

## Rēbuss ar mūziku

Nacionālā teātra un krievu režisora Kirila Serebreņņikova sadarbības ēkā Bīhnera „Voiceks” ir otrais iemūrētais ķieģelis. Pirmais – 2010. gadā tapušais Gogoļa avantūras romāna „Mirusās dvēseles” uzvedums. Izdarīt vispārinājumus, pamatojoties uz diviem iestudējumiem būtu pārsteidzīgi, tomēr pāris sakarības ieraudzīt var. Pirmkārt, vācu dramaturga nepabeigtā, aprautās epizodēs sadrumstalotā luga kā izrādes „izejviela” ir līdzvērtīga romānam ar tā nepārskatāmību, notikumu vienlaicīgumu un daudzajām iespējām, kā kaut ko pateikt. Režisoru, šķiet, vilina iespēja pacīkstēties ar 19. gadsimta pirmajai pusei piederīga literārā materiāla sarežģītību, pakļaujot to vienotam, laikmetīgam skatījumam. Otrkārt, abas izrādes tematiski ir veltītas eksperimentam: „Mirusajās dvēselēs” avantūrists Čičikovs eksperimentē ar sabiedrību, „Voicekā” sabiedrība eksperimentē ar „mazo cilvēku” Franci Voiceku.

Georgs Bīhners ir viena no ietekmīgākajām figūrām mūsdienu teātrī. Iespējams, tāpēc, ka viņam izdevās būt par priekšvēstnesi vairākiem ievērojamiem 20. gadsimta teātra strāvojumiem: ekspresionismam, sirreālismam, episkajam un absurda teātrim. Iespējams, arī tāpēc, ka pesimistiskais stāsts par sabiedrībā valdošo sociālo hierarhiju un noteikumiem, kuri atņem indivīda gribai enerģiju un pārvērš cilvēkus robotos, 20. un 21. gadsimtā kļuvis vēl aktuālāks nekā dramaturga dzīves laikā. Modernās drāmas pētnieks Dž. Velvorts pamatoti uzsver, ka Bīhnera darbos dominē izjūta par vēsturi kā galveno spēku un sabiedrību kā indivīda iznīcinātāju. Viņa varoņi izmisīgi cīnās, lai izteiktu savas domas un jūtas, līdz ir spiesti padoties un atzīt savu bezpalīdzību.

Zaldāts un armijas bārdzinis Francis Voiceks ir viens no šādiem kapitulantiem – viņu terorizē un pazemo tie, kuri sociālajā hierarhijā atrodas uz augstāka pakāpiena, viņu tīši izaicina un piekrāpj mīļotā sieviete un abu bērnu māte Marija, un, kad Voiceks dusmu lēkmē Mariju nogalina, viņu nomoka paša vainas apziņa. Lugas intonācija ir nomācoša un reizē groteska. Irdenais ainu virknējums rada atsvešinājuma un drūma aukstuma atmosfēru, kas kulminē mīklainajos Voiceka bojāejas apstākļos – pašnāvība? nelaimes gadījums?

Režisors, kurš vienlaikus ir arī izrādes scenogrāfs un kostīmu mākslinieks, uz skatuves iekārtojis plašu baltu telpu, kurā izvietoti galdī, krēsli un dažādi mākslas priekšmeti, bet pie griestiem vienaldzīgi mirdzinās dienas gaismas spuldzes, izstarojot salti zilganu dežūrgaismu. Telpas dibensiena kalpo kā ekrāns, uz kura projicējas nekustīgi un kustīgi attēli. Šķiet, iedvesmojies no tā, ka divas lugas epizodes notiek tirgus balagānā, Kirils Serebreņņikovs šajā lēto izpriecu vietā liek risināties visai izrādes darbībai, kā balagāna mūsdienu analogu piedāvājot laikmetīgās mākslas galeriju, kurā visu laiku kaut kas tiek iekārtots, pārkārtots, demonstrēts un izspēlēts. Par vienu no ietekmīgākajiem objektiem galerijas mainīgajā ekspozīcijā kļūst Voiceka dzīve kā inscenēta realitāte. Kubveidīgam krātiņam līdzīgā istaba, kurā viņš mitinās kopā ar Mariju un bērnu, tiek iestumta galerijas telpā – lūdzu, skatieties, šī būs interesantākā no visām performancēm. Lugas militāristi, balagāna izklaidētāji, amatnieki, bērni, studenti un policisti izrādē pārvērtušies māksliniekos, menedžeros un izstāžu zāli apkalpojošā personālā.

Gundara Grasberga Voiceks šajā kompānijā jau no pirmā acu uzmetiena šķiet neiederīgs. Kaut augumā staltāks par visiem, darbinieku hierarhijā viņš atrodas uz pašas zemākās pakāpes – ne īsti melnstrādnieks, ne īsti izsūtāmais. Režisors vēstījuma pārraidīšanā prasmīgi izmanto aktiera fiziskos dotumus. Garais, vīrišķīgais augums nemitīgi jāsaliec kliņģerī, lai katrs, kam nav slinkums, viņu varētu „ieštāukāt”. Tas ir plastiski un arī jēdzieniski iedarbīgs tēls, kad Voiceku aiz

zoda tver vai viņa galvu cenšas zemāk noliekt augumā daudz mazāki cilvēki, bet Voicekam i prātā neienāk izslieties taisni. Galerijas īpašnieki, mākslinieki, dīleri, administratori un Dievs zina, kas vēl, viņu tramda un izmanto estētiskiem un sociāliem eksperimentiem.

Ulda Dumpja pašpārliecinātais Doktors, kuram infernālu izskatu piešķir uz pieres atstumtās saulesbrīļļu lēcas, vai nu liek Voicekam ēst zirņus, lai varētu pētīt un pārvērst performancē organisma reakcijas, vai arī strostē viņu par urīna nesaturēšanu un mākslas darba apcūšanās. Bet cietušais mākslas darbs nav nekas cits kā slavenais Dišana pisuārs, pret kuru Voiceks dabas bērna nevainībā izturējies kā pret sadzīves priekšmetu, nevis kā pret kultūras zīmi. Starp citu, postmodernais laikmets tai atņēmis unikalitāti – viena objekta vietā izstāžu zālē rēgojas trīs identiski tualetes podi. Trīs puīši – Kaspars Dumburs, Romāns Bargais un Toms Liepājnieks – cits cita kopijas gluži kā pisuāri - izrādes gaitā artistiski izspēlē visdažādākās lomas ar atsauci uz 20. gadsimta sākuma avangarda kustībām, piemēram, dejo pačkās kā sirrealisti savos baletos vai uzvelk nāves masku kā savulaik dadaists Georgs Gross, pastaigājoties Berlīnes ielās.

Tomēr režisors šīs atsauces izmanto ne tāpēc, lai norādītu uz avangardisko aspektu laikmetīgajā mākslā, proti, to, ka mākslinieks mēģina provocēt pārmaiņas, kas ietekmē sabiedrību, pirms citi paspējuši ieraudzīt šo pārmaiņu nepieciešamību. Tieši pretēji - Serebreņņikova izrādē māksla ir slēgts savējo klubiņš, kurā notiek iepriekš paredzamas spēles ar kultūras klišejiem un performance ir nevis dzīvs, neatkārtojams, gaistošs mākslas darbs, bet pagātnes formu neradoša imitācija. Raisās pat attāla asociācija ar spiritisma salonu, kura dalībnieki cenšas izsaukt mirušo garus. Vai svingeru klubu, kurā tiek kopta seksuālās dzīves subkultūra, jo māksla, iespējams, ir tikai aizsegs daudz miesiskākām nodarbēm. Par to liecina gurdeni daudznozīmīgie skatieni, ko Madaras Saldoveres elegantā Margarēta raida Ivara Pugas K. kunga vai Jāņa Vimbasa N. kunga virzienā. Taču visnepārprotamāk un, jāteic, arī didaktiskāk par mākslas pasaules pagrimumu signalizē videoierakstā parādītā performance, kurā redzamas seksuālas orgijas, abu dzimumu dalībniekiem mundri sakļaujoties pliekani neierosinošās pozās.

Savā ziņā mākslas galerijas sabiedrība atgādina mašīnu. Cilvēki tajā funkcionē saskaņā ar noteikumiem, kurus paši radījuši. Var pakļauties šai mehanizētajai sabiedrībai, kā to dara Voiceka draugs un kolēģis Andress. Arī viņš galerijā veic zemāk kvalificētos darbus – krāso, montē, pārbūvē, pārkārto. Bet viņš atšķirībā no Voiceka netiek tiranizēts. Artura Krūzkopa Andress atradis lielisku veidu, kā pielāgoties situācijai – austiņās klausās mūziku. Ja cilvēks ir izslēdzies no apkārtējās pasaules, tad nav jādomā, jāreaģē, jāiesaistās. Izrādē tāpat kā lugā Voiceka traģēdija ir tā, ka viņa prātā uzplaiksnī apjaušma par šīs sistēmas bezjēdzību, bet viņam nav pieejami citi instrumenti kā vien brutāla slepkavība, lai mēģinātu ar to cīnīties. Kad Līgas Liepiņas izstāžu zāles uzraudze stāsta baidīgo pasaku par vientuļo bērnu, tā ir diagnoze Voicekam - metaforiska aina cilvēka neziņai un bezspēcībai bezpersoniskā un nežēlīgā pasaulē.

Vēl pirms izrādes sākšanās Gundara Grasberga Voiceks uzvelk nosmulētu kombinezonu un, rullīti krāsā mērcēdams, metodiski piekrāso galerijas sienas tajās vietās, kur baltums padilis. Izrādes beigās viņu pašu „iemūrēs” baltajā sienā un nokrāsos ar baltu krāsu. Dumpis būs apspiests, Voiceks būs zaudējis savu identitāti un tiks padarīts par mākslas izejvielu. Pārvērtības, kas notiek ar Voiceku laika nogrieznī starp izrādes sākumu un beigām, nepakļaujas viennozīmīgai interpretācijai, taču tās varbūt var palīdzēt saprast darbības persona, kuru iespējams uztvert kā Voiceka alter ego. Tas ir Artusa Kaimiņa atveidotais plānprātīnš Kārlis, izrādē - mākslinieks, kura performanci varam vērot uz video ekrāna. Pilnīgi kails viņš rāpjas pāri tādiem kā kalniem, kā tuksnesīgiem klajumiem.

Šī norise gandrīz viens pret vienu atgādina Serebreņņikova iecienītā kinorežisora Paolo Pazolīni filmas „Teorēma” finālu, kurā pārticīgas milāniešu ģimenes tēvs, atbrīvojies no pilsoniski labklājīgās sabiedrības vērtībām un ikdienas rutīnas, kails dodas bībeliskā tuksnesī – sevis meklējumos. (Šādu spontānu rīcību filmā provocē skaistulis svešinieks – dievs? velns? -, kurš ierodas no nekurienes un pavedina visus ģimenes locekļus, ieskaitot mājkalpotāju. Grēkā krišana

līdzšinējo dzīvi padara neiespējamu un liek visiem meklēt savu patieso identitāti.) Serebreņņikova izrādes kontekstā plānprātiņa Kārļa māksliniecisks pašizpaušmi var izlasīt vismaz divējādi. Gan tā, ka identitātes meklējumi mūsdienu pasaulē ir tikai „sižets nelielam stāstam, t.i. performancei”, gan, iespējams, arī tā, ka māksliniekam vienīgajam dota iespēja kļūt brīvam un atrast ceļu pie sevis ar mākslas starpniecību.

Voiceks nav mākslinieks, tāpēc tiesību būt sev pašam mēģina izcīnīt ar aktīvu darbību – nogalinot Daigas Kažociņas nervozi satraukto Mariju, kura krāpj Voiceku ar multiplicētajiem kapelmeistariem. Marija viņa acīs simbolizē nodevīgo, nesaprotamo pasauli, kas liek šķēršļus ceļā uz vēlamo identitāti. Voiceks dur ar nazi galerijas sienā, saārda to, izplēš caurumu. Bet tikko viņš šķietas izcīnījis sev brīvību, tā ierauga, ka otrpus sienai joprojām stāv Marija. Ceļš pašam pie sevis ir beidzies ar sakāvi. Uz to norāda gan plānprātiņa kailais ķermenis, kas uz mirkli parādās Voicekam rožu vijas ielokā, gan paša Voiceka balsinātais stāvs izrādes finālā. Abi raisa asociācijas ar kristietības mocekļiem, visvairāk ar svēto Sebastjānu.

Izrādes vēstījums, pat ja tā konkrētais saturs nav precīzi uztverams, pēc savas struktūras ir skaidri un nepārprotami organizēts. Voiceka un apkārtējās pasaules pretmetu var nolasīt vairākos līmeņos: psiholoģiskā - spontānais, dabiskais cilvēks *versus* racionāla, civilizēta vide; sociālā – plebejs *versus* privileģētās šķiras; estētiskā – barbars *versus* mākslas pazinēji, seksuālā – homoseksuālis *versus* heteroseksuāla sabiedrība. Iestudējumu ir interesanti minēt kā rēbusu, apcerot zīmes, kādās režisors pārtulkojis Bīhnera lugas tēlus. Taču pats skatīšanās process baudījumu nesagādā, savā ziņā pat garlaiko. Kāpēc? Ienāca prātā „Rīgas Viļņos” lasīta anekdote: „Kādas ir tavas labās īpašības? – Lieki nepļāpāju. Un trūkumi? – Mazrunīgs.” Pārfrāzējot varētu teikt, ka Kirila Serebreņņikova labā īpašība ir spēja precīzi formulēt un īstenot izrādes iecerī. Savukārt trūkums – izrādes iespīlēšana gatavu nozīmju Prokrusta gultā. Izrādes materialitāte – ķermeņi, priekšmeti, žesti – režisoram vajadzīgi tikai, lai pārraidītu nozīmi, bet pašai izrādes „miesai” nav nekādas pašvērtības, tāpēc arī tā iedarbojas uz prātu, nevis uz jutekļiem. Šajā ziņā kompensējoša loma ir komponista Jēkaba Nīmaņa šķietami neobligātajai klātbūtnei uz skatuves un jo sevišķi viņa mūzikai. Izrādes skaņu salikumiem piemīt valdzinoša nenoteiktība – motīvs iesākas, pārmainās un aizslīd prom, pirms vēl ticis pabeigts, ļaujot iznirt nākamajam – mainīgam un neizprotamam kā dzīve.