

VELNU RIJAS AUGŠĀMCELŠANĀS

NACIONĀLĀ TEĀTRA SEZONAS ATKLĀŠANAS UZVEDUMS – RAIŅA “SPĒLĒJU, DANCOJU” – JAU PASPĒJIS RAISĪT VISPRETRUNĪGĀKOS VĒRTĒJUMUS, SĀKOT AR KVĒLU SAJŪSMU UN BEIDZOT AR ABSOLŪTU NOLIEGUMU. KAS RADĪJIS TIK ATŠĶIRĪGUS VIEDOKĻUS?

Luga kā sava laika spogulis

Režisora Elmāra Seņkova iestudējums iekļaujas tajā mūsdienu teātrī plaši izplatītajā praksē un virzienos, kas klasisku tekstu izmanto tikai kā impulsu jauna, oriģināla un visbiežāk provokatīva mākslas darba radīšanai. Tā nemitīgi tiek apstrādāts gan Šekspīrs, gan Čehovs un citi klasiķi; viens no svaigākajiem piemēriem ir Dmitrija Krimova iestudējums “Fragments” Klaipēdas Drāmas teātrī, kur no Čehova lugas “Trīs māšas” paņemti vien daži teksti no 3. cēliena, uz šīs bāzes veidojot patstāvīgu mūsdienīgu interpretāciju. Un kālab lai tā nedarītu, ja Seņkova paša pieredzē ir asprātīgā un atraktīvā Šekspīra lugu motīvu izspēle uzvedumā “Šekspīrs” Liepājas teātrī?

“Rātņa un uzticīga sekošana dramaturga burtam ne vienmēr nodrošina panākumus, par ko liecina arī lugas “Spēlēju, dancoju” interpretāciju vēsture uz tās pašas Nacionālā teātra skatuves.”

Neveiksmīgs izvērtās jau lugas pirmuzvedums 1921. gadā Alekša Mierlauka režijā, pieredzējušajam psiholoģiskā reālisma meistaram nespējot atrast organisku teatrālu izteiksmi Raiņa metaforām un simbolikai. Ar interesantu ieceri pie lugas pēc 70 gadiem ķērās tolaik nesen par teātra galveno režisoru kļuvušais Oļģerts Kroders, kurš Raiņa darbu redzēja kā pagānisku mistēriju. [1] Taču izrādē no šīs

oriģinālās ieceres vairs nejuta neko; tā ieslīga Kroderam absolūti neraksturīgā butaforiskumā (uzstiepjot uz skatuves taisītu akmeņu krāvumus u.tml.) un nacionālā sentimentā, sabalsojoties ar sava laika realitāti un nacionālo eiforiju sakarā ar valstiskās neatkarības atgūšanu. Piemēram, apliecinot atdzimstošās Latvijas brīvību un radošo potenciālu, finālā uz skatuves parādījās mazs puisītis baltā krekliņā ar Tota kokli rokās, u.tml.

Jāteic, ka "Spēlēju, dancoju" interpretācijās režisori allaž ir ienesuši sava laika aktuālās izjūtas un noskaņojumu. Jau Eduards Smiļģis savā pirmajā lugas uzvedumā Dailes teātrī (1926) elles skatu traktēja kā modernās kultūras pagrimumu, velnus un velnenes ietērpjot frakās un vakarkleitās un elli rādot kā 20. gadsimta kabareju ar rēviju gerlām. Tota sagatavošana bīstamajam uzdevumam – Leldes glābšanai, viņa sirds pārkalšanas aina bija nozīmīga gan šajā interpretācijā, kur Tots attiecīgajā ainā virzījās pa augšupejošu spirāli un, nokļuvis tās augstākajā punktā, parādījās Dantes ietērpā, simbolizējot teātra proponēto gara spēka ideju, gan 1956. gada iestudējumā, kas vēlāk ieguva kultūras kanona statusu, precīzi atspoguļojot sava laika slēpto patosu – galvenā varoņa cīņu par tautas brīvību, ko simbolizēja Lelde. Bet tas laiks ir pagājis, un kurš gan šodien gribētu redzēt Leldi tautas tērpā ar piekarinātām mākslīgām bizēm un poētisku/patētisku Totu ar koklīti rokās?

Tālab šķiet loģiski, ka Elmārs Seņkovs ar dramaturģes Justīnes Kļavas palīdzību darbību no Raiņa tēlotajiem senlaikiem pārnēs uz mūsdienām, saglabājot vien atsevišķas klasiķa dotās situācijas, apstākļus un tēlu ietvarus, lai tajos iepludinātu

mūsdienīgu, aktuālu saturu. Pārvērtības piedzīvojuši gan galvenie tēli ar Totu un Leldi priekšgalā, gan pārējā tēlu sistēma. Tā Leldes māte pārtapusi par dedzīgu feministi un sieviešu tiesību aizstāvi, bet dēla māte – par filoloģi, kas nepalaiž garām nevienu izdevību palepoties ar savu erudīciju, līgavainis Zemgus – par mūsdienu konceptuālās mākslas apoloģētu, u. tml. Lai gan režisors, stāstot par topošo izrādi, uzsvēra, ka Rainis lugu sarakstījis kara laikā, uz skatuves redzam jau citu “karu” – mākslinieka mūžīgo karu ar mākslas un kultūras ierēdņiem, jo velnu rija un tās iemītnieki jaunajā uzvedumā nepārprotami tiek asociēta ar šodienas Latvijas vadošo un valdošo mākslas un politikas eliti, kas savās ķetnās tiecas sagrābt un paverdzināt mākslinieka brīvo garu.

Ar muzikālās satīras pātagu

Savulaik jau režisors Valentīns Maculēvičs, iestudējot “Spēlēju, dancoju” Valmieras teātrī (1981), Raiņa velnu nakts mistēriju pārvērta publicistiskā un filosofiskā drāmā, ietverot šajā interpretācijā aktuālas tālaika sabiedrības izjūtas, politisko, garīgo un sociālo noskaņojumu, attiecības un konfliktus, apsūdzot tautu gljēvulībā un drosmes trūkumā, pašlabuma meklēšanā, utt. Šī uzveduma Tots – Jānis Dauksts – vispirms bija cīnītājs pret šīs sabiedrības inerci, kas klusējot pacieta velnu kundzību un nebrīvi, un tikai pēc tam mākslinieks. Viņam upurējoties un atdodot ļaudīm Leldi – brīvību, šī vienaldzīgā un jau teju deģenerējusies sabiedrība īsti nezināja, ko ar šo pēkšņi uzradušos brīvību iesākt.

“Elmāra Senkova skats uz lugā tēloto sabiedrību ir tikpat nesaudzīgs, un viņš ar uzveduma radošo komandu skaidri definē jaunā iestudējuma žanru – “muzikālā satīra” –, to strikti realizējot visos izrādes komponentos.”

Reiņa Suhanova scenogrāfija, kas uzveduma pirmajā daļā ir minimālistiska, dinamiski ekspresīvu izteiksmību iegūst elles skatā, kad zilganais priekšgars aplāj augstās podestūras pakāpienus, tādējādi ļaujot pa tiem velties, ripot, ripināties, rāpot, kāpelēt gan galvenajiem varoņiem, gan velnu rijas iemītniekiem. Ilze Vītoliņa ansamblī ietērpusi mūsdienīgos ģērbos un kostīmos, īpaši iespaidīgi izskatās velnu un velneņu "koris" sarkanajos samta kostīmos. Elīnas Gediņas veidotajā kustību partitūrā ir nostrādāts ik solis, ik kustība, ik pagrieziens, un tā precīzi darbojas, radot oriģinālu un mērķtiecīgu plastisku izteiksmi visām izrādes norisēm. Edgara Mākena mūsdienīgā mūzika raksturo gan Tota muzikālos meklējumus un viņa nelielā ansambļa muzicēšanas stilu, gan palīdz radīt uzveduma kopējo atmosfēru un noskaņu.

Izrāde sākas ar ļoti dinamisku Leldes virpuļošanu trakā dejā, kuras beigās viņa nokrīt bez dzīvības skatuves malā. Un dīvaini (vai tieši otrādi – mērķtiecīgi apsūdzot, kā diagnoze ne tikai sabiedrības, bet arī pašu tuvāko cilvēku vienaldzībai un egoismam), ka klātesošie nevis mēģina viņu glābt, bet aizsāk izvērstu diskusiju par to, kas ir māksla un kādai tai jābūt. Satīrisks, precīzs mūsdienu sabiedrības portretējums "krīzes" situācijā... Pat jaunais Zemgus, kurš tikko zaudējis līgavu, raizējas nevis par to, kā viņai palīdzēt un ko darīt, bet nododas aizrautīgām diskusijām par mūsdienu mākslas mērķiem, specifiku un sūtību. Nacionālā teātra jaunais premjers Raimonds Celms savu skatuves dzīvi ar ģitāru rokās uzsāk pavisam vienkārši un sirsnīgi – kā nepretenciozs mūziķis, kurš ar savu

grupu spēlē kāzās, korporatīvās ballītēs, u.tml. Tā viņš nokļuvis arī Leldes un Zemgus kāzās, un šķiet, ka viņam vienīgajam rūp meitenes liktenis.

Elegantā un pašapzinīgā dēla māte – filoloģe Evijas Krūzes atveidā dedzīgi atbalsta Zemgus (šajā lomā organiski darbojas Matīss Budovskis) radīto mākslu, palīdzot viņam izpildīt konceptuālo skaņdarbu, kur Raiņa bīste tiek ritmiski daudzīta pret paplāti – patiesi asprātīga parodija par laikmetīgās mākslas paradoksiem, pārspīlējumiem un dzīvošanu savā iekšējā burbulī, visus tradicionālās mākslas piekritējus uzskatot par muļķiem ar vecmodīgiem uzskatiem. Līgas Zeļģes atveidotā meitas māte kā dedzīga sieviešu tiesību aizstāve visur saredz centienus aizskart un pazemot sievieti un vēlas izteikties teju par visām mūsdienu sabiedrības aktuālajām un jutīgajām problēmām, vien paretam atceroties par tikko mirušo meitu tepat līdzās. Justīne Kļava savā iestudējuma /lugas daļā ietvērusi gandrīz visu šodienas aktuālo problēmu esenci, no sieviešu tiesībām sākot un Ītona Maska pieredzi beidzot. Raiti, asprātīgi, bet arī pārlietu fragmentāri un nedaudz haotiski. Tautas balsi šajā improvizētajā diskusijā pārstāv Indras Burkovskas un Jura Lisnera spilgti iezīmētās, mutīgās tantiņas, un te satīras šķēres sāk griezt jau sparīgāk, nesaudzējot ne tradicionālo publikas gaumi un iemīļotas dziesmas, ne abu senioru pieminētos jaunus dzīves un mākslas saimniekus.

Taču uzveduma galvenā tēma neapšaubāmi ir konflikts starp mākslas radītājiem un tās pasūtītājiem, respektīvi, finansētājiem, pārvaldītājiem, kūrētājiem un ierēdņiem, kas paklausīgi pilda jauno “elles kungu” rīkojumus un norādījumus. Un

te nu režisora satīras pātaga sāk dancot pilnā spēkā un bez žēlastības, paužot arī paša režisora aizvainojumu par nesenajiem notikumiem Nacionālajā teātrī un Kultūras ministrijas attieksmi, jo visi velnu rijas iemītnieki tiek rādīti kā deģenerējušies un jaunajā sistēmā iefiltrējušies čekisti (Kungs), pašpārliecināti, ārišķīgi un iedomīgi mākslas mecenāti (Trejgalvis), kroplu, tizlu, stulbu, bet tomēr gana viltīgu varas un kultūras elites apkalpotāju un aptecētāju bars, kuriem rūp tikai pašu labums un sīkās ērtības.

Veco čekistu iemieso Artura Krūzkopa Kungs, kurš, kā komentē abas kolorītās tantīņas, joprojām sūc tautas asinis. Viņš te gan pārvērsts par “čurājošo zēnu”, jo elles skatā pirmoreiz parādās kāpņu konstrukcijas augšā ar muguru pret skatītājiem, enerģiski izšļācot urīna šalti. Laikam jau nekas tāds uz Nacionālā teātra skatuves līdz šim nav redzēts, un aktieris to realizē profesionāli perfekti un asprātīgi, ielaižot šalti arī savās novilktajās korpēs un uzcienājot ar vienu no tām Totu. Man gan šis režisora citāts no 1970. gadu avangarda un performanču paņēmienu pūra šķiet nedaudz bērnišķīgs. Atceros, cik šokēta savulaik bija mana toreizējā kolēģe Valentīna Freimane, kurai beidzot bija iespēja aizbraukt uz starptautisko BITEF teātra festivālu Dienvidslāvijā un skandalozā režisora Eudženio Barbas izrādē piedzīvot to, ka aktieris tieši viņai pie kājām izvemjas (pie urinēšanas kā režisoru un aktieru “drosmes” manifestācijas gandrīz katrā avangardiskā teātra izrādē, īpaši klasikas adaptāciju uzvedumos, jau bija pierasts arī krievu un citu pašmāju “jauno, dusmīgo” režisoru izrādēs). Taču Artura Krūzkopa aktierdarbs ir spilgts un pārliecinošs. Iespaidīgs ir arī Nacionālā teātra

jaunpienācēja Egona Dombrovska uznāciens un sniegums Trejgalvja tēlā, kūpinot Jūlijam Krūmiņam raksturīgo cigāru un iedzīvinot arī citu turīgo uzņēmēju un mākslas mecenātu pašpārliecināto uzvedību. Aši un precīzi darbojas Ulda Siliņa Velna zēns, pārliecinoši atklājot “elles” sistēmas darbošanās shēmas un mehānismu, kā arī šādu mazu, veiklu un neaizstājamu zobratīņu nepieciešamību. Satīra krāšņi izlīst arī pār pārējo sarkano velnu un velneņu jūkli, kur kādu patstāvīgu vārdu vēl mēģina bilst Mārtiņa Brūvera Bluķa kāja, kurš enerģiski pārvietojas ar “staiguļa” palīdzību, bet skatā, kur Tots ar savas ģitāras skaņām dancina velnus, ar vārgajām kājām izpilda apbrīnojami veiklas piruetes. Šajā dīvainīšu un deģenerātu barā, kas brīžiem no satīras jau pārvēršas groteskā, izceļas divas seksīgas velnenes: par tām pārtapušas rātnās Līgas Zeļģes un Evijas Krūzes pirmās uzveduma daļas varones, un viņām nav liegta arī tīri cilvēcīga un sirsnīga (protams, velnu rijas izpratnē) attieksme pret ellē iemaldījušos Totu.

Cerības asni nolieguma jūrā

Izrāde ir dzīva, asprātīga, nostrādāta gandrīz visās detaļās, un to skatīties nenoliedzami ir interesanti. Taču kopumā gan skats velnu rijā, gan rijas institūcijas asprātīgi tēlotā “pārņemšanas” akcija, protams, atstāj šķērsmu iespaidu, jo neviens un nekas te netiek saudzēts, ļaujot plūst pāri malām režisora aizvainojumam un liekot visu mūsdienu Latvijas kultūras sistēmu asociēt ar slinku, deģenerējušos un patmīļīgu indivīdu kopumu, kuri ciniski nostumj malā īstos mākslas un garīgo vērtību radītājus – kā te abas enerģiskā mātes un “atdzīvojies” Zemgus – viņiem vairs nevajadzīgo, lieko un neērto Totu. Iespaidīga ir aina, kur Raimonda Celma

varonis ar savas ģitāras dārdiem (veiksmīgākais Edgara Mākena pienesums šajā izrādē) dancina visu šo raibo un deģenerējušos kompāniju – kā vēlamā vīzijā, kad realitātē noris tieši pretējais un māksliniekus “dancina” gan ierēdņi, gan naudas maka turētāji.

Interpretācijā, kur minimāla vieta un nozīme ir atvēlēta Leldei, liekot talantīgajai jaunajai aktrisei Elizabetei Skrastiņai tērēt lielāko daļu savas enerģijas kliegšanai un brēkšanai skatā, kur pašas tuvinieki grūž viņu kapā, lai ātrāk atrisinātu samežģījušos un “neērto” situāciju, viss galvenais jēdzieniskais un emocionālais smagums ir jāiznes Raimonda Celma Totam. Un aktieris to izdara godam, neraugoties uz daudzajiem teksta īsinājumiem, mūsdienīgojumiem, u.tml. Precīzas ir viņa saspēles ar Janas Ļisovas Raganu, kurai nelielajā lomā izdodas radīt izteiksmīgu tēlu/ tēmu, jutīga un jēgpilna ir viņa saskarsme ar Leldi un paustā gatavība ziedot sevi otra labā.

“Šī Tota sirds vairs nav jāpārkaļ, viņš jau ir gatavs savam klusajam, ne skaļi izbazūnētajam varoņdarbam, jo ir vienīgais, kam rūp līdzcilvēka liktenis, kamēr apkārtējie ir iegrimuši savu dzīvju nokārtošanā un “sistēmas” apkalpošanā vai labumu raušanā no tās.”

Fināls, pateicoties tieši Raimonda Celma atdevīgajam sniegunam, kad Tots ietvēris sava noasiņojošā auguma apskāvienā Leldi, palīdz viņai izvilināt no savas ģitāras pirmās skaņas, beidzot pārrauj uzveduma satīriskās un groteskās izteiksmības ķēdi, ietecoties apliecinājuma un cerības dimensijā, un tas ir ļoti būtiski. Jo tie velni un velnenes, visi izbijušie čekisti, uzpūtīgie un mazāk uzpūtīgie mecenāti, sistēmas kungi un izkalpiņi no mūsu politiskās, sociālās un mākslas dzīves jau nekur nepazudīs. Un arī režisors, ja vien nekļūs par eremītu un

nepārcelsies uz vientuļīgu dzīvi mežā vai tuksnesī, bet pieņems Alvja Hermaņa darba piedāvājumu Jaunajā Rīgas teātrī, par ko dzird runājam, būs spiests ar viņiem vismaz kaut kādā mērā rēķināties.

Izrādē ir vismaz divi varoņi – Tots un Lelde –, kas nepakļaujas un pat liek cerēt, ka būs vēl kāds, kas viņiem pievienosies. Cik no tiem, kas uzvedumā piedalās, ir to skatījušies vai vēl tikai skatīsies, to spēs? Šis jautājums, tāpat kā jautājums par to, cik brīvam iespējams būt māksliniekam Latvijā, paliek sāpīgi atvērts.

[1] Kroders, O. *Kādēļ Tots? Māksla*, 1991, 2, 44, lpp.