

“Noziegums un sods”: Raskoļņikova un Hamleta paralēles

Raskoļņikova protests 1977. gada iestudējumā

1977. gadā Kroders Liepājas teātrī ar pavisam jauniem aktieriem iestudēja Fjodora Dostojevskas romāna “Noziegums un sods” paša veidotu skatuves versiju. Darbība koncentrēta Raskoļņikova līnijā, un Silvija Radzobe šo tēlu nodēvējusi par “grēkus nožēlojošu Hamletu”, kuram, iespējams, pietrūkst intelektuālās dimensijas, taču to viņš aizstāj ar “sāpīgas paššautīšanās traģisko poēziju.”³¹⁶ Tajā pašā 1977. gadā vācu dramaturgs Hainers Millers³¹⁷ saraksta postmodernu lugu “Hamlets – mašīna” (*Die Hamletmaschine*), kurā liela nozīme ir intertekstualitātei. Tostarp atrodami arī citāti no Fjodora Dostojevskas romāna “Noziegums un sods”, vedinot Millera postmodernajā Hamletā saskatīt arī Dostojevskas Raskoļņikovu³¹⁸. Vai šādai paralēlei ir pamats, ja runa ir par šā palimpsesta pirmavotiem? Formāli Šekspīra un Dostojevskas varoņiem ir daudz kopīga: abi ir izglītoti studenti, kuri nespēj samierināties ar sabiedrībā valdošo netikumību, dzeršanu, varaskāri. Šīs morālās kroplības viņu acīs iemieso konkrēti cilvēki (“Hamletā” – Klaudijs, Polonijs, “Noziegumā un sodā” – Svidrigailovs, Marmeladovs). Abiem ir sapņi un vīzijas, abu mīlestība pret jaunām meitenēm (Ofēliju un Soņu) ir pretrunīga un var tikt apšaubīta, abiem ir lojāli draugi (Horācijs, Razumihins) un konflikts ar māti. Abi izvēlas slepkavību kā iedomātu risinājumu, abi arī uzņemas atbildību par izdarīto un pieņem ciešanas kā neizbēgamu priekšnosacījumu apžēlošanai jeb garīgai atdzimšanai. Krodera režijas rokraksts 1977. gada “Noziegumā un sodā” atgādina 1972. gada “Hamletu”

³¹⁶ Radzobe 2006b, 321.

³¹⁷ Heiner Müller, 1929–1995.

³¹⁸ Halipov 2001, 4.

Valmierā – arī Raskoļņikova patiesības meklējumi, līdzīgi kā Hamletam, atduras pret stabilo, nomācošo vidi, kura vai nu jāpieņem, vai jāiet bojā. Nemainīga ir režisora attieksme – noziegums nav attaisnojams nekādos apstākļos. Līdzība jaušama arī iestudējuma gaismu partitūrā un noskaņā, ko “Noziegumā un sodā” Silvija Radzobe raksturo šādi: “Skatuve pastāvīgi grima tumsā. Prožektors izcēla vienu, otru, trešo varoni, dodot tam vārdu. Taču likās, ka tumsa ir dzīva – tur ložņā, klīst, cieš pārējie, vārdu nedabūjušie, mēmie tumsas ļaudis.”³¹⁹

Režisors ar šo uzvedumu turpina jau iestudējumā “Traģisks stāsts par Hamletu, Dānijas princi” (1972) sāktu indivīda un sabiedrības attiecību izpēti fatālās izvēles situācijās. Dostojevskā romāna pārcēlums skatuvei izvirza tēzi, ka vardarbīga sabiedrība neizbēgami rada vardarbīgus varoņus. Jo garīgi attīstītāks ir šis varonis, jo lielāka ir viņa cilvēciskā traģēdija. Šo motīvu Kroders ietver arī Šekspīra traģēdijas “Hamlets, Dānijas princis” iestudējumā 1984. gadā, un par likumsakarīgu kļūst režisora izvēle Hamleta lomu uzticēt Jānim Makovskim, kurš vairākus gadus iepriekš pievērsis gan skatītāju, gan kritikas uzmanību kā Dostojevskā Raskoļņikovs. Iespējams, līdzīga motivācija ir Klaudija lomu paredzēt Jurim Bartkevičam, kurš “Noziegumā un sodā” spēlē Razumihinu, bet Ģertrūdi – Ainai Karelei (Katerina Ivanovna)³²⁰. To, ka Hamleta lomas tēlotāja izvēle nav nejauša, apliecina Krodera stāstītais jau 1981. gada martā Silvijai Freinbergai: “Gribētu [iestudēt] otru “Hamletu” [...]. Visas, pat viscildenākās idejas ar laiku degradējas, un to realizācija dzīvē noved pie varmācības, nežēlības, asinīm...”³²¹ Tajā pašā 1981. gadā, strādājot pie Šekspīra “Ziemas pasakas” iestudējuma, Kroders savos pierakstos atzīmējis, ka

³¹⁹ Radzobe 1993, 279.

³²⁰ Šie aktieri, tāpat Ofēlijas, I. aktiera un Laerta lomas tēlotāji ierakstīti Krodera iestudējuma plānā.

³²¹ Freinberga 1996, 164.

“cilvēka dvēseles dzīves mūžīgie ritmi iet no izmisuma uz stoisku samierināšanos un tālāk uz noskaidrošanos”, un piemetina, ka “šāds attīstības ceļš daiļradē kopīgs gan Dostojevskim, gan Tolstojam, gan arī Šekspīram.”³²² “Noziegums un sods” ir stāsts par pasauli, kurā valda nežēlība, un par Raskoļņikovu kā sava laika produktu, kura iedomātais protests būtībā ir šīs sabiedrības zemiskāko normu pieņemšana. Izrādē vides degradējošo ietekmi iezīmē prologs, kur Razumihins pārstāsta Raskoļņikova sapni par bērnībā piedzīvoto – zēns ir spiests noskatīties, kā zemnieks ar cirvi nosit pirms tam nežēlīgi pērtu zirgu. Bezpalīdzība, ko izjutis bērns, ir pārvērtusies par pieaugušā Raskoļņikova psihisko problēmu. Nauda un vara, alkātība un brutalitāte valda sabiedrībā, kur inteliģencei, morālei un līdzcietībai nav nekādas vērtības. Tāds sabiedrības modelis ir tik dziļi un stabili iesakņojies, ka domājošā, emocionālā cilvēkā raisa bezizejas sajūtu. Iestudējuma traktējums precīzi raksturo noskaņas PSRS 70. gadu otrajā pusē. Arī S. Radzobe dramaturģiskā materiāla izvēli saista ar valdošo sabiedrisko noskaņu, kas raksturo kā Dostojevskā laika Krieviju, tā 70. gadu otro pusi Padomju Savienībā: “[..] tā laikam bija divu dažādu gadsimtu, dažādu laikmetu ārkārtīga sakritība, ko varētu apzīmēt ar vārdiem – sabrukušo ideālu laiks. Vecie ideāli ir zuduši, jaunu vēl vienkārši nav. Un cilvēks, kas sevi apzinās par saprātīgu būtni, izmisīgi meklē izeju no šīs tumsas valstības. No valstības, kur nodevība, cietsirdība, nežēlība, meli ir samezglojušies neatšķetināmā kamolā, radot bezcerīguma un nolemtības sajūtu.”³²³

Sabiedrības morālā krīze ir fons, kas vieno Šekspīra traģēdiju ar Dostojevskā romānu. Izrādē tam veltīta gara epizode, kurā Jāņa Makovska vai Māra Putniņa Raskoļņikovs, Jura Bartkeviča Razumihins un izmeklētājs Porfirījs Petrovičs, ko spēlē Mārtiņš

³²² Freinberga 1996, 166.

³²³ Radzobe 1993, 279.

Antenišķis, apspriež Raskoļņikova publikāciju par nozieguma psiholoģiju. Porfirijs Petrovičs rakstu nepārprotami traktē kā Nīčes pārcilvēka idejas iedvesmotu. Vēl pirms tiek pieminēta Raskoļņikova diskutablā eseja, izrādē izskan Razumihina teksts par sociālistu apšaubāmo ideju noziegumu pasniegt kā “protestu pret sociālās iekārtas nenormālībām.”³²⁴ Tādā veidā režisors konfrontē divas totalitāras varas – staļinisko PSRS un hitlerisko Vāciju, kas politiskiem mērķiem kā argumentāciju manipulatīvi izmantoja Nīčes filozofiju un Marksa idejas par sociālās nevienlīdzības mazināšanu. Demoralizētā padomju sabiedrība ir tiešas šo lielvaru sadursmes sekas. Totalitārisms un divu militāru agresoru sadursme kā laikmeta fons uzsvērts arī 1972. gada “Hamleta” iestudējumā. Izrāde sākas ar karaļa monologu, kurā viņš uzsver savu vienpersonisko varu, un norāda uz Fortinbrasu, kurš:

*sācis uzmākties ar prasību,
Lai zemes atdodam, ko likumīgi
Tā tēvs reiz mūsu brālim zaudējis.*

Atšķirība starp 60. un 70. gadu miju, kad, lai arī jau apslāpētas, tomēr vēl dzīvā atmiņā bija relatīvi brīvās “atkušņa” noskaņas, un ieilgušo stagnāciju 70. gadu otrajā pusē nosaka arī citādu galvenā varoņa traktējumu iestudējumā. Ja Krodera pirmajā “Hamleta” versijā (1972) Hamleta rīcība ir viņa liktenīgā kļūda, tad piecus gadus vēlāk Raskoļņikova rīcību “Noziegumā un sodā” režisors traktē kā likumsakarīgu, jo, totāli samaitātā sabiedrībā augot, vardarbība ir vienīgais aprobētais sacelšanās veids. Riharda Rudāka atveidotajam Hamletam ceļš uz slepkavību ir ārkārtīgi smags viņa iekšējās cīņas dēļ – trauslais inteliģents un humānists sākotnēji pat nepieņem domu kļūt par slepkavu, viņa pirmais impulss ir bēgt prom no samaitātā galma atpakaļ uz Vitenbergu.

³²⁴ Citāti no teksta eksemplāra Liepājas teātra arhīvā.

Turpretī Jāņa Makovska un Māra Putniņa Raskoļņikovs jau izrādes sākumā ir izlēmis izdarīt slepkavību, viņam nav, kurp bēgt, un viņa vienīgās šaubas ir – vai viņš būs spējīgs nosist cilvēku ar cirvi tāpat, kā viņa bērnībā zemnieks nogalināja zirgu. Jau pirmajā monologā viņš izfantazē, pat tīri fiziski izjūt vēl nenotikušo slepkavību, it kā brīnīdamies un neticēdamams tam, ko apjautis pats savā zemapziņā:

Vai patiesi, vai patiesi es ņemšu cirvi, sitīšu viņai pa galvu, sadragāšu galvaskausu.... Kājas slīdēs pa lipīgām, siltām asinīm, lauzīšu vaļā atslēgas, zagšu un trīcēšu: slēpšos, viscaur ar asinīm notašķījies.... Ar cirvi rokā....

Kroders atteicies no Dostojevskas romāna pirmajām sešām nodaļām, kur autors mīkstina Raskoļņikova nonākšanu līdz noziegumam, izsekojot viņa trauksmainajai domu gaitai un detalizēti aprakstot viņa izjūtas pie vecās augļotājas, kurp devies, lai ieķīlātu pulksteni. Vecenes nekaunība mulsina Raskoļņikovu, provocējot pēkšņo atskārsmi, ka situācija šķiet atrisināma, ja augļotājas vairs nebūs uz pasaules.

Tieši sākuma pozīcija, kurā režisors rāda galveno varoni, iezīmē būtisku atšķirību no 1972. gada Hamleta. Raskoļņikova iedomātais protests pret sabiedrības morālo krīzi gan ir mēģinājums sakārtot laiku, kurš “izgāzies no eņģēm”, taču viņa slepkavības motivācija ir drīzāk līdzīga Klauģija psiholoģijai. Viņš ir kā Hamlets, kuru inficējis Klauģijs. Iespējams, ka tieši šādā Raskoļņikova tēla traktējumā meklējama Krodera nākamā “Hamleta” iestudējuma (1984) koncepcija, kurā vairs nav tiešas humānisma un tirānijas konfrontācijas uz skatuves. Otrajā “Hamleta” iestudējumā (un arī pēdējā, 2008. gada iestudējumā) protagonistu un Klauģiju režisors iecerējis rādīt kā vienaudžus, turklāt ne Hamlets, ne karalis nav brīvs no iekšējām pretrunām. Izrādē “Noziegums un sods” Raskoļņikova psiholoģiskā atklāsme iet pretēju ceļu nekā

Hamletam – vispirms ir rīcība kā protesta akts, pēc tam – soli pa solim – seko apziņas pamošanās, sevis tiesāšana, sirdsapziņas mokas, kas atklāj Dostojevskā varoņa patieso, dziļi emocionālo, cilvēcisko būtību, ko Hamlets atklāj jau pirmajos monologos. Uz Raskoļņikova humāno būtību norāda dramatisējuma teksts, kad mēģinājumu sevi attaisnot:

...nevis cilvēku es esmu nokāvis, es esmu nokāvis principu!

pavada šaubas:

..principu gan nokāvu, bet pārkāpt, lūk, nepārkāpu, paliku šajā pusē... .

Skatuves versija iezīmējusi spilgtu paralēli ar Krodera Hamletiem – vajadzību izšķirties starp sava “es” jeb morālās skaidrības saglabāšanu un pakļaušanos sabiedrībā pieņemtajiem vilku likumiem. Šī tēma izrādē izteikti iezīmējas starp Voldemāra Zenberga atveidoto Svidrigailovu, kurš nešauboties pakļauj visu savai pašapliecināšanās kārei; Soņu, kura Indra Briķes tēlojumā par spīti dzīvesveidam saglabā gandrīz vai morālu sterilitāti, un Raskoļņikovu (īpaši Jāņa Makovska tēlojumā), kurš cieš un mokās izvēlē starp paša dabisko humānismu un vardarbības vilinājumu it kā attaisnotu motīvu dēļ un reizē drudžaini cenšas atrast dzīves jēgu, saprast pats sevi. Režisors protagonistu pirmo tikšanos ar Svidrigailovu veidojis kā spraigu dialogu, atsakoties no izvērstajiem tekstiem romānā. Dialoga pamatmotīvs – Svidrigailovs meklē Raskoļņikovā sabiedroto, taču tas visiem spēkiem noliedz garīgo radniecību:

Svidrigailovs: [..] Nu, vai es neteicu, ka mums abiem ir kaut kas kopīgs, ko?

Raskoļņikovs: Jūs nekad tā neesat teicis.

Svidrigailovs: Neesmu teicis?

Raskoļņikovs: Nē!

Svidrigailovs: Man likās, ka es teicu.

Raskoļņikovs: Jums jāiet pie ārsta.

Svidrigailova līnija dramaturģijā nav izvērsta, viņš, tieši tāpat kā Soņa, parādās tikai kā sava veida katalizators, lai atklātu Raskoļņikova pretrunas, šaubas un iespējamās izvēles variantus. Viena ir Svidrigailova morāle, kas atklājas tekstā:

Ar Marfu Petrovnu mēs dzīvojām ļoti satīcīgi. Pātagu es visos septiņos mūsu laulības gados esmu lietojis tikai divas reizes (ja neskaitām vēl kādu trešo, gan visai apstrīdamu gadījumu).

Pavisam cita morāle ir Soņai, ko raksturo viņas dialogs ar Raskoļņikovu pēc tam, kad viņš atzinies viņai slepkavībā.

Soņa. Ko jūs, ko jūs esat ar sevi izdarījis!

Raskoļņikovs. Soņa, cik tu savāda: tu apskauj un skūpsti mani pēc tam, kad es tev pateicu to.

Soņa. Nav, nav neviena par tevi nelaimīgāka visā pasaulē!

Raskoļņikovs. Tātad tu mani neatstāsi, Soņa?

Soņa. Nē, nē, nekad un nekur! Visur, visur iešu tev līdzī! Ak dievs!....Ak, es nelaimīgā!... Un kāpēc, kāpēc es nepazīnu tevi agrāk! Kāpēc tu neatnāci agrāk? Ak dievs! Iešu tev līdzī katrogā....

Šāds tēlu attiecību modelis iezīmējas arī 1984. gada "Hamleta" iestudējumā, bet spilgti izpaužas 2008. gada "Hamleta" iestudējumā, kur Ivo Martinsona atveidotā prinča šaubas un pretrunas tiek konfrontētas ar Elīnas Vānes Horācija morālo skaidrību un Krišjāņa Salmiņa Klaudija morāles trūkumu. Lai arī no pūļa atšķirīgā indivīda izpēte norit pretējos vektoros, gan "Hamleta" iestudējumi, gan "Nozieguma un soda" skatuves versija noved pie viena un tā paša secinājuma, ko formulējusi Silvija Radzobe: "Cīņa ar ļaunumu un despotismu nav iespējama, jo, uzsākot cīņu, cilvēks pieņem ļaunā cīņas līdzekļus un pats kļūst līdzīgs tam, ko cenšas apkarot."³²⁵ Recenzijas autore tomēr apšaubā

³²⁵ Radzobe 1978, 51.

šādu režisora koncepciju: “Ja par galveno uzlūko cilvēka garīgo tīrību, tad, manuprāt, tīrība, ko cilvēks iemanto, necīnoties pret ļaunumu, ir visai diskutējama.”³²⁶ Šim apgalvojumam var oponent, jo režisora principiālā nostāja pret vardarbību neizvirza “garīgo tīrību” kā *omne tempus*³²⁷ nosacījumu. Tieši otrādi – režisors jau izrādes sākumā atklāj apstākļus, kuri noveduši protagonistu līdz rīcībai, kas ir pretrunā ar viņu pašu. Krodera koncepcija pieprasa ko citu – garīgu atdzimšanu, sevis morālu apliecināšanu par spīti apstākļu jeb sistēmas spiedienam. Izrādē šī vajadzība izskan Soņas tekstā: [...] *nostājies krustcelēs, noliecies un noskūpsti vispirms zemi, kuru tu esi apgānījis, bet pēc tam palokies visai pasaulei uz visām četrām debess pusēm un skaļi pasaki visiem: “Es nokāvu!” Tad dievs tev atkal dāvās dzīvību.*

Hamlets garīgi atdzimst, izvēloties mirt. Raskoļņikovs – tad, kad atzīst savu vainu, apzinoties fiziskās ciešanas, kuras sekos katorgā. Atdzimšanai, kas romānā ilgst gadus, režisors izrādē atvēlējis tikai vienu monologu, kur starp pūlim veltītiem nicinošiem vārdiem – *Kā ļautiņi skraida pa ielām, un taču ikkatrs no viņiem jau pēc savas dabas ir neģēlis un laupītājs un, vēl sliktāk, – idiots!* un atzišanos slepkavībā – *Es... Es esmu tas, kas toreiz ar cirvi noslepkavoja un aplaupīja vecu ierēdņa atraitni un viņas māsu Lizavetu* ir tikai dažas aprautas frāzes, pāris vārdu, Raskoļņikovam ieraugot Soņas tēlu:

Tu gribēji, lai es eju, nu tad sēdēšu arī cietumā, un tava vēlēšanās piepildīsies, nu kam tu tā raudi? Arī tu? Rimsties, pietiek: ai, cik tas viss man grūti.

Taču aktiera teksta eksemplārā ir dots arī otrās pakāpes teksts – iekavās ierakstītas Raskoļņikova izjūtas, kuras aktierim jānosspēlē bez vārdiem un kuras atklāj, ka ceļš uz atdzimšanu

³²⁶ Radzobe 1978, 51.

³²⁷ Visu laiku – lat.

sācies jau kopš brīža, kad viņš satiek Soņu: *Viņš piepeši atcerējās Soņas vārdus: [...] skaļi pasaki visiem: es esmu slepkava! Viņš sāka drebēt. Viņa bezizejas grūtsirdība un nemiers bija viņam tik smagi uzvēlušies, ka viņš mestin metās uz šīs jaunās, viengabalainās sajūtas iespējamību. Šī sajūta viņu sagrāba līdzīgi lēkmei, iekrita kā dzirksts viņa dvēselē un piepeši kā uguns liesma pārņēma viņu visu. Viņš atmaiga, pār vaigiem sāka plūst asaras.*

Zemtekstā skatītājiem tas ir nojaušams jau kopš otrā cēliena, kad izskan Raskoļņikova monologs, kurā saskatāma paralēle ar Hamleta “Būt vai nebūt”:

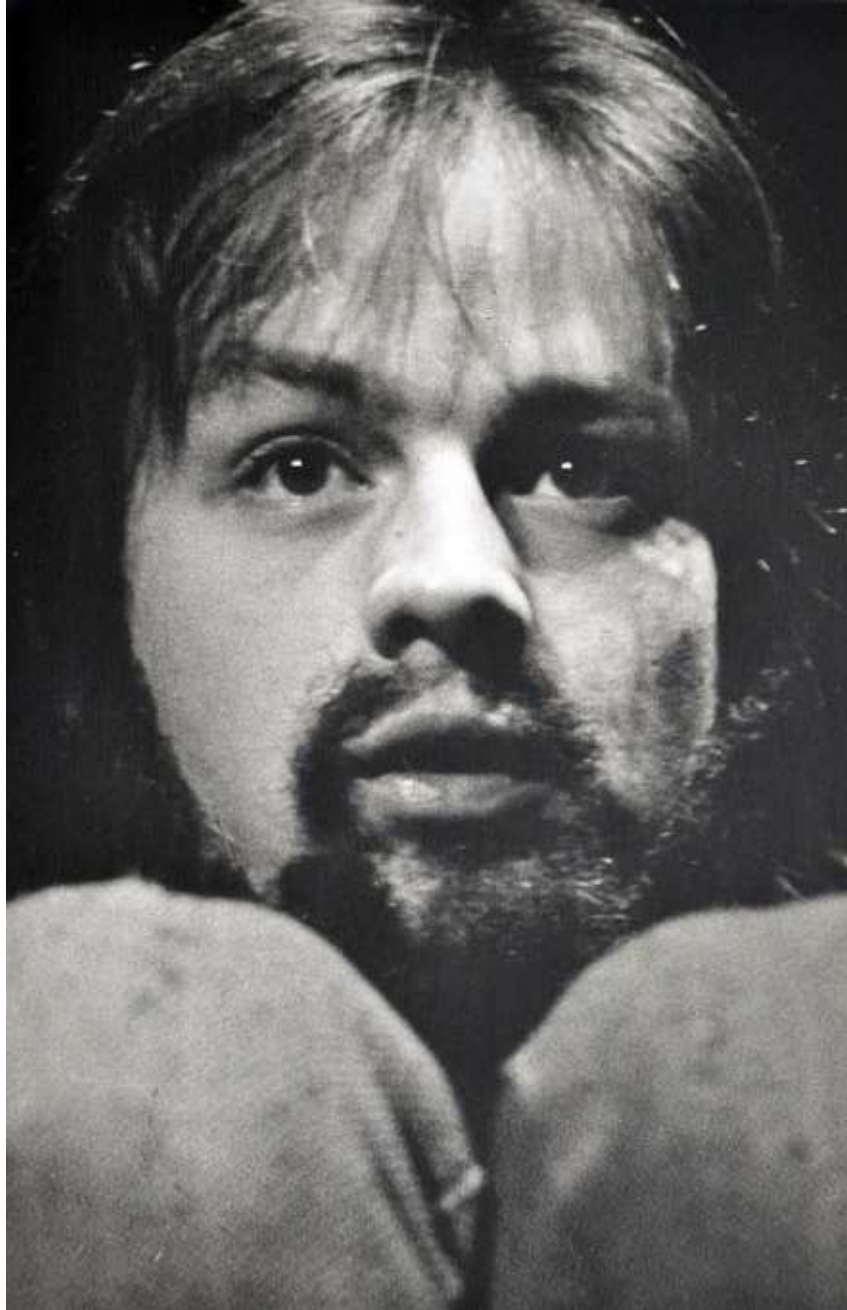
Viss man noriebies. Es būtu laimīgs, ja nomirtu. Nē, tas vienreiz jāizbeidz. Varbūt noslīcināties? Nē, tas ir nejauki... ūdens tik pretīgs. Iešu uz iecirkni un atzīšos! Nu ko, tā arī ir izeja! Tomēr izbeigšu, tāpēc, ka es tā gribu... Bet vai tā ir izeja? [...] Un arī piekusis es esmu: kaut varētu drīzāk kaut kur apgulties vai apsēsties!

Par Raskoļņikova vēlmi garīgi attīrīties liecina arī viņa attieksme pret māsu, Soņu, Katarinu Ivanovnu. Arī Raskoļņikova reakcija uz Svidrigailova nekārtīgiem stāstiem un tīksmināšanos, iegūstot par sievu 14 gadus vecu meiteni, būtībā bērnu, liecina par principiālu atšķirību starp šiem tēliem. Aktiera bez vārdiem nospēlētā iekšējā pārvērtība izrādes pēdējā monologa laikā attaisno emocionālo finālu, kur pēc Raskoļņikova atzīšanās vārdiem izskan patētisks Soņas teksts:

Mums priekšā vēl astoņi katorgas gadi – cik daudz gandrīz nepanesamu moku un cik daudz bezgalīgas laimes!

1977. gada “Nozieguma un soda” iestudējums met sava veida tiltu no Krodera pirmā “Hamleta” iestudējuma Valmierā uz otro “Hamletu” Liepājā, turpinādams 1972. gada noskaņu un vēlmi izprast inteliģenta cilvēka psiholoģiju viņam naidīgā

un nepieņemamā vidē. Tāpat kā “Hamleta” iestudējums, arī Dostojevskā romāna skatuves versija atklāj cilvēka ļaunuma un morāla pagrimuma cēloņus, ikviena cilvēka dabas pretrunīgumu. Kroders nešaubīgi uzsver humānisma un emocionalitātes garīgo pārkumu nestabilās, duālās situācijās. Vienlaikus režisors neattaisno noziegumu, viņaprāt, atdzimšana nav grēku atlaišana – izrādes izskaņa nav gaišu cerību pilna, tā drīzāk ir smeldzīga, ļaujot saprast, ka garīgās mokas, kurām sevi pakļāvis Raskoļņikovs, ir grūtāk panesamas par fizisku bojāeju.



Raskolnikov – Jānis Makovskis

Foto: Liepājas teātra arhīvs

Ekscentrika un vērtību sajukums 1994. gada iestudējumā

To, ka Krodera daiļrades periodam Liepājā raksturīgs zināms romantisms, kas izpaužas emocionālā skatuves valodā, apliecina atšķirīgais “Nozieguma un soda” traktējums, kad režisors veido otru skatuves versiju – 1994. gadā Nacionālajā teātrī. Uzvedums top mazajai zālei. Lai arī pamatā režisors izmanto Liepājā radīto dramatisējumu, teksts ir būtiski īsināts. Raskoļņikova iedomātais protests pret sabiedrības pagrimumu ir mazāk emocionāls nekā Liepājas iestudējumā, vairāk filozofiski pamatots. Leonīda Grabovska Raskoļņikova tēlā ir vairāk ironijas, viņš pat ir ekscentrisks, apsēsts ar nozieguma ideju, kura galu galā sagrauj viņu kā personību. Normunds Naumanis laikrakstā “Labrīt” raksta: “Šīs eksaltētās ciešanas, pārgrieztu acu izmisums, uzspēlēti spontānās ģībšanas, roku sātaniskā plastika, ķermeņa “tārpīgums”, nirdzīgās intonācijas.”³²⁸ Galvenais varonis Nacionālā teātra uzvedumā netiek virzīts uz atdzimšanu, pat ne uz ciešanām, kas viņu šķīstītu. Te visi, līdzīgi kā Krodera veidotajā 1997. gada “Hamleta” iestudējumā, vairāk vai mazāk ir neatgriezeniski samaitāti. Par to liecina Silvijas Freinbergas atreferētais “Nozieguma un soda” mēģinājums, kurā Kroders, Leonīds Grabovskis un Ivars Puga (Svidrigailovs) pārrunā lomu traktējumu:

L.G. Bet ja tu kā Svidrigailovs ironiski atbildi? Nošauties varētu, pakārties varētu? Kāda viņam sajūta?

O.K. Dostojevskis te nav precīzs. Nošaušanās saistās ar to, ka nedabū Duņu. Te var dažādi spēlēt, vai nu rupju kaislību, vai kā citādi, bet Svidrigailovam svarīga ir šķīstīšanās vajadzība.

L.G. Šķīstīšanās – lai dzīvotu vai aizietu? [..]

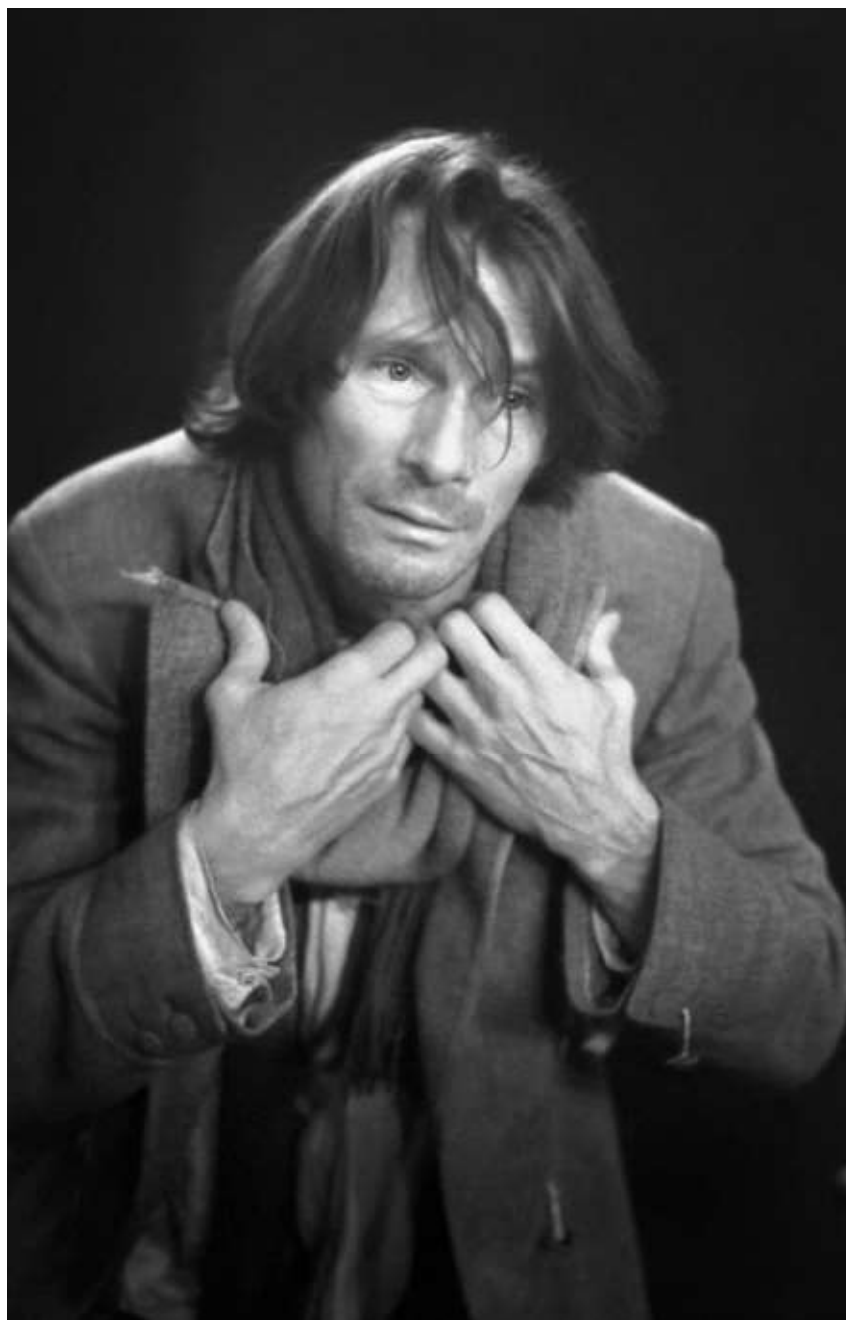
³²⁸ Freinberga 1996, 311.

*O.K. Lai aizietu – tā jau ir reliģija, tā jau ir viņpasaule. Viņam ir vajadzība iet uz vannas istabu un nomazgāties. Tu nošaujies tāpēc, ka tev tā šķīstīšanās nesanāk.*³²⁹

Šajā iestudējumā atspoguļojas pagājušā gadsimta 90. gadiem raksturīgā laikmeta izjūta – absolūts vērtību sajukums, vilšanās Latvijas kultūrpolitikā un skarbā ikdienas realitātē, kas ir savā ziņā smagāka nekā padomju stagnācijas nomācošā atmosfēra. To uztvēris izrādes recenzents Aldis Linē: “Neviļus tīri jānodreb, jo pēkšņi šķiet, ka Dostojevskis nav vis jau sen miris krievu literatūras klasiķis, bet gan viens no mums zālē, kurš kā mikroskopā redz mūsu laiku, traģiski apjauš saiknes “noziegums – sods” sašķobīšanos šodien, jūt, ar ko tas varētu draudēt sabiedrībai. [...] Kaut kāda biedējoša nokrāsa vijas ap Raskoļņikova teoriju par vienkāršajiem cilvēkiem un tiem, kas drīkst nogalināt. Ak Dievs, cik tas biedējoši un sāpīgi izskan šodien [...]. Bet Raskoļņikova teorija vēsta, ka valda tas, kurš uzdrīkstas vairāk par visiem. Vairāk slepkavot, dižāk melot.”³³⁰ Izrādes finālam ir atņemts jebkāds romantisms, pat cerība. Soņas fināla tekstā vairs netiek pieminēta laime, palikuši tikai “astoņi gadi katorgas”. Viens tēls pēc otra atstāj šo pasauli pa vienkāršu, nedrošu dēļu laipu, stingas, zilas gaismas pavadīti.

³²⁹ Freinberga 1996, 310.

³³⁰ Linē 1994.



Raskolnikov – Leonīds Grabovskis

Foto: Laimonis Stīpnieks