

DIENA  
10.04.2013

## **Silvija Radzobe** **Vladislava Nastavševa režija. Divas izrādes vienā**

Režisors Vladislavs Nastavševs ir viens no šā gada Dienas gada balvas kultūrā laureātiem, kurš saņēma balvu par izrādēm Jūlijas jaunkundze Valmieras teātrī un Vecene Nacionālajā teātrī

Vladislavs Nastavševs, kurš teātri un režiju mācījies Pēterburgā un Londonā, līdz šim Latvijā iestudējis septiņas izrādes, trīs no tām Dirty Deal teatro – Ivana Buņina Mitjas mīlestība (2010), Jevgeņija Haritonova Dzin (2011), Gaja Davenporta Puiši smaržo pēc apelsīniem (2011), divas Nacionālajā teātrī – Tenesija Viljamsa Pērnavasar negaidot (2012), Daniila Harmsa Vecene (2012), vienu Valmieras teātrī – Augusta Strindberga Jūlijas jaunkundze (2012) – un vienu Jaunajā Rīgas teātrī – Ivana Buņina Tumšās alejas (2012). Plašāko ievēribu raisījušas divas no šīm izrādēm – Jūlijas jaunkundze un Vecene, kuras ir sarežģītākie režisora izmantotās teatrālās valodas piemēri.

V. Nastavševa izrādes ir kā divu vienlaicīgu, paralēlu izrāžu jeb divu estētisko formu sajaukšanās, kas rada jaunu formu. Lietojot postdramatiskā teātra kategorijas, var teikt: Nastavševa izmantotais paņēmiens ir reprezentācijas jeb dzīves atspoguļošanas un semiotiskas konstrukcijas prezentācijas jeb priekšā stādīšanas savienošana. Šī iezīme atšķir V. Nastavševu no citiem jaunajiem režisoriem, kuri visbiežāk reprezentāciju pilnībā nomaina ar prezentāciju. Reprezentācijas līmenī režisors demonstrē, ka labi pārvalda psiholoģiskā teātra likumus, darbā ar aktieriem radot spilgtas lomas. Te nozīme ir naratīvam, tekstā ietvertajai jēgai, un izrādes var nolasīt kā psiholoģiskā teātra darbus.

Piešķirot samērā lielu vērtību izrādes "virskārtā" sastopamajiem tradicionālā teātra elementiem, tiek paplašināta potenciālā skatītāju auditorija. Jo ne jau visi ir pieraduši un ne jau visiem patīk dzīt pēdas skatuves tēlu semiotiskajām nozīmēm.

Vienlaikus zem šīs virskārtas paslēpta cita – postdramatiskā – teātra sistēma (otra izrāde), kurā tekstā ietvertajai informācijai ir minimāla vai pat nekāda jēga. Piemēram, Vecenē par teksta minimālo nozīmi liecina kāda asprātīga improvizācija par valodu kā sazināšanās līdzekli. Galvenā varoņa – rakstnieka – draugs runā mākslīgā, pašu uzveduma veidotāju radītā valodā. Šis tēls dramatiskā teātra koordinātēs šķiet uzsveram varoņu nespēju saprasties, jo viņi burtiski runā katrs savā valodā. Bet izrādē tas, kas starp viņiem notiek, ir saprotams arī bez lingvistiskā līmeņa. Teksts vairs nav centrs un netiek uztverts kā autoritatīvs spēks, kas nosaka un strukturē izrādes nozīmes. Veidojas jaunas attiecības starp izrādes tekstuālo un vizuālo dramaturģiju.

Izrādes semiotisko slāni režisors konstruē savā īpašā veidā. Runa ir par skatuves norisēm un priekšmetiem piešķirto pārnesto nozīmi un tās iedarbību uz skatītājiem. Semiotikas pētnieki definē, ka zīmes var tikt uztvertas trīs veidos. Pirmkārt, izmantojot identifikāciju jeb tāpatību, otrkārt, empātiju jeb spēju iejusties, piemēram, citas personas stāvoklī un izjust to pašu pārdzīvojumu, un, treškārt, somotoriski, kairinājumam primāri iedarbojoties uz jutekļiem, centrālo nervu sistēmu.

Jutekliskā iedarbība

Piemēram, ir atšķirība, kā skatuves zīmes konstruē Vlads Nastavševs un Baltijas reģiona visu laiku izcilākais skatuvisko metaforu lielmeistars Eimunts Nekrošus.

E. Nekrošus metaforas sit pa prātu un jūtām – tās ir būvētas, paredzot, ka skatītājs tās šifrēs, izmantojot empātiju un identifikāciju. V. Nastavševa metaforas sit pa nerviem – iedarbojas vispirms jutekliski. V. Nastavševa metaforu iedarbība ir universālāka, no tās nav aizsargāts neviens, pat ja skatītājs šo iedarbību neapzinās vai viņam tā nepatīk. V. Nastavševs, izvēloties priekšmetus un norises metaforām, priekšroku dod tādiem, kam spēcīgi izteikts autentiskums. Tās ir īstas lietas, kam tiek piešķirta otra, pārnestā nozīme. Tā kā V. Nastavševa veidotās metaforas ir daudzslāņainas un bieži telpiskas, liela nozīme ir faktam, ka viņš ir savu iestudējumu scenogrāfs.

Spilgts piemērs V. Nastavševa specifiskajām metaforām ir Jūlijas jaunkundzes spēles telpas centrālais scenogrāfiskais elements – kustīgais baļķveidīgais dēlis, kas kritikā saņēmis visplašākā spektra atsauksmes no atzinīgām līdz krasi noliedzošām. Apšaubījumam visbiežāk tika pakļauta tēla satraucošā iedarbība – fakts, ka objekts šūpojas, draud sagāzties. Tomēr tieši tas arī ir šī metaforiskā tēla uzdevums – radīt nemitīgu spriedzi, uztraukumu, rosinot primāri ķermenisku, nevis racionālu reakciju. Lai arī tēls var tikt uztverts, atvasinot racionālas nozīmes, tas primāri tomēr ir sensomotoriski uztverams.

Latviešu teātra vēsturē atrodams V. Nastavševa dēlim – baļķim – šķietami identisks scenogrāfiskais objekts, bet abu šo objektu atšķirīgā funkcionalitāte spilgti demonstrē pārmaiņas, kādas notikušas dzīvē un dzīves atspoguļojumā teātrī. Dailes teātra leģendārajā izrādē Brands, kuru pirms 38 gadiem iestudēja režisors Arnolds Liniņš, sadarbojoties ar scenogrāfu Ilmāru Blumbergu, darbība bija organizēta uz kustīgas platformas, kuras stāvoklis simboliskā aspektā izteica galvenā varoņa attiecības ar likteni. Bet atšķirībā no Jūlijas jaunkundzes, pirmkārt, Branda izrādē platforma visās izrādēs funkcionēja vienādi, otrkārt, tās kustību nodrošināja skatuves strādnieki. V. Nastavševa gadījumā dēļa – baļķa – stāvokli nosaka aktieri, un tas katrā izrādē «uzvedas» nedaudz atšķirīgi. Tātad teātrī rezultātu pilnībā ir nomainījis process, kurš turklāt nav prognozējams, kā prognozējama nav pati dzīve.

## Spriedze un ķirši

Jūlijas jaunkundzē ir vairākas sensomotoriskas metaforas. Aizmigušās Kristīnes lomas tēlotājas Antas Aizupes ķermenis ar alpīnismā izmantojamu cilpu kā atsvars piekarināts pie kustīgā baļķa. Bažas par aktrises fiziskajām sajūtām, uztraukums par iespējamiem kaitējumiem viņas ķermenim precīzā saskaņā ar Antonēna Arto Nežēlības teātra postulātiem spēcīgi iedarbojas uz mūsu zemapziņu, pastiprinot spriedzi, kuru rada izrādes pamatsižets. Un slavenie Jūlijas jaunkundzes ķirši, ko Žans šķaida ainā, kurā Jūlija zaudē nevainību. Iedarbojas asinīm līdzīgā ķiršu krāsa, gaļīgā konsistence, agresīvās aktiera kustības, ar kādām ķirši tiek saspiesti saujā un izmētāti, neprātīgi un nesaudzīgi pietašķot spēles laukumu.

Otra būtiska V. Nastavševa izrāžu iezīme ir daudzslāņainība. Postdramatiskais teātris formējas globalizācijas laikmetā, kad pasaules aina no jauna kļuvusi relatīva un atšifrēt procesu izcelšanās un attīstības virzienu, kā arī prognozēt nākotni ir gandrīz neiespējami. Teātris tāpēc atsakās sniegt vienu pareizo atbildi, bet pieļauj vienlaikus vairākas atbildes, no kurām sev piemērotāko atbilstoši savai dzīves un estētiskajai pieredzei skatītājs izvēlas pats. Jauno režisoru paaudze, kas Latvijas teātrī ienāca pirms 20 gadiem, 90. gadu vidū, teātrī paveica daudz: atsvabināja skatītājus no aizspriedumiem un priekšstatiem par to, kas ir pieļaujams un kas ne publiskajā telpā, manifestēja spēli kā totālu principu skatuves mākslā, apguva daudzus jaunus tehniskos paņēmienus. Taču jēgas ziņā viņu izrādes bija samērā vienkārši konstruētas: tās it kā allaž teica – pasaule ir tik sarusi struktūra, ka ar to var tikai ironiski spēlēties, bet

centieni atrast kādas šos gabalus apvienojošas kopīgas likumsakarības it bezcerīga nodarbošanās. Turpretī postpostmodernais teātris, uz kuru no iepriekšējās paaudzes pārnācis vienīgi Alvis Hermanis un pie kura pieder mūsu jaunie režisori, arī V. Nastavševs, – zem dažādā pakāpē savās izrādēs dekonstruētās pasaules ainās, pirmkārt, nodarbojas ar dzīves pētniecību, otrkārt, parādības traktē mazākais ambivalenti, dažkārt sniedzot pat trīs četras versijas par notiekošo. Turklāt dažādās nozīmes nav sistematizētas hierarhijā, bet aktuālas vienlaicīgi.

## Seksualitāte un teātris

Līdzšinējā Vladislava Nastavševa jaunradē dominējošās bijušas divas tēmas – seksualitāte un teātris –, pie tam abas tās viena otru caurstrāvo, radot iespaidu, ka viņa izrādēs seksualitāte ir teatrāla, bet teātris – seksuāls. Šīs abas tēmas savieno kāds tēls, ar kuru režisors bija papildinājis Tenesija Viljamsa darbojošos personu sarakstu lugas Pērnavasar negaidot izrādē un kuru pats režisors arī spēlēja. Nacionālā teātra pilnīgi tukšās OKartes zāles centrā bija novietotas klavieres, pie kurām sēdēja režisors, ģērbies baltā kreklā. Viņš palaikam nospēlēja kādu nepretenciozu melodiju, bet lielāko tiesu vērās skatītājos ar caururbjošu skatienu. Luga tiešā nozīmē attēlo divu sieviešu destruktīvās attiecības, cīņu par varu. Tomēr pēc būtības tas ir stāsts par vīrieti, kura nāve abu varoņu dzīves ir neatgriezeniski savedusi kopā, – par dzejnieku Sebastjanu, kuru pirms gada saplosījuši un aprijuši kaili pusaudži kādā Spānijas piejūras mazpilsētā. T. Viljamsa homoerotiski un kristietiski ievirzītā fantāzija, kurā personiski piedalīties bija izlēmis režisors, ļāva šo tēlu, respektīvi, režisoru pie klavierēm, izlasīt, pirmkārt, kā zīmi iemiesotam konkrētam dzejniekam Sebastjanam, otrkārt, kā zīmi vispārinātam mākslinieka tēlam. Savukārt T. Viljamsa aprakstītais dzejnieka saplosīšanas un aprīšanas akts raisīja asociācijas ar Patrika Zīskinda stāstu Parfīms, šo postmoderno versiju par Kristu. Un ļāva izdarīt secinājumus par mākslinieka un publikas attiecībām kā attiecībām starp Kristu un parastajiem mirstīgajiem: skatītāji mākslinieku pielūdz, iekāro un gala konsekvencē saplosa.

Seksualitāte ir arī Jūlijas jaunkundzes un Vecenes tēma. 90. gadu sākuma lietuviešu avangardists Oskars Koršunovs ir radījis divas Daniila Harmsa stāsta Vecene interpretācijas: 1992. gadā tapa Vecene, 1994. gadā – Vecene-1. Arī Vladislavs Nastavševs ir iestudējis... divas Vecenes, kaut arī pirmā no tām tiek dēvēta par Jūlijas jaunkundzi. Abos gadījumos ir runa par to, kas notiek ar vīrieti, kad viņa dzīves telpā ielaužas sieviete.

## No feminisma pozīcijām

V. Nastavševa veiktajā A. Strindberga Jūlijas jaunkundzes interpretācijā iekodēti vairāki iespējamie notiekošā lasījumi. Pirmkārt, tas varētu būt feministiski ievirzīts diskurss. Te seksuālā akta iniciatore nepārprotami ir Ineses Pudžas Jūlija. Viņa kaitina, fiziski aizskar, pat pazemo vīrieti, lai izaicinātu uz rīcību. Mārtiņa Meiera Žans, kurš uzsvērti ilgstoši izvairās, akcentē citkārt teātru ignorēto autora tekstu, kurā Žans sevi pielīdzina Bībeles Jāzepam. (Šis mīta varonis ir arhetipisks biseksuāls vīrietis, kurš ar savu neiztērēto seksualitāti un neikdienišķo fizisko pievilcību vienādi valdzina abus dzimumus.) Simona de Bovuāra, viena no mūsdienu feministisko koncepciju radītājām, savā darbā Otrais dzimums ir teikusi: par sievieti nepiedzimst, par sievieti kļūst. Iedvesmojoties no de Bovuāras, 70. gados feministiski ievirzīto pētījumu lokā aktuāla kļuva jauna disciplīna – dzimtes (gender) studijas, kuras teorētiski ierosina šķirt jēdzienus "seksualitāte" un "dzimte" jeb "dzimums", uzsverot, ka seksualitāte ir bioloģisks, bet dzimte – sociālfilozofisks termins. Šajā izrādē Jūlija ir tā, kura izmanto Žanu kā objektu – ne tikai lai apliecinātu savu dzimumu kā līdzvērtīgu vīrišķajam, bet lai paceltu to pāri, lai dominētu. Mežonīgā seksa laikā Jūlija un Žans vairākkārt fiziski distancējas, lai ar jo lielāku spēku triektos pret partnera ķermeni, it kā lai otru

saplosītu. Kaut arī, kā šķiet, baudu gūst abi, tomēr no iniciācijai pielīdzināmā akta partneri iziet ar atšķirīgiem ieguvumiem. Žans nevar samierināties ar to, ka zaudējis savu nevainīgā Jāzepa lomu, kā arī to, ka kļuvis par izmantojamu objektu sievietes izplānotās erotiskās rotaļās. Pretēji lugai un tās tradicionālajai interpretācijai, kā arī faktam, ka Žana šķaidītos ķiršus Valmieras izrādē skatītāji uztvēra kā oriģinālu skatuvisko simbolu Jūlijas pārplēstajai jaunavības plēvei, šajā izrādē Jāņu naktī nevainību zaudē Žans, turpretī par Jūliju to droši nevaram zināt. Savukārt Jūlija ir dabūjusi, ko gribējusi, bet vienlaikus arī vīlusies par vīrieša nespēju determinēt sevi jaunajā situācijā, kas padziļina viņas vientulību, kaut arī nostiprina viņas kā sievietes dominējošo stāvokli.

### Pārgērbšanās fenomens

Otra Jūlijas jaunkundzes lasījuma versija saistāma ar pārgērbšanās paņēmiena (angļu valodā – crossdressing) vismaz daļējo klātbūtni uzvedumā. Šis fenomens, kas teorētiskā aspektā plaši pētīts gan saistībā ar mūsdienu masu kultūru, piemēram, transvestītu šoviem, kinofilmām, gan Elizabetes laikmeta teātri un Šekspīra agrīno dramaturģiju, aktualizē vismaz divus būtiskus pārgērbšanās akta aspektus. Tie abi kaut kādā mērā ir aktuāli arī V. Nastavševa izrādē. Pirmkārt, no senajiem pirmatnējo cilšu rituāliem angļu renesanses teātrī tika pārmantots pieņēmums, ka cilvēks, uzvelkot cita drēbes, pieņem tā identitāti. Otrkārt, kā raksta Jans Kots par Šekspīra sonetiem un agrīnajām komēdijām, pārgērbusies meitene iemanto abu dzimumu satraucoši erotisko pievilcību. Ineses Pudžas Jūlijas šņorzābaki, ezītī īsi apgriezti mati, džinsa halātkleita bez nekādiem sievišķīgiem aksesuāriem, straujās, zēniski stūrainās kustības ļauj viņā saskatīt gan sievieti, bet vēl vairāk zēnu, kas pavedina pieaugušu vīrieti, kurš, sev negaidot, atklāj pilnīgi jaunu baudas veidu, taču ir tradicionālās morāles pārāk savalgots, lai spētu atklāto seksa alternatīvu pieņemt par savas dzīves jauno perspektīvu. Tāpēc paliek pieākēts pie spēles laukuma centrā ierīkotā baļķa, ar kuru neauglīgi riņķo pa apli. Viss beidzies, Jūlija ir izgājusi, aizslēdzot aiz sevis vienas durvis, otras durvis, dodoties uz baznīcu, aizslēdz Kristīne. Žans paliek kā sevī ieslodzītais mūžīgais cietumnieks, kura dzīvē Jūlija, pilnīgi iespējams, bija tikai sapnis, sapnis par brīvību, kam viņš nebija gatavs.

V. Nastavševa darbs teātrī šķiet perspektīvs, jo viņš ne tikai izvirza negaidītus, pat pārsteidzošus risinājumus, bet arī tos īsteno maksimālā pakāpē.

Publikācijas pamatā – fragmenti no referāta Vladislava Nastavševa režijas estētiskā stratēģija