izrāžu māksliniecisko kvalitāti. Darbu operā sāk Kārlis Miesnieks, Andris Blaumanis, Maija Krīgena, Lilija Greidāne, Elga Brahmane, Solveiga Raja, Samsons Izjumovs. Otrkārt, tā ir pēdējā režisora J. Zariņa darbības desmitgade operas teātrī, un tajā top viņa lielie skatuves meistardarbi – ar vērienīgām, vēsturiskām dekorācijām veidoti tradicionālās režijas uzvedumi: G. Doniceti “*Lucia di*

Lammermoor” (1971), Dž. Pučīni “*Turandota*” (1973), Dž. Verdi “*Makbets*” (1975) un “*Masku balle*” (1978).

70. gados operā ienāk arī jaunās paaudzes režisori (viesrežisori), kas respektē operas vēsturiskās tradīcijas un atbilstoši tām veido arī izrādes, – Mihails Kublinskis (Paula Dambja “*Spārni*” (1976), Imanta Kalniņa “*Spēlēju, dancoju*” (1977)), Guntis Gailītis (G. Doniceti “*Zvaniņš*” (1977), B. Bartoka “*Hercoga Zilbārža pils*” (1977), D. Čimarozas “*Slepenās laulības*” (1978)), Alfrēds Jaunušans (J. Štrausa “*Sikspārnis*” (1979)). Atšķirīgi, operas režijā izmantojot farsa un formas teātra elementus, iestudējumus veido jaunā režisore Irēna Jasliņa. Beigusi Ļeņingradas Teātra mākslas institūtu, režisore ir apguvusi un pārzina ne tikai tradicionālos operas kanonus un iestudējumu principus, kas ir viņas izrāžu – S. Rahmaņinova “*Aļeko*” (1971), P. Čaikovska “*Jolantas*” (1975) – pamatā, bet nebaidās arī izmantot groteskas un farsa elementus O. Nikolaī (“*Jautrās vindzorietes*” (1971)) un Dž. Gēršvina (“*Porgijs un Besa*” (1973)) operu iestudējumos.

Operas uzvedumos joprojām valda scenogrāfu Artūra Lapiņa un Edgara Vārdaunja gleznieciski monumentālais darbs, taču blakus vecmeistaru veikumam parādās arī jauno mākslinieku vārdi – Andris Freibergs (Dž. Gēršvina “*Porgijs un Besa*” (1973)), Juris Salmanis (S. Rahmaņinova “*Aļeko*” (1971), A. Puškova “*Negaiss*” (1972), G. Doniceti “*Zvaniņš*” (1977)), Biruta Goģe (P. Čaikovska “*Jolanta*” (1975), Dž. Rosīni “*Seviļas bārdzīnis*” (1975)).

1979. gads ir režisora Jāņa Zariņa pēdējais darba gads, operteātrī turpina strādāt vecmeistars Kārlis Liepa, bet no 1980. gada par teātra galveno režisoru tiek uzaicināts Oļģerts Šalkonis. O. Šalkonis respektē režisoru J. Zariņa un K. Liepas iestudējumu tradīcijas, tāpēc viņa veidotie uzvedumi – Dž. Verdi “*Otello*” (1980), R. Štrausa “*Salome*” (1981) un M. Zariņa “*Zaļās dzirnavas*” (1984) – ne tikai turpina vēsturiskās režijas kanonus, bet režisors arī atjauno un restaurē operteātra vēsturiskos iestudējumus (piemēram, Jāņa Zariņa Dž. Pučīni operas “*Turandota*” 1973. gada inscenējuma atjaunojums 1986. gadā; scenogrāfs E. Vārdaunis, diriģents R. Glāzups).

80. gados Latvijas operteātris ir sasniedzis kvalitatīvu muzikāli profesionālu līmeni, operu režija tiek veidota pēc vēsturiski tradicionālajiem kanoniem, bieži darbam operā tiek pieaicināti viesrežisori – latviešu režisori Alfrēds Jaunušans un Guntis Gailītis, vācu režisors Falks fon Vangelīns, čehu režisors Miloslavs Nekvasils, krievu režisori Vadims Milkovs un Romans Tihomirovs u. c. Kopā ar tradicionālajiem iestudējumiem 80. gadu vidū parādās daži operas režijas eksperimentālie darbi – čehu režisora Miloslava Nekvasila Antona Dvoržāka operas “*Velns un Kača*” iestudējums (1984) un vācu režisora

un scenogrāfa Falka fon Vangelīna Džakomo Rosīni operas “Seviļas bārddzinis” inscenējums (1986) u. c.

Falks fon Vangelīns Dž. Rosīni operas “Seviļas bārddzinis” inscenējumu (režiju un scenogrāfiju) veido kā modernisma estētikā balstītu ironisku, teatrālu spēli, kas ne tikai uzskatāms par novatorismu Latvijas operateātrī, bet izraisa arī daudzveidīgu un pretrunīgu kritikas un skatītāju reakciju. Izrādes darbības norisi režisors no tradicionāli pieņemtajām norises vietām (Bartolo mājas iekštelpām) *pārceļ* uz Bartolo mājas pagalmu, kurā notiek remonts – visur redzamas stalažas, mucas, dažādas kastes. Kopā ar kastēm, stalažām un mucām scenogrāfijā kā romantizēti nosacīts elements darbojas nolaižamie priekškari, kas veido koku lapotņu ainavas. F. van Vangelīna iestudējumā skatuves telpa darbojas kā līdzvērtīgs tēls. Interesanti ir atrisināta operas pērkona lietuvētrais aina: skatot simfoniskajai intermeco epizodei, pašas no sevis virinās durvis un vārti, līgojas koki un to lapotne, mājas pagalma mūri “viļņojas” līdz vētrais brāzmām, bet uz notikumiem ik pa brīdim *reaģē* leļļu kaķis. Lai gan F. van Vangelīna režijas valoda un skatuves inscenējums pieskaitāms pie 20. gadsimta režijas novatoriskākajiem meklējumiem un atbilst Rietumeiropas operateātros vadošajām tendencēm, Latvijas operas režijas tradīcijās uzvedums būtisku virzienu maiņu neiezīmē, taču liek izprast režijas attīstības perspektīvas un tendences, kas 80. gados pastāv Eiropas operateātrī.

Ievērojot Latvijas operas iestudējumu vēsturiskās tradīcijas, kuras stabilizējuši tādi režijas vecmeistari kā Jānis Zariņš un Kārlis Liepa, 20. gadsimta 80./90. gadu mijā un 90. gadu sākumā operas tradicionālās režijas garā kopā ar operas galveno režisoru O. Šalkoni turpina strādāt Guntis Gailītis, kā arī dramatisko teātru režisori Alfrēds Jaunušans, Edmunds Freibergs, Oļģerts Kroders, Pēteris Krilovs un Arnolds Liniņš.

Latvijas Nacionālās operas režijas tradicionālismu un turēšanos pie psiholoģiskā reālisma skatuves valodas nosaka objektīvi apstākļi, jo līdz ar Latvijas okupāciju piecdesmit gadu periodā operas uzvedumi Latvijā tiek pakļauti stingrai politiskai un ideoloģiskai kontrolei. Politiskā un ideoloģiskā vadība, kas pasludina, ka mākslai jābūt pieejamai visplašākajām tautas masām, tai saprotamai un vienkāršai, nosaka arī kopējo ideoloģisko uzstādījumu dažādām mākslas nozarēm: teātros parādās ideoloģiski sakāpinātas lugas, kuras galvenais personāžs ir vienkāršie darbaļaudis (komjaunieši, revolucionāri – cīnītāji), operateātri ir spiesti uzvest noteiktu skaitu padomju komponistu operu (arī latviešu padomju operu), kuru saturs un muzikālais materiāls ne vienmēr atbilst augstai muzikālai kvalitātei. Atšķirībā no dramatiskajiem teātriem operas teātrim savu pamatreperuāru izdodas balstīt klasiski vēsturiskajā mantojumā, tā uzturot un nodrošinot noteiktus muzikāli mākslinieciskās kvalitātes kritērijus. Līdz ar to padomju Latvijas

operas režija un scenogrāfiskie meklējumi ir ierobežoti, tie nevar radoši un inovatīvi atsaukties tajā laikā pastāvošiem un aktuāliem Eiropas kultūras un mākslas estētikas stiliem un virzieniem. Tāpēc līdz Latvijas valsts neatkarības statusa atgūšanai režijas valoda un inscenējuma principi operas uzvedumos pieskaitāmi pie vēsturiski tradicionāliem iestudējumiem.

1989. gadā opera atgūst Latvijas Nacionālās operas nosaukumu, tiek sākota operas nama restaurācija. Latvijas Nacionālās operas un baleta teātra trupa ir spiesta darboties ārpus ierastajām telpām. Tas ir grūts un sarežģīts periods Latvijas Nacionālās operas vēsturē, jo operas iestudējumi tiek izrādīti dažādās, operas specifikai ne vienmēr piemērotās telpās – Latvijas Dailes teātrī un Operetes teātrī (likvidēts 1994. gadā), Sv. Pētera baznīcā, notiek viesizrādes Latvijas lielākajos kultūras namos u. c.

Laika posms no 1990. līdz 1995. gadam dēvējams par daļēju pārejas periodu operas vēsturē, kad tiek veidoti uzvedumi, kas pielāgoti dažādām spēles telpām, taču saglabā operas tradicionālās režijas principus. Tā kā telpu trūkuma dēļ operas administrācija nespēj nodrošināt regulāru operas darbību un lieluzvedumu tapšanu, operas jauniestudējumi notiek reti, pirmizrāžu politika vairāk ir balstīta uz kamerstila operām, kas iestudējumus ļauj izrādīt dažādās telpās un neprasa lielās skatuves nosacījumus (lielas, masīvas dekorācijas, paplašinātu solistu un orķestra sastāvu, kori, ansambļus u. c.).

Uzvedumus veido režisori Uģis Brikmanis (Engelberta Humperdinga bērnu pasaku operu “Ansītis un Grietiņa” (1990)), Oļģerts Krastiņš un Arnolds Liniņš (Vinčenco Bellīni operu “Norma” (1991), V. A. Mocarta operu “Figaro kāzas” (1992), Džana Karlo Menoti kameroperas “Mēdijs” un “Telefons” (1992)), Guntis Gailītis (Nikolaja Rimskā-Korsakova kameroperu “Mocarts un Saljēri” (1991), Džuzepes Verdi operu “Rigoletto” (1992) u. c.), Oļģerts Krastiņš un Oļģerts Kroders (Žorža Bizē operu “Karmena” (1993)), Vladimirs Okuņš (Dž. Pučīni operas “Madam Butterfly” un “Turandota” (1994)).

1995. gads ir vēsturiski nozīmīgs pagrieziena punkts Latvijas Nacionālās operas vēsturē, pirmkārt, tādēļ, ka operteātris atgriežas restaurētajās telpās (pēc restaurācijas darbiem tiek svinīgi atklāta Latvijas Nacionālās operas teātris), otrkārt, 1995. gada 14. decembrī notiek Jāņa Medīņa operas “Uguns un nakts” pirmizrāde režisora un scenogrāfa Alvja Hermaņa inscenējumā, kura Latvijas operas režijas attīstībā ienes konceptuāli jaunu domāšanu, laužot līdz šim vienīgo LNO režijas kanonu – vēsturiski tradicionālos operas režijas principus.

No 1996. gada par operas teātra direktoru kļūst aktieris un menedžeris Andrejs Žagars un viņa radošā komanda, kas veido jaunu LNO darbības stratēģiju, cenšoties operas nākotnes attīstību balstīt uz diviem pasaules opermākslas praksē valdošiem un

pazīstamiem režijas virzieniem – vēsturiski tradicionālo (konsonējošo) un novatorisko jeb disonējošo. Tā kā līdz 1995. gadam operas iestudējumos dominē vēsturiskie režijas kanoni, tad A. Žagara administrācijas uzmanība pastiprināti ir pievērsta modernisma un postmodernisma režijas tendencēm pasaulē, līdz ar to operā tiek veidota sistēma, kad atsakās no galvenā režisora, bet katrai izrādei piesaista jaunu radošo komandu.

Pēdējā LNO pastāvēšanas desmitgadē paralēli operas iestudējumu tradicionālajam režijas virzienam LNO konsekventi attīsta un nostiprina operas disonējošās režijas inscenējumus, kas tiek veidoti, gan balstoties modernisma virzienos, gan brīvi miksējot modernismam un postmodernismam piemītošās īpašības un pazīmes, gan pārsvarā izmantojot postmodernisma estētiku.

Avotu un literatūras saraksts

- ¹Briede-Bulavinova V. Latviešu opereteātris. – Rīga: Zinātne, 1975
- ²Kundziņš K. Latviešu teātra vēsture. –Rīga: Liesma, 1968, 203., 208., 241., 245. lpp.
- ³Turpat, 253. lpp.
- ⁴Krasinska L. No latviešu operas vēstures//Latviešu mūzika. – Rīga: Liesma, 1972.; Briede V. Latviešu opereteātris. – Rīga: Zinātne, 1987, 11. lpp.
- ⁵Briede V. Latviešu opereteātris. – Rīga: Zinātne, 1987, 15. lpp.
- ⁶Kundziņš K. Latviešu teātra vēsture. –Rīga: Liesma, 1972.
- ⁷Turpat.
- ⁸Elks-Elksnītis E. Režijas māksla // Latvju mūzika. N. 4. – Rīga, 1921, 78. lpp.
- ⁹Briede V. Latviešu opereteātris. – Rīga: Zinātne, 1987, 23. lpp.
- ¹⁰Zālītis J. “Romeo un Džuljetas” pirmizrāde Nacionālajā operā // Jaunākās Ziņas. – Rīga, 1928, 27. apr. – 6.lpp.
- ¹¹Briede V. Latviešu opereteātris. – Rīga: Zinātne, 1987, 43. lpp.
- ¹²Komisarževskis F. “Mefistofeļa” ideja un inscenējuma principi LNO. – Rīga, 1929, 4. lpp.
- ¹³Zariņš J. Mans darbs teātrī. – Rīga: Liesma, 1974.
- ¹⁴Turpat, 26.–27. lpp.
- ¹⁵Vītoliņš J. Hronika. Nacionālā opera // Mūzikas apskats. Nr. 5. – Rīga, 1933, 155. lpp.
- ¹⁶Briede V. Latviešu opereteātris. – Rīga: Zinātne, 1987. – 65.lpp.
- ¹⁷Vētra M. Mans baltais nams. – Rīga: Liesma, 1982. – 36. lpp.
- ¹⁸Grīnfelds N. Operas un baleta teātra darba jautājumi // Literatūra un Māksla. – Rīga, 1954, 11. apr.
- ¹⁹Vītoliņš J. R. Vāgnera operas “Loengrīns” uzvedums // Cīņa. – Rīga, 1958, 25. marts.
- ²⁰Grāvītis O. Opera, režisors un aktieris // Teātris un dzīve. – Rīga: Liesma, 1956, 94. lpp.
- ²¹Zariņš J. Mans darbs teātrī. – Rīga: Liesma, 1974.

Kundziņš K. Latviešu teātra vēsture. –Rīga: Liesma, 1972.

Vaivarājs A. (Grāvītis O.) Neatkāpties no dzīves patiesības // Padomju Jaunatne. – Rīga, 1955, 28. aug.

Viduleja V. Latviešu padomju opera (1940.–1970.). – Rīga: Zinātne, 1973.

Гликман И. Мейерхольд музыкальный театр. – Ленинград: Советский композитор, 1989.

2.2. Alvja Hermaņa pirmā postmodernistiskā Jāņa Mediņa operas “Uguns un nakts” režija – pagrieziena punkts ceļā uz disonējošās režijas attīstību LNO

Konceptuāli jaunu pieeju 1995. gadā Latvijas Nacionālajā operā ievieš režisors Alvis Hermanis, reformējot latviešu operas režijas vēsturiski tradicionālo domāšanu un pierādot, ka operas inscenējums var pastāvēt ne tikai kā vēsturiski tradicionāls iestudējums, bet arī kā inovācija režijā – postmodernisma estētikas – principiem atbilstošs uzvedums. Strādājot kopā ar diriģentu Aleksandru Viļumani, kostīmu mākslinieci Večellu Varslavāni un pats noformējot telpu, A. Hermanis rada uzvedumu, kas LNO turpmāko režijas attīstību pavērs disonējošās režijas virzienā.

Režisors un aktieris Alvis Hermanis, vidējās paaudzes latviešu režijas līderis, ir absolvējis Latvijas Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas Teātra mākslas nodaļu (1988), stažējies Parīzes Starptautiskajā jaunatnes teātra ateljē (1990). No 1993. gada strādā par režisoru Jaunajā Rīgas teātrī, bet no 1997. gada ir Jaunā Rīgas teātra mākslinieciskais vadītājs.

Gan A. Hermaņa režisora darbs, gan viņa iestudējumi daudzkārt saņēmuši ne tikai Latvijas teātra profesionāļu augstāko novērtējumu un balvas, bet arī starptautisku atzinību un godalgas: 1993. gadā – balvu par labāko debiju režijā un gada labāko izrādi (“Marķīze de Sada”), no 2000. līdz 2004. gadam – nominācijas un balvas kā Latvijas labākais režisors; turklāt apbalvotas ir izrādes “Vilkumuižas jaunkundzes” (2000), “Revidents” (2002; izrādei piešķirta arī preses balva Starptautiskajā teātra festivālā “Балтийский дом” Sanktpēterburga, Krievija), “Stāsts par Kasparu Hauzeru” (2003), “Tālāk” (pēc M. Gorkija “Dibenā” motīviem) un “Garā dzīve” (2004). Par J. Mediņa operas “Uguns un nakts” iestudējumu režisors 1996. gadā saņēmis Latvijas Lielo Mūzikas balvu. 2003. gadā A. Hermanim Zalcburgas teātra festivālā piešķirta prestižā *Young Directors Project* balva par izrādi “Revidents”. 2004., 2005. gadā ikgadējās Latvijas teātru skatēs A. Hermanis saņēmis apbalvojumus kā labākais Latvijas teātra režisors. Paralēli darbam Jaunajā Rīgas teātrī A. Hermanis iestudē izrādes arī citu valstu teātros (Igaunijā, Vācijā), ar Jauno Rīgas teātri piedalās festivālos Krievijā, Polijā, Lietuvā, Igaunijā, Slovēnijā, Čehijā, Somijā, Vācijā, Austrijā, ASV, Kanādā, Francijā, Beļģijā, Šveicē, Ungārijā, Nīderlandē, Itālijā, Serbijā, Melnkalnē u. c. Patlaban A. Hermanis ir viens no interesantākajiem un radošākajiem Latvijas teātru režisoriem, kura darbi labi zināmi arī ārpus valsts robežām.

A. Hermaņa teātra valoda ir daudzšķautņaina un ietver dažādu virzienu un stilu mijiedarbību. Līdzās klasiski tradicionālām, psiholoģiskajā stilā iestudētajām izrādēm, piemēram, A. Arbuzova “Mans nabaga Marats” (1997), top uzvedumi, kuros tiek izmantotas marionešu teātrim raksturīgās skatuves zīmes (“Stāsts par Kasparu Hauzeru” (2003)), provokatīvi postmodernisma un modernisma estētikā veidoti inscenējumi (J. Mediņa opera “Uguns un nakts” (1995), V. Sorokina “Ledus. Kolektīva grāmatas lasīšana ar iztēles palīdzību Rīgā” (2005)), spēles ar mūsdienu plašsaziņas līdzekļu radīto pseidorealitātes telpu un situāciju ritualizāciju (pēc M. Gorkija lugas “Dibenā” motīviem tapusī izrāde “Tālāk” (2004).) A. Hermanis, būdams režisors un bieži arī savu izrāžu scenogrāfs, apspēlē un transformē ne tikai skatuves telpu, bet arī izrādes temporitmu, brīvi to variējot un mainot, pakļaujot nevis stingriem skatuves likumiem, bet gan iekšēji emocionāliem un intuitīviem impulsiem. Tēmu un režijas valodas daudzveidība, dokumentalitātes studijas, marginālu cilvēka dzīves notikumu un cilvēka psiholoģiskā pētniecība, ironija, kas apvienota ar analītiski izskaitļojamām (gandrīz matemātiski precīzām) situācijām, improvizācijas brīvība, spēles ar Austrumu un Rietumu kultūras zīmēm – tik daudzveidīgos pretnostatījumos var raksturot režisora A. Hermaņa intereses un režijas virzienus. Vairākām savām izrādēm A. Hermanis veidojis arī scenogrāfiju un dramaturģisko materiālu.

Turklāt režisors bieži ir aktieris pats savās izrādēs, kā arī ar panākumiem piedalās citu režisoru izrādēs. 2004. gadā par Žana Iomu Augusta Strindberga izrādē “Jūlijas jaunkundze” (režisore Māra Ķimele) izvirzīts nominācijai kā gada labākais aktieris, tāpat atveidojis arī vairākas lomas kinofilmās.

1995. gadā LNO renovētā ēka tiek atklāta ar Jāņa Mediņa operu “Uguns un nakts” režisora Alvja Hermaņa inscenējumā.

J. Mediņa opera “Uguns un nakts” (Raiņa librets) ir viena no Latvijas mūzikas un dramaturģijas vēstures nozīmīgākajām lappusēm – augstvērtīga libreta un latviešu mūzikas sintēze.

1903. gadā Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisija izsludina operas libretu konkursu ar mērķi iegūt kvalitatīvus latviešu dzejnieku vai rakstnieku operu libretus, kuru materiāls būtu balstīts uz latviešu vai lietuviešu pasakām, teikām vai vēstures materiāliem un kurus latviešu komponisti varētu izmantot jaunu operu sacerēšanai. Šajā konkursā izlemj piedalīties arī Rainis, taču konkursam dzejnieks iesniedz tikai operas “Lāčplēsis un Spīdola” libreta divu cēlienu tekstus, turklāt, pirms vēl konkurss beidzies, paņem tos atpakaļ. Tādēļ izsludinātajā libretu konkursā 1905. gada oktobrī žūrijas komisija par derīgu komponēšanai atzīst arhitektūras studenta Artūra Krūmiņa libretu “Baņuta”, kas

vēlāk pārtaps pirmajā latviešu komponista Alfrēda Kalniņa oriģināloperā un skatuves gaismu ieraudzīs 1920. gada 29. maijā Latvijas Nacionālajā operā.

Lai gan “Lāčplēsis un Spīdola” libreta piedāvājumu Rainis saraksta salīdzinoši ātri (pirmais cēliens top pāris dienu laikā, otrs – apmēram desmit dienās), pēc pirmo divu cēlienu uzrakstīšanas iestājas gadu ilga pauze, bet visi pieci libreta cēlieni tiek pabeigti 1904. gada rudenī. Tā kā darbs jau sākumā iecerēts operai, Rainis, pie libreta strādājot, apzināti veido operai atbilstošu struktūru – arījas mijas ar kora dziesmām, rečitatīviem, baleta epizodēm. Vēlāk dzejnieks vairākkārt papildina un precizē libreta tekstu, gan uzrakstot plašu prologu, gan paplašinot sākotnējos libreta tekstus, un libreta ieceri pārveidojot lugā – simbolu drāmā.

1911. gada 26. janvārī Jaunajā Rīgas teātrī notiek jaunās Raiņa lugas “Uguns un nakts” pirmizrāde, tās režisors ir Aleksis Mierlauks, un dekorācijas veido mākslinieks Jānis Kuga. Jaunā Rīgas teātra uzvedums kļūst neparasti populārs – līdz sezonas beigām tas tiek izrādīts 44 reizes, bet vēl pēc pāris gadiem, 1914. gada 15. aprīlī, tiek nosvinēta simtā izrāde.

Par Raiņa operas libretu “Uguns un nakts”, kas sākotnēji tiek iesniegts konkursam, 19. gadsimta sākumā vairākkārt interesējās dažādi latviešu komponisti – jau 1904. gadā sarakstīto materiālu vēlas iegūt komponists Alfrēds Kalniņš. Kad viņš libretu nesaņem un no šīs ieceres nākas atteikties, folkloristam un komponistam Emilim Melngailim rodas iespēja pierādīt savu prasmi tik sarežģītā muzikālā skatuves mākslas žanrā kā opera un sākt darbu pie operas komponēšanas. Taču arī E. Melngailis ieceri neīsteno līdz galam. Un tikai 1913. gadā darbu pie Raiņa libreta sāk tolaik jaunais mūziķis un autodidakts kompozīcijā Jānis Mediņš, lai radītu jaunu operu “Uguns un nakts”.

Latviešu komponists un diriģents Jānis Mediņš (1890–1966), viens no latviešu klasiskā operas un baleta žanra pamatlicējiem, ir sava laika izcila un ievērojama latviešu kultūras personība. Komponista daiļrade ir daudzveidīga un bagāta: četras operas, baleti, instrumentālie koncerti, simfoniskās poēmas, kora un kamermūzikas darbi, solo dziesmas, mūzika kinofilmām (operas “Uguns un nakts”, “Dievi un cilvēki”, “Sprīdītis”, “Luteklīte”, pirmā latviešu baleta partitūra “Mīlas uzvara”, simfoniskās poēmas “Imanta” (1923), “Zilais kalns” (1924), “Pie baznīcas” (1935) u. c.). J. Mediņš ir strādājis par Latvijas Nacionālās operas diriģentu (1920–1928), Latvijas radiofona simfoniskā orķestra galveno diriģentu un mūzikas daļas vadītāju (1928–1944), paralēli bijis Latvijas Konservatorijas profesors, diriģentu klases vadītājs (1929–1944).

Dzimis Rīgā 1890. gada 9. oktobrī mūziķu ģimenē, 1900. gadā desmit gadu vecumā J. Mediņš iestājās Emīla Zīgerta Rīgas mūzikas institūtā, apgūst vijoles, klavieru

un čella spēli. No 1904. gada J. Mediņš sāk strādāt Rīgas Latviešu biedrības orķestrī par vijolnieku, vēlāk – par altistu. J. Mediņš nekad nav mācījis kompozīciju kā īpašu disciplīnu, tāpēc šajā ziņā uzskatāms par autodidaktu. 1913. gadā Jānis Mediņš sāk altista un kormeistara darbu *Latvju operas* orķestrī, un tur viņam tiek uzticēta arī izrāžu diriģēšana. Sākoties Pirmajam pasaules karam, Latvju operas darbība nevar turpināties un Jānis Mediņš kopā ar brāli Jāzepu (Jāzeps Mediņš; 1877–1947) dodas darba meklējumos uz Krieviju, taču iesākto operas partitūru jaunais komponists ved sev līdzi. 1915.–1916. gadā viņš strādā Pēterburgā *Dīderiksa* klavieru veikalā, paralēli studējot Pēterburgas konservatorijā, tomēr mācības pārtrauc grūtā materiālā stāvokļa dēļ.

Pirmā pasaules kara laikā turpinās arī 1913. gadā aizsāktais Jāņa Mediņa monumentālais darbs pie jaunās operas “Uguns un nakts” partitūras. Raiņa vērienīgais un plašais libreta materiāls rosina komponistu operas partitūru iecerēt kā diptihu – divas operas, kas izrādāmas divos vakaros. Pirmā operas daļa tiek pabeigta 1916. gadā, otrā – bēgļu gaitās 1919. gadā Kamarčagas stacijā Sibīrijā. 1920. gada 3. oktobrī J. Mediņš atgriežas Latvijā un sāk aktīvu diriģenta darbību Latvijas Nacionālajā operā. 1944. gadā komponists dodas trimdā un no 1948. gada pārceļas uz dzīvi Zviedrijā. Komponists mirst 75 gadu vecumā Stokholmā 1966. gada 4. martā.

J. Mediņa darbs pie jaunās operas “Uguns un nakts” partitūras ir ne tikai ilgs, bet arī sarežģīts, jo Raiņa libreta teksti izrādās gan grūti pārceļami mūzikā, gan ir par izvērstiem un plašiem operas koncentrētajai formveidei. Piedevām libreta autors pret saviem tekstiem izturas ārkārtīgi emocionāli un sakāpināti, neļaujot neko svītrot un īsināt. Tādēļ top opera-diptihs, kas pēc pirmajām izrādēm LNO 1921. gada 26. maijā (pirmās daļas pirmizrāde) un 1921. gada 8. decembrī (otrās daļas pirmizrāde), par spīti Raiņa protestiem, tomēr 1924. gadā tiek ievērojami saīsināta, izveidojot operu vienam vakaram. Tā kā J. Mediņš pret savu darbu izturējās ārkārtīgi kritiski un analītiski, 1927. gadā opera “Uguns un nakts” tiek no jauna pārinstrumentēta.

Balstoties uz libreta dramaturģisko attīstību, J. Mediņš operas “Uguns un nakts” tēlu vokālās partijas veidojis kā dramatiskus rečitātīvus, kas pēc to muzikālās formveides galvenokārt ir monologi vai dialogi bez muzikālā atkārtojuma vai reprīzes. Taču tas nebūt nenozīmē, ka tajā nav arī melodisku un liriski piesātinātu, romantisku galveno sieviešu tēlu – Spīdolas un Laimdotas – ariozo tipa dziedājumu. Operas “Uguns un nakts” struktūrā un uzbūvē (pēc Raiņa ieceres – simbolu drāma) var saskatīt daļēju līdzību ar Riharda Vāgnera un Riharda Štrausa operu-muzikālo drāmu uzbūves principiem: tai piemīt episks, lielās līnijās tverts un izvērsts monumentālisms, kas caurausts ar simbolu drāmas elementiem. Līdzīgi kā R. Vāgnera operās, arī J. Mediņš savā darbā iekļāvis plašu

vadmotīvu sistēmu, kas pavada un raksturo operas galvenos tēlus. Vadmotīvi kā tēlu sistēmas raksturojums ietverti gan galveno varoņu (Lāčplēša, Spīdolas, Laimdotas u. c.) dziedājumos, gan orķestra partijā.

Latvijas Nacionālās operas repertuārā J. Mediņa opera “Uguns un nakts” ir bijusi vairākkārt: 1921. gada 26. maijā operas 1. daļa (diriģents Jānis Mediņš, režisors – Ērihs Lauberts, scenogrāfs Oto Skulme), 8. decembrī – 2. daļa; 1924. gadā izrādes apvienotais variants; vēlāk – 1966. un 1987. gadā; pēdējoreiz – 1995. gada 12. decembrī (režisors un scenogrāfs Alvis Hermanis, diriģents Aleksandrs Viļumanis, horeogrāfe Zita Errsa, kostīmu māksliniece Večella Varoslavāne, gaismu mākslinieks Pēteris Šešo; lomās: Spīdola – Solveiga Raja, Lāčplēsis – Juris Rijkuris, Laimdota – Lidija Greidāne, Kangars – Kārlis Zariņš, Melnais bruņinieks – Vladimirs Okuņš).

1995. gadā A. Hermaņa inscenējums it kā pārrada seno teiksmu no jauna, veidojot to par mūsdienīgu, daudzdimensionālu latviešu tautas vēstures interpretāciju. A. Hermaņa jaunais skatījums uz operas dramaturģiju, miksējot tajā gan vēsturiskās līnijas (mākslas citātus un atsauces, daudznozīmīgus simbolus u. tml.), gan mūsdienu sabiedrības *zīmolus* un pieņemtās virsvērtības, ir principiāli novatorisks, tā ir drosmīga reforma un pavērsiens LNO režijas vēsturē. Režisors izrādē nojauc laika un telpas dimensijas, vienlaikus pretnostata dažādu laikmetu mākslas stilus un estētikas paraugus. Latvijas operas režijā pirmo reizi muzikālā drāma tiek veidota kā scēniski polifonisks inscenējums, kurā vienlīdz liela nozīme ir skatuves scenogrāfiskajai dramaturģijai (tostarp videomateriāliem), muzikāli dramaturģiskajai virzībai un aktierspēlei (līdz tam latviešu operas režija strikti turējusies pie dziedātāja vokālista “neizskaramības” prezumpcijas dziedāšanas procesā (ārijās, duetos, ansambļos u. tml.)). Savukārt A. Hermanis dziedātāju uztver kā konkrēta operas tēla iekšējās psiholoģiskās darbības atklājēju, vienlaikus spējot dziedātājiem dot arī precīzas simbolisko tēlu koordinātas. Režisors vienlaikus ir arī operas scenogrāfs, līdz ar to operas uzvedums atklāj vienas radošas personības tiešu skatījumu ne tikai uz J. Mediņa muzikālajiem tēliem un Raiņa simbolu drāmas būtiskākajām atklāsmēm, bet arī formulē skaidru režisora attieksmi pret pasauli un cilvēku Latvijas likteņgaitās kā arī cilvēka - mīta un mākslas attiecībām.

A. Hermaņa pasaules skatījums ir postmoderns, skarbs un nesaudzīgi ironisks. Romantiskā simbolu drāma, kas bijusi par pamatu operas libretam, režisora rokas vadīta, ir ieguvusi jaunu, politiski vēsturisku un sociālu kontekstu. A. Hermanis, veidojot uzvedumu, rēķinās ar izglītotu operas skatītāju, kas, pēc vēsturiskās tradīcijas, ne tikai pārzina operas sižetu, bet spēj lasīt un atkodēt inscenējumā ietvertās zīmes, postmodernisma estētikai raksturīgos citātus, vēsturiskās atsauces, kas ietver gan cilvēka

mītisko apziņu, gan arī modernisma dzīves filozofiju. Sintezējot moderno un tradicionālo, izmantojot dažādu laikmetu un tehnoloģiju stilizācijas mozaīku, režisoram izdevies lauzt operas standartizētos vēsturiskās režijas pieņēmumus un scenogrāfijas kanonus.

Katram operas cēlienam A. Hermanis izvēlējis citu režijas elementu kopumu un mākslinieciskās izteiksmības stilistiku, uzvedumā atsakoties no vienojošas gaumes. Komponists operas struktūru veidojis netradicionāli – opera sākas ar prologu, tāpēc arī režisors apspēlē prologa tēmu kā saikni starp pagātņi un tagadni. Par pamatu izvēloties LNO iestudējumos valdošos tradicionālos scenogrāfijas un skatuves darbības kanonus (konsonējošo režiju), A. Hermanis veido ne tikai postmoderni ironisku *parafrāzi* par “*operu operā*” (izmantojot un transformējot modernisma jēdzienu “teātris teātrī”), bet sagrauj arī pieņēmumus un priekšstatus par simbolu, zīmju nozīmi, to lietojuma jēgu un izpratni. Prologa pirmā epizode, ko piedāvā A. Hermanis, ir vēsturisks citāts no iepriekšējiem LNO “Uguns un nakts” iestudējumiem: skatuves telpa ir tumša, tai pāri stiepjas gara laipa jeb simbolisks tilts starp pagātņi, tagadni un nākotni, un to no skatuves dziļuma apgaismo spilgti balts gaismas stars, kas iespīd skatītāju zālē. No tumsas iznirst un pāri laika *laipai/tiltam* baltā tērpā nāk Laika vecis, lai vēstītu seno teiksmu par tautas likteņgaitām. Kad nākamajā ainā izgaismojas visa skatuve un no dažādām pusēm visu skatuves telpu piepilda sievietes krāsaini spilgtos, sarkanīgi oranžos tērpos, A. Hermanis *nojauc* operas tradīciju kanonus un skatītājam pirmo reizi tiek dota iespēja operas skatuves telpu ieraudzīt kā milzīgu tukšu telpu (bez kulisēm) ar atsegtām sienām un bezgaldaudzām prožektoru rindām. Režisors pirmais Latvijas operas inscenējumu vēsturē uzdrīkstas atsegt skatuves telpu, noņemot kulises, un, noraujot operas skatuvei misticisma un noslēpumainības leģendāro plīvuru, parādīt skaidri definētu *bezlaika* un *beztelpas* teatrālo nosacītību – “teātris teātrī”.

Režijas koncepcija piedāvā vērot operas notikumu attīstību kā postmodernu dažādu vēsturisko un modernisma mākslas stilu un estētiku kolāžu, kurā simboliskie Raiņa libreta tēli pakāpeniski pārceļas pār laikmetu robežām (pārkāpj tās), iezīmējot dažādas laiktelpas, un izstāstot transformētu teiksmu par latviešu pagātņi līdz mūsdienu ironiski skarbjai realitātei.

Salīdzinājumā ar prologu pirmais cēliens sākas ar dinamisku pārvērtību. Pēc sižeta virzības tas notiek Aizkraukļa pilī pie Daugavas. Pilī kopā ar Spīdolu strādā meitenes – kārsējas, vērpējas un audējas. Skatuves telpu, atsakoties no vēsturiskā reālisma scenogrāfijā, A. Hermanis izveidojis kā bezgalīgu melnu/bezgaismas izplatījumu, kura vidū no skatuves griestiem līdz grīdai stiepjas koši oranžas/sarkanīgas virves, veidojot milzīgas nosacīti stilizētas stelles. Katrā skatuves malā divi ne tik lieli riteņi, pie kuriem,

līdzīgi kā pie centrālā riteņa, ir piestiprinātas mazāka lieluma virves, savukārt veido divas mazāka lieluma stelles. Virves, kas savieno skatuves griestus un grīdu – simboliski debesis un zemi, A. Hermanis ironiski *izspēlē* arī kā nosacītu “mūžīgās čūskas” zīmi, kas uzveduma laikā kas uzveduma laikā tiek transformēta gan kā scēniski vizuāls elements, gan kā simbola transformācija Spīdolas un Kangara tēlos.

A. Hermanis un kostīmu māksliniece V. Varslavāne par pirmā cēliena noteicošo kolorītu izvēlējušies oranži sarkanīgu krāsu gammu. Izmantojot tradicionālo uguns un asins krāsu sajaukumā ar spilgti oranžo, režisors ilustrē muzikāli un dramaturģiski piesātināto un dinamiski aktīvo cēlienu, veidojot skatuves emocionālo izjūtu, kurai simboliski jāliecina par aizturētu kaislību, neķītrību un varu, nezināmām priekšnojautām. Oranži sarkanā, kuplā, stilizētā baroka stila tērpā parādās arī operas galvenā varone Spīdola – sieviete/mīts/simbolisks dailes neierobežotais spēks. Spīdolas tērps klāts sastingušām čūskām/virvēm, kas režijas kontekstā izkāpina tēla būtību līdz ilustratīvismam – viņai piemīt pārpasaulīga, pirmatnēja *čūskas* gudrība un vara, kas sargā pazemes valstības dārgumus, viņa vienlaikus ir arī kā pirmatnējā grēka zīme – čūska/sieviete/seksualitāte, kas tiek izdzīta no dailes un visuma paradīzes. Izvēloties mitoloģisko tēlu *čūska*, kas kosmogoniskajos mītos¹ savieno debesis un zemi, A. Hermanis ar postmodernismam raksturīgo ironiju veido zīmju un simbolu dekoratīvi teatrālas spēles (teātri teātrī), kurās zīmes kļūst par simulācijām, mākslīguma atspoguļotājām.

Spīdola veic buršanās rituālu un izsauc tumšos spēkus, pazemes garus. Pēc libreta un muzikālā materiāla operā iekļauts baleta skats “Raganu meiteņu balets”, tāpēc kopā ar kora meitenēm uz skatuves parādās arī baletdejojājas, katrai no tām galvā ir stilizēts ziedu/lapu vainags. Brīdī, kad sākas ritualizētā buršanās aina, meiteņu/raganu drēbes “nemanāmi pārvēršas” saplēstos audumu gabalos, cauri kuriem redzamas mākslīgi veidotas atkailinātas sieviešu krūtis. A. Hermaņa apzināti radītais “mākslīgums” – sieviešu/raganu kailās krūtis – kļūst par grotesku seksualitātes simulāciju, kas ironizē par iniciācijas un mīlas maģijas rituāliem, saistītiem ar teiksmām par raganu sabatiem un seksuālām orgijām.

Deja-vilinājums, kurā meitenes/sievietes pārtop par raganām, veidota horeogrāfiskā kustībā pa apli, līdzīgi kā pirmatnējo cilvēku maģiskie rituāli. Katrai no jaunajām raganām rokā ir krāsainās virves gals, ar kuriem viņas vijas, sapinas, krustojas, imitējot steļu aušanas, vērpšanas un kārsēju kustības un veidojot dažādas rituālu zīmes. Spīdolas galvu rituāla laikā sedz sarkans plīvurs, ironiski ilustrējot atklāsmes un iniciācijas slēpšanu. Meitas – jaunās raganas – *cērt* “bluķī”, izsaucot elles garus un velnus. Lai

pastiprinātu ainas perversitāti, A. Hermanis pieaugušu “velnu” vietā uz skatuves nākamajā epizodē uzved bērnus, ironizējot par velnu tērpu teatrālajiem “štampiem”: mazajiem “velniņiem” ir sarkani triko tērpi, sarkanās cepures ar ragiem un astes. Sākas neprātīga orgija – sieviešu/raganu erotiski dejiskās rotaļas ar mazajiem elles/velnu bērniem. Spīdola ar dziedājumu “Šodien cērtu pirmā, rītu nepazīšu” izsauc Melno bruņinieku. Skatītāju acu priekšā strauji mainās skatuves iekārtojums, pazūd virves un nolaižas skatuves aizmugures fona gleznojums – tautiskā romantisma stilistikā austeris gobelēns, postmodernismam raksturīgs “citāts”, kas aizgūts no scenogrāfa Jāņa Kugas vēsturiskajām dekorācijām leģendārajam “Uguns un nakts” uzvedumam 1911. gadā Jaunajā Rīgas teātrī. Uz milzīgas planšetes redzama vēsturiskā gobelēna imitācija: divi jātnieki uz zirgiem, kas saslējušies pakaļkājās, apakšmalā izveidots mūsdienīgs uzraksts/komentārs – *Lāčplēsis un Melnais bruņinieks* “score 0 : 0”. Postmodernā piebilde ar rezultātu kā sporta sacensībās ir režijas grotesks liecinājums par augstākā spēka klātbūtni, kas fiksē spēles sākumu, rezultātu un beigas, tā ir zīme nosacītajai “spēlei spēlē” starp diviem spēkiem – tumsu un gaismu, kurai režisors atradis scenogrāfisko vizualizāciju divu plaukstu formā. Līdzīgi kā komponists veido vadtēmu dramaturģisko caurviju attīstību mūzikā, A. Hermanis visai operas darbībai cauri izvīj galveno tēmu scenogrāfiskajā dramaturģijā. Noteiktos brīžos uz skatuves dibensienas parādās mūsdienu sociālā un “intelekta” zīme – datora taustiņu klaviatūras attēls ar divām uz tā spēlējošām plaukstām. Tā kā pirksti un roku žesti, līdzīgi kā roka, ir simboliska varas un spēka zīme, A. Hermanis ironiski izveido mūsdienu “simbolu”, vēstot par kādām “augstākām rokām/augstāku spēku”, kas spēlējas un izspēlē “nepieciešamos” taustiņus katras tautas un nācijas likteņgaitās. Labajai un kreisajai rokai/plaukstai² ir atšķirīga simboliska nozīme: ar labo roku vienmēr tiek dota svētība, tā simbolizē spēku un uzvaru; kreisā roka/puse simboliski iezīmē melnās maģijas, tumšo spēku, nolādēto pusi. Izmantojot tradicionālo plaukstu simboliku, A. Hermanis izkāpina un primitivizē pretstatu un pretējību cīņu operas notikumu un varoņu attīstībā, piedāvājot postmodernu virtuālās realitātes koncepciju, kurā darbojas labie/ļaurie, gaišie/tumšie, svētītie/nolādētie spēki.

Melnais bruņinieks A. Hermaņa interpretācijā veidots kā ironiski izkāpināts ļaunuma un tumsas varas tēls – grotesks simbols, viņš ir naidīgs cilvēkiem, viņa valstība ir pazeme, viņš nes kosmiskā ļaunuma simbolu. Melnais bruņinieks ir tērpiem melnā, spoži mirguļojošā, piegulošā kostīmā, viņam galvā ir milzīga melna cepure/kronis, kas apvīta ar melnām, mirdzošām, it kā kustībā sastingušām čūskām, tā līdzinās medūzas Gorgonas galvai (gr. val. *gorgōn* – sengrieķu mitoloģijā briesmīga izskata būtne, kuras skatiens visu dzīvo pārvērš akmeņ³). Čūskas, kas sastingušas guļ uz Melnā bruņinieka galvas, līdzīgi kā

Spīdolas tērpā, klāj arī bruņinieka spožo, melno kostīmu. Pastiprinot ironiju, Melnajam bruņiniekam piešķirta arī mūsdienīga zīme – melnas saulesbrilles, kas visu izrādes laiku aizsedz viņa acis un skatienu.

Pieturoties pie tradicionālajiem krāsu nozīmes skaidrojumiem⁴, A. Hermanis kopā ar kostīmu mākslinieci veido krāsu simboliskos kontrastus, kam ironiski jāparāda divu pasaulu tumsas/gaismas sadursme. Oranži sarkanā krāsu gamma, kas personificē kaislību, aizliegumu, misticismu, varu, sievietes viltību un neizprotamību, tiek iezīmēta kā pretmets gaiši mierīgajiem, apcerīgi neizlēmīgajiem pozitīvajiem operas varoņiem. Baltos un pelēcīgi gaišos toņos tiek veidota tērpu krāsu gamma, kas attiecas uz izteikti pozitīvajiem varoņiem – Lāčplēsi, Laimdotu, Aizkraukli un Lielvārdi. Ar pirmo Lāčplēša parādīšanos ainu režisors skaidri formulējis Lāčplēša tēla iekšējo un ārējo koncepciju – nedaudz grotesks un butaforisks tēls, šķīsts, naivs un nevainīgs, godprātīgs un spēcīgs karavīrs. A. Hermanis Lāčplēša tēlu apzināti veidojis plakātiski un ironiski, tas ir vēstījums par latviešu tautas teiksmu varoni – vīrieti kā tainības karotāju, kura patiesais spēks slēpjas nevis “ausīs”, bet gan sievietē.

Atšķirībā no fantastiskajiem duālās pasaules tēliem, kuru tērpi pārklāti ar *čūskuvirvju* vijīgajām līnijām, gaišo, pozitīvo operas tēlu apģērbi, tostarp Lāčplēša tērps, veidoti kā stilizācija par tradicionālajiem nacionālajiem apģērbiem, kura balstīta uz latviešu folkloras priekšstatiem. Līdz ar to arī vizuālā pasaule operā, pēc režisora ieceres, sadalās divās nesavienojamās daļās – mītiski nacionālajā un tradicionālajā pret fantastisko un pārpasaulīgo/pārilaicīgo.

Ar pirmo ainu operā tiek pieteikta no realitātes attālināta skatuves estētika. Ir radīts postmoderns miksējums, kurā var saskatīt dažādu mākslas stilu un žanru iezīmes, citātus. Izmantojot gadsimta sākuma “Uguns un nakts” uzvedumam radīto dekorāciju citātus un stilizācijas⁵, kas apvienotas ar tolaik pastāvošā jūgendstila estētikas kanoniem⁶, režisors un scenogrāfs A. Hermanis veido izteikti postmodernismu inscenējumu. Katrs no cēlieniem ieturēts savā toņu un krāsu gammā, un vienīgais vienojošais elements operā ir klasiskie teiksmas/pasakas galvenie varoņi. Īpaša nozīme piešķirta galveno varoņu speciālam grimam – sevišķi Spīdolai, kurai ir ekspresionisma stilistikas uzvedumiem raksturīgās aktīvas, spilgti iezīmētas un iekrāsotas acis. Uzveduma vizuālajā noformējumā un tērpu dizainā izmantota arī gadsimta sākuma galvenā mākslas stila – jūgenda – estētikai raksturīgā formveides līniju dominante. Operas fantastisko un mītisko tēlu epizodēs, to tērpu formās un galvassegās (Spīdolai, Kangaram, Melnajam Bruņiniekam) var saskatīt ne tikai tiešas atsauces uz gadsimta sākumā dominējošo mākslas stilu, bet arī detaļas, kas mūsdienīgā stilizācijā pastarpināti liek nojaust jūgendstila estētikas klātbūtni.

Jūgendstila pamatā ir dabas ornamentu un dabisko līniju daiļums. Jūgendstila estētikai piemīt divējāds raksturs: no vienas puses, tā ir tiekšanās pēc telpiski racionālām (loģiskām un ērti lietojamām) arhitektoniskām vērtībām, no otras puses – formas kā pašvērtības akcents, ārišķīgi pārbagāta greznība. *Līnija*, kas tiek dēvēta par jūgendstila ornamentam raksturīgāko elementu⁷, bieži izpaudās ornamentos, kas aizgūti no floras pasaules, – dažādu ūdensaugu motīvus, gliemežvākos, stilizētās zaru un lapu formās, dažādu ziedu (liliju, īrisu, tulpju, orhideju) un kātu izliektajās kontūras. Līdzīgi līnijas ornamentālismu var meklēt arī faunas pasaulē – putni (gulbji, pāvi u. c.), zvēri (piemēram, panteras) un rāpuļi (čūskas, ķirzakas u. tml.) kļuva par neatņemamu jūgendstila estētikas izpratnes daļu. Jūgendstila mākslinieki izmantoja arī viļņveida un S veida līniju radītos ritmus, spirāles formveidi, retāk – taisno līniju iespējas. Sievietes vijīgās formas, silueti, viņas garie, it kā vējā plīvojošie mati kļuva par iedvesmas avotu mākslinieciski radošām izpaušmēm. Vienlaikus šim virzienam piemita tendence pāriet no sarežģītām, sadomātām formām uz vienkāršām un konstruktīvām formām, kam piemīt kompozīcijas skaidrība.

Kontrastu principu režisors ievēro visā operas inscenējumā: pēc krāšņām, spilgtām un aktīvām ainām krāsu toņi mainās uz apcerīgiem, mierīgiem, klusinātiem toņiem, šādi veidojot krāsu pretstatu mozaīku. Pēc kaislību piesātinātās raganu epizodes nākamajai aintai raksturīga askētiski tīra skatuves telpa un mierīga krāsu palete: skatuves dibenplānā nolaižas milzīga planšete – kvadrātos sadalīta pasaules karte, kas tonēta gaiši zilos un dzeltenos toņos. Parādās Lāčplēsis, Aizkrauklis un Lielvārds – baltos, nacionāli stilizētos tērpos. Meitenēm raganām, kas nomainījušas tērpus gaišo toņu gammā, rokās ir lieli sudraba apsveikuma kausi. Kauss kā ironisks pilnības simbols un *virtuālā* likteņa lēmums tiek pasniegts arī topošajam tautas varonim Lāčplēsim. Kopā ar burvju dzērienu Spīdola iedod Lāčplēsim savu sarkano šalli. Noreibis no dzēriena, Lāčplēsis aizmieg meiteņu rokās un sapnī redz Laimdotu. Orķestrī atskan vijoles romantiski elēģiskais solo – Laimdotas vadmotīvs “Nāc, nāc, nāc, es tevis ilgojos sen...”. A. Hermanis ainu veido, ironizējot par tradicionālajiem operas “štampiem” – Laimdota kā Lāčplēša sapņu/ilgu tēls, pārsegta ar baltu plīvuru, kā vīzija izgaismojas skatuves dibenplānā. Kad burvju dzēriena vara beidzas, Lāčplēsis mostas, bet skatuves grīdā kā ūdenī atspoguļojas pasaules karte, kas sadalīta un iezīmēta noteiktos kvadrātos.

Atskatot Spīdolas ārijai “Es turu mēnesi ar visām zvaigznēm...”, strauji mainās skatuves dibenplāns, pasaules kartes vietā parādās trīsdimensiju bilde – datora taustiņklaviatūra un divas milzīgas plaukstas, kas taisās nospieš taustiņus.

Nākamajā epizodē - Spīdolas skaistākā un varenākā dziedājuma “Es esmu viss...” laikā nomainās dekorācija: no skatuves griestiem nolaižas milzīgs stikla

labirints/būris/lamatas, kurā pēkšņi tiek iesprostots Lāčplēsis. Visapkārt Lāčplēsim izpletušās necaurejamas, necaursitamas terasveida caurspīdīgas kastes. Tauta/koris kopā ar Spīdolu paliek priekšplānā uz skatuves, it kā vienaldzīgi noskatoties, kā vientuļais tautas varonis bezpalīdzīgi un groteski daudzās pie stikla labirinta sienām. Veidojot mizanscēnu, kurā masa (koris) nostādīta atsvešinātā vērotāja pozīcijās pret personību (Lāčplēsi), A. Hermanis izmanto postmodernismam raksturīgo *dekanonizāciju*, kurā sagrauj tradicionāli kanoniskos priekšstatus par varoni Lāčplēsi. Režisora skatījums uz labirintu kā tradicionālu zīmi cilvēka/tautas/nācijas dzīves iniciācijas rituālam⁸, kam būtu jāsimbolizē Lāčplēša un viņa tautas jaunie garīguma meklējumi, A. Hermaņa skatuves versijā kļūst asi ironisks: labirintā nokļuvis vienīgi Lāčplēsis – grotesks un nobijies komiskais tēls.

II cēliens atbilstoši libreta norisei sākas ar ainu Burtnieku ezera dzelmē, kur nogrimusi Burtnieka pils. Uvertīras laikā skatuves tumsā izgaismojas tikai sarkanas maldugunis. Ar gaismas stabu parādīšanos skatītāji ierauga *zemūdens pasauli* – uz milzīga ekrāna skatuves dibenplānā visu cēlienu tiek rādīta filma. Tajā ir zemūdens pasaules ainas, peld zivis, vēlāk, tuvojoties dramatiskajām un muzikālajām kulminācijām un konfliktam, uz ekrāna redzamas ķirzakas, krupji, zemūdens rāpuļi un mošķi. A. Hermanis uz skatuves veido simultāndarbības – operas tēli darbojas paralēli virtuālajai realitātei – filmas materiālam, kas balstīts uz mītiem par pasaules pirmsākumu un tās rašanos no ūdens.⁹ Atgriešanās pie pirmsākumiem vienmēr ir bīstama, tā ir kā nolaišanās nāves ūdeņos, lai caur iniciācijas rituālu spētu pārradīt, uzcelt no jauna sagruvušo un aizmirsto pasauli. Lāčplēsis ir sūtīts no dzelmes izcelt nogrimušo Burtnieka pili.

Filma veidota, precīzi balstoties uz muzikālo partitūru; līdz ar to A. Hermanis piedāvā divus vizuālus, muzikāli dramatiskus stāstus, kas viens otru papildina, vienlaicīgi spējot eksistēt arī polifoniskā patstāvībā. Muzikāli dramaturģiskās kulminācijas vietās, kurās teksts vēsta par “slepenajiem naidniekiem”, uz ekrāna parādās nedabiski lieli rāpuļi, abinieki un citi zemūdens iemītnieki. Režisors filmu apzināti veidojis neatbilstošās proporcijās: vardes, bruņrupuči, sarkanie krabji un čūskas, neskaitāmas bēgošas žurkas un citi reptiļi filmas finālā uz ekrāna parādās daudzkārt lielāki par cilvēku – Lāčplēsi. Izvēloties materiālu filmai, A. Hermanis radījis duālu šīs zemūdens pasaules ainu; no vienas puses, viņš atklāj tās daili, kāda piemīt jūgendstila estētikai raksturīgajiem plastisku līniju ornamentiem, – ūdenī graciozi peld zivis, viļņojas ūdensaugi, pats ūdens, radot caurspīdīgu un netverami mistisku, maigi romantizētu zemūdens telpas raksturojumu; no otras puses, filmas otrā, paralēlā tēma parādīta kā kontrasts, naturālisma estētikas tiešumā tā attēlo plēsoņu pasauli, kurā valda stiprākais, – tā ir dzīvniecisku instinktu dominante, pirmatnīgi nežēlīga cīņa uz dzīvību un nāvi, un tajā izdzīvo stiprākais.

Kopā ar ekrānā redzamo filmu uz skatuves zilganos toņos izgaismojas iepriekšējā cēliena stikla labirints, kura priekšplānā risinās Spīdolas un Kangara divskats. Dueta laikā Spīdolas galvu rotā mirdzošs un nesamērīgi liels zelta kronis – A. Hermaņa ironiska pārpasaules valdnieces varenības un neievainojamības zīme.

Tērpu māksliniece V. Varoslavāne Kangara tēlam izraudzījusies brūno krāsas toni, un viņa tērps ir veidots kā stilizēts ādas kombinezons, kurā apvienots vēsturiskums ar mūsdienīgiem akcentiem. Brūnā krāsa izvēlēta kā saplūšana ar zemes krāsu, brūns saistās arī ar erotikas zīmi¹⁰, līdz ar to Kangara vizuālais ietērps it kā liek domāt par kalpošanu diviem kungiem – pazemei un zemei. Viņš, kas ir gatavs pārdoties, nodot, staigā ar zemes krāsu saplūstošā tonī, lai būtu nepamanāms, neieraugāms, un viņa vizuālais tēls kā hameleons iekļaujas jebkurā vidē un pasaules telpā, lai pielāgotos tai.

Atbilstoši libretam Lāčplēša cīņā par Burtnieka pils augšāmcelšanos iecerēti trīs posmi – ar velnu, mironi un ļauno pūķi. Režisors atsakās no libreta norises tiešas ilustrācijas, bet šīs cīņas inscenējumā akcentē virtuālās realitātes norises – notiekošo uz ekrāna, to pastiprinot ar gaismu partitūras attīstību. Ar to A. Hermanis skatītāju uzmanību apzināti un automātiski novirza no galvenā varoņa Lāčplēša uz postmodernismam raksturīgajām blakus/marginālām parādībām – videofilmas notikumu virkni, kas veido savu, patstāvīgu, no dziedājuma neatkarīgu paralēlo stāstu.

A. Hermaņa režijas valoda un izmantotās skatuves zīmes nav skatāmas šķirti no postmodernisma, tāpēc arī šajā Lāčplēša un ļauno spēku savstarpējās cīņas skatā, kas mūzikas un libreta autoriem iecerēts kā viens no dramatiskās kulminācijas momentiem, A. Hermanis spēlējas ar tādu postmodernisma iezīmi kā *ironija*, ironizējot par Lāčplēsi kā tautas gara spēku. Videofilma dramatiskās kulminācijas laikā piedāvā ironisku Lāčplēša tēla *atspoguļojumu* zemūdens pasaules rāpuļu vidū – varonis tiek pielīdzināts ūdenī peldošam milzu bruņrupucim un vardei. A. Hermanis velk paralēles starp Lāčplēsi un bruņrupuci/vardi, kuriem režisors piešķir ironiski simbolisku nozīmi. Lēnie un ilgdzīvojošie rāpuļi nereti tiek uzskatīti par visuma, pirmūdeņu un nemirstīgu būtņu simboliem¹¹, bieži vien tiem piedēvējot vidutāju funkcijas starp debesīm un zemi. Paralēli šie rāpuļi iemieso arī dēmoniskas iezīmes – bruņrupucis tika dēvēts par dzīvnieku, kas salīdzis ar tumšajiem spēkiem. Kristietības skatījumā bruņrupuči, kas dzīvo dubļos (purva bruņrupuči), ir zemiskuma un juteklisko baudu simbols, savukārt varde pēc savas simboliskās nozīmes parasti tiek cieši saistīta ar ūdeni, tā ir pazemes spēku simbols, un viduslaikos to dēvēja arī par raganu dzīvnieku.

Cīņas aina beidzas ar videomateriāla epizodi, kurā redzams neskaitāms daudzums skrejošu žurku. Žurkas simboliski tika uzskatītas¹² par slimību, dēmonu, raganu un mājas

garu iemiesojumu, vienlaikus kā ļaunu zīmi uztverot situācijas, kad žurkas pamet mājas un kuģus (zīme, kas vēstīja par badu, gaidāmām nekārtībām, jauniem pārbaudījumiem). Līdz ar to režisors Lāčplēša cīņas epizodes finālu atstāj divējādi atvērtu/nenoslēgtu. No vienas puses, pils ir atbrīvota no “mošķiem” un tā var atkal izcelties no dzelmes, no otras puses, A. Hermanis dod skaidri nolasāmu zīmi, ka gaidāmi jauni pārbaudījumi un cīņas.

Nākamajā ainā no melnas, bezgaismas *nekurienes* kā milzīgs iezīmēts krusts ceļas stikla labirints – atbrīvotā pils. Pils ir kļuvusi par krustu – divu pretēju valstību (debess un zemes), laika un telpas caurviju simbolu. Lēni ceļoties pilij/krustam, kas ir kā liecinājums garīguma un gaismas augšanai, visa skatuve izgaismojas varavīksnes krāsās – kā Dieva zīme par izlīgumu starp debesīm un zemi. Nozūd ekrāns ar filmu, stikla labirints/būris pārvērties par varavīksnes stikla pili ar kāpņveida piramīdas formu, kas pret gaišo skatuves aizmugures fonu veido latvju etnogrāfisko rakstu stilizāciju. Bet Lāčplēsis pēc cīņas sagumst zemē un aizmieg.

Aiz stikla piramīdas/pils redzamas cilvēku ēnas, kas pamazām kā “apraktā, apburtā” tauta “ceļas iz trūdiem...”. Pa vienam, lēni tie *izaug* no zemes, un skatuvi piepilda balti tērpta tauta/koris. Koris nāk uz skatuves priekšplānu, katram koristam rokās ir nelīdzena stikla lauska – stikla pils daļa, kas prožektoru gaismās atspoguļojas dažādās varavīksnes krāsās. Noslēguma koris “Lāčplēs, mēs tevi sveicam” veidots kā patētisks, himnisks slavinājuma dziedājums Lāčplēsim (līdzinās Riharda Vāgnera simfonizētajiem dziedājumiem). Pretstatā slavinājuma korim, skatuves darbībā netrūkst skarbas ironiskas nots: skatuves dziļumā visu aizmirsts, neviena neievērots, ciešā “lāča” miegā guļ “īstenais” tautas varonis – gaismas pils cēlājs Lāčplēsis. Šajā epizodē A. Hermanis pirmo reizi ietver asu sociāli politisku ironiju – latvieši kā tauta, kas aizmirst un *neredz* savus varoņus. Iedodot katram koristam (tautai) rokās pa nelielam stikla gabaliņam no jaunizceltās stikla pils, A. Hermanis radījis arkas veida sasauci ar operas fināla ainu, kurā pēc līdzīgiem principiem tiek veidota aina ar *sadalītās, izpārdotās Latvijas tēlu*. Ja pils izcelšanās ainā režisors vēl tikai iezīmē ironiskus vaibstus (pils sadalīšana atlūzās – “katram pa gabaliņam, katram pa stūrītim”) apoteozes slavinājumam un tautas gaviļēm, kas veidots kā tautiskā romantisma un “latviešu” atmodas laika saviļņojuma un strāvojuma atblāzma, tad operas fināla skatā A. Hermaņa attieksme pret latviešu savrupību, mietpilsonību un nesaticības traģēdiju jau ir saasināti skarba un ironiska – katrai tautai ir tādi varoņi un tāda valsts, kādu tā pelnījusi.

III cēlienā Nāves salas pārļaičio *nezemes* estētiku A. Hermanis atklājis ar jūgendstilam raksturīgo plūstošo līniju formām, vienlaikus atļaujoties brīvi veidot postmodernas fantastiskās pasakas nosacīto vidi. Šī cēliena dominējošā krāsa – zelts.

Izvēloties zeltu kā simbolisko elementu, A. Hermanis par galveno vērtību izvirza tā nemainīguma, mūžības un pilnības simbolisko nozīmi. Bieži vien zelts simboliski tiek salīdzināts¹³ ar sauli un uguni, dārgmetālam piemīt arī atziņas gaismas simboliskā nozīme, slēpjot visdziļāko un svētāko no zemes noslēpumiem – cilvēka dvēseli. Kopā ar libretā ietvertajiem Raiņa simboliskajiem elementiem *ābeli*, *ābolu*, *akmeni* un *aku* Hermaņa ieviestās simboliskās zīmes veido daudzslāņainu simbolisko sistēmu, kas šī cēliena kontekstā gan papildina cita citu, gan darbojas gluži pretējā, pat ironiskā nozīmē.

Kreisajā skatuves pusē redzama *zelta ābele* – pasakas un fantastikas estētikas zīme. Zelta ābeles zaru tīklojums veidots kā vijīgi izvītas, sastingušas čūskas, ābeles zaros – nesamērīgi lieli *zelta āboli*. Par *dzīvās* scenogrāfijas daļu izmantotas baleta trupas meitenes – Spīdolas raganas, kuras ir apvijušās un sastingušās ap ābeles stumbru, veidojot jūgendstilam tik raksturīgās graciozi vijīgās pozas. Jaunās meitenes tērpušās gaisīgi caurspīdīgos zelta tērpos, viņu rokas ir “kļuvušas” par zelta ābeles zariem, ķermeņiem saplūstot ar koka stumbru. Savukārt skatuves labajā pusē, pretstatā jūgendiskajai ābelei, ģeometriski stingrās formās veidota zelta akas stilizācija, iezīmējot atsauces uz kubisma estētikai raksturīgo ģeometrisko elementu un līniju savienojumu¹⁴. Skatuves aizmugures sienā slejas kvadrāta formas klints, kuras centrā ir milzīgi zelta vārti, virs kuriem karājas zelta ābols. Skatuves dziļumā A. Hermanis novietojis vēl vienu *dzīvās* scenogrāfijas elementu – kā milzīgi zelta smilšu krāsas akmeņi guļ koris/apburtā tauta. Ar caurspīdīgu, gandrīz neredzamu zelta lakatiņu tautai/koristiem ir aizsietas acis.

Spīdola, tāpat kā meitenes raganas, ir *saplūdusi* ar zelta ābeli, viņa ir kā pārpasaulīgs gars vai koka dvēsele, kas spēj atdalīties un saplūst ar savu dzīvības devēju – ābeli. Koks/ābele, kas sakņojas zemē, bet ar zariem tiecas debesīs, tiek uzskatīts par elementu, kas pieder divām pasaulēm. Mītiskie pieņēmumi¹⁵ vēsta par cilvēka ķermeni kā universālu pasaules koka modeli (galva/ķermenis/kājas atbilst lapotnei/stumbram/saknēm), tāpēc *ābele/Spīdola* ir kļuvusi par vienu ķermeni – tas ir dzīvs, pulsējošs augstākā pārpasaulīgā spēka centrs, ap kuru organizējas mītiski poētiskā pasaule. Spīdolas tērps veidots kā daļa no zelta ābeles: viņai ir viegls, dūmakaini caurspīdīgs zelta apmetnis, kas caurvīts ar resnām, kā zelta asinīm pielijušām dzīslām, zem apmetņa purpursarkana kleita kā dzīva un asinīm pierietējusi miesa, zelta kronis, kura ragi veidoti kā sastingušās ābeles zari.

Pa milzu zelta vārtiem Nāves salā ierodas Lāčplēsis un ceļinieki. Skan viena no skaistākajām operas muzikālajām tēmām – Spīdolas ārija “Dzer manu dzidrumu avotā, plūc manu mirdzumu ābolā”, ar kuru viņa sauc un vilina Lāčplēsi. A. Hermanis šo skatu iestudējis kā brīnumpasakas ainu, vienlaikus veidojot to kā *nāves kulta* rituālu – zelta

ābeles zari/dzīslas atdzīvojas, pārvēršoties par dzīvām, vijīgām meitenēm. Tās somnambuliski izklīst starp ceļiniekiem un kā pārpasaulīgi gari vilina, apbur, dejo un vijas ap tiem. Ceļinieki apmulsuši ļaujās meiteņu dailei, un apburti cits pēc cita aizmieg, saļimstot uz skatuves. A. Hermanis ainu ar apburtajiem ceļiniekiem veido kā palēninātas filmas izstieptus kadrus – viss notiek nesteidzīgi, mierīgi, plastiski, plūstošām kustībām. Katram ceļiniekiem meitenes ar caurspīdīgu zelta lakatiņu aizsien acis, un viņi aizmieg, līdzīgi kā akmenī pārvērstā tauta.

Spīdola aicina Lāčplēsi savā mūžības valstībā un sniedz viņam zelta ābolu (ābols – sens auglības un mīlas simbols, mūžības tēls, vienlaikus simbolizē šīs pasaules kārdinājumus, līdz ar to tam piemīt grēkā krišanas tēla nozīmība¹⁶). Tāpat kā ceļiniekiem, arī Lāčplēsim apkārt kā sapnī, lēni slīdot, dejo *zelta* meitenes. Viņš paņem pasniegto zelta ābolu un, Spīdolas šūpļa dziesmas pavadīts “Miedzi, aizmiedzi, stiprais varon’”, aizmieg Spīdolas klēpī. Ar melnu lakatiņu kā nāves zīmi tiek aizsietas arī Lāčplēša acis. Režisors uz skatuves mēģinājis radīt absolūtā/pārpasaulīgā skaistuma vīziju, kurā pārpasaulīgā dailes/zelta sinonīms ir absolūts stingums un miers – nāve kā skaistākā no iespējamībām.

Pēc dramatiskā kontrastu principa veidota nākamā aina, kur darbībā iesaistās Kangars. Kangars modina Lāčplēsi, un viņš, lai zustu burvība, cērt zelta akā. Brīdī, kad notiek Lāčplēša zobena maģiskais cirtiens, visa skatuve izgaismojas kā asinssarkans sprādziens (asinis – dvēseles un dzīvības spēka simbols¹⁷). Lāčplēsis cērt ābelē. Ābele/Spīdola zaudē savu burvju spēku un varas zīmi – zelta kroni un apmetni. Skatuves gaismojums mainās un mistiski zeltainā fantastikas gaisotne, kas tika radīta cēliena sākuma ainā, zūd. Ar gaismas partitūras palīdzību tiek radīta izjūta, ka zelts pēkšņi kļuvis nespodrs, burvīgās gaismēnas zudušas, zelta ābele un aka kļuvušas pelēcīgas un apsūbējušas. Spīdola atbrīvo Laimdotu un modina apburto tautu. Zeltainie “akmeņi” pārvēršas par tautu un, noraisot zelta acu apsējus (savu aklumu), kļūst redzīgi un dzīvi. Režisors cēliena beigas veido kā rezignāciju – vientuļa un nesaprasta uz skatuves starp kādreizējās varas un zelta triumfa drupām paliek Spīdola purpursarkanā kleitā. Viņa vairs ir tikai *sieviete*, kas visu sevi izsmēlusi un savu dvēseli novēlējusi Lāčplēsim.

IV cēliena darbība pēc libreto ieceres notiek Lielvārdes pilī Daugavas krastā. Savukārt A. Hermanis kā režisors/scenogrāfs atsakās no reālas skatuves vides. Līdzīgi kā pirmajā cēlienā, A. Hermanis izveido arkveida kompozīciju, un skatuves aizmugures plānā redzama milzīga planšete – “citāts” no J. Kugas 1911. gada “Uguns un nakts” uzveduma dekorācijām. Tas ir gleznojums, kurā redzamas smagnējas, masīvas un vecas senlatviešu koka arhitektūras pils detaļas. Zem milzīgās ”bildes” uzraksts latviešu valodā vēsta: “Jānis Kuga. Dekorāciju mets Raiņa lugai “Uguns un nakts” 4. cēlienam. 1911. gads.”

Vēsturisko "citātu" režisors savieno ar mūsdienu zīmēm: skatuves priekšplānā novietots televizors ar skatu pret publiku, tajā skatītājiem ir iespēja redzēt operas diriģentu. Režisors, veidojot šādu laiktelpas kiču, spēlējas ne tikai ar vēsturiskajām un mūsdienu zīmēm, bet arī rada savdabīgu *teātri teātrī*, kurā *pasaules valdnieka* rokas, kas spēlējušas datora klaviatūru, nosacīti ir pārtapušas par dzīva diriģenta rokām televizora ekrānā. Televizora ekrāns un diriģents tajā – tā ir A. Hermanim tik raksturīgā ironiskā vēsts un suspēle ar skatītājiem. A. Hermanis ar sev raksturīgiem režijas valodas elementiem izspēlē divas paralēlas ironiskās spēles: vienu – ar aktieriem/dziedātājiem uz skatuves, otru – ar diriģenta zizli diriģējot skatītāju. Uz postmoderni atsvešinātā un ironiskā *tukšās* telpas fona baltos, latviski stilizētos tērpos savu mīlas duetu dzied Laimdota un Lāčplēsis – sarkastiski izveidotajā skatuves telpā tas izklausās pēc sentimentālas parodijas. Duetam dziedot, uz skatuves parādās sulainis – vēstnesis, kas, tērpies mūsdienīgā melnā frakā ar baltu kreklu, kļūst par laikmeta, stila un laiktelpas kontrastu mīlas duetam.

Mainās skatuves aizmugures fons, un nolaižas planšete/ekrāns, uz kuras ģeometriski sadalīts rūtiņu papīrs, kas piemērots dažādu grafiku un diagrammu radīšanai. Joprojām darbojas televizors, kurā skatītāju zāli vada diriģents. Sākas Spīdolas un Kangara divskats. Līdzīgi kā otrajā cēlienā, arī šajā ainā A. Hermanis izmanto darbības notikumu polifonisko attīstību un Spīdolas/Kangara duetam pievieno paralēlo realitāti – videofilmu par Latvijas vēsturi un tās dibināšanu. Spīdolas sāpju un izmisuma pilnās ārijas "Es visu viņam atdevu..." laikā uz rūtainās planšetes/ekrāna parādās vēsturiski Latvijas valsts proklamēšanas kadri, kas groteskas kolāžas veidā samontēti ar pirmo Latvijas mēmo filmu fragmentiem, tā ainai piešķirot padziļinātu ironisku un duālu nozīmi. Spīdola kā augstākā simboliskā ideja un vienīgais Lāčplēša virzošais spēks, caur kuru viņš spēj pacelties, un Spīdola kā gaidošā/atraidīta/noniecināta sieviete. Spīdolas varenība un spēks ir sadragāti, viņa ir visiem "pieejama", tāpēc režisors ainā izmanto naturālisma estētikas elementus. Kaisles un seksuālas iekāres pārņemtais Kangars vēlas iegūt Spīdolu – viņam nav vajadzīga *garīga spēka būtne*, viņš vēlas seksuālu sievieti. Spīdola un Kangars guļ uz skatuves grīdas, Kangars sievieti nevaldāmā iekārē kaislīgi glāsta. Paralēli naturālisma spēlēm aktierdarbībā ekrānā redzami vēsturiskās mākslas filmas kadri: Latvijas proklamēšanas dokumentālās filmas ainas mijas ar mākslas filmas fragmentiem, kuros var redzēt sievieti, kas uz ielas stūra mēģina pārdot savu miesu.

A. Hermanis veidojot abus mīlas divskatus – Lāčplēsi un Laimdotu, Spīdolu un Kangaru – izmantojis izkāpināti ironisku pretnostatījumu. Lāčplēsis un Laimdota režisora skatījumā kļūst par divām *antiseksuālām/bezdzimuma* būtnēm, kuras nespēj savienot sievietes/vīrieša arhetipiskie pirmsākumi. Vienlaikus režisors veido arī ironisku zīmi par

latviski sentimentālo (nevarīgo), mietpilsoniski idillisko un pašpiepildīto laimi, kas slēpjas pagātnes “lielumā” un senču piļu teatrāli butaforiskā varenībā. Pēc kontrastu principa, pretēji tiek veidota Spīdolas un Kangara epizode, kurā tiek izcelts tieši sievišķi/vīrišķais seksuālo attiecību modelis, kurā seksualitāte un sekss kalpo iekāres un baudas apmierināšanai. Teatrālisms, virtuālā realitāte, *realitātes nerealitāte*, simbolisms pret naturālismu, mietpilsoniski idilliska mīlestības ilūzija (postmodernā simulācija) pret vardarbīgi naturālu seksualitāti, ironiskas spēles ar (tostarp vēstures) citātiem – tāda ir režijas valoda, kuru uzvedumā lieto A. Hermanis.

Pēdējā operas aina kompozicionāli sasaistīta ar operas prologu. Skatuves telpa ir tukša, redzami visi gaismas un prožektoru tilti, atsegta aizskatuve. Milzīgs prožektors vērsts ar gaismas staru zālē. Nāk koris – vīrieši pelēkos mūsdienīgos (deviņdesmito gadu) uzvalkos, sievietes pelēkās elegantās kokteiļkleitās. Kā pretstats un spilgts kontrasts vai iemaldījusies zīme (citāts) no citas laiktelpas uz skatuves parādās operas galvenie varoņi Lāčplēsis, Laimdota, Spīdola, Melnais bruņinieks un Kangars. Atšķirībā no koristu mūsdienīgajiem apģērbiem galvenajiem varoņiem joprojām ir stilizēti krāšņie tērpi un ekspresionisma estētikai raksturīgais grims ap acīm. Režisors ir apzināti radījis šo disonansi un postmoderno kolāžu, lai uzsvērtu un izceltu *nacionālo varoņu* neiederību skatuves telpas minimālismā un atšķirību no pelēki tērptā mūsdienu puļa/masas. Operas galvenie tēli A. Hermaņa inscenējumā iegūst grāmatu/teiksmju/vēstures liecinieku statusu, un tos, pēc režisora ieceres, ielenc un nomāc pelēkā tautas/kora masa. Koris, ieņēmis vietas izklaidus pa visu skatuvi, stāv gandrīz nekustīgi – kā miruši vai sastinguši tēli. Nolaižas planšete – milzīga Latvijas karte, dzīslota kā Spīdolas bijušais apmetnis. Cauri tautas pulim nāk mūsdienīgi kafejnīcas apkalpotāji ar paplātēm rokās un piedāvā šampanieti, atskan kora dzīru dziesma. A. Hermanis brīvi sakrusto laikmetus – tāpat kā koristi, arī vēsturiskie tēli dzer šampanieti.

Pēdējās ainas laikā uz skatuves ierodas strādnieki džinsos, baltos kreklos, tie uznes trepes, kuras novieto blakus lielajai kartei. Lēni un nesteidzīgi strādnieki kāpj augšā pa tām un dziedājuma laikā pa detaļām – milzīgiem kvadrātiem – jauc ārā Latvijas karti, zem kuras pakāpeniski atklājas uzraksts “Mainies uz augšu”. Kad uz skatuves parādās Melnais bruņinieks, visa Latvijas karte pa dažādiem kvadrātiem/gabaliem ir jau sadalīta un katram no koristiem/tautai ticis pa gabalam – Latvijas fragmentam. Koris/tauta joprojām stāv statiski – *viņi neiejaucas*. Tas ir kā ironiski ass un nežēlīgs režisora konceptuāls jautājums visiem mums, kurš kā spogulī liek ieskatīties latviešu vēsturiskajos un jauno laiku laikmetu griežos – kādi mēs esam un kurp ejam. Sākoties Melnā bruņinieka un Lāčplēša

cīņas ainai, skatuvi ietin asinssarkani tvaiki – dūmi, kuros var pamanīt ceļos nometušos koristu pelēkos tēlus un Laimdotu, kas sagumst pie Spīdolas kājām.

Režisors A. Hermanis kā teātra valodas elementus operas režijā izmanto visu, ko spēj piedāvāt 20. gadsimta postmodernisma režijas metodes, – krāsainu, acis reibinošu krāsu izšķērdību, fantastiskās pasakas tēlainību, kas robežojas ar eklektismu un kiču, apvienojot to ar naivismu un striktu minimālismu. Uzvedumā tiek lietoti simboli un simbolisma estētikai raksturīgās zīmes, atsauces uz mītiem, arhetipiem un mitoloģisko simboliku, modernisma jēdzienam raksturīgie teātra elementi un mākslas virzienu stilizācijas, jūgendstila estētika, kas variēta ar vēsturisko mākslas žanru stilizācijām, naturālisma un ekspresionisma elementi, kopumā veidojot novatorisku, postmodernisma koordinātās veidotu inscenējumu, kurā katrs no operas cēlieniem kodēts ar citu režijas un scenogrāfijas “atslēgu”, izrādi veidojot pēc *puzles-mozaīkas* principa – tas top no maziem gabaliņiem un tikai kopā spēj atklāt izrādes koncepciju un režijas vēstījuma attīstības līniju. Tādējādi A. Hermanis kļūst par pirmo operas režisoru, kas operas iestudējumu veido pārliecinošās postmodernās režijas koordinātās, izmantojot LNO uzvedumos disonējošās režijas principus.

Avotu un literatūras saraksts

Jāņa Mediņa operas “Uguns un nakts” izrāde LNO (1995), režisors un scenogrāfs A. Hermanis.

¹ Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992, с. 268.; Mitoloģijas enciklopēdija. – Rīga: Liesma, 1994, 103. lpp.

² Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – Москва: Вече, 1997, с. 67.

³ Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997.; Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992, с. 142;

⁴ Бидерманн Г. Энциклопедия символов.- Москва: Республика, 1996, с. 56.

⁵ Kundziņš K. Latviešu teātra vēsture. – Rīga: Liesma, 1972, 99. lpp.

⁶ Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – Москва: Искусство, 1987, с. 34.; Latvijas Mākslas vēsture. – Rīga: Pētergailis, 23. lpp.; Klasiskais modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. – Rīga: Neputns, 2004, 72. lpp.

⁷ Стилль модерн. Истоки. История. Проблемы // Искусство. – Москва: Искусство, 1989, с. 294

⁸ Мифы народов мира. Энциклопедия. Том 1. – Москва: Советская Энциклопедия, 1987, с. 56.

⁹ Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997; Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992, с. 341.

¹⁰ Словарь средневековой культуры. – Москва: РОССПЭН, 2003, с. 456.

¹¹ Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997, с. 78.

- ¹² Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997, с. 564., 342.; Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – Москва: Вече, 1997, с. 387.
- ¹³ Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – Москва: Республика, 1996, с. 189.
- ¹⁴ Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – Москва: Искусство, 1987, с. 45.
- ¹⁵ Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997. с. 67.; Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992, с. 245.
- ¹⁶ Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – Москва: Вече, 1997, с. 24.; Dictionary of symbols in art. – London, Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 35.
- ¹⁷ Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996, с. 68.; Dictionary of symbols in art. – London, Thames & Hudson Ltd., 2003, p.89.
- Краузерс Ф., Лехнер Э. Символизм богов и богинь. – Москва: Золотой Век, 1998.
- Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – Эксмо, СПб.: Мидгард, 2005.
- Mitoloģijas vārdnīca: pasaules tautu mitoloģiskais raksturojums. Labo un ļauno spēku cīņa. Dievu, garu un varoņu dēkas un klejojumi. – Rīga: Liesma, 2004.
- Briede-Bulavinova V. Jāņa Mediņa opera “Dievi un cilvēki” // Latviešu mūzika. – Rīga: Liesma, 1973, 127.–143.lpp.
- Grandaus A. Jāņa Mediņa opera “Uguns un nakts”. – Rīga, 1969.
- Kārklīņš L. Simfoniskā mūzika Latvijā. – Rīga: Liesma, 1990.
- Mediņš J. Toņi un pustoņi // Mana dzīve. – Rīga: Liesma, 1992.
- A History of Costume in the West. – London, Thames & Hudson Ltd., 1987, p. 460.
- Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. Т. 3 // Мастера XVI–XX. – Москва: Эдиториал УРСС, 2002, с. 296.
- Березкин В. Искусство сценографии мирового театра // От истоков до начала XX века. – Москва: Эдиториал УРСС, 1997.

3. DISONĒJOŠĀS REŽIJAS VIRZIENI LATVIJAS NACIONĀLĀS OPERAS UZVEDUMOS

3.1. Modernisma estētikas dominante LNO režijā

Pēc 1995. gada pirmā postmodernā “Uguns un nakts” iestudējuma LNO operas administrācija meklē iespējas LNO uzvedumu režijai piesaistīt pēc iespējas daudzveidīgāku radošo komandu, kas Latvijas operā attīstītu un stabilizētu novatoriskās režijas tendences, un Latvijas operteātris paralēli vēsturiski tradicionālajiem iestudējumiem varētu aprobēt 20. gadsimta operas režijas virzienus, kas pasaulē attīstās trīs pamatvirzienos: 1) operas uzvedumi, kas veidoti modernisma estētikā; 2) operas iestudējumi, kuros režisori brīvi rīkojas ar modernisma un postmodernisma elementiem (veidojot polistilistisku un polifonisku mākslas estētikas virzienu mozaīku); 3) inscenējumi, kas veidoti izteiktās postmodernisma estētikas koordinātās. Tāpēc nākamā desmitgade LNO operu iestudējumos iezīmējas kā eksperimentāls un avangardisks meklējumu laiks, kad paralēli vēsturiskajām (konsonējošajām) operas režijām top disonējoši operas režijas darbi.

Līdzīgi kā pasaules disonējošās operrežijas praksē, arī LNO uzvedumos izkristalizējas trīs iepriekšminētie galvenie režijas virzieni, no kuriem Latvijas operā visplašāk tiek pārstāvēts virziens, kas režisoriem dod vislielākās iespējas un eksperimentālo brīvību – modernisma un postmodernisma elementu un mākslas virzienu sintēze; mazāk režisori veidojuši izrādes, kas ir balstītas uz izteiktu modernisma estētiku vai postmodernismam raksturīgajām īpašībām un estētiku.

No 1995. līdz 2003. gadam Latvijas operas skatuve kļūst par daudzveidīgu meklējumu un eksperimentu laboratoriju: no divdesmit astoņiem operas uzvedumiem piecpadsmit izrādes veidotas kā avangarda – disonējošās – režijas inscenējumi, sintezējot gan simbolisma, sirreālisma, ekspresionisma u. c. modernisma estētikas un virzienu elementus, gan postmodernismam raksturīgās īpašības.

No piecpadsmit darbā analizētajiem un pētītajiem LNO uzvedumiem pieci iestudējumi veidoti, balstoties uz modernisma estētikas koordinātām: Džoakīno Rosīni opera “Seviļas bārdzīnis” (2001), Žorža Bizē opera “Karmena” (1998), Bendžamina Britena opera “Skrūves pagrieziens” (2003), Riharda Vāgnera opera “Klīstošais holandietis” (2003), Antona Rubinšteina opera “Dēmons” (2003).

2001. gada 2. martā Latvijas Nacionālajā operā notiek Dž. Rosīni operas “Seviļas bārdzīnis” pirmizrāde, tas ir jau astotais šīs operas iestudējums Latvijas Nacionālās operas pastāvēšanas vēsturē (sk. *pielikumā*). Lielā popularitāte, ko ieguvusi opera, ir

izskaidrojuma ar vairāku faktoru kopumu. Pirmkārt, operas nezūdošās muzikālās vērtības. Diržstošā Dž. Rosīni mūzikas partitūra ir tikpat asprātīga un viegli tverama kā veikli sakombinētais un pārpratumu pilnais operas sižets, bet galvenais operas varonis Figaro ar savu nemirstīgo *Figaro āriju* jau labi sen kā izkonkurējis savu gara radnieku – komēdijas teātra vārda brāli.

Pie jaunā 2001. gada iestudējuma strādā internacionāla radošā grupa: mākslinieciskais vadītājs un galvenais diriģents Normunds Vaicis; režisors Dīters Keģi (*Dieter Kaegi*, Šveice); scenogrāfe un kostīmu māksliniece Stefānija Pasterkampa (*Stefanie Pasterkamp*, Vācija); gaismu mākslinieks ģēnijs Nikolass Malbons; igauņu grima mākslinieks Aimars Rolfs. Lomās: Bartolo – Ains Angers; Bazilio – Aivars Krancmanis, Sergejs Martinovs, Krišjānis Norvelis; Berta – Andžela Goba, Kristīne Zadovska; Figaro – Juris Ādamsons, Eduards Čudakovs, Giedrjus Žālis; Fiorello – Miervaldis Jenčs, Nauris Puntulis; grāfs Almoviva – Viesturs Jansons, Edgars Montvids (Lietuva).

Džoakīno Rosīni (1792–1868) ir operu komponists – ātrrakstītājs, asprātis un gardēdis, bezgaldaudzu kulinārijas recepšu autors, kas savu pirmo operu sarakstījis 14 gadu vecumā. Tad pēc 13 gadu ilga un ražīga operkomponista darba viņš 37 gadu vecumā uzraksta savu pēdējo operu “Vilhelms Tells” un pēc tam līdz mūža nogalei – vēl gandrīz 40 gadus – nesacer vairs nevienu operas ainu. Operu komponēšanai tiek pielikts apzināts punkts, bet mūža otrajā pusē top divi garīga satura darbi – “Stabat Mater” (1842) un “Mazā svinīgā mesa” (1863).

Lai gan komponists bija *ātrrakstītājs* un *daudzrakstītājs*, no visa plašā opera klāsta jāmin divas operas, kas palikušas mūzikas vēsturē un tiek dēvētas par šedevriem: 1816. gadā tapusi bufopera “Seviļas bārdzīnis” un 1829. gadā viena no augstākajām heroiski romantiskajām operas virsotnēm – “Vilhelms Tells”. No sešpadsmit Dž. Rosīni operām lielākā komponista daiļrades daļa ir komiskās operas (kopumā deviņas). Vieglums un sadzīvisko ainu realitāte, veselīgais humors, dinamika un spilgti raksturi – tās bija Dž. Rosīni talanta stiprās puses. Tāpēc Dž. Rosīni joprojām tiek saukts par nepārspētu bufoperas meistar.

Dž. Rosīni itāļu komisko operu pacēla jaunā kvalitātē, kas noteica visu turpmāko 19. gs. itāļu operas attīstības virzienu. Bagāta ar melodismiem, Dž. Rosīni mūzika ietver arī dažādus sadzīves mūzikas žanus un pārsteidz ar spilgtu tēlainību, emocionāla rakstura kontrastiem, smalku harmonijas valodu, kā arī ar bagātīgu un kolorītu instrumentāciju. Operkomponists spīdoši pārzināja vokālos stilus un to iespējas, tāpēc viņa radītās operas tēlu vokālās partijas vienlaikus bija gan izteismīgi raksturojošas un liriski dziedošas, gan pārsteidza ar virtuozitāti un augsto meistarības pakāpi. Kavātīnes, ārijas, ariozo, žanriski

daudzveidīgie rečitātīvi un operas ansambļi, kori – tas viss kopā atklāja jaunu dziedāšanas mākslas gadsimtu. Dž. Rosīni stingri iegrožoja solistu patvaļu virtuozu fioritūru (it. val. *fioritura* – ziedēšana; melodijas izrotājums/ātra pasāža, trilleris u. c.) izpildījumā, izrakstot virtuozas vokālās partijas un ņemot vērā balss tehniskās iespējas. Katra atsevišķa partija tika rakstīta konkrētam dziedātājam.

Dž. Rosīni bija tikai 30 gadu, kad viņa vārds kļuva slavens visā Eiropā – Itālijā, Francijā, Vācijā, Austrijā, Krievijā, Anglijā, Spānijā, Portugālē; pat Turcijā, Meksikā un Latīņamerikas zemēs skanēja Dž. Rosīni mūzika. Tā kļuva par 19. gadsimta 20.–30. gadu neatņemamu kultūras sastāvdaļu.

Ideja izvēlēties Pjēra Bomaršē (1732–1799) lugu “Seviļas bārdzīnis” (1775) par libreta pamatu bija drosmīga, jo tieši ar šo sižetu 1782. gadā komponists Džovanni Paizjello (1740–1816) radīja operu *Katrīnas II galmam Pēterburgā*. Šī opera tika nodēvēta par itāļu komiskās operas pērli. Dž. Rosīni, izraugoties to pašu sižetu, pieņēma izaicinājumu sacensties ar atzīto komponistu. Libreta izveide tika uzticēta vietējam ierēdnim Čezārem Sterbīni, kas dažkārt savā brīvajā laikā nodarbojās ar operas tekstu sacerēšanu.

Darbs pie operas tapšanas notika, paralēli sacerot gan operas libretu (sākts 1816. gada 18. janvārī), gan tās mūziku. Operai bija jābūt gatavai līdz 20. februārim (pirmizrāde 1816. gadā Romas teātrī “*Teatro Argentina*”), tāpēc, ja atrēķina apmēram desmit dienas, kas nepieciešamas operas iestudējumam, tīri radošajam darbam atlika tikai divdesmit dienu. Libretā tika saglabāti visas galvenās P. Bomaršē lugas personas un komēdijas peripetijas, arī operas notikumi, tāpat kā lugā, risinājās Spānijas pilsētā Seviļā. Taču librets atšķīrās no P. Bomaršē radītā pirmavota, jo tika ieviestas vairākas jaunas ainas. Piemēram, operas introdukcija, kurā grāfs Almaviva vēlā vakarā, nolīdzis klaiņojošus muzikantus, dzied mīlas serenādi zem loga savai iemīļotajai Rozīnai. Kad liriski romantiskā aina beidzas un grāfs Almaviva ar muzikantiem norēķinās, mūziķi pateicībā saceļ tik lielu brēku, ka romantiskais mīlētājs tiek “izsists” no sentimentāli romantiskās jūsmas. Tāpat saistībā ar operas žanra specifiku tiek pārplānotas vairākas citas ainas: saīsināti garie monologi, daudzējādā ziņā mainīts operas idejiskais virziens. Č. Sterbīni radītais librets bija tipisks itāļu “tikumu” komēdijas paraugs, tas bija demokrātisks, pilns dzīva humora un pārpratumu situāciju.

Dž. Rosīni operas galvenā persona Figaro, pēc itāļu teātra tradīcijām, ir saglabājis visas *comedia dell'arte* tradīcijas – viņš ir gudrs, viltīgs, izdarīgs un asprātīgs kalps, kas spēj nokārtot dzīves likstas un ir gudrāks par saviem kungiem. Gluži pretējs tēls operā ir grāfs Almaviva – iemīlējis jauns aristokrāts, kas mīlestības dēļ ir gatavs spēlēt dažādas

sava kalpa Figaro piedāvātās “lomas”. Operā viņam nākas pārgērbties (uzlikt masku) vairākkārt – lai satiktu savu iemīļoto, viņš spēlē gan piedzērušos karavīru, kas ielaužas Bartolo mājā, gan viltus dziedāšanas skolotāju.

“Seviļas bārdzinis” ātri kļūst par populārāko Dž. Rosīni operu (sākotnējais nosaukums “Almaviva” jeb “Viltus piesardzība”), izstumjot no aprites Dž. Paizjello tāda paša nosaukuma operu.

Pats komponists 1821. gadā vēstulē dziedātājam kontraltam Andželai Kolbranai, kas vēlāk kļūst par viņa sievu, raksta: “Mans “bārdzinis” ar katru dienu plūc arvien lielākus laurus, un pat pašiem indīgākajiem jaunās skolas noliedzējiem tas ir mācējis tā “pieglaimoties”, ka viņi, pretēji savai gribai, sāk šo izveicīgo “puisi” iemīlēt. Almavivas serenāde šeit tiek izpildīta katru nakti visās ielās, lielā Figaro ārija “*Largo al factotum*” ir kļuvusi par basu “kroņa” numuru, bet Rozīnas kavatīne “*Una voce poco fa*” – pārtapusi vakara dziesmā, ar kuru katra skaistulīte liekas gultā, lai no rīta pamostos ar vārdiem “*Lindoro mio sara*” [...]. Otrajā cēlienā, kurš, ja runājam atklāti, ir vājāks par pirmo, visvairāk patīk grāfa, kurš pārgērbts par dziedāšanas skolotāju, un doktora Bartolo duets, vecā kalpotāja ārija “*Quondo mi sei vicini*”, kurā es ironizēju par veco skolu, un Rozīnas, Almavivas un Figaro terceta noslēgums “*Zitti, zitti, piano, piano*”. Vismazāk patīk kvintets, kurā Bartolo slimības drudzī dodas prom un atkal atgriežas. Es pats labprātīgi atzīstos, ka Paizjello kvintets ir ievērojami vienkāršāks un graciozāks par manējo...”¹

Tā kā opera tika radīta īsā laikā, reizē ar mūzikas sacerēšanu notika arī operas uzveduma mēģinājumi. Bija drudzains laika trūkums, mēģinājuma procesā Dž. Rosīni bija ārkārtīgi neiecietīgs, ātri aizsvilās dūsmās, kā stāsta laikabiedri: “..viena netīra nots, neizturēts ritms un – maestro kliež, lamājas, izsaka nepatiku, ka darba augļi esot izkropļoti līdz nepazīšanai.”²

Jaunākā operas “Seviļas bārdzinis” iestudējuma LNO režisors Dīters Keģi no Šveices ir dzimis Cīrihē, studējis muzikoloģiju un vācu literatūru. Režisora gaitas sācis kā Anglijas Nacionālās operas režisora asistents, pēc tam darbojies Cīrihē un Diseldorfā, kā arī citos Eiropas un Amerikas teātros. 2001. gadā kļūst par Īrijas operas māksliniecisko vadītāju. Režisora jaunāko iestudējumu vidū ir Nikolaja Rimskā-Korsakova opera “Zelta gailītis” (Permā), Bela Bartoka opera “Hercoga Zilbārža pils” un Volfganga Amadeja Mocarta “Bēgšana no serāla” (Ženēvā un Hjūstonā), Džuzepes Verdi operas “Aīda”, “Falstafs” un “Makbets” (Dublinā).

Operas scenogrāfe un kostīmu māksliniece Stefānija Pasterkampa (Vācija) darbojusies par asistenti Minhenes, Štutgartes, Bāzeles, Briseles, Cīrihes un Hamburgas operteātros. 1995. gadā sākusies scenogrāfes sadarbība ar režisoru Dīteru Keģi – kopīgi

veidoti uzvedumi Bāzeles, Dublinas, Mecas, Permas teātriem, iestudētas vairākas operas: Šarla Guno "Fausts", Džuzepes Verdi "Aīda", "Falstafs", "Makbets", Gaetāno Doniceti "Anna Bolena" u. c.

Par 2001. gada operas "Seviļas bārddzinis" iestudējumu režisors D. Kegī stāsta: "Uzvedums ir reminiscence par 60. gadiem – sintētiskas un plastmasas, šika un puķu bērnu, arī operdīvu kulta laiku. Uz skatuves ir pagātnes aizmirstās lietas. Bet izvairījos no tā brīža reālās pasaules atdarināšanas – jaucu laikmetus, ieviešot arī modernas lietas. Situācijas mēdz atkārtoties un visai bieži. Arī dīvām. Arī mūsdienās."³

Pārceļot darbību uz 20. gadsimta 60. gadiem, par galveno varoņu prototipiem ņemtas reālas personības – dziedātāja Marija Kallasa, grieķu biznesa magnāts multimiljonārs Aristotelis Onasis, pasaules modes *karalis* Karls Lagerfelds. Režisors par operas tēliem stāsta: "Mūs iedvesmoja 20. gadsimta leģendārās operdīvas Marijas Kallasas dzīves stāsts. Viņa dzīvoja līdzīgā situācijā kā *Seviļas bārddzinī* Rozīna pie audzētāva Bartolo: kopā ar vecāku vīru, miljonāru Onasi. Protams, Rozīna tiklab varētu būt arī skolniece, taču mūsu virzienā koncepcija veidojās labi. Figaro tēls mums asociējas ar modes dizaineru Karlu Lagerfeldu, ko centāmieš iezīmēt, lai skatītāji to varētu vizuāli atpazīt. Tas ir tipisks piemērs *iz* dzīves: tāds speciālists vienmēr ir pirms tuvumā, rūpējas par viņas tēlu, apģērbu, frizūru, *meikapu* u. c. Savukārt Almoviva ir operas fans. Tāds kā slavenajā franču režisora Žana Kloda Beneksa spēlfilmā *Dīva* bija jaunais pastnieks, kurš iemīlas operdziedātājā un, ceļojot pa visu pasauli, cenšas viņu sastapt."⁴ Savukārt par M. Kallasu – vienu no 20. gadsimta operas skatuves leģendām, operdīvu ar vētrainu skatuves un privāto dzīvi – režisors turpina: "Viņa bija tā, kas principiāli mainīja vokālista dziedātāja nozīmi operā, operdziedāšanas būtību. Aktiermeistarība kā viens no būtiskākajiem operdziedāšanas elementiem kopā ar M. Kallasu pārvērtā operas uzvedumu tālāko likteni."⁵

M. Kallasa, dzimusi 1923. gadā grieķu imigrantu ģimenē, dziedāšanu sāk apgūt 13 gadu vecumā, un viņas pirmā debija ir 1941. gadā Atēnās. Otrā pasaules kara dēļ viņas karjera tā īsti sāk attīstīties tikai no 1947. gada. Viņas laikabiedrs dziedātājs Tito Gobi par M. Kallasu teicis: "Viņa visdziļāk izprata klasiski itālisko dziedāšanas manieri, viņas muzikālo instinktu lieliski papildināja dramatiskās aktrises talants. Mūzikā rodams pilnīgi viss, tikai tēlojumam un dziedājumam vajadzētu saplūst vienā veselā. M. Kallasā šī saplūsme līdzinājās brīnumam."⁶

Lielākā daļa M. Kallasas skatuves un privātās dzīves noritēja publikas priekšā. Publicitāti un plašsaziņas līdzekļu interesi sakāpināja arī viņas straujā izskata maiņa – svāra samazināšanās notika neticami ātri un gandrīz neticamos apmēros. Sabiedrības

interese par dīvas personisko dzīvi bija liela, tāpēc laikraksti nemitīgi publicēja visdažādākos sīkumus no operdīvas dzīves – tie bija skandalozi stāsti par attiecībām ar operu intendantiem, impresārijiem, draugiem un radniekiem, tās bija pikantērijas par M. Kallasas attiecībām ar vīriešiem.

60. gadu beigās iezīmējās ar slavenības profesionālo norietu. Dziedātājas biogrāfs Džons Ardons par to stāsta: “Kallasa bija tik slavēta, jau pārtapusi par elku, bet Mariju visi ignorēja. Viņa pati vēlējās Mariju pacelt Kallasas augstumos. Un, kad tas notika, viņai nebija ne jausmas, cik dārgi tas maksās.”⁷ 50. gadu beigās un 60. gadu sākumā M. Kallasai bija vētrains un publisks romāns ar grieķu kuģubūves magnātu Aristoteli Onasi. Atstājot skatuves dzīvi, 1971.–1972. gadā M. Kallasa nodarbojās ar vokālās meistarklases vadīšanu Ņujorkas Džuljarda mūzikas skolā. Dziedāja mira savā Parīzes dzīvoklī dziļā vientulībā 1977. gadā.

Operas kopējo koncepciju režisors D. Keģi veido, balstoties uz modernisma estētikas raksturīgo jēdzienu “teātris teātrī” un operas libreta darbību no 17. gadsimta pārceļot uz 20. gadsimta 60. gadiem. Atšķirībā no operas libreta, kurā Rozīnas dzīve norit Seviljā 17. gadsimta vidū un ir iecerēta kā vienkāršas jaunas meitenes pārpratumu pilnie mīlas līkloči, režisors veido jaunu režijas stāstu, kurā galvenā varone ir slavēta dziedātāja, publiska persona, un laiktelpa, kurā risinās operas notikumi, ir nenosakāma – *nezināmas* viesnīcas, *nezināma* istaba. Ziedošiem krūmiem klātais romantiskais pagalmiņš P. Bomaršē komēdijā (operas libretā) nomainīts pret bezpersonisku *bezmāju* vietu, kurā ir ieslodzīta un spiesta mitināties mūsdienu Rozīna/Marija. Viss viņas dzīvē ir citiem pieejama vērtība, visa dzīve ir teatralizēta, tā noris uz skatuves (to simbolizē skatuves zelta arkas kopija), tas ir sava veida priekšnesums, kas citiem aprakstāms un apskatāms. Tāpēc operas scenogrāfe Stefānija Pasterkampa skatuves telpu iekārtojusi kā reālu, bet teatrali deformētu telpu – operdīvas viesnīcas istabu, kurā risinās visi operas sižeta notikumi.

Darbības attīstību režisors operā sāk it kā no beigām: pirms atskan uvertīras pirmās taktis, no aizvērtu skatuves priekškara ar ziediem rokās iznāk dziedātāja. Atskan vētrainu aplausu un *bravo* saucienu ieraksts, ir beigusies kāda opera, dziedātāja klanās un pateicas publikai. Jau pirmajā darbības epizodē parādās režisora ironiskā attieksme pret notiekošo – dziedātāja tērpusies baltā, plandošā naktskreklā, vaļējiem matiem. Šāds tēla vizuālais veidols tradicionāli kā operas “štamps” tiek saistīts ar Dž. Verdi operas “Traviata” pēdējo cēlienu – Violetas miršanas skatu. Ietverot izrādes sākumā “citātu” no “Traviatas”, D. Keģi rēķinās ar operas skatītāja erudīciju un spēju “izlasīt” piedāvāto ironisko zīmi – “teātri teātrī”. Mūsdienu mākslas procesos ne vienmēr var novilkt striktu robežlīniju starp modernisma un postmodernisma zīmēm un estētikas virzieniem kādā no skatuves mākslas

darbiem (daudzkārt tie pārklājas un transformējas cits caur citu), tāpēc D. Kegi piedāvātā operas epizode paralēli iegūst otru skaidrojumu, kļūstot par postmodernismam raksturīgo simulācijas simulāciju, kurā Dž. Verdi populārā uzveduma fināls veido Dž. Rosīni operas uvertīru. *Laiks* kā daudzkārtējs atspoguļojuma atspoguļojums kļūst par savdabīgu *tukšo zīmi*, pārklājoties un pārvēršoties *laika* absurdā: Dž. Rosīni opera sarakstīta 1816. gadā, Dž. Verdi “Traviata” – 1853. gadā, M. Kallasa dzīvojusi 20. gadsimta vidū, bet izrāde notiek 2001. gadā – 20. un 21. gadsimta mijā.

Kad aplausu vētra rimusi un dziedātāja aizgājusi, skan operas uvertīra un, priekšskaram atveroties, skatītājs ierauga viesnīcas istabu, kurā pēc izrādes pārrodas tikko redzētā dziedātāja – Rozīna/Marija Kallasa. Viņa ir kopā ar savu mūžīgo pavadoni un audžutēvu Bartolo/Onasi un pūdeli (pūdelis kādreiz bijis arī slavenās primadonnas M. Kallasas uzticīgs pavadonis).

Dziedātāja pārgērbjas, kārtu puķes, veic daudz sīki ikdienišķu darbību, tā iezīmējot operas režijas pamatuzstādījumu: bufopera ir pārtapusi par sadzīves melodramu, pārpratumiem pilnu “ziepju operu”, kas atšķirībā no libreta pirmavota (režisors “pārrakstījis” libretu, radot paralēlo sižeta versiju 20. gadsimta 60. gadiem) ir caurstrāvota ar traģiku un smeldzi par lielas personības dzīves vientulību un skaļo publicitāti. Grima un kostīmu mākslinieki tērpus un dziedātāju grimu veidojuši tā, lai skaidri būtu atpazīstams laiks – 20. gadsimta 60. gadi: sievietēm ir tipiskās uzkasītās frizūras – *coques*, minikostīmi. Savukārt Bartolo tēlā skatītājs var pazīt/ieraudzīt pasaulē slaveno multimiljardieri Onasi, Rozīnas tēlā ievilkta zīmes no atraktīvi teatrālās un traģiskās operdīvas M. Kallasas dzīves, bet temperamentīgajā Figaro tēlā – skaidri „nolasāms” tālaika modes karaļa prototips Karls Lāgerfelds.

Scenogrāfija un tērpi ieturēti trīs pamatkrāsās – baltā, rozā un melnā, savukārt lietas un priekšmeti, kas atrodas telpā, atgādinātu kādas neparastai un deformētas marionešu/leļļu mājas piederumus: daži ir neparasti lieli, citi – nesamērīgi mazi. Kopā ar sadzīviskiem priekšmetiem – milzīgu gultu (kurā darbības attīstībā vairākkārt nokļūst gandrīz viss operas personāžs), klavierēm telpas centrā, mazu žurnālu galdiņu, atpūtas krēsliem – scenogrāfe telpā novietojuši arī simboliskas detaļas, kurām ir liela nozīme operas uzveduma tēlu kontekstā. Viesnīcas istabas divviru durvis ir aptvertas ar milzīgu zelta arku – Latvijas Nacionālās operas skatuves arkas atdarinājumu, zelta arkas nelielu kopiju. Kad atveras viesnīcas durvis, aiz tām atklājas gaitenis, kas vienlaikus ir gan kā operas aizkulišu (aizskatuves gaitēņa) tēls, gan simbolizē pāreju citā realitātē, citā dzīvē. Labajā telpas pusē izveidots milzīgs viesnīcas logs, kas liecina par diennakts gaismas maiņu – istabā iespīd dažādu toņu gaisma, signalizējot par dzīvi tur “ārpusē”. Viesnīcas

istabas logu grezno milzum smagi sarkani aizkari – miniatūra LNO skatuves priekškara kopija. Scenogrāfe un režisors veido viesnīcas realitāti, apvienojot to ar teatrāliem simboliem, kas izrādes laikā kļūst par dominantes zīmi “teātrim teātrī”. Pasaule, kurā eksistē komēdijas personāžs, ir deformēta un reāli nereāla reizē, tā darbojas kā metafora *pasaule – teātris*. M. Kallasa un A. Onasis, operas teatralitāte un reālā dzīve, Figaro – K. Lāgerfelds, Rozīna un Bartolo kļūst par vienas sistēmas dažādiem spēļu kauliņiem, kas nemitīgi mainās vietām, nojaucot iespējamās robežas starp patiesību/meliem, traģisko un komisko.

Operas režisors stāsta: ““Seviļas bārdzini” ir gan komisms, gan skumjas un nopietns saturs. Mums tas ir arī stāsts par sievieti – ceļojošu skatuves mākslinieci, operdziedātāju, kas visu mūžu dzīvo viesnīcu numuros kopā ar gados vecāku aizbildni. Es šo operu nekādā gadījumā nesauktu tikai par komēdiju. Tajā ir reāli cilvēki ar īstām emocijām un problēmām. Mūzikā ir nepiepildītu sapņu sajūta, tā dažreiz pavīd arī tekstā.”⁸

Režisors D. Keģi veido izrādi ar dubultsižetu – uz P. Bomaršē vieglās, atraktīvās komēdijas un dzirkstošās Dž. Rosīni mūzikas “uzpotē” M. Kallasas dzīves traģikomiskās peripetijas, kas Dž. Rosīni operas varoņus ļauj ieraudzīt jaunās krāsās. “Šī opera nav tas darbs, kur būtu par varītēm jāsaskata dziļa jēga un interpretācijas dziļums. “Seviļas bārdzini” ir labi uzrakstīta komēdija, kuras stāsts ir būvēts samērā vienkārši – loģiska attīstība un pārskatāma struktūra. Šajā darbā vissvarīgākais ir stāsts, un te gan ir vajadzīgi visdažādākie režijas knifī un nianšes”⁹ – stāsta režisors. Tāpēc arī operas režijā ieviests daudz statisku tēlu, kas veido sabiedrību (masu), kura mīt apkārt operas galvenajām personām. Istabenes un paparaci – tas ir nemitīgās (redzamas un neredzamās) klātbūtnes fons, uz kura jādzīvo operas varoņiem. Tie jebkurā diennakts brīdī var “ielauzties” dīvas istabā, viņi noklausās aiz durvīm, uzkopjot istabu, izmēģina slavenības gultu, viņi ir visur – vannasistabā, zem gultas, aiz aizkariem. Režisors atraktīvi un asprātīgi ir atrisinājis epizodi, kurā Dž. Rosīni ietvēris instrumentālu ainu, kas raksturo negaisu. Atsaucoties uz 60. gadu seksuālo revolūciju, negaisa ainas laikā darbības telpa – viesnīcas istaba – tiek pārvērsta par seksuālās darbību “placdarumu” – visdažādākajās telpas vietās (gultā, zem gultas, vannasistabā, uz un zem klavierēm, aiz aizkariem u. c.) apkalpotāji nodarbojas ar seksu.

Modernisma estētikai raksturīgā teatralizācija, kurā tiek teatralizēta reālā dzīve un nojauktas robežas starp skatuvi un realitāti, savdabīgā veidā ienākusi arī operas inscenējumā. Apvienojot aktierspēlē dominējošo psiholoģisko reālismu ar farsa un groteskas spēles iezīmēm, D. Keģi veido modernisma estētikā balstītu inscenējumu, kas operas uzveduma simbolisko ideju jeb virstēmu definē kā teatralizācijas klātbūtni visās uz

skatuves notiekošajās darbībās. Lai gan ideja par “teātri teātrī” ir iedvesmojoša un inovatīva, uzvedums kopumā tomēr nerasniedz bufoperai raksturīgo komismu, dinamismu un teatralizācijas efektivitāti.

Ievērojami radošāks un inovatīvāks režijas risinājums ir zviedru režisora Stafāna Valdemara Holma Ž. Bizē operas “Karmena” inscenējums (pirmizrāde 2001. gada 2. jūnijā).

Franču komponists Žoržs Bizē dzimis 1838. gadā, bet miris 1875. gadā 37 gadu vecumā. Vecāki viņam deva trīs vārdus – Aleksandrs Cēzars Leopolds, taču ģimenē viņu sauca vienkārši par Žoržu, un ar šo vārdu komponists arī palicis mūzikas vēsturē. Augot muzikālā ģimenē, jaunais mūziķis ātri apgūst mūzikas teoriju un izceļas ar apbrīnojamu muzikalitāti. Konservatorijas mācību laikā Ž. Bizē iegūst izcila pianista virtuoza slavu, par viņa dotumiem un spējām sajūsminās laikabiedri pianisti komponisti Hektors Berliozs un Ferencs Lists. Taču, lai gan pianista karjera jaunajam mūziķim ir tikpat kā nodrošināta, viņš no tās atsakās, jo Ž. Bizē vilina komponista darbs, jo īpaši muzikāli dramatiskajā teātrī. Viņš meklē operas sižetus gan V. Šekspīra un Moljēra lugās, gan J. V. Gētes un E. T. A. Hofmaņa prozas darbos. Pirmais muzikāli dramatisks darbs, kuru komponists uzdrošinās parādīt atklātībai, ir komiskā opera “Dons Prokopio”(1859), kura sižetiski un pēc savas muzikālās manieres līdzinās Dž. Rosīni operai “Seviļas bārdzinis”.

Ž. Bizē mūzika pieskaitāma pie romantiskās skolas, tajā bagātīgi izmantoti dažādi tautas mūzikas citāti, kopumā atklājot spēcīgu tieksmi uz austrumnieciskiem motīviem. Ž. Bizē kā komponistu dramaturgu galvenokārt interesēja muzikālais teātris un ar to saistītie mūzikas žanri, savā neilgajā mūžā viņš radījis 8 operas, 5 simfoniskos un vokāli simfoniskos darbi, kā arī virkni klavierdarbu un solodziesmu.

Mūzikas vēsturē franču komponists Ž. Bizē savu vārdu ierakstījis vispirms jau kā operu komponistu, un darbs, kas viņam atnesa pasaules slavu (jāteic gan, pēc nāves), bija opera “Karmena”, kas tapusi pēc tāda paša nosaukuma franču rakstnieka Prospēra Merimē (1803–1870) noveles motīviem. P. Merimē novele “Karmena” atklātībā parādījās 1847. gadā, un atšķirībā no tolaik literatūrā valdošās romantikas estētikas rakstnieka literārā valoda, stils bija lakonisks, precīzs, nedaudz ironisks, skeptisks, arī pesimistisks. Novele “Karmena” pieder pie agrīniem naturālisma stila darbiem, jo tajā dominē viens no galvenajiem naturālisma postulātiem¹⁰ – cilvēks nespēj atbrīvoties no dzīvnieciskiem instinktiem, cilvēka dvēsele ir pretstatīta viņa miesai, miesai, kas uzvar dvēseli. Miesas dzīvi, kas primāri atkarīga no vides, rases un iedzimtības, nespēj mainīt ne laiks, ne cilvēciskas jūtas. P. Merimē par noveles darbības personām izvēlas sabiedrības zemākos slāņus – kontrabandistus, zagļus, ielasmeitas, čigānus, cilvēkus bez pastāvīgas

dzīvesvietas, bez noteiktas sociālas piederības, bez likumiem un sabiedrības uzvedības kanoniem. Nabadzība un morālais pagrimums, sievietes zemais, beztiesiskais stāvoklis sabiedrībā, kur visvairāk var atklāties dabiskie un civilizācijas neapspiestie cilvēku instinkti.

1873.–1874. gadā komponists kopā ar tajā laikā populārajiem un pieredzējušajiem franču dramaturgiem Henriju Meilahu un Ludoviku Alevī (ar viņiem sadarbojās arī operešu komponists Žaks Ofenbahs) sāk operas “Karmena” libreta izveidi. Taču Ž. Bizē vadībā libretā tiek ieviestas būtiskas atšķirības no literārā pirmavota. Operas libretā pilnībā tiek mainīts Hozē tēls – no P. Merimē radītā vienkāršā karavīra viņš pārvēršas par romantizētu taisnības un mīlestības kaislību upuri. Līdz ar Hozē tēlu tiek mainīta arī galvenās varones Karmenas līnija. P. Merimē Karmena “pārveidojas” līdz nepazīšanai – no zaglīgas, viltīgas un seksuāli atbrīvotas sievietes viņa libretā kļūst par mīlestības un brīvības simbolu. Karmenā tiek dzēsts viss, kas viņu kaut kādi varētu pazemināt kā sievieti, lai operas fināla ainās viņas tēls iezīmētos ar cildenī traģiskiem vaibstiem. Atšķirībā no noveles operas notikumi risinās gan plašā pilsētas laukumā, gan augstu kalnos. Librets tiek papildināts ar lieliem masu skatiem (kora ainām), ieviesti arī papildu tēli – toreadors Eskamiljo, kas izveidots kā Hozē pretmets un sāncensis, un Mikaēla kā pretstats Karmenai. Autori kopā ar komponistu noveles varoņus pārrada atbilstoši romantisma estētikai, kurā čigāni kļūst par simbolisku romantiskas brīvības, *nepieradinātības* un nākotnes mīlestības ilgu iezīmi, tas ir kā ass pretnostatījums tajā laikā valdošajām oficiāli liekulīgās morāles un sabiedrības uzvedības kanoniskajām normām.

Ž. Bizē kā komponistu dramaturgu galvenokārt saista šīs noveles tēlu melodramatiskais mīlestības konflikts, un, pamatojoties uz to, komponists rada jaunu muzikālu drāmu, kas pārsteidz ar spilgtu un temperamentīgu romantisko skatuves mūziku.

19. gadsimta franču komiskās opera kanoni, pēc kuriem jau bija radītas vairākas Ž. Bizē operas un pēc kuru parauga viņš veidoja arī “Karmenas” struktūrformu, no komponista prasīja noteiktu likumību ievērošanu: pirmkārt, sižetam bija jābūt demokrātiskam, otrkārt, svarīga komiskās operas pazīme bija nacionālā piederība, tāpēc muzikālajiem izteiksmes līdzekļiem bija jābūt vienkāršiem, izteiksmīgiem, precīzi ilustrējošiem un saprotamiem. Lai to nodrošinātu, tika izmantoti sadzīves mūzikas žanri, tautas mūzikas citāti, katrs operas numurs (ārija, duets, koris u. tml.) bija neliela, patstāvīga un noslēgta epizode (atšķirībā no R. Vāgnera operu *bezgalīgās melodijas*), un tos šķīra runājami dialogi.

Lai gan pēc satura Ž. Bizē opera “Karmena” neatbilst komiskās operas kanoniem, pēc muzikālās formas izveides tā pakļaujas komiskās operas priekšnoteikumiem, un

operas būtiskākā iezīme ir tā, ka sākumā opera bija uzrakstīta ar runājamiem dialogiem. Tikai pēc komponista nāves viņa draugs komponists Ernests Žiro (1837–1892) speciāli Vīnes operas iestudējumam sarunvalodas dialogus nomainīja ar muzikāliem rečitatīviem.

“Karmenas” pirmizrāde notiek 1875. gada martā Parīzes Komiskajā operā (*Paris Opéra-Comique*), taču nākamajā dienā kritika to nodēvē par izgāšanos un skandālu. Pirmizrādes publika jūtas apmulsusi, izbrīnīta, pat šokēta. Opera 19. gs. tiek uztverta kā sabiedrības augstāko slāņu elitārs izklaides žanrs, un brīdī, kad viņiem no operas skatuves tiek piedāvātas zemāko slāņu (plebeju) vētrainas seksuālas kaislības, lielākā daļa publikas reaģē protestējot. Operas librets tiek nosaukts par amorālu, bet autoram pārmesta netikumība. Arī operas uzveduma sagatavošana notiek problemātiskos apstākļos. Ž. Bizē, kas piedalījās visos savas operas skatuves caurlaides mēģinājumos, bija spiests izdarīt daudzus jo daudzus labojumus dažādās vokālajās un orķestra partijās (piemēram, Karmenas Habanēra tika pārrakstīta 29 reizes!), savukārt orķestra mūziķiem, kas apguva “Karmenas” partitūru, tā šķita neizspēlējama, tāpēc viņiem piespiedu kārtā bija jāpiedalās nepieredzēti daudzos mēģinājumos, un tas raisīja vispārēju neapmierinātību. Kora dziedātāju muzikālās problēmas nebija mazākas. Mūziķi draudēja sākt streiku, jo uzskatīja, ka I cēliens nav izdziedams un izspēlējams, bet aktieriskā darbošanās dziedāšanas laikā ir cilvēka cieņas pazemošana...

Kaut gan pirmā operas parādīšanās uz skatuves bija neveiksmīga, “Karmena” apbrīnojami ātri kļuva par vienu no Eiropā (vēlāk arī pasaulē) visvairāk iestudētajām operām. Jau 1878. gadā tā tika iestudēta Krievijā, bet uz Parīzes *Grand Operas* skatuves pēc skandalozās izgāšanās tā atkal atgriezās tikai 1883. gadā.

Latvijas operteātris kopš savas pastāvēšanas sākuma par vienu no repertuāra centrālajām operām ir izvēlējis tieši spāniskā kolorīta caurstrāvoto “Karmenu”. Jau ar otro darbības sezonu 1920. gadā šī opera bauda ne tikai visvairāk pieprasītās un apmeklētās operas privilēģijas, bet arī tikusi iestudēta septiņas reizes (sk. *pielikumā*). Septītais “Karmenas” skatuves variants tapis 2001. gadā kā zviedru režisora Stafana Valdemara Holma oriģināliestudējuma Stokholmas *Folkoperan* teātrī adaptācija. 2001. gada uzveduma scenogrāfe ir Bente Like Mollere, operas diriģents – Tadeušs Voicehovskis (Polija), galvenajās lomās: Karmena – Kristīne Zadovska, Hozē – Ingus Pētersons, Mikaēla – Dita Kalniņa, Eskamiljo – Eduards Čudakovs.

Režisors Stafans Valdemars Holms dzimis 1958. gadā Zviedrijas pilsētā Skanijā. Pabeidzis Nacionālo Drāmas skolu 1988. gadā un Drāmas un mākslas augstskolu Lundā, viņš no 1992. gada sāk strādāt Malmes Drāmas teātrī, bet no 1996. gada iestudē arī operas. S. V. Holms veidojis uzvedumus vadošajos Zviedrijas, Dānijas un Vācijas teātros (A.

Strindberga "Jūlijas jaunkundzi", V. Šekspīra "Venēcijas tirgotāju" Kopenhāgenas Karaliskajā teātrī; V. Šekspīra "Hamletu" Malmes Drāmas teātrī u. c.), viņš, līdzīgi kā mūsu latviešu režisors V. Kairišs un scenogrāfe I. Jurjāne, no 1989. gada strādā radošā tandēmā ar dzīvesbiedri, savu iestudējumu scenogrāfi Benti Liki Molleri, kas šobrīd ir viena no ievērojamākām Skandināvijas scenogrāfēm un kostīmu māksliniecēm. Viņa kopā ar S. V. Holmu strādājusi pie dažādām izrādēm – V. Šekspīra "Venēcijas tirgotāja" Kopenhāgenas Karaliskajā teātrī, Franka Vēdekinda "Lulū" un V. Šekspīra "Hamleta" Malmes Drāmas teātrī.

1996. gadā ar Ž. Bizē operas "Karmenas" iestudējumu Stokholmas *Folkoperan* sākas S. V. Holma operas režisora pieredze. "Karmena" ir režisora pirmais lielais muzikāli dramatiskais iestudējums, kam vēlāk pievienojas citi operu inscenējumi šajā teātrī – V. A. Mocarta "Figaro kāzas" un Dž. Verdi "Traviata". S. V. Holms strādā arī citos Skandināvijas un Eiropas lielākajos operas teātros, tur tapuši gan R. Vāgnera operas "Tanheizers" un Karla Orfa scēniskās kantātes "*Carmina Burana*", gan Dž. Verdi operas "Otello" un "Falstafa" inscenējumi (Stokholmas Karaliskajā operā, Dānijas Nacionālajā operā, Vīnes Tautas operā u. c.).

Iepriekšējie "Karmenas" iestudējumi padomju Latvijas operā (pēc 1945. gada) tika tulkoti latviešu valodā, un tikai pēdējos – 90. gadu atjaunojumos – "Karmena" tika izpildīta oriģinālajā – franču – valodā. Jaunais 2001. gada "Karmenas" uzvedums veidots, balstoties uz Ž. Bizē mūzikas partitūras oriģinālu – ar runājamiem dialogiem, un pēc komiskās operas vēsturiskās attīstības tradīcijām un principiem uzvests latviešu valodā.

Jaunajai "Karmenas" skatuves versijai režisors izvirzījis skaidri noformulētu izrādes virsuzdevumu, inscenējums pārsteidz ar netradicionālu koncepciju, kas veidota modernisma estētikā. S. V. Holms, iestudējot Ž. Bizē romantisma operu "Karmena", balstījies nevis uz romantisma literatūras stilā veidoto sižeta *melodramu* – *likteņdrāmu*, bet gan uz P. Merimē noveles "Karmena" naturālisma estētiku. Iestudējumā operas darbība pārcelta uz citu laikmetu – 19. gadsimts nomainīts pret 20. gadsimtu, netiek dotas norādes par telpu, konkrētāku laiku un vietu, bet operas notikumi risinās nabadzīgā slāņa – ubagu, kropļu, karavīru un prostitūtu – vidē. Inscenējumā nozīmīgu vietu ieņem spēle ar simboliem, dziedātāju aktierdarbos dominē naturālisma un ekspresionisma elementi. S. V. Holms centies vokālistu skatuves darbību un mizanscēnu izvietojumu maksimāli pietuvināt dramatiskā teātra principiem, bet galvenās varones Karmenas romantiskās mīlētājas tēls ir nomainīts pret naturālisma estētikai raksturīgo instinktu māko *sievieti mātīti*. Izrādē dominē naturālisma drāmai¹¹ raksturīgā instinktu cīņa, kā arī krass miesas pretnostatījums garam. Mūžīgais dzimumu karš, sieviete kā pavedēja un ļaunuma cēlonis,

seksualitāte un erotika kā prioritāte sievietes cīņā par un pret vīrieti. Protams, šāds iestudējums spēj izraisīt skandālu un šokēt pilsonisko sabiedrību.

Uz skatuves valda izkāpināti, spilgti tēli, tie ir reāli un līdz naturālismam psiholoģiski pamatoti aktierspēlē, kora masas skatuves kustības zīmējums ir stingri noteikts, scenogrāfija – askētiska un nosacīti simboliska. To var saukt par eksperimentālu uzvedumu, jo S. V. Holms centies savienot vēlīno romantismu mūzikā ar naturālisma un ekspresionisma estētiku, veidojot disonējošo operas režijas stilu. Uzvedumā ir stingri noteikts skatuviskās kustības un mizanscēnu zīmējums, kas apvienots ar brīvu reālpsiholoģisko spēles manieri un dažāda veida atsvešinājuma efektiem – ekspresionisma estētiku aktierspēles elementos, piemēram, pēkšņiem un ilgiem sastinguma mirkļiem.

Operas notikumi risinās nelielā, panīkušā pilsētiņā blakus tabakas fabrikai, taču atšķirībā no libreta netiek dotas nekādas tiešas vai netiešas norādes, ka tā būtu Seviļa. Operas varoņi ģērbusies pelēkbrūnos paplukušos kažociņos, bezformas kleitās ar atrisušām malām un ir nomācoši, neizteiksmīgi un bezcerīgi. Sievietes ar neķemmētiem, saķepušiem matiem, skatuves telpa ar netīrām, traipu klātām, pelēkzilganām sienām.

Milzīgā un nobružātā slēgtā scenogrāfiskā kaste, kurā risinās visa operas darbība, ir kā mazās provinciālās vietas simbols; netīri mūri, kuros nav skaistuma un kuros izdzīvo tikai visvienkāršākie instinkti. Abās skatuves sānu sienās viena pret otru novietotas durvis, bet, izrādei sākoties, pa visu skatuves grīdu nesimetriski izmētāti sieviešu gumijas zābaku pāri. Uvertīras laikā parādās vienkārši un nabadzīgi ģērbusas sievietes – viņas pārvelk zābakus, to vietā atstājot savas kurpes. Zābaks, kurpe, krēsls, durvis – tāds ir scenogrāfiskās režijas detaļu minimālisms, ko izrādē izmanto un apspēlē zviedru režisors, katrai no šīm lietām izrādē piešķirot ne tikai funkcionālu, bet arī simbolisku nozīmi.

Pirmajā cēlienā uz skatuves redzami noplukuši, dziedoši karavīri, kas guļ uz grīdas, skūpstā un glāsta sieviešu kurpes. Viņi gaida savas sievietes. Režisors veido ironisku zīmi – “*Pelnrušķītes*” nozaudētā karpīte pēc balles... Kurpe kā simbols¹² antīkajā pasaulē bija brīvo cilvēku privilēģija, tā ir zīme sievietes varai pār vīrieti, psihoanalīzes pieņemtais kājas falliskais simbols. Režisors pirmo ainu pārvērs par *ainu-iekāri*: sieviešu apavi (kurpes, zābaki), kas izvietoti telpā, izmantoti kā erotisks/seksuāls mājiens – aicinājums. I cēliens beidzas ar mizanscēnu arku, sievietes, tāpat kā cēliena sākumā, nomaina apavus – gumijas zābakus pret karpēm, un skatuves telpu piepilda vairs tikai gumijas zābaki.

Otrajā cēlienā simbolam *kurpe* režisors piešķīris vairākas ironiskas un pretējas nozīmēs. Atbilstoši libreta norisei cēliena darbība notiek Liljas Pastjas krogā pilsētas nomalē. Hozē pēc aresta steidzas pie iemīļotās Karmenas. Skatuves telpā pusaplī izvietoti

krēsli, un Hozē, gluži kā slepena rituāla dalībnieks, tiek nosēdināts uz viena no tiem. Karmena viņam gatavojas dziedāt īpašu mīlas/atdošanās dziesmu. Dziesmas laikā režisors veido stilizētu iniciācijas rituālu¹³ – Karmena pieliecas un pati savas *kājas/kurpes* pienaglo pie grīdas. Pirmkārt, ar Karmenas *pašpienaglošanās* ainu režisors ironizē par *nevainības* un *skaidrības* metaforu, radot atsauces par Jaunās Derības krustā sišanas un *grēku* izpirkšanas epizodi. Otrkārt, pienaglotās *kurpes/kājas* kļūst par pilnīgu seksuālās un psiholoģiskās uzticības, pakļaušanās zīmi. Treškārt, veidojot stilizētu iniciācijas rituālu, režisors dod atsauces uz mitoloģisko tēmu *vīrišķais/sievišķais* interpretāciju¹⁴: zīme *kājas/kurpes* kļūst par falliskā rituāla centru un apvieno pretmetus: vīrišķā aktivitāte, griba, atjaunošanās, došana un sievišķā pasivitāte, padevība, vēlme atdoties, uztvert. Ceturtkārt, balstoties uz naturālismam raksturīgo nemitīgo dzimumu cīņas un dzīvniecisko instinktu dominanci, režisors velk paralēles ar dzīvnieku pasauli: *mātīte* ir izvēlējusies *tēviņu*, ar kuru vēlas “kopoties.”

Par galveno scenogrāfijas elementu II cēlienā izmantoti krēsli. Pirmajā ainā tie – pacelti apmēram 1,5 m no zemes un garā rindā piestiprināti pie aizmugurējās sienas – veido sirreālu “dzīvo gleznu”. Uz tiem sēž krogus viesi, kontrabandisti, Karmena un viņas draudzenes, kas kustina kājas, sarunājas. *Krēsli* režijas koncepcijā kļuvis par ironisku zīmi – tas ir padibeņu *tronis*, hierarhisks paaugstinājums¹⁵. Režisors/scenogrāfe *krēsli/troni* simbolisko “paaugstinājumu” pārvērš par groteskām spēlēm – “karaļu un dievu” sēdvietu paaugstinājums kļuvis absurds, krēsli pacelti “gaisā”, atrauti no zemes. Uz krēsliem/troniem sēž kontrabandisti, dzērāji, vieglas uzvedības sievietes. Pār krēsliem kā pa simbolisku tiltu ar kājām pāriet toreodors Eskamiljo, uz krēsliem tiek nosēdināts Hozē rituālā mīlas ainā. Nākamajā epizodē krēslus pārkārto un skatuves telpas vizualitāti pārveido koristi: ierastām, ikdienišķām kustībām viņi noceļ pie sienas pieliktos krēslus un izvieto tos pa visu skatuves laukumu. Pie sienas paliek tikai trīs krēsli, kas saistīti ar nākamo operas mizanscēnu – Karmenas, Fraskitas un Mercedesas trio.

Savukārt pirmajā toreodora Eskamiljo ainā skatuves telpu piepilda izmētāti, apgāzti, tukši krēsli. Eskamiljo kuplejas “Es jūsu tostus pieņemu, draugi” piedziedājuma laikā skatuves priekšā koristi ritmiski sakārto krēslus vienā rindā, pa kuriem triumfāli pārsoļo Eskamiljo. Tas ir kā simbolisks, vienlaikus ironisks *tilts, ceļš, paaugstinājums*, pa kuru staigā un vēlas pāriet seksuālā uzbudinājuma pārņemtie operas tēli – Eskamiljo un sievietes (Fraskita, Mercedes), kas iekārojušas toreodoru. Beigu epizode ar krēsliem tiek veidota kā Karmenas un Hozē tikšanās stilizēta rituāla aina – krēsli izkārtoti rituāla apla puslokā. Režisors un scenogrāfe brīvi spēlējas ar krēsliem, darbības mizanscēnas un telpas iekārtojums mainās, transformējas atkarībā no krēslu izvietojuma ģeometriskā zīmējuma.

Spēles telpas/skatuves kastes nomācošā nemainība režisoram un operas scenogrāfei ir metafora šaurās instinktu pasaules noslēgtībai, telpas saspīstībai un nespējai no tās izrauties. Kolektīvā depresija kā dzīves forma un saturs, bez iespējām no tās aiziet. Vienīgā izeja kā garīgajā, tā arī fiziskajā nozīmē ir divas scenogrāfijas kastē izveidotās durvis – šauras un biedējošas. Durvis, aiz kurām ir noslēpums, iekāre, bauda, – tās kļūst par simbolu, kas šķir divas dažādas pasaules – sievišķo un vīrišķo. Pirmajā cēlienā durvju aile, no kuras iznāk tabakas fabrika sievietes, izgaismojas ar saulaini dzeltenu, siltu gaismu, un atskan viens no skaistākajiem, liriskākajiem šīs operas dziedājumiem par “.. par saldajiem dūmiem un zvaniem, kas sola atpūtu”. Tā ir smeldzīgi maiga un laiska atdošanās kāre, kas asi kontrastē ar telpu un vietu. Durvis, kas ved pie sievietēm (uz fabriku), ir kārdinājuma, neapspiestas seksualitātes, baudas apsolījuma, vīrišķā/sievišķā fiziskās saplūsmes zīme. Savukārt Hozē un Mikaēlas mizanscēnā durvju aili, pa kuru izgājuši Karmena, režisors veido kā nākotnes tēlu ar divējādu, pretēju nozīmi: Hozē durvis kļūst par mīlestības, cerības apsolījumu, Mikaēlai – par cerību un mīlestības draudu, sabrukumu.

Otrajā cēlienā abas durvis ir aizklātas ar melniem, šaurās strēmelēs sagriežtiem aizkariem, kurus cēliena laikā vienmērīgi kustina vējš. Melnais, sagriežtais priekšskars izmantots kā zīme – liecība par neziņas, draudu un nāves “klātbūtni”. Pēdējā cēlienā šīm durvīm tiek piešķirta paralēlās realitātes zīme – mūžīgais dzimumu karš beidzas aiz šīm durvīm, aiz kurām varoņus gaida nāve...

Režisors S. V. Holms ir izaicinoši pretojies 100 gadus ilgjām “Karmenas” romantizēto inscenējumu tradīcijām, tāpēc galvenā varone Karmena uzvedumā parādās nevis kā krāšņi izskaistināta romantiskās pasakas varone, bet gan kā spēcīgu seksuālu instinktu vadīta būtne, kas ir nepievilcīga, nogurusi no darba un līdzinās citām savām *sugas* māsām. Karmenu pūlī atšķirt nav iespējams – viņai ir sapinkāti mati un tikpat pelēcīgi brūnas un necilas drēbēs kā citām izrādes dalībniecēm. Viņa kā *sieviete mātīte* ir viena no šīs kopējās pelēkās masas, kura meklē seksuālo apmierinājumu un, tāpat kā lielākā daļa nevadāmā pūļa, nespēj pacelties pāri instinktu vilinājumam. Karmenas mīlestības izpratne ir reducēta uz fizisko vēlmju īslaicīgu apmierinājumu, baudu, kas netiek ierobežota. Pirmā cēliena Habanēru Karmena dzied, nevis skatoties acīs vīriešiem, lai tā tos kāri valdzinātu, bet gan vaļīgi apgūlusies skatuves vidū, izplestām kājām. Viens no pūļa vīriešiem pieskrien pie gulošās, atpogājot bikses, taču Karmena viņu aizsper. Karmenas un Hozē pirmā tikšanās dod skaidru un nepārprotamu naturālisma estētikas piederības zīmi – nākamās mīlētājus turpmākajā darbības norisē vienos tikai zemākie cilvēku instinkti – iekāre un dzimumakts.

Režisora iecere par *sievietes mātītes* varu pār *vīrieti tēviņu* izrādē transformējās dažādās detaļās: iekārojot un “iekarojot” iecerēto “tēviņu” (Hozē), Karmena izmanto dzīvniecisku instinktu radītu viltu un padevību – viņa smilkst kā suns, glaužas Hozē pie kājām, līdz Hozē apžēlojas un atbrīvo viņu no žņaugiem (I cēliens). Nākamo ainu režisors izveidojis kā rituālu seksuālās baudas, iekāres apli, kura centrā sēž Karmena un kurā var *nolasīt* paralēles ar riesta un “meklēšanās” laiku dzīvnieku pasaulē. Skaidri tiek “iezīmēta” *mātītes* teritorija, viņa vilina, sauc un kārdina iecerēto (līdzīgu seksuālās baudas rituālu apli režisors izveido arī II cēlienā – Karmenas *pašpienaglošanās* ainā). *Tēviņš*, fiziskās iekāres vadīts, kādu brīdi riņķo pa maģiskā apļa neredzamo robežu, līdz seksuālā vēlme gūst virsroku. Hozē un Karmena apskāvušies uzsāk stīvi kokainu deju Segidiljas pavadījumā – tā ir režijas/scenogrāfijas tēlaina asociācija ar divām pavasara mušām, kuras, apreibušas no pārošanās prieka, neveikli mīņājās dejas ritmā (pagāniskās tradīcijas mušas simbolisko tēlu saista ar nāvi un ļauno garu¹⁷).

II cēliena Karmenas un Eskamiljo tikšanās epizode veidota kā pretstats dzīvnieciskā *vilinājuma/pavedināšanas* ainai pirmajā cēlienā. Uz *tēviņa* (Eskamiljo) seksuālo aicinājumu Karmenas nogurušais, bez kaisles un iekāres izteiktais “*mīla?*” skan kā seksuāls atteikums, noraidījums, kas *dzīvnieciskajā* Eskamiljo rada sportisku iekāri, pamodina viņa seksualitāti. Savukārt III cēlienā vīrietis sievietei *kalpo* tikai par simbolisku zīlēšanas galdu – *priekšmetu/rīku*, viņš ir sievietes fizisko iegribu un seksuālo vēlmju apmierinātājs.

Režisors un scenogrāfe uzvedumā izmanto arī “*dzīvās scenogrāfijas*” klātbūtni – II cēlienā pa skatuves aizmugures sienu kā divi milzīgi zirnekļi ar plastiskām, kukaiņiem raksturīgām kustībām uz augšu rāpjas divi melnā tērpušies cilvēki. Izvēloties zīmi *cilvēki zirnekļi*, režisors velk paralēles ar dzīvnieku pasaulē valdošajiem instinktiem, kas simbolu *zirneklis* skaidro divās pretējās nozīmēs. *Zirneklis*¹⁸, kas auž radiālu tīklu, kura vidū pats atrodas, izprotams kā kosmiskās kārtības simbols, pasaules “izjūtu” audējs. Zirneklis rāpjas augšup pats pa sevis savērpoto pavedienu – to var uztvert kā garīgās pašatbrīvošanās simbolu. Savukārt Bībelē zirneklis minēts kā iznīcīgu lietu un veltu cerību zīme; folklorā to uzskata par nāves nesēju. Pastāv arī zirnekļa tēla otra nozīme, kas saistīta ar cilvēcisko attiecību simboliem: divi cilvēki, kas sapinušies savu emociju un kaislību (dziņu) izliktajos tīklos, nemitīgi tuvojas viens otram, attālinās, mēģina noslēpties un atkal tuvojies, taču nevienu brīdi nav spējīgi savienoties. Režisors/scenogrāfe ironiski izmanto ilustratīvismu kā scenogrāfiskās izteiksmes līdzekli – zirneklis ir zīme cilvēka zemapziņas primitīvismam, dzīvnieciskajai dabai. *Dzīvā scenogrāfija – zirnekļcilvēki* – uz aizmugures sienas reaģē un vizuāli ilustrē III cēliena svarīgākos notikumus (sastinguši miera stāvoklī,

vertikāli/horizontāli pārvietojas), kas saistīti ar galvenajiem operas tēliem un to attiecībām (Karmenu, Mikaēlu, Hozē, Eskamiljo).

III cēliena fināla skatā režisors iezīmē paralēles ar dažu zirnekļu sugu īpatnībām (piemēram, „melnajām atraitnēm” u. c.): zirnekļu sugu mātītes pēc apaugļošanās nonāvē /iznīcina (apēd) zirnekļu tēviņus. Karmenas un Hozē mīlas nakts ir izskanējusi: *mātīte* iznīcina, atgrūž un “nonāvē” *tēviņu*, viņa ir atradusi un izvēlējusies nākamo *sugas eksemplāru* – Eskamiljo. Vīrietis režisora zīmju variācijās vienlaikus kļūst gan par sievietes seksuālā papildījuma simbolu un virsotni, gan par savas seksuālās atkarības mocekli.

Viens no tēliem, kura līnija jau libretā nav līdz galam atrisināta, ir Mikaēla. Mikaēla parādās izrādes pirmajā cēlienā, bet pēc tam tikai III cēliena ainā – kontrabandistu nometnē kalnos. Mikaēlas tēls ir uzskatāms par teātra/operas tipisku “gaišzilo” lomu, tāpēc operas uzvedumos Mikaēla bieži vien paliek kā bāla un neizteiksmīga persona uz krāsaini un temperamentīgi izzīmētās Karmenas fona. Taču jaunajā S. V. Holma inscenējumā Mikaēlai dota iespēja būt par tradicionālā mīlas trijstūra *trešo stūri*. Tēla darbība nav veidota, akcentējot pasīvās ciešanas, kā tas bijis līdz šim, – režisors Mikaēlu traktē kā aktīvu notikumu līdzdalībnieci. Tādēļ režisors ievieš jaunas bezteksta mizanscēnas, kurām ir īpaši svarīga nozīme operas notikumu loģiskā attīstībā, kā arī tēlu savstarpējo attiecību dziļākā pamatojumā. Mikaēla ir ne tikai pretstats Karmenai, bet arī *garīgās* mīlestības zīme – viņa mīl un visur nemanāma seko Hozē. Režisora scēniskās darbības papildinājumi melodramatiskajā mīlas trijstūrī *Karmena – Hozē – Mikaēla* palīdz atrisināt nepilnības libreta tēlu sistēmā, kā arī pastiprina darbības un notikumu dramatismu. Režisors Mikaēlu “ved pa pēdām” Hozē, izveidojot tradicionālā *mīlas trijstūra* caurviju attīstību. Lai notiktu dramatiska darbība, tēlu sistēmā jābūt sabalansētiem pretspēku pāriem, kas nosaka un veido kāda varoņa darbības motīvus. Ja pretspēki ir vāji vai kāds no tiem pārmēru izcelts, darbības spriegums mazinās, dažkārt pat tiek izjaukta dramatiskās darbības loģika. Režisors “Karmenas” iestudējumu veidojis pēc dramatiskā teātra principiem, tāpēc viņam ir bijis svarīgi trijstūrī *Karmena – Hozē – Mikaēla* pastiprināt un pamatot Mikaēlas līniju. Operas attiecību trijstūrī *Seksuāla sieviete – Vīrietis – Garīga sieviete* S. V. Holms pārlicinoši pierāda instinkta un seksualitātes prioritāti. Tradicionālie operas iestudējumi akcentē tikai trijstūra *Hozē – Karmena – Eskamiljo* attiecības, Mikaēlas tēlu atstājot otrajā, dažkārt pat trešajā darbības plānā, taču S. V. Holms veido divu paralēlo trijstūru pārklājumu: *Karmena – Hozē – Mikaēla* un *Hozē – Karmena – Eskamiljo*. Ar šo divu *mīlas/seksuālo* attiecību trijstūru mijiedarbību opera iegūst padziļinātu dramatismu, traģismu, jo abos mīlas trijstūrī viens izrādās lieks: vienā

trio tā ir Mikaēla, otrā – Hozē. Ja galveno varoņu veidotos trijstūrus tēlaini attiecinātu uz cilvēka pasaules *trīsvienību* (antropoloģiju) *ķermenis – dvēsele – gars*, tad abos trijstūros ir notikusi atteikšanās no gara klātbūtnes mīlestībā.

Kora jeb masu kustības operā veidotas, izvēloties un apzināti balstoties uz ekspresionisma aktierspēles elementiem¹⁹. II cēliena krogus ainas kora dejai ir ekspresionisma estētikai raksturīgā ģeometrisku kustību skaidrība un precizitāte, kā arī formas izkāpinātība. Kora masa pārvietojas konvulsīvām kustībām un sastingst šķietami aizmurtā kliegzienā, to vieno kopējs reibums un dzīves bezjēdzība. Raupji un brutāli cilvēki deformē realitāti – deju, tajā atspoguļojas nervozi sakāpināta uzdzīve un varmācība. Ekspresionisma teātrim raksturīgie masu skati – pūlis, kas pakļaujas instinktiem, zemapziņai, – režisora interpretācijā ir pārtapis gleznieciskās bildēs – pozās, kas atgādina saraustīti kustīgas marionetes. Krogus ainā akcentēti aktieru žesti un kustības: tās ir spontānas, neprognozējamas, taču ritiskas un atkārtotas. Kora masa dejā darbojas, it kā būtu hipnozes varā. No sasprindzinātā ekspresijas stāvokļa koris negaidīti un pēkšņi *pārvēršas* dzīvos cilvēkos, kas sāk sarunāties, staigāt pa skatuvi. Režisors izmanto naturālisma paņēmieni, kas tiecas uz dokumentālismu, precīzām detaļām un sadzīves atspoguļojumu.

S. V. Holms uzvedumā eleganti ironizē arī par vēsturiskajām operas tradīcijām, groteski spēlējoties ar operas “štampiem”. II cēliena mūzikas partitūrā parādās toreodora Eskamiljo motīvs, kas sagatavo viņa ierašanos krodziņā. Tradicionāli “Karmenas” iestudējumos Eskamiljo ienākšana tiek sveikta ar skaļiem, bravūrīgiem saucieniem, aplausiem, sajūsmu. Loma rakstīta baritonam, tāpēc Eskamiljo lomas tēlotāji parasti ir gara auguma vīrieši (pēc fiziskās uzbūves tenori parasti mēdz būt maza auguma, smalkas uzbūves vīrieši; baritoni/basi – gara auguma vīrieši). Pēc vēsturiski tradicionālajiem režijas kanoniem, varonis kontrastē ar ļaužu pūli krodziņā – viņš ir grezni ģērbts, pašapzinīgs, bravūrīgs drošsirdis, kas paradis apgrozīties sabiedrības *elitē*, baudīt nedalītu sieviešu uzmanību.

Režisors Eskamiljo ierašanās epizodi veido pretēju tradīcijai, tā ir groteska un ironiska: pilnīgā klusumā bez fanfarām un triumfālas pielūgsmes uz skatuves, ko piepilda tikai izmētāti, tukši krēsli, parādās neliels, plikgalvains, paplukušā pelēkā uzvalkā tērpies vīrelis... Kādu brīdi viņš pēta tukšo krogus istabu, tad apmulsis apsēžas uz viena no krēsliem. Režisors izmanto vienu no galvenajiem komiskās operas paņēmieniem – parodiju, kas operas tēlu sistēmā palīdz apvienot gan ironisko un nopietno, gan ideālo un deformēto.

III cēlienā pēc libreta ieceres jābūt pirmajam dramatiskā sasprindzinājuma momentam – kontrabandistu nometnē parādās Eskamiljo, ko nejauši gandrīz nošauj sardzē stāvošais Hozē. Taču režisors pirmo dramatisko “*lūzuma punktu*” pārvērš par grotesku “maskarādi”. Nāk Eskamiljo, viņam rokās ir mūsdienīga tērpu soma un neliels portfelītis. Iedodot Eskamiljo rokās tērpu somu un portfeli, režisors S. V. Holms piedāvā spēli ar modernisma jēdzienu *teātris teātrī*, kur tērpu soma ir kā ārējā vizuālā zīme kādai pārgērbšanās spēlei, maskai, dubultajai dzīvei jeb dzīvei uz skatuves, bet Eskamiljo tēls kļūst par ironisku vārda *aktieris* simbolu. Režisors spēlējas ar modernismam raksturīgo teatralizāciju, veidojot “teātri teātrī” jeb postmodernismam raksturīgo vairākkārtīgo atspoguļojumu (simulāciju), kas Eskamiljo tēlu interpretē kā parodiju (grotesku ironiju) par ne tikai par paša Eskamiljo tēla „štampu”, bet arī par aktiera kā profesijas tēlu. Eskamiljo tēla *teatralizācija* – portfelis un uzvalks – liecina par pacelšanos pāri kontrabandistu dzīves līmenim, par noteiktu “stāvokli” sabiedrībā, kas atšķiras no kontrabandistu pūļa, kurā valda tikai seksuālas dziņas, netīrība, dzeršana. Režisors Karmenai ironiski piedāvā gandrīz tādu kā *pasaku princi – spēlmani/aktieri*, kas viņu uzmeklējis no citas valstības/augstākas sabiedrības, veidojot asprātīgu sasauci ar operas pirmā cēliena tēlaino metaforu – “*Pelnrušķītes pazaudētajām balles kurpītēm*”... Režisoram ir būtiski uzsvērt, ka, noliekot abus tēlus (Hozē un Eskamiljo) blakus, Karmena nešaubīgi izvēlēsies augstāko “kastu” – Eskamiljo.

Karmenas pielūdžēji, kas tradicionālajos operu inscenējumos ir izskatīgi vīrieši, labi gērbušies apsardzes seržanti, S. V. Holma uzvedumā ir kļuvuši par parodiskām un groteskām personām, dzērājiem un dzīves neveiksminiekiem. Cunigas (apsardzes brigādes kapteiņa) tēls rādīts nevis kā bīstams Hozē pretinieks (nākamā mīlas trijstūra pretstats), bet gan kā neveiksmīgs, nožēlojami grotesks mīlētājs neveiklis, kas, krogus pūļa piesmiets un pazemots, ar nedabisku puķu pušķi rokās no pārdzīvojuma noģībst... Pretstatot, savienojot un krustojot tēlu darbībā un mizanscēnās ironisko/traģisko, zemisko/cēlo, režisors saglabā atsvešinātības un nosacītības principu, kas ļauj ironizēt un teatrāli spēlēt gan ar atsevišķiem operas tēliem, gan ar operu kā mākslas veidu.

Teatrālas ironijas un parodijas pilns ir režisora skatījums uz operas traģisko finālu. Skatot uz toreadoru izrādi aicinošām fanfaras skaņām, Karmenas un Hozē fināla izskaidrošanās skats sasniedz savu augstāko kulminācijas punktu. Hozē ir lūdzies un raudājis, līdz sabrucis pie Karmenas kājām bezspēcīgā naidā un atriebībā. Viņš izvelk dunci, ko labu brīdi vēro Karmena. Režisors operas galvenajai varonei piedāvā izdarīt apzinātu izvēli starp samierināšanos un brīvību, starp dzīvību un nāvi. Mirkli šaubījusies, Karmena apzināti izvēlas nāvi – viņa dodas tieši pie Hozē, sabrūkot viņam ap kaklu. Kā

pretstats traģiskajam nāves skatam atskan triumfa dziedājums, kas slavina Eskamiljo uzvaru. Tradicionāli šajā epizodē tauta ar gaviļēm sveic Eskamiljo uzvaru, taču S. V. Holma uzvedumā koristi/tauta no sānu durvīm uz pleciem iznes savu elku un pielūgsmes objektu – vēršu cīņās nogalināto Eskamiljo...

S. V. Holms uzvedumā ieviesis arī papildinājumu – simbolisku *Aklā* cilvēka tēlu. Tā ir režijas skaidri formulēta romantisma estētikas koncepcija par paralēlo pasaulu eksistenci un līdzāspastāvēšanu. *Aklais* kā simboliski vizualizēts *liktenis* – *nāves vadmotīvs* – inscenējumā “atdzīvojas” un kļūst par scēnisku tēlu, kas parādās kā brīdinājuma zīme: tiks spēlēta akla kaislību, mīlestības un atreibības spēle, kuras iznākums – nāve. Operas I cēlienā pāri skatuvei, noplukušo zaldātu apsmiets, lēni klibo *Aklais*. Viņu pavada skaļi zaldātu saucieni, viens no viņiem *Aklajam* zem kājām pasviež banānu mizu. *Aklais* krīt. Operas pēdējā cēlienā režisors gandrīz precīzi atkārti I cēliena mizanscēnu: svētku kņadā neviens neievēro *nāves* klātesamības zīmi – *Aklo*. Kāds no pūļa atkal izaicina un pagrūž *Aklo*, viņš nokrīt, tad ceļas un spītīgi turpina gājieni. Kad viņš pēkšņi nomet savu apmetni, zem tā atklājas Hozē. “Atdzīvinot” simbolisko nāves zīmi, kas izrādes beigās tiek sapludināta ar Hozē tēlu, režisors simboliski savieno operas pirmo un pēdējo cēlienu, sasaistot paralēlo pasaulu pretstatu pārus: reālo – metafizisko, redzamo – neredzamo.

Operu režisore Lia Rotbauma savā grāmatā “Opera un tās scēniskā izpausme” raksta: “Operas partitūra ietver noteiktu un stingru kompozīciju tīri muzikālā ziņā. [...] .. kompozīcija pilda trīs funkcijas: veido notikumu norisi, izgaismo to pamatjēgu un veido izteiksmes līdzekļu kompleksu, kas skatītājam palīdz radīt noteiktu attieksmi pret izvirzīto problēmu. Ja *pārtulko* partitūru teātra valodā, tas nozīmē, ka ir nepieciešama arī inscenējuma kompozīcija, kas būtu balstīta uz tādiem pašiem principiem.”²⁰

Atsaucoties uz L. Rotbaumas citātu, var teikt, ka režisors S. V. Holms savam “Karmenas” inscenējumam izstrādājis detalizēti smalku tēlu, mizanscēnu un darbības attīstības kompozīciju, kura pamatā balstīta uz modernisma estētikai raksturīgajām iezīmēm un kurai cauri vijas režisora ironiskā attieksme pret uzveduma notikumiem. Naturālisma estētiku, kas izmantota par izrādes idejisko, vizuālo un dramaturģiskās attīstības konceptu, režisors inscenējumā kompozicionāli savienojis ar romantismam, ekspresionismam, simbolismam raksturīgām iezīmēm, padarot uzvedumu stilistiski krāsainu un daudzslāņainu. Aktierdarbi, kas pārsvarā balstīti psiholoģiskajā reālismā, tiek savienoti gan ar ekspresionisma teātrim raksturīgiem elementiem, gan ar stingru, ģeometriski precīzu skatuves kustības un mizanscēnu kompozicionālo zīmējumu.

Izvēloties *disonansi* par operas režijas principu, režisors uzvedumā talantīgi un veiksmīgi savienojis pretējas lietas – liriski romantisko operas mūzikas partitūru un naturālisma estētikai raksturīgo tēlainību. Operas libreta notikumu laikmeta nomainā (19. gadsimts pret 20. gadsimtu), scenogrāfiskais askētisms un minimālisms, kurā katram skatuves rekvizītam atkarībā no režijas attieksmes pret notikumiem un lietām tiek piešķirta skaidri noteikta simboliska vai ironiska nozīme, ironija par tradicionāliem kanoniem un simboliem, “dzīvās” scenogrāfijas elementu izmantojums (*cilvēki zirnekļi*, uz skatuves guloši kontrabandisti/dzērāji) uzvedumā veido vienotu un nedalāmu izrādes darbības konceptu. Režisors daudzkārt uzvestajai un atskaņotajai operai atradis jaunu skatuviskā inscenējuma formu, kas, piedāvājot dažādu māksliniecisko izteiksmes līdzekļu un estētisko virzienu kopumu, spēt pārliecināt un pārsteigt skatītāju.

2003. gada VI Rīgas Operas festivāls tiek atklāts ar komponista Bendžamina Britena (1913–1976) kameroperas “Skrūves pagrieziens” pirmizrādi Latvijas Nacionālajā operā 10. jūnijā.

“Skrūves pagrieziens” ir trešā B. Britena opera, kas tiek uzvesta uz Latvijas Nacionālās operas skatuves. Pirmo reizi Latvijas operas skatītāji ar B. Britena operas mūziku varēja iepazīties 1964. gadā, kad diriģenta Edgara Tona un režisora Jāņa Lindberga (scenogrāfs Edgars Vārdaunis) vadībā notika operas “Pīters Graimss” pirmizrāde. Gandrīz pēc divdesmit gadiem, 1981. gadā, operā tika iestudēta otra B. Britena opera “Spēlēsim operu “Mazais skursteņslauķis”” (diriģents Aleksandrs Viļumanis, režisors Guntis Gailītis).

B. Britena tehnisko meistarību un ātrrakstītāja talantu apliecina arī “Skrūves pagrieziens” tapšana. 1954. gada septembrī paredzētajai pirmizrādei libretu Mevenvija Paipere sagatavoja 1954. gada sākumā, bet B. Britens tikai marta beigās ķērās pie darba. Opera veidota konstruktīvā formā, kurā liela nozīme ir matemātiskai skaņu rotaļai. Partitūra veidota kā savdabīgu variāciju forma par vienu tēmu – 12 skaņu sērija/komplekss bez atkārtojumiem. Simboliskā tēmas rotācija un variācijas izmantotas arī kameroperas nosaukumā, kas tēlaini tiek salīdzināts ar skrūves griešanos. Kameroperai ir divi cēlieni, kas savirknēti 15 atsevišķās ainās.

Laikā, kad sacerēta opera “Skrūves pagrieziens”, B. Britenam jau ir vērā ņemama operkomponista pieredze: ir tapusi un ar lieliem panākumiem uzvesta pirmā opera “Pīters Graimss” (1945), kā arī uzrakstītas “Lukrēcijas nolaupīšana” (1946), “Alberts Herings” (1947), “Spēlēsim operu “Mazais skursteņslauķis”” (1949), “Billijs Bads” (1951), “Gloriana” (1953).

Kameroperas "Skrūves pagrieziena" librets tapis pēc amerikāņu rakstnieka un literatūrkriķa Henrija Džeimsa (1843–1916) tāda paša nosaukuma stāsta, bet kameroperas pirmizrāde notiek Venēcijas teātrī *La Finice* 1954. gada 14. septembrī operas *Covent Garden* ansambļa izpildījumā.

2003. gada izrāde "Skrūves pagrieziena" LNO tiek veidota kā internacionāls kopdarbs: Latvijas Nacionālās operas diriģents Andris Veismanis, čehu radošā komanda – režisors Jirži Nekvasils (*Jiry Nekvasil*), scenogrāfe un kostīmu māksliniece Zuzana Ježkova, gaismu mākslinieks Hineks Dorners. Galvenajās lomās: Guvernante – Kristīne Gailīte, Maija Kovaļevska; Misis Grousa – Antra Bigača, Andžella Ķirse; Mistars Kvints – Viesturs Jansons; Mis Džesela – Ieva Kepe, Inga Šļubovska; Flora – Monta Martinsona; Mailss – Daumants Kalniņš.

Čehu režisors Jirži Nekvasils ir ieguvis teātra mākslas mūzikas koledžas operas režisora diplomu, 1988. gadā kopā ar domubiedru un scenogrāfu Danielu Dvoržāku nodibinājis eksperimentālu operas studiju – *Opera Furore*. Pēc tam režisors bijis gan Prāgas Kameroperas (Mocarta operas) vadībā, gan ieņēmis Prāgas Valsts operas galvenā mākslinieciskā vadītāja amatu. 2002. gadā J. Nekvasils kļūst par Prāgas Nacionālā teātra māksliniecisko vadītāju. Režisors iestudējis vairāk nekā četrdesmit operu uzvedumus un desmit dramatiskās izrādes. Čehijas televīzijā viņš veidojis muzikālas programmas, televīzijas filmas un 1998. gadā sadarbībā ar scenogrāfi Zuzanu Ježkovu – Boguslava Martina (1890–1959) operas "*The Knife's Tears*" ("Naža dūriens") un baleta "*An Amazing World*" ("Pārsteidzošā pasaule") kino versijas, kas Prāgas Starptautiskajā televīzijas festivālā (1999) saņēmušas balvu Zelta kristāls.

Scenogrāfe Zuzana Ježkova ir absolvējusi Prāgas Kostīmu skolu (*School of Garments*, 1992) un Skatuves Mākslu akadēmijas Teātra koledžu (1999). Viņa stažējusies Berlīnē, Notingemā, Parīzē u. c., darbojusies kino un televīzijas jomā, piedalījies izstādēs, bet galvenokārt strādā operas un teātra iestudējumos.

Par iestudējumu, kas tapis Latvijas Nacionālajā operā, diriģents Andris Veismanis stāsta: "60. gados Rīgu pārņēma Britena mūzika – te ar milzīgu rezonansi viesojās pats komponists ar savu operas trupu, 1964. gadā tika iestudēta vairāk neoklasiskā stilā rakstītā opera "Pīters Graimss", kuru skatījās pats komponists, bet titullomu dziedāja Kārlis Zariņš. "Skrūves pagrieziena" muzikālā valoda mūsu trupai ir diezgan ciets rieksts, jo 20. gadsimta mūzikas tradīcijas teātrī līdz šim netika intensīvi koptas. Šis iestudējums būs labs atspēriens iestudēt 20. gadsimta mūziku, kas pamazām ieņem aizvien aktīvākas pozīcijas pēcpadomju valstu operateātros. Britena mūzika fascinē ar kvalitāti. Operas stāsts

ir ietverts konstruktīvā formā – 15 variācijās, bet tā ir cilvēcīga, emocionāla un harmoniska mūzika, kas atklājas pamazām.”²¹

Operas uzvedumā režisors J. Nekvasils izmantojis iespēju, kas reti tiek lietota operas praksē, taču diezgan bieži sastopama dramatisko teātra izrādēs, – spēles telpu izvietot skatītāju zālē un operas proscēnijā, bet skatītājus novietot uz skatuves. Režisors J. Nekvasils uzsver: “Pirms diviem gadiem – 2000. gadā šo projektu ar Z. Ježkovu realizējam Prāgas Valsts operā, piedaloties Prāgas Mūzikas akadēmijas studentiem. LNO iestudējumā pilnībā tiks saglabāta scenogrāfes ideja – skatītājus izvietot uz skatuves un priekšplānu izmantot kā spēles laukumu. Skatītāju zāli iecerēts izmantot kā būtisku scenogrāfijas daļu, kurā no balkoniem tiks izveidota upe, kas sniegsies līdz pat otrajam balkonam. Arī operas personāžiem jāparādās dažādās vietās zālē. Tiks izmantotas tieši tādas pašas projekcijas un gaismu partitūra kā Prāgas izrādē, taču uzvedums nebūs precīza kopija.”²²

Režisors J. Nekvasils operas stāstā/skatuves inscenējumā savieno modernismam raksturīgos – ekspresionisma, simbolisma, sirreālisma – elementus, aktierspēli veidojot kā polifonisku pārklājumu, kas apvieno atsvešināti nosacītos un reālpsiholoģiskos aktierspēles paņēmienus. Mysticism, paralēlās pasaules eksistence – redzamās un neredzamās zīmes, spēles ar gaismas un video projekcijām, tēli kā jūtīgi cilvēki un nedzīvas marionetes. Izrādē skaidri nolasāma režisora iecere veidot inscenējumu kā romantismam raksturīgo sapņa/fantāzijas sirreālu vizualizāciju, kurā darbojas lelliski, marionetēm līdzīgi tēli. Caurspīdīgas *plēves* aizkars šķir skatītāju sēdvietas uz skatuves no spēles laukuma – skatuves proscēnija un skatītāju zāles. Uz simboliskās sienas – caurspīdīgā aizkara – tiek projicētas dažādas ģeometriskas figūras un zīmējumi (bultas, kas daudzkārtīgi redzamas projekcijās, iegūst nāves simbolisko jēgu), un šī siena kļūst par robežšķirtni starp realitāti/nerealitāti un sapni/īstenību. Kad *siena* operas finālā beidzot krīt, mazais operas varonis mirst. Simbolisma estētikas viena no raksturīgākajām tēmām – nāves un dzīves šaurā robeža, mysticisma klātbūtne – režisora un scenogrāfes inscenējumā iegūst taustāmu un saredzamu formu, kļūstot par galveno izrādes vizuālo zīmi, māksliniecisko tēlu – līdzās operas varoņiem “*dzīvo/pulsē*” neredzamā dzīvības/nāves siena, *aiz* kuras notiek visas operas darbības. “Guvernantes mystiskā ierašanās gaisa kariatē varētu simbolizēt viņas pārceļšanos šausmu sapņa karaļvalstī. Eksaltētā žestikulācija, ierobežotais izteiksmes līdzekļu arsenāls atbilst spēles noteikumiem: viss ir kā biedējošs murgs. [...] Arī butaforiju askēze ļauj operēt ar krāsu un gaismu ritmu, vienu krēslu, plastmasas plēves aizkaru. Šādi tvertās telpas apspēlēšana, kā arī skaņas reproducēšanas efekti piešķir vēl papildu telpiskumu: spoki darbojas lielākoties *balonu*

(*mākoņu pasaulē*, tātad – viņpus dzīvei, kur tiek pārvilināti arī bērni,”²³ raksta muzikoloģe Ieviņa Liepiņa.

Skatītāju zāle uzvedumā pārveidota par stilizētu upi – tā piepildīta baltiem, lieliem baloniem, kas karājas milzīgos ķekaros no dažādiem balkoniem, kā arī pilda zāles parteru. Balons, ko abstrakti var salīdzināt ar milzīgu burbuli (gaisa, ziepju vai nerealizējamu ilūziju burbuli), izrādē iegūst tukšu, nereālu sapņu, vēlmju simbolisko nozīmi. Balons/burbulis/ilūzija kļūst par pasaules nīcības un īslaicīguma zīmi. Nāves upe – balto *ilūziju* upe, ko skatītāju zālē izveido režisors un scenogrāfe, vienlaikus kļūst par diviem pretmetiem – sapni un realitāti, liecinot par pretrunīgajiem cilvēku dvēseles stāvokļiem un saplūstot kādā absolūti jaunā eksistences stāvoklī – sirrealitātē. Baltā kā tīrības un neskartības krāsa²⁴ saistībā ar operas sižetisko līniju iegūst gluži pretēju simbolisko jēgu – tā ir nāves tuvuma, nāves bāluma, nāves priekšnojautas zīme. Tāpat kā rēgu tērpi un balti izkrāsotās, nedzīvās sejas/maskas, kas parādās kā izgaismoti punkti tumšās skatītāju zāles dažādos balkonos, balti izkrāsotas sejas – maskas ir arī citām operas personām, kas spēlē reālus cilvēkus. Režisors viņus it kā iniciē vai iezīmē – *sienas* abās pusēs eksistē “iezīmētie”, nāvei nolemtie. J. Nekvasils operā masku izmanto kā realitātes aizsegšanas zīmi²⁵, sirreāla maģiskā rituāla sastāvdaļu – iekšējās pārvērtības pirmo soli, uzsverot apziņas un zemapziņas nemitīgo mijiedarbību, sapņa un realitātes mainīgumu un relativitāti. Atšķirībā no *iestīvinātajiem* pieaugušo tēliem – marionetēm, kuras darbojas nereālos, groteskos, dīvaini krāsainos kostīmos un kuru žesti ir skopi, kariķēti, raksturīgi un tipiski ekspresionisma estētikai, viņu atrašanās darbības telpā līdzinās sapnim vai vīzijai, abi operas galvenie varoņi – bērni – darbojas dabiski, dzīvi un atbrīvoti, reālp psiholoģiskās spēles manierē. Režisors, izmantojot kontrastu principu, pastiprina efektu starp nosacīto realitāti un sapņu – simbolisma/sirreālisma – pasauli, kurā eksistē visi operas varoņi.

Izmantojot skatītāju zāli kā spēles telpu ar divējādi simbolisku nozīmi, primāri signalizējot, ka tiek lietots paņēmiens “teātris teātrī”, kurā notiek visa operas darbība, kā arī nosacīti teatrālo, grezno skatītāju zāli veidojot kā asociatīvu dažādu laikmetu savienojumu – režisors rada koncepciju par pagātnes/tagadnes/nākotnes vienlaicīgo eksistenci, kas ļauj ielūkoties pasaulē mums apkārt. Teātris kā noslēpums, kā vēsturisks un vienlaikus pārļaicīgs mantojums, teātris kā svarīga pagātnes/tagadnes/nākotnes sastāvdaļa. Simboliski savienojot laiktelpu ar teatrālās domāšanas un ekspresionisma estētikai radniecīgu mūziku, režisors uzvedumā panāk vairākkārtīgu simbolisko slāni, kas izrādē ļauj saskatīt ne tikai Henrija Džeimsa noveles tēlus un psihoanalītiskās problēmas, bet arī asociatīvi ļauj pielīdzināt notikumus mākslas procesiem, kas pastāv teātrī-operā. Pagātne,

kuras varā ir bērni, līdzīgi mākslas darbam, darbojas kā patstāvīga substance, kas ir tagadnes un nākotnes pamats un virzītājspēks.

Nozīmīga vieta uzvedumā piešķirta gaismu partitūrai. Daudzveidīgas ģeometriskas projekcijas uz plēves aizkara, skatītāju zāles izplatījumā, staru kūļi, kas veido gredzenus un spirāles un kas no balkoniem krīt tieši skatītājiem acīs, rada mistikas un nerealitātes gaisotni, bez kuras nebūtu iespējams panākt operas varoņu sirreālās eksistences un misticisma piesātinātā stāsta veiksmīgu realizāciju.

2003. gadā Latvijas Nacionālās operas režijā debitē arī teātra direktors Andrejs Žagars. Viņš inscenē divas vēlinā romantisma operas: Riharda Vāgnera “Klīstošo holandieci” (pirmizrāde 2003. gada 5. februārī; diriģents Gintars Rinkevičs, scenogrāfs Andris Freibergs, galvenajās lomās: Holandietis – Egils Siliņš; Zenta – Ieva Kepe) un Antona Rubinšteina “Dēmonu” (pirmizrāde 2003. gada 14. decembrī, diriģents Normunds Vaicis, scenogrāfe Ieva Kauliņa, galvenajās lomās: Dēmons – Egils Siliņš, Tamāra – Tatjana Monogarova).

Rihards Vāgners (1813–1883) un Antons Rubinšteins (1829–1894) ir laikabiedri, vēlinā romantisma pārstāvji. Abi bijuši aktīvi 19. gadsimta sabiedriskie darbinieki, diriģenti, teorētisko un muzikālo traktātu autori, pretrunīgas personības, kas nekautrējās sevi dēvēt par ģēnijiem. Lai gan savā muzikālajā daiļradē komponisti pārstāv katrs savu atšķirīgu nacionālo skolu (vācu un krievu), viņu opusi savieno gan izteiktas nacionālās mūzikas iezīmes, gan valdošās romantisma tendences Eiropas mūzikas kultūrā.

Antons Rubinšteins, kas komponēja neparasti ātri un daudz, Eiropā nevīstošu slavu vispirms ieguva kā izcils un talantīgs pianists, mazāk ievērības un cieņas tika veltīts viņa daiļrades devumam, kas bieži vien palika līdz galam neizstrādāts. Rihards Vāgners, viena no mūzikas pasaules visu laiku pretrunīgākajām personībām, revolucionārs ne tikai vācu nacionālās operas reformā, bet visā 19. gadsimta mūzikas vēsturē. Viņa mākslas izpratne un jaunrades koncepcijas ietekmējušas ne vien sava laika mūzikas kultūru, bet atstājušas neizdzēšamu iespaidu arī uz nākamajām mūziķu paaudzēm.

Riharda Vāgnera “Klīstošais holandietis” un Antona Rubinšteina “Dēmons” uzskatāmas romantiskās operas šedevriem, tāpēc operas direktors A. Žagars savu izvēli, kas saistās ar klasiskās operas tradīcijām un iestudējumu veidošanu, vienlaikus domājot par operas inscenējumu avangardiskiem un eksperimentāliem režijas meklējumiem, komentē tā: “Mēs veidojam iestudējumus, kas adresēti gan Latvijas skatītājiem, gan Rīgas operas festivālam, ko apmeklē ārvalstu publika un vērtē kritiķi no ietekmīgiem pasaules preses izdevumiem. Ja mēs varētu kā daudzi Eiropas operteātri veidot 6–8 jauniestudējumus gadā (kas Latvijas pašreizējā ekonomiskajā situācijā ir nerealizējama

fantāzija), būtu daudz lielākas iespējas sabalansēt repertuāru. Tad, pirmkārt, repertuārā būtu klasiski, tradicionāli veidoti iestudējumi, otrkārt, laikmetīgi un provokatīvi inscenējumi, drosmīgi ejot laikam līdzī un meklējot jauno vizuālajā mākslā un režijā. Treškārt, mēs pasūtītu darbus latviešu komponistiem – kā, piemēram, par savu nacionālo mūziku var rūpēties Helsinku un Amsterdamas operas.”²⁶

R. Vāgnera operas “Klīstošais holandietis” (pirmizrāde 1843. gadā) un A. Rubinšteina operas “Dēmons” (pirmizrāde 1875. gadā) libretu pamatā izvēlēti romantisma literatūrā balstīti sižeti: R. Vāgners savā darbā izmantojis atsauces uz Heinriha Heines stāstu “No Šnābelevopska kunga memoāriem” (1834), bet A. Rubinšteinu saistīja ideja radīt operu pēc Mihaila Ļermontova poēmas “Dēmons” motīviem. Abu operu libretiem cauri vijas mysticisms, fantāzijas tēlu pasaule, kas saplūst ar reālo pasauli, nojaucot robežas starp īstenību un iztēli, tāpēc A. Žagars galveno nozīmi izrādēs pievērs mitoloģisko tēmu stilizācijai. Viens no centrālajiem izrāžu struktūras elementiem ir režisora koncepts par divu paralēlo pasaulu pastāvēšanu pretstatu pāros: redzamais – neredzamais un reālais – nereālais. Paralēli redzamajai pasaulei eksistē pasaules neredzamā dvēsele, un tieši šajā līmenī tiek lemti cilvēku likteņi – par to A. Žagara izrādēs signalizē vizualizētas zīmes, simboli, metaforas. Simbols režisora inscenējumos ir tēls, kas ļauj nodibināt sakarus starp dabisko un pārdabisko, starp iespējamo un neiespējamo.

R. Vāgners ir dzimis un audzis Leipcigā, viņš jau no bērnības ir saistīts ar teātra vidi, un komponista daiļrade visu mūžu saistīta ar muzikālo teātri. Pirmās operas top 19. gs. trīsdesmitajos gados (“Feja” (1834), “Mīlas aizliegums” (1836)), tās sacerētas vācu romantisko un franču/itāļu komisko operu ietekmē. 1838. līdz 1840. gads ir komponista Rīgas periods, kurā viņš strādā pie operas “Rienci”, kas veidota balstoties uz vēsturiskās franču lielās operas formveidi. Nākamās operas “Klīstošais holandietis” (1843) tapšanas pamatā ir reāli vēsturiski apstākļi no R. Vāgnera dzīves. R. Vāgners kopā ar sievu Minnu, bēgot no kreditoriem, paslēpušies kuģa kravas tilpnē, slepeni un nelegāli atstāj Rīgu, lai dotos uz Franciju. Viņu kuģis nokļūst vētrā un nonāk pie Norvēģijas krastiem. Opera “Klīstošais holandietis” kļūst par darbu, kas komponista daiļradē ievieš daļējas korekcijas, un par Vāgnera intereses un izpētes objektu kļūst vācu romantiskā māksla, tās radītā *likteņa drāma*, vācu viduslaiku leģendas, mitoloģiskie sižeti.

19. gs. 40. gadi komponista daiļradē iezīmējas ar plašu diriģenta darbību, politiski revolucionāru aktivitāti un pirmajām jauna veida operu kompozīcijām. Top operas “Tainheizers” (pēc vācu viduslaiku leģendām, 1845), “Leongrīns” (1848). Pēc 1849. gada revolūcijas sakāves, kurā arī R. Vāgners ir aktīvs līdzdalībnieks, komponists ir spiests

emigrēt uz Šveici, kur top viņa lielākie teorētiskie apcerējumi “Māksla un revolūcija” (1849), “Nākotnes mākslas darbs” (1850), “Opera un drāma” (1851).

19. gs. 50. gadi ir grandiozās tetraloģijas – četru operu cikla “Nībelungu gredzens” – ieceres un tapšanas laiks. Balstoties uz vācu un skandināvu mitoloģijas tēliem, R. Vāgners 1854. gadā sacer pirmā cikla operu “Reinas zelts” un 1856. gadā – operu “Valkīra”. Pēc pirmo divu operu tapšanas darbs uz ilgāku laiku tiek pārtraukts, un tikai 1869. gadā top trešā cikla opera “Zigfrīds”, un 1874. gadā tetraloģija tiek pabeigta ar operu “Dievu mijkrēslis”. Paralēli tiek uzrakstītas operas “Tristāns un Izolde” (1865) un “Nirnbergas meistardziedoņi” (1868). Tāpat šajā laikā komponists otrreiz pārstrādā operas “Tanheizers” (1861) versiju. R. Vāgnera pēdējais muzikālais lielepos, ko autors nosaucis par “svinīgo scēnisko mistēriju”, – opera “Parsifāls” – tapis 1882. gadā, neilgi pirms komponista nāves.

R. Vāgnera ciešā draudzība ar Frīdrihu Nīči un Artūra Šopenhauera filozofijas tiešā ietekme uz komponista pasaules uztveri atspoguļojas visā komponista daiļradē. F. Nīčes *pārcilvēka* tēls R. Vāgnera libretos un mūzikas kompozīcijās transformējies mītiskās personās, bet A. Šopenhauera filozofiskās atziņas pārvērtušās R. Vāgnera operu tēlu bezgalīgās ilgās pēc nāves – atbrīvotājas.

Romantiskās operas “Klīstošais holandietis” darbība pēc R. Vāgnera (komponista un vienlaikus libreta autora) ieceres notiek Norvēģijas piekrastē ap 1650. gadu. Libreta pamatā ir jūrnieku leģenda par klīstošu spoku kuģi. 1840. gadā komponists uzraksta viencēliena operas skices un libreta tekstu, bet 1841. gada maijā desmit dienu laikā sacer pilnu trīscēlienu operas variantu. Operas mūzikas sacerēšana tiek pabeigta septiņās nedēļās – 1841. gada augustā un septembrī, pirmizrāde notiek 1843. gada 2. janvārī Drēzdenē paša R. Vāgnera vadībā.

Savas dzīves laikā R. Vāgners uzskatīja, ka tikai viņš pats spēj adekvāti iestudēt savas operas, tāpēc citiem režisoriem komponists/režisors/teorētiķis deva detalizētus norādījumus, tēlu un notikumu dramaturģijas analīzi. Par “Klīstošo holandieti” R. Vāgners raksta: “Skaidrajā hellēņu pasaulē mēs to sastopam Odiseja ceļojumos un viņa vēlmē iegūt dzimteni, mājas, pavardu un sievu... Bez savas pasaulīgās mājvietas pastāvošā kristietība šo zīmi ietvēra *mūžīgā žīda* tēlā; šim vienmēr un bezgalīgi nolādētam klejotājam, kas bez mērķa un prieka jau sen kā izdzīvojis dzīvi, nebija izredžu tikt atpestītam; vienīgās viņa cerības bija saistītas ar nebūtību. [...] .. Holandiešu jūrnieks savas pārdrošības dēļ ir velna nolādēts – šeit tas ļoti skaidri parādīts ūdensplūsmu un vētru elementā – un spiests bez apstājas mūžīgi kuģot jūrā. Savu ciešanu beigās viņš, tāpat kā Ahasvērs, redz nāvi; šī mūžīgajam žīdam nerasniedzamā atpestīšana Holandietim tomēr ir iegūstama ar sievietes

starpniecību – sievietes, kas viņam upurējas mīlestībā: ilgas pēc nāves tādēļ viņu rosina sameklēt šo sievieti.. Viņa [*Holandieša – I. V.*] pirmais uznāciens ir ārkārtīgi svinīgs un nopietns: vilcināšanās lēnīgajā soļojumā uz cietzemes lai rada savdabīgu kontrastu neiedomājami ātrajai kuģa tuvošanās ainai... [...] ..ārijas ritorneles [*it. val. ritornello – atgriešanās, atkārtošana; vokāli instrumentāla sacerējuma instrumentāls fragments, kas vairākkārt atkārtojas, to izpilda pirms vokālās partijas sākuma – ievada. – I. V.*] pirmā skaņa atbilst Holandieša pirmajam solim uz zemes; viņa gaitas zvārošanās, kā jau jūrnīkam pēc ilga brauciena pirmo reizi izkāpjot krastā, muzikāli tiek iezīmēta ar čellu un altu viļņveida figūras palīdzību: trešās takts pirmajā ceturtdaļnotī viņš sper otro soli, visu laiku ar sakrustotām rokām un noliektu galvu; trešais un ceturtais solis sakrīt ar astotās un desmitās takts skaņām. .. Pirmajām frāzēm trūkst jebkādas deģsmes, it kā tās dziedātu pārguris cilvēks (tomēr ritma precizitāte gandrīz pilnībā jāievēro, tāpat kā visur citur šajā rečitātvā).. Ritorneles laikā pēc teksta *tomēr mūžīgas ir manas ciešanas* varonis atkal noguris un skumjš noliec savu galvu, vārdi *jums, pasaules jūras bangām* utt. tiek dziedāti, stingri raugoties uz priekšu. *Allegro* posma mīmiskajā pavadījumā (ar tekstu *cik bieži jūras dziļumā* utt.) es nevēlos dziedātāju pārmērīgi ierobežot kustībās, tomēr arī šeit vēl arvien atkārtāju savu galveno norādījumu – pat visspēcīgākajā un aizrautīgākajā deģsmē, pat vissāpīgākajās izjūtās, kas atdzīvina šo dziedājumu, līdz šim brīdim iespēju robežās jā saglabā ārējās stājas mierīgums: atsevišķa un ne pārāk plaša rokas vai plaukstu kustība būs pietiekama dažiem spēcīgiem priekšnesuma akcentiem...”²⁷

Latvijas Nacionālajā operā “Klīstošais holandietis” iestudēts vairākkārt, sākot no 1919. gada (skat. *pielikumu*). 2003. gada operas “Klīstošais holandietis” iestudējuma vizualitāti režisors A. Žagars kopā ar scenogrāfu A. Freibergu veido, balstoties modernisma estētikā, personāža darbību un mizanscēnu zīmējumu atbilstoši kodējot ar reāls psiholoģisko aktierdarbību un klasicisma skatuves mizanscēnām (lielākā daļa solistu un kora mizanscēnas veidotas frontāli pret skatītāju zāli), bet koris pārvietojas skaidri noteiktās, ģeometriskās kustību līnijās. Operas uzveduma horeogrāfe Elīta Bukovska organizējusi stingru skatuves darbības/kustību plānu, kas konsonē ar atsvešināto un nosacīto operas tēlu atklāsmi.

Antona Rubinšteina (1829–1894) krāsainā un vispusīgā personība laikabiedrus spējusi gan valdzināt un aizraut, gan patiesi sanīkot. Agrā jaunībā A. Rubinšteins Eiropā iegūst izcila pianista virtuozu slavu, taču, vēlēdamies atstāt neizdzēšamu savu vārdu 19. gs. izcilāko komponistu sarakstā, viņš raksta daudz, ātri un apskaužami viegli. A. Rubinšteina dzīves laikā laikabiedri viņa komponista darbību vērtē diezgan pretrunīgi, jo A. Rubinšteins mēģina līdzināties sava laika radošajiem muzikālajiem ģēnijiem,

nepievēršot uzmanību skaņdarbu detalizētākai un dziļākai izstrādei. Kopumā tapuši aptuveni 200 skaņdarbi klavierēm, 30 dažādas formas simfoniskie darbi, vairāk nekā pusotra desmita operu, oratoriju un baletu. No ražīgā lielo formu klāsta savu vietu mūzikas klasikas pasaulē atraduši tikai nedaudz skaņdarbi, tostarp viņa ievērojamākā opera “Dēmons”.

Ilgu laiku domājis par ieceri radīt operu pēc Mihaila Ļermontova poēmas “Dēmons” motīviem, 1870. gada beigās un nākamā gada sākumā A. Rubinšteins, neaicinot palīgā libretistus vai literātus, sastāda topošās operas rakstīšanas plānu un scenāriju. Taču ar operas libreta teksta sacerēšanu komponistam neveicas, tāpēc tiek pieaicināts profesionāls literāts – dzejnieks Jakovs Polonskis. Sadarbība ar dzejnieku nenes cerēto rezultātu (Jakovs Polonskis atsakās rakstīt operas tekstu), un par libreta nākamo līdzautoru tiek pieaicināts dzejnieks Apolons Maikovs. Taču arī otrā līdzautora darbs pie operas libreta tapšanas nav ilgstošs, tāpēc par pēdējo sadarbības partneri tiek uzaicināts M. Ļermontova darbu pētnieks, literatūrzinātnieks un dzejnieks Pāvels Viskovatovs. Darba procesu A. Rubinšteins ne tikai steidzina, diezgan brīvi rīkojoties ar P. Viskovatova radītajiem libreta tekstiem (tie tiek pārcelti, mainīti vietām, īsināti utt.), bet, aizrāvies ar orientālismu, arī meklē topošajai operai dažādas gruzīnu tautas melodijas un austrumu motīvus, kam P. Viskovatovs spiests pierakstīt tekstus. Divu mēnešu laikā tiek radīts klavierizvilkums operas diviem cēliem. Komponista un libretista sadarbība pie operas kļūst arvien problemātiskāka, A. Rubinšteins neņem vērā nekādus libretista iebildumus, līdz kopdarbs beidzās ar skandālu, tā ka galu galā P. Viskovatovs zem operas libreta atsakās parakstīt savu uzvārdu.

Par spīti konflikta situācijai, A. Rubinšteins operu pabeidz pāris mēnešu laikā 1871. gadā, bet pirmizrādi krievu teātra cenzūras dēļ šī opera piedzīvo tikai 1875. gadā.

2003. gada A. Rubinšteina operas “Dēmons” iestudējums Latvijas Nacionālās operas vēsturē ir trešais pēc skaita (sk. *pielikumu*).

Opera ir žanrs, kas pieprasa nosacītu vidi un atsvešināti nosacītu darbību, tāpēc režisora A. Žagara uzdevums, viņam strādājot pie mītisko tēmu interpretācijām operās, nav viegls, jo abās izrādēs jāizveido mīlas stāsta versija, kas īstenojas starp divām paralēlajām pasaulēm, proti, Holandieti – mītisku tēlu – un viņa iemīļoto Zentu – reālu zemes sievieti (“Klīstošais holandietis”), starp kritušo eņģeli Dēmonu un kņaza meitu Tamāru (“Dēmons”).

Abu operu galvenie tēli/vīzijas – pārpasaulīgas būtnes Holandietis un Dēmons – ir dievu nolādētas, lepnas, romantiskas un vientuļas personības, tie ir brīvības alku un traģiski liktenīgu kaislību simboli, un pretstatu pāros *reālais* – *nereālais* pārstāv nereālo

pasaules modeli. Savukārt sieviešu tēli Zenta (“Klīstošais Holandietis”) un Tamāra (“Dēmons”) ir pieskaitāmi pie reālās – cilvēciskās pasaules – personām, kas vienlaikus ietver arī daļējas simboliskas *Nevainīgās Jaunavas*²⁷ iezīmes.

Zentas un Tamāras opertēli dzīvo zemes dzīvi, paralēli ietverot ne tikai sievišķīgu maigumu un romantismu, bet arī mistērisku simbolismu. *Nevainīga Jaunava*, kas ir šķīsta un dzīvo neprecēta, daudzās kultūrās simbolizē askētisku pievēršanos pārpasaulīgajai sfērai, turklāt noteikta nozīme tiek piešķirta ne tikai morālas dabas motīviem, bet bieži vien arī maģiskiem atturības rituāliem. Senajās kultūrās sastopami vēstījumi par svētajām (nevainīgajām) jaunavām, kas savu mūžu pavadījušas un dzīvojušas lielā nošķirtībā, saglabādamas jaunavību, ar to apliecinot savu piederību pie pārpasaulīgās sfēras. Saules sievas jeb Saules jaunavas nedrīkst būt tik vienkāršas, lai tās drīkstētu redzēt jebkurš cilvēks, bet viņu galvenā nodarbošanās bijusi vērpsana un aušana. Vērpsanas process simboliskā un mītiskā izpratnē bieži tika saistīts ar pārdabisko sievišķīgo būtņu triādi – *parkām, moirām, nornēm* (parkas (lat. val. *parcae*) – dzemdējošās; moiras (gr. val. *moiras*) – piešķirošās; nornes – skandināvu mitoloģijā likteni personificējoši simboli – likteņa dievietes, tēlotājmākslā tiek atveidotas kā dzīves pavediena vērpejas). Likteņlēmējas parasti ir trīs: pirmā nosaka jaundzimušā likteni, otrā šķetina dzīves pavedienu, trešā to nogriež. Pasaku un teiksmu simbolikā vārpstai²⁸ ir svarīga nozīme, un tā parasti saistās ar nāvi un cilvēka likteni. Sievišķīgā vērpsanas nodarbe bieži tiek saistīta arī ar mēnesi, kam ir divas pamatfāzes: “mirstošais” un atkal “atdzimstošais” mēness piešķir jēdzienam “pazeme un atdzimšana” sievišķu likteņlēmēju spēku. Kristīgajā simbolikā (piemēram, erceņģeļa Gabriēla pasludināšanas brīdī) Marija bieži tiek attēlota ar vārpstiņu rokā, radot asociācijas ar ciltsmāti Ievu, kas arī bieži ir attēlota vērpsam. Viduslaiku Eiropā²⁹ vārpsta simbolizēja apcerīgu dzīvi un bija dažu svēto sieviešu tēlu atribūts, tāpēc izveidojās vispārpieņemts priekšstats par vērpsanu kā sieviešu kārtas dievības un priesterieņu nodarbošanos. Izmantojot vērpsanas simbolisko izpratni un teiksmu par Saules jaunavām, R. Vāgners “Klīstošajā holandietī” ietvēris nosacītu rituālu ainu: Zenta (Saules/Svētā/Nevainīgā jaunava) kopā ar draudzenēm sēž pie ratiņa un vērpi, iegrimusi domās par klejojošo jūrnieku, ko var glābt tikai jaunavas mīlestība. Savukārt A. Žagars, veidojot izrādi, Zentas un jaunavu vērpsanas ainu aizvieto ar drēbju mazgāšanas epizodi, kurā ritualizēti apspēlē ūdens kā duālā (dzīvības un nāves/dzīvības rašanās un iznīcības) simbola³⁰ attīrošo iedarbību.

Pēc komponistu iecerēm, abās operās iekļautas arī nozīmīgas rituālās darbības ainas: “Klīstošajā holandietī” – meiteņu jaunavu vērpsanas skats, ko režisors A. Žagars

aizstājis ar veļas mazgāšanas epizodi, operā “Dēmons” – otrā cēliena aina, kurā Tamāra tiek posta kāzām.

Režisors kopā ar scenogrāfiem Andri Freibergu un Ievu Kauliņu izrādes darbības vides definē un veido kā metaforu un simbolu kopumus: tās ir pasaules – kā sakrāli mitoloģisks izplatījums, kurās tiek īstenoti svētie rituāli. Simbolisms ir svarīgs abu inscenējumu estētikas avots. Simbolisma virziena iezīmes³¹ – monumentāls statiskums, paralēlās pasaules nemitīga klātesamība, metaforu un jēdzienu daudznozīmība, dekoratīva ornamentika – ir galvenās režisora un scenogrāfa estētiskās kategorijas, kas tiek izmantotas izrāžu inscenējumā. Tieši scenogrāfiskās dramaturģijas dominante kļūst par vienu no A. Žagara režijas darba būtiskām sastāvdaļām. Atšķirībā no R. Vāgnera “Klīstošā holandieša” virzītājspēka – bezgalīgās melodijas A. Rubinšteina “Dēmona” muzikālā struktūra veidota pēc atsevišķu pabeigtu numuru principa, kuri operu saskalda nelielos mūzikas nogriežņos un ievērojami sadrupina notikumu virzību un norisi, tāpēc būtiska nozīme abās operās ir gaismu partitūras režijai: “Klīstošajā holandiešī” gaismu mākslinieks Kevins Vin-Džonss kopā ar videomākslinieci Katrīnu Neiburgu izveidojuši R. Vāgnera mūzikā balstītu caurviju attīstības videoprojekciju, kas attīstās kopā ar mūzikas caurviju tēmām, bet operas “Dēmons” gaismu mākslinieks Reinhardis Bihsels gaismas dramaturģiju izstrādā atbilstoši A. Rubinšteina mūzikas numuru principiem. Izrādē gaismas darbojas stacionārā simetrijā, veidojot noteiktus, ģeometriskas formas laukumus, kas kontrastē ar izteikti romantisko libreta un mūzikas attīstību. Pārsvārā gaismas veido krēslaini pelēku (tumšu) telpas sajūtu, dažviet izgaismojot spilgtāku krāsu (sarkanus, zilus) akcentus un laukumus. A. Žagars pieturējies pie nosacīti askētiskā un stilizētā inscenējuma versijas, kas gaismas dramaturģijā raisa asociācijas ar Roberta Vilsona uzvedumiem.

Scenogrāfs A. Freibergs izrādes “Klīstošais holandiešis” telpu iekārtojis kā mītisku, bezgalīgu izplatījumu, kurā no tumsas un aizpasaules kā vīzija parādās klīstošā spoku kuģa iegaismotā karkasa aprises. Tā ir vizualizēta teatrāla filozofija, kurai piemīt laika un telpas asociatīva izteiksme un kura veido izrādes scenogrāfisko dramaturģiju. Izrādes telpā, kurā apvienojas reālistiskās un mītiskās norises, gaismas dramaturģija un Katrīnas Neiburgas veidotās videoprojekcijas sapludina un pārklāj operas notikumus un darbības. Scenogrāfija šajā uzvedumā nav tikai darbības vietas ilustratīvs dekorējums vien – tai ir vadošā, funkcionāli aktīva darbības virzītājas nozīme. Skatuves telpai transformējoties, tiek nojaukta jebkura iespēja darbības vietu identificēt ar konkrētu vietu un laiku.

Operas “Dēmons” darbība risinās Kaukāza kalnos. Atbilstoši Kaukāza – Ibērijas – tautu mitoloģijas kosmogoniskajiem mītiem³² zemei ir apaļa forma, to ietver jūra vai kalni, bet pasaules malā atrodas dzīves koks, kas vertikāli savieno *debesis – zemi – pazemes valstību*. Kopā ar vertikālo pasaules uzbūvi šajos mītos ir arī horizontālās pasaules plaknes: centrā jeb priekšā izvietota priekšējā pasaule, aizmugurē – aizmugures pasaule. Šajos mitoloģijas mītos trīs vertikālajām pasaulēm atbilst arī trīs krāsas – baltā, sarkanā un melnā. Ņemot par pamatu šo kosmogonisko mītu, izrādes scenogrāfe I. Kauliņa uzveduma vizuālo risinājumu veidojusi, skatuves telpu sadalot trīs milzīgos, tumši pelēkos, gandrīz melnos braukājošos stāvos, kas nosacīti šķir darbības, kurām jānorisinās trīs mitoloģiskajās telpās – *debesīs – zemē – pazemē*. Paralēli vertikālajam skatuves dalījumam stāvos, skaidri var nolasīt arī horizontālā līmeņa simbolisko nozīmi – vertikāles un horizontāles saskares punkts jeb darbības koncentrācijas vieta katrā no stāviem ir milzīgs galds, kas atbilstošā darbības modelī transformējas simboliskā trijstūrī *galda – altāris – kapenes*³³. Trīs pamatkrāsu *baltās – sarkanās – melnās*³⁴ izmantojums operas scenogrāfijā un tērpos, tāpat kā trīs vertikālie skatuves līmeņi un trīs galda simboliskās nozīmes transformācijas, savienojas asociatīvā trijstūrī *dievišķais – dēmoniskais – cilvēciskais*, kas nes visas izrādes virszudevumu. Pāriešana no pasaules pasaulē ir iespējama tikai dievībām vai varoņiem pusdieviem, bet cilvēkam, pārejot pasaulu robežu, jāiziet garīgās iniciācijas ceļš, kas mītos bieži tiek pielīdzināts nāvei.

Operas “Dēmons” pirmais cēliens sākas ar nelielu orķestra prologu un Elles garu kori – uz skatuves redzamas trīs rindās izkārtotas biedējoši nedzīvas baltas maskas kā misticisma zīme. Koris/maskas atrodas aiz melna tilla – draudīga un neizskaidrojama spēka zīmes, kas sludina vētru ne tikai dabā, bet arī uz zemes mītošajās dvēselēs. Uzvedumā garu pasaules pārstāvji tērpušies sidraboti zilganos tērpos, un operas pirmajos cēlienos viņu darbības vieta ir skatuves telpas trešais stāvs – *debesis*. Eņģelis, kas sludina Dēmona iespēju atgriezties caur mīlestību – lielāko un skaistāko no brīnumiem, tāpat kā Dēmons, sēž pie gara debesu “saimes” galda, gar kuru pārvietojas slīdošā krēslā.

Pirmā cēliena otrā aina risinās pie Gudala pils, kur viņa meita Tamāra ar draudzenēm dodas pēc ūdens. Radošā komanda darbību no *debesu* sfēras (trešā stāva līmeņa) pārceļ uz *zemes* sfēru (skatuves līmeni). Pirmajā stāvā baltos tērpos parādās meiteņu kora grupa – Tamāras draudzenes, kuras, dziedot gruzīnu melodijas stilizāciju “Ejam mēs pie Aragvas gaišās...”, veido horeogrāfiski vienotu grupas tēlu bez individuālām iezīmēm (horeogrāfe Elita Bukovska). Uzvedumā pretstatītas divas pretējas nometnes – solisti un kora grupa. (Visi operas masu skati veidoti izteiktā romantisma estētikā, sakausējot koristus kopējā masā, kas pauž vienotu emocionālo attieksmi pret tajā

brīdī notiekošo.) Kopā ar draudzenēm šajā ainā parādās operas galvenā varone Tamāra, arī tērpusies baltās drēbēs. Tamārai lemts parādīties kā skaidrības un nevainības zīmei, ko iekāro vientulības un nolemtības māktais Dēmons.

Saimes galdu kā vienojošo elementu režisors izmanto arī nākamajā operas ainā – otrajā stāvā pie gara saimes galda sasēžas vecas sievas melnos tērpos. Viņu kustības ir iestīvināti kokainas, sinhronas un it kā nedzīvas. *Melnās sievas* kļūst par pretmetu Tamārai baltajā tērptā un meiteņu korim skatuves pirmajā stāvā, un melnā krāsa operā kļūst par nāves klātbūtnes signālu jeb zīmi.

Otrajā cēlienā atbilstoši libreta norisēm Gudala pilī visi gatavojas Tamāras un viņas līgavaiņa Sinodala kāzām. Scenogrāfijā un tērpos parādās sarkanā – uguns un asins – krāsa, un šai krāsai piemīt ambivalenta nozīme. Otrais stāvs ir rotāts milzīgiem sarkanu ziedu pušķiem, sarkaniem galdautiem, kas simbolizē gaidāmo kāzu krāšņumu un dižciltību. Pozitīvajā aspektā sarkanā ir dzīvības, mīlestības, sirsnīguma, kaislības krāsa (piemēram, antīkajā kultūrā romiešu līgavas valkāja ugunssarkanu plīvuru, kas simbolizēja mīlestību un auglību, sarkanā bija arī varas simbols – imperatoru, augstmaņu, karavadoņu krāsa³⁵). Taču sarkanajai krāsai var būt arī negatīvi simboliska nozīme – tā var būt agresijas un spēka demonstrējums, zīme cīņai uz dzīvību un nāvi, naida, netiklības un nāves krāsa.

Trešais stāvs ir rotāts ar sarkanos toņos ieturētiem, nacionālā stilistikā veidotiem paklājiem, kas izkārtoti cits pie cita pa visu skatuvi. Sarkanā krāsa kā kontrasts melnajam ienāk arī pirmā stāva plaknē: koristi – pils ļaudis – tērpušies melnos tērpos ar sarkanu akcentu. Tā kā šī cēliena dejas numuri inscenējumā ir izlaisti, dramatiskā kulminācija – Tamāras satapšanās ar *nāvi* – nogalināto Sinodalu – parādās nevis kā spējš trieciens, bet gan kā iepriekšnolemta (režijas sagatavota) likumsakarība. Tamāra tiek posta kāzām – tas ir rituāls, kurā nevainīgi baltā šķīstība līgavas rotā savienosies ar sarkano mīlestības un auglības krāsu. *Baltā – sarkanā – melnā* metaforiskā vienādošanās ar *nevainību – kaislību/mīlestību – nāvi* ir uzskatāma par šī cēliena scenogrāfisko un idejisko dominanti. Kāzas, kas negaidot pārvēršas bērēs, veido iniciācijas mistēriju, kurā mīlestības piepildījums ir nāve.

Milzum lielais pirmā stāva galds šajā cēlienā ir pārtapis par *upura altāri* un, klāts ar baltu galdautu, lēni brauc uz priekšu, vedot nogalināto Sinodalu. Sinodals kļuvis par Dēmona upuri, lai Tamāra caur nāvi pārtaptu un viņas cilvēciskās jūtas iegūtu pārpasaulīgā mīlestības iezīmes. Tamāra, pārdzīvojumu un ciešanu mākta, noguļas *uz altāra* līdzās nogalinātajam Sinodalam – viņa vēlas nomirt kopā ar iemīļoto. Režisora koncepcija nolasāma diezgan skaidri: uz *mīlestības – dzīvības – nāves* altāra tiek guldīta

arī Tamāra. Izmisuma māktā Tamāra lēni ietinas altāra segā, kas zem baltās virspuses slēpj kontrastējošu melnu otru pusi, un iegūst jaunu “*kāzu*” tērpu – milzīgu melnu pārsegu, kas apņem un ietin viņu. *Baltais* ir nomainīts pret *melno* – nogrimšanu tumsā, sērās. Taču, arī iegrimusi sērās par mirušo Sinodalu, Tamāra izdzird Dēmona aicinošo balsi, kas mierina raudošo dvēseli, sauc un vilina, tāpēc, nespējot pretoties, viņa lūdz, lai tēvs ļauj viņai doties klosterī.

Scenogrāfiskā koncepcija operas “Dēmons” programmai kā vadmotīvu cauri izvijusi sīkas, asinssarkanas granātābolu sēkliņas – ābols, kas sašķēlies daudzās mikrodaļiņās, izkārtoties dažādos ornamentos un zīmēs. Romā granātābols³⁷, ko turēja rokā dieviete Jūnona, bija laulības simbols. Koku tā ugunīgi sarkano un smaržīgo ziedu dēļ uzskatīja par auglības un laulības simbolu. Līgavām galvā lika vainagus, kas bija novīti no šiem zariem. Kristietības laikā šī simbolika ieguva garīgu nozīmi, norādot uz dāsno Dieva svētību un debesu mīlestību. Granātābolu sarkanā sula tapa par mocekļu asiņu simbolu, tikai mizas ietvertās sēkliņas uzskatīja par baznīcas klēpī apvienoto ticīgo simbolu. Tā kā miza ir cieta, bet sula garšo saldi, arī granātābols simbolizē ārēji stingro, bet iekšēji labestīgo priesteri.

Galveno tēlu un kora darbībā režisors A. Žagars abos operu uzvedumos aktualizē klasicisma estētikai raksturīgos – tradicionālos – operas teātra mākslas paņēmienus. Solistu skatuviskās eksistences formā dominē romantismam neraksturīga daļēja atsvešinātība – apzināti ignorējot skatuves partnerus, lielākā daļa āriju, mīlas duetu un kora tiek vērsti zālē – skatītājam. Par vienu no mizanscēnu veidošanas principiem viņš izvēlas klasicisma estētikai piemītošo skaidrību, statiskumu, askētismu un simetriju: premjers tiek novietots priekšplānā, izcelts, un vienota masa/koris veido fonu, tam nav spilgti individuālas iezīmes. Abos operu uzvedumos režisors nemitīgi pretstata divas, it kā pretējas nometnes – kora *grupu* un solistu *indivīdu*, un, lai gan šie pretstati darbojas vienotā izrādes laiktelpā un kora grupa pauž vienu emocionālo izjūtu, saskares punkti starp solistiem un kora masu neveidojas. Gan “Klīstošajā holandieī”, gan “Dēmonā” kora masa pārvietojas horeogrāfiski notiektos zīmējumos (abos uzvedumos horeogrāfe Elīta Bukovska), un tie veido nosacītus rituālu rakstus.

Balstītas uz scenogrāfiskās dramaturģijas dominanti – teatralizētu scēnisku vizualitāti, abas A. Žagara iestudētās operas izrādes veido modernismā balstītu vienotu mitoloģiski simbolisko pasaules izpratni. Režisors kopā ar scenogrāfiem A. Freibergu un I. Kauliņu izrādes darbības vides definē un veido kā modernismam raksturīgu metaforu un simbolu kopumus: tās ir pasaules kā sakrāli mitoloģisks izplatījums, kurās tiek īstenoti svētie rituāli. Simbolisms ir svarīgs abu inscenējumu estētikas avots. Abos uzvedumos

dominē simbolisma virziena iezīmes – monumentāls statiskums, paralēlās pasaules klātesamība, metaforu un jēdzienu daudznozīmība, dekoratīva ornamentika. Scenogrāfiskā dramaturģija, telpas vizuālizācija un transformācija kļūst par abu operas uzvedumu būtiskākajām sastāvdaļām. Galveno tēlu un kora darbībā režisors A. Žagars abos operu uzvedumos aktualizē simbolismam un klasicisma estētikai raksturīgos aktiemeistarības un teātra mākslas paņēmienus.

Interese par mītisko un simbolisko pasaules kārtību veidojas par raksturīgu A. Žagara režisoriskā rokraksta zīmi. Tā ir nojauta par kādas augstākas gribas un spēka klātbūtni, un to var dēvēt dažādos vārdos – par Dieva izpratni, par paralēlās realitātes klātbūtni, par *Likteņa* caurviju attīstības tēmu. Par A. Žagara īpašo inscenējuma prioritāti var nosaukt modernisma estētikai raksturīgo *mītisko simbolismu*, kurā noteicošā vieta ierādīta scenogrāfiskajai un gaismas dramaturģijai un kura ietver rituālās pārdzimšanas iniciācijas, un šķīstīšanās procesu, kurā racionālais tiek savienots ar iracionālo, esamība – ar neesamību, sakrālais – ar profāno, notiek telpas un laika dimensijas saplūšana.

Avotu un literatūras saraksts

Džoakīno Rosīni operas “Seviļas bārdzīnis” izrāde LNO (2001), rež. D. Kegī, scen. S. Pasterkampa

Žorža Bizē operas “Karmena” izrāde LNO (2001), rež. S. V. Holms, scen. B. L. Mollere

Bendžamina Britena operas “Skrūves pagrieziens” izrāde LNO (2003), rež. J. Nekvasils, scen. Z. Ježkova

Riharda Vāgnera operas “Klīstošais holandiešis” izrāde (2003), rež. A. Žagars, scen. A. Freibergs

Antona Rubinšteina operas “Dēmons” izrāde (2003), rež. A. Žagars, scen. I. Kauliņa

¹ Бронфин Е. Джоаккино Россини. – Ленинград: Музыка, 1986, 96 с.

² Turpat, 98. lpp.

³ No D. Kegī intervijas LNO Dž. Rosīni operas “Seviļas bārdzīnis” programmai. – R., 2001.

⁴ Turpat.

⁵ Turpat.

⁶ Tito Gobbi & Ida Cook. Tito Gobbi on his World of Italian Opera. – London: Hamish Hamilton Ltd., 1984, 320 p.

⁷ Opera. Composers. Works. Performers. – Könemann, 2005, 925 p.

⁸ No D. Kegī intervijas LNO Dž. Rosīni operas “Seviļas bārdzīnis” programmai. – Rīga, 2001.

⁹ Turpat.

¹⁰ Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – Москва: Искусство, 1987.

¹¹ 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – Rīga: Jumava, 2002, 31.lpp.

¹² Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – Москва: Республика, 1996.

¹³ Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997.

¹⁴ Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992.

¹⁵ Dictionary of symbols in art. – London, Thames & Hudson Ltd., 2003.

- ¹⁷ Мифы народов мира. Т. 2. – Москва: Советская Энциклопедия, 1992; Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992.
- ¹⁸ Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997; Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – Москва: Республика, 1996.
- ¹⁹ 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – Rīga: Jumava, 2002, 481. lpp.; Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – Москва: Искусство, 1987.
- ²⁰ Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера. – Москва: Советский композитор, 1980.
- ²¹ No A. Veismaņa intervijas LNO izrādes “Skrūves pagrieziens” programmai. – R., 2003.
- ²² No J. Nekvasila intervijas LNO izrādes “Skrūves pagrieziens” programmai. – R., 2003.
- ²³ Liepiņa I. Rēgu spēles//Forums. – Rīga, 2003, 13.–20. jūn.
- ²⁴ Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – Москва: Республика, 1996.
- ²⁵ Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997.
- ²⁶ Lūsiņa I. Kā atrast zelta griezumu//Diena. – Rīga, 2003.
- ²⁷ Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира. – Москва: Радуга, 1986.
- ²⁸ Turpat.
- ²⁹ Словарь средневековой культуры. – Москва: РОССПЭН, 2003; Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997; Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – Москва: Искусство, 1987.
- ³⁰ Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996; Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997; Мифы народов мира. Том 1. – Москва: Советская Энциклопедия, 1987.
- ³¹ Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – Москва: Искусство, 1987.
- ³² Мифы народов мира. Том 1. – М., 1987; Норман Д. Символизм в мифологии. – М., 1997.
- ³³ Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996.
- ³⁴ Turpat.
- ³⁵ Мифы народов мира. Том 2. – М., 1992; Норман Д. Символизм в мифологии. – М., 1997.
- ³⁷ Turpat.
- Klasiskais modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā. – Rīga: Neputns, 2004.
- Оперная режиссура, история и современность. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000, 234 с.
- Ванслов В. Опера и ее сценическое воплощение. – Москва: Советский композитор, 1963.
- Данько Л. Комическая опера в XX веке. – Москва: Советский композитор, 1986.
- Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – Москва: Искусство, 1987.
- Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. – Москва: Искусство, 1989.
- Словарь средневековой культуры. – Москва: Цэнтрполиграф, 2003.
- Краузерс Ф., Лехнер Э. Символизм богов и богинь. – Москва: Золотой Век, 1998.
- Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – Москва: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005.
- A History of Costume in the West. – London, Thames & Hudson Ltd., 1987.
- Honegger M. Dictionnaire de la Musique II. – Bordas: Directeur de l’Institut de Musicologie de l’Université de Strasbourg, 1979, p. 825.
- Scenic Art for the Theatre. Susan Crabtree, Peter Beudert. – United States of America: Focal Press, 1998.

Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. Т. 3//Мастера XVI–XX. – Москва: Эдиториал УРСС, 2002.

Березкин В. Искусство сценографии мирового театра//От истоков до начала XX века. – Москва: Эдиториал УРСС

3.2. Modernisma un postmodernisma estētikas simbioze LNO režijā

No 1995. līdz 2003. gadam Latvijas operas teātrī kā disonējošās režijas dominējošais virziens nostiprinās modernisma un postmodernisma estētikas koordinātās veidoti operas inscenējumi, kas skatītājiem piedāvā uzvedumus kā polistilistiski daudzveidīgu mākslas mozaīku, kurā brīvi transformēti un miksēti modernismam un postmodernismam raksturīgie pamatjēdzieni un īpašības, kā arī izmantotas un adaptētas mūsdienu scenogrāfiskās un gaismas dramaturģijas piedāvātās iespējas un scēniski tehniskie risinājumi.

No piecpadsmit šajā darbā analizētajiem LNO uzvedumiem sešus iestudējumus režisori veidojuši kā daudzveidīgu elementu kopumu, izmantojot modernisma un postmodernisma estētikas sintēzi: Georga Frīdriha Hendeļa operu "Alčīna" (1998), Pētera Čaikovska operu "Jevgeņijs Oņegins" (1998), Volfganga Amadeja Mocarta operu "Dons Žuans" (1999), Riharda Štrausa operu "Salome" (1999), Džuzepes Verdi operu "Masku balle" (2002) un Volfganga Amadeja Mocarta operu "Cosi fan tutte" (2002).

Latvijas Nacionālās operas repertuāru visā tās pastāvēšanas laikā lielākoties veidojuši 19. gadsimta populārākie Eiropas operu šedevri, tādēļ pievēršanās 18. gadsimta baroka operas mūzikai ir uzskatāma par nozīmīgu notikumu LNO vēsturē. Latvijas mūzikas un muzikālā teātra dzīvē baroka laika muzicēšanas iemaņas un specifika, mūzikas kultūra un baroka operas tradīcijas ilgu laiku tika nepelnīti aizmirstas (LNO no 1919. gada līdz 1998. gadam netiek iestudēta neviena baroka laika opera), līdz, diriģenta un baroka mūzikas speciālista Andra Veismaņa inspirēti, pagājušā gadsimta 90. gadu sākumā parādās pirmie šo operu uzvedumi Latvijā. G. F. Hendeļa opera "Alčīna" (1735) Latvijas Nacionālajā operā pirmizrādi piedzīvo 1998. gada 3. aprīlī režisores Kristīne Vusas inscenējumā.

Citādi veidojusies V. A. Mocarta operas "Dons Žuans" (1787) uzvedumu vēsture; tās aizsākumi Latvijā datējami ar 1799. gada 26. aprīli, kad pirmo reizi (tikai 12 gadus pēc sarakstīšanas) opera izskan uz Rīgas Pilsētas teātra skatuves.¹ Latvijas Nacionālās operas repertuārā "Dons Žuans" iekļauts trīs reizes: 1921. un 1972. gadā, un 1999. gadā, kad 26. februārī notiek operas pirmizrāde ārzemēs dzīvojošās latviešu jaunās paaudzes režisores Kristīnes Vusas inscenējumā. Operas diriģenti – Normunds Dreģis, Normunds Šnē, Normunds Vaicis; lomās: Donna Anna – Inga Kalna, Ilze Kozlovska; Donna Elvīra – Andžella Goba, Dita Kalniņa; Dons Otavio – Aleksandrs Antoņenko, Viesturs Jansons;

Dons Žuans – Juris Ādamsons, Mindaugs Žemaitis; Leporello – Aivars Krancmanis, Sergejs Martinovs.

Gan G. F. Hendeļa “Alčīna”, gan V. A. Mocarta “Dons Žuans” LNO iestudētas ar nelielu laika intervālu, un abās no tām darbojas vienota radošā komanda – režisore Kristīne Vusa, scenogrāfs Andris Freibergs, kostīmu māksliniece Kristīne Pasternaka, diriģents Andris Veismanis, horeogrāfs Agris Daņiļevičs.

Režisore Kristīne Vusa, kas dzimusi un dzīvo Vācijā, 90. gados ir ieguvusi Berlīnes Mūzikas augstskolas koncertpianistes un operas režisores diplomu. Režijas darba pieredzi papildinājusi, strādājot par režisora asistenti Berlīnes un Drēzdenes operās, Bregencas operas festivālā, Ķelnes, Somijas operteātros un citur. Viņa veidojusi vairāk nekā 20 operu uzvedumus, par G. F. Hendeļa operas “Alčīna” inscenējumu kopā ar radošo grupu 1998. gadā ieguvusi Lielo Mūzikas balvu. Ar Latviju režisore sadarbojas no 90. gadu vidus, galvenokārt iestudējot baroka laika operas. Pēdējais no darbiem saistās ar 2004. gada vasaru, kad Senās mūzikas festivālā režisore iestudējusi G. F. Hendeļa operas “Rinaldo” brīvdabas izrādi Rundālē.

18. gadsimta Rietumeiropas mūzikas kultūra operas mākslas priekšplānā izvirza trīs nozīmīgus operu komponistus – vācu komponistu Georgu Frīdrihu Hendeli (1685–1759), operas reformatoru Kristofu Vilibaldu Gluku (1714–1784) un austriešu mūzikas ģēniju Volfgangu Amadeju Mocartu (1756–1791).

G. F. Hendelis un V. A. Mocarts ir divi baroka laikmeta operas komponisti, kas ne tikai pārstāv vienu no teatrāli spilgtākajiem gadsimtiem mūzikā, bet viņu operu partitūras joprojām ir pasaules operteātru vadošajā trijniekā. Bezgaldaudzie G. F. Hendeļa un V. A. Mocarta operu iestudējumi jau vairāk nekā 300 gadus piedzīvo arvien jaunus iestudējumus, kas veidoti gan vēsturiski tradicionālā stilā, gan izaicinoši avangardiskās koncepcijās.²

Vācu komponista G. F. Hendeļa dzīve un daiļrade ir saistīta ar vairākām valstīm – Vāciju, Itāliju, Angliju, kurās vairāk nekā trīsdesmit mūža gados komponists radījis 49 operas, kas lielākoties ieturētas itāļu *opera seria* manierē. G. F. Hendeļa operu muzikālie tēli izstrādāti reljefi spilgti – vai tās būtu liriski pastorālas, virtuozī spožas ārijas, kur balsis sacenšas ar solo instrumentu, vai dramatiski kora dziedājumi un barokālas dejas.

Operas “Alčīna” pirmizrāde notiek 1732. gada 16. aprīlī Londonas *Covent Garden* teātrī, un tā sarakstīta pēc Ludoviko Ariosto darba “Saniknotais Orlando” 6. un 7. dziedājuma. Opera “Alčīna” nepieder pie komponista visvairāk iestudētajiem darbiem, un pēc pirmizrādes gandrīz 200 gadus ilgi šīs operas partitūra nepiesaistīja interpretu

interesi, līdz pagājušā gadsimta 20. gados Leipcigā notiek operas atdzimšana. Vēlāk tā tiek uzvesta arī Anglijā, Venēcijā un citviet.

Iedziļinājusies un izpētījusi baroka laikmetu un tajā tapušās operas, režisore rada meistarīgus inscenējumus, kuros savijas gan vēsturiskā baroka laikmetam raksturīgā estētika, gan modernisma virzieniem raksturīgās zīmes. Tā kā abas režisores iestudētās baroka laikmeta operas ietver daudzveidīgu zīmju, simbolu valodu un estētisko virzienu kopumu, analizēšu tikai režijas un scenogrāfijas valodas galvenos elementus.

G. F. Hendeļa opera “Alčīna” (1735) un V. A. Mocarta opera “Dons Žuans” (1787) pieder pie tā laika, kad operā paralēli valdīja vairāki stili – baroks, rokoko, klasicisms un reālisms. Būtībā par V. A. Mocarta operām var runāt jau kā par Vīnes klasicisma sākumu, kas paralēli piesātināts arī ar baroka mūzikas iezīmēm, savukārt G. F. Hendeļa opera “Alčīna” ir barokāli greznās operas tīrradnis. Abi operu uzvedumi, lai gan tie nelīdzinās viens otram ne pēc satura, ne muzikālās formveides, režisores skatuves interpretācijā ieguvuši daudz kopīgu vizuālo elementu, simbolu un zīmju.

G. F. Hendeļa operas “Alčīna” librets veidots kā tradicionāla burvju teika vai pasaka, kurā darbojas mīlas trīsstūris: ļaunā burve Alčīna savā valstī ievilinājusi cēlo bruņinieku Rudžēro, izšķirot viņu ar līgavu Bradamanti. Uzticīgā līgava dodas meklēt līgavaini, un kopā ar Rudžēro Bradamantei izdodas glābt arī Alčīnas apburto tautu. Burves Alčīnas vara krīt, un laimīgie mīlētāji kopā ar tautu atgriežas dzimtenē.

V. A. Mocarta opera “Dons Žuans” savukārt veidota un strukturēta tā, lai tajā atspoguļotos misticisma piesātinātās *dona Žuana* leģendas notikumi, kas vienlaikus balstīti uz sadzīviskām situācijām un psiholoģiski ticamiem notikumiem. V. A. Mocarta operas koncepcijas pamatā ir pretstats pāru savienojumā, un jau tapšanas laikā tā ievērojami atšķiras no tālaika operas pieņēmumiem: vienlīdzīgās proporcijās ir gan traģiskās, gan groteskās ainas, reālisms un fantastika, uz skatuves valda dzīvi, dinamiski, kaislīgi raksturi. Drāmas un mūzikas savienojums operā sapludināts tik monolīti un pilnīgi, ka to var saukt par sintētiskā žanra darbu. Par kompozījas galveno principu operā izvēlēta kontrastu metode – traģiskais Komandora un dona Žuana duelis beidzas ar cinisko dona Žuana un Leporello sadzīvisko sarunu/rečitātīvu, kuru tūlīt pat nomaina patētiskais un patiesu sāpju pilnais donas Annas un viņas līgavaiņa Otavio duets pie mirušā tēva utt. Dramatiskas introdukcijas ir pretnostatītas ainām, kurām raksturīgs farss un ironija, misticisma elementi savienoti ar groteskiem dziedājumiem. Tādā veidā operas kompozīcija brīvi interpretē un savieno tolaik valdošās divas pretējas operas žanriskās iezīmes – traģiskās *opera seria* un bufoperas elementus, un tā ir principiāli jauna pieeja 18. gadsimta operas mūzikas un libreta strukturēšanas tradīcijām. V. A. Mocarta operā var

sastapt gan baroka laikmetam raksturīgo jutekliskumu, kas ir ekstrēms un kontrastains, gan klasicisma estētiskas tiekšanas pēc formas skaidrības, abstraktu un tipizētu cilvēka kaislību un raksturu iemiesojumu, kurā akcents no ārējiem notikumiem pāriet uz cilvēka iekšējo pasauli un ar to saistīto psiholoģismu.

Izvēloties iestudēt baroka laikmeta operas, režisore K. Vusa par abu operu estētisko pamatu ņem 18. gadsimtam raksturīgās zīmes: operas laiktelpa, scenogrāfijas elementi un aktieriskās darbības piedāvā teatrālas spēles ar barokam raksturīgajiem kontrastiem – pretstatu pāriem: zeme–debesis, reālais–fantastiskais, garīgais–miesiskais, izsmalcinātais–raupjais.

Operas “Alčīna” darbības telpa – grezna baroka laika pils zāle ar kolonādi, spožu spoguļgrīdu, bet griestus klāj milzīga lieluma baloni. Barokālā stilā veidotā scenogrāfija, kas estetizē jebkuru operā notiekošo darbību, telpu un personāžu dara par teatrālās spēles daļu. Nozīmīga vieta operas inscenējumā ierādīta baroka laika modes tendencei – rotaļām ar perspektīvu un simetriju: abos operas uzvedumos – gan G. F. Hendeļa “Alčīnā” gan V. A. Mocarta “Donā Žuanā” – darbības vide tiek veidota, balstoties uz baroka laika estētiku, proti, telpas iekārtojumā svarīga nozīme ir simetrijai, taču 18. gadsimta elementus, zīmes un simbolus papildina ar tipiskas mūsdienu zīmes: personāži brauc ar skrejriteņiem, tiem rokās ir mūsdienīgi koferi u. tml. Pretstatu pāri *reālais–nereālais*, *simboliskais–naturālais* abās režisores operu izrādēs vienlaikus tiek gan pretstatīti, gan sapludināti vienā kopumā, nojaucot robežas starp realitāti un pasaku-sapni.

Abos uzvedumos režisore un scenogrāfs skatuves telpas dibensienu ir padarījuši kustīgu, proti, tā brīvi pēc vajadzības atveras gan horizontāli, gan vertikāli, veidojot dažāda lieluma logus, vārtus, durvis. Logs/durvis/vārti bieži simbolizē³ ne tikai pašu ieeju, bet arī aiz tās paslēpto telpu, noslēpumaino varu, tā ir pāreja jeb ieeja būtiski svarīgā telpā, kurā var iet tikai iesvētītais. Iespējas, kuras piedāvā scenogrāfiskais darbības telpas iekārtojums, režisore abās operās izspēlē kā dzīvās bildes jeb gleznas. Dažādu gaišu toņu paletē (gaiši brūnos, viegli dzeltenos, pelēcīgos u. c.) izgaismotajos logos/durvīs/vārtos režisore novieto skulpturālas aktieru grupas, izveidojot līdzību ar baroka laika gleznām. Barokam īpaši raksturīgais *gleznieciskums* un *iluzorisms*⁴, kas balansē uz realitātes/fantāzijas robežas, tieksme uz daļēju redzes apmānu tiek izmantota par pāreju no attēlojamās jeb gleznieciskās telpas uz reālo telpu. Piemēram, operas “Dons Žuans” II cēliens. Ceļas dibenplāna siena – atvērums, atklājas glezna: augstu virs skatuves grīdas “gleznas rāmī” paceltas trepes, uz kurām izvietojies darbībā sastindzis baroka orķestris. Skatuves centrā režisore veido it kā otru, paralēlo gleznu: uz milzīga galda sastindzis baroka laika pastorāls mīlas pāris, ap galdu izvietotojušies pelēkos mūsdienīgos mēteļos

tērpušies *cilvēki manekeni*, kas gleznā “ievietoti” it kā no cita gadsimta. Sākas dejas, režisore vienlaikus “atdzīvina” abas paralēlās gleznas: orķestris spēlē, ganiņi galda centrā deju baroka laika galma deju, ap galdu un pa skatuvi deju manekeni, kuru kustības ir kokainas, lelliskas un pati dejas – stilizācija, kas veidota no baroka un mūsdienu kustību elementiem.

Gan “Alčīnā”, gan “Donā Žuanā” katrai gleznai ir savs fiksācijas punkts, kurā visi tēli ir sastinguši, tad tie saskaņā ar mūzikas partitūru atdzīvojas un no gleznas – nerealitātes (citas pasaules) – “iekāpj” operas darbības vidē – realitātē. Režisore un scenogrāfs ne tikai izsmalcināti spēlējas ar realitāti un fantāziju, atdzīvinot barokālās gleznas, radošā komanda izmanto arī baroka laika mākslai tik raksturīgo perspektīvu.⁵ Ar perspektīvas palīdzību scenogrāfs un režisore veido savdabīgas *gleznas gleznās* jeb modernismam raksturīgo “teātri teātrī”: aiz vienas gleznas atveras/atklājas nākamā glezna, aiz tās – vēl nākamā utt., veidojot vairākkārtēju telpisku atspoguļojumu, kas apvieno dažādus laikmetus un tiem raksturīgos elementus. Ar daudzkārtējiem gleznu atspoguļojumiem, kas vienlaikus sapludina simbolismam raksturīgās divas paralēlas pasaules, režisore rada ne tikai skaidri nolasāmu modernisma estētikas zīmi, bet paralēli kodē to kā postmodernismam raksturīgo tukšo zīmi jeb simulācijas simulāciju.⁶ Piemēram, operas “Alčīna” dibenplānā atveras divi logi/durvis, kas atrodas viens aiz otra, veidojot perspektīvā bezgalīgu izplatījumu jeb nosacītu telpu aiz realitātes. Taču tēliem, kas “atdzīvojas” un “izkāpj” no logiem-gleznām, tiek iedoti rekvizīti, kas nojauc baroka stila tīrību un papildina to ar spilgtām modernisma un ironiskām postmodernisma iezīmēm.

Viena no režisores daudzkārt izmantotajām skatuves zīmēm ir mūsdienu ceļojumu koferis. Koferis režijas koncepcijās abos operu uzvedumos tiek izmantots gan kā metafora ceļošanai laikā un telpā, gaidīšanai un pārmaiņām, gan kā ironisks dzīves iniciācijas rituālu liecinieks. “Alčīnā” zīmei *koferis* režisore piedāvā vairākus simboliskus tulkojumus, uzsverot operas personāža dažādo attieksmi pret notikumu norisi: pirmo reizi koferis parādās burves Alčīnas rokās, kad viņa, saniknota par zaudēto varu un mīlnieku Rudžēro, ir sakravājusi viņa mantas un dusmu lēkmē met viņam ar koferi; otro reizi koferi ar elegantu teatrālismu nes mīlas eņģelis Amors kā mīlnieku gaidāmo šķiršanās zīmi, līdz beidzot koferi parādās Alčīnas apburtās tautas rokās, kad viņi, pacietīgi apsēdušies uz koferiem, gaida savu atbrīvošanu. Līdzīgi arī operā “Dons Žuans” ar koferi uz skatuves parādās dona Žuana atstātā iemīlotā Elvīra, kuras dzīve pārvērtusies nebeidzamos ceļojumos ar vienīgo mērķi – sekot savas dzīves piepildījumam un mīlestībai donam Žuanam un atrast viņu.

Baroka laikmets sevi piesaka arī ar savdabīgu *morāles/kaislību* teoriju⁷, kurā no cilvēciskajām kaislībām visaugstāk tiek vērtēta mīlestība, un tā kā galvenā tēma tiek izspēlēta gan G. F. Hendeļa, gan V. A. Mocarta operā. Atbilstoši tālaika pārliecībai⁸ mīlestības atraidījums vai noliegums tiek vērtēts kā slimīgs kauns, negods, kas pamodina naidu un iedezd atriebības kāri. Mīlestība–naids, pielūgsme–noliegums, šķīstība–izvirtība – tie ir kaislību pāri, kas brīvi var mainīties vietām, viens otru uzvarēt, tie var darboties gluži pretējos virzienos, un to saskares rezultātā rodas iekšējās dvēseles cīņas. Baroks ir arī laiks, kad pastāv uzskats⁹, ka kaislības ir “jāsavalda” līdzīgi tam, kā to dara jātnieks ar zirgu: *prātam jābūt īstenajam pajūga kučierim*, jo cilvēka dzīve ir nepārtraukta cīņa starp prāta un dziņu uzliesmojumiem. Tāpēc abās izrādēs nozīmīgu vietu režisore un scenogrāfs ir ierādījuši ratiem, kas darbojas kā baroka laika zīme un izrādes vizuālais tēls-simbols. Rati, kas simbolizē¹⁰ karalisku dievību atribūtu, G. F. Hendeļa operā “Alčīna” ir ļaunās burves Alčīnas varas tronis un vienlaikus viņas mīlestības un kaislības zīme pret Rudžēro. Savukārt V. A. Mocarta operā “Dons Žuans” režisore ironizē par ratiem kā “dievības un varas troni¹¹” – tajos brauc sieviešu elks un pavedējs dons Žuans, bet kā dzīves uzliktu krustu/nastu ratus visur sev līdzī stumj/velk dona Žuana kalps Leporello. Rati uzvedumā kļūst par ironisku zīmi cilvēciskām kaislībām, erotikas un dziņu savaldīšanai un līdz ar to arī saprāta dominantei pār jūtām.

Vienu no zīmēm režisores K. Vusas operu inscenējumos ir apmetnis. Apmetnis simbolizē¹² aizsardzību, aizstāvību un cienību, bieži ar apmetni tiek izprasts un apzīmēts arī pats tā valkātājs, uzskatot, ka daļa apģērba valkātāja auras pāriet uz apģērba gabalu. Apmetni valkā abu operu galvenie tēli – gan burve Alčīna, kuras apmetnis ir viņas varas un nemirstības simbols, gan dons Žuans, kura apmetnis kļūst par erotikas un kaislību zīmi. Bailēs no atriebības Dons Žuans aizbēg un pamet savu apmetni. Epizodi ar apmetni režisore veido kā ironisku un teatralizētu mizanscēnu, kurā kaislībā tvīkstošās sievietes (Anna, Elvīra, Cerlīna) visas pēc kārtas paceļ no skatuves grīdas un pielaiko dona Žuana apmetni. Viņas tajā ietinas, glāsta to, mēģina ieelpot tā smaržu... Operā “Dons Žuans” režisore apmetnim piešķir vēl kādu nozīmi – cīņā ar donu Žuanu nogalinātais Komandors uz “nāves pasauli” dodas, ietīts pelēkā apmetnī, ko viņam atnes pārpasaules tēli – atdzīvojušās kapu skulptūras.

Savukārt burves Alčīnas apmetņi un to krāsu simbolika mainās reizē ar operas muzikālo un scēnisko dramaturģiju: sākumā Alčīnas varas simbols ir ugunīgi sarkana kleita/apmetnis, t. i., asins, dzīvības, mīlestības un kaislības krāsā.¹³ Brīdī, kad Alčīna

savu spēku zaudē, viņai sarkanā kleita/apmetnis “nokrīt” un burve paliek neaizsargāti baltā kleitā.¹⁴ Taču Alčīnas atriebības, naida un dusmu ārijas laikā burve parādās melnā apmetnī.¹⁵

Par daudzveidīgu zīmi režisore operu uzvedumos izmanto plīvura simboliskos¹⁶ skaidrojumus. Plīvurs kā tērpa detaļa bija izplatīts viduslaiku galma tērpos¹⁷, taču mūsdienās tas ir saglabājies kā tradīcija (rituālā zīme) līgavu un atraitņu apģērbā. Plīvuram piemīt maskēšanās, noslēpumainības, pieticības, šķīstības un tikumības simboliskā nozīme, bet plīvura atsegšana tiek interpretēta kā garīgā atklāsme un iniciācija.¹⁸ Plīvuru kā zīmi režisore un scenogrāfs izmanto abos operu inscenējumos. Operā “Dons Žuans” milzīgs, vairākus metrus garš, nevainīgi balts kāzu plīvurs rotā zemnieku meitenes Cerlīnas galvu, līdz dons Žuans pavadināšanas ārijas laikā to samīda (pārstaigā) ar zābakiem un norauj. Otrs tikpat liels, tikai melns sēru plīvurs šajā pašā operā pavada sērojošo Annu. Savukārt par ironisku plīvuru apoteozes zīmi kļūst operas aina, kurā visi meklē donu Žuanu, lai viņu pārmācītu: skatuves telpa ir “pārvērtusies” par milzīgu veļas/plīvuru žāvētavu – auklās iekārti, virs galvām šūpojas dažāda lieluma un formas plīvuri. Pāri plīvuriem slīd mistiskas ēnas, radot baisu, pārdabisku un vienlaikus ironisku ainu. Operā “Alčīna” režisore plīvuru kā pārklāju izmanto uzveduma finālā, kad laimīgi satikušies Bradamante un Rudžēro paņem pār visu skatuvi pārklāto tumši zilo plīvuru, kurā ietinas paši un, dodoties pāri skatuvei uz atvērto logu/gleznu, nosedz visu darbības laukumu. Tāpat kā operas galvenie tēli, arī citas operas personas un koris/tauta “iekāpj” atpakaļ skatuves dibenplāna gleznā. Skatuves telpa paliek tukša – redzami tikai melni ēnu tēli, kas atspoguļojas grīdā.

Abās operās nozīmīgu vietu ieņem horeogrāfiskā kustību partitūra (horeogrāfs Agris Daniļevičs). Operā “Alčīna” kustības veidotas gan baroka laikam atbilstošā estētikā, gan arī kā baroka laika deju un mūsdienu modernā baleta elementu kombinācija. Savukārt operā “Dons Žuans” kustību partitūra veidota atšķirīgi: tās ir plastiskas pozas, skulpturālas dejotāju grupas, tie ir tēli, kas vienojas harmonijā ar gleznieciskās skatuves telpas teatralizāciju, – dejotāji laikmeta gleznu it kā izspēlē uz skatuves, lielu nozīmi piešķirot pozām un žestiem, kas atspoguļo baroka laikmeta vispārējo tendenci meklēt un veidot skaidras ģeometriskas figūras¹⁹, kuras sastopamas dejā, paukošanas mākslā un citur (to uzdevums bija disciplinēt ķermeni, kas bija daiļuma un grācības simbols²⁰).

Rokoko jeb galantais stils, kad modē nāk muzikāli estētiska koncepcija par “*afektu*” teoriju²¹ (lat. val. *affectus* – uzbudinājums), kas par mūzikas galveno saturu izvirzīja cilvēka pēkšņu jūtu uzliesmojumus, radošās komandas darbā tiek pārnesti arī uz telpas scenogrāfisko un režijas risinājumu. Alčīnas dusmu un naida ārijas kulminācijā skatuve kā uzbudinājumā pēkšņās, nevaldāmās dusmās iegaismojas piesātināti sarkana un milzīgie baloni no griestiem kā brūkoša pasaule gāžas lejup. Operas “Dons Žuans” fināla Komandora parādīšanās ainā kopā ar muzikālo kulmināciju nogrand baroka laika teātrim²² tik raksturīgais pērkons (pērkons, zibens simboliski izteic dievišķo spēku, tiek uzskatīts par augstāko dievu atribūtu; izskaidro dieva dusmu soda izpausmi²³), skatuve uzplaiksnī spoži baltā gaismā, kā milzīgi kapu vārti atveras skatuves dibensiena, un no aizpasaules nākušais Komandora tēls soda donu Žuanu, paņemot viņu līdz uz mirušo pasauli. Tad dibensiena atkal aizveras, un no skatuves griestiem, līdzīgi kā “Alčīnā”, gāžas milzīgie baloni, nobirst purpursarkanu lapu/ziedu “lietus”. Lapas, kas simboliski²⁴ nozīmē laimi, labklājību, savienojumā ar nobirušajiem ziediem ir beigu asociācija, cilvēciskās dzīves īslaicības un iznīcības zīme.

Tā kā baroka laika cilvēka rīcībai raksturīgs dzīvs, ātrs kustīgums un strauja darbības un virzienu maiņa, kā arī spēja viegli uzbudināties²⁵, abi operas uzvedumi veidoti dinamiski kustīgi, ar ātrām mizanscēnu maiņām, daudzkārt variējot skatuves telpas iekārtojuma detaļas. Tēlu iekšējās darbības aktivitāte sakrīt ar dekorāciju maiņu – atveras un aizveras dibensiena, veidojot dažāda lieluma gleznas, notiek spēles ar pretēju toņu gaismēmām, dinamiski mainās rekvizīti, skatuves telpas scenogrāfija un tās elementu un detaļu polistilistiskā daudzveidība apvieno gan baroka laikmeta iezīmes, gan modernismam un postmodernismam raksturīgos elementus.

Mūzikā līdz pat 18. gadsimta vidum dominē īpaši precīzas kompozīcijas struktūras, kas demonstrē simetrijas principu (īpaši tas izpaužas Dž. B. Lulli, A. Skarlati, G. F. Hendeļa operās), sapludinot kontrastus, dinamismu, hiperbolizētas kaislības. Barokam raksturīgā²⁶ siltā, maigā krāsu paletē, figūru jutekliskums, arī strauja, satraucoša emocionalitāte apvienojumā ar modernisma un postmodernisma iezīmēm ir pārvietojusies uz režisores K. Vusas un scenogrāfa A. Freiberga operu “Alčīna” un “Dons Žuans” iestudējumiem, paplašinot mūsdienu operas režijas interpretācijas robežas un veidojot operu disonējošo režiju, kurā brīvi pārklājas laikmeti un mākslas virzieni un stili.

K. Vusas inscenētajās operās par vienu no svarīgākajiem izrādes komponentiem kļūst scenogrāfiskā un gaismas dramaturģija, kas nosaka savu īpašu izrādes ritmu, krāsu paleti, attīstības dinamiku. Scenogrāfiskais risinājums kļūst ne tikai par operas vizuālo darbības virzītājspēku, bet arī par patstāvīgu scēnisku tēlu, kurā barokālais teatrālisms

sadzīvo un saplūst ar simbolisma estētiku un postmodernismam raksturīgo ironiju. Izteikti barokālais jutekliskums, kas ir ekstrēms un kontrastains, tiek pārnesti uz senogrāfisko vidi. Režisorei patīk spēles ar modernisma estētikai raksturīgo tēlu “teātris teātrī” un simboliskām struktūrām, kuru izteiksmes spēks slēpjas spraugumā starp pretmetu pāriem *diena–nakts, vīrietis–sieviete, dzīvība–nāve, dzīvnieks–cilvēks, debesis–zeme, šķīstība–grēks, saule–mēness*. Par vienu no centrālajiem izrāžu struktūras elementiem kļūst režisores koncepts par divu paralēlo pasaulu pastāvēšanu pretstatu pāros *redzamais–neredzamais* un *reālais–metafiziskais*, kas apvienojumā ar mūsdienīgu postmodernismam estētikai raksturīgajiem elementiem (“tukšo zīmi”, dekanonizāciju, ironiju u. c.) arī nosaka muzikālā skatuves darba disonējošās režijas konceptu, kurā muzikālā partitūra un scēniskās metaforas daudzveidīgi izgaismojas un atspoguļojas cita caur citu.

Par notikumu LNO vēsturē izvērsas Pētera Čaikovska operas “Jevgeņijs Ņegins” pirmizrāde 1999. gadā 4. oktobrī tolaik jaunā režisora Viestura Kairiša un scenogrāfes Ievas Jurjānes inscenējumā. Viena no pasaulē slavenākajām krievu komponista P. Čaikovska operām “Jevgeņijs Ņegins” ar Latviju ir saistīta jau no 1896. gada, kad 16 gadus pēc sarakstīšanas tā piedzīvo pirmizrādi Rīgas Pilsētas teātrī.²⁷ Taču pirmais “Jevgeņija Ņegina” uzvedums latviešu valodā notiek 1912. gadā Pāvula Jurjāna “Latviešu Operas” trupas iestudējumā (izrāde Nacionālā teātra telpās), savukārt 1920. gadā – gadu pēc Latvijas Nacionālās operas dibināšanas – ir skatāms pirmais “Jevgeņija Ņegina” iestudējums Latvijas Nacionālajā operā. Kopš pirmā iestudējuma izrāde savas skatuves gaitas vairāk nekā 80 gadu laikā tā arī nav beigusi, piedzīvojot gan iestudējuma atjaunojumus, gan jaunus inscenējumus (sk. *pielikumu*).

Krievu komponists Pēteris Čaikovskis (1840–1893) savā mūžā bija ļoti pretrunīga mākslinieciskā personība, taču relatīvi īsajā darbības periodā viņš atstājis bagātu muzikālo mantojumu visos mūzikas žanros: desmit operas, trīs baletus, sešas simfonijas, programmatisko simfoniju “Manfrēds”, vairāk nekā 100 solo dziesmu, orķestra svītas un kameramūzikas darbus. P. Čaikovska mūzikas stila galvenā iezīme ir *bezgalīgais* melodisms un skaņdarbu liriski romantiskā harmoniskā valoda.

P. Čaikovskis kļūst par vienu no pirmajiem 1862. gadā dibinātās Pēterburgas Konservatorijas absolventiem, taču atšķirībā no tajā laikā “Varenās kopas” mūziķu daiļradē pastāvošajām tautiskuma un reālisma tradīcijām P. Čaikovskis izvēlas savrupu mākslas ceļu – romantismā pamatotu cilvēka jūtu, dvēseles un psiholoģijas atklāsmi mūzikā.

P. Čaikovska operadaiļrade sākas ar 1869. gadu, kad tiek uzvesta viņa pirmā opera “Vojevoda” (sarakstīta 1868. gadā pēc A. Ostrovska lugas). Drīz vien top arī nākamās

operas: 1869. gadā – “Undīne” (veidota pēc romantiskas pasakas motīviem, operas sižets identisks ar 1815. gadā sacerēto E. T. A. Hofmaņa operu), 1874. gadā – “Kalējs Vakula” (pārstrādāta 1885. gadā un ieguvusi nosaukumu “Čerevički”; operas pamatā N. Gogoļa stāsts “Nakts pirms Ziemassvētkiem”).

P. Čaikovska operas nosacīti var nošķirt divās lielās grupās – operas ar vēsturiskā sižeta dominanti un romantiskā tipa operas, kas vērstas uz jūtu pasaules atklāsmi. Pie vēsturiskā sižeta operām var minēt 1872. gadā sarakstīto operu “Opričņiki” (sižets par Ivana Bargā valdīšanas laiku), “Orleānas jaunavu” 1879. gadā (pēc F. Šillera drāmas par 15. gadsimta franču tautas varoni Žannu D’Arku), “Mazepu” 1883. gadā (pēc A. Puškina poēmas “Poltava” motīviem). Savukārt romantiskā tipa operas ir “Jevgeņijs Oņegins” 1878. gadā (pēc A. Puškina tāda paša nosaukuma romāna), “Burve” 1887. gadā (darba pamatā drāma, kuras centrā ir krodzinieces Nastjas tēls, un šī opera ievēl daļējas paralēles ar Ž. Bizē operu “Karmena”, ko P. Čaikovskis ļoti augstu vērtēja) un “Pīķa dāma” 1890. gadā (pēc A. Puškina noveles).

1877. gadā, kad P. Čaikovskim rodas iecere izmantot A. Puškina “Jevgeņiju Oņeginu” par pamatu operas komponēšanai, ciešā sadarbībā ar dzejnieku Konstantīnu Šilovski rodas librets, kura muzikālo iemiesojumu komponists nosauc par “liriskajiem skatiem”. Vēsts par jauno operu izplatās ātri, par to interesējas viss krievu inteliģences *zieds*. Opera īpašu sabiedrības interesi piesaista arī tāpēc, ka tās pamatā tiek izmantots par ikonu kļuvušā krievu zelta laikmeta dzejnieka A. Puškina romāns dzejā. P. Čaikovska uzdrošināšanās izmantot šo darbu operas vajadzībām izraisa plašu un pretrunīgu rezonansi gan mūziķu, gan literātu vidū.²⁸ 1878. gadā Parīzē dzīvojošais Ivans Turgeņevs, iepazīies ar operas klavierizvilkumu, raksta savam draugam Ļevam Tolstojam: “Čaikovska *Jevgeņijs Oņegins* klavierizvilkuma veidā ir šeit ieradies. Viardo kundze pa vakariem to ir sākusi mācīties. Neapšaubāmi brīnišķīga mūzika; īpaši izcilas liriskās, melodiskās vietas. Taču – kas par libretu! Iedomājaties: Puškina dzeja, kas dod raksturojumu darbības personām, “*ielikta mutē*” šīm pašām personām... Un tā visu laiku.”²⁹ Lai gan arī vēlāk I. Turgeņevs turpina jūsmot par operas muzikālo pusi, P. Čaikovska libretu viņš uzskata par uzbrukumu un necieņu dižajam krievu dzejniekam. Līdz ar to tālaika radošā inteliģence sadalās divās karojošās nometnēs³⁰ – vieni sajūsminās par talantīgā komponista jauno pieeju operas žanram, otri radikāli noliedz ideju par A. Puškina darba pārstrādāšanu, libretu uzskatot par apvainojumu dzejniekam.

Par operas sižeta izvēli P. Čaikovskis saņem bargu kritiku arī no sava drauga komponista Sergeja Taņejeva: “Nav notikumu. Visas darbojošās personu replikas sakrīt ar

romānā rakstīto. Opera – tā ir darbība, un tajā katra tēla cilvēciskā īpašība jāieziņē ar darbību. Vienkāršs stāsts ir labs tikai romānā, novelē.”³¹

Skandalozā operas libreta slava ietekmē arī pašu komponistu, un, rakstot savu jauno skatuves drāmu, viņš ir uztraukts un norūpējies par tās likteni: “Es vēlējos uzrakstīt muzikālu ilustrāciju *Oņeginam*, un šādā gadījumā man nenovēršami bija jāizmanto dramatiskā forma; esmu gatavs uzņemties visas sekas par savu izdaudzīnāto skatuves neizpratni un neprasmīgu izvēlēties sižetu. [...] es runāju par uzdrošināšanos pieskarties svētumiem, kad man neviļus vajadzēja daudzām Puškina vārsēm pievienot vai nu savu, vai vietām Šilovska dzeju. [...] Par mūziku es jums teikšu: ja kādreiz tikusi uzrakstīta mūzika ar patiesu aizrautību, ar mīlestību pret sižetu un personām, tad tā ir mūzika *Oņeginam*. Komponējot to, es kusu un vibrēju no neizsakāma baudījuma. Un, ja klausītājā atbalsosies kaut mazākā daļiņa no tā, ko izjutu es, komponēdams šo operu, būšu ļoti gandarīts un vairāk man neko nevajag”³² – tā P. Čaikovskis raksta vēstulē Nadeždai fon Mekai.

Komponists tika iecerējis operu, kurā nav spēcīgu skatuvisko efektu, traģiska konflikta, operai raksturīgās *piepaceltības*, vēsturisko varoņu un patētikas. Pats autors par jauno darbu draugam komponistam Sergejam Taņejevam atbildes vēstulē raksta: “Es meklēju spēcīgu intīmu drāmu, kas sakņojas tādās konfliktsituācijās, kuras pats esmu piedzīvojis vai redzējis un kuras spēj mani dziļi aizkustināt.. Man šķiet, opera ir lemta neveiksmei un publikai tā nepatiks. Saturs ir ļoti vienkāršs, skatuvisko efektu nekādu, mūzikai nav spožuma un dārdošas efektivitātes. Taču man šķiet, ka dažus izredzētos, kuri klausīsies šo mūziku, varbūt skars tās izjūtas, kas satrauca mani, kad rakstīju to. Es negribu teikt, ka mana mūzika ir tik laba, ka nav pieejama pūlim. Es vispār nesaprotu, kā varētu apzināti rakstīt pūlim vai izredzētajiem; manuprāt, jāraksta, pakļaujoties iekšējam impulsam, nemaz nedomājot iztapt tai vai citai cilvēces daļai. Es arī komponēju *Oņeginu*, nedomājot ne par kādiem blakus mērķiem.”³³

Komponists ir raizējies velti. Jaunā opera gūst milzīgus, nedalītus panākumus ne vien tūlīt pēc pirmizrādes (pirmā īstā pirmizrāde notiek Maskavas Mazajā teātrī 1879. gada 17. martā, diriģents Nikolajs Rubiņšteins), bet arī vairāk nekā pēc simts gadiem, un mūsdienās tā joprojām atrodas pasaules vadošo operateātru repertuārā. Opera kļūst ne tikai par opermūzikas šedevru, bet arī pārliecinoši apstiprina komponista psihologa un dramaturga talantu.

LNO teātrī opera tikusi iestudēta sešas reizes (tostarp arī 1978. gadā, kad P. Čaikovska operai tika svinēta 100 gadu jubileja; sk. *pielikumu*). Jaunākā operas skatuves versija tapusi 1999. gadā, kad Latvijas Nacionālā opera ar “Jevgeņija Oņegina”

uzvedumu atzīmēja Aleksandra Puškina 200 dzimšanas dienu, pie diriģenta pulsts stājās operas galvenais diriģents Gintars Rinkevičs, un radošajā komandā kopā ar režisoru V. Kairišu, I. Jurjāni, darbojās kostīmu māksliniece Večella Varslavāne. Galvenajās lomās: Tatjana – Andžela Ķirse, Olga – Kristīne Zadovska, Oņegins – Samsons Izjumovs, Ļenskis – Aleksandrs Antoņenko.

V. Kairišs 1997. gadā beidz Latvijas Kultūras akadēmijas teātra un kino režisoru kursu un pārstāv Latvijas jaunākās paaudzes režisorus, profesionālajā teātrī ienākot 90. gadu vidū, būdams viens no tālaika jauno režisoru apvienības “Nepanesamais teātra artelis” dibinātājiem. Tas ir eksperimentāls teātra modelis – projekts, kurš darbojas tikai divus gadus un kurā kopā ar V. Kairišu piedalās arī jaunie režisori Gatis Šmits un Dž. Dž. Džilindžers. No 1998. līdz 2002. gadam V. Kairiša darbs saistās ar Jauno Rīgas teātri, bet 2003. gadā režisors izveido patstāvīgu neatkarīgā teātra trupu *United Intimacy*. Jau ar pirmajiem V. Kairiša režijas darbiem viņa rokraksts un stils veidojas kā savdabīga simbolisma un ironijas zīmju ķēde. Svarīga vieta V. Kairiša uzvedumos ir mistērijai un rituālam kā visu lietu un parādību pirmsākumam. V. Kairišs ir arī kino režisors, un starp neliela apjoma kino darbiem (“Vilciens”, “Kāzas” u.c.) jāmin 2001. gadā tapusī pilnmetrāžas filma “Pa ceļam aizejot” un 2006. gada mākslas filma “Tumšie brieži” (pēc dramaturģes I. Ābeles darba motīviem).

Jauna lappuse režisora rokrakstā parādās, kad viņš sāk darbu LNO, lai 1999. gadā inscenētu P. Čaikovska operu “Jevgeņijs Oņegins”, bet 2001. gadā – V. A. Mocarta operu “Burvju flauta”. Bieži vien jaunas režijas valodas meklējumi tieši operas mākslā disharmonē ar mūzikas partitūru un it kā “lauž” komponista ieceres. Režisora V. Kairiša un scenogrāfes I. Jurjānes P. Čaikovska operas “Jevgeņijs Oņegins” skatuves versija apliecina netradicionālas un novatoriskas režijas dzīvotspēju, rādot operas uzvedumu kā vizualizētu muzikāli dramatiskās mākslas paraugu un neizdarot vardarbību ne pret libreta materiālu, ne mūzikas partitūru.

1878. gadā rakstot operu “Jevgeņijs Oņegins”, P. Čaikovskim šķita svarīgi pierādīt, ka jaunā muzikālā drāma būs par dzīviem cilvēkiem – laikabiedriem, nevis pompozitātē slīgstošiem nedzīviem antīkajiem varoņiem. Tāpēc komponists īpašu uzmanību veltīja remarkām, kas attiecās uz operas tēliem, to darbību. Lai gan kopš operas rašanās pagājis jau krietni vairāk nekā 100 gadu, V. Kairišam un I. Jurjānei, iestudējot šo darbu, izdevies no jauna *izlasīt* komponista remarkas un atrast tām gan apzināti naivas un sentimentāli romantiskas skatuves izpausmes, gan skarbi ironiskas postmodernisma estētikai raksturīgas darbības formas. Režisors kopā ar scenogrāfi nav mēģinājis restaurēt 19. gadsimta realitāti, kurā risinās operas notikumi, bet gan izgudrojis to no jauna – tā ir

spēle ar vēsturi un mūsdienām, ar realitāti un mistiku, ar zīmēm un simboliem. Krievu mentalitātei raksturīgās zīmes (bērzu birzs, matrjoškas, patvāri, tautas tērpi u. c.) organiski iekļautas mainīgajā skatuves telpas vertilālēs un horizontālēs kustībās, radot romantiskā laikmeta misteriolās noslēpumainības izjūtas, kas savienotas ar mūsdienu pasaules postmodernisma estētikai raksturīgo nenoteiktību, atvērtību un skarbo ironiju. Tā ir jauna veida *nereālistiskā realitāte* jeb disonējošās režijas forma, kas piesaka savas tiesības uz eksistenci operā. Režisors pats par savu darbu pie operas stāsta: “Man gribējās pastāstīt stāstu *no dzīves* par to, kā cilvēks ar ironiju izturas pret mīlestību, nevar pat iedomāties mīlas iespējas. Un pēc kāda laika viņam tas rūgti jānožēlo. Man patīk, kad dziļas filosofiskas idejas tiek traktētas caur cilvēku attiecībām, caur viņu jūtām. *Jevgeņijā Oņeginā* man visvairāk patīk tas, ka intrigas melodramatiskais fons pieļauj lielu tēlainību risinājumā. Man nepatīk vārds *metafora*, taču te nākas to izmantot, jo tieši metafora sniedz precīzāko priekšstatu par tēlu psiholoģisko stāvokli. [...] .. šis romāns ir satriecoši fundamentāls darbs par laikmetu, par jūtām. Kā ikviens liels darbs, tas sevī ietver visu.”³⁴

Izrādes I cēliens ievēd skatītāju šķietami nosacītā leļļu teātra pasaulē – milzīgā gaišzilā divstāvu kastē, kas nedaudz atgādina leļļu māju. Pa pirmā stāva milzu durvīm/vārtiem un otrā stāva it kā deformēti samazinātajiem logiem redzami visu skatuvi caurauguši bezsakņu un bezgalotņu bērzu stumbri, kas pavīd skatuves dziļumā kā obligāts Krievzemes (lasi – krievu kultūras) priekšnosacījums. Pirmais priekšstats – košās krāsās izkrāsota lubu bildīte ar atsaucēm uz senslāvu *vertepa* teātra formu.³⁵ Taču stilizēto muižnieku māju – “teātra kasti” – balsta un notur resnas, stabilas un nesamērīgi apjomīgas klasicisma stila maigi sārtas kolonnas. Jau ar pirmo operas vizuālo epizodi ir redzama V. Kairiša teātra valodai tik raksturīgā režisoriski scenogrāfiskā ironija. Par “*Jevgeņija Oņegina*” inscenējuma caurviju attīstības motīvu radošā komanda izvēlējusies klasiskās kolonnas stilizāciju un tās simbolisko daudzveidību³⁶, kas transformējas kopā ar izrādes notikumiem, varoņu pārdzīvojumiem un ir kā ironiska pasaules balsta zīme, līdztekus darbojoties kā nepiepildītās seksualitātes simbols. Kolonna, kas simboliski ietver tempļa svētumu un ierobežo cilvēku vissvētāko vietu muižu – māju – templi, vienlaikus kļūst par ironisku režijas zīmi 19. gadsimtā valdošajām tradīcijām Krievijā, proti, muižniecības iecīnītajām klasiskajām kolonādēm lauku muižas arhitektūrā. Veidojot ironiski uzsvērtu nesamērību un proporciju trūkumu starp milzīgo skatuves mājas – teātra – kasti un cilvēku augumu, autori operas pirmajam cēlienam apzināti izvēlējusies deformēti lellisku vidi. Šī vide transformējas kopā ar operas varoņiem un viņu psiholoģiskajiem pārdzīvojumiem, no sastinguša *vertepa* marionešu teātra darbības I cēlienā attīstoties līdz smalkam tēlu psiholoģismam operas pēdējā cēlienā. No lelles marionetes par jūtīgu cilvēku – tāds ir

operas galveno varoņu Tatjanas un Oņegina emocionālās pāraugšanas virziens, ko nosaka radošā komanda.

I cēliena otrā aina ir centrālais notikums operas romantiskās varones Tatjanas dzīvē – monostāsts jeb vēstules aina. Transformējoties skatuves mājas stāvu dalījumam, atklājas otrā stāva terase kā milzīgs, plaši atvērts logs, kas šajā gadījumā tiešā un pārnestā veidā ir gan realitātes, gan metaforas zīme, tas ir logs uz emociju, jūtu un sevis izzināšanas pasauli. Šajā skatā kolonnām tiek piešķirta uzsvērti simboliska jēga – tās ir falliskās jeb seksuālās zīmes³⁷, kuras uzsver emocionālo uzliesmojumu, aizturēto vēlmju izlaušanos brīvībā. Vēstules aina norisinās naktī, kad atklājas cilvēka slēptākās, nepiepildītākās vēlmes un sapņi. Nakts V. Kairiša izrādē kļūst par iniciācijas rituālu, kurā Tatjana no jaunas sapņotājas meitenes kļūst par kaislības pārņemtu mīlošu sievieti. V. Kairišs veido nakts mistēriju, kurā veiksmīgi apvienojas reālistiskas skatuves darbības (piemēram, vēstules rakstīšana) ar mītisku simbolismu.³⁸ V. Kairiša izrādēs vienmēr jūtama nepārprotama nojauta par kādas augstākas gribas un spēka klātbūtni. To var dēvēt dažādos vārdos – par Dieva izpratni, par paralēlās realitātes klātbūtni, par *Likteņa* caurviju attīstības tēmu. Mistērijas klātbūtni režisors ievieš arī Tatjanas vēstules ainā: pa atvērto balkonu iespīd spokaina mēness gaisma. Mēness ir kā simboliska³⁹ tapšana un iznīcība, patstāvīga atjaunošanās jaunā veidolā, “mirsti un topi” jēdziens. Brīdī, kad Tatjana dzied par savu kaislības un apmātības pilno mīlu pret svešinieku Oņeginu, milzīgs spogulis, kas atrodas meitenes istabā, lēni slīd uz priekšu. Mūzikas kulminācijas brīdī spogulī parādās Oņegina portrets, kuru Tatjana kā svētbildi pielūdz. Ar spoguļa palīdzību Tatjana ir izsaukusi Oņegina vīziju, un notiek savdabīgs spoguļa tēla pielūgsmes – buršanās – rituāls.⁴⁰ Pēc pagānisko rituālu tradīcijām, spogulim piemīt maģisks pieburšanas spēks un enerģija. Nakts ir kļuvusi par Tatjanas pašizziņas, zemapziņas vēlmju un skaidrības mistēriju. Kad slimības drudzim līdzīgā kaislība ir nedaudz rimusi, aust rīts, un spogulis, nezināmu spēku vadīts, pats no sevis aizslīd skatuves dziļumā: kaislību nakts – iniciācijas rituāls – ir galā.

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

Arī II cēliena skatuves telpa veidota un iekārtota tā, lai scenogrāfijā apvienotos reālistiskais ar ironiski nereālistisko, vienā darbības telpā iekļaujot gan mājas iekštelpu, gan ārskata elementus, skatītājam vienlaikus ļaujot vērot notikumus gan mājas iekšienē,

gan sajust klātbūtnes efektu arī mājas pagalmā. Kolonnu ieskauta terase, kas veidota kā nosacīta “skatuve skatuvē”, milzīgas sveču lustras, kas novietotas virs terases un nolaižas vai paceļas tieši no/uz “debesīm”, garš, balti klāts galds, uz kura kā ironiska zīme atrodas kulta priekšmeti – tradicionālie krievu patvāri.

Kopā ar modernismam raksturīgo jēdzienu “teātris teātrī”, V. Kairišs skatuves norisēs ietver arī kinematogrāfiskus elementus – atrakciju montāžu vai, vienkārši sakot, skatuves trikus, kas “piemāna” skatītāju: aktieri pazūd un parādās, viņiem ir maskas, skatuviskās norisēs kā aktieri piedalās arī priekšmeti – tie paši no sevis pārvietojas, braukā, pazūd un rodas no jauna. Uz skatuves tiek radīta atvērta pasaule jeb postmoderni atvērta telpa, kas transformējas reizē ar mūziku: lustras, kas spēj mainīt augstumu un pašas no sevis sākt spīdēt, galds, kas pēc komiskā varoņa Trikē lūguma spēj pats aizbraukt no skatuves, kolonna, kas parādās, it kā izaugot no zemes, un atkal pazūd – tas viss rada sava veida iracionalitātes klātbūtni visām otrā cēliena darbībām. Tajā pašā laikā aktierdarbos, pretēji operas žanra nosacītībai, valda reālistiskais spēles stils. Tas ir maksimāli pietuvināts dramatiskā teātra estētikai un lauž pieņēmumus par operas dziedātāju nespēju atrauties no nosacītās jeb atsvešinātās spēles estētikas. Uzsverot ideju par to, ka komiskais un traģiskais, nejaušība un nolemtība nemitīgi atrodas savstarpējā saitībā, V. Kairišs katrā no operas ainām atradis kādu dzīvi apliecinošu ironisku darbības izpausmi. Ballē, kas norisinās šajā cēlienā, režisors piedāvā nevis dejojotāju pārus (kā tas operas iestudējumu tradīcijās pierasts), kuri profesionāli izpildītu valšus un mazurkas, bet gan līcis dejojot kora dziedātājiem. Vēl vairāk – V. Kairišs viņus sadalījis groteskos pāros tā, kā tas mēdz būt arī dzīvē: garie dejoj ar īsajiem, resnie ar tievajiem.

Šajā cēlienā iezīmējas arī Ļenska un Oņegina konflikts, kas beidzas ar izaicinājumu uz dueli, un, lai gan aina beidzas traģiskās priekšnojautās, režisors arī šeit atradis ironiski groteskos elementus skatuves izpausmēs. Pēc P. Čaikovska dotās remarkas, Olga no pārdzīvojuma ainas beigās noģībst. V. Kairišs, izmantodams vairākkārtīgu atkārtojumu, ģībšanas epizodi padara par farsu: pirmo reizi teatrāli un manierīgi Olga noģībst tad, kad Ļenskis viņai pārmet “asinskāro un dēmonisko dvēseli”. Taču Olga ir ieinteresēta konflikta atrisinājumā, tāpēc pēc noģībšanas atkal uzmanīgi ieklausās Oņegina un Ļenska strīdā. Ainas beigu epizodi V. Kairišs jau veido kā ģībstošu cilvēku kaskādi: ģībst visi – vīrieši, sievietes, otrreiz ģībst Olga un pat viņas māte.

II cēliena Ļenska un Oņegina dueļa skatā skatuves telpā novietota nosacīta lapene, bet personāža darbība notiek paralēli – divstāvu plaknē (gan lapenē, gan uz tās jumta). Dueļa epizode ir traģiskākā aina visā operas darbībā, taču V. Kairišs paralēli traģiskajam ainu kodē ar ironisku atslēgu. Darbība, pēc komponista ieceres, notiek pie ciema

ūdendzirnavām, tāpēc I. Jurjāne pirmā stāva plaknē – lapenes priekšā – izveidojusi garu laipiņu, kura šķietami iestiepjas *nekurienē*, nosacīti liecinot par ūdens klātbūtni. Uz laipas (tilta) Ļenskis, gatavojoties duelim ar Oņeginu, dzied savu pirmsnāves āriju. Romantiski snieg sniegs. Lapenes otrajā stāvā, kas veidota kā nosacīta “skatuve skatuvē”, krītošo sniegu lēni, cienīgi un muzikāli ritmiski slauka trīs sētnieki ar zaru slotām. Skatā izmantotais otrais, paralēlais plāns kļūst tikpat svarīgs kā galvenais, jo atšķirībā no statiski dziedošā Ļenska sētnieki aktīvi darbojas. Līdz ar to V. Kairišs, izmantojot pormodernismam raksturīgo marginālismu, pirmsdramatisko kulmināciju it kā atslābina, tā norādot uz lietu un parādību relatīvo un nepastāvīgo dabu. Izveidotā divstāvu darbības plakne, kurā izmantots modernismam raksturīgais jēdziens “teātris teātrī”, vienlaikus ir kā saistījuma zīme starp divām pasaulēm – materiālo un garīgo. Sētnieki, kas uztverami gan kā reāli cilvēki, gan kā sagatavošanās, pārejas zīme uz citu, augstāku pasauli, nosacīti sagatavo Ļenska garīgo attīrīšanos zemes (pirmajā) stāvā. Savukārt dueļa skats tiek veidots otrajā – “debesu stāvā”. Tempļis ir iztīrīts, un Ļenskis šeit sastopas ar nāvi. Apzināti sadrupinot un decentralizējot darbību, režisors skatītājam piedāvā simultānspēli, kurā “kadru” izvēle un uzmanības piesaiste paliek skatītāju ziņā.

III cēlienā, kas pēc sižeta norisinās Pēterburgas augstākās sabiedrības ballē, skatuves iekārtojums atgādina templi ar nošķeltu jumtu. Tās ir kā gigantiskas drupas, kas atvērtas pret debesīm un, tāpat kā otrajā cēlienā, veido “skatuvi skatuvē”. Aiz kolonnu ietvertās skatuves atklājas spoguļota siena, kas telpu padara bezgalīgu, bet virs tempļa drupām augstu pie griestiem parādās milzīgi, Krievijai tik raksturīgie patvāri – amforas. Ironizējot par neiztrūkstošo krievu tējas dzeršanas tradīciju, V. Kairišs starp patvāriem balles skata laikā liek pastaigāties kalpotājiem livrejās, kuri ir augumā mazāki nekā milzīgie kulta priekšmeti... Par šīs ainas centru izvēršas Oņegina īsais dialogs ar Tatjanu. Lai izteiktu Oņegina pēkšņo emocionālo lūzuma mirkli, kad viņš atkal ierauga Tatjanu, komponists mūzikā izmantojis tās pašas intonācijas orķestra partijā, kas izskanējušas pirmā cēliena vēstules ainā, raksturojot Tatjanas mīlas satraukumu. V. Kairišs Oņegina satraukumu un emocionālo atskārsmi atrisina scenogrāfiskiem līdzekļiem – brīdī, kad otro reizi izskan mīlas tēma, sāk griezties nelielais, kolonnu ieskaūtais paaugstinājums, radot noreibuma un satraukuma izjūtas.

Ar ironiskajām zīmēm un darbībām, kas nemitīgi mijas ar patiesi traģisko un romantiski piesātināto, režisors nojauc robežas starp operas centrālajiem notikumiem un nosacīti perifērajām darbībām. Visā izrādē V. Kairišs nemitīgi cenšas nostādīt blakus divus pretstatus – traģisko un komisko, nevienu neizvirzot par primāro.

Dramatisks un vienlaikus ironisks ir izrādes fināls. Tatjanas un Oņegina pēdējā izskaidrošanās notiek tukšā skatuves laukumā uz visu skatuves dibenplānu nosedzoša, balti sakrokota priekškara fona. Balti sakrokotais priekškars ietver divu veidu zīmes: tas ir Pēterburgas augstākās sabiedrības mantiskā stāvokļa apliecinātājs (šāda tipa logu aizkari vēsturiski rotājuši gan Krievijas caru pilis, gan Pēterburgas augstākās sabiedrības mājvietas), gan ironiska atsauce un padomju laiku zīme. Bijušajās padomju republikās oficiālajos valsts svētkos parasti tika rīkoti pompozi koncerti ar prestižiem izpildītājmāksliniekiem, tāpēc arī skatuves noformējums tika piemeklēt izteikti svinīgs un elitārs: balta zīda kolonnas, volānos krītoši, balti sakrototi priekškari, milzīgi svečturi. Padomju valsts sev radīja jaunu koncertnoformējuma stilu – *intīmo pompozitāti*. Šādi priekškari ilgu laiku 20. gs. 70. un 80. gados bija arī padomju Latvijas operas skatuves svētku dekors, kam vajadzēja liecināt par greznumu, svinīgumu, brīža nozīmīgumu...

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

Režisora V. Kairiša skatuviskais koncepts operai “Jevgeņijs Oņegins” saistās ar dažādu stilu sintēzi, kas ietver psiholoģiski reālistiskus aktierdarbus, modernisma un postmodernisma estētikai raksturīgu inscenējuma tēlainību. Režisors izmanto nosacītu un stilizētu skatuvisko iekārtojumu, tā ir mākslinieciski deformēta vide, tās ir spēles ar zīmēm un dažādiem simboliem. I. Jurjānes scenogrāfija V. Kairiša izrādē nav tikai skatuves noformējums, tā ir arī vizualizēta teātrāla filozofija, kurai piemīt laika un telpas asociatīva izteiksme. Groteskais, ironiskais un mītiskais, reālais un simboliskais tiek apvienots vienotā veselumā, lai nospēlētu izrādes scenogrāfisko dramaturģiju. Vienlaikus inscenējumā sastopama arī V. Kairiša teātra valodai jeb skatuves rokrakstam tik raksturīgā parodēšana un atsvešinājums, kā arī pastiprināta interese par seksualitāti. Par īpašo inscenējuma prioritāti jāsauc *mītiskais simbolisms* un mitoloģisku tēmu stilizācija. Režija kopā ar scenogrāfiju veido daudzslāņainu operas-mistērijas filozofiju. V. Kairiša izrādē mistērijas filozofija⁴¹, kas ietver ziedošanās un atdzimšanas ideju, transformējas, dievības vietā “novietojot” mīlestību, tāpēc izrādē Tatjanai un Oņeginam jāiziet nosacīts mīlestības radīšanas rituālais aplis, lai no atteikšanās caur ciešanām un nāvi notiktu jaunas garīgas būtnes dzimšana.

V. A. Mocarta komiskā opera “Cosi fan tutte” (“Tā dara visas jeb Rokasgrāmata tiem, kas ir iemīlējušies” – *Cosi fan tutte, ossia La scuola degli amanti*) Latvijas Nacionālajā operā tikusi uzvesta trīs reizes: 1925. gadā tapis pirmais šīs operas iestudējums režisora Eduarda Miķelsona, scenogrāfa Eduarda Vītola un diriģenta Jāņa Mediņa interpretācijā, pie otrā iestudējuma 1970. gadā strādājuši režisors Kārlis Liepa, scenogrāfs Edgars Vārdaunis un diriģents Jānis Lindbergs (sk. *pielikumu*), bet trešā operas uzveduma pirmizrāde notiek 2002. gada 28. martā, un pie tā strādājusi internacionāla radošā komanda: dāņu režisors Kaspers Holtens, diriģents Zbignevs Graca (Polija), scenogrāfes un kostīmu mākslinieces Marija I Dalī (Dānija) un Stīne Martinsena (Dānija); gaismu mākslinieks Larss Egegords Sērensens (Dānija). Lomās: Fjordilidži – Dita Kalniņa; Dorabella – Antra Bigača; Ferrando – Aleksandrs Antoņenko, Viesturs Jansons; Guljelmo – Juris Ādamsons; Despīna – Eleonora Orlova; Alfonso – Krišjānis Norvelis.

1789. gada augustā no Austrijas imperatora Jozefa II V. A. Mocarts saņem jaunas komiskās operas pasūtījumu.⁴² Kopā ar libretistu itāļu abatu Lorenzo da Ponte komponists sāk darbu, kas paredzēts Nacionālajam Ķeizariskā galma teātrim Vīnē. Pēc Austrijas imperatora ieteikuma, libreta pamatā tiek izmantots tolaik Vīnē populārais anekdotiskais stāsts par diviem jaunekļiem, kas, vēlēdamies pārbaudīt savu izredzēto mīlestību, notēlo, ka aiziet karā, taču patiesībā pārgērbjas, lai kā svešinieki pārbaudītu savu līgavu uzticību. Lorenzo da Ponte operas libretu veido, balstoties uz bufoperas tradicionālajiem struktūras elementiem⁴³: vienkāršots sadzīves sižets, tradicionālas, groteskas pārpratumu un *pārgērbšanās* situācijas, izkāpināts komiskais personāžs. Lai gan primitīvais operas sižets izpelnās laikabiedru un vēlāko laiku mūzikas kritiķu nosodījumu⁴⁴, V. A. Mocarts operā spējis izveidot patstāvīgu mūzikas dramaturģisko attīstību, iekļaut asprātīgas *opera seria* parodijas un virtuozas vokālās pasāžas, tādēļ “Cosi fan tutte” joprojām ir pieskaitāma pie mūsdienu pasaules operteātru pastāvīgā repertuāra.

2002. gada Latvijas Nacionālās operas iestudējuma programmā par “Cosi fan tutte” teikts: “.. frivolitāte un mākslotība pieder pie *buffa* žanra, un veltīgi šīs spēles teātrim prasīt kādu tikumisku morāli vai akadēmisku didaktiku. [...] .. sieviešu rakstura un jūtu nepastāvība vispār ir viena no galvenajām *buffa* tēmām... Arī “Cosi fan tutte” libretā daudzas detaļas modelētas pēc *buffa* stereotipiem – var minēt gan notāra un ārsta skatu, [...], ļoti tipiska ir arī operas *seria* parodēšana, kas mazliet iespraukusies jau *Figaro kāzās* un *Donā Žuanā*: Dorabellas un Fjordilidži ārijas, rečitātīvi, bet jo košs ir indēšanas skats, kas parodē nopietnajās operās tik izplatītos un sirdi plosošos nāves skatus.”⁴⁵

Veidojot muzikālās dramaturģijas attīstības līnijas, V. A. Mocarts bieži vien kļuva pats sev par “cenzoru”⁴⁶ – bez žēlastības svītvoja un rediģēja pats savu muzikālo

materiālu, kas, viņaprāt, radīja muzikālo “liekvārdību”, traucējot izrādes attīstības loģikai. V. A. Mocarts dzīvoja laikā, kad operas iestudējumus veidoja paši tās autori – komponisti, tāpēc, jau rakstot operas mūziku, viņi bieži iztēlojās skatuviskās darbības ainas un norises. 18. gadsimtā itāļu valodas dominancei operā vēl bija noteicoša, tāpēc arī “Cosi fan tutte” tika sarakstīta itāļu valodā, un V. A. Mocarts, sacerot bufoperas rečitātīvus, rēķinājās ar itāļu valodas izrunas īpatnībām, intonācijas kāpumiem, kritumiem un valodas labskanīgumu.

Pēc komponista nāves 1791. gadā opera no oriģinālvalodas tiek pārtulkota vācu valodā⁴⁷, rečitātīvi nomainīti pret runājamiem dialogiem, un, ieviešot korekcijas gan libretā, gan operas nosaukumā – tā ir laikmetam raksturīga attieksme pret operas materiālu –, opera tiek uzvesta ne tikai Austrijā un Vācijā, bet arī citās valstīs, tostarp Rīgā (Rīgas Vācu teātrī opera uzvesta tikai sešus gadus pēc pirmizrādes Vīnē – 1796. gadā ar nosaukumu “Uzticības pārbaude” vācu valodā⁴⁸). Prāgā, Drēzdenē, Berlīnē, kā arī vairākās Vācijas pilsētās opera tiek izrādīta ar nosaukumiem “Viena rīkojas tāpat, kā otra” (*Eine macht's wie die andere*), “Sievietes uzticība jeb Meitenes no Flandrijas” (*Weibertree oder die Mädchen sind von Flandren*), “Riskantās derības” (*Die verfängliche Wette*) u. tml.”⁴⁹

V. A. Mocarta jaunā opera top ātri, un pirmais orķestra mēģinājums notiek 1790. gada 21. janvārī, bet pēc nedaudz dienām, 26. janvārī, komponista vadībā norit operas pirmizrāde Vīnes Burgteātrī (*Burgtheater*)⁵⁰. Pāris gadu laikā opera kļūst populāra, jo vienkāršais, komiskais sižets un V. A. Mocarta mūzika piesaista plašu skatītāju loku.

2002. gada LNO iestudējuma režisors Kaspers Holtens pieskaitāms pie talantīgākajiem jaunās paaudzes dāņu režisoriem. Savu režijas pieredzi ieguvis pašmācības ceļā, piesakoties un strādājot par brīvprātīgo režisora palīgu – mācekli Dānijas Karaliskajā operā. Vērojot mēģinājumus, palīdzot režisoriem, viņš apgūst režijas praktiskā darba skolu. K. Holtens režisora karjera attīstās strauji: pirmā nelielā kameropera tiek iestudēta 20 gadu vecumā, un pāris gadu vēlāk K. Holtens jau kļūst par pieprasītu režisoru – brīvmākslinieku, bet no 2000. gada viņš ir Dānijas Karaliskās operas mākslinieciskais vadītājs. Režisors iestudējis vairāk nekā 30 operuzvedumu ne tikai Dānijā, bet arī Zviedrijā, Islandē un Austrijā, saņēmis vairākas nozīmīgas godalgas, tostarp Remerta godalgas par labāko režiju, labāko drāmu un labāko muzikālo noformējumu. Pie nozīmīgākajiem režijas darbiem jāmin V. A. Mocarta operu “Figaro kāzas”, “Dons Žuans” un V. Šekspīra lugas “Hamlets” iestudējumi. Režisors inscenējis gan pazīstamas V. A. Mocarta, Dž. Verdi, R. Leonkavallo, P. Čaikovska un 20. gadsimta klasiķu B. Britena un Ģerģa Ligeti operas, gan mūsdienu dāņu komponistu jaunākos opusus.

K. Holtens savu radošo karjeru ir sācis kā operu režisors, un par savu darbu viņš stāsta: “Es uzsāku kā operas režisors, kas ir diezgan netipiski, un tāpēc mūzikas izpratne man ir noteicošais. [...] .. operā mūzika jau ir dota. Tā ir jāizjūt, jātēlo, taču mūzika ir rāmis, noteikta forma, kas jārespektē un jāpilda. Tāpēc operas un drāmas iestudēšana ir pilnīgi atšķirīgs režijas darbs.”⁵¹

Scenogrāfe Marī I Dalī ieguvusi izglītību Vimblonas mākslas skolā Londonā, pēc tam lielākoties darbojusies Dānijā, kur sadarbībā ar režisoru K. Holtenu tapuši projekti B. Britena opera “Skrūves pagriezieni”, V. A. Mocarta “Dons Žuans” un “Figaro kāzas”, P. Čaikovska “Pīķa dāma”. Scenogrāfes radošā darbība saistās ar Lionas operu, Dānijas Karalisko teātri, Zviedrijas Karalisko operu. Kostīmu māksliniece Stīne Martinsena kopā ar Marī I Dalī vairākkārt strādājusi pie dažādām izrādēm, bet “Cosi fan tutte” ir viņas pirmais patstāvīgais darbs operas žanrā.

2002. gadā Latvijas Nacionālajā operā iestudējot V. A. Mocarta “Cosi fan tutte”, K. Holtens par prioritāti izvēlējies mūsdienu sabiedrībai tik saprotamo un tuvu urbanizētās pasaules realitāti. Jau pirms operas uzveduma parādīšanās atklātībā izcēlās mūzikas kritiķu diskusijas⁵² par to, vai V. A. Mocarta operas varoņus un darbību drīkst un vajag pārcelt uz dzīvi amerikāniskajā Beverlihilsā. Režisors pats uzskata, ka šāda pieeja operas režijai libretu dara saprotamāku un vienkāršāk uztveramu mūsdienu skatītājiem un klausītājiem. Opozīcijas puse iebilda, ka operas sižets – stāsts par uzticību – amerikāņu koledžas brīvās morāles apstākļos zaudē jēgu. Par režijas procesu un galveno operas ideju K. Holtens klāsta: “.. Operā “*Cosi fan tutte*” Mocarts vairāk nekā citās stāsta par cilvēku attiecībām, sajūtām, mīlestību, nodevību, laimi, greizsirdību. Un tieši tāpēc arī operas darbību pārcēlām mūsu gadsimtā. Jo te ir svarīgs tieši dzīvelīgums, īstenības, realitātes apziņa – tie nav nekādi abstrakti senlaicīgi lugas varoņi, kas kā marionetes grozās pa skatuvi, bet gan reāli varoņi, kā daļa no mums. Klasicistiskā modeļa transformācija atdzīvina ideju. Man, tāpat kā scenogrāfei un tērpu māksliniecei Stīnei Martinsenai, ir svarīgi, lai pēc iespējas uzskatāmāk tiktu atklāta operas ideja: cīņa starp tiem, kas tic mīlai, un tiem, kas tai netic.”⁵³

Operas programmā režisors pamato inscenējuma koncepciju: klasicisma un manierisma bufopera ir pārcelta uz 21. gadsimta amerikanizēto jauniešu koledžas vidi, kurai par bāzes materiālu un iedvesmas avotu noderējis jauniešu vidū populārais televīzijas seriāls “Beverlihilsa 90210”.⁵⁴

Režisors operas darbības vidi un notikumu tēmas pieteikumu veido, sākot ar uvertīras pirmajām taktīm, – mūsdienās tas ir izplatīts operas režijas paņēmieni. Kopā ar muzikālo tēmu ekspozīciju skatītājs uzreiz tiek iepazīstināts ar laikmetu, darbības vidi,

tēliem. Librets vēsta, ka darbība notiek Neapolē jūras krastā 18. gadsimtā, taču, vēl skanot pirmajām mūzikas taktīm, režisors skatītājam piedāvā skatuves telpu, kas izveidota kā milzīgs 21. gadsimta skolas/koledžas iekšpagalms: pelēka divstāvu būve ar logiem un durvīm, lielu pulksteni dibensienas centrā un diviem kociņiem pagalma vidū. Telpas/pagalma vidū nekustīgi stāv kāda persona – mūsdienu melnā uzvalkā ģērbies vīrietis. Operas darbības attīstībā skatītājs viņu pazīst kā donu Alfonso, kas ir galvenais intrigu un viltību vērējs. Taču K. Holtena režijā donam Alfonso ierādīta lielāka loma, proti, viņš tiek veidots kā visuresošs, pāri gadsimtiem stāvošs ļaunais gars – simbolisks tēls ar groteski *mefistofeliskām* iezīmēm, kuram tiek pakļauti notikumi un lietu pārvērtības. Režisors par tēlu saka: “Operā tas ir Alfonso, kas zaudējis ticību mīlestībai, tāpēc arī viņu mēs tēlojam ļoti ļaunu. Alfonso mēģina izpostīt pašu domu un cerību par mīlestības jēgu, īstumu, cenšoties pierādīt, ka tādas mīlestības vienkārši nav.”⁵⁵

Ar centrā nekustīgi stāvošo Alfonso tēlu, kas vienlaikus ir kā scenogrāfijas daļa, skatuves telpa pakāpeniski piepildās ar operas dalībniekiem: starpbrīdi koledžas pagalmā pavada mūsdienīgos apģērbos (džinsos, T kreklos, *krosenēs*, džemperos u. c.) tērpušies jaunieši – kāds brauc ar velosipēdu, citi spēlē bumbu, dažas meitenes atkārtoti kaut ko no grāmatas, spožos sudraba minitērpos parādās arī sporta spēļu “karsējmeitenes”, telpu šķērso skolotāju pulciņi. Skatuves priekšplānā skūpstās divi galvenie operas mīlas pāri. Jau uvertīras sākumā režisors ne tikai solistiem, bet arī katram kora dalībniekam dod konkrētu uzdevumu, darbības virzienu, šādi individualizējot katru kora dalībnieku.

Līdz ar uvertīras pēdējiem akordiem skatuves kaste it kā pēc kāda augstāka spēka pavēles kļūst tukša un nomainās dekorācijas – “debesīs” paceļas koki, tiek uzstumta balta tāfele, skolēni sanes krēslus, un ainu starplaikā noris neliela epizode: beidzas mācību stunda klasē, kur dons Alfonso ir skolotājs. Alfonso ir vienīgais tēls, kas visu uvertīras laiku savu vietu nav mainījis, arī nākamās ainas dekorācijas tiek izkārtotas ap viņu, kopumā radot izjūtu, ka visu šo pārmaiņu rosinātājs un centrs ir tieši viņš.

I cēliens sākas ar trio – uz skatuves pēc mācību stundas paliek skolotājs Alfonso un divi koledžas jaunieši Ferrando un Guljelmo. Alfonso pamāca savus studentus un, dziedot āriju “Sievietes uzticība, ticiet, tas ir astotais pasaules brīnums”, aicina pārbaudīt puīšu līgavu – māsu Dorabellas un Fjordilidži – uzticību. Viņa plāns ir nevainojams, jaunieši paši pārliecināsies, cik viegli sagraujama ir meiteņu mīlestība un uzticība un cik viegli ir viņas *vest kārdināšanā*.

Nākamās ainas dekorāciju nomaina, tāpat kā iepriekšējās, notiek skatītāju acu priekšā: operas personāžs nones krēslus, aizstumj tāfeli, no skatuves griestiem nolaižas divi kociņi, bet no skatuves sānu malām izbrauc divas nelielas atvērtas kastes, kas

salīdzinājumā ar lielo skatuves kārbu atgādina labiekārtotas leļļu istabas. Vienā no tām izveidota hiperreāla guļamistaba ar īstām gultām, segām, spilveniem, dušas kabīni, otrā – virtuve, kur netrūkst mikroviļņu krāsns, ar uzlīmēm “aplīmēta” ledusskapja, tekoša ūdenkrāna, tējkannas un citu sadzīvisku detaļu. Viss liecina, ka istabās dzīvo jaunieši. Veidojot operas inscenējumu, režisors un scenogrāfe par caurviju attīstības zīmi izmanto modernisma teātra formu “teātris teātrī”: lielajā skatuves telpā – kastē – darbība notiek vēl dažādās iekšējās skatuvītēs, kas atgādina nelielu leļļu teātri. Mazās istabiņas scenogrāfe Marī I Dalī veidojusi samazinātas un telpiski saspiestas, tā vēl vairāk pastiprinot leļļu/marionešu teātra iespaidu. Režisors piedāvā spēli starp realitātes pasauli – vīriešiem – un nerealitātes/leļļu pasauli – sievietēm. Sieviete kā lelle, kā nedzīva rotaļlieta vīrieša rokās, nedaudz aprobežota būtne režijas konceptā eksistē savā iedomu, sastingušajā leļļu pasaulē, un tā ir šaura, mietpilniska, butaforiska un neīsta.

Par vienu no dominējošajiem virzieniem režisors un scenogrāfe uzvedumā apzināti izvēlējušies naturālisma estētikai raksturīgos teātra spēles elementus, scenogrāfiskās detaļas, tēlu mizanscēnas. Izmantojot vizualizētu un kustīgu “*ceturtās sienas principu*”, režisors un scenogrāfe veido ainu norisi divās mazajās leļļu mājās/istabās, kurās dzīvo operas galvenie sieviešu tēli – māsas Dorabella un Fjordilidži. Nojaucot ceturto istabas sienu, skatītājiem, līdzīgi kā intrigu vērpējam Alfonso, tiek dota iespēja slepeni “ielūkoties” nedaudz karikatūriskajā un vienlaikus naivajā, bet enerģiski piepildītajā, *reālajā* (teatralizētās leļļu mājas) mūsu dzīvē. Lai komiski izkāpinātu izrādes formu “teātris teātrī”, balstot to uz kontrastu principa – patiesīgums pret teatralitāti, naturālisms pret simbolismu –, režisors izmanto naturālisma estētikai raksturīgos elementus *patiesīgumu, reālismu, autentiskumu*. Operas tēli dzīvo telpās, kuru dekorācijas veidotas kā dažādu mūsdienu sadzīves interjeru (guļamistabas, virtuves, kafējnīcas, sabiedriskās tualetes u. c.) spoguļattēls/kopija, arī mizanscēnas veidotas pēc psiholoģiskā reālisma principa (nav orientētas uz frontālu priekšnesumu skatītājiem), personāžs darbojas ar reāliem rekvizītiem – vāra ūdeni, griež produktus, raksta ar datoru, dejo, dzer “alkoholu”, ēd, vienlaikus izpildot gan virtuozām pasāžām piesātinātus duetus, gan plašas solo ārijas.

Mazās istabiņas kļūst par vietu, kur pēc Alfonso viltīgā plāna ierodas Ferrando un Guljelmo, lai atvadītos no savām līgavām un dotos karā. Viņi tērpušies amerikāņu armijas formas tērpos, pie mazo istabiņu logiem sapulcējušies ziņkārīgi vērotāji – pavadītāji (koris), un bravūrīgi atskan atvadu dziesma “Karavīra dzīve laba!” (*Bella vita militar!*). Atvadu mizanscēnā režisors izmanto zināma veida pretstatu aktierspēles principos: māsu Dorabellas un Fjordilidži dziedājumi un aktieriskā darbība tiek balstīta reālpsiholoģiskās spēles manierē, savukārt Alfonso, Ferrando un Guljelmo izspēlē tēlus kā nosacītā teātra

personāžus, tāpēc viņiem režisors dod iespēju sieviešu spēles vērot it kā no malas, atsvešināti (attiecīgi arī pamest leļļu teātra skatuvi). Ar to režisors operas tēlus nošķir divās pretstatu pasaulēs *sieviete-vīrietis*, velkot paralēles ar jēdzienu *teatrālisms-patiesība* un radot simboliski tēlainu spēles vidi/telpu, kurā apvienojas līdz galējībai ikdienišķotas, piezemētas un hiperreālas operas notikumu norises vietas (ātrās ēdināšanas restorāns, koledžas istabiņas, virtuve, bārs, tualete, diskotēka naktsbārā) ar spēles atsvešinātības/nosacītības un teatralizācijas elementiem (lelles Bārbijas fotogrāfijas, kas grezno izrādes programmu, “atdzīvojušās” un “pārceļojušās” uz skatuves).

Dekorāciju maiņu ainu savienojuma posmos visā operas darbībā režisors K. Holtens risina ar episkā teātra paņēmieniem, līdz ar to skatītājiem ir iespēja redzēt, kā tiek nomainītas darbības vides detaļas: atbrauc un aizbrauc dzīvojamās istabas, nolaižas un paceļas koki, tiek atnesti vai aiznesti galdi, krēsli, izveidots bārs, tualete, ēdnīca-restorāns. Ar atsvešinājuma efektu – episkā teātra formu – režisors skatītājiem stāsta par operas notikumiem, ļaujot viņiem kļūt par dažādu notikumu un ainu novērotājiem. Vēl vairāk, viņš it kā ir pavēris aizliegtās/aizvērtās leļļu istabas durvis, aiz kurām risinās *neīsta/mākslota*, bet kaislībām piepildīta dzīve. Režisors šajā gadījumā par pētījuma objektu izvēlējis abas neuzticīgās māsas Dorobellu un Fjordilidži, kuru eksistenci nosaka šauri ierobežota vide un spēles noteikumi – marionetēm līdzīga bezspēcība un pakļaušanās vīriešu gribai un visvarenībai.

K. Holtens izvēlējis režijas formu, kas parasti tiek lietota episkajā teātrī, – stāstīt par operas sižeta notikumiem, vienlaikus paliekot it kā ārpus tiem. Atsvešinājuma efekta izmantošana sasniedz konkrētus mērķus: operas pazīstamais, nenoliedzami, nedaudz virspusējais un banālais sižets tiek pārrādīts it kā no jauna, negaidītā veidā, pārnesot 18. gadsimta notikumus un tēlus uz mūsdienu sociālo vidi. Režisora ideja par mūsdienu sabiedrību kā destruktīvu masu, visu vērtību un lietu amerikanizāciju, unifikāciju, sapludināšanu ar masu kultūras dominanti skatītājam zināmos bufoperas notikumus liek ieraudzīt it kā ar citām acīm. Atsvešinājuma efekts pārsvarā tiek izmantots inscenējuma līmenī, taču arī aktierspēlē kopā ar reālpsiholoģiskās spēles elementiem vīriešu personāžs dzīvo un darbojas arī episkā teātra koordinātās. Vienīgais tēls, kam tiek atļauts “ceļot” laikā un telpā, būt klāt visos operas notikumos, kļūt par to galveno rosinātāju, kā arī par šī sižeta vēstnieku un ārpus spēles stāvošu personu, ir Alfonso.

Viena no operas ainām norit ātrās ēdināšanas restorānā, kas kļūst par spilgtāko *amerikanizācijas* zīmi. *Fastfood*, *MacDonalds* jeb ātrās ēdināšanas restorāni, kas ar saviem standartiem ir kļuvuši ne tikai par spilgtu amerikanizācijas vai degradētās ēšanas kultūras zīmi, kļuvuši par noteiktas zīmes nesēju arī Eiropā. Kā galveno vērtību režisors

izceļ tieši surogātvidi, ko rada mūsdienu popkultūras invāzija, dzīves tempa kāpinājums, lietu un vērtību straujā degradācija. Operas vidi, notikumus, personāžu apņēmu un ietver lietas un parādības, kas zaudējušas savu vērtību, – mūsdienu dzīves skarba pamatkods *surogātemocijas/surogātēdiens/surogātdzīve*. Surogāts (lat. val. *surrogatus* – izvēlēts; nepilnīgs, aizstājējs, līdzīgs, bet mazvērtīgāks materiāls u. c.) kļūst par šī uzveduma konceptuālo un idejisko zīmi, simbolu. Aizstājējs mīlestībā, aizstājējs ātrās ēdināšanas restorānā, reliģijas un patiesības “aizstājējs” kļūst par uzveduma atslēgas vārdu. Režisors operas inscenējumā šādi uzsver un izceļ postmodernismam raksturīgo hibridizāciju, kas elitārās kultūras spožāko zīmi – operu – ļauj miksēt ar subkultūras un popkultūras elementiem, veidojot spilgtu un daudzveidīgi stilistisku kolāžu.

K. Holtens uzveduma darbību papildina arī ar dažādām masu ainām, kurās piedalās koristi un statisti, taču tiem, pēc komponista un libretista ieceres, nav lielas (muzikālās) dalības notikumos. Koristiem piešķirta sociālās vide raksturotāja loma, un viņi spēlē iejūtas gan skolotāju, gan jauniešu – koledžas audzēkņu – lomās ar konkrētiem, individualizētiem uzdevumiem.

Ainā, kas norit ātrās ēdināšanas restorānā, kora dalībnieki piepilda visu skatuves telpu: viņi stāv rindā pie kases, izvēlas ēdienus un dzērienus, meklē brīvus galdiņus, satiek draugus, dzer, ēd u. tml. Koristu darbības modelis un uzdevumi ir konkrēti, tie ir aktīvi, un skatītāju uzmanība ik pa brīdim tiek koncentrēta nevis uz galvenajiem varoņiem un notikumiem, kas risinās ap tiem, bet gan uz marginālajām parādībām ēdnīcas zālē. Veidojot masu ainas, režisors orientējas uz perifēriem, maznozīmīgiem, taču individualizētiem tēliem, saskaldot skatītāja uzmanību daudzās sīkās detaļās un tā spēlē akcentējot postmodernistisko marginalitāti. Skatītājam pašam tiek atstāta brīva izvēles iespēja, kurp vērst savu uzmanību, jo visas darbības, kas notiek uz skatuves, ir vienlīdz nozīmīgas un svarīgas. Galvenie varoņi tiek parādīti tikai kā daļa no kopuma, kāds “izgaismots” visuma fragments, kas pieļauj iespēju pievērsties pavisam citai, malā stāvošai parādībai.

Kopā ar savu palīdzi Despīnu Alfonso nolemj izjokot Dorobellu un Fjordilidži. Pie jaunajām līgavām ierodas pārgērbtie līgavaiņi, uzlikuši melnas parūkas, tērpušies 70. gadu *kļošenēs*, jauniešiem netradicionālās žaketēs. Sākas bufonāde, kuras laikā viltus pielūdžēji – svešinieki – mēģina savaldzināt jaunietes. Izdzirdot viņu atteikumu, viņi teatrāli iedzer indi, bet, meiteņu noskūpstīti, atkal atgriežas dzīvē un zvēr mūžīgu mīlestību.

Pirmā cēliena beigu skats atbilstoši libreta norisei ir iecerēts dārzā, kurā noindējas jaunie viltus precinieki. Režisora un scenogrāfes operas lasījums piedāvā darbības norises

pie nosacītas bāra letes, kas piekrauta ar neskaitāmām alkohola pudelēm. Skatuves telpu pārpludina diskotēkai raksturīgas gaismas pasāžas, bet centrā kā spožs pilnmēness izgaismots lielais pulkstenis, kas kļūst par svarīgu operas notikumu liecinieku, iezīmējot vienas diennakts notikumus. Pulkstenis režijas konceptā izmantots arī kā noteikts, simbolisks nemitīgās laika aprites tēls, bet bāra un diskotēkas/ballītes ainā tas spēji “pārvēršas” par spoži izgaismotu pilnmēnesi – simbolisku tapšanas un iznīcības tēlu.⁵⁶ Pilnmēness, kas iespaido dažādus procesus uz Zemes, saasina dzīvnieku un cilvēku jūtību, emocionālo sakairinātību, ir kā simboliska sieviešu nepastāvības, ātrās mainības, pārejošo jūtu izpausmju zīme. Operas notikumi notiek *saspiestā* laikā – vienā diennaktī, un šajā laikposmā tiek uzsvērtā *sieviešu/leļļu* nepastāvība, viltība, īstu jūtu un attiecību neiespējamība.

II cēliens pēc libreta ieceres sākas ar ainu buduārā, kurā līgavas nodarbojas ar gleznošanu, taču režisors buduāru nomaina un aizvieto ar sabiedrisko tualeti, bet māsu nodarbošanos ar glezniecību pārvērš Dorobellas un Fjordilidži kosmētiskajās procedūrās pie spoguļa. 18. gadsimtā buduārs⁵⁷ bija neliela, grezna bagātas sievietes viesistaba, kurā viņa pieņēma intīmus un tuvus viesus. Režisors, principiāli mainot ainas norises vietu, buduāru aizstāj ar sabiedrisko tualeti – telpu, kura ir pieejama, atvērta visiem (sievietēm), kurā zudusi intimitāte, noslēpums. Degradējot spēles vidi, režisors komiskajā operā izmanto ne tikai farsa teātra estētikas elementus, bet arī *tulko* to mūsdienu valodā. Īstenojot ideju par *sievietes/lelles* garīgo aprobežotību, jūtu nepastāvību un tukšumu, režisors lēmumu par iespējamajām attiecībām ar svešiniekiem māsām liek pieņemt sabiedriskajā tualetē. Māsas dodas uz satikšanos ar “jaunajiem līgavaiņiem”, un, līdzīgi kā citās ainās, tualetes dekorācijas nobrauc no skatuves.

Pārgērbtajiem Guljelmo un Ferrando satikšanās laikā izdodas savaldzināt un iegūt māsu Dorobellas un Fjordilidži simpātijas, taču, sapratuši, ka patiesībā abi ir piekrāpti, vīrieši nolād sievietes. Sieviešu *krāpšanas/krišanas* epizode veidota kā notikums naktsbārā, kurā risinās jauniešu diskotēka. Telpa ir papildīta ar dejojošiem un iereibušiem jauniešiem, uz sienām izgaismotas milzīgas palmu kontūras, mainās krāsainas gaismas, skatuves priekšplānā – stilizēta bāra lete.

Libretā iecerētajā kāzu skatā režisors izmanto nosacītu baznīcu – telti, kas, pēc ieceres, atgādina amerikāņiem raksturīgās apvienotās daudzu konfesiju lūgšanas vietas – baznīcas, kuras veidotas askētiski un atturīgi, piemērojoties dažādu konfesiju vajadzībām. Aina veidota kā slavenās Lasvegasas Laulību pils stilizācija, kurā laulības tiek slēgtas bez īpašiem noteikumiem, ātri, bez lieka svinīguma. Veidojot šādu laulību ainu, režisors dekanonizē laulības ceremoniju kā rituālu norisi – tā mūsdienās vairs nav iniciācija⁵⁸, bet

gan nenožīmīgs notikums, kas tiek izpildīts steigā. Par Notāru pārgērbā Despīna lasa laulību kontrakta noteikumus, viena no līgavām ir piedzērusies, viesi apmulsuši. Ceremonijas laikā tālumā dzirdama “īsto” līgavaiņu atgriešanās dziesma, un dons Alfonso ziņo līgavām, kas redz atgriežamies īstos līgavaiņus. *Ārzemnieki* no laulību ceremonijas aizmūk, un drīz atgriežas kā mūsu īstenie līgavaiņi. Jaunās sievietes spiestas atzīties, ka bijušas neuzticīgas un viņus krāpušas. Guljemo un Ferrando aizkustinājumā piedod savām līgavām, taču dona Alfonso “patiesība” ir uzvarējusi – sievietēm nevar ticēt.

Sapludinot modernisma un postmodernisma estētikas elementus, episkā un psiholoģiskā teātra skatuves valodu, režisors izvēlējis *disonējošo* operas režijas stilu, kas veido polistilistisku mozaīku un sadzīvisku *kiču*. Izmantojot tādas postmodernisma estētikai raksturīgas zīmes kā dekanonizācija, simulācija, interkulturālisms, ironija, marginālisms, kas apvienotas ar modernisma virzieniem naturālismu un simbolismu, režisors uzvedumā savienojis arī iekštelpu un ārtelpu norises, kurās mēģinājis novilkt paralēles ar cilvēku ārējiem un iekšējiem emocionālajiem pārdzīvojumiem.

Modernisma zīme “teātris teātrī” kļūst par vienu no inscenējuma dominējošajām caurviju tēmām, kas apvienojumā ar postmodernisma tukšo zīmi (*imitācijas imitāciju*) vizuāli pastiprina realitātes/nerealitātes simulāciju un dubultspēles nepārtrauktību. Simulācija par “reālo” īstenību (operā “*Così fan tutte*” – *filmas īstenību*), kura pati ir patiesības simulācija, K. Holtena lasījumā operas realitāti (naturālistiskās darbības) pārveido par dubulto *nosacītību*: teatralās spēles un scēniskās ilūzijas – nekas nav īsts, viss ir īstenības atkārtojuma atspoguļojums, kurā simulācijas/spēles procesu nav iespējams nošķirt no realitātes. Izmantojot popmākslas/popārta ikdienas dzīvei piemēroto triviālo un banālo tēlainību, režisors apzināti veido klišejistisku zīmju un tēlu montāžu, kas savieno uzveduma operas pārpratumu epizodes un ainas. Tā kā bufopera pēc struktūras ietver tādus izteiksmes veidus kā teatralizācija, groteska un parodija, tad atsvešinājuma efekta lietošana tos vēl pastiprina, veidojot daudzplāksņainu un polifonisku scēniskās un tēlu darbības teatrali parodisko līmeni.

Pārceļot V. A. Mocarta varoņus no 18. gadsimta darbības vides uz 21. gadsimta studentu kopmītnēm un Makdonalda restorānu, režisors it kā pakāpjas vairākus soļus pretī mūsdienu skatītāju domāšanai, piedāvājot operu nevis kā elitāru mākslas žanru, bet gan kā provokatīvu, izaicinoši ironisku laikmetiskās popārta mākslas paraugu. Ar popārta virzienu saistītie mākslas darbi ir tendēti uz plašām tautas masām, to gaumi, nepretenciozītāti, šai mākslai ir jāuzrunā tauta, un tā iecerēta kā “augstās/elitārās mākslas” pretmets. Ikdienīškā un vulgārā popularizēšana, sadzīves priekšmetu izmantojums, ikdienas drēbes un sadzīviskas situācijas, merkantila, degradēta darbības vide, dažādu

kultūru ietilpība un mijiedarbība – tas ir vēstījums, ko režisors iekodē mīlestības, uzticības un krāpšanās spēlē.

Režija noraida pastāvošos kanonus un tradīcijas, sociālās vides ikdienišķās zīmes tiek sapludinātas un pārklājas ar klasiskās mākslas vērtībām, no kurām režisors rada savu “tekstu” (režijas lasījumu) par tekstu (par jau zināmu darbu), ar to saprotot izrādes matēriju. Režisors dekanonizācijas un interkulturālisma principus pārliecinoši ietver klasiskajā komiskajā operā, kas veido principiāli jaunu skatījumu uz klasiskās operas tradicionālajām vērtībām, radot vienu no šīs operas mūsdienīgiem – disonējošās režijas – inscenējuma veidiem.

Divus operu inscenējumus LNO veidojis lietuviešu režisors Gintars Varns – Riharda Štrausa operu “Salome” (1999) un Džuzepes Verdi operu “Masku balle” (2002).

G. Varns ir viens no pazīstamākajiem mūsdienu jaunākās paaudzes lietuviešu režisoriem, dzimis 1969. gadā. 1997. gadā viņš beidzis Lietuvas Mūzikas akadēmijas Teātra režijas nodaļu, taču ar režiju nodarbojies jau iepriekš. 1988. gadā G. Varns nodibinājis Marionešu teātri, ko vadījis līdz 1992. gadam. No 1989. gada viņš iestudē izrādes dažādos Lietuvas un citu valstu dramatiskajos un operteātros, piedalās starptautiskajos teātru festivālos un projektos. Kopš 2004. gada G. Varns ir Lietuvas vecākā teātra – Valsts Kauņas Drāmas teātra – mākslinieciskais vadītājs. Nozīmīgākās režijas: F. Garsijas Lorkas “Kad būs pagājuši pieci gadi” (1993), “Publika” (1996), H. Ibsena “Heda Gablere” (1998; Sv. Kristofora balva par gada labāko režiju), J. O’Nīla “Sēras piestāv Elektraī” (1999), P. Kalderona de la Barkas “Dzīve – sapnis” (2000), A. Strindberga “Sapņu spēle” (2000), Ž. L. Lagarsa “Tālajā zemē”. Operu iestudējumi: R. Štrausa “Salome” (1999; Latvijas Nacionālajā operā), P. Čaikovska “Pīķa dāma” (2001; Sv. Kristofora balva par labāko režiju), Dž. Verdi “Masku balle” (2002; Latvijas Nacionālajā operā), Dž. Verdi “Rigoletto” (2003; labākais sezonas operas iestudējums, balva “Skatuves zelta krusts” par režiju). Par T. Dorsta “Izpostītās zemes”, F. Dostojevskas “Nozieguma un soda” un T. de Formbella “Bākas” iestudējumiem Kauņas Drāmas teātrī G. Varns atzīts par Lietuvas 2004. gada labāko režisoru, un viņam piešķirta Lietuvas Kultūras ministrijas prēmija un balva “Skatuves zelta krusts”.

1999. gada operas “Salome” iestudējums ir piektā šīs operas pirmizrāde Latvijas opernama pastāvēšanas vēsturē. Pirmais “Salomes” iestudējums LNO top 1923. gadā, nākamie iestudējumi – 1934., 1959. un 1981. gadā (sk. *pielikumu*). 1999. gada 5. jūnija pirmizrādi gatavojuši režisors Gintars Varns, diriģents Gintars Rinkevičs, scenogrāfs Andris Freibergs, gaismu mākslinieks Līnus Felbūms (Zviedrija), kostīmu mākslinieks

Jozs Statkevičs (Lietuva). Lomās: Salome – Mlada Hudoļeja, Ieva Kepe; Johanaāns – Nikolajs Goršeņins, Herodeja – Karmena Radovska, Hērods – Kārlis Zariņš.

Režisors G. Varns par jauno operas iestudējumu stāsta: “Paradoksāli, taču tieši šobrīd *Salomei* jābūt ļoti mūsdienīgai. Tās mūzika ir agresīva, emocionāla kardiogramma – ārkārtīgi kontrastējoša. Tas raksturīgi tieši 20. gadsimta beigu dzīvei un teātrim. Arī tagad tuvojas robeža – tūkstošgades mija. Bailes no rītdienas, sakaitēta atmosfēra. Viss tas pats.”⁵⁹

Vācu komponista Riharda Štrausa (1864–1949) daiļrade pieder ne tikai pie 20. gadsimta spožākajām, bet arī pie visvairāk atskaņotajām muzikālā mantojuma lappusēm. R. Štrauss dzimis 1864. gada 11. jūnijā Mīnhenē, profesionāla mūziķa ģimenē. No piecu gadu vecuma viņš sāk nodarboties ar mūziku – apgūst klavieru un vijoļspēli, vēlāk – arī mūzikas teoriju, kompozīciju un diriģēšanu. 1885. gadā ar slavenā pianista un diriģenta Hansa Bīlova rekomendāciju R. Štrauss kļūst par Meiningenes operteātra māksliniecisko vadītāju. Viņš strādājis par diriģentu Veimāras, Mīnhenes, Berlīnes un Vīnes operteātros.

19. gadsimta 90. gados R. Štrauss iegūst popularitāti kā simfonisko poēmu komponists (“Dons Žuans”, “Dons Kihots”, “Tils Pūcesspieģelis”, “Varoņa dzīve”, “Tā runāja Zaratustra” u. c.). Viņa radošais mantojums aptver operas, baletus, simfoniskās poēmas, kameramūziku. R. Štrauss kļūst par R. Vāgnera un F. Lista estētisko uzskatu sekotāju, programmatiskā simfonisma turpinātāju. R. Štrausa daiļradi raksturo neparasta, krāšņa instrumentācija, spilgta tēlainība. Viņš izcili pārvalda orķestra valodas daudzveidīgās iespējas, tāpēc novatorisks solis šajā jomā ir darbs pie orķestra tembrālo krāsu un izteiksmības kāpināšanas. Viņa savos darbos izveido īpaša tembru dramaturģiju, kurā katrai instrumentu grupai ir savs tēlainis uzdevums.

Kopumā komponists uzrakstījis 15 operas, kurās izmantoti visdažādākie sižeti – leģendas un pasakas, antīkās tēmas, libreti ar Bībeles stāstiem, vēsturiskie un sadzīves sižeti. Operas žanrā R. Štrauss darbojies visu mūžu, tās top gandrīz regulāri ar trīs četru gadu starplaiku. Pirmajās agrīnā perioda operās 19. gadsimta 90. gados vēl jūtams spēcīgs R. Vāgnera mūzikas iespaids, taču vēlāk komponists rada darbus ar pilnīgi jauno 20. gadsimta muzikālo valodu un izteiksmes līdzekļu estētiku, kuras nosaka operas kā žanra attīstības ceļu 20. gadsimta mūzikā kopumā. Libretu veidošanā R. Štrauss daudz sadarbojies ar Austrijas literātiem – dramaturgu Hugo fon Hofmanstālu, prozaīki Stefanu Cveigu, teātra zinātnieku Jozefu Gregoru u. c.⁶⁰

Komponista pastiprinātā pievēršanās skatuves mūzikai saistīta ar viņa darbu dažādos Vācijas un Austrijas operteātros, kā arī ar interesi par konkrētiem muzikālajiem

tēliem un to interpretāciju operā. Būdams nepārspēts simfoniskās mūzikas instrumentācijas meistars, komponists rada kolorītas, vadmotīviem piesātinās partitūras, kurās, līdzīgi kā R. Vāgners, cenšas panākt ideālu līdzsvaru starp vārdu, mūziku un darbību, vienlaikus to visu sintezējot vienotā mākslas darbā.

Pasaules operteātros visvairāk spēlētās R. Štrausa operas ir “Salome” (1905), “Elektra” (1908) un “Rožu kavalieris”(1910).

1891. gadā Oskars Vailds franču valodā uzraksta viencēliena drāmu “Salome”, kas veltīta vienai no izcilākajām franču aktrisēm Sārai Bernārai. Izrādi 1903. gadā Berlīnē pirmo reizi noskatās arī komponists Rihards Štrauss. Dekadentiski *iekrāsotais* uzvedums un sakāpinātā erotikas un baudkāres gaisotne, kurā dzīvo izrādes galvenā varone, piesaista komponista uzmanību. Pāris gadus vēlāk top viens no 20. gadsimta izcilākajiem operas meistardarbiem – Riharda Štrausa viencēliena muzikālā drāma “Salome”. Tā kā lugas un operas mūzikas rašanās laiku šķir tikai mazliet vairāk nekā 10 gadi, un R. Štrauss, līdzīgi kā lugas autors O. Vailds, ir meklējis emocionāli precīzus varoņu iekšējo jūtu stāvokļus, tad šo operu var saukt par 20. gadsimta mūzikas un libreta sintēzi – krāšņu vēlinā romantisma, simbolisma un ekspresionisma estētikas meistardarbu. Opera kļūst par apvērsumu opermākslas pasaulē, jo savieno gan verisma estētiku, gan R. Vāgnera postulētās simfoniskās muzikālās un psiholoģiskās drāmas principus, gan iezīmē jaunu pavērsienu topošajai ekspresionisma mūzikai operas žanrā. Galējībās izkāpināti tēlu emocionālie stāvokļi un austrumnieciski kolorītas dzīru nakts ainas savienojas izrādes muzikālajā un dramaturģiskajā kulminācijā – Salome meklē atraidīto jūtu kompensāciju pie pašas iekārotā Johanaāna nocirtās galvas. 12 minūšu garā perversi nekrofilā epizode ar nocirsto Johanaāna galvu, ko Salome skūpst, eksaltēti pielūdz un glāsta, ir kā liecība spilgtām ekspresionisma iezīmēm muzikālajā un dramaturģiskajā operas materiālā. R. Štrauss, izmantojot savam laikam neierasti drosmīgu, saasinātu intonatīvo valodu – disonansi kā muzikālās izteiksmes līdzekli un raksturojošu elementu –, mūzikā panāk gan seksualitātes kāpinājuma, gan uzbudinoši ekscentriskus efektus. Operai ir viena daļa, to raksturo vadmotīvi, un tajā ietvertas spilgtas, tembrāli krāsainas un piesātinātas simfoniskās epizodes. “Salome” ir pirmā R. Štrausa opera, kurā komponists piedāvā jaunu, oriģinālu muzikāli dramatiskā stila sintēzi, ko viņš pats reiz nosaucis par “skerco ar nāvējošu iznākumu”⁶¹.

Pirmo reizi R. Štrausa muzikālā viencēliena drāma “Salome” Hedvigas Lahmanes tulkojumā tiek uzvesta 1905. gada 9. decembrī Drēzdenē. Operas uzvedums izraisa plašu skandālu: Londonā cenzūra ir aizliegusi O. Vailda lugu, savukārt ķeizars Vilhems II (karalienes Viktorijas mazdēls) aizliedz operu izrādīt Berlīnē, bet divus gadus vēlāk

Metropolitēna operas administrācija pēc atklātā ģenerālmēģinājuma un vienas izrādes R. Štrausa operu izņem no repertuāra⁶². Sākumā R.Štrausa jaunā, disonējošā mūzikas valoda un tās krāsainības meklējumi, deklamatoriski rečitātīvais stils kā arī nervozi sasprindzinātā un sakāpinātā emocionālā gaisotne izpelnās mūzikas kritikas noliegumu⁶³, taču vēlāk šī opera tiek atzīta par spožāko komponista skatuves darbu.

1999. gada LNO iestudējumā svarīga vieta ierādīta skatuves telpas dramaturģijai, scenogrāfs A. Freibergs stāsta: “Tas ir mūžības tēls, tā ir maģija, kur nav ne sākuma, ne beigu, ne finiša, kur saskaras centrālās un centrālās spēki, paisums un bēgums. Es uztveru šo operu kā vaļēju brūci. Katra aina, katra situācija ir kā atkailināts elektrības vads, kas pieskaras ādai.”⁶⁴

Libreta drāmas pamatā ir Bībeles Jaunās Derības un ebreju mitoloģijas leģenda par notikumiem, kas risinās Galilejas pārvaldnieka Hēroda pilī (Mateja ev. 14. nodaļa; Marka ev. 6. nodaļa; Lūkas ev. 3. nodaļa) un vēsturiski ir saistīti ar Jāni Kristītāju. O. Vailds tēmu traktē dekadentiskā simbolisma garā (fr. val. *decadence* – pagrimums, morāles un kultūras krīze, laika posms 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā).

Libreta notikumi vēsta, ka valdnieks Hērods licis apcietināt pravieti Johanaānu, jo viņš savos pravietojumos atmaskojis Hērodu un valdnieka sievu Herodeju, kas ieslīguši grēkā: Hērods padzinis savu īsto sievu, apprecējis brāļa sievu Herodeju un seksuāli iekārojis pameitu Salomi. Johanaāns ir ieslodzīts izžuvušā dziļā akā, jo viņš pareģojis nāvi arī kādam no galma ļaudīm, ja tiks aizskarta viņa dzīvība. Šis pareģojums satraucis Hērodu, un bailēs par savu dzīvību viņš pavēlējis nonāvēt katru, kurš uzdrošināsies atbrīvot pravieti.

Opera apvieno divus, gandrīz pretējus iestudējuma principus. Pirmkārt, operā galvenais akcents likts uz varoņu emocionālās pasaules atklāsmēm, līdz ar to operu nepieciešams inscenēt ar kamerteātra/kamerooperas skatuves valodas un spēles elementiem, kas izceltu varoņu iekšējās pasaules emocionalitāti, jūtu ekspresijas (operā nav arī plašu un izvērstu kora skatu). Otrkārt, operas mūzikas partitūra veidota kā pilnskanīga, harmoniski krāšņa orķestrācija, kas turpina vāgneriskās pompozitātes un vēlīnā romantisma tradīcijas un kas piemērota vērienīgiem skatuves uzvedumiem. Tādēļ, apvienojot abus pretstatus, režisors un scenogrāfs skatuves telpu iekārtojis kā nosacīti simbolisku “skatuvi skatuvē”.

Scenogrāfs A. Freibergs par galveno elementu operas darbības risinājumam izvēlējis simbolisku milzu šķīvi, kas, novietots slīpi pret skatītāju zāli, aizņem lielāko daļu skatuves telpas un spēj mainīt ne tikai savu novietojumu uz skatuves, bet arī rotēt pats ap savu asi. Šķīvja centrā ir akas vāks, zem kura ieslodzīts pravietis Johanaāns. Ap šķīvi

uz skatuves grīdas – gaišas krāsas aplis, kas muzikālās un darbības ekspresijas kāpinājumos sāk rotēt šķīva vairākdimensiju kustībām pretējā vīzienā. Tieši uz šķīva tad arī notiek visas svarīgākās operas mizanscēnas, kas saistītas ar Salomes iekšējās pasaules atklāsmi, viņas baudkāri, emocijām. Izvēloties *apli/šķīvi* par operas galveno varoņu (Salomes, Johanaāna) iekšējās darbības vidi, scenogrāfs un operas režisors balstījušies uz libretā ietvertu vēstījumu par Salomes pavēli viņai uz sudraba šķīva pasniegt pravieša Johanaāna nocirsto galvu. Aplis kā simbols⁶⁵ ir absolūtas vienības, pilnības zīme, tas ved atpakaļ sevī un kā nebeidzama līnija simbolizē laiku un bezgalību. Lielākajai daļai Salomes mizanscēnu un darbību liekot norisināties uz šķīva plaknes, režisors it kā jau iepriekš skatītājiem dod zīmi par galvenās varones Salomes nespēju pārraut kaislību un nolemtības apli, kurā ieslēgta jaunā princese. Viņas bezgalīgā rotācija pašai ap savu ekstrēmi sakāpināto emociju centru noved pie neprāta perversijas, kas kulminē nekrofilā baudkāres ekstāzē.

Aplis ir arī apskaidrotības augstākās pakāpes un visu garīgo spēku harmonijas zīme⁶⁶, tāpēc pravieša Johanaāna parādīšanās un nelielās darbības mizanscēnas veidotas uz šķīva plaknes. Viņa cietums – izžuvusi aka – atrodas šķīva centrā un ir kā dievišķā simbols, kā aizsākuma un centra punkts. Centrā simboliski tiek izspēlēta arī piedāvātā pretmetu spēle, kas iekodēta libretā un muzikālajā materiālā, un tā turpina darboties arī scēniskajā risinājumā – nevainība–baudkāre, dievišķums–grēcība, mīlestība–nāids, dzīvība–nāve. Salome nesavaldāmā baudkāre (*Luxuria*), kas Bībelē minēta kā viens no septiņiem nāves grēkiem⁶⁷, ir iekārojusi pravieti. Pravietis – dievišķā un nevainīguma simbols⁶⁸ – vienlaikus kļūst par kaislības un pretdabiskas iekāres centru, kas koncentrēta un paslēpta centra punktā/akā. Aka simboliski⁶⁹ ir saistīta ar ūdeni, dziļiem noslēpumiem, piekļūšanu slēptiem pirmsākumiem, cilvēka zemapziņai un neapzinātajām/slēptajām vēlmēm. Nolaišanās akā simbolizē ceļu uz ezoteriskām zināšanām vai uz neapzinātu valstību. Bībelē aka tiek saistīta ar attīrīšanos, šķīstīšanos, svētību un dzīvības ūdeni.⁷⁰ Izžuvusi aka šķīva centrā kļūst par simbolisku Salomes visuma punktu jeb pielūgsmes templi, kurā koncentrējas Salomes mīlestība, pārvēršoties naidā, Johanaāna dievišķā šķīstība un upuris, dzīvības un nāves trauklā saite.

Operas darbība sākas ar režisora izvēlēto dabas skaņu partitūru. Veras priekšskars, skatuve grimst tumsā. Dzied un čirkstina cikādes, brēc kāds nezināms putns, redzams pilnmēness, gandrīz fiziski sajūtama dienviņu nakts tveicīgā tumsa, un tad pēkšņi uzmācīgi un draudīgi, spārnus švīkstinot, skatuves dibenplāna videoekrānā parādās milzīgs lidojošu sikspārņu bars, iztraucēdams naksnīgo mieru. Vientuļi lidojošais sikspārnis (vai sikspārņu bars) uz skatuves videoprojeksijā redzams daudzkārt – kā

nolemtība, kā vēstnesis, kuram ir ambivalenta daba (viens un tas pats objekts vienlaikus izraisa diametrāli pretējas jūtas – mīlestību–naidu, prieku–bēdas u. c.) un kurš kļūst par nozīmīgu simbolu operas inscenējumā.

Režisors uzvedumā, līdzīgi kā R. Štrauss mūzikā, veido vadmotīvu rotāciju. Viņš radījis skatuves dibensienas videoprojekcijas galveno vadmotīvu jeb vadtēmu *sikspārnis lidojumā*. Sikspārnim kā simboliskam dzīvniekam⁷¹ jau izsenis ticis piedēvēts plašs nozīmju loks. Tālajos Austrumos sikspārnis ir veiksmes simbols, jo tā vārdiskais apzīmējums ir homonīms vārdam *laime*. Tā kā sikspārņi dzīvo alās, kas simbolizē vārtus uz mirušo pasauli, tos uzskatīja par nemirstīgiem. Sikspārņa gulēšana ar kājām gaisā tika skaidrota kā dabiskās kārtības pretdarbības zīme, bet saistībā ar sikspārņiem-vampīriem tos bieži uzskatīja arī par nāves simboliem. Mainīgā videoprojekcija, kurā redzami gan lidojoši sikspārņi, gan citi rāpuļi, izradē izmantota gan kā pastiprinošs efekts emocionālās noskaņas radīšanai, gan kā spilgts un pretrunīgs kontrasts. Režisors veido netradicionālu salīdzinājumu – cilvēki/ambivalenti rāpuļi. Naturālisma estētikai atbilstošās epizodes, kad jaunā princese Salome vārtās pa grīdu (šķīvi) nepiepildītā iekārē un seksuālās konvulsijās, sasaucas ar milzu ekrāna videoprojekciju, kurā rāpuļi cits citu aprij, sakož un visu pārklāj asinis. Līdzīgi asinis pārklāj arī Salomi, kad viņa operas finālā tomēr iegūst ilgi kāroto mirušā Johanaāna galvu.

“Šķīvis šķīvī” veidots kā modernisma jēdziens *skatuve skatuvē*: rotējošais aplis/plakne uzvedumā ir vienlaikus kā atvērta/noslēgta telpa, kurā darbojas divi galvenie operas varoņi – Salome un Johanaāns. Režisors plakni, kurā notiek varoņu iekšējās pasaules emocionālā atklāsme, maina un pārveido ar rotācijas un gaismas partitūras palīdzību. Arī gaismas partitūras izmantojums veidots tikai no krāsām, kuru simboliskā nozīme saistīta ar ambivalenci. Salomes āriju laikā šķīvis ir iekrāsots spilgti, indīgi zils, skatuves fons kontrastā – koši sarkans. Zilais, kas primāri simbolizē tīrību un nevainību, dievišķās patiesības un uzticības krāsu⁷², pārvēršas par savu pretmetu – indīgi, uzmācīgi zilo, kam piemīt nedabisks, nereālu lietu, fantastiskās pasaules mākslīgi radīts tonis, kuram maz saistības ar realitāti. Sarkanais fons, kas asi kontrastē ar indīgi zilo, primāri atklāj saistību ar dzīvās pasaules lietām – uguni un asinīm. Tā ir dzīvības, mīlestības, kaislības zīme, kas vienlaikus ir simbolisks mājiens par naida, nešķīstā spēka, netiklības klātbūtni.⁷³

Pravieša Johanaāna ārija režijas traktējumā veidota kā ārpuslaicīgs dziedājums, kas stāv pāri apkārtējiem cilvēkiem, telpai un laikam. Komponists pravieša tēmu veidojis, balstoties uz korāļu melodikas bāzes, tāpēc operā tā rada īpašu pārilaicības izjūtu. Johanaāns – baltās drēbēs, baltas gaismas apņemtā šķīvjā platformas centrā, ko ieskauj skatuves telpas tumsa. Viņš šeit ir *baltais* – tiešā un pārnestā nozīmē. Balts – kā gaismas,

tīrības un pilnības nesējs⁷⁴, patiesības un Dieva vārda sludinātājs, sasniedzis absolūto pilnību – iniciācijas un nāves rituāla iezīmētais. Melnā tumsa, kas ieskauj telpu ap platformu, ir bezgalības, nekurienes, pazemes, nāves zīme. Melns, kas ir bezkrāsains⁷⁵, analogs *baltajam*, līdzīgi saistīts ar absolūto. Melnais var paust gan dzīves pilnību, gan visaptverošo tukšumu, tas ir pirmatnīgā haosa un nāves apzīmējums. Operas gaismu partitūra konsekventi ieturēta pretmetu pāros: zilā – sarkanā, melnā – baltā.

Operā nozīmīgs ir Salomes un Johanaāna duets, kurā Salome pravieti ierauga pirmo reizi. Tieši šeit režisors visvairāk varējis atklāt savu koncepciju par divu pasaulu pretmetu nemitīgu sadursmi un cīņu. Salome – jauna, kaislīga, neprātīga, emocionāla sieviete. Dueta laikā viņa lūdzas, apskauj, mēģina noglāstīt Johanaānu. Režisors viņas tēla atklāsmē piedāvā naturālisma estētikai raksturīgas iezīmes: Salome guļ Johanaānam pie kājām, rāpo, valstās pa grīdu, ir kaislības un neiegūtā vīrieša varas pārņemta. Savukārt Johanaāns veidots kā statisks, cēls un mazkustīgs tēls, kas vairāk līdzinās nedzīvai skulptūrai nekā dzīvam, jūtīgam cilvēkam. Aktiermeistarībā režisors izmantojis pretējus tēlu veidošanas paņēmienus – līdz ekspresijai izkāpināta jūtība, emocionalitāte, psiholoģiski atvērts, brīžam naturālistisks Salomes tēla veidošanas princips, pretstatīts klasicisma estētikā balstītam Johanaāna tēla uzstādījumam. Salome darbojas psiholoģiskā reālisma un ekspresionisma teātra koordinātās, savukārt Johanaāns – klasicisma definētos ietvaros. Režisors itin kā nostāda pretī divas dažādas pasaules – miesisko un garīgo, kuru robežpunktos lemts satikties operas galvenajiem varoņiem. Lai kā Salome pravieti lūdzas, viņas kaislība netiek remdināta, pravietis no Salomes novēršas un atgriežas savā pazemes cietumā.

Valdnieka Hēroda un Salomes mātes Herodejas tēli izrādē veidoti līdzīgi kā Salome – reālpsiholoģiskā manierē, taču viņu darbības telpa atrodas nevis uz *šķīvja-skatuves*, kā Salomei, bet gan lejā pie šķīvja plaknes. Izveidojot un norobežojot šīs divas atsevišķas telpas, režisors viņus ir nostādījis ārpus Salomes kaislību un iekšējās pasaules robežām. Gan Hērodam, gan Herodejai ir lemts satikties ar Salomi uz šīs robežšķirtnes, taču viņu darbības risinās daļēji paralēli, nekrustojoties.

Kostīmos senās Romas vēsturisko apģērbu elementu stilizācija sapludināta ar mūsdienīgu tērpu elementiem, radot jūgendiski eklektisku tērpu kolekciju, kas dod brīvu interpretāciju notikumu laiktelpai. Salome tērpusies miesaskrāsas pusgarā viegla auduma meitenīgā kleitiņā – tunikā; Johanaānam – balta, smaga auduma apmetnis/kleita/toga, kas viņu krasi izceļ uz apkārtējas scenogrāfijas un tērpu fona; Hērodam – asinssarkanās togas un kroņa stilizācija; savukārt Herodejas apmetnis līdzinās mūsdienu dabīgās ādas greznam kažokam. Tērpu toņi šķietami saplūst ar skatuves telpas pamatkrāsām, tikai pa brīdim

ienesot pēkšņus akcentus (piemēram, sarkanā toga, parādoties Hērodam). Lai izceltu Salomes meitenīgumu, viņai ir gari, tumši, kupli, vaļā palaisti mati, kam Bībelē tiek piedēvēta īpaša nozīme, – tas ir spēka un īpašas varas simbols⁷⁶. Tieši šis koncepts par Salomes kuplajiem un varenajiem matiem kontrastā ar viņas tievo, meitenīgo augumu un pusaudzes vienkāršo kleitiņu operā pastiprina pretstatu efektu un padziļina simbolisko uztveri.

Operas librets vēsta, ka Herodeja ienīst pravieti Johanaānu, bet Hērods, baidīdamies no viņa pareģojumu piepildīšanās, cenšas nosargāt pravieša dzīvību. Hērods aicina Salomi piedalīties pils dzīrēs, taču viņa atsakās. Savā iekārē viņš lūdz Salomi sev par prieku dejojot, un par to kā samaksu zvēr izpildīt jebkuru princeses vēlēšanos. Salome uzsāk “septiņu plīvuru deju”.

Šī operas aina vienmēr ir izraisījusi zināmas režijas problēmas. Komponists ir izveidojis spilgtu simfonisku interlūdiju – tās laikā Salome dejo erotisku valdzinājuma deju, pēc kuras no iekvēlinātā Hēroda viņa pieprasa savas patiesās iekāres objekta – Johanaāna – nocirsto galvu. Operdziedātāju plastika un dejas māksla gan gadsimta sākumā, gan arī mūsdienās ir ievērojami vājāka nekā vokālā tehnika, tāpēc, lai kaut nedaudz sabalansētu un izlīdzinātu operas plūdumu un notikumu ticamību, režisoriem, iestudējot šo operu, neuzkrītoši ir nācies dejas laikā nomainīt *dziedošo* Salomi pret *dejojošo* Salomi (dziedātāju vietā daudzkārt dejojušas profesionālas dejojājas). Vēl viens no vērā ņemamiem un pastiprinošiem apstākļiem ir Salomes lomas vokālā specifika, kas prasa spēcīgu, noturīgu, *vāgneriska* tipa soprāna balsi, kura spētu pacelties pāri R. Štrausa lielajam un instrumentāli “sabiezinātajam” orķestrim. Līdz ar to Salomes lomas izpildītājas bieži vien nav varējušas lepoties ar slaidu vai lokanu 16 gadus vecas meitenes figūru, ko pieprasa erotiskā “septiņu plīvuru deja”. Latvijas Nacionālās operas “Salomes” iestudējumu vēsture pieder pie patīkamiem izņēmumiem, jo šo Salomes deju pašas dejojušas visas Latvijas operuzvedumu Salomes: izcilā latviešu dziedātāja Milda Brehmane-Štengele (1923. un 1934. gada iestudējumos), dziedātāja Solveiga Raja (1981. gada iestudējumā), bet jaunākajā operas iestudējumā (1999) to izpilda dziedātājas Mlada Hudoļeja un Ieva Kepe.

Salomes “setiņu plīvuru deju” jau operas komponists ir iecerējis kā daļēju erotisku upurrituālu, kas vienlaikus saistīts gan ar iznīcinošiem, gan radošiem spēkiem. Savas kaislības un iekāres apmāta, Salome ir gatava sevi upurēt Hērodam, lai pretī saņemtu citu upuri – Johanaānu. Garīgi nogalinot sevi, viņa pieprasa mīļotā miesisku nāvi, tāpēc G. Varna un A. Freiberga izveidotais skatuves koncepts – šķīvis, uz kura notiek darbība, – kļūst par rituālu upurēšanas vietu.

Jaunajā operas uzvedumā režisoram G. Varnam un horeogrāfei E. Bukovskai bijis svarīgi Salomes deju traktēt nevis kā pašmērķīgi plastisku priekšnesumu, bet kā varones pašizpaušmi naturālisma un ekspresionisma estētikā. Ekspresionisma estētikai raksturīgās konvulsīvās spazmas⁷⁷, pēkšņi sastinguma mirkļi, aizturētā kliezienā sastindzis Salomes ķermenis, kas mijas ar skrējieniem, ripošanu pa šķīvja malu, neredzamās garīgās sāpēs saliektu ķermeni. Salome sāk savu kārdinājuma, vilinājuma, cerību un saderināšanās deju. Šīs dejas laikā viņa it kā simboliski saderinās ar savu kaislību, kas ir sinonīms vārdam *nāve*, jauno princesi savā varā pārņēmusi eksistenciāli izkāpināta vēlme iegūt un paturēt savas kaislības upuri. Deja/plastiskā kustība sākas ar milzīgu plīvuru, ko atnes četri vergi un pārklāj pāri visam Salomes darbības laukumam – šķīvim. Zem plīvura kā zem milzīga baldahīna sākas Salomes atklāsmes un iniciācijas ceļš pretī nāvei – Johanaāna un savai. Ekspresīvi, ar nolemtības izjūtu biedējot Hērodu un Herodeju, Salome izdejo savu kaislību. Dejas turpinājumā Salome dejo kopā ar partneri. Plīvurs ir nomests, Salomes erotiskās vēlmes ir vizualizējušās reālā vīrietī, un viņa šo Hērodam veltīto deju izdejo duetā. Nicinājums un sāpes, greizsirdība un naidis parādās brīdī, kad Salome, stāvot uz sava “upuraltāra” (šķīvja) malas, norauj savai mātei grezno mantiju/apmetni, lai ar to kā grīdas lupatu noslaucītu sava nāves ceļa *neredzamo sliksni* – šķīvja malu. Viss ir piepildīts, viss ir atriebts. Dejas kulminācijas punktā Salome uzskrien slīpi novietotās plaknes visaugstākajā punktā un nomet drēbes: viņas kailums ir kā zīme mīlas/nāves iniciācijai upurēšanas rituālā, viņa sevi nodod neaizsargātu un kailu augstākajai varai, lai nāves iniciācijas rituālā savienotos kopīgā nāvē ar savas seksuālās iekāres objektu – Johanaānu.

Pēc dejas Salome pieprasa Johanaāna galvu, bet Hērods izbailēs noraida Salomes prasību un piedāvā viņai visus savus dārgumus. Salome nepiekāpjas, valdnieka zvērests ir svēts – Herodeja noņem no Hēroda pirksta zīmogredzenu, ar kuru tiek apstiprināti nāves spriedumi, un pasniedz to bendem. Salome velti gaida, kad Johanaāns lūgs žēlastību. Bende Salomei uz sudraba šķīvja pasniedz Johanaāna nocirsto, asiņaino galvu. Kaut arī miris, viņš beidzot pieder viņai. Sākas pēdējais Salomes kaisles ekstāzes un pielūgsmes dziedājums, kura laikā viņa glāsta Johanaāna galvu un skūpst viņa sastingušās lūpas. Šausmu pārņemtais Hērods dod pavēli pils sardzei nogalināt Salomi.

Par izrādes finālu muzikoloģe un žurnāliste Inese Lūsiņa raksta: “Bet vēl efektīvāks bija Salomes “dialogs” ar mēmo, nedzīvo, asiņaino Johanaāna galvu: vokāli te spalgs, te vijīgs, skaudrs un pat maigs. Dziedājums plašā, paradoksiem bagātā emociju un skanējumu gammā: te caurbjoši dzidros, precīzos soprāntoņos (vietumis pat ar balss

siltumu), te satraukti melodeklamatorisks. Sekojošais, ilgais skūpstis ir gandrīz vēl viena Salomes deja...”⁷⁸

Operas režijas koncepcija piedāvā atvērtu/nenoslēgtu izrādes formu kā scenogrāfiskā, tā aktiermeistarības ziņā. Izmantojot dažādas simbolisma, naturālisma, ekspresionisma un postmodernisma estētikas zīmes, režisors veido nenosakāma laika, telpas un cilvēcisko kaislību spēli, kurai nav vēsturiskas piesaistes un definējamas laiktelpas. Brīvi spēlējoties ar dažādu estētisko stilu elementiem, režisors izmanto gan modernisma estētikai raksturīgos elementus, piemēram, *skatuvi skatuvē*, variējot un apvienojot to ar postmodernismam raksturīgo stilu eklektiku, piemēram, izrādes tērpos dominē gan vēsturiskie akcenti, gan atsauces uz mūsdienu tērpiem (Salomes miesaskrāsas tunikkleita u. c.). Izmantojot postmodernisma raksturīgo pazīmi *hibridizāciju*, režisors veido *operu – stilu jaukteni*, kurā brīvi krustojas un paralēli darbojas gan naturālisma estētikā veidotas videoprojekcijas ar lidojošajiem rāpuļiem, gan R. Štrausa muzikālā partitūra, kas mūsdienās joprojām tiek pieskaitīta pie elitārās mūzikas mākslas (izmantojot pretstatus *zemais–augstais, naturālais–elitārais*). Skatuves telpas noformējums – atvērtā, dubulti rotējošā skatuve un paralēli slīdošā videoprojekcija – režisoram modernisma un postmodernisma estētikā ieturēto izrādi ļauj veidot kā simbolisku karnevālu, kurā krustojas un mijas dažādu stilistiku zīmju un simbolu kopums, kas atkarībā no situācijas tulkojams dažādās, pat gluži pretējās nozīmēs.

2002. gadā top režisora G. Varna un scenogrāfa A. Freiberga Džuzepes Verdi operas „Masku balle” inscenējums. 19. gadsimta itāļu komponists Džuzepe Verdi (1813–1901) ir viens no izcilākajiem sava laikmeta operkomponistiem. Viņa daiļrades nozīmīgāko daļu veido 26 operas, no kurām līdz mūsdienām *izkristalizēties* Dž. Verdi pasaules operteātru *zelta fonds*: “Rigoletto” (1851; Frančesko Marias Piaves librets), “Trubadūrs” (1853; Salvatores Kamarano un Leona Emanuela Bardares librets), “Traviata” (1853; F. M. Piaves librets), “Masku balle” (1859; Antonio Somma un F. M. Piaves librets), “Dons Karloss” (1867; Žozefa Meri un Kamila di Lokla librets), “Aīda” (1871; Antonio Gislanconi librets), “Otello” (1887; Arigo Boito librets).

Dž. Verdi operadaiļrade aptver vairāk nekā 50 gadu laika posmu, sākot ar 1839. gadu, kad Milānas operteātrī *La Scala* tiek uzvesta komponista pirmā opera “Oberto, grāfs di San Bonifačo” (F. M. Piaves un Temistokla Solera librets), un beidzot ar 1893. gadu, kad Dž. Verdi saraksta pēdējo operu “Falstafs” (A. Boito librets).

1842. gadā tapusī opera “Nebukadnecars”/“Nabuko” (pēc T. Solera libreta) atnesa komponistam slavu. Šīs operas lielākā veiksmē bija liriskie, melodisma piesātinātie kori, no kuriem par nemirstīgu muzikālo virsotni kļūst gūstekņu koris “Lido doma zelta

spārniem” (*Va, pensiero, sull'ali dorate*). Pēc “Nabuko” panākumiem operas top regulāri, dažkārt pat divas vienā gadā. 19. gs. 50. gadi Verdi daiļradē ir veiksmīgs, saspringts un radošs darbības posms, cita pēc citas tiek sacerētas operas “Rigoletto”, “Trubadūrs”, “Traviata” un “Masku balle”. 1857. gada martā komponists pabeidz operu “Simons Bokanegra” (F. M. Piaves librets), augustā – operu “Aroldo”/“Stifelio” (F. M. Piaves librets), bet jau septembrī kopā ar dramaturgu Antonio Sommu sāk darbu pie jaunas operas, kurai par libreta pamatmateriālu izvēlēta franču dramaturga Ežēna Skriba luga “Zviedrijas Gustavs III”. E. Skribs izmanto patiesu vēsturisku faktu – zviedru karaļa Gustava III nogalināšanu masku balles laikā 1772. gadā –, šo epizodi traktējot romantiskās melodramas garā. Tajā ir gan slepenas mīlestības un greizsirdīgas atreibības līnijas, gan pārpasaulīgo spēku klātbūtne *burves-pareģes* personā.

Pasaules operpraksē bieži ir gadījumi, kad viens un tas pats lugas/tēmas/sižeta materiāls tiek izmantots dažādu komponistu operu libreta iecerēm, tāpēc ir saprotams Dž. Verdi patiesais uztraukums par topošās operas libreta materiālu, jo 1832. gadā franču komponista Daniela Fransuā Obēra opera “Gustavs III jeb Masku balle” jau bija piedzīvojusi pirmizrādi. Vēstulē Neapoles *San Carlo* operteātra sekretāram B. Torelli Dž. Verdi raksta: ”Esmu izmisumā.. [...], pēdējo mēnešu laikā esmu caurskatījis neskaitāmu daudzumu drāmu (tostarp arī lieliskas), taču neatradu nevienu, kas būtu piemērota man. [...] Tagad apstrādāju franču drāmu “Gustavs III”, pēc Skriba libreta, kura uzvesta vairāk nekā pirms divdesmit gadiem. Tā ir lieliska un bagāta ar dažādām iespējām, tā ir brīnišķīga. Taču arī šeit ir nosacītība, kura piemīt visiem operas libretiem un kura man nekad nav patikusī, bet šobrīd ir pilnīgi nepanesama. Atkārtoju, esmu izmisumā, jo ir jau par vēlu meklēt kādu citu sižetu” (1857. gada 9. septembrī).⁷⁹

1848. gada Itālijas revolūcijas notikumi sarežģī operas libreta tapšanas procesu – iejaucas cenzūra, pieprasot, lai operas uzvedumā zviedru karalis Gustavs III tiktu nomainīts pret ne tik svarīgu personu, pārceļot notikumu darbību uz 12. gadsimtu. Dž. Verdi ir sarūgtināts: “Žēl, ka jāatsakās no tik bagāta un izšķērdīga galma kā Gustavam III (!), turklāt būs arī ļoti grūti atrast tāda hercoga tēlu, kurš būtu kā šis Gustavs. Nabaga libretisti un nabaga komponisti!” (1857. gada 14. oktobrī).⁸⁰

Kad Dž. Verdi darbu pie operas ir jau pabeidzis, pēkšņi rodas jauni sarežģījumi: 1858. gada 14. janvārī Parīzē notiek kāda itāļu emigranta Feličes Orsīni atentāts pret Napoleonu III, un tas rada saasinātu itāļu cenzūras uzmanību, jo operā attēlotie notikumu pārāk līdzinās realitātei... Tiek doti norādījumi, atbilstoši kuriem jaunajā operā zviedru karalis jānomaina pret kādu necilu Florences senjoru, operas libreta darbība jāpārceļ uz viduslaikiem utt., u. tīpr. Apmulsušais komponists atsakās izdarīt pieprasītās izmaiņas, jo,

viņaprāt, mūzika nav tām pielāgojama un tās neizbēgami sakropļotu tēlu raksturus un darbības loģiku. Operas uzvešana tiek aizliegta. Starp Dž. Verdi un Neapoles *San Carlo* operas teātra vadību sākas publiski un skaļi strīdi: operas vadība pieprasa, lai Dž. Verdi operu pārstrādātu vai arī atmaksātu jau saņemto honorāru. Dž. Verdi atsakās izpildīt teātra prasības, un komponistam draud tiesa. Skandāls beidzas ar Dž. Verdi izraidīšanu no Neapoles.

Taču, pateicoties uzņēmīgam Romas operateātra *Apollo* antreprenierim, pēc gada, 1859. gada 17. februārī, "Masku balle" *Apollo* teātrī piedzīvo spožu pirmizrādi, taču Dž. Verdi ir spiests pieņemt cenzūras noteikumus: libreta darbība tiek pārcelta uz Ziemeļamerikas štatu, Gustavs III kļūst par Bostonas gubernatoru...

Dž. Verdi opera "Masku balle" Latvijā iestudēta piecas reizes – 1927., 1939., 1949., 1978. gadā (sk. *pielikumā*), jaunākais iestudējums top 2002. gadā lietuvieša režisora G. Varna un scenogrāfa A. Freiberga inscenējumā. Diriģents Gintars Rinkēvičs, kostīmu māksliniece Natālija Jansone, lomās: Gustavs III – Viktors Afanasenko, Ingus Pētersons, Kārlis Zariņš; Amēlija – Andžella Goba, Ieva Viļuma, Jeļena Zeļenskaja; Grāfs Ankastrēms – Samsons Izjumovs, Daiņus Stumbrs; Oskars – Kristīne Gailīte; Ulrika – Irina Dolženko, Ilona Rasa, Dace Volfarte.

G. Varna "Masku balles" iestudējuma pamatā ir izmantota Dž. Verdi operas libreta pirmiecere: operas darbība risinās Zviedrijas karaļa Gustava III galmā, un galvenā persona operā ir nevis Bostonas gubernators Rihards, bet gan karalis Gustavs. Skatuves darbībai operas libretā paredzēta ļoti konkrēta telpa, vieta un laiks: karaļa Gustava pils; burves Ulrikas ala; kapsēta naktī, kur satiekas karalis Gustavs ar savu iemīļoto Amēliju; karaļa sekretāra Renato kabinets; un atkal – krāšņa balle pilī.

G. Varns par iestudējumu stāsta: "*Per la gloria e molto, nulla pel cor – daudz slavai, nekā sirdij*". Šī frāze man atslēdza Džuzepes Verdi darbu. "Masku balle" ir dīvaina, kontrastiem bagāta opera, kurā ir kaut kas no operetes, cirka, klaunādes un no traģēdijas vienlaikus. Neapšaubāmi, mūziku iedvesmoja zviedru karaļa Gustava III gaumes veidotāja Ludviķa XIV galma smaržas un garšas – balles skatā ik pa brīdim jaušamā bravūrā ieaužas frančiem raksturīgā frivolitāte, vieglprātība. Mani urdīja mūzikas spēka un libreta trūkumu disonanse... Kas viņš ir – Zviedrijas karalis Gustavs III? Pētot viņa dzīves aprakstus, sāku izprast viņa teatralitāti. Operas karalis, kurš, iespējams, visu mūžu pavadījis ne savā vietā un laikā. Jebkuru dzīves jomu viņš pārvērta par mākslas objektu. Un, manuprāt, kā visi aktieri, bija *narciss*, mīlēja balles, tērpus, spožumus. Viņš mīlēja sevi kā notikumu galveno aktieri, mīlēja ieskatīties sevis izveidotā spogulī – uzbūvētajās operās un teātros, ar apskaužamu biežumu rīkotajās ballēs. Gustavs būtībā radīja ap sevi daudzas citas

realitātes – mākslīgās pasaules. Tāda apsēstība ar neesošo, mākslīgo piemīt tiem, kam ir kādi nepiepildīti iekšēji tukšneši. Operā šī tukšuma izjūta Gustava dvēselē rodas no apziņas, ka mīlestība pret Amēliju nekad nebūs piepildāma. Dž. Verdi darba notikumi risinās divu dienu laikā, kurā karaļa zemapziņa jau roku rokā iet ar nāvi. Gustavs nepievērš uzmanību vairākkārtējiem brīdinājumiem. Faktiski jau ir notikusi pašnāvība zemapziņā. Priekšnojautas vēl asāk izgaismo bravūra un acīmredzamā vieglprātība. Karalis – āksts, karalis – *pajaco*, kurš savu dzīvi pārvērš izrādē...”⁸¹

“Masku balles” sižeta norise sakrīt ar klasicisma ziedu laikiem, arī varoņu izvēle (galma ļaudis, karalis u. c.) formāli pieder pie klasicisma literatūras tradīcijām, taču, 19. gadsimta 60. gados strādājot pie libreta izveides, Dž. Verdi kopā ar dramaturgu A. Sommu klasicismam raksturīgās sižeta līnijas transformē spilgtā romantiskās literatūras paraugā (izmantojot 18. gadsimtā populārās melodrāmas priekšteces – *likteņa drāmas* – elementus), kur neikdienišķi dziļi jūtošais galvenais varonis nevēlas samierināties ar īstenību, nemitīgi tiecas pēc kādas citas, skaistākas, ideālākas realitātes, savos meklējumos kļūstot par *dzīves spēles* upuri.

Režisors, veidojot operas “Masku balle” inscenējumu, līdzīgi kā operas “Salome” uzvedumā, piedāvā konceptuāli lauzt tradicionālos operas iestudējuma kanonus un, veidojot disonējošās režijas modeli, inscenēt operu kā modernisma un postmodernisma koordinātās veidotu mākslas darbu, kurā brīvi pārklājas mākslas virzieni un stili, vienlaikus īpašu nozīmi pievēršot zīmju un simbolu dominancei uzvedumā. Līdzās modernisma un postmodernisma estētikai raksturīgajiem izteiksmes līdzekļiem, svarīga vieta izrādē atvēlēta darbības telpas scenogrāfiskajai dramaturģijai un polifoniskajai funkcionalitātei.

Par uzveduma vadītēju jeb caurviju attīstības motīvu izmantots modernisma estētikai raksturīgais tēls “teātris teātrī”, kas aizgūts no romantisma teātra koncepcijas un kas režijas/scenogrāfijas transformācijās par iestudējuma prioritāti izvirza nemitīgu un daudznozīmīgu *spēles* klātbūtni. Radošā komanda veido *spēles* ar tēliem, telpu, zīmēm un simboliem, vienlaikus daļu no zīmēm un simboliem pārvēršot par postmodernismam raksturīgo “tukšo zīmi” jeb simulakru. “Tukšā zīme” savā attīstībā ir izgājusi trīs posmus: 1) tās sākums meklējams romantismā, kad patieso realitāti meklēja ārpus acīmredzamā, ārpus pastāvošā; 2) 20. gadsimta sākumā modernisma estētikā šī zīme norādīja uz jēgas, kārtības un sistēmas zudumu; 3) postmodernisma estētikā “tukšā zīme/forma” vairs neatspoguļo jēgas un kārtības zudumu, bet gan atspoguļo pati sevi⁸².

Postmodernismam raksturīgā skepse un ironija par klasiskajiem jēdzieniem – vēsturiskajām vērtībām, kanoniem un simboliem/metaforām, cilvēces progresu, patiesības

iespējamību, iespēju būt objektīvam u. tml. –, telpas deformācija un fragmentācija, dažādu laikmetu un mākslas stilu sintēze, modernismam raksturīgās spēles ar simboliem un tēliem kopā ar klasicisma laika iestudējumiem raksturīgo mizanscēnu izkārtojumu un aktierspēles atsvešinātību/nosacību veido režijas valodas elementus, kas dominē uzvedumā.

Sākot ar operas uvertīru, režisors un scenogrāfs piedāvā teatralizētu dubultspēli, kas veido centrālo uzveduma uzstādījumu *teātri teātrī*: “*operā*” notiek gatavošanās masku ballei. Telpa iekārtota kā nepabeigta operas skatuve – uz tās tiek montētas masku balles dekorācijas, pāri skatuves telpai līdz pusei ir nolaista zelta arka, vienā no stūriem pieslietas trepes, uz kurām pakāpies strādnieks tīra zelta arkas rotājumus. Zelta arku daļēji aizsedz un papildina lieli, caurspīdīgi arhitektūras (“operas projekta”) rasējumi. Skatuves proscēnijā – zelta krāsas gliemežvāka formas sufliera būda. Kontrastējot ar greznajām zelta arkām, telpā atrodas lielas metāla tērpu un dekorāciju kastes, vairāki pārvietojami metāla konstrukcijas tērpu pakaramie ar krāšņām, zelta krāsas sieviešu baroka stila kleitām.

Režisors un scenogrāfs ir apzināti “nojaukuši” uzveduma laika un telpas dokumentalitāti un piesaisti pie konkrēta gadsimta – telpā izvietoti daudzi savstarpēji nesaistīti scenogrāfiskie fragmenti/detaļas: operas zelta arkas kopija un tās fragmenti, metāla priekšmeti (kastes, pakaramie), trepes u. c. Uzveduma koncepta uzstādījums “teātris teātrī” atspoguļojas arī skatuves telpas vertikālajās un horizontālajās transformācijās, kas nerada vienotu laiktelpas izpratni, bet pastāv neatkarīgi cita no citas, apvienojoties savdabīgā laikmetu un stilu kolāžā. Par inscenējuma scenogrāfiskās dramaturģijas dominanti kļūst jau eksistējošo mākslas formu, virzienu pārstrāde un apvienošana, spēles ar simboliem, zīmēm, tēliem, laika un telpas nenoteiktību, fragmentāciju, hibridizāciju. Piecas zeltītas skatuves apmales arkas (precīzas LNO oriģināla kopijas), kuras izvietotas cita aiz citas skatuves dziļuma perspektīvā, skatuvi sadala it kā neskaitāmos operas skatuves spoguļattēlos un rada asociāciju ar daudzkārtēju atkārtojumu kā spēles principu. Katra nākamā arka ir iepriekšējās samazināts attēls. Tās ir kā bezgaldaudzi vārti vai durvis, pa kuriem jāiziet, lai nonāktu pie būtiskā. Taču būtiskais, kā pierāda operas pēdējais cēliens, atkal ir maza operas skatuvīte ar zelta arku... Bezgalīgs atspoguļojuma atspoguļojums, “tukšā zīme”, kas nekur neved, tai nav saistības ar realitāti, tā rotē ap sevi un atspoguļo sevi, un tās jēdzieniskais saturs pārvēršas par nebeidzamu atkārtojumu.

G. Varns uzvedumu strukturē, izmantojot romantisma estētikas nostādni par divu paralēlo pasaulu eksistenci, kurā simbolisms, misticisms, *pārdabiskas zīmes* (to tulkojumi), kļūst par svarīgu inscenējuma sastāvdaļu un estētikas avotu. Simbols G. Varna

inscenējumā top par māksliniecisku tēlu, kas ļauj nodibināt sakarus starp dabisko un pārdabisko (redzamo–neredzamo), iespējamo un neiespējamo (reālo–metafizisko). Baltas maskas, milzīgas *plaukstas/rokas* projekcija, zelta kleitas, melnas lupatu lelles izrādē ir ne tikai simboli, kas liecina par teatralizācijas, spēles un misticisma klātbūtni, bet vienlaikus atklāj arī savdabīgas “tukšās zīmes” jēdzienisko saturu. *Likteņa pareģes* – nāves maskas, izgaismojoties un satumstot skatuves aizmugures plānā, cilvēka auguma melnas lupatu lelles un zelta kleitas, kas kļūst par “deju partneriem” dzīviem cilvēkiem, invalīdu braucamratiņi, kas *atdzīvojas* un paši no sevis kļūst par skatuvi, – tās ir pārrealitātes un vienlaikus *tukšās čaulas zīmes*, kuras izmanto režisors, veidojot izrādi, un tā kļūst par realitātes simulakru jeb *teatrālu spēli/atspoguļojumu* pati sevī.

G. Varnam operas inscenējumu ir svarīgi veidot kā vizualizētu mākslas darbu, kurā nozīmīga un svarīga vieta tiek ierādīta darba formai, struktūrai, kompozīcijai un mākslinieciskajiem izteiksmes līdzekļiem. Baroka, klasicisma, romantisma, simbolisma estētikai raksturīgie mākslas stilu elementi brīvi pārklājas un tiek miksēti ar postmodernisma estētikai raksturīgām iezīmēm, veidojot dažādu laikmetu un mākslas stilu sintēzi un apzināti dekonstruējot vienotu skaistuma izpratni. Skatuves tēlu mizanscēnu kompozīcijā režisors izmanto režijas valodas eksperimentus, psiholoģiskā, nežēlības un absurda teātra elementus apzināji savienojot un pārklājot ar klasicisma estētikai raksturīgiem teātra mākslas paņēmieniem. G. Varnam paralēli skatuves telpas dramaturģijai svarīgas ir tēlu mizanscēnas, kuras viņš veido ne tikai kā skatuves vizuālās kompozīcijas, bet arī spēj polifoniski uzslāņot tām metaforisku nozīmi.

Klasicisma teātra skatuves elementus – *skaidrību, noteiktību un simetriju* – G. Varns “pārceļ” operas inscenējumā: premjers vai vadošo tēlu mizanscēnas tiek novietotas frontāli pret skatītāju skatuves priekšplānā – tās ir izceltas kā centrālais elements, pavadošā *masa/pūlis/koris* veido vienotu, statisku fonu. Pretēji klasicisma teātra/operas izvietojuma mizanscēnām, galveno tēlu savstarpējās attiecībās dominē psiholoģisms, jūtīgums, ekspresivitāte, bet kora, kas pārvietojas strikti noteiktās, ģeometriski precīzās kustību līnijās un zīmējumos, skatuviskās eksistences forma rada atsvešinājuma efektu.

Klasicisma teātra valodas elementus kora mizanscēnās G. Varns idejiski *sapludina* ar postmodernismam estētikai raksturīgo pazīmi – patības/identitātes trūkumu. Cilvēku *masas/kora* identitāte ir kļuvusi nenoteikta: nav zināma tautība, vecums, īpatnības, visi pārvērtušies vienotā unificētā masā, kas savu ārējo vizuālo ietērpu maina atkarībā no pieprasītās/piedāvātās situācijas. Cilvēka iekšējais “Es” ir izšķīdināts, pārtapis viegli transformējamā anonīmu vienību pūlī, kas “pārvietojas” laikā, telpā un sociālajā stāvoklī.

Masa, kas pielāgojas, vienlaikus var būt dažādu mākslas virzienu pazīme⁸³, tāpēc režisors pūli izmanto, uzsverot un variējot vairāku virzienu īpašības: I cēliena I aina – postmodernais/identitāti zaudējušais cilvēks (vīru koris vienādās melnās mūsdienu uzvalka biksēs, baltos kreklos); I cēliena II aina – simbolisma estētikai raksturīgais gaidītāju/aklo pūlis (jauktais koris pelēkos apmetņos, kas aizsedz sejas); II cēliens – ekspresionisma estētikā veidots pūlis/drauds/kliedziens, tuvās nāves iespējamība (vīru koris totalitārisma režīmam raksturīgos melnos ādas mēteļos, kas atgādina padomju laika čekistu vai hitleriskās Vācijas gestapoviešu formu); IV cēliens – barokāli izskaistināta, nedzīvi lelliska masa, kas darbojas un dejo Gordona Kreiga marionešu estētikā (jauktais koris baroka laikmeta zelta tērpos, zelta parūkās, sejas daļēji aizsedz zelta maskas).

Realizējot kora mizanscēnas, režisoram paralēli bijusi svarīga arī filozofiskā ideja⁸⁴ par *pūli* kā *slēgtās* jeb totalitārās sabiedrības zīmolu – draudīga, iznīcinoša, bezpersoniska un pakļaujama masa, kurā nepastāv atšķirības un kurā dominē vienoti dzīves un uztveres standarti. Vienlaikus savienojot idejas par monarhismu un mūsdienu totalitārisma izpausmēm, režisors it kā atspoguļo jeb izgaismo dažādas pūļa izpausmes formas – masa, kas novēro, gaida, pielāgojas, rada draudus un ir *politisko spēļu* ķīlniece. Pirmajā cēlienā koris izvietots kā sinhroni pārvietojams *fons* ar nekustīgām/neizteiksmīgām bezgrimašu sejām, otrajā ainā – koris pārtop par sastingušu skulpturālu grupu, viņu seju aizklāj pelēkas apmetņu kapuces, otrajā cēlienā – sazvērnieku/draudu pūlis aplenc savus “upurus”, un lēnā labsajūtā, nevērīgi sabāzuši kabatās rokas, koristi uzsāk riņķveida kustību ap galvenajiem varoņiem, sakļaujoties un atkāpjoties no tiem, viņu sejas kā maskas klāj sastindzis, nirdzīgs smīns. Operas trešajā cēlienā pūlis pasniegts kā zelta/varas triumfs – stindzinošs, nedzīvs, pārdabisks skaistums, kas slēpj cilvēkus, viņu emocijas, un atklāj tikai galma dzīves sastingušās arējās formas – marionešu tēlus. Operas pēdējo ainu režisors veido kā teiksmu par karali Midasu⁸⁵, kura karaļvalstī viss, kam viņš pieskaras, pārvēršas zeltā, nesot nāvi. Visiem operas tēliem ir zelta tērps, zelta parūka un zelta maska, skatuves iekārtojumā – septiņkārtīgs zelta arkas atkārtojums. Zelts šajā ainā parādās kā drauds - varas triumfs, pārmērīga un nedabiska pieķeršanās materiālajai pasaulei. Balles ainā režisors un scenogrāfs spēlējas ar metaforu *zelta teļš*: neprātīgas alkas pēc varas, greznības, nemirstības un spožuma, kas pakļauts iznīcībai un sabrukumam (piemēram, Mikēnu kultūrā mirušajiem uz sejas uzlika zelta masku, lai aizsegtu sejas vaibstu sairšanu⁸⁶).

Nozīmīga vieta operas inscenējumā ierādīta gaismas dramaturģijai. Jau operas pirmajā cēlienā ap izrādes galveno varoni – karali Gustavu – vērojami varavīkšņainas gaismas koncentriski apļi, kas izrādes attīstības laikā maina krāsu, lielumu, taču gandrīz ne

brīdi neatkāpjas no Gustava. Gaismas apli kļūst par savdabīgu, mainīgu un atdzīvinātu Gustava *ēnu*, kas neatkāpjas un top par daļu no karaļa esamības formas, dzīves pēdējo notikumu pareģi un liecinieci. Aplis kā simboliska forma⁸⁷ iemieso daudzas nozīmes: noslēgtība sevī, pilnība, bezgalība, piepildījums. Koncentriskam aplim ir gan solāra, gan lunāra nozīme. Trīs koncentriskie apli tulkojami kā pagātne, tagadne, nākotne, arī kā trīs sfēras: zeme, gaiss, ūdens; debess, zeme un elle; trīs mēness fāzes. Caur gaismas riņķa līniju scenogrāfs dod ne tikai simbolisko zīmi, bet palielina arī realitātes iluzoro nosacītību. Karalis Gustavs, kas vienlaikus “ieslēgts” savā pagātnē, tagadnē un nākotnē, sev līdzī nes spožu gaismas ēnu kā zīmi par absolūtā piepildījuma un iznīcības/nāves klātbūtni. Maģijas mācībās aplim – gredzenam – piemīt arī aizsargāšanas spējas.⁸⁸ Dažkārt koncentriskos gredzenus simboliski interpretē kā lieciniekus nogrimšanai “nāves ūdeņos”⁸⁹ (kādam priekšmetam nogrimstot ūdenī, izveidojas ūdens gredzeni). Kopā ar gaismas/ēnas koncentriskajiem apliem režisors un scenogrāfs karaļa Gustava tēlam izvēlējušies vēl vairākus mistiskus “pavadoņus”, kas parādās un pazūd galvenā varoņa eksistenciālos dzīves pagrieziena punktos: baltas maskas, kas iegaismojas un satumst skatuves aizmugures sienā, invalīdu ratiņkrēsls kā *kustīga nāves zīme*, milzīgas plaukstas attēls uz skatuves aizmugures sienas ar skaidri nolasāmām rokas līnijām, kas, jūtīgi reaģējot uz mūzikas tēmu miju, parādās kā likteņa drāmas simboliska caurviju attīstība.

Pēc kontrastu principa režisors veido pirmā cēliena otro ainu: mainās telpas iekārtojums, un skatuvi aizsedz milzīgs rasējuma attēls. Darbība risinās burves Ulrikas mitekļī, kurā jāierodas karalim Gustavam, lai uzzinātu savu nākotni. Ceļas priekšskars, pāri skatuvei izgaismojas līdz pusei nolaists metāla tilts, kuram pāri kā rēgaini mistiska parādība pārbrauc tukši invalīdu ratiņi. Scenogrāfs, akcentējot romantisma teātra estētikas principus, telpu “saskaldījis” ne tikai perspektīvā, bet arī vertikālē, kur gaisa tiltam, līdzīgi kā citām izrādē izmantotajām zīmēm un scenogrāfiskajām detaļām, ir simboliska nozīme⁹⁰ – tā ir divu paralēlu pasaulu savienojuma zīme, *pāreja* no vienas esamības formas citā.

Kroplums simboliskā interpretācijā⁹¹ bieži tiek saistīts ar kādas personības īpašām noslēpumainām spējām. Režisors simbolisko kropluma interpretāciju apvieno ar mūsdienu sociālo zīmi – invalīdu *ratiņkrēslu*, kas izrādē parādās četras reizes. Pirmo reizi ratiņkrēsls, līdzīgi kā nolemtības un likteņa tēma mūzikā, tukšs un biedējošs pārbrauc pār nolaisto skatuves “gaisa tiltu”, otrajā reizē tajā sēž un pareģo burve Ulrika, trešo reizi ratiņkrēsls kā nepārsūdzams likteņa lēmums pāri gaisa tiltam “atbrauc pakaļ” savam upurim – karalim Gustavam, lai beigās noslēgtu ciklisko darbību un operas fināla skatā kā *nāves krēsls* aizvestu noslepkavoto Gustavu. Ratiņkrēsls izrādē darbojas ne tikai kā

cilvēka likteņa materializējies simbols, bet vienlaikus kļūst arī par *sabiedrības kropluma* simulakru. Režisora veidotās teatralizētās masu ainas, kas atspoguļo dažādu laikmetu sabiedrības, proti, masas/pūļa psiholoģijas un eksistences kroplības izpausmes, koncentrējas *tukšajā zīmē* – invalīdu ratiņkrēslā, kas kļūst par sabiedrības, kurai nav patiesas/reālas vēstures, atspoguļojumu. Režisors veido dažādu sociālo formāciju citātu montāžu, kas liecina par vēlmi paust ideju par kultūrvēstures nosacītību, sabiedrības deformāciju, vēsturiskās patiesības imitāciju un transformāciju.

Izrādes II cēliena darbība atbilstoši sižetam norisinās kapsētā, kurā karalis Gustavs slepeni satiekas ar savu iemīļoto Amēliju. Režijas koncepts II cēliena darbību izvēlas veidot askētiskā, gandrīz tukšā telpā, scenogrāfiski vizuālo uzsvāru liekot uz gaismas partitūras variācijām. Skatuve ir aptumšota, dibenplāna melnajā fonā izgaismojas sarkanas, tik tikko jaušamas maldugunis. Gustava un Amēlijas dueta kulminācijas ainā skatuve satumst un mīlētāju sejas tiek izgaismotas ar spilgti baltām gaismas strēlēm. Režisors šajā ainā izmantojis “melnā kabineta principu”, kurā, izgaismojot tikai mīlētāju sejas, rodas bezlaika un beztelpas asociācija. Baltās, nedabiski izgaismotās sejas iegūst it kā stingušas maskas veidolu. Nākamajā epizodē mīlētājus atrod un ielenc sazvērnieku koris: skatuves aizmugures fonā kā zīme un drauds izgaismojas rindās izvietotas baltas maskas, kas kļūst par daudzkārtīgu atspoguļojumu iepriekš izgaismotajām mīlētāju sejām. *Maska* G. Varna un A. Freiberga operas lasījumā iegūst metaforisku *teatrālisma* zīmi, tā apvieno sakrālo un profāno (piemēram, III cēlienā gultas sega pārtop par altāra baldahīnu), reālo un metafizisko (invalīdu ratiņkrēsls kļūst par *nāves* vizualizāciju un kroplās sabiedrības *zīmi/masku*; “atdzīvojas” un kopā ar cilvēkiem darbojas zelta kleitas un melnas lupatu lelles), ikdienišķo/merkantilo un elitāro (mūsdienu metāla drēbju pakaramie kļūst par “karaļa” pils telpas interjera sastāvdaļu). Ar daudzveidīgu *masku* izmantojumu režisors piedāvā skatuves darbības mizanscēnas, kurās polifoniski tiek veidots vēstījums par *masku* kā nāves rituāla elementu un sabiedriskās apziņas, pilsonības, cilvēka identifikācijas simulakru.

III cēliena libreta darbība norisinās Renato darba kabinetā, kurā tiek kaldināts sazvērēstības plāns pret karali Gustavu. Karaļa sekretārs un draugs Renato ir atklājis, ka karaļa Gustava slepenā mīļākā ir viņa sieva Amēlija. Renato, naida un atreibības alku pārņemts, nolemj pievienoties sazvērnieku grupai un atreibties karalim. Savukārt režisors un scenogrāfs skatuves darbības telpu “pārvērš” metaforā: izmantojot vertikālu skatuves telpas iekārtojumu, no griestiem līdz grīdai pāri visai darbības telpai tiek pārklāta blāvi pelēkzila gultas sega. Gultas sega kā vizualizēta zīme izrādē uztverama divās nozīmēs: pirmkārt, tiek uzsvērtā cilvēku intīmās dzīves joma, kurā risinās dramatiskie notikumi,

otrkārt, milzīgā gultas sega ir simbols jutekliski fizioloģiskai mīlestībai, kas ir pievilta. Sega kļūst par mizanscēnas galveno scēnisko elementu, tā ir izvilka priekšplānā, liecinot par intimitātes zudumu. Personiskais ir kļuvis publisks, tas nodots apskatei un apsmieklam. Atriebības ārijas finālā Renato ar zābakiem uzkāpj uz segas malas, simboliski sabradājot ne tikai savu laulību un mīlestību, bet arī draudzību un uzticību karalim.

Nākamajā epizodē sega lēnām ceļas uz augšu, virzoties skatuves dziļumā, un izveido smagu *gultas-altāra* baldahīnu (profānais savienojumā ar sakrālo), kam turpmākajā darbības norisē paralēli tiek piešķirtas divas simboliskas nozīmes. Sazvērnieku aina notiek milzīgā slepenībā, tiešā izpratnē “zem segas”, taču baldahīnu mēdz novietot ne tikai virs gultas, bet arī virs altāra⁹² – tā tiek pastiprināta notiekošā garīgā nozīmība. Zem baldahīna skatuves dziļumā redzamas trīs vienā rindā novietotas metāla tērpju kastes, kas veido dīvainu galdu-altāri. Spožais metāla altāris, pie kura sazvērnieki dod zvērestu atriebties karalim, tiek izgaismots, un sazvērnieku sejas apgaismo balta spoguļatspulga gaisma. Režisors un scenogrāfs, līdzīgi kā otrajā cēlienā izgaismojot karaļa Gustava un Amēlijas seju, turpina *spēli* ar balti izgaismotajām sejām-maskām, kas tiek “iezīmētas”. Pie altāra, kura Svētais sakraments jeb pamats ir niknums, atribība un naidis, sazvērnieki – *nāves iezīmētie* – nodod nāves zvērestu, un Renato no altāra kastes izņem un paceļ zelta kausu. No svētā nāves upurtrauka sazvērnieki vilks lozes, kurš no viņiem nogalinās karali. Režisors, veidojot šo ainu, piedāvā skaidri nolasāmas paralēles ar Jauno Derību un Grāla kausu⁹³. Bībelē kausa tēls parādās dažādos kontekstos: tas var būt glābšanas, pestīšanas un svētības kauss, ko cilvēks saņem no Dieva rokām, vai Dieva dusmu un ciešanu kauss. Reliģiska satura rituālos kauss tiek saistīts ar Svēto vakarēdienu (Kristus asinīm), bet dzeršana no viena kausa simbolizē piederību un uzticību kopējai idejai, pārliecībai.

Renato un sazvērniekiem jāveic garīgs rituāls – no paceltā zelta kausa kāds no dalībniekiem izvilks karaļa nāves ziņu. Kā kontrastējoša epizode veidota nākamā operas aina: karaļa pāžs Oskars ieradies ielūgt sazvērniekus uz masku balli operā, un no kausa, kas *nesis* nāves vēsti, pāžs izbārsta zelta putekļus. Oskara rokās zelta kauss iegūst otru simbolisko jēgu – dionīsisko svētku, prieka un atbrīvotības zīmi.⁹⁴ G. Varns zelta kausa izmantojumā uzsver tā pretējās simboliskās nozīmes: *svētais zelta kauss* sazvērnieku rokās kļūst par varas simbolu, ar kura palīdzību tiek veikta garīga iniciācija/rituāls – cilvēki sagatavojas slepkavībai, tiek dots svētais zvērests, apstiprināta nedalīta vara, un kauss kļūst par savdabīgu Svētā vakarēdiena zīmi. Turpretī karaļa pāža rokās zelta kauss top par garīgās atbrīvotības un gaismas zīmi.

Pēdējā cēliena balles ainā skatuve atgādina milzīgu zāli, kuras sadalījumu nosaka zelta arkas, kas veidotas perspektīvā, un noslēdzošā, vismazākā arka ieskauj nelielu skatuvīti, kas kļūst par zīmi pārejai no *teātra teātrī*, no *teātra dzīvē*, no *dzīves nāvē*. Reālā skatītāju zāle it kā nemanāmi pāriet vienā telpas plaknē ar skatuvi, veidojot mātīgu bezgalīgās skatuves turpinājumu – atspoguļojuma atspoguļojumu. Maskarādes ainas laikā uz skatuves parādās baletdejojāji, viņi, tāpat kā visi šī cēliena dalībnieki, ir tērpušies zelta drēbēs, bet viņiem rokās ir melnas lupatu lelles cilvēka augumā. Dīvaini nesaderīgie pāri sāk deju. Režisors veido dramaturģisko attīstības arku un velk paralēles ar operas pirmo cēlienu. Melnās *lelles/manekeni* un *zelta kleitas/tukšās čaulas* kā simboliski nāves tēli griežas groteskas nāves dejās pāri ar dzīviem cilvēkiem (lelles tiek saistītas ar melnās maģijas rituāliem, raganu un burvju darbību, tās uztver arī kā cilvēku ēnu – dubultnieku⁹⁵). Režisors metaforu pāri *zelta kleita* (I cēl.) – *melna lelle* (III cēl.) simboliski veido iznīcības līkni: no teatrālās greznības tukšās maskas līdz iznīcības un nāves zīmei.

Skatuves dziļumā uz mazās skatuvītes (“teātris teātrī”) sākas balles izrāde: baltos tērpos dejo baletdejojāju pāris, ko vēro maskuballes dalībnieki, stāvot ar muguru pret skatītājiem. Skatuves proscēnijā mīlētāju pāris – karalis Gustavs un viņa iemīļotā Amēlija. Dueta laikā karalis tiek ievainots un mirst. Dž. Verdi respektējis 19. gadsimtā izveidojušos romantriskās operas uzbūves struktūru, kurā viens no neiztrūkstošiem elementiem bija galvenā varoņa/varones “nāves” ārija. “Nāves” ārijas vēsturiskā pieredze balstījās uz mitoloģisko un vēsturisko sižetu izmantojumu operu libretos, kur tradicionāli galvenais varonis, gūstot nāvīgu ievainojumu un mirstot, allaž atstāj kādu vēstījumu nākotnei.

Atšķirībā no dramatiskā teātra mākslas, kurā galvenais varonis, guvis nāvīgu ievainojumu, *mirst* romantisma laikmeta operās bieži vien “nāves” ārijas varoņa fizioloģisko nāvi it kā *apstādina/iekapsulē* uz vairākām minūtēm, līdz ar to pastiprinot operas notikumu un dramatiskās spēles nosacītību. Tāpēc viens no grūtākajiem un psiholoģiski sarežģītākajiem režijas uzdevumiem operā ir izveidot galvenā varoņa *nāves* mizanscēnu, vizualizējot un piepildot to ne tikai ar reālistisku, psiholoģiski pamatotu aktiermeistarības darbību, bet arī meistarīgi izmantojot nosacītības un atsvešinājuma elementus. G. Varns atradis veiksmīgu šī skata risinājumu, kas vienlaikus spēj radīt atsvešinātu *nāves* metaforisko tēlu, nepadarot smieklīgu un grotesku dziedātāju “mirēja” lomā. Pūlis zelta drēbēs pašķiras, un skatuves priekšplānā izbrauc burves Ulrikas tukšie invalīdratiņi, kuros tiek iesēdināts karalis. Skatuve izgaismojas spilgti sarkana, bet uz aizmugures mazās skatuvītes kāpnēm sēž cilvēki melnās drēbēs, kuri ir iepriekšējās ainas lupatu leļļu precīzas kopijas, bet pāri skatuvei lido krāšņi uguņojošs atrakciju gaisa kuģis kā zīme tam, ka *teātra – dzīves* un *dzīves – teātra* spēles turpinās.

Krievu litertūrinātniece un muzikoloģe Jekatarina Tarakanova savā darbā “Muzikālais teātris – scēniska izplatījuma metaforas” definē 20. gadsimta trīs galvenās skatuves muzikālās metaforas, kas nosaka skatuves darba vienotu pasaules uztveri: “Skatuve ir tā vieta, kur materializējas komponista ieceres, ideāli iegūst *miesu un asinis*, sākas polilogs starp operas veidotājiem un skatītājiem. Scēniskajā izplatījumā atdzīvojas literārā teksta un muzikālās partitūras tēli un metaforas – gaismēnu spēlēs, žestos, perspektīvā.. [...] Šīs metaforas var eksistēt salīdzinoši neatkarīgi, var sajaukties, *izgaismoties /atspoguļoties* cita caur citu, veidojot grūti atdalāmu hierarhisku vienību.

Pasaule – teātris, cilvēki – aktieri, kas iesaistīti spēlē; dzīve – luga (traģiska vai komiska), kurai ir autors, režisors un skatītājs.

Pasaule – sakrāli mitoloģisks izplatījums, kas cilvēki līdzinās dieviem, un viņi sevi nesajūt kā rotaļlietas, bet gan kā mīlēti un pamesti dieva bērni vai viņa vergi, kalpotāji, upuri, kas veic svēto rituālu.

Pasaule – balagāns, cirks, kur sajaucas maģija un šarlatānisms, mitoloģiskā mistika un mistifikācija, māksla un mākslīgums, kas robežojas ar kiču, bērna atklātība un ironiska groteska; notiek mitoloģisko, teatrālo un dzīves situāciju devalvācija, kanonu un normu izsmiešana.”⁹⁶

G. Varns operas inscenējumu veido kā modernisma un postmodernisma estētikai atbilstošu mākslas darbu, kurā viena no svarīgākajām lomām atvēlēta darbības telpas scenogrāfiskajai dramaturģijai un polifoniskajai funkcionalitātei un kurā pārklājas trīs iepriekšminētās metaforas *pasaule – balagāns, cirks, pasaule – sakrāli mitoloģisks izplatījums, pasaule – teātris*. Uzveduma kopējā dominānce ir modernismam raksturīgā uzsvērtā *teatralitāte* (teātris teātrī) un simbolisms apvienojumā ar postmodernismam raksturīgo *skepsi* par klasiskajiem jēdzieniem, proti, cilvēces progresu un vērtību prioritātēm, patiesības iespējamību, iespējām būt objektīviem u. tml. Režisors izspēlē operas pasauli kā cirku/masku/teātri, bet cilvēkus – kā lelles/manekenus, iepriekš paredzamu notikumu un rituālu upurus. Nozīmīgu vietu režijas virzībā ieņem operā izmantotā gaismas partitūras dramaturģiskā attīstība un *teatralizētas spēles* klātbūtne visos operas notikumos. Operas skatuves telpas polistilistiskā vizualizācija apvienojumā ar klasicisma laikmeta iestudējumiem raksturīgo mizanscēnu statisko izkārtojumu, atsvešināto aktierspēli, postmodernās estētikas izteiksmes līdzekļiem veido G. Varna operas iestudējuma modernisma estētikai un postmodernismam raksturīgo teātra valodu.

Avotu un literatūras saraksts

Čaikovskis P. Operas “Jevgeņijs Oņegins” izrāde LNO (1999), rež. V. Kairišs, scen. I. Jurjāne

Hendelis G. F. Operas “Alcīna” izrāde LNO (1998), rež. K. Vusa, scen. A. Freibergs.

Mocarts V. A. Operas “Dons Žuans” izrāde LNO (1999), rež. K. Vusa, scen. A. Freibergs.

Mocarts V. A. Operas “Cosi fan tutte” izrāde LNO (2002), rež. K. Holtens, scen. M. I Dalī

Štrauss R. Operas “Salome” izrāde LNO (1999), rež. G. Varns, scen. A. Freibergs.

Verdi Dž. Operas “Masku balle” izrāde LNO (2002), rež. G. Varns, scen. A. Freibergs.

¹ Breģe I. Teātris senajā Rīgā: Vēstures fakti, vācu kultūra – skats pāri diviem gadsimtiem: Rīgas Pilsētas teātris (1782–1863). – Rīga: Zinātne, 1997. 227 lpp.

² Opera. Composers. Works. Performers. – Kōnemann, 2005, p. 925.

³ Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – Москва: Республика, 1996, с. 189.

⁴ Стлюнас В. Стиль жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000, с. 98.

⁵ Turpat, 134. lpp.

⁶ The Routledge Companion to Postmodernism. – London: Routledge Taylor&Francis Group, 2005, p. 351.

⁷ Стлюнас В. Стиль жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000, с. 200.

⁸ Turpat, 230. lpp.

⁹ Turpat, 67. lpp.

¹⁰ Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – Москва: Республика, 1996, с. 189.

¹¹ Turpat, 56. lpp.

¹² Turpat, 72. lpp.

¹³ Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – Москва: Республика, 1996, с. 121.

¹⁴ Turpat, 130. lpp.

¹⁵ Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва, Республика, 1997. с. 67.

¹⁶ Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – Москва: Вече, 1997, с. 24; Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 35; Энциклопедия символизма. – Москва: Республика, 1998.

¹⁷ Словарь средневековой культуры. – Москва: РОССПЭН, 2003, с. 456.

¹⁶ Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – Москва: Вече, 1997, с. 24; Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – Москва: Республика, 1996, с. 189; Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 35.

¹⁷ Turpat, 52. lpp.

¹⁸ Turpat, 63. lpp.

¹⁹ Силунас В. Стиль жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000, с. 79; Западно-европейский театр от эпохи возрождения до рубежа XIX–XX вв. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2001.

- ²⁰ Turpat, 83. lpp.
- ²¹ Dictionnaire de la Musique I. Marc Honegger. Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg. Bordas, Edition remise à jour, 1979, 600 p.
- ²² Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до начала XX века. – Москва: Эдиториал УРСС, 1997, 544 с.; Западно-европейский театр от эпохи возрождения до рубежа XIX–XX вв. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2001.
- ²³ Похлебкин В. Словарь международной символики и эмблематики. – Москва: Центрполиграф, 2006; Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 35.
- ²⁴ Turpat, 56. lpp.
- ²⁵ Силюнас В. Стил жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000; Scenic Art for the Theatre. Susan Crabtree, Peter Beudert. – United States of America : Focal Press, 1998, 300 p.
- ²⁶ Turpat, 315. lpp.
- ²⁷ Briede V. Latviešu operetātris. – Rīga: Zinātne, 1987, 247. lpp.
- ²⁸ Чайковский П. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 3. – Москва: Советский композитор, 1961, с. 227.
- ²⁹ Тургенев И. Полн. собр. соч. Письма. Т. 12 (1) – Ленинград: Музыка, 1966, с. 383–384.
- ³⁰ Шольп А. Евгений Онегин Чайковского. – Ленинград: Музыка, 1982.
- ³¹ Чайковский П. Танеев С. Письма. – М., 1951, с. 383.
- ³² Чайковский П. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 3. – Москва: Советский композитор, 1961, с. 221.
- ³³ Чайковский П. Танеев С. Письма. – Москва: Советский композитор, 1951, с. 383.
- ³⁴ No V. Kairiņa intervijas LNO V. A. Mocarta “Burvju flautas” programmai. – Rīga, 2001, 2. febr.
- ³⁵ A History of Russian Theatre. – Cambridge: Ed. by R. Leach and V. Borovsky, 1999, p. 246; Лотман Ю. Беседы о русской культуре. – Санкт-Петербург: Искусство, 1994.
- ³⁶ Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 35; Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – Москва: Вече, 1997, с. 24; Энциклопедия символизма. – Москва: Республика, 1998.
- ³⁷ Turpat, 100. lpp.
- ³⁸ Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997, с. 78; Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992, с. 368.
- ³⁹ Энциклопедия символизма. – Москва: Республика, 1998, с. 76; Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 35.
- ⁴⁰ Мифы народов мира. Энциклопедия. I. – Москва: Советская Энциклопедия, 1991, с. 372; Мифы народов мира. Энциклопедия. II. – Москва: Советская Энциклопедия, 1992, с. 232.
- ⁴¹ Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992, с. Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997. с. 78.
- ⁴² Семенова Ч. Моцарт и австрийский музыкальный театр. – Москва: Советский композитор, 1963, с. 53; Аберг Г. В. А. Моцарт. Часть первая, книга первая. – Москва: Музыка, 1987.
- ⁴³ Данько Л. Комическая опера в XX веке. – Москва: Советский композитор, 1986; The Harper Dictionary of Opera and operetta. Anderson, James. – London: Bloomsbury Publishing Ltd., 1989, p. 693.

- ⁴⁴ Семенова Ч. Моцарт и австрийский музыкальный театр. – Москва: Советский композитор, 1963, с. 66.
- ⁴⁵ No K. Holtena intervijas LNO izrādes “Cosi fan tutte” programmai. – Rīga, 2002, 28. marts.
- ⁴⁶ Семенова Ч. Моцарт и австрийский музыкальный театр. – Москва: Советский композитор, 1963, с.102.
- ⁴⁷ Аберг Г. В. А. Моцарт. Часть первая, книга первая. – Москва: Музыка, 1987, с. 544.
- ⁴⁸ Breģe I. Teātris senajā Rīgā: Vēstures fakti, vācu kultūra – skats pāri diviem gadsimtiem: Rīgas Pilsētas teātris (1782–1863). – Rīga: Zinātne, 1997, 227. lpp.
- ⁴⁹ Семенова Ч. Моцарт и австрийский музыкальный театр. – Москва: Советский композитор, 1963, с. 138.
- ⁵⁰ Turpat, 140. lpp.
- ⁵¹ No K. Holtena intervijas LNO izrādes “Cosi fan tutte” programmai. – Rīga, 2002, 28. marts
- ⁵² Liepiņa I. Vai tā dara visas? // Neatkarīgā Rīta Avīze. – Rīga, 2002, 28. marts
- ⁵³ No K. Holtena intervijas LNO izrādes “Cosi fan tutte” programmai. – Rīga, 2002, 28. marts
- ⁵⁴ Turpat.
- ⁵⁵ Turpat.
- ⁵⁶ Энциклопедия символизма. – Москва: Республика, 1998, с. 73; Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 35.
- ⁵⁷ Стлюнас В. Стиль жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000.
- ⁵⁸ Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997, с.109.
- ⁵⁹ No G. Varna intervijas LNO izrādes “Salome ” programmai. – Rīga, 1999.
- ⁶⁰ Dictionnaire de la Musique I. Marc Honegger. Directeur de l’Institut de Musicologie de l’Université de Strasbourg. – Bordas: Edition remise à jour, 1979, p. 600; Opera. Composers. Works. Performers. – Könnemann, 2005, p. 925.
- ⁶¹ Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы. – Москва: Едиториал УРСС, 2004. с. 207.
- ⁶² Оперная режиссура, история и современность. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000, с.134.
- ⁶³ Turpat, 140. lpp.
- ⁶⁴ No A. Freiberga intervijas LNO izrādes “Salome ” programmai. – Rīga, 1999.
- ⁶⁵ Энциклопедия символизма. – Москва: Республика, 1998, с. 3; Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 35.
- ⁶⁶ Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – Москва: Вече, 1997.
- ⁶⁷ Dišlers G. Kulta māksla vecajā derībā. – Rīga: Jumava, 2005, 170. lpp.
- ⁶⁸ Норман Д. Символизм в мифологии. – М., 1997, с.78; Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – Москва: Вече, 1997, Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 61.
- ⁶⁹ Turpat, 68. lpp.
- ⁷⁰ Dišlers G. Kulta māksla vecajā derībā. – Rīga: Jumava, 2005, 172. lpp.
- ⁷¹ Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997, с. 53.
- ⁷² Turpat, 55. lpp.

- ⁷³ Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – Москва: Вече, 1997; Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 46.
- ⁷⁴ Turpat, 48. lpp.
- ⁷⁵ Turpat, 51. lpp.
- ⁷⁶ Dišlers G. Kulta māksla vecajā derībā. – Rīga: Jumava, 2005, 52. lpp.; Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – Москва: Вече, 1997.
- ⁷⁷ Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. – Москва: Искусство, 1989, с. 94; Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – Москва: Искусство, 1987.
- ⁷⁸ Lūsiņa I. Mīla un ticība iznīcības fokusā//Diena. – Rīga, 1999, 7. jūn.
- ⁷⁹ Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира. – Москва: Радуга, 1986, с. 380.
- ⁸⁰ Turpat, 384. lpp.
- ⁸¹ No G. Varna intervijas LNO izrādes “Masku balle” programmai. – Rīga, 2002.
- ⁸² The Routledge Companion to Postmodernism. – London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005, p. 351; The Postmodern. Simon Malpas. – London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005, p. 150.
- ⁸³ Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – Москва: Искусство, 1987; 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – Rīga: Jumava, 2002, 45. lpp.
- ⁸⁴ Dictionary of Philosophie//Ed. consultant. A. Flew. – New York, 1984.; Антология мировой философии. В 4-х томах. – Москва: Советская Энциклопедия (1969–1972).
- ⁸⁵ Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – Москва: Вече, 1997, Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 35.
- ⁸⁶ Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997, с. 78; Мифы народов мира. Энциклопедия. II. – Москва: Советская Энциклопедия, 1992, с. 232; Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992, с. 368.
- ⁸⁷ Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – Москва: Вече, 1997, Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 54.
- ⁸⁸ Мифы народов мира. Энциклопедия. II. – Москва: Советская Энциклопедия, 1992, с. 232; Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992, с. 132.
- ⁸⁹ Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – Москва: Вече, 1997, с. 463; Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 55.
- ⁹⁰ Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997, с.67; Бидерманн Г. Энциклопедия символизма. – Москва: Республика, 1998, с. 3.
- ⁹¹ Turpat, 7. lpp.
- ⁹² Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – Москва: Республика, 1996, с. 56; Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 35.
- ⁹³ Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992, с. 368.; Мифы народов мира. Энциклопедия. II. – Москва: Советская Энциклопедия, 1992, с.; Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997, с. 78; Бидерманн Г. Энциклопедия символизма. – Москва: Республика, 1998, с. 83.
- ⁹⁴ Turpat, 85. lpp.

- ⁹⁵ Энциклопедия символизма. – Москва: Республика, 1998, с.56; Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 72.
- ⁹⁶ Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы. – Москва, Эдиториал УРСС, 2004. 376 с.
- Оперная режиссура, история и современность. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000, с. 134.
- Силюнас В. Стиль жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000.
- Театр XX века. – Москва: РИК Русанова, 2003.
- Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 3. Мастера XVI–XX вв. – Москва: Эдиториал УРСС, 2002.
- Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 2. Вторая половина XX века. В зеркале Парижских Квадриннале 1967–1999 годов. – Москва: Эдиториал УРСС, 2001.
- Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до начала XX века. – Москва: Эдиториал УРСС, 1997.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Москва: Интелвак, 2001.
- Карр-Гомм С. Словарь символов в искусстве. – Москва: Асрель, 2003.
- Шольп А. Евгений Онегин Чайковского. – Ленинград: Музыка, 1982.
- Оперная режиссура, история и современность. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000, 234 с.
- Проблема человека в Западной философии. – Москва: Советская Энциклопедия, 1988.

3.3. Postmodernisma estētikas dominante LNO režijā

Postmodernisma estētikā veidotie LNO inscenējumi, pārstāvēdami vienu no disonējošās režijas virzieniem, salīdzinājumā ar modernisma un modernisma/postmodernisma koordinātās veidotajiem uzvedumiem, ieņem ne visai lielu vietu. Laika posmā no 1995. līdz 2003. gadam LNO iestudētas tikai četras postmodernismā balstītas operu izrādes – Jāzepa Mediņa “Uguns un nakts” (1995), V. A. Mocarta “Burvju flauta” (2001), Nika Gothema un Ģirta Biša kameropera-spēle “Zemes augļi, debess augļi” (2003) un Wolfganga Rīma kameropera “Jākobs Lencs” (2003); no tām divas ir kamerizrādes – inovatīvi postmodernās režijas eksperimenti LNO Jaunajā zālē – un operas repertuārā nav palikušas. Lai gan kameroperas veidotas kā akcijas/projekti (izrādītas tikai pāris reizi), kopējā Latvijas Nacionālās operas režijas meklējumu ainā un attīstības tendencēs tās savu vietu tomēr iezīmē jo spilgti.

Kameropera-spēle “Zemes augļi, debess augļi” tapusi netradicionāli: tajā apvienoti divu mūsdienu komponistu darbi – N. Gothema diptihs “Zemes augļi” un Ģ. Biša miniatūru cikls “Dāvanu komplekts”. Izrādes inscenētāja, režisore Baņuta Rubesa, kas atlasījusi arī uzvedumā izmantotos tekstus, veidojusi arī operas libretu. 2003. gada 18. martā notiek projekta-akcijas pirmizrāde (vēl divas izrādes 19. un 20. martā); uzveduma scenogrāfs ir Kristaps Ģelzis, diriģents – Kaspars Putniņš. Operas projektam/uzvedumam izvēlēts arī netradicionāls izpildītāju sastāvs: Latvijas Radio koris un kora solisti, Rīgas Saksofonu kvartets, komponisti instrumentālisti Niks Gothems un Ģirts Bišs.

N. Gothema un Ģ. Biša kompozīcijas nepieder pie tipiskiem operas žanra darbiem, tāpēc darbs pie iestudējuma no režisores Baņutas Rubesas prasa ne tikai spēju izprast un iedziļināties piedāvātajās muzikālajās norisēs, bet arī neizsīkstošu fantāziju, kas spētu skatuviskā formā vizualizēt *neskatuvīskos* muzikālos darbus. Ne velti darba žanra nosaukums nav kameropera, bet tas apzīmēts ar vārdu *spēle*. N. Gothems savam divdaļīgajam opusam “Zemes augļi” par pamatmateriālu ir izvēlējis 19. gadsimta franču gastronomā Žana Antelma Brijā-Savarēna filozofisko darbu par ēdiena varenību, savienojot to ar receptēm no latviešu, vācu un angļu pavārgrāmatām (1. daļa *Extase du Gout*). Otrajā daļā (*Leibfrucht – Miesas auglis*) komponists muzikālajā valodā ietērpis ārsta padomus vecmātēm un jaunajiem tēviem.

Komponists un saksofonists Niks Gothems dzimis 1959. gada 27. septembrī Lielbritānijā, Sauthemptonā. 1963. gadā viņš pārcēlies uz Toronto, kur apmeties Hamiltonā, 1969. gadā privāti sācis apgūt klasisko ģitārspēli. Kopš 1972. gada

N. Gothems pievērsies saksofona spēlei, no 1986. gada privāti mācījies improvizāciju, vēlāk studējis Toronto Jorkas Universitātes mūzikas fakultātē (1990–1992) kompozīciju un 20. gadsimta mūzikas teoriju, improvizāciju, džezu un Dienvidindijas mūzikas ritmus, iegūstot mūzikas bakalaura grādu (1992). 1992. gadā viņš izveidojis saksofonu kvartetu *40 Fingers*, ar kuru koncertējis ASV, Kanādā, Latvijā, Lietuvā un Igaunijā. Strādājis Toronto un Rīgā ar Jorkas universitātes programmu “*Composers in Electronic Residence*” (“Elektroniskās mūzikas komponisti”), pasniedzot kompozīciju ar interneta starpniecību. Kopš 1998. gada dzīvo Latvijā, darbojies par pedagogu Jelgavas mūzikas skolā un koledžā, kā arī citās Latvijas mācību iestādēs, kur mācījis saksofona spēli, kompozīciju un improvizāciju. Kopš 2003. gada N. Gothems strādā par pasniedzēju Rīgas Doma Kora skolā Mūsdienu ritma mūzikas programmā.

Savos skaņdarbos un saksofona spēlē komponists un mūziķis sintezē akadēmisko virzienu un džezu, apvienojot kompozīciju ar improvizāciju. N. Gothems sacerējis vairāk nekā 20 skaņdarbu, kas tapuši netradicionāliem orķestru un kameransambļu sastāviem, starp tiem arī kora mūziku un kameroperas: viencēliena kameroperu “Nigrēdo viesnīca” (1992) solistiem, klarnetei, kontrabasam, klavierēm un sitaminstrumentiem (vairāk nekā 80 reizes izrādīta Kanādā, Anglijā, Skotijā); viencēliena kameroperu “Ak, pilot!” (2000; Rīgā iestudēta 2007. gadā, izrādes 24. un 25. februārī) solistu kvartetam, soprānsaksofonam, vijolei, čellam, klavierēm, sitaminstrumentiem.

N. Gothems savu skatuves darbu komentē šādi: “Diptihs “Zemes augļi” simbolizē dzīvi: pirmās daļas naivisms liek aizmirst dzīves grūtības, bet otrā daļa atsviež realitātē: tikai caur sāpēm un cīņu iespējams atgūt tiesības uz vēlreizēju dzīves baudīšanu. Zemes augļu slavinājumā – 19. gadsimta franču gastronomā Žana Antelma Brijā-Savarēna filozofiskais darbs par ēdiena varenību tiek papildināts ar receptēm no latviešu, vācu un angļu pavārgrāmatām. *Extase du Gout* tulkojumā no franču valodas nozīmē garšas ekstāzi, tāpēc baudas izteiksmi muzikāli interpretē mierīgie temporitmi, tonālās, gaišās harmonijas, kas brīnišķīgi skan cilvēka balss (šefpavāra partija rakstīta speciāli Latvijas Radio kora solistam Ivaram Cinkusam) un saksofona kontrapunktā. Otrā daļa ir stāsts par miesas augli, kam esam devuši vācu nosaukumu *Leibfrucht* (miesas auglis). Te savas tēzes klāsta ārsts, kas pieņem dzemdības. Angļu teksti (ārsta padomi vecmātei, tēviem) un rindas no 18. gadsimta, kur kāds vācu ārsts māca latviešu vecmātēm pieņemt dzemdības, palīdzējuši radīt darbu, kas simbolizē cilvēka pasaulē ienākšanas drāmu un miesas augļa radīšanas brīnumu. *Leibfrucht* konceptuāli atspoguļo ideju, ka augļi – tie esam arī mēs paši. Bērna brīnumainā ienākšana pasaulē pretstata pozitīvismu un arī risku, kas šim procesam piemita senos laikos, tāpēc muzikālie izteiksmes līdzekļi pakļauti dramaturģijai, kas atrāda sāpes:

piesātinātas harmonijas, sarežģīti ritmi, kontrasti, stress, kurš finālā sniedz risinājumu, ko simbolizē bērna piedzimšana.”¹

Komponists Ģirts Bišs 1993. gadā absolvējis J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Kompozīcijas klasi, *BB Radio* Berlīnē ieguvis papildu izglītību digitālās skaņu montāžas tehnikā, profesionāli papildinājies dažādos starptautiskos vasaras akadēmijuursos. Viņš strādājis par redaktoru Latvijas Radio Mūzikas raidījumu redakcijā, LTV Mūzikas raidījumu redakcijā un par neatkarīgo audioreklāmu producentu. Ģ. Bišs rakstījis mūziku filmām, TV un radio raidījumiem, teātra izrādēm, dažāda veida kopprojektiem, reklāmu klipiem. Komponists vairākkārt saņēmis nominācijas un godalgas Starptautisko Reklāmu asociācijas konkursos “Golden Hammer”.

Ģirta Biša kompozīcijas “Dāvanu komplekts” pamatā ir paša komponista un Inga Josta teksti. Arī šajā muzikālajā projektā ienāk modernās tehnoloģijas – daudzceliņu magnetofonā sakārtotas skaņas, kas kopā ar Latvijas Radio kora grupu – 12 dziedātājiem – piedāvā netradicionālu muzikāli skatuvisko spēli, kurā dzīvā cilvēka balss tiek savienota un miksēta ar ierakstā atskaņoto mehānisko skaņu un cilvēka balss ieraksta materiālu. Komponists Ģ. Bišs par savu darbu stāsta: ““Dāvanu komplektā” es nevēlējos libretu, drāmu vai didaktisku stāstu. Man patīk nelielas, brīnumainas lietas vai ierīces, mazi savādi priekšmeti, kuru apkārt ir tik daudz, bet kuriem bieži nav pat nosaukuma – līdzīgi, kā tas ir ar sajūtām. Tādu gribējās arī mūziku, un tā arī iznācis – kā mozaīkā, kur ir daudz krāsainu detaļu, tās var sakārtot tā vai citādi, bet gribot negribot veidosies kāds raksts. Līdz šim esmu rakstījis tikai instrumentālu mūziku, tādēļ darbs pie “Dāvanu komplekta” tekstiem nebija viegls, un galu galā ir tā, ka tekstu autori esam divi – gan Ingus Josts, gan es pats. Vokālās partijas – Latvijas Radio kora 12 dziedātāju ziņā. Pārējās skaņas sakārtotas daudzceliņu magnetofonā un nosacīti tās varētu dēvēt arī par elektronisko mūziku – ja vien šim vārdam nebūtu šaubīgas zinātniskas pieskaņas. Katrā ziņā manipulācija ar esošām skaņām un jaunu skaņu radīšana ir lietas, kas man vienmēr sagādājušas prieku.”²

Izrādes mākslinieciskais vadītājs un diriģents ir Latvijas Radio kora diriģents Kaspars Putniņš, un par darbu pie iestudējuma viņš stāsta: “Veidojot šo darbu, mēs vēlējamies, lai rezultāts būtu šķelmīgs, paradokšāls, lai tajā būtu gana daudz humora un paradoksu, steigas un ironijas, krāsu un nokrāsu. Lai darbs būtu “viegls”, tajā pašā laikā – te ir daudz ietilpīgu simbolu un ideju. Nika darbā ietverts duālisms: no vienas puses, mūsu visprimitīvākās eksistences pamats saistīts ar barības uzņemšanu. Bet barību var definēt arī kā informāciju – piemēram, kultūru, kurā dzīvojam. No otras puses, arī mēs paši esam augļi – iznīkstošā substance. Tur slēpjas skaistais paradokss, ka runājam par ēšanas baudām, bet īstenībā paši esam tādi paši augļi – ēdami, iznīkstoši, bet garšīgi.

Girta opusā tas ir abstraktāk. Svarīga bija forma, skaņu pasaule kā tāda. Viens no būtiskiem elementiem – pašas skaņas kvalitāte, virtuālais elements – skaņas kustība telpā, kaut arī mākslīga. Svarīgs skaņas raksturs. Pēc sava koda tas ir nostāk no reālās ikdienas procesa, vairāk sapņu pasaule.”³

Režisores Baņutas Rubesas radošais tandēms ar viņas dzīvesbiedru Niku Gothemu aizsācies jau Kanādā (Toronto), kur viņa ne tikai iestudējusi N. Gothema operas, bet arī veidojusi tām libretus un izvēlējusies tekstus. 1977. gadā B. Rubesa ir beigusi Karalienes universitāti Kanādā, iegūstot bakalaura grādu vēsturē un drāmā, 1981. gadā iegūts Doktora grāds vēsturē Oksfordā. B. Rubesa ir pievērsusies arī dramaturģijai un sarakstījusi lugas “Ak, pilot!”, “Putas”, “Galva maisā”, “Ugunsgrēks”, “Trausls ledus”, “Pāveste Johanna”, “Tango Lugāno”, “Varoņdarbi”, “Tev, Anna”. Latvijas režijas kontekstā režisores vārds nav svešs, jo Latvijas Nacionālajā operā ir inscenēta J. Lūsēna un M. Zālītes opera bērniem “Putnu opera”, arī K. V. Gluka baroka opera “Orfejs un Eiridīke”, veidotas teātra un muzikālā teātra izrādes A. Šniclera un A. Neiburgas “Rondo”, K. Čerčilas “Zelta meitenes”, Dž. Maitona “Iespējamās pasaules” un Aspazijas “Sidraba šķidrauts” (Jaunajā Rīgas teātrī), brīvdabas *izrāde-rituāls* “Bēgšana no Trojas” Liepājas Karaostas krastā (B. Rubesas librets un dramaturģija sadarbībā ar komponistu N. Gothemu pēc Eiripīda traģēdijas “Trojietes” motīviem), O. Vailda “Ideāls vīrs” Liepājas teātrī, J. Lūsēna un M. Zālītes melofarss “Hotel Kristina” (Nacionālajā teātrī). Pirmo režijas pieredzi B. Rubesa guvusi un uzkrājusi jau Kanādā, kur iestudētas ne tikai izrādes, bet arī piecas mūsdienu kanādiešu minioperas ar kopīgu nosaukumu “Opera, kur dodies?” (*Opera To Go; Isabel Bader* teātris Toronto, 2002. gadā).

Mūsdienu opera jeb mūsdienu mūzika, kas, tāpat kā māksla, izmanto visdažādākās un visplašākās moderno tehnoloģiju iespējas un skaņu paletes, nav pateicīgs skatuviskās vizualizācijas materiāls, jo operas librets un mūzika pārsvarā tiek veidota kā postmoderna kolāža, apvienojot stilu, žanru daudzveidību, bieži vien piedāvājot nevis lielas traģēdijas un vēsturiskos notikumus, bet gan dziļi personisku un subjektīvu pārdzīvojumu sadrumstalotu atspoguļojumu. “Zemes augļi, debess augļi” ir līdzīgs skatuviski muzikāls projekts/opera, kas tapusi, savienojot divu mūsdienu komponistu stilistiski un saturiski atšķirīgus darbus – divu komponistu muzikālās un estētiskās “kaprīzes”. Iecere uz skatuves pārceļt pavārgrāmatas receptes un meditātīvus stāstus, elektroniskās mūzikas paraugus, kas apvienoti ar cilvēka balsi, ir drosmīga uzdrošināšanās no režisores puses. Tāpēc režisore inscenējumu veido postmodernisma koordinātās, kas pieļauj stilistisku daudzveidību, miksē vēsturiskos citātus un zīmes vai elementus no popkultūras, brīvi spēlējas ar absurda elementiem, ironiju, deformāciju un dekanonizāciju.

Zemās/brutālās/primitīvās *rupjā* teātra estētikas norises režijas konceptā apvienojušās ar augsto un elitāro mākslas veidu, veidojot sintezētu postmodernu mākslas darbu – ironisku pastičo spēli/operu (itāl. val. *pasticcio* – pastēte, sajaukums). Operas tradicionālā forma un struktūra režijas un komponista iecerē tiek piepildīta ar netradicionālu, novatorisku un provokatīvu saturu: ēdienu receptes un ārsta padomi, kas kļuvuši par pamatu libreta izveidei, tiek izdziedāti un skatuviski izspēlēti ar operas mākslai cienīgu teatralitāti, pompozitāti un vērienīgumu. Latvijas Radio kora dziedātāji baltos pavāru kostīmos (halātos un augstās pavāru cepurēs), rokās turot pavārnīcas un citus virtuvei piederošus atribūtus, izdzied un vizuāli demonstrē dažādu ēdienu receptes gatavošanas noslēpumus, ārsta padomus, dzemdniecības noslēpumus. Pretstatu pāros režisore demonstratīvi pretstata un izaicinoši savieno *zemās/primitīvās/ikdienišķās* mākslas formas un saturu ar *augstās/elitārās/cildenās* mākslas formu – operu. Virtuve, ēšana, ēdienu receptes kā cilvēcisko baudu apmierinājums un cilvēka dzimšanas naturālistiskās izpausmes un darbības kā primitīvās eksistences liecinieki uz skatuves tiek pasniegtas līdz šim neiedomājamā formā – operā. Režisore inscenējumu veido kā atsevišķu elementu/epizožu sēriju montāžu (piemēram, receptēm nav saistības citai ar citu; vienam dziedniecības padomam nav saistības ar citu u. tml.), kurā netiek konstruēta izrādes kopējā nozīme, bet gan tiek akcentētas marginālas parādības. Vienlīdz liela nozīmība tiek piešķirta gan solistu izdziedātājiem ēdienu receptēm, gan kora un ansambļu ainām. Ar teatralitātes elementiem, ironiju un grotesku piesātinātais skatuves darbs it kā ironizē ne tikai par libreta tēmu interpretāciju, bet arī par šo operas žanrisko definējumu. Kārtējo reizi pierādot veco patiesību par libreta nosacītību un tēmas absurdumu operas mākslā, režisore prasmīgi izveido grotesku skatuves versiju par cilvēciskajām baudām ne tikai vēsturiskajā, bet arī mūsdienu postmodernajā pasaulē. Mēģinot atrast režijas formu darbam, kurš rakstīts netradicionālam operas izpildītāju sastāvam (saksofonu kvartets un koris; koris un elektroniskā mūzika) un kurā apdziedāta tik *negarīga* substance kā ēšanas, dzimšanas un cilvēku attiecību rituāli, režisore veido savdabīgus mūsdienu rituālu sintēzes paraugus: reālas un ikdienišķas saimnieciskas darbības tiek savienotas ar stingri noteiktiem un pārdomātiem miznascēnu zīmējumiem, cilvēka balss – ar elektroniskajiem ierakstiem, kas rada dažnedažādas deformācijas, kopumā veidojot reālas uz naturālismu un simbolismu balsītas ritualizētas darbības, kas apvienotas postmodernā kolāžā. Solisti un koristi kuļ olas, puto *bubertu* (no īstiem pārtikas produktiem), mazgā traukus, demonstrē teatralizētu dzemdību procesu. Naturālās skatuves darbības savienojot ar simboliskajām norisēm, pretstatot nopietno ar komisko un reālo ar sirreālo (darbības, kas notiek otrajā cēlienā), režisore, izmantojot epizožu montāžas principu, veido postmodernu operas skatuves

uzvedumu, kur tiek ironizēts par cilvēcisko baudu izpausmēm. Operas/spēles izrādē marginālais kļūst par centrālo, operas režijas konstrukcijai kopumā nav vienotas formas noslēgtības, bet tā uzrunā kā atvērts, interpretējams un hibridizēts postmodernisma mākslas notikums.

Vācu komponista Wolfganga Rīma kameroperas “Jākobs Lencs” inscenējums Latvijas Nacionālās operas Jaunajā zālē 2003. gada 4. septembrī ir pirmais mūsdienu vācu komponistu operas iestudējums Latvijā, un šis projekts, līdzīgi kā “Zemes augļi, debess augļi”, tiek izrādīts tikai divas reizes – 4. un 5. septembrī.

“Jākobs Lencs” šobrīd ir pasaulē visvairāk iestudētā mūsdienu vācu komponista V. Rīma kameropera, kas Latvijā tapusi kā sadarbības projekts starp Latvijas Nacionālo operu, Gētes institūtu Rīgā un Karlsrūes Mūzikas augstskolu. Projekta režisore ir Karlsrūes Mūzikas augstskolas profesore un operu režisore Renāte Akermane (*Renate Ackermann*), gaismu mākslinieks – Gerds Meiers (*Gerd Meier*) no Karlsrūes Valsts teātra, izrādē piedalās video dizainere un kino režisore, brīvmāksliniece Ivete Materna (*Yvette Matern*), diriģents un izrādes mākslinieciskais vadītājs ir Normunds Šnē. Galvenajās lomās: Lencs – Andreass Reibenšpīss (*Andreas Reibenspies*, Karlsrūes Valsts teātris), Kaufmanis – Eberhards Frančesko Lorencs (*Eberhard Francesco Lorenz*, Ķelnes Valsts teātris), Oberlins – Niko Vauterse (*Nico Wouterse*, Amsterdams un Trīras Valsts teātri). Iestudējumā piedalās kamerorķestris “Rīgas Kamermūziķi”, Latvijas Radio kora grupa Kaspara Putniņa vadībā, Rīgas Doma kora skolas audzēkņi, koncertmeistars Juris Žvikovs.

Vācu komponists Volfgangs Rīms dzimis Karlsrūē 1952. gadā, studējis kompozīciju Karlsrūes Mūzikas augstskolā, vēlāk studijas turpinājis pie Karlheina Štokhauzena Ķelnē. Komponists ir ieguvis profesora grādu, ir gan Minhēnes, gan Berlīnes, gan Manheimas Mākslas akadēmijas loceklis. Komponēt viņš sācis 1969. gadā, rakstījis skaņdarbus orķestrim (tostarp 4 simfonijas), ērģelmūzikas darbus un dziesmu ciklus. Kopš 1976. gada komponists pievēršas operas žanram, ātri iegūst Eiropas mūzikas cienītāju atzinību. Top operas *Kameropera Nr. 1* – “Fausts un Joriks” (1976; autora dots nosaukums), *Kameropera Nr. 2* – “Jākobs Lencs” (1978), “Edips” (1987), “Meksikas iekarošana” (1991) u. c.

V. Rīma kameropera “Jākobs Lencs” sarakstīta pēc Hamburgas Valsts operas pasūtījuma, kur 1979. gadā arī notiek pirmizrāde. Drīz pēc pirmuzveduma V. Rīma darbs iemanto popularitāti un kļūst par vienu no visvairāk uzvestajām vācu mūsdienu operām, kas piedzīvo inscenējumus dažādos Eiropas muzikālajos teātros (kopumā vairāk nekā 65 uzvedumi).

Kameroperas pamatā ir Mihaēla Frēlinga librets, kas veidots pēc tāda paša nosaukuma Georga Bīhnera noveles. Tā vēsta par Jākobu Mihaēlu Reinholdu Lencu (1751–1791), vienu no 18. gadsimta pazīstamākajiem vācu dzejniekiem, kura literārais veikums ticis salīdzināts ar viņa laika ģēņiem – J. V. Gēti un F. Šilleru. J. M. R. Lencs dzimis Cesvainē, luterāņu mācītāja ģimenē, vēlāk studējis Kēniksbergā, taču, kad parādās pirmās smagās psihiskās slimības pazīmes (vēlāk arī smagas lēkmes), viņš atgriežas Rīgā. Dzīvi J. Lencs beidz nezināmos apstākļos Maskavā.

Operas darbība vēsta par J. Lenca pēdējo dzīves posmu – cīņu ar vājprātu, neticību mīlestībai. Kameroperas mūzika, kas ir spilgta 20. gadsimta beigu vācu muzikālā ekspresionisma lieciniece, nav viegli uztverama nesagatavotam klausītājam, taču disonējošās, griezīgi saspringtās harmonijas un atonālisms autoram ļauj emocionāli izkāpināt un muzikāli *vizualizēt* norises, kurās ar vājprātu traģiski cīnās operas galvenais varonis Lencs. Autors pats savu mūziku nosaucis par “stundu ilgas ekstremālas kameramūzikas skanēšanu”⁴. Muzikālā dramaturģija kameroperā it kā ir ieciklējusies uz vietas – jau ar pirmajām taktīm tiek radīta eksistenciālo šausmu un vīziju muzikālā pasaule, kurā mīt galvenais varonis. Muzikoloģe Ieviņa Liepiņa raksta: “.. rodas iespaids, ka šausmu, pretrunu attēlojumam izteiksmes līdzekļi neprogresē, mūzikas izteiksmes līdzekļu kopums – vokālās partijas un instrumentālā partitūra – nekalpo drāmas kāpinājumam, kulminācijai un izskaņai, kas parasti stimulē emocionālu līdzdzīvošanas spēju, notikumu spraigumu, intrigu.”⁵

Režisore operu veido kā postmodernu inscenējumu, kurā būtiska vieta ierādīta ekspresionisma elementiem un spēlēm ar tiem, lielu nozīmi piešķirot gaismas, krāsas, video, dažādu mūsdienīgu sadzīves un dabas trokšņu un skatuves norišu mijiedarbībai. Skatuves telpai – darbības vietai – nav konkrētības: tukšā, tumšā telpa ar ekrānu dibenplānā un nosacītiem, šķietami apcirstiem koku stumbriem – bērziem (bez saknēm un galotnēm) – skatuves sānos vienlaikus var kalpot gan par Lenca iekšējās pasaules atspulgu, gan arī par dažādām reālām vietām, kuras piedāvā operas librets (piemēram, istabu, lūgšanu telpu u. c.). Romantizētā krāsu un gaismēnu plūsma, temporitmiski mainīgu (atbilstoši mūzikai) kadru montāža, vizualizēts video simbols – sieviete/mīlestība lielajā ekrānā rada izrādes paralēlo pasauli, kas, līdzīgi kā darbības telpa, nenes konkrētu vēstījumu. Videomateriāls kļūst gan par Lenca pasaules redzējumu un viņa ģenialitātes atspulgu, gan par psihiskās slimības vajātā sakairinātām prāta vīzijām.

Postmodernais kameroperas inscenējums, kurā savienojas video poētiskais, dažviet romantizētais vēstījums par cilvēciskā gara un emocionālo pasauli ar abstrahēti eksistenciālām šausmu vīzijām un psiholoģiski reālistiskām darbībām un norisēm uz

skatuves, režijas konceptā ir zaudējis jebkuru piesaisti pie konkrētas vietas un telpas. Fiziskās pasaules eksistence un realitāte izrādē nomainīta pret ekspresionisma estētikai tik raksturīgo galvenā varoņa vīziju un murgu pasauli, kurā eksistē nelaimīgā, vājprāta māktā būtne. Līdzīgi kā vācu ekspresionismam raksturīgajā liriskajā virzienā, kas vērsts tikai uz protagonistu – viņa izvērsto monologu, grēksūdzi un iekšējās pasaules atklāsmi, arī operas struktūra un forma centrējas uz galvenā varoņa Lenca murgu/vīziju vizualizāciju. Dzejnieka tēla skatuviskās darbības ir ritmiski saraustītas, tā ir dvēseles stāvokļu fiksācija, kas raksturo smagas psihiskas lēkmes. Savukārt pārējie kameroperas tēli veido tikai darbības fonu, uz kura tiek izspēlētas Lenca dvēseles procesu konvulsīvās spazmas. Lenca neiegūstamo mīlestību/vīziju/fikciju – Frīderihi, kas operā ir viņa sapņu un vājprāta tēls, režisore atrisina, uz skatuves uzvedot divus Doma kora skolas zēnus, kas simboliski personificē šīs vīzijas skanisko un skatuvisko tēlu – neiegūstamo sapni. Rēgi un tēli piepilda visu izrādes laiku un skatuves telpu, virtuālā realitāte (videoprojekcija) kļūst vienlīdz aktuāla ar darbībām uz skatuves un spilgti kontrastē ar galvenā varoņa fiziskajām darbībām: Lencs salauž krēslu, met kūleņus, pārvietojas pa skatuves telpu... Korim režisore piešķirusi rēgu, vīzijas jeb visuresošā spēka funkciju. Koristi uzveduma laikā atrodas spēles telpā, tie kļūst kā ēnas, nemitīgi mainot gan mūzikas noskaņas, tembrālas krāsas, kā arī raksturojot un mainot pasaules un galvenā varoņa attiecības. Postmodernismam raksturīgās pazīmes – intertekstualitāte, robežu nojaukšana, marginālisms, interkulturālisms, vienojoša elementa trūkums, citātu un masu kultūras tēlu un elementu izmantojums, sadrumstalotība, absurda un ekspresionisma elementi, ironija, deformācija un dekanonizācija – veido režijas valodas elementus, kas apvienoti kameroperas režijā.

Nozīmīgākais postmodernās režijas inscenējums uz LNO lielās skatuves pēc A. Hermaņa “Uguns un nakts” iestudējuma 1995. gadā ir režisora Viestura Kairiša un scenogrāfa Ilmāra Blumberga 2001. gadā inscenētais V. A. Mocarta operas “Burvju flauta” uzvedums (pirmizrāde 2001. gada 2. februārī; diriģenti Gintars Rinkevičs, Normunds Vaicis, lomās: Tamino – Viesturs Jansons, Aļģirds Januts; Nakts Karaliene – Kristīne Gailīte; Pamina – Evita Zālīte, Jeļena Vozņesenska; Zarastro – Ains Angers, Krišjānis Norvelis, Romāns Poļisadovs). Iestudējums kļūst par neviennozīmīgi un pretrunīgi vērtētu notikumu LNO vēsturē, jo veidojot operas izrādi kā spilgtu, uz postmodernismā balstītu inscenējumu, režisors kopā ar scenogrāfu it kā no jauna “pārraksta” operas libretu, izveidojot savu alternatīvu vizuālās un tēlu darbības norišu scenāriju. V. Kairiša un I. Blumberga operas scenārijā/libretā tiek mainīti un mikšēti gadsimti, laiktelpa, norises vietas u. tml. “Pārrakstītā” operas libreta dēļ režijas koncepcija

iegūst šķietami dubultu atspoguļojumu (librets atspoguļo citu libretu) jeb kļūst par savdabīgu postmodernās estētikas “tukšo zīmi” – teksta interpretāciju par tekstu.

Iestudējot V. A. Mocarta operu “Burvju flauta”, režisors V. Kairiņš un scenogrāfs I. Blumbergs izstrādā sarežģītās komiskās operas – pasakas – postmodernu teatrāli scenogrāfisko koncepciju, kuras īstenošanā piedalās arī gaismu mākslinieks Pols Matīsens (Kanāda) un horeogrāfe Elita Bukovska.

“Katrs darbs, pie kura es strādāju, laika gaitā kļūst neatraujams no manas dzīves, esības. Un vienmēr gribas, lai tas kļūtu aktuāls, nepieciešams arī skatītājiem. Mocarta “Burvju flauta” ir liels noslēpums. Domāju – maldās visi tie, kuri apgalvo, ka ir to uzminējuši. Tā ir pasaule, kas atpazīstama tikai cilvēka personiskajā pieredzē un emocionālajā atmiņā. Man ir sajūta, ka iestudējumam jābūt kā grūdienam katra cilvēka eksistencē. Un, tikai nesaudzējot sevi, arī Mocarta pasaule atklāsies kā garīgs izaicinājums ikvienai būtībai” – tā par darbu pie izrādes stāsta V. Kairiņš, piebilstot: “Galvenais konflikts “Burvju flautā”, manuprāt, ir starp garīgumu, un nē, ne miesiskumu, bet vieliskumu. Kas ir svarīgāka – ideja vai mīlestība?”⁶

“Pēdējā operā, kas sarakstīta pāris mēnešus pirms nāves, pirmo reizi Mocarta operas varoņi ir nevis indivīdi, bet gan simboli. *Burvju flauta* ir alegorija, dziļi personisks, mītiskos arhetipos izteikts vēstījums. [...] Visvienkāršākā līmenī *Burvju flautu* iespējams interpretēt kā konflikta alegoriju starp apgaismību, precīzāk – brīvmūrnieku apgaismību, un kontrreformāciju. [...] *Burvju flautas* centrālā alegorija ir universāla, būtiska visās reliģijās un visās civilizācijās: mūsu ceļojums caur dzīvi nāves ēnā. [...] Sava iekšējā attīstības ceļojuma sākumā Mocarta varonis Tamino kladzina pie Dabas tempļa un Saprāta tempļa durvīm, taču abos tiek noraidīts. Viņš tiek sveikts tikai Gudrības templī, vietā, kur iespējama dabas un saprāta, Izīdas un Ozīrisa atkalapvienošana. Ceļš uz Gudrības templi ved no dabas uz kultūru, no iracionālā uz racionālo, no sievišķā uz vīrišķo, no matērijas uz garu un atzīst pretmetu saplūšanas nepieciešamību. *Burvju flauta* – civilizācijas cikliskuma alegorija.”⁷

Alegoriskā izteiksme, kurā savienojas racionāli un iracionāli slāņi, izvirza ļoti sarežģītus uzdevumus operas režijai, scenogrāfijai un dramaturģiski muzikālajam izvedumam. Tādēļ visā Latvijas Nacionālās operas pastāvēšanas vēsturē pēdējā V. A. Mocarta opera tikusi uzvesta tikai vienu reizi – 1940. gada 15. februārī diriģenta Leo Blehta vadībā (režisors Jānis Zariņš, scenogrāfs Pēteris Rožlapa), kļūstot par izcilāko un sarežģītāko slavenā diriģenta jauniestudējumu Rīgā. Mūzikas zinātniece Vija Briede grāmatā “Latviešu operteātris” raksta: “Inscenējums tapa filigrāna darba procesā. Režisors J. Zariņš un scenogrāfs P. Rožlapa vairāk nekā citkārt bija atkarīgi no diriģenta gribas, jo

V. A. Mocarta mūzikas iestudējums no visa personāla prasīja milzīgu piepūli.”⁸ Atšķirībā no L. Blehta vadītā iestudējuma, kur režija un scenogrāfija piekāpīgi pakļāvās un uzticējās diriģenta muzikālajai izjūtai un intuīcijai, 2001. gada “Burvju flautas” inscenējums muzikālo materiālu pakļauj vizuālajai skatuves valodai – šeit pārliecinoši dominē skatuves vizuālais tēls un teātra valodas postmodernisma elementi.

“Burvju flautas” libretu V. A. Mocartam 1791. gada martā piedāvā viņa sens paziņa, kāda Vīnes priekšpilsētas teātra antreprenieris Emanuēls Šikanēders (1751–1812). Sižets tiek ņemts no Kristofa Martina Vīlanda (1733–1813) pasakas “Lulu”, kas ietverta fantastisku poēmu krājumā “Džinnistāna vai Pasakas par fejām un gariem” (1789). E. Šikanēdera veidotais librets piedāvā filozofisku pasakas sižetu, kur valda eksotisku brīnumu gaisotne, misticisms un noslēpumainība, kas vienlaikus ir sasaistīta ar 18. gadsimta beigu filozofiskajiem uzskatiem – apgaismības ideāliem, paralēli veidojot simbolu un alegoriju sistēmu, kas saistītas ar masonu ložu (brālību) jeb “brīvmūrnieku ordeni”, kura biedri bija gan V. A. Mocarts, gan E. Šikanēders.⁹ Kopā ar princi Tamino un jautro, nedaudz naivo putnu ķērāju Papageno, kuriem, lai sasniegtu savu mērķi, jāiztur masonu pārbaudījumi ēģiptiešu piramīdā, libretā nozīmīga vieta ir Gudrajam Zarastro, kas parādās lauvu pajūgā, atriebīgajai Nakts karalienei, fejām, burvju zēniem, mežoniem, princesei Paminai, dažādām noslēpumainām pārvērtībām. “Burvju flautas” pirmizrāde komponista vadībā notiek 1791. gada 30. septembrī Vīnes teātrī.

V. A. Mocarta pēdējā opera tiek uzskatīta par viņa izcilāko operas mākslas šedevru, taču libreta sarežģītība, simbolu un alegoriju daudzveidība operas materiālu padarījusi par vienu no visgrūtāk iestudējamajām operām pasaulē. Viens no izcilākajiem “Burvju flautas” postmodernisma iestudējuma paraugiem ir režisora Ingmāra Bergmaņa režija filmoperai “*Magic flute*” (*Burvju flauta*), kurā režisors komiskajai operai raksturīgo naivismu, ironiju, parodijas un sarža elementus spējis apvienot ar vēsturiskajiem citātiem un masonu brālības ideju vizualizāciju, radot postmodernu kolāžu.

Masonu brālība apvienoja daudzus Austrijas izcilākos cilvēkus¹⁰, tiecoties izplatīt apgaismību, cīnīties pret māņticību, viduslaiku aizspriedumiem. Ne velti 1789. gada franču revolūcija tika skaidrota kā masonu savvērestība, bet austriešu imperators Leopolds II 1794. gadā aizliedza masonu ložas darbību. V. A. Mocarts par masonu ložas locekli kļuva 1785. gadā¹¹, kopā ar viņu tur darbojās arī viņa tēvs, un pēc neilga laika par ložas locekli kļuva arī V. A. Mocarta draugs komponists Jozefs Haidns. Pret masonu ložas pienākumiem V. A. Mocarts izturējās ļoti nopietni; par to liecina speciāli rakstīta kora mūzika, kas domāta ložas sanāksmēm. Masonu ložas idejas, kas piedāvāja veidot labāku sabiedrību, to būvēt uz jauniem un saprātīgiem pamatiem, cilvēkus apvienot ar mīlestību

un brālību, kā arī aicināt viņus garīgi pilnveidoties, bija tuvas ne tikai V. A. Mocartam, bet arī citām tā laika ievērojamām personībām – Gotholdam Efraimam Lesingam, Johanam Wolfgangam Gētem, Kristofam Martinam Vīlandam, Johanam Gotfrīdam Herderam, Fridriham Šrēderam, Jozefam Sonnenfelam (teātra darbiniekam un politisko zināšanu profesoram)¹².

Komiskās operas mūzikā, kas tiek sarakstīta ar runājamiem dialogiem, kā tas tradicionāli pieņemts, veidojot tajā laikā Austrijā nepārspēto un tautā populāro *Singspiel* (*dziesmu spēli* jeb komiskās operas žanru ar runātiem dialogiem starp mūzikas numuriem), V. A. Mocarts asprātīgi izmanto un sintezē gan sadzīves un tautas mūzikas intonācijas, gan ironiski parodē uz *opera seria* tradīcijām balstīto klasiskās ārijas stilu. Pārspīlēti cēlās un pompozās, virtuozām kadencēm un izrotājumiem veidotās klasiskās operu ārijas dod bagātīgu vielu parodijai, tādēļ V. A. Mocarta komiskajā operā parodija, kas apvienojas ar fantastiskās pasakas sižetu, kļūst par vienu no būtiskākajiem stila elementiem. Turklāt V. A. Mocarts atkāpjas no iepriekšējo operu “itāliskā” stila, uzrakstot dziesmu spēli vācu valodā.

Komiskās operas agrīnajā attīstības periodā noformējas divu veidu komiskās operas tipi: 1) sadzīviski satīriskā opera, kurā tiek hiperbolizēti tēli, izcelti groteskas elementi; 2) komiskā opera – fantastiska pasaka, kuras pamatā ir tautas pasaku vai teiktu sižeti. Vēsturiskā attīstības procesā noformulējas arī galvenie kopējie kritēriji, kas apvieno dažādu nacionālo skolu komiskās operas: vienkāršs, demokrātisks sižets; nesamāksloti izteiksmes līdzekļi, mazi, nesarežģīti muzikālie numuri, sadzīviskas mūzikas intonācijas, kas mijas ar runājošiem dialogiem.

V. A. Mocarts, rakstot “Burvju flautu”, sapludina un apvieno abus atšķirīgos komiskās operas veidus, no vienas puses, ieviešot sadzīviskus un asprātīgus, ironiskus muzikālos tēlus (Papageno, Papagenu u. c.), kas atbilst satīriski sadzīviskajam operas žanram, no otras puses, radot fantastiskās pasaku operas personas (Nakts karalieni, Princi Tamino, Zarastro u. c.). Veidojot muzikālo pasaku, V. A. Mocartam un E. Šikanēderam bija svarīgi tajā iekļaut arī sev nozīmīgas brīvmūrnieku idejas¹³, tāpēc operas “Burvju flauta” librets kļūst par vienu no daudzslāņainākajiem, simbolu un zīmju piesātinātākajiem operu libretiem.

V. Kairiņš un I. Blumbergs 2001. gada “Burvju flautas” inscenējumā operas libreta norises izmanto par “atpērienu” punktu neierobežotas fantāzijas lidojumam, kas rada jaunu, postmodernu *burvju flautas* brīvu versiju (pasaku/stāstu), kurā galvenā vieta ierādīta ironijai, skepsei un groteskai, fragmentācijai, atbrīvotai spēlei ar detaļām/fragmentiem/sadzīviskiem niekiem, kuros izmantoti vēsturiski citāti, atsauces,

parafrāzes par dažādu filozofiju un to skolu paradigmām. Radošā komanda piedāvā vizuālu un teatrālu *spēli* – postmodernu kolāžu, kurā apvienojas stilu eklektika, kičs.

V. Kairišs, tāpat kā daudzi mūsdienu režisori, operas scēnisko darbību sāk uvertīras laikā. Skatuve ir tumša, un tās dziļumā ir iedegtas vairākas intensīvi zilas gaismas (prožektorī). Tumsa un ēnas atklāj vīrieša tēlu, kas lēni imitē kāpšanu kalnā. Ēnainā tumsas spēle, kas izgaismota zilganos toņos, atklāj cilvēka kājas, kas brien pa sniegu. Atšķirībā no operas autoru (V. A. Mocarta un E. Šikanēdera) izvēlētās darbības vietas – Ēģiptes faraona Ramzesa valdīšanas laikā – V. Kairišs un I. Blumbergs libreta norisi interpretējuši citādi; operas programmā par to var lasīt: “Kāds latviešu alpīnists uzkāpj Everestā, iesprauž sniegā sarkanbalto karodziņu, izģērbjas un aizdedzinās.”¹⁴

Postmodernismam raksturīgās *tukšās* zīmes izmantojumā (tās attīstībā bijuši trīs posmi: sākums romantismā, kad patiesā realitāte tiek meklēta ārpus acīmredzamā, ārpus pastāvošā; 20. gadsimta sākumā modernisma estētiskā, kur tā norāda uz jēgas, kārtības un sistēmas zudumu; postmodernisma estētiskā “tukšā zīme/forma” atspoguļo ne vairs jēgas un kārtības zudumu, bet gan pati sevi) ir iekodēti V. Kairiša un I. Blumberga režijas un scenogrāfijas centieni operas darbību saskaldīt bezgaldaudzos dekonstruktīvos elementos, vairojot darbībā spēles un nejausības principu, visu uzvedumu pārvēršot par ironisku performanci. Tādēļ nepārsteidz režijas postmodernās filozofijas definējums par latviešu alpīnista neadekvāto rīcību uzveduma uvertūrā, un tas lasāms kā ironisks *bezlaika* un *beztelpas* vēstījums. “Šo *Burvju flautas* iestudējumu neievada smagnēji slīdoša sarkanā samta atvēršanās. Lēni *atvāžas* smags dzelzs priekšskars ar seifa, lopkautuves, skaitļošanas centra durvju grāciju”¹⁵ – tā par operas pirmizrādi raksta teātra kritiķe Undīne Adamaite.

E. Šikanēdera veidotais operas librets vēsta, ka 1. cēliena 1. aina notiek “tuksnešainā, kalnainā apvidū, kurā briesmīga čūska vajā princi Tamino un princis, pēdējo reizi iesaucies pēc palīdzības, zaudē samaņu cīņā ar čūsku”. V. Kairišs un I. Blumbergs režijas koncepciju un alternatīvo operas scenāriju kodē ar postmodernismam raksturīgo *bezlaika* un *beztelpas* darbības vidi: skatuves dziļums cauri tumsas aizsegai atklāj milzīgu baseinu, kas piepildīts ar mākslīgām putām, un izrādes galvenais varonis princis Tamino (*Alpīnists*) lēni nāk pa šīm “sniega” putām. Gaismas, kas sākumā iezīmē tikai trīs zilganus punktus, iekrāsojas zaļas, un visa skatuve, arī putas/sniegs, atstaro zaļganu gaismu. Tamino cīņa ar milzu čūsku ir risināta simboliskā veidā: tumsā pāri visai skatuves telpai izgaismojas kustīgs, luminiscējoši zaļš lāzerstars jeb simboliskā čūska, kas ik pa brīdīm sadalās vairākos posmos un rada dīvaini atsvešinātu iespaidu. Izgaismojoties skatuvei, galvenais varonis imitē cīņu ar čūsku – ik pa brīdīm satver zaļo, luminiscējošo staru. Nākamā operas libreta epizode vēsta, ka princi cīņā ar čūsku glābj trīs dāmas – Nakts

karalienes fejās – ar šķēpiem, kuras sacērt čūsku. V. Kairiņš trīs dāmu parādīšanos atrisina postmoderni ironiskas pasakas estētikā: no milzīgā baseina putām kā daiļas Venēras pakāpeniski iznirst (*paceļas*) trīs dāmas. Vispirms parādās tikai spoži, putām klāti caurspīdīgi “kokoni”, kas kustas un ar katru brīdi kļūst lielāki, līdz, nometot caurspīdīgo čaulu, milzīgā baseina vidū parādās trīs daiļās dāmas. Princis cīņū ar čūsku ir zaudējis, un tumsas aizsegā vairs nav pamanāms.

Lai gan režisors kopā ar scenogrāfu ir paveikuši vērienīgu izpēti un radījuši savdabīgi oriģinālu un postmodernu operas izrādi, simbolu blīvums un postmodernās koncepcijas marginālisms un fragmentācija sarežģī operas uztveri, jo, skatītājam “lasot” un “kodējot” nemitīgo simbolu, filozofisko ideju un zīmju rēbusus, zūd komponista iecerētais muzikālās pasakas-mistērijas vieglums, nojaucot komiskās operas-dziesmu spēles žanra robežas.

Par vienu no daudzajiem operas daudzslāņainās uzbūves atbalsta punktiem, kas izraudzīts par bāzes materiālu postmodernām transformācijām un palīdz noteikt radošās komandas attieksmi pret operas libreta norisēm, kļūst 20. gadsimta ekoloģijas filozofijas nostādnes. Pretrunas, kas 20. gadsimtā radušās starp dabu un cilvēku, Eiropas filozofijā likušas attīstīties dažādiem virzieniem, kas mēģina risināt dabas konfliktus ar cilvēku, tehniku un civilizāciju. Saasinoties ekoloģiskās situācijas krīzei, cilvēkam jābūt gatavam atbildēt par to, kur novedīs mūsdienu tehnoloģijas straujā attīstība. Ekoloģijas filozofija¹⁶ nodarbojas ar jautājumiem par cilvēka un dabas attiecībām, organismu savstarpējo saistību un attiecībām ar apkārtējo vidi. Cilvēka attiecības ar dabu, kas pirmsākumos veidojušās kā iekļaušanās dabā, saplūšana ar to, mūsdienās ir izvērtušās par attiecībām, kurās dominē pretstatījums, opozīcija ar dabu. Mūsdienu datortehnika sniedz vēl kādu būtisku jauninājumu – virtuālo jeb šķietamo realitāti. Kamēr cilvēks vēl kontrolē savu darbību ar prātu, viņš spēj atšķirt virtuālo realitāti no patiesās realitātes, taču līdz ar tehnisko iespēju pilnveidošanos robežas starp šīm divām realitātēm nivelējas. Tāpēc V. Kairiņš un I. Blumbergs par izrādes idejisko un vienlaikus vizuālo vadmotīvu un galveno paralēlo attīstības līniju ir izvēlējušies savu postmoderni transformētu skaidrojumu par cilvēka un dabas disharmonijas cēloņiem, meklējot vizualizēti scēniskas idejas, kā atklāt cilvēka vardarbīgo attieksmi pret dabu. Pretstatu *cilvēks–daba* režisors un scenogrāfs iekodējuši jeb ierakstījuši zīmē *cilvēks-zvērs*. Viss operas personāžs ir tērpiēs kostīmos, kas atgādina dažādas transformētas un stilizētas meža zvēru un mājlopu ādas, vienlaikus fantastikas/pasakas estētikā veidotajiem, biežajiem un bagātīgajiem ādas tērpiem pretstatot *kailumu* – kā liecinieku cilvēka neaizsargātībai un nevainībai, pirmatnējai dabai bez

sociālām un hierarhiskām atšķirības pazīmēm un kā iniciācijas un iesvētīšanas rituāla sastāvdaļai.¹⁷

Operas galvenais varonis princis Tamino, kuru pirmo reizi kā tēlu/ēnu pamanām uvertīras laikā, otrreiz parādās/izaug no pazemes kopā ar komisko operas personu – putnu ķērāju Papageno. Kā viena ķermeņa divas daļas ar mugurām kopā saspiedušies, no skatuves lūkas (pazemes) paceļas princis un putnu ķērājs. Viņi ir līdzīgi: zaļgani zeltainos piegulošos triko kostīmos, spēcīgi iezīmētām un dažādos toņos iekrāsotām acu kontūrām (ekspresionismam raksturīgs grims). Tamino, tāpat kā gandrīz viss izrādes personāžs izrādes laikā, vairākkārt maina tērpus – no piegulošiem triko kostīmiem līdz bagātīgiem, ādām klātiem apmetņiem. Izrādē daudzkārt transformējot alegoriju *cilvēks-zvērs*, režisors un scenogrāfs nemitīgi spēlējas ar cilvēka un zvēra nenosakāmo identitāti un “vienlīdzību” (piemēram, ainā, kas notiek Nakts karalienes valstībā, Tamino ir garā, platā leoparda ādas mētelī – apmetnī).

Trīs dāmas, Nakts karalienes fejas, ģērbusās eklektiski veidotos kostīmos, kas apvieno gan baroka laikmeta elementus, gan mūsdienu ģērbšanās stila detaļas. Dāmām ir baroka laika parūkas, melni, gari mūsdienu gumijas zābaki, baroka laika pāža stila kupli bikšusvārki un mūsdienīgas *bolero* žaketes. Svārki šūti no materiāla, kas atgādina krokainas *murķeļu* sēnes vai *mopšu* ādu. Katrai dāmai/fejai dota kāda atšķirības zīme, taču kopumā trio kustības veidotas saskaņoti stilizētas kā vadāmām un paklausīgām marionetēm. Graciozā dāmu terceta laikā, kuram V. A. Mocarts ar dziedošas ātrrunas un muzikālo nopūtu intonāciju palīdzību ir piešķīris elegantu komismu, V. Kairiša inscenējumā dāmas/fejas saskaņoti izvelk cigaretes un aizsmēķē.

Jau pirmajā ainā ir skaidri nolasāma režisora un scenogrāfa ironiskā attieksme pret notikumu virzību sižetā. Ironija kā iestudējuma galvenais virzītājspēks un postmodernās režijas spilgts koncepts kļūst par operas scēniskās darbības noteicošo lielumu. Caur ironiju un sarkasmu, parodijas daudzveidību, nejausībām, marginālu spēli tiek risināta lielākā daļa operas sižeta notikumu, un līdz ar to visa operas darbības norise kļūst par savdabīgu *tukšo zīmi*, kas neatspoguļo reālo vai pieņemto (pasakas-mīta) īstenību, bet gan bezgaldaudzās variācijas atdarina pati sevi.

Librets vēsta, ka Tamino, izdzirdis stabules skaņas un ieraudzījis Papageno, nodomā, ka tas ir viņa glābējs un sirsnīgi pateicas viņam. Jautrais putnu ķērājs arī pieņem šo pateicību. Taču viltnieks Papageno tūlīt tiek sodīts par meliem – viņam tiek “aizslēgta” mute. V. Kairišs un I. Blumbergs veido savu skatuves zīmi: trīs dāmas/fejas putnu ķērājam galvā uzliek milzīgu metāla *krātiņu/uzpurni*.

Viens no nozīmīgākajiem operas pretmetu pāra *gaisma (Zarastro)/tumsa (Nakts karaliene)* tēliem Nakts karaliene (tāpat kā viņas fejās) operas inscenējumā parādās no putu baseina kā grieķu mitoloģijas mīlas un skaistuma dieviete Afrodīte¹⁸. Spožas gaismas ieskauta, viņa it kā izaug no pazemes, no jūras dzelmes. Nakts karalienes galvu rotā kronis ar “ragiem”, kas līdzinās Amerikas brīvības statujas stilizācijai. Kroni papildina dažādi elementi, no kuriem daudziem ir līdzība ar dažādas formas gliemežvākiem. Kronis ar ragiem simbolizē spēku un agresivitāti¹⁹, tā ir ar augstākām sfērām saistītas būtnes zīme. Karalienes tērps veidots no nelieliem metāla plāksnīšu gabaliņiem, kas visi ir kustīgi un pārklāj cits citu. Spoži atstarojot prožektoru gaismas strēles, Nakts karalienes tērps izskatās auksti metālisks, it kā darināts no daudziem zelta gabaliņiem, velkot paralēles ar dzīvnieku pasauli – simbolisku čūskas ādas imitāciju. Čūska ir viens no simboliem²⁰, kam tiek dots daudzveidīgs un pretrunīgs nozīmes un simbolisma skaidrojums. Tai tiek piedēvēta saistība ar mirušo valstību un pazemes spēkiem, tās ādas nomešanu un spēju atjaunoties, kā arī indīgo kodienu var traktēt kā mūžīgo ļaunā iemiesojumu, kurš, mainot savu ārējo veidu, pastāvēs vienmēr, bet vienlaikus tā var būt mūžīgās dzīvības un *pirmatnējā grēka* zīme. Mītos čūskas bieži parādās arī kā ragaini pasaku tēli. Paradīzes koka čūsku dēvēja par Samuēlu – tas atbilst Lucifera tēlam un liek vilkt paralēles ar to, piedēvējot čūskai lielu psihiskās enerģijas spēku. Mītos čūska bieži parādās gan kā htoniska būtne, kas vienlaikus ir cilvēku pretiniece un svēto vietu vai pazemes valstības sargātāja.

Nakts karalienei rokās kā simbolisks scepteris ir burvju flauta – luminiscējošs zizlis, kas ārijas laikā nemitīgi maina krāsu, kļūdamas dzeltens, sarkans, zaļš, violets. Nakts karalienes ārijas “Es ciešu sāpes” laikā karaliene lūdz Tamino atbrīvot viņas meitu Paminu, kas nolaupīta un ieslodzīta Zarastro templī. *Burvju flauta* tiek dāvāta princim Tamino, lai tā palīdzētu pārvarēt visus šķēršļus ceļā uz Zarastro templi, bet Papageno tiek atbrīvots no klusēšanas “uzpurņa”, un viņam jādodas līdz Tamino. Papageno no Nakts karalienes dāvanā iegūst *burvju zvaniņus*, kuru skaņas izdzirdot ikvienam būs jāsāk dejojot. Taču V. Kairiša un I. Blumberga izrādē svarīga vieta tiek ierādīta postmodernajai ironijai, dekonstrukcijai un fragmentācijai, tāpēc, līdzīgi kā izrādes tērpu kolekcija (tostarp Nakts karalienes kostīms) ir veidota kā dažādu stilu eklektika (apvienojot mitoloģiskas idejas, mākslas stilu fragmentus, mūsdienu detaļas un ironiskus/groteskus elementus), arī burvju flauta un zvaniņi transformējas mūsdienu tehnoloģijas elementos: burvju flauta – par atstarojošu *lāzerstaru*, kas pats maina krāsas, bet burvju zvaniņi inscenējumā pārtapuši par tipisku mūsdienu zīmi – mobilo telefonu.

Režisors V. Kairiņš operas personāža eksistenci konstruē it kā no divām daļām, lai gan personas dzīvo un darbojas nenoteiktas laiktelpas robežās, būdamas *cilvēki-primāti-zvēri*, galveno tēlu savstarpējās attiecības tiek risinātas reālpsiholoģiski. Ārijas, dueti un trio pauž reālas cilvēciskās kaislības un emocionālos stāvokļus, tajā pašā laikā neļaujot piesaistīt personāžu pie noteikta laikmeta vai stila. Turpat blakus kora/masu ainās tempļa iemītnieku eksistenci režisors risina ekspresionisma estētikā: koris ar spoži caurspīdīgām sejas maskām ir brūnās “lāčādās” vienādi tērpusies masa, kas sastingst vienādos ekspresīvos stāvokļos un vienādi stilizēti, gandrīz mehāniski (kā marionetes) kustas.

Viena no režijas ironijas izpausmēm ir operā izmantotās stilizētās dejas. Tempļa ainā, kurā Papageno sāk spēlēt savus *burvju zvaniņus* – mobilo telefonu, personāžs uzsāk grotesku deju, kas veidota kā farss par padomju laikā radītajām stilizētajām latviešu skatuves deju tēmām: tur ir gan elementi no latviešu “Gatves dejas”, gan latviešu skatuves dejām raksturīgie dejas soļi – palēciens, polka un galops, gan griešanās elkoņos pa pāriem. Savukārt Papageno kopā ar trīs dāmām/fejām izdejo kustības, kas raksturo 20. gadsimta astoņdesmitajos gados Latvijā populāro “Putniņu deju”.

Ironija kā viens no noteicošajiem uzveduma elementiem izmantota ne tikai režijā, bet arī scenogrāfijā. Pēc libreta norisēm, pasaku tēliem – princim Tamino un Papageno – templī jāiegūst jaunas, augstākas gudrības, jāiztur pārbaudījumi, jāiziet svarīgs iniciācijas rituāls. Sakrālā celtne – templis – definējams kā svētuma simbols²¹, un tas simboliski attēlo pasaules kārtību. Tempļa simbolikai ar tās ideālo centru ir liela nozīme arī brīvmūrniecībā²². Tāpēc arī V. A. Mocartam un E. Šikanēderam personiski svarīgās idejas par augstākās gudrības iniciācijas rituālu tika risinātas templī (brīvmūrnieku ložu sapulču telpa arī tika saukta par templi).

I. Blumbergs operas scenogrāfijā radījis filozofiskās un mistiskās domāšanas vizualizāciju, kas mēģina ietvert gan visuma, gan cilvēka iekšējās pasaules apvienojumu, rosinot atsvešināti izvērtēt *cilvēka-primāta-zvēra* patiesās eksistences necīgumu un īslaicību. Postmoderni ironiskais, fragmentārais, vienlaikus simboliskais skatuves iekārtojums kļūst par suverēnu I. Blumberga mākslas tēlu, kas darbojas gan atsevišķi kā simboliska, filozofiska skatuves vizuālā koncepcija, gan paralēli operas notikumiem kā dekonstruktīvu elementu kopums, pretstatu, parodisku ilustrāciju pārklājums. Gan režisors V. Kairiņš, gan scenogrāfs I. Blumbergs spēlējas ar ironiski vizuālām skatuves zīmēm, tēliem, vēstures citātiem, veidojot postmodernu *pasticio*.

Pirmās ainas vizuālo zīme – ierobežotā/iesprostotā *jūra-ūdens* – ironiskā transformācijā uz skatuves deformējusies par sintētiska materiāla baseinu, kas papildīts ar ugunsdzēsamajām putām. Jūrai kā neizsīkstoša dzīvības spēka zīmei²³, kas simbolizē

bezdzīvīgu, bezapziņu un bezgalību, un ūdenim, kam ir esības pirmsākuma simboliskā nozīme²⁴, psihoanalītiskajā izpratnē pieder vara *dot* un *ņemt*. V. Kairiša un I. Blumberga interpretācijā *jūra* ir pārtapusi par seklu, gumijotu, piepūšamu baseinu. Ar šādu skatuves zīmi scenogrāfs ironizē par mūsdienu postmodernisma laikmetam raksturīgo lietu un parādību vērtību izpratnes zudumu. Tā ir virtuoza simulācija ar neīstu *zīmi*, kas liecina par notiekošās darbības paradoksu, ironisko sākotni, seklumu un absurdumu.

Tempļa ainā putu baseins ir nomainīts pret sienu, ko veido dīvainu būtnu kailfigūras. Tie ir nelielu cilvēkveidīgo ķermeņi, kas atgādina dzīvnieku valsts senos primātus, kuriem novilkta āda un kuri cits ar citu savienoti vertikālās un horizontālās rindās. Tempļa siena ir atbaidoša, kroplīgi nedzīva, tā ir kā simboliska zīme cilvēku dzimuma un izcelsmes pirmsākumiem. “Cilvēka ķermeņa mītiski simboliskās interpretācijas jēga saistīta galvenokārt ar nepieciešamību atrast cilvēka un pasaules samērojamību, noteikt cilvēka vietu pasaulē. Ne velti viens no pirmajiem pasaules modeļiem – kā izziņā, tā arī mākslā – bija cilvēka ķermeņa modelis, kurā ar kosmiskajām analogijām un homologijām pasaule kā veselums un tās dažādās daļas tika projicētas uz cilvēka ķermeņa veselumu un tā daļām” – tā par cilvēka ķermeni raksta filozofs Andris Rubenis, turpinot: “Pasaules un cilvēka veselumu, vienotību harmonizē vidutājs – ķermenis kā simbolisks tēls, kas iesaista mūs esamības mūžīgajā aprītē. Cilvēks izjūt savu identitāti ne tikai ar dievišķo pasauli, organisko dabu, bet arī ar neorganisko. Cilvēks nav svešs šai pasaulei, jo ir piesaistīts tai ar visu savu miesu. Mītiskajā poēzijā cilvēks it kā izšķīdina sevi pasaulē un pasauli sevī.”²⁵ Tieši šo mītisko un pārļācīgo saistību starp cilvēka identitāti un dabu mēģinājuši saglabāt operas inscenējuma autori. I. Blumberga vēlme veidot priekšstatus par ķermeni kā vidutāju starp mūžībām ir radījusi arī šo skatuves vizuālo estētiku, kurā ķermeniskais kailums kā zīme visa pirmsākumam – nevainībai, neiemantotajam grēkam – mijas ar grēcīgās pasaules nāves rituāliem un ir uzveduma caurviju attīstības simboliskā tēma. *Primāts – pērtiķis*, kura zīmējums grezno arī operas programmu, pasniegts kā daudzveidīga zīme-simbols²⁶. Austrumu reliģijās un ticējumos pērtiķis bija gudrības simbols, ko bieži vien attēloja trīs pērtiķu izskatā: vienam bija aizsegta acis, otram – ausis, trešajam – mute. Šīs trīs zīmes (trīs pērtiķi – dievu ziņneši) dotas kā gudras un laimīgas dzīves simbols – neko neredzēt, neko nedzirdēt un neko nerunāt. Tāpēc pērtiķiem tika piedēvētas aizsargājošas maģijas spējas un tie tika attēloti kā akli, kurlī un mēmi. I. Blumbergs simbolisko zīmi – pērtiķi kā svēto dzīvnieku (*dzīvnieku/dievu ziņnesi/dvēseļu pavadoni*) – ironiski degradē/dekanonizē/“saskalda” detaļās, vēl vairāk – scenogrāfs viņam noņem galvu, proti, orgānu, kurā darbojas trīs

aizsegte jutekļi – acis, ausis, mute. Nedomājošs, nejūtošs, nedzirdošs *primāts-pērtiķis* bez galvas uzvedumā kļūst par vienu no spēles elementiem.

Kopā ar cilvēkveidīgo zvēru/pērtiķu/primātu sienu templī skatāmi arī milzīgi antīko skulptūru stilā veidoti vīriešu tēli – kolosi. Uz to krūfīm izgaismojas uzraksti *Natur* (Daba), *Weisheit* (Vienība), *Vernunft* (Saprāts). Kolosi²⁷ jeb gigantiskās statujas, kas parasti attēlo dievus vai valdniekus, simbolizē cilvēka prātam neaptveramus spēkus un gudrību. Tie ir kā saikne starp debesīm un zemi, kā pasaules balsts. Atbilstoši postmodernisma konceptam par pasaules saskaldīšanos detaļās un fragmentos I. Blumbergs piedāvā vizuālās kolāžas spēli starp milzu kolosiem (cilvēkveidīgiem dieviem, valdniekiem) un dzīvnieciskās valsts mutantu fragmentiem (primātiem – pērtiķiem), ironiski un apzināti degradējot pastāvošos priekšstatus par ideālo skaistumu un cilvēku kā augstākstāvošu būtņi dabas hierarhijā. Augstākā spēka radītie *Gudrības* tempļa iemītņieki ir pērtiķiem/primātiem līdzīgi veidojumi, kas ir spējīgi vien uz eksistences zemāko līmeni.

Visi nozīmīgākie operas libreta notikumi norisinās templī. Tempļa sienas I. Blumbergs izveidojis no caurspīdīgām plastmasas caurulītēm, kas savītas kā daudzkrāsaina sēta/robeža starp ār pasauli un iekšējo pasauli un atgādina cilvēka asinsvadu zīmējumus. Līdzīgi kā V. A. Mocarts un E. Šikanēders, arī V. Kairišs un I. Blumbergs ir izstrādājuši ideju par templi kā simbolisku cilvēka ieiešanu savos pirmsākumos²⁸, lai izietu iniciācijas rituālu un sasniegtu augstāku gudrības pakāpi. Tikai V. Kairiša un I. Blumberga *templis* veidojas nevis kā harmonisks kopums, bet gan kā dekonstruktīva elementu kolāža, apvienojot augsto–zemo, cēlo–primitīvo. Tieši templī princis Tamino sastopas ar skaisto princesi Paminu, iemīl to, šeit viņš iepazīst gudro valdnieku Zarastro un viņam jāiztur trīs iniciācijas rituāla pārbaudes – klusēšanas zvērests, lai pierādītu savu mīlestību, kā arī pārbaudes ar uguni un ūdeni.

Tamino un viņa pretstata puse Papageno nokļūst templī, lai tiktu uzņemti gudro brālībā. Tempļa pārbaudes noteikumi ir stingri: kurš tos neiztur, tam jāmirst. Izbijies Papageno vispirms kategoriski atsakās, bet ziņā, ka Zarastro balvā dos viņam sievu, putnu ķērājam liek mainīt lēmumu. Pirmajā pārbaudījumā svešiniekiem jāparāda stingra attieksme pret sievietēm: viņiem jābūt noturīgiem pret blēdību un viltību, pret mīlestību un līdzcietību.

Tēmu par cilvēka būtības *templi* un cilvēka ciešo saistību ar dzīvās dabas pasauli – *totēmismu* – inscenētāji izraudzījušies par vēl vienu paralēlo operas dramaturģijas un inscenējuma virzītājspēku. Opera, kas jau pēc uzbūves ir piesātināta ar pasakas, mistikas un fantastikas elementiem, kuri nepakļaujas realitātes un loģikas likumiem, režijas un

scenogrāfijas interpretācijā ieguvusi vēl vienu slāni, kas mēģina noskaidrot un rast atbildi uz jautājumu par saistību starp mitoloģisko pasaules ainu un cilvēku kolektīvo radniecību ar dzīvniekiem. *Totēms* kā dzimts kopējais sencis simboliskā veidā izsaka cilts asinsradniecību un vienotību. Senču ideāla tēls *totēmā* materializējas, iegūst taustāmu formu, kļūst par zīmi. *Totēmiskais* sencis²⁹ bieži tika modelēts kā dzīvnieka un cilvēka iezīmju summa. Arhaiskās mitoloģijas varoņi vienlaikus ir cilvēki un dzīvnieki. V. Kairiša un I. Blumberga koncepcijā operas varoņiem (gan solistiem, gan koristiem) piemīt gan cilvēka, gan dzīvnieku iezīmes. Tempļa ainā viskrasāk izteikta ideja par totēmisko domāšanu un uztveri: koris ir tērpiēs kostīmos, kas atgādina kaut ko līdzīgu pērtiķu apspalvojumam. Radošās komandas ironija parādās mūsdienu aksesuāros: cilvēkiem/pērtiķiem rokās spoži koferi, balti cimdi, sejas maskas – nekustīgi spīdīgas. Tā ir *totēmiska* masa, kas pauž cilvēka niecību pret tempļa kolosu varenību, dzīves nepastāvību un nāves tuvumu.

Scenogrāfs un kostīmu mākslinieks I. Blumbergs operas personāžu ietērpis dažādu dzīvnieku un mājlopu ādas kostīmos – viņu tērpos var pazīt govju un kazu, panteras un tīģera, pērtiķu, lāču un dažādu citu dzīvnieku kažokādu. Līdzīgi kā citas operas personas, arī princese Pamina ir tērpusies balti melnraibā ādas tērpā, bet viņas galvu sedz pieguloša balta, spīdīga cepure, ko vienā pusē rotā kustīgs balts “bumbulis/balons”.

Nozīmīga vieta operas darbībā ir trīs mazajiem burvju zēniem – ģēņiņiem/sargeņģeļiem. Ar viņiem skatītājs iepazīstas jau pirmajā ainā, un operas sižetā viņi parādās vairākkārt. Viņu uzdevums – pavadīt un sargāt operas personāžu, tāpēc operas inscenētāji viņus ietērpuši baltās kazu un aitu ādās (viscaur baltos kazādai līdzīgos kuplos svārkos, baltās zeķēs, pūkainās baltās čībās, viņiem ir sprogainas, baltas, baroka laika parūkas). Ģēņiņi/“eņģeļi” V. Kairiša un I. Blumberga inscenējumā ir ieguvuši ironisku cilvēka/jēra/kazas krustojuma zīmi. Trīs ģēņiņi kā mistikas tēli parādās gan no pazemes, lai kopā ar princi Tamino un Papageno dotos ceļā uz Zarastro templi, gan pavisam ikdienišķi kā mūsdienu skolnieki spēlē bērnu spēli “Akmens, šķēres, papīrīt’s” (populāru bērnu spēli, kurā katram vārdam atbilst savs pirkstu un rokas žests). Operas inscenējumā radošā komanda izmanto ironiskas zīmes un scenogrāfiskos elementus, režisors/scenogrāfs notikumus uz skatuves *dekanonizē*, izmantojot mūsdienu sadzīves priekšmetus un zīmes: piemēram, automātiskajā veļas mazgājamajā mašīnā Pamina izmazgā iemīļotā portretu, tempļa iniciācijas pārbaudījumu laikā Tamino kā rituāla atribūts jāuzliek gāzmaska, savukārt Taminas portrets tiek “izprintēts” no datora u. c. V. Kairišs un I. Blumbergs, piesātinot uzvedumu ar daudzveidīgām merkantilām lietām – zīmēm, asi parodē un ironizē ne tikai par lietu noderību un to lietojumu, bet arī par operas

žanru kā elitāru parādību. Taču ne visas šīs zīmes izradē strādā nekļūdīgi un precīzi. Vairums no tām tomēr paliek tukšā režijas un scenogrāfijas *pašīksmes* līmenī. Intelektuālie rēbusi, ko nenogurstoši risina mākslinieciskā komanda, ir ironiski, asprātīgi un savdabīgi, taču ideju blīvums nomāc jau tā sarežģīto un notikumiem, simboliem un zīmēm pārsātināto libreta un muzikālo materiālu.

Kā prinča Tamino pretmets simboliskajām alkām pēc augstākās gudrības un pilnības operas libretā izveidots jautrā putnu ķērāja Papageno tēls. Operas autori Papageno tēlu radījuši kā spilgtu komiskās operas personu: viņš ir dzīvespriečīgs, vienkāršs tirgonis, kas apveltīts ar cilvēciskajam dzimumam tik saprotamiem netikumiem un nemitīgi nokļūst komiskos pārpratumos. Papageno ir asprātīgs, viņam rakstītie teksti un muzikālie numuri ir vienkārši un viegli uztverami. Viņš nobīstas no pārbaudījumiem templī un lūdz sev tikai vienu – mierīgu un netraucētu dzīvi, ko rotātu “maza jauka sieviņa”. V. Kairišs un I. Blumbergs līniju *Tamino–Papageno* risina ne tikai kā vienas veselas būtnes pretmetu pāri, bet, veidojot Papageno tēlu, skarbi ironizē par cilvēka sentimentālajām un pieticīgajām dzīves vēlmēm. Tādēļ uz skatuves blakus monumentālajiem un simboliskajiem gudrības kolosiem ir vieta baltām, mākslīga materiāla Ziemassvētku eglītēm, kas greznotas ar spožām plastmasas “bumbiņām”. Papageno tiek apmierināta arī viņa viskārotākā vēlēšanās – kā ironisku Ziemassvētku eglīti – “dāvanu” – viņš saņem sieviņu Papagenu. Viņas tērps veidots no baltmelni plankumotas ādas, kas nedaudz atgādina “dalmācieša” ādu, un, līdzīgi kā eglītei, arī Papagenai pie krūtīm ir piespraustas pikantas “bumbiņas”. Piedāvājot operas epizodi kā asu grotesku, V. Kairišs un I. Blumbergs skaidri pauž savu skepsi un ironiju pret mūsdienu sabiedrībā pieņemtajām vērtībām, piedevām postmoderni degradējot lietas būtību līdz absurdam. Postmodernismam raksturīgā *tukšā zīme* kļūst par epizodes centrālo punktu: uz skatuves notiek Ziemassvētku tradīciju atspoguļojuma atspoguļojums – cilvēka garīgo svētku (atdzimšanas) būtība ir “aprakta/paslēpta/degradēta” zem ārēji tukšās “čaulas” – plastmasas eglītēm – un to rotājumiem – bumbiņām, kas režijas konceptā kļūst par ironisku Ziemassvētku māksliniecisko vizualizēto tēlu. Ziemassvētki, kam būtu jābūt cilvēku iekšējās garīgās pasaules attīrīšanās zīmei, ir pārvērtušies par tukšu, merkantilu, virspusējas labklājības un ironiskas mietpilsinības ārējā farsa zīmi.

V. A. Mocarts un E. Šikanēders, jau rakstot savu komiskā sižeta pasaku operu, to bija iecerējuši kā simbolisku stāstu par *ideālā tempļa* (lasi – cilvēka garīgo vērtību) būvniecības gaitu, un tā šo ideju var uztvert tikai tad, ja tempļa būvniecība un cilvēce tiek pielīdzināta viena otrai. Dažādie būvniecības darbarīki – leņķmērs, cirkulis, trīsstūris, āmurs, grāmata u. c. – simboliski tiek saistīti ar šādām idejām un ideāliem, tāpēc šie rīki

klūva par brīvmūrniecības (masonu) ložas zīmēm³⁰. Ģeometrijas simbols cirkulis, kas ir ideāls instruments, ar kuru var uzzīmēt nevainojamu apli, kosmisko kārtību un plānveida darbību, kopā ar leņķmēru un svēto grāmatu kļūst par brīvmūrnieku simboliku. Tie norāda uz visaptverošās mīlestības ideālo apli, kas izsaka izturēšanās normas pret brālības biedriem un visu cilvēci. Masonu ložas iesvētīšanas rituālos māca, ka cirkuļa viena smaile ir iesprausta jaunajam “brālim” tieši sirdī, bet otra iesvētīto savieno ar visiem brāļiem. Brālim brīvmūrniekam visai pasaulei jāpierāda sevi kā atklātu, mieru un svētlaimi izstarojošu, godīgu un taisnīgu vīru. Leņķmērs kā zīme iemieso Dieva un tuvākā mīlestību, ar ko jābūt apveltītam ikvienam brīvmūrnieku ložas brālim. Katram, kas pirmoreiz pārkāpj pār svētā tempļa sliekšni, leņķmērs ir atgādinājums par to, ka jāievēro Dieva un cilvēku tikumi. Brīvmūrniecības ideju par iesvētīšanas rituāla *ideālo* apli operas veidotāji izmanto tās fināla skatā.

Operas finālu V. A. Mocarts un E. Šikanēders veido kā patētisku slavinājuma kopkori, kas pateicas gaismas uzvarai pār tumsu. V. Kairišs un I. Blumbergs fināla ainu veido postmodernisma estētikas koordinātās ar atklātu/nepabeigtu finālu – kā neizzināmu jautājumu bez atbildes. Radošajai komandai nav svarīgi atbildēt uz eksistenciāli nozīmīgiem jautājumiem par cilvēka gara varenību/niecību vai viņa īslaicīgo eksistenci pasaulē. Fināls, kas veidots kā intertekstuāla epizode, katram skatītājam dod neierobežotas iespējas to interpretēt un tulkot dažādās, pat pretējas nozīmēs. Augstu virs skatītāju galvām, virs orķestra bedres un skatuves kā milzīgs koloss ir izaudzis un pacēlies mūsdienu metāla konstrukcijas vaļējs lifts, kurā stāv operas “pārilaicīgais” gaismas tēls Zarastro. Visa skatuve ir pārklāta ar gigantisku apaļas formas (ideālās apaļas formas) baltu, pūkainu zvērādu, no kuras skatuves centrā redzamas tikai četras galveno *varoņu/vienkāršo zemes cilvēku/primātu* – Tamino, Paminas, Papageno un Papagenas – galvas. Viņiem visiem kā pērtiķiem ir aizsietas acis, mute un ausis. Ap milzīgo balto ādu stāv koris – “bezādas” būtnes (tērpī veidoti kā kaillķermeņi, kuros redzami muskuļi, asinsvadi, kauli u. c.), bet ārpus rituālā apaļas augstā „tronī”- kā mūžīgās dzīvības simbols baltās drānās sēž Nakts karaliene. Inscenējuma autori uz skatuves vizualizējuši savdabīgu milzu brīvmūrniecības iesvētīšanas rituālu³¹, kura centrā it kā ievietojuši “neredzamu” masonu simbolu – cirkuli. Cirkuļa viena ass ir skatuves centrā – sirdī, bet ideālais aplis (baltā āda) savieno jauniesvētāmos rituāla dalībniekus ar “brāļiem”. Ārpus rituālās norises stāv tikai augstākie spēki – tumsas un gaismas pretmeti (Zarastro un Nakts karaliene), kas ir mūžīgi. Taču arī iniciācijas rituāla atveides stilizācijā operas inscenētāji neiztiek bez dzēlīgas ironijas klātbūtnes – Nakts karaliene, padzirdējusi, ka viņas vara gāzta, pagābst... Vita Matīsa par iestudējuma finālu raksta: “Mocarta grandiozais fināls, kurā koris triumfējošā

mi-bemol mažorā slavina Izīdu un Ozirisu, kurā Zarastro, bīstami augstu pacēlies, ka tumsas spēki ir atkāpušies gaismas priekšā, nu nav tā vieta, kurā Nakts karalienei vajadzētu pēkšņi krist ģībonī kā lētā šausmu filmā, izraisot neveiklus publikas smieklus, kas pilnīgi disonē ar mūzikas dievišķo brīnumu.[...] .. Ilmāra Blumberga dekorācijas un tērpi veiksmīgi apvieno operas dziļos, komiskos un ironiskos aspektus, bet, lai cik tie būtu iespaidīgi, tie beigu beigās izrādās tikai malā stāvētāji šajās virves vilkšanas sacīkstēs starp mūziku un mizanscēnām.”³²

Inscenējums ir pretrunīgs, brīžam kaitinošs, neviendabīgs, efektīgs un izaicinošs, pārpildīts ar mūsaiķu zīmēm, pārspīlējumiem, kontrastiem, mūsdienu tehnoloģijas sasniegumiem un bagātīgām krāsu gammām. Mūzikas kritiķe Inese Lūsiņa savā rakstā “Atsvešinātā XXI gs. *Burvju Flauta*” raksta: “.. simbolisko tēlu mērogu dižumā un krāsu, formu un asociāciju jūklī Mocarta mūzika nepavisam nav obligāta. [...] Tāpēc, ka Mocarts neko neuzspiež, bet Blumbergs un Kairišs uzspiež. Turklāt ne mazāk didaktiski kā to savā apgaismības laika domu graudiem piebārstītajā libretā darījis E. Šikanēders, aicinot tikties pēc krietnuma, mīlestības un brālības. Uzspiež līdz ar efektīgajiem kolosiem – simboliem (*Natur* – Daba, *Weisheit* – Viedība, *Vernunft* – Saprāts), Ziemassvētku baltumu un eglītēm, taču arī ar Blumberga mākslas rafinētībā gluži neiederīgo Tamino gāzmasku.”³³

V. A. Mocarta operas “Burvju flauta” V. Kairiņa un I. Blumberga postmodernais inscenējums ir spilgtākais disonējošās režijas virziena paraugs LNO vēsturē; tas tiek vērtēts pretrunīgi, jo piedāvā principiālu operas tradīciju un vēsturisko kanonu laušanu, kurā vienlīdz liela vieta tiek ierādīta gan operas *notikumu/teksta* brīvai transformācijai un daudzveidīgai interpretācijai/deformācijai, gan ironiskām *spēlēm* ar zīmēm (tostarp daudzkārt izmantojot zīmes pretstatu – “tukšo zīmi”), alegorijām, simboliem un gluži tukšiem “niekiem”. Postmodernismam raksturīgais marginālisms, kultūras un tradīciju relatīvisms, identitātes zaudējums vai tās dalīšanās (zīmē *cilvēks-zvērs*), kļūst par režijas/scenogrāfijas valodas elementiem un inscenējumu piedāvā “lasīt/tulkot” kā postmodernu kolāžu.

Avotu un literatūras saraksts

Gothems N., Bišs Ģ. Kameroperas “Zemes augļi, debess augļi” izrāde LNO (2003), rež. B. Rubesa, scen. K. Ģelzis

Mocarts V. A. Operas “Burvju flauta” izrāde LNO (2000), rež. V. Kairišs, scen. I. Blumbergs

Rīms V. Kameroperas “Jākobs Lencs” izrāde LNO (2003), rež. R. Akermane, scen. I. Materna

- ¹ No N. Gothema intervijas LNO izrādes “Zemes augļi, debess augļi” programmai. – Rīga, 2003, 18. marts
- ² No Ģ. Biša intervijas LNO izrādes “Zemes augļi, debess augļi” programmai. – Rīga, 2003, 18. marts
- ³ No K. Putniņa intervijas LNO izrādes “Zemes augļi, debess augļi” programmai. – Rīga, 2003, 18. marts
- ⁴ No V. Rīma intervijas LNO izrādes “Jākobs Lencs” programmai. – Rīga, 2003, 4. sept.
- ⁵ Liepiņa I. Rēgu spēles // Forums. – Rīga, 2003, 13.–20. jūn.
- ⁶ No V. Kairiņa intervijas LNO V. A. Mocarta operas “Burvju flauta” programmai. – Rīga, 2001, 2. febr.
- ⁷ Matīsa A. Burvība piezogas no nekurienes // Diena. – Rīga, 2001, 2. febr.
- ⁸ Briede V. Latviešu operētātris. – Rīga: Zinātne, 1987, 45.–47. lpp.
- ⁹ Семенова Ч. Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963, с. 135; Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть первая, книга первая. – Москва: Музыка, 1987, с. 544; Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. – Москва: Музыка, 1977, с. 245.
- ¹⁰ Семенова Ч. Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963, с. 249.
- ¹¹ Turpat, 256. lpp.
- ¹² Нечаев С. Масоны и Великий Восток. – Москва: Вече, 2007, с. 69; Ридли Д. Фримасоны. – Москва: Эксмо, 2007, с. 187; Семенова Ч. Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963, с. 139.
- ¹³ Семенова Ч. Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963, с. 230,
- ¹⁴ No LNO V. A. Mocarta operas “Burvju flauta” programmas. – Rīga, 2001, 2. febr.
- ¹⁵ Adamaite U. Atrakciju parks Sfinksu pakājē // Mūzikas saule. – Rīga, 2001. Nr. 2.
- ¹⁶ Dictionary of Philosophie // Ed. consultant. A. Flew. – New York, 1984; Антология мировой философии. В 4-х томах. – Москва: Советская Энциклопедия (1969–1972); Проблема человека в Западной философии. – Москва: Советская Энциклопедия, 1988.
- ¹⁷ Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997, с. 134; Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992, с. 268.
- ¹⁸ Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992, с. 347; Краузерс Ф., Лехнер Э. Символизм богов и богинь. – Москва: Золотой Век, 1998, с. 134.
- ¹⁹ Энциклопедия символизма. – Москва: Республика, 1998, с. 243; Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 250.
- ²⁰ Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997, с. 86; Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 152; Мифы народов мира. Энциклопедия. Том 2. – Москва: Советская Энциклопедия, 1988, с. 427.
- ²¹ Dišlers G. Kulta māksla vecajā deģībā. – Rīga: Jumava, 2005, 165. lpp.; Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – Москва: Вече, 1997, с. 371.
- ²² Нечаев С. Масоны и Великий Восток. – Москва: Вече, 2007.; Ридли Д. Фримасоны. – Москва: Эксмо, 2007.
- ²³ Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003, p. 281; Энциклопедия символизма. – Москва: Республика, 1998, с. 139.

- ²⁴ Карп-Гомм С. Словарь символов в искусстве. – Москва: Астрель, 2003, с. 136; Мифы народов мира, Энциклопедия II. – Москва: Советская Энциклопедия, 1992, с. 116; Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. – Москва: Вече, 1997, с. 347.
- ²⁵ Rubenis A. Cilvēka ķermenis kā pasaules izpratnes horizonts // Cilvēks Mītiskajā pasaules ainā. – Rīga: Zvaigzne, 1994.
- ²⁶ Норман Д. Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997; Мифы народов мира. Энциклопедия. Том 1. – Москва: Советская Энциклопедия, 1987; Мифы народов мира. Энциклопедия. Том 2. – Москва: Советская Энциклопедия, 1988; Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992.
- ²⁷ Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – Москва: Эксмо СПб Мидгард, 2005; Энциклопедия символизма. – Москва: Республика, 1998.
- ²⁸ Dišlers G. Kulta māksla vecajā derībā. – Rīga: Jumava, 2005, 170. lpp.; Нечаев С. Масоны и Великий Восток. – Москва: Вече, 2007; Ридли Д. Фримасоны. – Москва: Эксмо, 2007.
- ²⁹ Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992; Краузерс Ф., Лехнер Э. Символизм богов и богинь. – Москва: Золотой Век, 1998.
- ³⁰ Нечаев С. Масоны и Великий Восток. – Москва: Вече, 2007; Ридли Д. Фримасоны. – Москва: Эксмо, 2007.
- ³¹ Brīvmūrnieki. Simboli, noslēpumi, ietekme. – Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2006.
- ³² Matīsa V. Formas un saturs trauslais līdzsvars // Diena. – Rīga, 2001, 9. febr.
- ³³ Lūsiņa I. Atsvešinātā XXI gs. *Buryju flauta* // Diena. – Rīga, 2001, 5. febr.
- Соколовская Т., Лотарева Д. Тайные архивы русских масонов. – Москва: Вече, 2007.
- Ротбаум Л. Опера и ее ценическое воплощение. Записки режиссера. – Москва: Советский композитор, 1980.
- Театр XX века. – Москва: РИК Русанова, 2003.
- Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. Т. 3 // Мастера XVI–XX вв. – М., 2002.
- Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. Т. 2 // Вторая половина XX века. В зеркале Парижских Квадринала 1967–1999 годов. – Москва: Эдиториал УРСС, 2001.
- Березкин В. Искусство сценографии мирового театра // От истоков до начала XX века. – Москва: Эдиториал УРСС, 1997.
- Ларош Г. Избранные статьи в 5-ти вып. – Москва: Музыка, 1975.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Москва: Интелвак, 2001.
- Мифы народов мира, Энциклопедия I. – Москва: Советская Энциклопедия, 1991.
- Мифы народов мира, Энциклопедия II. – Москва: Советская Энциклопедия, 1992.
- Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992.
- A History of Costume in the West. – London: Thames & Hudson Ltd., 1987.

Nobeigums

Promocijas darbā “Operas režijas tendences Latvijas Nacionālajā operā (1995–2003)”, balstoties uz dokumentālo protokola metodi, fiksēta Latvijas Nacionālās operas režijas disonējošā virziena attīstība un galvenās tendences, īpaši detalizēti pētot pēdējās desmitgades operu inscenējumus, kas devuši jaunu modernās režijas pieeju operas uzvedumu izpratnei un tendencēm Latvijā.

Latvijas Nacionālā opera laikā no 1995. līdz 2003. gadam ir izveidojusies par interesantāko un novatoriskāko režijas operteātri Baltijā, vienlaikus piesaistot ne tikai Eiropas operteātru viesmāksliniekus (dziedātājus, diriģentus, režisorus, scenogrāfus, gaismu un kostīmu māksliniekus), bet arī Eiropas mūzikas un teātra kritiķu uzmanību. Šis ir laika posms, kad Latvijas Nacionālās operas uzvedumi izceļas kā savdabīgi, netradicionāli un eksperimentāli iestudējumi, kuros režijas koncepti sasaucas ar pēdējo gadu Eiropas operteātru un festivālu iestudējumu režijas tendencēm, operas uzvedumu paceļot vienā līmenī ar dramatisko teātri un dažkārt pat pārspējot to.

Operas režisors mūsdienās ir vairs ne tikai operas uzveduma veidotājs, bet arī par šī uzveduma mākslinieciskās koncepcijas autors – dramaturģiskās darbības virzītājs, tāpēc svarīgākais režisora uzdevums ir skaidri definēt idejisko bāzi operas inscenējumam.

Salīdzinot un izvērtējot dažādus pasaules operteātru pēdējās desmitgades operu uzvedumus kontekstā ar LNO iestudējumiem, jāsecina, ka neatkarīgi no tā, vai režisors izvēlas operas konsonējošo (vēsturiski tradicionālu) vai disonējošo (uz modernisma virzieniem un postmodernismu balstītu) režijas valodu un tai atbilstošu uzveduma māksliniecisko koncepciju, mūsdienu režijas meklējumu pamatā ir vēlme piedāvāt inovatīvu, radoši daudzveidīgu sintētiskās mākslas darbu, kas spētu ieinteresēt mūsdienu klausītāju un skatītāju. Latvijas operas režijas attīstībā liela nozīme ir bijusi apstāklim, ka no 1996. gada LNO iestudējumiem regulāri tiek piesaistīti viesrežisori (vai radošās komandas), kas ievērojami paplašinājuši operas inscenējumu režijas valodas un scenogrāfiskās dramaturģijas meklējumu virzienus, inscenējuma tēlainības labā sintezējot modernismam un postmodernismam raksturīgo estētiku un vienlaikus sadarbībā ar solistiem veidojot psiholoģiski reālistiskus aktierdarbus. Parodija, atsvešinājums, dekonstrukcija un fragmentācija, mākslas stilu un vēsturisko citātu kolāža, mitoloģisko tēmu stilizācija, ironija un spēle ar simboliem/metaforām, scenogrāfiskās dramaturģijas polifoniskā attīstība – tas ir režijas valodas un scenogrāfisko līdzekļu kopums, kas patlaban dominē LNO jaunākajos iestudējumos.

Līdzīgi kā Latvijas Nacionālajā operā, arī citos pasaules operteātros repertuāra galveno daļu pēdējos gados veido 18. un 19. gadsimtā radušās operas. Līdz ar to rodas situācija, ka dažādu valstu, arī Latvijas, operu repertuārs ir pārsteidzoši līdzīgs, un Eiropas un Amerikas operas skatuvēs iedzīvojas bezgaldaudzas “Traviatas”, “Karmenas”, “Aīdas”, “Figaro kāzas”, “Tanheizeri” u. c. operklasikas nezūdošās vērtības. Tāpēc par operas režisora galveno uzdevumu 20. un 21. gadsimtā tiek noteiktas režisora spējas un neordinārais talants operas mūzikas partitūru un libretu *izlasīt* un *pārradīt* jaunā scēniskā un vizuālā kvalitātē, *sabalansējot* to ar oriģinālu – skatītājam labi zināmo operas materiālu. Tādēļ par vienu no sarežģītākajām režijas prioritātēm mūsdienu operas iestudējumos, ko režisori veido kā modernisma un postmodernisma kolāžas, izvirzās nepieciešamība rēķināties ar *laika faktoru* – skaidri formulēt operas idejiskos virszdevumus jeb māksliniecisko koncepciju konkrētā *laiktelpā*, proti, operas darbības norises laikā un vietā. Līdz ar to režisoram ir jāizšķiras starp diviem veidiem operas inscenējuma koncepcijā – vēsturiski tradicionālo vai moderno/novatorisko. Tas nozīmē, ka režisoram šajā situācijā ir ne tikai jāmeklē jaunas skatuviskās inscenējuma formas jau daudzkārt uzvestām un atskaņotām operām, bet arī jāspēj pārliecināt un pārsteigt skatītāju, piedāvājot dažādu māksliniecisko izteiksmes līdzekļu un estētisko virzienu kopumu.

1995. gadā ar J. Mediņa operas “Uguns un nakts” iestudējuma interpretāciju režisors A. Hermanis un viņa radošā komanda reformē Latvijas operas režijas vēsturiski tradicionālo domāšanu, pierādot, ka operas inscenējums var pastāvēt postmodernisma estētikas koordinātās. Režisora A. Hermaņa uzdrošināšanās un jaunais scēniskais skatījums, kurā viņš savieno un miksē vēsturiskos mākslas citātus, atsaucis, daudznozīmīgu simbolismu, modernismam raksturīgo estētiku un postmodernās domāšanas principus, kas ietver mūsdienu sabiedrības *zīmolus* un pieņemtās subkultūras virsvērtības, jāsauc par **principiāli novatorisku** un drosmīgu reformu LNO režijas vēsturē. Atļaujoties izrādē nojaukt laika un telpas dimensijas un vienlaikus pretnostatot dažādu laikmetu mākslas stilus un estētikas paraugus, A. Hermanis operas “Uguns un nakts” režijā **pirmo reizi** izmanto muzikālās drāmas vizuāli polifonisko attīstību, kurā vienlīdz liela nozīme ir gan muzikāli dramaturģiskajai virzībai un aktierspēlei, gan skatuves scenogrāfiskajai dramaturģijai (tostarp videomateriāliem, videofilmām).

Dokumentējot, izvērtējot un analizējot trīspadsmit nozīmīgākos LNO iestudējumus laika posmā no 1995. līdz 2003. gadam (gan režisoru skatuves valodas elementus, gan māksliniecisko koncepciju, skatuves telpu), jāsecina, ka, pirmkārt, režisori, veidojot disonējošās režijas inscenējumus, izvēlas vienu no trīs režijas nosacītajiem principiem: 1) uzvedumi veidoti modernisma estētikā, 2) iestudējumi, kuros pārklājas un transformējas

modernismam un postmodernismam raksturīgie pamatjēdzieni un īpašības, 3) inscenējumi, kas veidoti postmodernisma estētikas koordinātās; otrkārt, salīdzinošā aspektā režisorus vieno vairākas kopējas režijas un scēniskās attīstības un virzības tendences.

LNO operu režisori rēķinās ar **muzikāli un teatrāli izglītotu operas skatītāju**, kas saistībā ar vēsturisko tradīciju ne tikai pārzina operas sižetu un muzikālo materiālu, bet spēj *lasīt* un *atkodēt* inscenējumā ietvertās zīmes, simbolus, modernisma un postmodernisma estētikai raksturīgos citātus, vēsturiskās atsauces. Tieši šī rēķināšanās jeb pieņēmums par skatītāja/klausītāja erudīciju, pieļauj režijas un scenogrāfijas brīvās spēles ar dažādu estētisko mākslas stilu elementiem, kas operu inscenējumus padara par muzikāli vizualizētiem, teatrāliem postmodernās filozofijas **bezlaika un beztelpas** vēstījumiem.

Režisoriem vadoties pēc pasaules operrežijas pieredzes, studējot to un ietekmējoties no tās, par vienu no galvenajiem operas dramaturģiskās attīstības virzītājspēkiem pēdējā desmitgadē LNO kļūst izrādes **scenogrāfiskā dramaturģija**, kas veido un nosaka inscenējuma **polifonisko funkcionalitāti**. Inscenējumu telpas izveidē dominē nosacīta un stilizēti deformēta skatuviskā vide, kurā sintezēti dažādu laikmetu mākslas stili un estētikas virzieni (baroks, klasicisms, romantisms, naturālisms, simbolisms u. c.); tajā notiek spēles ar vertikālu/horizontālu telpas transformāciju un dekonstrukciju, zīmēm, simboliem, vizuālām metaforām, pastāvošo mākslas formu un estētisko virzienu apvienojumu, šķelšanu, atspoguļošanu, kas veido parēlo vizuālās darbības attīstību, scenogrāfijai kļūstot par daļu no režijas un otrādi. Kā novitāte operas iestudējumos parādās *gleznieciski - scenogrāfiskā režija*, kurā operas tēlu aktieriskā/skatuviskā darbība un mizanscēnu izvietojums tiek stingri pakļauts gleznieciskajai un scenogrāfiskajai kompozīcijai un kļūst par kopējās *gleznas* elementu (piemēram, I. Blumberga scenogrāfija Dž. Verdi operas iestudējumam “Aīda”, 1998; A. Freiberga scenogrāfija V. A. Mocarta operas iestudējumam “Dons Žuans”, 1999). Pēdējās desmitgades LNO iestudējumos scenogrāfijas dominanti var uzskatīt ne tikai par vienu no operas iestudējuma daļējas veiksmes kodiem, bet tā ir ieguvusi patstāvīgu scēniskā tēla jēdzienu – tā ir vizualizēti teatrāla skatuves filozofija, kurai piemīt laika un telpas asociatīva izteiksme un kurā svarīga vieta ierādīta gaismas dramaturģijai, kas veido īpašu izrādes temporitmu, krāsu paleti un attīstības dinamiku.

Izmantojot un adaptējot mūsdienu scenogrāfiskās un gaismas dramaturģijas piedāvātās iespējas un scēniski tehniskos risinājumus, režisori LNO operas inscenējumus veido ne tikai kā **modernisma** un **postmodernisma** estētikā balstītus uzvedumus, bet arī kā sintētiskus mākslas darbus, kuros brīvi pārklājas un transformējas modernismam un postmodernismam raksturīgie pamatjēdzieni un īpašības. Viens no raksturīgākajiem un

mākslinieciski ietilpīgākajiem **modernisma estētikas** tēliem, kas daudzkārt tiek izmantots un dažādos veidos transformēts LNO operu iestudējumos, ir “*teātris teātrī*”, piemēram, G. Varna režija R. Štrausa operai “Salome” un Dž. Verdi “Masku ballei”, K. Vusas režija G. F. Hendeļa “Alčīnai” un V. A. Mocarta “Donam Žuanam”; V. Kairiša režija P. Čaikovska “Jevgeņijam Oņeginam” un V. A. Mocarta “Burvju flautai”. Pēdējās desmitgades operas uzvedumos visai svarīga ir simbolisma estētika – būtiskākā vizuālās un paralēlās dramaturģijas virzītāja. Režisori sadarbībā ar scenogrāfiem rada vizualizētu zīmju spēles, kas veido operas darbības paralēlo *pārklājumu* un sasaisti ar režijas konceptu par divu paralēlo pasaulu pastāvēšanu pretstatu pāros: redzamais – neredzamais, reālais – metafiziskais (G. Varns, V. Kairiņš, K. Vusa, S. V. Holms, A. Žagars). Simbolisma teātrim raksturīgās mizanscēnu kompozīcijas – mēmās bildes, kas tiek veidotas kā stinguma mirkli gleznieciskās pozās (pārņēmums no glezniecības, kurā noteicošā ir kompozīcija, tās izvietojums plaknē), seno teātra formu stilizācijas, *melnā kabineta* principa (melns darbības fons un kulises, kurā darbojas melni tērpti aktieri, kas šķietami pazūd un saplūst ar skatuves vidi) izmantojums scenogrāfijā, atsvešināta, nosacīta tēlu darbība un to attiecības – kļūst par svarīgu modernisma režijas valodas elementu LNO režisoru darbā. Pēdējo gadu iestudējumos (1995–2003) skatuves tehnoloģiju attīstības dēļ, kas dziedātājiem operas diriģentu ļauj redzēt videoekrānos, Latvijas operas iestudējumos tiek plaši izmantots naturālisma estētikai raksturīgais atvērtās *ceturtās sienas princips*, kas ievērojami stimulē ne tikai dziedātāju aktiermeistarības attīstību, bet ļauj režisoram arī brīvi plānot un veidot skatuves darbības zīmējumus un mizanscēnas.

Neatņemama iestudējumu prioritāte ir **postmodernismam** raksturīgā *skepe*, *ironija*, *nemitīga spēles* klātbūtne – tās ir ironiskas, groteskas, kinematogrāfiskas atrakciju montāžas, kas risina operas sižeta notikumus, pārsteidzošas un dekonstruktīvas scenogrāfiskās telpas spēles, kas ļauj brīvi variēt ar postmodernisma estētikai tik raksturīgo *marginālismu*, *dekonstrukciju*, *simulāciju*, *fragmentāciju*, nosakot darbības telpas un laika koordinātas. Kā patstāvīgs operas režijas domāšanas un scenogrāfijas elements LNO izrādēs parādās postmodernismam raksturīgā “tukšā zīme”, kas neatspoguļo reālo vai pieņemto, proti, operas libreto īstenību, bet gan neskaitāmās variācijās atdarina pati sevi. *Tukšās zīmes* izmantojumā slēpjas režijas un scenogrāfijas uzdrīkstēšanās operas darbību saskaldīt bezgaldaudzos dekonstruktīvos elementos un sastāvdaļās, pastiprinot spēles un nejausības principus un uzvedumus bieži vien pārvēršot par *ironisku performanci, kiču* (A. Hermanis “Ugunī un naktī”, G. Varns “Masku ballē”, V. Kairiņš “Burvju flautā” u. c.). Režisori LNO uzvedumu māksliniecisko koncepciju balsta uz postmodernisma jēdzieniem *dekanonizāciju* un *interkulturālismu*: viņi nojauc

pastāvošos kanonus un tradīcijas un ironizē par tiem, sociālās vides ikdienišķās zīmes sapludina ar klasiskās mākslas vērtībām, dažādu kultūru aizguvumus pārceļ no vienas kultūras vides uz otru, no jauna pārraksta un interpretē operas libreta notikumus citos gadsimtos un norises vietās (D. Kegī “Seviļas bārdzinī”, K. Holtens “Cosi fan tutte”, V. Kairišs “Burvju flautā”, “Jevgeņijā Oņeginā”, A. Hermanis “Ugunī un naktsī”, B. Rubesa “Zemes augļos, debess augļos” u. c.). Radot savu “tekstu” (režijas lasījumu) par tekstu (par jau zināmu darbu – operas libretu) un ar to saprotot izrādes matēriju, režisori atbilstoši savai koncepcijai dekanonizācijas un interkulturālisma principus iepludina klasiskajā operā, tā veidojot principiāli jaunu skatījumu uz klasiskās operas tradicionālajām vērtībām.

Līdzīgi kā komponisti mūzikā, režisori inscenējumos piedāvā patstāvīgu vizuālo zīmju/simbolu – **vadmotīvu sistēmu**, kas kļūst par būtisku iezīmi izrādes koncepcijā, proti, par apliecinājumu paralēlās pasaulei eksistencei. Muzikālās partitūras un scēniskās metaforas izgaismojas un atspoguļoja cita caur citu, un režijas veidotais *vizualizētais vadmotīvs* top par izrādes caurviju attīstības zīmi. Par vadmotīviem režisoru operas iestudējumos kļūst gan virtuālās realitātes un mūsdienu sociālās zīmes un simboli (piemēram, A. Hermaņa “Ugunī un naktsī” u. c.), gan tēmas *cilvēks – daba/cilvēks – zvērs* vizuālas interpretācijas (V. Kairiša “Burvju flautā”, G. Varna “Salomē”, S. V. Holma “Karmenā”), gan senogrāfijas detaļas, zīmes un simboli, kas veido telpas organizāciju (V. Kairiša “Jevgeņijā Oņeginā”, “Burvju flautā”, A. Žagara “Dēmonā”, G. Varna “Masku ballē”, “Salomē”, K. Holtens “Cosi fan tutte”).

Par svarīgu operas uzvedumu iezīmi kļūst **rituāla un to formu klātbūtne**, kas balstīta uz mitoloģiskās domāšanas vēsturiskajām tradīcijām un scēniskajās interpretācijās transformējas modernisma un postmodernisma koordinātās. Raksturīgākās transformēto rituālu formas ir iniciācijas un mīlestības iniciācijas rituāls (A. Hermaņa “Ugunī un naktsī”, V. Kairiša “Jevgeņijā Oņeginā”, “Burvju flautā”), nāves rituāls (A. Žagara “Klīstošajā holandietī”, “Dēmonā”, G. Varna “Masku ballē”, “Salomē”), kāzu rituāls (A. Žagara “Dēmonā”, G. Varna “Salomē”, V. Kairiša “Jevgeņijā Oņeginā”, K. Holtens “Cosi fan tutte”, K. Vusas “Donā Žuanā”).

Kopumā izvērtējot režijas eksperimentālos meklējumus un virzienus pēdējās desmitgades LNO izrādēs, jākonstatē, ka režisori izvēlas veidot iestudējumus, kuros dominē, pirmkārt, modernismam, otrkārt, modernismam un postmodernismam, treškārt, postmodernismam raksturīgā skatuves koncepcija un estētika. Par konceptuāli vispārliciecināšākajiem LNO uzvedumiem kļūst inscenējumi, kas balstīti uz modernisma un postmodernisma estētiku, režisoram tās brīvi sapludinot, bet vienlaikus izvairoties skaidri

noteikt konkrēta mākslas stila vai estētikas virziena prioritāti. Tās ir izrādes – simboliski karnevāli, kuros skatuves laiks un telpa ir ieguvusi jaunu māksliniecisku realitāti, kurā līdzās pastāv dažādu stilistisku zīmju un mākslas virzienu kopums, un tās atkarībā no situācijas ir iespējams tulkot dažādās, pat gluži pretējās nozīmēs. Tas ir jauns un drosmīgs piedāvājums operas scēnisko pasauli tulkot un atspoguļot caur metaforām *pasaule – teātris, pasaule – balagāns, cirks un pasaule – sakrāli mitoloģisks izplatījums*. Svarīgu un patstāvīgu vietu LNO iestudējumos ir ieguvusi scenogrāfiskā un gaismas dramaturģija, kas ir kļuvusi par nozīmīgu uzveduma polifoniskās attīstības līniju. Dziedātāji savos aktierdarbos, kas ir pietuvināti dramatiskā teātra koordinātām, rada psiholoģiskajā reālismā veidotus operas tēlus un to attiecību līnijas, kas daudzkārt savienotas ar nosacītā vai episkā teātra formām. LN iestudējumu režijas māksliniecisko koncepciju salīdzinošais apskats un analīze ļauj secināt, ka no 1995. gada LNO uzvedumi ir strauji pietuvojušies pasaules operteātru režijas pieredzei un tradīcijām, pēdējā desmitgadē asimilējot modernisma un postmodernisma režijas meklējumus, un tas ir principiāls novatorisms Latvijas Nacionālās operas un Baltijas operteātru vēsturē.

Avotu un literatūras saraksts

- 1) *Аберт Г. В. А.* Моцарт. Часть первая, книга первая. – Москва: Музыка, 1987.
- 2) *Аберг Г. В. А.* Моцарт. Часть вторая, книга первая. – Москва: Музыка, 1989.
- 3) *Аникс А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. – Москва: Наука, 1972.
- 4) *Anderson J.* The Harper Dictionary of Opera and operetta. – London: Bloomsbury Publishing Ltd., 1989.
- 5) *Азизян И. А.* Диалог искусств Серебряного века. Прогресс. Традиция. – Москва: Эдиториал УРСС, 2001.
- 6) *A Mirror of World Theatre II. The Prague Quadrennial 1995–1999.* – Prague: Theatre Institute in Prague, 2001.
- 7) *A History of Costume in the West.* – London: Thames & Hudson Ltd., 1987.
- 8) *A History of Russian Theatre.* – Cambridge: Ed. by R. Leach and V. Borovsky, 1999.
- 9) *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 3. Мастера XVI–XX вв. – Москва: Эдиториал УРСС, 2002.
- 10) *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 2. Вторая половина XX века. В зеркале Парижских Квадринале 1967–1999 годов. – Москва: Эдиториал УРСС, 2001.
- 11) *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. От истоков до начала XX века. – Москва: Эдиториал УРСС, 1997.
- 12) *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. – Москва: Республика, 1996.
- 13) *Breģe I.* Teātris senajā Rīgā: Vēstures fakti, vācu kultūra – skats pāri diviem gadsimtiem: Rīgas Pilsētas teātris (1782–1863). – Rīga: Zinātne, 1997.
- 14) *Breģe I.* Cittautu mūziķi Latvijā 1401–1939: Leksikons. – Rīga: Zinātne, 2001.
- 15) *Briede V.* Latviešu opereteātris. – Rīga: Zinātne, 1987.
- 16) *Brīvmūrnieki. Simboli, noslēpumi, ietekme.* – Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2006.
- 17) *Бояджиева Л.* Рейнхардт. – Ленинград: Искусство, 1987.
- 18) *Бронфин Е.* Джоаккино Россини. – Ленинград: Музыка, 1986.
- 19) *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. – Москва: Республика, 1996.

- 20) *Dambis P.* 20. gadsimta mūzikas vēsture. Ceļi un krustceļi. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2003.
- 21) *Данько Л.* Комическая опера в XX веке. – Москва: Советский композитор, 1986.
- 22) Dictionnaire de la Musique I. Marc Honegger. – Bordas: Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg, 1979.
- 23) Dictionnaire de la Musique II. Marc Honegger. – Bordas: Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg, 1979.
- 24) Dictionary of symbols in art. – London: Thames & Hudson Ltd., 2003.
- 25) *Dišlers G.* Kulta māksla vecajā derībā. – Rīga: Jumava, 2005.
- 26) *Eagleton T.* The Illusions of Postmodernism. – London, Thames & Hudson Ltd., 1996.
- 27) Encyclopedia of Artists. Painters of the Nineteenth Century. – Spain: Todri Book Publishers, 2004.
- 28) Энциклопедия символизма. – Москва: Республика, 1998.
- 29) Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – Москва: Эксмо СПб Мидгард, 2005.
- 30) Энциклопедия – музыка. – Москва: Олма-Пресс, 2001.
- 31) *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. – Москва: Музыка, 1977.
- 32) *Галь Г.* Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира. – Москва: Радуга, 1986.
- 33) Glezniecības enciklopēdija. Žanri. Kompozīcija. Zīmējums un krāsa. Stili. – Rīga: SIA J.L.V., 2004.
- 34) *Гликман И.* Мейерхольд и музыкальный театр. – Ленинград: Советский композитор, 1989.
- 35) *Honegger M.* Dictionnaire de la Musique I. – Bordas: Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg, 1979.
- 36) *Honegger M.* Dictionnaire de la Musique II. – Bordas: Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg, 1979.
- 37) Западно-европейский театр от эпохи возрождения до рубежа XIX–XX вв. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2001.
- 38) Западное искусство. XX век. Проблема развития западного искусства XX века. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2001.
- 39) *Зингерман Б.* Очерки истории драмы 20 века. – Москва: РИК Русанова, 2003.

- 40) *Ванслов В.* Опера и ее сценическое воплощение. – Москва: Музыка, 1963.
- 41) Вопросы оперной драматургии. – Москва: Музыка, 1975.
- 42) История советского театро-ведения. – Москва: Наука, 1981.
- 43) История зарубежного театра. – Москва: Просвещение, 1977.
- 44) *Klasiskais modernisms. Latvijas glezniecība 20. gadsimta sākumā.* – Rīga: Neputns, 2004.
- 45) Композиторы. Век XX. – Санкт-Петербург: Союз художников, 2001.
- 46) *Krasinska L.* No latviešu operas vēstures//Latviešu mūzika. – Rīga: Liesma, 1972.
- 47) *Краузер Ф., Лехнер Э.* Символизм богов и богинь. – Москва: Золотой Век, 1998.
- 48) *Карр-Гомм С.* Словарь символов в искусстве. – Москва: Асрель, 2003.
- 49) *Kundziņš K.* Latviešu teātra vēsture. – Rīga: Liesma, 1968.
- 50) *Kundziņš K.* Latviešu teātra vēsture. – Rīga: Liesma, 1972.
- 51) *Jameson F.* Postmodernism and Consumer Society // Postmodern Culture. – London, 1985.
- 52) *Хэриот Э.* Кастраты в опере. – Москва: Классика – XXI, 2001.
- 53) *Latvijas Mākslas vēsture.* – Rīga: Pētergailis, 2003.
- 54) *Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras sudraba laikmets.* – Rīga: Zinātne, 2002.
- 55) *Latvijas teātris. 20. gs. 90. gadi un gadsimtu mija.* – Rīga: Zinātne, 2007.
- 56) *Ларош Г.* Избранные статьи в 5-ти вып. – Москва: Музыка, 1975.
- 57) Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Москва: Интелвак, 2001.
- 58) *Лотман Ю.* Беседы о русской культуре. – Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 1994.
- 59) *Чайковский П., Танеев С.* Письма. – Москва: Советский композитор, 1951.
- 60) *Чайковский П.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк .Т. 3. – Москва: Советский композитор, 1961.
- 61) Мифы народов мира. Энциклопедия. Том 1. – Москва: Советская Энциклопедия, 1987.
- 62) Мифы народов мира. Энциклопедия. Том 2. – Москва: Советская Энциклопедия, 1988.
- 63) Мифологический словарь. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1992.

- 64) *Сибиряков Н.* Мировое значение Станиславского. – Москва: Искусство, 1974.
- 65) Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – Москва: Искусство, 1987.
- 66) Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы. – Москва: Едиториал УРСС, 2004.
- 67) *Нечаев С.* Масоны и Великий Восток. – Москва: Вече, 2007.
- 68) *Норман Д.* Символизм в мифологии. – Москва: Республика, 1997.
- 69) Оперная режиссура, история и современность. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000.
- 70) Opera. Composers. Works. Perfomers. – Kōnemann, 2005.
- 71) *Оссовский А.* Музыкально-критические статьи. – Ленинград: Музыка, 1971.
- 72) *Похлебкин В.* Словарь международной символики и эмблематики. – Москва: Центрполиграф, 2006.
- 73) *Протопопов В., Туманина Н.* Оперное творчество Чайковского. – Москва: Советский композитор, 1957.
- 74) *Фоли Д.* Энциклопедия знаков и символов. – Москва: Вече, 1997.
- 75) Postmodernisms teātri un drāmā. – Rīga: Jumava, 2004.
- 76) *Ротбаум Л.* Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера. – Москва: Советский композитор, 1980.
- 77) *Ридли Д.* Фримасоны. – Москва: Эксмо, 2007.
- 78) Русский драматический театр. Энциклопедия. – Москва, 2002.
- 79) *Рудницкий К.* Мейерхольд. – Москва, 1981.
- 80) *Рудницкий К.* Русское режиссерское искусство 1908–1917. – Москва, 1990.
- 81) *Tabūns В.* Modernisma virzieni latviešu literatūrā. – Rīga: Zinātne, 2003.
- 82) Teātra režija Baltijā. – Rīga: Jumava, 2006.
- 83) Театр XX века. – Москва: РИК Русанова, 2003.
- 84) The Penguin dictionary of Musical Perfomers. – England: Viking Penguin, 1990.
- 85) *Tito Gobbi & Ida Cook.* Tito Gobbi on his World of Italian Opera. – London: Hamish Hamilton Ltd., 1984.
- 86) The Routledge Companion to Postmodernism. – London: Routledge Taylor&Francis Group, 2005.

- 87) *The Postmodern*. Simon Malpas. – London: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.
- 88) *Тургенев И.* Полн. собр. соч. Писма. Т. 12 (1). – Ленинград: Музыка, 1966.
- 89) *Scenic Art for the Theatre*. Susan Crabtree, Peter Beudert. – United States of America: Focal Press, 1998.
- 90) *Семенова Ч.* Моцарт и австрийский музыкальный театр. – Москва: Советский композитор, 1963.
- 91) *Соколовская Т., Лотарева Д.* Тайные архивы русских масонов. – Москва: Вече, 2007.
- 92) *Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы.* – Москва: Искусство, 1989.
- 93) *Стиль жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко.* – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000.
- 94) *Словарь международной символики и эмблематики.* – Москва: Цэнтрполиграф, 2006.
- 95) *Словарь средневековой культуры.* – Москва: РОССПЭН, 2003.
- 96) *Смелянский А.* Предлагаемые обстоятельства. – Москва: Артист. Режиссер. Театр., 1999.
- 97) *Стрелер Д.* Театр для людей. – Москва: Радуга, 1984.
- 98) *Стлюнас В.* Стиль жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко. – Санкт-Петербург: Российский Институт истории искусств, 2000.
- 99) *Шольн А.* Евгений Онегин Чайковского. – Ленинград: Музыка, 1982.
- 100) *Тургенев И.* Полн. собр. соч. Писма. Т. 12 (1). – Ленинград: Советский композитор, 1966.
- 101) *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā.* – Rīga: Jumava, 2002.

Izmantotie avoti

1. *Bizē Ž.* Operas “Karmena” uzvedums LNO (2001) rež. S. V. Holms, scen. B. L. Pasterkampa.
2. *Britens B.* Operas “Skrūves pagrieziens” uzvedums LNO (2003) rež. J. Nekvasils, scen. Z. Ježkova.

3. *Čaikovskis P.* Operas “Jevgeņijs Oņegins” uzvedums LNO (1998), rež. V. Kairišs, scen. I. Jurjāne.
4. *Gothems N., Bišs Ģ.* Kameroperas “Zemes augļi, debess augļi” uzvedums LNO (2003), rež. B. Rubesa, scen. K. Ģelzis.
5. *Hendelis G. F.* Operas “Alčīna” uzvedums LNO (1998), rež. K. Vusa, scen. A. Freibergs.
6. *Mediņš J.* Operas “Uguns un nakts” uzvedums LNO (1995), rež. un scen. A. Hermanis.
7. *Mocarts V. A.* Operas “Burvju flauta” uzvedums LNO (2000), rež. V. Kairišs, scen. I. Blumbergs.
8. *Mocarts V. A.* Operas “Cosi fan tutte” uzvedums LNO (2002), rež. K. Holtens, scen. M. I Dalī.
9. *Mocarts V. A.* Operas “Dons Žuans” uzvedums LNO (1999), rež. K. Vusa, scen. A. Freibergs.
10. *Rainis.* Kopotie raksti, 9. sējums. – R., 1980.
11. *Rīms V.* Kameroperas “Jākobs Lencs” uzvedums LNO (2003), rež. R. Akermane, scen. I. Materna.
12. *Rosīni Dž.* Operas “Seviļas bārdzinis” uzvedums LNO (2001), rež. D. Kegī, scen. S. Pasterkampa.
13. *Rubinšteins A.* Operas “Dēmons” uzvedums LNO (2003), rež. A. Žagars, scen. I. Kauliņa.
14. *Štrauss R.* Operas “Salome” uzvedums LNO (1999), rež. G. Varns, scen. A. Freibergs.
15. *Vāgners R.* Operas “Klīstošais holandietis” uzvedums LNO (2003), rež. A. Žagars, scen. A. Freibergs.

16. *Verdi Dž.* Operas “Masku balle” uzvedums LNO (2002), rež. G. Varns, scen.
A. Freibergs.

Pielikums

Latvijas Nacionālās operas iestudējumu hronika

J. Mediņš. “Uguns un nakts”

1921. gada 26. maijs; operas 1. daļa – diriģents Jānis Mediņš, režisors Ērihs Lauberts, scenogrāfs Oto Skulme. Lomās: Spīdola – Milda Brehmane-Štengele, Lāčplēsis – Ādolfs Kaktiņš, Laimdota – Ada Benefelde, Kangars – Rūdolfs Tunce, Aizkrauklis – Emīls Mauriņš, Melnais bruņinieks – Jānis Niedra.

1921. gada 8. decembris; operas 2. daļa – diriģents Jānis Mediņš, režisors Ērihs Lauberts, scenogrāfs Oto Skulme. Lomās: Spīdola – Milda Brehmane-Štengele, Lāčplēsis – Ādolfs Kaktiņš, Laimdota – Ada Benefelde, Kangars – Rūdolfs Tunce, Aizkrauklis – Emīls Mauriņš, Melnais bruņinieks – Jānis Niedra.

1924. gada 2. februāris; “Uguns un nakts” apvienotais variants – diriģents Jānis Mediņš, režisors Pēteris Meļņikovs, scenogrāfs Oto Skulme. Lomās: Spīdola – Milda Brehmane-Štengele, Lāčplēsis – Ādolfs Kaktiņš, Laimdota – Ada Benefelde, Kangars – Rūdolfs Tunce, Aizkrauklis – Emīls Mauriņš, Melnais bruņinieks – Jānis Niedra.

1966. gada 3. septembris – režisors Kārlis Liepa, diriģents Edgars Tons, scenogrāfs Arturs Lapiņš. Lomās: Lāčplēsis – Arturs Frīnbergs, Spīdola – Žermēna Heine-Vāgnere, Laimdota – Regīna Frīnberga, Melnais bruņinieks – Gurijs Antipovs, Kangars – Miķelis Fišers.

1987. gada 9. decembris – režisors Oļģerts Šalkonis, diriģents Rihards Glāzups. Lomās: Lāčplēsis – Aleksandrs Poļakovs, Spīdola – Solveiga Raja, Laimdota – Lidija Greidāne, Kangars – Kārlis Zariņš;

1995. gada 12. decembris – režisors un scenogrāfs Alvis Hermanis, diriģents Aleksandrs Viļumanis, horeogrāfe – Zita Errsa, kostīmu māksliniece – Večella Varoslavāne, gaismu mākslinieks Pēteris Šešo. Lomās: Spīdola – Solveiga Raja, Lāčplēsis – Juris Rijkuris, Laimdota – Lidija Greidāne, Kangars – Kārlis Zariņš, Melnais bruņinieks – Vladimirs Okuņs.

R. Vāgners. “Klīstošais holandietis”

1919. gada 23. janvāris (ar nosaukumu “Skrejošais holandietis”) – diriģents Teodors Reiters, režisors Dmitrijs Arbenjins, scenogrāfs Jānis Kuga. Lomās: Holandietis – Ādolfs Kaktiņš, Zenta – Dagmāra Rozenberga – Tursa.

1920. gada 20. aprīlis – diriģents Teodors Reiters, režisors Rūdolfs Bērziņš, scenogrāfs Jānis Kuga. Lomās: Holandietis – Ādolfs Kaktiņš, Zenta – Dagmāra Rozenberga – Tursa.

1935. gada 22. maijs – diriģents Teodors Reiters, režisors Jānis Ēķis. Lomās: Holandietis – Ādolfs Kaktiņš, Zenta – Milda Brehmane-Štengele.

1941. gada 8. oktobris – diriģents Teodors Reiters, režisors Jānis Zariņš, scenogrāfs Pēteris Rožlapa. Lomās: Holandietis – Ādolfs Kaktiņš, Zenta – Milda Brehmane-Štengele.

1970. gada 14. septembris – diriģents Jāzeps Lindbergs, režisors Arnolds Liniņš, scenogrāfs Edgars Vārdaunis. Lomās: Holandietis – Maigurs Andermanis, Zenta – Žermēna Heine-Vāgnere, Regīna Frīnberga.

1996. gada 7. janvāris – diriģents Normunds Vaicis, režisors Grejs Veredons (Spānija), scenogrāfs Hosē Hačua (Spānija). Lomās: Holandietis – Jevgēņijs Vasiļevskis (Lietuva), Zenta – Ingrīda Haubolte, Ārija Bronka.

2003. gada 5. februāris – diriģents Gintars Rinkevičs, režisors – Andrejs Žagars, scenogrāfs Andris Freibergs, horeogrāfe – Elita Bukovska, gaismu mākslinieks Kevins Vin-Džonss, video māksliniece – Katrīna Neiburga. Lomās: **Holandietis – Egils Siliņš.**

A. Rubinšteins. “Dēmons”

1922. gada 7. oktobris – režisors Pēteris Meļņikovs, diriģents Jānis Mediņš, Teodors Reiters, dekorācijas, kostīmi – Ludolfs Liberts. Lomās: Dēmons – Ādolfs Kaktiņš, Tamāra – Ada Benefelde.

1948. gada 21. maijs – režisors Nikolajs Vasiļjevs, diriģenti Mihails Žukovs, Rihards Glāzups, Aleksandrs Viļumanis, scenogrāfs Kārlis Miezītis. Lomās: Dēmons – Ādolfs Kaktiņš, Alberts Verners, Aleksandrs Viļumanis sen., Miķelis Fišers, Tamāra – Ada Benefelde, Olga Pļavniece, Vilija Lamberte, Gudals – Jānis Niedra, Jānis Kārkliņš, Sinodals – Pauls Sakss, Mariss Vētra, Oskars Žubītis, Eņģelis – Erna Andersone, Elza Žubīte.

2003. gada 14. decembris – režisors Andrejs Žagars, diriģents Normunds Vaicis, scenogrāfe Ieva Kauliņa. Lomās: Dēmons – Egils Siliņš, Tamāra – Tatjana Monogarova,

Sonora Vaice, Gudals – Krišjānis Norvelis, Sinodals – Viesturs Jansons, Eņģelis – Antra Bigača.

Dž. Rosīni. “Seviļas bārdzinis”

1922. gada 11. februāris – diriģents Teodors Reiters, režisors Ērihs Lauberts; Almaviva – Oskars Žubītis, Rozīna – Ada Benefelde, Figaro – Emīls Mauriņš.

1942. gada 25. septembris – diriģents Leonīds Vīgners, režisors Jurijs Jurovskis, Almaviva – Artūra Priednieks-Kavara, Rozīna – Marija Vintere, Figaro – Viktors Stots.

1947. gada 17. februāris – diriģents Mihails Žukovs, režisors Kārlis Liepa, scenogrāfs Herberts Līkums, Almaviva – Artūrs Vanags, Rozīna – Elfrīda Pakule, Figaro – Aleksandrs Viļumanis.

1960. gada 7. novembris – diriģents Jānis Lindbergs, režisors Kārlis Liepa, scenogrāfe Biruta Goģe. Lomās: Almaviva – Hermanis Mikalajunas, Rozīna – Vera Davidone, Figaro – Pēteris Grāvelis.

1975. gada 29. decembris (atjaunojums) – diriģents Jānis Lindbergs, režisors Kārlis Liepa, scenogrāfe Biruta Goģe. Lomās: Almaviva – Imants Krēsliņš, Rozīna – Angelīna Bobrikova-Voļaka, Figaro – Vladimirs Okuņs.

1986. gada 25. aprīlis – diriģents Viesturs Gailis, režisors un scenogrāfs – Falks fon Vangelīns (Vācijas Demokrātiskā Republika). Lomās: Almaviva – Jānis Sproģis, Rozīna – Elga Brahmane, Figaro – Vladimirs Okuņs.

1991. gada 19. septembris (atjaunojums) – diriģents Viesturs Gailis, režisors Oļģerts Krastiņš, scenogrāfe Biruta Goģe. Lomās: Almaviva – Guntars Ruņģis, Rozīna – Elga Brahmane, Figaro – Bruno Egle.

2001. gada 2. marts – diriģents Normunds Vaicis, režisors Dīters Keģi (*Dieter Kaegi*, Šveice), scenogrāfe un kostīmu māksliniece Stefānija Pasterkampa (*Stefanie Pasterkamp*, Vācija), gaismu mākslinieki Nikolass Malbons, Aimars Rolfs. Lomās: Bartolo – Ains Angers; Bazilio – Aivars Krancmanis, Sergejs Martinovs, Krišjānis Norvelis, Berta – Andžela Goba, Kristīne Zadovska, Figaro – Juris Ādamsons, Eduards Čudakovs, Giedrjus Žālis, Fiorello – Miervaldis Jenčs, Nauris Puntulis, Grāfs Almaviva – Viesturs Jansons, Edgars Montvids (Lietuva).

Ž. Bizē. “Karmena”

1920. gada 17. februāris – režisors Ērihs Lauberts, diriģents Teodors Reiters, scenogrāfs Pēteris Kundziņš. Lomās: Karmena – Erna Andersone, Hozē – Oskars Žubītis, Mikaēla – Ada Benefelde, Eskamiljo – Arturs Mellers.

1924. gada 17. decembris – diriģents Teodors Reiters, režisors Pēteris Meļņikovs, scenogrāfs Ludolfs Liberts. Lomās: Karmena – Milda Brehmane-Štengele, Hozē – Nikolajs Vasiļjevs, Eskamiljo – Alberts Verners.

1945. gada 21. jūlijs – režisors Kārlis Liepa, diriģents Leonīds Vīgners, scenogrāfs Arturs Lapiņš. Lomās: Karmena – Anna Ludiņa, Hozē – Osips Petrovskis, Mikaēla – Veronika Stabrovskā, Eskamiljo – Arturs Bērziņš.

1957. gada 6. marts – režisors Kārlis Liepa, scenogrāfs Arturs Lapiņš, diriģents Rihards Glāzups. Lomās: Karmena – Elvīra Volšteine, Hozē – Miķelis Fišers, Eskamiljo – Pēteris Grāvelis.

1991. gadā režisors Guntis Gailītis, igauņu scenogrāfs Eldors Renters un diriģents Pauls Megi atjauno “Karmenas” uzvedumu speciāli Dreieihās mūzikas festivālam. Lomās: Karmena – Dace Volfarte, Leili Tammele (Tallinas operteātris “Estonia”), Hozē – Vladimirs Bogačovs (Maskavas Lielais teātris), Vladimirs Eknadiovs (Minskas Operas teātris), Eskamiljo – Samsons Izjumovs, Vladimirs Okuņs, Mikaēla – Inese Galante, Larisa Zaharenko.

1993. gads – režisors Oļģerts Kroders, scenogrāfs Andris Freibergs, diriģents Jānis Zirnis. Lomās: Karmena – Antra Bigača, Dace Volfarte, Hozē – Miervaldis Jenčs, Eskamiljo – Vladimirs Okuņs, Mikaēla – Zigrīda Krīgere.

2001. gads – zviedru režisors Stafans Valdemars Holms, scenogrāfe Bente Like Mollere, diriģents Tadeušs Voicehovskis (Polija), Karmena – Kristīne Zadovska, Hozē – Ingus Pētersons, Mikaēla – Dita Kalniņa, Eskamiljo – Eduards Čudakovs.

V. A. Mocarts. “Dons Žuans”

1921. gada 12. februāris – diriģents Teodors Reiters, režisors Rūdolfs Bērziņš, scenogrāfs Edgars Vītols. Lomās: Dons Žuans – Arturs Mellers, Komandors – Jānis Kārkliņš, Leporello – Jānis Niedra, Donna Anna – Meta Laube, Cerlīna – Erna Andersone, Donna Elvīra – Vilija Lamberte.

1972. gada 27. septembris – diriģents Juris Radiškēvics, režisore Irēna Jasliņa, scenogrāfs Edgars Vārdaunis. Lomās: Dons Žuans – Pēteris Grāvelis, Donna Anna –

Regīna Frīnberga, Donna Elvīra – Rita Zelmane, Komandors – Maigurs Andermanis, Cerlīna – Lauma Vanaga.

1999. gada 26. februāris – režisore Kristīnes Vuss, diriģenti – Normunds Dreģis, Normunds Šnē, Normunds Vaicis, scenogrāfs Andris Freibergs. Lomās: Donna Anna – Inga Kalna, Ilze Kozlovska, Donna Elvīra – Andžella Goba, Dita Kalniņa, Dons Otavio – Aleksandrs Antoņenko, Viesturs Jansons, Dons Žuans – Juris Ādamsons, Mindaugs Žemaitis, Leporello – Aivars Krancmanis, Sergejs Martinovs.

G. F. Hendelis. “Alčīna”

1998. gada 4. marts – režisore Kristīne Vuss, diriģents Andris Veismanis, scenogrāfs Andris Freibergs. Lomās: Alčīna – Inga Kalna, Sonora Vaice, Bradamante – Antra Bigača, Morgana – Dita Kalniņa, Ilze Kozlovska, Oberto – Aleksandrs Antoņenko, Oronte – Viesturs Jansons, Rudžēro – Nauris Puntulis.

R. Štrauss. “Salome”

1923. gada 23. februāris – diriģents Teodors Reiters, režisors Pēteris Meļņikovs, scenogrāfs Jānis Kuga. Lomās: Salome – Milda Brehmane-Štengele, Johanaāns – Ādolfs Kaktiņš, Hērods – Rūdolfs Bērziņš, Hērodeja – Elza Žubīte.

1934. gada 7. maijs – diriģents Teodors Reiters, režisors Pēteris Meļņikovs, scenogrāfs Jānis Kuga. Lomās: Salome – Milda Brehmane-Štengele, Johanaāns – Eduards Miķelsons, Hērods – Pēteris Gailis, Hērodeja – Helēna Berzinska.

1959. gada 14. novembris – diriģents Edgars Tons, režisors Alfrēds Jaunušans, scenogrāfs – Edgars Vārdaunis. Lomās: Salome – Žermēna Heine-Vāgnere, Johanaāns – Maigurs Andermanis, Hērods – Arturs Frīnbergs, Hērodeja – Anna Ludiņa.

1981. gads 9. aprīlis – diriģents Aleksandrs Viļumanis, režisors Oļģerts Šalkonis, scenogrāfs Edgars Vārdaunis. Lomās: Salome – Solveiga Raja, Hērods – Kārlis Zariņš, Hērodeja – Ludmila Bora, Johanaāns – Vladimirs Okuņs.

1999. gada 5. jūnijs – diriģents Gintars Rinkevičs, režisors Gintars Varns, scenogrāfs Andris Freibergs, gaismu mākslinieks Līnus Fellbūms (Zviedrija), kostīmu mākslinieks Jozs Statkevičs (Lietuva). Lomās: Salome – Mlada Hudoļeja, Ieva Kepe, Johanaāns – Nikolajs Goršeņins, Hērodeja – Karmena Radovska, Hērods – Kārlis Zariņš.

P. Čaikovskis. “Jevgeņijs Oņegins”

1920. gada 3. janvāris – diriģents Teodors Reiters, režisors Ērihs Lauberts, scenogrāfs Eduards Vītols. Lomās: Tatjana – Olga Pļavniece, Olga – Edīte Martinsone, Oņegins – Emīls Mauriņš, Ļenskis – Pauls Sakss.

1929. gada 24. aprīlis (iepriekšējā uzveduma atjaunojums) – diriģents Oto Karls. Lomās: Tatjana – Grieta Pērkone, Olga – Rita Krastiņa, Oņegins – Ādolfs Kaktiņš, Ļenskis – Pauls Sakss.

1940. gada 1. novembris – režisors Pēteris Meļņikovs, diriģents Jānis Kalniņš, scenogrāfs Pēteris Rožlapa. Lomās: Tatjana – Vija Briede, Olga – Anna Ludiņa, Oņegins – Aleksandrs Viļumanis (vecākais), Ļenskis – Leonīds Zahodņiks.

1944. gadā tiek atjaunots 1940. gada iestudējums.

1956. gads – diriģents Edgars Tons, režisors Kārlis Liepa, scenogrāfs Kārlis Miezītis, lomās: Tatjana – Žermēna Heine-Vāgnere, Olga – Astrīda Pile, Oņegins – Aleksandrs Viļumanis, Ļenskis – Artūrs Vanags.

B. Britens. “Skrūves pagriezieni”

2003. gads – diriģents Andris Veismanis, čehu radošā komanda – režisors Jiržī Nekvasils (*Jiry Nekvasil*), scenogrāfe un kostīmu māksliniece Zuzana Ježkova (*Zuzana Ježkova*), gaismu mākslinieks Hineks Dorners (*Hinek Dorner*). Galvenajās lomās: Guvernante – Kristīne Gailīte, Maija Kovaļevska, Misis Grousa – Antra Bigača, Andžella Ķirse, Mistery Kvints – Viesturs Jansons, Mis Džesela – Ieva Kepe, Inga Šļubovska, Flora – Monta Martinsone, Mailss – Daumants Kalniņš.

V. A. Mocarts. “Cosi fan tutte”

1925. gada 21. novembris – režisors Eduards Miķelsons, scenogrāfs Eduards Vītols, diriģents Jānis Mediņš. Lomās: Fjordilidži – Ada Benefelde, Dorabella – Elza Žubīte, Ferrando – Oskars Žubītis, Guljelmo – Alberts Verners.

1970. gada 8. novembris – režisors Kārlis Liepa, scenogrāfs Edgars Vārdaunis, diriģents Jānis Lindbergs. Lomās: Fjordilidži – Rita Zelmane, Dorabella – Laima Andersone, Despīna – Vera Davidone, Ferrando – Imants Krēsliņš, Guljelmo – Pēteris Grāvelis.

2002. gada 28. marts – dāņu režisors Kaspers Holtens (*Kasper Holten*), diriģents – Zbignēvs Graca (*Zbigniew Graca*, Polija), scenogrāfes un kostīmu mākslinieces Marija I Dalī (*Marie I Dali*, Dānija) un Stīne Martinsena (*Stine Martinsen*, Dānija), gaismu mākslinieks Larss Egegords Sērensens (*Lars Egegaard Sorensen*, Dānija). Lomās: Fjordilidži – Dita Kalniņa, Dorabella – Antra Bigača, Ferrando – Aleksandrs Antoņenko, Viesturs Jansons, Guljelmo – Juris Ādamsons; Despīna – Eleonora Orlova; Alfonso – Krišjānis Norvelis.

N. Gothems, Ģ. Bišs. *Kameropera-spēle “Zemes augļi, debess augļi”*

2003. gada 18. marts – režisore Baņuta Rubesa, scenogrāfs Kristaps Ģelzis, diriģents Kaspars Putniņš, Latvijas Radio koris, kora solisti, Rīgas Saksofonu kvartets, komponisti-solisti Niks Gothems un Ģirts Bišs.

V. Rīms. *Kameropera “Jākobs Lencs”*

2003. gada 4. septembris – režisore Renāte Akermane (*Renate Ackermann*), gaismu mākslinieks Gerds Meiers (*Gerd Meier*), video dizainere un kino režisore Ivete Materna (*Yvette Mattern*), diriģents un izrādes mākslinieciskais vadītājs Normunds Šnē. Galvenajās lomās: Lencs – Andreass Reibenšpīss (*Andreas Reibenspies*, Karlsrūes valsts teātris), Kaufmanis – Eberhards Frančesko Lorencs (*Eberhard Francesco Lorenz*; Ķelnes Valsts teātris), Oberlins – Niko Vauterse (*Nico Wouterse*; Amsterdamas un Trīras Valsts teātri). Iestudējumā piedalās kamerorķestris “Rīgas Kamermūziķi”, Latvijas Radio kora grupa Kaspara Putniņa vadībā, Rīgas Doma skolas audzēkņi, koncertmeistars Juris Žvikovs.

Dž. Verdi. “Masku balle”

1927. gada 14. maijs – režisors Dmitrijs Arbeņins, diriģents Teodors Reiters, scenogrāfs Eduards Vītols. Lomās: Rikardo – Nikolajs Vasiļjevs, Renato – Ādolfs Kaktiņš, Amēlija – Milda Brehmane-Štengele.

1939. gada 15. aprīlis – režisors Jānis Zariņš, diriģents Leo Blehs, scenogrāfs Pēteris Rožlapa. Lomās: Amēlija – Alīda Vāne, Rikardo – Mariss Vētra, Renato – Ādolfs Kaktiņš.

1949. gada 27. decembris – diriģents Rihards Glāzups, režisors Kārlis Liepa, scenogrāfs Edgars Vārdaunis. Lomās: Amēlija – Milda Brehmane-Štengele, Rikardo – Arnolds Skara, Renato – Aleksandrs Viļumanis (vecākais).

1978. gada 23. decembris – diriģents Rihards Glāzups, režisors Jānis Zariņš, scenogrāfs Edgars Vārdaunis. Lomās: Rikardo – Kārlis Zariņš, Renato – Pēteris Grāvelis, Amēlija – Solveiga Raja.

2002. gada – lietuviešu režisors Gintars Varns, scenogrāfs Andris Freibergs, diriģents Gintars Rinkēvičs, kostīmu māksliniece Natālija Jansone. Lomās: Gustavs III – Viktors Afanasenko, Ingus Pētersons, Kārlis Zariņš, Amēlija – Andžella Goba, Ieva Viļuma, Jeļena Zeļenskaja, Grāfs Ankastrēms – Samsons Izjumovs, Daiņus Stumbrs, Oskars – Kristīne Gailīte, Ulrika – Irina Dolženko, Ilona Rasa, Dace Volfarte.

V. A. Mocarts. “Burvju flauta”

1940. gada 15. februāris – diriģents Leo Blehts, režisors Jānis Zariņš, scenogrāfs Pēteris Rožlapa. Lomās: Tamino – Arturs Priednieks-Kavara, Pamina – Erna Traviņa, Nakts karaliene – Elfrīda Pakule, Papageno – Aleksandrs Kortāns, Zarastro – Jānis Niedra.

2001. gada 2. februāris – režisors Viesturs Kairiņš, scenogrāfs un kostīmu mākslinieks Ilmārs Blumbergs, diriģenti Gintars Rinkevičs, Normunds Vaicis, gaismu mākslinieks Pols Matīsens (Kanāda), horeogrāfe Elita Bukovska. Lomās: Tamino – Viesturs Jansons, Aļģirds Januts, Nakts Karaliene – Kristīne Gailīte, Pamina – Evita Zālīte, Jeļena Vozņesenska, Zarastro – Ains Angers, Krišjānis Norvelis, Romāns Poļisadovs.