

18.06.2018

kroders.lv

Silvija Radzobe

### **Kairiša-Dzudzilo teātris un tā problēmas**

Lai kā mēs vērtētu rezultātu, par zemu nedrīkst novērtēt Viestura Kairiša un viņa domubiedru – scenogrāfa Reiņa Dzudzilo un kostīmu mākslinieces Kristas Dzudzilo – drosmi Valmieras teātrī iestudēt Juliuša Slovacka “Baladīnu” – Latvijā nekad neuzvesta poļu romantisma dramaturga estētiskā ziņā arhisarežģīto lugu. Bet arī darba rezultāti ir cienījami, pat ja iezīmējas dažas visai nopietnas konsekvēnti īstenotā ceļa problēmas.

Izrādes apskatā pavisam bez vēstures un estētiskā konteksta pieminēšanas tomēr neiztikt. Poļu romantisma dzejnieku-dramaturgu slavenā trio – Juliuša Slovacka, Ādama Mickēviča un Zigmunta Krasinska – sāpju un vienlaikus iedvesmas avots ir 1795. un 1830. gads. 1795. gadā militāri un ekonomiski atpalikušo reiz vareno Poliju saplosa Prūsija, Austroungārija un Krievija. Bet 1830. gada novembrī Varšavā un tai tuvējos apgabalos notiek sacelšanās pret cariskās Krievijas pazemojošo administratīvo un militāro pārvaldi, kas izvērsās īstā karā, kuru pēc nepilna gada krievu karaspēks noslīcina asinīs. Dažādu cēloņu dēļ minētie dzejnieki 1830. gada rudenī atrodas ārpus Polijas un savas dzīves laikā dzimtenē vairs neatgriežas, atrodot patvērumu Francijā. Sirdsapziņas pārmetumi par nelaimē atstāto dzimteni, lepns patriotisms, sapnis par dzimtenes brīvību kļūst par poļu romantisma būtību, kas to atšķir no citām varenām romantisma izpausmēm Vācijā, Francijā, Anglijā un Krievijā. 1842. gadā, acīmredzot balstoties uz savu, kā arī Krasinska un Slovacka praksi lugu rakstīšanā, Mickēvičs, kurš strādā par pasniedzēju Franču koledžā Parīzē, nolasa lekciju par slāvu drāmu, kas tiek uzskatīta par poļu romantisma manifestu. Tajā dzejnieks uzsver vairākus būtiskus dramaturģijas avotus – slāvu mitoloģiju un Rietumeiropas lielo dramaturgu pieredzi, konkrēti minot divus autorus – Šekspīru un Kalderonu, bet kā atbilstošāko žanru nosauc mistēriju.

“Baladīnā”, kas sarakstīta 1834. gadā, nepārprotami dominē Šekspīra ietekme – lugas struktūra būvēta, savienojot “Makbeta” un “Sapņa vasaras naktī” elementus. Baladīna – kā recenzijā Delfi.lv precīzi raksta Anna Andersone – patiešām ir Makbets brunčos, kas nebīstas izliet nevainīgu upuru asinis, lai iegūtu un noturētu varu. Savukārt fantastisko būtņu paralēlā pasaule, kas formas ziņā atgādina Šekspīra “Sapni vasaras naktī”, savu konkrēto saturu acīmredzami guvusi no poļu folkloras. Šīs divas līnijas arī nonākušas izrādes veidotāju uzmanības centrā. Taču lugā, tiesa, otrā plānā aizvirzītas, ir arī vismaz divas politiski aktuālas, dramatiskā darba uzrakstīšanas laikā ar Polijas realitāti saistītas līnijas – pirmkārt, tas ir izraidītā karaļa tēls ar uzsvērumu, ka Poliju pārvalda neīsts, viltus valdnieks, un, otrkārt, Baladīnas palīgs slepkavošanas lietās un, nojaušams, slepens mīļākais ir fon Kostriņš, kuram ne bez nozīmes minēta piederība vāciešiem, tātad Polijas ienaidniekiem. Taču šīs līnijas nav izpelnījušās izrādes veidotāju uzmanību, piešķirot tām vienīgi sižeta bīdītāju lomu.

Kairišs un Dzudzilo izvēlējušies principu teātris teātrī – skatuvē iebūvējot vēl vienu, mazāku skatuvīti ar baltu, rakstiem izmargotu rāmējumu. Īpaša nozīme paredzēta greznai suflierbūdai skatuvītes centrā – no tās izlien un tajā pazūd nimfa Goplana, bet beigās tajā sāk slīdēt iekšā Baladīna. Tātad tā ir ieeja pazemē vai kādā paralēlā realitātē. Citu scenogrāfijas detaļu nav; skatuvītes prospekts ir melns samts, uz kura izceļas personāžu koškrāsas – zils, rozā, sarkans, zaļš – kostīmi, radot attālas asociācijas ar leļļu teātri vai multfilmu. Liela nozīme tēlu atklāsmē ir viņu nereālistiskajām kustībām, kuras izstrādāt palīdzējusi horeogrāfe Elīna Lutce: Ingas Apines zilā tērptās nimfas Goplānas graciozās un vijīgās kustības atgādina vēsu liesmu; Elīnas Vānes Baladīnas ķermenis tiek izlocīts līdzīgi čūskai; Māras Mennikas Čupriņš un Mārtiņa Meiera Spridzis augstu cilā kājas, itin kā būtu no zirnekļu vai varžu dzimtas; Imanta Strada pusplikais Grabecs, šķietami parodējot Ivo Martinsona brašo bruņinieku

Kirkoru, militāri soļo, it kā atrastos zaldātu ierindā; Izraidītais karalis, satinies segā, tenerē pa skatuvi kā atdzīvojis koka stumbrs; bet Krišjāņa Salmiņa fon Kostrins, ievilcis galvu plecos, šķiet allaž sasprindzis nāvējošam lēcienam.

Fragmentāri redzami centieni strādāt ar aktieru balsīm, piemēram, Goplānas lomas izpildītāja runā šņācošā tonī, it kā viņai būtu sasaldēta rīkle; allaž priecīgie Čupriņš un Spridzis sniedz pusdziedošu, pusrecitējošu melodeklamāciju; taču pārējie aktieri savus monologus un/vai dialogus izpilda reālistiski psiholoģiskā teātra manierē. Centieni tēlus atklāt ar nereālistisku kustību un (vismaz daļēji) runas palīdzību atgādina simboliskā teātra estētiku. Taču ir kāda būtiska atšķirība – simbolisti tiecās skatītājus padarīt par kāda noslēpuma un/vai skatuviska brīnuma līdzdalībniekiem, paverot kādu spraugu uz to, bet pārējo atstājot publikas fantāzijas varā. Lai aizplīvurotu (vārda tiešā un parnestā nozīmē) notiekošo, simbolisti starp skatuvi un publiku mēdza pat aizvilkt puscaurspīdīgu aizkaru.

Vizuāli tas, kas redzams uz skatuves, izskatās... Nezinu, kāds vārds būtu vispiemērotākais – glīti, pievilcīgi, profesionāli, augstvērtīgi... Taču būtībā tas ir statisks runājošais teātris.

Kairiša-Dzudzilo sadarbībā tapusi “Baladīna”, kas seko “Ugunij un naktij”, “Pēram Gintam”, “Salomei” Nacionālajā teātrī un “Karalim Līram” Mihaila Čehova Rīgas Krievu teātrī, ir piektais mākslinieku kopdarbs, risināts ar stipri līdzīgiem paņēmieniem, kuri bez vizuālā krāšņuma signalizē arī par nepārvarētām problēmām, ko, iespējams, paši mākslinieki neapzinās vai neuzskata par uzmanības vērtām. Un tas ir mākslinieciskā tandēma darbs ar aktieriem. Nevarētu teikt, ka aktieri tiek apzināti padarīti par marionetēm, kā tas (līdzīgi) ir Roberta Vilsona teātrī. (Uz Vilsona pusi šāda teātra estētika velk, bet kāpēc neizvelk, par to drusku vēlāk.) No minētajām piecām izrādēm divās spēlēja aktrises, kurām piemīt virstalants – tās bija Guna Zariņa (Spīdola) un Agnese Cīrule (Solveiga, Salome); abas mākslinieces spēja radīt priekšstatu, ka viņu radītās varones ir neizsmeļami, nesaprotami dziļas, kuras atšķiras no ikdienas cilvēkiem un kuru fascinējošo būtību ir ārkārtīgi saistoši minēt. Zariņas un Cīrules harizmas kļuva par uzvedumu dzīvo, aizraujošo centru.

Arī Slovacka lugas iestudējuma galveno varoņu izpildītājas – Elīna Vāne (Baladīna) un Inga Apine (Goplāna) – neapšaubāmi ir talantīgas aktrises, taču viņām acīmredzot nepieciešama lielāka režisora palīdzība, lai spētu atklāt sava talanta fascināciju, kas pats kļūst par saturu, kā tas bija iepriekšminētajos gadījumos Nacionālajā teātrī. To, ka Elīna Vāne ir spējīga apburt zāli pat otrā plāna lomā, liecināja viņas darbs Indras Rogas izrādē “Zojkina kvartira”, kur aktrise spēlēja Allu. Šoreiz Vāne visu izdara pareizi un precīzi, bet aizraut nespēj. Noticēt, ka Vānes Baladīna ir ļaunuma iemiesojums – grūti. Apinei, kuras vizuālais tēls ir apburoši daiļš, pārliecinoši izdodas radīt iespaidu par Goplānu kā fantastisku būtni, ne-zemes radījumu, taču tēla skatuviskajā darbībā pietrūkstot attīstībai un/vai mērķtiecībai, rodas iespaids, ka Goplānas izrādē ir par daudz; katrā ziņā vārdu ir vairāk nekā satura. Taču tā nav aktrišu, bet gan režisora vaina. Visbiežāk aktieru darbā gan monologos, gan dialogos dominē psiholoģiskajam reālismam raksturīga tehnika. To var teikt, piemēram, par Vānes atveidotās Baladīnas dialogiem ar Daces Eversas Māti, Rūtas Dišleres Alīnu, Krišjāņa Salmiņa fon Kostrinu. Bet Slovacka lugā ir maz psiholoģijas, bet vēl mazāk reālisma. (Droši vien var teikt arī otrādi.)

Kādu pusstundu skatīties ir interesanti – kamēr aptver spēles noteikumus. Pēc tam pamazām kļūst garlaicīgi, jo viss ir paredzams, nekādi jauni skatuves notikumi vai brīnumi klāt nenāk. (Ja pie tādiem neskaita jaunus asins pleķus, kas parādās uz Baladīnas sejas pēc kārtējās slepkavības.)

Un tagad pāris vārdu par to, kāpēc Vilsonu ir interesanti skatīties, bet “Baladīna”, līdzīgi kā vēl dažas citas no Kairiša-Dzudzilo lielā piecnieka izrādēm, ātri kļūst apnicīga. (Varbūt tiem, kas nezina lugas sižetu, ir interesanti sekot tam, kaut gan lugu katrs var izlasīt – Jāzepa Osmaņa viduvējais tulkojums 1992. gadā publicēts grāmatā.) Roberta Vilsona izrādes var salīdzināt ar skatuviskās enerģijas

ražotājmašīnām, kas nepātraukti zālē pumpē enerģiju. Tas tiek panākts ar paņēmieniem, ko var iedalīt divās grupās. Vispirms tās ir nepārtrauktas skatuviskās metamorfozes, kas tiek radītas ar gaismu, transformējamu scenogrāfijas objektu, video, aktieru grimu, parūku, tērpu palīdzību. Otrkārt un galvenokārt – tās ir žilbinošas temporitmu maiņas, ko diktē aktieru neticami virtuozās kustības, mūzika, trokšņi, ar tehniskām ierīcēm un bez tām pārveidotās aktieru balsis, kas dzied, melodeklamē, klieudz, čukst, bet normāli nerunā gandrīz nemaz. Par izrādes saturu kļūst izrādes forma.

Vilsona izrāžu valoda ir groteska, ja ar grotesku saprotam nevis vienīgi pārspīlējumu, bet gan pretēju elementu (jautrais un nopietnais, ātrais un lēnais, labais un sliktais, skaļais un klusais utt.) savienojumu vienā mākslas darbā. Manuprāt, jau Slovackis savas lugas struktūrā ir iekodējis grotesku – fantastisko garu valstības komiskos skatus savienojot ar Baladīnas drūmi biedējošo slepkavību virknējumu. Varbūt izrādi varēja dinamizēt, Goplānas skatiem piešķirot vienu, bet Baladīnas ļaunuma impērijas ainām citu temporitmu un/vai apgaismojumu, muzikālo pavadījumu? Riharda Zaļupes mūzika, ko izpilda Mikus Bāliņš, gan šādu iespēju nepiedāvā, lai arī pati par sevi šķiet... Tāda, ko nevar atcerēties.

Vislielākā problēma izrādē tomēr ir teksts. Režisors asprātīgi centies ar apjomīgo teksta masu cīnīties: virs mazās skatuvītes titros tiek pārraidītas remarkas, kas raksturo personu darbības un izskatu, kā arī skatuviskos brīnumus. Tā kā personas lielākoties stāv un runā, tad titri kontekstā ar tekstu iegūst komisku lādiņu, jo neko tādu, kas lasāms titros, uz skatuves neredzam, pakļaujot daļējai ironijai arī tekstu. Taču šis paņēmiens, izmantots attiecībā uz visu lugu, iznīcina jau tā mazās atšķirības starp nopietnajām un komiskajām ainām. Reti kādā izrādē esmu tā ienīdusi runāto vārdu kā “Baladīnā”... Aktieri stāv un runā, runā, runā, kaut arī viss jau sen skaidrs. Varbūt aktieriem tekstu vajadzēja dziedāt vai rečitēt? Vai runāt uzsvērtā melodeklamācijā? Vai, ņemot vērā Sergeja Zemļanska oriģinālo fiziskā teātra pieredzi Liepājas teātra “Precībās”, tekstu vispār likvidēt, visu atstājot aktieru kustību un mūzikas, un noslēpumaini mainīgas scenogrāfijas ziņā? Nezinu, es to nevaru pateikt. Sekot lomās izstāstītai dīvainai pasakai, kuras dīvainumu nogalina teksta masa, ir grūti. Bet neko citu izrāde, vismaz manā uztverē, nepiedāvā.