



19. Okt. 2015

## Indras Rogas „evanģēlijs”

Autors: Silvija Radzobe



Viens no visvairāk gaidītajiem sezonas jauniestudējumiem neapšaubāmi ir „Meistars un Margarita”, kuru Valmieras teātrī inscenējusi Indra Roga, kļūdamā par pirmo pasauleslavenā Mihaila Bulgakova romāna interpreti Latvijā. Jaunās izrādes sasniegumi galvenokārt saistās ar radošu telpas izmantojumu un īpašas aktierspēles manieres izstrādi, kura veic svarīgu uzdevumu – rada izrādes fantasmagorisko atmosfēru, kas balansē uz realitātes un nerealitātes šaurās robežas. Toties diskutabls, manuprāt, ir izrādes filozofiskais vēstījums.

### Telpa

Indras Rogas dramatisētais Mihaila Bulgakova romāns tiek spēlēts nedaudz transformētā Mārtiņa Vilcārša scenogrāfijā, kas tika radīta pirms dažiem gadiem šī paša autora lugas „Zojas dzīvoklis” uzvedumam. Ideja ir asprātīga, ekonomiska, kā arī estētiski un idejiski pamatota. Darbība kā vienā, tā otrā gadījumā notiek Maskavā kādā īpašā dzīvoklī, kas tikpat labi ir reāls, kā nereāls, vienlaikus iespējama un iztēlota telpa, kura pēc vajadzības, kā romānā raksta autors, var mainīt savus izmērus, te paplašinoties līdz bezgalībai, te sašaurinoties. Dzīvokļa paplašināšanās, kļūstot par visu teātri aptverošu tīklu, no kura nevienam skatītājam nav iespējams izbēgt, notiek starpbrīdī starp otro un trešo cēlienu, kad tiek inscenēta Volanda balle. Tās attēli tiek demonstrēti uz foajē, kafejnīcā un pat tualetē izvietotiem ekrāniem. Reālās starpbrīža *dzīves* savienojums ar video konservētu balles *dzīvi* arī pasvīturo notikumu iluzoritāti, kas ir būtisks romāna vēstījuma aspekts. Skatuves brūnsarkanās sienas, kuras attēli atgādina pussarecējušas asinis, raisa asociācijas vai ar

pašu elles priekškambari, kurā personas ielido un no kura izlido pa logu kreisajā pusē. Aizmugures sienā iemontētā niša, kur parādās Begemots, mūķenes, barons Maigels, arī funkcionē kā vēl viens telpas paplašināšanās līdzeklis. „Zojas dzīvoklī” nišu slēdzošās durvis slīdēja plūstoši, raisot iespaidu par pašas matērijas spēju transformēties. Šoreiz durvis slīd ar grūtībām, pat ķeras, bet aizveras ar troksni, tādā kārtā niša zaudē savu fantastiskās reālītātes dabu.

Taču par pašu galveno savienotājfaktoru starp „Zojas dzīvokli” un „Meistaru un Margaritu” kļūst Gellas tēls, kura klātbūtne notikumos, salīdzinot ar romānu, ir ievērojami palielināta. Par Gellu – daiļo mironi-vampīru – kļuvusi leva Puķe, Zojas atveidotāja. Kā atceramies, „Zojas dzīvokļa” finālā viņu sev līdzī aizved čekisti. Kaut arī Gellai nav teksta, levas Puķes tēls, viens no pašiem labākajiem izrādes aktierdarbiem, ne tikai vedina uz skarbiem secinājumiem par romānā attēloto laiku, bet turpina un padziļina M. Vilkārša un I. Rogas tiekšanos ar telpas interpretāciju pasvītrot sižeta fantastisko, vienīgi mākslinieka iztēlē iespējamo dabu. Gella kā atdzīvojusies *mirusī dvēsele* ne tikai met asociāciju tiltu uz Nikolaja Gogoļa, M. Bulgakovam tuvākā autora, romānu, bet tiecas radīt tik nepieciešamo nedrošības sajūtu attiecībā uz skatuvē redzamo – kuri no personāžiem ir reāli cilvēki, kuri – mirušās dvēseles, kuri – elles un kuri – varbūt pašu debesu sūtņi. Nerealitātes sajūtu, kas gan uzplaksnī tikai fragmentāri, daudz lielākā mērā rada vairāku aktieru adekvāti atrastais un pārlicinoši realizētais spēles stils nekā Igora Kapustina veiktais skatuves tumši dūmakainais izgaismojums ar īstas uguns uzplaksnījumiem un skaļiem šāvieni trokšņiem, kas izskatās (un izklausās) labi, bet vairāk funkcionē kā pašvērtīgs dekoratīvisms, kurš paliek neitrāls attiecībā pret vēstījumu.

### Aktieru spēles stils

Izrādes neapšaubāmie līderi – kā jēgas, tā izstarotās enerģijas un meistarības ziņā – ir levas Puķes Gella un Mārtiņa Meiera Korovjevs. Viņu ķermeniskās un mentālās reakcijas (M. Meiera gadījumā – arī runas intonācijas) ir zibenīgi, ņirboši mainīgas – no laipnas ieinteresētības uz cinisku izsmieklu, no vientiesības uz gudrību, no priecīgas sakāpinātības uz depresīvu nomāktību, no sirsnības uz nežēlību... Neticami ātrā šo personāžu noskaņojumu maiņa kā viņu upuriem, reālajiem Maskavas iedzīvotājiem, tā mums, zālē sēdošajiem, neļauj viennozīmīgi saprast, kas tad īsti nupat notika un vai vispār notika, jo viss ir mainījies ar lielāku ātrumu, nekā spēj savienoties cilvēka gūtais nervu impulss ar viņa domu. Apbrīnojama virtuozitāte, kas adekvāti atklāj M. Bulgakova stilu. M. Meiera Korovjevs, tērpts melnā frakā ar baltu žabo, atgādina elegantu pāžu vai pašas dzīves konferansjē. Līdzīgu reakciju maiņu par sava tēla skatuves eksistences formu izvēlējis Kārlis Freimanis Azazello lomā, tikai viņa gadījumā tas notiek ievērojami lēnāk, uzsvērti smagnēji, bez Korovjevam raksturīgā rotaļīguma. K. Freimaņa Azazello iznirst no tumsas slīdošiem soljiem, viņam ir uz priekšu saliekti pleci, kostīmā savienots raupjš melns adījums ar ādas skoteli. Viņš atgādina kalēju vai pat bendi – no viņa strāvo apvaldīts, pat draudošs spēks, ar kuru jokoties nav iesakāms.

Pie izrādes veiksmīgiem atradumiem, kas vērš plašumā fantasmagoriju, pieder ideja darbības personu vidū ieviest Mazo kaķi. Kad uz skatuves parādās apmēram metru gara būtne, tērpta gaišzilā britu īsspalvaino kaķi atgādinošā ķermeņa un galvas maskā, pirmajā brīdī iestājas apjukums. Drīz kļūst skaidrs, ka tas nav ne aktieris (par to signalizē augums), ne uzvelkamā rotaļlieta (radījums ļoti saprātīgi reaģē uz apkārtējiem). Ka tas varētu būt bērns, šķiet neticami – vēls vakars, izrāde ilgst 4 stundas, romāna notikumi ir nežēlīgi pat attiecībā uz pieaugušā psihi... Tādēļ pieņemu, ka noticis tas, kas nevar notikt – no turienes, kaut kurienes pie mums ieradusies Begemota emanācija... Mazajam burvīgajam Begemotiņam piemīt kaķa un bērna dabisko kustību graciozais vijīgums, viņa skatuves maršruti un darbības ir izstrādātas precīzi un mērķtiecīgi. Klusējošā būtne, kuras lomā uzstājas Rasa Estere Ērgle vai Eduards Zilberts, periodiski ienāk spēles telpā, vēro notiekošo, iesēžas Volanda klēpī vai piemetas tam blakus uz dīvāna, uzsit kādam pa dibenu vai iedunkā sēnā. Mazā kaķa tēlam piemīt tik liels artistiskais lādiņš – kā satura, tā formas aspektā –, ka lielais, *īstais* Begemots, kura lomā Kārlis Neimanis, pēc būtības kļūst lieks. Taču *lieku* Begemotu padara ne tikai mazgadīgais konkurents. Režisore kopā ar aktieri nav

atraduši īsto lomas intonāciju un skatuviskās eksistences veidu: K. Neimanis spēlē uz publiku vārda tiešākajā un sliktākajā nozīmē, pats izgaršo Begemota tekstu asprātīgumu, bet skatītāji, kuri pirmizrādes vakarā ļoti atsaucīgi seko izrādei, nesmejas; zālē rodas pat viegla neērtības sajūta. Nepārprotami apstiprinās vispārzināmā patiesība, ka teksts teātrī nebūt nav galvenais, jo teksts šoreiz totāli zaudē bērna (!) precīzai iekšēji-ārējai darbībai.

Nosacīti reālistisko tēlu grupā pārliecinošākie ir Imanta Strada Ivans Bezpajumtnieks un Tālivalža Lasmaņa profesors Stravinskis. Sākotnēji omulīgais un dzīvespriecīgais Bezpajumtnieks ar draisku blondo matu cirtu uz pieres atgādina padomju 30. gadu mūziklu pozitīvos varoņus un ir kā izkāpis no tādām kinolentēm kā "Volga, Volga" vai "Jautrie zēni". Pārliecinoša ir gan viņa intelektuālā nevainība, rosinot Krišjāņa Salmiņa Berliozam ieslodzīt Volandu Solovkos, gan sarauktu pieri pūloties iedziļināties sava literārā skolotāja referātā par Jēzus pseidomesiānismu. Viena no jautrākajām izrādes epizodēm ir I. Strada Ivana un T. Lasmaņa Stravinska dialogs psihiatriskajā klīnikā. Dakteris pārpasaulīgā mierā uzdod loģiskus jautājumus, bet Ivans, savas piespiedu bezdarbības māks, aizvien sakāpinātāk stāsta par Patriarhu dīķu rajonā satikto Sātānu un vēlmi doties to ķert vienā apakšveļā. I. Strads uzskatāmi ataino procesu, kā cilvēks, kurš saprot vārdus un attiecības tikai vienā, pamatnozīmē, pēc sastapšanās ar Meistaru pakāpeniski sāk aptvert dzīves sarežģītību un zaudē savu imanento priecīgumu.

## Velna kalpi

Recenzijas lasītājs beidzot tiesīgs izsaukties – bet kā tad ar "Meistara un Margaritas" galvenajiem tēliem – Meistaru, Margaritu, Volandu? Skanēs varbūt nežēlīgi, bet faktiski šo tēlu izrādē nav. Kā tad tā, var jautāt, ja Elīna Vāne un Ivo Martinsons ir piedzimuši, lai nospēlētu Margaritu un Meistaru, – tik neapšaubāms ir viņu talants, skatuviskā pievilcība, pārliecinoši nospēlēto sarežģīto lomu garais saraksts. (Cits jautājums ir, vai jaunā režisora Jāņa Znotiņa pieredze aktiera profesijā ir pietiekama tik atbildīgai lomai kā Volands.) Bet noticis, lūk, kas. Visi minētie aktieri un viņu lomas kļuvušas par upuriem Indras Rogas izpratnei, precīzāk – neizpratnei par M. Bulgakova romānu, kura gaišais, cilvēka garu, viņa talantu apliecinošais starojums, kura dēļ to, bez pārspīlējuma var teikt, iemīļusī visa pasaule, kļuvis par drūmas, primitīvos pareizticības dogmātos balstītas didaktiskas pestējošanas objektu.

Darbu interpretācijas mūsdienu teātrī iespējamās visdažādākās – tādas, kas saskan ar iestudētā autora filozofiju, tādas – kas to apgāž vai papildina... Tomēr neizbēgami jebkurā gadījumā ir vismaz divi jautājumi. Kas tiek iegūts, *ejot pret* autoru? Un – cik organiska, citiem vārdiem, dzīvotspējīga ir jaunā versija? Šajā gadījumā režisore nesekmīgi centusies sevi apliecināt kā reliģiski filozofisku domātāju. Un – viņas koncepcija ir nedzīva, *saštukota*, tā *dzemdēta* kādā nelaimīgā izmisuma stundā. Uzmanīgu darīja jau režisores intervija *Sestdienā* [1], kur viņa, atbildot uz žurnālista jautājumiem, runāja par sātānu kā reālu būtni, kam viņa neatdosies. Šāda infernālo spēku uztvere 21. gadsimtā izglītotai sievietei, māksliniecei. Mazākais, dīvaini. Taču sižets par sātānu tiek turpināts izrādes programmā, kur balts uz melna rakstīts, ka Meistara romāns īstenībā ir "Volanda un Meistara kopdarbs". Tātad grēcīgs sātānisks sacerējums. Skatītājiem, kas M. Bulgakova darbu nav lasījuši vai iepazinušies ar to sen un labi vairs neatceras, šāds apgalvojums var likties varen novatorisks, lai gan īstenībā tas ir pilnīgi absurds. Bet pat šī absurditāte nav oriģināla.

Nezinu, apzināti vai neapzināti, režisore precīzi atkārtu vienu no lielākajiem vandālisma arhetipiem, kas tika iedibināts Krievijas garīgajā dzīvē 19. gadsimta pirmajā pusē. Nikolaja Gogoļa uzticības persona – pareizticīgo batjuška Matejs Konstantinovskis no provinciālās Rževskas iedvesa rakstniekam domu, ka Dievam ir netīkams daiļrades akts, ka rakstīt laicīgus tekstus, nevis teoloģiskus traktātus ir grēks. Un Gogolis, tā laika Krievijas lielākā garīgā autoritāte, iedzīts izmisumā, ne tikai sadedzina savu *grēka augli* – „Miruso dvēseļu” otro daļu –, bet vārda tiešā nozīmē sāk atdzist un 54 gadu vecumā mirst. Bulgakova Meistars – ar gaišredzību apveltīta mākslinieka tēls, kura talants ir lielāks par viņa cilvēcisko „es”, ko salauž izsekošana un cietums, beigās novedot viņu psihiatriskajā klīnikā, pirmkārt, protams, dzimis rakstnieka fantāzijā, lai gan tam nenoliedzami bijuši arī vairāki prototipi, kuru starpā nozīmīgākie – pats Bulgakovs un Nikolajs Gogolis. (Arī Meistars nevar

sasildīties un jūt aukstumu liekam pa dzīslām uz sirdi.) Bet I. Rogai šķiet, ka visi trīs viņi bijuši „velna kalpi”...

Taču šāda *konceptija*, lai kā arī pūlētos režisore, nav īstenojama – ne tikai tādēļ, ka tā ir nehumāna, bet galvenokārt tādēļ, ka samocīti neloģiska. Un tā uz skatuves arī nav īstenota, radot iespaidu, ka izrādei nav ne skaidra mērķa, ne sava konsekventa stāsta, ka tā veidota kā saraustīts romāna fragmentu virknējums ar dažām nesaprotamām dīvainībām, piemēram, kad Volands agresīvi kliež seļā Meistaram, ka manuskripti nedeg, kas, jāsaprot, ir vissliktākais, kas vien var būt. Vai kad notiek pat elementārā jēdzieniskā līmenī neloģiskā *ņemšanās* ar melnu grāmatu, kurai uz vāka zeltīts krusts. Tā acīmredzot simbolizē divus vienā – Bībeli, kā arī Meistara un Volanda kopdarbu, un tiek mesta ugunī, kur nesadeg, jo mūķene to neskartu izvelk laukā. Vispārējo haosu padziļina mūķeņu grupas klīšana pa skatuvi un pareizticīgo psalmu dziedāšana krievu valodā, kā arī horeogrāfes Ingas Raudingas pašdarbnieciskā manierē inscenētās rakstnieku dejas Gribojedova namā, kuras atpazīt spēj vien cilvēks, kas romānu prot no galvas.

I. Martinsona Meistars, konsekventi tērpts slimnīcas halātā un melnās aklā brillēs, ir salauzts un depresīvi nomākts visu izrādes laiku; sarunā ar Ivanu skan viena vienīga nīgri visu noliedzoša intonācija. Aktiera gaišais garīgums, trausli vīrišķīgais poētisms, kas tik pievilcīgas darījušas tādas viņa lomas kā Hamlets un Antiņš, I. Rogai šķitušas liekas. Elīnas Vānes Margarita ir pārlicinoša vienīgi izrādes prologā, kad, sēdēdama skatuves dibenplānā, zodu atbalstījusi delnā, koncentrēti un nopietni veras zālē. Režisore liek aktrisei kāpelēt pa klavieru flīģeli un sēdēt uz tā, it kā tiktu kopēta V. Nastavševa izrāde „Peldošie- ceļojošie”. Tad E. Vāne tiek ieģērbta miesaskrāsas triko kombinezonā, kam bikšu staras piegrieztas *kļošā*, bet krūtis izšūtas ar „dārgakmeņiem”. (Neveiksmīgo kostīmu darinājusi Anna Heinrichsone.) Ar to mums laikiem grib teikt, ka Margarita ir kaila... Izrādē nav nevienas mizanscēnas, kurā Meistars un Margarita satiktos vai ieskatītos viens otram acīs, tādēļ ne par kādu mīlestību starp romāna titulvaroņiem nav iespējams runāt. Īstenībā jau tikai loģiski, ka sātanam nav pa ceļam ar mīlestību, kas taču ir cilvēciskas jūtas, jo izrādes žanru režisore definējusi kā „Volanda evaņģēliju”. Saprotams arī tas, ka šādam „evaņģēlijam” ir liekas Meistara romāna epizodes, kuru darbība notiek Senajā Romā. Taču režisore tās nav pilnībā svītrojusi, atstājot pāris ilustratīvas ainas, kurās T. Lasmanim jānorunā Poncija Pilāta teksts, bet I. Martinsona Meistars melnajās brillēs nez kādēļ augstprātīgā tonī nober pāris Ješuas tirādes.

Kaut arī vizuāli Jānis Znotiņš ir ideāli atbilstošs Volanda lomai – garš, slaidis, ar intelektuāļa seju, kurā viegli mainās ironiskas un nīgri drūmas grimases –, man tomēr nav saprotams, kādēļ režisore savas izrādes galvenā varoņa lomai izvēlējās tieši viņu, jo aktieris garīgā un enerģētiskā nozīmē nespēj kļūt par izrādes centru. Tēlam ir tikai divas dīvainības, ar kurām viņš paliek prātā: apsēžoties aktieris virtuozī savij kājas un runā dažādās neskaidrās intonācijās. Protams, Volands arī romānā, lai biedētu savus sarunu biedrus, padomju pilsoņus, runā gan pareizā krievu valodā, gan ar ārzemniecisku akcentu. Taču aktiera personiskā dikcija ir tik neizkopta, ka Volanda *dialekti* tiek uztverti kā šīs lomas tēlotāja personiskās runas defekts. Sātanam taču obligāti nav jābūt ne jaunam, ne skaistam, tas var *iemiesoties* jebkura vecuma un kompleksijas, pat jebkura dzimuma personā. Kāpēc režisore šo lomu nevarēja uzticēt aktieriem, kas to būtu varējuši nospēlēt – I. Martinsonam, I. Stradam, T. Lasmanim, M. Meieram, R. Rudākam, Agrim Māsēnam, Aigaram Apinim, I. Puķei? Varbūt tāpēc, ka šie aktieri būtu nospēlējuši citādu Volandu, ne tādu, kāds bija vajadzīgs režisorei, lai īstenotu savu dīvaino ieceri. Varbūt aktieri ar lielāku mākslas un dzīves pieredzi, lielāku intelektuālo kapacitāti nebija šai lomā vēlamai tādēļ, ka viņi būtu spējīgi uzdrošināties diskutēt ar režisori, pat apšaubīt tēla traktējumu? J. Znotiņš žurnālā „Ir” [2] atzīstas, ka pirms darba pie lomas M. Bulgakova romānu nav lasījis, tādēļ bijis pilnīgi atvērts un labticīgs režisores iecerei. Tas rada jautājumu, vai šāda intelektuālā *nevainība*, tieši kā Ivanam Bezpajumtniekam, ir izņēmuma gadījums vai izplatīta parādība mūsdienu latviešu aktieru vidē? Un vai aktieris tiešām ir tikai labticīgs izpildītājs, nevis radošs mākslinieks?

Latvijas teātra pirmais, bet, cerams, ne pēdējais „Meistara un Margaritas” iestudējums

signalizē par to, ka šāda materiāla iestudēšanai bez labām inscenētāja dotībām nepieciešamas arī dziļas zināšanas dažādās jomās un vienkārša, silta cilvēcība.

---

[1] Koļeda R. Tuvāk mākslai, tālāk no sātana! (Intervija ar I. Rogu) – *Sestdiena*, 2.-8.10.2015, 16.-20. lpp.

[2] Alberte I Aizmirsties uz sekundi (raksts par J. Znotiņu) – *Ir*, 7.10.2015, 42.-45. lpp.; Gulbe E. Jānis Znotiņš: „Meistars un Margarita” ir pamatīgs trilleris – *KDi*, 2.10.2015, skat. *diena.lv*.

**Šeit PDF formātā lasāms Silvijas Radzobes raksts "Ivans un ārprāts. Ārprāta tēmas ambivalence M. Bulgakova romānā *Meistars un Margarita*" (NRA, 9.12.2006, 10. lpp.)**