

Laikmetīgās mākslas spožums un posts

2010. gadā, veidojot savu pirmo iestudējumu Nacionālajā teātrī, Kirils Serebreņņikovs aktieru acīs ieguva tāda režisora statusu, ar kuru gribas un patīk kopā strādāt, jo aizrāva ne tikai viņa idejas un koncepcijas, bet arī profesionālais modus operandi mēģinājumos. Tāds stāvoklis parasti ir ļoti auglīga augsne radošam procesam, jo katrs lomas stādiņš – bez ierastā dalījuma svarīgā un mazāk svarīgā – tajā tiek ļoti rūpīgi audzēts un aktieri tiem atdod daudz vairāk enerģijas, fantāzijas un izdomas. Šāda sajūsmas pilna aizrautība aktieros bija sajūtama jau "Mirusajās dvēselēs", un arī jauniestudētajam "Voicekam" tā nav gājusi secen.

Noslēpumainās Georga Bīhnera lugas atvērtā struktūra un nepabeigtā teksta dramaturģiskās iespējas jau labu laiku vilina dažāda līmeņa režijas metrus pievērsties it kā vienkāršajam stāstam par Voiceka greizsirdīgo mīlestību un veidot savas, bieži visai oriģinālas skatuviskās versijas. Atcerēsimies kaut vai pie mums kādreiz skatīto Jozefa Nādža fantastiskas plastikas pilno kustību teātra "Theatre Jel" versiju (2000) vai Kristiana Smeda provokatīvā roka balādē pārvērsto "Voiceku" (2003). Katrs no šiem iestudējumiem izcēlās ne vien ar spilgtu un savdabīgu izteiksmes formu, bet arī ar režisoru mēģinājumiem radīt izrādes, kas liktu domāt par tā saucamajiem dzīves smagajiem jautājumiem.

Manipulācija ir viens no galvenajiem civilizācijas veidošanas mehānismiem, kas caurauž absolūti visus sabiedrības slāņus un katrā no tiem darbojas nedaudz atšķirīgā, bet attiecīgajam apziņas līmenim precīzi pielāgotā veidā. Lielākā cilvēces daļa par to pat nedomā, jo iespaidošanas un pakļaušanas metožu arsenāls laika gaitā ir tik tālu pilnveidots, ka neatstāj tikpat kā nekādas iespējas no tām izvairīties. Mēs visi tajā esam iesaistīti kā vienas ķēdes locekļi, vienlaikus izjūtot gan sevis apdraudējumu, gan radot to citiem ar savu rīcību. Pamata masā cilvēciskās reakcijas uz šo stāvokli ir viegli prognozējamas un iekļautas tajā pašā manipulāciju sistēmā, taču reizēm kādā trauslākā nervu sistēmā var notikt "īssavienojums", kura sekas nav lāgā paredzamas un, iespējams, tieši vienu tādu gadījumu ir gribējis aprakstīt Georgs Bīhners.

Kirila Serebreņņikova pieeju autora materiālam pāris vārdos varētu raksturot kā totālo interpretāciju - pilnībā ir mainīta darbības vide, teksts attīrīts no poēzijas un visām sasaistēm ar XIX gadsimtu, papildināts ar Bībeles un Ničes citātiem un dažām loģiski nepieciešamām replikām. Laika un telpas režisoriskās modifikācijas uz skatuves pārvēršas baltā modernās mākslas galerijas interjerā, kurā valda mākslas pasaules specifiskā gaisotne ar savu formu prezentējošo spīdumu un aiz tās nereti paslēpto tukšumu. Vai nu paša režisora pieredze un pārdomas par šo pasauli ir bijušas tik spēcīgas, ka tām bija kaut kur jārod izeja, vai arī fantāzija iestudējuma procesā ir tik ļoti izvēršusies, ka to bijis grūti apvaldīt, taču tās tēlainais ekvivalents izrādē ir tik intensīvs, ka gandrīz pilnībā aizēno pašu stāstu par Voiceku. N kunga hepeningi un performances, par kādu finālā pārvēršas arī Marijas nogalināšana, izrādē ir tik spilgtas, ka gluži automātiski uztvere pārslēdzas uz modernās mākslas problēmām, kas, starp citu, pieļauj neviennozīmīgu spēli ar jēdzieniem "morāle, tikumība un mūžība". Ir pieņemts uzskatīt, ka mākslā itin viss var kalpot par iegāni jeb materiālu (arī iepriekšminētie jēdzieni), lai radītu darbu, kurā caur estētikas prizmu tiktu pausta kāda patiesība par cilvēku, dzīvi un pasauli. Šodien, arvien izteiktāk padarot mākslu par pērkamu patēriņa produktu, tiek devalvēta tās būtība, un māksla, tāpat kā citas cilvēka gara un intelekta izpausmes formas, tiek mērķtiecīgi iekļautas sabiedrības manipulatīvajā sistēmā. Serebreņņikovs šo pašu domu intervijā ļāva Strukai (NT Avīze, pavasaris, 2012) aplinkus pamato ar Feierbaha tēzi par "ilūzijas svētumu un neaizskaramību mūsdienās", kas ļauj izvairīties no būtības jēdziena un aizstāt to ar vienkāršotu

parādības izpratni jeb mākslinieciski aizplīvurotu retoriku. Pārceļot lugas darbību uz mākslas galeriju un sabalansējot notikumu secību ar šai videi raksturīgiem funkcionēšanas mehānismiem, režisors panāk, ka ne tikai Voiceks, bet arī publika tiek pilnībā pakļauta tās vizuāli fascinējošām manipulācijām. Rezultātā parastais teātra apmeklētājs vairs nezina, ko domāt, viņš apjūk mākslas parafrāžu karuselī, kuru nepieciešamību izrādē nespēj loģiski izskaidrot, un viņa dabiskā aizsargreakcija būs – tādi murgi mums teātrī nav vajadzīgi. Tomēr tie, kas sevi pārvarēs un iedziļināsies uz skatuves redzamajā, drīz vien apjautīs, ka runa ir par tādām manipulācijām, kuras mēs pat ikdienā neaptveram, bet tieši otrādi – priecājamies par tām kā mūsdienīgām radošuma izpausmēm.

Manuprāt, to visu būtu vieglāk uztvert, ja režisoram izdotos izrādē labāk salāgot pašas lugas sižetisko vēstījumu ar savu šodienīgo skatījumu, taču tas jau ir jebkuras totālās interpretācijas vājais punkts. Sapludināt dažādas estētikas vienmēr ir grūti, kaut ko nākas upurēt un tas neizbēgami atstāj pēdas jaunradītajā veselumā. Jau pieminētajā intervijā paustā režisora intūcija Serebrenņikovu faktiski nepievīla: Voiceku ārējās izpausmēs vajadzēja spēlēt nežēlīgāk, jo patreizējais kompromiss ar līdzcietību un absolūto padevību, ko skatuviski pārliciecināši savā tēlā iemieso Gundars Grasbergs, padara viņa personāžu glāvu. Šāda versija jau tīri psiholoģiski liedz aktierim reaģēt uz citu nodarīto pārestību un redzami akumulēt sevī jūtas, ko izraisa nepārtrauktie pazemojumi. Savukārt, ja caur Voiceka bailēm netiek atklāta personības apdraudētība, ko raisa apkārtējā vide, tad tā iet secen arī skatītājam un pāri paliek vien žēlums par vāja cilvēka nedienām, kas netiek galā ar savu nožēlojamo dzīvi un greizsirdību. Vaina varētu būt tieši šajā lomas pavērsienā, jo tas sagrauj izrādes veidotāju proponēto saukli: es, tu, viņš, viņa ir Voiceks. Identificēšanās ar tādu varoni nenotiek, Voiceka liktenis izšķīst galerijas dzīves spilgtajās izpausmēs, par kurām izrādē pārvēršas lugas sižetiskās norises un atrautības pakāpe no realitātes, kuru iemieso Voiceks (alias vienkāršais cilvēks), paceļas pārlietu augstu. Režisoriskās idejas sasaiste ar skatuviskajām norisēm kļūst tik aizplīvurota, ka publika riskē zaudēt pavedienus tās satveršanai.

Izvēlētais aktierspēles veids izrādē ir neviendabīgs, jo tajā apzināti tiek mikšēts mākslas pasaules reprezentatīvais un sadzīves ikdienišķais stils. Neņemam teikt, cik tālu tā ir režisora iniciatīva un kur sākas pašu aktieru tēlu radīšanas procesā atrastais, taču šāds paņēmieni skatuves darbību tuvinu asociatīvai sfērai un vēl vairāk sarežģī tās izpratni, jo daudzas norises vairs nav skaidrojamas tieši, bet gan caur mākslinieciskām blakusnozīmēm. Režisors tās vēl pastiprina ar konceptuālajām lugas personāžu transformācijām galerijas līdzstrādniekos un panāk, ka skatuviskās darbības vizuālajā salikumā tiek iekodēts viņu interesējošais mākslas cilvēku manipulatīvais iedarbības spēks uz Voiceku. Izcelt izrādē kāda aktiera spēli nav īpašas nozīmes, jo uz skatuves ir režisoriskās domas saliedēts ansamblis, vienīgi šoreiz Serebriņņikovs to dara ne tik daudz stilistiski, cik funkcionāli. Pat Daigas Kažociņas Marija ar savām infantili neirotikajām reakcijām uz galerijā notiekošo un nestabilajām attiecībām ar Voiceku šajā izrādē ir tikai figūra, kuru patiesībā pārvieto un upurē abstrakts manipulatīvais mehānisms.

Režisora veidotā scenogrāfiskā telpa ar diviem spēles laukumiem (vienā notiekošais tiek rādīts tikai videoprojeksijā) savā izteiksmē ir nevainojama vieta visām tām vizuālo norišu kombinācijām, ar kurām izrādē operē Serebrenņikovs. To ideāli papildina, radot nepieciešamo nosacītības gaisotni, Jēkaba Nīmaņa nepārtrauktā klātesamība un uz vietas improvizētā mūzika, taču, lai gūtu baudījumu no šīs vizualizētās psiholoģiskās konstrukcijas, ir jāpieliek krietnas pūles, jo izrāde kopumā ir adresēta intelektam. Vai mēs to gribam un varam, protams, ir un paliek atkarīgs no katra paša.