

INGRĪDA VILKĀRSE

MĪTISKO TĒMU INTERPRETĀCIJA MŪSDIENU OPERAS REŽIJĀ. R. VĀGNERA OPERAS "KLĪSTOŠAIS HOLANDIETIS" UN A. RUBINŠTEINA OPERAS "DĒMONS" IESTUDĒJUMI LATVIJAS NACIONĀLAJĀ OPERĀ

Kopš 90. gadu vidus Latvijas Nacionālā opera meklē jaunus režijas ceļus un izpausmes – tā vēlas būt aktuāla skatītājam, sarunāties ne tikai klasiskās mūzikas valodā, bet arī noteikt savu vietu modernās režijas kontekstā. Pēdējie desmit gadi ir pierādījuši, ka režisori, kuri veidojuši iestudējumus Latvijas Nacionālajā operā meklē ne tikai jaunas inscenējuma formas, bet arī brīvi pārvalda modernisma virzienu plašo piedāvājumu. Tāpēc pārmaiņas, kas skārušas operas režiju saucamas ne vien par progresīvām, bet arī par būtiskām operas uztveres un domāšanas virzienā. Mūsdienās liela nozīme ir režisora idejiski mākslinieciskajai uzveduma koncepcijai, un atkarībā no režisora dotā operas virsuzdevuma inscenējums var tikt risināts dažādos veidos. Tas var būt gan klasiski tradicionāls, gan avangardisks, apvienojot sevī stilistisku daudzveidību. Parodija, atsvešinājums, mitoloģisko tēmu stilizācija, ironija un spēle ar simboliem/metaforām – tas ir skatuves valodas un scenogrāfisko līdzekļu kopums, kas šobrīd dominē Latvijas Nacionālās operas jaunākajos iestudējumos.

Šobrīd pasaulē liela daļa operu, kuras jau dēvējam par klasisko mantojumu, savu jauno skatuves dzīvi uzsāk ne vairs 18. vai 19. gadsimta stilā un estētiskajās robežās, bet gan dažādu laika nogriežņu kombinācijās un stilu daudzveidībā. Postmodernisma un modernisma estētiskās koordinātes mūsu operas režijas domāšanā vairs nav tikai teorētiska abstrakcija, bet gan dzīvs un virzošs process. Par jaunu tradīciju uzskatāma pēdējos gados vērojamā operas viesrežisoru pieaicināšana – tas ne tikai ļauj saskarties ar citāda veida domāšanu un izpratni par operas mākslu, bet arī paplašina un dažādo režijas interpretācijas iespējas.

2003. gads Latvijas Nacionālās operas režijā iezīmējies ar debitējošā režisora – teātra direktora Andreja Žagara zīmi. Viņa inscenējumā skatuves veidolu

ieguvušas divas vēlinā romantisma skaņražu operas: Riharda Vāgnera "Klistošais holandietis" (pirmizrāde 2003. gada 5. februārī; diriģents – Gintars Rinkevičs, scenogrāfs – Andris Freibergs, galvenajās lomās: Holandietis – Egils Siliņš; Zenta – Ieva Kepe) un Antona Rubiņšteina "Dēmons" (pirmizrāde 2003. gada 14. decembrī, diriģents – Normunds Vaicis, scenogrāfe – Ieva Kauliņa, galvenajās lomās: Dēmons – Egils Siliņš, Tamāra – Tatjana Monogarova).

Komponisti Rihards Vāgners (1813–1883) un Antons Rubiņšteins (1829–1894) ir laikabiedri, vēlinā romantisma pārstāvji. Abi ir aktīvi 19. gadsimta sabiedriskie darbinieki, diriģenti, teorētisko un muzikālo traktātu autori, pretrunīgas personības, kas nekautrējās paši sevi nodēvēt par ģēnijiem. Lai gan savā muzikālajā daiļradē katrs komponists pārstāv atšķirīgu nacionālo skolu (proti, vācu un krievu), viņu opusi vienlaikus savieno gan izteiktas nacionālās mūzikas iezīmes, gan valdošās romantisma tendences Eiropas mūzikas kultūrā. Antons Rubiņšteins komponēja neparasti ātri un daudz, bet Eiropā nevīstošu slavu viņš ieguva pirmām kārtām kā izcils un talantīgs pianists, mazāk ievēribas un cieņas tika izrādīts viņa sacerējumiem, kas bieži vien netika līdz galam izstrādāti. Savukārt Rihards Vāgners ir 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 tikai sava laika mūzikas kultūru, bet atstājušas neizdzēšamu iespaidu uz nākamajām mūziķu paaudzēm.

R. Vāgnera operas "Klistošais holandietis" (pirmizrāde 1843. gadā) un A. Rubiņšteina operas "Dēmons" (pirmizrāde 1875. gadā) libreta pamatā izvēlēti romantisma literatūrā balstīti sižeti: R. Vāgners izmantojis atsauces uz Heinriha Heines stāstu "No Šnābelevopska kunga memoāriem" (1834), bet A. Rubiņšteinu saistīja ideja radīt operu pēc M. Ļermontova poēmas "Dēmons" motīviem. Abus libretus caurvij misticisms, fantāzijas tēlu pasaule, kas saplūst ar reālo pasauli, nojaucot robežas starp istenību un iztēli, tāpēc režisors galveno nozīmi izrādēs pievērsis mītoloģisko tēmu stilizācijai. Viens no centrālajiem abu izrāžu struktūrelementiem ir režisora koncepts par divu paralēlo pasaulu pastāvēšanu pretstatu pāros: redzamais – neredzamais un reālais – nereālais. Līdzās 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.

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

Abu operu galvenie tēli / vīzijas – pārpasaulīgās būtnes Holandietis un Dēmons – ir dievu nolādētas, lepnas, romantiskas un vientuļas personības, tie ir simboli brīvības alkām un traģiski liktenīgām kaislībām; pretstatu pāri reālais – nereālais viņi pārstāv nereālo pasaules modeli. Savukārt sieviešu tēli – Zenta (“Klīstošais holandietis”) un Tamāra (“Dēmons”) – ir pieskaitāmi pie reālās, respektīvi, cilvēciskās pasaules personāžiem, vienlaikus sevī nesot arī zināmas simboliskas *Nevainīgās Jaunavas* iezīmes.

Režisors kopā ar scenogrāfiem Andri Freibergu un Ievu Kauliņu abu izrāžu darbības vidi definē un veido kā metaforu un simbolu kopumus: tā ir pasaule kā sakrāli mitoloģisks izplatījums, kurā tiek realizēti svētie rituāli. Symbolisms, ko mēdz uzskatīt par romantisma izpausmes augstāko fāzi, ir svarīgs abu inscenējumu estētikas avots. Symbolismam raksturīgais – monumentāls statiskums, paralēlās pasaules nemitīga klātesamība, metaforu un jēdzienu daudznozīmība, dekoratīva ornamentika – ir režisora galvenās estētiskās kategorijas, kuras tiek lietotas abu izrāžu inscenējumos. 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 kā atsevišķu noslēgtu numuru princips, kas operu saskalda nelielos mūzikas nogriežņos un ievērojami sadrupina notikumu virzību un norisi, tāpēc būtiska loma abās operās ir ierādīta gaismu partitūras režijai. “Klīstošajā holandietī” gaismu mākslinieks Kevins Vins-Džonss kopā ar videomākslinieci Katrīnu Neiburgu izveidojuši Vāgnera mūzikā balstītu caurviju attīstības videoprojekciju, kas izvēršas kopā ar mūzikas caurviju tēmām, bet operas “Dēmons” gaismu mākslinieks Reinharhs Bihsels gaismas dramaturģiju izstrādā atbilstoši Rubinšteina mūzikas numuru principiem.

Scenogrāfs Andris Freibergs izrādes “Klīstošais holandietis” telpu iekārtojis kā mītisku, bezgalīgu izplatījumu, kurā no tumsas un aizpasaules kā vīzija parādās klīstošā spoku kuģa iegaismotā karkasa aprīses. 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 videoprojekcijas sapludina un pārklāj operas notikumus un darbības. Šajā uzvedumā scenogrāfija nav tikai darbības vietas ilustratīvs dekorējums – tai ir piešķirta vadošā, funkcionāli aktīvā darbības virzītājas loma. Skatuves telpai transformējoties, tiek nojauktas jebkādas iespējas darbības vietu identificēt ar konkrētu vietu un laiku.

Operas “Dēmons” darbība risinās Kaukāzā. Pēc vietējo tautu kosmogoniskajiem mītiem, zemei ir apaļa forma, to ietver jūra vai kalni, bet pasaules malā aug dzīves koks, kas vertikāli savieno *debesis – zemi – pazemes* valsti. Pasaule šajos mītos ir strukturēta arī horizontāli – centrā jeb priekšā ir izvietota priekšējā pasaule, bet aiz tās atrodas aizmugures pasaule. Šajos mītos trīs vertikālajām pasaulēm atbilst arī trīs krāsas – balts, sarkans un melns. Ņemot par pamatu šo kosmogonisko mītu, izrādes scenogrāfe Ieva Kauliņa uzveduma vizuālo risinājumu veidojusi, skatuves telpu sadalot trīs milzīgos tumši pelēkos, gandrīz melnos kustīgos stāvos, kas nosacīti nodala darbības, kurām jārisinās trīs mitoloģiskajās telpās: *debesis – 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 attiecīgā darbības modeli transformējas simboliskā trijstūrī *galds – altāris – kapenes*. Trīs pamatkrāsu *balts – sarkans – melns* izmantojums operas scenogrāfijā un tērpos, kā arī trīs vertikālie skatuves līmeņi un trīs galda simboliskās nozīmes transformācijas savienojas asociatīvā trijstūrī *dievišķais – dēmoniskais – cilvēciskais*, kurā atklājas visas izrādes virszuddevums. Pāreja no vienas pasaules citā ir iespējama tikai dievībām vai varoņiem – pusdieviem, bet cilvēkam, šķērsojot pasaulu robežu, jāiziet garīgās iniciācijas ceļš, kas mītos nereti tiek pielīdzināts nāvei.

Abās operās garīgās mīlestības metaforas nesējas ir sievietes – Zenta un Tamāra, kuras savas mīlestības vārdā labprātīgi iziet augstākās iniciācijas ceļu. Atsaucoties uz cilvēka pasaules antropoloģisko trīsvienību *ķermenis – dvēsele – gars*, operu galvenie sieviešu tēli atteikušies no *ķermeniskās* klātbūtnes mīlestībā.

Pēc abu komponistu ieceres operās iekļautas arī nozīmīgas rituālās darbības ainas: “Klīstošajā holandieši” – jaunavu vērpšanas skats, kuru režisors A. Žagars aizstājis ar veļas mazgāšanas epizodi, bet operā “Dēmons” – otrā cēliena aina, kurā Tamāra tiek posta kāzām.

Liela simboliska nozīme abās izrādēs ir krāsām. Baltā krāsa, kas ir gaismas, tīrības, pilnības simbols, tiek izmantota kā pretstats melnajai skatuves telpai –

pasaulei kā pirmsākuma haosam. Baltai krāsai ir sakars ar absolūto, ar visa sākumu un galu, balto bieži izmanto kāzu, dzimšanas, iniciācijas un nāves rituālos. Baltā krāsa un baltā gaisma, kas simbolizē šķīstību, nevainību un uzticību, abās izrādēs pārvēršas par zīmēm, kas simbolizē jaunavu rituālās laulības ar nāvi – tas ir garīgās iniciācijas process, kura laikā gan Zenta, gan Tamāra garīgi savienojas ar savu iemīļoto, attiecīgi – ar Holandieti un Dēmonu. Abas sievietes apzinās, ka viņu mīlestības augstākais piepildījums ir nāve. Upuris – augstākā mīlestības izpausme. Izteismīga un pārliecinoša izdevusies “Dēmona” kāzu aina. Nevainīgi baltā Tamāras šķīstība līgavas rotā savienojas ar sarkano mīlestības un auglības krāsu. *Balts – sarkans – melns*, kas metaforiski vienādojas ar *nevainību – kaislību/mīlestību – nāvi* ir saucama par šī operas scenogrāfisko un idejisko dominanti. Kāzas, kas negaidot pāraug bērēs, veido iniciācijas mistēriju, kurā mīlestības piepildījums ir nāve.

Režisors milzīgo pirmā stāva galdu pārvērs par *upura altāri*, uz kura guļ nogalinātais Tamāras līgavainis. Režijas koncepcija nolasāma diezgan skaidri – uz mīlestības jeb nāves altāra tiek guldīta arī Tamāra. Viņa lēni ietinas altāra segā, zem kuras baltās virspuses slēpjas kontrastējoši melna apakšējā puse, un kņaze iegūst jaunu “*kāzu*” tērpu – milzīgu melnu pārsegu, kas viņu apņem un ietin. *Balto* nomaina *melnais* – nogrimšana tumsā, sērās.

Galveno tēlu un kora darbībā režisors A. Žagars abos uzvedumos aktualizē klasicisma estētikai atbilstošus teātra mākslas paņēmienus. Kā vienu no mizanscēnu veidošanas principiem viņš izvēlējies klasicisma estētikai raksturīgo skaidrību, statiskumu, askētismu un simetriju: premjers tiek novietots priekšplānā – izcelts; vienotā masa / koris veido fonu, tam nav spilgti individuālu iezīmju. Solistu skatuviskās eksistences formā dominē romantismam neraksturīgs zināms atsvešinājums – apzināti tiek ignorēti skatuves partneri, lielākā daļa āriju, mīlas duetu un koru tiek vērsti zālē – skatītājam. Abos uzvedumos režisors nemītīgi pretstata divas it kā pretējas nometnes – kora *grupu* un solistu *individu*. 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 holandietī*”, gan “*Dēmonā*” kora masa pārvietojas horeogrāfiski noteiktos zīmējumos (abu uzvedumu horeogrāfe ir Elita Bukovska), tai ir ilustratīvas un fonu veidojošas funkcijas.

Režisors komponistiem raksturīgo muzikālo romantisma estētiku izveidojis ar simbolisma un klasicisma estētikai piemītošiem skatuves izteiksmes līdzekļiem.

Operas režisore un teātra zinātniece Lia Rotbauma savā grāmatā "Opera un tās skatuviskā izpausme" raksta: "Operas partitūra sevī ietver noteiktu un stingru kompozīciju tīri muzikālā ziņā.. Kompozīcija pilda trīs funkcijas: veido notikumu norisi, izgaismo to pamatjēgu un rada izteiksmes līdzekļu kompleksu, kas skatītājam palīdz veidot noteiktu attieksmi pret izvirzīto problēmu. Tas nozīmē, ka, *pārtulkojot* partitūru teātra valodā, ir nepieciešama arī inscenējuma kompozīcija, kas būtu balstīta uz tādiem pašiem principiem." Atsaucoties uz Lias Rotbaumas teikto, var apgalvot, ka režisors A. Žagars liriski romantiskās operas mūzikas partitūrām ir izvēlējis konsonansi kā operas režijas principu.

Interese par mītisko un simbolisko pasaules kārtību veidojas par raksturīgu Andreja Žagara režisoriskā rokraksta zīmi. Tā ir nojauta par kādas augstākas gribas un spēka klātbūtni, un to var dēvēt dažādos vārdos – par Dieva izpratni, par paralelās realitātes klātbūtni, par Likteņa caurviju attīstības tēmu. Par A. Žagara īpašo inscenējuma prioritāti var nosaukt *mītisko simbolismu*, kas sevī ietver rituālās pārdzimšanas iniciācijas un šķīstīšanās procesu, kurā racionālais tiek savienots ar iracionālo, esamība ar neesamību, sakrālais ar profāno, notiek telpas un laika dimensijas pārklāšanās un scenogrāfija pārliecinoši ieņem dominējošo lomu operas inscenējumā.

Literatūra

1. Briede, V. *Latviešu operteātris*. Rīga : Zinātne, 1987, 245 lpp.
2. *Opera : pasaules opermākslas šedevri*. Rīga : Juventa, 1998, 541 lpp.
3. *Vispārējā mūzikas vēsture*. 1. d. Red. N. Grīnfelds. Rīga : Zinātne, 1984, 262 lpp.
4. *Lielā simbolu enciklopēdija*. Rīga : Jumava, 2002, 648 lpp.
5. *Театр XX века*. Москва : Индрик, 2003, 461 с.
6. *Мифы народов мира* : энциклопедия. Т. 1. Москва, 1991, 672 с.
7. *Мифы народов мира* : энциклопедия. Т. 2. Москва, 1992, 720 с.

Ingrīda Vilkāse

Interpretation of Mythical Themes in Contemporary Opera Direction.

Staging of R. Wagner's *Der fliegende Holländer* and A. Rubinstein's *Demon* at the Latvian National Opera

Summary

In this article I have analyzed two opera stagings at the Latvia National Opera in 2003, which have been produced by Director Andrejs Žagars: *Der fliegende Holländer*, opera by Richard Wagner (premiere at February 5, 2003), Musical Director and Principal Conductor Gintaras Rinkevičius, Set Designer – Andris Freibergs, and in the leading parts: Dutchman – Egils Siliņš, Senta – Ieva Kepe; and *Demon*, opera by Anton Rubinstein (December 14, 2003), Musical Director and Principal Conductor – Normunds Vaicis, Set Designer – Ieva Kauliņa, and in the leading parts: Demon – Egils Siliņš, Tamara – Tatiana Monogarova.

In this paper, two conjunctive aspects of opera staging have been examined – use of romantic literature for the libretto and the musical style of late romanticism; also, characteristic differences in the direction methods in the course of staging have been marked. The showgrounds in both performances have been created as mythical, endless spaces, implying visual, theatrical philosophy, with an associative expression of time and space – thus, creating the stage design dramaturgy of performances.

Librettos of these operas are permeated with mysticism, images of the fantasy world, which merge with the real world, breaking down the borders between the reality and imagination. Thus, the director pays his main attention to the stylization of the mythological theme. One of the central framework elements in both of the performances shows the concept of the director about the existence of two parallel (and opposite) worlds: visible – invisible and real – unreal world. Parallel to the visible world, the soul of the invisible world exists, and this is the level where the people's destinies are decided. Various visual signs, symbols and metaphors message about this. In these performances, a symbol becomes an image making it possible to establish the relations between the natural and the supernatural, between the possible and the impossible. Among special staging

priorities of A. Žagars we can mention *mythical symbolism*, which includes initiation of ritual over births and the process of purification, which links the rational with the irrational, being with nonbeing, sacral with profane. Also, perfusion of the dimensions of time and space takes the dominant role in stage design. The staged world of operas images of A. Žagars is created as a sacral mythical space. The composers' characteristic aesthetics of musical romanticism are shown with the means of stage expression, which are proper for symbolism and classicism. The director has chosen consonance as a principle of opera staging for the lyrical romantic opera music scores.

