

**Latvijas Universitāte**

**Anda Kuduma**

## **Leldes Stumbres dramaturģija**

**Promocijas darbs**

**filoloģijas doktora grāda iegūšanai Literatūrzinātnes nozarē**

**Latviešu literatūras vēstures apakšnozarē**

**Zinātniskais vadītājs –**

**Dr. habil. philol., prof.**

**Benedikts Kalnačs**



**Rīga**

**2005**

## Saturs

Ievads.....	3
<b>1. Modernisma estētiskie meklējumi L.Stumbres agrīnajā dramaturģijā.....</b>	<b>16</b>
1.1. Varoņa traģiskās nolemtības un bezizejas pieteikums L.Stumbres lugā "Zīmējumi smiltīs".....	28
1.2. Varoņa pašizolācijas situācijas modelējums L.Stumbres lugā "Andersons".....	41
1.3. Garīgās brīvības telpas konkretizācija L.Stumbres lugā "Tā, lai var redzēt ceļu".....	50
<b>2. Pirmsmodernisma drāmas un modernisma drāmas sintēzes periods</b>	
L.Stumbres daiļradē.....	62
2.1. L.Stumbres drāma "Sarkanmatainais kalps". Atgriešanās pie drāmas tradīcijas 80.gadu vidū.....	67
2.2. Tradicionalitātes un mākslinieciskās nosacītības attiecības L.Stumbres drāmā "Kronis".....	78
2.3. Eksistenciālisma drāmas paralēles L.Stumbres lugās "Slepkava un slepkava" un "Svešinieki šeit".....	85
2.4. Episkā teātra tradīcijas atspulgi L.Stumbres drāmā "Svešinieki šeit"....	97
<b>3. Postmodernisma drāmas rezonanse L.Stumbres daiļradē.....</b>	<b>110</b>
3.1. Tradicionālu kultūrzīmju recepcija L.Stumbres lugā "Dancoju, spēlēju".....	114
3.2. L.Stumbres lugas "Aktieri" interpretatīvi daudzslāņainais raksturs.....	125
Secinājumi.....	141
Avoti.....	160
Literatūra.....	161

## ievads

20.gadsimtā, kas daudzējādā ziņā uzskatāms par tehnokrātijas un pragmatisma, tradicionālo garīgo vērtību sabrukuma laikmetu, dramaturģija pastiprinātu uzmanību pievērš cilvēka iekšējai sašķeltībai, iekšējo pretrunu un paradoksu fiksēšanai, kā centrālo konflikta asi iezīmējot cilvēka vēlmi (bieži neapzināto) apjaust un izprast savu nolemtību absurdai bezjēgas eksistencei, apjaust savas metafiziskās saknes, neizmanto iekšējo potenciālu un rast cēloņus un risinājumus personiskās brīvības atgūšanai. Cilvēka dzīves svarīgāko jautājumu un lielāko paradoksu mākslinieciski savdabīgi piesaka un pēta arī 20.gadsimta otrās puses latviešu dramaturģija, jau 50.gados pievēršot arvien lielāku uzmanību cilvēka individualitātei un personības tapšanas dažādajiem aspektiem. Pagriezienu modernisma estētikas virzienā latviešu literatūra piedzīvo 20.gadsimta 60.gados, kas iezīmē pastiprinātu pievēršanos cilvēka iracionālās dzīves sfēras izgaismojumam. Būtiski latviešu oriģināldrāmas attīstību un modernizācijas procesu 20.gadsimta 70.gadu 2.pusē ietekmē jaunas dramaturgu paaudzes (Leldes Stumbres, Jāņa Jurkāna, Hermaņa Paukša, Māras Zālītes u.c.) ienākšana literatūrā un teātrī. Kā vienu no interesantākajām un spilgtākajām dramatiķēm sevi piesaka Lelde Stumbre (1952), kuras daiļrades aktīvais radošā rokraksta un stilistisko meklējumu loks ieslēdz nosacīti trīs daiļrades attīstības periodus no 20.gadsimta 70.gadu beigām līdz 21.gadsimta sākumam.

L.Stumbres daiļradē atklājas vēlinā modernisma tendences, respektīvi, sintezējas 19./20.gs. mijas un 20.gs. 50./60. gadu modernisma (eksistenciālisma un absurda drāmas) drāmas idejas, kas definē 20.gadsimta nogales cilvēku kā apjukušu, pasaules un paša personiskajos maldos noklīdušu un dvēselē sašķeltu indivīdu. L.Stumbre dramaturģiskā rokraksta veidošanās periodā 70.gadu beigās uzrāda centienus asimilēt eksistenciālisma filozofijas inspirētās absurda drāmas estētiskos meklējumus, kas 70.gadu nogalē Rietumeiropā ir jau noiets etaps, taču Padomju Savienībā, lai arī novēloti, skan pietiekami svaigi un aktuāli, uzrādot padomju režīma totalitātes radīto graužošo iespaidu uz indivīdu. Vienlaikus dramaturģe uzrāda vēlmi ietiekties varoņu zemapziņas sfērā, tur rodot viņu bezmērķīgās eksistences cēloņus un meklējot arī iespējamās izejas. Novēršanās no sociālo jautājumu risinājuma L.Stumbres drāmā vērtējama kā principiāls pavērsiens

visā latviešu dramaturģijā. Dramaturģes daiļrades turpmākā virzība iezīmē atgriešanos pie pirmsmodernisma drāmas normatīvās estētikas 80.gadu lugās un pakāpenisku ārzemju modernisma (episkā teātra, eksistenciālisma drāmas) drāmai raksturīgo estētisko paņēmienu asimilāciju 90.gadu sākuma lugās. 90.gadu beigu lugās L.Stumbre meklē jaunus, neordinārus izteiksmes veidus, eksperimentējot ar postmodernisma drāmai raksturīgo spēles stilistiku, reizē saglabājot interesi par pirmsmodernisma un modernisma drāmas piedāvātajām formālajām iespējām.

70.gadu literatūrkritiķi (Gunārs Bībers, Viktors Hausmanis, Silvija Freinberga, Arvīds Grigulis, Dzidra Vārdaune, Andris Kavacis, Irēna Lagzdiņa u.c.) gandrīz vienbalsīgi jauno ienākšanu dramaturģijā vērtē kā notikumu, īpaši izceļot L.Stumbri, liekot uz jauno, talantīgo autori lielas cerības nākotnē. Kritikās tiek atzīmēta L.Stumbres lugu "svaigā, savdabīgā izteiksme, kas atbilst autores nodomam – iedzījināties cilvēka dvēselē un izvērst to uz āru, lai parādītu, kādi ir patiesas saprašanās un mīlestības tilti"<sup>1</sup>. Taču jaunās dramaturģes izteiksmes veids saņem arī pārmetumus. Būtiskākās iebildes skar Stumbres drāmas "personības koncepciju", kur varonis tiecas nevis saprasties ar citiem, bet ir "vēsi filozofējošs nihilists"<sup>2</sup>, un uz paradoksālu nosacītību balstīto drāmas ievirzi, kas "pasaules dramaturģijā jau savu paveikusi un tāpēc nogājusi no skatuves"<sup>3</sup>. Minētās iebildes spilgti atklāj jauno dramaturģijas ētisko un estētisko platformu, kas uzrāda vēlmi pašizolēties, norobežoties gan personiskajā dzīvē, gan mākslā. Šādas "dvēseles izolācijas" tendences cēloņi iespējami vairāki. 1983.gadā Dz. Vārdaune to mēģina skaidrot ar vēlmi māksliniekam un vienkārši jebkuram cilvēkam distancēties, nosargāt savu neatkarību un suverenitāti, pasargāt savu brīvību no sabiedrības vispārpieņemtajām normām vai vienkārši attālināties no cilvēciskās burzmas. Taču, raugoties no 21.gadsimta sākuma skatu punkta, šķiet, tā nav vienkārši personības "ieiešana sevī", bet gan mēģinājumi norobežoties no padomju valstī bieži vien mākslīgi kultivētajām, pārspīlētajām sabiedriskajām aktivitātēm, masu pasākumiem, padomju nomācošās realitātes. L.Stumbres gadījumā augsni tieši tādai pasaules uztverei, pirmkārt, veidojusi personiskā pieredze. Jaunās rakstnieces pasaules uzskata un mākslinieciskās intereses formēšanās procesā liels nopelns ir ģimenei, īpaši tēvocim, Amerikā dzīvojošajam dzejniekam Olafam Stumbram, kura ierašanās Latvijā 1968.gadā rada īpašu potenciālās jaunās rakstnieces radošo pacēlumu, paverot plašākus apvārsņus gan latviešu, gan pasaules literatūras apgūvē, kā arī mainot attieksmi pret jau zināmajām "padomju mākslas patiesībām". Kā atzīst pati Stumbre,

no šī brīža aktīvi iesaistījusies radošajā procesā, rakstot dzeju, darbojoties Jauno literātu apvienībā, studējot literatūras teoriju. Nenoliedzami kā rosinošs faktors atzīmējams jaunās literātes pieslēgšanās mākslinieciskajai bohēmai, nokļūstot radoša pacēluma epicentrā. Tas ir sava veida sagatavošanās periods īstajam radošās dzīves aizsākumam, kad L.Stumbre apzināti pievēršas dramaturģijai. Stumbres daiļrades formēšanās sākumposmā nenovērtējama loma ir dramaturgam un režisoram Pēterim Pētersonam, kurš pirmais dod ieinteresētu un profesionālu jaunās dramaturģes lugu vērtējumu un cilvēcisku iedrošinājumu turpināt rakstīt un attīstīt savu suverēno rokrakstu. Ar P.Pētersona un dzejnieka Ulda Bērziņa gādību L.Stumbre dodas uz Maskavas M.Gorkija Literatūras institūtu, kur no 1978. līdz 1983.gadam mācās Viktora Rozova dramaturģijas seminārā. Maskavas periodā pakāpeniski izkristalizējas Stumbrei raksturīgais izteiksmes veids, ko neapšaubāmi ietekmē ārzemju drāmas attīstības vispusīgās studijas, kas gūst rezonansi pašas dramaturģijā, sintezējoties pirmsmodernisma un modernisma drāmas elementiem. Te arī meklējama labvēlīgā augsne Stumbres interesei ne tikai par drāmas normatīvo estētiku, bet arī par ārzemju drāmas avangardiskajiem meklējumiem pēc 2.Pasaules kara, ko neapšaubāmi ietekmē 20.gadsimta vadošās filozofiskās nostādnes. Eksistenciālisma filozofijas inspirētā absurda māksla 70.gadu nogalē Rietumeiropā ir jau noiets etaps, taču Padomju Savienībā, lai arī novēloti, skan pietiekami svaigi un aktuāli. V.Hausmaņa Stumbres lugām pārmestā pārāk lielā "nenoteiktība, amorfums un rotaļāšanās ar pseidodaudznozīmīgumu" un "skaidras autora pozīcijas trūkums"<sup>4</sup> ir autores citādi saprastā un atklātā pilsoniskā ieinteresētība un nepieciešamība izprast, aktīvi iejaukties un mainīt – netieši, pastarpināti, nepieņemot dzīvi, kāda tā ir. Jauno autoru, Stumbres tai skaitā, iekšupvērstā tendence – slēpties un līdz galam neatklāties – liecina par apkārt valdošo liekulības un izlikšanās morāli. Vēlme nerunāt par lietām, pret kurām nav izveidojusies dziļi personiska attieksme, apliecina jauno autoru maksimālu godīgumu. Līdzīga tendence vērojama arī dzejas (Klāva Elsberga paaudzes ienākšana literatūrā) un prozas ("jauno nikno meiteņu" – Gundegas Repšes, Andras Neiburgas u.c. – prozā) procesos 70./80.gadu mijā. Vienojošais jaunās paaudzes izteiksmes veids pamatā sakņojas kopīgās sajūtās, laikmeta provocētajās noskaņās, veidojoties distancētai attieksmei pret padomju sistēmas absurdo sociālo modeli. Loģisks ir vēlinās modernisma drāmas stilistikas izmantojums jauno dramaturģijā, nevis lai pašmērķīgi demonstrētu savu erudīciju un formālo meistarību, bet gan lai ar šīs estētikas palīdzību atspoguļotu padomju

realitātes vaibstus, kas definē arī padomju cilvēku 20.gadsimta nogalē kā apjukušu, pasaules un paša personiskajos maldos nokļīdušu un dvēselē sašķeltu indivīdu. Tādēļ nevar teikt, ka L.Stumbre tikai kopē jau esošos un savu laiku pārdzīvojušos absurda drāmai specifiskos formālos paņēmienus. Stumbres drāmā, darbībai noritot šķietami ārpus laika un telpas visai nosacītos apstākļos, pastarpināti iezīmējas, ir nojaušams sociālais fons un tā dzīve, kas paliek aiz kadra, aiz varoņu attiecību tiešā tēlojuma. Samērā niecīgais dzīves materiāls piesātināts ar nopietnu domu, bagātu metaforisku saturu. Novēršanās no sociālo jautājumu risinājuma L.Stumbres drāmā vērtējama kā principiāls pavērsiens visā latviešu dramaturģijā. L.Stumbre vienmēr meklē jaunus, neordinārus izteiksmes veidus, ietiecoties varoņu zemapziņas sfērā, rodot viņu bezmērķīgās eksistences cēloņus un arī iespējamās izejas meklē tieši tur. L.Stumbres dramaturģiskā domāšana atbalso 20.gadsimta mākslai kopumā raksturīgo, pievēršoties cilvēka esamības problēmai, paplašinot indivīda dzīves telpu, respektējot Zigmunda Freida psihoanalīzes atklājumus un viņa sekotāju arhetipiskās psiholoģijas nodibinātāja Džeimsa Hilmana un dziļu psihologa Karla Gustava Junga atziņas, pastiprinātu uzmanību pievēršot cilvēka dzīves lielākajam paradoksam (brīvības alkām un to apšaubīšanai vienlaikus) sarežģīto dvēseles stāvokļu izpētes kontekstā. Respektējot psihoanalīzes un analītiskās psiholoģijas pētījumus, nav iespējams noliegt un ignorēt bezapziņas strāvojumus kā pietiekami iedarbīgus spēkus, kas nepakļaujas cilvēka prātam un racionālajai pasaules kārtībai, un visdziļākajā tumsībā mītošos subjektīvos dvēseles fenomenus. K.G.Jungs uzskata, ka situācijā, kad "pasaule ieguvusi riebīgu izskatu"<sup>5</sup>, kad neviens vairs nespēj to mīlēt, cilvēks nespēj mīlēt arī pats sevi. Tāpēc nav brīnums, ka mūsdienu cilvēks nevainīgi atgriežas pie savas dvēseles realitātes un gaida no tās drošību, ko viņam liedz pasaule. Dvēseles<sup>6</sup> kā noslēpumainās, iracionālās cilvēka iedabas zona atklāj daudz plašāku pieredzes jomu nekā šauri ierobežotais apziņas lauks. Dvēselei pieder arī zemapziņa. Ar dvēseli jeb latīņu *anima* Junga apzīmē dziļāku arhetipisku spēku aiz mūsu apziņas dzīves, tā ir apziņas arhetipiskā struktūra vai "dzīves arhetips", ar kura palīdzību cilvēks spontāni iesaistās eksistences problēmu labirintā. Junga dziļu psiholoģijas galvenais mērķis, balstoties uz Platona, renesanses neoplatoniķu, 18. un 19.gadsimtu romantisma dzejnieku un filozofu idejām, ir atdzīvināt dvēseli, aizstājot banālo prāta un ķermeņa dualitāti ar trīsdalīgu cilvēka tēlu: ķermenis, dvēsele, gars. Dvēsele ir vidutāja starp garu un miesu, tā atrodas nemitīgā radošā kustībā un tai piemīt kāda īpaša dziļuma dimensija, kas nav telpiski

ierobežota. L.Stumbres daiļrades attīstība uzrāda neatslābstošu interesi par cilvēka centieniem balansēt uz trauslās robežas starp racionāli tveramo fizisko pasauli un metafizisko dvēseles dzīves telpu, cenšoties atminēt tās noslēpumaino iedabu. Vēlme pēc savrupības un iespējas netraucēti rakstīt distancējusi Stumbri no sabiedriskās dzīves norisēm un aktivitātēm, kaut arī iekšēji vienmēr izjūta šādas darbošanās nepieciešamība un pat slēpta vēlme piedalīties. Jāsecina, ka L.Stumbres daiļrade rezonē pašas personības attīstības lokus un attieksmju veidošanos ar apkārtējo pasauli, nemitīgi mijoties vēlmei aiziet, distancēties un atgriezties, atgūt stabilitāti, netieši atspoguļojot arī sabiedriski politisko procesu vēsmas apmēram trīsdesmit gadu garumā. Precīzi radošā procesa robežas iezīmē dramaturģes pieskaņošanās Rietumu sabiedrībā 20.gs. 60.gados aktuālās "hipiju kustības" kontrkultūras aktivitāšu rezonanses rosinātajām brīvības alkām, distancējoties no padomju realitātes agrīnajā daiļradē 70.gadu beigās. Iekļaušanās Trešās Atmodas veidotajā neatkarīgās Latvijas modelī 20.gadsimta 80./90.gados atspoguļo dramaturģes pretrunīgo attieksmi pret sabiedriskajām aktivitātēm. Mijoties cerībām un ilgām ar vilšanos sociālpolitiskajos procesos vērojams nacionālās pašapziņas pieaugums 80./90.gadu lūgās un pesimistisku noskaņu paspilgtināšanās 90.gadu nogales L.Stumbres drāmā.

L.Stumbres aktīvā līdzdalība latviešu oriģināldrāmas procesa virzībā turpinās arī 21.gadsimta sākumā un 30 gadu garumā radošā darbība rezultējusies aptuveni 80 sarakstītajās lūgās (gan pieaugušajiem, gan bērniem), viencēlienos un viencēlienu ciklos, scenārijos televīzijas un radioteātra (gan Latvijā, gan ārzemēs) iestudējumiem. Teātra zinātnieki un kritiķi dramaturģes lugu iestudējumus uz dažādām mūsu un arī ārzemju teātru skatuvēm kopumā uzskata par veiksmīgiem. Stumbres dramaturģes liktenis nosaukts pat par laimīgu<sup>7</sup>. Taču, kā atzīst pati L.Stumbre, viņas "laimīgums" vairāk uztverams kā nemitīga un konstanta nepieciešamība rakstīt, īpaši nedomājot par potenciālajiem lugu iestudējumiem, jo dramaturģe atstāj harmoniska cilvēka iespaidu, kas visu uztver dabiski un pārlietu necentrējas uz sevi un sava darba svarīgumu, nevaino teātrus un režisorus vai kritiķus par kādas lugas neveiksmīgu skatuvisko interpretāciju vai novērtējumu. Rakstīšanu savā ziņā uztver kā misiju, domājot par latviešu dramaturģijas nākotni, jo citādi vienkārši nevar, pieļaujot arī zināmu devu grafomānisku tieksmju<sup>8</sup>. Pašas dramaturģes atskārta, ka labākā luga vēl nav uzrakstīta un ka joprojām viss nav pateikts, pamato nepārtrauktos attīstības un kustības centienus, ik lūgā meklējot

jaunus izteiksmes līdzekļus vai arī variējot ar jau iepriekš izmantotiem paņēmieniem, neatkarīgi no lugu tematikas. Taču vienlaikus šis ieilgušais "labākās lugas gaidīšanas" režīms signalizē par zināmu apstāšanos attīstībā, kas arī daļēji izskaidro dramaturģes nomaļo vietu latviešu dramaturģijā.

Zināmā mērā izgaismojas paradoksāla situācija, kad par vienu no talantīgākajām un arī veiksmīgākajām vidējās paaudzes latviešu dramaturģēm atzītā L.Stumbre joprojām mūsdienu latviešu dramaturģijas kopainā 20./21.gadsimtu mijā ieņem nosacīti savrupu (iespējams, pa īstam nenovērtētu) vietu. Daļēji šādas situācijas izveidošanos pamato Stumbres dramaturģijas un Latvijas teātru režisoru neviennozīmīgi vērtējamās, ne visai radošās un produktīvās attiecības. Iespējams, ka L.Stumbres drāmas veiksmes ir vienlaikus arī klupšanas akmeņi to interpretiem. Teātra zinātnieces S.Radzobes uzrādītā dramaturģes spēja jau agrīnajās lugās izvairīties no latviešu dramaturģijai raksturīgās daudzvārdības, lugu māksliniecisko jēgu veidojot varoņu iekšējās darbības izgaismojumā, maksimāli objektīvi atklājot dramatisko situāciju<sup>9</sup>, un Stumbres "varoņu dzīvais pretrunīgums, daudzie jautājumi un retās atbildes"<sup>10</sup> apgrūtinājis daudzos gadījumos Stumbres tekstu radošu lasījumu un skatuvisko interpretāciju iespējas. Tādēļ patiesi veiksmīgu Stumbres lugu iestudējumu nav nemaz tik daudz. Kā atzīst kritika, par vienu no precīzākajām skatuviskajām interpretācijām uzskatāms Jura Strengas Dailes teātrī 1980.gadā iestudētais diptihs "Andersons un Millers" (apvienojot lugas "Zīmējumi smiltīs" un "Andersons")<sup>11</sup>. Režisoram sadarbībā ar Dailes teātra aktieriem bija izdevies atšifrēt Stumbres dramaturģisko noslēpumu, meklējot un atrodot trauslo līdzsvaru maiņu starp apziņas un zemapziņas procesiem, kas ir arī pašā dramaturģijā. Kā atzīst I.Lagzdīņa, izrādē precīzi tika atklāta autore spēja uzturēt cilvēka dvēseles mijkrēšļus, kuri citiem ikdienā paliek apslēpti, tā vārdā, lai cilvēki savu izjaukto dvēseli varētu savākt kopā. Lai tā atdzimtu labāka, skaidrāka. Gan dramaturģes, gan režisora mākslinieciskais mērķis ir bijis vienots – morāli vesels indivīds<sup>12</sup>. Vairākkārt Stumbres lugas iestudējuši Mihails Kublinskis ("Sarkanmatainā kalps", "Kronis") un Valdis Lūriņš ("Suns", "Mīla – jā, mīla – nē", "Aktieri"), kuri tikai daļēji spējuši uzminēt Stumbres "šķietami realistiskos dialogus"<sup>13</sup>. Stumbres lugām raksturīgais īpašais pārdzīvojuma sabiezinājums, kad vārdi kļūst lieki vai tikai viegli kā punktētas līnijas norāda uz varoņu attiecību saturu, bieži tiek ignorēts un tādējādi pazaudēts Stumbres lugām raksturīgais dubultais kods. Kā veiksmīgākais pēdējo gadu iestudējums minams Inta Sedlenieka Dailes teātrī uzvestā Stumbres luga "Spalvas"



1995.gadā, kur režisoram bija izdevies uztvert Stumbres ironiju un sakāpināt to līdz farsam, viegli un "nepiespiesti pārejot no ikdienišķas, rokām aptaustāmas realitātes uz to otru, netveramo, simbolisko".<sup>14</sup>

Pētījumā plašāk nav analizētas L.Stumbres lugu iestudējumu mākslinieciskās kvalitātes, jo promocijas darba izpētes objekts ir L.Stumbres nozīmīgāko lugu teksti, kas konceptuāli iezīmē un raksturo autores daiļrades attīstības centrālos lokus.

Drāmas tekstu izdošana vienmēr bijusi aktuāla problēma ne tikai latviešu literārā procesa kontekstā, bet arī pasaules dramaturģijas praksē. Līdz 2004.gadam iznākušas divas L.Stumbres lugu izlases – "Tā, lai var redzēt ceļu" (1989) un "Kronis" (2000). Atsevišķas lugas publicētas kopkrājumos – luga "Zīmējumi smiltīs" krājumā "Intervijas" (1982), "Sarkanmataināis kalps" krājumā "Virtuss" (1987) un luga "Spalvas" krājumā "Latviešu jaunāko lugu izlase" (1995, sērijā "Vajadzīga grāmata"). Daļa lugu publicētas literārajā mēnešrakstā "Karogs" un teātra un dramaturģijas žurnālā "Teātra Vēstnesis". Taču daļa lugu nav publicētas, saglabājušās autoreksemplāros vai pazudušas. Jubilejas izlasē "Kronis" pieejamo informatīvo materiālu – ziņas par autores personību un daiļradi, lugu un zinātnisko pētījumu par L.Stumbres drāmu bibliogrāfisko rādītāju mēģinājis apzināt un sistematizēt krājuma sastādītājs Ingmārs Čaklais. Kā atzīst krājuma veidotājs, "ir šokējoši uzzināt, ka XX un XXI gadsimtu mijā ir iespēja pazust lugu manuskriptiem. Jo vairāk, ja šīs lugas piedzīvojušas pirmizrādes teātros un ja to autors ir "pasaules līmeņa" dramaturgs. Un arī L.Stumbre nav izņēmums."<sup>15</sup>

L.Stumbres personiskā attieksme pret daiļrades procesu, kā arī Latvijas teātru un drāmas pētniecības veidotā attieksme pret dramaturģes sacerējumiem ir tie objektīvie un subjektīvie apstākļi, kas ietekmējuši L.Stumbres daiļrades attīstību arī 21.gadsimta sākumā. Nepārtraukti piedaloties dramaturģijas procesā, regulāri rakstot lugas oriģināldramaturģijas konkursiem, L.Stumbre uzrāda centienus "neizkrist no aprites", noturēties pašas talanta izvirzīto augstas raudzes māksliniecisko kritēriju robežās, nepazaudējot sev raksturīgo dramaturģisko rokrakstu, kas nostabilizējies radošu meklējumu 20 gados, dzīvu uzturot cerību – sasniegt mākslinieciski spilgtāko savas daiļrades virsotni.

L.Stumbres daiļrade līdz šim pētīta fragmentāri. Kā nozīmīgākie dramaturģes daiļrades koncepcijas raksturību atklājošie pētījumi minami Larisas Zīvertes "Tukšu telpu apdzīvot nevar" (Teātra Vēstnesis, 1993, Nr.3), Lindas Kilēvicās "Sirreālisma estētika L.Stumbres lugās" (Karogs, 1994, Nr.7), Valdas Čakares "Leldes Stumbres

zīmes sievietes esībai vīrieša radītajā pasaulē" (Feminisms un literatūra, 1997) un Benedikta Kalnača "Lelde Stumbre" (Latviešu rakstnieku portreti, 1998), S.Radzobes, Ievas Kalniņas, G.Bībera, S.Freinbergas u.c. recenzijas par publicētajām un iestudētajām lugām. Taču visaptveroša pētījuma, kas izsekotu L.Stumbres drāmas attīstības centrālajiem lokiem, izgaismojot raksturīgos saturiskos, filozofiskos un formālos slāņus šobrīd nav.

Pētījuma autorei pastiprināta interese par latviešu literārā procesa virzību pēc 2.Pasaules kara un 20./21.gadsimtu mijā radusies, Liepājas Pedagoģijas akadēmijā docējot kursus "Latviešu literatūras vēsture (1950–1980)", "Latviešu jaunākās literatūras attīstības tendences" un vadot izvēles semināru "L.Stumbres dramaturģija" filoloģijas bakalaura studiju programmā, kā arī studiju kursu "Latviešu literatūras jaunākais process" filoloģijas maģistra programmā. Promocijas darba tēmas izvēles pamatā ir interese par latviešu oriģināldramaturģijas procesu 20.gadsimta pēdējās trīs desmitgadēs un L.Stumbres – vienas no spilgtākajām vidējās paaudzes dramaturģēm – daiļradi latviešu un ārzemju modernās drāmas kontekstā, atklājot 20.gadsimta modernā (arī padomju) cilvēka esamības būtiskākos jautājumus.

**Promocijas darba temats** – Leldes Stumbres daiļrades formēšanās mezglpunktu fiksējums, izkristalizējoties raksturīgākajiem saturiskajiem, stilistiskajiem un žanriskajiem aspektiem.

Par **promocijas darba objektu** izvēlētas L.Stumbres deviņas lugas – "Zīmējumi smiltīs"(1978), "Andersons"(1978), "Tā, lai var redzēt ceļu"(1979), "Sarkanmataināis kalps"(1987), "Kronis"(1988), "Slepkava un slepkava"(1993), "Svešinieki šeit"(1994), "Dancoju, spēlēju"(1996) un "Aktieri"(1998). Šo konkrēto dramatisko sacerējumu izvēli noteica to eksperimentālais un atšķirīgais raksturs katrā no trim nosacīti nošķiramajiem L.Stumbres daiļrades periodiem, pakāpeniski atklājoties dramaturģei raksturīgajam rokrakstam, tā veidošanās nosacījumiem, drāmas konceptuālās izveides pamatam. Pētījumā aplūkotās lugas visspilgtāk atklāj L.Stumbres drāmai raksturīgās tēmas, problemātiku, konfliktus, izteiksmi, žanriskos risinājumus, kas citu lugu piemēros uzrāda tikai minēto elementu variatīvu citādību.

**Promocijas darba mērķi** –

- 1) veikt L.Stumbres daiļrades konceptuālu izpēti, formulējot galveno daiļrades attīstības etapu noteicošās tendences;

2) analizējot deviņas L.Stumbres lugas daiļrades kontekstā, uzmanību fokusēt uz L.Stumbres drāmas izveides īpatnībām – kompozicionālajiem, mākslinieciski stilistiskajiem un žanriskajiem aspektiem, konstatējamo un analizējamo paņēmienu eksperimentālo raksturu un atšķirīgu elementu satuvinājuma un sintēzes iespēju izmantojumu.

**Promocijas darba uzdevumi –**

- 1) atklāt L.Stumbres daiļrades attīstības loku galvenās tendences;
- 2) raksturot L.Stumbres drāmas varoņu attieksmes ar reālo pasauli un iracionālo dvēseles dzīves telpu, iezīmējot lugām raksturīgo konfliktu;
- 3) izgaismot iespējamās jaunas dzīves telpas meklējumu modeļus L.Stumbres lugās.

Lai atklātu L.Stumbres daiļrades eksperimentālo raksturu, izvēlētās lugas analizētas ar atšķirīgu metodoloģisko pieeju, izgaismojot to inovatīvo raksturu. **Pētnieciskās pieejas** pamatu veido drāmas formālās analīzes metodes izmantojums, raksturojot pētāmo lugu formālās izveides centrālos principus un L.Stumbres dramaturģiskajai koncepcijai raksturīgās izteiksmes veidošanos sintēzes ceļā, asimilējot pirmsmodernisma, modernisma un postmodernisma drāmas elementus. Analīze balstīta drāmas teorētiķu, pašu dramaturgu un literatūras pētnieku atzinumos (piemēram, pirmsmodernisma un modernisma drāmas teorētiķu un praktiķu – Aristoteļa, Erika Bentlija, Martina Eslina, Vladimira Volkenšteina, Antonena Arto, Eižena Jonesko, Frīdriha Dirrenmata, Žana Pola Sartra, Bertolta Brehta u.c. uzskatos).

Pētījumā izmantota salīdzinošās literatūras zinātnes jeb komparatīvistikas pētniecības metode, aplūkojot L.Stumbres daiļrades centrālo attīstības periodu un vadlīniju formēšanos latviešu 20.gadsimta 2.puses dramaturģijas attīstības kontekstā, noskaidrojot ietekmes, kopīgo un atšķirīgo vecākās paaudzes dramaturgu (Gunāra Priedes, Harija Gulbja, Pētera Pēterona, Paula Putniņa) un savas paaudzes dramatiķu (M.Zālītes, J. Jurkāna, H. Paukša u.c.) rokrakstos, analizējot spilgtākos drāmas piemērus. Latviešu drāmas konteksta izvērtējums balstīts latviešu drāmas pētnieku G.Bībera, S.Freinbergas, S.Radzobes, V.Čakares, B.Kalnača u.c. atzinumos. Uzmanība pētījumā pievērsta ārzemju modernisma (episkā teātra, absurda, eksistenciālisma drāmas) un postmodernisma drāmas rezonansei L.Stumbres dramaturģijā, saskatot paralēles ar Henrika Ibsena, Frīdriha Dirrenmata, Eižena Jonesko, Semjuela Beketa, Slavomira Mrožeka, Žana Pola Sartra, Bertolta

Brehta, Toma Stoparda u.c. drāmu stilistiskajiem, filozofiskajiem un žanriskajiem risinājumiem.

L.Stumbres drāmas raksturīgo centrālo idejiski saturisko slāņu izpētē izmantota literatūrfilozofiskā pieeja, balstoties 19. un 20.gadsimta redzamāko domātāju antropofilozofisko pētījumu teorētiskajās atziņās par modernā indivīda būtību, tā dzīves mērķiem un uzdevumiem. Pētījumā izmantotas Frīdriha Nīces, Sērena Kirkegora, Anrī Bergsona, Martina Heidegera, Albēra Kamī, Žana Pola Sartra, Ludviga Vitgenšteina, Hansa Georga Gadamera, Mihaila Bahtina, Meraba Mamardašvili, Rolana Barta, Mišela Fuko u.c. atziņas.

L.Stumbres drāmas centrālā konflikta izgaismošanai varoņu zemapziņas līmenī, psihe fragmentācijas sirrealistiskam tvērumam dvēseles sfēras akcentācijai pētījumā izmantoti daži psihoanalīzes un arhetipiskās kritikas metožu aspekti, balstoties Zigmunda Freida, Karla Gustava Junga, Ēriha Fromma, Andrē Bretona u.c. teorētiskajās nostādnēs.

Sievietes tēla raksturojumā, vīrieša un sievietes partnerattiecību kontekstā izmantoti atsevišķi feministiskās kritikas metodes aspekti, atklājot mūsdienu feministisko teoriju (Rozi Braidoti, Lūsas Irigarajas u.c.) atziņas.

#### **Promocijas darba novitāti nosaka:**

L.Stumbres – vienas no redzamākajām 20.gadsimta beigu latviešu dramaturģēm – daiļrades izpēte, formulējot zīmīgākos daiļrades attīstības etapus, drāmas formēšanās raksturības un uzrādot svarīgākās 20.gadsimta ārzemju un latviešu drāmas ietekmes. Īpaša uzmanība pētījumā pievērsta L.Stumbres drāmas novatorismam suverēna rokraksta meklējumos, akcentējot pirmsmodernisma, modernisma un postmodernisma drāmas sintēzi.

#### **Promocijas darba aprobācija :**

- 1) zinātniskajās konferencēs – Rēzeknes Augstskolas rīkotajā zinātniskajā konferencē (2000), LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta rīkotajā zinātniskajā konferencē "Meklējumi un atradumi" (2001), Liepājas Pedagoģijas akadēmijas rīkotajās starptautiskajās konferencēs "Aktuālas problēmas literatūras zinātnē" (1998, 1999, 2001, 2002, 2003, 2004);
- 2) zinātniskajās publikācijās, kas sagatavotas uz konferencēs nolasīto referātu bāzes: "L.Stumbres agrīnā dramaturģija" krājumā "Meklējumi un

atradumi”(2002); “Tradicionālu kultūrziņju rezonanse L.Stumbres lugā “Dancoju, spēlēju””(1999), “Modernās un postmodernās drāmas sintēze L.Stumbres 90.gadu lugās”(2000), “Izteiksmes meklējumi L.Stumbres agrīnajā daiļradē”(2002), “Telpa L.Stumbres drāmā”(2003), “Mākslinieks un viņa brīvība L.Stumbres lugā “Persijs Dievišķīgais””(2004), “L.Stumbres “situāciju teātris””(2005) LPA zinātnisko rakstu krājumos “Aktuālas problēmas literatūras zinātnē”; “L.Stumbres luga “Sarkanmataināis kalps”. Atgriešanās pie drāmas tradīcijas 80.gados” LU doktorantu krājumā “Platforma 2”(2004);

- 3) atsevišķi pētījuma aspekti apobēti Liepājas Pedagoģijas akadēmijas filoloģijas bakalaura studiju programmas kursu – “Latviešu literatūras jaunākais process” un semināra “L.Stumbres dramaturģija” ietvaros; Liepājas Pedagoģijas akadēmijas filoloģijas maģistra studiju programmas “Latviešu literatūra” kursā “Jaunākās latviešu literatūras attīstības tendences”; Klaipēdas universitātes lietuviešu filoloģijas programmas latviešu valodas specialitātes studentiem kursā “Latviešu literatūras vēsture”(20.gs. 2.puse – 21.gs. sākums) 2002. un 2003. gada rudens semestros un lekciju ciklā “Valoda un kultūra” Maincas universitātes studentiem (2004).

**Promocijas darba struktūra.** Disertāciju veido ievads, trīs daļas ar attiecīgi trim, četrām un divām apakšnodaļām, secinājumi, avotu un literatūras saraksts.

**Pirmajā daļā “Modernisma estētiskie meklējumi L.Stumbres agrīnajā daiļradē”** sniegts ieskats latviešu oriģināldramaturģijas procesā 20.gadsimta 50.–70.gados, kas sagatavo augsni jaunas dramaturgu paaudzes ienākšanai literatūrā ar atšķirīgu, mākslinieciski savdabīgu skatījumu uz norisēm atsevišķā indivīda un visas tautas dzīvē. Latviešu drāmas attīstības kontekstā atklāti L.Stumbres rokrakstam raksturīgie drāmas formēšanās paņēmieni agrīnajā daiļrades periodā (20.gadsimta 70.gadu beigās), autorei balansējot psiholoģiskās un absurda drāmas robežzonā. Pirmajā apakšnodaļā pētīta varoņa traģiskās nolemtības un bezizejas situācija L.Stumbres lugā “Zīmējumi smiltīs”, konstatējot absurda poētikas dominanti lugā. Apakšnodaļā sniegts ieskats absurda drāmas ģenēzē un galvenajās teorētiskajās nostādnēs. L.Stumbres lugas un vēlinās modernisma drāmas paralēlu izvērtējumam pamatā izmantoti absurda drāmas klasiķu – E.Jonesko, S.Beketa, F.Dirrenmata, S.Mrožeka u.c. – lugas un teorētiskie darbi.

Otrajā apakšnodaļā aplūkots varonis pašizolācijas situācijā L.Stumbres agrīnajā lugā "Andersons". Luga "Andersons" analizēta kā viens no konceptuāli precīzākajiem absurda drāmas piemēriem L.Stumbres daiļradē, akcentējot absurda drāmai raksturīgos formālos struktūras aspektus – tēlu izveides principus, lugas telpiskā veidojuma elementus, valodas līdzekļus.

Trešajā apakšnodaļā aplūkota L.Stumbres drāmai raksturīgā telpiskā struktūra, ko veido vairākdimensiju dzīves telpa – reālā, fiziskā un iracionālā, metafiziskā. Kā abu telpisko slāņu konfrontējošā ass izvirzīta ceļa metafora, akcentējot kustības un garīgas brīvības meklējumu konkretizēšanos L.Stumbres lugā "Tā, lai var redzēt ceļu".

**Otrajā daļā "Pirmsmodernisma drāmas un modernisma drāmas sintēzes periods L.Stumbres daiļradē"** sniegts ieskats latviešu drāmas procesā 20.gadsimta 80.gados un aplūkoti L.Stumbres atgriešanās motīvi pie pirmsmodernisma drāmas tradīcijas latviešu drāmas attīstības kontekstā 20.gadsimta 80.gadu vidū, pakāpeniski asimilējot atšķirīgus modernisma drāmas (eksistenciālisma drāmas, episkā teātra) elementus 90.gadu sākuma darbos.

Pirmajā apakšnodaļā izvērtēta dramaturģes vēlme atgriezties pie drāmas normatīvās estētikas principiem 80.gadu lugā "Sarkanmataināis kalps", akcentējot klasiskos drāmas struktūras elementus – ekspozīcijas, sarežģītuma, kāpinājuma, kulminācijas un atrisinājuma kopsakarības galvenā konflikta izgaismojumā un tēlu sistēmas izkārtojumā.

Otrajā apakšnodaļā viencēlienu diptihā "Kronis" fiksētas tradicionālātes un mākslinieciskās nosacītības attiecības. Pētīts sociāli aktīvas tēmas – tautas traģiskās likteņgaitas izgaismojums vēsturisko laikmetu griežos – pieteikums L.Stumbres lugā "Kronis" un dvēseles sfēras sirreālistisks tvērums.

Trešajā apakšnodaļā uzmanība pievērsta L.Stumbres daiļrades centrālās tēmas – cilvēks un viņa brīvība – izvērsumam lugās "Slepkava un slepkava" un "Svešinieki šeit", rezonējot eksistenciālisma filozofijas pamatatzīņas. Pētītas L.Stumbres drāmas un Ž.P.Sartra "situāciju teātra" paralēles.

Ceturtajā apakšnodaļā konstatētas un analizētas dramatiskā un episkā teātra tradīcijas mijattieksmju izpausmes L.Stumbres lugā "Svešinieki šeit", atsaucoties uz episkā teātra teorētiķa B.Brehta atziņām un drāmas praksi.

Promocijas darba **trešajā daļā "Postmodernisma drāmas rezonanse L.Stumbres drāmā"** aplūkots postmodernās stilistikas pieteikums L.Stumbres 90.gadu beigu lugās "Dancoju, spēlēju", "Aktieri", "Persijs Dievišķīgais", "Jūtas".

Pirmajā apakšnodaļā pētīta tradicionālu kultūrziņņu rezonanse L.Stumbres lugā "Dancoju, spēlēju", Stumbres un Raiņa lugu intertekstualitāte, izvirzot autorības problēmu 20.gadsimta nogalē. Izvērtēti iespējamie dramaturģes pievēršanās motīvi postmodernajai stilistikai.

Otrajā apakšnodaļā atklāts lugas "Aktieri" interpretatīvi daudzslāņainais raksturs, fiksējot pirmsmodernisma, modernisma un postmodernisma drāmas elementu sintēzi vienas lugas ietvaros.

Pētījuma secinājumu daļā rezumētas L.Stumbres drāmas virzības centrālo etapu raksturīgās dominantes un dramaturģiskās koncepcijas attīstības līnijas.

Promocijas darbam pievienots avotu un izmantotās literatūras saraksts.

---

<sup>1</sup> Vārdaune Dz. Vai dramaturģijā ir kas jauns?// Kritikas gadagrāmata. – R.: Liesma. – 1983. – Nr. 11. – 77. lpp.

<sup>2</sup> Radzobe S., Ronis M. Dialogs par Daili // Literatūra un Māksla. – 1980. – 17. oktobris.

<sup>3</sup> Turpat.

<sup>4</sup> Hausmanis V. Padomāsim par autora pozīciju! // Cīņa. – 1982. – 15. jūlijs.

<sup>5</sup> Jungs K.G. Dvēseles pasaule. – R.: Spektrs. – 1994. – 16.lpp.

<sup>6</sup> Vārds "dvēsele" analītiskajā psiholoģijā norāda nevis uz tīri garīgu, nemirstīgu substanci cilvēkā, bet uz veidu, kādā mēs pieredzam un pārdzīvojam pasauli. Ar dvēseli apveltīts cilvēks visu redz tēlaini. K.G.Jungs savos darbos paplašinājis viduslaiku sholastikas filozofijas un teoloģijas izpratni par dvēseli kā nemainīgu principu, kā nemirstības principu, cilvēka nemateriālo daļu, viņa īsto "es", ietverot tajā visus – apzinīgos un neapzinīgos – psihiskos procesus.

<sup>7</sup> Segliņš U. Lelde Stumbre / Portreti // Teātris un Dzīve. – R.: Liesma. – 1989. – 117. lpp.

<sup>8</sup> Stumbre L. Viena nenosūtīta vēstule // Teātra Vēstnesis. – 1991. – Nr. 5./6. – 31.lpp.

<sup>9</sup> Radzobe S. Par lugām, kuru varoņi vienlaikus dzīvo divās pasaulēs // Grāmata. – 1990. – Nr. 1. – 52. lpp.

<sup>10</sup> Turpat, 53. lpp.

<sup>11</sup> Skat. Radzobe S., Tišheizere E., Zeltiņa G. Latvijas teātris : 70 gadi. – R.: Zinātne. – 1993. – 197.lpp.

<sup>12</sup> Skat. Lagzdiņa I. Atvērto durvju izjūta // Cīņa. – 1980. – 14.februāris.

<sup>13</sup> Skat. Radzobe S., Tišheizere E., Zeltiņa G. Latvijas teātris : 80. gadi. – R.: Zinātne. – 1995. – 192.lpp.

<sup>14</sup> Čakare V. Man patīk un man nepatīk // Diena. – 1995. – 18.oktobris.

<sup>15</sup> Čaklais I. Lelde Stumbre un viņas lugas // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R.: AGB. – 2000. – 516. lpp.

## 1. MODERNISMA ESTĒTISKIE MEKLĒJUMI L.STUMBRES AGRĪNAJĀ DAIĻRADĒ

L.Stumbre latviešu drāmas procesā iekļaujas 20.gadsimta 70.gadu beigās, kad latviešu dramaturģijā spilgti iezīmējas pavērsiens uz atšķirīgu rakstības manieri. Pakāpeniski mainās centra un perifērijas attiecības, aktualizējoties vēlmei ietiekties vēl smalkākās psiholoģiskās drāmas niansēs, atsakoties no sociālu aktīvu tēmu centrālisma un izrādot interesi par neparastāku un ekspresīvāku izteiksmi, kas balstīta modernisma estētikā. Oriģināldramaturģijas kopainu, ko pamatā veido triju dramaturgu – G.Priedes, H.Gulbja, P.Putniņa – radošais process, ietekmē jaunas talantīgas dramaturgu paaudzes – J.Jurkāna, L.Stumbres, M.Zālītes, H.Paukša u.c. – ienākšana literatūrā un teātrī. Jauno dramaturgu pastiprinātā interese par iracionālā, noslēpumainā attieksmēm ar pragmatiski racionālo provocē eksperimentus ar tradicionālo drāmas izpētes lauku un formveides elementiem. Drāmas uzmanības centrā nokļūst principiāli jauns varonis, kas meklē citādu brīvības apzināšanas un realizēšanas veidus. Arī padomju realitātē mītošais, vientuļais sašķeltās dvēseles modernā (20.gs.) laikmeta cilvēks savā iekšējā mulsumā un dzīves jēgas neskaidrībā bieži nav spējīgs saprast citus un arī pats sevi. Šāda komplicēta drāmas varoņa izvirzījums iezīmē vienu no 20.gadsimta beigu aktuālajām problēmām – personības identitātes krīzes problēmu. Teātra zinātniece S.Freinberga definē šāda tipa varoni – varonis, kurš “slēpjas”, neatklājas, pretstatot to ilgu gadu latviešu dramaturģijā atpazīstamajiem G.Priedes, H.Gulbja, P.Putniņa lugu varoņiem, kuri vai nu “atklājās”, vai arī “izpaudās”<sup>1</sup>. Gan G.Priedes, gan H.Gulbja drāmā nojaušama arī varoņu dzīves slēptā zona, taču salīdzinoši mazāk. Jaunās dramaturģijas<sup>2</sup> cilvēks zaudējis saikni pats ar savu pagātni, neskaidri ir rīcības motīvi un darbības mērķi, tā dzīvi klāj noslēpuma un neskaidrības patina, drāmas konflikta aizmetņi sataustāmi zemapziņas sfēras izgaismojumā. Lielā mērā notiek atteikšanās no īpašā “drāmas virsuzdevuma” – cēloņsakarību izpētes. Vairāk jautājumu, mazāk atbilžu. 20.gadsimta 70.gadu beigu latviešu drāmā jūtami 19./20.gadsimtu mijas un 20.gadsimta aktuālo filozofisko sistēmu (nīčeānisma, intuitivisma, eksistenciālisma u.c.), literāro virzienu un strāvojumu (simbolisma, ekspresionisma, sirreālisma u.c.) atspulgi, kā arī Z.Freida psihoanalīzes un K.G.Junga analītiskās psiholoģijas radītie impulsi, liecinot par jaunu cilvēka koncepciju – cilvēka identitātes jeb es struktūru, kas definē zemapziņas lomu un izpausmes indivīda apzinātajā darbībā. Latviešu drāmas kopainā vērojama



20.gadsimta ārzemju modernisma drāmas attīstības atsevišķu tendenču (episkā, eksistenciālā, absurda teātra) rezonanse. Šajā periodā pamazām iezīmējas situācija, kuru, runājot par 20.gadsimta nogales drāmu, komentē B.Kalnačs, proti, drāmas centrā ir indivīda pārdzīvojums, indivīda situācija pasaulē, ko var dēvēt par atsvešinātu no viņa vēlmēm un izpratnes<sup>3</sup>. Skatījums uz tradicionālām vērtībām stilistiski dažādojas. Bieži tas ir atsvešināti reflektējošs, griezīgi ironisks vai pat grotesks, pamatā impresionistiskos zemapziņā balstītos izjūtu akcentos tverts. 70./80.gadu mijas drāmā iezīmējas parādības, kas citos latviešu literatūras veidos un kultūrā kopumā raksturīgas jau 60.gados.

Lai latviešu oriģināldrāmas pārmaiņu situāciju 70.gadu 2.pusē iezīmētu vēl precīzāk, nepieciešams neliels ekskurss latviešu pēckara drāmas virzībā. 50.gadu otrajā pusē un 60.gadu sākumā, pakāpeniski dramaturģijā ienākot G.Priedem, H.Gulbim, P.Pētersonam un 70.gadu sākumā P.Putniņam, iezīmējas divas drāmas attīstības līnijas. Reālpsiholoģiskās un sociālās drāmas tradīciju konsekventi attīsta G.Priede, H.Gulbis un P.Putniņš. Atšķirīgu poētiski metaforiskās drāmas pieredzi veido P.Pētersona dzejas teātris. Pirmajā gadījumā var runāt par "atspulgu teātri", kur luga atspoguļo dzīvi, otrajā – par "ilūziju teātri", kur pati luga ir īstā dzīve. Abām šīm mākslinieciskajām koncepcijām mijiedarbojoties, pēckara dramaturģijā veidojas jauna mākslinieciskā patiesība iepretī līdz 50.gadu sākumam latviešu literatūrā valdošajam ideoloģiskajam dogmātam, shematismam, radošajam sastingumam. 50.gadu vidū latviešu literatūrā iezīmējas robežsituācija, literatūra tiecas atgriezties pie tai raksturīgās tēlainības un izteiksmes, irdinot sociālistiskā reālisma mākslīgi veidoto kanonu un atjaunojot pārrautās saites ar tradīciju. Situācija literatūrā nosacīti tiek pārcelta atpakaļ laikā, literatūra it kā vēlreiz sāk attīstības ceļu, palēnām nonākot pie formām un izteiksmes līdzekļiem, kas reiz tajā jau bijuši. Literatūrā pakāpeniski tiek atgūta spēja skatīties uz dzīvi un cilvēku tā izpausmju daudzveidībā, atgriežoties pie spilgtu raksturu, patiesa dzīves vērojuma, sava laika problemātikas atveides un sociālo parādību analīzes. Drāmas procesa attīstībā, pirmkārt, tas nozīmē atteikšanos no vienvēidīgā, mākslīgi radītā konflikta, kas realizē šķiriski ierobežotu un abstraktu ideālu, sociocentrisma idejas, sižeta depsiholoģizācijas, tēlu klišeiskuma utt. Otrkārt, drāma atgūst māksliniecisko spēku līdz ar lielāka pretrunīguma iezīmēšanos sociālo procesu attīstībā, konfrontējot drāmā pieteiktā jaunā varoņa dzīvo izjūtu un jau gatavo "dzīves modeli", atjaunojoties cilvēcei un cilvēka pašcieņai, personības atbildībai sabiedrības un savas dzīves priekšā. G.Priedi var uzskatīt par drāmas pirmo

bezdelīgu (kā prozā Ē.Vilku, V.Lāmu, Z.Skujīņu, u.c., dzejā O.Vācieti, V.Belševicu, A.Skalbi u.c.), kas veidoja konkrētajam laikam principiāli novatorisku ētiski estētisku orientāciju, jaunu skatījumu uz dzīvi. Jau pirmajā G.Priedes lugā "Jaunākā brāļa vasara"(1955) centrā izvirzās cilvēks un viņa subjektīvā pārdzīvojumu pasaule. Kā uzsver S.Radzobe, "lielais globālais G.Priedes drāmā tika sniegts caur intīmo, personīgo, seismogrāfiski jūtīgi tverot nepatiesīgumu kā 20.gadsimta 50.gadu pirmās puses literatūras krīzes galveno iezīmi"<sup>4</sup>. Monstrozais veidojums "padomju cilvēks" iegūst individuālus vaibstus, savas iekšējās paškustības iespējas. Dramaturgs un režisors Lauris Gundars, kura režijā Jaunajā Rīgas teātrī 2001. gada janvārī G.Priedes luga "Jaunākā brāļa vasara" piedzīvojusi mūsdienīgu skatuvisku interpretāciju, to nosauc par pirmo īsti godīgi uzrakstīto latviešu lugu pēckara laikā<sup>5</sup>. G.Priedi visvairāk interesē cilvēku likteņi, kuri Priedes lugā joprojām spiesti eksistēt tipiskajā "socreālisma ražošanas shēmā", jautājums, vai iespējams piemēroties apstākļiem, nenododot savus ideālus. Un vai vispār šādi ideāli nepieciešami. G.Priedi būtībā jau pirmajā viņa lugā un vēlāk visā daiļradē interesē tas pats jautājums, kuru nedaudz atšķirīgā gultnē ievirza 70./80.gadu jaunie dramaturgi, – kas ir cilvēks, kāpēc tieši tāds, kāda ir cilvēka esamības perspektīva? Vai cilvēks ir tik vien, cik tā redzamā daļa? Vai iespējams saskaņot sevī pasaules tāļu dedzinošo aicinājumu ar dzimtās vietas stabilitātes un uzliktā pienākuma apziņu? Te arī pamats mūžīgajam dialektiskajam konfliktam starp garu un matēriju, reālo un ideālo, patiesību un meliem u.t.t. G.Priedes drāmā uzskatāmi iezīmējas centrālo konfliktu veidojošā caurviju līnija, organiku rodot reālā un ideālā maksimālā satuvinājumā, sintēzē visos daiļrades nosacītajos posmos – "liriski psiholoģiskajā, sociālajā, filozofiskajā"<sup>6</sup>. G.Bībers uzsver, ka Priede ar induktīvo pieeju caur ikdienišķo, šķietami maznozīmīgo spēj uztautīt "aisberga" potenciāli lielāko, neredzamo zemūdens daļu, paplašinot liriski poētisko drāmas teritoriju, vislielākā mērā apzinoties vārda jēdzieniski emocionālo spēku un skanisko burvību<sup>7</sup>. Vislielākais G.Priedes mākslas paradokss – "pieaugot konflikta asumam un pārdzīvojuma dramatismam, nevis pacelt balss intonāciju, bet gluži otrādi, to klusināt"<sup>8</sup>.

Sociālais un individuālais plāns nemanāmi savijas arī visās H.Gulbja lugās, jo varoņu mājas dzīve, viņu jūtu sfēra, pārdzīvojumi saistīti ar viņu vietu šajā pasaulē. H.Gulbja drāmas mākslinieciskais spēks slēpjas cilvēku attieksmju psiholoģiskajā tēlojumā. Ieņemdams sociāli aktīvu dzīves pozīciju, meklējot atbildes uz jautājumiem, kas vistiesāk skar jaunās paaudzes dzīves mērķus un uzdevumus, dramaturgs veiksmīgi

izmanto satīriskās komēdijas stilistiku, atmaskojot padomju sabiedrības liekulības kvintesenci (satīriskās komēdijas "Aijā, žūžū, bērns kā lācis"(1967), "Mans mīlais, mans dārgais"(1969), "Silta, jauka ausainīte"(1973)). Taču, meklējot cēloņus cilvēku atsvešinātībai 20.gadsimta beigās, pats H.Gulbis izceļ savas daiļrades (arī prozas, piem., romāna "Pienēņu laiks"(1976)) centrālo caurviju tēmu – pievēršanos cilvēka dvēselei, viņa sapņiem un ilgām sadursmē ar dzīves realitāti. Mākslinieciski viskonsekventāk H.Gulbja emocionālā dzīves uztvere un dzejnieka daba, pētot cilvēka dvēseles fenomenu, izpaudusies vienlaikus ar komēdijām rakstītajās liriskajās drāmās "Viena ugunīga kļava"(1967),"Medību pils"(1967), "Kamīnā klusi dzied vējš"(1973). Latviešu drāmā pēckara gados ar G.Priedi un H.Gulbi ienāk liriskā tendence un iegūst arvien smalkāku, niansētāku psiholoģisku sazarojumu un spēj pārkāpt pāri ""saskaitīšanas" rezultātā vien radītai summai. Spēj tuvoties daudz sarežģītākam rezultātam, kāds rodas, ja sareizina psiholoģisku smalkumu, ietilpīgu daudznozīmību, tēlu šķietamo paškustību un lielo kopsakarību."<sup>9</sup> Gan G.Priedes, gan H.Gulbja liriskajām drāmām radniecīgs intīmi klusināts, iekšējas spriedzes piesātināts dramatisms. Abu dramaturgu lugām savdabīgi smeldzīgu skanējumu, kas bieži saistīts ar traģiskām cilvēku dvēseles kolīzijām, piešķir liriskās atkāpes, kas mākslinieciski realizējas vēstuļu, dienasgrāmatu fragmentu ievijuma veidā, emocionālos atmiņu dialogos, dzejas fragmentu izmantojumā (G.Priedes lugās "Normunda meitene"(1958), "Trīspadsmītā"(1966), "Aivaru gaidot"(1972), "Zilā" (1972) u.c., H.Gulbja lugās "Aijā, žūžū, bērns kā lācis"(1967), "Viena ugunīga kļava" (1967) u.c.).

Minētās tendences pārmantojamība jūtama arī 70./80. gadu jaunajā dramaturģijā. J.Jurkāns, īpaši daiļrades sākumperiodā, ar liriski romantisku patosu aizstāv dvēseles dzīves telpas suverenitāti lugās "Dzērvīte"(1976), "Pulkstenis ar dzeguzi"(1977) u.c. Arī L.Stumbre akceptē liriskās drāmas potences, veidojot emocionāli piesātinātus dialogus, kas tikai daļēji ļauj nojaust par varoņu dvēselē valdošajiem spēkiem, iezīmē dvēseles dzīves krāsainību un noslēpumainību. Dramaturģe apliecina valodas jēdzieniski semantisko un emocionālo iedarbes spēku, kā dominanti izvirzot valodas precizitāti (arī izmantojot šķietamo banalitāšu ekspresiju). L.Stumbre, līdzīgi kā G.Priede, varoņiem neveido speciāli individualizētu valodu. Tieši izteiksmes veids, intonatīvais skanējums reizēm raksturīgāks par vārdu saturu (paralēles ar absurda poētikai raksturīgo jēgas devalvāciju). Īpašās klusuma zonas, kas Priedes un Gulbja lugās atspoguļo varoņu iekšējās pasaules apcerīgumu, pārdomas par dzīves jēgu,

Stumbres, Jurkāna lugās rezonē drāmas varoņu sarežģītās dvēseles pasaules slēpto, grūti izzināmo daļu. Abi jaunās paaudzes dramaturgi visprecīzāk pārmanto G.Priedes, H.Gulbja, P.Putniņa drāmā sajūtamo neoreālistiem<sup>10</sup> tuvo "dzīves poēzijas" pieredzi. Tādējādi, kā atzīst G.Bībers, "tradīcija uztverama ne jau kā dažādu izteiksmes elementu pārmantošana, bet gan kā radniecība tēlojuma pamatprincipos, kas var veidoties daudziem rakstniekiem, pat bez tiešas ietekmes"<sup>11</sup>.

No trijotnes – Priede, Gulbis, Putniņš – P.Putniņa sociāli tendētā drāma visasāk uzrāda vēlmi revidēt sabiedrībā arvien pieaugošo materiālisma un pragmatisma garu, ieņemot aktīvu autorpozīciju. Sociālkritiskā ievirze visspilgtāk un mākslinieciski pārlicinošāk realizējas P.Putniņa satīriskajās komēdijās – tautas lugās "Paši pūta, paši dega"(1972)," Pasaulīt, tu ļaužu ēka"(1978) u.c., virtuozī izmantojot visplašāko satīriskās izteiksmes spektru, veiksmīgākajās lugās balansējot uz robežas ar farsam raksturīgo estētiku, ļaujot uzdzirksteļot teatrāli spilgtai izteiksmes ekspresivitātei, spēles priekam. Taču zīmīgu līniju P.Putniņa daiļradē veido lugas, kur kontrastā satīriski, vietumis groteski tvertai videi iezīmējas romantiskā kāpinājumā, dažkārt ar labvēlīgu ironiju veidots galvenais varonis, – "Muļķis un pletētāji"(1972), "Šausmas, Janka sācis jau domāt"(1976) u.c. Lugā "Muļķis un pletētāji" P.Putniņš modelē ļoti spilgtu nosacītības zonu ar savdabīgi veidotu personāžu – metaforiski tvertu tēlu – Picelinski jeb vienkārši "muļķi" centrā. Picelinskis zināmā mērā radniecīgs vēlākajiem Stumbres un Jurkāna drāmas teritorijā mītošajiem varoņiem – uz protestu tendētiem un brīvību alkstošiem. Līdz ar Picelinski latviešu pēckara dramaturģijā "zaļā gaisma" iedegta sašķelto dvēseļu varoņiem<sup>12</sup>. Kā atzīst S.Freinberga, P.Putniņš gan savā dziļākajā būtībā nav šādu varoņu piekritējs<sup>13</sup>, ko viskonsekventāk apliecina melodrāma "Šis dievišķais tuk, tuk"(1974). Dramaturgs pamatos vienmēr centies savus apjukušos, sevi neizprotošos varoņus vest pie prāta, aktualizējot morālfilozofisko aspektu, ar varoņu palīdzību risinot kādu publicistiski asi tvertu dzīves problēmu. Taču 20.gadsimta otrās puses modernisma mākslai raksturīgā tēlu paškustība, reflektējošais raksturs ne vienmēr ļāvis autora pozīciju atklāt ar konsekventi lugas ietvaros sadzirdamu autora balsi, viedokli.

70.gadu vidū gan G.Priedes, gan H.Gulbja, gan P.Putniņa, P.Pēterona, arī Ārija Geikina(1936) drāmā pieteikts nespēcīgs, nelaimīgs un laikmeta krustcelēs apjucis, jaunai garīgai dzīvei pacelties ne vienmēr spējīgs varonis. Šāda varoņa iezīmes jau pieteiktas Ģirta Pakalna tēlā H.Gulbja lugā "Viena ugunīga kļava". Aktualizējas jautājums par sabiedrības, arī mākslas (teātra) kritikas gatavības pakāpi pieņemt

šādu varoni. Kā izturēties pret šādu savā ziņā antivaroni? Žēlot, aprāt, censties saprast? Drāmas emocionāli dziļākajā slānī atklājas sašķeltas dvēseles gruzdums, iekšējā berze, ko visprecīzāk varētu apzīmēt "kā neizpratnes pilnu atsvešinājumu"<sup>14</sup>. Dvēseles duālisms kā "pusceļa", "pusdūšības" izjūta iezīmē gan H.Gulbja ("Viena ugunīga kļava", "Kamīnā klusi dzied vējš"), gan G.Priedes ("Uguns kurs lejā pie stacijas"(1972), "Zilā"), gan P.Putniņa ("U-uū!"(1974), "Pasaulīt, tu ļaužu ēka..."(1978), "Naktssargs un veļas mazgātāja"(1978), "Pusdūša"(1980), u.c.) drāmas vaibstus. P.Putniņš lugā "Naktssargs un veļas mazgātāja" pamatā akcentē varoņu dzīves redzamo daļu, bet nevelta pastiprinātu uzmanību to rīcības motīvu un garīgās pasaules izpētei. Veidojot melodramai raksturīgu neikdienišķu, pasakas nosacītībā tvertu paralēlu slāni, autors piešķir lugai līdz galam neizskaidrojamu, noslēpumainu gaisotni, kas rezonē galveno varoņu Mara un Barbaras dvēseļu sarežģītību un attiecību neiespējamību. Tā ir atmosfēra, kas L.Stumbres lugās ir visai tipiska parādība, iezīmējot fonu ar prātu grūti skaidrojamam dvēseles fenomenam, zemapziņas motivētām varoņu izpausmēm. Te var runāt par jaunas dzīves telpas meklējumiem, par robežas starp reālo un iedomāto, vizionāro paspīgtināšanos. Sapņa nemitīgā klātbūtne liecina par urdošajām dvēseles ilgām, kas nepāriet, neraugoties uz varoņu izvēles brīvību. Pāri realitātei paceltā sapņa piestrāvotā dzīves telpā varoņa brīnuma alkas kā iespēja izrauties no dzīves ikdienības un nepiepildīto alku sloga vairs nepieprasa no autora viest absolūtu skaidrību par savu varoni, to izskaidrot, pat izprast ne. Šāda pieeja atpazīstama gan Stumbres, gan Jurkāna drāmā – paralēlās, iluzorās esamības kā pašpietiekamas dzīves telpas modelējums. Drāmas "īpašais virsuzdevums" ir vienkārši cilvēka dzīve, cilvēka sapņi un ilgas sadūrā ar īstenību. Cilvēka dzīve ne kā sociāla problēma, bet gan cilvēks pats kā sarežģītu problēmu komplekss.

Izvērtējot 20.gadsimta 50./70.gadu drāmas attīstības spilgtākās iezīmes, stilistiskās un žanriskās modifikācijas, jāsecina, ka 70./80.gadu jauno dramaturgu paaudze pamatos iekļaujas arī pēckara dramaturģijas "lielajā personības izpētes procesā". Jau 60.gadu latviešu drāmā manāmas arvien lielākas atkāpes no tradicionālajiem padomju dramaturģijas principiem. Nestabils kļuvis žanra jēdziens. S.Freinberga fiksē paņēmienu nerakstīt tradicionālos žanra apzīmējumus, bet aprakstošā veidā formulēt sava žanra neatkarīgumu<sup>15</sup>. Drāmas klasisko žanru robežas kļuvušas trauslākas, katra luga šķietami it kā nosaka pati savu, sev vien raksturīgu – brīvāku un radošāku – formu, kas sasaucas ar aktuālo nivelēšanas

parādību 20.gadsimta beigu mākslā. Starpžanru ( stāsts/novele, garais stāsts/romāns, u.c.) problēma īpaši aktualizējas 60./70.gadu latviešu prozā (Regīnas Ezeras, Vladimira Kaijaka, Zigmunda Skujiņa, Egila Lukjanska u.c. prozā). Arī atsevišķas G.Priedes, H.Gulbja, arī P.Putniņa lugas veidotas kā epizožu virknējumi, rezonējot episkajai drāmai un kinematogrāfijai raksturīgos montāžas principus. Žanriskie meklējumi apliecina nespēju vai arī nevēlēšanos iekļauties konkrēta drāmas žanra normatīvos. Kā zīmīgi piemēri minami G.Priedes vienas talkas dienasgrāmata "Normunda meitene", H.Gulbja noveļu drāma "Viena ugunīga kļava", P.Putniņa tautas luga "Paši pūta, paši dega", kas veido sasauces ar absurda drāmas struktūras principiem. Visuzskatāmākais piemērs ir H.Gulbja atšķirīgās komēdiju variatīvās modifikācijas – it kā komēdija "Aijā, žūžu bērns kā lācis", ne visai jautra komēdija "Olivers", ko S.Freinberga nodēvējusi par metaforisku drāmu u.c. Irdinot, fragmentējot lugas sižetiskās darbības linearitāti, paplašinot drāmas laiktelpas robežas, dramaturgi "ievieš" tādas modernās drāmas principus kā laiku sinhronizācija, apstādinātā laika princips, asociatīvais tēlojums, nosacītas, vairākpakāpju dzīves telpas izveide u.c., kas vēlāk L.Stumbres un J.Jurkāna dramaturģijā gūst spilgtu izpausmi.

70./80.gadu drāmas žanriskais risinājums iegūst divējādu raksturu. J.Jurkāna daiļradē sākotnēji izpaužas iepriekš raksturotā tendence interpretatīvi apšaubīt tradicionālos drāmas žanriskos formulējumus, piesakot neordinārus idejiski filozofiskos un stilistiskos aspektus drāmas izveidē. Jau pirmā luga "Dzērvīte" žanriski nodēvēta par "pūces kļedzienu". Vēlāk Jurkāna lugu žanrs precizējas, uzrādot 20.gadsimta 2.puses drāmai raksturīgās tendences – drāmas vai traģikomēdijas aktualizēšanos, kas precīzi atklāj Jurkāna dramaturģijai raksturīgā konflikta atklāsmi konkrēto žanru ietvaros. 20.gadsimta nogalē drāmas žanriskais apzīmējums nivelēts līdz dramatiskam sacerējumam, kuru L.Stumbre konsekventi dēvē vienkārši par lugu, atšķirībā no citiem, kuri joprojām turpina eksperimentēt, "spēlēt" ar drāmas žanra jēdzienu, piemēram, J.Jurkāns, Egils Šņore. Arī Stumbres žanriski neiegrožotos tekstus iespējams precizēt noteiktu žanru kontūrās un runāt par traģikomēdijas īpatsvaru ar kameržanram raksturīgo stilistiku.

Kā spilgts rezultējums iepriekš aplūkotajiem procesiem 20.gadsimta 50./70. gadu latviešu drāmas attīstībā 70.gadu beigu jaunās paaudzes drāmā veidojas īpata, nedaudz baisa, sapņu un mistikas piestrāvota poētiskā pasaule, kas precīzi rezonē 20.gadsimta modernā cilvēka dvēseles izjūtu. Arī "padomu teritorijā" mītošā indivīda ikdienībā sastrēdinātās, šķietamu nejaušību radītās, tik grūti formulējamās

komplīcētās iekšējās pasaules izpausmes konturētas visplašākajā izjūtu amplitūdā – no bezizejas un bezcerības traģiskas konstatācijas līdz vēlmei pietuvoties smalkajai dvēseles un gara dzīves nezūdamības un pārļāicīguma, pārpasaulīguma apjēgsmei. 70.gadu beigu latviešu dramaturģijas "jaunā viļņa" autoru vienojošā pasaules izjūta un dramaturģiskā domāšana izpaužas dažādi. Robežzonu starp realitāti un iedomāto, vēlamo katrs no viņiem rada intonācijā līdzīgā, taču stilistiski atšķirīgā manierē. Pirmais savu vārdu pārļāicinoši piesaka J.Jurkāns ar 1975.gadā uzrakstīto lugu "Dzērvīte", kas precīzi iezīmē J.Jurkāna drāmas "mūžīgo jeb neizbēgamo" konfliktu starp divām pasaulēm – esošo un vēlamo, mijoties un, kā īpaši uzsver S.Radzobe, laika gaitā mainoties romantiskā un reālistiskā elementa attiecībām. Gandrīz neiespējami Jurkāna drāmu, līdzīgi kā Stumbres, formulēt kāda viena konkrēta daiļrades virziena kontūrās. Iespējams runāt par reālistisma, romantisma, simbolisma, sirreālistisma u.c. elementu sintēzi J.Jurkāna drāmā, taču, kā uzsver Dz.Vārdaune, "ir vēl kaut kas tāds, kas neiekļaujas tradicionālajos – parastajos literatūrzinātnes terminos (...) Neformulējams, iracionālais elements, ko varētu saukt par personības jeb talanta noslēpumu, ienes viņa lugās to īpatnējo atmosfēru, kas piesātināta ar kādas citas, tikai pašam autoram vien īsti pazīstamas un blakus reālajai ikdienas dzīvei eksistējošas pasaules elpu."<sup>16</sup> Balstoties gan uz S.Radzobes, gan Dz.Vārdaunes J.Jurkāna drāmas mākslinieciskās koncepcijas raksturīgāko elementu izgaismojuma, jāsecina, ka Jurkāna, tāpat kā Stumbres, dramaturģija uzrāda vēlīnā modernisma tendences, proti, dažādu mākslinieciski estētisko sistēmu elementu radošu sintēzi. Lugas "Dzērvīte" noslēpumainajā, simboliski sakāpinātajā atmosfērā vientuļas, apkārtējās pasaules nomāktas un nogurdinātas klīst vientuļas dvēseles. Krasi lugā tiek nošķirtas divas dzīves telpas – kompromisu un rutīnas nomāktā ikdienas pasaule un ideāltiecīgā bezkompromisu, morālskaidrā, skaistā garīguma pasaule. Spārnu tīcībā, ilgās pēc garīgi pilnvērtīgas dzīves savdabīga katalizatora funkcijas iegūst Dzērvītes tēls. Romantiskā patosā veidotais meitenes – putna tēls ir saikne starp abām pasaulēm, kas rēgaini spocīgajā, misticisma caurstrāvotajā gaisotnē rada pārļāicību par cilvēka gara dzīves primātu un patiesajiem personības brīvību noteicošajiem aspektiem. Pamatkonflikta ievīrzē saskatāma J.Jurkāna un L.Stumbres drāmas radniecība. Apkārtējās pasaules provocēti un iekšējā nemiera urdīti varoņi apdzīvo gan L.Stumbres, gan J.Jurkāna drāmas teritoriju – "varoņi ar defektiņu" jeb *muļķi* ar dīvaini smalko ilgu un spārnu vai varbūt ceļa kaiti sirgstošie, kas aicina dzīvot, ja ne saturīgāk, tad vismaz citādāk – pašiem vien saprotamu un

interesantu dzīvi. Abi dramaturgi ar dažkārt visai nežēlīgu atklātību konfrontē dvēseli apjaust alkstošus varoņus un tos tūkstošus, kuriem, Jurkāna vārdiem runājot, "dvēsele ir tas pats, kas kaķim cērmju zāles"<sup>17</sup>. Gan Jurkānu, gan Stumbri nodarbina jautājums – kāpēc cilvēki, kuru iespējamajai laimei šķietami radīti visi priekšnoteikumi, neprot vai arī negrib dzīvot saturīgu un jēgpilnu dzīvi. Pasaules absurditātes izjūta, kas kontūrē sava veida greizo spoguļu valstības vaibstus, izgaismojot arī cilvēka dīvaini kroplo seju, atklāj situāciju, kad cilvēks nav spējīgs uztvert pasauli kā veselumu. Cilvēka apziņa kļuvusi fragmentāra un haotiska, viņš dzīvi reģistrē, stenografē, neizprotot notiekošā patiesās likumsakarības, vairs nespēj būt savas dzīves saimnieks.

Viskonsekventāk šādu absurdu, deformētu pasaules ainu savās lugās modelē H.Paukšs – viens no 70./80.gadu jauno dramaturgu paaudzes. H.Paukša lugu (diezgan noteikti tās var dēvēt par absurda lugām, pats autors konsekventi lieto komēdijas un traģikomēdijas žanrisko apzīmējumu, piemēram, traģikomēdija "Urši un torte"(1983)) varoņi visbiežāk tā arī nespēj izkļūt no ačgārnību, paradoksa un spēles noteiktās groteskā, murgainās pasaules, ja nu vienīgi pārraujot nožēlojamo eksistenci gara nebrīves apstākļos eksistenciāli skaudrākajās lugās (piem., "Melnās krēpes"(1983)). H.Paukša varoņi ļoti bieži ieguvuši absurda mākslai raksturīgo "papīra jeb marionešu cilvēciņu" veidolu – amizanti, taču bezgala traģiski savā pašpietiekamībā un bezizejā.

Paukšs un Stumbre krietni vairāk nekā Jurkāns distancējas no sociālās laiktelpas, tā abu lugās atklājas netieši, pastarpināti. Taču L.Stumbre mainās, daiļradei attīstoties, un 80.gadu otrajā pusē vērojama dramaturģes pastiprināta pievēršanās sociālajam aspektam, piemēram, lugās "Kuģītis miglā"(1987), "Kronis"(1988).

70./80.gadu jauno dramaturgu paaudzes savrupniece M.Zālīte veido atšķirīgu dramaturģisko rokrakstu, kopjot pozitīvisma atzaru latviešu dramaturģijā, netipiski iepriekš minēto jauno autoru drāmas izvirzītajām konsekvencēm, piedāvājot konkrētu vērtībsistēmas modeli. M.Zālīte uztur saikni ar tradīciju, runājot par atsevišķam indivīdam un visai tautai eksistenciāli svarīgiem jautājumiem, jūtīgi tverot konkrētā laika aktualitātes. Tieši šis daiļrades ievirzes aspekts arī raksturo Zālītes talanta spēku. Līdzīgi kā iepriekšējās paaudzes dramaturgi G.Priede, H.Gulbis, P.Putniņš, arī M.Zālīte vienmēr bijusi sabiedriski aktīvā dzīves pozīcijā, iedzīvinot folkloristisko, mītisko tradīciju, turpinot izkopt P.Pēterona attīstīto poētiskās drāmas žanru. Mītiskā elementa izmantojums apliecina nepieciešamību rast esībai stingrus pamatus.



Etnogrāfs un kultūras filozofs Klods Levī-Stross apgalvo, ka mīts ir mašīna, kas iznīcina laiku un orientē cilvēku uz augstāku kārtību, kas nav pakļauta graužošajai laika iedarbībai<sup>18</sup>. Taču arī Zālītes dramaturģijā skaudri izskan jautājums par modernā cilvēka iekšējās pasaules deformāciju, dvēseles sarežģītību nespējā uzņemties atbildību par savu un visas tautas dzīvi kopumā, priekšplānā izvirzot cilvēku un viņa nerealizēto dzīves potenciālu (dramatiskās poēmas "Pilna Māras istabiņa"(1981), "Tiesa"(1982), "Dzīvais ūdens"(1986)). M.Zālītes dramatisko poēmu varoņi nokļuvuši traģiskās likteņa krustcelēs, kad turpmākais atkarīgs vien no pašu izvēles.

Jāsecina, ka 70./80.gadu mijā spilgti iezīmējas latviešu drāmas paradigmas pārbīde. Aktualizējas absurdam raksturīgā tendence rādīt cilvēku ārpus laika un sociāli konkrētas telpas, atsvešināti no pasaules, kurā tas eksistē, pašam cilvēkam universalizējoties. Stumbre, līdzīgi kā Augusts Strindbergs, savas drāmas modernos raksturus veido "svārstīgus un izjodzījušos"<sup>19</sup>, signalizējot par steigas un histērijas laikmeta atstātajām pēdām cilvēka dvēselē, taču vēršot uzmanību uz cilvēka komplicēto iekšējo struktūru. L.Stumbres paaudzes ienākšana latviešu dramaturģijā 20.gadsimta 70.gadu beigās jo spilgti iezīmē centra un perifērijas attiecību maiņu, arvien vairāk no lugas uz lugu akcentējot ne tik daudz apkārtējās pasaules, sociālā faktora destruktīvo ietekmi uz cilvēka esamību, priekšstatiem par jēgpilnu dzīvi, personīgās brīvības iemantošanas nosacījumiem, cik disharmoniskā, ārdošā elementa klātbūtni varoņu iekšējās pasaules konstitūcijā.

Stumbres drāma pauž savas paaudzes sāpi par tiem, kuri veģetē un nedzīvo cilvēka cienīgu dzīvi, ir tik nelaimīgi, sevi un citus saprast nespējīgi. Precizējot jau iepriekš latviešu drāmā iezīmēto reālistiskās mākslas krīzes situāciju, L.Stumbre daiļrades sākumperiodā 20.gadsimta 70.gadu beigās pievēršas mēģinājumiem noskaidrot 20.gadsimta otrās puses raksturīgo cilvēku "atsvešinātības un vientuļības brālības" universalitāti ārpus konkrētiem vēsturiskiem apstākļiem, ļaujoties avangarda teātrim raksturīgajiem paņēmienu iemantot iztēles brīvību. Absurda teātra tradīcijas kopēja E.Jonesko apgalvojums, ka iztēles brīvība nebūt nav aiziešana ierealitātē, nav bēgšana, bet gan radīšanas drosmē, uzdrīkstēšanās<sup>20</sup>, varētu kalpot savā ziņā par zīmīgu L.Stumbres radošo meklējumu ceļa sākuma vadmotīvu.

L.Stumbres daiļrades sākumperioda eksperimentālo izteiksmes meklējumu impulsi rodami psiholoģiskā un absurda teātra krustpunktos, priekšplānā izvirzot cilvēka eksistenciālo esamību visā tās dziļajā traģismā, indivīda likteni absurdās pasaules kopainā. Patiesā atklātība nāk no vistālākā, no iracionālā, bezapziņas dziļēm, tādēļ

daudz pārliecinošāk un patiesāk ir runāt par sevi, nevis par citiem. Runājot par sevi, tiek runāts par citiem. Respektējot un pilnībā neatsakoties no tradicionālajiem drāmas normatīviem, L.Stumbre uzrāda vēlmi veidot pašai savu negaidīti jaunu, pārsteidzošu, dažkārt šokējošu īstenības modeli, kurā modernā laikmeta cilvēkam, kura Dievs ir miris, patverties no pasaules un pūļa varmācības, agresijas, pārvarēt eksistenciālās skumjas, kam pakļauta domājoša, apzinīga personība, izbēgt no vislielākās katastrofas – cilvēka iekšējās pasaules bojāejas, kas rezonē vispārējo apokalipsi. Vēlme pētīt cilvēka eksistences jēgu situācijā, kad tā nav sadzirdama, tiek noklusēta, saprast, vai cilvēks spēj mainīties, nosaka L.Stumbres drāmas starta punktu daiļrades agrīnajās lugās – **“Zīmējumi smiltīs”(1978), “Andersons”(1978), “Tā, lai var redzēt ceļu”(1979)**. L.Stumbre no lugas uz lugu arvien no jauna atklāj neizskaistinātu patiesību par dzīvi un piesaka centienus paplašināt cilvēka dzīves telpu. Daiļrades sākumposmu iezīmē romantiski ietonēti neatkarības, bieži vien abstraktas garīgas brīvības meklējumi. Dramaturģe pauž simbolisma drāmai raksturīgu atskārtu, ka cilvēks dzīvo divās pasaulēs – fiziskajā, kuru iespējams ignorēt, kaut arī Stumbres varoņiem tas ne vienmēr izdodas, un garīgajā jeb dvēseles pasaulē, kurai jāklūst par dominējošo. Tikai dvēsele kā dzīves un dzīvības avots, pretrunīgu impulsu kopums, neizdibināms fenomens ietver sevī visu to, kas cilvēka dzīvei ir patiesi nozīmīgs un svarīgs. “Dvēsele ir visur, kur ir cilvēka prieki un bēdas, mīlestības, noslieces, emocijas, noskaņojumi, vēlmes un nevarēšana. Tikai caur dvēseles perspektīvi cilvēks iemanto nemirstību, no mūžības viedokļa spēj apzināt nepieciešamību pēc tikumiskas un garīgas brīvības, vienlaikus spējot dzīvot šeit un tagad, bet no otras puses sevī ietver pagājušos laikus un nākamību, proti, cilvēks transcendē.”<sup>21</sup> L.Stumbres lugas apliecina, ka dvēsele un matērija ir grūti savienojami pretstati un cilvēka dzīve sastāv no nemitīgas un agonizējošas svārstīšanās starp šīm galējībām. Starp šīm polaritātēm mēģina dzīvot vai, precīzāk, ceļot, klejot, staigāt Stumbres varoņi – vienus vairāk dzīve interesē kā process, otru – kā pārdzīvojums. Šādās “romantiskās gribas apoteozes” krustcelēs nokļūst dramatiķes agrīno lugu varoņi – Tīna un Millers lugā “Zīmējumi smiltīs”, Andersons lugā “Andersons” un Gustavs un Līna lugā “Tā, lai var redzēt ceļu”. Ceļš – reālais un dvēseles ceļš – ir aiziešanas, atteikšanās, satikšanās, sevis iepazīšanas metafora. Ceļa vienā laika un telpas punktā (M.Bahtins to formulē kā “ceļa” un “satikšanās” hronotopu) krustojas, savijas atšķirīgu cilvēku likteņi, dvēseles spontanitātes brīžos spējot pārvarēt vecuma, dzimuma, sociālā statusa, kultūras, atšķirīgas dzīves pieredzes radītos ierobežojumus<sup>22</sup>. Lugā “Tā, lai var redzēt

ceļu" brīvības un piedzīvojumu vilinājumam labprāt ļaujās 23 gadīgā Līna un 50 gadīgais Gustavs, 47 gadus vecais Andersons pieņem 25 gadus vecās Jūlijas izaicinājumu izrauties no absurdo attiecību valgiem, lai arī Andersona lineārā kustība laikā un telpā ir epizodiska. Lugā "Tā, lai var redzēt ceļu" Gustavs formulē īpašo ceļa vilinājuma filozofiju, kas attiecināma arī uz Stumbres daiļrades eksperimentālo raksturu :

*"Nav villīgāka un uzticamāka sabiedrotā par to. No cik likstām tas mūs nav izpestījis! No vajāšanas, no depresijām, no nevajadzīgām dvēseles mokām. Kad es stāvu uz ceļa, viss, kas mani graizījis un plosījis, bijībā atkāpjas. Ceļš tikai izskatās tāds balts un nevainīgs, patiesībā aiz katra līkuma slēpjas kāds piedzīvojums. Neredzēta ainava taču arī ir piedzīvojums. Pat labāks par tiem, kas notiek saskaroties ar cilvēkiem."*<sup>23</sup>

Stumbresprāt, ceļš gan tuvina, gan šķir, piešķir dzīvei otru elpu un iesveļ arī šaubas par savu spēju un varēšanu atrast īsto virzienu. Bieži nevarība, pašu glēvums un nespēja uzņemties atbildību par savu dzīvi paralizē Stumbres drāmas cilvēku patiesā galamērķa saskatīšanas spēju. Vienlaikus "gribēt un negribēt būt brīviem" – tā varētu nodēvēt dvēseles kaiti, ar kuru tie sirgst. Stumbres agrīno lugu varoņi protestē pret ierasto dzīves kārtību, nostājoties opozīcijā sabiedrības vēlmei varmācīgi pakļaut indivīdu. Lugā "Tā, lai var redzēt ceļu" Gustavs un Līna dodas prom, respektējot savu un citu brīvību, atsakoties no jebkādas atbildības. Andersons lugā "Andersons" distancējas, norobežojas no ārpasaules, nokļūstot garīgās trimdas, absurdam raksturīgajā bezizejas situācijā. Konceptuāli visprecīzāk brīvības alkas un reizē bēgšanu no tās – šo cilvēka esības neatrisināmo paradoksu – Stumbre piesaka lugā "Zīmējumi smiltīs". Konflikts iezīmējas sarežģītā un grūti šķetināms, zemapziņas tumsā ieslēpts, lugas galvenajiem varoņiem – Tīnai un Milleram – balansējot starp reālo un iedomāto, neizbēgami paliekot starptelpā. Aiziet pavisam nav iespējams, atgriezties arī ne, jo ne viens, ne otrs nav spējīgs atteikties no brīvības ilūzijas un iemantot reāli brīva cilvēka veidolu, sajūst dvēseles radošo pirmsākumu. Daiļrades sākumperioda lugās Stumbre iezīmē vissarežģītāko, visgrūtāk ejamo ceļu – Patības<sup>24</sup> apzināšanas un saprašanas ceļu. V.Čakare akcentē – "sievietes patības ceļu"<sup>25</sup>. Taču jāsaprot, sevis apzināšanas procesā vīrietis un sieviete L.Stumbres lugās ir it cienīgi ceļa un cīņu biedri. Pārsvārā te dominē cilvēks un viņa trauklā, noslēpumainā dvēsele.

## 1.1. Varoņa traģiskās nolemtības un bezizejas pieteikums L.Stumbres lugā

### "Zīmējumi smiltīs"

L.Stumbre daiļrades sākumperioda lugās, aktīvi meklējot sev raksturīgo izteiksmes veidu, asimilē vēlīnās modernisma drāmas iezīmes. Absurda drāmai raksturīgajā esenciālajā, koncentrētajā formā L.Stumbres agrīnajās lugās precīzi tiek formulēta modernā laikmeta nogurdinātās un sociālā absurda nomāktās dvēseles strupceļš. Bezspēcība un nespēja neko mainīt, nepārlicinātība par savu taisnību un bezcerīga pretošanās iezīmē indivīda intelektuālu, morālu, arī fizisku miršanu. Lugā "Zīmējumi smiltīs" (1978) cilvēka traģiskā situācija pieteikta komplicētā nespējā rast zudušo identitātes kodolu, balansējot prāta un sirdsaicinājuma nesamierināmajā robežzonā. Indivīda esamības traģiskās peripetijas autore mēģina aplūkot kā psiholoģiska rakstura diagnožu kompleksu, kas jo spilgti atklāj vispārcilvēciskās situācijas strupceļu. Absurds konstatē slazdu, kādā nokļuvusi cilvēka apziņa, parāda, ka pasaule izgājusi ārpus priekšstatiem par to. L.Stumbre absurdo, šķietami neloģisko, bezjēdzīgo savu varoņu eksistenci formē absurda drāmai raksturīgajā stilistikā, taču akceptējot arī drāmas normatīvo estētiku. "Zīmējumi smiltīs" konceptuāli uzrāda absurda mākslai raksturīgās dominantes, kas Stumbres lugās gūst radošu iestrādi, nevis formālu pārcēlumu. Kontekstam būtiska neliela retrospekcija absurda drāmas ģenēzē un tās saturisko un formālo iespēju recepcijā L.Stumbres lugās.

Pēc Otrā pasaules kara pārdzīvotajām šausmām, tā atstātajām pēdām cilvēka apziņā un jauna, daudz briesmīgāka atomkara draudu ēnā 20.gadsimta 50.gadu sākumā jo spilgtāk iezīmējas cilvēka situācijas absurds, kas izvirza veselu virkni cilvēka esamību skarošu problēmtēmu – vilšanos mīlestībā un draudzībā, nekomunikabilitāti, sapratnes neiespējamību, sadomazohismu attiecībās starp cilvēkiem, ideālu un mērķu zudumu, totālu vientulību, ciešanas u.c., par kurām konceptuāli atšķirīgā mākslinieciskā valodā runā avangarda teātris. Jaunais 20.gadsimta 50.gados tapušais teātris –*absurda jeb izsmiekla teātris* –, respektējot raksturīgos teātra principus, neizvairoties no konflikta jēdziena, kas kalpo reljefākai personāžu izzīmēšanai un to sakaru ar pasauli atsegšanai, taču pārnesot to varoņu "iekšpusē", novēršas no notikumu loģikas, cēloņsakarību izpētes, tradicionālajiem priekšstatiem par darbību un konfliktu (realizējas pilnīga atteikšanās no reālistiskās tradīcijas, kaut arī Rietumu mākslā par tādu īsti vairs nevar runāt jau no 19.gadsimta

90.gadiem) un deklarē antipsiholoģismu. Antipsiholoģisma tendence apliecina, ka pasaule kļuvusi tik sarežģīta, ka to vairs nav iedomājams aptvert veselumā. Dažādi raugoties uz atsevišķajām tās detaļām, veidojas atšķirīgi spriedumi par veselumu : katrs saskata to, ko grib saskatīt. Cilvēks pārdzīvo to, ko iedomājas pārdzīvojam. Viens no sirreālisma teorētiķiem A.Bretons šo izpausmi precīzi formulē kā "neārstējamu māniju" izzināt nezināmo un klasificēt to, priekšplānā izvirzot varoni, kura "rīcība un reakcijas ir lieliski iepriekš paredzamas un kuram nav tiesību izjaukt rēķinus, kuru objekts ir viņš pats, kaut arī viņš dara visu, lai izskatītos, ka viņš šos rēķinus izjauc"<sup>26</sup>. Absurda drāma dekonstruē klasisko realitāti, tiekdams izraisīt citas realitātes, tādējādi kontakts ar pasauli ir iluzors, jo absurda mērķis ir izteikt neizsakāmo un tā būtība pastāv saišu pārrāvumā starp saprāta vēlmi pēc skaidrības un pasaules iracionalitāti. Teātrī ir iespējams viss, arī nesazināšanās. Nesazināšanās, neiespējamās komunikācijas stilistiku absurda drāmas autori attīsta un noved līdz galējai konsekvencei, atklājot valodas iziršanas traģēdiju un aktualizējot tādus jēdzienus kā *nonsenss* [angļu val. *nonsense* – muļķības, nieki, blēņas] un *bezjēga*<sup>27</sup>. Tiek nojauktas valodu veidojošās asociatīvās un loģiskās likumības, valoda atklājas kā sprosts, kas fiksē cilvēka situācijas traģiku. Absurda drāmas tradīcijas uzvaras gājiens sākas Francijā ar trīs jaunu autoru – S.Beketa, E.Jonesko, Artura Adamova eksperimentālajām "antilugām", nihilistiski cenšoties neparādīt pat visniecīgāko ārējās realitātes aspektu, to deformējot kā savulaik kubistu gleznotāji. Kā vadlīnijas absurda drāmas izveidē tiek izvirzītas divas būtiskas tendences: 1) tieksme uz opozīciju un atteikšanos no vecā (drāmas tradicionālo principu apspēle, apironizēšana), tātad revolucionāra attieksme pret atzītajām tradīcijām; 2) sacelšanās pret labo gaumi un mērenību, agresīva attieksme pret sabiedrību. Antidrāmas radītājus nevieno kopēja skola, ko tie pārstāv, taču viņus vieno opozicionāra attieksme pret pasaules kārtību un tradicionālajiem mākslas principiem, un tās izpausmes centrālā ass ir paradokss. Te vienojošais un kopīgais rodams paralēlēs ar franču eksistenciālisma drāmas meklējumiem, jo, kā zināms, absurda jēdziens pirmo reizi formulēts A.Kamī esejā "Mīts par Sīzifu"(1942). Absurda teātris tikai atrada jaunu tehniku, jaunu valodu, "atteicās no argumentācijas par cilvēka eksistences absurdu, tā vietā parādot šī absurda esamību konkrētos skatuves tēlos"<sup>28</sup>. Absurda teātris kardinālāk nekā eksistenciālisti (A.Kamī, Ž.P.Sartrs, Žans Batajs u.c.) uzrāda cilvēka eksistences bezjēdzības izjūtu. Kā atzīst E.Jonesko, "zaudējis savas reliģiskās, metafiziskās un transcendentālās saknes, cilvēks ir pazudis; visas viņa darbības kļūst bezjēdzīgas un

absurdas"<sup>29</sup>. Absurda drāmas kopainā iekļaujas arī B.Brehta tradīciju turpinātāji, vācu valodā rakstošie šveicieši F.Dirrenmats un Makss Frišs u.c. Savdabīgu sociāli aktīvas absurda drāmas virzienu veido Austrumeiropas bloka dramaturgi S.Mrožeks, Vaclavs Havels u.c, kuru lugās jūtamā padomju totalitārās kārtības rezonanse sabalsojas ar latviešu 70./80.gadu jaunās paaudzes autoru dramaturģijā un konkrēti L.Stumbres drāmā pastarpināti sajūtamo apkārtējās pasaules, padomju realitātes absurditāti (vispilgtāk lugās "Andersons", "Kuģītis miglā").

L.Stumbres luga "Zīmējumi smiltīs" uzrāda absurda drāmai raksturīgo bezizejas apļa kompozicionālo struktūru, atklājot traģisko patiesību par cilvēka eksistences bezperspektivitāti, dzīves jēgas zudumu ("noklusējumu"). Lugas galvenās situācijas nostādījums ir eksistenciālistu izvirzītā "jau par vēlu" situācija kā izvēles punkts vai mirklis, kas liek apzināties indivīda traģisko pamestību pasaulē, "antropoloģisko katastrofu"<sup>30</sup>. Viss viens – vai meklēt taisnību vai netaisnību –, tik un tā nav iespējams izvairīties no jau iebrauktā bezjēdzības ceļa. Šādas situācijas iekšienē darboties un domāt nav iespējams, svarīgi ir tikt no tās ārā. Tīna un Millers izspēlē L.Stumbres drāmai raksturīgākās situācijas – divu cilvēku izmisīgo mēģinājumu "apdzīvot tukšu telpu" – trīs pakāpes. Tās ir kontakta gaidas un nojausma par tā iespējamību, kontakta rašanās un spēles ap to (realizācija), kā arī kontakta sabrukums<sup>31</sup>. Nestabilitāte un beigu tuvuma priekšnojauta ir Stumbres lugas poētiskā pamatnoskaņa.

Abi varoņi satikušies savas dzīves vismelnākajā stundā – meitiņas Milles bērū dienā un uz mirkli pietuvinās atklāsmei par dzīves un esamības dziļāko nozīmi. Tīna un Millers balansē uz cerības un bezcerības, eksistences apliecinājuma vēlmes un savas rīcības absurdiskuma izjūtas trauslās robežas. Koncentrētajā lugas sižetiskās darbības laiktelpā notiek mēģinājums rast garīgu kontaktu, balansējot uz traģiskās robežšķirtnes starp pagātnes laimīgo mirkļu apzināšanu, mēģinājumu tos vēlreiz izdzīvot un neiespējamību atgriezties pagātnē. Lugas dramatisko spriedzi veido varoņu vajadzība vienam pēc otra, potenciālās saprašanās varbūtība un fatāla nespēja to realizēt. Viss būtiskais Tīnas un Millera dzīvē ir jau noticis, viņi ir psiholoģiskā sliekšņa situācijā, kurā pamazām atklājas dvēseles katastrofa – abi jūras krastā, "*smiltīs ar muguru viens pret otru*". Pār abu trauslajiem, smiltīs veidotajiem attiecību zīmējumiem gulst noslēpumaina neizklūstamības un nolemtības gaisotne. Šī, iespējams, abu pēdējā tikšanās izvēršas par traģisku savstarpēju pašmocību, pašanalīzi un pašapsūdzību. Lugas struktūru konturējošā lakoniskā

konkrētībā veidotā ierobežotā laiktelpa precīzi raksturo situācijas un varoņu attiecību traģiku. Abu pēdējās tikšanās telpa veidota kā absolūti perifēra, no ierastās ikdienības nošķirta – jūras krasts, šaurā liedaga smilšu strēle, ko no vienas puses ieskauj tuvīnā kapsēta kā abu kopīgās pagātnes un arī neiespējamās kopīgās nākotnes atgādinātāja, un jūras bezgalīgais plašums – jaunu, vēl neiepazītu iespēju piedāvājums, "*ellīgi jauka vieta*", lai beidzot vienkārši parunātos. Stumbre ārēji it kā precīzi respektē klasisko drāmas normatīvās estētikas – vietas, laika un darbības vienības principu un lugas tiešās darbības laiku zīmē pāris stundas vēlā pēcpusdienā. Mijkrēslis un tumsas tuvums ir tā netveramā, trauslā laika patina, kas ļauj nedaudzajos patiesas tuvības mirkļos Tīnai un Milleram apdzīvot, apdvēseļot tukšo telpu, apjaust īstas mīlestības un saprašanās racionāli tik grūti skaidrojamo būtību. Stumbre, smalki izzīmējot lugas noskaņu, ik pa laikam ļauj saplaukt trauslajiem attiecību ziediem. Dramatisko spriedzi veidojošā varoņu nespēja izšķirties par labu smalkajām, vārajām, bet dzīvajām vijolītēm vai irdenajiem smilšu rakstiem, provocē grēksūdzi. Izkristalizējas viens no lugā izvirzītajiem pamatjautājumiem – vai iespējama saprašanās cilvēku starpā kā liecība tam, ka cilvēks spēj iziet ārpus savas eksistences čaulas un apliecināt tiesības būt novērtētam, saprastam un mīlētam, nepazaudējot personīgās pašnoteikšanās brīvību. E.Kasīrers šo jautājumu komentē kā, iespējams, īsto un vienīgo pielāgošanās nosacījumu, dzīvojot kopā ar citiem, taču nepazaudējot sevi<sup>32</sup>.

Tīnas un Millera lugā izspēlētā attiecību "nāves deja" jo precīzi iezīmē absurda drāmai raksturīgo sižetiskās struktūras fragmentāciju, kas precīzi atbalso varoņu dvēseles un apziņas sašķeltību un veseluma zudumu. Lugas struktūru veido Tīnas un Millera atsevišķās divspēles, harmoniju nesošās vai gluži pretēji – attiecību pakāpeniska iziruma epizodes, realizējot absurda drāmai raksturīgo prozaiskā un poētiskā, ikdienišķā un "neparastā" elementa mijiedarbi. Intonatīvi atšķirīgo fragmentu montāžas loģiku motivē un lugas dramatisko kāpinājumu sagatavo svešā vīrieša trīskāršā likumsakarīgi nejaušā parādīšanās. Svešais vīrietis veic sava veida katalizatora funkciju Tīnas un Millera attiecībās. Kāpinot traģiskās nolemtības un liktenīgo priekšnojautu sajūtu, vīrieša klātbūtne varoņus uz mirkli atsvešina, viešot disharmoniju abu tuvinašanās mēģinājumā, ļaujot distancēties un izvērtēt konkrēto situāciju. Atsvešinājuma efektu pastiprina svešinieka pravietojumi, komentāri, pastiprinot nelaimīgās nolemtības gaisotni lugā:

*"Jūs neizskatāties pārāk laimīgi", "ir ļoti skumji un bezjēdzīgi! Bezcerīgi un bezjēdzīgi skumji!", "jūsu satraukuma cēlonis ir...drīza šķiršanās. Šoreiz uz visiem laikiem."*<sup>33</sup>

Vīrietis pauž to, ko Millers un Tīna saprot vai vismaz nojauš, bet nespēj atzīt viens otram. Lugas fragmentētās, pēc kontrasta principa atšķirīgi niansētās epizodes atdalītas ar klusuma pauzēm. Savstarpēja kurluma un totālas nespējas ieklausīties atmosfērā lugas īpašās klusuma pauzes ļauj koncentrēties un apjaust cilvēka esamības faktu šajā pasaulē kā lielāko brīnumu, tiecoties atcerēties to, ko cilvēks sen aizmirsis – savas īstenības (patības) dziļumus. Stumbres lugā pieteiktā klusuma filozofija papildina lugas poētiski divējādo skanējumu, atklājot klusuma jēdziena daudznozīmību – *"klusums – zelts"* un vienlaikus *"klusums arī piekrišana"*. (*"Pļāpība – tā ir šausmīga un neizdziedināma nelaime!"*<sup>34</sup> konstatē svešais vīrietis.) Stumbre auglīgo dvēseles dzīves perspektīvi iezīmējošo *"femīno"* klusuma<sup>35</sup> zonu, kurā iespējams rast sievišķā pirmsākuma radošo, attīstošo spēku, kas starpvārdu telpā ļauj dzimt sievišķā maiguma radītai īpašai noskaņai, veido kā liriski romantiskā tonkārtā tvertas klusuma saliņas. Tās paplašina lugas emocionāli poētisko uztveres lauku un tam pretstatā formē arī absurdam raksturīgo iedarbīgo, tukšumu apliecinošo, neradošo klusumu, kam galējā feminisma piekritēji dziļākajā būtībā piedēvētu *"vīrieša seju"*. Šī klusuma potenciālo draudīgumu precīzi komentē Lakī S.Beketa absurda drāmā *"Godo gaidot"*(1953):

*".. kam tad ir šaubas ka uzliesmos ugunsgrēks debesu jumā un debesu zilgme būs elle kur pagaidām klusums un miers ( pasvītrojums mans – A.K.) un miers ne vienmēr tikai reizēm un tomēr dārgs visiem bet nevajag pūlēties apsteigt.."*<sup>36</sup>

Šo divu pretējo aspektu līdzasesamība un pastāvīga konfrontācija rada absurda drāmai raksturīgo izlīdzsvarošanās dinamismu un saspringumu. Kā teiktu E.Jonesko, gaisma ēnu padara vēl dziļāku, bet ēna savukārt paspilgtina gaismu<sup>37</sup>. Tādējādi jo asāk uztverama lugā pieteiktā tēma – cilvēkam uzspiestā klusēšanas un otra nesadzirdēšanas, komunikācijas neiespējamības un vientulības tragēdija:

*"Millers. Zini, pēdējā laikā es tikpat kā neesmu ar cilvēkiem runājis .. ja nu vienīgi mazliet ar sevi, bet dažreiz mani tas biedē .( Pauze.) Ar cilvēkiem ir tik grūti sarunāties. Dažkārt gribas viņiem kaut ko pateikt, bet man parasti nesanāk. Un es tā cenšos! .. viss aiziet šķērsām, it kā es būtu aizmirsis savu valodu."*<sup>38</sup>

Iztēles realitāte absurda mākslā veidojas reizē ar tēliem un simboliem, kas atnāk no neapzinātā dziļēm un tāpēc ir jēgas un nozīmes pilni. Tā kā teātrī (tāds ir absurda



dramatiķu viedoklis) iespējams viss, tad ļoti bieži cilvēka iekšējās pasaules stāvokļi jeb fantomi atklājas, pateicoties drāmas ārējā redzamajā struktūrā pieteiktajiem simboliskajiem tēliem, kas "atdzīvināti" konkretizē varoņu situācijas būtību, materializē iracionālo, tikai sajūtās tveramo. Tēli (to izpausmes) vienmēr ir svarīgāki par to nozīmi, tas akceptē absurda teātra principu – "forma ir saturs, saturs ir forma"<sup>39</sup>. Būtisku un svarīgu papildus nozīmi iegūst jau pēc klasiskajiem drāmas formveides principiem veidotajā lugas ekspozīcijas daļā pieteikti simboliskie lugas konkrēto laiktelpu veidojošie elementi – jūra, smiltis, zīmējumi smiltīs, netālā kapsēta, vēlā pēcpusdiens, kaijas (konceptuāli nozīmīga galvenā lugas konflikta atklāsmē veidojas simboliskā paralēle dialogos par puķēm un mirušo bērnu). Jau lugas ekspozīcijā pieteikti, tie kalpo centrālo tēlu būtības un savstarpējo attiecību komplicētības, pārdzīvojuma intensitātes un dziļuma spilgtākai izgaismošanai. Tīnas un Millera saruna par kaijām atklāj abu eksistences traģiku. "*Kaijas ir balti aizjūras putni*" – gluži kā Tīna. Kaijas ir arī "*pretīgi, stulbi un mietpilsoniski putni*" – arī kā Tīna. "*levainoti putni ir tik nevarīgi un skumji*" – kā Tīna un Millers.

Īpaša uzmanība pievēršama dialoga izveides īpatnībām L.Stumbres drāmā. Lugā "Zīmējumi smiltīs" izkristalizējas Stumbres lugām raksturīgā dialoga izveides loģika, kas atklāj jau agrīnā modernisma drāmai – Ibsena, Strindberga, Čehova lugām – raksturīgo pārsteidzošo mākslu dialogu izaudzēt no nepretenciozas ikdienišķas sarunas. Frāžu trivialitāte, saākējoties it kā nejauši izmestām replikām, pakāpeniski pāraug īstā poēmā prozā. E.Bentlijs<sup>40</sup> Ibsenu nosauc par antipoēzijas radītāju, kas drāmas dialoga izveides "augstās mākslas" kārtā ieceļ noklusējumu, novirzīšanos no sarunas tēmas, pusvārdā aprautas frāzes u.c. Ibsena daiļrade pierāda, ka pa īstam izteiksmīga proza dramaturģijā ir proza, kuras dzīlēs sajūtama poēzija. Arī Stumbres drāmas virsējo, šķietami vienmuļo un rāmo verbālo slāni impulsē milzīgs zemūdens spēks (te vietā F.Nīčes līdzība par jūras nosacīto mieru), iekšējā apslēptā bezdibeņa nemiers. G.Bībers akcentē, ka dialogs jau agrīnajā Stumbres drāmā uzrāda dramaturģes mākslas noslēpumu, kad valoda atklājas kā zīmju sistēma, kurā sazinās izredzētie<sup>41</sup>. Tīnas un Millera visintīmākajos saskarsmes brīžos klasiskais dialogs pāraug pārtrauktajā, kad vārds ir reizē adresēts sev un partnerim. Tīnas un Millera dialogs materializē tikai nelielu izjūtu daļu, tas ir pārdzīvojumu līknes kulminācijas posms, kas rod savu izpausmi fragmentārā, nepilnīgā, tālākam šifrējumam atvērtā formā. Līdz ar to iezīmējas ceļš uz būtiskāko konfliktu atkailināšanu. Arēji nepretenciozā, "draudzīgā parunāšanās", absurda dialogam raksturīgo verbālo

banalitāšu bārstīšana, dominējot ironiskai intonācijai, pāraug drāmai raksturīgajā konfliktu valodā, kurā uzplauksnī patiesības mirkļi un smeldzīga nopietnība. Paužu fragmentētais dialogs, ko veido īsas aprautas varoņu replikas gan kā spontāna reakcija uz partnera izteikto domu, gan plašāk izvērstas filozofiski tonētas pārdomas par kādu jautājumu nopietnības caurstrāvotā lugas epizodē. Komiskais un bezjēdzīgais mijas ar svinīgi cēlo, Stumbrei meistarīgi pārvaldot leksikas semantiskās ekspresijas paņēmienus. Kaut arī šajā lugā Stumbre vārdu noved līdz *paroksismam*<sup>42</sup>, tomēr robežas nojaukšana starp traģisko un komisko apliecina, ka valoda, novesta līdz galējai sasprindzinājuma robežai, savā ziņā "uzsprāgst", nespējot ietilpināt visu jēgas būtību. Kā zināms, viss traģiskais ir bezgala komisks un otrādi, traģiskais var izrādīties nomierinošs, pat dziedinošs, jo atspoguļo uzvarētā cilvēka bezspēcību fatalitātes priekšā, kādas objektivitātes priekšā. Visu cilvēka mēģinājumu bezspēcība var izrādīties arī komiska. Mūsdienu kritiskais prāts neko vairs neuztver pārāk nopietni un otrādi, nivelēšanas, vienādošanas tendence ir acīmredzama. Stumbres gadījumā atgādināma E. Jonesko atziņa, ka teātris, kurš izmanto vienkāršus līdzekļus, nebūt nav vienkāršots teātris, jo izvēlēta precīza un "stipra" forma<sup>43</sup>. Valoda ir Stumbres varoņu esamības telpa, kurā bez ārēji izvērstas un dinamiskas darbības šķetināt, noskaidrot, izcīnīt un izdzīvot pat neiespējamo, kas Stumbres varoņiem bieži vien ir vienīgā un patiesā realitāte – "*mīļo ilūziju pasaule*". Tīnas un Millera dialoga smilšu rakstu trauslums atklāj varoņu dvēselēs gruzdošas zemdegas, viņu esamības "īsto valodu", kurā tiem iespējams būt kopā un nekad nešķirties. Tas ir Stumbres dialoga lielais noslēpums, kā no bezgala "banālas vides un banālas ikdienas valodas izrunāt, izpūst pīlīti ar zelta acīm, netveramu intimitātes auru, kurā uz brīdi patverties dialoga dalībniekiem, iekams tā izirst. Stumbre ir intīmā dialoga meistare."<sup>44</sup>

Komplicētā varoņu komunikācija, ko atklāj dialogs, precīzi iezīmē raksturu centrālās šķautnes. Varoņu esamības pamatu iziršanu un identitātes deformāciju, iekšējo sašķeltību Stumbre atklāj divējādiem paņēmieniem. No vienas puses, dramaturģe akceptē absurda drāmas apoloģētu proponēto antipsiholoģismu, atklājot bezdibeni, kas šķir pareizo, loģisko apziņas pasauli no "haosa nekārtīgās harmonijas"<sup>45</sup>. Cilvēka nolemtība neprasa pēc cēloņu un seku sakarību noskaidrošanas, jo vienīgā īstā realitāte ir absurds. Māksla šajā ziņā ir tikpat bezspēcīga kā dzīve, kura izgājusi ārpus cilvēka priekšstatiem par to. Bezpalīdzība rada bezjēdzīgo kā dzīvē, tā mākslā, liecinot par cilvēkiem, kuri pazaudējuši spēju just

līdzi, žēlot, brīnīties par to, ka ir dzīvi, kuri ir "garīgi invalīdi"<sup>46</sup>. Taču, no otras puses, Stumbrei svarīgas varoņu psiholoģiskās studijas, lai apjaustu, kā atkarot cilvēka dvēselē brīnuma un svētuma vietu. Stumbres vadmotīvs ir vēlme atskārst un saprast varoņu būtības slēptajā daļā notiekošo, uz ko arī vedina smalki niansētā, pustoņos veidotā lugas atmosfēra. Lugas konflikts sakņojas vēlamā un esošā nesamierināmā opozīcijā varoņu dvēselēs. Tīnas un Millera šķiršanās ir likteņa nolemtība un reizē arī nelabojama kļūda – nelaimīgums vienam bez otra un totāla nespēja būt laimīgiem kopā. Tīna ir bijusi šķiršanās iniciatore, kas savas dvēseles krēslā sajutusi šo iekšējo nesamierināmo cīņu, dubultošanos patieso un šķietamo vēlmju sadurā. No vienas puses tie ir Tīnas centieni atgriezties pie savas dvēseles īstenības, kas realizējama, dzīvojot ar Milleru – nedaudz pakļidūšu, brīvību alkstošu, jebkuru stereotipu pretinieku. Tiem pretstatīta krietni aprobežotās apziņas tiekšanās pēc šķietamas stabilitātes, laimes un harmonijas, miera un ierastas kārtības nodrošinājuma jaunajā ģimenē, kur "visas dienas ir pilnīgi vienādas", kur Tīna jūtas tik "veca un nogurusi". Tīna Millera piedāvātā laulības murga – "mēslu bedres" – vietā izvēlējusies apstākļus remdenai, garlaicīgai, toties "mierīgai, līdzsvarotai un saturīgai dzīvei" – citu murgu. Aktualizējas jautājums, kāpēc, iegūstot visu, ko vēlējusies, Tīna jūtas tik vientuļa, pamesta un nobažījies? Tādēļ jo sāpīgāka Tīnas atskārsme, ka "vijolītes ir jaukākas par visām tām tulpēm un rozēm"<sup>47</sup>:

*"Tīna. (...) ja tevis nebūtu, es laikam pat nemanītu, ka ar katru dienu kļūstu stulbāka un stulbāka (...) man ar katru dienu kļūst ap sirdi arvien nelādzīgāk (...) kā tu domā, vai tas kādreiz beigsies?"*

*Millers. Sliktāk jau nebūs.*

*Tīna. Kur nu sliktāk!"<sup>48</sup>*

Sliktāk būt vienkārši nav iespējams. Starp Tīnu un pašas dzīvi (tieši tāpat kā Milleram), kā arī starp Tīnu un Milleru pavēries nepārejams bezdibenis. Lai gan konceptuāli precīzākas H.Ibsena un L.Stumbres drāmas sasauces attiecināmas uz Stumbres daiļrades nosacīti otro attīstības periodu (20.gadsimta 80.gados), idejiski tematiskās paralēles konstatējamas arī citos gadījumos, ko paskaidro Stumbres nepārprotamā interese un simpātijas pret norvēģu modernisma drāmas pamatlicēju. Kā atzīst B.Kalnačs, gan Ibsenu, gan Stumbri interesē "kontrasti starp to, kas varoņi varētu būt, iespējām, kas viņos nojaušamas, un nespēju šīs iespējas realizēt"<sup>49</sup>. Gluži kā starp Noru un Helmeru H.Ibsena lugā "Leļļu nams"(1879), arī starp Tīnu un Milleru nav noticis "visbrīnišķīgākais"<sup>50</sup>. Taču, ja 19.gadsimta Ibsena drāmas cilvēkiem vēl

pastāv iespēja izprast notikušā būtību un ļauties pārmaiņām, nokļūt uz personības paštapšanas jeb individuācijas<sup>51</sup> ceļa (Nora ir pilna apņēmības to paveikt), tad Stumbres 20.gadsimta apjukušajiem un dvēselē sašķeltajiem indivīdiem sevis un citu saprašanas iespēja šajā realitātē ir principiāli neiespējama. Millers nav spējīgs neko mainīt, viņa dzīves moto ir vienmēr glēvi noskatīties un neiejaukties, ļaujoties ieraduma spēkam, pārāk bieži neuzdrošinoties sapņot, ka dzīvei vajadzētu būt citādi. Arī Tīna īsti neiederas nekur. Tīnas izvēle ved uz tukšumu, haosu, nevis harmoniju. Tukšums rada tukšumu. Tīna nav spējīga apjaust savu patību, kas K.G.Junga analītiskās psiholoģijas teorijā definēta kā "cilvēka mērķis un sākotne, sava veida kompensācija par konfliktu starp iekšējo un ārējo"<sup>52</sup>. Stumbres lugas māksliniecisko telpu konturējošā jūras klātbūtne kā simboliski pieteikta dvēseļu dziļu perspektīva paver iespēju sajūst iekšējās balss aicinājumu, ļauties tai un, iespējams, nokļūt pie dvēseles radošā pirmsākuma, īstenā kodola. Lugas pirmās daļas izskaņā Tīna sajūt metafizisko vilinājumu ļauties jūras lielajam noslēpumam un varbūt pat neatgriezties, kļūt par zivi vai vāravu, aizpeldēt un neatgriezties. Taču absurdā laikmeta modernā cilvēka visu apšaubītājpārāts ar īstu nopietnību nespēj attiekties pret tik iracionālām parādībām, un visam pāri stāvošā ironija Tīnas un Millera dialogu par iespējamo Tīnas palikšanu jūrā noved līdz emocionāli jēdzieniskam strupceļam :

*" Millers. Nopeldējies?*

*Tīna. Sabojāju sev garastāvokli. Jūrā bija tik jauki. Vienu brīdi man pat iešāvās prātā...*

*Millers. Kas?*

*Tīna. Ka jūrā ir labāk nekā uz sauszemes.*

*Millers. Jā?*

*Tīna. Es gribētu būt zivs. Kā tu domā, vai tādas vāravas tiešām eksistē? Es gribētu būt vārava.*

*Millers. Tev patīk viņas aste?*

*Tīna. Arī aste , protams. Kas viņai nekaiš – sēž uz akmens un dzied. Viņai ir laba dzīve.*

*Millers. Kas zina , kāda viņai dzīve.*

*Tīna. Par zivi, protams, būtu labāk.*

*Millers. Ko tad tu galu galā izvēlies – zivi vai vāravu?*

*Tīna. Labāk zivi.*

*Millers. Tas ir labi. Es arī labprātāk redzētu tevi kā zivi, nevis vāravu. Lai gan tavs mūžs nebūtu ilgs – tu katrā ziņā iekļūtu kādos tīklos.*

*Tīna. Tev tā liekas?*

*Millers. Ak, dievs, jā! Tu to vien esi darījusi. Neviena tīkls tev nav bijis par sliktu, tu nedomādama tieši ar galvu nesies iekšā un tikai pēc tam sāc prātot, vai vajadzēja.”<sup>53</sup>*

L.Stumbres 90.gadu drāmā – viencēlienu cikla “Deviņas īsas lugas”(1991) viencēlienā “Ezers” dramaturģe noved līdz konceptuālam izrisinājumam sievietes konfliktu ar vīrieti (ārējo pasauli) un pašas neapzināto iedabu – Alise, sieviete – zivs, Jāņu naktī aizpeld ezera tumšajā, vēsajā dzelmē, kas sniedz “augstāko mieru, pēc kura cilvēki tik izmisīgi ilgojas”<sup>54</sup>, nokļūstot pie savām mītiskajām saknēm. Tīna izsaka vien vāru pretenziju pašpietiekamības virzienā – “dzīvot vienai kādā mazā, pustukšā istabiņā un justies laimīgai”<sup>55</sup>. Tīnai jūras vilinājums vēl ir pārāk liela uzdrošināšanās ielūkoties savas dvēseles dzīlēs, nokļūt pie esamības pirmavota. Tīna nav gatava iniciātiskajai nāvei, lai atdzimtu atjaunota, apskaidrota, savas esamības apziņas pašpietiekamībā, nav gatava tikt ar savu Ēnu<sup>56</sup>, nav gatava pati noteikt savu dzīvi un, kā atzīst F. Nīče, “pavēlēts tiek tam, kas nevar pats sev paklausīt”<sup>57</sup>. Tīna netiek pāri savas paštapšanas pirmajai pakāpei, tieši tāpat kā lielākā daļa Stumbres varoņu. L.Stumbre pieļauj iespēju vismaz nojaust savu varoņu nelaimīgās un nepilnvērtīgās dzīves cēloņus. Pamazām atklājas Tīnas nevarība un šaubas, kas paralizē viņas dzīvi, jo brīvību cilvēks var iemantot, vien būdams pats. Dzenoties pakaļ iedomātajam rēgam, iluzorajai laimei, bēgot no sevis, arī no Millera kā sava spoguļattēla, realizējoties absurda drāmai raksturīgajam tēlu veidojuma spoguļošanās principam (vēl spilgtāk šis paņēmiens izmantots lugā “Andersons”), noliedzot “jūtu spontanitāti”<sup>58</sup> – vienīgos patiesos laimes brīžus, Tīna nokļuvusi jaunā pašradītā verdzībā, iemantojot pseidopersonības masku, kas arī ir Tīnas vājuma un nepilnvērtības avots:

*“Tīna. Es esmu mājasmāte. Tā ir mana pašreizējā profesija. Es meistariski lamājos tirgū un grūstos veikalu rindās (..) es esmu par vecu, lai kaut ko kardināli mainītu. Es jūtu, ka nodzīvošu tur visu savu atlikušo mūžu.(..) Tu esi izvirtulis, bet es godīga namamāte, mēs nederam kopā...”<sup>59</sup>*

Izvirtulis Millers atspoguļo Tīnas zemapziņā ieslēpto un apspiesto pirmatnējo kaislību spēku, Tīna – namamāte (pasvītrojums mans – A.K.) prezentē sabiedrības uzspiesto un pašas akceptēto masku. Atkarības problēma ir aktuāla L.Stumbres

varoņiem, Tīnas gadījumā tā ir atkarība no maldīgajiem priekšstatiem par laimīgu laulību un jēgpilnu dzīvi.

Lai arī lugā "Zīmējumi smiltīs" Stumbre centrālo konfliktu atsedz, varoņu bezizejas situāciju formējot kā zemapziņas sfērā ieslēpta neizskaidrojama, iracionāla, fatāla spēka postošās sekas, iespējams pastarpināti apjaust sociālā absurda destruktīvo iedarbi uz personības brīvību. Stumbre cenšas būt maksimāli godīga attiecībā pret vīrieša un sievietes situāciju sabiedrībā, taču femīnā aspekta izcelšana paver dziļāku apkārtējās pasaules izpratnes iespēju loģiku. Ņemot vērā lugas sarakstīšanas laiku, asociatīvi veidojas priekšstati par padomju sistēmā valdošo uzskatu par sievietes vietu un lomu ģimenē, parādot tās vietu sociālistiskās sabiedrības modelī ("ģimene – sabiedrības pamatšūna"). Kā atzīst L.Irigaraja, sieviete vīriešu radītajā (jebkura totalitāra iekārta tāda ir vairāk nekā jebkura cita) sabiedrībā atrodas pozīcijā, ko var dēvēt par "pamestības" stāvokli – t.i., viņa nespēj iepazīt un iemīlēt sevi<sup>60</sup>. No sabiedrības viedokļa – vismaz no tradicionālās perspektīvas – sievietēm jābūt piesaistītām vīriešiem, lai viņām būtu ar ko kontaktēties; tādējādi sievietei nav pašai savas identitātes. Irigaraja cenšas pierādīt – ja cilvēkam nav identitātes, viņš/viņa tiek izslēgts/a no sociālās aprites. Neskatoties uz padomju sabiedrībā valdošo šķietamo līdztiesību, kas piedāvā iespējas apgūt izteikti vīrišķīgas profesijas (celtnieces, traktoristes, kosmonautes utt.) un aktīvi iesaistīties sabiedriskajā dzīvē, uz sievietes pleciem tiek uzvelta arī visa mājas dzīve. Bieži sabiedrībā dominējošais priekšstats – sievietes identitāte galvenokārt ir mājas mātes identitāte, maksimāli ērtas dzīves radītāja vīrietim. Tīnas un Millera netipiskais ģimenes modelis nespēj konkurēt ar sabiedrībā valdošo stereotipu. Kā damokla zobens pār abu dzīvēm samilzuši neatbildamie fatālie jautājumi:

*" Millers. Kādēļ es sev tā riebjos ?*

*Tīna. Un kādēļ man ir tik garlaicīgi ?*

*Millers. Kas var būt jaukāk, kā ievēlies atpakaļ mēslu bedrē, vai ne?*

*Tīna. Neko burvīgāku nav iespējams pat iedomāties. Dažreiz man liekas, ka es esmu vienkārši traka, dzīvodama tur. Kāpēc es nevaru dzīvot ar tevi, Miller? Kas mani attur?*

*Millers. Es."*<sup>61</sup>

Milleram un Tīnai nevar būt kopīgas nākotnes, un to lugā nepārprotami iezīmē abu meitiņas nāve. Sava "mīlestības bērma", ar kuru Tīna nav varējusi būt

kopā, kad tam klājies visgrūtāk, tādējādi Tīna ir iznīcinājusi šo pēdējo iespēju caur bērna arhetipisko veidolu pāriet jaunā – augstākā patības un abu attiecību fāzē. Eksistenciāli traģiski Stumbre atklāj sievietes dvēseles nesamierināmo pretrunu attieksmēs ar bērnu, izmisīgi svārstoties starp vēlmi būt "apaugļotai zemei", turpināties bērnam un pretēji tam – bēgt, lai pasargātu savu brīvību (šīs femīnās pieredzes izkristalizētā jautājuma aktualizācija vērojama 20.gadsimta nogales jaunākajā latviešu drāmā un prozā – Ingas Ābeles, Gundegas Repšes, Noras Ikstenas, Daces Rukšānes u.c. tekstos). Bērns ir sākuma un arī beigu būtne<sup>62</sup>. Tīnas un Millera bērns ir upurēts uz pašu vājuma, sevis neapzināšanās un šķietamās brīvības altāra. Tīna samierinās un pieņem šo sodu par grēkošanu. H.Ibsena drāmā "Eijolfiņš" (1894) Almerss un Rīta līdzīgā savu attiecību situācijā izrādās garīgi stiprāki. Eijolfiņa nāvi uztverot kā tiesas spriedumu par bēgšanu no sevis, viņi rod spēku ļauties "pārvērtību likumam"<sup>63</sup>, aizpildot iztukšoto dvēseles telpu ar kaut ko līdzīgu mīlestībai, iespējams, līdzcietību. Te arī principiālā atšķirība starp Ibsena agrīnās modernisma drāmas piedāvāto problēmas risinājuma iespēju un vēlīnajam modernismam raksturīgo, varoņu zemapziņā ieslēptā konflikta provocētās situācijas nepārvaramību un strupceļu Stumbres drāmā. Tīna un Millers, atteikušies no savas identitātes, nespējot pārvarēt paši sevi, iezīmē vienīgo kontakta iespēju :

*" Tīna. Ja vismaz mēs varētu nodzerties kopīgi...*

*Millers. Tas man, protams, patiktu visvairāk.*

*Tīna. Nodzertos un nomirtu vienā dienā...Tā taču mēdz notikt?"<sup>64</sup>*

Tikai nāve var savienot vai tikai sapnis, kurā iegāzties kā akmens bezdibēnī, tumsā, naktī; tikai sapnī iespējams uzticēties citiem aizmigušiem. Dzīvot un pārtraukt dzīvot – tie ir iedomājami risinājumi. Eksistēt citur<sup>65</sup>. Starptelpā. Relatīvi uztveramā attiecību un dvēseles dzīves telpā. Šajā telpā dzīvo, maldās, kļūst un meklē piepildījumu Stumbres varoņi.

Modernā pasaule kļuvusi tik sarežģīta, ka to nav iespējams aptvert kā veselumu, tādēļ tik dažādi iespējams raudzīties uz tās atsevišķajām detaļām, veidojot atšķirīgus spriedumus. Līdz ar to akceptējama Andrē Žida doma, ka cilvēks šādā sašķeltības situācijā mēdz pārdzīvot to, ko iedomājas pārdzīvojam<sup>66</sup>. No tā var secināt, ka cilvēks iedomājas pārdzīvojam to, ko pārdzīvo. Būtiski mainoties jēgas orientācijai, jēgas pārnesumam, īstenība un viss tradicionāli "brīnišķais" arvien noteiktāk veido realitāti, kura ir cilvēciskajai apziņai un sociālai kontrolei nerasniedzama. Tas izskaidro modernistu vēlmi par katru cenu jebkuriem līdzekļiem

salauzt ierastā stereotipus, "nogludinātu" mākslas uztveri. Absurda lugas ir tipisks jēdzieniski semantisks liecinājums mēģinājumam jaunā, neierastā (paradoksālā) poētiskā drāmas formā pieskarties šai iracionālajai realitātei. Lugā "Zīmējumi smiltīs" jau konceptuāli tiek pieteiktas visai Stumbres daiļradei raksturīgās iezīmes – gan saturiskie, gan formālie aspekti, gan žanriskie risinājumi. Stumbre meistarīgi rīkojas ar absurda drāmas formveides elementiem, taču radoši pielāgo pašas izvirzītajam drāmas konceptam (arī vēlākajā daiļradē atspoguļojas Stumbres uzticība absurda poētikai). Un diezgan nepārprotami var teikt, ka šajā nenoteiktības pilnajā, uz nejaušībām balstītajā likumsakarību spēlē iezīmējas jautājumi, uz kuriem autore nedod atbildes tiešā veidā lugas ietvaros. Absurda dramaturģijai raksturīgajā manierē Stumbre vairāk jautā, mazāk atbild, taču iespējamās atbildes slēpj mānīgajam jūras mieram līdzīgais lugas virsējā slānī neatklātais zemūdens strāvojuma spēks. Iespējamā atrisinājuma nenoteiktība, līdz ar to atbilžu neviennozīmīgums pieļauj L.Stumbres drāmu interpretācijas variatīvu brīvību, atstājot cerību rast pozitīvus risinājumus vismaz uztvērēja apziņā. Atgriezoties pie Stumbres "Zīmējumos smiltīs" precīzi veidotās absurda bezizejas apļa struktūras, atgādināma drāmas teorētiķa E.Bentlija doma, ka cerību piedāvā pat absurda klasika – S.Beketa drāma "Godo gaidot". Lai arī skaidri saprototot, ka nav tāda Godo, neviens mums nevar aizliegt viņu gaidīt un cerēt, ka viņš agrāk vai vēlāk ieradīsies – kādā veidolā, tas katra paša ziņā<sup>67</sup>. Stumbres, tāpat kā Beketa varoņi nav svētie, bet viņi ir ieradušies uz tikšanos, daudzi nav spējīgi pat uz to.

Stumbres pirmajā lugā būtiska uzmanība pievēršama žanra jautājumam, iespējamo žanrisko variāciju pieteikumam. Modernā dramaturģija sniedz pierādījumu tam, ka komiskais ne tikai nemīkstina, bet pat paspīlgtina traģisko drāmas intonāciju. Klasiski piemēri šajā ziņā ir agrīno modernistu H.Ibsena un A.Čehova lugas, kas apliecina abus šos elementus kā cilvēka būtības izteicējus, pirmsmodernisma un modernisma drāmas vienojošus aspektus. Iespējams runāt par traģikomēdijas žanra – īpaši par 19.gadsimta beigām un 20.gadsimta sākumam raksturīgākās traģikomēdijas formas – "komēdijas ar nelaimīgām beigām" – nostiprināšanos 20.gadsimta otrajā pusē. Absurda dramaturģi modernā cilvēka smieklīgi traģisko situāciju formāli noved līdz galējai robežai – "traģifarsam"<sup>68</sup>. Kaut arī paša Jonesko iemīļots drāmas žanrs ir traģikomēdija, dažkārt viņš ir kategorisks – "nekādas traģikomēdijas!, tikai cietsirdīgs, pārspīlēts komēdijiskums"<sup>69</sup>. E.Bentlijs traģikomēdijas pievilcību modernā cilvēka prātam skaidro ar traģikomēdijas



"nopietnību", kas pasvītro un pat pastiprina agresivitāti, kas zināmā mērā ir modernā laikmeta dominējošā izjūta, varētu pat teikt, mūsdienu laikmeta zīme. Tur, kur romantiskā komēdija it kā saka : "šo agresivitāti var pārvarēt ", reālistiskā komēdija iegalvo: "šī agresivitāte tiks sodīta", traģikomēdija savukārt apgalvo: "šo agresiju nav iespējams ne pārvarēt, ne saukt pie atbildības, jo tā ir raksturīga cilvēka dabai, veido dzīves pamatus un valda pār pasauli"<sup>70</sup>. Absurda drāma apliecina, ka tā ir dramatiska forma, kur atļauti visi paņēmieni, un tikai tā iespējams uzrunāt mūsdienu dvēseli bieži aizmirsušo cilvēku, atspoguļot cilvēku dzimuma galējo izmisumu. Komiskā un traģiskā elementa līdzsvars uztur dramaturģisku spriedzi un piesaka arī Stumbres lugas "Zīmējumi smiltīs" konfliktu tā sarežģītībā neatrisināmu.

## 1.2. Varoņa pašizolācijas situācijas modelējums L.Stumbres lugā "Andersons"

L.Stumbres lugā "Andersons"(1978) cilvēka personiskās brīvības jautājums izvirzīts daudz skaudrāk. Lugā "Andersons" precīzāk strukturēta "attīstītā sociālisma" totalitātes samocītā dzīves telpa, uzrādot indivīda garīgi distancētas un atsvešinātas esamības modeli, kura centrā pašizolējies, garīgā trimdā nokļuvis varonis. Iezīmējoties arī sociālā absurda drāmas mākslinieciski poētiskajiem aspektiem, Stumbre risina jautājumu par cilvēka un pūļa attiecībām, agresijas, varas un pakļaušanas mehānisma rašanos, totalitārisma sekām cilvēkā. Dramaturģe fiksē 20.gadsimta 2.pusei tipisko situāciju, kad absurda situācijā nokļuvušais cilvēks savas kompetences robežās vairs nav spējīgs uzņemties atbildību – ne par savu, ne apkārtējo dzīvēm, jo, kā liecina 20.gadsimta bēdīgā pieredze, kad kāds sāk lemt par citu dzīvi, kad nevar lemt par savējo, cilvēki cits citu pārvērš lietās, svešiniekos, kopumā kļūstot par "masu". K.G.Jungs apgalvo, ka iekšējās harmonijas trūkums neļauj rast saskaņu ar apkārtējo pasauli. Neapzinoties ārējās pasaules būtību, savukārt nav iespējams rast iekšējo līdzsvaru un izzināt pašam savu es. Sevis neapzināšanās galu galā noved pie pilnīgas skepses un like apšaubīt apkārtējās pasaules esamību vispār. Pasaulē, kurā vairs nav gaismas un ilūzijas (absurda pasaule tāda ir), cilvēks jūtas kā svešinieks, neglābjams trimdnieks, kam vienlaikus atņemtas atmiņas par zaudēto dzimteni un cerība uz apsolīto zemi, cilvēks tādējādi zaudē individualitātes vaibstus, personisko identitāti. Kā uzsver M.Eslins, cilvēka un viņa dzīves, aktiera un

darbības vides atšķirtība ir absurditātes izjūtas būtība<sup>71</sup>. Absurda nomāktais cilvēks ir maksimāli atsvešināts no savām sociālajām un metafiziskajām saknēm. Tā darbībai zūd nepastarpinātās, empīriskās pieredzes jēga, vārdi atsvešinās no sava satura, cilvēks pārstāj iedziļināties lietu būtībā un pakļauj savu dzīvi vispārpieņemtai normai, šablonam. Klišeja, it īpaši "ideoloģiskā" klišeja nogalina valodu, liedz tai apliecināt dzīvi un radīt savstarpēju saprašanos. Lugā "Andersons" Stumbre precīzi absurda drāmai tipiskajā "laika nosišanas" režīmā atklāj savu varoņu eksistences bezjēdzību, cilvēka dzīves telpu modelējot kā hermētiski noslēgtu sistēmu, kuru nespēj sašķobīt nekāda ārējās pasaules impulsācija. Lugas telpisko struktūru veido binārā opozīcija – iekšpuse – sadzīviski banālā dzīves vieta, Andersona un Marijas dzīvoklis, viņu tukšā attiecību telpa, un ārpuse, ko formē konkrētā sociālā vide – alus bārs, ārpus lugas tiešās darbības atstātās "tuvējās ārzemes" – Tartu ar tajā notiekošo rokfestivālu, kas padomju totalitātes apstākļos simbolizē cilvēka brīvības iespēju tālāko robežu, rezonējot 20.gadsimta 70.gados arī Padomju Savienības Baltijas republikās aktīvās hipiju jeb puķu bērnu kustības brīvības centienus. Nekonkrēti pieteiktā ār pasaule, ārpuse no vienas puses slēpj garīgas brīvības vilinājumu, bet no otras manifestē baidīgo, nezināmo, sevis izzināšanas, dvēseles dzīves telpu. Stumbres zīmētais "kādas ģimenes" absurda modelis, transformējot Andersonu laulātā pāra dzīvi absurdam raksturīgajā manierē – "Andersons un viņa trīs sievietes", perfekti atspoguļo cilvēka situāciju sabiedrībā, atklājot varas un pakļaušanas psiholoģijas būtību, varas dominantes noteicošo lomu attiecībās, kas spilgti apliecina cilvēka beztiesību. Vienīgā glābšanās iespēja ir bēgšana, slēpšanās, pašizolācija.

Šādā pašradītā garīgas trimdas situācijā, maksimāli distancējoties no dīvainās ģimenes sievietēm – sievas Marijas, kaimiņienes Lidijas un sievas māsas Jūlijas, nokļuvis Stumbres lugas centrālais varonis Andersons. Tipiski absurda ir lugā pieteiktā "Andersonu gaidot" situācija bez tradicionālai drāmai raksturīgā intrigas mehānisma ar sākumu, vidu, ticamām beigām, piesaisti, psiholoģisko progresiju utt...Te realizēta maksimāla atteikšanās no visiem tradicionālajiem kompozīcijas paņēmieniem. "Zīmējumos smiltīs" Stumbre, neskatoties uz absurda formālo paņēmieni klātbūtni, pilnībā neatsakās no psiholoģisma, bet lugā "Andersons" respektēta absurda drāmas teorētiku prasība pēc antipsiholoģisma, tradīcijas noliegšanas, ko apliecina E.Jonesko izvirzītā prasība – nekādas intrigas, nekādas arhitektūras, nekādu mīklu, kas jāatrisina, bet neatrisināma neziņa.

Jūtama parodiska attieksme (kā Jonesko, tā Stumbrei) pret varoņu iekšējās būtības izgaismošanu un viņu rīcības cēlonības noskaidrošanu. Nekādu raksturu, personāži bez identitātes, kuri vienā mirklī var kļūt pretstatī pašiem sev, ieņemt otra vietu un atkal atgriezties pašā ādā<sup>72</sup>. Absurda struktūra ir vienkārši turpinājums bez turpinājuma, gadījumu ķēde bez cēloņu un sekū sakarības. Šo domu akceptē arī šveiciešu dramaturgs F. Dirrenmats, kura daiļrade piekļaujas vācu absurda drāmas tradīcijai, komēdijas "Fiziķi" teorētiskajos komentāros teikdams, ka "dramatiskās darbības nejaušība realizējas formulā: kad un kur kurš kuru nejauši satiek (...) jo plānveidīgāk cilvēks rīkojas, jo smagāk viņu skar nejaušība"<sup>73</sup>, tādējādi pieteikdams savai daiļradei raksturīgo "labirinta kompleksu jeb labirinta motīvu"<sup>74</sup>. Tikai paradoksālajā atklājas īstenība. "Andersona" rotējošo struktūru realizē absurda drāmai raksturīgais daudztēlu vienības princips. Katrs indivīds – pats Andersons un arī visas trīs Andersona sievietes ar fonētiski līdzīgajiem vārdiem – Marija, Lidija, Jūlija – tikai relatīvi dzīvo pašiem savu dzīvi. Ir tikai "komformistiskā ārējā rituāla čaula", kas veido stila vienību. Visi te ir viens otra neuzklausi un nesaprasti, un tādēļ vientuļi. Kontakts, saskarsme tiek imitēta, varētu teikt, simulēta. Andersona iluzorā mainīgā realitāte un triju sieviešu konstantā nemainība, vien iespējamā pozīciju maiņa, izspēlējot visu femīno izpausmju amplitūdu – mātes, sievas, draudzenes, mīļākās lomas, iezīmē "mūžīgo riņķošanu pa absurda orbītu", kuru nav iespējams nedz mainīt, nedz pārraut. Nav iespējams saraut formālas, nejaušības noteiktas saistības un veidot jēgpilnas attiecības. Stumbres lugā aktualizējas nīčeāniskais uzskats par varas dominanti cilvēciskajās attiecībās. Par tiesībām valdīt, gūstot virsroku, tad nu cīnās Stumbres vīrieši un sievietes – katrs pēc savas saprašanas un varēšanas. Diemžēl vara nedod iespēju būt brīviem, ja nu vienīgi neatkarīgiem, savrupiem, distancētiem. Patiesas brīvības nosacījumi ir citi, ne ār pasaules noteikti. Kā zināms, absurds pretojas jebkurai varmācības formai, teātrī rādot to galēji hipertrofētā, cietsirdīgi pārspīlētā veidā, izvēloties maksimāli iedarbīgus paņēmienus. Absurda teātris būtībā ir sinonīms tai esamībai, ko prezentē mūsdienu reālā pasaule. Kā atzīst Jonesko, esam izgājuši ārpus absurda robežām un dzīvojam vēl lielākā ārprātā, nepārtrauktās apokalipses sajūtās<sup>75</sup>.

Stumbres drāma precīzākas paralēles veido ar Austrumeiropas absurda skolas pārstāvja, poļu rakstnieka un dramaturga S. Mrožeka daiļrades ievirzi, kur aiz groteskā un parodiskā teksta virskārtas, dialoga paradoksalitātes slēpjas

filozofiski estētiskais un sociāli politiskais konteksts, kas nepārprotami atklāj vērtību sistēmas sabrukumu totalitāra režīma apstākļos. Vienā no savām slavenākajām lugām "Tango"(1964) S.Mrožeks, novedot reālās dzīves situāciju līdz absurdam, uzrāda cilvēcisko un ģimenisko attiecību katastrofālu sairumu. Iznīcinātā vērtību sistēma paralizē un padara neiespējamu atsevišķa indivīda un visas sabiedrības normālu funkcionēšanu. Lugā klasisko vērtību izjukšanas traģēdiju pārvarēt, atteikties no visatļautības un atjaunot tradīciju mēģina 25 gadus vecais Arturs, taču cieš sakāvi, saprotot, ka nevis forma glābs pasauli, bet gan ideja. Visaptverošas idejas, kā glābt pasauli viņam nav, un mēģinājums varmācīgi ietekmēt apkārtējo pasauli, kura izgājusi "ārpus normas", beidzas traģiski pašam varonim. Artura un Stomila, Artura tēva, dialogā precīzi atklājas traģēdijas neiespējamība mūsdienu absurdajā pasaulē:

*"Arturs. (..) Traģēdija – tā ir liela forma, stipra! Īstenība no tās neaizbēgtu!*

*Stomils. Nelaimīgais! Tu tā domā? Vai tiešām tu nesaproti, ka traģēdija šodien vairs nav iespējama? Īstenība aprīs jebkuru formu, pat šo. Tu zini, kas būtu, ja es viņu būtu nošāvis?*

*Arturs. Kaut kas nenovēršams, kaut kas vecmeistaru cienīgs...*

*Stomils. Nekas tamlīdzīgs! Farss, un nekas vairāk. Šodien iespējams tikai farss. Līķis te nepalīdzēs. Kāpēc tu negribi tam piekrist? Farss arī var būt brīnišķīga māksla."<sup>76</sup>*

Par antropoloģisko katastrofu signalizē absurda laikmetu raksturojošās pazīmes – agresīvie savas patiesības meklējumi, savstarpējais kurlums, komunikācijas neiespējamība, mūžīgā atkārtšanās, nemitīgā cīnīšanās pa apli. Cilvēka esamība ir iedibināta valodā, un valodā kā spogulī atainojas konkrētā laikmeta garīgie strāvājumi, īpaši tie, kurus reālajā dzīvē atrisināt nav iespējams. Šī M.Heidegera hermeneitiskās filozofijas atziņa par valodu visplašākajā tās izpratnē (ar valodu saprotot arī klusumu, žestus, mīmiku, simbolus utt., kas īpaši izcelti absurda teātrī) kā cilvēka esamības māju, dzīves telpu un ārpasaules atspoguļotāju atklāj absurda poētikas dominantei raksturīgo valodas izjukšanas traģēdiju kā cilvēka bezjēdzīgās eksistences liecību<sup>77</sup>. Valodas bezjēdzības būtība atklājas, kad atsevišķi leksikas slāņi lietoti nepiemērotā kontekstā vai runā tiek iepludināti svešvalodu vārdi, veicinot jēgu sadursmi tekstā un valodā, nojauc asociatīvās un loģiskās saites, veido savu valodu, kurā pat attālināts vārds var būt papildīts ar

hermētisku metaforu. Absurda teātrī valoda kļūst par galveno personāžu, kas, Ž.P.Sartra vārdiem runājot, "gāž no troņa cilvēku"<sup>78</sup>. Teātrim zaudējot savu antropomorfismu, tiek uzsākta subjekta izšķīdināšana, ko konceptuāli turpina postmodernā māksla. Valoda L.Stumbres lugā "Andersons" atklājas kā cilvēka liktenis, sprosts, kas fiksē sazināšanās neiespējamību, jebkurš kontaktēšanās mēģinājums ir jau sākotnēji nolemts neveiksmei, līdz ar to sevis un sarunu partnera iepazīšana nav iespējama. Lugā "Zīmējumi smiltīs" Stumbre realizēja to absurda drāmai raksturīgo dialoga formu, kas pakāpeniski izplēn, pārvēršoties visaptverošā, emocionāli vēl spēcīgāk uzrunājošā klusumā, kas absolūti ekvivalents dialogam, nesot spēcīgu jēdzienisku lādiņu. Lugā "Andersons" Stumbre izmanto pretēju paņēmieni, dialogu veidojot verbāli agresīvu, kas kalpo par dominantes un varas realizēšanas līdzekli. Dialogu formē triju sieviešu verbāli drudzainā aktivitāte un Andersona šķietami nemotivētā, taču tik pat aktīvā klusēšana. Sadzīviskās valodiskās banalitātes kā pingponga bumbiņas atlec no Andersona radītās bezvārdu sienas, trāpot pašas uzbrucējas. Stumbre sieviešu tukšo agresīvo pļāpāšanu izmanto kā galveno dialoga izveides principu. Pārāk reāla un tieši tādēļ tik banāla un absurda ir viņu pasaule. Totāls kurlums, ar kādu viņas reaģē pret apkārtējo pasauli, atklāj sazināšanās pārrāvumu sašķeltajā pasaulē vēl dramatiskāku un traģiskāku. Absurda cilvēks universalizējas un imitē to, kas ir jau miris. Stumbres varoņu apziņa reaģē uz ārējām zīmēm, kuras vairs nav iespējams iekšēji apzināt un piepildīt. Lugas personāžu drudzaino darbošanos neraksturo nekādi īpaši dziļāki mērķi, taču situācijas, kurās tie nonāk, prasa no viņiem pilnīgu ziedošanos un līdzdalību, kas tiek realizēta lingvistiskiem paņēmieniem – iegrimšanu valodas banalitātēs, verbālā murgā. Taču visas trīs sievietes atšķirībā no Andersona ļoti skaidri zina savu pūļu vēlamu gala iznākumu, realizējot pārākuma apziņu pār līdzcilvēkiem. Lai arī mērķi nav nekādi cēlie, tomēr nepārprotami. Marija visiem spēkiem šajā savdabīgajā Andersona "daudzsievišķības" situācijā (padomju sabiedrības tipisks attiecību modelis – viens vīrietis uz trim sievietēm) cenšas nosargāt savas pirmtiesības. Kaimiņiene Lidija, kuras pastiprinātās intereses par Andersonu patiesos iemeslus var tikai minēt, iespējams, savos četrdesmit piecos gados Andersonu uztver kā vienīgo un pēdējo iespēju realizēt sevi attiecībās ar pretējo dzimumu. Ironiski komiskās pārejās Stumbre atklāj šo padomju valstij raksturīgo komunālo dzīvošanas un domāšanas kontroles formu. Lidija ir konstanti klātesoša, nemitīgi gatava iesaistīties spēlēs "ar un ap Andersonu". Savukārt

Marijas māsa Jūlija tikai sākotnēji šķietami atšķiras no abām dzīves pieredzes bagātākajām, gados vecākajām sievietēm, kamēr nepārprotami un pavisam skaidri neiezīmējas viņas patiesie nolūki, kad viņa vilina Andersonu prom no siltās ģimenes ligzdiņas, aicinot līdzī uz Igaunijas rokfestivālu. Neba lai palīdzētu Andersonam izrauties no "šaurās bezizejas" un rast priekšstatu par patiesas personiskās brīvības iemantošanas iespējām, bet gan lai apliecinātu sevi, koķetējot ar hipiju kustības impulsētās brīvības formas – klaidonības – visatļautības provocējošo stilu :

*" Jūlija. Anderson, braucam, nenožēlosi. Papurināsim Mariju tā kārtīgi, viņas dzīve ir kaut kā uzkrītoši gluda, tā mūsu dienās nemēdz būt.*

*Baltais. Tev trūkst asu piedzīvojumu .*

*Jūlija. Ne jau man! Marijai! Man to ir, cik uziet! Nu, Anderson, kā tad būs? "*<sup>79</sup>

Sākotnējais Jūlijas kaujnieciskums un verbālā opozicionaritāte pret Mariju un Lidiju lugas finālā pārtop polifoniskā vienbalsībā; viens un distancēts ir tikai vienmēr smaidošais Andersons. Divkauja īsti strindbergiskā manierē ir uz dzīvību un nāvi ("Lidija. (...) ir jācīnās par katru cenu! Vēl taču viss nav zaudēts .."<sup>80</sup>). Autore izvēlētā dialoga forma, situatīvās un valodiskās klišejas un paradoksi ("daudzrunātāja" Lidija nemitīgi pārmet Jūlijai plāpīgumu"), darbības nosacītība, ko pastiprina Andersona rituālā aiziešana, gaidīšana, atnākšana visbanālākā iemesla dēļ – Andersons devies uz veikalu pēc āboliem un atgriežas pēc vairākām dienām. Varētu pat teikt, ka lugas dramaturģisko centru veido nevis "Andersonu gaidot", bet gan "ābolus gaidot" situācija, kas apliecina subjekta maznozīmīgumu, tā pakāpenisku iziršanu. Stumbre atsvešina, universalizē cilvēku, tā vietu un lomu sabiedrībā, līdzīgi kā to dara F.Dirrenmats lugā (melnajā komēdijā) "Spēlēsim Strindbergu"(1969), rādot attiecību "nāves deju" vienas ģimenes ietvaros, uzrādot komunikācijas izjukšanu un agresijas dzimšanu, cilvēka totālo nolemtību vientulībai, gan rūgti ironizējot, gan smeļot veselīgus un dziedējošus smieklus par dzīves absurditāti, atklājot dzīves smieklīguma īsti bezkaunīgo raksturu :

*"K.[Kurts] Tu gribēji viņu noslepkavot.*

*E.[Edgars] Un tad? Ne vienreiz vien es to gribēju. Katra laulība dzemdē domu par slepkavību(..) Vienīgā māksla, kas mums nepieciešama dzīvē, saucas: norobežošanās. Nosvītrot un iet tālāk. Tad pienāk mirklis, kad vairs nevar nosvītrot un iet tālāk, kad paliek vienīgi īstenība, un īstenība ir baismīga."*<sup>81</sup>

Stumbre meistarīgi pārvalda komikas arsenālu, izmanto traģiskā un komiskā elementa sintēzes piedāvātās iespējas, modelējot cilvēka iekšējās būtības un darbības neatbilstīgu ārējam valodiskajam noformējumam. Stumbre akceptē A.Bergsona darbā "Smieklī" izvirzīto cilvēka pašmērķīgās mehāniskās darbošanās, automatisma smieklīgumu, jo smieklīgais iespējams tikai tādā sabiedriskā institūcijā, kāda arī ir ģimene<sup>82</sup>.

Absurda lugā smieklīgais realizējas tēlu – "marionešu jeb papīra cilvēču" darbībā, dzīves mehānikā, kas veidota kā secīgi atkārtoto lugas epizožu montāža. Smieklīgā traģiskais raksturs atklājas nespējā atrisināt un pārvarēt teatrāli paspilgtināti, komiski veidotās situācijas. Stumbres un Dirrenmata drāmai raksturīgi, ka situāciju komiku vienmēr pavada valodas komika. Iespējamā apzīmējamā un apzīmētāja samainīšana vietām atklāj pašā valodā esošo "humora brīvību"<sup>83</sup>. Cilvēkā esošie dēmoni nemitīgi provocē traģiskā un komiskā mijiedarbi, saspēli, uzsverot, ka dažkārt ne tik daudz pasaule ir absurda, bet cilvēks pats (Dirrenmatam raksturīga atskārta). Galvenokārt darbojoties ar lingvistiski komiskajiem paņēmieniem, vārds tiek novests līdz galējai robežai, "uzspridzinot" valodu un iznīcinot arī pašu šīs valodiskās dzīves telpas iemītnieku – cilvēku. Galēji traģisku intonāciju cilvēka situācijai piešķir bezgalīgās variēšanās un atkārtotās mehānisms, jo "notikums ir galā tikai tad, kad tas piedzīvojis jaunāko no iespējamajiem pavērsieniem. Ļaunākais no iespējamajiem pavērsieniem nav paredzams. Tas rodas nejaušības dēļ."<sup>84</sup> Absurda mērķis, kā zināms, ir izteikt neizsakāmo, paust to jauno realitāti, kuras būtība pastāv saišu pārrāvumā starp saprāta vēlmi pēc skaidrības un pasaules iracionalitāti.

Līdzīgi kā S.Beketa absurda drāmas "Godo gaidot" centrā nokļūst klāt neesošais Godo, arī Stumbres lugas "Andersons" pēc spoguļprincipa veidotajā tēlu struktūrā dominējošās funkcijas apliecina nosacīti klāt esošais, taču daudznozīmīgi klusējošais Andersons, jo "vispēcīgākais ir tas tēls, kuram vislielākā nejaušības pakāpe (...)tas, ko visgrūtāk pārtulkot praktiskajā valodā"<sup>85</sup>. Kā jau pētījuma 1.nodaļas ievaddaļā minēts, 20.gadsimta 70.gadu beigās latviešu drāmā tiek pieteikts varonis, kurš visai grūti padodas šifrēšanai. Šāda varoņa dziļākā būtība tā arī paliek noslēpums. Varonis "mīkla", kura rīcībā ļoti bieži nav iespējams saskatīt cēlonseku sakarību, precizēt darbības motivāciju. Ļoti bieži L.Stumbres lugās drāmas varoņi, kuri "slēpjas", "neatklājas", iegūst metaforisku veidolu. Līdzīgas tēlu izveides tendences konstatējamas J.Jurkāna drāmā, taču

Jurkāna varoņi ar paspilgtinātu nosacītības pakāpi vairāk veic kādu simboliski traktētu virsuzdevumu. Šie Jurkāna varoņi realizē autora ideālu apliecinātājfunkciju, pretnostatot gara un matērijas sfēras. Trauslās, neaizsargātās dvēseles, bieži mākslinieciskas iedabas cilvēki, kurus skarbā realitāte nošķir, novirza perifērai eksistencei vai arī iznīcina, nesagaidot, kad tie pieaugs un beigs muļķoties, būs derīgi īstajai dzīvei. Ar ilgošanās ligu sirgst un pēc garīguma sauc Dzērvīte lugā "Dzērvīte", apsūdzību vienaldzībā līdzcilvēkiem pret savu dzīvi izvirza nāves apzīmogotais "ticīgais muļķis", dzejnieks Miks lugā "Pulkstenis ar dzeguzi". Ne vairs tik spilgti, taču pretestību nomācošajai dzīves ikdienībai un pasaules absurdam izrāda arī Jāzepiņš Jurkāna lugā "Jāzepiņš"(1986) un klusējošais dzīves pabērns Justs (Dūdieviņš) lugā "Oāze"(1988). Atšķirībā no Jurkāna Stumbres varoņiem ir izteiktāka spēja balansēt uz paralēlo esamību robežas. Tie vienlaikus var apdzīvot fizisko, kompromisu pārpilno, ikdienības un sadzīvistisku banalitāšu nomāktajās attiecībās balstītu telpu, nepazaudējot sapni par izraušanos no māju nomācošās agresivitātes, veidojot iedomāto, pārrealitātē balstīto, bieži vien apjukuma un neizpratnes distancētu gara un dvēseles dzīves telpu.

Atgriežoties pie šāda tipa varoņu ģenēzes latviešu pēckara dramaturģijā, akcentējama P.Putniņa 1971. Gadā rakstītā luga "Muļķis un pletētāji", kas jau iezīmē tās tendences, ko 70./80.gadu jaunās paaudzes dramaturgi konceptuāli attīsta un variē. Putniņa agrīnajai daiļradei piederīgā traģifarsa estētikā veidotā luga, kuru S.Freinberga nosauc par filozofisku paradoksu ar komēdijas elementiem<sup>86</sup>, konsekventi ieturētā nosacītībā atklāj varoņa "bez varoņa rakstura" pieteikto dilemmu. Dumpīgais, cildenais varonis, jaunais pletētavas darbinieks Picelinskis ieguvis skumji ironisku, nožēlas pilnu iekrāsojumu. Viņš ir vienkārši "muļķis", kas jau sākotnēji raisa neticību viņa rīcības jēgai, skumjas, vērojot viņa donkihotisko naivitāti. Jautājums, kāpēc tā notiek? Vai apkārtējais jaunums ir tik liels, vai arī problēma ir pašā varonī? Īsti viennozīmīgas atbildes P.Putniņa luga nesniedz. Te iedzīvināts varonis, kuram absolūti svešas pierastās un ērtās izdzīvošanas īpašības, varonis, kurš tomēr īsti neapjauš pats sevi un savu misiju. Picelinskis nav dzīvi pārveidotājs spēks, palikusi vien protestēšanas spēja, varonis izsaka savu viedokli un top sakauts. Taču cilvēkam vienmēr pieder izvēles brīvība un tieši "paradoksu" teātris, pēc E.Jonesko domām, ir "aicināts mācīt cilvēku izvēles brīvībai"<sup>87</sup>, jo pats tas neizprot nedz dzīvi, nedz



sevi. Kā saprast otru, ja īsti skaidra nav paša dziļākā būtība? Respektējot F.Dirrenmata viedokli, ka "to, kas attiecas uz visiem, spēj atrisināt vienīgi visi"<sup>88</sup>, jāsecina, ka to, kas attiecas uz katru atsevišķi – tikai katrs pats. Taču paradoksālais varonis, kāds ir arī P.Putniņa Picelinskis, radniecīgi Stumbres Andersonam nespēj atcerēties sevi tādu, kāds tas bija vakar, līdz ar to neapzinās sevi tagadnībā un nav arī saredzami nākotnes perspektīvas meti. F.Nīče uzskata, ka "cilvēks ir kaut kas, kas jāpārvar"<sup>89</sup>, bet, lai to veiktu, cilvēkam jābūt kungam pār haosu, kas plosās paša apziņā.

Stumbres drāmas sakarā vienmēr aktuāls jautājums, vai dramaturģes lugu varoņi ir savas dzīves un "dvēseles haosa" saimnieki? Šķiet, tie pretstatā Putniņa lugā pieteiktajam varonim un arī Jurkāna drāmas opozīcijā esošajiem ideālistiem bieži savas dzīves "augstāko ideju" tā arī neapjauš, konstatē tās neesamību, plūstamību, iluzoritāti vai arī – objektīvu, biežāk gan subjektīvu ieganstu dēļ nespēj to īstenot. Stumbres attieksme pret šādiem pašas drāmas teritorijā mītošiem sarežģītiem varoņiem ir neviennozīmīga. Lugas "Andersons" titulvaronis Andersons ir spilgts šāda tipa paraugs, varētu pat teikt, eksotisks eksemplārs. Andersons – "mājas cilvēks", kuram "žēl nosist laiku guļot", par kuru sievietes izrāda pastiprinātu interesi. Kaut arī Andersons atļāviens izrādīt muļķību, ka spēj būt labs vīrs (te, protams, diskutabls jautājums, ko tas īsti nozīmē Andersona gadījumā), izlaižot visas trīs sievietes "kā teles", iespējams tādējādi pakļaujot sevi garīgai varmācībai, gluži par muļķi Andersonu nu nekādi nenosaukt. Andersons izrāda apbrīnojamu nekonsekvenci, neaktivitāti attieksmē pret konkrēto situāciju, verbāli distancējoties. Taču tieši šī pašsaglabāšanās instinkta noteiktā apstākļa dēļ Andersons netiek sakauts, kā P.Putniņa Picelinskis, apkārtējai īstenībai pretoties nespējīgais varonis. Andersons ir krietni sarežģītāks, nedefinējams savā neskaidri paustajā attieksmē pret notiekošo un rīcības nemotivētībā, līdz ar to daudz grūtāk šifrējams. L.Stumbres luga izvirza veselu virkni neatbildētu un droši vien arī līdz galam neatbildamu jautājumu. Kas īsti ir Andersons? Pasaules un tuvāko cilvēku nesaprasts, garīgā trimdā devies nekam nepiesaistīts, šajā pasaulē "pazaudējies", savas transcendentālās saknes aizmirsis vientuļnieks, nenovērtēts mākslinieks, kas iesaistījies bezvārdu konfliktā ar apkārtējiem "pūļa" cilvēkiem, kas ir daudz dziļāks par ikdienišķu nesaprašanos laulāto starpā? Vai arī glēvs un untumains, par sevi un citiem atbildību uzņemtis nespējīgs īpatnis ("laikmeta āksts")? Kas galu galā slēpjas aiz Andersona daudznozīmīgās klusēšanas? Kā interpretēt šo vienīgo,

pašam Andersonam vien saprotamo vēstījumu pasaulei un līdzcilvēkiem, ietīstoties dzejas metaforu miglīnā:

*"Andersons. Es neesmu prasījis dzīvot ,  
bez apbrīna , dusmām  
cenšos saņemt it visu, ko dzīve man sniedz.  
Un aiziešu es un nejautāšu nevienam  
par šo manu savādo gaitu virs zemes...  
(..) šorīt pasmaidīja saule ,  
es jūtu :  
beidzot viņa mīl arī mani."*<sup>90</sup>

Andersona dzīve uztverama kā komentārs šim šķietami vienkāršu patiesību apliecinošajam dzejolim. Tikai kāds? Skumju caurstrāvots, vientuļnieka aizplīvurotās imaginālās dvēseles<sup>91</sup> atspulgs vai pāri stāvoša modernā cilvēka ironija par pasaules kārtību? No vienas puses, Andersons realizē absurda drāmas izvirzītās prasības, parādot fatāli neatrisināmo indivīda situāciju absurdajā pasaulē. Taču, no otras, Stumbre nemanāmi pieskaras un uzmanību pievērš tai varoņa slēptajai iekšējās struktūras daļai, kas līdz ar epizodisko Andersona aiziešanu no ierastās, indivīdu iznīcinošās vides izvirza jautājumu par patiesas brīvības iemantošanas nosacījumiem. Šo vienu no svarīgākajiem savas daiļrades jautājumiem Stumbre turpina variēt, meklējot visprecīzākos drāmas saturiskos un formālos risinājumus.

### **Garīgās brīvības telpas konkretizācija L.Stumbres lugā "Tā, lai var redzēt ceļu"**

Cenšoties saprast cilvēka traģisko situāciju laikmeta peripetijās, agrīnās L.Stumbres daiļrades aktīvo izteiksmes meklējumu noslēguma posmu konceptuāli iezīmē luga **"Tā, lai var redzēt ceļu"(1979)**. Stumbre mēģina konkretizēt garīgās brīvības telpu, veidojot divu paralēlu realitāšu – garīgās un fiziskās – noteiktu telpisku struktūru, personiskās brīvības robežas liekot krietni tālu, aizmirstot pienākumu, mājas, ļaujoties svešā un noslēpumainā vilinājumam. Tas ir aiziešanas laiks, kā to precīzi formulē V.Čakare<sup>92</sup>. Attālināšanās laiks no drāmas klasiskajiem kanoniem, eksperimentu un mākslinieciski visprecīzākās un izteismīgākās drāmas valodas meklējumu laiks arī pašai dramaturģei. Stumbre – cik brīva pati, tik brīvi ļauj

izpausties saviem varoņiem. Pamazām izkristalizējas un tieši lugā "Tā, lai var redzēt ceļu" programmātiski atklājas L.Stumbres drāmai specifiskie hronotopiskie komponenti – konflikti, situācijas, tēli un to attiecības ar pašu radīto dzīves telpu. Šīs lugas telpiskā struktūra precīzi raksturo L.Stumbres daiļrades koncepciju, kas atspoguļo racionālā un iracionālā elementa attiecības individuā un appasaulē. Tādējādi aktualizējas doma par divām pastāvošām pasaulēm – objektīvo, empīrisko, kurā cilvēks mehāniski veic noteiktas funkcijas, un subjektīvās eksistences pasauli, kura ir galvenā un kurā cilvēks var realizēties kā garīgi brīva būtne. Lugas "Tā, lai var redzēt ceļu" varoņus var itin viegli strukturēt attiecībā pret šīm divām dzīves telpām. Pirmo pārstāv Gustava dēls Jānis, kurš neapšaubāmi ir "solījuma" cilvēks un nešķiro līdzekļus mērķa sasniegšanai, Līnas māsa Brigita, Jāņa gara radniece, kurai personiskās brīvības jēdziens ir tukša skaņa, un Gustava saimniece, kas varētu būt klātneesošās Gustava sievas – kādas Mildas, kuru viņš izvēlēties kā zelta vidusceļu par sliktu Līzai un Matildei – spoguļattēls, atklājot vistipiskākos priekšstatus par māju kā sprostu un silto ģimenes ligzdiņu kā dažu atsvešinātu, vientuļu indivīdu "kopā būšanas" vietu (lugā "Andersons" piedāvātais attiecību modelis). Tieši šīs pasaules absurda bezjēdzīgums provocē Gustava atskārsmi:

*"Pārāk daudz gribēt ir slikti, neko negribēt – arī slikti. Pa vidu stāv tas, ko grib citi, un tas mums neder. Ko lai iesāk?"<sup>93</sup>*

Acīmredzot ir vēl kaut kas, kas nebūt nenozīmē "vasaras vidū gribēt ziemu vai sēdēt uz zvaigznes un noskatīties uz pārējiem". Stumbre konceptuāli izvirza jautājumu – kāda ir šī otra pasaule, kuras virzienā pagrūsts Gustavs, sajutis nezināma spēka pieskārienu? Brīvībai nepieciešama distancēta telpa, kuras interpretācijā dramaturģe pieļauj transcendentāla, mistiska risinājuma iespējas. Tā ir bezgalīga telpa interpretācijai, arī spēlei. Centrālo brīvības telpas koordinātu asi iezīmē ceļš – nejaušu satikšanos vieta, kur vienā laika un telpas punktā jeb hronotopā krustojas piecdesmitgadīgā Gustava un divdesmittrīsgadīgās Līnas likteņi. Viņu kopīgā ceļa sākuma punkts, dzīves sliekšņa situācija dzelzceļa stacijā, zīmīgi – "vienā no tām stacijām, kur vilciens piestāj vienreiz dienā un arī tad cilvēku, kas vēlas kaut kur aizbraukt, nav visai daudz". Ir tikai Gustavs un Līna, un arī viņi nebrauks. Stumbre paralēli veido vairākus ceļus – dzelzceļu, pa kuru kustīgā un tajā pašā laikā homogēnā noslēgtā vilciena telpa aiznestu tālēs nezināmās – bezgala vilinoši, bet, iespējams, arī šī iespēja aizvien no jauna piedāvā uzspiestas vai brīvprātīgi pieņemtas un akceptētas attiecību shēmas, kuras rada bailes no citādā,

ārpus sevis esošā. Šis ceļš gan aicina, gan biedē. Gustavs vairākkārt iztēlojies savu aizbraukšanu un pazušanu, taču neuzdrīkstas... Un ir vēl viens ceļš – pa kreisi, pa kuru autobuss ved atpakaļ. Kā atzīst Gustavs, *"ceļu ir vesels lērums, atliek tikai izvēlēties"*<sup>94</sup>. Īstais ir Stumbres piedāvātais kājām ejamais ceļš, kas sevī ietver gan objektīvo, lineāro laiktelpu, gan subjektīvo, nelineārās kustības struktūru. Ceļš – reālais un ceļš – metaforiskais, uz kura iznāk L.Stumbres agrīnās daiļrades uz romantisku konfliktu tendētie varoņi. Lugā ceļa piedāvātās telpiskās izpausmes atklājas komplicētākas nekā pirmajā brīdī šķiet. Ceļš te iegūst dinamiski traktējama labirinta veidolu, labirinta, kas jāveic, pārbaudījuma, kas jāiztur. Tādējādi to var aplūkot kā garīgo meklējumu ceļu, kas jānoiet galvenokārt Gustavam (Līna dodas līdzi), lai atrisinātu savas eksistences identitātes problēmas. Labirints kā mūsdienu pasaules zīme ar plašām mākslinieciska un filozofiska vispārinājuma iespējām uzspirdzina indivīda apziņā sakārtoto pasauli, lai "izgaismotu cilvēku un viņa brīvību dzīves mūžīgajā rotaļā"<sup>95</sup>, arī cilvēka varas apziņu un ilūziju par to. (*" Gustavs. Ceļš tikai izskatās tāds balts un nemainīgs, patiesībā aiz katra līkuma slēpjas kāds piedzīvojums."*<sup>96</sup>) Kā zināms, labirints piedāvā daudzus lasījuma variantus, un arī Stumbre intuitīvi lugā paver vairākas interpretācijas iespējas. Pirmkārt, labirinta situāciju lugā var traktēt kā izdomas, ilūzijas par realitāti vai arī reālā un ireālā savstarpēju atspoguļošanu, pārejot vienam otrā gluži kā labirinta ejās. Gustava apziņā saplūst divēju sapņu robežas – sapnis par dzīvi uz ceļa un dzīves sapnis (murgs) *"sprostā ar savējiem"*. Labirintu iespējams skaidrot arī kā haosu un mūžīgo patiesības meklēšanu, kas ved prom no tām *"vienreizējām"* ( pasvītrojums mans – A.K.) mājām, kurās otrreiz vairs neatgriežas, jo tās atklājas kā destruktīvs, postošs spēks indivīda brīvības modam. Kā tas Stumbres drāmai raksturīgi, precīzi izvēlētu valodisku zīmju sistēma veido Gustava pamestās pasaules telpisko shēmu – *"dārzs ap māju kā līgavas vainags, upīte, kura burbuļoja un čaloja kā pats nelabais, un zivis tur mudžēja bez jēgas.." un "sieva kā īsts dārgakmens tā visa centrā"* ( pasvītrojums mans – A.K.). Tas ved projām arī no sātana nepārejošā un mūžīgā kārdinājuma, no tā troļļa, kas pašā. Un, treškārt, šo ceļu var uztvert kā aicinājumu uz spēli, sava veida masku balli. Gustavs labprāt kļūtu par ceļojošu mākslinieku, precīzāk, komediantu, lai priecētu cilvēkus:

*" Gustavs. Tā ir lieliska nodarbošanās, vienmēr esmu apskaudis klejojošus mūziķus un aktierus. Mīļais dievs, ko tikai viņi nepiedzīvo! Pie tam viņi ir pārliecināti, ka kalpo mākslai, un tieši tas ir brīnišķīgi!"*<sup>97</sup>

Un galvenais, lai tas nekad nebeigtos – *"lūkājošs vecis un meitene ar tīru seju uz ceļa"*<sup>98</sup>. Labirintā, kurā kļīst L.Stumbres varoņi, uz izeju ved tikai viens ceļš un vienā vietā te divreiz atgriešanās nav paredzēta:

*" Gustavs. Jo mazāk mēs atcerēsimies to laiku, kad esam maldījušies pa tumsu, jo labāk."*<sup>99</sup>

Lai smeltos gaismu, ir jāiet ārā uz ceļa. Gaismas un tumsas ieskautā laiktelpā gaisma iezīmē reālo dzīves telpu – lineāro klejojumu telpu, horizontālo kustību, ko var raksturot kā romantiskā klaidoņa – nomada (atmetot visas idejas, alkas un nostaļģijas pēc piesaistības) esamības veidu, kam piemīt noteiktas kustības, robežu šķērsošana neatkarīgi no gala mērķa. Galvenokārt šo nomadisma stāvokli nosaka iedibinātu pieņēmumu apšaubīšana, nevis faktiskais ceļošana akts.<sup>100</sup> Nomadisms attiecas arī uz tāda veida kritisko apziņu, kas atsakās iemitināties sociāli kodētos domas un uzvedības modos. Līdz tumsai ir jābūt uz vietas. Tumsa atklāj (jeb gluži pretēji – ieslēpj) vertikālo asi, kas koordinē dvēseles dzīves laiktelpu. Tikai ar dvēseles pamošanos virzība kļūst par dzīvu izpausmi, tālums uzrunā dvēseli. Ikdienā cilvēks darbojas telpiskotā laikā un reti kad ieklausās dzīves dzīļu nepārtrauktajā dunoņā. Bet tieši tur pastāv reālā ilgstamība.<sup>101</sup> Tieši pateicoties ilgstamībai, vienā un tajā pašā laikā notiek ilgāka vai īsāka mainība, ar kuras palīdzību norisinās darbība iekšējā pasaulē un appasaulē. Te arī realizējas labirints kā pārejas motīvs no vienas pasaules otrā, kā tieksme pēc pārejas uz jaunu – harmoniskāku esamības telpu. Lugā "Tā, lai var redzēt ceļu" L.Stumbre vēl tic pati un virza lasītāja ticību šādas perspektīvas virzienā. Labirinta galvenā jēga – lai atdzimtu jaunai dzīvei, jānomirst vecajā. Vairāk vai mazāk "iniciācijas scenārijam" raksturīgos "meklējumu ceļa" etapus iziet arī Gustavs un Līna. Pirmais solis – iniciātiskā trimda – aiziešana, nošķiršanās no ierastās vides, pārbaudījumi ceļā – Gustava šaubas, Līnas bailes, cīņa ar šķēršļiem, kas šajā gadījumā izrādās pašu radnieki – Līnas māsa Brigita un Gustava dēls Jānis, kuri gatavi likt lietā visus iespējamus līdzekļus, lai abus "ceļniekus" vestu pie prāta un atgrieztu ierastajā realitātē. Abu dzīves pārmaiņu meklētāju – Gustava un Līnas – atskārsmi par izvēles pareizību, domājot par ideālu un reālo iespēju saduru, Stumbres varoņiem radniecīgi pauž Hilde H.Ibsena lugā "Celtnieks Sūlness"(1892) :

*" Hilde. (..) man tas liekas muļķīgi(..) Ka cilvēks nedrīkst tvert savu laimi. Dzīvot savu dzīvi. Vienīgi tāpēc, ka ceļā nostājies tāds, ko pazīst."*<sup>102</sup>

Cīņa ar šķēršļiem – iniciācijas pats svarīgākais punkts. Būtisks ir jautājums, cik Stumbres varoņi gatavi vislielākajam pārbaudījumam – cīņai ar pašu glēvumu, neizlēmību, pārāk mazu mērķtiecību. Cik lielā mērā tā ir tikai pretenzija uz protestu, uz gara brīvību? Te arī slēpjas L.Stumbres drāmas lielākais paradokss. Virzoties pa pārbaudījumu ceļu, ir svarīgi – ar ko un kā cilvēks labirintā ienācis. Nepareizs iesākums palielina kļūdu, maldu un strupceļu iespējas, lai atceramies Gustava mūža lielākās daļas komformistisko ievirzi. Otrs solis – simboliskā iniciātiskā nāve, pārvarot iepriekšminētos šķēršļus, pagaidām spējot noturēties pašu izvēlētā maršruta līnijās. Zaratustra ir pārliecināts – “kas nāk savam mērķim tuvu, tas dejo”<sup>103</sup>. Gustavs un Līna dejo savdabīgu iniciācijas rituālo deju pēc izvairīšanās no abu radnieku izliktajām lamatām:

*“ Līna iziet istabas vidū, un sākas viņas diezgan neparastā deja, kas tiek izdomāta uz vietas un ko pavada Līnas balss dažādās intonācijās, toņkārtās un ritmos. Dziesma ir bez vārdiem, tāda trallināšana, dūkšana un murmulēšana vien. Gustavs sajūsmināts applaudē.”*<sup>104</sup>

Dejas radošā kosmiskā kustība veido labirinta būtību un simbolizē grūto ceļu no dzimšanas līdz nāvei, nāvei un atdzimšanai<sup>105</sup>. Dziedošs un dejojošs cilvēks, Dionīsa veldzējošā gara ieskauts, atklājas kā “augstākās kārtības” loceklis. “Dionīsiskā burvība” atjauno cilvēku savstarpējo savienību<sup>106</sup>. Iniciācijas mērķis ir atdzimšana ar jaunu apziņu, jauniegūtu dziļāku skatījumu uz dzīvi un galvenokārt uz nāvi. L.Stumbre nepiedāvā viennozīmīgi uztveramu risinājumu. Lai izvēlētos starp sastingumu un dzīvi, dzīves izdzišanu un tās uzturēšanu, virzoties labirintā, nedrīkst to vienkāršot; tā būtu gan dzīves, gan gara nāve. Tādējādi svarīgi apzināties kustīgās, mainīgās un stabilās, konstantās telpas attiecības, te nošķirot māju jēdzieniski semantisko noslodzi, veidojoties binārām opozīcijām. Svešā māja – sava māja, māja – fiziskā dzīves telpa, māja – gara eksistences telpa.

L.Stumbres daiļrades otrā attīstības loka lugās (lauku cikla lugās – “Sarkanmataināis kalps”, “Jānis”, “Nākošpavasars”, daļēji arī “Rozē”) mājas simbolizē konkrētu piesaisti sociālajā, fiziskajā dzīves telpā, apliecinot Stumbres vēlmi atcerēties cilvēka saknes. Lugā “Tā, lai var redzēt ceļu” mājas arī kā sava veida labirints kļūst par metaforu varoņu iekšējai pasaulei, kas alkst pēc mīlestības, sapratnes un labestības. Māja – valstība pati par sevi pasaules vidū, glābiņa osta laikmeta mutuļos. To svarīgi apzināties, lai saprastu, ka māja joprojām atrodas tur,

kur agrāk. Šādu fizisko dzīves telpu raksturo Gustava istaba vecā koka mājā. Istabai ir logs un tā ir vienīgā šīs istabas patiesā vērtība, vienīgā sasaiste ar visuma telpu:

*"Gustavs. Kad tu skaties pa logu, tev katrā ziņā jāatrod kaut kas, kā dēļ tu skaties pa šo logu. Citādi tu mierīgu sirdi vari mūrēt to ciet, jo tas nebūs nekas cits kā vien muļķīgs caurums, no kura nav nekāda labuma."*<sup>107</sup>

Nav gatavas laimes formulas, arī Stumbrei ne. Kas vienam izeja, tas otram noslēgums, kas vienam noslēgums, tas otram centrs. Gustavam šāds centrs (labirinta sākums un beigas), iespējams, ir aka, ceļā uz kuru Gustavs saņēmis liktenīgo un eksistenciāli svarīgo grūdienu mugurā, aka, kur *"stundām stāvēt un lūkoties"* vai pazust, *"kā akā iekrist"* un, ja nepaveicas, var *"iegāzties garšjaukus akas dubļos"*, paverot varoņa iekšējās būtības komplicētību. Nav taisna ceļa uz patiesību, ir tikai apkārtceļš, bet apkārtceļš ir tik mērķīgs, tik sarežģīts. Un tāpēc, kā atzīst Gustavs, *"divi bieži vien ir krietni labāk nekā viens"* un vēl labāk, ja viens ir vīrietis un otra sieviete, un tas nekas, ka abi ir tik atšķirīgu vecumu un ka ir tikai draugi jeb, precīzāk, ceļa un cīņas biedri. Tikai vīrišķais prāts un sievišķais, ar zemapziņu saistītais spēks garīgo meklējumu ceļu dara harmonisku. Brīnumainākais mirklis lugā – Līna Gustava rokās *"kā silts un maigs cālēns"* – atklāj patieso saprašanās telpu – metafizisko, iracionāli veidoto attiecību telpu, kuru raksturo bezkompromisu sapratne un absolūta savstarpēja uzticēšanās, tādējādi izgaismojot vienu no L.Stumbres daiļrades pamattēmām – harmonisku cilvēcisko attiecību meklējumu tēmu.

Ārēji šķietami vienkāršā lugas forma slēpj plašu jēdzieniski asociatīvo lauku. Interesants lugas saturiskās interpretācijas slānis atklājas, runājot par lugas telpisko struktūru veidojošās horizontāles attiecībām ar garīgo meklējumu vertikāli, raugoties uz lugu ar laika distanci. Un, proti, iedrošinājums un arī pamatojums šādai interpretācijai rodams 1994. Gadā tapušajā L.Stumbres lugā "Skatiens no augšas", kurā vērojamas paralēles abu lugu varoņu situācijā. Lugas galvenā varone Anna nav pakļāvusies "mājas kārtībai", pūja vienīgajam un pareizajam viedoklim, jo dzīvojusi pēc sava prāta, mīlējusi, arī grēkojusi (Gustava līdziniece, iespējams, Līna pēc gadiem). Trīs gadus pavadījusi piespiedu trimdā, absolūtā vientulībā nomaļā būdā ceļa malā. Dvēselei maldoties grēku nožēlas un pāridarījuma nepiedodošās, dvēseli nīcinošās sajūtas radītajā labirintā, Anna sastop Paulu – arī izstumto, vajāto, kam uzlikti visas pasaules grēki (vai kurš tos labprātīgi uzņēmies). Pauls – Stumbres lugām tik raksturīgais divējādi tveramais tēls – zemes vīrietis ar miesu un asinīm,

kurš ļauj Annai apjaust maiguma un kaisles "augsto dziesmu". Un Pauls – Golgātas ciešanu ceļa gājējs pirms nokļūšanas Debesīs. Kā noslēpumaina augstāka spēka, arī kaislību, pārmaiņu un mūžības pieskāriens pār Annu nāk vēja brāzma, "satver viņu, purina matus un drēbes"<sup>108</sup>. Vējam norimstot, šķietami viss beidzies, Anna tajā pašā vietā, taču kaut kas ir būtiski mainījies viņā pašā – viss rimts un piepildīts, un nu reiz saprotami kļūst Paula vārdi – "mans ceļš ir beidzies, un es esmu mierā ar to"<sup>109</sup>. Annas prāts top apskaidrots, bet par dvēseli viņai vēl jācīnās, ejot ceļu līdz galam, nenoliedzot, nenoniecīnot nedz dievišķo, nedz cilvēcisko. Savā ziņā miesas, gara un dvēseles trīsvienības manifestēšanās situācijā beidzot visaugstākais tiek saukts vārdā un atdots tam piederīgais gods un slava ar visu nopietnību un pietāti. Pāri stāvošais, visvarenais spēks tiek saukts vārdā, kuru Gustavs lugā "Tā, lai var redzēt ceļu" lieto, valkā neapzināti un nevietā – "dieva dēļ, esi prātīga", "dievs vien zina, cik jauns es jūtos!", "dievs ar visām nebūšanām" u.c., taču šī vārda īsteno jēgu tā arī neapjauš:

*" Līna. Ak, kā es mīlu sauli!*

*Gustavs. Cik brīnumains vējš!*

*Līna. Tā mani mūžam auklēs!*

*Gustavs ( pēkšņi izkrītot no ritma ). Vējš allaž no manis izpurinājis visādas dražas, bet nu pēkšņi nevaru atrast tam piemērotu slavinājumu.*

*Līna. Ai, jūs izjaucāt dziesmu."<sup>110</sup>*

20. gadsimta cilvēka visu apšaubītājs un noliedzējs prāts pieļauj vien vāru, precīzi neformulētu nojautu par augstākā spēka klātbūtni it visos eksistences krīzes punktos, profanizējot sakrālo. Varbūt tieši šis vārds var kalpot par atslēgu, lai izkļūtu no labirinta. Šī zināšana iegūstama, vien radot paša harmonisko un stabilo dzīves telpu. Tikai tā iespējama saules gaisma Gustava istabas logā kā mūžības sakrālās harmonijas apjēgsme. Kad dvēsele ieiet īstenās patiesības atziņā, tajā vienkārtīgajā spēkā, kurā nāk Dieva atklāsme, tad dvēsele saucas "gaisma"<sup>111</sup>. Arī Dievs ir gaisma, un, kad dievišķā gaisma ielīst cilvēka dvēselē, tad dvēsele kļūst vienota ar Dievu kā gaisma ar Gaismu. Un tad var runāt par ticības gaismu. Ticības gaisma cilvēku aiznes tur, kur dvēsele ar saviem prātiem un spēkiem nevar nonākt. L.Stumbre, lai arī ne vienreiz vien atzinusi savu nekristīgo pasaules uzskatu, mēģina modernā daudzcietaušā cilvēka izjukušajā, destruktētajā vērtību skalā iezīmēt iespējamās garīgās virzības pieturas punktus, lai glābtu dvēseli. Vispārējā apjukuma situācijā iezīmēt sevis atcerēšanās, atpazīšanas un no jauna iepazīšanas



mezglpunktus. Analītiskās reliģijas filozofijas piekritēji ir pārliecināti, ka tieši cilvēka iekšējā pasaule slēpj sevī reliģiskās ticības, dieva piesaukšanas nepieciešamību. Cilvēka pašapziņa var realizēties tikai sadarbībā ar citām pašapziņām, taču tad tā līdz galam neatklāj sevi vispārējai apskatei. Pat visaktīvākajā saskarē ar citām tā paliek viena. Vienmēr garīgajā veselumā saglabājas kāds neapzināms patvērums, kurā noslēpties no svešām acīm. Šis neapzināmais tad arī ir visvērtīgākais dzīvē, jo tieši tas nes sevī Dievu. Cilvēka paštranscendence palīdz viņam saprast Dieva vienlaicīgo atklātību un aizklātību pasaules priekšā. Dievs ir katra atsevišķa cilvēka dzīves jēgas nesējs, viņa esamības simbols, kas ietver sevī svarīgākās piederības zīmes, ar kurām cilvēks norāda uz savu paša vērtību citu vērtību vidū. Sevis izzināšana ir kategorisks imperatīvs – morāls un reliģisks pamatlikums<sup>112</sup>. Vienīgi savas iekšējās pasaules noslēgtībā un dieva klātbūtnē cilvēks var izprast personiskās apziņas morālās un racionālās dimensijas. Cilvēks tikai kā reliģiska būtne spējīga iziet ārpus tagadnes laicīgajiem ierobežojumiem, un kā morāla būtne atbildēt par savu rīcību. Cilvēks ir brīva un atbildīga esība – kā mirklis, kas skata pats savu piedzimšanu<sup>113</sup>.

L.Stumbre no vienas puses nosacīti spēlē ar Rietumu cilvēka prātam tradicionāli labāk zināmo kristietības rituālo formu, taču vienlaikus, iekšēji polemizējot ar kristietības dogmatismu, spontāni ļaujjas Austrumu reliģiski filozofisko sistēmu vilinošajai dvēseles brīvību apliecinošajai kustībai. Gustava klejojumi savā ziņā rezonē Budas dzīvi brīvā dabā, mērenību izvēlē un uzturā, nekādu rūpju ne par sevi, nedz citiem. Gustava izvēlētie noteikumi zināmā mērā atbilst F.Ničes<sup>114</sup> priekšstatiem par cilvēka situāciju, kad Dievs kā absolūts tiek pasludināts par mirušu. Tas ir stāvoklis, kas vai nu dod mieru, vai uzjautrina, kurā cilvēks atrod līdzekli atradināties no citiem cilvēkiem. Lūgšana ir atmesta tāpat kā askētisms, nekāda kategoriskā imperatīva, nekādas piespiešanas vispār. Klejošana savā nodabā kā virzība, kas tomēr noved pie mērķa, kad tālums uzrunā dvēseli, par dzīvu izpausmi kļūst dvēseles pamošanās brīdī<sup>115</sup>. Budisms ir stingrs svētbilžu grāvējs jeb ikonoklastisks tādā nozīmē, ka grib redzēt cauri visiem elkiem un fiksācijām; budisma apgaisme jeb *satori ved* nevis pie dzīves nolieguma un atteikšanās no iesaistības ikdienas norisēs, bet gan noenkurē cilvēku vēl pamatīgāk šai "bēdu un asaru" lejā<sup>116</sup>. Taču visprecīzāk Stumbres idejiski filozofiskie meklējumi tuvojas arhetipiskās psiholoģijas pamatlicēja K.G.Junga viedoklim par Austrumiem raksturīgās viedības meklēšanu rietumu cilvēka dvēseles apcirkņos, cilvēka

neapziņā. Dvēsele ir precīzi, absolūti un neatgriezeniski vidū. "Vislielākā mistērija pastāv tieši tanī, ka dvēsele, kuras, strikti "zinātniski" ģemot, nav vai ir visur un nekur, piešķir jēgu un esamību visam pārējam. Tā ir kaut kas līdzīgs aplim, kura centrs ir visur un aploce – nekur."<sup>117</sup> Modernajam cilvēkam tik grūti ir būt pilnīgi modram un tanī pašā laikā pilnīgi atslābinātam. Pagaidām tā ir vāra atblāzma no tiem laikiem, kad Gustavs dziedājis baznīcas korī (Ibsena celtnieks Sūlness cēlis baznīcas) :

*" Baznīcas korī dziedāt ir ļoti patīkami, liekas, ka tava balss ir vismaz septiņas reizes skaistāka, plašāka un apgarotāka. Nerunājot nemaz par dvēselisko pacēlumu. Tas bija jauks laiks, līdz es biju spiests aiziet no kora, jo draugi mani izsmēja... Nesaprotu, kas viņiem likās smieklīgs."*<sup>118</sup>

Lūk, zīmīgs jautājums – kādēļ? Kādēļ Gustavs dziedājis baznīcas korī? Vai pats zina? Vai Gustavs jūtas aicināts apjaust augstākās patiesības? Šīs atmiņas simboliski interpretējamu vērš Gustava un Līnas vīna baudīšanas epizodi (zīmīgi, ka karstvīna, lai sasildītos) kā iespējamo veldzēšanos no svētā atziņu koka, izspēlējot Kristus sakramenta baudīšanas rituālo darbību pirms iespējamās pestīšanas:

*" Gustavs. Vīnam ik pa laikam piemīt ārkārtīgi patīkamas īpašības. Pat cēlas! Līna. Sevišķi daudz es to neesmu dzērusi.*

*Gustavs. Sevišķi daudz arī nevajag. Nu, dzersim uz laimi, kas lemta tikai nedaudziem! Pieņemsim, ka arī mēs esam to skaitā. (..) Brauksim tālāk, kur deguns rāda, un izvēlēsimies pašu skaistāko vietīgu.*

*Līna. Ak, jā! Kur kluss kā paradīzē! (pasvītrojums mans – A.K.)*

*Gustavs. Salīdzinājums kaut kur dzirdēts, bet nav slikts. Ak, šī klejošana."*<sup>119</sup>

L.Stumbre, kā allaž, lingvistiski precīzi atklāj varoņu dzīves telpu, kas raksturo to iekšējo sašķeltību. Tā ir valoda, kas līdz banalitātei tieši un reizē metaforizēti poētiskā veidā atklāj un reizē ieslēpj traģisko, varoņu pašu neapzināto. Valoda kā zīmju sistēma ar savu īpašo simbola vērtību rada lugas telpisko labirintu. Un runāt labirinta valodā nozīmē rēķināties arī ar maldīšanos un zaudējuma iespēju<sup>120</sup>. Uz cik stipriem pamatiem ceļu bruģē (līdzina) L.Stumbres 20.gadsimta beigu sašķelto dvēseļu cilvēki, par to īsti nav pārliecināta pati dramaturģe, tādēļ brīvības cilvēkam Gustavam jābūt uzmanīgam virziena izvēlē, lai ceļa piedāvātā brīvība neiznīcinātu pašu. Stumbres piedāvāto ceļa zīmju tik daudz. Kuras īstās, kuras maldīgās?

Pakāpeniski ceļš L.Stumbres lugās iegūst precīzāku, noteiktāku sākuma un beigu robežu, līdz izbeidzas kādā noslēgtā fiziskā vai garīgā telpā, vai arī balansē uz iedomātā un reālā robežas – kādā īpatnā starptelpā. Taču būtiskākā atslēgas frāze lugā "Tā, lai var redzēt ceļu" ir Gustava dēla teiktais par tēvu: "(..) *tev nav visi mājās*"<sup>121</sup>. Kā ir tad, kad visi ir mājās? "*Kādi mājokļi vajadzīgi cilvēkam?*"<sup>122</sup> vaicā H.Ibsena celtnieks Sūlness. Stumbre ir pārliecināta, ka māja ir jāceļ un arī jāapdzīvo pašam. Pamatojums metafizisku garīgu meklējumu vertikālās kustības ieskicējumā L.Stumbres agrīnajā daiļradē rodams kristīgā eksistenciālisma pārstāvja S.Kirkegora teiktajā: "Kad cilvēks sāk domāt, viņš meklē Dievu."<sup>123</sup> Atbildība par sevi izrauj no nevainības un nezināšanas, liek cilvēkam apjaust laiciskā un mūžīgā, galīgā un bezgalīgā, nepieciešamības un brīvības sintēzi. Cerība pastāv kustībā.

Freinberga S. P. Putniņš un latviešu drāmas divi gadu desmiti. – R.: Liesma. – 1989. – 187.lpp.

"Jaunā dramaturģija" šeit lietota kā 20.gadsimta 70. gadu beigu jauno dramaturgu paaudzes (L.Stumbres, J.Jurkāna, I.Paukša u.c.) radīto dramatisko sacerējumu apzīmējums.

Kalnačs B. Paaudzes personības, stilistiskie meklējumi 20.gs.80.un90. gadu latviešu drāmā // Teātra Vēstnesis. – 2002. – Nr. 1. – 108.lpp.

Radzobe S. Cilvēks un laiks Gunāra Priedes lugās.- R.: Liesma. – 1982. – 14. lpp.

Gundars L. Priedes modes vilni es negribētu // Diena. – 2001. – 26. janvāris.

Radzobe S. Cilvēks un laiks Gunāra Priedes lugās. – 174. lpp.

Bībers G. Gunāra Priedes dramaturģija. – R.: Liesma. – 1978. – 41.lpp.

Turpat, 66.lpp.

Freinberga S. P.Putniņš un latviešu drāmas divi gadu desmiti. – 52.lpp.

Neorealisms – virziens itāliešu literatūrā un kino 20.gs. 40.-50.gados (lit.- A.Morāvia, Č.Paveze; kino- R.Roselini, Fellīni, V.de Sika u. c.), ko raksturo māksla padarīt ikdienišķo interesantu un dziļi būtisku.

Bībers G. Gunāra Priedes dramaturģija. – 81. lpp.

<sup>122</sup> Izvērstāka šī tēla kontekstuālā sasaiste ar Stumbres drāmas varoņiem veikta 1.daļas 2.apakšnodalā.

<sup>123</sup> Skat. Freinberga S. P.Putniņš un latviešu drāmas divi gadu desmiti. – 99.lpp.

<sup>124</sup> Turpat, 164. lpp.

<sup>125</sup> Turpat, 50. lpp.

<sup>126</sup> Vārdaune Dz. Jānis Jurkāns // Latviešu rakstnieku portreti, 70.- 90. gadi.- R.: Zvaigzne ABC. – 1998. – 9. lpp.

<sup>127</sup> Jurkāns J. Pulkstenis ar dzeguzi // Jurkāns J. Viņš taču ir muļķis / Lugu izlase.- R.: AGB. – 2001. – 81.lpp.

<sup>128</sup> Rubenis A. Vai jaunais vienmēr ir labs?// Grāmata. – 1990. – Nr. 9. – 4. lpp.

<sup>129</sup> Strindbergs A. Priekšvārds // Strindbergs A. Jūlijas jaunkundze. – R.: Daugava. – 1995. – 72. lpp.

<sup>130</sup> Ионеско Э. Разговор о моем театре и о чужих разговорах // Ионеско Э. Носорог.- Санкт-Петербург, Издательство «СИМПОЗИУМ». – 1999. – 574 с.

<sup>131</sup> Skat. Mūks R. Ne garīgumu, ne dvēselīgumu // Kritikas gadagrāmata, 19.- R.: Liesma. – 1992. – 73.lpp.

<sup>132</sup> Bahtins M. Laiks un hronotops // Kentaurs. – 1995. – Nr.19. – 112.lpp.

<sup>133</sup> Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu // Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu / Lugas. – R.: Liesma. – 1989. – 46.lpp.

- <sup>24</sup> Domāts analītiskās psiholoģijas pamatlicēja K.G.Junga radītais Patības jēdziens, kas vispilnīgāk atspoguļojas Junga mācībā par arhetipiem, raksturojot cilvēka paštapšanu, sevis atrašanu un izveidošanu; šo procesu viņš dēvē par individuāciju.
- <sup>25</sup> Čakare V. Leldes Stumbres zīmes sievietes esībai vīrieša pasaulē // Feminisms un literatūra. – R.: Zinātne. – 1997. – 74.lpp.
- <sup>26</sup> Bretons A. Sirreālisma manifesti // Karogs. – 1990. – Nr. 12. – 173.lpp.
- <sup>27</sup> *Nonsens* nevis vienkārša jēgas neesamība, drīzāk aktīva jēgas neiespējamība un *bezjēga* subjekta darbības neiespējamība, ja ir jēgas neiespējamība, skat. Культурология XX века / Словарь. – Санкт-Петербург. – Университетная книга. – 1997. – 10. с.
- <sup>28</sup> Esslin M. Das Theater des Absurden. – Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg. – 1985. – S. 20.
- <sup>29</sup> Turpat, 99.lpp.
- <sup>30</sup> Mamardašvili M. Arziņa un civilizācija // Grāmata. – 1990. – Nr. 10. – 44. lpp.
- <sup>31</sup> Skat. Zīverte L. Tukšu telpu apdzīvot nevar // Teātra Vēstnesis. – 1993. – Nr. 3. – 76. – 79.lpp.
- <sup>32</sup> Skat. Kasīrers E. Apcerējums par cilvēku. – R.: Inteleks. – 1997. – 16., 19. lpp.
- <sup>33</sup> Stumbre L. Zīmējumi smiltīs // Intervijas. – R.: Liesma. – 1982. – 213. lpp.
- <sup>34</sup> Turpat, 194. lpp.
- <sup>35</sup> *Feminā klusuma zona* – domāts feministu teorijās (J.Kristevas, L.Irigarajas u.c.) izvērstais viedoklis, kas pierāda sievietes ciklisko, nelineāro domāšanas veidu un spēju atcerēties pašas dvēseles pieredzi.
- <sup>36</sup> Bekets S. Godo gaidot // Avots. – 1987. – Nr. 11. – 26. lpp.
- <sup>37</sup> Ионеско Э. О театре // Ионеско Э. Носорог. – 547 с.
- <sup>38</sup> Stumbre L. Zīmējumi smiltīs // Intervijas. – 176. lpp.
- <sup>39</sup> Skat. Ионеско Э. О театре // Ионеско Э. Носорог. – 546 с.
- <sup>40</sup> Skat. Бентли Э. Жизнь драмы. – Москва. – Искусство. – 1978. – 91., 92. с.
- <sup>41</sup> Bībers G. Būt vienmēr ceļā // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R.: AGB. – 2000. – 7.lpp.
- <sup>42</sup> Paroksisms – [fr. Paroxysme < gr. paroxysmos 'uzbudinājums] med. pēkšņa slimības paasināšanās; slimības lēkme. E.Jonesko, runājot par valodas izjukšanas traģēdiju, lieto šo jēdzienu, lai apzīmētu valodas galējās robežas.
- <sup>43</sup> Ионеско Э. О театре // Ионеско Э. Носорог. – 546 с.
- <sup>44</sup> Zīverte L. Tukšu telpu apdzīvot nevar // Teātra Vēstnesis. – 77. lpp.
- <sup>45</sup> Skat. Померанц Т. Язык абсурда // Померанц Т. Выход из транса. – Москва. – 1995. – 56.с.
- <sup>46</sup> Ионеско Э. Театр абсурда будет всегда // Ионеско Э. Носорог. – 588 с.
- <sup>47</sup> Stumbre L. Zīmējumi smiltīs // Intervijas. – 211. lpp.
- <sup>48</sup> Turpat, 201. lpp.
- <sup>49</sup> Kalnačs B. Ibsena zīmē. – R.: Zinātne. – 2000. – 121. lpp.
- <sup>50</sup> Ibsens H. Leļļu nams // Ibsens H. Drāmas. – R.: Liesma. – 1984. – 196. lpp.
- <sup>51</sup> Jungs K.G. Dvēseles pasaule. – R.: Spektrs. – 1994. – 167. lpp.
- <sup>52</sup> Turpat, 9. lpp.
- <sup>53</sup> Stumbre L. Zīmējumi smiltīs // Intervijas. – 203. lpp.
- <sup>54</sup> Stumbre L. Ezers // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R.: AGB. – 2000. – 172. lpp.
- <sup>55</sup> Stumbre L. Zīmējumi smiltīs // Intervijas. – 186. lpp.
- <sup>56</sup> Ēna – pēc K.G.Junga arhetipu teorijas pirmā individuācijas pakāpe, skat. Юнг К. Г. Человек и его символы.- М. : Серебрянные нити». – 1998. – 165 – 175 с.
- <sup>57</sup> Niče F. Tā runāja Zaratustra. – R.: Zvaigzne ABC. – 2001. – 122.lpp.
- <sup>58</sup> Fromms Ē. Brīvība un spontānums // Kentauris. – 1995. – Nr. 8. – 90. lpp.
- <sup>59</sup> Stumbre L. Zīmējumi smiltīs // Intervijas. – 181. lpp.
- <sup>60</sup> Skat. Irigaraja L. Kad mūsu lūpas sarunājas // Mūsdienu feministiskās teorijas. – SIA "J.L.V.". – 2001. – 349. – 361. lpp.
- <sup>61</sup> Stumbre L. Zīmējumi smiltīs // Intervijas. – 204. lpp.
- <sup>62</sup> Skat. Jungs K.G. Dvēseles pasaule. – 173. lpp.
- <sup>63</sup> Ibsens H. Eijolfiņš // Ibsens H. Drāmas. – R.: Liesma. – 1984. – 504. lpp.
- <sup>64</sup> Stumbre L. Zīmējumi smiltīs // Intervijas. – 219. lpp.
- <sup>65</sup> Bretons A. Sirreālisma manifesti // Karogs. – 175. lpp.
- <sup>66</sup> Skat. Baumanis R. No saldā miega mosties... // Avots. – 1987. – Nr. 11. – 18. – 19. lpp.
- <sup>67</sup> Бентли Э. Жизнь драмы. – 324 с.
- <sup>68</sup> Traģifarss – jēdziens absurda dramaturģijā, kas atgādina S.Janga akcentēto patiesību par traģēdijas lielāku līdzību ar farsu nekā drāmu vai augstākajām komēdijas formām. Jo traģēdija un farsis ir dramaturģijas galējības – skat. Бентли Э. Жизнь драмы. – 315 с.
- <sup>69</sup> Ионеско Э. О театре // Ионеско Э. Носорог. – 544 с.
- <sup>70</sup> Бентли Э. Жизнь драмы. – 316 с.
- <sup>71</sup> Esslin M. Das Theater des Absurden. – S. 14.

- <sup>72</sup> Skat. Ionisko Э. О театре // Иониско Э. Носорог. – 544 – 553 с.
- <sup>73</sup> Dirrenmats F. Fiziķi // Dirrenmats F. Lugas. – R.: VAGA. – 1995. – 181. lpp.
- <sup>74</sup> Burkard M. Dürrenmatt und das Absurde. Gestalt und Wandlung des Labyrinthischen in seinem Werke. – Bern: Europäischer Verlag der Wissenschaft. – 1991. – S. 85.
- <sup>75</sup> Яснов М. Поверн реальности // Иониско Э. Носорог. – 17 с.
- <sup>76</sup> Мрожек С. Танго // Мрожек С. Хочу быть лошадыо. – М.: «Молодая гвардия». – 1990. – 201 с.
- <sup>77</sup> Heidegers M. Vēstule par humānismu // Grāmata. – 1991. – Nr.10. – 19.lpp.
- <sup>78</sup> Сартр Ж.П. Миф и реальность театра // Как всегда - об авангарде: Антология французского. – М.: ТПФ «Союзтеатр». – 1992. – 109 с.
- <sup>79</sup> Stumbre L. Andersons // Karogs. – 1979. – Nr. 4. – 114. lpp.
- <sup>80</sup> Turpat, 123. lpp.
- <sup>81</sup> Dirrenmats F. Spēlēsīm Strindbergu // Dirrenmats F. Lugas. – 318. lpp.
- <sup>82</sup> Skat. Волкенштейн В. Драматургия. – М.: «Новая Москва». – 1923. – 144 с.
- <sup>83</sup> Helbling R.E. Groteske und Absurdes – Paradoxie und Ideologie // Friedrich Dürrenmatt Studien zu seinem Werk / Herausgegeben von Gerhard P. Knapp. – Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag. – 1976. – S. 206.
- <sup>84</sup> Dirrenmats F. Fiziķi // Dirrenmats F. Lugas. – 181. lpp.
- <sup>85</sup> Bretons A. Sirrealisma manifesti // Karogs. – 176.lpp.
- <sup>86</sup> Skat. Freinberga S. P. Putniņš un latviešu drāmas divi gadu desmiti. – 82.lpp.
- <sup>87</sup> Иониско Э. Театр абсурда будет всегда // Иониско Э. Носорог. – 588 с.
- <sup>88</sup> Dirrenmats F. Fiziķi // Dirrenmats F. Lugas. – 182. lpp.
- <sup>89</sup> Niče F. Tā runāja Zaratustra. – 121.lpp.
- <sup>90</sup> Stumbre L. Andersons // Karogs. – 116. lpp.
- <sup>91</sup> Te domāta psihoanalītiķa Z.Freida izteiktā atziņa par dzeju kā cilvēka dvēseles struktūras izgaismotāju, runājot par jaunrades iespējām, līdz ar to robeža starp mākslu un dzīvi kļūst trauslāka, metaforu radīšana ir visu valodas lietotāju kompetence, skat. Rortijs R. Nejausība, ironija un solidaritāte. – R.: Pētergailis. – 1999. – 56. lpp.
- <sup>92</sup> Čakare V. Leldes Stumbres zīmes sievietes esībai vīrieša pasaulē // Feminisms un literatūra. – 72. lpp.
- <sup>93</sup> Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu // Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu / Lugas. – R.: Liesma. – 1989. – 32. lpp.
- <sup>94</sup> Turpat, 12. lpp.
- <sup>95</sup> Rubene M. Labirinta pasaule // Grāmata. – 1990. – Nr. 7. – 15. lpp.
- <sup>96</sup> Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu // Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu / Lugas. – 46. lpp.
- <sup>97</sup> Turpat, 34. lpp.
- <sup>98</sup> Turpat, 21. lpp.
- <sup>99</sup> Turpat.
- <sup>100</sup> Skat. Braidoti R. Par nomadismu // Mūsdienu feminisma teorijas (antoloģija). – R.: Jumava. – 2001. – 156., 171. lpp.
- <sup>101</sup> Bergsons A. Reālā ilgstamība // Grāmata. – 1990. – Nr. 1. – 25. lpp.
- <sup>102</sup> Ibsens H. Celtnieks Sūlness // Ibsens H. Drāmas. – R.: Liesma. – 1984. – 443. lpp.
- <sup>103</sup> Niče F. Tā runāja Zaratustra. – 184.lpp.
- <sup>104</sup> Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu // Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu / Lugas. – 34. lpp.
- <sup>105</sup> Rubene M. Labirinta pasaule // Grāmata. – 12. lpp.
- <sup>106</sup> Гюнтер Х. М. Бахтин и "Рождение трагедии" Ф. Ницше // Диалог. Карнавал. Хронотоп / Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М. М. Бахтина. – Витебск. – № 1. – 1992. – 27 с.
- <sup>107</sup> Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu // Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu / Lugas. – 16. lpp.
- <sup>108</sup> Stumbre L. Skatiens no augšas // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R.: AGB. – 2000. – 279. lpp.
- <sup>109</sup> Turpat, 269. lpp.
- <sup>110</sup> Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu // Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu / Lugas. – 49. lpp.
- <sup>111</sup> Meistars Ekharts. Sprediķi // Grāmata. – 1991. – Nr. 5. – 59. lpp.
- <sup>112</sup> Kasīrers E. Apcerējums par cilvēku. – R.: Intelekts. – 1997. – 17. lpp.
- <sup>113</sup> Skat. Viņpus laba un ļauna. – R.: Avots. – 1989. – 148., 149. lpp.
- <sup>114</sup> Niče F. Antikrists. – R.: ABB. – 1998. – 39. lpp.
- <sup>115</sup> Špenglers O. Makrokosms // Kentaurs. – 1999. – Nr. 19. – 17. lpp.
- <sup>116</sup> Mūks R. Ceļā uz Rietumu nirvānu caur Latviju. – R.: Valters un Rapa. – 2000. – 10. lpp.
- <sup>117</sup> Turpat, 11. lpp.
- <sup>118</sup> Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu // Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu / Lugas. – 41. lpp.
- <sup>119</sup> Turpat, 41. lpp.
- <sup>120</sup> Rubene M. Labirinta pasaule // Grāmata. – 18. lpp.
- <sup>121</sup> Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu // Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu / Lugas. – 27. lpp.
- <sup>122</sup> Ibsens H. Celtnieks Sūlness // Ibsens H. Drāmas. – 443. lpp.
- <sup>123</sup> Rubene M. Mūžība un pats : Sērens Kirkegors // Grāmata. – 1991. – Nr. 5. – 61. lpp.

## 2. PIRMSMODERNISMA DRĀMAS UN MODERNISMA DRĀMAS SINTĒZES PERIODS L.STUMBRES DAIĻRADĒ

20.gadsimta 70./80.gadu mijā L.Stumbres paaudzes dramaturgu darbi rezonē vēlinā modernisma drāmas raksturīgās tendences, sociālajam kontekstam piešķirot netiešu, perifēru nozīmi. Taču 80.gadu sākumā situācija mainās un arī jauno dramaturģijā, tāpat kā latviešu literatūrā un kultūrā kopumā iezīmējas sociālaktīva, uz indivīda vēsturiskās, nacionālās identitātes apzināšanu orientēta tematika. L.Stumbre, J.Jurkāns, M.Zālīte līdzās vecākās paaudzes dramaturgiem – G.Priedem, P.Putniņam, H.Gulbim, P.Pētersonam – pievēršas vispārcilvēciskajai eksistenciāli nozīmīgajai situācijai, kurā cilvēks nokļuvis “juku laikos”, kas saistās ar krasajām pārmaiņām Padomju Savienības iekšpolitikā (PSKP ģenerāļsekretāra Mihaila Gorbačova inspirētā “pārmaiņu politika” skar visus padomju valsts struktūras līmeņus un rada nosacījumus nevardarbīgas atbrīvošanās kustības aizsākumam Baltijas republikās). Tā ir situācija, kad irst gan sociālās, gan personiskās dzīves pamats, kad cilvēks ir tendēts izdarīt brīvu izvēli, uzņemties atbildību un risināt samilzušās 20.gadsimta nogales vēsturiskās, sociālpolitiskās un psiholoģiskās problēmas, vadoties no katra atsevišķā indivīda morālētiskā un tikumības potenciāla. Latviešu literatūrā 80.gadu sākumā atspoguļojas mākslinieku jutīgā paredzēšanas spēja, signalizējot par padomju valsts sairšanas procesa sākumu un politiskās, nacionālās un garīgās atmodas tuvo nākotni. Latviešu dramaturģijā (dažādu paaudžu drāmā), neskatoties uz joprojām aktuālo “metaforu valodu”<sup>1</sup>, kas bieži lugu varoņus atklāj kā konkrētas idejas nesējus (P.Pētersona dzejas drāmas “Bastards”, “Tikai muzikants”, “Meteors”, M.Zālītes poētiskās drāmas “Pilna Māras istabiņa” un “Tiesa” u.c.), notiek tiešāka un nepārprotamāka pievēršanās dzīves globālo problēmu risinājumam tradicionāli atpazīstamā veidā.

G.Priedes, viena no sabiedriski aktuālās problemātikas risinātājiem latviešu 50.–70.gadu latviešu dramaturģijā, dramaturga biogrāfiju deformēja un no sociāli aktīvu tēmu izvirzījuma drāmā līdz pat 80.gadu vidum atturēja tam laikam drosmīgi uzrakstītās, sociāli asās lugas “Smaržo sēnes”(1967) liktenis 60.gadu beigās. Taču, iespējams, tieši šis apstākļis motivēja G.Priedi pievērsties pastiprinātai varoņu iekšējās pasaules izpētei, aktualizējot psiholoģisko aspektu, piemēram, vienā no 70.gadu labākajām lugām, analītiskajā drāmā “Zilā”(1972). Dramaturgs konfliktu no

dzīves sadursmēm pārvietoja uz indivīda psiholoģiju, tikai pastarpināti ieskicējot laikmeta sociālos aspektus.

G.Priedes 80.gadu lugās pirmo reizi pēckara dramaturģijā ienāca sarežģītais laiks – otrā pasaules kara izskaņa, notikumi Kurzemes katlā, pēckara gadu nežēlīgā netaisnība. Lugā "Centrifūga"(1985) dramaturgs pievērsies tautas likteņtēmai, tēlojot cilvēka likteņus sarežģītā laikmeta griežos. Filozofisku vispārinājumu te iegūst māja kā indivīda piesaistes vieta visuma telpā un ģimeniskuma ideāls, latviešu literatūrai tradicionāli raksturīgās aktuālās tēmas, atklājot visas tautas vēsturiskās pagātnes traģiskās peripetijas. G.Priedem raksturīgajā klusināti liriskajā intonācijā cilvēki krustceļu izšķirīgajā situācijā uz nežēlīgā laikmeta fona cīnās par cilvēcību – neatkarīgi no tautības un politiskajām simpātijām. Kara radītajam haosam dramaturgs pretstata māju sakralitāti un dabas harmoniju, idejiski lugas centrā izvirzot femīno aspektu (Irmas un Nēzes tēli) kā cikliskās, mītiskās domāšanas atklāto mūžības un pārļaicīguma kontekstu. Jau traģikomēdijā "Mācību trauksme" (1980), reabilitējot vēsturisko un sociālo atmiņu, G.Priede izvirzīja jautājumu par cilvēka un laikmeta vainu, kas īpašu dramaturģisku spriedzi iegūst, galveno varoni atklājot izolācijas situācijā konfrontācijā ar paša sirdsapziņu. Mākslinieciski savdabīgā un spilgtā veidā par varmācīgu personības apspiešanu Priede turpina runāt pēc ķīniešu autoru noveļu motīviem veidotajā drāmā "Sniegotie kalni"(1985). Ķīnas kultūras revolūcijas laika sociālais absurds kā mākslinieciski spilgta vēsturiska metafora vēsta par paralēlēm ar padomju režīma radītajām sekām Latvijas kultūrvēsturiskajā situācijā un uzdod pašu būtiskāko jautājumu – kā dzīvot un ko darīt, kā mainīties laikam līdzī? Uz šo jautājumu atbildes sniedz Mazdēls un Meitene lugā "Sniegotie kalni", kuru mīlestība cauri laikmeta traģiskajām kolīzijām kļūst par visaptverošu spēku, kas virza cilvēku uz izlīdzināšanos, piedošanas iemantošanu par paša un visas tautas vēsturiskajām kļūdām. Dramaturgs ir pārliecināts – domāšanas un rīcības atbrīvošana no stereotipu valgiem, tautas kultūras ceļš, garīgās pieredzes pārmantojamība, pagātnes kļūdu izvērtēšana, iekšēji mainoties, ir vienīgais veids, kā tautai izdzīvot un pilnveidoties arī Latvijā vēsturiski nozīmīgajos notikumos 20.gadsimta pēdējās desmitgadēs.

P.Putniņš pēc 1980.gadā sarakstītās un plašu polemiku izraisījušās drāmas "Uzticības saldā nasta" ar konkrētajam laikam tik neierasto ideāltiecīgo, cilvēciski pretrunīgo partijas darbinieku Bērtulsonu centrā 80. gadu lugās turpina diskutēt par kompromisu, atbildību, turklāt nenorobežojoties kādā šaurā situācijā, bet saistot to ar

tautas vēsturi, tagadni un arī nākotni. Par atsevišķa indivīda un pastarpināti visas tautas dzīvi P.Putniņš runā lugās "Mūsu dēli" (1983), "Pie puķēm, kur ģimenei pulcēties" (1985), akcentējot savas tautas likteņstāstus, laikus un laikmetus, kas cilvēkus mocījuši, deformējuši un veidojuši tos "bīstami dažādus", savu kopīgo izcelsmi un dzīves uzdevumu neapzinošus. Dramaturgs, risinot 80.gadu latviešu literatūras kontekstā tik aktuālo māju, savu sakņu apzināšanās un atcerēšanās tēmu, atklātu patur jautājumu par šī fenomena dažādo iedabu, atklājot ne tikai māju glābjošo, dziedinošo, bet arī visaptverošās, cilvēka brīvību ierobežojošās, nomācošās ikdienības nospiedošo raksturu, kas lielā mērā intonatīvi un arī tematiski veido sasauces ar L.Stumbres un J.Jurkāna lugām. Kā atzīmē A.Kavacis<sup>2</sup>, nopietna problemātika, izceļot vienu tematisko līniju, vieno par nosacītu triloģiju uzskatāmās jau iepriekš minētās lugas – drāmas "Uzticības saldā nasta" un "Mūsu dēli", un 1987.gadā tapušo un milzīgu popularitāti iemantojušo satīrisko komēdiju "Ar būdu uz baznīcu", kuras turpinājums "Ar Dievu pie zemes" (1991) pieskaitāma jau Latvijas Atmodas laika lugām. P.Putniņš ne tikai pētī, kā nelabvēlīgos sociālos apstākļos saglabājas cilvēki ar tīru sirdsapziņu un gaišu skatu, ciešanās nezaudējot nākotnes perspektīvas izjūtu, savu garīgo spēku; ne tikai atklāj viszemāko cilvēcisko instinktu darbības mehānismu, bet reljefi izgaismo arī to domāšanas un rīcības motīvus. Būtiskākā šo lugu vienojošā saikne ir, ka to rašanās nav tematiskās konjunktūras noteikta. Tās visas it kā radušās priekšlaicīgi, kļuvušas zināmā mērā pravietiskas, atklājot spilgti iezīmējušos ekonomisko un garīgo krīzi. S.Freinberga uzskata, ka Putniņš allaž tiecies celt gaismā nobriedušus, sāpīgus, pat "necilājamus" jautājumus<sup>3</sup>.

No 70./80.gadu jaunās paaudzes dramaturgiem vienu no visdrūmākajām, saturiski satriecošākajām un sociāli skaudrākajām lugām – drāmu "Kraukļi" – 1985. gadā uzraksta J.Jurkāns. J.Jurkāna luga "ar lietu māksliniecisku spēku uzrāda tos sociālos procesus, kuri jau astoņdesmitajos gados sāka demoralizēt sabiedrību, ārdot un iznīcinot cilvēcību pašā cilvēkā"<sup>4</sup>. Jurkāns smalkos psiholoģiskos akcentos atklāj vienas ģimenes ietvaros totālu nespēju rast saskares punktus. Patiesībā Jurkāns radījis spilgtu sabiedrības modeli, tajā valdošo negāciju esenci, kas pamazām dramaturgam raksturīgajā asociatīvi retrospektīvajā manierē atklāj laikmeta traģiskos pagriezienus un to ietekmi uz indivīda dzīvi. Cilvēka dvēselē slēptais noklusētais traģisms vibrē aiz lugā kolorīti tēlotā ikdienas nežēlīgā skaudruma, aiz rupjā cinisma un banalitātes. Jurkāna drāmas varoņi no romantikiem



sapņotājiem kļuvuši par skarbiem reālistiem. Arī ilgu pilnie dīvaiņi un reālajai dzīvei nepiemērotie ir beidzot iemācījušies "dzīvot". "Kraukļu" ģimenes pastarītis Magnuss kaunas no savas "lielās sirdsapziņas", smeldzošās vientulības izjūtas, no dvēseles nemiera, labprāt gribētu no šīm jūtām atbrīvoties, taču nespēj. Jurkāns lakoniski, apvaldīti precīzi, pat nežēlīgi atklāj savu varoņu dzīves telpu bez nevienas ilūzijas. Tikai dziļi zemdegās jūt pulsējam jautājumam – dzīve, ko tu esi izdarījusi ar cilvēku? Sociālā un psiholoģiskā elementa mijiedarbē atklājas šo cilvēku dzīves traģika. Vilku likumi valda tiklab ģimenē, kā sabiedrībā. Intonatīvi ar "Kraukļiem" sasauca Jurkāna 80.gadu beigu drāmas "Oāze" (1988) un "Akacis" (1989). J.Jurkāna lugās organiski ienāk pagātne, par ko dramaturgs nerunā garos monologos, neizvērs diskusijas, bet gan vēsta pusaprautos teikumos, īsās piezīmēs, netiešos mājienos. J.Jurkānu nekad neinteresē tiešā cilvēka vainas pakāpe, un lugās "Kraukļi", "Oāze", "Akacis" redzams, ka skaudrais izsūtījuma laiks ir deformējis abās pusēs atrodošos cilvēkus. "Kraukļu" Bernhardu un "Akača" Niklāvu var uzskatīt par viena tipa varoņiem. Jurkāns parāda, ka pagātne skar jebkuru cilvēku, politiskās pārvērtības, sociālās dzīves skaudrums ļoti bieži satriec pēdējo cerību (lugā "Akacis"). Šajās lugās dramaturgs vairs nemeklē cilvēkā īpašu dvēselisku garīgumu, bet spēku, kas jāvis izturēt visus deformācijas laikus un ļauj palikt cilvēkam arī turpmāk.

M.Zālīte savā daiļradē veiksmīgi apvieno dzejas un drāmas mākslinieciskos principus. 80.gados tapušās dramatiskās poēmas "Pilna Māras istabiņa"(1983) un "Tiesa"(1984), librets rokoperai "Lāčplēsis"(1986/1987) M.Zālīti atklāj kā asredzīgu un aktīvu laikmeta sociālpolitisko un sociālpsiholoģisko kaišu uzrādītāju. Negaidīti precīzi M.Zālītes dramatisko tekstu mākslinieciski idejiskā koncepcija piedāvā atbildi daudzu jaunās paaudzes dramaturgu, arī Stumbres, varoņu izmisumā noģiedamajam jautājumam – kāpēc mēs esam tik nelaimīgi? Atbildi uz šo jautājumu M.Zālīte apbrīnojamā pārlicētibā formulē lugā "Pilna Māras istabiņa" galvenās varones Artas vārdiem – "mātes mums visiem trūkst". Visiem kopā un katram atsevišķi. M.Zālīte izvirza sievišķā arhetipa spēku kā likumsakarīgu visa esošā pirmssākuma un turpinājuma imperatīvu, veidojot sasauci ar Stumbres lugām, īpaši 80.gadu lugu "Sarkanmataināis kalps". Atšķirīgs ir abu dramaturģu izteiksmes veids. M.Zālīte mākslinieciskos mērķus realizē ar emocionālu patosu, atdzīvinot mītisko pieredzi, L.Stumbre – klusināti skarbākā, ikdienai tuvākā intonācijā gremdējas modernās sievietes dvēseles labirintu sarežģītībā. Taču vienojošais femīnās nelineārās, cikliskās domāšanas un pasaules atspoguļojuma veids gan vienā, gan

otrā gadījumā kā sēkla kritusi auglīgā zemē. Sievietes dvēselē esošā radošā klusuma zona apsēta ar sirds un prāta saderības meklējumiem, tikai tā saredzot indivīda un visas tautas nākotnes perspektīvu.

Latviešu dramaturģijā 80.gadu vidū valdošās vēsmas atspoguļojas arī L.Stumbres dramaturģijā. Sācies dramaturģes "atgriešanās laiks". L.Stumbre līdzīgi vecākās paaudzes rakstniekiem ( G.Priedem, P.Putniņam, arī P.Pētersonam u.c.), kā arī savas paaudzes domubiedriem (J.Jurkānam, M.Zālītei u.c.) pievēršas laikmeta sasāpējušo vēsturisko un sociālpolitisko jautājumu akcentēšanai nacionālās, emocionālās un garīgās atmodas priekšnojautās. Taču neapšaubāmi Stumbre paliek uzticīga savam daiļrades dominējošajam principam atspoguļot cilvēka iekšējo pasauli, akcentējot iracionālā elementa nozīmi cilvēka dzīvē. Nosacīti var teikt, ka Stumbres daiļradē 80./90.gadu mija iezīmē stabilizēšanās situāciju, kad, attālinoties no drāmas klasiskajiem kanoniem un eksperimentējot ar absurda stilistiku agrīnās daiļrades periodā, atrasts optimālais izteiksmes veids, proti, pirmsmodernisma drāmas un modernisma drāmas robežzonā. Ļaujot absolūtu brīvību saviem varoņiem daiļrades sākumperioda lugās "Zīmējumi smiltīs", "Andersons", "Tā, lai var redzēt ceļu", Stumbre atļaujas būt brīva arī pati. Taču aiziet un klejot, neredzot pieturas un apstāšanās vietu, kuru vismaz nosacīti varētu dēvēt par "mājām", dramaturģei un viņas varoņiem būtu pārāk mokoši. L.Stumbre atgriežas pie drāmai tradicionāli raksturīgās formas loģikas daiļrades otrajā attīstības posmā 80.gadu otrajā pusē un 90.gadu sākumā, turpinot asimilēt modernisma drāmas elementus (eksistenciālās, episkās drāmas paralēles un sirreālisma inspirētās zemapziņas sfēras akcentāciju sapņu un vīziju izmantojumā). Visprecīzāk otrā daiļrades attīstības loka kontūras iezīmē lugas – **"Sarkanmatainālais kalps"(1987), "Kronis"(1989), "Slepkava un slepkava"(1993) un "Svešinieki šeit"(1994)**. Te arī spilgti atklājas dramaturģei raksturīgā vēlme iet pašai savu drāmas attīstības ceļu, meklēt un turpināt eksperimentēt, neapstāties, neatkārtoties, dažādot tematisko un mākslinieciskās izteiksmes arsenālu.

## 2.1. L.Stumbres drāma "Sarkanmataināis kalps". Atgriešanās pie drāmas tradīcijas 80. gadu vidū

L.Stumbres iespējamie atgriešanās motīvi varētu būt divi. Pirmkārt, L.Stumbre 80.gadu vidū sevi atklāj kā sabiedriskajās dzīves norisēs ieinteresētu būtni, jutīgi tverot garīgās un politiskās atmodas signālus, kas kopumā literatūrā ar "lauku tēmas" aktualizēšanos piesaka katra atsevišķā indivīda un visas tautas izdzīvošanas jautājumu. Iespējams, "lauku cikla" lugās – "Sarkanmataināis kalps" (1983), "Jānis" (1984), "Nākošpavasars" (1988), kas tematiski sasaucas ar lugām "Kronis" (1989) un "Roze" (1991), dramaturģe atklāj talantīga mākslinieka dvēseles spēju paredzēt un rast izšķirīgās laikmeta krustcelēs īsto veidu, kā runāt un uzrunāt, lai sasietu pārrauto cēloņsakarību ķēdi visas nācijas dzīvē – izdzīvošanas un pastāvēšanas vienīgo iespēju. Zīmīga ir L.Stumbres 80.gadu lugu intonācijas sasaucē ar tradīcijai tuvākstāvošo H.Gulbja, G.Priedes un P.Putniņa drāmas sociālpsiholoģisko ievirzi. L.Stumbres lugas "Sarkanmataināis kalps" galvenās varones Ertas veselais saprāts saka: "(..) *cilvēkam tak allaž sava māja vajadzīga, bez tās uz pasaules nevarētu izturēt...*"<sup>5</sup> (pasvītrojums mans – A.K.).

Otrs atgriešanās iemesls varētu būt L.Stumbres vēlme beidzot rakstīt arī "klasiski", kas Stumbres drāmas attīstības kontekstā ir viens no eksperimentālo meklējumu un suverēna rokraksta veidošanas paņēmieniem. Dramaturģe ir pārliecināta – kad apmierināta vēlme izmēģināt visu, kad "eksperimentēts uz velna paraušanu", beigu beigās atkal gribas "kārtīgu lugu, kārtīgu teātri kārtīgās dekorācijās"<sup>6</sup>. Savā ziņā šāda situatīva atkārtošāns vērojama 20./21.gadsimtu mijā jaunākās paaudzes dramaturģes I.Ābeles(1972) drāmā, kur sociālkritiskās metaforas slānis savijas ar reālpsiholoģiskās drāmas tradīciju, "blāumaniskās" rakstības intonācija, kas balstīta dziļā raksturu psiholoģijas šķērsgrīzumā uz laikmetisko attieksmju izmežģītā fona.

Iespējams, šis "klasiskais" rakstīšanas brīdis atspoguļo arī L.Stumbres personiskās dzīves situāciju – "divi jauni filologi laukos"(ar visām no tā izrietošajām sekām). Tik tuvu zemei un reāli iespējamai stabilitātei rakstniece nav bijusi nekad iepriekš. Dzīvojot savos "Zvejniekos", viņa maksimāli pietuvojusies ārēji skarbajai un raupjajai, bet iekšēji dzīvi pulsējošajai, kaislību un dziļu zemstrāvu spēka pilnajai lauku cilvēku dvēselei.

L.Stumbre intervijā Uģim Segliņam atzīst, ka, studējot Maskavā, dramaturģiski noticis lūzums – “es sapratu, ka hipiju laika lugas ir noiets etaps, ka jāpamēģina tā, kā vēl neesmu rakstījusi. Piemēram, klasiski, ņemot palīgā tradīciju.”<sup>7</sup> 1983. gadā, Maskavas M.Gorkija Literatūras institūta dramaturga V.Rozova vadīto dramaturģijas semināru absolvējot, rakstītā un 1987.gadā publicētā luga **“Sarkanmataināis kalps”** uzrāda Stumbres vēlmi atgriezties pie stabilām vērtībām, respektējot tradīciju, taču saglabājot savas daiļrades eksperimentālo raksturu, drāmas kanonu izmantojot tikai kā atspēriena punktu saturisko, žanrisko un kompozicionālo robežu paplašināšanas virzienā. Šajā ziņā skolotāju izvēle bijusi visnotaļ veiksmīga. Dramaturģei tuvais agrīnās modernisma drāmas meistars H.Ibsens radniecīgi, allaž meklējot jaunu drāmas attīstības ceļu, vismaz pa daļai turējies tradīcijas aizvējā.<sup>8</sup> Arī L.Stumbrei vienmēr svarīga ir atgriezeniskā saite. Lai aizietu, vienmēr ir jāatgriežas.

Lugā “Sarkanmataināis kalps” jūtami centieni pēc dramatiskās formas lakonisma un tiecības uz kameržanram raksturīgo koncentrētību. Taču daži būtiskākie drāmas struktūrai piederīgie un obligātie elementi uzrādāmi precīzi, kas ļauj runāt par drāmas normatīvās estētikas rezonansi lugā “Sarkanmataināis kalps”. Stumbre respektē gan 17.gadsimta klasicisma drāmas teorijā noformulēto vietas, laika un darbības vienības principu, gan 19.gadsimtā ieviestos “labi veidotas lugas”<sup>9</sup> principus. Te iespējams runāt par mērķtiecīgu sižeta organizāciju, par tā elementiem klasiski noteiktā secībā – ekspozīcija, sarežģījums, kāpinājums, kulminācija, atrisinājums.

Detalizēti izvērstu **ekspozīciju** – šo “labi veidotas lugas” būtisko iezīmi – L.Stumbre savos drāmas attīstības ceļa eksperimentu līkločos patur kā konstanti saglabājamu drāmas tradīcijas pazīmi, respektējot jau Aristoteļa<sup>10</sup> viedokli par drāmas struktūras pamatelementiem, kurš akcentējis nostādījuma jeb ekspozīcijas lomu tālākās drāmas attīstībā – sarežģījumu un atrisinājuma izkārtojumā. Lugas “Sarkanmataināis kalps” ekspozīcijas daļā precīzi izkārtoti tie dramatisko situāciju veidojošie apstākļi, kas rada nokaitētu, saspringtu darbības koncentrāciju norobežotā spēles telpā un laikā. Sākumremarkā lasāma lakoniska norāde :

*“ Griķu mājas pagalms, dzīvojamā māja, kāds stūris no kūts, lieli koki, pagalma malā galds ar soliem. Vasaras pēcpusdiena.”<sup>11</sup>*

Lauku sētas mierīgajā vasaras pēcpusdienā Ertas un Jēkaba dialogā pamazām iezīmējas un ar ilgi aizturēta spēka amplitūdu izlaužas virkne samilzušu, neizrunātu jautājumu, kas kāpina arvien pieaugošo, nelaimi vēstījošo un drūmo

priekšnojautu piestrāvētās Griķu māju gaisotnes sakaitētību. Svētdiena, svētā, svētāmā diena, par kuru Erta neatceras vai negrib atcerēties:

*" Erta. Nu, un kas tad ir? Vai svētdiena kāda īpaša diena?"<sup>12</sup>*

Erta neapzinās, ka aizmiršana būs pašai liktenīga. Liktenīga, lai saprastu, kāpēc ir tik nelaimīga un dusmīga uz dzīvi, kāpēc vairāk viņu pievelk dzīves tumšā pusē. Jau ekspozīcijas daļā, piesakot lugas darbības tālākajā attīstībā izrisināmos eksistenciālos jautājumus par cilvēka vietu laikā un telpā, esamības jēgu, Stumbre sev raksturīgi paplašina lugas telpisko struktūru, konfrontējot Griķu sētas telpiskās robežas ar Ertai naidīgās pilsētas veidolu – nezināmo, biedējošo, ārdošo pretstatā lauku mieram un dabiskumam. Ceļš uz pilsētu, iespējams, aizvedīs Ertas dēlu Jāni un māsas meitu Ingu, taču īsto bailu zemtekstu piesaka pasaules ceļos pazudušais sarkanmatainā kalps Johans. Ertas bailu un nelaimīguma radītājfobiju spektrs jo spilgti atspoguļo pašas attieksmi pret savu situāciju:

*" Erta. Naktīs guļu atvērtām acīm un domāju, ka mana dzīve ir nelaimīga jau no paša sākuma. Un vai es nezinu, ka tas tikai manas pašas vainas dēļ? Manis pašas dullā rakstura! Zinu. Bet neko nevaru ar sevi izdarīt."<sup>13</sup>*

Ertas nemieru jundījošā dvēsele ir strīdā ar Jēkaba vēlmi pēc miera mājās par katru cenu. Abu dialogā ekspozīcijas daļā izkristalizējas lugas darbības attīstībā konceptuāli svarīga atskārta par Ertu kā pasaules centru, ap kuru viss griežas. Jēkaba attieksme pret Ertas suverēno, pašai grūti izprotamo dvēseles dzīves sfēru ir izsmējīgi noliedzīga un iezīmē abu attiecību komplicētību. Savukārt Erta īsti neapjauš šīs formulas patieso jēgu, kas sevī slēpj daudz dziļākos slāņos iešifrēto filozofisko vispārinājumu. Visas Griķu māju "lietas" jo skaidrāk iezīmē svešā vīra parādīšanās upmalā.

**Sarežģījumu jeb sasprindzinājumu** lugā piesaka sarkanmatainā kalpa Johana ierašanās, provocējot Ertas satikšanos ar pašas bailēm no kaislīgās sirds, no dvēseles neapzinātās iedabas, bailēm no neatbildētu jautājumu nopietnības. Ar Johana tēla vairākkārtēju iesaistīšanos lugas tiešajā darbībā veiksmīgi veidotā **intriga** uztur spēkā lugas sižetisko un dramatisko spriedzi, vairākkārt mijoties darbības **kāpinājuma** un **atslābuma jeb atkritiena** momentiem. Viss, ko cilvēks apzināti vai neapzināti meklē, atrod viņu īstajā brīdī. Šāds brīdis pienācis Ertai – dziļi dvēselē sastrēdzinot konfliktu starp sociālo lomu uzlikto pienākumu palikt un sirdsvēlmi aiziet, glābjot savu jūtīgumu. Johana klātbūtne, arī paralēlā, netiešā, uztur dramatisko spriedzi līdz pat lugas finālam. Johana – brīvā pasaules pilsoņa

demonizējošais, nemieru un tumšo kaislību atbrīvojošais spēks provocē māju un savas piederības apjēgsmi caur atbildības apzināšanos pret dzimto vietu, pašiem tuvākajiem. Tik konkrēti un tieši māju izjūta – konkrētas fiziskas dzīves telpas nozīmē – neieskanas nevienā citā L.Stumbres lugā. Viencēlienu lugā "Kronis" sirreālistiskās pārejās mājas iegūst poētiskas metaforas veidolu, arīdzan lugā "Roze" (1991) noslēpumainības un mistikas gaisotne māju jēdzienu transformē līdz nemateriālai, garīgai eksistences formai. Fiziskā dzīves telpa šajā darbā zīmīgi veidota kā pēcatmodas sociālās un ekonomiskā pagrimuma zīme – cauru jumtu, iznīcībai pakļautu. Te nav vairs to stabilo patriarhālo tradīciju, kas "Sarkanmatainajā kalpā" tēlotajā Griķu sētā. Arī formāli "Roze" uzrāda situāciju, kad Stumbre jau ir attālinājusies no tradīcijas sirreālistisku eksperimentu virzienā.

Lugā "Sarkanmatainā kalps" trīs epizodes ar Johanu veido noteiktu cikliski atkārtoto ainu virkni – katru ar pastiprinošāku iedarbi, virzot lugas darbību arvien tuvāk kulminācijai. Pēdējā – ceturrtā epizode ar Johanu – Johana aiziešana – ir eksplozija ar spēju atkritienu lugas strukturālajā izkārtojumā, piesakot nosacīto atrisinājumu. Būtiski izsekot šo epizožu kompozicionālajam izkārtojumam.

1.epizode. Erta gaidījusi nelaimi. Izmisums un milzīga laime ieradusies reizē ar "sarkanmataino velnu", uzjundījot Ertā ilgus gadus apslēpto pirmatnējo spēku, "mūžīgo sievišķo aicinājumu". Ertu moka divējas izjūtas – vēlme ļauties mežonīgajai visu iznīcinošajai ugunij vai bēgt neatskatoties. Ingas ar izkapti savainotā kāja ("tieši šodien") pastiprina Ertas ievainotās dvēseles sāpi. Izmisumā, sirds un rīcības ārpātā Ertu dzen Johana spēles ar Ertas jūtām (Johans provocē Ertas greizsirdību, prasot ceļu uz kaimiņu mājām – Rozēm).

2.epizode. Erta pati skrien pakaļ Johanam, lai nelaistu uz Rozēm. Emocionāli sakaitētajā dialogā pakāpeniski veidojas svarīgākais peripetijas moments lugā – Johana prasība pārdot mājas un dodies viņam līdzī. Tās vairs nav spēles tikai ar Ertas dvēseli. Ertas izvēle noteiks ne tikai pašas iekšējo vēlmju apmieru, bet izšķirs tuvo cilvēku likteņus. Ertas atbildība par savu personiskās brīvības realizācijas iespējām tiek konfrontēta ar, iespējams, daudz augstāku atbildības pakāpi – par tēva mājām, metaforiski – dzimto zemi. Stumbre uzrāda vēlmi izlīdzsvarot sociālos un personiskos motīvus, taču lugā piedāvātajā problēmas risinājumā atklājas dramaturģes nepārprotamā pozīcija – primāri akcentēt varoņu dzīves individuālo plānu. Stumbres piedāvātā Ertas neiespējamās izšķiršanās situācija ir neviennozīmīgi interpretējama, kas izriet no modernajai drāmai raksturīgā

iekšupvērstā skata, tādējādi tik diskutabla M.Kublinska 1987.gadā Drāmas teātrī iestudētā "Sarkanmataina kalpa" versija. Izvirzot priekšplānā sociālo aspektu, kas lugā ir sajūtams, tiek mainīts un vienkāršots viss lugas mākslinieciski idejiskais kodols. Ertas situācija nepārprotami ir 20.gadsimta modernās sievietes situācija. Lai arī zīmēta klasiski patriarhālā vidē neatrauti no savas sociālās funkcijas, Erta uzrāda sievietes arhetipiskajai struktūrai raksturīgo psiholoģisko kompleksu, kas izriet no prāta un jūtu konflikta.

3.epizode. Lugas 2.cēliena darbības izkārtojumā Johana ierašanās Griķos un satikšanās ar Ingu sniedz padziļinātu ievirzi lugas centrālā konflikta izpratnē, kas ieslēpts sievietes zemapziņas sfērā. Šī epizode ļauj labāk saprast Stumbrei raksturīgos tēlu veidošanas paņēmienus, balansējot uz nosacītības robežas. Johans precīzi izpilda autores izvirzīto virsuzdevumu (liecinot par Ertas dzīves nerealizētajām potencēm) lugas centrālā konflikta atklāsmē. Taču konkrētā aina uzrāda arī Ertas māsas meitas Ingas tēla neviennozīmību. Inga atklājas kā savdabīgs Ertas alterego – spoguļattēls. Inga ir Erta pārcelta atpakaļ laikā. Cikliskā femīnā laika projicēšanās lugā precīzi iezīmē sievietes vietu pārlaicīgajā, mītiskajā priekšstatu sistēmā – starp pagātņi un nākotni. Johans, piedāvājoties būt par ākstu Ingas karaļvalstī (prezentējot vienlaikus K.G.Junga arhetipu teorijā formulētos trikstera un votana arhetipus<sup>14</sup>), uzbur tālu eksotisku zemju burvīgo, vilinošo dzīves telpu ar Melnās jūras aicinošo bezgalību (nokļūšana pie Melnās jūras kaut reizi dzīvē vienlaikus simbolizē ikviena padomju pilsoņa pārticīgas un pilnvērtīgas dzīves apliecinājumu un arī zemapziņas neapzināto, šajā gadījumā "melno" – tumšo, draudīgo bezdibeni). Johans ļauj dzimt sapnim, kas pārrada dzīvi un atbalso zemapziņā slēpto tieksmju un ilgu piepildījumu (sasauce ar klasiskajām Z.Freida atziņām par seksualitātes noteicošo lomu cilvēka dzīvē). Inga ir aizrāvusies, viņa vēlas būt princese vientūlajā Bezdelīgas līgzdā. Johans modelē Ingas iespējamo ceļu pretī Ertas reālajai dzīves situācijai. Viņa vēl nenojauš aiziešanas iespējamību un tās patiesos iemeslus. Svarīga vizuāla zīme potenciālās izvēles komplicētībai ir brīdis, kad Johans Ingu ar savainotu kāju iesēdina Jēkaba krēslā, kas zināmā mērā uztverams par šī Griķu patriarhālās karaļvalsts "galvas" troni, tajā neviens cits nekad nav sēdējis.

4.epizode ar Johanu strauji tuvina lugas finālu. Johans, "*padarījis, kas darāms*", savu panācis, aiziet pats savu ceļu, lai pazustu pasaules burzmā, kur jūtas vislabāk. Aiz sevis atstājis izdegušu zemi, krāsmatas – Johana personā Erta zaudējusi savas

sievišķās būtības papildījuma iespējas, par ko liecina fiziskās paralīzes stāvoklis. Erta palikusi viena ar savu uzplēsto dvēseles sāpi, nepiepildītajām ilgām un vēlmēm. Taču sarkanmatainā kalps sasaucis arī Ertas tik ilgi gaidīto lietu (Junga arhetipu mācībā lietus norāda, ka spriedze starp apziņu un bezapziņu zūd). Katastrofa ved uz atrisinājumu tradicionāli veidotā drāmas struktūrā, un "Sarkanmatainā kalps" neapšaubāmi šādu drāmas uzbūves principu uzrāda.

Četras analizētās epizodes ar Johana līdzdalību iezīmē šī tēla noteicošo lomu lugas centrālā konflikta izgaismojumā. Johans lugā pieteikts kā liktenīgais vīrietis, kuru Erta satikusi agrā jaunībā, kad viņš kā mežstrādnieks ieradies tuvējā kolhozā. Tieši viņš ļāvis Ertai iepazīt un izbaudīt īstu kaislību, apjaust reizē gan savu sievišķo spēku, gan vājumu. Johana aiziešana atstājusi neizdzēšamas pēdas Ertas dvēselē. Ar Johanu Erta bijusi ļoti laimīga, jo tā ir vienīgā reize mūžā, kad pa īstam mīlējusi. Taču bijusi arī ļoti nelaimīga, jo viņas un Johana priekšstati par laimīgu vīrieša un sievietes savienību bijuši stipri atšķirīgi. Johans ir vīrieša – klaidoņa tips, kuram vienmēr *ceļš zem kājām*, kurš nespēj ilgstoši dzīvot vienā vietā, uzņemoties rūpes par mājām un ģimeni. Šie jēdzieni tradicionālajā izpratnē viņam sveši. Stumbre neatklāj, kur meklējams Johana ceļa sākums un kāds ir tā galamērķis, apveltot sarkanmataino kalpu ar noslēpumainības un misticisma oreolu. Sarkanmatainajam kalpam Johanam piešķirtā pietiekami augstā nosacītības pakāpe atklāj visas lugas metaforistisko raksturu. Johanu Stumbre apveltījusi gluži vai ar sātāniskiem vaibstiem, "cilvēka – vampa" veidolu. Johans ir kalps (savu iegribu kalps vai cilvēcisko kaislību un zemapziņā dūsošo kaislību sfēras pārraudzītājs?), kura nolūks, kā atzīst V.Čakare, nav iegūt kaut ko sev, bet atņemt citiem<sup>15</sup>. Viņš ierodas no nekurienes un dodas uz nekurieni, viņš ir pilnīgi brīvs un pasaules burzmā jūtas vislabāk:

*"Johans. (...) Es vienmēr esmu ceļā, Erta. Te vienā pilsētā, te otrā, te pie ostas, te dzelzceļa stacijā – man galvenais ir kustēšanās uz priekšu, lai es varu redzēt mūžīgi kaut ko no jauna, satikt tādus pašus negudros kā es. (...) Man nav miera, ja es neesmu pilnīgi brīvs."*<sup>16</sup>

Johans lugā ar savu dzīves filozofiju kļūst par ļaunu un postošu spēku tiem, kuri nonāk ar viņu saskarē. Taču vienlaikus Johana klaidonības vilinājums un urdītājgars, sējot šaubas par iedomāto dzīves stabilitāti, provocē dvēseles izkustēšanos no sastinguma un gara kustību. Tādu, kāda nu tā katram pa spēkam. Te varbūt visspilgtāk konfrontējas dvēseles fenomena izpratne arhetipiskajā



psiholoģijā<sup>17</sup>, traktējot to kā tīras, garīgas substances izpausmi cilvēkā, kā veidu, kādā indivīds pieredz un pārdzīvo pasauli. "Demoniskā" Johana struktūra atklāj L.Stumbres drāmai raksturīgos metaforiskos tēlus ar lielāku vai mazāku virsuzdevuma funkcionalitāti (Jusi un Sols lugā "Svešinieki šeit", Kants lugā "Slepkava un slepkava", Lībmanis lugā "Persijs Dievišķīgais" u.c.). Atgriežoties pie A.Bretona atziņas, ka tēls ar vislielāko nejaušības potenciālu un visgrūtāk pārtulkojamais praktiskajā valodā ir visstabilākais un dzīvotspējīgākais<sup>18</sup>, jāsecina, ka L.Stumbre uzrāda šādu tēlu dzīvotspēju savā drāmā. Arī L.Kilēvica norāda uz šādu Stumbres lugām raksturīgu tēlu veidojumu sirreālisma estētikai raksturīgajā stilistikā<sup>19</sup>, tādējādi par galveno to funkciju kļūst cilvēka garīgās enerģijas atbrīvošana no jebkādām loģikas normām, domāšanas stereotipiem, akcentējot intuīciju, spontanitāti, tiešumu.

Kā vienam no būtiskiem drāmas klasiskās struktūras aspektiem uzmanība pievēršama **tēlu sistēmas** veidojumam. "Sarkanmatainajā kalpā" ir izteikts galvenās varones centrālisms. **Ertas** raksturs spilgti atklājas īsā koncentrētā laika nogrieznī, kurā ielaužas svarīgi pagātnes notikumi, kas būtiski ietekmē drāmas tālāko attīstību, arī pašas Ertas likteni. Ertas rakstura plašākas studijas iespējamās, vērojot Ertas attieksmi pret traģisko izvēli, visai tipisko sievietes izvēli starp harmonisku pašas esamību un appasaules uztiesto priekšstatu par jēgpilnu dzīvi. Ertas sarežģītās dzīves krustceles reģistrē tipisko zemapziņā ieslēgto femīno diagnožu kompleksu, kas ļauj pakāpeniski uzminēt patieso lugas konfliktu veidojošo asi. Erta, svārstoties jūtu un pienākuma noteiktajās robežsituācijās, neapzinās, bet vien ar sievišķu intuīciju nojauš savu īsteno "pienākumu" – dvēseles pienākumu – dzīvot harmoniski. Erta viskrāšņākajā savas dzīves – sievietības ziedēšanas – posmā jūtas kā aizcirsts koks. Viņas izkaltusī dvēsele alkst lietus, alkst aizpeldēt un neatgriezties, slimo ar "*meža depresiju*". Telpiski precīzi L.Stumbre zīmējusi šo izvēles situāciju, nošķirot divas telpiskās struktūras, kas veido māju izpratni. Māju kā garīgu, nemateriālu telpu – noslēpumainās, mistiskās, neapzinātās, poētiski krāšņās dvēseles dzīves saudzējošu vietu, ko lugā simbolizē mežs. Erta īsti neapzinās meža vilinājuma patieso jēgu, sajūt vien aicinājumu doties sievietei tik svarīgajā, apkārtējo acīm slēptajā iekšējā pasaulē, lai atgūtu zaudēto dvēseles līdzsvaru. Īsto māju sajūtu rada atgriešanās pie sevis, arhetipiskā sievišķā, pārļaicīgā pirmsākuma, tādēļ māja kā svēta vieta vairāk atrodas laika dimensijā, ne telpas. Ertas mājupeļš (pie savas dvēseles sākotnes) ir grūts un sarežģīts, jo viņa vēl nespēj, bet, iespējams,

attieksmēs ar Johanu arī nevēlas saskaņot pašas un citu vēlmes un pārliecības. Tādēļ mājas kā konkrētā fiziskā dzīves telpa Ertai ir tik apgrūtināša un tragisku izšķiršanos pagēroša realitāte. Iespējams, viņa apjauš savu misijas apziņu, kuru pastiprina Ertai svarīgu cilvēku nāvju atgādinājums. Kriminālintrigas elements pastiprina lugas noslēpumainības atmosfēru. Johans, velnišķas atriebības kāres vadīts, atgādina par mežā aprakto abu bērnu un mīklaini bojā gājušo Ertas vīru Osvaldu. Ar mirušo bērnu noģiedamas Ertā uzjundītās iekšējās reminiscences par mātes atbildību. Arī Ertas māte ir mirusi, dzīvā saikne ir pārrauta. Pati Erta nav bijusi pilnvērtīga māte ne savam dēlam Jānim, ne māšas meitai Ingai (paralēles veidojas ar M.Zālītes Artas un Madaras attiecību zīmējumu dramatiskajā poēmā "Pilna Māras istabiņa"). Viņu attiecību pamatā nav garīgas un emocionālas saskaņas.

Ertas zemapziņa provocē alkas atgriezties īstajās mājās, atgriezties pie dvēseles radošā pirmssākuma. Ertas lielākais grēks, "nesvētījot svētdienu", sakņojas nespējā rast dvēselei tik nepieciešamo "mājup atgriešanās" laiku, lai saprastu sava pienākuma (sievīšķās identitātes apzināšanas) dziļāko jēgu, kas izslēdz mūžam nepadarāmo lauku darbu nastu, neizrunājamo sarežģīto savstarpējo attiecību pineklus un realitātē nepiepildāmo sapņu fragmentus. Stumbre sarežģī situāciju – Ertas ieplaisājusī, sūrstošā dvēsele draud bezdibenī aizraut līdzī arī mīļos un tuvos. Lai atgrieztos, ir jāaiziet no vecā, ierastā, sastingušā, nemīlamā, no pašas bailēm, nevarības un vājuma, jāspēj savienot prāta un dvēseles vēlmes. Lugas fināls precīzi uzrāda modernisma drāmai raksturīgo atvērto struktūru. Tas atklāj Ertas sievišķās būtības patieso attīstības pakāpi – starpstāvokli, kas atspoguļo pāreju no racionālās pasaules uz iedomāto, iztēlojamo, dvēseles animēto pasauli. Psihoanalītiķis, K.G.Junga sekotājs T.Vulfs runā par "starpstāvokļa sievieti"<sup>20</sup>. Balss zaudējums lugas finālā ir precīza zīme Ertas dvēseles sastrēdzinātajai situācijai. Stumbre radniecīgi kā H.Ibsens, drāmās "Leļļu nams" (1879), "Jūras sieviete" (1888), "Heda Gāblere" (1890), u.c. centrā izvirzot sievietes tēlu, rūpīgi centusies izzināt varones psiholoģijas sarežģītību, ļaujot apjaust Ertas rakstura specifiskās šķautnes attiecībās ar pārējiem lugas tēliem. Var teikt, ka Erta atrodas starp Ibsena Noru "Leļļu namā" un "visstrindbergiskāko" Ibsena radīto sieviešu tēlu Hedu Gābleri, atklājoties Ertas "šerpajam", dažkārt paštaisnajam raksturam un tā radītajam priekšstatam par Ertu kā stipru, visu varošu, pašpietiekamu sievieti. Jau Ibsens drāmās runā par laulības institūcijas krīzi modernajā gadsimtā; Strindbergs šo jautājumu atrisina viennozīmīgi, rādot laulības izjukšanas faktu. Kaut arī Stumbres drāmas centrā nav "laulību

situācijas", tā signalizē par harmoniskas laulības neiespējamību mūsdienu pasaulē. Erta ir viena, taču laulība ar tragiski bojā gājušo Osvaldu nav bijusi laimīga, neveiksmīgas laulības piemērs ir arī kaimiņu pāra – Kriša un viņa sievas Nadīnas – sarežģītās attiecības. B.Kalnačs norāda uz Ibsena Hedas Gābleres interpretācijas plašajām iespējām, kas atklājas ļoti atšķirīgu un pretrunīgi vērtējamu izpausmju amplitūdā – "no briesmones līdz pat nesaprastai svētajai"<sup>21</sup>. Līdz ar to noslēpumainā, iracionālā klātbūtne, neizskaidrojamā koncentrācija gan Ibsena, gan Stumbres sieviešu tēlus vērs pilnestīgus, krāšņus un sulīgus savā neviennozīmībā un sarežģītībā. Visspilgtāk robeža starp reālo un neizskaidrojamo, mistisko vērojama Stumbres lugas "Sarkanmatainā kalps" un Ibsena "Jūras sievietē" poētiskajās paralēlēs<sup>22</sup>, atklājot Stumbres Ertas un Ibsena Ellidas situāciju starp diviem spēkiem, starp ierastību un drošu patvērumu tēva mājās un citas noslēpumainas eksistences vilinājumu.

Ertas situācija jo spilgti atklāj attiecības ar apkārtējiem līdzcilvēkiem. Konceptuāli nozīmīgi fiksēt Ertas un Griķu mājās (Jēkabs, Jānis) un kaimiņos mītošo (Krišs) vīriešu tēlu savstarpējo konfigurāciju. Aplūkojamo attiecību modeļu centrālā ass nepārprotami ir Erta, un viņas situācija ir atskaites punkts apkārtējo attieksmei pret notiekošo un pašas lomu tajā. Būtiska te atsauce uz V.Čakares detalizēto pētījumu par L.Stumbres drāmas sievietes vietu "šajā vīriešu noteiktajā pasaulē"<sup>23</sup>.

**Erta – Jēkabs.** Ertas tēvs Jēkabs varētu būt R.Blaumaņa "Indrānu" patriarhālā ģimenes modeļa Stumbres mūsdienu transformētās versijas centrs, par kuru Inga saka:

*"(..) Tu esi labs vienmēr un pret visiem, tev kāds nezināms dievs to jau asinīs ielicis. Tāda dieva mūsu dienās vairs nav, un tu izskaties te gluži kā no citas pasaules."*<sup>24</sup>

Jēkabs vadības grožus atdevis Ertai, atzīstot viņu par oficiālo Griķu saimnieci, rīkotāju, arī darītāju, taču tā ir tikai šķietamība. Pārsteidzoši atklājas šāda patriarhāla saimnieka arhetipa tradīcijas dzīvotspēja arī mūsdienu drāmā. Blaumaņa Indrāntēva gara mantinieks ir Stumbres Jēkabs un visnotaļ kolorītais I.Ābeles Opis no "Tumšajiem briežiem" (2001). Ar sīkstos turēšanos pie priekšstatiem, pārliecības par laba un jauna attieksmēm, nespēju mainīties un attīstīties. Vecākās paaudzes "gudrākais" pārstāv šķietami harmonisku pasaules redzējumu (I.Ābele to apšaubā visironiskāk), kas vairāk centrēts apkārtējās, redzamās, fiziskās pasaules stabilitātē. Taču vienlaikus šajā apstākļī ieslēpts arī ārdošais un degradējošais elements.

Precīzu tā izpausmi Stumbre atspoguļo spontanitātes brīdī Jēkaba teiktajos vārdos kā reakcijā uz Ertas izmisuma pilno vēlmi aiziet, pamest un pārdot mājas :

*"Jēkabs. (...) Ja tu darīsi to, tad neesi vairs mana meita, tad es redzēt tevi vairs negribu! Un no šejienes tu iznesīsi tikai manu līķi, pats es nekustēšu ne no vietas!"<sup>25</sup>*

Stumbre atbalso jau Blaumaņa vecā Indrāna pasaules uzskatā ieslēpto viennozīmību, kas konfrontē žēlumu par *"klusu mierīgo vakaru"*, *"nakšu ar zvaigznēm debesīs"*, *"meža teku un pļavu"*, kur dzīvotgribu smelt, dvēseli veldzēt ar vēlmi saglabāt *"veco godību"*, varas apliecinājumu vismaz *"goda"*(patiesībā – īstenā) saimnieka statusā. Visprecīzāk to ilustrē Jēkaba nepatīkamais pārsteigums, ieraugot Ingu sēžam savā krēslā<sup>26</sup>. Daudz labāk Jēkabs jūtas, atgūstot aktīvu rīcības spēju lugas finālā iepretī Ertas paralīzes mēmuma radītai distancētībai, kas savā ziņā uzrāda absurda poētikai raksturīgo verbālā kontakta neiespējamību. Jēkaba monologā (Erta nespēj piedalīties) atklājas patiesā attieksme pret Ertas situāciju:

*"Jēkabs. (...) Gan jau pa visiem tiksīm galā(..) Bet nu vismaz tā sarkanmatainā kalpa dvēsele ir prom, vismaz tas mums pagājis secen..."<sup>27</sup>*

Jēkabam ir visai vienkāršota izpratne par sievietes vajadzību, vēlmju un sapņu pasauli, tādēļ viņa iespējas Ertai palīdzēt ir ierobežotas :

*"Jēkabs. (...) Es tikai gribu, lai mājās valdītu miers. Es vienmēr esmu to gribējis, un tā arī savu mūžu nodzīvojis."<sup>28</sup>*

Te veidojas asociācijas ar sociālismā (īpaši laukos) kultivēto stiprās padomju sievietes tipāžu, uz kuras pleciem saliktas visas praktiskās dzīves rūpes, smagā atbildības nasta, šķiet, par visu – gan par pašas, gan citu nenokārtotajām dzīvēm. Jēkabs īsti nav sapratis ne savu mirušo sievu – Ertas māti, ne Ertu. Nosacītais atrisinājums lugā Jēkabam un pārējiem nav tas pats, kas Ertai. Sarkanmatainā kalpa aiziešana ļauj Jēkabam atgriezties ierastajā dzīves ritmā, atjaunot veco kārtību, taču Ertas dvēseli neatbrīvo no moku pilnās atskārtas par nepilnīgi un nelaimīgi dzīvotu sievietes dzīvi.

**Erta – Krišs.** Ertas tuvāko cilvēku lokā iekļaujas kaimiņš Krišs. Par īstenajiem Ertas un Kriša attiecību aizmetņiem lugā vien iespējams nojaust. No saspringtajiem, elektrizētajiem abu dialogiem veidojas priekšstats par nerealizēto Ertas un Kriša attiecību līniju, kas modelē varbūtējo mīlas trīsstūri ar klātneesošo Kriša sievu Nadīni. Abu attiecību savdabīgs katalizators ir Nadīnas aiziešana lugas finālā. Vēl viena nelaimīga, dzīvē harmoniski nerealizējusies sieviete. Toties ar meitu Krišam

paveicies – *"klusā, nemanāma, nekad nav dusmīga"*; pilnīgs pretstats *"skaļajai, aktīvajai un dusmīgajai"* Ertai, iespējams, arī Nadīnai. Kriša dzīves trajektoriju precīzi iezīmē "maršruts" – Griķu mājas – paša sēta. Erta ir nemitīgā Kriša uzraudzībā. Varētu jau domāt, ka Krišs ierodas – gan saukts, gan nesaukts – viena iemesla dēļ, lai nemitīgi atgādinātu par sievišķā un vīrišķā elementa līdzsvara nepieciešamību harmoniskas dzīves telpas izveidē. Taču Krišs apliecina tipisku materiālistiskā pasaules redzējuma dominanti. Krišs neatlaidīgi cenšas Ertas dzīvē ieņemt paša iedomāto vietu, iespējams, noteicošo, iedomājas saprotam, kas nepieciešams sievietēm (Krišaprāt, ūdenspumpja motors). Taču tradicionāli atpazīstamajā pretpolu pievilkšanās un atgrūšanās modelī disonansi rada Johans, padarot attiecības ar Krišu vienkāršotas, Ertai nepieņemamas. Arī Krišu ir skārusi Ertu pazudinošā uguns. Vēlme pēc *"trakās Ertas"* noliedz paša akceptēto mierīgas, stabilas dzīves modeli.

Erta – Jānis. Ertas dēlu Jāni var aplūkot no diviem aspektiem. No vienas puses, Jānis pārmantojis vectēva patriarhālo skatījumu uz dzimtas (arī pasaules) tālāk turpināšanās tradīciju, skaidri apzinoties savu nepārprotami centrālo vietu. Ārēji pakļaudamies mātei, īstenībā Jānis solidarizējies ar sava dzimuma pārstāvjiem – vectēvu Jēkabu, kaimiņu Krišu. Un, lai arī Johans sākotnēji izraisa Jānī nepatiku, tieši viņš provocē Jāņa sacelšanos pret *"nelabvēlīgo, netaisno un neperspektīvo"* situāciju mājās. Jānim jāiztur tradicionālais pārbaudījums ar naudu un varu. Apzinoties savas tiesības, *"ja ne ar labu, tad caur tiesu"*, Jānis pastāv uz tām. Stumbres variantā vairs nav runa par paaudžu konfliktu, jo Jāņa varas apziņa pieaug un saslēdzas ar Jēkaba redzējumu. Vīrišķā saliedētība, Ertai nosacīti prom esot, pauž nepārprotamu pārliecību par redzamās pasaules nemainīgi permanento iedabu. No otras puses, Jāni, tāpat kā Ingu, varētu aplūkot citā tēlu funkcionālajā paralēlē. Johana Ingas un Jāņa "vilināšanas un saistīšanas" ainas atspoguļo Ertas dvēseles konfliktu, kas sakņojas dvēseles vīrišķā un sievišķā arhetipu – animus un animas (pēc K.G.Junga) radītajā spriedzē, nespējot izšķirties starp prātu un jūtīgumu.

Lugā "Sarkanmatainālais kalps" L.Stumbre veiksmīgi realizē pirmsmodernisma un modernisma drāmas sintēzes iespējas. 20.gadsimta L.Stumbres drāmas situācija atbalso līdzīgus procesus modernisma drāmas pamatlicēja H.Ibsena daiļradē 19.gadsimta 80.gados. Ibsenam sociālos akcentus pakāpeniski nomaina personiskie, prāta apsvērumus – iracionāli motīvi, vispārējas likumsakarības –

atsevišķais, konkrētais<sup>29</sup>, Stumbrei šie elementi ir pastāvīgā mijiedarbē. Sociālā un individuālā plāna satuvinājums organiski veido lugas idejiski māksliniecisko koncepciju. Drāmas klasisko struktūrelementu, atsevišķu "labi veidotas lugas" principu respektēšana neizslēdz modernisma drāmai specifiskās atvērtās struktūras pieteikumu. Iedzījinoties modernā laikmeta nogurdināto un sašķelto dvēseļu sarežģītībā, L.Stumbre ļaujas sirreālisma provokatīvajām intonācijām, varoņu zemapziņas dzīles spoguļojot sapņu un vīziju paralelītātē. Tādējādi varoņu situāciju izspēle iegūst variatīvu raksturu, paplašinot to semantiskās uztveres iespējas. Tātad Stumbre, no vienas puses, 80./90. gadu drāmā respektē normatīvo drāmas tradīciju, taču, no otras, – līdzīgi kā agrīnā daiļrades perioda lugās – apšaubā logiskās izziņas, materiālistiskā un tradicionāli reālistiskā skatījuma uz indivīda dzīves norisēm visspēcību. Stumbres lugās "sapņa darbs" mākslinieciski spilgti un pārlicinoši palīdz formēt divas paralēlās dzīves telpas – reālo un sapņa (gan miega, gan nomoda), pārkausējot tās pārrealitātē jeb sirrealitātē, turpinot apliecināt cilvēka dvēseles dzīves dominanti.

## **2. 2. Tradicionalitātes un mākslinieciskās nosacītības mijattieksmes L.Stumbres drāmā "Kronis"**

Personības tragēdiju – nespēju savienot dvēseles vēlmes, piepildīt mūža sapņus un ilgas ar apsvērumiem, pienākuma apziņu, godaprātu un atbildību – ar lielāku filozofiskā vispārinājuma amplitūdu L.Stumbre iezīmē viencēlienu drāmā **"Kronis" (1988)**. Cilvēka atbildība par savām mājām un savu un tuvo cilvēku dzīvēm pāraug atbildībā par tautas likteni un Dzimteni kā vienīgo vietu, ko var dēvēt par visu kopīgajām mājām. Stumbre izvirza jautājumu, vai cilvēka dzīve ir neatkarīga un atsevišķa vai arī tā saistīta vienotā ritumā, tā ir šī rituma nosacīta. Pirmoreiz L.Stumbre pievērsusies pilnīgi jaunai un neraksturīgai tēmai savā daiļradē – nācijai liktenim, apliecinot, ka ideāls un realitāte eksistē un veido nesamierināmu kontrastu ne tikai atsevišķa indivīda psiholoģiskajā līmenī, bet arī tautas – nācijas līmenī. Idejiski vistiešāk "Kronis" sasaucas ar G.Priedes lugu "Centrifūga", iekļaujoties tajā literārā procesa straumē, kas Latvijas neatkarības atgūšanas periodā 80.gadu beigās un 90.gadu sākumā bija tendēta atcerēties un saglabāt šo vēsturisko atmiņu, aizpildīt noklusētās vēstures lappuses. Ilgus gadus tabuētās tēmas – 2.pasaules kara notikumu neviennozīmīgs tvērums, padomju režīma genocīds pret latviešu

tautu moku nometnēs un piespiedu trimdā, personiskās brīvības ierobežojumi tepat Latvijā, leģionāru situācijas izvērtējums u.c. – iegūst plašu māksliniecisko un žanrisko sazarojumu. Latviešu literatūra (īpaši spilgti šī tendence vērojama prozas kontekstā) pārejas posmā piedzīvo dokumentālās, atmiņu, memuārliteratūras, vēsturiski biogrāfiskās literatūras aktualizēšanos atšķirīgās mākslinieciskās kvalitātēs. Pārsteidzošs ir neprofesionālo rakstītāju skaits. Ne vienmēr šāda veida tekstos autori spēj izvairīties no pārāk lielās personiskās sāpes un dzīves patiesību pārradīt mākslas patiesībā. Kā mākslinieciski spilgtākie piemēri minami Melānijas Vanagas savdabīgā 7 sējumos apkopotā vienas dzimtas ģenealoģija cauri traģiskajiem laikmeta griežiem "Dvēseļu pulcēšana"(1993 – 1999), Vladimira Kaijaka stāsts "Cilda" (krājumā "Vecis"(1992)), Valentīna Jākobsona stāstu krājumi "Brokastis ziemeļos"(1992) un "Brokastis pusnaktī"(1995), vēlāk izsūtījuma nometnēs piedzīvotais atveidu gūst arī lugās "Brokastis pusnaktī"(1999) un "Kad?"(2002), Ilzes Indrānes romāns "Putnu stunda"(1996) u.c. Šajos daiļdarbos iedzīvinātas vēsturiskā laikmeta traģiskās kolīzijas pēc 2.Pasaules kara – padomju totalitārisma realizētais genocīds pret latviešu tautu, vairākkārtēji nolemjot tautu piespiedu izsūtījuma trimdai. Likumsakarīgi, ka latviešu drāma (minētās G.Priedes un L.Stumbres lugas) reaģē uz aktuālajām sociālpolitiskajām vēsmām daudz operatīvāk jau 80.gadu otrajā pusē, kas izriet no drāmas specifiskās funkcijas attēlot sava laikmeta akūtās problēmas maksimāli ātri. Kā atzīst Baiba Tjarve, latviešu jaunākajā dramaturģijā (te domāta 90. gadu drāma) ir pārāk daudz tiešu norāžu uz šīm problēmām, tur pārāk uzskatāmi "spoguļojas mūsu laiks"<sup>30</sup>. Taču tas ir ne tikai viens no lielākajiem drāmas, bet visas latviešu literatūras klupšanas akmeņiem. Lai arī L.Stumbres lugas "Kronis" iestudēšanu aizkavē par veselu gadu (pirmizrāde Nacionālajā teātrī 1989), tā uzrunā mākslinieciski spēcīgi. L.Stumbres viencēlienu diptihs "Kronis" uzskatāms par patriotisku jūtu vadītu goda un cieņas apliecinājumu daudzajiem tūkstošiem no Dzimtenes atrautajiem – dzīvajiem un mirušajiem, kuri visiem spēkiem centušies uzturēt latvietību, reizē pasargājot savu dvēseli no bojāejas. Idejiski filozofiskā izpratnē precīzi nolasāmu sociāli vēsturisko realitāti (arī absurda poētiskā veidotā luga "Kuģītis miglā" (1988) nepārprotami precīzi izzīmē padomju valsts 70./80.gadu sociālo strupceļu) L.Stumbre sakausē ar nosacītu māksliniecisku formu, kas ļauj uztvert lugas filozofisko vispārinājumu. Žanriski Stumbre lugā "Kronis" pilnībā realizē A.Strindberga agrīnajai daiļradei raksturīgo dramatiskās formas koncentrēšanas paņēmieni, tiecoties uz visu norišu centrējumu

vienā nozīmīgajā konfliktā vai situācijā (šāda tendence jūtama jau agrīnajā lugā "Zīmējumi smiltīs" un jo spilgti viencēlienu ciklā "Deviņas īsas lugas"). Tādējādi iespējams runāt par dramaturģiskās formas redukciju līdz kamerlugas aprisēm, kur empīriskais slānis pakļauts centrālās problēmas izvirzījumam, psiholoģiski un filozofiski piesātinātam risinājumam. Kamerluga dziļākajā eksistenciālajā līmenī spēj tiekties uz traģēdiju, arī ikdienas apstākļos cilvēka eksistence var iegūt traģiskas kolīzijas aprises. Kamerstilā veidotajā lugā pāri mazo dzīves epizožu mozaikai veidojas milzīgs, piepildīts garīgais lauks, jo "stāsts par nelaimīgo cilvēku plešas pāri viņa paša dzīves metiem, ieplūzdams pagātnes, tagadnes un nākotnes mūžam atkārtotajā mijā"<sup>31</sup>. Stumbres lugas idejiski saturiskais slānis uzrāda saskares punktus ar drāmas tradīciju, taču žanriskais, kompozicionālais un stilistiskais risinājums rezonē modernisma drāmas iezīmes. Viencēlienu stilistikai raksturīgajā koncentrētībā un tajā pašā laikā fragmentētajā izteiksmē realizējas sirreālisma estētikai raksturīgā tieksme pilnībā izgaismot cilvēka slēpto būtību, tā noslēpumaino iedabu, dezorganizējot it visu viņa psihisko organismu un ļaujot vaļu maģiskajiem spēkiem. Stumbre simpatizē psihoanalīzes tēva Z.Freida akceptētajai iztēles lomai<sup>32</sup> cilvēka neapzinātās garīgās pasaules izgaismošanā. Abus viencēlienus nevieno kopīga fabula, bet gan kopīga doma. Doma par to, kā un kāpēc laika krustpunktos sabrūk, izirst, tiek iznīcināta tikumiskā cilvēku kopība – ģimene un kopā ar to mājas, kuras pašas par sevi latvietim tradicionāli bijušas harmonizējošas, stabilizējošas un sakrālas vērtības, līdz ar to ir stot ne tikai nacionālajai, bet arī vispārcilvēciskajai identitātei. Doma par to, ka dvēsele ir neiznīcināma substance. Eksistenciālā cilvēka situācija lugā sniedzas pāri četrus varoņu atsevišķo likteņu izvēles traģikai. S.Freinberga uzsver, ka sākotnēji (te domājot L.Stumbres daiļrades pirmo desmitgadī (1978–1988)) latvietība L.Stumbres lugās ir bijusi pakārtota citām problēmām kā pati par sevi saprotama<sup>33</sup>. Visplašākajā jūtu amplitūdā atklājas abu viencēlienu varoņu attieksme pret 1949.gada deportācijas atstātajām pēdām šo cilvēku likteņos, pasaules skatījumā. Visi četri lugas varoņi – Kronis, Salmēns, Māra un Kazis – tikai šķietami dzīvo pašreizējā laikā un vietā, īstenībā viņi dzīvo atmiņu – gara pasaulē, kurā saplūst visi laiki un jebkura vieta. Jautājuma par izvēli, atbildību, vainas apziņu un piedošanu, nepārejošu mīlestību uz cilvēku, mājām, dzimto zemi eksistenciālais nostādījums ļauj garīgām lietām "sabiezēt" un pārvērsties materiālās un otrādi – materiālās lietas sirreālās pārbīdēs kļūst trauslas, iegūst garīgas eksistences formu. Telpas un laika nosacītībā notiek brīnumi un šķietami



neiespējamais, notikumi, sākušies kā ikdienišķas norises, pakāpeniski iegūst noslēpumaini dīvainu smeldzīgi poētisku vai ironiski biedējošu raksturu. Simbolistiem raksturīgā manierē Stumbre mēģina ietiekties metafiziskajā realitātē, fiziskajā, nožēlojami triviālajā ikdienas reālajā eksistencē atgādinot par neredzamo paralēlo pasauli, kas uztverama caur simboliskās zīmēs iemiesotiem signāliem. Kompozicionāli noslēgtu lugas struktūru veido pirmā viencēliena sākuma aina, kurā Salmēna pārkairinātā, vainas apziņas nomocītā psihe uzbur sava nodarījuma upura – Kroņu saimnieka tēlu, izvelkot to no āliņģa kā mazu zēnu, un otrā viencēliena fināls, kurā savu morālo piederību Latvijai nepazaudējušie, cilvēcisko pašcieņu atguvušie "Sibīrijas bērni" Māra un Kazis, sadevušies rokās, "*ieiet priedē*", simboliski saplūstot garā ar savējiem, atgriežas pie tā mītiskā pirmsākuma, kas ļauj pārvarēt zaudējuma un nāves sāpes, atgūt dzīvību tautas kopībā. Te saplūst Māras un Kaža sapņi par Latviju, dziļi sirdī ieslēpto, pašu radīto, ar kopīgi izloloto sapni par Dzimteni kā vienīgo mājvietu, kur atgriezties. Katram no viņiem Latvija asociējas ar kaut ko savu – Kazim ar bagātajiem "Kroņiem", Mārai ar viņas bērniības Poģupīti. Iespējams, lugā "Kronis", vēl lielākā mērā nekā "Sarkanmatainajā kalpā", sajūtams L.Stumbres lokālpatriotisms savas piederības atskārmē konkrētai vietai, atgūstot vectēva mājas Rīgas un Mārupes pierobežā, ar lupīnām pieziedējušo, burkānu, dilļu un redīsu dobēm piestādīto milzīgo dārzu, kur dramaturģei pašai un viņas mīļajiem patverties no lielpilsētas un pasaules nomācošās burzmas. Rakstnieces rūpēs par Mārupītes likteni realizējas sapnis par Dzimteni un savām mājām, to stabilitāti, lai arī kas notiktu pasaulē. Šoreiz Stumbre neiespējamās palikšanas un tikpat neiespējamās aiziešanas situāciju neveido tragiski nepārvaramu, bet gan vērš poētiskā dvēseles atgriešanās metaforā. Dvēseles imaginālā<sup>34</sup> daba jo spilgti zīmē iespējami vēlamo realitāti jeb sirrealitāti. Ne velti gan latviešu filozofs Pauls Jurēvičs sirreālismu nosaucis par 20.gadsimta romantismu<sup>35</sup>, gan absurda drāmas meistars E.Jonesko uzskata, ka sirreālisms ir vienkārši atjaunots romantisms<sup>36</sup>. Arī klasiskos romantiķus saistīja tā pasaule, kurai nav robežu – nav ne iekšpuses, ne ārpuses, kuru izsaka un veido māksla, reliģija, metafiziska apskaidrība. Tā bija pasaule, kurā valda griba, kurā absolūtās vērtības saduras neatrisināmos konfliktos, tā bija dvēseles "krēslas" pasaule, imaginālās pieredzes, poēzijas, sapratnes avots, ietverot sevī visu to, kas cilvēka dzīvei ir patiesi svarīgs.<sup>37</sup> "Kroņu" mājas lugā iemieso visu četru varoņu ideāltiecību pēc savu sapņu piepildījuma uz savas

dzimtās zemes, kas saistās ar saaugšanu un saplūšanu ar visas tautas un katra individuālo pieredzi:

*"Salmēns. Un kas tur bija tāds īpašs, tais "Kroņos"? Nu, mājas. Skaistas gan pēc velna, ne acu nevarēja atraut. Liela ģimene. Vakaros visi sēdēja pie lielā galda, runāja par darbiem, trieca jokus. (...) Uz Jāņiem tur bija lielākais ugunskurs un tās dullākās izdarības, Ziemassvētkos vai viss pagasts gāja ciemos, visus tur dzirdēja un ēdināja. Bet kas nu tur liels? Vai citās mājās Jāņus un Ziemassvētkus nesvinēja?(..) Tur bija īsta mafija – viens par otru stāv un krīt!"<sup>38</sup>*

"Kroņu" saimnieks, tautā saukts par "radības Kroni", iemieso visu, kas tautas priekšstatos labākajā nozīmē atbilst jēdzienam – latviešu zemnieks – darba tikumu un zemes mīlestību ārpus jebkādām politiskām un cilvēciskām kaislībām, līdzīgi kā tas notiek Edvarda Virzas "Straumēnu"(1933) harmoniskajā cilvēka un dabas savienībā, cilvēkam pakļaujoties vien dabas gadskārtu mūžīgajam ritam. Varens un mierīgs Kronis arī atgriezies veļu naktī, lai tiktos ar savu un savas mājas un ģimenes pazudinātāju. Salmēns savukārt savas sirdsapziņas tiesas priekšā kā pašsaprotamu un neapšaubāmu realitāti uztver mirušā "Kroņu" saimnieka darbošanos. Telpas nosacītība, tās mainīgums konceptuāli iezīmē izvēles un atbildības jautājuma smagumu, kas ietekmē visu Salmēna mūžu, pagātnei kā murgam nākot līdzī un neļaujot rast dvēseles mieru caur izlīdzināšanos un piedošanu. Zemapziņas inspirētā vainas apziņa kā ķīmis bendē Salmēna dzīvi un mākslinieciski spilgtā izteiksmībā uzbur animēto dvēseles stāvokli – ezerā, kur iepriekš bijis gluds ledus spogulis, atklājas āliņģis ar no zemapziņas dzīlēm uzverdošo vainu – padomju varas iestādēm nodoto Kroni. Pirmās daļas beigās Kronis ielec āliņģī, Salmēns āliņģi vairs neatrod. (Stilistiska sasauce ar viencēlienu "Ezers" viencēlienu ciklā "Deviņas īsas lugas"(1991), kur pats no sevis mežā deg ugunskurs, tur, kur nekad nav bijis, parādās ezers un tieši tāpat arī pazūd – kustīgā un mainīgā lugas telpa precīzi rezonē galvenās varones Alises iekšējos, slēptos dvēseles stāvokļus). Salmēnam jāturpina dzīvot ar visu savu neizpērkamo vainas sajūtu. Tādējādi telpas tēlojums kļūst simboliski piesātināts. Arī konkrētā, detalizētā aprakstītā vidē var ieplūst mistiskas blakusparādības, pārvēršot notikumus un cilvēkus rodot noslēpuma zonas. Mistikas un realitātes savijums kā māksliniecisks paņēmieni kalpo traģiskas noskaņas vai absurdas situācijas radīšanai<sup>39</sup>. Tikpat būtisks ir laika relativitātes uzsvērums Stumbres lugā "Kronis". Varoņi spēj vienlaicīgi dzīvot pagātnē un tagadnē, tie spēj ignorēt laiku un mirkli pārvērst mūžībā. Nesadalīti uztveramajā

laikā jeb "laika ilgstamībā" vienā un tajā pašā momentā notiek ilgāka vai īsāka mainība, ar kuras palīdzību norisinās varoņu darbība iekšējā pasaulē un pasaulē ap viņiem"<sup>40</sup>.

Lugas otrajā daļā kādā Dieva pamestā Krievijas nostūrī satikušies divi cilvēki – vīrietis un sieviete pāri pusmūžam, vienā naktī izdzīvo to, ko citi mūža garumā. Dvēseles jautājumi vienmēr atrodas aiz apziņas horizonta, un, runājot par dvēseles problēmām, jārūnā par visintīmākajām lietām, "par ziediem, kas uzplaukst naktī"<sup>41</sup>. Dienā viss ir skaidrs un konkrēts, bet dvēsele mostas naktī. Kazimirs un Māra kā bērni nokļuvuši Sibīrijā un dažādu apstākļu dēļ nav atgriezušies Latvijā. Bezgala bagāts ir to nianšu kopums, kas atklāj abu dziļāko būtību, garajos posta gados un atrautībā no savām saknēm saglabāto cilvēcību un sapni par Latviju – pārsteigums, apjukums, bailes, vientulība, mīlestība, ilgas, pienākums. Lugā uztverama Stumbrei raksturīgā māksla zem "izrunājamā, izlasāmā" lugas virsslāņa atklāt vēl citas strāvas, katrai lugas frāzei esot dramatiska sprieguma pilnai. S.Freinberga to nosauc par dvēseļu spēli, kas pakļauta virzībai no tumsas uz gaismu, modinot to, kas vēl palicis pāri<sup>42</sup>. Kazis un Māra uz vienu nakti iegūst iztēles brīvību, lai pašu radītajā sapnī izdzīvotu pilnvērtīgu un cilvēka cienīgu dzīvi. Stumbre kā vienmēr no elementāras vides un ierastām ikdienas sarunām rada intīmu noskaņu un attiecību telpu, kurā kaut uz īsu brīdi, taču var rast patvērumu sarunas dalībnieki. Dialogs virza lugu un palīdz saprast varoņus. "Smalkais dialogs starp divām dvēselēm liek nojaust apslēptu zemtekstu, kas no brutalitātes sākumā pāraug poēzijā."<sup>43</sup> Vislielākās un redzamākās pārvērtības notiek ar Kazi, kura dvēsele lugas darbības gaitā šķīstās no mūža garumā uzkrātajiem sārņiem un veras vajā kā gaismu izstarojoša gliemežnīca. Savukārt drošais, vizinošais, sākotnēji bravūrīgais Kazis pamazām palīdz mosties Māras apziņā snaudošajai apjaušmai par Latvijas esamību un savu piederību dzimtajai zemei:

*"Māra. Vai tad nu var tā uzreiz, Kazi...tik tāls ceļš, ne nu mēs aizbrauksim, nekā.*

*Kazis. Un kādēļ tad mēs nebrauksim, ko? Tādēļ, ka viņas nav? Bet es tev saku – ir! Un kaut arī "Kroņi" ir noslaucīti no zemes un tavas mājas varbūt arī, kaut kam taču tur jābūt! (..) Mēs aizbrauksim vispirms uz Rīgu, jo tur piestāj visi vilcieni un lidmašīnas. Aizbrauksim līdz lielajam tirgum...*

*Māra. Ko tad tirgū?*

*Kazis. Tev tur patiks, Mārīt. Sapiņķsim ābolus, plūmes, medu un biezpienu. Kas zina, var būt, ka man uznāk, un tu dabūsi vienu skaistu puķuzimīšu pušķi!*

*Māra. Vai nu prātīgs!...*

*Kazis. Nopiņķsim katram pa pāris mazzālītiem gurķīšiem, apēdīsim pa cīsiņam, turpat ir kāda vietīņa. Bet blakus ir autoosta, sēdīsimies autobusā, un prom! Kurā vietā tev tās mājas bija?*

*Māra. Vidzemē... Gulbenes...*

*Kazis. Skaidrs. Brauksim vispiņķsim uz turieni (..) Paņēmsim ko ēdamu, ko dzeramu, jo varbūt, ka vajadzēs pastaigāt, piņķsim mēs atrodam mājas. Ja nogursim, apsēdīsimies mežmalā, sūnās, iekodīsim, atpūtīsimies... Varbūt pa ceļam kāda upīte...*

*Māra. Varbūt Poģupīte?"<sup>44</sup>*

Skopiem līdzekļiem viņi rada eksistenciālas vērtības, sākotnēji dzīves un svešās pasaules rutīnas apņēmie cilvēki atklāj to tīro radošo pirmavotu, ar ko tik harmoniski saplūst lugas finālā, ieejot priedē, atgriežoties bērniības zemē Latvijā. Tajā brīdī, kad, dialogam kļūstot lakoniskākam, beidzas sapnis un abi saprot īsteno situācijas traģiku, rodas vienīgais iespējamais risinājums. Tādējādi, kā atzīst Teodors V. Adorno, vispārīgās brīvības vienīgais darbs un veikums ir nāve – un, proti, tāda nāve, kurai nav iekšēja apjoma un piepildījuma<sup>45</sup>. Modernisma drāmai raksturīgā manierē L.Stumbre lugā "Kronis" uzrāda cilvēka gara, dvēseles sfēras potenciālo bagātību un galēju robežu neesamību un apliecina vienu no sirrealisma pamattēzēm, ka sapnis var kalpot par galveno dzīves jautājumu risinātāju, līdz ar to L.Stumbre pieļauj iespēju brīvi kāpt pāri loģikas un racionālā prāta robežām un noteikumiem, "nonākot līdz neiegrožotai mistikai, ja to vajag viņas mākslinieciskajai pasaulei"<sup>46</sup>. Tas ir mēģinājums vērst cēlāku seno pretrunu starp ideālo un reālo. "Kāds gara punkts, kurā dzīvība un nāve, reālais un iedomātais, pagājušais un nākamais .. pārstāj izpausties pretrunā."<sup>47</sup>

### 2. 3. Eksistenciālisma drāmas paralēles L.Stumbres lugās “Slepkava un slepkava” un “Svešinieki šeit”

L.Stumbres daiļrades viena no būtiskajām pamattēmām ir cilvēks un viņa brīvība, esamības būtība, kas neapšaubāmi iezīmē “vispārcilvēcisko situāciju” kā vienīgo iespējamo veidu, kā pretoties Absurdam. Pie tam, kā atzīst eksistenciālisma teorētiķis un “situāciju teātra” radītājs Ž.P.Sartrs, tas iespējams nevis abstrakti, bet konkrēti, jo runa ir par cilvēka dzīves jēgu. 20.gadsimts neapšaubāmi dēvējams par vērtību relativisma gadsimtu, ko neizbēgami ietekmē divi Pasaules kari, divu atšķirīgu ideoloģiju, taču vienlīdz nāvējošu jebkurai brīva gara izpausmei politisko diktatūru dzimšana – fašisma Vācijā un komunisma Krievijā –, kuru ietekmes sniedzas pāri vienas valsts un pat kontinenta robežām. Padomju režīma nostiprināšanās pēc Otrā pasaules kara arī Latvijā apmēram pusgadsimta garumā nosaka cilvēka dzīvi, iezīmējot tradicionālo vērtību (garīgo, morālētisko, estētisko) krīzi, kuras sekas jūtas joprojām. Stumbres drāmas cilvēks ir šo minēto seku, kam plusējas 80./90.gadu Latvijas politisko pārmaiņu laika nerealizēto cerību raisītais pesimisms un neticība valsts un indivīda mērķu vienotībai, upuris. Šie apstākļi pamato L.Stumbres novēršanos no sociālā konteksta un atgriešanos pie indivīda likteņa un iekšējās pasaules fenomena centrējuma. Tādējādi var teikt, ka Stumbre 90.gadu lugās atgriežas pie savas dramaturģijas loģikas, kas atklājas vienas vienīgas “situācijas” zīmē – jēgpilnas dzīves nosacījumu uztautīšanas mēģinājumā. Eksistenciālisma filozofijas vienlaikus skarba un humāna cilvēka eksistences nostādījums – “cilvēks ir vienīgi tāds, par kādu viņš vēlas kļūt”<sup>48</sup> – visspilgtāk rezonē L.Stumbres 90.gadu lugās **“Slepkava un slepkava”(1993)** un **“Svešinieki šeit”(1994)**. Summējoties eksistenciālisma humānisma idejām un franču eksistenciālistu – filozofu (Gabriela Marsela, Albēra Kamī, Simonas de Bovuāras, arī paša Sartra, kuri visi pazīstami arī kā dramaturgi) interesei par teātri un dramaturģiju veidojās eksistenciālisma filozofijā balstīta teātra teorija, kas konceptuāli atspoguļojas Sartra formulētajā “situāciju teātrī”. Šī teātra pamatideja ir “nespēlēt vārdu, bet situāciju”<sup>49</sup>. Arī L.Stumbre traģiskā sakāpinātībā vērs uzmanību uz vientuļā un liekā cilvēka nepārejošo ekstremālo situāciju – brīvību izvēlēties. Sartra veidotā formula par cilvēka eksistenci, kas ir pirms viņa būtības un ko pavada beznosacījumu izvēles brīvības patoss, iekļaujas tajā Rietumeiropas tradīcijā, kurā jau kopš antīkās filozofijas cerības tiek liktas uz cilvēka individuālo paštapšanu un

kurā atbalsojas gan Dekarta, gan Imanuela Kanta, arī Nīčes mācībās izteiktā atziņa par īstas, vitālas brīvības iemantošanas nosacījumiem – spēju mainīt un veidot sevi, valdot pār sevi<sup>50</sup>. Pēc M.Heidegera domām, uzturēšanās blakus noslēpumainajai un plašajai *esamībai*, kura ir nošķirta no esošā, precīzāk, atrašanās *esamības* patiesajā tuvumā ir noteikums, lai *animal rationale* varētu vērsties *cilvēcīgā cilvēkā*<sup>51</sup>. Tieši godbijībā pret *esamības* patiesību top cilvēcība. Mainīt saglabājot – tāda ir Heidegera pozīcija. Šādu vērtību sistēmas un mainības iespējamības pārbaudi L.Stumbre izvirza kā abu lugu mākslinieciski filozofisko platformu.

"Situāciju teātrim" tipiska "cilvēka radīšanas projekta" ietvaros brīvo gribu savas dzīves globālās situācijas veidošanā, summējot morāles un visu cilvēcisko vēlmju un iespēju potenciālu, apliecina Lote lugā "Slepkava un slepkava" un Simona lugā "Svešinieki šeit". Stumbre, respektējot klasiskā "eksistenciālisma humānisma" nopietnību, izvirza savām varonēm galveno uzdevumu – "pasaule (..) ir radīta un tagad tava kārta. Jo ir radīta tāda pasaule, kurā tu vari varēt."<sup>52</sup> Sartra tēze par cilvēku kā notikumu, cilvēku kā notikuma vēsturi<sup>53</sup> realizējas "situāciju teātra" konceptuālajā vienvienīgajā konkrētajā izvēles situācijā, kurā arī Stumbres varonēm jāapliecina visa viņu morālo vērtību būtība. Kaut arī Sartra "situāciju teātris" ir psiholoģiskā teātra atvase<sup>54</sup>, būtiskākā ir varoņu situācija – tagad un te, kur cēloņsakarīga psiholoģiska motivācija īpaši netiek akcentēta. Gan Lotes, gan Simonas situācijas piedāvā abām būt pašu izvēles cēloņiem un sekām, atbildot uz pašu būtiskāko jautājumu – "kā būt?" šajā neloģiskajā un absurda pasaulē. Abās lugās nepārprotami sajūtamo A.Kamī izvirzīto "jau par vēlu" noskaņu (īpaši lugā "Svešinieki šeit"), veidojoties intonatīvai sasaucei ar agrīnā daiļrades perioda lugu "Zīmējumi smiltīs", Stumbre variē, ļaujot varoņiem sevi definēt realitātē, nepārejošajā robežsituācijā, kurā, pakļaujoties apstākļu spiedienam, cilvēks top un izvēlas savu morāli, realizējot visu savu tikumības potenciālu. Situācijas "tagad un te" konkrētība un bezgalīgā laika paplašinājuma dialektika veido abu Stumbres lugu sižetisko un filozofisko slāni. Tiek izspēlēta savdabīga "nozieguma un soda", "kādas prāvas jeb procesa", "slepkavas un upura" transformēta variācija. Lugā "Slepkava un slepkava" Lote, izmeklējot slepkavību, uzturot oficiālo apsūdzību, pati kļūst par slepkavu. Simona lugā "Svešinieki šeit", izdarījusi slepkavību, ļaujas slepkavības anatomijas izpētei. Gan formālās, gan iekšējās prāvas ierosu literatūrā un arī drāmā jau daudzkārt apspēlētajā shēmā provocē Stumbres varoņu nespēja izdarīt dzīvības vērtību apliecinošu izvēli. Process, kuru lugā "Slepkava un slepkava" provocējis

Apsūdzētais/Kants un kura tālāka variācija redzama lugā "Svešinieki šeit", nesniedz ne Lotei, ne Simonai atbildes uz eksistenciāli būtiskajiem jautājumiem – "kur es esmu?", "ko es daru?" un "kurp es eju?" viena iemesla dēļ. Un, proti. Cilvēka esamība haotiskajā un absurdajā pasaulē te atklājas traģiska. Stumbres sievietes pat eksistenciālās robežsituācijās, kur viena no alternatīvām ir nāve, būdamas gatavas iet bojā (kas, pēc eksistenciālistu domām, ir brīvības visaugstākā pakāpe), lai sevi pierādītu, nespēj aptvert vistraģiskākajā savas dzīves punktā – nāves priekšā, ka dzīvojušas vērtīgi. Iespējams, abas lugas komentē Stumbres izvirzīto motīvu par traģēdijas neiespējamību, ka klasiski traģiskās kategorijas nerealizējas mūsdienu morāli un garīgi deformētajā pasaulē. Galvenais lugas paradokss slēpjas varoņu vajadzībā pēc otra – sevis cienīga partnera, taču nespējā veidot harmoniskas attiecības. Tās ieskicē modernā laika varoņu izešanu cauri pašu dvēseļu brīvības poliem, ļoti bieži nespējot konkretizēt robežas starp "gaismām un tumsām". Brīvība ir cilvēka iekšējās būtības kompetence – "tā ir pilnīgi viss, jo jebkura pasaule mums šķiet pārāk šaura mūsu dvēseles un sirds izmēriem, kaislībām un jūtām"<sup>66</sup>. Stumbres varoņi, maldoties starp gaismas un tumsas polārajiem lokiem, (ne)apzinās sevi tik brīvi nebrīvus esam, ka paklūp, aizķeroties starp tiem, nespējot atklāt nemanāmo pāreju – brīve – nebrīve, noziegums – sods, mīla – nemīla u.c. – paradoksu noslēpumus. Atšķirīgi tiem veidojas priekšstati par pasaules esamību, tās tapšanas nosacījumiem. Nesaudzīga Stumbre ir kā pret vīrieti, tā pret sievieti, atklājot nenotikušo mīlestību un neiespējamo attiecību sakņojumu cilvēku (gan sievietes, gan vīrieša) dvēselēs – cēlonis ir pašos. Nepārvarams ir vīriešu un sieviešu atšķirīgais loģikas un dzīves filozofijas uztvērums, Stumbres gadījumā šīs pasaules viena otrai pārsvarā ir slēgtas un saskaras vien epizodiski. Tā ir dramaturģes nolaišanās visdrūmākajā cilvēka neapzinātajā daļā, komentējot eksistenciālistu izvirzītās mūsdienu cilvēka galvenās izvēles problēmas – mērķu un līdzekļu izvēles, varmācības attaisnojuma, rīcības seku, individuālās atbildības un citas problēmas. Stumbre izvirza domāšanas darbību aktivizējošus jautājumus – kur ņemt kaut mazumiņu brīvas gribas, lai palīdzētu sev un citiem atbrīvoties no tukšuma sajūtas, "slimīguma līdz nāvei", galējas vientulības, ja cilvēks ir samaitāts, izžuvis, nespējīgs ne dot, ne ņemt – "izkaltis zars", kurš sadeg pašradītas elles ugunīs. Kā vienīgo glābiņu L.Stumbre piedāvā vēl vienu iespēju – iespēju sākt no jauna, kas katrā no pieteiktajām lugām veidota atšķirīgi un mēģināt apjaust to "esības nepanesamo vieglumu", ko cilvēkam

grūti novērtēt, jo tas ir pārejošs. Cilvēkam grūti to uzskatīt par vērtību, ja viņa paša dzīve ir pirmais un vienīgais mēģinājums. Cilvēkam šajā pasaulē nemitīgi jāizvēlas starp vieglumu un smagumu un ir normāli, ka cilvēks nezina, ko izvēlēties, jo iepriekšējās dzīves, ar ko salīdzināt, viņam nav un nav arī vēlākās, kurā būs iespējams kaut ko mainīt. Taču viņam ir versijas un modeļi, kurus piedāvā kāds cits un kuri ir tik pārliecinoši, ka tos iespējams sevī izdzīvot un izdarīt secinājumus<sup>56</sup>.

Lugā "Slepkava un slepkava" "kādas prāvas" situācija aizsākas *valsts iestādē* kā izmeklētājas un apsūdzētā pēdējā *neoficiālā* saruna un noslēdzas kā "esamības apokalipse" Lotes dzīvoklī – tipiskā Ž.P.Sartra "aiz slēgtām durvīm" situācijas Stumbres variantā – "indīgais tauriņš zimekļa tīklā". Nodarījums, par ko tiek apsūdzēts Kants (beziēgas dzīves slepkavība – tā to nosacīti varētu nodēvēt), un mēģinājums izprast tā cēlonseku sakarības filozofisko pamatu paskaidro Sartra varoņa Garsēna retoriku – "kāpēc ir tik smagi? Vai tāpēc, ka tā ir dzīve bez uzplaiksnījuma un atklāsmes brīnuma?"<sup>57</sup> Tāda diemžēl ir Lotes dzīve. Lugas klasiskajā ekspozīcijas daļā Apsūdzētais, vēlāk ar apgaismības idejām koķetējošais Kants, formulē savas rīcības cēlonību, uzsākot nosacīti filozofiskā gultnē ievirzīto divkauju par cilvēka (kā galu galā izrādās – viss viens – vīriēša vai sievietes) jēgpilnas dzīves nosacījumiem. Kants atklājas Stumbrei raksturīgajā daudzfunkcionalitātē. Sākotnēji Kants veic savdabīgu provocējošu, kāda procesa ierosas nesēja lomu, iegūstot dzīves filozofa – brīvdomātāja, mefistofeliskās struktūras vaibstus. Taču lugas finālā, apsūdzētā un izmeklētāja lomām vairākkārt mainoties, izlīdzinājušās, unificējušās bojā iet gan Lotes, gan Kanta pasaules. Abi kļuvuši par pašu iesprostotās brīvības upuriem. Arī Kants kļūst par pašradītā slazda gūstekni, nespējot pārvarēt un pieņemt sākotnēji izvīrītos spēles noteikumus (kaut arī Kants vienmēr skaidri apzinājies, ka "tā spēlīte jebkuru brīdi var beigties"):

*"Kants(..) vispirms tam cilvēkam tiek dotas visas iespējas izvairīties no tā, kas patiesībā ir viņam uz pieres rakstīts (..) Es daru visu, kas manos spēkos, lai viņš nekļūtu par upuri. Es viņu izpētu un redzu, ka viņš visumā ir labs, godīgs cilvēciņš, tikai aizmidzis (..) un es mēģinu viņu atmodināt (..) es mēģinu izraisīt viņā jūtas (pasvītrojums mans – A.K.)."*<sup>58</sup>

*Kā olas tiek lobīti* un līdz kaulam, līdz dvēselei atkailināti pasludinātā termiņa ietvaros Lote, Lotes tante, šoferis un arī Kants. Nedēļa, pēc Stumbres domām, ir pietiekami ilgs laiks, lai iesveltu cilvēkā apjausmu par savas dzīves nerealizētajām potencēm, izgaismotu varoņu nepiepildītos sapņus un dzīves



mērķus, ļautu piedzīvot un pārdzīvot, *"raudāt aiz laimes"* un *"zaudēt samaņu aiz baudas"*. Ilūzijas radīšanai par sevi nedēļa ir pilnīgi pietiekams laiks, taču pārāk īss, lai piedzīvoto pārradītu paša dzīvē un spētu paskatīties savai pasaulei sejā. No iespēju biķera tādējādi ļauts vien nobaudīt, dzert to sausu, izdzīvojot visu esamības "vieglumu un grūtumu", neļauj šo ļaužu nespēja koncentrēties svarīgākajam savas dzīves uzdevumam, izšķīstot kā kristāla lauskām sīkos fragmentos, kurus atkal saliekot veidojas vien greizo spoguļu efekts. Tādējādi Kanta loģika attaisnojas – nedēļas laikā nekas nenotiek un slepkavība ir likumsakarīga (noslepkavoti tiek kārtējie Kanta izraudzītie upuri – šoferis, Lote, bojā šoreiz iet arī pats Kants, jo arī viņš, kā izrādās, nezina, ko ar savu dzīvi iesākt). Lote tiek definēta attiecībā pret viņas iesaistīšanos Kanta piespēlētajās provokācijās. Stumbre simbolisko Lotes ceļu uz mājām (zaudētās vai arī nekad neiepazītās paradīzes meklējumos), iekāpjot šofera mašīnā, veido kā Lotes patiesās būtības šķērsgrizumu. Lote mērķa vārdā var būt ne pārāk augstsirdīga līdzekļu izvēlē, nolemjot nāvei gan savu tuvāko cilvēku – tanti Martu, gan šoferi, kuri lugā funkcionē kā Lotes "vispārcilvēciskās situācijas" izgaismotājtēli. Likumsakarīgas nejaušības pēc Lotes ceļā nokļuvušais šoferis precīzi izspēlē visu Kanta piedāvātās "programmas" attieksmju un izjūtu amplitūdu, kas ļauj saskatīt šķietami nokārtotās dzīves ar *"kārtīgu ģimeni – sievu kā sienu kaudzi un diviem puikām"*, kuri, kā galu galā izrādās, nemaz nav paša, maldīgumu. Sākotnējā šofera "skaistās dzīves" formula neatbilst zemapziņā virmojošajai vēlmei pēc *"dzīves kā pa mākoņiem"*, sociālo principu neierobežotās personiskās brīvības. Šāda iespēja šoferim tiek piedāvāta – dzīve uz ielas, zaudējot realitātes izjūtu, ar apkārtējo pasauli kontaktā esot tikai ar preses palīdzību. Pirmo reizi mūžā šis cilvēks nokļuvis izvēles krustcelēs, kur mērķis ir paša dzīve. Kļūstot par dzīves vērotāju ar neskaidru apjautu par formulu –"sava pasaule", par ubagu un ielas muzikantu, sākas šofera "rūdīšanās" process pret pasaules un paša radītajiem maldiem. Lugas skati ar šofera piedalīšanos savā ziņā atsvešina, atvirzot uzmanību no centrālās Lotes un Kanta attiecību līnijas jeb divkaujas, to komentējot, paskaidrojot. Lotei tiek dota iespēja paraudzīties uz pašas situāciju ar šofera acīm negaidītā, neparastā veidā, to izvērtēt un, iespējams, mainīt. Kā spilgts šādas iespējas piemērs ir 2.cēliena 3.skatā šofera "lielais laimests" – atrastās (Kanta "piespēlētās") Weltmeister mutes ermoņikas kā vislielākais dzīves jēgas apliecinājums – *"mierīgi kaut kur sēdēt un spēlēt, nevienam netraucēt"*. Par jaunas un brīvas dzīves iespējamības ilūzijas sabrukumu liecina šofera apātiskā attieksme pret paša dzīvi

pēc blumīzera pazaudēšanas un Lotes tantes nāves. Šofera un tantes Martas "neklātienas attiecības" signalizē par kādas cilvēciski tik grūti piepildāmas un dzīvē nerealizējamās savstarpējo attiecsmju sfēras esamību, ko raksturo savstarpēja pajaušanās, uzticēšanās, maigums bez jebkādiem nosacījumiem un sava ego izcēluma par katru cenu. Lotes tante, kura tiešajā lugas darbībā neiesaistās, apliecina stipro (varbūt spītīgo, lepno utt.) sieviešu, par kādu sevi piesaka arī Lote, centienus noteikt savas dzīves scenāriju, vēlmi dominēt attiecībās, vai arī vienkārši būt ļoti pacietīgām un izturīgām. Šo domu ilustrē Lotes un šofera dialoga fragments par tanti Martu:

*"Šoferis. Viņa jūs nevaino – tieši otrādi – viņa ir itin apmierināta, ka iepazīst dzīvi...(..)*

*Lote. Ak, ko jūs runājat, kas par muļķībām! (..) Saprotiet jel, ka tante Marta bija no tādiem cilvēkiem, kas vairs pat nevar iemigt, ja neatrodas savā gultā, viņa baidījās no svešiem, gandrīz nekad negāja uz veikalu, jo tur esot pārāk liela burzma, saprotiet taču, ka mēs runājam par pavisam dažādiem cilvēkiem!(..)*

*Šoferis. Man gan likās, ka viņa nav no tām, kas atgriežas. Nu...tāpat kā es. Kas ir beidzies, tas ir beidzies un būtu muļķīgi skatīties atpakaļ.*

*Lote. Bet viņa ir sieviete! Viņa nevar dzīvot uz ielas!*

*Šoferis. Lai nu kas, bet sievietes var ļoti daudz ko. Un jūsu tante ir viens izturīgs, lielisks eksemplārs(..)"<sup>59</sup>*

Taču tantes meklēšanas un neatrašanas spēles atklāj Lotes tikumības potenciālu, atklājot Loti kā "zemāko dabu", par kuru S.Kirkegors saka, ka tai piemīt spēja novilcināt, kad griba pamazām pārtrauc iebilst pret notiekošo, jo labais ir jādara nekavējoties, tieši tad, kad tas ir apzināts (tādēļ tīrā ideālismā pāreja no domāšanas uz esamību notiek tik viegli)<sup>60</sup>. Tante ir pietiekami labs iegāns Lotes un Kanta savstarpējām manipulācijām. Pārāk liela ir distance starp Lotes patiesajām vēlmēm – realizēt savu sievišķo potenciālu, mīlēt un būt mīlētai par katru cenu – un izpratni par to realizēšanas iespējām – spēju atteikties no savtīgas un egoistiskas vēlmes dominēt attiecībās vai arī izšķīst kā cukurgraudam ūdens glāzē. Lote un Kants simboliski viens otru izglābuši, lai nekad neaizmirstu un nepiedotu abpusēji nāvīgo ievainojumu. Savdabīgā strupceļa situācija, kurā abi nokļuvuši, liek raudzīties atpakaļ un arvien skaudrākās un traģiskākās peripetijās apjaust vienvienīgo izvēli – pakļauties pasaules absurdam, kurā "svešinieki" ir visi – viens otram un paši sev – vai arī mesties ringā, kur cīņa par savām tiesībām notiek uz dzīvību un nāvi – gan

tiešā, gan pārnestā nozīmē. Te arī principiālā atšķirība starp Stumbres agrīnās daiļrades lugas "Zīmējumi smiltīs"(1978) varoņu smeldzīgi izmisīgo tiekšanos uz neiespējamo saprašanos un 90.gadu lugas "Slepkava un slepkava" attiecību sakāpināto agresivitāti. Iespējams, šī intonācija atsaucas uz jauno sociālās realitātes modeli, kas pieprasa no varoņiem cīņu uz dzīvību un nāvi, neatstājot uzvaras iespēju otram. Tā ir viņu apzināta izvēle. Stumbre un Sartrs ir vienisprātis – "mēs vienmēr nomirstam pārāk ātri vai arī par vēlu. Dzīve beidzas un jāizdara rezumējums, jāskaita punkti."<sup>61</sup>Katrs pats savas dzīves atspoguļojums – tāda ir bilance. Kanta un Lotes spēle beidzas neizšķirti, uzvarētāju šajā spēlē nav. Katram atsevišķi nav iespējams pasauli aptvert kā veselumu, jo viņu apziņa sašaurināta līdz aplim, no kura nav izejas. Argumenti, apvainojumi, izaicinājums, cietsirdības verbalizācija – saraustīts, margināls, asgriezīgu repliku caurausts dialogs ved uz nosacīto atrisinājumu. Domas ar rokām notvert ir neiespējami. Atsaucoties uz Dekarta izvīzīto esamības definīciju – "domāju, tātad esmu"("es domāju, es eksistēju, es varu"), jāsecina, ka cilvēkam vienmēr pastāv iespēja un apstākļi, lai eksistētu pasaulē, kuru cilvēks pats var izprast un kurā cilvēciski rīkoties, par kaut ko atbildēt un kaut ko droši zināt. Taču, šķiet, tas neattiecas uz Stumbres varoņiem. Stumbre lugā "Slepkava un slepkava" pārmantojusi Sartra lugas "Aiz slēgtām durvīm" klasisko attiecību pāri – "glēvuli Kantu un bērna slepkavu Loti", kas jau domāšanas līmenī iznīcinājuši iespēju veidot pašpietiekamu attiecību nākotni. Sartra varone bērnu izmet pa logu, noslīcinot ezerā, Lote nogalina domu par bērnu. Bērna nāve kā arhetipiski izspēlēta attiecību bojāeja L.Stumbres jaunības lugā "Zīmējumi smiltīs" Tīnas un Millera, iespējams, pēdējo tikšanos savas dzīves vīstākākajā brīdī – meitiņas Milles bērnu dienā – vērsa smeldzīgā grēksūdzē, ļaujot vēlreiz izdzīvot abu attiecību fatālo nolemtību. Lote un Kants nogalina ilūziju par meitiņu ar liktenīgi laimīgo vārdu Sibilla un zaudē spēju redzēt, paredzēt, piedzīvot iespējamo "trešās redzes jeb nakts redzes" atvēršanos, iegūt iespēju saprast šīs pasaules un mūžības likumsakarības, savas personiskās paštapšanas ceļa sākumu un galu, arī kopīgo attiecību nākotni:

*"Lote. (...) es pārāk ilgi esmu dzīvojusi viena, es to zinu. (...) Esmu iekārtojusi šo dzīvokli tikai sev, bet bez entuziasma, kā redzi. Es nekad neesmu ticējusi, ka tas kādam vēl būs vajadzīgs, es te vienkārši nakšņoju pēc nogurdinošām darba dienām, šad un tad uzvāru sev kafiju un nekad neesmu varējusi izprast sievietes, kuru acis iemirdzas, ieraugot jaunas tapetes vai sarkanās tējkannas. Kādreiz es naktī stāvu*

*pie loga vai sēžu uz palodzes, es skatos tumsā. Tur nekā nevar redzēt. Tur ir vienkārši tumsa un nekas vairāk. Ak, Dievs, kāpēc lai es skaitītu zvaigznes vai ieklausītos vēja šalkās, ko man tas dod? Un ko tu man vari dot, izņemot, protams, to melu un nekrietnības jūru, kurā gatavojies mani noslīcināt?*

*Kants. Bēmiņu. Mazu meitenīti Sibillu.*

*Lote. Tas nozīmē – vismaz trīs gadus aprakt sevi autiņos un izmainīt savu dzīvi. Līdz kapa malai būt atbildīgai par kādu. Nē. Es laikam neesmu uz to spējīga (..)*

*Kants. Par ko tu runā, Lote?*

*Lote. Es nedomāju, ka tev izdosies mani apmānīt. Kādreiz es saprotu daudz vairāk, nekā pati to gribu, un tas nemaz nav tik patīkami. Kā tagad, piemēram. Tu esi noguris, tev gribas ielīst siltā vannā, apēst kaut ko garšīgu un tad paslēpties zem segas man blakus. Tas ir vienīgais, ko tu pašreiz gribi. Pat ne mani pašu, bet to siltumu, kas tevi ietīs, ja tu tiksī līdz dīvānam.(..) tu domā – viņa ir sieviete, tikai sieviete un patiesībā nekas vairāk. Viņa mani mīl un, protams, būs laimīga, ja zinās, ka es gribu, lai viņa dzemdē man meitenīti.(..) tu domā, ka tam nespēj pretoties neviena sieviete. Neviena, varbūt tev taisnība, neviena, izņemot mani, Kant.<sup>62</sup>*

Atšķirīgas ir situācijas, kurās abu lugu varoņi ir satikušies, arī to stilistiskie risinājumi. Taču visiem četriem viņu baltais iespēju balodis diemžēl ir aizlidojis. Murgainam sapnim līdzinās lugas "Slepkava un slepkava" fināla aina, kurā jebkurš domāšanas un sevis izprašanas mēģinājums, jebkuri patiesības meklējumi savā bezjēdzīgumā kļūst par mehānisku, automātisku refleksiju. Lugas fināls manifestē tā saucamās neaprakstāmās jeb principiālas nenoteiktības situācijas – "melnos caurumus", par kuriem runā filozofs M.Mamardašvili, izvirzot triju "K" (pasvītrojums mans – A.K.) principu<sup>63</sup>. Triju "K" principa kopjēgas gaismā cilvēka esamības pamatproblēma ir tā, ka kaut kas vēl tikai ir jāpārvērš (aizvien un atkal no jauna) situācijā, kuru būtu iespējams jēgturīgi novērtēt un atrisināt ētikas un personiskās cieņas terminos, t.i., brīvības vai tās noraidījuma (kas arī ir viena no brīvības iespējām) situācijā. Te L.Stumbre konfrontē Kamī un Sartra drāmas cilvēka brīvības modu, kurā tas, izprotot situācijas fatalitāti, cenšas konkrētās situācijas ietvaros izdarīt izvēli un definēt savu identitāti ar absurda teātrim piederīgo secinājumu par "cilvēka bezjēdzības izjūtu". Stumbre respektē jau Aristoteļa pieļauto drāmas elementu daudzveidību un dionīsiskā elementa atdzimšanu pēcnīces perioda

mākslā, ko A.Arto, balstoties F.Nīčes, A.Bergsona, O.Špenglera "dzīves filozofijā", savā "nežēlīgā teātra" manifestā, runājot par teātra "maģisko iedarbes spēku", precīzi definē, formulējot teātra sfēru ne tikai kā psiholoģisku, bet galvenokārt fizisku un plastisku<sup>64</sup>. Stumbre, ļaujot pakāpeniski izplēnēt un kļūt trauslākam lugas ekspozīcijas daļā filozofiski izvērstajam dialogam, aizvien vairāk izmanto zīmju un metaforas valodu, plastiski veidojot varoņu esamības telpu, līdz metaforiskais tēlojums iegūst konkrētas fiziskas deformācijas raksturu. Lotes būtību precīzi raksturo spilgti veidotā līdzība ar indes tauriņu, kurš to vien gaida, lai alkatīgi un vienā paņēmienā aprītu savu upuri – "bez ūdens, bez nekā", vai paralēles ar kaķeni, kuras acis spīd, nadziņi pagaidām vēl ievilkti, taču tā spēj būt arī ļauna un atriebīga. Vai arī Lote vienkārši – "ievainots zvērs". Ne Lote, ne Kants neiegūst klasiski deformētu objektu jeb kreatūru fiziski tveramu apveidu, nepārvēršas nemanot par putniem, kā tas notiek ar Stumbres varoņiem lugā "Spalvas"(1993), taču viņu iekšējās pasaules materializēšanos, garīguma deformācijas atspoguļo telpiskā transformācija lugas finālā, kas nepārprotami komentē trešo "K"(Kafkas) principu reflektējošās absurdās – murgainam sapnim līdzīgās situācijas veidolu. Kad garīgā inkvizīcija sit visaugstāko vilni, sāk kustēties lampa, trīc sienas, neciešama smaka un karstums, "dzīvoklis ar briesmīgu troksni sabrūk pār abiem", kaut arī ārā nav zemestrīces un viss ir mierīgi. Stumbre spēlē ar A.Arto "nežēlīgā teātra" paņēmienu, nepaužot, nefilozofējot, nerunājot, bet rīkojas, piespiežot ieņemt nopietnu un patiesu pozīciju attieksmē pret notiekošo, pašu domām un jūtām atbilstošu. Te vairāk jūtama nevis citām Stumbres lugām piemītošā Austrumiem tipiskā mūžīgās atgriešanās ideja (vispilgtāk tas sajūtams agrīnā daiļrades perioda lugā "Tā, lai var redzēt ceļu"), kas nepazīst pasaules šausmas un pasaules tiesāšanu, bet gan rietumu cilvēkā mītošās bailes un agresivitāte, kas vairāk atklājas "fizioloģiskajam gadsimtam"(20.gs.) raksturīgajā "cilvēka mikroskopā" jeb "ķermeņa bez dvēseles"(Natālijas Sarotas apzīmējums), ko svaida naidīgi spēki, izpausmēs. Zināmas asociācijas te veidojas ar Tenesiju Viljamsu, kurš pēc Otrā pasaules kara drāmā piesaka amerikāņu "mazā cilvēka" traģismu, kad jebkura pretošanās kļūst bezjēdzīga, un nesaudzīgi preparē civilizāciju, atsedzot cilvēka psihi tumšās dzīles. Šoka efekts jeb "melnā katarse" Viljamsam ir vidusceļš starp fizioloģisku orgasmu un garīgu šķīstīšanos. Viljamss klasiskā izpratnē nebija avangardists, viņš balstījās uz tradicionālo, gadsimtiem aprobēto drāmas teoriju, apaugļojot to ar laikmetīgām idejām. Arī Stumbrei šķiet, ka dažkārt "cietsirdības valoda" ir vienīgā,

kas uzrunā, iekļūst dvēselē "caur ādu", satricina dvēseles iztukšotību. Jo citādi absurda situācija, par kādu izvēršas lugas "Slepkava un slepkava" fināls, ir neapraķstāma, to var vienīgi paust groteskā un smieklos. Kā atzīst M.Mamardašvili, labā un ļaunā valoda, vīrišķības un glēvuma valoda uz šo situāciju neattiecas<sup>65</sup>, jo tā atrodas ārpus *pimsatveres*<sup>66</sup> aktu sfēras. Tās ir situācijas, kuras ir gluži cilvēkveidīgas, bet īstenībā cilvēkam viņpusējas – tādas, kurās tiek imitēts tas, kas īstenībā ir jau miris un to "produkts" atšķirībā no *homo sapiens*, t.i., tāda, kurš zina atšķirt labu no ļauna, – ir "dīvainais cilvēks", "neapraķstāmais cilvēks".

Stumbres sievietes nespēj pārvarēt ilūzijas par sevi un saprast, ka atbildība savas patības priekšā viņas izrauj no nevainības un nezināšanas, liek apjaust sava *Es* laiciskā un mūžīgā, galīgā un bezgalīgā, nepieciešamības un brīvības sintēzi. Vēl noteiktāk šo aspektu Stumbre piesaka lugā "Svešinieki šeit". Gan Lote, gan Simona pieder cilvēkiem, kuri, pēc S.Kirkegora domām, nespēj uzņemties un apzināties visu atbildības dziļumu<sup>67</sup>. Lotes gadījumā par nepārvaramu šķērslī kļūst izmisīgi patvarīgā vēlme būt šim *Es*, neapverot īstos tā realizēšanās nosacījumus. Sartra doma to precīzi komentē – "ja vērtības ir neskaidras, mums atliek uzticēties tikai saviem instinktiem"<sup>68</sup>. Simonas situāciju atšķirīgu vērš gluži pretējais – izvairīšanās no sava *Es*. Vienvienīgas "globālas cilvēciskās situācijas" atšķirīgajā variācijā lugā "Svešinieki šeit" Simonai piedāvāta iespēja apjaust patiesu cilvēcību, atbildību, attieksmi pret mūžību, ļaujot pārvarēt bezgalīgu maldu virkni attieksmē pašai pret sevi. Simonas izvēle nogalināt mīļoto vīrieti – savas izdomātās, patiesajā dzīvē nesakņotās mīlestības objektu, talantīgo pianistu Ingu Dālmani – paver nespēju iziet cauri citu uztveres prizmai un palūkoties uz sevi distancēti.

Simonai ir trīskārša iespēja atšķirīgās vienas situācijas modifikācijās izdzīvot un apjaust savas izvēles totalitāti – Jāņa Kristītāja ērā valdnieka Heroda pilī, mūsdienu Latvijā nesenā pagātnē un Francijas augstāko aprindu salonā tuvā nākotnē. Savdabīgajā ceļojumā virtuālajā laikā un telpā Simonu, līdzīgi kā Loti Kants, pavada veseli "divi principi" Jusi un Sola veidolā – dievišķā un velnišķā elementa manifestanti – "Aktieri no lielākās un spēcīgākās teātra trupas pasaulē". Spēlētis tiek ar pilnu atdevi. "Galvenā režisora" inscenētajās, Jusi un Sola izspēlētajās galējās situācijās, nesamierināmo uzskatu krustugunīs Simonas dvēselei ļauts iziet cauri "labā un ļaunā", "tumsas un gaismas" polaritātēm. Spoguļattēls neveidojas. Taču ne vienmēr arī spoguļattēls uzrāda patieso, īsto seju. Lai dabūtu īsto realitātes sajūtu, vajag otru cilvēku, redzēt un tikt ieraudzītam. Simona neapzinās savas

dzīves robežsituācijas nozīmību, neizmanto piedāvātās iespējas, visiem spēkiem cenšoties attaisnot savas eksistences necīgumu, slāpējot bailes uzdukties dvēseles tukšumam un pašiznīcinošajam dezdibenim. Nespēja dzirdēt un "brīvās gribas" trūkums vēršas bumeranga efektā, kas tā arī neļauj Simonas ārējo tukšo čaulu piepildīt, pārtapt no "dabiskā cilvēka par garīgo"<sup>69</sup>. Stumbres sievietēm – ne Lotei, ne Simonai – "garīga cilvēka" statusu iemantot neļauj izkropļotā attieksme pret mīlestību un priekšstatiem par attiecībām. Ja vērtības ir neskaidras, tad cilvēkam atliek pajauties uz saviem instinktiem, jo būtībā svarīgas ir tikai jūtas. Taču jūtu (mīlestības) stiprumu var noteikt tikai tad, kad cilvēka rīcība to apstiprina un definē. Ja cilvēks pieprasa, lai šī mīlestība attaisno viņa rīcību, viņš nokļūst apburtā lokā (tajā nokļuvušas gan Lote, gan Simona, arī citas L.Stumbres varones), jo jūtas veidojas atbilstoši rīcībai, tās nevar dot padomu un virzīt. Pat Jāņa Kristītāja galva nav pietiekams upuris uz egoisma, varaskāres, cietsirdības un nejutības pārvarēšanas altāra. Vienīgā atskaites sistēma, kādā Simona, arī Lote prot veidot attiecības, ir nemītīga mētāšanās starp galējiem stāvokļiem – vergot vai pavēlēt. Ideālajā variantā būt vienlaikus verdzenēm un pavēlniecēm, izšķīstot pašām un izšķīdinot otru prāta un jūtu piezemētībā, sapinoties arvien nepārvaramākos vienaldzības un agresivitātes pinekļos. Lote kļūst par trīskāršu slepkavu; Simona, noslepkavojot Ingu, kas būtībā ir viņas pārkairinātās psihe iedomu auglis, ko viņa "iedzinusi sev smadzenēs"(līdzīgi kā ar Alises palīdzību to izdarījusi Tija lugā "Kugītis miglā"), slepkavo pati savu esamību. Slepkavas, kā zināms, nokļūst ellē – "kļūdu te nemēdz būt un cilvēkus nenotiesā mokām tāpat vien".<sup>70</sup> Šī par dzīvi saucamā "spēlīte" jeb vienīgā cilvēka situācija ir L.Stumbres vientuļo, kontaktēties nespējīgo varoņu fatālā izvēle – spēlēt un uzvarēt vai paspēlēt kopā, individuālas uzvaras te nav iespējamās. Tas arī piešķir Stumbres piedāvātajai situācijai universalitāti. Nevar pilnvērtīgi piedalīties, ja nav skaidri spēles noteikumi, ja nav dzīves pieredzes jeb spējas un vajadzības uztautīt potenciālo dvēseles pieredzi. Izmisīgā vēlme turēties "karuseļa zirdziņa" sedlos, drudžaini piedalīties un neizkrist no aprītes te drīzāk līdzinās agonizējošai pirmsnāves cīņai. Simona un Lote atšķirībā no citām Stumbres varonēm, piemēram, Ertas "Sarkanmatainajā kalpā", apliecina daudz lielāku spēju izdzīvot un pielāgoties, uzrādot vīrišķajai materiālistiskajai pasaules uztverei raksturīgo racionālā elementa dominanti, pragmatiski apsverot savas dzīves šķietami svarīgākos balstus 20.gadsimta nogalē (bezkaislīgi izvīzot situētas un ērtas dzīves formulu – materiālu labklājību un atteikšanos no jebkādam

atbildības saitēm par attiecībām, kā to dara Lote). Racionalitāte, kādu visai nesaudzīgi fiksē Sols lugā "Svešinieki šeit", te dominē pār liktenīgu kaislību:

*" Sols. (...) nekas nav mainījies, kopš mēs pēdējo reizi te bijām (...) redz, kā viņi te iekārtojušies (...) Sīkstas muļķība un liekulības arvien jaunas formas, saldas, zemiskas tieksmes, kuņas neviens vairs necenšas slēpt, naudaskāre, kuras dēļ labākā drauga nodevība nav zemē metams paņēmiens (...)"<sup>71</sup>*

Stumbre, šķiet, vienmēr aktuālo cilvēka nepieciešamību saistīties attiecībās vērš tragiski neiespējamu 20.gadsimta beigās. Visciešākā tematiskā un filozofiskā sasauce abām Stumbres lugām veidojas ar J.Jurkāna drāmu "Akacis"(1995), kurā dramaturgs savu varoņu eksistenciālo vientuļību un pašizolētību vērš totāli nepārvaramu un savstarpējās attiecības zīmē kā fatāli neiespējamās, individuālajam un sociāli vēsturiskajam aspektam savijoties neatrisināmā konfliktā, atstājot cilvēku ār pasaules provocēto un viņa pašradīto "akaču" gūstā. Jurkāna varoņu Indras un Viļņa attiecību neiespējamības cēloņi skaidrāk iezīmējas uz lugā nojaušamā sociāli vēsturiskā fona. Stumbres lugās sociālais fons ir daudz nekonkrētāks, vien dažas sadzīviskas epizodes (piemēram, ekonomiskās krīzes izraisītā kriminogēnā situācija postpadomju Latvijā 90.gadu sākumā) ļauj nojaust darbības norises laiku un vietu. Taču gan Stumbre, gan Jurkāns ir vienisprātis, ka starp diviem cilvēkiem vienmēr ir vēl kāds trešais, kas attiecības padara neiespējamās. Un tas nav neviens cits kā cilvēks pats. Īstās elles ugunis ir cilvēks sev pats, nespējot pa īstam ne mīlēt, ne ciest, atvērties patiesām jūtām. Tas ir apstākļi, kas neļauj Stumbres varonēm izkustēties no galēju sāpju provocētās vientuļības un ciešanu stāvokļa (vispilgtāk Simonas situācijā) un *"kļūt kādam par dzīvo ūdeni"*. Gan Lote, gan Simona *"aiz slēgtām durvīm"*. Tur gaudo ne tikai vilki, bet arī vientuļi cilvēki. Abu rīcības, aktīvās darbības loks ir noslēdzies tajā pašā vietā, kur sācies, viņu dzīves "situācijas" apokaliptiskais iekrāsojums guvis iznīcinošu, nevis jaunas augstākas perspektīvas raksturu. Absolūtā pamestība atkal no jauna izvirza eksistenciālistu būtisko jautājumu par pašu esamības izvēles aktu, rēķinoties ar savām bailēm un varbūtību, kas padara cilvēka rīcību iespējamu. Šādās ekstrēmi eksistenciālās krustceļu situācijās spiesti rīkoties L.Stumbres lugu "Slepkava un slepkava" un "Svešinieki šeit" varones, kuras nav izmantojušas piedāvāto iespēju definēt savas dzīves "vienvienīgo situāciju" kā jēgpilnu dzīvošanu, apzinot savas patiesās brīvības nosacījumus un robežas.



## 2.4. Episkā teātra tradīcijas atspulgi L.Stumbres drāmā "Svešinieki šeit"

L.Stumbre 90.gadu drāmā vispildītāk un mākslinieciski precīzāk realizē savas attiecības ar drāmas tradīciju un joprojām akūto eksperimentētājtieksmi, sapludinot atšķirīgus drāmas aspektus un meklējot jaunus risinājumus<sup>72</sup>. Konceptuāli pirmsmodernisma un modernisma drāmas attiecības iezīmējas abās jau iepriekš pieteiktajās lugās "Slepkava un slepkava" un "Svešinieki šeit" eksistenciālisma filozofijas impulsētā Sartra "situāciju teātra" kontekstā. L.Stumbre tomēr uzrāda vēlmi rakstīt arī klasiski – "garas skaistas lugas divos vai trīs cēlienos, kur daudz domā un cieš. Tādām lietām vajadzīga pacietība, laiks un zināms vecums."<sup>73</sup> No vienas puses abas minētās lugas realizē šo nepieciešamību pēc vairākcēlienu drāmas (pretstatā iepriekšējiem eksperimentiem ar viencēliena stilistiku) – "Slepkava un slepkava" ir luga ar diviem cēlieniem, bet "Svešinieki šeit" – trīs. Abu lugu kompozicionālais pamats ir atsevišķā aina, taču atšķirīgs ir to izkārtojums un funkcionalitāte.

Lugā "Slepkava un slepkava" ainu attiecības ir cēloņsakarīgas – paralēlās epizodes ar šoferi ir Lotes un Kanta situācijas loģisks pamatojums. Taču lugai **"Svešinieki šeit"** raksturīgā ainu montāža ļauj runāt par dramatiskā un episkā teātra elementu sintēzi L.Stumbres drāmā. Te paralēles velkamas ar B.Brehta episko teātri<sup>74</sup>, ar tam raksturīgo hronikas jeb montāžas principu, kur epizožu virknējums veido vienotu veselumu, bet tai pašā laikā katra aina uztverama arī kā suverēns veselums. Brehta "antiaristoteliskā"<sup>75</sup> teātra "irdenais" epizožu un ainu raksts uzrāda katras atsevišķās drāmas vienības patstāvīgo raksturu, iejušanās un līdzjūtības vietā veidojot maksimāli distancētu un objektivizētu skatījumu uz skatuviskās darbības piedāvātajiem risinājumiem un interpretācijām. Maksimāli izslēdzot emocionālā elementa funkcionalitāti, priekšplānā izvirzot racionālisma aspektu, episkais teātris uzrāda voluntāru vēlmi izmainīt realitāti. Kā norāda vācu pētnieks Georgs Bīlers, B.Brehta teātra nolūks nav pasaules netaisnības izgaismot Aristoteļa "katarsisko izjūtu" garā, bet gan vairāk izmantot Ervina Piskatora pamācošo toni<sup>76</sup>. Šāda ir Stumbres lugas "Svešinieki šeit" piedāvātā pamatintonācija.

Pirmā lugas "Svešinieki šeit" aina – "vārtrūmē" – precīzi iezīmē lugas galvenās varones Simonas izvēles situāciju<sup>77</sup>. Vārtrūmē – nomaļajā, drūmajā perifērajā dzīves telpā Simona savas dzīves lielajā izšķiršanās brīdī, gaidot dvēseli šķīstījošo lietu,

šķietami atradusi savas bezjēgas dzīves, visu savu nelaimju cēloni – pianistu Ingu Dālmani un varmācīgu slepkavību izvēlas par galveno veidu, kā pretstatīt sevi pasaulei, līdzīgi kā to dara cita L.Stumbres varone – Tija lugā "Kuģītis miglā". Viņas ir tipiskas modernā laikmeta (ne)varones, kuras nespēj saskatīt (Tsto) ienaidnieku, pret ko cīnīties. Simona nolemj nāvei, pati nevienam dzīvību nedodama. Lietus Simonai nenes izlīdzinājumu starp apziņas un zemapziņas radīto spriedzi, kā Ertai lugā "Sarkanmataināis kalps", bet gan pastiprina lugā pieteiktās drūmās noskaņas nospiedošās krāsas – *"lietus, dubļi, un bezcerība"*. Simona, trulā spītībā realizējot savu apņemšanos, atklāj visu savas dvēseles izmisumu, eksistenciālas vientulības nolemību:

*"Simona. (...) Neviens mani netur, nevienam par mani nav nekādas daļas! Un tas ir labi, to es gribu! Lai visapkārt ir tukšums un vētras kaucieni, tieši tas man ir vajadzīgs!"<sup>78</sup>*

*(...) Man nebija nekā, tikai viņš. Es biju gatava kļūt par verdzeni, bet viņš negribēja pat paskatīties uz manu pusi. Arī runāt ne. Un... visi mani bija aizmirsuši, it kā es pati jau sen būtu mirusi un apglabāta, un aizmirsta. Un tad es to nolēmu. Ja es esmu mirusi, tad arī viņš tāds būs. Un mēs satiksimies citur. Tur, kur visi satiekas."<sup>79</sup>*

2. aina – Simonas dzīvoklī pēc izdarītās slepkavības paskaidro un motivē lugas turpmāko ainu montāžas principa funkcionalitāti. Jussi un Sols – Stumbres nosacīti veidotie, divus atšķirīgus principus manifestējošie tēli improvizē episkajam teātrim tipisku notikuma atstāstu un izvērtējumu, argumentējot Simonas nodarījuma fatalitāti. Nozieguma izpētes anatomiju realizē Dieva dēls Jussi un kritušais eņģelis Sols – saules dēls, saules apstarotais – kā nesaraujama grēcīgā modernā cilvēka dvēseles ambivalence. Abi sākotnēji atklājas kā aktieri no pašas *"lielākās un spēcīgākās teātra trupās"* pasaulē, kuri var *"izrādīt jebkuru traģēdiju un arī sasmīdināt līdz nāvei"* – Galvenā Režisora vadībā, kas jokus neatzīst. Episkajam teātrim raksturīgajā stilistikā Jussi un Sols ir tie atsvešinājuma efekta radītāji, kas ļauj distancēties no notikušā un, izdzīvojot to vairākkārtējā izspēlē vēlreiz, izdarīt vai arī neizdarīt secinājumus. Jussi un Sols provocē Simonas "nozieguma un soda" – grēka biķera iztukšošanu līdz galam, iepazīstot to, ko īstenībā ir nogalinājusi, pārkāpjot dzīvības un nāves svētās robežas. Šķietami pazīstamais tādējādi parādās negaidītā un neparastā veidā, lai to redzētu citām acīm un pa jaunam novērtētu. Jussi un Sols izspēlē un piespiež šajā spēlē – teātra izrādes nosacītajā laikā un

telpā pret pašas gribu iesaistīties arī Simonu, tādējādi atklājot episkajam teātrim raksturīgo pamācošo, audzinošo raksturu. Brehta episkā teātra praksē akcentētais atsevišķā cilvēka "pazeminājums" iegūst vispārcilvēcisko kategoriju svarīgumu pastiprinošo nozīmi<sup>80</sup>. Episkā teātra pamācošais jeb, kā Brehts teiktu, "mācību raksturs" filozofiski realizē ne tikai pasaules izskaidrošanas, bet izmainīšanas vēlmi<sup>81</sup>. Teātra kompetence šajā gadījumā, Jussi un Sols Stumbres lugā pilnībā to realizē, ir norādīt cilvēka domāšanas un dzīves kopumā vājos, nederīgos vai pilnībā iztrūkstošos ķēdes posmus. Paša cilvēka ziņā savukārt ir pieņemt vai nepieņemt piedāvāto "mācību teātra stundu".

Katra atsevišķā indivīda mācības efektivitāte var būt stipri ierobežota, ņemot vērā arī visus ārpus cilvēciskās gribas lauka esošos faktorus. Lai izprastu savu *esamību* (Sein), ko M.Heidegers<sup>82</sup> formulē kā dzimteni abstraktam subjektam jeb *Esošajam* (Seiendes), kas nav apzīmējama ar vārdiem "objektīvā realitāte" vai "matērija", bet gan īstenība saistībā ar *Esošo*, t.i., ar eksistējošo subjektu, jāpieņem, ka cilvēka *esamība* pastāv valodā. Aktuāla kļūst atziņa, ka cilvēku eksistence atklājas kā viena vienīga saruna, un tā ir tikpat sena kā vēsturiskā eksistence, abas pastāv kopā un ir viens un tas pats. Lai cilvēks atkal varētu atrasties *esamības* tuvumā, viņam vispirms jāiemācās eksistēt bezvārdu klajumā. Viņam jāspēj saskatīt gan publiskuma vilinājuma, gan privātās dzīves nespēka kopsakarības. Cilvēkam, pirms viņš sāk runāt, vajag atkal sevi ļaut uzrunāt *esamībai*, riskējot, ka viņam visai maz vai reti būs kas sakāms kā atbilde. Tikai tā "vārdam atkal tiks dāvāta viņa būtmes vērtība, bet cilvēkam – mājoklis *esamības patiesībai*"<sup>83</sup>. Simonai tiek piešķirta trīskārša iespēja vēlreiz izdzīvot pašas izdarītā nozieguma cēloņsakarību montāžu ar atvērtām acīm, "kad acīs vienmēr būs diena"<sup>84</sup>, lai apjaustu *esamības* noslēpumainā spēka tiešo tuvumu. Jussi un Sols inscenē vēlreizēju iespēju Simonai iziet cauri "visām nekrietnībām", arī priekam un ciešanām, sāpēm, kas vienīgās "ap sevi rada pārējo pasauli". Simonas "situācijas" izgaismošanas funkciju veic lugas 3.aina – "Heroda pilī", 4.aina – "Parks pilsētā pie upes" un tās turpinājums 5.aina – "Baltā veranda", kā arī 8.aina – "Parīze. Salons". Minētās lugas ainas iegūst episkajam teātrim raksturīgo atsvešinošo, distancējošo funkciju, paplašinot lugas poētiskās uztveres zonu, ļaujot tēlus redzēt citā kategorijā – metaforiskā, simboliskā, poētiskā. 6. un 7.ainas – "Bārs" un "Uz ielas" veido improvizētā ceļojuma pārejas, pārceļot Simonas 20.gadsimta beigu situāciju laikā un telpā, trīs atšķirīgās situācijās – gluži kā episkā teātra inscenējumos, kad priekšgars aizsedz tikai pusi skatuves vai

arī tā nav vispār, pārbūvējot skatuves telpu ainu starplaikos. Stumbre Jussi un Sola tēlu izveidē balansē uz dramatiskā un episkā teātra robežas. Līdzīgi kā episkajā teātrī tie sākotnēji atklājas kā atsvešināti tēli, kas nepiedalās darbībā, bet tikai komentē notiekošo, izdara secinājumus, palīdz līdzdomāt, bet pakāpeniski iesaistās visās lugas ainās, emocionāli pastiprinot drāmas psiholoģisko iedarbes spēku.

3.aina – "Heroda pilī" ir visjēgietilpīgākā no montētajām ainām, kas funkcionē kā visnotaļ suverēna vienība ar savu stingri izteiktu iekšējo struktūru. Šīs ainas pamatā L.Stumbre izmanto labi zināmo Bībeles mītu par Jāņa Kristītāja tragisko nāvi valdnieka Heroda pilī viņa dzimšanas dienas svinību laikā. Simona ir dzirdējusi par Heroda pilī valdošajām orgijām, izvirtībām un slepkavībām. Sākotnēji Sols apsola, ka slepkavību nebūs, jo Herods ir pārāk glēvs, lai nodotos pārmērībām bailēs no tautas vispārējas neapmierinātības, taču "*viņš zina, ka var pavēlēt, ja jutīs, ka kaut kas tomēr jādara*"<sup>85</sup>. Ainā veidotajos un izspēlētajos attiecību modeļos spilgti atklājas Simonas transformētās "situācijas" "spožums un posts". Valdnieka Heroda un viņa sievas Herodejas attiecību modelis reprezentē Simonas un Ingus attiecību ārējo, redzamo pusi. Attiecību organizēšanas, uzturēšanas un vadīšanas iniciatīvu abos gadījumos uzņēmušās sievietes. Herodejas hipertrofētā varaskāre atzīst par labu jebkurus līdzekļus, lai par katru cenu apliecinātu savu valdošo lomu Heroda galmā, dominējot gan attiecībās ar vīru, gan sabiedriskās dzīves pārvaldē. Herodeja sievišķā gudrībā racionāli izskaitļo Jāņa Kristītāja pravietojuma par mesijas – jauna ķēniņa nākšanu pie varas patiesumu un bailēs par pašradītās situācijas iespējamo drīzo galu nolemj pravieti nāvei. Savā varas apziņā Herodeja gatava upurēt greizsirdību uz pašas meitu Salomi, izspēlējot to kā galveno trumpi pret vīru un pieprasot Jāņa Kristītāja galvu. Herodeja ir pārāk gudra, "*vienmēr skaidru galvu*", lai ļautos kaislībai un jūtu spontanitātei, uz ko viņu cenšas pavadināt Sols, viņas liktenis ir Herods viena iemesla dēļ – viņš ir valdnieks. Herods un Herodeja ir līdzvērtīgi partneri attiecībās ar tautu, spēlējot līdzīgiem paņēmienu, taču savstarpējo attiecību spēlē sievišķi gudrāka nepārprotami ir Herodeja vai arī ir spiesta tāda būt iepretī Heroda miesaskārei un izvirtībai. Abi gatavi nest pietiekami nopietnus upurus savu mērķu īstenošanas vārdā. Herodeja upurē Salomi vīra baudkārei, lai ar vīram pieprasīto Jāņa Kristītāja galvu "sudraba bļodā" apliecinātu savas pozīcijas. Savukārt Herods, lai arī nelabprāt, kaisles pret Salomi apmāts, gatavs upurēt pravieti. Uzvar cilvēcisko kaislību viszemākās raudzes izpausmes – naids, egoisms, varaskāre, zemiskums. Par Salomi – "*apaļu, baltu, jaunu un absolūti stulbu sejas*

*izteiksmi*" – runājot, Sols dialogā ar Herodeju formulē tipisku vīrieša priekšstatu par sievieti, vienlaikus atspoguļojot patiesās vēlmes pēc sievietes ne tikai kā baudkāres apmierinājuma, bet līdzvērtīga attiecību partnera, respektējot femīno izpausmju visplašāko spektru:

*" Sols. Ak, kundze, es esmu vainīgs! Tik daudz biju dzirdējis par Salomi, par tās skaistumu un burvību, bet...*

*Herodeja. Bet?*

*Sols. Es neuzdrošinos runāt.*

*Herodeja. Runā!*

*Sols. Viņa ir apaļa un mīksta kā negatavs kazas siers. Jā, tiesa, būtu jauki viņu paknaibīt un uzsist pa apaļo dibenu, bet ak, kundze, varu iedomāties, kas notiktu, ja viņa atvērtu muti!*

*Herodeja. Kas tad notiktu?*

*Sols. Muļķība un stulba plāpība kā siseņu bars gāztos man virsū, un kurš vīrietis gan to var paciest ilgāk kā tās pāris minūtes, kad viņš padara savu!*

*Herodeja. Tā tu runā par manu meitu, nekaunīgais!*

*Sols. Es esmu lepns, ka spēju atšķirt īstu, cēlu skaistumu no pūpēža mātīgā baltuma."<sup>86</sup>*

Salomes bezdomu miesiskais infantīlisms un Herodejas slēptais pragmatisms summējies komplicētā personības iezīmju veidolā, kas spilgti raksturo Simonas būtību un viņas rīcības motīvus. Pretstatā šim attiecību modelim Stumbre Simonas atklāsmju ceļā izceļ Ingera, Heroda vīna pārziņa, mīlestības un cieņas pilnās attiecības ar savu sievu Līsiju, "*visdievišķīgāko sievieti uz šīs zemes*", kura "*vienmēr ir maiga un glāsmaina kā rīta vējš*"<sup>87</sup>. Klāt neesošās Līsijas tēls veidots kā Stumbres lugas centrā izvirzīto racionāli domājošo, "izmanīgo" sieviešu – Herodejas, Marķīzes, arī Simonas – pretstats. Iespējams, Līsijas neiesaistīšanās ainas darbībā signalizē par Stumbres vēlmi liecināt par ideālajām attiecībām, kurās sievietes galvenais trumpis ir maigums un dvēseliskums. Ingera un viņa sievas Līsijas maiguma un absolūtas atdevības pilnās, bezkompromisu mīlestības saites ir nesaprotams fenomens kā Herodejai, tā Simonai. Tās ir absolūtās un vēlamās, dzīvē, vismaz 20.gadsimta beigās, tik grūti realizējamās, neredzamās, tikai sajūtās tveramās cilvēciskās saiknes, kurām Stumbre neapšaubāmi tic, ja ne reālajā dzīvē, tad vismaz iracionālajā, prātam neskaramajā sfērā gan. Ingers Simonu redz pirmo reizi un nepazīst, īstenībā arī Inģus nekad nav pazinis Simonu, jo viņa nav devusi

šādu iespēju, vienīgā viņas izpratne par divu brīvu cilvēku attiecībām ir *"mīlēt līdz nāvei"*. Nevis bībeliskajā izpratnē, *"kamēr nāve mūs šķirs"*, bet kurš kuru pirmais nogalinās. Simonai absolūti sveša ir vispārcilvēciskās mīlestības izpratne bez jebkādiem nosacījumiem, bez pretenzijām un prasībām. Nejutības un nesapratnes akluma neglābjami sista ir Simona, neapzinoties savu "ēnas kompleksu" un apsēstību *"ar dīvainām idejām par sievietes apmātību pret kādu vīrieti"*<sup>88</sup>.

2.cēliena 4. ainā *"Parks pilsētā pie upes"* un 5.ainā *"Baltā veranda"* Simonai ļauts atgriezties Ingus bērnībā, lai saprastu sava iedomātā mīlestības objekta agrīnajā dzīves pieredzē balstīto cilvēcisko attiecību psiholoģisko pamatu. Sirreālās īstenības un sapņa realitātes pārbīdēs, līdzīgi kā iepriekš lugas "Kronis" pirmajā viencēlienā Salmēns no savas zemapziņas dziļākajiem slāņiem – no āliņģa izvelk bagāto Kroņu saimnieku, Jussi izglābj upē slīkstošo Ingu viņa desmitajā dzimšanas dienā. Desmitgadīgā brīnumbērna Ingus Dālmaņa "iznākšana" no savas dvēseles dzīlēm, par ko šajā gadījumā nepārprotami liecina upes klātbūtne un sapņa veidotā paralēlā esamība, ļauj Simonai ielūkoties viņai līdz šim slēptajā un svešajā, neizprotamajā vīrieša iekšējā pasaulē, mākslinieka – īpaši smalkas dvēseliskas struktūras – veidolā. Iespējams, Ingus mātes izbaiļu pilnā atzīšanās bailēs no ūdens un neprasmē peldēt sabalsojas ar Simonas nespēju saprast lietus šķīstījošo un atbrīvojošo enerģiju savas dvēseles izpratnes mēģinājumā un sava tuvākā dvēseles suverenitātes akceptēšanā. Baltā veranda – *"piena upes ķīseļa krastos"*, bērnā dzīvās atmiņas par pasakās izdzīvotās realitātes patiesumu prezentē baltās "bērnības pasaules" idilliski tīro un apskaidroto redzējumu, kurā nav vietas meliem un liekulībai, jaunumam un varmācībai. Šīs pasaules centrs ir Ingus māte, *"kas baltā tērpā slīd kā gulbis no vienas vietas uz otru"* ar *"miklainas burvības pilno smaidu"*<sup>89</sup>. Tikai pienu baudošais Ingus sniega baltajā verandā vieš neuzticību, dusmas un skepsi Simonā, kura tā arī nesaprot sievišķā pirmsākuma visaptverošo mīlestības spēku un spēj vien ironizēt par mātes noteicošo lomu vīrieša priekšstatu izveidē par sievišķības patieso būtību :

*"Simona. (..) Šis mazais paipuisītis kļuva par vīrieti. Viņš iekārtoja savu dzīvi un nekad nepieminēja savu māti, nekad!*

*Sols. Viņa māte noslika. Tu taču dzirdēji – viņa neprata peldēt.*

*Simona. Ak Dievs!*

*Sols. Ingum toreiz bija astoņpadsmit, un šajā laikā arī zēnam nepieciešams kāds...vistuvākais. Bet viņas piepeši nebija. Toties bija mūzika, kur*

*steigšus paslēpties, un to viņš laikam izdarīja diezgan veiksmīgi. Bet sievietes viņa dzīvē... Tās bija tikai bālas viņa mātes kopijas.*

*Simona. Kā tad, sākas! Edīpa komplekss un tamlīdzīgi! Nē, es tam neticu(..)”<sup>90</sup>*

Ingus mātes absolūtās mīlestības misija un ziedošanās sava bērna dzīvei ir sveša un nesaprotama parādība Simonas – mūsdienu racionālisma nogurdinātā laikmeta tipiskas pārstāves – nepacietībai un nespējai gaidīt, bet par katru cenu un maksimāli īsā laikā iegūt iedomāto un iegribēto.

6.aina “Bārs” kontrastējoši, veicot savā ziņā episkajam teātrim raksturīgo atsvešinājuma funkciju, ļauj Simonai vienai, bez saviem pravietiskajiem pavadoņiem – Jussi un Sola – izdzīvot un sajust savas eksistences nožēlojami fatālo apveidu, kuras absurditāti komentē bārā satiktais vīrietis – Jonesko definētais “dubļu cilvēks”, atklājot mūsdienu cilvēka visnepievilcīgākos vaibstus:

*“ Simona. (..) Tu kādam tici?*

*Vīrietis. Tikai pašam sev! Viss atkarīgs tikai no manis, par to es esmu pārliecinājies! Ja nebūtu manis, nebūtu nekā!*

*Simona. Nekā? Arī manis nebūtu?*

*Vīrietis. Protams! Ja es tevi nebūtu satīcis, tad tu nebūtu. Vai nav lieliski? Tā var tikt uz priekšu, tikai tā! Bet tikko tu sāc cerēt uz citiem vai vāvuļot par kādu Augstāko Gribu, Likteni vai tamlīdzīgi, tā tu esi bētē. Paskaties uz mani: es esmu reāls!”<sup>91</sup>*

Vēja izdzenātās pērnās lapas – mītiskā “velna nauda” – ir īstenais Simonas dzīves vērtības uzrādījums – “*nekas, nekur, nekad*”.

8.aina “Parīze. Salons” smalkajā augstāko aprindu salonā – vietā, kur Ingus būtu varējis nokļūt, ja vien Simona nebūtu “*ar viņu tik neglīti izrīkojusies*”. Marķīzes veidolā nepārprotami manifestējas mūsdienu modernās sievietes tipisks esamības modelis un dzīves stils, atklājot pasaules (arī vīriešu kā šīs pasaules neatņemamas sastāvdaļas) iekarošanas paņēmienu visplašāko spektru. Marķīzes alkatība un savu mērķu papildītāvēlme par katru cenu, centieni iegūt ikvienu un ikkatru apbrīnojami līdzinās Sola – “*mūžīgā pasaules apceļotāja un cilvēku pētnieka*” indevei kolekcionēt cilvēcisko vājību izpausmes un apbrīnot “*īstu cilvēku*” lielumu. Abu – gan Marķīzes, gan Sola – skatieni Jussi apskaidrojošā apmiera virzienā ļauj vien nojaust savas būtības trūkstošo centrālo un balstošo, augšup virzošo asi. Jussi eņģeliskais miers un ticība apskaidrībai spēj raisīt pat Marķīzē patiesu nožēlu par

savas eksistences ārējā spožuma mātīgumu un iekšējā kodola neesamību. Praviētiski un Simonai pamācoši izskan Marķīzes dzīves rezumējums, pašai par lielu brīnumu Ingus Dālmaņa spēlētās Šopēna mūzikas iespaidā izprovocētās emocionalitātes izverdums:

*" Marķīze. (...) Mana dzīve ir tik ... nožēlojama(...) Esmu bagāta, skaista un izlutināta, augstprātīga un kaislību pilna, nekad neesmu uzskatījusi par vajadzīgu sevi apvaldīt, vienmēr saņemu to, ko gribu. Cik ilgi tā var turpināties? Manī nav mīlestības, par ticību nemaz nerunājot, - vienīgi sevi es uzskatu par uzmanības vērtu. Patiesībā es zinu, ka neesmu nekas. Mana augstprātība ir tikai putekļi uz pasaules lielceļa, tikai līdz šim esmu aizliegusi sev raudāt un, protams, netaisos neko nožēlot! Vienmēr nicināju sievietes, kuras raud par katru nieku! Bet tas nozīmē, ka man ir cieta sirds, vai ne? Žēlums un līdzjūtība – kas tās ir par lietām? (...)”<sup>92</sup>*

Par Marķīzes, kura joprojām atrodas krustcelēs, dzīvi Solam un Jussi vēl jāpacīkstas. Iespējams, papildīsies Jussi pravietoējums – *"viņa ir ceļā pie manis", "pašā ceļa sākumā"*, taču joprojām pastāv Sola prognozētās varbūtības iespēja – *"rīt viņa atjēgsies un visu pametīs manis dēļ, skries man pakaļ un pielūgs manu ākstību un brīnišķo vieglumu"*<sup>93</sup>. Taču Simona savu izvēli ir izdarījusi un Ingus aiziešana ainas finālā – *"tieši naktī un dzirksteļu jūklī"* – pastiprina viņas izmisumu un vientulību, jo iekšējās struktūras maiņa prasa tādu garīgu un dvēseles spēku piepūli, uz kādu Simona pagaidām nav spējīga.

Šķietami pazīstamais un zināmais atklājies negaidītā un neparastā veidā, taču "mācību stunda" nav bijusi īsti sekmīga, jo Simona savas dzīves centrā nav izvirzījusi savas patības problēmu, cenšoties atbildību par savu dzīvi uzvelt kāda līdzās esoša indivīda (šajā gadījumā Ingus Dālmaņa) pleciem. Kā secina S.Kirkegors, izšķirošajā brīdī atbildība nav aizbildināma ne ar ko, tā vienmēr atkal no jauna ir atbildība un izvēle mūžības priekšā<sup>94</sup>. Mūžības kategorijās Simona nav iemācījusies domāt, jo tad viņa būtu gatava doties līdz Jussi. Jussi replika – *"ja tu gribētu"* – uzrāda Simonas kaislību plosītās dvēseles nespēju apskaidroties, norimt, samierināties un izlīdzināties pašai ar savu sirdsapziņu, apliecinot modernās pasaules noliedzošo attieksmi pret trim "kristiešu gudrībām" – ticību, cerību un mīlestību. Patības kā dvēseles būtības problēma K.G.Jungam saistās arī ar reliģisko instinktu cilvēkā, kas ideālā variantā realizējas kā indivīda organizējošā pirmsākuma saplūsme ar ārpus cilvēka personiskās pieredzes esošo, transcendentu<sup>95</sup>. Tas ir



nemitīgs un nepārtraukts garīgais ceļš pie sevis, taču ir jābūt kādiem iekšējiem motīviem, kas mudina iet. Ar cilvēku pārmaiņas notiek tikai tad, kad viņš ir spējīgs šķirties no tā vecā, kas viņu iedrošinājis līdz šim, uzdodot jautājumus pašam sev. Jautājumi atver vārtus uz pasauli, bet atbildes aizver. Simona paliek viena, bez Dieva un Velna, izmisuma un baiļu mākta kā svešiniece sev un citiem. Jussi vienmēr Simonu gaidīs, tikai – cik ilgi un vai maz jekad sagaidīs. Simonas gadījums ir tipisks bēgšanas piemērs no savas brīvības, kas pierāda, ka "nekur atsvešināšanās gars neizpaužas tik stipri un postoši kā indivīda attieksmē pašam pret sevi"<sup>96</sup>. Simonas situācijas universalitāte, raugoties gan no jau aplūkotās eksistenciālisma pozīcijas, gan episkā teātra estētikas viedokļa, atspoguļo noteiktos vēstures periodos aktuālus sabiedriskus un mākslinieciskus konfliktus un problēmas, kas, kļūstot par arhetipiskām struktūrām, atkārtojas allaž no jauna, laika gaitā saglabājot savu vispārcilvēcisko nozīmību, kaut arī transformētā veidā.

Te arī meklējams pamatojums episkā teātra specifikai izmantot un pārstrādāt jau zināmus sižetus, pārveidojot klasisko sižetu struktūru, pastiprinot un ieviešot no jauna vai izslēdzot kādus fabulas elementus, rodot varoņiem pilnīgi jaunu motivāciju salīdzinājumā ar oriģinālavotu. Stumbres lugā "Svešinieki šeit" izmantotais mīts par valdnieku Herodu un Jāni Kristītāju, daudzkārt jau literatūrā izspēlētais mīts par Salomi piešķir lugai mītam raksturīgo universalitāti un atbrīvo to no konkrētās vēsturiskās aktualitātes pārlicēģas akcentācijas, kas bieži izslēdz jebkāda vispārinājuma iespējamību. Mītam jau pašam par sevi piemīt stingru, noteiktu attiecību struktūra, notikumu scenārija pilnība un, kā atzīst B.Tjarve, šis "struktūrrežģis, pat nepiepildīts vārdiem un jekādām niansēm, autora mērķiem, saglabā savu pamatdramaturģiju"<sup>97</sup>.

Domājot par mūsdienās izmirstošo traģēdijas žanru, vairāki mūsdienu latviešu autori pievērsušies dažādu mītu interpretācijai, iespējams, lai saprastu un meklētu atbildi uz jautājumu, kā un vai vispār dramaturģijai vajag atspoguļot savu laiku. D.Grīnvalds savā antīko lugu ciklā balansē uz robežas starp modernās dramaturģijas aptverto bezjēdzības izmisumu un klasiskajā traģēdijā pieteikto stingro vērtību sistēmu, kas atklājas precīzi izstrādātā personu attiecību un raksturu struktūrā. Bībeles mītu un tēlu interpretācijai, līdzīgi kā to savā lugā dara L.Stumbre, pievērsušies dzejas drāmas tradīcijas kopēja Velga Krile. V.Krile izmanto kristietības mītus, akcentējot mūsdienu pasaules nežēlību, cilvēka gara spēka pazemojumu. Intelektuālās dramaturģijas iezīmes atspoguļojas traģēdijā "Vai jūs baiļojaties, jūs,

mazticīgie!"(1980), kur autore tradicionālo sižetu par Jēzu Kristu izspēlē, īpaši akcentējot tā saistību ar zemes dzīvi – viņš dzimis no zemes sievietes un arī mīl zemes sievieti. Īstenībā tā ir spēle, kurai Jēzus jau no paša sākuma zina iznākumu, tradicionālais sižets tiek izspēlēts vēlreiz ar jaunu, papildu spēles noteikumu. Krīles lugā – mistērijā "Manā zemē ir tādi vārdi"(1990), gluži kā Stumbres "Svešniekos šeit", pamattēma ir cilvēcības likumu pārkāpšana, kur Dievs un Velns cīnās par cilvēka dvēseli.

L.Stumbre 20.gadsimta beigās, līdzīgi kā Oskars Vailds 19.gadsimta beigās, atdzīvina Marka evaņģēlijā aprakstītos notikumus, piedāvā jaunu skatījumu uz vispārzināmo Bībeles sižetu. Savulaik O.Vailds traģēdijas "Salome"(1892) centrā izvirzīja Salomes neremdināmo kaislību uz Jāni Kristītāju, tādējādi konfrontējot Salomes dvēselē verdošās tumšās kaislības un to traģiskās sekas. Agita Misāne uzskata, ka O.Vailda novatorisko lomu reliģisko ideju vēsturē apliecina fakts, ka "viņš ir pirmais autors, kas izturējies pret Svētajiem Rakstiem kā pret tekstu un parādījis, ka cilvēka apziņa spēj nodalīt Bībeles narratīvus no tā, ko Bībele pārstāv"<sup>98</sup>. Stumbre, kā jau tas iepriekš atzīmēts<sup>99</sup>, nemaina bībeliskā mīta pamatstruktūru, kā to dara Vailds, taču nepārprotami piepilda mīta pirmvielu ar pašas izvēlētu jēgu, no vienas puses, ainas "Heroda pilī" varoņu rīcībai piešķirot skaidri izteiktu un loģisku motivāciju, bet, no otras puses, saglabājot episkajam teātrim raksturīgo simbolisko jēgu, kas liecina un uzrāda Simonas nodarījuma nopietnību. Stumbre spēlē ar oriģinālsižeta un Vailda interpretatīvā teksta jēgietilpību, ne tikai apliecinot iepriekš citēto A.Misānes domu par Bībeles, kā jebkura cita teksta, sižetu pieejamību brīvai interpretācijai, bet apliecinot arī Bībeles teksta sakrālo funkcionalitāti cilvēku šķīstīt, atgriezt no grēkiem, nostatīt uz garīgu atklāsmju ceļa. Arī šādu aspektu ietver L.Stumbres teksts, kas ļauj runāt par plurālu lugas teksta lasījuma iespējām, intertekstualitāti kā postmodernismam raksturīgu pazīmi. L.Stumbres luga "Svešnieki šeit" piesaka dramaturģes daiļrades trešā attīstības loka sākumu, ko raksturo saskares punktu meklējumi ar postmodernisma drāmai raksturīgo izteiksmi.

2.nodaļā aplūkots L.Stumbres drāmas attīstības periods atspoguļo divas būtiskas tendences. Lugas "Sarkanmataināis kalps" un "Kronis" uzrāda sociālā elementa īpatsvara pieaugumu Stumbres drāmā, kas īpaši spilgti kā nācījas pastāvēšanas un tautas atbildības tēmas pieteikums izvirzās lugā "Kronis". Lugās "Slepkava un slepkava" un "Svešnieki šeit" Stumbre atgriežas pie sev raksturīgā

dzīves atspoguļojuma, vispārinot atsevišķā indivīda situāciju, maksimāli distancējoties no sociālā konteksta. Turpmākā atteikšanās no sabiedriski aktīvas tematikas lugu "Kronis" uzrāda kā īslaicīgu un konceptuāli neorganisku (te iespējams runāt par Stumbres drāmai raksturīgo zemapziņas sfēras izgaismojuma akcentāciju ar sirreālisma estētikai raksturīgajiem paņēmieniem, kas jau aplūkojama kā modernisma drāmas raksturība) daiļrades parādību. L.Stumbres atteikšanos no sabiedriski nozīmīgu jautājumu iekļaušanas 90.gadu beigu drāmā iespējams skaidrot ar dramaturģes vilšanos sociālpolitiskajos Atmodas procesos, skumjām pēc zaudētajiem ideāliem, reaģējot uz vispārējo sabiedrības un kultūras dzīves depresivitāti 90.gadu vidū un sociālās, personiskās un nacionālās identitātes krīzes padziļināšanos.

---

<sup>1</sup> Skat. Freinberga S. Pauls Putniņš un latviešu drāmas divi gadu desmiti. – R.: Liesma. – 1989. – 258.,259.lpp.

<sup>2</sup> Skat. Kavacis A. Virzība latviešu dramaturģijā astoņdesmitajos gados // Karogs. – 1989. – Nr. 5. – 135. – 142. lpp

<sup>3</sup> Freinberga S. Pauls Putniņš un latviešu drāmas divi gadu desmiti. – 278. lpp.

<sup>4</sup> Vārdaune Dz. Jānis Jurkāns // Latviešu rakstnieku portreti, 70. – 90. gadi / Rakstu krājums. – R.: Zvaigzne ABC. – 1998. – 24. lpp.

<sup>5</sup> Stumbre L. Sarkanmatainā kalps // Virtuss / Lugas. – R.: Liesma. – 1987. – 110. lpp.

<sup>6</sup> Glābjoties no pasaules gala / I.Puķes saruna ar L.Stumbri. – Sestdiena. – 2002. – 26.janvāris.

<sup>7</sup> Segliņš U. Lelde Stumbre / Portreti // Teātris un Dzīve. – R.: Liesma. – 1989. – 121. lpp.

<sup>8</sup> Skat. Kalnačs B. Dažu motīvu paralēles Leldes Stumbres un Henrika Ibsena drāmā // Salīdzinošā literatūrzinātne Austrumeiropā un pasaulē. Teorija un interpretācijas. – R.: Pētergailis. – 2000. – 106. – 126. lpp.

<sup>9</sup> "Iabi veidotas lugas" (*pièce bien faite*) jēdziens te lietots, respektējot 19.gs.sākumā iedibināto tradīciju, kas pamatā balstās uz dramaturga E.Skriba (1791 – 1861) izpratni par drāmas uzbūvi, ka drāmai pirmām kārtām jābalstās uz veiksmīgi izveidotu intrīgu un nemitīgu skatītāju intereses uzturēšanu / skat. Kalnačs B. Modernās drāmas vēsture. – Liepāja: LPA, 2001, 9.lpp.

<sup>10</sup> Skat. Aristotelis. Poētika. – R.: LVI. – 1959. – 243 lpp.

<sup>11</sup> Stumbre L. Sarkanmatainā kalps // Virtuss / Lugas. – 74. lpp.

<sup>12</sup> Turpat, 74. lpp.

<sup>13</sup> Turpat, 75. lpp.

<sup>14</sup> Skat. Юнг К. Г. Психология бессознательного.- М.: АСТ – ЛТД. – 1998. – 400 c.; Jung K.G. Dvēseles pasaule. – R.: Spektrs. – 1994. – 216 lpp.

<sup>15</sup> Skat. Čakare V. Leldes Stumbres zīmes sievietes esībai vīrieša pasaulē // Feminisms un literatūra. – R.: 1997. – 72. – 87. lpp.

<sup>16</sup> Stumbre L. Sarkanmatainā kalps // Virtuss / Lugas. – 108. lpp.

<sup>17</sup> Mūks R.Dievu metamorfoze // Grāmata. – 1992. – Nr. 7. – 6. lpp.

<sup>18</sup> Skat. Bretons A. Sirreālisma manifesti // Karogs. – 1990. – Nr. 12. – 172. – 177.lpp.

- <sup>19</sup> Skat. Kilēvica L. Sirreālisma estētika L.Stumbres lugās / Karogs. – 1994. – Nr.7. – 180. lpp.
- <sup>20</sup> Skat. Эстес К.П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. – К.: «София». – 2000. – 496 с.
- <sup>21</sup> Kalnačs B. Ibsena zīmē. – R.: Zinātne. – 2000. – 153. lpp.
- <sup>22</sup> Plašāk Stumbres un Ibsena lugu paralēles pētītājs B.Kalnačs / skat Kalnačs B. Dažu motīvu paralēles Leldes Stumbres un Henrika Ibsena drāmā // Salīdzinošā literatūrzinātne Austrumeiropā un pasaulē. Teorija un interpretācijas. – 106. – 126. lpp.
- <sup>23</sup> Skat. Čakare V. Leldes Stumbres zīmes sievietes esībai vīrieša pasaulē // Feminisms un literatūra. – 72. – 87. lpp.
- <sup>24</sup> Stumbre L. Sarkanmatainais kalps // Virtuss / Lugas. – 127. lpp.
- <sup>25</sup> Turpat, 114. lpp.
- <sup>26</sup> Jau iepriekš runāts par šīs epizodes dubulto kodu, ja Ingu uzlūkojam par Ertas alterego jeb rezoniertēlu.
- <sup>27</sup> Turpat, 133. lpp.
- <sup>28</sup> Turpat, 77. lpp.
- <sup>29</sup> Skat. Kalnačs B. Modernās drāmas vēsture / Modernās drāmas aizsākumi. – 82 lpp.
- <sup>30</sup> Skat. Tjarve B. Latviešu dramaturģija nav mirusi // Karogs. – 1996. – Nr. 10. – 169.lpp.
- <sup>31</sup> Freinberga S. Leldes Stumbres teātris // Māksla. – 1991. – Nr.1. – 40. lpp.
- <sup>32</sup> Bretons A. Sirreālisma manifesti // Karogs. – 173. lpp.
- <sup>33</sup> Freinberga S. Leldes Stumbres teātris // Māksla. – 39.1 pp.
- <sup>34</sup> Mūks R.Dievu metamorfozes, 22. lpp.
- <sup>35</sup> Skat. Priedīte A. Romantiskā tradīcija latviešu kultūrā // Grāmata. – 1991. – Nr. 1. – 146. lpp.
- <sup>36</sup> Skat. Ионеско Э. Разговор о моем театре и о чужих разговорах // Ионеско Э. Носорог. – Санкт – Петербург: «Симпозиум». – 1999. – 554 – 574 с.
- <sup>37</sup> Berlins J. Romantiskās gribas apoteoze // Kentauris. – 1995. – Nr. 8. – 55. lpp.
- <sup>38</sup> Stumbre L. Kronis // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R.: AGB. – 2000. – 20.lpp.
- <sup>39</sup> Kilēvica L. Sirreālisma estētika L.Stumbres lugās / Karogs. – 182. lpp.
- <sup>40</sup> Skat. Bergsons A. Reālā ilgstamība // Grāmata. – 1990. – Nr. 1. – 25. lpp.
- <sup>41</sup> Jungs K.G. Dvēseles pasaule. – R.: Spektrs. – 1994. – 20. lpp.
- <sup>42</sup> Skat. Freinberga S. Leldes Stumbres teātris // Māksla. – 39. – 44.lpp.
- <sup>43</sup> Turpat,42. lpp.
- <sup>44</sup> Stumbre L. Kronis // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – 38.lpp.
- <sup>45</sup> Skat. Adorno T.W. Rückblickend auf den Surrealismus. – Surrealismus in Paris 1919 – 1939. Leipzig. – 1986. – S. 693 – 698.
- <sup>46</sup> Skat. Kilēvica L. Sirreālisma estētika L.Stumbres lugās / Karogs. – 182. lpp.
- <sup>47</sup> Kamī A. Sirreālisms un revolūcija // Grāmata. – 1991. – Nr. 6. – 58. lpp.
- <sup>48</sup> Sartre Ž.P. Eksistenciālais ir humānisms // Grāmata. – 1992. – Nr. 1. – 39.lpp.
- <sup>49</sup> Сартр Ж.П. К театру ситуаций // Как всегда – об авангарде / Антология французского театрального авангарда. – М.: ТПФ «Сцюзтеатр». – 1992. – 93.с.
- <sup>50</sup> Skat. Lasmane S. Divas homo humanus iespējas // Grāmata. – 1992. – Nr.1. – 36. lpp.
- <sup>51</sup> Turpat.
- <sup>52</sup> Mamardašvili M. Arziņa un civilizācija // Grāmata. – 1990. – Nr. 10. – 40.lpp.
- <sup>53</sup> Сартр Ж.П. Миф и реальность театра // Как всегда – об авангарде / Антология французского театрального авангарда. – 109. с.
- <sup>54</sup> Kalnačs B. Tradīcija un novatorisms Mārtiņa Zīverta drāmas struktūrā. – R.: Zinātne. – 1998. – 141.lpp.
- <sup>55</sup> Briede M. Vārda kārdinājums. – R.: Minerva. – 1997. – 9.lpp.
- <sup>56</sup> Demakova H. Milans Kundera : Esamības svēršana // Grāmata. – 1990. – Nr. 10. – 66. lpp.
- <sup>57</sup> Сартр Ж.П. Huis – clos // Сартр Ж.П. Философские пьесы. – Москва. – 1996. – 77. с.
- <sup>58</sup> Stumbre L. Slepka un slepkava // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R.: AGB. – 2000. – 194. lpp.
- <sup>59</sup> Turpat, 218. lpp.
- <sup>60</sup> Kirkegors S. Slimība uz nāvi // Grāmata. – 1991. – Nr. 5. – 68.lpp.
- <sup>61</sup> Сартр Ж.П., 1996, 110 с.
- <sup>62</sup> Stumbre L. Slepka un slepkava // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – 213. lpp.
- <sup>63</sup> Triju “K” princips raksturo gruzīnu filozofa M.Mamardašvili (1930) pieteikto 20. gs. antropoloģisko katastrofu, ko raksturo “aprakstāmās” un “dīvainās jeb neaprakstāmās” situācijas. Triju “K” principa atšifrējums – Kartēzija (Dekarta) (“es domāju, tātad eksistēju”), iespējas var tikt izmantotas tikai caur cilvēku pašu,Kanta ( pasaulē realizējas nosacījumi, kuros cilvēki kā laikā un telpā galīga būtne spēj jēgturīgi realizēt pieredzē izziņas, morālas rīcības un vērtējuma aktus, gūt savos

meklējumos piepildījumu) un Kafkas (cilvēkam vīppusējas jeb *zombi* situācijas, kurās netiek izpildīts nekas no tā, ko pieprasa abi iepriekšējie principi)./ Skat. Mamardašvili M., Arpiņa un civilizācija, 38. –44.lpp.

<sup>64</sup> Skat. Арто А. Театр восточный и театр западный // Как всегда – об авангарде / Антология французского театрального авангарда. – 60. – 64. с.

<sup>65</sup> Mamardašvili M. Arpiņa un civilizācija // Grāmata. – 40.lpp.

<sup>66</sup> *Pirmsatveres akti, pirmakti jeb pasaules ietveramības vai satveres akti* (absolūti), kas saistīti ar Kanta inteligiblažām "lietām" un ar Dekarta cogito – sum un kuros cilvēks – atkarībā no savas attīstības pakāpes – spēj ievietot, ietvert visu pasauli un sevi pašu kā tās daļu.

<sup>67</sup> Skat. Kirkegors S. Slimība uz nāvi // Grāmata. – 1991. – Nr.5. – 63. – 69. lpp.

<sup>68</sup> Sartrs Ž.P Eksistenciālisms ir humānisms // Grāmata. – 41.lpp.

<sup>69</sup> Turpat.

<sup>70</sup> Сартр Ж.П. Huis – clos // Сартр Ж.П. Философские пьесы. – 87. с.

<sup>71</sup> Stumbre L. Svešinieki šeit // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R.: AGB. – 2000. – 292. lpp.

<sup>72</sup> Skat. Kalnačs B. Lelde Stumbre // Latviešu rakstnieku portreti, 70. – 90. gadi. – R.: Zvaigzne ABC. – 1998. – 44. lpp.

<sup>73</sup> Esmu naivais optimists / J.Rokpeļņa intervija ar Stumbri // Karogs. – 1997. – Nr. 3. – 59. lpp.

<sup>74</sup> Skat Ulberte L. Bertolds Brehts // 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – R.: Jumava. – 2002. – 544. – 572. lpp.

<sup>75</sup> Buehler G. Bertolt Brecht – Erwin Piscator / Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften. – Bonn.: Bouvier. – 1978. – S.116.

<sup>76</sup> Turpat.

<sup>77</sup> plašāk par to runāts pētījuma 2. daļas 3. apakšnodalā par lugas paralēlēm ar eksistenciālisma drāmu;

<sup>78</sup> Stumbre L. Svešinieki šeit // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – 295. lpp.

<sup>79</sup> Turpat, 297. lpp.

<sup>80</sup> Brecht B. Schriften zum Theater 4. – Frankfurt am Main : Suhrkampft Verlag. – 1963. – S. 25.

<sup>81</sup> Breht B. Schriften zum Theater 3. – Frankfurt am Main : Suhrkampft Verlag. – 1963, S. 56.

<sup>82</sup> Skat. Ivbulis V. Uz kurienu, literatūras teorija? – R.: LVU. – 1995. – 34. lpp.

<sup>83</sup> Heidegers M. Vēstule par humānismu // Grāmata. – 1991. – Nr.10. – 21.lpp.

<sup>84</sup> Сартр Ж.П. Huis – clos // Сартр Ж.П. Философские пьесы. – 78 с.

<sup>85</sup> Stumbre L. Svešinieki šeit // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – 299.lpp.

<sup>86</sup> Turpat, 303.lpp.

<sup>87</sup> Turpat, 301. lpp.

<sup>88</sup> Turpat, 308. lpp.

<sup>89</sup> Turpat, 314.lpp.

<sup>90</sup> Turpat, 313.lpp.

<sup>91</sup> Turpat, 320.lpp.

<sup>92</sup> Turpat, 327.lpp.

<sup>93</sup> Turpat, 328.lpp.

<sup>94</sup> Gardiner P. Kierkegard/ Herder/ Spektrum Meisterdenker. – Freiburg:Verlag Herder. – S. 138.(b.g.)

<sup>95</sup> Skat. Jung C.G. Menschenbild und Gottesbild // Grundwerk / Band 4. – Olten und Freiburg im Breisgau: Walter – Verlag AG Olten. – 1984. – S. 68. – 110.

<sup>96</sup> Фромм Э. Берство от свободы. – Москва. – 1990. – 83. с.

<sup>97</sup> Tjarve B. Latviešu dramaturģija nav mirusi // Karogs. – 164. lpp.

<sup>98</sup> Misāne A. Kurš cilvēka dēlam pretojas patiesības pēc?// Karogs. – 1999. – Nr. 2. – 166.lpp.

<sup>99</sup> Jautājums par minētā Bībeles narratīva interpretāciju L.Stumbres lugā "Svešinieki šeit" pētīts L.Zīvertes maģistra darbā "L.Stumbres luga "Svešinieki šeit" – sievietes dvēseles daudzdimensionālā atklājējteksts", 2001, zin. vad. A. Kuduma.

### 3. POSTMODERNISMA DRĀMAS REZONANSE L.STUMBRES DAIĻRADĒ

L.Stumbres 20.gadsimta 90.gadu daiļradē uzskatāmi iezīmējas virzība no modernisma drāmas uz postmodernas ievirzes lūgām. L.Stumbre meklē saskares punktus ar 20.gadsimta 60.gadu otrajā pusē Rietumeiropas teātru teorijā un praksē noformējušās postmodernisma drāmas aprisēm ar tai raksturīgo metasemantiku, kas sasniedzama ar konnotatīviem līdzekļiem, kurus var apzīmēt vienā vārdā – spēle<sup>1</sup>. Modernisma drāmai raksturīga uz sevi vērsta forma. Postmoderni nivelētais dramatiskais sacerējums – *luga* nodarbojas ar jaunu jēgu meklēšanu, attīstot spēles attiecības dažādos līmeņos – starp autoru un personāžu, personāžu un lasītāju, lugu tēliem savstarpēji – tiek izslēgta pabeigtības iespēja, līdz ar to uzmanība pievērsta robežparādībām, starpsituācijām, pārejām. Stumbre respektē postmodernistu pasludināto iespēju mierīgi līdzāspastāvēt avangardam un tradīcijai, pat vairākām tradīcijām. Šī tēze tikai apliecina angļu režisora Pītera Bruka apgalvojumu, ka teātris nedrīkst būt pierasts, tam jābūt negaidītam, jāved mūs pie patiesības caur pārsteigumu, caur savijņojumu, caur spēli, caur prieku<sup>2</sup>. Tikai tas padara pagātņi un nākotni par daļu no tagadnes, tādējādi atspoguļo jebkura cilvēka eksistenci. 20.gadsimta nogales noskaņu iezīmē jaunā 21.gadsimta gaidas un atskārta, ka kaut kas beidzas vai ir jau beidzies, par ko vedina domāt radikālā modernisma piemēri jau pēc 2.Pasaules kara. Drāmas kontekstā visspilgtāk šādas tendences jau 50.gados atspoguļo Rietumeiropas absurda drāma ar atteikšanos no subjekta, nivelējot drāmai raksturīgo stilistiku, dehumanizējot valodu līdz pilnīgam komunikācijas izsīkumam. Absurda drāmas pamatlicējs Ē.Jonesko savā ziņā veido tiltu no modernisma uz postmodernismu, būdams pārliecināts, ka, lai atjaunotu noslēpumainības sajūtu, jāiemācās skatīt banalitāti "visās tās šausmās", jo izjust banalitātes un valodas absurdomu un nepatiesīgumu jau nozīmē iziet ārpus tām<sup>3</sup>. Taču, lai to panāktu, vispirms tajās sevi jāaprok. Katrs mēģinājums precīzi definēt postmodernisma būtību lemts neveiksmei, jo "pēc modernisma" situācijai raksturīgais eklektisms, bezgala daudzo iepriekšējo pieredžu recepcija izslēdz iespēju formulēt postmodernismu kā patstāvīgu mākslinieciski noslēgtu sistēmu. Galvenokārt iespējams runāt, it īpaši 20.gadsimta 90.gadu Latvijas kultūras situācijā, par "apokaliptisku toni jeb pārrāvumu"<sup>4</sup> kā konkrētā laika garīgo centienu raksturīgākajām iezīmēm, par starplaiku, kad viena kārtība ir aizgājusi, bet cita apziņā vēl nav radusies.

Modernismam raksturīgie eksperimentēšanas un jaunu formu meklējumi, tieksme pēc nepārtrauktas atjaunošanās atspoguļo prasību pēc saasinātas iedziļināšanās dzīves likumsakarībās, ļaujot cilvēkam mainīties, meklējot sevi, atklājot savas dzīves lielo noslēpumu. Turpretī postmodernisti nāk klajā ar atziņu, ka cilvēkam vairs nav vēstures un katra vēsture ir teksta tapšanas vēsture un teksta interpretācijas vēsture. Postmodernisma teorētiķis Žaks Deridā uzskata, ka teksts vairs neatspoguļo realitāti, bet rada jaunu realitāti, pat vairākas, bieži vien vienu no otras neatkarīgas – virtuālās realitātes<sup>5</sup>. Viena no būtiskākajām 20.gadsimta beigu atskārtām ir doma, ka, dzīvojot situācijā, kad viss ir jau pateikts (arī mākslā), nav iespējams radīt neko jaunu, viss ir jau bijis, viss ir tikai atkātojums, bet neko atkārtot arī nav iespējams. Postmodernisma situācija iestājas tad, kad zudusi ticība totalitātes, veseluma un vienotības idejai, kad vērojama neuzticība vispārējām idejām un jēdzieniem un, pēc Žana Fransuā Liotāra domām, filozofijā postmodernisma situācija nozīmē, ka savu autoritāti zaudējusi tā ontoloģija, kura nosacīja "ir" un "jābūt", kontrolēja pāreju no "neprātīgā" uz saprātīgo, "nepatiesā" uz patieso utt<sup>6</sup>. Cilvēki vairs netic vispārējiem sižetiem. Vecā tipa sižetu un leģitimitātes izzušana iezīmē jau modernismam tipisko "spēļu" attīstību jeb izkopšanu līdz galējām konsekvencēm. Viens no postmodernisma dzīvajiem klasiķiem Umberto Eko, salīdzinot avangardisma un postmodernisma pozīcijas, teicis: "Ironija, metavalodas spēle kvadrātā. Tam, kurš nesaprot spēli avangardisma kontekstā, vienīgā izeja ir atteikties spēlēt, turpretī modernisma kontekstā viņš var piedalīties spēlē, pat nesaprotot to un neuztverot to pavisam nopietni."<sup>7</sup> Postmodernisti piedāvā arvien no jauna mācīties domāt, nevis paļauties uz autoritātēm, meklēt jaunas atvērtas nozīmes. Te arī slēpjas būtiskākā atšķirība starp moderno un postmoderno teātri : pirmais veidojas pēc denotācijas principa, bet otrs – pēc konnotācijas. Pirmajā gadījumā ideālā jeb augstākā estētiskā forma ir metafora, otrajā – metonīmija, kad starp apzīmējamo un apzīmētāju vairs nav būtiskas atšķirības. Tas būtībā ir jautājums, kā redzēt citādi un redzēto atspoguļot mākslā. Literatūra kā *zīmju sistēma*<sup>8</sup> postmodernajā vispārējās demokrātijas un plurālisma kontekstā pakļauta interpretācijas brīvībai. Postmodernisms savā pretrunīgumā ievieš kārtību, pieturoties pie svarīgākā no principiem – pagātnes tagadnība. Laikmetā, kad bieži rodas strupceļa sajūta, nav iespējams literatūru uztvert kā nepastarpinātu īstenību, kā vēl apzināmu esamību, vienkārši eksistējot tajā. Līdz ar jaunu domāšanas paradigmu meklējumiem postmodernismā veidojas pagātnes un tagadnes dialogs, vēsture tiek atdzīvināta un ienesta mūsdienu saprašanas laukā. "Atdzīvinātā" pagātne tiek

iekļauta mūsdienu norisēs un iedarbojas uz tagadni. Attālināšanās no autora, kā atzīst R.Barts<sup>9</sup>, nav tikai vēsturisks fakts vai rakstības akts, tā transformē moderno tekstu no apakšas līdz augšai (vai arī teksts no šī brīža tiek sastādīts un lasīts tā, ka visos līmeņos izrādās promesošs). B.Brehts šeit būtu varējis runāt par īstu "distancēšanos", autora figūriņai samazinoties literārās skatuves dziļumā. Postmodernisma mākslā daiļdarbi savā veidā tiek "atbloķēti", atbrīvojot tos no autora uzliktās šifra sistēmas, no rakstības noslēgtā rakstura. Tātad var runāt par daudzslāņainu rakstību, kur viss ir jāatšķetina, bet nekas nav jāšifrē – "rakstības telpa ir jāpārstaigā, tai nevar izurbties cauri"<sup>10</sup>. Teksts ir darināts no daudzslāņainām rakstībām, kas nāk no dažādām kultūrām un nonāk viena ar otru dialogā, parodijā, strīdā, tomēr ir kāda vieta, kur šī daudzslāņainība apkopota, un tas nav autors, bet gan uztvērējs, lasītājs (vai klausītājs), kas posmodernisma apstākļos kļūst par telpu, kurā summējas visi rakstības citāti, nevienam no tiem nezūdot. Notiek robežas starp rakstītāju jeb radītāju un lasītāju, robežas starp mākslu un dzīvi izlīdzināšanās, saplūšana (par mākslu galējos postmodernisma variantos var būt jebkas, ko visuzskatāmāk pierāda interneta "mākslas" virtuālā telpa). M.Heidegers parāda, ka "esamības patiesības" atsegšanā īpaša loma ir dzejniekam, kas, dodot lietai vārdu, savalda esošo. Ž.Deridā uzsver, ka starp poēziju un zinātņi, zinātņi un domāšanu nav principiālas atšķirības. Dabiskās valodas priekšā filozofijas, zinātnes un poēzijas valodas ir principiāli vienlīdzīgas<sup>11</sup>. Tādēļ, "nomirstot tekstā", arī pašam autoram ir iespēja atdzimt jau uzrakstītā tekstā, rodot jaunu realitāti, bieži pat vairākas – virtuālās dzīves telpas, kas sevī ietver paradoksu, īstenību, kas neizslēdz arī iztēloto, iedomāto, iluzoro. Galu galā realitāte izriet no mūsu uztveres spējām, interpretācijas iespējām. Kā teiktu L.Vitgenšteins, – "katram sava realitāte"<sup>12</sup>. Postmodernisms precīzāk raksturo kultūras kopējo izjūtu, kas neļaujas aizejošā laika nostalgijai, bet gan rod iespēju bijušā kritiskai pārvērtēšanai.

20.gadsimta 90.gados, atjaunojoties Latvijas valsts pašnoteiksmi, iepriekšminētās, postmodernajai pasaules izjūtai raksturīgās parādības, kultūras un literārās paradigmas maiņa ietekmē arī latviešu dramaturģijas kopainu. Ilgi aizmūrētā vēlme pēc neordināras, eksperimentālas izteiksmes, saturiski saasināti atklājot (vai turpinot atklāt) cilvēka identitātes, veseluma iziršanas procesu iezīmē postmodernās tendences arī drāmas virzībā. B.Kalnačs, izvērtējot latviešu drāmas 90. gadu situāciju, izvirza divas postmodernajā izjūtā un stilistikā tvertas tendences<sup>13</sup>. Pirmo, kas nosacīti tiek formulēta kā *radikāli postmoderna*, veido dramatiskie sacerējumi, kuros sociālais



konteksts iegūst marginālu lomu, individuālā personība – eksperimentāli sašķelta, nespējot rast saskares punktus ar moderno realitāti. Kā spilgti piemēri tiek minēti tādi vidējās paaudzes autoru dramaturģiskie sacerējumi kā U.Segliņa luga "Pasažieru ievēribai"(skatuviskais variants "Gabalu gabals"(1990)), Jura Zvirgzdiņa un Gata Gudeta "Jubilejas gads"(1991), L.Stumbres lugā "Garais dancis"(1989) un E.Šņores "Latviešu ballīte"(1994), kuru nepārprotamajā kino stilistikā saskatāma itāļu režisora Etores Skolas slavenās kinoversijas "Balle" ietekme, saraustītu un fragmentētu atklāj ne tikai atsevišķa indivīda, bet visas tautas identitāti. L.Stumbres kompozicionāli fragmentētais viencēlienu cikls "Deviņas īsas lugas"(1991) norāda uz identitātes izirumu (cilvēks te izšķīst kā cukurgrauds tējas glāzē). Dramaturga un režisora L.Gundara 1999. gadā tapušās lugas "Livingstons", "Truša dziesma", "Siers un marmelāde" u.c. signalizē par identitātes krīzi un personības kodola neesamību un šis princips darbojas kā stabili noteicošs, ietverot cilvēka rīcības nespēju nebeidzamu atkārtojumu, fragmentāru sarunu, aizsāktu un atkal pamestu sižetu ķēdē, realizējot spēles principu. Minētā tendence spilgti atklājas 90.gadu nogales jaunās dramaturgu paaudzes pārstāves Margaritas Perveņeckas darbos – "Civilķēde jeb jautrais karuselis"(2002), "Lugvīga projekts"(2004) u.c. Jauno dramaturgu lugās jo spilgti fiksēta realitātes nežēlība, atklājot postmodernajai sabiedrībai raksturīgo tradicionālās tikumības un vērtību sistēmas destrukciju, ko atzīmē S.Radzobe, runājot par I.Ābeles drāmu, totālo *ētisko relativismu*<sup>14</sup>. Centrs ir zudis pašam cilvēkam un cilvēka rīcība ir atdalīta no personības kodola, perifēra, nejauša attiecībā pašam pret sevi. Dominē klasiskie postmodernisma principi – *nenoteiktība, nejaušība un anarhija*. Taču I.Ābeles dramaturģijas piemērs (drāmas "Tumšie brieži"(2001), "Dzelzsžāle"(2002) un "Jasmīns"(2003) u.c.) uzrāda vienlaikus arī vēlmi nenovērsties, žēlot sevi pazaudējušo 20./21.gadsimtu mijas indivīdu, tuvinoties tai tendencei, ko iezīmē vidējās paaudzes dramaturgu – L.Stumbres, J.Jurkāna, H.Paukša, D.Grīvalda, M.Zālītes darbi, kuri 90.gadu beigās uzrāda vēlmi no vienas puses dzīvi tvert kā postmoderni rotaļīgu spēli un interpretāciju, bet no otras – atgriezties pie *indivīda likteņa centrējuma*<sup>15</sup>.

L.Stumbre 90.gadu drāmā eksperimentē, izmantojot gan spēli, gan tradīciju. Lugās "Slepkava un slepkava" un "Svešinieki šeit" dominē modernisma drāmas iezīmes. Īpaši akcentējama luga "Svešinieki šeit", kurā organisku sasaisti rod dramatiskā un episkā teātra formālie aspekti, veidojot dialogu ar eksistenciālo "situāciju teātri", bet būtiski ir arī lugas postmodernie akcenti, vienā no lugas centrālajām un

jēgietilpīgākajām ainām veidojoties intertekstuālām paralēlēm ar Bībeles mītu par Jaunajā Derībā aprakstīto Jāņa Kristītāja asiņaino nāvi, dialogu veidojot arī ar O.Vailda drāmu "Salome".

Tradicionālu kultūrzīmju rezonanse un postmodernajai drāmai raksturīgā spēles stilistika, sapludinot dzīves un mākslas dimensijas, konceptuāli realizējas Stumbres 90.gadu nogales lugās – "Dancoju, spēlēju"(1997), "Aktieri"(1998), "Persijs Dievišķīgais"(1999), "Jūtas"(1999). Kā mākslinieciski spilgtākie postmodernisma drāmas piemēri aplūkojamas divas lugas – "Dancoju, spēlēju" un "Aktieri".

### 3.1. Tradicionālu kultūrzīmju recepcija L.Stumbres lugā "Dancoju, spēlēju"

Literatūra ir līkumots ceļš, kas ved aizvien dziļāk un dziļāk mākslinieka patībā. Postmodernajā laikmetā aktuāls ir jautājums, cik brīvi mākslinieks drīkst rīkoties ar literatūras un mākslas zīmēm, kuras veido plašu kultūras kontekstu, zīmēm, kuras laika gaitā atbrīvojušās no redzamās formas un ieguvušās nosacītības raksturu. Taču jaunais laiks rada arī jaunas tradicionālu kultūrzīmju mūsdienīgu interpretāciju iespējas, rodot jaunus īstenības impulsus. R.Barts izvirzot *autora nāves*<sup>16</sup> konceptu, uzsver, ka rakstība ir jebkura balss, jebkura pirmavota noārdīšana, izvairība, labirints, kurā bēg melnbaltais subjekts, kurā zūd jebkura identitāte, pat rakstītāja ķermeniskā identitāte. Uzmanīgā jeb "tuvā" lasīšana vienmēr ir eksperiments, kas atkarīgs no eksperimentētāja, jo mūsdienīgās eksperimentēšanas daudz balsīgās, polifonās iespējas ir neierobežotas. Ar jaunu īstenību ne vienmēr jāsaprot kāds utopisks pilnības stāvoklis, bet gan garīgais spriegums, kustība, pārvērtību gatavība, kas atbrīvo paradumu, vispārpieņemtās inerces sagūstīto apziņu un ļauj brīvi radīt, sevi un pasauli veidojot daudz pilnīgāku. Veselīga ir tā zīme, kas pasludina savu apstrīdāmību un atsakās no simboliskas konkrētības. Līdzīgu domu izsaka latviešu filozofe Skaidrīte Lasmane, apgalvodama, ka metaforu svaigums, neparasti un brīvi zīmju savienojumi rada jaunas jēgas un nozīmes<sup>17</sup>. Tradīcija nav nemainīga statuja, bet mantojums, kurš jāapsaimnieko, lai to nodotu tālāk krietni bagātāku un papildinātu. Jo pāri visam pastāv izvēles tiesības – galvenais ir tas, ko es iedomājos, nevis – kas ir, un, ja neko neiedomājas, tad nekā nav. Posmodernisms sākas tur, kur beidzas vienota totalitāra pieeja kādam jautājumam. Precīzi šo domu ilustrē latviešu postmodernisma apcerētājs, rakstnieks un kritiķis G.Berelis: "(..) es nedrīkstu būt ne par ko pārliecināts,

kolīdz es pasauli sadalīšu kvadrātiņos un sāksu ar tiem rotaļāties vai lēkāt pa tiem klasītes, es jau būšu pazaudējis sevi, būšu pakļāvijs vārdu varmācībai”<sup>18</sup>.

L.Stumbre *lugā – sapnī – redzējumā* (autore intervijā atzīst šādu lugas “tapšanas vēsturi”) **“Dancoju, spēlēju”(1997)** impulsē reālā un iracionālā saplūsmi, transformējot dzīves un mākslas telpas jaunā vienotā realitātē, ko šajā gadījumā iezīmē sapņa dimensija. Cilvēka pieredze ir stipri ierobežota, ļoti bieži tā balstās uz tūlītēju noderīgumu, un to apsargā veselais saprāts. Tikai iztēle, reālā un ireālā pārplūdes, sapņa mirkļu kopums jau kuro reizi nemaldīgi aizved L.Stumbres veidotajā augstas nosacītības, garīgu brīvību dāvājošā pasaulē – sapņa realitātē<sup>19</sup>, kas ir tik mainīga, kur pagātne nesaraujami saistīta ar tagadni. Stumbre ir pārliecināta, ka sapņi zaudētu savu pievilcību, ja būtu izskaidrojami, un arī pasaule zaudētu daļu noslēpumainās, dvēseli dziedējošās maģiskās auras, ja tās “maldīgums” tiktu izskaitļots<sup>20</sup>. Lugā “Dancoju, spēlēju” L.Stumbre – cilvēka dvēseles pētniece un iekšējās brīvības izpausmes iespēju un formu mūžīgā meklētāja – šoreiz patvērumu mēģina rast literatūrā, par savas radošās iedvesmas jeb rakstības avotu izvēloties Raiņa lugu – “velnu nakti” – “Spēlēju, dancoju”(1915). Dramaturģe pievērsusies mīta jēdzieniskajai universalitātei, kas atspoguļo “trans–vēsturisko esamību”(pēc R.Barta). Tā kā postmodernais teātris vairs nav līdzeklis, lai kaut ko atspoguļotu vai attēlotu, tas zaudē savu tradicionālo – referenciālo – būtību. R.Barts šo fenomenu ir nosaucis par “dezintegrāciju” jeb estētiskās zīmes “izsīkumu”, vienlaikus uzsverot tās “nenopietno”, spēles raksturu. Mākslas darbs, pēc Barta domām, ir tas, ko cilvēkam izdevies izraut no nejaušības varas<sup>21</sup>. Tāpēc zīmīga tieši šīs Raiņa lugas izvēle, jo Stumbre pārmanto latviešu klasiķa domu par literatūru un mākslu (arī teātri) kā ceļu, kas ved pie visa, kas ļauj apjaust savas esamības jēgu un mēģināt noformulēt to īpašo zīmju sistēmu, kurā dzīvojam, to punktu, kurā patlaban atrodamies – konkrēto ilgstamību<sup>22</sup>, kuru nav iespējams precīzi aprakstīt un definēt, jo pagātne un tagadne ir vienots veselums un abas kopā rada kaut ko vēl nebijušu. Kā atzīst intuitīvisma filozofijas pamatlicējs A.Bergsons, “mēs tikai meklējam precīzo jēgu, kādu mūsu apziņa piešķir vārdam “pastāvēt”, un mēs atrodam, ka saprātīgai būtnei tas nozīmē mainīties: mainīties – tātad nobriest – tas ir bezgalīgi radīt sevi”<sup>23</sup>. Angļu dramaturgs T.Stopards<sup>24</sup>, kura lugas – vēstures un kultūras mītu interpretācijas – “Rozenkrancs un Gildenšterns ir miruši”(1966), “Arkādija”(1993) un triju lugu cikls “Utopijas piekraste”(“The Coast of Utopia”,2002), arī scenāriji populārajām kinoversijām par Šekspīru “Iemīlējis Šekspīrs” un “Enigma” – ieguvušas kritikas un skatītāju atzinību,

ir pārliecināts, ka absolūti nav iespējams objektīvs skatījums uz pagātni, tā saukto vēsturi. Viss ir interpretācijas, kuras cilvēki paši izkārt sev ērtā hierarhijā. Stoparda paša lugas visspilgtāk raksturo intelektuālais spars un "zibšņojošas" asprātību kombinācijas, apcerot literatūrvēsturiskus faktus, izplānojot idejas, apšaubot, pārradot, veidojot jaunu skatījumu, bet neko neabsolutizējot. Savā daiļradē īpašu uzmanību veltot Šekspīra ģēnijam, kura autorību apšaubā vairākas zinātniskās versijas, Stopards pauž nepārprotamu pārliecību, ka ģēnija dzimšana un tapšana ir iracionāls fakts un saprast, kā amatnieka dēls tapa par pasaules izcilāko dramaturgu, nav iespējams un arī nevajag. Vienīgais, ko iespēj postmodernā māksla – paraudzīties uz šo faktu ar mūsdienīgu un svaigu skatu. "Arkādija", kuru Stopards uzskata par savu labāko lugu, piedāvā vienu šādu iespēju ielūkoties cilvēka prāta daudzu gadsimtu garumā radītajā haosa teorijā, ko autors piesaka kā cilvēka uzvedības metaforu. Lugā dialogs veidojas starp pašu autoru visvairāk interesējošajiem laikmetiem – apgaismību un romantismu – kā par diametrāli pretējiem stiliem, gaumēm, temperamentiem un mākslas virzieniem, raugoties no mūsdienu perspektīvas. 19.gadsimta sākuma Bairona laika un 20.gadsimta nogales Anglijas noskaņu organiski vieno dzeja, glezniecība, dārzu kultūra, kas pārļaicīgas un laika neskartas pieder abiem gadsimtiem. Šī doma precīzu formulējumu rod pusaudzes Tomasīnas un viņas mājskolotāja Septimusa dialogā:

*"Tomasīna. Septim, iedomājies, tu rīsu pudīnā liec karoti ievārījuma un samaisi. Sanāk tādas rozā spirāles kā meteora pēdas astronomijas atlantā. Bet ja maisītu pretējā virzienā, tad taču atpakaļ par tīru ievārījumu tās spirāles nekļūtu. Pudīnam ir pilnīgi vienalga, uz kuru pusi to maisa, viņš tikai kļūst sātāks un sātāks, lai tur vai kas. Vai tas nav dīvaini?"*

*Septimuss. Nemaz.*

*Tomasīna. Es gan domāju, ka tas ir dīvaini. Samaisīt nenozīmē sadalīt. Beigās viss tikai saķep kopā vienā putrā.*

*Septimuss. Tāpat kā ar laiku – to nevar pagriezt atpakaļ. Bet ja ir tā, tad vajag tik kustēties uz priekšu, uz priekšu, maisīt un samaisīties, veco haosu pārvēršot jaunā haosā, atkal un vēl, un tā līdz bezgalībai. Lai tas pudīnš vienreiz kļūst absolūti, neapstrīdami un neatgriezeniski rozā! Tas arī viss. Un šo te padarīšanu sauc par gribas brīvību un pašnoteikšanos."<sup>25</sup>*

T.Stopards ir pārliecināts, ka visam sadzīvot, sapludinot laiciskās un telpiskās robežas, ļauj mākslinieks – ģēnijs.

Arī L.Stumbre sacer, kā pati apgalvo, visu no jauna, vadoties no kultūrzīmēm, kas šajā gadījumā ir latviešu literatūras klasiķis Rainis un viens no Raiņa daiļrades konceptuāli nozīmīgākajiem drāmas varoņiem – Tots. Lugas sižets izniris no kultūras pieredzes centra un apziņas tumšākajām nomalēm, par mazsvarīgu vēršot jautājumu, vai tas tiešām tā bijis, kā pati atceras sacerot vai pavisam citādi:

*" Stumbre. (...) Ir taču taisnība, ka rakstnieka radītie tēli dzīvo paši savu dzīvi, viņi rīkojas, kā tiem vajag, rakstnieks tikai pieraksta. Un tas nozīmē, ka viņi dzīvojuši jau agrāk un turpinās dzīvot arī pēc tam, kad rakstnieks savu darbu ir paveicis. Tad iznāk, ka šie tēli... kaut kur eksistē."*<sup>26</sup>

Pēc Gunta Bereļa domām, "literatūrai piemīt dīvaina īpatnība – līdzīgi gleznām vai mākslinieciski apdarinātiem sadzīves priekšmetiem gadu ritējumā iegūt papildu vērtību, tādu kā netveramu oreolu...laiks tekstu pārtapina par leģendu, rada paša autora neapzinātu svešatnīgu gudrību"<sup>27</sup>. Šo Bereļa minēto "svešatnīgo" Raiņa lugā "Spēlēju, dancoju" iekodēto gudrību L.Stumbre atļaujas apzināt ar savām "Leldes tiesībām"(Leldes vārds vecāku izvēlēts par godu Raiņa Leldei), ietecoties sapņa radītajā realitātē, kur sastopas Raiņa lugas "Spēlēju, dancoju" varoņi, dramaturģes Joti cienītā aktrise Vija Artmane (kā zināms, V.Artmane atveidojusi Leldi leģendārajā E.Smiļģa 70 gadu jubilejas iestudējumā Dailes teātrī 1956.gadā) un iesaistās arī pati. Postmodernismam raksturīgajā spēles telpā ievilkts tiek pats autors, tādējādi pārstājot būt kaut kas ārpus notiekošā, nokļūstot paša radītās mākslas realitātes epicentrā. Kā atzīst pati autore, sapnis bijis "*galīgi nereāls*", bet ļoti skaidrs, jo "*sapņi dažkārt mēdz būt uzmācīgāki nekā pati dzīve (...) tie ir dziļāki, nozīmīgāki. Tiem ir kaut kāda jēga.*"<sup>28</sup> Un nav jau svarīgi, kā sapnis tas ir, drīzāk tā ir zīme vai pat pavēle – vērtēt, varbūt izdzīvot virtuālajā pasaulē, lai spētu pilnasinīgāk dzīvot īstajā, ne vairs iluzorajā. L.Stumbre<sup>29</sup> vienmēr domājusi, ka jebkura teiksma, leģenda, pasaka balstās uz kādu reālu notikumu, kas laika gaitā apaudzis ar mitoloģizētu ietērpu, radījis teiksmu, leģendu vai pasaku, ietverot gadsimtu garumā asimilēto arhetipiski centrēto cilvēces pieredzi. Kaut citāds, gluži pretējs, pat tajā brīdī nenozīmīgs, tomēr šis reālais notikums kļuvis par pamatu mitoloģiskam sižetam. Luga "Dancoju, spēlēju" ir apvērsts mēģinājums, kas atspoguļojas jau lugas nosaukumā, saprast, varbūt drīzāk sajust to notikumu, kas varētu būt bijis pamats "Raiņa pasakai". Kā atzīst autore, tā ir viņas versija, mēģinājums paceļot literatūras pasaulē (veidojot savu "laiku grāmatu") un tur arī palikt kādu laiku, kas taču ir tik interesanti, bet varbūt arī palikt pavisam, kas nemaz nav tik neiespējami. Sākotnēji visai skeptiski

noskaņotās, pret savu gribu lugas darbībā "ierautās" V.Artmanes jautājums – vai tad mēs esam teātrī? – veido alūzijas ne tikai ar slaveno Smiļģa iestudējumu, kad Artmane notur īsto velnu riju par viņai tik labi pazīstamajām dekorācijām Dailes teātra izrādei "Spēlēju, dancoju", bet arī ar vienu no Artmanes leģendārajām kinolomām J.Streiča veidotajā Rīgas kinostudijas mākslas filmā "Teātris"(1978), no kuras Artmanes atveidotās slavenās angļu aktrises Džūlijas Lambertes pravietiskie vārdi par *dzīvi kā īsto teātri* kļuvuši par hrestomātisku aksiomu. Robeža starp teātra rampu un dzīvi kļuvusi caurspīdīga, kā jau tas postmodernajai mākslai raksturīgi – īstā dzīve ir uz baltās lapas vai teātra skatuves, vienīgā īstā realitāte. Lugas finālā V.Artmane jau ir gatava mesties jaunā literāri – teatrālā dēkā, izdzirdot pakavu šķindoņu, tālumā sazīmējot Alaines muižas apveidus un divus jaunus cilvēkus, kas nepārprotami atmiņā atsauc latviešu kino klasiku – Leonīda Leimaņa pēc R.Blaumaņa drāmas "Ugunī" motīviem uzņemto mākslas filmu "Purva bridējs"(1966). Artmane pazūd miglā. Viņa, protams, atjēgsies un atgriezīsies, komentē L.Stumbre, secinādama, ka "(..) ir tik daudz foršu darbu, ak Dievs, cik daudz..."<sup>30</sup> Tādēļ vērts nedomāt savā tekstā, bet piedzimt vai pārdzimt arvien jaunā, tādējādi pasargājot sevi no šīs pasaules nogurdinošās realitātes. Postmodernā spēles telpa iezīmē bezgalības perspektīvi, jo viss, arī klasiskā tradīcija, var kļūt par spēles sākumu un pārvērsties jaunu, vēl neredzētu nozīmju un jēgu enerģijā. Tekstuāli akceptētu rezonansi, šķiet, Stumbre guvusi paša Raiņa lugas "Spēlēju, dancoju" mākslinieka Tota vārdos:

*"Tots. Es nu būšu*

*Pretvelns, pretdievs, pretcilvēks,*

*Vecam pretnis, jaunam labs.*

*(..) Pasauli sev jaunu ceļu:*

*Treju laiku mana dzīve*

*Treju galvu mana dziesma:*

*Tā, kas bij, kas būs.*

*Pretnis visam – es tas esmu,*

*Pretnis (..)*

*Es pie jums Leldē būšu:*

*Mūžam Lelde, mūžam es."*<sup>31</sup>

L.Stumbre mēģinājusi mūsdienīgā izpratnē uzminēt Tota zīmē iešifrēto Rainim tik būtisko mūžīgās mainības un atjaunotnes ideju – "*spēlēju, dancoju visu savu mūžu*", bet ne tikai – arī cauri laikam un telpai, ārpus laika un telpas, dimensijā, kurā mīt

L.Stumbres 20.gadsimta beigu izmocītie, tik reti harmoniju rodošie un lidojumā pacelties spējīgie, taču joprojām citādas dzīves alkstošie varoņi. Raiņa lugas poētiski ideāltiecīgā metaforu un simbolu pasaule Stumbres versijā pārtapusi par mūslaiku (ne)varoņu skarbās dzīves prozas poētiku. Stumbres Tots, arī Zemgus ir modernā (postmodernā) laikmeta pretrunu sašķelti, katrs savu pašapliecinājumu meklējoši. Kā lugā atzīst V.Artmane, *"Tots ir spēlmanis, radoša dvēsele, viņš apskauj visus un nevienu, viņš iemīlas, atklāj savu sirdi un tad pazūd, tāds viņš ir.."*<sup>32</sup>, beigu beigās konstatējot – *"man personīgi patikuši tikai tādi vīrieši, grāmatveži mani garlaiko"*<sup>33</sup>. Stumbre, cenšoties nepazaudēt Raiņa tēlā iekodētā spēlmaņa – radošas personības ideāltiecību pēc indivīda un visas tautas ilgu un brīvības gara modināšanas kopīgas nākotnes vārdā, tomēr akcentē mūsdienu Tota pretrunīgo un svārstīgo iedabu. Stumbres varoņa konceptuālais veidojums kontrastē ar Raiņa izvirzītajiem Tota tēla izveides mākslinieciskajiem principiem – apliecināt klasiķa pausto ideju par mākslas augšupcejošo spēku un radoša gara potenciālajām iespējām nākotnes perspektīvas pieteikumā. Stumbres Tota salauzītā, sašķeltā un šaubu māktā mūsdienu cilvēka dvēsele un rakstura vājums atklāj postmodernā laikmeta apokaliptisko noskaņu, ideālu sabrukumu. Stumbres varonis nerealizē (profanizē) Raiņa sakrālo ideju par mākslas augšupcejošo spēku un mākslinieku kā gara glābēju un izredzētas misijas veicēju. L.Stumbre lugā "Dancoju, spēlēju" sapludina augstās mākslas un "dzīves mākslas" robežas. Raiņa lugas poētiskā izteiksme te pārtapusi Stumbrei raksturīgajā mūsdienu cilvēka verbāli vienkāršotas saziņas un poētiski smalkas valodiskās izteiksmes sintēzē, kad it kā ne no kā tiek uzburta spēcīga valodiska metafora. Stumbres Tots ir krogus un ballīšu spēlmanis, bieži vien piedzēries, bieži spērienus saņēmis, no dzīru mājas izlingots, dzērumā lielīgs, savu bezjēdzīgo dzīvi apzinādamies, izmisumā vaicājošs: *"Kur es iešu? Ko man darīt? (..) Bet man vēl dziesmu un danču vesels kalns."*<sup>34</sup> Mūslaiku Tots vairāk ir R.Blaumaņa "purva bridēja" Edgara līdzinieks (lugā ir arī tiešas norādes uz to), kuram nav īsti skaidri jēgpilnas dzīvošanas nosacījumi, nav noteikti iezīmētas nākotnes perspektīvas sajūtas. *"Tāpat viņš ir tikai cilvēks"*<sup>35</sup>, un tas attaisno mazdūšību, neuzņēmību, viegļas, bezrūpīgas dzīves tīkojumus, ļoti bieži nepamatotu lidināšanos jeb bēgšanu *"mīļo ilūziju"* pasaulē. Raiņa Tots ir tas, kurš, cīnoties par Leldes dzīvību un brīvību, atskārš savas dzīves cildeno jēgu, ziedošanās augšupvirzošo spēku, arī tad, ja Leldi uztveram ne tikai kā ietilpīgu un jēgpilnu simbolu, bet miesisku zemes sievieti. Stumbres Tots, glābdams Leldi vien sava sirdsaicinājuma un neskaidro ilgu motivēts, nesaprot savas rīcības dziļāko cēlonību.

Mūsdienu Totš precīzi iezīmē 20.gadsimta nogalei tipisko identitātes krīzi, personības fragmentāciju, kas kopumā sabalsojas ar visas nācijas identitātes meklējumiem vērtību relativisma un "nevaroņu" jeb pseidovaroņu laikmetā. Stumbres romantiskā smeldze līdzās ironiskām un pašironiskām notīm, kas ir iezīmīga noskaņa latviešu postmodernās ievirzes literatūrai kopumā 20.gadsimta 90.gados (piem., prozā – Rimanta Ziedoņa, Jāņa Einfelda, Paula Bankovska, Noras Ikstenas u.c. tekstos) signalizē par cilvēka skaistāko ideālu zūdību un sapņu trauslumu, par mūsaiķu situācijā grūti realizējamo dvēseles potenciālu. Stumbres sievietes savukārt, reizē reizēm maldīdamās šajā vīriešu joprojām noteiktajā un pārvaldītajā pasaulē, ir rīcības spējīgākas un atšķirībā no vājās struktūras vīriešiem uzrāda vēlmi apjaust savu garīgo un fizisko iespēju neizmantoto potenciālu, lai pretotos apkārtējās pasaules agresivitātei, mēģinot apjaust savu sievišķo misiju. Protams, lugas stilistika neļauj noticēt šādi viennozīmīgi "izlasītai" interpretācijai, taču postmodernajai rakstībai raksturīgā pieļāvuma izteiksme nenoliedz šāda lasījuma iespējamību. Stumbres Lelde aizturētā ironiskā smeldzē, gluži kā Blaumaņa Kristīne, žēlo nedaudz noklīdušo Totu. Viņa tic Totam, mazāk kā vīrietim un savu nākotnē iespējamo bērnu tēvam, vairāk kā ilgu pilnam māksliniekam un brīvību alkstošam ceļiniekam, kas spēj arī Leldē iesvelt ilgas pēc neredzētām tālēm un neaizsniedzamiem apvāršņiem, vēlmi izrauties no sadzīviski šaurā, cilvēka garu ieslēdzošā dzīvošanas modeļa:

*"Lelde. Kad viņš spēlēja, vai tad bija tikai cilvēks? Vai acīs viņam nemirdzēja simt sauļū? Vai vējš nesēdēja rāmi viņa matos un zvaigznes bariem vien nešķīda zem viņa soļiem? (...) Cilvēks domātu un lūkotu – iet vai neiet, stāties pretī vai krist gar zemi! Bet viņš!"<sup>36</sup>*

Lugā "Dancoju, spēlēju" Stumbre turpina komentēt savas daiļrades centrālo konfliktu – nespēju savienot sirds un prāta apsvērumus, konceptuālām paralēlēm veidojoties ar daiļrades pirmo divu attīstības etapu zīmīgajiem drāmas piemēriem – lugām "Tā, lai var redzēt ceļu" un "Sarkanmataīnais kalps". "Tā, lai var redzēt ceļu" varoņu Gustava un Līnas personiskās brīvības meklējumu dimensiju, dvēseles dzīves prioritāšu apliecinājumu piesaka ceļa perspektīva. Ertas sirds un prāta krustceļu (varbūt strupceļa) mokošais smagums lugā "Sarkanmataīnais kalps" jau apliecina indivīda grūto izšķiršanos par labu savas iekšējās pasaules suverenitātei. Leldes dzīves situācijas risinājuma ārējais vieglums lugā "Dancoju, spēlēju" atklāj postmodernajam laikmetam raksturīgo ilūziju zudumu, samierināšanos ar dzīves bezjēdzību, kas precīzi saskan ar L.Stumbres drāmas attīstības trešā loka jaunajām



stilistikajām atklāsmēm. Iespējams, šādu pavērsienu iezīmē cilvēcisks un radošs strupceļš pašas Stumbres personiskajā un radošajā dzīvē, ko ierosina vilšanās Latvijas "jauno laiku" ideālos, saskaroties ar dzīves skarbo realitāti, kad vienkārši cilvēciska komunikācija ir apgrūtināta, kad tirgus ekonomikas attiecības dominē gan valsts institūciju līmenī, gan personiskajā saskarsmē.

Vistraģiskāk šo situāciju tver mākslinieks, kuram iracionālā dzīves joma vienmēr bijusi svarīgāka par materiālo nodrošinātību. Nacionālās identitātes un latviskā rakstura, klasiskās vērtību sistēmas deformācijas spilgts piemērs ir Stumbres luga "Letiņi"(1999). Lugā izgaismotā vienas ģimenes situācija panorāmiski iekrāso grotesku Latvijas sabiedrības modeli 90.gadu vidū, sākot ar tās eliti – deputātu Ludvigu un viņa sievu Sniedzi – ārzemju latvieti, biznesmeni Dzintaru un viņa sievu – krievieti Ninu, netradicionāli orientētajiem – Laimoni un Artūru, kas izcīnījuši savu vietu demokrātiskās sabiedrības modelī, un beidzot ar sabiedrības atstumtajiem – dzīves neveiksminiekiem – "tikai cilvēkiem" – Veltu, viņas vīru Andri un dēlu Kārlēnu, kuri katrs atšķirīgi signalizē par dzīves bezjēdzīgumu. Andris ir nodzēries, nekam nederīgs vīrs un tēvs, Kārlēnam izveidojusies sava izpratne par vieglas un bezrūpīgas dzīves nosacījumiem. Velta visiem spēkiem mēģina lāpīt sairušo dzīvi – pacieš vīru dzērāju un lutina dēlu, uzrādot arī citām Stumbres varonēm raksturīgo nespēju saprast īstos problēmas risinājumus. Stumbres rūgti ironiskais dzīves vērojums sasaucas ar H.Gulbja 90.gadu lugām "Uz Liepsalām ejot"(1995) un "Vēverīši"(1996), J.Jurkāna "Viņš taču ir muļķis"(2001). Gulbis un Jurkāns savās lugās pamatos paliek uzticīgi dvēseles dominantei un visiem spēkiem mēģina to paglābt no bojā ejas, nevairoties no didaktiskas intonācijas un riskējot pazaudēt drāmai raksturīgo būtību. Stumbre ar "Letiņiem" daudz skarbāk atklāj vilšanos ideālos, ironiski apšaubot arī vecākās paaudzes – Mārtiņa un Alises – spēju ietekmēt to strupceļu, kas iezīmējies sabiedrībā. Kā atzīst jaunās paaudzes teātra un drāmas pētniece Ieva Zole, nekad iepriekš Stumbres lugās nav valdījis tāds "klišejskums"<sup>37</sup> savstarpējās attiecībās, kāds tas ir "Letiņos" un nekad iepriekš ironija nav bijusi tik tieša un nepārprotama.

Lugā "Dancoju, spēlēju" Tota garam un nerimstošajam radošās dzīvības avotam kā mūžīgais pretmets veidots Zemgus tēls. Atšķirīgos variantos jau pašas Stumbres lugās izspēlēts tēlu pāris (arī šī modeļa sievišķo tēlu variācijas). "No Zemgus Leldei actiņas nožilba, bet, kad nāca Tots, sirds drebēt sāka. Ar Zemgu tā nebija – arvien viņš tāds nopietns, rūpju pilnu seju, arvien par darbu un to dzīvi, kas dzīvojama."<sup>38</sup> Artmanes iebildi: "Ar Zemgu tu būtu drošībā!" Lelde atspēko: " Ar Totu es būtu

*brīvībā!*"<sup>39</sup> Ar Totu Lelde vienmēr būtu mūžīgajā kustībā, vienmēr ceļā uz jauniem apvārsņiem. Tots, formulējot savu būtību, veido dialogu ar Stumbres raksturīgajiem stilistiski dažādajiem ceļa gājējiem, klejotājiem, nemiera urdītājiem varoņiem (Johanu lugā "Sarkanmatainā kalps", Jorgenu lugā "Nākošpavasars", Gustavu – "Tā, lai var redzēt ceļu" u.c.): "*Es esmu lielceļu plēsējs, vijoles čīgātājs, tāluma saucējs.*"<sup>40</sup> Kaut arī ceļu klaiņotājiem grūta dzīve un ilgi vienā vietā tie neuzkavējas, Totam mūžīgais ceļš zem kājām. Taču šis ceļš tikai šķietami līdzinās Raiņa pieteiktajam mūžības, gala un sākuma dialektiskajam turpinājumam. Lai arī Totā nav Stumbres "sarkanmatainā kalpa" Johana ārdītājam raksturīgās nežēlības, tomēr nav vairs arī savu vēsturisko sakņu apziņas un skaidri apzināta ceļa gala mērķa. Stumbre pieļauj neskaidru nojausmu par gara un dvēseles sfēras pārļācīgumu. Vien apjausmu par zaudētā vīrišķā un sievišķā elementa mijiedarbes harmoniju, vēlmi saglabāt sevi un savus pēcnācējus sievietes spēkā. Raiņa lugas idejiskais kodols – tautas likteņa apjēgsme un personiskās un nacionālās identitātes kopība Stumbres varonim ir nerasniedzams apvārsnis. Taču visdziļākajos zemapziņas slāņos iegūlusī pārmantotā atskārta par kādu lielāku un stiprāku mērķi, lai arī nesaprastu, ļauj Totam aiziet vienam, nevedot Leldi sev līdzi:

*" Tots. (...) tā ir tumša taka, kur man tagad jāgriežas, to es pats vēl nepazīstu. Cik ceļš nav staigāts, tik pa šo vien ne.."*<sup>41</sup>

Pa mūžības ceļu. Nav palikšanas Stumbres Totam (tāpat kā Raiņa) reālajā pasaulē. Nav īstas pārliecības, ka Tots ir sapratis savu būtību un aicinājumu, taču apjautis gan, Leldē iesējis ilgošanās sēklu, atdodams savu vijoli:

*" Tots. Ņem to pie sevis... Tu būsi sieva, būs tev bērni, pilna sēta... Lielai dzimtai tu būsi māte, tas būs tas iesākums, nāks tavi bērni viens pēc otra – stalti un gaiši, smējīgi un droši, katrs savādāks, katrs ar citu seju un citām domām... Bet tur būs viens.. tāds kluss un savrupis, tas skatīsies saulē un acis nemiegs, tas taisīs stabules un locīs meldiņus, tas gribēs skraidīt ceļus un izzināt tālumus, par to tev visvairāk asaru būs jālej... tam atdosi manu vijoli..."*<sup>42</sup>

Kokle...vijole...stīgas trūkst, bet arī Stumbre ir pārliecināta, ka vienmēr ir kāds, kuram nav savu matu žēl, lai tās skanētu, neapklustu. Kā atzīst Lelde, "*ar dancošanu nu ir cauri*", ar spēlēšanu gan ne. Vijole vēl tikai gaida savu īsto spēlmani, un Lelde būs tā, kura sagaidīs, pati radīs šo dvēseļu vijoles stīgu spēlmani. Leldei pats svarīgākais nepazaudēt un dzīvu uzturēt Tota atstāto mantojumu, lai arī, apprecoties ar Zemgu, Lelde dzīvos ierastu zemes dzīvi, zināmā mērā upurējoties, žēlojot Zemgu

līdz mūža galam. Arī Zemgus mīl Leldi, kā nu prot, un nesis upuri viņas labā, protams, savā vīrieša pārākuma izpratnē, atlaižot Leldei paša grēkus, jo cilvēkam cilvēku taču jāsaprot. Iespējams, modernās pasaules emancipētās sievietes pašas daļēji vainīgas pie mūsdienu vīriešu nevarības, mazdūšības un neizlēmības. Lelde ir aicināta saprast un piedot vajajam vīrietim, kurš 20.gadsimta beigās vairs ne tikai nespēj, bet arī nevēlas pretoties *pirmās nakts* izvirzītajiem noteikumiem, slēdzot kompromisu līgumu ar savu sirdsapziņu, spējot vien nožēlot un ciest. Nepārprotami jūtams Stumbres ironiski komentējošais tonis, taču drīzāk tas ir postmoderni pašironisks, kas nepretstata, bet sapludina ārēji rotaļīgajā un vieglajā spēles stilistikā cilvēka nespēju pieņemt otru ar vēlmi saprast, nepazaudēt iegūto. Saglabāt vismaz sajūtu par iekšējas saskaņas un harmonijas iespējamību, pat nemēģinot savienot dzīves praktisko pusi ar iracionālo vēlmi pēc netaustāmā maģiski noslēpumainā spēka. Varbūt nav zudusi cerība, ka cilvēkiem iespējams satikties, lai nešķirtos, lai iemācītos maigumu, žēlojot nevis sevi, bet otru, nepazaudējot otrā savu patību.

L.Stumbres 90.gadu beigu drāma uzrāda visai jaunākajai latviešu literatūrai (pēc 1990.gada) kopumā raksturīgu tendenci. Daiļdarbu mākslinieciski estētisko robežu paplašināšanas mēģinājumi, apgūstot postmoderno stilistiku – spēles ar skaisto un neglīto, "augsto un zemo", mājienu, citēšanas tehniku, irdina tradicionālos priekšstatus par žanra, kompozīcijas kanoniem, taču nepārprotami vairumā gadījumu saglabā saikni ar tradīciju. Kā spilgtākais piemērs te minama J.Einfelda proza, kurā postmodernie elementi (autors spēlē visos teksta līmeņos) saaužas ar skaidri sajūtamam stingru vērtību sistēmu. Diskusijā par latviešu literatūras attiecībām ar postmodernismu Ieva Kolmane secina, ka "postmodernisms saistās ar identitātes izirdināšanu, bet mēs mēģinām būvēt "stingras identitātes" noteiktu žanru robežās"<sup>43</sup>. Var teikt, ka arī Stumbre savā dziļākajā būtībā nav postmoderna autore, bet tikai akceptē postmodernai mākslai raksturīgo formālo, ārējo čaulu, kurā ietērt tos pašus daiļrades sākumposmam raksturīgos konfliktus, cenšoties turēties ticību un cerību apliecinošās pozīcijās. Tikai aktualizējas jautājums, vai visos gadījumos tas izdodas mākslinieciski vienlīdz organiski. Viena no Stumbres dramaturģijas pamatatziņām, ka svarīgāks par to, kas apkārt, ir tas, kas cilvēkā pašā. Laiks ir tikai abstrakcija. Tāda pati abstrakcija ir pagātne, tagadne un nākotne. Ir tikai jau notikušie, pašlaik notiekošie un vēl nebijušie notikumi. Laiks ir simbols, ar kura palīdzību to iespējams paskaidrot, cilvēkam ir vieglāk sazināties un vienam otru saprast. Atliek tikai Artmanei secināt: *"Nu viss ir galā, laimīgi beidzies! Viņi tomēr paliks kopā, gandrīz kā Rainim."*

L.Stumbre ir domīgāka : *"Jā, gandrīz."*<sup>44</sup> Kā te viss sajaucies! Bet nekas nav beidzies. Atkal no jauna viss sagriezīsies un pārvērtīsies. Laiki sajuks, savā starpā saplūdis domas un īstenība, pagātne un nākotne, sapņi un nomods. Paula Bankovska "Laika grāmatas"(1997) vārdiem runājot, *"sāksies kaut kas līdzīgs bābeleī"*<sup>45</sup>, taču to patiesībā iespējams pārvaldīt un pārradīt. Literārās refleksijas provocē neskaitāmi modelējamus bezgalības klasifikācijas variantus, kas izslēdz noslēgtību un pabeigtību, visai literatūrai un mākslai atklājoties kā milzīgam labirintam. Tā ir aizraujoša spēle, par kuru H.G.Gadamers saka: "Lai realizētos mākslas darba jēgas izvēšanās, vajadzīgas daudzas interpretācijas, nemitīgi lasījumi, kas kopumā atklāj patiesību. Interpretācijas līdzinās spēlei. Tās nedrīkst būt tīšas, izgudrotas, uzspiestas, panāktas ar varu (...) Nevis es spēlēju, kā gribu, bet gan man jāiekļaujas spēles noteikumos. Spēle mani nes. Spēle ir kustība turp un atpakaļ, un prieks ir pašā spēlēšanās procesā, ne tik daudz mērķa sasniegšanā."<sup>46</sup> Spēles prieku izjūt gan pati L.Stumbre, gan V.Artmane – abas Leldes, kuras piedalās šajā postmodernajā performancē, kas nevar iztikt bez skatītāju iesaistīšanas. Radošo cilvēku saplūsme ar mākslas pasauli te realizējas absolūti loģiski un harmoniski, ja vien nav pārkāpti Gadamera izvirzītie kritēriji, kas nosaka, ka spēle jau pati par sevi paredz dažādās, pie tam nejaušās un neparedzamās interpretācijas. Arī lasītājs, potenciālais interprets tiek iesaistīts, nemanāmi ievilkts literārajā spēlē, ļaujot tam sajust pāri stāvošo Raiņa mākslas mūžības elpu – laiku pirms un pēc. Šo domu dzirdam atbalsojamies Raiņa Tota vārdos:

*" Tots. Es no mūžiem esmu nācis,  
Es uz mūžiem atkal eju.  
Dzīvs un miris kopā der!  
Stīgas skan – pašas skan."*<sup>47</sup>

Stumbre attieksmē pret Raiņa ģēniju saglabājusi toleranci un lugā "Dancoju, spēlēju" realizē formālus postmodernās izjūtas apliecinošus paņēmienus, nepazaudējot pašas drāmai raksturīgo pamatkonfliktu, tēlu tipoloģisko ievirzi, raksturīgās tēmas. Stumbre Raini un viņa mākslu "negāž no pjedestāla", bet gan veido ar klasika tekstu mūsdienīgu dialogu. Nokļūšana Raiņa "Spēlēju, dancoju" mīta pirmpasaulē, iesaistīšanās pārgalvīgajā performancē – šāda veida izpaušanās caur spēli, iemiesošanās, pārdzimšana satur sevī "izglābšanos pašam no sava es neīstenošanās nomāktības"<sup>48</sup>. Viss dvēselē uzkrātais transcendējas tēlos, tā ir mākslinieka (aktiera, arī rakstnieka, gleznotāja u.c.) iespēja "nospēlēt nost" dvēseles

sārnus un sāpi, pāri plūstošo radošo enerģiju, kas, neizpaudusies dzīvē, bieži vien gruzd, līdz uzliesmo un sadedzina radītāju. Psihoanalīzes teorētiķi to precīzi formulē kā mākslas terapeitisko iedarbi, izvairoties no iespējamo neirožu draudiem, cenšoties izlīdzināt konfliktu ar bezapziņu<sup>49</sup>. No šejienes arī izriet nepieciešamība rakstīt, kādam dziedāt vai gleznot, protams, arī spēlēt teātri, tādējādi dzīvot un izglābties, akceptējot eksistenciālistu tēzi par dzīvi bez īpaša attaisnojuma un kādas augstākas jēgas saprašanas un atrašanas. Dzīves attaisnojums nav jēga, bet pati dzīve. Katrs dzīvojot rada savu jēgu, ja mīl dzīvi vairāk nekā tās jēgu. Mākslinieka dzīves jēgas izvirzījuma un īpašās izredzētības statusu un jautājumu par mākslinieka dzīves "spožumu un postu" neviennozīmīgi Stumbre tālāk attīsta arī lugās "Persijs Dievišķīgais", "Aktieri" un "Jūtas" postmodernajai izjūtai raksturīgajā spēles stilistikā. Stumbres luga "Dancoju, spēlēju" ir literārs teksts (prozas drāma), kas tuvāks mitoloģiskajam monoloģismam nekā tradicionālai dramaturģiskai formai. Te varbūt visspilgtāk realizējas postmodernam tekstam raksturīgās iezīmes, kas apliecina, ka prātā dzimusi realitāte ir tikpat īsta kā tā, ko iespējams ieraudzīt, aptaustīt, pieļaujot, ka nav atšķirības starp tām. Šī mākslas realitāte atklājas tīrā veidā, tā ir enerģētisku plūsmu apmaiņa, tā neļaujas, lai to tikai lieto, bet pieprasa no uztvērēja – interpreta (lasītāja, skatītāja utt.) jūtu un intelekta fleksibilitāti, attieksmes maiņu, sarunājoties ar mākslas pasauli.

### **3.2. L.Stumbres lugas "Aktieri" interpretatīvi daudzslāņainais raksturs**

Postmodernisma mākslā notikusī pāreja uz totālu spēles stilistiku un praksi savā dziļākajā būtībā salīdzināma ar sirreālisma revolūcijas apvērsumiem 20.gadsimta 20.gados vai salīdzinoši mūsdienu zinātnes situācijā ar vispārējo kompjuterizāciju. Vesela virkne teātra semiotiķu pētījumu – R.Barta, A.Jubersfeldes, P.Pavi – uzrāda postmodernās mākslas poststrukturālo koncepciju, kas noliedz tekstā ietverto un autora viennozīmīgi piešķirto jēgu. Pēc R.Barta domām, mākslinieciskā jaunrade ir īpaša, pēc sava rakstura spēlējoša realitāte, kurā jebkurš mākslinieks un radītājs ir sava radīšanas procesa sastāvdaļa, tieši tāpat kā tā sastāvdaļa var būt jebkura cita radoša procesa sastāvdaļa<sup>50</sup>. Līdz ar to nav iespējams radītā mākslas darba īpašā "vēstījuma" tikai vienreizējs lasījums. Tekstā atklājas virkne vienlīdz nozīmīgu jēgu un nozīmju, ko raksturo savstarpēja refleksija un interakcija. Neiespējamība līdz galam izsmelt visu jēgas būtību ir pietiekami nopietns teksta māksliniecisko (teatrālo)

potenču kritēriju rādītājs. Šāda potenciāli daudznozīmīgu jēgu pārklāšanās konstatējama L.Stumbres lugā "Aktieri"(1999), kuras vairākkārtējs un interpretatīvi atšķirīgs "lasījums" var būtiski ietekmēt, transformēt cilvēcisko apziņu, "pieslēdzot" to "aizteksta" – sākotnējai kultūrvidei. Lugā "Aktieri" L.Stumbre savus varoņus (iespējams, arī pati sevi) redz teātra pasaules virtuālajā realitātē, kurā tiem lemts palikt, izdzīvojot visas savas dzīves lielos maldus un priekus, laimes un nelaimes, kaut ko saprast vai gluži pretēji turpināt maldīties mākslas pasaulē kā apjukušiem, neaizsargātiem, sevi neapjautušiem dzīves un mākslas pabērniem – nemateriālām substancēm – gariem. Lai arī Stumbre 90.gadu nogales drāmā ļaujās postmodernās spēles "jautrajai relativitātei", nepārprotama ir viņas vēlme ievērot arī drāmas tradīciju. Vislabāk postmodernisma estētisko "miermīlību" raksturo teātra semiotiķa P.Pavi teiktais: "Kas saka postmodernisms, saka modernisms, bet kas saka modernisms, saka: klasika..."<sup>51</sup> Tādējādi iespējams runāt par trīs tradīciju – tradicionālās drāmas, modernisma drāmas un postmodernisma drāmas – loģisku un vienlīdzīgu līdzāspastāvēšanu, kas izriet no postmodernisma demokrātiskajiem principiem. Līdz ar to pašsaprotama kļūst lugas "Aktieri" variatīvā, plurālā lasījuma iespējamība.

Postmodernā apziņa nepretstata mākslas pasauli kādai citai realitātei. L.Stumbrei vienmēr aktuālie mākslas pasaules komplicētības, radīšanas procesa psiholoģijas, mākslinieka un appasaules robežattiecību jautājumi 90.gadu drāmā ieguvuši atbilstošu formu. Raksturīgi, ka Stumbres drāmas varoņi lielākoties ir mākslinieki. Vieni dzejo, muzicē, citi glezno, spēlē teātri vai vienkārši dejo sev par prieku. Vairāk Stumbres lugās dzīves jeb "eksistences mākslinieki", kuros realizējusies Mišela Fuko formulētā mūsdienu modernā cilvēka tendence paplašināt mākslas jēdzienu<sup>52</sup>, pārvēršot savu dzīvi mākslas darbā<sup>53</sup> – nemitīgā kustībā un sevis meklēšanas procesā. Stumbres drāmā atklājas Nīčes filozofijā izvirzītā jaunrades problēma, kas vispirmām kārtām parādās kā pašradīšanas problēma<sup>54</sup>. Tā ir ideja par cilvēku kā materiālu un cilvēku kā radītāju, mākslinieku. Daži Stumbres varoņi mākslu izvēlējušies par savas dzīves satvaru un galveno jēgu. Gan vieni, gan otri savu dzīvi veido kā dvēseles tiltu starp matēriju un gara noteiktajām telpiskajām robežām. Izvēlētais mākslas ceļš ir nemitīgs sevis pilnveides un radīšanas process, kas nekad nevar būt pabeigts un galīgs. F.Nīče savā darbā "Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara", runājot par apolloniskā un dionīsiskā elementa vienību cilvēkā, izvirza mākslas glābjošās un dziedinošās funkcijas, pārvarot cilvēka riebuma pilnās domas par esamības absurdumu, ievirzot tās priekšstatos, ar kuriem iespējams dzīvot, jūtot

nepieciešamību izpausties citos ķermeņos un dvēselēs, saplūstot ar citām individualitātēm. Tādējādi māksla kā "visas skaistuma ilūzijas kopā" veido eksistences fundamentu<sup>55</sup>. Mākslas kalpiem pieskaitāmi arī lugas "Aktieri" varoņi – trīs bijušie teātra trupas aktieri – dzīves pabērni, nevienam nevajadzīgi neveiksminieki gan dzīvē, gan mākslā – Helēna, Ella un Pēteris (vienīgi Helēna "aizķērusies" teātrī – par apkopēju) –, kuri tiešajā lugas darbības laikā uz teātra skatuves izspēlē savas dzīves traģikomēdiju. Lugas "Aktieri" klasiskajai drāmas tradīcijai atbilstošais sižetiskais veidojums izriet no L.Stumbres daiļrades vienas no centrālajām tēmām – mākslinieks un viņa brīvība, pakāpeniski paralēlajām darbības līnijām saplūstot ar maģistrālo. Katra varoņa dzīves situācijas atšķirīgais zīmējums pakāpeniski iegūst vispārinājuma raksturu.

Lugas ekspozīcijas koncentrētajā sākumdaļā uz tukšās teātra skatuves Helēna *"labi gērbusies, izskatās gandrīz kā īsta dāma. Viņa palūkojas apkārt, lēni novelk cimdus, noņem cepuri, atpogā mēteli, domīgi un nopietni lūkojas tukšajā zālē, tad apņēmīgi sakniebj lūpas, ievelk elpu..."*<sup>56</sup> un gluži kā savulaik leģendārā Sāra Bernāra runā zīmīgo Noras monologu no H.Ibsena drāmas "Leļļu nams":

*"Helēna. (...) Jūs esat vainīgi, ka no manis nekas nav iznācis!... Man jābūt pilnīgi vienai! Jo es gribu tikt galā ar sevi un ārpasauli!..."*<sup>57</sup>

Intertekstuālā abu lugu veidotā dialogā atklājas personības strupceļa situācija, kurā jāizšķiras par būtisku dzīves pozīcijas un pamatu maiņu vai arī slīgšanu vēl dziļākā dzīves bezjēgas purvā. Stumbre Helēnas runātajos Ibsena Noras vārdos ietver gan pusmūža sievietes dzīves psiholoģiskos, gan sociālos (domājot par nerealizētajām personiskās dzīves un mākslinieka – aktiera karjeras potencēm), gan vispārfilozofisko mākslinieka – Dieva izredzētā – aspektus. Šo Helēnas dzīves situācijas nopietnību pārtrauc viņas dzīves un mākslas cīņu biedrene Ella, uzskriedama uz skatuves – *"smiedamās un aplaudēdama"*, *"sapucējusies uz velna paraušanu"*. Pēc brīža viņām pievienojas abu strīda objekts un sapņu vīrietis Pēteris – *"gadus piecdesmit vecs, nenosakāma stila apģērbā, starojošs un apmierināts"*. Helēnas un Ellas dialogā par teātra lomu viņu abu dzīvēs un gaidu pilnajām atklāsmēm par piedāvājumu spēlēt jaunajā "Romeo un Džuljetas" iestudējumā (Ella ir pārliecināta, ka viņai piedāvās Aukles lomu) atklājas šo sieviešu dzīves lielā traģēdija – nespēja izšķirties par labu īstajai dzīvei vai teātra iluzorajai pasaulei:

*" Ella. (...) Lēnīt, viņš ir nolēmis man piedāvāt Aukli. Cits nekas nevar būt."*

*Helēna. Gaidi vien ar lielo maisu! Viņam vajag statistus, kurus var izdzēnāt līdz nāvei, bet kuriem var tikpat kā neko nemaksāt.*

*Ella. Statistus var dabūt arī tepat, teātrī. Bet Aukle – tā ir loma! Tā ir īsta loma. Un arī es esmu īsta.*

*Helēna. Izbeidz, Dieva dēļ! Atjēdzies! Tu nemāki vairs skriet pa skatuvi, palēkties vai pagrozīties, tu ietrieksies dekorācijā, sajauksi labo ar kreiso pusi, mīļā, tu desmit gadus neesi bijusi uz skatuves, tu esi atrofējusies!*

*Ella. Muļķības! Es visu lieliski atceros, un tu gluži labi zini, ka skatuves izjūta ieiet aktierim asinīs un nav izdabūjama vairs laukā. Un zini, tas pat ir dīvaini... tikko esmu uz skatuves, tā kļūstu viegla un gaisīga kā pūciņa! Kājas un rokas savās vietās, galva strādā, visu es redzu, dzirdu un saprotu, jūtos burtiski kā zivs ūdenī! Un tā notiek vienīgi te, uz skatuves, tu saproti?(..) nu gluži kā noburtā vietā!*

*Helēna. Tu vienkārši esi apsēsta, nelaimīga, un viduslaikos no tevis bez žēlastības tiktu dzīts laukā velns. Neko muļķīgāku par šo apsēstību es nevaru iedomāties.*

*Ella. Kā to saprast?*

*Helēna (iebrēcas). Tāpēc, ka tas ir stulbi! Skatuve, skatuve! Kas tur, pie velna, tik īpašs? Nu, dēļu grīda, kaut kādi kankari un sastatnes – dekorācijas! Puteklji, smakas! Dažreiz visu izrādi tik to vien gaidi, kā kaut kas dārdēdams un grabēdams uzgāzīsies uz galvas! Ak, Dievs, stulbi, stulbi! It kā nekas cits dzīvē vairs nebūtu!”<sup>58</sup>*

Disonansi abu sarunas nopietnībā par dzīves jēgu un vērtībām, par ieguvumiem un zaudējumiem ienes Pēteris, vieglprātīgā un bezrūpīgā lakonismā konstatēdams, "vai vērts censties un plēsties mākslas dēļ? Māksla nav sieviete, bet kaut kas netverams, gaisīgs, ēterisks! Tas ir gars! Un garu laimīgā kārtā nav iespējams ievilkt gultā!"<sup>59</sup> Stumbre veido spraigas sarežģījumu un atslābumu pārejas, virzot lugas kompozicionāli sižetisko darbību pretī kulminatīvajam punktam un nosacītajam atrisinājumam, saglabājot intrigu, neatklājot īsto iemeslu, kādēļ visi trīs bijušie aktieri aicināti ierasties pieņemšanā pie galvenā režisora. Konflikta veidojošais jautājuma izvirzījums iezīmē šīs "teātra sērgas" skartās trijotnes likteņu kontūras, ko veido attiecības starp reāli dzīvojamo dzīvi un dzīvi mākslā. Visu bijušo aktieru šābrīža dzīves sociālais statuss ir visai nosacīti saistīts ar mākslas pasauli – Ella ir skolas garderobes "tantiņa", Pēteris "koka figūriņu mākslinieks" tirgus vajadzībām, Helēna – teātra apkopēja. Stumbre aktualizē jautājumu, vai mākslinieks var atļauties neveiksmes, neizdevušos mēģinājumus, ikdienu un personisko dzīvi? Kā izrādās,



*"noburtā, svētā skatuve" "vecajā riebeklī"* teātrī ir vienīgā pieturas un patveršanās vieta Helēnas, Ellas un Pētera dzīves un mākslas strandējušajam kuģim, vienīgā cerība un glābšanās iespēja, jo, kā atzīst Ella, *"ja nekur nestūrē, neko necer, nekur nelido, tad atliek vien superreālais striķis"*.<sup>60</sup> Paralēles ar L.Stumbres pieteikto mākslinieku, šajā gadījumā ar teātra mākslu saistītu cilvēku, nolemtību mūžam kalpot "svētajai" skatuvei veido P.Pēterona lugas "Mirdzošais un tumši zilais" piedāvātā versija. P.Pēterona lugā darbības vieta – skatuve ieguvusi modernisma mākslai raksturīgu (pretēji Stumbres skatuves un sievietes profānajam salīdzinājumam) sievietes – metaforas veidolu, kļūstot par pielūgsmes objektu. Stumbre nivelē, profanizē aktiera – mākslinieka augstāko misiju, līdz ar to arī teātra kā mākslas tempļa sakrālo oreolu. Nav būtiskas atšķirības – Helēna teātrī aktrise vai apkopēja, Pēteris varoņlomu tēlotājs vai mākslas nieku ražotājs tirgus vajadzībām. Visspilgtāk to raksturo Ellas (viņa visvairāk pārdzīvo attālināšanos no profesionālās mākslas pasaules, dažkārt *"haltūrējot"* pašdarbības iestudējumos un masu pasākumos) vieglprātīgā nespēja izšķirties par labu mākslai vai īstajai dzīvei, galu galā secinot – varbūt *"labāk būt normālai sīkpilsonei, cept kotletes, žāvēt veļu un priecāties par dzīvi..."*<sup>61</sup>

No vienas puses lugas lasījums varētu būt sociāli asi konturēts, spiežot domāt par mākslas kalpu likteni talanta plaukumā un spēka gados, baudot sabiedrības atzinību un slavu, un karjeras norieta ēnas pusēm – bieži vien traģiskiem aizmirstības un vientulības gadiem. Stumbres lugas situācija ļauj domāt par mākslinieka galveno algu – atzinību un slavu, taču visai skarbas asociācijas veidojas ar pēcatmodas Latvijas ekonomiski politisko situāciju 20.gadsimta nogalē un 21.gadsimta sākumā, kas nestabilās un nekonsekventās valsts kultūrpolitikas iespaidā un nepietiekamā materiālā nodrošinājuma ziņā skar māksliniekus un mākslas sfēru kopumā. Visai sarežģīts jautājumu un pārdomu komplekss, kas būtībā ieskanas jau lugā "Dancoju, spēlēju" ar V.Artmanes aktrises mūža kolīziju ieskicējumu. Taču L.Stumbri vairāk interesē šo cilvēku patiesā izredzētība, varbūt apmātība, kalpot un upurēt uz mākslas altāra visu dzīvi, domājot par savas dvēseles glābšanu caur mākslas atklāsmēm un patiesībām, spējot aptvert neaptveramo un saskatīt ar aci neieraugāmo. Stumbres lugā iezīmējas modernisma drāmai raksturīgais tēlu izveides princips – atklāt raksturu deformāciju, saglabājot interesi par individualitāti. Neviennozīmīga ir dilemma, starp kuras galējiem poliem dzīvo pati autore un liek vai ļauj dzīvot saviem varoņiem – Helēnai, Ellai, Pēterim, kurus, no vienas puses, iespējams uztvert kā savu identitāti

zaudējušus krīzes cilvēkus. Taču, no otras, viņi atklājas kā indivīdi, kuri beidzot ir gatavi meklēt un atrast savu personības kodolu, atvērti jaunām pārmaiņām, lai arī sākotnēji to neapzinās vai nevēlas atzīt. Stumbre lugā "Aktieri" veiksmīgi distancējas no eksistenciālas vientulības sāpēm, ieraujot savus varoņus krāšņā, azartiskā spēlē, rada teātri teātrī ar absolūtu iejušanos atmosfērā, situācijās, tēlos. Autore sarīko īstu karnevālu, šo īpašo *izrādību bez rampas* (lai arī darbība risinās uz skatuves, uz kuras satikušās "svētās govīs", to Pēteris par Ellu un Helēnu). Robeža starp realitāti un fantasmagorisko, iedomāto, iztēloto tiek izpludināta, te nav cilvēku dalīšanas izpildītājos un skatītājos, karnevālu nevēro, pat neizspēlē, tajā visi ir aktīvi dalībnieki, visi dzīvo šajā "otrādi apvērstajā pasaulē"<sup>62</sup>. M.Bahtina "literatūras karnevalizācijas" teorija izvirza *familiāri brīva cilvēka* statusu, kas atceļ jebkādu distanci starp cilvēkiem, te gan vairāk domājot par sociālajām, vecuma u.c. atšķirībām. Stumbre tādējādi rod iespēju saviem cilvēciski kontaktēties nespējīgiem varoņiem pārvarēt savstarpējo nesaskaņu un ķildu radīto barjeru. Vērtējot Stumbres drāmai kopumā raksturīgo varoņu fatālo nespēju veidot harmoniskas attiecības, jāsecina, ka tā ir gandrīz vienīgā iespēja saprasties, atsakoties no personiskās ambiciozitātes. Tādējādi veidojas jauns cilvēku savstarpējo attiecību modelis, kas tiek pretstatīts visvarenajām ārpuskarnevāla dzīves sociāli un psiholoģiski hierarhiskajām attiecībām. Tādi ir spēles noteikumi, kurus piedāvā L.Stumbre, un viņas aktieri tos pieņem, cits nekas vienkārši neatliek. Ja ne dzīve, tad karnevāls tuvina, apvieno, sapāro un saderina svēto un profāno, augsto un zemo, diženo un niecīgo, gudro un muļķīgo (vistipiskāk tas realizējas lugas atsevišķās ainās, kurās Ibsena, Raiņa un Šekspīra teksts mijas ar pašas Stumbres sacerēto). L.Stumbre lugā pārmantojusi karnevāla dominējošo izdarību – karaļa ākstīgo kronēšanu un tai sekojošo gāšanu no troņa, šo divvienīgo ambivalento rituālu, kas pauž maiņas un atjaunošanās neizbēgamību, jebkuras kārtības jautro relativitāti, ar ko cieši saistīts pārgērbšanās rituāls. Jau pašā lugas sākumā Helēna, iemiesodamās Ibsena Noras veidolā, kronējusi sevi par teātra karalieni – prīmu, pēc brīža parādās jau pārgērbusies, nesdaļa līdzī priekšautu, spaini, slotu, lupatas (skaidri nojaušama viņas patiesā loma šajā dzīves teātrī). Karalieni kārtā sevi ieceļ Ella un Helēna, izvēlēdamās lomas Šekspīra lugas "Romeo un Džuljeta" iestudējumā, sapņojot par nespēlētajām lomām citās Šekspīra lugās (Ellas sapnis nospēlēt Ofēliju "Hamletā" tā arī nav piepildījies un vairs nekad nepiepildīsies) un noliktavā piemērot tērpus, realizējot karnevālisko pārgērbšanās rituālu. Šī karnevalizācijas elementa kvintesence tiek sasniegta epizodē, kurā Pēteris, uzliekot Līra kroni, ieceļ

sevi karaļu godā, tūlīt arī no troņa tiek gāzts; Helēna iemet kroni mantu maisā un aiznes, tādējādi atklājot konkrētajā rituālā iekodēto karnevāliskās pasaules izjūtas kodolu – maiņu un pārmaiņu, nāves un atjaunošanās patosu. Stumbre, sapludinot dzīves un mākslas robežas, sarīkojot karnevāliskās izdarības, ļaujot varoņiem izspēlēt, izdzīvot, kompensēt pašu nepiepildīto, izvēlas patiešām augstvērtīgu "literāro materiālu" – Ibsenu, Šekspīru, Raini –, katram pa vienam un visiem kopā visus. Postmodernā kārtā, kā atzīst M.Fuko, cilvēks pats var sevi izdomāt<sup>63</sup>. Stumbre precīzi izvēlas un citē pasaules un latviešu drāmas klasiķu nozīmīgāko sacerējumu fragmentus, veidojot loģisku dialogu ar triju mūsdienu varoņu dzīves krīzes situāciju. Ibsena Pērs Gints, Agnese un Nora, Šekspīra Aukle un Ofēlija, Raiņa Tots un Jāzeps rezonē cilvēka iedabas mītiskās arhetipiskās struktūras arī mūsdienu drāmas varoņu likteņos, ko pierāda precīzi izvēlētie un pašas lugai nepieciešamie motīvi un pielāgotie lugu fragmenti. Spilgts piemērs ir Jāzepsa zīmīgā monologa Raiņa lugas pēdējā skatā ("*..ne nievāt pasauli, bet saprast (..)*") un "gastronomiski" amizantā Raiņa lugas "Spēlēju, dancoju" un Stumbres "Aktieru" saspēle, pirms Pēteris dodas uz bufeti. Šī epizode veidota kā īsti postmoderna "augstā un zemā" stila sapludinājuma perle:

*" Pēteris. Tik to jūsu gardumeļu!*

*Ragansmiekliem apkausītu,*

*Velna spļaudiem apspļaudītu.*

*Nav jums cepts grēku šķiņķis*

*Apkārt sirdis – sīpoliņi*

*Helēna (kliedz). Nē, nē es to nevaru izturēt! Gribu šķiņķīti, gribu rozā, maigu, svaigu, milzīgu gabalu!*

*Pēteris. Te nu skaisti bija redzams Mākslas varenais spēks. Nu ko, būs jāaizskrien līdz bufetei pēc šķiņķmaizītēm.(..)"<sup>64</sup>*

Ibsena drāmu "Pērs Gints" un "Brands" romantiskās intonācijas sabalsojas ar Stumbres mūsdienu varoņu ilgām pēc ideālā un reālā dzīvē nerasniedzamā. Stumbre veido pārejas no Ibsena romantiskās drāmas poētikas uz mūsdienu sarunvalodas izteiksmi, precīzi atklājot 20.gadsimta beigu postmodernā cilvēka skepsi, raugoties uz 19.gadsimta izvirzītajiem ideāliem un ticību romantisko sapņu piepildījumam:

*" Pēteris. ...sievass paklanās, kas gan nepazītu:*

*ķeizars Pērs Gints ar milzīgu svītu.*

*Skaidri redzams, ka zelta viņam nav maz:*

*Kaisa dukātus ielās kā pelavas...*

*Ella. ...Un karalis noņem sev kroni un saka...*

*Helēna. Pērs Gints kā cūka piedzēries!*

*Pēteris. Nu ja, nu ja, jūs jau atkal, asās mēles!*

*Ella. Pēci, bet tam vienkārši nav iespējams turēties pretī. Nezin kādēļ vīrieši tik traki grib līdzināties Pēram Gintam, bet sievietes kategoriski nevēlas būt Solveigas?*

*Pēteris. Ļoti vienkārši – vīrieši ir zinātkāri, drosmīgi, pārgalvīgi, jaunu zemju atklājēji, bet sievietes...nu, Solveigas, ko tur daudz piebilst!"<sup>65</sup>*

B.Kalnačs atzīmē, ka L.Stumbre apliecina, ka arī mūsdienu cilvēki nebūt nav mazāk cilvēciski spilgti, piepildījuma alkstoši, mīlēt spējīgi, kā tas bijis agrākajos laikmetos<sup>66</sup>. Taču autore ironija ir nepārprotama. Dvēselē sašķeltais Pērs Gints ļaujas pārbaudījumu nestajām pārvērtībām un vēl tic ideāliem. Stumbres varoņi vairs nespēj ar visu nopietnību izturēties pret pašu izvirzītajiem dzīves mērķiem. Modernajā (postmodernajā) pasaulē bezgala grūts uzdevums noturīgi apliecināt savu identitāti, saglabāt cilvēcisko viengabalainību.

Līdzīgu organiku klasisku literāru mītu mūsdienīgā interpretācijā sasniedz M.Zālīte drāmā "Margarēta"(1998). M.Zālīte apspēlē vācu klasiķa J.V.Gētes traģēdijā "Fausts" neizrisināto Fausta un Grietiņas attiecību tematisko līniju, pievērsoties Grietiņas liktenim pēc 25 cietumā pavadītiem gadiem. M.Zālītes "modernā Fausta" versija, rezonējot gan Gētes, gan Raiņa, vācu "Fausta" latviskotāja un "Modernā Fausta" ieceres autora, atklātos faustiskos motīvus, pieļauj variatīvi daudzslāņainu lugas lasījumu. Raugoties no "feminisma un mūžības aspekta"(konkrētā un vispārīgā), M.Zālīte kā vienmēr runā par aktuālām un svarīgām mūsdienu sociālpolitiskām problēmām (mazās Latvijas liktenis saistībā ar lielo Eiropu, gluži kā Grietiņas likteņa niecīgums un mazsvarīgums iepretī Fausta plašajam gara lidojumam), padarot vācu apgaismības laikmeta klasikas sacerējumu aktuālu un reflektējošu ar mūsdienu cilvēka pasaules izjūtu, sasniedzot plašu filozofisku vispārinājumu. M.Zālītes drāmas poētiskā izteiksme organiski sasaucas ar Gētes traģēdijas zīmīgo fragmentu iecītējumu. M.Zālīte jau iepriekš šādu paņēmieni izmantojusi dramatiskajās poēmās "Pilna Māras istabiņa" un "Tiesa", radoši iestrādājot folkloras tekstus, citējot G.Merķeļa "Latviešus".

Spēlējot ar realitāti, ar potenciālo lasītāju un skatītāju, Stumbre piedāvā spēli kā procesu, kustību, mainību, pašizvērtēšanos, kā pastāvīgu atgriešanos. Tikai

vienmēr aktuāls jautājums – atgriešanos kur? Īsta *homo ludens* apoteoze atklājas L.Stumbres lugā "Jūtas". Nepiespiesti viegli un brīvi savu dzīves situāciju ar atveidoto kinovaroņu atšķirīgo dzīves un dvēseles pieredzi konfrontē Linda un Andrejs. Tendence nepārprotama – arvien vairāk domājot un iedziļinoties atveidoto varoņu likteņos, izjūtās, dvēseles noslēpumos, notiek tiešāka identificēšanās, līdzko tikts pāri Lindas strikti novilktajai robežai, kas šķir tīru profesionalitāti no smalkas, padziļinātas tēlu uztveres. Tikai vienmēr aktuāls jautājums, vai ir vēlme un nepieciešamība iedziļināties, sajust, saprast :

*" Linda. Tu nezini, kā nospēlēt lomu? Spēlē un viss! Tu taču to māki! Nedomā, bet spēlē! Uztaisi dziļdomīgu ģīmi.. Jā, es esmu aktrise un esmu spējīga nospēlēt jebko! Arī murgus! Bet es netaisos rakņāties pa šiem murgiem, man tas nav vajadzīgs."*<sup>67</sup>

Iesaistoties spēlē, kas ir arī nevainīga atbrīvošanās no bīstamām un slēptām tieksmēm, dvēseles ārdošo spēku "norakstīšana", karnevāliskā jautrība nojauc robežas arī starp iespējamajiem, atšķirīgajiem lugas "Aktieri" fināla interpretācijas variantiem, padara tos vienlīdz svarīgus šajā plurālisma situācijā, ļaujot ne tikai varoņiem neaiziet bojā, bet arī beidzot radīt "sajūtu par savu individualitāti". Formāli varētu šķist, ka Stumbre vienīgo iespējamo savu varoņu eksistences iespēju rod izdomātajā karnevāliskajā pasaulē, atsakoties no jebkādām šīs pasaules – reālās dzīves piesaistēm. Zināma sasauce veidojas ar viencēlienu drāmas "Kronis" 2.daļas fināla risinājumu, kad Kazis un Māra, nespējot satvināt savas dzīves reālās iespējas ar izloloto sapni par Latviju, sadevušies rokās ieiet priedē. Helēna, Ella, un Pēteris pārtop garīgās substancēs, atstāj savu miesisko veidolu un uz visiem laikiem paliek teātra mākslas templī, bez kura viņu dzīve nav iedomājama. Atsakās no fiziskas veģetēšanas, tā atgūstot cilvēcisko pašcieņu. Taču Stumbres "Aktieri" atklāj arī traģiski dramatisko potenciālu, liekot domāt par mākslas kalpu kā brīvu personību. Stumbre lugā "Aktieri", līdzīgi kā lugās "Persijs Dievišķīgais" un "Jūtas" atklāj mākslinieka dvēseles kompleksa sarežģītību visā tā traģiskajā pretrunīgumā. Mākslinieka garīgās iztukšotības un mokošas jaunas atklāsmes meklējumu komplicēto ceļu, mākslinieka un mākslas dzimšanu caur nolieguma un apliecinājuma ambivalenci Hermanis Hese formulē kā "neuzticību pret savu profesiju, šaubas par fantāziju, svešādo balsi sevī, kas izdabā pilsoniskiem uzskatiem un audzināšanai un liek visu savu rīcību atzīt tikai par skaistu fikciju"<sup>68</sup>. Identitātes iziršanas fakts, ne tikai postmodernajā laikmetā, vissāpīgāk skar tieši mākslinieku, kurš nemitīgi spiests

balansēt uz trauslās dzīves un mākslas realitātes robežas. Precīzi šo domu komentē Stumbres drāmai radniecīgā šveiciešu dramaturga F.Dirrenmata lugas "Meteors" varonis – traģikomiskais Švīters, kurš, prostituējis literatūrā, tuvojoties dzīves finišam, paradoksālā kārtā vairs nevēlas dzīvot mākslā, taču nespēj nomirt dzīvē:

*"Švīters.(..) es vēlos nomirt godīgi, bez fikcijas un literatūras. Es neko citu vairs negribu – kā tikai vēlreiz sajūst tīro laiku, tā maigo ritējumu, es gribu vēlreiz izbaudīt vienu minūti īstenības, vēlreiz piedzīvot tagadnes mirkli."*<sup>69</sup>

A.Kamī esejā "Mīts par Sīzifu", runājot par jaunrades brīnumu, secina, ka "radīt nozīmē apveltīt ar formu savu likteni. Reizēm liela mākslas darba vērtība vairāk meklējama pārbaudījumā, ko tas uzliek cilvēkam, un viņam dotajā iespējā pārvarēt rēģus un mazliet vairāk tuvoties kailajai realitātei."<sup>70</sup> Sasauce veidojas ar dzīļu psihologa K.G.Junga pārlicību par katra ar dvēseli apveltīta cilvēka spēju dziļi dvēselē mītošo emociju, ilūziju, fantāziju un sapņu ierosu atspoguļot reālās, fiziskās pasaules imaginālā atveidē<sup>71</sup>. Stumbres lugas "Persijs Dievišķīgais" pret dzīvi un mākslu impotentais varonis savu dvēseli pārdevis modernajam Mefisto – mūsdienās tik atpazīstamajam vienlaikus naudas un kultūras kalpam pseidomecenātam Lībmanim – "baltajam eņģelim" ar vampa vaibstiem un neredzamo āža kāju. Pārdodot dvēseli, Persijs maksā meslus par nepelnīti, "velti" valkāto mākslinieka, dievišķi izredzēta talanta – medija masku. Maksa ir skarba – atskārta par absolūtu personības kodoļa neesamību. Stumbre aktualizē vēl vienu no mākslinieka dvēseles arhetipiskajiem kompleksiem – slēpties, "maskoties", neatklāties, kas izgaismojas infantilā mākslas pabērna Persija un viņa sievas Rutas, "no Dieva dotas" mākslinieces, sarežģītajās attiecībās. Tās komentē P.Pētersona lugas "Meteors" radniecīgo sižetisko paralēli. Stumbres Persijs un Ruta, Pētersona Dakteris un Jagailis slēdz līgumu gan savstarpēji, gan paši ar savu sirdsapziņu. Ruta un Dakteris slēpj ne tikai vēlmi, nepieciešamību, bet arī nolemtību radīt, iemantojot pašsadeģšanas, pašplosīšanas, radoša izsīkuma bailes; bailes no mākslinieku samaitājošajām un iznīcinošajām slavas un atzinības alkām; cilvēciskas neizdošanās un kļūdīšanās bailes. Eksistenciālas vientulības traģiku – mākslinieka nolemtību, krustu un glābšanās brīvību vienlaikus formulē P.Pētersons lugā "Meteors":

*"Viviāna. Tev jāiet ceļš*

*Bez slavas*

*Un bez algas.*

*(..) Viens kāpsi izturēt,*

*Kur žilbst līdz aklei,*

*Sastapt sevi pašu.*<sup>72</sup>

Savukārt gara radinieki Persijs un Jagailis pašapliecinās uz Rutas un Daktera rēķina, cenšoties piepildīt cilvēciskās un mākslinieka personības tukšo, bezsatura čaulu, veidot mākslinieka tēlu. Visaugstākā abu likme šajā spēlē ir slava kā līdzeklis uz atzinību par katru cenu. Ideju vakuums, fantāzijas trūkums un absolūts tukšums raksturo mākslas simultānspēlmaņus:

*"Persijs. Esmu tukšs un izslaucīts, nevienas domas, nevienas idejas, nekā...un tā ir bijis vienmēr."*<sup>73</sup>

Stumbres lugas "Aktieri" varoņi izdzīvo abus šos galējos dvēseles stāvokļus. Taču lugas fināls uzrāda visu trīs dzīves un mākslas pabērnu – Helēnas, Ellas un Pētera – spēju apjaust savas personības cilvēcisko kodolu, atgūstoties no pazemojuma un pasargājot savu dvēseli un garu no iznīcības. Stumbres ironiskā intonācija te vairāk izskan kā modernisma mākslu raksturojoša spēka pazīme, kas ļauj domāt par fināla iezīmēto perspektīvu, atbrīvojot savus varoņus no tiem uzspiestajām sociālajām maskām, ļaujot augšāmcelties un iemantot brīvu cilvēku statusu. Tādējādi iezīmējas "postmodernās apokalipses" situācijas ambivalentais raksturs (apokalipse<sup>74</sup> neietver tikai iznīcību un bojā eju, bet sniedz atdzimšanas iespējas caur grēku nožēlas un piedošanas aktiem).

Spēle top arvien sarežģītāka, pārejas no reālās uz iluzoro arvien grūtāk samanāmas. Kā atzīst H.G.Gadamērs, "spēles norise ļauj spēlētājam itin kā sevi atraisīties un tādējādi atbrīvo viņu no tā iniciatīvas, uzdevuma, kas rada viņa esamību pavadošo piepūli"<sup>75</sup>. Spēle saista, sasaista un arī atbrīvo. Tādējādi spēlējošajam cilvēkam, spēlmanim dzīvē un mākslā spēle ir atgriešanās pie zaudētā veseluma, reflektējošais cilvēks meklē atslēgu, ar ko "atdarīt" pasauli un sevi šajā pasaulē. Taču spēle tiek izspēlēta un beidzas, īpaši jau aktieriem – šiem Dieva izredzētajiem dvēseļu šķīstītājiem, ākstiņiem un režisoru raustāmajām lellēm. L.Stumbre lugā "Aktieri", izspēlējot nāves variatīvo daudzveidību, atgādina, ka "cilvēka psihiskai dzīvei nepieciešama nāves pieredze, kas ļauj iepazīt galveno cilvēka eksistences metaforu, proti, ka mēs neesam reāli, bet gan imaginālās psihe atspulgi, savu dvēseļu "ēnas"<sup>76</sup>. Starp cilvēku un mūžību vienmēr stāv nāve, un tieši tas, kā apgalvo F.Nīče, piešķir dzīvei vislielāko vērtību, jo "dzīvē neko nevar pēc tam"<sup>77</sup>. Šo savas dzīves aspektu traģikomiskās pārejās trīs bijušie teātra trupas aktieri – Ella, Helēna un Pēteris – izspēlē kā nāves un dzimšanas karnevalisko jautro relativitāti lugas 2.cēliena

sākumā, kad Ella ar Helēnu sastrīdējušās un Helēna aizskrējusi uz dekorāciju noliktavu, pēc Ellas domām, lai pakārtos :

*" Ella. Es skaidri zinu, ka viņa aizskrēja, lai pakārtos (...) viņai taču nekā nav, tikai mēs... Kas viņai paliek? Teātris, vai ne? Tāpat kā mums ar tevi. Kad viss pajucis, atliek vienīgi teātris. Nedziestoša, idiotiska, absolūti nereāla cerība."*<sup>78</sup>

Šajā situācijā, kas, iespējams, veido dialogu ar absurda klasiķa S.Beketa drāmas "Gods gaidot" Vladimira un Estragona traģikomisko spēli "ar kāršanos", Ella ar Pēteri "infantilā mierā" tērzē par to, vai Helēna tiešām bijusi galvenā režisora mīļākā, vai ir pakārusies un ko tagad darīt – iet skatīties, gaidīt vai saukt "ātros". Nāves tuvums Ellai un Pēterim "uzdzinis filozofisku apcerīgumu" un traģikomiska situācija izvēršas ar neadekvāto varoņu reakciju uz notikumam piešķirto nopietnību, būtībā iezīmējot absurda drāmai raksturīgo cilvēka traģisko esamības bezjēgas izjūtu ("*..)kaut kādā dienā mēs piedzimām, kādu dienu mēs nomirsim, tai pat dienā, tai pat mirkli (..) uz mirkli uzzib diena, un tad atkal nakts*"<sup>79</sup>). Uz nebēdu tiek apcerēta nāve – cik liķu bijis "Hamletā", Pēteris "patētiski naivi" filozofē par "braši" nodzīvotajiem gadiem un par to, kas mantojumā paliks nākamajām paaudzēm. (Stumbre ironiski apspēlē spārnoto frāzi – "aktiera mūžs kā brīnišķa dziesma").Taču Ella, Helēna un Pēteris, karnevāliskajām izdarībām beidzoties, nespēj atbrīvoties no sasaistošo priekšstatu žņaugiem, sociālo masku sloga, pašu iedomāto lomu svara, nespēj iniciēties jaunam satvaram, tādējādi jānāk spējākam satricinājumam no ārpuses, kas šajā gadījumā ir režisora Jūdas skūpst – glāze konjaka un pateicības rokas spiediens – par mākslai ziedoto mūžu, izniekoto, vējā palaisto dzīvi cerēto lomu vietā. Tālāk spēle attīstās pēc kāda ārpus apziņas un pašu kontroles stāvoša spēka inspirētiem noteikumiem, kas, iespējams, savu klātesamību pieteicis balta baloža veidolā uz Ellas palodzes, kas uztverams kā *labā vēsts*, kā zīme iespējai izkustēties no stinginguma, ko Helēna noformulē īsi –"*nekas, nekur, nekā*"<sup>80</sup>. Lugas "Aktieri" fināls (viena no iespējamām interpretācijas versijām) apliecina, ka aktieru dvēseles saņēmušas "zināmu dievišķu iedvesmu" un augstāku lietu ziņu, kas rada dvēseles animāciju, apliecinot dvēseles nemirstības principu, "dievišķo dzirksteli cilvēkā, viņa nemateriālo daļu". Kā atzīst K.G.Jungs, mēs varam simultāni būt abās pasaulēs un zināmos apstākļos mums ir nojausma par divkāršo pilsonību. Dvēsele ir "kā mājas uz ceļa", ceļam piederoša<sup>81</sup>. Tikai nepabeigtībā un turpinājumā ir iespējama pilnvērtīga un jēgpilna dzīve un brīvība, arī radīšanas, tātad mākslinieka brīvība. Aktieru dvēseles kā nemateriālas substances, brīvlaišanu piedzīvojuši, laimīgi, apskurbuši gari klīdīs, dzīvos, būs savā



svētnīcā teātrī, ja vien neapstulbs, nenoreibs no lidojuma augstuma un nekritīs... Šķiet, Stumbrei itin pa prātam rietumu civilizācijas spīlēs iežņaugtā modernā cilvēka tragēdiju pakļaut austrumiem tuvākai mūžīgās atkārtotāšanās idejai, kas nepazīst pasaules šausmas un tiesāšanu. Iespējams, Stumbres varoņi beidzot iemantojuši apjautu, ka dzīves attaisnojums nav jēga, bet gan pati dzīve, pārfrazējot to var attiecināt arī uz mākslas pasauli. Dzīvojot katrs pats rada savu jēgu, jo dzīve jāmīl vairāk nekā tās jēga. Ļaujoties notikumiem, atslābinoties, apvienojot visstingrāko apņēmību ar pilnīgu pakļaušanos gara vadībai, iegūstama brīvība, ko var īstenot tikai ar dvēseles līdzdalību. Dievišķo brīvības un laimes sajūtu beidzot iepazīst arī visi trīs L.Stumbres aktieri, kļuvuši par bezķermeņa būtnēm, nomiruši vecajā dzīvē, kurā atkarība no mākslas un dzīves bijusi par šķērslī absolūtas brīvības iemantošanai, atbrīvojušies no "sūrā reālisma" valgiem, iniciējas jaunai – iracionāli tveramai un dvēseles mieru nesošai esamībai, apliecinot Heraklīta domu, – kamēr "mēs esam dzīvi, mūsu dvēseles ir mirušas un apglabātas, bet, kad mēs mirstam, mūsu dvēseles atkal atdzīvojas"<sup>82</sup>. Helēna, Ella un Pēteris kļuvuši par parastiem teātra gariem, kas "vandās pa teātri, visu redz un dzird, un piedalās", atgūstot teātri kā vienīgās mājas, kā to izdarījuši jau pirms viņiem daudz citu dižgaru, ziedodami savu mūžu skatuves "svētajiem dēļiem", viņi beidzot ir izlīdzinājušies un laimīgi:

*" Ella. Tomēr tas ir ļoti dīvaini, tev jāpiekrīt... ļoti dīvaini... ka mēs tomēr esam šeit, nevis mājās.*

*Pēteris. Varbūt drusku dīvaini ir. Nu, un tad? Vai tad pasaulē katru sekundi nenotiek miljoniem dīvainu lietu? Skaidrs, ka notiek! Bet svarīgāk šoreiz ir tas, ka es esmu laimīgs, jā, esmu! Laimīgs! Viegls! Lidojošs! Ēterisks! Ho- ho!"<sup>83</sup>*

L.Stumbres trešā daiļrades perioda konceptuāli spilgtākās lugas "Dancoju, spēlēju" un "Aktieri" uzrāda vienojošu struktūras pamatprincipu, oriģināltekstu atvasinot no klasiskiem drāmas piemēriem, taču atklāj atšķirīgas iezīmes to izveidē. "Dancoju, spēlēju" Stumbri pašos pamatos interesē Raiņa piedāvātais motīvs, kas apaudzēts ar dažādiem teksta elementiem. Savukārt lugā "Aktieri" daudz lielāka vērība pievērsta sižeta izveidei, proti, autore zināmā mērā atgriežas pie tradicionālas drāmas izveides principiem. Tādējādi var teikt, ka "Aktieri" ir viena no universālākajām L.Stumbres lugām, kurā skaidri un nepārprotami saskatāma dramaturģes daiļrades koncepcijai raksturīgā tendence vienlaikus balstīties drāmas tradīcijas normatīvajās vadlīnijās un eksperimentēt ar jauniem drāmas stilistiskiem risinājumiem, akceptējot un asimilējot, sintezējot gan modernisma drāmas (raksturu deformācijas, saglabājot

interesi par personību), gan postmodernisma drāmas (raksturu un jēgas izirums, alternatīvas eksistences meklējumi, karnevalizācijas un spēles principu akcepts) iezīmes. Luga "Aktieri" veidota drāmas tradīcijā balstītā struktūrā, kas neizslēdz postmodernai drāmai raksturīgo polifonisko skanējumu un daudz balsību, vairāku atšķirīgu interpretāciju iespējamību. Tādējādi filozofiskajā lugas virslānī Stumbre, no vienas puses, konstatē postmodernā laikmeta cilvēka esamības destruktivitāti, identitātes izirumu, bet, no otras, piedāvā iespējamo glābšanos caur spēles jautro relativitāti un spriedzi atbrīvojošo enerģētiku. Trešais L.Stumbres daiļrades loks nosacīti iezīmē dramaturģei raksturīgā drāmas rokraksta stabilizēšanos un mākslinieciskās koncepcijas precizēšanos, taču vienlaikus signalizē par radošā krustceļa situāciju 20./21. gadsimtu mijā.

<sup>1</sup> Исаев С. Предисловие / Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М.: ТПФ «Союзтеатр». – 1992. – 8 с.

<sup>2</sup> Skat. Bruks P. No lekcijas, nolasītas 1992.g. aug. Japānā // Teātra Vēstnesis. – 1993. – Nr. 3. – 3.lpp.

<sup>3</sup> Ионеско Э. О театре // Ионеско Э. Носорог. – Санкт – Петербург : «Симпозиум». – 546 с.

<sup>4</sup> Skat. Rubene M. Postmodernisms // Grāmata. – 1991. – Nr. 12. – 3. lpp.

<sup>5</sup> Turpat, 5. lpp.

<sup>6</sup> Turpat.

<sup>7</sup> Eko U. Rozes vārds. – R.: Jāņa Rozes apgāds. – 1998. – 461. lpp.

<sup>8</sup> Руднев В.П. Словарь Культуры XX века. – М.: АСРАФ. – 1997. – 381 с.

<sup>9</sup> Skat. Barts R. Autora nāve // Grāmata. – 1992. – Nr.5,6. – 19.lpp. – 22.lpp.

<sup>10</sup> Turpat, 21.lpp.

<sup>11</sup> Rubene M. Postmodernisms // Grāmata. – 7.lpp.

<sup>12</sup> Vitgenšteins L. Filozofiskie pētījumi. – R.: Minerva., – 1997. – 232.lpp.

<sup>13</sup> Skat. Kalnačs B. Paaudzes, personības, stilistiskie meklējumi 20.gs. 80. un 90. gadu latviešu drāmā // Teātra Vēstnesis. – 2002. – Nr.1. – 109.lpp.

<sup>14</sup> Skat. Radzobe S. Ingas Ābeles zemdegas jeb mūsu impotentais Apollons // Ābele I. Lugas. – R.: Atēna. – 2003. – 5. – 15.lpp.

<sup>15</sup> Kalnačs B. Paaudzes, personības, stilistiskie meklējumi 20.gs. 80. un 90. gadu latviešu drāmā // Teātra Vēstnesis. – 110. lpp.

<sup>16</sup> Barts R. Autora nāve // Grāmata. – 19. lpp.

<sup>17</sup> Lasmane S. Sagūstītās apziņas metaforas // Karogs. – 1997. – Nr. 11. – 158.lpp.

<sup>18</sup> Berelis G. Bekets ir dzīvs // Latviešu jaunākās prozas izlase. – R.: Zvaigzne ABC. – 1995. – 82.lpp.

<sup>19</sup> Bretons A. Sirrealisma manifesti // Karogs. – 1990. – Nr. 12. – 173.lpp.

<sup>20</sup> Esmu naivais optimists / J.Rokpeļņa saruna ar L.Stumbri // Karogs. – 1997. – Nr. 3. – 59. lpp.

<sup>21</sup> Барт П. Как всегда – об авангарде // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – 171 с.

<sup>22</sup> Bergsons A. Reālā ilgstamība // Grāmata. – 1990. – Nr.1. – 24.lpp.

<sup>23</sup> Bergsons A. Par dzīves evolūciju // Kentauris. – 2000. – Nr.22. – 47.lpp.

<sup>24</sup> Naumanis N. Utopija par tekstu un teātri // Diena. – 2004. – 28. februāris

<sup>25</sup> Stopards T. Arkādija / Rīgas jaunā teātra iestudējuma autoreksemplārs. – 1997. – 8.lpp.

<sup>26</sup> Stumbre L. Dancoju, spēlēju // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R.: AGB. – 2000. – 340.lpp.

<sup>27</sup> Berelis G. Specfonds // Berelis G. Mitomānija. – R.: Liesma. – 1989. – 43.lpp.

<sup>28</sup> Stumbre L. Dancoju, spēlēju // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – 13.lpp.

<sup>29</sup> Esmu naivais optimists / J.Rokpeļņa saruna ar L.Stumbri // Karogs. – 57.lpp.

<sup>30</sup> Stumbre L. Dancoju, spēlēju // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – 55.lpp.

<sup>31</sup> Rainis. Spēlēju, dancoju // Kopoti raksti, 11. sēj. – R.: Zinātne. – 1981. – 10., 401.,403.,471. lpp.

- <sup>32</sup> Stumbre L. Dancoju, spēlēju // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – 347.lpp.
- <sup>33</sup> Turpat.
- <sup>34</sup> Turpat, 354.lpp.
- <sup>35</sup> Turpat, 362. lpp.
- <sup>36</sup> Turpat.
- <sup>37</sup> Zole I. Postmodernisms kā mērķis un līdzeklis jaunākajā latviešu dramaturģijā // Postmodernisms teātrī un drāmā. – R.: Jumava. – 2004. – 86.lpp.
- <sup>38</sup> Stumbre L. Dancoju, spēlēju // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – 363.lpp.
- <sup>39</sup> Turpat.
- <sup>40</sup> Turpat, 358.lpp.
- <sup>41</sup> Turpat, 360.lpp.
- <sup>42</sup> Turpat.
- <sup>43</sup> Skat. Postmodernisms un latviešu literatūra // Karogs. – 2001. – Nr.8. – 165.lpp.
- <sup>44</sup> Stumbre L. Dancoju, spēlēju // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – 364.lpp.
- <sup>45</sup> Bankovskis P. Laiku grāmata. – R.; Karogs. – 1997. – 81. lpp.
- <sup>46</sup> Gādamers H.G. Spēle kā ontoloģiskās eksplikācijas vadmotīvs // Kentauris. – 1994. – Nr.7. – 25.lpp.
- <sup>47</sup> Rainis. Spēlēju, dancoju // Kopoti raksti, 11. sēj. – 474.,476.,477. lpp.
- <sup>48</sup> Briede M. Vārda kārdinājums. – R.: Minerva. – 1997. – 71.lpp.
- <sup>49</sup> Выготский Л.С. Искусство и психоанализ. – Москва. – 1987. – 73 с.
- <sup>50</sup> Skat. Барт Р. Как всегда – об авангарде // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – 171- 172 с.
- <sup>51</sup> Skat. Исаев С. Предисловие // Как всегда – об авангарде : Антология французского театрального авангарда. – 8 с.
- <sup>52</sup> Skat. Gulbis A. Mišels Fuko // Grāmata. – 1992. – Nr.5.6. – 51.lpp.
- <sup>53</sup> Skat. Šmids V. Veidot sev skaistu dzīvi // Kentauris. – 2001. – Nr.26. – 45.lpp.
- <sup>54</sup> Nietzsche F. Zur Genealogie der Moral // Nietzsche F. Sämtliche Werke / KSA 5. – München: Verlag GmbH & Co. KG. – 1993. – S. 289.
- <sup>55</sup> Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie // Nietzsche F. Sämtliche Werke / KSA 1. – München: Verlag GmbH & Co. KG. – 1993. – S.155.
- <sup>56</sup> Stumbre L. Aktieri // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R.: AGB. – 2000. – 382.lpp.
- <sup>57</sup> Turpat, 382.lpp.
- <sup>58</sup> Turpat, 387.lpp.
- <sup>59</sup> Turpat, 393.lpp.
- <sup>60</sup> Turpat, 389.lpp.
- <sup>61</sup> Turpat, 397.lpp.
- <sup>62</sup> Bahtins M. Karnevāls un literatūras karnevalizācija // Grāmata. – 1991. – Nr.6. – 46.lpp.
- <sup>63</sup> Skat. Gulbis A. Mišels Pols Fuko // Grāmata. – 51.lpp.
- <sup>64</sup> Stumbre L. Aktieri // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – 409.lpp.
- <sup>65</sup> Turpat, 394.lpp.
- <sup>66</sup> Kalnačs B. Paaudzes, personības, stilistiskie meklējumi 20.gs. 80. un 90. gadu latviešu drāmā // Teātra Vēstnesis. – 110.lpp.
- <sup>67</sup> Stumbre L. Jūtas // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R.: AGB. – 2000. – 424.lpp.
- <sup>68</sup> Hese H. Mākslinieks un psihoanalīze // Grāmata. – 1990. – Nr.9. – 26.lpp.
- <sup>69</sup> Dirrenmats F. Meteors // Lugas. – R.: VAGA. – 1995. – 197.lpp.
- <sup>70</sup> Kamī A. Mīts par Sīzifu. – R.:Daugava. – 2002. – 151.lpp.
- <sup>71</sup> Skat. Юнг К.Ю. Человек и его символы.- М.: Серебряные нити. – 1998. – 368 с.
- <sup>72</sup> Pētersons P. Meteors // Drāmas. – R.: Liesma. – 1988. – 107.lpp.
- <sup>73</sup> Stumbre L. Persijs Dievišķīgais // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R.: AGB. – 2000. – 485.lpp.
- <sup>74</sup> Vārds ‘*apokalipse*’ burtiski nozīmē atklāsmi, lai gan mūsdienās to parasti saprot negatīvi – kā katastrofu, pasaules bojāeju, sadegšanu.Taču šī interpretācija nav nejaušība: pilnīga un neizplīvurota Dieva redzēšana būtu iespējama tikai reizē ar cilvēces un pasaules bojāeju, brīdī, kad mēs varētu redzēt, mūsu vairs nebūtu. Apokalipse kā atklāsmē pati par sevi būtu ekvivalenta tieši to cilvēku iznīcināšanai, kuriem būtu jāredz / skat. Mūks R. Dievu metamorfoze. – Grāmata. – 1992. – Nr.7. – 68.lpp.
- <sup>75</sup> Gādamers H.G. Spēle kā ontoloģisks eksplikācijas vadmotīvs // Kentauris. – 39.lpp.
- <sup>76</sup> Mūks R. Ceļā uz Rietumu nirvānu – caur Latviju. – R.: Valters un Rapa. – 2000. – 90.lpp.
- <sup>77</sup> Nīče F. Ecce Homo. – R.: Zvaigzne ABC. – 1998. – 120. lpp.
- <sup>78</sup> Stumbre L. Aktieri // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – 397.lpp.
- <sup>79</sup> Bekets S. Godo gaidot // Avots. – 1987. – Nr. 11. – 20.lpp.

- 
- <sup>80</sup> Stumbre L. Aktieri // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – 389. lpp.  
<sup>81</sup> Skat. Mūks R. Ceļā uz Rietumu nirvānu – caur Latviju. – 47.lpp.  
<sup>82</sup> Turpat, 86.lpp.  
<sup>83</sup> Stumbre L. Aktieri // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – 417.lpp.

## SECINĀJUMI

1. 20.gadsimta 70.gadu beigās literatūrā ienāk jauna un talantīga dramaturgu paaudze – J.Jurkāns, L.Stumbre, H.Paukšs, M.Zāļīte u.c. –, kuri meklē jaunus saturiskus un formālus risinājumus savu ētisko, estētisko un filozofisko uzskatu atspoguļojumam latviešu oriģināldramaturģijā. Dramaturģijā pakāpeniski **mainās centra un perifērijas attiecības**. Jauno drāmas raksturīgās tendences ir atteikšanās no sociāli aktīvu tēmu atspoguļojuma, eksperimenti ar drāmas izteiksmes veidu, pastiprināta pievēršanās atsevišķā indivīda likteņa centrējumam. Sazarojas drāmas tematika un paplašinās izteiksmes spektrs. 70./80.gadu jaunā dramaturgu paaudze nostājas līdzās atzītām 20.gadsimta 50.–70. gadu latviešu padomju dramaturģijas autoritātēm – G.Priedem, H.Gulbim, P.Putniņam, P.Pētersonam. L.Stumbre uzskatāma par vienu no spilgtākajām un savdabīgākajām 70./80. gadu dramaturgu paaudzes pārstāvēm, kas drāmas izpētes centrā izvirza ne tik daudz apkārtējās pasaules destruktīvo ietekmi uz indivīda dzīvi un priekšstatiem par jēgpilnu eksistenci un personiskās brīvības iemantošanas nosacījumiem, cik disharmoniskā un ārdošā elementa klātbūtni varoņu iekšējās pasaules struktūrā. L.Stumbres daiļradē pārliecinoši realizējas jauno dramaturģijā izvirzītās prasības pēc absolūtas distances no jebkādām valdošās ideoloģijas konvencijām un maksimāls godīgums attiecībā pret tēlotajām laikmeta parādībām. Iezīmējas dramaturģes vēlme rādīt cilvēku absurdam raksturīgajā manierē ārpus laika un sociāli konkrētas telpas, atsvešināti no pasaules, kurā tas dzīvo. L.Stumbres drāma uzrāda modernisma estētikai raksturīgus izteiksmes meklējumus.
2. Jauno dramaturģijas centrā izvirzās **modernā laikmeta vientuļais sašķeltās dvēseles cilvēks**, kas, neapjaušot dzīves patieso jēgu, nav spējīgs saprast ne sevi, ne citus un cieš sakāvi visas pasaules priekšā. Drāmas cilvēks (padomju realitātē mītošs indivīds) zaudējis saikni pats ar savu pagātni, neskaidri ir tā rīcības motīvi un darbības mērķi, drāmas konflikta aizmetņi uzaustāmi zemapziņas neizgaismotajā sfērā. Šāda **komplicēta drāmas varoņa izvirzījums** piesaka vienu no 20.gadsimta beigu aktuālajām problēmām – personības identitātes krīzes problēmu. Jauno dramaturgu paaudze uzrāda pastiprinātu interesi par iracionālā, metafiziskā elementa klātbūtni cilvēka dzīvē. Jauno drāma atspoguļo tipoloģiskas paralēles ar 19./20. gadsimtu mijas un 20.gadsimta aktuālo filozofisko sistēmu (nīčeānisma, intuitīvisma, eksistenciālisma u.c.) idejām, literāro virzienu un strāvojumu (simbolisma, ekspresionisma, sirreālisma u.c.) impulsiem, kā arī psihoanalīzes un analītiskās psiholoģijas (Z.Freida, K.G.Junga,

Ē.Fromma u.c.) izvirzīto jaunā cilvēka koncepciju – cilvēka identitātes jeb *es struktūru*, kas definē zemapziņas lomu indivīda apzinātajā darbībā. Latviešu jaunās drāmas kopainu 70./80.gadu mijā raksturo 19./20.gadsimtu mijas un 20.gadsimta 50./60.gadu ārzemju modernisma drāmas (episkā, eksistenciālā, absurda teātra atspulgi) ietekme, kas īpaši spilgti kā dažādu atšķirīgu elementu sintēze realizējas L.Stumbres drāmā, tādējādi iespējams runāt par vēlinā modernisma estētiku.

3. L.Stumbre daiļrades agrīnā perioda lugās "Zīmējumi smiltīs", "Andersons" un "Tā, lai var redzēt ceļu" eksperimentē ar **vēlinai modernisma drāmai raksturīgo stilistiku**, priekšplānā izvirzot cilvēka esamību visā tās dziļajā traģismā, indivīda likteni un absurdās pasaules apziņu, taču pilnībā neatsakoties no psiholoģiskā teātra valodas. Stumbre uzrāda vēlmi tradicionālo drāmas normatīvo estētiku izmantot kā impulsu un veidot pašai savu negaidīti jaunu, pārsteidzošu, dažkārt šokējošu īstenības modeli, kurā modernā laikmeta indivīdam, kura Dievs ir miris, patverties no pasaules un pūļa varmācības un agresijas, pārvarēt eksistenciālās skumjas par savu pamestību, izbēgt no vislielākās katastrofas – cilvēka dvēseles bojāejas. Jau pirmajās lugās iezīmējas Stumbres drāmai raksturīgā vairākdimensiju dzīves telpa, kuru mēģina apdzīvot viņas lugu varoņi, nemitīgi svārstoties iedomātās, iluzorās brīvības un patiesas sevis iepazīšanas sarežģītajos labirintos, izgaismojot visgrūtāk ejamo – Patības apzināšanas ceļu.
4. Stumbres luga "Zīmējumi smiltīs" asimilē vēlinās modernisma drāmas specifiku, uzrādot **absurda drāmas saturisko un formālo iespēju recepciju**. Uzskatāmas paralēles konstatējamās ar Rietumu (Jonesko, Beketa, Dirrenmata u.c.) un Austrumeiropas (Mrožeka, Havela u.c.) absurda jeb izsmiekla teātra tradīciju. Absurdam raksturīgajā esenciālajā, koncentrētajā formā dramaturģe piesaka varoņa traģiskās nolemtības un neizkļūstamības sajūtu. Cilvēka traģiskā situācija pieteikta komplicētā nespējā rast zudušo identitātes kodolu. No vienas puses, lugā tiek konstatēta tā sašaurinātā bezizeja, kādā nokļuvusi cilvēka apziņa, taču, no otras, – indivīda esamības traģiskās peripetijas autore mēģina aplūkot kā psiholoģiska rakstura diagnožu kompleksu, kas spilgti izgaismo lugas galveno varoņu Tīnas un Millera vispārcilvēciskās situācijas strupceļu, ko precīzi uzrāda absurda drāmai raksturīgā noslēgtā apļa kompozicionālā struktūra. Sižetiskās izveides fragmentācija precīzi atbalso varoņu dvēseles apziņas sašķeltību un veseluma zudumu. Stumbres lugā pieteiktā klusuma filozofija papildina lugas poētisko skanējumu, atklājot klusuma jēdziena daudznozīmību

– auglīgo dvēseles dzīves perspektīvi iezīmējošo femīno klusuma zonu un tam pretstatā absurdam raksturīgo iedarbīgo, tukšumu apliecinošo, neradošo klusumu.

5. Lugā "Zīmējumi smiltīs" izkristalizējas Stumbres drāmai raksturīgā **dialoga** izveides loģika, kas atklāj jau agrīnā modernisma drāmai – Ibsena, Strindberga, Čehova lugām – raksturīgo pārsteidzošo mākslu dialogu izaudzēt no nepretenciozas ikdienišķas sarunas. Stumbre uzrāda mākslu poētiski pārkausēt sākotnēji nejauši izmestas replikas, triviālas frāzes, sadzīviski banālas vārdu tirādes. Drāmas virsējo, šķietami vienmuļo un rāmo verbālo slāni impulsē milzīgs zemūdens spēks, kas slēpj varoņu kaislīgo un pretrunīgo iedabu, to dvēseles nesamierināmās pretrunas. Tīnas un Millera intīmākajos saskarsmes brīžos klasiskais dialogs pāraug pārtrauktajā, kad vārds ir reizē adresēts sev un partnerim, materializējot tikai nelielu izjūtu daļu. Tas ir pārdzīvojumu līknes kulminācijas posms, kas rod savu izpausmi fragmentārā, nepilnīgā, tālākam šifrējumam atvērtā formā. Stumbre meistarīgi pārvalda leksikas jēdzieniski semantiskās ekspresijas paņēmienus, mijot komisko un bezjēdzīgo ar svinīgi cēlo. Robežas nojaukšana starp komisko un traģisko apliecina, ka valoda novesta līdz galējai robežai, savā ziņā "uzsprāgst", nespējot ietilpināt jēgas būtību. Valoda ir Stumbres varoņu esamības telpa, kurā bez ārēji izvērstas un dinamiskas darbības šķetināt, noskaidrot, izcīnīt un izdzīvot pat neiespējamo, kas Stumbres varoņiem bieži vien ir vienīgā un patiesā realitāte – "*mīļo ilūziju pasaule*". Tīnas un Millera dialoga smilšu rakstu trauslums atklāj varoņu dvēselēs gruzdošās zemdegas, viņu esamības "īsto valodu", kurā tiem iespējams būt kopā un nešķirties.
6. Komplicētā varoņu komunikācija precīzi iezīmē **raksturu** centrālās šķautnes. Varoņu esamības pamatu izirumu un identitātes deformāciju, iekšējo sašķeltību Stumbre atklāj divējādi. Dramaturģe akceptē absurda drāmas proponēto antipsihologismu, atklājot bezdibeni, kas šķir pareizo, loģisko apziņas pasauli no absurda haosa, nenoskaidrojot un nekomentējot indivīda nolemtības cēloņu un seku sakarības, jo vienīgā īstā realitāte ir absurds. Taču Stumbrei svarīgas arī varoņu psiholoģiskās studijas, lai apjaustu un saprastu to slēptajā iedabā notiekošo, uz ko vedina smalki niansētā, pustoņos veidotā lugas atmosfēra, atklājot lugas konflikta sakņojumu vēlamā un esošā nesamierināmajā opozīcijā varoņu dvēselēs. Bezdibenis, kas pavēries starp Tīnu un Milleru, atklāj katra paša dvēseles strupceļu, kas neļauj nostāties uz personības paštapšanas jeb individuācijas ceļa, līdz ar to fatāli neiespējamu vēršot 20.gadsimta atsvešināto indivīdu saprašanās iespēju. Stumbre pieļauj iespēju vismaz nojaust savu varoņu nelaimīgās un nepilnvērtīgās dzīves cēloņus.

7. Agrīnās daiļrades lugā "Andersons" Stumbre modelē sociālās totalitātes provocētu varoņa pašizolācijas situāciju, daudz skaudrāk izvirzot **cilvēka brīvības jautājumu**. Dramaturģe fiksē 20.gadsimta 2.pusei (arī padomju "attīstītā sociālisma" apstākļos) tipisko situāciju, kad cilvēks ir maksimāli atsvešināts no savām sociālajām un metafiziskajām saknēm un vairs nav spējīgs uzņemties atbildību – ne par savu dzīvi, ne apkārtējo pasauli. Stumbre lugā atklāj, kā cilvēka darbībai zūd nepastarpinātās, empīriskās pieredzes jēga, vārdi atsvešinās no sava satura, cilvēks pārstāj iedziļināties lietu būtībā un pakļauj savu dzīvi vispārpieņemtai normai, šablonam, kā klišeja, it īpaši "ideoloģiskā" klišeja nogalina valodu, liedz tai apliecināt dzīvi un radīt savstarpēju saprašanos. Stumbre precīzi absurda drāmai tipiskajā "laika nosišanas" režīmā izgaismo savu varoņu eksistences bezjēdzību, cilvēka dzīves telpu modelējot kā hermētiski noslēgtu un nemainīgu sistēmu. Stumbres zīmētais "Andersonu ģimenes" absurda modelis perfekti atspoguļo cilvēka situāciju sabiedrībā, atklājot varas un pakļaušanas psiholoģijas būtību, varas noteicošo lomu attiecībās. Stumbre kā vienīgo glābšanās un pašsaglabāšanās iespēju varonim piedāvā bēgšanu, slēpšanos, pašizolāciju.

8. Lugā "Andersons" realizēta maksimāla atteikšanās no tradicionālajiem kompozīcijas paņēmieniem. Atšķirībā no daļēja psiholoģisma respektēšanas lugā "Zīmējumi smiltīs", "Andersonā" Stumbre pilnībā respektē absurda drāmas teorētiku prasību pēc **antipsiholoģisma un tradīcijas noliegšanas** – atteikšanos no intrigas, raksturu izpēti, striktas drāmas arhitektonikas, cēloņu un seku kopsakarībām. Absurda projicētā īstenība atklājas tikai paradoksālajā. Lugas rotējošo bezizejas struktūru realizē absurda drāmai raksturīgais daudztēlu vienības princips. Katrs indivīds – pats Andersons un viņa trīs sievietes ar fonētiski līdzīgajiem vārdiem – Marija, Lidija, Jūlija – tikai relatīvi dzīvo savu dzīvi. Kontakts un saskarsme tiek imitēta, simulēta. Andersona iluzorā mainīgā realitāte un triju sieviešu konstantā nemainība, vien iespējamā pozīciju maiņa, izspēlējot visu femīno izpausmju amplitūdu, iezīmē "mūžīgo riņķošanu pa absurda orbītu". Stumbre uzrāda absolūtu nespēju saraut formālas saistības un veidot jēgpilnas attiecības, aktualizējot nīčeānisko uzskatu par varas dominanti cilvēciskajās attiecībās. Stumbre, līdzīgi kā poļu dramaturģis S.Mrožeks savās absurda lugās, aiz groteskā, parodiskās teksta virskārtas, dialoga paradoksalitātes ieslēpj filozofiski estētisko un sociāli politisko kontekstu, kas nepārprotami atklāj vērtību sistēmas sabrukumu totalitāra režīma apstākļos. Par antropoloģisko katastrofu lugā signalizē valodas izjukšanas tragēdija. Valoda Stumbres lugā "Andersons" atklājas kā cilvēka



liktenis, sprosts, kas fiksē sazināšanās neiespējamību, jo jebkurš kontaktēšanās mēģinājums ir jau sākotnēji nolemts neveiksmei. Verbāli agresīvais dialogs kalpo par dominantes un varas realizēšanas līdzekli. Dialogu formē triju sieviešu verbāli drudžainā aktivitāte un Andersona šķietami nemotivētā, taču tikpat aktīvā klusēšana. Personāžu drudžaino darbošanos neraksturo nekādi īpaši dziļāki mērķi, taču situācijas, kurās tie nonāk, prasa no viņiem pilnīgu ziedošanos un līdzdalību, kas tiek realizēta galvenokārt lingvistiskiem paņēmieniem. Stumbres varoņu apziņa reagē uz ārējām zīmēm, kuras vairs nav iespējams iekšēji apzīmēt un piepildīt. Tādējādi Stumbre galēji sakāpina subjekta maznozīmīguma un iziršanas traģēdiju. Andersonu ģimenes modelis, līdzīgi kā F.Dirrenmata lugā "Spēlēsim Strindbergu" attiecību un subjekta bojā eja vienas ģimenes ietvaros, uzrāda agresijas dzimšanas mehānismu, cilvēka totālo vientulību. Abi autori vienlaikus gan rūgti ironizē, parodē, gan vienkārši smejas par dzīves absurditāti, izmantojot komiskā un traģiskā elementa sintēzes visplašāko iespēju spektru.

9. Stumbres lugas "Andersons" centrā nokļūst nosacīti klāt esošais, taču daudznozīmīgi klusējošais Andersons. Andersona tēla veidojums apliecina sirreālisma teorētiķa A.Bretona domu, ka visstiprākais ir **tēls ar vislielāko nejausības pakāpi**, kas savā noslēpumainībā grūti padodas šifrēšanai. Šādu tēlu ģenēzei iespējams izsekot 70.gadu latviešu dramaturģijā. Varoņi, kuru rīcības motivācija ir neskaidra un mīklaina, kuru darbības cēloņu un seku sakarībai nav iespējams izsekot. Bieži tie iegūst metaforas veidolu. Spilgti šāds tēls pieteikts jau P.Putniņa lugā "Muļķis un pletētāji" – dumpīgais, opozīcijā esošais, skumji ironisku apzīmējumu – muļķis – ieguvušais Picelinskis. Arī J.Jurkāna drāmu apdzīvo varoņi ar pašpilgtinātu nosacītības pakāpi, kas vairāk veic kādu simboliski traktētu virsuzdevumu, realizējot autora romantisko ideālu apliecinātājfunkciju, pretnostatot gara un matērijas sfēras. Stumbres Andersons ir spilgts šāda tipa varonis, taču daudz komplicētāks, izrādot apbrīnojamu nekonsekvenci, neaktivitāti attieksmē pret konkrēto lugas situāciju, verbāli distancējoties. Andersonu iespējams uztvert kā pasaules un tuvāko cilvēku nesaprastu, garīgā trimdā devušos indivīdu, kas zaudējis savas transcendentālās saknes, kā nenovērtētu mākslinieku – vientuļnieku, kas iesaistījies bezvārdu konfliktā ar apkārtējo pasauli. Vai arī kā glēvu, untumainu, par sevi un citiem atbildību uzņemties nespējīgu īpatni. No vienas puses, Stumbre realizē absurda drāmas prasības, uzrādot fatāli neatrisināmo indivīda situāciju absurdajā pasaulē, taču, no otras, nemanāmi uzmanību vērs uz patiesas personiskās brīvības iemantošanas nosacījumu apzināšanu.

10. Stumbres luga "Tā, lai var redzēt ceļu" konceptuāli iezīmē dramaturģes agrīnās daiļrades aktīvo izteiksmes meklējumu noslēguma posmu, cenšoties saprast indivīda traģisko situāciju modernajā laikmetā. Lugā mēģināts **konkretizēt garīgās brīvības telpu**, veidojot paralēlu realitāšu – garīgās un fiziskās – noteiktu telpisku struktūru. Lugas telpiskā arhitektonika precīzi raksturo Stumbres daiļrades koncepciju, kas atspoguļo racionālā un iracionālā elementa attiecības indivīdā un apkārtējā pasaulē, kā primāro un noteicošo izvirzot subjektīvās eksistences pasauli, kurā indivīdam iespējams realizēties kā garīgi brīvai būtnei. Attiecībā pret šīm divām dzīves telpām iespējams strukturēt Stumbres drāmas varoņus. Konkrētajā lugā pirmo pārstāv Gustava dēls Jānis, Līnas māsa Brigita, Gustava saimniece, atklājot vistipiskākos priekšstatus par māju kā cilvēka sapņu un ilgu ierobežojošu sprostu un brīvības alku nīdētāju. Gustava un nejauši satiktās Līnas apzinātās brīvības telpas centrālo koordinātu asi iezīmē ceļš – reālais – kājām ejamais – un metaforiskais – sevis iepazīšanas un izzināšanas ceļš kā vienīgā iespēja distancējoties un transcendējot apjaust jēgpilnas dzīves nosacījumus.
11. **Ceļš** Stumbres lugā "Tā, lai var redzēt ceļu" atklājas dinamiski traktējama **labirinta veidolā**, kas jāveic, izturot veselu virkni pārbaudījumu. Labirints kā mūsdienu pasaules zīme ar plašām mākslinieciska un filozofiska vispārinājuma iespējām satricina indivīda apziņā sakārtoto pasauli, lai uzrādītu vienīgo un īsto – garīgo meklējumu ceļu, kas jānoiet Gustavam, lai atrisinātu savas eksistences identitātes problēmas. Stumbres luga piedāvā vairākus labirinta lasījuma variantus. Pirmkārt, labirinta situāciju lugā var traktēt kā izdomas, ilūzijas par realitāti vai arī reālā un ireālā savstarpēju atspoguļošanu, pārejot vienam otrā. Gaismas un tumsas ieskaitā laiktelpā gaisma iezīmē reālo dzīves telpu – lineāro klejojumu telpu, horizontālo kustību, ko var raksturot kā romantiskā klaidoņa – nomada esamības veidu. Tumsa iezīmē vertikālo asi, kas koordinē dvēseles dzīves laiktelpu. Labirints realizējas kā pārejas motīvs no vienas pasaules otrā, kā tieksme pēc pārejas uz jaunu – harmoniskāku pasauli. "Iniciācijas scenārijam" raksturīgos "meklējumu ceļa" etapus iziet Gustavs un Līna – iniciātisko trimdu, cīņu ar šķēršļiem, simbolisko iniciātisko nāvi. Iniciācijas mērķis ir atdzimšana ar jaunu apziņu, dziļāku skatījumu uz dzīvi un nāvi. Lugā māju telpiskā struktūra formējas, veidojoties binārām opozīcijām – svešā māja – sava māja; māja – fiziska dzīves telpa, māja – gara eksistences telpa. Māja kā sava veida labirints kļūst par metaforu varoņu iekšējai pasaulei, kas alkst mīlestības, sapratnes un labestības.
12. Ārēji vienkāršā lugas "Tā, lai var redzēt ceļu" forma slēpj plašu jēdzieniski asociatīvo lauku un **garīgo meklējumu ceļa** risinājumam paver plašas interpretācijas iespējas.

Stumbre mēģina modernā daudzcietaušā cilvēka izjukušajā vērtību skalā iezīmēt iespējamās garīgās virzības pieturas punktus, sevis atcerēšanās, atpazīšanas un no jauna iepazīšanas mezglpunktus, lai glābtu dvēseli no bojāejas. Lai harmonizētu un stabilizētu indivīda dzīves telpu, nepieciešama citāda gaisma – dievišķās mīlestības gaisma, bez kuras nav iedomājams Gustava mājas logs. Stumbres luga rezonē analītiskās reliģijas filozofijas piekritēju pārliecību, ka tieši cilvēka iekšējā pasaule slēpj sevī reliģiskās ticības, dieva piesaukšanas nepieciešamību, kas ir katra cilvēka dzīves jēgas nesējs, viņa esamības simbols. Stumbre nosacīti spēlē ar rietumu cilvēka prātam tradicionāli labāk zināmo kristietības rituālo formu (Gustava un Līnas improvizētā svētā vakarēdiena aina, saruna par Gustava dziedāšanu baznīcas korī u.c.), taču vienlaikus, iekšēji polemizējot ar kristietības dogmatismu, spontāni ļauj austrumu reliģiski filozofisko sistēmu piedāvātajai vilinošajai dvēseles brīvību apliecināšanai kustībai. Gustava klejojumi savā ziņā rezonē Budas dzīvi brīvā dabā, mērenību izvēlē un uzturā, bez jebkādam rūpēm par sevi un citiem. Klejošana savā nodabā kā virzība, kas tomēr noved pie mērķa, kad tālums uzrunā dvēseli. Taču visprecīzāk Stumbres idejiski filozofiskie meklējumi tuvojas arhetipiskās psiholoģijas pamatlicēja K.G.Junga viedoklim par Austrumiem raksturīgās viedības meklēšanu rietumu cilvēka dvēseles apcirkņos, cilvēka neapziņā, jo dvēsele ir precīzi un neatgriezeniski vidū.

13. 70./80.gadu mijā L.Stumbres oriģināldrāma rezonē vēlinā modernisma drāmas raksturības, sociālajam kontekstam piešķirot netiešu, perifēru nozīmi. Taču 80.gadu vidū situācija mainās un arī jauno dramaturģijā, tāpat kā literatūrā un kultūrā kopumā iezīmējas sociāli aktīva, uz indivīda vēsturiskās, nacionālās identitātes apzināšanu orientēta tematika, **atgriešanās pie tradīcijas**. Literatūrā, arī drāmā atspoguļojas mākslinieku jutīgā paredzēšanas spēja, signalizējot par totalitārā režīma un padomju valsts sabrukuma, politiskās, nacionālās un garīgās atmodas tuvo nākotni. Minētās tendences uzrāda gan vecākās paaudzes (G.Priedes, P.Putniņa), gan jauno autoru dramatiskie sacerējumi (J.Jurkāna, M.Zālītes u.c.), pievēršoties tautas likteņtēmas **tēlojumam**, atklājot indivīda likteni nācijās kopīgā likteņa konturējumā, to traģiskajās attieksmēs. Arī L.Stumbres daiļradē 80.gadu vidū vērojama atgriešanās pie tradīcijas, pirmkārt, pievēršoties laikmeta sasāpējušu tēmu risinājumam lauku cikla lugās "Sarkanmatainā kalps", "Jānis", "Nākošpavasars" u.c. un "Kronis", otrkārt, respektējot drāmas normatīvo estētiku. Taču kā vienmēr Stumbre turpina meklēt optimālo izteiksmes veidu, rodot pirmsmodernisma drāmas un modernisma drāmas sintēzes iespējas otrajā daiļrades periodā (80.gadu vidus – 90.gadu vidus). Visspilgtāk šī perioda

raksturīgās tendences atklāj lugas "Sarkanmatainā kalps", "Kronis", "Slepkava un slepkava" un "Svešinieki šeit".

14. Stumbre lugā "Sarkanmatainā kalps" uzrāda nepārprotamu vēlmi atgriezties pie stabilām vērtībām, respektējot tradīciju, radoši izmantojot klasiskos drāmas izveides principus. Lugā precīzi konstatējami daži būtiskākie drāmas struktūru veidojošie elementi, kas ļauj runāt par "**labi veidotas lugas**" rezonansi "Sarkanmatainajā kalpā". Luga veidota pēc klasiskās drāmas normatīvās estētikas izvirzītajiem darbības, vietas un laika vienības nosacījumiem. Te iespējams runāt par mērķtiecīgu sižeta organizāciju, par tā elementiem klasiski noteiktā secībā – ekspozīcija, sarežģījums, kāpinājums, kulminācija, atrisinājums. Detalizēti izvērstu ekspozīciju Stumbre savos drāmas attīstības ceļu eksperimentu līkločos patur kā konstanti saglabājamu drāmas tradīcijas pazīmi. Lugas "Sarkanmatainā kalps" ekspozīcijas daļā precīzi izkārtoti tie dramatisko situāciju veidojošie apstākļi, kas rada lugas nokaitētu, saspringtu darbības koncentrāciju norobežotā spēles telpā un laikā. Sarežģījumu lugā piesaka sarkanmatainā kalpa Johana ierašanās, provocējot Ertas satikšanos ar pašas bailēm no dvēseles neapzinātās sfēras. Ar Johana tēla vairākkārtēju iesaistīšanos lugas darbībā veiksmīgi veidotā intriga uztur spēkā lugas sižetisko un dramatisko spriedzi, mijoties darbības kāpinājuma un atslābuma momentiem. Četras epizodes ar Johanu veido noteiktu cikliski atkārtojošos ainu virkni – katru ar pastiprinošāku iedarbi, virzot lugas darbību tuvāk kulminācijai un atrisinājumam.
15. Viens no būtiskākajiem klasiskās drāmas struktūras aspektiem lugā "Sarkanmatainā kalps", kam pievēršama uzmanība, ir tēlu sistēmas veidojums. Lugā izteikts **galvenās varones centrālisms**. Ertas raksturs spilgti atklājas īsā koncentrētā laika nogrieznī, kurā izgaismojas svarīgi pagātnes notikumi, kas būtiski ietekmē Ertas likteni un drāmas tālāko attīstību. Stumbre spilgti Ertas raksturu zīmē attieksmē pret tragisko izvēli starp harmonisku esamību un piepildītu sievietes dzīvi un apkārtējās pasaules uztiepto priekšstatu par jēgpilnu dzīvi. Ertas situācija nepārprotami ir 20.gadsimta modernās sievietes situācija. Lai arī zīmēta klasiski patriarhālā vidē neatrauti no savām sociālās funkcijas, Ertas sarežģītā dzīves situācija reģistrē tipisko, zemapziņā ieslēgto femīno diagnožu kompleksu, kas atklāj lugas konfliktu veidojošo pamatu – Ertas nespēju savienot pienākumu pret pašas dzīvi, savu sievišķo identitāti un pienākumu pret tēva mājām, zemi un līdzcilvēkiem. Nespēju harmonizēt sirds aicinājumu pēc personiskās brīvības iemantošanas un prāta diktētu prasību pēc dzīves stabilitātes un noteiktības precīzi uzrāda Ertas paralīze lugas finālā, atklājot Ertas sievišķās struktūras patieso

attīstības pakāpi – starpstāvokli, kas atspoguļo pāreju no racionālās pasaules uz iedomāto, iztēlojamo, dvēseles animēto pasauli.

16. Ertas situāciju lugā precīzi izgaismo **attiecības ar līdzcilvēkiem**, vīriešiem, kuri lielā mērā nosaka Ertas dzīvi – tēvu Jēkabu, dēlu Jāni un kaimiņu Krišu. Jēkaba tēlā manifestējas patriarhālā saimnieka arhetips, kas uzrāda šāda tipa ģenēzi (no R.Blaumaņa Indrāna tēva un vecā Roplaina līdz I.Ābeles Opim) un apbrīnojamu dzīvotspēju arī mūsdienu drāmā. Ertas tēvs pārstāv šķietami harmonisko pasaules uzskatu, kas balstās apkārtējās, redzamās, fiziskās pasaules stabilitātē. Par sievietes iekšējās pasaules komplicētību, par vīrieša un sievietes lomu ģimenē un sabiedrībā Jēkabam ir visai vienkāršota izpratne. Īpatnējas, taču likumsakarīgas ir Ertas un Kriša attiecības, kas atspoguļo stereotipisko "padomju laiku" attiecību modeli – "stiprā, visuvarošā sieviete un iekšēji par sevi nepārliecinātais, glēvāis, taču ārēji neatlaidīgais un pretenciozais vīrietis". Viņu priekšstati par laimīgu un harmonisku attiecību pamatu ir principiāli atšķirīgi. Ertas un dēla Jāņa attiecības lugā aplūkojamas no diviem aspektiem. Jānis pārmantojis vectēva permanento skatījumu uz dzimtas (pasaules) tālāk turpināšanās tradīciju, apzinoties vīrieti kā šīs pasaules centru. Stumbre nesaasina uzmanību uz paaudžu konfliktu, atklājot vīriešu neformālo, bet nepārprotamo solidaritāti attiecībā pret Ertas situāciju. Izgaismojot Ertas slēpto zemapziņas sfēru, Jānis iegūst papildus funkcionalitāti, atklājot Ertas dvēseles dzīlēs sakņoto vīrišķo arhetipu – animus.
17. Lugā "Sarkanmataināis kalps" Stumbre veiksmīgi realizē **pirmsmodernisma drāmas un modernisma drāmas sintēzes** iespējas. Drāmas klasisko principu respektēšana neizslēdz modernisma drāmai specifiskās atvērtās struktūras pieteikumu. Lai arī Stumbre uzrāda vēlmi izlīdzsvarot sociālos un personiskos motīvus, lugā piedāvātajā problēmas risinājumā atklājas nepārprotama dramaturģes pozīcija – primāri akcentēt varoņu dzīves individuālo plānu. Iedziļinoties modernā laikmeta nogurdināto un sašķelto dvēseļu sarežģītībā, Stumbre ļauj sirreālisma provokatīvajām intonācijām, varoņu bezapziņas sfēru spoguļojot sapņu un vīziju paralelītātē. Luga noslēpumainas metaforas veidolu iegūst, pateicoties sarkanmatainajam kalpam Johanam – mistiski noslēpumainajam, ar dēmonisku spēku apveltītajam tēlam. Johana tēlam piešķirtā augstā nosacītības pakāpe ļauj precīzāk izgaismot Ertas dvēselā sastrēdzinātajam konfliktam. Johans ar savu dzīves filozofiju lugā kļūst par ļaunu, postošu spēku tiem, kas nonāk ar viņu saskarē, taču vienlaikus Johana klaidonības vilinājums un urdītājgars, sējot šaubas par iedomāto dzīves stabilitāti un pilnvērtību, provocē dvēseles

izkustēšanos no sastinguma. Tādējādi sarkanmataināis kalps iegūst noteiktu funkcionalitāti, atbrīvojot cilvēka garīgo enerģiju no jebkādām loģikas normām, domāšanas stereotipiem.

18. Viencēlienu diptihā "Kronis" Stumbre pirmo reizi savā daiļradē piesaka 80.gadu 2.pusē aktualizējušos nācijas likteņtēmu, izgaismojot indivīda atbildību par mājām, savu un tuvo cilvēku dzīvēm, kas pāraug atbildībā par visas tautas likteni un Dzimteni kā kopīgajām mājām. Lugas idejiski **saturiskais slānis uzrāda saskares punktus ar pirmsmodernisma drāmas tradīciju, taču žanriskais, kompozicionālais un stilistiskais risinājums rezonē modernisma drāmas iezīmes**. Kamerstilā veidotajā lugā pāri mazo dzīves epizožu mozaīkai veidojas mīlīggs, piepildīts garīgais lauks, paplašinot konkrētās vēsturiskās laiktelpas robežas, tādējādi iespējams runāt par dramaturģiskās formas redukciju līdz kamerlugas apriņķim, kur empīriskais slānis pakļauts centrālās problēmas izvirzījumam, psiholoģiski un filozofiski piesātinātam risinājumam. Kamerluga savā dziļākajā eksistenciālajā līmenī spēj tiekties uz tragēdiju, arī ikdienas apstākļos cilvēka eksistence var iegūt tragiskas kolīzijas aprises. Viencēlienu stilistikai raksturīgajā koncentrētībā un tajā pašā laikā fragmentētajā izteiksmē lugā "Kronis" realizējas sirreālisma estētikai raksturīgā tieksme pilnībā izgaismot cilvēka slēpto būtību, tā noslēpumaino iedabu, ļaujot vaļu maģiskajiem spēkiem. Abus viencēlienus nevieno kopīga fabula, bet gan kopīga doma par to, kā un kāpēc laika krustpunktos sabrūk un tiek iznīcinātas latvietim tradicionālās sakrālās vērtības – mājas un tikumiskā cilvēku kopība – ģimene, apdraudot visas nācijas un katra atsevišķā indivīda identitāti. Doma par to, ka dvēsele ir neiznīcināma un pārlaicīga substance.
19. Visplašākajā jūtu amplitūdā atklājas abu viencēlienu varoņu – Kroņa, Salmēna, Māras un Kaža – attieksme pret 1949.gada deportācijas atstātajām pēdām šo cilvēku likteņos. Visi četri tikai nosacīti dzīvo pašreizējā laikā un vietā, īstenībā viņi dzīvo atmiņā – gara pasaulē, kurā saplūst visi laiki un jebkura vieta. **Jautājuma par izvēli, atbildību, vainas apziņu un piedošanu, nepārejošu mīlestību uz cilvēku un dzimto zemi** eksistenciālais nostādījums ļauj garīgām lietām materializēties un materiālām lietām sirreālās pārbīdēs kļūt trauslām un iegūt garīgas eksistences formu. Kompozicionāli noslēgtu lugas struktūru veido pirmā viencēliena sākuma aina, kurā Salmēna pārkairinātā, vainas apziņas nomocītā psihe uzbur sava nodarījuma upura – Kroņa saimnieka tēlu, izvelkot to no āliņģa kā mazu zēnu, un otrā viencēliena fināls, kurā savu morālo piederību Latvijai nepazaudējušie, cilvēcisko pašcieņu atguvušie "Sibīrijas

bērni" Māra un Kazis, sadevušies rokās, "ieiet priedē", simboliski saplūstot garā ar savējiem, atgriežas pie savas dvēseles mītiskā pirmsākuma. Stumbre tādējādi apliecina dvēseles nemirstību un pauž domu, ka tikai tā ir iespējams pārvarēt zaudējuma un nāves sāpes, atgūt dzīvību arī tautas kopībā. Šoreiz Stumbre neiespējamās palikšanas un tikpat neiespējamās aiziešanas situāciju neveido traģiski nepārvaramu, bet gan vērs to poētiskā dvēseles atgriešanās metaforā. Stumbre lugā apliecina cilvēka gara un dvēseles potenciālo bagātību un galēju robežu neesamību, pierādot sirreālistu tēzi, ka sapnis var kalpot par galveno dzīves jautājumu risinātāju.

20. L.Stumbres 90.gadu lugas "Slepkava un slepkava" un "Svešinieki šeit", salīdzinot ar "Sarkanmataino kalpu" un "Kroni", iezīmē kādu būtisku estētisku robežu, dramaturģei atgriežoties pie sev raksturīgā indivīda tvēruma maksimāli distancēti no sociālā un vēsturiskā fona. Te konceptuāli visprecīzāk Stumbre izvirza vienu no savas daiļrades pamattēmām – **cilvēka brīvības tēmu – kā "vispārcilvēcisko situāciju"**. Abas lugas rezonē eksistenciālisma filozofijas izvirzīto vērtību relativisma gadsimtam aktuālo jautājumu, kas skar cilvēka esamības dominantes un jēgpilnas dzīves nosacījumus. Stumbre realizē Ž.P.Sartra formulētā "situāciju teātra" koncepciju, vērsot uzmanību uz vientuļā un liekā modernā laikmeta cilvēka nepārejošo ekstremālo situāciju – brīvību izvēlēties. Sartra veidotā formula par cilvēka eksistenci, kas ir pirms viņa būtības un ko pavada beznosacījumu izvēles brīvības patoss, iekļaujas tajā Rietumeiropas tradīcijā, kurā jau kopš antīkās filozofijas cerības tiek liktas uz cilvēka individuālo paštapšanu, spēju mainīt un veidot sevi, valdot pār sevi. "Situāciju teātrim" tipiska "cilvēka radīšanas projekta" ietvaros visu savas tikumības un brīvās gribas potenciālu iespējams realizēt Stumbres varonēm – Lotei lugā "Slepkava un slepkava" un Simonai lugā "Svešinieki šeit". Gan Lotes, gan Simonas situācijas piedāvā abām būt pašu izvēles ceļojiem un sekām, atbildot uz pašu svarīgāko jautājumu – "kā būt?" šajā neloģiskajā un absurdajā pasaulē. Stumbre ļauj varonēm definēt sevi realitātē, nepārejošajā robežsituācijā, kurā tās, pakļautas apstākļu spiedienam, spiestas rīkoties atbilstoši savai morālajai un tikumiskajai pieredzei. Situācijas "te un tagad" konkrētība un bezgalīgā laika paplašinājuma dialektika veido abu Stumbres lugu sižetisko un filozofisko slāni.

21. Lugā "Slepkava un slepkava" tiek izspēlēta savdabīga "nozieguma un soda", "kādas prāvas jeb procesa", "slepkavas un upura" transformēta variācija. Gan formālās, gan iekšējās prāvas ierosu literatūrā un arī drāmā jau daudzkārt apspēlētajā shēmā provocē Stumbres varoņu nespēja izdarīt dzīves un dzīvības vērtību apliecinošu izvēli. Process, kuru lugā impulsē Apsūdzētais/Kants, nesniedz Lotei atbildes uz eksistenciāli

svarīgajiem, savu esamību un dzīves jēgu izprotošiem jautājumiem. Cilvēka esamība te atklājas klasiski traģiska haotiskajā un absurdajā pasaulē. Stumbres varones pat **eksistenciālās robežsituācijās**, kur viena no alternatīvām ir nāve, nespēj aptvert, ka dzīvojušas veltīgi, kas, iespējams, komentē un apliecina domu par traģisko kategoriju nerealizēšanos destrukcētājā laikmetā. Lugā "Slepkava un slepkava" Stumbre vienlīdz nesaudzīga ir kā pret sievieti, tā pret vīrieti, atklājot nenotikušo mīlestību un neiespējamo attiecību cēloņu sakņojumu pašu dvēselēs, nesamierināmi atšķirīgajos pasaules uzskatos un priekšstatos par dzīves dominantēm. Tā ir Stumbres nolaišanās visdrūmākajā cilvēka neapzinātajā sfērā, atklājot vīrieša un sievietes pasaules kā vienu otram slēgtas, kas saskaras vien epizodiski. Lugā "kādas prāvas" situācija aizsākas valsts iestādē kā izmeklētājas un apsūdzētā pēdējā neoficiālā saruna un noslēdzas kā "esamības apokalipse" Lotes dzīvoklī, bojā ejot gan Lotes, gan Kanta pasaulēm. Abi kļuvuši par pašu iesprostotās brīvības upuriem. Stumbres vientuļo, kontaktēties nespējīgo varoņu fatālā izvēle ir spēlēt un uzvarēt vai paspēlēt kopā, individuālas uzvaras šajā spēlē nav iespējamās.

22. Lugas "Slepkava un slepkava" klasiskajā ekspozīcijas daļā Apsūdzētais/Kants, piesaka nosacīti filozofiskā gultnē ievirzīto divkauju par **cilvēka spēju atbildīgi rīkoties ar savu dzīvi**. Kants atklājas Stumbrei raksturīgajā daudznazīmīgumā, sākotnēji veicot savdabīgu provocējošu funkciju, iegūstot dzīves filozofa – brīvdomātāja, mefistofeliskas struktūras vaibstus. Kants paša pasludinātā termiņa ietvaros kā *olas loba* un līdz dvēselei atkailina ne tikai Loti, bet arī pats sevi, kā arī Lotes situācijas un abu attiecību traģisma rezoniertēlus – Lotes tanti Martu un šoferi. Savukārt lugas "Svešinieki šeit" galvenajai varonei Simonai tiek piedāvāta iespēja apjaust patiesu cilvēcību, atbildīgu attieksmi pret mūžību, ļaujot pārvarēt bezgalīgu maldu virkni par sevi. Simonas izvēle nogalināt mīļoto vīrieti – savas izdomātās, patiesajā dzīvē nesakņotās mīlestības objektu, pianistu Ingu Dālmani – ļauj iziet cauri citu uztveres prizmai, palūkoties uz sevi distancēti. Simonai ir trīskārša iespēja atšķirīgos vienas situācijas modeļos izdzīvot un apjaust savas izvēles totalitāti – Jāņa Kristītāja ērā valdnieka Heroda pilī, mūsdienu Latvijā nesenā pagātnē un Francijas augstāko aprindu salonā tuvā nākotnē. Savdabīgajā ceļojumā laikā un telpā Simonu, līdzīgi kā Loti Kants, pavada veseli "divi principi" Jussi un Sola veidolā – dievišķā un velnišķā elementa manifestanti. Simona neapzinās savas dzīves robežsituācijas nozīmību un neizmanto piedāvātās iespējas, cenšoties par katru cenu attaisnot savas eksistences niecīgumu, slāpējot bailes uzdukties dvēseles tukšumam un pašiznīcinošajam bezdibenim. Stumbres varones



nespēj un nevēlas pārvarēt ilūzijas par sevi un saprast, ka atbildība savas patības priekšā viņas izrauj no nevainības un nezināšanas. Abu sieviešu – gan Lotes, gan Simonas – aktīvās rīcības loks ir noslēdzies tajā pašā vietā, kur sācies, viņu dzīves “situācijas” apokaliptiskais iekrāsojums guvis iznīcinošu, nevis jaunas augstākas perspektīvas iespējamības raksturu.

23. Stumbrei, eksperimentējot ar tradicionālās drāmas un modernisma drāmas elementiem, modernais parādās dažādos aspektos, konkrēti lugā “Svešinieki šeit” – gan eksistenciālisma, gan episkā teātra veidolā. Ja lugā “Slepkava un slepkava” ainu attiecības ir cēloņsakarīgas, tad lugā “Svešinieki šeit” raksturīga ainu montāža, tādējādi var runāt par **dramatiskā un episkā teātra elementu sintēzi** Stumbres drāmā. Luga uzrāda B.Brehta episkajam teātrim raksturīgo hronikas jeb montāžas principu, kur epizožu virknējums veido vienotu veselumu, bet tai pašā laikā katra aina uztverama arī kā suverēns veselums.. Jussi un Sols – dievišķā un velnišķā elementa manifestanti, maksimāli izslēdzot emocionālo un priekšplānā izvirzot racionālo elementu, atsvešina un distancē, realizējot episkajam teātrim tipisku notikumu atstāstu un izvērtējumu, izgaismojot Simonas situācijas fatalitāti. Jussi un Sols inscenē Simonas nozieguma izpētes procesu, ļaujot iepazīt to, ko viņa īstenībā ir nogalinājusi. Stumbre aizgūst episkajam teātrim iezīmīgo pamācošo, audzinošo raksturu, piespiežot Simonu pret pašas gribu iesaistīties teātra izrādes nosacītajā spēles laikā un telpā. Simonai tiek piešķirta trīskārša iespēja vēlreiz izdzīvot pašas izdarītā nozieguma cēloņsakarību, lai apjaustu savas esības patieso būtību. Lugas ainas, kuras veic Simonas “situācijas” izgaismošanas funkciju, iegūst episkajam teātrim raksturīgo atsvešinošo funkciju un paplašina lugas poētiskās uztveres zonu, ļaujot tēlus redzēt citā kategorijā – metaforiskā, simboliskā, poētiskā.

24. L.Stumbres daiļrades otrais attīstības periods atspoguļo divas būtiskas tendences. Lugas “Sarkanmatainā kalps” un “Kronis” uzrāda sociālā elementa pieaugumu Stumbres drāmā, kas īpaši spilgti kā nācijas pastāvēšanas un tautas atbildības pieteikums izvirzās lugā “Kronis”. Taču lugās “Slepkava un slepkava” un “Svešinieki šeit” dramaturģe saasināti skaudri atgriežas pie sev raksturīgā dzīves atspoguļojuma, vispārinot atsevišķā indivīda situāciju un atsakoties no sociālā konteksta tieša atveida. Turpmākā atteikšanās no sabiedriski aktīvas tematikas **lugu “Kronis” uzrāda kā īslaicīgu un konceptuāli neorganisku Stumbres daiļrades parādību**. Līdzīgi kā lielākajai daļai tautas vilšanās pēcatmodas politiskajos procesos, zaudētie ideāli, vispārējās sabiedrībā un kultūrā 90.gados valdošās noskaņas, kas iezīmē nacionālās

un vispārcilvēciskās krīzes padziļināšanos, depresīvo noskaņu paspilgtināšanos literatūrā, varētu būt iespējamā motivācija dramaturģes vēlmei distancēties no sabiedriskās dzīves nomācošās burzmas un saglabāt uzticību savas **daiļrades maģistrālajai līnijai – indivīda iekšējās pasaules izpētei.**

25. 90.gadu daiļradē Stumbre meklē saskares punktus ar 20.gadsimta 60.gadu 2.pusē Rietumeiropas teātra teorijā un praksē noformējušās postmodernās drāmas aprisēm, ar tai raksturīgo metasemantiku, kas sasniedzama konnotatīviem līdzekļiem, kurus var apzīmēt vienā vārdā – **spēle**. Postmoderni nivelētais dramatiskais sacerējums – luga – nodarbojas ar jaunu jēgu meklēšanu, attīstot spēles attiecības dažādos līmeņos. Stumbre respektē postmodernistu pasludināto iespēju mierīgi līdzāspastāvēt avangardam un tradīcijai, pat vairākām un savā ziņā atbalso 20.gadsimta beigu valdošo apokaliptisko sajūtu, kad zudusi ticība vispārējām vērtībām un jēdzieniem, veseluma un vienotības idejai. Latvijas vēsturiskajā situācijā šīs noskaņas sakrīt ar Atmodas laika (20.gadsimta 80./90.gadu mijas un 90. gadu) sociālpolitisko noskaņu visplašāko amplitūdu – no spārnotas ticības nacionālās identitātes atgūšanai līdz ideālu zudumam un identitātes krīzes padziļinājumam. Pacēluma un vilšanās amplitūdu Stumbres daiļradē iezīmē 80.gadu 2.puses lugas "Sarkanmataināis kalps" un "Kronis" un 90.gadu lugas "Slepkava un slepkava", "Svešinieki šeit", kā arī daiļrades trešā perioda lugas "Dancoju, spēlēju" un "Aktieri". Stumbre saasināti pievēršas cilvēka identitātes, veseluma iziršanas procesa atspoguļojumam, kas uzrāda latviešu oriģināldrāmas attīstības kopīgu 20.gadsimta 90.gadu tendenci, atklājot ilgi aizturēto vēlmi pēc neordināras, eksperimentālas izteiksmes. Sociālais konteksts drāmā kopumā iegūst marginālu lomu, individuālā personība – eksperimentāli sašķeltas iedabas veidolu, nespējot rast saskares punktus ar moderno (postmoderno) realitāti. Minētos principus drāmā iedzīvina gan vidējās paaudzes (L.Stumbre, E.Šņore, U.Segļiņš, J.Zvirgzdiņš, L.Gundars, A.Zeibots u.c.), gan jaunās paaudzes (M.Perveņeckā, I.Ābele, R.Mežavilka u.c.) dramaturģi, fiksējot vispārējo vērtību sistēmas destrukciju. Taču daļa vidējās paaudzes dramaturģu (J.Jurkāns, M.Zālīte, D.Grīnvalds u.c.), tai skaitā arī L.Stumbre, neskatoties uz pretenziju drosmīgi eksperimentēt, tverot dzīvi kā postmoderni rotaļīgu spēli, uzrāda vēlmi atgriezties pie indivīda likteņa centrējuma.
26. Konceptuāli visprecīzāk postmodernisma drāmā raksturīgos paņēmienus L.Stumbre realizē 90.gadu lugās "Dancoju, spēlēju" un "Aktieri". Dramaturģe izmanto postmodernā laikmeta piedāvātās **tradīcijas pārrādīšanas**, jaunu klasisko tekstu lasīšanas un kultūras kodu pārkodēšanas iespējas, meklējot jaunus īstenības impulsus,

jaunu garīgu spriegumu, atvērtību pārvērtībām, kas atbrīvo paradumu, vispārpieņemtās inerces sagūstīto apziņu un ļauj brīvi radīt, sevi un pasauli veidojot daudz pilnīgāku. Lugā "Dancoju, spēlēju" dramaturģe impulsē reālā un iracionālā saplūsmi, transformējot dzīves un mākslas telpas jaunā vienotā – virtuālā realitātē, ko šajā gadījumā iezīmē sapņa dimensija. Modelējot jaunas dzīves telpas iespējas, Stumbres varoņi patvērumu rod literatūrā, par savas radošās iedvesmas jeb rakstības avotu izvēloties Raiņa lugu – "velnu nakti" – "Spēlēju, dancoju". Autore uzmanību pievērš mīta universalitātei, kas atspoguļo "trans-vēsturisko esamību". Stumbre, pārmantojot Raiņa domu par literatūru un vēsturi kā ceļu, kas ved pie visa, kas ļauj apjaust savu esamības jēgu, līdzīgi kā angļu dramaturģis T.Stopards, pārliecina, ka pagātne un tagadne ir vienots veselums, kas rada nebijušas zīmju sistēmas un nozīmju kombinācijas. Stumbre ietiecas sapņa radītajā realitātē, kur sastopas Raiņa lugas "Spēlēju, dancoju" varoņi un Leldes lomas atveidotāja E.Smiļģa Raiņa lugas 1956.gada iestudējumā Dailes teātrī aktrise V.Artmane. Postmodernajā spēles telpā iesaistās arī pati autore, pārstājot būt kaut kas ārpus notiekošā, nokļūstot pašas radītās mākslas realitātes epicentrā. Inscenētā "teātra teātrī" realitātes ilūzija veido veselu virkni alūziju ne tikai ar teātra, bet arī latviešu kino klasiku – Artmanes atveidotajām kinolomām mākslas filmās "Teātris" un "Purva bridējs".

27. Stumbre mēģinājusi mūsdienīgā izpratnē uzminēt Raiņa Tota zīmē iekodēto tik būtisko mūžīgās mainības un atjaunotnes idejas ģenēzi, saistot Raiņa lugā pieteiktos laikus ar dimensiju, kurā mīt dramaturģes 20.gadsimta beigu izmocītie, harmoniju reti rodošie, taču joprojām citādas dzīves alkstošie varoņi. Raiņa lugas ideāltiecīgā metaforu un simbolu pasaules poētika Stumbres variantā pārtapusi par mūsai (ne)varoņu skarbās dzīves prozu. Stumbre, cenšoties nepazaudēt Raiņa tēlā iešifrēto spēlmaņa – radošas personības ideāltiecību pēc indivīda un visas tautas ilgu un brīvības gara modināšanas kopīgas nākotnes vārdā, akcentē mūsdienu Tota pretrunīgo un svārstīgo iedabu, rakstura vājumu, kas uzrāda **postmodernā laikmeta ideālu sabrukumu un apokaliptisko toni**. Mūsai Tots vairāk ir R.Blaumaņa "purva bridēja" Edgara līdzinieks – krogus dzērājs un ballīšu spēlmanis un precīzi iezīmē 20.gadsimta nogalei tipisko identitātes krīzi, personības fragmentāciju, kas kopumā sabalsojas ar visas nācijas identitātes meklējumiem vērtību relativisma un pseidovaroņu gadsimtā. Stumbres Tots, glābdams Leldi, sava sirdsaicinājuma un neskaidro ilgu motivēts, **nesaprot savas rīcības dziļāko cēlonību**. Autores romantiskā smeldze līdzās ironiskām un pašironiskām notīm, kas ir iezīmīga noskaņa visai latviešu postmodernās ievirzes

literatūrai 20.gadsimta 90.gados, signalizē par cilvēka skaistāko sapņu trauslumu un ideālu zūdību, par mūsaiķu situācijā tik grūti realizējamo dvēseles potenciālu. Stumbre Raiņa sakrālo ideju par mākslas augšupvirzošo spēku profanizē, sapludinot augstās mākslas un "dzīves mākslas" robežas, Raiņa lugas poētisko izteiksmi pārķausējot mūsdienu cilvēka verbāli vienkāršotas saziņas un reizē poētiski smalkas valodiskās izteiksmes sintēzē.

**28.** Stumbres 90.gadu beigu drāma uzrāda visai jaunākajai latviešu literatūrai kopumā raksturīgu tendenci. Daiļdarbu **mākslinieciski estētisko robežu paplašināšanas mēģinājumi, apgūstot postmoderno stilistiku** – spēles ar skaisto un neglīto, "augsto un zemo", mājienu, citēšanas tehniku u.c.– irdina tradicionālos priekšstatus par žanra, kompozīcijas kanoniem, taču nepārprotami vairumā gadījumu saglabā saikni ar tradīciju, nepazaudējot vēlmi veidot stabilu vērtību sistēmu. Arī Stumbre savā dziļākajā būtībā nav postmoderna autore, bet tikai akceptē postmodernisma mākslai raksturīgo formālo, ārējo čaulu, kurā ietērt tos pašus daiļrades sākumposmam raksturīgos konfliktus, nepazaudējot pašradīto atskārtu, ka svarīgāks par to, kas apkārt, ir tas, kas cilvēkā pašā, nepazaudējot cerību. Attieksmē pret Raiņa ģēniju Stumbre saglabājusi toleranci un lugā "Dancoju, spēlēju" realizē formālus postmodernās izjūtas apliecināšus paņēmienu, saglabājot pašas drāmai iezīmīgo pamatkonfliktu, tēlu tipoloģisko ievirzi, raksturīgās tēmas. Dramaturģe veido mūsdienīgu dialogu ar Raiņa tekstu, nokļūstot Raiņa lugas "Spēlēju, dancoju" mīta pirmpasaulē, iemiesojoties, iesaistoties pārgalvīgā performancē, tādējādi, izpauzoties caur spēli, piedāvā iespēju izglābties no sava es neīstenošanās nomāktības, dzīvojot un radot savu dzīvošanas jēgu. Stumbres luga "Dancoju, spēlēju" ir literārs teksts (prozas drāma), kas tuvāks mitoloģiskajam monoloģismam nekā tradicionālai dramaturģiskai formai.

**29.** Lai arī Stumbre 90. gadu nogales drāmā ("Dancoju, spēlēju", "Aktieri", "Persijs Dievišķīgais", "Jūtas" u.c.) ļaujās "jautrajai relativitātei", nepārprotama ir viņas vēlme ievērot drāmas tradīciju. Stumbres trešā daiļrades perioda konceptuāli spilgtākās lugas "Dancoju, spēlēju" un "Aktieri" uzrāda vienojošu izveides pamatprincipu, taču ir dažas būtiskas atšķirības to izveidē. Lugā "Dancoju, spēlēju" Stumbri interesē Raiņa piedāvātais motīvs, kas apaudzēts ar dažādiem teksta elementiem. Savukārt lugā "Aktieri" daudz lielāka uzmanība pievērstā sižeta izveidei, proti, autore atgriežas pie tradicionālās drāmas izveides principiem. Tādējādi var teikt, ka "Aktieri" ir viena no **universālākajām lugām**, kurā skaidri iezīmējas L.Stumbres drāmas koncepcijai raksturīgā tendence vienlaikus balstīties **pirmsmodernisma drāmas** normatīvajās

magistrālajās vadlīnijās un eksperimentēt ar jauniem drāmas stilistiskiem risinājumiem, asimilējot gan **modernisma** (raksturu deformācijas, saglabājot interesi par personību), gan **postmodernisma drāmas** (raksturu un jēgas izirums, alternatīvas eksistences meklējumi, karnevalizācijas un spēles principu akcepts) iezīmes. Iespējams runāt par trīs tradīciju loģisku un vienlīdzīgu līdzaspastāvēšanu, kas izriet no postmodernisma plurālisma un demokrātijas principiem. Līdz ar to pašsaprotama kļūst lugas variatīvā lasījuma iespējamība.

**30.** Lugā "Aktieri" klasiskā sižetiskā kompozīcija izriet no Stumbres daiļrades vienas no centrālajām – **mākslinieka un viņa brīvības** – tēmām, pakāpeniski paralēlajām darbības līnijām saplūstot ar galveno. Katra varoņa dzīves situācijas atšķirīgais zīmējums iegūst vispārinājuma raksturu. Lugas ekspozīcijas daļā uz tukšās teātra skatuves Helēna, runājot zīmīgo Noras monologu no H.Ibsena drāmas "Leļļu nams", piesaka personības strupceļa situāciju, kurā jāizšķiras par būtisku dzīves pozīcijas un pamatu maiņu vai arī slīgšanu vēl dziļākā dzīves bezjēgas purvā. Helēnas monologs atklāj gan pusmūža sievietes dzīves psiholoģiskos, gan sociālos (domājot par nerealizētajiem personiskās dzīves un mākslinieka – aktiera karjeras potencēm), gan vispārfilozofisko mākslinieka – Dieva izredzētā – aspektus. Turpmākā lugas darbība, kurā pakāpeniski iesaistās arī Ella un Pēteris, atklāj visu triju izbijušo mākslas kalpu sarežģītās attiecības ar pasauli – ar dzīvi, mākslu un vienam ar otru. Viens no iespējamajiem lugas lasījuma variantiem varētu būt sociāli asi ievirzīts, liekot domāt par mākslinieka likteni visplašākajā amplitūdā – talanta plaukumā un radošā mūža norieta gados. Taču Stumbri vairāk interesē šo cilvēku patiesā izredzētība, apmātība kalpot un upurēt uz mākslas altāra visu dzīvi, domājot par savas dvēseles glābšanu caur mākslas atklāsmēm un patiesībām.

**31.** Stumbres lugā "Aktieri" iezīmējas modernisma drāmai raksturīgais tēlu izveides princips – **atklāt raksturu deformāciju, saglabājot interesi par individualitāti**. No vienas puses, Helēna, Ella un Pēteris uztverami kā identitāti zaudējuši krīzes cilvēki, taču, no otras, viņi atklājas kā indivīdi, kuri beidzot ir gatavi meklēt un atrast savu personības kodolu. Stumbre "Aktieros" rada teātri teātrī ar absolūtu iejušanos atmosfērā, situācijās, tēlos, ko raksturo alternatīvas eksistences meklējumi karnevalizācijas un spēles principos. Autore, izpludinot robežu starp realitāti un fantasmagorisko, iztēloto, atceļot jebkādu distanci starp cilvēkiem, karnevāla demokrātisko komunikāciju piesaka kā vienu no iespējām pārvarēt fatālo cilvēcisko attiecību krīzi, atsakoties no personiskās ambiciozitātes. Stumbre piesaka jaunu

attiecību modeli, kas tiek pretstatīts visvarenajām ārpuskarnevāla dzīves sociāli un psiholoģiski hierarhiskajām attiecībām. Līdz ar to tekstā atklājas virkne vienlīdz svarīgu jēgu un nozīmju, ko raksturo savstarpēja refleksija un interakcija, **potenciāli daudznozīmīgu jēgu pārklāšanās**. Lugā "Aktieri" Stumbre savus varoņus redz teātra pasaules virtuālajā realitātē, kurā tiem lemts palikt kā nemateriālām substancēm – gariem. Dramaturģe, sapludinot dzīves un mākslas robežas, postmodernā kārtā ļauj saviem varoņiem "sevi izdomāt", veidojot loģisku intertekstuālu dialogu ar klasiku tekstiem. Ibsena Pērs Gints, Agnese un Nora, Šekspīra Aukle un Ofēlija, Raiņa Jāzeps un Tots rezonē cilvēka iedabas mītiskās arhetipiskās struktūras arī moderno varoņu likteņos, ko pierāda precīzi izvēlētie un ļugai nepieciešamie motīvi un pielāgotie lugu fragmenti. Dramaturģes ironiskā intonācija te vairāk izskan kā modernisma mākslu raksturojoša spēka pazīme, kas ļauj domāt par fināla iezīmēto brīvas personības perspektīvu. Tādējādi filozofiskā virsslānī Stumbre komentē postmodernā laikmeta cilvēka esamības destruktivitāti, identitātes izirumu, bet tajā pašā laikā piedāvā iespējamo glābšanos caur spēles spriedzi atbrīvojošo enerģētiku, apliecinot dvēseles nemirstības principu. Jāsecina, ka Stumbres lugā "Aktieri" ieskicējas postmodernisma pārvarēšanas tendences. Stumbre rietumu civilizācijas žņaugos ieskautā modernā cilvēka traģēdiju sliecas pakļaut austrumiem tuvākai mūžīgās atkārtotāšanās idejai un tikai nepabeigtībā un kustībā pieļauj pilnvērtīgas un jēgpilnas dzīves iespēju. Trešais Stumbres daiļrades loks nosacīti iezīmē dramaturģei raksturīgā drāmas rokraksta stabilizēšanos un mākslinieciskās koncepcijas precizēšanos.

32. L.Stumbres drāmas attīstība, konkretizējoties dramaturģiskajai izteiksmei, uzrāda tai raksturīgo tēmu, sižetisko un žanrisko risinājumu, stilistisko meklējumu, centrālo konfliktu un tēlu izveides principus latviešu drāmas procesa kontekstā. L.Stumbres drāma liecina par modernisma tradīcijas aktualizēšanos un nostiprināšanos latviešu dramaturģijā 20.gadsimta 70.gadu 2.pusē. Izvērtējot L.Stumbres daiļrades mākslinieciskās kvalitātes un spēju iekļauties un ietekmēt drāmas procesa virzību, jāsecina, ka visspilgtāk, mākslinieciski novatoriski un konceptuāli precīzi pašas daiļradei izvirzītos vadmotīvus, kuru dominante ir cilvēka sarežģītās iekšējās pasaules izpēte absurda pasaulē un iracionāla vēlme pēc jaunas garīgas brīvības piestrāvētas dzīves telpas izveides, dramaturģei izdodas realizēt nosacītajā daiļrades pirmajā periodā. Agrīnās daiļrades lugās "Zīmējumi smiltīs", "Andersons" un "Tā, lai var redzēt ceļu" visorganiskāk jūtama jaunās autores vēlme rakstīt neordināri, atšķirīgi, radoši izmantojot iegūtās zināšanas par ārzemju modernās drāmas attīstības tendencēm, visspilgtāk –

modernisma raksturīgajām iezīmēm. Iespējams, talantīgas rakstnieces jaunības diktētā vēlme pēc neiegrožotas personiskās un mākslinieka radošās brīvības sakrīt ar padomju realitātes provocēto nepieciešamību runāt metaforu valodā, vienlaikus iezīmējot cilvēka eksistenciālo bezjēgas situāciju un meklējot izeju no tās. L.Stumbre modernajai mākslai raksturīgajā manierē mēģina konfrontēt pasaules uztveres linearitāti ar ciklisko uztveri, atgriežoties pie arhetipiskajām domāšanas struktūrām. Daiļrades turpmākajā attīstībā, īpaši vēlīnajā periodā iezīmējas **divas**, vienas no otras izrietošas, neviennozīmīgi vērtējamas **tendences**, kas signalizē par mākslinieciskuma līmeņa mazināšanās draudiem. Pirmkārt, tā ir dažkārt pašmērķīga eksperimentēšanas vēlme, turpinot asimilēt jau izmantotus, pašas daiļrades koncepcijai neorganiskus izteiksmes paņēmienus, kas rada formālas atkātošanās draudus un pilnībā nerealizē autores izvirzītos mākslinieciskos mērķus. Šis apstāklis rada otru nevēlamu iezīmi, varoņu dialogus vēršot garās, bieži didaktiskās, dramaturģes ideju apliecinošās vārdiskās izpausmēs, mazinot lugu dramatisko potenciālu. Tādējādi var teikt, ka līdz ar dramaturģiskā rokraksta precizēšanos un noformēšanos L.Stumbres daiļradē 20./21. gadsimtu mijā iezīmējas arī radoša krustceļa situācija.

## Avoti

1. Stumbre L. Zīmējumi smiltīs // Intervijas / Lugas. – R., 1982. – 173. – 221. lpp.
2. Stumbre L. Andersons. – Karogs. – 1979. – Nr. 4. – 107. – 124. lpp.
3. Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu // Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu / Lugas. – R., 1989. – 5. – 50. lpp.
4. Stumbre L. Sarkanmataināis kalps // Virtuss / Lugas. – R., 1987. – 69. – 135. lpp.
5. Stumbre L. Kronis // Stumbre L. Kronis / Lugas. – R., 2000. – 9. – 44. lpp.
6. Stumbre L. Slepka un slepkava // Kronis / Lugas. – R., 2000. – 191. – 232. lpp.
7. Stumbre L. Svešinieki šeit // Kronis / Lugas. – R., 2000. – 291. – 334. lpp.
8. Stumbre L. Dancoju, spēlēju // Kronis / Lugas. – R., 2000. – 335. – 366. lpp.
9. Stumbre L. Aktieri // Kronis / Lugas. – R., 2000. – 381. – 418. lpp.



## LITERATŪRA

1. Adorno T.W. Rückblickend auf den Surrealismus. – Surrealismus in Paris 1919 – 1939. Leipzig, 1986. – S. – 693. – 698.
2. Aristotelis. Poētika. – R., 1959.
3. Bahtins M. Karnevāls un literatūras karnevalizācija // Grāmata. – 1991. – Nr.6. – 46. – 52. lpp.
4. Bahtins M. Laiks un hronotops // Kentauris, 1995. – Nr.19. – 111. – 123.lpp.
5. Bankovskis P. Laiku grāmata. – R.,1997.
6. Barts R. Autora nāve // Grāmata. – 1992. – Nr.5,6. –19. – 22.lpp.
7. Baumanis R. No saldā miega mosties...// Avots. –1987. – Nr. 11. – 18. – 19. lpp.
8. Bekets S. Godo gaidot // Avots. – 1987. – Nr.11. – 20. –28. lpp.
9. Berelis G. Bekets ir dzīvs // Latviešu jaunākās prozas izlase. – R., 1995. – 82. – 108. lpp.
10. Berelis G. Specfonds // Berelis G. Mitomānija.– R.,1989. – 40.– 60. lpp.
11. Bergsons A. Par dzīves evolūciju // Kentauris. – 2000. – Nr. 22. – 43. – 52. lpp.
12. Bergsons A. Reālā ilgstamība // Grāmata. – 1990. – Nr. 1. –24. – 28. lpp.
13. Berlins J. Romantiskās gribas apoteoze // Kentauris. – 1995. – Nr. 8. – 29. – 58.lpp.
14. Bībers G. Gunāra Priedes dramaturģija. – R., 1978.
15. Bībers G. Būt vienmēr ceļā // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R., 2000. – 6. – 8. lpp.
16. Braidoti R. Par nomadismu // Mūsdienu feminisma teorijas (antoloģija). – R., 2001. –151. – 177. lpp.
17. Brecht B. Schriften zum Theater / Sämtliche Werke/ Band 4. – Frankfurt am Main, 1963.
18. Breht B. Schriften zum Theater / Sämtliche Werke / Band 3. – Frankfurt am Main, 1963.
19. Bretons A. Sirreālisma manifesti // Karogs. – 1990. – Nr. 12. –172. – 177. lpp.
20. Briede M. Vārda kārdinājums. – R., 1997.

21. Bruks P. No lekcijas, nolasītas 1992.g. aug. Japānā // Teātra Vēstnesis. – 1993. – Nr. 3. – 3. – 6. lpp.
22. Buehler G. Bertolt Brecht – Erwin Piscator / Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften. – Bonn., 1978.
23. Burkard M. Dürrenmatt und das Absurde. Gestalt und Wandlung des Labyrinthischen in seinem Werke. – Bern, 1991.
24. Čakare V. Man patīk un man nepatīk // Diena. – 1995. – 18.oktobris.
25. Čakare V. Leldes Stumbres zīmes sievietes esībai vīrieša pasaulē// Feminisms un literatūra. – R., 1997. – 72. – 87. lpp.
26. Čaklais I. Lelde Stumbre un viņas lugas // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R., 2000. – 516. lpp.
27. Demakova H. Milans Kundera : Esamības svēršana // Grāmata. – 1990. – Nr. 10. – 66. – 67. lpp.
28. Dirrenmats F. Fiziķi // Dirrenmats F. Lugas. – R., 1995. – 113. – 182. lpp.
29. Dirrenmats F. Meteors // Lugas. – R., 1995. – 183. – 260. lpp.
30. Dirrenmats F. Spēlēsīm Strindbergu // Dirrenmats F. Lugas. – R., 1995. – 260. – 327. lpp.
31. 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – R., 2002.
32. Eko U. Rozes vārds. – R., 1998.
33. Es esmu naivais optimists / J.Rokpeļņa intervija ar L.Stumbri // Karogs.1997. – Nr. 3. – 56. – 59. lpp.
34. Esslin M. Das Theater des Absurden. – Reinbek bei Hamburg, 1985.
35. Freinberga S. Leldes Stumbres teātris // Māksla. – 1991. – Nr.1. – 39. – 44. lpp.
36. Freinberga S. P.Putniņš un latviešu drāmas divi gadu desmiti. – R., 1989.
37. Fromms Ē. Brīvība un spontānums // Kentauris. –1995. – Nr. 8. – 88. – 101.lpp.
38. Gādamers H.G. Spēle kā ontoloģiskās eksplikācijas vadmotīvs // Kentauris XXI. – 1994. – Nr.7. –36. –54. lpp.
39. Gardiner P. Kierkegard / Herder / Spektrum Meisterdenker. – Freiburg.(b.g)
40. Glābjoties no pasaules gala / I.Puķes saruna ar L.Stumbri. – Sestdiena, 2002. – 26.janvāris. – 4. – 6. pp.
41. Gulbis A. Mišels Fuko // Grāmata. – 1992. – Nr. 5.6. – 51. – 52. lpp.

42. Gundars L. Priedes modes vilni es negribētu // Diena, 2001. – 26. janvāris. – 11. lpp.
43. Hausmanis V. Padomāsim par autora pozīciju! // Cīņa. – 1982. – 15. jūlijs.
44. Heidegers M. Vēstule par humānismu // Grāmata. –1991. – Nr.10. – 18. – 41. lpp.
45. Helbling R.E. Grotiske und Absurdes – Paradoxie und Ideologie // Friedrich Dürrenmatt Studien zu seinem Werk / Herausgegeben von Gerhard P. Knapp. – Heidelberg, 1976.
46. Hese H. Mākslinieks un psihoanalīze // Grāmata. – 1990. – Nr.9. –25. – 26. lpp.
47. Ibsens H. Celtnieks Sūlness // Ibsens H. Drāmas. – R., 1984. – 367. – 448. lpp.
48. Ibsens H. Eijolfiņš // Ibsens H. Drāmas. – R., 1984. – 449. – 510. lpp.
49. Ibsens H. Leļļu nams // Ibsens H. Drāmas. – R., 1984. – 119. –198. lpp.
50. Irigaraja L. Kad mūsu lūpas sarunājas // Mūsdienu feministiskās teorijas. – R., 2001. – 349. – 361. lpp.
51. Ivbulis V. Uz kurieni, literatūras teorija? – R., 1995.
52. Jung C.G. Menschenbild und Gottesbild // Grundwerk / Band 4. – Olten und Freiburg um Breisgau, 1984. – S. – 68. –110.
53. Jungs K.G. Dvēseles pasaule. – R., 1994.
54. Jurkāns J. Pulkstenis ar dzeguzi // Jurkāns J. Viņš taču ir muļķis / Lugu izlase. – R., 2001. – 51. – 95. lpp.
55. Kalnačs B. Dažu motīvu paralēles Leldes Stumbres un Henrika Ibsena drāmā // Salīdzinošā literatūrzinātne Austrumeiropā un pasaulē. Teorija un interpretācijas. – R., 2000. – 106. – 126. lpp.
56. Kalnačs B. Ibsena zīmē. – R., 2000.
57. Kalnačs B. Lelde Stumbre // Latviešu rakstnieku portreti, 70. – 90. gadi. – R., 1998. – 35. – 47. lpp.
58. Kalnačs B. Modernās drāmas vēsture. – Liepāja, 2001.
59. Kalnačs B. Paaudzes, personības, stilistiskie meklējumi 20. gs. 80. un 90. gadu latviešu drāmā // Teātra Vēstnesis. – 2002. – Nr. 1. –107. – 111. lpp.
60. Kalnačs B. Tradīcija un novatorisms Mārtiņa Zīverta drāmas struktūrā. – R., 1998.

61. Kamī A. Mīts par Sīzifu. – R., 2002.
62. Kamī A. Sirreālisms un revolūcija // Grāmata. – 1991. – Nr. 6. –53. – 58. lpp.
63. Kasīrers E. Apcerējums par cilvēku. – R., 1997.
64. Kavacis A. Virzība latviešu dramaturģijā astoņdesmitajos gados // Karogs. – 1989. – Nr. 5. – 135. – 142. lpp
65. Kilēvica L. Sirreālisma estētika L.Stumbres lugās // Karogs. – 1994. – Nr. 7. – 178. – 184. lpp.
66. Kirkegors S. Slimība uz nāvi // Grāmata. – 1991. – Nr. 5. – 63. – 69. lpp.
67. Lagzdiņa I. Atvērto durvju izjūta // Cīņa. – 1980. – 14.februāris.
68. Lasmane S. Divas homo humanus iespējas // Grāmata. – 1992. – Nr.1. – 36. lpp.
69. Lasmane S. Sagūstītās apziņas metaforas // Karogs. – 1997. – Nr.11. – 163. –168. lpp.
70. Mamardašvili M. Apziņa un civilizācija // Grāmata, 1990. – Nr. 10. – 38. – 44.lpp.
71. Meistars Ekharts. Sprediķi // Grāmata. – 1991. – Nr. 5. – 53. – 59. lpp.
72. Misāne A. Kurš cilvēka dēlam pretojas patiesības pēc? // Karogs. – 1999. – Nr. 2. –164. – 173. lpp.
73. Mūks R. Ceļā uz Rietumu nirvānu – caur Latviju. – R., 2000.
74. Mūks R. Dievu metamorfoze // Grāmata. – 1992. – Nr. 7.
75. Mūks R. Ne garīgumu, ne dvēselīgumu // Kritikas gadagrāmata, 19. – R., 1992. –71. – 81. lpp.
76. Naumanis N. Utopija par tekstu un teātri // Laikraksts "Diena". – 2004. – 28. februāris. – 13.lpp.
77. Nīcše F. Antikrists. – R., 1998.
78. Nīče F. Tā runāja Zaratustra. – R., 2001.
79. Nīče F. Ecce Homo. – R., 1998.
80. Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie // Nietzsche F. Sämtliche Werke / KSA 1. – München, 1993. – S. –9. – 157.
81. Nietzsche F. Zur Genealogie der Moral // Nietzsche F. Sämtliche Werke / KSA 5. – München, 1993. – S. – 245. – 413.
82. Pētersons P. Meteors // Drāmas. – R., 1988. – 5. – 108. lpp.

83. Postmodernisms un latviešu literatūra // Karogs. – 2000. – Nr.8. –156. – 167. lpp.
84. Priedīte A. Romantisma tradīcija latviešu kultūrā // Grāmata. – 1991. – Nr. 1. – 55. – 58. lpp.
85. Radzobe S. Cilvēks un laiks Gunāra Priedes lugās. – R., 1982.
86. Radzobe S. Ingas Ābeles zemdegas jeb mūsu impotentais Apollons // Ābele I. Lugas. – R., 2003. – 5. – 15.lpp.
87. Radzobe S. Par lugām, kuru varoņi vienlaikus dzīvo divās pasaulēs // Grāmata. – 1990. – Nr.1. –52. – 56. lpp.
88. Radzobe S., Ronis M. Dialogs par Daili // Literatūra un Māksla. – 1980. – 17. oktobris.
89. Radzobe S., Tiškeizere E., Zeltiņa G. Latvijas teātris : 70 gadi. – R.: Zinātne. – 1993. – 197.lpp.
90. Radzobe S., Tiškeizere E., Zeltiņa G. Latvijas teātris : 80. gadi. – R.: Zinātne. – 1995. – 192.lpp.
91. Rainis. Spēlēju, dancoju // Kopoti raksti. – 11. sēj. – R., 1981. – 269. – 478. lpp.
92. Rortijs R. Nejaušība, ironija un solidaritāte. – R., 1999.
93. Rubene M. Labirinta pasaule // Grāmata. – 1990. – Nr. 7. – 10. – 16. lpp.
94. Rubene M. Mūžība un pats : Sērens Kirkegors // Grāmata, 1991, Nr. 5. – 60. – 62. lpp.
95. Rubene M. Postmodernisms // Grāmata. – 1991. – Nr. 12. –3. – 7. lpp.
96. Rubenis A. Vai jaunais vienmēr ir labs?// Grāmata. – 1990. – Nr. 9. – 4. – 13. lpp.
97. Sartrs Ž. P. Eksistenciālisms ir humānisms // Grāmata. –1992. – Nr. 1. – 37. – 47. lpp.
98. Segliņš U. Lelde Stumbre / Portreti // Teātris un Dzīve. – R., 1989. – 117. – 123. lpp.
99. Stopards T. Arkādija // Rīgas Jaunā teātra iestudējuma autoreksemplārs, 1997.
100. Strindbergs A. Priekšvārds // Strindbergs A. Jūlijas jaunkundze. – R., 1995. – 67. – 83. lpp.
101. Stumbre L. Deviņas īsas lugas // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R., 2000. – 69. – 176. lpp.

102. Stumbre L. Jūtas // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R., 2000. – 419. – 449. lpp.
103. Stumbre L. Kuģītis miglā // Stumbre L. Tā, lai var redzēt ceļu / Lugas. – R., 1989. – 167. – 221. lpp.
104. Stumbre L. Letiņi // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R., 2000. – 489. – 515. lpp.
105. Stumbre L. Roze // Karogs. – 1991. – Nr. 5./6. – 81. – 106. lpp.
106. Stumbre L. Persijs Dievišķīgais // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R., 2000. – 451. – 488. lpp.
107. Stumbre L. Skatiens no augšas // Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R., 2000. – 265. – 290. lpp.
108. Stumbre L. Spalvas / Stumbre L. Kronis / Lugu izlase. – R., 2000. – 233. – 264. lpp.
109. Stumbre L. Viena nenosūtīta vēstule // Teātra Vēstnesis. – 1991. – Nr. 5./6. – 31.lpp.
110. Svētais Augustīns. Atzīšanās. Astotā grāmata // Kentauris. – 1995. – Nr. 8. – 11. – 27.lpp.
111. Šaitere T. Man riebjas vaidēt. – Laikraksts "Sestdiena". – 1997. – 28. jūnijs. – 13. lpp.
112. Šmids V. Veidot sev skaistu dzīvi // Kentauris. – 2001. – Nr. 26. – 45. – 53. lpp.
113. Špenglers O. Makrokosms // Kentauris. – 1999. – Nr.19. – 6. – 24. lpp.
114. Tjarve B. Latviešu dramaturģija nav mirusi // Karogs. – 1996. – Nr. 10. – 159. –172. lpp.
115. Vārdaune Dz. Jānis Jurkāns // Latviešu rakstnieku portreti, 70. – 90.gadi. – R., 1998. – 7. – 34. lpp.
116. Vārdaune Dz. Vai dramaturģijā ir kas jauns?// Kritikas gadagrāmata. – R.: Liesma. – 1983. – Nr. 11. – 77. lpp.
117. Viņpus laba un ļauna. – R., 1989.
118. Vitgenšteins L. Filozofiskie pētījumi. – R., 1997.
119. Zīverte L. Tukšu telpu apdzīvot nevar // Teātra Vēstnesis . – 1993. – Nr. 3. – 76. – 79.lpp.

120. Zole I. Postmodernisms kā mērķis un līdzeklis jaunākajā latviešu dramaturģijā // Postmodernisms teātrī un drāmā. – R., 2004. – 86. – 91.lpp.
121. Арто А. Театр восточный и театр западный // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М., 1992. – 60 – 64 с.
122. Барт Р. Дидро, Брехт, Эйзенштейн // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М., 1992. – 171 – 180 с.
123. Бентли Э. Жизнь драмы. – М., 1978.
124. Волкенштейн В. Драматургия. – М., 1923.
125. Выготский Л.С. Искусство и психоанализ. – М., 1987.
126. Гюнтер Х.М. Бахтин и "Рождение трагедии" Ф.Ницше // Диалог. Карнавал.Хронотоп / Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М. М. Бахтина, Витебск, № 1,1992. –27 – 34 с.
127. Ионеско Э. О театре // Ионеско Э. Носорог. – Санкт-Петербург, 1999. – 534 – 553 с.
128. Ионеско Э. Разговор о моем театре и о чужих разговорах // Ионеско Э. Носорог. – Санкт-Петербург, 1999. – 554 – 574 с.
129. Ионеско Э. Театр абсурда будет всегда // Ионеско Э. Носорог. – Санкт – Петербург, 1999. – 585 – 590 с.
130. Исаев С. Предисловие //Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М., 1992. – 5 – 11 с.
131. Культурология XX века / Словарь. – Санкт- Петербург, 1997.
132. Мрожек С. Танго // Мрожек С. Хочу быть лошадейю. – М., 1990. –165 – 234 с.
133. Померанц Т. Язык абсурда // Померанц Т. Выход из транса. – М., 1995.
134. Руднев В.П. Словарь Культуры XX века . – М., 1997.
135. Сартр Ж.П. Huis – clos // Сартр Ж.П. Философские пьесы. – М., 1996. –75 – 112 с.

136. Сартр Ж.П. К театру ситуаций // Как всегда – об авангарде / Антология французского театрального авангарда. – М., 1992. – 92 – 94 с.
137. Сартр Ж.П. Миф и реальность театра // Как всегда - об авангарде: Антология французского. – М., 1992. – 94 – 111с.
138. Фрейд З. Психология бессознательного. – М., 1990.
139. Фромм Э. Бегство от свободы. – М., 1990.
140. Эстес К.П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. – К., 2000.
141. Юнг К. Г. Психология бессознательного. – М., 1998.
142. Юнг К. Г. Человек и его символы. – М., 1998. – 165 – 175 с.