

Kādreiz jāpabrīnās, kādas dīvainas un neizskaidrojamas nozīmes bildītes saglabā mūsu atmiņā. Vai nu viņai (atmiņai) labāk zināms, ko un kā atcerēties, vai arī mēs čakli sev melojam, turot par svarīgu ko tādu, ko patiesībā nebūtu jātur svarīgāku par izēstu olas čaumalu.

Manas atmiņas spilgto, neizskaidrojamo, fatālo bildīšu failos palikusi kāda saruna no vētrainās un leģendārās Daugavpils teātra latviešu trupas dzīves. Un bildīte ir šāda: es sēžu kādā drūmi smagnējā Daugavpils *biezā* darboņa kabinetā, kurš caur kādu tur trejdevēto personu izteicis iespējamo nodomu mazliet pafinansēt dzimtās pilsētas pēkšņi skandalozi slavenu kļuvušo teātri. Un šis *biezais* man, šķelmīgi smaidot, jautā: “Un kā būtu, ja mēs jums iedodam naudu, un jūs uzvedat Hamletu?” Ne no naudas, ne no Hamleta toreiz nekas nesanāca, bet es ilgi, ilgi pēc tam domāju hamletisko jautājumu: Kas viņam Hamlets un kas viņš tam?

Nedomāju, ka Hamlets viņam bija rokas – vai kaut galdagrāmata.

Bet, vispārinot šo parādību, – ir tā, ka katrs cilvēks iedomīgā paštaisnumā brīžiem kaprīzi sasapņojas: “Ek, kā būtu, ja es noliktu mājās, piemēram, Mēlas Venēru, vai nopirktu pusdienas no paša Maksima un ar lidmašīnu tās atvestu uz Daugavpili, vai Sofijas Lorēnas krūšturi?... Vai Hamletu?... Vai kaut ko tādu?.. Sirdij – nē, prātam – nē... (Bet, tiešām, kuram orgānam to kārojas?)

Un tagad padomājiet, kas ir un kādam jābūt mūsu izlolotam, izsapņotam, aplamātam un aplaimotam *Homo Novus*?

Brīžiem mēs jau ne ar ko neatšķiramies no D-pils *biezāniša*. Katram ir savas informācijas failu robežas (Šekspīrs? – jā, lasīju!), katram savi sapņu arhetipi – kas tāds, ko noteikti, noteikti kārojas iegūt savā īpašumā, pieredzē, lielībā, katram ir sava lietu kārtība (ja X darītu To, nevis to, ko viņš dara, cik pareizi, cik skaisti tas būtu un kā es viņu mīlētu... Mums katram gribas tā pavēlēt: “Ek, ... šurp!” Un tad tas Šurp (lasi – *HM*) ir pagājis.

Kas mums *Homo Novus* un kas mēs tam?

Mēs uzdodam šo un citus jautājumus sev un citiem. Un skatāmies notikuma lauskās, lai ieraudzītu Jaunā Cilvēka seju. Vai glīta? Vai gudra, vai *smējīga*, vai atraktīva, vai saprotoša? Vai mūsu publika šo seju redz tādu, kā mēs to redzam? Vai kritiķiem ir interesanti ar šo seju parunāt? Vai krunciņas šajā sejā ir no ironiskā smaida vai no vecišķuma? Vai tai ir krievu teātra, vai Koršunova, vai, varbūt, klejojošo anģļu vaibsti? Gribētos gan, lai Jaunais Cilvēks (arī Iznirelis) būtu reāls, nesadomāts, nemākslots, brīvs, drošs un priecīgs.

## SATURS /CONTENTS

Festivāla direktora Pētera Krilova uzruna Adress of the festival director Pēteris Krilovs	1. lpp 33. lpp
<i>Homo Novus '99</i> statistika Statistics of the festival	3. lpp 34. lpp
<i>Homo Novus '99</i> viesi Guests of the festival	3. lpp 34. lpp
<i>Homo Novus '99</i> izrādes Performances of the festival	4. lpp 35. lpp
Seminārs "Baltijas valstu teātru kultūrpolitikas apskats" Seminar "The Baltic Theatre Policy Review"	5. lpp 35. lpp
Diskusijas <i>Homo Novus '99</i> ietvaros Programm of festival <i>Homo Novus '99</i>	12. lpp 36. lpp
Diskusijas par starpkulturālo sadarbību "Kas es esmu?" Discussion on intercultural co-operation "Who am I?"	12. lpp 44. lpp
Festivālu direktoru tikšanās Meeting of festival Directors	14. lpp 46. lpp
Par nevalstisko organizāciju lomu kultūrā On the role of NGO's in culture	15. lpp 47. lpp
Diskusija par dramaturģiju mūsdienu teātrī. "Kas ir jaunā drāma?" On the role of drama in theatre today. "What's new drama?"	15. lpp 47. lpp
Diskusija ar jaunajiem režisoriem. "Es varētu būt zaglis..." Discussion with the young stage directors. "I could be a thief..."	17. lpp 49. lpp
Festivāla izrāžu apskats. "Koordinācija starp prātu un emocijām" Review of <i>Homo Novus</i> festival "Coordination between emotion and reason"	19. lpp 52. lpp
<i>Homo Novus '99</i> recenzijas presē Homo Novus Newspaper Reviews	22. lpp 55. lpp
Nevalstiskie teātri Latvijā Independent Theatres in Latvia	26. lpp 60. lpp
JTI projekti 2000 – 2001 Projects of JTI 2000 – 2001	29. lpp 62. lpp
<i>Homo Novus 2001</i> <i>Homo Novus 2001</i>	29. lpp 63. lpp
<i>Homo Novus '99</i> atziņas Conclusions of <i>HN '99</i>	29. lpp 59. lpp
Sadarbības partneri un finansētāji Partners of co-operation and supporters	64. lpp 64. lpp

### 3. Starptautiskais Jaunā teātra festivāls *Homo Novus '99*

## STATISTIKA

(Rīga 1999. gada 25. – 31. oktobris)

#### Tēma:

dramaturģiskais teksts kā mūsdienīgas teātra izrādes pamats

12 Latvijas un 12 ārzemju izrādes (Maķedonija, Somija, Lielbritānija, Čehija, Krievija – 2, Lietuva – 3, Igaunija – 2)

6 diskusijas

1 seminārs

5 preses konferences

2 meistardarbnīcas

2 balles

Britu dramaturģijas izstāde

*Jam Session*

37 īpaši viesi

10 sadarbības partneri: *Intercult / Zviedrija,*

Latvijas Nacionālā opera, Jaunais Rīgas teātris, Dailes teātris,

Nacionālais teātris, Rīgas Krievu drāmas teātris, studijteātris

*Skatuve*, Sporta muzejs, Liepājas teātris, neatkarīgais teātris

*Mūris*, Rīgas Latviešu biedrība

9 finansētāji: Rīgas Domes Kultūras pārvalde,

Kultūrkapitāla fonds, Sorosa fonds – Latvija, *The British*

*Council*, *Goethe Institut Riga*, *Svenska Institut*, *EU /*

*Kaleidoscope*, *Open Society Institute*

14 sponsori: viesnīca *Latvija*, *Latnet*, *Finnair Riga*, *LDC – Ricoh*, LNT, Arnavs, *A – Raminent*, *Elva*, *Rīga Taxi*, Diena, radio Klasika, SWH, *The Baltic Times*, Santa

42 atbalstītāji,

13 informatīvie sponsori,

70 akreditētie žurnālisti, masu mediju pārstāvji

60 brīvprātīgi palīgi – Latvijas augstskolu studenti

Festivāla kopējā tāme 80 000 Ls

7080 skatītāji

Komanda:

Pēteris Krilovs – festivāla direktors

Baiba Tjarve – festivāla programmu direktore

Zane Keiša–Kreichberga – festivāla programmu koordinatore

Edīte Dančberga – festivāla menedžere

Ilze Rudzīte – sabiedrisko attiecību menedžere

Ilze Kļaviņa – redaktore un informācijas menedžere

Izolde Cēsniņa – festivāla māksliniece (vizuālais tēls pilsētā)

Linda Lūse – festivāla māksliniece (tipogrāfijas darbu dizains)

Agnese Treija – festivāla viesu serviss

Ieva Ozoliņa – festivāla tulkošanas koordinatore

Gatis Gāga – tehniskais direktors

Ineta Gadzjus – grāmatvede

### *Homo Novus '99*

## VIESI

*Katrin Klingan* – festivāls *Wiener Festwochen /* Austrija, Vīne

*Ivana Vujic* – teātra *Belef* režisore / Dienvidslāvija, Beļgrada

*Nathalie Vimeux* – Aviņonas festivāla programmas *Theorem* direktore / Francija, Parīze

*Bernard Faivre d'Arcier* – Aviņonas festivāla direktors / Francija, Parīze

*Christoph Bladin Estournet* – ONDA (*office national de diffusion*) ģenerālsēkretārs / Francija

*Ivica Buljan* – teātra žurnāls *Frakcija /* Horvātija – Zviedrija

*Peeter Jalakas* – teātra *Von Krahl* mākslinieciskais vadītājs, festivāla *Baltoscandal* direktors / Igaunija, Tallina

*Kullii Holsting* – Igaunijas Dramaturģijas aģentūras vadītāja / Igaunija

*Marco Martinelli* – Ravennas teātra režisors / Itālija, Ravenna

*Yelena Nevezina* – teātra režisore / Krievija, Maskava

*Inna Sterligova* – festivāla centra *Baltic House* direktore / Krievija, Sanktpēterburga

*Michail Gruzdov* – teātra režisors / Krievija, Sanktpēterburga

*Lucy Neal* – festivāla *LIFT* direktore / Lielbritānija, Londona

*Audronis Liuga* – Teātra un kino informācijas centra direktors / Lietuva, Viļņa

*Oskaras Koršunovas* – teātra režisors, Oskara Koršunova teātra mākslinieciskais vadītājs / Lietuva, Viļņa

*Martynas Budraitis* – Oskara Koršunova teātra menedžeris / Lietuva, Viļņa

*Theo Ruyter-Lantaren / Venster-Rotterdam* izpilddirektors / Nīderlande, Roterdama

*Kjetil Skojen* – projekta *Passage Nord* mākslinieciskais vadītājs / Norvēģija, Oslo

*Jukka Hytti* – teātra *Q-teatteri* direktors / Somija, Helsinki

*Harri Toivonen* – festivāla *Helsinki 2000* tehniskais direktors / Somija, Helsinki

*Heikki Kujjanpaa* – aktieris, režisors / Somija, Helsinki

*Lajos Sandor* – teātra žurnāls *Szin haz /* Ungārija

*Nele Hertling* – teātra *Hebbel Theater* un festivāla *Theater der Welt* direktore / Vācija, Berlīne

*Hannah Hertzog* – teātra kritiķe / Vācija

*Tankret Dorst* – festivāla *Bonner Biennale* direktors, dramaturgs / Vācija, Bonna

*Ursula Ehler-Dorst* – festivāla *Bonner Biennale* direktore / Vācija, Bonna

*Lena Josefsson* – teātra *Skanes Dansteater* mākslinieciskā vadītāja / Zviedrija

*Barbro Smeds* – teātra režisore, dramaturģe / Zviedrija

*Chris Torch* – producēšanas centra *Intercult* mākslinieciskais vadītājs / Zviedrija, Stokholma

*Mamadou Sene* – improvizators / Zviedrija, Stokholma

*Andreas Drufva* – kultūras apmaiņas un sabiedrības departamenta pārstāvis / Zviedrija, Stokholma

*Asa Lundmark* – Zviedru institūta teātra un dejas programmas vadītāja / Zviedrija, Stokholma

*Vladimir Milchin* – režisors / Maķedonija, Skopje

# Homo Novus '99 PROGRAMMA

## LATVIJAS IZRĀDES

- Dailes teātris  
Raina *Pūt, vējini!* (režisors Oļģerts Kroders)  
G. de Mopasāna *Milulis* (režisors Mihails Gruzdovs)  
*Lidojums pāri savannai Mr. Spoguļa helikopterā* (režisori un autori – Gatis Šmits un Regnārs Vaivars)
- Latvijas Nacionālais teātris  
A. Vampilova *Vecākais dēls* (režisors Regnārs Vaivars)
- Jaunais Rīgas teātris  
*XX.gadsimts.Pojezd – prizrak.Vision Express.* (autors un režisors Alvis Hermanis)  
F. Dostojevskas *Idiots* (režisors Viesturs Kairišs)  
J.V. Gētes *Verters* (režisors Pēteris Krilovs)  
A. Puškina *Piķa dāma* (režisors Alvis Hermanis)
- Rīgas Krievu drāmas teātris  
A. de Misē *Ar mīlestību nejoko* (režisore Jeļena Ņevezina / Krievija)  
Neatkarīgais teātris *Mūris / Liepāja*  
J. Rezā *ART* (režisors Lauris Gundars)  
Liepājas Drāmas teātris  
G. Flobēra *Bovari kundze* (režisors Imants Jaunzems)
- Studijteātris *Skatuve*  
J. Rambas *Pirmais cēliens* (Oresta Silabrieža mūzika, Anša Rūtentāla režija, asociācijas *Ceturtais prožektors* projekts)  
O. Muhinas *Ņaņa, Ņaņa* (režisore Zane Kreicberga)

## ĀRZEMJU IZRĀDES

- Igaunija  
T. Lindgrēna *Čūska ceļš* – Igaunijas Drāmas teātris, režisors Prīts Pedajass  
M. Māterlinka *Peleass un Melizande* – *Studio Theatrum*, režisors Lembits Petersons
- Lietuva  
H. Ibsena *Heda Gablere* – Kauņas Drāmas teātris, režisors Gintars Varns  
M. Ravenhilla *Shopping & Fucking* – O.Koršunova teātris, režisors Oskars Koršunovs  
*Kokakola / Carefree* – teātris *Gliukai*, režisors Bens Šarka
- Lielbritānija  
D. Tomasa *Pilsēta, kas sajuka prātā* – *Volcano* teātris
- Somija  
*Raudas* – *Theater Venus / Universum Production*
- Krievija  
H. Pintera *Sargs* – *Teatr na Ļiteinom*, režisors Jurijs Butusovs  
*Biškopji* – radošā apvienība *Muļķu kuģis*, Maskavas Debiju centrs, režisors Nikolajs Roščins
- Maķedonija  
T. Derviši *Veļu pārnākšana* – Albāņu Drāmas / Tautību teātris, režisors Vladimirs Milčins
- Čehija  
*Piškanderdula* (apakšvirsraksts *Jozefs!!!*) – *Archa* teātris, izrādes veidotāji Vera Ričarova, Františeks Vīteks

## Seminārs

# THE BALTIC THEATRE POLICY REVIEW

### IDEJA:

■ 1998. gadā Latvijā tika izstrādāts Eiropas padomes ekspertu un Latvijas Kultūras ministrijas ziņojums "Kultūrpolitika Latvijā", kurā tika analizēta arī teātra attīstības politika un ieteikti Latvijas kultūrvidē veiksmīgākie teātru attīstības modeļi. Tomēr skaidri kritēriji vēl joprojām nav formulēti. Tādēļ Jaunais Rīgas teātris sadarbībā ar Latvijas Jaunā teātra institūtu un producēšanas centru *Intercult* (Zviedrija) uzņēmās iniciatīvu organizēt starptautisku semināru ar Eiropas ekspertu piedalīšanos, kas būtu veltīts Baltijas teātru attīstības politikai.

### MĒRĶI:

- pievērst Latvijas kultūrpolitikas veidotāju uzmanību teātru finansēšanas, menedžmenta un attīstības problēmām,
- lai veiktu ilgtermiņa stratēģisko plānošanu, produktīvāk ieguldītu naudu un tehniskos un mākslinieciskos resursus, panākt skaidru un precīzu valsts teātru subsidēšanas principu un kritēriju izstrādi,
- veicināt tādu Latvijas teātru kultūrpolitikas izstrādi, kas vienlaikus būtu gan atbilstoša vietējiem apstākļiem, gan saskanētu ar Eiropas savienības ekspertu ieteikumiem, būtu funkcionāla un mobila,
- radīt dialogu starp kultūrpolitikas veidotājiem un teātra praktiķiem par dažādām aktualitātēm (neatkarīgu grupu un struktūru attīstības tendences Baltijas valstīs, starptautiskā sadarbība, informācija, ienākumi, subsīdiju avoti, darbs ar mērķauditoriju),
- lai iepazītos ar kaimiņvalstu kultūrpolitikas nostādņēm,

teātru situāciju, finansiālo un juridisko statusu, seminārā līdz ar Latvijas kultūrpolitikas veidotājiem – Kultūras ministriju, Nacionālo kultūras padomi, deputātiem, teātru direktoriem – uzaicināt pārstāvjus no Igaunijas un Lietuvas.

### NORISE:

- I daļa veltīta situācijas raksturojumam un salīdzinājumam trijās Baltijas valstīs (Kultūras ministriju pārstāvju ziņojumi, sabiedrisko fondu viedokļi, teātru vadītāju pieredze finansiālo jautājumu risināšanā, īpašu uzmanību veltot valsts subsidēto un neatkarīgo teātru atšķirīgajiem modeļiem, kopsakarībām, problēmām);
  - Mērķis – dot konkrētu, bet maksimāli plašu un objektīvu ieskatu vietējā kultūras situācijā. Lai sniegtu efektīvus ierosinājumus kultūrpolitikas izstrādē, eksperti uzklauza dažādus viedokļus, diskutē ar teātru vadītājiem par teātru radošajām problēmām un perspektīvām saistībā ar finanšu piesaisti.
  - II daļa – ekspertu viedokļi un ieteikumi, kas ilustrēti ar konkrētiem piemēriem;
  - Mērķis – sekmēt produktīvu teātra attīstības koncepciju izstrādi.
- Dalībnieki: Latvijas, Lietuvas, Igaunijas KM pārstāvji, teātru direktori, menedžeri, *Homo Novus* viesi, teātra kritiķi, masu mediju pārstāvji, interesenti.
- Eksperti:  
**Kriss Torčs** – producēšanas centra *Intercult* direktors / Zviedrija  
**Marko Martinelli** – *Teatro delle Albe* mākslinieciskais vadītājs / Ravenna (Itālija)  
**Barbara Smedsa** – dramaturģe, režisore / Zviedrija

## LATVIJA

Semināru atklāja LR kultūras ministre **Karina Pētersone**, klātesošos īsi iepazīstinot ar valsts finansējumu kultūrai (1 % no valsts kopējā budžeta, 4 % no nacionālā kopprodukta) un pauzot pārliecību, ka daudzas lietas kultūras jomā var sakārot bez tūlītējas finansējuma palielināšanas: likumdošanas, kultūrpolitikas pilnveidošana.

**K. Pētersone.** Nozīmīgs bija lēmums 1998. gadā 13. janvārī izveidot Kultūrkapitāla fondu (KKF), kas ir valsts dibināta un finansēta aģentūra, kura strādā, pamatojoties uz septiņām ekspertu padomēm un vienu lielo padomi. Pašlaik fonds gadā saņem **2,5 miljonus** latu (vairāk nekā 5 milj. ASV dolāru). Kopējais Latvijas valsts kultūras budžets ir apmēram 18 milj. latu gadā. Agrāk ministrija pārsvarā finansēja kultūras institūcijas, muzejus, bibliotēkas, profesionālos valsts teātrus, mūzikas un mākslas skolas. Līdzsvars starp kultūras institucionālās daļas uzturēšanu un radošo procesu tika izjaukts. Saeimas lēmums par KKF dibināšanu tika radīts ar mērķi palīdzēt radošajam procesam. KKF naudu piešķir pēc konkursu principa. Katru gadu tiek organizēti četri konkursi, kuros tiek iesniegti un izvērtēti projekti septiņās padomēs. Padomēs piedalās eksperti, ko deleģē nozares asociācijas, kā arī divi Kultūras ministrijas pārstāvji. Ministrija pārrauga finansējumu un atskaitās valdībai. Parasti finansējumu saņem aptuveni katrs piektais no iesniegtajiem projektiem.

Par nodokļiem. Mums ir atvieglojumi ienākuma nodoklim, ja uzņēmums ziedo kultūras atbalstam. Esam izstrādājuši jaunu likumu, kas palielinās ziedotāju skaitu un arī precizāk definēs tiesības, pienākumus un atbildību ziedotājiem un tiem, kas saņem ziedojumus. Būs iespējami arī tieši ziedojumi, ne tikai ar fondu starpniecību. Problēma ir tā, ka Latvijas likumdošanā vēl nav definēts mākslinieka statuss. Šī jautājuma risināšana ir ministrijas tuvākajos plānos. Mēs mēģinām Latvijai pielāgot Skandināvijas valstīs eksistējošo modeli. Jādefinē jautājumi: kas ir pašnodarbināta persona, jautājumi par sociālām garantijām, par juridisko statusu, par profesijas definīciju.

**Eduards Liniņš.** Pievērsīšos nacionālajai programmai *Kultūra*. 1998. – 1999. gadā esmu bijis šīs programmas teātra sadaļas darba grupas vadītājs. Raksturojot teātra un valsts finansālās attiecības, jāakcentē divi aspekti. Pirmkārt, valsts dotētie teātri galvenokārt ir valsts institūcijas, kam jāpakļaujas samērā striktai valsts budžeta plānošanas gaitai. Otrkārt, budžets tiek apstiprināts pastāvīga finansālā spiediena un deficīta apstākļos. **1998.** gadā nozīmīga bija Kultūrkapitāla fonda nodibināšana. Pirmo reizi neatkarīgie un valsts teātri tiek uzskatīti par līdzvērtīgiem konkurentiem finansējuma saņemšanai.

Nacionālajā programmā *Kultūra* tiek formulētas pamatproblēmas, kas kavē normālu teātra nozares attīstību. Pirmkārt, būtu jānosaka skaidri kritēriji, pēc kuriem valsts finansējums tiek piešķirts teātra mākslai. Otrkārt, attiecības starp valsti un teātriem ir beztermiņa, tāpēc tās var šķīst mūžīgas, tomēr jāatceras, ka tās var beigties līdz ar finanšu gada noslēgumu. Treškārt, ir strikta robeža valsts finansējuma saņemšanai starp valstisko un nevalstisko sektoru. Neatkarīgam teātrim ir praktiski neiespējami saņemt regulāru valsts atbalstu. Tā ir arī psiholoģiska barjera: agrākajos gados dibinātie valsts teātri nesen izveidotos neatkarīgos teātrus neuztver nopietni. Viens no pirmajiem soļiem būtu konsultatīvas teātra padomes izveidošana.

Šobrīd Latvijā darbojas viens municipālais teātris, septiņi valsts teātri un apmēram 10 – 12 neatkarīgie teātri. Lielākais skatītāju skaits ir valsts un pašvaldības teātriem. Ieņēmumi par biļetēm veido apmēram 35 % no teātra budžeta. 65 % finansē valsts sponsori. Piemēram, Dailes teātri valsts dotācija ir 25 – 27 %, reģionālajos teātros šis procents ir augstāks – 60 %; Nacionālajai operai valsts dotācija ir 56 %, kas ir viszemākais rādītājs Eiropā. Šādi finansējuma sadales kritēriji ir izveidojušies vēsturiski, valdība mēģina atbalstīt valsts dibinātos teātrus, lai tie varētu izdzīvot. Tā ir izdzīvošanas politika.

• Vai es saprotu pareizi, ka Latvijā nepastāv profesionāla konsultatīva padome, un dotācijas piešķir Kultūras ministrijā pēc politiskiem kritērijiem?

• Diemžēl jums ir gandrīz taisnība.

• Kā ir ar starptautisko sadarbību?

• Kultūras ministrija pārsvarā atbild par teātru aktivitātēm ārzemēs, par viesizrādēm un lielākoties arī par piedalīšanos starptautiskos pasākumos ārzemēs. Savukārt, šo festivālu (*Homo Novus* – sast.) rīko neatkarīga organizācija – Latvijas Jaunā teātra institūts. Nacionālajā kultūras programmā tiek runāts par mērķprogrammām, kas varētu attīstīt līdzdalību dažādos starptautiskos pasākumos. Mēs pagaidām orientējamies uz Baltijas jūras reģionu. Runājot par starptautisku apmaiņu, parasti iniciatīvu izrāda teātri. Reizēm šo procesu veicina Kultūras ministrija, bet ne vienmēr ministrija to arī finansē.

• Vai Kultūras ministrija piešķir īpašu finansējumu starptautiskai apmaiņai?

• Nē, tāda noteikti nav.

**Eduards Liniņš.** Mana uzstāšanās būs veltīta nevis vēsturei, bet gan tam modelim, kuru cenšas izveidot nacionālā programma “Kultūra”. Es 1998./99. gadā biju šīs programmas teātra darba grupas vadītājs. Izvērtējot teātra un valsts attiecības uz finansēšanu, mums jāņem vērā divi būtiski, vispārējo situāciju raksturojoši faktori. Pirmkārt, valsts subsīdētie teātri galvenokārt ir valsts iestādes, un tām jāievēro tie paši budžeta plānošanas noteikumi kā citām valsts iestādēm. Otrkārt, budžeta piešķirumi tiek plānoti un izdarīti nepārtrauktas finansālās spriedzes un finansāla deficīta apstākļos. Ļoti būtisks notikums bija Kultūrkapitāla fonda nodibināšana 1998. gadā. Tad pirmo reizi neatkarīgie teātri un valsts dibinātie teātri varēja uz vienlīdzīgiem noteikumiem pretendēt uz šī fonda piešķirto finansējumu. Šo situāciju arī dokumentēja nacionālās programmas “Kultūra” teātra darba grupa, un, sākot darbu, mēs formulējām trīs galvenās problēmas, kas ir būtiskas normālas teātra vides iedibināšanai Latvijā. Pirmkārt, mēs uzskatām, kā jābūt definētiem skaidriem kritērijiem, saskaņā ar kuriem tiek piešķirtas valsts subsīdijas. Otrkārt, attiecības starp valsti un teātriem finansējuma jomā ir it kā bezgalīgas, nav noteiktu termiņu, taču, no otras puses, tās tikpat labi var beigties nākamajā finansu gadā. Treškārt, pastāv milzīga atšķirība starp finansējumu, ko saņem valsts dibinātie teātri un neatkarīgie teātri. Neatkarīgajiem teātriem ir praktiski neiespējami saņemt regulāru valsts finansējumu. Pastāv arī psiholoģiska barjera – agrāk dibinātie valsts teātri nesen radušos neatkarīgos teātrus neuzskata par nopietniem konkurentiem. Kā pirmais solis būtu jādibina konsultatīva teātra padome, kura darbotos eksperti un kuras galvenais uzdevums būtu izvērtēt, vai teātrim pienākas valsts subsīdijas. Dotāciju piešķiršanas process ir jāpadara daudz skaidrāks.

## IGAUNIJA

**Igaunijas KM ģenerālsekretāra ziņojums, lasa Igaunijas Dramaturģijas aģentūras vadītāja Kulli Holstinga.**

Igaunijas valdība atbalsta deviņus valsts teātrus, kā arī privātos un municipālos teātrus. Amatierteātru aktivitātes koordinē Igaunijas Amatierteātru apvienība un starptautiskās amatierteātru apvienības štābs, kas atrodas Tallinā un darbojas kopš 1998. gada.

Pašlaik Igaunijā gadā vidēji ir 800 000 teātra apmeklētāju, biļešu cena ir 1 % no vidējās algas. Igaunijas Dramaturģijas aģentūru atbalsta valdība. Finansējumu saņem jauniestudējumi, īpaši veicināti tiek oriģinālliteratūras iestudējumi un viesizrādes, piešķirot apmēram 1 % no to kopējā finansējuma. Ministrijas uzdevums ir analizēt un pārraudzīt teātru sistēmu valstī.

Tehniskie attīstības plāni teātriem bijuši šādi: no 1997. līdz 1999. gadam rekonstruēta Igaunijas Valsts teātra ēka, operas celtniecība tiks pabeigta šā gada beigās, ar Tallinas pilsētas līdzekļiem rit Tallinas teātra ēkas celtniecība. Valsts finansējuma pamatā ir teātru likums. Saskaņā ar šo likumu teātriem ir tiesības saņemt finansējumu no biļešu pārdošanas, finansiāli izdevīgām ekonomiskajām aktivitātēm (bufetes, kafējnīcas), līdzekļus no fondiem un labdarības organizācijām, dažādus ziedojumus, atbalstu no pašvaldību un valsts budžeta.

Līdzekļu sadalījumu nosaka KM. Vietējo budžetu nosaka pašvaldības. Pašvaldību un privātie teātri saņem atbalstu no valsts atkarībā no ieguldījuma nacionālajā kultūrā. KM budžetā ir noteikta summa visiem teātriem. Līdzekļi tiek sadalīti, pamatojoties uz teātru sasniegumiem iepriekšējos gados, kā arī saskaņā ar dažādu ministriju ziņojumiem. Teātri finansējumu saņem budžeta gada sākumā, tajā paredzēti līdzekļi viesizrādēm, viesrežisoriem, viesaktieriem, kas var palīdzēt iestudēt īpaši augstvērtīgas izrādes. Īpaši mērķfinansējumi tiek piešķirti atsevišķiem institūciju projektiem.

Tallinas Pilsētas teātris nesen mainīja savu īpašnieku: tagad pilsēta lielā mērā sedz šā teātra izdevumus, tostarp arī celtniecības darbus. Šāds atbalsts ir ļoti apsveicams. Tallinas pilsēta to var atļauties, taču mazākām pilsētām vēl ir grūti finansiāli atbalstīt reģionālos teātrus. Cerēsim, ka nākotnē vietējās pašvaldības kļūs aktīvākas savu teātru atbalstīšanā. Valsts finansētie teātri un Tallinas Pilsētas teātris saņem finansējumu atkarībā no skatītāju skaita. Piešķirumi uz vienu skatītāju ir nemainīgi, kaut arī teātris un tā aktivitātes ir mainījušās. Finansiālais atbalsts pēc skatītāju skaita teātriem atļauj uzvest arī klasikas darbus un oriģināldramaturģiju. Nav institūcijas, kas aizstāv neatkarīgo teātru intereses, tomēr, neskatoties uz to, vairāki neatkarīgie teātri saņem valsts finansējumu.

**Pēteris Jallakass.** Savulaik es piedalījos darba grupā, kas izstrādāja teātra likumu. Tagad tas ir pieņemts, bet šķiet, ka šis likums ir muļķīgs. Tur teikts, ka Igaunijā teātri var pieprasīt valsts līdzekļus. Tā ir filosofiska problēma, jo, kad sākām definēt, kas īsti ir teātris, nonācām līdz stadijai, ka likumā teātris ir definēts kā vieta, kur regulāri tiek izrādīti teātra iestudējumi. Vienīgais izmērāmais lielums ir skatītāju skaits. Mēs visi labi zinām, ka tas ir riskants vērtējuma kritērijs. Iznāk, ka valsts teātri nopērk skatītājus. Tallinas skatītājs valstij maksā vislētāk. Eksperimentālā teātra skatītājs valstij maksā vairāk nekā komēdijas teātra skatītājs. Teātri pret šo likumu neprotestē. No kopējā budžeta piešķirtās naudas daudzums procentuāli ir tāds pats kā agrāk. Nav ekspertu komisijas, kas noteiktu, cik katrā teātrī jāizmaksā skatītājam. Igaunijā tāpat kā Latvijā nav konsultatīvas padomes, kas pieņemtu lēmumus. Ir pagrūti veidot budžetu, vadoties pēc iepriekšējā gada rādītājiem. Arī elektroenerģijas uzņēmumi liek maksāt gada sākumā, pēc tam pārbaudot, cik esam iztērējuši. Līdz šim lēmumus pieņēma viens cilvēks – ministrs.

Neatkarīgais teātris *Von Krahl*, kurā pašlaik strādāju, darbojas jau septiņus gadus. Valsts atbalstu saņemam otro gadu. Tas gan, salīdzinot ar valsts teātriem, ir mazs, bet ceru, ka tas pieaugs.

## LIETUVA

**Ramutis Rimeikis (Lietuvas Kultūras ministrija):**

Lietuvas valdībai viena no galvenajām prioritātes kultūras jomā ir atbalstīt teātra mākslu, sniedzot papildus līdzekļus tiem, kas tiek nopelnīti, pārdodot biļetes.

Faktiem par ienākumiem un izdevumiem Lietuvas valsts teātros:

1998.gadā Lietuvā tika sniegtas pavisam 2267 izrādes, kuras apmeklēja 594 tūkst. skatītāju. Kopējais ienākums pagājušajā gadā bija 7 677 100 Lt jeb mazliet mazāk par 2 milj. USD. Kopējais valsts atbalsts valsts teātriem 1998.g. bija 3 760 000 Liti jeb jeb mazliet mazāk nekā 1 milj. USD.

Valsts teātru budžets varētu tikt sadalīts trīs kategorijās – valsts dotācijas (79%), biļešu ieņēmumi (15%) un ziedojumi un dažādi blakus ienākumi (6%).

Līdzās valsts dotētām teātra grupām pastāv teātri, ko atbalsta pilsētu pašvaldības. Vidēji katrā pilsētā, kurā ir teātris tērē 645 000 Lt jeb 150 000 USD. Lietuvā ir 9 neatkarīgi teātri, kas saņem nelielu valsts finansējuma atsevišķiem iestudējumiem. Neatkarīgās teātra grupas, kā E. Nekrošus un O.

Koršunova teātri, ir visaktīvākās un radošākās Lietuvā, šobrīd to iestudējumi piesaista vairāk skatītāju un profesionāļu, kā arī ir piedalījušies daudzos starptautiskos festivālos un bieži ieguvušas godalgas, nekā iedibinātās valsts teātru kompānijas.. Vislavenākie teātra režisori pašlaik ir Eimunts Nekrošus, Rimas Tumina, Oskaras Koršunovas un Jons Vaitkus.

Grūtībām, ar ko šobrīd saskaras Lietuvas teātri. Skatuves māksliniekiem mūsu valstī ir tāds pats nodarbinātības statuss kā jebkuram citam valsts nodarbinātajam. Pašlaik mēs strādājam pie tā, lai izmainītu nodarbinātības likumu tādā veidā, ka skatuves mākslinieki varētu tikt algoti uz atsevišķu līgumu pamata, atkarībā no tā, cik ilgi attiecīgā izrāde tiek izrādīta. Mūsu politiskā rūpe – augstais profesionālo teātru līmenis, sociālie atbalsti aktieriem – veterāniem, pensionētiem aktieriem, jauno režisoru izglītība un mūsu teātru tehnisko iespēju modernizācija. Visumā teātris Lietuvā atrodas krustcelēs. Visi saprot, ka reforma ir neizbēgama, bet, kā to īstenot, neizdarot bojājumus teātra infrastruktūrā, un vēl svarīgāk – tā dvēselē? Tas ir jautājums ne tikai valdībai, bet arī šodienas teātra pasules vadītājiem mūsu valstī.

- Vai pastāv padome, padomdevēju vai lēmumu pieņēmēju padome, ko mēs varētu saukt par nacionālo mākslu padomi vai neatkarīgu padomi tādā nozīmē, ka tā nepieder Kultūras ministrijai?

- Valsts teātri saņem atbalstu no valsts bez jebkādiem neatkarīgiem ekspertiem. Neatkarīgie teātri saņem atbalstu pēc neatkarīgu ekspertu lēmuma. Viņi iesniedz lūgumus pēc atbalsta un tie tiek izskatīti.

- Vai ir privāti teātri Lietuvā, kas strādā tikai kā komercteātri un kas nesaņem no valsts nekādas dotācijas, piemēram, muzikālie teātri, kabarē, privātas iniciatīvas?

**Audronis Ļuga (Lietuvas Kino un informācijas centra vadītājs):**

Komerčiāli vislielākos panākumus gūst jau minētie Nekrošus, Koršunova, Tumina teātri. Vai var uzskatīt, ka tās ir komerciālas izrādes? Tās ir mākslinieciski augstvērtīgas izrādes, bet tās arī visvairāk pelna, jo tām ir visvairāk auditorijas. Interesants kuriozs ir tas, ka gandrīz visi vadošie režisori nestrādā valsts teātros, tiem ir neatkarīgas teātra grupas – Nekrošus, Koršunovas, Vaitkus. Tumina vadīja kādu laiku Nacionālo teātri, tagad viņš ir aizgājis no tā un strādā neatkarīgā teātrī. Tas parāda, ka tā saucamā pārejas periodā desmit gadu laikā ievērojamākie mākslinieki ir aizgājuši no valsts teātriem, vēl jo vairāk lielais vairums valsts teātru ir tās vietas, kur savus iestudējumus rāda neatkarīgie teātri.

Tādējādi mēs zaudējam repertuāra teātrus. Valsts grib saglabāt repertuāra teātri, bet realitāte ir tāda, ka repertuāra teātris pazūd vispār. Arī ir Nacionālais teātris ir jumts, zem kura Lietuvas režisoru labākie iestudējumi var tikt rādīti, neatkarīgas grupas un režisori, kā Nekrošus, Koršunovas, Vaitkus savus iestudējumus rāda Nacionālajā teātrī.

- Vai tie tiek kopproducēti ar Nacionālo teātri?

- Nē, Nacionālo teātri viņi izmanto tikai kā vietu un maksā īri.

- Kad jūs sakāt “grupa”, vai šiem režisoriem vienmēr ir viena un tā pati aktieru trupa?
- Nē.
- Tad kādā veidā viņi piesaista aktierus?
- Nekrošus izvēlas un uzaicina aktierus, un viņi nāk. Lielākā daļa, kas strādā ar minētajiem režisoriem, ir Nacionālā teātra aktieri. Nekrošus un Koršunovs, piemēram, piesaista teātra aktierus un braukā pa pasauli, līdz ar to aktieri tajā laikā nestrādā savos teātros, un tā ir liela problēma.
- Bet viņiem algu maksā teātris?
- Viņiem maksā tāpēc, ka teātris grib viņus paturēt pie sevis. Šī ir mākslinieka individuālā statusa problēma. Nekrošus un Koršunovs saka – nāciet, es jums maksāšu, jūs varēsiet strādāt manos iestudējumos. Tad iznāk tā, ka formāli aktieris ir pierakstīts teātri, bet izrādēs nestrādā.
- Ļoti interesanti, ka jūs sākat runāt no teātra grupas redzes punkta, nevis no teātru kā ēkas, institūcijas viedokļa. Šorīt mēs runājam par teātri tikai kā ēku. Jautājums – vai, runājot par teātri, jūs domājat izpildmākslu kopumā vai tikai teātri, nerunājot šeit par cirku, deju teātriem u.tml.?
- Lietuvā mēs runājam vairāk par teātra grupām, tāpēc ka tajās ir ļoti spēcīgas personības. Tā faktiski ir mūsu teātra tradīcija – režisoru un aktieru personības, nevis teātris. Attiecībā uz jautājumu par izpildītājmākslām, šeit kultūras ministrijas pārstāvis runāja tikai par dramatisko teātri.
- Man šķiet, tā ir būtiskākā atšķirība starp Igauniju, Latviju un Lietuvu: man ir tāda sajūta, ka izejot uz ielas un pavaicājot pirmajam pretimnācējam: “Kas ir teātris?”, tad viņš uzreiz paskaidrotu, ka tā ir ēka, kurā kaut kas notiek. Ja jūs to pavaicāsiet Lietuvā, tad varbūt jums sāks stāstīt par to kā par mākslas veidu.

**Karina Pētersone.** Man šķiet, ka jautājums adesēts mums visiem trim. Mēs esam izgājuši cauri vairākiem etapiem. Ja mēs runājam par Nacionālo teātri, tad reizēm tā ir kompānija un reizēm tā ir tiešām ēka, kas ir saistīta ar nacionālo atmodu un ar mūsu izpratni par to, kas ir mūsu nacionālā valsts. Bet kā ministrei man ir jāsaka, ka pašreiz notiek jauna attīstība kultūrpolitikas jomā, kur mums ir pilsēta, kurai pieder ēka, un valsts ir atbildīga par juridisko personu, vai tā būtu municipāla valsts apmaksāta juridiskā vienība kā Nacionālais teātris, Liepājas reģionālais teātris un vairāki citi gadījumi. Mēs esam konstatējuši, ka nepastāv nekāda konflikta, gluži pretēji, mums ir šīs partnerattiecības, kuras mēs gribētu paplašināt arī ar citiem teātriem. Runājot par izpildmākslu vai dramatisko mākslu, tā kā mums ir atsevišķas padomes Kultūrkapitālā – mūzika un dejas u.tml. Mēs esam mēģinājuši to izšķīrot arī budžetā, tagad mums ir atsevišķas sekcijas operai un dramatiskajam teātrim. Un mēs esam konstatējuši, ka tas labāk darbojas. Un vēl es gribētu piebilst jautājumā par teātra padomi – mums nav teātra padomes, bet, ja mēs runājam par tādu konsultatīvu padomi, tad mums ir Nacionālā kultūras padome, kas ir konsultatīva institūcija ministrijai. Un teātru jomā mums ir direktoru padome – visi teātru direktori kopīgi šajā padomē strādā, un, ja ministrija grib konsultēties ar teātriem par nākamā gada finansējumu, likumdošanas jautājumiem, sasauca Nacionālo padomi, un visi kopā vai nu pieņem ministra lēmumu, vai atsakās no tā, un tad mēs izstrādājam citu piedāvājumu.

#### DISKUSIJA

**Baiba Rubess.** Tagad ir izskanējuši trīs dažādi viedokļi par to, kā notiek finansēšana, par politikas izstrādāšanu, kāda ir attieksmi pret teātri kopumā katrā valstī. Auditorijā ir vairāki cilvēki, kuri vada teātrus un kuriem varētu būt, ko teikt par savu pierdzi un to, kā teātra joma var attīstīties nākotnē. Kāds ir jūsu teātra uzdevums, kāda ir repertuāra izvēles politika, cik bieži mainās un cik ilgi tiek rādītas izrādes, kas ir jūsu skatītāji, kā jūs tos attīstāt izstrādājāt, vai vispār ir iespējams identificēt, kas ir jūsu skatītāji? Finansiālā struktūra, īpašums, pārvalde, vadība – tas ir ļoti grūts un neatrisināts jautājums. Nodarbinātība – daži teātri nodarbina maz, citos ir relatīvi daudz darbinieku. Kādi ir kritēriji, kurus jūs izmantojat?

Visbeidzot jūsu viedoklis par valdības lomu, kādai vajadzētu būt finansēšanas sistēmai nākotnē?

**Audronis Ļuga.** Kāda ir teātra loma šodienas sabiedrībā? Lietuvā ir sākusies diskusija par šo tēmu. Kā tika minēts, mums ir spēcīgu režisoru personību teātri, kas ir atkarīgi no teātra radošās iniciatīvas un reizēm tam nav daudz kopīga ar apkārtējo sabiedrību. Režisors rada savu izrādi, kā, piemēram, Nekrošus, un viņš nav pārāk daudz atkarīgs no tā, kas ir ap viņu, viņš var veidot izrādi Itālijā, jebkurā citā vietā. Un ir pamatoti sacīt, ka, ja Lietuvā jūs jautātu: kas ir tātris? – pirmkārt, mēs uzreiz nosauktu vairāku cilvēku vārdus, kas rada teātri. Un citas lietas, piemēram, ēkas vai izrādes, tas nav teātris mūsu izpratnē un arī runājot no filozofiskā viedokļa. Un tāpēc teātra pamatuzdevums ir radzīties realitātē. Viens no piemēriem ir sadarbība ar Koršunovu izrādē *Shopping & Fucking*, kas redzama šeit festivālā. Mēs – *Lietuvas Kino un Informācijas centrs* mēģinām strādāt ar neatkarīgajām grupām, lai izvirzītu reālas sabiedrības problēmas, nevis vienkārši rādītu lugas. Man šķiet, ka arī teātru finansēšanas politikā ir jāatzīst realitāte, ir jāidentificē un pilnīgi skaidri jāpasaka, piemēram, mums ir neatkarīgi teātri un ir valsts teātri, tad ko mēs kā valsts, kas finansē teātrus, vēlamies, lai tajos teātros dara. Vai mēs gribam, lai visi ir pilnīgi apmaksāti valsts repertuāra teātri, kas ir pilnīgi neiespējami mūsdienu situācijā. Vai arī mēs gribam, ka ir viens vai divi pilnīgi finansēti valsts teātri, kurus mēs sauktu par nacionālajiem teātriem, un daži no teātriem, piemēram, puse vai 1/3 ir finansēti no valdības budžeta un pārējās – neatkarīgās grupas, kas varētu būt rī savādāk strukturēti nekā nacionālie teātri. To bāze būtu projekti, idejas, savs darbības veids. Ja jūs atbalstītu ideju, ka nacionālie teātri ir jāveido kā izrāžu iestudēšanas centri, tad atbildība par repertuāru jāatstāj pašu teātru ziņā. Vienam nacionālam repertuāra teātrim ir jāizdzīvo, bet tas ir ne tik daudz atkarīgs no finansēšanas, kā no personības, kas ir teātri vada. Teātru direktori kā menedžeri ir viena no lielākajām problēmām mūsu teātros, jo mums nav menedžeru, nav menedžmenta iemaņu. Piemēram, Lietuvas Nacionālā teātra direktors ir komponists, Krievu Drāmas teātra direktors ir aktieris, viena teātra direktors ir komponists. Tie nav menedžeri, viņi strādā kā mākslinieki, viņi nāk uz teātri ar savām idejām, bet viņiem nav nekādu prasmiņu, kā tās realizēt mūsdienu apstākļos.

**Alvis Hermanis (Jaunā Rīgas teātra direktors).** Labdien, mani sauc Alvis Hermanis, es esmu režisors un aktieris, taču, apstākļu spiests, es jau trīs gadus esmu arī JRT direktors. No šī pienākuma es gribētu atbrīvoties pie pirmās iespējas. Taisnība ir mūsu lietuviešu kolēģim, kurš sacīja, ka teātra menedžeris ir jauna profesija. JRT ir valsts repertuāra teātris. Tas nozīmē – 7 - 8 jaunie iestudējumi gadā, izrādes gandrīz katru vakaru, pastāvīga trupa. Teātris ir salīdzinoši mazs – apmēram 15 aktieri un darbinieki. Kopējais darbinieku skaits ir 50. Mūsu teātra īpatnība ir tā, ka mēs kases ieņēmumiem esam atvēlējuši otršķirīgu lomu, bet vairāk uzmanības pievēršam iestudējumu mākslinieciskajai kvalitātei. Šī ir apzināta izvēle, un tā arī nosaka mūsu skatītāju. Risinājums ir bijis vienkāršs – tie teātri, kuriem ir lielāks ieņēmums no biļetēm, ir arī pelnījuši lielākas valsts dotācijas. Es zinu, ka Eiropā nav tādas valsts, kurā būtu izdomāts, ka teātra dotāciju lielums jānosaka atkarībā no komerciāliem panākumiem. Es labprāt dzirdētu mūsu viesu viedokli: vai valstij vajadzētu atbalstīt komerciālos teātrus?

**Māris Jaunozols (Latvijas Nacionālā teātra direktors).** Es varu runāt tikai par mūsu teātra finansējuma struktūru, līdz 25% (pēdējo piecu gadu laikā šis skaitlis nav mainījies) no mūsu teātra budžeta veido valsts dotācijas. Tātad 75% mums ir jānopelna pašiem. Mums ir 170 darbinieku, tātad vidējais valsts dotācijas lielums uz vienu darbinieku ir 7 Ls. Mums 70 Ls. algām ir jānopelna pašiem, turklāt arī jānopelna nauda nodokļu maksājumiem, jāsedz ēkas uzturēšanas izdevumi, turklāt arī jānopelna līdzekļi jauniestudējumiem. Tātad mums ir jāpelna daudz. Sezonā mums ir apmēram 160 000 apmeklētāju. Valsts dod 57 000 Ls, mēs nopelnam vairāk nekā 230 000 Ls.

- Kāda ir valsts loma un ko jūs sagaidāt no šīs padomes?

• Valsts lomu ir grūti definēt. Pēdējo desmit gadu laikā mums ir izdevies radīt mehānismu budžeta līdzekļu un valsts dotāciju piešķiršanai. Un es ceru, ka, veltot šai problēmai vairāk uzmanības, situācija uzlabosies.

**Baiba Rubess:** Un tagad mēs pievērsīsimies Latvijas vecākajam teātrim – Krievu Drāmas teātrim, kura viss repertuārs ir krievu valodā. Te jāatceras Latvijas nacionālais sastāvs. Krievu Drāmas teātris dibināts sen – pirms 115 gadiem.

**Eduards Cehovals (Krievu Drāmas teātra direktors):** Tik tiešām mūsu teātris ir vecākais Latvijā, tas ir 116 gadus vecs. To dibināja Staņislavska students, turpināja Ņemiroviča-Dančenko krievu teātra tradīciju. Mēs kopjam šo tradīciju un uzturam krievu teātra skolu ārpus Krievijas. Mums nav analoga – šis ir vienīgais profesionāla krievu teātra piemērs, kas tik ilgu laiku pastāvējis ārpus Krievijas – Latvijā. Lietuvas Krievu Drāmas teātris ir daudz jaunāks.

Es gribētu paust savu personisko viedokli par teātra finansēšanu, ja runājam par izmaksu proporcijām. Teātra budžetu veido divas lietas, es tagad runāju par valsts repertuāra teātri, kas darbojas pats savā ēkā. Vispirms ir valsts dotācijas, pēc tam – ieņēmumi. Es uzskatu, ka valstij vajadzētu segt sekojošās izmaksas – ēkas uzturēšanu, tehniskā aprikojuma modernizēšana, algas, pēc noteiktiem kritērijiem, kā arī nodokļu maksājumus, ko paredz valsts likumdošana. Jaunas ēkas, jauns repertuārs, tas ir jautājums par formu un arī ir daļēms divās daļās. Vispirms ir valsts pasūtījums, kuru valsts apmaksā pilnībā. Teātris uzņemas to izpildīt. Otrkārt – iestudējumu veidošana ar sponsoru līdzekļiem.

• Mūsu situācija līdz pat 50% no visa budžeta tiek tērēts algām.  
• Ko jūs gaidāt no padomes sestdien?

• Neko

**Baiba Rubess.** Liels paldies, Cehovala kungs, es jums varu garantēt, ka to arī saņemsiet.

**Audronis Ļuga.** Es uzskatu, ka diskusija – nauda vai māksla – ko minēja Alvis, ir mākslīga. Tas ir varbūt vairāk provokatīvs apgalvojums. Ja jūs sakāt – es gribu taisīt mākslu, bet nebūt atbildīgs, kāds būs ieņēmums un kā to pieņems, – tad tas ir teātra gals. Lietuvā tie, kas tiek uzskatīti par māksliniekiem teātri, Nekrošus, Koršunovs, domā abējādi, viņi domā, kā izdzīvot savā teātri. Ja jūs nedomājat par iestudējuma ekonomisko situāciju, tad tas ir gals repertuāra teātrim. Otra problēma – Lietuvā, piemēram, daudzi apgalvo, ka valdības uzdevums ir dot daudz naudas un viss. Manuprāt, tas ir viens no viedokļiem Austrumeiropā, ka nav vajadzīgas strukturālas izmaiņas, bet vajag daudz naudas un visas problēmas tiks atrisinātas. Es domāju, ka šāds viedoklis nav pareizs.

**Kristofs Bladēns Estornē (Onda ģenerālsekretārs / Francija):** Pašā sākumā mums jārunā, kas ir mākslinieciskais projekts? Tas nenozīmē, ka mēs nedomājam, kas notiek ar šo projektu no ekonomiskā viedokļa. Pat ja jautājums par kvantitāti ir svarīgs, kur paliek jautājums par kvalitāti? Kur mums ir jādomā mākslinieciskā jomā? Es neko neesmu dzirdējis par mākslinieciskiem projektiem.

**Alvis Hermanis.** Nevajag tik nopietni uztvert manis iepriekš sacīto. Mēs naudu liekam otrajā vietā, nevis astoņpadsmitajā vai astoņdesmitajā. Dabiski, ka mēs esam atkarīgi no saviem ieņēmumiem. Bet, skatoties iestudējumu, mēs varam pamanīt, kāda ir režisora vai direktora pirmā motivācija iestudēt šo izrādi. Jums Lietuvā ir paveicies, ka jums nav attīstīti komerciālie teātri.

• Vai valstij vajadzētu saistīt teātru dotācijas ar skatītāju skaitu?  
• Valdībai ir jāvērtē teātri tikai pēc nekomerciālajiem iestudējumiem.

**Baņuta Rubess.** Esmu strādājusi galvenokārt Toronto, Kanādā, kur ir vairāk nekā 100 teātru, bet tie nesaistās ar teātra ēkām. Mums nav 100 teātra ēku. Esmu režisore un rakstniece, esmu strādājusi Toronto mākslas padomē kā teātra komitejas priekšsēdētāja. Manuprāt, interesantākais šodien bija Audroņa apgalvojums par mērķiem. Es piekritu tam, ko teica Alvis. Mani mulsina jēdziens “komerciāls teātris”, man tas asociējas ar tādu mūziklu kā Cats, kur vienīgais mērķis ir iegūt naudu un māksla ir vienaldzīga. Ir starpība, vai jūs vadāt ēku ar 800 vietām un mēģināt maksāt 35 aktieriem un domājat, ka jābūt tādām izrādēm sezonā, kuras ienes naudu. Es varu noalgot eksperimentālu režisoru mazajai zālei. Taču jāatgriežas pie jautājuma, kam

nauda ir domāta. Mēs ļoti daudz runājam par ēkām, bet nevis par to, ka būtu jāatbalsta jauna māksla, jauns teātris Latvijā. Vai arī būtu jāatbalsta visi teātri Latvijā? Nav pietiekošu argumentu, kāpēc jādomā nauda, izņemot ēkas un algas. Manuprāt, diskusija kļūtu interesanta, ja mēs runātu vairāk par mākslas mērķi.

**Māris Jaunozols.** Manuprāt teātris ir diezgan traka māksla, tas atšķiras no glezniecības, literatūras, mūzikas, jo tajās mākslinieks var iemantot slavu arī pēc nāves. Teātri veido divas ļoti svarīgas sastāvdaļas – aktieris un skatītājs, kurš ir gatavs maksāt par to, ko redz uz skatuves. Mani ļoti biedē tas, ko minēja kultūras ministre, ka teātri tikšot vērtēti kvalitatīvi. Es nezinu, pēc kādiem kritērijiem iespējams veikt šādu teātru kvalitatīvu izvērtēšanu. Ja valdība nolemj nodrošināt valsti tikai minimālu teātru skaitu ar minimālu darbinieku skaitu... Teātri ir apmēram 30 profesijas. Piemēram, gaismotājam nav iespējams atrast darbu ārpus teātra, tātad šim cilvēkam ir jāsaņem normāla alga. Es nekādā gadījumā nepiekrītu teātru kvalitatīvai izvērtēšanai, jo šis vērtējums būs ļoti subjektīvs. Tā vietā mums ir jāpiešķir finansējums cilvēkiem, kurus algo konkrēts teātris, un tad direktoram ir jāuzņemas atbildība par līdzekļu nelietderīgu izmantošanu.

**Anna Eižvertiņa ( Neatkarīgā teātra “Skatuve” direktore):**

Tiktāl mēs esam runājuši tikai par profesionāliem valsts teātriem, un tagad es uzdrīkstēšos izteikties kā neatkarīga teātra dibinātāja un direktora. 2001. gadā man būs jau desmit gadu pieredze, strādājot šajā jomā. No mana redzes viedokļa visas šīs runas par naudu šķiet ļoti sarežģītas. Es pilnībā piekritu Cehovala kungam un Pēterim Jallakasam, jo es arī neko daudz no sestdienas tikšanās negaidu. Es domāju, ka mums trūkst paša svarīgākā. Ja valsts, ko šajā gadījumā pārstāv Kultūras Ministrija, neuzskata par vajadzīgu piešķirt zināmus naudas līdzekļus katrā šīs valsts pilsoņa mākslinieciskai izglītībai, piemēram, teātra apmeklēšanai, mums vajadzētu aprēķināt, cik daudz naudas valsts tērē katram skatītājam. Tad problēma kļūtu skaidrāka. Padomju laikā mēs runājām par ideoloģiskiem mērķiem, mums bija cenzūra. Man šķiet, ka topošās demokrātijas apstākļos mums arī ir jādomā par idejām. Nesen ir parādījies termins – latviešu teātra melnstrādnieks. Es uzskatu sevi par vienu no šiem melnstrādniekiem. Katru gadu es uzņemu privātu teātra studiju, es nemaksāju nodokļus, es krāpju valsti, bet es domāju, ka es taču vismaz valstij dodu labi sagatavotu teātra skatītāju, 10–15 cilvēkus, kas ir izglītoti teātra mākslā. Kaut arī mans teātris ir ģeogrāfiski ļoti neizdevīgā vietā, es nesaņemu nekādu atbalstu. Divdesmit sava mūža gadus es esmu veltījusi Latvijas teātra nākotnei, un es esmu nogurusi, visur meklējot un ubagojot palīdzību. Ir taču skaidrs, ka valdībai būtu priekšstats par teātra mākslas mērķiem valstī, tad būtu arī skaidrs rīcības plāns. Tāpēc es domāju, ka galvenais uzdevums birokrātiskajiem darboņiem (piedodiet man šo apzīmējumu) ir atrisināt šo problēmu. Un tad viss nokārtosies, es neesmu zaudējusi gluži visas cerības.

**Kriss Torčs.** Es nerezumēšu to, kas šodien tika teikts. Tas bija ļoti informatīvi. Esmu lūdzis kolēģiem no Eiropas valstīm nemēģināt sniegt kaut kādus risinājumus, jo risinājumu nav. Situācijas Francijā, Itālijā, Vācijā, Zviedrijā ļoti atšķiras, tas definē vietējās reģionālās vajadzības. Mēs varbūt varam sniegt dažus piemērus par veiksmīgiem risinājumiem, kas veicinājuši attīstību, un varbūt šīs idejas noder jūsu diskusijās tad, kad jūs mēģinātu tālāk attīstīt stratēģiju savās valstīs. Uzaicinātie kolēģi ir cilvēki ar pieredzi, kam nav bijusi normāla, parasta karjera, bet kas mēģinājuši īpašas lietas, piedalījušies dažādos hibrīdos, izņēmumos, jaunās lietās, un tas varētu būt interesanti. Centrālais jautājums, kam es pievērsīšos sestdien, ir estētiskā kultūras dažādība vienas valsts ietvaros. Ne etniskā vai vecumposmu ziņā, bet tīri estētiskā ziņā. Ja jums ir tikai nacionālie teātri un jums nav neatkarīgo teātru, tā ir katastrofa, jo jums pēc dažiem gadiem nebūs arī nacionālā teātra, ja jums nav tādas siltumnīcas, kur tiek radītas jaunas idejas. Ir nepieciešama kultūras dažādība un ir dažādas metodes. Tas nav grūti, tas nav jautājums par subjektīvu kvalitātes vērtējumu, viss ir subjektīvi. Tāpat arī izglītība – cik naudas piešķirt skolai? Jūs skatāties uz skolas kvalitāti un uz studentiem, kas no tās nāk. Tas vienmēr ir subjektīvi. Mums nav jābaidās no subjektivitātes mākslā, tieši mākslā vismazāk vajag baidīties no subjektivitātes.



## I daļas REZUMĒJUMS

**Kristofs Bladēns Estornē (ONDA ģenerālsekretārs / Francija):**

1) Vairums semināra dalībnieku runāja par teātri kā ēku, kā institūciju, kas atrodas ēkā. Jautājums par ēkas uzturēšanu ir smaga problēma. Turklāt teātris pārsvarā tika raksturots kā ļoti īpaša joma. Citi izpildītājmākslas veidi – mūzika, deja – tika skatīti atsevišķi.

2) Teātru finansējums lielākoties tika saistīts ar valsts finansējumu. Dažkārt tika pieminēts municipālais finansējums, bet nebija neviena piemēra par kombinētām finansējuma iespējām.

3) Jautājums par statūtiem jeb jautājums par organizācijas statusu, par to, kā tiek organizēts teātris dažādos līmeņos. Runājām par neatkarīgiem, alternatīviem teātriem un valsts teātriem. Kā tiek risināts mākslinieka statusa jautājums šajās organizācijās?

4) Jautājums par laiku, par līgumu termiņiem u.tml.

5) Mēs vienlaikus runājam par atšķirīgiem jēdzieniem, kas attiecas uz trim līmeņiem – likumdošanas, māksliniecisko un ekonomisko –, kā arī par mākslinieciski un ekonomiski atšķirīgiem lielumiem – neatkarīgiem un valsts teātriem. Vēl varētu izdalīt sabiedrisko un privāto, komerciālo un nekomerciālo teātri.

**Marko Martinelli (Ravennas teātra režisors / Itālija):**

• Latvijas un Igaunijas pārstāvji pārsvarā runāja par struktūrām, bet lietuvieši lielākoties akcentēja mākslinieciskās vērtības un individuus. Kādas ir attiecības starp māksliniekiem un struktūrām, ko rada valsts? Vai institūcijas pietiekami lielā mērā ņem vērā individuālos talantus?

**K.B.Estornē:**

• Ir jautājums, kā izveidot profesionālu neatkarīgu komisiju kultūras pārziņai, kas varētu risināt jautājumus par subsīdiju piešķiršanu. Svarīgi ir par spīti triju Baltijas valstu ierobežotajiem ekonomiskajiem resursiem uzturēt un saglabāt daudzveidību kultūrā. Kā atrast pastāvīgu, strukturētu valsts finansējumu neatkarīgiem projektiem? Kā veicināt nepārtrauktu teātra atjaunošanos? Vairākkārt tika atkārtots jautājums par struktūras (profesionālas padomes) nepieciešamību, kas izpildītu starpnieka lomu valsts kultūrpolitikā starp Kultūras ministriju, kas izstrādā kultūras politiku, un māksliniekiem, mākslinieciskajām institūcijām.

Var runāt par attiecībām starp lielajām un reģioniem, kas gan nav tik labi nodrošināti finansiāli, bet varētu organizēt savas mākslinieciskās struktūras. Kā organizēt kopīgus fondus starp dažādu līmeņu organizācijām, piemēram, valsti un reģionu? Priekšplānā tik un tā nonāk jautājums par mākslinieciskajiem projektiem – kā tie tiek definēti, kādi ir to mērķi.

Manuprāt, pārveidojot organizāciju par pārāk formālu struktūru, rezultāti var būt slikti. Francijā man bieži nākas saskarties ar, manuprāt, ļoti būtisku jautājumu: kā savienot birokrātisku organizāciju – producēšanas un distribūcijas centru – ar brīvu, gandrīz vai pagrīdes kultūru. Kā organizēt tūres un ceļojumus, lai būtu pēc iespējas mazāk problēmu.

• Kā Francijā tiek organizēts Nacionālās dramaturģijas centrs?  
• Šī organizācija tika radīta, lai trupas un kompānijas izveidotos ne tikai Parīzē, bet arī mazākās pilsētās. Francijā ir aptuveni 45 nacionālie dramatiskie centri, līdzīga struktūra pēdējos 20 gadus pastāv arī deju mākslas jomā. Atšķirība starp teātra un horeogrāfijas centriem ir tāda, ka pēdējiem nav savu telpu. Teātris, šķiet, ir privileģētākā no izpildītājmākslām. Francijā ir attīstīta decentralizācija, valsts teritorijā ir apmēram 20 horeogrāfijas centru. Dažādās pilsētās tiek dibinātas

mākslinieciskās grupas. Nacionālajiem dramatiskajiem centriem ir tā saucamais kombinētais finansējums ar dažādām proporcijām, ieskaitot vietējo pašvaldību finansējumu.

**Alvis Hermanis:**

• Es gribētu pievērst Rietumu viesu uzmanību tam, ka Baltijas valstīs profesionālais teātris praktiski strādā tikai valsts repertuāra teātros. Mums jēdziens “neatkarīgs teātris” nozīmē, ka tas ir sliktis teātris, jo, ja ir kāds jauns labs mākslinieks, tad to uzreiz angažē profesionālais teātris. Vai Francijā nav valsts repertuāra teātru, ja jūs uzdotat jautājumu, kas ir repertuāra teātris?

• Es vēlos noskaidrot šo jēdzienu, jo mēs tā dēvējam tradicionālu klasisko teātri pretstatā mūsdienu teātriem, kas nodarbojas ar jauniem autoriem un režisoriem. Es domāju – repertuāra teātris pēc darbības struktūras.

**K.B.Estornē:**

Sistēma Francijā un Latvijā ir atšķirīga. Protams, nav nepieciešamības pēc šāda “neatkarīga” teātra. Tomēr mēs zinām, ka Baltijas valstīs ir mākslinieki, kas šobrīd ir izvēles priekšā – strādāt valsts struktūrās vai ārpus tām. O.Koršunovs ir lielisks piemērs. Es zinu vairākus režisorus, kas labprāt strādātu ārpus šīm struktūrām. Mūsdienās tas nozīmē otršķirīgu teātri, jo trūkst resursu. Ja Francijā kāds izvēlas strādāt ārpus nacionālas vai repertuāra teātra struktūras, viņš var tam atrast līdzekļus. Protams, ja vien viņš strādā labi.

**Nele Hertlinga (Hebbel teātra un festivāla *Der Welt* direktore / Vācija):**

– Manuprāt, te ir pārpratums. Nav runa par nacionālu vai nacionālu teātri. Repertuāra teātris nozīmē, ka ir ēka, trupa, kas saistīta ar šo ēku, katru vakaru tiek rādīta cita izrāde, ir budžets, kas attiecas uz šo ēku un trupu. Repertuāra teātri vienā struktūrā ir apvienots mākslinieciskais un tehniskais personāls, kas strādā vienā ēkā uz līguma pamata – reizēm gadiem, reizēm visu mūžu. Šī vienība var būt ļoti pozitīva, jo tā dod drošības izjūtu radošam darbam. Baltijā, tāpat kā Vācijā, profesionālākos teātra cilvēkus joprojām piesaista repertuāra teātris, jo tas dod pārliecību un drošības izjūtu. Runājot par repertuāra teātri, finansējums un teātra struktūra nav galvenais jautājums. Kad vācu mākslinieki braukā turnejās pa Franciju, tiek atzinīgi vērtēti to mākslinieciskais spēks un iedarbīgums. Tas ir repertuāra teātra principu nopelns – pastāvīgs darbs ar ar vienotu ansambli, kas rada īpašu sadarbību ar aktieriem, scenogrāfiem u. c. Tā ir mākslinieciska vienība, kas Francijā padara vācu teātra viesizrādes par būtiskiem kultūras dzīves notikumiem. Vācijā tas ir normāls teātra pastāvēšanas veids. Lai iegūtu labus rezultātus, režisors ar vieniem un tiem pašiem aktieriem strādā vismaz piecus gadus.

**Kriss Torčs:**

• Spilgtu pretēju piemēru mēs redzam Holandē, kur praktiski nav ansambļu, kas turētos kopā ilgāku laiku. Tur ir teātru ēkas, ko atbalsta valdība, kas uzaicina māksliniekus uz konkrētiem projektiem vai viesizrādēm. Lielākoties darbojas producēšanas centri, nevis saliedēti ansambļi. Manuprāt, šīs sistēmas nav jāpretstata. Gluži otrādi – mazās valstīs (Zviedrijā, Baltijas valstīs) repertuāra teātra kombinēšana ar citām struktūrām būtu visdinamiskākā, jo nodrošina estētisko dažādību. Ceru, ka mēs nonāksim pie šī secinājuma.

**Marko Martinelli:**

– 80. gadu sākumā es nodibināju savu teātra trupu ar nosaukumu *Teatre dell Albe*, “albe” nozīmē “uzlecoša saule”. Tā ir radikāli neatkarīga grupa. Man un maniem kolēģiem bija iespēja strādāt lielā itāliešu institūcijā, tomēr mēs izvēlējāmies

strādāt mazā, neatkarīgā grupā, jo mums nepatīk, kā teātris tiek iestudēts lielās institūcijās. Ravennā ir liels operas teātris, pilsētas valdība pievērsa uzmanību tam un desmit gadus ignorēja mūsu darbu. Taču mazā grupiņa pakāpeniski kļuva slavēna Itālijā. Kādu dienu pilsētas pašvaldība man piedāvāja pārņemt divus vēsturiskos teātrus pilsētā, strādāt tajos par režisoru. Es biju pārsteigts un ļoti pagodināts. Mēs pieņēmām šo izaicinājumu ar noteikumu, ka saglabāsim savu neatkarīgo režijas veidu. Ravennas teātris dzima kā saikne starp radikālu grupu un pilsētas pašvaldību, starp neatkarīgo un sabiedrisko sektoru. Tā ir tāda aprēķina laulība, kur mēs prasām pilsētai atbalstīt mūsu radikālītāti, pilsēta mums pieprasa strādāt pilsētas labā, dažādām mērķauditorijām. Kopā veiksmīgi darbojamies jau astoņus gadus. Un nebeidzam savs jautāt, kā mums ir izdevies saglabāt savu garu un tai pašā laikā strādāt pilsētas labā.

#### **N. Hertlinga:**

Vācijā ir ļoti spēcīga repertuāra teātru tradīcija. Ir daudz veidu, kā strukturēt finansējumu – valsts, reģionālie, pilsētas teātri, taču principi paliek tie paši. Tas ir teātris, kam ir ēka, tas ir veselums un visi, kas tur strādā, pieder šai ēkai, iekļaujas šai struktūrā. Tas bieži vien ir visai smagnējs iestādījums. Pirms desmit gadiem mēs, tāpat kā jūs, mēģinājām radīt kaut ko atšķirīgu, izmantojot pilsētas subsīdiju sistēmu. Mums piedāvāja skaistu, daudzus gadus nelietotu ēku sliktā stāvoklī. 1987. gadā to pārbūvēja un 1988. gadā, kad Berlīne bija viena no Eiropas kultūras galvaspilsētām, mums piedāvāja šo skaisto teātra ēku izmantot programmai, kas tika izstrādāta Eiropas kultūras galvaspilsētas kontekstā. Programmas ideja bija Berlīnei parādīt Eiropu, balstoties uz Eiropas mūsdienu mākslas darbiem. Tas lielā mērā izdevās. 1988. gada beigās mēs piedāvājām pilsētai turpināt šādu starptautisku sadarbību.

Gribu vēlreiz uzsvērt, ka jautājums nav par to, kas finansē repertuāra teātrus. Jāpieņem lēmums par to, kas veido programmu. Vācijā un Baltijas valstīs ir ļoti mūsdienīgi repertuāra teātri. Mēs nolēmām piedāvāt pilsētai kaut ko pilnīgi atšķirīgu, jo Berlīnē bija daudz labu repertuāra teātru, bet tajos pietrūka starptautiskas teātra darbības. Tas ir repertuāra sistēmas galvenais trūkums. Repertuāra teātrim tiek piešķirti līdzekļi, galvenokārt, lai finansētu šo struktūru – darbiniekus un ēku (80 – 90 % no finansējuma paredzēti struktūras uzturēšanai). Protams, ja pilsēta tik daudz maksā par kādu struktūru, tad tā nevar atļauties, piemēram, aizsūtīt aktierus nedēļas bezalgas atvaļinājumā, lai uzņemtu ārzemju viesrupu, kam jāmaksā papildus nauda, kuras pilsētai tās sistēmas ietvaros nav. Tāpēc daudzus gadus Vācija bija praktiski izslēgta no starptautiskās teātra aprites. Mēģinājām organizēt tāda tipa teātra menedžmentu, kurā būtu maz darbinieku. Mums bija apmēram 14 cilvēku, nebija pastāvīga ansamblā, dramaturga un tehniskā personāla. Nolēmām izstrādāt paši savu programmu, uzaicinot māksliniekus no visas pasaules un ar konkrētiem projektiem strādājot vai nu viņu valstī, vai mūsu teātrī. Katram projektam tiek veidotas producēšanas vienības. Finansējums ir tāds pats kā citiem Vācijas teātriem. Sākumā budžets bija ļoti mazs, jo neviens politiķis nesaprata šo sistēmu – to, ka mēs producējam savus projektus nevis ar *saviem*, bet ar pieaicinātiem māksliniekiem. Galvenais ir tas, ka mūsu teātris producē projektus pēc savas izvēles, izmantojot vācu finansējuma sistēmu.

Tagad mums ir ikgadējais budžets, ar kuru mēs varam rīkoties pēc saviem ieskatiem, saglabājot zināmu māksliniecisko integritāti. Vācijā reti notiek kopproducēšana, jo tai nav iespēju. Mēs vēlējamies sameklēt partnerus pasaulē ar līdzīgām idejām, lai veidotu kopražojumus. Mēs daudz ceļojam, daudz naudas iztērējam komandējumos. Rezultātā ir izdevies radīt kaut ko tādu, ko var saukt par Eiropas vai pat pasaules mēroga repertuāra teātri. Šādi iespējams realizēt sarežģītus mākslinieciskos projektus, kas nav pa spēkam vienai atsevišķai struktūrai – repertuāra teātrim. Mūsu pieeja ļauj demonstrēt projektus vairākās vietās, kopumā piecdesmit un vairāk reizi. Tas gan ir diezgan sarežģīti – mums ir ap 200 izrāžu gadā,

kas ietver 18 – 19 projektus, tai skaitā arī vienreizējos. Mēs veidojam lielus projektus ar ļoti mazu budžetu, jo izdevumi tiek dalīti ar partneriem. Problēma ir pārliecināt politiķus, jo viņiem ir grūti sekot mūsu mainīgajai sistēmai. Ir jābūt drošiem par savām mākslinieciskajām idejām – jāzina, kas tu esi un kur tu esi, tikai tad tu spēi aizstāvēt savas idejas. Ja pazīst sevi un savu auditoriju, ir viegli darboties starptautiskā jomā. Tas ietver sevi mākslinieka darba popularizēšanu, nevis sava projekta reklamēšanu kādā mazā pilsētā tikai tāpēc, ka par to ir samaksāts. Viesizrādēm ir jāatbilst auditorijas gaumei un jāiekļaujas pilsētas kontekstā. Lai veidotos ilgtermiņa partnerattiecības, jābūt savstarpējai uzticībai. Mākslinieka darbam ir jāatrod labākais veids, kā to iestudēt, un labākie partneri, kas palīdzēs to realizēt. Mēs strādājam savai pilsētai un savai valstij, bet viesizrādes palīdz iepazīstināt pasauli ar mūsu pilsētas teātra kultūru.

#### **A. Hermanis:**

- Tā kā esmu viens no šīs tikšanās iniciatoriem, paredzu pilnīgu fiasko, izgāšanos šai idejai, jo mums nav nekā kopīga. Mēs esam normāli valsts repertuāra teātri. Viss, par ko jūs runājat, tie ir kaut kādi īpaši projekti.

#### **N. Hertlinga:**

- Pirms desmit gadiem nekā tamlīdzīga nebija, bija jāveic smags darbs, lai pārliecinātu pilsētu iedot mums nelielu finansējumu mēģinājumiem. Nācās izmantot visu savu pārliecināšanas spēku, lai repertuāru teātru sistēmu izmainītu no iekšienes. Mēs gribējām pastāstīt jums par iespējām.

#### **A. Hermanis:**

- Rīga laikam ir vienīgā pilsēta Eiropā, kas vispār nepiedalās teātru subsidēšanā. Vai jūs varat ieteikt, kā mēs varam likt viņiem saprast, ka tas ir jādara? Jus taču piekritīsiet, ka tā nav normāla situācija – pilsēta nepiedalās teātru finansēšanā.

**N. Hertlinga:** Nav starpības, vai valsts, vai pilsēta, problēma ir pārliecināt politiķus, lai viņi subsidē tāda teātra ideju, kas neatrodas viņu pašu rokās un kontrolē. Mēs to varējām izdarīt ar lobēšanas palīdzību. Jūs nevarat iedomāties, cik ilgi es gāju uz parlamentu, lai ielauztos politiskajās institūcijās un mēģinātu ieinteresēt ekonomiski ietekmīgus cilvēkus, kas tālāk varēja ietekmēt ministru, lai tas darītu kaut ko Berlīnes labā. Lobēšana ir šausmīgs darbs, un pēc kāda laika pārņem riebums pret sevi.

Berlīnē pastāv neatkarīgs teātris, bet problēma ir tā pati, ko jūs jau minējāt, – to apriņķa sistēma. Berlīnē apmēram astoņus gadus pastāv īpašs budžets neatkarīgajiem teātriem, ik pa trim gadiem tiek ievēlēta neatkarīga komisija, kas pārskata un izvērtē neatkarīgo teātru darbību. Tas ir grūti, jo Berlīnē ir apmēram 300 šādu teātru. Tomēr vairāku gadu laikā ir izveidojusies zināma uzticēšanās starp politiskajām institūcijām, māksliniekiem un šo komisiju. Rezultātā radusies adekvāta saikne starp politiku un teātri. Tas notika, cilvēkiem apvienojoties grupās, kas gribēja kaut ko izmainīt sistēmā. Mēs esam iegājuši politikā un darām to joprojām. Mēs esam organizējuši piespiedu tikšanās un publiskas debates, esam izmantojuši visu savu pieredzi, lai ietekmētu industriālo varu.

#### **Kriss Torčs:**

- Es nedomāju, ka esam pārāk tālu viens no otra. Šeit aprakstītie projekti nav parasti mūsu sistēmā, tie ir ārkārtēji gadījumi. Situācija Baltijas valstīs pašlaik ir pavisam jauna. Jums ir vecā repertuāra sistēma, jums ir vecā valsts finansēšanas sistēma, kurā nepiedalās municipalitātes, jums nav neatkarīgo teātru tradīcijas. Labi ir tas, ka jums šeit nav tuksnesis, jums ir sagatavota augsne, kurā var kaut ko kultivēt. Jums ir lieliski aktieri un režisori, kas mani sajūsmīna ikreiz, kad es te ierosodos. Nav vienmēr jārada neatkarīgas struktūras, bet visu laiku jāmeklē jauni risinājumi, jo teātri nevar tikt radīti, kā tas tika darīts iepriekš, tie vienmēr jārada no jauna. Es nedomāju, ka šīs tikšanās ideja ir cietusi sakāvi, ja mēs nevaram dot tūlītējus risinājumus. Mēs varam tikai skatīties uz līdzšinējo eksperimentu pieredzi.

■ Finansēšana vienmēr bijusi valsts un reģionālā finansējuma kombinēšana. Reģionālās institūcijas nosedz 49 % no kopīgā finansējuma. Valsts subsīdijas piešķir: nacionālām

institūcijām – 27 % (3 nacionālie teātri, ļoti dārgi), neatkarīgām teātra trupām – 20 % (tas ir salīdzinoši augsts rādītājs), neatkarīgām deju trupām – 4 %.

Zviedrijā 1992. gadā bija ekonomiskā lejupslīde, apmeklētāju skaits teātros jūti samazinājās. Līdz tam struktūra ne tikai nodrošināja ar darbu, bet arī ar šī darba pircējiem. Kad nauda beidzās, radās finansiālas grūtības, trūka pirkspējas. Oficiālā finansēšanas sistēma cieta bankrotu. Samazinājās valsts budžets veselībai, sociālajai nodrošināšanai, sportam u. c. Valstī tika ieviesta tirgus ekonomika. Pašreizējā situācijā mums par kultūru, par teātriem ir jācinās.

Oficiālā kultūras politika šodien nozīmē atbalstīt kultūru, kas nespēj izdzīvot šajos atklātajos tirgus apstākļos. Tāda ir pamatformula. Aizvien uzsvars tiek likts uz bērnu un jaunatnes atbalstu kultūrā. Cits būtisks akcents – imigrācija. Salīdzinot ar pārējām Skandināvijas valstīm, Zviedrijā vienmēr bijis augsts imigrācijas līmenis, un Zviedrija ir centusies pēc iespējas vairāk integrēt viņus valstī. Tas radījis daudz pārpratumu. Šodienas kultūrpolitika ir orientēta uz projektiem. Tā ir jauna parādība. Institūciju subsīdijas tiek samazinātas, tā vietā ir jāiztur konkurence, jārealizē kāds konkrēts projekts. Ir problēma – ko darīt ar veco struktūru, kā piemēroties jaunajām prasībām. Mākslas iespējas izdzīvot ir nelielas.

Neatkarīgu grupu gadījumā projektu organizēšana ir salīdzinoši viegla. Galvenie būtiskās vārdi: **novērtēšana** – jākonkrētizē mērķi, jāzina, kas jūs esat, jādefinē, kas ir kvalitāte. Jūs esat spiesti īstenot šos mērķus, būt novatoriski. Radošo mērķu realizācijai ir vajadzīgi skatītāji. Otrs atslēgas vārds: **sadarbība** ar apkārtējo pasauli – aģentiem, institūcijām, muzejiem, skolām. Tas parāda jaunas iespējas un nosaka citu atslēgas vārdu, definējot, kas ir teātris – **pētniecība**. Definēt mākslu kā socioloģiskus resursus, ekonomisku un organizatorisku pētniecību. Zviedrijas kultūrpolitika ir par to, lai atbalstītu teātri un mākslu kā tādu, demokrātiskumu, vārda brīvību, mieru. Ir biznesa struktūras, kas meklē teātros radošus projektus, īstenojot kādu noteiktu ideju. Tas nav vienmēr tas pats, ko teātra darbinieks grib redzēt savā teātrī. Mēs esam noteikuši sev citus, iespējams, patētiskus mērķus: patiesība, skaistums, kopības izjūta, ekstāze, apziņa, nojausma, atzišana. Mēs neiestudējam izrādes, lai veicinātu demokrātiju, lai uzturētu mazāk privileģētās grupas. Tā nav patiesā mākslinieciskā motivācija. Ir jāveic zināms darbs, lai to paskaidrotu. Māksla Zviedrijā netiek uzskatīta par neatkarīgu vērtību. Mākslinieciskās kvalitātes neapšaubāmi ir kritērijs, bet ir ļoti grūti to noteikt un uzturēt.

#### Kriss Torē:

- Larss G. Linstroms ir Stokholmas Pilsētas teātra producents. Šajā teātrī viņš strādā pie īpaša projekta. Šī institucionālā struktūra cenšas sevi atjaunot un, no otras puses, ļoti baidās no šīs atjaunošanas. Teātra aizkulisēs ir mēģinājumi piesaistīt citus skatītājus, īpaši jaunos.

**Larss Linstroms.** Stokholmas Pilsētas teātris ir ļoti liels. Katru gadu tas nodarbina trīssimt cilvēku. 25000 līdz 50000 skatītāju katru gadu pērk biļetes. Ir vairākas skatuves, trīs – pilnīgi autonomas, viena – teātra iekšienē. Mums nav mākslinieciskā vadītāja, bet ir mākslinieciskā padome. *Backstage* projekts turpinās četrus gadus. Mums vairākkārt ir nācies pārtraukt un atkal atsākt darbību tieši ekonomisku iemeslu dēļ. *Backstage* skaidri definēja izmaksas, bet nauda bija vajadzīga Lielajam teātrim, mums nācās gaidīt. Pirmajā gadā iestudējām septiņas izrādes jaunajiem skatītājiem. Gribējām uzvest jaunas, mūsdienīgas drāmas, pieņemt darbā jaunus režisorus un kostīmmāksliniekus, piesaistīt jaunus skatītājus. Tā bija pilnīga izgašanās. Skatītāji nenāca, prese nerakstīja par mums, mēs nesaņēmām pilnīgi nekādu atzinību. Nākamajā sezonā iestudējām vēl divas lugas, tad nācās pārtraukt šos iestudējumus, jo sistēma nedarbojās. Tajā laikā pie mūsu projektiem strādāja dramaturgs, es un profesionāls mārketinga speciālists. Dramaturgs aizgāja, mārketinga speciālists aizgāja, mēs pieņēmām darbā jaunu mārketinga speciālistu, teātri valdīja uzskats, ka projekts *Backstage* ne-

strādās, ka tas ir jāslēdz. Es gāju pie mākslinieciskā direktora un teicu, ka mums ir pašiem sava mākslinieciskā padome. Viņš piekrita. Mēs sākam lasīt lugas, iepazīnāties ar kādu puisi, kurš bija strādājis TV. Viņš bija jaunās paaudzes elks. Aprunājām ar vēl dažiem jauniešiem no TV, jautājām, ko viņi gribētu redzēt uz skatuves? Viņi teica: mēs gribam runāt par dzīvi, par nāvi, par mīlestību. Es piekritu. Mēs uzrakstījām lugu. Mēģinājumi notika šaurā lokā – režisors un divi aktieri. Divi no tiem, kas rakstīja lugu, paši piedalījās. Izrādei bija fantastiski panākumi. Par mums rakstīja visas Zviedrijas avīzes, tika publicētas lielas, krāsainas ansambļa fotogrāfijas – bija viss, uz ko varējām cerēt. Viss piepildījās. Tā mēs turpinājām, mums bija pašiem savs grafiskais dizains, mērķauditorija – jaunieši. Mēs devāmies uz bāriem, restorāniem, izvietojām tur informāciju. Mēs atvērām šo teātri kā sociālu telpu. Mums bija liels foajē ar nelielu skatuvi, kur varējām rīkot viesības. Sadarbojāmies ar ierakstu studijām un jauniešu žurnāliem. Tagad mēs varam veikt barterdarījumus, ielikt avīzē milzīgu reklāmu, viņi savukārt var par brīvu izstādīties mūsu foajē. Jaunieši gan nav pieraduši iet uz teātriem, bet pašlaik mums klājas ļoti labi. No 1997. gada līdz 1998. gadam mēs esam palielinājuši kases ienākumus par 199 %. Izrāžu skaits ir palielinājies par 53 %, skatītāju skaits – par 250 %.

#### Kriss Torē:

*Backstage* ir ļoti interesants projekts Zviedrijas skatuves mākslā. Tie ir nemitīgi meklējumi, mēģinot atrast struktūru konkrētai mērķauditorijai. Viņiem ir savs mākslinieciskais mērķis. Pilsētas teātris vairs nevarēja ignorēt šo projektu, tas pat piešķīra finansējumu nākamajiem diviem gadiem. Projekts patiesībā atļāva izdzīvot pašam Pilsētas teātrim. Tas pierāda, ka nopietns darbs un skaidri mērķi palīdz sasniegt skatītāju auditoriju un atjaunot to. Auditorija ir ļoti būtiska. Mēs varam izlikties, ka mākslai ir īpaša funkcija, bet tam nebūs nozīmes, ja publika nenāks to skatīties.

Vēl viena lieta, kas raksturīga Zviedrijai – ļoti spēcīgā komerciālo teātru kultūra. Mums ir jākonkurē ar to. Subsīdētie teātri neiestudē mūziklus, bet mums ir daudz teātru, kas ar to nodarbojas, tas ir komerciāls bizness ar lielu auditoriju, taču viņi nesaņem dotācijas.

Klausoties Baltijas kolēģos, aktualizējās jautājums, ko darīt ar ēkām, kas uzceltas kā struktūras un ir jāuztur. Ja māksla kļūst par vietu, nevis par aktivitāti, mēs nonākam briesmās. Mums ir jāatrod aktivitātes, darbības, kam vajadzīga telpa. Tas, ko izdarījuši *Backstage*, ir spēcīga motivācija, lai ēka būtu kultūras satikšanās vieta. Pastāv jautājums par Jaunā Rīgas teātra ēku: tā ir tikai darba vieta, mēģinājumu vieta, vai vieta, kur cilvēki var satikties. Kā mēs varam izmainīt šīs ēkas funkciju?

#### Audronis Ļuga:

- Kad runājam par teātru struktūru mūsu valstīs, vērojamas divas galējības – vecmodīgie, valsts finansētie repertuāra teātri un *fleksiblas* neatkarīgas grupas, kas vienmēr ir konfliktā, un šis konflikts turpinās jau vairākus gadus. Šai diskusijā es dzirdēju piemērus, kā šis konflikts varētu tikt risināts strukturālā veidā, turklāt no mākslinieciskā viedokļa. Mēs Baltijas valstīs domājam, ka māksliniekam ir jāiekļaujas esošajā struktūrā, jūs turpretī uzsvērat, ka struktūrai ir jābūt radītai mākslinieka vajadzībām. Tagad visi mākslinieki ieplūst valsts teātros, jo viņiem nav izvēles. Valsts it kā aģitē mākslinieku: ej uz to teātri, tad es tev došu naudu. Alvis Hermanis, kurš savā mākslinieciskajā domāšanā un metodēs nav valsts teātra režisors, tomēr strādā valsts teātrī, tāpat O. Koršunovs. Viņam tagad ir savs teātris, bet varbūt pēc pāris gadiem viņš vadīs Nacionālo teātri. Pašlaik viņa daiļrades veidam ir vajadzīga struktūra. Gribu uzsvērt, ka mums ir jādomā par mākslinieciskajām prasībām, un tikai tad jāskatās, kā var radīt struktūru. Ļoti svarīgi, lai būtu lobīji, lai mēs strādātu ar politiķiem. Mēs sakām: valsts nedod mums naudu, bet tas ir tikpat kā, ja mēs tirgū kliegtu: neviens nepērk manu produktu! Ir kaut kas jādara, lai dabūtu šo naudu, jāspēj to izdarīt. Taču tas nav jādara māksliniekiem. Lietuvas teātros mākslinieki paši meklē naudu, bet tas ir muļķīgi, jo mums nav pietiekami spējīga teātru vadība.

## K. Torčs:

• Struktūra, kas būs centrēta vienīgi ap mākslinieku, drīz vien atradīsies relatīvā izolācijā. Šim hibrīdam jābalstās uz diviem cilvēku tipiem, kuriem ir ļoti dažādas vajadzības un kas atzīst cits cita intereses. Mākslinieks nevar teikt: es gribu strādāt, lieciet mani mierā! Viņam ir jāuzņemas atbildība, ko prasa valsts un sabiedrības nauda, ko viņš saņem.

## Brigita Stroda (Latvijas Nacionālās operas menedžere):

• Šī diskusija ir ļoti veiksmīga. Par spīti tam, ka politikas veidotāji no Latvijas kultūras ministrijas ir piedalījušies šai diskusijā, viņi rīt nepamodīsies ar maģisku apskaidrību un nesāks strādāt citādi. Tas nozīmē, ka ir jāstrādā pie šī uzdevuma. Latvijas teātra sabiedrībai pašlaik ir daudz alternatīvu,

nav jāizvēlas starp baltu un melnu, mēs varam izvēlēties starp divdesmit alternatīvām vai radīt divdesmit pirmo, kas būs jaunāka un radikālāka par to, ko pašlaik dara Lietuvā.

## Barbara Smedsa (dramaturģe, kas strādā teātrī):

• Zviedrijas spēcīgā kultūrpolitika tika izveidota tieši pirms 25 gadiem. Toreiz uzsvārs tika likts uz to, lai tā sasniegtu visus reģionus valstī, lai tas būtu pretspēks komerciālismam, lai kultūra būtu pieejama bērnu un citu mazāk privileģētu iedzīvotāju grupām. Ar šo nolūku valstī tika izveidoti apmēram 15 reģionāli teātri. Daži tika radīti kā konstrukcija, citos gadījumos tika apvienotas jau esošas neatkarīgas mākslinieciskas institūcijas.

## Diskusija

# BALTIC THEATRE POLICY REVIEW 2000

Diskusija, kas aizsākās 1999. gada oktobrī Rīgā, 2000. gada jūnijā notiks Viļņā un 2000. gada rudenī Rīgā, turpinot analizēt un apspriest Baltijas valstu teātru politikas problēmas un nākotnes virzību.

Sadarbības partneru loks 2000. gadā paplašinās – seminārus rīkos Latvijas Jaunā teātra institūts, Lietuvas Teātra un kino informācijas un izglītības centrs (*Theatre and Cinema Information and Education Center of Lithuania*), Lietuvas Deju informācijas centrs (*Lithuanian Dance Information Center*) sadarbībā ar *Intercult* (Zviedrija).

**Baltic Theatre Policy Review II:** Viļņa, jūnijs. Seminārā un diskusijās tiks apskatīti jauni organizatoriskie modeļi teātra jomā: atvērtā skatuve, producēšanas centrs, projektu organizācija un citi. Katru modeli prezentēs pārstāvis no Austrum- un Rietumeiropas. Klātesošos iepazīstinās ar Lietuvas neatkarīgo teātru statistiku un problemātiku: gan ar nozīmīgāko neatkarīgo struktūru darbību, gan ar valsts teātru pieredzi, sadarbojoties ar neatkarī-

gajiem teātriem. Diskusijas rosinās apspriest pieredzes iespējamo transformāciju Baltijas valstīs. Mērķauditorija: pārstāvji no Baltijas valstu kultūras ministrijām, teātriem un masu medijiem. **Baltic Theatre Policy Review III:** Rīga, rudens. Konferencē un diskusijās prezentēs pētījumu par Baltijas teātru stratēģiju, akcentējot atšķirības starp kultūrpolitikas nostādņēm, reālo ainu teātra jomā katrā valstī un valsts piešķirto finansējumu. Tiks analizēti modeļi, kas veicina daudzveidīgu teātra attīstību (piem., Kultūrkapitāla fondu darbība Igaunijā un Latvijā, Mākslas padomes (*Arts Council*) pieredze). Diskusijā piedalīsies arī Baltijas valstu kultūras ministriju darbinieki, ārvalstu eksperti, masu mediju un teātru pārstāvji.

Viens no konferences mērķiem ir parādīt teātra dzīves nepieciešamo daudzveidību – bez valsts finansējuma eksistējošos starptautiskos festivālus, informācijas centrus, neatkarīgos teātrus, izglītības programmas, modernās dejas nozari – un aktualizēt šīs daudzveidības trūkumu kultūrpolitikas virzībā.

## Diskusija par starpkulturālo sadarbību KAS ES ESMU?

kafejnīca Šarls 26.10.1999.

### VADA:

**Kriss Torčs** – producēšanas centra *Intercult* mākslinieciskais vadītājs / Zviedrija

### PIEDALĀS:

**Vladimirs Milčins** – Albāņu drāmas / Tautību teātra režisors / Maķedonija, Skopje

**Marko Martinelli** – Ravennas teātra režisors / Itālija

**Mamadoue Sene** – improvizators / Zviedrija, Stokholma

**Refets Abazi** – aktieris / Maķedonija, Skopje

**Kriss Torčs:** Ir ļoti svarīgi atrast atšķirību starp globalizācijas koncepciju un starpkulturālisma koncepciju. Tas nav viens un tas pats. Starpkulturāla tikšanās ir redzēt sevi atspoguļotot otrā personā. Nav iespējams runāt un komunikēt ar kādu, ja tu pats negribi mainīties.

**Vladimirs Milčins** ir izrādes *Veļu pārnākšana* režisors. Gribu palūgt, lai viņš pastāsta par Albāņu drāmas teātri, kāda ir šī teātra situācija, ņemot vērā, ka tas ir minoritātes teātris. Maķedonijā dzīvo apmēram 2 miljoni iedzīvotāju, tā ir tikpat liela cik Latvija, abu tautu vēsture ir nedaudz līdzīga, tās kādu laiku atradušās okupācijā. Maķedonija tikai nesen pasludinājusi neatkarību, tajā ir 20 – 25 % etnisko albāņu minoritāšu: rumāņi, turki.

**Kriss Torčs:** Kas tevi interesē, strādājot kopā ar etniskas minoritātes trupu? Kāda ir šī teātra vēsture?

**Vladimirs Milčins:** Nākamgad šis teātris svinēs savu piecpadsmito jubileju. To dibināja valdība – komunistiskā partija,

kad Maķedonija bija Dienvidslāvijas sastāvā. Teātrim ir divas pastāvīgas trupas – turku un albāņu. Tās izmanto ēku, kurā atrodas vislieliskākā skatuve Maķedonijā, kas ir ļoti labi saglabāta. Maķedonijas galvaspilsētā Skopjē ir četri profesionāli teātri: Tautību teātris, Drāmas teātris, Jaunatnes un bērnu teātris. Šim teātrim ir svarīga loma Maķedonijas kultūrā. 1976. gadā mani kā viesrežisoru kultūras apmaiņas programmas ietvaros nosūtīja strādāt Bratislavas teātrī un iestudēt maķedoniešu lugu. Es runāju čehu valodā, kas ir līdzīga slovēņu valodai, tā bija iespēja saprasties. Tas notika slavenās Helsinku konferences laikā. Politiskais režīms aizliedza man strādāt, turklāt tas notika otrajā ģenerālmēģinājumā. Acimredzot biju izmantojis pārāk spēcīgas metaforas saistībā ar situāciju Čehijā. Par mani tika rakstīti īpaši protokoli. Ar “*persona non grata*” zīmogu pasē tiku aizsūtīts uz Maķedoniju. Atgriezos mājās. Es vēlējos būt režisors, bet nezinau, kā to panākt. Albāņu drāmas / Tautību teātra galvenais menedžeris uzaicināja veidot sadarbību vienas izrādes ietvaros. Teicu, ka labprāt pabeigtu iesākto darbu, atradu aktierus, kas arī jūta, ka neiederas šai sabiedrībā. Mēs atbalstījām un bagātinājām viens otru. Par spīti tam, ka mana vecmāmiņa no mātes pušes ļoti labi zināja albāņu valodu, es albāniski nezinau ne vārda, tā bija pavisam cita pasaule. Es sāku mācīties valodu un atklāju ceļus abpusējai zināšanu apmaiņai. Mēs izveidojām lugu, kam bija ļoti labas atsauksmes. Tā bija kā atbilde režijai Slovēnijā. Vēlāk es devos uz albāņu teātriem Krištinā un Tirā-

nā, un šis darbs kļuva par svarīgu manas dzīves sastāvdaļu. Bieži mani apvainoja par kultūras idiomas proponēšanu, ka mums ir jābūt *kultūras janičāriem*. Kultūras *janičāri* ir cilvēki, kas ir tilti starp nāciju atšķirībām.

**K.Torčs:** Runājot par Balkānu pēdējo 10 gadu vēsturi un etniskajiem konfliktiem šajā reģionā, vai impulss tavam starpkulturālam darbam ir politisks vai radošs?

**V.Milčins:** Personiskā un mākslinieciskā izpausme ir radoša nepieciešamība. Es gribu izzināt pats sevi saistībā ar pārējiem, bet ir viens līmenis, kas nav atkarīgs no manis – politiskais līmenis. Tas ir spēcīgāks. Es jūtu nepieciešamību teikt: nē, es nepiekrītu un nevēlos dzīvot šādā sabiedrībā. Es dzīvoju laikā, kad ir nepieciešams pievienot šādu politisku līmeni papildus personīgajam, mākslinieciskajam līmenim.

**K.Torčs:** Marko Martinelli ir Ravennas teātra trupas vadītājs Itālijas dienvidos. Itālijā ir liela atšķirība starp ziemeļiem un dienvidiem. Sicīliešiem ir maz kā kopīga ar milāniešiem. Sicīliešu valoda ir diezgan atšķirīga, salīdzinot ar itāliešiem, kas dzīvo ziemeļos. Ravennas teātris ir 12 gadus vecs pilsētas teātris. Marko ir strādājis ar dažādu izcelsmju un tautību aktieriem un mūziķiem.

Kas bija pirmais impulss atvērt teātri aktieriem un mūziķiem, kas nebija itālieši? Kāpēc jūs vēlējāties sadarboties ar Senegālu?

**Marko Martinelli:** Es dzīvoju Itālijas ziemeļos, kas bagāts reģions naudas ziņā, bet citās sfērās ļoti nabadzīgs. 80. gadu vidū satiku vairākus Āfrikas imigrantus. Mana trupa nolēma, ka šī būs iespēja kļūt bagātākiem pretēji bagātības nozīmei naudas izteiksmē, jo šie jaunie imigranti ir dzīvojuši saskaņā ar dabu, prot sarunāties ar augiem un dzīvniekiem. Mamadū ir Āfrikas mākslinieks, kurš pametis savu zemi, jo māksla kā ideja šai zemē nevar pastāvēt. Spēja apvienot dziedātprasmi, aktiermeistarību un deju, kas iedzīmusi pašā cilvēka ķermenī, nav pārāk bieži sastopama Eiropas teātrī. Mamadū palīdz mums atcerēties pagātni, grieķus, delartisko komēdiju, Šekspīru, lielās tradīcijas. Viņš ir dabas ģēnijs, un tā ir bagātība – it kā spoguļi redzēt pašiem sevi, saprast, cik patiesībā esam līdzīgi, ticēt, ka esam viens un tas pats, lai atklātu, cik patiesībā esam dažādi. Tas ir paties prieks. Mūsdienu cilvēks sabiedrības priekšā ir viens. Tās ir dzīves beigas, tās ir erotikas beigas, jo, kad runāju par erotiku, es domāju teātra noslēpumu, seno grieķu teātra dievu Dionīsu, kas bija ķermeņa kustības dievs.

**K.Torčs:** Vai mācāt arī citu nacionalitāšu aktierus kļūt par saviem aktieriem?

**M.Martinelli:** Vai es savus aktierus gribu mācīt par Eiropas aktieriem? Nē. Viņi māca mani, kādam ir jābūt Eiropas aktierim.

**K.Torčs:** Un kas ir Eiropa?

**M.Martinelli:** Eiropa ir tas, kas rodas, kas top. Tas nav fantoms, bet dzīvs organisms, kas sajauc mūsu asinis ar svešām. Sajaukums, *metis* – tā ir Eiropa. Vai jūs esat ar to saskārušies, vai spējat pieņemt to dāvanu, ko jums dod cita kultūra? Es esmu vampīrs. Man ir nepieciešamība pēc citu asinīm. Asinīm šī jēdziena plašākajā nozīmē, protams. Jebkurai nācijai – latviešiem, amerikāņiem, senegāliešiem, itāliešiem – ir Dionīsa gars. Mamadū dziedāšana ir ārkārtīgi spēcīga, spēcīgāka nekā zviedru folkdziedātājiem. Kad es strādāju ar senegāliešu, dienviditāliešu vai ziemeļitāliešu aktieriem, vēlos, lai katrs no viņiem meklētu atšķirīgo savā starpā. Es negribu meklēt harmoniju, bet atrast ja ne gluži konfliktus, tad issavienojumus. Dionīss ir elektrisks Dievs, kas mums dod enerģiju. Skatītājiem šī enerģija ir jāuztver un jāatdod atpakaļ. Paties teātris rodas, stājoties reālos dzimumsakaros ar auditoriju.

**Pēteris Krilovs** (*Homo Novus* direktors, režisors): Divaini, ka mēs esam saņēmuši šo jautājumu ar teātra mākslu, jo jūsu darbs ir sava veida dzīvošana ārpus realitātes.

**K.Torčs:** Savā veidā tā ir taisnība, tomēr pasaules realitāte nav starpkulturāla, starpkulturāli ir spēki, kas to vada. Realitāte ir labi strukturēta.

**M.Martinelli:** Varbūt jārunā par starpkulturālo realitāti kultūrpolitikā, kas arī ir cieši saistīta ar teātri, jo multikulturālā situācijā viss ir kopā. Kultūras politika ir kaut kas, kas nāk no augšas. Sabiedrībai būtu jāstrādā kopā, kamēr mākslinieciskais impulss, stimulē strādāt šajā sfērā ir pozitīva ziņkāre.

**P.Krilovs:** Var rasties bīstama situācija, kad politika sāk spēlēt teātri un mēģina uzzīmēt tēlos reālo pasauli. Tā spēlējas ar valstīm, ar nācijām, ar attiecībām starp tām, izmantojot to pašu valodu, ko mēs izmantojam teātrī: radošas personības, aktierus, emocionālo spiedienu uz auditoriju. Tas ir svarīgākais attiecībā uz mazām valstīm nacionalitātes jautājumā Eiropā.

**K.Torčs:** Pēc kāda laika kļūst grūti aizstāvēt savus stimulus un ir grūti nepiekrīst kaut kāda veida manipulācijām. Nepiekrīst tam, ko dod politika. Es ļoti bieži esmu sev uzdevis šo jautājumu, vai es vēl joprojām sekoju savam sākotnējam stimulam, savai gumei, vai es tuvojos robežai, kur es sāku to pārdot. Nav nekādas garantijas un atbildes, jo tas ir mūžīgs jautājums. Šī ir problēma, ko nevar atrisināt. Es vienmēr esmu cerējis, ka sajūtīšu, ka jāapstājas, pirms to paspēs pateikt citi. Nevajag aizmirst, ka citi ceļi kaut kādā veidā protams iestumj sava veida tirgū.

Man ir bijusi imigranta dzīve, esmu dzimis itāliešu ģimenē.

Mans vectēvs iemācījās angļu valodu un atteicās runāt itālieši. Viņš vēlējās kļūt par amerikāni. Mans tēvs un viņa dvīņu brālis sešu gadu vecumā atteicās runāt itālieši. Es uzaugu itāliešu komūnā, kur uz ielas un veikalos runāja itālieši, manam vectēvam aizliedza braukt pie mums ciemos, jo viņš ar mani runāja itālieši, toties vecāki to nevēlējās. Kad biju pieaudzis, devos uz Itāliju un pāris gadus nodzīvoju tur, taču pēc diviem gadiem sajutu, ka tas man ir pārāk viegli. Visi, ko es satiku, izskatījās pārāk līdzīgi man. Viņi runāja tāpat kā es. Tad es atgriezos Zviedrijā un ieraudzīju, cik skaisti būt citādam. Šī sajūta mani mākslinieciski uzbudināja. Man ir vairākas identitātes. Man ir nacionālā identitāte: esmu dzīvojis Zviedrijā 22 gadus, Zviedrija ir mana nacionālā identitāte. Es nespēju iedomāties sevi kā amerikāni, taču, ja jautā par manu kultūru, tad esmu amerikānis. Manas bērības atmiņas saistās ar Ameriku, ar amerikāņu futbolu, beisbolu, hamburgeriem. Ja es jautātu, kas ir mana etniskā identitāte, tad man jāsaka, ka tā ir Itālija. Mana ādas un matu krāsa, izjūtas, ēdieni – tas saistīts ar Itāliju. Man ir arī profesionālā identitāte, un tā ir vissvarīgākā. Gan Ķīnā, gan Venecuēlā, ja es satieku kādu teātra cilvēku, mēs tūlīt varam sarunāties vienā valodā. Taču, ja es satieku zviedru zemnieku, pat, ņemot vērā to, ka dzīvoju Stokholmā, man viņam nav ko teikt. Mums nav par ko runāt. Tā ir mana profesionālā identitāte. Man ir seksuālā identitāte kā vīrietim, kas arī ir ļoti svarīgi. Es uzskatu, ka etniskā un kulturālā identitāte ir cieši saistītas, māksla spēj apvienot cilvēkus ar dažādām identitātēm.

**Refets Abazi:** Diemžēl es dzīvoju pasaulē, kur cilvēki ir jutuši politisku spiedienu pat tādā veidā, ka etniskajiem maķedoniešiem ir jābūt pareizticīgajiem, tāpat, kā albāņiem jābūt musulmaņiem. Ja viņi nav musulmaņi, tad viņi vairs nav albāņi. Civilizācijas nomalēs nav iespējams izdarīt izvēli, tiek izdarīts spiediens. Tas mūs provocē, liekot atteikties no katra personīgās izvēles – identitātes. Mēs vai nu atsakāmies no tās pavisam, vai arī publiski atsakāmies tikt reducētiem un, piemēram, paziņojam, ka esam patagonieši. Tā ir viena no iespējām, kā atteikties no identitātes apspiešanas.

**Anna Eizvertiņa** (režisore, studijteātra *Skatave* direktore): Vēlos izteikt atzinību un prieku par to, ka šovakar Latvijas Nacionālajā operā redzējam albāņu izrādi *Veļu pārnākšana*. Festivāla programma ir virzīta, lai mēs dibinātu jaunus kontaktus un abpusēji bagātinātos. Izrādē ievērojami skaistu identitātes lietu, man iekrita sirdī teikums: "ja man ir valoda un kapa vieta, tad tā ir mana identitāte". Šī atziņa lielā mērā sasauca ar latviešu nacionālajām problēmām. Es šobrīd nerunāšu par izrādes māksliniecisko pusi, jo tā ir atsevišķa un pietiekami gara saruna. Katram ir sava gaume. Izrāde vai nu ir dzīva, vai nav. Man šķiet, ka šī izrāde ir dzīva. Es nerunāju par vecākiem vai mūsdienīgākiem izrādes mākslinieciskajiem izteiksmes līdzekļiem, bet galvenokārt par satura būtību. Teātrī šai ziņā ir tik daudz iespēju. Dievs dod aptvert un izmantot kaut daļu no tā, ko mēs jūtam, pilnveidot sevi.

**K.Torčs:** Šī ir patiesi dzīva izrāde. Dzīvi redz citus dzīvus cilvēkus no gluži citas pasaules daļas, kuri teātra izrādē skata problēmas, kas viņus skar dziļi personiski. Tas ir vienreizējs notikums. Albāņu aktieri uzdod jautājumu. Šī luga ir viens liels jautājums: kas es esmu?

# FESTIVĀLU DIREKTORU TIKŠANĀS

Restorāns *Parlaments*, 1999. gada 27. oktobris

PIEDALĀS:

■ **Pēteris Krilovs**, Starptautiskā Jaunā teātra festivāla *Homo Novus* direktors / Latvija – festivālu direktoru tikšanās iniciators

■ **Baiba Tjarve**, Latvijas Jaunā teātra institūta direktore / Latvija – pārstāv festivālu *Homo Novus*

■ **Juris Visockis**, Rīgas domes Kultūras, mākslas un reliģijas lietu komitejas priekšsēdētājs / Latvija – Festivāli Latvijā interesē no diviem aspektiem: pirmkārt, kā kultūrtūrisma sastāvdaļa, kas ir viena no Rīgas domes prioritātēm, otrkārt, Rīgas domē veidojas ideja rīkot ikgadēju Rīgas pilsētas festivālu sadarbībā ar jau esošajiem festivāliem.

■ **Sarma Freiberga**, Festivālu fonda direktore / Latvija pārstāv organizāciju, kas pirms gada dibināta ar mērķi gan rīkot festivālus, gan nākotnē apvienot nevalstiskos festivālus Latvijā. Festivālu fonds ir publicējis bukletu latviešu un angļu valodās, kur, apkopota informācija par dažādu žanru festivāliem Latvijā.

■ **Boriss Avramecs**, Senās Mūzikas festivāla direktors / *Early Music Festival* / Latvija – pārstāv neatkarīgu organizāciju, kas veido ikgadēju senās mūzikas festivālu – koncertus baznīcās, pilīs dažādās Latvijas pilsētās, izrādes, lekcijas un meistardarbnīcas.

■ **Lita Beiris**, Starptautiskais Baltijas baleta festivāls / Latvija – pārstāv festivālu, kas pastāv piecus gadus. Festivāla mērķis ir bagātināt dejas un baleta nozari Latvijā, parādīt dažādus stilus un pieejas no klasikas līdz avangardam.

■ **Brigita Strode** / Latvija – pārstāv Latvijas Nacionālo operu un Rīgas Operas festivālu, kas koncentrētā periodā vasarā parāda operas izrādes Latvijas un ārzemju skatītājiem.

■ **Vilnis Rullis**, televīzijas kultūras ziņu žurnālists, / Latvija – pārstāv sabiedrisku organizāciju *Latvijas projekts*, ko pirms diviem gadiem izveidoja masu mediju pārstāvji ar mērķi strādāt pie Latvijas tēla veidošanas Latvijā un ārzemēs. Viens no organizācijas mērķiem ir bijis arī koordinēt festivālu darbību.

■ **Hanna Hurciga** / *Hannah Hurtzig* / Vācija – savulaik ir organizējusi divus lielus starptautiskus festivālus Vācijā – *Theater der Welt*, kas notiek katru otro gadu citā Vācijas pilsētā, un *Bonner Biennale*, kas izrāda Eiropas mūsdienu dramaturģijas iestudējumus; šobrīd vairāk nodarbojas ar festivālu kritiku un analīzi.

■ **Jukka Hutti** / *Jukka Hytti* / Somija, pārstāv *Baltic Circle* projektu, kura kulminācija – festivāls notiek 2000. gada janvārī Helsinkos; festivālā piedalās nelieli teātri no valstīm, kas atrodas ap Baltijas jūru.

■ **Hari Toivonen** / *Harri Toivonen* / Somija – festivāla *Helsinki 2000* tehniskais direktors

■ **Ivana Vujiča** / *Ivana Vujic* / Dienvidslāvija, teātra režisore no Belgradas, arī apjomīga divu mēnešu gara festivāla mākslinieciskā vadītāja; festivāla programmā ir iekļautas vizuālās mākslas, teātris, dejas, mūzika.

■ **Lajošs Sandors** / *Lajos Sandor* / Ungārija – Budapeštas festivāla *Boom* pārstāvis

■ **Inna Sterligova**, Festivālu centra *Baltijas nams* direktore / *Baltic House Festival Centre director* / Krievija – pārstāv festivālu, kas sāka darboties pirms 10 gadiem pēc Padomju Savienības sabrukuma ar mērķi turpināt uzturēt kontaktus starp Baltijas valstīm, programmā iekļaujot labākās izrādes no Baltijas teātriem; šobrīd festivāla ideja un programma tiek paplašināta.

■ **Audronis Ļuga** / *Audronis Liuga* / Lietuva, Lietuvas Teātra un kino informācijas centra vadītājs, kā arī rīko festivālu “*New Drama Action*” – sava veida akciju, kas veicina mūsdienu dramaturģijas iestudējumu rašanos Lietuvā.

festivālu direktorus, jautājot:

Vai starptautisku festivālu rīkotājiem ir nepieciešama sava formāla vai neformāla asociācija, kopīgas pozīcijas nostiprināšana, lai pierādītu un parādītu, cik efektīgi festivāli var nest Latvijas tēlu pasaulē un eksponēt Latvijas mākslu starptautiskā līmenī? Vai mums nepieciešams sākt dialogu valsts līmenī un aizstāvēt savu pozīciju? Kādā veidā to vislabāk darīt? Vai ir iespējamas savstarpējas konsultācijas, sadarbība, informācijas apmaiņa un koordinācija? Vai nepieciešams kopīgs informatīvs izdevums?

Festivāli Latvijā spoži demonstrē modeli, kā šodienas apstākļos kultūras organizācija var efektīgi darboties – piesaistot sponsoru atbalstu, attīstot savu mērķauditoriju, veidojot veiksmīgu menedžmenta modeli.

Šobrīd Latvijā notiekošie festivāli valsts kultūrpolitikas līmenī visbiežāk tiek ignorēti vai pielīdzināti privātiem pasākumiem. LR Kultūras ministrijai nav tālredzīgas kultūrpolitikas stratēģijas šajā jomā, tā ir stihiska, haotiska un intuitīva. Festivāli, savstarpēji sadarbojoties, varētu veicināt attieksmes maiņu kultūrpolitikas līmenī, veidot dialogu un sadarbības modeli ar valsti.

Festivālu direktoru saruna *Homo Novus* laikā, kur, piedalījās arī viesi no citu valstu festivāliem, turpināja diskusiju par to, vai ir nepieciešams veidot Latvijas festivālu direktoru apvienību, kopēju platformu ar mērķi saskaņot savu darbību, apvienoties, lai papildus piesaistītu skatītājus un tūristus un veidotu kopēju marketinga stratēģiju, bet pats galvenais, lai veidotu kopēju nostāju un modeli festivālu nepieciešamības pamatošanai valsts kultūrpolitikas līmenī.

Juris Visockis atzina, ka kultūras informācija un notikumu koordinēšana ir nopietns trūkums Latvijā, tieši šī iemesla dēļ viņš neprata atbildēt uz jautājumu, cik un kādi festivāli darbojas Rīgā. Tika izteikti vairāki piedāvājumi koordinēt festivālu darbību – gan no Festivālu fonda direktores Sarmas Freibergas, gan no sabiedriskās organizācijas “*Latvijas projekts*” pārstāvja Viļņa Ruļļa puses. Pēteris Krilovs vairākkārt izskaidrojis doma par festivālu koordinācijas centra veidošanas nepieciešamību gan priecē, gan biedē – lai arī tas uzrāda šīs problēmas aktualitāti, tas arī var novest pie konjunkstūras un uzmanības novēršanas no pamatproblēmas.

Sarunā tika diskutēts par to, kas ir starptautisks profesionāls festivāls – vai tā līmeni nosaka dalībnieku vai organizatoru profesionālisms? Kā atrast starptautiski saprotamus kritērijus, kas ļautu noteikt, kas ir labs festivāls. Tā kā gandrīz visi festivāli Latvijā ir no valsts neatkarīgas struktūras, tad šāda reitinga tabulas izveidošana varētu palīdzēt pierādīt finansētājiem un valstij, kāpēc festivāli ir jāatbalsta: vai festivāla kvalitāti nosaka prasmīga organizācija, aktuāla ideja vai mākslinieciskā kvalitāte.

Diskusijas dalībniekiem bija dažādas domas, atbildot uz jautājumiem, kas ir festivāls, kāpēc šādi notikumi ir jārīko un kā var noteikt, kas ir labs festivāls. Un tomēr šie viedokļi neizslēdz viens otru, bet gan papildina.

KAS IR FESTIVĀLS?

- Festivāls ir pilsētas un skatītāju svētki.
- Festivāls ir mākslinieku tikšanās vieta, domu apmaiņas iespēja.
- Festivāls ir pieredzes papildināšana.
- Festivāls ir iespēja mainīt realitāti.
- Festivāls ir alternatīva.
- Festivāls ir risks.
- Festivāls ir izglītības iespēja.
- Festivāls ir prieks.

FESTIVĀLS? KĀPĒC?

- 1) Labs festivāls izmaina pilsētas ainavu un cilvēkus. Tiek veidota saikne starp viesiem un pilsētas iedzīvotājiem.
- 2) Festivāls veido alternatīvu tradicionālajai mākslai, institūci-

Starptautiskais Jaunā teātra festivāls “*Homo Novus*” 1999. gada jūnijā pirmo reizi saaicināja kopā Latvijas starptautisko

jām, piedāvā dažādību. Festivāli var ietekmēt mākslas attīstību, atvērt to jaunām ietekmēm un iespējām.

3) Festivāls palīdz māksliniekiem un skatītājiem kļūt atvērtākiem pret cita veida mākslu un kultūru. Festivāls var kļūt par domu apmaiņas veidu starp māksliniekiem un auditoriju.

4) Festivāls piedāvā izglītības papildināšanas iespēju.

**Hanna Hurciga:** *Rietumeiropā īpaši daudz festivālu parādījās 60. gados, attīstījās 70. gados un sasniedza savu apogeju 80. gados. Tie notika vasarās, kad valsts teātriem bija brīvdienas, pamatā tie tika rīkoti, lai aizpildītu tukšumu. Mērķis galvenkārt bija parādīt, cik dažāds var būt teātris. Tikai pamazām 20 gadu laikā tie kļuva par nopietnu alternatīvu valsts un pilsētas teātriem. Bet festivāliem Austrumeiropā, kas pamatā aizsākās 90. gados, jau no paša sākuma bija daudz būtiskāka politiskā nozīme – festivāli pierādīja, ka ir vēl kādi citi veidi, kā atbalstīt māksliniekus, kā ietekmēt mākslas attīstību. Tāpēc labam festivālam ir jābūt ļoti skaidram un noteiktam mērķim. Jāsaprot, kāpēc festivāls tiek rīkots katrā konkrētajā valstī, un veidot festivālu, balstoties uz šo pamatproblēmu. Viena festivāla mērķis ir veicināt mūsdienu dramaturģijas attīstību, cita festivāla mērķis – iesaistīt svētku norisēs visu pilsētu. Festivāls noteikti nav tikai izrāžu vai koncertu rādīšana skatītājiem. Kvalitāti var novērtēt atbilstoši izvirzītajiem mērķiem.*

UN VALSTS?

**Boriss Avramecs:** Valsts kultūrpolitikas līmenī atzīts, ka festivāli ir kļuvuši par neatņemamu Latvijas kultūras dzīves sastāvdaļu, bet nekāds finansējums piešķirts netiek, katru gadu, noslēdzot vienu festivālu, mēs nezinām, kas finansāli ar festivālu notiks nākamajā gadā. Līdz ar to ir grūti sastādīt programmu, jo visi ievērojamie mākslinieki plāno savu laiku divus – trīs gadus uz priekšu.

**Lita Beiris:** Šobrīd mūsu festivāla uzdevums ir veidot tik pārlicināšu programmu, lai valsts institūcijas piešķirtu finansējumu. Tā kā mūsu festivāls ir profesionāls, tad ir neiespējami to rīkot, tikai balstoties uz sponsoru atbalstu. Latvijas festivāliem vajadzētu apvienoties, lai apliecinātu un pārliecinātu valdību, ka mūsu festivāli ir nepieciešami, ka tiem ir sava vieta kultūrā un ka tiem ir savs skatītājs.

**Hanna Hurciga:** Festivālu direktoru uzdevums ir veidot programmu, atrast līdzekļus un organizēt festivālu. Jums ir arī jādomā par valsts kultūrpolitiku, par statistiku, par to, kā pierādīt, ka festivāliem ir nozīme un tie ir jāatbalsta. Tas ir jādara kultūrpolitikas veidotājiem pilsētas domē un Kultūras ministrijā. Bet izskatās, ka jums ne tikai ir jāorganizē festivāli, bet arī jāizglīto savi politiķi.

## Diskusija

# PAR NEVALSTISKU ORGANIZĀCIJU LOMU KULTŪRĀ

Restorāns Parlaments, 29.10.1999.

Sarunā, ko vadīja Mākslinieku savienības viceprezidente **Ruta Čaupova**, piedalījās Latvijas nevalstisko organizāciju pārstāvi, Nevalstisko organizāciju centra pārstāvis un ārzemju viesi. Sarunā tika uzdoti jautājumi, vairāk ieskicējot problēmas, kam nākotnē jāpievērš uzmanība, mazāk – sniedzot gatavas atbildes un skaidrus risinājumus:

- Kādi likumi vai citi normatīvi akti nosaka nevalstisko organizāciju darbību Latvijā? Vai ir īpaša likumdošana, kas skar nevalstisko sektoru kultūras jomā?
- Kādi ir finanšu avoti, kas pieejami nevalstiskām organizācijām? Cik efektīvi valsts ir iesaistījusies nevalstisko kultūras organizāciju atbalstīšanā? Vai valsts līmenī ir mehānisms, veids, kā finansēt nevalstiskas organizācijas (piemēram, Lietuvā ir fonds, kur valsts finansējumu konkursa kārtībā var saņemt visu nozaru nevalstiskās organizācijas)?
- Kādā veidā profesionālās organizācijas vai citas nevalstiskās organizācijas var saņemt tiešas dotācijas no valsts budžeta savu funkciju un programmu realizēšanai?
- Kāda ir sadarbība starp nevalstiskām organizācijām un valsts institūcijām, risinot dialogu par kultūras jautājumiem? Vai agrāk izveidotās sabiedriskās organizācijas – nozares asociācijas

(piem. mākslinieku, komponistu savienības) – joprojām efektīvi veic savas funkcijas, darbojas kā lobijorganizācijas, iesakot likumdošanas izmaiņas, cīnoties par valsts finansējuma nepieciešamību mākslai, piedāvājot kritērijus demokrātiskai finansējuma sadalei nozarē? Kādā statusā darbojas un kāda loma ir jaunizveidotām nevalstiskām organizācijām, kas bieži vien aktīvi darbojas arvien vairāk dominējošajā projektu sistēmā?

- Vai profesionālās mākslinieku organizācijas iekļautas tajā pašā kategorijā kā citas nevalstiskās organizācijas vai arī tām ir īpašs juridiskais statuss?
- Kādā situācijā atrodas tādas organizācijas, kas veido eksperimentālus un alternatīvus projektus?
- Kādas ir attiecības starp organizācijām / fondiem, kas piešķir finansējumu un kas piesaista finansējumu?
- Kādi ir nozīmīgākie šķēršļi, t.s., *trešā sektora* attīstībai?
- Kā Latvijā ir organizēta projektu finansējuma sistēma?
- Cik lielā mērā ir attīstītas mecenātisma tradīcijas? Vai valsts sekmē mecenātismu un sponsoru iesaistīšanu kultūras projektu finansēšanā?
- Kā nevalstiskās organizācijas var ietekmēt valsts institūcijas, likumdošanas veidošanu?

## Diskusija

# KAS IR JAUNĀ DRĀMA?

Kafejnīca Šarls, 30.10.1999.

VADA:

**Baņuta Rubess** – režisore / Kanāda – Latvija  
PIEDALĀS:

**Franciska Cimare** – dramaturģe / Latvija

**Pols Deiviss** – *Volcano* trupa / Lielbritānija

**Audronis Ļuga** – Kino un teātra informācijas centra vadītājs / Lietuva, Viļņa

**Māra Zālīte** – dramaturģe / Latvija

**Baņuta Rubess:** Lai gan mani vecāki ir latvieši un mana dzimtā valoda ir latviešu, lielāko mūža daļu esmu strādājusi Kanādā, angļu valodā. Esmu bijusi gan aktrise, gan režisore,

gan dramaturģe, esmu piedalījusies izrāžu iestudēšanas procesā. Tādā veidā tapušas 12 izrādes. Kanāda ir vieta, ko kolonizējušas divas lielas valstis. Politiski tā ir Anglijas kolonija, kultūras ziņā tā ir bijusi un vēl joprojām ir Amerikas kolonija. Pirms 30 gadiem Kanādas radošie cilvēki paziņoja, ka vēlas radīt jaunu kanādiešu mākslu. Kā zināms, Šekspīrs nav kanādietis, tāpēc cilvēki nolēma radīt ko līdzīgu, tikai – autentisku. Gribētos apgalvot, ka pagaidām vēl nav gandrīz neviena miruša kanādiešu dramaturģa. Tas dod lielu brīvību un iedvesmu, kas trūkst lielai daļai citu rakstnieku.

- Jautājums sarunas dalībniekiem: Kas, jūsuprāt, ir luga?

**Māra Zālite:** Katrā ziņā es nebūšu tā, kas definēs, kas ir luga, jo tikpat grūti šodien modernajā sabiedrībā ir definēt, kas ir romāns, kas ir dzeja. Es domāju, ka spektrs, kurā šodien var runāt par dramaturģiju, ir plašs, bet mēs katrs apzināti vai neapzināti rakstām tieši to, kas izriet no mums pašiem. Ietekmē gan pasaules izjūta, gan tradīcijas, gan cilvēka intravertums vai ekstravertums, orientēšanās uz sociālām lietām, visbeidzot ticība vai neticība tam, ka mākslas veidi kalpo cilvēka būtības, dzīves jēgas atklāšanai. Es ceru, ka esmu padarījis dramaturģijas jēdzienu pietiekoši neskaidru.

**Audronis Ļuga:** Ir pilnīgi nevajadzīgi un neiespējami mēģināt definēt, kas ir dramaturģija. Viena lieta, ko mēs varētu mācīties no amerikāņiem, ir pragmatisms – viss, kas notiek, tas arī notiek. Drīzāk jautājums ir, kas ir laba luga un kas ir slikta luga, un kāpēc? Mēs varētu runāt arī par to, kāpēc konkrētā vietā un konkrētā laikā top tieši tāda dramaturģija. Kāpēc, teiksim, Latvijā šobrīd ir teātris, kāds tas ir, kāpēc Lietuvā šobrīd tiek iestudēta luga *Shopping & Fucking*, kas ir atzinīgi novērtēta Lielbritānijā. Bez *Shopping & Fucking* šajā sezonā esmu producējis vēl divas lietuvišu lugas.

**Baņuta:** Vai tās ir klasiskas lugas?

**Audronis:** Nē, drīzāk jaunas. Es pārstāvu *Teātra un kino informācijas centru* Lietuvā. Pirmo reizi apmēram 10 gadu laikā mēs sarīkojām Lietuvas jaunās dramaturģijas konkursu. Mēs vēlējamies saprast, kas ir jaunā Lietuvas drāma, kas ir tie, kas raksta. Pirms tam pastāvēja viedoklis, ka Lietuvā nevienas jaunas lugas nav. Tika iesniegtas apmēram 100 lugas. Tādai valstij kā Lietuva tas ir ārkārtīgi liels skaits. Noskaidrojām trīs labākās lugas, un nolēmām mēģināt tās producēt. Viena bija patiešām izcila. Ir doma, ka to varētu tulkot un iestudēt arī Latvijā.

**Baņuta:** Kādi bija kritēriji, izvēloties trīs lugas no simta?

**Audronis:** Žūrija bija divi dramaturgi, viens režisors un vairāki teātra kritiķi. Grūti pateikt, kas īsti ir laba luga, jo man kā producentam varētu būt viens viedoklis, savukārt režisoriem gluži cits. **Tā var būt tikai un vienīgi sajūta, un, ja šī sajūta ir kopēja visiem, tad acimredzot kaut kas labs var attīstīties.** Man liekas normāla arī radoša sadarbība starp režisoru un dramaturgu, lugu rakstot mēģinājumu laikā. Lietuvā auglīga sadarbība pastāv starp Sigitu Paruļski un Oskaru Koršunovu. Acimredzot attīstīsies līdzīga sadarbība arī citu dramaturgu un režisoru starpā.

• Jautājums no zāles: Es redzēju izrādi *P.S. Lieta. O.K.*, un man radās iespaids, ka dramaturgs Paruļskis ir iestudējis režisoru Koršunovu. Es pieturos pie tā, ka telpu izrādē rada dramaturgs un režisors šīs telpas ietvaros strādā. Tas ir pieejas jautājums, var būt gan tā, gan tā.

**Baņuta:** Es atzišos, ka pazīstu dramaturgus, kas ir gatavi nogalināt režisoru, ja tiks izmainīta kaut viena rindiņa. Man ir demokrātiska attieksme. Jautājums, kas ir luga, tika uzdots ar tādu domu, ka tas varētu interesēt auditoriju. Man ir alerģija pret šo sarunas tēmu. Viens no iemesliem varētu būt tas, ka man nepatīk lugas. Un, ja es kā režisors ņemu gatavu lugu, tad pirmā doma ir to pārtaisīt. Tai pašā laikā es tomēr palieku uzticīga autoraam. Vēl viens iemesls, kāpēc man nepatīk šis jautājums, protams, ir tradicionālisms – priekšstati par noteiktiem standartiem: ka lugai ir jābūt sākumam, vidum, beigām, un skatītājiem jābūt spējīgiem izsekot tai līdzī. Esmu piedalījies tādos iestudējumos, kur gandrīz nemaz nav teksta, kas balstīti uz mūziku, kuros tiek izmantoti slaidi, kino uz skatuves, tomēr tas ir teātris, tā nav ne deļa, ne pantomīma. Un pēc tam cilvēki ir teikuši: jā, man patika jūsu luga. Luga ir dialogs ar skatītāju. Un šis dialogs var notikt tūkstoš veidos.

• Es gribētu uzdot jautājumu Franciskai, kā dramaturģisks darbs var nonākt līdz skatuvei? Un kādi ir šķēršļi?

**Franciska Cimare:** Režisors atnāk pie dramaturga un lūdz, lai viņš uzraksta lugu. Otrs veids – luga jau ir, un režisors to izlasa. Tas ir samērā ilgs process.

**Audronis:** Par dramaturģijas aģentūrām. Aģentūra aiznes lugu uz teātri, bet normāls teātris diez vai riskēs ņemt jauna autora pirmo lugu, jo tā var izgāzties. Režisors var atnākt un teikt: nu, labi, pieņemsim, es varētu iestudēt šo lugu, bet par kādiem līdzekļiem? Lugas nonāk aģentūrās, un tur tās arī pa-

liek. Acimredzot ir nepieciešamas cita veida aktivitātes. Mēs sākām piedalīties lugu radīšanā. Sākumā ieguldām nedaudz līdzekļu, darbs sākas, tad mēs rādām darba skici, konstatējam, vai kaut kas var attīstīties tālāk un vai kāds nēvelas to finansēt. Šādā veidā izdevās ieinteresēt dramaturgus, režisorus un aktierus. Ja process sākas, tad varbūt ir iespēja ieinteresēt arī teātri, kas beigās iegulda naudu un pabeidz šo darbu. Un, ja gadījumā konkrētais dramaturģiskais darbs izgāžas, tad tā ir laba mācība gan režisoram, gan dramaturgam. **Katrā ziņā dramaturgam ir jādzīvo teātri un jāzina tā noteikumi, nevis tikai jāsež pie galda.** Šī pieeja abām pusēm dod iespēju sadarboties.

**Baņuta:** Šāda sistēma ir izplatīta arī Kanādā. Kanādā tas ir pierasts process: luga tiek publiski lasīta, pārrakstīta, pēc tam notiek darbs ar aktieriem, pēc tam, iespējams, luga atkal tiek pārrakstīta, atkal darbs ar aktieriem, jo teātris, paņemot jebkuru lugu, darbu pie tās uzskata par savu investīciju un saredz nepieciešamību to noslīpēt līdz galam.

**Volcano:** Lielbritānijā darbojas ļoti buržuāziska sistēma. Dramaturgam ir savi aģenti, kas viņu pārstāv visās dzīves sfērās. Viņi bieži mēdz kopīgi spēlēt kriketu un nekad nepārrunā dramaturģijas jautājumus. Lai uzvestu lugu uz skatuves, varētu būt trīs pieejas: piedzimt tādā valstī, kur strādā šādi aģenti; ja tas nav izdevies, tad jāmeģina satikt kādu cilvēku, kurš varbūt šo lugu izlasīs, kuram tā īpatniski un kurš to tālāk atdos teātrim. Trešā iespēja: grūti pateikt, ja dramaturga dzīves laikā visas viņa lugas ir pilnīgas izgāšanās...

• No zāles: Aģentūru sistēma patiesībā ir izcila. Iespējams, ir arī ne pārāk veiksmīgas, bet tās dara lielu darbu, zina visu par teātriem, pārvalda situāciju.

**Volcano:** Aģenti ir tikai tirgus sastāvdaļa, bet tie nav obligāti nepieciešami.

**M. Zālite:** Nevienas aģents nevienam manu lugu nav piedāvājis teātriem. Latvijā nav iespējams uzturēt aģentūras. Mūsu jaunā dramaturģijas aģentūra ir tikko dzimusi... Ja mums, tāpat kā lietuviēšiem, pēkšņi rastos viena jauna absolūti ģeniāla luga, vai to būtu rakstījis skolnieks, vai pensionārs no Balviem, tas tūlīt taptu zināms. Es nezinu, kas tas ir – aģents, nekad ar tādu neesmu tikusies. Neskatoties uz to, visas lugas, kas turklāt ir sarakstītas dzejā, teātros ir pieņemtas un uzvestas.

**Ingmārs Čaklais:** Latvijas Dramaturģijas aģentūras direktors: Aģentūra, novērtējot situāciju, kāda šobrīd Latvijā pastāv, ir sapratusi, ka tā neko aģentēt vēl nav spējīga. Latvijā tiešām visi viens otru pazīst, kas ir labi un slikti vienlaikus: ir lietas, ko tāpēc ir vieglāk pamanīt un ir lietas, ko tieši tāpēc nepamana. Kā rīkojas autors? Laimīgi iedod savam režisoram lugu. Bet otrs piemērs ir Māra. Viņa ir atradusi formu, kā ar režisoriem sarunāties, tāpēc Mārai šīs problēmas nav. Es uzskatu, ka tā ir tā tolerance, kas jāiemācās – režisoram sarunāties ar autoru un autoram ar režisoru. Runājot par problēmām, – Latvijā nepastāv sistēma, kas palīdzētu oriģināldramaturģijai nonākt uz skatuves. Var runāt gan par autortiesībām, gan par citām jomām, jo nav jāmeklē, kur nopirkt labu lugu, ir jāmeklē, kam to pārdo, un tad tu būsi dramaturgs.

**Audronis:** Atļaušos nepiekrist tam, ko teicāt, ka visi viens otru pazīst, tas ir sava veida stereotips, kurš ierobežo reālu jaunradi. Ir noslēgts loks, kurā reti parādās jauni cilvēki. Tomēr Eiropas prakse rāda, ka jauniem dramaturgiem pašas labākās ir tieši pirmās lugas. Šie jaunie autori var parādīties no pavisam cita slāņa, kas nav saistīts ar teātri, un līdz ar to pazust nepamanīti. Režisoram vajadzētu būt tādām, kurš var iedrošināt vai iedvesmot dramaturgu, jo māksliniekam, lai viņš strādātu, ir vajadzīga atsaucība. Situācijai vajadzētu būt tādai, lai dramaturgu iedvesmotu doma, ka tas, ko viņš raksta, vienkārši nepaliks viņa rakstāmgaldā, ka pastāv iespēja šai lugai nokļūt uz skatuves.

**Baņuta:** Es labi pārzinu situāciju Latvijā un esmu saskārusies ar vairākiem stereotipiem. Pirmais stereotips – ka visi viens otru pazīst. Otrais – Rīga ir pārāk maza, lai tajā vispār kaut kas notiktu. Un trešais ir uzskats, ka latviešu dramaturģija ir slikta. Neatkarīgi no tā, cik aģentūrā būtu oriģināldarbu – kaut vai 900 – tie tik un tā visi būs slikti, izņemot tos, kuru autori



jau miruši. Nedaudz par pieredzi Kanādā. Arī tur situācija bija līdzīga – visi kanādiešu dramaturgi automātiski tika uzskatīti par sliktiem. Bez šaubām liela daļa no viņiem patiešām rakstīja slikti, taču kaut kādā veidā vajadzēja rast risinājumu. Parādījās cilvēks, kurš fanātiski aizstāvēja domu, ka jebkas, kas tiek uzrakstīts, ir jāiestudē. Diemžēl Kanādā nav aģentūru sistēmas, taču, ja aģentūra strādā tikai ar gataviem darbiem, pa-beigtu lugu, nerodas labs teātris. Tas rodas tādu cilvēku vidū, kas izprot teātri un ir tajā iekšā.

**Māra:** Diemžēl Latvijā pat man, kurai ir tiešām ļoti labas attiecības ar teātriem, nekad nav bijusi tā laime kopā ar teatraliem strādāt pie manas lugas. Es būtu laimīga, ja kāds ņemtu manu tekstu un teiktu: šinī vietā kaut kas nav īsti izdevies. Man nekad neviens nav palīdzējis neviena teikuma uzrakstīšanā. Es neesmu no teātra šādu palīdzību saņēmusi, lai gan ļoti vēlētos. Labākais piemērs manā pieredzē ir bijis, kad teātris teica: mēs gribam, lai tu mums uzraksti lugu apmēram par to un to.

• Kāds no zāles: Kāda ir problēma, kāpēc šis mehānisms nedarbojas?

**Māra:** Esmu ievērojusi, ka šai festivālā, arī šajā diskusijā piedalās maz lielo teātra režisoru. Man ir tāda sajūta, ka, varbūt izņemot dažus tiešām ļoti radošus, jaunus teātra kolektīvus,

kopumā Latvijas lielie teātri ir samērā stīvi un neprot atrast kontaktu ar autoriem.

**Volcano:** Tas skan šausmīgi, ka luga tiek pasūtīta. Tā ir neciešama elle dramaturgiem un aktieriem. Kurš domās par skatītāju?

**Baņuta:** Pirmo reizi, kad pati biju režisore, man tas patika, mēs kopā ar aktieriem pārrakstījām lugu.

**Māra:** Man ir jāpiekrīt, ka šādā veidā māksla nevar tapt, jo pirmais nosacījums ir tas, ka mākslu nevar radīt no tā, ko skatītājs gaida. Mākslu var radīt tieši no tā, ko skatītājs negaida. No otras puses, būtu ļoti interesanti noskaidrot cilvēku stereotipus, ko viņi grib un vēlas redzēt teātrī, un tad parādīt kaut ko tādu, ko negaida. Es lielā mērā piekritu, ka lielu mākslas darbu nav iespējams pasūtīt. Man ir bijuši divi pasūtījumi, ko es drīzāk vēlētos nosaukt par uzaicinājumu uz sadarbību. Vienā gadījumā tas bija Dailes teātris, kas man piedāvāja komponistu un ļāva man pilnīgi brīvu filosofisku un tematisku, bet ne žanrisku izvēli. Tie bija *Meža gulbji*. Otrs bija uzaicinājums uz sadarbību ar Liepājas teātri ar rokoperu *Kaupēn, mans mīlais!*. Ir zināmas priekšrocības tad, ja tu zini, kam raksti. Citiem vārdiem, tas stimulē, palīdz, rosina iztēli, bet esmu saglabājusi radošo neatkarību.

## Diskusija ar jaunajiem režisoriem ES VARĒTU BŪT ZAGLIS

Kafejnīca Šarls, 30.10.1999.

VADA:

**Hanna Hurciga** – teātra kritiķe, festivālu direktore / Vācija  
PIEDALĀS REŽISORI:

**Regnārs Vaivars** / neatkarīgs režisors / Latvija

**Bens Šarka** / teātris *Gliukai* / Lietuva

**Nikolajs Roščins** / radošā apvienība *Mulķu kuģis* / Krievija

**Viesturs Kairiņš** / Jaunais Rīgas teātris / Latvija

**Hanna Hurciga:** Šovakar daudz problēmu. Es sāku šo rītu pulksten desmitos diskutējot, pēc tam noskatījos četras teātra izrādes, tagad atkal ir saruna par teātri. Nākamā problēma ir tā, ka pie galda sēž tikai režisori, kuriem diemžēl nepatīk runāt par darbu un vēl mazāk patīk runāt citam ar citu: Viesturs Kairiņš un Regnārs Vaivars no Latvijas, Nikolajs Roščins no Maskavas. Šajā krēslā jāsēž lietuviešu režisoram Benam Šarkam. Iespējams, ka viņš atnāks vēlāk. Sākumā režisori tiks stādīti priekšā, un es mēģināšu uzdot viņiem dažus jautājumus. Katrs runās aptuveni desmit minūtes, tad būs vispārīgi jautājumi, kas varētu būt interesanti visiem. Pēc tam – jūsu jautājumi.

Sāksim ar Regnāru (Vaivaru – *sast.*), jo viņam mugurā vis-skaistākais mētelis. Regnārs ir aktieris un režisors, mācījies pie Pētera Krilova. Daudzi šodien noteikti redzēja *Vecāko dēlu*, kas mani ļoti pārsteidza, jo pirms diviem gadiem bija redzētas divas gluži citāda stila izrādes. Ja paskatāmies uz izvēlētajiem autoriem – viņš iestudējis Ž. Ženē, L. Kerolu, O. Vaildu. Tas, ko es redzēju, bija popmāksla. Slidojošas sievietes, apgleznotas ar brīnišķīgiem ziediem, multimedāls šovs. Bija skaistumkaralienes, aktieri uz skatuves uzvedās kā popzvaigznes. Kad sastapos ar viņa skatuves darbiem, nodomāju: "Tas būs viens no tiem, kurš mēģinās uzņest popmākslu uz skatuves". Šodienas iestudējums bija pilnīgi citāds. Tā bija izrāde, kurā galvenais bija attiecības starp aktieriem rūpīgi izstrādātā stāstā.

• Pirmais jautājums: Vai tās ir mežonīgā perioda beigas vai "sliktā zēna" gals? Driķst arī atteikties atbildēt uz jautājumu.

**Regnārs Vaivars:** Nē, kāpēc?! Es gan negribu runāt tik daudz par beigām vai sākumu, jo patiesībā nekad nekas nav ticis darīts tāpēc, ka tas būtu kaut kāds periods, vai tāpēc, ka esmu tāds zēns vai citāds. Es varu vienīgi minēt savas

nākotnes ieceres, kuras plānots realizēt nākamās sezonas beigās. Pirmā no tām ir *Nezinitis uz Mēness*. Tas ir iecerēts Dailes teātrī uz lielās skatuves\*. Es daudz nerunāju par šo izrādi, gribu minēt tikai to, ka scenogrāfs būs Andris Freibergs. Esmu iecerējis pieaicināt multimedālu mākslinieku Maiku Hencu no Hamburgas. Gaismotāja būs Sandra Markrofta – meitene no Toronto.

**H. Hurciga:** Tātad tā būs bērnu izrāde.

**R. Vaivars:** Jā!

**H. Hurciga:** Ir pārsteidzoši, ka jaunie režisori Latvijā divu gadu laikā veikuši tik daudz sīzētiski atšķirīgu projektu dažādos žanros. Vācijas jaunie režisori to spētu varbūt desmit gados.

**R. Vaivars:** Jā, ir bijusi multimediju izrāde, šovi, klasiskas izrādes, būs arī bērnu izrāde. Tā ka dažādības pietiek.

**H. Hurciga:** Kāpēc bērnu luga?

**R. Vaivars:** Patiesībā ir noticis tāpat kā vienmēr. Es vienkārši gribu to taisīt, tas arī viss. Tieši tāpat bija ar *Vecāko dēlu*. Tas, ka izrāde tapusi tagad un tas, ka tā ir tāda, kāda tā ir, faktiski ir sakritība. Tas nav nekāds periods. Es jau sen domāju par šo izrādi, patiesībā man tā bija dziļi sirdī. Ja runājam, kāpēc bērnu izrāde, – man vienkārši patīk, es gribu to darīt. Turklāt, pirms iestājos Kultūras akadēmijā, esmu nedaudz darbojies ar lellēm teātrī *Kabata*. Es jūtu, kā tieši šobrīd pietrūkst Latvijas bērniem. Tas patiešām ir aktuāls teātris. Domāju, ka bērni ir pelnījuši, lai viņiem rāda kvalitatīvas izrādes. Tāds ir vienīgais iemesls.

**H. Hurciga:** Par autoriem. Var atrast sakarību starp Ž. Ženē, O. Vaildu un L. Kerolu, ja mēs atceramies, Kerols bija pedofils. Bet ir arī pavisam atšķirīga izvēle, piemēram, Gorans Stefanovskis. Kā pie tevis atnāk teksts? Vai tu par to runā ar draugiem, varbūt tev ir kāds pazīstams dramaturgs, kurš speciāli lasa darbus un tev iesaka? Kā autori atnāk pie tevis? Kā tu izvēlies?

**R. Vaivars:** Tā kā es nevaru lepoties ar paradumu lasīt daudz lugu un literatūras, tad mans izvēles lauks nav tik plašs, kā gribētos. Tā vairāk ir mirkļa sakritība. Ir lietas, par kurām es gribu runāt, un es piemēroju tam tekstu. Tāpēc zīmīgi ir tas, ka gan *Baltās laulības*, gan *Salomi* es nolēmu iestudēt tad, kad

\*Pirmizrāde notika 2000. gada aprīlī

es nebiju šīs lugas lasījis. Attiecībā uz *Baltajām laulībām* – biju dzirdējis Silvijas Radzobes komentāru par igauņu iestudējumu, par *Salomi* man vienkārši pateica, ka tas ir kaut kas labs.

**H.Hurciga:** Vai materiāla atļaušana notiek, analizējat, kā pietrūkst Latvijas teātri? Teiksim, nav multimediāla projekta, tāpat tāds ir jātaisa. Nav bērnu lugas, jo bērnu teātris ir gandrīz miris, tad jātaisa tas. Vai te nav telpas bērnu teātrim? Es zinu, ka Latvijā ir uzskats, ka bērnu teātri režisēt ir vieglāk nekā šovu? Vai tu analizē sabiedrību, redzi to, ka nepieciešama bērnu izrāde, un tad to veido?

**R.Vaivars:** Nē, tas tā nenotiek. Varbūt es nedaudz pārcentos, runājot par *Neziniņi uz Mēness* un bērnu teātri. Tas man deva spēku noticēt tam, ka es patiešām gribu taisīt bērnu izrādi, jo patiesībā ir ļoti daudz literārā materiāla, kas man patīk, bet tas vēl nenozīmē, ka es visus cenšos iestudēt. Tas tiešām ir saistīts ar to, ko es tai brīdī vēlos darīt.

**H.Hurciga:** Pēdējais jautājums. Kāds beļģu režisors ir teicis, ka visi režisori ir glēvuļi, kuri izturas kā Napoleoni. Vai tu varētu definēt, kas ir režisors?

**R.Vaivars:** Es absolūti piekritu. Jūs redzat, šis mētelītis... Un viss pārējais... Kas tad tas ir?

Bens Šarka

**H.Hurciga:** Bens Šarka ir no Lietuvas, no Klaipēdas. Joks ir tāds, ka brošūriņā par festivālu ir rakstīts, ka režisors ir dzimis 1987. gadā, beidzis mācīties augstskolā 1987. un arī savu teātri izveidojis 1987. gadā. Tātad jūs priekšā ir ļoti jauns cilvēks.

Viņš vada neatkarīgu teātra grupu Lietuvā. Es jautāju viņam, kur viņš strādā, un atbilde bija – 5 metru istabiņā. Tātad tas ir arī virtuves teātris. Viņš uzskata, ka publikai jānāk pie aktiera, nevis aktierim pie publikas. Izrādes notiek visdažādākajās vietās, kur vien tas iespējams. Parasti – ļoti tuvu skatītājiem. Reiz bija izrāde 700 skatītājiem, tad tika radīts 5 metru paaugstinājums, skatītājiem bija jāskatās uz augšu. Izrādē, ko redzēju šai festivālā, bija viltus transvestīts, viltus melnādainais, daudz īstas uguns un ūdens, un tā bija improvizācija aktieru starpā. To varētu salīdzināt ar *fluksusa (fluxes)* kustību, kas bija Eiropā pirms dažiem gadiem. Teātris ir pāreja citā prāta dimensijā. Un, ja mēģinātu paskaidrot, kas tas ir, tas būtu nomadu, čigānu, ebreju stila teātris. Klejotāju cilšu teātris. Tad mans pirmais jautājums būtu – vai viņš patiešām izmanto teātri kā patiesības izpētes līdzekli? Tas ir būtisks jautājums.

**B.Šarka:** Es domāju, ka tā nav taisnība. Mēs rādām vienalga kam, rādām to, kā lietas rūpējas par kādu. Mēs neveidojam bērnu izrādes. Bērni vienkārši nāk. Nāk dažādi cilvēku tipi: konservatīvi cilvēki, vecāki cilvēki, citādi cilvēki. Nav svarīgi, kādi. Varbūt bērni saprot labāk.

**H.Hurciga:** Es sajutu, ka tavas izrādes pamatā ir aktieru improvizācija – eksperimentāls process ko tu vadi?

**B.Šarka:** Es domāju, ka tur nav improvizācijas. Pamatdoma ir tāda, ka improvizācija nav improvizācija. Nekas nav jāimprovizē. Nav nejaušu lietu, nav nejaušību.

**H.Hurciga:** Es mēģinu saprast. Vai tādā gadījumā tavu teātri var nosaukt par kļūdu teātri?

**B.Šarka:** Ko mēs varam pateikt par nonsensu? Vai tā ir kļūda, vai nav? D. Harmss ir teicis: “Mani interesē tikai nonsenss”. Es varu pateikt vēlreiz to pašu.

**H.Hurciga:** Mēģināšu uzdot ļoti vienkāršu jautājumu: kā tu esi izdzīvojis? Cik gadus jau tā? Piecpadsmit gadus tu veido šāda tipa teātri, un esi izdzīvojis tādā mazā pilsētā kā Klaipēda.

**B.Šarka:** Tas nav “tāds teātra tips”. Tas ir vienkārši intere-  
sants process, kas notiek ar mani. Jūs redzējāt tikai divas izrādes, tas nav tas pats, ko mēs darījām agrāk.

**H.Hurciga:** Un ar ko jūs nodarbojāties agrāk?

**B.Šarka:** Ar to pašu, bet teātris eksistē tikai vienu, divas stundas. Izrāde ir beigusies, un teātra vairs nav. Un kas tad ir teātris? Tikai tas mirklis, kurā kaut kas notiek.

**H.Hurciga:** Es nepiekrītu, jo, lai izrāde notiktu, ir jāsatiek cilvēki, ir jārunā par to. Jums ir jābūt telpai, naudai, idejām, jāatrod teksts vai neteksts. Ir daudz darba vēl pirms tām divām stundām, kad notiek izrāde.

**B.Šarka:** Ja kāds teātris nomirst, telpas vai naudas trūkuma dēļ, tad tā tam jābūt. Tā tādām teātrim arī vajag. Tas ir tāpat kā mīlestībā. Ja nebūs sievietes, ko mīlēt, nebūs arī mīlestības. Samuraji mīlēja tās sievietes, kuras pašas nezināja, ka tiek mīlētas.

**H.Hurciga:** Esmu nedaudz pārsteigta, bet, cik saprotu, tavs teātris ir kaut kas, kas notiek tikai tagad – tajā laikā, kad tas notiek. Tā ir?

**B.Šarka:** Jā, protams. Tas var vairāk neatkārtoties, divaini, bet tomēr atkārtojas.

**H.Hurciga:** Vai tev ir definīcija, kas ir režisors? Varbūt pasaki, ko tu darītu, ja nebūtu režisors?

**B.Šarka:** Es varētu būt zaglis. Es domāju, ka labi zagļi ir tie, par kuriem neviens nezina, viņus nevar noķert.

**H.Hurciga:** Pieņemts.

Nikolajs Roščins

**H.Hurciga:** Tagad es gribētu vērsties pie Nikolaja Roščina kunga. Šodien redzēju jūsu izrādi, un jāsaka, ka biju ļoti pārsteigta. Pēc tam runāju ar Debiju centra direktoru, kurš pastāstīja, ka šis ir jūsu pirmais iestudējums. Skatoties izrādi, es redzēju cilvēku grupu, kura attīstījusi noteiktu stilu un strādājusi pie tā ļoti, ļoti ilgi.

**N.Roščins:** Jā, mēs ilgi strādājām.

**H.Hurciga:** Jūs pabeidzāt akadēmiju, un visa aktieru grupa kopā kādu laiku strādāja Maskavas Jaunatnes teātri.

**N.Roščins:** Jā, gadu mēs nostrādājām tur, pēc tam visi kopā aizgājām.

**H.Hurciga:** Jūs aizgājāt, lai dibinātu savu trupu. Vai šis ir pirmais jūsu darbs sadarbībā ar Debiju centru?

**N.Roščins:** Jā.

**H.Hurciga:** Kā jūs strādājat ar savu trupu? Pagaidām mēs neko daudz par jums nezinām.

**N.Roščins:** Šo darbu aizsākām trešajā kursā, kad vēl kopā mācījāmies institūtā. Tad nebija neviena režisora – aktieri paši sacerēja etīdes. Pēdējā, ceturtā kursa laikā iesāko novelām līdz rezultātam. Darba metode? Radošā kolektīvisma metode.

**H.Hurciga:** Tomēr jūs skaitāties šīs izrādes režisors.

**N.Roščins:** Vienā darba posmā es sāku visu apkopot, virzīt uz vienotu veselumu.

**H.Hurciga:** Arī izrādē jūs spēlējāt “sliktā puisa” lomu – to, kurš piespiež citus kaut ko darīt.

**N.Roščins:** Man likās, visiem tas patika...

**H.Hurciga:** Katalogā rakstīts, ka izrāde tapusi Boshā un Brēģeļa gleznu iespaidā.

**N.Roščins:** Patiesībā gleznas parādījās daudz vēlāk nekā izrādes stils. Tā atmosfēra, kuru gribējām radīt, asociējās un iezīmējās kā Brēģeļa un Boshā gleznu pasaule.

**H.Hurciga:** Vai pastāv iespējas arī turpmāk attīstīt šo darba stilu ar tiem pašiem cilvēkiem, jo tas ir grupas, kolektīva radīts rezultāts.

**N.Roščins:** Mēs turpinām strādāt.

**H.Hurciga:** Būtu interesanti dzirdēt, kā cilvēki šajā zemē var izdzīvot, kā var iegūt finansējumu. Vai tā ir Kultūras ministrijas palīdzība, kādi fondi, sponsori?

**N.Roščins:** Mūsu grupa pašlaik atrodas un mēģina Debijas centrā. Viss ar šo jautājumu saistītais ir ļoti, pat pārāk sarežģīts.

**H.Hurciga:** Tomēr jūs vēlaties tā turpināt? Nevis strādāt kādā teātri vai būt tikai aktieris vai režisors pavisam citos apstākļos?

**N.Roščins:** Tur taču ir tieši tās pašas problēmas! Pie tam vēl tur ir neinteresanti.

**H.Hurciga:** Tā ir Rietumeiropas tendence – režisori, piemēram, Pīters Bruks vai Jans Fabro, ne mazāk kā desmit gadus ir strādājuši ar vienu komandu – ar tiem pašiem aktieriem, scenogrāfiem, mūziķiem, gaismotājiem. Viņi pakāpeniski ir attīstījuši savu specifisko stilu, kuru šodien redzam izkoptu līdz pilnībai. Vai ar jums arī tā varētu notikt?

**N.Roščins:** Ja radoša grupa ilgu laiku strādā vienā un tajā pašā sastāvā, saskarsmes un attiecību līmenis kļūst dziļāks un ciešāks. Tad saruna notiek nevis profesionālā valodā, bet citā, daudz smalkākā līmenī.

**H. Hurciga:** Jā, tie ir pavisam pretēji, atšķirīgi ceļi, talants. Būt režisoram, kurš strādā dažādos teātros, dažādos stilos un ar dažādu materiālu, vai režisoram, kurš attīsta sev vien raksturīgu stilu, turklāt kopā ar savu komandu.

**N. Roščins:** Kamēr mums ir interesanti vienam ar otru, tikmēr mēs esam kopā. Ja apņiksims cits citam, tad izšķirsimies.

**H. Hurciga:** Jūsu domas, jūsu definīcija – kas ir režisors?

**N. Roščins:** Pirmkārt, režisoram jābūt radošam līderim, kurš spēj iedvesmot. Ir skumji, ja tā ir tikai profesija.

Viesturs Kairišs

**H. Hurciga:** Vēl viens Latvijas Kultūras akadēmijas absolvents, kurš mācījies pie pasniedzēja Pētera Krilova. Taču pirmā interese acīmredzot bija kino, un tikai pēc tam teātra režija. Tad notika strauja attīstība. Pēc akadēmijas beigšanas radās *Nepanesamā teātra artelis*, kuru nodibināja trīs ļoti atšķirīgi cilvēki, kas varbūt cits citam pat īpaši nepatika un kuriem bija pagrūti strādāt kopā. Tagad Gatis Šmits ir aizbraucis uz Ņurjorku. Dž.Dž. Džilindžers joprojām nodarbojas ar režiju. Bet grupa – trīs cilvēku vienība, kas kopā darbojas un meklēja kopīgu naudu projektiem, – izjuka apmēram pēc gada.

Viesturs Kairišs pirms diviem gadiem iestudēja E.Sabato *Tunneli*, kur uz skatuves bija tikai pieci aktieri. Šovakar *Jevgeņija Oņeginā* uz skatuves bija 70 cilvēku. Vācijā nekas tāds nebūtu iespējams. Jauns režisors, kurš iestudējis piecas izrādes, nekad nesaņemt piedāvājumu operā iestudēt *Jevgeņiju Oņeginu*. Viesturs vēl ir iestudējis kādu visiem labi zināmu Rūdolfa Blaumaņa lugu, kura ir tāds kā tautas *bestsellers*. Nav iespējams salīdzināt. Varbūt var salīdzināt ar *Faustu* Vācijā. Tā ir luga, kas ir iestudēta neskaitāmas reizes, un tā jāskatās vismaz reizi gadā. Un jautājums: kāpēc tu, ellē, izvēlēties iestudēt tik tradicionālu lugu. Kāpēc tu to iestudēji pilnīgi atšķirīgi no visiem pārējiem?

**V. Kairišs:** Es to neiestudēju ellē, bet Jaunajā Rīgas teātrī. Tas bija sen, un man ir grūti atcerēties, kad tas ienāca prātā. Es īpaši par to nedomāju. Vienreiz izdomāju un... Vēlāk tas attīstījās, man nebija domas graut tradīcijas. Svarīgāk ir pašam aizrauties. Tas bija apmēram tāpat, kā es parasti strādāju. Lielas atšķirības nebija.

**H. Hurciga:** Tātad tu tikai pievienoji tūkstoškārt iestudētai izrādei vēl vienu versiju? Tas nav ticami!

**V. Kairišs:** Tas patiešām tā ir. Tas ir neticami. Tas varētu būt neticami.

**H. Hurciga:** Kas mainījies kopš darba pie kamerizādes un pirmajām idejām? Kas notika, ka tu attīstījies tik strauji, ka tu šobrīd vari strādāt jebkurā teātrī, arī operā. Kāpēc notika tāds lēcieni?

**V. Kairišs:** Mainījies nav nekas. Arī trupa palikusi tā pati, es vienkārši sekoju aktieriem uz Jauno Rīgas teātri. Principā es dzīvī apzināti neko neesmu mainījis. Arī opera ir tepat, diezgan tuvu mums. Ērti strādāt.

**H. Hurciga:** Es uzskatu, ka tomēr ir lielas pārmaiņas. Tas ir

neticami, kas ar tevi ir noticis šajos divos gados! Cik es zinu, nākamā opera ir Mocarta *Burvju flauta*. Un tālāk? Jaunam operas režisoram iestudēt *Burvju flautu* – tas ir sapnis, ko varētu īstenot kādreiz, varbūt pēc divdesmit pieciem gadiem, bet tu jau tagad to visu divu, trīs gadu laikā... Ko tālāk? Es esmu šokēta!

**V. Kairišs:** Es nesapratu jautājumu. Kas tālāk? Es ļoti ceru, ka manas cilvēciskās rezerves izrādīsies tik tālas vai dziļas, vai interesantas, ka tikai tad es sāksu strādāt.

**H. Hurciga:** Tātad Mocarts ir tikai izmēģinājuma process ceļā uz augstāku līmeni.

Vakar es satiku Māru Zālīti un teicu viņai, ka iešu tikties ar jaunajiem režisoriem. Prasīju, ko lai viņiem pajautā? M.Zālīte ir dzejniece, un dzejnieki, kā zināms, savus jautājumus uzdod ļoti vienkārši un precīzi. Māra Zālīte man ieteica uzdot jautājumu, uz kuru viņi var atbildēt ar jā vai nē. Vai Dievs ir?

**V. Kairišs:** Nav īpaši gudri apšaubīt Dieva esamību ar tādiem jautājumiem. Bet šis ir tāds poētisks jautājums, uz to būtu jāsniedz poētiska atbilde. Un tādas man nav. Es domāju, ka mēs nerunāsim, vai Dievs ir vai nav.

**H. Hurciga:** Varbūt kāds no klātesošajiem vēlas ko pajautāt?

**V. Kairišs:** Man ir viens jautājums Hannai (Hurcigai – *sast.*). Vai viņa Latvijas režisorus uzskata par rietumu vai tomēr austrumu režisoriem? Jā vai nē?

**H. Hurciga:** Jā?!

**H. Hurciga:** Nevienam nekas nav jautājams? Krilova kungs saviem studentiem neko nevēlas pajautāt?

**Pēteris Krilovs:** Jautājums par Dievu nav nekāds poētiskais jautājums.

**V. Kairišs:** Varbūt mēs varētu runāt par saturu, nevis par formu? Šis jautājums bija forma, nevis saturs, jo tas, protams, nav poētisks jautājums.

**P. Krilovs:** Nevar vienmēr uzskatīt, ka tas, ko cilvēki dara, vai arī – pašam nevajag uzskatīt, ka tas, ko pats dari, ir svarīgākais pasaulē, jo tas ne vienmēr ir pārāk veselīgi.

**H. Hurciga:** Ko tieši jūs domājat?

**P. Krilovs:** Es to domāju saistībā ar savas pozīcijas noskaidrošanu. Tas ir jāuztver vai nu ar humoru, vai... Viegļāk ir veidot normālu distanci, varbūt pašam ērtāk – var paskatīties uz sevi no malas.

**H. Hurciga:** Tas ir padoms, ieteikums visiem?

**P. Krilovs:** Ne visiem, bet tas ir tas, ko saviem studentiem mēdzu bieži teikt.

**H. Hurciga:** Ja tas ir padoms, tad jūs esat ļoti laimīgs cilvēks, jo daudzi jaunie režisori taču ir jūsu studenti. Tas ir ļoti noslēpumaini. Kas ir šajā cilvēkā, kas viņš ir tāds, ja viņš mācījis visus šos jaunos cilvēkus? Runājot par distancēšanos no tā, kas tu esi, es iedomājos, ka varbūt jūs nākat no kino, nevis no teātra, un tas ir tas noslēpums.

**P. Krilovs:** Hanna jau runā kā tradicionāls latviešu kritiķis.

## Homo Novus '99 izrāžu rezumējums

# KOORDINĀCIJA STARP EMOCIJĀM UN PRĀTU

Restorāns *Parlaments* 31.10.1999

VADA:

**Zane Kreicberga** – *HN'99* programmas koordinatore, režisore / Latvija

**Ize Rudzīte** – *HN'99* sabiedrisko attiecību menedžere, aktrise / Latvija

PIEDALĀS:

**Hanna Hurciga** – teātra kritiķe, festivālu direktore / Vācija

**Kriss Torčs** – producents, organizācijas *Intercult* vadītājs /

Zviedrija

**Silvija Radzobe** – teātra kritiķe / Latvija

**Valda Čakare** – teātra kritiķe / Latvija

**Anda Burtneiece** – žurnāla *Teātra Vēstnesis* redaktore / Latvija

**Normunds Naumanis** – laikraksta *Diena* korespondents, teātra kritiķis / Latvija

**Pēteris Krilovs** – festivāla *Homo Novus* direktors, / Latvija

**Alvis Hermanis** – Jaunā Rīgas teātra mākslinieciskais vadītājs, režisors / Latvija

**Anna Eižvertiņa** – studijteātra *Skatuve* direktore, režisore, Latvijas Kultūras akadēmijas pasniedzēja / Latvija

**Ize Kļaviņa** – *HN'99* kataloga redaktore, teātra kritiķe / Latvija

**Zane Kreicberga:** Gribētos, lai diskusija veidojas kā saruna par iespaidiem, ko šī nedēļa ir devusi vai atņēmusi. Mēs šo-

dienas sarunā gribam koncentrēties uz festivāla izrādēm, skatot ainu kopumā, mēģinot neatdalīt latviešu izrāžu programmu no ārzemju izrādēm.

**Ilze Rudzīte:** Vēlamies dzirdēt Latvijas teātra kritiķu viedokli. Kādam turpmāk jābūt *Homo Novus* un kā tālāk attīstīties latviešu teātrim – kā tam trūkst, kam vajadzētu mainīties. Vai latviešu teātri pietrūkst tādu izrāžu, kādas publika ir atradusi festivāla ārzemju programmā?

**Z.Kreichberga:** Vakar satiku kādu no mūsu aktrisēm, kas bija redzējusi vairākas ārzemju izrādes, un pirmo reizi es pieredzēju, ka par vienu izrādi kolēģu starpā var būt tik dažādi viedokļi. Manuprāt, tā ir viena no šī festivāla vērtībām, ka tiek provocēti dažādi viedokļi, ka izrādes ir tik atšķirīgas. Es uzskatu, ka visas izrādes savā ziņā ir vērtības. Jautājums ir par to, kāds veidojas kopējais piedāvājuma kokteilis. Vai *Homo Novus* ir kaut kas vienots, vesels? Varbūt tie ir atsevišķi, apziņā it kā sašķīduši fragmenti?

**Silvija Radzobe:** Katrs no uzdotajiem jautājumiem var būt pamats atsevišķai diskusijai.

Pastāstīšu to, kas man, pirmos iespaidus apkopojot, liekas vissvarīgākais. Pirmkārt, noskatoties septiņas šī festivāla izrādes un izlasot ļoti interesanto bukletu, es nonācu pie jautājuma – vai un ko nozīmē *jaunais* festivāla formulējumā. Tātad – jaunā teātra festivāls. Manas domas lielā mērā sakrīt ar Pēteru Krilova bukletā teikto, ka jaunais tiešā veidā ne-nozīmē pasaules teātra vēsturē nebijušas novitātes. Šķiet, ka neko jaunu 20. gadsimta beigās teātri nav iespējams atrast un radīt. Terminu *jauns* uzskatu kā metafizisku vārdu, kas varbūt tieši nenozīmē neko, bet tā jēgu es saskatu apstākļi, ka latviešu skatītājus šī neapšaubāmi mākslinieciski augstvērtīgā produkcija varētu izraut no dziļā provinciālisma, kas raksturīgs mūsu teātrim. Parādīt to, kā mums pietrūkst. Es pamanīju divas festivāla repertuāra sastādīšanas tendences, kas karo savā starpā. Viena tendence saistās ar abām igauņu izrādēm – *Čūskas ceļš* un *Peleass un Melizande*. Tas ir kolosāls, radošs paraugs latviešu teātrim, abas šīs izrādes bija harmoniskas savā formas un satura vienotībā, ko mums Latvijā gadās redzēt ne pārāk bieži. Tās pauda filosofiju, kas man kā cilvēkam, kas dzīvo mūsdienu ekstāzes un spēka pasaulē, ir ļoti svarīga.

*Peleass un Melizande* īstenoja perfektu simboliskā teātra restaurācijas teoriju. Par to līdz šim biju lasījusi tikai teātra vēstures apcerējumos. Man bija pārsteigums, ka šī precīzi restaurētā simboliskā teātra tradīcija šodien var būt tik dzīva. Runājot par izrādi *Čūskas ceļš*, jākonstatē, ka režisors (P.Pedajass – *sast.*) turpina mitiskā teātra valodu, ko viņš tik brīnišķīgi aizsāka jau 90. gadu sākumā. Abu šo izrāžu varoņi ir kā depersonalizētas figūras, kuras izspēlē kādu cilvēcei raksturīgu mītu – par cilvēka likteņa nolemību un samierināšanos ar to. Šajā samierināšanās filosofijā, kas krasi kontrastē ar Latvijas pašreizējo oficiālo ideoloģiju, es redzēju lielu spēku un vitālu enerģiju.

Negatīvo līniju, kas ir pretrunā pieminētajai festivāla programmas virzībai, redzēju tādos uzvedumos kā maķedoniešu *Veļu pārnākšana* un Velsas izrādē *Pilsēta, kas sajuka prātā*. To, ko parādīja velsieši, manā uztverē var apzīmēt ar 60. gadu *underground* izpausmēm. Šādā nozīmē latviešu teātra vidējais līmenis, manuprāt, ir augstāks. Sāpīgāka situācija saistās ar Maķedonijas Albāņu teātri. Šajā izrādē tika skarta arī Latvijā aktuāla tēma par nacionālo identitāti, taču šī tēma tika risināta galēji primitīvā teātra mākslinieciskajā valodā. Padomju laikā valdošā ideoloģija pieprasīja pāri estētiskai kvalitātei pacelt idejisko *primātu*. Šīs izrādes parādīšanās festivāla programmā man šķiet nomācoša un liek jautāt, vai tāda ir arī festivāla ideoloģija.

Man ir laimējies redzēt ģeniālu izrādi – Čingiza Aitmatova romāna *Un garāka par mūsu dienu ilgst* interpretāciju Eimunta Nekrošus režijā, velītu šai pašai tēmai – nacionālās identitātes problēmai – šķīta zaimojoši skatīties šādu primitīvu priekšnesumu. Bez tam Latvijā pagājušajā sezonā arī ir tapusi izrāde, kas uzdod šo pašu jautājumu, turklāt nebūt ne zemākā kvalitātē kā albāņiem. Tā ir izrāde *Kaupēn, mans mīļais!*, taču

tai festivāla programmā nebija atradusies vieta. Iespējams, ka tādēļ man pret albāņu izrādi ir tik sakāpināti negatīva attieksme. Paldies festivāla rīkotājiem par abām igauņu izrādēm, par *Hedu Gableri* un interesanto O.Koršunova izrādi.

**Z.Kreichberga:** Varbūt kādam ir aizstāvības runa albāņiem? Vai varbūt kāds grib atbalstīt?

**Anna Eižvertiņa:** Silvija (Radzobe – *sast.*) minēja vārdu *provinciālisms*. Manā izpratnē *provinciālisms* ir tas, ka cilvēks ne-mitīgi alkst pēc notikumiem. Varbūt tā izpaužas mūsu provinciālisms, ka mēs gribam notikumu *Homo Novus*. Tas notikums tomēr ir noticis. Man ir tikai viena pretenzija festivāla rīkotājiem – iespējas noskatīties izrādes nedēļas sākumā varēja būt lielākas, jo šobrīd viena daļa apmeklētāju ir spiesti izturēt pēdējo dienu slodzi. Lai arī esmu redzējusi tikai vienu igauņu izrādi, man tā festivālā šķīta visinteresantākā, neraugoties uz to, ka tā iestudēta nedaudz tradicionāli. Izrāde šajā postmodernisma laika putrā izcēlās ar savu ģeniālo vienkāršību. Festivālam gan attiecībā uz skatītāju, gan visu latviešu profesionālo teātri ir viena jauka priekšrocība. Mēs varam tuvplānā salīdzināt savu teātri ar to, ko dara Eiropā.

Ja runājam par somu izrādi (*Raudas* – *sast.*), tad sākumā šī burvīgā sieviešu komanda no formas viedokļa, no cilvēcisko un aktierisko iespēju viedokļa skaņu radīšanas partitūrā bija brīnišķīga, bet beigās rodas jautājums – pie kā tas viss nonāk, jo loģiski, ka mani interesē arī satura jautājums. Kad man pārtikušas Eiropas sabiedrības pārstāvji sāk sludināt apokalipsi, es sāku domāt par to, ka viņiem laikam vienkārši nav ko darīt.

O.Koršunova izrāde (*Shopping & Fucking* – *sast.*) man mēģina iestāstīt, ka problēmas, kas bijušas senajā Spartā un Grieķijā, jāpaceļ šodienas Apokalipses līmenī. Neskatoties uz brīnišķīgo aktierspēli, dramaturģiskais materiāls, šķiet, nepaceļas līdz vispārīnājumam. Bet vienalga labi, ka mēs to redzam. Ir lietas, ko latviešu skatītāji nav redzējuši, kaut gan Eiropa tām jau sen izgājusi cauri. Mums šo nišu jaunības dullumā mēģināja aizpildīt Regnārs (Vaivars – *sast.*), un varbūt pat estētiskāk.

**Hanna Hurciga:** Es gribētu atgriezties pie albāņu izrādes (*Veļu pārnākšana* – *sast.*). Jūs asi izteicāties par šo uzvedumu, lietojot vārdu "primitīvs". Gribētu parunāt par to, kādas mūsdienās ir festivāla funkcijas.

Vai festivālam ir svarīgi savākt vienkopus tikai labas izrādes vai arī tas ir notikums, kurā varam iegūt informāciju par valsti, norisēm tajās. Albāņu izrādes motīvs ir paņemts no I.Kadarē, bet tekstu rakstījis žurnālists Teki Derviši. Tas ir piesātināts ar informāciju par albāņu identitātes, nacionalitātes problēmām. Nepareizs bija konteksts, kādā šī izrāde tika rādīta. Skatoties izrādi, es nesapratu, par ko tā ir. Tā bija pārāk specifiska, pārāk detalizēta tiem, kas zina albāņu problēmas vispārīgā līmenī. Ja būtu konteksts, ja diskusijā, ievadā pirms izrādes būtu runāts par šīm problēmām, tad izrādi būtu vieglāk saprast. Festivāla loma ir, lai mēs varētu uzzināt par dažādiem teātriem dažādos kultūras kontekstos, un ideja iekļaut šo izrādi programmā bija pareiza, bet konteksts – nē. Man patīk, ka festivāls darbojas vairākos līmeņos.

**Kriss Torčs:** Teki Derviši nav tikai žurnālists, bet arī labi zināms albāņu dzejnieks, romānists, arī dramaturgs.

**Ilze Kļaviņa:** Festivāls jau laikus domāja par albāņu kultūras konteksta problēmu un tika veikts izskaidrojošs darbs: bija publikācijas žurnālā *Rīgas Laiks*, bija sagatavota programmiņa, tiesa, tikai latviešu valodā, kurā īpaši tika skaidrotas albāņu vēstures un kultūras zīmes.

**S.Radzobe:** Ir divas gluži atšķirīgas koncepcijas, un tās mēs arī pārstāvam. Proti, viena ir tāda, kā to formulēja Hanna Hurciga – festivāls kā dažādu izrāžu saraksts, otra – festivāls kā tikai *labu* izrāžu saraksts. Es runāju personīgi, jo dzīvoju Latvijā, kur ir tikai viens starptautisks festivāls, un man ļoti reti ir iespējams redzēt kaut ko ārpus Latvijas, tāpēc ļoti gribas festivālu, kur katra izrāde ir *laba* izrāde.

**K.Torčs:** Ja mēs salīdzinām *Homo Novus*, piemēram, ar kādu rokenrola grupu, tad nopirkt un klausīties tikai vienu šīs grupas disku ir garlaicīgi, lai arī tā ir laba grupa. Ļoti atzīstami,

ka latviešu izrādes ir saliktas kopā ar ārzemju izrādēm. Notiek mijiedarbība. Lielas briesmas pastāvētu, ja uz šādu festivālu atvestu piecas labākās ārzemju izrādes.

**Pēteris Krilovs.** Es gribu atgriezties pie iepriekšējās tēmas, kas tika aizskarta saistībā ar Albāņu drāmas teātri. Mēs, ikdienā nelasot Karla Gustava Junga darbus, vadijāmiešs pēc viena no viņa principiem. Jo viņš, pretstatot Rietumu filosofiju Austrumu filosofijai, ir norādījis, ka austrumu cilvēks nevis saskaita, novērtē un samēro haotiski jūras krastā izskalotus priekšmetus, bet vienkārši padomā, ko tas varētu nozīmēt, ka šie dažādie priekšmeti ir izskaloti jūras krastā. Kā skatītājs es atļāvos atslēgties albāņu teātra izrādē. Man radās karsta vēlēšanās redzēt, kā albāņu cilvēki skatās šo izrādi savā zemē, kur tā viņiem nozīmē daudz vairāk nekā mēs to varam saprast. Tas liek domāt, ka mūsu ambīcijas pret teātra mākslu ir tāda pati nosacītība kā šķietamā albāņu izrādes teksta nosacītība. Es gribētu kaut reizi nokļūt situācijā, kad varētu skatīties kaut ko tamlīdzīgu, starp tiem cilvēkiem un to cilvēku acīm, kuri to ir radījuši un kuriem tas nozīmē daudz. Tas mani varētu satricināt vairāk nekā kāda ekselenta teātra izrāde, kuru visi ir novērtējuši un atzinuši.

**H.Hurciga:** Es gribētu turpināt par to, kā radīt lugai kontekstu. Gribu runāt par lugu *Shopping & Fucking*. O.Koršunovs šo lugu uztvēris ļoti nopietni un pārvērtis par nopietnu dramatisku notikumu. Bet šī luga faktiski ir komēdija. Tas ir stāsts par britu dzīvi, satīrisks, cinisks skatījums. Būtu bijis interesanti noskatīties šo pašu lugu, iestudētu kādā britu teātrī. Tas mums ļautu vieglāk salīdzināt, kāda tad ir Rietumu un Austrumeiropas koncepcija par šāda veida drāmu. Festivālam vajadzētu koncentrēties uz kādu vienu tēmu.

**Valda Čakare:** Kriss Torčs nupat teica, ja festivāls parādītu piecas labākās Eiropas izrādes, tad būtu visnotaļ garlaicīgi. Es par tādu garlaicību varētu tikai sapņot, tiesa gan – ar piebildi, ka tas, kas ir labs vispārējās atzišanas līmenī, varbūt tiešām ne vienmēr ir pats interesantākais.

Šo festivālu skatījos ļoti utilitāri, salīdzinot ar iepriekšējo festivālu, un mēģināju noformulēt, kas šajā festivālā bija atšķirīgs un kas labs. Manuprāt, lietderības koeficients šoreiz bija augstāks nekā iepriekšējā festivālā. Bija vairāk izrāžu, kas bija apspriežamas, par kurām var diskutēt, atļausos lietot šo jau sakompromitēto vārdu – labas.

Piekrītu Silvijas (Radzobes – *sast.*) domai, ka laba bija igauņu izrāde, rosinoša bija arī somu aktrīšu izrāde. Viņām tikai un vienīgi ar skaņas palīdzību izdevās izpildīt tās funkcijas, kuras izrādes vizuālie un skaniskie elementi veic kopumā.

Attiecībā uz O.Koršunova izrādi, man šķiet, ka Koršunovs, būdams spēcīga un talantīga personība režijā, jebkuru materiālu mērķtiecīgi izmanto savas ideoloģijas un filosofijas sludināšanai. Un tā notiek jau vairāku gadu garumā. Koršunovs izmantojis britu dramaturga darbu, es ar pārsteigumu no Hannas (Hurcigas – *sast.*) uzzināju, ka tā ir komēdija. Arī šo komēdiju viņš izmanto, lai formulētu mūsdienu panākumu cilvēku jeb jaunās, uzvarošās paaudzes ideoloģiju, izrēķinoties ar tiem, kas, viņuprāt, ir vainīgi, proti, ar iepriekšējo paaudzi.

Albāņu izrādē cieši sajaucas estētiskas un ideoloģiskas vai politiskas problēmas. Gribētu nepiekrīst tam, ko Hanna teica, ka tā ir iespēja gūt informāciju par šo sabiedrību.

Informācijas gūšanai mums ir citi avoti – avīzes, žurnāli, un teātris tomēr ir māksla ar saviem īpašiem noteikumiem šīs informācijas pasniegšanai. Ja mēs šīs izrādes atvešanu uz Rīgu vērtējam kā solidaritātes aktu vai žestu, kā bija avīzē rakstīts, tad es negribētu, ka arī latviešu teātrim šāds solidaritātes žests parādīts, jo tas ir pazemojoši.

Un visbeidzot par velsiešu izrādi. Man tiešām likās, ka tā ir tāda rietumniecisku štampu kolekcija, runājot par savas sabiedrības problēmām, proti, aizraušanos ar *maskastes* estētiku kā pašmērķi. Kopumā šajā festivālā ir daudz tādu pieturas punktu, kas ir rosinoši. Tādas man likās abas igauņu izrādes, somu izrāde un savā ziņā arī Koršunova izrāde.

**Z.Kreicberga:** Tas bija apzināta provokācija – izdarīt izvēli, neiespējams visu redzēt un visā piedalīties. Man bija ļoti interesanti bija vērot publiku. Ja mums pirms tam bija sajūta,

ka vienīgā publika būsīm mēs paši un zināmais cilvēku loks, kas parasti iet uz izrādēm. Ļoti patīkami, ka vairākas īpatnējās izrādes, piemēram, Bena Šarkas izrāde *Carefree* teātrī *Skatuve*, atrada savu publiku, vai otrādi – publika atrada šīs izrādes.

**H.Hurciga:** Ārzemju viesi ir atbraukuši apskatīties latviešu izrādes. Es varu jūs apsveikt ar to, ko mēs redzējam. Biju šeit pirms diviem gadiem, un ir pārsteidzoši, cik daudz izmaiņu noticis, kādi ir sasniegumi. Ļoti skaidri bija redzams, ka jaunie režisori strādā dažādās jomās – gan kino, gan multimedijos, gan, iestudējot mūsdienu dramaturģiju un operu. Šādu situāciju es neesmu novērojusi nevienā citā valstī.

Jums ir konceptualists Alvis Hermanis, ir *popart'a* mākslinieks Regnārs Vaivars (izņemot pēdējo iestudējumu), ir Viesturs Kairišs, kurš ir pierādījis, ka viņš var strādāt gan ar kamerstila iestudējumiem, kur ir pieci vai septiņi aktieri, gan operā, kur ir solisti, koris. Jaunajiem režisoriem ir zināms veids, kā sadarboties ar Rietumeiropu. Regnārs ir uzaicinājis Maiku Henzu – vienu no ievērojamākajiem mediju māksliniekiem. Viesturam Kairišam ir sadarbība ar Žanu Kalmanu – vienu no labākajiem gaismu māksliniekiem. Attīstība ir notikusi ļoti strauji.

**I.Rudzīte:** Vai Hanna (Hurciga – *sast.*) varētu kopumā raksturot latviešu izrāžu stilu, attīstības virzienus dramaturģiskā materiāla izvēlē.

**H.Hurciga:** Es atsakos raksturot šādas tendences, jo nevar apgalvot, ka ir kaut kas vienojošs šo režisoru darbībā. Tas, kā strādā Viesturs Kairišs un Alvis Hermanis, nav salīdzināms, jo viņu koncepcijas un darbs ar aktieriem, ar dramaturģisko materiālu ir radikāli atšķirīgi. Viņi neizvēlas tikai mūsdienu lugas. Viņi darbojas dažādās jomās. Līdz ar to neviens no viņiem negribētu apgalvot, ka pārstāv noteiktu koncepciju.

**K.Torčs:** Ja mēs runājam par kādu vienotu tendenci, tad tā varētu būt virzība uz daudzveidību, un katrs no šiem režisoriem apliecina savu individualitāti. Arī materiālu izvēle ir ļoti daudzveidīga. Ir vēl viena tendence, kuras man ļoti pietrūkst Zviedrijā. Auditorija ieinteresēti seko līdzīiem jauninājumiem. Zviedrijā skatītāji netiek līdzīiem novatoriskām tendencēm.

**Alvis Hermanis.** Es gribu izstāstīt anekdoti par vienu no bijušajiem ASV prezidentiem Džeraldu Fordu. Viņam bija problēmas ar koordināciju. Tas izpaudās tā, ka viņš nevarēja vienlaicīgi košļāt košļājamo gumiju un staigāt. Viņam bija jāapsēžas. Koordinācija starp emocijām un prātu, skatoties un vērtējot izrādes, ir būtiska. Ja runājam par prātu, tad es arvien vairāk mūsdienu teātrī izjūtu konteksta nozīmi. Tāpēc es lūgtu nejaukt kontekstu ar konjunktūru. Bet, ja var runāt par kaut ko kopīgu starp mani, Regnāru un Viesturu, – mēs visi, atšķirībā no vecākās paaudzes, cenšamies strādāt pasaules teātra kontekstā. Bet Eiropas konteksts tas nav tas pats, kas Eiropas vai festivālu konjunktūra. Tāpēc es jaunās paaudzes latviešu teātra praktiķu vārdā gribu pateikties festivālam *Homo Novus*. Vizuālajiem māksliniekiem ir vieglāk abonēt žurnālu *Kunst Forum*, pārzināt, kas noticis nevis pirms pieciem gadiem, bet diviem mēnešiem. Tāpēc darbs, ko izdarījis Pēteris Krilovs un viņa komanda, ir nepārvērtējams, ņemot vērā, ka Kultūras ministrijas ieguldījums bija nulle, protams, ja nerunā par morālo atbalstu.

**Anda Burniece.** Es gribēju runāt par kontekstu, ko tikko pieminēja Alvis Hermanis. Manuprāt, šis festivāls tomēr parāda vienu kopīgu tendenci. Ir zināma atšķirība starp Austrumu jeb tā dēvēto postsoļietisma teātri un Rietumu teātri, kas gan *Homo Novus* pārstāvēts samērā maz, bet tomēr ieskatu sniedza. Gan latviešu, gan igauņu teātra izrādes, gan krievu teātris, par ko neviens nerunāja, gan arī lietuviešu teātris, un, protams, teātris no Maķedonijas man personiski parādīja ne tikai katra mākslinieka māksliniecisko rokrakstu atšķirību, bet arī to, no kurienes šis teātris nāk, kas tā ir par sabiedrību. No šāda viedokļa man bija ļoti interesanti skatīties maķedoniešu teātra izrādi. Es varu piekrist tam, ka mākslinieciskā ziņā daudz ko varēja vēlēt vairāk, bet tajā pašā laikā es sapratu un novērtēju, ka tā ir tauta ar pilnīgi atšķirīgu temperamentu,

kas arī diktēja viņu tēlojuma manieri pilnīgi citādu, nekā tas ir ierasts mums vai ziemeļvalstu teātros.

Es vēl piederu pie tās aizejošās paaudzes, kas mākslā grib sev gūt kaut ko arī dvēselei, vēlas saprast kaut ko vairāk par dzīvi un cilvēkiem, – no šāda viedokļa mani pilnīgi vienaldzīgu atstāja un neuzrunāja ne somu izrāde, ne velsiešu izrāde, jo varu novērtēt profesionālo meistarību un iespējas, ko sniedz cilvēka balss, arī ķermeņa tehniku un aktiermeistarības līmeni Velsas izrādē, bet, runājot no ētiskā, idejiskā vai vēl kāda cita viedokļa, šīs izrādes man nešķita interesantas.

Mūsu teātra jaunā paaudze cenšas strādāt Eiropas kontekstā, es par to tikai priecājos, bet domāju, ka katras tautas galvenais konteksts ir un paliek identitāte, spēja to nepazaudēt un turēties, necensties skriet pakāļ tam, ko rāda Eiropa. Tas arī parādījās vairākās festivāla izrādēs. Vajag censties, aplicinot savu identitāti, pacelties tādā līmenī, lai mēs būtu interesanti arī Eiropai. Tā kā tas ir ar igauņiem. Visi liela viņu izrādes, bet tās ir dziļi tradicionālas savā identitātē, kurās skaidri var saskatīt saiknes, no kurienes nāk abi igauņu režisori. Domāju, ka Eiropai interesanti būsīm tad, ja nepazaudēsīm savu identitāti.

**Normunds Naumanis:** Man žēl, ka Latvijas kritiķi parādās kā tādi patērētāji. Negribētos, lai viesi domātu, ka tā notiek vienmēr. Mūsdienu mākslā nedrīkst, ja tu esi iesaistīts kā profesionālis, attiekties pret to kā patērētājs.

Festivāla programma ir pārāk komplicēta cilvēkam, kurš tiek provocēts izvēlei. Jo, kā teica Alvis Hermanis, visvairāk reklamētās izrādes šajā festivālā izrādījušās tās sliktākās. Ja noticam, ka provokācija šādā veidā ir iecerēta, tad skatītājs, kurš neko nezina, veic nepareizo izvēli. Es saprotu, ka festivāla mārketinga knifēm ir sava ķīmija. Festivālam ir jārēķinās ar to, ka jūs strādājat gan publikai, gan profesionāļu grupām no Austrumiem, Rietumiem un arī tiem, kas ir šeit. Ir jābūt maksimālai iespējai aptvert visu, ja festivāls grib sasniegt mērķus – gan informēt publiku, gan provocēt.

*Homo Novus* ir radījis lielisku iespēju viesiem iepazīt latviešu teātra jaunākos un labākos sasniegumus. Un es domāju, ja

uzmanīgi vērtē un skatās šo programmu, tad priekšstatu par latviešu teātra situāciju var gūt objektīvu, pilnīgu un tādu, par kuru nevienam nevar būt kauns. Es domāju, ka nevajag pieturēties pie kaut kādiem mākslīgiem konceptiem.

Piedodiet, festivāls neizriet no viena vai diviem vārdiem.

Piemēram, nākamais festivāls varētu būt spožu, profesionālu, tradicionālu izrāžu saiets, kurā, piemēram, varētu iesviest E.Nekrošus tā dēvēto radošo neveiksmi *Makbetu*, un tad par to rīkot diskusijas. Neviens nekur pasaulē nezina, kāda tad ir tā jaunā māksla, jaunais teātris. Tāpēc vēl jo divaināk man šķiet, ka kritiķi runā par to, kāpēc nav izrāžu, kas skaidri parāda – tā ir jaunā māksla.

Par finansēšanu nebija nekādu jautājumu, Kultūrkapitāla fonds zināja, ka tas ir mūsu vienīgais starptautiskais teātra festivāls, tā ir iespēja cilvēkiem Latvijā redzēt citu pieredzi, paplašināt savu personiskā prāta saulīti, tas taču ir jāatbalsta. Es tikai negribu nonākt kļaidīgā opozicionāra lomā attiecībā pret Kultūras ministriju, bet man patiešām nav saprotams, kāpēc valsts teritorijā, ko sauc par Latviju, ir tik neieinteresēta kultūras attīstībā. Lai dzird ārzemju viesi, ka starptautisks pasākums no valsts nav saņēmis nekādu atbalstu.

**V.Čakare:** Vai tev patiešām šķita, ka Latvijas teātra prezentētā aina ir objektīva un absolūti izsmeloša?

**N.Naumanis:** Jā, ja neskaita to, ka nebija *Kaupēn, mans mīļais!* un varbūt *Ivanova* no Valmieras teātra.

**P.Krilovs:** Liepājas teātris paziņoja, ka rādīt šo izrādi Rīgā festivāla ietvaros vienkārši nav iespējams. Tā arī izpaužas latviešu teātra menedžments. Šis jautājums nav jāuzdod festivāla organizētājiem.

**V.Čakare:** Ko tu domāji ar to latviešu kritiķu patērējošo attieksmi?

**N.Naumanis:** Es arī esmu kritiķis un nenorobežojos. Tēlaini izsakoties, tas izskatās tā – es runāju par kaut kādām vērtībām, bet pārējās nav vērtības, jo tās neierakstās manu prioritāšu albumiņā. Un es nemaz necenšos saprast, kāpēc šīs izrādes šeit ir. Kritiķis nav vienkāršs skatītājs. Kritiķis strādā, lai saprastu un varbūt kā medijs izskaidrotu, kas ir tas, kas nepatīk, kas traucē.

## Homo Novus '99 RECENZIJAS

■ Pilnas zāles ar publiku, kas gaida neparastu teātri, nevis dūšīgu izklaidi. Publika, kas aplaudē idejas potenci. Skatītāji no visas Eiropas, kuri ar patiesu kaisli diskutē par teātra mākslas būtību un nākotni.

...Eiropai ir jauns, drosmīgs, dzīvotspējīgs teātra festivāls. Latvija ir saņēmusi lielu enerģijas poti. Un pirmie, kas teiks, ko varēja labāk darīt, būs Krilovs un Tjarve.

To, cik *Homo Novus* nozīmīgs, pierādīja pāris individuāli ierašanās Rīgā, – tiesa, bez saistībām ar *Bank of New York!* Tie bija Eiropas pazīstamāko festivālu direktori, kuru piedalīšanās solīja iespēju izrādēm iekļūt ārzemju "festivālu ritenī". Ainaonas un Londonas festivālos, piemēram, dažs labs mākslinieks kļūst par zvaigzni.

Pats *Homo Novus* mēģināja provocēt, nevis pierādīt. Piedāvāja vairākas eksperimentālas izrādes, savās valstīs saslavētas. Tās, kuras es redzēju, šādu slavu nepelnīja. Somu improvizācijas demonstrēja pieeju, nevis produktu; velsiešu vulkāns likās primitīvs, pievilcīgs tikai ar brīvo tekstu un scenogrāfisko naglu. Bet pēc abām šīm izrādēm skanēja nevilnīga publikas sajūsma. Tā rādīja izsalkumu pēc jaunām pieejām, jebko, kas salauz stereotipus.

Šie eksperimenti mani ne visai sajūsmīnāja, taču aizrāva perfekti izstrādātais Igaunijas Drāmas teātra *Čūskas ceļš*. Bet vislielākajiem eksperimentiem nebija īstas publikas, jo publika bija tā dalībnieki. Varbūt pat daži nenojauta, cik vērtīgi

varēja būt semināri par kultūrpolitikas jautājumiem, ko rīkoja Jaunais Rīgas teātris sadarbībā ar *Intercult* no Zviedrijas un JTI. Te Baltijas valstu teātrinieki un kultūras ministriju pārstāvji varēja apmainīties domām ar vadošiem Eiropas teātra ekspertiem. Te tika piedāvāta arī vienreizēja iespēja lauzt stereotipus.

...Visus dalībniekus vienoja viens ļoti svarīgs faktors. Visi cīnās par mākslas radīšanu "brīvā tirgus" ekonomiskajos apstākļos. Zinot, ko Latvijas valsts administrācija ir guvusi no ārzemju speciālistiem, zinot, kāda nauda tiek tērēta, lai uzlabotu vispārējo darba kultūru, Latvijai tuvojoties Eiropas Savienībai, varu tikai apsvēikt šo vēsturiski tik svarīgo eksperimentu – sākt tādā pašā līmenī risināt latviešu teātra samilzušās problēmas. Eksperimenti parāda iespējamības. Tās nevar apmierināt vajadzības. Eksperimentu būtība ir to atkārtošana. Tikai tas ir ceļš uz atklāsmi, atrisinājumu, brīnumzālēm.

**Baņuta Rubesa, Diena 05.11.1999.**

■ Vēl nekad, kopš Daugavpilī tika sēta *Homo Novus* saieta ideja, tik uzskatāmi spēcīga nav bijusi Latvijas teātra daļa festivālā. Pārliūkojot HN programmu, taisni vai skaudība metas – ak, ja Latvijas pienesumu (tās 12 izrādes oficiālajā festivāla skatē) varētu apkopot zem viena teātra jumta, tas radošās mērķtiecības ziņā noteikti būtu starp spēcīgākajiem teātriem Eiropā.

Pēdējās divas sezonas iezīmē teātri kā kultūras nopietno vērtību. Kamēr tiek gaidīts un taujāts pēc jaunā latviešu romāna un dzejas, kamēr sasniegumi nopietnās mūzikas jomā vēl nav izpelnījušies tik plašu publicitāti un tautas mīlestību, kādu tā pelnījusi, kamēr joprojām tikai skaļi un paģeroši veramies pēc jaunām un atzītām "asinīm" vizuālajās mākslās, tikmēr mūsu teātri, kā jau pie latviešu lielās teātra mīlestības pienākas, dabiski un bez lielām žultsaspēm noticis neizbēgamais – ienākusi un ieņēmusi stabili vietu jaunā teātra režijā. Ne tikai personāliju nozīmē. Drīzāk teātra kā jaunizprastas tēlainības nozīmē.

**Normunds Naumanis, Diena 21.10.1999.**

■ *Homo Novus '99* ir gana iemeslu priekam, tiesa citādākam – priekam par to, ka ir cilvēki, kuri par spīti un, neskatoties uz valsts institūciju vienaldzību, spēj producēt starptautisku festivālu, kura kvalitāte, cerams, ar katru nākamo reizi augs un kurš spēs uzaicināt arvien labāka līmeņa izrādes.

**Irbe Treile, Literatūra un Māksla Latvijā 11.11.1999.**

■ Un viss notiek! Vajag tikai pozitīvu sīkumu – apstākļu sakrītību: lai vajadzīgie cilvēki satiktos istajā vietā un runātu viens otram saprotamā valodā (te nav runa par angļu valodu). Un tāda vieta bija teātra festivāls *Homo Novus*. Daudzo rietumu viesu – teātra stratēģu lielākais, kaut loģiskais atklājums bija... latviešu teātris.

**Normunds Naumanis, Diena 04.11.1999.**

LATVIJAS TEĀTRU ĀBOLU ĶOCIS III (Diena 12.11.1999.)

■ Mana laimīgā loze – T.Lindgrēna *Čūskas ceļš*, kurā pārliecinājos, cik spēcīgi sakņo igauņu teātra nacionālās skolas tradīcijas (Irdš, Panso, Tomings), cik poētiskā skatuves valodā, muzikalitātē, formas tēlainībā atraisās reālistiski tautas raksturi. Izrāde – kā rudzu maize.

**Lilija Dzene**

■ Festivāls ir parādība, kas izstrādā jaunās laika skatīšanas mērvienības – pieredzes. Var apspriest katrā atsevišķā iestudējumā esošās vai neesošās kvalitātes, bet kopideja ļauj kā pieredze nav punktos saskaitāma. Ir vienkārši vēlama.

**Undīne Adamaite**

■ Pateicību, pateicību un vēlreiz pateicību ir pelnījuši B.Tjarve, P.Krilovs un viņu komanda, mūsu dārgajā laikā spējot uz Rīgu atvest citu skatītas izcilas ārzemju izrādes (lietuviešu Hedū Gableri, *Shopping & Fucking* un igauņu *Čūskas ceļš*, *Peleass un Melizande*). Šīs izrādes, kā arī vispārējā organizācija liecina par neapšaubāmu festivāla izaugsmi.

**Silvija Radzobe**

■ Salīdzinot ar iepriekšējiem diviem *Homo Novus* festivāliem, šoreiz ne tikai pašmāju, bet arī ārzemju viesu programmā bija ievērojami lielāks labu vai vismaz apspriešanas vērtu izrāžu īpatsvars – igauņu episkais *Čūskas ceļš* un somnambuliski dzejiskais *Peleass un Melizande*, lietuviešu aizraujoši provokatīvā *Heda Gablere* un uzbrūkoši tendenciozā *Iepirkšanās un drātēšanās*, somu smalki orķestrētās *Raudas* un krievu "kāpostnieciskie" *Biškopji*.

**Valda Čakare**

■ Pie "bravo!" par fest'a neapstrīdamo kultūrvēsturisko nozīmību un totālā teātrocentrisma pasludināšanas vismaz uz nedēļu atļaujtos pielikt savu izrāžu Top 5: 1. – JRT *Idiots*, 2. – igauņu *Čūskas ceļš*, 3. – lietuviešu *Heda Gablere*, 4. – Liepājas *Mūra ART*, 5. – čehu lelļinieku *Piškanderdula*. Secinājums: lai plaukst latviešu teātris un lai beidzot *Homo Novus* kā Latvijas tēla svaigā vaibsta nozīmi apjēdz arī valsts oficiālās personas.

**Normunds Naumanis**

■ Tas ir vienīgais starptautiskais teātra festivāls Latvijā. Lielai daļai teatralu un jo īpaši skatītāju tie joprojām ir vienīgā iespēja iepazīties ar ārzemju pieredzi, salīdzināt to ar mūsu

pašu centieniem. Tieši tāpēc, ka vienīgais, *Homo Novus* raisa ļoti aktīvu attieksmi. Pirmkārt, pateicību un apbrīnu par mazās, bet saliedētās komandas spēju veikt grandiozu darbu, lai reizi divos gados izcirstu šo logu uz pasauli. Otrkārt, arī lielās pretenzijas, jo katra viduvēja vai sliktā izrāde tiek sāpīgi pārdzīvota kā apsolīta, bet nenotikusi satikšanās.

...Tas nav avangarda izrāžu festivāls, jo pamatā programmu veido teātra valodas ziņā pavisam normāli iestudējumi. Piedāvātās izrādes neapvieno arī jaunība kā tematiskais aspekts. Tātad jāsecina, ka festivāla organizētāji grib mums parādīt, kāda, viņuprāt, ir rītdienas jeb nākotnes teātra domāšana. Nekādi neapšaubot šī grandiozā mērķa nozīmi, tomēr jāapšaubā tā iespējamība. Ne tikai tāpēc, ka dažas izrādes bija izteikti vecā teātra paraugi. Bet, vai festivāla organizētājiem ir iespējams tiri fiziski noskatīties tik daudz ārzemju izrāžu, lai nešaubīgi secinātu, kuras pieder jaunajam teātrim? Un, vai citu starptautisku festivālu akceptētās jaunā teātra izrādes mūsu festivāls savu ierobežoto finanšu līdzekļu dēļ spēj nopirkt? Vai vispār kādam ir iespējams pateikt, ko teātri nozīmē jēdziens *jauns*? Un visbeidzot – jau gluži metafiziskā līmenī – vai vispār teātri šodien ir iespējams kas gluži jauns? Arī šajā festivālā neviena – pat vispārliciecināma – izrāde ne tehnikas, ne poētiskas ziņā nepiedāvāja neko pilnīgi nebijušu. Un tomēr – tūlīt būs jārunā sev it kā preti: tematiskā ziņā kaut ko jaunu (vismaz latviešu teātra kontekstā; te apzināti izslēdzam ārzemju kino iespaidus, ko var gūt arī Latvijā) piedāvāja lietuviešu jaunā režijas zvaigzne Oskars Koršunovs, atvedot uz Dailes teātra Mazo zāli angļu jaunās paaudzes dramaturga M.Ravenhilla *Shopping & Fucking*...

Uz skatuves tiek imitēti gan homoseksuāli, gan heteroseksuāli kontakti – tradicionālās un netradicionālās formās. Lugā ir melnā humora un sāpīga dramatisma sintēze. Taču Koršunova izrādē virsroku ņem kāda, manuprāt, pārmēru labvērīga un ņirdzīga intonācija, neļaujot pilnībā atklāties lugā iekodētajam traģismam un paliekot tēmas pašmērķības līmenī. Jo īstenā drāma jau ir tā, ka jaunie ķermeņi, fiziski atkailinādamiem un intīmi ietiekdamies otrā, garīgi kļūst nevis tuvāki, bet gan tālāki un aizvien vientuļāki.

Latvijā kas neredzēts bija arī igauņu režisora Lembita Peterseņa iestudētā M.Māterlinka luga *Peleass un Melizande* – pēc manām domām, pats skaistākais festivālā parādītais uzvedums. Un diez vai ir svarīgi pieminēt, ka izrādes estētika nebija jauna, tieši otrādi – tā bija pat ļoti veca – vairāk nekā 100 gadu. Režisors Petersens precīzi bija restaurējis simboliskā teātra estētiku, kuru pamatos izstrādāja pats Māterlinks un kuru tieši Melizandes uzvedumā 1893. gadā Parīzē pirmais realizēja režisors Linjē – Po. Nereālistiskais grims, parūkas, stilizētas kustības, gaismas un tumsas jēdzieniskais kontrasts, aktieru balss materiāla skaniskā elementa dominante pār jēdzienisko palīdzēja radīt kādu bezgala skumju un maigu pasauli. Grūti aprakstīt, cik lielu pārdzīvojumu man radīja šī traušlā skaistuma un nolemtības poēma, nonākot kontrastā ar mūsu ikdienas realitātes spēka un ekstāzes gaisotni.

*Peleasu un Melizandi* ar otru labāko festivāla izrādi – igauņu Prita Pedajasa *Čūskas ceļu* – apvieno ne tikai konsekventi realizēta, lai gan atšķirīga estētiskā valoda, bet arī līdzīga pasaules izjūta. Arī Lindgrēna stāsta varoņi uz skatuves primāri parādās nevis kā individualizētas personības, bet lielā mērā depersonalizētas būtnes, kuras izspēlē cilvēka likteņa nolemtības drāmu un kādu lielu, gluži pārpasaulīgu samierināšanos ar to. Ja ne uzvarēt, tad cienīgi nostāties blakus tam. Protams, tā ir mītam raksturīga kvalitāte, kas izskatās tik aktuāla arī mūsdienu cilvēkam, arī mūsdienu Latvijā. Ar dažām skaistām un asprātīgām skatuviskām metaforām (palags, deja u.c.) režisors izspēlē kādas 19. gadsimta zviedru ģimenes verdzisko, respektīvi, seksuālo, atkarību no zemes īpašnieka, kaut arī pamatā ir varmācības grēks, ģimene, tātad dzīvība aug, dalās, vairojas, lai pēc tam tikpat bezmērķīgi ietu bojā. Vectēvs par Melizandi saka: "Viņa bija dzimusi bez iemesla. Un tāpēc arī nomirs bez iemesla". Tieši tāpat notiek ar zviedru zemnieci *Čūskas ceļā*. Un ar mums?

Festivāla programmā blakus rosinošiem un gluži vienkārši

skaistiem uzvedumiem, pie kuriem bez jau trim nosauktajām izrādēm jāmin somu aktrīšu kolektīvi veidotās *Raudas* un lietuviešu *Heda Gablere* (režisors G.Varns), bija vairākas izrādes, kuras, manuprāt, nonāca dramatiskā konfliktā ar festivāla radošo pamattendenci un pat apdraudēja to. Piemēram, par garšīgu kumosu mūsu teātra pašapmierinātajiem mietpilsoņiem, protams, ja tādi pie mums vispār ir, kļuva Velsas *Volcano* teātra *Pilsēta, kas sajūka prātā* un Pēterburgas teātra *Na Ļiteinom* interpretētāis Pintera *Sargs*. Jo velsieši demonstrēja 60. gadu provinciālam *underground* raksturīgos priekšstatus par to, kas ir teātra avangards.

**Silvija Radzobe, NRA 01.11.1999.**

■ Jā, *Čūskas ceļš* ir pamatīgi nostrādāts darbs: labs stāsts (ne velti Lindgrēna romāns Eiropā saukts par ģeniālu, par neoprovinciālisma un maģiskā reālisma šedevru), saliedēts ansamblis, no visa liekā atsiņāta, vienkārša, bet precīza teatrālā tēlainība, spoži aktierdarbi atšveinājuma jeb distances tēlojumstilā un aktieri lielākoties ir jauni!

...Izrādes telpā mājā savāds lirisks skarbums. Jo nevienu brīdi režisors neattiecas pret saviem "izrādes cilvēkiem" kā taisnais soģis. Te nav slikto riebekļu un kristālskaidro eņģeļu. Te vienkārši ir dzīvi cilvēki savas kailās dzīvības priekšā. Mīlestību viņi vārds nenosauc. Viņi visi kā čūskas klintīs – neatstāj pēdas. Pēdas – tās ir vijoles un harmonija skaņas, kas paliek, kad uz saules, Dieva un savu spēku vairs nevar pašauties.

**Normunds Naumanis, Diena 28.11.1999.**

■ *Čūskas ceļš klintīs* ir perfekts visās izpausmēs; gudrs režisors, aktieri, kuros nav ne rutīnas, ne štampu, ne melīgu intonāciju.

**Gunārs Treimanis, Rīgas Balss 27.10.1999.**

■ Somijas sieviešu izrāde – performance *Raudas* studijteātrī *Skatuve* tika uzņemta sirsniģi sulīgiem applausiem. Bija festivāla pirmā diena, inteligentā "jaunā publika", iespaidu kāra un no tiem vēl nenogurusi, labvēlībā un ieinteresētībā staroja.

...Somu *Raudām* pietrūka galvenā – spēka pārvarēt nomācošo notiekošā un skanošā **neobligātumu** (izcēlums N.N.) sajūtu. Šī *performance* varēja būt tiklab 1h 10 min. (kā pirmdien), piecпадsmit minūtes vai veselu diennakti garš priekšnesums. Tam nebija nedz gala, nedz sākuma. Nedz ļauno, nedz labo nodomu (protams, apzinot, ka argumentu, lai pierādītu pretējo, netrūkst – piemēram, viens un pārliecinošākais no tiem: šīs piecas sievietes taču mums demonstrēja laika bezgalīgo ilgstamību!) *Raudām* faktiski nebija jēgas. Iespējams, tas bija skanošs dadaisma dzejolis? Tomēr.

Tikai – lūdzu, nevajag mēģināt iestūķēt *Venus Universum* izrādi *Raudas* kontekstu paradigmās un diskursos. Tā bija drusku provinciāla, laikā un telpā nokavējusies "avangarda māksla". Nekas vairāk. Un – nekas mazāk arī. Kaut gan, iespējams, šīs piecas mākslinieces ne bez humora izjūtas vienkārši tracināja erudīto festivāla publiku ar saviem audiojociņiem.

**Normunds Naumanis, Diena 26.10.1999.**

■ *Shopping and Fucking* abas Rīgas izrādes sestdien kļuva par HN "naglu" vismaz vienā aspektā – Dailes teātra Mazajā zālē nebija, kur mušai nosēsties.

Starp Ravenhilla smagi cinisko lugu un Koršunova izrādi, tās dalībnieku nedistancētajām psihofizioloģiskajām izpausmēm pavērs bezdibenis. Jo...Ravenhilla luga ir komēdija!

Režisors acīmredzami nav spējis kriminālu dzīves faktu pārvērst šokējošā mākslas faktā, lai kā censtos O.K. aizstāvji oponēt ar šīs izrādes laikmetīgumu, aktualitāti un vienreizību. Viens gan. Cepuri nost – jaunie aktieri patiesi bija vairāk kā labi – gan profesionālā līmenī, gan elementārā drosmīgumā – varu iedomāties, ko katoliskajā Lietuvā nozīmē spēlēt atklāti homoseksuālus tipus, turklāt darīt to aizrautīgi un dedzīgi, un es nezinu pat, kuri jaunie aktieri pie mums to varētu izdarīt bez liekuļota vai patiesa riebuma un citādas mīksta mērķaķošanās... Aktieri bija patiesi brīnišķīgi. Visi.

**Normunds Naumanis, Diena 02.11.1999.**

■ Grūti nosaukt *Pilsētu, kas sajūka prātā* par nopietnu un paliekošu mākslas vērtību. Tāds studentu kursa darbs, "kā postnieks"...

Atļaušos cerēt, ka jaunās publikas aplausi drīzāk bija kā atvieglota sajūsma par lielisku iespēju atbrīvoties no mazvērtības kompleksiem: arī mēs taču tā mākam un varam! Teikšu vēl vairāk – varam labāk!

**Normunds Naumanis, Diena 01.10.1999.**

■ Jā – Prita Pedajasa *Čūskas ceļš* (Igaunijas Drāmas teātris), Lembita Petersena *Peleass un Melizande* (Tallina, *Theatrum*), Františeka Viteka un Veras Ričarovas *Piškanderdula* (Prāga, Arkas teātris) varētu būt apbalvoto uzvedumu skaitā. Pārējās izrādes ir ierindas darbi. Dažas pat kaitināja, piemēram, radošās apvienības *Muļķu kuģis* piedāvātie *Biškopji*, kur gan neredzēju "asociatīvi bagātās ainas" (kā iepriekš tika ziņots reklāmā, ja par oriģinālu asociāciju neuzskata žurkas vārīšanu uz katla...).

Lai dzīvo Festivāls! Kaut arī bez absolītiem šokiem, nervu satricinājumiem, dusmu izvirdumiem. Visi turpinās darbu.

Prieks, ka Latvijas teātri uzvarēja ar labu pūru: *Idiots, Spoku vilciens, Fernando Krapa vēstules Jūlijai* un *ART*. Festivāla saliedētajai, mazajai komandai – pateicība par veikto darbu!

**Gunārs Treimanis, Rīgas Balss 01.11.1999.**

■ Nikolaja Roščina izrādē *Biškopji* man patik tas, ka redzu: režisors ir mans vienaudzis. Viņš dzīvo te un tagad. Kā tists mākslinieks, viņš jūt iekšēji.

*Biškopji* ir banāli laba izrāde, vienlīdz pieejama arī tiem, kas jauc Boshu ar Bošu un tiem, kas nav redzējuši *Čapajevu*. Tajā ir tīri teatrāls *draivs*: tevi aizrauj vienkāršu teatrālu faktūru spēle – viegla sniedzīga un smagu zābaku, nekustīgu spārnu un pa sauszemi peldoša kuģīša, abstraktu masku un raksturgrima. Tāda pati smalka līdzsvaru spēle piešķirta aktieriem: farss ar negaidītībām (*vikrutasami*) mijas ar gudri pasniegtām psiholoģiskām detaļām.

**Aleksejs Dubinskis**

■ Kas attiecas uz *Sargu*, te, protams, var runāt par jaunu pieeju dramaturģijai absurda teātrī. Izrādei ir dzelzaina forma un tā tiek brīnišķīgi spēlēta. Harolda Pinters šodien skan daudz sarkastiskāk kā trīsdesmit gadus atpakaļ.

Skaistā Budas statuļa nesaudzīgi tiek sasista lauskās un tās vietu ieņem rugājiem apaudzis *žuljks*. Šis *bomzīs* Deiviss – lielisks Semjona Fūrmana aktierdarbs.

**Harijs Gailītis, Respublika 2.11.1999.**

■ Butusova *Sargs* gan kļuva par notikumu, kaut gan nekā avangardiska tajā nav.

**Harijs Gailītis, Literatūra un Māksla Latvijā 04.11.1999.**

■ Festivāls parādīja, ka vārda un darbības mākslas attiecību aina ir optimistiska – vismaz katra izrāde piedāvāja pietiekami izvērtus cēloņsakarību un domu – vārdu – fizisko izpausmju modeļus. Īsta krēslas zona, kurā izrāžu veidotāji brīžam taustījās kā pa miglu, brīžam atrodot, brīžam pat aizmirstot meklēt jēgu, bija to vizualitāte.

No šigada piedāvājuma vecos priekšstatus visradikālāk reformēja igauņu *Studio Theatrum*, kas, kā apgalvo vēsturnieki, lūgā *Peleass un Melizande* restaurējusi Māterlinka estētiskos principus. Kvalitatīvi iekārtotā, nelielā spēles telpā aktieri arhaisko dramaturģiju padarīja caurspīdīgi saprotamu. Bez tā saucamās iedvesmas dzirksts, kura nav izmantojama kā arguments diskusijās, šādu iespaidu nodrošināja vismaz vēl divi apstākļi – pieklājīga uzvedība jeb pašcieņa, kas, izrādās, nav šķērslis civilizēta cilvēka pašizpaušmei, un apkārtējās tehnoloģiskās realitātes inspirēta precizitāte kā lietās, tā detaļās. Reāli kontrakultūras "aizmugure" ir lietuvietim Benam Šarkam un Oskaram Koršunovam, bet festivālā tā radīja asu reakciju, jo, tēlaini izsakoties, *underground* dzimst no mīlestības, taču publiski atdodas kā draiskule. Bens Šarka kā mācību uzvedumā apspēlēja dažus priekšmetus, parādot patiesu fizisku brutalitāti.



Savukārt Oskars Koršunovs no elka kļuva par peramo zēnu. Ar tādu pašu mākslu kā pirms diviem gadiem. Visa vaina tā, ka angļu "jaunās rakstības" autora M. Ravenhilla luga *Shopping & Fucking* rāda deklasētu tipiņu dzīvi. Koršunovs veca pankas pārliecībā, ka dzīve kā tāda "ir sūdīga", stāstu iestudējis reālpsiholoģiskā manierē un izdarījis to labi, tikai stipri pārdozējot patosu. Protams, īstas vai izdomātas psihofiziskas norises publiskai rekonstrukcijai teātrī vienmēr būs vieta – kaut vai tādēļ, ka to nepiedāvā neviens cits mākslas veids.

Starp citu, Regnārs Vaivars tieši tādā pašā manierē iestudējis komēdiju ar lirisku patosu, un tā patik visiem (*Vecākais dēls*). Lokāla intriga slēpjas apstākļi, ka iestudējums ir kādreizējā avangardista, precīzāk – ar bagātu fantāziju apveltīta režisora tišs reverāns tradīcijām.

Slavenākā lietuviešu izrāde *Heda Gablere* (rež. Gintars Varns) ir nopietnu pārdomu vērts gabals par cilvēka dabas un morāles kauju. Kaut arī Heda acīmredzami ir jauna vīrieša ideāls, estēta konstruēts "sapņu tēls", kam lieliskā aktrise J. Onaitīte izmantota kā medijs.

Kā reālāko Latvijas eksportpreci kuluāros min talantīgo un strādīgo Viesturu Kairišu. Viņš kopā ar gleznotāju levu Jurjāni rāda visumā aprobētus cilvēka pretrunīgās eksistences modeļus, reālistisku spēli montējot ar zīmīgām vizijām. ... Kairiša darba lauks šobrīd varētu būt centieni sabalansēt pārraidāmas informācijas daudzumu ar organiskas skatuves norises iespējām. Jurjānes vizuālajā valodā smalkas sakritības "strīdas" ar pilnīgi nejaušām.

Alvi Hermani acīmredzot vairs tādā mērā kā Kairišu nenodarbina vēlēšanās radīt pēc visiem parametriem labu izrādi, viņš *Homo Novus* bija pārstāvēts ar lielisku, ļoti personisku audio projektu – *XX gadsimts. Pojezd prizrak. Vision express*.

Lidz cilvēkiem būtiskāks par teātra eksportu varētu kļūt cits festivāla mērķis – aicinājums mainīt veco teātra un skatītāja "vienošanos", kā ko radīt un kā to saprast. "Lai teātris cilvēkiem palīdzētu apjēgt, kā tie pavada savu laiku" (P. Krilovs). Lai teātris uzrunātu ar to nesaistītus cilvēkus, kā to māk roks, kino, visa veida literatūras un dizains. Varbūt teātrim vajadzētu atteikties no iedomāta gara gaismas monopola, un varbūt skatītāja problēma ir nevis informācijas trūkums (citiem vārdiem, dumjība), bet tādas informācijas pārbagātība, kurā vāji orientējas teātrāji.

**Vilnis Vejšs, Studija 4/99**

■ Paldies par *Čūskas ceļu* un *Piškanderdulu*. Atskārsmē, ka viss vēl pa vecam. Ka vispirms rodas mākslas darbi, tikai pēc tam formulē tendences. Ka pirmais pasūtītājs ir iedvesma, tikai pēc tam kritērijs, ko kāds vēlas redzēt. Ka dominējošā tendence ir dominantes neesamība. *Homo Novus* viesu kvadrāts (repertuāra grafiskais atveids) sevi uzrāda un šķirost apvieno vispretišķīgāko. Tiesa, vienai piebildei jāseko. Visas krāsas, izņemot traģēdiju. Traģēdijas nav. Traģēdija ir atcelta. Tas vieno visus iestudējumus. Par šo tēmu lauzījuši galvas daudzi gudri cilvēki. Tas, ko es varu piebilst, ir vien piedāvāt I. Iljina versiju: dialoga ar haosu transformācija dialogā ar haosiem atceļ *traģēdiju*, un vēl – haosa kā normas, nevis biedējoša bezdibeņa pieņemšana kā dzīves vides, nevis moku un ciešanu avota.

Haosa bailes nepastāv. Vēl vairāk – pie haosa kā dabiskās dzīvas vides ir tik ļoti pierasts, ka, šķiet, tās ietvaros var jau pat sākt atkal nodarboties ar veco mūžīgo *skaistais = labais* pētniecību. Tātad ar haosu stāstīt par harmoniju. Lai cik abstrakti tas skanētu, aptuveni tādu es ieraugu *Homo Novus* estētisko virzību. Pierādīt ar piemēriem nevaru. Tā drīzāk ir festivāla ieperināta intuitīva priekšnojauta. Varbūt tikai mana neobligāta iedomā.

Mans festivāla atklājums un prieka mirklis. Kaut kas sens, tāls un pareizs ir *Piškanderdulas* pasaulē. Bet ne jau tāpēc, ka marionešu teātris pazīstams jau kopš 14. gadsimta. Ienāk prātā, ka režisore Ariana Mnuškina pavisam ne garajā priekšvārdā franču teātra vēsturei veselu rindkopu velta atgādinājumam par lipinātu maizes pikuciņu teātri. Par kuru nevajadzētu aizmirst. Vai varbūt runa ir par atcerēšanos... Skata un izteiksmes dzidrums un vienkāršība. Festivāla filosofiskākā un nesamaitātākā izrāde.

*Piškanderdula* pavisam jaunās dvēselēs izsauc vārdu, jautājumu virtenes. Kādēļ, kāpēc, no kurienes, uz kuriem, kas tas ir; un no jauna – par ko, kamdēļ?

*Raudas*. Var pieminēt amerikāņu avangarda mūzikas grupu *Big City Orchestra*, kas vāc trokšņus un skaņas. Piemēram, kafijas pupiņas uz paplātes, zem kuras tiek raidīti īpaši frekvences signāli. Komplicēti. Bet ar pretēju nodomu. Skaņu nevainībai. Protams, *Raudu* laikā arī balss eksperimentētāja Medita Monka nāk prātā.

Kaut kas ļoti veselīgs šajā iestudējumā. Brīvība un vitalitāte. Kā māku, tā maunu. Bez etiķetes un protokola. Laikmetā, kurā visai daudz klīrības un snobisma, pseidoelegances. Aktrises savā primitīvismā raupji un reizē graciozi apjautājas, vai tad tie smalkie tiešām visu laiku sarunājas. Ļoti mērķtiecīgi dara galēji bezjēdzīgas un absurdas lietas. Lauska no muļķu kultūras. Pie karaļa vizītē doties viņas nevar, ja nu vienīgi pie Karaļa Ibī. Var saskatīt gan parodiskas intonācijas, gan vienkārši uztvert kā veselīgas *nonsensa* jaunās gudrības gaviļes.

*Heda Gablere*. Mākslinieciski apzināta monoizrāde ar Jūrates Onaitītes Hedu centrā. Tādējādi Heda citādība tiek izspēlēta kā uz takts mūzikā vēl pirms tiešās izrādes. Varbūt tādēļ pašā sākumā pārējie varoņi šķiet lieki shematiski un šaržēti. Kamēr apjauš, ka tas ir princips. Izrādes forma kļūst par principiālu un saturisku tēlainības avotu.

Ātra, spīva, ekspresīva. Iestudējuma faktūra drīzāk operē ar estrādiski uzskatāmām kaislībām kā smalkām niansēm un detaļām. Režisors piedāvā riskantu situāciju, ko pats godam attaisno. Tiek iestudēta nevis luga, lai nonāktu līdz tās tēmai. Tiek iestudēta pati tēma.

*Čūskas ceļš*. Visnevainojamākais iestudējums. Iestudējums ar savu visumu. Dažādas kombinācijas var meklēt žanriskajam apzīmējumam. Poētiska balāde vai liriska sāga, maģiskais reālisms, ikdienības maģiskums. Tik un tā iestudējums izritināšies un aizritināšies pasaulē gluži kā piedzimušās meitenītes. *Veļu pārnākšana*. Šīs izrādes iekļaušanu festivāla programmā uztveru kā humānu solidaritātes žestu. Iestudējums uzdod teorētisku jautājumu – kā runāt par nacionālpatriotiskiem jautājumiem, lai iestudējums savā mākslinieciskajā izteiksmē nepaliktu iesprostots vien teātrī – manifestācijā vienas nacionālās identitātes cilvēkiem.

**Undīne Adamaite, Māksla+ 4/99**

■ Kāpēc mani skāra un aizkustināja igauņu *Peleass un Melizande* un čehu *Piškanderdula*. Turklāt abas izrādes redzētas ar vienas nakts starpību, tagad atstājušas kopēju iespaidu. Protams, arī savas leļļu dabas dēļ.

Kaut arī, visticamāk, čehu mākslinieki vēlējās parādīt, ka lellē dzīvību iedvēš katrs nieks: pieskāriens, gaismas stars, pat nejaušs kritiens. Tās pāris stundas liksmības un smieklu bija arī ļoti nogurdinošas. Teātris tīrā veidā, tāpat kā jebkurš koncentrāts, ikdienas lietošanai nav paredzēts.

Šķiet, ka tikpat vienkārši izsakāms igauņu aktieru mērķis: nopšēlēt *Peleasu un Melizandi* tā, kā to darītu Morisa Māterlinka laikos. Ar tikko Ādofla Apias atklātām iespējām, ko sniedz elektrisks apgaismojums, tumsas un gaismas kontrasti, ēnu zīmējums. Ar Gordona Krēga mokošo ideju: ak, ja niķīgais neirastēniķis aktieris būtu supermarionete – spētu izdarīt visu, ko režisors grib, bet nebāztos virsū ar saviem pārdzīvojamiem un fiziskajām nepilnībām. Igaunu aktieri šajā teorētiskajā sapnī iekļāvās perfekti. Golo un Melizande vispilnīgāk saskanēja ar stāstu, ko es kā skatītāja lasīju izrādes valodā. No čehu lellēm Māterlinka varoņus atšķīra degošās acis melna grima rāmjos un tas, ka zālē sēdošie bija marionešu, nevis leļļveža līdzinieki.

*Shopping & Fucking*. Ja režisora mērķis bija šokēt, tad tas nav noticis – dzīve pasviež daudz karstākus kartupeļus. Uzdrīkstēšanās ir bijusi – un acīmredzot lietuviešu mentalitātei visai nopietna – bet arī nenovērtējama Lietuvas katolicisma vidē. Mazā sarkanmate aktrise (rīta izrādē) spēlēja brīnišķīgi – bez komentāriem. Tikai man personiski šī izrāde atradās aiz mākslas uzvērē robežas un bija, ja tā var izteikties, no sirds vienaldzīga.

**Edīte Tišheizere, Māksla+, 4/99**

# NEATKARĪGIE TEĀTRI LATVIJĀ

Latvijā šobrīd darbojas nepilns desmits neatkarīgo teātru, savukārt citur Eiropā tie skaitāmi desmitos un simtos, un tie veido būtisku papildinājumu teātra dzīvē, pierādot, ka ar nelielu trupu un mērķtiecīgu menedžmentu var vienlīdz sekmīgi ar institucionālajiem teātriem īstenot valsts kultūrpolicies mērķus. Šādi teātri ir arī neaizstājami, nodrošinot dažādību teātra mākslā. Latvijā profesionālie teātri, kas netiek dotēti no valsts budžeta, tiek dēvēti par neatkarīgajiem. Tādējādi norādot, ka pārējie ir atkarīgi. Eiropā tiek lietoti dažādi apzīmējumi: visbiežāk – alternatīvie, eksperimentālie teātri, brīvās skatuves, privātie teātri. Dažos gadījumos, veidojot šo apkopojumu, bija grūti izšķirt, kas ir un kas nav profesionāls neatkarīgs teātris. Pamatā tika ņemts vērā režijas un aktieru profesionālais līmenis. Latvijā neatkarīgie teātri pagaidām valsts kultūrpolicies līmenī nav "legalizēti". Bez "definīcijas" tie dzīvo savu privāto dzīvi ar savām privātajām problēmām, lai gan bieži vien veiksmīgi veic gan izglītojošo funkciju, gan ar izrādēm apceļo lauku skolas, kamēr Centrā par Decentralizāciju tiek vēl tikai runāts.

Vai un cik ilgi tiks strikti nodalīti valsts teātri no neatkarīgajiem teātriem, balstoties uz vēsturiski izveidoto juridisko statusu atšķirību (valsts teātris), nevis analizējot māksliniecisko rezultātu un ekonomisko efektivitāti. Vai neatkarīgie teātri vispār ir vajadzīgi un kādiem tiem būt?

Vai nelielas valsts (un – neliela tirgus) apstākļos neatkarīgie teātri ir dzīvotspējīgi? Kādas ir finansiālās iespējas un stratēģijas, kā neatkarīgi teātri Latvijā izdzīvo? Kāpēc jaunie režisori visai viegli integrējas lielajos valsts teātros? Kāpēc *Nepanesamā teātra "Artelis"*, ko veidoja trīs jauni un tolaik "nepanesami" režisori – Viesturs Kairiņš, Gatis Šmits un Dž.Dž. Džilindžers – tā arī neizveidojās par alternatīvu teātra modeli un nenostiprinājās organizatoriski? Šie ir jautājumi, kas ir pamatiemesls apkopojumam par neatkarīgo profesionālo teātru darbību Latvijā juridiskā, administratīvā un finansiālā aspektā.

## Bērnu un jaunatnes teātris

Adrese: Brīvības iela 96, Rīga, LV-1001  
Tel.: 9 491 962  
Kontaktpersona: Uldis Tomsons (direktors)  
Jurid. statuss: Sabiedriska organizācija  
Darbības specifika: Izrādes bērniem un jauniešiem  
Dibināts: 1992. gadā  
Svarīgākās / pēdējās izrādes:  
"Visiem pasaku karaļiem", rež. D.Romanoviča, V.Haufa "Punduris Gardeguns", rež. V.Pavlovskis, A.Volkova "Smaragda pilsētas burvis", S.Rožovs (Maskava)

## Brīvo aktieru sabiedrība

Adrese: Miķeļa iela 1–21, Rīga, LV-1010  
Tel.: 7 324 987  
E-pasts: koljunka@yahoo.com  
Kontaktpersona: Semjons Losevs (priekšsēdētājs, režisors)  
Jurid. statuss: Sabiedriska organizācija  
Darbības specifika: Biedrības darbības mērķis ir atrast aktieru radošās meistarības potenciālu un celt aktieru meistarības līmeni.  
Darbības veidi: izrāžu iestudēšana, teātra mākslas popularizēšana jaunatnes vidū, radošās laboratorijas, piedalīšanās festivālos, radošās pieredzes apmaiņa.  
Dibināts: 1997. gadā  
Svarīgākās / pēdējās izrādes: Šalom-Aleihema "Puisēns Motels", rež.

S.Losevs, "Edīte Piafa", dramatisējums un režija – L.Gurjanova, "Vertinskis un dāmas", dramatisējums un režija – S.Losevs, "A. Puškina dzīve", scenārijs un režija – S.Losevs

## Ceļojošais leļļu teātris "Leļļu nams"

Adrese: Rāvas iela 5, Liepāja, LV-3411  
Tel.: 34 32 602, 9 514 855  
Fax: 34 80 242  
Kontaktpersona: Pēteris Trups (direktors)  
Jurid. statuss: SIA  
Darbības specifika: Leļļu teātra izrādes  
Dibināts: 1994. gada 13.oktobrī  
Svarīgākās / pēdējās izrādes:  
"Buratino", rež. P.Trups, A.Lieldidža, N.Nosova "Nezinītis", rež. P.Trups  
"Reiz dzīvoja...", rež. P.Trups

## Neatkarīgais teātris "Kabata"

Adrese: Peldu iela 19, Rīga LV-1050  
Tel.: 7 223 334, 9 509 221  
Kontaktpersona: Indulis Smiltēns (direktors)  
Jurid. statuss: SIA  
Darbības specifika: Sniedz iespēju uzstāties dažādu virzienu pārstāvjiem, vieta eksperimentiem.  
Līdz 1993. gadam – patstāvīga trupa, šobrīd teātra telpās izrādes iestudē radošā grupa "Kabata", Krievu Jaunatnes teātris, Hermana Pauksa Akadēmiskais teātris, Kustību un improvizācijas teātris, Bērnu grupa  
Dibināts: 1987. gadā  
Svarīgākās / pēdējās izrādes:  
A.de Sent-Ekziperī "Mazais princis", rež. D.Balčus, "Henrijs VIII un viņa sešas sievas", rež. G.Vērenieks

## Krievu jaunatnes teātris

Adrese: Peldu iela 26/28, 304. kabinets, Rīga LV-1050 (birojs)  
Izrādes: Peldu 19, neatk. t. "Kabata"  
Tel.: 7 212 064  
Fax: 7 212 064  
Kontaktpersona: Oļegs Škatovs (ģenerāldirektors)  
Jurid. statuss: SIA  
Darbības specifika: Izrādes bērniem un jaunatnei krievu valodā  
Dibināts: 1995. gadā

## Māras teātris

Adrese: Blaumaņa iela 12–46, Rīga, LV-1011  
Tel.: 9 277 355  
Fax: 7 283 814  
Kontaktpersona: Nikolajs Ērglis (direktors)  
Jurid. statuss: Sabiedriska organizācija  
Darbības specifika: Nekomerciāls teātris, kas veido garīga rakstura izrādes un nodarbojas ar jaunas teātra valodas meklējumiem  
Dibināts: 1999. gadā (darbojas kopš 1998. gada)  
Svarīgākās / pēdējās izrādes:  
"Rutes grāmata", rež. M.Ķimele, Šekspīra soneti "Mani mīl Šekspīrs", rež. M.Ķimele

## "Mūris"

Adrese: Bāriņu iela 32, Liepāja, LV-3401  
Tel.: 34 802 02

Fax: 34 802 02  
 E-pasts: muris.sia@apollo.lv  
 Kontaktpersona: Mārtiņš Vilsons (direktors)  
 Jurid. statuss: b/o SIA  
 Darbības specifika: Izrādes jauniešiem, pusaudžiem, izrādes, kas neietilpst tikai izklaides rāmjos – tātad tiem, kam patīk domāt  
 Dibināts: 1996. gadā  
 Svarīgākās / pēdējās izrādes:  
 A.Čaka "Iedomu spoguļi", rež. M.Vilsons,  
 J.Rezā "Art", rež. L.Gundars

### Rīgas Mazais teātris

Adrese: Stabu iela 18, Rīga LV-1011  
 Tel.: 7 377 749, 9 145 004  
 Fax: 7 377 749  
 E-pasts: dd@parks.lv  
 Kontaktpersona: Ģirts Sils (direktors)  
 Jurid. statuss: Individuāls uzņēmums teātris  
 "Dvēseļu dejas"  
 Darbības specifika: Dvēseles higiēna  
 Dibināts: 1997. gadā (atklāts 1999. gada 17. oktobrī)  
 Svarīgākās / pēdējās izrādes:  
 N.Ptuškinas "Aitiņa", rež. G.Sils,  
 K.Zakovica "Sula", rež. K.Zakovics

### Rīgas Kamerteātris

Adrese: Čaka iela 30, Rīga LV-1011  
 Tel.: 7 281 552  
 Kontaktpersona: Žanis Priekulis (direktors, režisors)  
 Jurid. statuss: SIA  
 Darbības specifika: Izteikts kamerstils. Repertuārā pamatā latviešu un pasaules klasika, kā arī šodienas dramaturgu darbi, kuros dominē mūžīgie ideāli un neuzdošās vērtības  
 Dibināts: Profesionāls statuss piešķirts 1991. gadā (darbojas kopš 1977. gada)  
 Svarīgākās / pēdējās izrādes:  
 F.Šillera "Mīla un viltus", rež. Ž.Priekulis,  
 O.Vailda "Salome", rež. Ž.Priekulis  
 V.Igo "Parīzes Dievmātes katedrāle", rež. Ž.Priekulis  
 V. Kārklīņa "Jaunās asinis", rež. Ž.Priekulis

### "Skatuve"

Adrese: Maskavas iela 108/110, Rīga LV-1003  
 Tel.: 7 222 281  
 Kontaktpersona: Anna Eižvertiņa (mākslinieciskā vadītāja)  
 Jurid. statuss: b/o SIA  
 Darbības specifika: Iestudē līdz šim Latvijā neiestudētas latviešu un ārzemju lugas, kā arī ir starta laukums jaunajiem režisoriem un aktieriem  
 Dibināts: 1991. gadā  
 Svarīgākās / pēdējās izrādes:  
 O.Muhinas "Taņa, Taņa", rež. Z. Kreicberga,  
 V.Šekspira "Sapnis vasaras naktī", rež. A.Eižvertiņa,  
 K.Blikšenas "Sapņotāji", rež. D.Lūriņa

Lielākās daļas neatkarīgo profesionālo teātru juridiskais statuss ir *Sabiedrība ar ierobežotu atbildību* (Ceļojošais leļļu teātris "Leļļu nams", "Kabata", Krievu jaunatnes teātris, Rīgas Kamerteātris), kas parasti vairāk piemērots peļņu nesošām organizācijām. Četri teātri (Bērnu un jaunatnes teātris, Māras teātris, Brīvo aktieru sabiedrība) ir **sabiedriskas organizācijas**, divi – **bezpelnas organizācijas SIA** ("Skatuve", "Mūris") un viens teātris (Rīgas Mazais teātris) ir **individuāls uzņēmums**.

Ņemot vērā pēdējo divu gadu datus, neatkarīgie teātri iestudē

vidēji divas – trīs **pirmizrādes** sezonā. Ar lielāku pirmizrāžu skaitu atšķiras "Skatuve", kurā 1999. gadā iestudētas četras jaunas izrādes. Tas izskaidrojams ar to, ka šeit savas diplomdarbu izrādes iestudē jaunie Kultūras akadēmijas studenti, kā arī radošā apvienība "Ceturtais prožektors".

Mazāk – pa vienai pirmizrādei – 1998. un 1999. gadā snieguši "Mūris" un Ceļojošais leļļu teātris, kurš savukārt izceļas ar vislielāko izrāžu skaitu: 430 – 450 izrāžu gadā.

**Gadā sniegto izrāžu skaits** ir ļoti dažāds. Var izdalīt vairākas grupas:

10 – 20 izrāžu gadā – Māras teātris, Rīgas Mazais teātris, Brīvo aktieru sabiedrība

40 – 70 izrāžu gadā – "Skatuve", "Mūris"

80 izrāžu gadā – Rīgas Kamerteātris

100 – 150 izrāžu gadā – Bērnu un jaunatnes teātris, "Kabata"

430 – 450 izrādes gadā – Ceļojošais leļļu teātris

Lielākajai daļai neatkarīgo teātru ir sava **skatuve**, kura tiek īrēta pastāvīgi. Tādi teātri ir "Skatuve" (vietu skaits – 180), "Mūris" (80 – 100), Rīgas Kamerteātris (100), Rīgas Mazais teātris (54 – 70). Pēc ilgstošiem pūliņiem savas telpas izdevies privatizēt teātrim "Kabata" (90), kurā izrādes iestudē arī Krievu jaunatnes teātris. Kā rāda nosaukums, Ceļojošais leļļu teātris pats apmeklē savus skatītājus un ir vienīgais, kuram visas izrādes ir viesizrādes. Tomēr 2000. gadā sadarbibā ar Liepājas pašvaldību tiek aizsākts projekts "Leļļu nams" – pastāvīgas skatuves iekārtošana Liepājā. Līdz šim arī Māras teātris visas izrādes spēlējis festivālos un viesizrādēs, pastāvīgi tiek īrētas vienīgi mēģinājumu telpas. Šobrīd neskaidrs ir turpmākais Bērnu un jaunatnes teātra liktenis, kurš līdz šim īrēja bijušā Rīgas Muzikālā teātra telpas Brīvības ielā 96.

Neatkarīgo teātru darbības īpatnība ir lielais **viesizrāžu skaits**.

Māras teātris uzstājies tikai festivālos un viesizrādēs (**1998. gadā 10 izrādes**, 1999. gadā no 16 izrādēm 10 spēlētās Austrālijā). "Mūrim" apmēram puse no izrādēm spēlētās, viesojoties skolās un kultūras namos (1998. gadā no 51 izrādēm 30 bijušas viesizrādes, 1999. gadā no 69 izrādēm – 32 viesizrādes). Daudz viesizrāžu sniedzis teātris "Kabata" – apm. 40 viesizrāžu gadā no 100 (1998) un 150 (1999) izrādēm. Izņēmums ir Rīgas Kamerteātris, kurš strādā tikai uz savas skatuves, un Rīgas Mazais teātris, kurš varbūt vēl nav paguvis piedzīvot viesizrādes (atklāts 1999). Salīdzinot skatītāju skaitu gadā, neatkarīgie teātri veido vairākas grupas. Skatītāju skaits lielā mērā ir atkarīgs no skatītāju vietu skaita zālē.

- Nelielas auditorijas teātri: Rīgas Mazais teātris (500 skatītāju gadā), Māras teātris, Brīvo aktieru sabiedrība (1500)

- Vidēji lielas auditorijas teātri: Krievu jaunatnes teātris (4200), "Kabata" (6300), Rīgas Kamerteātris (6320), "Mūris" (7200), "Skatuve"

- Plašas auditorijas teātri: Bērnu un jaunatnes teātris (20 000), Ceļojošais leļļu teātris (45 000)

Pastāvīgo darbinieku skaits ir neliels: no viena līdz trim cilvēkiem, parasti – grāmatvedis, administrators un direktors, bet bieži vien darba uzdevumi nav strikti nodalīti, vieni un tie paši cilvēki ir gan aktieri, gan administratīvie un tehniskie darbinieki. Aktieri galvenokārt tiek piesaistīti konkrētiem projektiem uz noteiktu laiku (Rīgas Mazais teātris, Māras teātris, "Mūris"). Lielākās trupas darbojas Rīgas Kamerteātrī (32), "Skatuvē" (10 – 12), Bērnu un jaunatnes teātrī (15). Pastāvīgas trupas darbojas Rīgas Kamerteātrī, daļēji arī Bērnu un jaunatnes teātrī, Ceļojošajā leļļu teātrī.

Galvenie ienākumu avoti ir

- 1) Biļešu ieņēmumi, kas četriem teātriem ir vairāk nekā puse no ienākumiem (Bērnu un jaunatnes teātris, Ceļojošais leļļu teātris, Krievu jaunatnes teātris, Brīvo aktieru sabiedrība).

- 2) Fondu piešķirumi veido nozīmīgu daļu ienākumu (Māras teātris – 50 %; "Skatuve" – 70 %). Arī citi teātri 20 – 25 % ienākumu saņem no fondu piešķirumiem (Bērnu un jaunatnes teātris, "Mūris", Rīgas Mazais teātris). Palīdzību divu – trīs projektu realizēšanā saņēmuši Ceļojošais leļļu teātris, "Kabata", Krievu jaunatnes teātris, Brīvo aktieru sabiedrība.

3) Sponsoru. 50 – 65 % ienākumu no sponsoriem saņem Māras teātris un Rīgas Kamerteātris. Nereti sponsoru un atbalstītāju lomā ir pašu darbinieku paziņas un radinieki.

4) Nozīmīgi blakusienākumu avoti ir arī kafējnīcas ("Mūris" – 55 %), mūzikas kluba ("Kabata" – 50 %) darbība.

Laikposmā no 1995. līdz 1999. gadam atbalstu bijis iespējams saņemt no Sorosa fonda Latvija (SFL), kopš 1998. gada – no Kultūrkapitāla fonda (KKF). Atbalstu nav piešķirusi Jaunrades fonds un Kultūras fonds, kuriem ir citas prioritātes.

Neatkarīgie teātri saņēmuši atbalstu arī no Kultūras ministrijas (KM) Kultūras projektu konkursa (1996–1997).

### 1996. gads

• SFL: Neatkarīgie teātri saņēmuši Ls 11 710. Atbalstīti 5 iestudējumi teātrī "Skatuve", 1 iestudējums teātrī "Mūris" un 6 Nepanesamā teātra arteļa iestudējumi. Kultūras un mākslas programmu budžets kopā bijis apm. Ls 301 961.

• KM no kultūras projektu konkursa līdzekļiem Ls 2900 piešķirusi teātrim "Mūris" un Nepanesamā teātra arteļiem.

### 1997. gads

• SFL: Neatkarīgajiem teātriem piešķirts Ls 3864. Atbalstīti 2 teātra "Skatuves" projekti un 2 Nepanesamā teātra arteļa iestudējumi, kā arī Māras teātra dalība teātra festivālā Marokā. Kopā mākslai un kultūrai piešķirts apm. Ls 289 685.

• KM: Kultūras projektu konkursā līdzekļi piešķirti teātrim "Skatuve" un Gluka operas "Orfejs un Eiridīke" iestudējumam Liepājā. Kopā piešķirti Ls 2500.

No speciālā budžeta līdzekļiem Ls 5000 piešķirti jauno režisoru diplomdarbu iestudējumiem teātrī "Skatuve".

### 1998. gads

• SFL: Piešķirts Ls 4982 Marionešu teātra meistararbnīcas "Pusaudzis – Pasaule – Teātris" rīkošanai Liepājā. Mākslas un kultūras programmu budžets bijis apm. Ls 281 494.

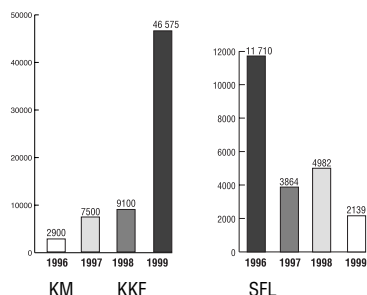
• KKF: Tiek rīkoti 2 kultūras projektu konkursi, kuros neatkarīgajiem teātriem piešķirti Ls 9100 (kopā teātra nozarē piešķirti Ls 88 652). Atbalstīti 3 teātra "Skatuve", 1 Bērnu un jaunatnes teātra un 1 Brīvo aktieru sabiedrības projekts.

### 1999. gads

• SFL: Piešķirti Ls 2139, atbalstot 1 teātra "Skatuve" projektu un Māras teātra līdzdalību starptautiskā festivālā Klaipēdā. Mākslai un kultūrai kopā – apm. Ls 108 750.

• KKF: Neatkarīgajiem teātriem piešķirti Ls 46 575 (kopā teātra nozarē piešķirti Ls 337 471), atbalstot 4 teātra "Skatuve", 2 teātra "Kabata", 2 Ceļojošā leļļu teātra, 2 Krievu jaunatnes teātra, 2 Bērnu un jaunatnes teātra, 2 teātra "Mūris", 1 Brīvo aktieru sabiedrības, 1 Māras teātra un 2 Rīgas Mazā teātra projektus.

Piešķirumi neatkarīgajiem teātriem 1996 – 1999

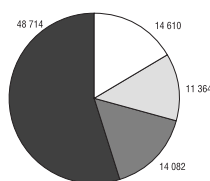


SFL – Sorosa fonds – Latvija

KM – Kultūras ministrijas Kultūras projektu konkurss

KKF – Kultūrkapitāla fonds

Piešķirumi neatkarīgajiem teātriem 1996 – 1999



1996: Ls 14610

1997: Ls 11364

1998: Ls 14082

1999: Ls 48714

# Latvijas Jaunā teātra institūta DARBĪBAS PROGRAMMA 2000

## • Informācija

... JTI mājas lapas papildināšana: <http://www.vip.lv/jti>.

... Izdevums *Jaunākās Ziņas* 4x gadā — informācija par festivāliem, grantiem, fondiem, mācību iespējām un notikumiem Latvijā.

... Informatīvs JTI buklets.

## • Starptautiskā sadarbība un producēšana

... Projekta *Hotel Europa* līdzproducēšana. 2000. gads.

Pedalās režisors Viesturs Kairišs un māksliniece Ieva Jurjāne (sadarbībā ar organizāciju Intercult (Zviedrija), Wiener Festwochen (Austrija), Festival d'Avignon (Francija), Bologna 2000 (Itālija), Parkteatern/Stockholms Stadsteatern (Zviedrija) u.c.).

... V.Kairiša izrādes *Čūska* producēšana.

Producenti: Latvijas Jaunā teātra institūts un Jaunais Rīgas teātris

Kopproducenti:

*THEOREM* (Austrum- un Rietumeiropas teātris: tikšanās nākamajā gadsimtā. Rietumeiropas teātru un festivālu sadarbība ar Austrumeiropas māksliniekiem); *Hebbel Theater* (Berlīne, Vācija); *La Filature* (Mulhauza, Francija); *Festival d'Avignon* (Aviņona, Francija); *Ambassade de France en Lettonie* (Rīga, Latvija)

Ar Kultūrkapitāla fonda un Eiropas komisijas (*Kaleidoscope '99*) finansiālu atbalstu.

... *Viesizrāžu cikls.*

*Nekomerciālā teātra festivāls – akcija Homo Alibi 1. – 7.maijs – paredzamā programma Von Krahl teātra / Igaunija; Edmundo Studio 3 / Šauļi, Lietuva; Jevgeņija Griškoveca / Kaļiņingrada, Krievija; G.Abramova Ekspresīvās plastikas klases / Maskava, Krievija viesizrādes.*

*Jozefa Nadža viesizrādes Rīgā (sadarbība ar Francijas vēstniecību Latvijā).*

*Starptautiskā teātra festivāla Baltic House (Sanktpēterburga, Krievija) satelītprogramma Rīgā.*

... Sadarbības projekts ar Lietuvas teātri *Miraculis* – izrādes kopproducēšana festivālam *Homo Novus 2001*.

## • Kultūrpolitikas diskusijas veicināšana. Publikācijas

... Izdevums *Homo Novus* rezumējums ar kopsavilkumu par festivāla diskusijām. 2000. gada marts.

... Kultūrpolitikas diskusijas, lekcijas.

... Starptautisks seminārs *Baltic Theatre Policy Review II* – Viļņa. Seminārs par Baltijas teātru attīstības politiku ar starptautisku ekspertu piedalīšanos.

## • Izglītība

... *Menedžmenta semināru cikls teātru direktoriem*. 1. – 7. marts (Rīga), maijs (Amsterdama), augusts (Amsterdama), novembris (Rīga). Sadarbībā ar Nīderlandes Teātru un koncertzāļu vadītāju asociāciju.

## Homo Novus '99 ATZIŅAS

### • kritiķu atzītākās izrādes –

studijteātra Teatrum / Igaunija izrāde *Peleass un Melizande*; Igaunijas Drāmas teātra izrāde *Čūska ceļš* (rež. P.Pedajass)

### • kultūrpolitiskais notikums –

Albānijas Drāmas teātra izrāde *Veļu pārnākšana* Latvijas Nacionālajā operā

### • izrāde – atklājums –

Tallinas neatkarīgā teātra Teatrum izrāde *Peleass un Melizande*

### • skatītāju favorīti –

*Shopping & Fucking* (rež. O.Koršunovs / Lietuva),

*Sargs* (rež. J.Butusovs / Krievija),

Lielbritānijas grupas *Volcano* izrāde *Pilsēta, kas sajuka prātā*

### • pārsteigums –

čehu izrāde *Piškanderdula*

### • underground favorīts –

lietuviešu režisora B.Šarkas izrādes *Kokakola* un *Carefree*

### • visnepierastākais pasākums –

*Jam Session* studijteātrī Skatuve

LKA Kultūras menedžmenta maģistrantūras 2. kursa studentu

### **Homo Novus '99 socioloģiskās izpētes rezultāti:**

• festivāla skatītāji pārsvarā ir patstāvīgie teātru apmeklētāji, lielākā daļa no tiem apmeklēja JRT;

• optimālā biļetes cena – 2-3 Ls, skatītāji labprāt izmantotu iespēju biļetes rezervēt iepriekš;

• 80 % *HN* auditorijas ir ridzinieki vecumā līdz 28 gadiem;

• informāciju par festivāla norisēm skatītāji ieguvuši no reklāmas presē, reklāmas pilsētā, draugu ieteikumiem, atsauksmēm presē (50 % laikrakstā *Diena*, 15% žurnālā *Rīgas Laiks*, 8 %

žurnālā *Māksla+*), reklāmā LNT (analizējot reklāmu TV un radio, reklāma LNT attiecīgi ietekmējusi 37 % skatītāju);

• skatītāju atsauksmes liecina, ka izrādes vēlams rīkot netradicionālās vietās.

### **Homo Novus '99 komandas atziņas ceļā uz Homo Novus 2001:**

reklāmas akcentus medijos vēl vairāk virzīt uz reklāmu pilsētā;

• programmā nepieciešami atklājumi;

• saglabājot principu izrāžu kolekcija, veidot alternatīvāku, novatoriskāku, izmeklētāku izrāžu programmu;

• *prominences* nav vajadzīgas;

• saglabāt Baltijas valstu teātru izrāžu pārsvaru programmā,

obligāti tajā iekļaujot arī Krievijas pārstāvjus – gan izrādes, gan viesus, gan ekspertus;

• vienu kopīgu notikumu plašam skatītāju lokam;

• izrādes spēlēt vairākas reizes festivāla norisē;

• programmā iekļaut Interneta teātri;

• vienu, bet nopietnu paralēlās programmas notikumu –

konferenci vai semināru, vakaros – neformālas diskusijas;

• nepieciešamas programmiņas katrai izrādei;

• pēc izrādes organizēt tikšanos ar teātra grupu;

• jātiekas ar sponsoriem, lai novērtētu sadarbību ar festivālu;

• aktīvāk jāsadarbības ar Rīgas kafējniecām, bāriem, jāturpina reklāma ar *flaijeru* sistēmu;

• veidot mērķtiecīgu sadarbību ar kritiķiem, teātra zinātniekiem;

• piesaistīt partnerus un sponsorus gadu pirms festivāla, ierobežot to daudzumu, bet strādāt ar konkrētiem partneriem ilgstošā laikposmā;

• nopietnākun savlaicīgāk koordinēt atklāšanas un noslēguma pasākumu menedžmentu;

• aktivizēt sadarbības attiecības ar teātriem.

## Festivāla *Homo Novus* 2001 KONKURSA NOLIKUMS

### **Starptautiskais Jaunā teātra festivāls *Homo Novus 2001***

notiks 2001. gada septembrī. Tas iekļausies Rīgas astoņsimtgades svinību norisē un papildinās Rīgas kā Eiropas kultūras galvaspilsētas pasākumu virkni. Festivāls būs viens no nozīmīgākajiem Rīgas un visas Latvijas teātru notikumiem 2000. – 2001. gadā.

#### Konkursa mērķis: Rīgai nozīmīgajā gadskārtā

rosināt un apliecināt jaunus priekšstatus par teātra mākslas nozīmi sociālajā un kultūrvīdē,

- provocēt jaunas attiecības starp teātri un skatītājiem,
- izmantot visdažādākās telpas un pilsētvidi,
- eksperimentējot paplašināt teātra žanriskos jēdzienus,
- iesaistīt starpžanru, multimediju, deju un kustību teātra projektus.

#### Konkursa vēlamais rezultāts: viena vai vairākas izrādes, kuras:

- ir novitāte Latvijas un Baltijas valstu teātru kontekstā,
- paver jaunu teātra spēles telpu un paplašina teātra jēdzienu,
- nodibina netradicionālus kontaktus ar skatītājiem,
- decentralizē Rīgas kultūras notikumu ģeogrāfiju.

Konkursu izsludina JTI **5. maijā Nekomerciālās teātra akcijas HOMO ALIBI ietvaros, kā arī** Latvijas presē — laikrakstos DIENA, LML, žurnālā MĀKSLA+, TV kanālā LNT, Latvijas Radio programmā KLASIKA, teātru informatīvajos izdevumos, JTI speciālizdevumā.

#### Konkursa rezultātus vērtē:

Latvijas Jaunā teātra institūts kopā ar ekspertiem - pārstāvjiem no Kultūrkapitāla fonda Teātra mākslas padomes, Rīgas Domes, Kultūras ministrijas, aģentūras *Rīga 800*, Rīgas teātru tehniskajiem speciālistiem un menedžeriem.

#### Konkursā atbalstītos projektus producē:

festivāls *Homo Novus 2001* (Latvijas Jaunā teātra institūts).

Konkursā atbalstu neieguvušo projektu autori var vienoties ar JTI par turpmāko sadarbību, projekta attīstību līdz atbilstošam mākslinieciskam un reāla menedžmenta līmenim. Autortiesību neaizskaramība ir garantēta.

Konkursā var piedalīties: Latvijā strādājošie režisori, dramaturgi, scenogrāfi, producenti ar zināmu (vēlā ņemamu) pieredzi, horeogrāfi, multimediju u.c. spēles mākslas jomu mākslinieki ar vai bez konkrētas piesaistes kādam no profesionālajiem teātriem.

*Ja projektā paredzēts iesaistīt Latvijas profesionālo teātru štata darbiniekus (arī aktierus), projektam jāpievieno sadarbības līgums ar attiecīgā teātra administrāciju, kas saista ar labvēlības statusu šo darbinieku izmantošanai projektā, kurš uzvarēs un tiks realizēts.*

Konkursā jāiesniedz: detalizēti izklāstīts jaunuzveduma plāns, kura

- izrādīšana iecerēta netradicionālā spēles telpā, brīvā dabā, pilsētas reģionā, kur vēl nekad nav spēlēts teātris;
- ir atraktīvs, dinamisks, saprotams ne tikai tekstuāli, adresēts netradicionālai publikai, kam šī izrāde ir tramplīns nākamajiem teātra apmeklējumiem;
- sakņots mākslinieciski mobilizējošās idejās, literārā vai vizuālā intertekstā, saistīts ar tādas netradicionālas teātra telpas izmantošanu, kas radīs neparastu, negaidītu emocionālu baudījumu skatītājiem;
- piedāvā iespēju latviešu teātra notikumos ienest svaigu, neaprobētu teātra mākslas valodu uz radošas saskaņas pamatiem dibinātas grupas izpildījumā.

Projektam var tikt pievienots iepriekš piemeklētas telpas izmantošanas plāns un iekārtojuma tehniskie parametri, bet, iespējams, tikai ideālās telpas modelis un izrādei nepieciešamie nosacījumi. Vadoties pēc tiem, radošā grupa kopā ar JTI piemeklēs konkursā prēmētā projekta realizācijas telpu.

#### Konkursam iesniedzamais projekts ietver :

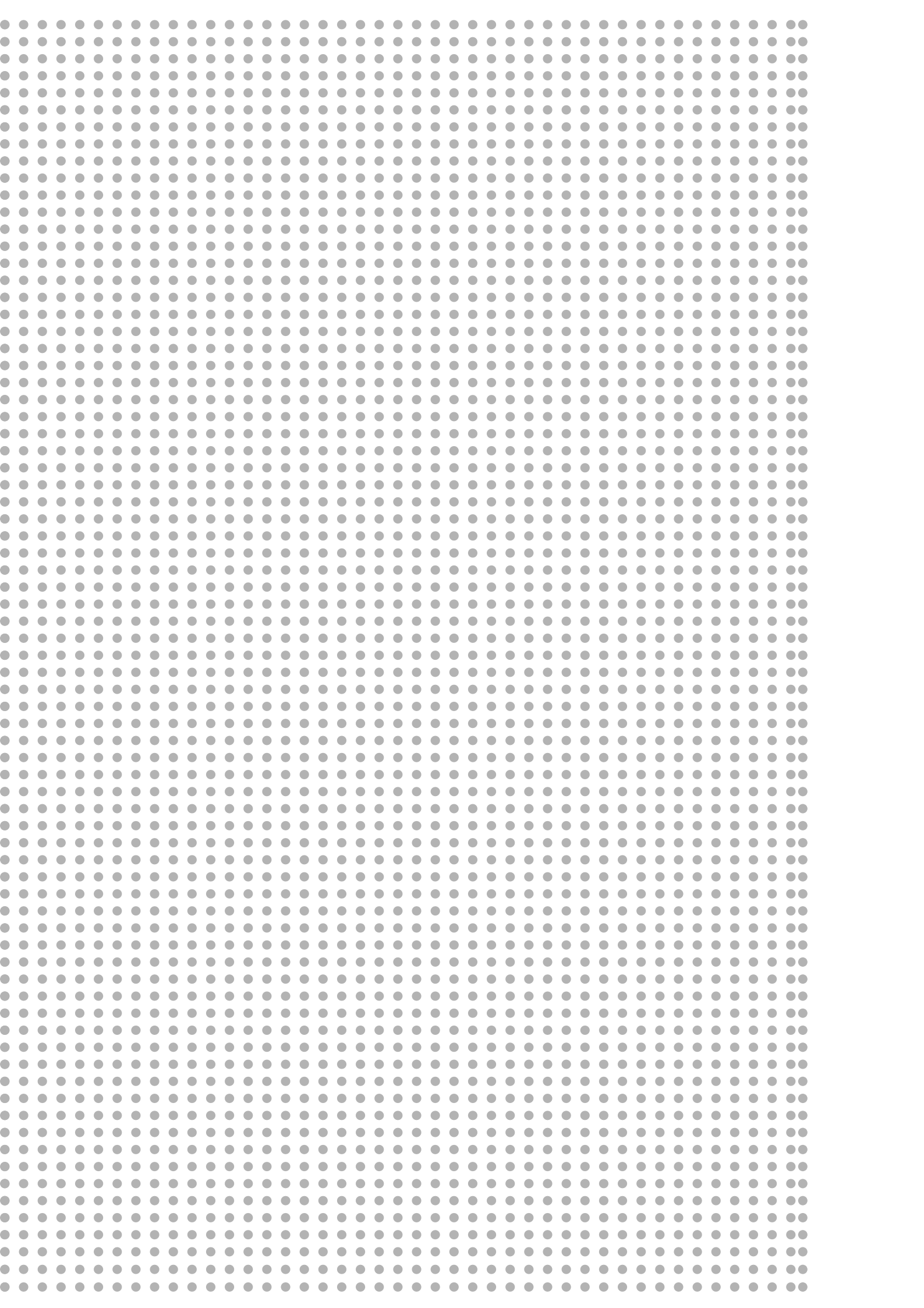
1. Ieceres vadošo ideju, moto, telpas un publikas revolucionizēšanas saukli. Virsuzdevumu — kā izvēlētajai telpai piesaistīt publikas uzmanību, radīt vilinājumu jaunam teātra mākslas pārdzīvojumam.
2. Lugu, scenāriju vai detalizētu sinopsi. Dramatizējuma plānu, sinopsi vai paraugfragmentus, kas sniedz priekšstatu par dramatizējuma galveno domu.
3. Uzveduma vizuālā risinājuma skiču sēriju, fotokolāžu ar telpas vai vides izmantošanas redzējumu, spēles vietas plānu, publikas izvietojuma shēmu.
4. Tehniskā iekārtojuma projektu, tehnikas izmantošanas shēmu, uzbūves un papilddarbu perspektīvo plānu.
5. Visu šo uzveduma darbu grafiku un tāmi.
6. Izrādes tapšanas, mēģinājumu, uzbūves un izrādīšanas kopējo tāmi, radošo darbu apmaksas tāmi, prognozējamo peļņu.
7. Projekta galveno izpildītāju CV un līdzdalības izklāstu.
8. Sadarbības līgumus ar projekta līdzdalībniekiem un viņu pamatdarba devēju piekrišanu.

Konkursa pieteikums — projekts jāiesniedz Latvijas Jaunā teātra institūta līdz 2000. gada 1. augustam.

Adrese: RLB, Merķeļa 13 – 426, Rīga LV-1050

Telefons: 7212622, e-pasts: jti@latnet.lv

**Konkursa rezultāti tiks paziņoti laikrakstā Diena, Latvijas radio un LNT līdz 2000. gada 15. septembrim**



Festival *Homo Novus*

## GUIDELINES FOR COMPETITION

International New Theatre Festival Homo Novus will be held in September 2001, within the broader programme of Riga 800th anniversary celebrations and will also supplement culture programme of Riga as European Culture Capital city. It will be one of the most important theatrical events in Riga and the whole of Latvia in the years 2000 – 2001.

**Aim of the competition:** During this very important anniversary of Riga to inspire and affirm a new image of theatre art, its role in social and culture environment,

- to provoke new relationships between theatre and its audience,
- to use various venues and urban space,
- to experiment with and to widen concepts of theatrical genres,
- to involve interdisciplinary, multimedia, dance and movement theatre projects.

**Desirable result of the competition: one or more performances that would:**

- be an important innovation within the context of Latvian and Baltic states theatres;
- open new theatre performance spaces, would widen the concept of theatre;
- establish new, unorthodox contacts with the audience;
- decentralise the geography of Riga's culture events.

**The competition will be announced on May 5 during non-commercial theatre event in Latvian newspapers, TV channels, Latvian radio, theatre newsletters, and special edition of the New Theatre Institute newsletter.**

**The results of the competition will be judged by:**

New Theatre Institute in co-operation with invited experts from Theatre board of Culture Capital Foundation, Riga City Municipality, the Ministry of Culture, representatives of agency Riga 800, technical specialists and managers from Riga theatres.

**The supported projects are produced by Festival *Homo Novus 2000* (the New Theatre Institute of Latvia).**

The authors of the projects not supported in the competition can negotiate with NTI about future co-operation, further development of the project in order to attain sufficient artist and realistic management level. Copyright protection is guaranteed.

**The competition is open to:** directors, playwrights, stage designers, producers with (considerable) experience, choreographers, artists working in multimedia, performance artists, active in Latvia, either independent or connected with any of the professional theatres.

If the project plans to engage staff members of Latvian professional theatres (including actors), the project should include agreements of co-operation with the administration of these theatres, that would grant favourable status to involvement of these staff members in the project in case it wins and is realised.

**The applicants should submit:** a detailed plan of the performance that

- aims to stage untraditional performances in a venue,

open air, a part of a city that has never housed a theatre performance;

- is attractive, dynamic, understandable not only on the level of the text, addressed to unorthodox theatre audience, for whom a contact with this performance might turn into a springboard for further visits to the theatre;
- is based on an artistically mobilising idea, literary or visual intertext, connected with unorthodox use of theatrical space, that would create in the audience unusual, unexpected emotional reaction;
- offers the possibility to bring into Latvian theatre events fresh, unexhausted theatre art language, in the performance of a troupe, created freely, on the basis of creative harmony.

The project might include the floor plan of the space or venue chosen for the performance and the necessary technical data. But it might as well be the ideal model of the space and the conditions for the performance, on the basis of which the artistic team and NTI would find the space for the implementation of a project winning the competition.

The project submitted for the competition should include:

1. Slogan, expressing the main idea, motto and venue, revolutionising the audience.

The supra task – how to attract the audience to the chosen venue, to create an attraction promising new theatrical emotions.

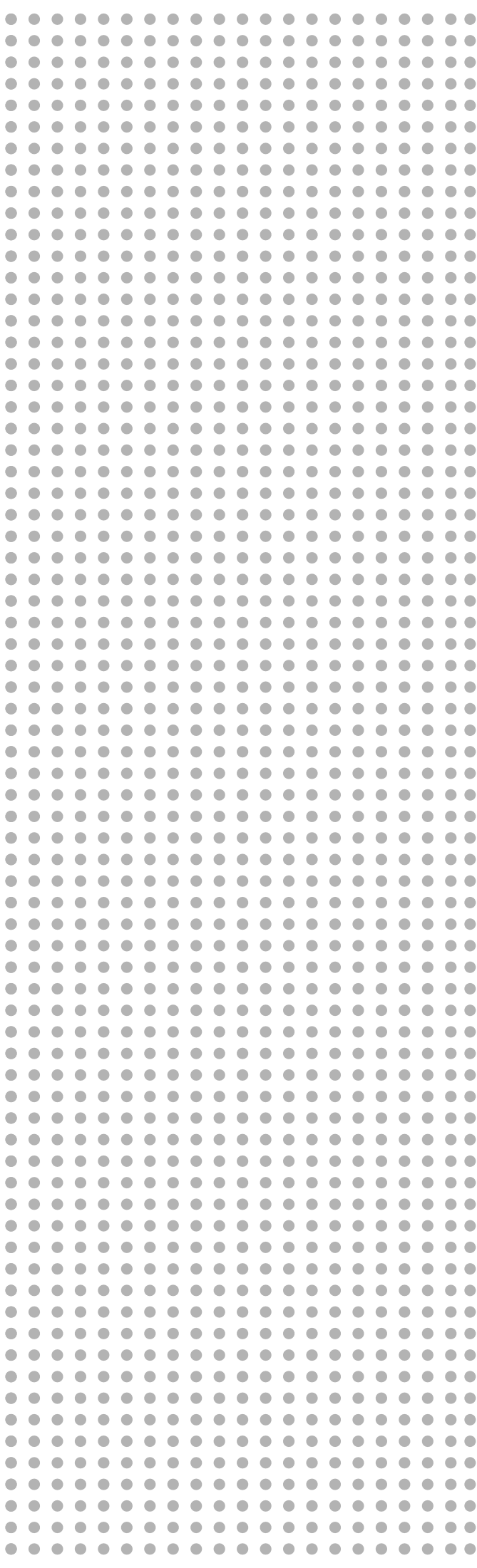
2. Play or script, or detailed synopses. Plan for the stage version, synopses or a sample fragment that would express the main idea of the dramatisation.
3. Series of sketches of the visual image, photo collage, expressing the ideas about potential use of the space or environment, plan of the performance place, the scheme for public seating.
4. Project of technical set up; plan for the use of technical equipment and the plan for stage set up and other technical works.
5. Time schedule and total budget of the performance.
6. The total budget of the production of the performance, rehearsals, set up and performance costs, salaries for the creative team, potential income.
8. Agreement of co-operation with the members of the project and the agreement of their employees.

**The applications should be submitted to:**

The New Theatre Institut  
RLB, Merķeļa 13 – 426, Riga LV-1050  
Phone: 7212622  
e-mail: jti@latnet.lv

**Deadline for submission: August 1 The results will be announced by : September 15**





Sometimes you have to wonder – what curios and inexplicable pictures our memory keeps. Probably our memory knows better what and how to keep, or maybe we are busy lying to ourselves, perceiving as something important a thing that should not be valued more than an empty eggshell.

In my memory files of striking, inexplicable and fatal pictures one conversation from stormy and legendary life of Daugavpils Theatre Latvian troupe has been saved. It looks as follows: I sit in some kind of dark and dreary office of Daugavpils *nouveau riche* operator, who has via some long chain of acquaintances expressed a vague wish to give some sort of funding to the theatre of his native city, which had all of a sudden became notorious. And this *nouveau riche*, smiling impishly asks: “Let’s say, if we give you money and you produce *Hamlet*?” Finally neither money nor *Hamlet* transpired, but after that for a long, long time I kept thinking: What does *Hamlet* mean to him and he to it?

I do not think that *Hamlet* for him was a guidebook or a reference book. But if we generalise this phenomenon, it happens so, that a person, in arrogant self-righteousness, whimsically dreams – “Hey, what would happen if I could put in my home the Venus of Milos or order dinner from *Maxim* and have it transported by plane directly to Daugavpils, or Sophia Loren’s bra? Or *Hamlet*? Or something else? For his heart – no, for his mind – no? (but, indeed, which organ is craving for it?)

And now let us think what should our cherished, dreamed of, abused and adored *Homo Novus* be like?

Sometimes we are not at all different from that nouveau rich little man from Daugavpils. Each of us has limitations to his or her cultural files (Shakespeare – yes, I’ve read him!), each of us has his or her own archetypes of dreams – something that we want to acquire, to have as our own property, belong to experience, arrogance, order of things (if X were doing THIS, but not this, whatever he is doing, it would be so right, so beautiful, and I would love him so much! All of us want to issue orders – “Hey,... come here!” And now this COME HER (i.e. – *Homo Novus*) is over.

What does *Homo Novus* mean to us and we to it?

We are putting this and other questions to ourselves and to others. And we look at the fragments of this event, trying to discern in them the features of the New Man. Is his face nice? Clever, smiling, attractive, understanding? Is our audience able to perceive this face the way we see it? Are critics interested in talking with it? Are the wrinkles in this face from ironic smile or old age? Does it have the features of Russian theatre, Korshunovas theatre or the wandering British people? We would like the New Man (the Upstart) to be real, uninvited, without artifice, free, courageous and joyful.

# STATISTICS

October 25-31, 1999, Rīga

## Theme:

the text of the play as the basis of contemporary performance

12 Latvian and 12 foreign performances (Macedonia, Finland, Britain, the Czech Republic, Russia – 2, Lithuania – 3, Estonia – 2)

6 discussions

1 seminar

5 press conferences

2 master classes

2 parties

Exhibition of British Drama

Jam Session

37 special guests

10 partners of co-operation: *Intercult*. Sweden, the Latvian National Opera, the New Riga Theatre, *Daile* Theatre, the National Theatre, Russian Drama Theatre, studio theatre *Skatuve*, Museum of Sports, Liepāja Theatre, independent theatre *Mūris*, Rīga Latvian society

With the financial support of: Rīga City Municipality, Board of Culture. Culture Capital Foundation, Soros Foundation – Latvia, The British Council, Goethe Institute Riga, Svenska Institut, EU/Kaleidoscope, Open Society Institute

14 sponsors: Hotel *Latvija*, *Latnet*, *Finnair Rīga*, *LDC – Ricoh*, *LNT*, *Arnavs*, *A-Raminent*, *Ekva*, *Rīga Taxi*, *Diena*, radio *Klasika*, radio *SWH*, *The Baltic Times*, *Santa*

42 supporters

13 info sponsors

70 accredited journalists, representatives of mass media

60 volunteers – students of Latvian Universities

Total budget of the festival: 80 000 Lats

Audience – 7080

## Team:

Pēteris Krilovs – festival director

Baiba Tjarve – festival programme director

Zane Keiša-Kreicberga – programme co-ordinator

Edīte Dančberga – general manager

Ilze Rudzīte – PR manager

Ilze Kļaviņa – editor, information manager

Izolde Cēsnece – artist (visual image in the city)

Linda Lūse – artist (design of printed materials)

Agnese Treija – guests co-ordinator

Ieva Ozoliņa – translation co-ordinator

Gatis Gāga – technical director

Inete Gadzjus – accountant

## Homo Novus '99

# GUESTS

Katrin Klingan – festival Wiener Festwochen / Austria

Ivana Vujic – director of theatre Belef / Yugoslavia, Belgrada

Nathalie Vimeux – director of programm Theorem of Avingon festival / France, Paris

Bernard Faivre d'Arcier – director of festival Avingon / France, Paris

Christoph Bladin Estournet – director of ONDA (Office National de Diffusion) / France

Ivica Buljan – theatre magazin "Frakcija" / Croatia – Sweden

Peeter Jalakas – artistic director of Van Krahl theatre, director of festival Baltoscandal / Eesti, Tallinn

Kulii Holsting – head of Eesti drama agency / Eesti

Marco Martinelli – director of Ravenna theatre / Italy, Ravenna

Yelena Nevezina – theatre director / Russia, Moscow

Inna Sterligova – director of festival centre Baltic House / Russia, St.-Petersburg

Michail Gruzdov – theatre director / Russia, St.-Petersburg

Lucy Neal – director of LIFT festival / Great Britain, London

Audronis Liuga – director of Theatre & cinema centre / Lithuania, Vilnius

Oskaras Korshunovas – theatre director, artistic director of O.Korshunova theatre / Lithuania, Vilnius

Martynas Budraitis – manager of O. Korshunova theatre / Lithuania, Vilnius

Theo Ruyter-Lantaren / Venster-Rotterdam- generalmanager of Lantaren Venster-Rotterdam / the Netherlands / Rotterdam

Kjetil Skojen – artistic leader of project Passage Nord / Norge, Oslo

Jukka Hytti – director of Q-teattero / Finland, Helsinki

Harri Toivonen – technical director of the festival Helsinki 2000 / Finland, Helsinki

Heikki Kujjanpaa – theatre artist, director / Finland, Helsinki

Lajos Sandor – theatre magazine Szinhaz / Hungary

Nele Hertling – director of Hebbel Theater & director of festival "Theater der Welt" / Germany, Berline

Hannah Hurtzig – theater critic / Germany

Tankret Dorst – director of Bonn Biennale, playwright / Germany, Bonn

Ursula Ehler-Dorst – director of Bonna Biennale / Germany, Bonna

Lena Josefsson – artistic director of Skanes Danstheater / Sweden

Barbro Smeds – theatre director, playwright / Sweden

Chris Torch –artistic director of production centre Intercult / Sweden, Stockholm

Mamadoe Sene – improviser / Sweden, Stokholma

Andreas Drufva – participant of social and exchange programm / Sweden, Stockholm

Asa Lundmark – leader of dance and theatre department of Swedish Institute / Sweden, Stockholm

Vladimir Milchin – director / Macedonia, Skopje

# Homo Novus '99

## PERFORMANCES

### LATVIAN PERFORMANCES

#### ■ Daile Theatre

*Blow, Wind* (by Rainis), directed by Olgerts Kroders  
*Le Bon Ami* (by Guy de Maupassant), directed by Mikhail Gruzdov

*The Flight Over Savanna in the Helicopter of Mr. Mirror*, directors and authors Gatis Smits and Regnars Vaivars

#### ■ The National Theatre of Latvia

*The Eldest Son* (by A. Vampilov), director Regnars Vaivars

#### ■ The New Riga Theatre

*XX gadsimts.Pojezd – prizrak. Vision Express.* (by A. Hermanis), directed by Alvis Hermanis

*Idiot* (by F. Dostojevskis), directed by Viesturs Kairiss

*Werther* (by J.W. Goethe), directed by Peteris Krilovs

*The Queen of Spades* (by A. Puskin), directed by Alvis Hermanis

#### ■ Russian Drama Theatre of Riga

*On ne badine pas avec l'amour* (by A. de Musset), directed by Jelena Nevezhina (Russia)

#### ■ Independent Theatre Mūris / Liepaja

*ART* (by J. Reza), directed by Lauris Gundars

#### ■ Liepaja Drama Theatre

*Madame Bovary* (by G. Flaubert), directed by Imants Jaunzems

#### ■ Independent Theatre Skatuve

*The First Act* (by J. Ramba), music by Orests Silabriedis, directed by Ansis Rutentals, The project of Artistic Association The Fourth Spotlight

*Tanya, Tanya* (by O. Mukhina), directed by Zane Kreicberga

### FOREIGN PERFORMANCES

#### ■ Estonia

*The Serpent's Way in a Rock* (by T.Lindgren), *Eesti Drama Theatre*, directed by Priit Pedajas

*Peleas and Melisande* (by M.Maeterlinck), *Studio Theatrum*, directed by Lembit Peterson

#### ■ Lithuania

*Heda Gabler* (by H.Ibsen), Kauno Drama Theatre, directed by Gintaras Varnas

*Shopping & Fucking* (by M.Ravenhill), O. Korshunovas Theatre, directed by Oskaras Korshunovas

*Kokakola/ Carefree*, Theatre *Gliukai*, directed by Benas Sarka

#### ■ Great Britain

*The Town That Went Mad or Macbeth* (by D.Tomass), Theatre Volcano

#### ■ Finland

*Roach Voices*, Theater Venus / *Universum Production*

#### ■ Russia

*Careteker*, Theatre on Liteythy, St.Petersburg, directed by Yrij Butusov

*Beekeepers, The Ship of Fools*, Debut Centre Moscow, directed by Nikolay Roschin

#### ■ Macedonia

*The Late Coming Bones* (by T.Dervishi), Albanian Drama Theatre / Theatre of Nationalities, directed by Vladimir Milcin

#### ■ Czech Republic

*Pishkanderdula* (subtitled *Josefs!!!*), Archa Theatre, directed by Vera Richarova and Frantisek Vitek

## Seminar

# THE BALTIC THEATRE POLICY REVIEW

### IDEA:

■ In 1998 the experts from the Council of Europe and the Ministry of Culture of Latvia produced a report "Culture Policy in Latvia", which analysed also theatre policy development, most favourable development models for Latvia culture environment were suggested. And yet no clear criteria have been developed thus far. That is why the New Riga Theatre jointly with the New Theatre Institute of Latvia and production centre *Intercult* / Sweden undertook the initiative to organise international seminar with the participation of European experts, dedicated to the Baltic theatre policy development.

### AIMS:

- to draw the attention of the makers of Latvian culture policy to the problems of theatre funding, management and development,
- to arrive at the formulation of clear and precisely defined principles and criteria for subsidies, in order to make long-term strategic planning and investment possible, and more efficient control of financial, technical and artistic resources, thus facilitating artistic development;
- to facilitate definition of such Latvian theatre culture policy that would reflect the local conditions, but would simultaneously be functional, mobile and would correspond to the recommendations provided by EC expert;
- to start a dialogue between the makers of culture policy and theatre people on the issues of the tendencies of development of independent structures and groups, international co-operation, income, sources of subsidies, work with target audience;
- to invite to the seminar alongside the makers of Latvian culture policy – officials from the Ministry of Culture, National Culture Council, members of the parliament, theatre manag-

ing directors of theatres, also representatives from Estonia and Lithuania, with the aim of receiving information about the situation of theatres, their financial and legal status, as well as culture policy principles of the neighbouring countries.

### IMPLEMENTATION:

■ Part I was dedicated to the characterisation of the situations and problems, comparison of the three Baltic states (report of the representatives from each Ministry of Culture, the view of public foundations, the views of theatre managers on the possible solution of financial problems, paying special attention to the different models of state subsidised and independent theatres, common trends and problems).

The objective was to give a specific, but as much as possible – all embracing and objective insight into the local cultural situation, to give the possibility to the experts to listen to different views, in order to give most effective suggestions for the further development of culture policy, to start discussions with theatre managers about the creative problems at the theatres in the context of attracting funding and new possibilities in this field.

■ Part II – the views and suggestions of the experts, stemming from specific examples, in order to facilitate the development of functioning plan for future development of theatre. Participants: representatives of Latvian, Lithuanian and Estonian Ministries of Culture, managing directors of theatres, managers, *Homo Novus* guests, theatre critics, representatives of mass media, other interested persons.

### Experts:

**Chris Torch** – director of *Intercult*, production centre, Sweden

**Marco Martinelli** – *Teatro delle Albe* artistic director, Ravenna, Italy

**Barbro Smeds** – playwright, director. Sweden

## Seminar

**BALTIC THEATRE POLICY REVIEW**

## Part I

(Moderated by Baiba Rubess, director of Statoil)

Reitern's House, October 28, 1999

## LATVIA

The seminar was opened by the Minister of Culture of the Republic of Latvia **Karina Pētersone**, she gave a brief overview on the state budget allocations for culture (1% of the total state budget, 4% of the GNP) and expressed the belief that many issues in the field of culture could be solved without immediate increase in subsidies – legislation, improvement of culture policy.

**Karina Pētersone.** The decision, taken in 1998 to establish Culture Capital Foundation (KKF) was very important. It is an agency founded and financed by the State, the basis of its work is seven boards of experts and one general council. Presently the foundation receives **2.5 million** Lats annually, that is more than 5 million USD. The total state budget for culture in Latvia is approximately 18 million Lats per year. The Ministry used to finance predominantly culture institutions, museums, libraries, professional state theatres, music and arts schools. The balance between the support to institutional part of culture and the creative process was disrupted. The Saeima decision to establish KKF was taken with the aim to support creative process. KKF allocates money on the basis of competitions. Four competitions are organised annually; seven boards evaluate the submitted projects. Members of these boards are experts, delegated by professional associations of the branches, as well as two persons representing the Ministry of Culture. The Ministry is supervising financing and reporting to the State. Usually approximately one out of five projects receives financing. Talking about taxes, we have exemption from income tax, if the company sponsors money for the development of culture. We have drafted a new law that would increase the number of sponsors and will define more specifically the rights, duties and responsibilities of those giving sponsorship and receiving it. Direct donations will also be allowed, not only using foundations as go-betweens. The status of the artist has not been defined by Latvian legislation, it is a problem. The Ministry plans to deal with this issue in the nearest future. We try to adopt the model existing in Scandinavian countries. The following issues should be clarified: who is a self-employed person, also issues of social security, legal status, definition of the profession.

**Eduards Liniņš.** I would like to turn to the National programme Culture. In 1998/99 I was the head of the working group dealing with issues of theatre. Characterising the financial relationships between theatre and art two aspects should be stressed. First, the theatres that receive state subsidies are predominantly state theatres that have to observe rather strict process of planning state budget. Secondly, the budget is approved under conditions of permanent financial stress and deficit. The founding of Culture Capital Foundation (KKF) in 1998 was very important. For the first time independent theatres and state theatres were seen as equal competitors for financing.

National programme "Culture" defines the core problems that hinder normal development of theatre branch. First of all, clear criteria should be defined that are used for allocating state financing to theatres. Secondly, relationship between the state and theatres might seem eternal, but on the other hand there is a threat that might end at the end of the financial year. Thirdly, there is a strict demarcation line for receiving state subsidies between state and public sector. Independent theatre in reality is unable to receive state support. It also creates a psychological

barrier: the state theatres, founded previously, do not think of the newly established independent theatres seriously. One of the first steps that should be taken is – establishment of advisory board for theatre arts.

Presently there is one municipal theatre, seven state theatres and approximately 10 – 12 independent theatres in Latvia.

State and municipal theatres attract the largest number of audience. The box office income constitutes 35% of the theatre budget. 65% comes from state subsidies and sponsors. For example, Daile Theatre's subsidy is 25 – 27%, for the regional theatres this number is larger – 60%. The subsidy for the National Opera is 56 %, which is the lowest in Europe. The criteria for allocating subsidies are historically established, the state tries to support theatres founded by the state, to give them average possibilities for survival. It is a policy of survival.

• Did I understand you correctly – that Latvia does not have a professional advisory council and that subsidies are allocated by the Ministry of Culture, following political criteria?

• Unfortunately you are almost right.

• What about international co-operation?

• The Ministry of Culture mainly is responsible for the international activities of the theatres, tours, as well as participation in international events abroad. These are usually organised by the Ministry of Culture. This event, in its turn, was organised by an independent organisation – the New Theatre Institute of Latvia. The national culture program mentions special programmes that would support participation at various international events. We are orienting ourselves towards the Baltic Sea region, at least for now. As regards international exchange, the initiative usually comes from theatres. Sometimes the Ministry of Culture facilitates this process, but not always is financing it.

• Is the Ministry of Culture allocating special financing for international exchange?

• No, there is definitely no such budget.

## ESTONIA

**Report by secretary general of the Estonian Ministry of Culture, read by Kuli Holsting, head of Estonian Drama Agency.**

Estonian government supports nine state theatres, as well as private and municipal theatres. The activities of amateur groups are co-ordinated by Estonian Association of Amateur Theatres and the headquarters of International Association of Amateur Theatres, which since 1998 is situated in Tallinn. Presently the average annual number of the audience in Estonia is 800000; the price of the ticket is 1% from the average salary. The Estonian Drama Agency receives state support, it is allocated funding for new productions, and special support is given for the staging of Estonian drama, promoting tour performances, giving approximately 1% of its financing. The task of the ministry is to analyse and to supervise the system of theatres in the state.

The plans for the technical development of the theatres have been the following: from 1997 till 1999 the building of Estonian National Theatre was reconstructed, the building of the Opera will be finished by the end of this year, the building of Tallinn Theatre is under construction, funded by the municipality of Tallinn. The basis for state funding is the Law on Theatres. This Law stipulates that the theatres have the rights to receive their funding from the following sources:

box office revenues, profit bringing economic activities, for example, buffets, cafes, funding from different foundations and charities, donations, support coming from municipal budget and allocations from the state budget. The Ministry of Culture decides distribution of resources. Local municipalities approve the municipal budgets. Municipal and private theatres receive state support that reflects their contribution to the national culture. The budget of the Ministry of Culture has definite sum for all the theatres. A certain sum is allocated also to commercial institutions. The allocations are made, taking as the basis the achievements of the theatres in the past years, as well as by taking into account reports by experts from several ministries. Theatres receive their budget allocations at the beginning of the year, funding for tours, guest directors, guest actors is envisaged, that allows staging of new performances of exceptionally high level. Special target allocations alongside the regular financing are allocated for separate projects of the institutions and can be made at any time of the year. The Tallinn City Theatre recently changed owners; now the city of Tallinn is covering large part of the expenses of the theatre, including construction costs. This support is indeed commendable. The city of Tallinn can afford it, but smaller towns it is still quite difficult to find financing to support their local theatres. Let us hope that in the future local authorities will support their theatres more actively. The amount of financing granted to the theatres financed by the state and Tallinn City theatre depends upon the number of audience per year. The allocations per one spectator have not changed even though the theatre and its activities have changed. Financial support according to the number of the spectators makes life easier for theatres and allows staging classical works and works of Estonian literature. Independent theatres have no institution taking care of their interests, one common organisation, but nevertheless several independent theatres receive state financing.

**Peter Jallakas.** I used to be a member of the working group that drafted the Law on Theatres, now it has been approved, but it seems to me silly. The Law states that Estonian theatres have the right to apply for state funding. It is a philosophical problem, because, once we started looking for definitions we arrived at the stage that within this Law theatre has been defined as a venue that has regular theatre performances. The only measurable criterion is the number of spectators. We all know that this is a very dangerous way of defining criteria for evaluation. It seems that the state is buying the audience from the theatre. The spectator in Tallinn is cheaper for the state. The spectator of an experimental theatre is more expensive to the state than a spectator of a comedy theatre. No one from the theatres has objected to this law. In terms of percentage the amount of money allocated from the total budget is the same as before, and the situation is also the same as before. There is no commission of experts that could decide how much one spectator should cost in each theatre. Estonia like Latvia has no advisory council that would take decisions. It is difficult to take as the basis for the budget the indicators of the previous year. Electricity companies also decide about sums to be paid at the beginning of the year, and then later they check how much we have actually used. Up till now one person – the minister, took the decisions. The independent theatre *Von Krahl*...which I work was founded seven years ago, for the second year now we receive state support, in comparison to the state theatres it is very small, but I hope that it will increase.

## LITHUANIA

### **Ramutis Rimeikis (the Ministry of Culture of Lithuania)**

For the government of Lithuania one of the main priorities in the field of theatre is to support the art of theatre by granting additional funding that would supplement the box office revenue. After Lithuania regained independence there are 3 professional theatre companies, 3 musical theatres, 8 drama and

2 puppet theatres. New independent theatre company, which has achieved official recognition, is the Small Theatre of Vilnius, headed by Rima Tuminas.

Facts on the income and expenditures of Lithuanian state theatres: In 1998 the total number of performances in Lithuanian theatres was 2267, these were visited by 594 thousands of spectators. The total income last year was 76771000 Lits or almost 2 million USD. The total state subsidies to state theatres in 1998 were 3760000 Lits or almost 1 million USD. The budget of state theatres could be divided into three categories — state subsidies (79%), box office revenue (15%) and donations and other additional income (6%).

Alongside state subsidised theatres there are also theatres supported by city municipalities. The average amount of subsidies granted by municipalities that have theatres is 645 000 Lits or 150 000 USD. There are 9 independent theatres in Lithuania that receive small state subsidies for special productions. Independent theatre companies like E. Nekroshus' and O. Korshunovas' theatres are the most active and creative in Lithuania, their productions attract more spectators and professionals, they have participated in many international festivals and received more awards than traditional state theatre companies. The most famous contemporary theatre directors are Eimunts Nekroshus, Rima Tuminas, Oskaras Korshunovas and Jon Vaitkus.

Now about difficulties that Lithuanian theatres are facing. The theatre artist in our country has the same status as any other employee. Now we are working at amendments to the law on employment, so that that theatre artists could be employed on the basis of separate contracts, depending from the time period the performance is shown. Our political concern – high level of professional theatres, social support to actors – old age pensioners, the education of young directors and modernisation of the technical equipment of our theatres. In general we could say that Lithuanian theatre is standing at a crossroads. Everyone understands that a reform is unavoidable, but how to implement it – without inflicting damage upon the infrastructure of the theatre and, more importantly, to its soul? It is a question addressed not only to the government, but also to the leaders of the theatrical world in our country.

- Is there a council, advisory or executive that could be named national arts council or independent council in the sense that it is not part of the Ministry of Culture?
- State theatres receive state subsidies without involvement of independent experts. The independent theatres are granted state subsidies following a decision taken by independent experts. Theatres submit their subsidy applications, which are then considered.
- Are there private theatres in Lithuania working only as commercial theatres, receiving no state subsidies whatsoever, for example, musical theatres, cabarets, private initiatives?

**Audronis Liuga (head of Lithuanian Cinema and Information Centre):** Commercially the most successful theatres are the ones already mentioned – theatres of Nekroshus, Korshunovas, Tumina. Can we consider these to be commercial performances? These are performances of high artistic quality, but they are also high earners, because they attract the largest audience. A curious fact is that almost no one of the leading directors works at state theatres, all of them – Nekroshus, Korshunovas, Vaitkus — have got their own independent troupes. Tuminas for some time was the head of the National Theatre, now he has left it and is working at an independent theatre. It shows that during this so-called transition period the most interesting artists left state theatres, even more, the majority of state theatres are the venues where independent theatres show their performances. Thus we are gradually losing repertoire theatres. The state wants to preserve repertoire theatre, but the reality is that the repertoire theatre is disappearing altogether. Even the National Theatre is a roof under which the best productions of Lithuanian directors can be shown, as well as independent

groups and directors – like Nekroshus, Korshunovas, Vaitkus show their productions only at the National Theatre.

- Are they co-produced together with the National Theatre?
- No, they use National Theatre only as a venue and pay rent.
- When you say “group” – do you mean that these directors are always working with one the same troupe of actors?

- No.
- In what way do they attract the actors?
- Nekroshus chooses and invites the actors, and they come.

The majority of the actors working with these directors are the actors of the National Theatre. Nekroshus and Korshunovas employ theatre actors and travel around the world, and during these periods the actors are not working at their theatres, it is a big problem.

- Is the theatre paying their salaries?
- They are being paid, because the theatres wants to keep them. This is the problem of the individual status of the artist. Nekroshus and Korshunovas say – come, I am going to pay, you will be able to work at my productions. So it turns out, that formally the actors are on the pay roll of the theatre, but in fact are not working there.

- It is very interesting that you started to discuss these issues from the point of view of theatre as a troupe, not as a building, as an institution. This morning we have talked about theatre only as a building. My question is – when talking about theatre, do you mean performing arts in general or only theatre, not including circus, dance theatres, etc.?

- In Lithuania we talk more about theatre companies, because they have outstanding personalities. This is in fact a tradition of our theatre – personalities of directors and actors, not the theatre. Concerning the question about performing arts, in this case the representative of the Ministry of Culture was talking only about dramatic theatre.

- I think this is the most essential difference between Estonia, Latvia and Lithuania: I have the feeling that if we went out into the street and asked the first passer-by: “What is theatre?”, he would immediately explain that it is a building in which something happened. When asking the same question in Lithuania, you would hear something about a form of art.

**Karina Pētersone:** I think that his question was addressed to all three of us. We have gone through several stages. Talking about National Theatre – sometimes it is a company and sometimes it is indeed the building, associated with the national awakening and with our understanding of what is our national state. But as a Minister I have to say that presently we see new development tendencies in the culture policy; we have one city having a theatre building as its property, and the state is responsible for the legal person – it might be municipal, state subsidised legal entity as National Theatre, Liepāja regional theatre and several other examples. We have found out that there is no conflict, on the contrary, we have this partnership and we would like to widen it and apply also to other theatres. Talking about performing arts or dramatic art, we have separate boards at the Culture Capital foundation – Music and dance, and so on. We have tried to introduce this distinction also into the budget, now we have separate sections for opera and dramatic theatre. I would also like to add something concerning the advisory board – we have no theatre advisory board, but we have the National Culture Council, which is an advisory institution for the Ministry. And in the theatre branch we have the board of directors – all the theatre managing directors work in this council, and if the Ministry wants to consult with the theatres concerning the funding for the next year, legal issues, the National Council is convened, they all together either accept the decision of the Minister or renounce it, and then we are jointly looking for other proposals.

## DISCUSSION

**Baiba Rubess.** Now we have heard three different views on financing, policy development, what is the general attitude of the state towards theatre. We have several people here

among the audience, who are heading theatres and who might have something to say about their experience and also about the future development of theatre. What are the objectives of your theatre, what is your policy in choosing repertoire, how often you change the performances and how long they are shown, what is your audience, in what way you develop your audience, is it even possible to identify who your spectators are? Financial structure, property, management, leadership – very complex issues, impossible to solve. Employment – some theatres employ relatively few people, others – comparatively many. What are the criteria that you follow. And finally – what are your views concerning the role of the government, what should the future system of financing look like?

**Audronis Liuga.** What is the role of theatre in contemporary society? Discussions on this theme have started in Lithuania. It was mentioned before, we have theatres of strong personalities – directors, they depend upon the creative initiative of the theatre and sometimes have very little in common with the surrounding society. The director creates his performance, for instance, like Nekroshus, he is not too dependent from his surroundings, he can create his performance in Italy, in any other place. And indeed we have grounds for saying that in Lithuania the answer to the question *What is theatre?* we would first of all mention the names of several people, who create theatre. There are other problems – buildings and performances, but this is not theatre in our understanding, and neither from philosophical point of view.

Therefore the main task of theatre is to look into the reality. One of the examples of co-operation with Korshunovas in the performance *Shopping & Fucking* that was presented here at this festival. We, *Lithuanian Cinema and Information Centre*, try to work together with independent groups, in order to voice real problems of society, not only to stage performances for the sake of staging them. I also think that within the theatre funding policy the reality should be acknowledged, it should be identified and clearly stated that we, for instance, have independent theatres and state theatres, and what we, as a state that is funding these theatres, want these theatres to do. Do we want all of them to be fully subsidised repertoire theatres, which is completely impossible in contemporary situation. Do we want one or two fully subsidised state theatres that we would call national theatres, and some of the theatres, let's say – 1/3, would be subsidised by the state, all the rest could be independent companies, structured differently than the national theatres. Their basic way of functioning would be projects, ideas. If the idea that national theatres should be structured like performance producing centres, were supported, than the responsibility of choosing the repertoire should lie with the theatres themselves. One national repertoire theatre should live, but it depends not so much from funding as from the personality heading the theatre. Theatre directors as managers are one of the most topical problems. The director of Lithuanian National Theatre is a composer, director of Russian Drama Theatre is an actor. They are not managers, they work like artists, they bring ideas to these theatres, but they have no skills that are really needed under contemporary conditions.

**Alvis Hermanis (managing director of New Riga Theatre).** Good afternoon, my name is Alvis Hermanis, I am a director and an actor and, forced by circumstances, for three years now I have also been the managing director of the NRT. I would like to get rid of this responsibility at the first opportunity. Like our friend from Lithuania just said – certainly theatre management is a recent profession, and in our times moreover. The NRT is a state repertoire theatre. It means 7 – 8 productions per year, performances almost every night, permanent company. The theatre is relatively small – about 15 actors and the other staff. There are 50 employees in total. The specific feature of our theatre is that we give secondary role to the box office success and pay more attention to the artistic quality of the production. It is a conscious

choice and that defines our audience as well. So, the solution has been simple – theatres, which had greater box office incomes, received larger subsidies from the government. As far as I know, in Europe I can't find country, which would think that the subsidies a theatre receives should depend upon box office success. I would very much like to hear the opinion of our foreign guests concerning this issue: In what way should the state support the commercial theatre?

**Māris Jaunozols. (Director of the Latvia National Theatre).**

I can only speak about financial structure of our theatre, up to 25% (during the last 5 years this figure has not changed) of our theatre budget is made up by state subsidies. So, we have to make 75% of the income ourselves. Comparatively, as our staff is 170, then the average state subsidy per employee is 3 Ls. We have to earn 70 Ls of the salary ourselves, plus we have to earn the taxes, building maintenance expenses, plus we have to get the income to produce new performances. Thus we have to earn quite a lot. During the season we have up to 160 000 spectators to our theatre. The state provides 57 000 Ls, and we make over 230 000 Ls. What is the role of the state and what do you expect from this council?

The role of the state is difficult to define. During the past ten years we have been successful enough in creating a mechanism for allocating budget and subsidies of the state. And I hope that it will change for the better.

**Baiba Rubess.** And now we will go to the oldest theatre of Latvia – Russian Drama Theatre, having its entire repertoire in Russian. Here you should remember the proportion of nationalities in Latvia. But the Russian Drama theatre was founded long ago – 115 years ago.

**Eduards Cehovals (managing director of the Russian Drama Theatre).**

Our theatre is indeed the oldest theatre in Latvia; it has existed for 116 years. Stanislavski's student founded it and he continued the Russian theatre tradition established by Nemirovic-Danchenko. We cherish this tradition and maintain the Russian theatre school outside Russia. There is no analogue – this is the only example of professional Russian theatre, which has existed for such a long period of time outside Russia – in Latvia. Lithuanian Russian Drama Theatre is much younger.

- I would like to speak about my personal understanding of the financing of the theatre, when we speak about the amount of the percentage of expenditure. The budget of the theatre consists of two things. I am talking of the state repertoire theatre, working in a building of its own. These are the state subsidies first and plus the revenue. I consider that the state has to cover the following expenses – the maintenance of the buildings, modernisation of equipment, salaries by certain established criteria and the taxes related to salaries, which are defined by certain principles of the state. These are the three positions, which should be covered by the state.

Concerning designing of the new building, the new repertoire this is the question of the form and that has to be subdivided into two aspects. The first aspect is the public procurement when the state covers fully the expenses for the commission that is given to the theatre. The theatre agrees to accept that commission and it takes upon itself that commission then it has to honour the commission. And secondly it is creation of theatre's performances using the sponsors' money also.

- If I am not mistaken, the maintenance of the building, its reconstruction and the salaries of the employees could make up more than 80% of the annual budget. Does that mean that you want greater participation of the state?

- In our situation up to 50% from the whole budget goes for salaries.

- What would you expect from this council on Saturday?

- Nothing.

**Baiba Rubess.** Thank you, Mr. Cehoval, I can guarantee that this is what you are going to get.

**Audronis Liuga.** I think that the discussion – money or art – mentioned by Alvis, is artificial. Maybe this is a provoking

statement. If you say – I want to create art, but I do not want to assume any responsibility for the income and for the way the performance is received – that is the end of the theatre.

In Lithuania those who are considered to be artists within the theatre world – Nekroshus, Kosrshunovs, think both ways, they think how to survive in their theatre. If you are not thinking about the economic situation of the production, then it is the end of repertoire theatre. Another problem – in Lithuania, for example, many claim that the task of the government is to give money, and that's it. I think that is one of the views widespread in Eastern Europe, that there is no need for structural changes, that with large sums of money all problems could be solved. I think that this view is wrong.

**Christoph Bladin Estoumet ( secretary general ONDA, France):**

At the very beginning we have to discuss what artistic project is. That does not mean that we are not thinking about what is going to happen with this project from the economic point of view. Allowing that the question of quantity is very important, what about quality? Where do we want to proceed to in arts? I have not heard anything about artistic projects.

**Alvis Hermanis.** What I said before should not be taken so seriously. Money for us is in the second place, not in the eighteenth or eightieth. Of course, we depend upon our income. But, when watching a performance, you cannot fail to notice that money has been the primary motivation for the director or managing director in producing this performance. In Lithuania you are lucky that commercial theatres are not developed.

- Should state grant subsidies to theatres depending upon the number of audiences?

- The government should evaluate theatre only as to its non-commercial productions.

**Bařuta Rubess.** I have worked predominantly in Toronto, Canada, that has more than 100 theatres, but these are not identified with theatre buildings. I am a director and writer, I have worked at the Toronto Arts Council as the chairperson of theatre arts council. I think that the most interesting statement today was what Audronis said about objectives.

I agree to what Alvis said. I am confused by this notion "commercial theatre", for me it creates associations only with the musical *Cats*, the only aim of which is to earn money, it is indifferent toward art. There is a difference if you are managing a building with 800 seats and trying to pay salaries to 35 actors and think about performances that should bring in money during the season. I can employ and experimental director for the small hall. But we have to come to the question – what this money is meant for. We are talking so much about the buildings, but not about the need to support new art, new theatre in Latvia. Should all Latvian theatres receive subsidies? There are no sufficient arguments why money should be given except for buildings and salaries. I think the discussion could become more interesting if we talked more about the aims of art.

**Māris Jaunozols.** In my opinion theatre is a comparatively crazy art, different from painting, literature, music where the artist can become famous after his death. Theatre consists of two important things – the actor and the spectator who is ready to pay for what he/she sees on the stage. I am very much afraid of what was mentioned by the Minister of Culture that now qualitative evaluation of theatre art will be carried out. I don't know according to what criteria theatres can be evaluated qualitatively. If the government decides to provide for a minimum number of the theatres in the country and minimum of staff... We have about 30 professions in the theatre. Lighting operator, for example, cannot have a job outside the theatre, so this person has to receive a decent salary. I completely disagree with judging the quality of the theatre, because it will be subjective. Instead we have to give funding to people who are employed by certain theatre, and then the director has to be responsible for misusing of the allocated funds.

**Anna Eiřvertiņa (manager of the independent theatre Skatuve).** So far we have spoken about professional state the-

atres and I dare to take the floor as the founder and director of an independent theatre. In 2001 I will have ten years experience of this work. All these talks about money seem quite complex from my point of view. I quite agree with Mr. Cehoval and with Peter Jalakas that I don't expect much from the Saturday's meeting. I think we lack the most important thing. If the state, which in this specific situation is represented by the Ministry of Culture, does not agree to allocate specific amount of money for artistic education of each citizen of the country, for example, for theatre visits, we have to make these calculations, estimate – how much the government could spend on theatre visits. Then the problem will become clearer. In the Soviet times we talked about ideological goals, we had censorship. It seems to me that in the circumstances of developing democracy we have to think of idea as well. The term – the blue-collar worker of Latvian theatre – has appeared recently. I consider myself to be one of these blue-collar workers. Every year I enrol the studio of theatre students privately, I do not pay taxes, I cheat on the state, but naively I think that I am working for the good of the Latvian theatre in the future. I believe that every year I give the country at least well prepared audience, 10 – 15 people who have been educated in the theatre art. Even though our theatre is in a geographically very disadvantageous location. I don't hear any response, any support. I have given the past 20 years of my life to the future of the Latvian theatre, and I am tired of looking for support and begging for support everywhere. You have to realise – if the government has a clear objective concerning the theatre art in the country, then the action should be clear as well. Therefore I think that the main thing is – for the

bureaucratic operators (excuse me for using this word) to cope with this problem. And then everything will happen. I have not lost all hopes in this respect.

**Chris Torch:** I am not going to sum up everything what was said today. It was very informative. I have asked my colleagues from European countries not to try to offer any solutions, because there are no solutions. Situations in France, Italy, Germany, Sweden are very different, they are defined by local, regional needs. We might give some concrete examples of successful solutions that facilitated development, maybe these ideas will help in your discussions, when you will try to work out strategies in your countries. The colleagues who are invited here are experienced people, they have had unusual, exceptional careers, they have tried out interesting things, participated in various hybrid, new things, and that might be interesting. The central question that I am going to take up on Saturday is aesthetic cultural diversity within the limits of one country. Not ethnic or age diversity, but aesthetic diversity. If you have also national theatres and no independent theatres it is a catastrophe, because in a few years time you will have no national theatres either, independent theatres are hotbeds for new ideas. Cultural diversity and existence of various methods should be promoted. It is not difficult, it is not a question of subjective assessment of quality, everything is subjective. IT is the same in education – how much money should be allocated for a school. You evaluate the quality of the school, its graduates. It is always subjective. We should not be afraid of subjectivity in art, this is the thing the art should be afraid least of all.

## Seminar

# BALTIC THEATRE POLICY REVIEW

## Part II

(Moderated by Chris Torch, head of producing organisation *Intercult* / Sweden)

*Reitern's House, October 30, 1999*

### SUMMARY of Part I

**Christoph Bladin Estournet (secretary general ONDA/ France)**

- 1) The majority of the participants of the seminar were discussing theatre as a building, institution which is situated in a building. The question of the maintenance of the building is very difficult. Also, theatre was predominantly characterised as a very special field, different from other performing arts. Music and dance are supervised in separation from the theatre.
- 2) The funding of theatres, in its turn, was basically seen in terms of state funding. Sometimes municipal funding was also mentioned, but examples of combined financing models were altogether missing.
- 3) The question of statuses, statutes – using French terminology, it could be a question about the status of the organisation, about the fact that theatre is organised on different levels. Independent, alternative theatres and state theatres were mentioned, but how the issues of the status of the artist are dealt with within these organisations?
- 4) Question about time, about length of contracts, etc.
- 5) The problem is that we are simultaneously discussing very different concepts, relating to three levels – legislation, artistic and economic, as well as to different artistic and economic *entities* – independent and state theatres. We could also differentiate between public and private, commercial and non-commercial theatre.

**Marco Martinelli (Ravenna theatre director / Italy):**

- Latvian and Estonian representatives were talking predominantly about structures, but Lithuanians were emphasising artistic values and individuals. What are the relationships

between individual artists and structures, created by the state? Do you feel that you have resources, that you are important, or do you have the feeling that the institutions pay more attention to themselves as institutions, not to you? Are institutions sufficiently taking into account individual talents?

**Christoph Bladin Estournet:**

- There is the question – how to establish a professional, independent commission at the Ministry of Culture that could deal with the issues of allocating subsidies? A very crucial question – how to maintain and safeguard diversity in culture, despite the limited economic resources in the Baltic States allocated to culture, that no doubt won't be enlarged? How to find permanent structured state financing for independent projects, instead of focusing all the attention to four, five national institutions? How to cultivate permanent renewal of the theatre in these countries? The question reappeared several times about the need to establish a structure (professional council), that would realise the function of mediation in state culture policy between the Ministry of Culture that develops culture policy, and artists and artistic institutions.

We could discuss the relationship between cities and regions that are not well provided for financially, but could set up their own artistic structures. How to establish joint foundations for the organisations of different levels, for instance – state and region? But in the end the questions concerning artistic projects always come to the foreground, how they are defined, what their aims are, what you want to achieve with the help of this project. I think that if an organisation is transformed into a too formal structure, the results can be very bad. In France I



often face, to my mind, a very important question – how to unite a bureaucratic organisation – large, important centre of production and distribution with free, almost underground culture. How to organise tours, trips, avoiding as many problems as possible.

- How National Drama Centre in France is organised?
- This organisation was established to have troupes and companies not only in Paris, but also in smaller towns. France has approximately 45 national drama centres; for the last 20 years a similar structure has also existed in the field of dance. The difference between theatre and centres of choreography is that the latter have no premises of their own where to stage their performances, theatre seems to be the most privileged of all the performing arts. Decentralisation is developed in France. There are approximately 20 choreography centres in France. Artistic groups have been founded in some towns. National drama centres have the so-called combined funding, with different proportions, involving the funding by the local authorities.

**Alvis Hermanis:**

- I would like to draw the attention of Western visitors to the fact that in the Baltic States professional theatre in fact is working only in state repertoire theatre buildings. All professionals of good level work at state repertoire theatres. For us the concept “independent theatre” means that it is a bad theatre, whenever a young, good artist appears, he is immediately engaged by a professional theatre. You are asking what repertoire theatre is, does that mean that there are no state repertoire theatres in France?
- I want to clarify this concept, because we use it to denote traditional, classical theatre in contrast to contemporary theatre, dealing with young authors and directors.
- I think – repertoire theatre according to the structure of its activities.
- French and Latvian systems are quite different. Of course, there is no need for this kind of “independent theatre”. But we do know that there are artists in the Baltic States who are now faced with the choice – to work outside structures or not. O. Korshunovas is an excellent example. I know of several directors who would very willingly work outside these structures. At present because of the lack of resources that means a second-class theatre. In France you can choose to work outside the structure of national or repertoire theatre, you can find resources for that. Of course, if your work is good.

**Nele Hertling (director of theatre Hebbel and festival Der Welt)**

- I think there was a misunderstanding. We are not talking about national or non-national theatre. Repertoire theatre means that there is a building, a company that is connected with this building, and that every night a different play is shown, and there is budget relating to this building and to this company. In a repertoire theatre the artistic and the technical personnel is joined in one structure, they work in one building on the basis of a contract, sometimes for years, sometimes for the whole of their life. This unity can be very positive, it gives sense of security for creative work. The situation in the Baltic States is similar to the German one – the most interesting theatre people are still attracted by repertoire theatre, because it gives confidence and sense of security. As regards repertoire theatre – financing and the structure of theatre is not the main issue. When a German company goes on tour to France, it receives positive acclaim because of artistic strength and effectiveness. These are the special achievements of repertoire theatres – continuous work with a permanent company, creating special kind of co-operation with actors, stage designers, etc. It is this artistic unity that makes German productions, to our great surprise, into important events of culture life in France. In Germany it is a normal way of existence for theatres. In order to achieve artistic results, continuity is ensured – the director is working with one and the same actors maybe for five years.

**Chris Torch:** An opposite example, and very striking, can be seen in the Netherlands, there are in fact no companies that

would keep together for longer time. There are theatre buildings, venues, supported by the government, they invite artists for specific projects our tours, but there is no such continuity. Producing centres are the basis, not companies or troupes. I think these systems should not be set off against each other. On the contrary – in small countries, like Sweden and the Baltic States, with small population, combining of repertoire theatres with other structures, ensuring aesthetic diversity, could be the most dynamic model. I hope that we reach this conclusion.

**Marco Martinelli:** At the beginning of the 80s I founded my own theatre company named *Teatre dell Albe*, “albe” means “the rising sun”. It is a radically independent troupe. My colleagues and me had the chance to work at a large Italian institution, but we prefer to work as a small, independent group, because we do not like the way theatre is produced by large institutions. Ravenna has big, traditional Opera Theatre with lots of venues, the government of the city paid no attention to us and was ignoring our work for 10 years. But gradually our small group became famous in Italy. Then one day city municipality offered to me to take over two historic theatres of the city and to work there as a director. I was very surprised and felt honoured. We accepted this challenge on the condition that we would keep our independent way of directing. Ravenna theatre was born as a connection between a radical group and the city municipality, between independent and public sector. It is a marriage of convenience, we ask the city to support our radicalism, and the city asks us to work on the behalf of the city, for different target audiences. We are together now for eight years, no one has demanded divorce. We ask ourselves constantly how to keep our spirit and simultaneously go on working for the city.

**Nele Hertling: (managing director Hebel theatre, Berlin/Germany)**

- In Germany the tradition of repertoire theatre is very deep and strong. There are many ways of structuring financing – state, regional, municipal theatres, but the principle of theatre is one and the same. It is a theatre with a building, a company, and everyone working in this building belongs to this building and work within this structure, in other words, very often this institution is quite unwieldy. Ten years ago we, just like you, tried to create something different, using the municipal system of subsidies. We were offered a beautiful, dilapidated house that had not been used for many years. In 1987 reconstruction work started and in 1988 when Berlin was one of Europe Culture Capital cities, we were offered to use this beautiful building for a programme that we had developed for the context of European Culture Capital. The idea of the programme was to show Europe to Berlin, especially taking as the basis contemporary European art works. To a great extent we succeeded. At the end of 1988 we offered to the city to continue this type of international co-operation. I would like to stress once again that is not a question about who is financing repertoire theatres. A decision has to be taken concerning who is going to make the programme. There are very contemporary repertoire theatres in Germany and the Baltic States. We decided to offer to the city something completely different, because Berlin had many good repertoire theatres, but lacked international theatre activities. That is the main drawback of repertoire system. Repertoire theatre is given allocations basically for financing of this structure – staff and the building (80 – 90% of the funding is for the upkeep of this system). Of course, if the city is paying so much for any structure, it cannot afford, for example, to send the actors home on unpaid leave in order to host foreign touring company that has to be paid additional money, which the theatre within the framework of the existing system, does not have. That is why Germany for many years was almost excluded from international theatre circulation. We tried to organise a type of theatre management with very few employees. We were approximately 14 people. No permanent company, playwright or technical personnel. We decided to plan our programme ourselves, inviting artists from all over the world and working either in their country or in our theatre – for a specific project. Producing units are formed for each project, these

work with it during the process of production. We work under the same system of financing as other German theatres. Initially the budget was quite small, because politicians did not understand this system, the fact that we were producing these projects not with our own, but invited artists. The main thing is that our theatre is producing projects of its own choice, using the German system of financing. Now we have an annual budget that we can use according to our considerations, preserving certain artistic integrity. In Germany we seldom see co-productions, there are no possibilities for it. We wanted to find partners in the whole of the world with similar ideas, in order to create co-productions. We travel a lot, we spend lots of money for travelling. We have succeeded in creating something that could be called European repertoire or world repertoire theatre. This is the possibility to implement complex artistic projects, that one individual structure – repertoire theatre – would not be able to do. This model of co-operation allows showing the projects after first night in ten places, fifteen and more times. It is a very complex form of functioning, we have approximately 200 performances annually, involving 18 – 19 projects and also one-off events. We realise large projects with a very limited budget, because we share the expenses with our partners. One difficulty is to convince the politicians, because for them it is quite difficult to follow our changing system. You have to be very convinced about your artistic ideas, you have to know who you are, where you are, and only then you can defend your ideas. If you know yourselves and your audience, then it is easy to work with international co-operation, that means distribution of the work of an artist, not only popularising your project in some small town, because you have been paid to do it. The touring performances have to suit the audience, the context of the city, there should be mutual trust in order to form long term partnership and co-operation. The best way of producing an artist's work should be found, as well as the best partners for the realisation of the project. We work for this town and state, but simultaneously, by taking our projects on tours, we show the theatrical culture of this city to the world.

**Alvis Hermanis:**

• I was one of the initiators of this meeting, but I see now this idea turning into a complete fiasco, a failure, because we have nothing in common. We are normal state repertoire theatres. You have been talking only about special projects.

**Nele Hertling:**

• Ten years ago nothing like that existed, we had to work really hard to convince the city to give us a small budget in order to try it out, we used all our abilities to convince in order to change the repertoire system from within. We wanted to show a new example of the existing possibilities.

**Alvis Hermanis:**

The city of Riga might be the only city in Europe not in the least participating in subsidising theatres. Can you suggest how we could make them understand that they should do it. You will agree that the situation is normal – the city is not involved in subsidising theatres.

**Nele Hertling:**

• There is no difference – state or municipality, the problem is to convince politicians to subsidise the idea of a theatre that is outside their control, is not in their hands. We managed to do that with the help of lobbying. You cannot imagine how often I went to the parliament, how long my visits were, in order to break through, to reach the political institutions, to make economically influential people interested, who could then influence the minister, so that he would do something to help Berlin. Lobbying is awful work, after some time you start loathing yourself. There are independent theatres in Berlin, but the problem is the same one that you already mentioned – they are swallowed by the system. For about eight years now Berlin has had a special budget for independent theatres, every three years and independent committee is elected that evaluates and surveys the work of independent theatres. It is very difficult, because Berlin has approximately 300 theatres of this kind. Nevertheless in the course of a few years certain

trust between political institutions, artists and this committee has developed, as result the connection between politics and theatre seems to be quite adequate. It happened by people joining in groups that wanted to introduce changes into this system. We got involved into politics, and we continue doing it. We have organised compulsory meetings, public debates, using all our power to influence industrial power.

**Chris Torch:**

• I do not think that the distance between us is so big. The projects described here are not something very common in our system either, these are exceptional cases. The situation in the Baltic States is quite fresh. You have the old repertoire system, you have the old system of state financing, in which municipalities do not participate, and you have no tradition of independent theatres. The good thing is, you are not living here in a desert, and you have well prepared soil to cultivate. You have wonderful actors and directors that I keep admiring every time I come here. Not always independent structures should be set up, but you should be looking for new solutions all the time, you cannot create theatres the way that was done in the past, you have to create anew. I do not think that the idea of this meeting has failed just because we cannot offer recipes for immediate solution. We can just have a look at the experience gained by previous experiments.

■ Financing has always been a combination of state and regional funding. Regional institutions cover 49% of the total funding. State subsidies are allocated to: national institutions 27% (3 national theatres, very expensive), 20% – independent theatre companies, which, comparatively, is a high, 4% – independent dance companies.

In 1992 economic recession started in Sweden, the number of audiences at the theatres fell dramatically. The reason for that was the structure that not only the work is guaranteed but also the buyers of the work. Enormous difficulties started, when the money ran out. These dramatic changes fell to a very realistic level – shortage of purchasing power started. Official financing went bankrupt. Since then the state budget allocations for health care, social security, sport etc. have decreased significantly. Vast process of privatisation has started, everything is being privatised, in all spheres, and market economy was introduced into the country. This is the present situation – we have to fight for theatres; we have to defend the theatres.

Official culture politics today means supporting culture that is unable to survive under these conditions of open market. That is the basic formula. Special emphasis is always put upon supporting children and young people in culture. Another point of emphasis is immigration. Sweden, if compared to other Scandinavian countries, has always had high level of immigration, and the Swedish philosophy has been to try to integrate them. That has given rise to lots of misunderstandings.

Contemporary culture policy is project oriented. It is a new phenomenon. The subsidies for the support of institutions are decreasing, but instead you have to compete, to try to implement a specific project. One problem is becoming more topical – what to do with the old structure, how to adapt to the new demands. Art has little chance to survive within this structure. Project planning is comparatively easier for independent groups. The main key words: **assessment** – aims and objectives should be defined, you have to know who you are, and you have to define what quality is. You are made to implement these aims; it is a sphere that demands extreme innovations. In order to implement these aims, to exist, you need audience. The next key word: **co-operation** with agents, institutions, museums, schools... with the surrounding world. That reveals to you new opportunities and defines the next key word, defining what theatre is – **research**. To define art as the studies of human resources, social resources, economic, technical, organisational research. Within the framework of Swedish culture policy the support for the theatre and art as such is being discussed, democracy, freedom of speech, peace. There are business organisations that are looking for creative projects at the theatres, implementing one idea. Not always it is exactly

what the people working at the theatre would like to see. We have set ourselves different aims, they might sound high-flown: truth and beauty, awareness of unity, ecstasy, awareness, anticipation, recognition. We find stimulus for our work in what we want, what keeps us going. We are not producing performances to promote democracy, to upkeep lesser privileged groups. It is not the true artistic motivation in theatre. We have to carry out certain work in order to explain it. Art in Sweden is not considered to be an independent value. Artistic qualities are, undoubtedly; some kind of criteria, but it is very difficult to define these and to follow them.

#### **Audronis Liuga**

- When we in our country talk about structure of theatres, we end up with two extremities – old-fashioned, state financed repertoire theatres and flexible independent companies, always in opposition, and that has been going on for several years now. During this discussion I heard that the conflict could be solved by means of structure, and also by artistic criteria. We, in the Baltic States think that the artist has to fit into the existing structure, you, on the other hand, stressed that the structure should be created to fit the needs of the artists. Now all the artists flow into the state theatres, because they have no choice. The state is as if keeping up propaganda: go to that theatre and I will you money. Alvis Hermanis, who as to his artistic thinking and method, is not a director of state theatre, nevertheless works at a state theatre, the same as O. Korshunovas. At present he has a company of his own, but maybe in a few years time he is going to head the National Theatre. At present for his way of creation he needs a structure. I would like to stress that we have to think about artistic demands, and then see – who should head the structure. It is very important to lobby politicians. We say – the state is not giving us money, but it is the same as to shout in a market place – no one is buying my products. You have to do something to get the money, you have to be able to do it. But that should not be done by artists. In Lithuanian theatres the artists themselves are looking for money, but that is foolish, because our theatre managers are not strong enough.

#### **Chris Torch:**

- A structure centring only around the artist quite soon will find itself in relative isolation. This hybrid should be based on two types of people, with very different needs, they should mutually recognise each other's needs. The artist cannot say: I want to work, leave me alone, he has to assume responsibility, that is asked by the state and the public money he receives.

Larss G. Linstrom is the producer of Stockholm City Theatre. There is a special project at the Stockholm City Theatre that he is involved in. This institutional stricture is trying to revive itself, but, at the same time, it is very much afraid from this revival. This movement is going on behind the scenes at the theatre, *Backstage* – an attempt to reach another audience, especially young people.

**Larss Linstrom:** Stockholm Theatre is very big. It employs three hundred people annually. 2500 to 5000 spectators buy a ticket each year. We have several stages, fully autonomous within one theatre. We have no artistic director; we have an artistic council. *Backstage* has been going on for 4 years now. Several times we had to stop our activities and then resume again because of economic reasons, because the Big theatre ran out of money. *Backstage* had defined its expenses very precisely, but the Big theatre needed the money, so we had to wait. During the first year we produced seven performances for young audience. We wanted to produce contemporary, new plays, to employ new directors, new costume designers and to find new, young audience. It was a complete failure. The spectators were not coming, the press was not writing about us, and we did not receive any kind of recognition. During the next season we produced two more plays, we had to stop these performances, because the system just did not work. At that time a playwright, a professional marketing specialist and I were involved in these projects. The playwright left, the marketing specialist left, another market-

ing specialist was employed, and the view was prevailing at the theatre that *Backstage* would never work, that it should be closed down. I went to the artistic director and said that we had our own, new artistic council. He agreed. We started reading plays, got acquainted with a guy who had worked at the television. He was like an icon, an idol for the young generation, young audience, we talked with some other young people from the TV and asked them what they would like to see on the stage. They answered: we want to talk about life, about death, about love. I agreed. We wrote a play. It was rehearsed in a small group – the director and two actors, two of those who had written the play also participated. The play had enormous success. All Swedish newspapers wrote about us, big colour photos were published, everything we had hoped for. Everything came true. So we continued, we had our own graphic design, target audience – young people. We went to bars, restaurants, placed our information there. We opened this theatre as social space. We had a small lobby with a small stage; it was possible to organise parties there. We co-operated with recording studios, youth magazines; from the very beginning we tried to earn their trust. Now we can have free barbers – we can put enormous ads in the newspapers, they can use our lobby free of charge. Young people are not used to going to theatres, but presently we are doing very well. In the time period from 1997 to 1998 our box office income increased for 199%. The number of performances increased for 35%, and the number of the spectators who are coming to our performances has increased for 250%.

**Chris Torch:** *Backstage* is a very interesting project within Swedish theatre life. Never ending search, trying to find a structure that would suit the target audience, works with their specific artistic aims. City Theatre could no longer ignore this project. In fact it even gave to it funding for the next two years. It was something that allowed the theatre to survive. It proved that serious work with clearly defined aims could reach the audience and renew this audience. It is very important, because the audience is essential. We can only pretend that art has some exceptional function if the audience is not coming to see it. Another thing typical of Sweden – a very strong culture of commercial theatres. We have to compete with it. Subsidised theatres are not producing musicals, but we have many theatres doing it, it is a commercial business with large audience, but they do not receive any subsidies.

There is one problem that we identified while listening to our Baltic colleagues, the question what to do with the buildings that have been built as structures and have to be maintained. If art turns into a venue, not activity, danger is close at hand. We have to define activities, happenings, for which the building is needed. What *Backstage* did, they found a very strong motivation, to turn the building into a meeting point of culture. There is this question about the building of the New Rīga Theatre – is this only a place where to work, to rehearse, or is it a place where people can meet. How can we change the function of this building?

#### **Brigita Stroda (Manager of the Latvian National Opera):**

- This discussion has been very successful. Even though the culture policy makers from the Latvian Ministry of Culture participated in this discussion, they are not going to wake up tomorrow morning enlightened and will not change the way they work. It means that we have to work with this issue. Latvian theatre community now has got a number of alternatives, the choice is not only between black and white, we can choose between twenty alternatives or create the twenty-first, more contemporary and radical than what is going on in Lithuania now.

#### **Barbro Smeds (playwright, working at a theatre):**

- The strong Swedish culture policy was formed exactly 25 years ago. At that time great emphasis was put upon reaching all regions of the country, opposing commercialism, making culture accessible to children and other less privileged groups of people. With this aim 15 regional theatres were established. Some were created anew, as a pure construct, on other occasions independent artist institutions were joined together.

## Discussion

**BALTIC THEATRE POLICY REVIEW 2000**

The discussion that was started in Riga, in October, 1999 will continue in Vilnius (in June) and in Riga (in autumn), analysing and publicly debating theatre policy problems and future development of the theatres in the Baltic states.

The circle of co-operation partners is widening in 2000 – the seminars will be organised by the New Theatre Institute of Latvia, Theatre and Cinema Information and Education Centre of Lithuania, Lithuanian Dance Information Centre in co-operation with *Intercult* (Sweden).

**Baltic Theatre Policy Review II:** Vilnius, June. During the seminar and the discussions new theatre organisational models will be discussed: the open stage, producing centres, project organisation, etc. Each model will be presented by a representative from Western Europe and Eastern Europe. The participants will be informed about the statistics and problems of Lithuanian independent theatres: both with the functioning of the most important independent bodies, as well as the experience of state theatres in the field of co-operation with independent theatres. The discussion will initiate debates on the possible transformation of the experience

in the Baltic States. Target audience: Ministries of Culture, theatre and mass media representatives from the Baltic States.

**Baltic Theatre Policy Review III:** Rīga, autumn. During the conference and the discussions the research on Baltic theatre strategy will be presented, emphasising the differences in the postulates of cultural policy and real picture in the theatre life of each country, and the financing allocated by the State. Models, facilitating diversity in theatre development, will be analysed (for example, the activities of Culture Capital Foundations in Estonia and Latvia, Art Council experience). Officials from the Ministries of Culture of the Baltic States, foreign experts, representatives of mass media and theatres will be invited to take part in the discussion.

One of the aims of the conference is to show the necessity of diversity in theatrical life – international festivals, existing outside State financing, information centres, independent theatres, educational and training programmes, the branch of contemporary dance, and to make topical the lack of this diversity within the existing culture policy.

## Discussion on intercultural co-operation

**WHO AM I?**

October 26, 1999, Cafe Šarls

MODERATED BY:

**Chris Torch**, artistic director of producing centre *Intercult*/ Sweden

PARTICIPANTS:

**Vladimir MilcHin** – *Theatre of Nationalities/ Albanian drama* director/ Macedonia/ Skopje

**Marco Martinelli** – *Ravenna* theatre director/ Italy

**Mamadoe Sene** – improviser/ Stockholm/ Sweden

**Refet Abazi** – actor/ Skopje, Macedonia

**Chris Torch:** It is very important to find the differences between the concept of globalisation and the conception of structuralism. It is not one and the same. ... Intercultural meeting means seeing myself reflected in the other person. It is impossible to talk and to communicate with someone, unless you yourself wish to change.

Vladimir Milcin is the director of the performance *Late Coming Bones*. I would like to ask him to tell about *Albanian Drama* theatre, what is the situation like in this theatre, it being a minority theatre. The population of Macedonia is approximately 2 million, almost the same as Latvian, the history of both these nations has certain similarities, and they both were occupied for some time. Macedonia only recently defined itself as an independent state, it has 20 – 25 % of ethnic Albanian minority, Rumanians, Turks. What is your interest in working with an ethnic minority company? What is the history of this theatre?

**Vladimir MilcHin:** Next year the theatre will celebrate its 15th anniversary. It was founded by the government, by the Communist party, when Macedonia was part of Yugoslavia. The Theatre has two permanent troupes – Turkish and Albanian. They have at their disposal a building that has the best stage in Macedonia, it is very well preserved. The capital of Macedonia, Skopje has four professional theatres: Theatre of Nationalities, Drama Theatre, Youth Theatre and Children's Theatre. This theatre plays a very important role in Macedonian culture. In 1976 I was sent to work as a guest director at Bratislava Theatre within the framework of cultural

exchange programme and to stage a Macedonian play. I speak Czech language, which is similar to Slovak, so that allowed to communicate. It happened during the time of the famous Helsinki Conference. The political regime prohibited me to work, that happened during the second dress rehearsal. Apparently I had used too strong metaphors in connection with the situation in the Czech republic. Special files were opened in my case. As a *persona non grata* I was sent to Macedonia. I returned home. I wanted to work as a director, but I did not know how to realise my wish. The general manager of *Theatre of Nationalities/ Albanian theatre* invited me to co-operate in the staging of one play. I told him that I would really like to finish my work, I found actors who also felt like outsiders, on the margins of society. We supported one another, enriched one another. Despite the fact that my grandmother from mother's side knew Albanian very well, I did not know a single Albanian word, for me it was a completely different world. I started learning the language and found ways of sharing knowledge. We staged a play that was very well received. It was like an answer to the directing in Slovakia. Later I went to Albanian theatres in Kristina and Tirana, and this work became a very important part of my life. Very often I am attacked because of the cultural idiom I advocated, that we have to cultural Janissaries. Cultural Janissaries are people that are like bridges, overcoming national differences.

**Chris Torch:** Talking about the last 10 years in the history of the Balkans and ethnic conflicts in this region, what is your stimulus for intracultural work – political or creative?

**Vladimir MilcHin:** Personal and artistic self-expression is a creative need. I want to know myself, the way I am related to others, but there is one level that I cannot influence – the political level. It is stronger. I feel the need to say: no, I do not agree and I do not want to live in such a society. I live in an age when it is necessary to add this kind of political level to the personal, artistic level.

**Chris Torch:** Marco Martinelli is the head of Ravenna Theatre company at the South of Italy. In Italy the difference between

the North and the South is very striking. Sicilians have little in common with the Milanese. Sicilian language differs quite distinctly from the one spoken by Italians living in the North. Ravenna Theatre is 12 years old municipality theatre. Marco has worked with actors and musicians of different origins and nationalities.

Why did you decide to co-operate with Senegal?

**Marco Martinelli:** I live in the North of Italy, which is a very rich region in terms of money, but very poor – in others. In mid-80s I met several immigrants from Africa. My company decided that this could be a possibility for us to become richer in the opposite meaning of riches than money, because these young immigrants had lived in harmony with nature, know how to talk with plants and animals. Mamadoe is an African artist who left his country because art as an idea cannot exist there. The ability to join the talent to sing, act and dance that has been born in the human body itself, is not too often seen in European theatre. Mamadoe helps us recollect the past, Greeks, comedy *dell'arte*, Shakespeare, the great traditions. Mamadoe is a natural genius, and these are true riches – to see ourselves as if in a mirror, to understand how similar we are in fact, to believe that we are one and the same in order to discover how different we are. It is a true pleasure. Today man is alone in the face of society. It is the end of life, end of eroticism, when I talk of erotics, I have in mind the mystery of theatre, the ancient Greek theatre god Dionysius, the god of body movements.

**Chris Torch:** Do you teach these actors of other nationalities to become your actors?

**Marco:** Do I want to train my actors so that they would become European actors? No. They teach me what European actor should be like.

**Chris Torch:** And what is Europe?

**Marco Martinelli:** Europe is what is being created, what is in the process of becoming. It is not a phantom, but a living organism, mixing our blood with strange blood. Mixture, *mestizo* – that is Europe. Have you ever encountered it, are you able to receive the gift that is given to you by other culture? I am a vampire. I feel irresistible need for strange blood. Blood, of course, in a broader understanding of the word. Any nation – Latvians, Americans, Senegaliens, Italians have in them the spirit of Dionysius. Mamadoe is very capable as a singer, very strong; he is even stronger than Swedish folk singers. When I work with actors from Senegal, Northern and Southern Italy, I want them to look for the differences among them. I have no wish to search for harmony; I want to find – not exactly conflicts – but short circuit. Dionysius is an electric God, a God giving us energy. The audience has to feel this energy and give back to us. True theatre has sexual intercourse with the audience.

**Pēteris Krilovs** (director of *Homo Novus*, director): It is strange that we have merged this question with theatre art, because your work in a way is living outside reality.

**Chris Torch:** In a way it is true, but at the same time the reality of the world is not intercultural, intercultural are the powers dominating over it. Reality is very well structured. Marco Martinelli: Maybe we should talk about intercultural reality within cultural policy, it also has close ties with the theatre, because in multicultural situation everything is interconnected. Cultural policy is something coming from above. Society should work together, while the artistic stimulus; impetus to work in this sphere is positive curiosity.

**Pēteris Krilovs:** A very dangerous situation might arise – that politics start playing theatre and to reflect the real world with images. It plays with states, nations, and relations between them, using the same language that we use at the theatre: creative personalities, actors, emotionally influencing the audience. It is the most important thing in connection with small countries and the question of nationalities in Europe.

**Chris Torch:** With time it becomes more difficult to defend your own stimulus and to oppose various types of manipulations. To disagree to what is given by politics. I have asked

myself this question very often – do I still follow my initial stimulus, my taste, or am I approaching the border, crossing it, where I start selling out. There are no guarantees, no answers, it is an eternal question, and this problem cannot be solved. I have always hoped that I would feel that I have to stop, before someone else would say it to me. It is important to keep in mind that other roads in some ways, of course, drive you into some kind of market.

I have had a life of an immigrant; I was born into an Italian family. My grandfather learned English and refused to speak Italian. He wanted to become an American. My father and his twin brother at the age of 6 refused to speak English. I grew up in an Italian community, where in the streets and in the shops Italian was spoken, my grandfather was not allowed to come to visit us, because he spoke English, but my parents did not want it. When I grew up, I went to Italy and lived there for a few years, but in two years time I understood that it was for me too easy. Everyone whom I met looked too similar to me. They spoke in the same way I did. Then I returned to Sweden and saw how beautiful it was to be different. This feeling stimulated me artistically. I have several identities. I have my national identity; I have lived in Sweden for 22 years, Sweden is my national identity. I cannot imagine myself as an American, but, when asked about my culture, I am American. My childhood memories are connected with America, with soccer, baseball, and hamburgers... If I were asked about my ethnic identity, I would have to answer that it was Italian. The colour of my skin and my hairs, sensations, food – everything is connected with Italy. I have also a professional identity, which is the most important. In China and in Venezuela I meet someone from theatre, and immediately we start speaking in the same language. But if I meet a Swedish farmer, even though I live in Stockholm, I have nothing to say to him. This is my professional identity... I, being a male, have also my sexual identity, which is very important as well. I think that ethnic and cultural identities are very closely connected, art is capable of uniting people with different identities.

**Refet Abazi:** Unfortunately I live in a world where people have felt political pressure even in the way that ethnic Macedonians should be Orthodox, and Albanians have to be Muslims. If they are not Muslims, they are no longer Albanians. On the outskirts of civilisation choice is no longer possible, you feel the pressure. That challenges us, making us give up our personal choice – our identity. We either give it up altogether or publicly refuse being reduced, simplified and, for example, announce that we are Patagonians. This is one of the possibilities how to refuse suppressing of identity. **Anna Eizvertiņa** (director, managing director of independent theatre *Skatuvē*): I would like to express my gratitude for the Albanian performance *Late Coming Bones* that we had the opportunity to see tonight at the National Opera. The festival programme has been made with the aim to make us establish new contacts and to enrich one another. I noticed a wonderful thing concerning identity in the performance, I remember one phrase – “If I have my language and a place for my grave, then I have my identity”. This conclusion to a great extent is similar with national problems of Latvians. I won't discuss now the artistic qualities of the performance, that could be the subject of another and quite lengthy conversation. Each of has a taste of his or her own. The performance either is or is not alive. I think that this performance is alive. I am not talking about older or more contemporary means of artistic expression, but mainly about the essence of the contents. Theatre in this sense offers so many possibilities. God help us use at least a small part what we feel and to become better.

**Chris Torch:** This performance is indeed very much alive. Live people see other live people from another part of the world, who in their performance touch upon problems that speak to them very personally. This is a unique event. The Albanian actors ask a question. This play is one enormous question: who am I?

# MEETING OF FESTIVAL DIRECTORS

Restaurant *Parlaments*, October 27, 1999

## PARTICIPANTS:

■ **Pēteris Krilovs**, director of International New Theatre festival *Homo Novus* / Latvia – the initiator of the meeting of festival directors.

■ **Baiba Tjarve**, director of the New Theatre Institute / Latvia – represents festival *Homo Novus*.

■ **Juris Visockis**, chairperson of the Rīga City Municipality *Committee of culture, art and religious affairs* – has a twofold interest in festivals: first, as part of cultural tourism it is one of the priorities of Rīga City Municipality; secondly, Rīga City Council is considering the possibility of organising annual Rīga City Festival in co-operation with the already existing festivals.

■ **Sarma Freiberga**, director of Festival Foundation / Latvia, represents an organisation founded one year ago with two aims – to organise festivals and to unite in the future non-governmental festivals in Latvia. The Festival Foundation has published a brochure in Latvian and English with information on festivals of different genres in Latvia.

■ **Boriss Avramecs**, director of Early Music Festival / Latvia, represents an independent institution that organises annual festival of early music – concerts in churches, castles in various Latvian cities and towns, as well as performances, lectures and master classes.

■ **Lita Beiris**, International Baltic Ballet Festival / Latvia – represents a festival that has existed for five years. The aim of the festival is to enrich the field of dance and ballet in Latvia, to show different styles and approaches, from classic to avant-garde.

■ **Brigita Strode** / Latvia – represents the Latvian National Opera and Rīga Opera Festival that during a very concentrated period in summer shows opera performances to Latvian and foreign audience.

■ **Vilnis Rullis**, TV culture news journalist / Latvia – represents public organisation *Latvian project*, that was founded two years ago by representatives of mass media with the aim of creating the image of Latvia abroad. One of the aims of the organisation had been also to co-ordinate festival activities.

■ **Hannah Hurtzig** / Germany – organised two important international festivals in Germany – *Theater der Welt*, that is organised biannually in different cities of Germany and *Bonner Biennale* showing production of contemporary European drama; now is engaged in festival criticism and analyses.

■ **Jukka Hytti** / Finland – represents the project *Baltic Circle*, its culmination, festival, will be held in January, 2000, in Helsinki; the participants of this festival are small theatres from the Baltic Sea region.

■ **Harri Toivonen**, Finland – the technical director of the festival *Helsinki 2000*.

■ **Ivana Vujic** / Yugoslavia, theatre director from Belgrade, the artistic director of a large-scale two months long festival; the programme of the festival encompasses visual arts, theatre, dance, music.

■ **Lajos Sandor**, Hungary – representative of Budapest festival *Boom*.

■ **Inna Sterligova**, Baltic House Festival Centre director / Russia – represents a festival that started its activities 10 years ago after collapse of the Soviet Union with the aim of maintaining contacts among Baltic states, including best performances from the Baltic states in the programme; presently the idea and the programme of the festival is being enlarged.

■ **Audronis Liuga**, Lithuania, head of Lithuanian Theatre and Cinema Information Centre, which is also organising the festival *New Drama Action* – an activity that promotes production of contemporary plays in Lithuania.

In June 1999, International New Theatre festival for the first time gathered in Latvian directors of international festivals, raising questions:

Do the organisers of international festivals need their own official or informal association, strengthening of their joint position in order to show and to prove how effective festivals can be in bringing the image of Latvia into the world and showing Latvian art at internationally acceptable level?

Should we start at dialogue with the State and defend our position? What could be the best way of doing it? Are mutual consultations feasible, as well as co-operation, exchange of information and co-ordination? Is there a need for joint publication? The festivals in Latvia today are brilliant examples of culture organisations functioning very effectively under the existing conditions – attracting sponsorship, developing their target audience, creating successful management model.

Presently festivals held in Latvia more often than not on the level of State culture policy are ignored or equalled to private events. The Ministry of Culture of Latvia has no farsighted strategy in this field; its functioning is chaotic, spontaneous and intuitive. Festivals, by co-operation, could facilitate change of attitude at the level of State culture policy, to create a dialogue and a model of co-operation with the State.

The discussions of festival director organised during *Homo Novus*, with the participation of guest from foreign festivals, continued the debates about the necessity of establishing a union of Latvian festival directors, common platform with the aim of co-ordinating separate activities, to join in order to attract the audience and tourists, to plan joint marketing strategy, but, most important, to develop a common stand and model concerning the necessity of festivals, in order to achieve its inclusion in the State culture policy.

Juris Visockis admitted that for Latvia very serious drawback is lack of information on culture events and lack of co-ordination among them, this was the reason why he could not answer to the question how many and what festivals were held in Rīga. Several suggestions concerning co-ordination of festival activities were voiced – by Sarma Freiberga, director of the Festival Foundation, and by Vilnis Rullis, representative of the public organisation *Latvian Project*. Pēteris Krilovs said that the repeatedly voiced idea about establishing a festival co-ordination centre is both very pleasing and frightening – it stresses the topicality of the problem, but could also lead to opportunism and diverting attention away from the core problem.

The discussion foregrounded the following problem – what is the level of an international festival – is it defined by the professional qualities of the participants or the organisers? How to find understandable criteria that would help determine what a good festival is. As almost all of the festivals in Latvia are structures independent from the State, a creation of such a set of criteria could help proving to sponsors and to the State the need to support the festivals; is the quality of the festival determined by good organisation, topical ideas or high artistic quality.

The participants of the discussion expressed different opinions, when answering the question what is festival, why events like these should be held and how to determine what is good festival like. And yet these diverse opinions did not exclude, but supplemented one another.

## WHAT IS A FESTIVAL?

- Festival is a festivity for the city and the audience.
- Festival is meeting space for artists, a possibility for exchanging opinions.
- Festival is enlarging of experience.
- Festival is a chance to change reality.
- Festival is an alternative.
- Festival is a risk.
- Festival is a possibility to educate oneself.
- Festival is joy.

## FESTIVAL? WHY?

- 1) A good festival changes the landscape of the city and man.

A connection is formed between the guests and the inhabitants of the city.

2) Festival creates and alternative to conventional art, institutions, offers diversity.

3) Festival helps the artist and the audience to open up and perceive different type of art and culture better. Festival can become a form of exchanging views and opinions between artists and the audience.

4) Festival offers possibilities of self-education.

**Hannah Hurtzig:** *In Western Europe the number of new festivals was exceptionally high in the 60s, this tendency grew in the 70s and reached its highest point in the 80s. They were organised in summers, when the theatre season was closed, in order to fill the emptiness. The main aim usually was to show how extremely diverse theatre could be. Only in 20 years time they turned into serious alternative to the state and municipal theatres. But the festivals in Eastern Europe that started in the 90s from the very beginning had more serious political meaning – the festivals proved that there were other ways of supporting artists, to influence development of art. Therefore a good festival should have a very clearly defined aim. It should be understood why the festival is organised in each specific country, and the festival should be built, following from this basic problem. One festival might have the aim of facilitating the development of contemporary drama, another – to involve*

*the whole of the city in festival events. Festival by no means is only showing performances or concerts to the audience. The quality can be evaluated in correspondence to the aims set. AND THE STATE?*

**Boriss Avramecs:** It has been admitted on the level of national culture policy that festivals have become an integral part of cultural life of Latvia, but financing is not allocated, each year closing one festival we do not know what is going to happen with the festival financially the next year. So it is very difficult to plan programmes, because all famous artists plan their schedule two, three years in advance.

**Lita Beiris:** Presently the aim of our festival is to plan a programme that would be so convincing that the state would allocate funding to us. Our festival is professional, therefore it is impossible to organise it only with the support of the sponsors.

The festivals of Latvia should unite, in order to convince the government that our festivals are necessary, that they have their role in the culture, that they have attracted an audience of their own.

**Hannah Hurtzig:** The task of the festival director is to plan the programme, to find the funding and to organise the festival. You have to think about national culture policy, about statistics, about the way you could prove the importance of the festivals and the need to support them. Those who create culture policy at the city council and the Ministry of Culture should do it. But it seems to me that you have not only to organise the festivals, but also to educate your politicians.

## Discussion

# ON THE ROLE OF NGO'S IN CULTURE

Restaurant *Parlaments*, October 29, 1999

Participants of the discussion chaired by **Ruta Čaupova**, vice-president of the Artists Unions of Latvia, were representatives of NGOs, a representative from the NGO Centre and foreign guests. The conversation raised questions, gave an overview of problems that should be solved in the future, it was not an attempt to provide ready-made answers and clear-cut solutions:

What are the legislative documents regulating activities of NGOs in Latvia? Is there special legislation pertaining to the third sector in the sphere of culture?

- What financial sources are available to NGOs? How effectively the State is involved in supporting NGOs? Is there a mechanism providing State financial support to NGOs (for instance, there is a special foundation functioning in Lithuania to which NGOs from all spheres can apply for financing that is allocated on the basis of competition)?
- Which law states what kind of professional organisations or other NGOs are entitled to direct subsidies from State budget for the implementation of their functions?
- What is the co-operation like between NGOs and State institutions within the framework of dialogue about cultural issues?
- Are the NGOs founded earlier – associations of a branch (for example, unions of artists, composers etc.) – still effectively

realising their functions, being lobbying organisations, initiating changes in legislation, campaigning for the necessity of State subsidies for art, offering democratic criteria for allocation of financing? What is the status and the role of recently established NGOs, which quite often function very efficiently within the system of projects that is becoming increasingly dominant.

- Are professional artists' organisations included in the same category as other NGOs, have they been granted an exceptional legal status?
- What is the situation of the organisations, working with experimental and alternative projects?
- What are the relationships between organisations / foundations allocating financing and attracting financing?
- What are the most serious obstacles to the development of the so-called *third sector*?
- In what way the system of funding projects is organised in Latvia?
- How developed are the traditions of patronage? Is State promoting patronage and involvement of sponsors in financing of culture projects?
- What are the means that NGOs could use in order to influence State institutions, process of legislation?

## Discussion

# WHAT IS NEW DRAMA?

Cafe *Šarls*, 30.10.1999

MODERATOR:

**Baņuta Rubess**, stage director (Canada, Latvia)

PARTICIPANTS:

**Franciska Cimare** (playwright, Latvia)

**Paul Davis** (*Volcano*, UK)

**Audronis Luga**, head of Film and Theatre Information Centre (Lithuania, Vilnius)

**Māra Zālite**, playwright (Latvia)

**Baņuta Rubess:** Although my parents are Latvian and my native language is Latvian for the most of my life I have worked in Canada in English. I have worked as an actress, stage director, playwright, taking part in creation and staging of the plays. 12 plays have been produced in such a way. Canada is a place colonised by two large states. Politically it is the colony of England, culturally it has been and still is an American colony. 30 years ago the creative people in Canada

announced they wanted to create new Canadian art. As we know Shakespeare is not Canadian, therefore they wanted to create something similar, only authentic. I would like to say that for the time being there is not a single dead Canadian playwright. That gives large freedom and inspiration that many other writers lack.

• A question for the participants of the discussion: What is a play?

**Māra Zālīte:** I will certainly not be the one to define what a play is, it is equally difficult in the contemporary society to define what is a novel, what is poetry. I think it is a spectrum within which we can speak about drama today, it is very wide but each of us consciously or unconsciously is writing what comes from within us. Many factors influence the process of writing: the perception of the world, tradition, introvert or extrovert nature of the personality, focusing upon social issues, and finally belief or lack thereof that all forms of art serve to reveal the essence of man, of life. I hope I have made the notion of drama sufficiently unclear.

**Audronis Luga:** It is completely unnecessary and impossible to define what drama is. There is one thing we could learn from Americans – it's their pragmatism: whatever happens, happens. The question is rather what is a good play and what is a bad play and why? We could also discuss why in a particular time and space a certain kind of drama emerges. Why, for example, the theatre in Latvia is like it is, why have they staged in Lithuania *Shopping and Fucking* which has been duly estimated in Britain. Apart from *Shopping and Fucking* I have produced in Lithuania two more Lithuanian plays.

**Baņuta:** Are those classical plays?

**Audronis:** No, they are rather new. I represent *The Film and Theatre Information Centre* in Lithuania. For the first time in about 10 years we organised a competition for Lithuanian drama. We wanted to understand what is the new Lithuanian drama like, what kind of people are writing it. Before that there was a view that there are no new plays in Lithuania. About 100 plays were submitted. For a country like Lithuania it is a very big number. We singled out three best plays and decided to produce them. One was really outstanding. There is an idea it could be translated and staged in Latvia as well.

**Baņuta:** What were the criteria for choosing the three best plays out of a hundred?

**Audronis:** The Jury consisted of two playwrights, one stage director and several critics. It is hard to say what in fact is a good play because I as a producer might have one opinion but the director might have another one. **It can only be a certain feeling and if this feeling is shared by everybody then obviously something good can come out of it.** I find it quite normal to have co-operation between the director and the playwright, by writing the play in the process of rehearsal. In Lithuania there is a fruitful co-operation between Sigita Parulskas and Oskar Korshunovas. Evidently co-operation will develop among other directors and playwrights too.

• A question from the audience: I saw the play *PS Case*. O.K. and I got the impression that the playwright Parulski has staged the director Korshunovas. I stick to the view that the space in the play is created by the playwright and the director works within its boundaries. It is a question of approach, it can be both ways.

**Baņuta:** I know some playwrights who are ready to kill the director if a single line is changed. I have a democratic attitude. The question *What is play?* was posed with the idea that it might interest the audience. I have a complete allergy to this theme. One of the reasons might be that I don't like plays. And if I, as a stage director, when I take a ready made play, my first thought is to change it. Yet at the same time I remain faithful to the author. Another reason why I don't like this question is traditionalism – its ideas about certain standards: that plays should have the beginning, middle and end, and the audience should be able to follow it through. I have taken part in putting on plays which had practically no text, that are based upon music, where slides are used, film on

stage and yet it is theatre and not dance or pantomime. And people have said afterwards: yes, I liked your play. Play is a dialogue with audience. And the dialogue can have thousands of forms.

• I would like to ask a question for Franciska, how can a dramatic work get to the stage? And what are the obstacles?

**Franciska Cimare:** The director comes to the playwright and asks him to write a play. The other way – the play already exists and the director reads it. It is rather a long process.

**Audronis:** About drama agencies. The agency takes the play to a theatre but a normal theatre would hardly take the chance of staging somebody's first play because it may turn out to be a flop. The director might come and say: all right, let's take it, I could stage the play but for what resources? The plays get to agencies and stay there. Obviously some other forms of activities are needed. We start participating in creation of plays. At first we invest some resources, the work begins, then we show an outline of the work, establish if it can evolve into something and if there's someone who wants to finance it. In such a way we managed to interest the playwrights, directors and actors. If the process begins then it is perhaps possible to interest also the theatre which eventually invests money and finishes the work. And if that particular dramatic work is a flop, it's a good lesson for the playwright and the director. **By all means the playwright has to live in the theatre and know its rules, instead of sitting by the table.** This approach gives a chance for both parties to co-operate.

**Baņuta:** Such a system is widespread also in Canada. In Canada it is a common process: the play has a public reading, it is rewritten, then comes work with the actors, then, the play may be rewritten once more, then again work with actors because when the theatre takes up a play it sees it as its investment and wants to polish it to perfection.

**Volcano:** There is a very "bourgeois system" in Britain. Playwrights have personal agents who represent them in all spheres of life. They may often play cricket together and never discuss drama issues. To stage a play there might be three approaches: to be born in the country where such agents work; if one has not managed to do it, one should try to meet a person who might read this play who will like it and pass it over to the theatre. The third option: hard to say if in the playwright's life all his plays are failures...

• From the audience: The agencies in fact are great. Perhaps not all are too successful but they do a great job, know all about the theatre, control the situation.

**Volcano:** Agents are only part of the market but they are not obligatory part of it.

**Māra:** None of the agents have ever offered my plays to theatres. In Latvia it's impossible to sustain agencies. Our new drama agency has just been born. If we like Lithuanians all of a sudden would have a new absolutely outstanding play written either by a school student or a pensioner from a small town, it would be immediately known. I don't know what agent is, I have never met one. Despite the fact all the plays which are written in poetic form have been staged at theatres.

**Ingmārs Čaklais,** Director of Latvia Drama Agency: The Agency, having assessed the present day situation, has understood that it cannot do its agency work yet. Indeed, everybody knows everybody in Latvia which is good and bad at the same time: there are things that can be more easily noticed for that reason and there are things that are not noticed at all. What does the author do? Gives happily his play to the director, that could happen. But the other example is Māra. She has found a form of talking to the directors, therefore Māra has never had this problem. I believe one should learn to be tolerant – the director talking to the playwright, and the playwright talking to the director. Speaking about problem areas, there is no system in Latvia which would help the Latvian drama get on the stage. One can speak of author's rights, about other spheres because there is no need to look for ways of buying a good play, one has to look for the ways of selling it, and then you will be a playwright.



**Audronis:** I would like to disagree that everyone knows everyone, it's a sort of a stereotype seriously restricting real creativity. There is a closed circle within which young names appear rarely. At the same time the European practice shows that the first plays by the young authors are normally the best ones. These young authors can emerge from quite a different layers of society therefore they can vanish unnoticed. The director should be able to encourage and inspire the playwright since the artist needs responsiveness to be able to work. The playwright should be inspired by the thought that what he writes will not stay in the drawer of his writing desk, that there is a chance for the play to get onto the stage.

**Baņuta:** I know the situation in Latvia very well and I have been confronted with several stereotypes. The first stereotype is that everybody knows everybody. The second, that Riga is too small for anything to happen there. And the third view is that Latvian drama is bad. Irrespective of the number of plays the agencies might have, even if they had 900 – they'd anyway be bad, except for those authors who are already dead. Some words about Canadian experience. The situation was similar there – all the Canadian playwrights were automatically regarded as bad. Certainly many of them indeed wrote badly but a certain solution was to be found. A person appeared who considered that everything that gets written should appear on the stage. Unfortunately there is no agency system in Canada but if the agency works only with ready made plays good theatre cannot appear. Good theatre is created by the people who understand it and who are insiders.

**Māra:** Unfortunately even I who has really good relations with theatre people have never had the luck of working together with them at my play. I would be happy if somebody would take my text and would say: this bit is not too good. None has ever helped me to write a single sentence. I have

never received such help from theatre although I wish I would. The best example in my life was when a theatre said: we want you to write for us a play about this or that.

• A question from the audience: What is the problem, why does this mechanism not work?

**Māra:** I have noticed that among the participants of this festival and this discussion as well there are few directors from the large theatres. I have the feeling that apart from a few really creative, new theatres, in general the large theatres in Latvia are stiff and don't know how to establish contacts with the authors.

**Volcano:** It sounds terrible that the play is commissioned. It is intolerable hell for the playwright and actors. Who will think about the audience?

**Baņuta:** When I was stage directing for the first time I liked it, together with actors we rewrote the play.

**Māra:** I have to agree that art cannot be created in such a way because the first precondition is that art cannot be created from what the audience expects. Art can be created from what the audience does not expect. On the other hand it would be very interesting to find out about the stereotypes of people, what they wish to see at the theatre, and then show them what they hadn't expected. I agree to a large extent that a great work of art cannot be made to order. I have had two commissioned plays which I would rather call invitations for co-operation. In one case it was Daile Theatre who offered a composer to me and gave me complete philosophical and thematic freedom but not by the genre of the play, it was *The Wild Swans*. Another offer was to co-operate with Liepāja theatre with rock opera *Kaupēns, Beloved!*. There are certain advantages if you know for whom you write. In other words, it stimulates, helps, inspires imagination, but I have retained my creative independence.

## Discussion with the Young Stage Directors I COULD BE A THIEF

Cafe Šarls 29.10.99

MODERATOR:

**Hanna Hurzig:** theatre critic, festival director/ Germany  
PARTICIPANTS (stage directors):

**Regnārs Vaivars** (Independent director, Latvia)

**Benas Sarka** (*Gliuikai* theatre, Lithuania)

**Nikolai Roshchin** (Creative Union *Ship of Fools*, Russia)

**Viesturs Kairiņš** (New Riga Theatre, Latvia)

**Hanna Hurzig:** Tonight we have a lot of problems. I started this morning at 10 o'clock with a discussion, then I saw four plays, and now we have another discussion about theatre. The next problem is that we have at the table only stage directors who unfortunately do not like talking about their work and they like even less talking to each other: Viesturs Kairiņš and Regnārs Vaivars from Latvia, Nikolai Roshchin from Moscow. This is the chair where the Lithuanian director Benas Sarka was to sit. Perhaps he will come later. At first we will introduce the directors and I will try to put some questions to them. Each will talk for about 10 minutes, then we will have general questions that might be interesting for all. And then your questions.

Let us start with Regnārs because he has the most beautiful coat. Regnārs is an actor and stage director, he has studied with Pēteris Krilovs. Many of you must have seen *The Eldest Son* today which took me by complete surprise because two years ago I saw two entirely different plays. If I look at the authors' choice – he has staged G. Genette, L. Carroll, O. Wilde. What I had seen was pop art. Skating

women, painted with wonderful flowers, multimedia show. There were beauty queens, actors mostly behaved on the stage like pop stars. When I saw his plays I decided: "He is one of those who will try to bring pop art unto the stage". Today's play was completely different.

It was a play in which the central role was granted to relations among actors in a carefully planned story. The first question: Is this the end of the wild period or the end of the bad boy? You may refuse to answer.

**Regnārs:** No? Why? I don't want to talk too much about beginning or end because in actual fact nothing is done only because it marks a certain period or because I am some kind of a boy or whatever. Perhaps I might want to mention my plans for future which I intend to implement at the end of the next season. The first is *Know-Nothing on the Moon*. I don't want to talk about this play except that it is planned to be put on the large stage of Daile Theatre and that the stage designer will be Andris Freibergs. I am planning to invite the multimedia artist from Hamburg Mike Henze and the lighting artist Sandra Marcroft from Toronto.

**Hanna:** Will it be a play for children?

**Regnārs:** Yes!

**Hanna:** It is astonishing that the young stage directors in Latvia in two years time have done so versatile projects in various genres. The German young directors maybe could do that in ten years.

**Regnārs:** Yes, we've had a multimedia performance,

shows, classical plays, a children's play, there's enough of diversity.

**Hanna:** Why children's play?

**Regnārs:** It's the usual story. I simply want to stage it and that's it. The same about *The Eldest Son*. The fact that the play has been staged now and is like it is, actually is a coincidence. That's got nothing to do with periods. I have been thinking about this play for a long time, it's been deep in my heart. If you want to know why the children's play, – I simply like it and I want to make it. Besides, before my studies at the Academy of Culture I worked for a while as a puppet artist in the studio *Kabata (Pocket)*, I simply feel what the children in Latvia lack now. It really is much on the agenda. I think children deserve to be shown quality plays. That is the only reason.

**Hanna:** About the authors... It is possible to establish a link between Genette, Wilde and Carroll if we remember that Carroll was a pedophile... But there is a radically different choice, for example, Goran Stefanowski. How does the text reach you? Do you talk about plays with friends or do you have a playwright who specially reads the plays and offers them to you? How do the authors come to you? How do you choose?

**Regnārs:** Since I cannot boast of the habit of reading many plays and much literature the field of my choice is not as large as I would wish. It is more of a coincidence. There are things I want to talk about and I find a text for them. Therefore it is significant that I decided to stage *The White Wedding* and *Salome* when I hadn't read these plays. I had heard about *The White Wedding* a comment from Silvija Radzobe about the Estonian stage version, as for *Salome* I was simply told it's something really good.

**Hanna:** Do you select the material by analyzing what's missing in the Latvian theatre? For example, there are no multimedia shows, that means one should be staged. There are no plays for children because children's theatre is almost dead, then one should stage a children's play. Is there no space for children's plays here? I know there is a view in Latvia that children's theatre is easier to stage than any show. Do you analyze the society, see the need for a children's play and stage one?

**Regnārs:** It's not quite like that. Perhaps I slightly overdid it talking about *The Know-Nothing* and children's theatre. That gave me strength to believe that I really want to stage a children's play because there are many texts that I like but it does not mean I am trying to stage them all. The major motive is what I really feel like doing at a particular moment.

**Hanna:** The last question. A Belgium stage director has said that all the directors are cowards behaving like Napoleons. Can you define what a stage director is?

**Regnārs:** I absolutely agree. Look at this coat... And the rest of it. What else could it mean?

**Benas Šarka**

**Hanna:** Benas Šarka is from Klaipeda, Lithuania. The funny thing is that the booklet about the festival says he was born in 1987, graduated in 1987 and established his theatre also in 1987. It means you have a very young person in front of you.

He is the head of an independent theatre group in Lithuania. I asked him where he worked and he said in a room 5 times 5 square metres. Thus it is also a kitchen theatre. He believes that it's not the actor who has to go to the audience but the audience has to come to the actor. The plays take place in all possible places. Usually at a very close range to the audience. There was a play for 700 people, then a platform 5 times 5 was built and the audience had to look up at the play. The play we saw at this festival had a false transvestite, false Afro-American, lots of real fire and water and it was an improvisation among actors. It could be compared to Fluxus movement in Europe a few years ago. Theatre is a transformation into

another dimension. And if one tried to find an explanation what it is it would be theatre of wakefulness in the style of Gypsies and Jews. Theatre of nomadic tribes. Hence my first question – do you really use theatre as a means of finding the truth? It is an essential question.

**Benas:** I think it is not true. We show to whoever wants to see it, we show how things happen and are related to someone. We do not make children's plays. Children simply come. People of different types come: conservative people, older people, different people. It doesn't matter what kind. Perhaps children understand it better.

**Hanna:** I felt that your play is based on improvisation. Is it an experimental process with actors that you are conducting?

**Benas:** I think there is no improvisation. The main idea is that improvisation is not improvisation. Nothing has to be improvised. There cannot be contingent things or events.

**Hanna:** I am trying to understand. Can your theatre then be called the theatre of errors?

**Benas:** What can we say about nonsense? Is that a mistake or isn't? D.Harmss said: "I am interested only in nonsense". I can only repeat it.

**Hanna:** I will try to put a very simple question: how did you manage to survive? For how many years it's been like that? For 15 years you've been producing this type of theatre and survived in such a small town as Klaipeda.

**Benas:** It's not a type of theatre. I think it was simply an interesting process happening to me. But you saw only two plays, it's not what we did previously.

**Hanna:** And what did you do previously?

**Benas:** The same, but the theatre exits one or two hours. The play is over and there is no theatre. And what is theatre? It's a moment in which something happens.

**Hanna:** I do not agree to you, to make a stage performance possible, you have to meet people, you have to talk about it. You need space, money, to do it, you need ideas, you must find a text or non-text. There is so much work before the two hours of the performance.

**Benas:** If a theatre will die for the lack of space and money it should be so. It serves the theatre right. It's like love. If there is no woman to love, there will be no love. Samurais loved those women who did not know they were loved.

**Hanna:** I am a bit surprised, but... As far as I understand your theatre is something that happens only now – at the time of happening. Is that so?

**Benas:** Yes, certainly. It may not repeat but strangely enough it does repeat.

**Hanna:** Can you define what a stage director is? Perhaps tell us what you would do if you were not a stage director?

**Benas:** I could be a thief. I think those thieves are good who are not recognized by anyone because they cannot be caught.

**Hanna:** I accept that.

**Nikolai Roshchin**

**Hanna:** Now I would like to turn to Mr. Roshchin. I saw your play today and I was very surprised, and afterwards I spoke to the Debut Centre manager who told me it was your first play. I must explain what I saw. I was watching a group of people with a definite style having worked with it for a very long time.

**Nikolai:** Yes, we worked very long.

**Hanna:** As I understand after graduating from the Academy the whole group of actors worked together briefly at the Moscow Youth Theatre.

**Nikolai:** Yes, we worked there for a year and then left all together.

**Hanna:** You left to establish your own troupe. Is this your first work in cooperation with the Debut Centre?

**Nikolai:** Yes.

**Hanna:** My question will be about the process, about the way you work with your troupe, this play because for the time being we don't know anything about you.

**Nikolai:** We started the work in the third year when we studied at the Institute. Then there were no directors, the actors composed the sketches by themselves. During the last, the fourth year of studies we brought everything to the result. Method of working? The method of creative collectivity.

**Hanna:** And yet you are the director of this play?

**Nikolai:** At a certain stage of work I began summarizing everything, moving things into one whole.

**Hanna:** In the play too you had the part of the bad guy who makes others do things.

**Nikolai:** I thought everyone liked it.

**Hanna:** The catalogue says the play was created under the influence of Bosch and Bruegel. Did your idea emerge from them or did you work using the paintings by these artists?

**Nikolai:** Our group at the moment has rehearsals at the Debut centre. Everything around this issue is too complicated.

**Hanna:** But you wish to continue like that? Instead of finding yourself in a particular theatre or work as an actor or director in completely different conditions?

**Nikolai:** They have the same problems there. Besides it's boring there.

**Hanna:** That indeed is a tendency in Western Europe. The directors we like, both the old ones like Peter Brook or Ian Fabro – have worked at least for a decade with a single team, the same actors, the same stage designers, musicians, lighting technicians. Slowly in the course of ten years they have developed their specific style that we see today elaborated to perfection. Could it be the same with you?

**Nikolai:** If the creative team has been working together for a long time, the level of communication and relationship becomes deeper and stronger. Then the discussion takes place not in a professional language but on more subtle level.

**Hanna:** Yes, those are quite opposite ways and different talent. To be a stage director who works at different theatres, styles and with different material or to be a director elaborating his own unique style together with his own troupe.

**Nikolai:** While it is interesting to work with each other, we stick together. If we get fed up with each other we will part.

**Hanna:** What would be the definition of a stage director?

**Nikolai:** Firstly, the director has to be a creative leader who must be able to inspire everybody. If it is merely a profession it is sad.

#### **Viesturs Kairiņš**

**Hanna:** Another graduate from the Latvian Academy of Culture who has studied with Pēteris Krilovs. But obviously the first interest was film and only afterwards theatre direction.

And then things developed fast. After the Academy *Unbearable Theatre Artel* appeared which was founded by three very different people who perhaps even did not like each other too much and who found it difficult to work together and yet they did.

Gatis Šmits has gone to New York. Mr. Gilinger is still stage directing. But the three people group who worked together and were looking for money dispersed in about a year's time.

Two years ago there was Ernesto Sabato's *The Tunnel* with only five actors on the stage. Tonight there were 70 people in *Eugeni Onegin*. Nothing like that could be possible in Germany. A young director who has staged only five plays would never be offered to stage *Eugeni Onegin*. Viesturs has also staged a widely popular play by Rudolfs Blaumanis, a kind of folk blockbuster. There is no way of comparing. Perhaps in Germany it could be compared to *Faust*. It is a play staged numerous times and it has to be watched at least once a year. And the question – why in the hell did you chose to stage such a popular play? Why did you stage it entirely differently from anyone else?

**Viesturs:** I did not stage it in hell but at the New Riga Theatre. It was a long time ago and it's difficult to remember how it came into my mind. I did not think about it particularly. Just decided and... Then it all evolved and I had no intention to undermine traditions. It's more important to get carried away for yourself. It was about the same as I always work. There was no big difference.

**Hanna:** Then you added to a play staged umpteen times just another version? It's unbelievable!

**Viesturs:** That's indeed unbelievable. It could be unbelievable.

**Hanna:** What has changed since you worked with the chamber performance and the first ideas? What happened that you developed so fast that you can work now at any theatre, opera. How was the leap possible?

**Viesturs:** Nothing has changed. The same troupe remained, I simply followed the actors to the New Riga Theatre. Actually, I have not consciously changed anything in my life. The opera is close by. It's a convenient place to work at.

**Hanna:** I still consider that those are big changes. It's incredible what has happened to you in the last couple of years, after seeing opera tonight. As far as I know the next will be Mozart's *Magic Flute*. And then what? For a young theater director to stage *Magic Flute* is a dream that could perhaps come true in 25 years but you have already done it all in 2 – 3 years time. What's next? I am shocked!

**Viesturs:** I did not understand the question. What will happen in future? I really hope that my human reserves will be so far reaching or deep or interesting that I will start working for real then.

**Hanna:** Then Mozart is only a trial process on the way to a higher level?

**Hanna:** Yesterday I met Māra Zālīte and I told her I would meet the young directors. I asked her what I should ask you. Māra Zālīte is a poetess, and as we know poets put their questions in a simple and straightforward way. Māra Zālīte asked me to put a question which can be answered by "yes" or "no". Is God still alive?

**Viesturs:** It's not too clever to question the existence of God with such questions. But it's a poetic question which needs a poetic answer. And I don't have it. I think we will not discuss if God exists or doesn't.

**Hanna:** Perhaps someone else wants to put a question?

**Viesturs:** I have a question for Hanna. Do you consider Latvian stage directors Western or Eastern directors? Yes or no? Yes?!

**Hanna:** Has nobody got anything to ask? Doesn't Mr. Krilovs want to ask something to his students?

**Pēteris Krilovs:** There is nothing poetic in the question about God.

**Viesturs:** Could we perhaps speak of the contents instead of the form? That question was a form not contents because it certainly isn't a poetic question.

**Pēteris:** One shouldn't consider that the things one does are the most significant ones in the world because it is not very healthy.

**Hanna:** What exactly do you mean?

**Pēteris:** I mean it as a clarification of my position. It has to be taken humorously, it's easier to form a distance, perhaps more convenient to look at oneself from aside.

**Hanna:** Is that advice to everyone?

**Pēteris:** Not to everyone, but I often say that to my students.

**Hanna:** If it's advice you are very happy because many of the young directors are your students. It is so very mysterious. What is the special thing in that man if he has taught all these young people? Speaking about distancing oneself from yourself, it occurred to me that perhaps you come from cinema not theatre and that's your secret.

**Pēteris:** Hanna speaks like a traditional Latvian critic.

Review of *Homo Novus* festival

## CO-ORDINATING EMOTIONS AND REASON

Restaurant *Parlaments*, October 31, 1999

## MODERATOR:

**Zane Kreicberga** – co-ordinator of programme *HN'99*, director / Latvia

**Ilze Rudzite** – PR manager of *HN'99*, actress / Latvia

## PARTICIPANTS:

**Hannah Hurtzig** – theatre critic, director of festivals /

Germany **Chris Torch** – producer, head of centre *Intercult* / Sweden

**Silvija Radzobe** – theatre critic / Latvia

**Valda Čakare** – theatre critic / Latvia

**Anda Burtneice** – editor of *Teātra Vēstnesis*, theatre critic / Latvia

**Normunds Naumanis** – theatre and cinema critic / Latvia

**Pēteris Krilovs** – director, International New Theatre Festival *Homo Novus* / Latvia

**Alvis Hermanis** – director, artistic director New Riga Theatre / Latvia

**Anna Eižvertiņa** – director, Independent Theatre *Skatuve* / Latvia

**Ilze Kļaviņa** – text editor *HN'99*, theatre critic / Latvia  
Representatives of mass – media, journalists, interested.

**Zane Kreicberga** It would be nice if this discussion would turn into a conversation. It is important to share the impressions that this week has given or taken away. During today's conversation we would like to focus our attention on the performances of the festival, trying not to separate the programme of the Latvian performances from the foreign performances, to look at the picture in its totality.

**Ilze Rudzite** We would like to hear the views of Latvian critics. What should *Homo Novus* look like in the future, in which direction should Latvian theatre progress in the future – what it lacks, what should be changed? Is Latvian theatre lacking the kind of performances that the audience found in the programme of the festival guests?

**Zane Kreicberga** Yesterday I met one of our actresses who had attended several foreign performances, and for the first time I had the experience that the colleagues have so different views concerning one and the same show. For me this is one of the values of the festival – that it provokes radically different views, and that the performances themselves are so different. I am convinced that all the performances embody certain values. The question is – what the cocktail of offers is like? Is *Homo Novus* a unified whole or just separate fragments that seem to have exploded in conscience?

**Silvija Radzobe** Each of these questions could serve as a basis for separate discussion. I shall tell now what to me, trying to sum up initial impressions seems most important. First of all, after seeing seven performances of this festival and reading its very interesting catalogue, I arrived to a question – is there a meaning to the word “new” in the title of the festival and what this meaning is. Thus – festival of new theatre. I tend to agree to what was said by Pēteris Krilovs in the catalogue – that the new could not directly mean innovations, unseen in the history of the world theatre. It seems that at the end of the 20th century it is impossible to find and to create anything new in the theatre. I perceive the term new as a metaphysical word, perhaps it does not mean anything as such, but I see its meaning manifested in the condition that these productions of undoubtedly high artistic quality would awaken Latvian audience from deep provincialism that is so typical of our theatres. To show what we lack.

I noticed two tendencies in the formation of festival programme, and they seem to be fighting each other. One tendency is related to the two Estonian performances – *The Way of a*

*Serpent* and *Pelleas and Melisande*. They both could serve as fantastic role models, in the best sense of the word, to Latvian theatre. The form and content were harmonious in both of them, which we have not seen too often here in Latvia. They were an expression of a very similar philosophy that for me personally, living in the world of ecstasy and power, is very important. *Pelleas and Melisande* perfectly realised theory of restoration of theatre of symbols. Up to now I had only read about it in theatre history books. I was surprised on seeing that this tradition of the theatre of symbols, so perfectly revived, seemed to be so alive. As to *The Way of a Serpent*, it must be said that the director develops the language of mythological theatre that he used in such a wonderful way at the beginning of the 90s, in several performances. The heroes of both of these performances seem to be like depersonalised figures that are playing out a myth, typical of humanity – about doomedness of human fate and the way heroes reconcile themselves to it. In this philosophy of reconciliation, which contrasts sharply to the official ideology, which currently dominates in Latvia, I saw extraordinary strength and vital energy.

The negative tendency, which is contradictory to this development of the festival programme, I saw in performances like Macedonian *Late coming Bones* and Welsh performance *The Town that Went Mad*. What was shown by the Welsh theatre I could characterise as outburst of the *underground* of the 60s. In this sense I think that the average level of Latvian theatre is higher.

The situation with Albanian theatre from Macedonia is more painful. This performance was dealing with an issue that is also very topical for Latvia – that of national identity, but this theme was expressed in a very primitive artistic theatrical language. In the Soviet period the dominant ideology demanded ideological basis to be held high above aesthetic quality. The inclusion of this performance in the festival programme seems to me depressing and I want to put a question – is this the ideology of the festival? I had the wonderful possibility to see a superbly talented performance – dramatisation of Chinghiz Aitmatov's novel “Longer than Life, this Day...” in the interpretation of the director Eimunts Nekroshus, which was dedicated to the very same theme – the problem of national identity – watching so primitive performance seemed to be an act of blasphemy. Furthermore, last theatre season in Latvia saw a performance that is putting the same question and the quality is not at all poorer than that of Albanian show.

It is the musical *Kaupēns, my beloved!*, but no place was found for it in the festival programme, maybe that is the reason why my attitude towards Albanian performance is so openly negative. I would like to thank the organisers of the festival for the interesting Estonian performances, *Heda Gabbler*, interesting Korshunovas' performance.

**Zane Kreicberga** Is there anyone willing to defend the Albanians? Any supporters?

**Anna Eižvertiņa** Silvija mentioned the word “provincialism”. In my understanding provincialism means that people are incessantly yearning for something to happen. Maybe this is a manifestation of our provincialism, that we want to see *Homo Novus*. So this event has finally happened. I have only one objection to the organisers of the festival – probably the audience should have been given the possibility to see more plays at the beginning of the week, now one part of the audience has to deal with this huge load of the last days. Even though I saw only one Estonian performance of this festival, for me it was the most interesting, even though it was staged

in a rather traditional manner. The performance in this age of post-modern mess was conspicuous with its unique simplicity. I think that the festival has one nice advantage, both as regards the audience and as regards the whole of Latvian professional theatre. We can compare our theatre with what is being done in Europe, to engage in really close-up studies. Talking about the Finnish performance, this wonderful female team at the beginning of the play, the first two thirds from the point of view of form, human and artistic possibilities, the creation of sound score, they were wonderful, but in the end the question arises – where it all leads to, because I, logically, am interested in this question.

When representatives of affluent societies start preaching Apocalypses, I start thinking that they probably have nothing to do really. Korshunova's performance tries to convince me that the problems of ancient Sparta and Greece should be raised to the level of modern Apocalypses. Notwithstanding wonderful acting, it seems to me the material of the play, does not rise to generalisation. But anyway, it is positive that we see these things. There are things that the Latvian audience has not seen; though Europe has already left them behind. Regnārs, being young and crazy, tried to fill up this niche, maybe he was even more aesthetic.

**Hannah Hurtzig** I would like to return to Albanian performance. You sharply criticised this play, using the word "primitive". I would like to talk about the functions of festivals today. Is it important for a festival to collect only good performances, or is festival an event that gives us information about different countries, developments in them. The motif of the Albanian performance is taken from Kadare, but the text was written by journalist Teki Dervishi. It is saturated with diverse information about problems of Albanian identity, nationality. The context in which this performance was shown was wrong. Watching the performance I could not understand what it was about. It was too specific, too detailed for those who have only superficial understanding of Albanian problems. It would have been much easier to understand the performance if we had had a context, a discussion, if we had talked about these problems before the performance. I think that the role of the festival is to acquaint us with different theatres in different cultural contexts, and I am of the opinion that the idea to include this performance into the festival programme was right, but the context was wrong. I liked that he festival was functioning on several levels.

**Chris Torch.** Teki Dervishi is not only a journalist; he is a well-known Albanian poet, novelist and playwright.

**Ize Kļaviņa.** The festival understood Albanian cultural context problem, and we did our best to explain the cultural peculiarities, there was an article published in the magazine *Rīgas Laiks*, a special programme was printed yes, only in Latvian, and that tried to explain the signs of Albanian history and culture for this event.

**Silvija Radzobe** There are two absolutely opposite concepts, and we represent these. The one, defined by Hannah Hurtzig, is that a festival is a list of different performances; the other – the festival as a list of only good performances. I was talking subjectively, because I live in Latvia that has only one international festival, and very seldom have the chance to see something outside Latvia, that is why I want a festival in which each performance were a good performance.

**Chris Torch** If we compare *Homo Novus*, say, to a rock'n roll group, then to buy and listen to only one CD of this group would be very boring, even if the group is good. It is very good that Latvian performances were combined with foreign plays. It creates interaction. The situation might turn indeed dangerous if only five best foreign productions were brought to this festival.

**Pēteris Krilovs** I would like to turn back now to the previous theme that was raised in connection with the Albanian theatre. We are not reading the works of Karl Gustav Jung on a daily basis, but we did follow one of his principles. He, opposing Western and Eastern philosophy, noted that an

Eastern person, seeing different objects, chaotically washed ashore, is not counting, evaluating, comparing them, but just thinking – what meaning is hiding behind the fact that all these different objects have been washed ashore.

As a spectator I permitted myself to relax during the Albanian performance. I eagerly wished to see how Albanians perceive this performance in their own country, where it means to them much more than we even begin to understand. It makes me think that our ambitions towards the art of theatre are conditioned to the same extent as the text of the Albanian performance was conditioned. I would like to experience at least once a situation, when I could watch something like that among those people and with the eyes of the people who have created it and for whom it means a lot. That could be more disturbing for me than an excellent theatre performance, highly praised and acclaimed by everyone.

**Hanna Hurtzig** I would like to go on and talk about the way contexts are created for performances. I would like to talk about the play *Shopping & Fucking*. Korshunovas has taken this play very seriously and turned it into a serious, dramatic event. But in fact this play is a comedy. It is a story about British life, a very satirical, cynical view. It would have been very interesting to see this very play, produced by another, British theatre. That would make it easier for us to compare Western and Eastern European interpretation of this type of drama. The festival should focus on one theme. These could be thematic groups, in order to compare the Western and Eastern concept of the theatre.

**Valda Čakare** Chris Torch just said that it could be very boring if the festival offered only the five best European productions. I could only dream about this kind of boredom, though, I have to add that sometimes that which is deemed to be good and is highly acclaimed by everyone, indeed is not the most interesting thing.

I treated this festival very pragmatically, in comparison to the previous festival, and I tried to define what was different and what was good in it. For me the usefulness rate was higher than during the first festival. It offered more productions that were worth discussing, debating, and that were, I permit myself to use this discredited word, – good.

I share Silvija's view that the Estonian performance was good, very stimulating was also the play by Finnish actresses. They managed to fulfil those functions that are usually realised by the totality of visual and audio elements only with the help of sound. As regards Korshunovas' production, he is a very strong and talented personality as a director, so he will use any material very purposefully to advocate his own ideology and philosophy. And that has been going on now already for several years. Korshunovas used a work of a British playwright, and I was very surprised to hear from Hannah that it is a comedy. He is using also this comedy to define the ideology of the new successful man or new successful generation, to take revenge upon those who, to his mind, are to blame, namely – the previous generation.

Aesthetic and ideological or political problems are closely intertwined in the Albanian play. I would like to disagree to what Hannah said that it was also a possibility to receive information about this society. We have other sources of information – newspapers, magazines, and theatre is an art, with rules of its own concerning the way this information should be presented. If bringing this production to Riga was a gesture of solidarity, the way it was put in the newspapers, then I would have liked Latvian theatres to be spared this gesture, because it was very humiliating.

And finally – about the Welsh play. It seemed to me that this indeed was a collection of Western clichés, talking about the problems of this society, namely, being carried away by garbage bin aesthetics as an end in itself. All together this festival had many interesting, stimulating points of this type. For me these were both Estonian productions, Finnish performance, in a way – also, to a certain extent, Korshunovas' production.

**Zane Kreicberga** That was a conscious move – to provoke into making a choice, it is impossible to see everything, to take part in everything. For me it was very interesting to watch the audience. Before the festival started we had our discussions and our doubts – whom are we in reality organising this festival for, the only audience is going to be us ourselves and the well known circle of people who usually go to see performances. It was very pleasant that several performances, which intrinsically were quite curious, for example, Ben Šarka's production *Carefree* at the studio theatre *Skatuve* found their audience, or vice versa – the audience found them.

**Hannah Hurzig** All foreign guests have come to see Latvian productions. I can congratulate you on what we saw. I was here two years ago, and it is quite surprising to see how many changes have happened, how important your achievements are. It was very obvious that the young directors are working in different field – cinema, multi media, they stage contemporary plays and operas. I don't remember having seen a similar situation in any other country.

You have a conceptualists Alvis Hermanis, popart representative Regnārs (except for his latest production), you have Viesturs Kairišs who has proved that he can work both in chamber style, small-scale with five or seven actors, an at the opera with singers, with choir. The young directors know how to co-operate with Western Europe. Regnārs has invited one of the most outstanding media artists Maik Henz.

Viesturs Kairišs – one of the best known light artists – Jean Calman. These developments have happened very fast.

**Ilze Rudzite** Hannah, could you characterise the style of Latvian performances as a whole, the tendencies of development as to the choice of drama material?

**Hannah Hurzig** I refuse to characterise these tendencies, because I cannot say that there is anything unifying the creative work of these directors. It is impossible to compare the way Viesturs Kairišs and Alvis Hermanis work, their concepts, the way they work with actors; the drama material is totally different. They do not choose only contemporary plays. They are functioning in different spheres. So no one of them would like to say that they represent one concept.

**Chris Torch** If we have started discussing one, unifying tendency, it could be movement towards diversity, and each of these directors is affirming his own individuality. The choice of material is also very different. There is another tendency, which I lack in Sweden. The audience follows these innovations with interest. In Sweden the audience is unable to catch up with innovative tendencies.

**Alvis Hermanis** I would like to tell a joke about one of the former US presidents – Gerald Ford. He had co-ordination problems. They manifested in his disability to chew gum and walk at the same time. He had to sit down. While watching the performances it is very important to reach co-ordination between emotions and reason. Talking about reason – I see more clearly the importance of context in contemporary theatre. From that follows my request – do not mix context with opportunism. But it is possible to talk about unifying elements between me, Regnārs and Viesturs – we all, in difference to the older generation, try to work within the context of world theatre. But European context is not identical to European or festival opportunism. That is why I would like to thank festival *Homo Novus* on the behalf of Latvian young theatre practitioners. It is much easier for visual artists to subscribe to the magazine *Kunst Forum* and to be in the know, not about what happened five years, but two months ago. Therefore the work done by Pēteris Krilovs and his team is praiseworthy, taking into account that the contribution of the Ministry of Culture was zero, of course, they morally supported this event.

**Anda Burtneice** I would like to talk about context, which was just mentioned by Alvis Hermanis. I think that this festival shows one common tendency. There is a certain difference between the theatre of Eastern Europe or the so-called post-

soviet theatre and Western theatre, which was not very widely represented at *Homo Novus*, yet certain insight could be gained. Latvian and Estonian performances, Russian theatre, which no one talked about, as well as Lithuanian theatre and, of course, the theatre from Macedonia, to me personally revealed not only the artistic style of each artist, their differences, but also where this theatre came from, what his society was like. From this point of view it was very interesting for me to watch the Macedonian performance. I can agree to what was said that it did lack certain artistic qualities, but at the same time I understood it and appreciated that this nation had a totally different temperament, and that determined their different style of acting, it differed from what we are used to here or the norm in the theatres of Nordic countries.

I belong to the disappearing generation that wants to gain from art something for one's soul, reach a deeper understanding of people and life – from this point of view the Finnish and Welsh performances left me completely indifferent. I am capable of appreciating their professionalism and ability to use human voice, body techniques and high level of acting in Welsh production, but, from the aesthetic point of view, ideas or any other perspective these productions did not seem interesting to me. The young generation of our theatre is trying to work in European context, I am very glad for it, but I think that for each nation the main contexts is and always will remain identity, ability not to lose it and be strong, not running after everything that is shown in Europe. It could be felt in several of the performances of the festival. It is worthwhile to try and affirm one's own identity, and then to rise to the level that would make us interesting also for Europe. The way it was with Estonians. All of their productions were deeply traditional as to their identity, we could clearly see the roots, the background of both Estonian directors.

**Normunds Naumanis** I am really sorry that Latvian critics express themselves as consumers. I would not like our guests to form the impression that it is always like that. If you are involved in contemporary art as a professional, you should not have the attitude of a consumer.

The programme of the festival was too complex for a person who was challenged to make a choice. As Alvis Hermanis said – the most advertised performances of the festival turned out to be the worst. If we believe that this provocation was purposefully planned, then the ignorant spectator made the wrong choice. I understand that marketing tricks of the festival have their own chemistry. The festival has to take into account that you are working with the audience, with groups of professionals from the East and the West, and also the local ones.

If the festival wants to reach its aims – to inform the audience and to provoke – then the maximum of possibilities to see everything should be ensured. *Homo Novus* has created a wonderful possibility for the guests to get acquainted with the recent and best productions of Latvian theatre. I think, – watching carefully and evaluating this programme, it is possible to gain objective and full picture of the situation of Latvian theatre, that would not make anyone feel ashamed. I think that it is useless to try to limit oneself with artificial concepts. Excuse me for saying it, but a festival cannot be built just upon two words. For instance, the next festival could be a gathering of brilliant, professional, traditional productions, to which, for example, the so-called creative failure of Nekroshu's – *Macbeth* could be invited. No one in the world knows what the new art, the new theatre is. Therefore it seems to me all the more curious to hear the critics saying that there were no performances that clearly showed – what the new art was.

There are no questions concerning financing, Culture Capital Foundation knew that this was our only international theatre festival, a chance for the audience to see other theatres, to widen the horizons of each individual mind and thought, it had to be supported. I would not like to assume the role of

clamoring opponent to the Ministry of Culture, but it is indeed very hard for me to understand why on the territory of the country called Latvia, the state is so indifferent towards the development of culture. Let our foreign guests hear that an international event received no support from the State.

**Valda Čakare** Do you really think that the picture of Latvian theatre presented here was objective and exhaustive?

**Normunds Naumanis** Yes, except for the fact that *Kaupēns, my beloved!* and *Ivanov* from Valmiera Theatre were not included.

**Pēteris Krilovs** Liepāja Theatre informed us that to show this performance within the Rīga festival framework was just impossible. That is an aspect of Latvian theatre management.

## Homo Novus '99 NEWSPAPERS REVIEW

■ The halls filled with the audience waiting to see unusual theatre performances and not a “mere entertainment”. The audience that applauds to the potential of the idea. Spectators from the whole Europe who are discussing the essence and future of the theatre art with earnest ardour. There has appeared a new, intrepid and viable theatre festival for Europe. Latvia has been given a considerable energy vaccine. And Krilovs and Tjarve will be the first to say what could have been done better.

The proof of the importance of *Homo Novus* were the visits to Riga paid by a couple of individuals although not connected with *the Bank of New York!* These visitors were the directors of the most famous theatre festivals in Europe. Their participation was a promising opportunity for the performances to enter the “circle” of the foreign festivals. The Avignon and London festivals, for instance, many a time have turned the artists into stars.

As to *Homo Novus*, it rather tried to provoke than prove. It offered several experimental performances praised in the countries of their origin. The ones I saw did not deserve the praise given. The Finnish improvisations demonstrated an approach not a product, the Welsh Volcano seemed primitive, and attracted only with its free use of the text and the stage design. But both of the performances received unfeigned delight of the audience. It showed the thirst for new approaches, for anything that breaks the stereotypes.

I was not particularly delighted by these experiments, nevertheless, I was captivated by the perfectly done *The Way of the Serpent* presented by the Estonian Drama Theatre.

But the greatest experiment of all had no “real” audience because the audience were the participants themselves. Maybe some people even did not realise how valuable were the seminars on the issues of the culture politics organised by the *New Riga Theatre* in co-operation with the *Intercult* from Sweden and the *New Theatre Institute*. Here the theatre people and the representatives from the Ministries of Culture from the Baltic States could exchange the views with the leading theatre experts from Europe. There was also a unique opportunity to break the stereotypes.

One very important factor united all the participants. All of them are struggling to create art in the conditions of “free market”.

Being aware of how much the Latvia state administration has gained from the foreign specialists and how much money is being spent for the improvement of the general culture at the working places on the way to the European Union, I can only congratulate this historically important experiment – to start solving the most problems of the Latvian theatre on the same level.

This question should not be addressed to the organisers of the festival.

**Valda Čakare** What did you mean by consumerist attitude of Latvian critics?

**Normunds Naumanis** I am also a critic, I am not excluding myself. Metaphorically speaking, it looks like this – I talk about some kind of values, but all the rest I do not treat as values, because they do not fit into my priority scrapbook. I even do not begin to try to understand why these performances are here. A critic is not an ordinary spectator. The critic works in order to understand and maybe to explain via mass media what exactly it is that we do not like, what is bothering us.

The experiment demonstrated the possibilities. Yet the possibilities cannot satisfy the needs. The essence of the experiment itself lies in repetition. That is the only way to the revelation, solution, the magic cure.

**Baņuta Rubess, Diena 05.11.99**

■ Never before, since the time when the idea of *Homo Novus* was generated has the input by the Latvian theatre been so obviously prevailing. Once more revising the program of *Homo Novus* one cannot help coming to envious thoughts – oh, if only it were possible to gather the Latvian contribution (12 performances in the main show of the festival) under one roof, this theatre definitely would be among the most powerful theatres in Europe by its creative purposefulness.

The last two seasons have marked the theatre as a serious cultural value. While we are waiting and asking for the new Latvian novel and poetry, while the achievements in the field of the classical music have not yet reached too widespread publicity and love of the public which it deserves, while we are still searching for new and recognised forces in the visual arts the new approach to the theatre direction has emerged and taken a stable place in our theatre – the imminent has happened in a natural way and without any unnecessary and bitter pain as befitting the tremendous Latvian affection for the theatre. The new direction has appeared not only in the sense of the personalities. But more in the sense of the theatre as differently understood metaphoricalness.

**Normunds Naumanis, Diena 21.10.99**

■ *Homo Novus '99* is quite a reason for joy – the joy for people who despite and not regarding the indifference of the state institutions are able to produce an international festival, the quality of which will hopefully rise with every coming festival and which will be able to host productions of better and better quality.

**Irbe Treile, LML 11.11.99.**

■ All you need is a positive starting point – coincidence of circumstances: for the right people to meet in the right place and to speak in the language they all understand ( by this I do not mean the English language). And the place of this kind was the festival *Homo Novus*. For the great number of the Western guests – theatre strategists the greatest, though logical discovery was... the Latvian theatre?

**Normunds Naumanis, Diena 04.11.99.**

THE APPLE SKEP OF THE LATVIAN THEATRE , DIENA 12.11.99.

■ In comparison with the previous two festivals this *Homo Novus* offered more good stage performances or at least worthy of discussion, this time not only among the local productions but also in the foreign programme – the epic Estonian performance *The Way of a Serpent* and poetical *Peleass et Melizande*, the captivatingly provocative Lithuanian *Heda Gabbler* and aggressively tendentious *Shopping and Fucking*, the Finnish subtly orchestrated *Roach Voices* and the Russian *Beekeepers*.

**Valda Čakare**

■ In addition to “bravo!” for the indisputably culturally historic importance of the event and the declaration of total theatrocentrism for a week I venture to give the Top 5 of my preferences: 1.– *Idiot* (New Riga Theatre), 2.– *The Way of a Serpent* (Estonia), 3.– Lithuanian *Heda Gabbler*, 4.– Art presented by the theatre *Mūris* (Liepāja), 5.– *Piscanderdula* presented by the Czech puppet theatre actors. The conclusion is: let Latvian Theatre flourish and let the state officials finally recognise the importance of *Homo Novus* as a novel feature in the image of Latvia.

**Normunds Naumanis**

■ A festival is an event that provides another measure in the count of time – the experience. You may discuss the qualities that are existent or non-existent in every separate production but it is not possible to measure the scope of the joint idea just like the totality of the gained experience. It is simply desirable.

**Undīne Adamaite**

■ My lucky lot was – *The Way of a Serpent* by T. Lindgren, where I become ascertained how deep are the roots of the traditions of the national school of the Estonian theatre (Ird, Panso, Toming). How poetic is the scenic language, musicality, visuality of form through which the realistic national characters are revealed. The performance as nourishing as a loaf of rye bread.

**Lilija Dzene**

■ B. Tjarve, P. Krilovs and their team deserve immeasurable gratitude for bringing remarkable foreign performances to Riga, to our lives which are so much pressed for time ( the Lithuanian productions *Heda Gabbler*, *Shopping and Fucking* and Estonian *The Way of a Serpent*, *Peleass et Melisand* ). These performances as well as its general organisation show the undoubted progress made by the festival.

**Silvija Radzobe**

■ It is the only international theatre festival in Latvia. For many theatre people and the especially spectators, it is still the only opportunity to acquaint themselves with the foreign experience, to compare it with our local endeavours. Being the only one the festival promotes active interest. But first and foremost one has the feelings of gratitude and admiration of the small but consolidated team of organizers that have managed to carry out the tremendous work in order to open the window to the world once in two years. Secondly it also arouses great claims because every mediocre or bad performance is being emotionally experienced as a meeting that has been promised but has failed to happen.

This is not an avant-garde festival because the programme consists of quite regular productions as far as it the literary sources of the performances are concerned. Neither were the performances made by or meant for the young only. All this lets me to conclude that the organisers of the festival have wished to show us what kind of artistic mode of thinking will dominate in theatre in the future.

Having no doubt about the importance of this significant aim I still have to doubt the possibility of its fulfilment. Not only because some of the performances were distinct examples of the old theatre. But is it even physically possible for the organisers of the festival to watch as many foreign performances as to be able to make distinct conclusions which of them belong to the *new* theatre? And is it possible for our festival, with the restricted financial resources it has, to buy the performances that represent the contemporary theatre and that have been accepted by other international festivals? Is it possible for anyone at all to define what the term *new* means in theatre? And eventually a question on almost meta-physical level – is there anything possible in the contemporary theatre that may be absolutely new? None of the performances even the most convincing ones offered anything technically or poetically completely unprecedented.

Nevertheless, I am about to contradict my own words – thematically there was something new (at least in the context of the Latvian theatre, here I am deliberately leaving out the influences of the foreign cinema that are also possible to be gained here in Latvia), it was provided by the young Lithuanian star in the theatre direction – Oskaras Korshunovas who had brought *Shopping and Fucking* by M. Ravenhill – the playwright of the new English generation. Both homosexual and heterosexual contacts are being imitated in traditional and unconventional ways on the stage. The performance is a synthesis of the black humour and painful dramatic effects. In my opinion too conceited and jeering intonation overtakes Korshunovas's production not enabling to reveal the tragicism encoded in the play thus turning the theme of the play into an aim in itself. Because the real drama is that the young bodies stripping themselves physically and intimately converging with the other person do not become closer, on the contrary they grow apart becoming more lonely.

The Estonian director Lembit Petersen's stage version of *Peleass et Melisande* by M. Maeterlink was also something previously unseen in Latvia – in my opinion the most beautiful production at the festival. It is hardly of any importance to mention the fact that the aesthetics of the performance was not new – on the contrary – it was even very old – more than a hundred years. The director Petersen had precisely restored the aesthetics of the symbolist theatre that was basically created by Maeterlink himself and whose principles were implemented for the first time in staging of *Peleass et Melisande* by the director Liniee Po in Paris, 1893. Unrealistic make-up and wigs, stylised movements, the conceptual contrast of light and darkness, the dominance of the voice of the actors over the conceptual element helped in creating an exceedingly sad and tender world. It is hard to express the excitement that I experienced watching this poem of fragile beauty and doom that gives a contrast to the feeling of strength and ecstasy that in prevails the everyday reality.

Apart from consistently performed yet different aesthetic language *Peleass et Melisande* and the second best festival performance *The Way of a Serpent* have similar perception of the world. The characters of Lindgren's story also appear on the stage primarily not as individualised personalities but as greatly depersonalized beings. Expressing the drama of the doom of human destiny and immeasurable abandon to this doom creates almost a sense of unworldliness. If it is not possible to rule your destiny you can still stand side by side with it preserving your self respect. Of course, this is a quality characteristic of a myth and it appears so topical to the contemporary person also in today's Latvia. Through a few beautiful and witty scenic metaphors on the stage (the sheets, dance and others) the director expresses the slavish – sexual dependence of a 19th century Swedish peasant family on their landlord. Despite this sin of violence that domi-



nates over the life of the family – life breeds, is dispersed and perishes just as senselessly. The grandfather speaks of Melisande: “She was born without a reason. And that is why she will die for no reason.” The same is happening with the Swedish peasants in *The Way of a Serpent*. And what is happening with us?

Apart from thought-provoking and undeniably beautiful performances (in addition to those three already mentioned I should name *The Roach Voices* created by a group of Finnish actresses and Lithuanian *Heda Gabbler* staged by G. Varnas) there were several performances that in my opinion came to dramatic conflict with the leading creative tendency of the festival and even endangered it. For instance, *The Town that Went Mad* presented by the Welsh theatre *Volcano* and Pinter's *The Caretaker* interpreted by *Na Liteinom* – a theatre from St. Petersburg turned to be a tasty morsel of self-content philistines of our theatre, of course if there are any. Because the Welsh demonstrated the ideas about the avant-garde theatre characteristic of provincial underground of the 60s.

**Silvija Radzobe, NRA 01.11.99.**

■ *The Way of a Serpent* is a profound work: a good story (Lindgren's novel was described as brilliant, a masterpiece of neo-provincialism and magic realism), consolidated ensemble, simple but precise theatrical visuality devoid of everything unnecessary, expressively performed characters portraying alienated or estranged reality. Besides, the greater part of the actors were young! The process of growing old was played out so convincingly and unobtrusively that it resembled a sorrowful game: for example how is it possible to show the old age drama of a beautiful woman? With teeth falling out, change of the manner of speaking and all that is expressed in the temperate, restrained even modest yet profound Estonian temper.

...The acting space of the performance is filled with strange, lyrical harshness. That is because the director never treats his “people from the performance” as a self-righteous judge. There are no villains and no crystal-clear angels. We are watching human beings faced with their naked life. They do not express their love in words. None of them leave any trace – just like the serpents on the cliffs. Instead, the trace – as the sound of the violin and harmonica – is all that is left when you cannot count on the strength of the sun, God and your own.

**Normunds Naumanis, Diena 28.10.99.**

■ The Finnish women's performance – *The Roach Voices* were welcomed with warm applause. It was the first day of the festival, the cultured “new audience” eager to get impressions and still not tired of gaining them were beaming with interest.

The Finnish *Roach Voices* lacked the most important thing – strength to get over the depressing sense of **un-necessity** of what was happening on the stage. This performance might have lasted for 1h10min (as it did on Monday) or just as well for fifteen minutes or round the clock. It had neither an end nor beginning, neither good or bad intentions (of course, I am aware that there are a lot of arguments to prove the opposite – for instance, one of them and the most persuasive one: after all these five women were demonstrating to us the never-ending flux of time.) But in fact there was no sense in *The Roach Voices*. Maybe it was a musical poem of Dada? But please do not try to squeeze the contents of *Venus Universum* into the paradigms and discourse of *The Roach Voices*. It was a bit provincial avant-garde art coming late for this time and space. Nothing more. And – nothing less, too. However, it is quite possible that the five artists who did not lack the sense of humour were simply annoying the erudite

public of the festival with their little audio jokes.

**Normunds Naumanis, Diena 26.10.99.**

■ *The Way of a Serpent* is perfect in all its expressions: an intelligent director, actors – neither following any routines nor making use of any stock-phrases, no insincere intonations.

**Gunārs Treimanis, Rīgas Balss 27.10.99**

■ Both performances of *Shopping and Fucking* in Riga became the highlight of Homo Novus this Saturday at least in one aspect – there was no place for a pin to drop in the small hall of *Daile Theatre*.

A chasm opens up between Ravenhill's harshly cynical play and Korshuovas's staging, the undistanced psychophysiological manifestations of the participants of this performance. Because...Ravenhill's play is a comedy!

It is obvious that the director has not been able to turn a criminal fact from life into a shocking fact of art, no matter how hard the O.K. defenders would try to oppose with the arguments of the contemporaneity, topicality, uniqueness of this performance. Still there was something – the young actors were truly more than good – both on the professional level and because of sheer daring – I can imagine what it means to play a homosexual openly in Catholic Lithuania, besides performing that with enthusiasm and ardour. And I have no idea who of our young actors could do that without showing hypocritical or genuine feeling of disgust and other cheap aping. The actors were truly splendid. All of them.

**Normunds Naumanis, Diena 01.10.99.**

■ It is hard, however, to classify *The Town that Went Mad* as a serious and remaining artistic value. It remained more of a course project of the performing art students.

I wish to hope that the applause given by the new audience was rather an expression of delight and relief for the opportunity to rid themselves of the inferiority complex: we know how to do this and we can do it! I would tell more – we can do it better!

**Normunds Naumanis, Diena 26.10.99.**

■ Yes – “*The Way of a Serpent*” by Preet Pedajas (Estonian Drama theatre), *Peleass et Melizande* by Lembit Petersen (*Theatrum*, Tallinn), Pishanderdula by F. Vitek and V. Richarov (*Arck theatre*, Prague) could be ranked among the rewarded productions. The rest of the performances are traditional productions. Some of them were even annoying, for instance *The Beekeepers* presented by the association *The Ship of Fools*, where I did not manage to grasp “the associatively florid scenes” (as it was declared in the preview advertisement, except the cooking of a rat in a pot is not considered an original association).

Long live the Festival!

Although without a promise of shock, shattering of nerves, outburst of anger. Everyone will go on with their work. I am delighted that the Latvian theatres excelled with their contribution: *Idiot*, *Vision Express*, *Fernando Crapp's Letters to Julia and Art*.

Thanks to the consolidated, small team for the work that has been done!

**Gunārs Treimanis, Rīgas Balss 01.11.99.**

■ *The Caretaker* by Butusov turned into an event, although there was nothing avant-garde about it.

**Harijs Gailītis LML 04.11.99.**

■ I like the performance *Beekeepers* by Nikolay Roschin because I understand – he is my contemporary. He lives here and now. Being a true artist, he has this inner understanding.

Beekeepers is a good performance, banally so, it is equally accessible to those who mistake Bosh for Bosch and those who have not seen *Chapayev*. It has purely theatrical drive: you are carried away by pure play of theatrical textures – snow falling and heavy boots, still wings and a ship, sailing solid land, abstract masks and dramatic make-up. The actors have been given the same exquisite play of balances: a farce with unexpected elements in combination with cleverly presented psychological details.

**Aleksey Dubinski**

■ As regards *Caretaker*, it is possible to talk about new approach to drama in the theatre of absurd. The performance has a strong, ironclad form and it was wonderfully acted. Harold Pinter seems to be much more sarcastic today than thirty years ago.

The beautiful statue of Buddha is mercilessly smashed into pieces and is replaced by the unshaven tramp. This homeless guy, Davis is a wonderful achievement by actor Semjon Furman.

**Harijs Gailītis**, *Respublika*, 02.11.99.

The festival proved that the relationship in arts between the word and actions seems to be quite optimistic, at least each of the performances offered clearly considered models of the causal relations between the physical models of expressing thoughts – words. The real twilight zone where some of the creators of the performances seemed to be trying to find their whereabouts, sometimes finding them, sometimes completely losing any sense, was their visuality.

Out of this year's offers Estonian Studio *Theatrum* has most radically reformed the old vision, they, as the historians claim, in the performance *Pelleas and Melisande* have restored Maeterlinck's aesthetic principles of. Within the high quality set-up, small theatre space, the actors made this archaic drama transparent and understandable. Apart from the so-called "spark of inspiration", which is impossible to use as an argument during discussions, this impression was ensured by at least two more aspects – polite manners or self-respect, which, as it turns out, is not an obstacle to the self-expression of a civilised person, and precision, inspired by the surrounding technological reality, both in objects and details.

The Lithuanians Ben Šarkas and Oskaras Korshunovas have real counterculture background, but they provoked very strong reaction during the festival, because, metaphorically speaking, *underground* is conceived in love, but publicly presents itself as a lady of loose manners. Ben Šarkas played with different objects, showing real physical violence, as if showing a study performance. But Oskaras Korshunovas turned from an idol into a whipping boy. With the same art as two years ago. The only problem was that M. Ravenhill, representative of "new writing", in his *Shopping & Fucking* shows the life of declassé types. Korshunovas, with his conviction of an old punk that life as such is "shit", has produced psychological, realistic performance of the play, and has done it very well, only has overdone with pathos. Of course, theatre will always be a place for real or imaginary psychophysiological happenings, at least for the reason that no other form of art is offering it.

By the way, Regnārs Vaivars has produced a comedy with lyrical pathos, very much in the same style, which is liked by everyone (*The Eldest Son*). The local intrigue hides in the fact that this production is a conscious curtsy to the traditions by the former avant-garde director, or, to put it more precisely, director with a fantastic imagination.

The best known Lithuanian production *Heda Gabbler* (director G.Varnas) is a piece worth reflecting on, about the war between human nature and morality. Even though Hedda is

obviously a young man's ideal, "dreamlike image", constructed by an aestheticist, for which the brilliant actress J.Onaityte has been used as a medium. Behind the scenes talented and diligent Viesturs Kairišs has been mentioned as the possible Latvian export product. He together with painter Ieva Jurjāne show generally widely accepted models of the contradictory human existence, realistic play assembled together with significant visions. Kairišs field of activities presently could be the attempts to find a balance between the amount of information to be communicated with feasible, organic actions on the stage. Exquisite contingencies argue with sheer coincidences in Jurjāne's visual language.

Alvis Hermanis apparently is no longer as eager as Kairišs to create a performance that would be ideal according to all criteria, in *Homo Novus* he was represented with a perfect, highly personal audio project – *XX century. Pojezd Prizrak. Vision express*.

For fellow contemporaries more important than theatre export could be another aim of the festival – the call to change the old "agreement" between theatre and audience what to show and how to understand it. "Let theatre help people understand how they are spending their time" (P.Krilovs). So that theatre would address also "unrestricted" persons, the way rock music, cinema, all kinds of literature and design do. Maybe theatre should give up its imaginary monopoly on spiritual enlightenment, and maybe the problem of the audience is not lack of information (in other words – stupidity), but oversaturation with information that theatre people are not accustomed to dealing with.

**Vilnis Vējš**, *Studija 4/99*

■ I feel grateful for *The Way of a Serpent* and *Pishkanderdula*. For the awareness that everything is the same it used to be. That first of all works of art are created, and only after that tendencies are defined. That the first to commission is inspiration, and only after that – criteria, considerations about who wants to see what. That the dominant tendency is the absence of a dominant tendency. *Homo Novus* guests's square (the graphic sign of the repertoire) shows and embraces strikingly contradictory phenomena. Of course, I have to add something. All colours, except for tragedy. There is no tragedy. Tragedy has been cancelled. This unites all the performances. Many wise people have thought about this theme. I can only add, only suggest I.Ilyin's version: the transformation of a dialogue with chaos into a dialogue with chaos cancels tragedy and also – acceptance of chaos as a norm of life, not a frightening abyss, as natural environment, not source of suffering and pain. There is no more fear from chaos. Even more – we have become so used to chaos as our natural environment, that it seems – quite soon it will become again possible to start studies of the eternal problem *beauty=goodness*. It is possible to tell about harmony in the language of chaos. It might sound very abstract, but this is the way I see *Homo Novus* aesthetic development. It is impossible to prove it with concrete examples. It is rather an intuitive forecasts, inspired by the festival. Maybe just a fruit of my imagination. My moment of joy and discovery during this festival. Something old, distant and true in the world of *Pishkanderdula*. But not because puppet theatre is known already since the 14th century. I remembered that director Ariana Mnushkina in her rather brief preface to the history of French theatre dedicated a whole paragraph to the theatre of small lumps, made from bread. It should not be forgotten. Maybe we are talking about remembering... Clarity and serenity of vision and expression. The most philosophical and innocent of all the festival performances.

*Pishkaderdula* in very young souls creates a whole series of

words, questions. Why, for what reason, from where, where to, what is it, and again – what about, why?

*Roach Voices*. American avant-garde music group *Big City Orchestra* can be recalled, it is collecting noises and sounds. For example, coffee beans on a tray, under which signals of special frequency are transmitted. Complicated. But with the opposite goal. The innocence of sounds. Of course, during *Roach Voices* Meredith Monk, the great experimenter with voice, also comes to memory. Something very healthy in this performance. Freedom and vitality. This is the way I do it, watch me. Without protocol, without etiquette. In this age with so much prudishness, snobbishness, affected elegance. The actresses in their primitiveness rudely and simultaneously elegantly ask if all those nice people indeed converse all the time. Very purposefully do extremely purposeless and absurd things. A fragment from the culture of fools. They cannot go to visit the King, unless, of course, it is the King Ibi. It is possible to note the paradoxical overtones, but also to perceive this as exultation of the new nonsense wisdom. *Hedda Gabbler*. Artistically well thought-over mono show with Jūrate Onaityte s Hedda in the centre. Thus the otherness of Hedda is played out in music before the performance itself. Maybe that is why other heroes seem to be a bit schematic and caricatured. Until you understand that this is the principle. The form of the performance turns into a principal and meaningful source of images.

Fast, severe, expressive. The texture of the production is using rather show-business passions than nuances and details. The director is offering a very risky situation, and than justifies it admirably. The play is not aged in order to disclose the theme. The theme itself is staged.

*The Way of a Serpent*. The perfect performance. A production with a universe of its own. Different combinations could be found for definition of the genre. Poetic ballad or lyric saga, magic realism, everyday magic. Whatever we find, the performance will roll away into the world like the newborn girls.

*Late Coming Bones*. I perceived the inclusion of this performance into the festival programme as a gesture of humanitarian solidarity. The performance puts a theoretical question – how to talk about issues of nationalism and

patriotism, so that the artistic expression would not become a prisoner of theatre, would not turn into a manifestation for people having one national identity.

Undine Adamaitīte, *Māksla+* 4 /99

■ Why was I touched and moved by Estonian *Pelleas and Melisande* and Czech *Pishanderdula*. Even though I saw these two performances on two consecutive nights they have left one common impression upon me.

Of course, also because of the nature of puppets.

Though most probably the Czech artists wanted to show that puppets are made alive by each smallest trifle: a touch, a beam of light, even accidental fall. These few hours of laughter and joy were very exhausting. As any concentrated product theatre in pure form is not meant for daily consumption. It seems that the goal of Estonian actors can be also defined in very simple words: to play *Pelleas and Melisande* the way it would have been done in the times of Maurice Maeterlink. With the possibilities recently found by Adolf Apias – the possible use of electricity, contrasts of light and darkness, shadow plays. With the torturing idea of Gordon Craig – if only the fanciful, neurasthenic actor were a puppet – he could do everything the director wanted, without pestering others with all his emotions and physical imperfections. The Estonian actors realised this theoretical dream perfectly. Golo and Melisande perfectly fit into the story of the performance which I, as a spectator, read in the language of the performance. Maeterlink's heroes differed from Czech puppets with their burning eyes, framed in black, and that the people sitting in the hall were more similar to the puppets, not to the puppet master.

*Shopping & Fucking*. If the aim of the director was to shock, then he never reached it – life throws at us hotter potatoes. Daring has happened – apparently for Lithuanian mentality this has been an act of very serious daring – but also went unappreciated in Lithuanian Catholic society. The small red-headed actress (during the morning show) played brilliantly – no comments. But for me personally this performance was beyond the realm where art is perceived, and it left me, if I can say so, sincerely indifferent.

Edīte Tišheizere, *Māksla+*, 4 /99

## Homo Novus '99 CONCLUSIONS

- **performances that earned the highest critical acclaim** – the performance of the independent studio theatre Teatrum / Estonia *Pelleas and Melisande*; Eesti Drama Theatre performance *The Way of a Serpent* (director Priit Pedajas)
- **culture policy event** – performance of Albania Drama Theatre *Late Coming Bones* at the Latvian National Opera
- **performance – discovery** – the performance of the independent studio theatre Teatrum / Estonia *Pelleas and Melisande*
- **audience favourites** – *Shopping & Fucking* (director Oskaras Korshunovas/ Lithuania), *Caretaker* (director Yuri Butusov/ Russia, performance *The Town That Went Mad* of the Volcano Theatre, Britain).
- **surprise** – the Czech performance *Pishkanderdula*
- **underground favourite** – performances of the Lithuanian director Ben Šarka *Kokakola* and *Carefree*
- **the most unusual event** – Jam Session at studio theatre *Skatuve*

### The results of the public opinion poll

carried out by the 2nd year master programme students of the Latvian Culture Academy, Management department:

- the audience of the festival predominately consisted of the usual theatre audience, the majority of them go to New Riga Theatre productions;
- the desirable – optimal ticket price – 2 – 3 Lats, the audience would like to use the possibility of advance ticket booking;.
- 80% of the audience are inhabitants of Rīga, the majority younger than 28 years;
- the audience received information about festival events from ads in the newspapers, from outdoor media, from friends, reviews in the press (50% – newspaper *Diena*, 15% – magazine *Rīgas laiks*, 8% – magazine *Māksla+*), ads in the LNT (analysing TV and radio ads, LNT ads correspondingly influenced 37% of the audience),
- reactions of the audience show that it would be advisable to stage performances at unusual venues.

# INDEPENDENT THEATRES IN LATVIA

Currently the number of independent theatres working in Latvia is approximately ten, even though in Europe there are tens and hundreds of them, their contribution to theatrical life is very essential, they, existing alongside institutional theatres, prove that with a small company and well planned management they can successfully implement state culture policy. Theatres of this kind are indispensable in creating diversity in theatrical life. In Latvia those professional theatres that do not receive subsidies from state budget are called independent theatres. Thus indicating the dependency of others.

Different terms are used in Europe; the most often used are - alternative, experimental, free stage, private theatres.

Collecting this information it was sometimes difficult to decide what constitutes and what does not constitute professional, independent theatre. As the main criteria the professional level of directing and acting were chosen.

Within the national culture policy independent theatres up till now have not been "legitimised". They go on with their private lives, their private problems "undefined", even though sometimes they are very successfully educators, travelling to schools in rural areas, while at the Centre Decentralisation is only being discussed.

Will and how strictly state theatres will be separated from independent theatres, proceeding from the historically established different legal statuses (state theatre), without analysing artistic achievements and economic efficiency. Is there a need for independent theatres and what they should be like? Are independent theatres viable under conditions of small country (and - small market)? What are the financial possibilities and strategies the independent theatres should choose in order to survive? What was the reason why young directors easily adapted to large, state theatre? Why

"Unbearable Artel" theatre, formed by at that time young and "unbearable" directors - Viesturs Kairišs, Gatis Šmits and Dž.Dž. Džilindžers did not finally emerge as an alternative theatre model and did not establish itself organisationally? These questions are the main reason why this collection of legal, administrative, financial information about independent, professional theatres in Latvia is presented here.

**Baiba Tjarve**

(director, the New Theatre Institute of Latvia)

## Theatre for Children and Young people

Address: 96 Brīvības, Rīga, LV-1001  
 Telephone: + 371 9491962  
 Contact person: Uldis Tomsons (director)  
 Legal status: non-governmental organisation  
 Special characteristics: performances for children and young people  
 Founded: 1992  
 Most important/ recent productions:

"To all Fairy Tale Kings", director D. Romanoviča V. Haufs "Dwarf Long-Nose", director V. Pavlovskis, A. Volkov "The Magician of the Emerald City", director S. Rozhov (Moscow)

## Free Actors' Society

Address: Miķeļa 1-21, Rīga, LV-1010  
 Telephone: +371 7324987  
 E-mail: koljunka@yahoo.com  
 Contact person: Semyon Losev (chairperson, director)  
 Legal status: Non-governmental organisation  
 Special characteristics: The aim of the society is to liberate creative potential of actors and to raise their professional level.

Forms of activities: production of performances, popularisation of theatre art among young people, creative workshops, participation in festivals, sharing of artistic experience.

Founded: 1997

Most important/ recent productions:

Shalom-Aleihem "Boy Motel", director S. Losevs, "Edith Piaf", dramatised for the stage and directed by S. Losevs, "The Life of Pushkin", written and directed by S. Losevs

## Travelling puppet theatre "The House of Puppets"

Address: Rāvas 5, Liepāja, LV-4311  
 Telephone: + 371 3432602, + 371 9514855  
 Fax: + 371 3480242  
 Contact person: Pēteris Trups (managing director)  
 Legal status: Limited company  
 Special characteristics: puppet shows  
 Founded: 13.10.1994  
 Most important/ recent productions:

"Pinocchio", directed by P. Trups, A. Lieldidža, N. Nosovs "Nezinītis", director P. Trups, "Once upon a time...", director P. Trups

## Independent theatre "Kabata"

Address: Peldu 19, Rīga, LV-1050  
 Telephone: + 371 7223334, + 371 9509221  
 Contact person: Indulis Smiltēns (managing director)  
 Legal status: Limited company  
 Special characteristics: Offers possibilities to show their performances to representatives of various trends, a place for experiments. Until 1993 - permanent company, at present the theatre space is used for performances by the creative group "Kabata", Russian Youth Theatre, Hermanis Paukšs Academic Theatre, Theatre of Movement and Improvisation, Children's group.  
 Founded: 1987  
 Most important / recent productions:

Antoine de Saint-Exupery "Little Prince", director D. Balčus, "Henry VIII and his Six Wives", director G. Vērenieks

## Russian Youth Theatre

Address: Peldu 26/28, room 304, Rīga LV-1050 (office)  
 Performances at: independent theatre "Kabata", Peldu 19  
 Telephone: + 371 7212064  
 Fax: + 371 7 212064  
 Contact person: Oleg Shkatov (director general)  
 Legal status: Limited company  
 Special characteristics: Russian language performances for children and young people  
 Founded: 1995

## "Māra's Theatre"

Address: Blaumaņa 12-46, Rīga, LV-1011  
 Telephone: +371 9277355  
 Fax: + 371 7 283814  
 Contact person: Nikolajs Ērglis (director)  
 Legal status: Non-governmental organisation  
 Special characteristics: Non-commercial theatre, producing performances of spiritual character and is searching for new language of theatre  
 Founded: 1999 (functioning since 1998)

Most important / recent productions: "The Book of Ruth", director M. Ķimele, Shakespeare's sonnets "Shakespeare Loves Me", director M. Ķimele

#### "Mūris"

Address: Bīriņu 32, Liepāja, LV-3401  
Telephone: + 371 3480202  
Fax: + 371 3480202  
E-mail: muris@cs.lpu.lv  
muris.sia@apollo.lv

Contact person: Mārtiņš Vilsons (managing director)  
Legal status: Non-profit limited company  
Special characteristics: Performances for young people and teenagers. Performances that are more than just entertainment, for those who like to think.

Founded: 1996

Most important/ recent productions:  
A. Šaks "Mirrors of Imaginations", director M. Vilsons, J. Reza "Art", director L. Gundars

#### Rīga Small Theatre

Address: Stabu 18, Rīga LV-1011  
Telephone: +371 7377749, + 371 9145004  
Fax: + 371 7377749  
E-mail: dd@parks.lv  
Contact person: Ģirts Sils (managing director)  
Legal status: private enterprise "Dvēseļu dejas" ("Dances of Souls")

Special characteristics: hygiene of souls

Founded: 1997 (opened on 17.10.1999)

Most important / recent productions:  
N. Ptushkina "Little sheep", director Ģ. Sils,

#### Rīga Chamber Theatre

Address: Čaka 30, Rīga LV-1011  
Telephone: + 371 7281552  
Contact person: Žanis Priekulis (managing director, director)  
Legal status: Limited company

Special characteristics: Clear chamber style. The basis of the repertoire is Latvian and world classics, as well as plays by contemporary playwrights that affirm eternal ideals and values.

Founded: Professional status granted in 1991 (acting since 1977)

Most important/ recent productions:  
F. Schiller "Love and Deceit", director Ž. Priekulis. O. Wilde "Salome", director Ž. Priekulis, Hugo "Notre Dame of Paris", director Ž. Priekulis, V. Kārklīš "New Blood", director Ž. Priekulis

#### "Skatuve" (Stage)

Address: Maskavas 108/111, Rīga LV-1003  
Telephone: + 371 7222281  
Contact person: Anna Eižvertiņa (artistic director)  
Legal status: Non-profit limited company  
Special characteristics: produces plays by Latvian and foreign authors, previously not produced in Latvia, also serves as "a launching pad" for new directors and actors.

Founded: 1991

Most important/ recent productions:  
O. Muhina "Tanya, Tanya", director Z. Kreicberga, Shakespeare "Midsummer's Night Dream", director A. Eižvertiņa, K. Blixen "Dreamers", director D. Lūriņa

The legal status of the majority of independent professional theatres is **limited company** (Travelling Puppet Theatre "House of Puppets", "Kabata", Russian Youth Theatre, Rīga Chamber Theatre), which is generally more suited to profit earning organisations. Four theatres (Theatre for Children and Young People, Māra's

Theatre, Free Actors' Society) are **non-governmental organisations**, two are **non-profit limited companies** ("Skatuve", "Mūris") and one theatre (Rīga Small Theatre) is **private enterprise**.

Analyses of the statistics of the last two years shows that independent theatres produce on average two to three **new productions** per season. "Skatuve" can be singled out in this respect, in 1999 it produced four new plays. It can be explained by the fact that the students of the Academy of Culture produce their graduation works at this theatre, and the artistic association "The Fourth Searchlight" is also using this venue.

For "Mūris" and Travelling Puppet Theatre the number of new productions is smaller, in 1998 and 1999 they have had only one new production each, but Travelling Puppet Theatre has had the largest number of performances per year – 430 - 450 performances annually.

**The number of annual performances** can differ greatly. It is possible to single out several groups:

10 – 20 performances annually – Māra's Theatre, Rīga Small Theatre, Free Actors' Society

40 – 70 performances annually – "Skatuve", "Mūris"

80 performances annually – Rīga Chamber Theatre  
100 – 150 performances annually – Theatre for Children and Young People, "Kabata"

430 – 450 performances annually – Travelling Puppet Theatre  
The majority of independent theatres are renting a **permanent stage** of their own permanently. These are theatres like "Skatuve" (number of seats – 180), "Mūris" (80-100), Rīga Chamber Theatre (100), Rīga Small Theatre (54-70). "Kabata" after lots of effort managed to privatize their venue (90), where Russian Youth Theatre is also producing its performances. As can be guessed from the name, Travelling Puppet Theatre is looking for and finding its own audience and is the only theatre whose all performances are guest performances. And yet in 2000 a joint project with the municipality of Liepāja starts "House of Dolls" – in order to set up a permanent stage in Liepāja. Māra's Theatre up to now has played all its performances at festivals and as guest performances, permanently they rent only space for rehearsals. At present the future fate of Theatre of Children and Young People is not clear, previously they were renting venue at former Theatre of Musical Comedy, Brīvības 96.

A very typical feature of independent theatres is the great **number of tour performances**. Māra's Theatre has performed only at festivals and on tours (In 1998 10 performances, in 1996 out of 16 performances 10 were played in Australia.) "Mūris" approximately half of its performances plays while touring schools and houses of culture ( in 1998 out of 51 performances 30 were guest performances, in 1999 out of 69 performances 32 were guest performances). "Kabata" has given as many guest performances – approximately 40 out of 100 (in 1998) and 150 (1999) annually. The exception is Rīga Chamber Theatre that works only on the stage of its own, as well as Rīga Small Theatre, which maybe has not yet managed to experience a tour (opened on 17.10.1999). Comparing **audience numbers annually**, independent theatres can be subdivided into several groups. To a large extent audience numbers are determined by the number of seats in the hall.

- Theatres with small audience: Rīga Small Theatre (500 spectators annually), Māra's Theatre, Free Actors' Society (1500)
- Theatres with medium size audience: Russian Youth Theatre (4200), "Kabata" (6300), Rīga Chamber Theatre (6320), "Mūris" (7200), "Skatuve"

- Theatres with large audience: Theatre of Children and Young People (20 000), Travelling Puppet Theatre (45000).  
The number of **permanent employees** is small: from one to three people, usually – accountant, administrator and director, but very often the tasks are not strictly divided, the same persons are actors and also administrators and technical staff. The actors generally are employed for specific projects for a specific period of time (Rīga Small Theatre, Māra's Theatre, "Mūris"). The biggest troupes are employed by Rīga Chamber Theatre (32), "Skatuve" (10 – 12), Theatre for Children and Young People (15). Rīga Chamber Theatre, partly also Theatre for Children and Young People, Travelling Puppet Theatre have permanent troupes

#### The main sources of income

1) Box office revenue, for four theatres this constitutes more than a

half of the income (Theatre for Children and Young People, Travelling Puppet Tatre, Russian Youth Theatre, Free Actors' Society).

2) Significant part of the income is constituted by foundation grants (Māra's Theatre – 50%, Skatuve – 70%). Also for other theatres 20 – 25% of income are allocations by different foundations (Theatre of Children and Young People, *Mūris*, Rīga Small Theatre). Travelling Puppet Theatre, "*Kabata*", Russian Youth Theatre, Free Actors' Society have received support for realization of two to three projects.

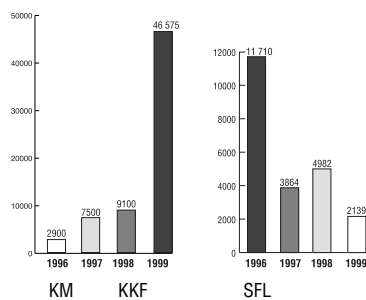
3) Sponsors. 50 – 65% of the income comes from sponsors for Māra's Theatre and Rīga Chamber Theatre. Often acquaintances and relatives of the theatre staff turn into sponsors and patrons of the theaters.

4) As an important source of additional income should be mentioned: café ("*Mūris*" – 55%), music club ("*Kabata*" – 50%). During the period of 1995-1999 it was possible to receive support from Soros Foundation-Latvia (SFL), starting with 1998 - Culture Capital Foundation (KKF). The Foundation for Creative Work and Culture Foundation, having other priorities, have not given any support. Independent theatres have also received support from the Ministry of Culture project competition (1996 – 1997).

#### 1996

**SFL:** Independent theatres received 11710 Lats. 5 productions of the theatre "Skatuve", 1 of "Mūris and 6 productions of Unbearable Theatre Artel received support. The total budget of Arts and Culture programme was approximately 301961 lats.

Allocations to independent theaters 1996 – 1999



SFL – Soros Foundation – Latvia  
KM – Ministry of Culture, Culture project competition  
KKF – Culture Capital Foundation

**The Ministry of Culture** from the project competition budget allocated 2900 Lats to the theatre "Mūris" and Unbearable Theatre Artel.

#### 1997

**SFL:** Allocations to independent theaters – 3864 Lats. Supported were 2 "Skatuve" projects and 2 productions of Unbearable Artel Productions, as well as participation of "Māra's Theatre" at theatre festival in Morocco. Total Arts and Culture budget approximately 289685 Lats.

**MK:** at the culture project competition grant given to the theatre "Skatuve" and for the production of Gluck's opera "Orpheus and Eurydoce" in Liepāja. Total allocated sum 2500 Lats.

Additional 5000 Lats from the special budget were allocated for the production of the graduation works of the young directors at the theatre "Skatuve".

#### 1998

**SFL:** 4982 Lats allocated for master classes of Marionette Theatre "Teenager – World – Theatre" in Liepāja. Total Arts and Culture budget was approximately 281494 Lats.

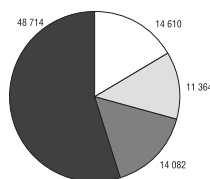
**KKF:** Two project competitions held, independent theatres were allocated 9100 lats (the total budget of the theatre branch – 88652 lats). Support granted to 3 projects of the theatre "Skatuve", 1 – Theatre for Children and Young People and 1 of Free Actors' Society.

#### 1999

**SFL:** 2139 Lats allocated, supporting 1 project by the theatre "Skatuve" and participation of Māra's Theatre at international festival in Klaipēda. Arts and Culture programme total budget – approximately 108750 Lats.

**KKF:** 46 575 Lats allocated to independent theatres (total budget of the theatre branch – 337471 lats), supporting 4 projects of theatre "Skatuve" 2 - theatre "Kabata", 2 Travelling Puppet Theater, 2 theatre "Mūris", 1 - Free Actors' Society, 1 - Māra's Theater and 2 - Rīga Small Theater.

Allocations to independent theaters in 1996 – 1999



1996: Ls 14610  
1997: Ls 11364  
1998: Ls 14082  
1999: Ls 48714

## The New Theatre institute of Latvia PROJECTS 2000 – 2002

The New Theatre Institute of Latvia is a theatre centre serving existing and emerging theatre professionals, their audience and focusing on international co-operation.

The NTI is a non-governmental organisation which encourages the development of independent theatre in Latvia with an aim to overcome the existing boundaries in theatre organisation, creation, distribution and perception.

NTI initiates, produces or collaborates in presenting and creating national and international work in performing arts, inviting high quality foreign productions or supporting laboratory type productions in the Baltic countries.

NTI serves as an umbrella for many innovative and independent projects in Latvia. There is a regular collaboration with the students of cultural management offering them internships and positions of project managers.

#### PROJECTS 2000 – 2002

##### 1) Information

- Creation of documentation and information centre.
- Regular dissemination of information on foreign theatre among Latvian theatre professionals.
- Regular information on Latvian theatre (web page, publications)

##### 2) International co-operation

- 2000: co-producing the international project *Hotel Europa* (Intercult (Sweden), *Wiener Festwochen* (Austria), Theater Formen Hannover (Germany), Festival d'Avignon (France), Bologna 2000 (Italy) etc.

- 2000: Showcase in Riga: inviting foreign producers to see and meet Latvian theatre professionals.

- 2000: co-producing the work of Latvian director V. Kairišs and Lithuanian director O. Korshunovas in the framework of THEOREM project (Festival d'Avignon)

- April 2000: guest performance of R. Wilson, co-production with the National Opera of Latvia

- September 14 – 21, 2001: The International Festival of Contemporary Theatre *Homo Novus*. Site specific theatre. Co-production with Miraclis Theatre (Lithuania).

- 2002: Showcase in Riga: inviting foreign producers to see and meet Latvian theatre professionals.

##### 3) Debate on cultural policy

- a series of events influencing the change of cultural policy in Latvia

##### 4) Training seminars

- Management seminar for general managers of theatres.

Partners: Theatre Managers' Association of the Netherlands. 2 year programme (3 weeks each year), started in November, 1999.

# The New Theatre Institute of Latvia

## PROJECTS 1999 – 2001

**Mission.** The New Theatre Institute of Latvia is a theatre centre serving existing and emerging theatre professionals, their audience and focusing on international co-operation.

The NTI is a non-governmental organisation which encourages the development of independent theatre in Latvia with an aim to overcome the existing boundaries in theatre organisation, creation, distribution and perception.

**Professional development.** NTI initiates seminars, lectures, workshops creating possibilities for advanced training that goes beyond current official education formats.

**Reflection.** NTI provokes public discussions and debates, as well as publications on key questions in performing arts and cultural policy.

**Networking.** NTI participates in the international networking, disseminating information on the Latvian theatre and serves as an international partner.

NTI furthers and participates in the regional networking, co-operation and information exchange.

**Presentation.** NTI initiates, produces or collaborates in presenting and creating national and international work in performing arts, inviting high quality foreign productions or supporting laboratory type productions in the Baltic countries.

**Target Audience.** The target audience of NTI is professionals in the fields of theatre, contemporary dance, opera (both individuals and organisations), cultural managers and art students.

There are regular projects targeted at a broad range of audiences, e.g. a biannual International Festival of Contemporary Theatre *Homo Novus*.

**Context.** NTI is the only organisation dealing with international projects on a regular basis in Latvia. The main task of NTI is to supply information on projects.

Besides NTI is a partner of the similar centres in Lithuania and Estonia, sometimes even representing Baltic performing arts in international collaborations.

**Partners.** Partners of NTI on a local level are International Theatre Institute – Latvia and the theatres of Latvia. Internationally – Information Centre of Cinema and Theatre (Lithuania), Contemporary Dance Centre (Lithuania), Estonian Stage Productions (Estonia), Production Centre Intercult (Sweden), many festivals and theatres in Europe.

NTI is a member of the network Informal European Theatre Meeting.

**Background.** The idea of the NTI arose around 1995 when several international projects were organised: the first the theatre festival *Homo Novus '95*, the International Master Workshop on Michail Chekhov '96, the international acting workshop "Baltic Seaside Drama '96". With the second of the festival *Homo Novus* in 1997 the development of the New Theatre Institute of Latvia started. With an aim to participate in international and regional networking and to carry out international projects, NTI was established in the fall of 1998 by 30 theatre professionals – directors, artists, set designers, scholars, managers.

The most important projects carried out in 1998 are public debate on independent theatres in Latvia, co-production of *Landscape X: euralien* (Stockholm, Intercult).

The idea behind the establishment of the NTI by young generation theatre professionals was quite pretentious: to set up of our *own system* that could later influence and change the *old system*.

### PROJECTS 1999

#### 1) Information

- Newsletter – distributed to 150 theatre professionals and students in Latvia. Every 3 months.
- Enlarging contact list in order to exchange information reg-

ularly with diverse festivals, organisations etc.

- Serving as a contact between possible partners: the organisation/ theatre/ director in Latvia and abroad.

- Creation of web site: <http://www.vip.lv/jti>

#### 2) International co-operation

- The International Festival of Contemporary Theatre "*Homo Novus*": October 25 – 31, 1999.

- Promotion of Latvian theatre abroad: inviting foreign producers to see and meet Latvian theatre professionals. Several Western European festival producers visited Riga on February 11 – 14, 1999. The goal: collaboration for Avignon Festival 2000.

- May 11: Guest performance of *Hamlet* by the outstanding Lithuanian theatre director E. Nekroshus

#### 3) Debate on cultural policy

- January: TV programme on independent theatres in the Baltic States. 4 parts (30 min. each).

- October: Seminar "The Baltic Theatre Policy Review" (in collaboration with the New Riga Theatre and *Intercult*, Sweden)

- December: meetings of international festival directors of Latvia

- October: Debate on the role of non-governmental organisations in culture

#### 4) Training seminars

- Management seminar for general managers of theatres. Partners: Theatre Managers' Association of the Netherlands. 2 year programme (1 week each year), started in November, 1999.

- Workshop for acting students lead by *Volcano*, a theatre group from Great Britain.

### PROJECTS 2000 – 2001

#### 1) Information

- Regular dissemination of information on foreign theatre among Latvian theatre professionals.

- Regular information on Latvian theatre (web page, newsletter *Jaunākas Ziņas*)

#### 2) International co-operation

- January, 2000: premiere of the performance *The Serpent*.

Production: New Theatre Institute of Latvia and New Riga Theatre; in co-production with Hebbel Theater (Germany), Festival d'Avignon (France), La Filature (France), THEOREM, Ambassade de France en Lettonie; with financial support of Culture Capital Foundation (Latvia)

- 2000: co-producing the international project *Hotel Europa* (Intercult (Sweden), Wiener Festwochen (Austria), Festival d'Avignon (France), Bologna 2000 (Italy) etc.

- May, 2000: festival *Homo Alibi* – experimental guest performances from Lithuania, Estonia, Russia

- September, 2000: Satellite Festival Baltic House in Riga in co-operation with St. Petersburg

- September 14 – 21, 2001: The International Festival of Contemporary Theatre *Homo Novus*. Site specific theatre. Co-production with Miraclis Theatre (Lithuania). Part of the programme of Riga – European Cultural Capital

#### 3) Debate on cultural policy. Publications

- April, 2000: Catalogue on *Homo Novus* Festival 99 (statistics, documentation of debates and discussion club)

- June, 2000: Baltic Theatre Policy Review II, Vilnius

- Fall, 2000: Baltic Theatre Policy Review III, Riga

- a series of other events and publications aiming to influence the change of cultural policy in Latvia and Baltic countries

#### 4) Training seminars

- Management seminar for general managers of theatres. Partners: Theatre Managers' Association of the Netherlands. 2 year programme (3 weeks each year), started in November, 1999.

HOMO NOVUS '99 SADARBĪBAS PARTNERI / IN CO-OPERATION WITH:

J A U N A I S R Ī G A S T E Ā T R I S

THE NEW RIGA THEATRE

Lāčplēša 25, kase: 7280765. <http://www.jrt.lv>  
direktors / general-manager: Alvis Hermanis



LATVIJAS NACIŅĀLĀ



OPERA

THE NATIONAL OPERA

Aspazijas bul. 3, kase: 7225803, 7228495.  
E-mail: <boxoffice@opera.lv>  
direktors / general-manager: Andrejs Žagars



INTERCULT



LATVIJAS DAILES TEĀTRIS

THE ART THEATRE

Brīvības 75, kase: 2279566  
direktors / general-manager: Bērtulis Pizičs

LATVIJAS  
NACIONĀLAIS  
TEĀTRIS

THE NATIONAL THEATRE OF LATVIA

A.Kronvalda bulv. 2, kase: 7322923  
direktors / general-manager: Māris Jaunozols



RUSSIAN DRAMA THEATRE OF RIGA

Kaļķu 16, kase: 7225395  
direktors / general-manager: Eduards Cehovals



INDEPENDENT THEATRE SKATUVE

Maskavas 108/110, kase: 7222281  
direktors / generalmanager: Anna Eizvertiņa



LATVIJAS  
SPORTA MUZEJS

LATVIAN SPORT'S MUSEUM

Alksnāja 7/9, tel.: 7211365  
direktors / general-manager: Dzintra Grundmane



INDEPENDENT THEATRE MŪRIS

Bāriņu 32, Liepāja. Tel.: 3480202, 9554349  
E-mail: [muris@cs.lpu.lv](mailto:muris@cs.lpu.lv)  
mākslinieciskais vadītājs / artistic director: Mārtiņš Vilsons

LIEPĀJAS TEĀTRIS

LIEPAJA DRAMA THEATRE

Teātra 4, Liepāja, tel.: 3426614  
direktore / general-manager: Maruta Pāvelsone

Izdevējs / Publisher: Latvijas Jaunā teātra institūts / The New Theatre Institute of Latvia

Redakcija / Edited by: Baiba Tjarve, Ilze Rudzīte, Pēteris Krilovs  
Tekstu atšifrējums / Transcript by: Ulrika Rupā, Zane Keiša-Kreicberga, Irbe Treile, Dainis Bērziņš

Māksliniece / Artist: Linda Lūse

Datorsalikums / Computer lay-out: Linda Lūse, Anda Austriņa

Tulki / Translators: Ingūna Beķere, Ieva Ozoliņa, Viktors Freibergs

Foto / Photographers: Gints Mālderis, Jānis Deināts ("Čūska")

Korektūra / Proof-reading: Ingūna Beķere, Asnate Baņģiere

Tipogrāfija / Printers: *Imanta*

Izdevums tapis ar Kultūrkapitāla fonda atbalstu / Published with the support of Culture Capital Jounation

Paldies:

Sadarbības partneri un atbalstītāji / Co-operation partners and supporters:

Jaunais Rīgas teātris, RLB, Māksla+ Diena Repro, Elva, viesnīca Latvija, Rīga Taxi

© Latvijas Jaunā teātra institūts