

# MARATS, SADS UN LEONS BRIEDIS

RECENZIJA PAR LATVIJAS NACIONĀLĀ TEĀTRA IZRĀDI  
“MARATS/SADS” RŪDOLFA GEDIŅA UN KLĀVA MEĻĻA REŽIJĀ

## Skaidrs uzreiz

Patīkami īsajā (tikai pusotra stunda bez starpbrīža!) Nacionālā teātra izrādē “Marats/Sads” ir daudz dūmu, akordeona mūzikas un raibu plastikāta bumbiņu. Sākumā, kamēr skatītāji vēl tikai pulcējas, viņiem tiek dota iespēja vērot, kā Kārlis Reijers, puskails un nosmērēts ar kaut ko lipīgu, berž skatuves grīdu. Tad priekšgars aizveras un proscēnijā iznāk solīda dāma sarkanā kostīmā un pilnīgi baltā gludi sasukātā parūkā – Indra Burkovska, kura spēlē Šarantonas dziednīcas vadītāju Kulmjē. Viņa tīši neveikli sarīmētā tekstā informē, ka tūlīt redzēsīm klīnikas pacientu māksliniecisko pašdarbību – Lielās Franču revolūcijas notikumiem (konkrēti – Žana Pola Marata nogalināšanai) veltītu izrādi, ko iestudējis marķīzs de Sads. Ekskurss Apgaismes laikmeta vēsturē gan mūs negaida – tas ir skaidrs uzreiz, jo ne bez ironiska akcenta lietotā iekļaujošā valoda, kurā nav vietas tādām vārdam kā “trako nams” un kur “slimnieks” mudīgi tiek pārlabots par “klientu”, kalpo kā drošs ceļvedis uz politiski korekto 21. gadsimtu.

## Sarežģīta un gara

Vācu dramaturgam, teorētiķim, prozaiķim un māksliniekam-grafiķim Pēterim Veisam 1964. gadā uzrakstītā luga “Marats/Sads” sagādāja plašu starptautisku

atzinību. Pēc agrīniem sirreālistiskas ievirzes darbiem “Marats/Sads” met tiltu uz dokumentāro drāmu. Starp citu, dramaturgs par šo tematu reflektējis arī teorētiski, uzrakstot “Piezīmes par dokumentāro teātri” (1968), kur uzsver – tas ir teātra veids, kas atturas no izdomājumiem un kam piemīt dumpīguma iedīgļi, jo tas ir vērsts pret varas institūcijām un mediju centieniem apstulbināt tautu. Tas uzrāda dzīves konfliktus un kalpo kā instruments politisko uzskatu veidošanai. Vienlaikus autors atgādina – dokumentārā teātra izrāde ir mākslas fakts, kas nevar ar dzīvi sacensties autentiskumā.

Lugai ir sarežģīta struktūra, un šī sarežģītība atspoguļojas piņķerīgajā nosaukumā “Žana Pola Marata vajāšana un slepkavība, iestudēta Šarantonas dziednīcas teātra trupā de Sada kunga vadībā”, ko ērtības labad ierasts reducēt līdz lakoniskajai formulai “Marats/Sads”. Luga ir arī nežēlīgi gara – gandrīz simt trīsdesmit lappuses. Abi izrādes režisori – KVADRIFRONA tandēms Klāvs Mellis un Rūdolfs Gediņš – Silvijas Brices tulkoto un Arvja Vigula atdzejoto tekstu krietni saīsinājuši un, pievienojot lugas nosaukumam pārveidojumus attaisnojošo piebildi “pēc motīviem”, radījuši kompaktu priekšnesumu žanrā – vājinieku opera. Ir vērts iepazīties ar programmu, jo tur ne tikai var uzzināt, kas ir Marats, kas ir Sads un kādi ir vēstures notikumi, uz kuru fona risinās lugas darbība, bet arī izlasīt Arvja Ostrovska aranžētu dialogu starp Melli un Gediņu, kurā, stilizējot lugas klaburīgi ritmizēto izteiksmes veidu, atdarināta diskusija starp Maratu un Sadu.

## **Sabiedrības mikromodelis**

Kad priekšgars atkal atveras, no dūmu grīstēm iznirst zem pārklāja paslēpta konstrukcija – tuvojoties izrādes beigām, noskaidrosies, ka tā ir estrāde – tāda, kādu mēdz uzslīēt 11. novembra krastmalā vai Doma laukumā, kad notiek kādi publiski pasākumi. Ap šo konstrukciju drūzmējas pulks baltos paltrakos ietērptu dīvainīšu. Viņi dīdās, ieskājas, raustās, klaigā, lēkšo apkārt spēles laukumam un demonstrē uzvedības zīmes, kuras nepārprotami liecina par garīgiem traucējumiem.

Matīsa Budovska Teicējs, ko mākslinieks vienīgo ietērpis melnas krāsas kostīmā, līdzīgā viduslaiku āksta vai mistēriju ragainā velna ekipējumam, iepazīstina ar izrādes darbības personām un tēlotājiem. Režisora Sada un Marata atveidotāja slimnieka – paranoiķa lomām katrai paredzēts viens tēlotājs – attiecīgi Ināra Slucka un Kārlis Reijers, tāpat arī Marata kalpotāja Simona ir tikai Ivars Kļavinskis, bruņots ar birsti un apspraudīts ar tādām kā dzīparu bizītēm, kuras no galvas virsas krīt pāri sejai. Toties Marata slepkava – daiļā Šarlote Kordē – uzticēta veselām piecām ar atšķirīgiem slimības simptomiem apveltītām vājiniecēm – Daigai Kažociņai, Annai Klēverei, Ancei Kukulei-Sniķerei, Laurai Siliņai un Līgai Zeļģei. Viņām pretī tvīkst pieci seksuāli norūpējušies vājinieki – mīlētāji Dīperē, ko spēlē Romāns Bargais, Mārtiņš Brūveris, Raimonds Celms, Artis Drozdovs un Egils Melbārdis. Šķiet, šim faktam ir nozīme ne tikai aktieru (gan Nacionālā teātra, gan Šarantonas trupas) nodarbināšanas aspektā, bet arī jēdzieniski – viņi veido sabiedrības mikromodeli, kur vienas un tās pašas domas, jūtas un ilgošanās izkaisītas daudzos cilvēkos.

Dziednīcas aktieri *alias* tauta uz pleciem iznes un spēles laukuma centrā novieto milzīgu olu – droši vien savu nākotnes cerību šūpuli. No olas, kurai čaumalas iekšpusē sarakstīti tādi vārdi kā “sapņi”, “miegs”, “gods” u. tml., izšķīļas radikālu sociālu pārveidojumu sludinātājs Marats – Kārlis Reijers. Viņa ķermenis joprojām ir notriepīts ar glumu, staidību, zaļgandzeltenu vielu (nu nav aktiera profesija nekāda medusmaize!), acīmredzot tai ir jāatveido olas dzeltenums, savukārt olas čaumala apzīmē vannu, kurā Marats mirkst, lai remdētu niezi, ko sagādā ādas slimība.

## Juceklis kā mākslas tēls

Veisa lugā savstarpēji pārklājas dažādi realitātes slāņi. Ieslodzījuma realitāte; Sada iestudētās izrādes realitāte jeb teātris teātrī; ārprāta realitāte. Lai demonstrētu sabiedrības morālo groteskumu, dramaturgs dziednīcas pacientiem liek sirgt ar dažādiem ārprāta veidiem, bet viņu atveidotajiem varoņiem – pārstāvēt dažādas sociālās grupas – aristokrātus, revolucionārus, garīdzniekus, klīnikas apkalpojošo personālu utt., turklāt lugā darbojas arī četri dziedātāji komedianti, kuri notiekošo komentē, izpildot frivolās dziesmiņas. Par to, ka lugas blīvo daudzslāņainību ir iespējams iedzīvināt viegli uztveramas izrādes formātā, var pārliecināties Pītera Bruka hrestomātiskā iestudējuma kino versijā (1967), kas skatāma *YouTube* platformā.

Mellis/Gediņš ar lugas sarežģītību tikuši galā KVADRIFRONAM raksturīgajā šķietami bezrūpīgajā veidā. Nacionālā teātra izrādē, atsakoties no lugā paredzētā lielā dalībnieku skaita, Šarantonas vājinieku saujiņa apvieno ne tikai slimnieku,

aktieru un dažādu sociālo slāņu pārstāvju, bet arī komentētāju lomas. Viņu skatuves uzvedībā slimības simptomi mijas ar sociālo piederību raksturojošām izpausmēm, bet visvairāk par dziednīcas “klientu” daudzveidīgajām funkcijām pastāsta kostīmi, kuri izrādes gaitā piedzīvo transformācijas. Baltie paltraki cits pēc cita tiek atpogāti vai novilkti, atklājot uz valkātāju krūtīm butaforisku iekšējo orgānu mudžekli, kas liecina par revolūcijas briesmu darbiem vai arī par šo darbu veicēju asiņainajām tieksmēm. Savukārt grimā grūti nošķirt laikmetam raksturīgo *meikapa* tradīciju krāsot aristokrātiski bālu seju ar kaislību sārtumu vaigos no cirka klaunu groteski spilgtās maskas.

Lauvas tiesu atbildības par skatuves realitātes radīšanu saviem pleciem uzkrāvis izrādes mākslinieks – scenogrāfs un kostīmu autors Adriāns Toms Kulpe. Uz skatuves valda juceklis, bet tas ir mākslas tēls, kas atbalso revolūciju, nevis apliecinājums iestudētāju nevarībai. Izrāde vizuāli šķiet raiba kā lupatdeķis, tomēr, sekojot Oskara Pauliņa trāpīgi raidīto gaismu virzienam, atklājas, ka atsevišķie elementi, vai tā būtu apģērba krāsa, scenogrāfijas detaļa vai rekvizīts, katrs ir ar savu mainīgu un kopīgo “bildi” papildinošu nozīmi.

Lugā, piemēram, ir nedramatiskas ainas, kur Veiss Maratu nevis rāda darbībā, bet ļauj iepazīt vien laikabiedru raksturojumā. Izrādes veidotāji šos “referātus” dara dinamiskākus, ne tikai novietojot runātājus pirmā balkona ložā vienā vai otrā pusē skatuvei, bet arī apgādājot viņus ar krāsainām bumbiņām (varbūt tā ir artilērijas ložu krusa, varbūt – asins straume), kuras kā vārdu pastiprinoši argumenti no lieliem maisiem tiek birdinātas pāri skatuvei un orķestra bedrei.

## Opera un akordeons

Arī žanra problēmu, šķiet, izdevies attapīgi atrisināt. Nosaukums “vājinieku opera”, kā to atzīst paši izrādes veidotāji, sasaucas ar Brehta “Trīsgrašu operu” (1928) un, jādomā, arī ar tās prototipu – Džona Geja “Nabagu operu” (1728). Gan toreiz, gan tagad elitārajam, izsmalcinātajam un līdz galējībai samākslotajam operas žanram pielāgota zema un brutāla tematika. “Trīsgrašu operā” tās ir saites starp noziedzības pasauli un šīs zemes varenajiem, “Maratā/Sadā” – revolūcijas varmācība. Gan toreiz, gan tagad izrādes vēstījumā izmantots brehtiskais distancēšanās jeb atsvešinājuma efekts ar Teicēju, ar striktu izrādes sadalījumu atsevišķās, savrupās epizodēs, ar skatītāju informēšanu par to, kas turpmāk sekos, un mudināšanu analizēt un lietot kritisko prātu.

Līdzīgi kā Brehta iestudējumos Nacionālā teātra uzvedumā svarīga loma ir mūzikai – sevišķi operas āriju demokrātiskajam ekvivalentam – songiem, kuri komentē uz skatuves notiekošo. Izrādē aktieri paši dzied un paši spēlē akordeonu, veidojot veselu akordeonu orķestri. Daži spēlē pa īstam, daži, liekas, tikai rausta plēšas. Lai vai kā, Edgara Mākena komponētā oriģinālmūzika šādā izpildījumā izklausās efektīgi. Akordeona uzbudinošie motīvi šķiet akumulējam cilvēkos briestošo nemieru un vienlaikus atgādina argentīniešu tango galvenā instrumenta – bandoneona dekadentiski juteklisko skanējumu, kas sola aizmiršanos un patvērumu no sabiedrības jukām.

## Arto un Brehts

Kaut arī izrāde tapusi “pēc motīviem”, lugas pamata pieeja – apvienot Brehta episkā un Arto nežēlības teātra principus – tajā ir saglabāta. Vienā ziņā abi skatuves mākslas reformatori ir līdzīgi – gan Arto, gan Brehta teātris ir vērsti ne tik daudz uz mākslinieka pašizteikšanās vēlmes apmierināšanu, kā uz skatītāja ietekmēšanu. Būtiskā atšķirība ir tā, ka Brehts teātri uzlūko kā sociālu pārveidojumu instrumentu, bet Arto – kā psiholoģisku rīku, kas primāri iedarbojas uz katra atsevišķa indivīda apziņu. Veisa lugā šī atšķirība ierakstīta Marata un Sada tēlos un idejiskie pretmeti, kuri savā starpā cīnās, ir ļoti skaidri definēti. Tālab iestudētājiem allaž ir jārisina dilemma – solidarizēties ar Sada individuālismu, uzsverot kompromisa nepieciešamību un brīdinot par diktatūras bīstamību, vai atzīt Marata kā atbrīvošanās kustības mocekļa argumentu patiesīgumu. Kuru pozīciju izvēlējušies atbalstīt Mellis un Gediņš?

## **Melnais gulbis un viena persona**

Viennozīmīgas atbildes nav, taču, “Maratu/Sadu” skatoties, nāk prātā Alvja Hermaņa “Melnais gulbis” – pēdējā laikā plaši apspriestā parafrāze par Dostojevskas “Idiotu”. Starp abām izrādēm var vilkt paralēles – ne estētiskā ziņā, bet strukturāli. “Melnais gulbis” šķiet iestudēts viena vienīga monologa dēļ – lai ar kņaza Miškina radikālo uzskatu palīdzību izvestu skaidros ūdeņos un atmaskotu Dostojevski kā lielkrievu šovinisma ciltstēvu. “Marats/Sads” arī šķiet iestudēts monologu – Sada monologu dēļ. Iespējams, piedēvēju izrādei to, kas nav iecerēts, tomēr rodas iespaids, ka Sada psiholoģiskās brīvības idejai un individuālismam diskusijā tiek ļauts gūt virsroku pār Marata destruktīvajiem sabiedrības pārbūves

centieniem. Ināras Sluckas Sads melnā spīdīgā mētelī ar cieši sajoztu vidu, melnos augstpapēžu zābakos un seju, kas pēc plastiskās operācijas ievīstīta baltos apsējos un kurā vīd spilgti sarkani krāsotas lūpas, ir neparasti pievilcīgs. Gan ar suģestējošo runas veidu, gan ar pārliecību par sociālo perturbāciju veltīgumu.

To, ka līdz fanātismam dedzīgais Kārļa Reijera Marats uzskatu duelī paliek zaudētājos, šķiet apstiprinām arī songs "Mans nabaga Marats". Dziesma raisa asociācijas ne tikai ar Marata alošanos un situācijas ironiju – Marats sauc cīņā, nezinot, ka Šarlotes Kordē personā viņu jau gaida nāve –, bet arī ar latviešu teātrī vairākkārt iestudēto padomju laika ikonisko Arbuzova lugu "Mans nabaga Marats". Arbuzova Marats tāpat kā Lielās Franču revolūcijas "vētrasputns" kļūst par savu ilūziju upuri.

Tomēr viens izrādes aspekts liek domāt, ka varētu būt arī citādi. Atšķirībā no lugas, kurā Marats un Sads ir vienaudži (abi +/- 50), izrādē Marats – Kārlis Reijers – par Sadu ir pārdesmit gadus jaunāks. Iesēdinot viņu olas čaumalā kā tikko izšķīlušos cāli, varbūt tiek dots mājiens, ka Marats un Sads nemaz nav nesamierināmi opozicionāri, bet viena persona, kuras jaunību reprezentē Marats, savukārt briedumu – Sads. Un tad izrādes "priekšmets" vairs nav neatrisināmā diskusija par labāko rīcības modeli – pārveidot sabiedrību vai pārveidot indivīdu –, bet gan jaunības ideālu likumsakarīgā nomaiņa ar brieduma skepsi un zināšanu, ka viss atkārtojas un cilvēka daba ir nepilnīga. Par to vedina domāt arī attēlos fiksētā mizanscēna, kur Sads apskāvis un pieklāvis sev pie krūtīm Maratu – iespējams, savu jaunību.



## Dzejnieka vārdiem runājot

Grūti pateikt, vai izrādes stāstā un estētikā skatītājam izdodas “iebraukt” arī bez priekšzināšanām par vēsturi un *kvadrifroniešu* māksliniecisko rokrakstu, kam raksturīga nosliece uz joku plēšanu. Izrādes finālu izdaiļo asprātīga epizode, kurā Ināras Sluckas Sads pēkšņi sāk runāt Leona Brieža vārdiem: “Pa septiņiem vārtiem var ienākt,/ Var ienākt cilvēkā prieks.” Un Kārļa Reijera Marats tikpat svinīgi motīvu turpina: “Kas zin, varbūt brīdis tāds pienāks,/ Kad tavš prieks būs tev ienaidnieks.” Gan jau ka dažāda laba skatītāja galvā šajā mirklī sāk pulsēt arī Raimonda Paula melodija un ansambļa “Credo” balsis.

Dziesmu klausoties, nekad neesmu varējusi saprast, kāpēc “tavs prieks būs tev ienaidnieks”. Domājams, ne jau tikai atskaņu dēļ. Bet lai paliek recenzentes neaiztāpība. Izrādes kontekstā svarīgi šķiet tas, ka varoņu izmisīgo “agregātstāvokli”, kurā “nekas nav palicis tevī”, Leons Briedis aicina piepildīt ar smiekliem. Varbūt ironiskiem, varbūt uzmundrinošiem. Smiekli noņem Veisa drūmajai (tomēr, tomēr!) eksistenciālās izvēles situācijai smagumu un atgādina par Brehta pārlicētbu, ka teātrim jāsapagādā izklaide, bauda un prieks.