

LATVIJAS UNIVERSITĀTE



LAUMA MELLĒNA-BARTKEVIČA

**RIHARDA VĀGNERA OPERU REŽIJA 21. GADSIMTĀ:
CIKLA “NĪBELUNGA GREDZENS” RĪGAS IESTUDĒJUMI
UN TO KONTEKSTUALIZĀCIJA**

PROMOCIJAS DARBS

Doktora grāda iegūšanai MĀKSLAS ZINĀTŅU nozarē
Apakšnozare: Teātra un kino vēsture un teorija

Zinātniskā vadītāja: Dr. habil.artis prof. Silvija Radzobe

Rīga, 2018

SATURS

IEVADS	3
1.NODAĻA. REŽIJA OPERĀ 20. un 21. gadsimtu mijā: ROBEŽAS, TEORIJAS UN METODES .	12
1.1.Opera kā teksts un tā interpretācija 21. gadsimtā	12
1.2. Jaunas tendences režijas un scenogrāfijas mijiedarbībā jaunu nozīmju radīšanā	21
1.3. Režisora autorības nozīme klasisko operu mūsdienu interpretācijās	25
1.4. No totālā mākslas darba līdz totālajam teātrim	30
2. NODAĻA. VĀGNERA CIKLS „NĪBELUNGA GREDZENS”: VĒSTURISKS EKSKURSS	41
2.1. Cikla tapšana	41
2.2. „Gredzena” cikla kompozīcija un tēlu sistēma	49
2.3. Cikla „Nībelunga gredzens” iestudējumi Rīgā	57
3. NODAĻA. „NĪBELUNGA GREDZENS” LATVIJAS NACIONĀLAJĀ OPERĀ (2006–2013).....	76
3.1. Cikla operu režisoru portreti	76
3. 2. Rīgas „Gredzena” iestudējumu semantiskā analīze	88
3.2.1. “Reinas zelts” Stefana Herheima interpretācijā – daudzdimensionāls stāsts postmodernā vienlaicīgumā.....	88
3.2.2. Viestura Kairiša „Valkīra” – postmoderna estētika simboliski nosacītā hronotopā..	101
3.2.3. “Zīgfriids” – varoņa un antivaroņa antagonisms.....	110
3.2.4. Dievu mijkrēslis” – Kairiša ironiska versija par mūsdienu apokalipsi	118
NOBEIGUMS	130
SECINĀJUMI	132
Vāgners postmodernisma paradigmā	132
IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS	135

IEVADS

Opera ir viena no sarežģītākajām skatuves mākslas formām ar saviem specifiskiem nosacījumiem, ko vēstures gaitā, bet jo īpaši 20. un 21. gadsimtā veidojuši un transformējuši tās radītāji un interpreti mijiedarbībā ar sava laika aktuālajām mākslas tendencēm un funkcijām. Žanra sarežģītību nosaka operas sintētiskā daba un tās saturisko, performatīvo un kontekstuālo aspektu sazarotība, kas paver ļoti plašu, tomēr vienlaikus grūti sistematizējamu darba lauku arī dažādu humanitāro, tostarp mākslas, zinātņu nozaru pētniekiem. Par spīti faktam, ka opera ir mūzikas žanrs, vispārējās performatīvajās izpausmēs tā ir radniecīga teātrim, taču operas iestudējumu veidojošo elementu attiecības ir principiāli citādas nekā dramatiskā teātra iestudējumos. Operas pētniecībā nepastāv stabilas tradīcijas un vienota, specifiski operas pētniecībai paredzēta, metodoloģija, taču tas sniedz iespējas aplūkot pētāmo objektu, izmantojot dažādu radniecīgu humanitāro zinātņu pētniecības metodes, veidojot žanra specifikai atbilstošu, starpdisciplināru teorētisko un metodoloģisko ietvaru.

Operu režija mūsdienu izpratnē ir samērā jauns pētniecības objekts, jo režisora loma un funkcijas operā 20. gadsimta otrajā pusē un 21. gadsimtā salīdzinājumā ar iepriekšējiem operas vēsturiskās attīstības posmiem ir mainījušās, paplašinot arī interpretācijas jēdzienu attiecībā uz šo mākslas žanru. Latvijā opera nav populārs pētniecības objekts, jo muzikoloģijā tā nereti tiek uzskatīta par mazāk interesantu žanru iepretim citiem, jaunākiem mūzikas virzieniem un laikmetīgākai problemātikai skaņu mākslā, savukārt teātra zinātnes profesionāļi nereti aizbildinās ar nepietiekamu kompetenci mūzikā, lai pievērstos šī žanra detalizētai analīzei. Pasaulē 21. gadsimtā operas kritiķi galvenokārt dokumentē žanra attīstības procesu, publicējot recenzijas un analītiskus rakstus profesionālajos žurnālos (piem., *Opera Magazine*, *Opera Now*, *Cambridge Opera Journal*, *The Wagner Journal*, *Opernglass* utt.), muzikologi, mūzikas pētnieki un citi autori atbilstoši operu komponistu jubileju kalendāram aktualizē šo skaņražu daiļradi un personības (piemēram, līdz 2013. gadam un arī 2014. gadā par godu Džuzepes Verdi un Riharda Vāgnera 200. jubilejai tika publicēta virkne monogrāfiju par šo komponistu daiļradi¹). Līdzās tradicionālajai muzikoloģijai, atbildot uz aktuālajām tendencēm žanra

¹ Pītera Konrāda (*Peter Conrad*) „Verdi and/or Wagner: Two Men, Two Worlds, Two Centuries”, 2011; Berija Millingtona (*Barry Millington*) „The Sorcerer of Bayreuth”, 2012; Džordža Mārtina (*George Martin*) „Verdi in America, Oberto through Rigoletto”, 2011; utt.

attīstībā, notiek pievēršanās arī padziļinātai operas iestudējumu un to vēstures pētīšanai – piemēram, Īvena Beikera (Evan Baker) „From Score to the Stage. An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging”, 2013.

Latvijā operas režija pētīta maz. Līdz šim muzikologi galvenokārt pievērsušies Latvijas Nacionālās operas vēstures dokumentēšanai.² Darba **aktualitāti** nosaka tas, ka tajā pētīta operas režija un tās problemātika 21. gadsimtā, analizējot Riharda Vāgnera „Nībelunga gredzena” iestudējumus Latvijas Nacionālajā operā (LNO³). Tos ir iespējams aplūkot plašākā kontekstā, atklājot kopsakarības un tendences klasisko operu⁴ laikmetīgās režijas jomā un aktuālajā kultūrtelpas problemātikā, kā arī mākslas un sabiedrības mijiedarbības aspektus 21. gadsimtā. Tai pat laikā promocijas darbs „Riharda Vāgnera operas 21. gadsimtā: cikla „Nībelunga gredzens” Rīgas iestudējumi un to kontekstualizācija” aktualizē Riharda Vāgnera saistību ar Rīgu un paplašina Vāgnera mantojuma un ietekmju apgūšanas un pētniecības ģeogrāfiju starptautiskā kontekstā. „Gredzena”⁵ cikla pilna iestudēšana ir vērā ņemams sasniegums Latvijas Nacionālās operas mākslinieciskajā darbā un, no šodienas viedokļa raugoties, šim projektam ir arī nozīmīgi rezultāti – ir paplašināts LNO repertuārs (līdz šim Vāgnera operas tika iestudētas ļoti reti), mākslinieki ir guvuši jaunu pieredzi, kas daudziem no viņiem ir bijusi nozīmīgi turpmākajā karjerā (piem., Andris Nelsons, Liene Kinča, Andris Ludvigs, Armands Siliņš, Viesturs Kairiņš utt.), publika ir tikusi iepazīstināta ar Vāgnera daiļradi vispār un tās mūsdienu interpretācijas iespējām, mākslas valodā stimulēta refleksija par vēsturi, kultūru, politiku, sabiedrību un ar to saistītajiem procesiem. Vienlaikus gadsimta griezumā cikla “Nībelunga

² Vija Briede–Bulavinova „Jaunās balsis” (1981) un „Latviešu operētra vēsture” (1987), albums “Latvijas Nacionālā opera” ar Lolitas Fūrmanes un citu autoru rakstiem (2000), iznākušas biogrāfiskas monogrāfijas par dziedātājiem (piem. Ruta Ruņģe „Žermēna Heine—Vāgnere” (1985), no jaunākajām Olafs Seviško „Caur ērkšķiem līdzās zvaigznēm” (2007), par tenoru Arnoldu Skaru Daiga Mazvērsīte „Pusvārdā. Jānis Zābers” (2010) u.c.), 20. gada 2. puses un 21. gadsimta operu pārstāsti ar komentāriem apkopoti Dr. Art. Jāņa Torgāna monogrāfijā „Opera libretu spoguļi” (2012), vērtīgu informāciju par operu režiju Latvijas Nacionālajā operā 20. gs. sniedz režisora Jāņa Zariņa memuāri „Mans darbs teātrī” (1974), taču akadēmisku pētījumu par operu režiju 21. gadsimtā ir ļoti maz – 2004. gadā bakalaura darbu „Postmodernisma iezīmes Latvijas Nacionālās operas iestudējumos (1995–2004)” aizstāvējusi Indra Lūkina, padziļināti operas režijas problemātika LNO iestudējumos modernisma un postmodernisma aspektos pētīta Dr. Art. Ingrīdas Vilkārses 2008. gadā aizstāvētajā promocijas darbā „Operas režijas tendences Latvijas Nacionālajā operā (1995.–2003.)”, 2013. gadā maģistra darbu par Andreja Žagara iestudētajām operām LNO – “Andreja Žagara iestudējumi Latvijas Nacionālajā operā (2003–2012)” – aizstāvēja Atis Rozentāls.

³ Šeit un turpmāk Latvijas Nacionālā opera saīsināti apzīmēta kā LNO, ņemot vērā līdz 2015. gadam spēkā esošo nosaukumu. 2015. gadā tas tik mainīts, pievienojot gan nosaukumā, gan abreviatūrā arī baletu – Latvijas Nacionālā opera un balets (LNOB).

⁴ Šeit un turpmāk promocijas darba tekstā autore lieto jēdzienu “klasiskās operas”, attiecinot tās nevis uz klasicisma perioda operām, bet uz operām, kas radītas 17. – 19. gadsimtā un 21. gadsimtā veido klasisko operrepertuāru. Šādā izpratnē arī Riharda Vāgnera operas, kas stilistiski tiek pieskaitītas romantismam kā mākslas virzienam, uzskatāmas par klasiskām operām. Minētais traktējums sakņots vācu hermeneitika Hansa Georga Gadamera paustajā atziņā: “kaut ko dēvēt par “klasisku” ļauj paliekošas būtmes, nezaudējamas, no visiem laika apstākļiem neatkarīgas nozīmes apziņa – sava veida bezlaiciska tagadne, kas ir vienlaicīga jebkurai tagadnei” (Gadamers 1999: 274)

⁵ Šeit un turpmāk promocijas darba tekstā kā sinonīmi tiek lietots cikla pilnais nosaukums “Nībelunga gredzens” un starptautiskajā aprītē pieņemtais minētā cikla saīsinātais apzīmējums “Gredzens” (*Ring*).

gredzens” tapšana Rīgā turpina Vāgnera operu iestudēšanas tradīciju, kura, lai arī ar pārtraukumiem, tomēr pastāv jau teju 200 gadus. Somu zinātniece Hannu Salmi pētījusi “vāgnerisma” fenomena attīstību 19. gadsimta Baltijā un Ziemeļeiropā, atzīmējusi, ka laikā, kad, piemēram, “Zviedrija vēl tikai spēra pirmos soļus Vāgnera daiļrades iepazīšanas virzienā, Rīgā līdz 1872. gadam jau pastāvēja trīsdesmit astoņus gadus ilga Vāgnera mūzikas atskaņošanas tradīcija” (Salmi 2005: 142). Kopš cikla iestudēšanas Rīgā tapuši vēl vairāki Vāgnera operu iestudējumi, un Latvijas Nacionālās operas un baleta simtgades sezona tika atklāta ar “Klīstošā holandieša” jauniestudējumu Viestura Kairiša režijā.

Šī promocijas darba pētījuma objekts ir klasisko operu laikmetīgā režija, konkrēti, Riharda Vāgnera operu režija 21. gadsimtā, savukārt piemēri, kas izmantoti kā pētījuma empīriskais materiāls, ir Latvijas Nacionālajā operā iestudētā Vāgnera tetraloģija „Nībelunga gredzens” (2006–2011⁶) Pētījumā piedāvāts izmantot plašāku teorētisko metodoloģisko ietvaru operas pētniecībā un kritikā nekā līdz šim, izmantojot operas kā sintētiska žanra specifiku, kas ļauj skaidrot dažādus mākslasdarba un māksliniecisko procesu aspektus un kontekstus, analizē meklējot operas mijiedarbības veidus ar cilvēku un sabiedrību noteiktā laikmetā. Operas iestudējumu tiek piedāvāts aplūkot kā tekstu plašā nozīmē (skat. apakšnodaļu 1.1.), kura dažādi aspekti iztīrāti, izmantojot semiotisko un hermeneitisko metodi, no kurām pirmā vairāk attiecas uz iestudējuma tehniskajiem aspektiem (telpu, vizuālajiem simboliem un reprezentācijām utt.), savukārt otrā – uz idejām un konceptiem, ko pauž režijas stratēģija (tēlu portretējums, darbības vides un norišu traktējums utt.)

Promocijas darba **mērķis** ir noskaidrot, kā klasisko operu iestudēšanu 21. gadsimtā ietekmē režijas teātris un režisora–autora funkcijas, par pētījuma lauku izvēloties Riharda Vāgnera operu iestudējumus – Latvijas Nacionālajā operā no 2006. – 2011. gadam tapušo ciklu „Nībelunga gredzens”, kontekstualizējot to plašākā klasisko operu laikmetīgās režijas laukā, atklājot kopsakarības un tendences, kas raksturīgas Vāgnera operu režijai 21. gadsimtā, kā arī uzrādot laikmetīgās režijas pievienoto vērtību operā un konstatējot novatorisko ciklā izmantotajā režijas valodā. Mērķis paredz analizēt konkrētā komponista daiļrades specifiku noteikto režijas problemātiku un iztīrāt režisora lomu, uzdevumus un veikumu konkrētajos iestudējumos. Izvirzīt šādu mērķi motivē sabiedrībā plaši izplatīts

⁶ Minētie operu iestudējumi kā jauniestudējumi tapuši laika posmā no 2006. līdz 2011. gadam, taču 2012./2013. gada sezonā “Reinas zelts” un “Valkīra” pirms Rīgas Operas Festivāla, kurā tika izrādīts viss cikls, piedzīvoja atjaunojumus ar atšķirīgiem solistu sastāviem, tādēļ šī aspekta dēļ promocijas darbā pētījuma periodizācija dažviet norādīta arī līdz 2013. gadam (autore piezīme).

priekšstats, ka laikmetīgā režija nereti “sabojā” operas žanru, režijas koncepcijās paužot no oriģinālās operas satura atšķirīgu vēstījumu, kas tiek panākts, piemēram, darbību pārceļot uz mūsdienām.

Promocijas darba **uzdevumi**:

- Raksturot operu režijas specifiku un īpaši Vāgnera operu režijas īpatnības, to iestudēšanas vēsturiskās tradīcijas dažādos laikposmos, iezīmējot jaunās tendences, kas parādās, pieaugot režisora lomai operas iestudēšanā 20. un 21. gadsimta mijā, kad ar operu režiju sāk nodarboties režisori ar dramatiskā teātra un/vai kino pieredzi;
- Analizēt kopsakarības starp 19. gadsimta un mūsdienu kultūras problemātiku – vērtību un morāles krīzi, sociālo kontekstu nozīmi mākslas radīšanā un uztverē, „augstās” un popkultūras kontrastus un mijiedarbību, mākslas sociālo funkciju aspektus un to atspoguļojumu aplūkojamajos Vāgnera operu laikmetīgajos iestudējumos, kas pamato Vāgnera operās simboliskā formā izvirzīto problēmu aktualitāti mūsdienās
- Analizēt cikla „Nībelunga gredzens” Rīgas iestudējumu režijas valodu sastatījumā ar „sintētiskās mākslas”, žanru mijiedarbības un sinerģijas aktualitāti mūsdienu kultūrtelpā, iezīmējot laikmetīguma vietu un nozīmi operas žanrā.

Darba **zinātniskā novitāte** ir kompleksa skatījuma veidošana uz operu kā tekstu plašā nozīmē un operas mijiedarbībā ar skatītāju pastāvošās formas (iestudējuma) un šīs formas autora (režisora) darba hermeneitiska interpretācija, apzinoties zīmju un nozīmju dinamisko attīstību mūsdienu kultūrā un mākslā. Pētījums arī paplašina Vāgnera operu mūsdienu interpretāciju pētniecības ģeogrāfiju, iekļaujot tajā pilsētu, kurā Vāgners īsu brīdi dzīvojis un strādājis.

Izmantojamās metodes

Promocijas darbā izmantotā metodoloģija kombinē divas mākslas kritikā plaši izmantotas metodes – **hermeneitisko metodi** un **semiotisko metodi**. Hermeneitiskā jeb interpretējoši skaidrojošā metode tradicionāli tiek izmantota literāru tekstu analīzē ar mērķi skaidrot un saprast tajā ietvertās nozīmes. Šī promocijas darba izpratnē opera tiek uztverta kā kompleks teksts, kurā ietvertas dažādas nozīmes, kas veidojas komunikācijā un var tikt saprastas dialogā ar šo nozīmju konstruktājiem un uzturētājiem. Vienlaikus jāatceras, ka **hermeneitika** ir ne tikai interpretācijas metode, bet arī metodoloģija, kas nodarbojas ar

interpretācijas kā procesa pētniecību. Operu, sevišķi klasisko operu, režija ir interpretējoša māksla, jo lielākoties interpretē klasiskus sižetus, cenšoties atrast jaunas perspektīvas, jaunu vēstījumu mūsdienu uztvērējiem. Tādēļ interpretācijas teorētiskajos aspektos cita starpā izmantotas tādu hermeneitikas virziena teorētiķu kā Hansa Georga Gadamera (*Hans Georg Gadamer*) un Pola Rikēra (*Paul Ricoeur*) atziņas.

Semiotika ir zīmju un zīmju sistēmas pētīšanas metode. Operu režijā līdzīgi kā dramatiskajā teātrī var tikt izmantotas dažādas zīmes un to sistēmas vairākos iestudējuma teksta līmeņos, kā arī vairāki nozīmju līmeņi, kas tiklab var attiekties uz nozīmju radītāju kā uztvērēju. Šajā promocijas darbā semiotiskā metode izmantota, lai dekodētu režijas valodā ietvertās zīmes un kontekstuāli interpretētu to nozīmes. Viens no semiotiķiem, kura atziņām ir fundamentāla nozīme kultūras pētniecībā, ir Rolāns Barts (*Roland Barthes*). Šajā promocijas darbā režisora loma operā skaidrota caur Barta formulēto “autora nāvi”, uzskatot, ka režisors ir vienlaikus mākslas darba uztvērējs un interpretētājs. Operas žanra īpatnību dēļ režisors ir mazliet ierobežotāks savā izteiksmē nekā dramatiskajā teātrī, tomēr vienlaikus operā kompozicionālais iestudējuma ietvars ir uzreiz skaidrs, jo to nosaka operas uzbūve. Iestudējumu analīzē talkā ņemta arī **teātra semiotikas metodoloģija**, kas aplūko teātri kā zīmju sistēmu.

Ņemot vērā, ka pētāmais objekts ir režija, piemērotāko palīgmetožu arsenālu piedāvā teātra zinātnes metodoloģija, kurā ietilpst gan izrāžu dokumentālā protokolēšana, gan izrāžu videoierakstu, audioierakstu un virstitru studēšana un analīze, kā arī par aplūkojamajām izrādēm vēstošā materiāla korpusa (recenziju, interviju u.c.) analīze un zinātniskās literatūras apgūšana. Sīkāk izmantojamās metodes un ar tām saistītā problemātika iztirzātas promocijas darba 1. nodaļā “Opera kā teksts un tā interpretācija: robežas, teorijas un metodes.”

Promocijas darbs sastāv no trim nodaļām. Pirmajā, teorētiskajā nodaļā, izklāstīta operu režijas problemātika, pamatojot operas kā teksta plašā nozīmē interpretāciju un iezīmējot režisora figūras nozīmi operu mūsdienu iestudējumos. Otrā nodaļa iepazīstina ar Riharda Vāgnera cikla “Nībelunga gredzens” tapšanas vēsturi, struktūru un pārskata veidā apkopo informāciju par Rīgā tapušajiem cikla iestudējumiem vairāk nekā simt gadu garumā. 3. nodaļa pievēršas gadījuma analīzei, veidojot pētījuma empīrisku daļu un analizē cikla “Nībelunga gredzens” iestudējumus, kas tapuši Latvijas Nacionālajā operā no 2006. līdz 2011. gadam, daļēji skarot arī “Reinas zelta” un “Valkīras” atjaunojumus 2012./2013. gada sezonā pirms pilna cikla izrādīšanas 2013. gada jūnijā.

Darbam ir ievads, secinājumu daļa un nobeigums, literatūras saraksts un pielikumi – fotoattēli no 3. nodaļā analizētajiem iestudējumiem.

Promocijas darbā pētāmā tēma aprobēta 18 starptautiskās zinātniskās konferencēs un 10 starptautiskās zinātniskās publikācijās (skat. turpinājumā).

Konferences:

- 1) 4th International Multidisciplinary Scientific Conference of Social Sciences and Arts SGEM 2017, Vienna, Austria, 26.03.–31.03.2017, paper “A Ticket from Periphery to Operatic Universe: Wagner’s “Ring” by Latvian National Opera.”
- 2) International conference „Old Masters in New Interpretations”, University of Warmia and Mazury in Olsztyn, Poland, 27.10.2015, paper „Wagner and 21st century: contribution of the contemporary opera direction.”
- 3) Liepājas Universitātes 20. Starptautiskā zinātniskā konference „Aktuālas problēmas literatūras un kultūras pētniecībā”, 19.03.–20.03.2015., referāts „Zīgfriids un Lāčplēsis: nacionāla varoņa konstruēšana drāmā romantisma un modernisma krustcelēs.”
- 4) Latvijas Universitātes 73. zinātniskā konference, teātra zinātnes sekcija „Forma teātrī: mērķis vai līdzeklis?”, 26.02.2015., referāts „Opera „Manona Lesko” Ināras Sluckas režijā: formas meklējumi satura metamorfozēs.”
- 5) Latvijas Kultūras akadēmijas zinātniskā konference „Kultūras Krustpunkti 2014”, 30.10.–01.11.2014., referāts „Aktiermeistarība opera jeb opera un drāma 21. gadsimtā.”
- 6) Latvijas Universitātes HZF starptautiskā konference „Konteksta nozīmīgums mūsdienu humanitārajās zinātnēs”, 08.05.2014., referāts „Riharda Vāgnera teorētiskie uzskati par mākslu un ietekmes uz modernismu”, referāta tēzes publicētas konferences tēžu krājumā.
- 7) Latvijas Universitātes HZF konference „Teātris. Drāma. Kritika. 1950–1955”, 26.02.2014., referāts „Muzikālo teātru panorāma 1950–1955.”
- 8) Latvijas Universitātes 72. zinātniskā konference, Latviešu un cittautu literatūru vēstures un teorijas sekcija „Jaunromantisms latviešu un cittautu kultūrā”, 15.05.2014., referāts „Vāgners un jaunromantisms?: jēdzieni, teorijas, ietekmes.”

- 9) Liepājas Universitātes 20. Starptautiskā zinātniskā konference „Aktuālas problēmas literatūras zinātnē”, 23.03.–24.03.2013., referāts „Viduslaiku literatūras tēlu un sižetu transformācija Riharda Vāgnera libretos.”
- 10) Katalonijas Starptautiskās Universitātes un Kārļa Lielā institūta 12. Starptautiskā zinātniskā konference „European Culture”, 25.10–26.10.2013, Barselona, Spānija, referāts „Recontextualization of Wagner in 21st century: experience of the Ring cycle in the Latvian National Opera (2006–2011).”
- 11) Tartu Universitātes starptautiskā zinātniskā konference „Bridges of Baltics”, 27.09. – 28.09.2014. Tartu, Igaunija, referāts „Wagner operas in 21st century Baltics.”
- 12) XI Starptautiskā jauno filologu konference „Arhīvs humanitāro zinātņu sistēmā” 29.–30.11.2012., referāts „Latvijas Nacionālās operas arhīvs: ģenēze, strukturēšanas principi un personības loma arhīva veidošanā.”
- 13) Latvijas Universitātes 71. konference, Latviešu un cittautu literatūru vēstures un teorijas sekcija LATVIEŠU un CITTAUTU LITERATŪRA NO ROMANTISMA LĪDZ MODERNISMAM, 5. Starptautiskā zinātniskā konference „Simbolisms un simbols latviešu un cittautu kultūrā 14.02 – 15.02.2013, referāts „Simboli Riharda Vāgnera ciklā „Nībelunga gredzens.”
- 14) Latvijas Universitātes 71. konference, Teātra zinātnes sekcija, konference „Latvijas jaunā režija”, 26.02.2013, referāts „Recepcijas problēma jaunajā režijā: Riharda Vāgnera opera „Dievu mijkrēslis” Latvijas Nacionālajā operā Viestura Kairiša interpretācijā.
- 15) Liepājas 19. Starptautiskā zinātniskā konference „Aktuālas problēmas literatūras zinātnē” 21.03.– 22.03.2013., referāts „Riharda Vāgnera operas „Reinas zelts” 21. gadsimta iestudējuma semantiskā daudzslāņainība.”
- 16) Rēzeknes augstskolas Reģionālistikas zinātniskā institūta 2. starptautiskā konference „Autors. Teksts. Laikmets.” 25.04 – 26.04.2013., referāts „Riharda Vāgnera opera „Reinas zelts” režisora Stefana Herheima interpretācijā: autora, teksta un laikmeta mijiedarbības gadījuma analīze.”
- 17) Latvijas Universitātes HZF starptautiskā konference „Konteksta nozīmīgums mūsdienu humanitārajās zinātnēs”, 09.05. – 10.05.2013., referāts „Riharda Vāgnera cikls „Nībelunga gredzens” LNO: kontekstuāls skatījums.”

18) Līdsas universitātes (Apvienotā Karaliste) Mūzikas nodaļas starptautiskā zinātniskā konference „Riharda Vāgnera ietekme uz savu pasauli un mūsu pasauli” 30.05. – 02.06.2013., referāts „Riharda Vāgnera opera iestudējumi 21. gadsimta Latvijā: cikls „Nībelunga gredzens” Latvijas Nacionālajā operā 2006.–2011.”

Publikācijas:

1. A Ticket from Periphery to Operatic Universe: Wagner’s “Ring” by Latvian National Opera. 4th International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts SGEM 2017, *Conference Proceedings, Book 6: Science and Arts*, Volume 1, pp. 427–435.
2. Wagner and 21st century: contribution of the contemporary opera directing. *Old Masters in New Interpretations*, Cambridge Scholars Publishing, ed. Anna Kwiatkowska, 2016, pp. 75–86.
3. „Zīgfriids un Lāčplēsis: nacionāla varoņa konstruēšana drāmā romantisma un modernisma krustcelēs.” *Liepājas Universitātes zinātnisko rakstu krājums*, 21, LiePA, 2016, 66–73. lpp. Ar Liepājas Universitātes atļauju pirmpublicēts žurnālā „Teātra vēstnesis”, III, 2015: 5.–6. lpp.
4. Receptijas problēmas klasisku operu postmodernā režijā: „Dievu mijkrēslis” Latvijas Nacionālajā operā Viestura Kairiša interpretācijā. *LU HZF zinātnisko rakstu krājums „Laipa”*, sast. Janīna Kursīte un Silvija Radzobe, 2014, 172.–189. lpp.
5. Viduslaiku literatūras tēlu un sižetu transformācija Riharda Vāgnera libretos.” *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē: rakstu krājums*, 20. Liepājas Universitāte, LiePA: 2015, 234–244. lpp.
6. “Re–extending Wagner’s Universe: 21st century „Ring” in Latvian National Opera.” *Opera and libretto*. Ed. Kartarzyna Lisieckiej un Barbara Judkowiak. Poznan Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Poznan, Poland, 2014, pp. 275–294.
7. „Riharda Vāgnera operas „Reinas zelts” LNO iestudējuma semantiskā daudzslāņainība –21. gadsimta skatījums.” *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē: rakstu krājums*, 19, atb. red. Edgars Lāms, Liepāja: LiePA, 2014, 389. –397.lpp.
8. „Simboli Riharda Vāgnera ciklā „Nībelunga gredzens””. *Latviešu un cittautu literatūra: no romantisma līdz modernismam, V. Simbolisms un simbols Latvijas un*

pasaules kultūrā. Sast. Sigita Kušnere, Sandra Ratniece, Viesturs Vecgrāvis, LU, HZF, 2014. 109.–116. lpp.

9. Riharda Vāgnera opera „Reinas zelts” režisora Stefana Herheima interpretācijā: autora, teksta un laikmeta mijiedarbes gadījuma analīze”. *Autors. Teksts. Laikmets: starptautiskas zinātniskas konferences zinātnisko rakstu krājums*, 2, sast. Sandra Ratniece, Rēzeknes Augstskola, 2014, 190.–199. lpp.
10. Richard Wagner’s operas in 21st century Baltics: the same Wagner or another?”, *European Scientific Journal*, December 2013, special edition, vol.3; pp.362–368.

1.NODAĻA. REŽIJA OPERĀ 20. un 21. gadsimtu mijā: ROBEŽAS, TEORIJAS UN METODES

1.1.Opera kā teksts un tā interpretācija 21. gadsimtā

Britu kultūras sociologs Alans Svingevuds (*Alan Swingewood*) norādījis, ka 20. gadsimtā opera tikusi plaši pētīta, ņemot vērā gan vēsturiskos, gan sociālos, gan kultūras kontekstus. Izmantojot dažādas teorijas, tiek veidotas gan operu, gan operu varoņu tipoloģijas, tiek pētītas attiecības starp muzikālo tekstu un sociālo kontekstu, Svingevuds tomēr secina, ka nav izstrādāta patstāvīga operas attīstības teorija. 20. gs 80. un 90. gados tādi teorētiķi kā Teodors Adorno (*Theodor Adorno*), Džozefs Kermans (*Joseph Kermann*) un Karls Dālhauss (*Karl Dahlhaus*) ir pētījuši dažādus ar operas žanru saistītos socioloģiskos aspektus, piemēram, komponistu darbības sociālos kontekstus, publiku, attiecības starp operu un nacionālismu, operu kā šķiru dominantes simbolu, taču nepietiekami daudz uzmanības veltījuši operas estētiskajai nozīmei un vērtībai (Swingewood 1998: 141). Operas pētniecības sadrumstalotību nosaka atsevišķu zinātņu nozaru interese par atsevišķiem ar šo mākslu saistītiem aspektiem, tomēr opera ir sintētisks mākslas žanrs un tāpēc uztverama kompleksi. Pirmoreiz operas sintētisko dabu izvērsti iztirzājis romantisma laikmeta komponists Rihards Vāgners, savos teorētiskajos apcerējumos minot jēdzienu *Gesamtkunstwerk* jeb *totālais mākslas darbs*, toreiz mēģinot reflektēt par operas un drāmas sintēzes rezultātā veidotu ideālmodesli, kurā „būtu apvienotas visa veida mākslas, kas kopā radītu visskaidrāko, visdziļāko un visekspresīvāko konkrētās tautas mākslas izpausmi, vienlaikus abstrahējoties no nacionālām īpatnībām un paceļoties universālā, humānistiskā līmenī” (Wagner 1849: 23). Alans Svingevuds operu raksturo kā hibrīdu formu, kas ietver dažādas mākslas prakses – mūziku, literatūru, teātra mākslu un dizainu. Šī ideja sasaucas ar Riharda Vāgnera formulēto *Gesamtkunstwerk* funkciju uzrunāt skatītāju kompleksi, tomēr 20. gadsimtā jau šāda opera ir vairs nevis ideālmodeslis, bet reāli pastāvošs mākslas žanrs, kuram nepieciešams atbilstošs analīzes aparāts. Svingevuds piedāvā operu aplūkot kontekstā ar uztvērēju, proti, izmantojot franču sociologa Pjēra Burdjē (*Pierre Bourdieu*) „kultūras lauka” un *habitus* (sociāli strukturēta telpu, ko raksturo iekšēja diferenciacija un hierarhijas, atkarībā no indivīdu izglītības, reliģijas, kultūras u.c. nosacījumiem) jēdzienus (Swingewood 1998:143). Šī tipa problemātika paredz iztirzāt operas recepcijas aspektus, kas ir ļoti interesants pētījumu virziens, tomēr, apzinoties promocijas darba apjoma ierobežojumus, šajā darbā tas skarts tikai daļēji, galvenokārt saistībā ar aplūkojamo „Nībelunga gredzena” cikla iestudējumu recepciju

publicētajās recenzijās. Lielāka uzmanība pievērsta operas iestudējumiem un režijas koncepcijās un stratēģijās ietvertajai komunikācijai. Austrāliešu teātra un operas pētnieks Maikls Jūenss (*Michael Ewans*) uzsvēris, ka operu pētnieki bieži vien aprobežojušies ar kontekstuālām studijām vai vēl ļaunāk – aplūkojuši operu kā nošu, vārdu un pierakstītu režijas norādījumu komplektu, lai gan tā „eksistē tikai izrādes brīdī, kad to interpretē dziedātāji, orķestris un iestudējuma komanda” (Ewans 2013, manuskripts: 1). Proti, opera ir nevis dramaturģiskais un muzikālais materiāls, bet gan šis materiāls kopā ar tā realizāciju uz skatuves – iestudējums kā vienots veselums. Izrādes brīdī konkrētais sniegums var būtiski atšķirties, tāpat kā var atšķirties tā emocionālie efekti, tāpēc būtībā, pētot iestudējumu, atsaucēs būtu jānorāda arī konkrēti analizēto izrāžu datumi un sastāvi. Šajā promocijas darbā iestudējums analizēts kā veselums, lietojot hermeneitikas un semiotikas teorijas un metodes un izmantojot tādu autoru kā semiotiķa Rolāna Barta, hermeneitiķu Hansa Georga Gadamera un Pola Rikēra paustās atziņas. Abas minētās teorijas un metodes izmantotas skatuves mākslu praktiskajā pētniecībā, piemēram, Patrisa Pavī (*Patrice Pavis*), Marvina Karlsona (*Marvin Carlson*), Ērikas Fišeres–Lihtes (*Erika Fischer–Lichte*), Avras Sidiropulu (*Avra Sidiropoulou*) pētījumus teātra semiotikā, skatuves valodu un laikmetīgo iestudējumu analizē, tādēļ arī šo autoru atziņas veido teorētisko pamatojumu aplūkojamajai problemātikai. Operas iestudējums 21. gadsimtā tiek uzskatīts par sarežģītu un daudzslāņainu tekstu plašā nozīmē un tiek pētīts, šifrējot un interpretējot iestudējumos iekodētās zīmes, simbolus un konceptus un to mijiedarbību. Apgalvojums, ka operas iestudējums kā muzikālā un dramaturģiskā materiāla realizācijas forma var tikt uzskatīts par tekstu (gluži tāpat kā dramatiskajā teātrī) sakņojas Rolāna Barta izpratnē, proti, Rolāns Barts savā darbā „Attēls. Mūzika. Teksts” (1977) konstatējis: „Mēs zinām, ka teksts nav tikai vārdu rindas, kas pauž kādu vienīgo teleoloģisko nozīmi (Dieva – Radītāja „vēstījums”), bet gan daudzdimensionāla telpa, kurā notiek dažādu rakstu, un neviens no tiem nav oriģināls, sajaukšanās un sadursmes. Teksts ir audums, ko veido citāti no neskaitāmiem kultūras centriem” (Barthes 1977: 146). 21. gadsimtā klasiskas operas (ar to saprotot 17. – 19. gadsimta operas) iestudējums ir daudzdimensionāla telpa, kurā sastopas agrāka laikmeta muzikālais un dramaturģiskais materiāls ar šodienas interpretāciju, kur sākotnējais saturs nereti tiek transformēts, lai veidotu komunikāciju ar šodienas publiku tai, pēc režisora domām, saprotamā valodā. Aktuāls kļūst jautājums par saprašanos šajā komunikācijā.

Ingrīda Vilkārese savā promocijas darbā, kas veltīts postmodernajai režijai Latvijas Nacionālajā operā, atsaukusies uz mūzikas un teātra vēsturē nošķirtiem diviem režijas

stiliem – *vēsturiski tradicionālo jeb konsonējošo un novatorisko jeb disonējošo* (Vilkārese 2008: 3), ar pirmo saprotot operas iestudējuma muzikālo kvalitāšu un galvenokārt dziedātāju vokālās meistarības izvirzīšanu priekšplānā, bet ar otro – eksperimentālus meklējumus režijā, palielinot aktiermeistarības lomu dziedātāju sniegumā, attīstot tēlu traktējumu, kā arī pieļaujot satura transformāciju darbības laiktelpas un vizuālās estētikas aspektā. Ievērojot šo nošķirumu, „Nībelunga gredzena” iestudējumi LNO pieder pie *novatoriskā* stila, un galvenokārt uzskatāmas par postmoderniem no estētikas viedokļa, tomēr par *disonējošiem* tos var saukt tikai tad, ja stingri atrunāts atskaites punkts, pret ko tie *disonē*. Vāgnera operu gadījumā paradokss slēpjas faktā, ka *novatoriskums* varētu tikt uztverts kā *vēsturiski tradicionāls* lielums, ja ņem vērā faktu, ka sava laika opermākslas kontekstā Vāgneris uzskatāms par novatoru, sevišķi attiecībā uz operu izrāžu dramatiskajiem un scēniskajiem aspektiem, un t.s. *jaunās Baireitas stils*⁷, kas saistās ar komponista mazdēla Vīlanda Vāgnera iestudējumiem Baireitā 20. gs. 50. gados, traktējams kā *novatorisks* sava laikmeta kontekstā, taču tas ne vienmēr nozīmē *disonansi* jeb *nesaskanīgumu* ar sākotnējo autora ieceri, operas radīšanas laikmetā aktuālo mākslas virzienu vai virzieniem vai sava laikmeta tendencēm, jo arī *vēsturiskās tradīcijas* dinamiski transformējas laika gaitā, bet dažādas nozīmes un jēgas iegūst aktualitāti un tiek saprastas konkrētā kultūrvēsturiskā situācijā un kontekstos. Piemēram, Vāgnera operu gadījumā par vēsturiski tradicionālu tiek uzskatīts t.s. Baireitas stils, un tādā gadījumā iestudējumi, kas tam neatbilst, būtu traktējami kā novatoriski jeb disonējoši ar sākotnējo autora ieceri. Taču 21. gadsimta teātra un arī operu režijā būtiskāka par atbilstību vai neatbilstību autora iecerei, attiecīgi, būtiskāka par it kā nosakāmu konsonansi vai disonansi, ir režisora interpretācija un argumenti, ar kādiem režisors pārliecina publiku. Vienlaikus tas neatceļ iespēju konstatēt atbilstību vai neatbilstību starp autoru (komponista un libretista) ieceri un režijas interpretāciju.

⁷ Par *Baireitas stilu* dēvē Vāgnera operu muzikālās un dramatiskās interpretācijas stilu, kas veidojies laika posmā no 2. Baireitas festivāla 1882. gadā līdz Otrā pasaules kara beigām. Stila pamatā ir Vāgnera veiktās piezīmes par to, kā iestudējamas viņa operas, mēģinājumu aculiecinieku un dalībnieku pieredze. Pēc Riharda Vāgnera nāves mēģinājumu procesu rūpīgi pārraudzīja viņa atraitne Kozima Vāgnere, nepieļaudama pat niecīgākās atkāpes no komponista iecerēm. Baireitas stils arī dokumentēts, piemēram, slavenā Vāgnera soprāna Annas Bāras-Mildenburgas (Anna Bahr-Mildenburg, (1872– 1947)) aktiera–dziedātāja „Rokasgrāmatā operai „Tristans un Izolde” (1936), kur divās slejās izkārtots libreta teksts un konkrētajai rindiņai vai pat vārdam atbilstošā kustību (žestu) partitūra (sīkāk arī: Baragwanath Nicolas „Anna Bahr–Mildenburg, Gesture, and the Bayreuth style”, *The Musical times*, Vol. 148, No 1901 (Winter, 2007), pp. 63–74). Ar *jauno Baireitas stilu* Vāgnera operu iestudēšanas vēsturē tiek saprasti Vīlanda Vāgnera iestudējumi 20. gs. 50. gados un vēlāk. Komponista mazdēls bija pirmais, kas Baireitā uzdrošinājās atkāpties no Vāgnera norādēm, radot jaunu iestudējumu stilu, kam raksturīgs biežs apla formas spēles laukuma izmantojums, gaismu izmantojums telpas psiholoģiskās noskaņas radīšanai, kostīmu vienkāršošana (iepriekš „ģermāniskajiem” pārspīlējumiem mitoloģisko varoņu veidošanai, tukšas telpas un tumsas izmantojums, pseidocilvēcisko tēlu transformācija simbolos u. tml. (sīkāk arī www.wagneroperas.com/indexwielandwagner.html u.c.)

Skatuves mākslu pētniecības aktualitātes šobrīd mainās samērā strauji, un teorijas tiek formulētas pēc tam, kad kāds fenomens izveidojies, apliecinājis sevi un nereti arī jau piedzīvojis norietu vai vismaz krīzi praksē. Runa ir par postmodernismu mākslā un tā attiecībām ar operas žanru. Postmodernisma filozofija, kas lielā mērā veidojusi aktuālo teorētisko domu, sevišķi humanitārajās un mākslas zinātnēs, postmodernisma laikmetā (pēc franču filozofa Žana Fransuā Liotāra (*Jean-François Lyotard*) domām sācies, vēlākais, 20. gs. 50. gadu beigās, (Lyotard 1979: 3) un to, visticamāk, joprojām nevar uzskatīt par noslēgušos) jāņem vērā kā teorētiskais fons mākslas procesu analīzē. Postmodernajā stāvoklī, kā Liotārs nosauc zināšanu pozicionējumu 20. gs. otrajā pusē, tiek apšaubīta metanaratīvu, piemēram, progresā naratīva pastāvēšana, jēgas pastāvēšana un nepieciešamība izprast sabiedrību un kultūru kā sistēmas, konstatēta nestabilitāte un mainīgums, agrāk šķietami stabili kategoriju saplūšana, sairšana un izzušana. Mākslā, tostarp teātrī, aktuāls kļūst franču filozofa Žaka Deridā (*Jacques Derrida*) ieviestais dekonstrukcijas jēdziens — viss iepriekš atzītais, sistematizētais, pat kanonizētais var tikt pakļauts dekonstrukcijai, apšaubīšanai, izjautāšanai, jo postmodernismam raksturīgs autoritātes noliegums un nozīmju heterogenitāte. Dekonstrukcija kā paņēmiens parādās arī teātra un operas režijā, galvenokārt attiecībā uz klasisko repertuāru, kura saturu lielākoties pieņemts uzskatīt par vispārzināmu.

Literatūras un mākslas kritikā kopš Rolāna Barta „Mitoloģijām” (*Mythologies*, 1957) ir aktuāla mīta jēdziena pārskatīšana kontekstā ar 20. gadsimta (Eiropas) kultūru un sabiedrību, pievēršoties mītam kā semioloģiskai sistēmai, kas tēliem un jēdzieniem ar valodas palīdzību piešķir motivētu formu un ļauj tiem funkcionēt komunikācijā. Tomēr vienlaikus caur formas iegūšanu valodā koncepti tiek atkal no jauna mītiskoti. Barts raksta: „Mēs bez mitas klīstam starp objektu un tā atmītiskošanu, nespēdami atveidot tā veselumu, ja mēs iedziļināmies objektā, mēs to atbrīvojam, bet vienlaikus to iznīcinām. Ja mēs atstājam tā nozīmi, mēs to respektējam, bet atveidojam to vēl mītiskotu. Šķiet, ka mēs būtu notiesāti kādu laiku *pārspīlēti* runāt par realitāti (izcēlums oriģinālais).” „Mitoloģiju” noslēgumā Barts pieļauj izvēli vai nu ideoloģizēt vēsturi vai poetizēt realitāti, meklējot lietu neatsavināmo jēgu (Barts 2010: 229). No šāda viedokļa režisors 21. gadsimtā nereti uzņemas mitologa funkciju, nereti kaut ko atmaskojot un tādējādi pašam sev radot ilūziju par savu dalību pasaules, kurā mēs visi dzīvojam, radīšanu. Veidojot savu tekstu (iestudējumu) par tekstu (materiāls) un kontekstualizējot to, režisors netiecas atklāt „pagātnes ģēniju „patiesību”” (Barts 2010: 91) vai kaut ko citu „pazaudētu”, bet komunicēt ar šodienas skatītāju, savās koordinātās piedāvājot pagātnes mākslasdarba lasījumu.

Saistībā ar Vāgnera operām un to režiju, mīta izpratnei un izmantojumam mākslas darba radīšanā un interpretācijā ir konstruktīva nozīme, tādēļ tā iztirzāta promocijas darba 3. nodaļā.

Operas žanrā pārmaiņas notiek lēnāk nekā dramatiskajā teātrī. Tas saistīts ar naratīvu kā žanra struktūrelementu, ko, saaužoties veselumā, veido mūzika un librets un kuru iespējams pakļaut estētiskai vai konceptuālai transformācijai iestudējumā, bet nav iespējams ignorēt, aizvīdot ar kaut ko citu vai dekonstruēt, jo tādējādi zustu operas kā žanra jēga, proti, sinkrētiski (kopsakarīgi) organizētā mūzikā un tekstā izstāstīt kādu stāstu. Franču teātra zinātnieks Patriss Pavī izšķir trīs teksta līmeņus – lingvistisko tekstu (ar to domājot lugas tekstu), skatuves tekstu (ar to domājot mizanscēnas) un iestudējuma jeb performatīvo tekstu (Pavis, 1993: 329). Teksts šajā gadījumā ir kas vairāk nekā tikai lugas/libreta teksts, jo „dažkārt tas apzīmē estētisku teksta izteiksmes praksi uz skatuves, tādējādi veidojoties par saskarsmes punktu starp teksta interpretāciju un tās māksliniecisko realizāciju” (Pavis 1993: 261), režisora stratēģiju nosaucot par metatekstu. Proti, operas gadījumā mūzika un librets attiecas uz lingvistisko, tāpat pamata teksta līmeni, skatuves teksts ir scenogrāfija, gaismas, mizanscēnas utt., bet performatīvais teksts ir iestudējums un izrāde tās notikšanas brīdī. Minēto problemātiku analizējusi arī grieķu izcelsmes teātra zinātniece Avra Sidiropulu, norādot, ka attiecības starp režisoru, iestudējamo materiālu un auditoriju ir visu teātra procesā iesaistīto dalībnieku attiecības ar tekstu, precīzāk, dažādiem teksta līmeņiem (Sidiropoulou 2014: 139). Turklāt režisors tiek nepārprotami uzlūkots kā jaunais teksta (šajā gadījumā iestudējuma teksta) autors: „Nemot vērā nemitīgo teksta, iestudējuma un skatītāja mijiedarbību visos līmeņos un visos posmos, tas ir nebeidzams, dinamisks un ļoti idiosinkrētisks (savdabīgs – L.M.B.) process, kurā caur autorības aktu tiek atkodēts teātra notikums.” (Sidiropoulou 2014: 39). Pavī tipoloģiski atsevišķi izdalījis t.s. klasisko tekstu inscenējumus, kuros režija implicīti un eksplīcīti sakņojas dramatiskajā tekstā, uzskaitot dažādas savstarpēji kombinējamās kategorijas:

1) arheoloģiskā iestudējuma rekonstrukcija (Pavī ar to saprot mēģinājumu precīzi atkārtot pirmiestudējumu, ciktāl tas iespējams – L. M. B.)

2) vēsturiskošana (tieši pretējs process rekonstrukcijai, kad naratīvs tiek adaptēts, piemēram, specifiskā sociālekonomiskā kontekstā),

3) teksta atjaunināšana (*recuperation*), kas var nozīmēt aktualizāciju, pārrakstīšanu, adaptēšanu utt.,

- 4) iespējamo nozīmju pieeja, kas atver savstarpēji pretrunīgu un dialogisku nozīmju pluralitāti,
- 5) teksta vokalizēšana,
- 6) atgriešanās pie mīta (noliedzot vēsturiskošanu, atjaunināšanu un vokalizēšanu)

(Pavis 2003: 212)

Līdzās savai tipoloģijai Pavī izklāstījis arī Hansa Tīsa Lēmana mizanscēnu tipoloģiju, nošķirot tās metaforiskās, scenogrāfiskās un „notikumam līdzīgās” (*eventlike*) mizanscēnas, kas daļēji sasaucas ar Roberta Ebireičda (*Robert Abirached*) tipoloģiju pēc to attieksmes pret tekstu (Pavis 2003: 213), tādējādi atspoguļojot vairākus mēģinājumus tipoloģizēt mizanscēnas teātra teorijā, bet vienlaikus atzīstot fiksēto tipoloģisko kategoriju relatīvo dabu un neviennozīmīgumu. Pavī un Lēmana mizanscēnu tipoloģijas tiek izmantotas šajā promocijas darbā pētāmo operu iestudējumu analīzē, ņemot vērā, ka iestudējumos iekļautās zīmes ir kontekstualizētas un uztvērējs jeb skatītājs hermeneitiski ir iesaistīts uztveramo nozīmju konstruēšanā.

Noderīgas operu 21. gadsimta iestudējumu pētniecībā ir arī jau pieminētā Rolāna Barta atziņas, attiecinot tās nevis šaurā nozīmē uz literatūrzinātni, bet izvēršot plašāk un attiecinot arī uz operas žanru, izmantojot jau pieminēto teksta metaforu. Semiotisko metodi (atbilstoši Barta piedāvājumam attiecībā uz literatūru) var ļoti veiksmīgi attiecināt tieši uz operas iestudējumu (nevis operas kā muzikālā un dramaturģiskā materiāla) pētīšanu. Barts uzsvēris, ka literārs darbs ir patstāvīga vienība, bet lasītāja laikmets un no tā atkarīgā uztvere – mainīgais segments, līdz ar to būtiska loma ir interpretācijai, tādējādi norādot uz semiotikas un hermeneitikas sastatīšanas iespējamību un pat nepieciešamību. (Vasiļjeva 2013: 151) Operas partitūra tandēmā ar libretu ir patstāvīga vienība, kas salīdzināma ar literāru darbu, bet iestudējums ir mainīgais segments, kas atkarīgs no režisora un radošās komandas kopīgi veidotās interpretācijas. 21. gadsimta operu režijas prakse pierāda, ka arī librets konceptuāli var tikt pakļauts interpretatīvā izmaiņām, piemēram, sižeta laiktelpas aspektā, tomēr šādas izmaiņas neattiecas uz tiešo, dziedamo tekstu, jo tas savukārt ir pakārtots muzikālajai partitūrai. Muzikālā partitūra tradicionāli operā tiek uztverta kā nemaināms elements. Ir iespējamās t.s. kupīras jeb diriģenta ieviesti īsinājumi – atsevišķu muzikālu fragmentu „izņemšana” no partitūras konkrētā atskaņojuma ietvaros vai dažādas komponista atzīmes partitūrā, piemēram, kadences itāļu operās, kur vokālās interpretācijas nianse atstātas dziedātāju ziņā, ļaujot viņiem demonstrēt savu tehnisko meistarību un

konkrēta stila izpratni, taču kopumā nošu teksts ir operas daudzpakāpju teksta nemainīgais pamats. Tomēr tas nepadara mūziku prioritāru pār citiem teksta veidiem jeb valodām iestudējumā (librets un iestudējuma dažādās valodas – scenogrāfija, kostīmi, kustību valoda, gaismu partitūra, videomāksla utt.), jo opera kā sintētisks mākslas žanrs uztverama un vērtējama, ņemot vērā atsevišķo elementu savstarpējo mijiedarbību dažādu zīmju un nozīmju konstruēšanā, kā arī kontekstualizējot šo mijiedarbību ar auditorijas (tostarp paša vērtētāja) uztveri. Latviešu teātra režisors Alvis Hermanis, kas pēc vairākām radošām, ražīgām desmitgadēm dramatiskajā teātrī pievērsies operas žanram, arī norādījis uz, viņaprāt, operas nedalāmību mūzikā un pārējās sastāvdaļās, tādējādi atbalsojot Riharda Vāgnera analizēto *Gesamtkunstwerk* konceptu: „Šajā punktā, iespējams, izpaužas mans vecmodīgums, taču es uzskatu, ka operas uzvedumā mūzikas gars ir jāsapludina kopā ar vizuālo garu. Tam, ko cilvēka acis redz, un tam, ko cilvēka ausis dzird, ir jāiet pa vienu kanālu. Tie nevar būt divi savā starpā konkurējoši kanāli, kā tas tik bieži ir novērojams. [...] Kad tikāties ar dirģentu Danielu Barenboimu, viņš arī teica, ka strīdiņš par to, kas operā ir svarīgāks – mūzika vai “bilde”? – ir bezjēdzīgs. Tāpēc, ka neviens nav svarīgāks. Pareizi ir tad, kad iedarbība iet pa vienu kanālu, vienlaicīgi. Tur nedrīkst būt konkurence. Un tas jau ir tas visgrūtākais. Tā ir tā mīkla, kas man nedod miera. Uz kuru es gribu dabūt tās savas atbildes – kā to izdarīt? Gandrīz viss operrepertuārs ir sacerēts pirms gadsimta vai vairākiem, un tie stāsti ir jāpārtulko mūsdienu skatītājam saprotamā līmenī, bet nedegradējot vēsturisko kontekstu.” (Zieda 2014). Arī Vāgnera „Nībelunga gredzena” triju operu no četrām iestudējumu režisors Viesturs Kairiņš Vāgnera operu iestudēšanu raksturojis kā šo operu varoņu attiecību tulkošanu mūsdienu pasaulē (Lūsiņa 2011: 17.11.11.). Abu režisoru pieminētā tulkošanas metafora apliecina, ka būtībā operas režisors praktiski nodarbojas ar hermeneitiku – mēģinājumu saprast un interpretēt sākotnējo tekstu. Filozofe Skaidrīte Lasmane norāda: „Lielā mērā pateicoties vācu filozofam Hansam Georgam Gadameram, hermeneitika 20. gs. pārveidota par universālu skaidrošanas un saprašanas teoriju un stratēģiju. Viņa hermeneitikas modeli veido ne tik daudz izziņas aspekts, cik cita dimensija, kas piemīt pasaulei – spēle, saruna, saprašana un saprašanās”. (Lasmane 2013: 218) Šai domai var piekrist, attīstot to vēl tālāk, proti, 21. gadsimtā ārpus teorētiskās filozofijas nereti hermeneitika tiek uzskatīta tikai un vienīgi par metodi un nevis teoriju. Šajā promocijas darbā hermeneitika nav tikai metode operas iestudējumu analizē, bet gan, izmantojot šo metodi, pētāmo priekšmetu aplūkošana ar hermeneitikas teorijas terminiem, atsaucoties uz būtiskiem hermeneitikas kā filozofijas virziena pārstāvjiem. Tā, piemēram, režisora attieksmi pret iestudējamo materiālu, šajā

gadījumā Vāgnera operām, hermeneitikas teorijas ietvaros var dēvēt par mēģinājumu saprast tekstu, respektīvi, vēstījumu, kas ietverts mūzikā un libretā. Hanss Georgs Gadamers raksta „Tas, kurš grib saprast tekstu, vienmēr īsteno uzmetumu. Tiklīdz tekstā parādās jēga, viņš uzmet (projektē, iedomājas – L.M.B.) veseluma jēgu. Taču tā parādās tikai tāpēc, ka teksts jau tiek lasīts ar zināmām noteiktas jēgas gaidām” (Gadamers 1960: 254). Proti, iestudējot Vāgnera operas, režisors vispirms mēģina izprast, ko un kā ar šo mākslas darbu palīdzību var vēstīt šodienas skatītājam, paplašinot mākslas darbā ietvertās nozīmes un tās kontekstualizējot. Savukārt skatītājam, apmeklējot operas jauniestudējumu, nereti jau ir savi priekšstati par iestudējamo materiālu, iepriekšēja pieredze šī materiāla skatuves interpretācijās (citi, agrāk redzēti konkrētās operas iestudējumi), kā arī, iespējams, formulējamas vai neformulējamas gaidas attiecībā uz konkrētā režisora veidoto operas interpretāciju. Gadamers uzsvēris: „[...] vajadzība pēc hermeneitikas rodas reizē ar pašsaprotamības izžušanu” (Gadamers 1960: 178). Pašsaprotamība attiecībā uz interpretāciju 21. gadsimta mākslā, kur viena no dominējošām tendencēm joprojām ir postmodernisms, ir izzudusi vispār. Jēga un nozīmes veidojas un tiek konstruētas kontekstuāli, operējot ar dažādiem simboliem un to nozīmju daudzveidību. Turklāt jaunu dimensiju piešķir nozīmes nolasāmība uztvērējam, kas atkarīga no uztvērēja sagatavotības, zināšanām, pieredzes, stereotipiem, atvērtības interpretācijai un, ja lietojam Gadamera terminu, arī tradējuma⁸ jeb tā, kas ticis saņemts tālāk nodošanas jeb pārmantošanas ceļā un daļēji pārklājas ar pieredzes jēdzienu. Nozīmju paplašināšanas ideja Gadamera hermeneitikā, kā norādījusi Lasmane, pārņemta no vācu romantisma, kur tekstam piedēvētas izglītojošas funkcijas. Mākslas darbs ir ne tikai teksts, bet arī zināšanu forma, kas palīdz saprast pašam sevi. (Lasmane 2013: 219) Šī pašam sevi saprašana nav mēģinājums atklāt indivīda psiholoģiju, bet gan mākslas darba neapšaubāmā ietekme uz to. Filozofe Maija Kūle, izklāstot hermeneitikas pamatprincipus 20. gs. astoņdesmito gadu beigās rakstīja: „Hermeneitika māca, ka nozīmēm pagātnē bijušas savas, konkrētās vēsturiskās vides noteiktās satura nianšes. Tagadnē šīs nozīmes ir apaugušas ar citu sociālo, kultūrvēsturisko pieredzi. To izpratne neizbēgami mainās, jo citāda, jauna ir sociālā vide un laiks, kurā šie jēdzieni un nozīmes darbojas.” (Kūle 1989: 28) Režisors savā darbā vienlaikus ir teksta lasītājs, mākslas darba ietvertu zināšanu apguvējs un caur tām – interpretācijas (jau nākamajā līmenī) autors savā iestudējumā, kurš rada iestudējumu savā laikā, sava laika skatītājiem, līdz ar to ir tikai loģiska viņa vēlme uzrunāt laikabiedrus

⁸ H. G. Gadamers lieto jēdzienu *Überlieferung* (nodošana, atstāšana mantojumā nākamajām paaudzēm, arī tradīcija), ko Igors Šuvajevs lielākoties latviski tulkojis kā „tradējums”, paskaidrojot, ka Gadamers nav precīzējis, kas, ko un kā manto, tādēļ „tradējums” uzskatāms par neitrālu terminu. (skat. Gadamers 1999: 468)

viņiem saprotamos un atpazīstamos kodos. Hermeneitiķis Pols Rikērs apgalvo, ka cilvēciskā esamība ir interpretējoša esamība. Tā nesākas pati no sevis un nerada jaunas nozīmes pati no sevis, mēs saprotam sevi tikai garajā apkārtceļā, kas ved caur kultūras liecībās uzkrātajām cilvēces zīmēm, un šīs zīmes ir radušās vēsturiski, tāpēc ir svarīgi saprast, kā sasaistīt cilvēka pieredzēto, eksistenciālo laiku un objektīvo, fizisko laiku. (Rikērs 2007: 143) Tas, vai režisors par savu uzdevumu uzskata provocēt vai pamācīt, iestudējumu veidojot šokējošu vai didaktisku estētiskā nozīmē, jau ir jautājums par režijas stratēģiju, kas šajā promocijas darbā analizēta hermeneitiski.

Iestudējuma kā teksta interpretēšana ar semiotiskās metodes palīdzību ir likumsakarīga, jo ļauj interpretēt iestudējumu kā zīmju sistēmu. Semiotiskā metode tiek izmantota gan muzikoloģijā, gan teātra zinātnē, līdz ar to tās lietojums operas pētniecībā ir loģisks. Tā kā iestudējuma teksts vairāk attiecas uz teātra zinātnes jomu, metodoloģiskās pamatnostādnes sakņojas teātra semiotikas pieredzē, pētot iestudējumā sastopamās zīmju sistēmas. Semiotiskā pieeja teātra zinātnē veidojusies 20. gs. 30. gados Parīzē, bet uzplaukumu piedzīvojusi 70. un 80. gados.⁹ Operas gadījumā iestudējums ir tā komponente, ar kuras palīdzību teksts iegūst jaunas nozīmes nevis lingvistiskajā, bet gan skatuves un performatīvajā līmenī, proti, tā pati mūzika un librets, atkarībā no iestudējuma un tā kontekstiem, var pārraidīt pat radikāli atšķirīgus vēstījumus. Ar semiotiskās metodes palīdzību šajā promocijas darbā pētīts, kā un kādas nozīmes dažādos operas teksta līmeņos producē Stefana Herheima un Viestura Kairiša veidotie Vāgnera „Nībelunga gredzena” iestudējumi, kā šīs nozīmes attiecas pret operas lingvistisko teksta segmentu (mūziku un dziedāto tekstu) un kā veidots iestudējuma vēstījums. Semiotiskā metode arī plaši izmantota mūzikas, tostarp Vāgnera mūzikas pētniecībā. Piemēram, slavenā vadmotīvu (*Leitmotiv*) tehnika semiotiski pētīta, tos sistematizējot vairāk nekā četrus veidus zīmju sistēmās pēc atšķirīgām pazīmēm, un allaž konstatējot minēto sistēmu nepilnības (piem., Tarasti, 2012: 215–232). Gan teātrī, gan mūzikā semiotiskās pieejas izmantošana ir ļoti parocīga, taču tai ir arī sava problemātika, kas galvenokārt saistās ar zīmju un nozīmju attiecību dinamisko un mainīgo raksturu, nekonkrētību un daudzveidību, kā interpretācija bieži vien atkarīga arī no zīmju un nozīmju interpretētāja uztveres. Marvins Karlsons

⁹ Starp nozīmīgākajiem darbiem minami Patrisa Pavī „Teātra semioloģijas problēmas” (*Problèmes de sémiologie théâtrale*, 1976) Kīra Īlema „Semiotika teātrī un drāmā” (*Semiotics in Theatre and Drama*, 1980), Ērikas Fišeres-Lihtes „Teātra semiotika” (*Semiotik des Theaters*, 1984), Patrisa Pavī „Teātra vārdnīca” (*Dictionnaire du théâtre*, 1987.), „Skatuves valodas. Esejas teātra semioloģijā” (*Languages of the Stage, Essays in the Semiology of Theatre*, 1982.), Marvina Karlsona „Tēlu vārdu semiotika drāmā” (*The Semiotics of Character Names in Drama*, 1983) u.c. Ērika Fišere-Lichte trāpīgi definējusi teātra semiotiku kā „nozīmju producēšanas (*Bedeutungsproduktion*) sistēmas” pētniecību (Fischer-Lichte 1990: 234, skat. arī Balme, 2008: 62).

uzsvēris, ka jau kopš 20. gs. 90. gadiem semiotika ir pastiprināti saistīta ar kontekstualizācijas procesiem, ko teātrī parasti saprot ar trim galvenajiem teorētiskajiem virzieniem – britu kultūras materiālismu, amerikāņu jauno vēsturiskumu un plašo feminisma teorijas lauku. Kultūras materiālisms paredz, ka ne tikai dramatiskais teksts, bet arī individuāls sniegums, respektīvi, jebkura saskarsme ar tekstu var kļūt par sarežģītu politisko un ideoloģisko diskusiju lauku. Minot piemēru par Šekspīra dramaturģijas un iestudējumu analīzi kultūras materiālisma virziena teorētiķu Alana Singfilda (*Alan Singfield*) un Džonatana Dollimora (*Johnathan Dollimore*) apcerējumos, tiek atgādināts, ka kultūra nepārtraukti mainās, līdz ar to Šekspīra teksti tiek rekonstruēti, pārvērtēti un pārinterpretēti dažādos *jaunos kontekstos* (izcēlums mans– *L.M.B.*)(Carlson 1993: 523–525). Gan Stefans Herheims, gan Viesturs Kairiņš savos „Gredzena” ciklu operu iestudējumos arī kontekstualizē un rekontekstualizē Vāgnera idejas mūsdienu kontekstā, ņemot vērā kultūras un sabiedrības mainīgo dabu, kolektīvās atmiņas īpatnības, stereotipus par Vāgneru un tamlīdzīgi. Jaunā vēsturiskuma pieeju, kur liela nozīme tiek piešķirta oriģinālo tekstu kontekstu pētīšanai, šķiet, viņi netur augstā vērtē, lai gan paradoksālā kārtā reizēm nākas atzīt, ka viņu režijas stratēģijas reizēm pat pārsteidzoši sabalsojas ar, pēc Vāgnera pētnieku rakstītā spriežot, oriģinālajos tekstos un mūzikā ietvertajām idejām. Tādēļ būtiski sastatīt semiotisko un hermeneitisko metodi, no kurām pirmā galvenokārt nodarbojas ar pētāmajā tekstā ietverto zīmju konstatēšanu un to nozīmju uzrādīšanu, bet otrā – ar to skaidrošanu attiecībā ar „lasītāju”, operas gadījumā pirmkārt ar režisoru, otrkārt – ar auditoriju.

1.2. Jaunas tendences režijas un scenogrāfijas mijiedarbībā jaunu nozīmju radīšanā

21. gadsimta operu iestudējumos palielinājusies scenogrāfijas loma – tā kļuvusi daudzveidīgāka, dinamiskāka un simboliski ietilpīgāka. Scenogrāfija nozīmē nevis fona

dekorācijas, bet gan reālās un simboliskās iestudējuma vizuāli tveramās laiktelpas izveidi, kas mijiedarbībā ar režijas koncepciju veido iestudējuma karkasu jeb ielogu jeb rāmi (framework), ja izmantojam sociologa Ervinga Gofmana (*Erving Goffman*) terminoloģiju, ko teātra zinātnē aprobējis amerikāņu teātra vēsturnieks un teorētiķis Marvins Karlsons, bet latviešu valodā savā promocijas darbā un vēlākās publikācijās pārņēmusi teātra zinātniece Zane Radzobe. Ņemot vērā promocijas darba teorētiskajā daļā aplūkoto operas iestudējumu specifiku, kuru raksturojuši Kristofers Inness un Marija Ševcova (Innes, Shevtsova 2013: 172–178), jāatgādina, ka mēģinājumu procesa specifika 21. gadsimta operateātru pieredzē paredz to, ka scenogrāfija daļēji pilda režijas funkcijas, jo atšķirībā no solistiem, kuri pasaules vadošajos operateātros bieži mainās – jauniestudējumu gatavo vieni, pēc tam repertuāra izrādēs dzied citi solisti u.tml., līdz ar to scenogrāfija ir tas elements, kas nodrošina iestudējuma (ne iestudējamā materiāla) nemainīgo vizuālo zīmju segmentu. Tieši tādēļ scenogrāfija kā atsevišķa skatuves valoda kļūst semiotiski ietilpīgāka, blīvāka un arī nozīmīgāka. Būtībā režija kopā ar scenogrāfiju veido izrādes sakārtojumu laikā un telpā, veido tās temporitmu, dinamiku, un šis sakārtojums lielā mērā ir zīmju un nozīmju kopums, kas var būt, bet var arī nebūt saistīts ar sākotnējo operas saturu un libreta tekstu, bet noteikti ir saistīts ar režisora veidoto iestudējuma tekstu jeb *fikcijas diskursu*, kā to raksturo Patriss Pavī: “Fikcijas diskursa, kas nodrošina saistību starp teksta lasīšanu un skatuves teksta rakstīšanu, teorija paskaidro veidu, kādā režisors, kas vienlaikus ir gan lasītājs, gan skatuves teksta rakstītājs, strukturē iespējamo pasaulu universu, veidojot metatekstu, kurš savukārt ģenerē dramatiskā teksta izpausmi uz skatuves” (Pavis 1993: 135). Iestudējuma zīmju kopums klasisku operu 21. gadsimta iestudējumos ļoti bieži meklējams tieši scenogrāfijā un kostīmos, un tieši vizuāli tveramās zīmes un nozīmes, kuru saprašanā būtiska loma ir arī skatītāja pieredzei, atmiņā paliek visvairāk. Hanss Tīss Lēmans, raksturojot postdramatiskā¹⁰ teātra skatuves valodu, runā par vizuālo dramaturģiju: “Vizuālā dramaturģija nozīmē nevis tikai vizuāli organizētu dramaturģiju, bet tādu dramaturģiju, kura nav pakļauta tekstam, un tādējādi var attīstīt pati savu loģiku” (Lehmann 2006: 93). Viņš runā arī par t.s. “scenogrāfijas teātra veidošanos”, kas dramatiskajā teātrī piedzīvojis uzplaukumu 20. gs. 70. un 80. gados. 21. gadsimta operu iestudējumos “scenogrāfijas teātris” ir viena no dominējošām tendencēm, jo arvien vairāk, sevišķi lielākajos teātros, dziedātāju sastāvs bieži mainās, bet scenogrāfija kļūst par

¹⁰ Hanss Tīss Lēmans definē postdramatisko teātri kā līdzāspastāvošu formu postmodernajam teātrim, taču jēdziens “postdramatisks” vienlaikus ietver opozīciju tradicionālajam “dramatiskajam teātrim”, kuram raksturīga sižeta secīga izspēlēšana un runātais teksts kā iestudējuma kodols, un vienlaikus ir plašāks par stila un estētikas robežām, jo uzskatāms par jaunu laikmētīgā teātra paradigmu, kuras ietvaros teātris mijiedarbojas ar sabiedrību un tajā eksistējošajiem kultūras procesiem (autore piezīme, skat. H. T. Lehmann “Postdramatic Theatre”, 2006).

nemainīgo elementu, t.i., iestudējuma vizuālo dramaturģiju, kas ir viens no iestudējuma teksta pamatelementiem. Jēdziens “vizuālā dramaturģija” ir attiecināms gan uz Stefana Herheima veidoto “Reinas zeltu”, gan uz visiem trim Viestura Kairiša veidotajiem cikla “Nībelunga gredzens” operu iestudējumiem, kā arī pēc cikla (pēc 2013. gada) iestudētajām izrādēm dramatiskajā teātrī. “Scenogrāfijas teātra” pozīciju nostiprināšanos veicina arī pastāvīgi režisoru –scenogrāfu sadarbības tandēmi uz operu skatuvēm. Rīgas “Nībelunga gredzenā” šādi tandēmi darbojas visos iestudējumos – Stefans Herheims un Heike Šēle “Reinas zeltā”, Viesturs Kairišs un Ilmārs Blumbergs “Valkīrā” un Viesturs Kairišs un Ieva Jurjāne “Zīgfīrdā” un “Dievu mijkrēslī”. Citkārt pats režisors uzņemas arī scenogrāfa lomu (šādu praksi Eiropas teātros veido, piemēram, Alvis Hermanis) un atbildību par skatuves vizuālo sistēmu un nozīmju radīšanu jeb semiotizāciju. Scenogrāfijas semantika ir daudzslāņaina, un nereti tajā ietvertā simbolika sakņojas ne vien libreta remarkās, bet arī iestudētāju un publikas sociālvēsturiskajā pieredzē. Tāpat scenogrāfijā ietvertās zīmes un to nozīmes var nebūt tieši saistītas ar oriģinālo operu, bet saistība rodas, klasisko materiālu interpretējot mūsdienu kontekstā un publikas uztverē panākot mijiedarbību starp operas oriģinālo libretu un mūsdienu sabiedrības sociālvēsturiskajām norisēm un to atbalsīm kolektīvajā atmiņā. Franču teātra teorētiķis Patriss Pavī konstatējis mūsdienu režijas (*mise-en-scène* – burtiski tulkojot no franču valodas tas nozīmē “uzlikts uz skatuves” jeb “skatuviskots”– L.M.B.) izpratnes līdzību ar Vāgnera *Gesamtkunstwerk* jeb totālo mākslas darbu: “Vāgnera *Gesamtkunstwerk* jēdziens un režijas (*mise-en-scène*) jēdziens ir saistīti, jo attiecināmi uz visa veida teātra izpausmju pazīmēm un principiem, sākot ar valodu, runāto tekstu un mūziku līdz pat žestiem, kustībām un skatuves iekārtojumam.” (Pavis 2013: 5) Savā ziņā scenogrāfija ir redzamā un materiālā režijas daļa, kuru uztvērējs ar vizuālo uztveri nofiksē ātrāk par citām, tādējādi jau sagatavojot priekšstatu par režijas koncepciju, vēl pirms sākusies darbība uz skatuves. Patriss Pavī savā esejā “Režija un teātra kritika”, apliecinot skatītāja uztveres dominējošo lomu laikmetīgajā teātrī, atzinis, ka režija ir sava veida izrāde, kas atrodas pastāvīgā tapšanas stāvoklī: “Uz jautājumu “Ko tas [uz skatuves redzamais] nozīmē?” gan kritika, gan publika var atbildēt tikai, to pārfrāzējot “Ko jūs tajā saskatāt?” [..] Režija (*mise-en-scène*) ir kļuvusi par priekšnesumu jeb perfomanci (*performance*), kas ir līdzdalīga darbībā un atrodas pastāvīgā tapšanas stāvoklī.” (Pavis 2013: 26) Režijas un scenogrāfijas mijiedarbība uz operas skatuves ir īpaši būtiska arī mēroga dēļ – operas skatuve parasti ir lielāka nekā dramatiskā teātra skatuves, turklāt, organizējot skatuves telpu, jāievēro arī akustiskie nosacījumi, piemēram, saistībā ar solistu atrašanās vietu konkrētā brīdī, lai neciestu izpildījuma kvalitāte (tas gan operu režijas

praksē ne vienmēr tiek ievērots). Taču Pavī uzsver galvenokārt to, ka iestudējuma zīmju un nozīmju nolasīšanā nepastāv “pareizie” un “nepareizie” varianti, tātad runa ir par pastāvīgu iespējamību iestudējuma tekstu vai atsevišķas tā daļas interpretēt atšķirīgi, atkarībā no tā, ko publika, atsevišķs skatītājs vai kāda auditorijas daļa saskatījuši (uztvēruši) režijā jeb uz skatuves redzamajos tēlos un to darbībās, ko regulē režisora un viņa komandas radīts metateksts jeb režijas stratēģija.

Operas gadījumā žanriskās īpatnības režisoram rada ierobežojumus interpretācijā, jo pastāv tāds nemainīgais elements kā partitūra, savukārt librets (tomēr ne tā teksts, jo operās mūzika un teksts ir nedalāma savienība) vieglāk pakļaujas rekontekstualizācijai laikā un telpā ar atbilstošām izmaiņām estētiskā, tādējādi paverot iespēju radīt jaunus vēstījuma slāņus. Tomēr nedalāmo un nemaināmo elementu dēļ (mūzika un teksts) režisoram jāpanāk ticama mijiedarbība, simbolisks dialogs (vai, tieši pretēji, apzināta konfrontācija) ar daiļdarba sākotnējo autoru. Patriss Pavī raksta, ka, iestudējot klasiku, kā likums, oriģinālais stāsts tiek mainīts vai dekonstruēts, tomēr: “ [...] režija vairs nevēlas uzspiest savu lasījumu, drīzāk paver ceļu daudzām interpretācijām. Dekonstruācijas laikmetā grūtības izstāstīt vai piešķirt tekstam secīgu norisi dažus režisorus attur no jebkāda stāsta stāstīšanas ar bailēm no realitātes vienkāršošanas. Tikai tie, kas joprojām vai atkārtoti uzdod sev jautājumu, kādu nozīmi vēlējās radīt autors, ir spējīgi izstāstīt stāstu un konstruēt izrādi uz rezultatīvas naratīva struktūras.” (Pavis 2013 : 227) Operas žanra specifika atšķirībā no dramatiskā teātra, kur iespējamās izrādes, kuru pamatā nav nemainīgs dramaturģiskais materiāls, paredz, ka šāds nemainīgs materiāls mūzikas un teksta savienībā pastāv, turklāt visbiežāk tam ir naratīva struktūra¹¹. Vāgnera ciklā “Nībelunga gredzens” naratīvs ir bāzes elements, taču šī naratīva saturs ar režijas un scenogrāfijas mijiedarbībā radītas skatuves telpas palīdzību tiek paplašināts ārpus libreta teksta robežām, caur režijas stratēģijām interpretēts jaunos kontekstos.

Uztvērēja (lasītāja) loma dalās divos līmeņos – režisors kā uztvērējs un vienlaikus jaunu nozīmju radītājs (tātad autors) un skatītājs – gala uztvērējs. Ja gala uztvērējs nepieņem režisoru kā jauno mākslas darba – šajā gadījumā iestudējuma – autoru, recepcijas līmenī var veidoties konflikts, kura pamatā ir režisora interpretācijas neatbilstība gala uztvērēja priekšstatiem un izpratnei par konkrētā daiļdarba saturu un vēstījumu, vai arī

¹¹ Šeit un turpmāk jēdziens “naratīvs” šajā promocijas darbā operas kontekstā tiek lietots franču termina “récit” nozīmē, ko lietojis Rolāns Barts, Žerārs Ženets, Pols Rikērs utt., kas nozīmē vēstījumu, stāstījumu, notikumu secību un cita starpā arī diskursu par notikumu vai notikumiem, šajā darbā neanalizējot atšķirības un nianšes šī jēdziena izpratnē, jo naratoloģija nav šī darba tēma.

režisora interpretācijā forma ir ņēmusi virsroku pār saturu, un tādēļ ir apgrūtināta mākslas darba uztveršana. Piemēram, Stefana Herheima “Reinas zelta” iestudējumā operas mitoloģiskais sižets izklāstīts kā režisora veidota “Vāgnera smadzeņu puzzle”, pārklājoties dažādiem informācijas līmeņiem un simbolu sistēmām, un tas mulšina skatītāju, kas šo operu vispār nav redzējis un nezina (vai ļoti aptuveni zina) fabulu. Lielais zīmju un nozīmju blīvums iestudējuma tekstā rada apjukumu un, pilnīgi iespējams, arī nevēlēšanos iedziļināties vēstījumā.

1.3. Režisora autorības nozīme klasisko operu mūsdienu interpretācijās

Atšķirībā no dramatiskā teātra, operā atkāpšanās no vēsturiski tradicionālā iestudējumu stila, kas sevi šķiet izsmēlis un sācis stagnēt, notiek vēl – tikai 20. gadsimta 60.–70. gados, kad ar operu režiju sāk nodarboties dramatiskā teātra un kino režisori, piemēram, Franko Dzeffirelli (*Franco Zeffirelli*), Lukīno Viskonti (*Luchino Visconti*), Roberto Roselīni (*Roberto Rossellini*), Pīters Bruks (*Peter Brook*), vēlāk Roberts Vilsons (*Robert Wilson*), Nikolauss Lēnhofs (*Nicolaus Lehnhof*), Roberts Lepāžs (*Robert Lepage*) Pīters Sellerss (*Peter Sellars*) un citi, no māksliniecišķi tehniskā viedokļa pārstrukturējot līdzšinējos priekšstatus par aktiermākslu un režiju operā. Itāļu režisors Džordžo Strēlers (*Giorgio Strehler*) savukārt formulējis ideju par „totālo teātri”, kas kļūst par dzīves un vēstures metaforu (Majenko 1971: 141), un operas žanrā tas ir jauns pavērsiens attiecībā uz iestudējumu kā sākotnējā materiāla interpretāciju jaunos kontekstos. Vienlaikus „totālā teātra” ideja attīsta Riharda Vāgnera formulēto „totālo mākslas darba” ideju – operu kā žanru, kur sintēzes ceļā dažādas mākslas apvienojumā rada jaunu, kvalitatīvu mākslas darbu, kas nodrošinātu auditorijai emocionālu pārdzīvojumu, kas dotu impulsu arī pārskatīt savu vērtību sistēmu un tādējādi ideālā gadījumā arī spert soli garīgu pārmaiņu virzienā arī sabiedrības līmenī. Ņemot vērā režisora būtisko lomu 21. gadsimta operu iestudējumos, šķiet atbilstoši iztīrīt režijas interpretācijas Rolāna Barta formulētās „autora nāves” kontekstā (Barthes 1984: 61–68). Hermeneitikas paradīgmā „autora nāvi” var interpretēt kā mēģinājumu skatīties uz tekstu kā patstāvīgu vienību, pilnīgi vai daļēji atmetot ar autora personību un daiļradi saistītos kontekstus vai arī tos interpretējot, kombinējot un atsaucoties uz tiem, ja tāda ir režisora iecere. Šādā skatījumā operas režisors uzlūkojams kā jaunais mākslas darba autors, kurš, kā jau teikts, sākotnēji ir lasītājs, kas Barta izpratnē „piedzimst” saskarsmē ar tekstu, bet vēlāk pats kļūst par autoru, jo būtu nepareizi uztvert

režisoru tikai kā interpretu/tulkotāju – iestudējums ir vairāku autoru kopdarbs, būtībā jauns mākslas darbs, kas tapis mijiedarbībā ar sākotnējo tekstu, tomēr tajā var būt ietverta arī pilnīgi jauna, daudzslāņaina zīmju, simbolu un nozīmju sistēma. Tas arī apliecina iepriekšminēto metodoloģiski nepieciešamo kombināciju starp tradicionālo semiotiku un hermeneitiku. Proti, lai tvertu režisora veidoto operas iestudējumu kā veselumu, nepieciešams gan nolasīt zīmes, tostarp simbolus, gan piekļūt nozīmēm un tās interpretēt. Franču hermeneitiķis Pols Rikērs ir izcils 20. gadsimta domātājs, kurš izvērsti rakstījis par iztēles un valodas attiecībām, attīstot hermeneitikas teoriju un savā ziņā ir unikāls ar savu domāšanas vērienu, kurā neaprobežojas ar vienu konkrētu filozofisko skolu, bet veiksmīgi apvieno vācu, franču un anglosakšu tradīcijas. Pola Rikēra formulējumā hermeneitika attiecas uz simboliskās valodas interpretāciju, proti, mākslu interpretēt netiešās nozīmes, „pārvarot klusumu un distanci starp pagātnes kultūru, kurai pieder teksts, un interpretu” (Ricoeur 2000: 160). Detalizēts nozīmju skaidrojums ved pie teksta izpratnes, tomēr Rikēra izpratnē nozīmju skaidrojumam teksta interpretācijā nav obligāti jāsakrīt ar autora nodomu. Šis Rikēra atziņas izmantojums operas kritikā atbrīvo kā režisoru, tā kritiķi no kādas šķietamas „patiesības” meklēšanas iestudējuma analīzē, atceļot viena pareizā skaidrojuma esamību un sniedz iespēju analizēt iestudējumu kontekstuāli, skaidrojot mijiedarbību starp operu kā tekstu, režisoru kā šī teksta jauno autoru un interpretējot iestudējuma koncepcijā un skatuves valodās ietvertās nozīmes.

Autorības problēma 21. gadsimta teātrī un arī operā ir aktuāla galvenokārt t.s. klasikas iestudējumos. Operas klasisko repertuāru galvenokārt veido 17.–19. gadsimtā sacerētas operas, tostarp Vāgnera operas, kuras stila izpratnē tradicionāli pieskaita romantismam. Modernās režijas koncepcijas un estētika operu iestudējumos bieži vien ir tikai attālināti saistītas vai pat pilnībā atsvešinātas no mūzikas autora laikmeta, tādēļ laikmetīgie iestudējumi uzskatāmi par oriģinālā mākslasdarba interpretācijām, kas realizētas ar tādiem paņēmieniem kā dekonstrukcija, kontekstualizācija un rekontekstualizācija, adaptācija, lokalizācija u.tml. Iestudējumā ietvertās režisora idejas un dažādiem iestudējuma elementiem piešķirtās nozīmes var pilnībā vai daļēji atbilst komponista un libretista iecerēm, bet var arī tās pilnībā ignorēt. 20. un 21. gadsimtā režisori, pievēršoties operai, galvenokārt uztver šo žanru kā iespēju koncentrēties uz tehniskajām inovācijām un dažādu teātra valodu mijiedarbību un sintēzi, jo operā mūzika, piemēram, nekādi nevar būt tikai iestudējuma papildelements, par kādu tā tradicionāli tiek uzskatīta dramatiskajā teātrī. Opera režisoru izpratnē kļūst par „totālo teātri”, atsevišķos gadījumos pat par totālo režisora – autora teātri, neatkarīgi no tā, vai interpretētais materiāls

būtu baroka, romantisma vai cita stila opera. Saistībā ar Vāgnera operām, kas sākotnēji pieder 19. gadsimta vācu nacionālajai kultūrtelpai, jāatzīmē, ka 21. gadsimtā tās lielākoties tiek interpretētas ārpus jebkāda veida nacionālu tradīciju ierobežojumiem, sevišķi attiecībā uz “Nībelunga gredzena” cikla operām ar mitoloģisko, universālo struktūru, kas allaž kalpo par modeli vairāk vai mazāk plašiem vispārinājumiem skatuves valodā.

Raksturojot teātra režisoru un operas žanra attiecības, teātra pētnieki Kristofers Inness un Marija Ševcova veidojuši pārskatu par dažādiem 20. gadsimta režisoriem, sākot ar Gordona Kreigu. Viņi raksta: „Nav nejaušība, ka Gordons Kreigs sāka savu režisora karjeru ar trim operu iestudējumiem, Pērsela „Didonu un Eneju” un „Mīlas masku” un Hendela „Aciss un Galateja”. Atdzīvinot baroka operu divdesmitajā gadsimtā, šis (tolaik) gandrīz nepazīstamais materiāls ļāva viņam koncentrēties uz horeogrāfiju un kustību, novatorisku apgaismojumu un vizuālajiem efektiem. Kombinējot mūziku, deju un dramatisko darbību ar gleznieciskām dekorācijām, tā bija – gluži kā Vāgneram – īstena „totālā teātra” forma. Tieši no šiem iestudējumiem Kreigs attīstīja savu „teātra mākslas” konceptu, un ir tikai loģiski, ka gandrīz visi vadošie laikmetīgie Rietumu režisori laiku pa laikam pievērsās operai vai dažāda tipa muzikālajam teātrim.” (Innes, Shevtsova 2013: 172) Tālāk uzskaitīti Džordžo Strēlera režijas eksperimenti ar 20.gs. komponistu operām 20. gs. 40. un 50. gados, analizēta Roberta Vilsona vizuālā stilizācija kā muzikālais konteksts (minot arī Vāgnera „Parsifālu” (1991), „Loengrīnu (1998) un pilnu „Gredzena” ciklu Cīrihē (2000–2002)), Roberta Lepāža kinematogrāfiskā un mehāniskā dekonstrukcija operā, Pītera Sellarsa konceptuālā politika, Kristofa Martālera skaņas un telpas strukturālā sinkrētisma idejas un radikālā pieeja operu interpretācijām (pēc Innes, Shevtsova 2013: 172–178), tādējādi uzrādot vairākas režisoru–autoru pieejas operas interpretācijai. Režisora autorības nozīmi operas iestudējumā nosaka arī aktuālā operas žanra organizācijas specifika – mēģinājumu procesam vairs netiek veltīts tik ilgs laiks kā agrāk, režisora mēģinājumi notiek pirms mēģinājumiem ar orķestri, tādēļ režijai līdz brīdim, kad sākas t.s. diriģenta mēģinājumi ar pilnu mūziķu sastāvu, ideālā gadījumā ir jābūt gatavai. Innesa un Ševcovas darbā atzīmēts: „Iestudējuma ierobežojumi, uzvedot operu, nozīmē, ka režisoram jāpiedāvā jau pilnībā vizualizēta koncepcija, un mēģinājumu procesā koncentrēšanās vairāk notiek uz tās struktūru, nevis uz lomām. To intensificējot, acīmredzamais dziedāšanas izmantojums runātā tekstā vietā un daudzu operu simboliskais līmenis automātiski akcentē performatīvo kontekstu. Kā metateatrālākā no teātra formām, opera ir kļuvusi par galveno iespēju definēt jaunas teātra formas, galvenokārt tieši savas tradicionālās formas dēļ, kas uz kontrasta rēķina ļauj īpaši izcelties jaunievedumiem.”

(Innes, Shevtsova 2013: 174). Tādējādi no vienas puses, opera kā žanrs ierobežo režisora brīvību formālajos aspektos, no otras – iezīmē robežas, kuru esamība neļauj atteikties no naratīva, saglabājot saturisko jēgu neatkarīgi no konceptuālajām transformācijām un vizuālās estētikas. Līdz ar to, pētot operu iestudējumus, nepastāv pretruna starp hermeneitikas filozofisko platformu – interpretāciju kā dažādu līmeņu saprašanu – un postmodernismu, kas operā galvenokārt parādās kā estētiskais, vizuālais kods. Vāgnera operu gadījumā naratīvs var tikt pakļauts postmodernai interpretācijai, piemēram, kontekstualizējot vai lokalizējot darbību kādā konkrētā laikmetā, transformējot libretā ietvertās zīmes un simbolus, taču tas paliek vienmēr klātesošs, jo atteikšanās no naratīva principā nav iespējama mūzikas un libreta sinkrētisma dēļ. Vāgners, būdams savu operu komponists un libretists vienā personā, īpaši uzsvēris mākslu sintēzes nepieciešamību jaunas kvalitātes mākslas darba – totālā mākslas darba (*Gesamtkunstwerk*) radīšanai. 21. gadsimta operu režisors, nostājoties autora pozīcijā, sadarbībā ar iestudējuma komandu ne vienmēr sintezē, bet praktiski vienmēr vismaz kombinē dažādus mākslas žanus, lai aktualizētu klasisku operu laikmetīgajam skatītājam, vienlaikus nododot tam savu kodētu vēstījumu, kas var izrietēt vai būt saistīts ar operas komponista un libretista iecerēm, bet var arī tās pilnībā neņemt vērā, oponent tām vai tās noliegt, akcentējot savu vēstījumu un konkrētajā iestudējumā veidoto nozīmju slāni, piemēram, ar uzsvērtu vizualitāti, atpazīstamiem laikmeta simboliem u. tml. Hermeneitikas terminos runājot, var notikt Gadamera aprakstītā horizontu saplūšana¹², režisora tagadnei mijiedarbojoties ar pagātnes mākslasdarba vēsturisko horizontu (ar horizontu Gadamers saprot „redzesloku, kas aptver un ietver visu, kas redzams no noteikta punkta. Attiecinot to uz domājošo apziņu, mēs runājam par iespējamu horizonta paplašināšanu, jaunu horizontu atklāšanu” [..] (Gadamers 1960: 287)), gan Pola Rikēra analizētā interpretāciju sadursme (*clash*) (skat. Ricoeur 2000). Tomēr, neraugoties uz iespējamām nozīmju transformācijām, režisors nevar atteikties no operā iekodētās mūzikas un dziedātā teksta tehniskās sazobes vai nodarboties ar brīvu šo elementu transformāciju, mehānisku fragmentēšanu vai konceptuālu dekonstrukciju, jo šīs darbības pārsniedz režijas interpretācijas robežas operā. Postmodernisma paradigma gan atceļ jebkādu formālu ierobežojumu, tādējādi dodot zaļo gaismu dažādiem eksperimentiem arī operas žanrā. Viens no spilgtiem piemēriem eksperimentālā attieksmē pret klasisku materiālu uz operas skatuves, tostarp Vāgnera operām, ir šveiciešu režisors

¹² Horizontu saplūšana (*Horizontverschmelzung*) – Gadamers runā par vēsturisko un tagadnes horizontu kā tagadnes robežas un situācijas pārredzēšanas iespējas aptverošu redzesloku. Tagadnes horizonts ir tverams tikai veidošanās procesā un ietver arī “tikšanos” ar pagātni. Saprašana tiek uztverta kā šādu, iedomātu, par sevi pastāvošu horizontu sajaukšanās jeb saplūšana. (Gadamers 1999: 287–288)

Kristofs Martālers, kurš, piemēram, 2005. gada Bareitas festivālā iestudēja “Tristanu un Izoldi”, izmantodams atsauces uz Luisa Bunjuela filmu “Zelta laikmets” (kurā skan šīs operas mūzika) un ironiju par tradicionāli samērā patētiski traktēto operu. Martālers mēdz arī kompilēt fragmentus no dažādām operām savās dramatiskā teātra izrādēs un kombinēt abus skatuves mākslas žanus vienā iestudējumā. Rīgas “Gredzena” režisori saglabā partitūras “neaizskaramību”, izpaužot savu autorību režijas koncepcijā un iestudējuma tekstā.

1.4. No totālā mākslas darba līdz totālajam teātrim

1.4.1. Riharda Vāgnera mākslas teorija un viņa operu specifika

Liela daļa Riharda Vāgnera uzskatu vēlāk atraduši turpinājumu modernisma mākslā un kopā ar viņa darbiem pakļauti dažādiem interpretatīviem procesiem, piemēram, rekontekstualizācijai un ideoloģiskai apropriācijai. Riharda Vāgnera personība un daiļrade dažādu humanitāro zinātņu nozaru pārstāvju vidū izpelnījusies ievērību, jo piedāvā plašu pētāmās problemātikas klāstu un neskaitāmus pētniecības aspektus. Vāgnera popularitāte izskaidrojama ar viņa daudzveidīgo radošo darbību mūzikā, grandiozajiem muzikālajiem un muzikāli dramatiskajiem sacerējumiem, milzīga apjoma rakstu darbiem (vācu izdevumā bez sarakstes vien ir 16 sējumi), atsevišķām skandalozām epizodēm, kas ietekmējušas ar Vāgnera daiļradi saistīto apropriāciju attīstību 20. gadsimtā¹³, bet šajā promocijas darbā aplūkotas netiks, kā arī Vāgnera personības un uzskatu ietekmi uz sava laikmeta kultūru un sabiedrību un nākamajām paaudzēm līdz pat mūsdienām.

Vāgnera radošais mantojums ietver nozīmīgu veikumu kompozīcijā, diriģēšanā, operu režijā un teorijā, taču galvenais žanrs viņa daiļradē ir opera jeb muzikālā drāma. Komponists to uzskatīja par pilnīgāko mākslas formu, attīstot īpašu teoriju par t.s. *Gesamtkunstwerk* – sintētisko (totālo) mākslas darbu, kas minēts divās viņa 1849. gada esejās – „Māksla un revolūcija” un „Nākotnes mākslas darbs” (Wagner, 1849 a,b). Vāgners uzrakstījis šķietami nelielu operu skaitu – tikai 13 (salīdzinājumā ar, piemēram, itāļu operkomponista Gaetāno Doniceti (*Gaetano Donizetti*) 54, Vīnes klasiķa Volfganga Amadeja Mocarta (*Wolfgang Amadeus Mozart*) 22 vai itāļu 19. gadsimta klasiķa Džuzepes Verdi (*Giuseppe Verdi*) 28 operām. Vāgnera operu unikalitāte slēpjas, pirmkārt, faktā, ka komponists ir arī visu savu operu libretu autors – šāda prakse operas vēsturē līdz 20. gadsimtam ir sastopama visai reti, parasti libreta sacerēšana tika uzticēta kādam pazīstamam literātam vai dzejniekam. Starp Vāgnera laikabiedriem ir tikai viens komponists, kura spalvai pieder ne vien partitūra, bet arī divu savu pazīstamāko operu libreti – proti, tas ir franču romantiķis Ektors Berliozs (*Hector Berlioz*), kurš pašrocīgi radījis gan „Fausta nolādēšanas” (*La Damnation de Faust*), gan „Trojiešu” (*Les Troyens*) tekstus. Visiem savu operu tekstiem, izņemot “Nirnbergas meistardziedoņus”, Vāgners

¹³ Piemēram, eseja „Jūdīskums mūzikā” (*„Das Judentum in der Musik”*, 1850) un tās saistība ar antisemitisma attīstību Vācijā.

iedvesmu smēlies episkos avotos. Britu zinātnieks Hjū Frederiks Gartens (*Hugh Frederick Garten*) raksta: “Tas bija viņa [Vāgnera] īpašais ģēnijs transformēt naratīvu drāmā, koncentrējot garu virkni dažādu epizožu trīs ideju pilnās situācijās un samazinot milzīgu darbojošos personu daudzumu uz nelielu skaitu arhetipisku figūru. Taču arī šajā ļoti koncentrētajā veidā viņa darbiem joprojām ir episks mērogs [...] Savā ziņā Vāgnera dramatiskās struktūras ir līdzīgas Ibsena tehnikai komplicētu notikumu secību pārvērst dažās simboliskās situācijās, kuras izspēlē divi vai trīs personāži” (Garten 1977: 12). Minētais episkais mērogs arī režisoram uzliek pienākumu domāt šādā mērogā, risināt mīta elementu un simbolos ietverto nozīmju funkcionēšanas problemātiku sava laika publikā, veidojot izrādes vēstījumu.

Otrkārt, Vāgners ir vienīgais komponists, kurš mākslu sintēzi apcerējis teorētiski un paralēli tam īstenojis praksē savās operās, tādējādi mēģinot atcelt diskusiju par to, kas ir prioritārs – mūzika vai teksts, jo tie uztverami tikai sintētiski un tikai uzvedumā, jo galvenais ir tas, ko Vāgners apzīmē ar vārdu „drāma”: „Drāma ir vispilnīgākā mākslas forma, jo tajā katra no atsevišķajām mākslām var ieguldīt visu tās potenciālu, pilnībā zaudējot savu patību un mijiedarbībā ar citām un kopā ar tām radot visuniversālāko, vienīgo patieso, brīvu un universāli saprotamo Mākslas darbu” (Wagner 1849b: 76). Šajā izpratnē drāma nozīmē konkrēti operu un nepieder ne literatūras, ne mūzikas jomai, bet tās apvieno, nenosakot vienas jomas prioritāti pār otru. Attieksme pētnieku vidū pret Vāgnera teorētiskajiem sacerējumiem gan galvenokārt ir pretrunīga, jo tie lielā mērā ir subjektīvi un uzskatāmi par Vāgnera refleksijām par paša daiļradi, nevis sistemātiskiem teorētiskiem darbiem. Hjū Frederiks Gartens, kurš pētījis galvenokārt Vāgnera kā dramaturga veikumu libretu sacerēšanā, raksta: “Neapzināta radošuma un intelektuālas apziņas, intuīcijas un refleksijas kombinācija padara Vāgneru par būtisku figūru ne vien mūzikas, bet arī ideju vēsturē. [...] Protams, Vāgnera teorijas par mākslām nevar uzskatīt par objektīvu historiogrāfiju. Tās ir visai subjektīvas un tām kopīga ir tikai viena pazīme – tās visas attiecas tikai uz paša Vāgnera darbiem, respektīvi, drāmas un mūzikas savstarpējo mijiedarbību.” (Garten 1977: 9) Lai arī lielā mērā šis apgalvojums ir patiess, Vāgnera sacerējumi tomēr ietekmējuši gan mākslas radīšanas, gan kritikas un teorijas attīstību jau apmēram 150 gadu garumā,

Tēma, kas Vāgneru nodarbināja visvairāk, bija operas žanra apcerēšana, attīstot domu par mākslu sintēzi. Vāgnera biogrāfijas un daiļrades pētnieks Berijs Millingtons (*Barry Millington*) atzīmējis, ka paradoksālā kārtā Vāgnera mūzikas cienītāji 20. un

21. gadsimtā ideju par drāmas un mūzikas sintēzi ir apzināti vai neapzināti piemirsuši: „Ja jūs īstenam Vāgnera fanam pajautāsi, kas viņam šķiet svarīgākais komponents Vāgnera daiļradē, noteikti saņemsiet atbildi – „mūzika”. Tas nozīmē, ka jebkurš no viņiem labprāt atbrīvotos no visiem vizuālajiem un teatrālajiem komponentiem, lai iegrimtu bagātīgajā skaņu pasaulē. Operas iestudējums šādiem cilvēkiem labākajā gadījumā ir nenozīmīgs, sliktākajā – kaitinošs mūzikas blakusefekts. Taču Vāgneram muzikālā drāma bija līdzeklis, kā parādīt apkārtējo pasauli un veidu, kā to uzlabot. Mūzika viņa koncepcijā darbojas tikai kā degviela dzinēja darbināšanai”. (Millington 2013: 3) Jāņem vērā, ka Vāgnera ideja par mākslu sintēzi skatāma kontekstā ar romantisma estētiskajiem priekšstatiem un nevar uzskatīt, ka viņa „muzikālā drāma” kā jēdziens un koncepts būtu radušies tukšā vietā. Esejā „Nākotnes mākslas darbs” Vāgners formulējis savu ideālu – apvienot visa veida mākslas darbus, kas kopā radītu visskaidrāko, visdziļāko un visekspresīvāko konkrētās tautas mākslas izpausmi, vienlaikus abstrahējoties no nacionālām īpatnībām un paceļoties universālā, humānistiskā līmenī, vienlaikus postulējot, ka māksla nav radīta mākslīgi (konstruēta), tā ir cilvēka radošā gara dabiska izpausme. Par mākslu sintēzes ideālu un atdzīvināmu standartu Vāgners pasludina sengrieķu traģēdijas: „Palūkosimies uz krāšņo grieķu mākslu un liksim tās dziļāko izpratni nākotnes mākslas darba veidošanas pamatos!” (Wagner, 1849b: 23). Pirms tam operas vēsturē tiekšanās pēc operas kā muzikāli dramatiskā mākslas darba estētiskās autonomijas atrodama jau 17. gadsimtā, ko var uzskatīt par modernitātes sākumu operā, un arī tad muzikālās drāmas (*dramma per musica* – it.val.) kā dzeju, mūziku un drāmu sintezējošas mākslas pamati tika meklēti sengrieķu teātrī. Tehniski tas nozīmēja kora kā saistelementa iesaistīšanu operas dramaturģijā. (Anderson, 1989: 347). Par vienu no pirmajiem novatoriem mūzikas un drāmas sintēzes meklēšanā tiek uzskatīts itāļu komponists Klaudio Monteverdi (1567–1643). Pēc ilgstošiem formas meklējumiem un uzlabojumiem 17. un 18. gadsimtā, romantisma laikmeta operās notiek atgriešanās pie dažādu mākslu sintēzes meklējumiem, emocionalitātes uzsvērums. Vāgnera lielākais teorētiskais apcerējums par operas un drāmas sintēzi, niansēs analizējot mūzikas būtību, dramatiskās dzejas būtību un to abu attiecību nākotnes mākslā, ir „Opera un drāma” (*Oper und Drama*, 1852). Darba pirmajā daļā Vāgners aktīvi kritizējis tādus komponistus kā Džoakino Rosīni (*Gioachino Rossini*) un Džakomo Meierbēru (*Giacomo Meyerbeer*) par to, ka viņi laikmetīgajā operā melodikai un dziedātāja vokālās meistarības demonstrēšanai upurējuši operas saturu u. tml.

Rihards Vāgners saredz nākotnes operu kā poētisku drāmu, kuras pilnīgākā ekspresija izpaustos nepārtrauktā vokāli simfoniskā faktūrā. Šī faktūra būtu savīta no

galvenajām tematiskajām idejām jeb vadmotīviem, tie savukārt dabiski veidotos no ekspresīvām vokālajām frāzēm, ko personāži izdziedātu izšķirošajos drāmas emocionālajos punktos un pēc tam šīs frāzes attīstītu orķestris atbilstoši dramatiskās darbības un darba psiholoģiskās attīstības vajadzībām. Cikls „Nībelunga gredzens” uzskatāms par t.s. „muzikālās drāmas” koncepcijas pilnīgāko iemiesojumu, proti, šī forma ir vokāli simfonisks viena autora (īstenojot 19. gs. priekšmodernisma fāzē aktuālo priekšstatu par mākslinieku kā meistarū, ģēniju) veikums, kur teksts nav pakārtots mūzikai, bet radīts kopā ar to, un par klausītāja ceļa rādītāju simboliskajā mākslas realitātē kalpo vadmotīvs (*Leitmotiv*).

Pats komponists gan nav lietojis jēdzienu „vadmotīvs”, bet gan saucis tos par „muzikāliem momentiem” (*musikalische Momente*), kas norāda uz izjūtām (*Gefühlswegweisern*) ceļā pa drāmas labirintisko uzbūvi, lietoti arī tādi jēdzieni kā „lielā tēma” (*Grundthema*) un „galvenais motīvs” (*Hauptmotiv*) (Grey 2008: 77). Nevar teikt, ka Vāgners būtu vadmotīva ieviesējs, jo vadmotīvi sastopami jau agrīnā romantiķa Karla Marijas fon Vēbera (*Carl Maria von Weber*) operā „Burvju strēlnieks” (“*Der Freischütz*”, 1821), savukārt jēdzienu „Leitmotiv” pirmoreiz lietojis mūzikas vēsturnieks Augusts Vilhelms Ambrozs (*August Wilhelm Ambros*) 1865. gadā, salīdzinot Vāgnera operas ar Ferencu Listu (*Ferenc Liszt*, arī *Franz*) simfoniskajām poēmām, kurās izmantoti „caurviju vadmotīvi” (*durchgehende Leitmotive*). Operas kritikas praksē šo jēdzienu 1871. gadā ievieš kritiķis Frīdrihs Vilhelms Jenss (*Friedrich Wilhelm Jähns*), aprakstot Karla Marijas fon Vēbera daiļradi. 1876. gadā, sastādot tematisko rokasgrāmatu cikla „Nībelunga gredzens” pirmajai pirmizrādei pilnā variantā, to adaptē Hanss fon Volcogens (*Hans von Wolzogen*), laikraksta „*Bayreuther Blätter*” redaktors (skat. Millington 2006:153). Kopš tā laika termins „vadmotīvs” un apzīmējums „vadmotīvu sistēma” kļūst par vispārpieņemtu, tipisku Vāgnera operu pazīmi. Pēc Vāgnera vadmotīvus savos muzikālajos sacerējumos izmantojuši daudzi komponisti, piemēram, Rihards Štrauss (*Richard Strauss*), Džakomo Pučīni, vēlāk 20. gadsimtā – Albans Bergs (*Alban Berg*), Sergejs Prokofjevs (*Sergey Prokofiev*) u. c. Vāgners vadmotīvu ideju konsekventi īstenojis visās savās operās, to īpaši izkopjot ciklā „Nībelunga gredzens”, kur sastopami vairāki desmiti vadmotīvu jeb konkrētiem tēliem raksturīgu tēmu, pie tam katrs no tiem – vairākās variācijās, attīstoties atbilstoši cikla dramaturģijai saturiskā nozīmē. Vadmotīviem velītī atsevišķi muzikoloģiski pētījumi, taču šajā promocijas darbā vadmotīvi netiek analizēti.

Atskaitot agrīnā perioda operas („Mīlas aizliegums” (*Das Liebesverbot*), „Fejas” (*Die Feen*) un „Rienci, pēdējais tribūns” (*Rienzi, der letzte Tribun*), saturiski visu Vāgnera operu un libretu iedvesmas avoti ir viduslaiku eposi, romāni un bruņinieku literatūra, kā arī ģermāņu un senskandināvu mīti – pamatojoties to sižetos tapis „Tanheizers” (*Tannhäuser*), „Loengrīns” (*Lohengrin*), „Tristans un Izolde” (*Tristan und Isolde*), „Nirnbergas meistardziedoņi” (*Die Meistersinger von Nürnberg*) un, protams, „Gredzena” cikls un „Parsifāls” (*Parsifal*). Neviens sižets nav sadzīviski psiholoģisks vai tīri vēsturisks, tie ir sarežģīti savīti, un to semantika ir daudzslāņaina. Šī tendence saistīta ar romantismam raksturīgo ideālu meklēšanu tālā, nepārskatāmā pagātnē, leģendās un stāstos par varoņiem. Vāgnera gadījumā var runāt par sevišķu interesi konstituēt arī vācu nacionālo kultūru, kas ir īpaši aktuāli 19. gadsimtā, tomēr vēlāk šis „vāciskums” nereti tiek apzināti pārprasts un izmantots ideoloģisku mērķu sasniegšanai (piemēram, hitleriskajā Vācijā). 21. gadsimta iestudējumos nereti apvienots Vāgnera konkrētās operas librets ar vēlākiem kontekstuāliem uzslāņojumiem saistībā ar Vāgnera personības lomu 20. gadsimta vēsturē un kultūrā, radot jaunas nozīmes, tādēļ to pētniecībā produktīvākā ir kompleksa pieeja, pētot ne tikai materiālu, bet arī tā interpretācijas un funkcijas dažādos vēstures periodos un dažādos diskursos, atzīmējot diskursu daudzveidību un paralēlo eksistenci, kas raksturīga 21. gadsimta kultūrai.

Lai arī ideālos un estētiskajos priekšstatos stabili balstīdamies romantisma tradīcijā, savos teorētiskajos uzskatos par mākslu un arī operās Vāgners iezīmē būtisku pavērsienu modernisma virzienā. Var piekrist britu kultūrfilozofam Braienam Magī (*Bryan Magee*), ka Vāgnera idejām piemīt savam laikam un vietai raksturīgs politisks naivums un utopisms, ka pārlietu tiek idealizēta antīkā kultūra un ka argumenti ar vēsturiskumu neiztur kritiku (Magee, 1988: 14), tomēr par spīti tam, to nozīme Eiropas kultūrā nav apšaubāma. Līdzīgi dzīves filozofijas aizsācējam Frīdriham Nīčem, Vāgneru mākslā var uzskatīt par robežfigūru starp romantismu un modernismu – dzīvodami hronoloģiski romantisma periodā, abi pauduši idejas, kas vēlāk izvērstas modernisma mākslā un filozofijā. Par to liecina nepārprotamā Vāgnera ietekme uz nākotnes mākslas virzieniem un atsevišķiem māksliniekiem, ko šobrīd pēta tādi mākslas un kultūras teorijas speciālisti kā Džuljeta Kosa (*Juliette Coss*), Deivids Robertss (*David Roberts*) un Ērika Fišere-Lihte.¹⁴ (Visus „Vāgnera skartos” uzskaitīt nav iespējams, tomēr kā būtiskākie mūzikā minami vēlīnie romantiķi

¹⁴ Juliette Koss „Modernism after Wagner” (2010), David Roberts „The Total Work of Art in European Modernism, (2011), Erika Fischer-Lichte „The Transformative Aesthetics of the Gesamtkunstwerk/Total Work of Art as the Specter Haunting Modernism (2013).

Rihards Štrauss un Gustavs Mālers (*Gustav Mahler*), impresionisma–simbolisma komponists Klods Debisī (*Claude Debussy*), itāļu verisma spilgtākais pārstāvis Džakomo Pučīni, ekspresionists Arnolds Šēnbergs (*Arnold Schoenberg*). Teātrī totālā mākslas darba ideju aktīvi izmantojuši Hugo Balls (*Hugo Ball*) un Žans Kokto (*Jean Cocteau*), Vāgnera postulētos teātra telpas veidošanas paņēmienus – gaismas, skaņas un kustības sintēzi utt. – pārņēmis un attīstījis scenogrāfs Ādolfs Apia (*Adolph Appia*) u.c. Vāgnera ieviestās idejas par priekšnesuma laikā aptumšotu zāli un orķestra novietojumu t.s. „orķestra bedrē” skatuves priekšā šobrīd izmanto katrs opereteātris; literatūrā par savu iedvesmas avotu Vāgneru sauc franču un krievu simbolisti, vadmotīvu sistēma izmantota kino mūzikas strukturālajā uzbūvē u. tml. Vāgners pamatoti uzskatāms par 19. gs. un *fin de siècle* kultūras iedvesmas avotu.

Riharda Vāgnera uzskati, kas formulēti viņa 19. gadsimta vidus esejās, joprojām raisa aktīvas diskusijas un iedvesmo jaunas interpretācijas, to aktualitāte mākslas attīstības procesā ir cikliska, atkarībā no laikmeta kontekstiem. Tikpat svarīgs ir Vāgnera mākslas sinestēziskais¹⁵ un emocionālais efekts, kas joprojām ir maz pētīts, lai gan neapšaubāmi eksistē. Latviešu muzikologs Arnolds Klotiņš, pētot sakarības starp mūziku un idejām, rakstījis tostarp par Riharda Vāgnera mūzikas fenomenu, trāpīgi atzīstot, ka „Vāgners pieder pie tiem pagātnes domātājiem, kuru izvirzītajām kultūras problēmām ik jauns kultūras laikmets meklē jaunas atbildes” (Klotiņš 1987: 62). Cikls „Nībelunga gredzens” un tā operu mūsdienu iestudējumi Rīgā ir spilgts piemērs Vāgnera daiļrades paliekošajam laikmetīgumam (tādējādi Hansa Georga Gadamera izpratnē piederīgumam klasikai) un tās dialogam ar mūsdienu sabiedrību par spīti faktam, ka to režijas interpretācijas ne vienmēr izpelnās auditorijas nedalītas simpātijas. Vāgnera operu režijas specifika vienmēr uzskatīta par īpaši sarežģītu. Pirmkārt, tādēļ, ka daudzas autora remarkas saistībā ar skatuves iekārtojumu un uz skatuves iespējamo viņa laikā bija grūti realizēt salīdzinoši skopo pieejamo tehnisko iespēju dēļ. Nepastāvēja uzskats, ka operā darbības vidi iespējams attēlot nosacīti. Piemēram, attēlot ūdeni un tajā peldošās Reinas meitas, zirgu mugurās lidojošas valkīras, miglu, tvaiku, pūķi, liesmojošu klinti vai dabas parādības utt. Tiekšanās pēc konkrētas un reālistiskas reprezentācijas bija cēlonis gan pārsteidzošiem eksperimentiem ar Leonardo da Vinči cienīgu mehānismu izgudrošanu, gan neglābjamam dekoratīvismam, piemēram, kostīmos. Vāgners pats zināmā mērā var tikt uzskatīts par

¹⁵ Sinestēzija” – “syn”– kopā+“aisthēsis”– sajūtas (gr.) – neiroloģisks stāvoklis, kura ietvaros informācija, kas atbilst vienai maņai vai apziņas procesam, tiek saistīta ar automātisku, gribai nepakļautu atbildi par kādu citu maņu vai apziņas procesu.

vienu no pirmajiem operu režisoriem mūsdienu izpratnē – tādu, kas konceptuāli veido operas iestudējumu, saskaņojot muzikālo materiālu, tekstu ar skatuves iekārtojumu un skatuves notiekošo darbību. Problēma rodas tajā, ka Vāgnera idejas grūti iemiesot reālistiskā skatuves valodā. Pirmais, kas atsakās no idejas par reālistisku dabas un mitoloģijas atveidojumu uz skatuves, ir šveiciešu izcelsmes režisors Ādolfs Apia (*Adolph Appia*), kas nodarbojas ar Vāgnera operu iestudēšanas reformēšanu 19. gadsimta pēdējā dekādē. Viņš pirmais izveido skatuves elementu hierarhiju, centrā noliekot dziedātāju jeb aktieri, tiecas pēc telpiskas (trīsdimensionālas) perspektīvas un apzinās gaismu nozīmi skatuves telpas un iestudējuma dramaturģijas veidošanā, tiecas uz nosacītību kostīmos. Apias uzskati bija diametrāli pretēji Vāgnera atraitnes Kozimas Vāgneres pārliecībai, ka galvenais ir ievērot Vāgnera paša dotos norādījumus attiecībā uz viņa operu iestudēšanu, un tas radīja konfliktus (Carnegy 2006: 202). Būtībā ar savu nosacītā estētiskā veidoto skatuves telpu Apia netiešā veidā parāda, ka Vāgnera idejas faktiski ietiecas simbolismā, tātad modernismā, lai gan pats Vāgners to pat nevarēja apzināties.

Nākamie nopietnie mēģinājumi pievērsties režijas problemātikai Vāgnera operās saistās ar komponista mazdēliem Volfangu un Vīlandu Vāgneriem, kuri darbojas 20. gs. 50. un 60. gados un daļēji turpina Apias sāktos estētiskos meklējumus. Taču par īstu lūzumu Vāgnera operu režijā, īpaši attiecībā uz ciklu “Nībelunga gredzens”, uzskatāmi franču režisora Patrīsa Šero (*Patrice Chéreau*) 1976. gada iestudējumi Baireitā. 1976. gadā Baireitas festivāla simtgades “Gredzena” ciklu pirmo reizi šī festivāla vēsturē diriģē franču diriģents – Pjērs Bulēzs (*Pierre Boulez*) un iestudē jau pieminētais franču režisors. Šero jaunievedumi, pirmkārt, saistās ar paaugstinātām prasībām attiecībā uz dziedātāju aktiermeistarību un tam laikam neraksturīgu teatralitāti uz operas skatuves. Otrkārt, Šero liek pamatus t.s. “režijas teātrim” uz operas skatuves, “Gredzena” tēlus portretējot 19. un 20. gadsimta vidē, atsaucoties uz industriālās revolūcijas izraisītajām sabiedrības pārmaiņām Eiropā. “Reinas zelta” scenogrāfija, kostīmi un tēlu traktējums mitoloģisko stāstu ievieto 19. gadsimta 60. un 70. gados, pamazām virzoties pa vēstures asi tā, ka “Dievu mijkrēslis” ietiecas jau starpkaru periodā – 20. gs. 20. un 30. gados, Tā ir pirmā reize, kad “Gredzens” nepārprotami sastatīts ar sabiedrības vēsturi caur konkrētiem tēliem. Šero “Gredzens” ir arī pirmais Vāgnera “Gredzena” iestudējums, kas ticis filmēts un pārraidīts televīzijā plašai auditorijai. Austrāliešu teātra zinātnieks Maikls Jūenss formulējis, ka izcilam Vāgnera iestudējumam nepieciešama skaidri formulēta režijas koncepcija, kas pilnībā atspoguļo Vāgnera teksta un mūzikas emocionālo un intelektuālo sazobi, ticama, efektīva un funkcionāla scenogrāfija un kostīmi, un režija, kur visa veida

dramatiskā darbība ir harmonijā ar mūziku, atzīstot Šero “Gredzenu” par tādu, kas atbilst visiem minētajiem parametriem (Ewans 2012: 5). Atsauces uz Šero “Gredzenu”, īpaši formas aspektā, atrodamas daudzos vēlākajos cikla operu iestudējumos, 21. gadsimtā līdzīgu stratēģiju izmantojis, piemēram, dāņu režisors Kaspers Holtens, iestudējot “Gredzenu” Dānijas Karaliskajā operā (2003–2006), kurš līdzīgā veidā ievieto ciklu 20. gadsimta vēstures rāmī, “Reinas zeltu” rādot 20. – 30. gadu spogulī, “Valkīru” Aukstā kara laikā, “Zīgfrīdu” saista ar 1968. gada kontekstiem Eiropas vēsturē, savukārt “Dievu mijkrēslis” kulminē Bosnijas un Ruandas karos 90. gados. Savukārt vācu režisors Franks Kastorfs (*Frank Castorf*) vēl vairāk attālinās no Vāgnera mitoloģiskajām konstrukcijām un pārceļ cikla darbību uz mūsdienu ekonomisko un ģeopolitisko interešu sfēru, kur Reinas zelts simbolizē naftu, savukārt estētika atgādina Kventina Tarantino ironiskajiem popkultūras citātiem pārpilnās filmas, faktiski dekonstruējot mītiskās struktūras, toties aktivizējot sociālo dimensiju – stimulējot refleksiju, kāda laikmeta “produkts” ir mūsdienu cilvēks un sabiedrība.

1.4.2. Totālais mākslas darbs mūsdienās

„Totālais mākslas darbs” uz laikmetīgās operas skatuves var izskatīties ļoti dažādi. Opera ir žanrs, kura formālie parametri paredz dažādu mākslas veidu mijiedarbību kvalitatīvi jauna galaprodukta veidošanā – pirmkārt, tā ir mūzika un rakstītais vārds, taču performatīvajā līmenī iesaistīti ļoti daudzi „autori”: iestudējumu veido ne tikai režisors, kam līdzās savas koncepcijas īstenošanai nereti ir tāda kā projektu vadītāja loma, sadarbojoties ar scenogrāfu (vērojama arī tendence, kad režisors vienlaikus ir arī scenogrāfs – piem., Roberts Vilsons, Alvis Hermanis utt.), kostīmu mākslinieku, kustību un gaismas partitūras veidotājiem, bieži vien videomākslinieku un, protams, izrādes muzikālo vadītāju – diriģentu. Loģiskas šādas organizatoriskās komplicētības sekas ir pastāvīgu komandu veidošanās, un bieži iestudējuma veidošanai uzrunātais režisors piedāvā opernamam sadarboties ar savu jau pārbaudītu komandu. Arī šajā promocijas darbā aplūkojamajā „Gredzena” ciklā darbojas šis režisora komandu princips, un scenogrāfa un kostīmu mākslinieka maiņa Viestura Kairiša iestudētajās operās nozīmē ne tikai vizuālās stilistikas, bet arī konceptuālas izmaiņas režijas stratēģijā („Valkīras” scenogrāfiju un kostīmus veido Ilmārs Blumbergs, bet „Zīgfrīdā” un „Dievu mijkrēslī” scenogrāfiju un kostīmus veidojusi Ieva Jurjāne) un iestudējuma vēstījumā. Var teikt, ka „totālais mākslas darbs” 21. gadsimtā izpaužas kā pilna spektra multimediju pieredze uz operas skatuves, iestudējumos izmantojot jaunās tehnoloģijas un mūsdienu tehniskās iespējas. Tomēr Vāgnera operu

gadījumā „totalitāte” ir ne tikai iestudējumu mākslinieciski tehniskā komplicētība, kas rodas režisora un viņa komandas sadarbības rezultātā, strādājot ar dažādām skatuves valodām un tajās ietvertajām zīmēm un simboliem mizanscēnu un performatīvajā iestudējuma teksta līmenī, bet arī iestudējuma nenovēršami intertekstuālais un intersubjektīvais raksturs, kas atkarīgs no tā, kā uz skatuves notiekošo kontekstualizē vispirms režisors un pēc tam publika. Neatkarīgi no tā, vai operas oriģinālais saturs tiek dekonstruēts, vai tieši otrādi – režijas stratēģijā meklēta operas satura aktualizācija, būtisks ir materiāla un interpretācijas saskarsmes punkts šodienā. Arī Vāgners 1850. gada sarakstē ar Ferencu Listu atzinis, ka „mums jāatmet pieradums tverties pie pagātnes un egoistiskās rūpes, cenšoties par katru cenu nodrošināt sev slavu mūžīgi mūžos; lai pagātne paliek pagātnē un nākotne – nākotnē; mums jādzīvo vienīgi šodienā, pašreizējā brīdī, un jārada darbi savam laikam” (Ross 2007: 26). Vāgners runāja par operām, kas jāraksta par sava laika sabiedrību, taču ne tiešā, bet metaforiskā veidā, un mītu izmantojums padara šo laikmetīguma jeb “šodienas” principu universālu, jo mītā nepastāv laika linearitāte. Šo principu ar mainīgiem panākumiem 21. gadsimtā bieži izmanto operu režisori, meklējot veidu, kā iestudēt klasisku operu tā, lai tā uzrunātu mūsdienu skatītāju viņam saprotamās kategorijās. Itāļu režisors Džordžo Barberio Korseti (*Giorgio Barberio Corsetti*), kurš veido gan teātra, gan operu izrādes, formulējis to šādi: “Vienalga, vai strādāju pie teātra vai operas, gribu atrast, kā dramaturģiskā materiāla problemātika rezonē ar mani un ar šodienas sabiedrību. Mans kā režisora mērķis un uzdevums ir radīt sinkrētisku tagadni, kas apņem zālē sēdošos. Opera ir tas, kas notiek šodien, nevis kādā vēsturiskā laikmetā, pagātnē, neatkarīgi no tā, kad būtu sarakstīts interpretējamais darbs.” (Mellēna-Bartkeviča, 2018: 17.05.18). Laikmetīguma princips lielā mērā ir arī t.s. „režijas teātra” (*Regietheater*) pamatā. Par režijas teātra citadeli 21. gadsimta sākumā uzskatāma Vācija, kurā Bertolta Brehta episkā teātra, Antonēna Arto Nežēlības teātra un 20. gadsimta vēstures traģiskāko notikumu (Otrais pasaules karš, holokausts, Vācijas sadalīšana VDR un VFR u.tml.) augsnē teātris attīstās kā māksla, kurai tik daudz nerūp teksts, cik dialogs ar aktualitāti. Var teikt, ka režijas teātris 21. gadsimta sākumā lielā mērā ir vācu teātra sinonīms, un tas tiklab attiecināms uz dramatiskā teātra skatuvēm, kā arī uz operu iestudējumiem. Amerikāņu teātra teorētiķis Marvins Karlsons uzsvēris, ka nereti jēdziens „režijas teātris” tiek lietots ar negatīvu konotāciju, režisoru veikumu vērtējot kritiski, pat protestējot „pret pārspīlējumiem, kad režisors uzspiež savu māksliniecisko redzējumu *lugai* vai ekstrēmākajos gadījumos vienkārši izmanto lugu par izejvielu, lai radītu gandrīz pilnīgi neatkarīgu dramatisku jaunradi”, vienlaikus atzīstot: „Par spīti izplatītajai konservatīvajai

režijas teātra opozīcijai, publika, īpaši lielākajās pilsētās, un, kas ir tikpat svarīgi, arī kritiķi pauž spēcīgu atbalstu divdesmitā gadsimta beigu novatorisko režisoru darbiem, jo katru labi zināmu šī perioda režisoru kaut kādā mērā var uzskatīt par piederīgu režijas teātrim.” (Carlson 2009: x) Karlsons arī atzīmējis vācu teātra specifisko 19. gadsimtā aizsāktu dominējošā režisora jeb intendanta (vāciski *Intendant*, ar ko apzīmē konkrētā teātra vadītāju, kurš nereti vienlaikus režisē izrādes) tradīciju, pie kuras 19. gs. pieskaita arī Rihardu Vāgneru, bet 20. gadsimtā – Maksu Reihardu, Vīlandu Vāgneru, Ervinu Piskatoru un Bertoltu Brehtu. Karlsons arī uzsvēris, ka sevišķi Austrumvācijā 20. gadsimta otrajā pusē attīstās politiskais teātris – 60. un 70. gados arvien biežāk iestudējumos parādās refleksija par aktuālajiem politiskajiem un sociālajiem kontekstiem (Carlson 2009: xii). Šī tradīcija uz vācu teātru, tostarp operateātru skatuvēm turpinās arī šodien. Latviešu teātra zinātniece Inga Fridrihsone (Sindi), rakstot par Vācijas teātri 21. gadsimta 1. desmitgadē, konstatē: „Vācu teātris, kā to netieši apliecina arī rakstos un runās pret režijas teātri minētie argumenti, šobrīd sasniedzis īpašu, proti, medija, statusu: tas nevis reflektē literatūru, bet pats ir refleksiju raisošs mākslas veids, nereti politiski un sociāli aktīvs, diskutējošs un provocējošs” (Fridrihsone 2011:45). Operā formas īpatnību dēļ ir grūti īstenot režijas teātra radikālākās formas, jo, būdama sintētiska mākslas forma, opera meklē jēgu veselumā, līdz ar to iznīcinoša dekonstrukcija vai pašmērķīga fragmentācija attiecībā pret partitūru un ar to saaustu libreta tekstu no režisora puses neļautu vairs viņa veikumu apskatīt operas koordinātās, tādēļ režisori lielākoties pieņem formas „rāmi”, bet t.s. iestudējuma tekstu veido atbilstoši savām iecerēm. Režijas teātris būtībā nozīmē to, ka režisors uzņemas jau aprakstīto autora lomu. Operā režijas teātris bieži vien nozīmē darbības vietas un laika (hronotopa) maiņu, nereti projicējot oriģinālo sižetu uz mūsdienu vai 20. gadsimta vēstures notikumu fona, libreta adaptāciju (galvenokārt titros, ja tādi tiek izmantoti), nereti vardarbības estetizāciju, atsauces uz sociālvēsturisku, bieži vien traumatisku kolektīvo pieredzi. Klasisko operu iestudējumos režijas teātris, kas bieži iet roku rokā ar postmodernu estētiku, ienes ironiskas, bieži pat groteskas nozīmes un noskaņas.

Vāgnera cikls „Nībelunga gredzens”, kas saturiski atspoguļo mitoloģisko ciklu no pasaules radīšanas līdz bojāejai ar savu episko vērienu un secīga stāsta struktūru 21. gadsimta režisoru paradoksālā kārtā nevis ierobežo, bet tieši otrādi – atbrīvo no nepieciešamības meklēt atbilstību kādai konkrētai vēsturiski determinētai laiktelpai, atstājot to režisora izvēlei. Iestudējuma vide var būt nosacīta, ja vien režijas stratēģija neparedz akcentēt vai aktualizēt kādu konkrētu vēsturisku laika posmu, apzināti pievēršot tam skatītāju uzmanību un mēģinot raisīt konkrētas asociācijas. Turklāt katru cikla operu

iespējams uztvert arī kā atsevišķu muzikāli dramaturģisku vienību, ko iespējams iestudēt konceptuāli un estētiski neatkarīgi no citām cikla daļām. Tādējādi „totālā mākslas darba” potenciāls Vāgnera „Gredzenā” ietver vairāk interpretācijas brīvības iespēju gan formas, gan satura, gan estētikas aspektos nekā, piemēram, Verdi vēsturiskās vai Pučīni verisma operas, kur daudz lielāka nozīme ir, piemēram, konkrēta laikmeta uzvedības normām un sabiedrībā pieņemtiem priekšstatiem un ierobežojumiem. Režisori Stefans Herheims un Viesturs Kairišs Vāgnera ciklu iestudējuši postmodernā estētikā, un var teikt, ka abu rokrakstā dominē t.s. „režijas teātris”, turpinot vācu teātra 21. gadsimta tradīciju uz operas skatuves, pie kuras pieder tādi režisori kā Pēters Sellerss, Pēters Konvičņijs, Franks Kastorfs un Kristofers Martālers. Sociālvēsturisko atsauču un reprezentāciju ziņā konceptuāli Herheima iestudētais „Reinas zelts” sabalsojas ar Viestura Kairiša iestudēto „Dievu mijkrēsli”, veidojot savdabīgu gredzenveida kompozīciju ciklā, savukārt, skatoties uz Vāgnera piedāvāto cikla struktūru – priekšvakars (*Vorabend*) un trīs dienas, režisori īstenojuši tādu pašu „1+3” principu, jo „Reinas zelta” režisors ir Stefans Herheims, bet pārējo trīs operu iestudējumu režisors – Viesturs Kairišs.

2. NODAĻA. VĀGNERA CIKLS „NĪBELUNGA GREDZENS”: VĒSTURISKS EKSKURSS

2.1. Cikla tapšana

Šīs nodaļas uzdevums ir izklāstīt aplūkojamā “Gredzena” cikla tapšanas pārskatu un galvenos kontekstus, kas nosaka cikla komplicētību un atbilstošu izaicinājumu režisoriem, kas ķeras pie šo operu iestudēšanas. Tetraloģija „Nībelunga gredzens” (*Der Ring des Nibelungen*) ir Riharda Vāgnera mūža darbs, kas ar pārtraukumiem tapis ceturtdaļgadsimta garumā (1848–1876) un tiek viņa daiļradē izdalīts kā atsevišķa nodaļa. Cikls sastāv no četrām operām – „Reinas zelts” (*Das Rheingold*), „Valkīra” (*Die Walküre*), „Zīgfrīds” (*Siegfried*) un „Dievu mijkrēslis” (*Götterdämmerung*) ar vienotu, lineārā secībā attīstošos libretu, tomēr katru operu var uzskatīt arī par patstāvīgu māksliniecisku vienību. Vāgnera daiļrades koordinātās „Nībelunga gredzena” libreti tapuši ap 1850. gadu, paralēli populārajām esejām „Māksla un revolūcija” un „Nākotnes mākslas darbs”, kas uzskatāmas par viņa teorētisko uzskatu par mākslu kodolu. Vispirms top „Nībelungu mīts kā skice drāmai” (*Der Nibelungen-Mythus, Entwurf zu einem Dram*, 1848), kas konkrētāk izstrādāts libretā „Zīgfrīda nāve” (*Siegfried's Tod*, 1848–1850), kas, savukārt, vēlāk pārtop par „Dievu mijkrēslī” jeb ciklu noslēdzošo operu. Cikla operu libreti sacerēti, sākot ar cikla pēdējo operu, pēc tam pakāpeniski šķetinot Zīgfrīda stāstu „atpakaļgaitā”, respektīvi, vispirms sākot ar varoņa nāvi un pēc tam autoram pamazām konstatējot, ka stāsta pilnīgumam nepieciešams publiku iepazīstināt ar varoņa dzīvi un raksturu, izcelsmi un ieprogrammēto likteni, un visbeidzot iezīmējot mitoloģisko pasaules uzskatu kā pirmsākumu aktuālo pasauli veidojošām norisēm, vēstot par tām simboliskā vispārinājumā, atsaucoties uz mitoloģisko pasaules uzskatu. Savukārt cikla mūzika sacerēta tādā secībā, kādā cikls uzskatāms par lineāri secīgi sakārtotu. Cikla uzbūve pēc shēmas „1+3” jeb prologs un trīs daļas, konkrētāk, priekšvakars (“Reinas zelta” apakšvirsraksts ir *Vorabend*) – „Reinas zelts” un trīs dienas – „Valkīra”, „Zīgfrīds” un „Dievu mijkrēslis” ietver tiešu atsauci uz sengrieķu traģēdijām, uzrādot romantisma tendenci meklēt ideālu antīkajā kultūrā. Arī saturiskajā aspektā konstatējamas „Gredzena” paralēles ar sengrieķu traģēdijām, proti, likteņa lomu, dievu pasaules peripetijas un mijiedarbību ar cilvēku pasauli, dažādu pārdabisku būtņu līdzdarbošanos u. tml. 19. gadsimtā šāda uzmanības pievēršana antīkajai pasaulei un, Vāgnera gadījumā, arī senskandināvu mitoloģijai,

viduslaiku un bruņinieku literatūrai, kuras tēli un sižeti atrodami arī šī promocijas darba ietvaros neaplūkotajās operās – „Tanheizerā”, „Loengrīnā”, „Tristanā un Izoldē”, „Nirnbergas meistardziedoņos” un „Parsifālā”, liecina par labākas un cildenākas realitātes meklējumiem, pagātnes ideālus pretnostatījot tagadnei, kura autoru intelektuāli neapmierina. Līdzās materiālisma un pozitīvisma kritikai Vāgners īsteno romantisko ideālu par vācu nacionālās kultūras un identitātes veidošanu, piemēram, izmantojot „Nībelungu dziesmas” tēlus un sižeta līnijas, ciktāl tās saistās ar ģermāņu varoni Zīgfrīdu līdz pat viņa nogalināšanai – simboliskam aktam, kas apliecina cilvēku pasaules apzinātu saišu saraušanu ar mītisko, dievišķo, pārdabisko, cilvēka ikdienas apziņā netveramo. Vāgnera tēlus precīzi raksturo britu pētnieks Braiens Magī: „Lai arī grieķu mitoloģijā dievi nav tikai cilvēki ar individuālām personībām, un viņiem piemīt visa veida dīvainības, no kurām daudzas bieži vien tiek (pareizi) saprastas kā universālu patiesību par cilvēciskām būtņēm iemiesojumi. Tieši tādi ir Vāgnera tēli, lai arī viņš tos galvenokārt atradis Ziemeļeiropas viduslaiku mītos un teikās, vai arī tos radījis pats. Tie ir universāli atpazīstami kā indivīdi tāpat kā labi zināmie Olimpa kalna iemītnieki vai tikpat labi kā daudzu iemīļotie bruņinieki no teikām par karali Artūru.” (Magee 2000: 84). Antīkās mitoloģijas tēlu sistēmas atspulgi redzami arī „trīs Grāciju” triādēs – trīs Reinas meitas, trīs normas (laika pavediena audējas), un deviņas valkīras – iespējams, attāla norāde uz deviņām mūzām.

Viens no centrālajiem Vāgnera varoņiem „Gredzena” ciklā ir Zīgfrīds¹⁶ – varonis ar mītisku izcelšanos, apveltīts ar pārdabisku spēku, gatavs nostāties pret tradīciju un likteni, lai veidotu jaunu pasauli, tomēr nolemts bojāejai kā pārlieku liels ideālists, kurš tiek iznīcināts brutālā cīņā par varu. „Nībelunga gredzena” libretu saturisko pamatu, 19. gs. nacionālā (tautiskā) romantisma iedvesmots, Rihards Vāgners meklējis vācu epā „Nībelungu dziesma” (*Die Niebelungslied*) un ģermāņu un senskandināvu mītos, galvenokārt islandiešu Volsungu sāgā (*Völsunga saga*), kas stāsta par ģermāņu dieviem un varoņiem. “Nībelungu dziesmā” viduslaiku literatūrai raksturīgā veidā mijdarbojas mitoloģiskā pasaule ar tai raksturīgo loģiku un cilvēku pasaule. Daudz pētīts ir „Gredzena” libretu saturs, taču reti kad pētnieki pievērsuši uzmanību tam, kā skandināvu versijas par Nībelungu leģendu nonāca vācu kultūrā 19. gs. sākumā, atklājot „Nībelungu dziesmas” mitoloģiskos kontekstus un senākas saknes par 13. gs. mutvārdos fiksēto ģermāņu leģendu, kas manuskripta formu ieguva vien 16. gadsimtā, bet pirmoreiz publicēta tikai 18. gadsimta

¹⁶ Šeit un turpmāk vārds “Zīgfrīds” latviešu valodā tiek rakstīts ar divām garumzīmēm, ievērojot fonētisko atveidošanas principu no oriģinālvalodas, proti “Sieg” tiek izrunāts [zī:g], savukārt atveidojums ar īso patskani, visticamāk nāk no krievu valodas, tāpat kā vārda “Bruhilde”, ja sāgā ir “Brynkilde”, bet Vāgnera libretā “Brünhilde”, kas abos gadījumos paredz pirmo patskani atveidot ar “i” (autore piezīme).

beigās. Šķiet, tikai atklājot sev Nībelungu leģendas mitoloģiskās saknes senskandināvu avotos, Vāgners gūst nepieciešamo pārliecību, ka Zīgfriīda tēls ir derīgs arhetips 19. gs. modernās vācu kultūras konstruēšanai, kas būtībā sākumā ir paša autora nedefinēts „Gredzena” cikla uzdevums. Esejā „Paziņojums maniem draugiem” (*Eine Mittheilung an meine Freunde*, 1851) lasām: „Lai arī lieliskais Zīgfriīda tipāžs mani bija saistījis jau ilgu laiku, tas pilnībā savaldzināja manu prātu, kad es to ieraudzīju savā viscilvēciskākajā veidolā, atbrīvotu no jebkāda veida vēlākiem „iesaiņojumiem”. Tikai tagad es pirmoreiz atzinu iespēju padarīt viņu par drāmas varoni. Šī iespēja man nenāca prātā, kamēr es viņu pazinu tikai no viduslaiku „Nībelungu dziesmas”. [...] tā bija vēsturiska vecā pagānu Zīgfriīda atdzimšana.” (Wagner 1851: 47–48) No kurienes nāk šī jaunā informācija par Zīgfriīda mitoloģiskajām saknēm, kas Vāgneram šķiet tik būtiskas savā „īstenumā”? Britu pētnieks Edvards R. Heimss (*Edward R. Haymes*) žurnālā „Wagner Journal” mēģinājis atklāt, kā tad senskandināvu avoti nonāk kontaktā ar Nībelungu dziesmu Vācijā, minot, ka epa „Nībelungu dziesmas” pēdējais pilnais manuskripts bija pazudis 1516. gadā un eps nekad nav ticis nodrukāts, jo 15. gs. tas vienkārši kļuva nemoderns. 1803.–1804. gadā Nībelungu tēmu savās lekcijās Berlīnē aktualizējis Augusts Vilhelms Šlēgelis, sakot, ka Homēra epika ir bijusi kā zelta raktuves sengrieķu dramaturgiem un ka Nībelungu dziesma tāda varētu būt arī 19. gadsimta sākuma vācu autoriem. Tā noteikti ir ideja, kuru vēlāk Vāgners attīsta, idealizējot grieķu traģēdiju kā mākslas ideālformu. Taču, runājot par senskandināvu mītiem, kas ietver Nībelungu leģendas senāko, mitoloģisko slāni, Heimss atsaucas uz 1808. gadu un atsevišķiem literatūrzinātniskiem rakstiem par Nībelungu leģendas Ziemeļeiropas versijām – Jozefa Gerresa „Ar raga kārtu klātais Zīgfriīds un Nībelungi” (*Joseph Görres „Der gehörnte Siegfried un die Nibelungen”*, 1808) un Vilhelma Grimma „Par senās vācu dzejas rašanos un tās attiecībām ar Ziemeļiem” (*Wilhelm Grimm „Ueber die Entstehung der Altdeutschen Poesie und ihr Verhältnis zur Nordischen”*, 1808), kuri iepazīstināja ar leģendas mītisko izcelsmi. Savukārt vācu literatūrā 19. gadsimta pašā sākumā Zīgfriīda tēlu popularizē kareivis un dzejnieks Frīdrihs de la Motte Fukē (*Friedrich de la Motte Fouqué*, 1777–1843), uzrakstot dzejoli „Ar raga kārtu klātais Zīgfriīds smēdē” (*Der gehörnte Siegfried in der Schmiede*), iedvesmojoties no 16. gs. vācu dzejoļa un lugas „Sigurds, pūķu kāvējs” (*Sigurd der Schlangentödter*), kuras pamatā savukārt ir Snorres Sturlusona Edas (*Snorra Edda*) tulkojums latīņu valodā. Heimss raksta, ka Vāgners gan Fukē nav minējis starp izmantotajiem avotiem „Gredzena” tapšanai, taču zināms, ka dzejnieks sarakstījies ar Riharda Vāgnera onkuli Ādolfu apmēram ap Vāgnera dzimšanas laiku un iespējams, ka jauneklis bija pazīstams ar Fukē daiļradi, viņu

apciemojot Leipcigā (Haymes 2013: 25–28). Otrs Heimsa minētais autors, kas iepazīstina vācu lasītājus ar Nībelungu leģendas ziemeļu versiju ir Frīdrihs Heinrihs von der Hāgens (*Heinrich von Hagen*, 1780–1865), kas 1807. gadā publicē „Nībelungu dziesmu” (1810. gadā ar papildinājumiem) pēc Poētiskās Edas (saukta arī par Vecāko jeb Seno Edu – sastāv no 34 islandiešu poēmām kas apkopotas viduslaiku manuskriptā *Codex Regius*, tai ir divas daļas: mītiskās leģendas un leģendas par varoņiem) tulkojuma izstudēšanas dāņu valodā. Tātad 19. gadsimta pirmajā pusē vācu kultūrā līdz tam tikai no viduslaiku epa zināmā leģenda par Zīgfrīdu (kur, starp citu, uzsvars likts uz Zīgfrīdu kā drīzāk uz vēsturisku, nevis mitoloģisku personāžu) ieguva plašāku interpretāciju, atsedzot tās pirmsākumus skandināvu mītos. Līdz ar to romantisma ideālu konstruēšanai pieejamais „materiāls” ieguva šķietami lielāku vērtību – Edvarda R. Heimsa vārdiem runājot: „leģendas senskandināvu versijas radikāli mainīja priekšstatu par Nībelungu dziesmu un nodrošināja jaunu pamatu Nībelungu pētījumiem un dažādām konstrukcijām Vācijā 19. gs. 1. pusē.” (Haymes 2013: 29).

Raksturojot laikmeta kontekstu, kurā top Vāgnera „Gredzens”, jāpalūkojas uz to, kas 19. gadsimta vidū notiek Vācijā un Eiropā vispār. Tas ir revolūciju un juku laiks, rūpnieciskās industrializācijas ieviešanas ražošanā laiks un marksisma teorijas dzimšanas laiks, kurā aktuālas pasaules pārveidošanas idejas. Mākslā un filozofijā virzienu periodizācija kļūst dinamiskāka, vadošo ideju nomaīņa straujāka – mākslā romantismam paralēli attīstās reālisms, paies pāris dekādes un klāt jau būs modernisms. Amerikāņu teātra teorētiķis un vēsturnieks Marvins Karlsons par pagrieziena figūru vācu romantismā arī uzskata Georgu Frīdrihu Hēgeli (*Georg Friedrich Hegel*, 1777–1831), jo Hēgelis ir tas, kurš definē vēsturiskumu (skat. Carlson, 1993). Vācu klasiskās filozofijas būtiskākā pārstāvja filozofija aplūko tādus jautājumus kā vēsture un attieksme pret vēsturi, gara fenomenoloģija, progress un attīstība, attīstības naratīvu risinot triādē, ko veido tēze, antitēze un sintēze. Riharda Vāgnera personība un daiļrade attīstās šajā mainīgajā laikmetā un ir tikpat mainīga. Karls Dālhauss, raksturojot šo periodu, raksta, ka laiks no aptuveni 1850. gada līdz 1890. gadam ir „Vāgnera laikmets jeb vēlīns romantisma uzplaukums pozitīvisma laikmetā” (Dahlhaus 1979: 97), tādējādi atzīstot Vāgnera personību un radošo darbību kā laikmetu raksturojošu. 1849. gadā Drēzdenē 24 gadu vecumā Rihards Vāgners kopā ar Mihailu Bakuņinu un Augustu Rokelu pats ir revolucionāru rindās, izplatot skrejlapas Saksijas karavīriem ar aicinājumu neapvienoties ar Prūsijas spēkiem, ko karalis bija atsaucis sacelšanās apspiešanai, kas vēlāk ir par cēloni viņa 11 gadus ilgajai trimdai Šveicē, kur viņš nokļūst, pateicoties sava labvēļa un nākamā sievastēva Ferenca Lista

palīdzībai (Karrs 2008: 37). Tieši Šveicē Vāgners galvenokārt nododas rakstīšanai, nevis komponēšanai, esejās tiek formulēti viņa teorētiskie uzskati un pārdomas. Amerikāņu diriģents un mūzikas doktors Maikls Prats (*Michael Pratt*) raksta: „Šīm esejām ir tālejošas sekas ne tikai muzikālajā domā, bet arī plašākās intelektuālās, filozofiskās un politiskās tā laika teorijās, kā arī nākamajās paaudzēs.”(Pratt 2009: 04. 09.) Somu mūzikas semiotiķis Ēro Tarasti (*Eero Tarasti*) gan kritiski izturas pret pētnieku tendenci piedēvēt Vāgnera rakstiem filozofisku darbu kvalitātes, uzskatot, ka idejas vispilnīgāk paustas viņa operās: „Tie (Vāgnera teksti – L.M.B.) fascinēja laikabiedrus un iedvesmoja intelektuālo un māksliniecisko “vāgnerisma” kustību, kas turklāt neaprobežojas ar vācu ideju vēsturi, bet ietekmēja visu Rietumu kultūru, taču Vāgnera raksti, kas galvenokārt kalpo par viņa ideju paskaidrojumiem viņam pašam un citiem, nav filozofija ne tiešā, ne vēsturiski tradicionālā nozīmē. Vāgners bija kongeniāls mūziķis un teātra cilvēks, tomēr viņš nebija visai spējīgs vārdos analizēt to, ko viņš radīja kā mākslinieks.” (Tarasti 2012: 6)

Vāgneru var uzskatīt par robežfigūru starp romantismu un modernismu mākslā, jo viņš savās operās, tostarp „Gredzena” ciklā, izmanto romantismam raksturīgus principus, piemēram, uzsverot realitātes neatbilstību ideālam, radot varoni, kam liek iet bojā, tādējādi pasvītrotot viņa neiederību, neatbilstību aktuālajā pasaulē. Pašu mākslas radīšanas procesu Vāgners uzskata par dabisku gara izpausmi, nevis kaut ko mākslīgi konstruētu (skat. Wagner, 1849b: 60), taču pats „Nībelunga gredzena” operu libretos konstruē plašu simbolu sistēmu un, izmantojot mītu struktūru un koncepciju, rada muzikālas drāmas, kas pretendē uz jaunu, sintētisku mākslas formu – totālo mākslas darbu jeb *Gesamtkunstwerk*, saturiski attālinoties no tieša realitātes atainojuma un reālisma kā aktuāla mākslas virziena, bet vienlaikus ietverot refleksiju par savu laikmetu simbolos, gluži kā vēlāk pirmā modernisma virziena – simbolisma mākslā. Angļu teātra vēsturnieks Džons Lūiss Staiens (*John Louis Styan*) atzīst, ka, lai arī „[Vāgnera tekstos] nav nekādu tiešu norāžu uz simbolismu, Vāgnera proponētā tīrība un ideālisms mākslā viņu pamatīgi attālina no reālisma, kas valdīja uz teātru skatuvēm 19. gadsimta otrajā pusē. Un, tā kā viņš katrā savā nākamajā darbā attīstīja vienas un tās pašas idejas, viņš stabili virzījās uz tādu drāmu, kuras pamatā būtu arhetips un mīts, sapnis un pārdabiskais, kā arī mistiski elementi, kas vēlāk dominēja simboliskajās drāmās jau divdesmitajā gadsimtā”. (Styan 1981: 7) Operas kontekstā termins “reālisms” gan attiecas uz verisma operām (no itāļu val. *vero* – paties, atbilstošs patiesībai, uzskatāms par līdzinieku naturālismam literatūrā), kurās lielākoties portretēta vienkāršo cilvēku dzīve, iepretim agrāk dominējošajām vēsturiskajām operām, kurās pārsvarā attēloti karaļi un aristokrāti. Lai arī par verisma uzplaukuma periodu tiek dēvēts

laiks no aptuveni 1875. gada līdz pat 20. gadsimta pirmajai dekādei un tiek galvenokārt attiecināts uz tādu komponistu kā Pjetro Maskani (*Pietro Mascagni*), Rudžero Leonkavallo (*Ruggiero Leoncavallo*) un Džakomo Pučīni operām, par vienu no pirmajām verisma operām uzskatāma franču komponista Žorža Bizē (*Georges Bizet*) hrestomātiskā opera “Karmena”, kuras libreta iedvesmas avots ir 1845. gadā sarakstītā Prospēra Merimē novele. (*The New Grove Dictionary of Music & Musicians* 1980: 670) Vāgnera operu vidū par iespējams, vienīgo piemēru, kuram piemīt jebkādas reālisma pazīmes, var uzskatīt tikai “Nīnbergas meistardziedoņus”. Respektīvi, Vāgners savas drāmas raksta līdzīgākas tām, ko vēlāk pētnieki ierindo simbolisma virzienā. Tai pat laikā vēlme, lai jaunās mākslas radītājs būtu mūziķis un dzejnieks vienā personā, atspoguļo romantismā aktuālo mākslinieka – ģēnija ideju, kuru Vāgners pats īsteno savā radošajā darbībā.

Turpinājumā, lai gūtu ieskatu vai atgādinātu, kāda ir cikla “Nībelunga gredzens” tapšanas vēsture, tabulas veidā sniegts pārskats par cikla libreta un mūzikas tapšanu hronoloģiskā secībā (skat. 1. tabulu)

1. tabula. Pārskats par cikla “Nībelunga gredzens” tapšanu

1848.	<ul style="list-style-type: none"> • Prozas skice „Nībelunga gredzena” libretiem. (<i>Der Nibelungen-Mythus, Entwurf zu einem Dram</i>) • Pirmā versija libretam “Zīgfrīda nāve” (<i>Siegfried's Tod</i>; vēlāk nosaukums mainīts uz “Dievu mijkrēslis” (<i>Götterdämmerung</i>)).
1851.	<ul style="list-style-type: none"> • Librets (pirmā versija) operai „Jaunais Zīgfrīds” (<i>Der junge Siegfried</i>; vēlāk pārdēvēts par „Zīgfrīdu” (<i>Siegfried</i>)).
1852.	<ul style="list-style-type: none"> • Pabeigta „Valkīras” (<i>Die Walküre</i>) libreta pirmā versija • Pabeigta „Reinas zelta” (<i>Das Rheingold</i>) libreta pirmā versija. • Visi četri „Nībelunga gredzena” operu iecerētie libreti tiek nolasīti priekšā draugiem Marijafeldā, netālu no Cīrihes.
1853.	<ul style="list-style-type: none"> • Otrais „Nībelunga gredzena” operu libretu priekšlasījums draugiem Cīrihē.
1854.	<ul style="list-style-type: none"> • Sākts darbs pie „Reinas zelta” muzikālajām skicēm, kas vainagojas ar pabeigtu operu „Reinas zelts”. Sākta „Valkīras” komponēšana.
1856.	<ul style="list-style-type: none"> • Pabeigta opera „Valkīra”. • Sākts darbs pie „Zīgfrīda” partitūras. • Ferenca Lista 55. jubilejā privāti tiek izrādīts „Valkīras” pirmais cēliens, ar jubilāru pie klavierēm Rihards Vāgners dzied Zīgmunda un Hundinga partijas.
1869.	<ul style="list-style-type: none"> • Atsākts darbs pie „Zīgfrīda” pēc 12 gadu pārtraukuma. Piedzimst Vāgnera un Kozimas fon Bīlovas (dzim. Listas, vēlāk Vāgneres) 3. bērns, ko nosauc par Zīgfrīdu. • Imperators Ludvigs pieprasa „Reinas zelta” pirmizrādi Mīnhenē par spīti tam, ka Vāgners nevēlas, lai cikla operas tiktu izrādītas atsevišķi.

	<ul style="list-style-type: none"> • Tiek komponēts „Dievu mijkrēslis”.
1870.	<ul style="list-style-type: none"> • Imperators Ludvigs pieprasa „Valkīras” pirmizrādi Minhenē, atkal par spīti Vāgnera protestiem.
1871.	<ul style="list-style-type: none"> • Tiek pabeigts „Zīgfriids”. • Sarakstīts raksts „Par <i>Nibelunga gredzena</i> izrādīšanu uz Festivāla skatuves”. • Vāgners apskata Baireitas operu, bet atzīst to par nepiemērotu savu darbu izrādīšanai. Plāno sava Baireitas Festivālu teātra celtniecību. Baireitas pilsētas dome piešķir šim nolūkam zemi.
1873.	<ul style="list-style-type: none"> • Draugiem un patroniem Berlīnē tiek nolasīts „Dievu mijkrēšļa” librets.
1874.	<ul style="list-style-type: none"> • Pirmie „Gredzena” operu mēģinājumi ar pirmajiem solistiem un diriģentu Hansu Rihteru (<i>Hans Richter</i>). • Tiek pabeigts „Dievu mijkrēslis”, tādējādi 26 gadus pēc pirmajām skicēm pilnībā pabeidzot tetraloģiju.
1876.	<ul style="list-style-type: none"> • Imperators Ludvigs apmeklē „Gredzena” operu ģenerālmēģinājumus. • Ar tetraloģijas „Nibelunga gredzens” operām tiek atklāts pirmais Baireitas festivāls (<i>Bayreuther Festspiele</i>)

(Pēc: Sabor 1989: 3–20;

un <https://www.wagner200.com/biografie/biografie-1871-1876-bayreuth.html>)

„Gredzena” cikla tapšanas laikā Vāgners centās reaģēt uz 19. gadsimta Rietumeiropā strauju popularitāti gūstošajām progresīvajām idejām, materiālismu un industrializāciju, tiecoties ar mākslas izraisītu emocionālu satricinājumu (grieķu izpratnē – katarsi) panākt garīgās dimensijas līderpozīcijas atjaunošanu jaunas, labākas pasaules veidošanai, kas ir tipiska romantiķa pozīcija, bet realitātē izpaudās kā sava veida radoša megalomānija – orķestra paplašināšanās, vērienīgajā partitūru metrāžā un libretu kultūrvēsturiski un simboliski daudzveidīgajā saturā. Vāgners „Dievu mijkrēšļa” libretu, tobrīd ar nosaukumu „Zīgfriida nāve”, sāk rakstīt 1848. gadā, par pamatu ņemot Volsungu sāgu un ģermāņu eposu “Nibelungu dziesma”, taču drīz vien atliek malā, jo rodas šaubas par sižeta atpazīstamību vācu publikā. Ap 1850. gadu uzplaiksnī ideja par trim festivāla izrādēm, pēc kurām librets un partitūra tiktu iznīcināti, tādējādi simbolizējot mākslas darba satricinošo un vienreizējo spēku. Tā pamazām tiek iezīmētas operu “Zīgfriids”, “Reinas zelts” un “Valkīra” aprises. Paralēli mūzikai un libretiem top arī Vāgnera teorētiskie darbi, tostarp „Opera un drāma”. Cikla muzikālās partitūras pabeigtas laika posmā starp 1869. un 1874. gadu, bet pilna cikla pirmizrāde notiek tikai 1876. gadā, pirmajā Baireitas festivālā. Kopumā Vāgners pie „Gredzena” cikla strādāja praktiski veselu ceturtdaļgadsimtu, un būtu dīvaini, ja tik ilgā laikā radošam prātam būtu izdevies palikt nemainīgi konsekventam un sistemātiskam, bet

uzskatiem – nemainīgiem. Jāņem vērā arī 19. gadsimta dinamiskais vēsturiskais fons – 1830. un 1848. gada revolūcijas – un vācu klasiskās filozofijas attīstība.

Saistībā ar „Dievu mijkrēsli” jārunā arī par t.s. „beigu problēmu”, kas daļēji sasaucas ar Latvijas kritiķu un apskatnieku atziņām, ka Viestura Kairiša „Dievu mijkrēsļa” iestudējums palicis bez kārtīga fināla, kur Valhalla, „kā pieņemts”, sadegtu zilās liesmās, bet Reinas upe izietu no krastiem. Saturiski „Dievu mijkrēsļa” finālu Vāgners saskaņā ar dažādiem avotiem pārrakstījis vairākkārt, citur labojumi bijuši samērā nebūtiski, tomēr vairākkārt arī pilnībā mainījusies operas un tādējādi arī visa cikla noslēguma koncepcija. Proti, oriģinālversijā ar nogalinātā Zīgfriīda sārta liesmām Brinhilde un Zīgfriīds nonāk Valhallā un dievi neiet bojā, jo varoņa nāve kā simbolisks akts ir atbrīvojusi pasauli no gredzena lāsta. 1852. gadā, iepazīs Ludviga Feierbaha (*Ludwig Feuerbach*) filozofiju, Vāgners tomēr liek Valhallai un dieviem iet bojā, bet to vietā stājas cilvēku pasaule, kurā valda mīlestība (t.s. Feierbaha fināls). Proti, atbilstoši Feierbaha sludinātajam cilvēce ir tā, kas rada pati sevi. Darbā „Kristietības būtība” (*Das Wesen des Christentums*, 1841) Feierbahs apgalvo, ka reliģija ir cilvēka pašapzināšanās atsvešināta forma tiktāl, ciktāl tā ir saistīta ar cilvēku savstarpējām attiecībām un cilvēku iekšējo būtību, kura atšķiras no tās izpausmēm šajās attiecībās (*Stanford Encyclopedia of Philosophy* 2013). Runa ir par to, ka cilvēks ir reducējis pārpasaulīgo, pārdabisko un pārcilvēcisko dieva būtību līdz tās pamatiem cilvēciskajā būtībā. Cilvēks ir reliģijas sākums, cilvēks ir reliģijas centrs, cilvēks ir reliģijas gals (Thornton 1996: 103). Laikā starp 1852. un 1856. gadu, kad top „Dievu mijkrēsļa” librets, Vāgners šim uzskatam piekrīt. Vāgnera daiļrades pētnieks Braiens Magī raksta: „Feierbaha tūlītēja ietekme uz Vāgneru atklājas faktā, ka Feierbaha galvenās idejas ir iestrādātas „Gredzena” libretā. Daudzi no cikla personāžiem ir dievi, un Vāgners tos apzināti portretē Feierbaha izpratnē – kā pasaules attīstības agrīnās stadijas personāžus, proti, dievi ir laikā neierobežotas cilvēciskas būtnes, fundamentālo un universālo cilvēka iezīmju un vēlmju projekcijas, taču nekas vairāk. Nav nekādas transcendentālas pasaules, ko tie pārstāv.” (Magee 2000: 54) Vāgnera radītie dievi ir apveltīti ar cilvēciskām vājībām un pieļauj kļūdas, kuru rezultātā dievu pasaule iet bojā, bet vēl tobrīd Vāgners tic, ka cilvēki, proti, cilvēciskotā valkīra Brinhilde un varonis Zīgfriīds un viņu mīlestība veidos īsto, cilvēcisko pasauli. Daudzās pārrakstīšanas Vāgneru nogurdināja un viņš, visticamāk, „beigu problēmu” sev pašam apmierinošā veidā tā arī neatrisināja. Džonatans Karrs raksta: „Vairāk par visu Vāgneram bija apnikuši Nībelungi. Viņš to garāmejojot atzina 1856. gada vēstulē, bet, kad beidzot atsāka strādāt pie cikla, gan viņa stils, gan pasaules uzskati bija mainījušies. [...] Viņš tā arī neatrisināja sarežģīto “Gredzena” nobeigumu, lai tas

apmierinātu pašu autoru. Kad Vāgneram jautāja, ko nozīmē šī darba beigas, viņš diezgan īgni atbildēja, ka nozīme ir mūzikā.” (Karrs 2008: 45–46) Savukārt Braiens Magī uzsver, ka Vāgnera uzskatus un tādējādi arī viņa darbu saturu būtiski ietekmēja vilšanās 19. gadsimta politikā, kurā viņš bija mēģinājis iesaistīties, piedaloties 1848. gada revolūcijā: „[...] Tā bija ne tikai vilšanās savās politiskajās cerībās, bet visās politiskajās cerībās kā tādās. Tā bija īsta ilūziju sabrukšana. Tā bija šausminoša pieredze, jo tika zaudēts pamats it visam, kas bija viņa ar mākslu nesaistīto uzskatu pamatā, un šeit nevar atdalīt ar mākslu nesaistītos un saistītos uzskatus, jo viņa politiskie uzskati nodrošināja pamatu viņa cerībām attiecībā uz mākslu un nākotni.“ (Magee 2000: 127–128)

Uzskatu maiņu un filozofiskās nostādnes, kas ietekmē galīgo „Dieva mijkrēšļa” fināla tapšanu, iezīmē Vāgnera pievēršanās Artura Šopenhauera (*Arthur Schopenhauer*) filozofijai un viņa darbam „Pasaule kā griba un priekšstats” (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1. sēj. 1818/19, 2. sēj. 1844). 1856. gadā Vāgners atkal pārraksta „Dievu mijkrēšļa” beigas, proti, šoreiz Valhalla un dievi iet bojā, Brinhilde, atdodot Nībelunga gredzenu Reinas meitām un pati ielecot Zīgfrīda bērū sārtā, tiek atbrīvota no nebeidzamā dzimšanas – nāves – atdzimšanas cikla un mīlestības apgaismota, sasniedz nirvānu, tādējādi īstenojot Šopenhauera sludināto gribas noliegumu un atsakoties no gribas un priekšstata radītās ilūzijas, kas ir šī pasaule. Tomēr, lai panāktu māksliniecisku konkrētību dievu bojāejas portretējumā, pēc vēlreizējas pārstrādāšanas, t.s. Šopenhauera finālam tiek pievienota Valhallas sadegšana un Reinas pārplūšana, tādējādi nonākot pie šodien pazīstamā operas un visa cikla fināla. Vāgnera operu iespaids uz klausītājiem, kā arī to sarežģītā tapšanas vēsturi ir radījuši virkni izplatītu un noturīgu populāru stereotipu par Vāgnera mūziku, piemēram, ka „Vāgnera mūzika ir smagnēja”, „Vāgnera operas ir pārāk garas un garlaicīgas” un tamlīdzīgi. Cikls „Nībelunga gredzens” ietver simboliski sarežģītu sižetisko saturu, muzikāli dramatisku mitoloģisku poētiku, komplicētu simbolu un nozīmju sistēmu, kas kopš uzrakstīšanas tikuši neskaitāmas reizes interpretēti gan iestudējumos uz skatuves, gan teorētiskos apcerējumos, un tomēr šo operu režija allaž tiek uzskatīta par lielāku izaicinājumu nekā jau pieminētās verisma operas, kur centrā ir sadzīves un jūtu drāmas, nevis alegoriska refleksija ar daudzpakāpju nozīmēm.

2.2. „Gredzena” cikla kompozīcija un tēlu sistēma

Veidojot “Gredzena” cikla saturu, Vāgners pašrocīgi pārveidojis izmantotajos avotos – Volsungu sāgā un eposā „Nībelungu dziesma” – atrodamo informāciju, radot savu tēlu sistēmu. Šī tēlu sistēma ir savdabīgs mitoloģiskās pasaules modelis, kas cikla gaitā transformējas no mitoloģiskās pasaules cilvēku pasaulē un visbeidzot iet bojā cīņā par varu. Kā autors Vāgners nevis komponē mūziku un adaptē sāgu un eposu saturu operas žanra specifikai, bet izmanto tos kā iedvesmas avotus oriģināllibretu radīšanai, mitoloģiju un ar to saistīto laiktelpas nosacītību lietojot kā instrumentu, lai rosinātu publiku domāt par aktuālo. “Gredzena” cikls ir simboliska alegorija, ar kuras palīdzību Vāgners kritizē 19. gadsimta industrializāciju, sabiedrības novēršanos no garīgām vērtībām, priekšroku dodot materiālajām, kā arī atspoguļo savu vilšanos revolūcijā un politikā un vienlaikus cenšas būvēt vācu nacionālās kultūras pamatus, atgādinot par seno laiku varoņiem, piemēram, Zīgfriidu. Tomēr Vāgneru neinteresē vēsturiski fakti, bet gan nacionālās pašapziņas kultivēšana. Latviešu valodā līdz šim nav pieejams ne „Nībelungu dziesmas” pilns tulkojums, ne Vāgnera libretu tulkojums, tādēļ šī promocijas darba kontekstā minētie teksti salīdzināti, izmantojot gan oriģinālvalodu, gan pieejamos tulkojumus angļu un krievu valodās. Latviešu valodā pieejams vienīgi 1933. gadā izdotais Līgotņu Jēkaba „Nībelungu dziesmas” ļoti koncentrēts satura pārstāsts (Līgotņu Jēkabs, 1933: 51–63) un Vāgnera libretu pārstāsts operu leksikonos (piem., 1998. gadā apgādā „Juventa” izdotajā no krievu valodas tulkotajā leksikonā „Opera. Pasaules Opermākslas šedevri.”). Tiek uzskatīts, ka „Gredzena” cikls, īpaši „Reinas zelts” un „Valkīra”, ir pietuvinājies totālā mākslas darba ideālmodelim, apvienojot mūziku un drāmu saturiski jēgpilnā mākslas pārdzīvojumā (Grey 2008: 86).

Raksturojot saturu, noderīgi atspoguļot tabulā operu tēlu sistēmu kontekstā ar viņu piederību mitoloģiskajai un/vai cilvēku pasaulei cikla attīstības gaitā. (skat. 2. tabulu).

2. tabula. Cikla “Nībelunga gredzens” tēlu sistēma

Opera	Mitoloģiskas būtnes	Pusdievi/ Puscilvēki	Cilvēki
„Reinas zelts”	1) Reinas meitas Voglinde, Velgunde, Floshilde; 2) nībelungi Alberihs un Mīme; 2) milži Fazolts un Fafners; 4) dievi – Votāns Frika, Freija, Fro, Donners, Erda.	Loge (uguns pusdievs)	–
„Valkīra”	1) Valkīra Brinhilde + vēl 8 valkīras; 2) Dievi –Votāns, Frika.	Zīgmunds un Zīglinde (dvīņi, kuru tēvs ir Votāns, māte – zemes sieviete); Zīglinde	Hundings
„Zīgfrīds”	1) dievi – Ceļinieks (dievs Votāns), Erda; 2) valkīra – Brinhilde; 3) nībelungi – Mīme un Alberihs; 3) pūķis Fafners, putniņš (tikai balss).	Zīgfrīds	
„Dievu mijkrēslis”	1) Valkīra Valtraute; 2) nībelungs Alberihs; 3) Trīs nornas (likteņa dieves); 4) Trīs Reinas meitas .	Zīgfrīds, Brinhilde, Hāgens	Gunters, Gutruna, Guntera vasaļi un galminieki (koris)

Kā redzams tabulā, mitoloģiskās būtnes ir skaitliski lielā pārsvarā. Kopējā cikla tēlu un uzbūves struktūra attīstās līdzīgi senajiem tekstiem: „Reinas zeltā” darbojas tikai mītiski tēli – dievi, pusdievi, milži, nībelungi (Vāgnera tēlu sistēmā nībelungi ir mitoloģiskas būtnes – rūķi, kas dzīvo savā pazemes valstībā Nībelheimā, burtiski „Mīglas mājās”, rok zeltu un to kaļ, sargā dārgumus utt.), Reinas meitas, taču nav neviena cilvēka. „Valkīrā” parādās dažas cilvēciskas būtnes, tomēr ar mitoloģiskām saknēm (dvīņi Zīgmunds un Zīglinde, Hundings), taču galvenie joprojām ir dievi, kuru konfliktu dēļ cilvēki iet bojā.

„Zīgfrīdā” cilvēks joprojām nedominē. Tomēr Zīgfrīda tēlā tiek attēlota cilvēka kā indivīda pašapzināšanās, savas dzīves veidošana un lēmumu pieņemšana, spītējot dieviem un citām mitoloģiskām būtnēm, nonākot ar tām konfrontācijā un uzvarot. No Zīgfrīda rokas bojā iet, piemēram, par pūķi pārvērties milzis Fafners un nībelungs Mīme. Savukārt noslēdzošajā cikla operā jau vērojams zināms līdzsvars starp mitoloģisko un cilvēku pasauli. „Dievu mijkrēslis” jau raksturo cilvēku sabiedrību, pasauli, kas kļuvusi neatkarīga no dievu pasaules, kas tiek atbīdīta citā, paralēlā realitātē. Saskaņā ar libretu pēc liesmām un plūdiem gan visi iet bojā, atskaitot uguns pusdievu Logi, trīs Reinas meitas un Alberihu, kurš mistiski pazūd “Zīgfrīdā” un “Dievu mijkrēslī” rādās Hāgenam sapnī, tādējādi iezīmējot jauna, visticamāk, mitoloģiska, sākuma priekšnojautu.

Cikla sižets attīstās lineāri. „Reinas zelta” sākumā Reinas meitas sargā Reinas upes dzīlēs Reinas zeltu. Nībelungs Alberihs vēro Reinas meitu rotaļas un iekvēlojas iekārē, bet Reinas meitas viņu tikai ķircina. Nejauši Reinas meitas atklāj Alberiham noslēpumu, ka, Reinas zeltu izkaļot gredzenā, var iemantot neierobežotu varu pār pasauli, taču nav neviena, kas to varētu, jo, lai spētu iegūt Reinas zeltu, jānolād mīlestība. Ķircināšanā sarūgtinātais nībelungs nolād mīlestību un nolaupa Reinas zeltu. Pa to laiku dievu pasaulē arī nedienas – galvenais dievs Votāns pasūtījis diviem milžiem, Fazoltam un Fafneram, uzbūvēt sev neieņemamu cietoksni, atlīdzībā piesolot jaunības dievieti Freiju, kas audzē zelta ābolus, kuri nodrošina dieviem nemirstību. Kad milži pieprasa samaksu, Votāns, padzirdējis par Nībelunga gredzenu, kas sniedz neierobežotu varu pār pasauli, dodas to meklēt, tādējādi cerēdams tikt galā ar milžiem. Ar uguns pusdieva Loges palīdzību Votāns atrod Alberihu, ar viltu sagūsta to un atņem tam gredzenu un saraustās bagātības, bet Alberihs uzliek gredzenam briesmīgu lāstu – tas vienmēr nesīs nāvi un nelaimi valkātājam. Votāns norēķinās ar milžiem, atdodot tiem nībelunga zeltu, bet tie pieprasa arī gredzenu. Tiklīdz gredzens nonāk brāļu milžu rokās, Fafners nogalina Fazoltu, lai visas bagātības pievāktu sev, un dievi saprot lāsta spēku. Morālās problēmas sakne iešifrēta Votāna tēlā – kā galvenais dievs viņš pārstāv pasaules likumu varu, taču pats šos likumus pārkāpj, līdz ar to nolemdams sevi un dievus pazušanai.

Operā „Valkīra” atklājas, ka Votāns centies situāciju glābt, radīdams sev pēcnācējus savienībā ar mirstīgo sievieti – piedzimuši dvīņi Zīgmunds un Zīglinde, kas jau bērnībā tikuši izšķirti. Liktenīgi satiekoties, starp viņiem uzliesmo kaisle, kuras auglis būs Zīgfrīds – varonis ar daļēji dievišķu, mītisku izcelsmi, taču kļūs nevis kā viņa tēvs, par marioneti dievu rokās, bet cilvēku, kas gatavs īstenot savu gribu (to operā „Zīgfrīds”

simbolizē fakts, ka tikai Zīgfriids pats sev var izkalt zobenu Notungu no tēva zobena lauskām). „Valkīrā” titulvarone ir savukārt viena no Votāna astoņām meitām valkīrām – Brinhilde, kas nostājas pret tēva gribu (attiecīgi likuma varu), palīdzot kaujā nevis Hundingam, kā licis Votāns, bet Zīgmundam. Par to Votāns viņu soda ar dievišķuma atņemšanu un aizmigušu novieto uz degošas klints, kur to var atmodināt varonis, kurš nepazīst baiļu, kam Brinhilde kļūst par sievu. Operā „Zīgfriids” aktualizējas arī nībelunga gredzena tēma – izejot tradicionālos varoņa iniciācijas rituālus, tostarp cīņu ar pūķi Fafneru (par pūķi pārvērtās gredzenu ieguvušais milzis no „Reinas zelta”), Zīgfriids iegūst gredzenu sev, neapjaušot tā spēku un lāstu, lai gan pūķis pirms nāves par to brīdina. Vēlāk „Dievu mijkrēslī” uzzinām, ka Zīgfriids dāvājis gredzenu Brinhildei kā mīlas ķīlu, tādējādi nezinot apzīmogodams arī viņu ar nāves zīmogu. „Dievu mijkrēslis” ir cikla pēdējā opera, kur gredzena lāsta, kā arī viltīgu manipulāciju dēļ Zīgfriids sazvērestības rezultātā tiek nogalināts, bet Brinhilde, atdevusi gredzenu Reinas meitām, izlīdzina disharmoniju, upurējoties pati Zīgfriida sārtā, kura liesmas aprij dievu un cilvēku pasauli, bet Reinas upe pārplūst, vēstot dievu un cilvēku pasaules galu un reizē uzdodot jautājumu, kāda būs nākotnes pasaule.

Vāgnera „Gredzena” cikla libretos tēlu attiecības un sižeti ar viduslaiku literatūras avotu mantojumu sakrīt tikai daļēji, transformācijā veidojot jaunu tēlu sistēmu, kuru veido nosacīti klasificējamās trīs tēlu grupas: dievi, citas mitoloģiskās būtnes (valkīras, nībelungi, Reinas meitas, milži) un mirstīgie, kuru vidū ir arī mirstīgie ar mitoloģisku izcelsmi, piemēram, Brinhilde (valkīra), Zīgfriids (Votāna atkal sastapušos dvīņu Zīgmunda un Zīglindes incestā radītais pēnācējs), Hāgens – rūķa Alberiha un Gībihungu Grimhildes (vārda līdzības dēļ varētu rasties asociācijas ar „Nībelungu dziesmas” Krimhildi, taču tas ir cits, Vāgnera radīts tēls – sieviete maskā, kuru izvarojis Alberihs, lai tiktu pie dēla) pēnācējs, radīts kā ierocis ar mērķi atņemt jebkuram Nībelunga gredzenu, kas garantē varu pār pasauli un Reinas dārgumus. Dievu bojāeja tiešā nozīmē Vāgnera ciklā simbolizē cilvēces humānistisko tieksmi pēc pašnoteikšanās, vienlaikus dziļākajos nozīmju slāņos paredzot arī cilvēka individuālisma radītās pasaules potenciālo sabrukumu, mikrolīmenī netieši projicējot dieva Votāna kā individuālista kļūdas, kuru dēļ iet bojā dievu pasaule. Muzikologs Arnolds Klotiņš savulaik meistarīgi formulējis Vāgnera kā autora pozīciju, kas izriet no viņa pieredzes, pārliecības, šaubām un, protams, ideāliem: „Viņš [Vāgners] neieredzēja buržuāziju, bijās no dzimstošā imperiālisma, sapņoja par tādu sociālo kārtojumu nākotnē, kur galvenā loma būtu kopīgai, visu cilvēci aptverošai jaunradei, bet nesaskatīja spēkus, kas šādu nākotni varētu nest. Nicinādams savu laiku un tā cilvēku, viņš

pievērsās citām – jau sen izsmeltām dzīves formām mitoloģiskajā pagātnē. Tur viņš atrada neskarti svaigā spēkā un varenībā viengabalainus dievus un varoņus. Bet – ak vai! – tie bija tik neatšķirami no dabas un kosmosa rituma, ka tos nemaz īsti par personībām nevarēja dēvēt. Un tomēr – to Vāgners nojauta – tieši šajā elementārajā kopībā ar Visumu sakņojās viņu varenums. Vāgnera priekšā visā savā kosmiskajā plašumā un psiholoģiskajā dziļumā izauga mūžīgā dabas, dzīves īstenības un mākslas pamatproblēma – vispārējā un atsevišķā jeb kopuma un indivīda attiecību problēma. Viņš to pārdzīvoja tik asi kā reti kurš viņa laika mākslinieks un iznēsāja to 25 gadus ilgajā „Gredzena” tapšanas periodā.” (Klotiņš 1987: 128–129) Vāgners, iespējams, nespēja saskatīt kopuma un indivīda un vienlaikus paša pieteiktās varas un mīlestības attiecību problēmas risinājumu. Tetraloģijas fināls, proti, dievu bojāeja, vēsta par ierastās kārtības galu, īpaši neartikulējot jaunu sākumu, tomēr intuitīvi to nojaušot. Arnolds Klotiņš secinājis, ka „caur individualitātes iekšējo drāmu, kas vienlaikus pausta izteikti individuālistiskā, romantisma galējā sakāpinājumā izvērstā muzikālā valodā, Vāgners atspoguļojis ne vien sava laika, bet arī uz 20. gadsimtu attiecināmu dilemmu – nepieciešamību pārvarēt individuālistiskā izaugušās kultūras ietvarus un tajā pašā laikā nespēju to veikt ar masu kultūras līdzekļiem.” (Klotiņš 1987: 149)

Pašlaik, 21. gadsimta otrās dekādes beigās, par spīti šķietamai uzskatu un izpausmju brīvībai, šis jautājums ir ne mazāk aktuāls. Un arī Rīgas „Nībelunga gredzena” iestudējumi, īpaši „Dievu mijkrēslī”, režisors Viesturs Kairiņš veido refleksiju par mūsdienu sabiedrību un varoņa vietu tajā, ironiski secinot, ka mūsdienu sabiedrībai ir vajadzīgs miris varonis, kura apraudāšana visus vieno un liek justies stiprākiem, atbrīvojot emocijas un tādējādi rosinot kļūt aktīviem, lai ieviestu pārmaiņas, nevis tikai pasīvi noraudzītos un kritizētu notiekošos procesus. Tādējādi, saskaņā ar hermeneitikas terminoloģiju, mūsdienu režisoru no jauna atver Vāgnera operās ietvertās nozīmes, savās koncepcijās piešķirot tiem jaunas simboliskās nozīmes, kuras nereti sakņotas 20. gadsimta kontekstos un notikumos, kas atstājuši neizdzēšamas pēdas individuālajā un kolektīvajā apziņā. Nozīmju atvēršanas būtība neparedz vienu noteiktu skaidrojumu, bet gan interpretāciju, tostarp jaunu nozīmju dzimšanu, par kurām atbildīgs jaunais interpretētājs, šajā gadījumā – režisors.

Paradoksāla un reizē zīmīga ir muzikologa Arnolda Klotiņa atziņa saistībā ar Vāgnera mūzikas un operu tēlu interpretāciju psihoanalītiskā kontekstā: „Ir zināms, ka Vāgners savā dramatiski muzikālajā darbībā ir intuitīvi nojautis dažu mitoloģisko motīvu simbolisko saturu, ko zinātne atklājusi tikai vēlāk. [...] Vāgnera pēlēji zobojās, ka viņa

drāmās dievs Votāns izturoties uz skatuves tā, it kā būtu salasījies Z. Freida traktātus. Tomēr ironija nevarēja trāpīt mērķī un pārtapa par uzslavu, jo Vāgners radīja savus tēlus jau tad, kad Z. Freids vēl deldēja skolas solu.” (Klotiņš 1987: 177). Psihoanalīze, īpaši Junga arhetipu izpratne un dziļu psiholoģija, ir vesels Vāgnera daiļrades pētniecības virziens, un psihoanalīze ir ērta metode Vāgnera mītiskās tēlu un simbolu sistēmas izpētē, jo piedāvā iespēju interpretēt daudzšķautņaino tēlu psiholoģiju un savstarpējās attiecības gan individuālās psiholoģijas, gan kultūras vēstures kontekstos. Savukārt hermeneitikas kā interpretācijas teorijas arsenāls rada iespēju dažādu viedokļu, diskursu un interpretāciju līdzāspastāvēšanai, nepretendējot uz vienīgo patiesību, bet pieļaujot dažādus nozīmju atšifrējumus un izpratnes līmeņus. Pētniecības metožu un izrietošo secinājumu dažādība tomēr neļauj apšaubīt to, ka „Gredzens” raksturo mākslas simbolos ietvertu refleksiju par individualitātes vietu pasaules kārtībā un attiecībās ar varu, nonākot pie secinājuma, ka individuālisma pārkāpākā pakāpe – cilvēka egoisms – var pazudināt ne vien indivīdu, bet arī sagraut jebkuru šķietamu stabilitāti garantējošu konvenciālu, sociāli vai kultūras determinētu sistēmu.

Atgriežoties pie “Gredzena” avotiem, jāsecina, ka proporcionāli atbilstoši cikla struktūrai, acīmredzot lielākā daļa tēlu un sižetu iedvesmu smēlusies Volsungu sāgā. Tur sastopam gan leģendu par vilceni, kura katru nakti apēda vienu no Volsungu karaļa dēliem, dzīvs ar karaļmeitas Signijas palīdzību paliek tikai Sigmunds – Vāgnera operas „Valkīra” libretā Zīgmunds tiek saukts gan par Velzungu¹⁷, gan Vilcēnu, norādot atsauces uz vārdu „Velze” kā vienu no dieva Votāna (skandināvu Odina projekcija Vāgnera oriģināllibretā) vārdiem gaitās uz zemes. Turpat sastopam arī varoni Sigurdu, (vācu variantā Zīgfriđu (“Nībelungu dziesma”), kuram pats Odins uztic savu zirgu Grāni un kurš nogalina pūķi Fafniru (Volsungu sāga) – Vāgneram gan Grāne ir valkīras Brinhildes lidojošais zirgs, ko Zīgfriđs pēc tam „saņem mantojumā”, un pūķa vārds ir Fafners, taču abos literatūras avotos stāstā par Zīgfriđu ir visvairāk sakritību, lai gan Volsungu sāgā Sigurds minētajā Nībelungu leģendas senskandināvu avotu atspoguļojumā ir vairāk mitoloģisks varonis, savukārt epā „Nībelungu dziesma” Zīgfriđs – vairāk cilvēcisks tēls, kura pārdabiskais fiziskais spēks un tādi burvju palīgieroči kā apmetnis, kas padara neredzamu, tomēr padara viņu neiederīgu cilvēku pasaulē, kur valda cilvēku likumi. Tāpēc viņš ir nolemts bojāejai, kurai tiek atrasts arī morāls attaisnojums – proti, nāve ir ne vien atribība, bet arī sods par amorālu rīcību:

¹⁷ Vāgnera libretos Votāna otrs vārds, atveidojot to no vācu valodas saskaņā ar fonētisko principu ir Velze (*Wälse*). Zīgmunds libretā tiek saukts par Velzungu (*Wälsung*) – Velzes pēcteci jeb Velzēnu, savukārt, atveidojot sāgas nosaukumu no senislandiešu valodas atbilstoši fonētiskajam principam, latviski pareizi rakstāms “Volsungu sāga” (autore piezīme).

krāpšanos spēlēs, uzvarot ar dievišķu spēku apveltīto Brinhildi un tam sekojošajiem notikumiem, Guntera vārdā pakļaujot viņu guļamistabā. Vāgnera Zīgfrīds iet bojā ne tik daudz morāles dēļ, cik kļūdamas par upuri cilvēku pasaules intrigām (cīņai par varu), kuru risināšanā nepalīdz ne viņa milzīgais spēks, ne maģiskais zobens Notungs un pat ne šķietamā priekšrocība komunikācijā – spēja saprast putnu valodu, kas iegūta pēc pūķa nogalināšanas. Hāgens sagatavo dzērienu, kas liek Zīgfrīdam aizmirst ne vien putnu valodu, bet arī savu pagātņi, savienību ar Brinhildi, tādējādi varonim kļūstot par aklu ieroci citu, viltīgāku cilvēku rokās. Cīņā par varu Vāgnera Zīgfrīds vairs nav ne mītiskais varonis, ne bruņinieks, jo šķietami iemieso nepārprotamu „jauno nākotnes cilvēku”, kas ar puicisku bravūru satriec pīšļos Votāna šķēpu – seno likumu spēka iemiesotāju, tomēr viņam vēl nav ne skaidras programmas „jaunās pasaules” organizēšanai, ne pietiekamas sagatavotības un informācijas, ka „jaunā pasaule” gluži netiks radīta tukšā vietā un ka tur bez mūsu egoistiskā varoņa jau ir vairāki, turklāt viltīgāki sāncenši.

Zīgfrīda tēls ir viena no galvenajām atslēgām, izsekojot saiknei starp Vāgnera libretiem un viduslaiku tekstiem, jo ir visātrāk pamanāmas kopīgās iezīmes. Tomēr „Nībelunga gredzenā” teju ikviens tēls var tikt aplūkots kā arhetips, bet sižeta pavērsiens – kā arhetipiska struktūra. Viens no psihoanalītiskā pētniecības virziena pārstāvjiem ir jau pieminētais Roberts Doningtons, kas sarakstījis monogrāfiju „Vāgnera „Gredzens” un tā simboli”. (Doningtons, 1963) Šīs monogrāfijas ievadā Doningtons pauž tēzi, ka „Gredzena” kā jebkura liela mākslas darba dziļākie slāņi ir cieši saistīti ar ikdienas realitāti (Doningtons, 1963: 31). Šī atziņa sasaucas ar Vāgnera idejām, ciktāl par tām iespējams spriest pēc viņa un neskaitāmu pētnieku rakstītā, un tādējādi attaisno skatītāju pretrunīgi vērtēto „režijas teātra” pieeju Vāgnera operu iestudējumiem 21. gadsimtā, kura lauž daudzus stereotipus par šim materiālam „piedienīgu” estētiku un nereti piedāvā izaicinošus konceptuālos risinājumus. Tie nevis tikai „vulgarizē” līdz mūsdienu ikdienas realitātes groteskam traktējumam Vāgnera simbolus, bet gan mēģina tos rādīt caur mūsdienu kultūrsituācijas prizmu tādā estētikā un simboliskajā valodā, kas savā intensitātē atbilst mūsdienu skatītāja domāšanas rosināšanai nepieciešamajam kairinājuma līmenim, vēsturiskajai pieredzei un aktuālajiem sociālajiem kontekstiem. Būtībā Vāgnera „Gredzena” cikla iestudēšana 21. gadsimtā ir jauns transformācijas līmenis, režisora interpretācijai kļūstot par jaunu leģendas versiju jaunos kontekstos. Vāgnera radošais ģēnijs „Nībelunga gredzenā” izpaudās, sintezējot, transformējot un no jauna konstruējot mītu par Zīgfrīdu 19. gadsimta kultūrtelpā, vienlaikus alkstot veidot „nākotnes mākslu”. 20. gadsimta konteksti radījuši savus vēsturiskos un mitoloģiskos uzslāņojumus Vāgnera

daiļradei, līdz ar to arī 21. gadsimtā mēģinājums tiekties pēc kaut kāda Vāgnera muzikālo drāmu „pirmtēla” būtu ne tikai naivi, bet nepamatoti, jo jau cikla libretu tapšanas stāsts parāda, ka transformācija ir ne vien akceptējams, bet pat nepieciešams process, ja runa ir par Vāgnera ideju pēctecību nevis formas, bet idejas aspektā, proti, pēc būtības.

Vāgnera aktualitāte mūsdienās nav saistīta tikai ar komponista divsimtgades svinībām, bet arī ar laikmeta noskaņu, jautājumiem par vērtībām un mākslas (kultūras) funkcijām. Vāgnera simbolu poētikas mūsdienu interpretācijas, tostarp „Nībelunga gredzena” 21. gadsimta iestudējumi Latvijas Nacionālajā operā, pastarpināti rosina domāt par mūsdienu vērtīborientāciju, pasaules izjūtu, varas attiecībām un to ietekmi uz kultūru un sabiedrību. Savukārt veidu, kā šīs problēmas tiek interpretētas, nosaka interpretētāju izpratne un pieredze jeb, runājot vācu hermeneitiķa Hansa Georga Gadamera vārdiem, „horizonts”, par interpretācijas ideāltēlu uzskatot t.s. horizontu saplūšanu, šajā gadījumā Vāgnera laika horizontam jeb redzeslokam saplūstot ar 21. gadsimta pasaules skatījumu. Vāgnera operu simboliskā poētika “Gredzena” cikla operās mūsdienu režisoru interpretācijās iegūst jaunus semantiskos uzslāņojumus, nozīmēm atveroties dialogā ar mūsdienu skatītājiem.

2.3. Cikla „Nībelunga gredzens” iestudējumi Rīgā

2.3.1. Pirmais pilna cikla uzvedums 19. un 20. gs. mijā

Vāgnera operām Rīgā, vispirms Rīgas Pirmajā Pilsētas (vācu) teātrī, pēc tam Latvijas Nacionālajā operā līdz pat Otrajam pasaules karam, ir īpaša vieta, uzsverot Vāgnera vēsturisko klātbūtni Rīgas operas un teātra dzīvē no 1837. līdz 1839. gadam. Padomju laikā Vāgnera operas Rīgā tika iestudētas daudz mazāk, taču tieši Rīga pēckara gados bija pirmā pilsēta Padomju Savienībā, kurā tika atļauts iestudēt Vāgnera operas, atjaunojot tradīciju ar “Tanheizera” iestudējumu 1956. gadā. Apkopojot informāciju par Vāgnera iestudējumu vēsturi Rīgā, Ināra Ancāne raksta: “No 1843. gada 22. maija, kad Rīgā notika operas “Klīstošais holandietis” izrāde (tas bija nākamais iestudējums pēc operas pirmuzveduma Drēzdenē), līdz 1934. gadam, kad diriģents Teodors Reiters kopā ar režisoru Mihailu Čehovu un scenogrāfu Ludolfu Libertu iestudēja komponista pēdējo operu “Parsifāls”, Rīgā bija apgūtas visas vienpadsmit Vāgnera muzikālās drāmas.” (Ancāne 2006: izrādes “Reinas zelts” programmiņa). Vāgners gan kopskaitā sacerējis trīspadsmit operas, taču viņa pirmās operas “Fejas” un “Mīlas aizliegums” praktiski netiek

iestudētas. Savukārt trešā agrīnā perioda opera “Rienci, pēdējais tribūns”, kuru Vāgners sāka komponēt Rīgā, tikusi iestudēta 1878. gadā. Visvairāk Rīgā iestudēts “Klīstošais holandietis”, “Tanheizers” un “Loengrīns”. No tetraloģijas “Nībelunga gredzens” Rīgas pilsētas teātrī pirmā tika iestudēta “Valkīra”. Teātra zinātniece un 2007. gada LNO iestudējuma līdzdramaturģe Margarita Zieda raksta: “Iepazīšanos ar Riharda Vāgnera tetraloģiju “Nībelunga gredzens” vēsturiski Latvijas skatītājs ir sācis ar darba otro daļu – operu “Valkīra”. Pirmizrāde notika 1889. gada 13. oktobrī Rīgas Pilsētas teātrī, sadarbojoties diriģentam Oto Lozem un režisoram Oskaram Fidleram, skatuvisko ietēru veidojot māksliniekiem Frīdriham Litkemeieram un Frīdriham Helvigam. Latvijā šis ir laiks, kad operas tika iestudētas saskaņā ar autora norādījumiem. “Valkīras” gadījumā bija jāreķinās arī ar Riharda Vāgnera 1876. gada iestudējumu Baireitā, kurā komponists bija mēģinājis rast saviem neiespējamajiem skatuviskajiem uzdevumiem konkrētus risinājumus, tiesa, pats gan tos novērtējot kā neveiksmīgus. Latvijā tika attīstīta “Nībelunga gredzena” mītiskā lasījuma tradīcija, arī 20. gadsimta iestudējumos nemēģinot darbu interpretēt intelektuāli” (Zieda 2007: iestudējuma “Valkīra” programma). Pirms tam gan Rīgas vācu presē, piemēram, avīzē “Rigasche Zeitung” 1876. gada jūlija un augusta numuros atrodama bijušā Rīgas Vācu teātra kapelmeistara Jūliusa Rutharda (*Julius Ruthard*) rakstu sērija “Vēstules no Baireitas” (*Briefe aus Bayreuth*), kas liecina par to, ka Rīgā sekots līdz pirmajam Baireitas festivālam 1876. gadā, vismaz pārstāsta veidā ziņojot par Vāgnera ciklu, galveno uzmanību gan pievēršot nevis režijas, bet gan muzikālajiem aspektiem, iztīrājot komponista izmantoto vadmotīvu tehniku u.tml. Jāņem vērā, ka tā ir pirmā reize, kad viss cikls nonāk plašākas publikas uzmanības lokā arī Vācijā, turklāt Ruthards, Rīgā strādādams, ļoti labi apzinājās, ka svarīgākais ir informēt Rīgas vāciski lasošos lasītājus par pašu darbu, kas Rīgas publikai nebija pazīstams, tādēļ saprotams, kādēļ režijas aspekti nav izpelnījušies diriģenta ievērību. 1881. gadā avīzē “Rigasche Zeitung” atrodams pārstāsts par sešos vakaros Berlīnes Viktorijas teātrī izrādīto “Nībelunga gredzena” ciklu, vienlaikus komentējot, ka Berlīnē noskatīties izrādes ir krietni lētāk nekā Baireitā. (“Rigasche Zeitung” 06.05.1881)

Lai arī uz skatuves Rīgā pirmā tapusi “Valkīra”, tā laika Rīgas vācu presē atrodami, piemēram, publicēti “Reinas zelta” libreta fragmenti, piemēram, “Düna Zeitung” 1895. gada 16. oktobrī publicēts “Reinas zelta” otrā cēliena teksts, acīmredzot ar mērķi iepazīstināt lasītājus ar Vāgnera operu saturu. Pirmā cēliena libreta teksta publicētu variantu minētajā laikrakstā gan neizdevās atrast. Taču 1897. gadā Rīgas Vācu teātrī iestudēta cita ar Nībelungiem saistīta dramatiskā teātra izrāde – vācu dramaturga Frīdriha

Hebela (*Friedrich Hebbel*) triloģija “Nībelungi”. 1898. gadā iestudēta arī cikla trešā opera “Zīgfrīds”, turklāt titullomu dziedāja tolaik slavenais Drēzdenes operas varoņtenors Georgs Antess, kurš Rīgas Pilsētas teātrī atviedojis arī vairākas citas lomas, par kurām liecības atrodamas tā laika latviešu presē. Piemēram, 1898. gada martā laikraksts “Mājas Viesis” vēsta: “Rīgas pilsētas teātrī viesojās pazīstamais operu dziedātājs Georgs Antess no Drēzdenes. Viņš šeit vispirms tēloja titula lomu Riharda Vāgnera operā “Zīgfrīds”. Slavenais mākslinieks viesojās sekojošās lugās: trešdien, 18. martā “Zemnieka gods” un “Pajaci”; piektdien, 20. martā un svētdien 22. martā “Loengrīns”; otrdien, 24. martā “Fausts un Margarēta”, ceturtdien, 26. martā “Hugenoti”. Darām cien. lasītājus sevišķi uz šīm izrādēm uzmanīgus.” (“Mājas Viesis”, 18.03.1898)

Pilns “Nībelunga gredzena” cikls, respektīvi, visas četras operas, pirmoreiz Rīgas Pilsētas teātrī tika izrādītas 1902. gadā. Šis sasniegums, tāpat kā Vāgnera “Tristana un Izoldes” pirmuzvedums 1904. gadā, saistāms ar diriģenta un Rīgas Pilsētas teātra kapelmeistara Karla Onezorga (*Karl Ohnesorg*) vārdu. 1902. gadā avīzē “Düna Zeitung” Karls Vāks (*Karl Waak*) publicējis rakstu sēriju par Vāgnera cikla “Nībelunga gredzens” tapšanas vēsturi un saturu “Zur Entstehungsgeschichte von Richard Wagner’s “Der Ring des Nibelungen””, taču Rīgas izrādes savos rakstos īpaši neapskata. Presē publicētas ziņas par aktuālajām izrādēm, taču tām ir lielākoties informatīvs, nevis analītisks raksturs. Iespējams, tas saistīts ar to, ka jauna opera Rīgas publikai bija tikai “Reinas zelts”, jo pēc Pēterburgas parauga, Rīgā iepazīšanās ar “Gredzena” ciklu tika sākota ar “Valkīru”.

Vācu presē gan iespējams izsekot tam, ka 1913. gadā, atzīmējot Vāgnera simtgadi, teātra repertuārā ir gandrīz visas Riharda Vāgnera operas, bet janvāra vidū pilns “Nībelunga gredzens” tiek izrādīts otro reizi Rīgas pilsētas teātra vēsturē. Margarita Zieda raksta: “Atzīmējot Riharda Vāgnera 100. dzimšanas dienu, Rīgas Pilsētas teātrī “Nībelunga gredzens” tika iestudēts atkārtoti arī 1913. gadā, kad laikā no 16. – 23. janvārim tika izrādīts viss cikls. Bet tie nebija principiāli jauni iestudējumi.” (Zieda 2007: iestudējuma “Valkīra” programmiņa) Nākamā šāda reize ir tikai pēc 100 gadiem – 2013. gadā, svinot Riharda Vāgnera divsimtgadi, kad visas četras operas Rīgā tiek parādītas pēc kārtas Rīgas Operas festivāla laikā jūnija sākumā, un tie, savukārt, ir iestudējumi, kas tapuši laikā no 2006. līdz 2011. gadam, “Reinas zeltu” un “Valkīru” atjaunojot 2012./2013. gada sezonā.

2.3.2. Iestudējumi 20. gadsimtā

“Reinas zelts” un “Valkīra” kopš 20. gadsimta sākuma piedzīvojuši vēl pāris iestudējumus Rīgā. “Valkīra” iestudēta 1926. un 1963. gadā, bet “Reinas zelts” – 1974. gadā.

“Valkīras” pirmizrāde notika 1926. gada 13. oktobrī. Iestudējuma režisors bija Pēteris Meļņikovs, scenogrāfs – Oto Skulme. Lomās tā laika dižākās Vāgnera balsis, dziedātāji Milda Brehmane-Štengele (Zīglinde), Meta Laube (Brinhilde), Amanda Liberte-Rebāne (Frika), Rūdolfs Bērziņš (Zīgmunds), Ādolfs Kaktiņš (Votāns). Diriģēja Emīls Kupers, ko muzikoloģe Vija Briede raksturojusi kā “diriģenta-režisora tipa mākslinieku” (Briede 1987: 33). Viņš bija Latvijas Nacionālās operas galvenais diriģents no 1925. līdz 1928. gadam, talantīgs mākslinieks, bet komunikācijā sarežģīts cilvēks. Par šo “Valkīras” iestudējumu atrodamas arī kritikas atsauksmes. Jānis Sudrabkalns raksta: “Uzvest visu tetraloģiju, visas četras “Nībelungu” operas mūsu apstākļos gan nebūs iespējams un nebūs arī vajadzīgs. Pārāk smagas šīs ģermāniskās klintis. Ir jau tagad vieglākas, gaišākas mantas. Un “Valkīra” gluži pareizi izvēlēta par vienīgo mūsu repertuāram [...]” (Sudrabkalns “Sociāldemokrāts”: 17.10.26.) Recenzijā īpaši slavēts diriģents un atzīts, ka dziedātājiem Vāgnera mūzika ir īsts pārbaudījums. Tas apliecināts arī Votāna lomas atveidotāja Ādolfā Kaktiņa memoāros: “Iestudējot Riharda Vāgnera operas “Valkīra” Votāna partiju, smagajos mēģinājumos biju tā pārpūlējies balsi, ka pirmizrādē aizsmaku un tikai ar mokām beidzu izrādi. Pēc tam ilgu laiku nevarēju kārtīgi padziedāt katrā operā beigu cēlienā aizsmakdams. Mani “draugi” jau gaviļēja, ka es nu beidzot būšu “nost no kājām”, jo es esot pazaudējis balsi. Gaviles bija pārāgras. Atbrīvojies no Kupera smagā takszižļa atpūtos, un balss bija atkal kārtībā.” (Kaktiņš 1992: 183) Ādolfs Kaktiņš “Nībelunga gredzena” operās dziedājis arī 20. gs. 20. gadu beigās Nirnbergas operā. Taču, karjeru sācis kā aktieris, Kaktiņš gan varēja lepoties ar dabas nostādītu balsi un muzikalitāti, un neilgā privātā apmācība nebija sniegusi pietiekamu tehnisko sagatavotību un izpratni par balss resursu un tā pārvaldību, kas ir īpaši nepieciešama Vāgnera operās. Režisora Pētera Meļņikova veikumu Sudrabkalns raksturo kā “nedzīšanos pēc lētiem efektiem un skatuves darbības izveidošanu pareizā sapratnē”. Oto Skulmes dekorācijas Sudrabkalns raksturo kā cildenas, apveltītas ar īstu ziemeļu spēku un vienkāršību, lielas līnijas, mierīgas krāsas, piebilstot: “Kas pratīs un varēs iedziļināties skaņās, kuras Kupers atraisa orķestri, būs atradis savām jūtām un domām lielu un jaunu pasauli” (Sudrabkalns “Sociāldemokrāts”: 17.10.26.). Tomēr līdzīgi kā 21. gadsimta iestudējumi, arī pirms simt gadiem “Valkīra” tika parādīta tikai četras reizes, tādējādi gan publiski pieejamo vērtējumu ir ļoti maz, arī režijas loma operā tiek uzskatīta par sekundāru iepretim muzikālajam izpildījumam. Taču kritiķa un

Jēkaba Vītoliņa apcerējumos atrodamas vairākas atziņas, par kurām var hipotētiski spriest par šo konkrēto “Valkīras” iestudējumu un Vāgnera operu vietu tā laika Latvijas kultūrtelpā vispār. Par režisoru Pēteri Meļņikovu Vītoliņš raksta: “Noteiktu režijas stilu, kas raksturo un apzīmē mūsu labākos operas uzvedumus, izveidoja Pēteris Meļņikovs: šā stila pazīmes – reālistisks virziens, skatuves darbības precīza saskaņotība ar mūzikas ritmu un dinamiku, augstas dramatiskās mākslas prasības no dziedātājiem, tiklab solistiem, kā kora.” (Vītoliņš “Izglītības un kultūras mēnešraksts”: 11.01.28.) Turpretī Eiropā, lielākoties Vācijā, strādājošais tenors Mariss Vētra savos rakstos, kas Latvijas presi sasnieguši vēstuļu formā, rakstījis apcerējumus par operu režiju, galvenokārt pamatojoties uz savu pieredzi Vācijas un arī Austrijas teātros. Viņš izdalījis divus režijas tipus – glezniecisko un teatrālo: “Pie gleznieciskajām operu režijām es pieskaitu tos inscenējumus, kuros režisors ir vadījis no domas dot uz skatuves skatītāju acīm tīkamu gleznu gan ar krāsām, gan ar aktieru grupām. Bet pie teatrālajām režijām tos darbus, kur režisoram pirmā vietā stāvējis pats aktieris un viss pārējais bijis tikai fons, pa lielākai daļai pavisam bez krāsām.” (Citēts pēc: Vētra (sast. A. Redovičs) 2013: 274) Vienlaikus Vētra apcerējis režisora funkciju un arvien palielinošos lomu operas iestudējumā, kad režisoram jāuzņemas arī lielāka atbildība par scenogrāfiju un gaismām, kontekstualizējot to gan ar mūzikas saturu un nodrošinot, ka dekorācijas neaizēno solistus un viņu aktierspēli. Kā veiksmīgu operu režijas piemēru Vētra min Lotāra Valleršteina “Nībelunga gredzenu” Vīnes Valsts operā: ““Reinas zelts” sākas no vijoļu vibrācijām, un uz skatuves šai brīdī ir tikai sīki zaļgani vibrējoši gaismas viļņi. Vibrācija orķestrī pāriet uz visām stīgām, modulē, šai vibrācijai izskan cauri pūtēju zelta motīvs – arī uz skatuves gaismas viļņi aug lielumā, arī modulē krāsā, un šiem viļņiem cauri jau atspīd zelts, tikai nojauta no Reinas gultnē paslēptā zelta. Tad gaismas viļņi top arvienu lielāki un lielāki, un cauri tiem jau var saskatīt Reinas dibena klinšu kontūras. Un šis skats aug tālāk un visu garo cēlienu nav brīža, kad krāsas sastingu. Pastāvīga staru metēju un projekciju aparāta darbība – režisors glezno ar gaismām. Tad valķīru klints – tas tiešām ir kalna gals, kas kāpj no skatuves pagrabiem un kam visapkārt ir tikai debesis. Dekoratoram šai skatā nemaz nav bijis darba, bet režisoram? Visas gleznas šeit veido tikai aktieris pret zilām debesīm [...]” (Citēts pēc: Vētra (sast. A.Redovičs) 2013: 268) Attiecībā uz režijas stratēģijām, Vētra spriež, ka tikai arīģi pārveidojot vecās operas “gleznieciskajā stilā”, ja režisors to piemēro tagadnes skatuves prasībām, bet nemaina to ideju un mūziku, pret to iebildumus celt nevarot, savukārt “teatrālajā stilā” esot grūtāk atrast skatuves un orķestra saskaņu, jo visa centrā ir dziedātājs-aktieris un dzīvību uz skatuves nevar radīt ar efektiem, tā jāatrod aktieros. (Citēts pēc: Vētra (sast. A. Redovičs) 2013: 270) Līdz ar

Marisa Vētras publikācijām arī Latvijas interesentiem bija iespēja kaut nedaudz un pastarpināti, tomēr sekot operas režijas attīstības tendencēm Eiropā.

Savukārt 1933. gadā, apcerot Vāgnera mūzikas vietu latviešu kultūrtelpā, Jēkabs Vītoliņš uzsvēris, ka, par spīti Vāgnera operu klātbūtnei Latvijas Nacionālās operas repertuārā, Latvijā tomēr priekšstati un zināšanas ir ierobežoti: “Arī mūsu mūzikas dzīvē Vāgnera kulta tādā nozīmē, kā to pazīst, piemēram, vācu kultūras zemēs, nava, vismaz ne viņa īsto mūzikas drāmu kulta. [...] Katastrofāli niecīgu izrāžu skaitu piedzīvojušas “Valkīra” – tikai 4 izrādes (pirmo reizi 13. okt. 1926. g) un vēl mazāk “Tristāns un Izolde” – 3 reizes (1921. gadā). Tā droši var teikt, ka **pašu zīmīgāko Vāgnera mūzikas drāmu, “Īsto” Vāgneru** (izcēlums oriģinālā – L.M.B.) – gandrīz visu viņa “Nībelungu gredzena” tetraloģiju (“Reinas zeltu”, “Valkīru”, “Zīgfīdu”, “Dievu bojā eju”), “Parsifālu” un tāpat “Tristānu”, mēs latviskajā Rīgā, mūsu pēc kara izaugusē jaunatne, tajā, protams, arī mūsu jaunie mūziķi, kas eventuēli nava Vāgneru klausījušies ārzemēs – **nemaz nepazīstam** (izcēlums oriģinālā – L.M.B.) Varam būt Vāgnera dievinātāji vai noliedzēji, – tas tomēr zemē, kur ceļam nopietnu muzikālu kultūru, ir nožēlojami.” (Vītoliņš “Mūzikas apskats”: 02.01.1933). Vienlaikus Vītoliņš savā rakstā apcerējis, ka nepietiekami resursi nedrīkst būt šķērslis interesei par aktuālajām tendencēm Eiropā: “Var jau būt, ka mums nava vajadzīgo tehnisko un artistisko līdzekļu lielo Vāgnera muzikālo drāmu uzvedumiem – nava pienācīga skatuves aparāta, Vāgnera partitūru prasītā orķestra, pietiekoša skaita Vāgnera operu dziedātāju. Taču nekādā ziņā nevaram domāt, ka šīs mūzikas drāmas mums būtu nevajadzīgas. [...] Pēdējā laikā esam “atklājuši”, ieinteresējušies par Baireitu. Bet nava nemaz jāmeklē Baireita, daudz vieglāk sasniedzamajā Berlīnē un vēl labāk Vīnē var dzirdēt un redzēt visus Vāgnera dramatiskos darbus visbagātākā, modernā scēniskā uzvedumā un vispilnīgākā muzikālā atskaņojumā. Kāpēc par tiem neinteresējas vismaz mūsu dziedātāji, diriģenti, mākslinieki, kas braukā uz ārzemēm? Varbūt tad mēs arī kādreiz Rīgā piedzīvotu, ko spēj sniegt labs Vāgnera mūzikas drāmas uzvedums. [...] Vai taisni tagad, nopietnās, lielās mākslas ideālu zuduma laikā, nevajadzētu pastiprināti atgriezties pie Vāgnera? [...] Mūsu laiks izvairās ķerties pie lieliem uzdevumiem.” (Vītoliņš, “Mūzikas apskats”: 02.01.1933) Šīs atziņas savdabīgi sasaucas ar režisora Viestura Kairiša teikto par to, ka 21. gadsimta pirmajā dekādē un krīzes situācijā, teātri nejūtas gatavi “lielām idejām”, tāpēc viņš uzņēmis darbu pie Vāgnera cikla, kas kļūst par pavērsiena punktu viņa radošajā biogrāfijā (sīkāk skat. promocijas darba 3. nodaļā). 1934. gadā Mihaila Čehova iestudētais “Parsifāls” atbild Jēkaba Vītoliņa 1933. gadā izteiktajiem pārmetumiem, kļūstot par kārtējo Vāgnera virsotni

Latvijas Nacionālajā operā, par kuru kritiķis Jānis Cīrulis rakstījis šādi: “Nekad nav par vēlu! Arī lielā grēciniece Kundrija reiz atgriezās, kaut kalpoja vienā un tai pašā laikā ir Grālam, ir Klingzoram. Un vai mūsu Nacionālai operai pēdējās sezonās nav bijis līdzības ar to pašu Kundriju? Vai arī viņa nav kalpojusi reizē grēcīgajam Abrahamam (domāts ebreju–ungāru izcelsmes operešu komponists Pols Abrahams (*Paul Abrahams*) un bieži iestudētās operetes – L.M.B.) un nopietnai mākslai? Nopietnais, cildenais, tomēr ir ņēmis virsroku un “Parsifāla” parādīšanās, vienalga, kā arī viņa (domāts – opera) būs iznākusi, izpērk lielu daļu no tā, kas ir grēkots.” (Cīrulis “Latvis”: 14.03.34.) Lai arī operu režijas jautājumā samērā tradicionāli noskaņotā Latvijas 20. gs. 30. gadu kritika ir visai skarba pret Mihaila Čehova iestudējumu, sevišķi kritizējot režisora uzstāšanu uz kupīrām muzikālajā materiālā ar mērķi padarīt spraigāku dramatisko darbību, virspusēju solistu tēlojumu, neizmantojot pilnībā viņu aktieriskās dotības un kopumā režijas neatbilstību mūzikai, vainojot lielākoties Čehova “krieviskumu”, kas neesot savienojams ar šo savdabīgo vācu operu, konstatējama režisora lomas palielināšanās operu iestudējumos. Vija Briede 20. gs. 80. gados attiecībā uz 1934. gada “Parsifālu” rezumē: “”Parsifāla” inscenējums teātrī turpināja R. Vāgnera tradīciju atkal jaunā pakāpē. E. Kupers “Valkīras” iestudējumā bija spējis autora mūziku sniegt viņa simfonisma atklāsmes lokā, savukārt tagad M. Čehova un L. Liberta kopīgais darbs atklāja R. Vāgnera muzikālās drāmas laikmetīgu skatuvisko tulkojumu. Tajā bija tieksme uz satura filozofisko vispārinājumu, apzināti vairoties no sadzīviskuma.” (Briede 1987: 67) Vienlaku muzikoloģe norādījusi uz 20. gs. 30. gados aktualizēto tendenci meklēt līdzsvaru starp muzikālo un skatuvisko risinājumu operas iestudējumos, atsakoties no diriģenta kā iestudējuma galvenā vadītāja funkcijas, kas pilnībā attiecināms arī uz 1934. gadā iestudēto Vāgnera operu: “30. gados saasināti pieauga prasība pēc operu iestudējumiem – pilnvērtīgiem skatuves mākslas paraugiem, kas radušies profesionāli stipra diriģenta, režisora un scenogrāfa kopdarbā. Sevišķi aktuāla bija režisora loma, viņa radošā attieksme, pastiprinājās prasība pēc idejas apzināšanas, lai panāktu varoņu psiholoģisko atklāsmi un dzīvāku teatrālismu uz operas skatuves. Tam visam vajadzēja dzimt diriģenta skatuviski izprastajā partitūras lasījumā, sabalsoties ar režisora idejiskās koncepcijas mērķiem un realizēties scenogrāfa radītajos atbilstošajos skatuves telpas apstākļos. Tā bija laikmeta prasība, un apiet to vairs nebija iespējams.” (Briede 1987: 81) Dramatiskā teātra un operas mijiedarbība bija pastiprinājusi režijas nozīmi operu iestudējumos, vienlaikus konstatējot, ka Vāgnera operas satur īpaši komplicētus uzdevumus to iestudētājiem, prasot ne vien uzdrīkstēšanos un drosmi, bet arī

novatoriskas idejas un pārliecinošas tehniskās prasmes, ar kuru palīdzību novatoriskās idejas butu iespējams īstenot.

Nākamo reizi opera no “Nībelunga gredzena” uz Latvijas Nacionālās operas, toreiz Latvijas PSR Valsts Operas un baleta teātra, skatuves parādās 1963. gadā, un tā atkal ir “Valkīra” (pirmais šīs operas iestudējums Padomju Savienībā un veltīts Vāgnera 150. dzimšanas dienai), diriģē Edgars Tons, skatuves inscenējumu veido režisors Kārlis Liepa un scenogrāfs Arturs Lapiņš, un tas ir jauns, novatorisks eksperiments režijas jomā. Pirmajā sastāvā darbojas tādi dziedātāji kā Žermēna Heine-Vāgnere (Brinhilde), Maigurs Andermanis (Votāns), Arturs Frīnbergs (Zīgmunds), Regīna Frīnberga (Zīglinde) Oļģerts Krastiņš (Hundings) u. c., otrajā sastāvā Zīgmunda tēlā debitē tolaik jaunais Kārlis Zariņš, kuram kritiķi paredz lielu nākotni, bet Brinhildes lomā – vēl konservatorijas studente Rita Zelmane. Jēkabs Vītoliņš raksta: “Uzvedumā ielikts daudz darba, talanta, radošas fantāzijas. Tas liecina par mūsu opereteātra lielām radošām iespējām. Meklēti un atrasti jauni inscenējuma ceļi, pagriežot uzvedumu no tradicionālā “operiskuma” uz īstas psiholoģiskas muzikālās drāmas pusi.[...] inscenētāji atteikušies no tradicionālās skatuves uzbūvēm un koncentrējuši visu darbību uz pāra laukumiem un daudzveidīgiem gaismu projicējumiem. Dziedātājs tiek nostādīts vaigu vaigā ar klausītāju, nekas nenovirza uzmanību no aktieriskās spēles un dziedājuma.” (Vītoliņš “Cīņa”: 17.04.63.) Vienlaikus kritiķis pārmet atsevišķu klišeju klātbūtni skatuves kustībā, atsevišķu vietu darbības nesakrītībā ar mūziku un nepietiekamu sava laika skatuves tehnisko iespēju izmantojumu. Recenzijās īpaši uzsvērta atteikšanās no tradicionālajām dekorācijām, lakonisms scenogrāfijā un projekciju un apgaismojuma izmantojums, veidojot fonu, kas “pilnīgi atbrīvots no jebkuriem ārējiem efektiem, uzsver darbības attīstību” (Jofe “Rīgas Balss”: 22.03.63)

Izsmēlošāko recenziju par “Valkīru” uzrakstījusi mākslas zinātniece Alla Kēnigsberga no Ļeņingradas, vispusīgi analizējot iestudējuma plusus un mīnus gan muzikālajā izpildījumā, gan skatuves noformējumā un režijā. Pēc viņas recenzijas “Literatūrā un mākslā” iespējams daļēji rekonstruēt iestudējumu, konstatējot, ka tajā tiešām izmantotas novatoriskas idejas skatuves telpas organizēšanā, īpašu uzsvāru liekot uz apgaismojumu: “Ar pirmajām orķestrī grandošā negaisa skaņām paveras priekšskars. Skatuve liekas bezgalīga, ne ar ko neierobežota – uz tās novietoti tikai trīs dažāda augstuma ieslīpi aplī; visu pārējo meistarīgi panāk ar gaismas efektiem pustumsā, piepildot visu skatuvi trauksmaini brāžas nemiera pilni mākoņi. Tad silta gaisma lejas pār Zīgmundu,

kas nokļuvis līdz Hundinga mājoklim... Lūk, Zīgmunds viens – spožs gaismas stars izrauj viņa stāvu no tumsas. Orķestrī dzidri ieskanas zobena vadmotīvs, un visa skatuve piepildās ar burvīgu mirdzošu gaismu.” (Kēnigsberga “Literatūra un Māksla”: 20.04.63.) Taču vienlaikus atklājas arī vairākas problēmas – pirmkārt, daudz īsinājumu, Votāna partijā neiekļaujot Vāgneram svarīgās filozofiskās epizodes, kas saistās ar Votāna pašrefleksiju par savu nespēku, pasaules likteņiem un zelta varu, turklāt Votāns arī vizuāli tēlots kā vienacis nevis ar šķēpu, bet gan zobenu (lai arī atzīmēts, ka attiecīgās tekstuālās norādes tāpat izņemtas no dziedamā teksta). Minēto kupīru dēļ, Kēnigsberga raksta, ka “Valkīra” vairs nav daļa no “Nībelunga gredzena” – filozofiskās epejas par pasaules likteņiem, tādējādi nodarot pāri komponista iecerei, taču vienlaikus rezumē, ka “pašreizējais Rīgas Operas teātra “Valkīras” variants pārlicina, izrādi var skatīties ar neatslābstošu interesi, tā saviļņo ar savu dziļo, patieso jūtu spēku un izpildījuma muzikalitāti.” (Kēnigsberga “Literatūra un Māksla”: 20.04.63) Lai arī galvenokārt slavinoši kritikas vārdi veltīti tieši muzikālajam sniegunam, iezīmējas arī jauna vai drīzāk – labi aizmirsta veca tendence operu režijā: skatuves vides nosacītība jau parādījās vairākās 20. gs. 30. gadu izrādēs, piemēram, Jāņa Zariņa, iestudējumos, bet 60. gadu sākuma publikai tas bija jaunums. Muzikologs Nilss Grīnfelds 1960. gadā publicējis pārdomas par operas teātri, atzīmēdams vispārīnātu konstrukciju un nosacītu dekorāciju vērtību: “Gribas pat izteikt paradoksālu domu, ka ārēji skopāki, nosacīti teatrāli inscenējumi ir audzinošāki, estētiski vērtīgāki, jo vairāk aktivizē skatītāju domu, modina radošu attieksmi pret skatuviskās darbības norisi.” (Grīnfelds 1960: 54) Šī atziņa saistās ar faktu, ka 60. gadu sākumā daudzu agrāko operas iestudējumu krāšņās, glezneciskās dekorācijas bija nolietojušās, zaudējušas agrāko krāšņumu un kļuvušas vecmodīgas, pārdzīvojot vairākas solistu maiņas. Vija Briede raksta: “Skatītājam, kura uztvere gadu gaitā apkārtējās vides ietekmē izmainās un pielāgojas aizvien jaunām estētiskajām formām, pēc pieciem, desmit un piecpadsmit gadiem nākas samierināties ar sastingumu uz operas skatuves un atkārtoti jāskatās vienas un tās pašas ainavas aizvien lielākā fiziskā un morālā nodiluma pakāpē. Nosacītās dekorācijās tas jūtams mazāk.” (Briede 1987: 147) 1963. gada “Valkīras” iestudējums savam laikam un attiecībā pret iestudējamo materiālu un tā iestudēšanas tradīcijām bija laikmetīgs, jeb, kā rakstījusi Alla Kēnigsberga: “Būdama augstā muzikālā līmenī, Rīgas “Valkīra” tai pašā laikā ir skaidri izteikts “režijas uzvedums” ar ļoti spilgtu, savdabīgu un laikmetīgu skatuvisko atrisinājumu. Pēdējais fakts ir visai svarīgs. Vāgnera mūzika, kaut arī vairāk nekā simt gadu veca, neatgādina pagājušā gadsimta komponista sacerējumu, bet komponista sīkie režijas norādījumi ir neapstrīdami novecojuši. Ilgu laiku pastāvēja šī

plaisa starp Vāgnera operu novatorisko skanējumu un to tradicionālo atveidojumu.” (Kēnigsberga “Literatūra un Māksla”: 20.04.63.) Kritiķes lietotais termins “režijas uzvedums” norāda uz tendenci operas kritikā pievērsties agrāk daudz mazāk analizētajam režijas aspektam, savukārt “Valkīras” iestudējums norāda arī uz pagriezienu no “gleznieciskā” režijas stila uz “teatrālo” (sk. atsauci uz Marisa Vētras lietotajiem režijas stilu apzīmējumiem promocijas darba 61. lpp.).

Pēdējais “Gredzena” cikla jauniestudējums padomju periodā Rīgā ir 1974. gadā iestudētais “Reinas zelts”, kura pirmizrāde notiek vienā gadā ar 1956. gadā iestudētā “Tannheizera” atjaunojumu. “Reinas zeltu” diriģē Jāzeps Linbergs, režisors ir Kārlis Liepa, scenogrāfs – tolaik jaunais Juris Salmanis, kas “bija centušies veidot izrādi atturīgā stilā, brīvu no liekām detaļām”. (Briede 1987: 169) Pēc recenzijām var noprast, ka iestudējums ne vokāli, ne režisoriski nebija pārāk spilgts. Alla Kēnigsberga raksta: “Izrādes iestudētāji – režisors K. Liepa un mākslinieks J. Salmanis centušies šo neparasto ieceri (domāta Vāgnera iecere par episku operu, kurā darbojas tikai mitoloģiskas būtnes – L.M.B.) tuvināt skatītājiem, atdzīvināt to, pastiprinot sadzīves momentus [...] Dievu tēlos uzsvērtas tīri cilvēciskas jūtas [...] Šāds traktējums ir vienkāršāks par Vāgnera ieceri. Vāgneram dievi bija gan dabas spēku iemiesojums, gan cildenu sabiedriski ētisku problēmu simbols. Iestudējumā šie tēli ir pasīki, toties kļuvuši pieejamāki, saprotamāki.” (Kēnigsberga “Rīgas Balss”: 26.09.74.) Savukārt Vija Briede norāda uz problēmām, kas LPSR Operas un baleta teātrī saistās ar Vāgnera repertuāram piemērotu balsu trūkumu: “Šogad, kad neilgā laikā esam saņēmuši “Tanheizera” atjaunojumu (ļoti viduvēju) un tagad – “Reinas zeltu”, pavīd bīstama pašmērķība – VĀGNERIS VĀGNERA DĒL (izcēlums oriģinālā). Nerēķinoties ar teātra vitālajām interesēm, nedz arī ar klausītāja tiesībām uz augsti kvalitatīviem darba rezultātiem, mūsu teātrī ir pavērusies plaisa starp repertuāru un mākslinieciskajiem spēkiem. Paaudžu maiņa skaidri rāda, ka jaunie vokālie spēki mums nav ar spilgtām “Vāgnera dziedoņu” dotībām – balss spēku un dramatismu. [...] Viss liecina, ka turpmāk, kad, iespējams, sāksies darbs pie nākamajām tetraloģijas drāmām, zaudētājs var kļūt gan teātris, gan klausītājs: teātris ar to, ka pārspīlēta dramatiskā repertuāra slodze jaunām nedramatiskām balsīm var nodarīt ļaunumu, klausītājs – nesaņemdams Riharda Vāgnera mūziku pilnvērtīgā sniegunā” (Briede “Literatūra un Māksla”: 16.11.74.) Taču 1974. gada “Reinas zelta” trūkumi nesaistās tikai ar dziedātāju paaudžu maiņu un dramatiskam repertuāram negatīvām balsīm, bet arī ar pašu inscenējumu. Vija Briede raksta: “Galvenais trūkums inscenējumā ir tas, ka skatuviski nav pietiekami izteikti tie kontrasti, kas ietverti R. Vāgnera mūzikā un viņa muzikālās drāmas satura būtībā, proti,

gaismas un tumsas pretstats, ko simboliski pārstāv Valhalla un Reinas dzīles. Pirmā un trešā aina visai pārlicinoši atklāj Reinas dzīļu noslēpumainību (kaut gan lakonisko nosacītību dažbrīd traucē butaforiskums, īpaši pūķa atveids), turpretī Valhallas mirdzums otrajā ainā un it sevišķi finālā ir nepiedodami blāvs, aizplīvurots un neatbilst nedz tekstam, kas apdzied saules gaismu, nedz arī mažorīgajai operas apoteozes mūzikai.” (Briede “Literatūra un Māksla”: 16.11.74.) Kritizēta arī uzspēlētība atsevišķu mākslinieku skatuves tēlā, arī statiskums, jūtams, ka teātrim 1974. gadā trūcis resursu un mākslinieciskās kapacitātes tik sarežģītam materiālam kā Vāgnera operas. Briede savu recenziju noslēdz, rezumējot, ka “Reinas zelts” īstu mirdzumu uz LPSR Operas un baleta teātra skatuves tā arī nav ieguvis, savukārt Alla Kēnisberga norāda vienlaikus uz teātra uzdrīkstēšanos un problēmu: “Par spīti šiem trūkumiem, Rīgas operas iniciatīvu un drosmi var tikai apsveikt, kad tā ar nelieliem spēkiem riskējusi realizēt to, pie kā jau 40 gadus nav ķēries neviens mūsu zemes (domāta PSRS – L.M.B) teātris. Tomēr “Reinas zelta” iestudējumam ir nozīme tikai tādā gadījumā, ja tiks atjaunota “Valkīra”, bet vēlāk iestudētas arī divas pārējās tetraloģijas daļas.” (Kēnisberga “Rīgas Balss”: 26.09.74) Savā 1987. gada monogrāfijā “Latviešu opereteātris” Vija Briede gan atgādina par “Nībelunga gredzena” ciklu arī Eiropas kontekstā, minot 1976. gadu kā Baireitas festivāla simtgadi un režisora Patrisa Šero un diriģenta Pjēra Bulēza (*Pierre Boulez*) veidotos cikla iestudējumus, kas uzskatāmi par pavērsiena punktu Vāgnera operu interpretācijā un jo īpaši režijā.

Jau toreiz muzikoloģe rezumējusi Vāgnera muzikālo drāmu daudzveidīgas interpretējamības potenciālu: “Nevar teikt, ka šis iestudējums, kas izraisīja asas domstarpības, mākslinieciski pārlicināja – drīzāk tas atklāja plašās eksperimentu iespējas, kādas paver R. Vāgnera simboliski filozofiskās drāmas. Rīgas [“Reinas zelta”] iestudējums nedz vokāli, nedz skatuviski nebija bālāks, tas atklājās R. Vāgnera tradīciju pilsētas cienīgā mākslinieciskā līmenī.” (Briede 1987: 170) Lai arī pats par sevi minētais salīdzinājums ir apšaubāms, pats tā fakts liecina par mēģinājumu kontekstualizēt Rīgā tapušos iestudējumus ar to Rietumu līdziniekiem, tādējādi iezīmējot Rīgas saikni ar Vāgnera muzikālo mantojumu. Pēc 1974. gada “Reinas zelta” Latvijā līdz pat 2006. gadam nav tapis neviens “Nībelunga gredzena” cikla iestudējums. Pie fundamentālās tetraloģijas opereteātris Rīgā atgriežas tikai 21. gadsimta sākumā ar plānu iestudēt visu ciklu, kas tiek realizēts laika posmā līdz 2011. gadam, pilnībā visas četras operas izrādot hronoloģiskā secībā nedēļas laikā 2013. gada jūnijā Rīgas Operas festivālā.

2.3.3. Vāgnera operas Baltijā 21. gadsimta sākumā

2013. gadā tika atzīmētas divu izcilu 19. gadsimta operu komponistu – Džuzepes Verdi un Riharda Vāgnera 200. jubilejas, kuru dēļ 21. gadsimta pirmajā dekādē operteātri visā pasaulē masveidā iestudēja abu meistarū darbus, kas veido daļu no opermūzikas “zelta repertuāra”. Latvijas Nacionālajā operā Verdi operas repertuārā sastopamas samērā bieži, taču par Vāgnera operām to nevar teikt. Tomēr, tuvojoties komponista jubilejai, ar LNO iniciatīvu tika pieņemts ambiciozs lēmums iestudēt ciklu “Nībelunga gredzens”, tādējādi akcentējot arī Vāgnera vēsturisko saistību ar Rīgu, kas pasaulē, sevišķi Vāgnera cienītāju samērā plašajā kopienā, ir jauns interešu punkts, jo tradicionāli Vāgnera radošā biogrāfija pētījumos parasti sākas ar Parīzes (1839–1842) vai Drēzdenes periodu (1842–1849). Tomēr Rīgu šajā kontekstā pamatoti var saukt par “Vāgnera pilsētu”, jo Rihards Vāgners 24 gadu vecumā kā jauns diriģents un komponists dzīvoja un strādāja Oto fon Fītinghofa (*Otto von Vietinghoff*) dibinātajā Muses biedrības teātra namā, kas atrodas tagadējā Vāgnera ielā 4 (bijusī Vāgnera zāle) Rīgā no 1837. līdz 1839. gadam. Starp citu, tieši šis fakts kalpoja par argumentu, lai 1956. gadā varētu iestudēt pirmo “ideoloģiski pretrunīgā” (domāts populārais priekšstats par Vāgneru kā “nacistu” komponistu viņa mūzikas apropriācijas dēļ hitleriskajā Vācijā – L. M. B.) Vāgnera operu Padomju Savienībā – tas bija “Tannheizers”. Savukārt 1919. gada 23. janvārī, kad, izmantojot politiskās jukas (pirmais, īslaicīgais padomju režīms no 1919. gada janvāra līdz maijam) tagadējā Latvijas Nacionālās operas ēkā pirmoreiz iegāja latviešu mākslinieku trupa (pirms tam tur atradās Rīgas Pirmais pilsētas (t. s. vācu) teātris, kas tika slēgts, atsākoties karadarbībai), pirmais tur izrādītais operas iestudējums bija Vāgnera „Klīstošais holandietis”, kas pirmizrādi piedzīvoja 1918. gada 15. oktobrī Rīgas Otrajā pilsētas teātrī (tagadējā Latvijas Nacionālajā teātrī). Ir saprotams, ka plašajos un daudzveidīgajos pētījumos par Riharda Vāgnera dzīvi un daiļradi pāris gadi Rīgā nav izpelnījušies īpašu ievērību, tomēr “perifēriju” pētījumu nozīme arvien pieaug, jo tādējādi Vāgnera mantojuma pētniecībā ienāk jauni fakti un pētījumu aspekti, papildinot jau detalizēti un daudzveidīgi pētīto Baireitas arhīva materiālu, Vāgnera un viņa sievas Kozimas dienasgrāmatas, vēstules, rakstus u.c., kas par spīti daudzajām interpretācijām tomēr rotē vienā un tajā pašā kultūrtelpā. Komponista divsimtgades konteksts ienesis jaunas vēsmas Vāgnera daiļrades ietekmes uz sava un mūsu laika mākslu pētniecībā, paplašinot tās ģeogrāfiju ne tikai Centrāleiropas, bet arī Austrumeiropas, Ziemeļeiropas un Krievijas virzienā. 20. un 21. gadsimta mijā tapuši vairāki raksti un monogrāfijas par Vāgnera daiļrades perifērijiem kontekstiem, piemēram, somu zinātnieces Hannu Salmi (*Hannu Salmi*) raksts “Iedomātā Vācija. Riharda Vāgnera nacionālā utopija. Vācu dzīve un civilizācija” (Salmi: 1999) un monogrāfija “Vāgners un

vāgnerisms 19.gs. Zviedrijā, Somijā un Baltijas provincēs. Recepcija. Entuziasms. Kults” (Salmi: 2005) vai britu pētnieces Rozamundes Bārtletas (*Rosamunde Bartlett*) monogrāfija “Vāgners un Krievija” (Bartlett: 2007), kurā gan Rīga kā Vāgnera laika Krievijas pilsēta nav minēta, toties plaši analizēta Vāgnera ieteikme uz krievu literatūru un kultūru, īpaši simbolisma virzienu. No jaunākā veikuma pētniecībā jāpiemin, piemēram, 2013. gadā Anglijā izdots “Vāgners Krievijā, Polijā un čehu zemēs” (Muir, Belina-Johnson (ed.) 2013). Hannu Salmi atzīmējusi arī to, ka “Rīgas periods no mākslinieciskā viedokļa Vāgneram bija ļoti svarīgs, jo viņam bija iespēja diriģēt daudzas operas un vienlaikus viņš varēja koncentrēties savam individuālajam radošajam darbam. Mierīgajā Livonijas vidē viņš atrada laiku, lai vēlreiz nodotos Edvarda Bulvera–Lītona (*Edward Bulwer-Lytton*) romāna “Rienci, pēdējais romiešu tribūns” (1835) lasīšanai, pēc kura tapa franču stila *grand opera*” (vēsturiskā opera ar tādu pašu nosaukumu kā romānam – L.M.B.) (Salmi 2005: 25).

Cikla „Nībelunga gredzens” iestudēšana Rīgā ir vēsturiski nozīmīga ne tikai Vāgnera jubileju kontekstā. Pirmo un vienīgo reizi pilns cikls Rīgā iestudēts 1902./1903. gada sezonā par godu Vāgnera 90. jubilejai (atkārtoti izrādīts 1913. gadā par godu komponista simtgadei), pēc tam atsevišķi iestudēti vien „Valkīra” (1926, 1963) un „Reinas zelts” (1974). Retā iestudēšana saistīta gan ar Vāgnera operu instrumentālo un vokālo sarežģītību, gan ierobežotajiem mākslinieciskajiem resursiem (proti, ar materiālam atbilstošu balss diapazonu apveltītu solistu trūkumu), gan arī ar ideoloģijas ietekmi uz teātra repertuāra politiku, sevišķi padomju laikā, kad iestudētā operrepertuāra svarīgu daļu veidoja krievu un padomju komponistu operas. Savukārt 21. gadsimtā (kopš 2000. gada) Vāgnera operu klātbūtne uz Baltijas operteātru skatuvēm statistiski veido apmēram 15 vienības, ieskaitot dažus koncertiestudējumus un baleta projektus, kuros izmantota Vāgnera mūzika (skat. 3. tabulu). Tabulā nav iekļautas simfoniskās koncertprogrammas, kurās cita starpā izskanējusi kāda Vāgnera operu ārija vai uvertīra. Tabulā iekļauti arī koncertiestudējumi vai viesizrādes. Tabulas sagatavošanā izmantota no Baltijas valstu operteātriem iegūta informācija, veicot pētījumu par Vāgnera operu iestudējumiem Baltijā 21. gadsimtā.

3. tabula. Vāgnera operas Baltijā 2000–2018

Latvijas Nacionālā Opera	Lietuvas Nacionālā opera	Igaunijas Nacionālā opera
---------------------------------	---------------------------------	----------------------------------

<p>1. "Klīstošais holandietis" (2003/Andrejs Žagars, LV)</p> <p>2. Cikla "Nībelunga gredzens" operas: – "Reinas Zelts" 2006, atjaunojums 2013/Stefans Herheims, Vācija) – "Valkīra" (2007/Viesturs Kairišs, LV) atjaunojums 2013 – "Zigfrīds" (2008/Viesturs Kairišs, LV) – "Dievu mijkrēslis" (2011/Viesturs Kairišs, LV)</p> <p>3. Pilns cikls "Nībelunga gredzens" tika izrādīts Rīgas Operas festivālā 2013. gada jūnijā.</p> <p>4. Opuss tēlos "Rienci. Triumfs un sakāve" Rīgas kā Eiropas Kultūras galvaspilsētas gada atklāšanas pasākums. (2014/Kirstena Dēlholma (<i>Kirsten Dälholm</i>), Dānija</p> <p>5. "Tanheizers" 2017/ Vilpu Kiljunens (<i>Vilpu Kiljunen</i>) (Somija).</p> <p>6. "Klīstošais holandietis" 2018 /Viesturs Kairišs</p>	<p>1. "Klīstošais holandietis" (2004 /Frančeska Zambello (<i>Francesca Zambello</i>) ASV)</p> <p>2. "Parsifāls" (koncertiestudējums) – 2004/dir. Gintars Rinkēvičs (<i>Gintaras Rinkievičius</i>)</p> <p>3. "Valkīra" (2007/Eimunts Nekrošus (<i>Eimuntas Nekrošius</i>) LT)</p> <p>4. "Parsifāls" – Sanktpēterburgas Marijas teātra viesizrāde (2009/dir. Valērijs Gergijevs, rež. Tonijs Palmers (<i>Tony Palmer</i>), Lielbritānija</p> <p>4. "Tristans un Izolde", balets ar R. Vāgnera mūziku 2012/ hor. Kšištofs Pastors (<i>Krzysztof Pastor</i>) (Polija)</p> <p>5. "Loengrīns" (2013/Andrejs Žagars, LV) Lietuvas Nacionālās Opera un Baleta un Slovākijas Nacionālā teātra kopražojums</p>	<p>1. "Tanheizers", Koncertiestudējums Tallinā, Pērnavā un Tartu (2003)</p> <p>2. „Tristans un Izolde“ (2008/Nēme Kuningass (<i>Neeme Kuningas</i>), Igaunija</p> <p>3. „Parsifāls“ (2011/Nikolā Rābs (<i>Nicola Raab</i>), Vācija</p> <p>4. „Tanheizers“ (2013/ Daniels Sleiters (<i>Daniel Slater</i>), Lielbritānija</p> <p>5. "Klīstošais holandietis" 2016/ Pamela Rečīnēla (<i>Pamela Recinella</i>), Itālija</p>
---	--	---

Nemot vērā Vāgnera mūzikas drāmu iestudēšanai nepieciešamos resursus, sākot ar orķestra mūziķiem, diriģentiem un solistiem, kas tehniski un mākslinieciski kvalitatīvi var nodziedāt Vāgnera operu partijas un beidzot ar režisoriem, kas ir gatavi šādam izaicinājumam, Baltijas valstu operteātri pēdējos 10 gados ir pierādījuši, ka spēj iestudēt Vāgneru. Ja palūkojamies uz tabulā atspoguļotajiem iestudējumiem un režisoru uzvārdiem, vietējo un uzaicināto režisoru skaits ir proporcionāls – 4 Baltijas režisori un 4 uzaicinātie. Baltijas pilsētu vidū Rīga ir līdere Vāgnera iestudējumu skaita ziņā un Latvijas Nacionālā opera ir vienīgais teātris, kurā vairāk nekā pēc 100 gadu pārtraukuma ticis iestudēts un parādīts pilns "Gredzena" cikls.

Rīgas „Gredzens” sākotnēji iezīmēja starpvalstu projektu ar mērķi radīt nozīmīgu kultūras sasniegumu Baltijā un Ziemeļvalstīs (ciklu bija plānots iestudēt sadarbībā ar Bergenas Starptautisko festivālu, iestudējot to kā „Ziemeļu „Gredzenu”” (*Northern Ring*),

atzīmējot Rīgu kā vienu no Vāgnera pilsētām un, sekojot Štutgartes operas piemēram, uzticot cikla 4 operu režiju 4 dažādiem režisoriem, no kuriem ideālā gadījumā viens būtu no Norvēģijas, bet pārējie trīs – no Baltijas valstīm). Ideja dzimusi kādā Vīnes kafejnīcā 2004. gadā sarunā starp toreizējo Latvijas Nacionālās operas direktoru Andreju Žagaru un toreiz jauniecelto Bergenas Starptautiskā festivāla vadītāju Pēru Boji Hansenu (*Peer Boje Hansen*). Tobrīd Rīgā, kā jau teikts iepriekš, „Nībelunga gredzens” nebija iestudēts vairāk nekā 100 gadus, bet Bergenā – nekad. Pētniecības ziņā interesants ir arī pats fakts, ka cikla operas iestudē dažādi režisori, jo, lai arī tās ir atsevišķas operas, to kopējais „virslibrets” paredz vismaz relatīvu saskaņotību starp iestudējumiem, taču neizslēdz arī postmodernus kontrastus. Rīgas „Gredzena” gadījumā dažādi apstākļi ieviesa savas korekcijas: pēc pirmajām divām cikla operām, ko iestudēja Stefans Herheims un Viesturs Kairišs, lietuviešu režisors Oskars Koršunovs nevarēja piedāvāt teātri apmierinošu „Zīgfriāda” koncepciju, savukārt „Dievu mijkrēslim” uzrunātais Alvis Hermanis no piedāvājuma atteicās, sakot, ka viņu opera kā žanrs neinteresē. (Paradoksālā kārtā Hermanis operu režijai tomēr pēc pāris gadiem pievērsās, turklāt Eiropas līmenī, vispirms iestudējot Bernda Aloīza Cimmermaņa (*Bernd Alois Zimmerman*) operu „Zaldāti” („Die Soldaten”) 2012. gada Zalcburgas festivālā, kam sekojuši vairāki citi operu iestudējumi gan Vīnes Valsts operā, gan Briseles *La Monnaie* opernamā, gan Milānas *Teatro alla Scala* utt.). Rezultātā „Nībelunga gredzena” iestudējumus veidojuši divi režisori, no kuriem viens iestudējis vienu, bet otrs – trīs operas. 2013. gadā „Reinas zelta” atjaunojumu (pirmiestudējums 2006. gadā) pēc Stefana Herheima instrukcijām, precīzi rekonstruējot pirmiestudējumu, veidoja viņa asistente Terēze Šmita (*Terese Schmidt*). „Valkīras”, „Zīgfriāda” un „Dievu mijkrēšļa” režisors ir Viesturs Kairišs, kurš savukārt veiksmīgi paplašina savu darba lauku ārpus dramatiskā teātra un kino arī operā (līdztekus minētajām Vāgnera operām viņa iestudējumi uz LNO skatuves ir arī P. Čaikovska „Jevgeņijs Oņegins”, V. A. Mocarta „Burvju flauta” un Dž. Pučīni „Triptihs” (Pučīni trīs viencēlienu operas „Apmetnis”, „Māsa Andželika” un „Džanni Skiki”) un „Vīlas”, kas tika izrādītas kā diptihs kopā ar „Džanni Skiki” 2015. gadā. Pēc darba pie „Gredzena”, Viesturs Kairišs iestudējis arī vairākas operas Eiropas operteātros (sīkāk skat. promocijas darba 3. nodaļā).

Attiecībā uz dziedātāju sastāvu, ambiciozā projekta realizācijai bija nepieciešams meklēt papildu resursus ārpus Latvijas Nacionālās operas, kura nevarēja un joprojām nevar lepoties ar plašu Vāgnera dziedātāju (galvenokārt dramatisko soprānu un varoņtenoru ar ļoti plašu balss diapazonu) klāstu. Tādēļ lielākā daļa „Nībelunga gredzena” cikla operu solistu tika pieaicināti no ārzemēm, galvenokārt Zviedrijas un Vācijas. Pieminot tikai

dažus, viņu vidū bija vācu tenors Markuss Jupiters (*Markus Jupiter*) (Alberihš „Reinas zeltā”, Gunters „Dievu mijkrēsli”), vācu baritons Ralfs Lukass (*Ralf Lukas*) un zviedru baritons Fredriks Seterstremis (*Fredrik Zeterström*) (Votāns „Reinas zeltā”), krievu dramatiskais soprāns Olga Sergejeva (Brinhilde „Valkīrā”), zviedru dramatiskais soprāns Irēne Teorīna (*Irene Theorin*) (Brinhilde „Zīgfrīdā”), angļu dramatiskais soprāns Ketrīna Fostere (*Catherin Foster*) un vāciete Katrīna Gerstenbergere (*Katrin Gerstenberger*) (Brinhilde „Dievu mijkrēsli”), zviedru tenors Lāšs Klēvemans (*Lars Kleveman*) (Zīgfrīds „Zīgfrīdā” un „Dievu mijkrēsli”).

Atskatoties uz “Gredzena” ciklu no 2018. gada perspektīvas, jāsecina, ka cikla iestudēšana ir **būtisks pagrieziens latviešu mākslinieku profesionālo prasmju pilnveidošanā un karjeras attīstībā**. 74. lappusē 4. tabulā atspoguļoti “Nībelunga gredzena” solistu sastāvi izrāžu jauniestudējumos un atjaunojumos laika posmā no 2006. līdz 2013. gadam, treknrakstā izceļot latviešu solistus – gan LNOB štata māksliniekus, gan arī viessolistus, kuru profesionālā karjera attīstās starptautiskā vidē, kas, atšķirībā no dramatiskā teātra, ir operas kā žanra specifika. Tabulā redzams, ka Vāgnera ciklā pakāpeniski latviešu solistu skaits ir palielinājies, pārsvarā nodrošinot otrā plāna lomu sastāvu, taču arī lielākās Vāgnera operu partijās parādās latviešu solistu vārdi – Egils Siliņš Votāna lomā “Valkīrā” un “Zīgfrīdā” un Liene Kinča Zīglindes lomā “Valkīrā” kā arī vēlāk veselās trīs lomās “Dievu mijkrēsli” – Gutruna, Trešā norna un Reinas meita Voglinde. Saistībā ar solistu profesionālo pilnveidošanos un karjeras veidošanu Vāgnera repertuārā, gan ne “Nībelunga gredzenu”, bet “Klīstošo holandieci” un “Tanheizeru”, jāmin tenors Andris Ludvigs. “Reinas zeltā” Ludvigs kā jauns solists atveidoja nelielo Fro lomu, savukārt kopš 2015. gada Andra Ludviga repertuārā ir titulloma “Tannheizerā”. 2016./2017. gada operas sezonas izskaņā LNOB tika veidots “Tannheizera” jauniestudējums, kurā līdzās Andrim Ludvigam titullomā Elizabetes lomu dziedāja Liene Kinča, kura pamazām kļuvusi par Vāgnera soprānu Eiropā. Sākotnēji 2007. gadā viņa piedalījās operā „Valkīra” kā viena no 8 valkīrām, 2011. gadā „Dievu mijkrēsli” dziedāja vienu no trim nornām, bet 2013. gadā debitēja kā Zīglinde „Valkīrā”. Turpmākā Lienes Kinčas karjera strauji attīstās vispirms Latvijas Nacionālajā operā, pēc tam arī Eiropā un Krievijā, un šobrīd viņas kontā jau ir tādas atbildīgas galvenās sieviešu lomas Vāgnera operās kā jau pieminētā Elizabete „Tannheizerā” un Zenta „Klīstošajā holandieci” Flāmu Valsts operā Nīderlandē. No latviešu operdziedātājiem Vāgnera repertuārā atzīstami starptautiski panākumi ir arī basbaritonam Egilam Siliņam, kurš Rīgas „Gredzenā” atveidoja Votāna lomu „Valkīrā” un Ceļinieka lomu „Zīgfrīdā” 2013. gada Rīgas Operas

festivāla izrādēs. Par nozīmīgu pakāpienu karjerā cikla „Nībelunga gredzens” operas kļuva arī šobrīd divkārtējam *Grammy* balvas ieguvējam (2016, 2017), pasauleslavenajam latviešu diriģentam Andrim Nelsonam, kurš 2006. gadā ieņēma Latvijas Nacionālās operas galvenā diriģenta amatu un bija „Reinas zelta” un pēc tam arī „Valkīras” iestudējumu muzikālais vadītājs. Viņa karjerā “Gredzena” pirmo divu operu muzikālo iestudējumu veidošana bija izšķiroša, vēlāk veidojot karjeru Apvienotajā Karalistē un Amerikas Savienotajās valstīs, kā arī jau pāris gadus pēc Vāgnera repertuāra debijas Rīgā diriģējot Vāgnera operas Baireitas festivālā. 2018. gadā Andris Nelsons ir Leipcigas *Gewandhaus* orķestra Vācijā un Bostonas Simfoniskā orķestra ASV galvenais diriģents un savās koncertprogrammās un ierakstos regulāri iekļauj arī Riharda Vāgnera skaņdarbus.

Vērtīgu pieredzi Vāgnera mūzikā caur “Nībelunga gredzena” iestudējumiem Rīgā guva arī orķestra mūziķi, pilnveidojot savu individuālo meistarību un Vāgnera mūzikas interpretācijas prasmes. Šī pieredze attiecas ne tikai uz Latvijas Nacionālās operas orķestra mūziķiem, bet arī uz Latvijas Nacionālo Simfonisko orķestri, jo operā „Dievu mijkrēslis” prologu un 1. cēlienu atskaņoja tieši LNSO, savukārt 2. un 3. cēlienu – LNO orķestris. Jau 2003. gadā LNO Andrejs Žagars iestudēja „Klīstošo holandieci”, tādējādi atjaunojot Vāgnera operu iestudēšanas tradīciju Rīgā. “Nībelunga gredzena” operu iestudēšana paplašināja LNO orķestra un arī LNSO orķestra repertuāru, veidojot padziļinātu izpratni par Vāgnera mūziku un tās atskaņošanas tradīcijām, sevišķi lielu darbu ieguldot jauna materiāla – operu “Zīgfrīds” un “Dievu mijkrēslis” partitūru apgūšanā diriģenta Korneliusa Meistera (*Kornelius Meister*) un viņa asistentes Joanas Malvicas (*Joana Mallwitz*) vadībā.

4. tabula. Pārskats par solistu sastāviem cikla “Nībelunga gredzens” operu iestudējumos
LNO 2006–2013¹⁸

“Reinas zelts” (2006/2013)	“Valkīra” (2007/2013)	“Zīgfrīds” (2008)	“Dievu mijkrēslis” (2011)
Votāns: Pēteris Eglītis (ASV), 2013 – Frederik Zetterström, Ralf Lukas Donners: Armands Siliņš	Zīgmunds: Jyrki Antilla, 2013 – Michael Weinius Votāns: Jürgen Linn, 2013 – Egils Siliņš ,	Zīgfrīds: Johny van Hal, Mīme: Bengt-Ola Morgny Ceļinieks (Votāns): Egils Siliņš Alberihis: Markus Jupither	Zīgfrīds: Lars Cleveman Brinhilde: Catherine Foster, 2013 – Katrin Gerstenberger Gunters: Markus Jupither

¹⁸ Tabulā ārzemju solistu vārdi un uzvārdi atveidoti latīņu transkripcijā, nelatviskojot un nelietojot specifiskās diakritiskās zīmes, lai izvairītos no tehniskām šrifta nesakritībām, vienuviet atspoguļojot vācu, zviedru, somu krievu, latviešu un lietuviešu valodu īpašvārdus. Citzemju solistu vārdi un uzvārdi nav latviskoti ar nolūku, gadījumam, ja lasītājs vēlētos uzzināt vairāk par solistiem, meklējot informāciju internetā. Tai pat laikā tekstā stāstotami minēto solistu vārdu un uzvārdu latviskojumi (autores piezīme).

Fro: Thor Inge Falch, 2013 – Andris Ludvigs Loge: Arnold Bezuyen, Justin Lavender, 2013 – Göran Eliasson Fazolts: Gudjon Oskarsson, 2013 – Rihards Mačanovskis Fafners: Rihards Mačanovskis , 2013 – Krišjānis Norvelis Alberihs: Marcus Jupither, 2013 – Oliver Cvang Mīme : Bengt-Ola Morgny Frika: Inesa Linaburgyte, 2013 – Martina Dike Freijs: Kristīne Opolais , 2013 – Dana Bramane Erda: Lyubov Sokolova, 2013 – Iona Bagele	Hundings: Mikhail Petrenko, Krišjānis Norvelis , 2013 – Johan Schinkler Zīglinde: Elisabeth Strid, 2013 – Liene Kinča Brinhilde: Olga Sergejeva, 2013 – Katrin Gerstenberger Frika: Martina Dike Valkīras: Gerhilde – Liene Kinča , 2013 – Dana Bramane Ortlinde: Aira Rūrāne Valtraute: Elena Sommer Švertlaite: Nadezhda Vasilyeva, 2013 – Irma Pavāre Helmviga: Julianna Bavarska Zīgruna: Ieva Kepe , 2013– Natālija Krēsliņa Grimgerda: Iona Bagele Rosveisa: Lyubov Sokolova	Fafner: Krišjānis Norvelis BrInhilde: Irene Theorin, 2013 – Sabine Passow Erda: Lyubov Sokolova Meža putns: Kristīne Gailīte	Gutruna: Elisabeth Strid, 2013 – Liene Kinča Hāgens: Johan Schinkler Alberihs: Kosma Ranuer Valtraute: Lyubov Sokolova Pirmā norna: Lyubov Sokolova Otrā norna: Aira Rūrāne Trešā norna: Liene Kinča Voglinde: Liene Kinča Velgunde: Aira Rūrāne Floshilde: Kristīne Zadovska
---	---	--	---

Rīgas “Gredzena” režija, gluži tāpat kā lielākoties Vācijas un Eiropas opereteātros, veidota, katru operu uzskatot par atsevišķu vienību. Vienlaikus cikls kļuvis par latviešu režisora Viestura Kairiša būtiskāko veikumu operu režijā un pagrieziena punktu viņa radošajā biogrāfijā. Ciklā iesaistīto režisoru starptautiskās karjeras strauji attīstījās tieši pēc Rīgas “Gredzena”. Stefans Herheims pēc “Reinas zelta” kļuva par vienu no pieprasītākajiem Vāgnera operu režisoriem Eiropā, lielākos panākumus gūstot ar savu “Parsifāla” iestudējumu 2008. gadā Baireitas festivālā, savukārt Viesturs Kairišs pēc cikla iestudēšanas saņēma piedāvājumus no Vācijas opereteātriem, kā arī kvalitatīvi jaunā veidā ķērās pie klasikas – Raiņa, Šekspīra, Ibsena lugu iestudējumiem dramatiskajā teātrī. Latviešu mākslinieku iekļūšana starptautiskajā aprītē saistībā ar Vāgnera operām veicinājusi arī Rīgas un Latvijas atpazīstamību gan globālajā operas pasaulē, gan Eiropas kultūras kontekstā.

„Nībelunga gredzens” aktualizēja Vāgnera operas 21. gs. Latvijā gan mūziķu, gan publikas līmenī, veicot arī opermākslas jomā izglītojošu funkciju. Tas bija nepieciešams tādēļ, ka Vāgnera operas tiek iestudētas ļoti reti, tādēļ attīstījās arī cits interesants fenomens – izrāžu programmiņās tika iekļauts daudz kontekstuālas informācijas, kā arī izvēsti raksti (populārzinātniskā formā, bet ar zinātnisku saturu) par Vāgnera operu vēsturi un iestudēšanas tradīcijām. Šādu praksi saistībā ar “Nībelunga gredzena” programmiņām ieviesa un attīstīja toreizējais LNO Ārējo sakaru vadītājs un dramaturgs Johens Breiholes, muzikologs un dramaturgs Mikus Čeže, kā arī dramaturģe un kritiķe Margarita Zieda. Tāpēc “Gredzena” iestudējumu programmiņas iekļautas šī promocijas darba bibliogrāfijā un attiecīgi citētas tekstā. Režijas stratēģijas detalizēti tiek analizētas promocijas darba 3. nodaļā, taču kopējā tendence, ko vērts pieminēt, raksturojot postmodernisma estētikā veidotos Rīgas „Gredzena” iestudējumus, ir mēģinājums caur dažādiem sociālvēsturiskiem kontekstiem un nozīmīgiem kultūras un vēstures pagriezieniem, kas notikuši laikā starp Vāgnera dzīves laiku un mūsdienām, veidot jaunas interpretācijas, kas sasaucas ar šodienas politiskās un kultūrtelpas problemātiku, ieskaitot vairāk nekā 100 gadu laikā iegūtos ar šo komponistu un viņa darbiem saistītos stereotipus un nozīmju uzslāņojumus. Hermeneitiķis Pols Rikērs raksta: “Interpretācija ir domāšanas darbs, kas paredz aiz acīmredzamās nozīmes stāvošo citu nozīmju šifrēšanu un burtiskajā nozīmē ietvertu dažādu nozīmju līmeņu atklāšanu” (Riceour 1984: 18). Nevienā no četriem aplūkotajiem iestudējumiem librets netiek transformēts, pārceļot darbību citā, konkrētā laikmetā, taču iestudējums ietver daudz atsauču un simbolu, kuri ir uztverami tikai mūsdienu cilvēkam, kuram zināma 20. gadsimta Eiropas vēsture kā pašreizējo kultūrtelpu un uztveri veidojošais pamats.

3. NODAĻA. „NĪBELUNGA GREDZENS” LATVIJAS NACIONĀLAJĀ OPERĀ (2006–2013)

3.1. Cikla operu režisoru portreti

Šajā apakšnodaļā aplūkota abu “Gredzena” iestudējumu režisoru biogrāfija un daiļrade. Abi nāk no atšķirīgas mākslas vides, viņiem ir atšķirīga izglītības bāze un, attiecīgi, atšķirīga specializācija. Stefans Herheims ir mūziķis, kas vēlāk ieguvis profesionālu augstāko izglītību tieši operu režijas specialitātē atbilstoši vācu izglītības sistēmas tradīcijai, savukārt Viesturs Kairišs studējis teātra un kino režiju Latvijā, strādājis un turpina strādāt vairākos atšķirīgos mākslas žanros, tādēļ viņu portreti veidoti pēc atšķirīgas shēmas, Herheima gadījumā uzreiz pievērsoties viņa režijas rokrakstam operā, bet Kairiša gadījumā pārskata veidā aplūkojot arī režisora veikumu teātrī un kino. Latviešu teātra, kino un operas vidē Viestura Kairiša veikums 21. gadsimta 2. dekādē ieņem nozīmīgu vietu, ļaujot nosaukt viņu par vienu no savas paaudzes vadošajiem režisoriem, savukārt Herheims Latvijā iestudējis tikai vienu izrādi kā viesrežisors. Šī atšķirība pamato, kādēļ rodas disproporcija starp šajā promocijas darbā katra režisora profesionālajā portretā iekļautās informācijas apjomu, vienlaikus norādot uz abu režisoru atšķirīgo lomu latviešu teātra kopainā. Viestura Kairiša radošajai biogrāfijai veltītajā apakšnodaļā iespējams izsekot viņa režijas valodas un paņēmienu attīstībai, ļaujot izdarīt secinājumus par Vāgnera cikla “Nībelunga gredzens” iestudējumu nozīmi režisora mākslinieciskajā izaugsmē. Režisoru portreti ieskicē katra mākslinieka režijas valodas un attieksmes pret iestudējamo materiālu būtiskākās iezīms, vienlaikus sniedzot kontekstuālu skatījumu par viņu radošo veikumu kopumā.

3.1.1. Stefans Herheims: postmodernu provokāciju meistars

2004. gadā par topošā Rīgas “Gredzena” pirmās operas “Reinas zelts” režisoru tiek izvēlēts norvēģis Stefans Herheims – viens no jaunajiem, daudzsološajiem Eiropas operu režisoriem, kam raksturīga uzdrīkstēšanās klasisko operu laikmetīgā interpretācijā. Stefans Herheims dzimis 1970. gadā Oslo, Norvēģijā. Viņš ir profesionāls mūziķis, kas studējis čella spēli un strādājis arī par režisora asistentu Oslo operā un operas studijā. Bijis savas ceļojošās leļļu teātra trupas dibinātājs un aktieris. Operas režijas specialitāti no 1994. līdz 1998. gadam apguvis pie vācu režisora Geca Frīdriha (*Götz Friedrich*) Hamburgas

Mūzikas un teātra akadēmijā (*Akademie für Musik und Theater Hamburg*), studijas absolvējot ar V. A. Mocarta operas “Burvju flauta” iestudējumu. Herheima režijas stratēģijas lielākoties atbilst „režijas teātra” principiem, proti, lielākajā daļā gadījumu režisors interpretē operas libretu, projicējot klasisko operu sižetus mūsdienās, izmantojot mūsdienu publikai atpazīstamus mītus (neomītus), simbolus un kontekstus. Vāgnera operas interesē Stefanu Herheimu jau kopš 15 gadu vecuma: “Būdams 15 gadus vecs, nopirku [Patrisa] Šero iestudēto “Gredzenu” (runa ir par 1976. gada iestudējumiem Baireitas festivālā – L.M.B.) video formātā un lasīju grāmatas par režijas tehnikām, ko savos “Gredzena” iestudējumos izmantojis Pīters Hols (*Peter Hall*) – kur viena no Reinas meitām peldējā īstā baseinā, kas aizņēma pusi skatuves. Man tas šķita absolūti fascinējoši un ļoti atbilstoši Baireitai.” (Guldbrandsen, Skramstad 2008) Rīgas „Reinas zeltā”, sapludinot Vāgnera oriģinālā libreta tēlu sistēmu ar divdesmitā gadsimta Vācijas un Rietumeiropas vēstures un sabiedrības attīstības procesiem un tēliem, kā arī Vāgnera biogrāfijas kontekstiem un diskursu par Vāgnera daiļradi no komponista dzīves laika līdz mūsdienām. Režisors kolāžas tehnikā rada jaunus nozīmju uzslāņojumus iestudējuma tekstā, mēģinādams panākt 21. gadsimta skatītāja iesaistīšanos mākslas pastarpinātā refleksijā. Viens no galvenajiem paņēmieniem ir rekontekstualizācija, ko definējis franču teātra teorētiķis Didjē Plasārs (*Didier Plassard*), uz kuru savos darbos atsaucas arī Patriss Pavī: “Rekontekstualizācija ir dramatiskās darbības pārceļšana citas laiktelpas koordinātās” (Pavis 2013: 221, sk. Plassard 2003: 252).

Bieži izmantoti paņēmieni Herheima iestudējumos ir kolāža, dekonstrukcija, palimpsests, ironija, intertekstualitāte un spēle, ļaujot klasificēt Herheima režiju kā postmodernu no estētiskā skatpunkta. Režisora rokrakstam raksturīgs paņēmiens ir iekļaut iestudējumā dažādus diskursus, kas attiecas uz interpretējamo mākslas darbu vai tā oriģinālo autoru, piemēram, citējot citu režisoru iestudējumus izrādes vizuālajā tēlā vai iestudējuma realitātē iepludinot laikmetīgus kontekstus, ironizējot par vēsturiskiem stereotipiem un klišejām, kas saistīti ar konkrētā autora daiļradi vai konkrētā darba izpildījumu. Īpaša nozīme Herheima režijā ir Vācijas vēsturei, sevišķi šis aspekts izcelts Vāgnera operu režijā, tostarp Rīgā iestudētajā “Reinas zeltā” un 2008. gadā Baireitā iestudētajā “Parsifālā”. Intervijā saistībā ar “Parsifāla” iestudējumu režisors vēsta: “Vācijas vēsture, protams, veido svarīgu ietvaru (*framework*) manām režijas koncepcijām, taču es nekad nemēģinu savos iestudējumos uzspiest kaut ko tādu, kam nespētu rast atbalstu mūzikā. Vai arī kaut ko tādu, kas neatbilst tādu tēmu teatralizēšanai, kuras, manuprāt, sasauca ar iestudējamo darbu.” (Guldbrandsen, Skramstad 2008). Šis apgalvojums

apstiprina tēzi par režisora kā autora pozīciju 21. gadsimtā, iestudējot klasiskas operas, tostarp Vāgnera operas.

21. gadsimta 2. dekādes vidū Stefans Herheims ir atzīts operu režisors Vācijā, Norvēģijā un citās Eiropas valstīs un ir regulārs Vāgnera operu režisors ne tikai dažādos Eiropas operteātros, bet kopš 2008. gada “Parsifāla” iestudējuma arī Vāgnera mākslas citadelē – Baireitas festivālā. 2010. gadā britu kritiķis Mārtins Ketls (*Martin Kettle*), rakstot par Herheima „Tanheizera” iestudējumu Oslo Nacionālajā operā, atzīmējis, ka „ar šiem trim iestudējumiem (domāti „Parsifāls” Baireitas festivālā (2008), „Loengrīns” Berlīnes Valsts operā (2009) un „Tanheizers” Oslo operā (2010), – L.M.B.) Herheims parāda, ka ir visiedvesmojošākais Vāgnera operu režisors 21. gadsimta sākumā”. (*Kettle, “The Guardian”*: 29.04.2010.) Stefana Herheima radošā biogrāfija operu režijā ir plaša, un 2017. gadā tie ir gandrīz 40 operu iestudējumi, tāpēc, lai radītu priekšstatu par režisora pieredzi, iestudējot Vāgnera operas, tālāk norādītajā 5. tabulā atspoguļoti tikai Stefana Herheima veidotie Vāgnera operu iestudējumi.

5. tabula. Stefana Herheima veidotie Vāgnera operu iestudējumi līdz 2016. gadam

Gads	Opera	Operteātris/festivāls
2001. g.	“Tannheizers”	Landestheater Linz, Lincā, Austrijā
2006. g.	“Reinas zelts” (atjaunojums 2013)	Latvijas Nacionālā opera, Rīgā, Latvijā
2008. g.	“Parsifāls” (atjaunojums 2011)	Baireitas festivāls, Baireitā, Vācija
2009. g.	“Loengrīns”	Berlīnes Valsts opera, Berlīnē, Vācija
2010. g.	“Tanheizers”	Norvēģijas Nacionālā opera, Oslo, Norvēģija
2013. g.	“Nirnbergas meistardziedoņi”	Zalcburgas operas Austrijā un Bastīlijas operas Parīzē (Francija) kopražojums

2007., 2009. un 2010. gadā Stefans Herheims saņem arī vācu profesionālā opermākslas kritikas žurnāla “Opernwelt” apbalvojumu kā labākais operu režisors, 2009. gadā Norvēģijas kritiķu asociācijas balvu “Par labāko norvēģu sasniegumu mūzikā 2007./2008. gada sezonā” par Baireitas “Parsifāla” iestudējumu, un, ja nozares apbalvojumus var uzskatīt par referentu publisko vērtējumu, Herheims ir viens no savas paaudzes augstāk vērtētākajiem operu režisoriem. Jau 2010. gadā kritiķi un žurnālisti gan Eiropas, gan Amerikas presē sacentās minējumos, kurš no lielajiem operteātriem varētu piedāvāt Herheimam iestudēt pilnu Vāgnera „Gredzenu”. Tā kā parasti operteātru kalendārs tiek plānots apmēram piecus gadus uz priekšu, 2015. gadā par režisora

angažēšanu cikla iestudēšanai 2020. gadā paziņoja Berlīnes Vācu opera. Ar Vāgnera operas „Nirnbergas meistardziedoņi” 2013. gada Zalcburgas festivāla adaptāciju Metropolitēna teātrim Ņujorkā tika plānota arī Herheima debija Amerikā 2019./2020. gada sezonā, taču domstarpību dēļ režisors pārtrauca savu ilggadējo sadarbību ar scenogrāfi un kostīmu mākslinieci Heiki Šēli (*Heike Scheele*), tādēļ šis plāns tika atcelts. (*Operanews* 2016/8). Šajā promocijas darbā analizētais „Reinas zelts” ir pirmais Herheima veidotais Vāgnera „Gredzena” cikla iestudējums. 2007. gadā pēc “Reinas zelta” Rīgā Herheims iestudēja “Parsifālu” Baireitā. Abos iestudējumos izmantotas līdzīgas režijas stratēģijas, veidojot korelācijas starp operas libretu un varoņiem un Vāgnera dzīvi, attiecībām ar laikabiedriem, dzīves telpu, Vācijas vēsturi un sabiedrības priekšstatiem par Vāgnera daiļradi. Herheims īpaši atgādina par tās neviennozīmīgo statusu vācu kultūrā – no vienas puses Vāgners tiek uzskatīts par vācu 19. gadsimta kultūras dižgaru, no otras – joprojām aktīvi iztirzātas tiek viņa antisemitiskās nostādnēs un no tām izrietošā viņa daiļrades apropriācija nacistiskās Vācijas laikā, kas radījusi samērā noturīgu priekšstatu par Vāgneru kā “nacistu komponistu”, kā rezultātā, piemēram, Izraēlā joprojām ir aizliegts atskaņot viņa darbus. Operas „Reinas zelts” iestudējumu Rīgā var uzskatīt par stratēģisku punktu Herheima režisora karjerā, kas licis pamatus viņa operu režisora rokrakstam un tālākajai karjeras virzībai operas industrijā, izvēloties taktiku veidot postmodernus, eklektiskus iestudējumus ar sociāli provokatīviem elementiem.

3.1.2. Viesturs Kairišs – kino un dramatiskā teātra režisors operas vidē

Pēc 2000. gada operas žanrs, kurā roku izmēģinājuši vairāki Latvijas dramatiskā teātra un kino režisori (piemēram, Alvis Hermanis, Baņuta Rubess, Gatis Šmits, Ināra Slucka, Viesturs Meikšāns, Aiks Karapetjans u.c.), Viesturam Kairišam kļuvis par būtisku radošās darbības virzienu. Dramatiskajā teātrī Kairišs sevi pieteica jau pagājušā gadsimta 90. gadu vidū, kopā ar Dž. Dž. Džilindžeru un Gati Šmitu nodibinot jauno režisoru apvienību „Nepanesamā teātra artelis”, vēlāk darbojoties Jaunajā Rīgas teātrī (Rūdolfā Blaumaņa „Skroderdienas Silmačos”, „Čūska” pēc Mirčas Eliades (*Mircea Eliade*) romāna, Māras Zālītes „Margarēta”, Ingas Ābeles „Tumšie brieži”. F. Dostojevska “Idiots” utt.) un teātra grupā “United Intimacy” (I. Ābeles “Jasmīns”, B. Brehta “Trīsgrašu opera” utt.), lika pamatus postmodernisma režijai latviešu teātrī. Postmodernisma režijai Baltijas kontekstā raksturīga konfrontācija ar tradicionālo reālpsiholoģisko teātri, jaunas formas un estētikas meklējumi un režisora kā radītāja, kurš savā ziņā skatītāju provocē un izaicina,

pozīcija, kādu 20. gs. 90. gadu otrajā pusē ieturēja visa tā laika jauno režisoru paaudze. Teātra zinātniece Guna Zeltiņa raksta: “Jau ar savu pirmo iestudējumu Jaunajā Rīgas teātrī – M. Eliades “Jaunava Kristīna” uzvedumu (1997) – režisors Viesturs Kairišs apliecināja to, ka viņu neinteresē teātris pašās dzīves formās, bet teātris kā zīmju sistēma, metafiziskais, vizuālais domāšanas un tēlainības līmenis. Jau Nepanesamā teātra arteļa laikā realizētajos un Dailes teātrī spēlētajos uzvedumos “Akmens viesis” un “Tunelis” jaunais režisors, balansējot uz reālā un ireālā robežas, sāka realizēt sev raksturīgo kosmopolītiski kulturoloģisko teātra estētiku un izrāžu modeli, kas lielā mērā atgādināja izvērstas kadru kompozīcijas, vizualizētu sapni, gaistošu vīziju, patstāvīgu radošu kosmogoniju, kas dzimst no impulsu, ideju un priekšstatu haosa.” (Zeltiņa 2007: 281)

Teātra zinātniece Silvija Radzobe dokumentējusi Viestura Kairiša 1996. gada izteikumus studentu auditorijā, ka viņiem [jaunajiem režisoriem] neesot nepieciešams pārvaldīt psiholoģiskā teātra metodi, jo viņu teātris būšot *kardināli citāds* (Razobe S. 2004: 152, izcēlums mans L.M.B.) Citādība cita starpā nozīmēja arī atteikties no dažādiem tabu, mēģināt šokēt skatītāju ar, piemēram, kailumu, atklātu seksualitātes demonstrējumu, ironisku vai pat parodisku attieksmi pret iestudējamo materiālu ar mērķi nevis attaisnot publikas gaidas, bet tieši otrādi – parādīt kaut ko maksimāli atšķirīgu no tā, ko publika varētu sagaidīt, nākot uz teātri. Par tādām izrādēm izvēršas arī klasikas iestudējumi, piemēram, R. Blaumaņa “Skroderdienas Silmačos” (JRT, 1998) un F. Dostojevskas “Idiots” (JRT, 1999). Viens no Kairišam raksturīgiem paņēmieniem, ko fiksējusi Silvija Radzobe, ir kailu ķermeņu klātbūtne uz skatuves: “Par divu V. Kairiša izrāžu centrālajām ainām izvērtās tieši ainas ar kailiem ķermeņiem. Fjodora Dostojevskas “Idiotā” režisors lielu enerģiju bija patērējis, lai iestudētu kailu vīriešu orgiju pirtī, skatot grandošai mūzikai. Savukārt R. Blaumaņa “Skroderdienās Silmačos” Jāņu nakts aina ar abu dzimumu kailajiem ķermeņiem izdevās mākslinieciski pārliecinoša, uzburot poētisku pagātnes rituāla vīziju. V. Kairiša iestudētajā I. Ābeles “Jasmīnā” (tāpat kā “Idiotā”) kailuma demonstrācija ir pašmērķīga un rada neērtības sajūtu. “Jasmīnā” aktieri, kaili nosēdināti frontālā ierindā pret skatītājiem, ar plaukstām neveikli pūlas aplāt savas intīmās vietas.” (Radzobe S. 2004: 153). Kailums kā skatītāja uztveri kairinošs elements raksturīgs arī Kairiša nesenākajiem iestudējumiem dramatiskajā teātrī, piemēram, “Pērs Gints” (NT, 2016) un “Karalis Līrs” (MČKDT, 2017). Tomēr, neraugoties uz šķietami provokatīvo estētiku, Kairišs jau savā teātra režisora karjeras sākumā izrādījis interesi par mītu un mīta dialogu ar mūsdienu sabiedrību un kultūru, iestudējot rumāņu dramaturga un filozofa Mirčas Eliades (1907–1987) lugas, jau pieminēto “Jaunavu Kristīnu” (JRT, 1997) un

“Čūsku” (JRT, 1999). Guna Zeltiņa raksta: “Interpretējot M Eliades darbus, V. Kairiša izrādēs ienāca mīta rekonstrukcijas un dekonstrukcijas savdabīga pieredze, spēle ar modernās un postmodernās kultūras zīmēm, simboliem un klišejām. Tā gandrīz netveramā robeža, kur saplūst reālais un ireālais, pieredze un atmiņas, sapnis un mīts, viņa izrādēs kļuva par poētiskās un vizuālās enerģijas avotu, neizslēdzot arī veselīgu humoru, ironiju un grotesku.” (Zeltiņa 2007: 282) Pie šīs pieredzes un paņēmieniem režisors atgriežas, arī uzsākot strādāt operas žanrā, un Vāgnera cikls “Nībelunga gredzens” viņam piedāvā īpaši piemērotu materiālu, lai atgrieztos pie mītu interpretēšanas dialogā ar mūsdienām, savos iestudējumos liekot pārklāties dažādām realitātēm simboliem pārblīvētā, vizuāli spilgtā, nozīmju ziņā daudzslāņainā un jēdzieniski ietilpīgā skatuves telpā.

Operā Viesturs Kairiņš ienāk 1999. gadā (tajā pašā sezonā, kad Jaunajā Rīgas teātrī tapa M. Eliades “Čūska”), veidojot netradicionālu Pētera Čaikovska operas „Jevgeņijs Oņegins” iestudējumu, jaunu šī klasiskā darba lasījumu vēl nebijušā skatuves koncepcijā, neatsakoties no psiholoģiska reālisma tēlu raksturos, bet iestudējuma vidi veidojot postmoderni nosacītu, deformētu, stilizētu, atsakoties no konkrētas sižeta piesaistes laikam un telpai, piešķirot šai psiholoģiskajai drāmai metafizisku dimensiju. Muzikoloģe Ingrīda Vilkārese raksta: „Režisora V. Kairiša skatuviskais koncepts operai „Jevgeņijs Oņegins” saistās ar dažādu stilu sintēzi, kas ietver psiholoģiski reālistiskus aktierdarbus, modernisma un postmodernisma estētikai raksturīgu inscenējumu tēlainību. Režisors izmanto nosacītu un stilizētu skatuvisko iekārtojumu, tā ir mākslinieciski deformēta vide, tās ir spēles ar zīmēm un dažādiem simboliem.” (Vilkārese 2004: 187) Spēles ar zīmēm, padarot scenogrāfiju, rekvizītus un pat kostīmus par atsevišķu teātra valodas simbolisko slāni, kļuvušas par Viestura Kairiša operu režijas rokraksta tipisku iezīmi – tas konstatējams gan vizuāli krāšņajā Volfganga Amadeja Mocarta (*Wolfgang Amadeus Mozart*) „Burvju flautas” (LNO, 2001) iestudējumā, gan Kairiša iestudētajās Vāgnera „Gredzena” cikla operās, kas veidotas postmodernā estētikā, kur scenogrāfija, kostīmi un rekvizīti rada jaunus, mūsdienu skatītājam nolasāmus zīmju un nozīmju slāņus daudzpakāpju kolāžā. Šāda tipa jaunveidoti uzslāņojumi padara konkrēto operu aktuālu, kontekstualizējot to mūsdienās, atspoguļojot dažādus ar konkrēto materiālu saistītus diskursus. Jau savā debijā uz operas skatuves – Pētera Čaikovska operā “Jevgeņijs Oņegins”, kuru Kairiņš veido kopā ar scenogrāfi Ievu Jurjāni, Kairiņš demonstrē novatorisku skatījumu uz klasisko operrepertuāru, jaunas režijas valodas meklējumus. Ingrīda Vilkārese, aprakstot režijas tendences Latvijas Nacionālajā operā laika posmā no 1999. līdz 2003. gadam, saistībā ar Kairiša debiju secina: “Bieži vien jaunas režijas valodas meklējumi tieši operas mākslā

disharmonē ar mūzikas partitūru un it kā “lauž” komponista ieceres. Režisora Viestura Kairiša un scenogrāfes Ievas 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 libreto materiālu, ne mūzikas partitūru. [...] Režisors kopā ar scenogrāfi nav mēģinājis restaurēt 19. gs. realitāti, kurā risinās operas notikumi, bet gan izgudrojis to no jauna – tā ir spēle ar vēsturi un mūsdienām, ar realitāti, ar mistiku, ar zīmēm un simboliem.” (Vilkārse 2008: 134) Kopā ar Ievu Jurjāni Viesturs Kairišs veidojis arī pēdējos divus “Nībelunga gredzena” iestudējumus – “Zīgfriidu” un “Dievu mijkrēsli”, saglabājot “Jevgeņijā Oņeginā” iesākto spēli ar zīmēm, tai skaitā simboliem, spilgtas vizualitātes (scenogrāfijā un kostīmos) dominanti iestudējumu koncepcijās.

Attiecībā uz spēles stilu Kairiša veidoto operu iestudējumu kopīga iezīme ir psiholoģiskā teātra paņēmieni izmantošana, liekot operdziedātājiem mūzikā un tekstā ietvertos varoņu iekšējos pārdzīvojumus sintezēt ar plastiskajām izpausmēm – ķermeņa valodu, mīmiku, žestiem padarot dramatisko darbību dinamiskāku un skatītāju līdzpārdzīvojumu – intensīvāku. Visos savos operu iestudējumos Kairišs izmanto dramatiskā teātra praksi tēla veidošanā, un tas būtiski atdzīvina operas mizanscēnas, līdzsvarojoš dramatiskās darbības intensitāti ar mūziku un tekstu un atsakoties no statiska dziedātāju novietojuma, tādējādi pieprasot no dziedātājiem vokālo un aktierisko prasmju apvienošanu vismaz vienlīdzīgās proporcijās. Operas žanrā Latvijas praksē aktiermeistarībai nav tikusi veltīta sistemātiska uzmanība, atskaitot atsevišķus režisorus, piemēram, Jāni Zariņu (1893–1979) un Arnoldu Liniņu (1930–1998), tādēļ dramatiskajā teātrī pat šķietami elementāras lietas, kā, piemēram, tēla psiholoģisks portretējums, izmantojot dziedātāja ķermeņa plastiku, operā šķiet novatoriskas. 21. gadsimtā, atspoguļojot pasaules operteātru praksi, dziedātāju aktiermeistarībai tiek piešķirta daudz lielāka uzmanība nekā agrāk. Latvijas Nacionālajā operā viens no pavērsiena punktiem bija 1998. gadā tapušais “Alčīnas” iestudējums, ko veidoja vācu režisore Kristīna Vuss (*Kristina Wuss*) ar Sonoru Vaici vai Ingu Kalnu titullomā, 1999. gadā Viesturs Kairišs ar postmoderno “Jevgeņiju Oņeginu” parāda jaunu ceļu operu režijā, cita starpā, deju numuros izmantojot nevis baleta māksliniekus, bet koristus. Vēlāk, 2003. gadā, pievēršoties operu režijai, Andrejs Žagars sāk intensīvāk izmantot klasisko Staņislavska metodi dziedātāju atveidojamo tēlu iedzīvināšanai uz skatuves.

Hronoloģisks pārskats par Viestura Kairiša iestudētajām operām sniegts 5. tabulā.

5. tabula. Viestura Kairiša veikums operu režijā

Gads	Opera	Operteātris
1999. g.	P. Čaikovskis "Jevgeņijs Oņegins"	LNO
2001. g.	V. A. Mocarts "Burvju flauta" (atjaunojums 2008)	LNO
2007. g.	R. Vāgners "Valkīra"	LNO
2008. g.	R. Vāgners "Zīgfriids"	LNO
2010. g.	Dž. Pučīni "Triptihs" (viencēliena operas "Apmetnis", "Māsa Andželika" un "Džanni Skiki")	LNO
2011. g.	R. Vāgners "Dievu mijkrēslis"	LNO
2013. g.	R. Vāgners "Valkīra" (atjaunojums)	LNO
2013. g.	B. Britens "Sapnis vasaras naktī"	Berlīnes Komiskā opera
2014. g.	A. Maskats "Valentīna"	LNO
2014. g.	K. M. von Vēbers "Burvju strēlnieks"	Ķelnes opera
2014. g.	Dž. Verdi "Makbets"	Darmštates valsts teātris

Kā redzams tabulā, 2013. gadā Viesturs Kairišs debitēja operas režijā arī starptautiskā arēnā, iestudējot Bendžamina Britena (*Benjamin Britten*) operu „Sapnis vasaras naktī” Berlīnes Komiskajā operā, kad tika atzīmēta autora 150. jubileja. Taču tieši cikla “Nībelunga gredzens” operu iestudējumi Rīgā ir iemesls, kādēļ Viesturs Kairišs tika pamanīts kā operu režisors. 2011. gadā “Dievu mijkrēšļa” izrādi Rīgā redzēja Berlīnes Komiskas operas intendants un režisors Barijs Koskis (*Barry Kosky*), kurš arī izteica režisoram piedāvājumu iestudēt jau pieminēto Britena operu. Tādējādi var uzskatīt, ka Vāgnera operu iestudējumi ietekmējuši Viestura Kairiša tieši kā operu režisora nonākšanu arī starptautiskajā apritē. Tomēr atšķirībā no Alvja Hermaņa, kas laikā no 2012. līdz 2017. gadam paralēli darbam Eiropas galvenokārt vācvalodīgajos dramatiskajos teātros pievērsies operu režijai, regulāri veidojot iestudējumus gan Zalcburgas festivālam, gan operteātriem Vīnē, Berlīnē, Briselē, Milānā, Viesturs Kairišs pēc Vāgnera operu iestudēšanas atgriežas pie dramatiskā teātra un kino jaunā kvalitātē, ar vāgneriskām ambīcijām simbolu valodā un dialogā ar postmoderno atklāt klasikas darbus mūsdienu skatītājam un stāstīt “lielos” naratīvus, kas saistās ar Latvijas kultūras un sabiedrības vēsturi un šodien. 2015. gadā Latvijas Nacionālajā teātrī iestudētajā Raiņa simboliskajā

drāmā “Uguns un nakts” Kairišs pat izmantojis mūziku no “Nībelunga gredzena” cikla operām, tā iezīmējot savu māksliniecisko ceļu caur Vāgneru uz Raini un Ibsenu – Lāčplēša tēlā “Ugunī un naktī” var saskatīt līdzības ar Zīgfrīdu, savukārt Pēra Ginta tēls 2016. gada “Pēra Ginta” iestudējumā Nacionālajā teātrī veidots kā Lāčplēša (tātad arī Zīgfrīda) metamorfoze, un arī izrādes forma (numurētās ainas utt.) liecina par to, ka otrā var tikt uztverta kā pirmās turpinājums. Operu režija ietekmējusi arī Viestura Kairiša rokrakstu dramatiskajā teātrī, tai skaitā scenogrāfijas funkcionālajā aspektā – piemēram, V. Šekspīra lugas “Karalis Līrs” 2017. gada iestudējumā Mihaila Čehova Rīgas Krievu teātrī (scenogrāfs Reinis Dzudzilo) scenogrāfijā ietvertās nozīmes un funkcijas ir salīdzināmas ar Kairiša operu iestudējumiem, kur bieži scenogrāfija jeb vizuālā dramaturģija veido paralēlu stāstu lugas vai libreta saturam vai to padziļina. Tomēr uz mazākas skatuves nekā operā zīmju un nozīmju pieblīvēta scenogrāfija gribot negribot sāk konkurēt ar dramatisko darbību, izjaucot dramatiskajā teātrī nepieciešamo elementu līdzsvaru.

Kairiša operu režijā biežāk izmantotie izteiksmes līdzekļi ir ironija, attīstot to pat līdz groteskai, paradoksi, spēles ar zīmēm un nozīmēm, atsauces uz 20. gs. vēstures un aktuāliem sociālvēsturiskiem kontekstiem. Libreta naratīvs vairs obligāti nav centrālais saturu veidojošais elements, tas kļūst tikai par interpretējamu materiālu, uz kura bāzes režisors būvē savu stāstu, lielākoties ar kontekstuālām un/vai kultūrspecifiskām konceptuālām norādēm un atsaucēm, kas nolasāmas tikai mūsdienu skatītājam. Hanss Tīss Lēmans, raksturojot postdramatisko teātri, runā par tādiem paņēmieniem ka paratakse jeb hierarhijas nojaukšana starp dažādiem teātra elementiem, spēles ar zīmju blīvumu un vizuālo dramaturģiju (Lehmann 2003: 84–89), un visus šos paņēmienus Viesturs Kairišs izmantojis savos Vāgnera operu iestudējumos, tomēr nevar viennozīmīgi apgalvot, ka šie iestudējumi būtu konceptuāli veidoti kā postdramatiski. Drīzāk tie no formas un estētikas skatpunkta ir postmoderni ar atsevišķiem postdramatisma elementiem, demonstrējot mūsdienu skatuves mākslās raksturīgo postmodernisma un postdramatisma mijiedarbību, ņemot vērā, ka stingra nošķiruma starp šiem diviem stilistiskajiem virzieniem nav un tie pastāv paralēli kā teātra teorijā, tā praksē.

Viestura Kairiša režisora karjerā “Nībelunga gredzena” izrādēm ir izšķiroša nozīme. Uzziņu avotos par Viestura Kairiša režisora karjeru teātrī, kino un operā līdz šim katrs no žanriem skatīts atsevišķi, nemēģinot izdarīt secinājumus un atrast kopsakarības, vai krīze vienā žanrā nav saistīta ar panākumiem citā, tāpat arī teātra vēsturē tradicionālā klasifikācija pa atsevišķiem teātriem sadrumstalojusi kopainu par to režisoru radošo

veikumu, kuri darbojušies dažādos žanros un/vai dažādos teātros. Viesturs Kairišs ir viens no tādiem režisoriem, kuru interesējuši ne tikai formas eksperimenti, bet arī dažādi mākslas žanri – dramatiskais teātris, opera un kino, nereti arī to mijiedarbībā tapuši atsevišķi projekti, piemēram dokumentālā īsfilma “Burvju flauta”, kuras scenāriju rakstījuši Viesturs Kairišs un mākslinieks Ilmārs Blumbergs, no cita skatupunkta interpretējot savu kopējo darbu pie Mocarta operas “Burvju flauta” Latvijas Nacionālajā operā. Filmā uzmanības centrā ir fakts, ka Eiropas kultūras vēsturē par ģeniālu atzītais V. A. Mocarts savulaik tika apglabāts masu kapā, un arī 2000. gadā Jaunciema kapos saskaņā ar Rīgas Domes sniegtajām ziņām, gan atsevišķos kapos, apbedīti 245 nezināmi mirušie bez piederīgajiem. Filmā skan fragmenti no “Burvju flautas” LNO mākslinieku izpildījumā, redzamas iestudējuma dekorācijas un kostīmi, taču citā kontekstā. Minētā dokumentālā īsfilma tika izrādīta Venēcijas 42. mākslas biennālē. Laikā ap 2000. gadu Viesturs Kairišs tiek uzskatīts par vienu no jaunajiem, daudzsološajiem režisoriem, kas par saviem darbiem saņem arī dāsnu apbalvojumu klāstu – 1999. gadā Lielo Mūzikas balvu par mākslinieciski spilgtu un mūsdienīgu klasikas iestudējumu (opera “Jegveņijs Oņegins”), 2000. gadā kino nozares augstāko apbalvojumu Latvijā – “Lielo Kristapu” par īsfilmu “Kāzas” (2000), 2001. gadā “Lielo Kristapu” par pilnmetrāžas spēlfilmu “Pa ceļam aizejot” (2001), kas godalgota arī *Raindance Film Festival* festivālā Apvienotajā Karalistē kā labākā debijas filma (2002) un saņēmusi profesionālās kinokritiķu asociācijas FIPRESCI Baltijas reģiona balvu kā labākā Baltijas filma (2002). 2001. gads Kairišam nesa arī Spīdolas balvu mākslā un Spēlmaņu nakts balvu par labāko oriģināldramaturģijas iestudējumu – Māras Zālītes “Margarētu” Jaunajā Rīgas teātrī. “Margarēta” arī ir viens no tiem Kairiša iestudējumiem, kuros, protams, pamatojoties uz lugas saturu, jaunā mitoloģijā sintezēti Eiropas kultūras arhetipi – Gētes “Fausts”, Gustava Mālera mūzika, toreiz, trīs gadus pirms Latvijas iestāšanās ES, aktuālais eiropticisms utt. Minētie apbalvojumi, kas turklāt saņemti visos mākslas žanros, kuros režisors tobrīd darbojas, cita starpā liecina par augstu māksliniecisko produktivitāti, kurai seko loģisks atslābums. Normunds Akots, kurš dokumentējis neatkarīgo teātru pirmsākumus Latvijas teātra vēsturē, komentējis šo faktu, norādot uz likumsakarīgi izveidojušos konkurenci JRT starp Alvi Hermani un Viesturu Kairišu: “Divām spēcīgām un talantīgām personībām, kā to pierāda visa līdzšinējā teātra prakse, sadzīvot zem viena jumta praktiski ir neiespējami. JRT V. Kairišs bija sasniedzis to bīstamo robežu, kad varēja sākties cīņa par līderpozīcijām. Viņa iestudētās izrādes bija mākslinieciski augstvērtīgas, publikas pieprasītas un visos līmeņos atzinīgi novērtētas, tām pat sāka iezīmēties ceļš uz starptautiskiem projektiem. Loģiski, ka A. Hermanis savā teātrī

radīt šādu situāciju nevēlējās, un V. Kairišam nekas cits neatlika kā pieņemt lēmumu par savas domubiedru grupas izveidošanu. Tā kā apstākļus vēl visu laiku sarežģī viņa dalīšanās starp teātri un kino, tad šī lēmuma realizācija dzīvē izrādījās krietni vien problemātiskāka, nekā sākumā varbūt pašam likās.” (Akots 2007: 588) 2002. gadā pēc daudzo apbalvojumu biruma Kairiša režisora karjerā iestājas atslābums, un “United Intimacy” izrādēs savā ziņā Kairišs turpina postmodernās spēles ar ritualizāciju, simboliem un apzinātu fragmentāciju (“Jasmīns” (2002), “Hloja” (2004), “Fikcija nav iespējama” (2004) utt.), mēģina īstenot savu redzējumu vairāk intuitīvi nekā konstruktīvi, bieži vien acīmredzami nepietiekami pamatojot savas ieceres aktieriem un nepietiekami skaidri formulējot uzdevumus, kas nereti noved strupceļā un no kā cieš izrādes mākslinieciskā kvalitāte, kas arī izpelnās kritiķu pārmērumus. Normunds Akots konstatējis: “Vispār V. Kairiša iestudējumos var novērot kādu īpatnēju tendenci: tandēmā ar I. Jurjāni viņš lieliski organizē telpu, rada iestudējumam nepieciešamo atmosfēru, bet ne par ko nevēlas strādāt ar aktieriem, paļaujoties, ka viņi paši tiks galā ar lomu režisoriskās koncepcijas ietvaros, un tas lielākoties pārvēršas par kritisko punktu, kas vairāk vai mazāk sagrauj viņa paša ieceres.[...] Rodas iespaids, ka vai nu aktieri nespēj satvert un skatuviski realizēt to, ko režisors sevī redz kā gatavu pilnvērtīgi iemiesotu formu, vai arī viņš pats nespēj noformulēt un dot saviem aktieriem vajadzīgos uzdevumus.” (Akots 2007: 589–590). Skatoties uz Viestura Kairiša izrādēm ar “United Intimacy”, liekas, ka tobrīd režisoram par sava statusa nostiprināšanu dramatiskajā teātrī svarīgāki ir formas meklējumi, kā arī dažādi mazliet didaktiski mēģinājumi uzstādīt sabiedrības “diagnozes” (“Trīsgrašu opera”, 2003), vienlaikus jau iezīmējot ceļu saviem turpmākajiem radošajiem meklējumiem par to, kā mūsdienu sabiedrības domāšanu ietekmē pagātnes notikumi, traumas un to atbalsis kolektīvajā atmiņā (izrāde “Sibīrija” pēc Ingas Ābeles ceļojuma uz Augšbebru ciemu Sibīrijā piezīmēm (United Intimacy, 2004), dokumentālā īsfilma “Pieminekļis” (2004)). Šīs idejas konceptuāli pilnīgāk tiek realizētas “Nībelunga gredzena” cikla “Zīgfīrda” un jo īpaši “Dievu mijkrēšļa” iestudējumos 2008. un 2011. gadā, kā arī pilnmetrāžas spēlfilmā “Melānijas hronika” (2016).

2018. gadā, atskatoties uz pēdējo desmit gadu veikumu teātrī, operā un kino, iespējams konstatēt, ka režisora radošo biogrāfiju var iedalīt posmos „pirms” un „pēc” Vāgnera, secinot, ka darbam ar Vāgnera operām bijusi būtiska ietekme uz režisora turpmākā iestudējamā materiāla izvēli un interpretācijām. Pirmkārt, strādājot ar Vāgnera operām, režisors noformulē, ka viņam protesta pret visu iepriekšējo vietā nepieciešama atgriešanās pie t.s. “lielajiem naratīviem”, neatkarīgi no tā, vai tie saistītos ar vēsturi,

kultūru, nacionālo pašapzināšanos vai aktuālo sociālvēsturisko situāciju kritiku. Otrkārt, caur Vāgnera muzikālajām drāmām Kairišs nonāk atpakaļ pie klasikas, taču jaunā kvalitātē – Raiņa “Uguns un nakts” (Nacionālais teātris, 2015), vēlāk Ibsena “Pēra Ginta” (Nacionālais teātris, 2016) un Šekspīra “Karaļa Līra” (Mihaila Čehova Rīgas Krievu teātris, 2017), starp kuriem var redzēt arī nepārtrauktu galvenā varoņa attīstības līniju, taču šai tēmai būtu jāveltī atsevišķs pētījums. Intervijā muzikoloģei Inesei Lūsiņai pirms “Dievu mijkrēšļa” pirmizrādes Viesturs Kairišs, atbildot uz jautājumu, vai “ielēkšana” jau iesāktajā tetraloģijā uz “Valkīras” iestudējumu bijis izaicinājums, saka: “Esmu režisors, kurš tādu lielu materiālu var taisīt. Man ir jātaisa Rainis un Vāgners, *Hamlets* un *Boriss Godunovs*. Tikai tajos es jūtos labi. Es nemāku iestudēt izrādes par mūsu cilvēku sadzīves problēmām, kur vienā istabā trīs cilvēki šķetinā attiecības. Vāgners, protams, ir sarežģīti un nesaprotami: vecā vācu valoda, un brīžiem sastopies ar vāciešiem, kuriem ir attieksme, it kā kāds Armēnijā iestudētu Raini – nu kas tur var būt!? Nu jau šajā materiālā jūtos pietiekami drošs un esmu ieguvis radošu brīvību. Tagad man Vāgners vairs nav abstrakts, tas man ir kaut kas ļoti tuvs un saprotams.” (Lūsiņa “Diena”: 17.11.2011.) Šajā pašā intervijā režisors pauž vēlmi iestudēt Raiņa “Uguni un nakti” un “Iļju Muromieti”, sūrodami, ka Latvijas teātri viņam šādu iespēju nedod, tas notiek pēc vairākiem gadiem. Režisors arī atzīst, ka Vāgnera ietekme uz viņa personību ir paliekoša: “Vāgnera mānija ir daudz dziļāka nekā vienkārši mīlestība uz operu. Ir opera un ir Vāgners – tā varētu teikt. Negribas to saukt par slimību un atkarību, tomēr tā ir intravenoza lieta. Kā heroīns – ja esi sācis lietot, Vāgners tevi vairs neatlaiž. Par laimi, no tā nav jāmirst.” (Lūsiņa “Diena”: 17.11.2011)

2015. gada „Uguns un nakts” iestudējums Nacionālajā teātrī atspoguļo Kairiša meklējumus un atradumus „Gredzenā” gan paņēmienu, gan tēlu traktējumu, gan estētikas un dramaturģiskās dinamikas ziņā. Izrādē izmantoti arī muzikāli fragmenti no Vāgnera “Nībelunga gredzena”, kas apstiprina gan saturiskās paralēles, gan apliecina režisora iepriekšējo projektu ietekmi, vienlaikus atgādinot par Raiņa aizraušanos ar Vāgnera varoņiem, kas fiksēta viņa “Radāmajās domās” jeb piezīmēs par lugu sacerēšanu Raiņa „Kopotu rakstu” 14. sējumā, kur apkopotas „Radāmās domas” par Lāčplēša idejisko priekšteču – Īla (Īliņa) jeb Kurbada tēlu veidošanu, piezīmēs manāmi Vāgnera „Gredzena” varoņu vārdi kā iespējamie triksteru jeb antivaroņu raksturi. Visbiežāk Raiņa “Radāmajās domās” minēti ir nībelunga Alberiha dēls un Gībihungu valdnieka Guntera pusbrālis Hāgens (sk. Rainis “Kopoti raksti” 14: 221). Medijos Viesturs Kairišs postulē: “Es gribu Raini nolikt pasaules kontekstā tajā vietā, kura viņam pienākas. Un tā ir tajā pašā plāknē,

kurā ir Vāgners. Es ļoti priecātos, ja šo lugu iestudētu tāpat kā, piemēram, “Hamletu”. Tajā ir modelis, ko var lietot jebkurā vidē, jo tas ir universāls un spēcīgs.” (Kuške, Strenga LSM: 09.09.2015.) Pēdējā atziņa, visticamāk, izkristalizējusies, tieši saistot Raini ar Vāgneru un režisora personisko pieredzi, konceptuāli un estētiski atšķirīgi iestudējot “Nībelunga gredzena” operas. Ir arī tiešas liecības par to, ka tieši caur “Nībelunga gredzenu” Kairišs nonācis līdz Rainim: “Ja es [savos režijas darbos] nebūtu saskāries ar Rihardu Vāgneru, diez vai par Raini pārāk ieinteresētos. Protams, kaut ko jau es lasīju. Kad veidoju izrādes no [Vāgnera] cikla *Nībelunga gredzens*, man visu laiku bija sajūta, ka es to zinu. Sievietes, kas tur mostas, varonis, kam jāizdara kāda pārdabiska darbība, lai sasniegtu savu mērķi. Ar to es varbūt sāku saskatīt šo darbu lielumu vai visaptveramību. [...] Lāčplēšī ir Zīgfrīda naivums, neprāts [...]”, Paulam Raudsepam intervijā žurnālam “IR” pirms “Uguns un nakts” pirmizrādes 2015. gada 11. septembrī saka Viesturs Kairišs (Raudseps “IR”: 09.11.2015). Šajā pašā intervijā Kairišs izklāsta arī citu savu ieceru par Raiņa tetraloģijas iestudēšanu, kura gan līdz 2017. gadam nav tikusi īstenota: “Man jau pasen bija iecere uzvest Raiņa tetraloģiju. Pirmā daļa – uzkāpšana kalnā, otrā daļa – nokāpšana pazemē, trešā daļa – aiziešana tuksnesī, ceturta daļa – atgriešanās mājās. *Uguns un nakts*, kas hronoloģiski ir pirmā luga, manā iecerē bija ceturta daļa. Pirms tam būtu *Zelta zirgs*, *Spēlēju, dancoju* un *Jāzeps un viņa brāļi*.” (Raudseps, IR: 09.11.2015). Ticami, ka ideju par šādu tetraloģiju iedvesmojis darbs pie trim operām no Vāgnera tetraloģijas, jo idejiski režisora iezīmētā Raiņa tetraloģijas struktūra ir līdzīga – katra no lugām uztverama kā patstāvīga dramaturģiska vienība, taču, noteiktā secībā sarindotas, tās veido kopīgu, vienotu naratīvu, varoņa metamorfožu ceļu, apcerot varoņa tēlu un lomu ne vien Raiņa lugu saturā, bet arī metaforiski – mūsdienu sabiedrības kontekstā. Tādējādi var secināt, ka darbs pie Vāgnera tetraloģijas ir palīdzējis režisoram skaidrāk formulēt savus mākslinieciskos mērķus un mērķtiecīgi tos īstenot turpmāko desmit gadu laikā pēc pirmā piedāvājuma iestudēt Vāgnera “Valkīru” saņemšanas.

3. 2. Rīgas „Gredzena” iestudējumu semantiskā analīze

3.2.1. “Reinas zelts” Stefana Herheima interpretācijā – daudzdimensionāls stāsts postmodernā vienlaicīgumā

Cikla pirmā opera „Reinas zelts” kā Rīgas 21. gadsimta „Gredzena” pirmais darbs tika iestudēta 2006. gada aprīlī, vairāk nekā 30 gadus pēc tam, kad iestudēta Rīgā iepriekšējo reizi (1974), savukārt tās atjaunojuma pirmizrādes notika 2013. gada 8. un 10. martā. Būtiskākā šī iestudējuma iezīme ir tā semantiskā daudzslāņainība, proti, Stefana Herheima koncepcijas ietvaros uz skatuves tiek izspēlēta kolāža, kas ietver gan Vāgnera operas saturu, gan komponista personības šķautņu atklāsmi psihoanalīzes ietvarā, gan kultūrvēsturiskos kontekstus, kuri saistās gan ar vācu kultūru, gan Vāgnera mūzikas recepciju un pat stigmatizāciju, ņemot vērā Vāgnera mūzikas popularitāti nacistu režīma laikā un Hitlera īpašo interesi par to. Iestudējuma tekstā mijiedarbojas vairāki paralēli stāsti – oriģinālais operas librets ar mitoloģiski metaforisku stāstu, Vāgnera dzīves epizodes, diskursi par Vāgnera dzīvi un daiļradi dažādos vēsturiskos laikmetos utt. “Reinas zelta” dramaturgs Aleksandrs Meiers-Dercenbahs savā esejā par “Reinas zelta” inscenējumu “Varas nemīlestība un mīlestības nevarība” raksturo galveno visa cikla problemātiku šādi: “Viss cikls barojas no fatālā mīlestības un varas savienojuma – vara prasa nodot mīlestību un mīlestība atsakās no varas realizēšanas. Tomēr traģēdija nav abu spēku kontrastā, bet gan to fatālajā savstarpējā saistībā – neizdodas cilvēka mēģinājums savienot ilgas pēc mīlestības ar kārtību, ko iedibinājis likums, ar sodu par likuma pārkāpšanu un tā pragmatisku interpretāciju.” (Meiers-Dercenbahs 2006: iestudējuma programmiņa)

Stefans Herheims pieder tai režisoru paaudzei, kas operu režijā izmanto daudz postmodernisma paņēmieni – spēli, intertekstualitāti un ironiju. Sapludinot Vāgnera oriģinālā libreta tēlu sistēmu ar 19. un 20. gadsimta Vācijas un Rietumeiropas vēstures un sabiedrības attīstības procesiem un tēliem, režisors rada jaunus nozīmju slāņus 21. gadsimta skatītājam. “Reinas zeltā” Stefans Herheims darbojas vācu režijas teātra koordinātās, ne tik daudz interpretēdams oriģinālo materiālu, cik uzsvērdams teātra, šajā gadījumā operas, medija funkciju ar sociāli un politiski aktīvu ievirzi mudināt publiku uz refleksiju un diskusiju, nereti refleksijas veicināšanai izvēloties provokatīvus paņēmienus. “Reinas zelts” ir vienīgā cikla opera, par kuru pieejams rakstiski fiksēts režisora veidots scenārijs jeb iestudējuma teksts, tāpēc, to salīdzinot ar izrāžu dokumentālajiem protokoliem un izrādes recenzijām, iespējams konstatēt, kā režisora ieceres izdevies nolasīt un interpretēt LNO auditorijai. Jāuzsver, ka Herheims mitoloģisko dimensiju šajā konkrētajā iestudējumā saista nevis ar “Gredzena” saturu, bet gan ar mītu (neomītu) par pašu “Gredzenu” kā mākslas darbu, tādēļ nozīmīgs kods ir darbības vide un ar to saistītās asociācijas – Baireita, Vāgnera rezidence “Villa Vānfriņa” un Baireitas Festivāla pils (*Festspielhaus*), kur līdz pat šim brīdim notiek slavenais

Baireitas festivāls, kura repertuārā ir tikai un vienīgi Riharda Vāgnera operas. Herheims Baireitu raksturo kā “Vāgnera *Gesamtkunstwerk* mājokli un pili, ideālistisku sapni, sociālu realitāti un māksliniecisku solījumu” (Linga 2006: iestudējuma programmiņa). Tieši Baireitas Festivāla pils makets ir Reinas zelta simbols šajā iestudējumā, un tieši Baireita ir tas, ko nozog nībelungs Alberihs, kurš 3. ainā pārtop par Ādolfu Hitleru, atkal režisoram sapludinot Vāgnera cikla mitoloģisko sižetu ar dažādiem vēsturiskajiem diskursiem saistībā ar komponistu.

Stefana Herheima iestudētā “Reinas zelta” koncepcijā būtisks ir definētais ietvars – Vāgnera psihoanalīze jeb, kā to nosaucis režisors, „Vāgnera smadzeņu puzzle”, kurā šķetināti autora konteksti savā laikmetā un simboliski atspoguļoti vēlākie interpretāciju uzslāņojumi, kas veido priekšstatu par Vāgnera mūziku šodien. Šajā ziņā Herheims īsteno stratēģiju, kur mākslas darba naratīvā iekļauti arī vairāki ar mākslas darba autoru saistītie diskursi. Zīmīga ir Arnolda Klotiņa atziņa saistībā ar Vāgnera mūzikas un operu tēlu interpretāciju psihoanalītiskā kontekstā, proti, ka teju jebkurš tēlu psiholoģiskais pagrieziena tiek skaidrots nevis mītiskās loģikas, bet zemapziņas racionalizācijas paradigmā (Klotiņš 1987: 177). Taču nevar apgalvot, ka psihoanalītiskā pieeja vai refleksija par to būtu Vāgnera gadījumā nepamatota. Psihoanalīzes teorijas izmantojums Herheima koncepcijā atspoguļo vienu no izplatītākajiem teorētiskajiem ietvariem jeb diskursiem, kurā dažādu humanitāro zinātņu nozaru pētnieki, piemēram, britu muzikologs Roberts Doningtons (*Robert Donington*) centušies skaidrot Vāgnera komplicētās tēlu sistēmas, mēģinot tās racionalizēt kā zemapziņas manifestācijas, atsaucoties uz paša Vāgnera apgalvojumu, ka mākslinieka funkcija ir cilvēka dabas neapzināto daļu nogādāt apziņā. Doningtons savā darbā “Vāgnera “Gredzens” un tā simboli” raksta: “Darbā “Opera un Drāma” (1852) un citos rakstos Vāgners apgalvo, ka mākslinieka funkcija ir nogādāt cilvēka dabas neapzināto daļu viņa apziņā. Neapzināto saturu nav tik viegli pacelt *racionāli intuitīvajā* apziņā, kas ir daudz disciplinētāka nekā sapņi, taču ar līdzīgi dziedinošu un apgaismojošu potenciālu. Spilgti ietērptiem simboliem piemīt spēja spēcīgi ietekmēt mūsu personības.” (Donington 1976: 32) Runājot konkrēti par “Reinas zeltu”, Doningtons interpretējis tā tēlus un konceptus caur Freida un Junga teorijām, raksturojot galveno dievu Votānu kā patību, iekšējo apziņu, ego apziņu, tēva arhetipu, Reinas zeltu kā libido, Frikas tēlu kā Votāna sievišķo “anima” utt. Režisors Stefans Herheims psihoanalīzes diskursu izvēlējies apzināti, lai atgādinātu par šo Vāgnera daiļrades interpretāciju virzienu, un, lai spēles veidā atklātu skatītājam ne tikai operas mitoloģisko sižetu, bet arī Vāgnera personības dažādas šķautnes un kontekstus, kuri varētu būt kalpojuši

par vielu operas saturam. Tādējādi režisors sapludina libreta realitāti ar vēsturiskās realitātes fragmentiem, veidojot postmodernu, daudzslāņainu stāstu, kurā libreta naratīvs nav vienīgais vai izteikti centrālais naratīvs darbībai uz skatuves, taču tas netiek ignorēts vai dekonstruēts, bet paplašināts un savā veidā racionalizēts, veidojot mūsdienu publikai atpazīstamas sociālvēsturiskās piesaistes. Viņš savieno reālo un iedomāto laiktelpu, mītisko un lineāro pasaules uzskatu, ņemot vērā gan libretā ietverto kosmogonijas modeli, gan dažādus diskursus saistībā ar Vāgnera personību un daiļradi. Jau atveroties priekšskaram, zem Latvijas Nacionālās operas skatuves arkas redzams tās modelis kā atsauce uz Vāgnera saistību ar Rīgu, bet fonā – Baireitas interjers, savukārt aiz tīklveida priekškara redzama klases telpa, kur pie tāfeles rosās samta svārkos un beretē tērpts (tā Rihards Vāgneris attēlots lielākajā daļā portretu) tēls, gleznotājs, mākslinieks un skolotājs. Paralēli uz priekškara ekrāna un tāfeles tiek projicēta rokrakstā rakstīta tradicionālā pasakas sākuma formula “Reiz bija...” vācu valodā (*Es war einmal...*), tādējādi ievadot skatītāju atpazīstamā naratīva struktūrā, aicinot ieklausīties kādā senā pagātnes stāstā. Herheims savdabīgi sasaista vācu valodas neitrālo vietniekvārdu “*Es*” ar Freida teorijās sastopamo jēdzienu “tas” (vāciski *Es*) jeb “id”, kas apzīmē dziņas un to apmierināšanas nepieciešamību personības struktūrā, ar “Reinas zelta” partitūrā operas prologā četrarpus minūtes no vienas skaņas viņņveidā attīstošos Mi bemol mažora (*Es dur*) trijskani, kas pamazām mērķtiecīgi iegūst formu, reprezentējot Reinas viņņošanas, mitoloģisko pasaules tapšanu. Tam seko Reinas meitu viņņu dziesma ar viņņošanas atdarinošām onomatopejām “*Veia! Vaga! Vagalaveia!*”, taču Reinas meitas ir tērptas matrožu stila skolnieču kostīmiņos un braukā pa skatuvi vecmodīgos skolas solos uz ritenīšiem, spēlējas ar āboliem (kārdinājuma, libido, seksuālās enerģijas simbols), vienlaikus bērnišķīgi un seksuāli izaicinoši ķircinās ar Alberihu. Alberiha tēls ir viens no mītiskotā mākslinieka, skolotāja – Vāgnera *alter ego* atveidotājiem. Vāgneram raksturīgajā beretē kostīmu māksliniece Heike Šēle ietērpusi gan rūķi Alberihu (1. ainā), gan „Reinas zelta” centrālo tēlu – Votānu (Vāgnera sadzīvisko un publisko atspoguļojumu), gan viltīgo un izmanīgo uguns pusdievu Logi (neapzināto super-ego, un vienlaikus psiho-Logu), gan Alberiha brāli Mīmi (simbolizējot Vāgnera „kalpa” dimensiju Hēgeļa kunga–kalpa attiecību izpratnē un varas ļaunprātīgas izmantošanas potenciālu). Tādējādi tiek radīts priekšstats, ka gandrīz katrs “Reinas zelta” tēls ir kāda daļa no komponista īpašībām, publiskā tēla vai sabiedrības priekšstatiem par tiem. Herheima koncepcija liek domāt par teātra mākslas antropoloģisko dimensiju, kas izpaužas sociālās, kolektīvās atmiņas artikulēšanā, šajā gadījumā konkrēti skarot vācu kultūrtelpu un tās problemātiku reprezentācijā uz skatuves, bet plašākā

kontekstā atsaucoties uz Eiropas 19. un 20. gadsimta vēsturi un tās veidotājiem. Būtībā režisors materiālu cenšas interpretēt hermeneitiski. Izsakot Herheima režijas stratēģiju Pavī inscenējuma tipoloģijas terminos, uz skatuves veidojas iespējamo nozīmju kopaina, un šīs nozīmes nav iespējams Rikēra izpratnē “atvērt” nepretrunīgā, viennozīmīgā skaidrojumā, to sapratne veidojas dialogā ar uztvērēju, respektīvi ar skatītājiem, turklāt izteikti individuālā līmenī.

Lai arī formas aspektā provocējoši, psihoanalīzes teorijas ietvaram atbilstoši ir publikas un kritiķu peltie miesaskāri, apspiestu seksualitāti un seksualitāti vispār interpretējošie elementi, sākot ar Reinas meitu nepārprotamo masturbāciju prologā, seksuālo ķircināšanos ar Alberihu, izmantojot ābolu, un ļaujot rūķim – skolotājam – Vāgneram bāzt roku “skolniecītēm” zem svārkciem, un beidzot ar to, ka 3. ainā Alberihs, pierādot Votānam un Logem burvju cepures varu un, kā vēsta librets, pārvēršoties par milzu čūsku, demonstratīvi atpogā bikšupriekšu. Turklāt Freida slavenā kušetīte, uz kuras atdusas Votāns, un paša psihoanalīzes tēva rosīšanās ap to te ar blociņu, te hipnozes svārstu rokās reprezentē režisora ieceri ironiski un pat kritiski paraudzīties uz psihoanalīzei raksturīgajiem rīcības modeļu un motivāciju skaidrojumiem saistībā ar Vāgnera operu personāžiem, vienlaikus piekrītot, ka Vāgners, ja būtu dzimis vismaz pusgadsimtu vēlāk, būtu Freidam ļoti interesants izpētes gadījums, kā jau to pierādījuši viņa sekotāji.

Vēstījuma līmenī Herheima „Reinas zelts” nekādā gadījumā nav pasaka par dieviem, milžiem un rūķiem un arī ne Vāgnera iecerētā alegorija par mīlestības un varas nespēju eksistēt līdzās kā savstarpēji izslēdzošām kategorijām. Vāgnera „Gredzenā” tieksme pēc varas ir sižeta dzinējspēks, jo vara ir pārāk liels kārdinājums, lai nemēģinātu to iegūt – Alberiha gadījumā nolādot mīlestību, lai tiktu pie maģiskā Reinas zelta kā varas potenciāla un Votāna gadījumā izrādot gatavību upurēt mīlas un mūžīgās jaunības dievieti Freiju. Tas ir stāsts par Vāgnera personības projekcijām viņa daiļradē (režisora refleksija par Vāgnera pašrefleksiju “Nībelunga gredzenā”, kas atspoguļojas Votāna un Alberiha tēlos), par sabiedrības priekšstatiem par Vāgneru un viņa lomu Vācijas un Eiropas kultūrtelpā (ironisks dievu panteona kā vācu kultūrā nozīmīgu personību kopuma atveidojums) un arhetipisks stāsts par cilvēces pašiznīcināšanos.

LNO „Reinas zelts” stāsta šo stāstu vairākās dimensijās. Pirmā – oriģinālā sižeta dimensija, kam iespējams sekot, izlasot operas satura atstāstu programmiņā. Otrā dimensija ir vizuāli spilgtais tēlu un simbolu kopums, kas dažu īpaši atpazīstamu 19. un 20. gadsimta vēsturisko personāžu un artefaktu dēļ kairina skatītāju domāt plašāk par konkrētās operas

sižetiskajām robežām – proti, ikviens zālē sarosās, ieraugot uz skatuves sirpi un āmuru, un svastiku, vērigāks un informētāks klausītājs saausās, ievērojot Latvijas Nacionālās operas skatuves arku, Baireitas festivāla nama maketu, Brīvības pieminekļa statuju vai ebreju gaismas svētku Hanukah svečturi, cits riebumā saviebjas, „Reinas zelta” darbojošos personu vidū atpazīdams Marksu un Engelsu (portretiskās līdzības maskas milžiem), Hitleru (raksturīgās ūsiņas, frizūra un ķermeņa plastika). Stefans Herheims, runājot par „Reinas zelta” iestudējumu, teicis: „Cilvēka prāta samaitātība atstāj iespaidu ne tikai uz sociālo struktūru, bet arī uz mākslu. Tāpēc mūsu koncepcija ne vien iezīmē tos konfliktus, kuri risinājušies pēc operas sarakstīšanas, bet arī risina māksliniecisku problēmu par stāsta lasīšanu laikā, kad jebkura strukturāla patiesība ir zaudējusi spēju definēt identitāti tajā pasaulē, kurā dzīvojam.” (Linga 2006: iestudējuma programmiņa) Mītisko un, iespējams, mūsdienu publikā citkārt grūti atpazīstamo Vāgnera pašradītās sistēmas dievu tēlos šajā iestudējumā parādās vācu kultūras un vēstures personības, tostarp Vāgnera iedvesmotāji, laikabiedri, radoši ģēniji un arī vēlāki viņa daiļrades ļaunprātīgi izmantotāji. 2. ainā mīmistu atveidotajā groteskajā “dievu” panteonā ap Votānu–Vāgneru ietilpst vizuāli atpazīstami Vācijas apvienotājs Oto fon Bismarks, Artūrs Šopenhauers, ķeizari Vilhelms I un II, Zigmunds Freids, Bavārijas Ludvigs, Tomass Manns, Frīdrihs Nīče, Ferencs Lists, Georgs Frīdrihs Hēgelis, jau puskurlais Ludvigs van Bēthovens ar klausāmtaurīti, Gēte, Šillers utt. (skat. fotoattēlus 1. pielikumā). Režisors tādējādi piedāvā savu postmoderno versiju gan par to, kas varēja būt “galvā” Vāgneram, rakstot tetraloģiju, gan dažādiem kultūrvēsturiskajiem kontekstiem, taču, neapšaubāmi, šos personāžus atpazīt var tikai sagatavots, humanitāri izglītots skatītājs, kam nav sveša Rietumeiropas, sevišķi Vācijas kultūras vēsture. Šķietami savtīgajā, mazliet aprobežotajā, tomēr ne bez vēriena dievietē Frikā var atpazīt Kozimu Vāgneri (tēlā ir portretiska līdzība, kas panākta, atdarinot Kozimai raksturīgo, portretos sastopamo frizūru un ģērbšanās stilu), komponista Ferencs Lista meitu un Vāgnera sievu, kas pārdzīvoja meistarū 45 gadus un stingru roku sargāja viņa ideālus 20. gadsimta traģisko vēstures pavērsienu laikā, no vienas puses iesaldējot Vāgnera ieceres viņa laikmetā, radot t.s. Baireitas stilu (paskaidrojumu skat. 1. nodaļā), no otras – nostiprinot vienu no noturīgākajām tradīcijām operas vēsturē. Neieņemamo cietoksni Valhallu būvējošie milži (kā samaksu viņiem Votāns pārsteidzīgi apsola dievieti Freiju, kuras audzētie zelta āboli dieviem nodrošina nemirstību) portretēti kā Kārlis Markss un Frīdrihs Engels jeb konkrēti – milzīga izmēra Marksa un Engelsa maskas, kas uzmauktas Fazolta un Fafnera atveidotājiem galvā, padarot milžu tēlus visai groteskus gan vizuāli, gan idejiski. Operas otrajā daļā abi milži parādās ar identiskām Vāgnera maskām.

Milži visu laiku pārvietojas maskās, kas viņiem arī fiziski liek izskatīties garākiem. Kostīmu māksliniece Heike Šēle stāsta: “Pasaka, ko mēs vēlamies stāstīt, ir mīts par mūsu civilizāciju, tāpēc man nevajadzēja meklēt lāčādas un kaujas vāles (tipisks Baireitas stila milžu izskats – L.M.B.), lai apģērbtu milžus. Viņu milzīgums ir attēlots drastiski humoristiskā veidā, jo esam izvēlējušies asociatīvus tēlus [...] Tas allaž paliks viens no teātra trikiem – kā dziedātāju vizuāli padarīt par milzi. Var likt viņam staigāt uz koka kājām vai nest kādu plakātu. Mēs gribējām runāt par būtību, kā tas ir – būt dievam, milzim vai rūķim) gan sajūtu, gan intelekta līmenī, tāpēc priekšstatu par milžiem interpretējam kā divu vēsturiski “lielu” personību tēlus [...]” (Linga 2006: iestudējuma programmiņa) Masku izmantojums operā ir samērā problemātiska tēma, sevišķi, ja maska aizsedz dziedātāju seju un tādējādi ietekmē vokālo izpildījumu. Šajā gadījumā milžu maskas faktiski tika veidotas kā milzīgas cepures galvu formā, tādējādi vokālo sniegumu neietekmēja. Maskas 21. gadsimtā bieži tiek izmantotas uz vācu operteātru skatuvēm, arī amerikāņu režisora Roberta Vilsona izrādēs dziedātāju sejas ir “maskas”, taču tas panākts ar grima palīdzību. Amerikāņu muzikoloģe un teātra pētniece Ketrīna Saiera (*Katherine Syar*) 2010. gadā veikusi pētījumu par masku izmantojumu Vāgnera operās, konstatējot, ka šāda tendence novērojama kopš 2007. gada vairākos iestudējumos gan Eiropā, gan ASV un Meksikā, atzīstot Stefanu Herheimu Rīgas “Reinas zeltā” par sava veida pionieri masku izmantojumā Vāgnera operu režijā un konstatējot, ka maskas ir izteismīgs instruments un atbilst Vāgnera prasībai pēc dramatiski izteismīgiem kostīmiem, turklāt var tikt pamatots ar paša Vāgnera interesi par maskām. (Syar ”*Berkshirereview*”: 02.10.2010) Vēlākajos Herheima operu iestudējumos leļļu un masku tematika izmantota visai bieži (jāatgādina, ka karjeras sākumā režisoram bija sava leļļu teātra trupa, kas ļauj pieņemt, ka masku izmantojums ir sava veida “leļļu” teātris kā inscenēšanas tehnika), tāpat arī Vāgners ir bieži klātesošs tēls uz skatuves savu operu iestudējumos. Kā maskas “Reinas zeltā” principā uztveramas visas personāžu identitātes, kas nav atrodamas oriģinālajā libretā – gan daudzie Vāgneri, gan Hitlers, gan visi atpazīstamie vēsturiskie personāži dievu panoptikumā. Maskēšanās jeb pārtapšana par citu parādās arī “Gredzena” saturā (“Reinas zeltā” parādās burvju cepure Tarnhelms, kas padara neredzamu, “Zigfrīdā” Votāns parādās, pārgērbies par Ceļinieku, “Dievu mijkrēslī” Zigfrīds izmanto Tarnhelmu, lai iekarotu Brinhildi kā Gunters utt.), un tas ļauj kontekstualizēt režisora izvēlēto paņēmieni ar Vāgnera cikla saturu. Turklāt, atzīstoties mīlestībā Freijai, Fazolts Vāgnera masku noņem, no “cita” kļūstot par “pašu” – šī epizode ir zīmīga, jo šajā brīdī iestudējumā tiek aktualizēta mīlestības un varas nesavietojamība varu pār pasauli dodošā gredzena lāsta dēļ, un akcentē maskošanās

nepieciešamību pasaulē, kurā notiek cīņa par varu. Milžu “darba instrumenti” ir milzīga izmēra sirpis un āmurs, turklāt milži parādās uz skatuves, soļodami blakus un sakrustojuši minētos instrumentus virs galvām, veidojot PSRS raksturīgo sociālisma cēlēju – strādnieku un zemnieku šķiras – simbolu. Režisors Valhallas cietoksni, no kura Votāns varētu bez raizēm valdīt pār pasauli, salīdzina ar komunisma utopiju. Sirpim un āmuram līdzvērtīgas kategorijas un iedarbības zīme ir 3. ainā virs Nibelheimas (attēlota kā Baireitas Festivāla pils) vārtiem vējdzirnavu spārnēm līdzīgi rotējošā svastika. Izplatītajam priekšstatam par Vāgnera mūziku kā Hitlera un hitleriskās Vācijas fetišu Herheima koncepcijā ir īpaša vieta, sevišķi 3. ainā, kur Alberihs – Hitlers demonstrē savāktās bagātības, starp kurām ir ar zelta krāsu nopūsts zobens, krusts, filozofu krūšutēli, sirpis, āmurs, puslode, piramīda, Saules rats un pat Brīvības piemineklis, zem šķietamās burvju cepures maršē hitleriskās Vācijas kareivji. Pērkona dievs Donners pārtapis par propagandas ministru Jozefu Gēbelsu, kura aksesuāri ir mikrofons un milzīgs āmurs, bet pavasara dievs Fro pārtapis par visai ironiski atveidotu, pat groteski kariķētu kultūras ministru Hermani Gēringu lidotāja uniformā, kurš ne tikai uzdanco uz Votāna-Vāgnera flīgeļa Loges uzšķilto liesmu ielenkumā, bet ir apveltīts ar vairākiem košiem aksesuāriem, kas būtu piederīgi citu Vāgnera operu personāžiem – Svētā Grāla bruņinieka Loengrīna bruņucepuri ar gulbja spārnēm un dziesminieka Tannheizera liru, atgādinot, ka 21. gadsimta mākslā grūti runāt par tādām kategorijām kā cildenais un neikdienišķais bez ironijas. Proti, ideja par Valhallu, mītisku cietoksni, kur mūžīgā laimē mīt dievi un kaujas laukā kritušie varoņi, jau Vāgnera libretā pārvērsta par utopisku patvērumu, kurā Votāna varas pozīcijas neapdraudētu citi varas pār pasauli tīkotāji, savukārt Herheima veidotāja iestudējumā šī ideja racionalizēta sadzīviskā ietvarā – Votāns pasūta sev uzcelt māju, par kuru nevar norēķināties. Tādējādi arī sākas problēmas, jo līdzekļi tiek atņemti Alberiham, kurš mantu sarausis pēc tam, kad, atsakoties no mīlas un izkaļot gredzenu no Reinas zelta, ieguvis varu pār pasauli. Mīts tiek sadzīviskots, racionalizēts caur reālu vēsturisku kontekstu piesaisti tā saturam vairākos līmeņos – Vāgnera personības kontekstā viņa mūžīgās problēmas ar kreditoriem ir vispārzināms fakts, savukārt vispārīguma līmenī naudas, varas un patēriņa pretnostatījums aksioloģiskām kategorijām liek domāt par mūsdienu sabiedrību. Izrādes finālā cilvēciskotie dievi, tērpti vakarkleitās un smokingos, ar šampanieša glāzēm rokās pār varavīksnes tiltu soļo iekšā cietoksnī, bet afērists Votāns norauj ābolu no salapojušās sadragātās svastikas atlūzas un nokāpj pazemē pie Erdas, respektīvi, vienkārši aizbēg no atbildības. Minētās epizodes apliecina promocijas darba teorētiskajā daļā izvirzīto tēzi par režisoru kā jauno mākslas darba autoru Rolāna Barta iztīrītās „autora nāves” kontekstā.

Proti, teksts, šajā gadījumā opera, „dzīvo” savu dzīvi un režisors Stefans Herheims vienlaikus ir gan mākslas darba lasītājs, tātad uztvērējs, gan interpretētājs un tādējādi jaunais autors, kurš konstruē jaunu stāstu, izmantojot Vāgnera operu tikai kā izvejielu savai versijai par Vāgneru, “Gredzenu” un šodienas pasauli.

Herheima provokatora daba parādās faktā, ka viņš sākotnēji lūdzis Latvijas Nacionālajai operai iespēju pirmizrādi ieplānot 20. aprīlī – Ādolfa Hitlera dzimšanas dienā. Latvijas Nacionālā opera, pamanot šo provokāciju, atbildēja, ka minētajā datumā pirmizrāde nav iespējama. Stefans Herheims piedāvāja 22. aprīli, kas savukārt ir Ļeņina dzimšanas diena. Tomēr teātris nevēlējās realizēt šo provokāciju, lai izvairītos no politiski sensitīvu jautājumu iespējamās uzjundīšanas, tādēļ kompromisa ceļā tika panākta vienošanās un pirmizrāde notika 21. aprīlī, izvairoties no konteksta, kas varētu kļūt par pamatu dažādām spekulācijām sabiedrībā. Par sava veida provokāciju var uzskatīt arī svastikas lietojumu skatuves noformējumā saiknē ar zināmo šī simbola apropriāciju vācu nacionālsociālisma kontekstā. Kā zināms, Vācijā nacisma simbolu izmantošana ir aizliegta ar likumu. Latvijā normatīvie akti pieļauj to lietojumu saistībā ar mākslu un sportu, un šo faktu režisors pirms iestudējuma veidošanas noskaidrojis, lai izvairītos no iespējamām sankcijām, kādas par svastikas kā nacionālsociālisma simbola lietojumu varētu tikt piemērotas Vācijā. Iestudējuma sagatavošanas periodā, pēc LNO darbinieku stāstītā, Herheims ticies arī ar Rīgas Ebreju biedrības pārstāvjiem, iepazīstinot ar savu koncepciju un vaicājot, vai šai kopienai nav iebildumu pret šāda simbola izmantojumu un Alberiha tēla traktējumu, ņemot vērā, ka Alberiha paverdzinātos nībelungus (atveido kora mākslinieki) viegli interpretēt kā ebrejus, savukārt Ebreju biedrības pārstāvji bijuši visai pārsteigti par to, ka režisors vispār šādu jautājumu uzdod, jo Latvijā tā nav ierasta prakse, ka mākslinieks konsultējas ar kādas specifiskas kopienas pārstāvjiem, lai noskaidrotu, vai viņa mākslasdarbs kaut kādā veidā šo kopienu neaizskars. Vācijā, kur Vāgnera antisemitismam un, attiecīgi, Vāgnera mūzikas saistībai ar Hitleru ir cits konteksts, ebreju biedrības mēdz visai asi reaģēt uz šāda veida stratēģijām skatuves mākslā.

Ņemot vērā faktu, ka iepriekšējo reizi “Reinas zelts” Latvijā ticis iestudēts 1974. gadā, tātad vairāk nekā pirms trīsdesmit gadiem, aktuāls ir jautājums par publikas sagatavotību šāda tipa iestudējumam, kura semantiskā daudzslāņainība, iespējams, liek skatītājam “pazust tulkojumā”. Par spīti tam, ka režisora koncepcijā vieta atradusies arī atsaucēm uz Rīgu, tādējādi šķietami iekļaujot iestudējumā vietējo kontekstu, „Reinas zelts” šķiet adresēts sagatavotai auditorijai, kas ir gatava savā uztverē sastatīt oriģinālo operas

libretu ar iestudējumā redzamajiem dažādajiem diskursiem, kas saistās ar Vāgnera personību un daiļradi. Režisors, strādājot pie iestudējuma, rēķinājies ar auditoriju, kura zina “Gredzena” saturu un vairāk vai mazāk pārzina Vāgnera biogrāfiju. Tas izriet no režisora radošās pieredzes, ilgstoši strādājot Vācijā. Diemžēl auditorijai, kas “Reinas zeltu” pirmoreiz iepazīna Herheima interpretācijā Rīgā, izvēlētās režijas stratēģijas dēļ nebija viegli izsekot iestudējuma tekstam un sapludinātajām oriģinālā libreta un kontekstu realitātēm. Tomēr jāņem vērā, ka Eiropā un pasaulē Vāgnera mūzikas, tostarp operu, mīļotāji ir atsevišķi izdalāms publikas segments – to lielākoties veido labi izglītoti un specifiski par Vāgnera daiļradi un tās interpretācijām ieinteresēti cilvēki, līdz ar to šāda režijas stratēģija savā ziņā ir arī loģiska izvēle.

Publikas reakcija gan 2006., gan 2013. gada pirmizrādēs bija ļoti dažāda – sākot ar zāles atstāšanu pirms operas beigām un beidzot ar sašutuma pilniem komentāriem par to, ka uz skatuves redzamais „nav Vāgners”. Rīgas operas festivāla laikā 2013. gada vasarā, kad tika izrādīts pilns “Gredzena” cikls, tostarp “Reinas zelts”, zālē bija daudz vācu skatītāju, smieklī skanēja daudz biežāk, arī aptaujājot skatītājus, lielākā daļa atzina iestudējumu par asprātīgu un sociālvēsturiski pamatotu. Vācu radio žurnālists Pēters Jungbluts (*Peter Jungblut*), kas apmeklēja „Reinas zelta” izrādi 2013. gada Rīgas operas festivālā, saka: „Skatoties šo „Reinas zeltu”, es ļoti daudz smējos. Vācijā šāds iestudējums nebūtu iespējams. Mēs Vācijā esam ļoti sensitīvi attiecībā uz jebko, kas saistīts ar Hitleru, pat tad, ja tas ir ironisks skatījums.” (Jungblut, 04.06.2013.)

Nozīmju pārblīvētajā skatuves tekstā, sevišķi, ja iestudējumu skatās vienu reizi, var nepamanīt būtiskas libreta saturu papildinošas scenogrāfiskās detaļas, piemēram, ka virs Nībelheimas – Baireitas festivāla nama rotējošā svastika pēc nogāšanas kļūst par Alberiha – Hitlera kauna stabu, bet izrādes finālā salapo kā Tannheizera spieķis – piedošanas simbols un vienlaikus reprezentē Pasaules osi, kurā Votāns iecērt zobenu, nokāpdams Erdas valstībā. Alberiha pārtapšana Hitlerā ir „asiņainā pundura” metamorfoze ar simbolisku nozīmi 20. gadsimta vēstures kontekstā (Alberih–Hitlers „sagrābj” un „nolaupa” Reinas zeltu – Valhallu – Baireitas Festivālu namu), Latvijas Nacionālās operas arka scenogrāfijā pēc principa „glezna gleznā” ir atsauce uz Rīgu Vāgnera biogrāfijā, bet zelta „Mildas” atrašanās Alberiha (Hitlera) saraustajā krājumā, kas tiek atdots milžiem kā izpirkuma maksa par Freiju, uztverama arī kā Latvijas vēsturiskā likteņa traktējums Otrajā Pasaules karā. Šo detaļu dēļ nevar piekrist, ka iestudējums būtu sekls, tomēr forma, kurā saskatāmi politiskā teātra un pat farsa elementi, ņem virsroku pār saturu. Milžu Fazolta un Fafnera

maskošānās par Marksu un Engelsu ir atpakaļejoša norāde par pasaules vēsturē būtisku ideju nākotni, kas šobrīd jau ir Eiropas vēsturiskā pagātne. Postmodernā laika vienlaicīgums realizējas arī konkrētos citātos no citiem „Reinas zelta” iestudējumiem. 2006. gadā, rakstot par Rīgas „Reinas zeltu”, vācu kritiķis Jerns Florian Fukss (*Jörn Florian Fuchs*) no „Kultur Heute” min, ka operas sākuma režisoriskais risinājums, kur ar seksuālu pieskaņu interpretētas skolotāja un skolnieces (-ču) attiecības Alberiha un Reinas meitu saspēlē, viņam saistās ar Pētera Konvičnija 1998. gada „Loengrīna” iestudējumu Hamburgā (Fuchs 2013). Taču zināms, ka Herheims citējis 1989. gada Minhenes operā veidotā Nikolausa Lēnhofa „Reinas zelta” iestudējumu, kur arī Alberihs kā skolotājs uz tāfeles raksta pasakas sākuma formulu „Reiz bija...” (*Es war einmal*), ko Herheims sava „Reinas zelta” finālā noslēdz ar „Viss reiz ir bijis” (*Alles war einmal*) apliecinot vienu no postmodernisma pamatpostulātiem, ka viss reiz ir bijis, tāpēc mūsdienās nevar pretendēt uz oriģinalitāti, tikai uz interpretēšanu, pārinterpretēšanu un citēšanu. Tomēr režisora stratēģija „Reinas zelta” iestudējumā nav dekonstruēt, lai nonāktu pie kāda kodola vai pamatnozīmēm, bet gan izmantot oriģinālo struktūru par karkasu jauna, daudzdimensionāla stāsta kā spēles konstruēšanai postmodernā vienlaicīguma laiktelpā.

Latvijas publika šo postmoderno „Reinas zelta” versiju diezgan kritiski vērtēja gan pēc pirmiestudējuma (2006), gan atjaunojuma, ko veidoja Stefana Herheima asistente Terēze Šmita (*Therese Schmidt*). 2006. gadā pēc pirmizrādes mūzikas kritiķe Inese Lūsiņa, paralēli slavējot muzikālo izpildījumu, diriģentu Andri Nelsonu un solistus, par režijas tēmu raksta: “[...] Vai tikai groteskā politiskā teātra, farsa, plakāta, pasakas raibumā nepiemirstam operas pamatdomu? Viss “Gredzens” vēsta par varas un mīlestības liktenīgo sadursmi. Vara pieprasa nodot mīlestību, bet mīlestība savukārt nepieļauj varas izmantošanu [...] Mizanscēnās mīlestība reducēta vulgārā zemjostasvietas līmenī: dabūs vai nedabūs "nokniebties"? Šī konsekvence uzvedumā darbojas jau kopš pirmās ainas, nemaz negaidot līdz brīdim, kad Reinas zelta gredzenu un citus varas atribūtus ieguvušais Alberihs – tirāns un pasaules izlaupītājs Hitlera izskatā – jau apzināti aizstāj mīlu ar miesaskāri. Tad kur ir upuris? Kur augstā cena par varaskāres piepildījumu? Nevar maksāt valūtā, kuras vienkārši nav! “ (Lūsiņa “KD1”: 28.04.2006.) Šī doma atkārtojas arī recenzijā par izrādes atjaunojumu 2013. gadā. Tam gan ir grūti piekrist, īpaši atminoties spilgti attēloto mīlestības un varas pazudinošo pretnostatījumu milža Fazolta tēlā, kurš arī saskaņā ar oriģinālo libretu, ir iemīlējies Freijā, tāpēc negrib viņu atdot dieviem pret zeltu, un fakts, ka Nībelunga gredzenu no Votāna pirksta viņam pasniedz tieši Freija (Herheima iestudējumā tēlota kā blondā „tipiskā” vācu meitene – ideālais upuris, scenārijā formulēts

pat konkrēti – „nelietota Frika” (*unverbrauchte Fricka*) (Herheim, Szenarium Rheingold: 2), akcentējot Vāgnera iecerēto pamatkonfliktu. Šajā situācijā pirmoreiz uzskatāmi tiek parādīts gredzena lāsts, proti, ka tas nes nāvi valkātājam, jo milži Fazolts un Fafners ir brāļi, no kuriem otrais nogalina pirmo cīņā par gredzenu, kas Fafneram ir varas simbols, bet Fazoltam – no Freijas rokām saņemta mīlas ķīla, turklāt šo aspektu režisors izcēlis ļoti uzskatāmi, tajā brīdī liekot Fazoltam noņemt jau ne vairs Engelsa, bet Vāgnera masku un būt “pašam”. Citas izteiktas mīlestības līnijas „Reinas zeltā” nav iecerētas. Vienlaikus Votāna un Frikas attiecību interpretācija Vāgnera un viņa sievas Kozimas attiecību, kurās bija gan greizsirdība, gan sānsoļi, spogulī ir vēsturiski pamatota un arī kontekstuāli asprātīga. Taču būtiskāk ir tas, ka 2013. gada recenzijā Lūsiņa noformulē iestudējuma piederību režijas teātrim: „Iepretim Vāgnera mūzikai un mākslas ideju koncentrātam iestudējums izskatās smieklīgs: tas pretendē uz gudru asociāciju spēli, skatuve ir pilna atpazīstamu XIX un XX gs. Eiropas vēstures personāžu. Taču rezultāts ir grotesks, piezemēts, primitīvs un vulgārs – klaunāde ar akcentiem stipri zem jostas vietas Vāgnera mūzikas pavadījumā. Tipisks vācu „režijas operas” paraugs, kurā mūzika un librets ir tikai iemesls būvēt citus, paralēlos stāstus un teātri degradēt atpakaļ ikdienā.” (Lūsiņa “KDi”: 14.03.2013) Šis klasificējums, lai arī emocionāli iekrāsots, ir precīzs un sasaucas arī ar režisora formulēto uzstādījumu, ka viņu interesē nevis mīta saturs, bet mīts par “Gredzenu” un mīts par Vāgneru arī tad, ja tas nozīmē “degradēt atpakaļ ikdienā” jeb racionalizēt mīta saturu, ļaujot to izspēlēt šķietamā sociālvēsturiskā piesaistē. Tas sasaucas ar režijas teātra ideju, kas sakņojas vācu 19. gadsimta beigu teātrī, kā arī Maksa Reinharda un Ervīna Piskatora teātrī. Berlīnes Komiskās operas intendants un režisors Berijs Koskis, runājot par režijas teātri uz operas skatuvēm, par šīs tradīcijas iedibinātājiem nosauc Joahimu Jercu, Gecu Frīdrihu, Rutu Berghausu, Hariju Kupferu, Valteru Felzentšteinu: “Šie režisori paņēma šo visburžuāziskāko no mākslas formām un uztaisīja kaut ko politisku, viņi skatījās uz operu no pēckara perspektīvas. Un pat tad, ja tā nebija politiska, tās jēga tika meklēta pirmskara teātrī – Reinharda un Piskatora tradīcijā.” (Allison 2013: 1531) Stefans Herheims 21. gadsimta pirmajā dekādē ir šīs tradīcijas turpinātājs.

Mūzikas kritiķis Armands Znotiņš, rakstot par “Reinas zelta” iesudējumu, izšķir atsevišķas, viņaprāt, veiksmīgākas un mazāk veiksmīgas epizodes: „Vispirms jāatzīmē iestudējuma izaicinošā, kontrversālā un postmoderniskā iedaba, brīvi spēlējoties ar dažādu laikmetu un paradigmu simboliem un kultūrzīmēm un uzveduma metaforiskajā telpā bagātīgi izmantojot ironiju. Šoreiz tas uzskatāms par radošu veiksmi, jo uzvedums padevies ne vien spilgts un atraktīvs, bet arī bagāts ar vairākiem dziļiem atradumiem un daudzām

izteiksmīgām detaļām. Tiesa, vismazāk to var teikt par pirmās ainas skatuviskajām norisēm – kādēļ gan Viestura Kairiša, gan Herheima skatījumā Reinas meitas atainotas kā mazas padauzas, nudien netieku gudrs. Toties viens no centrālajiem režisora atklājumiem – Votāna identifikācija ar pašu Vāgneru un ar to saistīto alegorisko salīdzinājumu vijums – izvērtās pārliecinošs jau no paša sākuma.” (Znotiņš 12.03.2013) Salīdzinājums ar Viestura Kairiša „Dievu mijkrēsli” nav nejaušs. Abos minētajos Rīgas „Gredzena” iestudējumos būtiska loma ir simboliski šifrētiem kontekstiem – vēsturiskiem, sociāliem, lokāliem un globāliem. „Reinas zelts” Stefana Herheima interpretācijā ir režisora – autora veidots vēstījums, kurā interpretējama materiāls sapludināts ar tā oriģinālā autora biogrāfijas faktiem un vēsturiskajiem diskursiem, īstenojot vācu režijas teātra stratēģiju un izmantojot postdramatiskā teātra principus. Par estētisko ietvaru izvēlēta postmoderna kolāža ar sarežģītu hermeneitiku, kas tapusi radošās komandas kopdarbā, analizējot muzikālo partitūru, vēsturiskās kontekstualizācijas, un meklējot argumentus iecerētajiem estētiskajiem risinājumiem. Problēma saistībā ar režijas interpretācijas uztveri rodas no skatītāja pieredzes ceļā tapušiem priekšstatiem jeb priekšspriedumiem par to, kā ir „pareizi” interpretēt Vāgnera operas. Tas ir jautājums par atvērtību jaunām interpretācijām. Vācu hermeneitiķis Hanss Georgs Gadamers darbā „Patiesība un metode”, runājot par uztvērēja atvērtību mākslas darba vēstījumam, aicina savus priekšspriedumus¹⁹ apzināties, artikulēt un atcelt: „Tas, kurš grib saprast, nedrīkst jau no paša sākuma ļauties savu priekšviedokļu nejaušībai, lai konsekventi un tik stūrgalvīgi neieklausītos teksta viedoklī, līdz tas kļūst nepārprotami sadzirdams un apgāž iedomāto sapratni. Gluži pretēji, tas, kurš grib saprast kādu tekstu, ir gatavs ļaut tam kaut ko pateikt. Tāpēc hermeneitiski izskolotai apziņai jau no paša sākuma jābūt jūtīgai pret teksta citādību. Taču šāds jūtīgums neparedz nedz lietišķu “neitralitāti”, nedz pašaiizmiršanos, tas ietver sevī savu priekšviedokļu priekšizspriedumu atceļošu apgūšanu. Tas nozīmē, ka jāapzinās pašu aizspriedumainība, lai teksts izpaustos savā citādībā un līdz ar to varētu izspēlēt savu lietišķo patiesību pret mūsu priekšviedokli.”(Gadamers 1999: 256) Atceroties Patrīsa Pavī formulēto jautājumu un atbildi par to, ka uz skatuves ir redzams tas, ko katrs skatītājs saskata (Pavis 2013: 26), var teikt, ka “Reinas zelta” gadījums apstiprina: lai arī režijas teātra gadījumā režisors ir tas, kurš uzņemas atbildību par iestudējuma galarezultātu, viņa ieceres var tikt nolasītas ļoti atšķirīgi atkarībā no skatītāja atvērtības interpretācijai, priekšspriedumiem, zināšanām un pieredzes, individuālās un kolektīvās atmiņas un citiem ar uztvērēju saistītiem

¹⁹ *Vorurteil* (vācu val.) Riharda Kūļa tulkojumā latviešu valodā tulkots kā “priekšspriedums” vai “priekšviedoklis”. Tas ietver iepriekš izveidojušos priekšstatu nostiprinājušos pārliecību vai pat viedokli ar aizsprieduma potenciālu, kas cilvēka apziņā ierobežo uztveres atvērtību interpretācijai (autore piezīme).

priekšnoteikumiem. Vāgnera totālā mākslasdarba ideja paredzēja katrai atsevišķai mākslai izkust kopējā idejā un jaunā kvalitātē, lai intensificētu līdzpārdzīvojumu. Herheima režijas stratēģija panāk intensīvāku līdzpārdzīvojumu neatkarīgi no tā, vai uz skatuves redzamais aizrauj vai, tieši pretēji, kaitina, ar režijas un scenogrāfijas mijiedarbību, dažādām zīmēm un nozīmēm pieblīvētu iestudējuma tekstu, izmantojot mūsdienu publikai nolasāmus kodus un simbolus un neomītiskus kontekstus, kas rosina refleksiju, kādu, iespējams, nerosinātu “Reinas zelta” pēc mīta struktūras konstruētais saturs pats par sevi. Postdramatiskajā laikmetā, kad teātris ir mākslas kategorija, kam piemīt spēja problematizēt un atjaunot mūsu realitātes uztveri un izpratni (Lēmans 2008:12), Stefans Herheims paplašina Vāgnera tēlotās pasaules robežas ar semiotiskām konstrukcijām, padarot skatītājus potenciāli līdzdalīgus caur sociālkulturālo perspektīvu un nozīmju kontekstuālu izvērsumu skatītāju uztverē. Līdzīga stratēģija pēc “Reinas zelta” lietota 2008. gadā Baireitā godalgotajā “Parsifālā”, kur iestudējuma naratīvā iekļauta Vācijas vēsture laika posmā no 1870. līdz 1950. gadam, Baireitas festivāla vēsture un līdzīgi sociālvēsturiskie konteksti, kas pierāda, ka “Reinas zelts” Rīgā bija eksperiments šāda tipa režijas stratēģijai, kombinējot postmodernu estētiku ar postdramatisku skatījumu uz iestudējamo materiālu.

3.2.2. Viestura Kairiša „Valkīra” – postmoderna estētika simboliski nosacītā hronotopā

2013. gadā, rakstot par “Nībelunga gredzena” cikla iestudējumiem Rīgas operas festivālā, mūzikas kritiķis Armands Znotiņš formulējis galveno atšķirību starp Stefana Herheima “Reinas zeltu” un Viestura Kairiša veidotajiem pārējiem tetraloģijas operu iestudējumiem: “Atšķirībā no norvēģu režisora iestudējuma Viestura Kairiša veikums iezīmējas ar plašākām līnijām, asociatīvāku simbolisko telpu un metafizisku, brīžiem apzināti noslēpumainu tēlainību” (Znotiņš “Teātra Vēstnesis” 2013/II: 15)

“Valkīra” stilistiski ir atšķirīgākais no Rīgas “Gredzena” cikla iestudējumiem, ar visaugstāko nosacītības pakāpi darbības vidē, lakoniskākais izteiksmes līdzekļu un iestudējuma valodas ziņā. “Valkīras” iestudējumu LNO Viesturs Kairišs veido 2007. gadā, otro reizi pēc grandiozās “Burvju flautas” vizualitātes sadarbojoties ar mākslinieku Ilmāru Blumbergu, kas rada iestudējuma scenāriju un kostīmus. Tomēr šajā gadījumā ir daudz mazāk pašmērķīgu detaļu un vizuālais tēls meklēts, nemēģinot asprātīgi ironizēt par operas saturu, bet cenšoties to izklāstīt iespējami atbilstoši partitūrai un libretam, veidojot iestudējuma tēlu temporāli nedeterminētā vidē un izmantojot simbolu spēles izrādes telpas

organizēšanā. Tieši scenogrāfa darbs šajā iestudējumā atbilst promocijas darba 1.2. apakšnodaļā iztirzātajam aspektam par jauna veida mijiedarbību starp režiju un scenogrāfiju mūsdienu skatuves mākslās, jo tieši scenogrāfija lielā mērā nosaka režijas stratēģiju. Telpas sakārtojums veido ne tikai fizisku darbības vides “rāmi” dramatiskajai darbībai, bet arī simboliski interpretējamu iestudējuma tekstu jeb vizuālo dramaturģiju Hansa Tīsa Lēmana izpratnē. “Valkīras” iestudējums 2007. gadā apliecina 21. gadsimta sākumā operu režijā raksturīgo principu, kad scenogrāfijai ir izšķiroša nozīmē režijas koncepcijā kā nemainīgajam zīmju kopumam atšķirībā no solistu sastāviem, dziedātāju aktiermeistarības un citiem “mainīgajiem”, kas var dažādi ietekmēt katras atsevišķas izrādes māksliniecisko kvalitāti. Vita Matīsa scenogrāfa un režisora kopdarbu komentējusi šādi: “Šoreiz tandēms “Blumbergs un Kairišs” nemēģināja uzslāņot visas savas „asprātības un interpretācijas uz jau tā sarežģītā darba, kā iepriekš darīts ar “Burvju flautu”. Šoreiz Blumberga un Kairiša darbā ir jūtama īsta sazobe gan ar mūziku, gan ar sižetu – viņi ir atšķetinājuši lietas būtību, neiekrītot kārdinājumā atklāt kādu no daudzajām sižetiskajām blakus līnijām. Izrāde ir organisks veselums, kur neviens komponents – režija, mūzika, scenogrāfija – neizlec ar savu pašdarbību, bet kalpo kādam augstākam vēstījumam. Tas jau ir īsti vāgneriski.” (Lūsiņa “Diena”: 07.03.07) Godinot Vāgneru, scenogrāfs licis arī izgaismot Vāgnera bareljefu operas skatuves arkā, tādējādi veidojot simbolisku saikni jaunajam operas iestudējumam ar operas autoru, vienlaikus vizuāli akcentējot Vāgnera saistību ar Rīgu kā signālu tai publikas daļai, kam šis konteksts varētu šķist nozīmīgs.

Blumberga izmantotie pamatelementi telpas organizēšanai, kas skatītājam atklājas pēc uvertīras, ir apjomīgas romiešu kolonnas ar pārsegumu, uz kura romiešu tempļiem nereti pievienotajiem uzrakstiem raksturīgajā šriftā rakstīts “Willkommen im Tod!” (“Laipni lūgti nāvē!” – vācu val.) Monumentālās sienas labajam augšējam stūrim ir nolupis apmetums, atsedzot ķieģeļu sienu, redzams plāksņu apšuvums tēraudpelēkā tonī it kā pēc ugunsgrēka, kad liesmu dzēšanas rezultātā siena kļuvusi plankumaina, un jēli zaļā krāsā nokrāsota siena skatuves apakšējā daļā, kas saskaņā ar libretu pirmajā cēlienā raksturo Hundinga un Zīglindes mitekli meža vidū. Šī scenogrāfija simboliski norāda uz Vāgnera cikla sižetisko attīstību, jo “Valkīrā” pirmoreiz saskaras dievu un cilvēku pasaules, lai gan galvenie varoņi joprojām ir vismaz pusdievi (dvīņi Zīglinde un Zīgmunds ir Votāna un mirstīgas sievietes bērni). 2. un 3. cēlienā skatuves telpa ir romiešu amfiteātris – arhitektonisks elements, kas tiešā un pārnestā nozīmē kalpo par cīņas arēnu dieviem un cilvēkiem, turklāt publika zālē automātiski kļūst par spēļu jeb cīņu skatītājiem pēc t. s. ceturtais sienas principa. Krāsu palete ir monotona, dominējot tumšajiem, pelēcīgajiem

toņiem ar kādu faktūras akcentu audumos, galvenos kontrastus panākot ar gaismām. Dievu spēlēs ar cilvēkiem kostīmu līmenī ienāk arī cits elements – valkīras tērptas kā smagnējas karsējmeitenes armijas zābakos un melni dzeltenos ieloču svārku kostīmos (vienīgi Brinhildei svārku vietā ir dzeltenī šorti) ar bruņucepurēm, kaklā pakārta plāksnīte ar vārda pirmajiem trim burtiem, bet uz muguras rotājas uzraksts “Wilkommen im Tod!” (skat. iestudējuma fotoattēlus 2. pielikumā). Karsējmeiteņu “deja” tiek izspēlēta hrestomātiskā “Valkīru lidojuma” laikā operas 3. cēlienā, dinamiskajai mizanscēnai kļūstot par novatorisku režijas paņēmieni ainā, kas operā “Valkīra” ļoti bieži ir statiska, jo galvenā uzmanība tiek pievērsta balsu un orķestra saskanīgumam, turklāt solistēm dziedājums prasa arī pietiekami daudz fiziskā spēka. Taču Viestura Kairiša versijā valkīras lēkā pa samērā augstajiem amfiteātra pakāpieniem smagos zābakos, dziedādamas auļojuma saucienu “Hojotoho!” un rokās vicinādamas smagus bārķšu pušķus kā rotaļadamās, lai arī, ieskatoties tuvāk, redzams, cik fiziski smaga ir šī “deja”. Viņas vienlaikus ir nevainīgi bērni un paklausīgas Votāna pavēļu izpildītājas, vienīgā atšķirīgā ir domīgā Brinhilde, kurai libretā lemts iepazīt līdzjūtību un apjaust zemes mīlestības spēku, un tas liek viņai rīkoties pretēji ierastajam, nostājoties pret neapšaubāmo, pašsaprotamo likuma varu. Izrādes dramaturgs Johens Breiholcs raksta: “Brinhildes spēja, noteiktība un drosme rīkoties pašai pēc savas gribas viņu asi izceļ uz viņas astoņu māsu, pārējo valkīru, fona, jo viņām, šīm nevaldāmajām amazonēm, mirušo varoņu aizvešana no asiņu izmērcētajiem kaujas laikiem ir galvenokārt aizraujošs sports un izklaide, nevis nopietns uzdevums. Nespējīgas izjust līdzjūtību, nemaz nerunājot par mīlestību, viņas uzbudinās no asiņu un nāves smakas un nonāk seksuālā trakumā. Turklāt viņām nekad neienāktu prātā nepaklausīt Votānam, tāpēc viņas ir jo īpaši šokētas un nespēj noticēt māsas “nodevībai”. (Breiholcs 2007: izrādes programiņa)

Arī rekvizītos mijas priekšmetu ikdienišķās nozīmes ar simboliskajām, kuras šiem priekšmetiem piešķir konteksts. Zīglindes un Hundinga pieticīgais mājoklis ir visnotaļ sadzīviski iekārtots un dažādiem sadzīves atribūtiem aprīkots (solīņš, elektriskā plītiņa, alumīnija kanniņa utt.), un izskatās ikdienišķi, kamēr neparādās tā saimnieks ar šķēpu – šķēps kā priekšmets ir tik neiederīgs šķietami sadzīviskajā mizanscēnā, tādēļ skatītāja uztvere ir burtiski spiesta to uztvert simboliski, tādējādi ieejot citā uztveres un domāšanas līmenī, lai gan uz to stimulējošais kairinājums ir tīri vizuāls. Muzikologs Mikus Čeže analizējis skatuves iekārtojuma atbilstību Vāgnera remarkām²⁰ libretā un konstatējis, ka

²⁰ Riharda Vāgnera libretu remarkas satur detalizētas norādes par vēlamo skatuves telpas iekārtojumu un notiekošajām darbībām, kas vēsturiski tikušas uzskatītas par sarežģīti īstenojamām, sākot ar ūdens viļņiem un tajos rotaļīgi peldošajām

“Ilmāram Blumbergam 137 gadus pēc "Valkīras" pirmizrādes Minhenē ir izdevies gandrīz neiespējamais. Šķietami turpinot "Jaunbaireitas" stilam raksturīgo askēzi, viņš pavisam klusu un bez jebkādiem komentāriem ir spējis "Valkīru" interpretēt negaidītā rakursā. Vāgnera mūzikas drāma šeit pārvērsta rituālā drāmā, izmantojot simbolu ķēdi, kas pakāpeniski uzceļ un iekļauj šo iestudējumu apgaismības vēsturei ļoti būtiskas organizācijas priekšstatu sistēmā.” (Čeže “Studija” Nr.2 (53) 2007). Proti, Blumberga un Kairiša Rīgā veidotais iestudējums ir kontekstualizējams ar vienu no Vāgnera operu iestudēšanas tradīcijām, ko 20. gs. 50. gadu vidū Baireitā attīstīja Vīlands Vāgners, mitoloģiskajām stāsta struktūrām iekļaujoties minimālistiskā, nosacītā skatuves telpā, kas kļūst simboliski ietilpīgāka, meistarīgi izmantojot apgaismojumu – par gaismām 2007. gada Rīgas iestudējumā rūpējas gaismu mākslinieks Kevins Vins–Džonss (*Kevin Wyn-Jones*). Taču runa ir nevis par Vīlanda Vāgnera stila rekonstrukciju, bet līdzīgu pieeju skatuves vides veidošanā, izmantojot kontrastu spēli starp gaismu un tumsu. Kairišs un Blumbergs metaforiski spēlējas ar elektroinstalācijām un tām raksturīgajiem brīdinājuma simboliem, piemēram, zibeni un brīdinājuma uzrakstiem dažādās valodās. Votāna kokā iecirstais zobens Notungs atrodas uzkrītošajā, acīmredzot Pasaules osi raksturojošajā kolonnā aiz stikla un brīdinājuma “No Thung!”, kas grafiski atgādina drošības brīdinājuma zīmi “Neaiztikt!”, pavarda loma uzticēta elektriskajai plītiņai ar diviem riņķiem, un brīdī, kad Hundings viņu izaicina uz cīņu, Zīgmunds izrauj elektriskās plītiņas kontaktdakšu, izraisot nelielu sprādzienu, kā rezultātā kolonnā (osī) tiek izgaismots zobena siluets, kuru saskaņā ar tekstā izklāstīto leģendu Votāns jeb Velze atstājis savam dēlam, Zīglindes dvīņubrālīm jeb tam, kurš varēs zobenu no koka izvilkt. Vienlaikus par “elektrizētu” gaisotni rūpējas režisora uzdevums dziedātājiem maksimāli izmantot reālpsiholoģisko spēles manieri, aktīvi paužot savas izjūtas, īpaši trauksmi, mīmikā, žestos un ķermeņa valodā, tādējādi intensificējot tekstā ietvertos vēstījumus tēlojumā. Sevišķi tas sakāms par Zīglindes un Zīgmunda savstarpējo attiecību atveidojumu – jau kopš pirmā viņu sastapšanās brīža, starp viņiem valda savāda, pat biedējoša pievilksanās, spriedze, kas tiek izspēlēta ar izteismīgiem skatieniem un ķermeņa valodu, taču bez pārspīlējuma, kas liktu zaudēt ticamības momentu un pārvērstu šo psiholoģisko spēles stilu par farsu.

Blumberga un Kairiša veidotajā inscenējuma stratēģijā raksturīgs paņēmiens ir piešķirt šķietami sadzīvīskam priekšmetam vai situācijai simbolisku nozīmi – piemēram,

Reinas meitām “Reinas zeltā”, liesmu apņemto klinti “Valkīrā”, pūķi “Zīgfīdā” vai Brinhildes mešanos Zīgfīda bērū sārta “Dievu mijkrēslī”. Tomēr šajā gadījumā runa ir nevis par burtisku remarku izpildi, bet par to konceptuālu izpratni un projicēšanu nosacītā, laikmetīgā skatuves valodā (autore piezīme).

galda futbolam, kas atrodas uz skatuves pirmajā cēlienā Hundinga mājoklī. Hundings un Zīgmunds agresīvi spēlē galda futbolu kā īstās cīņas priekšspēli, bet vienlaikus spēle iegūst simbolisku nozīmi, kad 2. cēlienā skatītājs apjauš, ka Dievi – Votāns un Frika – gluži kā Hundings un Zīgmunds ar futbolistiem, tāpat spēlējas ar Hundingu un Zīgmundu un viņu dzīvībām, nosakot, kuram jākrīt paredzētajā divkaujā. Tāpat arī Hundinga šķēps, kontrastējot ar jebkuru citu priekšmetu uz skatuves un neiekļaujoties reālpsiholoģiskajos priekšstatos, skatītāja uztverē automātiski iegūst simbolisku nozīmi, vedinot domāt par mitoloģisko stāsta slāni. Taču iestudējuma koncepcijas pamatā ir postmoderna robežu izžušana starp realitāti un spēli zem epigrāfa “Willkommen im Tod” – varoņu nākotnes pareģojuma, kas dievu pasaules pārstāvjiem – dieviem un valkīrām ir spēle, sports (šī līdzība izpaužas arī scenogrāfijā, kostīmos un rekvizītos (amfiteātris-stadions, valkīras-karsējmeitenes, rezultāta elektroniskais tablo utt.), bet cilvēku pasaulei – realitāte. Mitoloģiskais sižeta traktējums attaisno estetizēto formu – piemēram trešā cēliena ainu, kur uz amfiteātra pakāpieniem simetriski izvietoti kaili vīriešu ķermeņi, kas reprezentē kritušos varoņus, kurus valkīras nogādā Valhallā. Iespējams, kā atzīmējusi somu kritiķe Līsa Maija Hautsalo (Lūsiņa “Diena”: 07.03.2007), ideja par kailajiem varoņu ķermeņiem Valhallā aizgūta no vācu režisora Geca Frīdriha 2000. gada iestudējuma Somijas Nacionālajā operā Helsinkos, kas tika atjaunots 2004. gadā, un var tikt uzskatīta par citātu. Kailie, ar eļļu ieziestie ķermeņi uz pakāpieniem izskatās gleznieciski, taču aina, kad Brinhilde ieziež ar krēmu vēl dzīvo Zīgmundu, tādējādi darot zināmu viņa likteni, šķiet uz ātru roku izdomāta, lai izvairītos no citādi draudošās skatuves darbības dinamikas pārrāvuma, režisoram šķietami baidoties no pietiekami garajiem tekstiem, kas tumšajā telpā skatītājus var garlaikot. Tomēr telpas nosacītība var stimulēt skatītāju aktīvāk pievērsties dramaturģiskajiem pavērsieniem sižetā un tēlu iekšējiem konfliktiem, sevišķi attiecībā uz operas centrālajiem tēliem – Votānu un Brinhildi, kuri piedzīvo vislielākās transformācijas un atklāsmes. Netradicionāli risināta Votāna “vienacības” problēma – Kairiis un Blumbergs vienkārši pārlīmējuši solistam pār pieri melnu līmlenti. Šis ironiskais “huligānisms” atbilst mitoloģiskajai pieejai interpretācijā, kur netiek jautāts “kāpēc”, bet Votāna vienacība tiek pieņemta kā dotais lielums, jo arī pašā “Nībelunga gredzenā” atrodamas vismaz divas versijas, kā īsti Votāns aci zaudējis – viena versija, kas izskan “Reinas zeltā”, ir, ka Votāns aci zaudējis, cīnoties par Frikas uzmanību, savukārt “Dievu mijkrēslī” trīs norņu dziedājums vēsta, ka acs zaudēta, tiecoties iegūt absolūtās zināšanas no Pasaules oša. 2007. gada “Valkīras” iestudējumā Votāna monologa laikā viņš līmlenti no acs noņem, bet tikmēr videoekrānā tiek izspēlēts simbolisks stāsts par acs zaudēšanu.

Acs zaudēšana Votānu savā ziņā ir darījusi “redzīgāku”, viņš apjauš, ka nekas nav absolūts un neapšaubāmi pareizs gan viņa individuālajās izvēlēs, gan visā viņa likumos balstītajā dievu un cilvēku pasaulē. Analogiju var saskatīt Brinhildes identifikācijas plāksnītē uz krūtīm, ko Votāns norauj, izslēdzot viņu no valkīru pulka – brīvās izvēles un gribas izpausmes cena ir piederības zaudēšana, Brinhildes gadījumā operā arī nemirstības zaudēšana, taču Votānu un Brinhildi vieno tiekšanās ārpus nospraustajām robežām. Ārpus nospraustajām robežām tiecas arī Zīgmunda un Zīglindes savienība, kas pēc cilvēku attiecību likumiem, kurus dievu pasaulē regulē laulības dieviete Frika, ir gan laulības pārkāpšana, gan incests. Taču Votāna ideja ir šādi caur mītisku savienošanos (dievišķo dvīņu kā pirmcilvēku un pasaules radīšanas tēma sastopama daudzās senajās mitoloģijās) radīt no dievu gribas brīvo un rīcībspējīgo cilvēku, kas atbrīvotu pasauli no gredzena lāsta, jo dievi un arī pats Votāns to nespēj. Tā ir jaunas pasaules radīšana, un arī režisors Viesturs Kairišs Zīgmunda un Zīglindes aizbēgšanu un fizisko tuvību traktē mitoloģiski, poētiski, neuzsverot incesta faktu mūsdienu sabiedrības izpratnē (kā tabu), bet uztverot un interpretējot māsas-līgavas (*Schwester-und-Braut*) tēlu kā pašsaprotamu, tāpat kā libreta tekstā. Līdz ar to Kairiša režija “Valkīrā” pēc Pavī tipoloģiskās kategorijas var tikt uzskatīta par atgriešanos pie mīta, savukārt Lēmana tipoloģijā tā balansē starp metaforisko un scenogrāfisko tipu, ņemot vērā scenogrāfijas noteicošo lomu režijas stratēģijā.

Mikus Čeže raksta: “Kairišs un Blumbergs izrādē rada paši savus spēles noteikumus. Šīs drāmas gaitā, piemēram, nav ieteicams pārkāpt sienas iezīmēto robežu. Visi tie, kuri šķērsos to vai pat tikai ienāks / izies cauri metāla durvju ailai (šo durvju virsma izceļas ar raksturīgo ložu punktējumu un “M” zīmi, veidotu no diviem trijstūriem), agrāk vai vēlāk mirs. Hundings un Zīgmunds tiks nogalināti “Valkīrā”, Zīglinde atstās šo pasauli dēla dzemdībās starp “Valkīru” un “Zīgfrīdu”, Votāna un Brinhildes gals pienāks “Dievu mijkrēslī” (Čeže “Studija” Nr.2 (53) 2007). Ņemot vērā, ka “Valkīra” 2007. gadā ir trešais Viestura Kairiša darbs operas žanrā, bet pirmā Vāgnera opera, scenogrāfijas “rāmis”, kas jau organizē skatuves telpu, ir labs atspaidis, ļaujot režisoram vairāk pievērsties dziedātājiem kā aktieriem, vienlaikus darbojoties jau scenogrāfa iezīmētajās telpiskajās koordinātās, kas neļauj aizrauties ar detaļām un pārblīvēt skatuves telpu ar simboliski vai ironiski tveramām nozīmēm, kā tas notiek turpmākajās cikla operās. 2007. gada “Valkīras” viessolistu sastāvs ir arī pietiekami labi vokāli sagatavots un pieredzējis Vāgnera repertuārā, lai pietiktu laika tēlojuma noslīpēšanai, panākot psiholoģisku dinamismu ne vien dvīņu Zīgmunda un Zīglindes tandēmā, bet arī individuālajos raksturos gan Votāna, gan Brinhildes portretējumā, sevišķi uzsverot iekšējās pretrunas starp pienākumu un

individuālo gribu, kas plosa abus varoņus un atspoguļojas arī viņu tekstuālajos vēstījumos. “Valkīras” iestudējuma dramaturģijā darbības spraigumu piešķir arī bagātīgais videoekrānu, prožektoru gaismu un dūmu izmantojums, sevišķi tas sakāms par finālu, kur režisors apzināti izvairījies no tiešas “degošās klints” atveides uz skatuves. Tā vietā, skatot Loges (uguns dieva) vadmotīvam, Votāns no bedres izvelk zaļi krāsotu benzīna kannu un apļej uz skatuves guļošos kailos varoņu ķermeņus ar benzīnu, izmantojot nepārprotami ironisku un ļoti konkrētu uguns reprezentāciju. Votāns soda dumpīgo Brinhildi ar burvju miegu, noguldot viņu uz improvizētas “klints” – septiņiem nelieliem soliņiem, kamēr dekoratīvu liesmu vietā “klinti” apvij šķidrā slāpekļa dūmi un fona izgaismojums uz ekrāna (skat. fotoattēlu 2. pielikumā). Minēto mizanscēnu muzikologs Mikus Čeže komentē šādi: “Jāpievērš uzmanība tam, ka valkīra atlaižas guļus tieši uz septiņiem krēsliņiem. Ģermāņu un skandināvu mitoloģijā septiņi ir nepārprotama zīme noslēgumam, ilustrējums priekšstatam par dvēseli, kas pēc ķermeņa atstāšanas un līdz nonākšanai aizsaulē septiņās diennaktīs spiesta apceļot septiņas planētas. Lai taptu redzams ceļš dziļajā tumsā, pie aizgājēja gultas septiņas naktis bija pieņemts dedzināt sveci vai lampu. Izrādes beigās lēni lejup nolaistā ekrāna baltās gaismas mirguļojumā uznirst trausla sārta līnija. Šī beigu kardiogrammas taisne rāda, ka Brinhilde visdrīzāk jau aizmigusi nāvē.” (Čeže “Studija” Nr.2 (53) 2007)

Muzikālā un vokālā snieguma ziņā 2007. gada “Valkīras” iestudējums bija viens no izcilākajiem 21. gadsimta pirmajā desmitgadē, galvenokārt tādēļ, ka pulcēja kopā izcilas balsis no Skandināvijas un Vācijas, jo pašu teātrī Vāgnera repertuāram gatavu solistu praktiski nebija. Pēc “Reinas zelta” iestudējuma “Valkīra” bija nākamais izaicinājums jaunajam diriģentam Andrim Nelsonam, kurš 2007. gadā vēl pēdējo gadu pildīja LNO galvenā diriģenta pienākumus, pirms došanās uz jaunu patstāvīgā angažementa vietu – Birmingemas Simfonisko orķestri 2008. gadā. Izcilu Vāgnera solistu komandu savākt nekad nav viegli, bet šoreiz Rīgā tas tiešām bija izdevies. Artistiski spilgtākā soliste bija zviedru soprāns Elizabete Strida Zīglindes lomā, kuras tembrs, intonācija un Vāgnera mūzikā īpaši nozīmīgais vidus reģistrs pārsteidza ar savu stabilitāti, vienlaikus piesātināti atklājot tēla dramatismu. Strida bija arī vienīgā no solistiem, kurai līdz “Valkīrai” Rīgā nebija vairāku gadu pieredzes dažādos operteātros. Zīgmunda lomas attēlotājs – tenors Jirki Antila no Somijas – atklāja Latvijas publikai īpašo Vāgnera tenora šarmu gan episkajos rečitātvos, gan izjustajos dramatiskajos dziedājumos, ar vienlīdz intensīvu balss spēku darbojoties visos balss reģistros. Votāns (Jurgens Linns), Brinhilde (Olga Sergejeva), Frika (Martina Dike) un Hundings (Mihails Petrenko) pieskaitāmi pie jau tolaik pieredzējušiem

Vāgnera solistiem – Jurgens Linns 2007. gadā bija viens no pasaulē pieprasītākajiem un pieredzējušākajiem Vāgnera baritoniem, Martina Dike dziedājusi Baireitas festivālā, bet abi krievu solisti – Metropolitēna operā Ņujorkā. Hundinga loma 2007. gadā bija vienīgā, ko dublēja arī kāds no LNO štata solistiem – bass Krišjānis Norvelis. Titullomas atveidotāja Olga Sergejeva valdzināja ar apbrīnojamu veiklību un patīkami noslīpētu, spēcīgu, bet ne specifiski metālisku tembru (Sergejeva agrāk bijusi kora māksliniece), un viņa tehniski meistarīgi izvairās no spiediena izmantošanas (forsēšanas), kas bieži Vāgnera operās rada nevajadzīgu kliegšanas efektu. Tas galvenokārt rodas no dziedātāju iedomāta priekšstata, ka viņu balsi pietiekami labi nedzird pāri Vāgnera orķestrim. Sergejevas sniegtā dinamiskie kontrasti un izkoptā muzikaliāte ļāva saskatīt arī kareivīgās valkīras dziļi sievišķīgo būtību. Valkīru korī vietējām solistēm talkā nāca viessolistes no Krievijas, kur diriģenta Valērija Gergijeva muzikālajā vadībā un Georga Cipina režijā Marijas teātrī Sanktpēterburgā 2003. gadā tapa vērienīgs “Gredzena” cikls, līdzīgi kā Rīgā pilnā variantā pēc ilgāka pārtraukuma no 1914. gada. Rīgas “Valkīras” muzikālās kvalitātes atzīmējuši arī vairāki 2007. gada izrādes apmeklējušie ārzemju kritiķi. Vācu kritiķe Kristīne Lemke-Matveja (*Christine Lemke-Matwey*) no “Der Tagesspiegel” atklājusi: “Esmu redzējusi ļoti daudzus Valkīras iestudējumus, plašajā salīdzinājumā šis ir ļoti labs. Man tajā patīk gandrīz viss. Īpaši priecājos par diriģentu Andri Nelsonu, kurš izcili izdarījis milzīgu darbu, mērķtiecīgi sasniedzot kulmināciju izrādes beigās. Ir ļoti grūti panākt, lai orķestris, kurš nav Vāgnera tradīciju orķestris un neatrodas Bairetas īpašajos akustiskajos apstākļos, nespēlētu pārāk skaļi, bet Nelsons to ir panācis. Parasti teātros, arī Vācijā, orķestri spēlē pārlietu skaļi, bet šeit tā nav! Tā ir liela mākslinieciska veiksmē.” (Lūsiņa “Diena”: 07.03.2007)

2013. gadā LNO top “Valkīras” atjaunojums, lai varētu operu iekļaut vasaras festivāla programmā un parādīt kā tetraloģijas sastāvdaļu. Režijas ziņā nekādu konceptuālu izmaiņu salīdzinājumā ar 2007. gada iestudējumu nav, toties ir pilnīgi cits solistu sastāvs un arī diriģents – jaunais vācu maestro Korneliuss Meisters, meistarīgs un prasīgs jauns profesionālis. Latvijas Nacionālās operas lepnums un Latvijas publikas prieks atjaunojumā saistās ar vairākiem latviešu solistiem gan atbildīgajās solo partijās (Votānu dzied Egils Siliņš, bet Zīglindes lomu sagatavojusi Liene Kinča, kura 2007. gadā dziedāja vien nelielo valkīras Gerhildes lomiņu) gan arī astoņu valkīru ansablī – talkā aicinātas tikai divas viessolistes no Krievijas. Zīgmunda lomu atveidoja vācu tenors Mihaels Veiniuss (*Michael Weinius*), kurš gan salīdzinājumā ar somu solistu Jirki Antilu tēlojumā bija daudz statiskāks, līdz ar to Lienes Kinčas aktieriski spilgtā Zīglinde palika bez tēlojuma ziņā

līdzvērtīga partnera atbalsta. Brinhildes lomā 2013. gadā iejutās zviedriete Katrīna Gerstenbergera (*Katrin Gerstenberger*). Soprāns Liene Kinča ir viens no piemēriem tam, ka “Nībelunga gredzena” cikls LNO ir ne vien īpaša mākslinieciska virsotne, bet arī starta platforma jaunu mākslinieku profesionālajā starptautiskajā karjerā. 2011. gadā Liene Kinča ieguva stipendiju profesionālajai pilnveidei Baireitā, kad pirmoreiz sagatavoja Zīglindes skatu no “Valkīras”, turpmākajos gados likumsakarīgi iekļaujoties “Dievu mijkrēsli” kā 3. norna un Reinas meita Voglinde, bet 2013. gadā jau uzņemoties vokāli sarežģītākas partijas – Zīglindi “Valkīrā” un Gutrunu “Dievu mijkrēsli”. Pēc dalības 2013. gada cikla “Nībelunga gredzens” Rīgas iestudējumos 2017. gadā Liene Kinča veiksmīgi strādā vairākos Eiropas operteātros, galvenokārt dziedot tieši Vāgnera operās – Zentu “Klīstošajā holandieti”, Elizabeti “Tannheizerā”, pēdējo ar panākumiem atveidojot arī LNOB “Tannheizera” jauniestudējumā 2017. gada maijā.

Kopumā “Valkīra” ir formas ziņā viendabīgākais Viestura Kairiša “Nībelunga gredzena” iestudējums, kurā režijas stratēģijā kombinēta minimālistiska, nosacīta vizuālā dramaturģija (Ilmāra Blumberga scenogrāfija un kostīmi) un psiholoģiskais teātris tēlu attiecību portretējumā. Iestudējuma vizuālās zīmes nav uzbāzīgi konkrētas un viennozīmīgas, tāpat minimāli izmantoti tādi Kairišam citos iestudējumos raksturīgi izteiksmes līdzekļi kā ironija un groteska, vienlaikus spējot saglabāt dramatisko spriedzi četrarpus stundu garumā. Lietuviešu režisors Ģintars Varns “Valkīras” iestudējumu komentējis šādi: “[...] Tas, ka publika teju piecas stundas sēž zālē, līdzpārdzīvojot izrādei, ir vislielākais sasniegums. Tā ir uzvara pār *fast-food* modi mākslā. Tieši skatuviskais minimālisms ir tas, kas ļauj koncentrēties varoņu likteņu virzībai un rīcības motivācijai.” (Lūsiņa “Diena”: 07.03.2007) Vizuāli lakoniskais tēls, scenogrāfijas dotā ievirze režijas stratēģijā un režisora pieredze dramatiskajā teātrī, palielinot dziedātāju slodzi aktiermeistarībā un attīstot psiholoģisko spēles stilu paralēli vokāli sarežģītajām partijām, panāk iestudējumā Vāgnera drāmai atbilstošu performatīvo intensitāti. Britu pētnieks Hjū Frederiks Gartens, kas pētījis Vāgnera dramaturģijas struktūras, raksta: “Viss “Gredzena” cikls veidots pēc grieķu drāmas parauga, ar relatīvi nelielu darbojošos personu skaitu. Pārsteidzošākais ir tas, ka šie personāži – dievi, milži, rūķi, varoņi, citiem vārdiem sakot, mitoloģiskas būtnes – izraisa mūsu dziļākās emocijas, un tas nav tikai caur mūzikas spēku, bet arī caur viņu cilvēciskotajām kaislībām un konfliktiem, kuri ir drāmas pamatā.” (Garten 2012: 96) Viesturam Kairišam un Ilmāram Blumbergam “Valkīrā” ir izdevies likt skatītājam līdzpārdzīvot varoņu iekšējiem konfliktiem, izvairoties no pārmērīgas vizualitātes, zīmju un nozīmju blīva tīklojuma un specefektiem, ja neskaita dūmus un

spilgtos prožektorus, kuri dažbrīd apžilbina skatītājus līdz pat partera sestajai rindai. Mikus Čeže par “Valkīras” iestudējumu rezumē: “Ceļojumā pa drāmas naksnīgo telpu scenogrāfs skatītājus ieved "tumšajā pārdomu istabā", mudina atcerēties visa pastāvošā laicīgumu. *WILLKOMMEN IM TOD* – nāves aicinājums un savu baiļu iepazīšana piespiež jo skaidrāk saskatīt gaismu un to mīlestības skaistumu, kādu Vāgneram izdevies ietvert "Valkīras" partitūrā.” (Čeže “Studija” Nr.2 (53) 2007) “Valkīras” atjaunojums 2013. gadā jau pēc atšķirīgā inscenējuma stilistikā ieturētā “Zīgfrīda” un “Dievu mijkrēšļa” atgādināja, ka Vāgnera operu gadījumā tomēr nosacīta darbības vide un semantiski nepārbīvēta skatuve vislabāk izceļ muzikālās drāmas estētiskās kvalitātes.

3.2.3. “Zīgfrīds” – varoņa un antivaroņa antagonisms

Operas “Zīgfrīds” centrālā problemātika saistās ap varoni kā kultūras arhetipu, kas ir visa Vāgnera cikla ierosinātājs un vadmotīvs šoreiz ne muzikālā, bet satura izpratnē. Zīgfrīda tēlā Vāgners sapludināja savu interesi par vēsturi un mitoloģiju, meklējams varoņa tēlu, kurš nebūtu pakļauts vēsturiskajiem, sociālajiem un politiskajiem apstākļiem, bet pats tos noteiktu. Šis romantiskais ideāls saistāms gan ar Vāgnera paša revolucionāra pieredzi un vilšanos revolūcijas ideālos, gan ar viņa interesi par vēsturiski nozīmīgām personībām. Pētnieki izsekojuši, ka Zīgfrīda tēlā sapludināti, konkrēti, Frīdrihs I Barbarosa (ietekmīgs vācu izcelsmes valdnieks no Hoenštaufenu dinastijas 12. gadsimtā, Svētās Romas impērijas imperators (1155–1190)) un mitoloģiskais varonis no “Nībelungu dziesmas” (Garten 2012: 63). Šī kombinācija veido ideāltēlu, kuram kopš 19. gadsimta ir raiba interpretāciju vēsture, kas turklāt radikāli izmainījusies, padarot neuzvaramo vācu varoni ne tikai par parastu cilvēku, bet pat par antivaroni. Vāgners savā laikā alka pēc “nācijas diženuma”, un caur viņa muzikālajām drāmām Zīgfrīda tēls iesakņojās nācijas apziņā kā ideoloģiska konstrukcija un simbols, kas apzīmēja nācijas spēku. Šis tēls bieži ticis izmantots arī sociālpolitiskā kontekstā un militārajā propagandā, Pirmajā pasaules karā vācu ierakumu līnija, tāpat kā 1917. gadā būvētie vācu tanki, nesa Zīgfrīda vārdu. Arī Otrajā pasaules karā šis nosaukums tika saglabāts, tikai jau pretinieku pusē – vāciešu 1936.–1938. gadā būvēto 630 km garo aizsarglīniju no Šveices pierobežas līdz Āhenes pilsētai jeb *Westwall* Sabiedroto leksikā sauca par Zīgfrīda līniju. Mākslā Zīgfrīda tēls pēc Vāgnera operām 20. gs. 20. gados kļuva populārs caur Friča Langa mēmo filmu “Nībelungi: Zīgfrīds” (1924), bet 30. gados savukārt šis tēls tika integrēts nacistu ideoloģijā kā ārieša ideāltips, ko attēloja liela auguma, spēcīgu, blondu un zilacainu skaistuli.

Uz operu skatuvēm Vācijā Zīgfriāda portretējums no lāčādā tērpā spēkavīra mainās 20. gadsimta vidū, kad austriešu režisors Valters Felzenšteins lika pamatus režijas teātrim vācu operā. Lai gan pats viņš nav iestudējis nevienu Vāgnera operu, viņš formulēja jaunus principus muzikālajā teātrī. Rīgas “Zīgfriāda” dramaturgs Johens Breiholcs izrādes programmiņā tos pārstāstījis šādi: “Režijas teātra pionieris Felzenšteins postulēja, ka ikvienam režisoram jāatklāj par skatuves varoņiem tā patiesība, kas slēpjas aiz viņu ārienes un acīmredzamā, aiz klišejiem un stereotipiem. Viņa mērķis bija caur dziļu bezierunu libreta un partitūras analīzi sniegt visas nepieciešamās atbildes, lai atdzīvinātu stāstu tiešā, godīgā, jaunā veidā, kas spēj dziļi aizkustināt skatītāju. Felzenšteins nebūt nebija pirmais, kas to prasīja, bet viņš bija pirmais, kurš to pārvērtā muzikālā teātra teorijā un, visbeidzot, padarīja par jaunu virzienu vai pat operas režijas skolu.” (Breiholcs 2008: izrādes programmiņa) Felzenšteina skolnieki režijas jomā 20. gadsimta 70. gados šo Felzenšteina teoriju piemēroja arī praksē un attiecībā uz Vāgnera “Zīgfriādu” – tādi bija, piemēram, Gecs Frīdrihs, Joahims Hercs un Ulrihs Melhingers. Viņi pirmie sāk atklāt publikai citādu Zīgfriādu, kurš nebūt nav ideālais, neuzvaramais varonis, drīzāk viņš ir fiziski spēcīgs, taču mazliet naivs, pat primitīvs iepretim gan dievu, gan cilvēku pasaules spēlēm, tāds, kas var tikt un tiek izmantots kā ierocis citu interešu īstenošanai. Šāda stratēģija Zīgfriādu demitoloģizē, padara cilvēcisku, parādot ne vien viņa stiprās puses, bet arī trūkumus. Ja sākotnēji Zīgfriāda tēls vairāk bija skaudības un apbrīnas objekts, tad jaunajā skatījumā, tas vairāk modināja līdzjūtību. Breiholcs komentē, ka vācu režisori, piemēram, Joahims Hercs un Gecs Frīdrihs, portretējuši Zīgfriādu, uzsverot tā “naivumu, zināšanu trūkumu, nespēju izsvērt notikumus ar prātu, intereses trūkumu par plašāku lietu kontekstu, lielākoties primitīvos instinktus un tīri emocionālās reakcijas, kas kā bezdibenis viņu šķir no daudz izsmalcinātākās un intelektuāli atspoguļotās Votāna un Brinhildes pasaules.” (Breiholcs 2008: izrādes programmiņa)

Arī leģendārajā Patrisa Šero “Gredzenā” 1976. gada Baireitas iestudējumos Zīgfriāds attēlots kā taisnprātīgs, bet mazliet aprobežots spēkavīrs, kuram trūkst pieredzes un iemaņu izdzīvot viltus un izlikšanās pilnajā cilvēku pasaulē, respektīvi, apstākļu upuris, drīzāk antivaronis, nevis varonis. Kopš tā laika tā ir dominējošā Zīgfriāda tēla interpretācija Vāgnera operās “Zīgfriāds” un “Dievu mijkrēslis” arī 21. gadsimta sākuma iestudējumos. Izņēmums ir ironiskais Pētera Konvičnija “Dievu mijkrēslis” Štutgartes operā 2000. gadā, kur pirmajā cēlienā režisors apspēlējis stereotipisko Zīgfriāda imidžu ar kažokādām kā ironisku atsauci uz agrāko heroisko tēla interpretāciju. Režisors Jossi Vīlers (*Jossi Wieler*) Štutgartes operas “Zīgfriāda” iestudējumā 2002. gadā Zīgfriādu ietērpis izstaipītā T–krekļā

ar uzrakstu “Sieg-Fried”, džinsos un kedās un atgādina drīzāk panaivu, hormonu vētru plosītu pusaudzi. Sava apcerējuma beigās Johens Breiholcs rezumē: “Nozīmīgākajos pēdējo gadu iestudējumos (runa ir par “Zīgfriāda” un “Dievu mijkrēšļa” iestudējumiem Eiropā pēc 2000. gada – L. M. B.), piemēram, Jossi Vīlera interpretācijā Štutgartes operā vai Dāvida Aldena versijā Bavārijas Valsts operā Minhenē, Zīgfriāds nobrieda par daudzšķautņainu cilvēcisku būtni, kas raisa drīzāk līdzjūtību vai žēlumu nekā apbrīnu. Savā ziņā naivs, parupjš “varonis” džinsos, T-kreklā un teniskurpēs viņš bija atspirdzinoši neheroisks un iemiesoja pilnīgu pretskatu jebkurai klišejai, kas jebkad varētu būt radusies par šo lomu.” (Breiholcs 2008: izrādes programmiņa)

2008. gada iestudējumā Latvijas Nacionālajā operā Viesturs Kairišs kopā ar scenogrāfi un kostīmu mākslinieci Ievu Jurjāni turpina šo vācu režijas teātra līniju, izvēloties ironisku attieksmi pret varoņa tēlu un pašu varoni, kas attiecīgi izpaužas arī iestudējuma vizuālajā tēlā. Iestudējuma koncepcija ir laikmetīga un atvērta interpretācijai, tā demonstrē režisora prasmes atrast Vāgnera muzikālajai drāmai atbilstošu režijas valodu. “Zīgfriādā” Viestura Kairiša režijas stratēģija ir brīvāka no scenogrāfijas nosacījumiem nekā “Valkīrā”, jo telpa īsteno režisora koncepciju, nevis to virza. Tipoloģiski “Zīgfriādā” inscenējuma pieeja attālinās no Pavī formulētās režijas stratēģijas “atgriešanās pie mīta”, tuvinoties “iespējamajām nozīmēm”, kas izriet no jau pieminētās vācu režijas skolas, kuras ietvaros Zīgfriāds tiek portretēts drīzāk kā antivaronis. Savā ziņā tipoloģiskās izmaiņas ir likumsakarīgas arī kontekstā ar cikla sižetisko attīstību, kur mitoloģiskā vide arvien uzstājīgāk mijiedarbojas un tiek konfrontēta ar cilvēku pasaules spēles noteikumiem. Telpas koncepcija ir ļoti spilgta, ļaujot nolasīt 20. gadsimta vēstures un kultūras vaibstus, vizuālajā semantikā savdabīgi savienojot tos ar Vāgnera mitoloģiju. Piemēram, nībelunga Mīmes dzīvoklītī satilpst gan grāmatām pārbāzta sekcija, gan pilns kalēja inventārs, ieskaitot laktu, ēzi, plēšas, pūķa Fafnera midzenis atrodas aiz portāla ar augstām kāpnēm un Vācijas Reihstāga durvīm līdzīgu ieeju, demonstratīvu nolaižamo barjeru un aviācijas bumbām piebāztām otrā līmeņa durvju ailām, savukārt trešā cēliena telpa ir pamests, izdrupis un lapām piebiris baseins (skat. iestudējuma fotoattēlus 3. pielikumā).

Atšķirībā no “Valkīras” scenogrāfija nav tik nosacīta un simboliska, zīmes ir konkrētākas, tādējādi režijas stratēģijā režisoram uzskatāmi ieņemot autora pozīciju un Vāgnera libretu vairāk izmantojot kā izejvielu sava stāsta veidošanai, īstenojot postdramatiskā teātra pieeju. Centrā ir Zīgfriāds, kurš cenšas izzināt sevi, vidutājs starp mītisko pasauli un cilvēku pasauli, taču pats savu vidutāja lomu neapzinās. Viņš ir Votāna

“eksperimentāls” mēģinājums radīt brīvo cilvēku, kas varētu nevis pakļauties likumiem, bet pats tos radīt. Aiz šī ideālistiskā mērķa slēpjas arī savtīgs nolūks – ar šāda varoņa palīdzību varētu atgūt Nībelunga gredzenu, trofeju, kura ļauj valdīt pār pasauli. Šādi Zīgfriđu grib izmantot gan Votāns, gan viņa audzītāvs Mīme. Un vēlāk, “Dievu mijkrēsli”, arī Alberiha dēls Hāgens, kurš Zīgfriđu nogalina.

No varoņa koncepcijas viedokļa Zīgfriđs ir varonis ar ideālo biogrāfiju – viņš dzimis neparastos apstākļos, mežā, kā brāļa un māsas incesta atvase, turklāt abi vecāki gājuši bojā, tāpēc jauno varoni audzina kāds cits mītisks tēls, šajā gadījumā nībelungs Mīme, kas savukārt ir “Reinas zelta” gredzena epepejas vaininieka Alberiha brālis. Viestura Kairiša versijā Zīgfriđs ir vairāku kultūrvaroņu – Sprīdīša (spīts), milža Lutauša (neveikls naivums ar milzu spēku) un Maugļa (dabas bērns) apvienojums. Stāsta finālā Zīgfriđs kļūst par vīrieti, kārtējo reizi Gredzenam raksturīgā mitoloģiski incestuālā veidā iegūstot savu tanti, bijušo valkīru Brinhildi, kas aptuveni 30 gadus nogulējusi kalna galā liesmu aizsegā. Paradoksālā kārtā varonis nebaidās ne cīņā, ne nogalinot, bet izjūt bailes pret svešo, šajā gadījumā – pret sievieti, ko sākotnēji mēģina uztvert kā māti. Vāgneriskajā pasaulē atkal izzogas psihoanalītiski motīvi un seksualitātes atklāsmes, kas vizualizējas arī Notungā un pēc uzvaras pār pūķi uzvaroši paceltajā (erektētajā) barjerā.

Pirmajā cēlienā Vāgnera poētiski aprakstītais “varonis, kurš nepazīst baiļu” pārtapis par mazliet infantilu un aprobežotu spēkavīru, kas neapzinās savu fizisko pārākumu, demolē mājokli, plēš lāčus un zobena Notunga izkalšanai nepieciešamā karstuma radīšanai kalēja ēzē met grāmatas no audzītāva plauktiem. Zīgfriđs tērpies džinsos, kas atlocīti virs potītēm, radot iespaidu, ka varonim bikses ir par īsu, turklāt viņš pārvietojas ar milzīgu brezenta mugursomu un Panamas cepuri kā tūrists, taču to var simboliski interpretēt arī kā varoņa ceļa, respektīvi, attīstības metaforu un naratīva reprezentāciju. 2008. gada jūnijā, Rīgas Operas festivālā, titullomu atveidoja holandiešu izcelsmes tenors no Zviedrijas Jonijs van Hals (*Johnny van Hal*), kurš ir gara auguma un spēcīgas miesas būves, tādēļ minētais tēls ieguva vēl papildu komismu. Šis nav vienīgais gadījums, kad Viesturs Kairišs “Gredzena” ciklā ņēmis vērā dziedātāju fiziskos parametrus, lai ar kostīmu palīdzību piešķirtu tēlam ironisku vai pat grotesku nozīmi. Līdzīgi kā ar milzīgo “Sprīdīti” Joniju van Halu “Zīgfriđā”, Kairišs “Dievu mijkrēsli” ietērpj miesās kuplo un aptuveni 130 kilogramus smago vācu baritonu Markusu Jupiteru, kurš atveido Guntera lomu, baltā kreklā, īsos šortos un pusgarās, baltās zeķēs ar pušķīšiem. Šī vizuālā groteska atbilst Guntera paglēvajam raksturam un bērnišķīgajai bravūrai. Ievas Jurjānes scenogrāfijai un

kostīmiem raksturīga iedziļināšanās detaļās, tādēļ izrādes telpas semiotika veidojas sarežģīta, ar vairākiem zīmju un nozīmju uzslāņojumiem, izaicinot skatītāja uztveri to šifrēšanā un vienlaikus akcentējot ne tik daudz libreta mitoloģisko struktūru, cik varoņa naratīva saikni ar 20. gadsimta vēsturi, tomēr vairāk asociatīvi, nevis konkrēti. Zīgfrīda audžutēvs nībelungs Mīme ir vienlaikus gan tēvs, gan māte – pēdējo lomu reprezentē izteismīgs priekšauts un rosīšanās pie plīts. Mīme mitinās vecpuiša dzīvoklī ar milzīgu bibliotēku un krāsni (ēzi), turklāt abi ar pāraugušo audžudēlu guļ vienā gultā, tādējādi uzsverot Zīgfrīda brieduma trūkumu. Lai šo interpretāciju vēl paspilgtinātu, Zīgfrīds ierodas no kārtējiem klejojumiem pa mežu ar lāča ādu pār galvu un iegāžas mitekli, izsiedzams logus. Saskaņā ar libretu Zīgfrīdam jau bērnībā piemīt neparasts spēks; viņš satriec šķēpelēs visus zobenus, ko viņam mēģina izkalt Mīme. Vienīgais, kas viņam der, ir paša (pār)kaltais Notungs – tēva Zīgmunda ierocis, kura atlūzas Mīme glabājis kā relikviju. Režisors kopā ar scenogrāfi izspēlē naivā varoņa kā ieroča izmantošanu citu interesēs diskursu simboliskā, lai arī visai didaktiskā mizanscēnā – Zīgfrīdam kaļot zobenu, ēzē malkas vietā tiek kaudzēm mestas grāmatas no Mīmes plauktiem, pretnostatījot spēku zināšanām un atgādinot arī par to, cik spēks bez zināšanām ir bīstams ierocis. Grāmatu dedzināšana šajā gadījumā ir klišeja, taču tā uz skatītāja apziņu iedarbojas nepārprotami, vēlreiz uzsverot Zīgfrīda kā antivaroņa traktējumu.

Viens no lielākajiem izaicinājumiem operā “Zīgfrīds” režisoram un scenogrāfam ir pūķis. Protams, 21. gadsimtā pūķi parasti neatveido kā dinozaurveidīgu dzīvnieku, kurš pa muti pūš liesmas un dūmus, šo mitoloģisko tēlu mēģina atveidot nosacīti. Viens no ilustratīvākajiem 20. gadsimta Zīgfrīda tēmas atspoguļošanas piemēriem ir Friča Langa filma “Nībelungi: Zīgfrīds” (1924). Tās fragments ar ļoti izteismīgo pūķi Fafneru (kura iekšienē bija ievietots pūķa rokas vadības mehānisms) izmantots arī Viestura Kairiša režisētā jauniestudējuma sākotnējā vizuālajā pieteikumā (vēlākajā vizuālajā tēlā gan sākotnējais filmas stopkads aizvietots ar Mārtiņa Ratnika fotogrāfiju). Tomēr uz skatuves pūķa risinājums arī Kairiša koncepcijā ir metaforisks – pūķi reprezentē kopā savijušos cilvēku murskulis uz kāpnēm, no kura vienā brīdī nemanāmi atdalās Fafnera lomas atveidotājs Krišjānis Norvelis – pūķis "no biroja" asiņainā, baltā krekļā pēc Zīgfrīda tiešā trāpījuma ar burvju zobenu Notungu. Oriģinālajā tekstā pūķis cita starpā tiek saukts par tārpu (*Wurm*), kas pieļauj šo vārdu attiecināt uz apzīmējošo objektu arī pārnēstā nozīmē – tas ir kaut kas zems, lienošs, nezticams pakalpiņš utt. Līdzīgi pūķi Viesturs Kairišs portretē arī Raiņa “Uguns un nakts” iestudējumā Nacionālajā teātrī pēc septiņiem gadiem (2015). Mīme no mitoloģiskas būtnes pārvērsts aprēķinātājā, kurš gatavs Zīgfrīda spēku un

naivumu izmantot kā ieroci sava labuma gūšanai. Vācu kritiķis Albrehts Tīmanis (*Albrecht Thiemann*) žurnālā “Opernwelt” raksta: “Iestudējums parāda īsteno Latvijas Nacionālās operas radošo potenciālu. Vairāku tēlu iekšējā būtība atklāta tāda, kādu neesmu redzējis nekur citur. Īpaši – daudzpusīgais Mīmes portretējums: ne vairs rūķis, kurš tikai cenšas ar jebkuriem līdzekļiem sasniegt savu, bet gan daudzplākšņains tēls – intelektuālis birokrāts un parasts cilvēks. Bieži operu scenogrāfijās izmantotais baseina motīvs šeit ir spēcīgs tēls, pilns zudušas civilizācijas grūžu – vieta, no kuras Zīgfrīdam un Brinhildei būs jāatvadās.” (Thiemann “Opernwelt”: Nr. 8, 2008) Baseins ir operas trešā cēliena scenogrāfijas pamatelements – tas ir pamests, pilns ar rudens lapām un kastēm, flīžu sienas vietām izdrupušas. Šajā vidē notiek visu triju pasaules metastāžu tikšanās – dievu (Votāns un Erda), dievu un cilvēku (Ceļinieks (Votāna metamorfoze) un Zīgfrīds) un cilvēku (Zīgfrīds un zemes dzīvei atmodināta Brinhilde). Tukšais baseins ir reizē pretnis uzskatam par ūdeni kā dzīvības sākumu un vienlaikus tā klasiska reprezentācija, demonstrējot režisora stratēģiju, kā, nekonfliktējot ar operas libretu un mūziku, skatīties uz materiālu un rādīt to caur laikmetīguma prizmu, izmantojot postmodernisma estētiku. Izteiksmes līdzekļu un mūzikas, scenogrāfijas un iestudējuma sinkrētisma ziņā “Zīgfrīdu” var uzskatīt par Rīgas “Gredzena” kulmināciju. Vāgnera daiļrades amerikāņu pētniece Katrīna Saiera atzinīgi uzteic iestudējuma oriģinalitāti: “Pēdējās desmitgadēs pasaulē turpinās īsts Vāgnera “Nībelunga gredzena” bums, un tieši redzējums, kādu piedāvā teātrī ārpus Baireitas un Vācijas, ienes jaunu skatījumu. Šajā kontekstā LNO “Nībelunga gredzens” ir iezīmīgs un oriģināls – tas ir Latvijas produkts, kurā nav importētas vācu idejas par to, ko Vāgners nozīmē un kā to pareizi iestudēt. Tas dara LNO “Gredzenu” tik būtisku visā Vāgnera renesanses puzzle, it īpaši tāpēc, ka tas piedāvā labu teatrālu sniegumu un izcilas balsis. (Syer “Opera”: No 8, 2008) (pasvītrojums mans – L.M.B.)

Laikā, kad tiek iestudēts “Zīgfrīds” un viss “Gredzena” cikls, LNO solistu vidū tikpat kā nav Vāgnera operām piemērotu balsu, tādēļ dziedātāji galvenokārt tiek pieaicināti, īpaši šim projektam, tostarp arī vairāki latviešu solisti – Egils Siliņš (Ceļinieks), Krišjānis Norvelis (Pūķis Fafners) un Kristīne Gailīte (Meža putns). “Zīgfrīds”, tāpat kā “Valkīra”, ir vokāli un muzikāli ļoti liels izaicinājums, sevišķi titullomas atveidotājam. Titulvaronis Jonija van Hala izpildījumā demonstrēja gan balss spēku, gan lirismu ārijās un dialogos; katra nots skanēja pārdomāti un savā vietā par spīti mazliet pārspīlētajam tēla infantilismam. Zīgfrīds ir uz skatuves turpat vai visu laiku, tādēļ cilvēciski saprotams ir solista nogurums trešajā cēlienā, kad tenora balss zaudēja spožumu un spēcīgi kontrastēja ar svaigi uz skatuves uzņākušās Irēnes Teorīnas (Brinhilde) skanīgo, spēcīgo Vāgnera

soprānu. Dziedātājas vokāli tehniskā, mākslinieciski spilgtā interpretācija Brinhildes salīdzinoši ar “Dievu mijkrēsli” nelielajā partijā kļuva par spilgtāko izrādes muzikālo momentu. Otrs solists, kura vokālais un aktieriskais sniegums bija līdzvērtīgi kvalitatīvi, bija norvēģis Bengts Ūla Morgnijs gudrā, bet ļaunā un sīkmanīgā aprēķinātāja un režisora interpretācijā nepārprotami nesimpātiskā Nībelunga Mīmes lomā. Līdz pat nāvei no Zīgfriīda rokas Mīmes lomas attēlotājs prasmīgi izmantoja izteismīgu mīmiku, vienlaikus piešķirot arī dziedājumam dažādas specefektu intonācijas, te dziedot caur zobiem, te atkal zebiekstei līdzīgi šaudīdams acis, kamēr balss dara savu darbu. Egils Siliņš Votāna lomā līdz pat izrādes beigām demonstrēja vienmērīgu skanējumu un spožas tembrālās krāsas, sadzīviski tērtā Ceļinieka tēlā ar izturētu, majestātisku stāju un izturētu žestu valodu uzskatāmi parādot, ka Ceļinieks ir maskējies Votāns. Krišjānis Norvelis Pūķa partijai aktieriski piešķīra rezignētu nogurumu, taču vokāli sniegums bija stabils gan tiešā balss skanējumā, gan “briesmu” efektam izmantotās apskaņošanas aizsegā. Pūķa tēla interpretācija režijas koncepcijā šoreiz ir izteikti simboliska – par briesmām brīdinošais mirstošais pūķis ir drīzāk nevis mitoloģiska būtne, bet varas spēlēs pieredzējis profesionālis, kas mēģina pirms nāves atrunāt Zīgfriīdu no paša pieļauto kļūdu izdarīšanas. Šis ir novatorisks pavērsiens tēlu traktējumā, atturoties no Zīgfriīda un pūķa Fafnera kā pretinieku attēlošanas un ieskicējot šajos tēlos kopīgo – neprasmi ieklausīties brīdinājumos (“Reinas zeltā” par Nībelunga gredzena lāstu milzi Fafneru brīdina Loge, taču milzis neieklausās, rezultātā nogalina brāli Fazoltu un pārvēršas par pūķi, kas sargā Votānam atņemtās Alberiha bagātības). Soprāna Kristīnes Gailītes spožo balsi Meža putna lomā aizskatuvē ļoti slāpēja dekorācijas, tomēr Gailīte dziedāja vokāli nevainojami, metāliskais tembrs skan pāri orķestrim un viņas balss ir tiešām piemērota šai nelielajai, bet svarīgajai Vāgnera lomai.

Klātesošie kritiķi ļoti augstu vērtēja gan vācu diriģenta Korneliusa Meistera partitūras lasījumu, gan LNO orķestra sniegumu. Bavārijas Radio žurnālists Pēters Jungbluts par LNO “Zīgfriīdu” saka: “Izcils iestudējums. Rīga ir vienīgā pilsēta Austrumeiropā, kurā ir vācu tipa režijas teātris – mūsdienīgi iestudējumi, kas uzrunā, gan prātu, gan sirdi. LNO orķestris agrāk nav spēlējis “Zīgfriīdu”, bija jāsāk no nulles. Bet tas, ko izdevies sasniegt, ir apbrīnojami.” (Lūsiņa “KDi” 2008: 10.06.08.) Savukārt lietuviešu diriģents Modests Pitrens, atzinīgi izsakoties par “Zīgfriīda” muzikālo lasījumu, režiju kritizējis, norādot uz, viņaprāt, pārāk sadzīviskotu skatījumu uz Vāgnera drāmu: “Radušam

pie spēcīgās lietuviešu režijas skolas²¹, “Zīgfrīda” režijā man mazliet trūka simbolu. Kur nepieciešama drāma, bija komisms, bet, kur vajadzētu komismu, tā pietrūka. Līdzsvars starp drāmu, simboliem un sadzīviskumu un humoru mani neapmierināja.” (Lūsiņa “KDi” 2008: 10.06. 08.)

Pēc “Valkīras” pārējo divos “Gredzena” cikla iestudējumos Viestura Kairiša stratēģijā parādās arvien vairāk ironijas un groteskas ar tendenci Vāgnera simbolu drāmu sadzīvīskot, komismam un reprezentācijām kļūstot arvien konkrētākām. Tā, piemēram, Zīgfrīda tēlā ļoti uzsvērts varoņa infantilisms un aprobežotība, padarot šo tēlu apzināti grotesku. Tādu pašu stratēģiju Kairišs vēlāk izmanto Lāčplēša portretējumam “Ugunī un naktī”. Arī intervijās režisors vairākkārt teicis, ka šie tēli ir ļoti līdzīgi, un to pamatojis šādi: ““Zīgfrīds” ir stāsts par varu un cīņu par to. Šī – viena no spēcīgākajām un graužošākajām cilvēka vēlmēm – ir aktuāla mūžīgi. Un arī šodien, kā nekad – Zīgfrīds ir specifiski izglītots un pietiekami *atsaldēts* (žargonā – aprobežots) tēls, ko audzina ar vienu mērķi – veidot to kā instrumentu varas iegūšanai. Viņu audzina Mīme – slīpēts un spožs intelektuālis, kas skaidri apzinās, kādām īpašībām jābūt, lai iegūtu kāroto. Bet Zīgfrīdā pamanās *izdzīvot* tāds bērnišķīgums, dabas spēks. Un tieši tas dara šo tipu fascinējošu. Zīgfrīda tēls sastopams arī latviešu mitoloģijā – tas ir Lāčplēsis: abi plēš lāčus, spēka tiem vairāk kā prāta, abi tiek vadīti kā instrumenti varas iegūšanai.” (intervijā portālam “Delfi” 17.02.2009.) Šī varoņa portretēšanas stratēģija tieši pierāda Vāgnera iestudējumu pieredzes ietekmi uz Viestura Kairiša turpmāko režijas rokrakstu arī dramatiskajā teātrī, risinot varoņa tēlu klasisku lugu laikmetīgos iestudējumos.

Vāgnera cikla kopējā kontekstā “Zīgfrīds” iezīmē pavērsienu no simboliski nosacītās estētikas uz konkrētāku, metonīmiskāku, tas attiecas gan uz režijas valodu un tekstualitāti, gan spēles stilu. Patriss Pavī, rakstot par tendencēm klasikas mūsdienu iestudējumos, atzīmējis, ka tajos ļoti bieži notiek konvenciju un formu maiņa: “Spēles stils var mainīties no iestudējuma uz iestudējumu. Forma uz skatuves vairāk ir metonīmija nevis metafora, it kā vieglāk un provokatīvāk būtu signalizēt realitātei ar skatuves detaļu nekā attēlot to atdarinoši (mimētiski) vai simboliski.” (Pavis 2013: 230) Atceroties Didjē Plasāra klasikas iestudējumu iedalījumu restitūtīvajos un projicējošajos, no kuriem “projicējošie ir tādi, kad darbs tiek izmantots, lai radītu komentāru, kas pārsniedz paša darba robežas, kurā ir vairāk vispārējie objekti – piemēram, jautājumi par laikmetīgo

²¹ Diriģents atsaucas uz režisoriem Eimuntu Ņekrošu, Oskaru Koršunovu, Gintaru Varnu u.c. un viņu veikumu Lietuvas teātra un operu režijā (autores piezīme).

sabiedrību, filozofiski, psihoanalītiski u.c. jautājumi” (Pavis 2013: 296), jāsecina, ka “Nībelunga gredzena” 21. gadsimta iestudējumi veidoti projicējošā stilā, vizuāli un konceptuāli radot šādus komentārus, kas pārsniedz Vāgnera sacerēto darbu robežas.

3.2.4. Dievu mijkrēslis” – Kairiša ironiska versija par mūsdienu apokalipsi

„Dievu mijkrēslis” Latvijas Nacionālajā operā saistās ar finanšu krīzes laiku, kad viegli pieejamo kredītu un nekustamā īpašuma burbuļa plīšanas dēļ valstī notika pārmaiņas gan nodarbinātības, gan uzņēmējdarbības sektorā. Laiks starp 2009. un 2011. gadu Latvijas ekonomiskajā un kultūras dzīvē nozīmē budžeta „saīsināšanu”, uzņēmumu bankrotus un parādu piedzinēju biznesa uzplaukumu. Finanšu krīzes dēļ tika atlikts arī plāns, ka Latvijas Nacionālā opera varētu pabeigt „Nībelunga gredzena” cikla iestudēšanu jau 2009. gadā, tādēļ „Dievu mijkrēslis” reāli tika iestudēts tikai 2011. gadā, un pirmizrāde notika 19. novembrī (tātad dienu pēc Latvijas Republikas Neatkarības proklamēšanas gadadienas). Šajā iestudējumā darbības vieta un laiks formāli saglabā nosacītību, vienlaikus saturot atsauces uz sociālvēsturiskajiem pagātnes un tagadnes kontekstiem un domāšanas īpatnībām postsociālisma kultūrtelpā. Viestura Kairiša galvenais jautājums ir par varoņa koncepta nozīmi mūsdienās. Režijas stratēģija šajā iestudējumā turpina “Zīgfrīdā” aizsākto vācu režijas teātra tradīciju. Tāpat kā “Zīgfrīdā”, Kairišs izmanto t.s. projicējošo režijas stratēģiju, kad iestudējums vienlaikus ir arī komentārs par aktuālo laikmetu, turklāt no visiem Vāgnera “Gredzena” iestudējumiem tieši “Dievu mijkrēslī” šis komentārs ir visironiskākais un groteskākais un visvairāk kontrastē ar Vāgnera mitoloģiski simbolisko ievirzi un naratīvu par dievu un cilvēku pasaules bojāeju. Ievas Jurjānes scenogrāfijā un kostīmos ir daudz atsauču uz 20. gs. 70. gadiem, kas liecina par režisora un scenogrāfes ieceri Vāgnera mitoloģiski simbolisko drāmu interpretēt caur sociālvēsturisku prizmu, taču saglabājot postmoderno ironiju un spēli ar realitātes simboliskiem atspulgiem skatītāja apziņā.

Sociālvēsturiskās piesaistes galvenokārt saistās ar iestudējuma “cilvēku pasaules” daļu un tās vizuālajiem aspektiem, zīmju un simbolu valodu, piemēram, citādā, brīvā reprezentācija, portretējot abus galvenos varoņus Zīgfrīdu un Brinhildi kā hipijus džinsos un no krāsainām puķēm tamborētā kleitā ar lentēm ap pieri, audzējot marihuānu savā mazajā guļbūvītē, iepretim Gībihungu galmam, kurā kora mākslinieki kungi tērpti pelēkos uzvalciņos, bet dāmas – plisētos svārkos līdz celim un kreklveidīgās blūzītēs, sabiedriskās telpas veidotas flīzēs un marmorā, bet guļamistaba tapsēta ar sarkanu audumu, visur pie

sienām medību trofejas, savukārt milzīga pirts kalpo ne tikai par ķermeņa attīrīšanas vietu, bet arī par vietu, kur tiek svinētas dzīres, slēgti apšaubāmi darījumi, plānotas politiskas sazvērētības utt. (skat. iestudējuma fotoattēlus 4. pielikumā). Tekstā pieminēto bijušās valkīras mītisko zirgu Grāni reprezentē ar puķēm izšūti masīvi šņorzābaki, bet burvju cepure Tarnhelms kļuvusi par saulesbrillēm (acu paslēpšana kā maskēšanās). Vienīgi zobens kā bijis paliek zobens, kura priekšmetiskums un nesaderība ar apkārtējo vidi piešķir Zīgfrīda tēlam grotesku raksturu. Zīgfrīda un Brinhildes vizuālais tēls pretnostatī individu pelēkajai masai, kurā spilgtas individualitātes (Vāgnera libretā – mītiskajā pasaulē sakņotas būtnes) neiederas, izskatās un ir svešas. Vēl vairāk, traģikomisku svešādību un kontrastu ar cilvēku pasauli piešķir valkīras Valtrautes ierašanās – viņa tērpta metāla bruņukreklā un ķiverē un pauž raizes par likteņa normu prognozēto dievu pasaules bojāeju, kamēr par mirstīgu sievieti kļuvusi Brinhilde, spilvenos atzvēlusies, skatās televizoru un pīpē zālīti, kategoriski noraidot prasību atdot Zīgfrīda dāvāto Nībelunga gredzenu, ko viņa uztver sadzīviski un dziļākā piešķirtā jēga ir gredzens kā vīra dāvināts jūtu simbols, Reinas meitām, lai atjaunotu pasaules kārtību (skat. foto 4. pielikumā). Tomēr iestudējuma gaitā, piedzīvojot pazemojumu, melus un atriebjoties, piedaloties sazvērētībā, kā rezultātā Zīgfrīds mirst, lai visbeidzot, atbilstoši libretam, mestos Zīgfrīda bērū sārtā ar valkīrisku degsmi, Brinhilde ir dramatiski dinamiskākais un mainīgākais tēls.

“Dievu mijkrēslis” Viestura Kairiša interpretācijā pretendē uz vispārinājumu par mūsdienu pasauli. Izrādes programmiņā, kur režisors izklāstījis savu “Dievu mijkrēšļa” redzējumu, teikts: “Man “Dievu mijkrēšļa” pasaule lielā mērā ir Latvija. Sabiedrību kontrolē un manipulē daži negodīgi, korumpēti un varaskāri cilvēki. Viņi darīs jebko, lai palielinātu vai vismaz saglabātu savu varu, neraizējoties, kādu cenu par to nāksies maksāt. Pati sabiedrība ir bezspēcīga. Tā tikai noskatās, visi lieliski zina, kas notiek, bet nekā nedara, lai pretotos.” (Kairišs 2011: izrādes programmiņa) Zīgfrīds šajā iestudējumā ir izteikts antivaronis, naivs, tāds, kas uzticas visiem un uzklausa jebkura padomus, mazliet aprobežots, bet joprojām fiziski ļoti spēcīgs, jaunu piedzīvojumu un varoņdarbu alkstošs un vienlaikus – iepretim cilvēku pasaules intrigām labticīgs un joprojām piederošs pasaulei, kurā likumiem, rakstītiem vai nerakstītiem, tomēr ir nozīme. Trešais galvenais tēls – Hāgens, kurš tradicionāli “Dievu mijkrēšļa” iestudējumos ir tipisks negatīvais tēls – Viestura Kairiša interpretācijā tiek parādīts, iedziļinoties tēla psiholoģijā un atrodot pamatojumu viņa “ļaunumam”. Libreta teksts pasaka priekšā, kāda ir Hāgena problēma un drāma. Līdzīgi kā Votāns un Alberihs ir gaismas un tumsas pretmeti, “Nībelunga gredzena” cikla pēdējā operā šo kontrastu iezīmē divi tēli, kuriem ir mītiskas saknes – Zīgfrīds un

Hāgens. Hāgens savā dziedājumā atklāj, ka dzīvo bez prieka un noveco pirms laika, ka viņam sveša mīlestība un līdzietība, jebkuras cilvēciskas jūtas, jo viņš dzimis kā vardarbības akta auglis un viņa bioloģiskais tēvs ir rūķis Alberihs, kura mērķis, radot pēcnācēju, ir izmantot viņu gredzena un varas pār pasauli atgūšanai, būtībā tieši tāds pats “eksperimentāls” ierocis kā Zīgfrīds Votāna pēctecības līnijā. Režisors Hāgena tēlu raksturojis kā ģeniālu manipulatoru, kurš ir viltīgs, bez sirdsapziņas, bezbailīgs, vardarbīgs, gudrs, pēc varas un kontroles alkstošs (Kairišs 2011: izrādes programma). Konceptuāli “Dievu mijkrēšļa” režijas stratēģijas pamatā ir ironija un groteska, divi iecienītākie Viestura Kairiša izteiksmes līdzekļi, kas lielā mērā nosaka iestudējuma estētiku. Tieši groteskas izkāpinājums vizuālajā tēlā – piemēram, skatuves noformējumā izmantotie puķu kioski, ziedi alumīnija un caurspīdīgā folijā un kāzu saloni ar kuplām līgavas kleitām, no kurām viena tiek piedāvāta arī nolaupītajai Brinhildei, ko Gībihungu trijotnes sabrūvētās burvju dziras varā Zīgfrīds gatavs izprecināt Gunteram, “medību” aina ar iešanu pirtī un desu cepšanu 3. cēlienā – iestudējuma performatīvo tekstu veido vācu režijas teātra manierē, līdzīgi Tomasam Ostermeieram, Nikolasam Štēmanam vai Frankam Kastorfam, klasiku interpretējot savā lokālajā sociālpolitiskajā kontekstā un strādājot ar noteiktām, paredzamām asociācijām, kuras var likties tiklab komiskas, cik atbaidošas. Piemēram, ainā, kas libretā ir “medības”, bet Kairiša versijā pārtapušas par pirts – desu cepšanas ainu, Hāgena šķēps, kas tiek iedurts Zīgfrīdam mugurā, pirms sava nāves darba tiek izmantots desīņu cepšanai uz mangala (skat.foto 4. pielikumā), savukārt Zīgfrīda ietērpšana spīdīgā folijā un saulesbrillēs vēsta, ka Zīgfrīds uzvilcis burvju cepuri Tarnhelmu un kļuvis neredzams jeb faktiski nepazīstams, lai nolaupītu Brinhildi un atvestu viņu uz Gībihungu namu.

2011. gadā tapušais Riharda Vāgnera „Dievu mijkrēšļa” iestudējums Latvijas Nacionālajā operā izraisīja pretrunīgu Latvijas mediju un sabiedrības vērtējumu. Tādējādi izgaismojās būtiska recepcijas problēma, kas vienlīdz labi attiecināma uz lielu daļu postmodernā estētikā risināto klasisko operu iestudējumiem.

Atsevišķas publiski paustās vērtētāju atziņas liek domāt, ka šajā režijas koncepcijā nenolasītā salīdzinājumā ar nolasīto ir palicis visai daudz, vērtējumi ir vairāk emocionāli, nekā analītiski un galvenokārt balstās uz sašutumu par iestudējuma estētikas neatbilstību atsevišķu indivīdu priekšstatiem par to, kā būtu jāiestudē Vāgners. Ierobežotā izrāžu skaita dēļ “Dievu mijkrēslis”, tāpat kā pārējos “Gredzena” iestudējumus, redzējis salīdzinoši neliels skatītāju loks – „Dievu mijkrēslis” LNO kopumā parādīts tikai piecas reizes: divas pirmizrādes 2011. gada novembrī, viena izrāde 2012. gada Rīgas operas festivālā (ROF),

viena atjaunojuma publiskais ģenerālmēģinājums 2013. gada maijā un izrāde 2013. gada ROF. Salīdzinot „Dievu mijkrēšļa” koncepcijas tapšanas noskaņas Vāgnera daiļrades vēsturē ar Kairiša režijas koncepcijā ietverto, atšķirīgs ir tikai laikmeta aktualitāšu konteksts formas aspektā, proti, kontekstuāli Vāgnera attieksme pret Vācijā notiekošo 19. gadsimtā projicēta Kairiša attieksmē pret 2011. gada politisko un sociālo situāciju Latvijā.

Savu režijas koncepciju Viesturs Kairiņš komentējis intervijās izrādes tapšanas laikā. Vispirms jāapstājas pie režisora attieksmes pret dieviem Vāgnera stilizēti mitoloģiskajā tēlu sistēmā. Intervijā muzikoloģei Inesei Lūsiņai Kairiņš saka: „Par dieva jēdzienu, arī Vāgnera kontekstā, ir jāsaprot, ka mums jau sen ir cilvēki, kuri sevi ir nostabilizējuši dieva statusā un arī pārējie no viņiem rada dievus. Tur jau tas Vāgnera spēks, ka tu skaidri redzi, kas te notiek: kas ir tie dievi un kas viņus izveidojis. Kā viņi radušies, kā viņi manipulē ar citiem un kā viņi paši iznīkst, lai dotu vietu jauniem dieviem. [...] Te jārunā, kāda loma ir dievam modernajā sabiedrībā un kas ir šis dievs. Es negribu iestudēt Vāgneru ne abstrakti, ne reliģiozi. Iestudējums ir par varas un sabiedrības attiecībām, par personības un varaskāru cilvēku savstarpējiem ķīviņiem, kuru rezultātā visa pasaule iet bojā jeb pārvēršas. Masai, pūlim, to pat nenojaušot, tas spēlē lielu lomu. Viņi rīkojas neapzināti, un, kad izdarījuši, nekas cits daudz neatliek, kā vien nodziedāt kādu patriotisku dziesmu un ar cerībām raudzīties nākotnē. Taču skaidrības nav nevienam.” (Lūsiņa “Diena”: 08.12.2011) Tātad runa ir par Vāgnera dievu izpratni Feierbaha garā, proti, dieviem kā cilvēku radītiem šķietamiem ideāltipiem, kurus pazudina pašu cilvēciskās vājības, tieksme pēc varas, krāpšana un nodevība. Kairiņš vēl atsevišķi uzsver indivīda un masas pretnostatījumu, ko var interpretēt kā atsauci uz romantismu, kas pastarpināti ietērpta vizuālā citādībā.

„Dievu mijkrēšļa” LNO izrādes pēdējā cēliena sākumā ir skats, kad koris, sastājies ap Zīgrīda zārku, kas greznots ar latviešu tradicionālajiem kapu vainagiem, plātot mutes, dzied mēmu himnu. Zīgrīda bērū ainā Kairiņš atkal veidojis atsauci uz aktualitāti, kas viņu iedvesmojusi domāt par varoņa vietu, lomu un funkciju 21. gadsimta pasaulē. 2011. gada septembrī traģiskā aviokatastrofā Jaroslavlā, Krievijā, bojā gāja latviešu hokejists Kārlis Skrastiņš, titula “Dzelzs vīrs” (“*Iron Man*”) īpašnieks un populārs sportists. Traģiskais fakts ieguva plašu rezonansi Latvijas sabiedrībā, oficiālā atvadīšanās no sportista “Arēnā Rīga” izvērtās par tautas sēru pasākumu. Režisors to komentējis intervijā: “Man šķiet, ka pirms šīs traģēdijas viņu atpazīna sporta fani, kas, protams, sekoja viņa gaitām. Bet piepeši likās, ka visa tauta sēro! Nekad nebiju piedzīvojis neko tamlīdzīgu. Ziedu jūra, sveces, nebeidzami cilvēku pūļi, kas vēlējās atvadīties pēdējo reizi. Tā bija kolektīva, masveidīga

nacionālā varoņa apraudāšana (pasvītrojums mans – L.M.B) Es ticu, ka mums vajadzīgs miris varonis, īpaši krīzes laikos. Varonis cilvēkus emocionāli vieno. Cilvēki grib raudāt, justies vienoti, piederēt. Varoņa apraudāšana liek justies stiprākam – visi ir vienoti savās sāpēs. Īpašie apstākļi ļauj atbrīvot emocijas, kas parasti tiek apslāpētas. Šādai masu pieredzei var būt sekas – “Dievu mijkrēslī” tā izraisa kolektīvo psihozi, kas pašiem iesaistītajiem negaidīti tos pavērs pret sistēmu.” (Kairišs 2011: izrādes programmiņa) Mēmā bērū aina izspēlēta arī “Ugunī un naktī”, Lāčplēsim atdusoties un Laika vecim runājot monologu. Vāgnera daiļrades pētnieks Saimons Viljamss (*Simon Williams*) darbā „Vāgners un romantiskais varonis” raksta: „Varonis var būt varonis tikai [citu] atmiņā, nevis darbībā. Varonība ir nevis varoņa darbos, bet atmiņā par viņa darbiem. Ja varonis iegūst varu dzīvē un izmanto to, lai padarītu likumīgu savu varoņa statusu, tas nozīmē cilvēka brīvības noliegumu. Varonība ir varonība tikai tad, kad tā nav daļa no ikdienas dzīves. Ja tā kļūst par ikdienas dzīvi, tā paredz totalitāru autoritāti, un tas ir heroisma un varonības lāsts 20. gadsimta vēsturē.” (Williams 2004: 98) Viesturs Kairišs savā veidā artikūlē to, ko Vāgners centies noklusēt – “Gredzena” stāstam beigu nav vai arī tam ir bezgalīgi daudz beigu variantu, vienkārši kaut kur ir jāpieliek punkts. Un Kairišs punktu postmoderni pieliek ar pulsējošu kairinājumu skatītāja smadzenēs. Otrs būtisks aspekts, ko režisors piedāvā skatītājam, ir sociālā konteksta simbolisks izmantojums un tā kritika, kas tverama gan tieši, gan pastarpināti – filozofiski. „Iestudējumu gribu veidot par sabiedrību, kuru es pazīstu. Nemēģinu trivializēt, taču tas ir laikā iestrēdzis produkts un sabiedrība: mazliet pagāniska, mazliet padomiska, mazliet mūsdienīga, hipijiska. Arhetipiska. Tā sevī ietilpina visu. Taču par laika zīmēm es nedomāju. Svarīgākais ir attiecības: Brinhilde ļoti mīl un tiek šausmīgi nodota, briesmīgi atriebjas, kļūst no mīlošas sievietes par slepkavu un pēc tam par upuri. Miljons dažādu Brinhilžu! [...] tieši tas man Vāgnerā patīk, ka viņā tas viss ir. Tas ir viņa spēks, ka tu vari to vērtēt kā ļoti filozofisku, mitoloģisku, politisku, humānu, episku, necilvēcisku, pārcilvēcisku darbu un vari uztvert arī kā ziepeni [...]” (Lūsiņa 2011a) saka Kairišs, un šis Vāgnera uztvērums lielā mērā atbilst “Gredzena” cikla kopējai filozofijai. Cik lielā mērā skarbi tiešā un kaitinošā, pat provocējošā forma uzvar uz refleksiju rosinošo, filozofisko saturu, atkarīgs drīzāk no uztvērēja (skatītāja klausītāja) atvērtības interpretācijai, brīvības no iepriekšpieņemtiem priekšstatiem, no viņa gaidu horizonta, izmantojot recepcijas teorijas pamatlicēja Hansa Roberta Jausa (*Hans Robert Jauss*) terminu. Jausa teorijā “gaidu horizonts” nozīmē struktūru, kuras ietvaros indivīds izprot, atkodē un vērtē mākslasdarbu (Jauss gan vairāk runā par literāriem tekstiem) saskaņā ar kultūras kodiem un pārliecību, kas raksturīga uztvērēja laikmetam. Dažādu

paaudžu vai dažādās kultūrtelpās mītošiem uztvērējiem var būt atšķirīgi gaidu horizonti, tādēļ arī viena un tā paša mākslasdarba uztvērumi, hermeneitiskās interpretācijas un vērtējumi var radikāli atšķirties.

„Dievu mijkrēšļa” iestudējumā plaši izmantotais ceturtais sienas princips skatītājam pagēr klātbūtni cilvēciskoto Vāgnera personāžu dzīvē un sadzīvē, tādējādi gluži klasiskā veidā pastiprinot līdzpārdzīvojumu arī tad, ja runa nav par estētiski patīkamām izjūtām – piemēram, raugoties uz Gībihugu pēcteču Gutrunas, Guntera un Hāgena erotiskajām gultas rotaļām, pirms tās pārtrauc Zīgfrīda bravūrīgā ierašanās, ar zobenu pārplēšot milzīgu, zelta rāmī ierāmētu gleznu, kurā attēlots ūdens, un burtiski izkāpjot no šī rāmja Gībihungu gultā. Iepriekšējā ainā izspēlēto hipiju motīvu Brinhildes un Zīgfrīda guļbūves „pirtiņas laimē” ar plakātisko palagu *MAKE LOVE NOT WAR* var tulkot kā citādības simbolu apkārtējā realitātē, raksturojot varoņus, kuri savā naivumā ir neiederīgi modernajās varas spēlēs, tāpēc lemti bojāejai. Hāgena nežēlīgās manipulācijas, piemēram, galvas noraušana putniņam, lai pagatavotu Zīgfrīdam burvju dzērienu, kas liek zaudēt atmiņu, līdzās spēcīgajai psihoanalītiskajai personīgajai drāmai, kas atklājas viņa dziedājumā, piešķir tradicionāli negatīvajam tēlam jaunu psiholoģisko dimensiju un paradoksālā kārtā pat izraisa līdzjūtību daudz vairāk nekā Zīgfrīda bravūra un manipulējamība. Brinhildes tēla pārvēršanās kopš „Valkīras” posma, kad viņa no pārdabiskas, mitoloģiskas būtnes pārtapusi pacifistiskā hipijmeitenē – mājsaimniecē, pauž Kairiša rainisko antonīmiju „nepastāvēs, kas nepārvērtīsies”, padarot to par vienu no iestudējuma atslēgām.

Varoņa nāves (protams, ne jau kaujas laukā, bet sazvērestības dēļ) kolektīva apraudāšana kā šķīstīšanās un vērtību pārvērtēšana ir stratēģija, ko piedāvā Kairišs varoņa tēla interpretācijā. Par spīti reālistiskajai bērū izjūtai izrādes pēdējā cēlienā, skatot hrestomātiskajam Zīgfrīda sēru maršam, mēmajam, muti plātošajam korim un hamletiski vērīnīgajam galveno varoņu–mīroņu skaitam (bojā iet visi galvenie varoņi – Zīgfrīds, Brinhilde, Gunters un Hāgens) uz skatuves, domāšana tiek stimulēta nepārtraukti. Skaudri ironiskais skatījums satur visai nepārprotamus mājienus par sabiedrības traģisko morālo un intelektuālo situāciju, lai arī atsevišķas režijas klišejas ir didaktiskas. Klišejiska ir, piemēram, „Zīgfrīda ceļojuma pa Reinu” starp prologu un 1. cēlienu ilustrācija. Tas ir viens no operas fragmentiem, kas nereti tiek izmantots kā starpspēle dekorāciju maiņai uz skatuves, taču vienlaikus pazīstamā, melodiskā kompozīcija ļauj iedarbināt klausītāja iztēli, fantazējot par Reinas viļņiem un Zīgfrīda ceļu. Taču Kairišs mēģinājis to vizualizēt simboliskā formā – uz skatuves izveidota instalācija ar embrija projekciju ekrānā, kas uzstādīta pa kreisi no gaisā pacelta velosipēda, kura pedāļus min mazs zēns, kam seko maza

meitene ar iedegtu spuldzīti, bet beigās abus bērnus dinamiskā kustībā apdzen tikko steberējošs, sirms „laika vecis” (mīmistes ampuā darbojas režisora asistente un bijusī operdziedātāja Ieva Kepe). Vēlāk šis “laika vecis” ir klātesošs arī Zīgfrīda nāves ainā. Arī mitoloģisko būtņu klātbūtne šajā operā ir attēlota tādā veidā, ka to grūti saistīt ar libretu un programmiņā iedrukāto satura atstāstu, piemēram, operas prologs ar likteņa nornām, kas rādītas kā gotiskā stilā tērptas narkomānes, kuras pēc kārtas liek uz rokas žņaugu un ar ogli zīmē sev acīmredzot domātu vēnās injicētu melnu šķidrumu kā likteņa pavediena metaforu. Arī trešajā cēlienā Reinas meitas, paužot savu nevainīgi atvērtu seksualitāti, tērptas halātiņos un platformu kurpēs ar zaķa ausīm, kā sagurušas vecmeitu ballītes dalībnieces rotaļājas un masturbē ar ūdenskrāniem, bļodām un elektriskajiem stimulatoriem jau pieminētās pirts priekštelpā. Tomēr kopumā „Dievu mijkrēšļa” iestudējums paver plašas interpretācijas iespējas simboliskajā plāksnē, uzsverot mākslas nesaraujamās attiecības ar sociālpolitisko realitāti, kas ir viens no Vāgnera kaismīgi aizstāvētajiem principiem un visspilgtāk parādās tieši „Gredzena” ciklā, protams, 19. gadsimta romantisma un Vāgnera pašradītās tēlu un simbolu sistēmas ietvaros. Kairiša izmantotie simboli projicē Vāgnera mitoloģiju 20. un 21. gadsimta koordinātās. Tāpēc daudzas zīmes ir gana atpazīstamas un joprojām klātesošas sabiedrības kolektīvajā atmiņā un domāšanas struktūrās, līdz ar to publikas reakcija ir sašutums un dusmas, piedēvējot Kairišam pārāk piezemētu, sadzīvisku, triviālu skatījumu uz Vāgneru kopumā, ja lūkojas no pagātnes idealizācijas skatpunkta, principiāli vērtējot augstāk Vāgnera oriģināldarbu nekā tā vēlākās interpretācijas. Tomēr jāatgādina, ka tieši režijas interpretācijas un to daudzveidība nodrošina klasiskā operrepertuāra dzīvotspēju mūsdienu kultūrtelpā.

Atgriežoties pie „beigu problēmas”, tikai šoreiz jau Kairiša risinājumā, režisors, vaicāts, kāpēc finālā nav izmantotas mūsdienu tehnoloģiju iespējas, kas labi vizualizētu gan uguni, gan ūdeni, atbild: „Ja es redzu degošu klinti, man tas liekas butaforiski. Vāgnera *Gesamtkunstwerk* (pilnīgs, universāls, ideāls mākslas vai mākslu darbs) šodien, protams, var iedomāties kā savienojumu, kurā ir video un viss cits, bet es to izjūtu kā domāšanas savienojumu. Lai cik skaisti un par lielu naudu būs uztaisīta degoša klints, mani dziļāk saviļņos varoņu attiecības. Mani interesē tulkojumi, kā šobrīd pasaulē varam to uztvert.” (Lūsiņa “Diena”: 17.11.2011.) „Tulkojums” ir ļoti veiksmīgs apzīmējums laikmetīgajai operu režijai kā metodei. Režisors „tulko” oriģinālo libretu savā laikmetā, bet skatītājs vai nu to „izlasa”, vai „pazūd tulkojumā” tā daudznozīmības un daudzslāņainības dēļ vai arī tādēļ, ka rodas grūtības izlasīt vai interpretēt jaunajā (iestudējuma) tekstā redzamās zīmes, simbolus un kodus.

Muzikoloģe Inese Lūsiņa, kura iepriekš uzklaušījusi režisora koncepcijas izklāstu intervijā, recenzijā par „Dievu mijkrēsļa” iestudējumu ir viena no pirmajām, kas asi kritizē Kairišu par ziepju operu stilu: „„Dievu mijkrēslis” risināts ļoti piezemētā ziepju operu stilā un līmenī. Pieņemot Kairiša konsekvento vēlmi cilvēciskot dievus, kas tik pārlicinoši piepildīta „Valkīrā”, un labi saprotot, ka arī alūzijas ar seriālu ir apzinātas un mērķtiecīgas, tomēr kaitina Vāgnera mūzikas iesprostošana sašaurinātā mietpilsoņu istabiņā, šaurā domāšanas kastītē. Tā pašā saknē neatbilst Vāgnera mūzikas garam, lai gan atsevišķi ir interesanti vērot sulīgos tipāžus un vidi: hipiju midzeni ar marihuānas audzētavu guļbūves būdiņā, Gībihungu ģimenītes bezjēdzīgās seksuālās rotaļas ar varas simboliem pilnajā, ar ādu iztapsētajā un briežu ragiem rotātajā istabā, traģikomiski pompozās, skandalozās kāzas un varoņa bēres, Zīgfīda nogalināšana ar desniņu iesmu kopīgajā pirtī [..]. Bet nav fināla. Vienkārši nav, jo zeme un Valhalla nevis deg un sadeg, bet paliek, kur stāv, savā ikdienišķajā reālismā, pat nesākot izmantot gaismojuma spēku, kas te gan būtu īstajā vietā. [..] „Dievu mijkrēslī” Kairiša ironija jau pārvēršas par klaju grotesku. Piezemētie tēli un attiecības iebaksta kā ar pirkstu acī. Te nav Vāgneram raksturīgās daudzlīmeņu dimensijas, interpretācijas plašuma. Ir tikai zemākais līmenis: mietpilsoniska, degradēta, alkatīga, varaskāra, trula, izvirtusi sabiedrība, kuras varoņi pārņemti ar atbilstoša līmeņa problēmām un darbībām.” (Lūsiņa “Diena”: 08.12.2011.) Par ironijas pārvēršanu groteskā kā vienu no Kairiša režisora interpretācijas stratēģijām kritiķei var piekrist, tomēr šķiet, ka šī groteska ir jau sākotnēji apzināti izvēlēts paņēmiens. Paradoksālā kārtā Kairiša fināls, kur „nekāda fināla nav”, īstenībā ir risinājums Vāgnera „beigu problēmai”, kuru pats komponists tā arī līdz galam neatrisināja, vien pielika punktu visbanālākajā veidā, ar literatūras un teātra vēsturē labi pazīstamā *deus ex machina* paņēmiena palīdzību. Grūti noliegt būtu arī to, ka daudzu gloricētais komponists nebūtu izmantojis arī citus visnotaļ banālus dramaturģiskus paņēmienus sižeta pavērsienā veidošanai, piemēram, veselu divu burvju dzērienu izmantojumu „Dievu mijkrēslī”. Iedzerot pirmo, Zīgfīds aizmirst Brinhildi un dotos solījumus, bet otro – īsi pirms savas nāves – visu atceras. Iespējams, tādēļ arī režisors rāda šo stāstu gan kā simbolisku alegoriju par padomju domāšanas palieku graužošo ietekmi uz mūsdienu sabiedrību, homofobisko un ksenofobisko attieksmi pret citādo, dažādu individuālo interešu prioritāti pār jebkādam kopienas interesēm, gan kā „ziepju operu”. Režisors ne mirkli nav paudis vēlmi restaurēt romantisma vai modernisma laikmeta garu, uzskatot, ka laikmeta problemātikai Vāgnera drāmā jābūt aktuālai šodienā, un tieši šis princips padara režisora stratēģiju “vāgnerisku” (pasvītrojums mans – L. M. B.) arī tad, ja

daļas klausītāju individuālie estētiskie priekšstati liek kvalificēt iestudējumu kā neatbilstošu Vāgnera garam.

Verbāli izteiksmīgs un režijas estētikas atbilstību postmodernismam pierādošs ir publicista Nila Saksa viedoklis par „Dievu mijkrēsli” LNO: „Kamēr uz skatuves folijā tīti personāži iziet cauri katrai skatuves klišejai, kāda vien zināma teātra fakultātes otrā kursa studentiem, tikmēr orķestris atskaņo skaistāko un varenāko muzikālo darbu, ko Vakareiropas ļaužu daudz zinošās ausis jēlkad pazinušas. [...] Kairiša galvā Vāgnera domas kļuvušas tik sīkas, ka rodas sajūta – esi atnācis pie dievgalda, kur svētās komūnijas vietā tiek servēts *Big Tasty* čīzburgers. Rezultāts ir labākajā gadījumā truli komisks, bet mazāk veiksmīgā – idiotisku jēlību pilns (trešā cēliena ievads, kur trīs Reinas meitas masturbē ar krūtīs iekarinātiem akumulatoriem”. (Sakss 2011)

Vēsturnieks Kaspars Kļaviņš, kurš recenzējis iestudējumu profesionālajā mūzikas žurnālā „Mūzikas Saule”, savukārt raksta: „Vāgners, līdzīgi Žanam Žakam Ruso, uzsver, ka bezjēdzīgas civilizācijas alternatīva ir tikai atgriešanās „atpakaļ pie dabas”. [...] Galu galā, Artura Šopenhauera ietekmē „Dievu mijkrēsli” paustas arī budisma idejas, ar kurām Vāgners aizrāvās šī darba sacerēšanas laikā. Un te uzveduma veidotājiem kaut vienu mirkli (ne tikai pašā nobeigumā), bija jāspēj abstrahēties no acīmredzamās, seklās realitātes. Citādi pārāk daudz bija acīmredzamu sabiedrības parādību kritikas, ielejot „ar karoti mutē” mūsdienu patiesības. Tomēr vienlaikus jāatzīst, ka atsevišķos momentos režisora paustā mūsdienu kultūras kritika ir nepārprotami dziļa un asa (puķu veikala skatā u. c.), uzsverot, ka mūsdienu biznesa pasaulē arī skaistuma kanons ir nožēlojams. [...] Nobeigumā uzvedumu glābj Zīgfriīda apstāvēšanas skats – ar latviešiem raksturīgiem kapu vainagiem. Šeit lokālais ļoti labi harmonizēja ar vispārcilvēcisko Vāgnera vēstījumu. Brinhildes gulšanās Zīgfriīdam līdzī „kapā” tīri tehniski atgādināja Tristana un Izoldes motīva risinājumu Višī laika Žana Kokto filmā *L'Éternel retour*, toties mēmā Latvijas himnas dziedāšana apstāvēšanas ainā šķita gudrs veids, kā parādīt daudzu eiropiešu cēlākā sasnieguma – nacionālas valsts – bojāeju 21. gadsimtā.” (Kļaviņš 2011) Var teikt, ka Viesturs Kairišs izmantojis savulaik Niklasa Lūmana (*Niklas Luhmann*) ieviesto *glokālizāciju* (globālā saprašana caur lokālo un kopsakarību saskatīšanu) (Šuvajevs 2012: 8). Filozofs Igors Šuvajevs rakstā „Laika diagnoze jeb neviendabīgā vienlaicīgums” runā par robežu nojēgumu kultūrsemiotikā, kur starpnieka lomā esošajam, mūsu gadījumā – jebkuram, kas uzņemas atbildību par operas iestudējuma vērtējuma un analīzes publiskošanu (kritiķim, publicistam utt.) –, jāskatās ne tikai vienā, bet vairākos virzienos, lai salīdzinājumi būtu adekvāti” (Šuvajevs 2012: 8).

Vācu kritiķis Klauss Billunds (*Klaus Billund*) no Vīnes izdevuma *Der Neue Merker* šo iestudējumu raksturo šādi: „Līdzās skaidri saprotamam, tomēr ne banalizētam realitātes attēlojumam, iestudējumam piemīt arī metafiziskā dimensija – neizdibināmība, kas atstāj vietu asociāciju spēlēm. Tas piešķir izrādei īpašu, nepārtrauktu spriedzi. Lietas, kas citādi iestudējumu padarītu paviršu un tukšu, Kairiša izpildījumā ieguva pārdomātu, saturīgu nozīmi arī tur, kur reizumis šķiet manāms pārspilējums.” (Billund *”Der Neue Merker”* 2011). Turklāt, kā uzsver Billunds, par spīti atšķirīgajām režijas koncepcijām, caur režisora personību visām trim Viestura Kairiša iestudētajām „Nībelunga gredzena” operām („Valkīrai”, „Zīgfīdam” un „Dievu mijkrēslim”) piemīt iekšēja saskaņotība, un tā ļauj secināt, ka Latvijas Nacionālās operas repertuārā ir viens no labākajiem „Gredzena” cikla iestudējumiem Eiropā. (Billund *“Der Neue Merker”* 2011, pasvītrojums mans – L.M.B.).

Lai arī publikas karstākās gaidas jauniestudējumā bieži vien saistās galvenokārt ar režisora veikumu, šoreiz, tāpat kā “Zīgfīda” gadījumā, vienlīdz liels izaicinājums bija arī līdz šim LNO neiestudētais muzikālais materiāls. Sadarbojoties Latvijas Nacionālajam simfoniskajam orķestrim (Prologs un 1. cēliens) un operas orķestrim (2. un 3. cēliens), šis ir unikāls gadījums operas vēsturē. Izcilais vācu diriģents Korneliuss Meisters programmatiskajā, tomēr daudzslāņainajā un daudzveidīgajā muzikālajā audumā, kurā saaužas tēmas un motīvi no iepriekšējām Gredzena cikla operām – “Reinas zelta”, “Valkīras” un “Zīgfīda”, apgāza jebkurus stereotipus, piemēram, ka Vāgnera mūziku ir smagi klausīties, muzicējot stilistiski precīzi, raiti un baudāmi, panākot pat agrāk nedzirdētu intonatīvo un tembrālo kvalitāti no metāla pūšaminstrumentu grupām, kurām Vāgnera partitūrās ir īpaši svarīga loma. Tā bija iespēja klausītājiem baudīt paplašinātā orķestra skanējumu bez forsētas dinamikas un īpaši novērtēt to brīžos, kad skatuves darbība tiek apzināti pārtraukta, lai varētu sajust, cik pilnīga ir šī mūzika arī bez vizuālajiem papilddefektiem.

Starptautiskās solistu komandas zvaigzne “Dievu mijkrēslī” bija britu soprāns Katrīna Fostere Brinhildes lomā. Šādus Vāgnera soprānus Latvijā nenākas dzirdēt bieži: izlīdzināts un spēcīgs dziedājums, plašs balss diapazons un teicama prasme to pārvaldīt, veiksmīgi sadalot spēkus visas operas garumā un finālā krāšņi uzziedot Brinhildes upurēšanās monologā ar orķestri. Zīgfīda lomas atveidotājs, zviedru tenors Lāss Klēvemans, demonstrēja savu vokālo meistarību gan 1. cēliena duetā ar Fosteri, gan 2. cēlienā, taču 3. cēliena 1. ainā balss vairs neskanēja svaigi, acīmredzot ilgstoša pastiprināta elpas spiediena uz balss saitēm dēļ. Zviedru bass Johans Šinklers Hāgena lomā prasmīgi apvienoja vokālo un aktiermeistarību, piešķirot tēlam padziļinātu psiholoģiskumu, kas

izriet no Hāgena teksta, līdz ar to panākot paradoksālu līdzpārdzīvojumu it kā negatīvajam operas varonim. Gutrunas lomā Rīgas publika atkal ieraudzīja “Valkīras” Zīglindi Elizabeti Stridu, savukārt “Zīgfrīda” Alberihs Markuss Jupiters atveidoja Gunteru. Šoreiz Alberihs savā ekstravagantajā groteskumā parādījās vien ārijā Hāgena sapnī, un šo lomu atveidoja Rīgas publikai no Pučīni “Triptiha” pazīstamais un izcilais Džanni Skiki lomas atveidotājs Kosma Ranuers. Jāatzīmē arī abi sieviešu trio – nornas (Liene Kinča, Aira Rūrāne, Ļubova Sokolova) un Reinas meitas (Liene Kinča, Aira Rūrāne, Kristīne Zadovska) – saskaņots balsu kolorīts un skaists ansamblis (īpaši Reinas meitas). Ļubovas Sokolovas tumīgais mecosoprāns izskanēja arī valkīras Valtrautes lomā, duetā ar Katrīnu Fosteri ļaujot izbaudīt abu balsu saskaņu.

Atgriežoties pie operu režijas saistībā ar klasiska materiāla interpretāciju mūsdienās, var secināt, ka attiecībā uz postmodernu režijas koncepciju uztveršanu nereti pastāv problēma, kas nav saistīta tik daudz ar režisora stratēģiju vai paņēmieniem, cik ar publikas priekšstatiem. Auditorijai, tostarp arī kritiķiem, nereti ir izveidojušies noturīgi stereotipi par to, kādai jābūt konkrētas operas interpretācijai (ietverot no uztvērēja viedokļa konstatējamu atbilstību komponista iecerēm), līdz ar to netiek pieņemts citāds skatījums, zūd atvērtība viedokļu dažādībai un tolerance pret interpretāciju daudzveidību, pieķeroties maznozīmīgu, provokatīvu detaļu un formas izķidāšanai tā vietā, lai saskatītu konceptuālo vēstījumu. Tomēr, kā jau redzējām no pieminētajiem „Dievu mijkrēšļa” tapšanas kontekstiem, visnotaļ pamatoti var apgalvot, ka gan Vāgners kā autors, gan Viesturs Kairišs kā autors-režisors-interpretētājs nodarbojas ar sava laika (laikmeta) diagnozes formulēšanu caur individuālās pieredzes prizmu. Abus, katru savā laikmetā, interesē triādes „varamīlestība-vardarbība” dažādās relācijas. Un abiem šķitušas aktuālas simboliska sociālās realitātes un sociālvēsturisko kontekstu ietekmes uz sava laikmeta domāšanu kritika, vienam 19., otram 21. gadsimtā. Protams, kritiku rosinošās krīzes raksturs, stils un laikmetu estētiskie ietvari atšķiras, taču dialogs starp režisoru un komponistu, pirmautoru un jauno autoru, ir realizēts.

Viena no galvenajām problēmām, kas izkristalizējas, analizējot Viestura Kairiša “Dievu mijkrēšļa” iestudējumu, ir atbildība visos līmeņos, un tas ir vistrauslākais posms attiecībā uz postmodernu režiju, īpaši operā. Viens līmenis ir režisora atbildība pret lielākoties klasisku materiālu vai autoru un pret skatītāju, piedāvājot jaunu interpretāciju, kas, iespējams, daļai skatītāju būs pirmā iepazīšanās ar materiālu, šajā gadījumā ar Vāgnera operām, kas pazīstamas kaut vai tikai autora vai nosaukuma dēļ, un tāpēc publikai var rasties maldīgs priekšstats, ka iestudējums ir tiešs materiāla lasījums, nevis tā

interpretācija. „Dievu mijkrēšļa” recepcijas piemērs Latvijas kultūrtelpā liecina par to, ka auditorija nav gatava apzināties savus priekšspriedumus, tos artikulēt un atcelt, vērtējot mākslas artefaktu jaunas interpretācijas, un nejūt nepieciešamību pēc refleksijas, mākslas darba simboliskā vēstījuma atkodēšanas, saprašanas. Režisora stratēģijas ar katru iestudējumu pakāpeniski kļūst vizuāli agresīvākas, visticamāk, ar mērķi šo refleksiju panākt, taču rezultātā auditorija spriež, ka režisors ir trivializējis mākslas darbu, pārvērtis to rupjā didaktikā. Paradoksāli var šķist, ka režisors „apgrūtinājis” publiku, neļaudams tai vienkārši „baudīt” Vāgneru, lai gan tieši šādā veidā viņš realizē Vāgnera ideālu – ar muzikālās drāmas palīdzību nevis skatītāju izklaidēt, bet satricināt emocionāli, likt viņam domāt un dot impulsu kaut ko mainīt pašreizējā situācijā iespējami labākas nākotnes vārdā. Postmodernās režijas interpretācijas operā nav mēģinājums necienīt tā autoru vai iznīcināt žanru, bet tieši pretēji – nodrošināt klasiskā repertuāra attīstību caur jauniem iestudējumiem, kuri būtu jāanalizē ne mazāk detalizēti kā dramatiskajā teātrī, protams, allaž paturot prātā žanra specifiku, proti, jaunā „lasījuma” attiecības ar nemainīgajām operas komponentēm – partitūru un libreta tekstu. Lai arī cikla “Nībelunga gredzens” pēdējā opera režijas stratēģijas ziņā vairāk balstīta lokālajos kontekstos, tā tomēr piepilda Riharda Vāgnera ideju par mākslu nevis kā par izklaidi, bet gan refleksiju par aktualitāti. Viestura Kairiša režijas interpretācija uzrāda, ka Vāgnera “Dievu mijkrēslis” 21. gadsimta Latvijā ir sastatāms ar aktuālajiem procesiem sabiedrībā, politiskajā, ekonomiskajā, mediju un kultūrvidē. Tādējādi režijas teātris operā apliecina, ka ir klasisku materiālu efektīva aktualizācijas un žanra dzīvotspējas nodrošināšanas metode.

NOBEIGUMS

Promocijas darba mērķis – noskaidrot, kā Vāgnera operu iestudēšanu 21. gadsimtā ietekmē režijas teātris un režisora-atora funkcijas un konstatēt novatorisko Rīgas “Gredzenā” – ir sasniegts, tomēr promocijas darba apjoma ierobežojumi diemžēl neļauj izvērst visus ar Vāgnera operu laikmetīgo režiju saistītos būtiskos aspektus. Piemēram, recepcijas pētījumi vien ir ārkārtīgi plašs un interesants pētniecības lauks ar starpdisciplināru ievirzi gan metodoloģiskā, gan satura aspektā. Saistībā ar Rīgas “Gredzenu” būtiski ir ne tikai analizēt iestudējumus, bet arī raksturot šī projekta kultūrvēsturisko nozīmi Latvijas un Baltijas operu režijas kopainā. “Gredzens” ir nozīmīgs kultūras notikums, no kultūras menedžmenta viedokļa veiksmīgi īstenots ilgtermiņa projekts ar starptautisku rezonansi un konstatējamu māksliniecisku izaugsmi gan individuālu karjeru līmenī, gan operas trupā kopumā. Tā rezultātā jaunā kvalitātē tikusi apliecināta Vāgnera operu iestudēšanas tradīcija Latvijas Nacionālajā operā. Cikla iestudēšana veicinājusi Rīgas un Latvijas atpazīstamību starptautiskajā operas aprītē.

“Nībelunga gredzena” Rīgas iestudējumi kļuva par atspēriena punktu ceļā uz lielākām skatuvēm vairākiem jauniem dziedātājiem, piemēram, zviedru soprānam Elizabetei Stridai – “Valkīras” Zīglindei, krievu basam Mihailam Petrenko – “Valkīras” Hundingam utt. Cikla iestudēšanas gaitā ir izveidojušies divi latviešu solisti Vāgnera repertuārā ar karjerām starptautiskajā arēnā – soprāns Liene Kinča un tenors Andris Ludvigs, savukārt uz Latvijas skatuves atgriezās viens no pasaulē pieprasītiem Votāna lomas atveidotājiem – basbaritons Egils Siliņš. “Gredzens” veicināja arī Vāgnera mūzikas popularitātes atjaunošanos Latvijas sabiedrībā.

“Nībelunga gredzens” ir atjaunojis Vāgnera operu regulāru klātbūtni Rīgas un Latvijas kultūrtelpā un veicinājis refleksiju par mākslas un sabiedrības mijiedarbību, kolektīvās atmiņas nozīmi sabiedrības dzīvē, bagātinājis māksliniecisko un emocionālo pieredzi, kā arī iepazīstinājis ar Eiropā aktuālu operas režijas valodu un Vāgnera operu skatuves interpretācijas tendencēm. Par spīti tam, ka cikls “Nībelunga gredzens” iepriekšējo reizi pilnā versijā iestudēts pirms vairāk nekā simt gadiem, Rīga ir viena no tām Eiropas pilsētām, kurās Vāgnera mūzikas tradīcijas pastāv jau kopš komponista dzīves laika un, neskatoties uz pārtraukumiem, līdz pat mūsdienām. Iestudējumu veidošanā bija iesaistīta liela solistu komanda no Baltijas, Vācijas un Skandināvijas, veicinot dziedātāju starptautisko apriti un dažādu operteātru savstarpējo sadarbību. 2013. gadā “Gredzena” cikls saņēma Latvijas valsts augstāko apbalvojumu – Lielo Mūzikas balvu – kategorijā

“Gada izcilākais Eiropas muzikālais projekts Latvijā”. Cikla operu iestudējumi Rīgā mākslinieciskā ziņā ir kontekstualizējami ar 21. gs. 1. dekādē komponista jubilejai veltīto iestudējumu sēriju Eiropas un pasaules operteātros, vienlaikus kalpojot par platformu ne tikai Vācijas, Zviedrijas, Somijas un Latvijas sadarbībai operas žanrā, bet arī atsevišķu latviešu mākslinieku profesionālajai izaugsmei. “Gredzens” stimulēja Vāgnera operu aprites intensificēšanos Latvijas Nacionālajā operā, 2013. gadā festivāla vajadzībām veidojot “Reinas zelta” un “Valkīras” atjaunojumus, 2014. gadā Rīgas kā Eiropas Kultūras galvaspilsētas gadā veidojot Vāgnera Rīgā iesāktās operas “Rienci. Pēdējais tribūns” daļēji skatuvizētu koncertuzvedumu, bet 2016./2017. gada sezonu noslēdzot ar operas “Tannheizers” jauniestudējumu. 2017. gadā izskanējusi arī ideja par kādreizējās Vāgnera zāles kā koncertvietas atjaunošanu, šai iniciatīvai par godu 2017. gada 3. oktobrī notika Rīgas Vāgnera biedrības rīkota zibakcija *#VāgneRīga*, kuras laikā apmēram 800 dažādu dziedātāju no 50 koriešiem un citi interesenti devās gājienā no Doma laukuma līdz Vāgnera zālei, dziedot Svētceļnieku kora dziesmu no operas “Tanheizers”. Zibakcijā piedalījās un īsu uzrunu gājiena dalībniekiem teica arī Eva Vāgnere-Paskjē (*Eva Wagner-Pasquier*), Riharda Vāgnera mazmazmeita un ilggadēja Baireitas festivāla vadītāja. 2018./2019. gada sezona, kurā vienlaikus tiek atzīmēta Latvijas simtgade un Latvijas Nacionālās operas un baleta simtgade (2019), tika atklāta ar Riharda Vāgnera “Klīstošā holandieša” jauniestudējumu, kuru veidojis “Gredzena” cikla trīs operu režisors Viesturs Kairišs.

Šī promocijas darba iecere paplašināt teātra zinātnes robežas, iekļaujot tajā arī operas žanru, kas vēsturiski zinātniskās pētniecības laukā vienmēr atradies starp mūzikas un teātra disciplīnām, metodoloģiski un saturiski būdams mazliet neērts abām, realizējusies pētījumā par Vāgneru operu režiju Latvijā 21. gadsimtā. Veiksmīgi iekļaušanos starptautiskajā zinātniskajā aprītē veicinājuši vairāki faktori – pirmkārt, pats pētījuma objekts un piemērs jeb Latvijas Nacionālajā operā iestudētais Vāgnera “Gredzens”, otrkārt, 2013. gadā atzīmētā Riharda Vāgnera 200. jubileja un Rīgas Operas festivāls, kura laikā unikāls notikums bija visu četru cikla izrāžu parādīšana pēc kārtas arī starptautiskā mērogā, treškārt – Rīgai piešķirtais Eiropas Kultūras galvaspilsētas statuss 2014. gadā, kas veicināja starptautiskās sabiedrības interesi par šeit notiekošajiem kultūras procesiem.

Tāpat kā tematiskā, arī metodoloģiskā griezumā šis pētījums aplūko kultūras un sabiedrības mijiedarbību, paplašinot tradicionālo pētniecisko metožu arsenālu, ņemot piemēru no 20. gadsimta būtiskiem humanitāro zinātņu domātājiem ar starpdisciplināru skatījumu, kādi ir Rolāns Barts un Pols Rikērs.

SECINĀJUMI

Vāgners postmodernisma paradigmā

1. 21. gadsimtā operas iestudējums lielā mērā ir Vāgnera formulētais *Gesamtkunstwerk* jeb totālais mākslas darbs. Promocijas darba gaitā konstatēts, ka režijas teātris ir izplatīta un efektīva metode, ar kuru tiek “pārvarēta distance starp pagātnes kultūru, kurai pieder teksts, un interpretu” (Ricoeur 2000: 160). Mūsdienu režisori Vāgnera operās ietverto vēstījumu un nozīmes attiecina uz sava laika problemātiku un projicē to publikas uztverē ar mērķi rosināt refleksiju. **Rīgas “Gredzena” režijas stratēģiju pamatā ir materiāla rekontekstualizācija un t.s. “projicējošā” jeb diskursīvā metode.** Iestudējumu teksts ietver režisora komentāru par savu laiku un tā kontekstiem ārpus Vāgnera sacerēto darbu saturiskajām robežām, veidojot jaunus nozīmju uzslāņojumus un konkretizējot alegoriskos vispārinājumus aktualitātē.

2. Pētījuma gaitā secināts, ka pirmavota un režisora saskarsme postmodernisma koordinātās operas žanrā rada hermeneitiski pētāmu, laikmetīgajā teātrī aktuālu autorības problēmu. Žanram raksturīgo nemaināmo elementu (mūzika un teksts) dēļ operas iestudējums uzskatāms par iestudējamā materiāla interpretāciju. Savukārt režijas koncepcija un stratēģija, kas ietver jaunu nozīmju producēšanu, režisoru nostāda autora pozīcijā. **Vāgnera alegorisko operu laikmetīgā režija publikai iezīmē jaunus sapratnes horizontus mākslasdarba uztverē, izvirzot priekšplānā skatītāja uztveri kā noteicošo elementu nozīmju “atvēršanā”.**

3. Pētījuma gaitā konstatēts, ka Rīgā vēsturiski pastāv Riharda Vāgnera operu iestudēšanas tradīcija, taču ierobežotu māksliniecisko resursu un citu apstākļu dēļ “Nībelunga gredzena” operas iestudētas reti (skat. 2. nod.). Promocijas darbā paveiktais ļauj secināt, ka cikla iestudēšana 21. gadsimtā ir **būtisks pavērsiens tradīcijas uzturēšanā un kopšanā laikmetīgā režijas valodā un starptautiskā aprītē**, veidojot jaunu pienesumu Vāgnera operu iestudējumu vēsturē no Baltijas un Ziemeļvalstu reģiona un aizsākot jaunu Vāgnera operu popularitātes vilni Latvijas kultūrtelpā.

4. Iestudējumu analīze pierāda, ka Rīgas “Gredzens” atklāj klasisko operu mūsdienu iestudējumu konceptuālo problemātiku postmodernisma attiecībās ar operas žanru. “Nībelunga gredzena” cikla operu mitoloģiskā struktūra sniedz plašas interpretācijas iespējas laika, telpas un estētikas aspektā, ko režisori (īpaši ar dramatiskā teātra un kino pieredzi) labprāt izmanto, taču Vāgnera operu gadījumos **postmodernās estētikas dominante nereti disonē ar publikas priekšstatiem par Vāgnera operu saturu un**

izraisa pārpratumus iestudējumu uztverē. Tas saistīts gan ar režisoru pārmērīgu aizraušanos ar formu, gan arī ar publikas priekšspriedumiem un postmodernismam raksturīgās nozīmju pluralitātes noliegšanu.

5. Rīgas “Gredzena” iestudējumos konstatēti vairāki novatoriski jaunievedumi Vāgnera operu laikmetīgajā režijā:

- Stefana Herheima iestudētajā “Reinas zeltā” pirmo reizi postmodernā kolāžā tiek sapludināts operas mitoloģiskais sižets ar Riharda Vāgnera biogrāfijas faktiem un dažādiem viņa daiļrades sociālvēsturiskiem kontekstiem un diskursiem par tiem. Tas ir eksperimentāls postdramatisks skatījums piemērs postmodernā režijā, izmantojot sākotnējo materiālu tikai kā izejvielu un nojaucot tradicionālo elementu hierarhiju iestudējuma tekstā, priekšplānā izvirzot režisora konstruēto stāstu, nevis pirmavotu. Šādu stratēģiju režisors izmanto arī citos Vāgnera operu iestudējumos, piemēram, 2008. gada “Parsifāla” iestudējumā Baireitā, kas top divus gadus pēc “Reinas zelta” Rīgā.

- Viesturs Kairišs “Valkīrā” izmanto Patrīsa Pavī formulēto inscenējuma tipu “atgriešanās pie mīta”, kas Ilmāra Blumberga iespaidā kombinēts ar Hansa Tīsa Lēmana definēto scenogrāfisko režijas tipu. Par konkrētu Kairiša jaunievedumu Vāgnera operu režijā var uzskatīt dinamisko valkīru kora mizanscēnu operas 3. cēliena sākumā, kas tradicionāli šīs operas iestudējumos ir statiska,

- “Zīgrīds” ir pirmais gadījums, kad, piedāvājot postmodernu, oriģinālu operas iestudējumu, kādam latviešu operu režisoram izdodas iekļauties pasaulē aktuālā Vāgnera operu režijas stilā attiecībā pret tēla (Zīgrīda) konceptuālo traktējumu, proti, portretējot viņu drīzāk kā antivaroni.

- “Dievu mijkrēslī” nevar runāt par konceptuālu novatorismu režijas jomā, taču iestudējums izceļas ar svaigām idejām tēlu traktējumā, piemēram, tradicionāli negatīvo varoni Hāģenu parādot kā psiholoģiski pretrunīgu tēlu ar savu iekšējo drāmu, atbrīvojoties no šī tēla tradicionālā vienusīgi negatīvā portretējuma.

6. Rīgas “Gredzena” iestudējumu analīze pierāda, ka Vāgnera operu 21. gadsimta režijas problemātika lielā mērā atspoguļo operas žanra dzīvotspējas jautājumu plašākā mākslas un sabiedrības mijiedarbības kontekstā. Operas publika salīdzinājumā ar dramatiskā teātra publiku ir konservatīvāka un ar spēcīgāk sakņotiem priekšstatiem par konkrētu operu “adekvātu” iestudēšanu. Tomēr, ja nebūs klasisku operu laikmetīgas režijas, operateātri kļūs par muzejiem. Tas apdraud žanra dzīvotspēju. Riharda Vāgnera mērķis bija panākt, lai muzikālā drāma emocionāli satricinātu skatītājus, stimulētu refleksiju un iespēju

robežās pat uz pozitīvām pārmaiņām vērstu darbību. Rīgā iestudētā “Nībelunga gredzena” režisoru mērķis ir **Vāgnera “tulkošana” mūsdienu publikai**, interpretējot Vāgnera izvirzīto problemātiku mūsdienu kontekstos vai salīdzinājumā ar tiem, stimulējot refleksiju par mūsdienām, un **sava vēstījuma veidošana**, savās stratēģijās postmoderni brīvi rīkojoties ar Vāgnera operām kā radoši interpretējamiem un pārveidojamiem modeļiem.

IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

Avoti

1. **Ancāne, I.** Vāgners, “*Gredzens*” un Rīga. Iestudējuma “Reinas zelts” programmiņa, LNO: 2006.
2. **Breiholes, J.** *Nobriestot par nevainīgu apstākļu sakritības upuri*. Kā laika gaitā mainījies Zīgfriņa tēls un tā izpratne. Operas “Zīgfriņš” programmiņa, LNO, 2008.
3. **Herheim, S., Meier-Dörzenbach, A.** *Szenarium: Rheingold*. Operas „Reinas zelts” LNO iestudējuma režijas koncepcijas izklāsts. LNO: 2006. Kopija glabājas autores personīgajā arhīvā.
4. **Jungblut, P.** Saruna ar autori 04. 06. 2013 Rīgas Operas festivāla laikā. Ieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.
5. **Kairiņš, V.** Intervija bez nosaukuma. Operas „Dievu mijkrēslis” iestudējuma programmiņa, LNO: 2011.
6. **Kaktiņš, Ā.** *Dzīves opera*. Atmiņu tēlojumi. Rīga: Liesma, 1992.
7. **Linga, M.** „*Ja atbilde ir mīlestība, vai jūs varat uzdot jautājumu citiem vārdiem?*”, intervija ar Stefanu Herheimu iestudējuma „Reinas zelts” programmiņa, 2006.
8. **Meiers-Dercenbahs, A.** *Varas nemīlestība un mīlestības nevarība*. Eseja par “Reinas zelta” jauno inscenējumu. Iestudējuma “Reinas zelts” programmiņa, LNO: 2006.
9. *Mums vajadzīgs miris varonis*. Intervija par Viestura Kairiņa “Dievu mijkrēšļa” koncepciju, iestudējuma “Dievu mijkrēslis” programmiņa LNO: 2011.
10. *Pesnj o Nibelungah* (otv.red.V.M. Žimurskij), Nauka: Ļeņingrad, 1972 [Песнь о Нибелунгах (отв.ред. В.М. Жимурский), Наука: Ленинград, 1972.
11. **Vētra, M.** Operu režija. (Publ. “Daugava”, Nr. 8. 1932. g. augusts. 920.–928.lpp.) *Atbalsis. Raksti un vēstules Eiropā 1921–1946*. Agra Redoviča atlase un komentāri, Rīga: Mansards 2013.
12. *Völsunga saga*, transl. William Morris and Eiríkr Magnússon, Online Medieval and Classical Library Release #29, <http://omacl.org/Volsunga/> [skat. 24.10.2016]
13. **Vāgners, R.** “Reinas zelts” (rež. Stefans Herheims), iestudējuma videoieraksti, LNO: 2006, 2013. Kopijas glabājas autores personīgajā arhīvā.
14. **Vāgners, R.** “Valkīra” (rež. Viesturs Kairiņš), iestudējuma videoieraksti, LNO: 2007, 2013. Kopijas glabājas autores personīgajā arhīvā.

15. **Vāgners, R.** “Zīgfrīds” (rež. Viesturs Kairišs), iestudējuma videoieraksti. LNO: 2008, 2013. Kopijas glabājas autores personīgajā arhīvā.
16. **Vāgners, R.** “Dievu mijkrēslis” (rež. Viesturs Kairišs), iestudējuma videoieraksti. LNO: 2011, 2013. Kopijas glabājas autores personīgajā arhīvā.
17. **Wagner, R.** The Artwork of Future, 1849b. (transl. A. Ellis), The Wagner Library, Edition 0.9. Kopija glabājas autores personīgajā arhīvā.
18. **Wagner, R.** A Communication to My Friends, 1851. (transl. A. Ellis), The Wagner Library, Edition 0.9, P 47–48. Kopija glabājas autores personīgajā arhīvā.
19. **Wagner, R.** The Authentic Librettos (Complete with English and German Parrallel Texts and Music of Principal Airs) (English and German Edition), 1938.
20. **Wagner, R.** *Das Rheingold*. Libreta teksts.
http://www.murashev.com/opera/Das_Rheingold_libretto_English_German
21. **Wagner, R.** *Die Walkürie*. Libreta teksts.
http://www.murashev.com/opera/Die_Walk%C3%BCre_libretto_English_Act_0
22. **Wagner, R.** *Siegfried*. Libreta teksts.
http://www.murashev.com/opera/Siegfried_libretto_English_Act_0
23. **Wagner, R.** *Götterdämmerung*. Libreta teksts.
http://www.murashev.com/opera/G%C3%B6tterd%C3%A4mmerung_libretto_English_Act_0
24. **Zieda, M.** *Valkīras iestudējumi Latvijā*. Iestudējuma “Valkīra” programmiņa, LNO: 2007

Literatūra

1. **Akots, N.** (2007). Neatkarīgie teātri. *Latvijas Teātris 20. gs.90. gados un gadsimtu mijā*, Rīga: Zinātne.
2. **Allison, J.** (2013). Barrie Kosky. *Opera. The Regiethater Issue*, December, 2013.
3. **Anderson, J.** (1989) The Harper Dictionary of Opera and operetta. London: Bloomsbury Publishing Ltd.
4. **Balme, Ch.** (2008). Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
5. **Barthes, R.** (1984). La mort de l’auteur. *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil.
6. **Barthes, R.** (1984). Image, Music, Text. (trans. Stephen Heath). New York : Hill and Wang.

7. **Barts, R.** (2010). *Mitoloģijas* (tulk. Sarmīte Madžule) Rīga: Omnia Mea.
8. **Billund, K.** (2013). Rīga: Goetterdammerung. *Der Neue Maerker*. Pieejams: www.suomenwagnerseura.org/wagneriaani/billand/rigaGott.pdf [sk. 12.12.2013.].
9. **Briede, V.** (1981). *Latviešu operteātris*. Rīga: Liesma.
10. **Briede V.** (1974). Kādēļ “Reinas zeltam” nav mirdzuma. *Literatūra un Māksla*, 16.11.1974.
11. **Carlson, M.** (1993). *Theories of the Theatre : A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. USA: Cornell University Press.
12. **Carlson, M.** (2009). *Theatre is More Beautiful Than War. German Stage Directing in the Late Twentieth Century*. USA: University of Iowa Press.
13. **Carnegy, P.** (2006). *Wagner and the Art of Theatre*, USA: University of Yale Press.
14. **Cīrulis, J.** (1934). Sakarā ar “Parsifālu” un par “Parsifālu”, *Latvis* Nr. 3704, 14.03.1934.http://www.periodika.lv/periodika2-viewer/view/index-dev.html?lang=fr#panel:palissue:/p_001_lais1934n3704|article:DIVL263|query:Sakar%C4%81%20ar%20Parsifalu%20Parsifalu|issueType:P [skat. 18.05.2018.]
15. **Čeže, M.** (2007) Valkīra, iluminēta tumsā. *Studija*, Nr. 2 (53).
<http://www.studija.lv/?parent=996> [skat. 28.11.2016.]
16. Die zweite Szene des “Rheingold. *Düna Zeitung* Nr. 236 10. 16. 1895.,
http://www.periodika.lv/periodika2-viewer/view/index-dev.html?lang=fr#panel:palissue:/p_003_duze1895s01n236|article:DIVL30|query:Rheingold%20erste%20Rheingold|issueType:P [skat. 15.05.2018.]
17. “Der Ring des Nibelungen”, *Rigasche Zeitung* Nr. 103. 06. 05.1881.
http://www.periodika.lv/periodika2-viewer/view/index-dev.html?lang=fr#panel:palissue:/p_003_rzei1881s01n103|article:DIVL22|query:Ring%20des%20Nibelungen%20Nibelungen|issueType:P [skat. 15.05.2018.]
18. **Donington, R.** (1963). *Wagner’s „Ring” and its Symbols*. London; Faber and Faber.
19. Derailed in Milan, Stefan Herheim's Meistersinger Staging No Longer Slated for Met's 2019–20 Season. *Opera News Magazine* 14.08.2016
http://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2016/8/News/Salzburg_Herheim_Meistersinger.html, [skat. 08. 09. 2016]
20. **Ewans, M.** (2013). *Words, Music and Stage Action in Opera*. Manuskripts. Kopija glabājas autores personīgajā arhīvā.

21. **Ewans, M.** (2013). Two Landmarks in Wagner Production: Patrice Chéreau's Centenary Ring (1976) and Nikolaus Lehnhoff's Parsifal (2004), plenārsēdes referāts Līdsas Universitātes Mūzikas skola, Apvienotā Karaliste, 30. 05. – 02. 06. 2013. Kopija glabājas autores personīgajā arhīvā.
22. **Feierbahs, L.** (1983.) Kristietības būtība. (tulk. Rihards Kūlis) Rīga: Liesma.
23. Gadamer, H.G. (1999.) Patiesība un metode (tulk. Igors Šuvajevs), Rīga: Jumava.
24. **Garten, H.F.** (1977) Wagner the Dramatist. London: Ouverture Publishing. (ed. 2012 publ. Alma Classics Ltd.
25. **Grīnfelds, N.** (1960). Dažas pārdomas par operas teātri. *Teātris un dzīve*. Rīga: Liesma.
26. **Guldbrandsen E., Skramstad P.** (2008). Stefan Herheim: The Theatre is my Temple, intervija ar Stefanu Herheimu, <http://www.wagneropera.net/interviews/stefan-herheim-parsifal.htm> [skat. 27.03.2015]
27. **Fischer-Lichte, E.** (1990). Geschichte des Dramas, 2 Vols. Tübingen/Basel, (3rd ed. 2010)
28. **Fridrihsone, I.** (2011). Vācijas režija 21. gadsimta pirmā gadu desmita vidū. *Teātra režija pasaulē II* (sast. Silvija Radzobe), 43–73.lpp., Rīga: Jumava.
29. **Fuchs, J. F.** (2013). Rheingold an der Ostsee, „Kultur Heute”, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/492895/> [skat. 15.06.2013.]
30. **Grey, T. S.** (ed.) (2008). The Cambridge Companion to Wagner. London: Cambridge University Press.
31. **Jofe, E.** (1963.) Dziļu jūtu drāma. Riharda Vāgnera “Valkīra” Operas un baleta teātrī. *Rīgas balss* 23.03.63
32. **Karrs, Dž.** (2008). Vāgnera klans. Rīga: Dienas grāmata.
33. **Kettle, M.** Stefan Herheim's Wagner Revolution. *The Guardian*, 29.04.2010. <https://www.theguardian.com/music/2010/apr/29/stefan-herheim-wagner-opera>, [skat. 08.09.2016.]
34. **Kēnigsberga, A.** (1963). Radoši meklējumi. *Literatūra un Māksla*, 04/1963.
35. **Kēnigsberga, A.** (1974) Vēl viena Vāgnera pirmizrāde. *Rīgas Balss*, 26.09.1974.
36. **Klotiņš, A.** (1987). Mūzika un idejas. Rīga: Liesma.
37. **Kļaviņš, K.** (2011). Recenzija par „Dievu mijkrēsli”. Pieejams: <http://www.muzikassaule.lv/recenzijas/title/104> [skat. 12.12.2013.].
38. **Kūle, M.** (1989). Ceļš saprašanas labirintos. Rīga: Zinātne.

39. **Innes, Ch.; Shevtsova, M.** (2013). *The Cambridge introduction to theatre directing*, London: Cambridge University Press.
40. **Lasmane, S.** (2013). Hermeneitika. *Mūsdienu literatūras teorijas* (sast. Ieva E. Kalniņa un Kārlis Vērdiņš), 209.–230.lpp. Rīga: LU LFMI.
41. **Lehmann, H. T.** (2006). *Postdramatic theatre*. (transl. K. Juers– Munby), Routledge:
42. **Lēmans, H. T.** (2008). Teātris kļuvis postdramatisks, bet joprojām ir dramatisks. *Postdramatiskais teātris – mīts vai realitāte*. Letonika, 2. kongress, rakstu krājums, LULFMI: 2008.
43. **Lyotard, J. F.** (1984). *The Postmodern Condition* (transl.by Geoff Bannington and Brian Massumi), Manchester: Manchester University Press.
44. **Lūsiņa, I.** (2006) Viltīgais Vāgnera gredzens. Recenzija par “Reinas zeltu” LNO, *KDi*, 20. 04. 2006. <https://www.diena.lv/raksts/pasaule/krievija/viltigais-vagnera-gredzens-12773962> [sk. 15.12.2012.]
45. **Lūsiņa, I.** (2007). Valkīra – skaidrs stāsts. *Diena*, 07.03.2007. <https://www.diena.lv/raksts/pasaule/krievija/valkira-skaidrs-stasts-13070412> [skat. 05.06.2013.]
46. **Lūsiņa, I.** (2008). Bez vācu ideju importa. R.Vāgnera opera “Zīgfriīds” ārzemju ekspertu skatījumā. *KDi*, 10. 06. 2008. <https://www.diena.lv/raksts/kd/muzika/bez-vacu-ideju-importa-609557> [skat. 19.11.2016]
47. **Lūsiņa, I.** (2011a). *Vāgners tevi neatlaiž*. Intervija ar Viesturu Kairišu. „Diena”. 17.11.2011.<http://www.diena.lv/kd/intervijas/vagners-tevi-neatlaiž-13915794> [sk. 20.11.2013.].
48. **Lūsiņa, I.** (2011b). Piegriezts Latvija. Recenzija par “Dievu mijkrēsli” LNO. “Diena”.08.12.2011.<https://www.diena.lv/raksts/kd/recenzijas/piegriezts-latvijai.-dievu-mijkreslis-latvijas-nacionalaja-opera-13919594> [skat. 20.05.2018]
49. **Lūsiņa, I.** (2013). Brasla didaktika. Recenzija par „Reinas zeltu” LNO, *KDi*, 14.03.2013. 11. lpp.
50. **Majenko M.** (1979). Streļer ob opere. *Teatr*. Nr.8, s. 141, Maskava. [Маенко М. Стрелер об опере // Театр. №. 8. с.141 – Москва, 1979]
51. **Magee, B.** (1988). *Aspects of Wagner*. Oxford, New York: Oxford University Press.

52. **Magee, B.** (2000). *Wagner and Philosophy*. London: Allen Lane/The Penguin Press.
53. **Mellēna–Bartkeviča L.** Intervija ar Džordžo Barberio Korseti. 17.05.2018. Intervija glabājas autores personiskajā arhīvā
54. **Millington, B.** (2013). 200 years not out – Wagner as ultimate all–rounder., plenārsēdes referāts konferencē „Richard Wagner’s Impact on His World and Ours”, Līdās Universitātes Mūzikas skola, Apvienotā Karaliste, 30.05.–02.06.2013. Kopija glabājas autores personīgajā arhīvā.
55. **Millington, B.** (2006). *The New Grove Guide to Wagner and His Operas*. London: Oxford University Press.
56. *No Rīgas*. “Mājas viesis”, 18.03.1898. www.periodika.lv
http://www.periodika.lv/periodika2-viewer/view/index-dev.html?lang=fr#panel:palissue:/p_001_mavi1898n13|article:DIVL77|query:Georga%20Antesa|issueType:P [skat. 115.05.2018.]
57. **Pavis, P.** (1993). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, University of Toronto Press.
58. **Pavis, P.** (2003). *Pav: Theatre, Dance and Film*. (transl. by David Williams) USA: University of Michigan.
59. **Pavis, P.** (1982) *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre*, John Hopkins University Press.
60. **Pavis, P.** (2013). *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*, Routledge.
61. **Plassard, D.** (2003). *Esquisse d’une typologie de la mise en scène des classiques* », *Littératures classiques*, n° 48 (Actes du colloque *Jeux et enjeux des théâtres classiques (XIXe – XXe siècles)*, Université de Paris IV, 2–3 mars 2003.
62. Pornopera „Dievu mijkrēslis”, anonīms blogs. Pieejams: <http://infoagentura.wordpress.com/2012/04/01/pornopera-dievu-mijkreslis/> [sk. 29.09.2013.].
63. **Radzobe, S.** (2004). *Modernisms un postmodernisms latviešu teātrī. Postmodernisms teātrī un drāmā* (sast. Silvija Radzobe), Rīga: Jumava.
64. **Raudseps, P.** *Vai mūsu mērķis ir Nāves sala?* Intervija ar Viesturu Kairišu, “IR”, 09.11.2015.
65. **Ricoeur, P.** (2000). *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*. (ed. D. Ihde.) London: The Athlone Press.

66. **Ricoeur, P.** (2007). The Hermeneutical Function of the Distanciation. In: *From Text to Action, Essays on Hermeneutics, II*, Evanston, Illinois: North-Western University Press.
67. **Riker, P.** (1995). Konflikt interpretacij. Očerki o germenevtike. Moskovskij filozofskij fond "Akademija-Centr" "MEDIUM", Maskava. [Рикёр, П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Московский философский фонд «Академия-Центр» «МЕДИУМ», Москва, 1995]
68. **Sakss, N.** (2011). *Kairiša pēdējais darbs ar Vāgneru*. Pieejams: <http://puaro.lv/lv/esejas-raksti/kairisa-pedejais-darbs-ar-vagneru-dievu-mijkreslis-lno-iestudejuma> [sk. 10.03.2012.].
69. **Salmi, H.** (1999). *Imagined Germany. Richard Wagner's National Utopia*. German Life and Civilization, Vol. 29. New York: Peter Lang.
70. **Salmi, H.** (2005). *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces. Reception, Enthusiasm, Cult*. Eastman Studies in Music, Rochester: University of Rochester Press.
71. **Syar, K.** (2010). *Wagner and Masks*. Berkshirereview, 02.10.2010, <http://berkshirereview.net/wagner-masks/>
72. **Syar, K.** (2008). Review on "Siegfried" in Riga, Opera, No 8, 2008. Kopija glabājas autores personīgajā arhīvā.
73. **Styan, J. L.** (1981). *Modern Drama in Theory and Practice 2. Symbolism, Surrealism and Absurd*. Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.
74. **Sudrabkalns, J.** (1926). "Valkīra" Nacionālā operā. *Sociāldemokrāts* 17.10.1926., 4. lpp.
75. **Ross, A.** (2012). Viss cits ir troksnis. Divdesmitā gadsimta mūzikas vēsture. (tulk. Selga Lase un Māra Poļakova), Rīga: Jāņa Rozes apgāds.
76. **Swingewood, A.** (1998). *Opera, Modernity and Cultural Fields. Cultural Theory and The Problem of Modernity* (ed. David Inglis & John Hughson), New York: Palgrave Macmillan 1998, pp. 139–154.
77. **Siridoupoulou, A.** (2014). *Authoring Performance. The Director in Contemporary Theatre*. London: Palgrave.
78. **Tarasti, E.** (2012). Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us. *Semiotics, Communication and Cognition* (ed. Paul Cobley and Kalevi Kull) Vol. 10. Walter de Gruyter GmbH & Co, KG, Berlin/Boston.

79. The New Grove Dictionary of Music & Musicians (ed. Stanley Sadie), London: Macmillan/New York: Grove, 1980, vol. 19.
80. **Thiemann, A.** (2008). Review on “Siegfried” in Valencia and Riga, *Opernwelt*, No8, <https://www.der-theaterverlag.de/opernwelt/aktuelles-heft/magazine/opernwelt-august-82008/> [skat. 12.12.2013.]
81. **Vasiļjeva, E.** (2013). Semiotika. *Mūsdienu literatūras teorijas* (sast. Ieva E. Kalniņa un Kārlis Vērdiņš), 151.–169. lpp. Rīga: LU LFMI.
82. **Vilkārse, I.** (2004). Postmodernisms un opera. *Postmodernisms teātrī un drāmā* (sast. Silvija Radzobe), Rīga: Jumava.
83. **Vilkārse I.** (2008). Operas režijas tendences Latvijas Nacionālajā Operā (1995–2003), promocijas darbs, LU.
84. Wagner in Russia, Poland and Czech Lands (2013). Ed. Stephen Muir, Anastasia Belina–Johnson, London: Ashgate.
85. **Williams, S.** (2004). Wagner and the Romantic Hero. Cambridge University Press
86. **Vītolīņš, J.** (1933). Kas Vāgners mums un mūsu laikam? *Mūzikas apskats*, 02.01.33, http://www.periodika.lv/periodika2-viewer/view/index-dev.html?lang=fr#panel:pa|issue:/p_001_muap1933n04|article:DIVL35|query:Kas%20V%C4%81gners%20mums%20un%20m%C5%ABsu%20laikam%20V%C4%81gners|issueType:P [skat. 15.05.2018.]
87. **Vītolīņš, J.** (1928). Nacionālās operas attīstība. *Izglītības ministrijas mēnešraksts*, 11.01.1928. http://www.periodika.lv/periodika2-viewer/view/index-dev.html?lang=fr#panel:pa|issue:/p_001_izmm1928n11|article:DIVL219|query:Nacion%C4%81las%20operas%20att%C4%ABst%C4%ABba%20operas|issueType:P [skat.15.05.2018.]
88. **Vītolīņš, J.** (1963). “Valkīra” uz mūsu skatuves”, *Cīņa* 17.04.1963.
89. **Zeltiņa, G.** (2007) Jaunais Rīgas teātris. *Latvijas Teātris 20. gs.90. gados un gadsimtu mijā*, Rīga: Zinātne.
90. **Zieda, M.** (2014). Ceļš atpakaļ vai uz priekšu? Recenzija par Alvja Hermana Zalcburgas festivālā iestudēto Verdi operu „Trubadūrs”. www.kroders.lv, 11.09.2014. <http://www.kroders.lv/verte/526> [sk.19.09.2014]
91. **Znotiņš, A.** (2013) Vāgnera brīdinājums. Tetraloģija “Nībelunga gredzens” Latvijas Nacionālajā operā. *Teātra Vēstnesis*, 2013:II, 13. –16.lpp.

92. **Znotiņš, A.** (2013). Dievi kā cilvēki. Recenzija par “Reinas zelta” iestudējumu LNO. *Latvijas Avīze*, 12.03.2013. <http://www.la.lv/dievi-ka-cilveki%E2%80%A9-2/> [skat. 13.05.2018].

Pielikumi

1. PIELIKUMS. Fotoattēli no Stefana Herheima iestudējuma R. Vāgnera operai “Reinas zelts” (2006/2013).



Prologs. Reinas meitas un “zelts” – režisora interpretācijā Baireitas Festivāla pils (*Bayreuth Festspielhaus*). **Autors: Andris Krieviņš (2006).**



Mīmistu atveidotais vācu kultūras figūru –“Dievu” panteons (Gēte, Luters, Bēthovens, Nīče, Oto fon Bismarks, Šillers) sapulcējies ap pie klavierēm sēdošo Votānu-Vāgneru. Zaļā tērпā redzama dieviete Frika, kuras prototips ir Kozima Vāgnere, baltā – Freija. **Autors: Gunārs Janaitis (2013).**



Reinas zeltu nolaupītis Alberihs-Hitlers, kas pie Baireitas Festivāla pils vārtiem piekāris rotējošu svastiku. Fonā nībelungi, ko paverdzinājis Alberihs. Asociatīva holokausta reprezentācija. **Autors: Gunārs Janaitis (2013).**



Milži Fazolts un Fafners jeb Kārlis Markss un Frīdrihs Engelss, kuri ceļ Valhallu, nesagraujamo cietoksni, ar tādiem instrumentiem kā sirpis un āmurs. Ironiska atsauce uz marksisma-ļeņinisma ideoloģiju 20. gs. vēsturē. **Autors: Gunārs Janaitis (2013).**

2. **PIELIKUMS.** Fotoattēli no Viestura Kairiša iestudējuma R. Vāgnera operai “Valkīra” (2007/2013).



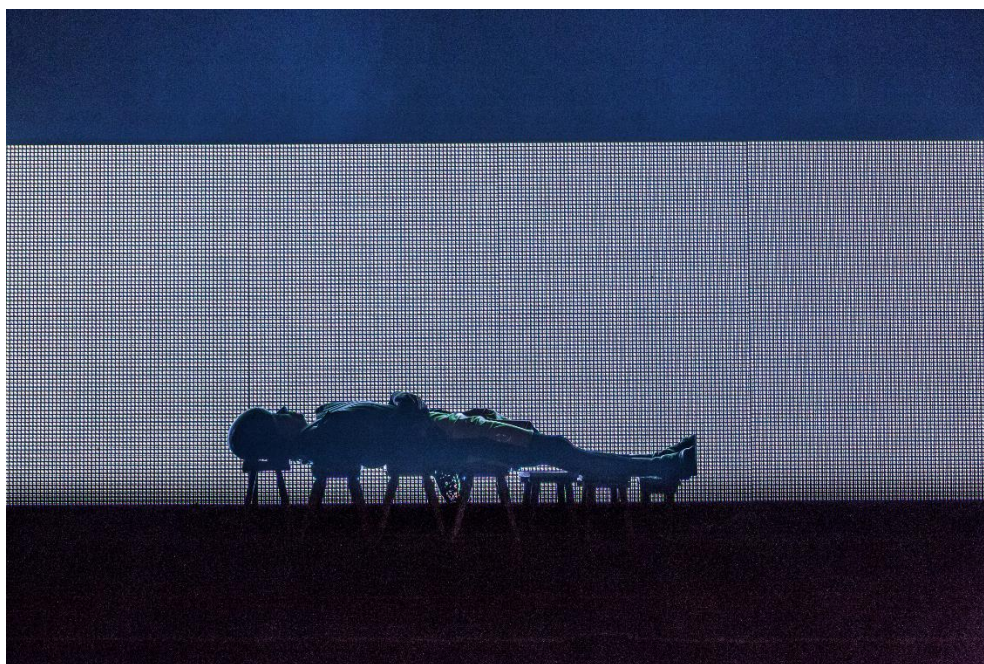
1. cēliens. Dvīņu Zīgmunda un Zīglindes satikšanās Hundinga namā. **Autors: Andris Krieviņš (2007).**



2. cēliens. Cīņa starp Zīgmundu un Hundingu, kurā iejaucas dievs Votāns, satriecot Zīgmunda zobenu Notungu ar savu šķēpu. **Autors: Andris Krieviņš (2007).**



3. cēliens. Valkīru “karsējmeiteņu” ansamblis. **Autors: Andris Krieviņš (2007).**

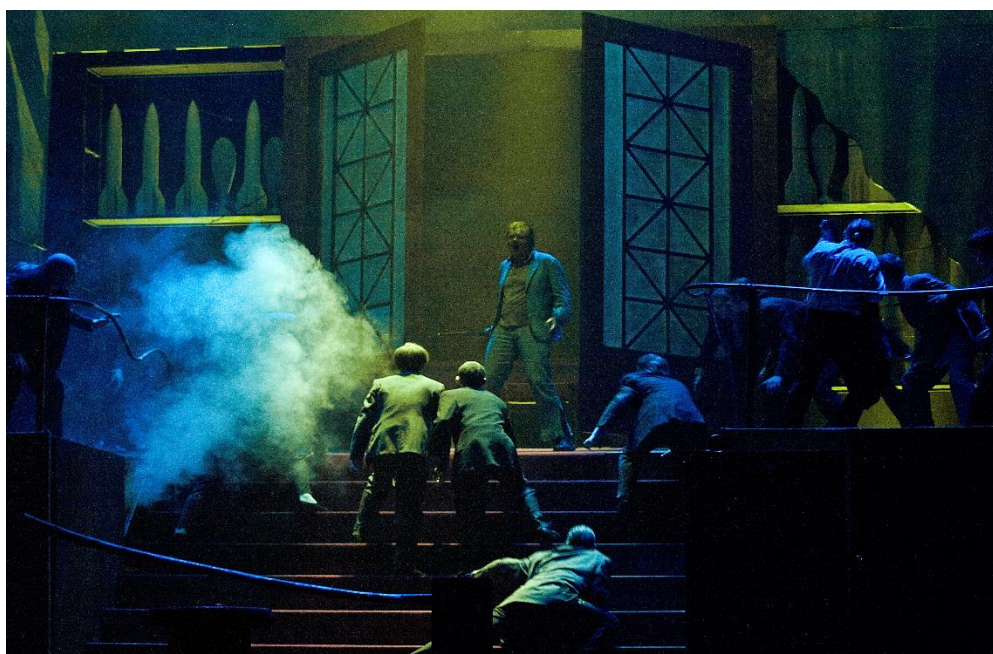


Fināls. Valkīra, apguldīta uz “degošās klints”, Viestura Kairiša versijā operas finālā. **Autors: Andris Krieviņš (2007).**

3. **PIELIKUMS.** Fotoattēli no Viestura Kairiša iestudējuma R. Vāgnera operai “Zīgfriids” (2008).



1. cēliens. Zīgfriids un viņa audžutēvs nībelungs Mīme. **Autors: Gints Mālderis (2008).**



1. cēliens. Zīgfriids pūķa Fafnera midzenī. **Autors: Gints Mālderis (2008).**



1. cēliens. Zīgfriids sastop Ceļinieku (Votānu), to nepazīdams, izsmej un satricē pīšļos viņa šķēpu ar paša kalto Notungu. Simbolisks jaunas pasaules sākums, kurā sāk valdīt cilvēks ar paša brīvo gribu. **Autors: Gints Mālderis (2008).**



Operas “Zīgfriids” fināls – Zīgfriids atmodinājis dusošo Brinhildi. **Autors: Gints Mālderis (2008).**

4.PIELIKUMS. Fotoattēli no Viestura Kairiša iestudējuma R. Vāgnera operai “Dievu mijkrēslis” (2011).



Prologs. Trīs Normas vērj likteņa pavedienu. **Autors: Gunārs Janaitis (2011).**



1. cēliens. Pie hipijmeitenes Brinhildes, bijušās valkīras, vēstīt tuvojošos Dievu pasaules galu ieradusies vēstīt māsa – valkīra Valtraute. **Autors: Gunārs Janaitis (2011).**



1. cēliens. Zīgfriāda ierašanās Ģībihungu namā (ar zobenu Notungu caurdurot fonā novietoto “gleznu”, uz kuras attēloti “Reinas ūdeņi”). **Autors: Gunārs Janaitis (2011).**



2. cēliens. Brinhilde Ģībihungu pilī. Kontrasts kostīmos reprezentē bijušās valkīras citādību, kas neiekļaujas cilvēku pasaulē. **Autors: Gunārs Janaitis (2011).**



3. cēliens. Medību aina, kas Kairiša iestudējumā veidota kā pirts un desu cepšanas aina. Centrā Hāgens, viņam rokā par desu cepšanas iesmu izmantotais šķēps, ar kuru tiks nogalināts Zīgfrīds. **Autors: Gunārs Janaitis (2011).**



- Fināls. Brinhildes upurēšanās Zīgfrīda bērū “sārtā”. **Autors: Gunārs Janaitis (2011).**

Piezīme: Visas fotogrāfijas iekļautas promocijas darba pielikumā ar LNOB preses dienesta atļauju.