

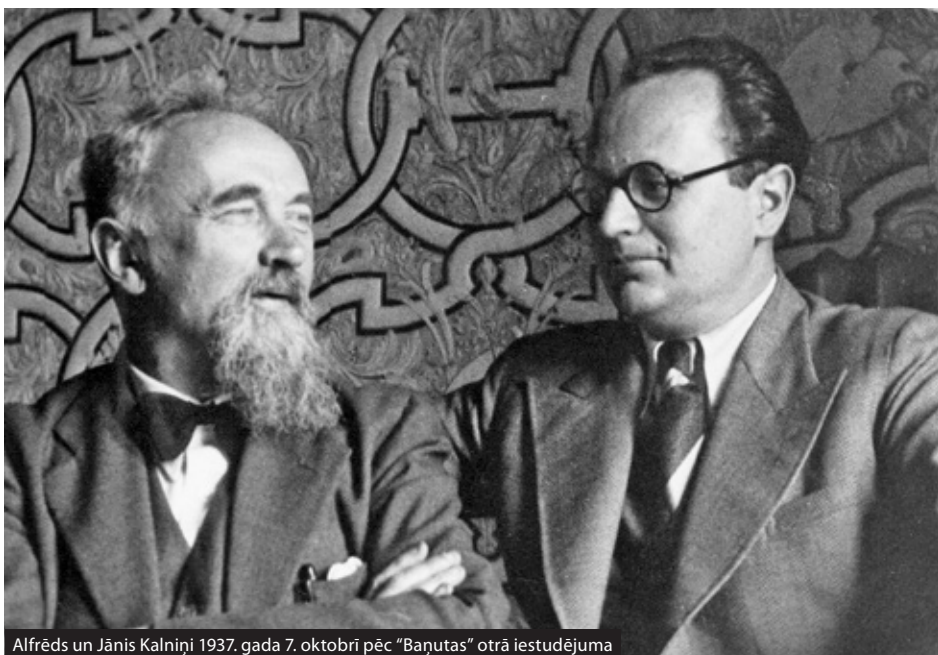
Jāņa Kalniņa trīs Hāmlēti

Anita Vanaga

Komponists Jānis Kalniņš (1904-2000) tēvam komponistam Alfrēdam Kalniņam uz Ameriku sūtītā vēstulē 1933. gada 10. martā rakstīja: “Ar savu komponēto mūziku Šekspīra “Hamletam” uz Čehova pasūtījumu biju plūcis milzu laurus. Par mani rakstīja netikvien vietējā prese, bet arī Padomju Krievijas, Lietuvas, Ēstijas u. c. Orķestrī man bija pie 20 cilvēku. Daudz bija ko rakstīt, ko godam veicu. Vispār tie 2 mēneši darbā ar Čehovu bija tie gaišākie manā darbības laikā Nac. Teātrī. Pats, viens no lielajiem, ģeniālākajiem aktieriem pasaulē, dziļi inteliģenta personība. Kas mani taisni pārsteidza – lieliskas muzikālas zināšanas, speciālists dekoratīvā un tēlojošā mākslā. Viņš mani ārkārtīgi inspirēja. Šo pašu Hamletu viņš uzveda Kauņā ar Gruodisa* mūziku (Konzervatorijas direktors). Esot bijis “provals”. Speciāli lika norakstīt manu klavierizvilkumu un orķestra partitūru un aizsūtīja to uz Maskavu. Šo mūziku viņš paturēs uz visiem laikiem, jo atrodot viņu par vislabāko, vistuvāko Šekspīra Hamleta garam, un, kur viņš lai nebūtu, mana mūzika akompanēs viņa Hamleta inscenējumu.” (LNB Reto grāmatu un rokrakstu nodaļa, RX29, 11, 24, 5. lapa.)

Varētu pagriezt otrādi – ar Kalniņa operu “Hamlets” apzināti vai neapzināti vienmēr būs saistīts arī Mihails Čehovs (1891–1955). 1932. gada 28. februārī pēc Nacionālā teātra direktora Artura Bērziņa uzaicinājuma Čehovs ieradās Rīgā tieši no Parīzes. Kopā ar viņu bija dzīvesbiedre Ksenija Karlovna Čehova (dz. Ziller, 1897–1970) un asistents Viktors Aleksejevičs Gromovs (1899–1975). Gromova dzīvesbiedre odesiete Aleksandra Frenkels-Davidova (1904–?) ieradās pāris nedēļu vēlāk (LVVA, 3234. f., 19. apr., 2694. l., 19., 27. lpp., darba atļaujas lieta).

PSRS pavalstnieka Mihaila Čehova darba atļauju lietā, kas glabājās Latvijas Valsts Vēstures arhīvā, dokumenti datēti no 1931. gada līdz 1934. gadam. Te ir Krievu Drāmas teātra, Latvijas Nacionālā teātra, Latgales teātra, Daugavpils Brīvprātīgo ugunsdzēsēju biedrības, Latvju aktieru aroda biedrības Teātra skolas (darbojās Konservatorijā) un Latvijas Nacionālās operas lūgumi Iekšlietu ministrijai atļaut strādāt Latvijā aktierim un



Alfrēds un Jānis Kalniņi 1937. gada 7. oktobrī pēc “Baņutas” otrā iestudējuma

režisoram M. Čehovam. Saraksti noslēdz darba atļaujas kartīte No. 637/3858/VII ar zīmogu “Anulēts”.

Pēdējā vienība lietā ir neidentificētas avīzes izgriezums “Čehova dievinātāji neapklust” – par nelegālu sanāksmi, kas notikusi, domājams, oktobra sākumā un kurā piedalījušies apmēram 30 Čehova audzēkņi: “Mums gribētos vaicāt visiem karstasiņģajiem čehoviskā krievu gara pielūdzējiem un dievinātājiem, vai viņu nacionālā pašciņa patiešām arī tagad, jaunā laikā un jaunos apstākļos, vēl nav modusies un ir gatava pazemoties svešu “ģēniju” priekšā līdz pēdējam” (LVVA, 3234. f., 19. apr., 2694. l., 108. lpp.).

1934. gada 20. augustā Čehovu lūgums pagarināt uzturēšanās atļaujas tika noraidīts (LVVA, 3234. f., 20. apr., 3449. l., 19. lpp., uzturēšanās lieta). Izredžu vairāk nebija, un 4. septembrī Čehovi pameta Rīgu. Teātra skolas audzēkņi savam skolotājam pasniedza gredzenu, un metafiziskais līgavainis ziedos slīgstošā Berlīnes vilciena kupejā aizbrauca kopā ar kundzi. Gromovs par lielu sarūgtinājumu Čehovam pakļāvās sievas vēlmei un devās uz Maskavu.

Mihailu Čehovu un Jāni Kalniņu saistīja divi traģēdiju iestudējumi Nacionālajā teātrī: Alekseja Tolstoja “Jāņa Briesmīgā nāve”

un Viljama Šekspīra “Hamlets”, kuru pirmizrādīja 1932. gada 21. oktobrī. Novērtējot “Hamleta” saplūsmi ar mūziku, “Jaunāko Ziņu” kritiķis Jānis Kārklīns ieteica Čehovu un Kalniņu LNO direktoram un diriģentam Teodoram Reiteram (“M. Čehova sarakste ar latviešu kultūras darbiniekiem”, Dz. Blūmas sagatavotais materiāls // “Karogs”, 1989, nr. 1, 172. lpp.; LNB Reto grāmatu un rokrakstu nodaļa, RX29, 11, 24, 5. lapa).

1933. gada 10. jūnijā Opera angažēja Kalniņu kā diriģentu ar atalgojumu Ls. 236,68 mēnesī. Viņam sākotnēji uzticēja tikai baleta izrādes.

Čehovs gribēja iestudēt Mocarta “Burvju flautu” un Prokofjeva “Milu uz trim apelsīniem”. Pirmajai nebija soprāna Nakts karalienes lomai, otrajai neatradās dziedātāji ar komiķu dotībām. Vienojās par Riharda Vāgnera “Parsifālu”. Čehova stenokardijas dēļ šo iestudējumu līdz pirmizrādei 1934. gada 14. martā novadīja Viktors Gromovs. LNO viņš bija režisējis Kālmāna opereti “Silva” (kopā ar režisoru Jāni Zariņu, diriģents Oto Karls, pirmizrāde 1933. gada 23. februārī) un Planketa romantisko opereti “Korneviļas zvani” (pirmizrāde 1933. gada 14. oktobrī), ko diriģēja Jānis Kalniņš.

Lai diriģētu operu, Kalniņam tā bija jāuzraksta. Pēc “Lolitas brīnumputna” (1934)

sekoja "Hamlets" (1936), "Uguni" (1937, pirmās 10 izrādes bija jādirīgē par velti), kā arī baleta viencēlieni "Lakstīgala un roze" un "Rudens" (1938), kur galvenās partijas dejoja Edite Pfeifere**.

Par izcilu atzītā Jāņa Kalniņa opera "Hamlets" iestudēta trīs reizes – kā reperuāra izrāde 1936. un 1943. gadā, kā arī 2004. gadā, kad to spēlēja 16. un 17. jūlijā Bauskas pilsdrupās diriģenta Viestura Gaiļa un režisora Gunta Gailiša vadībā (iestudējuma video glabājas pie diriģenta, tvarts viņa vadībā ierakstīts 2004. gadā).

FREIDS PAR HAMLETU

Franču teātra zinātnieks Žoržs Polti (*Polti*) grāmatā "36 dramatiskās situācijas" (*Les 36 situations dramatiques*, 1895) sistematizēja kolizijas, kuras veido cilvēku attiecības un pārdzīvojumi. Starp 36 klejojošiem sižetiem viņš fiksēja atbilstību, kas seko noziegumam.

Viljama Šekspīra traģiskajā šedevrā "Hamlets" psihoanalīzes tēvs Zigmunds Freids ieraudzīja to pašu pamatu, kurā sakņojas *Oedipus Rex*:

"Spēle uzbūvēta uz Hamleta svārstībām par atbīes uzdevuma izpildi, kas viņam ir uzticēta, bet viņa teksts nepiedāvā nekādus iemeslus vai motīvus šim svārstībām, un milzīgais interpretāciju skaits nav devis rezultātu. Saskaņā ar Gētes izvīrīto uzskatu, kas līdz šim brīdim dominē, Hamlets pārstāv to cilvēka tipu, kura iedarbību paralizē viņa pārmērīgā prāta darbība (*"is sicklied o'er with the pale cast of thought"*) jeb Kārļa Egles tulkojumā "ir jāsasirgst ar domu bālumkaiti").

Saskaņā ar citu redzes viedokli dramaturgs mēģina atveidot patoloģiski neizlēmīgu raksturu, kuru var klasificēt kā neirastēnisku. Drāmas sižets mums taču rāda, ka Hamlets nebūt nav cilvēks, kas nebūtu spējīgs uz rīcību. Mēs to redzam divos gadījumos: pirmkārt, naida uzliesmojumā, kad viņš iedur savu zobenu personā, kas noklausās aiz arrasas***, un, otrkārt, pārdomātā un pat viltīgā manierē, kad ar visu renesanses prinča cietsirdību viņš sūta divus padotos nāvē, kas ieplānota viņam pašam.

Kas tad viņam traucē izpildīt uzdevumu, ko bija paredzējis viņa tēva gars? Atbilde ir uzdevuma īpašajā raksturā. Hamlets var izdarīt jebko, izņemot atbībt cilvēkam, kurš nogalinājis viņa tēvu un ieņēmis tēva vietu līdzās mātei, atbībt cilvēkam, kurš parāda viņam bērības apspiesto vēlmju vizualizāciju. Tādā veidā naidis, kuram būtu jāspīez atbībt, tiek aizvietots ar pašapvainojumiem, sirdsapziņas mokām, kas atgādina, ka viņš pats burtiski nav labāks par grēcinieku, kuru sodīs." (Freud, S. and Brill, A. *The Interpretation of Dreams*, 1st ed., 1997, Wordsworth, pp. 158.–160.)

Dramaturga dotajā lielumā ir "bālā zēna" personības dubultošanās un lomu atkārt-

šana, ieviešot spēli spēlē. To var uztvert kā psihoanalīzes aktu, kas iedvēš jaunu dzīvi pagātnei un nes implikācijas nākotnes notikumiem. Hamlets, identificējoties ar Klaudiju, no malas vēro pats sevi. Slepkaiva un atbībējs ir savstarpēji maināmi. Ja perspektīves centrā ir ego – apmātība ar savu aicinājumu –, tad iznīcības lādiņš, nāves vilkme ir pašā Hamletā. Viņš vērsas pats pret sevi, un pats sevi nogalina.

Lai ierosinātu krimināllietu, jānoskaidro laiks, vieta, slepkavības veids un motīvs. Sākot ar britu scenogrāfu un režisoru Gordonu Krēgu, "Hamleta" laiktelpa atrodas galvenā varoņa apziņā. Mainīgie eksterjeri un interjeri, riņķošana ap vienu un to pašu notikumu, raugoties uz to no dažādiem rakursiem, veido labirintu, kas ved uz dvēseles pazudināšanu.

"*I am too much i' the sun*", saka Hamlets. "Man saules pārāk daudz" (Kārlis Egle). "Es pārlietu esmu saulē" (Jānis Kalniņš).

Melnā saule nenoriet.

"HAMLETS": 1932

Mihails Čehovs spēlēja "ciņā pret ļaunumu aparota cilvēka briesmīgu gribas spēka saprindzinājumu" (Бор. Оп. М. А. Чехов – Гамлет // *Сегодня*, no. 291, 20 okt. 1932 gada). Viņš personalizēja Dānijas kroņmantinieku pēc savas izteiles un pieredzes, kurā līdzās Freida iekšup vērstajam skatienam atrodas arī Rūdolfā Šteinera antropozofiskais portāls uz bezgalīgo Gara pasauli.

Čehovs apbrīnoja tēvu, bija pārmērīgi pieķēries maigajai mātei, baidījās atrasties pūlī, viņam bija dzirdes halucinācijas, panikas lēkmes, nosliece uz alkoholismu un suicīdu. Grāmatā "Aktiera ceļš" (*Путь актера*, 1928) Čehovs rakstīja: "Nāve uz skatuves jāparāda kā laika sajūtas gausināšanās un pazušana. Aktierim, kas spēlē nāvi, šajā vietā jāuzbūvē savas lomas ritmis-



Hamlets – Mihails Čehovs – un Jorika galvaskauss, Nacionālais teātris, 1932

kais un metriskais zīmējums tā, lai publika, sekojot viņam, sajustu laika palēninājumu un nemanāmi nonāktu tajā punktā, kur zūdošais temps it kā uz sekundi apstātos. Un šī apstāšanās dos nāves iespaidu." (*Путь актера. Жизнь и встречи*, М.: Издательство АСТ, 2019, стр. 63–64).

1932. gadā "visa Rīgas mākslas pasaule" (Jānis Grots) viņojās par "Hamletu", kuru iestudēja Čehovs kopā ar Viktoru Gromovu un kur asistēja Jānis Zariņš. Titullomā, izmantojot Maskavas Dailes teātra Otrās studijas iestrādes, iejutās Čehovs. Viņa krievu valoda akcentēja tēla nošķirtību no latviešu trupās. "Kalsnējs jauneklis bruņnieka botfortos, cīnītājs vājajā ķermenī, iekšķīgi uzliesmo, un šī liesma, sākumā likdamās drūma un auksta, nepamet viņu vairs līdz beigām, te paslēpdamās ironiskā piesardzībā, te žilbinoši un bargi izlauzdamās ar jaunu, asu, traģisku patosu," rakstīja Jānis Sudrabkalns, par mūziku piebilstot, ka "tā gan apjomā, gan iekšķīgajā pārdzīvojumā pāraug šausros muzikālo viņešu rāmjus" (Судрабкалн Я., *Михаил Чехов играет Гамлета // Сегодня вечером*, no. 240, 22 okt. 1932 gada; cit. pēc: "Jānis Sudrabkalns. Par teātri" / Sast. M. Ābola, R.: "Zinātne", 1973, 241. lpp.).

Atsauksmes un tajās mūzikai veltītās emocionālas rindas izceļ svarīgākās mīzanscēnas. Raugoties uz karaļa pils troņa zāles kāpnēm, pār kurām klupa tēlotāji, rakstnieks Jānis Veselis redzēja ciņu par varu. Viņš brīnījās: "Kāpēc neparādās gars, bet atskan tā vietā drausmi spalga mūzika, un gara balss runā no paša Hamleta satrauktās, šaubu pilnās dvēseles, – visumā tomēr inscenējums ar katru ainu paliek spraigāks, valdzina vairāk. (...) Mihails Čehovs ir vājš, jūtīgs, trausls cilvēks, (...) ir nepatīkama vietām viņa spēles histērija, pēkšņie izkriedzieni, daži slavenie monologi, piem., "būt vai nebūt?" tika norunāti pārāk klusi un neizteiksmīgi, tomēr jāatzīst, ka Čehovs prot valdzināt, ka viņa nevarīgā ķermenī, kas it kā katru mirkli gatavs sabrukt, iemīt brīnišķīga, gandrīz pārcilvēcīga suģestija. (...) Aktieru trupās aranžējumā ne visai iederīga viena un tā paša skata četrkārtēja atkārtošana, kur pietiktu ar vienu vai divām reizēm." (Veselis, J. "Teātris" // "Daugava", 1932, nr. 11, 1262.–1263. lpp.)

No "skaņu eksplozijas" dzima arī Maskavas Dailes teātra Otrās studijas Hamlets.

Nacionālā teātra dramaturgs Kārlis Freinbergs skaidroja, ka Čehovs izmainīja Gētes ieviesto tradīciju interpretēt Hamletu kā ārēji pasīvu cēlu garu, domātāju un skeptisku vērotāju. Čehova tvērumā svarīga ir aktivitāte, "kuru reizē rotā dziļi liriskas pārejas, viss iestudējums līdz ar tekstu izveidots aktivitātes līnijā. Šī aktivitāte pabalstīta arī ar dekoratīvo (Artura Cimmermaņa) noformējumu – smaili kāpjošas uzbūves un noteiktās krāsas ainu

noskaņojumos, kā arī krāsu kombinējumi atsevišķu personu kostīmos atbalsta darbības gaitu, ainu noskaņu un personu lomu. Pat gaismas notonējumi te spēlē līdzi. Sevišķi liela loma te mūzikai, – Jānis Kalniņš, saskaņā ar režijas nodomiem, te sniedzis veselus simfoniskus gleznojumus, un visi ritmi it kā mūzikā iekļauti. Tajā piemēroti arī plastiski ritmiskie (Milda Lasmanis) iestudējumi.” (K.F. [Kārlis Freinbergs] “Hamlets” Nacionālā teātrī” // “Sociāldemokrāts”, nr. 239, 1932. gada 21. okt.)

Slavējot inscenējumu, dzejnieks Jānis Grots uzsvēra sugestīvo harmoniju starp traģēdijas formu un garu: “Izteiksmīgi, dobji un vētrāni skan Jāņa Kalniņa mūzika, dziļi iekļaudamās visas izrādes gaitā un jutoņā.” (Grots, J. “Pārdomas par Šekspīra un Čehova “Hamletu”” // “Sociāldemokrāts”, nr. 244, 1932. gada 27. okt.)

Dzejnieks Edvarts Virza, pārmetot teksta patvaļīgu pārveidošanu un īsināšanu, pašu iestudējumu vērtēja kā “lielu, modernu konstrukciju”: “Hamlets – sākumā gluži vājš un sentimentāls, kas tikko var dažus vārdus izrunāt un tad arī tikai pēc lieliem starpbrīžiem. Viņš atstāstā darbībā vēlāk, bet arī šī darbība viņam iznāk haotiska. Patiešām aizraujošs viņš ir tikai atsevišķos momentos. (...) Skaisto Ofēlijas tēlu režija bija sagrozījusi, un Lilija Ērika nedabūja mums rādīt to Ofēliju, kura saistījusi tik daudz mākslinieku un dzejnieku fantāziju, sākot no 16. gadsimta. (...) Viss skatuves ierīkojums, kā arī režija bij pilni tā, ko sauc par jaunradišanu. Veseli skati bij radīti gluži no jauna, un sevišķi lielu iespaidu atstāja iebrukuma scēna pili, kur tumsā krustojās zobeni un mirdzēja lāpas. Beigu skats pavisam bij atmests un luga nobeidzās ar Hamleta apoteozi, kur viņu uz vairoga guļošu apsedza karogiem.” (Virza, E. “V. Šekspīra “Hamlets” Nacionālā teātrī” // “Brīvā Zeme”, nr. 240, 1932. gada 22. okt.)

Bruņinieka sublimētājā Daiļās dāmas statusā Ofēlija izrādījās pārāk dzīva, lai būtu tam piemērota. Hamlets apgalvo, ka mīl viņu ar daudzkārstotu brāļa mīlestību, sagaidot no Ofēlijas absolūtu uzticību. Viņa uzdrošinās atdot atpakaļ Hamletam dāvanas un uzticēt Hamleta vēstules savam tēvam. Bet vislielākā nodevība attiecībā pret princi ir viņas ārprāts un pašnāvība. Freids skaidro, ka sarunās ar Ofēliju Hamlets izsaka riebumu pret seksualitāti.

“HAMLETS”: 1936

Čehova un Kalniņa Hamletu miju uzsvēra LNO dramaturgs Jēkabs Poruks: “Čehova inscenējuma pamatlīnijas saskatāmas nevien tagadējā “Hamleta” tekstā, bet arī remarkās, frāzes akcentējumos; kā garīga ietekme – pat ritmā, tempos un dinamikā. Čehovs Kalniņam tāpat ir devis vairāk, nekā spētu dot libretists. Dzīvā ierosme šoreiz ir bijusi ļoti auglīga. Komponistam tā

ir atvērusi Hamleta būtību vistiešākajā ceļā un atmodinājusi viņā spējas izteikt to mūzikā. Šī tīri garīgā divu personību sadarbība, protams, it nebūt neatņem komponistam prioritātes tiesības uz savu darbu: nekur Kalniņš nav istāks, nekur viņš nav runājis nopietnāku un spēcīgāku pats savu valodu, kā Hamletā.” (Poruks, J. “Jāņa Kalniņa – Šekspīra “Hamlets”” // “Mūzikas Apskats”, 1936, nr. 2, 44.–45. lpp.)

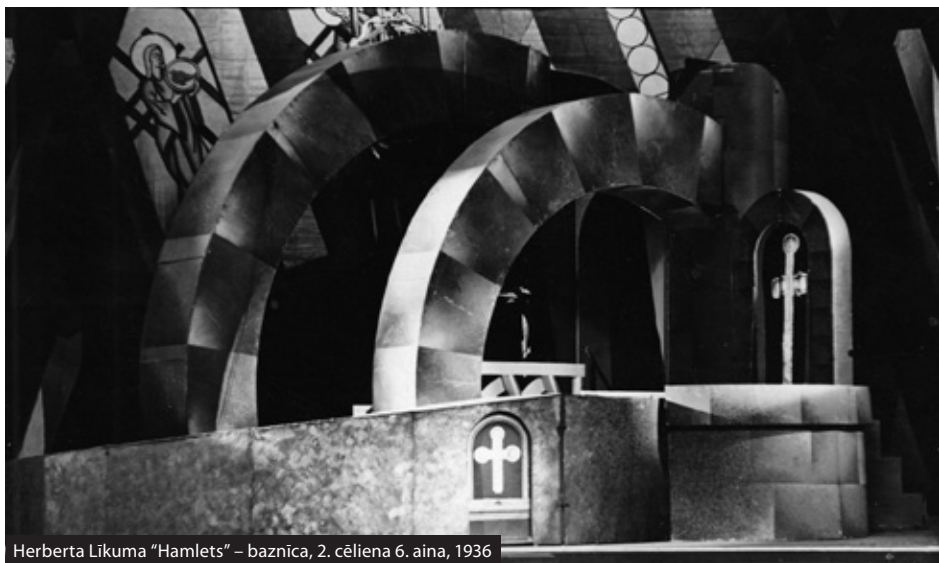
Kalniņš pats sagatavoja libretu. Poruks norāda, ka operas komponēšanu Kalniņš uzsāka 1934. gada 19. novembrī Rīgā un pabeidza nākamā gada vasarā, būdams Vācijā un Austrijā. “Dzidrajā Mocarta pilsētā Zalcburgā viņš 1935. gada 29. jūnijā atsāk Hamletu no 2. cēliena dzīru ainas un turpat raksta beidzamo, izdziestošo traģēdijas akordu pēc nepilna mēneša – 24. jūlijā. Vēl mēnesi vēlāk ir pārrakstīts tīrā klavierizvilkums ar ierakstu: “Veltīts manam mīļam tēvam, 23. VIII. 1935.””

Freids atgādināja, ka Šekspīrs savu agrā bērībā mirušo dēlu sauca par Hamnetu. No “nacionālu” iestudējuma kā citātu komponists paturēja Ofēlijas kapraču jautro duetu “Kad biju jauns, kad biju jauns”. Publikai par patīkšanu to ieskaņoja *Bellaccord* platē

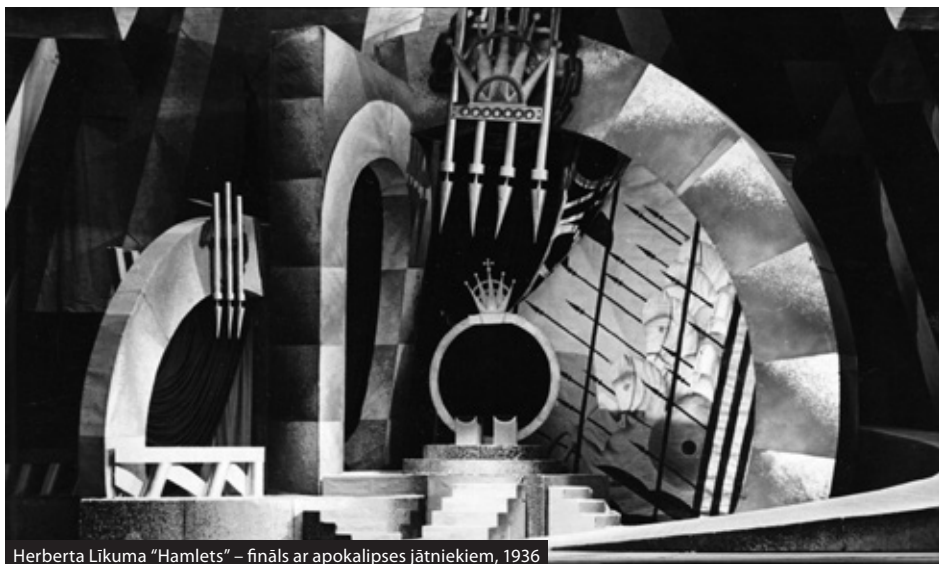
Aleksandrs Kortāns un Rihards Pelle. Dziesmiņu “par apskaužamu savā intuīcijā un caurvedumā” cildināja Kalniņa pedagogs, profesors Jāzeps Vītols: attiecībā uz pārējo operas daļu viņam “trūka simpātijas” (Vītols, J. “Manas dzīves atmiņas”, R.: “Liesma”, 1988, 294. lpp.)¹

Jāņa Kalniņa “Hamlets” bija gaidīts notikums. Pēc pirmizrādes 1936. gada 17. februārī ovācijas nerimās, melno priekškaru ar sarkano vertikāli, kura metu mākslinieks Guntars Sietiņš izvēlējās apvākam Latvijas Nacionālās operas un baleta teātra simtgades grāmatai “No skices līdz izrādei”, atvilka 18 reizes. Aizvācot “veselīgās valsts iekārtai” veltītos pagodinājumus, paliek komplimenti, uz kuriem joprojām mēdz atsaukties.

Zibenīgi reaģēja avīze “Rīts”: “Lieliski, vienkārši lieliski, – pēc izrādes teica diriģents [Ērihs] Kleibers. – Dažas vietas bija pat taisni apbrīnojamas. Un pie tam lieliska ir ne tikai Kalniņa mūzika, bet lielisks, tiešām lielisks bija arī uzvedums.” “Tas ir labākais, ko latviešu komponisti līdz šim radījuši,” teica viens no mūsu vispazīstamākajiem dziedoņiem, bet Dailes teātra direktors Smilģis, kas arī pats ir tēlojis



Herberta Līkuma “Hamlets” – baznīca, 2. cēliena 6. aina, 1936



Herberta Līkuma “Hamlets” – fināls ar apokalipses jātņiekām, 1936



Herberta Likuma "Hamlets" – Troņa zāle, 1. cēliens, 1937. gads. Kartons, guaša, 47x65 cm

Hamletu, savus iespaidus sajūsmināts izteica ar vārdu "brīnišķi". ([Bez aut.] "Dižens mūsu valsts sasniegums. Valsts vadība un valdības locekļi "Hamleta" pirmizrādē operā" // "Rīts", nr. 49, 1936. gada 18. febr.)

Vietējie mūzikas eksperti uzsvēra jaun darba vērtību. Interesanti, ka to, ko Jānis Zālītis, būdams iesvaids tēmā, slavēja (Zālītis, J. "Izcils notikums mūsu mākslā" // "Sējējs", 1936, nr. 3, 338.—339. lpp.), Jēkabs Graubiņš, nezinot pirmavotu, kritizēja: Hamleta monologs "būt vai nebūt" nav pietiekoši izcelts ar "mazo kaktiņu grozāmajā skatuvē", maigā mūzika un Hamleta dziedājums sarunā ar karalieni par divām ģimetnēm esot nemotivēts un drāmas noslēgums "nedrīkstēja būt tik kluss". (Graubiņš, J. "Nacionālā opera" // "Daugava", 1936, nr. 3, 280. lpp.)

Komponists tika apbalvots ar Triju Zvaigžņu ordeņa virsnieka pakāpi.

Tūlīt pēc pirmizrādes kulisēs scenogrāfam Herbertam Likumam roku spieda Mākslas un kultūras lietu pārzinis, "galma dzejnieks" Edvarts Virza. Viņš teica: "Labi, Likuma kungs, bet tomēr tas bija komunisms." (RMM, 404671. H. Likums "Manas dzīves stāsts")

Jānis Kalniņš gribēja, lai ar viņa operu strādātu Jānis Zariņš un Herberts Likums. Pirmo reizi visi trīs bija sadarbojušies Nacionālajā teātrī 1927. gadā, iestudējot Edu-

arda Vulfa "Pasaku par nāvi", kurā dzejnieka ģēnijs ir vienīgais, kas labprātīgi seko nāvē.

Pēc Kārļa Ulmaņa apvērsuma Likumam sarkanuma dēļ bija aizliegts darboties uz valsts skatuvēm. Komponists uzstāja, un Sabiedrisko lietu ministrija bija spiesta piekāpties. Likums atcerējās: "Tā kā mani ļoti aizrāva dažādas konstrukcijas uz skatuves (sāku tās pielietot jau Strādnieku teātrī), nolēmu uz ripas izveidot diezgan sarežģītu konstrukciju. Varu teikt droši, ka tā bija pirmā tāda dekorācija uz operas skatuves. Es viņu domāju kā "režisējošo" dekorāciju, jo režisoram tika likta priekšā konstrukcija, kurā bija iespējams nospēlēt operu, dažādi ripu grozot, radot dažādas iespējas mizanscēnām. Dekorāciju stilam un radītām iespējām Jānis Zariņš piekrita un tā ar dažiem papildus nolaižamiem dekorāciju elementiem tika radīta karaļu telpa, karalienes telpa, Ofēlijas telpa, kapi, baznīca. Darbs bija sarežģīts, jo, attiecīgās vietās sijai griežoties, pārvietojās aktieri, gaismas." (RMM, 404671)

"Troņa zāli spiež divas arkas. Simboliskie piķi virs troņa vērsti pret netaisno varu. Troņa skatā redzami sarkani mākoņi – draudošā nemiera un nozieguma vēstneši. Arī sarkanais ar zeltu – netaisnās varas simbolizējums. Noslēgumā uz asins sarkanā fona baltie jātnieki pret šo noziedzīgo zaņķi. Zvaigžņotais logs – Hamleta pēdējā izska-

ņa," Likums stāstīja gleznotājam Jēkabam Strazdiņam. (H. Likums. Cit. pēc: Strazdiņš, "J. "Hamleta" dekoratīvais tērps" // "Brīvā Zeme", nr. 41, 1936. gada 19. febr.) Izrādei tika sagatavoti ap 60 stilizētu kostīmu.

Gleznotājs Roberts Šterns izcēla ainu "būt vai nebūt". Tā esot "smalki noskaņota zilā krāsā un metālā, kas it kā atgādina zobenu asmeņus. Te labi iederas arī Ofēlijas kostīms." (Šterns, R. "Dekoratīvais ietērps" // "Rīts", nr. 50, 1936. gada 19. febr.) Šis ainas metā, kas glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā, redzams, ka Ofēlija ir tērpta rozā kleitā.

Izrādes sakarā jāmin kāda maitība. LNO direktora rīkojumu grāmatas ieraksts liecina: "Dažas stundas pirms operas "Hamlets" pirmizrādes sākšanās š. g. 17. februārī, kurā bija paredzēta arī valsts un ministru prezidentu un Lietuvas viesu ierašanās, bija izdarīti ļaunprātīgi bojājumi grozāmās skatuves ierīcē, kuru dēļ izrāde nevarētu notikt. Pateicoties skatuves meistara Andreja Senakola lielai darba apziņai, kurš ārpus sava darba laika bija ieradies dažas stundas pirms izrādes sākšanās, lai pēdējo reizi pārliicinātos par skatuves kārtību, augšā minētās ļaunprātības tika konstatētas un tās paspēja laikā likvidēt, un izrāde noritēja bez traucējumiem. Saskaņā ar pievestiem apstākļiem, uzdošu skatuves meistaram Andrejam Senakolam izmaksāt no soda naudu konta gratifikāciju Ls 100 (Ls viens simts).

Paraksts – Nikolajs Vanadziņš.” (LVA 265. f., 1. apr. 3. lieta, 42. lpp. Direktora rīkojumu grāmata. Rīkojums nr. 37. 1936. gada 28. febr.)

Grozāmās skatuves mehānisma motorā sabērtās piemin arī vairākas atskrūvētās skrūves piemin arī muzikoloģe Viņa Briede-Bulāvinova. Viņa raksta, ka skices “Hamletam” bija uzzīmējis Niklāvs Strunke. Tās tika noraidītas, bet Operai nācās par darbu Strunkem samaksāt. Pagaidām šīs skices nav izdevies atrast. Likuma modeļi redzot, “kāds no vadošajiem solistiem, noraidītā scenogrāfa sakūdīts, draudēja pašo “mēslu čupu” nestaigāt”. Direktoram vajadzēja pierunāt sākt darbu. (Briede-Bulāvinova, V. “Mūža skanīgie reģistri”. R.: “Liesma”, 1977. 115.–116. lpp.)

Izrādes kapraci uzreiz atklāt neizdevās, bet pēc vairākiem gadiem kāds iereibis skatuves strādnieks Herbertam Likumam, kas 1940. gadā kā Mākslas lietu pārvaldes priekšnieks veica reorganizāciju visos Latvijas teātros, kabarejos un cirkā, izstāstīja iemeslu: neliela auguma gaismotājs, vidējos gados, mehānismu sabojājis par 50 latiem, kurus iedevis Niklāvs Strunke. (RMM, 404671) Strunkem padomju sezonā neatradās vieta nevienā iestādē.

“HAMLETS”: 1943

“Hamlets” turējās repertuārā un 1943. gada 11. jūnijā piedzīvoja jaunu inscenējumu. Pakļaujoties *Propoganda-Abteilung Ostland beim Reichskommissar* (Austrumu apgabala Valstskomisāra Propagandas nodaļa) prasībām, *Rigaer Opernhaus* (Rīgas opera) vācu valodā pārstudēja Riharda Vāgnera “Skrejošo Holandieti” un no jauna iestudēja “Tannheizeru”. Viesmākslinieku vadībā tapa “Loengrīns”. Latviešu valodā bija atļauts izrādīt darbus, kuru autori nebija ebreji. Labi, ka balets neprasija tulkojumu. Auditoriju veidoja *Wehrmacht* karavīri. “Katrs ir redzējis, kādām saviļņojumā mirdzošām acīm “Tannheizera”, “Telejas”, “Aīdas”, “Baņutas” vai “Hamleta” izrādēs noskatījušies vācu, itāļu, spāņu un citu tautu karavīri, klausīdamies mūziku, kuras valoda saprotama visiem.” ([Bez aut.] “Svētā kalpošana mākslai” // Daugavas Vanagi: “Latviešu karavīru frontes laikraksts”, nr. 26, 1943. gada 2. jūl.) Kontekstu noteica karš.

1942. gada 25. septembrī laikraksts “Tēviņa” ziņoja, ka komponists Jānis Kalniņš operai “Hamlets” uzrakstījis trīs jaunus dziedājumus (Dziedājumi tika uzrakstīti Klaudijam, Ofēlijai, Hamletam un Ģertrūdei. Diriģenta Viestura Gaiļa precizējums – aut. piez.).

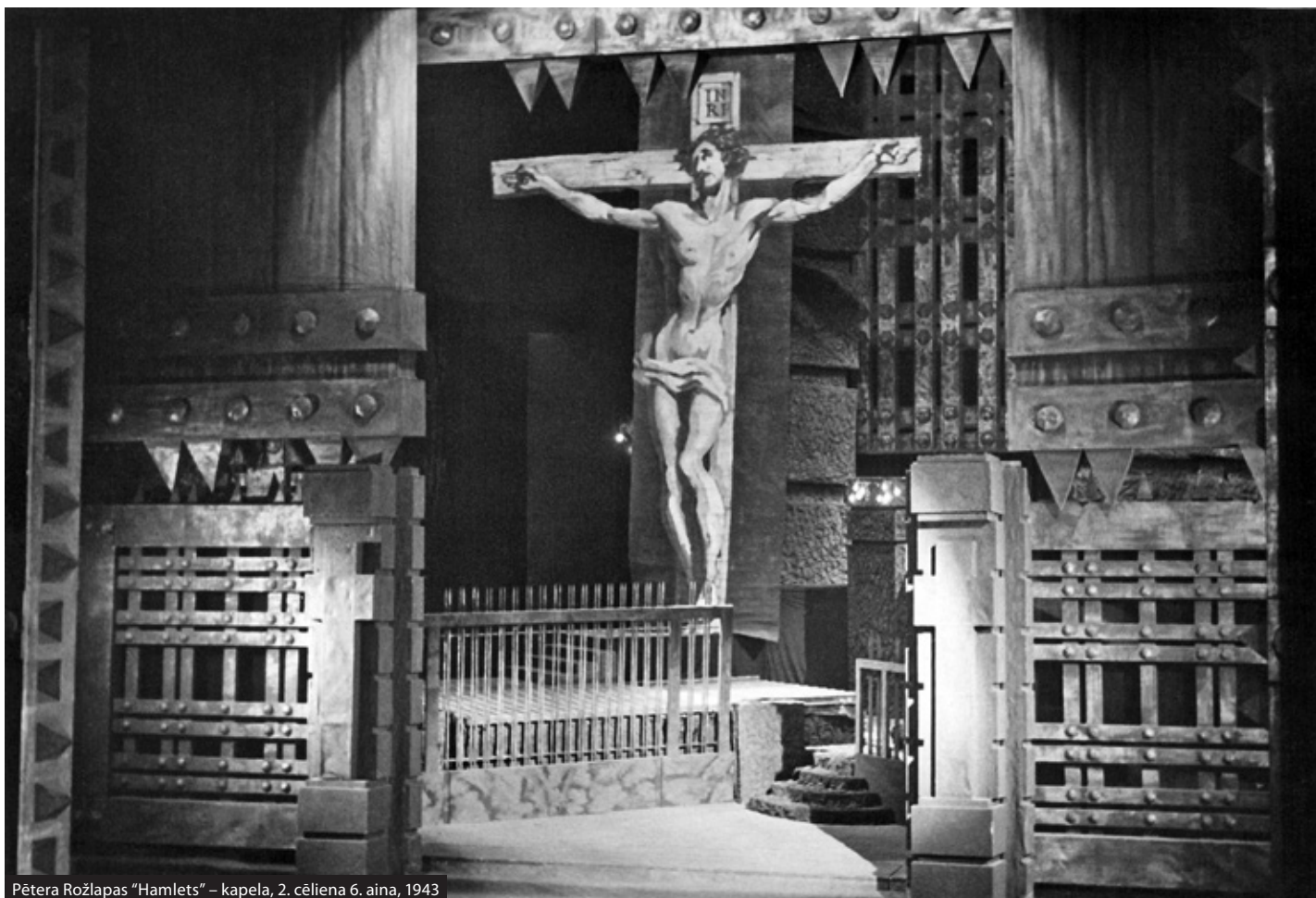
Iestudēšana sākās 1943. gada janvāra beigās. Šis laiks sakrīt ar Staļingradas slaktiņu (1942. gada 17. jūlijs – 1943. gada 2. februāris), kurā krita vairāk nekā 330.000 Vērmahta un Vācijas sabiedroto karavīru un feldmaršala Frīdriha Paulusa komandētā 6. armija padēvēs gūstā. Vācija sēroja trīs dienas: 4., 5. un 6. februārī.

Par traģēdijas “Hamlets”, kura darbība norisinās pagātnē, vēstījumu Rīgas operas dramaturgs Knuts Lesiņš izteicās strupi: “Sižets operai ir riskants savas specifiskās filozofiskās nokrāsas dēļ.” (Lesiņš, K. “Jāņa Kalniņa “Hamlets” Rīgas operā” // “Latvju Mēnešraksts”, 1943, nr. 7., 446. lpp.) Galvenais bija atiebt tēva nāvi. (“Hamlets” // Rīgas opera. Programmas žurnāls / atb. red. dramaturgs Eduards Grīnvalds, 1943, nr. 8, 27. lpp.)

Kara “Hamlets” kļuva par sociāli un politiski nozīmīgāko sniegumu laikmētīgajā mākslā. Kultūras fonds godalgoja tā scenogrāfu Pēteri Rožlapu, piešķirot viņam 1000 reihsmarkas****. Satura blīvums bija redzams. “Pētera Rožlapas dekoratīvais ietērs ir laikam vismonumentālākais, ko viņš uz operas skatuves radījis. Rīkodamies stipri brīvi ar arhitektoniskiem elementiem, viņš tomēr rada



Pētera Rožlapas “Hamlets” – nāvesdeja dzīrēs, 2. cēliena 5. aina, 1943



Pēteris Rožlapis "Hamlets" – kapela, 2. cēliena 6. aina, 1943

katrā ainā noteiktas telpas iespaidu – pils zāli, baznīcu vai kapsētu, novezdams skatītāju kāda pārdabīgi grandioza reālisma ilūzijā ar to, ka visas dekorāciju sastāvdaļas šķiet patiesi aizpildām tām iespējamo telpas daļu. Oriģināla ir doma ainu maiņā pielietot dažāda lieluma un dažādos virzienos bidāmas kaltos spraišļu vārtus. Šādi vārti operas sākumā masīva priekšskara veidā aizņem visu skatuvi ar četrus bruņu vīru sardzi priekšplānā, ievēd klausītāju operas drūmajā pamatnoskaņā,” rakstīja Knuts Lesiņš. (Lesiņš, K. “Jāņa Kalniņa “Hamlets” Rīgas opera” // “Latvju Mēnešraksts”, 1943, nr. 7, 446. lpp.)

Totalitārisms veselumu nerāda, un skatītājs pilnu apjomu neredz, kā tas bija Herberta Likuma veidotajā galvenā varoņa apziņas modelī, kurā kupolu nesošās liektās arkas bija pārrautas, deformētas un nobīdītas. Tās rotēja ap savu asi. Turpretī Rožlapis taisnleņķu plaknes demonstrēja varas hierarhijas zemāko daļu. Fasādes fragmenti liecināja par prātam neaptveramu mērogu. Par sociopāta strupceļu. Šausmas pārņem, iedomājoties, ka aiz bidāmiem vārtiem, kas izpletās pa visu skatuves muti, “kapi atveras un pati elle dveš”. Lapidārā cietoksnī tika ievietotas noteiktas pieturzīmes – bruņās

tērpta nogalinātā karaļa lielformāta portrets, Pestītāja tēls kapelā, masīvs sarkofāgs kapos, lielgabali.

Jaunievdums bija pils dzirēs pirms “Peļu slazda” ainas iestudētā nāvesdeja ar kaulu grabēšanu (tā bija iekļauta valsts simtgades deju lielizrādē “Abas malas”). Johanness Mālmanis fiksēja, ka “groteskā Nāves dejas-pantomīma un nāves kapraču jautrā aina nakts kapsētā ienes atslābumu un daudzveidību sižeta drūmajā atmosfērā” (Mahlmann, J. “Hamlet”. *Neuinszenierung der Opera // Deutsche Zeitung im Ostland.* – nr. 164. – 17.06.1943.).



Hamlets – Mariss Vētra – un Jorika galvaskauss, 1943



Klaudijs – Ādolfs Kaktiņš, Ģertrūde – Alīda Vāne, 1943



Klaudijs – Ādolfs Kaktiņš, 1943



Ofēlija – Marija Vintere vai Izolde Salnāja, 1943

Recenzents J. V. apšaubīja, “vai bija nepieciešams nāves dejas iespraudums pantomīmas skatā, kas pārāk atgādina *grand opéra* un organiski maz sakļaujas ar vispārējo operas stilu. Šajā teikumā jūtama vēlme vienlaikus atkrustīties no redzētā un tomēr pieminēt visiespaidīgāko ainu. Sinkopēto *Totentanz* pēc labākajām viduslaiku tradīcijām iestudēja horeogrāfs Eižens Leščevskis. Četri skeleti (Vitālijs Ošiņš, Bruno Klaips, Jevgeņijs Čanga, Arturs Puriņš), kur kauli baloja uz melniem piegulošiem triko, uzlūdzta kardinālu, ākstu, bendi, ligavu, kurtizānes un galma dāmas, pāžu, zilētāju un alķīmiķi apla riņķojumam. Finālā ģindenī pacēla uz rokām Viktora Ozoliņa Nāvi ar izkapti: visi dzīvie krita pie zemes kā pļauti. Nāves triumfs kļuva par izrādes neatgriezenisko punktu. Nāves slazdā atradās visi. Gan mākslinieki, gan skatītāji.

Vācieši Latvijas teritorijā atjaunoja baznīcas autoritāti, kas isajā padomju posmā paguva piedzīvot graušānu. Reliģiskais pārdzīvojums istas iznīcības priekšā vienmēr ir bijis izkāpināts. Mierlaika iestudējumā baznīcas skats vizuāli “iegūlās” kopējā vardarbības eskalācijā, un karalis Klaudijs Dievu piesauca baznīcas cellē: “Mans ļaundarbs pūst”. Kara situācijā krucifikss ar Pestītāju kā optisko un jēdzienisko vertikāli pacēlās visā skatuves augstumā, un Klaudijs alka pēc piedošanas, saliecies krucifiksa pakājē. Katoļu mūķeņu grēku nožēlas lūgšana *Mea culpa* sagatavoja finālam Horācija odu *Integer vitae scelerisque purus* – “Tam, kas dzīvo nevainīgs un bez grēka” (atdzejojis Eduards Veidenbaums).

Romiešu dzejnieku Horāciju kā vēstnesi starp paaudzēm, mirušajiem, dzīvajiem un tiem, kas vēl dzims, lugā bija iekļāvis pats Šekspīrs. Bet Horācija dzejas apgarotais dziedājums, kas noslēdza vardarbības ķēdi un pasludināja pasaules vienotību, bija jauns pienesums. Vai finālu konceptuāli izdomāja Kalniņš? Neesmu pārliecināta, kādam speciālistam jāskatās Nacionālā teātra partitūrā, kas ir saglabājusies. Zināms, ka Gara gaismas un žēlsirdības sabiedrības ideja bija ļoti svarīga templetim Mihailam Čehovam: “Hamlets pieņem nāvi kā zinošais; viņš *pāriet* mierīgi, ar skaidru apziņu, it kā uzmanīgi saliekot sevī visu ķermeni.”

(“Dzīve un tikšanās”, 178. lpp. — *Чехов, М. А. “Путь актера. Жизнь и встречи”*)

Abos iestudējumos Klaudiju dziedāja Ādolfs Kaktiņš (vācu laikā saukts arī otrajā vārdā – par Jāni), bet Mariss Vētra dziedāja titullomu. Viņš uzskatīja, ka Rožlapas kostīmi “bij visskaistākie un visbagātākie Baltā nama vēsturē” (“Mans baltais nams”, 145. lpp.).

Fotogrāfijās redzams, ka scenogrāfs spēlēja savu partiju, atsaucoties uz Tjūdorū galmu. Klaudijs tērpts kā miesas un varas kārais Anglijas karalis Henrijs VIII, kas valkāja ģērbus ar kuplām piedurknēm, paplatinātiem pleciem un sermuļa kažokādas apdarinātu apmetni. Savukārt karalienes Ģertrūdes atturīgais tērps seko Tjūdorū galma gleznotāja Kventina Matsija jaunākā (*Quentin Matsys*, ap 1543–1589) gleznotajai Elizabetei I, sauktai par Karalieni Jaunavu. “Izrādes dominējošā krāsas bija melna, sarkana, zelta, kas figurēja arī kostīmos,” atcerējās Jānis Zariņš (“Mans darbs teātrī”, 97. lpp.).

Jēdzieniskas izmaiņas skāra Ofēliju. Likums Ofēliju ietērpa sniegbaltā debesu ligavas tērpā, bet Rožlapa balto ligavu ieskāva melnā plīvurā, norādot uz laulību ar nāvi. Viņš pieķēras Šekspīra Ofēlijai-nimfai burtiski, un viņas kāzu/bēru ietēru apsprauda ar nimfējām jeb ūdensrozēm — augu, kurš mirst, izvilkts no ūdens. Šekspīrs nimfas pušķi bija ielicis mūžam za-

ļojošo mīlas, nāves un cerības rozmarīnu, uzticību glabājošas atraitnītes, aromātiskas dilles, Svētā Gara septiņas dāvanas kā kolumbīnes (ozolītes), smaržīgās grēku nožēlas rūtas, bērnišķīgā skaistuma margrietiņas, kā arī nevainīgās mīlas vijolītes. Puķu valoda klusē par miesas ilgām. Kalniņš tekstā paturēja tikai rūtas, bet pārējos ziedus aizstāja ar gaišzilām neaizmirstulēm: patiesu mīlu nekad nevar aizmirst. (*Gordon, L. The Mystery and Magic of Trees and Flowers. London: Grange Books, 1993, P. 102.*)

1943. gada iestudējumā Ofēliju dziedāja Marija Vintere, kas emigrēja uz Zviedriju, un Izolde Salnāja, kas emigrēja uz Vāciju un vēlāk uz Ameriku. Seja, kas reiz likās mūžam neaizmirstama, nogrima aizmirstības Lētā. Nabaga, nabaga Ofēlija!

Pēdējā “Hamleta” izrāde (ar Jāni Kalniņu pie diriģenta pulsts?) Rīgas operā notika 1944. gada 13. maijā. 🌞

* Lietuvas valsts teātri Kauņā Mihaila Čehova iestudēto “Hamletu” pirmizrādīja 1932. gada 11. oktobrī; komponists Juozs Gruodis, scenogrāfs Mstislavs Dobužinskis, muzikālais vadītājs Juļus Štarka

** Jānis Kalniņš un Dailes teātra kustību konsultante, dejotāja Anete Zaiga Lepne, dz. Rumsons, salaulājās 1927. gada 25. jūlijā. 1936. gadā Kalniņš dzīvoja Rīgā, Libekas ielā 4 dz. 2. kopā ar baletdejojāju Edīti-Mariju-Melitu Feiferi, ar kuru salaulājās 1940. gada 31. jūlijā. Kalniņa divmīlestību beletrizē Knuts Lesiņš romānā “Janka Muzikants” (1971)

*** Kārļa Egles tulkojumā – portjera. 14. un 15. gs. Francijas pilsēta Arrasa bija veiksmīgs gobelēnu aušanas centrs, pilsētas nosaukums kļuva par sinonīmu gobelēniem, kas bija izplatīti visā Eiropā. “Arrasas pavediens” nozīmēja augstākās kvalitātes materiālu. Vērtīgie smalkvilnas gobelēni rotāja un nodalīja telpas, siltināja sienas. Franču revolūcijas laikā tos dedzināja, lai iegūtu ieausto zelta diegu vielu. Ar Arrasas vārdu mūsdienās apzīmē arī poliestera diegus *made in Poland*, kurus gatavo Ķīnā.

**** “Kultūra fonda godalgas” // “Latvju Mēnešraksts”, 1944, nr. 3, 239. lpp. Cenu salīdzinājumam: vieglā automašīna – 4000 RM, L. Liberta glezna bez rāmja – 800 RM, Tukuma muzejs V. Purviša gleznu nopirka par 500 RM – J. Kalnača komentārs



Ģertrūde – Anna Ludiņa, 1943