

VALDA ČAKARE

ATKĀRTOJUMA VEIDI, FUNKCIJAS UN SEMANTISKĀS ĪPATNĪBAS MĀRAS ĶĪMELES TEĀTRĪ.

A. STRINDBERGA "JŪLIJAS JAUNKUNDZE"

Atkārtojuma figūra ir daudzfunkcionāla un to iespējams lietot dažādos nolūkos. Atkārtojums var būt veids, kā tuvojties patiesībai. Atkārtojot lūgšanu vēlreiz, ar vēl lielāku ticību, cilvēks tuvojas Dievam. Atkārtojums var nozīmēt arī plaģiātu vai viltojumu. Kaut gan šādā gadījumā ir svarīgi, kas un kā atkārto. Talantīgais daudzrakstītājs Aleksandrs Dimā tēvs ne bez vizdegunības mēdza atgādināt, ka ģēnijs neatkārto, ģēnijs uzvar. Atkārtojums var nozīmēt garlaicību. Nepārejošu *dējā vu* (jau bijis) sajūtu, tik nepārejošu, ka atkārtojums ar savu pazīstamību vairs nespēj ne mierināt, ne kaitināt. Valodas stila aspektā atkārtojums tiek uzlūkots par fundamentālu, kaut arī primitīvu paņēmieni intensitātes pastiprināšanai, emocionālas spriedzes vai uzsvēruma paušanai.

Arī teātris, tāpat kā citi mākslas veidi, ir saistīts ar atkārtojumu. Gan tādējādi, ka vienas un tās pašas norises, kas veido izrādes materiņu, tiek atkārtotas tik daudz reižu, cik tās grib redzēt skatītāji. Gan tādējādi, ka izrādes veidotāju mākslinieciskā iztēle vienmēr ietver sevī (tātad – atkārto) pagātnes pieredzi, to turpinot vai arī noliedzot. Nepieciešamība arvien no jauna pārskatīt attiecības ar atmiņu un pagātni nekur cilvēces kultūrā nav tik spilgti izteikta kā teātra iestudējumā. Katrs jauns uzvedums vērsas pie skatītāju kolektīvajām un individuālajām atmiņām par pieredzi, kas saistās ar konkrēto lugu, konkrēto režisoru, aktieriem, stāstu, teātra telpu, reizēm arī scenogrāfiju, kostīmiem, rekvizītiem. Mākslas darba uztverei "notikt" ļauj skatītāja līdzšinējais teātra iespaidu uzkrājums. Tālab tieši veiksmīgs atkārtojums nosaka izrādes komerciālos panākumus.

Atkārtojums ir arī pati izrādes iestudēšana, rekonstruējot noteiktus uzvedības modeļus un savienojot vienus un tos pašus elementus dažādās kombinācijās. Tieši atkārtojums palīdz apzināt un definēt režisora māksliniecisko īpatnību jeb rokrakstu – viņa attieksmi pret tekstu, aktiera ķermeni, mizanscēnu, telpu.

Dažādos kultūras vēstures laikmetos attieksme pret atkārtojumu ir bijusi atšķirīga. Romantisma teātris izvirzīja prasību pēc mākslas darba organiskas vienotības un ar aizdomām izturējās pret pieredzes atkārtojumu, ko piedāvāja tradicionālie žanri. Arī 19. un 20. gadsimta reālistiskais teātris, tiecoties pēc dzīves ilūzijas, lielākoties ignorēja iepriekšējo laikmetu tradicionālās atkārtojuma formas: standartizētus raksturus, sižetus, kostīmus un scenogrāfiju. Tas, protams, nenozīmē, ka šādas formas vispār neeksistēja, tās eksistēja, bet mazāk spilgtās izpausmēs. Aktieri tika cildināti par to, ka spēja atveidot pilnīgi atšķirīgus raksturus, bet tipāža vai viena un tā paša rakstura spēlēšana izpelnījās bārgu kritiku.

Modernisms, kaut arī izpaudās virzienu un formu daudzveidībā, tomēr sekoja romantismam un reālismam raksturīgajiem centieniem atrast būtisku izteiksmes kvalitāti. Modernisma tieksme pēc jaunā, noraidot tradīciju, nav obligāti teorētiski pretstatāma atkārtojuma procesam¹, lai gan tā šo procesu ierobežo un noraida visu, kas nav saistīts ar mākslas būtiskajām kvalitātēm. Citiem vārdiem, modernisms atkārtojumu izmanto tikai tāpēc, lai ar tā palīdzību radītu ko jaunu.

20. gadsimta beigās estētikas teorijā un praksē notiek pavērsiens. Postmodernisms teātrī liek atdzimt interesei par atkārtojuma jeb otrreizējās pārstrādāšanas mākslinieciskajām iespējām un ietekmi uz recepciju. Tiesa, atkārtojumam ir pavisam citi mērķi nekā pirmsromantisma iestudējumos, arī materiāla izmantojums ir daudz brīvāks, pasmelts daudz plašāka spektra avotos. Pretēji organiskās vienotības principam, kas dažādās izpausmēs dominēja estētikas teorijā un praksē no romantisma līdz modernismam, postmodernisms gūst prieku eklektikā, parodijā, citēšanā, negaidītos materiāla pretstatījumos, radot jaunas attiecības, efektus un spriedzi.

Māra Ķimele ir režisore moderniste, pat ja dažkārt izmanto postmodernisma teātrim raksturīgas tehnikas. Tālab atkārtojums viņai nepieciešams, lai radītu ko jaunu, tādējādi pārspējot pašai sevi. To pierāda režisores attiecības ar zviedru dramaturga Augusta Strindberga (1849–1912) lugu "Jūlijas jaunkundze", ko Māra Ķimele iestudējusi divas reizes. Vairākos parametros atkārtojot pirmā iestudējuma pieredzi, režisore otrajā versijā nonāk pie atšķirīgiem risinājumiem un līdz ar to – pie atšķirīgas estētiskās platformas.

¹ Kā uzskatāms piemērs var kalpot krievu 20. gadsimta teātra reformatora Vsevoloda Meierholda vēršanās pie delartiskās komēdijas maskām.

A. Strindberga lugu "Jūlijas jaunkundze" Māra Ķimele iestudējusi 1988. gadā kā J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas Valmieras teātra aktieru kursa diplomdarbu ar Ilzi Blumbergu (Jūlija), Ilzi Pukinsku (Kristīne), Alvi Hermani (Žans) un 2004. gadā Jaunajā Rīgas teātrī ar Elitu Kļaviņu (Jūlija), Agnesi Zeltiņu (Kristīne) un Alvi Hermani (Žans). Par atkārtojumu var runāt četros aspektos: teksta, telpas, kinētiskās jeb kustību organizācijas un lomu sadalījuma jeb aktiera ķermeņa un personības aspektā.

Vispirms par tekstu, kas atkārtojas ne tikai Māras Ķimeles daiļrades kontekstā, bet pats jau ir atkārtojums tādā nozīmē, ka ietver sevī citu sižetu metus. Dramaturģijai vispār vairāk nekā citiem literatūras un mākslas veidiem ir raksturīga tieksme izmantot jau reiz lietotu materiālu. Šīs tieksmes pamatā ir vēlme tuvoties patiesībai, piešķirt interpretācijai maksimāli perfektu izpausmi un salīdzināties ar citiem tā paša sižeta izmantotājiem. Atgriešanās pie jau izmantotiem sižetiem saistāma arī ar piepulcēšanos noteiktai tradīcijai. Tieši piepulcēšanos tradīcijai par mērķi izvirzīja pats Strindbergs, "Jūlijas jaunkundzi" nosaucot par pirmo zviedru naturālisma traģēdiju [1, 212]. Tajā jūtams Darvina evolūcijas teorijas iespaids – izdzīvo stiprākais, bet stiprākais ir tas, kurš spēj pielāgoties. Tajā pašā laikā lugai piemīt romantiski, pat pasakas elementi, kam ir literāra un teatrāla, nevis sociāla un autobiogrāfiska izcelsme.

Lugas sakāpināti subjektīvais pasaules skatījums ir tiešs romantisma mantojums un priekštecis Strindberga sapņu spēļu sirreālismam un ekspresionismam [3, 43]. Bet ne tikai. Luga liecina arī par apsēstību ar franču dekadenci un simbolisma tehnikām. To var traktēt kā ironisku versiju leģendai par Salomi un Jāni Kristītāju. Tas ir franču dekadences (simbolisma) centrālais mīts, ar kuru Strindbergs nevarēja nesaskarties, būdams Parīzē 1876., 1883.–1884. un 1885. gadā. Lugas darbība notiek vasaras saulgriežos un Jāņu dienā, kas ir arī Jāņa Kristītāja svētki. Kristīne gatavojas doties uz baznīcu un saka Žanam (tātad – Jānim), ka šodien no kanceles tiks vēstīts par Jāņa Kristītāja galvas nociršanu, un tūda] šo epizodi izspēlē, jo, kārtojot Žanam apkaklīti, gandrīz nožņaudz viņu. Tomēr luga nebeidzas ar Jāņa Kristītāja, bet ar Salomes fizisko nāvi.

Saulgriežu auglības simbolika tiek apvērsta otrādi. Jūlija, pavadījusi nakti ar Žanu, baidās, ka būs palikusi stāvoklī un izdara pašnāvību. Auglības svētki beidzas ar totālu neauglību. To simboliski apstiprina arī Jūlijas mīluļu liktenis. Medību kucei Diānai tiek izvārits dzēriens, kas likvidē sekas viņas attiecībām ar sētas kranci, bet ķivulim Žans nocērt galvu. Ironiski, ka pēc tam viņš galvu *nocērt* arī Jūlijai, ieliekot tai rokā bārdas nazi.

Kanādiešu literatūrzinātnieks Braiens Pārkers kā simbolisma laikmeta zīmi min dendija sacelšanos pret dabu, dodot priekšroku mākslīgajam [2]. Tā ir reakcija uz 19. gadsimta vidus racionālistiskajām un materiālistiskajām tendencēm, kas marginalizēja māksliniekus un aristokrātiju, radot viņu starpā islaicīgu savienību. Emocionāli šī reakcija izpaudās pašpietiekamā dzimumnenošķinātībā (kas praksē bieži bija homoseksuāla, kā liecina Oskara Vailda un Marsela Prusta piemērs) un sievietes notaksēšanās par bioloģiska instinkta instrumentu un ekonomisku liekēdi, kas grauj vīrieša garīgo brīvību, ievilinot viņu laulības sociālajā atbildībā. Sieviete ir dendija pretmets, tāpēc viņa izraisa šausmas. Šī apsēstība rada laikmeta ikonas – Salomi, Judīti, Dalilu, Turandotu, Nāru –, sievieti valdzinātāju un sievieti, kas ir pietiekami bezpalīdzīga, pat mirusi, tā ka vīrietis viņas skaistumu var droši apbrīnot un nejusties apdraudēts.²

Savukārt vīrieši šķiet traki, bet patiesībā viņus tādu padara sieviešu velnišķīgās intrigas. Leopolda fon Zahera-Mazoha romānā "Venēra kažokādās" Vandu, kura pakļāvusi Severīnu, pašu ir savaldzinājis kāds versmains grieķis. Bet tas ir tikai surogātpavēlnieks, kurš jāpurē, lai starp Vandu un Severīnu tiktu nodibinātas patiesas attiecības kā starp kundzi un vergu. Ir tikai divas iespējas – pakļaut vai tikt pakļautam.

Jūlijas jaunkundze līdzīgi Salomei izdzīvo savas mātes uzspiesto scenāriju – tas paredz vīriešus paverdzināt un iznīcināt. Viņai piemīt arī dekadencei raksturīgais seksuālais divdabīgums. Par to liecina sadomazohistiskas atsaucis uz jāšanas sportu un pātagu kā Jūlijas iecienītu aksesuāru. Jāšanas sports ir reizē aristokrātiskuma un varas zīme. Lugā tiek pieminēti arī ziedi – ceriņi, kas līdzās lilijām ir dekadentu *Jaunuma puķes*. Ir arī Jāņu nakts neprāts – orgiastiska Salomes deja, kas tiek asociēta ar seksuālu atvieglojumu, ko aprakstīja dzejnieki un praksē īstenoja modernās dejas aizsācējas Loija Fulere un Aisedora Dunkane. Ar deju Jūlija, tāpat kā Salome, pakļauj Žanu, bet vienlaikus ilgojas pēc partnera, kurš spētu viņu vadīt.

Atkārtoti atgriežoties pie lugas teksta, Māra Ķimele savā otrajā, 2004. gada iestudējumā teksta telpu ievērojami paplašina. Jaunā Rīgas teātra izrādes tapšanas gaitā skatītājiem tika dota iespēja vērot mēģinājumus. Līdz ar to norišu un teksta atkārtojums, ko paredz mēģinājumu process, tika padarīts publisks. *Spēlējam mēģinājumu*. Tā visprecīzāk varētu nosaukt šo pasākumu.

² Austriešu jūgenda mākslinieka Gustava Klimta slavenākās gleznas ir "Salome" un "Judīte".

Neslēpt izrādes tapšanas mehānismu, bet padarīt to par izrādes sastāvdaļu ir raksturīgi tiklab Brehta episkajam teātrim, kā arī postmodernajam teātrim. Patiesībā "Jūlijas jaunkundzes" publiskie mēģinājumi bija tās pašas izrādes, sava veida realitātes šovi, kuros piedalījās par vienu aktrisi vairāk, jo režisore Māra Ķimele kļuva par ceturto izrādes dalībnieci. Mēģinājums ir atkārtojums ar mērķi rekonstruēt vai nu reāli eksistējušu, vai iedomātu uzvedību. Katru reizi tika rekonstruētas ne tikai Strindberga lugā ierakstītās attiecības, bet arī attiecības starp divām sievietēm aktrisēm (Elitu Kļaviņu un Agnesi Zeltiņu) un sievieti režisori (Māru Ķimeli), starp vīrieti (Alvi Hermani) un trim sievietēm (Māru Ķimeli, Elitu Kļaviņu, Agnesi Zeltiņu), starp teātra māksliniecisko vadītāju (Alvi Hermani) un izrādes režisori (Māru Ķimeli), starp kādreizējo skolotāju (Māru Ķimeli) un viņas bijušajiem studentiem (Elitu Kļaviņu, Agnesi Zeltiņu, Alvi Hermani). Uzvedības rekonstrukcijas process kļuva par izrādes sastāvdaļu. Tādējādi par izrādes sastāvdaļu kļuva arī tas, ko aktieri un režisore savā starpā runāja mēģinājumu laikā, un Strindberga teksts savijās ar komentāriem, asociācijām, skaidrojumiem, piezīmēm, iegūstot intertekstuālu raksturu.

Domājot par telpu, svarīgi apzināties, ka Strindbergs padara savu psihi par visuma mikrokosmu, savu interešu un pētniecības lauku. Vairs nav tradicionālo atskaites punktu, realitāte tiek deformēta, simboliski iznīcināta vai ignorēta. Tālab cilvēku attiecību psiholoģiskā izpēte atgādina līdz absurdam sakāpinātu kliniku. Var piekrist amerikāņu teātra un literatūras pētnieka Džordža Velvorta apgalvojumam – Strindbergs patiešām ticēja, ka eksistē tikai viņš [4, 15]. Individīda iekšējā pasaule vienīgā ir pētišanas vērtā. Māra Ķimele šo iekšējās pasaules telpu atkārtoti ierauga istabas formātā. Kaut arī sava loma ir apstāklim, ka režisorei abos gadījumos jāreķinās ar teātra konkrētajām iespējām, kamerformas izmantojumu diktē jau pati luga – trīs darbības personas, nepieciešamība koncentrēt uzmanību uz psiholoģiskām vibrācijām, zemapziņas impulsiem, kuri plašā telpā pazudis, nebūs pamanāmi. Tomēr telpas formāta atkārtojumā ir arī principiālas atšķirības.

Latvijas Valsts konservatorijas mācību zāle, kur tika spēlēta 1988. gada versija, bija gandrīz kvadrātiska. Gar vienu sienu vairākās rindās izkārtotās skatītāji, bet spēles laukuma centrā scenogrāfe Marta Skulme bija novietojusi objektu – lielu zeltaini melnu vēdekli, kurš kalpoja gan kā prospekts, gan arī kā aizslietnis. Aiz tā varēja paslēpties, un ap to koncentrējās izrādes norises. Tas veidoja plānu robežšķirtni starp šķitumu un īstenību un raisīja asociācijas ar japāņu

tradicionālo *no* teātri, kur ārprātīgo vēdekļos nekad nav sarkanās krāsas, parasti tajos redzami tumsnēji rudens ziedi uz zelta fona.

Izrādes telpas organizācijā savienojās studiju izrādes peticība un dekadentiska greznība. Rekvizīts – skaistuma, sievišķības, aristokrātijas un samākslotības zīme – tika iecelts vides būvelementa kategorijā un pārvērsts dekadentiskā gurdenas izsmalcinātības simbolā.

2004. gadā "Jūlijas jaunkundze" tika spēlēta Jaunā Rīgas teātra mēģinājumu zālē, šaurā garā telpā, ko scenogrāfs Andris Freibergs bija iekārtojis šķietami reālistiski: viscaur balta, tīra virtuve ar dažiem īstiem priekšmetiem – gaļas mašīnu, gaļas āķi, kas, žerķstošā ķēdē iekārts, karājas pāri galvām; ar baltiem traukiem, zaļiem salātiem, dzeltenu sieru, sarkanu vīnu glāzē un marles audumā iesietu baltu biezpiena kunkuli. Vides raksturojums griezīgi precīzs kā naturālisti, bet krāsas – tīras un spilgtas kā māksliniekiem ekspresionistiem. Priekšmetu primārās funkcijas izradē ir tādas pašas kā dzīvē. Asociācija ar operāciju zāli, klīniku šķiet pavisam neobligāta, bet arī nepārprotama. 1988. gada izradē telpas risinājumā tika pieteikta poēzija, 2004. gada izradē – sociāla un psiholoģiska analīze, kaut analītīka kušetes vietā ir servējamais galdiņš uz riteņiem. Uz tā Māra Ķimele novieto un preparē Jūlijas un Žana sadomazohistiskās spēles.

Atkārtojuma mērķis ir nokļūt tuvāk patiesībai, bet telpas risinājumā Māra Ķimele iet no iekšējās pasaules projekcijas simboliskā tēlā uz reālistisku (naturālistisku) metaforu, kas skatītāja acu priekšā tiek izaudzēta no priekšmetiskās konkrētības. 1988. gadā izrādes telpa bija bez robežām tieši tāpēc, ka tā bija subjektīvā gara pasaule (starp citu, Žans ēda un dzēra, pantomīmiski darbojoties ar tukšiem traukiem, viņa attiecībām ar Jūliju piemita bezmiesīga juteklība), 2004. gada izradē telpa, kaut subjektīvās izjūtas apzi-mogota, ir ierobežota, reāla, aiz tās durvīm ir citas istabas, dārzs, dīķis. Arī ēšana, dzeršana, jutekliski pieskārieni notiek pa istam. Pirmajā izradē telpa no skatītāju viedokļa ir sociofugāla (no latīņu *fugere* – bēgt). Cilvēki tajā sapulcējas līdzīgi kā uzgaidāmā telpā, katram ir sava vieta un līdz ar to relatīva individuālas drošības sajūta, iespēja kolektīvā pieredzē radīt privātuma formu. Jaunā Rīgas teātra izradē telpa ir drīzāk sociopetāla (no latīņu *petere* – meklēt), kur līdzdalība mēģinājuma procesā sekmē (iespēju robežās, protams) sociālo uztveri un reakciju.

Nākamais atkārtojuma aspekts – kustību partitūras uzbūve. Gan vienā, gan otrā izradē tās centrālais struktūrelements ir deja. 1988. gadā deja bija *novietota*

izrādes sākumā – mūzika neskanēja, bet aiz melni zeltainā vēdekļa bija dzirdami klusi smiekli, satraukta elpa un čuksti, tad parādījās abi dejotāji – Jūlija un Žans. Tā nebija Jāņunakts tautasdeja, ko viņi dejoja, drīzāk galantā laikmeta menueta kustības ar erotisku pozēšanu, demonstrējot ķermeņa aprises, reizē tiecoties pēc pieskāriena un vairoties no tā.³ Jūlijai mugurā ir krinolīns, kas Žanam neļauj tai tuvoties. Tuvoties nevarēs arī tad, kad Jūlija būs pārgulējusi ar Žanu. Kleita būs saplēsta, pāri palikuši vien krinolīna stiepju pinumi, bet arī tie, asi un durstīgi, liks ievērot distanci. Kostīms un kustība palīdz vizualizēt to, ko Dž.L. Staiens sauc par Jūlijas seksuālo dziņu un Žana šķirisko ambīciju savstarpēju pārklāšanos [3, 41]. Jūlijas un Žana kustības 1988. gada izrādē veidoja nevis dejas rakstu, bet rādīja vīrišķās un sievišķās dabas savstarpējo pievilksanos un atgrūšanos. Tika radīts dejas tēls, atklāta dejas būtība.

Lugā Jūlijas seksuāli enerģētiskā deja, ko Žans vairākkārt raksturo kā traku, ir galvenā paralēle ar leģendu par Salomi. Atšķirībā no 1988. gada izrādes Jaunā Rīgas teātra uzvedumā Jūlija un Žans dejo ciešā satvērienā, ļaujot jutekliskuma strāvām izplatīties ne tikai savā starpā, bet arī plūst uz skatītājiem. Deja Jūlijai ir veids, kā pakļaut Žanu un novest sevi hipnozes stāvoklī.⁴ Deja Jaunā Rīgas teātra uzvedumā ir reizē realitātē neiespējamās kopīgās pasaules radišana un maģisks rituāls, kuru veido vienu un to pašu kustību atkārtojums.

Visbeidzot par atkārtojumu aktiera ķermeņa un personības aspektā. Vispārējais viedoklis par teātra izrādi kā jau eksistējoša literāra teksta iedzīvinājumu tiecas uzlūkot aktieri kā vairāk vai mazāk caurspīdīgu šī teksta transportlīdzekli, fiziski atbilstīgu tekstā ierakstītajām prasībām un apveltītu ar atbilstošām vokālām un fiziskām prasmēm, lai tekstu efektīvi atklātu publikai. Tas ir vienkāršots viedoklis, jo neņem vērā apstākli, ka ikvienā teātra kultūrā publikai parasti ir iespēja redzēt vienu un to pašu aktieri dažādos iestudējumos un tāpēc skatītāju pieredzē būs atmiņas par attiecīgo aktieri. Šādai otrreizējai pārstrādei jeb atkārtojumam pakļauti ne tikai aktieri, bet arī viņu radītie tēli. Tēlu un aktieru atkārtojuma spilgtākais piemērs teātra vēsturē ir delartiskā komēdija. Aktieri vienmēr spēlēja vienus un tos pašus tipus – mīlētājus, kalpus, zaldātus utt., kas publikai bija labi pazīstami un parādījās neskaitāmos scenārijos. Bet arī paši aktieri varēja ietekmēt šos tipus, pat radīt tiem jaunus vārdus un

³ Aisedora Dunkane mēdza deļot klusumā, kā arī dzejas vai prozas teksta pavadījumā.

⁴ Braiens Pārkers atgādina, ka lugas pirmajā variantā Jūlija pati izrauj bārdas nazi Žanam no rokām, sk.: 2, 103.

panākt, ka publika gaida tieši viņu parādīšanos. Savukārt franču teātris izveidoja striktu ampluā sistēmu, kur katrs aktieris spēlēja noteiktu lomu tipu.

Reizēm aktieris tik cieši saaug ar lomu, ka ikvienam nākamajam interpretam nākas cinīties ar lieliskā priekšteča kultūrrēgu. Aktieris uzspiež savu zīmogu tēlam, savukārt tēls – aktierim. Aktiera loma nepaliek pagātnē, bet tā it kā peld laikā, atstājot pēdas tekstā, skatītāju kolektīvajā atmiņā un citās lomās.

1988. gada izrādē Alvja Hermaņa sulainis Žans nebūt nebija ar primitīvāku garīgo struktūru kā Jūlija. Viņš bija līdzvērtīgi bagāts ar kompleksiem un iekšējām pretrunām. Kļūt par uzvarētāju mūžsenā dzimumu kara konkrētajā etapā viņam palīdzēja ciniska vienaldzība pret visu, kas notiek ārpus viņa paša. Atgriezoties pie Žana 2004. gadā, Alvja Hermaņa lomas zīmējums ir ļoti līdzīgs. Taču pazudusi ir Žana vienaldzība pret apkārtējo pasauli. Iespējams, Māra Ķimele, atkal uzticot Hermanim šo lomu, ir ņēmusi vērā faktu, ka aizvadīto sešpadsmit gadu laikā viņš no nepazīstama Latvijas Valsts konservatorijas absolventa kļuvis par Jaunā Rīgas teātra māksliniecisko vadītāju, nospēlējis virkni nozīmīgu un mazāk nozīmīgu lomu, iestudējis izrādes, kas guvušas atzinību Latvijā un starptautiskā mērogā, un šī pieredze neapšaubāmi veido papildu nozīmi skatītāju uztverē. Paradoksālā vai – tieši otrādi – likumsakarīgā kārtā Žans jaunajā iestudējumā ir visdaudznozīmīgākā un noslēpumainākā figūra, kuras rīcības motīvi vienā mirklī šķiet ticami un vārdi patiesi, bet jau nākamajā mirklī – vairs ne. Hermanim tagad ir pa spēkam atklāt Žanā ierakstīto impulsu pretrunīgumā ne tikai plebeja sociālās augšupejas ambīcijas (aizstājot grāfa autoritāti ar savējo), bet arī cilvēcisku apjukumu, dendija tieksmes un ideālu klātbūtni.

Atkārtojumam piemīt spēja radīt semantiskas un stilistiskas saites, kas sekmē priekšstata vienotību. Māra Ķimele divās "Jūlijas jaun kundzes" versijās noiet ceļu no naturālistiska un simboliska pretmeta starp uzvarētāju un uzvarēto līdz sarežģītām hipnotisku sapņu spēju un ekspresionisma priekšnojaušmām. Tāpat kā savulaik Strindbergs.

Literatūra

1. Lamm, Martin. *August Strindberg*. Transl. and ed. Harry G. Carlson. New York : B. Blom, 1971, xxi, 561 p.

2. Parker, Brian. Strindberg's "Miss Julie" and the Legend of Salomé. In: *Modernism in European Drama : Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett : essays from Modern drama*. Ed. Frederick J. Marker and Christopher Innes. Toronto; Buffalo : University of Toronto Press, 1998, pp. 92–109.

3. Styan, John L. *Modern Drama in Theory and Practice*. Vol. 1. Cambridge; New York : Cambridge University Press, 1981.

4. Wellwarth, George E. *Modern Drama and the Death of God*. Madison, Wis. : University of Wisconsin Press, 1986.

Valda Čakare

Forms, Functions and Semantic Features of Repeated Experience in Māra Ķimele's Theatre. The Case of "Miss Julie"

Summary

Theatre is a cultural activity deeply involved with repetition. Repeated texts, recycling of specific material, and the practice of using the same spaces and bodies appear in a wide range of theatrical cultures. Māra Ķimele as a stage director has always been interested in the original, the unique. Yet she is not free from postmodern obsession with things that return. This can be clearly seen in her two productions of "Miss Julie" by August Strindberg. Māra Ķimele gains enormous power from repeated appearances of the same actors and scenic elements.