

ILONA BRŪVERE



SAPŅU, IZRAKTĀS BEDRES



k u l t ū r a •

m ā k s l a s

te ē a t r i s

k i n o •

l i t e r a t ū r a

Nejausās tikšanās, nepabeigtas sarunas 1997 - 2007

k u l t ū r a • m ā k s l a s • t e ā t r i s • k i n o • l i t e r a t ū r a

ILONA BRŪVERE

SAPŅU

IZRAKTĀS

BEDRES



*Nejaušas tikšanās,
nepabeigtas sarunas
1997–2007*

ILONA BRŪVERE

SAPŅU BEDRES
IZRAKTĀS



F o t o :

- AIGARS JANSONS
- AIVARS LIEPINŠ
- AUSTRĀ DACE BURKOVSKA
- EGONS SPURIS
- GVIDO KAJONS
- IMANTS ĶĪKULIS
- INTA RUKA
- LEONĪDS TUGAĻEVS
- MĀRIS ZEMGALIETIS
- OJĀRS JANSONS
- PĒTERIS SIDARS
- SANDRIS JAUDZEMS
- ULDIS BRIEDIS
- ULDIS PĀŽE

VISS SKRIEN un aizskrien garām. Nav laika just, redzēt, satikt, saprast, ieraudzīt vai kaut ko vēlēties. Paliek tikai dažas garāmejošas un bezpersoniski lietojamas dežūrfrāzes – kā iet? kā jūties? – un pieklājīgas atbildes, neskatoties uz vispārpieņemtajiem spēles noteikumiem šai nekomunikatīvajā komunikācijā. Kad uz bridi skrējienā piebremzē, saproti – nedrīkst, nedrīkst apstāties.

Mēs dzivojam istenībā; mans draugs X sēž bankā, garlaikojas un labi izskatās, Y – aplezno miljonāru dzivokļu griestus, Z – pārdodas, rakstot reklāmas saukļus visiem, kas maksā. Un viņam ir *krutāka* mašīna par manējo. Dažbrīd šķiet, – macījam klanoties, var izkūkot prātu. Galva krit nost, bet tu ej tik tālāk un nemaz nemani. Neko nemani, priecājies par visu kā par lielu laimi. Tas ir brīdis, kad skaistie vārdi izgaist ar neizzinātu apziņu par kvalitatīvi neaizsniedzamu dzives kategoriju, – bez izlikšanās.

Mans draugs Y jau sen ir aizmirsis domāt. Z nodos mani rīt no rīta un parit uz ielas garāmejot uzsmaidīs, it kā nekas nebūtu noticis.

Varbūt pagaidām.

Aizvien vēl gribas ticēt –

tikai

uz

laiku.



SIRREĀLĀS ATMINĀS, SKAIDROJOŠĀ VĀRDNĪCA

*Sirreālisma lazaretē Alans Renē, Kriss Markers, Žans Kokto,
Mens Rejs, Vigo un Bunjuela fantastiskie iedomu tēli*

Lai atgrieztos pie atmiņām par sirreālismu, lai tās mēģinātu sakārtot, Dalī aizvien uzvelk lakotas kurpes un pats sev šai grēkā atzistas. Viņš tā rikojas, lai saglabātu domas asumu. Kurpes viņam ir par šaurām, un, kad sāpes kājās neļauj ieslīgt pašapmierinātibā, viņš ikreiz saka paldies Zigmundam Freidam. Izejas punkts jautājumā, vai fotogrāfiskais kinoattēls darbojas kā realitātes analogija, izvirza pretjautājumu, vai tā ir vai tas tā mums tikai šķiet.

Katr s, kas ienāk tumšajā telpā,
skaidri apzinās,
ka uz ekrāna notiekošais ir fikcija –
ikreiz pēc citas iekšējās loģikas sakārtots
fantāzijas produkts ar pietiekami augstu
realitātes koeficientu,
kur kā spoguli var atrast savu un vēl kādu citu,
sev svešu pasauli,
kas notiek turpat.

Vizuālā sirreālisma meistars Luiss Hosē Bunjuels atzīst, ka šis asociatīvās fantāzijas lauciņš vispirms ir savdabīgs fenomens, kas barojas no iracionālā pašizteiksmes impulsa un atmiņas – viena no smalkākajiem uztveres mehānismiem, ko kinematogrāfijas prakse pierāda kā neierobežotu intelektuāli emocionālo manipulāciju sistēmu. Tai atliek tikai noticēt. Vizuālais tēls nedarbojas bez atmiņas, tas saista cilvēkus, lietas un notikumus. Bunjuels ir pilnīgi pārliecīnāts, ka jūsu atmiņas zudums sācies jau brīdi, kad šis it kā tik nekaitīgais mehānisms atsakās funkcionēt, nepievēršot uzmanību šķietami nenozīmīgām detaļām, kam sirreālisma konstrukcijā ir milzīga nozīme. Tātad, pēc režisora-sirreālista teorijas, jau tad, kad nevar

atcerēties grāmatu, kura lasita pirms pusgada, savas viesnīcas nosaukumu Parizē, Maskavā vai Rīgā, draugu draugu vārdus un to, kā sauc ielu, uz kuras reiz dzivoja vectētiņš ar vecmāmiņu, jāsāk nopietni bažīties arī par savu kinopatiessibas uztveres skaitlotāju, kurš fiksē kadrus, atstājot tos atmiņā vai iznīcinot. Tai bridi, kad atmiņa atsakās reģistrēt, jūs sākat aptvert, cik nozīmīgas ir vizuālā adrenalīna druskas, kas uzkrājušās smadzeņu šūnās. Ja būtu jāizvēlas, sirreālists labprāt atmiņu zaudētu pakāpeniski, lai paspētu pierast pie tā bez sāpēm. Ekrāna fotogrāfiskā vizija bez smadzeņu kastītes, ko dēvē par atmiņu un kas pēc savas iekšējās loģikas likumiem saglabā izskaidrojami neizskaidrojamu notikumu un izjūtu jūkli, nav iespējama. Bez atmiņas kartotēkas kinoiespaids uztverē ieraksta tikai nesakarīgus fragmentus.

Piemēram, «Andalūzijas suns». Nakts. Balkons. Uz balkona cilvēks asina bārdasnazi. Viņš skatās debesis. Gaišs mākonis tuvojas pilnmēnesim. Tad meitenes seja. Acis plaši atvērtas. Bārdasnazis tuvojas acīj un pārgriež to. Tie ir Bunjuela un Dalī ļaunie sapņi, kas kļūst par pamatu nozīmīgākajam sirreālisma piemēram kino. Viņš tos pieraksta un atceras, bet, skaidrojot sirreālisma nozīmi, atzīst, ka žanrs tikai savās izsmalcinātajās niānsēs uzskatāms par vērā ņemamu mākslas parādību. Makss Ernts, Renē Magrits un Salvadoris Dalī kļūst par atzītākajiem 20. gadsimta gleznotājiem. Andrē Bretona, Aragona un Pola Eliāra vārds rakstniecībā nozīmē revolūciju. Un tomēr Luiss Hosē Bunjuels uzskata par galveno sirreālistu grupējuma sasniegumu kaut ko citu. Sirreālistu pulciņš izvirza dogmu – svarīgi ir izmainīt sabiedrības uzskatus un iesaknojušos pamatvērtību kritērijus. Un režisors sirreālists tiecas izzināt *Es* iracionālo impulsu. Viņš ir pirmais, kas runā par morāli nevis kā par vispārēju kategoriju, bet gan kā personiskās atbildības telpu ar individuālu vērtību sistēmu.

Studiju gados režisors sirreālists aizraujas ar psihoanalizi. Viņam izdodas seansa laikā iemidzināt vairākus cilvēkus. Viņš labprāt izmēģina spēkus ar Reinas ielas kurtizānēm Parizē un, lai gan medīki pret šiem eksperimentiem izturas nievājoši, nenogurstoši mēģina pierādīt savas hipnotiķa spējas. Mistiskā aizraušanās ar parapsiholoģiju ļauj izklaidēties, arī dancinot galdu un izsaucot garus, un turēties pie pārliecības par kinematogrāfa hipnotisko dabu. Pavērojet publiku, kas iznāk no kinoteātra! Cilvēki daudz nerunā, galva ir mazliet pliekta un skatiens attālināts.

Tumšā skatītāju zāle un straujā kadru maiņa uz ekrāna nomāc kritisko uztveri, psiholoģiski tuvinot to vieglā vardarbības akta raditajām sekām.

K a m d o d p r i e k ū r o k u s i r r e ā l i s m a p r a k s e s p i e k r i t ē j s ,
k a s n o t i e k a r vi ņ u , k ā d u a t z i ņ a n o s vi ņ ū p a t s s p ē j
p i e d ā v ā t h i p n o t i z ē t ā j a m ?

1. Viņš necieš preses fotogrāfus
(kas gan izklausās apšaubāmi).
2. Ciena punktualitāti, tā kļūst par maniakālu vēlmi.
3. Viņam patik zirnekļi, un viņš nemēdz apmeklēt masu pasākumus.
4. Viņam milji ir mazi naziši, pincetītes, tālskatiši, tātad visi mazie instrumenti.
5. Dievina bibliotēkas, grāmatu plauktus un slepenas ejas.
6. Interesējas par ieročiem un dažādu statistiku.
7. Sevišķi mil žurkas un operu.
8. Ir iecienījis pārģērbšanos.
9. Necieš kinoteātru fasādes un dažādu veidu banketus.
10. Tāpat neatzīst tiražētu informāciju.
11. Ir psiholoģijas, analizes un psichoanalizes piekritējs.
12. Nemil cilvēkus, kas nodarbojas ar pamācībām.
Tas ir tik garlaicigi!
13. Mil kūkas.

Surrealisms kā anarhistiska dzīves pozīcija sevi pierāda arī šādā šķietami sadzīviskā piemērā: nopērīciet veikalā ērgļa izbāzeni un medibu laikā to iekariet kokā, lai medniekam liktos, ka putns ir ists. Veiksmīgais upuris neapšaubāmi ir jūsu draugs vai scenārists, ja esat režisors. Viņš nospiež bises gaili un steidzas pie medijuma – tas ir brīdis, kad nelaimīgais atklāj krāpšanu. Tur zemē guļ nošautais putns ar visu cenrādi. Un jūsu kopīgās medības notikušas komiskā gaisotnē ar nelielu cinisma piegaršu.

Surreālists nudien nav nomoda sapņotājs, viņš mil viesnīcas, bārus un sievietes, lai gan viņa milas dēkas sapnī izdodas veiksmīgāk. Nakti viņš bieži domā par vientulibу. Bet ir tādi sapņi, kuros pat viņš jūtas nerēdzams vai visvarens. Tie ir kā brinums, kas dara šo sevišķo mistikas piekritēju neizmērojami laimigu, jo sapņus viņš neizvēlas,

viņš tos

dievina

visus,

arī ļaunos.





PRAKTISKĀ FOTOGRĀFIJA

Gvido Kajons

1839. gadā Parizē izcilais fiziķis un matemātiķis Fransuā Arago referātā Zinātņu akadēmijā siki jo siki aprakstīja vēsturē pirmo optiski ķimisko paņēmienu attēlu iegūšanai. Arago gan uzstājās ar visai pārdrošu tēzi – fotografēt nemaz nav tik grūti, medijs ir pieejams pat maziem bērniem. Bet tūlit pat, neatejot no runātāja pulsts, attapās un piebilda – grūtāk ir iemācīties labi fotografēt. Tam nepieciešama pieredze, spējas un tehniskas zināšanas, jo fotouzņēmums ir sapņa un vēlēšanās robeža. Izstādēs sakarā, fotografāfs Gvido Kajons pie šķivīša zupas atkal atvēra francūža Arago gudribas grāmatu un sāka tajā lasit:

«Aparātu, kurā ielādēta fotofilma, pavērš pret fotografējamo priekšmetu
un ar slēdzi atver gaismas ceļu uz filmu.»

G. K.: – Tieši tā es daru. Tā tas notiek, – viņš paziņoja. – Var jau likties, ka tas ir arī viss, bet patiesībā tas nemaz nav tik vienkārši. Uzņemšanas procesā reportieris...

I. B.: – Tu jau neesi nekāds reportieris! Protestēju..

G. K.: – Dažas dienas esmu, dažas neesmu. Kā nu kuro dienu. Bet es veicu tādus tehniskus uzdevumus, kuriem no malas nemaz nav tik vienkārši izsekot. Pēc gadiem uzkrātās, tā teikt, pieredzes fotografāfs to visu izdara ātri un nemanāmi. Reportiera uzdevums ir jau iepriekš zināms. Tā ir konkrēta vieta. Konkrēts notikums. Konkrēts laiks, kas jānoklāj ar bildišu ciklu, atspoguļojot konkrētu norisi. Es cenšos tā skaistīt noklāt to laiku. Arī reportāžas uzņēmumi var būt labi un slikti. Un nav jau svarīgi, kā to nosauc, bet rezultāts dalās labās un pārējās bildēs.

I. B.: – Reportiera darbs parasti netiek uzskatīts par māksliniecisku izpausmi...

G. K.: – Tas nu ir nepareizi, jo visu izšķir pavisam smalkas nianses. Tā tas tiešām ir, ka bildes reizēm izdodas mazāk veiksmīgas, bet tās labās jau katru dienu nerodas. Arī reportiera fotografāfijas var būt mākslas darbs, un atšķiriba laikam ir tikai tā, ka pirmajā gadījumā tev kāds dod konkrētu uzdevumu, bet, veido-

jot mākslas darbu, tu dod šo uzdevumu pats sev. Ari gleznas reprodukciju var saukt par reportāžu. Tas, ko daru es, ir ļoti tuvs reportāžas žanram – protams, ka tas nav tādā racionālā izpratnē. Teiksim, kaut vai tas pats Brīvības piemineklis – es tur aizeju, nostājos, pavēršu kameru pret fotografējamo objektu, ar slēdža palidzību atveru ceļu gaismas stariem, un iznāk jauna šokolāde.

I. B.: – Tā jau ir reklāmas fotogrāfija.

G. K.: – Ari tas ir viens no reportāžas paveidiem. Protams, ka to var nosaukt arī visādos citādos vārdos. To dažādi var klasificēt.

I. B.: – Bet, ja tu uzliec objektam gaismas un ar to palidzību izmaini notikuma jēgu...

G. K.: – Tādā konvencionālā izpratnē tā, protams, vairs nav reportāža. Bet man to patik darīt pavisam vienkārši. Gaisma taču ir dažāda. Ari mazā zibspuldzite jau ir gaisma. Un man labāk patik strādāt ar dabīgo gaismu. Tā piedāvā neierobežotu daudzumu variantu. Par dabu to neviens labāk nemaz nevar izdomāt un iztaisīt. Viss ir atkarīgs no veiksmes, un pirmām kārtām tev istajā brīdi ir jābūt istajā vietā.

Piemēram, objekts B var būt nolupusi siena, un ir jāzina, kad tā sienas vislabāk izskatās. Un tad tur vairs nekas nav jāizdomā. Ir jāzina, kad un kāda gaisma krit uz fotogrāfijai nepieciešamo objektu. Var jau būt, ka tur apstājas kāds sunīts pačurāt. Viss notiek.

Kad un kā – to iepriekš nevar paredzēt. Un tas ir apmēram tā – paskaties pulksteni un dodies medībās. Šo procesu tiešām var salīdzināt ar medībām. Tu to nemaz iepriekš nezini, vai tev tas zvēriņš ieskries lamatās vai ne. Kad iestājas tumsa, neko prātīgu vairs nevar izdarit.

I. B.: – Kāpēc tu negribi uzstādīt māksligo gaismu un turpināt vaktēt?

G. K.: – Tik lielas gaismas jau nemaz nevar panest. Un es labāk izvēlos tādas lietas, kur man gaismas pašam nav jāstiepj. Tumsā radošais process ir jābeidz. Tas, protams, nav iespējams, veicot kādus pasūtījuma darbus, bet savās bildēs, kas ir tikai manas, es tikai pieskaņojos apstākļiem un nemēģinu tos radīt māksligi.

I. B.: – Ko tu bildē vislabprātāk?

G. K.: – Kā fotogrāfam man pirmsdeviņdesmitie gadi ar savu teatrālo ideoloģisko estētiku bija gards kumosiņš. Un cilvēki pie visa tā bija tik ļoti pieraduši, ka vairs nemaz nezināja, kas notiek apkārt. Svētku demonstrācijas šai ziņā bija neiedomājami kolorīts un spilgts materiāls.

Žēl, ka tīk vēlu sāku interesēties
par šo divaino dekorāciju – likās, ka tas tīk drīz vēl
nebeigsies, un bieži vien es domāju –

nekas, ja aizgulēšos, gan jau paspēšu aiziet nākamgad.
Tā bija pilnigi neaptverama cilvēka prāta spēju
ģenerēšana.
Tur notika neaptveramas lietas.

Kaut vai tie sirsnīgie un naivie tekstiņi, kurus parasti nesa kolonnas priekšā, vai ratinji, uz kuriem bija dažādi darba dunu simulējoši veidojumi. Tur cilvēki iedzēra, dejoja un bučojās. Kāvās un piemēsloja ielu. Tas jau bija gatavs materiāls. Atlīka tikai atvērt aparāta slēdzi. Šodien vairs nav šo kolorīto priekšnesumu, bet nav arī vairs laika strādāt sev. Tu vienmēr dari kaut ko kādam citam – žurnāliem, avizēm, reklāmām utt.

Ir jauki tā pasēdēt un parunāties, jo šādi briži gadās ļoti reti – varbūt pat reizi septiņos gados. Kāds laika sprīdis, kad nav nepārtraukti jāskatās pulkstenī un kaut kur jāskrien.

I. B.: – Kad ieslēgts mobilais telefons, peidžeris un automātiskais atbildētājs. Visos – «Gvido, kur tu esi, kur tu paliec, kad būsi?» Tev patik portreti?

G. K.: – Man nepatik portrets ar nosaukumu «Stari miglā» vai «Klusums uz ezera», dabu es gribu istu. Pats aizraujos ar pazistamām sejām, kas ne vienmēr aizņem visu fotogrāfijas laukumu. Visvairāk gan šai portretu sērijā esmu fotografējis radošas personības – mūzikus, māksliniekus. Bijā man fotomuzejā tāda izstāde. Kādreiz tās bildes, kuras es fotografēju sev, nebūt tik daudz neatšķirās no tām, kuras attīstīju pēc pasūtījuma. Tagad ir citādi. Portretu jau nevar izstāstīt, tāpat kā nevarnofotografēt dzejoli. Tur man bija arī bildes, kur tas gāmīts visā laukumā aizņēma tikai kādus piecus procentus.

I. B.: – Kā ir ar noskaņu?

G. K.: – Ja noskaņas nav, tad nav nekā. Un tā vai nu ir, vai viņas nav. Tas nav formulējams jautājums. Zināmā mērā fotogrāfija jau arī ir spēle, un es sev varu atlauties neizvirzīt nekādus noteikumus. Par to Baironam reiz bija tāds dzejolits. Es to ilgu laiku atcerējos, bet kaut kā pēdējā laikā tas man tomēr ir izkritis no galvas. Bairons izvirzīja tēzi, ka visas lietas dabā atrodas noteiktās kopsakaribās un nepārtrauktī cita citu ietekmē.

Nekas jau dabā nav pats par sevi.
Tā tas ir arī portretiem. Kad veidoju ciklu,
dažreiz pat fons un tas,
kas atrodas ap fotografējamo personu,
ir svarīgāks nekā fiksēta seja.

Es neizdomāju nekādus tehniskus knifus – nemontēju, nekadrēju citādāk, bet daži no šiem knifiem ir tikpat nepieciešami kā kaujas ieroči cīnā. Ir tehniski paņēmieni, kurus es izmantoju varbūt tikai reizi divos gados, jo nav jēgas kaut ko izmantot tikai tāpat vien. Efekti ir jāpārvalda, un jāzina to iedarbības sfēra un iespējas.

«Vai esat domājuši par to, no kā sastāv fotoattēls? Ja jūs to nezināt un gribat ķerties pie minējumiem – no tā nekas neiznāks. Ilgi un rūpigi lūkojoties fotouzņēmumā, jūs labākajā gadījumā konstatēsīt, ka fotografisks attēls nav viendabigs, bet sastāv no ļoti sikiem kādas melnas vielas graudinjiem. Šo vielu nevar nodzēst ar dzēšamgumiju, nomazgāt ar ūdeni, benzīnu vai spiritu.»

G. K.: – Strids par to, vai fotografija ir vai nav māksla, ir pastāvējis mūžīgi. Populārs uzskats – ir māksla, un ir fotografija. Un tad ir fotoaparāts. Bet tikpat labi var uzdot jautājumu, kas vispār ir māksla? Un uz šo jautājumu nevar atbildēt. To nevar pateikt, tāpēc arī ir absurdī fotografiju ierindot plebejisku izpausmju kategorijā. Ja par mākslu var uzskatīt plakanu divdimensiju taisnstūra attēlu, tad tas vairs nav svarīgi, kādā formā tas ir realizēts.

I. B.: – Kas ir pateicīgākā tēma kā darba materiāls?

G. K.: – Tā ir pati dzīve. Un dzīve jau notiek nepārtraukti, jebkurā brīdi. Vienam interesants šķiet futbols, citam makšķerēšana. Atceros kādas fototehnikas reklāmu, un tur bija rakstīts – viss, ko mēs redzam, ir tikai gaismas atstarojums. Un tas ceļo ar ātrumu vairāk nekā 300 000 km sekundē, un apturēt šo mirkli ir daudz grūtāk, nekā spēlēt golfu. Tēmai nav nozimes. Un, kad es mēģinu runāt par skatāmām lietām, man tas šķiet ļoti mulķīgi.

I. B.: – Kas tev dzīvē patik vairāk par visu citu?

G. K.: – Zupa, ko ēdu. Mūzika, kas man šķiet tikpat svarīga kā gaiss, ko elpoju. Ne jau visāda mūzika. Bet arī to formulēt verbāli man šķiet visai mulķīgi. Pavisam primitīva atbilde skan šādi – nav svarīgi darba riki, ar ko mūzikas skaņas tiek raditas, svarīgi ir tikai, vai mūzika, ko tu klausies, tev patik vai nepatik.

I. B.: – Kad sākas un kad beidzas fotografāfa darba diena?

G. K.: – Es jau nemaz nestrādāju. Es fotografēju. Es visu dienu dzivoju, un var gadīties, ka to daru arī divpadsmitos naktī, un tā tas gadās visai bieži. Mājās pie tā visi jau ir pieraduši – tur viss iet savu gaitu bez manis, tikai, ja sanāk atgriezties no bildēšanas jau ap sešiem pēcpusdienā, tad mājiniekos attīstās manāma panika. Es saku – šodien man viss beidzies, un dzirdu sievu Diānu sakām – kā? Viņai tad liekas, ka man piemetusies kāda slimība.

Fotogrāfija ir prāta spēle, kaut kas līdzīgs šaham.

Tur ir tādi mazi, kantaini laukumiņi
un zināms skaits figūru. Un gājienu ir bezgalīgi daudz.
Tie neatkārtojas.

Man noteikti nebūtu interesanti izspēlēt šo partiju, ja es jau iepriekš zinātu, kāda būs spēles norise. Kad esmu noguris, metu mieru. Daudz iznāk dzivot uz enerģijas rezervēm, jo pēc bildēšanas esmu noguris vairāk, nekā rokot zemi, un tā ir patiesība.

I. B.: – Vai atceries savus māceļja gadus?

G. K.: – Man šausmīgi nepatik, ja mani kaut kā mulķīgi pamāca. Es atceros, ka man sacerējumos vienmēr bija divnieki, jo man neaptverami krita uz nerviem visas tās pamācības, kas bija jāievēro, rakstot minētos garadarbus. Lai rezultāts uzlabotos, mēs sacerējumus mēģinājām uzveikt kopā ar Mārtiņu Zelmeni, un viņš to daria tā – pateica vienu teikumu, kuru es pierakstīju, tad viņš turpināja darboties ar savām lietām, pilnīgi aizmirstot piedāvāto tekstu, un pēc briža pilnīgi nesaistīti jau pateica nākamo. Tā mans sacerējums bija gatavs, bet labu atzīmi es tomēr nedabūju, jo atzimes kā visos laikos bieži vien nelika pēc tā, vai sacerējums bija labs vai slīkts, bet gan tiri tradicionāli. Nepārprotami skaidrs skolotājai bija fakts, ka Kajons sacerējumā labu atzīmi nemaz dabūt nevar.

I. B.: – «Lai fotografētu pret gaismu, ir jāizvēlas precīzi silueti», – rakstīts grāmatā.

G. K.: – Tu vari dot šai gaismai pretī savu pretgaismu, un tad tā jau vairs nav pretgaisma.

I. B.: – Kajons pats kopē savas bildes?

G. K.: – Tas jau ir tas pats, kā gleznotājam prasīt, vai viņš pats jauc krāsas. Ir lietas, kas katram ir jādara pašam. Kopēšana ir viena no fotogrāfiskā procesa pamatlietām. Ar vārdu *fotogrāfija* jau ilgus gadus tika saprastas melnbaltas bildes, un tās vienmēr attīstīja pats fotogrāfs. Ar vārdu *krāsu fotogrāfija* tika apzīmēti krāsaini diapozitivi. Es milu melnbaltas bildes, bet tas diemžēl ir kļuvis ļoti dārgs prieks, un laika ari vairs nav tik daudz ar to nodarboties. Materiāli ir dārgāki par tiem, kas nepieciešami krāsām, un process ir daudz lēnāks.

I. B.: – Tev mājās ir milzīgs fotoarhīvs...

G. K.: – Par arhīvu jau to nemaz nevar saukt. Arhīvs ir vesela institūcija, kur sistematizētais materiāls viegli pieejams, kur var pietiekami ātri atrast visu, ko kārojas. Istabu stūri ir piekrauti ar negatīviem, kurus es nekad vēl neesmu mēģinājis saskaitīt. Būtu svētīgi šo fotobibliotēku sakārtot. Kā nekā iekrājusies tā ir vēl no 1974. gada.



Foto: Gvido Kajons

I. B.: – Tava pirmā bilde?

G. K.: – Kad sāku fotografiēt, desmit gadus nevienam savas bildes nerādīju, bet fotoaparāts man atradās acu priekšā, kopš sevi atceros. Pirmo publikāciju vairs neatceros. Tā datējama ar 1978. gadu. Bet fotografija atnāca pie manis nejauši, kad vēl biju pavisam mazs. Atceros vecātēva fotokameru, kuru viņš bija atradis uz ielas. Tas bija trīsdesmito gadu modelis.

I. B.: – Kādas vietas un kādu objektīvu vislabprātāk izvēlies?

G. K.: – Izvēlos tādas vietas, kur ir svaigs gaiss, kur dzied putniņi un preti nāk saulē sakarsuša meža vai tikko kā noplautas zāles smarža. Tur var pieķert klāt visādas blakuslietas un tu neesi izolēts. Neko jau nevar vispārināt, jo patiešām nav svarīgi, ko tu bildē, bet kā tu to dari. Kad kājas mirkst sūdos līdz ceļiem, tad tās ir tās reizes, kad man vairs fotografiēt negribas. Gleznotājam nekad neprasā, vai tev patik resnas otas vai tievas, vai tev patik vilkt stripas no augšas uz apakšu vai no labās uz kreiso pusī. Tā ota jau ir tāda pati tehnika kā fotoaparāts, un jebkurš fotogrāfisks process ir saistīts ar eksperimentu. Pat izgriežot caurumu papīrā, var iegūt priekšmeta attēlu.

A t c e r o s k ā d a s f i l m a s k a d r u s –
a u t o m a š i n a l i e l ā ā t r u m ā j o n o j a p ā r i a i z a i ,
t a d d e b e s i s ,
l i d o j u m a l a i k ā , s a s t i n g a .
A u g s t u g a i s ā .
T e k a t r s v a r i z d o m ā t
s a v u
t u r p i n ā j u m u .





Foto: Aigars Jansons



DEBESIS, MĀKONI, BILDES UN CITĀS DĪVAINĪBAS

Inta Ruka

Intai viss ir brīnumaināk. Citādāk. Katrs Sākums neliek to nojaust, tas it kā viegli pieskaras, sevi piesakot. Inta Ruka mil un šķiras savādāk. Tā gribas domāt, jo Rukas melnbaltajās fotogrāfiskajās gleznās cilvēki nekad nav neglīti. Viņi ir kā zimes sajūtu valodas vārdnicā par likteņa neizbēgamību un tā nepielūdzamo dabu, kas piesaista ar neizskaidrojamu pievilcību. Inta jūt un domā bildēs.

Māju viņa atstāj ap astoņiem no rīta, lai skaidrā zviedru valodā, kuru viņa pēc septiņiem Zviedrijas vēstniecībā nostrādātiem gadiem beidzot ir sākusi mācīties, atverot vēstniecības durvis, pareizi artikulēti varētu izteikt: – «*Gomoron!*» Vispirms viņa aplaistis puķes, noslaucis putekļus no grāmatu plauktiem, sāks mazgāt traukus un, kad birojā kustība pierims, ieslēgs putekļu sūcēju. Uz ausim klapes, rokas pašas jau tiek galā ar ierasto darbu, un pasaule pieder viņai. Pasaule, kuru viņa domā un jūt. Cita pasaule, kas pēc tam redzama fotoizstādēs, kas gaismas un kompozīcijas precizajās niansēs, viņai pašai vairs neapzinoties, veido acumirkļus – sajūtu monumentus, kuri Rukas fotogrāfijas liek pasūtīt vācu, itāļu un zviedru galeristiem ne tikai izstādišanai, bet arī pārdošanai.

Redzēt citādāk, uzdrošinoties nepakļauties pārejošām modes tendencēm. Nekādas paviršas vieglprātības, nekāda jau iepriekš sagatavota veiksmiga konceptuāla skaidrojuma iespējamām neveiksmēm. Es citādāk nemāku, viņa saka. Ruka nemāk manipulēt. Viņa nemāk darit kaut ko un kaut kā. Darit tāpēc, ka kādam to vajag, tāpēc, ka to tā dara citi. Vai vienkārši tāpēc, ka tas tā jādara. Prozaiskā Intas ikdienā it kā nesakrit ar smalki veidotajiem vaibstiem viņas fotografēto sieviešu sejās un ar gleznaino lauku portretu svinīgo klusumu.

Inta fotografē jau sen. Vēl tad, kad viņa strādā par laboranti Egona Spura fotolaboratorijā. Viņš ir daudz vecāks par samulsušo, kautrigo meiteni, kas meistarū aprindo un daudz klusē. Egons aiziet pirms trīspadsmit gadiem, atstājot Intai neizsakāmi smalku fotogrāfiskās atmiņas izjūtu un dēlu Kristapu, kas tik

Joti līdzigs tēvam. Tolaik Intai liekas, pasaule sabruks. Viņai pašai ir jāsajūt beigas, lai varētu sākt visu no gala. Bet viena. Un viņai tas kaut kā pat izdodas. Ilgi, mokoši, bet sanāk. Un viņa vairs nevar pateikt vai atcerēties, kā tas īsti notika – kad viņa atkal sāka dzīvot. Nu jau kādu laiku Egona dzimšanas dienā uz kapiem viņi brauc trijatā – Kristaps, Inta un viņas vīrs Juris. Juris ir lidotājs. Pareizāk, lidotājs viņš bija. Sensenos laikos, kad zāle vēl bija zaļāka un debess – zilāka.

LIDOTĀJA PIEZĪMES

Venēcijas biennālē mākslas fotogrāfe Inta Ruka pārsteidz elitāros ekspertus ar fotogrāfiju ciklu «Lauku ļaudis». Vēl gadu pirms tam Inta saņem «Spīdolas balvu», ko par ieguldījumu latviešu kultūrā piešķir Kultūras fonds. Pagājušajā gadā ar Kultūras ministrijas radošo stipendiju Valsts Mākslas muzejā sariko savu un Egona Spura personālizstādi, bet divdesmit lielformāta fotogrāfijas no kolekcijas «Pilsētnieki» apskatāmas Rīgas ielās.

Šogad Intai piešķir Gada balvu par viņas fotogrāfisko dzīves izjūtu, kura tik smalka kā noslēpums, kas meklējams kaut kur starp glezniecību, grafiku, dzeju un realitāti. Kura ikdienā atrod romantiku un varbūt pat glorificē tajā sajūtas, kas gaistošas un aizejošas kā patiesība par īstu milestību.

Intai ir daudz draugu un paziņu, jo viņu pašu vienkārši nevar nemilēt. Kad pirms pāris gadiem vēstnieka padomnieks atgriežas Zviedrijā, viņš atstāj savā kabinetā lielu kartona kasti ar uzrakstu «Inta». Tur iekšā ir pusdienas servize, kas mantota vēl no vecmāmiņas laikiem. Tā ir viena no pirmajām dāvanām, kuru Inta saņem, pirms pārceļas uz savu jauno māju, kuru Juris viens pats, iesaistot otrajā mainīnā ari sievu un Kristapu, uzceļ divos gados no nekā. Jurim patīk būt klāt, kad Inta fotografē. Un viņš apskauž viņu par veco «Leica» kamерu, kas nāk no cita laika un tās citas īstenības, kurā viņš vēl lidoja virs mākoņiem un viņa fantāziju tēli vairāk piederēja Sent-Ekziperi debesim. Nu viņš staigā pa zemi un dažreiz pasmejas – lidotājs bez lidmašīnas! Viņam patīk iedomāties un izdarīt neiespējamo.

SĀKUMS

Inta stāv pie loga. Aiz viņas – liela plata gulta un desmit kvadrātmetri komunālajā dzīvoklī. Aiz durvīm – garš, tumšs koridors, kas ved uz virtuvi. Tur, tālumā, ir gaisma. Viņa ir viena, un viņai šis gaitenis šķiet drausmīgi garš. Tāda ir viņas sajūta. Viņai ir kādi trīs gadi.

Tur tālumā ir gaisma, viņa to visu atceras,
kā skatītājs atceras kadrus no filmām.

Atminu fragmentus. Gulta. Pie sienas piesprausta
izšūta sedziņa ar baltu zīmējumu.

Vecākiem istabas stūri stāv divāns un skapis.

Istabas vidū – liels, apaļš galds.

Dažreiz tēvs ar māti stridas un viņa
stāv istabas stūri un klausās.

Tad viss atkal izgaist.

Viņi kaut ko runā par naudu. Tad Inta atceras, ka dažreiz viņa samelojas. Teiksim, par to, ka nobasto skolu. Naudas mājās nekad nepietiek. Pēc vidusskolas beigšanas Inta iet mācīties par šuvēju. Tiri praktiska izvēle. Skaidrs ir viens – būs darbs, būs arī nauda. Četrus gadus Inta Ruka strādā «Rīgas modēs» un šuj mēteļus. Piegriezt šodien viņa tos vairs neprastu, bet sašūt gan, turklāt ļoti rūpigi. Akurāti. Kārtīgi. Tāpat kā toreiz, kad tas bija viņas darbs. Vai tas viņai patika? Fotoaparātu Intai uzdāvināja mamma, un tad viņa gāja fotopulciņā. Tai visā nebija nekā ipaša. Intai bija kamera, un viņa mācījās fotografēt. Ar to viss sākās.

28

INTA: ATZIŠANĀS MILESTĪBĀ

«Es neatceros skolas laika milestibas. Varbūt tāpēc, ka tas, kas ar mani notika divdesmit gadu vecumā, bija tik nopietni, ka viss bijušais it kā izzuda no atmiņas, atkāpās.

Egonu es pirmoreiz redzēju, kad mēs, meitenes, vedām viņam rādīt savas bildes. Tā nebija, ka mēs viens otru ieraudzījām un iemilejāmies. Tas nenotika uzreiz, bet ļoti, ļoti lēni. Un man šķiet, ka tas bija abpusēji. Tam bija liela nozīme, ka viņš bija fotogrāfs, jo citādi mēs varbūt satiktos un drīz vien arī šķirtos. Es neiemilos uzreiz. Nekad man vēl nav bijis tā, ka es ieraugu virieti un uzreiz – ah! – viss notiek. Mila. Un tas tā ir nevis tāpēc, ka esmu uzmanīga. Man liekas, ka ne. Es laikam esmu viena no tām, kas milestibas dala. Milestiba pret bērnu ir citādāka nekā milestiba pret virieti, mana milestiba pret māti vai pret draugiem atkal ir cita. Tās ir dažādas milestibas. Un tā ir cita milestiba, ar kuru es milu Latviju vai savu bērnu. Bet reizēm man šķiet, ka esmu tik laimīga, jo pēc dabas esmu milētāja.»

SAJŪTAS. SKATS NO MALAS

Ir lietas, kuras viņai nepatīk un kuras viņa nevar akceptēt. Inta sevi uzskata par vecmodīgu, viņai ir konkrēti priekšstati par to, kā kam jānotiek un kā katrreiz jāuzvedas. Viņa apzinās, ka cilvēks jāpienem, kāds viņš ir, un, ja viņai kāds nepatīk, tad viņa no šī cilvēka izvairās. Viņa izvairās kā medijums no mednieka. Tas ir



Foto: Egons Spuris

tāds savdabigs pašaizsardzības veids. Pasargāt sevi no situācijām, sarunām, gadījumiem, kas sāpina. Pēc neveiksmīgām tikšanās reizēm Inta pārtrauc attiecības. Kaut gan tas notiek reti. Tā ir. Un tas ir nācis ar laiku. Sākumā viņa to dara neapzināti. Inta var pateikt – tas cilvēks man nepatik, bet nevar pateikt – viņš ir sliks cilvēks. Īstenībā jau nav nemaz tādu sliktu cilvēku. Katrs cilvēks var izdarit kaut ko šausmigu, un tai pašā laikā viņš noteikti var izdarīt daudzas citas labas lietas. Dažreiz viņai pat šķiet, ka kaut kādā brīdi arī viņa ir bijusi sliktā. Intai ir tāda sajūta, ka viņa nevelta pietiekami daudz laika savam dēlam. Uz Venēciju viņi brauc kopā. Tas viss Intai šķiet neiedomājami grezni... Viņa tur vairāk jūtas kā mamma Ruka, nevis kā māksliniece. Var jau būt, ka tās ir tādas mulķības, bet viņai tas liekas svarīgi, jo pirmajā vietā Intai vienmēr ir bijusi fotogrāfija. Viņa bieži domā par to.

INTA: LAIKS, KURU NEVAR SADALĪT...

«Man ir asa mēle. Es saku, ko domāju. Un es zinu, ka tas nav labi. Tājā brīdī, kad es kaut ko tādu pasaku, kādam tas noteikti šķiet drausmīgi slikti. Dažreiz esmu arī klūdījusies, un to negribas atcerēties. Cenšos pagātni aizmirst. Visu, ko nevar izmaitīt. Un es it kā dzīvoju vienu dzīvi, bet reizē vairākas. Kad noslēdzas viena, sākas cita, nākamā. Un tā ir pavismā citā dzīvē. Tas ir tāpat kā ar nedēļas dienām. Ir laiks ar Egonu, laiks ar fotogrāfiju. Kad nomira Egons, sākās cits laiks. Fotogrāfija ir tas, ko man vislabāk patik darīt, un es to nemaz nemāku formulēt. Ir sajūta, kurā es dzīvoju. Egons un fotogrāfija – viens laiks, kuru nevar sadalīt.»

VISS, KAS NOTIEK PA ĪSTAM

Egonā Intai patik viss. Un viņai liekas – ja viņa sāk domāt par to, kas viņai virieti patik, tad tā vairs nav milestiņa. Viņa iemilējās un vairs nedomāja par to. Ja Intai šai virieti būtu paticis kaut kas viens – rokas, seja, acis, tas, kā viņš izskatās vai smaida –, tad tas nebūtu pa īstam. Un, ja būtu jāsāk dalīt, kas patik, kas nepatik, tad jau tā vairs nebūtu milestiņa. Inta zina, ka Egons Spuris ir viens no labākajiem fotogrāfiem. Var teikt, Intai tā šķiet tikai tāpēc, ka Spuris viņai bija viss. Bet var citādāk, jo nekas dzīvē nenotiek tāpat vien un cilvēki nekad tāpat vien nesatiekas. Un ar savu lidotāju Inta arī nebūtu satikusies, ja viņš nebūtu viņu meklējis. Viņi iepazīstas, jo Jurim patik kopēt Intas bildes.

INTA: LIETAS, KURAS ES NESAPROTU

«Ir tik daudz tādu lietu, kuras es kādreiz nesapratu, – piemēram, dažas Egona atziņas. Man pat likās – viņš man to saka vienkārši tāpat. Viņš teica: «Inta, nav svarīgas izstādes vai kādas noteiktas publikas

atzinība. Ir svarigi strādāt!» Protams, ka viņam šī atzinība un izstādes bija, bet tikai tagad, kad esmu izgājusi šim laikam cauri, saprotu, ka patīkamās atzinības izpausmes man nemaz nav tik svarīgas. Svarīgi ir strādāt un vienmēr atrast kaut ko jaunu. Tas, protams, izklausās stulbi, bet man tas šķiet pats svarīgākais. Darba process. Un kādam noteikti liekas – viņai viegli runāt, Rukai tas viss jau ir! Kāpēc pieredzi nevar pārmantot?»

TIKŠANĀS PILSĒTĀ

Inta fotografē cilvēkus. Viņa tik bieži baidās tos uzrunāt, lai neaizbaidītu kā putnus. Laukos bildēt vienkāršāk, te cilvēki ir tuvāk pie zemes, ar viņiem visu var sarunāt. Ruka prot panākt fantastisku saprašanos ar modeļiem. Inta to sauc par pieredzi. Viņa šai situācijā atrud veidu, kā piekļūt cilvēkam, kas stāsta par sevi, kas uzticas. Tas notiek tik vienkārši! Pirms gadiem desmit Inta sāk fotografēt pilsētniekus. Ruka fotografē draugus un garāmgājējus, ko satiek. Tos, kas neatsaka.

Uz ielas ir sava dzīves ritms. Ielas man patīk.
Tur steigā šķiet, ka cilvēki apstājoties cer sagaidīt
mirkli, kas jau pagājis garām neatgriezeniski.
Bet pūli var atrast sejas.

Tad Inta iet klāt un jautā: – «Vai negribi bildēties?» Viņa nemaz nezina, kā izvēlas savus modeļus. Cilvēki viņu pievelk kā magnēts. Viņu izturēšanās, izskats, apģērbs. Sejas vaibsti un kustības. Bet galvenais – acis. Inta saka, sejā var redzēt, vai cilvēks ir laimigs vai ne.

INTA: TUVTIES BEZ FOTOAPARĀTA

«Man patik no rita iziet no mājām, nezināt, kur došos, un satikt cilvēkus, kurus nekad iepriekš neesmu satikusi. Var jau būt, ka man vienkārši patīk ar cilvēkiem aprunāties. Bet kā es bez fotoaparāta varētu viņiem tuvoties? Tas nebūtu iespējams. Varbūt es vienkārši esmu slimta – jā, man fotografējot visvairāk patik šīs atklātās sarunas.

Es varētu būt cilvēks, kas grib sarunāties.
Un nekas nenotiek, bet mēs sarunājamies,
mēs runājam viens ar otru.

Es nezinu, kā to visu varētu nosaukt.
 Bet tas ir tā vērts. Tas ir tāpat kā dzīvot filmā.
 Nevis sēdēt zālē un skatīties, bet būt tur iekšā.

Man patik fotografēšanas process, nevis rāmēšana un tistišana. Man patik šis mirklis. Man patik, ja mirklis nav jāsteidzina. Nesen es fotografēju kādu sievieti. Viņa uz ielas palūdz, vai es nevaru viņu nobildēt. Sapratu, ka tur nekas nesanāks, jo viņa nemitigi kustējās. «Vai jūs neesat dejotāja?» es viņai jautāju. Un viņa sāka dejot uz dublainās ielas, bet es skatījos kā apburta.

Vispār jau tas ir drausmīgi – es tik daudz ko aizmirstu. Nevaru atcerēties, kur noliku maku vai atslēgas. Es nevaru atcerēties savu dzimšanas dienu, bet kaut kādi momenti no bildēšanas paliek atmiņā līdz pēdējam sīkumam.»

BALTĀS GRĪDAS

Inta sāk strādāt vēstniecībā par apkopēju pirms septiņiem gadiem, kad viņai vairs naudas nav nemaz. Tad piezvana kāda draudzene un vaicā, vai viņa nezina kādu, kas varētu tirīt telpas. Kristaps vēl ir mazs, un ar fotografiju nopelnīt nevar. Tie nav pastāvīgi ienākumi. Bet katru mēnesi ir jāmaksā par dzīvokli un telefoni, katru mēnesi kaut kas jāēd. Viņa piesakās pati un ilgi mācās ar to sadzivot. Visas labākās idejas Intai rodas, mazgājot grīdas vēstniecības vestibilā. Telpā, kas vienmēr ir vājprātīgi netira. Arī doma par lielajām pilsētnieku bildēm uz ielas ienāk prātā, braucot no darba pārpildītā tramvajā. Viņa ierauga lielos reklāmas stabus un redz tur savu pilsētnieku portretus. Sākumā pašai šī iedomā liekas stulba, un tomēr. Tas būtu ļoti skaisti! Intas kolekcijā ir kādas trissimt pilsētnieku fotogrāfijas. Viņa izvēlas ļoti dažādus portretus. Rukai ir svarīgi, lai modeļiem būtu sava ļoti specīga iekšējā pasaule un lai bildēs tā būtu atpazistama.

Kristaps atceras tēvu tikai ar sajūtām. Kad vannasistabā žūst Intas bildes, viņš var pateikt, kura ir izdevusies. Reizēm Intai šķiet, ka, redzot darbu, kas tajās ieguldīts, Kristaps negrib būt tur iekšā. Arī viņā viss notiek ar sajūtām. Kad Inta Ruka saņem Spīdolas stipendiju, viņai grūti to aptvert. Sākumā viņa pat nezina, ko ar to iesākt.

INTA: VISAS 4 DEBESPUSES

«Ja es sarunāju kādu cilvēku fotografēties, ir svarīgi, kur es viņam lūdzu nostāties. Uz ielas ir visas četras debespuses. Es neko neizdomāju, bildēju skaistus cilvēkus istā vidē. Bet, kad Lietišķas mākslas muzejā man bija izstāde, saņēmu anonīmu vēstuli, kurā bija teikts, ka es fotografēju briesmīgi, jo šais cilvēkos neesot

nekā laba, nekā pozitīva un vide, kuru izvēlos, ir nepareiza. Vai nesadomātā dzīvē var būt kaut kas nepareizs?

Dažreiz man liekas, ka mani dara laimigu pilnīgi viss, lai gan vēl nesen es pat nevarēju iedomāties, ka tas tā varētu būt... Varu mazgāt traukus un domāt, cik es esmu laimiga, varu krāsot sienas, rakt zemi. Varu darīt visādas mulķības, kad tiekos ar draugiem. Traka un skaista man reizēm šķiet pasaule! Darbā saka: «Nu ja, tu jau priečājies par visu!»

Sestdien, braucot uz darbu, satiku vēstniecības šoferi Volodju.

Saku: «Vai tu redzēji,

kādas šorīt
bija debesis!»
Bet viņš
 uz mani
 tā dīvaini
 paskatījās.»



TAURINU KERAMAIS FOTOOBJEKTĪVS

Adrians Burns

Dzimis Mehiko pilsētā, māte – latviete, tēvs meksikānis. Un, lai arī šis fakts varētu likties nebūt ne tik būtisks, der aizvien atcerēties mītu par latviešu eleģisko dabu un priečāties, ja apstākļu sakritība neļauj tai iegrīmt provinciālā paštaisnibā. Burns studējis Parsona dizaina skolā Ļujorkā un Parizē, pastiprināti interesējies par melnbalto fotogrāfiju, kuru izjūt kā gaismas spēli, kā poētisku un dramatisku kategoriju, jauši vai nejauši ielūkojoties sastaptu cilvēku sejās ar fotokameru rokās.

Kad runā bez vārdiem, Burns sarunājas. Viņa portretos modeļa acis cieši ieskatās jautātājā. Bez cilvēka, kas redzams uzņēmumā, apkārt jaušama viņa paša izdomāta pasaule, kas vēl nav iekarota, vai tā otra, pievārētā, no kurās vairs nav kur sprukt. Atcerēsimies, *camera obscura* – viens no pirmajiem fotogrāfijas vēstniekiem – darbojas pēc līdzīga principa. Lai fotografētu, jāzina, ka gaismas stars, kas ieklūst aptumšotā telpā, uz tā sienas rāda skaidru gaismā saskatāmo attēlu. Aizraujošs mirklis – apziņa par attēla esamību! Fenomens pazīstams jau kopš Aristotela laikiem, bet Leonardo da Vinči atklāj tā praktisko pielietojumu, un tikai vēl pēc diviem gadu simtiem viņa spoguļraksta vēstijums tiek atšifrēts – tūkstoš septiņsimt deviņdesmit septītajā. Vēl tieši pēc diviem gadu simtiem Adrians Burns no Parizes atgriežas Mehiko, lai nopietni nodarbotos ar fotomākslu. Sakarības ar fotogrāfijas pirmsākumu atklājumiem viņam it kā vairs nav nekādas. Izņemot to, ka viņš to visu zina un atceras.

Strīds par to, vai fotogrāfija, kurā atrodami gan grafiski, gan gleznieciski elementi, kas ar spēcigu atpazīstamības koeficientu iedarbojas uz skatītāja emocionālo uztveri un intelektu, ir mākslas darbs, aizved aizvien pie atkārtotas interpretācijas par tā izpratni. Kad Burns Mehiko ielās, Parizē vai Ļujorkā fotogrāfē klaidonus, viņš redz katru kroku apģērbā, katru vaibstu cilvēka sejā. Itālijā veidotais draudzenes foto atsauc atmiņā neoreālisma tradīcijas. Imanta Ziedoņa portrets – skatiens vērsts Vecrigas debesis. Viņš priekšplānā, bet aiz viņa Vecrigas mazās ieliņas – tur mit dzejnieka domas. Vai tā šķiet viņam vai mums, vai Burnam, kurš fotogrāfijas žanru uztver kā sarunu ar skatītāju? Tāpat «Prāta Vētras» grupas bildē, aiz mediju un meiteņu apjūsmotā oreola ieraugot mazliet apmulsušu puicisku šarmu.

Ja mākslas formula nozīmē prasmes koeficientu,
kas izdaiļo pasauli, izmainoties sabiedrības
attieksmei šai delikātajā lietā,
mainījies rezultāts, kur par mākslu uzskatāma
ik viena radoša darbība,
kas jauj iepazit un aptvert pasauli citādāk
ne kā līdz šim.

Precīzāk gan būtu nerunāt par mākslu, bet gan par radišanas procesu, kas meklē, ierauga, formulē un parāda mākslas darbu. Šo sakārtojamo priekšnoteikumu summa dara Adriana Burna fotogrāfiju tik pievilcīgu. Fotomākslinieks piedāvā iejusties dažādās lomās, liek noticēt kādai citai, ne vien savai patiesibai, atgādina aizmirstus ideālus, liek pārvērtēt vērtību kategorijas un atstāj uzjundītā nomoda stāvokli kā dzejnieks, kas bezgala romantisks un savās gaismas spēlēs maigs. Viņš tur dzivo. Tai gaismas starā, kas nāk no tumsas. Burna fotogrāfija ir oriģināla – manifestējot savu ideālu un materiālās pasaules vērtību izpratni. Tā atgādina izsmalcinātu grafisko zīmējumu – objektivs fiksē visniecīgāko mirkļa niansi un vērtīgākajam ieguvumam tai bridi piešķir simbolisku nozīmi ar sevis izvēlētu telpu un laiku. Šeit fotogrāfija klūst par mākslas darbu, jo atstāj realitātes robežas, lai atklātu vārdiem nepasakāmu, netaustāmu patiesibu. Ne tikai klaidoņi savā skarbjā dzives izjūtā, kur cerība vairs ir tikai izdzīvošanas vērta, ienes izstādē kolorītu faktūru. Lauku cilvēku portreti Griekijā līdzinās Intas Rukas «Lauku ļaudim». Aktrises, aktieri, dejotāji, gleznotāji, arhitekti, skulptori, režisori un scenogrāfi, kas ar klātbūtnes izjūtu raugās uz mums no Burna fotogrāfijām, glabā sevi radošu patiesību, kas katram no modeļiem uzliek atpazīstamības zīmogu. Mūķene ar draugu Parīzē jau ir jautrāka bilde. Un tomēr tie ir eleganti un klasiski veidoti melnbaltās fotogrāfijas portreti. Tās ir acis, ko neaizmirst, – acis, kas runā, tāpat kā tā gaīšas melnbaltās krēslas zona, kurā parādās tēls. Tāda ir Adriana Burna fotogrāfija. Mākslinieciskā uztvere pavada pašu cilvēku – fotogrāfu Burnu – dažādās izpausmes formās. Kā nemiers par savu darbošanos un esību, kā jautājums par mērķi un jēgu, lai sevi un pasauli iepazītu.

Kā izjūta dienas,
vakara
un
rīta
gaismā.

PASTA BALODI SŪTĪT NO PUNKTA A UZ PUNKTU B

Vilciens atiet no A uz B. Vilciens bez pieturām. Maršruts Riga–Ķeipene uzņem viesus, kur kupejās trako kreisais, pulsējošais un mainīgais sirdspukstu atbalsta punkts, kas novelk jaunu kino-māģistrāli. A kā «Arsenāls», B – Bunjuels.

AR KĀJĀM GAISĀ

Sešdesmit četri vārdi, kurus Ķeipenes puikas uzrakstījuši uz pastkastītēm, krāšno milzīgo skatu torni. Tā galotnē kā uguns lietus šķist metināmā aparāta dzirksteles. Ir maiga nakts, un tai nav robežu. Te sešdesmit četras kinoleģendas saņems vēstules ar jautājumiem un atbildēm. Sūtis atmiņās, sapņos, kinodomās, līdz pēkšni viss skaitīšanas laiks sāksies no gala ar kājām gaisā kā Maikla Li filmā. Šeit pastnieks pie durvīm nezvanis divas reizes, jo viss notiks kādā fantastiskā realitātē, kuru Augsts pats nosauc par kino muzeju. Te – vienā no Latvijas tuvākajām pasaules malām, kur puika domā, ka Podnieks noteicis erotiskā kino vēsturi Latvijā un kāds cits atkal gatavs sagriezt sev aci, kā Bunjuels parāda filmā. Ķeipene piektajā «Arsenālā» dienā ir kinosapņa karalvalsts, un tāpēc lai mums, jums, tev, viņam, viņai, viņiem un arī Ķeipenes puikām reiz bagāti vecāki!

Ir maiga nakts. Es rakstu Jums vēstuli.
Jūs to lasīsit rīt sastrēgumā uz tilta,
pārpildītā tramvajā, rūpēs par darbiem un naudu,
kas sevi izvairās sapelnīt,
vannā, gultā vai dārzā.

Bet varbūt to lasīsit, stāvot aiz letes, kādā dīkā, lietainā pēcpusdienā ar vakariņām pie televizora, skābējot kāpostus, kavējot darbu vai vārot zupu. Kā isinot laiku parastā vietā un veidā, lai ātri un steidzigi, cik vien



Foto: Aigars Jansons

tas iespējams, papīru atkal sadedzinātu. Latvijā modē ir krāsns apkure. Un laiks jau nu patiešām nav nekāds siltais.

38 x 48

Ir maiga nakts. Es rakstu Jums kinovēstuli. Varbūt Jūs to atradisit kādā klasiski latvisķā atejā – pie sienas, uz nagļiņas pakārtu. Un, iespējams, tā jau būs novecojusi. Tikai pagaidām tā vēl ir mana pirmā Ķeipenes vēstule, kurā Bjorka aizvien vēl «Dejotāja tumsā» «Arsenāla» kinozālē, bet viena no Sukuta muzeja pastkastītēm noteikti pieder kino tēlniekam Larsam fon Trīram – mainīgam, temperamentīgam, smalkam, emocionālam, nežēligam, maigam un precīzam režisoram. Es Jums rakstu vēstuli viņam un «Nevainības zaudēšanai» – tās mierigajām kinoglezņām, kas nāk no mūzikas. Vēstuli filmai – šai neizmērojamai laika vērtībai, pie kuras «Arsenālā» vainigs ir arī anglis Kronenbergs ar savu *Existenci* un portugālis Monteiro ar triloģiju kino dzejā, kad starp rindām jau ielaužas kīnieši.

Labais plecs stāv pie torņa, sauc vārdus, un tie torņa atbalsi atskan. Bet prāts un dvēsele raksta un spēlē – mani vārdi ir Jūsu rokās. Paradžanovs, Podnieks, Vilciens, Bunjuels. Apriet riņķi un atkal sāk savus buramos vārdus skaitīt no gala. Ķeipene.

Jūs redzat pastkastites, kuru normālie izmēri izvietoti dabiski. 38 x 48.

Uz katras no tām ir rakstīts vārds. Akira Kurosava. Aleksandrs Kudovskis. Aleksandrs Sokurovs. Hercs Franks. Andžejs Vajda. Andris Slapiņš. Grifits, Rolands Kalnīņš, Tisē, Švankmajfers, Fasbinders, Verners Hercogs, Jonas Mekas, Leonīds Leimanis, Joss Stellings, Fellini, Otars Joseliani, Andrejs Tarkovskis...

REŽISORS «ARSENĀLS»

Kad Ķeipene pēkšni ir filma, izslēdzot variantus, atklāts paliek tikai jautājums par formu. Tad var atgriezties vietās, kuras likās aizmirstas, kurām jau baidījos tuvoties. Būtu nepieciešams pārtraukt runāt. Kad Čapliņs pirmoreiz sāka filmā lietot vārdus, viņš domāja tikai par to, kā tos aizstāt ar kādu jaunu darbibu. Viss notiek līdzībās un tomēr savādāk. Te «Arsenāls» uzstājas kā teatralizēts uzvedums, kā rituāls, kas no sākta gala pierāda savu pieredību kinofantāzijas makropasaulei, bet ne ierastajām tirgus attiecībām. «Kinematogrāfā man ir svarīgi, lai tas atklātu kādu noslēpumu», surreālisma manifestā pieprasa Luiss Bunjuels. Ir svarīgi, lai režisors būtu fanātisks atklājējs ar vienu no lielākajām cilvēces priekšrocībām – spēju novērot un inscenēt realitātes sadzīvisķās īpatnības. Režisors «Arsenāls» izpilda šo priekšnoteikumu – Bunjuels prasa atklāt priekšmetus un jēdzienus, kas neapbrūnotai acij liekas neredza- mi vai pārlieku ietilpīgi, lai acis kavētos pie tiem.

EXPERIMENTS

Ir maiga nakts. Es rakstu Jums vēstuli. Pastkastišu torni katrs aizslēdz ar savu atslēgu. Vilciens aizvien vēl dodas no punkta A («Arsenāls») uz punktu B (Bunjuels), Ķeipenes kustības abos virzienos līst vīna upes, kurās tad peldas kino veidi četrdesmit valstis. Tas ir «Arsenāla» organizatoru eksperimentālais kino, kas līdzinās kustīgai gleznai. Ne tādai, kas cenšas atainot vispārzināmu patiesību vai fiksēt sastingušu formu, bet gan tādai, kas pati kā materiāls aizvien atvērtā jaunai spēlei ar realitāti, pierādot Eiropas kinovēstures fabulu ar saviem spēles noteikumiem, kur modernam skatītājam abstrakta izziņas pieredze ir tuvāka nekā konkrēta. Varbūt tā ir skatītāja un kinematogrāfiskā spēlētāja ilgošanās pēc dzives, kāda tā nekad nav bijusi un nebūs. Sukuta Ķeipenes tornis – mistika, kur «Arsenāls» savā glezniecībā meklē to darbības kvantumu, kas spēj provocēt sastingušu prātu. Tā var būt jebkura miļa nejaušība, un tā nedrikst izslidēt no uztveres zonas,

jo
veido
kopību
ar
kosmosu.



NE-UZVARAMAIS

Verners Hercogs

42
•

V. H.: – Es gribu teikt vienīgi to, ka ziņas par manu bērnību un skolas gadiem ir tikai baumas. Mans vecaistēvs bija arheologs. Viņš sajuka prātā un nomira, bet es viņu dievināju. Mans tēvs bija klaidonis. Tāpēc man ir ļoti daudz pusbrāļu un pusmāsu, un daudzus no viņiem es pat nepazistu. Manu audzināšanu varētu nosaukt par haotisku.

1982. gadā Hercogs Kannu kinofestivālā saņem režijas balvu par monumentālu asu izjūtu varonoplakātu Fickaraldo ar Klausu Kinski galvenajā lomā. Kinskis ar savu iznīcinoši fascinējošo energiju magiski saista Hercogu, šķiet, ka tobrid kapitulē viņa klusais Kaspars Hauzers, kas kļuvis par vācu kinoklasikas piemēru un ieguvis Kannu festivāla specbalvu vēl tālajā septiņdesmit piektajā.

Hercogam patik ipatni, eksotsika monumentalitāte, varenas jūtas, spēcigas emocijas, dabas katastrofas un mītiski tēli. Viņa kino ir viru spēles. Dažbrid savās emocijās nežēlīgs un raupjš kā skarbi izjusta patiesiba, kas vissmalkākajās niansēs nereti glorificē varas un zaudējuma rūgteno garšo, ikreiz to izgaršojot no jauna.

BET VIŅŠ IR CITS

Citādāks nekā šlipsainie runu turētāji Eiropas kinopolitikas tribīnēs, citādāks par citiem kinematogrāfijas dižgariem, kautrajiem *brillišiem*, citādāks nekā pašpārliecinātie ūsainiši vai ambiciozie provinciāļi. Viņš ir tik cits, citādāks savā siltajā, stingrajā rokass piedienā un mazliet zemnieciskajā stājā. Pēc filmēšanas Kuldīgā, Latvijā, viņš atgriežas labprāt, lai parādītu savu «Neuzvaramo» un pateiktu paldies visiem, kas palīdzējuši filmas tapšanā.

I. B.: – Vai jums ir gadījies sastapt publiku, kas reagē agresīvi un nepieņem jūsu redzējumu?

V. H.: – Protams, ka esmu ar to saskāries.

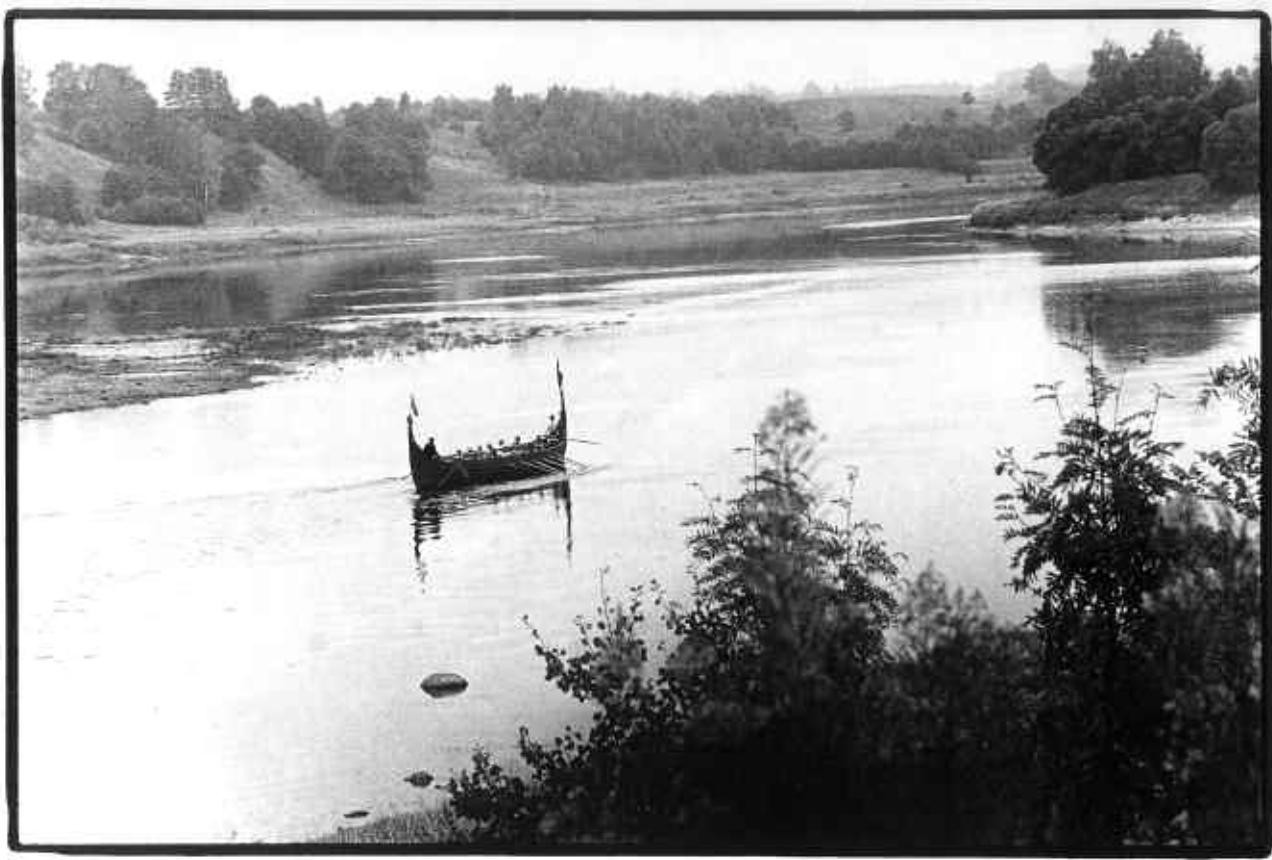


Foto: Aivars Liepiņš

I. B.: – Kā jūs rikojaties tādos gadījumos?

V. H.: – Tas sevišķi neietekmē manas domas.

I. B.: – Vai kino jums nav kā narkotika, kā zālīte smēkētājam, kā ūdens zivij, kā putnam gaiss? Vai jūs sevi spējat iedomāties bez šī sev tik maģiskā medija?

V. H.: – Es ar kino nodarbojos pilnīgi normāli un disciplinēti. Neesmu ne narkomāns, ne neirotikis. Tas nu es noteikti neesmu. Bet es bieži sev uzdodu jautājumu, vai es bez savām filmām vispār varētu eksistēt.

I. B.: – Kritiķi jūs dēvē par profesionālu paštēla veidotāju. Par jūsu dzivi klist leģendas – gudrās grāmatās rakstīts, ka jūs nekad nekur neesat mācījies. Trispadsmīt gadu vecumā redzējis pirmo filmu savā mūžā un četrspadsmīt gadu vecumā pirmoreiz runājis par tālrundi, lai norunātu tikšanos ar iespējamo producentu. Vai tā ir taisnība, tādi skaisti stāstiņi par jūsu dzīvi, kurus pats piedāvājat publikai, vai varat būt pateicīgs presei par šo reklāmas kampaņu?

V. H.: – Tā zvanīšanās bija septiņspadsmīt gadu vecumā. Viss pārējais gan nav nekādas leģendas. Tas viss patiešām notika tieši tā. Kad producents, pie kura es vērsos, man ne tikai atteica, bet pat skaļā balsī smējās par mani, es sapratu, ka pats producēšu savas filmas. Tai pašā dienā iestājos nakts darbā rūpničā un sāku strādāt par metinātāju, lai finansētu savu pirmo filmu.

I. B.: – Vai jūs tiešām neesat studējis literatūru un teātra zinātnes, kā apgalvo biogrāfi?

V. H.: – Tā gan ir tāda kā leģenda. Iestājos universitātē, bet es tur nekad neparādījos, uz nodarbībām negāju un driz vien atkal izstājos no šīs mācību iestādes.

Ja mēs runājam par kinovēsturi vai zinātniskiem rakstiem, kas it kā analizē manu daiļradi un personību, tad man šķiet, ka tur tiek aprakstīts kaut kāds Hercogs, kas nebūt neesmu es. Bez manis tātad vēl eksistē dažādi Hercogi, kas visādās kombinācijās klejo pa dažādu grāmatu lappusēm. Es nevarētu teikt, ka tas mani ipaši traucē. Tie varbūt ir tēli, kas mani sargā.

I. B.: – Vācu jaunais kino pieņem jaunus spēles noteikumus – kinodramaturģiju, kas izmanto gan kinoesejas, gan stāstošā kino, gan arī dokumentālā žanra elementus. Kritiķi, kurus jūs ne visai milat, nosauc šī perioda filmas par dzīves pieredzes kinematogrāfu.

V. H.: – Es patiešām nešķiroju darbu pie dokumentāla vai mākslas filmas materiāla, jo manas dokumentālās filmas ir gan inscenētas, gan arī izdomātas. Tie nav dokumenti vārda tiešajā nozīmē, lai gan ar kādu atrastu, eksistējošu dokumentu tām ir zināma saistība. Es attīstu sižetu uz kāda dokumentāla fakta pamata. Neesmu *Cinema Variete* piekritējs. Manuprāt, tā ir tāda puspatiesību pasaule. Kādreiz es teiku – tas ir tāds grāmatvežu kino. Šodien es to nosauktu par ekstātisku. Šo ekstātisko patiesību jūs atradisit izmeklētos inscenējumos un fantāzijās, kas raksturīgas tā sauktajam lielajam kino.

I. B.: – «Ktrs par sevi un Dievs pret visiem» ir viena no vācu kinovēstures nozīmīgākajām filmām autorkino kolekcijā. Kinovēsturē tā ienāk kā manifests – nost ar gariem tekstiem un liekiem vārdiem uz ekrāna. Laiks, kad filma ir kā vesela vizuālā laboratorija, kad skatītājs tumšajā zālē meklē glābiņu no ikdienišķu vārdu plūdiem. Vai jūsu patiesība meklējama bildēs?

V. H.: – Šķiet, ka nē, jo es savās filmās stāstu par cilvēkiem un cilvēki parasti diezgan daudz darbojas arī dialogā, bet kustīgas bildes man aizvien ir bijušas ļoti svarīgas.

Es mēģinu veidot jaunu bilžu gramatiku,
jaunu ābeci.

Es lietas un to kārtību redzu savādāk nekā citi.
Kā es to zinu?

Es to redzu, kaut vai skatoties citas filmas. Protams, ka Holivuda mīl stereotipus, un tas ir šīs studijas trumpis, bet man ar to nav nekā kopīga.

I. B.: – Domājot klišejās, jūsu filmās vienmēr atrodami gan upuri, gan varaskāri ļaundari. Vai jums pazīstamas abas šīs cilvēciskās vājibas, kas viena bez otras nemaz nevar eksistēt?

V. H.: – Es nekad neko stratēģiski neplānoju un neko neanalizēju. Kad mani pārņem kāds kinostāsts un atnāk pie manis, tad es to ari izstāstu. Es esmu tāds kā stāstnieks. Protu ar sajūtu atšķirt, kas ir labs stāsts un kas ir tāds, kas garlaikos publiku.

I. B.: – Jūsu sadarbība ar Klausu Kinski bija kas vairāk nekā režisora darbs ar aktieri?

V. H.: – Arī par to es nemaz negribu runāt, jo viss ir pateikts filmā «Mans mīlākais ienaidnieks», bet viņš, protams, bija sarežģītakais no visiem cilvēkiem, kādu vien man gadījies sastapt raibajā kino un teātra vidē. Viņš bija tik velnišķīgi talantīgs! Bet, padomājiet, Kinskis savā mūžā nofilmējies 240 filmās. Es esmu uzfilmējis kādus 40–50 kinostāstus un tikai piecas filmas ar viņu. Tomēr tās ir ļoti svarīgas filmas, un man tā bija būtiska pieredze gan kā režisoram, gan kā cilvēkam. To šodien var pateikt pēc maniem sirmajiem matiem. Katru sirmu matu uz savas galvas es nosaucu Kinska vārdā. Tā tas ir. Uz šo jautājumu es laikam atbildēju izsmeļoši.

I. B.: – Vai savos kinostāstos jūs neko nepastātāt par sevi?

V. H.: – Manā gadījumā grūti izvērtēt, kas ir dzīve un kas – darbs. Kino laikam ir svarīgākā manas dzīves sastāvdaļa. Un, atklāti sakot, es savu nodarbošanos nekad neesmu tā istī uztvēris kā darbu.

I. B.: – Vai jūs varat formulēt savu kinoizjūtu?

V. H.: – Laikam ne. Aprakstīt to ir grūti. Es to nevarētu. Man pietiek ar to, ka tā dzīvo filmās. Un man pietiek ar to, ka skatītājs uz šo sajūtu reaģē. Dažreiz, publikai iznākot no zāles, es redzu sejās šo manu sajūtu pēdas.

I. B.: – Lai gan jūs vēl aizvien paspējat daudzus darbus darīt vienlaikus – arī pats savām filmām rakstīt scenārijus...

V. H.: – Man tiešām ir gluži vienalga, kad un kur rakstīt. «Dieva dusmas» es uzrakstīju autobusā, braucot no spēles kopā ar veselu futbola komandu. Divu dienu laikā scenārijs bija pabeigts. Mēs bijām krietiņi ietankojuši un pāris alus kastes vēl paņēmām lidzi. Komanda piedzērās, dziedāja nepiekļājīgas dziesmas, bet es tur tā sēdēju stūrīt ar savu rakstāmmašinu klēpi, lidz viens no garākajiem sportistiem, kas nezin kāpēc nepārtraukti liecās man pāri, lai sazinātos ar pārējiem, izvēmās tieši uz manis rakstītā materiāla. Jā, nu nevarētu teikt, ka man rakstīšanai nepieciešami sevišķi apstākļi, vientuliba vai noskaņa. Es patiešām varu rakstīt visur un vienmēr.

I. B.: – Jūs esat viens no Oberhauzenes manifesta režisoriem, autorkino teorētiķi aizvien lepojas ar jums.

V. H.: – Patiesība tikai ir tāda, ka es nekad neesmu parakstījis Oberhauzenes manifestu, bet varbūt šis pārpratums radies tāpēc, ka manas trīs pirmās filmas demonstrētas Oberhauzenes festivālā un arī apbalvotas tieši šajā laikā.

I. B.: – Kinozinātnieks Tomass Elzesers savā kinovēsturē «Jaunais vācu kino» apgalvo, ka, pirmoreiz ar savu filmu viesojoties Savienotajās Valstīs, jūs esat paziņojis, ka «pēc Kleista, Bihnera un Kafkas mēs esam pirmie īstnieji vācu kultūras nesēji».

V. H.: – Es šo kungu nepazistu, un atzišos, ka nekad vēl neesmu lasījis nevienu grāmatu par kino. Jā, un es pat negribu lasīt nekādas grāmatas par kino, tā ka šis kungs var mierigi izteikties, kā vien vēlas, un argumentēt, kā vien vēlas.

I. B.: – Man te aizķerēs vēl kāds kinoteorētisks citātiņš – «Hercogs pats veido personīgās revolūcijas metafiziku...»

V. H.: – Tas skan pēc sešdesmit astotā gada revolūcijas saukļa. Arī tur es nepiedalījos. Es tajā laikā gadus desmit tiku zākāts par fašistisku režisoru. Bet studentu kustībā es nepiedalījos, jo visai tai putrai es jau biju par nopietnu, par pieaugušu. Tad es jau biju atgriezies no Āfrikas, kur mana dzīvība karājās mata galā, jo pēc skolas es devos uz Kongo, kas tika izsludināta par neatkarigu republiku. Tur es tiku arī vairākkārt apcietināts un pratināts. Tur valdīja pilnīgs haoss. Es jau biju piedzīvojis kanibālismu, redzējis, kā ciltis karo viena pret otru. Es jau biju redzējis tik daudz nogalināto un sapratis, ka mūsu civilizācija nebūt nav stabils, bet gan ļoti trausls veidojums.

I. B.: – Vai uzskatāt sevi par piedzīvojumu meklētāju?

V. H.: – Piedzīvojumu laiki ir pagājuši uz neatgriešanos. Jūs taču katrā ceļojumu birojā varat izvēlēties biletī uz jebkuru pasaules malu. Piedzīvojums kā jēdziens šodien skan kaut kā smiekligi. Piedzīvojums kā šķira ir miris. Vai jūs redzat vīriešus, kas pulcējas ar revolveriem rokās, lai cīnitos dueli sievietes dēļ? Vai mūsu dienās vēl var redzēt dāmas, kas tā skaisti noģibst tieši uz divāna maliņas? Tas patiešām ir piedzīvojums, mūsu laikā visām šim izpausmēm vairs nav ne laika, ne vietas.

I. B.: – Sarunā jūs noliedzoši izturaities pret emocionālo romantismu kā pārdzīvojumu vai piedzīvojumu, bet tieši jūsu filmās varoņi cieš emociju dēļ, uzvar un zaudē emociju dēļ.

V. H.: – Es tikai stāstu par dažādiem cilvēkiem. Un viņiem jau no dabas pieder zināms jūtu arsenāls. Es nezinu, kā dzivo citi cilvēki un kā viņi jūt. Visu, kas ar cilvēku notiek, jau nemaz nav iespējams apspriest atklātībā. Savas tiri personiskās izjūtas es nekad neatklātu sabiedribai. To darīt ari nepieklātos.

I. B.: – Vai par to nedrikst runāt?

V. H.: – Ari par to var runāt, bet nu jau pietiks. Es tikai grību pateikt, ka nav nemaz tik daudz tādu cilvēku, kas to visu par sevi zina, un varbūt ari tāpēc manās filmās ir atrodama zināma skaidrība par dzīvi.

I. B.: – Vai Verners Hercogs redz sapņus?

V. H.:

– Esmu viens no tiem retajiem eksemplāriem,
kas nesapņo. Psihologijā galvo, kas sapņo visi.

Es laikam būšu dzīvs pie mērs,
kas apgāž viņu apgalvojums.

No rīta pamostoties, man kaut kā pietrūkst un es atceros – es šonakt atkal nesapņoju, un man ir tāda sajūta, ka man kaut kā pietrūkst.

I. B.: – Bet sapņot jau var ari nomodā...

V. H.: – Es zinu, tikai nevar teikt, ka tad es sapnoju. Tad esmu ceļā ar kādu romānu vai stāstu, vai gluži vienkārši iedomājos, ka atrodos Rio stadionā un spēlēju futbolu kopā ar slavenu futbola komandu. Stadionā noteikti ir kādi 20 000 skatītāju. Tad esmu spēlētājs, es redzu savus komandas biedrus, slavenus futbolistus, spēlēju un jūtos pasakaini. Te pēķšni tiesnesis pārtrauc spēli. Izrādās, spēles gaitā esmu pagājis garām savai mājai. Būs kādi pārdesmit kilometri jājet atpakaļ.



REIZ FRANCIJĀ DZĪVOJA DZIEDĀTĀJSTRAZDS – GREGORIĀNU MARIBU

Otars Joseliani

– poētiskā kino klasikis; «Pastorāle», «Lapkritis», «Reiz dzīvoja dziedātājstrazds». Šis gruzinu filmas tuvina izjūtas gaišām skumjām par esību savā nesteidzīgajā ritmā un nosvērtajā vēstijumā, kas visnotaļ romantisks un apcerigs.

Joseliani franču perioda kino pragmatiskāks, stāstošāks, varbūt vairs ne tik atdevīgs. Turpinot sekot dzives pierastajiem likločiem, tas aizvien saistošs lielai publikas daļai.

I. B.: – Jūsu filmas ir un nav par milestību, un tajās vairs it kā nav vienas galvenās personas. Filmā «Ardieu, milās tēva mājas!», tāpat kā «Tauriņu medībās», koncentrējas vairāki dzivesstāsti. Kāpēc šāda veida kompozīcija jums šķiet saistoša?

O. J.: – Es to negribētu nosaukt par dramaturģisku, bet gan par melodisku metodi, kas stāsta par dzivi, skarot vairākas tēmas, no kurām galvenā tomēr ir nepiepildīta milestība. Es daudz esmu domājis par to, jo milestība ir kaut kas neiespējams un labākajā gadījumā tā beidzas kā Šekspira «Romeo un Džuljetā». Kā nepiepildīts sapnis, kā neiespējamība. Bet iedomājieties, kas notiku, ja viņi apprecētos un viņiem būtu bērni?

I. B.: – Vai tas būtu tik peļami?

O. J.: – Nekā sliktā tur nav, bet tas ir kaut kas cits. Sekojošām darbībām jau ir cita nozīme, jo milestība ir tikai mirklis. Mirkļa sajūta kā akords mūzikā. Protams, ka rodas vēlešanās šo mirkli paildzināt, tāpēc neizdevušās milestības tēma palidz atbrīvot manus varoņus. Kā sievietes, tā arī vīriešus. «Ardieu, milās tēva mājas!» stāsta par neizdevušos milestību pusmūžā; šis jau padzīvojušo cilvēku neizdevies milas pāris nepārtraukti stridas un kašķejas. Un es mēģīnu parādīt stabili nepiepildītas milestības ainu. Tā ir situācija, kurā vīrietis vienmēr meklē sev citu sabiedrību ārpus mājas, bet sieviete aizvien aizņemta ar savām darišanām. Kalpone šai mājā nelaimīgi iemilējusies saimnieka dēlā, kurš viņai nepievērš ne mazāko uzmanību. Jaunais cilvēks turpretī nelaimīgi iemilējies kaut kādā bufetniecē. Un arī viņas milestība ir nelaimīga. Dabā mēs to varam saskatit konkrētos piemēros.

Vai zināt, kā spieto bites.
Mātīte lido aizvien augstāk un augstāk,
tēviņi cenšas un nespēj viņu aizsniegt.
Trans, kurš viņu panāk,
uz sekundi savienojas ar mātīti un mirst.
Tas nav nekas cits kā bioloģisks process,
par kuru cilvēki sacer poēmas, sonetus,
dzeju un mūziku.

Ar ko beidzās Šopena un Žoržas Sandas milestība? Viņa komponistu vienkārši padzina, ar savām nepārtrauktajām milas gaudām un saldo mūziku viņš Sandai bija apnicis. Un ko viņš dara pēc tam, kad ir atraidīts? Apsēžas pie klavierēm un uzraksta nākamo milas dziesmu. Viņš ir polis un viltīgs pēc dabas, šo skāndarbu nosauc par «Revolucionārajām etiķēm», lai gan īstenībā tas ir muzikāls stāsts par to, kā viņu atstāj sieviete.

I. B.: – «Milājās mājās» jūs uzstājaties arī kā aktieris, pats spēlējat šo vecāko nelaimīgo milētāju, kāds tam ir iemesls? Tā ir sagadišanās vai konceptuāls triks?

O. J.: – Lemesls manai rīcībai ir visai pragmatisks. Mēs neatradām lomai piemērotu aktieri, un, kad sākām filmēt, vairs nebija citas izejas. Aktierisku pretenziju man nav, lai gan man šķiet, ka esmu labākais no aktieriem. Ja citreiz es aktieriem stāstu, kā kas jādara, tad šoreiz nācās darīt pašam.

I. B.: – Kā jutāties kameras otrā pusē?

O. J.: – Nekādu sevišķu emociju. Dariju tikai to, kas man jādara.

I. B.: – Jau pašā filmas sākumā pa māju pastaigājas milzigs, eksotisks putns – maribu. Vai tas ir tikai dekoratīvs elements, vai šim putnam ir arī simboliska nozīme?

O. J.: – Arī putns ir filmas personāžs. Mēs dzīvojam, darām visādas mulķības, steidzamies, pareizi vai nepareizi rikojamies, veidojam konflikta situācijas, bet visu to redz un novēro kāds mēms liecnieks. Šajā gadījumā tas ir šis maribu. Scenārijā man bija paredzēts kāds personāžs – filozofs. Es viņu izsvitroju, un nu tas ir putns, kas visu redz un kam par redzēto ir arī savs, mums nezināms viedoklis.

I. B.: – Jūsu filmās jau no laika gala visi dzied vai dengo. Tā ir gruzinu tradīcija, kuru jūs veiksmīgi piedāvājat arī francūziem?

O. J.: – Tā neapšaubāmi ir gruzinu galda tradīcija, kas aiztaupa garas, neaugligas sarunas. Šīs dziesmas rada harmoniju, bet filmā tām ir pavisam cita nozīmē. Tas ir kontrapunkts, kas simbolizē skumjas vai

šķiršanos. Piemēram, «Milajās tēva mājās» divi vecāki cilvēki saprotas tikai tāpēc, ka pazist vienu un to pašu dziesmu. Viņi, to atceroties, jūtas vienoti, turklāt viņi mājā ir vienīgie, kas spēj šajā izjutā dalīties.

I. B.: – Viņi dalās šajā izjutā, lai gan pieder dažādiem sociālajiem slāniem. Jums šķiet, ka dažreiz sociālajai izceļsmei nav nekādas nozīmes un tas nav šķērslis, lai cilvēki saprastos?

O. J.: – Es tam ticu.

I. B.: – Jūs dzīvojat Parizē?

O. J.: – Kad strādāju, es, protams, dzivoju Parizē, jo Gruzijā kinematogrāfs nepastāv. Neesmu emigrējis, bet strādāju tur, kur tas iespējams un kur grib redzēt manas filmas. Bet Tbilisi es dzivoju, un tur esmu atradies arī kara laikā.

I. B.: – Tātad skumjas pēc dzimtenes, kādas tās pazina Tarkovskis, jums ir svešas?

O. J.: – Man nav tādas Tarkovska «Nostalģijas». Un es to pat nesaprotu. Tarkovskis varēja atgriezties. Pēc tam, kad viņš bija uzfilmējis «Nostalģiju», pie viņa uz Romu atbrauca Valsts kinematogrāfijas komitejas priekšsēdētāja vietnieks Jermašs un pasniedza brīvbileti, kuru viņš jebkurā brīdī varēja izmantot. Ar lidmašinas bileti kabatā, manuprāt, pēc mājām skumt ir pagrūti. Kā var tik ļoti mocities, ja kabatā ir billete?

I. B.: – Kā jūs raksturotu savu gruzīnu periodu ar «Lapkriti» un «Pastorāli», un kāds, jūsuprāt, ir Francijas periods jūsu dailīradē? Kas šajās filmās atšķirīgs, kas kopīgs?

O. J.: – Pirmkārt jau «Lapkritis» atšķiras ar to, ka tā ir noteikta dzivesveida fiksācija. Dokuments par laikposmu Gruzijā, kurš nekad vairs neatgriezīsies. Ciems, kurā es filmēju «Pastorāli», vairs neeksistē. Tā vairs nav. Tas noslaucīts no zemes virsas ar raketēm un lielgabaliem. Un kas tad vēl šodien braukās pa laukiem un spēlēs mūziku? Turklāt tādas mūzikas arī vairs nav. Tāpēc manām gruzīnu filmām varbūt var piedēvēt arī tādu kā mītisku nozīmi. Boļševiku laikos mēs uzņēmām kino tā, lai skatītājs aizmirstu pastāvošo padomju iekārtu, lai tās tur nebūtu. Es filmēju to, ko es milēju. To, kas man patīka, pilnīgi ignorējot padomju varu. Francijā turpretī es strādāju, neignorējot visai smagnējo kapitālisma klātbūtni. Es pārzinu šo situāciju un apzinos kā ilgu un varbūt mūžīgu spēku, kas noteikti bojā cilvēkus un attiecības. Un tomēr sistēma aizvien vēl ir otršķirīgs jautājums manās filmās, jo cilvēks ar savu jūtu dzīvi taču ir galvenais.

I. B.: – Viens no jūsu personāžiem «Milajās tēva mājās» dzīvo tādā kā kastītē, kā gultā ar logu, kuru noslēdz kā peļu slazdā. Vai šis eksotiskais mājoklis nav jūsu fantāzijas auglis?

O. J.: – Tā nu nav. To es neesmu izdomājis. Tādi mājokļi lielpilsētās patiešām eksistē. Pēc briža gan jaunekļa sociālais stāvoklis uzlabojas, bet es teiktu, ka viņam ir jācīnās, lai izdzīvotu. Un tas kapitālisma apstākļos ir pilnīgi normāli, jo milzīgos apartamentos dzīvo tikai nupat izbijuši vai kaut kad bijuši zaglu mantinieki un pēcteči. Attīstīta kapitālisma vēsture atrodama mūsu tagadnē.

I. B.: – Jūs aizvien sākat savu kinostāstu ap, ar vai par óimeni, vai tā ir sagadišanās?

O. J.:

– Es sāku ar to, ka viss it kā ir kārtībā, bet, tā kā visam kādu dienu bez pēdām jāpazūd, es šo nākotnes perspektīvu mēģinu precizēt. Tātad kārtība jāizjauc...

Zināt, kāpēc manās filmās sastopami tik reāli sižeti un tās nav izdomātas, – es aizvien atceros, kā no vēstures skatuves pazuduši veseli kultūras slāņi. Mēs it kā atceramies savus vectētiņus un vecmāmiņas, atceramies laiku, kurā viņi dzivojuši, un tai pašā laikā viss pagājušais aiziet kaut kur nebūtibā. Laiks nekad neatgriežas. Un šai procesā nav nekā slikta un nekā laba. Tāpēc es pret to visu izturos ar nelielu ironijas devu. Nevis ar humoru, bet tieši ar ironiju.

I. B.: – Ko jūs vēl milat bez kino?

O. J.: – Kas jums teica, ka es milu kino? Tā ir mana profesija, mana nodarbošanās, ar milestību tam nav nekāda sakara.

I. B.: – Tad varbūt tā – ko jums dzīvē vēl patīk darit?

O. J.: – Sēdēt pie galda ar saviem draugiem.

I. B.: – Vai tas būtu viss, kas jums patīk?

O. J.: – Tas būtu viss.

MĪLESTĪBA AUKSTĀKA PAR NĀVI

Rainers Verners Fasbinders

54

Viņš bieži staigāja neskuvies, melnā ādas jakā un kovboja zābakiem kājās. Milēja sievietes un vīriešus – alkatigi, nezēligi un maigi. Pirmā Fasbindera īsfilma datēta ar 1966. gadu, divus gadus vēlāk viņš dibina antiteātri, bet pirmā filma «Milestiba aukstāka par nāvi» iegūst *FIPRESCI* balvu 1969. gadā. Kopš 1971. gada viņš ir *Tango-Film* ipašnieks un turpmākos vienpadsmīt gadus, kuros tapušas trīsdesmit pilnmetrāzas mākslas filmas, par savām zvaigznēm izvēlas savus draugus, ar kuriem dala ne tikai satraukuma drudzi uzņemšanas laukumā. 1971. gadā Fasbinders jau pārstāv Vāciju Kannu festivālā. R.V.F. filmas ir par sieviešiem, kuru lomās galvenokārt iejūtas viņa sieva Irma Hermana un uzticamā studiju biedre Hanna Šigula. Bet, kad tolaik tik jauno un moderno vācu kino Nujorkā pārstāv «Marijas Braunas laulība», publīka pēc ilgiem gadiem atkal stāv rindā pie kinoteātra kases. Fasbinders visu savu apzināto kinematogrāfista mūžu dokumentē izmisumu. Pirmās filmas scenārijs ir teātra izrāde, to Fasbinders neslēpj. Aktrises tekstu deklamē, nevis runā, un kulise ir neiedomājami māksliga – kičs un māksla vairs nav izšķiramas vērtības. Veselas divas stundas skatītājs ir bezcerigi ieslēgts telpā, kas atgādina pārnopietnu un mazliet komisku parodiju par tēmu *dzīve*. Tāds izskatās kinoromāns «Petras fon Kantas rūgtās asaras». Šeit spēlē vesela Fasbindera aktrīšu plejāde, kas pēc viņa nāves izķlist pa malu malām un tikai pēc daudziem gadiem reizi pa reizei filmējas, lai ik gadus viņa dzimšanas dienā piedāvātu jaunu franču šansonu vai Brehta songu koncertizrādi. «Man reizēm kauns no jēdziena *jaunais kino*, jo mēs jau nemaz neesam tik jauni», – saka R. V. F.

1974. gadā, kad Fasbinders uzņem «Bailes apēst dvēseli» ar savu milāko, melnādaino Ali jeb Elu Hedi, galvenajā lomā (Ali spēlē vientuļu ārzemnieku, kas iemīlas vecākā kundzē), viņš jau ir tuvāk savai dzives patiesībai. Ali ir skaists jauneklis, viņā var iemīlēties arī jaunas un skaistas sievietes, bet R. V. F. draugs iet bojā autokatastrofā, neilgi pirms Fasbinders pats atvadās no šīs pasaules. Laikā, kad viņš uzņem «Bailes», vācu kino no TV kompānijām valsti saņem ražošanai 34 miljonus marku.

Fasbinders dzimis Dienvidvācijā 1945. gadā, strādājis gadījuma darbus, studējis aktiermākslu Minhenē kopā ar savu nākamo zvaigzni Hannu Šigulu – polju ieceļotāju meitu. R. V. F gan šo skolu nekad



nebeidz, jo mācīties viņam vienkārši nekad nav atlicis laika. Fasbinders ir vācu kino fenomens, kurš spēj saindēt visus, kas atrodas viņa tuvumā. Vismonumentālākais darbs tomēr laikam ir Fasbindera televīzijas sāga trīspadsmit filmās «Berline – Aleksandra laukums» pēc Alfreda Doblina romāna. Bet patiesākā ir pēdējā režisora filma *Querelle* pēc Žana Ženē romāna – tur beidzot virieši ir paši par un ar sevi un tikai viriešu sabiedribā.

VILCIENI UN LIDMAŠĪNAS

Alekss van Varmerdams un Joss Stellings

Šķiet, viss būs kā parasti. Pieņemšanā apris visas lašmaizītes un vina nepietiks. Viesi noteikti uzsmaidīs publikai, tomēr pasākums būs īpašs. Neskatoties uz to, noteikti atkal būs jānoklausās ikreiz no jauna žurnālistu bezgaumīgi formulētajā jautājumā: – Kā jums patika Riga? – kad labi audzinātajiem viesiem vairs nekas cits neatliek, kā atbildēt ar labi vai jūsmot par lietām, kas sevišķu sajūsmu normālā sarunā par šo tēmu neizraisa. Var jau būt, ka šoreiz viss būs pavism citādi, jo šie holandieši nav austrumeiropieši, kas noteikti un visai obligāti grib atstāt par sevi labu iespaidu.

56

I
Alekss van Varmerdams nav tikai režisors, bet arī dizaineris un rakstnieks, darbojies nelielā muzikāla teātra trupā, kuru pats dibinājis 1980. gadā. Pēc izglītības grafikās, sācis uzņemt filmas, līdz 1996. gadā uz ekrāniem iznāk «Kleita». Un, lai gan deviņdesmito gadu sākumā Varmerdams saņem vairākas Eiropas jaunā kino balvas par «Ziemeļniekiem» (1992), tas ir tikai viņa kinokarjeras sākums. «Kleitu» noskatās 80 000 skatītāju divdesmit valstis, un šis smalkais un izjustais kinodarbs saņem Eiropas izmeklētākā – Venēcijas kinofestivāla Starptautisko kritiku balvu.

Alekss van Varmerdams:

- Beidzot darbu, šķiet, ka filma, kuru tikko kā esi pabeidzis, ir labākā, vienīgā un pēdējā.
Tikai ikviens nākamā
aizvien vairāk ved tevi vinentulībā.
Un tu atkal un atkal gribi taisit kino,
lai šo vinentulības barjeru pārvaretu.



Foto: Imants Ķikulis

«Mazais Tonijs» ir ceturtā Varmerdama spēlfilma. Darbība risinās lauku sētā. Zemnieks Brands ir analfabēts, un jaunā skolotāja Lena apmeklē viņu mājās, lai sniegtu privātstundas. Sākumā tas Branda sievai šķiet visai nekaitīgs pasākums, līdz vīrs iemilas savā skolotājā, jāteic gan, ari ne bez sievas piepalidzēšanas. Tad viss sarežģās, jo resnajai, gados vecākajai zemnieka sievai ir savi plāni, kas saistīti ar iemilējušos jauno pāri. Beidzot viņa nolemj iegūt sev milētāju jaundzimušo bērnu. «Kas es esmu?» Brands jautā sev, un šī neziņa vai nespēja atbildēt uz šo jautājumu paliek nemainīga visu kinostāstam atvēlēto ekrāna laiku.

Filmējot Varmerdams ievēro dažus tikai sev rakstitus likumus: «Ja aktieri spēlē un piedāvā man kādu tēla risinājumu, es tam sekoju. Ja viņi to nedara, ari es nedaru neko.» Viņš citē Kokto: «Ja aktieri nekustas, tad jākustas ir kamerai. Jo kino taču ir kustība.» «Tā es strādāju,» viņš saka, «un es nebūt nedomāju, ka manas idejas ir labākas par to, ko izdomā citi.» «Hičoks, piemēram, prata taisīt kino, viņš un tikai viņš viens pats ir veidojis savas filmas. Es tā neprotu,» viņš saka. Un šeit varbūt jāpiebilst, ka Hičoku Varmerdams patiesi apbrino. Lai gan ari par visām Varmerdama filmām var teikt – tās ir tieši viņa filmas. Tā ir Varmerdama pasaule, kurā risinās viņa filmu darbība, un viss, kas notiek, notiek tikai ar viņa aktieriem.

Varmerdamam šķiet svarīgi publiku iepriecināt, dažviet smīdināt, turēt neziņā, par katru cenu saglabāt savu kluso noslēpumu, to neizplāpāt un dažviet bezdievīgi skumt. Viņam patīk savus kinostāstus risināt kamerstilā. Tris aktieri – tris atklātas spēļu kārtis. «Mazais Tonijs» nav izņēmums, bet pirmoreiz savā mūžā režisors sajūt, ka spēj dot komandas aktieriem, un tomēr tik daudzi jautājumi vēl paliek atklāti. Var būt, ka viens no šiem delikātajiem jautājumiem ir ari nāve. Varmerdams saprot un zina, ka šai filmā noteiktī kādam ir jāmirst. Bet vēl pāris dienu pirms uzņemšanas sākuma slepkavības aina nav uzrakstita. «Es nezināju, kurš no viņiem man ir jānogalina, līdz aktieri man piedāvāja savu versiju,» viņš saka. «Man aizvien vēl ir interesanti attistīt materiālu kopā ar aktieriem, un vissāpigāk ir tad, ja pēc filmas noskatīšanās kāds nelga man pienāk klāt un saka – eu, vecit, dzīvē tā nav un nekad nevar notikt.»

II

Joss Stellings ar savu smalko humora izjūtu un niānsētajām kino un varoņu attiecībām ir kļuvis par jēdzienu, kas komentārus neprasa («Klistošais holandietis» (1995), «Pārmijnieks» (1986), «Iluzionists» (1983), «Rembrants» (1977)).

«Ne vilcienu, ne lidmašīnu» – traģikomēdija Stellinga stilā, kas balstās uz vienas dienas notikumiem stacijas kafejnīcā. Šeit kafejnīcā – apmeklētāji nedara neko vairāk vai mazāk, kā pavada un sagaida vilcēnus, nosit laiku vai varbūt pat gaida, lai dzīvē beidzot notikušu kāds brinums. Un katrs no viņiem ir vienītuš vai īpatns, nespējot atzīties savā vientulibā. Šeit ikviens meklē sabiedrību, lai aizmirstu savas raizes.

Kāds no regulārajiem apmeklētājiem pēkšņi paziņo, ka atstās draugus, lai dotos uz Itāliju. Viņš vēlas atvadīties no savas draudzenes un citiem viesiem un vēl... satikt brāli, kas ir slavens estrādes dziedātājs un ko viņš nav redzējis jau divdesmit gadu. Ši kljūst par vienu no nozīmīgākajām dienām kafejnīcas vēsturē, jo slavenais dziedātājs patiešām atbrauc un uzvedas tieši tā, kā mēs to iedomājamies notiekam sliktās filmās. Bet arī to Stellings inscenē tiši. Un, lai gan beigas nebūt nav tik laimīgas, visas šīs tikšanās Stellinga kafejnīcā sagādā

tās apmeklētājiem
ne vienu
vienu
pārsteigumu.



SUKUTA BISTE

Augsts Sukuts

62
•

Satiekamies uz bistī. Tas nav latviski, nav bikts, nav drukas kļūda, bet tāds mazs piemineklis, ko sauc par krūšutēlu. Tas tiek veidots, kā Augsts saka, ar modeli. Vispirms modelis jānovērtē, tad jāsagatavo izejmateriāli un jāsāk tas viss lipināt kopā. Modelis šoreiz ir viņš – Augsts. Pats «Arsenāls», pats Starptautiskais kinocentrs, kas uz bridi atver vairākus kinoteātrus gardēžiem un jaunām Eiropas filmām. Tā ir ne tikai svaigākā produkcija, kas atnākusi uz Rigu, pirms veicot goda apli vairākos Eiropas festivālos, – kinomīliem tie ir svētki, mazas brīvdienas, laiks bez šausmenēm un seriāliem. Tad zālē valda kino. Cita realitāte, kurā piedalīties var ikviens, kam kārojas šīs pieaugušo spēles.

A. S.: – Biste jau ir tāds tēlnieka darbs. Ir jāsāk ar mālu. Bet jāatzist, ka man labāk patiktu strādāt pie sieviešu bistēm, ja es būtu tēlnieks. Un tad es sev vispirms vēlētos modeli.

I. B.: – Pieņemsim, ka tā šeit tomēr nav tava biste, kādu modeli tu izvēlētos?

A. S.: – Man nav skaistuma etalonā, ja man patik kāda sieviete, es viņai eju klāt un to pasaku.

Un man vienalga,
kur tas notiek – pludmalē, vilcienā,
veikalā vai uz ielas.

Vairumā gadījumu tā tad ir
abpusēja patikšana.

Un tik bieži jau tas tā arī nemaz negadās.
Neveiksmīgus milestības mēģinājumus gan mana apziņa
dzēš savā izziņas
vēsturē.

I. B.: – Tā parasti un gandrīz vienmēr gadās filmās. Godārs mūsu jaunibas dienu psiholoģiskajos kinoeksperimentos liktenīgās sievietes tēlu saista arī ar pirmajām erotiskajām atmiņām par māti. Tu viņu atceries, vai viņa bija skaista?

A. S.: – Divdesmitajos gados tolaiku «Vakara ziņas» rakstīja: «Preses ballēs māsas Sukutas atkal bij klāt.» Viņas bija ļoti skaistas. Daina un Nora. Bet es jau piedzimu krieti vēlāk, tad manai mammai jau bija četrdesmit divi gadi. Pirmais bērns viņai gāja bojā, un viņa vienmēr man stāstīja, cik brālītis esot bijis labs un paklausīgs. Jūrmala man saistīs ar māti. Mēs tur pavadijām katru vasaru – no aprīļa līdz oktobrim. Mātei Bulduros bija tāda maza istabiņa un veranda. Es gan reti biju mājās un patiesām biju neiedomājami nepaklausīgs bērns, bet es atceros, kā viņa mani nēma uz ceļiem un kaut ko stāstīja. Es vairs nezinu, ko viņa teica, bet atceros, kā sēžu mātei uz ceļiem. Man bija pieci seši gadi.

I. B.: – Tu nebiji sevišķi paklausīgs bērns?

A. S.: – Biju huligāns no vienas vietas. Labās mājās mani nemaz nelaida iekšā, jo es ikreiz, kad ierados, postīju. Izjaucu pulksteņus, mierigi varēju ar visām drēbēm ielist vannā un tad iznākt atpakaļ viesistabā par šausmām visiem klātesošajiem.

I. B.: – Ar *zandalitēm* kāpi uz divāna...

A. S.: – Kur ta nu tā tikai uz divāna! Istabā stāvēja divāns, tam blakus bija galds, tad bija bufete un durvis – tas bija augstākais punkts, un no tā tad es ieņēmu eskadronu. Tātad pakāpeniski uzrāpos augstākajā punktā un lēcu lejā uz divāna. Turklatot darīju ļoti veikli. Ko mamma šai gadījumā teica, tas ir skaidrs. Es to visu dzirdēju, bet tas mani driz vien it nemaz vairs neinteresēja. Es kaut kā biju nevaldāms.

Dzīvokli bija tāds plaukts, kur māte glabāja vecas mantas, un tur mēs parasti spēlējām karu. Divi puikas līda tai plauktā iekšā, un pārējie, apbruņojušies ar kartupeļiem, noslēpās istabā. Tad sākās apšaude. Kāds tad vienmēr bija sasists un stūri bimbāja.

I. B.: – Vai tu arī dabūji pa mici?

A. S.: – Man ar vienaudžiem nebija pilnīgi nekādu attiecību, bet sisties es līdu ar vecākiem puikām. Es viņus tik ilgi ķircināju, tik ilgi uzmācos, līdz viņi mani sāka klapēt. Arī tad, kad labi audzināto radu un draugu mājas parādījās pirmās meitenes. Kad mani nelaida iekšā, es kāpu augšā pa rensteli uz trešo stāvu, lai redzētu, ko tie lielie puikas ar tām meitenēm tur dara. Pēkšņi skatos – mājas saimniece nāk, un es kā laižos lejā pa rensteli, puse kājas paliek karājoties. Tad nāca mamma un veda mani uz slimnicu kāju šūt.

I. B.: – Paliksim pie bistes – kad modē bija atainot varoņa bērnību un skolas gadus...

A. S.: – Skola man riebās, kaut gan galva bija viegla. Piezimes dienasgrāmatā skolotāji rakstīja katru dienu – vienu vai divas. Uzcītībā man bija četri un trīs, bet kārtībā divnieks bija norma. Tas jau tā, bet trīs

un četri uzcītibā draudēja ar izslēgšanu. Māte mājās raudāja. Un es tikai tagad varu iedomāties, ko tas viņai prasīja. Bērnibā piedzivoju četrpadsmit aukles. Dažas spēja izturēt tikai dienu. Un es, goda vārds, nebiju ļauns, bet tik ļoti gribēju ar viņām darboties, ka vienai pat pārsitu galvu, jo sagaidīju viņu ienākam pa durvīm un tūlit pat zvetēju virsū ar malkas pagali pa galvu. Viņa vairs nenāca.

I. B.: – Vai atceries aukli, kas šo pārbaudījumu spēja izturēt?

A. S.: – Tā bija Nataša. Man bija kādi gadi četri, un viņa man sāka mācīt rakstīt. To mēs parasti darījam slēpni zem galda, kur lidām iekšā abi. Natašai bija gadi sešdesmit pieci. Man nekādi nepadevās trijnieks, un tad mēs to nepārtraukti trenējām zem galda. Nataša mani panēma ar to, ka viņa man kaut ko iemācīja. Lasit, rakstīt... Viss tas ārprāts beidzās tikai pēc kādas astotās klases, kad atstāju skolu un iestājos tehnikumā, – tur mani uztvēra kā lielu cilvēku. Tad es sāku nodarboties ar sportu, un mana briesmīgā bērniba it kā pazuda.

I. B.: – Kādas spēles tu atceries?

A. S.: – «Miliči un zagļi» bija laba spēle. Mēs skraidījām apkārt kvartālam. Braukājām ar riteņiem – kurš ātrāk – un šaudījāmies.

I. B.: – Tā jau tāda moderna spēle.

A. S.: – Bet es vēl citas izdomāju – katram no mums mežā bija viena priede. Katrs rāpās augšā savā kokā un tad tur lasīja grāmatas. Koki bija lieli – tādas septiņus astoņus metrus augstas priedes. Piespedu ari savu mazo māsicu Veltu rāpties augšā. Arī viņai tur kokā bija sava grāmata. Es vairs neatceros, ko viņa lasīja, bet man patika avantūras un celojumi – Žils Verns un Rīds. Tad man bija kādi pieci gadi. Es jau pratu krieviski.

I. B.: – Iznāk tāds mazais Gustiņš – filmu varonis. Piecu gadu vecumā daudzi bērni vispār vēl nemaz nemāk lasīt.

A. S.: – «Grāfu Monte Kristo» man māte vienreiz izlidināja ārā pa logu. Tad es laikam jau gāju skolā un nemācījos, bet lasīju romānus. Māte bija ļoti dusmīga. Un es vēl atceros, kā tā grāmata krita lejā no trešā stāva. Tā lēni, lēni kā rapidā. Notikušo es ļoti pārdzīvoju. Bet kurš tad tai grāmatai atkal gāja pakal, to es vairs tā isti neatceros. Man liekas – es iespīējos un māte bija pati spiesta iet lejā un atnest man to atpakaļ.

I. B.:

– Biste ir neliels piemineklis;
pagaidām jau viss izdodas tīri labi, bet iesim dzīlāk,
meklēsim iekšējos orgānus, tos taču skulptūrā
tēlnieks piedomā klāt, lai skatītājs viņam ticētu.



Foto: Imants Ķikulis

A. S.: – Sirds man ir kā vērsim, bet tēlnieks jau lidz sirdij nemaz nevar tikt – tur iekšā tādi koki salikti. Mana pirmā filma bija par tēlnieci Valentinu Zeili septiņdesmit pirmajā gadā «Telefilmā Rīga». Tur cenzūra modeli izgrieza ārā, bet biste un tēlnieka darbs palika. Kāpēc es to stāstu – ak jā, tāpēc es zinu, ka zem tās bistes apakšā ir sanagloti koki un tad liek to mālu virsū. Modelis bija kāds ebrejs, un tolaik tas nebija modē. Bet viņam bija tāda plastiska seja.

I. B.: – Tagad tu mierigi atriebies tiem labi audzinātajiem puisišiem. Vai šai apziņai apzināti gatavojies?

A. S.: – Mana māte nomira pirms desmit gadiem. Viņa neko tādu nepieredzēja. No televīzijas es biju spiests aiziet ideoloģisku iemeslu dēļ, sāku it kā veiksmīgi strādāt kinostudijā, bet tad atkal nedeva darbu. Tikai kinostudijā tas notika kaut kā maigāk.

Pēdējos divus gadus pirms mātes nāves es praktiski gulēju mājās, atkal lasiju un splāvu griestos. Māte to ļoti pārdzivoja. Septiņus gadus man nebija iespēja aizstāvēt Maskavā diplomu, līdz atnāca Baskakovs un beidzot tas notika.

I. B.: – Ilgi gulēji gultā un atkal lasīji grāmatas... Kad viss mainījās?

A. S.: – Astoņdesmit ceturtajā gadā nomira mana māte. Gadu vēlāk man radās ideja par videocentru. Es stipri sasitu galvu. Mēs ar Juri Podnieku jau provējām aktierus Maskavā un Bavārijā cietām autokatastrofā – man palaimējās, ka vēl esmu dzīvs. Juris pēc tam man stāstīja, ka dažas minūtes pirms avārijas redzējis manu māti stāvam kalna galā, šosejas malā. Es to nerēdzēju.

I. B.: – Kā tu satikies ar Māri, un kā sākās jūsu nevistošais tandēms?

A. S.: – Kad sāku domāt par videocentru, meklēju spējigu direktoru, visiem apvaicājos, bet likās, ka neviens tā īsti nebija piemērots. Māris Gailis tolaik strādāja arodbiedribu namā, un mani ar viņu iepazistināja Lūcija Ločmele. Tā bija visai lietišķa tikšanās. Es iesaistīju viņu savā grupā, kur bija Viktors Avotiņš, Valdis Lūriņš, Anna Eižvertiņa, Pēteris Krilovs un Hermanis Paukšs. Tā bija tāda kā slepena vienība. Sagatavojām manifestu un nosūtījām visām struktūrām – kultūras, kinoministrījai un kam tur vēl, tas bija protests pret pastāvošo kārtību.

I. B.: – Šodien pastāvošās nejēdzības laikam tādā formā vairs nebūtu iespējams iespaidot?

A. S.: – Šodien vairs ne.

I. B.: – Tev šķiet, ka esi labs cilvēks?

A. S.: – Tas gan ir smags jautājums. Par sevi ilūziju man nav. Es bieži par to domāju. Atceros, kā bērnībā māsai pārlauzu roku, – šūpoju viņu šūpuļtiklā, un viņa tik kliedza: «Augstāk, augstāk!» un nokrita, bet es aizbēgu. Es atceros. Mana māte jaunībā desmit gadus aiz Čukotkas stādija mežu. Un tad es domāju par sevi – kāds tad es esmu. Man tas viss jāatceras.

I. B.: – Tev apkārt vienmēr ir ļoti daudz jaunu sieviešu, kas par tevi gan laiku pa laikam žēlojas, bet reti kad atstāj. Ko tu ar viņām dari, maksā vairāk nekā kādreiz?

A. S.: – Vairāk kā sākumā es nemaksāju, pie manis neviens nenāk pelnīt naudu, un brāzienu no manis var ātrāk dabūt nekā uzslavu. Liela nauda aiziet filmu sagādāšanai, tiesībām, transporta nomai, bet vēl vairāk es maksāju visam, kas notiek apkārt, – māksliniekiem, kas veido akcijas, festivāla noskaņu utt. Un tie ap un pie vairs nav tikai pāris piektūkstoš latu. Es jūtu, ka meitenes, kas ir manā komandā, saprot, ka tas ir nepieciešams un ka viņām ir svarigi būt šai radošajā gaisotnē un piedalities – divus gadus strādāt, lai kaut kas izdodas. Man patīk uzturēt darba attiecības viegli erotiskā gaisotnē – es vienmēr ievēroju, ja kāda no manām desmit meitenēm uzvilkusi jaunu kleitu vai atnākusi darbā ar citu frīzūru. Man tas šausmīgi patīk, un es viņām to ari neslēpu. Bet festivāla laikā «Arsenālam» jau strādā kādi piecdesmit cilvēki.

I. B.: – «Arsenāla» tāme ir noslēpums?

A. S.: – Kāpēc? Šogad saimniekojam ar vairāk nekā divsimttūkstoš latiem, bet mums vajadzētu kādus nepilnus trīs simtus, lai mēs spētu pilnveidot programmu. Par filmām vien, lai tās varētu pāris dienas rādīt Rīgā, maksājam divdesmit piecus tūkstošus, un jāatzīst, ka finansēšana nav viegls darbs, bet mēs to sākam tūlīt pat pēc festivāla un veselus divus gadus nodarbojamies tikai ar informātiku un finansēm. Šogad sponsori vairs nebija jāpierunā, jo pirmā «Arsenāla» fanu bērni festivāla laikā jau basto skolu un universitāti. Turklat «Arsenāla» laiks vienmēr ir bijis ražīgs bērnu ieņemšanas brīdis, tāds nelatvisks demogrāfiskais sprādziens. Tā tas ir. Un es šiem bērniem esmu tāds kā krusttēvs.

I. B.: – Nekad neesi taisījies precēties?

A. S.: – Nav jau tā, ka es būtu bailīgs, bet ikreiz pēdējā bridi kaut kas it kā salūst un es atkal saku – nē. Tas ir neprognozējami, un notiek ari tad, ja šim solim esmu gatavojies ļoti nopietni. Bet manas meitenes tiešām ļoti daudz strādā. Kad nogulēju klinikā pie Kegi četrus mēnešus, operēju kājas – pārliku labo uz kreiso. Nopietni. Pie gūžas kaula ir skriemeliši, kas man bija tā saauguši, ka vairs nevarēju staigāt, un šogad jau bez operācijas vairs nevarēja iztikt. Sešas stundas man bija sava kino ar vietējo narkozi – asinis, es skatos, ko dakteri tur dara, un, kā saka, kaifoju. Operācija bija diezgan smaga, un četrus mēnešus pēc tam es nedarīju neko, tikai spēlēju šahu un mācījos staigāt, bet kantori meitenes strādāja. Atgriežoties sapratu, ka man ir komanda.

I. B.: – «Banka Baltija» savulaik uzņēmās tava kinoteātra «Andalūzijas suns» patronāžu. Kāda ir sajūta tagad, kad gadiem ilgi tiek meklēti «BB» zudušie miljoni?

A. S.: – Mēs savas saistības ar banku juridiski esam nokārtojuši.

I. B.: – Tev patīk azartspēles?

A. S.: – Man pašreiz pilnigi pietiek ar to, kas jāizspēlē ikdienā, bet kādreiz, sen atpakaļ, spēlēju pokeru un bridžu. Es labi pratu blefot.

I. B.: – Vai tev nācies darīt arī kādu darbu, kas tevi ir pazemojis?

A. S.: – Kad dienēju armijā, mēs rakām grāvus skatu torņu pamatiem un tie torņi tad nevienam nevajadzīgi stāvēja plavas vidū. Tas bija Lietuvā. Paldies Dievam, man šad tad ienāca prātā kāds glābšanās manevers – es varēju iet pastaigāties ar saimnieka meitu, jo bija nācies sargāt arī saimnieka vārtus. Tās bija mācības – vārtu priekšā nolikām tādu kā šlagbaumu vai bomiti, un tas bija mūsu postenis, ko mēs it kā kontrolējām. Ja kāds nāca, saucām: «*Stoj, kto iđot!*» Ja neatsaucās, tad drikstējām arī šaut. Tā es ar to meiteni iepazinos, un, kamēr pārējie raka tos grāvus, es satikos ar saimnieka meitu. Te pēkšņi atskrien viens no maniem puišiem un saka: «Būs sūdi, August, tevi jau majors meklē.» «*Ti gde bil?*» tas kliedz. «*Tovarišč načaļnik, rabotaju s mestnim naseļenijem,*» atbildu. «*Pošol von!*» viņš uzbļauj, un mani nākamajā dienā atskaita no grāvju rakšanas. Tā man beidzās tā grāvju rakšana, bet tas patiešām bija darbs, kas man likās neizsakāmi bezjēdzigs.

I. B.: – Kas tev vēl dzīvē patīk bez tava kantora?

A. S.: – Gulēt man patīk. Var gulēt uz muguras, uz sāniem, uz vēdera. Var gulēt ar paladziņu, bez tā, utt. Man šķiet, ka nākamais gadsimts būs slinkāks, mierigāks un tajā vairs nebūs tik daudz aktīvās enerģijas, kas nogurdina. Viss notiks mierigāk, jo vērtības būs noskaidrotas, politiskās un ekonomiskās zonas sadalītas. Nebūs vairs tik traki jācinās – tas būs tāds sakārtots laiks.

I. B.: – Sapņus redzī?

A. S.: – Es tos ātri vien atkal aizmirstu, bet parasti es sapņos redzu sevi – es tur lēkāju vai skrienu. Tur nav nekādas priekšnojautas, tikai tāda dzīvošana miegā.

I. B.: – Vai tev dažreiz negribas dzīvot citādāk?

A. S.: – Vispār jau mums ar tevi dzīvot ir viegli, mēs dzīvojam pasaulē, kur viss ir iespējams.

Kinovīzijās taču var izdzīvot
 tik daudzas dzīves un būt tik dažādā laikā.
 Un tas ir bezgalīgs,
 šis laiks, kas man var piederēt.
 Es varu ar to darīt visu,
 kas vien man ienāk prātā, un es ar to
 varu manipulēt.

Es varu ienākt mirušo valstībā, kuri dzīvāki par dzīvajiem – kā Bulgakovs, Eizenšteins vai Tarkovskis. Mēs varam projicēt domas par nākotni. Tāpēc tas viss ir tik brīnišķīgi un man neko citu nevajag.

I. B.: – Vai tu nebiji tas, kas teica, ka staigā pa māju pliks?

A. S.: – Protams, un nekas jau nav mainījies. Man tiešām tā patik.

I. B.: – Pavisam pliks?

A. S.: – Es taču teicu, ka pliks. Un pliks ir pliks. Ja pie durvīm zvana, es paskatos pa actinu, kas nāk, un, ja tas ir virietis, uzmetu sev kaut ko virsū. Svešas sievetes jau tik bieži pie durvīm nezvana. Draudzībā es visaugstāk vērtēju uzticību. Nevaru pieņemt asu, kategorisku noliegumu.

I. B.: – Tev var uzticēties?

A. S.: – Domāju, ka jā, bet vispār jau man liekas, ka mēs visi esam lieli egoisti un tas jāprasa citiem, kā ar mani isti ir. Draudzība jau ir tāda lieta, kas jākopj, un reizēm iznāk tās lietas atlīkt un atlīkt, līdz ir jau par vēlu. Nekad nav laika satikties, saprast vai ieraudzīt nerēdzamo, kas jāsajūt, bet daudzi mani draugi nemaz nav saistīti ar manu darbu.

I. B.: – Pirmā redzētā filma.

A. S.: – Piecdesmit sestajā gadā māte nopirkā televizoru ar *linzu*, kurā mēs ielējām destilētu ūdeni. Tur jau kaut kādas filmas rādīja, bet apzināti pirmā bija «*Pelni un dimants*». Kad sapratu, ka mana dzīve noteikti būs saistīta ar kino, man bija piecpadsmit gadu.

I. B.: – Un miljākā...

A. S.: – Nesen redzēju kādu amerikānu dokumentālo filmu par polārpētniekiem pagājušajā gadsimtā. Viņi gāja bojā, un viņus atraka trīsdesmit gadus vēlāk. Man svarīga ir šī pola izjūta. Tur notiek lielas traģēdijas, un tajā ir liels vilinājums. No otras puses, kas tad tas ir – kāds punkts, kāda absurda ideja, tāpat kā māksla, un vēlēšanās šo punktu sasniegta.

I. B.: – Tavi labie darbi.

A. S.: – Es vairs nedzeru un nepipēju.



ŽANS HOSĒ BUNJUELS

72 •

Viņš – brinišķigs savā dzīves un ekrāna izjūtā, sirreālisma atrakcijas «Sieviete sarkanos zābakos» režisors, kas spēj iesaistīt šajā visai riskantajā pasākumā pat Katrīnu Denevu. Tēva dēls Žans Hosē Bunjuels. Pēc «Sirreālisma lazaretes» seansa viņš jautā pirmais: «Kā varu pakalpot? jeb – Ko varu darīt jūsu labā?» «Visu un neko,» atbildu, un tad viņš stāsta par bērnību, par tēvu un par mājām.

Ž. B.: – Mēs vienmēr bijām kopā. Kā tas notika? Manas pirmās atmiņas – mēs sēžam logā un ar kaķenēm šaujam uz zvirbuliem. Cik sevi atceros, mājās vienmēr ir bijuši ieroči, lai gan tēvs tos nelie-toja. Tā acimredzami ir tāda ģimenes padarišana, tāda kā slimība – jo pilna māja ar ieročiem ir arī maniem brālēniem un māsicām, onkuljiem un tantēm. Mums ir kādas sešdesmit septiņdesmit dažādas pistoles.

I. B.: – Ko jūs darāt ar šiem ieročiem?

Ž. B.: – Mēs šaujam mērkī – mērkis parasti ir tukšas minerālūdens pudeles, piepildītas ar krāna ūdeni. Sašautas tās izraisa nelielu eksploziju. Un šī nodarbošanās laikam ir viena no mūsu ģimenes rak-sturīgākajām izklaidēm, kas neapšaubāmi mantota no tēva.

I. B.: – Kādu vēl atceraties Luisu Hosē Bunjuelu?

Ž. B.: – Tēvs mājās nemēdza runāt par kino. Viņš to nekad nedarīja. Kad manam brālim skolā piecpadsmit gadu vecumā jautāja, kas ir viņa tēvs, par ko viņš strādā vai ko tamlīdzīgu, tad brālis nezināja, ko atbildēt, viņš tikai pa ausu galam bija dzirdējis, ka tēvs taisa filmas. Man šī tēva nostāja šķiet simpātiska.

I. B.: – Kāpēc jūs tomēr izlēmāt nodarboties ar kinematogrāfu?

Ž. B.: – Mēs kara laikā emigrējām uz Nujorku, toreiz man bija trīs gadi. Vienpadsmit gadu vecumā es apmeklēju amerikānu skolu, un mana sarunvaloda pamatā bija angļu. Tad es studēju angļu valodu un spāniski iemācījos tikai Meksikā. Biju izlēmis kļūt par angļu valodas profesoru, un, kad atgriezos Meksikā

brīvdienās, kāds no maniem draugiem, zinot, ka protu angļu un spāņu valodu, jautāja, vai es negribētu pāris nedēļu pastrādāt par tulku kādam amerikānu režisoram. Tā es nopelnīju mazliet naudas skolai. Vēlāk izrādījās, ka šis režisors bija Orsons Veless. Tolaik tas man neko neizteica. Bet es pienēmu Velesa piedāvājumu asistēt nākamajā projektā, kas saucās «Dons Kihots». Kinematogrāfs mani tolaik vēl neinteresēja, es nemēdu iet uz kino. Kad atgriezos skolā, man jautāja, vai es negribu piedalīties dokumentālās filmas uzņemšanā Kambodžā. Un man tas likās atraktīvāk nekā nikt skolas solā. Tā tas viiss sākās, un es desmit gadus asistēju spožākajām tā laika franču režijas zvaigznēm. Pēc divpadsmit gadiem es jau biju otrs režisors.

I. B.: – Kā jūs vērtējat sava tēva filmas?

Ž. B.: – Toreiz es vēl no tā neko nesapratu, biju pārāk jauns. Un man dažreiz šķiet, ka tikai tagad ir pienācis īstais laiks, kad sāku tās izprast. Tās ir perfekti veidotas, un kinovaloda šajos darbos ir ļoti preciza. Un zināt, kāpēc? Tāpēc, ka visas šīs filmas uzņemtas divu triju nedēļu laikā. Garāku filmēšanas procedūru grupa nevarēja atlātūties. Tas ir šausmīgi iss laika spridis šādam procesam. Sagatavošanas periodā tēvs cēlās jau piecos un zimēja kadrus. Klūdities viņš nedrikstēja, to neatļāva filmas budžets. Ikvienā, pat visvienkāršākā sižeta filmā viņš uzsvēra detaļu nozīmi un nopietni strādāja ar tām vairākos uztveres līmenos. Tēvam patika pašam rakstīt režisorsa scenāriju.

I. B.: – «Andalūzijas sunī» izmantotas sapņu vīzijas, ar kādām izjūtām noskatījāties šo surreālisma klasikas paraugu?

Ž. B.: – Tā patiešām ir sapņu un asociāciju plūsma. Atcerieties ainu, kad vīrietis spēlē klavieres, to pat varētu nosaukt par nejaušu, jo materiāls filmai nav veidots pēc parastiem atlases kritērijiem. Dalī un mans tēvs attīstīja pavisam jaunu kinomateriāla selekcijas metodi.

Viens no viņiem nosauca kādu konkrētu darbibu vai tēlu, otrs tikai atbildēja uz izdarito priekšlikumu ar *jā* vai *nē*. Tā bija atbildētāja privilēģija. Teiksim, viens saka:

«Aina ar zirgu.» Otrs atbild: «Slikta ideja!»
 «Aina ar vilcienu.» «Atkal slikti!» «Sieviete!» «Labi!»
 «Ko viņa dara?» «Viņa smejas.» «Slikti!»
 «Viņa ir izmisumā.» «Labi!» «Kāpēc tā?»
 «Viņu aizvaino vīrietis.» «Ko viņš dara?»
 «Viņš dejo.»
 «Nē!»

I. B.: – Jūs arī izmantojat sapņus kinosižetiem?

Ž. B.: – Sapņi taču ir viena brīnišķīga lieta, bet es to visu daru mazliet citādāk, kaut gan... Kā tikai tur nav? Un sapņos parasti ir tik daudz neizskaidrojamu notikumu! Sapņus es milu, tikai dažreiz brinos par to, no kurienes tie atnāk un kā rodas?

I. B.: – Vai jūs sapņi redzat arī tēvu?

Ž. B.: – Jā, protams, un tas vienmēr ir tāds skumjš sapnis. Tēvs tur ir kluss. Viņš sēž, dzer kafiju. Mierigs, lēns. Bet, ja jūs meklējat simbolus un vēlaties tos mana tēva filmās atšifrēt, es jums uzticēšu noslēpumu – simbolu tur nav! Vai spēcīgā muzikālajā akordā apslēpts kāds simbols? Tas nogrand ritmisks un precīzs, teiksim – tattatamat! Tattatamat! Tēlu konstrukcija tapusi mirkļa izjūtā pēc pazīstamā apstiprinājuma un nolieguma principa. Bet, ja kritiķi vēlas tulkot kaut kādus simbolus, jausim viņiem strādāt!

Es esmu skulptors, vēl es gleznoju, un, ja jūs man pajautāsit, kāpēc šajā vai citā gleznā ir sarkanā krāsa, es jums atbildēšu – tikai tāpēc, ka es to tā vēlos! Kāpēc, to es nezinu.

I. B.: – Jūsu milākā Bunjuela vecākā veidotā filma?

Ž. B.: – To ir grūti pateikt. Tās varbūt ir pirmās filmas, kurās mans tēvs pateicis kaut ko jaunu, sev būtisku, pārējās filmās tēmas it kā interpretējot vai variējot. Man tuvas tieši šis pirmās – «Andalūzijas suns», «Zelta laikmets». Neapšaubāmi interesants ir arī Meksikas un Francijas periods, kas gan joti atšķirīgs, tomēr atgādina pirmās filmas. Ja mēs visu Bunjuela kinolaiku skatītos kopā, tas radītu viena nobeigta darba iespaidu. Tā būtu tikai viena liela filma. Un kā jums patīk «Buržuāzijas diskrētais šarms»? Vai tas nav aizraujošs kinoatkāljums? Bunjuels pazina buržuāziju, viņš piedereja šim aprindām un neieredzēja tās. Viņš vienmēr dzina velnu, nepārtraukti jokoja. Viņam šausmīgi patika smieties. Jūs pazīstat Mišelu Pikoli? Reiz es viņam atzinosis, ka tēvs teica – Pikoli ir joti bagāts un nekad nemētā naudu vējā. Nākamajā svētdienā viņš pieteicās pie mums ciemos. Mans tēvs lika uzklāt galdu ar lēto izlejamo vīnu plastmasas pakās, ar cieti vāritām olām cienastam.

Tā mēs dzivojamajā istabā iedzērām lētu aperitivu – kaut kādu saldo «Martini» –, un tēvs nepārtraukti slavēja šo ne visai gaumīgo dzērienu. Tad mēs gājām viesistabā pie olu galda, kur Bunjuels atkal slavēja cienastu un šausmīgi smējās.

Mums vienmēr bija daudz viesu. Un dažreiz, kad pamodos trijos naktī, es dzirdēju tēvu, kas satrauktā balsi stāstīja par spānu karu vai lasija dzejoļus.

I. B.: – Par ko runā Bunjuels, kad uzņem kino?

Ž. B.: – Par mums, par cilvēkiem, par dzīvi, vienmēr kritizējot baznīcu kā institūciju un buržuāziju.

I. B.: – Kāds ir jūsu kinematogrāfiskais rokraksts?

Ž. B.: – Es filmēju visu, ko vien varu uzfilmēt. Man patik fantāzijas pasaule. Pašreiz plānoju projektu par spāņu ietekmi Amerikā. Man šķiet, ka pēc simt gadiem tur visi runās spāniški. Jau tagad divdesmit divi procenti iedzivotāju ir latīnamerikāni. Skatieties, kas tikai nav noticis pēdējos desmit gados! Berlines mūra krišana, Krievijas impērijas sabrukums.

Var jau būt, ka tā nenotiks, bet tas ir iespējams. Pašreiz meklēju projektam finansējumu, kas nebūt nav tik vienkārši. Tie ir briži, kad atceros tēvu – kā viņš sēdēja krēslā un domāja. Naudu viņš sāka pelnīt ar savām filmām tikai kādu sešdesmit gadu vecumā, savu mūžu aizvadot ne visai lielā ročibā. Es toreiz biju bērns un nemaz nevarēju iedomāties, cik smagas ir visas šīs naudas problēmas. To var lasit arī tēva vēstulēs. Kara laikā viņš lūdzis Dalī aizdot piecpadsmit dolārus. Tā taču nav nauda! Bet Dalī viņam tikai atbildējis, ka draugiem naudu neaizdod. Šo nelielo epizodi man pastāstija tēva draugs Federiko Garsija Lorka, kurš gāja bojā Franko režima laikā. Dalī tomēr bija briesmigs cilvēks. Kad es domāju par to, man šķiet, ka cilvēka dzīvē vislielākā vērtiba ir humora izjūta.

I. B.: – Jūs esat ne tikai režisors, kam tuvas sirreālisma tradīcijas, bet arī tēlnieks un gleznotājs, pašlaik jūsu darbi redzami Ļujorkā, pēc pāris nedēļām atkal Madridē. Kas jūs saista skulptūrā?

Ž. B.: – Materiāls. Man ļoti patik kaut ko veidot. Pieskarties materiālam ar rokām, mainit tā formu. Formai nav būtiskas nozīmes, kaut gan kinematogrāfā tā mani neatstāj vienaldzigu.

I. B.: – Ko jūs vēl, jūsuprāt, esat mantojis no sava tēva?

Ž. B.: – Pirmkārt jau tie ir ģimenes fotoalbumi, kurus esmu mantojis gan no tēva un mātes, gan no vectētiņa. Fotoalbumu iekārtojusi arī mana sieva un manas meitas. Šajos albumos var redzēt kādas četras piecas Bunjuelu paaudzes. Vēl es esmu mantojis ieročus. Zinu, ka tēvs strādāja, cik spēja, un bija brīvs savos uzskatos. Kādreiz viņš bija studējis entomoloģiju. Divaini, esmu skulptors, bet tāpat kā tēvs milu dažādus kukaiņus. Neskatoties uz to, es gribu uzsvērt, ka mēs esam pavisam atšķirīgi. Viņš piedzima viduslaikos Spānijā. Tolaik spāņu mājas būvēja bez logiem – rūšu vietā tikai ierīkoja smagus, tumšus aizvirtnus. Es esmu studējis Amerikā. Bet neaizmirstiet, ka tas ir gluži tāpat kā ar tiem atmiņu albumiem. Arī kukaiņu milestību es esmu mantojis no Bunjuelu ģimenes. Man patik daba. Jums jāsaprot, ka kukaiņi ir interesanti. Bez viņiem nekas nevar sanākt. Cilvēks bez kukaiņiem neizdzivos. Kukaiņi apputeksnē ziedus, no kuriem veidojas augļi. Tad izaug jauni augi. Ja nebūtu kukaiņu, nebūtu gaisa, ko mēs elpojam. Tās ir aktivas un skaistas dzīvās radības.

I. B.: – Ko mēs vēl tādu interesantu varētu izrunāt?

Ž. B.: – Ko es vēl varu pastāstīt? Mans tēvs dzīvoja mierigu, vienkāršu dzīvi. Viņš cēlās sešos no rita, dzēra kafiju, lasīja avīzi un tad gāja ārā pašaudīties.



«GAISMAS SPĒLES NR. 1». CELULOĪDA GLEZNOJUMI

78
•

Ar jēdziena *kino* apziņu Latvija dzīvo tikai un vienigi dokumentālā un stāstošā kino izziņas materiālā, savos vairāk nekā piecdesmit pastāvēšanas gados neapšaubāmi sasniedzot arī virsotnes. Avangards kā patstāvīgs kinomākslas veids *krievu laikā* nav pazistams, bet pēdējos desmit gados ar šo tik izsmalcināto kino žanru nenodarbojas arī tie autori un režisori, kuru kino izpratne nav veidojusies tikai pēc klasiski konservatīvajiem, lai arī lielākoties stilistiski un profesionāli augstvērtīgajiem padomju kinematogrāfa piemēriem. Latviešu kino vēsturē ir tikai viens avangarda precedents – Andra Grīnberga «Pašportrets», kuru mūsdienu avangarda guru Jonas Mekas savā Nujorkas kino avangarda muzejā glabā kā latviešu piemēru. Aiz pierastā piesliešanās sindroma vidējais aritmētiskais kinocensonis šodien vislabprātāk pievērstos ne tik ļoti izsmalcinātajai amerikāņu konveijera produkcijai, mēginot tajā saskatit iespējamo un labprāt pat neiespējamo kino uztveres spektru. Pie mums tas neapšaubāmi ir modē, un ar to mēs dzīvojam uz priekšu.

Absolutā kino tēzes formulē Valters Rutmans.

Tas notiek pirms gadiem deviņdesmit.

Tūkstoš deviņi simti divdesmit piektajā gadā Hanss Rihters deklarē – vēl neesmu redzējis nevienu istu filmu, tas viss, ko mēs saucam par kinoindustriju, ir tikai un vienigi perversa literatūras (ap) fotografēšana.

Tālāk tiek norādīts, ka kinematogrāfa estētiskā problēma ir kustības reprodukcija. Un tas nebūt nav tikai specifisks tehniskas dabas jautājums, jo kameras kustība, tās iespējas un domāšana cieši saistīta ar filmas veidotāja, kā arī skatītāja psiholoģisko un estētisko uztveres lauku. Tātad Rihters savā tā laika dogmā pieprasīja kinematogrāfu kā absolūtu mākslas veidu. Un divdesmito gadu Vācijā viņš nav vienīgais, kas

uztur šo prasibu. Valters Rutmans, pēc profesijas gleznotājs, ari redz kino kā kustibas un gaismas spēli, kas veidojas uz celuloida materiāla, to projicējot. Jau gadsimta pirmajā pusē eksperimentālais kino pazīst dažādus rokrakstus. Egelings mālē konsekventas un grafiski konkrētas līnijas, kas variētas ritmā, Rutmana ekrāna spēles nav tik precizi izskaitļotas, tās rotālīgākas un vieglāk uztveramas kā impresionistu glezñas, Lote Rainigere strādā siluetu tehnikā.

Fišingers ienāk kinematogrāfā tikai desmitgades beigās. Mācījies ērģelu būvniecību, tad Frankfurtē pie Mainas studējis mašīnbūvi. Ieguvis inženiera grādu, Fišingers turpina interesēties par literatūru un teātri, Rutmana filmas pirmizrādē «Gaismas spēles Nr. 1» viņš tiek iepazistināts ar autoru. Tikšanās iespaidā inženieris konstruē mašīnu kinokadru jeb bilžu ražošanai – mašīnu, kuru jaunais draugs un kino avangardists Rutmans no izgudrotāja ātri vien pārpērk.

Tā 1923. gadā kinematogrāfā ieinteresētais inženieris Fišingers dodas uz Minheni un jau pēc pāris gadiem tur strādā kopā ar Alesandru Lešlo pie «Gaismas klavierēm», veidojot filmā ari savas projekcijas. Pirmā Fišingera patstāvīgā filma ir «Dvēseles konstrukcijas», bet finansiālu iemeslu dēļ viņš spiests atstāt Minheni un Berlinē klūst par vienu no ievērojamākajiem kombinēto uzņēmumu speciālistiem, veidojot tos ari Langa «Sievietei uz mēness» Ufā. Lai gan jāatzīst, ka tā ir nodarbe, kuru Fišingers uztver tikai kā maizes darbu. Inženiera neviltotu uzmanību izpelnījies tikai avangards – kinoeksperimenti un abstrakcijas, kurām viņš pats veido neiedomājami precizas skaņu partitūras. Viņš ir pirmais, kas eksperimentālajā kino ievieš triskrāsu sistēmu, lietojot to sev veiksmīgajā kinoreklāmas biznesā – cigaretēm *Muratti*, sociāldemokrātu partijas reklāmas kampaņai, lielpilsētu statistikai vai kinorepertuāra apskatam. Tā «Apli» ir pirmā krāsu kinoreklāma. Bet Fišingera «Zilā kompozīcija» iegūst atzinību Venēcijas festivālā. Tā kā Trešā Reiha cenzūras iestādes ar šo kinodarbu nebūt nav apmierinātas, autors un režisors izmanto *Paramount* studijas uzaicinājumu, lai dotos uz Holivudu. Tā nav viņa pasaule. Tie nav viņam pieņemami spēles noteikumi, un tur Oskars ar uzvārdu Fišingers nekad neiedzivojas, viņš aizliezd Disneya «Fantāzijas» titros rakstīt savu vārdu, un ar šo vācieti viņa valodas barjeras un nepiekāpīgā rakstura dēļ producenti līgumus paraksta aizvien retāk.

Desmit gadus vēlāk, jau pēc kara, filmas viņš vairs netaisa, tiek aicināts uz avangarda retrospekcijām Eiropā un Amerikā un visai veiksmīgi pārdod savas eļļas gleznas. Oskaru Fišingeru labprāt apciemo Džons Keidžs, un tā viņš klūst par vienu no amerikāņu jaunā kino kustibas iniciatoriem.



ENSALADA MARINERA. VĒSTULE DRAUGAM

82
•

Sirreālisma gigants Luiss Hosē Bunjuels pieprasa, lai kino ir atklājums. Pirmkārt, tam jārāda lietas, kas ar neapbruņotu aci nav redzamas, tālāk – fenomeni, kuri pārliecina zemapziņu un norāda uz aspektiem, kas formulējami kā realitātes ārkārtas izpausmes. To visu neapšaubāmi piedāvā arī Augusta Sukuta rikotās brokastis par godu sirreālisma vecmeistaram, prezentējot kinoforumu, kas aizvien paredzēts tālāk un vairāk domājošajiem, redzēt un just gribosaijiem pilsoniem kā iespēja katru otro gadu skatīt ne vien amerikāņu patēriņa preci, bet gan kvalitatīvi citu kinematogrāfu, kāds Rīgas ikdienā nav pieejams.

Divpadsmit. «Otto Švarcs». Dinejas galdi klāti pēc etiketes. Ar kristāla glāzēm dzeramajam ūdenim, baltajam un sarkanajam vīnam, ar sudraba dakšinām un nažiem, kā arī ar vairākiem šķīvjiem eksotiskām uzkodām. Viesību galds klāts ekskluzīviem viesiem. Šoreiz nepievērsim uzmanību viņu vārdiem, ieņemamajiem amatiem, dienesta pakāpēm un aristokrātiskajiem tituliem, jo darbība šai telpā pirmām kārtām risināsies pie galda. Katru viesi vispirms apkalpos tikai un vienīgi viņam paredzēts viesmilis. Viņš atbīdis krēslu no galda malas, pagaidis, kamēr jūs ieņemis vietu, un, pirms apsēdisities, atkal noliks to izejas pozīcijā. Viņam rokās būs balti cimdi, un viņš būs nopietns kā nāve.

Kā Bunjuela filmā šai stindzinošajā klusumā preti viesiem, mēmi klusējot, apsēdisies kinoforumu orgkomiteja. Situācija neaprēķināma, un tai piemit kāda visai sensacionāla, sensācijas kāra nianse. Atbildes uz trispadsmit viesu uzdotajiem jautājumiem, kas neizcelsies ar oriģinalitāti, pasākumā, ko galvenais viesmilis nosauks par preses konferenci, atrodamas spānu restorāna ēdienkartē, kur ar Nr. 42 reģistrēta maltīte *Cuajada de higos caramelizados*. Tā maksā 550 pesetas, un tur, tāpat kā zem dažiem citiem ēdienu nosaukumiem, meklējami Bunjuela filmu noskaņu varianti.

Jūs esat piemīrsuši, ka teju teju var atvērties kādas durvis. Aicinātie viesi ieies guļamistabā. Kanapē taču neatrodas savā vietā, galds tūlit pat var nogāzties uz grīdas, bet uzklausiet mani, jo tas ir jūsu pašu labā. Uzmanieties no gleznām un zīmējumiem...

Kāpēc gan ne, ja Bunjuela kino ir sakāpinātu emociju pasaule un pirmsfestivāla šovā Augsts ar savu komandu izspēlē sirreālisma pamatlīcēja cienīgu joku. Tādu – fantastiku – to ekrāna gleznās rāda šīgada festivāla retrospekcija, kas veltita ari dzejniekam un gleznotājam Sergejam Paradžanovam un kā fantastiska savā dokumentālajā sakāpinātibā uzskatāma ari par Jura Podnieka kinopatiessību. Tātad Bunjuels, Paradžanovs un Podnieks saldajam ēdienam ikvienai ar kinoestētisku novirzi apveltītai gaumei.

Jā, par brokastim – te mēs it kā atgriežamies pie Paradžanova spilgtās granātu krāsas, kādu sniedz ari Bunjuela jaunības laika pašiznicinošās romantisma izjūtas. Tie ir divdesmitie gadi, kas kinematogrāfā ienes jaunas korekcijas, koncentrējot tā valodu ne tikai uz kustīgā attēla dzīvi simulējošu ritmu un saturu, bet uztverot celuloīda materiāla doto iespēju kā satura un formas spēles laukumu.

Vācietis Hanss Rihters skrāpē svītriņas uz ekrāna
un švīkā to kā audēklu uz molberta. Avangardisti
iejaucas smadzenu zem apziņas zonā, preparējot
visneiedomāmajakos spēles noteikumus.

Freidu ir lasījuši visi. Ari «Arsenāls» demonstrē vairākus abstraktās domāšanas modeļus, kuru tradīciju aizsākums meklējams vēl 1928. gada Dalī un Bunjuela kopražojumā «Andalūzijas suns», kas veidots šoka terapijas – dadaisma manierē. Kinoforums pārtver ideju; pēc vecmeistara erotiski iracionāli brinumainajām bildēm kustīgo tēlu vērotājam dota iespēja psihologa vadībā izpaust savus zem apziņas noslēpumus sirreālisma lazaretē. Un tā noteikti ir diskusija par kino kā mākslas jēdzienu, atsaucot atmiņā kādu būtisku niansi – objektivitāte šai kritērijū kategorijā neeksistē, šeit kino vairs nav realitātes dokuments, bet gan daudzveidīgu psiholoģisko modeļu interpretācija, kad tiek izspēlēti visniesespējamākie varianti. Te kino ir kā vīziju laboratorija, kas rosina redzēt un atklāt citādāk. «Arsenāls» atlasa programmu no vairāk nekā 400 filmām, no kurām skatītājs ieraudzis kādas 200. Eksotiskās kinovirtuves cienītājiem akcents likts uz Ķīnu programmā ar nosaukumu «Ķīnas dialekti», bet izsmalcinātos kinogardēžus gaida plaša britu filmu programma.

Un vēlreiz un pēdējoreiz par Bunjuela brokastīm – tik elegantu un stilistiski precīzi ieturētu teatralizētu uzvedumu nav viegli atrast pierasti pelēcīgajā izrādišanās kultūrvidē, pastāv ceriba ieraudzīt labas gaumes un apskaužamas kinosajūtas paraugstundu, kas mūsu visai aptuveno kinoizpratni varbūt vēl glābs no letāla iznākuma. Tā sacija vecais Bunjuels, kura gars sēdēja blakus pie grezni servētā galda, klusi un sazvērnieciski kīkinot.

MATERIALIZĒTĀ FILOZOFIJA

Kanādiešu kinofenomens

Par kinematogrāfu kā filozofisku kategoriju pēc «Arsenāla» diskutē
kinooperators Dāvis Simanis un TV un kinorežisore Ilona Brūvere.

VIZUĀLO MODEĻU DARBNĪCA

D. S.: – Mums jārunā par filmām, kas pierāda milzigu kinovēstures zināšanu arsenālu. Pirms kāda laika man Kultūras akadēmijā bija ļoti interesanti pārrunāt ar studentiem filmu «Mīrušie nevalkā stripainas drēbes». Filmā bija izmantoti fragmenti no veciem kinokadriem, tos turpinot ar svaigi inscenētām epi-zodēm, kas it kā nebija saistītas ar kinoarhīva sižetu. Un saruna par filmu mani šokēja, jo tikai divi stu-denti bija kaut ko sapratuši.

I. B.: – Sabiedribā ir pieņemts viedoklis – mistika ir viss, ko skatītājs nesaprot. Bet kinematogrāfs nav skaidojošā vārdnīca vai zinātnisks traktāts par populāru tēmu. Ar ekrāna fikcijas palidzību tā ir iespēja jutekliski un intelektuāli izzināt dzīves norises intensīvāk, nekā tas iespējams realitātē. Šī fikcija var būt daudz aptverošāka un ne tik simulativa, kā pildot stāstošā kino funkcijas. Vizuālās domas konstrukcija neturas kopā un nav pieņemama skatītājam tikai tad, ja tam, kas notiek sižetā, nav logiskas iekšejās dar-bības motivācijas.

Kaut kas ar kaut ko
nekad neturas kopā –
ari abstraktam sižetam piemit loģiska virzība,
un mēs noteikti varam vienoties par to,
ka šis kinematogrāfā tik ļoti aizraujošais žanrs
ir prāta spēle,
ar kuru nebūt nevar aizrauties visi,
kam patīk vērot uz ekrāna kustīgas bildes.
Tās ir filmas, kuras balstās
uz ļoti konkrētiem filozofiskiem simboliem,



un tā ir arī stikla pērlīšu spēle,
kas notiek uz naža asmens,
kur jebkura neprecizitāte grimā, kadra kompozīcijā,
mūzikā vai tekstā programmē neveiksmi.

«Piesargies!» ir pārsteidzoši precizi veidota šaha partija prātam un jūtām.

D. S.: – Es šeit negribētu runāt par mistiku, bet gan par mistifikāciju. Šai filmā piemīt tik daudz kinematogrāfiskās vitalitātes kā «Doktora Kaligari kabinetam». Tikai tēma risināta ar vēl lielāku uzdrikstēšanos nekā mēmā kino laikā.

I. B.: – Interesanti, ka šī žanra filmās sižetam nav būtiskas nozimes, un ir svarīgi mūsu sarunas sakārā to atgādināt. Kā visas filmas, lugas un grāmatas, arī tās ir par milestību, tikai šeit milestības kategorija ir eksistenciāla un visu šo mistifikāciju ir grūti atstāstīt – būtiski tikai pateikt, ka filmas pirmajā daļā autors stāsta par ģimenes tēvu, kas bērnībā zaudē vienu aci, bet otru tam jau kā pieaugušam cilvēkam izknābā putniņš. Brinišķīga alegorija. Filma ir pasaka, kustigu pastkartīšu komplekts, kur gan laimes briži, gan traģēdijas tiek eskalētas līdz galējibai, ievērojot visus Edipa kompleksa priekšnoteikumus – krāsaina anekdote par milas lietām, kur aktieri uzstājas krāsotiem vaigiem un runā maz, tekstos nosaucot tikai spēles formulu. Tātad trīs brāļi, viņu māmiņa, ligavas un abu pušu tētiņi. Tas viss tādā atstāstījuma formā izklausās diezgan apnicigi, bet režisors par mūžigi atražotu tēmu piedāvā neaprakstāmi oriģinālu mākslas darbu.

D. S.: – Stilistiski tas ir mūsdienu piemineklis vācu kinoekspresionismam. Režisors izmanto formulu, kas ir nekļūdiga, uz kurās bāzes viņš pierāda to, ka spej ne tikai izstāstīt kādu *story*, bet piedāvāt publikai īstu kino ar savu tēlu sistēmu, kas precīzi funkcionē. Tas pats notiek «Leolo», kaut gan režisors konstruē it kā pastāstu par savu bērnību.

I. B.: – Ar to viņš it kā atvieglo skatītāja lomu uztveres aktā un tomēr risina nopietnu filozofisko formulu. Interesanti ir tas, ka abas filmas nebūt nav smagnēji depresivas, bet neiedomājami virtuozas, krāšņas vizuālas spēles ar milzīgu dzīvi apliecinot humora devu. Un tomēr – neviena no šim epizodēm reālajā dzīvē nebūtu iespējama. Lidzīgi mēs to varam sastapt arī fantastiskajās Bredberija novelēs.

D. S.: – Režisors piedāvā domu, kas vizuāli materializēta. Īsts kino nav un nevar būt tāds kā reālā dzīve, bet tā ir dzīve pati par sevi, tāpēc tur darbojas cita psiholoģiskā formula. Viss it kā reāli notiek, bet tā nav dzīves realitāte, kas mūs piesaista ekrānam.

I. B.: – Kaut vai «Leolo» – sieviete taču nekad nevar apaugļoties no tomātu kaudzes, kurā līdz tam ejakulējis kāds tomātu novācējs, bet mēs šo epizodi pat neiedomājamies apstrīdēt, jo tā iekļaujas filmas

psiholoģiskajā formulā. Viss šai filmā ir jocigi un tomēr neiespējami ticami un īsti. Vai kādam pusaudzim ir bijis iespējams vectētiņu pacelt ar trisi uz bēniņiem pliku no karstas vannas, kad viņš lakoja ar miljoto auklīti? Tas viss patiešām izklausās mulķigi, jo īsts kino nav izstāstāms.

D. S.: – Kino ir pasaule, kādu režisors to spēj iztēloties kā domu, kā fantāziju par mūžigu tēmu, kas saucas Dzīve. Un tikai tad tas ir interesanti.

KAD TAS IR INTERESANTI

I. B.: – Man vienmēr ir licies diezgan neinteresanti apmeklēt filmu tikai tāpēc, ka tur spēlē kāds populārs aktieris. Tāpēc taču kinematogrāfs kā mākslas veids nav interesants, ja kādā viduvēji organizētā, režisora pieskatītā stāstiņā spēlē Kima Beisindžere, Alēns Delons vai Hanna Šigula. Varbūt Mastrojāni es spēju piedot piedališanos lielekrāna stāstiņos ari tad, ja filmai nav izteikti kinematogrāfiskas formas, bet dažreiz man šķiet, ka spēju to pieņemt tikai tāpēc, ka viņš ir Fellini aktieris, jo visās Mastrojāni filmās es dzivoju Fellini kinematogrāfiskajā platformā. Tā ir ieprogrammēta atmiņā.

D. S.: – Kas ir aktieris tāda veida filmās, par kurām mēs runājam?

I. B.: – Viņš ir tikai viena noteikta psiholoģiskā un filozofiskā koda nesējs.

D. S.: – Un, ja aktieris ir pārāk populārs, tad tas šajā formulā traucē. Jo zvaigznes veido kritiķi un producenti – ne vienmēr tas ir interesants raksturs vai spilgts aktiera talants. Šai gadījumā mums būtu neinteresantāk, ja tas būtu kāds Šlēze vai kaut vai Beisindžere, jo zvaigzne figurē citā uztveres sistēmā.

I. B.: – Tas nozīmē vēl arī, ka aktieris, būdams noteikts elements šajā sistēmā, drikst darboties tikai kā viens noteikts elementārs kods. Resnais. Tievais. Māte. Tēvs. Sliktais. Labais utt. Viņš var būt tikai viens burts šajā kinoepizodes teikumā. Konkrēta simboliski piesātināta kategorija, kas spēj veidot visu spektru tikai režisora precizi noteiktajā kopsakarībā. Šo filozofisko būvi veido ikdiensišķi rituāli, piedāvājot skatītājam jaunu uztveres pakāpi.

D. S.: – «Piesargies!» un «Leolo», «Glens Gulds» ir kinomāksla, kuru veido režisors, un te režisors nav tikai darba organizators, kā mums to tik bieži tik pieņemt.

Režisors te ir kinematogrāfiskās domāšanas meistars.

Viss pārējais ir pakārtots viņa spējai
un iespējai domāt, piedāvājot mums noteiktu
domāšanas veidu materializētā, sakārtotā sistēmā,
kuru mēs saucam par kino.

U n g a l a r e z u l t ā t ā
f i l o z o f i j a i r a n a l i t i s k a d o m ā t ā j a m ā k s l a ,
n e v i s p e d a g o g i s k s v a i s k a i d r o j o š s a k t s .

I. B.: – Kritiķi bieži vien tādām filmām, kas saista praktiku interesiju, tuvojas piesardzīgi, un es bieži domāju par to. Bet varbūt milēt kino ne vairs kā stāstiņu stāstišanas vietu var, tikai izpētot tā iespēju robežas?

D. S.: – Man šķiet, ka kritiķi domā par kino citādāk nekā režisors, operators vai aktieris, tā sauktā ar ražošanu saistītā komanda, turklāt arī kinematogrāfiskās realitātes uztvere var būt dažāda. To var izkopt gan skatoties, gan arī praktizējot, bet secinājumi par šim lietām ir atkarīgi no uztveres spējas un vēlēšanās iedziļināties kinematogrāfiskajās kategorijās. Vienkāršāk ir noliegt, ignorēt vai māksligi sarežģīt kinematogrāfiskās uztveres iespējas, veidojot publikai nepieciešamo pielūgsmes objektu arī ar samērā viduvēju kinorealitāti.

I. B.: – Protams, arī kinopolitikas situācija un paši kinoizplatītāji ir atbildīgi par publikas slikto gaumi. Kantu vai Šopenhaueru arī nevar lasīt ceturtās klases skolnieks, un, ja sabiedrība turpinās nerūpēties par intelektuālo potenciālu, mēs nekad vairs neatbrīvosimies no provinciāla infantilisma, kas pašreiz, nemaz nekautrējoties, tiek pasniegts kā pieklājības forma.

D. S.: – Es gribētu atgriezties pie sarunas par autorību – par kino kā filozofisku kategoriju un režisoru kā šis aizraujošās, nebūt ne tik vienkāršās spēles vadītāju. Es reiz teicu, ka nav iespējams labi padarit divus darbus reizē – bet Leluš «Virieti un sievietē» pierāda pretējo, jaunā Redforda filma «Zirgu vārdotājs» ir veiksme, un neapšaubāmi arī «Piesargies!», kur režisors ir aktieris, kas pats šajā gadījumā ir gan režisors, gan arī operators un piedāvā brīnišķigu un apskaužami precīzu vizuālo risinājumu.

I. B.: – Varbūt tas ir autorkino laika ieguvums – kad Eiropā, *dzelzs priekškaru* neaizsniedzot, izņemot Poliju un Čehiju, režisori paši gan rakstīja scenārijus, gan inscenēja, atļaujoties veidot dziļi personiskas filmas un piešķirt tām formu, kas atbilstu scenārija ipatnībām. Nereti šie autori bija arī operatori. Tās ne vienmēr bija veiksmes, jo žanra robežas šajos kinodarbos bija diezgan nenosakāmas – no stāstošā, klasiski dokumentālā līdz pat eksperimentālam formas kokteilim. Un, lai gan autorkino laiks, kas kinovēsturei atstāja Fasbinderu, Dirā, Vertmilleri, Šlēndorfu viņa labākajās filmās, Godāru, kā arī pašu Fellini un kaut vai Grineveju, ir pagājis, Francijā jau septiņdesmitajos gados un Anglijā astoņdesmitajos no jaunā viļņa netieši ietekmējās arī tā saucamais publikas kino, un tā vairs nevareja būt tikai stāstiņu stāstišana. Divdesmitā gadsimta beigas šajā emocionālī tik piesātinātajā, ne visai vienkāršajā kinožanrā, kas jūtas nedemonstrē, bet gan ar vizuāliem izteiksmes līdzekļiem veidojot jaunu skatītājam saistošu uztveres modeli, pieder Kanādai.

«LEOLO»

Leolo ar ģimeni dzīvo nomācošā Monreālas graustu rajonā un cenšas ar rakstniecības palīdzību atrast ceļu juceklīgu domu un atmiņu labirintā.

Žans Žaks Lozons 1987. gadā ar filmu «Nakts zoodārzs» debitē Kannu kinofestivālā un iegūst gan kritiku, gan publikas atzinību.

«PIESARGIES!»

19. gadsimts. Askētiskās sulaiņu skolas audzēknis Johans jūtas laimīgs – viņš saderinājis ar savu bērnības mīlu Klāru. Pēkšni viss izmainās. Pēc grēcīga sapņa par savu māti Johana kaisle uz skaisto sievieti pieaug. Viņš sajūk prātā un izdara pašnāvību. Viņa vietu blakus Klārai cenšas ieņemt otrs brālis Gregors, bet viņa ceļā atkal ir nopietns šķērslis, jo Klāru pārņēmušas seksuālas fantāzijas par savu tēvu.

Režisors Gijs Medins sācis savu kinokarjeru kā teātra un kino aktieris. Pēc isfilmas «Mirusais tēvs» (1985) Medins kērās pie pirmās pilnmetrāžas aktierfilmas «Gimli slimnīcas stāsti», kas drīz vien kļuva par kulta filmu.

«TRĪSDESMIT DIVI STĀSTI PAR GLENU GULDU»

Spēle ar un par dokumentālu materiālu. Vizuāls portrets, kas sniedz klaviervirtuoza Glena Gulda autorinterpretāciju. Struktūras pamatu veido Baha Goldberga variācijas, un katras no trīsdesmit divām epizodēm izskan kā variācija par Gulda tēmu, veidojot gan klasiku, gan impresionistisku mozaīku.

Režisors Fransuā Žirārs studējis komunikāciju zinātnes Monreālā. Viņa filmas un video ieguvuši vairāk nekā trīsdesmit balvu starptautiskos festivālos.

MADAME X UN VIŅAS DIVPADSMIT KRĒSLI

Ulrike Otingere

Studējusi mākslas zinātnes Sorbonnā. Eiropas autorkino granddāma. Otingeres filmas glabājas Nujorkas, Berlines un Parizes filmotēkās. Viņas darbu izstādes aizceļo uz Londonas un Madrides prestižākajām mākslas galerijām. Elitāra varbūt šķiet šī māksla nedzirdīgajam un neredzīgajam, kas sapinies neapgūtajos patēriņšauļos laukos un sev un citiem vairs jautājumus neuzdod. Viņa visu mūžu ir ceļojusi. Domās un īstenībā. Un viņa aizvien pratusi atklāt neatklātus noslēpumus, pakļauties savai intuitīvi gleznieciskajai fantāzijai. Visur – filmās, uz teātra vai operas skatuves, literatūrā un mākslā – Ulrike Otingere cenšas izzināt pasauli emocionāli kustigu bilžu valodā.

90

- **I. B.:** – Fantastiskas, ekstrēmi gleznainas, groteskas un pilnas vientulības, bezgala romantiskas un nežēlīgi konkrētas izjūtu gammā ir jūsu filmas. Vai jūs tā dzīvojat, vai tā ir tikai mākslinieciski konstruēta pasaule, ko piedāvājat skatītājam?
- U. O.:** – Es pat nezinu, ko lai atbildu.

Kino vienmēr ir cita realitāte.

Protams, ka daudzi radošie impulsi meklējami ikdienas dzīves vērojumos. Manuprāt, šis, kā jūs sakāt, ekstrēmās filmas daudz vairāk saistītas ar dzīvi nekā tās, kas it kā imitē kādu konkrētu reālu notikumu, bet īstenībā patiesībai nepievēršas.

Sajūtām un domām nepieciešama cita loģiskā konstrukcija, lai tās skatītājam būtu pieejamas. Tikai tad viņš var tās sajust un ar tām identificēties.



Foto: Uldis Pāže

- I. B.:** – Es tomēr gribētu atgriezties pie jautājuma par dzivi, kas rod sevī šo iespēju...
- U. O.:** – Galarezultāts ir pašsaprotams. Es ik dienas neceļos septiņos no rīta, lai astoņos ierastos darbā un precīzi piecos atstātu savu darba vietu. Man pašai jāorganizē sava darba diena. Tā ir tik dažāda pieredze, dažāda veida darbošanās, kur gadu gaitā uzkrāta neiedomājami daudzslānaina emocionālā pieredze. Tas varētu būt manas darba dienas lielākais ieguvums.
- I. B.:** – Mani tomēr interesē konkrētas lietas, kas iespaido jūsu sajūtas un redzējumu.
- U. O.:** – Savos darbos es ikgodienu neatainoju burtiski. Es to organizēju gleznieciskos modeļos, kas pazistami mākslas vēstures praksē. Tad es apmeklēju muzeus un izstādes, un tas pieder pie manas darba ikgodienu. Sešdesmitajos gados, kad dzīvoju Parīzē, es katru dienu gāju uz Luvru.
- I. B.:** – Tas bija laiks, kad jūs daudz gleznojāt un Parizes galerijās varēja nopirkt jūsu darbus?
- U. O.:** – Jā, es vienmēr esmu aizrāvusies ar glezniecību, un mani vienmēr fascinējušas dažādas kultūrvides. Jau ļoti agrā jaunībā es sāku interesēties par Āziju, par tās tradīcijām. Daudz ceļoju. Tā ir veidojušās manas neparastās kustīgās gleznes. Tā ir sadzīvisku vērojumu un dažādu kultūras ietekmu sintēze.
- I. B.:** – Vai kulturoloģisku interesi par vēl neizzināto jūs vērtējat kā intelektuālu vai tīri personisku?
- U. O.:** – Vēl bērnībā es aizvien sajūsmīnājos par ceļojumu aprakstiem un daudz fantazēju par šim svešājām zemēm. Pirmkārt, tā bija ļoti bērišķiga ziņķare. Mans tēvs bija gleznotājs un kopā ar citiem māksliniekiem devās ekspedīcijās uz Mongoliiju. Un tad kādu dienu viņš atvēra savu lielo Mongolijas dārgumu lādi, kas man lika aizvien vairāk noticēt šai brinumzemei.
- I. B.:** – Šo iespaidu varā jūs veidojāt savu pirmo filmu par Mongoliiju *Madame X*?
- U. O.:** – Jā. Tikai man nebija naudas, lai nokļūtu Mongoliā, un Ķinas jūras vietā es filmēju Bodenezeru. Tas taču pats par sevi jau ir komiski. Un tā noteikti bija arī pašironija par sabiedrībā toteiz tik plakātiski izprasto sieviešu emancipācijas kustību.
- I. B.:** – Vai tad, kad jūs beidzot nokļuvāt savā sapņu zemē, tā jūs ne ar ko vairs nepārsteidza?
- U. O.:** – Es gan biju lasījusi daudzas grāmatas par Āziju un pētījusi tās mākslu. Es Parīzē apmeklēju ķiniešu operu, bet mana tikšanās ar šo kontinentu tomēr bija tik spēcīgs pārdzīvojums, ka es uzņēmu filmu par to – «Mongolijas Žanna d'Arka». Šī filma ir pompoza un absurda, bet galvenā tēma tomēr ir realitātes un fantāzijas pretnostatījums. Galvenā filmas varone dodas šai ceļojumā, tāpat kā es to daru, un tā ir mana dzives realitāte. Tāpēc man vieglāk uz jūsu jautājumiem atbildēt ar piemēriem no uzfilmētā materiāla.
- I. B.:** – Kāds ir šis materiāls, kas atstāj liecību par jūsu pirmo tikšanos ar savu sapņu zemi?
- U. O.:** – Sizets ir vienkāršs, tās ir četras dažādas sievietes, kas uz Mongoliiju ceļo ar Transsibīrijas ekspressi. Tie ir dažādi dzives modeļi. Tā ir kāda angliete, privātskolotāja, kas viena brauc brīnišķīgā salonvagonā,

jauna meitene, kas dodas ceļā trešajā klasē un kam pieder tikai mugursoma, bet viņa tik ļoti grib izzināt pasauli. Tad tur ir kāda vāciete – mācību daļas vadītāja, kas ceļo ar konversācijas vārdnicu un skrupulozi precīzi seko notikumiem. Ceturtā ir dziedātāja, kāda Brodveja zvaigznīte, kas pieradusi, ka pasaule guļ viņai pie kājām. Viņa ceļo tāpēc, ka līdzšinējā dzīve viņai vienkārši ir apnikusi. Protams, šie tēli ir ļoti stilizēti, bet, neskatoties uz to, tie darbojas kā modelji, kā iespēju variācijas, uztverot sev vēl nepazīstamu pasauli.

Man bija svarīgi arī parādīt rietumniecisko domāšanu, kas izvēlas ceļot tikai ar komfortu. Tāpēc vilciena epizodes ir uzņemtas studijā, un, braucot vilcienā, kur greznība un apkalpošana sit augstu vilni, pa logu redzama tikai nedzīva uzgleznotā ainava. Kad dāmas orķestra pavadībā nonāk galapunktā, tad viņas sagaida pavisam cita realitāte ar kultūrvidi, kas šai izsmalcinātajai sabiedribai nav saprotama. Es daudz esmu domājusi par to. Tā ir tēma, kas mani nodarbina vēl šodien, kas man šķiet aktuāla, nevis tas, kas notiek svešā virtuvē vai guļamistabā.

I. B.: – Kāpēc jūs vienmēr runājat galvenokārt par sieviešu likteņiem un sievietes ir jūsu galvenās varones?

U. O.: – Manuprāt, sievietes ir sarežģītākas un tāpēc vien interesantākas. Virieši, manuprāt, darbojas pēc vienkāršakas shēmas, pēc iekarošanas un valdišanas principa. Es ceru, ka es sievietes neidealizēju, bet gribu ticēt, ka viņas vadās pēc citiem principiem, kur galvenais aspekts rīcības motivācijai ir vēlēšanās izzināt un saprast. Un es vienmēr mēģinu runāt par to caur spēles elementu.

I. B.: – Dzērājas portretā galvenā varone ir dramatisks tēls, kas nodarbojas tikai ar pašiznīcināšanos; ar ko šis darbs atšķiras no citiem sievietei izteiktajiem milestības apliecinājumiem?

U. O.: – Kad es no Parizes atgriezos Berlinē, mani šī vide ļoti fascinēja, bet pārsteidza tas, cik daudzi šeit atradās alkohola varā. Šai filmā pasaule ir auksta, daudz stikla atspīdumu, daudz spoguļu un refleksiju. Es katrai tēmai atrodju citu formu, un arī tas pieder pie manas darba dienas.

I. B.: – Pastāv pienēmums, ka mākslinieks nevar neko radīt, ko pats nav pārdzīvojis vai izjutis; vai šajā filmā ir personiski motivi?

U. O.: – Protams, ka tā, kaut arī smaga un sāpīga pieredze bagātina jebkuru mākslinieku. Jā. Ar alkoholisma problēmu es esmu saskārusies savu tuvāko draugu lokā. Es vienmēr cenšos runāt par lietām, kas man ir aktuālas. Bet mani varoni nav psiholoģiski uzbūvēti tēli, bet gan darbojas kā zīmes rituāldramaturģijā, kur groteska baroka forma var sadzīvot ar mūsdienu realitāti.

I. B.: – Vai jūs pati modelējat kostimus savām varonēm?

U. O.: – Jau scenārijā jūs atradisit kostimu un ainavu skices, manas fotogrāfijas, kas precīzi raksturo nākamās filmas stilu un žanru.

Veidoju savus darbus no vairākiem elementiem
kā kolāžā, kur savienojas nesaderigas vērtības,
kas fascinē ar savu kopējo kompozīciju.

Madonna un tramvaja biļete, dubļi un zelts,
majestātiska arhitektūra un netīra vēla.

Es krāju un meklēju šos materiālus,
un tikai tad, kad miniatūrā filma jau ir gatava,
sāk strādāt mana grupa.

Rekvizitori, mākslinieki, šuvējas. Visiem tiek dots ļoti precīzs uzdevums, daudzas lietas es izgatavoju un
šuju pati. Kad sākas filmēšana, darba diena ilgst līdz pat rītam.

I. B.: – Ceļojumi jums aizvien vēl nozīmē jaunu atklāsmi?

U. O.: – Tā jau laikam ir, ka esmu nelabojama ceļotāja. Turklat tagad, kad tik daudz tiek runāts par vienoto Eiropu, man jāatzist, ka Austrumeiropu es tā īsti vēl neesmu iepazinus, tāpēc mani ļoti satrauca manas pēdējās filmas uzņemšana Ukrainā. Es ļoti nopietni gatavojos šai ekspedīcijai, lasīju krievu literatūru, Ukrainas vēsturiskos un kulturoloģiskos aprakstus. Es nelidoju uz Ukrainu ar lidmašīnu, bet gan sēdos pie vecas kleberkastes stūres, lai pati izbrauktu ceļus, sastaptu tur dzīvus cilvēkus un iepazītos ar senu un aizmirstu Eiropas arhitektūru. Polija, Čehija, Slovākija, Ungārija, Bulgārija, Ukraina. Atpakal es atgriezos caur Stambulu.

I. B.: – Kas jūs saista Ilfa un Petrova darbā, kurš uzņemts Ukrainā?

U. O.: – «Divpadsmit krēslī», manuprāt, ir ne tikai lieliska literatūra, bet arī precīzi ataino dzīves realitāti. Arī šodienas Krievijā. Un šie brīnišķie groteskie tēli, kas nemitigi cenšas izdzīvot diezgan absurdos apstākļos! Saglabājot dzīvi apliecināto stāstu par apslēptas mantas meklēšanu, es redzu šai materiālā arī iespēju rādīt šodienas vidi un runāt par mūžigajiem laimes meklējumiem, kam nenogurstoši pakļauts ir cilvēka prāts.

I. B.: – Kādu jūs redzat Vāciju šodien?

U. O.: – Politiski tā ir kļuvusi robustāka, tā vairs nav tik atvērta sabiedrība, kāda bija vēl pirms gadiem divdesmit trīsdesmit. Tā bieži veido paviršu viedokli par nepazistamām norisēm un svešu lietu kārtibu. Ekonomiski vairs ne tik ideālistiski orientēta kā studentu revolūcijas iespaidā. Bet tā pašreiz ir vispārēja tendence, kas diemžēl vērojama visā Eiropā. Sabiedrības attīstība noteikti cieš no tā, bet nelielas sabiedrības grupas uz tā iedzīvojas.

I. B.: – Par ko jūs sapņojat?

U. O.: – Es sapņoju par kino, par savām filmām, kuras finansēt kļūst aizvien grūtāk. Es sapņoju par to, lai bailes, kas cilvēkiem traucē saprasties un saprast citam citu, kādu dienu pazūd pavisam un mēs varam ar prieku un laimes sajūtu iepazīt šo lielo pasauli, kur ir tik daudz nezināmā.

I. B.: – Kur jums vēl gribētos aizceļot?

U. O.: – Es vēl nekad neesmu bijusi Sibirijā, Kamčatkā. Tur es gribētu pētīt etnoloģiju, reliģijas zinātni.

I. B.: – Sievetes parasti daudz laika velta savai garderobei, izskatam, vai jums nepiemit šī vājiba?

U. O.: – Es varbūt neģērbjos tā, kā to no manis sagaida, mans ģērbšanās stils neatbilst vispārpriņemtajiem standartiem. Kaut vai šī vestīte, tā ir piemiņa no kādas filmas, kas man sevišķi mīla.

I. B.: – Es atceros kādu tēlu no «Frika Orlando» – sievieti bez ķermēņa apakšējās dalas, fotogrāfijā šis tēls izskatas biedējoši....

U. O.: – Kādreiz gadatirgos tika izstāditi visādi brinumi. Un barokā jau tas darbojas kā pasaules teātris. Miniatūrpasaule. Tāds ir arī Friks Orlando. Viņš nav ne kropls, ne tizls, bet viņš neiederas šai pasaulē. Un šī sieviete ir viens no balagāna numuriem, ar kuriem uzstājas šis puisis.

Šo meiteni atveidoja kāda politoloģijas studente, turpat par aktieriem darbojās divdesmito gadu cirka mākslinieki, kas jau bija ļoti veci, un es runāju ar viņiem par pasauli un tās pieņemto kārtību. Filmas epizodes inscenētas gan mitoloģiskā templī, gan rūpniecības rajonā, kas uzņemts kā brīnišķa ainava no renesanses laikiem, gan lielveikalā, kuru pilsoņi jau pielūdz kā baznicu.

I. B.: – Vai pielūgt var mūžīgi?

U. O.: – Arī par pielūgsmes objektiem katru dienu ir jārūpējas. Nekad nevar zināt, cik ilgi tie izdzivos. Bet mūžīgi....

ar tādu apgalvojumu

es nesteigtos.



PULKVEŽA BRIEŽA TEĀTRIS

Uldis Briedis

SKATUVE mainās, dekorācijas piemērojas lugas norisei, un tā nav sarakstīta, bet notiek tieši tajā brīdi, kad atveras priekškars.

PRIEKŠKARS nav vizuāla kategorija, tas ir jēdziens, kas piedāvā iespēju noskatīties kādu gabaliņu svešas dzives un ķemšanās, traģēdijas vai komēdijas, kas neietilpst paša skatītāja dzives dramaturģiskajā konceptā un tomēr iezīmējas kā atpazistams.

SKATĪTIES vienmēr ir bijis ērtāk nekā piedalīties – izņemot vienīgi tad, kad izrādišanās uz skatuves ir visai apšaubāma, garlaicīga un sasaistīta, vienā vārdā sakot, bezkaisliga, kas teātra vēsturē tā gadās biežāk nekā otrādi.

UN tad ir tas gadījums, kad arī skatītājs var izlemt klūt par aktieri vai režisoru, bet var arī izmēģināt kādu varenāku posteni, iekārtojoties par sava Lielā teātra intendantu. Tas ir iespējams, turklāt izmantojot daudz plašāku dramaturģisko materiālu, monumentālāku skatuves konceptu un apjomīgāku publiku, nekā to piedāvā profesionālie akadēmiskie teātri. Viss notiek, ja tikai izdodas tikt galā ar iedzimto kautribu un ignorēt dažādos *drikst-nedrikst, var-nevar* un *jādzivo tā un tā* priekšrakstus. Pārējie skatītāji gan šos skatuves mākslas meistarus – bez jebkādas skatuves par nodokļu maksātāju naudu – tad saukā par dulliem, bet isto spēlmaņu cilti tas nekad vēl nav tā isti uztraucis. KĀDS, kas to visu tiri labi pārzina.

KAD MATROŽI KLAUSĀS

Ronis pulkveža Brieža teātri staigā ar katliņu un puķi pogcaurumā vēl krievu laikā, ziemā iet peldēties un zina vairākas valodas. Pārkāpot pat jaunās brivvalsts priekšstatu par valodniecības normām, Šķēles uzrunā par angļu valodas mācībām, kurpjū tirīšanu un zobu birstes nepieciešamību katrā saimniecībā tiek nosaukta tikai viena svešvaloda. Bet laikmetu apsteigušais Ronis tolaik, iekāpis tramvajā vai autobusā, skaļi stāsta anekdotes un, ieraugot matrožu pūli, sāk tekošā krievu valodā lasīt avīzi, kur it kā stāv rakstīts –

Krievijā zemi dos atpakaļ saimniekiem un likvidēs kolhozus. Tad matroži nopietni klausās un jau apspriež negaidito pavērsienu, pārdomājot alternatīvas.

Ronis sabiedribā nemaz tik bieži neiet, tikai reiz, kad dodas ielās lepns un pašapzinīgs, abi ar pulkvedi, kā jau tas dramatiskajā teātri pienākas, beigās tomēr satiekas, un tas šoreiz notiek dramaturģiski izsmalcinātā vidē – kapos –, kad Ronis nāk savu mūža māju apraudzīt, bet Briedi zārku meistars vēl nav piecēlis ar pirmajiem gaiļiem, lai viņa vāgūzi iestumtu zārku pa durvīm.

KAD ZĀRKU MEISTARS NAV PULKVEDI PIECĒLIS AR PIRMAJIEM GAIĻIEM

Tas lugai tāds labs, drastisks sākums, bet Briedis jau lugas nepieraksta, tik bildē, riktē un varbūt arī mazliet atceras. Vispirms to, kā divreiz piedalījies vācu armijas sakāves veicināšanas akcijās – vienreiz, kad iekrītis peļķē, aizkavējot kādu friču zaldātu no tiešo pienākumu pildīšanas, jo laipnajam onkulim tad bija blaujošais puika jāizķeksē no lielās peļķes, jānotira un jāatdod mammai. Un pa to laiku viņš jau sen būtu kādus trīs četrus sarkanarmiešus nokniebis. Kad kara beigās vietējos iedzīvotājus vācieši dzen tranšejas rakt, tad Brieža puikas tās atkal aizber ciet. Nekas jau nebija, tik tāda nelielā varonības ilūzija, tāds mazs teātris ar koka šaujamajiem, kurus tad ieraugot, friči pacēla rokas un divainā kārtā, kā krievu filmās, mazo pulkvedi uzreiz tomēr nost nešāva.

«Dēkainim ir jābūt attapīgam azartistam, un to nevar iemācīties,» saka Briedis un atzīstas, ka vienmēr jau nemaz tik labi netiek galā ar savu lielo skatuvi, ir reizes, kad vairs neesot spējīgs ne uz ko. Tad atkal atraisoties pārāk daudz, un ir jau dzirdējis arī kādu teātra dzīvei neraksturīgu repliku: «Briedi, nu tu gan par traku laid!» Bet viņš vienmēr var pateikt, kā iziet no situācijas, un tad vairs nebūt nav svarīgi, vai saķeršanās sanākusi ar priekšniekiem, apakšniekiem, tirgus tantiņām, nepieskatītiem svešiem vai savējiem bērniem, sievāsmāti vai dažāda ranga privileģētajiem banditiem.

INSCENĒTĀ PATIESĪBA NR. 1

Nakts. Eju pa ielu. Nāk banditi preti, vesels bars, kādi pieci seši, un es jau redzu, slikti būs. Pēkšņi man ienāk prātā kaut kas tāds, ko iepriekš nemaz nevar izdomāt – vienam no bandas kaklā pakārta gítāra, un es uzreiz tam metos klāt, situ uz pleca un sāku stāstīt, kā man patīk viņa instruments. Saku viņam komplimentus, un viņš vairs netiek domāt neko sliktu. Tikai klausās. Un tad es viņu lūdzu uzspēlēt un uzdziedēt kā labu sava amata meistarū – īstu muzikantu. Es viņu tā slavēju un tik stāstu, cik viņš ir labs cilvēks, ka no tās klopes nekas vairs nesanāk. Tie pārējie tik stāv un skatās, kas būs, bet man bikses pilnas, es mēģinu dziedēt lidzi. Kad esam uzdziedājuši un izrunājušies, tad jau šie ir draugi.

PAR VĀVERU MEDĪBĀM UN KAD ĢĒRBTIES PLIKAM

Grūti ir nomērit, kas tāda traka, kas pustraka dēka. Viņam viss nāk no dabas, ari piedzivojumi. Vislabākās atmiņas ir par vāveru medibām, un tas ir toreiz, kad Uldis dzīvo taigā. Kad apmaldījies iet vai simt kilometru un nesatiek nevienu dzīvu dvēseli. Tā kāds cits ceļnieks vēl aizietu bojā. Bet ceļš ir vilinošs. Nakts nāk virsū, un, jo tu vairāk šaubies, uz kuru pusi iet, jo tas viss sliktāk beidzas.

Ar Olafu Gūtmani viņam bij plāniš aizbraukt uz Altaju, kur mazāk odu, noģērbties plikiem un palikt tur, lai pierādītu, ka cilvēks var izdzivot. No klūgām celt būdu, ķert zivis un ar akmens šķēpeli sagriezt kritušu dzīvnieku ādas. Dēkās vajag kompanjonu, un vairāk kā trīs tie darītāji nevar būt, jo, kad ir kāds kašķis, tad labi, ja divi ir pret vienu. Pusi uz pusi neder, tad neko nevar sadalīt. Medibās un makšķerēt pa foreju upēm pulkvedis iet viens, bet ceļot viņam patik ar Olafu Gūtmani. Tas ir tāds mierīgs, tāpat kā Sibīrija, kas ceļojot izstaigāta.

INSCENĒTĀ PATIESĪBA NR. 2

Pēkšņi Cēsis dienas laikā pats klāt pienāk fašists un prasa, kur var dabūt alu. Es parādu, kur ir tas kiosks, nofotografēju viņu un atvados. Izrādās, viņš te tā trīsdesmit gadus pēc kara vienkārši demonstrējas. Vai tā ir dēka? Visa dzīve ir viens pārsteigums! Kad Kārlis Sebris kino spēlē kapteini, aizbraucu tur pie jūras un skatos, tai lietai nav nekādas smaržas klāt, nav zvīņainu zābaku, nav murda ar zivīm! Es pats esmu bijis zvejnieks! Un tur tak stāv laiva! Es piesakos aizbraukt pie zvejniekiem un atvest zivis, lai tā padarišana izskatās mazliet ticamāka. Aizbraucu ar to laivinu, un ir jau pusdienu laiks – viss tukšs un kluss, ostā neviena cilvēka. Domāju – nekas, varbūt drusku pafotografēšu, te pēkšņi atskatos, man tieši preti parādās robežsargs ar pistoli rokās, lec laivā iekšā un uzreiz mani apcietina par spiegošanu. Atsauc brunotus zaldātus, viens ar automātu pa priekšu, otrs aizmugurē, aizved mani uz iecirkni un tad pēc dažu mulķigu jautājumu uzdošanas saprot, ka vietējais vien esmu. Nu ko, ved uz čeku parādes soli, bet es atceros, ka man tā laiva vēl jāved atpakaļ. Čekisti pēc visa tā teātra, gods kam gods, iedod mašīnu, aizved pie robežsargiem, bet uz jūras mani atkal apcietina. Nav tak redzējuši, kā šķērsoju robežu.

Un atkal zvanīšanās un skandāls, un es pa vidu lamājos! Kad aizbraucu atpakaļ, filmēšana jau bei-gusies, laivu meklē kā nozagtu. Un tas viss notiek vienas dienas laikā. No paša rīta līdz pat vakaram.

PERSONU SKAIDROJOŠAS PIEZĪMES

Liepājā viņš dzīvo ratnīcā, kuru sauc par vāģizi. Guļ uz ratiem, ir vēl neprecējies, un durvju priekšā tur ir gan teātris, gan krogs, gan vietējo rakstītāju midzenis. Viņš vizina aktrises no teātra uz mājām, iejūdzies ragavās.



Foto: Uldis Briedis

PAR DEGOŠĀM UN SADEGUŠĀM ZVAIGZNĒM

102 •

Es zinu, ista dzīve sākas ar kaut ko vienu. Ar kādu fragmentu, detaļu vai sagadišanos. Un pēc laika tas viss klūst par atmiņu. Ari sapnis ar visu to, kas vēl pirms piedzimšanas. Jo viss, kas notiek, pēc tam jau ir realitāte, kas ātri aizmirstas un ko atcerēties ir ne tikai apgrūtinoši, bet bieži vien arī ne visai lietderīgi.

Kad man palika sešpadsmit gadu, tēvs pirmoreiz atļāva aiziet uz Drāmas teātra izrādi «Aijā, žūžū, bērns kā lācis». Man grūti atcerēties, kāpēc izrāde tolaik bija aizliegta, tikai skaidri atceros, ka pliks neviens pa skatuvi neskraidiņa un neķitras dziesmas nedziedāja. Izrāde man patika, ko šodien grūti izskaidrot, jo nekā sevišķa tajā nebija, bet varbūt tas bija lepnums par to, ka arī es beidzot to varēju noskatīties tāpat kā pieaugušie. Ātri vien man šis vienkāršās teātra izklaides likās visai nenozīmīgas, jeb, atklāti runājot, tās mani garlaikoja. Teātri man tik ļoti gribējās redzēt domājošu režisoru, pilnīgi atkailinātu aktieri un intelektuālu materiālu, bet klusos vasaras vakaros es lasiju Sartru un Niči. Tas vienoja mūs, manus vienaudžus – visus tos, kuri bērnībā nesa no skolas uz mājām baltmaizi, kas bija saņemta uz kartītēm. Tos, kuriem nakti uz ielas lika droši justies krievu zaldāti, un tos, kuri katru brivo sestdienu un svētdienu brauca uz laukiem, lai atgrieztos Rīgā ar medus vai krējuma burciņu padusē, kas dažus jaunākos viriešu kārtas *Homo sapiens* pārstāvus aizvien uzjautrināja. Tādu nebija daudz, tomēr tas bija sasoditi nepatikami un padarija laukos braukšanu par visai sarežģītu pasākumu ar sabojātu gala rezultātu.

Mēs visi dzīvojām sapņu un skaistu fantāziju pasaule, kurai ar realitāti nebija nekāda sakara. Un mēs to apzinājāmies. Mēs varējām to atļauties. Un tāds bija arī teātris, kuru mēs, omišu burciņu vadātāji, milējām: Jaunatnes teātri Uldi Pūcīti, Imantu Skrastiņu, Dinu Kupli Ziedoņa «Motociklā», kad viņa nāk ar puķēm Čaka «Spēlmani». Tas jau ir spēlmanis, bet «Motociklā» ir tā: «Ceļš, mēs daudz ko izcietisim! Ceļš, mēs daudz ko necietisim. Ceļš, un vēl un vēl nav isti, vēl daudz neliešu nav sisti. Tāpēc jau mēs tikām sauktī – galvenais, lai nepārtraukti.» Tā bija un būtu labi, ja būtu vēl kādu reizi. Tad būtu jautrāk.

Nevar aizmirst Pēteri Pētersonu. Viņa izrādes Jaunatnes teātri iedibina Pītera Bruka jaunā teātra jēdzienu arī latviešu interpretācijā. Viņš ir pirmais, kuru skatuve interesē kā jutīgs spēles batuts, kā skaista un neaizmirstami muzikāla glezna, kā dzeja, kurā atklājas visas iespējamās aktiera emocionālā arsenāla variācijas, un vēl kā doma, kas nav jāizskaidro, bet kas skatītāju iekaro.

Ari Dailes un Drāmas teātri septiņdesmitie ir avangarda laiks – šķiet, interesantāko no savām izrādēm – «Sapnis vasaras nakti» – ar Dailes sesto studiju veido Kārlis Auškāps. Šai sapni skan Rika Veikmana mūzika un baltos triko tērpusies aktieri nevis izstaigā un izrunā Šekspira tekstu, bet gan veido izrādi starp zemi un debesim, kad uz skatuves dzīvo ne tikai ēteriskā Šekspira laika romantika, bet gan neskaitāmas akrobātiskas figūras uz virvēm, trapežu tīmekļiem un grīdas. Ari Valda Lūriņa «Spartaks» Drāmas teātri ir apvērsums mūsu teātra režijas klasiskajā izpratnē. Lai cik tas būtu smiekligi – tas mūs, sapņainos omišu un opišu miluļus, dara laimigus.

Septiņdesmitajos gados meitenēm parādās jauni favorīti – Rolands Zagorskis, Andris Bērziņš. Mēs dungojam vēl kādu diplomdarba izrādes dziesmu, kur ir tā: «Vakarzvaigznes sadeg, sadeg vakarā. Rita zvaigznes sadegs rit.» Tā arī notiek. Un tur tik daudz spilgtu seju – Ingrīda Andriņa, Gunta Virkava, Lilita Ozoliņa, Regina Razuma, Māra Zvaigzne. «Ak, cik tās meitenes bija skaistas,» iesaucas klavieru skolotājs, kas, tāpat kā toreiz, aizvien vēl piepelnās ar privātstundām pirmskolas vecuma bērniem.

Bet ir vēl viena izrāde, kas nebūt neizceļas ar konceptuālu pieeju materiālam, lai gan, tāpat kā jau iepriekš minētajiem, arī Alfrēdam Jaunušanam atnes spilgta un drosmīga režisora slavu. Molnāra «Liliomu» meitenes skrien skatīties vairākas reizes – tas ir mīlestības sapnis, spilgts karuselis, kas rāda gaišu ilūziju par dzives likumsakaribām, likteni, nolemtibu un pasaku, kas nekad nebeidzas. Tā veidojas arī Ulda Dumpja un Ģirta Jakovļeva «Lilioma» atbalstītāju grupas. Un, lai gan es par dievu uzskatīju Ģirtu Jakovļevu, svaru kausi spēcigi sasvērušies uz pretējās nometnes pusī. Kāda tam nozīme? Varbūt tas pat ir mazsvārīgi, taču ir lietas, kas toreiz redzētas uz skatuves un dzīvē piepildās, apliecinot šīs teātra poēzijas reāli loģisko dabu.

Tas ir laiks, kad Eiropas austrumu pusē modē pirmoreiz ienāk klošenes un platformenes un nav nevienas saviesīgas sanākšanas, kur netiek dziedātas dziesmas no Liepājas teātra izrādes «Princis un ubaga zēns» vai citēts Kalniņš plus Čaklais no «Lilioma».

Un tad es atceros Marcinkēviča «Sienu» – atkal Dinu Kupli, viņas dramatiski piesātināto tēlu –, un nezin kāpēc turpat ir arī Neša «Lietus pārdevējs» kā filozofiskās teātra realitātes apogejs. Sapņa virsotne, pēc kuras vairs nekā nav

un ilgi nevar būt.



MECHTILD – MON AMOUR

Acis. Rokas. Sirds kustiba – ķermenis

Jutekliskuma teorija un prakse. Kustibas teātris Vācijā

Ķermenis ir viens no pārsteidzošākajiem instrumentiem aktiera rokās. Pīna Bauša, Rainhilda Hofmane, Hanss Kresniks, Zuzanne Linke un Gerhards Bomers to apliecina ar jaunu dejas teātra konceptu, kas divdesmit gadu laikā kļuvis par augstvērtīgāko Vācijas rietumu daļas kultūras eksporta preci un pierāda sevi, apvienojot kustibu ar idejiski teatrālo un akadēmisko dejas skolu. Šajā jaunajā uztveres telpā horeogrāfi, režisori un aktieri – dejotāji – piedāvā skatitājam jaunu sajūtu, emociju un kustibu dimensijas pieredzi. Vācieši aizvien daudz domā par savu aizkavēto emocionāli juteklisko kultūru. Kafka, Rilke, Valzers dvēselēs kustīgo dabu pārvērš literāros disputos vēl pagājušā gadsimta sākumā, bet tā ir teorija. Herberts Markūze runā par plaisiru starp civilizāciju un kultūru mūsdienu sabiedribā, jo kultūras jēdziens tiek tulkots kā pilsoniski represīvs elements, kur ikdienas realitāte tāla vispārējai mākslas izpratnei. Dejas teātri ķermenis netiek pretnostatīts dvēseliskajai jūtu pasaulei un personiskais pārdzīvojums – publiski pilsoniskajam tēlam. Sabiedriba savā kultūras modeli neidealizē kultūras aktivitātes un to produktus, kuros māksla klūst par patvērumu realitātei, paspējot tai uzspiest ideoloģisko zīmogu.

Dejas un kustibu teātris noliedz klasiski ideoloģisko kultūras aksiomu, un varbūt te meklējama šī fenomena panākumu atslēga. Skumjas, prieks, izmisums, laimiga sagadišanās, neveikla atzišanās, nekautrējoties no šo emociju tiešuma, sasniedz jaunu dimensiju skatitāja uztverē.

Cadeks, atgriežoties no emigrācijas, kritiski norāda uz vācu aktieri kā ne visai plastisku, emocionālu materiālu režisora rokās, bet gan kā oratoru, kas nepazīst ķermeņa dvēseles valodu.

Dejas teātris. Kultūras fenomena uztveres revolūcija, kuru nosaka kustibas un baudas princips, jo baula nekad nav sastingsi. Pīna Bauša ar savu ansamblī ir pirmā, kas Vācijas provincē Vupertālē pirms vairāk nekā trīsdesmit gadiem pierāda pieņemtajai galma kultūrai pretējo tēzi, cīnoties par kustibu aktieri un veidojot jaunu dejas teātra trupu. Empcionālu, absurdi netveramu, ķermeniski atklātu, emocionālu atvērtu un klauniski ironisku. Un katra Fellini aktrises, 1984. gada olimpisko spēļu režisores Pīnas Baušas deju teātra izrāde ir notikums.

Varbūt tie ir Baušas stāsti par patiesību,
kā turpinot literatūras klasīka Hainera Millera
eksistenciālās spēles ķermeniskā realitātē,
turpinot eksistenciālās fantāzijas
teatrāli sadzīviskā bilžu vidē.

Sizetus kustību teātris piedāvā gan noslēgtā telpā
ar galdu, durvīm un logu,
gan konkrētā un ikreiz citā atvērtā,
neaizsargātā ārpasaule.

Arī puķu plavā kā eksistenciālā ideāla neizteiktā paradīzē. Visur mēs dejotājus atrodam askētiskā
vienkāršibā, risinot dvēseles rēbusa formulu, kas ikreiz fiziski sāp sirdi un dvēselē, tur delnās. Tūlit pat
iepriecinot ar ķermeniski precīzo klātesamību.

Rīgā redzamais fotogrāfiskais ekskurss ir melnbalts un sniedz tikai fragmentāru ieskatu dejas teātra
pasaulē. Melnbaltā fotogrāfija neapšaubāmi paredz intelektuāli emocionālu kvalitāti. Labi, ka tā. Rīgu šie
deju teātra vēstures liecību fragmenti sasniegusi, domātājam neskarti. Kā netverama kustība, kā atklāta
seja. Kā jūtu haoss, kas it kā garāmejot liek atcerēties kustību kultūru kā sadzīves mākslas žanru un izjust
to kā

izmeklētus

tuvības

svētkus.

DIVAS DEJOJOŠAS CIGARETES PĪNAS BAUŠAS MAGONU LAUKĀ

Pīnas Baušas kustību teātra aktrise Mehtilde Grosmane

I. B.: – Grosmanes kundze, jūs esat aktrise, kas vairāk nekā divdesmit gadus strādā vienā no atzītākajiem kustību teātriem pasaulei; kādas ir jūsu skatuvisķas metodes prioritātes?

M. G.: – Es neesmu dejotāja. Šai teātri esmu vienīgā aktrise, kas nedejo. Tas pastāv jau divdesmit piecus gadus, un es tur strādāju divdesmit trešo sezonu. Jāatzist, ka Vācijā *Modern Dance* ir vērā ķemama pieredze. Bet Bauša neseko kādam noteiktam horeogrāfijas vai režijas stilam – Pīnas interpretācijā deja ir kustība, kas ilustrē vai, varbūt pat precizāk, emocionāli izdzīvo ļoti daudzveidigu horeogrāfiskās un dramaturģiskās sistēmas modeli. Tas nenozīmē, ka trupa iziet uz skatuves un izlādējas. Ar katru jauniestudējumu tā strādā pie citas dejas plastikas formulas. Un ari es nevaru teikt, ka sekoju kādam noteiktam virzienam, – es sekoju savai pieredzei, kas iegūta, strādājot dažādos teātros ar ļoti dažādiem režisoriem. Es neesmu Stanislavska, Strasberga, Šteina vai Bruka aktrise, jo uzskatu, ka visi šie augstvērtīgie teātra mākslas teorijas piedāvājumi pirmām kārtām ir nepieciešami studiju laikā, lai vēlāk, strādājot un analizējot savas iespējas, attīstītu individuālu spēles tehniku. Aktiermākslā mani nesaista naturālisms, uz skatuves es darbojos nosacītā vidē un vēlos, lai konkrētais skatuves tēls ir skatītājam emocionāli atpazistams – vairāk izjūtās nekā ilustrācijā.

I. B.: – Ir pierasts aktiera profesiju vērtēt kā samierniecisku paktu ar režisora un dramaturga vērtību kritērijiem par kvalitāti; aktierim ir jāmil jebkura loma, citādi tur nekas labs never sanākt. Kurās no Baušas izrādēm jums strādāt ir interesanti, par ko tās stāsta, un kāds teātrs jūs saista, kad to skatāties?

M. G.: – Man šķiet, ka saturam, tātad tēmai, nav būtiskas nozimes, katru no tām var risināt interesanti vai, gluži pretēji, ar savu nevarību, neskatoties uz spilgtu sižetu, garlaikot skatītāju. Svarīgākais ir parādīt cilvēka emocionālo pasauli – skumjas, prieku, bēdas, dusmas, izmisumu. Ilgošanos.

Es milu teātri, kas mani ne tikai rosinā domāt
vai saprast, bet satricē un aizkustina.



Neciesu pamācošus gabalus, kad režisors izliekas
gudrāks par skatītāju, nemitīgi runādams par to,
kādām būtu jābūt skatītāja
pamatvērtībām un ideāliem.
Teātrim nav tiesību garlaikot vai
uzmākties ar pamācībām.

Tad ir interesanta jebkura luga, un Pinai izdodas viss. Es milu režisora teātri un aktieri, kas spēj šim veidojumam piešķirt dzīvību. Bet diemžēl jāatzīst, ka teātra māksla vairumā gadijumu tomēr skatītāju garlaiko.

Pina nekad nepiedāvā nedzīvu konceptu, man patik viņas precizitāte, režisoriskā domāšana un humora izjūta. Pamatelements katrā mēģinājumā ir improvizācija.

Varbūt tāpēc Baušas aktieri dzīvo teātri un viņiem maz laika atliek sev. Man patik Pinas izrādes «Viņš ved Viņu pili – pārējie seko», «Brehts», «Divas cigarettes». Jā, man patik visi Pinas uzvedumi. «Millera kafejnīca», «Ifigenija». Varbūt «Logu tirītājs» man nav tik tuvs, bet es labprāt piedalos šajā spēlē.

I. B.: – Jums patik Austrumi, tas gan ir katra Rietumeiropas intelektuāļa emocionālā modeļa ideāls, un tomēr...

M. G.: – Ikreiz pēc viesizrādēm atvedu mājās iespaidus par sabiedrību, kas funkcionē pēc citiem pamatprincipiem, nekā esmu radusi, un tie nav tik pragmatiski. Austrumeiropa ir atvērtāka un patiesāka izjūtās. Es šeit negribu runāt par politiku vai institucionālo iekārtu. Tās nekad nav bijušas vērtības, kas saista manu uzmanību. Man grūti izskaidrot šos iespaidus, jo esmu uzaugusi Rietumu kultūrā un Austrumeiropu izjūtu kā daļu no pasaules, kas man tik tuva un kam es nepiederu, lai kā arī to vēlētos. Tā ir kā ilgošanās. Mana tēva gímene nāk no Silēzijas Austrumprūsijā – no tagadējās Polijas, un es tur jūtos joti labi. Kaut gan jāatzīst, ka pēc politiskajām pārmaiņām Austrumeiropā cilvēki ir kļuvuši noslēgtāki un Rietumu ideo-loģisko plakātiskumu bieži vien uztver kā dzives realitāti. Tas ir tā diezgan skumji.

I. B.: – Viesizrāžu perspektīvais plāns; kurās pilsētās un teātros spēlējat labprātāk nekā citur?

M. G.: – Jau astoņpadsmit gadus pavasari braucam uz Parizi, un tas ir vesels mēnesis, kad spēlējam ik dienas. Atgriežoties Vupertālē, ikreiz jāsecina – Parize tā arī palikusi neredzēta. Man joti patik Romas publīka. Nujorkā patik spēlēt, bet tas nenozīmē, ka milu šo pilsētu. Esmu eiropiete, un amerikāniskais domāšanas veids man nav sevišķi pieņemams.

Mēs bieži braucam uz Japānu, arī tā ir pavisam cita pasaule, par kuru spēju jūsmot, bet kas man šķiet joti sveša – varbūt tāpēc, ka esmu diezgan vecmodīga un uzskatos konservatīva.

I. B.: – Kā uztverat kostimu, kuru Valkājat uz skatuves, kā tas ietekmē jūsu skatuvisko fantāziju?

M. G.: – Kostīmam ir izšķirīga nozīme – tas stāsta tik daudz par nēsātāja raksturu un simboliku izrādē. Un tomēr man patik, ja kostīms neatklāj visus noslēpumus, atstājot tēla vizuālajai uztverei un tekstam iekšēja konflikta iespējas. Piemēram, «Logu tirītājā» uz skatuves ir sarkans nebeidzams rožu lauks, bet man tērps ir melnā krāsā. Katrai krāsai ir savs iekšējais lādiņš, un no tā esmu gatava baroties. Tāpēc man pieņemams ir jebkurš kostīms. Ari kailums.

I. B.: – Partnerattiecības dzīvē mums bieži vien sagādā galvassāpes, kā to izjūtat uz skatuves?

M. G.: – Piederu paaudzei, kas cieši saaugusi ar feminismu kustību, bet varu atzīties, ka neesmu tajā iesaistījusies tik nopietni kā citas manas paaudzes sievietes. Virietis man nav bīstams kā konkurents manā darbā, man bīstamāka konkurrente ir sieviete, turklāt esmu uzaugusi ģimenē, kur citi bērni bijuši tikai puikas. Mani nav svētsvinīga respekta, kas vērstas uz virišķo dabu, bet man patik skaisti cilvēki, un tad nav svarīgi, vai tas ir virietis vai sieviete, kas rosina šo fantāzijas spēli uz skatuves.

I. B.: – Laiks kā pagājības mērvienība jums ir tuva vai pilnīgi sveša kategorija?

M. G.: – Ilgus gadus es dzīvoju viena. Vienmēr esmu pati rūpējusies par to, lai man būtu, ko ēst. Manai meitai ir tikai septiņi gadi, un man nav nekādu tiesību novecot. Turklat man bieži vien pat ir grūti saprast, ka esmu jau omītes vecumā. Es to neizjūtu, un šķiet, ka tā ari neizskatos – dažreiz tikai paliek tā jocigi, ielūkojoties pasē vai pārdomājot dzīvi. Ceru, ka skaistākās lomas man vēl ir nākotnē, tās būs tādas dullas, dullas vecenes.

I. B.: – Jūs spējat domāt par dzīvi un teātri nesaistīti?

M. G.: – Man dzīvei bez teātra nekad nav atlicis laika, bet tās tomēr ir dažādas un visai atšķirīgas kategorijas. Esmu pieņēmusi mēģinājuma procesu kā dzīves sastāvdaļu, jo tur notiek pilnīgi viss, ir iespējams izdzīvot visas dzīves eksistenciālās gradācijas. Neraugoties uz to, es dzīvoju ari ārpus teātra. Mans vīrs nav teātra cilvēks, un to es augstu vērtēju, jo teātri aktieriem bieži vien šķiet, ka tas, ar ko viņi nodarbojas, ir svarīgāks par visu citu. Viņi zaudē realitātes izjūtu, bet ir taču jādzīvo ārpus teātra, lai būtu, ko rādit uz skatuves.

I. B.: – Visskaistākais sapnis, kādu vien varat iedomāties...

M. G.: – Tāds gaišs un saulains miers ir sapnis.



CIAO, BELLA, CIAO

Pēters Štains

Es gaidu, kamēr teātri izslēgs dunošo gaisa kondicionieri. Štains atpūšas. Pirms iestājas klusums, kurā var sadzirdēt un saprast, ir laiks. Tieši tik daudz laika, lai paspētu ieskatīties dažos atklātibai pieejamos faktos, kurus pierasti sauc par personības radošo biogrāfiju un kas nosaka sarunas tēmu un iespējamo saskarsmes punktu starp to, kas jau ir bijis, ir, un vēl tikai būs. Pēters Štains. Vārds un uzvārds, kas aizvien skanējis mītiski. Tā nav tikai Štaina interese par vācu kultūrai tomēr svešo krievu, itāļu un grieķu teātra skolu. Nopietnās Kleista studijas. Gorkijs. Čehovs. Koltess. O'Nils, Šekspirs. Gēte... Klauss Paimans, viens no atzītākajiem vācu teatrājiem, nosauc Štainu par vienīgo teātra pasaules meistaru, kā šahā. Un dažbrīd šķiet, ka skatuves dēļus pielidzināt šaha galdiņam nebūt nav tik bezgaumīgi. Štains šai nosacitajā mačā aizvien bijis ne tikai uzvarētājs, bet arī viens no aktivākajiem spēlētājiem.

«Uzmanīgs, smalks dvēseles realitātes šovs,» raksta *Frankfurter Allgemeine* par Štaina «Tris māsu» iestudējumu, kas izrādīts visās Eiropas metropolēs.

Astoņdesmitajos Štains Romā iestudē Verdi «Falstafu», tā ir pilsēta, no kurās viņš vairs nešķirsies nekad. 1991. gadā režisors kļūst par Zalcburgas teātra direktori. Tas ir laiks, kad viņš iestudē izrādes krievu un grieķu valodā. «Fausta» iestudējums, kas veltīts Gētes divi simti piecdesmitajai dzimšanas dienai un, kura pirmizrāde notiek starptautiskās izstādes *Expo 2000* telpās Hannoverē, paģērē skatītāja uzmanību veselu diennakti un kļūst par garāko izrādi mūsdienu teātra vēsturē. Tajā piedalās trīsdesmit pieci aktieri, kas spēlē sešus simtus lomu. Kopš 1996. gada režisors Pēters Štains ir Berlines mākslas augstskolas teātra nodaļas pasniedzējs. Viņa radošajā kontā ir vairāk nekā piecdesmit izrāžu.

I. B.: – Štaina kungs, jūs esat studējis literatūras zinātni Frankfurtē un Minhenē, vai patiešām interesējāties par literatūru, vai absolvējāt šo fakultāti, citu mērķu vadīts?

P. Š.: – Jāatzist gan, ka mākslas zinātnes studijas šai fakultātē bija daudz patikamākas nekā citās, jo tur galvenokārt studēja meitenes. Viņas bija diezgan glītas un jau gaidīja preciniekus, kā tas sešdesmitajos gados bija pieņemts.

Mēs bieži kopā ar meitenēm braucām ekskursijās uz kultūras pieminekļiem. Tas bija fantastiski. Turpreti literatūras zinātnieces nebija visai izskatīgas, un nodarības bija individuālas. Mums bija ļoti daudz jālasa, un pie šīs procedūras es parasti iemigu. Var jau būt, ka tas man vēlāk palidzēja profesijas izvēlē – teātri taču kopā strādā ļoti daudz cilvēku, un saprotams, ka gulēt vairs nav laika.

I. B.: – 1970. gadā, pēc asistentūras Minhenes Kamerteātri (*Kammerspiele*) jūs Berlinē pārņemāt teātra «Skatuve» (*Schaubühne*) vadību, tas ir studentu revolūcijas laiks, kas pārtikušajā Eiropas daļā veido jaunu sabiedrisko domu un, ieviešot realitātes korekcijas, kļūst par attīstītas mūsdienu pasaules domāšanas modeli. Kāds šis laiks ir jums?

P. Š.: – Tā bija kustība, kas saistīta ar ilūzijām un utopiju, kas vēlāk tomēr nerealizējās. Laiks, kad aktieri, kas apvienojās teātri, kuru es nodibināju, izlēma kopīgi attīstīties un saprast, kas vēl teātris varētu būt ārpus vispārpieņemtām normām un priekšstatiem. Mēs paši būvējām dekorācijas. Aktieri piedalījās administratīvajā darbā utt. Tomēr tas tā ilgi nevarēja turpināties, jo katram jau īstenībā jānadarbojas ar to, ko viņš māk, nevis jācenšas darit visu. Drīz vien pēc šīs citas teātra pieredzes, aktieri sāka vairāk interesēties ne tikai par to, kas notiek teātri. Edite Klivere un Bruno Gancs jau pēc pieciem gadiem atstāja teātri, lai atgrieztos atkal ar jaunu – šoreiz kinematogrāfisko pieredzi. Un tomēr... vidusmēra aktieris bija tas, kas veidoja trupas pamatsastāvu, bet ne šie izcili talentīgie. Tas bija ļoti svarīgi – man tika dota iespēja attīstīties kopā ar saviem aktieriem. Es redzēju, kā šie aktieri atklājas, un man tikai atlīka viņiem sekot. Viņu radošais spēks, radošā biogrāfija noteica manējo. Par to es viņiem esmu pateicīgs vēl šodien, kaut gan mēs jau sen vairs nestrādājam kopā.

I. B.: – Kas, jūsuprāt, ir teātris? Domāšanas fenomens, iluzora psiholoģijas laboratorija, praktiskās filozofijas darbnīca, noslēgta telpa, kas paredzēta dramaturģiskiem eksperimentiem?

P. Š.: – Vispirms jau teātris ir māksla, turklāt ļoti sena māksla. Varētu pat teikt – tā ir vecāka par citām. Vismaz tā ietver sevi daudzas lietas, kas citās mākslas formās jau atmirušas, piemēram, rituālu, kas Eiropā sastopams reti. Varbūt jūs to vēl varat atrast Āfrīkā. Lai gan rituāls ir brīnišķīgs mākslas veids un teātris – rituāla sastāvdaļa. Otra senākā mākslas forma ir mūzika, kas ari integrēta teātri. Es mēģinu precizēt – teātris ir viena no bagātākajām mākslas formām. Tas gan noteikti attiecas tikai uz Eiropas teātri. Eiropas teātrim piemīt zināma priekšrocības – tas senajā Grieķijā izaudzis kā mutiski saglabātu rituālu un personības neatkarīgumā spēka sintēze.

I. B.: – Ibsens, Gorkijs, Botho Štrauss, Šekspirs, Čehovs, Kleists... Vai jūs varētu formulēt, kāpēc tieši šie dramaturgi piesaistījuši jūsu uzmanību un vai šai dramaturģiskā materiāla rēbusā jūs varat atrast kop-saucēju?

P. Š.: – Visus šos autorus neapšaubāmi vieno tas, kas viņi raksta lugas. Es nekad neesmu rakstījis dramatizējumus. Krievu teātra tradīcijas nosaka Dostojevska dramaturģiju, bet Dostojevkis taču nav uzrakstījis nevienu lugu. Tomēr pastāv ļoti daudzi Dostojevska iestudējumi, prozas dramatizējumi. Tas man ir kaut kas svešs. Tas mani neinteresē. Es labprāt lasu romānus, bet kāpēc man šis materiāls būtu jādramatizē? Mani vairāk interesē teātra autori un tas, kā viņi redz to, ko raksta. Un mani interesē tas, kas vēl nav veidots teātra stilistikā, kā es šo materiālu varētu papildināt.

Un jo vairāk un nopietnāk jūs kaut ko saprotat no teātra, jo interesantāks jums šķiet šis process. Tāpēc viens no man svarīgākajiem dramaturgiem ir Čehovs, autors, bez kura klātbūtnes teātris divdesmitā gadsimtā nemaz nav iespējams, un divdesmit pirmajā nepavisam.

Tikai lugas materiālā es varu izzināt to, kas ir teātris un ko tas nozīmē. Tie nebūt nav jautājumi, kas būtu pilnīgi noskaidroti, un tāpēc tie nemitigi jāuzdod no jauna.

Dramaturgi, kuru lugas es izvēlos, man atbild uz šo jautājumu. Un, tā kā es strādāju ļoti daudz, es ne tikai uzzinu, ko vēlas autors, bet arī nemitigi izzinu, kas ir teātris savā dzīlākajā būtibā.

I. B.: – Jūs labprāt dramaturģisko materiālu tulkojat pats?

P. Š.: – Ja režisors strādā ar materiālu svešā valodā, tad viņš nevar uz to palauties, ka kaut kādi tulki var pateikt to, kas tai lugā īsti notiek. Tas katram režisoram jādara pašam. Ja jūs nepārvaldāt šo valodu, tad kaut kā savādāk jārisina šī situācija. Piemēram, es lūdzu kolēģus, kas runā krieviski un vāciski, sagatavot man parindeņu tulkojumu, tulkoju no krievu uz vācu, tad uz franču valodu, lai saprastu, kas īsti rakstīts oriģinālā. Tas ikreiz jāatrod no jauna. Un, ja es to daru kādā valodā, kuru es daudz maz saprotu, tad es varu arī šo tulkojumu publicēt.

I. B.: – 1989. gadā jūs Romā iestudējāt Šekspīru, jums patīk strādāt ar itāļu aktieriem?

P. Š.: – Protams. Vācieši mil itāļu aktierus, jo viņi, pretēji vāciešiem, māk kustēties uz skatuves. Vācieši to tikai mācās. Itāļu aktieris jūt materiālu. Viņš māk uz skatuves novilkot un uzvilkt žaketi. Ja jūs to liksiet izdarīt vācu aktierim, tas izskatīsies bezcerīgi. Itālis zina, kā organizēt savu ķermenī, kā organizēt telpu ap sevi, viņš pārvalda žestus jau ikdienas sarunā.

Tāpēc vācu teatrāļi apbrīno itāļus. Bet pastāvīgi strādājot Itālijā, var arī iemācīties cienīt vācu teātra vērtības, jo vācu aktieri ir sapratošāki, ja viņiem lūdz pievērst uzmanību lugas saturam, teksta jēgai, itāļiem šī izpratne ir pilnīgi sveša. Ja jūs itālim lūgsiet sekot šim lietām, uz jums raudzīsies kā uz divaini.

I. B.: – 1993. gadā jūs devāties uz Maskavu, lai tur strādātu Armijas teātri, tas izklausās visai eksotiski...

P. Š.: – Tur nav nekā eksotiska. Eksotisks varbūt ir tikai fakts, ka es nerunāju krieviski. Esmu iemācījies mazliet kaut ko saprast, un, ja es lasu, tad varu uzminēt lasītā nozīmi. Bet es nesaprotu, ko uz skatuves runā aktieri.

Lai gan tas ir mans «Orestijas» tulkojums, kas veido trīs iestudējumus. Tādos gadījumos es jautāju tulkam – ko tie aktieri uz skatuves runā. Vismaz sākumā tā ir. Tas noteikti ir eksotiski, bet citādi es iebildi par eksotiku nesaprotu. Krievu teātris ir Eiropas teātra vēstures sastāvdaļa. Vācu teātri jūtama liela krievu teātra skolas ietekme, to pašu var teikt par vāciešu ietekmi uz krievu teātri. Arī franču teātris ietekmējies no krievu skatuves un otrādi. Tā ir Eiropas teātra sastāvdaļa. Un es sevi saprotu kā Eiropas teātra režisors.

I. B.: – Vai par eksotisku nevar nosaukt Štaina iestudējumu «Tēvocis Vaņa», ar pirmizrādi Maskavā 1996. gadā, šoreiz Krievijā ar itālu aktieriem...

P. Š.: – Jā, tā bija iespēja ar itāliem izspēlēt Čehovu krievu gaumē, lai izprastu to, kā Čehovs redz aktieri. Jāatceras, ka viņa lugas rakstitas, ņemot vērā krievu aktieru vājibas un nopelnus. Man tas likās interesanti – izzināt Čehova pasauli. Šķiet, krievus ļoti vajā viņu tradīcijas, man jāsaka – šis leņiniskais eksperiments viņiem bija nepieciešams tikai tāpēc, lai pilnigi neko nemainītu savā sabiedriskajā sistēmā un domāšanā.

I. B.: – Itālijā jūs piesaista kā mākslas zinātnieku, vai to jūs vēlētos interpretēt kā nejaušību, ka pēdējos desmit gadus dzivojat un strādājat Itālijā?

P. Š.: – Itālijā atrodami izcilākie pasaules kultūras vēstures piemēri. Eiropas kultūras mantojuma pamati meklējami uz Itālijas zemes. To grūti aptvert. Es braucu uz Itāliju jau kopš bērnības. Kopš septiņpadsmit gadu vecuma esmu ik gadu veselu nedēļu pavadījis Romā. Ne tikai Gētes kungam, visiem vāciešiem patik Itālija. Turklat viņi visi tur grib dzivot. Protams, tie, kas to pēc kara varēja atlauties, jau laikus nopirka vasarnicas Toskānā. Tas noteikti nav saistīts ar mākslas vēsturi, bet gan ar itālu dzivesveidu, kas mentāli dzīvāks nekā vairākumam eiro piešu. Ar meteoroloģiskajiem apstākļiem un ar neaptveramo Itālijas dabas skaistumu.

I. B.: – Vai jūs darbu pie izrādes uztverat kā emocionālu vai tomēr visai pragmatisku procesu? Vai varat nosaukt iestudējumu, kas palicis atmiņā kā nozīmīgs pārbaudījums?

P. Š.: – Esmu pilnīgi pārliecīnāts, ka «Orestijas» iestudējumā mans talants atklājas pilnībā. Un ne jau ar spēju aktierim uz skatuves likt kustēties pa kresi, vai pa labi, bet gan kā ārkārtējs piemērs, kur režisors var izmantot gan savas arheoloģijas, gan humanitārās zināšanas. «Orestiju» esmu tulkojis pats. Un mans tulkojums iekļauts universitāšu programmās. Tas noteikti ir mans labākais iestudējums.

I. B.: – Pagājušajā teātra sezonā jūs Kleistu iestudējāt Grieķijā. Vai tas bija jauns piedzivojums, telpiski meklējumi amfiteātri, vai jūs vienkārši gatavojāt kārtējo pārsteigumu savai publikai?

P. Š.: – Es interesējos par projektiem, kas jārealizē tieši man un nevienam citam. Tas taču ir loģiski. Manos pienākumos neietilpst iestudēt «Hamletu». «Hamlets» jau ir iestudēts tūkstoš reižu. Un, ja es to daru, tad man jāzina – kāpēc. Šai gadījumā trupā, ar kuru strādāju Krievijā, bija viens aktieris, par kura talantu biju pilnīgi pārliecināts. Kleista iestudējuma tapšanas vēsturi var nosaukt par visai sarežģitu, mana sieva noteikti gribēja spēlēt Pantzezēliju. Tika izteikti dažādi piedāvājumi. Tad tas kļuva interesanti – es lasiju lugu, kuru pēdējoreiz biju lasījis pirms trīsdesmit gadiem, un pēkšņi sapratu, ka tolaik esmu bijis par stulbu, lai to saprastu. Tas bija skumji, jo esmu vienmēr bijis pārliecināts par to, ka esmu labs lasītājs un nebūt neesmu tik stulbs. Biju pārsteigts, kad sapratu, cik daudz esmu palaidis garām. Tad mēs pieņēmām piedāvājumu veidot izrādi antikajās pilsētās.

I. B.: – Pētera Štaina divdesmit vienu stundu garo «Fausta» iestudējumu *Süddeutsche Zeitung* nosauc par viņa sapņu piepildījumu, kā jūs to komentējat?

P. Š.: – Tas bija projekts, kas sastapās ar lielu pretestību teātra aprindās. Jums jāzina, ka Vācijā mani uzskata par vecās gvardes režisoru, uztver kā metāllūzni, kas jaizsviež. «Fausta» projektam es neguvu valsts atbalstu. Pats meklēju naudu pie sponsoriem, un valsts sāka to atbalstīt tikai tad, kad sponsori teātra fondu nostādīja neveikla situācijā, piešķirot iestudējumam desmit miljonus. Tikai tāpēc es varēju strādāt. Grūti spriest, vai «Fausts» man dārgi maksāja, vai ne. Kritika šo izrādi pilnīgi iznīcināja, bet mēs to pusotru gadu spēlejām pilnās skatītāju zālēs. Un tā mans vārds kā visai nozīmīgam teātra režisoram, atkal nostiprinājās.

Es vienmēr esmu centies atbrīvoties no šaurā provinciālisma, kas tipisks vācu teātrim. Provinciālisms jau nav nekas slikts, bet es esmu mēģinājis paplašināt savu perspektīvu – mācījies valodas, strādājis citās teātra kultūrās. Varbūt man vismaz kaut cik izdevies izbēgt no provinciālisma.

I. B.: – Vai ir tāds – Štaina aktieris, kas sajūt un saprot Pēteru Štainu, tāds, ar kuru Štains labprāt strādā kopā?

P. Š.: – Man šķiet, ka tāds aktieris eksistē. Tas ir aktieris, kas spēj reflektēt, izprast inscenējuma pamatdomu un just atbildību par grūtībām, ar kurām saskaras darba procesā. Viņš ir ar mieru to visu darīt, neskatoties uz to, ka tas izskatās neiespējami. Tas neapšaubāmi ir aktieris, kas māk domāt. Domāt par to, kas jādara, domāt par lugas materiālu un par vidi, kurā darbojas viņa varonis. Tas ir aktieris, kuru milu, bet strādāt varu ar visiem.

I. B.: – Jums teātris nozīmē domāšanas veidu...

P. Š.: – Racionāli to nevar nedz saprast, nedz izskaidrot. Varbūt dzive var atbildēt uz šo jautājumu. Varbūt māksla, kas runā par to, var atbildēt uz šo jautājumu. Ja mēs apzināmies to, ka piedzimstot jau esam nolemti nāvei, tad jāatceras, ka teātri to visu iespējams reāli izdzīvot. Tāds ir mans teātris – vienīgā vieta, kur vēl var strādāt ar dzīvu valodu. Un teātri ar skatītāju var sarunāties Joti dažādi, saglabājot izteiksmes formas, kas jau pieder vēsturei, ikreiz piešķirot tām jaunu jēgu. Valoda taču nozīmē kultūras identitāti, un te es gribu uzsvērt, nevis nacionālo, bet tieši kultūras identitāti...

Šai brīdi iezvanās mobilais tālrunis. Režisors atvainojas, un, kamēr vēl tā īsti nevar saprast, arī klausules otrā galā viss notiek kā dzīvē, vai kā itāļu filmās, Štains kliedz klausulē:

– *Ciao*,

Bella,

ciao!



MANI SAUC RAIMONDS, ES VINU NEATCEROS

Dž. Dž. Džilindžers

I. B.: – Atzišos, man ļoti patik spēlēt un spēlēties, ja tam doti skaidri priekšnoteikumi, toties nekādas sim-pātijas neizraisa augstprātiga izrādišanās, necienot skatītāju, klausītāju vai spēles partneri. Atceroties «Arteļa» intervijas presē vai televīzijā, tās man nešķita pievilcīgas, bet vairāk atgādināja sevis pārņemtu, izlūtinātu bērnu pašapmierināto eiforiju. Ko tu domā par to?

Dž. Dž.: – Mums negribējās nopietni filozofēt. No visām pusēm jūtams nežēlis spiediens. Tas, kādi mēs esam, nāk no visa tā, kas ir apkārt. Mēs esam tādi, lai varētu aizstāvēt to, ko mēs darām.

I. B.: – Kāpēc, pēc tavām domām, mūsu teātri ir tik maz īstu emociju?

Dž. Dž.: – Es saprotu, ka es vairs nevarēšu tik ļoti eksperimentēt, cik man pašam gribētos. Man būs jāpiepilda zāle. Bet slikti ir tad, ja tu klūsti par amatnieku, kas pārstāj radīt un tikai ražo, izmantojot apgūtos paņēmienus.

I. B.: – Kā tu domā pasargāt sevi no ražotnes, kas tevi tāpat kā daudzus var ātri vien samalt, atstājot tikai atmiņā bijušās radošā lidojuma veiksmes?

Dž. Dž.: – Nesen skatījos kādu Viktjuka iestudētu komēdiju un sapratu, ka ikvienu izrādi var uzvest interesanti. Esmu gatavs uz kompromisiem, bet tai pašā laikā biedē sajūta, ka varu klūt, kā saka, normāls. Es baidos zaudēt vērtību kritērijus, bet saglabāt tos, šķiet, būs iespējams tikai ar ironisku attieksmi pret notiekošo.

I. B.: – Skatoties tavas izrādes, ir tāda sajūta, ka esi pieņēmis stilu, kas izstrādāts no vairākiem komponentiem. Un tā ir glezniecība, tie ir plakātiskas filozofijas pamati, teātris un kino. Jauna teātra pirmsākumi Rīgā man saistās ar «Sapni vasaras naktī» un «Spartaku» vēl septiņdesmitajos gados. Noteikti par to savulaik daudz domājis arī Pēteris Pētersons, un jau citā dimensijā piedāvā Alvis Hermanis. Kas ir tavs teātris?

Dž. Dž.: – Metodes man nav, un stils nav izstrādāts. Es tik strauji mainos. Izrādē man jau ir cita sajūta un attieksme pret lietām nekā mēģinājumu laikā. Es mēģinu palikt savā pasaules izjūtā un tomēr domāju par

to, lai visu, ko es rādu, varētu pārdot. Lai tas viss tomēr nav domāts tikai kādai atsevišķai skatītāju grupai. Mans pamatzdevums ir savienot eksperimentālo ar komerciālo. Man jāpasaka tas, ko gribu teikt, iespējami vieglā formā, lai varētu saprast katrs. Lai tantuks tur atrod savu taisnību, intelektuālis – savu, funkcionārs vai naudīgais – savu.

I. B.: – Vai tev liekas, ka teātris ir saprašanas lieta, vai varbūt tomēr emociju laboratorija ar kustīgām ainām?

Dž. Dž.:

– Es nezinu, kas ir teātris, un es par to nemaz neesmu domājis, jo domāt par to ir bezcerīgi. Es strādāju ar intuīciju. Teiksim, negulu nakti, domāju un nezinu, kā risināt tēlu attiecības, bet tad atnāku uz mēģinājumu, izpīpēju divas pacīnas cigarešu un saku – to tā, to tur.

Un redzu, ka ir. It kā es pats tam tā īsti nemaz nebūtu bijis klāt. Bet viss saliekas savās vietās, un es jau pie tā esmu pieradis. Bet tas, kā šis process notiek, mani mulsiņa.

I. B.: – Atgriezīsimies pie sākuma, lai tomēr noskaidrotu, kā veidojās tava teātra izpratne.

Dž. Dž.: – Septiņus gadus es tikai sēdēju mājās un lasiju grāmatījas. Pasaules literatūras klasiku, filozofiju, psiholoģiju, modernistus. Man nav sveša neviens iedomā, jo es nekur negāju un nezināju, kas notiek ārpus tā, ko es lasiju. Nedaudz piestrādāju par šaha treneri un dzīvoju diezgan lielā trūkumā, bet pēc kāda laika jau visam tam uzkrātajam vajadzēja kaut kur likties. Bija ari laiks, kad naktis pavadīju krogos. Mana stratēģija nenāk no kabineta vai mācību stundām, tā ir mana dzives pieredze. Es nezinu ari, vai radošs cilvēks var dzīvot normālu ģimenes dzīvi, jo man patiešām šķiet, ka tas nav iespējams. Tas taču ir viens no mietpilsonibas kanoniem! Bet, veidojot sieviešu raksturus, nepietiek ar to, ka es pazistu savu sievu vai vēl pāris sieviešu. Es ar to negribu teikt, ka esmu kaut kāds unikāls sieviešu pazinējs, bet katra sieviete manās acīs ir unikāla.

I. B.: – Sieviešu tēli tavās lugās ir spilgtāki nekā pretspēlētāju raksturi. Ja esam pienākuši pie šīs mūžīgās tēmas, tad varbūt pastāsti, kāda ir tava attieksme pret sievietēm.

Dž. Dž.: – Mani morāles principi nav noformulēti. Viss mani notiek apziņas līmenī. Ilgāku laiku nodarbojos ar savas pagātnes un atmiņas dzēšanu, līdz beidzot sajutu, ka man tas sanāk. Tad aizmirstas pieņākums, morāle un viss pārējais.

I. B.: – Bet, ja tomēr kāds pienāk klāt uz ielas un saka – tu taču esi nelietis utt.?

Dž. Dž.: – Tas tiešām notiek ļoti bieži, un nemaz nav tik viegli ar to tikt galā. Esmu pilnīgi pārliecināts, ka eju pareizā virzienā, tikai savā celā uz Austrumzemi nodaru pāri citiem. Es to nemaz negribu, un, to apzinoties, dažreiz kļūst mazliet neomuligi.

I. B.: – Tavi teātra vēstures un teorijas korifeji...

Dž. Dž.: – Tas ir Tadeušs Kantors, Arto un Juhananovs, krievs, kuru uzskata par ārprātigu. Bet komerciālajā teātri mani saista Viktjuks un Zaharovs.

I. B.: – Kas tevi interesē uz Latvijas teātra skatuves?

Dž. Dž.: – Dažas Hermaņa izrādes, jo viņam pirmajam izdevās radit priekšstatu par to, ka var būt arī cits teātris. Viņš bija pirmsais, kas šeit gāja uz citu teātra izpratni, un tāpēc viņam bija grūtāk Nenoliedzami mums ir pavisam citādāka vizuālā domāšana, atšķirīga no klasiskā teātra izpratnes. Es Latvijā redzu daudz labu amatnieku.

I. B.: – Tātad Handke. Šveicē un Austrijā jau vienmēr rakstīta drosmīgākā, spilgtākā un labākā vācu literatūra. Spriezot pēc tā, ka mūsu sabiedrībā viss notiek daudz lēnāk nekā citur pasaulē, un uztverot šos darbus vairāk kā dzeju prozā vai scenārija uzmetumus, negaidīju tik ātri tos ieraudzīt spēlētus Rīgā. Gribu gan piebilst, ka tava Handkes interpretācija mani ieintrīģēja, kaut gan es tajā vairāk sajutu tevi pašu, nevis autoru.

Dž. Dž.: – Es pamaniju Handki Vima Vendersa filmu scenārijos, tad pārlasiju viņa lugu «Kaspars Hauzers». Un man likās, ka es pats arī tā būtu rakstījis. Es neticēju, ka man šeit ļaus uzvest Handki. Bet pēc četru gadu gaidīšanas materiāls tomēr iznāca uz skatuves.

I. B.: – Kā atpūšas Dž. Dž.? Staigā pa krogiem?

Dž. Dž.: – Tas tā mazliet ir apsicis, jo četras izrādes sezonā ir mazliet par daudz. Viss notiek pavisam vienkārši. Ceļos astoņos, lasu avizi, uzpīpēju. Tad lasu ludziņas. Padomāju, papipēju, un tā tā diena beidzas. Vakars klāt, tad varbūt var kaut kur aiziet, mazliet kaut kur pasēdēt, bet šobrid neaizraujoties, jo enerģiju, kas aiziet uz tām naktim, to vairs nevar dabūt atpakaļ. Intensīvi strādājot, es to nevaru atlauties.

I. B.: – Vai teātris tevi sākās jau skolā ar kaut kādiem daiļlaistāju konkursiem un dramatiskajiem pulciņiem, vai tā ir šaha un celles vientulibas simbioze, kas tevi mudināja pievērsties tam visam, ar ko tu pašreiz nodarbojies?

Dž. Dž.: – Skolā es aizrāvos ar šahu un futbolu. Iestājos Inženiercelniecības fakultātē, kurā pabeidzu trīs kursus. Tad man apnika. Es sāku strādāt par kurinātāju un šaha treneri. Bet kādā brīdī iekļuvu tādā stulbā pasākumā, kur pie Raiņa pieminekļa dziedāja to Gestas Berlinga dziesmu. Mani tas tik ļoti aizkustināja,

ka toreiz nozvērējos – pārdodu visu un eju teātri iekšā. Pamazām, pamazām. Kādu brīdi mācijos pie Lidijas Stiebras studijā.

Tad bija arī tāds bridis – kultūras namā, kur ierados kā tāds metrs jaunām meitenēm un lauku cilvēkiem, kas grib spēlēt teātri. Salasijes Arto, izdaru uz viņiem nopietnu psiholoģisko spiedienu, bet te pēkšņi pieceļas traktorists, tāds liela auguma tēvainis, un saka – viss tas ir štrunts. Vajag «Pie saldenās pudeles»! Sievas jau viņu kaut kā noklusināja, un es mēģināju kultūras namā taisit Pristliju un Dirrenmatu, bet, ka tas nav tas, kas man tur bija jādara, sapratu tikai pēc pusgada. Tad tas viss man tur arī beidzās.

I. B.: – Ar kādiem aktieriem tu vislabprātāk strādā?

Dž. Dž.: – Man ir svarīgi, lai viņiem būtu vismaz lidzīga dzīves izjūta. Arī tad, ja tas neparādās, bet es viņos to sajūtu. Tāda ir Gundega Ozolite, Agnese Zeltiņa, Rēzija, Reinfelds. Ar intuiciju jau ir tā. Man ir svarīgi, lai cilvēks man uzticas. Un te tas gadījums ar Zihmani *Concerto Grosso*. Man apkārt teica – ko tu dari! Tas ir garām! Tā nevar darit! Bet es biju redzējis visas viņa lomas, kuras viņš strādāja ar Arni Ozolu. Es redzēju, ka šis aktieris ir ģeniāls, un domāju – runas ir runas. Satiku viņu, sapratu, ka viņam uztvere ir mazliet ipatnēja, bet ka ar viņu pašu viss ir kārtībā. Es viņam noticeju, un gan viņam, gan man šis kopdarbs bija foršs. Mēs viens otru respektējam. Bet zinu, ka sabiedrības interpretācijā esmu vainīgs notikušajā traģēdijā.

I. B.: – Tā tas ir. Un, tā kā tā ir ļoti nopietna lieta, gribu zināt, kā tu jūties, būdams netieši iesaistīts notikušajā slepkavībā.

Dž. Dž.: – Izrādē ir tāda aina – viņš atnāk mājās, meitene kaila gultā, uz galda izdzerta pudele, un bērns otrā istabā klaigā. Viņš, protams, ir ļoti satiekts, viņš uzrauj kājās šo sievieti un sasit, lai varētu aiziet un nekad neatgrieztos. Tas ir viss. Neticu, ka tas var būt iekšējs motivs dzīvē notikušajam. Es vēl atceros mācītāja runu, ka šī luga nav pieņemama kristīgajai reliģijai. Un mājās čalis centās pierādīt, ka viņš nebūt tāds nav, ka tā ir tikai māksla. Viņa viņam neticēja, un viņš aiz izmisuma sāka viņu sist. Bet tā ir aktiera iekšējā problēma, jo teātris un kino taču balstās tikai uz konflikta situācijām, kas veido dramaturģiju. Tad jau mēs vispār neko nevarētu rādit. Aktieris taču dzīvē nekad nedara to, ko viņš dara savā lomā kā mākslas darbā. Šo traģēdiju es uztveru kā nejaušibu. Man vienkārši nebija tiesību savam aktierim neticēt, un es nedomāju, ka izrāde ir vainīga.

I. B.: – Bet šai traģiskajā situācijā taču ir arī cilvēciskais moments, vai tu savu aktieri esi mēģinājis uzmeklēt pēc notikušā, ko tu zini par viņu?

Dž. Dž.: – Nē, to es neesmu dairījis. Man pārmet to, ka esmu uzvilcis viņa kostīmu un mēs pēc notikušā *Concerto Grosso* spēlējām tālāk. Man saka – uzvilkt slepkavas drēbes un turpināt šo izrādi ir amorāli. Bet pati izrāde taču nav destruktīva, tā ir ar plusa zīmi.

I. B.: – Tu tici liktenim?

Dž. Dž.: – Zinu, ka viss dzīvē vienmēr notiek tā, kā tam ir jānotiek. Es esmu par reliģiju, bet esmu pret reliģiozitāti, kad cilvēks pats sāk sevi noliegt un vairs uz saviem spēkiem negrib palauties. Jāni Pāvilu Otru es uzskatu vairāk par biznesmeni, nevis par misionāru.

I. B.: – Tu runā tā, it kā atrastos patiesi demokrātiskā sabiedrībā, kur inteliģence ir vienīgā, kas neaizstāv liekuligas pozas, bet centisimies nesarežīt mūsu sarunu. Parunāsim par mūziku tavās izrādēs.

Dž. Dž.: – Pirms es vēl sāku strādāt, man ir jābūt skaidram, kāda mūzika skanēs. Mūzika man ierosina vizuālos tēlus. Un es nevaru saprast to, kā lielajās izrādēs komponists tikai pašā pēdējā brīdī kaut ko pielasa. *Concerto Grosso* mūziku man rakstīja Andris Vilcāns. Andris raksta mūziku gan mātes koncertiem, gan savai grupai, un tā ir pavisam dažāda.

I. B.: – Nepievēršoties milzīgajam konjunktūras un korupcijas slānim nesakārtotajā sabiedrībā, kā rezultātā noteikti plaukst un vēl ilgi plauks viduvējibu tirgus, parunāsim par kādu citu neveseligu parādību. Kā tu izjūti māksligi saasināto paaudžu konfliktu, kā to vērtē un vai tas tevi vispār interesē?

Dž. Dž.: – Es to izjūtu ar vecākās paaudzes režisoriem. Jebkura cilvēka dzīvē ir svarīgs posms, kad viņš formējas kā personība. Viņiem šai laikā bija pieejami caur cenzūru izlaistie teksti. Kad es biju puika, tad es jau lasīju Niči un Šopenhaueru. Bodlēru. Milleru. Tas viņiem nebija pieejams, izņemot vairs tikai kultūras līmeni, jo personības veidošanās process jau bija noticis. Bet es jau sajūtu savu provinci un zinu, kur atrodos un kur man jābūt. Tā jau nav, ka vecākā paaudze neignorē jauno. Kaut vai reiva kultūru. Protams, ka to var ignorēt, bet tas ir slānis, par kuru jāinformējas un kas jāpārzina, jo katra jaunā strāva ienes lai arī cik niecīgas, bet tālākai attīstībai būtiskas korekcijas sabiedrības domāšanā.

I. B.: – Vai pastāv kādi ētiskas dabas nosacījumi, kurus tu ievēro, cīnoties par saviem projektiem?

Dž. Dž.: – Man to grūti pateikt, es sevi no malas nevēroju.

I. B.: – Vai tev dzīvē arī patik taisīt teātri?

Dž. Dž.: – Tūlit mēs saskarsimies ar vārdu, kas ieraksts manā pasē. Kaut gan es sevi nosaucu citādāk vēl tad, kad ar teātri nebiju saskāries. Mani sauc Raimonds, tāpat kā Karnīti un Paulu, un ar tādu vārdu es nevarēju klaiņot pa krogiem un, gadiem ilgi istabā ieslēdzies, lasīt grāmatas. Tas, ka to tā dara Raimonds Rupeiks, man vienkārši likās smiekligi.

I. B.: – Iedomājies, ka tevi nakti kāds varbūt atradis uz ceļa pēc kautiņa, bezsamaņā un, izlasījis pasē, kas tu esi, nemaz nepazīs.

Dž. Dž.: – Labi, bet es noteikti gribēju vārdu mainīt. Kad ienācu teātri, tad iedomājos – nevienam režisoram taču nav pseidonīma, un man tas ir gana labs, jo, atšķirībā no Šmita vai Kairiša, es jau sapratu, ka tas

man noderēs. Es jutu, ka tas viiss veido ap mani kaut kādu auru. Pašreiz es jau esmu pielāgojies sabiedrībai, bet, kad stājos akadēmijā, biju diezgan necivilizēts un zināju tikai to, ka sevi nodot nedrikst. Komisijai saku – Šekspirs, tas ir banāli, bet viņi man – varbūt tu pats esi banāls. Nē, saku, viņš raksta garlaicigi. Tad Krilovs pienāk pie manis un saka tā – vecit, padomā ar galvu, ja šītā vālēsi, tad mums nebūs nekāda pamata sastrādāties. Tad es sāku domāt, ka kaut ko daru nepareizi. Un es varbūt nepabeigšu akadēmiju. Eksāmenus ceturtajā kursā nekārtoju, jo man tas atkal likās garlaicigi.

I. B.: – Es varu piekrist, ka publikai ir vajadzigs ne tikai rezultāts, bet arī ar to saistīts tēls, kas jāpiedāvā kā intrīģējoša piedeva. Bet vai tu dažreiz nejūti konfliktu starp sevi pašu un šo izdomāto tēlu? Man tās ir ļoti pazīstamas izjūtas. Vai tu sevi pats nesauc par Raimondu? Vai tev šī sevis nolieguma forma darbojas kā bauslis?

Dž. Dž.:

– Es mu pāzaudējis savu identitāti un to vairs nefiksēju. Es bieži vien vairs neatšķiru, kur blefs un kur esmu es pats. Es jau visam tam blefam, ko izdomāju, pats pilnīgi noticu. Es tajā esmu mazliet sapinies, bet ir kaut kāds brīdis, kad esmu viens un atbīdu savu atskaites sistēmu nost, un apzinos, ka agri vai vēlu tā atgriezisies un tad man par to visu būs jāmaksā.

Es pats brižiem brīnos, kāpēc es daru tā vai tā.

I. B.: – Kā tu maini savu tēlu? Atkarībā no situācijas?

Dž. Dž.: – Es to nefiksēju, jo man nav standarta etalona. Es vienkārši saplūstu ar kaut kādu situāciju, ar lietām, ar cilvēkiem. Varbūt, ka vienigais, kas mani nostabilizē un kur es esmu, ir mana miljotā sieviete. Un viņa nav aktrise. Es neapzināti atkal un atkal iesaistos dažādās marginālās situācijās, un, ja nav šī pamata, tad tu krīti bezdibenī vai sāc lidot brīvi kā putns. Tad tas ir ists radošs process bezdibeņa malā.

I. B.: – Ja tu proti lidot un esi lidotājputns, tu lidosi, tikai nekad vairs neiekritīsi bezdibenī.

Dž. Dž.: – Atceries Heses «Ceļojumu uz Austrumzemi»? Tur jau viiss bija. Viss notikās, un tad viņš nobījās. Es baidos, vai neesmu jau nodevis šīs idejas ar iziešanu sabiedrībā un pielāgošanos, bet varbūt es tomēr joprojām vēl *pilīju*.

Finito





DZIMUMDIENAS RĪTĀ

Andris Freibergs

Kad scenogrāfs pamodās, bija agrs rīts. Tā bija viņa dzimšanas diena, un kāda roka kā vecās filmās noplēsa arī šo kalendāra lapiņu. Uz virtuves galda, stāvēja svētku torte ar sešdesmit svecītēm. Viņam nepatika šis skaitlis, bet īstenibā jau tas nemaz uz viņu neattiecās, jo viņš aizvien vēl patika sievietēm, ar spiekīti nestraigāja un tramvajā nemēdza apsēsties vecākiem cilvēkiem paredzētā vietā kaut vai gluži vienkārša iemesla dēļ – viņam to, paldies Dievam, neviens vēl nepiedāvāja. Torte bija īsta un neiedomājami garšīga, šoreiz atgādinot tik daudzās teātru skatuves, kuras Andris Freibergs visu mūžu būvējis teātra gribētājiem un zinātājiem, lai seno spēļu vietu ikreiz pārveidotu jaunā kvalitātē kā aizraujošu izaicinājumu aktierim, sapņu piepildījumu režisoram un brīnumu skatītājam. Viņš sagrieza šo kulināri teatrālo monstru gabalos. Teātrmilji lielām, steidzīgām karotēm sāka alkatīgi ēst un klausījās.

PAR LIETU KĀRTĪBU

Bērnību es pavadiju laukos, Videnieku mājās, kuru mājasgrāmatā esmu ierakstīts jau desmit dienas pirms divdesmit ceturtā oktobra, kas oficiāli minēts kā dzimšanas datums. Šī nesakritība jums var likties divaina, bet es to varu izskaidrot tikai ar draudzes mācītāja lielo aizņemtību un radošu interpretāciju dokumentu lietās – divdesmit ceturtajā, gan vairs ne rudeni, bet deviņus mēnešus vēlāk, pasaulē nāca mans brālis. Es varu lepoties ar pieredibu Videnieku dzimtai, kaut gan Alfrēdu Videnieku sastapu tikai daudzus gadus vēlāk, ienākdams Drāmas teātri. Viņš nāca man preti un labi nostādītā balsī sacīja: «Zinu jau zinu, mēs esam radi.» Un atzišos, ka viņš man patika gan uz skatuves, gan dzīvē.

Esmu laucinieks, bet, ja man reizēm šķiet, ka pilsēta man ir apnikusi, ja liekas, ka viss atkal jāsāk no gala un ka tā mani ar savu steigu un nenosvērto raksturu ir padarījusi slimu, tad man ir jābūt pie jūras. Tur es jūtos vislabāk.

Ja pasaule vēl kaut kas eksistē,
kas uz mani var magiski iedarboties, tad tā ir jūra.
Vēl... es varu ilgi skatīties uguni.
Man ir būtiska bilde, kuru es skatos.
Un ar to es nepārtraukti cīnos sadzīvē.
Man patik saskaņota kompozīcija,
un es klūstu nervozs,
redzot paviršu krāsu un priekšmetu kārtību.

Jūras klajumā ir pilnība. Un, kad vienā pusē jūrai riet saule, bet otrā spīd varaviksne, tas ir tik ļoti nereāls un neizsakāmi ūss mirklis, bet šis īsais mirklis spēj mani darit laimīgu.

PAR SCENOGRĀFIJU, PAR TEĀTRI, UN KĀ VISS SĀKĀS

Tas, ka es būšu skunstnieks, man bija skaidrs jau Skrundas pagastā. Mans dēls Kārlis ir skunstnieks, un mums ir ļoti koleģījas attiecības. Es domāju, ka mans tēvs arī bija mākslinieks tajā nozīmē, kā viņš skatījās uz pasauli. Māksliniekam jau nav svarīga viņa profesija. Talantīgi cilvēki bieži vien neklūst par profesionāliem māksliniekiem, bet mana interese par scenogrāfiiju sākās visai prozaiski. Man ļoti patika gleznot, un tani laikā scenogrāfijas nodaļa bija pie glezniecības katedras un uz to tika pārskaitīti visi grūti audzināmie, kas negleznoja reāli vai aizrāvās ar kaut kādiem avangardiem. Tur pasniedzējs bija Zemgals, un tā tā lieta kļuva visai nopietna un man patika. Tur bija daudz jāglezno, daudz jālasa, jāinteresējas par vēsturi, laiku un stilu. Tā es tur mācījos un jau sāku tautas teātriem ķibināt savas dekorācijas. Diplomdarbam izvēlējos Raiņa «Zelta zirgu», un tad es sāku strādāt Nacionālajā teātri. Šis periods man saistīs ar izcilām latviešu teātra personībām. Alfrēds Jaunušans, Lidiņa Freimane, Elza Radziņa. Es iekritu tādā kā personību zvaigznājā. Tad sekoja sadarbība ar Šapiro Jaunatnes teātri. Viņš bija izcils profesionālis laikā, kad latviešu teātris dzīvoja uzpumpētu pārdzīvojumu gaisotnē.

RISKA ZONA

Vērojot kopainu, mūsu teātri un mākslā vispār ir maz spilgtu personību, un mēs tās neprotam saudzēt. Mēs neprotam saudzēt talantu. Mani vienmēr ir interesējušas spilgtas personības. Personībai ir grūti atteikt. Reizēm var pat likties, ka es tā visu grābju un ķeru, jo es ļoti daudz strādāju. Tad pastāv risks, ka es varētu sākt sevi tiražēt un kaut ko neizdarīt līdz galam. Tas ir nežēligs risks, bet pagaidām man ir sajū-

ta, ka es spēju kontrolēt savu darbibas lauku, un man nav bijušas šausmīgas radošās paģiras, kad manis dēļ kaut kas ir palicis neizdarīts.

Es varu izvēlēties režisorus, ar kuriem gribu strādāt, un apzinos, ka tā ir ļoti privileģēta pozīcija. Tas nemaz nav tik vienkārši, jo nenozīmē, ka vienmēr sakrit mūsu mākslinieciskā uztvere. Es to apzinos. Nekad neesmu centies realizēt sevi vai par katru cenu pierādīt savu scenogrāfa rokrakstu. Es cienu režisoru, kas mani pārsteidz ar savu domu vai citu estētikas principu. Tas liek man novērtēt produktīvus radošos stri-dus. Tad man gribas visu atkal sākt no gala, lai saprastos.

Man nepatik, ja citiem par mani jārūpējas. Ir godigi, ja es pats sev varu sagādāt svētku sajūtu, bet es jūtos neērti, ja to dara citi, kaut gan atzišos, ka arī man patik, ja mani pačubina.

PAVĒRT DURVIS

Man šai sakarā likās interesanta saruna ar Feliku Deiču, režisoru, kas visnotaļ ciena latviešu kultūru un tradīcijas. Viņš teica, ka latviešiem ir viena tāda divaina vēlme – visu cesties ieraudzīt it kā pa durvju atslēgas caurumu, palaikam atverot šīs durvis plašāk un tad atkal aizcērtot ciet pavism. Tas man likās trāpīgi. Pie mums tas tā notiek – mēs noslēdzam durvis, aizbultējam logus, un ar visu to es pat nedomāju kaut kādus politiskus notikumus. Mēs it kā sēžam aiz savām aizbultētajām durvīm un daudz par maz laižam iekšā svaigu gaisu. Tad pēkšņi jūtam, ka vairs nav ko elpot. Tas jūtams dzīves uztverē un, protams, arī dramaturģijas interpretācijā. Ja man dramaturģiskais materiāls sākumā liekas sarežģīts, zinu, ka tad luga var-būt ir jālasa piecpadsmit vai pat divdesmit reižu, kamēr kaut kas notiek, kamēr ir atrastas vairākas patiesibas – balsti konceptam. Bieži vien, lasot materiālu, es sēžu darbīcā vai eju pa ielu, vai atkal neiespējami ilgi vēroju vēl neizstrādātu maketu. Es par to domāju visur. Nākamā skatuves darbība mani pavada, līdz maketa tukšums ir piepildīts ar krāsām, balsim, tēliem, laiku, vietu un skaņu. Citreiz es, meklējot izrādes atslēgu, vēroju tikai krāsas. Svarigi, lai domāšanas process ir loģisks, pareizi sakārtots, lai tajā nav pārspilētas prāta klātbūtnes. Katram māksliniekam taču ir savs laiks un sava matemātiskā formula, ar kuru viņš dzīvo un kura kalpo viņa emocionālajai zonai, kas jāturi mainīga, plūstoša un atklāta.

Man patik, kā strādā jaunie režisori, un viņi sāk tikpat interesanti, kā savulaik sāka Kroders, Ķimele vai Lūriņš. Arī viņi reiz nāca ar savu teātri un saviem priekšstatiem par scenogrāfiju.

PAR SEVI

Esmu laikam mācējis radīt par sevi tādu iespaidu – redz, kāds tas Andritis klusiņš un labs, viņš jau pat mušai pāri nevar nodarīt. Andritis nekad nestridas un staigā vienmēr tāds draudzīgs un smaidīgs, bet es

ar' varu būt nešpetns. Ir gadījies uzsist uz galda dūrīti un reizi pa reizitei arī nobļauštīties gan teātri, gan mājās. Kādas man vēl ir tās sliktās lietas? Ja mani kāds aizvaino, es to varu diezgan ilgi atcerēties. Un tas ir slikti. Bet esmu praktisks cilvēks, kas nāk no lauku mājām. Mana māmiņa bija nevajadzīgi kārtīga. Tas varbūt tā mulķīgi skan, bet tas atbilst patiesibai, un es no viņas esmu arī šo to mantojis.

N e v a r u c i e s t , j a c i l v ē k i i z m i d a z ā l ā j u s ,
a t n ā k n e l a i k ā u z d a r b u v a i k ā l ī d z ī g i i z r i k o j a s .

T ā d ā g a d i j u m ā e s i e j a u c o s – a r i t a d ,
j a e s m u t i k a i g a r ā m g ā j ē j s , m a n i k a i t i n a v i s ā d i s ī k i ,
s a d z i v i s k i k r ā m i .

T a d e s k ī ū s t u n e i z t u r a m s .

Vēl esmu pilnīgi bezcerīgs organizators.

Un, ja mēs pieņemam šo domu, ka esmu jau tik vecs – kam man gan ir grūti ticēt –, tad ir pienācis laiks ceļot, lai patiešām un no visas sirds varētu uzskatīt, ka katram vecumam ir savs skaistums. Nenoliešu, ka labprāt kādu bridi pabūtu Nillas krastos un paskatītos uz visiem tiem kustonīšiem, lai tad nākamajā dzīvē būtu kāds taurenītis vai mušiņa. Es jau nekad neeju no darba un uz darbu. Es dzīvoju nepārtraukti. Un,

ticiet man,
dzīvē man pieder
 kas vairāk
 nekā
 tikai
 teātris.

MŪŽĪGAIS BARBARISMS

Mākslas spēles

Ārzemju mākslas muzejā *G.A.M.E.S. of Art*, Latvijas Kultūras ministrija, Vācijas vēstniecība un projekta vadītājs Ralfs Mertens ielūdz uz trīspadsmit mākslinieku grupas izstādi. Tā ir konceptuāla un analitiska ekspozicija. Rigā pirmoreiz – Pauls Klē, Makss Pehšteins, Lusio Fontāne, Aleksejs Jevlinskis, Armāns un Fainingers kopā ar septiņu mūsdienu mākslinieku darbiem, veidojot vienotu izstādes konceptu par tēmu «Starp barbarismu un ceribu».

134 •

I. B.: – Mertena kungs, kāpēc jums barbarisma tēma šodien šķiet aktuāla?

R. M.: – Tēma ir mūžīga, un mēs aizvien vēl saskaramies ar to; jebkura sociāla netaisnība, jebkurš cilvēktiesību pārkāpums vai demokrātijas kā tiesiski nevienlīdzīga sabiedrības modeļa izpratne ir barbarisma izpausme. Tāpat kā mūsu nesaudzīgā attieksme pret dabu, citam pret citu utt. Man gribējās izpētit, kā mākslinieki strādā pie šīs tēmas šodien un kā tā redzama klasiku darbos jau kā intelektuāla vērtība. Man likās svarīgi pētīt sakaribas, kas divdesmitajā gadā skārušas no barbarisma cietušu sabiedrību.

I. B.: – Projekta tāmi nevarētu saukt par pieticigu – jūs maksājat māksliniekiem, kolekcionāriem, īrējat telpas, sedzat izbraukuma ceļa izdevumus un transportu; kā veidojas finanšu plāns?

R. M.: – Pie šī projekta strādāju jau piecpadsmit gadus, un tas tapis sadarībā ar vairāku muzeju fondiem, Gētes institūtu Roterdamā, Bilefeldes mākslas muzeju, vairākiem starptautiskajiem kultūras un mākslas veicināšanas fondiem, privātpersonām, grāmatu izdevniecībām un kolekcionāriem. Šogad iespējams projektu prezentēt piecās pilsētās: Minhenē, Gladbahā, Roterdamā, Kauņā, Rīgā un Bilefeldē. Nākamgad celojošā izstāde turpinās darbu, bet konkrētas pilsētas nevaru minēt, jo ligumi vēl nav noslēgti. Tāmē katrai pilsētai, tāpat kā organizatoriskie izdevumi ir dažādi.

I. B.: – Kāpēc jūs ekspozīcijas turneja iekļāvāt arī Baltiju?

R. M.: – Ar Kauñas muzeju mani saista sena draudziba, turklāt Gunters Ukers, mākslinieks, kuru esmu iesaistījis projektā, savas izstādes jau vairākus gadus labprātāk riko Austrumeiropā – ir patikami, ka te



Foto: Gvido Kajons

cilvēki vēl interesējas par mākslu, te Rietumeiropas mākslas izpratne tikai veidojas sabiedrības apziņā un publīka nav tik pārsātināta kā Francijā, Vācijā vai Itālijā, kur projekts varētu interesēt tikai šauru mākslas pazinēju loku. Vidusmēra izstāžu apmeklētājs ir izlepis, viņa interesi par mākslas dzives norisēm varētu jau nosaukt par garlaikotu. Ari mani fascinē atvērtā Austrumeiropas publīka, kas aizvien vēl mākslu savā apziņā uztver arī kā intelektuālā potenciāla sastāvdaļu.

Kauņā izstādēs atklāšanā saulainā piektdienas pēcpusdienā piedalījās divi simti cilvēku. Viņi mierigi noklausījās visas garās ievadrunas un pēc tam vēl izstaigāja izstāžu telpas, lai apskatītu darbus.

I. B.: – Kāpēc izvēlējāties projektam tieši šos māksliniekus?

R. M.: – Pirmkārt, tie ir mūsdienu cilvēki, kas patstāvīgi savā domāšanā un strādā ļoti augstā profesionālā līmeni. Tie noteikti ir arī sociāli aktīvi mākslinieki – tādi, kuriem nav vienalga, kas notiek ar sabiedrību, ar vidi un cilvēkiem šai laikā. Ukers, Lakners, Sauļus Vaļus savos darbos atsaucas uz reāliem notikumiem, lai gan pārstāv abstrakto mākslu – tā ir kā mūsdienu sabiedrisko un politisko notikumu spogulis. Esmu aicinājis izstādē piedalīties māksliniekus, kuriem par tēmu ir sava gluži individuāls mākslas formā izteikts viedoklis. Tās ir morāli, ētiski un politiski integrētas, ļoti individuālas personības. Un, ja mēs runājam par divdesmito gadāsimtu tēmu lokā «Barbarisms un cerība», tad ir svarīgi, ka mākslinieks spēj izteikt sevi tēmai atbilstošā formā. Šai kompānijā nav neviens, kas visu mūžu jūsmotu tikai par līnijas smalkumu – tāds mākslinieks ar manis piedāvāto tēmu nevarētu neko prātīgu iesākt. Viņam nebūtu savas pozīcijas, viņš gan stundām ilgi runātu par zilo bezgalību meditatīvajā sistēmā, bet nekad nevarētu būt aktīvs sarunu biedrs, iesaistoties sabiedribai svarīgos attīstības procesos.

I. B.: – Kas, jūsuprāt, ir barbarisms, un kā jūs formulētu cerību?

R. M.: – Kad cilvēks atsakās dzīvot pēc humanitātes principiem – kad viņš vairs neuzklausa pretēju viedokli, kad nerespektē līdztiesības pamatkodeksu, viņš ir barbars. Es te minu klasiskus jēdzienus, bet tie aizvien vēl ir aktuāli, un es nebūt negribu runāt tikai par individuālām barbarisma izpausmēm, bet gan arī par barbarisku un sistemātisku cilvēka pašcieņu aizskarošu domāšanas sistēmu.

Ar cerību ir sarežģīti, tas ir jēdziens, kas apraksta
kādu stāvokli, kurš nemaz neeksistē, –
kādu vēlamu definīciju, kura noteikti cilvēkam
ir pieņemamāka par realitāti.

Šoreiz cerība redzama kā strukturāls jēdziens trīspadsmit pavisam dažādu mākslinieku skatījumā.

G.A.M.E.S. OF ART – ĪSAS PIEZĪMES

GUNTERS UKERS izstāda naglu laukumus. To veidošana sākta vēl sešdesmitajos gados, un Mertens redz šajā sākotnēji kārtīgi izveidotajā laukumā «Barbarisma un cerības» simboliku. Pirmie laukumi ir balti, vienādi un rūpigi veidoti – harmoniski. Pēckara cerību laiks, kas ar zinātnes un tehnikas palidzību veido jaunu humānas civilizācijas cerību. Ar katru nākamo naglu laukumu klājiens klūst neregulārāks, Ukers maina pamatfaktūras formu, viņš to bojā apzināti, un naglas veido aizvien nesakārtotākas rindas, līdz mākslinieks pats tās saliec un iznicina. Tā ir Ukera divdesmitā gadsimta formula.

LĀSLO LAKNERS atklāj visai impozantus krāsu laukumus ar minimālisma tehnikā veidotām linijām. Tās ir kā šifrs, kā simbols interneta laikam, kas spēj saistīt un vienot moderno sabiedribu visneiedomājamākajās konfigurācijās, tikpat ātri ari dalibniekus izslēdzot no spēles. Datoru čipos glabājas neaptverami apjomiga informācija, atklājot tehnikai un zinātnei līdz šim vēl nepieredzētu izziņas lauku. Bet tas viss notiek limeni, kuru cilvēka uztvere vairs nespēj pārstrādāt. Datora čips – ikdienas realitāte, banāls siku-miņš, kas pārvalda pasauli. Lakners rāda lietas, kas eksistē mūsu apziņā abstrakti. Ari attēlojot cilvēku, viņš atrod punktotu liniju. Cilvēks viņa izpratnē vairs nav tikai individuāla personība, tehnika cilvēku veido kā glorificētu savas attīstības kārtas numuru. Mūsdienu paroli – ātrāk un monumentālāk – Lakners noliedz, liek skatītājam iedzījināties savos darbos citādāk.

Jūtīgi.

Uzmanīgi.

Introverti.

Meditatīvi.

KĀDS, KAS ZĪMĒ SIEVIETI UN VILCIŅU

Aivars Vilipsōns

Es vienkārši nekontaktējos ar visu to zupu. Uz izstāžu atklāšanām, izņemot savas, es neeju. Tas viss ir garlaicīgi un mani pilnīgi neinteresē. Atklāšana jau vispār ir kaut kas absurds. Darbus apskatit tur nevar, bet satikt kādu, kas man jāsatiek, es varu ari tāpat. Turklat tas var notikt bez visas tās ārdišanās un drūzmas. Un tad vēl cīnities tās vienas vina glāzes dēļ! Tas nevelk.

I. B.: – Tu gribi, lai nāk pie tevis.

A. V.: – Mēs ar Robertu Koļcovu cenšamies to darīt citādi, bet cilvēki jau zina, kas būs tajās atklāšanās – kur būs daudz un kur maz alkohola, un kad tas dzeramais beigsies. Un tad atkal visi zina, ka nu mēs kaut kur dosimies, un parasti jau tas viss beidzas tā diezgan krimināli – saskarsmē ar policiju, nekontrolējamās seksuālās izpausmēs un ārprātīgā dzēruma pakāpē.

I. B.: – Ko tu tagad dari?

A. V.: – Tagad es laikam jau pats par sevi brinos – tikko sēdēju visu dienu un zīmēju žurnālam «Donalds Daks» vilciņu. Veselu dienu! Finālā, kad es viņu biju uzzīmējis, nevis vienkāršu, bet tādu ar raksturu, pasūtitāja stilā, tad iedomājos – ar ko es te vispār nodarbojos?! Zīmēju kaut kādu absurdu vilciņu! Tad es sev mēģināju iestāstīt, ka tas ari ir interesanti. Nesen uztaisīju reklāmu «Aldara» tumšajam alum tādā komiksa stilā. Tas bija interesanti – pārbaudit, vai es ari kaut ko tādu varu iztaisīt, tādā piecdesmito gadu stilā.

I. B.: – Kāpēc tā un ne citādi?

A. V.: – Man liekas, ka pāri iet tāds piecdesmito gadu stila mākonis. Reizēm list un, ja tev trāpa tas lietus, tad tu ari sāc uz to pusi skatīties.

I. B.: – Ar trīsdesmitajiem gadiem bija tāpat?

A. V.: – Tas ir neizbēgami. Uzprasi kādam, kas savā pusaudža trakumā nebūtu Remarku lasījis. Es «Trīs draugus» lasīju kādas piecas reizes, un tagad, kad es to atkal mēģinu darīt, tas viss man liekas tāds idiotisms... Cilvēks laikam nevar uzticēties savām milākajām atmiņām.

Es pat toreiz no pārdzīvojuma biju metis pulksteni pret sienu, un, kad mamma atnāca mājās, viņa man kārtigi sadeva.

Ar laiku jau ir tāpat kā ar cilvēku attiecībām –
kad esam iemīlējusies, nevaram ēst, mums neiziet
vēders, mums nenāk miegs.

Bet tad paitet šis skaistais laiks, un liekas –
kas tās visas ir par muļķībām!

Tāpat kā dzīves traģēdijas, kas pēc pieciem gadiem jau izskatās smiekligi, un par visiem tiem pārdzīvoju-miem mēs varam tikai pabrinīties.

I. B.: – Vilipsona brinīšanās māksla?

A. V.: – Kad es dzīvoju kopā ar onkuli, atceros, kā viņš kopā ar Čaku braucis uz Jelgavu dzert alu, kā viņam uz rakstāmgalda gulēja dzejoļu grāmatas. Tie bija mani trīsdesmitie gadi, kas vēl kaut kur eksistēja, bet tiem vairs nebija iedvesmas oreola. Tas ir tāpat kā sešpadsmiņ gados, kad tu pirmoreiz ieraugi kaut kādus erotiskus izdevumus – rokas tev tric, lapas plīst, bet pēc kāda laika saproti, ka tas viiss ir pilnīgi *garām*.

I. B.: – Cik sen tu dzīvo piecdesmito gadu aurā?

A. V.: – Sāku skatīties vecāku jaunības dienu fotogrāfijas, un visas tās frizūras, apģērbs un noskaņas, kas tur valdīja, man likās šarmantas.

I. B.: – Kas tev ir mūsdienas?

A. V.: – Dekadence. Mēs esam dekadenti, un man tas nosaukums uzreiz kaut kā patika, bet pēc tam es sāku skatīties, ka tas tā arī ir. Klusums pirms vētras. Nav nekāda jauna vadošā stila. Mēs tikai pievelkam jūgendu, atgremojam popārtu, kaut kādus aizliegtos augļus, un pataisām septiņdesmito gadu instalācijas, kas pie mums šeit ir tāds kā jaunums. Tas ir tāpat kā ūdens, kad tas pirms vārišanās sāk burbuļot. Beidzot ir jānāk kaut kam jaunam.

I. B.: – Kā procesus paredz kritiku iemīlots dekadents?

A. V.: – Tie būs darbi, ko veidos pats mākslinieks. Un tas būs roku darbs, bez kompjūteriem un citām paligiericēm. Tie vairs nebūs dažādu tehniku salikumi.

I. B.: – Kā tu formulē dekadences jēdzienu?

A. V.: – Formulēt to ir tas pats, kas stāstīt par burvigu sievieti, kura guļ gultā, mežģīnu peņuārā, uzvilkuusi zida zeķturi un pasakainu krūšturi, bet mēs viņu izgērbtu kailu. Viņa zaudētu savu noslēpumu. Es neredzu

jēgu, kāpēc tas būtu jādara. Kāda nozīme viņu izgērbt un redzēt, ka vairs nestāv? Labāk lai viņa paliek apģērba un skaista!

I. B.: – Kur tu redzi sevi mākslas norisēs?

A. V.: – Es zinu, ka ir tāda bohēmas čupiņa, kas regulāri tiekas un darbojas kopā. Man tā nav. Mani ikdienu mākslinieku sabiedrība kaitina. Un, kad es aizeju un redzu to čupošanos un to, cik raibiem diegiem šūtas visas šīs attiecības, tad man paliek slikti. Varbūt Roberts Koļcovs ir vienigais mākslinieks, ar kuru es varu kontaktēties.

I. B.: – Es domāju par darbiem...

A. V.: – Es savus darbus vērtēju ļoti pozitīvi, uzskatu tos pat par ģeniāliem un, kad es aizeju uz kādu izstādi un autors man saka – es jau nezinu, nav jau man tādu labu darbu, tad es domāju – kādas mulķības, ko tu te tagad purķšķi!

I. B.: – Šaubīties ir simpātiski.

A. V.: – Bet kāpēc tad gleznot? Ja nesanāk, tad nav ko gleznot vai atkal tas jādara tik ilgi, kamēr sanāk, līdz esi tiesīgs tos darbus izlikt. Šaubīties var, bet ne tajā briodi, kad tu pieliec punktu, ja to vispār var izdarīt. Es to daru. Un, kad punkts ir pielikts, tad es zinu, ka tam darbam vairs nav ko ne pielikt, ne atņemt un es viņu varu rādīt. Māksla varbūt ir vienīgā vieta, kur esmu godīgs. Es varu citas attiecības piečakarēt, bet altāris ir jāglabā tīrs.

I. B.: – Un svecites uz tā jāliek?

A. V.: – Es bieži par to esmu domājis, cik jocīgi, kāpēc visspēcīgāk uz cilvēku iedarbojas visabstraktākā no mākslām – mūzika –, kas patiesībā ir kaut kāds absolūti idiotisks skaņu savirknējums. Bet publīka raud, plēš drēbes ekstāzē utt. Un glezniecība taču ari ir absolūtākie meli – viens saliek kaut kādus tur krāsu pleķus vai ieliek plaknē krūzīti, un nu citiem jādomā, ka tā krūze ir apaļa. Grafikai ir sava valoda, kas jau balstās uz zīmēm.

Bet tēlniecība, kas ir visreālākā māksla, atstāj uz cilvēku vismazāko iespāidu. Aizej uz tēlniecības izstādi un žāvājies. Tas taču ir pilnīgs bleķis, un kāpēc tēlniecība iedarbojas uz cilvēku mazāk nekā tāda mūzika? Veidojot skulptūru, es taču visu varu panemt rokā un noglāstit. Man kāds pasniedzējs teica, ka laba ir tāda skulptūra, kurai gribas pieskarties. Tikko pabeidzu sievietes torsu – tur taču ir īsts dupsis, pa to jau var nobraukt ar roku.

I. B.: – Tu mainies...

A. V.: – Klaja erotika mani vairs neinteresē. Un es jau laikam esmu vairāk teorētikis. Izstādēs var redzēt tikai kādas pāris manas skulptūras. Un tā es vienreiz apsēdos un domāju, kas ir tēlniecība un kas ir

grafika. Tēlniecība taču arī nav forma. Tā ir līnija, tas ir siluets. Tēlniecība un grafika mani ir saistīti žanri. Un tad es domāju... sieviete, kā vienmēr. Mani arī nekas cits neinteresē, kaut gan esmu mēģinājis zimēt kaut ko citu. Ar marinismu un klusajām dabām man ir pilnīgs bleķis, un es varu mēģināt zimēt kūpošu vagu vai maizi, bet tur nekas prātīgs nevar sanākt. Pat ja man piezvanītu un pateiktu: «Klausies, vajag kluso dabu, gribi piedalīties izstādē, braukt, teiksim, uz Boliviju?» Nekas nesanāktu, kaut gan es tik ļoti gribētu tur aizbraukt un piedalīties. Tēlniecība jau ir šausmīgi dārga, un nopirkot to tāpat neviens nevar, un tad es iedomājos, kāpēc man netaisit tādas mazas skulptūriņas ar sievietēm, lai redzētu, kādas es tās iedomājos. Tēlniecības un grafikas salikums ir ļoti pateicīgs darbam. Es tā zīmēju, zīmēju, taisu, taisu grafiku, tad sāku sajust formu un to pašu veidot tēlniecībā. Citreiz atkal ir otrādi.

I. B.: – Kad būs tava nākamā izstāde?

A. V.: – Pēc viena akta uzreiz otru nevar. Tur ir jāieiet dušā, jāiedzer glāze vīna, jāatpūšas. Tagad es tā gaidu, kad kaut kas ienāks prātā, un es izstādes neplānoju, bet tās rodas no darbiem, kas jaunu izstādi pieprasī. Tā nu es tagad gaidu, un nekas nerodas, un es gaidu un domāju – nu johaidi, kur tad ir tās idejas? Un tad es sāku domāt – tas ir no tā, ka tik daudz visa kā ir jādara. Tas prasa laiku. Es kaut kur lasiju par rakstnieku, kas katru dienu uzrakstījis savas rindiņas, bet kāda tam nozīme, ja nekas prātīgs nesanāk? Treniņa pēc? Lai pierādītu sev, ka es vēl māku zīmēt? Var jau būt, ka kādam tas būtu pienemams.

Es tā vienreiz nosēdos zīmēt. Redzu, kaut kā
nesanāk. Sēdēju, sēdēju, zīmēju, zīmēju un beidzot
sāku domāt – ko es te sēžu, būtu aizgājis uz krogu,
iedzēris, būtu vismaz patīkami pavadījis laiku,
bet es te bezjēdzīgi mokos. Es to negribu un zinu,
kad nāks, tad nāks ārā tas, kam jānāk
un spaidit no sevis kaut ko ir diezgan muļķīgi.

I. B.: – Bet dzīvē jau mēs esam saistīti ar daudzām pragmatiskām lietām, un pirmā no tām ir naudas pelnīšana, kad gaidišana un iedvesma bieži vien nepalīdz.

A. V.: – Pasūtījuma darbi ir kaut kas pavisam cits. Pieņemsim, man atkal pasūta sievieti, bet šoreiz ar pieciem krūšu galiem. Un, ja tev pasūta, tad tu to taisi. Tu zini, ka tev būs miers, tev mājās neprasis ēst, ziemā bērns neteiks, ka salst. Tas ir tāpat kā vilciens, kam priekšā karodziņš. Tu nopirksi to, to, to, samaksāsi īri, un tu varēsi darīt, ko tu gribi, un tādēļ tu nes to upuri.

I. B.: – Daudzi mākslinieki mēģina kaut kā nopelnīt naudu, lai tad varētu nodarboties ar savu pamatprofesiжу. Kāpēc viņiem neizdodas atrast saikni starp komerciju un ideāliem?

A. V.: – No vienas puses, tas jau nav slikti, ka paliek tikai tie, kuri ir garigi slimī, kuri bez tā visa nemaz nevar dzivot, jo visi, kas beidz akadēmiju, nekad nevarēs būt mākslinieki. Tā būtu viena lieta, bet otra – es gaidu, kad Latvijā radīsies mākslas menedžeri.

I. B.: – Vēl jau mazliet par ātru, un, ja kāds apgalvotu, ka viņš to ir gatavs darīt, tad viņam acimredzot tas būtu nepieciešams, lai piesegtu kādu citu, vēl neienesīgāku nodarbi.

A. V.: – Labi, es izskrienu, es tos darbus pārdodu, bet kāpēc tas ir jādara man? Es taču varētu mierigi sēdēt mājās un zīmēt. Un es nemaz nedomāju, ka tam būtu jābūt kādam bagātam cilvēkam, kas pats visu iepērk.

I. B.: – Es gribētu atgriezties pie sarunas par to, kas šodien var un kas nevar atļauties nodarboties ar mākslu. Akadēmiju ik gadus beidz šausmīgi daudz pretendēntu, tomēr tie, kam pievērš uzmanību mediji un kritika, ir vieni un tie paši. Man tiešām grūti noticeit, ka šie desmit divdesmit cilvēki ir vistalantīgākie.

A. V.: – Tie noteikti ir cilvēki, kas sevi spēj apvienot radošās funkcijas un menedžera dotumus. Un es šeit nemaz nerunāju par personīgām simpatijām, kas nebūt nav mazsvārigas. Bet kur mēs dzīvojam – ja es, ejot pa ielu, celā satieku divdesmit cilvēkus, ar kuriem sveicinos, tad tas vairs nav interesanti. Es saprastu, ja tas tā būtu tad, kad es aizbraucu pie savas omītes uz laukiem un sveicinu Annas tanti un Nikolaja onkuli, taču, ja es to tāpat daru galvaspilsētā, noejet pa centru, tad tas ir vienkārši nožēlojami. Šie procesi taču ir savstarpēji saistīti. Otrs ir tas, ka ir cilvēki, kas var nostādīt savas lietas, un mākslinieki, kas to nevar izdarīt, un daudz ir tādu, kas sēž darbnīcā un tikai glezno, un tādam pat rokas un kājas neceļas aiziet uz kaut kādu fondu.

I. B.: – Vai tad māksliniekam vienmēr ir kādam jāpielien, jādraudzējas ar kādu ietekmīgu naudas devēju vai jāliekuļo, lai viņu ievērotu?

A. V.: – Tas viss jau tā ir, bet ir māksla, kuras dēļ tas ir jādara, jo citādāk to vispār neviens neievēros. Es zinu, ka man tas nav vajadzigs, ka ir kāda cilvēku daļa, kam patik, ko es daru. Man arī patik un manai māmiņai, bet par to es šoreiz samelojos. Ja es būtu izveidojis kaut kādu instalāciju, man jau būtu jāsāk kādam ieskaidrot, ka tā ir kādam vajadzīga.

I. B.: – Tev garšo šokolāde?

A. V.: – Mani pirmie erotiskie pārdzīvojumi saistīs ar šokolādi. Mēs ar tēvu bieži gājām staigāt, un pie «Laimas» fabrikas vienmēr tā smaržoja! Es biju mazs puišelis, bet to smaržu es atceros. Mana pirmā sieviete ir šokolādes smarža.

MIEGĀ NEAPSTĀJIES PIERADINĀT NĀVI

Renāta Litvinova

Miegā var milēties ar svešiem vīriešiem un sievietēm, vai beidzot nemilēt nevienu. Baidities, atcerēties, vai redzēt dzīvi citādāk – kā kailu ķermenī, no kura šai miega telpā ar savu ritmu un saviem spēles noteikumiem nav kur paslēpties. Miegā var klausīties dvēseles noslēpumos, patiesi notiekoso sajūtās redzot skaidrāk un sāpigāk. Skaidrāk nozīmē tuvāk sajūtu limenim ieraudzīt priekšmetus, lietas un garāmgājējus, kādi mēs katrs viens otram esam un paliksim. Redzēt un sajust mēs to miegā varam asāk, tuvāk neizzinātajai, paliekošajai, banālajai būtibai. Un ja mēs to nespējam, tad «Dieviete» to var. Dieviete – Renata Litvinova, izmeklētāja, kas bieži redz sapni savu māti un ikdienas kriminālo hroniku. Vēl būtiski pieminēt, ka vīrieši viņas mūžā nedara viņu laimigu, līdz viņa, izmeklējot kādu lietu, satiek savu sapņu princi. Un tikšanās viņai atnes ilgi gaidito milestību kā nāvi.

Nav nozīmes apstāties pie katras no Dievietes izmeklētajām kriminālajām epizodēm, jo visas šīs lietas strādā kaut kur uz robežas starp sapni un dažreiz tik murgainu, citreiz absurdī skaistu īstenību. Stāstiņš par Dievieti sadomāts komplīcēts, nosaukts par krimināldrāmu un lasāms kā greznas un tēlainas piezīmes, kas acīm un ausīm tikamas nosacītā tēlu sistēmā ietērpitas sajūtu stenogrammas, kuru galvenā pavēlniece ir pati Dieviete – scenāriste, režisore un galvenās lomas atveidotāja Renata Litvinova.

NEĀRSTĒJAMĀS AUTORKINO VĪRUSS

Ar autorkino virusu Litvinova inficējas Kiras Muratovas jaunākajās filmās «Trīs stāsti» (1997), «Otrās klases pilsoņi» (2001), «Čehova motivs» (2002), kurās Renata nereti piedalās kā aktrise, un parasti atveido pati sevi. «Dievietē», pašas radītā režisores Litvinovas nosacīto tēlu sistēma brīdi pa brīdim sagrūst absurdo situāciju virknē, lai atkal atgrieztos savā dramaturģiskajā realitātē, pieradinot pie autores simbolisko tēlu arsenāla, kas skatītājam dažbrīd neatklājas. «Dievietes» sapņa un īstenības vienotajā kinematogrāfiskajā



Foto: Aušra Dace Burkovská

patiesibā vēl pietrūkst Muratovas konceptuāli matemātiskās pieredzes. Tomēr Ļitvinovai Maskavas kino-institūta scenāristu fakultātes diploms kopā ar atkailinātu pašizpausmes nepieciešamību, kas manierīgu mu pārvērš tēlainā un visai sarežģītā kinematogrāfiskajā rēbusā, tomēr kārtojas pluspunktā. Viņa ir kā Solovejas šodienas prototips «Milas verdzenes» variantā ar visām no tā izrietošajām sekām, kādas vien pazīst mūsdienu funkcionalais eksistenciālisms. Ari «Dievietē» Ļitvinova spēlē pati sevi. Nogurumā, melanolījā, nenosakamā ķermeniskumā, mazliet nekordinētos, izplūdušos žestos un vārdos, kas pašas sarakstīti, skan vairāk kā dzeja, vienmēri monotonā plūdumā atgādinot par to, ka sacītās ir uz āru vērstības iekšējais monologs. Monologs publikai kā domu darbs. Poetisks un vēsturisks dokuments līdzcilvēkiem.

PIRMS TRĪSDESMIT GADIEM,

autorkino ziedu laikos Eiropas avangards uzgavilē Vernera Šrētera Magdalēnai Montesumai un Rozas fon Praunhaima absurdajai dramaturģijai. Tās ir filmas, kas vairāk atgādina gleznu fragmentus, dzeļoļu rindas un tikai brīnumainā kārtā turas kopā, līdz pats autors, kas parasti ir arī scenārists un nereti arī galvenās lomas atveidotājs, to neapzināti neizjauc kā kāršu namiņu, izdarot vienu vienigu neuzmanīgu kustību savā uz naža asmens balansējošajā dramaturģijā, kas balstīta uz varoņa konflikta situāciju ar pasauli un sevi. Varbūt tāpēc autorkino žanrs, kur sižets nav galvenais dramaturģijas instruments, režisoram ir izaicinājums. Šeit visu izšķir nosacītā dramaturģija ar ciemiem spēles noteikumiem arī kadra kompozīcijā. Intonācija izvēlētā tēlu sistēmā veido noskaņu, kurai publīka notic tikai tad, ja tā izvēlēta askētiski. Lai skatītājam atvieglotu kinematogrāfiskā stāsta uztveri, Ļitvinova sadala notikumus epizodēs, kas pierakstītas ar skaidru norādi uz darbības laiku.

KĀ VIENTULĪBA...

Autorkino fenomens savos izcilākajos piemēros kā galveno filosofisko kategoriju izvēlas nāvi, atstājot kinovēsturē spilgtus darbus, kuru galvenais motivs ir atainot cilvēka iekšējo pasauli. Godārs, Pasolini, Fellini un Vertmillere, Margarita Dirasa, arī Ingmārs Bergmanis, arī Tarkovskis. Savos kinematogrāfiski filozofiskajos traktātos, iztieket bez mūsdienu kinematogrāfā šķietami nepieciešamā kriminālžanra publikas pielabināšanai, sešdemito gadu beigu un septiņdemito sākums ir kinematogrāfiski intelektuālās apziņas augstākā epogeja.

«Dievietē» nāvē jāsaprot sievišķigi. Kā aiziešana. Kā skaistuma beigas. Kā vientulība, kur Ļitvinovas dialogā izvērstos monologus, saistošu literāro materiālu pavada izcila kadra kompozīcijas un krāsu izjūta. Nāvē ir tur, kur virietis satiek sievieti, kad sāk darboties milestības narkotika. «Dievietes» sižets strādā, kur

režisore neseko savai vēlmei pastāstīt vairākus stātus vienlaicigi un, nemainot filmas stilistiku, paliek uzticīga piedāvātajam materiālam pašas izvēlētajā kinematogrāfiskajā spēles laukumā. Neveiksmes manāmas, literatūras intelektuālo potenciālu tulkojot vizuāli. Tas notiek, kad Dieviete, izmeklētāja Faina, atlaista no darba, pēc nāves vēl dzīvo savā dubultniecē, kas uzsvērti pavirši teatrāli grimēta un ekspansīva, nepārliecina kā pretstats vienmēr ieturētajai, lai arī visai nereālajai izmeklētājai. Dubultnieces nāve – citāts no mēmā kino klasikas – filmas beigās, rada neizpratni, nojaucot estētiski tiri nostrādāto izmeklētājas sižetisko liniju un pirmsnāves epizodes ticamibu. «Dievietē» daudz metaforu – krauklis, kas apciemo Dievieti viņas kabinetā un no kura viņa tik ļoti baidās. Zivis uz loga, kuras atnes putns līdzīgi kā kaķis medijumu. Spoguļu virsmas, kas tuvina nāves priekšnojautas. Pelēki zilā, dūmakainā gaisma, kas ļauj attēlu uztvert ne tikai kā informācijas nesēju. Mazās meitenites pazušana iedomātu dakteru dzivokli. Puisis, kas izlec pa logu – atkailināta nāves zīme, tāpat kā kailā veča, kas līdzīgi pēkšņai domai parādās kadrā nemotivēti, traucejot uztvert sekojošo asociāciju virkni.

Skaista ir epizode ar draugu, kas vēlas Dievieti satikt, un tad viņi tur abi stāv un nezina, ko iesākt, līdz Viņa atstāj Viņu pirmā.

DIEVETES NOSLĒPUMS

Literārais materiāls, kas atmiņā paliek vairāk kā dziedājums, ir saturiski tik blīvs, ka autore neizvēlas atmosfērisko skaņu katrai epizodei, kas parasti autorkino darbojas arī kā dramaturģisks elements, tāpēc dažbrīd epizodes nomāc ar viendabīgu skāpas monotonitāti, kas vairāk raksturīga televīzijas seriālu un teātra iesudējumu ierakstiem. Toties sinhronie trokšņi izstrādāti ekselenti – lietus lāses, kas sitas pret asfaltu, Dievietes kurpjus augsto papēžu dipona, ūdens, kas pil divaino dakteru dzivokli. Tas viss rada mistiski nepastarpinātu klātbūtnes efektu.

Liktenīgā vīrieša loma uzticēta Maksimam Suhanovam. Aktiera tēls vispirms saistās ar kādu citu, jaunākajā Krievijas kinovēsturē zimigu filmu «Maskava», tas traucē uztvert šī jaunās krievu kinoelites favorita patiesumu «Dievietē». Sievietes kadrā un Dievietes dzīvē parādās epizodiski, piemēram, sapņos. Jaunāki vīrieši aicina līdz. Vienaudži ir padotie un tāpēc nav svarīgi. Daudzas vecākas un visai neglītas sievietes glabā Dievietes noslēpums. Gan resno bufetnieci, gan vecās dāmas un dietiskās ēdnīcas apmeklētājas. Tur visi dzer un runā par nāvi, bet tā ir cita nāve, pie kuras Dieviete sevi un mūs pieradina. Sākumā grūti pieņemt to, ka šī nāve nav īsta. Tikai tāda, par kuru tik daudz runāt nav pieklājīgi, lai gan dažbrīd tekstuālais materiāls ir pat asprātīgs. Izskan pēdējais filmas teikums: «...es nomiru. Protams ar sirdi, kā jau pati to iepriekš biju paredzējusi».



Mans vīrs lasa avizes – es tās dievinu

SMUKUMA DAKTERA SMUKĀ SIEVA

Indra Sproģe

Smukuma dakterim Jānim Zaržeckim ir tāda traki smuka sieva. Kurpes viņai dažādās krāsās, un viņam tas tiri labi patik, bet komandē dakteris savu princesi tikai pēc darba, kad tām citām viņš vairs nav brinumdaris, kas nogriež nost vai piegriež klāt kādu apalumu, un kad viss notiek, kā kundzes vēlas. Jāņa materiāls ir sievietes ķermenis – vecām meitām viņš atdod jaunibu, bet, kad atnāk mājās, tad tāpat kā citi veči skatās televizoru vai lasa avizi. Avizi viņš lasa biežāk. Tas jau tāds vieglāks darbiņš pēc smagās dienas. Un tad Indra Sproģe visas tās avizes savāc un taisa no tām brīnumu lietas.

I. B.: – Kas jūs piesaista avīzē kā darba materiālā, veidojot mākslas tēlus?

I. S.: – Par viriem, kas lasa avizes, ir pat tāds bērnu dzejolitīs. Tur skaita pantiņus, kā visu uzsimēt – prieku, bēdas utt. –, un par virieti tur ir tāda ļoti trāpīga lieta – liela avize, apakšā tētis. Kad viņš ir dabūjis rokā savu avizi, viņam vairs neko nevajag, jo viņam ir jāzina, kas tur tai avīzē ir rakstīts. Saprotams, ka mums, sievietēm, tās šķiet šausmīgas mulķības, jo tur sarakstītas visvisādas politiskas intrigas, spekulācijas ekonomikas jomā, kaut kādi nebeidzami sporta veidi un sacensības. Tas ir tikpat bezcerigi kā ar makšķerēšanu, un tur neko nevar padarīt. Tas tā ir jāpienem, lai varētu ar to sadzīvot. Es avizes nelasu, es tās tikai apskatos. Un man tur patik kaut kas cits, jo istenībā jau viss tur ir tai avīzē. Tur ir balta krāsa, tādi mazi un lieli burti un virsraksti. Tas man tur patik. Tā faktūra, kas tur ir iekšā. Citas avizes atkal ir vecas – dzeltenīgas un iepelējušas. Tās vēl krājis mans tēvs, tām ir citādi krāsu toni. Izstādē nav neviena mana krāsu triepiena. Es tikai izmantoju krāsas, kas tur jau ir.

I. B.: – Mūsdienu izstāžu zālēs žanru robežas bieži vien saplūst daudzveidīgā izpausmes formā, kuru tad apskata mākslas kritiķi un publīka, izsakot visdažādākos vērtējumus par to, kas tā ir par mākslu. Ari vērtējumi parasti ir visai subjektīvi, mākslinieks cenšas distancēties no tiem. Jūs strādājat sev vai citiem? Kā jūsu dzīvē avīžu bums sākās?



Kā vadīt Saviešības iestāžu padomē un kā izpārtojoties jaūzējumam, lai sagādoti hēni?

I. S.: – Nodarbojos ar formas studijām, kas mani interesē dzīļi individuāli. Pagājušajā gadā viiss sākās ar kolāžām – pēc vēlēšanām atklāju, ka šai pasākumā dalija tādus mazus, avižu faktūrai līdzīgus papirišus. Es tos atnesu mājās, satinu tūtiņās un sapratu – būs labi! Tad gāju pie kaimiņiem un lūdzu, lai atnes man savus vēlēšanu biljetenus. Kaimiņi jau domāja, ka gribu pārbaudīt, vai kāds balsojis par manu vīru vai ne. Bet viņi tomēr man tos atnesa, un tā es sāku veidot kluso dabu ar vēlēšanu lapiņām. Tur bija avizes faktūra, kuru es saliku kopā ar bumbieriem un ķirbjiem. Bet vispār man izstādē visi objekti ir divi. Tur sēž tanstiņa uz ķeblīša un onkulīts, un viņi ir kopā, tikai viens lasa tās avizes un otrs nelasa. Avize tiešām ir mans iemīlotākais materiāls. Tad vēl es izmantoju telefonu grāmatas, un vīrieša figūra veidota no visiem rīdzinieku tālruņa numuriem, bet uz sievietes figūras var izlasīt Kalniņas, Liepiņas, Dārziņas un Bērziņas. Avizes faktūra man tomēr patīk vislabāk, it sevišķi svaigas avizes, kas atstāj ļoti stingru nospiedumu uz materiāla.

I. B.: – Mākslinieka darba organizācija vienmēr ir bijusi visai individuāla lieta, izņemot gadījumus, kad tapšanas procesā bez radītāja un viņam pakļautā intelektuālā vai fiziskā materiāla tiek iesaistīts kāds trešais...

I. S.: – Kādreiz man patika strādāt vakaros, teiksim, no vienpadsmiņiem līdz trijiem naktī, bet vīrs mani nu jau būs pieradinājis, ka vakarā visiem ir jāiet gulēt, un strādāt viņš man atļauj tikai tad, kad strādā pats. Mecenāts parasti diktē noteikumus, un, kamēr tas ir tikai noteiktais darba laiks, iejaukšanās šai procesā ir man pieņemama un es to uzskatu par nekaitigu.

I. B.: – Jūs pašreiz pievēršaties ari teorētiskām studijām; kas jūs saista mākslas teorijā?

I. S.: – Japānis Isamu Nabuči. Viņa skulptūrām ir ļoti organiska forma, kas man ļoti tuva, jo ievēroti trīs no tēlniecības pamatprincipiem:

1. vienkāršu ģeometrisku masu princips;
2. plaknes iesaistīšana apjomīgā skulptūrā;
3. spidošas faktūras klātbūtne un neordināra materiāla klātbūtne (ari kauli, acis, dubļi).

I. B.: – Pagājušajā gadā mecenāts visu izstādes slēgšanas dienu baroja publiku ar zupu; kas to izdomāja?

I. S.: – Tā bija mana ideja, jo mākslā es atsakos no visa, no kā vien var atteikties, bet, kad es gatavoju ēdienu, tad salieku tur kopā visu to labāko un ļoti daudz. Man nepatik tas, ka šajā jaunajā valstī ienāk pārlieku pragmatiskas attiecības – mēs reti ejam ciemos un mēs vairs neprotam draudzēties. Es negribu, lai tā būtu, un tāpēc vāru saviem ciemiņiem un gaidu visus pie sevis.

I. B.: – Jūs esat profesora Aleksandra Dembo skolniece; ko jūs apzināti esat ieguvusi no viņa spilgtās mākslinieciskās personības?

I. S.: – Mākslas darbā realizēt tieši savas fantāzijas un neko abstraktu. Viņš man palīdzēja saprast, kas es esmu un ko ar to visu iesākt. Viņam jau ari garšoja tā mana zupa – viņam patika satikt savējos. Bet man grūti runāt par to, kad viņa vairs nav, es tūlit bimboju.

I. B.: – Atgriezīsimies pie pie jūsu darbiem – tā ir tēlniecība, grafika vai skulpturālas figūras...

I. S.: – Es nezinu, kas tas ir. Bet svarīgi ir tas, ka šajos darbos nav krāsu. Tā ir materiālu izmantošana gaismā. Tikpat labi tai nav jābūt skulptūrai – tas var ari būt izšuvums vai stikls, grafika vai objekts.

Iedalijums mākslas žanros man nešķiet būtisks –
es varu strādāt dažādi ar ļoti dažādiem materiāliem.
Vasarā man patīk gleznot puķes,
tie parasti ir logi, klusās dabas,
kur priekšmeti mainās.

Man visas gleznas ir ar logiem.

Un citreiz es tos nemaz negleznoju, bet tā klusā daba stāv – es to salieku, un tad tā gaida mani. Kādreiz man tā priekšmetu salikšana padevās grūtāk nekā gleznošana.

I. B.: – Vai ir kāds cits mākslinieks, kas jūs ir sevišķi ietekmējis, vai jūs neatzīstat gara radniecību, krāsu un formas iespējamu saskaņu divās dažādās izjūtās?

I. S.: – Tas noteikti ir Dembo, kaut gan es visu daru pavisam citādāk nekā viņš. Reiz viņš bija paņēmis vecas spilvendrānas ar rozītēm un uz tām nospiedis grafiku. Viņš pēkšņi var apgriezt visu ar kājām gaisā. Izdarīt kaut ko pavisam nepieņemamu vai uztvert nejaušibu kā vērtību, kas iegūst pamatvērtības statusu. To esmu mācījusies no viņa. ARI man patīk atrast kaut kādas ikdienišķas lietas un parādīt to, ka tur iekšā ir tāds īpašs smukums.



SERPENTES, MAIGAIS UN BĪSTAMAIS ZVĒRS

Pēteris Sidars

Sidars nav *sidre*, franču ābolu limonāde un kur e nesaka vispār vai izrunā tā, lai to nedzird. Tā smalki, pa franču modei, caur degunu. Sidars ir skunstnieks, kas nesēž dikā. Savā *Serpentes* viņš demonstrē čūskādas faktūras, un tas nav vis tāds alus vai vīna aizsvētku reibuma trakums, bet gan atzistams faktūrpētijums.

P. S.: – Kādreib jau mežā ar' esmu atradis kādu čūsku, bet nekas tāds sevišķs ar tām čūskām nekad nav noticeis. Viss sākās, kad aizgāju ar studentiem uz zooloģisko dārzu un tur pirmoreiz mūžā ieraudzīju čūsku, kas nometa ādu. Tā bija tāda divaina sajūta, un es sanēmos un iegāju kopēju istabā. Skatam pavērās kaut kas līdzīgs veļas auklai, uz kuras karājās visdažādākās čūskādas. Es atvainojos, teicu, ka esmu mākslinieks un ka mani tā lieta interesē. Tā sāku tās ādas pētit un apstrādāt, tirit, gludināt, līmēt un ieraudzīju tur tik fantastisku rakstu! Tikai ļem un strādā, un ir jāsteidzas, jo tā āda ir ļoti trausla un kodes ar' viņu traki milē.

Velns viņu zina, kā tas sākās ar to laminēšanu – ak, jā, atceros, vajadzēja laminēt digitālo gleznu, un tad es padomāju – kāpēc es nevarētu laminēt tās čūskas. Sāku tās ādas zimēt un pētit tos rakstus. Varbūt tur rakstīts, kā labāk jādzīvo, vai tur ir kādu dziesmu panti. Man tas iepatikās. Un mans draugs Ziedīņš tad teica: «Klau, Pēčit, tie tak ir fraktāļi, un ar tām čūsku lietām, ar kosmosa un zemes rakstiem nodarbojas astrologi, biologi, ķīmiķi. Fraktāļi, Pēčit, fraktāļi.»

I. B.: – Vai tu šai procesā jūties kā pētnieks?

P. S.: – Es jau vairāk intuitīvi pieeju tai lietai.

Māksliniekam viiss ir zem apziņā. Varu daudz ko
izlasīt un neko neatcerēties,
un tad pēkšņi naktī, kad klapans ciet,

v i s s n ā k ā r ā . P ē k ū n ī n ā k n o t i k u m i ,
l a s i t a s g r ā m a t a s , r e d z ē t a s s e j a s u n v i e t a s ,
k a s s ā k a r m a n i s a r u n ā t i e s .

Un tam tā ir jābūt. Nakti jau daudz kas nāk prātā.

I. B.: – Bet tās čūskas laikam tev tagad tomēr neiziet no prāta.

P. S.: – Gads jau ir pagājis, un es jau sāku gudrot tālāk; vajadzētu veikt ekspediciju uz Ķīnu, uz Indiju, tur jau to čūsku ir vairāk, tas ir viens. Otrs, ka man patik, kā viņi dzīvo meditācijā.

I. B.: – Tu nodarbojies ar meditāciju tā nopietni?

P. S.: – Man patik stundām ilgi sēdēt un domāt. Tā jau nav īsta meditācija, tas tāds latviskais variants. Un tad es tā domāju, ka māksliniekam jau nemaz nav vajadzigs tas pētniecības darbs, viņš dara to vizuālo, bet interese man par to ir – kas tie ir par rāpuļiem. Normāls dzīvnieks, tikai bez kājām.

I. B.: – Tikai žņaudz un nāvīgi ievaino...

P. S.: – Arī cilvēks var iekost līdz nāvei, un vampīru cilvēku arī ir daudz, nuja. Un tad es sāku iet uz Bioloģijas institūtu un iepazinos ar tiem pētniekiem. Gan jau es ar laiku no viņiem kaut ko arī uzzināšu. Bet te pēķēji es sapratu, ka tas čūskas raksts ir tik ļoti līdzīgs sieviešu veļai. Visur mežgīnites un tā. Nu es sāku krāt mežgīnes, tamborējumus, zeku rakstus un knipelējumus. Man tas viss vēl jāpārdomā ar krāsu. Un es tagad esmu tās ādas izstādījis, lai zinātu, ko ar to lietu iesākt tālāk. To ādu jau man ir traki daudz, un bail, ka kodes nesaēd.

I. B.: – Tev ir sava dzives filozofija?

P. S.: – Nē, par šītām lietām es negribu domāt. Tas, manuprāt, ir baigi muļķīgi, ja sāk visu tā salikt *pa plauktiņiem*. Es dzivei pieeju citādāk – kā ir, tā ir, un tur neko nevar darit. Un tā jau ar' nav, ka es savā dzīvē neko nemēģinu sakārtot, bet tas ir citādāk. Teiksim, es varu pēķēji izlemt, kur izdot naudu – tur vai tur. Mākslai jau vienalga vairāk iznāk nekā dzivei.

I. B.: – Un, kad visas tās čūskas būs sapucētas, tad tu viņas pārdosi?

P. S.: – Nē, es par saviem darbiem nekad tā neesmu domājis. Protams, ja ir laiks uzaust kādu gobelēnu, tad es tā savā nodabā domāju, ka labi būtu to mantu pārdot, bet tādi objekti kā tās kūdras mājas un torņi... Kam tad tie ir vajadzīgi? Tie vienkārši labi izskatās.

Muzejos jau stāv – pie mums lietišķās mākslas muzejā ir «Sarkanā kūdra». Japānā ir un Tilburgas muzejā. Lai man nebūtu problēmu ar savu mākslu, es strādāju par pedagogu, un tas ir baigi normāli.

I. B.: – Tu arī saki – visas sievietes ir čūskas?

P. S.: – Nē, bet arī čūskai ir labestīgs skatiens vai naidigs, jauns, miligs vai nemiligs. Skaistas jau ir visas sievetes, bet biologi man teica, ka čūskas, lai kāds tas ar' būtu gudribas simbols, īstenībā esot traki dumjas. Tikai Indijā ir tādas čūskas, kuras neviens nekad neaiztiekt, kaut ar' viņi čūskas ēd, jo čūskas gaļa ir garšīga. Bet tās neaiztiekt, jo tās skaitās karaliskās čūskas, kas nekad nemaina partnerus kā pārējās. Nezinu, vai tā ir patiesība.

I. B.: – Tev tak ar' ir visādas patiesības...

P. S.: – Kad es čūsku griežu, tad es viņu pētu, es pat zinu, kur viņām ir tas dzimuma caurumiņš.

Pētīt man patik. Bērnībā ar čīgānu pārgriezu beigtu vārnu, lai redzētu, kas tur ir iekšā, bet horoskopā rakstīts – es varētu būt labs ķirurgs vai izmeklētājs. Un tā nu es izmeklēju.

Pētīt man patik, sevišķi ar acīm.
Man patik redzēt. Es varu stundām sēdēt un skatīties
uz visu kā uz tādu teātri. Lai cilvēki iet garām
vai kaut ko dara. Man patik skatīties.
Es nosēžos kaktiņā un skatos to kā izrādi.

Tāpēc jau cits visu mūžu meklē un domā, kā viņam dzīvot, kā jādzīvo, un gan jau gadās arī tā, ka cilvēks ar vienu kāju stāv kapā un tad nu var pateikt, kā jādzīvo, un tas ir labi, ka viņš to var.

I. B.: – Tu zini, kā dzīvot un kas tev ir jādara?

P. S.: – Ja es to zinātu, tad jau vairs nebūtu vērts. Tas ir tāpat kā ar mākslu. Cits atnāk un saka – vai tad tā ir māksla, bet, ja es zinātu, tad jau vairs nav jēgas to darit, tad būtu jāmeklē kaut kas cits. Es daru tikai to, kas man patik. Un māksla ir lieta, kas man patiešām patik. Tur var meklēt un domāt, un sajust visādas lietas. Bet savulaik esmu izmēģinājies darit visvisādus darbus. Padomju laikos strādāju fabrikā un tad nosolijos nekad vairs to nedarit un nekad nestrādāt nakti.

I. B.: – Bet tu jau naktī arī strādā.

P. S.: – Tas ir citādāk. Nakti es domāju, bet kādas trīs stundas jau horizontālā stāvokli tomēr jāpavada. Ķermenis ir jāatpūtina un jānomierina nervi. Čūskas arī saritinās un filozofē, un tā ir viņu gulēšana. Ir jau mākslinieki, kas strādā tikai pa nakti, bet es tāds neesmu.

I. B.: – Ko tu tā domā, kad nakti horizontāli filozofē?

P. S.: – Es atceros dažādas lietas, un tad es sev kaut ko pārmetu un pat iebļaujos. Dažreiz jau iznāk atcerēties kaut ko arī pēc ilgāka laika un tad pašam ir kauns, ka nav bijusi laba tā lieta, ka neesi rīkojies

tā vai šītā, ka tā, kā tas bija, nebija sevišķi labi. Bet tad es tā padomāju – lai tak iet dillēs, dzivo tak vienu reizi un tad vēl nevarēs uztaisīt kādus mēslus! Var jau būt, ka tieši no tiem mēsliem atkal var izveidoties kāda laba lieta.

I. B.: – Kā tu sadzivo ar tām čūskām?

P. S.: – Atnesu no zoodārza, nolieku kaktiņā, bet vakarā atmērcēju un ar šķērītēm klāt. Ādas mešana jau nebūt nav tik vienkārša procedūra.





Foto: Guido Kajons



MĒTELĪŠU STĀSTINĀ

Andrejs Kalnačs

I
Kāds draugs grib iegūt savā ipašumā šiku dzivokli centrā, bet vienā istabā vēl sēž tāds vecs tantuks. Un tā mēs to tantuku netiši palīdzējām izbidit. Viss dzivoklis spīd un laistās, kad eju pie drauga ciemos. Tā mēs tur sālsmaizi svinam, pasēžam un iedzeram tai izbijušajā *komunaļnikā*. Un kaut kur arī tā drusku izejam. Un es tā – hop – uzrauju mugurā tādu kā mēteliti, jo ārā tak auksts. Izejam pa centru, izstaigājamies, un te draugs saka – vecit, tev tā kā mugurā kaut kas diktī divains. Izrādās, tantiņas veco mēteliti biju apvilcis. Tā mums tāda kā tantuka savaldišana sanāca. Joki vien ir ar tiem mēteljiem!

II
Ar tiem mēteljiem jau man visādas lietas gadās. Tā pēc balles steidzos meiteni pavadīt. Tur viesu tik daudz un pakaramo, un viss vēl čupās. Ko tu tur atradīsi, un es tā uzreiz – hop – šito te karakuļa kažoku virsū un uz priekšu. Bij jau gan pašaurs, bet steiga ar liela – meitene taču jāpavada. Pa ballītes laiku kundzīte jau sāk savu kažociņu meklēt – zināja jau to stūrīti, kur mētelīts pakabināts. Kā saka, jāiet mājās – a mētelīša ta' nav! Mētelīts Kalnačam mugurā, un tas vada meiteni mājās. Bet es jau godigs, nāku ar visu mētelī atpakaļ – un kundzīte man preti. Nācās tādu miniatūrdarbiņu iedāvināt. Uz atvainošanos, lai nav tik traki nesmuki.

I. B.: – Vai tu bieži tādās reizēs atdāvini savus darbus?

A. K.: – Es jau ar darbiem pārāk neskopojos. Uz ballīti jāiet, naudas nav – ofortiņu padusē, un uz priekšu.

I. B.: – Cik ilgi Kalnačs jau strādā savā darbnīcā?

A. K.: – Kādreiz tā bija tāda kolektīva lieta, bet tad jaunās grafiķes, kas piedalījās pasākumā, laikam pārgāja pusmūža kategorijā, es kļuvu par šīs darbnīcas pārvaldnierku, un nu mēs te esam kopā ar Sietiņu. Kā viesmākslinieces vēl piedalās arī manu krustmeitu mamma. Mēs jau nekad neatsakām.

I. B.: – Neesam sen tikušies. Kādi jaunumi vērojami Če Gevaras jautājumā?

A. K.: – Miršanas diena pagājusi, tuvojas dzimšanas diena. Nu jau viņam būtu kādi astoņdesmit, bet nodzivoja viņš tikai knapi četrdesmit gadus – mēs būtu vienaudži. Man jau piemīt tāda raksturīga ipašība – visu pirms tam izstāstīt, un tad nu šad tad, kad kaut kas nojūk, sanāk traki nesmuki. Šoreiz neko nesolišu. Pēc maniem priekšstatiem, viņš bija tāds kā mākslinieks, kas operēja ar milzīgiem formātiem.

Ir jau visādi *landārti* kilometru garumā, un tad uz Mēness vai uz Marsa arī kāds bija saskatījis tādu veidojumu teleskopā. Če Gevara bija viens no pēdējiem pasaules monumentālo performanču režisoriem. Tikai neizdevās viņam tā izrāde. Ludziņa jau slavena, un cilvēks ar' slavens. Un tā nebija kaut kāda netira politiska spēle. Iegānts bij visai romantisks.

I. B.: – Vai paredzēts akcijas vai izstādes formu piemērot šai stilistikai?

A. K.: – Tā varētu būt aplokšņu māksla, kas tuvinātu mūs viņa laikam – sešdesmitajiem gadiem, kad meklējami hepeninga pirmsākumi. Tā nebūs piemiņas zime kā obelisks, bet tāds kā pieturas punkts. Bija tāds cilvēks – autors, režisors, kuram diemžēl nesanāca. Un luga saucās – lai visiem būtu labi.

I. B.: – Vai tev sapņojas vēl kāds neliels hepenings, vismaz mūsu apstākļos to tā noteikti varētu nosaukt?

A. K.: – Es ceru, ka izdosies atrast lidzekļus kaut kam lidzīgam kā *Villa Massimo* Romā, kur mākslinieki uz vairākiem mēnešiem tiek aicināti strādāt un saņem stipendijas, lai pilnveidotu savu daiļradi. Tā būtu tāda kā sociālā māja, un tas nenozīmē, ka sanāks visi ar saviem diplomiem un sitīsies par to, kurš nu tur varētu ilgāk uzkavēties.

Bet man patiktu, ja šai mājā varētu satikties radoši cilvēki – lai tas arī būtu šoferis mākslinieks vai zemessargs mākslinieks. Kopenhāgenā tāda mājiņa ir kādas pusstundas gājienā no karalja pils.

I. B.: – Pieņemsim, tu esi atradis tādas vecas kazarmas, kas notiek tālāk?

A. K.: – Te ir jābūt kaut kādai valstiskai piesaistei, tāpat kā citur Eiropā, kur par kultūras politiku, attīstību un atbalstu valsts jūtas atbildīga pilsoņu priekšā. Un man sapņojas tāds sociālais nams alternatīvai radošajai inteliģencei – tur kādu laiku varētu apmesties kāds mākslas profesors, kas pēc tam dodas uz Indiju, vai no Turcijas atgriezies alternatīvais teātris. Kad miljoni pazūd, tad jau nekāda panika nevalda, bet tāds nams gadā neizmaksātu vairāk kā tūkstoti latu. Cilvēkiem taču ir jāsniedz atvieglojumi – pensionāriem, invalidiem un arī radošo profesiju pārstāvjiem, ja vien valsts vispār ir ieinteresēta mākslas attīstībā. Šis nams būtu jāveido kā darbnīcu korpuss. Tur būtu arī mūzikas klubs.

I. B.: – Mūsu paražām daudz par šerpu.

A. K.: – Es ļoti ceru, ka tas kaut kad tomēr būs iespējams, lai visu to mākslas lietu drusku iekustinātu, tikai baidos, ka pie mūsu korumpētības diezin vai mans plāniņš piepildīsies. Rīgai laikam tomēr nespīd

Ziemeļamsterdamas aura, kaut gan tas nebūt nebūtu tik slikti. Riga, teiksim, kā Baltijas banku centrs ar vienu procentu no visiem ienākumiem nezin cik tādus namus varētu uzturēt.

I. B.: – Daudzi mākslinieki visu mūžu glezno vienu un to pašu bildi.

A. K.: – Visi jau kaut kā attistās, un es domāju, ka svarīgi ir nevis pārvietoties telpā, bet būt kustībā. Tas varbūt ir raksturigs mūsu vidējai mākslinieku paaudzei, kura sākusi strādāt sociālismā, un es esmu par sociālismu, jo tā ir humāna sistēma, bet es esmu pret jebkādu totalitārismu, kas šeit pat varbūt būtu noderējis, jo abas viena otrai sekojošās politiskās sistēmas darbojas ar vieniem un tiem pašiem varas pamatprincipiem.

Senāk viss notika ar armēņu konjaka pudeli,
bet tagad jau tev jāpiedāvā kaut kas vairāk,
un tā ir plašāka mēroga situācija, kurā cilvēki savus
tikumus nebūt nav mainījuši.

Tas, kurš bija komjaunatnes funkcionārs, tas tagad ir pirmais politiķis. Tāpēc es domāju, ka totalitārisms tomēr drusku šīs lietas ierobežotu.

Pie mums šīs politiskais cirks sakrita ar kompjūterizācijas ēru. Tās ir lietas, ar kurām es neprotu apīties. Bet es zinu, ka deviņdesmito gadu sākums ienesa šeit ļoti daudz papildu informācijas gan literatūrā, gan mākslā, un, lai gan tas nebūt nebija tik ilgs laika posms, tas mums visiem ir labi noderējis. Caur šo laiku mēs esam ieguvuši to, ko nekad neiegūs divdesmitpiecgadīgie.

I. B.: – Kas isti ir atšķirīgs šajos darbos?

A. K.: – To jau tā uzreiz nevar pateikt, bet man šķiet, ka mākslinieks, kas piedzivojis sovjetismu, nāk ar diezgan spēcīgu bāzi, ar pamatprincipiem, kas iekļauj sevi gan ideālistisko kolektīvisma ideju, gan naivo ticību gaišai nākotnei. Tas ir romantiski.

I. B.: – Kādā tehnikā tu strādā labprāt?

A. K.: – Mani interesē telpa kā tāda. Tā nav vienkārši kaut kāda pakaļdarināšanās, kā tas vēl bij mūsu pirmajā avangarda izstādē, kurā mēs visi naski piedalījāmies. Telpa ir mana jaunradītā realitāte, kur pastāv tiešs kontakts starp uztvērēju un raditāju. Es telpā jūtu sevi kā sociālu indivīdu.

I. B.: – To laikam nevarēs nosaukt par komerciālu pasākumu?

A. K.: – Ar to komerciju jau kā ir, tā ir. Šai virzienā vairāk darbojas datormāksla. Un es bieži vien brīnos, kā tas viss vēl kaut kā sanāk.



Foto: Gvido Kajons

Naudu riktēt es nemāku.
Man nekad reāli nav bijusi tāda situācija,
kad man uz rokas būtu kāda nauda.
Tie visi ir gadījuma darbi –
uztaisu kādu tetovējumu,
pārdomu kādu estampu. Es rēķinus netaisu.
Zināma stabilitāte nenāktu par jaunu,
bet ej nu sazini,
kā tas būtu reāli.

Var jau būt, ja man būtu nauda, es vispār nestrādātu, tikai krogā vien sēdētu. Vispār es nemitīgi cīnos ar slinkumu, bet laikam jau katram dzīvē ir atvēlēts tas, kas vajadzigs.

I. B.: – Kas tev vēl atvēlēts bez tā, ko tu dari?

A. K.: – Vērotāja talants. Es jau galvā redzu filmas. Kino taisīšana sev ir tā lieta, ar kuru es tā labi varētu nodarboties. Man pat ir vairākas paša sarakstītas kinogrāmatas.

Hakslijs reiz teica, ka kopējais jaunums pamazinātos, ja cilvēki iemācitos klusu pie sevis sēdēt mājās. Ja neskrietu riņķi un nevinīnātos, pīpētu tā savā nodabā un nepaspētu tik daudz cūcību sastrādāt. Es arī vados pēc tāda principa.

I. B.: – Par kino. Tu kaut kur tā sēdi, un tev garām skrien bildes...

A. K.: – Respektīvi, es tā sēžu un mazinu pasaules jaunumu, teiksim tā. Man jāsaka, trešā kinogrāmata iet uz beigām, bet pirmā jau ir nosperta, un ne pašas grāmatas dēļ, bet somas dēļ, ko man vienkārši nozaga. Kam tad tā grāmata vajadziga!

I. B.: – Kas tad ir tajās grāmatās?

A. K.: – Es to kinofragmentu tā pārlasu pie sevis un domāju – tās sajūtas jau ir grūti reanimēt. Jo paliek tikai tāda kopnoskaņa. Tēlotājā mākslā to tā grūti izmantot. Tas kino, ko tu priekš sevisnofilmē, – tā ir tāda doma, kas tev zem apzinājā aizķērusies, kad redzi to, kas notiek tev apkārt. Tas jau visiem tā ir, es tikai beidzamajā laikā sāku apzināties šo procesu. Dabīgi, ka vārdos izteikt šīs slidošo bilžu sajūtas vispār ir bezcerigi. Ari Hakslijam ir daži teksti par apziņas durvju atvēršanu. Un tā ir tā mana dzives formula.

I. B.: – Tātad vēl tev pieder pašam savs kino un lauku mājas?

A. K.: – Tā ir svarīga kino sastāvdaļa. Tur notiek bērna audzināšana, tur jāveic zemes darbi un rudeņos jāizspiež ābolu sula. Tur vasarās saimnieko mans dēls un mans tēvs. Un es pie viņiem tā drusku piebraucu.

III

Man jāatzist, esmu kļuvis nelabojami izklaidīgs. Vakar manā darbistabā ienāca kāda ēteriska būtne, šķiet, tā bija mana sekretāre, un atgādināja, lai nelasu sliktā apgaismojumā. Viņa pagājušajā nedēļā uz pāris dienām man lūdza aizdot galda lampu. Es to biju pavisam piemirsis un gribēju viņai atvainoties par savu aizmāršibu, bet viņa tai bridī uz mani līdzcietīgi paskatījās un vaicāja:

«Vai jūs
pat nebijāt ievērojis,
ka
sēžat
tumsā?»



PORTRETI

Miervaldis Polis

168

Miervaldis Polis ir viens no galantākajiem kavalieriem Latvijas mākslas zvaigžņotajās debesis. Viens no intelektuālākajiem un vērīgākajiem. Viens no gudrākajiem un viens no viltīgākajiem. Viens no precīzākajiem, smalkākajiem un viens no runīgākajiem. Viens no egocentriskākajiem un viens no jūtīgākajiem. Spēlmanis un diplomāts, Miervaldis Polis ir meistars, azartisks vērotājs un filozofs. Vai pirmā Latvijas atjaunotās brivvalsts prezidenta, Kārla Ulmaņa brāļadēla Gunta Ulmaņa un veikalnieka Raimonda Gerkena portreti ir nejaušības mākslinieka radošajā biogrāfijā?

TIEM, KAS NEZINA NEKO

Portrets ir portrets. It kā tā ir un tā arī nav. Latviešu valodā ir viens skaists vārds – gīmetne, no lietuviešu – noģīmis. Par gīmetni pēc būtības var runāt tikai tad, kad ir personība. Ja nav personības, nav arī portreta. Kristietības sākuma gadsimtu ideoloģija noliedza personību, jo personība bija tikai Dievs. Un portrets kā žanrs mākslā sākās ar renesansi, ar individu atdzimšanu, kur sabiedrības centrā nav vis Dievs, bet Es. Laikmets pagriezās par 180 grādiem un piedāvāja sabiedrībai ideoloģiju, uz kurās joprojām balstās mūsdienu modernā civilizācija. Turpmākais laikmets līdz pat 19. gadsimta sākumam, kas tiek uzskatīts par fotogrāfijas dzimšanas un mākslas nāves bridi, pārsteidz ar portreta uzplaukumu, brinišķigi sasniegumi renesances norieta periodā ir Velaskesa un Rembranta izcilie parādes un reizē psiholoģiskie portreti.

Par mākslas kapitulāciju vienlaikus paziņo divi pilnīgi pretējas manieres mākslinieki. De Laroš fotogrāfiju izmanto, lai iegūtu precīzāku zīmējumu savām skicēm. Otrs ir Fevrs. Viņš kā impresionisma priekštecis aizraujas ar mirkļa fiksāciju.

Impresionisti savukārt fotogrāfiju izmanto absolūti. Tas ir laiks, kurā portrets zaudē jēgu, jo personības izpratne sadalās. Zinību ir tik daudz, un cilvēks, personība, indivīds tiek atstumts malā un nespēj orientēties informācijas jūklī.



Foto: Gvido Kajons

AVANGARDS KĀ MILITĀRS TERMINS

Renuāra dēla monogrāfijā rakstīts – gleznojot sievieti, gribu sajust uz audekla viņas miesu. Par Renuāra portretiem nevar runāt kā par psiholoģiskiem, Sezans kā modernists vispār noliedz personību. Viņa acis tā neeksistē. Ir tikai Es, avangards, anarhija, kas ir viens un tas pats. Nedrikst aizmirst, ka avangards ir militārs termins, tā ir karaspēka daļa, ko sūta uz priekšu, iesūta labajā vai kreisajā flangā preti ienaidniekiem – un ienaidnieks tad ir visa eiropeiskā kultūra – ar atteikšanos no esibas, realitātes un personības.

Viss, kas notiek, ir diktāts – Lekkorbijzē paziņoja, ka ceļot brīnišķas mājas. Stalins to istenoja van der Rolles projektos, ar kuriem Hruščova laikā sacēla pilnus Āgenskalnus, Purvciemus un Ķengaragus. Tai pašā laikā Amerikā uzspridzināja šos veidojumus, atstājot tikai drupas, kas liecinātu par šo necilvēcīgo arhitektūru. Tas bija laiks, kad portrets pārstāja eksistēt kā māksla vispār un saglabājās, tikai pateicoties slēgtām, korporatīvām, tradicionālām iestādēm kā municipalitātes, klubi, aristokrātu saloni. Provincē gadsimta sākumā bija divi izcili portreta meistari – Jānis Staņislavs Roze un Janis Rozentāls.

PERSONĪBA TIĞERIS, PERSONĪBA UPE

Ģimetne ir cilvēka attēls. Ja skatāmies ēģiptiešus, kuri dievus attēlo ar dzīvnieku galvām, vai tos var saukt par portretiem? Vai, teiksim, var būt ari suņa portrets? Jūs teiksit, kāpēc ne. Un jums ir taisnība. Vai atceraties Dersu Uzalu, kuram personība ir ari tiğeris un upē? Viņš to apzīmē ar vārdu cilvēks. Pēc būtības jau nav svarīgi, vai tas ir kāds dzīvnieks vai iedomāts tēls... Petrarkas un Dantes brīnišķie sieviešu portreti! Tie taču bija iedomāti tēli! Laura, Beatriče. Portretus var uzburt ne tikai literatūrā. Glezniecībā ari var uzburt šo dvēselisko, psiholoģisko portretu, un tā nav tikai ārējā izskata fiksācija, kādu to piedāvā dokumentāla fotogrāfija.

Kā jau teicu, portreta funkcijas sašaurinājās tieši ar fotogrāfijas populāro ietekmi. Jauneklis vairs nenēsāja pie sirds savas miljotās zīmēto ģimetni, bet gan fotogrāfiju. Bet fototehnika piedāvāja portretistam jaunas iespējas un palidzēja saskatit to, ko mēs nemaz tā nevarām izprast – personību kā tādu, radot portretus ar dvēseli. Vai apziņu. Vai garu. Un, ja mēs to saskatām sunī, tad ari tur tas ir. Sholastikas laikos jau spriedelēja, vai sievietei un bērnam ir dvēsele. Tā jau var nez ko izdomāt. Bet nevar aizmirst, ka jebkurai mazai meitenei koķetērija parādās, vēl pirms viņa sāk runāt.

FIZISKĀ, FIZIOLOGISKĀ UN PSIHOLOGISKĀ REDZE

Es pats portreta glezniecību aizsāku intuitīvi kā visu. Astoņdesmito gadu sākumā. Tas noteikti bija saistīts ar psiholoģijas un filozofijas vēstures studijām. Man acīmredzot jau bija uzkrājusies kaut kāda pieredze.

Es izstrādāju savu metodiku portreta glezniecībā. Intuitīvi tiecos pēc dvēseles atklāsmes, necenšos atveidot tikai seju jeb noģimi. Es, pretēji vispārpiņemtajam viedoklim par mākslu – katrs redz savādāk, un to arī nevar noliegt – uzskatu, ka kopsummā mēs visi redzam vienādi.

Fotogrāfija, kas uzbūvēta uz mūsu fiziskās redzes principa, ir preciza. Un tas tiešām nav tik vienkārši, jo redze iedalās trijās daļās: fiziskajā, fizioloģiskajā un psiholoģiskajā redzē. Acs ābols ir fiziskās redzes izpausme, kur, tāpat kā fotoaparāta kamerā, projicējas attēls ar kājām gaisā, tiklenē redzes nervs fizioloģiski pārraida to uz redzes centru, kas nosaka psiholoģisko redzi.

STRĪDS AR PIKASO

Mans subjektīvais redzējums mani neinteresē, ir interesanti izzināt, kā tu pats sevi redzi. Mani interesē modeļa paštēls, mēģinu to atrast. Bet, ja mēs sāksim pierādīt, kas ir personība vai kas ir cilvēks, tad tur nekas vairs nepaliks pāri. To nevar izskaidrot ar zinātniskas sistēmas palīdzību. Māksla nepastāv jaunas realitātes radišanā, drīzāk gan pieņēmumu nojaukšanā. Bet es spēju raksturot savu portretisko izpratni ar kāda stāstiņa palīdzību. Atgriežoties mājās no Parizes, Stravinski uz Austrijas robežas apcietināja uz aizdomu pamata par spiegošanu. Viņš esot mēģinājis pārvest pāri robežai slepenas kartes. Stravinskis centās ieskaidrot ierēđniem, ka baltā papīra lapa nav vis slepena karte, bet gan viņa drauga Pikaso zīmējums – Stravinska portrets. Komponistu turēja apcietinājumā vairākas diennaktis, līdz Pikaso apstiprināja Stravinska teikto, piebilzdamas – es viņa seju iztēlojos kā karti.

Un te vairs nav runas par portretu, bet gan par spēli. Viņu taču Stravinskis nemaz neinteresēja, viņš drauga vaibstus iztēlojās, kā vien viņam ienāca prātā. Tas varēja būt arī sakaltis bumbieris vai mēness fāze, es nezinu. Tas, protams, ir interesanti, bet šeit nav portreta. Nav personības, izņemot pašu Pikaso. Man ir otrādi. Es sevi depersonificēju.

IZVĒLES IESPĒJA

Es gleznoju liepu lapu no koka, ko man tēvs stādīja pagalmā. Tā es sāku gleznot. Bērnībā Baltezerā gleznoju gliemežvākus. Es gleznoju to, ko es pazistu, – Purmali, pats sevi, draugus. Kopš bērnības esmu gleznojis gan Raini, gan Blaumani. Tas gan ir pavisam kas cits, bet psiholoģiskais portrets prasa laiku.

Kad gleznoju kluso dabu, nogurstu tikai fiziski.

Strādājot pie portreta, es vairs nevaru
desmit divpadsmit stundas pavadīt pie molberta.

Domāju par to nepārtrauktī.
Personība, tēls sūgēstē, iedarbojas ar savu
psiholoģisko enerģiju.
Tur nevar drillēt.

No fotogrāfijas gleznot ir vieglāk, bet psiholoģiskais portrets prasa tik intensīvu enerģiju, ka man tās pietiek tikai kādām četrām piecām stundām. Psiholoģiskais portrets var būt gan kulta, gan teatrālais portrets. Piemēram, Rembrants vai Maija Tabaka. Tipizējošā portreta meistars Latvijā ir Zemzaris. Tad var izšķirt impresionistisko portretu – sēž tāda drostaliņa, tāda apalīga, un saulīte viz. Akadēmiskais ir mācību portrets, apgūstot formas veidošanu. Arī tāds var būt portrets. Tā kā fotogrāfijā. Vēl ir intimais portrets. Viss tādā puskrēslā, ar intīmu noskaņu, kur portreta mērķis nav pietuvoties paštēlam, kas man ir svarīgākais portreta glezniecībā. Bet ko tas nozīmē? Ko nozīmē Tu? Tā atkal ir jauna filozofiska traktāta tēma.

LĪDZAUTORS UN INTRIGA

Portretā ir tā milzu intriga, ka tu pietuvojies cilvēkiem, kurus iepriekš nemaz nepazini. Portrets pietuvina. Portretējamais ir man līdzautors. Viņš piedalās tēla veidošanā. Es ļauju modelim visu izvēlēties pašam – apģērbu, matu sakārtojumu, fonu. Es neko negribu uzspiest. Protams, es varētu pateikt, ka gleznošu tā vai atkal šitā. Bet es noteikti neesmu Pikaso. Un modelis pret mani izturas jau gandrīz kā pret dakteri, uzmanās, lai es tikai neapvainotos utt. Kurš gan grib, teiksim, tādu zobu dakteri sakaitināt – tikai traks cilvēks.

Jo aizkaitināts, aizskarts cilvēks vairs to darbu nevar tik labi darīt. Viņš jau vairs nevar operēt, ja viņam rokas trīc. Tas ir jāsaprot. Bija man tāds gadījums, atnāk dāma uz fotografēšanos, es izfotografēju divas filmiņas, un man šķiet, ka tēls veidojas un materiāla man darbam pietiks, bet, kad es tās fotogrāfijas viņai rādu, skatos, viņa jau nokrāsojusi melnus matus un saka – tomēr labāk gribētu sevi portretā redzēt melniem matiem. Es saku – jā, labi. Otrā dienā atnāk atkal jaunā frizūrā un man viņu jau ir grūti atpazīt. Tad es viņai saku tā – ja jūs katru dienu gribat iet fotografēties, es to saprotu, bet es neesmu fotogrāfs, man ir vajadzigs tēls, un nu es no jums vairs neko nesaprotru! Es sapiku, bet viņa uzreiz saprata un sāka stāstīt anekdotes, jo bija skaidrs, ka nu ir ķeza. Un viņa tās anekdotes stāstīja tik ilgi un aizvien trakākas un pikantākas, līdz es sāku smieties, kā to dara kāds iemilējies dakteris. Parasti es ierodos pie modeļa.

Man patīk apstākļu maiņa.
Es fotografēju. Tad atlasu tās bildītes,
kas vispār ir iznākušas, parādu modelim un sakū -
neskaties uz šo attēlu, bet skaties,
kurā no šīm fotogrāfijām tu vari sevi atpazīt.
Kurā tu esi.

Un tas ir abpusējs process. Portrets tevi organizē redzēt, saprast un atrast, kāds esi. Visi cilvēki ir skaisti,
un tā mēs redzam,

vai es tā redzu,

jo
es
viemēr

esmu

mazliet

iemilējies.

SAPŅU IZRAKTĀS BEDRES

Arnolds Plaudis

Viņš vienmēr ir dzivojis Rīgā, vismaz pēdējos piecdesmit gadus. Desmit pēdējos – pie ezera, kuru nesauksim vārdā, jo faktoloģiskā precizitāte šai stāstā ir sekundārs elements.

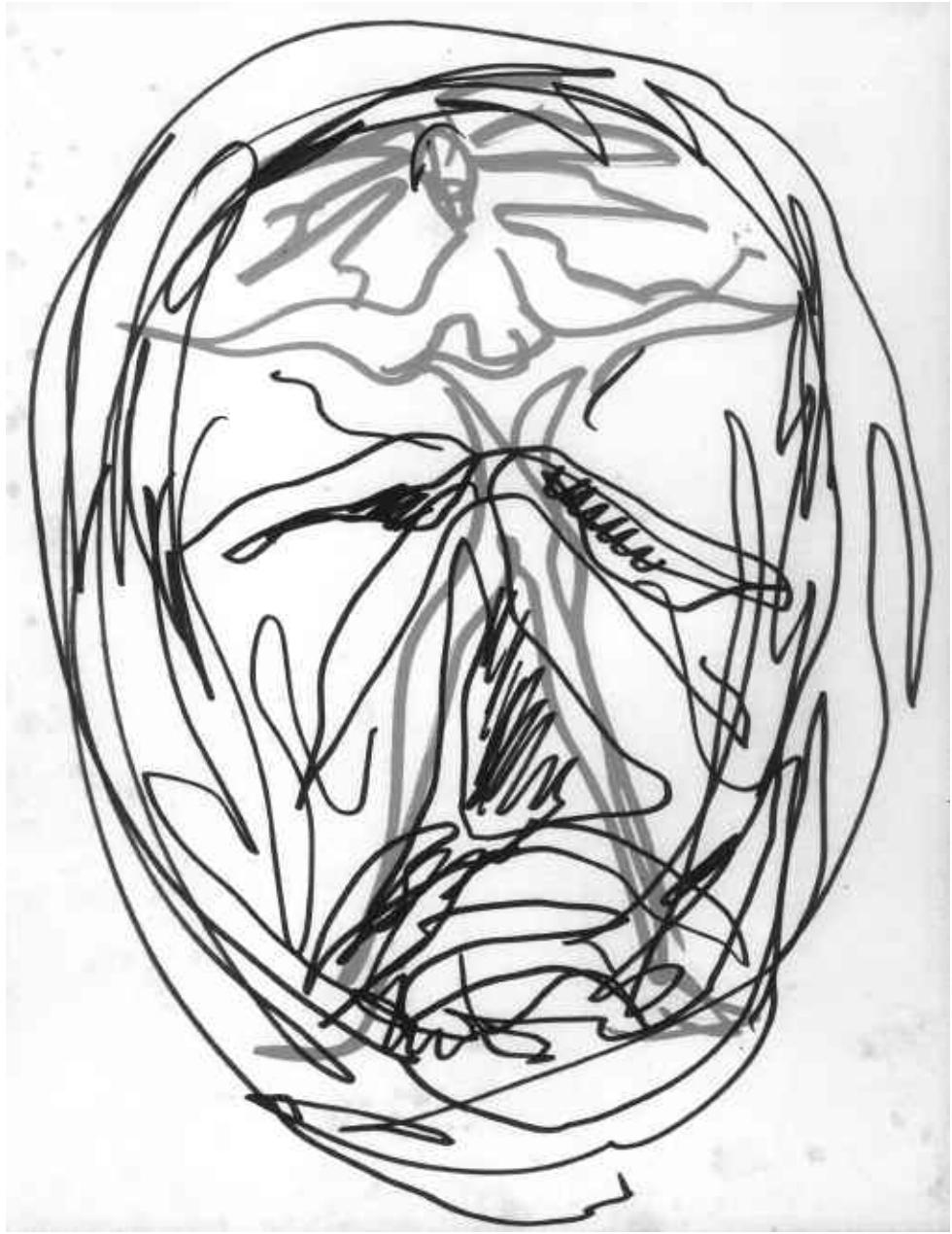
Viņš pārcēlies no darbnicas Lāčplēša ielā, kur sapņu teātris reālo telpu vieno ar Gunāru Bindu divdesmit piecus gadus. Ezers ir trajektorija, kas Plaudi vilina magnētiski; mājas bēniņi ir pirmajā stāvā, jo viss, kas notiek, notiek zem ezera limeņa – studijā, kuru kopā ar Juri Podnieku un Slapiņu Andri Arnolds Plaudis sapņo kā kinopaviljonu. Tagad tur piebrauc mākslas un kultūras akadēmijas studenti. Arnolds viņiem māca zimēt un zina stāstīt, kā kādreiz taisija filmas. Kopā ar Juri un Andri «Strēlnieku zvaigznāju», kopā ar Augustu Sukutu – «X». Tad viņš vēl stāsta par scenogrāfiju Dailes teātri, par Smilgi, par to, kā iet laiks, kuru viņš kā mērvienību neatzist, par Gunāru Bindu un par bildēm. Par fotogrāfijas mākslu, kas, pēc Plauža scenārija, kopš sešdesmitajiem gadiem Bindes kamerā klūst par nemainigi glezniecisku vērtību. Ir pavasaris. Rīgas ielās dubļi, dzērāji, steidzīgie, pareizie un nepareizie pilsoņi un brūte Fantāzija.

I. B.: – Vai jums visu mūžu lidzpilsoņi nav apgalvojuši, ka esat traks, vai nav teikuši – *trakais Plaudis?*

A. P.: – Es pie tā jau esmu pieradis. Nekad neesmu bijis uzspēlēti neordinārs. Man tas tā ielikts dabā no dzimšanas.

KAS IR TAS, KAS TAS IR

Salvadors Dalí saka – tas ir tā; ja esī spējīgs ieraudzīt auljošu zirgu uz tomāta, tad tevi arī uzskata par traku. Es it visur varu ieraudzīt rēgus, tos veidot, provocēt, kārtot un sistematizēt. No bērnu dienām esmu apveltits ar iztēli, kas varbūt arī mazliet pat lidzinās tādam *ku-kū*.



Arnolda Plauža zīmējums

Ieraugot kādu cilvēku, man jau uzreiz iedarbojas komplekss – kur viņu var ielikt, kur viņu var izmantot. Un ir jau tā modīgi teikt – man ir jauni projekti! Bet tas ir tāds stulbs vārds, kuru var lietot katrs muļķis. Agrāk teicām – knifs.

Man vienmēr bijis nepieciešams kāds knifs.

Knifs – ideja darbam.

Un visi no manis ir gribējuši tikai vienu –
lai es kaut ko viņiem izdomāju.

Katrs grib, lai viņam izdomā kaut ko savādāku. Teātri, kino. Visur. Katrs grib kaut kādu sevišķu knifu, kas tad varētu piederēt tikai viņam vienam. Esmu *gegu* meistars. Un to joku ir tik daudz, ka pats jau esmu apjucis ērmoto atgadījumu jūklī. Bet ir jau arī trakumi, kas nesanāk.

LIETAS, KAS NESANĀK

Kas nesanāk, tas nesanāk. Kad mēs ar Augustu astoņdesmitajos taisijām filmu par televīzijas jubileju, tur viss bija šķērsām un ne tā, kā to bija pasūtījusi priekšniecība. Es jubilejas vārdā lūdzu atļauju nodedzināt vienu sagruvušu māju, kas vēl nebija nojaukta blakus jaunajai ēkai. Es pratu iestāstīt televīzijas vadibai, ka tiri simboliski mēs dedzināsim Veco un celsim Jauno, un uz uguns fona priečāsimies, un trakosim. Un visi saprot, ka būs jaunā uguns jūra un preti jaunā, skaistā Riga un TV tornis, kas celsies no jaunajiem pāljiem. Un to māju ļauj dedzināt, bet skaistākais, ko esmu ieplānojis, ir tas, ka gāzīsies skurstenis, kad tā būdiņa degs. Bet skurstenis negāžas. Kamera nolikta, mēs gaidām, gaidām, un tas skurstenis negāžas. Ejam pēc virves, lai vieglāk būtu nogāzt to veco skursteni. Lieta ir kā burvju apsēsta. Kamera dīvainā kārtā darbojas bez operatora. Kad atgriežamies no virves meklējumiem, skurstenis jau ir sagruvis un mēs pat nenojaušam, ka viss ir uzfilmēts bez mums. Izklausās pēc murgiem, bet tā ir patiesība.

DARBA MURGI

Protams, ka ir tikai darba murgi, citu murgu jau nav. Murgi jau galvenokārt notiek tikai darbos.

I. B.: – Kādi ir Bindes un Plauža darba murgi?

A. P.: – Fotogrāfijas vēsturē iegājis Smilža portrets – domājošs, filozofisks, radošs. Bet istenībā Smilžis tai brīdī ir iegrābīties manā atloka stērbelē un kliedz: «Tas nevar būt, ka tas puika man to teiks!»

KO TEICA PUIKA

Es viņu provocēju. Mēs izejam ārā pie mājas, kas tagad ir Smilga muzejs, Gunārs noslēpjas krūmos, un es viņam saku: «Skaties, es viņu satracināšu, un būs baigie kadri.» Tā arī bija. Es biju labs šoferis, un Smilgim patika, ka es vienmēr viņa mašīnu varēju saremontēt. Tad es domāju, kā es varētu meistarū sakaitināt. Spēru valā: «Kur jūs to latviešu teātri esat novēdis! Nekā tur vairs nav, viss put ārā, un jūs pie tā esat vainigs!» Es biju jauns scenogrāfs, un es nesapratu, kāpēc varēju lēkt acīs, darit, ko es gribu. Bet zināju, ka viņš man to piedos, jo Smilgis man arī teātri ļāva eksperimentēt. Taču tas neattiecas uz lietu. Tātad mēs esam pie Smilga mājas, un es viņam uzbrūku teātra lietās, bet Binde no krūmiem tikai kniebj, kniebj, kniebj. Tā dulluma rezultātā radās slavenais Smilga portrets. «Strēlnieku zvaigznājā» bija līdzīgs atgadījums... **I. B.:** – Varbūt šai vietā var izdarīt atkāpi un atcerēties, ka latvieši bijuši gan sarkanie, gan baltie un visi savu dzivi upurejuši kādai augstākai idejai, kas manipulēta līdzī politiskajai modei?

A. P.: – Varbūt būtu labi visiem satikties pie viena galda un pateikt – mēs kalpojām slepkavām. Vieni un otri jutās kā varoni, kalpojot saviem priekšāteicējiem. Daudzi jau nemaz nesaprata to, ka viņus izmanto politiskiem vai merkantiliem nolūkiem. Un visi ir bijuši tikai pakalpiņi, lai ko arī mēs no tā visa iedomātos.

STRĒLNIEKU STĀSTI

Juris saka: «Arnold, aizbraucam pie tā viena strēlnieka, viņš man traku numuru pateica. Baltie iet uzbrukumā, visus sarkanos nošauj, bet tas ložmetējnieks tikai dragā. Viņš izdzīvojis, pats par to stāsta, un mēs visa grupa taisāmies pie viņa, lai uzfilmētu neaizmirstamu epizodi.» Juris prasa: «Arnold, ko darisim?» Un es izdomāju, ka vajag ar to vecīti mazliet iedzert, tad nolikt gulēt un nakts laikā ar koku pasist pa gultu. Tai brīdi bij jākliedz: «*Krasnaja žopa, otdaj puļemjot!*» Viss, protams, norit pēc scenārija, mēs iedzeram, aizejam ar tētiņu gulēt, viņš laimigs, un nakti, kad viņš iemidzis, es kliedzu: «*Krasnaja žopa, otdaj puļemjot!*» Vecais lec augšā un blāuj: «Nelieši, huligāni, kas te notiek! Es iešu sūdzēties!» Juris paliek bālā ģimī, ķer pēc savas pierakstu kladites un saka: «Veči, tas ir ārprāts, es sajaucu, tas nav tas!» Mēs bijām sajaukuši uzvārdus un aizbraukuši ne pie tā. Vecais trīc, viņu tur atstāt nevarēja – vedām uz Rīgu pie meitas, jo viņš to blāvienu nevarēja izturēt. Viņš vienkārši nezināja, par ko ir lieta. Ja būtu tas īstais modelis, varbūt dabūtu arī to emociju, kas bij toreiz.

PAR SPOKIEM

Binde saka: «Vajag uztaisit tā, lai runā, ka ir parādījušies spoki. Arnold, izdomā kaut ko!» Man bija vecais moskvičs tādām ūzīmēm acīm, es paņemu no anatomikuma ģindeni, piesienu viņam rokas pie stūres,

ielieku klēpi bļodu, kur sametu sauso spiritu, kas sadeg ar zilu liesmu. Pats nosēžos blakus un uzmetu sev virsū melnu samtu. Bija tumšs laiks – ģindenis stūrē, viņam no apakšas nāk zilgana gaisma, un mašīna otrajā ātrumā lēnā gaitā pārvietojas pa Rīgas priekšpilsētu. Pa ceļu kā parasti iet cilvēki un zirgi, mežstrādnieki atgriežas mājās. Skats, protams, ir baismīgs – brauc nāve, un zila flamme nāk no apakšas. Kas notiek? Balķu vedēji brauc pa grāvjiem ceļam apkārt, it kā bumba būtu nomesta. Skaists laiks. Un ļaudis runā par to, ka parādījusies spoku mašīna. Ari tas ir tāds darba numurs. Mēs paskatījāmies uz bildēm – tas patiešām izskatījās briesmīgi. Novakarītē, klusā vietīnā. Tas bij tāds rēgains efektiņš, ko mēs uztaisījām.

DERĪBAS SKAIDRĀ DIENAS LAIKĀ

Mums akadēmijā bija tāda forša modele – Blonda grēks. Vienmēr vajadzēja kaut ko izstukot, lai nopirktu šampanieti vai konjaku, kas tolaik maksāja 15 rubļus. Tad mēs stipendijas dienās sametāmies. Lai būtu lustīgāk, vienmēr rīkojām derības. Tas sākās tā – tu vari to vai nevari izdarīt? Es teicu: «Veči, es varu kopā ar pliku Blondo grēku nobraukt troleibusā no akadēmijas līdz Satekles ielai.» «To gan tu nevari izdarīt,» veči saka. Vienam no maniem draugiem bija tēva mašīna – smalks zims melnā krāsā ar nosmērētiem numuriem –, un viņš brauca līdzi troleibusam, lai pārējiem vēlāk liecinātu, kas tur notika, un tad norunātajā trolejbusa pieturā mūs sagaidītu. Blonda grēks pliks – uzvelk tikai kažoku. Mēs iekāpjām troleibusā no Rita, kad brauc galvenokārt pensionāri, darbaļaudis un vēl daži militāristi, kam tas joks patiktu. Tikko mēs iekāpjām, viņa to kažoku nomet uz rokas un stāv plika. Tas bija tā, it kā ar automātu šautu pa ģimjiem. Sievas skatās prom, rauj prom večus, kas grib redzēt to pliko meiteni. Tātad pilnigs psiholoģiskais apjukums. Vadītājs, protams, neko nerēdz, tas skatās ceļu. Mēs nākamajā pieturā pieskrējam pie durvīm, izlēcām ārā un aizbraucām. Tā es vinnēju kasti šampanieša. Par to runāja visa Riga. Tas bija notikums.

PAR MODI UN MĀKSLAS FORMU

Pašreiz modē ir fraktālās struktūras. Tas nozīmē leduspuķi vai koka saknes, kaut ko tādu, kas iet visos virzienos, kas spēj izdzīvot un adaptēties. Kvantu fiziķi ir pateikuši sakrālus vārdus – kur nenoteiktība, tur varbūtība. Kur varbūtība, tur gadījums. Nevar apgalvot – tas notiek tikai tā un tikai tā tas ir iespējams. Nūtons teica – ābols krit tikai tāpēc, ka zeme to pievelk. Bet atnāk Einšteins un pasaka – ābols pievelkas pie zemeslodes, tikai masas ir dažādas. Tā sākās relativitātes teorijas laikmets. Tas varbūt izskaidro viena cilvēka jeb individuālā šķietami vājprātīgo domāšanu.

Izdomāju jaunu metodi zīmēšanas mācībā.

Sāku ar lodīti. Aizver acis – nav formas.

Nodzēs gaismu – arī nav formas. Svarīgi zināt, kā tā forma rodas gaismā un ēnā. Tiešā un slidošā.

Tas jāzina, tas jāsaprot un jāanalizē.

Zīmēšana taču ir gaismas valoda.

Nekas nerodas kopējot. Trešā dimensija. Ja tu neskaties uz lietām kā citi, bet mēģini pats tās saprast un izpētīt, tad viss izdosies. Kad mēs ar Bindu taisījām pirmo filmiņu «Hallo, Maskava!», es nemācēju rakstīt, bet zīmēju filmu garās slejās, un mums teica: «*Smotriķe, kāk rabotajut tovarišči!*» Es zīmēju tēlus, un mēs Francijā dabūjām zeltu par šo filmu.

Mamma mani šausmīgi agri iemācīja lasit. Viņa lasīja lubu literatūru un vilka burtiem pirkstu līdzi. Es ātri sasaucu kopā vārdus un teikumus grāmatā. Driz vien manās rokās nonāca grāmata par Leonardo da Vinči. Un no tā laika es sapņoju kļūt par mākslinieku.

Es lasīju drausmīgi daudz, un tas varbūt zināmā mērā arī sakroplo smadzenes. Tu lasi, lasi, kamēr paliec dulls. Tēvs jau sāka aizliegt to lasīšanu. Bijā jāstrādā, bet es katru brīvu bridi lasīju grāmatas un zīmēju grāvmalā puķites. Tas attīstīja tēlaino domāšanu, kara laikā palīdzēja izglībties no nelaimes. Es pamānīju spridzekļus, biju uzmanīgāks nekā citi. Es jau zināju to, ko tāds spridzeklis nozīmē. Jā, es visur redzēju rēgus, bet es tos neiedomājos. Es redzēju to, kas notika.

I. B.: – Kādreiz būt māksliniekam bija ļoti smalki, tagad tas ir kļuvis jau par lamuvārdu.

A. P.: – Būt māksliniekam šodien laikam ir kauna lieta, bet domāju, ka es tāds esmu un no tā neatteikšos.

I. B.: – Kas, jūsuprāt, ir mākslinieks?

A. P.: – Tas ir cilvēks ar tēlaino domāšanu, kura galvā nepārtraukti dzimst radošas idejas. Ari sievietes es uztveru kā projektus sapņiem. Kāpēc es pametu savus sapņus? Tas vienmēr notika tad, kad viņas sāka plosīt manu dvēseli. Tad es aizgāju. Kaut gan viņas varbūt bija daudz labākas par mani.

PARASTS MOTĪVS

Man no sešdesmitajiem gadiem saglabājušies kādi tūkstoš zīmējumi. Tagad es varu taisīt izstādi. Es zīmēju sievietes. Kompozīcijas kosmosā, apzinoties savu niecību. Vēl es milēju linijās un krāsās gleznnot Bahu. Tikai nedomājiet, ka es sevi uzskatu par gleznotāju. Man patik abstrakta domāšana. Prusts.

- I. B.:** – Vai varat piekrist tēzei, ka daži no mītiem par kādu cilvēku nebūt neatbilst viņa patiesajai būtibai, bet gan atkarīgi no dažādām sakritībām, mediju un publikas vēlmēm un nepieciešamības veidot noteiktus tēlus, kuri tad kā rēgi staigā pa pasauli ar konkrētu uzdevumu – apmierināt mūsu dabisko ziņķāri?
A. P.: – Esmu radis par sevi dzirdēt diametrāli pretējus viedokļus – esmu gan lādēts, gan celts un pelts.

E s m u i z s t r ā d ā j i s z i n ā m u i m u n i t ā t i , u n m a n j a u
 i r p i l n i g i v i e n a l g a , k o k ā d s p a r m a n i s a k a u n d o m ā .
 N a v t ā , k a t a s m a n i n e s k a r ,
 e s n e e s m u D i e v s K u n g s , b e t g r i b u t e i k t ,
 k a e s m u i e m ā c i j i e s a r t o s p i d o ū t i k t g a l ā .
 E s a m ī b a t a č u n a v n e g a l d s , p i e k u r a s ē ž a m ,
 n e m a n a m ā j a , n e m a n s s u n s .

Es varu domāt tikai par to, ka es domāju. Mūsu esamība ir mūsu smadzeņu serveris, ar kuru mēs varam operēt. To, ka varu nodarboties tikai ar plāno galdiņu urbšanu, es apzinos. Un es nezinu, vai tas ir labi vai slīkti.

• Es mu kara laika bērns. Es mu gulējis Kurzemes ierakumos. Vienu dienu mani pielika pie sienas kā fašistu, otrreiz kā sarkano. Es zinu, kā mainījās frontes. Un es zinu, kas ir nāve.

PIRMAIS EFEKTS

Es reiz izmuļkoju kādu Amerikas profesoru. Manā darbnīcā ir daudz dažādu statuju. Sveces. Krēsla. Vienu no manām skolniecēm Beati Štrausu apbalvo kā labāko grafiķi. Skolotājam profesors uzdāvina krūzīti ar uzrakstu «Misisipi universitāte», un es domāju – būtu viņš tā neordināri jāsagaida. Es nostājos starp statujām un gaidiju, kad viņš tuvosies. Uz tām pārējām statujām bija rakstīts – *Welcome*. Viņš tās visas apčamīja, aptaustīja, lidz pienāca pie manis. Tad viņš sāka arī ap mani grābstīties, bet es viņu saķēru aiz kājas. Viņš gandriz nokrita gar zemi un tad šausmīgi smējās. Bet pirmais efekts bija izbilis. Viņš neapvainojās. Skulptūras taču ir no manām izrādēm, filmām. Lietas, kas man patīk, es atvelku šurp.

- I. B.:** – Vai jūs nekad neesat vēlējies kļūt par aktieri?
A. P.: – Es varētu būt aktiers aktieriem, bet es nespētu piekopt tādu formas pilnību, kādu prasa aktiera profesija ar raudāšanu un milēšanos teātri. Man tas apniktu, jo es esmu radošu joku meistars. Mana loma būtu saistīta tikai ar izdomu, ar kādu knifu.

PAMĀCĪBAS SEV

Eksistē taču *es* un *pret es*. Kad *es* te runāju, tad esmu citādāks, kad taisu jokus, kad veidoju mizanscēnu, tad darbojas mans *pret es*. Sevi tad es atstāju. Protams, saprotu, ka ir arī viendabīgi cilvēki. Biznesmeni vai skolotāji, pārdevējas vai grāmatveži. Bet mani ir tik daudz dažādu noskaņu un tik daudz formas modeļu! Un tie man neliek miera.

I. B.: – Kas, jūsuprāt, cilvēka dzīvē ir bistami?

A. P.: – Uzvilkt zilas apakšbikses un gaidit, kad nāks nāve. Durvis aiztaisit ciet, aizslēgt. Suns ārā. Sēdēt un gaidīt, kad atnāks. Man nepatik ķerkstēt un vaidēt, domājot par to, cik šausmīgi tas būs. Negribu ielaist sevī kaut ko tādu kā garīgo vecumu.

Es zinu,

ka neesmu

palicis vecāks

kā biju,

un

ar to

man

pietiek.

TRAUKU MAZGĀTĀJS, MAIZES CEPEJS, IZĪRĒJAMS DEJU PARTNERIS UN TIE CITI

Francisks Varslavāns, Večella Varslavāne, Frančeska Kirke

1938. gada pavasari Francisks Varslavāns glezno meitas portretu un nosauc to «Čella». Tas ir laiks, kad viņš kā kuģa kurinātājs, maizes cepejs, trauku mazgātājs un izirējams deju partneris jau izbraukājis tālas zemes – Ķīnu, Polinēziju, Havaju salas, Filipīnas un Braziliju. Ir jau sarikotas personālizstādes Vīnē, Prāgā, Budapeštā, Maskavā un Parīzē. Viņa meita Čella, kostīmmāksliniece Večella Varslavāne, un mazmeita, gleznotāja Frančeska Kirke, riko Franciska Varslavāna simtās dzimšanas dienas atcerēi veltītu izstādi. Tajā redzama Varslavāna pasaule: sieviešu portretos maiguma pilna tēlu noskaņa, Latgales ainīnas pavada medus un vīraka smarža – kā gaišas skumjas, kas ilgojas pēc atgriešanās.

I. B.: – Čella, tu atceries, kā notika šis gleznošanas seanss, vai tev patika pozēt, un kā tas notika?

V. V.: – Paps tikai pateica, kādā krāsā man jāvelk kleita, tad pastāstīja, kas vēl bildē būs redzams – kādas puķes, kādas krāsas, kādi priekšmeti, un tas man likās ļoti interesanti. Tad es kādas piecas desmit minūtes pasēdēju un sāku dikt: «Papu, es gribu redzēt, kas tur ir!» Paps miedza vienu aci, tad sataisīja šķību muti, kas tāda sataisīta bija vienmēr, kad viņš gleznoja, un tikai atkārtoja: «Sēdi, sēdi, sēdi.» Man tas viss jau sāka nepatikt, un pēc kāda brīža es tai krēslā sāku didīties un raustīties – viņš saprata, ka nav vērts turpināt, ļāva man paskatīties, kā es tai gleznā izskatos, un ļāva iet.

I. B.: – Vai tev patika tas, ko tu redzēji šai gleznā?

V. V.: – Jā, man patika. Bet vienreiz paps gleznoja dārzu un, kā parasti, nobeidzot kādu darbu, pasauca omīti Valēriju, lai viņa novērtē padarīto. Oma paskatījās un teica: «Smuki, smuki, cīši smuki. A kū tod zāļite tuolumā i tivumā vīnādigi saradzama? Tī, kos tivumā, tī tok skaidruoka.» To es labi dzirdēju un, tikko tēvs izgāja no darbnīcas, pieskrēju pie audekla, ātri uzzīmēju priekšplānā puķīti un biju ļoti pārsteigta, ka viņš atgriezies to atpazina kā manu. Viņš nedusmojās, tikai teica, ka tomēr katram vajadzētu taisit savas bildes.



I. B.: – Jautājums, kādu tu viņu atceries, ir mulķigs, bet es laikam citādāk nemāku pajautāt.

V. V.: – Kādu es viņu tikai neatceros! Jautru un smejošu, nopietnu un koncentrētu, runājošu un klusējošu. Skumju un apcerigu. Es neredzu kaut kādas pagātnes ainas. Aina ir tāds kā pabeigts dokumentāls gabals. Es neredzu darbibu. Manas atmiņas ir kā stopkadri, kas uzplaiksna un atkal nodziest. Es pat redzu, kā no lapām krit ēnas uz viņa sejas. Es redzu viņu Rīgas darbnīcā Kalķu ielā, es redzu viņu pie Operas, kur mēs fotografējamies, es redzu viņu pie Brīvibas pieminekļa. Un es jūtu, vēl tagad sajūtu to, kā sēžu tēvam pik-paunā. Un to es vienmēr atcerēšos. Ari tad, kad visu citu jau būšu aizmirsusī.

I. B.: – Vai māksla bija galvenais virzošais spēks Franciska Varslavāna dzīvē?

V. V.: – Māksla bija svarīgākā lieta viņa dzīvē, kaut gan viņš nebija cilvēks, kas atteicās no visa mākslas dēļ. Viņam tas arī nemaz nebija jādara, jo viņš prata, vareja un darija tik daudz. Var jau būt, ka tāpēc viņš arī tik agri nomira.

Dzīve viņam patika ar visu, kas tai piedierigs. Tas, ko viņš redzēja ceļojumos, kā atklāja sev jaunas, vēl nezināmas patiesības, vietas un cilvēkus, kā darija kaut kādu darbu, kā ballējās. Es biju mazs bērns, bet es atceros, kā viņš dejoja, tad vēl, kā stridējās par mākslu un nemākslu.

Kad man bija kādi seši gadi, mēs dzīvojām Rēzeknē un tur paps dibināja Rēzeknes mākslinieku kopu. Viņam bija liela darbnica, un mākslinieki parasti pulcējās pie mums – Arviðs Egle, Jānis Gailis, Vitālijs Kalvāns, Nikolajs Breikšs. Es vēl redzu, kā viņi sēž pie krāsns, dzer tēju un runā par mākslu. Un vienmēr šai situācijā asistē skaistas sievietes, kaut gan lielu uzmanību neviens viņām šai kompānijā nepievērš. Viņas tur ir kā ziedi un piesaista manu uzmanību vairāk nekā vīrieši, kas kaut ko runā, ko es vēl nesaprotu, tad atkal par kaut ko smejas. Mani ātri vien vecāmamma dzen gulēt, bet es aizvien iemanos ielist klēpi kādai skaistai tantei un aizmigt.

I. B.: – Tavā kostīmu mākslinieces profesijā ir kaut kas no šī laika ainiņām, vai tās tevi pamudināja domāt un strādāt ar tēriem?

V. V.: – Tas noteikti ir tēva iespaids. Kādreiz jau nebija modes namu un mans tēvs kādai no Rīgas modistēm veidoja arī tērpus skices. Vakartērus, karnevāla tērus, viņu tas interesēja, un var jau būt, ka viņš arī runāja par šim lietām, bet to es vairs neatceros, tikai zinu, ka tas man ir no tēva. Viņš pats aizvien bija elegants arī bez tādas lielas ročības.

Varslavāna gleznas ir ļoti tonālas. Es nevaru iedomāties savos kostīmos paredzēt rūtis, stripas, pumpas vai punktiņus, vai puķu rakstiņus. Ari pārlieku košas krāsas uzlikt uz skatuves man sagādā tādu kā iekšēju ciņu pašai ar sevi, lai gan es saprotu, ka dažreiz tas pat ir nepieciešams. Man patik melns vai balts fons, un es noteikti gribu, lai viss ir tonāli saskanots.

I. B.: – Piecdesmitajos gados, skaistajā Varslavānu meitā saskatījies, ģimenē ienāk mākslinieks Gunārs Kirke un tēvam par godu Čella nosauc savu meitu par Frančesku. Kā gleznotāja Frančeska Kirke vērtē Franciska Varslavāna atstāto mantojumu?

F. K.: – Es, protams, nevaru būt objektīva un esmu daudz domājusi par to. Apbrīnoju Varslavāna vieglo otas triepienu, jo es pati vienmēr tik joti mulķojos. Viss tas laiks, grāmatas, vēstules, ceļojumi, nopietnā interese par mākslu ir tāds joti plašs kultūras slānis.

S a l i d z i n o t a r š o l a i k u ,
e s u z t v e r u d i v d e s m i t ā g a d s i m t a s ā k u m u
kā n e v a i n i b a s l a i k m e t u . M a n šķ i e t , k a mā k s l i n i e k i
t o l a i k a r i b i j a c i t ā d ā k i , v a i r ā k mā k s l i n i e k i .
T a g a d mā k s l i n i e k s v a i r ā k d o m ā p a r t o ,
kā b i d i t p r o j e k t u s .

Pašai mākslai nemaz vairs it kā nepietiek laika. Cilvēki ir kļuvuši nemākslinieciski pragmatiski.

I. B.: – Katram gleznotājam ir sava palete – miljākie toni, biežāk lietotā krāsu gamma. Vai esi pētījusi šis lietas un meklējusi līdzības Franciska Varslavāna glezniecībā?

F. K.: – Man šķiet, tas, ka mans vecaistēvs bija gleznotājs, ir rosinājis manu profesijas izvēli. Pašreiz es strādāju pavisam citādāk, bet atceros, ka akadēmijas pirmajos kursoņos centos visu darīt tāpat kā vecaistēvs. Man joti gribējās viņam līdzināties. Bet krāsu redzējums jau katram ir citādāks, un tas laikam ģenētiski no paaudzes paaudzē nepāriet. Atceros, bērnītabā vienmēr bija vecātēva «Magones», un tas ir tik joti jocigi – tagad to redzēt nevis mājās, bet gan izstādē. Glezna tur izskatās pavisam citādāk.

Septiņdesmit piektajā gadā Varslavāna izstāde likās tumša un smaga, bet viņa darbi prasa daudz gaismas. Viņš ir pavasara gleznotājs, daudz lieto pasteli. Neviens krāsa Varslavānam nav plika, atklāta.

I. B.: – Kurš no Franciska Varslavāna darbiem tev ir vistuvākais?

F. K.: – Man gribētos iejet šai šagāliskajā Rēzeknē. Tas ir tāpat kā ar vecām fotogrāfijām – tik joti gribētos tur būt, bet nokļūt tur vairs nevar. Otrs darbs, kas mani joti fascinē, ir vecāsmātes portrets. Kad es viņu redzu, tad es it kā izjūtu viņas milestību. Redzu viņu, gleznotāja otas mazgājot, redzu, klusi sēzot. Viņa bija īsta mākslinieka sieva, un visas liecības, kas saglabājušās par vecotēvu, ir viņas glabātas un kārtotas, neskaitoties uz to, ka tas pat bija gandrīz neiespējami, jo vecāsmāmas dzives laiku pārtrauca ieslodzījums koncentrācijas nometnē. Un es zinu – man ir viņas skumjās acis.



NAKTS PELDĒTĀJA – IESPĒJAS. TEORIJA UN PRAKSE

Amanda Aizpuriete

Nakts stundā tiekamies ar nakts peldētāju. Amandas pirmais romāns vairāk līdzinās atmiņu piezīmēm, skicēm par meiteni, kas dzīvo mansardā un kaut kad, protams, arī mazliet noveco. Šie pieraksti ir romantiski, varbūt pat romantiskāki nekā pati Amanda savos uzskatos par dzīvi un tās norisēm. Brīdi, kad vilciena pavadoņi pusi nakts pavada, beržot vagonu grīdas un pucējot Eiropas izredzētāko rakstnieku vilcienu durvju klinķus, mēs kopā ar Andri Bergmani mēģinām tikt skaidribā ar pašu nakts peldētāju.

188

A. A.: – Uz manas grāmatas «Nakts peldētāja» prezentāciju bija atrākuši daudzi pavisam jauni cilvēki. Tie bija divdesmitgadnieki un trīsdesmitgadnieki. Daudzi bija par mani jaunāki. Man ir tādas aizdomas, ka uz manu cunftes kolēgu, kā pieņemts saukt rakstnieku sabiedrību, grāmatu atvēršanu šie jaunie cilvēki nenāk vis.

I. B.: – Vai tev šķiet – tas ir tāpēc, ka šie jaunie cilvēki mazāk interesējas par literatūru, vai tāpēc, ka šīs grāmatas lielākoties tomēr ir pārāk vecišķas savā domāšanā?

A. A.: – Tas jau nav tā – vai nu, vai nu.

Protams, ka lielākā daļa grāmatu, kas iznāk, nav rakstīta divdesmitgadīgajiem. Protams, ka jaunieši meklē favoritus, bet mani viļi nevarētu izvēlēties par favoritu, jo es vēl neko neesmu publicējusi prozā. Ja viņiem ir licies, ka vajag atrākt un painteresēties, ko es tur daru, tad tas ir šausmīgi labi. Par to man ir liels prieks. Kaut gan tā varēja būt arī kāda cita sakritība. Es nevaru pateikt, kāpēc viņi bija atrākuši, bet viņi tur bija. Viņi bija tur. Tā taču bija, Andri?

A. B.: – Tu jau tāpat kā Mirdza Ķempe – savāc tos jaunos autorus un aizvien esi labvēlīga pret viņiem.

A. A.: – Labvēlīga jā, bet savākt jau nu gan es viņus nevaru.

A. B.: – Lai tā būtu – viņi savāc tevi.

I. B.: – Grāmatas varone ir jauna sieviete...

A. A.: – Sākumā jā. Pēc tam jau viņai ir tuvu pie četrdesmit. Tur nav neviena fakta no manas dzīves. Tur ir cilvēki, kurus es pazīstu, bet manis, kāda es esmu, tur nav. Ari cilvēki, kurus es pazīstu, ir tādi kā modernistu gleznās. Teiksim, tad, kad Miro uzvelk divas linijas un saka – tas ir portrets, es saprotu, ka man tas ir ļoti līdzīgi. No tās cilvēku daudzpusības man ir palikušas kaut kādas divas linijas, tas ir mirklis. Es noteikti neesmu neko tādu uzrakstījusi, kas būtu, kā mēs sakām, laikmeta iemesojums vai atspoguļojums. Absolūti nekā tāda tur nav. Ir tikai kāds bridis bez pretenzijām uz kaut ko lielāku.

I. B.: – Tu saki, «Nakts peldētāja» – tā neesi tu. Kāda tu, tavuprāt, esi?

A. A.: – Es divdesmit gadus rakstu dzejolus, man ir ļoti sarežģīta personiskā dzīve, par ko es ļoti daudz domāju, un zinu to, kā atšķiras mans es no dzejolu es. Zinu arī, ar ko atšķirsies dzīves es no šī romāna es.

I. B.: – Kas notiek, kad tu uz sevi skaties no malas?

A. A.: – Zinu, ka es nevarētu tā kā šī meitene slēpt savā istabā virieti, kas bēg no karaklausības pienākuma.

I. B.: – Kāpēc?

A. A.: – Tāpēc, ka es pārāk milēju savu tēti, kas bija partijnieks. Es to nevarētu. Tas nebūtu iespējams. «Nakts peldētāja» patiešām neesmu es. Tā ir iespēja, kuru es neesmu izmantojusi. Man šķiet, ka arī mani dzejoļi ir kāda neizmantota iespējamība.

I. B.: – Aktrisei, ja viņa kādu laika amplitūdu spēlē uz skatuves vai filmā, tā ir milzīga psihiska slodze, pietiekami sarežģīts uzdevums, kas prasa milzīgu koncentrāciju... Vai tu juties kā divdesmitgadniece, sākot darbu pie šī romāna?

A. A.:

- Viss notiek tāpat kā ar dzejoliem – viņi atnāk, un viss. Ar manu prozu tas notiek tieši tāpat.
Es pierakstu viņu tad, kad viņa atnāk.
Ja viņa neatnāk, man nav ko pierakstīt.

Sistematizēt es sāku tad, kad pāris gadus biju pierakstījusi ko tādu, kas nebija dzejoļi. Tad vienu brīdi man vajadzēja padomāt par to, kā to sistematizēt un kas tas ir. Bet par šiem tekstiemi es neesmu domājusi. Šeit varbūt daudz vairāk nāk ārā mana pieredze, mana biogrāfija, lai gan te nav nekādu autobiogrāfisku momentu, nekā tāda, kas būtu noticis tieši ar mani. Ir dažas sakritības, ari es tulkoju grāmatas utt. Tai pašā laikā tas viss būtu varējis ar mani notikt. Un tomēr es tikai esmu stāvējusi blakus romāna varonei pirms un pēc divdesmit gadiem. Man ir ļoti grūti atbildēt uz jautājumu – tādu, kādu tu to uzdot.

I. B.: – Es noteikti pieļauju atbildes variācijas, interpretācijas iespējas, brivo mikrofonu.

A. A.: – Man par šim lietām runāt vispār negribas. Fakts ir tāds, ka šī grāmata ir iznākusi, un radusies tā ir no nekā. Protams, ka man ir rakstāmgalds, pie kura es sēžu, man ir dators, pie kura es kaut ko tulkoju. Es atceros laikus, kad vienā gadā tulkoju piecus sešus romānus angļu vai vācu valodā. Tad ir dators, pie kura mēs ar Bergmani kopīgi saceram recenzijas par jauniznākušām grāmatām, bet tam visam nav nekāda sakara ar to, ko es daru pa istam. Pa istam jau man šo datoru nemaz nevajag. Tas nav teksts, kuru es varētu sagaidit, sēžot pie sava darba galda.

I. B.: – Kāpēc tu grāmatai esi devusi nosaukumu «Nakts peldētāja»?

A. A.: – Man patiešām patik peldēties. Tas man aizvien ir paticis. Un mana romāna varonei – meitenei, kas pēc tam kljūst par sievieti, – arī ļoti patik peldēties. Kad es biju jauna, tad bija tādas glābšanas stacijas. Un, kad es aizpeldēju aiz bojām, tad skaļruni uzreiz blāva: «*Graždanka, vernīkes!*» Tāpēc es gāju peldēties nakti, jo parasti to dariju tieši tur, aiz bojām, aizliegtajā zonā.

I. B.: – Kas notiek ar tevi, Andri, kad tu lasi «Nakts peldētāju»? Vai tev šķiet, ka tā ir konstrukcija, vai tomēr vairāk tādas kā atmiņu skices?

A. B.: – Amanda jau mazliet samelojās. Man viņa teica, ka tas tā patiešām ir noticis. Vismaz romāna pirmajā daļā. Pēc tam jau arī varbūt notiek kaut kas pavisam cits. Lasot pirmo daļu, es atpazīstu cilvēkus. Šo mansardu, to es arī zinu. Un tā taču ir Amandas biogrāfija. Kad izlasiju pirmo grāmatu, man likās, kaut kas tur nav tā – varbūt vajadzētu kaut ko vairāk. Tur tā it kā garāmejot pieminēta arī Afganistāna, un es zinu kas tas ir – man ir draugi, kas tur ir bijuši. Es zinu, cik tas ir briesmīgi. «Nakts peldētājā» par to ir tikai viens teikums. Kad izlasiju otro grāmatu, sapratu, ka tas ir nianšu romāns un vairāk neko tur nevajag.

I. B.: – Vai grāmatā ir kāda vieta, kura tev pašai patik labāk par citām?

A. A.: – Nakts peldētāja. Tas ir tas, kas ar mani pašu tik bieži ir bijis. Peldoties ķermenis zaudē svaru, un es ļoti labi peldu.

M a n i v ē l n e k a d n a v p ā r n ē m u š a s b a i l e s p a r t o ,
k a e s v a r ē t u n o s l i k t .
M a n a s a t t i e c i b a s a r ū d e n i i r i p a š a s .

Es zinu, kā tas ir – pārlaist vilni sev pāri vai izurbties cauri vilnim. Es to iemācījos agrā bērnībā. Mamma bija laba peldētāja, un viņa zināja, ka ar mani nekas sliks nevar notikt. Viņa ļāva man peldēties, nestāvēja krastā, nevaktēja mani un neauroja: «Atpakaļ, atpakaļ, pietiks!» Viņa man atļāva darit, ko es gribu, un man jau toreiz patika tālu peldēt. Tāpēc manas attiecības ar ūdeni ir tik intīmas. Šis nosaukums «Nakts

peldētāja» nozīmē darbu, kas vēl nemaz nav uzrakstīts. Te jau patiesibā nekā nav par mani un par ūdeni. Man par to gribētos uzrakstīt.

I. B.: – Andrim Bergmanim jautājums – par ko ir šī grāmata?

A. B.: – Grāmata ir par Amandas peldēšanos. Ari pagājušajā vasarā viņa bieži naktī gāja peldēties un es viņu pavadiju. Man tur vajadzigs pāris minūšu, lai izpeldētos. Ir tumsa, bet Amanda peld kaut kur tālu, un es driz vien viņu nemaz vairs nevaru saskatīt. Es jau sāku uztraukties. Johaidi – šī milā sieviete nosliks! Pēc briža viņa atkal ir atpakaļ. Kad izlasīju «Nakts peldētāju», es sapratu viņas peldēšanās būtību.

I. B.: – Amandas dzejoli apzināti vai neapzināti visi ir par milestību, vai šī ari ir milestības grāmata?

A. A.: – Visi jau nav gan par to. Un tomēr laikam tā ari ir. Bet vai tad dzīvē vispār ir kaut kas svarīgāks par milestību? Īstenibā jau ir tā, ka «Peldētājas» pirmā grāmata ir par milestībām, kuras varētu būt, un otrā grāmata ir par to, ka tās milestības vispār nav. Tātad tā drīzāk ir grāmata par milestības neesamību.

I. B.: – Kāpēc «Nakts peldētāja» veltīta Jurim Kunnosam?

A. A.: – Kunnoss būtu varējis būt kāds no romāna pirmās daļas personāžiem, viņš patiesibā arī ir viens no tiem, tikai par viņu tur nekas nav uzrakstīts. To Bergmanis var apliecināt. Grāmatu es veltīju viņam, jo neesmu neko par viņu tur uzrakstījusi. Pirmā daļa bija pabeigta vēl pirms viņa nāves.

I. B.: – Es gribētu atgriezties pie tēmas par milākajām epizodēm.

A. A.: – Par milākajām vietām grāmatā, kuru es pati esmu uzrakstījusi? Tas taču nemaz nav iespējams!

I. B.: – Vai tev pašai viss, ko tu raksti, tik ļoti patik?

A. A.: – Nē, nu man ļoti patik beigas. Tās es uzrakstīju pirmās, tāpat kā dzejolos. Vispirms es uzrakstu pēdējo rindu – viss pārējais pēc tam kaut kā grupējas pielidzinoties. Patiesibā jau tas nav nekāds romāns, viņš ir normāla stāsta garumā. Tagad man būtu svarīgi atrasties šeit, un tieši tagad es braucu projām. Te būtu jālieto visi iespējamie lamuvārdi visās iespējamās valodās.

I. B.: – Bergmanim ir kas piebilstams?

A. B.: – Amanda teica, viņai vislabāk patikot beigas.

I. B.: – Kas dzejnieci visvairāk sajūsmina dzīvē?

A. A.: – Pašreiz mana meita. Starp citu, viņa pabeidza skolu kā otra labākā klasē. Es gribu, lai viņa iestājas augstskolā, bet tā ir tāda vēlēšanās, ko es nedrīkstu izpaust. Nepiepildīsies. Tev šķiet, ka mana dzīve ir ļoti nereāla?

I. B.: – Negribu apgalvot, ka tā ir nereāla, varbūt pastāsti par to, ko tu mili vēl bez literatūras.

A. A.: – Bergmani, piemēram, milu, re, kur tepat blakus uz gultas sēž. (*Smejas.*)

A. B. (apmulsis, Amanda): – Ej nu tu!



DŪJIŅA IRBE – SNIEGA KARALIENE

Irbe Treile

194
•

I. B.: – Katram dzīvē pieder un iznāk pavisam kaut kas cits – citam nauda, citam darbs. Citam steiga, citam mierigs prāts. Citam tāli ceļi. Citam milestība. Citam bērni. Citam mājas, vēl citam darbs. Tev iznāk dzejoli – kā tas notiek?

I. T.: – Es vienkārši apsēžos un sāku rakstīt, kaut kā rakstu uz priekšu, un viss notiek. Tad es vēl reizēm ilgi domāju. Bet tas notiek pirms tam.

I. B.: – Bieži vien cilvēks nemaz tik ļoti neaizdomājas par vārdiem, kurus lieto; kāpēc tu to dari?

I. T.: – Man patik rakstīt, un vēl man patik joki, kas saistās ar viena vārda tik daudzām iespējām. Kaut kā ir ari tā – es rakstu, rakstu un tad pēkšņi satieku dzīvē sevis izdomātos varonus. Man ir divi ļoti mili gadiju-mi, viens ir tāds – iekāpju trolejbusā, dzirdu, ka visi rosās, konduktors kliedz, bet pašās beigās pa diviem krēsliem izsēdusies kāda tantite – galvā viņai adventes vainadziņš no plastmasas ar tādiem sikiem, sikiem rotājumiem, vienā rokā baltmaizes šķēlīte, bet otrā vārita ola. Konduktors gan saka, ka jāpērk biletē, bet viņa neliekas traucēties, tikai atbild: «Nomierinies, uzēd labāk oliņu.» Kad pirmā oliņa apēsta, viņa ķeras pie nākamās. Kas notika pēc tam, es vairs nerēdzeju, man bija jāizkāpj. Otrs notikums saistās ar kādu citu tantiti – mēs ar mammu stāvam trolejbusa pieturā, un rokā man ir puķes, kas ietitas papirā. Pienāk klāt tāda maza, maza kundzīte un jautā, vai viņai seja nav netīra ar zobu pastu. Mēs atbildam, ka viss ir kārtībā, un tad viņa atkal jautā, vai viņai lūpas nav nokrāsotas par spilgtu. Mēs atkal atbildam, ka viss ir labi, un te pēkšņi šī par mani augumā daudz mazākā kundzīte ļem un iekožas manā puķu papirā.

Bieži jau cilvēki domā, ka tie vājprātīgie literatūrā ir izdomāti, bet dzīvē tādu arī nav maz. Man viņi ļoti imponē, viņi domā dzejā. Un mani tas šausmīgi fascinē.

Ja man būtu dota krāsu izjūta, tad es viņus gleznotu, bet to es nemāku. Man patik rakstīt, un tai pašā laikā nekādas briesmīgas misijas apziņas mani nav. Man nešķiet, ka man būtu obligāti jāraksta un kādam kaut kas obligāti jāpauž par dzīves jēgu vai lielajām ciešanām. Man gribas, lai tas, ko rakstu, ir viegli.

I. B.: – Tu raksti par sievietēm – ar to vairāk nodarbojas sievietes gados vai mūsdienu modernajā pasaules literatūrā rakstnieki vīrieši. Tātad gadījums nav tipisks – jauna sieviete raksta un domā par sievietēm...

I. T.: – Rakstīt es sāku ļoti agri, kādā divpadsmīt gadu vecumā. Es biju patoloģiski kautrīga un vispār nerunāju ar svešiem cilvēkiem. Tikai smaidīju, un man likās, ja es kaut ko pateikšu, tas būs vienkārši stulbi. Ja kāds puisis man kaut ko jautāja, kaut vai – ko tu dzersi, tēju vai kafiju? – tad es nezināju, ko atbildēt. Tajā laikā man nekas cits neatlika, kā koncentrēties uz sevi. Par vīriešiem es neko nezināju – tā man likās tāda pavisam cita un mistiska pasaule. Es varēju viņus tikai novērot, bet manu sievišķīgo pasauli toties es pazinu.

I. B.: – Koncentrēties uz sevi, uz savu sievietes pasauli – kāda tā īsti ir, kādu tu to pazīsti?

I. T.:

– Vispār jau ir tāda tiri racionāla teorija, kas dzīves laikā noteikti mainās, – tā ir teorija par to, kā tādā un tādā situācijā būtu jārīkojas. Man patīk domāt, un varbūt man arī vajag komunicēties ar citu pasauli un domāt bez valodas, bez teksta.

Es nemaz nevaru izstāstīt, kā tas ir.

Varbūt tas arī ir tas, par ko es pēc tam uzrakstu. Tā mana pasaule bez teksta. Un kas man tajā visā vislabāk patīk – tur nav šo likumsakarību, ka tādā un tādā situācijā Irbe rīkojas šādi. Tur notiek pilnīgi viss un viss notiek bez aizlieguma, bez iekšējās cenzūras.

I. B.: – Vai tu pati par sevi arī kādreiz domā – es, Irbe utt.? Kā tas notiek?

I. T.: – Es domāju tikai par sevi. (Smejas.) Es kādreiz mācījos Annas Eižvertīnas teātra studijā. Tur satikos ar tādiem izciliem pedagoģiem kā Aina Matīsa un Arnolds Liniņš, bet pats galvenais brinums, kas man visvairāk patika, bija tikšanās ar Ansi Rūtentālu. Es vairs nevaru atcerēties, kā domāju pirms tam, bet pie Rūtentāla iemācījos, ka ķermenis man nav problēma. Kopš tā laika es vairs sevi neuztveru atrauti no ķermenē un, lai cik tas divaini būtu, es vairs sevi neuztveru ari atrauti no visas pasaules. Es jūtos tai piederīga.

I. B.: – Tas izklausās tā ļoti teorētiski...

I. T.: – Ja man kādreiz uznāca tāds drūms garastāvoklis un likās, ka es kaut ko esmu izdarījusi ļoti slikti un vispār neko nemāku, tad tagad es zinu, ka tas ir tikai normāli, jo man apkārt ir pilns ar cilvēkiem, kas dara tieši tāpat. Tā domāšana par sevi... es gribētu rakstītu istu prozu. Tādus psiholoģiskus romānus, kaut ko tādu, ko es, desmit gadu vecumā lasītu, vēl atceros «Kristīni Lavransa meitu». Es to zināju no galvas. Un

es sapratu, ka varu tikai nojaust, ko jūt citi cilvēki, bet zināt to nekādi nevaru. Dažreiz tas man pat sagādā lielas problēmas, jo es tik ļoti gribu tikt ārā no sevis un to visu izzināt – kā citi domā un jūt. Piemēram, kāds saka – zaļš, es ari domāju – zaļš, bet kā var zināt, ka mēs redzam vienu un to pašu? Es ceru, ka viss vēl mainīsies, un saprotu, kāpēc daži par to, ko es rakstu, saka dzeja, daži – proza.

I. B.: – Runā, ka dzejnieki raksta, jo reālajā dzīvē viņiem ir liegta šī intensitāte, tā nav pieejama kaut kādu iemeslu dēļ vai vispār neeksistē atbilstoši emocionālajam lādiņam. Cilvēks raksta, ja spēj ilgoties un nevar vai nespēj dzivot tā, kā sapnōjas.

I. T.: – Man tā nav. Drizāk es rakstu par dažādām pasaulēm, kas man patik.

I. B.: – Tu dzīvo savā pasaulē, kas notiek ārpus tās?

I. T.: – Tā nav, ka mana iedomu pasaule ienāk realitātē, drizāk otrādi. Sapnī es ar to identificejos, un tie nav tādi romantiski sapņi, bet dzives ainas ar šķietami absurdiem priekšmetu, cilvēku un situāciju salikumiem un kombinācijām. Taču tie ir sapņi, kādu paliek aizvien mazāk, jo es laikam klūstu pieaugusi. Bet tāda veida rakstišanai, kādu es to piekopju, man ir pilnīgi vienalga, vai esmu mājās viena pati vai paralēli sarunājos ar pāris cilvēkiem. Man patik pastaigāties – nē, man patik iet kājām. Piemēram, no manas mājas – no ostas – līdz centram nav tālu, un es pa ceļam varu visu ko izdomāt.

I. B.: – Vai dzejnieks var būt tikai vienpatis – vientuļš cilvēks, kuram sāp dvēsele?

I. T.: – Uz sevi es to nevarētu attiecināt. Esmu ar dzivi gluži apmierināta.

I. B.: – Dzejoju rakstišana ir milestības lieta, vai tu bieži esi iemilējusies?

I. T.: – Kādreiz tas man tā gadījās ļoti bieži, bet tagad jau aizvien retāk. Kādreiz man likās, ka milestība noteikti saistās ar visādām trakošanām un scēnām, kā to var redzēt itāļu filmās. Tagad ir pienācis laiks, kad es šai lietai jau sāku pieiet racionālāk un prātīgāk.

Lai gan dažreiz tik ļoti gribas pazaudēt galvu,
bet tas ir bīstami, jo tad esmu spējīga pamest pilnīgi
visu. Es zinu, ko tas nozīmē. Varbūt es ari
mazliet sevi sargāju – lai gluži vienkārši
varētu normāli dzivot.

I. B.: – Tev ir vīrieša ideāls?

I. T.: – Pirms pāris gadiem man šai jautājumā viss bija puslidz skaidrs – tas bija priekšstats, kas radies no grāmatām un filmām, un tas nebija kaut kāds vizuāls tēls. Virjetis, kuru es redzēju, noteikti bija donžuāns.

Kad satiekos ar savu puisi, tad es it kā saprotu, ko man gribētos. Bet bieži es nosapņoju to, kā viss notiks, kā es viņu satikšu. Un man patik, ja varu atļauties klūt sievišķīgi histēriska un, kad man kas nepatik, pēkšņi aiziet. Skaidrs, ka es gribu, lai viņš ir ari skaists, spēcigs un gudrs, un tāds, kas mani šausmīgi mil.

I. B.: – Tavas milākās pasakas...

I. T.: – Man patik Andersens. Viņa pasakās bieži parādās ideāla milestība. Tā milēt es noteikti nevarētu – esmu pārāk egoistiska. Tāpat kā Sniega karaliene.

I. B.: – Parasti jau egoistiski tendētas personības sevi par tādām neatzīst...

I. T.: – Nezinu, man reizēm patik visai ārišķīgas izpausmes.

I. B.: – Kas, tavuprāt, ir skaists cilvēks?

I. T.:

– Man patīk smalki cilvēki, un viņu kļūst aiz vien mazāk un mazāk, jo tas šai laikā vairs netiek uzskatīts par vērtību. Tie ir cilvēki, kas nekad otrā nerada diskomforta sajūtu.

Viņi nekad nenomāc otru cilvēku ar sevi, savām varbūt pat briljantajām zināšanām vai savu inteliģenci, bet viņos dzīvo jutekliski precīza izjūta par to, kas notiek apkārt. Un pret to visu viņi izturas nevis ar mulķigu klusēšanu, bet neizsakāmi iejūtīgi un bez liekuligas jūsmas. Tā ir tāda kā milestības izjūta pret visām dzīves parādībām, un tas dara viņus neizsakāmi skaistus. Virieši man patik tādi, kas ir aizrautīgi un mazliet traki, spējīgi uz mazliet vulgāriem izlēcieniem un tomēr ar zināmu balansa sajūtu šais lietās. Sievietes ir skaistas, ja dzīvo kaut kur starp

kiču un smalkumu.

Tā ir

tāda

filigrāna

lieta.



DZEJNIEKAM TIK MĪLIE NIECIŅI

Leons Briedis

Īsta filozofija nav jāmeklē tāni, ko kāds vairāk vai mazāk filozofiski pasaka. Tā slēpjas ne tik daudz mūsu pārdomu mērķos, cik pašā domāšanas procesā.

Pols Valerī «Poēzija un abstraktā doma»

Sākumā ir svešas balsis. Tad ielas kņada un istabas klusums, kuru var sadzirdēt tikai nakti, un tad viņš ir brīvs. Viņš, kas domā. Kam prātā dzejoļi, norises, sakaribas, viņa «Kentaurs» un grāmatas, kurās sarakstījuši pasaules gudrie. Dzejnieks, tulkotājs un redaktors Leons Briedis.

«Kentaurā» viņš katram numuram piemeklē citu tēmu, tā ir arī dzives māksla, sākot ar senajiem grieķiem, cauri viduslaikiem uz mūsdienām.

I. B.: – Dzives māksla kā filozofiska kategorija...

L. B.: – Es cenšos to veidot indisciplinārā aspektā, skarot gan psiholoģiskas, gan filozofiskas tēmas. Esmu joprojām uzticīgs humanitārajām zinātnēm plašākā nozīmē. Tās varbūt vairāk ir teorētiskas dabas nodarbes.

I. B.: – Ko nozīmē dzives māksla?

L. B.: – Tās ir rūpes par dzīvi. Tas nozīmē ne tikai to, kā tu dzīvo, bet arī – kāpēc tu dzīvo. Tās ir nedalāmas vērtības. Cik cilvēku, tik dzives mākslu. Es nerunāšu par stilu, kā uzvesties pie galda, ko ēst, ko ģērbt mugurā, kā stilot. Dzives stils vispirms redzams saistībā ar sabiedrību.

I. B.: – Kuri klasiskās filozofijas korifeji tevi ir ietekmējuši?

L. B.: – Dzives māksla ir vairāk sengrieķu filozofijas tēma. Epikūrs «Kentaurā» pirmoreiz drukāts latviski. Kants ar atbildi uz jautājumu, kas ir apgaismība. Par to, kā cilvēkam sevi kopt un veidot. Septiņpadsmītā gadsimta literāro filozofiju, manuprāt, pārstāv Baltasars Gracians. Man simpatiski šķiet viņa teksti no grāmatas «Kabatas orākuls». Tad vēl lielākie notikumi dzives mākslas atklājumu jomā man saistīs ar sociologu Georgu Zimmelu, ar Šopenhaueru, Niči.

I. B.: – Kas tev šķiet interesants Šopenhauera filozofiskajā teorijā?

L. B.: – Es neesmu filozofs, skatos uz visu to ar dzejnieka acīm. Filozofija man ir simpātiska kā zinātne, kas uzdod jautājumus. Man tuvāki traktāti, kuru centrā ir cilvēks, nevis politiskā sistēma.

I. B.: – Ničes filozofiju taču nevarētu klasificēt kā sabiedrisku?

L. B.:

– Man patīk dzeja, kas ir subjektīva, tāpat ir ar filozofiju. No pirmatnīga subjektīvisma uztverē es nebaidos. Ja cilvēks ir radījis vērtību struktūru par pasauli un par sevi, tad viņš neapjūk dažādu domu priekšā.

Absolūtas patiesības taču nemaz nav.

Un pašreizējā situācija liecina par to, ka mums šie kritēriji nav nostiprinājušies. Tāpēc valda apjukums.

I. B.: – Mēs vēl nedzivojam demokrātiskas domu apmaiņas, bet gan visai teorētiskas konjunktūras laikā...

L. B.: – Tāpēc es šī laika dzīves mākslā akcentēju atbildibū ne tikai kā jēdzienu. Dzīves māksla ir arī atbildība sabiedrības priekšā. Reizēm šķiet, ka šodien domāt ir bīstami. Kurš pats domā, kļūst bīstams, lai gan patiesi demokrātiska sabiedrība kultivē citu modeli, tā nav politisku iegrību diktatūra, bet mums, šai situācijā atrodoties, grūti saprast kopsakarības.

I. B.: – Tas nav nekāds vieglais darbiņš.

L. B.: – Mēs vienmēr esam raduši lēti pielāgoties. Bet attīstība var notikt tikai procesā, kas pašreiz neeksistē, jo esam zaudējuši gan kopības, gan atbildības izjūtu.

I. B.: – Ja sīkpilsonis, patērētājs ir etalons, tad tā ir likumsakarība?

L. B.: – Ir jau tā, ka mēs nonākam pie pusiglītotā analfabētisma. It kā ir daudz zinošu cilvēku, bet viņi neapzinās kopsakarības. Kultūra arī ir kļuvusi par politiskas dabas jautājumu vai, precīzāk, turpina tāda būt. Arī tā nav tikai filozofija, bet, ja par prioritāti tiek izvirzīta naudas pelnīšana vienalga kādā formā un pēc garīgām vērtībām nav sevišķa pieprasījuma, tad esam sasnieguši nojaušamo un redzamo rezultātu. Mēs varam konstatēt šo situāciju, un viss, un es jūtos tikpat bezspēcīgs kā visi citi. Jā, es sevi identificēju ar šo situāciju, jo mans spēks ir tikai manos dzejojos, tajā, ko rakstu, par ko domāju.

I. B.: – Esi tikai rakstītājs...

L. B.: – Es nepārvērtēju savu lomu. Esmu ēnā, bet es godīgi daru savu darbu. Ja veidosies vēlme pēc stabīlām garīgām vērtībām, tās konsolidēs sabiedrību. Neesmu radikālis un neticu revolūcijām, bet jaunai

kopības izjūtai un vērtību kritērijiem ir noteikti jāveidojas. Kādam par to ir jācīnās, bet es nezinu, vai šobrīd vairs to var izcīnīt. Mēs, ideālisti, apšaubām savu eksistenci. Mēs pārāk ātri esam atkāpušies, atdevuši pozīcijas. Patikamāk ir tad, ja tevi ienist, bet ne ignorē. Tad, ja ignorē, ir visgrūtāk.

I. B.: – Un tu ignorē papīru?

L. B.: – Tas ir materiāls, ar kura palidzību es veidoju formu, jo saturs vien mani neapmierina.

Forma ir svarīga domu sakārtosanai.
Tāpēc rakstot viss man izdodas labāk nekā runājot.
Ekstreimālos apstākļos cilvēkam vajadzētu mobilizēties,
bet pašreiz ir otrādi. Notiek palaušanās.
Brīvība ir tikai pārbaudījums.

I. B.: – Vai mūsu sabiedrībā tas nav plakātisks sauklis?

L. B.: – Tā jau ir, jo neviens vairs netiek galā pats ar sevi. Pastāv akla dzīšanās pēc abstraktiem politiskiem mērķiem, kas attīstību nerosina, un par visiem šiem jautājumiem mēs pagaidām varam runāt tikai teorētiski.

I. B.: – Vai tavā dzīvē eksistē ikdiena, kad tā vairs nav saistīta ar filozofiju vai rakstniecību?

L. B.: – Neesmu abstrakts cilvēks. Man viegli, jo man ir skaidrs priekšstats par lietām, bet vispār jau viss ir pakārtots «Kentauram». Tā ir gan mana idejiskā platforma, gan peļņas avots, ko par tādu nosaukt varētu tikai relatīvi.

I. B.: – Vai tādas mazliet piezemētas, praktiskas lietas vispār tavā dzīvē eksistē?

L. B.: – Vieni atzīst, ka ir tāda dzīves māksla un filozofija, citi saka, ka tādas nav. Citi saka, ka viss noris spontānāk. Es savās domās esmu kaut kur pa vidu. Nezinu, vai man pašam ir sava dzīves filozofija, bet es cenšos. It kā veidoju savu pašportretu un laiku pa laikam atkāpjos, lai paskatītos, kas tur iznāk un kā pietrūkst. Tas darbs, ko es daru, mani veido. Citam tas nāk vieglāk, citam grūtāk. Ar mani ir dažādi.

I. B.: – Kāda ir tava attieksme pret varu?

L. B.: – Arī man tā ir nepieciešama, bet es tiecos pēc varas pār sevi, pār instinktiem, pār savām iegribām un vājibām

I. B.: – Kādas tu sev pieļauj vājibas?

L. B.: – Teiksim pīpēšanu, garigās dzīves absolūtismu. Es patiešām maz laika veltu praktiskām norisēm, mēģinu to visu lauzt, bet tas nāk grūti. Gribētos labāk orientēties ekonomiskās situācijās, bet brīdī, kad

man šķiet, ka es to jau varu, izrādās, ka tā ir bijusi tikai ilūzija. Radošais moments man iznīcina jebkuras praktiskās spējas. Man arī ir jāpelna nauda, un es esmu finansiālā atkarībā, bet es gribu būt neatkarīgs no visa tā. Arī istu nebrīvību es laikam nekad vēl neesmu jutis. Neesmu atkarīgs ne no viena priekšnieka, tikai nevaru realizēt sevi pilnībā, jo man nav tik daudz līdzekļu, lai visu to finansētu. Kaut vai lai izdotu tādu žurnālu, kādu man gribētos. Arī tas pieder pie dzives mākslas, šī spēja – darīt to, ko tu uzskati par pareizu un vajadzigu.

I. B.: – Kā tu uztver pašpietiekamību, kas kļuvusi par vienu no modernākajām slimibām mūsu sabiedrībā?

L. B.: – Ir vajadzīgs pozitīvs moments, jo laika lādiņš ir negatīvs un pašslavināšana nav vitāls iznākums, bet gan vairāk iekšēja un neapzināta izmīsuma sekas. Vērtību dezorientācija.

I. B.: – Vai gudriba, tavuprāt, arī ir relatīvs jēdziens?

L. B.: – Tā tas varētu būt.

I. B.: – Bet vērtības taču nevar izvirzīt par kritērijiem nevienojoties.

L. B.: – Visi cilvēkam tik mīlie nieciņi pie viņa pieder: aristokrātisms, snobisms, dendisms, dekadence, avangardisms. Tālāka galējiba ir viduslaiku askēze, kristiānisms. Visi šie mīlie sikumi arī pieder pie dzives mākslas. Viss, kas cilvēkam netraucē būt viņam pašam, ir labi. Arī galdautiņi, krūzites un sedziņas, mašīnas un smalks tonis runā – tas viiss pieder pie tā tikai tad, ja nav pašmērkis, ja nenoved sīkmanībā, ar kuru mēs ikdienā šodien saduramies, kad cilvēks no subjekta kļuvis par objektu. Viņš citiem ir nesimpātisks, pats bieži to nemaz neapzinādamies. Tas ir neinteresanti, kad cilvēks kļūst tikai par funkcionālu lietu. Ir no svara, ko cilvēks ēd, ko velk mugurā, bet, ja tikai tas padara viņu vērtīgu, tas ir fetišs.

I. B.: – Ko tu vēl tādu dari?

L. B.: – Man patīk ceļot, bet rakstīšana un tulkošana arī ir tādi sava veida ceļojumi. Klistu pa muzejiem, bibliotēkām, satiekos ar cilvēkiem. Milu dīkā valā pasēdēt kādā krodziņā. Sports mani interesē. Reizēm uzspēlēju volejbolu. Kolekcionēšanas mānija man ir pārgājusi, bet man apkārt ir vajadzīgi cilvēki, kas ir interesanti un gudri, varbūt pat gudrāki par mani.

Es
kolekcionēju
arī
sarunas.

DZIESMA PAR KREKLIEM

Māris Čaklais

Māris Čaklais – vainigs pie legendārajiem «Četriem baltiem kreklkiem» teātri, kino, dzejā, dziesmu tekstos un mūsu apziņā. Izdevis divdesmit vienu dzejoļu krājumu. Kādas piecas eseju un prozas grāmatas, bērnu liriku. Dzejnieka darbi tulkoti vairākās valodās. Čaklais atdzejojis Nāzimu Hikmetu, Raineru Mariju Rilki, Hansu Magnusu Encensbergeru. Dzejnieka dzīvesbiedre Ieva Čaklā apkopojusi laikabiedru vērtējumus, šaržus, vēstules, recenzijas un izteikumus *Nordic* izdotajā «Māra Čaklā dārzā». Laiks iegravē sejas – iznāk kā memuāru uzmetumi. Sakārtojot saskaitāmos, ari izstādi varētu uzskatīt par noslēguma pasākumu jubilejas dekādē. Tā veltita vēl dzīvam dzejniekam, kas pats sev pirms nāves vēl paspēj sarikot izstādi. Vai tā ir iekšēja nepieciešamība izteikties jaunā kvalitātē vai piemineklis dzīvam dzejniekam?

M. Č.: – Izstāde nav tik daudz mana vēlme, cik man tuvu personu radošais auglis. Te liela daļa iniciatīvas pieder ari Literatūras muzejam. Ši nav mana pirmā izstāde. Un jubilejas izstāde tā ari nav. Man liekas, ir reizes, kad vajag atgādināt kādu senu patiesību – nevis vieta un laiks grezno cilvēku, bet cilvēks mēģina greznot vietu un laiku. Vēl man ir tāds diezgan radikāls teiciens – ir bezdzimtenes neģēļi un ir bezvēstures neģēļi. Es gribēju atgādināt laiku, kuram mēs cienīgi dzīvojām cauri un kura faktūru šeit labi var redzēt.

I. B.: – Jūs sakāt – bezdzimtenes neģēļi un bezvēstures neģēļi, bet ir ari vēstures un dzimtenes neģēļi, kā jūs šķirojat šīs interešu grupas? Vai neģēlis nav vienkārši neģēlis?

M. Č.: – Es varētu pateikt – ir mankurti, kuriem vēsture neko nenozīmē. Tādiem cilvēkiem gadu veci notikumi jau ir veci. Tas ir tas pats, par ko runā Ojārs Vācietis, kad savu māti sauc par paziņu. Es negribētu nedz savu māti saukt par paziņu, nedz ari to vēsturi, kurai dzīvots cauri. Man tā ir tikpat dzīva kā viiss, kas notiek šobrīd. Es jūtu cilvēkus, kas būvējuši Latviju.

I. B.: – Manuprāt, šī Latvijas būvēšana pašlaik ir ļoti problemātisks jēdziens, mainījies taču ir tikai valsts mehānisma oficiālais statuss un nianses, kuras būtiski neietekmē sabiedrības attīstības iespējas, savā ne

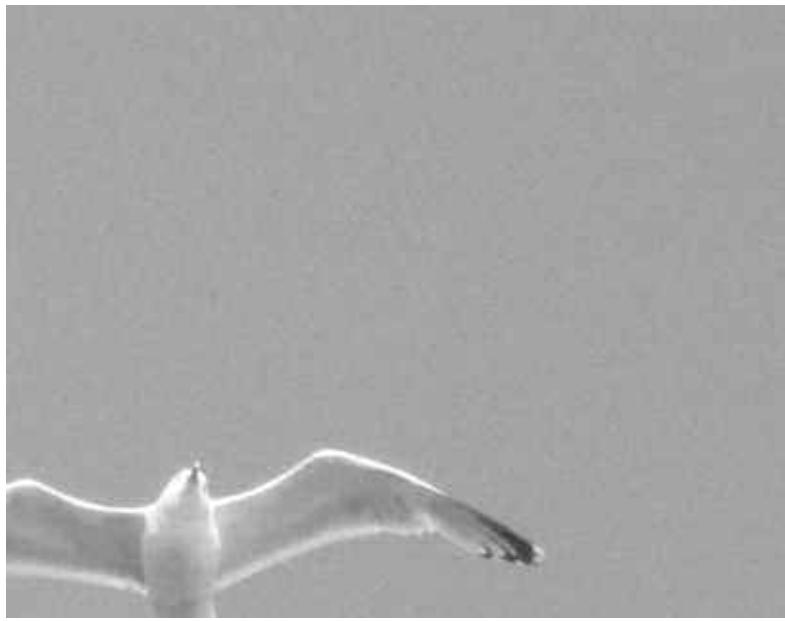


Foto: Aušra Dace Burkovská

tik diktatoriskajā formā varbūt pat nodarot lielāku jaunumu sabiedribai, kas uz valsti raugās ar ticību. Vai, jūsuprāt, tas ir tik nevainīgi?

M. Č.: – Te es nevaru teikt – melns vai balts. Attīstības process vienmēr ir ar zināmu tīrības un netīrības pakāpi. Zinu, ka piekritu tēzei – zeme ir valsts. Cita lieta, ka mēs, intelektuāli un inteliģence, paši kaut ko esam izlaiduši no rokām ar cerību, ka valsts attīstīsies un mūs atbalstīs. Nekas tamlīdzigs nenotika. Un es nenoliedzu, ka tā ir, ka šodien daudzas lietas kārtos cilvēki, kam, salīdzinot ar pārējiem, bija vairāk nekaunības nekā altruisma.

RAKSTĀMMAŠINA, VIENS NO IZSTĀDES EKSPONĀTIEM

M. Č.: – Interesanti, kā uz rakstāmmašinas troksni reaģēja putni Dubultos. Viņi iemācījās to atdarināt. Bet mans kakīs Cēzars, kas gulēja uz galda, aizvien pamodās bridi, kad es pārtraucu rakstišanu. Manā kontā ir kādas desmit rakstāmmašinas.

I. B.: – «Starp grāmatām staigā kaķi ar mīkstām pēdām kā plavām. Tie dzeltenās lapas atšķir un aiziet nodabā savā...» Sešdesmit ceturtajā gadā: «Formālistisks, daudzos dzejoļos pat dekadentisks cikls. Dzejnieka slimīgi pārsmalcinātie tēli – kaķi – kalpo individuālo pašsajūtu slavināšanai un ir cikla vienīgais saturs, kam nav nekā kopīga ar padomju cilvēka skaisto garigo pasauli.» Tā rakstīts cenzūras piezīmē. Šodien sentence izskan kā eksotika, kāpēc jums svarigi to izstādit? Māri Čaklo taču publicēja, ar viņa viedokli rēķinājās, viņš bija arī PSRS Rakstnieku savienibas biedrs, tātad personība, kas smagām represijām nebija pakļauta.

M. Č.: – Toreiz tas nozīmēja to, ka tevi uz laiku nepublicēs. Daudz ko jau šodien vairs nevar sazimēt, jo tās bija lietas, kas notika telefoniski. Ja jūs gribēsit atrast, ka Alberts Bels vai Vizma Belševica netika drukāti, tas nemaz nebūs tik vienkārši.

I. B.: – Vai šodien publicēta grāmata arī nav visai elitārs rituāls, tāpat kā izstāde, izrāde, filma vai kāds cits pabeigts radošs akts, kas jānofiksē? Un nav jau vairs nevienam nekur jāzvana – ir jāzvana, lai varētu palīdzēt, jo naudas pietiek tikai draugu lokam. Vai, jūsuprāt, nav jārunā par to, kas notiek šodien?

M. Č.: – Tas tomēr ir kaut kas cits.

FOTOGRĀFIJAS

M. Č.: – Tie ir autentiskie varoņi no «Pilsētas, kurā piedzimst veiš». Telefonists. Zārcinieks un dzintara meistars. Tad Ojārs Vācietis. Ziedonis. Mani armēnu draugi, astoņdesmito gadu sākums – viens no viņiem Parīzē ir banķieris. Te literatūras kritikis, kas dzīvo Erevānā un Parīzē, tad kurdu dzejnieks, ko es nedrīkstu

nosaukt vārdā... Rafi Haradžanjans. Tad mans pirmsais tulkotājs, kas tagad dzīvo Losandželosā. Ludmila Maksakova. Tālāk emigrācija un trimda, ārzemju braucieni. Rokraksti, vēstules. Ojārs Vācietis – kā pārrāvums tā laika dzejā. Maksimālists. Ja Vācietis būtu dzīvs, viņš būtu neapmierināts ar daudz ko, bet ne mirkli nešaubītos par Latvijas valsti kā tādu.

I. B.: – Par to jau patiešām nebūtu jāšaubās. Jebkura valsts taču ir reāla parādiba.

M. Č.: – Bet ir tāda kapacitāte, aiz kuras nešaubīšanās jau kļūst par šaubām. Piemēram, šis tautā iemīlotais teiciens: «Es milu šo zemi, bet nemilu šo valsti.» Tas man nav pieņemams.

I. B.: – Manuprāt, pašsaprotama un patiesa atzišanās. Valsts taču nevar būt tikai izsapņota ilūzija. Vai tas nav izpildorgāns, kuram būtu jādarbojas pilsonu interesēs? Citādi jau būtu vienkāršāk dzīvi organizēt mūžamežā vai Āfrikas džungļos.

M. Č.: – Tā ir tāda virspusīga plāpāšana. Manuprāt, šis izteikums norāda tikai uz to, ka cilvēks neapzinās, ko runā. Nedomā lidzi. Turklāt pilsoniem taču ir jāatbild arī par valsti. Tā mēs neko neizrunāsim. Ir jārunā konkreti.

I. B.: – Bet es runāju konkreti!

M. Č.: – Tas nu gan nav konkreti! Tas ir, kā saka, *krugom do okolo*. Pilsoņi piedalās vēlēšanās – tā ir viņu atbildība. Jūs uzstādāt aksiomas, kurām es varbūt piekritu vairāk, nekā jūs spējat iedomāties, bet man jēdziens *valsts* ir svēta, ilgi domāta un gaidīta lieta.

I. B.: – Tas izklausās ļoti teorētiski, vai jums negribētos runāt par to, kas notiek, lai realitāte kaut kad patiešām atbilstu jūsu izsapņotajiem un ideālajiem priekšstatiem?

M. Č.: – Man valsts nekad nav saistījusies ar kaut kādu teorētisku jēdzienu, arī padomju laikā ne, tāpēc runāsim labāk par izstādi. Te ir dažādi cilvēki. Monta Kroma, Bels. Te ir Dzejas dienas – unikāla parādība pasaule. Te Leinerta bēres. Dzejas dienas šogad notiks jau trīsdesmit astoto reizi. Un tas man ir svarīgi kā dzīvs kontakts ar lasītāju. Interese par Dzejas dienām ir palielinājusies. Man šīs fotogrāfijas nav tikai bildites,

bet

dzīvas

leģendas.



VINŠ, KAS RADIS SEVI SAUDZĒT

Tankreds Dorsts

• 210

Piecpadsmit gadu vecumā Dorsts raksta lugas savai vecmāmiņai. Tad ir četrdesmitais gads, un drīz vien *fäterlande* sauc Tankredu vērmahta rindās. Kā amerikāņu karagūsteknis viņš nonāk Anglijā un Beļģijā. Tas viss noteikti notiek pirms tam, kad Dorsts jau kļuvis par intelektuālās dramaturģijas simbolu sešdesmit astotā gada Rietumeiropas revolūcijas paaudzei, kas, pēc Sartra eksistenciālisma teorijas, izvēlas smalkāku izklāsta formu Ideāla un Realitātes konfliktam. Dorstam patik fantāziju spēles. Salīdzinot ar Botho Štrausu un Haineru Milleru, viņš saudzīgāks un maigāks savā psiholoģiskajā laboratorijā, veidojot trešā vācu modernās dramaturģijas vala tēlu.

Dailes teātra Mazajā zālē Dž. Džilindžers iestudējis Dorsta lugu «Fernando Krapa vēstules Jūlijai».

T. D.: – Atzišos, ka nelabprāt skatos savas lugas vācu valodā. Tā ir pārlieku liela tuvības izjūta, kas mani rodas, šo materiālu redzot uz skatuves. Tas ir milzīgs enerģijas patēriņš, kas man nepieciešams, lai sekotu darbibai. Man patika Džilindžera izrāde – pirmkārt, brīnišķīgais aktieru ansamblis un režisora smalkjūtīgā pieeja materiālam, otrkārt, iespēja noskatīties lugu, kā sēzot aiz stikla sienas, jo latviešu valodu nesaprotu. Nezinu, kā latviešu publīka uztver «Krapa vēstules», un man būtu ļoti interesanti to uzzināt. Svarīgi tas ir tāpēc, ka katrā smadzeņu šūnā vēl saglabājies ikvienas, pat visniecīgākās, ainas saturiskais kods un domas par to, kāpēc rakstu tieši tā un ne citādāk.

Man svarīgi zināt,
vai skatītājam ir saprotams,
ko esmu ielicis šai materiālā, jo tas ir ne tikai
stāsts par milestību, bet arī patiesības

iespējamības praktiskais modelis.
Šai šķietamajā milas trijstūri
paslēpta varas formula; patiesība ir tam,
kam pieder vara.

Kad Jūlija atzistas Krapam, ka krāpj to ar citu vīrieti (kas nebūt nav pierādits), viņš atbild – tas taču nemaz nevar būt. Es taču esmu labākais, bagātākais, varenākais utt. Tas viņam ir pietiekams iemesls, lai sievu atzītu par nepieskaitāmu un nogādātu trakomājā.

I. B.: – Man gribētos «Krapa vēstules» nosaukt par pasaku pieaugušiem bērniem.

T. D.: – Luga ir romantiska, bet tā nav pasaka. Es runāju par lietām, kas reāli notiek, tiek daritas un domātas pēc noteikta psiholoģiska koda. Un šeit mani interesē iespēja izpētīt patiesības jēdzienu – kā un kādos apstākjos tas darbojas un kas to ietekmē.

I. B.: – «Krapa vēstules Jūlijai» spēlēta uz daudzām pasaules skatuviem. Kā, jūsuprāt, iestudējums Dailes teātri atšķiras no iepriekš redzētajiem vizuālās un režisora konцепcijas ziņā? Vai jums pieņemams Džilindžera kinematogrāfiskais, mazliet pieklusinātais kameriestudējums?

T. D.: – Pirmām kārtām mani fascinē aktieri; Rēzija Kalniņa ir ne tikai ļoti skaista, bet arī ļoti apdāvināta aktrise, un Juris Žagars – īsts Kraps. Vācijā mums vairs nav viriešu lomu tēlotāju. Tie ir izmiruši, nav tādu aktieru, jo viriešu lomu tēlotāji baidās vai varbūt pat vairs neprot atveidot tipiski virišķigu, valdonigu raksturu, vairīdamies no sieviešu nosodījuma sabiedrībā. Un, ja nu viņš pēkšņi saņemas un pilnīgi plakatīvi nospēlē tādu kā mačo, tad tas vairs menostrādā. Kraps nevar būt plakātisks tēls. Džilindžera uzvedumā Žagars darbojas ļoti organiski.

I. B.: – Vai jūs netraucē operetiski spāniskais Krapa kostims?

T. D.: – Mēs, mana līdzautore un es, neesam vēlējušies redzēt lugā jebkādus folkloriskus elementus. Patiesības iespējamības un izjūtu nianšu laboratorijā šim lietām nav vietas, jo tās ir internacionālas. Un īstenībā šī luga nebūt nav milas stāsts.

Kostims patiešām ir mazliet pompozs, bet var jau būt, ka šeit, Latvijā, virieši, kas ātri tikuši pie naujas, Valkā līdzīga rakstura drēbes, un var būt, ka režisors šai gadījumā izvēlējies kostīma stilizāciju, piemērojot to skatītāja uztverei par tāda veida raksturu.

I. B.: – Vai jums nācies piedzīvot arī lielākas kuriozitātes?

T. D.: – Man ir nācies piedzīvot daudz ko visai amizantu, kas notiek ar maniem varonjiem uz skatuves. Un tas man liek aizdomāties par teātra attīstību vispār. Jo bieži vien režisors, izvēloties lugu, to nemaz nevēlas

spēlēt, bet gan atrod savu, pavisam atšķirigu pieeju materiālam, uzvedumā izmantojot tikai dažas mana literārā materiāla replikas.

I. B.: – Vai jums tāda pieeja ir pieņemama?

T. D.: – Tādi ir teātra attīstības spēles noteikumi, jo teātris kā jēdziens vairs nav dogma, bet gan fantāziju kosmoss, ko apdzīvo aktieris, režisors, tērpu mākslinieks, komponists un scenogrāfs. Un lugas materiāls nemitigi attīstās. Šekspiru vai Sofoklu neviens vairs nespēlē tieši tā, kā tas ir norādīts lugas eksemplārā. Režisora uzdevums ir piedāvāt publikai skatāmu gabalu, kas atbilst mūsdienu skatītāja emocionālajām un intelektuālajām prasībām. Viņš veido šo izrādi, atstājot dramaturgu otrajā plānā. Un tā tam ir jābūt.

Dž. Dž.: – Atziņos, man ir komplīcētās attiecības ar dramaturģiju. Pirmais, ko atradu, bija Handke. Tad Strindbergs. «Krapa vēstules» izvēlējos, jo, izlasot lugu, redzēju – viss tur ir tā, kā to zinu, saprotu un iedomājos; arī to, ka šai mikropasaulē iekļautie varas un patiesības mijiedarbības mehānismi ir vairāk nekā izpētes vērti.

Gētes «Fausta» modernajā interpretācijā es mēģināju ieviest neskaitāmi daudz mūsdienīgu elementu – bordeļus, rokerus, modeļus utt., bet šai gadījumā man bija svarīgi nesabojāt Tankreda Dorsta filigrāno dramaturģiju. Tas nebūt nebija tik viegli, jo man visu laiku vajadzēja sevi bremzēt, lai nepiedāvātu skatītājam kaut kādas atrakcijas, bet gan koncentrētos uz lugas saturisko jēgu.

T. D.: – Jums taisnība, jo šai lugā kaut ko mainīt būtu grūti, lai saglabātu neskartu centrālo tēmu. «Krapa vēstulēm» piemīt stingra dramaturģiska konstrukcija.

X.: – Tikai vērojot iestudējumu, klūst skaidrs, vai režisors ir sapratis to, kas notiek šai lugā, vai ne. Man ļoti patika Džilindžera koncepts, kad viena situācija pāriet nākamajā, veidojot tādu kā kinematogrāfisku sarunas valodu ar skatītāju. Režisors nepiedāvā sevis izfantazētas starpaines, lai attīstītu sižeta darbību, un aktieri pilnīgi uzticas režisoram.

Dž. Dž.: – Aktieru ansamblis kādu mēnesi tikai lasīja «Krapa vēstules» un dalījās ar savām intimajām izjūtām. Es šeit pirmo reizi sastapos ar laika jēdzienu maiņu dialoga gaitā – kad jau viena dialoga laikā mainās attieksme un jūtas, kas saista vai vieno tēlus, un mainās laiks. Drausmīgi nomocījos ar lietussargu ainu – kā jums šķiet, vai tā attaisnojas? Vai šis risinājums jums ir pieņemams?

T. D.: – Aina trakonamā ir sarežģīta, jo tur praktiski nenotiek nekas cits kā smadzeņu skalošana. Esmu redzējis dažādas interpretācijas – galvenie varoni ir pārģērbušies baltos halātos, uzvilkuši galvā mazas, baltas cepurītes vai atrodas uzsvērti spilgtā gaismā. Citos teātros šai ainai maina dekorāciju. Vai lietussargi ir pareizs risinājums – par to man grūti spriest. Sākumā es iedomājos, vai skatītājs saprot, ka Jūlija nonākusi trakonamā. Kāpēc jūs izvēlējāties tieši lietussargus?

Dž. Dž. – Kad sākām mēģināt, man arī likās, ka vajadzēs kaut kādas baltas cepurītes vai halātiņus. Bet no šī priekšstata par trakomāju man gribējās izvairīties, lai nedrošiba vai slimīgā izturēšanās būtu jūtama iekšēji, nevis tikt uzsverta ar ārējiem faktoriem. Lietussargi kalpo aktieriem arī kā aizsargmehānisms, izpildot divas lomas vienlaikus. Bet ir vēl otra lieta, ar kuru es diezgan ilgi nomocijos, un tā ir fiziskā materiāja lugā norādītajā laika posmā. Aktieris jau uz skatuves ārēji tik ātri nenoveco, un tad es sapratu, ka novecošanu varu parādīt tikai tēlu psiholoģijā, jo vizuāli to ilustrēt nevaru.

T. D. – Man jūsu koncepts šķiet simpātisks, jo finālā nav lieka sentimenta. Jūs taču atceraties – Fernando Kraps runā pats par sevi un vienmēr tikai trešajā personā. Viņš saka – Fernando Kraps darīja tā, domāja tā un nomira tā, un tad viņu atrada mirušu. Nāves ainai nav viegli atrast vizuālo risinājumu, kas nebūtu banāls. Jums tas ir izdevies.

Dž. Dž. – Viens no mūsu teātra kritiķiem, *haizivim*, raksta: «Džilindžers nav nēmis vērā faktu, ka Tankreds Dorsts polemizē ar Strindbergu, bet Džilindžers to mēģina darīt ar abiem.» Īsumā – jūsu lugas koncepcija neatbilst manējai.

I. B. – Dorsta kungs, kā jūs komentētu šo izteikumu?

T. D. – Man negribētos piekrist, ka es šai lugā kārtoju savas attiecības ar Strindbergu. Es cienu viņa dairiadi, bet nesaskatu šo nabassaiti.

Taču es režisoram, kā vecs buks un nebūt
ne kritiku luteklis, varu tikai ieteikt –
ne nēmiet galvā visu, ko par jums stāsta kritiķi,
un dieva dēļ esiet uzmanīgs, jo kritiķis ir jūtīgs
un traki nešpetns dzīvnieks.

Godātajam kritiķim ir taisnība tiktāl, ka no piecpadsmit gadu vecuma es lasu Strindbergu un Čehovu un aizvien vēl turpinu to darīt. Tomēr es nevaru teikt, ka gribētu šiem autoriem līdzināties.

I. B. – Labi, paliksim pie tā, ka jūs rakstāt lugas par patiesibu un par milestības neizdibināmajiem ceļiem.

T. D. – Protams, tās nav vienīgās tēmas, bet pamatmotīvs paliek nemainīgs, tāpēc ka tas, par ko es rakstu, mani pašu nepārtraukti interesē. Es it kā uzdodu sev jautājumus, kurus vēlos noskaidrot savā dzīvē. Un viens no tiem patiesīšām ir patiesības tēma, kuru izdibināt vai izsmelt nebūt nav iespējams, jo tas ikvienu no manām lugām ir noslēpums. Tad mani vēl ļoti interesē fakti, ka cilvēki ikvienā dzives situācijā aizvien spēlē kādu noteiktu lomu. Tātad eksistence kā loma. Turklat tas notiek neatkarīgi no tā, vai mēs to

vēlamies vai ne. Es, teiksim, pašreiz spēlēju autoru. Džilindžers spēlē režisoru – jūs spēlējat sarunu partneri. Tad jūs atstāsiet telpu, pienemot citu lomu. Un tad rodas jautājums – bet kas tad jūs esat, un vai vispār eksistē tāda persona kā jūs bez šim daudzajām lomām, kas jums uzliktas par pienākumu dzīvē un sabiedribā? Visbiežāk jau dzīvē notiek tā – mēs iedomājamies to, kādi un kas mēs gribētu būt, un nekad nesasniedzam šo mērķi. Man šķiet, ka galvenais konflikts cilvēka dzīvē pastāv starp utopiju, iluzoru priekšstatu par sevi un pasauli, un istenibū. Un šis faktors provočē traģēdiju.

I. B.: – Jums kritiķi Rietumeiropā pārmet pasīvu attieksmi pret politiku.

T. D.: – Un viņi kļūdās, jo politika mani patiesi interesē, bet nevis kā tukša ideoloģija vai dogmatisks jēdziens, bet gan kā dzives forma. Kas ir politika? Tie ir trīs cilvēki vienā istabā, kur izšķiras jautājumi – kurš atver durvis, kurš tira putekļus, kurš vāra ēst un kurš no visiem trim šai istabā kaut ko nosaka un varbūt pat drikst to atstāt atšķirībā no pārējiem. Tas ir tāds neliels sabiedrības modelis, un pēc tā mēs ari dzivojam. Mērogam jau nav nozimes, jo šī pamatforma saglabājas. Un, ja istabā ir tikai viens krēsls, kas sēdēs uz tā – tikai viens vai katrs savu noteiktu laiku, vai to izkuriņās malkā, lai nebūtu jādala.

Ziniet, kāpēc es nekad neesmu nodarbojies ar politiku – mana loma dzīvē ir diezgan nenoteikta. Es rakstu – tātad es sev nepārtraukti uzdodu jautājumus un ne par ko neesmu drošs. Ja es par kaut ko dzīvē būtu pilnīgi pārliecināts, tad es laikam vairs nerakstītu. Bet mani nomoka tik daudzi un dažādi jautājumi, un katram nākamā luga ir atkal kāds jauns jautājums, ko es uzdodu skatītājam un uz ko esmu meklējis atbildi.

Dž. Dž.: – Jūlija «Krapa vēstulēs» ir ļoti sarežģīts tēls. Kā jūs kā virrietis spējat to veidot tik filigrānu?

T. D.: – Man šķiet, ka virieši sievietes dvēseli izprot labāk nekā viņas pašas – un otrādi. Un es uzskatu, ka lugas un grāmatas par sievietēm ir jāraksta viriešiem, bet sievietēm jāraksta par viriešiem. Esmu sarakstījis vairāk nekā četrdesmit lugas, un tas ir tikai nostiprinājis šo manu pārliecību. Jo, tiklidz galvenā persona ir virrietis, rakstīt kļūst grūtāk, es pārlieku identificējos ar savu varoni un vairs netieku galā ar sižetu tā, kā to pats būtu vēlējies. Arī es esmu cilvēks – radis sevi saudzēt un redzēt daudz labākā gaismā, nekā tas ir istenibā. Bet tai bridi skatītājam vairs nevar būt interesanti. Dramaturģija nav dzeja, kur visu izsaka epitetu krāšnumums. Man jāveido preciza tēlu faktūra, un tas ir iespējams, tikai pietiekami distancējoties.

I. B.: – Jūs to apgalvojat, lai gan jūsu dramaturģija piedāvā bezgaligu poētiskās domāšanas pasauli.

T. D.: – Es patiesi būtu laimīgs, ja tā būtu patiesība.

Dž. Dž.: – Jūs esat ilūzijas meistars, ja es drikstu tā izteikties, tāpēc mani interesē jautājums, kā jūs redzat iespējamo dramaturģijas attīstību savos turpmākajos darbos.

T. D.: – Jau tad, kad es vēl lugas rakstīju tikai savai vecaimātei, es gribēju būt dramaturga. Lugu rakstnieks. Tad es sāku rakstīt lugas lejlī teātrim pieaugušajiem, un, protams, jau tur galvenā tēma bija dzives

realitāte un ilūzija. Tās bija priekšstatu spēles. Kad es satiku savu sievu un viņa kļuva par manu līdzautori, ģimēnē izveidojās diezgan mistiskas attiecības, jo mēs sākām apspriest savu varoņu dzives, draugus un ienaidniekus tā, it kā tie būtu dzivi cilvēki, it kā mēs runātu par draugiem un pažīnām. Manas lugas bieži vien veidojas sarunā ar manu līdzautori. Un atzišos – esmu sapratis, ka sekoju kādam noteiktam dzives plānam. Bieži vien tikko kā pabeigtā darbā jau meklējama tēma jaunai lugai.

Kād reiz man kritiķi pārmeta to,
ka manis rakstītās lugas ir tik dažādas gan valodā,
gan stilistikā, bet nu jau pieklusuši.
Laikam ir pienācis laiks,
kad varu atlauties darīt to, ko vēlos.
Viņi acīmredzot ar mani ir samierinājušies.

Bet konkrēti uz jūsu jautājumu atbildēt ir grūti. Ľoti milu savu lugu «Merlins», tā ir kādas divpadsmit stundas izrādāma utopijs, un pie šīs lugas es strādāju kopā ar Pēteri Cadeku. Mēs bijām izlēmuši to uzvest Hamburgas zivju tirgus paviljonā. Tas bija pirms divdesmit gadiem, un telpas mums atteica. Man likās, ka tik apjomīgu darbu neviens un nekad vairs negribēs uzvest, bet es kļūdījos. Šai lugā iekšā bija visa pasaule. Varbūt tā varētu būt atbilde uz jūsu jautājumu.

...bet sakiet, kāpēc režisoram ir tik divains vārds – Dž. Dž. Kāds ir jūsu priekšvārds?



TRĪS KALNI, JŪRA UN CILVĒKS, KURU NEVAR APSTĀDINĀT

Māris Sirmais

Jūlijs. List. Tad atkal uzspid saule. Vēsigi. Zemnieki sadzen traktorus uz ceļiem, lai protestētu pret valdības politiku. Laiks, kad Latvijas robežu nešķerso neviena automašīna. Šai ārkārtas situācijā ir tikai viens vienīgs izņēmums – kamerkora «Kamēr...» autobuss, kas dodas uz Poliju, lai piedalitos starptautiskā koru festivālā. Dirigents Māris Sirmais un viņa komanda atgriežas no festivāla ar *Grand Prix*, tāpat kā pagājušajā gadā, iegūstot *Grand Prix* pasaules labāko kamerkoru konkursā. «Kamēr...» pastāvēšanas laikā izcīnītas piecdesmit starptautiskas atzinības. Rūdenī, kad rasainajā zālē kritis āboli, viņi atkal dosies celā, lai piedalitos nākamajos *dziesmu karos*.

I.B.: – Par dirigēntu laikam nevar klūt nejauši, tāpat kā gluži nejauši nevar klūt par mūziķi...

M. S.: – Par mūziķi es neesmu kļuvis nejauši, bet manā gadījumā tā tomēr ir nejaušība, ka esmu dirigēnts. Jau bērnībā man patika viss, kam vien bija kāds sakars ar dziedāšanu. Es biju ārkārtīgi drošs. Es varēju jebkurā sabiedribā un jebkurā visneprognozējamākā situācijā sākt dziedāt un pievērst visas sabiedrības uzmanību sev. Vispār jau es, to tagad tā atceroties, pats par sevi brīnos. Nevarētu teikt, ka es tagad būtu pārmērigi kautrīgs, bet tas ir citādāk. Ja man kas ir jādara, tad es to izdaru – es spēju pārvarēt sevī zināmu kūtrumu. Bet varbūt vairs neesmu tik nekautrīgs savās izpausmēs.

I. B.: – Kādas bija šīs jūsu nekautrīgās izpausmes?

M. S.: – Es vienmēr kaut ko organizēju – teātra izrādes, koncertus, deju iestudējumus. Un man šī organizēšana nedeva miera. Svarīgi bija, lai telpā, kurā tas notiek, atrastos kādi aizkari, un tas parasti notika laukos, kur mēs kopā ar daudzajiem brālēniem un māscīcām pavadijām brīvdienas. Es biju lidera lomā. Man patika būt režisoram. Man pat ne tik ļoti patika spēlēt to teātri, bet vērot no malas un koriģēt. Mēs sadalījām lomas, paši veidojām libretu un tekstu. Katrs no maniem radiem pats sev varēja izvēlēties kādu lomu, un jāatzist, ka tie teksti bija pilnīgi mulķīgi un bērnišķīgi, bet tas bija jautri. Dalibniekiem tas parasti beidzās ar milzīgām smieklu lēkmēm. Skatītāji bija nezinā un neizpratnē par to, kas notiek, bet mēs paši

mirām vai nost no smieklu lēkmēm. Man patika veidot deju uzvedumus, un ar to es niekojtos vēl šobrīd, kad kora priekšnesumam nepieciešama horeogrāfija. Es pat nezinu, kā es to daru. Es mācījos mūziku, bet manas mācības sākās tā visai divaini.

I. B.: – Kas jums likās divains šajā situācijā?

M. S.: – Kad iestājos mūzikas skolā, otrajā klasē mani vecāki tika informēti par to, ka varu mācīties tikai divus instrumentus – kokli vai čellu. Es gribēju spēlēt kokli, un skolas direktors Arviðs Luste, kas šobrīd ir Mūzikas akadēmijas prorektors, teica: «Nu jūs taču esat puika, kā tad jūs to kokli spēlēsiet? Jums ir vajadzigs čells. Tas ir īsts viriešu instruments.» Es pat nezināju, kas tas čells tāds ir. Tad man izstāstīja, ka tas ir tāds stīgu instruments, ar tapu iespraužams zemē, un es biju diezgan nobijies, jo pat nevarēju iedomāties, kā kaut kas tāds izskatās. Pēc diviem gadiem sapratu, ka man tas nepatīk. Viss šis process bija šausmīgi apgrūtinošs – tā lielā čella kaste bija jānēsā uz mūzikas skolu. Es mūžīgi biju atkarīgs no kāda – no lielās māsas vai mammas –, jo viņas jau varēja to kasti panest. Pēc gada mēģināju to pārvietot pats, un tad bija arī gadījumi, kad instruments bija sadauzīts lupatu lēveros, jo, kā es gāju ar to kasti, tā slīdēju pa ledu, kritu, atkal cēlos un atkal kritu. Nu jā, tai visā bija vairāk klapatu nekā baudas.

I. B.: – Kāpēc jūs tomēr izvēlētos kokli?

M. S.: – Tas bija instruments, kuru pazinu, es to biju redzējis. Man patika kokles skaņa. Man likās, ka tas ir trausls un niansēts instruments, bet, atklāti sakot, izšķirošais bija tas, ka es šo instrumentu no skata pazinu. Un jāatzist, ka vienigā lieta, kas man mūzikas skolā patiešām patika, bija kompozīcija. Dārziņa skolā es iekļuvu ceturtajā klasē, biju gatavojies iestāju pārbaudījumiem visu vasaru, un tas bija tāds kā brīnuma, jo mums ģimenē nebija neviena, kas būtu saistīts ar mūziku. Man patika dziedāt, un tā nu es sāku dziedāt zēnu kori.

I. B.: – Iestāju pārbaudījumos jūs jau piedāvājāt savu dziesmu programmu?

M. S.: – Man bija divas dziesmas. Kad es vēl stājos parastajā skolā, visiem bērniem bija priekšnesumam sagatavoti dzejoli, bet es dziedāju. Pacēlu roku, pats pieteicos, un atceros, ka mans tēvs tai brīdi šausmās sastinka, jo bija pārliecināts, ka es dziedāšu «Resnā Minna kokā kāpa», bet man tik daudz prāta tomēr pietika, lai izvēlētos otro dziesmu no sava repertuāra, un tā bija «Maza, maza meitenīte tek pa ceļu dziedādama». Var jau būt, ka es biju blēñdaris, bet es nebiju ļaundarīgs šajās savās blēñās.

I. B.: – Vai kaut ko no tā visa vēl atceraties?

M. S.: – Katrs no mums taču reizi pa reizei pablēnojas. Bet, ja atceros bērnību, es biju cilvēks, kuru neviens nevarēja apstādināt, kad man uznāca smieklu lēkmes. Man bija tādi gardi smiekli, jo, kad es sāku smieties, tad sāka smieties visi. Bija jau visādi podi – atceros, ka vidusskolas laikā atradām kaut kur tādus

milzīgus skatuves aizkarus. Paņēmām taksi, lai vestu uz māju mazgāt, un tie aizkari bija tik lieli, ka jāpiestūkē viss taksometra salons. Pašiem vairs vietas nebija, un, kad mājās iebāzām to auduma blāķi vannā, tad vanna bija pilna un mēs to masu kaut kā ar kokiem bakstījām, lai tirās. Viss it kā būtu kārtībā, bet, tiklīdz tos milzīgos aizkarus iestūkējām centrifūgā, tā nograbēja un pat nesakustējusies tikai izmeta melnu dūmu virpuli. Nosmirdēja, nokūpēja, un viss. Un tad mēs atkal šausmīgi smējāmies.

I. B.: – Vai jūs vairs tik daudz nesmejaties?

M. S.: – Smejos, bet ļoti reti.

M a n n e n ā k s m i e k l i p a r i z d o m ā t ā m l i e t ā m .

N e n ā k s m i e k l i p a r a n e k d o t ē m .

T a s i r k a u t k a s s a f a b r i c ē t s .

E s s m e j o s p a r d i v d o m ī g ā m , n e g a i d i t ā m
u n n e p a r e d z ē t ā m s i t u ā c i j ā m . U n t a s p a t v a r n o t i k t
p i l n i g i k r i m i n ā l ā b r ī d i – a r i t a d , k a d b ū t u j ā r a u d .

I. B.: – Neskatoties uz to, jūs tomēr kļuvāt par diriģentu...

M. S.: – Tas notika pavisam vienkārši. Katram puikam taču dzīvē pienāk brīdis, kad iestājas balss lūzums. Dārziņa skolā šādā situācijā tev momentā kora vietā sākas diriģēšana. Kādā septītajā vai astotajā klasē man pēkšņi paziņoja – tagad būs diriģēšana. Es nekad nebiju domājis, ka mācišos pa diriģentu. Biju spiests to darīt, un man jau nemaz tik labi negāja. Es nebiju izcilnieks, bet viens no astes gala.

I. B.: – Šai situācijā nepārprotami jūtamas ievērojamas izmaiņas; kas, jūsuprāt, ir labs diriģents?

M. S.: – Pirmkārt, diriģentam ir jābūt labam mūzikim. To nevar iemācīties. Tas ir visa pamats. Arī tad, ja tev ir vislabākā skola un tehnika, bet tu neesi mūžīkis, tu neesi nekas. Otra lieta – ir jābūt sabiedriskam cilvēkam, kas prot kontaktēties un aizraut dziedātājus, bet bez muzikalitātes tam nav nekādas nozimes, jo tas ir vienīgais, kas rada kora dziedāšanu ne vairs kā nodarbi. Man, protams, arī jāprot kopēt nošu lapas, jāzina, kā un kur parādit savu kolektīvu un vēl man ir jāsaprot šie cilvēki. Par kori es varu tā nopietni sākt runāt ar «Kamēr...» dibināšanu. Pirms tam esmu strādājis «Dziedonī», «Avotā», ir bijuši arī citi kori, bet tas vēl nebija nopietni. Tur es pamatā iegevu kaut kādas reālas praktiskas iemaņas šai profesijā.

I. B.: – Vai jums nācies kādam dziedātājam atteikt?

M. S.: – «Kamēr...» jau sākumā dziedāja visi, kas vien gribēja dziedāt, un es biju laimigs, ka pie manis cilvēki nāk. Šobrid ir citādāk – uz uzņemšanas konkursu nāk divsimt jauniešu, es jau fiziski vairs nevaru

viņus visus uzņemt. Un tad man dažkārt ir jāatvainojas un jāatraida. Dzīve taču iet uz priekšu. Aug prasības. Manas un pret mani. Es zinu, kāda kvalitāte man jānodrošina, un ne jau tāpēc, ka no manis prasa. Es pats vairs nevaru citādāk. Es zinu, ko es gribu dzirdēt, un es zinu, kā tai mūzikai ir jāskan. Jo, kad mēs uznākam uz skatuves, tad vairs nevienu neinteresē, ka es kādam esmu pateicis, vai viņš var vai nevar dziedāt.

Tas vairs ari nevienu neinteresē, vai tu esi labs vai sliks cilvēks. Bet es nekad nesaku – piedod, tu nekam nederi, es cenšos šo jautājumu atrisināt delikāti.

I. B.: – Kāpēc kora nosaukums ir «Kamēr...»?

M. S.: – Man pašam patik šis nosaukums. Tas radās otrajā pastāvēšanas gadā. Mēs izsludinājām konkursu par nosaukumu, un to bija ļoti daudz. Bet «Kamēr...» ierosināja kāds fizikis. Viņš to formulēja tā – Rīgas 1. ģimnāzijas kamerkoris «Kamēr – koris». Tas koris šai vārdā tomēr likās traucējošs. Mēs atstājām «Kamēr...», kas nebeidzas ar punktu. Tas nozīmē – mēs esam, kamēr esam kustībā, kamēr esam šai koncertā un šai brīdi. Manuprāt, tas ir jauneklīgs nosaukums, dzīvīgs, netverams. Impresionistisks. Tas virmo.

I. B.: – Jūsu kori ļoti daudz meiteņu, vai jūs visu laiku neesat mazliet iemilējies?

M. S.: – Ar to ir grūti. Es vienmēr esmu centies atdalit savu privāto dzīvi no kora dzīves. Koris ir liela manas dzīves sastāvdaļa, bet man ir tāda iekšēja intuīcija, ka tam tā jābūt. Jo šī iemilēšanās momentā rada ļoti daudzas problēmas. Kori nav tādu cilvēku, par kuriem es varētu teikt, ka man viņi nepatīk, ari meitenes mums ir lieliskas, bet ir jābūt kaut kādai distancei, lai varētu normāli strādāt. Es esmu draugs, un mans kolektīvs ir mani draugi. Viņi var atnākt pie manis jebkurā brīdi, un mēs varam izrunāties ne tikai par kori, bet ari par daudzām citām lietām. Tā mēs cenšamies dzīvot. Mums ir kopīgas balles, dažādi pasākumi un braucieni, nometnes, dažādi kopīgi *tusiņi*, kā jaunieši saka. Tas viss ir. Un vēl ir tā, ari tad, kad esmu iemilējies, – tā ir sajūta, kas vērsta vairāk uz manu iekšējo pasauli.

I. B.: – Kas notiek tad, kad vakarā atgriežaties mājās?

M. S.: – Vispār jau ir šausmīgi maz laika. Bet es pats to tā esmu izvēlējies un nekad neesmu sajutis kā apgrūtinājumu. Es paļaujos dzīves plūdumam un pieļauju domu, ka kaut kad mana dzīve var izskatīties par visam citādāk, bet es šo pašreizējo laiku savā dzīvē negribu mainīt pret kaut ko citu. Tas būtu tā samāksloti.

I. B.: – Kas jūs vēl interesē bez mūzikas, bez dziedāšanas?

M. S.: – Mana dzīve jau sastāv tikai no mūzikas un dziedāšanas. Kādreiz man patika darboties dārzā, bet es melotu, ja apgalvotu, ka man vēl ir laiks ar to nodarboties. Man nav laika. Esmu no tā atteicies. Strādāju Akadēmiskajā kori, mani dzīves tempi ir tik nenormāli, ka laika vairs nepietiek nekam citam. Beidzot strādāt ar vienu partitūru, man jau jāķeras pie nākamās, bet bija tāds periods, kad aizrāvos ar kulināriju.

Biju galvenais toršu cepējs. Tas man tiri labi padevās. Nav laika, un esmu jau palicis slinks šajās lietās – ja man tagad atnāk ciemiņi, kūkas es pērku veikalā. Pašreiz jau kādu gadu divreiz nedēļā cenšos regulāri spēlēt badmintonu. Tas mazliet nojēm spriedzi. Pēc mēģinājumiem līdz kādiem vienpadsmiņiem notrieuc sevi fiziski. Pēc tam man jau vairs tikai pietiek spēka aizvilkties līdz mājām un sagaidīt ritu. Jā, mājas tirišana ir viena no lietām, pie kurām es atpūšos. Atļauties es to varu reti, bet tas man sagādā baudu. Es tā atpūšos. Teiksim, vakar līdz četriem ritā es tiriju virtuvi, kas laikam tā fundamentāli nebija tirīta apmēram gadu. To es tā reizi pa reizei mēdu darit.

I. B.: – Kā notiek kora repertuāra izvēle?

M. S.: – Spontāni. Valsts korī strādāju ar pasūtījuma darbiem, ne vienmēr mani interesē mūzika, kas jāiestudē. Bet tas dod iespēju man iepazīt jaunu mūziku. «Kamēr...» atkal ir tāds sirdsdarbs, un man šķiet, ka koris izceļas ar interesantu programmu. Es nevaru nosaukt prioritātes – vienu komponistu, ar kuru esmu aizrāvies. Mani interesē darbi, kuros es sajūtu pasauligas vērtības. Piemēram, Pēteris Vasks, šai mūzikā ir tik daudz dzīluma un patiesības. Brāmss. Ir skaņdarbi, pie kuriem strādāju piecus, pat septiņus gadus un nepārtraukti pie tiem atkal atgriežos.

Mūzikā es varbūt mazliet esmu avantūrists,
bet dzīvē man patīk skaidras un sakārtotas lietas,
uzmanīgas attiecības. Man ir svarīga vide,
kurā es uzturos, – ja tā man šķiet harmoniska,
esmu atraisīts un brīvs.
Un es milu šo brīvības sajūtu.

I. B.: – Jūs kādreiz arī dusmojaties?

M. S.: – Visaugstāk vērtēju uzticību. Ja mani pievil, man grūti tikt tam pāri. Tā īsti dusmoties es laikam nemaz nemāku, bet iekšēji izjūtu smeldzīgas sāpes. Siki dusmu izvirdumi gadās tad, kad redzu – dziedātāji ir pasīvi, nespēj mobilizēties un viņiem galvā ir tikai tādas pasauligas mulķības; ja viņi nespēj koncentrēties un viņiem prātā ir tikai tas, ka ir par aukstu, par karstu vai varbūt ir nokavētas pusdienas. Ārprātā mani var iedzīt sikumi. Man ir jāapanāk, lai katrs dziedātājs izjūt atbildību par to, kā viņš dzied, ko viņš dzied un kādā viņš ir formā. Man ir svarīgi, lai viņš rada muzikālu tēlu. Un to acīs var redzēt, vai cilvēks mūzikā dzīvo vai atrodas kaut kur citur, kaut kur blakus, malīnā. Tāpēc es, iestudējot partitūru, katru noklausos atsevišķi.

I. B.: – Laikam jau lieki jautāt, un tomēr – vai jūs mājās klausāties mūziku?

M. S.: – Maz. Man visa diena paitet vienā nepārtrauktā mūzikā. Es atnāku mājās un negribu vairs neko dzirdēt. Vistrakāk ir tad, kad atnāku mājās pēc intensīvas darbdienas un man vēl pašam ir kaut kas jāmācās – atkal jāsēžas pie partitūras. Tad gulēšanai vairs laika neatliek. Māja, no vienas puses, man ir tāda kā patversme. No otras puses – tā ir ļoti nozīmiga. Tā varbūt ir vienīgā vieta, kur varu būt viens, kur varu kaut ko darīt un domāt, nerēkinoties ar ciemtiem.

Kādu nedēļu ik gadu cenšos būt Jūrkalnē, tur varu visu dienu pavadīt pie jūras, klausoties partitūras. Tur man, tāpat kā jebkuram latvietim, sapnojas maza mājiņa jūras krastā. Vieta, kur atgriezties.

I. B.: – Ko jūs domājat pie jūras?

M. S.: – Domāju par viskautko. Bet jūra ir tā vieta, kur es apzinos savu niecību. Tur labi var redzēt debesis, un visā tai lietā ir tāda kā mūžības sajūta. Domāju par dzīvi, un pēc tam man ir šausmīga vēlēšanās strādāt. Bet to tā nevar izstāstīt – tas nav tik primitīvi. Tā varbūt ir iedvesma, kas nāk no šī spēka. Vētras laikā jūra ir bīstama.

I. B.: – Dabas stihijas kaisliba jums jūsu dzīvē ir sveša?

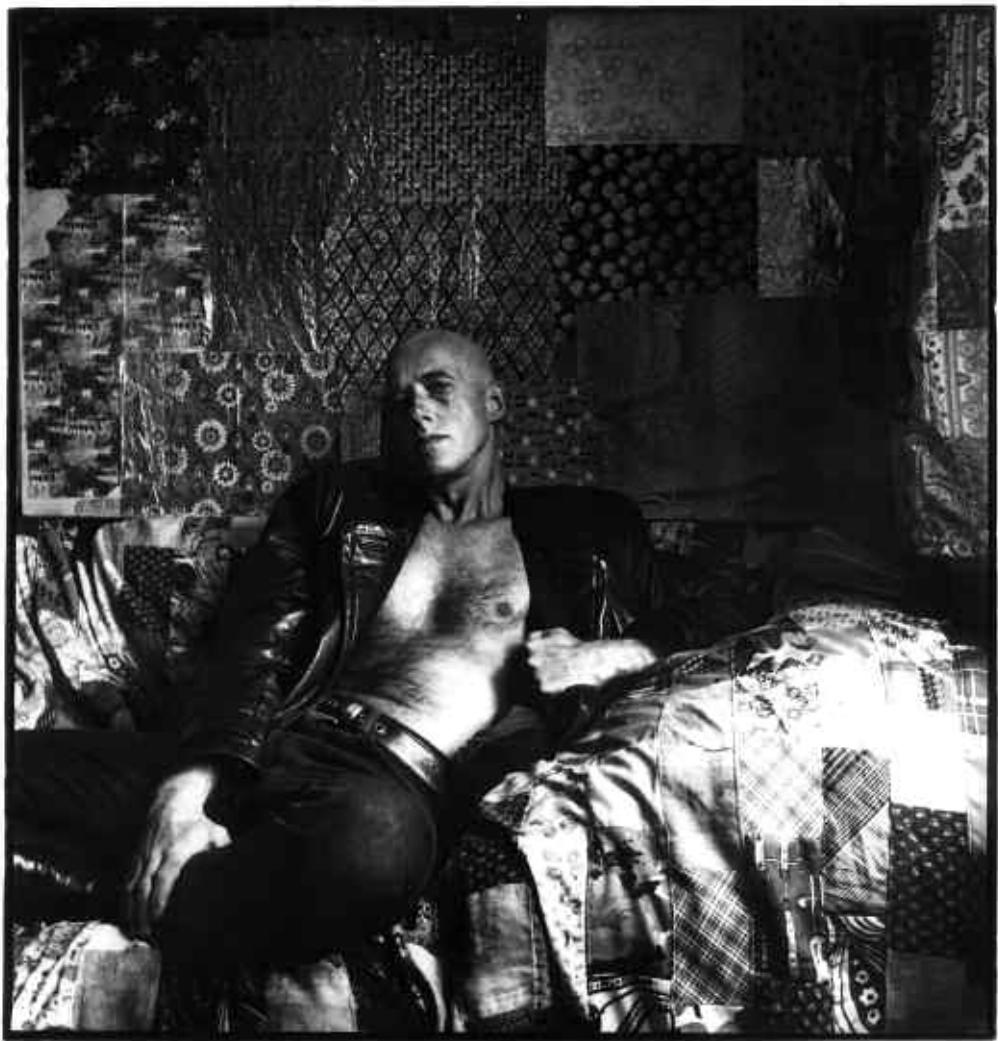
M. S.: – Es kaislibu vispamatīgāk izjūtu mūzikā. Bez tā nemaz nevar. Kaisle ir ļoti patiesas jūtas. Un jebkaram māksliniekam ir jāspēj sevi emocionāli uzbudināt, lai tas, ko viņš dara, patiešām notiek. To nevar notēlot, un man šī kaisle ir jāatmodina katrā dziedātājā. Ja sanāk, tad tas ir iespaidīgi. Tomēr, neskatoties uz to, vienmēr ir jākontrolē situācija. Diriģents jau ir mazliet tāds balsu skaņu režisors. Man ir jādod pareizais impulss. Atziņos, ka esmu dramatiski romantiskās mūzikas piekritējs un man mūzikā svarīgs ir pārdzīvojums, kādu es sniedzu klausītājam. Ja tas izdodas, tā ir laime un tas it kā ir tikai tāds gaistošs brīdis, kura formula dažreiz ir visai neprognozējama.

I. B.: – Kas jums vēl bez jūras sapnojas?

M. S.: – «Kamēr...» emblēmā redzami trīs kalni. Ar sapņiem ir tāpat kā ar jūru. Bet es sapnoju par viskautko. Un tad ir tādas situācijas dzīvē, kuras es pirms tam kaut kad jau esmu redzējis sapni. Tā ir neparasta sajūta. Man nav idillisku laimīgu sapņu. Ir sapņi, pēc kuriem pamostoties, es jūtu, ka sapnī esmu raudājis. Ticu sapņu sakaribām ar realitāti. Un nopietnākais sapnis man dzīvē aizvien ir bijis par mūziku. Tas atkārtojas, tā ir tāda sajūta; es iestudēju mūziku un spēju tajā iemiesoties tik tālu, lai man būtu sajūta, ka tā nav kāda autora mūzika, bet gan mana. Tas ir patiess sapnis. Un tas nemaz nav tik vienkārši – tā sajūta, ka es

esmu

mūzika.



MODES IMPERATORA PIEZĪMES

Andris Grīnbergs

ES, MĒS, VIŅŠ UN VIŅI

Es zinu, ko viņi visi par mani domā, bet es jau sen tur vairs neesmu – nekādas performancītes, nekādi pliki pakaljini un visas pārējās lietiņas. Tur nu es vairs neesmu. Un viņi grib mani redzēt tādu, kādu viņi mani tad, kaut kad iedomājās. Es mājās salimēju visas vecās fotogrāfijas pie sienas kā tapetes, un man ir tapetes no manas dzives. Un tad tie, kas skatās, atkal saka – ārprāts, ko tu izdariji, tādas bildes salimēji pie sienām, kur viņas paliksies! Nu nekur viņas nepaliksies; kad nosprāgšu, te nāks kāds cits, uzlimēs savas tapetes virsū, un cauri.

Lietas, kas mani notiek, pirmām kārtām ir svarīgas tikai man pašam, un tāpēc man ir pilnīgi nesaprotama šodienas mākslinieka histērija ik pa divām nedēļām kārt atkal un atkal ārā kādu darbiņu. Kādreiz taču cilvēks strādāja, lai saprastu sevi. Van Gogs taču nebija sponsorēts, bet viņa darbi šodien nozīmē kaut ko tikai tāpēc, ka viņš strādāja sev – viņam tā bija nepieciešamība, viņam to vienkārši vajadzēja. Bet te tāds pulciņš strādā tikai priekš atrādišanās, lai it kā pierādītu – es vēl neesmu miris. Un apstāvētāju kompānija ir regulāri viena un tā pati, bet pulciņš kaut kā paliek aizvien niecīgāks. Jauns neviens klāt nenāk.

Man patika, kā vienās tādās viesībās, kur es beidzot atkal biju riskējis aiziet, viens no šiem māksliniekiem teica – viņi pie manis sanākuši tikai tāpēc, lai es atkal aizietu uz viņu izstādi. Tur kūciņas, tur šampāniņi, un kā tad tu ko sliku teiksi par cilvēku – tev pret viņu ir tāds kā pienākums, viņš taču tevi ir uzņēmis! Tā tas loks noslēdzas. Es no galda neko neņēmu, lai tad nav tāda kā pēcgarša mutē – re, pierījās un vēl aiziet ar pretenzijām. Kāpēc man būtu jātērē laiks un enerģija, lai tajā visā iedzīļinātos, ja tur nav kur iedzīļināties, izņemot dažus neveiklus pašapliecināšanās mēģinājumus.

Bērni smilšukastē ari var piedāvāt mākslu, ja mēs to visu tā gribam klasificēt. Un, ja ir kaut kas tāds, ko es nesaprotru, tad es to tā ari varu pateikt. Bet, ja tur pat nav nekā ko nesaprast? Pirms divdesmit trīsdesmit gadiem, kad es vēl nodarbojos ar avangardu, par to runāja tikai draugi un paziņas, bet mēs ar

savām akcijām patiešām piedāvājām jaunas lietas šejienes publikai. Šodien tā jau ir atgremošana, un ūz, ka neviens mākslas zinātnieks godīgi neizvērtē šeit radušos situāciju. Kā mēs šajā mākslas jomā izskatāmies itāļu, vācu, franču vai amerikānu kontekstā.

Kādreiz, kad it kā neko nevarēja izdarīt, mēs darījām lietas, kas bija citādākas, bet šodien, kad katrs drikst ar to nodarboties, vairs nenotiek nekas. Un es gribu, lai beidzot kāds uztaisa kaut ko, kas patiešām pieder šodienai, lai varētu teikt – tā ir šodienas māksla, tas ir šis laiks, un es gribu, lai tur notiek kaut kas tāds, ko es agrāk nezināju un nepratu.

Parīzē un Londonā uzstādīti pulpsteņi, kas skaita laiku uz priekšu, cik vēl palicis līdz gadsimta beigām. Mums acīmredzot vajadzētu uzstādīt pulpsteni, kas skaita atpakaļ uz tūkstoš deviņsimt trīsdesmit sesto gadu. Ja jau cilvēks var nošaut cilvēku kaut kāda zemes gabala dēļ. Tik tālu nu mēs atkal būtu nonākuši.

CIRKĀ

Es redzu sevi tai pašā sociālista sarkanajā karogā, jo mani interesē istas, reālas lietas un noskaņas.

Nesen atklāju cirka burvību,
tur mēs visi esam – tikpat neveikli, mazliet
pārmocijusies ar savu trako gribēšanu kaut ko
sevišķu parādīt publikai, kura cirkā,
skatoties pati uz sevi kā greizajā spogulī
un nebūt neieraugot tur kādu piederību,
ir spējīga patiesi priecāties par savām vājībām
un nelaimēm, kas pie dzives vienkārši pieder.

Cirkā es jūtos kā realitātē. Mana domāšana vēl aizvien ir anarhistiska. Ja valdība ir tāda, kāda tā ir, tad man viņa nav vajadzīga, tad es labāk dzivoju mežā. Un par ko man būtu jāpiedalās to lielo algu maksāšanā un smalko uzvalku šūšanā.

PAR PROJEKTIEM

Mani projekti ir reāli, tas ir laiks, kurā dzivoju es, un man par to nav jāprasā nauda Sorosam. Es gribu apstādināt mirkli, tajā ielūkoties, nekur nesteidzoties, lai man nav tādēļ jāiet ar izstieptu roku lūdzot.

Un, kad šis mans laiks būs izdzīvots, varbūt es to varēšu arī parādīt un kāds varbūt tur arī varēs ieraudzīt kaut ko tādu, ko viņš vēl nemaz nav redzējis. Lieta, kurai esmu pieķeries, ir Joti vienkārša; es nokrāsoju mājas stūri un kokus, tad, krāsai un gadalaikiem mainoties, vēroju, kas ar to visu notiek. Vasarā tā ir zaļā, kas dominē, ziemā baltā, bet daba nepārtraukti uz to iedarbojas, un es fotografēju. Tur ir arī kāds cilvēks, bet ne vairāk. Kas notiks, kad uzkritis sniegs, kas notiks, kad sāksies plūdi.

Kā krāsa spēlē ar krāsu, kā mirklis to izmaina. Man ir tik daudz uzrakstītu neizdaritu lietu, kuras es pēc tam izlasu un jūtu – tās nav izdzīvojušas. Bet tad atkal ir tādas, kas var pastāvēt, bet man jau vajag tikai, kā es gribu, vai neko. Citreiz sarakstu papirus un, kad iedod naudu, vairs nezinu, kurš tad tas no viša tā blāķa atkal ir bijis. Bez naudas es vairs nedaru neko, ja kādam šausmīgi vajag, lai es izpaužos uz āru.

LIVING ART

Tas ir logs, kurā es dzivoju, un es tikai fiksēju, kā viņš mainās. Es gribu uztaisit vēl vienu filmu, lai tad ir divas un lai tā vēl pēc desmit gadiem kādam kaut ko nozīmētu.

Pirms divdesmit pieciem gadiem mēs Rīgā uztaisijām pirmo hepeningu, kas saucās *Jēzus kāzas*. Mani interesē dzīves fakts kā mākslas fenomens. *Living art*. Es nekādā formā neticu kaut kādai dzīvei pēc tam, kaut kādai reinkarnācijai. Dzīve ir tikai tagad un šodien, jo pārējais, kas mūs attālina no šodienas, dod kādam pilnigu iespēju ar mums manipulēt, pārvēršot realitāti tukšos nākotnes solijumos.

Tāpēc man likās diezgan komiskas Kaspara Dimitera akcijas reliģiskajā plāksnē, pēc tam atkal pievēršoties mūsdienu krievu folklorai *uz vietām*. Bet krievi ir daudz lojālāki, saprotosāki un godigāki par mums, un par to es esmu pilnīgi pārliecinājies.

KĀ VISS MAINĀS

Kāpēc es aizgāju no skolas un iestājos akadēmijā. Skolā es varēju tikai halturēt. Ilgi strādāju *uz entuziasmu*, radiju savas zīmēšanas programmas un visu ko, bet man bija jāņem divas slodzes, un neviens man nevarēs iestāstīt, ka tā var nebūt haltūra. Ja tas tā nebūtu, tad privātskolotāji nebūtu vajadzīgi un tas atkal būtu slikti, jo skolotājam vispār vairs nebūtu, kur pelnīt naudu. Viss jau sākās ar to, ka viens skolnieks man teica, lai gleznoju vēju, un es nezināju, kā to izdarīt. Man likās, ka pietrūkst zināšanu, – es tiešām nezināju, kā to darīt. Bet akadēmijā man lika nodarboties ar gaismu un ēnu, būt kopā ar pasniedzējiem, kuru daiļradi necienu un kuri tad saka – mani neinteresē tavas uzgleznotās acis vai rokas, bet krāsa pret krāsu, un dažbrīd biju neizpratnē, kāpēc manā priekšā ir modelis, nevis kaut kāds spainis. Nem lielo otu un dzēs visu ārā, bet varbūt būtu prātīgāk likt man pāris mēnešus darboties tikai ar acīm, lai es tās zinātu.

Es to nedomāju tā, kā to dara manieristi, teiksim, Brasliņš un citi, kas šo principu pārņem, gleznojot no papīra izgrieztas lellites bez jebkādas individualitātes. Es to nedomāju dekoratīvajā limenī, kas, protams, arī ir māksla, bet ne man iekārojama. Zemītis man ļāva strādāt ar eļļu, un es daudz esmu pie viņa mācījies. Kāpēc akadēmija gada sākumā nepiedāvā studentiem pasniedzēju sarakstu, lai katrs var pierakstīties pie meistara, no kura viņš tiešām kaut ko grib iemācīties. Var jau būt, ka pusei no šī personāla tad vispār vairs nebūtu ko darit un tās jau tiešām būtu šausmas. Kāpēc akadēmijā vēl nepasniedz Miervaldis Polis?

Es brīnos, cik ātri ir pagājis laiks. Man jau ir piecdesmit gadu, un es aizvien vēl par visu brinos. Un manī aizvien ir šaubas.

Kuratori un viņu draugi parasti zina visu,
un ar viņiem pat nevar runāt,
jo tam nav nekādas nozīmes. Viņi neklausās,
jo paši visu zina, un man nav skaidrs,
kā tas ir iespējams.

Es nemitigi šaubos – par sevi, par to, ko es daru. Vai tas ir vai nav kādam vajadzīgs, vai vispār kaut kam derigs. Tas ir pārsteidzoši, ka par atbildības trūkumu neviens vēl nesēž cietumā, izņemot kādu, kas tan-tīnai no pagraba nospēris zaptes burku vai izrāvis no rokām macīnu ar pieciem santīmiem; tādi sīki, riebīgi zagļi, kas tais lietās tāpat neko nenosaka. Lielie zagļi ir smalki ļaudis. Tu jau vari tikai nepiedalities, lai neatceptētu to, kas notiek.

SAJŪTAS

Manī nav tautas sajūtas, man nav savas tautības sajūtas. Un manī nav arī vainas apziņas par to. Mani interesē būt savāktam, lai es būtu gatavs satikt to, ko man piedāvās liktenis. Un es ticu, ka viņš ir, un tas laikam ir vienigais, kam es ticu. Lai es spētu uztvert notiekošo kā tādu, kāds tas patiesībā ir, nevis sapinies savu ilūziju un iedomu ārprātā. Mani interesē tas, kas var notikt, bet man to arī jāprot atpazīt. Un mode mani interesē kā ceļojums laikā. Caur to es varu atrasties kaut kādās vietās, kuras es nekad neizdzīvošu.

Es mainu savu izskatu un apģērbu, jo tas man dod iespēju ceļot laikā. Par sevi kaut ko saprast. Kaut vai tās ir ekstremālās situācijas uz ielas, kas manī varbūt pat rada disharmoniju, – publikas reakcija parasti tomēr ir pozitīva, ko es nebūt negaidu. Mode nav māksla, tai jābūt pielietojamai. Tā ir lietojama lieta.



TĀDAS BUČOJAMAS LIETAS

Man saka – tu esi ļoti negatīvs, bet es tā nedomāju. Mani patikami pārsteidza Daces Lielās izstāde. Viņa tiešām bija strādājusi sev, nerisinot savas tehniskās problēmas vai psiholoģiskos kompleksus, kurus vienkāršāk ārstēt bez mākslas palidzības, bet tur viss bija. Tas bija nopietni.

Man ārkārtīgi patik mūsdienu mākslas dzīves karikatūra Kaspars Vanags. Viņš ir kā mūsu modernās mākslas ikona. To tagad bučo. Un pēkšni visiem patik Džarmušs, bet man patik ceļot laikā. Par Aiju Zariņu būs filma, bet par Leonidu Vigneru un Borisu Bērziņu nebūs. Mēs spēlējam blefu, un pie tā visa klāt mums šķiet, ka tas ir mūsdienīgi. Kaseles *Documenta* mums vairs nešķiet svarīga, kaut vai tikai tāpēc, ka mēs to nesaprotam. Mākslā man patik lietas, kas ir patstāvīgas savā domāšanā. Dace Lielā kā postmoderniste. Tillbergs, Gelzis – instalācijā. Imants Zemzaris – mūzikas kritikā. Polis, Purmale – meditācijā. Tabaka – manierē. Rukas un Granta foto. Ivanovs Ritums – videoklipos. Boriss Bērziņš kā klasikis.

PAR VIETU

Es aizvien vēl milu cilvēkus, spēju brīnities un aizvien vēl nesaprotu, kāpēc atrodos šeit, jo tā laikam ir sagadjies, ka es runāju šajā valodā, ka dzīvoju šeit, bet tā nav mana vieta.

Es nevaru paciest
šīs aizvērtās debesis,
šo noslēgtības sajūtu, man vajag just,
ka esmu ar viņām kopā.
Kaut kur kalnos.
Kur tālu var redzēt.

ANDRIS GRĪNBERGS –

avangarda kulta figūra
jau sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados.
Viņa vārds saistās
ar avangarda kustības pirmsākumiem tēlotājmākslā,
fotogrāfijā
un kinematogrāfā.

Pirmo
performanču
un
akciju
autors
Latvijā.





FRAGMENTI NO MĒNESS KALENDĀRA

Hanoja

Pelēki dzeltenigs gaiss, kas pārklāj pilnigi visu. Viss, kas ir apkārt, segts ar pelēcigu putekļu kārtu. Šausmīgs karstums. Četrdesmit divi grādi. Gaiss vibrē. Troksnis. Tie ir garām braucošie motociklisti. Viņi nepārtraukti signalizē melnajai riteņbraucēju armijai, kas šurmē braucamo daļu. Tveice. Es dzīvoju vecpilsētā. Ielas ir šauras. Mājas – vienistabas dzīvokļi četros stāvos. Krāsota ir tikai fasāde. Katrs pleķitis ir mazs piemājas dārziņš vai veļas žāvējamo auklu kombināts. Bambuss. Palmas. Uz balkona noteikti jābūt kādam *bonsai* kociņam. Ja zemes pietrūkst, kokus un krūmus audzē ar vietnamiešu rakstiem appleznotos raibos podos. Veļu žāvē turpat, jo drēbes jāmazgā katru dienu. Un vējā tās ātri žūst. Pilsētas arhitektūrā franču pagājušā gadsimta koloniālais stils – katrs balkons ir jauna balustrāde. Pie logiem krāsainas koka žaluzijas. Troksnis, karstums un putekļi.

CILVĒKI UZ IELĀM

Mājas neviens nesēž, it sevišķi ēnas pusē un no rīta. Rīts sākas pulksten piecos. Viss notiek uz ielas – veikali, darījumi, īisas tikšanās. Pusdienas. Visi, izņemot budistu mūkus, mil kñadu, kustību un burzmu. Dzīve Hanojā notiek uz ielas. Tā ir tāda nenoteikta darbošanās. Vēl nesen gaļu pārdeva uz kartītem. Pat risi un kokvilna – ienesīgākie valsts eksporta produkti – tika uzskatīti par deficitu. Kā anekdotē – ja sociālismu ieviestu tuksnesi, pēc pāris gadiem pietrūktu arī smilšu. Pirms pieciem gadiem sākusies pārbūve vienlaikus gandrīz visās Austrumāzijas valstis. Tas ir laiks, kad Vjetnamā desmit gadus pēc kara vēl valda pēckara režims. Jaunās reformas pieļauj privātipašumu – tiek radita privātās tirdzniecības sfēra un jauni lauksaimniecības uzņēmumi. Piecu gadu laikā jau redzami rezultāti, un Vjetnama atkal ir otrā lielākā rīsu eksportētāja valsts pasaulē. Vjetnamieši cel mājas, un jaunais statusa simbols sevi cienošām pilsonim ir jaunā *Honda*. Visi nodarbojas ar tirdzniecību, strādā vairākos darbos un ceļo maz – vizas un biletēs uz *lielo pasauli* ir ļoti dārgas, un pārtikušam vietnamietim pasauli atklāj satelitu televizijas programmas. Televīzijas

brinumam līdzvērtīga ir plastmasas fascinācija. Plastmasa neplist, nepūst un nepelē, ir viegli mazgājama un lēta.

Kā atklājums šai zemē ienākusi arī lakas glezniecība, jo eļļas krāsas ar 90 procentiem mitruma piesātinātajā gaisā bojājas tāpat kā apģērbs, kā koks, kā visi iespējamie un dzīvei nepieciešamie organiskie materiāli. Vjetnamieši ēd no plastmasas traucīņiem. Viņi ēd arī ar plastmasas irbulišiem, un visur uz ielām redzami tādi mazi plastmasas galdiņi – tik mazi kā rotallietu mēbeles. Vjetnamieši ir tādi mazi, mazi cilvēciņi – viņiem patīk atrasties tuvāk zemei.

POPĀRTS, VORHOLS UN CENZŪRA

Tradicionālā glezniecība pastāv tikai appleznota zīda formā un kā kaligrāfijas paveids, turpat blakus eksistē franču koloniālisma skola, kuru pārstāv viņu dibinātā Mākslas akadēmija. Gadsimta sākums Francijā atgādina mūsdienu Vjetnamas mākslas dzīvi. Sezana un van Goga kopijas – ekspresionisma un impresionisma stilā ieturēti darbi. Tur dominē dzeltenā krāsa. Sociālistiskais reālisms nav atstājis uz šo mākslas virzienu nekādu paliekošu iespaidu, izņemot plakātus uz ielām, kas aizvien vēl sauc uz jaunām darba uzvarām. Cenzūra pastāv vēl šodien, un abstraktā glezniecība tiek atļauta tikai mazās, cenzūras izvērtētās devās. Ari izstādes atklāšanā var ierasties cenzors ar policiju un iznīcināt kādu nevēlamu eksponātu. Instalācija, performance, akciju un modernā māksla kā tāda nepastāv. Ārkārtas gadījumos šāda veida izpausmes pieļaujamas tikai vēstniecību telpās. Daudzi mākslinieki, beidzot tradicionālās mākslas nodalū akadēmijā, izcelo uz Franciju. Dizaina nodaļas nav. Nav nedz poligrāfiskās mākslas, nedz grafikas – par visvairāk atzito mākslas veidu tiek uzskatīta keramika. Keramikas izstādēs var ievērot arī formas un stila meklējumus. Krāsu savienojumu ideālais priekšstats un kultūras vēsturiskā tēma gan saglabājas. Dominē baltā un zilā krāsa. Pilnigs piecdesmito un sešdesmito gadu vakuums mākslas vēstures izziņā – popārts un Endijs Vorhols Vjetnamā ir neaizsniedzami jēdzieni. Pilnigi nepazīstamas un neeksistējošas vērtības.

BALTĀ CILVĒKA MĀJĀS

Mūsu dzivoklis ir ierīkots birojā. Tas nav nedz vietnamisks, nedz europeisks. Lielas, plašas, ar flīzēm izliktas telpas. Istabās logu ir maz. Gaisa žāvētāji un kondicionētāji. Milzīga terase. Esmu šeit vēl tikai ceturto mēnesi. Sākumā man viss te nepatik. Eiropieši te saka – pēc gada viss būs citādāk. Varbūt man patik budstu tolerance – viņi neatsakās no savām tradīcijām, bet eiropiešu kultūra un visas citas svešo izdarības viņiem ir pilnīgi pieņemamas, ja tajās nav jāiesaistās, bet tās var novērot.

Mēs esam raduši būt neiecietīgi.
 Es nezinu, vai man te patīk, bet es gribu te būt –
 saskarties ar man svešu
 un tik noslēpumainu kultūru.

Var jau būt, ka man pat vairāk patīk tas, kas tur notiek ar mani. Ir grūti pierast pie lietām, kas notiek citādāk. Kaut vai priekšstats, ka nelaime ir lipīga matērija. Ja kādam notiek nelaime, tad tādam cilvēkam nedrikst tuvoties. Vjetnamieši paši atzist, ka tā ir mānticiba, bet lidz ar to nekas nemainās. Ja nomirst tuvs cilvēks, tad neviens tevi vairs neapmeklē un tu nedriksti iziet no mājas. Cik ilgi? To es nezinu. Ja uz ielas ir notikusi kāda nelaime, tad iespējams, ka cilvēks, kas cietis katastrofā, noasīņos. Viņam neviens vairs nepalīdz.

Vispār jau te balto cilvēku nemil – viņš ir vainigs gandrīz pie visām nelaimēm, bet, kad ir runa par naudu, pārmetums aizmirstas, jo baltais taču spēj maksāt!

Ari es neprotu vjetnamiešu valodu. Eiropietim tā ir gandrīz nepieejama, jo sastāv no tonālām niansēm. Katram vārdam ir līdz desmit dažādu izrunas veidu, kas pilnīgi izmaina tā nozīmi – nevis nianeses, bet būtību un jēgu. Es nedzirdu šīs atšķirības, es neprotu izrunāt skaņas, kas veido ielas nosaukumu, uz kurus es dzīvoju, es ikreiz no jauna tās mēģinu izrunāt cerībā, ka neesmu sarunājusi mulķības un pateikusi pavisam ko citu.

SUŅU, KAĶU, KIRZAKU UN ČŪSKU MEDĪBAS

Man nepatīk tas mūžīgais troksnis uz ielām. Man nepatīk tas, ka vjetnamiešiem nav personiskās robežas. Viņi pat nespēj akceptēt, ka šī robeža ir nepieciešama kādam citam. Uz ielas katrs tirgotājs tevi var raustit aiz rokām, piedāvājot savu preci, ieķerties kleitas stērbelē, motociklu taksisti var tevi ķerstīt, lai ievilinātu savā mašīnā – ari tad, ja tu pakalpojumu pieklājīgi, bet noteikti atsaki. Vjetnamā cilvēki raduši apgalvot – daba ir mūsu ienaidnieks. Šī apziņa ir kultivēta gadu simteniem – pārdzīvojot plūdus un taifūnus, zemestrices un vētras, viņiem bieži šķiet, ka pie visa vainīgs ir ne tikai baltais cilvēks, bet pati daba. Tāpēc vjetnamieši dabu nesaudzē, tāpat kā nesaudzē dzīvniekus. Uz ielām mētājas plastmasas pudeles, maisiņi un dažādi citi nekam nederīgi atkritumi. Upes ir netiras. Ķipās saplacinātus sunus, kaķus un čūskas vēl dzīvus ved uz restorāniem. Tirgū tu izvēlies dzīvu gaļu, un saimnieks savu lopiņu tad uz vietas noslakte, pat neatejot no kases. Protams, čūsku indi izmanto medicinā – dzer čūsku šņabja uzlējumu, ierīvējas ar esencēm un čūskas ari izmanto dārgos gastronomiskos gardumos, kurus paši vjetnamieši nemaz nevar

atļauties. Lai virtuvei iegūtu mazu gabaliņu brunrupuča gaļas vai uzceptu mazus putniņus vai ķirzakas, tiek sarikotas vērienīgas medības.

CIGARETES SENČU GARIEM

Ja iznāk kādam vjetnamietim vaicāt pēc viņa dzimšanas gada, tad gadus rēķina pēc Mēness kalendāra, kas atšķiras no Eiropā vispārpriņemtās laika skaitīšanas. Un gada kulminācija Vjetnamā ir Teta svētki, kad sākas Mēness kalendāra jaunais gads. Tad visi logi ir vajā. Drikst ēst tikai aukstu ēdienu, un istabas nedrīkst kurināt. Katrs tad iegādājas sev un savējiem vienu mandarīna kociņu. Tie visi ir vienāda lieluma un paroci-gi pārvadāšanai uz riteņa vai *Hondas*. Vjetnamā sestdienas un svētdienas nav izejamās dienas. Katrs brī-dienas un svētkus svin pēc sava prāta un patikšanas, bet Teta svētkos tirgotavas un iestādes slēdz uz nedēļu vai divām. Un svētki ir arī pienākums – jāziedo senču gariem. Ziedot var visu – aiznest uz templi cigarešu paciņu vai šņabja pudelīti, konfektīti vai drānas stērbeli. Dāvanas gan ļoti steidzīgi savāc tempļu kalpotāji, bet tas nemazina svētku prieku, jo var dedzināt papīra naudu, lai gariem vairotos bagātība, un kūpināt viraku, līdz beidzot kalpotāji norāda, ka sadūmots pārāk daudz. Tikšanās ar senču gariem ir ma-zāk svētsvinīgs, vairāk visai dzīvīgs un amizants pasākums. Tempļa svētkos vjetnamieši ierodas ar piknika grozījumiem un savā dievnamā neiet, lai pārdomātu dzīvi, bet lai kopā pavadītu laiku un turpat arī tirgotos. Majās aicina viesus, un tā tad ir laba zīme, ja svētku mielastā piedalās kāds baltais cilvēks, kas tuvāks Dievam un laimigāks. Tas ir pašsaprotami. Iecienita ir arī fotografēšanās ar šiem laimigākajiem cilvēkiem.

MASKU SPĒLES

Pavasarī, kad viena no trim rīsu ražām jau nodedzināta, rīko ciema svētkus, kuros zemnieki un pilsētnieki sanāk kopā tautastērpos, lai dziedātu un dejotu. Tie ir tādi vjetnamiešu dziesmusvētki, kad gaida viesus arī no tālākiem novadiem. Vasarā vjetnamieši ar laivām dodas svētcelojumos uz senču templiem. Tajos piedalās desmitiem tūkstošu cilvēku. Arī pie templiem tiek rikoti dziedāšanas svētki, un tas nozīmē ne tikai dziesmu, bet arī tās sižeta spēli. Protams, ka

p i r m ā m k ā r t ā m v i s a s d z i e s m u s p ē l e s
i r p a r m i l e s t ī b u , p a r p u i ū i e m , m e i t ā m u n p a r t o ,
k ā v i ū i e m k l ā j a s ū a i s m ī l a s l i e t ā s .

Svētkos piedalās desmitiem tūkstošu dziedātāju. Uzdevumu veic neprofesionāli aktieri.

Hanojā ir vairāki teātri un iestudē ne tikai savu tradicionālo dramaturģiju, bet arī Brehtu un Strindbergu. Vistipiskākais un savdabīgākais tomēr ir leļļu un masku teātris, ko spēlē uz ūdens. Vjetnamā ir trīs valsts televīzijas kanāli, un Saigona var lepoties ar kinostudiju, kaut gan eiropieši raduši Vjetnamu redzēt galvenokārt amerikānu interpretācijā. Televīzijā daudz militāra rakstura raidījumu un tādu, kas slavina pastāvošo iekārtu. Bieži vien ekrānā parādās militāros formastēpos gērbti cilvēki un lasa ziņas vai piedāvā pārskatus par armijas militāro darbību. Operā rit restaurācijas darbi.

PAR RITEŅIEM, NĒSIEM UN PAR KARU

Saka, vjetnamieši karu uzvarējuši uz riteņa, bet tie varētu būt arī nēši, jo ar nēsiem tiek transportēts pilnīgi viss. Nesejs – tā ir profesija, kuru dīvainā kārtā iecienījušas mazas, sīkas sievietes, un sākumā ir pat grūti iedomāties, kā šīs smalkās būtnes vispār kaut ko var panest. Tas nav sevišķi labi apmaksāts darbs tāpat kā kurpjus tīritāja *vakance* turpat uz ielām. Eiropiešiem tas viss šķiet ļoti eksotiski. Smagos priekšmetus jau nemaz tik vienkārši nevar pārnēsāt. Nesejs izstrādā kustigu, līganu gaitu, lai kravu varētu vieglāk noturēt lidzvarā. Nēši un cepurite ir tipiski nacionālie atribūti – Ziemeļvjetnamā tos vairs nesastapt, tur nēšus nomaina lakati. Ikdienas tērps sievietēm ir bikses un jaka. Tautastērpu raksta kā *audai*, bet izrunā *auzaīs*. Parasti jau tautastēriem vienmēr nāk lidzi kāds nēsāšanas aprūtinājums, tie pārlieku smagi vai nepiemēroti visiem gadalaikiem. Vjetnamieši tos mantojuši no senčiem vienkāršus. Manā uztverē tas ir viegls, elegants zīda vakartērps Virieši piemērojuši sev bagāto mandarinu apģērbu – tilla apmetņus, zem kuriem nēsā satīna vai zīda kreklu un bikses. *Auzaīs* ir tautastērpas pilsētas variants. Vjetnamā dzīvo piecdesmit trīs minoritātes, un, lai gan tērpi ir atšķirīgi, tas vienmēr ir tills un zīds. Tradicionālās krāsas ar ornamentiem un hieroglifiem kā dzīvības zīmēm. Krāsas ir košas, bet vecākas sievietes nēsā arī tumšus audumus.

Eiropā visiem ir skaidrs – karš izcēlās tāpēc, ka Vjetnamā iebruka amerikāni, tā ir lielvalstu versija. Īstenībā viss sākās ar to, ka Ziemeļvjetnama sāka karot ar ienisto kaimiņu dienvidos, bet amerikāni cīnījās savas kādreizējās dienvidu ietekmes zonas pusē. Rezultātā laurus plūca Ziemeļi, kurus atbalstīja krievu tanki, un šodien Dienvidvjetnama it kā dzīvo okupētā teritorijā – ziemēlniekus lāgā neieredz, tomēr ir atvērtākā un bagātākā valsts daļa. Arī Hanoja skatās uz Saigonu ar neuzticību.

Un kas to lai zina, kur, kad un cikos

šīs mūžīgais karš

reiz beigsies?



ATMINĀS PAR NĀKOTNI VĀCU GAUMĒ

Hannovere. *Expo*

240
•

LAIKA MAŠĪNA

Pirmā pasaules sasniegumu izstāde *Expo Londonā* 1851. gadā lepojas ar seštūkstoš viesiem, un tās sensācija ir Makormika izgudrotā plaujmašīna. Hannoverē *Expo 2000* sasniegumu demonstrētāji piesaka programmā radošo fantāziju un nākotnes vizijas par tēmu «Cilvēks. Daba. Tehnoloģija». Runā, ka cilvēkam vēl embrija formā ir nosliece domāt un atražot 250 000 nervu šūnu minūtē, lai pēc tam ikvienā no saviem attīstības posmiem spētu just, runāt un atcerēties. Cilvēka nervu šūnu skaits un to kustīgā daba pārspēj atoma iespējas. Un tās kopā ar pasaulgajām cerībām un sapņiem piedalās nākotnes veidošanā. Par to *Expo 2000* organizatori veido savu nākotnes viziju 160 ha lielā platībā. Vācieši, veidojot augšminētās tēmas interpretāciju četros 100 000 kvadrātmetru lielos paviljonos, ir pilnīgi pārliecināti, ka būs ik dienas jārēķinās ar vairāk nekā 100 000 apmeklētājiem. Hannovere nosauc šo izstādi par intelektuālās attīstības, fantāzijas un nākotnes tēmu parku, kas atvērts apmeklētājiem.

CEĻOJUMA KARTE

Ceļojums nākotnē vispirms uzdod aktuālus jautājumus un meklē atbildes. Kā cilvēks mācās atzīt svešu kultūru? Kā pabarot 800 000 zemeslodes iedzīvotāju, kas aizvien vēl dzīvo nabadzibā? Kad cilvēks strādās ar jaunākās paaudzes datoriem, kas pratis lasīt viņa smadzeņu vibrācijas un temperatūras svārstības? Vai pasaules iedzīvotājs spēs iztikt tikai ar dabiski ražotu enerģiju? Atbildes uz šiem jautājumiem un ne tikai izstādes organizatori cer sagaidit no dalībvalstīm, kas *Expo 2000* piedalās gan ar pašu celtiem un veidotiem paviljoniem, gan ari iekārtojoties desmit organizatoru būvētās hallēs 8 000 – 23 000 kvadrātmetru platībā. Viesi var izvēlēties vairākus paviljonu paveidus – no stikla hallēm, kas vairāk piemērotas izstādēm, līdz slēgtajiem paviljoniem, kas paredzēti multimediju prezentācijām, kurās izstāditāji instalē savas ūdens, gaismas, akmens un stikla arhitektoniskās vizītkartes.



PIECI EZERI, KUR VILCENEI DZERT

Ari Hannoverē, tāpat kā Lisabonā pirms diviem gadiem, *Expo Latvijas* paviljonu veido Aigars Bikše un Holgers Elers, šoreiz veidojot savu nākotnes vīziju 700 kvadrātmetru laukumā. Tā uzstādišana un transportēšana paredzēta līdz pat maija beigām. «Pieci ezeri» – Bikše/Holgers plāno Latvijas paviljonu kā konstrukciju, kas veidota no dabiskiem materiāliem un atgādina savdabigu observatoriju, ar kuras palīdzību projekta autori Hannoveres izstāžu laukumu savā zvaigžņu kartē savienos ar Latviju. Ekspozīcijas apmeklētāju plūsmu paredzēts organizēt trijos lokos. Pirmais ekspozīcijas objekts ir informācijas stends, kas sniedz apmeklētājiem pamatinformāciju par Latviju un paviljona ekspozīciju. Vidējais loks piedāvā piedalīties emociju apmaiņas spēlē, kur skatu lūkās redzami Latvijas iedzivotāji dažādās dzīves situācijās. Tur dzirdamas skaņas, latviešu dziesmas un valoda. Ekspozīcijas akcents ir triju objektu grupa, kur sānu koka monolitos iemontēti termināļi. Šeit apmeklētājs datorā ieraksta savu vārdu un veido savu Latvijas *Expo* zimi, kuru ari turpat izdrukā uzlīmes veidā. Bet kā centrālo objektu *vilceņu dzirdītāji* prezentē deformētu, ažūru koka lodi, kurā iemontēti seši monitori. Uz ekrāniem iespējams sekot tam, kā izvēlētā zīme pievienojas jostas rakstam. Te notiek Latvijas etnogrāfisko rakstu transformācija kodu sistēmā.

TRADICIONĀLAIS UN NETRADICIONĀLAIS PIRMS TAM

Ornaments, kas raksturīgs latviešu tautiskajām jostām, šodienas datortehnikai ir gandrīz neatkodējams, bet, kā apgalvo projekta autori, nākotnē salasāms. Jostas rakstos atšifrēto informāciju grupa piedāvā kā universālu – tajā redzamie ornamenti sastopami daudzviet pasaulē – Kaukāzā, Vidusāzijā, Ziemeļeiropā, Peru, Indijā.

Expo 2000 lasām Lielvārdes jostu kā cilvēces vēstures grāmatu, jo informācija dod iespēju ielūkoties pagātnē, tagadnē un nākotnē. Tam paredzēts notikt folkloras kopas «Dandari» pavadījumā, garšojot rudzu maizi, medu, sieru un kaņepju sviestu.

Valsts prezidente Vaira Vīķe-Freiberga aicina *Expo* darba grupā iesaistītos ministrus apspriest 25 cilvēku oficiālās delegācijas sastāvu, bet arhitekts Andrejs Gelzis jau plāno pēc izstādes paviljonu demontēt un transportēt, lai to uzstādītu pie Brīvdabas muzeja Rīgā.

ĪSS EKSKURSS

Hannoveres *Expo* organizētāji piedāvā vairāk nekā astoņsimt pasaules kultūru, nāciju un valstu projektus *Apkārt pasaulei*, un tā pirmām kārtām ir emocionālās un intelektuālās informācijas apmaiņa, atstājot rūpnieciska un tehnoloģiska rakstura sasniegumiem brīvu skatuvisko uzņācienu vispasaules ražotāju un

tirgotāju mesēs. Vai *Expo* izstādes, kopš tās nepārsteidz ar tehnoloģiskajiem sasniegumiem, bet gan lidzinās monumentāliem un pietiekami daudzveidīgiem kultūras valodas un komunikācijas šoviem, kļūs par nākotnes dzīves stratēģijas vadibas pulti, rādis laiks.

Expo vēsturē vairāki eksistenciālas dabas atklājumi uzliek pienākumu tagadnei; pirmais telefons parādās *Expo 1876* Parizē. Ar pirmo radioaparātu var lepoties *Expo 1889*. Elektriskais vilciens pārsteidz *Expo* publiku 1900. gadā. Pirma televizoru *Expo* viesi apbrino trīsdesmit trešajā gadā Čikāgā, bet Brisele 1958. gadā demonstrē pirmo krievu astronautu.

Tas ir suns Laika.

Cilvēka

draugs.

PĀRGĒRBŠANĀS SPĒLES SKOTU GAUMĒ

Londona

MANS VECĀISTĒVS, kas jau trīsdesmit gadus guļ Londonas kapsētā, reiz savās konspiratīvajās vēstulēs rakstija: «Džordzs uz svētkiem iet ar pliku dibenu.»

Un tā nu nav taisnība, jo tāds skotu nezinātājs kā mans vecāistēvs nemaz nedrīkstēja tā teikt. Bet, paldies Dievam, nu es zinu, kā īsti ir ar tām lietām, jo mans skotu draugs Džordzs no Aivernesas goda dienās uzvelk tartāna brunčus, ko sauc par kiltiem, un apakšbikses pie šī tērpa neviens sevi cienošs virietis nelieto. Džordža pavēderi krāšņo maza somiņa, kas dažreiz ir kāda dzīvnieka izskatā, citreiz rotāta garām bārkstīm, bet reizēm ir pusgaras, kurpes ar šķoritēm, kas pieguļ kājai, un ar bumbuļiem. Uz labā pleca sakta, pie sāniem zobens, bet aiz zeķes aizsprausts tāds mazs, mazs nazītis kā labvēlibas simbols. Tas jātur zeķē, ejot ciemos vai uzņemot viesus.

ZINĀTĀJS pēc kilta var noteikt klanu, kuram pieder dzimtas pārstāvis. Katram klanam ir savas tapšanas vēsture un moto. Tās ir aristokrātu ģimenes, kas varbūt sen vairs nav tik pārtikušas, bet vasarās noteikti pulcējas uz skotu senajām sporta spēlēm deju un dziesmu pavadījumā.

1842. GADĀ «Vilsons un dēli» izlaiž milzīgi daudz rūtotās drēbes metru, kā arī produkcijai un klanu hronikām atbilstošu katalogu, kas saucas *Vestiarium Scotium*. Tas skan gandrīz kā zāles, bet mans draugs Džordzs nav vis nenopietns, bet gan nopietns cilvēks, tāpēc ieguvis otro vietu visskotu senajās spēlēs, tālak par citiem vīriem aizmetot šķēpam līdzigu, tikai daudz smagāku priekšmetu. Tā ir viena svarīga ziņa, otra ir tā, ka skotu skopums ir angļu izrunāts – viesus viņi cienā dāsnāk nekā angļi, netaupot nedz savu skotu naudu, nedz laiku dažādām galda izdarībām, bet svētku tērpam tiek izlietoti 7,2 metri tartāna auduma.

TARTĀNS ir franču vai spāņu izcelsmes vārds, kuru lieto, lai apzīmētu rakstainu vilnas audumu. Vergilija «Eneidas» astotajā grāmatā par ķeltiem teikts: «Viņu drānas ir rūtainas, un tās saulē mirdz.» Tās nu ir tās drānas, kuras skoti tik neaprakstāmi iemīlojuši. Tik ļoti, ļoti iemīlojuši, ka kronējuši šos apģērba gabalus par savu tautastēru. Un tas nebūt nav tik vienkārši – vēl sešpadsmitajā gadsimtā skotu vīri aizsedz savas miesas tieši tāpat kā īru zemnieki. Nikolajs de Arfervils, franču karala galma kosmogrāfs,



1583. gadā aprakstot skotu kalniešu apģērbu, lieto šādus vārdus: «Viņi, t. i., skoti, tāpat kā īri, nēsā platu, krāsainu un biezu neizskaidrojama šuvuma priekšautu lidz ceļiem, kuru papildina pusgarās zekes, kas nebūt neizceļ skotu vīrišķigo stāju.»

NESKATOTIES UZ APVAINOJUMU, galms turpina tartāna audumu izmantot svētku tēriem, un varbūt jāpiebilst, ka vēl tālajā 1471. gadā karalis Džeimss III pusi no tumšilā, ar zelta rakstiem izšūtā tartāna auduma baķa liek izlietot savam uzvalkam, bet divtik daudz ar pērlēm izšūta tartāna drēbnieks novēl karalienes apmetnim. Augstmaņi gan tolaik labprātāk savai galma garderobei izvēlas piegulošas bikses, jo ar tām ir vieglāk sēdēt zirga mugurā un vienkāršāk izvairīties no ārvalstnieku neizpratnes un zoggalibām – viņi smejas un rāda ar pirkstiem uz ķeltu ikdienas tērpu. 1578. gadā biskaps Džons Elders raksta: «Mēs, protams, spējam būt tolerantni un iecietigi, ieraugot virus, kas pat lielā aukstumā staigā plikām ciskām, bet, kad to par pieņemamu jau uzskata viiss galms, tad tas ir bistami.»

NAV ZINĀMS, cik tolaik skotiem likās svarīgi pasaulei par savu neordināro garderobi, bet mūsu dienās propagandas pasākumiem paredzēto budžetu ķelti var atļauties tērēt citām vajadzībām, jo Džordžs, braucot ar savu *jaguāru*, kā viņš pats saka, uz Eiropu, noteikti nēm līdzi brunčus – skota pārģērbšanos publīka vienmēr un visur ir uztvērusi tikai ar sajūsmu. Svētkos ari princis Čārlzs mēdz uzvilkt savu svētku kiltu, kurš, tāpat kā pārējie šāda veida apģērba gabali, nav krāsots ar kīmiskām krāsām un kura rūtaine raksti atrodami gan renesances laika Itālijas zīmējumos, gan senās japāņu gravīrās. Tradicionālajam tērpam nav kabatu, bet kalnos kāpēja jeb, precizāk, klaiņotāja kostims atšķiras tieši ar kabatu iespēju. Pretēji tradicionālajam septiņu metru variantam skroderis tad kostīmam iztērē tikai četrus metrus.

PIE STINGRA REGLEMENTA līdz pat Kaledonijas brīvības cīņām tartāna valkātājiem nav jāpieturas, lai gan 1701. gadā parlaments Skotiju nosauc par Anglijas provinci. 1745. gadā skotiem aizliedz nēsāt šo ekskluzīvo apģērba gabalu. Un skotu klani ceļas brīvības cīņām, lai aizstāvētu ne tikai savu brunču godu. lenaidnieks gan ir spēcīgāks par gallu pēctečiem, un 1747. gadā ar karala rīkojumu tiek apcietināts katrs, kas atļaujas parādīties atklātībā skotu krāsās un tērpā. Pirmajā apcietināšanas reizē vainigajam piespriež sešus mēnešus cietumsoda – otrreiz tie jau ir septiņi gadi.

1760. GADS. Karalis Džordžs III atkal uzsāk sarunas ar angļu sabiedrību par kiltiem – tās auglīgi beiždas tikai 1782. gadā, kad parlaments beidzot atceļ aizliegumu. Un karalis Džordžs IV, 1822. gadā apmeklējot skotu zemi, tāpat kā savulaik Čārlzs II, savus galminiekus atkal vēlas redzēt vilnas kiltos. Karaļa vizite veicina biezo skotu bruncišu ražošanu neiedomājamos apmēros – ražotāji var karalim piedāvāt 150 dažādus auduma rakstus, pierādot skotu nevistošo milestību uz savu tautastērpu un prātam neaptveramo Skotijas kalnu aitu vilnas ražības koeficientu.

PĒC KALEDONIJAS KONFLIKTA audēju kompānijas ziemeļu, dienvidu, rietumu un austrumu klaniem krāsoja dažādus drēbes rakstus, un katrs no tartāna rakstiem stāsta par kādas noteiktas skotu dzimtas vēsturi.

TĀ TEIC DŽORDŽS pie galda, kas klāts divām personām, pēc lašu filejas, gliemežiem apetites uzlabošanai un zemenēm ar putukrējumu oktobra sākumā, aizdedzinādams *dranbuie* – pēcpusdienas likjieri skotu viskiņa krāsā.

Viņš pateicas personālam, kas pēc katra ēdienu neuzkritoši novāc traukus un pusbalsi jautā par nākamajām kulināro izvirtību vēlmēm. Mēs pusdienojam trīs stundas, lai pēc tam dotos uz Džordža pili, kur mūs jau gaida spoku stāsti par kādu no piecdesmit klaniem.

B a r c l a y – Tev pieder dzīviba vai nāve.

D r u m m o n d – Ej uzmanīgi!

D u n c a n – Mācies ciešanās!

H a m i l t o n – Veseliba.

G o r d o n – Atceries paliekošo!

M o n t g o m e r y – Izskaties labi!

B r u c e – Ja esi, tad esi bijis.

M a c L e a n – Tavs gods ir tavs tikums.

S i n c l a i r – Mācies piedot!

S t e w a r t – Drosmigs ir ievainotais.

M a c K e n z i e – Kas spīd, nedeg.

W a l l a c e – Par brīvibu!

R o s s – Veiksme dod cerību.

K e r r – Labāk vēlu nekā nekad.

K e i t h – Taisnība uzvar.

S c o t t – Es milu!

PĀRVIETOŠANĀS DINAMIKA

Endrū Millers

Sarunā piedalās Ilona Brūvere un Viktors Freibergs

KAFETĒRIJĀ ienāk kāds apmēram četrdesmit gadus vecs vīrietis. Viņš pasūta brokastis un paziņo, ka izlēmis iegriezties šai vietā katru ritu un ikreiz pasūtīt vienu un to pašu.

I. B.: – Kā izskatās šis cilvēks?

V. F.: – Viņš ir jauns, domigs, ar biezām, melnām uzacīm, kuras varbūt pat nav tik biezas, kā sākumā izliekas. Cilvēks, kas ienāk telpā un īsti nezina, ko ar to iesākt. Šķiet, ka viņš ir visai neizlēmīgs. Vismaz sākumā.

I. B.: – Vispirms viņš pasūta brokastis...

V. F.: – Jā, grauzdiņus ar džemu. Tieši to, ko parasti angļi piedāvā savos motejlos.

I. B.: – Viņš nemēdz brokastis gatavot olu kulteni?

V. F.: – Nē, olas viņš notiesā vāritas un cetas. Tās, lai ar cik nebaudāmas, pasniegtas brīnišķīgos sudraba trauciņos, tomēr izraisa apetiti.

I. B.: – Kā viņš ģerbies?

V. F.: – Neuzkritoši. Vējjakā un sporta kreklā. Ērtos apavos. Uz kreisās rokas viņš nēsā gredzenu. Tas savīts – viņš nopietni gatavojes savai reģionālajai vizītei.

I. B.: – Un šis vīrietis ir pilnīgi viens...

V. F.: – Lai gan izskatās, ka vientuliba šim cilvēkam nepatīk.

I. B.: – Tikai tāpēc jūs viņu ievērojāt?

V. F.: – Nē, es gluži vienkārši kafetērijās vienmēr šausmīgi garlaikojos. Man nebija nekas sevišķs padomā.

Es vēroju publiku un tās ieradumus.

Neko jaunu neatklāju – stūri nenosakāma vecuma un dzimuma milētāji bučojās, bet klerki, kafiju gaidot,



Foto: Aigars Jansons

lasīja rīta avizes. Tikai jaunais cilvēks, kurš nupat kā ienāca kafejnīcā, uzvedās mazliet divaini, viņš izvilka no mugursomas sērkociņu kastīti, pielika to pie auss, it kā lai pārliecinātos, vai tās noslēpumainais saturs tur vēl atrodas.

TAS – tur vēl ir iekšā, tad nolika kastīti atpakaļ un, ievērojis, ka sekoju viņa kustībām, sāka sarunu.

«Millers,» – viņš sniedza roku. «Jūs zināt, Japānā, kur gaisā smaržo mimozas un geišas, tarakāns ir dzīves apliecinājuma simbols. Pavērojet tarakānu pasauli un ievērojet, cik ļoti tā pārzina cilvēka vajadzības.» Millers vēroja mani ļoti cieši un, ieraudzījis nepatiku manā skatienā, tikai izdvesa: «Es redzu, jūs tam vēl neesat gatavs. Bet es sērkociņu kastītē līdzī nēsāju tādu mazu prusaku sugars pārstāvi, lai nekad neaizmirstu japānu dzīves gudribu. Žēl, ka nevēlaties to apskatīt tuvāk. Vai jums garšo suši?»

PIRMAIS MILLERA ROMĀNS ir «Nejutīgās sāpes» (*Ingenious Pain*). Otrs – «Iemīlējies Kazanova», grāmata, kurai Nujorkas Mākslas un biznesa padome piešķir *Encor*, Itālijā – *Grinzane Cavour* balvu, bet Anglijā tā iegūst vienu no prestižākajām starptautiskajām prēmijām literatūrā – *IMPAC*. Viņam ir četrdesmit gadu, līdz šim strādājis dažādus gadījuma darbus. Kā angļu valodas skolotājs pēc studiju beigšanas pabi-jis Japānā, kur sarakstītas arī vairākas *Ingenious Pain* nodaļas. «Nejutīgās sāpes» pierāda valodu kā juteklisku instrumentu, savukārt «Kazanova» izmeklētam lasītājam vispirms šķiet mazliet vienkāršots astoņ-padsmitā gadsimta bestsellera tēmas risinājums, atsvaidzinot šo dzīves baudītāja modeli ar mūsdienīgāku literārās spēles konstrukciju nekā paša Kazanovas memuāros. *Ingenious Pain* vārds iegūst jaunu jēgu literārā kontekstā, ko sauc par poēziju, autoram nelietojot nedz aforismus, nedz nodrāztas poētiskas formulas. Millers atzist, ka «Kazanova» pret lasītāju izturas maigāk – tas sarakstīts divos gados, pirms romāns – septiņos. Un «Kazanovu» Millers veido stilistiski nelidzsvarotu – tā ir tirgus prece. Ātri lasāma un rakstāma.

TAI DIENĀ Kazanova pēkšni uztrūkās no pēcpusdienas snaudiena. Viņš vairs nevarēja pateikt, kas viņu bija pamodinājis. Varbūt krītošo lapu čaboņa? Kad viņš atvēra acis, pulkstenis kā allāz nosita pieci. Un vēl tālākas pulksteņa zvana skaņas nāca no kafijas nama. Viņš piecēlās, izberzēja acis un piegāja pie loga...
(Iemīlējies Kazanova)

TAS IR VIŅŠ, Endrū, kas runāja līdzibās. Viņaprāt, rakstnieka darbs ir aktiera maska, «Kazanova» viņam piedāvā formu, lai uz astoņpadsmitā gadsimta kulises fona runātu par mūsdienām. Vismaz viņam

tā šķiet. Jebkurš pilsonis, kas pieredzējis aizejošo gadu simteni, uzskata, ka orientējas notikumos, kuri risinājušies šai laikā, bet laiks, kas pagājis jau iepriekš, rada iespēju stilistiski brīvāk izteikties – tā ir iespējamā, fantāzijas pasaule. Un tā Millers izdomātā, māksligā vidē jūtas brīvāk, kā karnevālā, kur viss vēl ir iespējams – neiedomājamas tikšanās, negaidītas attiecības un pēkšņi secinājumi par notiekošo. Maskā viņš var atļauties būt drosmīgs.

Nākamais Millera romāns jau risinās divdesmitā gadsimta deviņdesmitajos gados, un tas viņu uztrauc – Millers klūst ievainojams. Te materiālam un tā autoram vairs nav pieejams vēsturiskais aizsegs.

VINŠ IESTŪMA GRĀMATU SKAPĪTĀ un sāka meklēt savu Londonas uzsvārci. Tur viņš atrada augstākā labuma prezervatīvus no izkaltētām jēra zarnām. Tos viņš bija pircis par trim frankiem gabalā. Nav šaubu – tie mazināja virieša baudu un pašā kvēlākajā brīdi izplatīja ceptas gaļas smaku. Viņš tos ienīda un nozvērējās nākamreiz būt uzmanīgāks.

(Iemilējies Kazanova)

I. B.: – Kāpēc Millers pievērsies Kazanovas fenomenam, vai jums šķiet, ka pats autors saskāries ar problēmām dzimumdzīvē?

V. F.: – Protams, ka sākumā nekas nerossina tā domāt, kaut gan ir grūti pateikt, kāds izskatās cilvēks, kas savu seksualitāti uztver kā problēmu. Šķiet, ka tādu cilvēku ir ļoti daudz. Rakstnieks jūtas brīvs sabiedribā, bet viņu laikam tomēr nomoka doma par to, ka šīs viņa attiecības nav institucionalizētas. Viņam patīk stēpes vilka loma, mimozas vienpatnība. Viņam ir gluži vienalga, ko par viņu domā vidusmēra pilsonis. Un tomēr. Jebkurš rakstnieks sevi kompensē literatūrā. Arī viņš dažbrīd ļoti labprāt cienājas ar speķa pīrādziņiem, vai ieelpo rostbifa smaržu, kas gatavots tieši pirms viņa atnākšanas.

I. B.: – Vai jūs lietojat prezervatīvus?

V. F.: – Jā, protams. Milā miera labad, lai nakti varētu mierigi gulēt. Ar gadiem jau cilvēks klūst nervozāks un ir spiests rūpēties par savu veselību. Tiem gan vairs nepiemīt ceptas gaļas smaka kā Kazanovas laikos, bet lietot tos nav visai patīkami.

KAD VINŠ NOKĻUVA DENMARKSTRĪTAS NAMĀ, jau bija sanācis vairums viesu, kuri, kā parasti, šķita uzjautrināmies par kādu tikai viņiem vien zināmu joku. Jaunkundze, kuras dailumus slēpa pavismā pienkārša kleita, sarunājās ar Kazanovu viesu zālē. Tad atskanēja zvans, kas visus aicināja pie galda.

(Iemilējies Kazanova)

TĀ BIJA DŽENTLMEŅU DINEJA...

JORKŠĪRAS PUDIŅŠ AR SUDRABA ĒDAMRĪKIEM. Tad silts ābolu pīrāgs ar vanījas mērci. Bet vispirms – sakņu zupiņa apetites uzlabošanai. Viesmīlis izvēlējās sarkano *Pinot*, kas labi derēja maltītei.

Pie galda sēdēja gan pazīstami, gan ari tādi gluži sveši cilvēki. Viens no viņiem bija rakstnieks Endrū Millers, tad tie, par kuriem viņš stāstīja visvairāk un kurus klusībā apbrīnoja – Federiko Fellini, Bunjuels un Antonioni. Tur sēdēja ari Henrijs Millers, kurš jau bija šķiries no Merilinas Monro, kas bija diezgan jauka būtne, lai gan parasti nemēdza interesēties par angļu literatūru, un tas Henriju brieduma gados tomēr mazliet nomāca. Var jau būt, ka tieši tāpēc Endrū aizvien vēl nebija precējies. Kas zina, bet, lai kā ari tas būtu, galda galā aiz noplējušām svecēm un zirnekļu tīmekļiem apaugušā karalienes portreta pie ēdamzāles sienas mazliet ziņkārīgi notiekošo vēroja vārdnicu sastāditājs un lugu autors Semjuels Džonsons un pats Kazanova. Ārā lija lietus.

PĒC ATGRIEŠANĀS no Rīgas viņš atkal kravās mantas, lai pēc divām nedēļām atgrieztos Londonā. Parīzē viņš būs pavadijis divus gadus, vairs nevakariņos Senžermēna bulvāra restorānos, lai gan ari mājās, Londonā, viņa kulināriskās tieksmes aizvien bijušas visai līdzīgas. Tātad būs pienācis laiks, kad Millers savu tradicionālo noslieci uz Austrumu virtuvi remdēs Apvienotās Karalistes teritorijā un kuskusu vairs nepasūtīs Parīzē, bet gan kādā no Beikerstritas ieskrietuvēm. Jāatzist, ka šis visai vulgārais apzīmējums ne sevišķi korekti raksturo mazos indiešu, kīniešu, japāņu grieķu utt. restorānus, kur rakstnieks mēdz ieturēt maltīti. Kas vēl? Dzivokļi Londonā ir šausmīgi dārgi.

Viņš domāja par sevi,
 par cilvēku,
 kā tas iekārtots un būvēts, par brīnumaini
 funkcionējošo iekšējo orgānu mehānismu –
 sirdi, prātu, asinsvadu un zarnu trakta darbību.
 Rakstnieka smadzenēs viss dzīvoja
 kā saistošs izpētes objekts.
 Viņš dzīvoja citā laikā.

Endrū tēvs, tāpat kā viņa labākās grāmatas varonis, bija dakteris. Praktizejošs ārsts, kas apzinājās savu bezspēcību šis fantastiski organiskās mašīnas priekšā un tomēr to perfekti pārvaldīja. Astoņpadsmitā gadsimta romantisms Milleram aizvien vēl šķita pilnīgi piemērots patvērumums viņa domu un sapņu pasaulei.

I. B.: – Ser, kā jums patīk divdesmitā gadsimta Kazanovas jēdzieniskā dzimtene Itālijā?

E. M.: – Itālijā pasaules radišanu es svinēšu nākamajā dzīvē. Tad es būšu ar izsmalcinātu gaumi apveltīts un visnotaļ elegants džentlmenis. Mani sauks senjors Pika. Es vienmēr būšu ģērbies vienā no savām fantastiskajām žaketēm. Un, saprotams, nekad neatstāšu māju pirms diviem nakti. Savā nākamajā dzīvē es katru vakaru sēdēšu vienā no neskaitāmajām tavernām, kur itāļi aizvien vēl metis kārus skatus uz dažāda izskata un kompleksijas blondinēm, šarmējot dāmām līdz pat rita gaismai.

I. B.: – Jūs savā nākamajā dzīvē būsit rakstnieks?

E. M.: – Protams, ka būšu rakstnieks, kaut gan galvenokārt es noteikti nēsāšu tās elegantās žaketes, kas tik ļoti patīk mazām meitenēm un vecākām dāmām. Jā, tā būs mana pamatnodarbošanās. Un, kad es jau kļūšu vecāks un resnāks, iegādāšos arī vesti, lai alusvēders nekarājas pāri jostasvietai. Nākamajā dzīvē man būs daudz bērnu. Karstajās vasaras pēcpusdienās es parasti sēdēšu uz balkona un, kā reiz Marçello Mastrojani, dzeršu šķabi ar meloni.

I. B.: – Vai jums nākamajā dzīvē būs draugi?

E. M.: – Bet protams! Nākamajā dzīvē man būs daudz draugu – tās būs aktrises, filmu zvaigznes, dažāda kalibra banditi, politiķi un muzikanti. Savā piecdesmit pirmajā dzimšanas dienā es atstāšu šo brīnišķīgo sabiedrību ar viņas divainajiem tikumiem. Man nebūs laika atvadīties. Es kā aizvien laiski kavēšos uz saulainā balkona, malkojot spēcinošo melones dziru. Pēc nāves, kā tas labās filmās pieklājas, man pirkstos kūpēs labs cigārs.

I. B.: – Kāda būs jūsu pēdējā replika?

E. M.: – Šodienai pietiks, jaunkundz.

SATURS

SIRREĀLĀS ATMIŅAS SKAIDROJOŠĀ VĀRDNĪCA	8
Alans Renē, Kriss Markers, Žans Kokto, Mens Rejs, Vigo un Bunjuela fantastiskie iedomu tēli	
PRAKTISKĀ FOTOGRĀFIJA	14
Gvido Kajons	
DEBESIS, MĀKONI, BILDES UN CITAS DĪVAINĪBAS	24
Inta Ruka	
TAURIŅU ĶERAMAIS FOTOOBJEKTĪVS	34
Adrians Burns	
PASTA BALODI SŪTĪT NO PUNKTA «A» UZ PUNKTU «B»	36
•	
NE-UZVARAMAIS	40
Verners Hercogs	
REIZ FRANCIJĀ DZĪVOJA DZIEDĀTĀJSTRAZDS – GREGORIĀNU MARIBU	48
Otars Joseliani	
MĪLESTĪBA AUKSTĀKA PAR NĀVI	52
Rainers Verners Fasbinders	
VILCIENI UN LIDMAŠĪNAS	54
Alekss van Varmerdams un Joss Stellings	
SUKUTA BISTE	60
Augsts Sukuts	

ŽANS HOSĒ BUNJUELS	70
«GAISMAS SPĒLES NR. 1». CELULOĪDA GLEZNOJUMI	76
<i>ENSALADA MARINERA.</i> VĒSTULE DRAUGAM	80
MATERIALIZĒTĀ FILOZOFIJA Kanādiešu kinofenomens	82
MADAME X UN VIŅAS DIVPADSMIT KRĒSLI Ulrike Otingere	88
PULKVEŽA BRIEŽA TEĀTRIS Uldis Briedis	96
PAR DEGOŠĀM UN SADEGUŠĀM ZVAIGZNĒM	100
<i>MECHTILD – MON AMOUR</i> Acis. Rokas. Sirds kustība – ķermenis	104
DIVAS DEJOJOŠAS CIGARETES PĪNAS BAUŠAS MAGONU LAUKĀ Pinas Baušas kustību teātra aktrise Mehtilde Grosmane	106
<i>CIAO, BELLA, CIAO</i> Pēters Štains	112
MANI SAUC RAIMONDS, ES VIŅU NEATCEROS Dž. Dž. Džilindžers	120
DZIMUMDIENAS RĪTĀ Andris Freibergs	128

MŪŽĪGAIS BARBARISMS Mākslas spēles	132
KĀDS, KAS ZĪMĒ SIEVIETI UN VILCIŅU Aivars Vilipsōns	136
MIEGĀ NEAPSTĀJIES PIERADINĀT NĀVI Renāta Litvinova	142
SMUKUMA DAKTERA SMUKĀ SIEVA Indra Sproģe	148
SERPENTES, MAIGAIS UN BĪSTAMAIS ZVĒRS Pēteris Sidars	154
MĒTELĪŠU STĀSTINI Andrejs Kalnačs	160
PORTRETI Miervaldis Polis	166
SAPŅU IZRAKTĀS BEDRES Arnolds Plaudis	172
TRAUKU MAZGĀTĀJS, IZĪRĒJAMS DEJU PARTNERIS UN TIE CITI Francisks Varslavāns, Veċella Varslavāne, Frančeska Kirke	180
NAKTS PELDĒTĀJA – IESPĒJAS. TEORIJA UN PRAKSE Amanda Aizpuriete	186

DŪJIŅA IRBE – SNIEGA KARALIENE	192
Irbe Treile	
DZEJNIEKAM TIK MĪLIE NIECIŅI	198
Leons Briedis	
DZIESMA PAR KREKLIEM	202
Māris Čaklais	
VIŅŠ, KAS RADIS SEVI SAUDZĒT	208
Tankreds Dorsts	
TRĪS KALNI, JŪRA UN CILVĒKS, KURU NEVAR APSTĀDINĀT	216
Māris Sirmais	
MODES IMPERATORA PIEZĪMES	224
Andris Grīnbergs	
FRAGMENTI NO MĒNESS KALENDĀRA	232
Hanoja	
ATMIŅAS PAR NĀKOTNI VĀCU GAUMĒ	238
Hannovere. Expo	
PĀRGĒRBŠANĀS SPĒLES SKOTU GAUMĒ	242
Londona	
PĀRVIETOŠANĀS DINAMIKA	246
Endrū Millers	

UDK 304 + 008 (100)
Br 950

Grāmata sagatavota ar RĪGAS DOMES KULTŪRAS DEPARTAMENTA atbalstu

Autore pateicas par atbalstu izdevumiem:

NEATKARĪGĀ RĪTA AVĪZE
MĀKSLA PLUS
FOTOKVARTĀLS
LITERATŪRA. MĀKSLA. MĒS
STUDIJA
KINORAKSTI
KULTŪRAS FORUMS

Personīgi:

AIGARAM JANSONAM • AIVARAM LIEPINĀM • ARNOLDAM PLAUDIM • AUSTRAI DACEI BURKOVSKAI •
GVIDO KAJONAM • IMANTAM ĶIKULIM • INDRAI SPROĢEI • INTAI RUKAI • LEONĪDAM TUGAĻEVAM •
MĀRIM ZEMGALIETIM • OJĀRAM JANSONAM • PĒTERIM SIDARAM • RAITIM KALNIŅAM •,
SANDRIM JAUDZEMAM • ULDIM BRIEDIM • ULDIM PĀŽEM

Korektori – Vents Zvaigzne, Aija Kehre

Mākslinieks – Artis Rutks

ISBN 978-9984-799-01-8

© Apgāds «Valters un Rapa», izdevums latviešu valoda, 2007

© Ilona Brūvere, teksts, 2007

© Artis Rutks, mākslinieciskais iekārtojums, 2007

Iespiests SIA «Jelgavas tipogrāfija»

Raiņa iela 27, Jelgava, LV-3001



ILONA BRŪVERE

Studē žurnālistiku Latvijas Universitātē, vēlāk turpina studijas Hāgenā. Strādā Rīgas kinostudijā.

1980. – 1990. dzīvo Hamburgā, ir Vācijas Kinematogrāfistu savienības *Hamburger FilmBuero* autore-režisore un producente. Ar VFR valsts kinofondu atbalstu veido kinoportretus, filmas par teātri un mākslu. 1985. gadā ar pilnmetrāzas autorkino «V20» pārstāv Vāciju Starptautiskajā Berlines kinosfestivālā *BERLINALE*. Restaurē mēmā kino klasiku Minhenes kinomuzejā. Strādā kā montāžas režisore. Tulko filmas. Veido raidījumus VFR sabiedriskajā televizijā, celojumu un reklāmfilmas *Berolinafilm* Frankfurte pie Mainas. Daudz ceļo.

1990. atgriežas Rīgas kinostudijā kā dokumentālo filmu režisore.

1992. kļūst par nedēļas avizes «Nakts» galvenā redaktora vietnieci.

1994. – 2004. strādā kā redaktore un režisore Latvijas Televizijas Kultūras programmu daļā un publicējas presē. 1998. – 2001. ir «Neatkarīgās Rita Avizes» Kultūras nodaļas vadītāja.

«Rigai 800» kā autore-režisore un producente veido «Brinišķigo balagānu» ar kustību teātra un cirka elementiem. 2003. gadā saņem tris Gada balvas televizijā – par Labāko mākslas videofilmu, dokumentālo spēli «Mana pasaule – Parize, Londona, Berline, Roma», par Labāko kultūras programmu un reklāmu.

Kopš 2005. gada ir Rīgas domes Kultūras departamenta Sabiedrisko attiecību projektu vadītāja. Turpina rakstīt esejas, veidot filmas, klipus un televizijas raidījumus spilgtā ekrāna valodā.

www.ilonabruvere.com

www.lyrikwelt.de (Ilona Bruver)

Šai grāmatā vārdi dzīvo kā bildes. Fragmenti un domas par teātri, kino, fotogrāfiju, literatūru un mākslu kā patiesibu.

Dzives izjūtas un domu apmaiņa par visu no kā sastāv vizuālā atmiņa, kurā atklājas dažādas radošas personības.

Ekrāns, kuru veido sajūtas par notikušu un nenotikušu celojumu iespaidiem. No miera un nemiera, kas sinonīmu vārdnīcā skaidrots kā kustība. «Sapņu izraktās bedres» ir kultūrvēsturiska liecība – pirmā žurnālistes, kino un televizijas režisores Ilonas Brūveres publicistikas izlase.

LU Moderno valodu katedras
asociētais profesors
Viktors Freibergs

ISBN 9984-799-01-8



9 789984 799018

