

LATVIJAS UNIVERSITĀTE

LĪGA ULBERTE

**EPISKĀ TEĀTRA PIEREDZE
EIROPĀ UN LATVIJĀ**

**PROMOCIJAS DARBS
MĀKSLAS ZINĀTŅU DOKTORA GRĀDA IEGŪŠANAI
MĀKSLAS ZINĀTNES NOZARĒ
TEĀTRA TEORIJAS UN VĒSTURES APAKŠNOZARĒ**

RĪGA

2007

SATURS

Ievads	3
1. Episkā teātra teorija	
1.1. Rašanās kultūrvēsturiskais konteksts	
1.1.1. Vēsturiskā situācija Vācijā un vācu teātrī 20. gadsimta sākumā.....	11
1.1.2. Ekspresionisms un politiskā teātra tradīcija Vācijā pirms Brehta. Ervīna Piskatora režijas prakse.....	18
1.2. Bertolta Brehta personības un teorētisko uzskatu raksturojums	
1.2.1. Bertolta Brehta biogrāfija.....	35
1.2.2. Bertolta Brehta dramaturģija.....	49
1.2.3. Episkā teātra teorijas izstrāde.....	55
2. Episkā teātra prakse Eiropā	
2.1. <i>Berlīnes ansamblis</i> un Hainers Millers.....	61
2.2. Vācu dokumentālā teātra tradīcija.....	80
2.3. Episkā teātra tradīcija un 20.gs. otrās puses Eiropas teātra režija	
2.3.1. Džordžo Strēlers.....	93
2.3.2. Pēters Šteins.....	101
2.3.3. Jurijs Ļubimova un <i>Tagankas</i> teātra prakse.....	110
2.3.4. Roberts Sturuā.....	120
3. Episkā teātra prakse Latvijā	
3.1. Bertolta Brehta lugu iestudējumi Latvijā līdz 1945. gadam.....	129
3.2. Annas Lāces un Bernharda Reiha darbība Latvijā.....	131
3.3. Episkā teātra tehnoloģiju izmantojums latviešu teātrī (1945 – 2007)	
3.1.1. Pēteris Pētersons.....	144
3.1.2. Ādolfs Šapiro.....	154
3.1.3. Pārskats par galvenajām tendencēm	160
Nobeigums.....	173
Avotu un literatūras saraksts.....	177

IEVADS

Promocijas darba temats ir vācu dramaturga, režisora un teātra teorētiķa Bertolta Brehta (1898 – 1956) 20. gadsimta 20. gados izstrādātā episkā teātra teorija, tās ģenēze un evolūcija, un šīs teorijas pielietojums režijas praksē Eiropā, tai skaitā Latvijā, laikmeta sociālpolitisko norišu un modernisma teātra paradigmas kontekstā.

Bertolta Brehta episkais teātris un Konstantīna Staņislavska definētā pārdzīvojuma teātra metode ir divas nozīmīgākās teātra sistēmas, kas visprincipiālāk ietekmējušas 20. gadsimta režijas un aktiermākslas izteiksmes līdzekļus Eiropā. Galvenā atšķirība starp šīm teātra sistēmām ir tā, ka dramatiskā jeb aristoteliskā teātra pamatā ir drāma – notikums, kas attīstās darbībā skatītāja acu priekšā, bet episkā teātra pamatā stāstījums par kādu notikumu, kas ar dažādiem teātra valodas līdzekļiem tiek atsvešināts no skatītāja emocionālā līdzpārdzīvojuma. Laika gaitā transformējoties, šīs pieejas teātrī manifestējās gan tūrā, klasiskā formātā, gan savstarpēji mijiedarbojoties un integrējot arī citu teātra sistēmu (Antonēna Arto nežēlības, Ježija Grotovska rituālā, kā arī 21. gadsimta postmodernā teātra) pieredzi.

Episkā teātra rašanās ir ģenētiski saistīta ar modernisma dzimšanu Eiropas (un konkrēti vācu) teātrī 20. gadsimta sākumā, ko (proti, modernismu) idejiski ietekmē Riharda Vāgnera uzskats par teātri kā sintēzes mākslu, Frīdriha Nīčes formula par teātra rašanos no *mūzikas gara*, Zigmunda Freida idejas par apziņas un zemapziņas attiecībām, Gordona Kreiga teorija par virsmarioneti. Visbūtiskāk nosauktās teorijas reformē teātra telpas un aktiermākslas izpratni, uzmanību fokusējot uz spēles laukumu, kurā nojaukta rampa, respektīvi, redzamā robeža starp skatuvi un publiku, un aktiera ķermeni kā zemapziņas impulsiem pakļautu plastisku figūru.

20. gadsimta 20. gados par nozīmīgāko vācu teātra režisoru uzskatāms Makss Reinhards, kurš, pārvaldīdams naturālisma, simbolisma, ekspresionisma un reālisma estētiku, rada jauna tipa sintētisko teātri, kas apvieno visus teātra izteiksmes līdzekļus, lai atklātu lugas ideju, radītu izrādes atmosfēru un manifestētu teatralitāti kā estētisku pašvērtību. Reinharda vadītajā Berlīnes Vācu teātrī no 1924. līdz 1926. gadam Brehts gūst pirmo praktisko režijas darba pieredzi, bez tam tieši Reinhards pirmais Vācijā sāk iestudēt vācu ekspresionistu dramaturģiju, kas būtiski ietekmē arī Bertolta Brehta daiļradi.

Bez modernisma izpausmēm episkā teātra tapšanu principiāli ietekmē arī sociālpolitiskā situācija Vācijā 20. gadsimta 20., 30. gados. Pirmā pasaules kara emocionālās un fiziskās sekas, pasaules ekonomiskās krīzes radītā depresija un skepse un pretstatā tam veiksmīgas padomju propagandas rezultātā radies utopiskais priekšstats par sociālisma celtniecības pozitīvo pieredzi Krievijā sekmē Rietumu kreisās inteliģences, tai skaitā Bertolta Brehta, aizraušanos ar marksismu un inspirē teātra politizēšanos. Vēlmē pēc teātra, kas tieši atsaucas uz sava laika realitāti un piedāvā ceļus tās uzlabošanai, Vācijā 1910., 20. gados aktīvi darbojas dažādas proletāriskās trupas, no kurām izaug Brehta priekšgājēja un domubiedra Ervīna Piskatora režijas prakse un politiskā teātra teorija, kurai būs tipoloģiska radniecība arī ar episko teātri. Kaut arī kopš 1933. gada Brehts dzīvo emigrācijā, kur arī uzraksta lielāko daļu savu nozīmīgo darbu, tomēr viņa teorijai raksturīgo skeptisko attieksmi pret emocionālā līdzpārdzīvojuma nozīmi izrādes recepcijā, iespējams, ietekmē arī vācu nacionālsociālistu ideoloģija. Konkrēti, Brehts ir opozīcijā nacisma propagandētajai mākslas hipnotiskajai ietekmei uz masu, pūli, kurā zūd individualitātes racionāla spriest un pretotiesspēja.

Kaut arī pēc *Trīsgrašu operas* pirmizrādes Berlīnē 1928. gadā šī Brehta luga kļūst ļoti populāra arī ārpus Vācijas (piemēram, 1929. gadā Francijā Monparnasas teātrī to iestudē režisors Gastons Batī; 1930. gadā Krievijā Aleksandrs Tairovs Maskavas Kamerteātrī un 1932. gadā arī Latvijā Eduards Smiļģis Dailes teātrī), tomēr ilgās emigrācijas dēļ paša Brehta režijas prakse ir īslaicīga. Tādēļ episkā teātra elementu izmantojums režijā uzskatāmāk atklājas citu 20. gadsimta otrās puses Eiropas režisoru darbībā.

Padomju Savienības teritorijā, tai skaitā Baltijas teātra telpā, Brehta lugas un to diktētā modernisma estētika ienāk saistībā ar *atkušņa* noskaņām 60. gados, kā opozīcija sociālistiskā reālisma kanonam, kā teātra vēlme pēc nereālistiskiem izteiksmes līdzekļiem. Šīs estētikas „pionieri” Krievijā ir režisori Jurijs Ļubimovs un Marks Zaharovs, Igaunijā – Voldemārs Panso un Jāns Tomings, Lietuvā – Jozs Miltinis un Jons Vaitkus, bet Latvijā Pēteris Pētersons un Ādolfs Šapiro.

Ņemot vērā teātra zinātnes un konkrētā temata specifiku, promocijas darbā pētīti un salīdzināti gan noteiktu teātra modeļu teorētiskie manifesti, gan dramaturgu

rakstītās lugas, gan konkrēti iestudējumi. Tādēļ **pētījuma avoti** dalāmi vairākās tematiskās grupās. Pirmkārt, paša Brehta dramaturģija, viņa teorētiskie apcerējumi un neilgā režijas prakse 20. gadsimta 20. gados līdz emigrācijai no Vācijas un pēc atgriešanās VDR 50. gados teātrī *Berlīnes ansamblis*. Otrkārt, episkā teātra korelācija ar citām estētiskajām sistēmām – Konstantīna Staņislavska reālpsiholoģisko jeb pārdzīvojuma teātri; Antonēna Arto nežēlības teātri; intelektuālās un dokumentālās dramaturģijas tradīciju; postmodernisma konceptiem. Treškārt, episkā teātra instrumentārija pielietojums režisoru Hainera Millera, Pētera Veisa, Džordžo Strēlera, Pētera Šteina, Jurijs Ļubimova, Roberta Sturua, Annas Lāces, Pētera Pētersona, Ādolfa Šapiro u.c. izrādēs. Konkrēto personību un izrāžu izvēli nosaka to eksperimentālais un novatoriskais raksturs, kā arī atšķirīgā tapšanas vieta un laiks, kas tieši ietekmē šo parādību attiecības ar episkā teātra pieredzi. Dramaturgs un režisors Hainers Millers ir spilgtākais Brehta radītā teātra *Berlīnes ansamblis* ideologs un vadītājs pēc Brehta nāves, kura daiļrade iezīmē episkā un postmodernā teātra kopsakarības. Pētera Šteina vadītais teātris *Skatuve* turpretī atrodas Rietumberlīnē un viņa veidotās izrādes ir konsekvētākais episko principu piemērs VFR teātrī. Itāļu režisors Džordžo Strēlers ir viens no pirmajiem Rietumeiropas režisoriem, kurš nopietni pēta episkā teātra sistēmu un iestudē Brehta lugas ārpus Vācijas paša dramaturga dzīves laikā. Zviedrijā dzīvojošā vācu tautības rakstnieka Pētera Veisa dokumentālās lugas un teorētiskie principi, kas 60., 70. gados dod apzīmējumu dokumentālajai dramaturģijai, uzrāda pretrunas starp Brehta ideoloģijas un tehnoloģijas uztveri sociālistiskajās teritorijās un brīvajā pasaulē. Padomju Savienības teritorijā visradošāk Brehta tradīciju adaptējis un transformējis krievu režisors Jurijs Ļubimovs Maskavas Tagankas teātrī un gruzīns Roberts Sturuā. Latvijas kontekstā izvēlētas tās personības, kuras personīgi pazinušas Bertoltu Brehtu (Anna Lāce un Bernhards Reihš), neslēpti ietekmējušas no Brehta uzskatiem, lai radītu savu teātra teoriju (Pēteris Pētersons un dzejas teātris), vai visveiksmīgāk iestudējušas Brehta darbus (Ādolfs Šapiro).

Promocijas darba mērķis ir pierādīt episkā teātra principu nozīmību modernā teātra un drāmas praksē ne tikai paša Brehta daiļradē, bet arī principiāli atšķirīgā dramaturģijā un tās iestudējumos.

Promocijas darba uzdevumi:

- 1) sniegt sistēmisku pārskatu par Brehta teorētiskajiem uzskatiem, to ietekmētājfaktoriem un realizāciju viņa paša daiļradē;
- 2) aprakstīt (ar to saprotot raksturojumu, kopiespaيدا radīšanu un režisora mākslinieciskās ievirzes definējumu) un analizēt (ar to domājot objektivizētu daiļdarba mākslinieciskās struktūras izpēti konceptuālā un komunikatīvā satura un formas vienotībā) nosaukto režisoru episkā parauga izrādes, izceļot episkā teātra kategorijas un to funkcionālās likumsakarības;
- 3) kritiski izvērtēt laika gaitā, tai skaitā, padomju periodā, radušos priekšstatus par Brehta lugu un principu atbilstību skatuvei, kā arī atsevišķu personību nozīmību Brehta recepcijā.

Promocijas darba teorētiskais pamatojums un izmantotās pētniecības metodes.

Pētījuma pamatā ir paša Brehta izstrādātā episkā teātra teorija, kā arī Gordona Kreiga, Konstantina Staņislavska, Ervīna Piskatora, Antonēna Arto, Pītera Bruka, Pētera Veisa, Hainera Millera, Džordžo Strēlera, Bernharda Reiha u.c. režisoru piezīmes par darbu ar lugu, aktieri, skatuves telpu. 20. gadsimta pirmās puses vācu teātra procesa raksturojumam izmantoti vācu teātra vēsturnieku Ērikas Fišeres – Lihtes, Fridriha Mihaela, Hansa Daibera, Rutas Freidankas, Manfrēda Brauneka u.c. pētījumi. Izrāžu restaurācijai kā avoti izmantoti vācu, krievu un latviešu teātra zinātnieku un kritiķu raksti.

Bertolta Brehta uzskatu, episkā teātra principu un konkrēto izrāžu analīzē izmantotas vairākas kombinētas metodes, kas ļauj skatīt Brehta veidoto teātra modeli kā procesu ar noteiktām likumsakarībām.

Izmantotās pamatmetodes ir:

- vēsturiski ģenētiskā, kas skata episkā teātra teorijas izcelsmes vēsturiskos nosacījumus, sintezējot to ar sociālanalītisko pieeju – dažādu politisko režīmu struktūras un to saistības ar mākslu analīze.
- hermeneitiskā pieeja dominē izrāžu vērtējumos, jo uztver iestudējumu kā māksliniecisku veselumu, respektējot tā atsevišķo komponentu funkcionalitāti.

Kā palīgmetodes atsevišķu tēmas aspektu izpētē izmantotas:

- salīdzinošā jeb komparatīvistikas metode, salīdzinot dažādus teātra modeļus;
- antropoloģiskā jeb cilvēkpētniecības metode kopā ar psihoanalītisko pieeju, skaidrojot atsevišķus Bertolta Brehta, Annas Lāces un Bernharda Reiha personības aspektus;
- semiotiskā pieeja Hainera Millera un Boto Štrausa postmoderno lugu analīzē.

Brehta tradīcijas funkcionalitāti padomju telpā pētījuši krievu teātra zinātnieki Anatolijs Smeļanskis, Boriss Zingermans, Konstantins Rudņickis, Mihails Švidkojs, Natālija Krimova u.c.

Padomju laikā latviešu valodā plašākas publikācijas par Brehta tradīciju veidojuši Bernhards Reihis, Anna Lāce, Pēteris Pētersons, izrāžu analīzes kontekstā par episkā teātra principiem rakstījuši teātra zinātnieki Lilija Dzene, Līvija Akurātere, Valentīna Freimane, Viktors Hausmanis, Silvija Freinberga, Anda Burtiece, Silvija Radzobe, Valda Čakare, Edīte Tišheizere, Guna Zeltiņa u.c. Pēcpadomju periodā Brehta lugu estētiku un ietekmi uz moderno dramaturģiju vairākos rakstos analizējis literatūrzinātnieks Benedikts Kalnačs. Zinātniskajā monogrāfijā *Vācu literatūra un Latvija (1890 – 1945)* publicētais B. Kalnača apcerējums par Bertolta Brehta dramaturģiju ir plašākais un nopietnākais pētījums par šo tēmu latviešu valodā.

Episkā teātra pieredzes konturējumi atsevišķu režisoru daiļradē iezīmēti Ievas Zoles monogrāfijā *Pēteris Pētersons*, teātra vēstures triloģijā *Latvijas teātris. 70. gadi, Latvijas teātris. 80. gadi, Latvijas teātris. 20.gs. 90. gadi un gadsimtu mija* un zinātniskajās monogrāfijās *20.gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā* un *Teātra režija Baltijā*. Tomēr pilnīgs un apkopojošs pētījums par episkā teātra tehnoloģiju izmantojumu un transformāciju Eiropas, tai skaitā Padomju Savienības un jo īpaši latviešu teātrī, nav tapis, kas nosaka **promocijas darba novitāti**. Pirmo reizi latviešu teātra zinātnē tiek analizēta episkā teātra mijiedarbe ar citām estētiskajām sistēmām, īpaši episkā un postmodernā teātra attiecības, tai skaitā, Hainera Millera daiļrade. Agrāk nav tapuši arī pārskati par Brehta lugu iestudēšanas tradīcijām latviešu teātrī, ar mūsdienīgām pētniecības metodēm nav tikusi izvērtēta A. Lāces darbība.

Promocijas darba struktūru veido trīs nodaļas ar apakšnodaļām. **Pirmās nodaļas pirmajā apakšnodaļā** raksturota vēsturiskā situācija Vācijā un vācu teātrī 20. gadsimta sākumā, kas rada labvēlīgu augsni dažādu modernisma virzienu tapšanai. Detalizētāk apskatīta ekspresionisma mākslas un politiskā teātra tradīcija, īpašu uzmanību pievēršot režisora Ervīna Piskatora darbībai. **Pirmās nodaļas otrajā apakšnodaļā** izsekots Bertolta Brehta dzīves un daiļrades gājumam un episkā teātra teorijas izstrādes gaitai. **Otrajā nodaļā** vērtēta episkā teātra prakse Eiropā, atsevišķas **apakšnodaļas** veltot: **1)** Brehta radītajam *Berlīnes ansamblim* gan paša Brehta dzīves laikā, gan pēc viņa nāves, kad spilgtākais šī teātra ideologs ir dramaturgs un režisors Hainers Millers; **2)** Pētera Veisa attīstītajai dokumentālās drāmas tradīcijai; **3)** režisoru Džordžo Strēlera (Itālija), Pētera Šteina (Vācija), Juriņa Ļubimova (Krievija) un Roberta Sturuā (Gruzija) darbībai. **Trešajā nodaļā** analizēta latviešu teātra pieredze, **apakšnodaļās** apskatot: **1)** Brehta lugu iestudējumus pirmskara periodā; **2)** brehtiskās tradīcijas transformāciju tās radītāja laikabiedru Annas Lāces un Bernharda Reiha pieredzē; **3)** nozīmīgākos režijas paraugus episkā teātra manierē laikā no 1945. līdz 2007. gadam, īpaši akcentējot Pētera Pētersona un Ādolfu Šapiro darbību.

Promocijas darbā pausto atziņu aprobācija

- **Zinātniskās publikācijas:**

1. Raiņa dramaturģijas interpretācija episkā teātra estētikā. // Tekstas: forma ir turinys. Starptautiskas konferences tēzes. – Šauļu universitāte, 1999, 57.-58. lpp.
2. Ervīna Piskatora politiskais teātris. // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. A. – Nr. 3./4. (54.sēj.), 2000, 96.-103. lpp.
3. Polemika ar antīkajiem mītiem Bertolta Brehta daiļradē. // Antiquitas viva. Studia classica. Latvijas Universitātes Zinātniskie raksti. 645.sēj., Rīga: Latvijas Universitāte, 2001, 91.-96. lpp.
4. Vācijas režija (1900-1945). Galvenās tendences. //20.gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. Rīga: Jumava, 2002, 474.-503. lpp.
5. Bertolts Brehts. // 20.gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. Rīga: Jumava, 2002, 544.-572. lpp.

6. Ervīns Piskators. // 20.gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. Rīga: Jumava, 2002, 573.-587. lpp.
7. Režisori stāsta stāstus jeb ko darīt ar v-efektu. // Teātra Vēstnesis, 2002, Nr.4, 15.-22. lpp.
8. Episkā teātra principi un jaunākais latviešu teātris (1991-2001) // Platforma. Latvijas Universitātes filoloģijas, mākslas (teātra un mūzikas) zinātnes un bibliotēkzinātnes doktorantu rakstu krājums. Rīga: Zinātne, 2003, 116.-122. lpp.
9. Episkā teātra principi Aleksandra Čaka darbu skatuviskajās interpretācijās. // Aleksandra Čaka gadagrāmata. Rīga: Pils, 2004, 49.-56. lpp.
10. Postmodernais teātris un episkais teātris. // Postmodernisms teātrī un drāmā. Rīga: Jumava, 2004, 47.-52. lpp.
11. Bertolta Brehta teātra modelis Pētera Šteina iestudējumos. // Kultūras krustpunkti II. Latvijas Kultūras akadēmijas zinātnisko rakstu krājums. Rīga: Mantojums, 2006, 349.-355. lpp.

- **Referāti zinātniskās konferencēs**

1. Bertolts Brehts un Latvija. // *Auf den Spuren Brechts in finnischen Exil*, starptautisks Brehta simpozijs Helsinku (Somija) Gētes institūtā 1996. gada augustā
2. Episkā teātra iezīmes Arņa Ozola režijā. // *Bertoltam Brehtam – 100*, zinātniska konference Latvijas Kultūras akadēmijā 1998. gada septembrī
3. Episkā teātra iezīmes Ādolfā Alunāna dramaturģijā. // *Ādolfam Alunānam –150*, zinātniskā konference Ā. Alunāna muzejā Jelgavā 1998. gada oktobrī
4. Raiņa dramaturģijas interpretācija episkā teātra estētikā. // *Tekstas: forma ir turinys (Teksts: forma un saturs)*, starptautiska zinātniska konference Šauļu (Lietuva) universitātē 1999. gada oktobrī
5. Polemika ar antīkajiem mītiem Bertolta Brehta daiļradē. // *Antīkā pasaule un mēs*, zinātniskā konference Latvijas Universitātē 2001. gada maijā
6. Episkā teātra principi Aleksandra Čaka darbu skatuviskajās interpretācijās. // *Aleksandrs Čaks – nezināmie konteksti*, zinātniskā konference Rīgas Latviešu biedrībā 2001. gada oktobrī

7. Episkā teātra principi un jaunākais latviešu teātris (1991 – 2001). // *Latviešu literatūra, folklorā, mākslas un pasaules konteksts*, zinātniskā konference Latvijas Universitātē 2002. gada februārī

8. Andreja Upīša vēsturisko traģēdiju skatuviskās interpretācijas. // *Andrejam Upītim – 100*, zinātniskā konference Latvijas Universitātē 2002. gada decembrī

9. Atsvešinājuma efekta realizācija jaunākajā latviešu teātrī. // *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*, starptautiska zinātniskā konference Liepājas Pedagoģijas akadēmijā 2003. gada februārī

10. Postmodernais un episkais teātris. // *Postmodernisms drāmā un teātrī*, starptautiska zinātniskā konference Rīgas Latviešu biedrībā 2003. gada oktobrī

11. Bertolta Brehta teātra modelis Pētera Šteina režijā. // *Kultūras krustpunkti*, starptautiska zinātniskā konference Latvijas Kultūras akadēmijā 2004. gada novembrī

12. Sociālisma mīta sabrukums Hainera Millera dramaturģijā un režijā. // Latvijas Universitātes 65. konference 2007. gada februārī

- **Studiju kurss**

1) *Bertolts Brehts un episkais teātris* (2 kredītpunkti 32 akadēmiskās stundas), kurss tiek realizēts LU Filoloģijas fakultātes Baltu filoloģijas maģistra studiju programmas Mākslas (teātra) zinātnes modulī.

1. EPISKĀ TEĀTRA TEORIJA

1.1. Rašanās kultūrvēsturiskais konteksts

1.1.1. Vēsturiskā situācija Vācijā un vācu teātrī 20. gadsimta sākumā

Par vēsturisko robežšķirtni, kas nosaka Vācijas sabiedriski politisko attīstību 20. gadsimta sākumā, tiek uzskatīts¹ 1871. gads, kad ar Prūsijas uzvaru noslēdzas franču – prūšu karš. Prūsijas karalis Vilhelms I apvieno sadrumstaloto Vāciju, pats kļūdamas par vācu imperatoru. Par prūšu gara iemiesojumu, kas simbolizē militārismu un šovinismu, kļūst pirmais impērijas kanclers Oto Bismarks. Rezultātā - 19. un 20. gadsimta mijā Vācija ir nopietna militāra lielvalsts. Tai pašā laikā 1875. gadā tiek nodibināta arī vienota Vācijas Sociāldemokrātiskā strādnieku partija Augusta Bēbeļa un Viktora Lībknehta vadībā.

Valsts politiskā un ekonomiskā stabilitāte veicina arī garīgās dzīves attīstību. 20. gadsimta pirmās puses garīgo domu spēcīgi ietekmē Fridriha Nīčes idejas, īpaši viņa filozofiskie apcerējumi *Tā runāja Zaratustra* un *Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara*. Nīče uzmanības centrā izvirza pašu dzīvi, ar tēzi *Dievs ir miris* sagraujot tradicionālos vērtību kritērijus un izvēli starp labo un ļauno atstājot paša cilvēka ziņā. Arī mākslā cilvēks kļūst par problēmu pats sev, konflikts vairs neveidojas starp indivīdu un sabiedrību, bet gan varoņa iekšienē – starp apziņu un zemapziņu.

Gadsimta sākumā Vācijas teātrālo domu īpaši ietekmē Nīčes formula par teātra rašanos no *mūzikas gara*. Mūzika kļūst par jaunu estētisku paradigmu, no kuras tiek atvasināti daudzi teātra estētiskie koncepti: idejas par teātra mītiskās dimensijas atdzimšanu, teātri kā *dzīves svētkiem*; vāgneriskais uzskats par teātri kā sintēzes mākslu, kuras pilnīgākā izpausme ir festivāls antīkajā izpratnē; viedoklis par teātri kā antitradicionālu, autonomu mākslas formu.² Palielinās interese par masu teātra formām – izrādēm, kurās iespējams iesaistīt lielu dalībnieku un skatītāju skaitu, jo tās padara jaunā tipa mākslas radīto pārdzīvojumu īpaši suģestējošu un maksimāli samazina robežu starp mākslu (skatuvi) un dzīvi (publiku). Mainās izpratne arī par

¹ Skat. piemēram, Макарова Г. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX веков. - Москва, 1992; Michel F., Daiber H. Geschichte des deutschen Theaters. - Frankfurt am Main, 1990

² Brauneck M. Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. – Berlin: Rowohlt, 1991, S. 63

aktiermākslu. Aktiera ideāls 20. gs. sākumā ne tikai Vācijā tiek saistīts ar dejotājiem vai marionetēm - aktiermāksla šai laikā primāri ir *māksla kustināt ķermeni*, aktiera darbība tiek uztverta kā zemapziņas vadīta, pēc analogijas ar reibuma, transa vai sapņa stāvokli. Uzskatāmi šī tēze atklājas angļu režisora un scenogrāfa Gordona Kreiga teorijās par virsmarioneti un *tīro kustības mākslu*, ko viņš kopā ar amerikāņu dejotāju Aisedoru Dunkani gadsimta sākumā cenšas īstenot arī Vācijā. 1904.gadā Dunkane atver savu deju skolu Berlīnē, kur Kreigs inscenē Hugo fon Hofmanstāla apstrādāto Tomasa Ostveja traģēdiju *Izglābtā Venēcija*³.

Vācijā teātra reformēšanā tiek iesaistīti ne tikai teātra profesiju pārstāvji, bet arī arhitekti, jo teātris kā nacionālie svētki un sabiedrības vienotājspēks nevar realizēties klasiskās teātru ēkās ar tradicionālām skatuvēm. Jaunā teātra telpai ir jāapvieno māksla un dzīve, tādēļ skatuves kārbas vietā nāk arēna jeb amfiteātris, kur vismaz ārējā robeža starp skatuvi un publiku – rampa - tiek nojaukta.

Par eksperimentiem ar teātra telpu Vācijā var runāt ne tikai atsevišķu režisoru daiļradē, bet arī divu Eiropas mērogā unikālu projektu sakarā.

1911. gadā dārzu pilsētā Helleravā netālu no Drēzdenes kustību teorētiķis Emils Žaks – Dalkrozs un scenogrāfs Ādolfs Apia izveido *Plastiskās vingrošanas institūtu*, kurā darbojas arī ritmiskais *Telpas teātris (Raumtheater)*. Ā. Apias mērķis ir panākt visu skatuves izteiksmes līdzekļu harmoniju: krāsai, gaismai un telpiskiem scenogrāfijas elementiem ir jāfunkcionē savstarpējā mijiedarbībā. Apia rada mobila amfiteātra tipa telpu, kurā nav nodalīta skatuve un zāle, lai maksimāli vienotu aktierus un skatītājus. Saskaņā ar Apias teoriju⁴ teātra telpai, tāpat kā aktiera ķermenim, piemīt trīs dimensijas, tādēļ dekorācijām jāsniedz augstumā, platumā un dziļumā. Lai to panāktu, notiek pilnīga atteikšanās no vienā plāksnē gleznotām dekorācijām (aizmugures prospektiem), tiek *salauzta* skatuves grīda, radot dažāda augstuma plānus. Taču visnozīmīgākais Helleravas atklājums ir apgaismojuma sistēma – visa teātra iekštelpa, izņemot grīdu, ir iztapsēta ar īpašu materiālu, kurā simetriskās rindās ir iestrādātas tūkstošiem elektriskās spuldzītes. Tādējādi visu telpu iespējams

³ Plašāk par Gordona Kreiga ietekmi uz 20. gadsimta sākuma modernisma teātri skatīt: Čakare V. Gordons Kreigs // 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. - Rīga, 2002

⁴ Brauneck M. Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. – Berlin: Rowohlt, 1991, S. 66 - 67

apgaismot gan no augšas, gan no sāniem. Tā Apia rada ar gaismas palīdzību ritmizētu skatuves telpu, kas, viņaprāt, būtu ideāli piemērota Vāgnera operu uzvedumiem. No 1911. līdz 1913. gadam Helleravas institūta radošās darbnīcas pastāv daudzās Vācijas pilsētās, kā arī Austrijā, Krievijā, Anglijā un citur. Sākoties Pirmajam pasaules karam, institūts Helleravā pārtrauc darbību, taču Žaka-Dalkroza un Apias idejas ietekmē vairāku Eiropas režisoru – Aleksandra Tairova, Vsevoloda Meierholda, Maksa Reinharda, Žaka Kopo – māksliniecisko domāšanu.

No 1919. līdz 1924. gadam Veimārā un pēc pārtraukuma no 1926. līdz 1932. gadam Desavā pastāv valsts finansēta mākslas augstskola Bauhaus (*Bauhaus*), kas nodarbojas ar visiem tēlojošās mākslas veidiem, sākot no arhitektūras un beidzot ar teātri un kino. Bauhauša direktors no 1919. līdz 1928. gadam un galvenais ideologs ir arhitekts Valters Gropiuss, kurš tiek uzskatīts⁵ par 20. gs. modernās arhitektūras pamatlicēju. Bauhauša ideja jau savā sākotnējā iecerē ir utopiska – ar mākslas palīdzību vienot sabiedrību, likt cilvēkiem aizmirst sociālās atšķirības. Šiem mērķiem par visideālāk atbilstošo mākslas veidu tiek uzskatīta⁶ arhitektūra un par absolūto celtni – katedrāle. Gropiuss par pasniedzējiem Bauhausā uzaicina slavenus māksliniekus no visas Eiropas, piemēram, ungāru konstruktīvistu Lāslo Mohoju – Naģu, kurš 20. – 30. gados daudz sadarbosies ar vācu režisoriem, īpaši Ervīnu Piskatoru, un krievu modernistu, vācu ekspresionistu grupas *Zilais jātnieks* radītāju Vasiliju Kandinski. Bauhauša teātra ideju vainagojums ir V. Gropiusa 1927. gadā pēc Piskatora pasūtījuma izstrādātais Totālā jeb Universālā teātra projekts.

Bauhaus tiek slēgts 1933. gadā, nākot pie varas nacionālsociālistiem. 1937. gadā Čikāgā daļa emigrējušo pasniedzēju Mohoja - Naģa vadībā nodibina Jauno Bauhausu.

Gadsimta sākumā par galveno literatūras veidu Vācijā kļūst dramaturģija, kas tieši ietekmē arī teātra attīstību. Īpaša nozīme ir Gerharta Hauptmaņa darbiem, jo viņa dramaturģijas trīs attīstības periodi – naturālistiskais, simboliskais un neoromantiskais – precīzi iemieso šī laika Vācijas kultūras dzīves garīgās pārmaiņas. Bez tam G.

⁵Brauneck M. Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. - Berlin: Rowohlt, 1991, S. 225

⁶ Brauneck M. Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. - Berlin: Rowohlt, 1991, S. 230

Hauptmanis ir viens no nedaudzajiem vācu literātiem, kurš paliek strādāt Vācijā arī pēc 1933. gada, pie varas nākot nacionālsociālistiem.

19. gadsimta 80. – 90. gados naturālisms ir galvenais virziens dramaturģijā Vācijā, un Hauptmanis savu pirmo lugu *Pirms saules lēkta* uzraksta 1889. gadā, taču popularitāti iegūst tad, kad šai pašā gadā lugu iestudē režisors Oto Brāms.

1887. gadā nelielajā Rezidences teātrī (*Residenztheater*) Berlīnē pirmo reizi Vācijā tiek parādīta Henrika Ibsena luga *Spoki*, kuras iespaidā grupa jaunu literātu un mākslinieku, viņu vidū arī G. Hauptmanis un O. Brāms, sāk pulcēties Berlīnes radošās jaunatnes tikšanās vietā *Šillera kafējnīcā*, lai runātu par jauna tipa mākslas nepieciešamību, kuras ideāls ir Ibsena dramaturģija un Andrē Antuāna Brīvais teātris Parīzē. Tātad Ibsena dramaturģijas iespaidā 19. gadsimta 90. gados Hauptmanis rada vācu jauno drāmu, bet Brāms – naturālisma teātri Vācijā, vispirms izveidojot eksperimentālo Brīvo skatuvi (*Freie Bühne*; 1889 – 1892) pēc A. Antuāna parauga un no 1894. – 1904. gadam vadot Berlīnes Vācu teātri (*Deutsches Theater Berlin*). Brāma mērķis ir ieviest vācu teātrī jaunu repertuāru, konkrēti, sava laika dramaturģiju: Hauptmani, Ibsenu, Zolā. Brāms principiāli nepārveido teātra estētiku, jo viņš ar režiju saprot rūpīgu iedziļināšanos dramaturģiskajā materiālā un darbu ar aktieri. Viņam 19. gadsimta beigās izdodas radīt tādu aktiera tipu, kas spēj uz skatuves iedzīvināt jaunās drāmas varoni. Tie ir aktieri, kas pieredzi smeļas ikdienā, uz ielas un kafējnīcās, kas ir tuvi sava laika domāšanai un dzīves stilam un maksimāli lakoniski skatuviskajās izpausmēs.

Naturālisma dramaturģijā, tai skaitā Hauptmaņa pirmajā lugās, it īpaši *Audējos*, ko Brāms iestudē 1894. gadā Vācu teātrī, varonis vienmēr ir vides un ārējo apstākļu determinēts, un skatuves telpas iekārtojums Brāma izrādēs arī ir naturālistisks (ilustratīvā aizmugures prospekta vietā tiek izmantoti reāli sadzīves priekšmeti, piemēram, īstas mēbeles). 19. gadsimta Vācijā izveidojas īpašs režijas tips, tā sauktā *iekšējā režija* (*innerliches Regie*)⁷, pret kuru vēršas visas nozīmīgās 20. gadsimta teātra reformas. *Iekšējā režija* orientējas tikai uz aktiermākslu, neinteresējoties par skatuves telpu, jo uzskata, ka teatrālā darbība ir jābalsta uz perfekti izstrādātiem un atklātiem varoņu pārdzīvojumiem. Brāma daiļrade veido pārejas periodu no *iekšējās*

⁷ Michel F., Daiber H. *Geschichte des deutschen Theaters.*, Frankfurt am Main, 1990, S. 97

režijas uz 20. gadsimtā valdošo inscenējošo režiju, kuras pirmais spilgtais pārstāvis Vācijā ir Makss Reinhardts.

20. gadsimta sākumu vācu teātrī iezīmē izpratnes maiņa par teātra būtību – pāreja no iluzoriskuma uz antiiluzoriskumu. Naturālisms, kas pretendē uz skatuves atklāt patiesu dzīvi, tiek nosaukts par iluzoru. Piemēram, jau 1889. gadā pēc kādas Hauptmaņa lugas izrādes viens no skatītājiem, pēc profesijas ārsts, dramaturgam publiski uz skatuves pasniedzis dzemdību stangas, tādejādi gribot pierādīt, ka jebkura naturālistiska norise teātrī tomēr būs tikai ilūzija⁸. Rezultātā pamazām sākas teātra deliterarizācijas process un rodas jauna izpratne par režisora lomu: teātris sociālu jēgu un estētisku vērtību var iegūt ar savu specifisko līdzekļu palīdzību, nevis pildot tikai starpnieka vai literāra darba interpreta funkcijas. Par robežu, no kuras sākot var uzskatīt, ka režisors, nevis dramaturgs, ir patiesais izrādes radītājs, Vācijā kļūst 1904./1905. gada sezona, kad Berlīnes Vācu teātra vadību pārņem M. Reinhardts.

Gadsimtu mijā par Vācijas teātra centru arvien izteiktāk kļūst Berlīne, kurā 1900. gadā darbojas trīsdesmit astoņi teātri. 1895. gadā – tikai divdesmit četri. No juridiskā statusa un finansējuma viedokļa tie iedalāmi galma un privātajos teātros, kā arī pastāv virkne sezonas teātru (darbojas vai nu tikai ziemā, vai vasarā) un ceļojošo trupju. Aktieri parasti tiek angažēti ne ilgāk kā uz sešiem mēnešiem un tādēļ braukā no ziemas uz vasaras skatuvēm un atpakaļ. Mēģinājumu periodi bieži ir ļoti īsi, reizēm tikai četras dienas, un aktieri par to atalgojumu nesaņem, turklāt kostīmi, grims un nepieciešamie rekvizīti viņiem jāpērk par saviem līdzekļiem. Izdevīgākā sociālā stāvoklī ir galma teātri, jo tiem ir pieejami labi kostīmi, kas ļauj veidot izrādes vienotā stilā, un algas ir pietiekami augstas un stabilas, lai noturētu nemainīgu aktieru ansambli. Taču ir arī problēmas: visos būtiskajos jautājumos, īpaši tajos, kas skar repertuāru un finanses, ir jākonsultējas ar monarhu, turklāt ar laiku jūtama kļūst repertuāra un trupju novecošana. No tā labumu gūst privātie jeb komercteātri, kuri reizi divās nedēļās var piedāvāt jaunu pirmizrādi, bieži mainot aktierus. Šī konkurence kopumā rada labvēlīgu situāciju teātra attīstībai.⁹

⁸ Michel F., Daiber H. Geschichte des deutschen Theaters., Frankfurt am Main, 1990. S. 98-99

⁹ Michel F., Daiber H. Geschichte des deutschen Theaters. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. S. 97

Klasiski akadēmisko stilu pārstāv Berlīnes Karaliskais teātris (*Burgtheater*), bet, jau sākot no 19. gadsimta 70. gadiem, Vācijā un Austrijā aktīvi darbojas dažādi kabarē – krodziņa un teātra apvienojumi. Kabarē estētika Vācijā ir populāra līdz pat Otrā pasaules kara sākumam, piedzīvojot dažādas transformācijas, taču vienmēr paliekot bohēmiski un avangardiski noskaņotās mākslinieciskās jaunatnes izpausmes forma. 1901. gadā Vācijā īpaši populāri ir divi kabarē. Berlīne kabarē *Schall und Rauch* (burtiskā tulkojumā – *Troksnis un dūmi*, kā frazeoloģisms – *Tukša skaņa*), kur ar ironiskām parodijām par novecojušā akadēmiskā teātra štampiem sevi piesaka Makss Reinhards. Kabarē *Vienpadsmit bendes* (*Die Elf Scharfrichter*) Minhenē savas balādes izpilda Franks Vēdekinds. Viņš blakus Hauptmanim ir otrs dramaturgs, kurš šai laikā visvairāk ietekmē vācu teātra attīstību, jo savās lugās uzskatāmi manifestē Nīčes postulēto dionīsisko principu, par galveno padarot seksualitātes tēmu un par vienīgo vērtību – personības brīvību. Dramaturgs noraida jebkādas morālus vai sociālus ierobežojumus. 1909. gadā Vēdekinds ar dažādām epatējošām akcijām, piemēram, publisku urinēšanu, uzstājas otrā slavenākajā Minhenes kabarē *Simplicissimus*. Franka Vēdekinda personība un daiļrade desmit gadus vēlāk ļoti spilgtu iespaidu atstās arī divdesmit gadus veco Minhenes universitātes studentu Bertoltu Brehtu.

20. gadsimta pirmajos divdesmit gados vācu teātra seju nosaka Makss Reinhards un par vadošo teātri kļūst Berlīnes Vācu teātris. Reinhards vispirms kļūst pazīstams kā aktieris O. Brāma teātrī, darbodamies naturālisma estētikā. Vēlākās viņa teātra reformas vada nevis tieksme gāzt naturālismu, bet gan vēlēšanās mainīt izpratni par režisora profesiju. 1902. gadā Berlīnes centrā Reinhards atver Mazo teātri (*Kleines Theater*) ar mērķi piedāvāt simbolismu un dekadenci pārstāvošos autorus, kuri neinteresē naturālisma teātri: Morisu Māterlinku, Hugo fon Hofmanstālu, Franku Vēdekindu, Oskaru Vaildu, Augustu Strindbergu, Artūru Šnicleru. 1903. gadā Reinhards nodibina Jauno teātri (*Neues Theater*), kurā paredzēts iestudēt tikai klasiku. Tieši šajā teātrī iestudētās izrādes padara Reinhardu par slavenāko režisoru Vācijā, un viņš tiek uzaicināts kļūt par Vācu teātra galveno režisoru. Vācu teātri Reinhards vada no 1905. līdz 1933. gadam, kad ir spiests emigrēt savas ebrejiskās izcelsmes dēļ. Uz Vācu teātra lielās skatuves tiek spēlēta galvenokārt klasika, bet sava laika modernās

dramaturģijas iestudējumiem 1906. gadā Reinhards izveido Berlīnes Kamerteātri (*Berliner Kammerspiele*). 1920. gadā arhitekts Hanss Pelcigs pēc Reinharda pasūtījuma pārbūvē Šūmaņa cirku, kā rezultātā izveidojas Berlīnes Lielais teātris (*Großes Schauspielhaus Berlin*). Turklāt no 1923. līdz 1927. gadam Reinhards vada arī Jozefšates teātri (*Theater in der Josephstadt*) Vīnē un 1928. gadā šai pašā pilsētā pirmo reizi Rietumeiropā izveido teātra skolu, kurā tiek apmācīti režisori. Sākot ar Reinhardu, režisors Vācijā kļūst par noteicošo figūru teātra procesā. Reinhards pretēji Brāmam par dominējošo pasludina nevis teātra sabiedrisko, bet gan hedonisko funkciju. Viņš teātri uztver kā nemitīgu atklājumu procesu, kas atbrīvo fantāziju un attīsta spēju brīvi un patiesi just, māksla Reinharda izpratnē ir starpniece starp realitāti un sapni, un tā spēj pārveidot cilvēku. Reinharda estētiskais ideāls ir jauna tipa attiecības starp skatuvi un zāli – no aktieru un publikas savstarpējas bagātināšanās ir jārodas ne ar ko neaizvietojamai radošai atmosfērai. Tieši tādēļ Reinhards nemitīgi eksperimentē ar spēles telpu un izmanto trīs skatuves pamattipus: tradicionālo skatuves kārbu un priekškaru, kamerteātri ar apmēram trīssimt skatītāju vietām, cirka arēnu jeb antīkā amfiteātra modeli masu uzvedumiem, kuros var piedalīties 5000 dalībnieku un 10 000 skatītāju.

Reinhards pārvalda naturālisma, simbolisma, ekspresionisma un reālisma estētiku un rada jauna tipa sintētisko teātri, kas apvieno visus teātra izteiksmes līdzekļus, lai atklātu lugas ideju un radītu izrādes atmosfēru vai arī manifestētu teatralitāti kā estētisku pašvērtību¹⁰.

1917./1918. gada sezonā Reinhards atver Berlīnes Vācu teātra filiāli *Jaunā Vācija* (*Junge Deutschland*), lai iepazīstinātu vācu publiku ar ekspresionisma dramaturģiju, iestudējot Georga Kaizera, Valtera Hāzenklēvera, Oskara Kokoškas, Paula Kornfelda, Friča fon Unrū un citu autoru lugas. No šī brīža uz apmēram pieciem gadiem ekspresionisms kļūst par vadošo virzienu vācu teātrī un lielā mērā ietekmē Bertolta Brehta personību un daiļradi.

¹⁰ Freydanck R. Theater in Berlin. – Berlin: Henschelverlag, 1988, S. 356

1.1.2. Ekspresionisms un politiskā teātra tradīcija Vācijā pirms Brehta.

Ervīna Piskatora režijas prakse.

Par vācu ekspresionisma dramaturģijas oficiālo sākumu tiek uzskatīta Reinharda Zorges (1892 – 1916) luga *Ubags* (1911), bet teorētiski ekspresionisma saistību ar teātri pirmais pamato Valters Hāzenklēvers esejā *Nākotnes teātris* (1916). Arī Reinharda izvēlētais Berlīnes Vācu teātra filiāles nosaukums *Jaunā Vācija* nav nejaušs – ar ekspresionismu vācu teātrī ienāk jauna paaudze gan vecuma, gan estētikas nozīmē. Tā ir paaudze, pie kuras pieder arī Bertolts Brehts, - dzimusi 19. gadsimta 90. gados, bet 20. gadsimtā jau paspējusi pārdzīvot karu un ienāk mākslā ar pasaules katastrofas priekšnojautām, ar protestu un noliegumu, pat naidu pret savu vecāku paaudzi. Ekspresionisti universalizē paaudžu konfliktu, bet Vācijā tam ir arī savi sociāli un vēsturiski iemesli, jo šeit visai pamatoti dēli vaino tēvus bezjēdzīga un asiņaina kara izraisīšanā. Karš ir viena no ekspresionisma pamattēmām. Jaunais teātra varonis uznāk uz skatuves tieši no kara lauka – viņš ir vientuļš, vīlies un baidās no nākotnes. Karš jaunajiem cilvēkiem ir bijis pirmais pārbaudījums pieaugušo pasaulē, un pretoties tam iespējams, tikai garīgi, ētiski pilnveidojoties. Karu pieredzējušie uzskata sevi par nolādētiem, bet tai pašā laikā arī par izredzētiem. It īpaši pēdējo kara gadu Vācijas mākslā (ekspresionistu lugās, Oto Diksa grafikās, Johanesa Behera un Alfrēda Lihtenšteina dzejā) iezīmējas tēma par *jauno Vāciju* – zemi, kurā valda vīlušies, pazudinātie un nolemtie, kā arī sāpju un ciešanu zināma estetizācija¹¹.

Ekspresionistu pasaules izjūta dod vielu arī jauniem teātra izteiksmes līdzekļiem. Vācu ekspresionisma režijai ir divi attīstības posmi. Pirmais – liriskais jeb provinces posms. Pirmie ekspresionistiskās režijas mēģinājumi rodas privātteātros ārpus Berlīnes (tādēļ arī apzīmējums *provinces posms*): Darmštatē, Frankfurtē pie Mainas, Manheimā, Drēzdenē, Ķelnē, Diseldorfā. Par *lirisko* šis posms tiek dēvēts¹² tādēļ, ka režisori Gustavs Hartungs, Rihards Veiherts un Oto Falkenbergs orientējas tikai uz varoni – protagonistu un izrāžu darbību veido kā varoņa izvērstu monologu, viņa grēksūdzi un sprediķi vienlaikus. Par konceptuālām šī perioda izrādēm ir

¹¹ Mennemeier F.N. *Modernes Deutsches Drama*. Bd.1 - München: Wilhelm Fink Verlag, 1979 S. 16

¹² Freydank R. *Theater in Berlin*. – Berlin: Henschelverlag, 1988, S. 376

uzskatāmas divas: G. Hartunga veiktais Paula Kornfelda lugas *Kārdinājums* iestudējums Darmštatē 1917. gadā un V. Hāzenklēvera lugas *Dēls* uzvedums Manheimā R. Veiherta režijā 1918. gadā.

Hartunga izrāde ir galvenā varoņa dvēseles moku vizualizācija. Darbības ritms ir saraustīts (ekspresionisma mākslā vispār dominē mokošu, saraustītu dvēseles stāvokļu fiksācija), dekorācija un pārējās darbības personas veido tikai fonu galvenā varoņa dvēseles procesiem, piemēram, durvis ir ceļš uz nebūtību, bet logs – izeja pasaulē pie cilvēkiem.

Veiherta izrādē galvenais varonis visu laiku atrodas avanscēnā un ir vienīgais dzīvais, dabiskais cilvēks. Pārējie tēli ar īpaša apgaismojuma palīdzību – prožektoru raida gaismu no skatuves aizmugures rampas virzienā – ir padarīti līdzīgi ēnām ar neredzamām sejām.

Tieši no šīm izrādēm rodas klasiskā ekspresionisma teātra estētika, kuru raksturo šādas pazīmes:

1) skatuve nav konkrēta darbības, bet gan tikai galvenā varoņa apziņas vizualizācija;

2) eksperimenti ar gaismām: Hartungs izgaismo dažādus skatuves laukumus un *iedarbina* tos pēc kinokadru principa – tikai galvenais varonis drīkst pārvietoties pa visu skatuvi un visu laiku atrasties gaismas lokā, pārējie tikai ieiet kadrā un iziet no tā. Veiherts turpretī piepilda visu skatuvi ar nereālistiski izgaismotām aktieru figūrām – *rēģiem*, bet galvenais varonis ir *izspiests* skatuves priekšplānā nemainīgi spilgtā apgaismojumā;

3) manifestē varoņa totālo nesaderību ar apkārtējo pasauli. Protagonisti vienmēr ir vientuļi, bet ne tāpēc, ka būtu unikāli (personības individualitāte ekspresionistus neinteresē), bet tāpēc, ka vienīgie ir saglabājuši cilvēcību pretstatā bezsejainu marionešu pūlim.

Pateicoties Reinhardam, ekspresionisma dramaturģiju, kā arī klasiku ekspresionisma estētikā sāk iestudēt arī galvaspilsētas teātri. Šajās izrādēs arvien vairāk saasinās sociālpolitiskie motīvi. Tā top vācu ekspresionisma režijas otrais jeb Berlīnes posms¹³, kura estētiku veido režisori Leopolds Jesners (1878 – 1945), Jirgens

¹³ Freydanck R. Theater in Berlin. – Berlin: Henschelverlag, 1988, S. 378

Fēlings (1885 – 1968) un Karlheincs Martins (1888 – 1948). Viņu darbību ietekmē arī izmaiņas Vācijas politiskajā dzīvē. 1918. gada novembra revolūcija ir beigusies ar uzvaru, ķeizars Vilhelms tiek gāzts no troņa un proklamēta Veimāras republika. 1919. gada jūnijā tiek parakstīts galīgais miera līgums un Pirmais pasaules karš ir beidzies ar Vācijas zaudējumu. Mainoties valsts pārvaldes formai, 1919. gadā lielākā daļa galma un privāto teātru tiek nacionalizēti. Arī Berlīnes Karaliskais teātris tiek sadalīts divās patstāvīgās struktūrās: Berlīnes Valsts operā, ko vada diriģents un komponists Makss fon Šilings, un Berlīnes Valsts teātrī, par kura vadītāju tiek uzaicināts līdzšinējais Hamburgas teātra *Tālija (Thalia)* intendants L. Jesners – nozīmīgākais ekspresionisma režisors Vācijā.

Jesnera teātra repertuāru veido tikai klasika: Šillera *Vilhelms Tells* un *Fiesko sazvērestība Dženovā*, Šekspīra *Ričards III*, *Makbets*, *Otello*, *Hamlets*. Vairākumā gadījumu režisors īsina klasisko lugu sižeta līnijas, lai koncentrētos uz vienu dominējošo ideju un tad to maksimāli spilgti un precīzi izteiktu uz skatuves, bet 20. gadu vidū un beigās Jesners aizvien vairāk pievēršas politiskiem motīviem. Vēl viena ekspresionisma teātri raksturojoša iezīme ir klasikas lugu pakļaušana sava laika politisko problēmu atklāšanai. Piemēram, *Hamletu* 1926. gadā Jesners veido kā politisku izrādi ar viegli uztveramām analogijām: Klaudijs ir nogrimēts kā ķeizars Vilhelms II, un darbība risinās greznā ķeizara apartamentus atgādināšā vidē. *Hamlets* ir jaunā laika cilvēks, revolucionārs. Izrādes vērtību sistēmā Klaudija slepkavība ir neizbēgama atreibība, bet *Hamleta* nāve – nejaušība.

Jesners visās savās izrādēs rada nosacītu pasauli, kas iemieso cilvēkam naidīgu realitāti, jo jebkurš pasaules valdnieks ir arī tīrāns. Izeju Jesners saskata revolūcijā, tādēļ daudzas viņa izrādes ir versijas par to, kā demokrātiska vara nomaina monarhiju.

Vēl izteiktākas politiskā teātra iezīmes var saskatīt otra Berlīnes perioda pārstāvja K. Martina režijā. 1919. gadā Martins kopā ar domubiedru grupu izveido teātri *Tribīne*, atklājot to ar ekspresionista E. Tollera lugu *Pārvērtības*. Skatuve atgādina atvērtu estrādi bez rampas – Martins īpašā manifestā par sava teātra mērķi pasludina skatuves un skatītāju zāles apvienošanu.

Laika gaitā Martinu arvien vairāk sāk interesēt masa kā fenomens, kas rada revolūciju un kurā individualitātei ir minimāla nozīme. 1921. gadā Martins uz vienu

sezonu noīrē Berlīnes Lielo teātri (Reinharda pārbūvēto Šūmaņa cirku), lai iestudētu “revolucionāro lugu” ciklu, kas atklāj vācu tautas revolucionāro cīņu dažādos tās posmos: Šillera *Laupītājus*, Gētes *Gecu fon Berlihingenu* un Hauptmaņa *Audējus*. Visās izrādēs tiek risinātas indivīda un masas attiecības. Masu skatu formālajā izveidē Martins iespaidojas no Reinharda (piemēram, *Laupītājos* Kārļa Mora bandā ir 800 laupītāju), bet idejiskais saturs ir atšķirīgs. Reinharda izrādēs masas bieži ir pasīvas, jo tikai izpilda galvenā varoņa gribu, bet Martinam masa ir aktīvs spēks, kas nosaka cīņas iznākumu un varoņa likteni.

Šo pašu tēmu risina arī trešais Berlīnes perioda režisors J. Fēlings, 1921. gadā iestudējot E. Tollera lugu *Cilvēks – masa*. Šīs izrādes centrā ir cilvēka bailes no masas, jo jebkura tās darbība ir neparedzama, neizskaidrojama un līdz ar to bīstama. To skaidri izsaka uzveduma estētika: galvenais varonis Cilvēks ir absolūti vientuļš un visu laiku atrodas skatuves centrā esošo kāpņu pakājē, kamēr masu skatu dalībnieki skaļi un draudīgi drūzmējas uz augšējiem pakāpieniem.

Kā sistēma ekspresionisms vācu teātrī beidz pastāvēt 20. gadu vidū, taču atsevišķus tā paņēmienus izmanto arī vēlākie režisori, it īpaši politiskā un episkā teātra pārstāvji.

20. gadi iezīmē jaunu posmu vācu teātra attīstībā. Lai arī Berlīne paliek neapstrīdams teātra centrs un M. Reinharda joprojām slavas zenītā, tomēr teātra prioritātes ir mainījušās. Reinharda režisoriskie paņēmieni jau kļūst pierasti, un viņa palīgi un skolnieki tos organiski izmanto paši savos darbos. Turklāt Reinhardu neinteresē mākslas politizācija, taču tā mākslinieku paaudze, kas nesen atgriezies no kara, meklē teātri, kurš atsaucas uz sava laika realitāti un piedāvā jaunas vērtības. Arī valsts sociālā situācija rada labvēlīgu augsni politiskā teātra tapšanai – 1920. gada beigās inflācija un bezdarbs ir sasnieguši kulmināciju visā Veimāras republikas pastāvēšanas laikā, dažādās Vācijas pilsētās notiek regulāras strādnieku protesta akcijas.

Laikā līdz Otrajam pasaules karam vācu politiskajam teātrim ir trīs attīstības posmi¹⁴:

¹⁴ Brauneck M. Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. – Berlin: Rowohlt, 1991, S. 308-309

1) rašanās 1910. – 20. gadu mijā, kad Vācijā populāras kļūst Padomju Krievijā valdošās proletkulta idejas (galvenais šo ideju rupors ir Vācijas Komunistiskās partijas avīze *Sarkanais Karogs*) un rodas proletāriskie teātri;

2) uzplaukums 20. gadu vidū, kas sakrīt ar nozīmīgākā vācu politiskā teātra režisora Ervīna Piskatora darbības laiku;

3) noslēgums 20. gadu beigās – 30. gadu sākumā, kad ar atklātu politisko teātri vairs nodarbojas tikai atsevišķas mazas trupas.

Pirmo proletārisko teātri Vācijā 1919. gadā izveido grupa jaunu aktieru, par režisoru pieaicinot K. Martinu. Teātris iecerēts kā ceļojoša trupa, kas rādītu izrādes autentiskā strādnieku vidē, galvenokārt rūpnīcās. Tomēr reāli Proletāriskais teātris sagatavo tikai vienu pirmizrādi (Georga Kranca lugu *Brīvība* iestudē K. Martins) un savu pastāvēšanu beidz.

Jaunā pakāpē proletāriskā teātra ideju paceļ Ervīns Piskators.

Ervīns Piskators (1893 – 1966) ir vācu režisors, teātra vadītājs un teorētiķis, kurš 20. gadsimta 20. gados izveido vācu politisko teātri un savu pieredzi un teorētiskos uzskatus apkopo grāmatā *Politiskais teātris (Das politische Theater, 1929)*. Piskators ir uzskatāms par dokumentālā un episkā teātra estētikas aizsācēju Vācijā, jo savā režisora praksē izmanto daudzus no tiem izteiksmes līdzekļiem, ko vēlāk pilnveido un teorētiski pamato Bertolts Brehts, izstrādādams episkā teātra koncepciju.

Piskators dzimis mācītāja ģimenē, taču reliģiskā audzināšana neietekmē nākamā režisora politiskos un estētiskos uzskatus. Viņam nav arī speciālas teātra izglītības, kaut arī pirms Pirmā pasaules kara Mīnhenes universitātē ir klausījies lekcijas mākslas vēsturē, filozofijā un ģermānistikā. 1914. gadā īslaicīgi darbojies par aktieri – stažieri Mīnhenes Galma teātrī. Pirmā pasaules kara laikā Piskators ir aktīvajā karadienestā. Šīs pieredzes rezultātā viņš kļūst par pārliecinātu pacifistu un sociālistu.

Frontē Piskators iepazīstas ar vēlāko žurnālistu un izdevniecības *Malik* vadītāju Vīlandu Hercfeldu, kas savukārt iepazīstina Piskatoru ar savu brāli Helmutu (vēlāk pazīstams ar pseidonīmu Džons Hartfīlds) un Georgu Grosu, kuri ir mākslinieki un vēlākajos gados bieži veidojuši scenogrāfiju Piskatora izrādēm. 1918. gadā brāļi Hercfeldi, Gross un Piskators Berlīnē nodibina dadaistu pulciņu, kura lozungi skan: “*Nosplauties!*” un “*Nost!*” Šī pulciņa mērķis ir skaļi paust visa veida noliegumu

vecajai mākslai: “*Tai laikā mēs pielīmējām bārdu Monai Lizai, pārvērdami viņu par vīrieti. Mēs apglabājām mākslu, un Georgs Gross dejoja stepu uz tās kapa. Tas bija gandrīz Bekets à la 1918, tikai mēs negaidījām Godo, bet tiecāmies pēc faktiem.*”¹⁵

Pulciņa vadītājs ir Gross, bet bāzes vieta atrodas nelielā Berlīnes teātrī *Tribīne*, kur dadaisti no rītiem un vakaros rīko dažādus teatralizētus uzvedumus ar izteikti epatējošu raksturu. Dadaisms vācu kultūrā īslaicīgi (no 1918. līdz 1920. gadam) attīstās paralēli ekspresionismam. Dadaistu un ekspresionistu darbībai ir vairākas kopīgas iezīmes, kas vienlaikus arī precīzi raksturo vācu teātra situāciju pirmajos pēckara gados:

1) teatrālie eksperimenti risinās tiešā mijiedarbībā ar tēlotājmākslas procesiem: scenogrāfi mēģina radīt abstraktu teatrālo telpu, ko veido tikai gaismas, krāsas, trokšņi un depersonalizētas aktieru figūras. Rezultātā teātrī arvien izteiktāk iezīmējas pāreja no dabiskā un organiskā uz mehānisko un konstruēto;

2) dažādu atklātu akciju un sarīkojumu teatralizācija, padarot ikdienas dzīves situācijas par mākslas priekšnesumu, hepeningu. Par galveno “aktieri” kļūst publika, jo šo akciju mērķis ir apzināti izraisīt skandālus;

3) uzsvērti antimilitāra ievirze.

Piskatora saikne ar dadaismu ir īslaicīga, jo viņam gan ir tuva tēze par visu kanonu gāšanu un veco mākslas paraugu noraidīšanu, bet Piskators nepieņem tā vietā piedāvāto haosu un nekārtību. Jau 1918. gadā Piskatoram ir skaidrs priekšstats par savu potenciālo teātra modeli, ko, sākot no 1919. gada, viņš konsekventi realizē arī praksē.

1919. gadā Piskators iestājas Vācijas komunistiskajā partijā (VKP) un šī paša gada rudenī Kēnigsbergā nodibina savu pirmo teātri *Tribunāls*. Teātra atklāšana notiek dažus mēnešus pēc Leopolda Jesnera ekspresionisma estētiskā iestudētā Šillera *Vilhelma Tella* panākumiem Berlīnes Valsts dramatiskajā teātrī, turklāt ekspresionisms vispār ir dominējošā estētiskā sistēma vācu teātrī 20. gadu sākumā. Tomēr Piskatora saistība ar ekspresionismu ir pastarpināta, jo viņš gan izmanto atsevišķus ekspresionisma teātra paņēmienus un iestudē ekspresionistu G. Kaizera, E. Tollera, F. Volfa u. c. lugas, taču principiāli nepieņem ekspresionistu iracionālo realitātes uztveri

¹⁵ Piscator E. Schriften, Bd.2. – Berlin, 1968. S. 279.

un ideālistisko filozofisko pozīciju, proti, domu, ka cilvēce var atjaunoties, tikai ētiski un garīgi pilnveidojoties. Piskators teātri šajā laikā saprot kā šķiru cīņas līdzekli, kas var palīdzēt cilvēkiem revolucionāri pārveidot realitāti.

Teātris *Tribunāls* Piskatora vadībā darbojas 1919./1920. gada sezonu, un tā repertuārā ir F. Vēdekinda *Nāve un velns* un *Veteršteina pils*, H. Manna *Varietē*, G. Kaizera *Kentaurs*. Pēdējais iestudējums ir E. Tollera *Pārvērtības*, kas nenonāk līdz pirmizrādei, jo varas iestādes teātri slēdz.

20. gadu sākumā Vācijā ļoti populāras kļūst padomju Krievijā dominējošās proletkulta idejas. Galvenais šo ideju rupors ir VKP izdevums *Sarkanais Karogs*, kas piedāvā divas atšķirīgas proletāriskās mākslas koncepcijas¹⁶:

1) jauna tipa māksla neradīsies proletāriskā teātrī, bet gan proletāriski autentiskā vidē: ražošanas sapulcēs, arodbiedrībās, ielu manifestācijās u.tml.;

2) profesionāls teātris nav jānoraida, bet gan idejiski jāpilnveido, jo agrāko gadsimtu pieredze var noderēt arī strādnieku šķirai. Izvirzās arī jautājums, vai proletāriskajai mākslai vispār ir piemērojami kādi tradicionāli estētiskie kritēriji.

Piskators 1920. gadā aizstāv pirmo viedokli – revolucionāra māksla var dzimt tikai strādnieku vidē, nemeklējot palīdzību pie profesionāliem māksliniekiem, kas šai gadījumā tiek vienādoti ar buržuāziju. Tam jābūt patiesi proletāriskam teātrim, nevis teātrim “priekš proletariāta”. Lai īstenotu šo savu teoriju praksē, 1920. gada oktobrī Piskators kopā ar grupu jaunu strādnieku un aktieriem – pašdarbniekiem Berlīnē nodibina Proletārisko teātri.

Par teātra galveno darbības principu tiek pasludināts kolektīvs darbs. Nevienam no izrāžu dalībniekiem netiek maksāta alga, un viņu vārdi nav minēti afišās un programmās. Autoram, aktieriem un režisoram jādarbojas maksimāli koncentrēti, ar skaidru revolucionāru gribu un mērķi, bez pārprotamiem mājieniem un simboliem.

Repertuārs Proletāriskajā teātrī ir visai demokrātisks: gan aktuālo proletārisko autoru Franca Junga un Karla Augusta Vitfogela lugas, gan arī klasikas darbi. Tas izriet no Piskatora uzskata, ka arī proletāriskis teātris drīkst iestudēt lielāko daļu no pasaules dramaturģijas, tikai tādā gadījumā izrādei ir skaidri jāatklāj buržuāziskās sabiedrības sabrukums un kapitālistisko saimniekošanas principu maldīgums. Turklāt,

¹⁶ Коган Э. Из истории немецкого режиссёрского искусства XX века. – Ленинград: ЛГИТМиК, 1984

lai skatītāju uztverē novērstu iespējamās kļūdas, pirms šādiem iestudējumiem jānolasa izskaidrojošs referāts. Tas norāda uz Piskatora teātra pedagoģisko mērķi – skatītājiem ir jānolasa pareizi izprast un novērtēt vēsturiskus un politiskus notikumus. Būtībā Piskators teātrim izvirza tādas pašas uzdevumus kā sapulcē nolasītam ziņojumam, avīzrakstam vai reportāžai par konkrētu notikumu. Iestudējuma estētiskā kvalitāte režisoru šai laikā interesē maz.

Visām Piskatora Proletāriskā teātra izrādēm ir izteikti aģitējošs, politiski aktuāls raksturs. Tipisks šai ziņā ir iestudējums – politisks apskats *Krievijas diena* (1920). Izrādes ideja ir paust solidaritāti padomju Krievijai. Uzveduma tekstu kolektīvi rada visi izrādes dalībnieki. Skatuves fonu veido mākslinieka Dž. Hārtfilda zīmēta milzīga Eiropas karte, kurā īpaši izcelta padomju Krievija. Šai gadījumā karte Piskatoram kalpo kā dokumentāls pierādījums lugas darbībai. Uzvedumā darbojas ekspresionismam raksturīgs nosacīts, depersonalizēts, līdz shematismam tipizēts personāžs: Vācu strādnieks, Kautska skolas socioloģijas profesors, Pasaules kapitāls, Diplomāts, Virsnieks, Mācītājs, Vīrieši bez rokām, Vīrieši bez kājām, Aklo koris, Sievietes sērās, Krievu proletariāta balss, Sarkanarmietis. Galvenais varonis Vācu strādnieks, kurš sākumā, apmāts no Kautska skolas profesora runām, ir pasīvs un neiesaistās politiskajā cīņā. Pa to laiku Pasaules kapitāls ar saviem pakalpiņiem plāno karu pret padomju Krieviju. Izrādes gaitā Strādnieks, ieklausījies Polijas un Ungārijas baltā terora upuru balsīs, tomēr liek pie malas grāmatas un iesaistās masu cīņā. Finālā uz skatuves uzraujas proletāriešu pūlis un sagāž norobežojošās barjeras, kas simbolizē nacionālās atšķirības. Sarkanarmietis taurētājs sāk spēlēt *Internacionāli*, ko aktieri vēlamajā variantā dzied kopā ar skatītājiem.

Izmantojot abstraktu tipizāciju un plakātismu, Piskators līdz ar Proletārisko teātri faktiski iedibina Eiropā *aģitpropa* (aģitācijas un propagandas) teātra tradīciju, proti, teātris tiek izmantots kā noteiktas ideoloģijas propagandas līdzeklis. Piskatora ideāls 20. gadu sākumā ir iemiesots VKP programmā, un tās mērķis ir sociālistiskā revolūcija Vācijā.

Proletāriskais teātris Berlīnē tiek slēgts 1921. gada aprīlī.

20. gados Piskators rada pats savu politiskā teātra teoriju, kurai ir tipoloģiska radniecība ar episkā un dokumentālā teātra nostādnēm. Teorijas pamatā ir režisora

pārliecība, ka jebkuru politisku notikumu var izskaidrot, ka ir iespējams saprast pasaulē notiekošo politisko procesu slēptos mehānismus un likumsakarības. Piskatora teātris operē tikai ar politiskām kategorijām, un šī teātra galvenie varoņi ir revolucionārās masas un laikmets: *“Laikmets [...] ir uzcēlis uz pjedestāla jaunu varoņu – pats sevi. Nevis indivīds ar savu privāto, personisko likteni, bet gan pats laiks, masu liktenis nosaka jaunās dramaturģijas varoņa faktoru.”*¹⁷ Cilvēkam Piskatora teātrī ir tikai sabiedriskas funkcijas. Šis teātris operē ar sociālām maskām, jo ir ieinteresēts nevis atsevišķa cilvēka, bet gan noteiktas šķiras liktenī. Sociālo masku teātri Vācijā pēc Piskatora attīstījis Brehts.

Piskatora teātri var dēvēt arī par dokumentālu¹⁸, jo, viņaprāt, audzināt masas var, tikai balstoties uz faktiem. Dokumentalitāte vispār ir raksturīga 20. gadu vācu mākslai: populāri žanri ir hronika un reportāža, izplatītas ir t.s. “faktu drāmas”, piemēram, Bertas Laskas *Leina. 1921. gads* un Gintera Veizenborna *Zemūdene S4*, kas tiek iestudētas daudzos vācu teātros. Piskators neuzskata, ka mākslas darbu var aizstāt ar referātu, reportāžu vai avīzrakstu, bet gan tiecas pēc teātra, kas balstīts uz dokumentiem, lai uz skatuves radītu nevis dzīves ilūziju, bet gan “dzīves dokumentalitāti”. Šim nolūkam Piskators izmanto īpašus līdzekļus, kas palīdz radīt vēsturisku konkrētību: dokumentālus kinokadrus, avīžu izgriezumus, plakātus, lozungus, statistikas datus.

Piskatoru interesē nevis dzīves parādību objektīva pārraidīšana, bet gan faktu analīze, lai audzinātu skatītājus aktīvai pasaules izpratnei. Šis aspekts sarado Piskatoru ar episko teātri un Brehtu, kura mērķis ir līdzīgs, tikai līdzekļi tā sasniegšanai atšķirīgi: Brehta lugas piedāvā nevis konkrētus faktus, bet gan metaforiskā formā rāda sociāli vēsturiskas likumsakarības. Episko teātri Piskators uztver kā ekspresionisma teātra loģisku turpinājumu: pēc ekspresionistu sakāpinātās emocionalitātes episkajam teātrim atkal būtu jāiemāca skatītājiem domāt. Izpratne par episko formu Piskatoram un Brehtam ir vienāda: izrāde ir kā stāsts, ziņojums, dzīves parādību demonstrācija. Taču viņi dažādi izprot skatītāja lomu episkajā teātrī. Brehts uzsver, ka uz skatuves nedrīkst

¹⁷ Piscator E. Das dokumentarische Theater//Brauneck M. Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. – Berlin: Rowohlt, 1991, S. 266

¹⁸Brauneck M. Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. – Berlin: Rowohlt, 1991, S. 330

radīt dzīves ilūziju. Teorētiski to atzīst arī Piskators, bet pēc būtības savās izrādēs viņš vienādo uz skatuves un zālē notiekošo, proti, nojauc robežas starp priekšnesumu un dzīvi. Piskators pats ir izteicies¹⁹, ka par episkā teātra izgudrotāju varētu uzskatīt mākslinieku Džonu Hārtfīldu, kurš savu zīmēto plakātu kādai Piskatora vadītā Proletāriskā teātra izrādei atnesis ar nokavēšanos. Uzvedums jau bija sācies, bet mākslinieks izgājis cauri zālei, pārtraucis izrādi un lūdzis pielikt plakātu. Starp Piskatoru, Hārtfīldu un skatītājiem izraisījusies diskusija par plakāta lietderīgumu, kas beigusies ar balsošanu. Rezultātā plakāts ticis piekārts un izrāde turpināta. Tas ir *agitpropa* teātra princips – aktieri spēlē nevis skatītājiem, bet gan kopā ar viņiem. Līdz ar to Piskatora teātrī tomēr rodas ilūzija, ka uz skatuves notiek patiesi mītiņš, sapulce. Brehts šo problēmu atrisina ar atsvešinājuma efekta palīdzību, kā rezultātā skatītājs kļūst nevis par izrādes notikumu dalībnieku, bet gan par kritisku to vērotāju.

Principiāla ir Piskatora darbība galvenā režisora amatā Berlīnes teātrī *Tautas skatuve (Volksbühne)* no 1924. līdz 1927. gadam.

1924. gadā šai teātrī notiek Alfona Pakē lugas *Karogi* pirmizrāde, kur Piskators pirmo reizi izveido tādu struktūru, kāda ir raksturīga visiem viņa nozīmīgākajiem uzvedumiem. Lugas pamatā ir vēsturiski notikumi – 19. gadsimta 80. gados Čikāgā notiek tiesas process, kurā tiek piespriests nāvessods vairākiem strādnieku streika vadoņiem, kas cīnījušies par astoņu stundu darba dienu. Viņi tiek apsūdzēti bumbas sprādziena izraisīšanā strādnieku sapulcē, kad ievainoti vairāki cilvēki, lai gan patiesībā sprādziens bijusi kapitālistu organizēta provokācija. Lugā ir 20 ainas ar daudzām darbības personām, jo autors stāsta ne tikai par pašu tiesas procesu, bet arī par notikumiem pirms tā. Izrādei tiek speciāli sagatavota programma – buklets, kurā publicēts 1887. gada 17. septembra Ilinoisas štata tiesas lēmums, kas piespiež nāvessodu strādniekiem. Tas nepieciešams notiekošā dokumentalitātes pierādīšanai. Izrāde sākas ar prologu, kurā publika tiek iepazīstināta ar darbības personām. Skatuves centrā ir liels ekrāns, uz kura fotoprojkciju veidā vispirms parādās izrādes nosaukums, tad darbības personu portreti un tiek nolasīts īss to raksturojums. Tāpat uz šī ekrāna parādās titri, kas nosauc atsevišķas epizodes. Skatuves sānos ir divi mazāki

¹⁹Brauneck M. Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. – Berlin: Rowohlt, 1991, S. 328

ekrāni, uz kuriem izrādes laikā parādās dažādi uzraksti, statistikas ziņas, avīžu komentāri un lozungi, kas izskaidro notiekošā politisko jēgu. Finālā, skatot *Internacionālei*, uz skatuves svinīgi nolaižas sarkani karogi, pārklājot nogalināto strādnieku augumus.

Šī izrāde embrionāli satur visus galvenos Piskatora režisoriskos paņēmienus: ainu montāžu, kino un dokumentu izmantojumu. 20. gadu Vācijā ļoti populārs ir rēvijas žanrs, galvenokārt tas saistīts ar izklaides priekšnesumiem varietē teātros. 1924. gadā arī Piskators sadarbībā ar dramaturgu Fēlikšu Gazbarru un komponistu Edmundu Meizelu pēc VKP pasūtījuma sakarā ar gaidāmo Reihstāga vēlēšanu kampaņu iestudē politisku rēviju *Sarkanais balagāns*. Rēvijas struktūru veido asprātīgi un dzēlīgi skeči aktieru izpildījumā, kas mijas ar akrobātiskiem trikiem, filmas kadru un zīmējumu projekcijām, muzikāliem priekšnesumiem. Pēc klasiskās operetes parauga Piskators ievieš divus konferansjē Proletārieti un Buržuju (klasisko franču operetes *compère* un *commère* transformācija), kuri ar saviem komentāriem un savstarpējiem strīdiem izskaidro skatītājiem notiekošo. Izrādē tiek izmantoti teātra, varietē, cirka, balagāna, sporta un kino estētikas elementi, ko apvieno abi konferansjē un mūzika. Katra atsevišķā rēvijas epizode un to pavadošais komentārs ir izvēlēti tā, lai proletāriskais skatītājs to bez šaubīšanās varētu attiecināt uz sava laika dzīves kontekstu.

1925. gadā atkal pēc VKP pasūtījuma un sadarbībā ar Gazbarru un Meizelu Berlīnes Lielajā teātrī Piskators iestudē vēl vienu rēviju – *Par spīti visam!*. Izrāde atspoguļo vēsturiskos notikumus Vācijā laikā no Pirmā pasaules kara sākuma līdz Novembra revolūcijai 1918. gadā un Karla Lībknehta un Rozas Luksemburgas nogalināšanai. Nosaukumā izmantots K. Lībknehta izteikums. Izrāde balstīta uz spēles ainu un dokumentālu kinokadru montāžu, proti, darbība risinās gan uz skatuves, gan uz ekrāna, veidojot vienotu notikumu ķēdi. Piemēram, uz skatuves tiek rādītas debates Reihstāgā, kur sociāldemokrāti balso par militāro kredītu piešķiršanu. Nākamā aina risinās uz ekrāna, kur redzami dokumentālas hronikas kadri ar nogalinātiem cilvēkiem un sagrautām mājām. Pēc tam epizode atkal uz skatuves – Lībknehts Potsdamas laukumā saka antimilitāru runu, kurā aicina gāzt valdību.

Ar šīm izrādēm Piskators izveido proletāriski – politisko rēviju, saglabājot tradicionālās rēvijās struktūru un tehniku, bet piedāvājot jaunu, izteikti politisku mērķi un saturu.

1926. gadā L. Jesners uzaicina Piskatoru Berlīnes Valsts teātrī iestudēt F. Šillera *Laupītājus*. Arī šeit (un klasikas iestudējumos vispār) Piskators izmanto politiskā teātra paņēmienus. Šillera varoņi tiek padarīti par sava laika Vācijas cilvēkiem, ietērpti mūsdienīgos kostīmos un pakļauti noteiktai politiskai interpretācijai. *Laupītāju* koncepcijas pamatā ir vēlme atmāskot *intuitīvo revolucionāru*, individuālistu Kārli Moru un par galveno varoni izvirzīt īsto un patieso revolucionāru Špīgelbergu, kurš uz skatuves parādījies Trocka maskā. Piskatora eksperimenti ar klasiku ir būtiski tādēļ, ka viņš tajos cenšas piedāvāt ne tikai jaunu formu, bet arī saturu.

20. gadu vidū Piskators aizvien vairāk nonāk pie pārliecības, ka, lai atklātu šo jauno saturu, teātrim ir jāizmanto visi 20. gadsimta tehniskie sasniegumi, galvenokārt ar to saprotot kino un dažāda veida mehāniskas konstrukcijas.

Konstruktīvistu sasniegumus (atteikšanos no estētiskām, darbības vietu raksturojošām dekorācijām, to vietā piedāvājot funkcionālas daudzdimensiju konstrukcijas) līdz Piskatoram vācu teātrī izmanto jau ekspresionisti, bet Piskatora mērķis ir pakļaut tos politiskā teātra vajadzībām. Episkais teātris vispār skatuvi traktē kā nepārtraukti darbīgu mehānismu, un arī Piskators sākotnēji grib kardināli mainīt teātra iekārtojumu, pilnībā atsakoties no skatuves kārbas. Pēc Piskatora pasūtījuma 1927. gadā arhitekts Valters Gropiuss izstrādā Totālā jeb Universālā teātra (*Totaltheater*) projektu, kas gan naudas trūkuma dēļ netiek īstenots. Piskatora mērķis ir padarīt skatītājus maksimāli līdzdarbīgus izrādes norisēs, tādēļ Gropiusa projekts paredz zāli ar 2000 vietām bez ložām un amfiteātra, kura ir transformējama gan par arēnu, gan proscēniju, gan trīsdaļīgu dziļu skatuvi. Turklāt 14 vietās visapkārt telpai ir paredzēti izritināmi kinoekrāni.

Doma par filmas izmantošanu izrādēs Piskatoram pirmoreiz esot radusies jau 1920. gadā, taču sākumā viņš tomēr izmanto tikai fotoprojekcijas. Īstus kinokadrus pirmo reizi Piskators izmanto 1925. gada izrādē *Par spīti visam!* No šī laika kino kļūst par neatņemamu Piskatora izrāžu sastāvdaļu, ar laiku viņš pats uzņem īpašas īsfilmas

konkrētas izrādes vajadzībām. Piskators filmu teātrī dēvē par *dzīvajām kulisēm* vai *teātra ceturto dimensiju*, bet īstenībā kino izmantošana ir režisorisks paņēmieni, ar kura palīdzību vēsturiskot izrādes realitāti. Filmas Piskatora izrādēs veic vismaz trīs funkcijas: pamācošo, spēles un komentējošo. Sākot ar 20. gadu vidu, Piskators savās izrādēs konsekventi izmanto atrakciju principu, proti, montāžas rezultātā atsevišķi izrādes elementi var stāties cits ar citu visneparastākajās attiecībās. Piskators izmanto gan klasisko montāžu, liekot kopā *kadrus* uz skatuves un ekrāna, gan arī simultāno jeb paralēlo montāžu, kad darbība uz skatuves vienlaikus risinās vairākos spēles laukumos.

Būtisks ir jautājums par aktiera lomu Piskatora izrādēs, jo šai ziņā viņa pozīcija laika gaitā ir mainījies. 20. gadu sākumā Piskators konsekventi strādā tikai ar neprofesionāliem aktieriem, jo trupu uztver kā propagandas kolektīvu ar vienotiem politiskiem uzskatiem. Profesionalitāte šai laikā tiek uzskatīta par buržuāziskās mākslas piedevu.

20. gadu vidū Piskators nedaudz sāk pievērsties aktierdarba estētikas jautājumiem, taču arī šajā laikā viņš aktieri uztver tikai kā vienu no izrādes komponentiem, līdzvērtīgu gaismai, tekstam vai scenogrāfiskai konstrukcijai.

Tikai 20. gadu pašās beigās var runāt par zināmām psiholoģizācijas iezīmēm Piskatora teātrī, jo šai laikā ar režisoru sadarbojas slavenie Reinharda aktieri Pauls Vegeners, Makss Pallenbergs, Tilla Dirjē. Piskators uzskata, ka aktieris nekad nevar būt naturālistiski patiess uz skatuves. Aktierim tas ir jāapzinās un tāpēc jābūt maksimāli askētiskam un apvaldītam. Katram aktierim uz skatuves ir jābūt loģiski spriestspējīgam un jāprezentē sevi kā noteikta sociālā slāņa pārstāvi, respektīvi, jāspēj komentēt savas emocijas un jāspēlē ne tikai rezultāts, bet arī doma, kas rada rezultātu. Tādējādi Piskators grib radīt jauna tipa aktieri, kurš būtu gan augsta līmeņa profesionālis, gan arī paustu skaidru un noteiktu politisko pozīciju. Mākslinieks – pilsonis būs arī Brehta episkā teātra ideālais aktieris.

1927. gada rudenī Piskatoram beidzot rodas iespēja veidot pašam savu teātri – *Piskatora skatuvi* Nollendorfa laukuma teātra telpās Berlīnē, kur režisoram ir visas iespējas nodarboties ar formas eksperimentiem. 1927. gadā Piskators iestudē Alekseja Tolstoja lugu *Imperatores sazvērestība*, kas izrādē iegūst nosaukumu *Rasputins*,

Romanovi, karš un tauta, kas pret tiem sacēlās. Lugu ir pārstrādājis teātra dramaturģiskais birojs, pierakstot klāt 19 epizodes. Piskators arī agrāk īpaši apstrādā iestudējamās lugas. Viņam, sākot mēģinājumus, reti kad ir gatavs izrādes plāns, jo viņš daudz ko maina un precizē tekstu pat *ejošu* izrāžu starpbrīžos. Bieži vien paša Piskatora tekstu uz skatuves ir tikpat daudz, cik lugas autora. *Piskatora skatuves* dramaturģiskajā birojā darbojas Bertolts Brehts, Fēlikss Gazbarra, Leo Lania, Ernsts Tollers, Valters Mēriņš, Ērihs Mīzams un Alfrēds Dēblins. Izrādes žanrs ir politisks apskats, un Piskatoram interesē nevis Rasputina personība, bet gan Eiropas liktenis laikā no 1914. līdz 1917. gadam. Piskators uzskata, ka visi politiskie notikumi, to skaitā Rasputina intrigas, šai laikā Eiropā ir cieši savstarpēji saistīti. No šejienes rodas scenogrāfiskā ideja par skatuvi kā milzu globusu. Scenogrāfs Traugots Millers uz grozāmās skatuves ir uzbūvējis puslodi, kuras diametrs ir 18 metri, bet augstums – 7,5 metri. Puslode sadalīta divās plaknēs. Apakšējā plaknē ir seši, bet augšējā – pieci spēles laukumi, ko var atvērt un noslēgt kā atsevišķus segmentus. Izrādē tiek izmantoti arī divu kinofilmu fragmenti (viena no šīm filmām uzņemta speciāli izrādes vajadzībām), kas tiek demonstrēti uz vairākiem atšķirīgu izmēru ekrāniem. Darbība uz skatuves un ekrāna notiek vai nu vienlaikus, vai arī turpina viena otru, taču filmai šai izrādē galvenokārt ir komentējoša funkcija.

Izrādes sākumā uz viena no ekrāniem tiek demonstrēta Romanovu dzimtas portretu galerija, katram attēlam dodot īsu komentāru. Pēc tam uz skatuves kā Romanovu nama dzīvais simbols parādās pats Nikolajs II (E. Kalzers), bet aiz viņa muguras uz lielā ekrāna paceļas milzīga Rasputina (P. Vegeners) ēna – Romanovu liktenis. Otrajā kinoprologa daļā tiek rādīti dokumentāli kadri no tautas dzīves un 1905. gada revolūcijas notikumiem.

Izrādes struktūru veido montāžas princips, piemēram, kādā ainā uz skatuves ir imperatore (T. Dirjē) ar nogalinātā Rasputina garu, bet paralēli uz ekrāna tiek rādīti maršējoši revolucionāru pūļi.

Mazākais no ekrāniem, kas periodiski atklājas un aizklājas, kalpo vienlaikus kā kalendārs un kā ironisks komentārs – tur parādās uzraksti, cipari un piezīmes, kas ironiski kontrastē ar norisēm uz skatuves vai uz lielā ekrāna. Piemēram, pār krievu kareivju līķiem izgaismojas Nikolaja II vārdi no vēstules imperatorei: “*Dzīve, kādu es*

dzīvoju kā armijas virspavēlnieks, ir veselīga un iedarbojas uzmundrinoši.” Vai arī asiņainās Sommas kaujas skati uz lielā ekrāna tiek komentēti šādi: “*Zaudējumi – pusmiljons nogalināto, ieguvums – 300 km.*”²⁰

A. Tolstoja luga beidzas līdz ar Februāra revolūciju un cara ģimenes arestu, bet izrādes vēsturiskais laiks ir pagarināts, un finālā ir 1917. gada oktobris, uz ekrāna redzama Ļeņina runa 2. padomju kongresā.

Viena no lugai klātpierakstītajām epizodēm ir *Aina ar trīs imperatoriem*, kurā triju valstu monarhi lūdz Dievu sūtīt uzvaru tieši viņa tautai, bet sevi pasludina par nevainīgiem kara notikumos. Šī aina izraisa veselu skandālu, jo Vācijas ekskeizars Vilhelms II iesniedz tiesā sūdzību. Tiesa sūdzību akceptē un aizliedz Piskatoram rādīt Vācijas ķeizaru uz skatuves tik apkaunojošā veidā. Pēc aizlieguma Piskators šo ainu pārveido: tagad epizodes sākumā uz skatuves parādās vietas nosaukums “Petrograda – Berlīne – Vīne”, atveras segmenti, un augšā parādās Nikolajs II, apakšā pa labi – Francis Jozefs, bet pa kreisi – rakstnieks Leo Lania, kurš paziņo publikai par ekskeizara sūdzību un nolasa tiesas sprieduma tekstu. Šāds paņēmiens ir tipisks episkajam teātrim.

Otra nozīmīgākā *Piskatora skatuves* izrāde ir *Krietnā kareivja Šveika dēkas* pēc J. Hašeka romāna motīviem 1928. gadā. 20. gadu beigās Vācijā vispār ļoti aktualizējas pretkara tēma, jo ir pagājis pietiekams laiks pēc kara beigām, lai varētu rezumēt tā pieredzi. Tieši šai laikā top un dažus mēnešus pirms *Šveika* tiek arī iestudēta Brehta antimilitārā luga *Vīrs paliek vīrs*, un 1929. gadā iznāk Ē. M. Remarka konceptuālais romāns *Rietumu frontē bez pārmaiņām*.

Šveikā Piskatoru interesē tēma par to, kā karš pats sevi iznīcina: “*Šeit cilvēks saduras ar pret dabiskām masu slepkavībām un militārismu jau uz tās robežas, aiz kuras jebkura jēga kļūst bezjēdzīga, jebkura varonība – smieklīga, bet dievišķa pasaules kārtība pārvēršas karikatūriskā trakonamā.*”²¹ Turklāt šai gadījumā saturs tieši ietekmē arī izrādes formu: “*Šai romānā, neskatoties uz galvenā varoņa pasivitāti, viss balstīts uz kustību: Šveiku pārsūta no viena cietuma uz otru, Šveiks pavada pulka kapelānu uz mesu, Šveiks brauc ratiņkrēslā uz medicīnisko apskati, viņu pa dzelzceļu*

²⁰ Коган Э. Из истории немецкого режиссёрского искусства XX века. – Ленинград: ЛГИТМиК, 1984, с. 28

²¹ Piscator E. Das politische Theater. – Berlin, 1929, S. 174. – 175.

sūta uz fronti, caurām dienām viņš klīst, meklēdams savu pulku, - vārdu sakot, viņš ir nepārtrauktā kustībā. Viss ap viņu nepārtraukti kustas. Šajā episkā materiāla plūstamībā atklājas visa kara nebeidzamība."²² No šīs koncepcijas izriet arī izrādes scenogrāfiskais risinājums – pāri visai skatuvei no kulises uz kulisi stiepjas divas kustīgas konveijera lentes – 17 metrus garas un 2,70 metrus platas. Tās slīd paralēli, taču pretējos virzienos. Vēl uz skatuves ir arī ekrāns. Atsevišķi rekvizīti (koki, krēsli, uzraksti) dažkārt izbrauc uz konveijera no kulisēm vai arī nolaižas no šņorbēniņiem. Uz kustīgajām lentēm izbrauc arī aktieri, dažkārt katrs no savas puses, lai satiktos un nospēlētu epizodi (tās laikā konveijers apstājas). Scenogrāfija kalpo gan kā funkcionāls, gan kā jēdzienisks tēls, piemēram, kādā ainā Šveiks (M. Pallenbergs) maršē uz fronti pretēji lentes slīdēšanas virzienam, tādejādi precīzi izsakot notiekošā absurditāti.

G. Gross izrādei uzzīmē 300 zīmējumu sēriju, kurā tēloti satīriski tipāži: kara ārsti, virsnieki un citi, kas ap Šveiku kā vienīgo dzīvo cilvēku veido absurdu, ironisku fonu. M. Pallenbergs spēlē Šveiku kā tautas pārstāvi, kā Tila Pūcesspiegēļa vai Čārlija Čaplina arhetipisku variāciju.

Daudzas Piskatora idejas, ko viņš 20. – 30. gados realizē vācu teātrī, ir ļoti līdzīgas Meierholda režisoriskajai darbībai Krievijā: proletkulta ideju iemiesošana teātrī, brīva klasikas darbu apstrāde, dažādu mediju miksēšana uz skatuves. Taču par tiešu ietekmēšanos diezin vai var runāt, jo Piskators Meierholda izrādes acīmredzot pirmo reizi redz tikai 1930. gadā, kad Berlīnē viesizrādēs tiek parādīts *Revidents, Mežs, Augstsirdīgais ragnesis* un *Rēc, Ķīna!*

Publika, uz ko jāorientējas Piskatoram 20. – 30. gados, ir ļoti dažāda: no 1924. līdz 1925. gadam politiskās rēvijas Piskators iestudē Komunistiskās partijas uzdevumā un izteikti proletāriskai auditorijai; no 1924. līdz 1927. gadam Berlīnes teātrī *Volksbühne* publika ir gan proletariāts, gan sīkpilsoņi; no 1927. līdz 1929. gadam *Piskatora skatuvē* ir ārkārtīgi dažādi skatītāji – gan aristokrātija, gan radikālā proletāriskā jaunatne, gan mākslinieki un intelektuāļi. Tomēr, neskatoties uz to, Piskators jau ar savu pirmo teātri piedāvā konkrētu programmu – buržuāziskās kultūras vietā jārada proletāriskā un mākslas kā pašvērtības vietā jāpiedāvā aģitācija.

²² Piscator E. Das politische Theater. – Berlin, 1929, S. 176

Buržuāziskai kultūrai tik tipisko plaisu starp mākslu un dzīvi proletāriskais teātris spēs pārvarēt, ja māksla pati kļūs par politiku. Piskators šai laikā teātri primāri uztver kā politiskās cīņas instrumentu, nevis kā mākslas parādību²³.

Laikā no 1931. līdz 1936. gadam Piskators dzīvo Padomju Savienībā, kur uzņem pilnmetrāžas aktierfilmu *Svētās Barbaras salas zvejnieku sacelšanās* pēc Annas Zēgerses stāsta motīviem. Par Piskatora asistenti un tulku filmā strādā latviešu režisore Anna Lācis – vienīgā zināmā latvietē, kas bijusi personīgi pazīstama un praksē redzējusi strādājam Piskatoru un Brehtu.

1934. gadā Piskators kļūst par Starptautiskās Strādnieku teātru apvienības (SSTA) vadītāju. Dzīvojot Padomju Savienībā, Piskatoram ir iecere izveidot milzīgu kultūras centru, sava veida *mazo Veimāru*, kas atrastos Pievolgas vāciešu autonomās republikas galvaspilsētā Engelsā. Šai centrā darbotos Vācu teātris, kuru vadītu pats Piskators kopā ar Brehtu, kinostudija un izdevniecība. Projekts tomēr paliek tikai ieceres līmenī.

No 1936. līdz 1939. gadam Piskators ir Parīzē (1937. gadā šeit salaulājas ar kādreizējo Maksa Reinharda teātra dejotāju Mariju Leju (*Ley*)), no 1939. līdz 1951. gadam Ņujorkā, kur izveido savu teātra studiju – meistardarbnīcu²⁴. 1951. gadā Piskators atgriežas Vācijas Federatīvajā Republikā un no 1962. līdz 1966. gadam ir Berlīnes teātra *Brīvā tautas skatuve* (*Freie Volksbühne*) vadītājs un iestudē pārsvarā 60. gados Vācijā populārās dokumentālās drāmas, kas uzskatāmas par vienu no politiskā teātra estētikas variācijām 20. gadsimta otrajā pusē. Nozīmīgākie uzvedumi ir Rolfā Hohūta *Aizstājējs* (1963), Heinara Kipharda *Roberta Openheimera lieta* (1964), Pētera Veisa *Izzināšana* (1965, tas ir šīs lugas pirmuzvedums). Tomēr principiālas novitātes Piskatora darbībā vairs nav vērojamas, un par viņa režijas nozīmīgāko periodu uzskatāms laika posms no 1923. līdz 1931. gadam, kas precīzi sakrīt ar Brehta episkā teātra teorijas izstrādes laiku.

²³ Коган Э. Из истории немецкого режиссёрского искусства XX века. – Ленинград: ЛИТМИК, 1984, с. 35

²⁴ Plašāka informācija par meistardarbnīcas darbību: <http://www.erwin-piscator.de>

Līdz ar to var apgalvot, ka 20. – 30. gadu Vācijā pastāv vismaz četri politiskā teātra veidi²⁵:

1) politiskā rēvija ar izteikti aģitējošu mērķi (Piskatora rēvijas *Sarkanais balagāns* (1924) un *Par spīti visam!* (1925), Brehta darbība “sarkanajos kabarē” 30. gados);

2) Brehta episkais teātris, kura mērķis ir nevis aģitēt, bet izskaidrot un izglītēt;

3) dokumentālais teātris, kas izmanto dažāda veida dokumentus (dokumentālus kinokadrus, avīžu izgriezumus, plakātus, statistikas datus), lai radītu uz skatuves vēsturisku konkrētību. 20. gados Vācijā ar to nodarbojas Piskators, bet pēc kara 60. gados – Pēters Veiss;

4) konvencionāli reālistiskais teātris, kas tendenciozi viennozīmīgi (atkarībā no teātra un režisora piederības Komunistiskajai partijai) interpretē politiskas tēmas. Kopš 30. gadiem Padomju Savienībā šo virzienu sauc par sociālistisko reālismu, bet Vācijā atsevišķi šī teātra elementi atrodami gan Piskatora, gan Brehta daiļradē.

1.2. Bertolta Brehta personības un teorētisko uzskatu raksturojums

1.2.1. Bertolta Brehta biogrāfija

Eižens Bertolds Fridrihs Brehts (*Eugen Berthold Fridrich Brecht*) dzimis 1898. gadā Bavārijas pilsētā Augsburgā turīga papīrfabrikas īpašnieka ģimenē. Brehta māte ir konvencionāli dievbijīga protestante un nodarbojas ar mājsaimniecību. Bērnībā un jaunībā māte Brehtam ir garīgi vistuvākais cilvēks, un, pateicoties mātes reliģiozajai audzināšanai, Brehts labi pārzina Bībeli un savā mākslā nereti kultivē morāli didaktiskus motīvus. Māte mirst, kad Brehtam ir 22 gadi, un iespējams, ka viņa pirmās laulības ar piecus gadus vecāko operdziedātāju Mariannu Cofu 1922. gadā ir saistītas ar mātes neseno nāvi un sava veida emocionālās kompensācijas meklējumiem.

²⁵ Brauneck M. Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. – Berlin: Rowohlt, 1991, S. 311 - 312

Ar tēvu Brehta attiecības kļūst visai atturīgas, kad viņš pretēji vecāku gribai izlemj kļūt par literātu. Turpmākajā dzīvē Brehts vairs no tēva nesaņem nekādu finansiālu atbalstu.

1917. gadā Brehts absolvē Bavārijas Karalisko reālgimnāziju un, paklausot vecāku gribai, sāk studēt Minhēnes universitātē medicīnu un dabaszinātnes. Lai arī šīs studijas ilgst tikai divus semestrus, tās tomēr atstāj iespaidu uz nākamā mākslinieka racionāli ievirzīto domāšanu.

Pirmā pasaules kara gados Brehts no aktīvā karadienesta ir atbrīvots sirds slimības dēļ, tomēr 1918. gadā viņš vairākus mēnešus strādā par sanitāru Augsburgas kara hospitālī. Šai pašā gadā Minhēnes studentu vidē Brehts iepazīstas ar 53 gadu veco dzejnieku un dramaturgu Franku Vēdekindu un sajūsminās par to, kā dzejnieks ģitāras pavadījumā izpilda savas balādes. Brehts kopā ar draugiem pat noorganizē Vēdekinda dziesmu nakti ar paša autora piedalīšanos. Tā iespaidā arī Brehts ne tikai sāk sacerēt dziesmas un pats tās izpildīt ģitāras pavadījumā, bet, kad drīz Vēdekinds mirst, uzraksta nekrologu vietējā presē, kurā Vēdekindu kopā ar Ļevu Tolstoju un Augustu Strindbergu nodēvē par "*lielākajiem jaunās Eiropas audzinātājiem*".²⁶

Vēdekinda personības ietekmē un kara lazaretē gūtās pieredzes rezultātā Brehts uzraksta savus pirmos nozīmīgos literāros darbus – lugas *Bāls* (1918) un *Bungas naktī* (1919), kā arī garo dzejoli *Leģenda par mirušo kareivi* (1918).

Brehta sadarbība ar teātri sākas 1919. gadā, kad viņš toreizējam Minhēnes Kamerteātra dramaturgam Lionam Feihtvangeram iesniedz savu lugu *Spartaks*. Feihtvangers lugu novērtē atzinīgi, un pēc pārstrādāšanas ar nosaukumu *Bungas naktī* to iestudē režisors Oto Falkenbergs. Izrādes scenogrāfs ir Brehta skolasbiedrs Kaspars Nēers, kurš vēlāk veidos dekorācijas lielākajai daļai Brehta iestudējumu. Jau šīs pirmās izrādes skatuves iekārtojumā var saskatīt vairākas episkajam teātrim raksturīgas detaļas: scenogrāfiju veido 2 metrus augsti papīra aizslietņi, uz kuriem it kā ar bērna roku ir uzzīmēta pilsētas ainava. Savukārt skatītāju zālē ir izkārti transparenti ar lugas galvenā varoņa Kraglera izteicieniem: "*Katram savs kreklis vistuvākais!*" un "*Nebolieties tik romantiski!*"²⁷

²⁶ Brauneck M. Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. – Berlin: Rowohlt, 1991, S. 336

²⁷ Hecht W. Bertolt Brecht: sein Leben und Werk. – Berlin: Volk und Wissen, 1969, S. 67

Uzvedums Brehtu strauji padara slavenu, un pēc diviem mēnešiem viņam tiek piešķirts Vācijas augstākais literārais apbalvojums – Kleista prēmija. Tūlīt pēc tam Brehts maina savu vārdu, pieņemot literāro pseidonīmu – Bertolts Brehts.

Šajā laikā aizsākusies sadarbība ar četrpadsmit gadus vecāko rakstnieku L. Feihtvangeru pāraug draudzībā, kas turpinās līdz pat Brehta nāvei. Brehts Feihtvangeru vairākkārt publiski ir nodēvējis par savu skolotāju, toties Feihtvangers izmanto Brehtu par prototipu diviem savu romānu tēliem – titulvaronim *Tomasā Vendtā* (iecerēto romāna dramatisējumu būtu vajadzējis saukt *Tomass Brehts*, bet tas netiek uzrakstīts) un Kasparam Preklam *Veiksmē*.²⁸

Pēc lugas *Bungas naktī* triumfālajiem panākumiem tās autors pilnībā pārceļas uz Minheni. No 1923. gada viņš ir Minhēnes Kamerteātra dramaturgs un režisors. Saskaņā ar vienošanos Brehtam kā savu pirmo režijas darbu būtu vajadzējis iestudēt *Makbetu*, taču šo Šekspīra traģēdiju viņš atzīst par pārāk sarežģītu savai režisoriskajai debijai. Tā vietā ar teātra vadītāja O. Falkenberga piekrišanu viņš izvēlas Kristofera Mārlova *Eduardu II*. Gatavojoties darbam, Brehts nonāk pie secinājuma, ka luga būtiski jāmaina, un izveido tās pārstrādājumu *Anglijas Eduarda II dzīve*.

20. gadu vidū Eiropas teātrim ir raksturīga vēlme apstrīdēt trafaretos estētiskos priekšstatus par to, kā būtu jāiestudē klasika. Jaunie režisori grib atbrīvot skatuvi no pārlielas greznības un svinīgas patētikas, kas šai laikā Vācijā tiek uzskatīta par neatņemamu klasisko lugu interpretācijas sastāvdaļu. Tipisks piemērs jaunajai attieksmei pret klasiku ir E. Piskatora veiktais Šillera *Laupītāju* uzvedums 1926. gadā Berlīnes Valsts teātrī. Arī Brehts piedāvā pilnīgi jaunu K. Mārlova interpretāciju gan no satura, gan formas viedokļa. Angļu dramaturga lugas dramatisko konfliktu veido divu spēcīgu un no ārējiem apstākļiem neatkarīgu personību Eduarda II un Mortimera antagonisms. Brehts turpretī šo konfliktu padara tiešā veidā atkarīgu no ārējiem apstākļiem. Brehta lugas darbība norisinās nomācoša, asiņaina kara apstākļos, kad attiecības starp dažādiem sabiedrības slāņiem ir īpaši saasinātas. Arī pašiem varoņiem vācu autors atņem romantiskā titānisma iezīmes, piedāvājot egoistiskas būtnes, kuru rīcību diktē piezemētas kaislības vai pat fizioloģiskas tieksmes, piemēram, Eduarda II

²⁸ Hecht W. Bertolt Brecht: sein Leben und Werk. – Berlin: Volk und Wissen, 1969, S. 78

draudzība ar Havestonu tiek motivēta ar homoseksuālām tieksmēm, bet karalienes Annas un Mortimera politiskā savienība – ar rupju kaislību.

Arī režisors Brehts savā pirmajā inscenējumā ievieš vairākas novitātes. Scenogrāfs K. Nēers izveidojis rupju, primitīvu pilsētas vidi netīri pelēkos toņos. Karaļa apartamenti, kuros risinās darbība, ierīkoti kā tumši nabagu kvartāli. Karaļi un lordi, tieši tāpat kā plebeji, ģērbti rupjos bruņukreklos un maisa auduma drēbēs. Šī galēji primitīvā, sadzīviskā vide radīta apzināti, lai izvairītos no estetizācijas, ko Brehts kategoriski nepieņem līdzšinējās vācu teātra klasikas interpretācijās.

Novatoriski Brehts iecer arī masu ainas. Pie tām strādā arī režisora asistente latviete Anna Lāce. Piemēram, tautas augošā neapmierinātība ar karali Eduardu II atklāta metaforiski: uz skatuves redzama Londonas iela ar namiem, kuros daudziem vertikāliem slēģiem slēgti logi. Pēkšņi visi logi vienlaikus atveras un tajos parādās satrauktas un saniknotas pilsētnieku sejas. Visi cilvēki sākumā klusu un tad arvien skaļāk sāk skaitīt lūgšanas. Kopējā murdoņa pamazām kļūst arvien skaļāka, atgādinot vulkāna lavas vārīšanos pirms izvirduma. Ainas noslēgumā slēģi aizveras tikpat pēkšņi kā atvērušies un iestājas klusums.

Killingsvortas kaujas ainā visiem kareivjiem seju klāj balts grims. Šis paņēmiens pārņemts no cirka estētikas, un to Brehtam ieteicis Minhēnes klauns Karls Valentīns. Tādā veidā iespējams nepārprotami parādīt kareivju bailes kaujas laikā.²⁹

Laikā, kad Brehts un Feihtvangers strādā pie lugas *Anglijas Eduarda II dzīve* iestudējuma, Minhēnē notiek Hitlera rīkotais valsts apvērsuma mēģinājums. No šī brīža Minhēne kļūst par nacistiskās kustības štābu, bet otra Bavārijas nozīmīgākā pilsēta Nirnberga – par nacistu partijas kongresu norises vietu. Brehts ar Feihtvangeru savas kreisās politiskās orientācijas dēļ pieder pie tiem, kuri hitleriskā puča izdošanās gadījumā būtu arestēti. Tas ir galvenais iemesls, kādēļ Brehts 1924. gada beigās pēc Maksa Reinharda uzaicinājuma dodas uz Berlīni un sāk strādāt Berlīnes Vācu teātra literārajā daļā, kur viņš darbojas līdz 1926. gadam un gūst vērtīgu režisora praktiskā darba pieredzi, jo regulāri skatās M. Reinharda, E. Piskatora, L. Jesnera un Ē. Engela vadītos mēģinājumus. Brehtam izveidojas labas attiecības ar teātra jaunajiem aktieriem, un 1926. gadā viņš Vācu teātrī iestudē savu pirmo lugu *Bāls*. Šai izrādē tiek

²⁹ Par Annas Lāces līdzdalību šīs izrādes tapšanā plašāk rakstīts nodaļā 3.2.

izmantots vēl viens jauns, episkajam teātrim raksturīgs paņēmiens – teicējs, kurš katras ainas sākumā piesaka darbības vietu un laiku.

20. gadu vidus ir lūzuma punkts Brehta radošajā biogrāfijā. Šajā laikā notiek viņa pievēršanās marksismam un episkā teātra teorijas izstrāde. Abi šie procesi ir savstarpēji saistīti.

1926. gadā Brehts izstudē Marksa *Kapitālu* un apmeklē Berlīnē izveidoto Marksisma skolu strādniekiem. Skolas nodarbības notiek svētdienās, un tajās bieži risinās strādnieku un marksistiski noskaņoto mākslinieku diskusijas par mākslas jaunajiem uzdevumiem. Brehts bieži nes apspriešanai savas “mācību lugas” (*Lehrstücke*; šo žanru Brehts īpaši aktīvi attīsta 20. gadu beigās, 30. gadu sākumā).

20. gadu otrajā pusē aizraušanās ar marksismu un abolūtā ideāla saskatīšana komunismā ir plaši izplatīta tendence kreisi orientētās inteliģences vidē ne tikai Vācijā, bet visā Rietumeiropā. Tam ir vairāki iemesli. Pati dzīves realitāte lielā vācu sabiedrības daļā rada antikapitālistisku noskaņojumu. Vispasaules ekonomiskās krīzes rezultātā 20. gadu beigās pat ASV valda bezdarbs, noziedzība un prostitūcija, kas liek domāt, ka kapitālisms kā sistēma ir uz sabrukuma robežas. Vācijā situāciju vēl vairāk sarežģī Pirmā pasaules kara sekas un rūpnieku, kā arī finansistu oligarhijā jūtamais pronacistiskais noskaņojums.

Otrs iemesls, kādēļ Rietumu kreisā inteliģence 20. gados marksisma un ļeņinisma idejās saskata vislabāko ceļu sabiedrības atdzimšanai un cilvēces glābšanai, ir veiksmīgās padomju propagandas rezultātā radies utopiskais priekšstats par Oktobra revolūcijas uzvarošo piemēru un sociālisma celtniecības pozitīvo pieredzi Krievijā.

Brehta interesi par marksismu veicina arī personīgi faktori. Satriecošu iespaidu uz viņu atstāj 1929. gada 1. maija strādnieku demonstrācijas apšaušana Berlīnē. Brehta draudzene un līdžstrādniece Elizabete Hauptmane ir Vācijas Komunistiskās partijas biedre. Liela nozīme ir arī 20. - 30. gadu padomju mākslas iespaidiem: 20. gadu beigās ar filmu *Bruņukuģis “Potjomkins”* uz Vāciju atbrauc režisors Sergejs Eizenšteins, bet 1930. gada pavasarī Berlīnē viesojas Meierholda teātris. Uz Brehtu īpaši iespaidu atstāj Meierholda demonstratīvi plakātiskais uzvedums ar Sergeja Tretjakova tekstu *Rēc, Ķīna!*. Brehts personīgi iepazīstas ar S. Tretjakovu – Krievijas literātu grupējuma *Kreisā mākslu fronte (Левый фронт искусств)* galveno teorētiķi. Pateicoties šai

draudzībai, viņam 30. gadu sākumā rodas arī pirmie tiešie kontakti ar Padomju Savienību.

Brehts arī vēlākajā dzīvē arvien paliek promarksistiskās pozīcijās. 30. gadu otrajā pusē Staļina represijas Padomju Savienībā tieši skar arī Brehta draugus un domubiedrus S. Tretjakovu, V. Meierholdu, aktrisi Karolu Nēeri, tomēr atklātu kritiku par staļinisko režīmu Brehts nepauž. Šāda “atturība” ir saistīta arī ar vācu emigrantu (Brehts ir emigrācijā, sākot no 1933. gada) sarežģīto situāciju – viņi ir spiesti izlikties neredzam Padomju Savienībā notiekošo, jo šo valsti tomēr uztver kā galveno sabiedroto cīņā pret Hitleru. Turklāt Brehts tic, ka šādam, kaut arī barbariskam, komunismam drīzāk ir izredzes humanizēties, nekā kapitālismam kļūt kaut mazliet cilvēciskākam. Arī ideoloģija, kas iemiesota visās Brehta lugās, ir vēsturiskā materiālisma determinēta, un tās pamatā ir ideja par nemitīgu cīņu starp “augšām” un “apakšām” cilvēces attīstības procesā. Arī cilvēka izpratnē Brehts balstās uz marksisma pamattēzi, ka cilvēks un sabiedrība nav stabils, fiksēts lielums, bet gan mainīgs un maināms process un ka cilvēka apziņu un domāšanu nosaka viņa sabiedriskā un sociālā esamība. Tomēr, atzīstot Brehta promarksistisko orientāciju (lai gan viņš nekad nav bijis VKP biedrs) un prasību pēc sociāli aktīvas mākslas, Brehta dramaturģija nav reālistiska. Tieši pretēji – Brehts uzskata, ka jauna tipa sabiedriskā iekārta, šai gadījumā – sociālisms, prasa arī jauna tipa mākslu, kas pilnībā atšķirtos no reālisma.

1926./1927. gada sezonā Brehts darbojas Piskatora skatuves dramaturģiskajā birojā, kur piedalās slaveno E. Piskatora izrāžu *Rasputins*, *Romanovi*, *karš un tauta*, *kas pret tiem sacēlās* un *Krietnā kareivja Šveika dēkas* literārā materiāla veidošanā.

Pirmā nopietnā Brehta episkā teātra demonstrācija ir *Trīsgrašu operas* pirmizrāde Šifbauerdamas teātrī 1928. gada 31. augustā, kas tiek uzskatīta par vienu no visnozīmīgākajiem notikumiem 20. gadu vācu teātrī. Šifbauerdamas teātra īpašnieks ir jauns aktieris Ernsts Aufrihts, kurš ir ieinteresēts pievērst savam teātrim plašu uzmanību. Brehta lugas iecere viņam šķiet interesanta, un viņš piedāvā iestudējumam savu teātri. Tāpēc jau lugas tapšanas laikā Brehts sadarbojas ar vairākiem nākamās izrādes veidotājiem: literāro līdzstrādnieci E. Hauptmani, komponistu Kurtu Veilu un viņa sievu aktrisi Loti Leniu. Izrādes režisors ir Brehta

pastāvīgais līdzgaitnieks Ērihs Engels, bet Brehts pats viņam asistē. Scenogrāfs K. Nēers skatuves iekārtojumam izmanto gan jau agrāk atrastus paņēmienus: zemo priekškaru un transparentus ar uzrakstiem, gan jaunus – abās skatuves malās uzstādīti linaudekla ekrāni, uz kuriem parādās songu nosaukumi. Skatuves dziļumā atrodas ērģeles kā atgādinājums par izrādes parodijas objektu – akadēmisko mūziku. Songu laikā sāk spēlēt orķestris un ērģeles tiek izgaismotas ar krāsainiem prožektoriem, bet pati skatuve zeltainā gaismā, radot savdabīgu rēvijas un klasiskā operas atmosfēras salikumu. (Brehta izrādēs vairākumā gadījumu uz skatuves ir tāds pat apgaismojums kā zālē. Tas uztverams gan kā opozīcija ekspresionistu sarausfītajiem gaismas stariem tumsā, gan kā vēl viens tehnisks paņēmiens atsvešinājuma efekta radīšanai.)

Izrādes estētika veidojas no pretmetu salikuma: bez jau pieminētās rēvijas un operas vēl arī K. Nēera askētiskā, taču izsmalcinātā dekorācija un K. Veila rupjās ielu melodijas, kā arī Brehta vaļīgie teksti un akadēmiski greznā teātra ēka.

Galvenajās lomās ir aktieri, ar kuriem vēlāk Brehts bieži sadarbosies: Mekijs – Harijs Paulsens, Pičems – Ērihs Ponto, Pičema kundze – Roza Valeti, Brauns – Kurts Gerons, Pollija – Roma Bāna (pēc gada šo lomu pārņem Karola Nēere), Dženija – Lote Lenia. Aktierspēlē pirmo reizi vācu teātrī tik atklāti darbojas princips, ka aktieris atklāj gan tēlotā varoņa domāšanu, gan arī autora viedokli par to, runājot tekstu tieši publikā, bet songu laikā – paliekot ar publiku divatā aci pret aci.

Izrāde piedzīvo milzīgus panākumus, un no šī brīža Brehta lugas sāk iestudēt ne tikai Vācijā, bet arī citur Eiropā. Tomēr galvenais Brehta ieguvums ir savs teātris, kur realizēt teatrālos eksperimentus, un nemainīgs domubiedru kolektīvs.

1928. gads ir iezīmīgs Brehta dzīvē arī tādēļ, ka viņš apprecas ar aktrisi Helēni Veigeli. Tieši Veigele kļūst par visprecīzāko Brehta teorijas iemiesotāju uz skatuves. Būdama izcili spilgta aktieriskā individualitāte, viņa ietekmē Brehtu gan kā režisoru, gan kā dramaturgu, gan kā teorētiķi. Brehts pats par aktiera ideālu uzskata Minhenes komiķi, “skumjo klaunu” Karlu Valentīnu, kurš ir Čārlija Čaplina tipa traģikomīķis, tikai ar vēl plašāku groteskas un absurda izteiksmes līdzekļu arsenālu. Brehta izpratnē, apvienojot Valentīna traģikomiku ar Veigeles lirisko ekscentriku (līdz sadarbībai ar

Brehtu viņa spēlē galvenokārt ekspresionistu izrādēs), izveidotos ideāls episkā teātra aktieris, jo viņi “*neparasto spēlē parasti, bet parasto neparasti*”.³⁰

Brehts visās savās lugās mātes lomas raksta tieši Veigelei.

Brehtam patīk sarunas, strīdi, diskusijas. Savus teorētiskos un publicistiskos rakstus viņš bieži veido dialoga formā: lai arī raksta sākumā Brehtam ir pilnīgi skaidrs, kādu domu paust, tomēr interesantāk rakstu ir būvēt kā sarunu ar cilvēku, kuram ir pretējs viedoklis, vai arī kurš apšaubā Brehta teikto. Sarunu biedrus Brehts apzīmē ar viegli atminamiem iniciāļiem vai atstāj anonīmus. Viens no runātājiem parasti ir Brehts pats, bet otra bieži vien ir Veigele, piemēram, *Dialogā par aktiermākslu (Dialog über Schauspielkunst, 1929)*.

Pirmo reizi ar Brehta dramaturģiju Veigele saskaras 1927. gadā, Ē. Engela izrādē *Vīrs paliek vīrs* spēlējot Leokādiju Begbiku. *Trīsgrašu operas* uzvedumā Veigelei sākotnēji paredzēta Pīčema kundzes loma, taču mēģinājumu procesā atklājas, ka nepieciešama cita aktrise publiskā nama saimnieces lomai, un to uzņemas Veigele. Taču nedēļu pirms pirmizrādes Veigele saslimst, un Brehts šo lomu no lugas svītro.

20. gadu beigu rakstos Brehts daudz runā par teātra pedagoģiskajiem mērķiem. Viņš uzsver, ka ar teātra palīdzību var audzināt un izglīt gan skatītājus, gan aktierus.

1930. gadā viens no Brehta uzticamākajiem domubiedriem režisors Zlatans Dudovs kopā ar komponistu Hansu Eisleru Berlīnes Filharmonijas telpās iestudē Brehta mācību lugu *Pasākums*. Lugā darbojas četri komunisti – aģitatori, kuri tikuši nosūtīti uz Ķīnu, lai tur pagrīdē sagatavotu revolūciju. Piektā darbības persona ir Koris, kas uzklausa un novērtē aģitatoru stāstīto. Stāsta centrā ir aina *Nodevība*, kurā jaunākais no aģitatoriem, satriekts par nabaga ļaužu ciešanām, sācis rīkoties pārāk atklāti, pretēji savu biedru padomiem, līdz ar to apdraudēdams revolūcijas izdošanos un nostādīdams sevi pret partiju. Rezultātā aģitatori tiek atklāti, viņus sāk vajāt un viņi ir spiesti savu biedru nogalināt. Kora uzdevums ir spriest tiesu. Finālā Koris pilnībā atbalsta šo “pasākumu” un slavē trīs aģitatorus kā īstenos Vecās pasaules pārveidotājus.

Galvenajās lomās ir profesionāli aktieri Ernsts Bušs, Helēne Veigele, Aleksandrs Granahs un Antons Marija Topics, bet kori veido pašdarbnieki no

³⁰ Варгафтик Е. Елена Вайгель. – Ленинград: Искусство, 1976, с. 95

strādnieku vidus. Koris aizņem centrālo skatuves daļu, bet aģitatori vienādās jakās sēž uz gara sola skatuves labajā pusē. Izrādes laikā viņi, savstarpēji mainoties lomām, kora priekšā izspēlē minēto notikumu. Brehts dod īpašu norādījumu, ka katram no četriem aktieriem jāļauj vismaz vienā ainā nospēlēt jaunāko biedru, nodevēju. Lai arī lugā aģitatoriem doti konkrēti vārdi, izrādē tie netiek lietoti, jo, sākot pagrīdes darbu, viņi uzliek maskas un kļūst par nepazīstamiem cīnītājiem.

Pēc šīs izrādes izveidojas “kvartets”: dzejnieks Brehts – komponists Eislers – aktieri Veigele un Bušs. 30. gadu sākumā viņi bieži uzstājas “sarkanajos kabarē” ar dažādām politiskām rēvijām un songiem. Piemēram, 1931. gada novembrī Vācijas Komunistiskās jaunatnes savienība uzved politisku rēviju “*Mēs esam tik apmierināti, tik apmierināti...*”, kas vērsta pret Veimāras konstitūcijas 218. paragrāfu, kurš aizliedz abortus. Brehts rēvijai uzraksta vairākus songus ar Eislera mūziku, ko izpilda Bušs un Veigele. Sadarbības augstākais vainagojums ir 1932. gadā Berlīnē Komēdiju teātrī iestudētā izrāde *Māte. Tveras revolucionāres Pelagejas Vlasovas dzīve (pēc Maksima Gorkija romāna)*, kuras pamatā ir Brehta sarakstīta luga pēc M. Gorkija romāna *Māte* motīviem. Izrādes scenogrāfs K. Nēers radījis maksimāli atsvešinātu vidi – balti, viegli aizslietņi tiek dažādi pārvietoti pa skatuvi, transformējot to par ielu, istabu, fabrikas pagalmu vai cietumu. Visnepieciešamākie rekvizīti tiek uznesti pēc vajadzības. Skatuves fonā liels ekrāns, uz kura projicējas dažādi uzraksti, citāti, dokumenti (šo paņēmieni acīmredzot Brehts pārņēma no E. Piskatora režisoriskās pieredzes), kas gan informē, gan komentē, tādejādi dodot konkrētai skatuves darbībai plašāku vispārinājumu. Skatuves askētiskais noformējums kalpo arī izrādes propagandas mērķiem – viegli uzstādāmās dekorācijas var pielāgot jebkurai spēles telpai vai arī ātri novākt, ja izrādi pārtrauc policija (kā vairākkārt notiek).

Atsvešinājuma efekts dominē arī aktierspēlē: aktieri vienlaikus gan spēlē raksturus, gan stāsta par tiem trešajā personā, vēršoties pie zāles. Tipiska šai ziņā ir aina *Stāsts par 1905. gada 1. maija demonstrāciju*, kas netiek izspēlēta, bet izstāstīta. Aktieri stāv frontāli pret skatītājiem it kā tiesas priekšā un stāsta notikumus. Tikai ainas beigās notiek minimāla fiziska darbība: priekšā stāvošais karognesējs tiek nogalināts, tādēļ šo lomu tēlojošais aktieris nokrīt uz ceļiem un izlaiž no rokām sarkano karogu. Tad priekšā iznāk Māte un klusējot karogu paceļ.

Uzveduma centrā ir H. Veigeles Pelageja Vlasova un E. Buša Pāvels. H. Veigeles varone ir stūrainā, vāja, nedaudz salīkusi, maksimāli apvaldīta ārējās izpausmēs. “*Helēne Veigele – māte. Sākumā tikai balss, absolūti lietišķa, vēsa balss, kas minimāli izsaka individualitāti. Runā nevis Pelageja Vlasova, bet kaut kas it kā no viņas, it kā ar viņas palīdzību. Bet tad viņa noņem skaņas masku. Spēle un balss kļūst dzīvākas, no automāta lomas cilvēks atgriežas savas dabiskajās izpausmēs, atklāj sevi prātu, viltību, pat sava veida aizturētu kaisli. Zīmīgi, ka jo vairāk darbības gaitā Veigeles Māte noveco, jo jaunāka kļūst (viņu atjauno ideja). Ernsta Buša Pāvels – gaišs, izteiksmīgs, ar tādu nesatricināmu iekšēju pārliecību, kādu rada bezbailīga un nešaubīga griba.*”³¹ Pateicoties Veigeles ārēji lakoniskajam spēles veidam (pat uzzinot par dēla nāvi, Veigeles Māte sastingusi klusumā), izrāde nekļūst patētiska.

Daudzo kora dziedājumu un songu dēļ uzveduma forma atgādina oratoriju. Taču Eislera mūzikas mērķis ir nevis radīt atmosfēru, bet gan veicināt izrādes pamatdomas un idejas skaidrību. Tādēļ šoreiz mūzikas pamatā ir nevis melodija un harmonija, bet gan ritms. Ne velti Eislers ir ekspresionista, atonālās mūzikas pamatlicēja Arnolda Šēnberga skolnieks.

Izrāde *Māte* 1932. gadā kļūst par tās radītāju politisko uzskatu atklātu demonstrāciju un uz ilgu laiku arī par revolucionāri noskaņotā režisora pēdējo iestudējumu Vācijā. Vēl šai pašā gadā Brehts uzraksta lugu *Lopkautuves svētā Joanna* (iestudēta tikai 1959. gadā) un kopā ar scenāristu Ernstu Otvaltu, režisoru Z. Dudovu un komponistu H. Eisleru uzņem filmu *Kühle Wampe* (burtiskā tulkojumā – *aukstie kuņģi* – L.U.) *jeb Kam pieder pasaule?* Filma stāsta par Berlīnes bezdarbniekiem vēlākā itāļu neoreālistiskā kino stilā, un tajā ir vārienīgi masu skati, kuros kopā ar profesionāliem aktieriem (piemēram, E. Bušu) filmējušies bezdarbnieki.

Šie ir Brehta pēdējie darbi Vācijā līdz pat Otrā pasaules kara beigām, jo 1933. gada 28. februārī, kad tiek aizdedzināts Reichstāgs un pie varas nāk Hitlers, Brehts un Veigele aizbrauc no Vācijas un pavada emigrācijā četrpadsmit gadus. No šī brīža dramaturgam oficiāli tiek atņemta Vācijas pilsonība (par formālu pierādījumu Brehta “pretvāciskajai” darbībai tiek minēts³² viņa agrīnās jaunības dzejolis *Legenda par*

³¹ Polgar A. Die Mutter // Die Weltbühne, 1932, 26.01., S. 139

³² Hecht W. Bertolt Brecht: sein Leben und Werk. – Berlin: Volk und Wissen, 1969, S. 190

mirušo kareivi, kurā dzejnieks vēršas pret vācu militāristiem), viņa grāmatas publiski sadedzinātas. Emigrācijas gados Brehtam nav gandrīz nekādu iespēju nodarboties ar režiju, toties viņš uzraksta visas savas nozīmīgākās lugas, lai gan pats uzskata, ka lugas īstā dzīve sākas tikai uz skatuves.

Sākotnējās mītnes zemes Brehts izvēlas pēc iespējas tuvāk Vācijai, lai pie pirmās izdevības varētu atgriezties. Tāpēc vispirms caur Prāgu un Vīni viņš dodas uz Cīrihi, bet 1933. gada vasarā neilgu laiku uzturas Parīzē, kur uzraksta libretu baletam ar K. Veila mūziku *Sīkpiļoņu septiņi nāves grēki*. Parīzē Elizejas lauku teātrī balets tiek iestudēts ar nosaukumu *Tie pēdējie būs tie pirmie* Balančina horeogrāfijā.

1933. gada rudenī Brehts pārbrauc uz Dāniju, kur pavada sešus gadus. 1939. gadā Brehts pārceļas uz Zviedriju, bet 1940. gadā – uz Somiju. 1941. gadā caur Padomju Savienību viņš emigrē uz ASV, kur paliek līdz 1947. gadam.

Emigrācijā Brehts lugas raksta bez cerībām tās iestudēt. Atsevišķus darbus šais gados Brehta mītnes zemēs iestudē režisors Z. Dudovs (piemēram, *Karāras kundzes šautenes* 1937. gadā un *Trešās impērijas bailes un posts* 1938. gadā Dānijā). Brehtam pašam šāda iespēja pirmo reizi rodas tikai 1945. gadā ASV, kad viņš kopā ar amerikāņu aktieri Čārlzu Loutonu sāk darbu pie lugas *Galileja dzīve* tulkojuma, režijas plāna un Galileja lomas izveides. Pirmizrāde notiek 1947. gada 31. jūlijā Beverlihilsā Holivudā, taču veselu gadu Brehts kopā ar Loutonu izstrādā lomu līdz sīkākajām niansēm. 1947. gada decembrī iestudējums tiek “pārcelts” uz Ņujorku, un, tā kā režisors nevar būt klāt sagatavošanas procesā, Loutons individuāli izstrādā lomas variantus, ieraksta tos skaņu lentēs un ierakstus sūta Brehtam, lai tas dzirdētu, kā viņa teksts izklausās uz skatuves, un varētu izdarīt labojumus. Brehts šo sadarbību ir detalizēti protokolējis un pēc tam izdevis grāmatā *Vienas lomas tapšana (Aufbau einer Roll, 1956)*.

1947. gada martā Brehts saņem atļauju izbraukšanai no ASV, lai atgrieztos Vācijā. Viņš nolemj aizbraukšanu nedaudz atlikt, lai decembrī redzētu *Galileja dzīves* pirmizrādi Ņujorkā, bet septembrī pret viņu tiek izvirzīta apsūdzība antiamerikāniskā darbībā. Kā pamatojums kalpo lugas *Kuražas māte un viņas bērni* fināla songs, kur esot ietverts slēpts aicinājums gāzt ASV varu. Nopratināšanā māksliniekam tiek uzdoti jautājumi par viņa saistību ar Komunistisko partiju, par attieksmi pret marksisma

filozofiju, par kontaktiem ar draugiem no Padomju Savienības. Tiesas prāva tomēr nenotiek, jo, tā kā Brehts pats jau ir izlēmis aizbraukt, lieta pret viņu tiek izbeigta.³³

1948. gada oktobrī Brehts un Veigele atgriežas Austrumberlīnē. No šī brīža līdz pat savai nāvei Brehts strādā galvenokārt par režisoru. Sākotnēji viņš ir uzaicināts Berlīnes Vācu teātrī iestudēt *Kuražas māti un viņas bērnus*. Kā otrais režisors Brehtam palīdz Ē. Engels, mākslinieki Teo Oto un Heinrihs Klingers, komponists Pauls Desavs, galveno lomu mēģina H. Veigele. Pārējām lomām Brehts meklē jaunus aktierus. Neilgi pēc kara beigām vācu teātrī joprojām valda “reihkancelejas stils”³⁴ – nedzīvs patoss, melodramatisms aktierspēlē, dekoratīvisms un izskaistinātība dekorācijās. Brehts ar savu pirmo pēckara izrādi nostājas opozīcijā šai estētikai: uz tukšas, spilgti apgaismotas skatuves ar pusapaļu horizonta līniju fonā redzama tikai veca zemnieka būdiņa, krucifikss un zāles cers. Virs skatuves uzraksts *Zviedrija. 1624. gada pavasaris*. Tad ar troksni sāk griezties skatuves ripa, un pretēji ripas griešanās virzienam izbrauc pārkrauts Annas Fīrlingas furgons, uz kura sāniem uzraksts *Kuražas māte*. Veigeles Kuražas māte ģērbusies garos krokotos brunčos un vatētā jakā, uz viņas krūtīm īpašā iesūvē karājas alvas karote. Šī karote ir kā Kuražas mātes karogs jeb simbols, un karš – kā katls, no kura ar šo karoti ēst. Un tā visā izrādes garumā Kuražas māte nešķiras no sava furgona – jo vairāk tas nolietojas, jo vairāk zaudē tā īpašniece – gan preces, gan pašas bērnu. Kuražas māti baro karš, bet par to viņa maksā ar saviem bērniem. Lugas un izrādes mērķis ir atklāt kara sociālo būtību – attiekties pret karu kā pret biznesu cilvēkam nozīmē pašam sevi iznīcināt. Skarbā atsvešinātā izrādes pasaule ne mirkli neļauj skatītājiem aizmirst realitāti, bet tieši otrādi – piedāvā atklātu konfrontāciju ar to.

Ar *Kuražas māti un viņas bērniem* reāli rodas jauns teātris *Berlīnes ansamblis*, kurš gan oficiāli tiek atklāts nedaudz vēlāk – 1949. gada 8. Novembrī ar uzvedumu *Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati* Brehta un Engela režijā (scenogrāfs K. Nēers, mūzikas autors P. Desavs, Puntilas lomā Leonards Štekels).

Berlīnes ansamblis 1949. gadā oficiāli nodibina VDR Tautas Izglītības ministrija. Teātra vadītājs ir Brehts, bet intendante – Veigele. Par režisoriem bez paša

³³ Hecht W. Betolt Brecht: sein Leben und Werk. – Berlin: Volk und Wissen, 1969, S. 191

³⁴ Freydank R. Theater in Berlin. – Berlin: Henschelverlag, 1988, S. 425

Brehta strādā Ē. Engels un Brehta skolnieki – Egons Monks, Benno Besons, Pēters Paličs un Manfrēds Vekvērts, scenogrāfi ir K. Nēers, T. Oto, Heincs Pfeifenbergs un Kurts Palms, komponisti – P. Desavs un H. Eislers. Aktieru trupu veido gan Brehta agrākie domubiedri, gan jauni iesācēji: H. Veigele, E. Bušs, Terēze Gīze, L. Štekels, Angelika Hurvica un citi. No 1949. līdz 1953. gadam *Berlīnes ansambļis* mīt Berlīnes Vācu teātra telpās, bet no 1954. gada – Brehta dzīvē tik būtiskajā Šifbauerdamas teātrī. Laukums šīs teātra ēkas priekšā arī mūsdienās saucas Brehta vārdā. Brehts labi apzinās savu izredzētību - *Berlīnes ansambļis* ir vienīgais viena dramaturga teātris savā laikā, taču viņa mērķis nebūt nav iestudēt tikai savas lugas. Brehts grib iestudēt arī klasikas darbus, meklējot tajos sociālas likumsakarības, kas varētu būt aktuālas arī šodienas skatītājam, un izmantot tos kā izejmateriālu, lai praksē iedzīvinātu teorētiski formulēto jauna tipa aktiertechniku. Brehts teātri kopumā uztver kā sava veida darbnīcu, kuras ražojumi kļūst par mākslinieciskiem priekšnesumiem, tikai nonākot konfrontācijā ar publiku un ietekmējot to.

Visprecīzāk *Berlīnes ansambļa* izrāžu atmosfēru, iespējams, raksturo Brehta pēdējais iestudējums *Galileja dzīve*, jo šī luga tiek uzskatīta par vispersoniskāko Brehta darbu. *Galileja dzīves* filozofiskā pamatdoma “*par patiesības tikumisko saturu un nozīmi cilvēku un sabiedrības dzīvē*”³⁵ ir principiāli būtiska visai Brehta daiļradei. Turklāt Galileja – domātāja un dzīves baudītāja – tēlā var saskatīt paša Brehta vaibstus.

Scenogrāfs K. Nēers radījis milzīgu tukšu vara krāsas paviljonu, kas rada brīvības ilūziju. Pēc būtības tas ir zeltītas gaismas pieliets cietums, pret kura sienām atduras jebkuri Galileja mēģinājumi pavēstīt pasaulei savu atklājumu.

Izrādes centrālā aina, kura ir arī tipisks piemērs Brehta intelektuālajam skatuves metaforiskumam, ir pāvesta iesvētīšanas skats. Kardināls Barberīnī pats ir zinātnieks un sākotnēji atbalsta Galileju, bet situācija piespiež viņu atteikties no saviem uzskatiem. Ainas sākumā kardināls sēž uz krēsla tikai veļā. Tas viņu padara zināmā mērā smieklīgu, bet tai pašā laikā cilvēcīgu. Bet tad mūki sāk viņu ģērbt pāvesta tērpā, un ar katru uzvilktu apģērba gabalu viņš kļūst arvien mazāk līdzīgs dzīvam cilvēkam, toties arvien vairāk pāvestam kā noteiktas varas simbolam un līdz ar

³⁵ Оклянский Ю. Гарем Бертольта Брехта. – Москва: Совершенно секретно, 1997, с. 205

to arvien tālāks Galilejam. Ainas noslēgums ir pāvesta tiāras uzlikšana un Galileja noliegums.

E. Buša Galilejs nav ne racionāls zinātnieks, ne apcerīgs filozofs, bet gan azartisks tirgonis un jūrasbraucējs. Viņš ir izteikts darbības cilvēks, kurš ir pārliecināts, ka vienmēr būs spēcīgāks par ārējiem apstākļiem. E. Buša Galilejs ir harmoniska personība, kas, tēlaini izsakoties, prot savienot dzīves horizontāli ar vertikāli, respektīvi, spēj gūt baudu gan no laba ēdiena, gan no garīga atklājuma. Tas ir arī aktiera E. Buša skatuviskās pievilcības pamatā – viņa spēlētajiem varoņiem piemīt talants pasaulē justies labi³⁶. Piemēram, *Kuražas mātē un viņas bērnos* ir epizode, kurā E. Buša Pavārs veic prozaisku ikdienas darbību – tīra burkānus un met tos bļodā ar ūdeni, bet dara to ar tādu absolūtā prieka un līksmes sajūtu, ka rada gluži vai fascinējoša rituāla iespaidu. Tādēļ īpaši traģisks ir *Galileja dzīves* fināls – E. Buša Galilejs sēž pie galda, lai ēstu savu iecienītāko ēdienu – ceptu zosi (Brehta ironiskā atsvešinātība, protams, saglabājas arī šeit), taču vairs negūst no tā prieku. Viņa kustības ir automātiskas, viņš ir it kā zaudējis gribu un spēju vadīt sevi, cilvēks ir kļuvis par lelli. Cilvēka un lelles antagonismu Brehts režijā izmanto vairākkārt: *Galileja dzīvē* tas notiek caur aktiera iekšējo transformāciju, bet, piemēram, *Kaukāza krīta aplī* šis princips darbojas kā tipizācijas un vispārinājuma paņēmieni – negatīvo personāžu sejas sedz maskas, un viņi izturas kā groteski automāti, bet pretī pozitīvie varoņi ir īsti, dzīvi cilvēki.

Brehts mirst ar sirdstrieku 1956. gada 14. augustā. *Berlīnes ansamblis* turpina darbu, sekojot Brehta principiem, jo sākotnēji to vada Brehta skolnieki: līdz 1961. gadam *Berlīnes ansambļa* galvenais režisors ir Pēters Paličs, pēc tam līdz 1970. gadam Manfrēds Vekvērts. H. Veigele līdz savai nāvei 1971. gadā ir teātra intendante. Tik ilgi var runāt par brehtiskās tradīcijas tiešu pārmantojamību, bet vēlāk jau vairs tikai par transformāciju.

³⁶ Hoffman L., Siebig K. Ernst Busch. – Berlin: Henschelverlag, 1987

1.2.2. Bertolta Brehta dramaturģija

Laika posms no 1918. līdz 1922. gadam ir uzskatāms par Brehta daiļrades agrīno periodu, kurā ietilpst lugas *Bāls* (1918), *Bungas naktī* (1919) un *Pilsētu džungļos* (1921), kā arī garais dzejolis *Leģenda par mirušo kareivi* (1918) un dzejoļu krājums *Mājas sprediķi*, kas gan iznāk tikai 1926. gadā, bet apkopo kopš 1914. gada tapušos dzejoļus. Šis dzejoļu krājums ieskicē vairākas tēmas un mākslinieciskos paņēmienus, kas spilgti izpaužas vēlākajā Brehta dramaturģijā. Kā izteiksmes līdzeklis plaši izmantota parodija: tradicionālās reliģisko psalmu un korāļu formas tiek papildītas ar uzsvērti naivu vai tieši pretēji – izaicinoši cinisku saturu. Krājuma varonis ir sava veida *dabiskais cilvēks*, kuram sveši morāles ierobežojumi. Viņš atzīst tikai vienu patiesību – neizbēgamas nāves priekšā cilvēks kļūst līdzīgs dzīvniekam, un tādēļ vienīgā viņa eksistences jēga ir maksimāla visu savu bioloģisko tieksmju papildīšana. Un arī pēc nāves nekā nav – ne elles, ne paradīzes, ne atmaksas par labajiem vai ļaunajiem darbiem. Brehta attieksme pret šādu tipu ir divējāda. No vienas puses viņam simpatizē tā tiešums un spēja izbaudīt visu, ko dzīve piedāvā, bet tai pašā laikā nevar apgalvot, ka Brehts pilnībā solidarizētos ar amorālo un asociālo varoni. Šeit parādās galvenā Brehta agrīno daiļrades periodu raksturojošā iezīme – polemika ar ekspresionismu. Brehta izpratnē cilvēks savā dziļākajā būtībā nav labs, kā to izprot ekspresionisti, bet gan drīzāk samaitāts. Citiem vārdiem sakot, cilvēks ir tāds, kādu to veido apstākļi. Brehta izpratnē personas morāle ir tieši atkarīga no apstākļiem, kādos tā eksistē. Samaitāta realitāte nevar radīt pilnīgu būtni. Šāda tipa varoņi vēlāk līdz pilnībai tiks izveidoti Brehta konceptuālajās lugās, piemēram, *Trīsgrašu operā*. Pasauli, kādu Brehts tēlo jau savos pirmajos dramatiskajos darbos, nav iespējams izlabot, to var tikai iznīcināt. Pats dramaturgs to vēlāk, komentējot savas agrīnās lugas, nosauks par “*melīgā, sliktā kolektīva*” jeb “*bandas*” problēmu – lai arī cik drausmīgas būtu attiecības kolektīvā, neviens negrib palikt ārpus tā. Paradoksāli – cilvēks, nokļūstot šādā kolektīvā, zaudē individualitāti un spēju patstāvīgi rīkoties, taču tikai šai vidē viņš jūt sevi kā cilvēku³⁷. Tipisks piemērs te ir Geilijs Gejs lugā *Vīrs paliek*

³⁷ Брехт Б. Перечитывая мои первые пьесы//Брехт Б. Театр. – т. 5/1. – Москва: Искусство, 1965, с. 286-291. Šis aspekts analizēts arī: Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. – Москва: РИК Русанова, 2003, стр. 207

vīrs. Vēlākajās lugās parādīsies arī varoņi, kas cenšas pretdarboties bandas likumiem – Gruše *Kaukāza krīta aplī* un Šen Te *Krietnajā cilvēkā no Sečuānas*.

Brehts, līdzīgi savam priekštecim episkā teātra jomā Ervīnam Piskatoram, nepieņem ekspresionistu ideālistisko filozofiju, bet toties izmanto viņu formas sasniegumus. Jau savā pirmajā lugā *Bāls* Brehts lieto ekspresionisma dramaturģijai raksturīgo hronikas jeb ainu montāžas principu, kur epizožu virknējums veido vienotu veselumu, bet tai pašā laikā katra aina ir uztverama arī kā suverēns veselums. Šāda struktūra ir raksturīga gandrīz visām viņa lugām un padara Brehta episko dramaturģiju piederīgu 20. gadsimta modernisma strāvojumiem.

1923. gadā Brehts, būdams Minhenes Kamerteātra dramaturgs un režisors, sava pirmā režijas darba vajadzībām veic K. Mārlova lugas *Eduards II* dramaturģiskā teksta pārstrādājumu *Anglijas Eduarda II dzīve*, kā redaktoru pieaicinot L. Feihtvangeru. *Anglijas Eduarda II dzīve* ir nozīmīga Brehta daiļradē tāpēc, ka šeit viņš pirmo reizi kā avotu izmanto Elizabetes laikmeta literatūru. Vēlāk tieši šī perioda lugās, bet it īpaši Šekspīra hronikās, Brehts saskatījis episkās dramaturģijas savdabīgu aizsākumu. Pēc Brehta teorijas, episkajai dramaturģijai trūkst viena skaidri izteikta sižetiska kontrapunkta un aristoteliskā darbības vienības principa. Toties tai piemīt vēstījuma kompozīcija, kas dod plašu realitātes panorāmu, bet fabulas līmenī notikumi risinās lineāri. Tas nozīmē, ka varoņa dzīves ceļš tiek rādīts posmveidīgi, tas sastāv no atsevišķām relatīvi patstāvīgām, hronoloģiski secīgām epizodēm. Šāds vēstījuma veids sarado Elizabetes laikmeta dramaturģiju ar episkajām lugām.

Brehts – dramaturgs savās lugās gandrīz vienmēr pārstrādā jau zināmus sižetus. Viņš pārveido klasiskā sižeta struktūru, pastiprinot un ieviešot no jauna vai arī, tieši otrādi, izslēdzot kādus fabulas elementus, tādējādi rodot varoņu rīcībai pilnīgi jaunu motivāciju salīdzinājumā ar oriģinālavotu. Šis paņēmiens attiecināms uz visām Brehta lugām, taču tās, kurās atkāpes no izejmateriāla nav pārāk lielas, Brehts pats izdala atsevišķā grupā un dēvē par pārstrādājumiem, saglabājot oriģinālteksta nosaukumu. Šī grupa nav skaitliski liela, jo intensīvi šādus pārstrādājumus Brehts sāk veikt tikai pēc 1945. gada. Nozīmīgākie no tiem blakus *Anglijas Eduarda II dzīvei* – *Antigone* (pēc Sofokla traģēdijas, 1948), *Audzinātājs* (pēc J.M.R. Lenca lugas, 1950), *Žannas d'Arkas tiesāšana 1431. gadā Ruānā* (pēc A. Zēgerses stāsta, 1952), *Dons*

Žuans (pēc Moljēra lugas, 1952), *Timpāni un trompetes* (pēc Dž. Fārķera lugas, 1955). Mūža pēdējos gados Brehts strādā pie Šekspīra *Koriolāna*, bet šo darbu nepabeidz.

Ir vairāki iemesli, kādēļ tiek apstrādāti jau zināmi sižeti. Sākotnēji tas ir saistīts ar Brehta – režisora darbību. Viņa lugas režisoriskā interpretācija tik lielā mērā atšķiras no autora koncepcijas, ka izrāde objektīvi pārvēršas par radošu pārstrādājumu. Režisors no interpreta pats ir kļuvis par dramaturgu. 20. gadu vidū Brehts savu bezceremoniālo pieeju citu autoru darbiem pamato ar episkā teātra teoriju: episkajam teātrim (atšķirībā no dramatiskā teātra) jāspēj skatītāju ieinteresēt pašā lugas jeb izrādes darbības procesā, nevis tā iznākumā. Līdz ar to ir pat vēlams, lai skatītājs jau iepriekš zinātu lugas fabulu un iznākumu, jo tad viņš racionālāk spēs izvērtēt varoņu rīcību, lieki nepārdzīvojot to likteņus. Skatītājs, sastopoties ar populāru sižetu, jau zina, ar ko viss beigsies, un līdz ar to var maksimāli koncentrēt uzmanību uz to, kā un kāpēc kaut kas notiek un ko no tā var mācīties.

Vēl viens iemesls senu sižetu izmantojumam ir tajos iemūžinātie noteiktos vēstures periodos aktuālie sabiedriskie un mākslinieciskie konflikti un problēmas, kas, kļūstot par arhetipiskām struktūrām, atkārtojas allaž no jauna. Tie laika gaitā ir saglabājuši savu vispārcilvēcisko nozīmību, bet tomēr vēsture tos ir dažādi transformējusi. Senajos konfliktos likt ieraudzīt savam laikam aktuālas struktūras – tāds ir Brehta – dramaturga mērķis.

Arī Brehta dramaturģijā 20. gadu vidus ir pārmaiņu laiks. 1926. gadā top pirmā Brehta luga – līdzība jeb parabola *Vīrs paliek vīrs*. Parabolas formu Brehts izmanto vairākkārt (piemēram, lugās *Krietnais cilvēks no Sečuānas*, *Smailgalvi un Apaļgalvi*, *Artūro Uī karjera, kuras varēja arī nebūt*), lai ar līdzības palīdzību paustu noteiktu ideoloģisku zemtekstu. Parabolas *Vīrs paliek vīrs* kompozīcija un formālie izveides elementi jau ir tieši saistīti ar episkā teātra estētiku: darbības fragmentārisms, songu izmantojums, personāžu periodiska pārvēršanās teicējos, kuri informē par notiekošo aiz skatuves, kā arī komentē skatuves notikumus, darbības dažbrīdēja transformēšanās dramatisētā episkā vēstījumā. Luga 1926. gadā tiek iestudēta Darmštates teātrī Jakoba Heisa režijā. Mākslinieks K. Nēers te pirmo reizi izmanto puspriekškaru, kas aizsedz tikai skatuves apakšējo daļu, ļaujot skatītājiem redzēt arī dekorāciju pārbūves.

1928. gadā top Brehta visslavenākā luga *Trīsgrašu opera*, kuras pamatā ir angļu dramaturga Džona Geja lugas *Nabagu opera* (1728) pārstrādājums. Savukārt *Nabagu opera* ir Hendeļa operas parodija un satīra par Geja laika Angliju. Lugas darbība risinās pilsētas padibeņu – ubagu, noziedznieku, prostitūtu – vidē jeb, lietojot paša Brehta agrīnās lugas nosaukumu, *pilsētu džungļos*. Arī šeit valda tāda pati hierarhija kā sabiedrībā kopumā, jo savi padotie ir gan “ubagu karalim” Pīčemam, gan bandītu vadonim Mekijam Nazim, gan policijas šefam Braunam. Galvenā Brehta dramaturģijas tēma par sabiedrību, kurā vienmēr būs gan “aitas”, gan “cirpēji”, šai gadījumā tiek risināta groteskas parodijas formā. Lai arī Brehts pamatlīnijās saglabā Geja lugas ārējo sižetu, tomēr viņš principiāli maina tēlu traktējumu: Gejam Pīčems ir veikls uzņēmējs, bet Mekhīts – cēlsirdīgs laupītājs, toties Brehtam viņi abi ir aukstasinīgi mahinatori, kuri nekļūdīgi prot izmantot apstākļus un iegūt sev maksimālu labumu. Brehta tēlotajā pasaulē meli un krāpšana ir kļuvuši ne tikai par jauna tipa attiecību veidu starp cilvēkiem, bet arī par likumīgi sankcionētu sabiedrības modeli, no kura savs labums tiek arī policijas priekšniekam. Arī emocijas tiek pakļautas šiem likumiem: sākotnēji Mekhīta šarma apburtā, naivā un romantiskā Pollija Pīčema finālā izrādās tikpat veikla aprēķinātāja kā viņas tēvs un neuzticīgais vīrs.

Galvenais izteiksmes līdzeklis ir parodija vairākos līmeņos. Vispirms kā formāls paņēmiens, jo *Trīsgrašu opera* ir burleska, kas parodē augsto žanru – operu, turklāt dubultīgi, jo Brehta luga ir parodija gan par Dž. Geja *Nabagu operu*, gan par klasisko operu vispār, ko savukārt izsmej arī pats Dž. Gejs. Vēl Brehtam ir svarīgi ne tikai, ko parodēt, bet arī – kas to dara, jo bandīti, ubagi, prostitūtas šai gadījumā ir jāuztver gan kā tie, kas viņi ir patiesībā, proti, lielpilsētas padibenēs, gan arī kā sabiedrības augšslāņu parodija. Par parodija absolūto izpausmi Brehts uzskata klaunādi, jo ar tās palīdzību ir iespējams panākt trīspakāpju atsvešinājuma efektu: klauns parodē gan tekstu, gan runas manieri, gan skatītāju iepriekšparedzamo reakciju.

Trīsgrašu opera demonstrē Brehta lugu klasisko uzbūves modeli – atrakciju montāžu³⁸. Luga ir sadalīta epizodēs, ikvienu no tām var spēlēt arī kā atsevišķu estrādes priekšnesumu. Katrai epizodei ir cits ritms un atmosfēra, tādejādi skatītājiem

³⁸ Par Brehta lugu uzbūvei raksturīgo *elementu sadalīšanas* un *montāžas* principu skatīt, piem.: Cambridge Companion to Brecht. – Cambridge, 1994

mazinās interese par sižetu kopumā, bet pieaug interese par katru atsevišķu epizodi un veidu, kā tās tiek savstarpēji savienotas. Organiskais darbības nepārtrauktības princips tiek izjaukts arī ar songu palīdzību. “*Ja tuvplāns ir kinematogrāfa lirika, tad songs ir episkā teātra tuvplāns.*”³⁹

Brehta tieksme uz didaktiku un vēlme teātra izklaidējošo funkciju pārvērst pamācošajā 20. gadu beigās hipertrofējas un noved pie īpaša dramaturģijas žanra – mācību lugu – tapšanas. Šīs lugas lielākoties ir viencēlieni, kas paredzēti izrādīšanai dažādos strādnieku aģitpasākumos. Lugas iecerētas kā shematiskas politikas mācībstundas, kurās darbojas nosacītas figūras un kuras iespējams izrādīt jebkurās telpās. Zīmīgākās šī žanra pārstāves tapušas 20. gadu beigās, 30. gadu sākumā – *Lidojums pāri okeānam* (1929), *Bādenes mācību luga* (1929), *Pasākums* (1930), *Tie, kas saka “jā”, un tie, kas saka “nē”* (1930), *Izņēmums un likums* (1930), *Horācijs un Kuriācijs* (1934).

1932. gadā Brehts kopā ar dramaturgu Ginteru Veizenbornu, režisoru Z. Dudovu un komponistu H. Eisleru uzraksta oriģināllugu pēc M. Gorkija romāna motīviem *Māte*. Brehts nesaglabā romāna sižetu un darbības laiku, tas tiek pagarināts līdz 1917. gadam, tomēr galvenā darbības līnija, kas saistās ar mātes likteni un viņas rakstura evolūciju, paliek nemainīta. Lai arī Brehts saglabā krievu personvārdus un vietvārdus, tomēr darbība nepārprotami notiek 20. – 30. gadu Vācijā, un lugas mērķis ir aicinājums Vācijā atkārtot krievu revolucionāru pieredzi. Brehts apzināti cenšas lugā samazināt krievu nacionālo kolorītu, lai maksimāli vispārinātu galveno varoni. Ne velti lugas pirmās ainas nosaukums ir *Visu zemju Vlasovas*.

1932. gadā ar lugu *Lopkautuves svētā Joanna* noslēdzas desmit gadus ilgušais Brehta dramaturģijas otrais posms, kurā pilnībā izveidojas episkajai dramaturģijai raksturīgā estētika.

1933. gadā sākas Brehta dramaturģijas trešais – emigrācijas posms, kurā top lielākā daļa viņa nozīmīgāko lugu.

Šai laikā viņš aktīvi sāk pievērsties antinacistiskajai tēmai un velta tai virkni lugu: *Smailgalvji un Apaļgalvji* (1933), *Karāras kundzes šautenes* (1937), *Trešās impērijas bailes un posts* (1938), kā arī dzejoļu krājumu *Dziesmas, dzejoļi, kori*

³⁹ Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. – Москва: РИК Русанова, 2003, с. 228

(1934), rādot, kā nacisms ielaužas visās dzīves jomās, sagraujot un deformējot pat visintīmākās cilvēciskās attiecības. Šais lugās iesāktās tēmas un motīvi turpināsies arī vēlākajā Brehta dramaturģijā. *Smailgalvji un Apaļgalvji* veido savdabīgu diloģiju ar 1941. gadā tapušo lugu *Artūro Uī karjera, kuras varēja arī nebūt*. Lai arī tām nav sižetiskas saistības un kopēju tēlu, tomēr abas ir groteskas parabolas, kas līdzību formā runā par Hitlera režīmu. Abām lugām raksturīga nosacītība, antiiluzoriskums un uzsvērts episkā teātra paņēmieni lietojums. Zīmīgas šai ziņā ir Brehta piezīmes *Smailgalvjiem un Apaļgalvjiem*, kurās viņš precīzi apraksta lugas pirmizrādi Kopenhāgenā Pēra Knutsona režijā un atsvešinājuma efekta realizāciju uz skatuves: “*Astoto ainu (vecpilsētas šķērsielā) veido brāļa un māsas de Husmanu satikšanās – Elizabetes laikmeta teātra skatuves darbības kopija jeb konkrēti: Klaudio un Izabellas dialogs no Šekspīra lugas “Dots pret dotu”. Aina jāspēlē absolūti nopietni, Elizabetes laikmeta teātra piepaceltajā un patētiskajā stilā. Kopenhāgenas izrādē tika izmantots atsvešinājuma efekts, ieviešot šai ainā lietu un aktierus apgādājot ar lietussargiem. Tādā veidā izkāpinātā spēles maniere tiek mākslīgi atsvešināta.*”⁴⁰

Savukārt *Karāras kundzes šautenes* iezīmē tēmu, kas turpināsies lugā *Kuražas māte un viņas bērni* (1941). Tas ir vēstījums par sievietes likteni karā jeb, pārfrāzējot Brehta agrīnās dramaturģijas kontekstā lietoto apzīmējumu, par pasauli, kurā par *ļauno kolektīvu* jeb *bandu* ir kļuvis karš. Ar *Karāras kundzes šautenēm* un *Trešās impērijas bailēm un postu* Brehta dramaturģijā arvien izteiktāk iezīmējas psiholoģizācijas tendence, lai gan to nevar uzskatīt par absolūtu. Dānijā (1933 – 1939) Brehts strādā arī pie lugas *Galileja dzīve* (1941) un izdod savu nozīmīgāko dzejoļu krājumu *Svendborgas dzejoļi* (1939).

40. gadu pirmajā pusē top lugas *Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati* (1941), *Krietnais cilvēks no Sečuānas* (1943), *Šveiks Otrajā pasaules karā* (1942), *Simonas Mašāras sapņi* (1943), *Kaukāza krīta aplis* (1945). Pēckara gados Brehts raksta galvenokārt apstrādājumus, par suverēnu lugu var uzskatīt tikai *Komūnas dienas* (1949).

⁴⁰ Брехт Б. Круглоголовые и остроголовые. Примечание. // Брехт Б. Театр, т. 2. – Москва: Искусство, 1963, с. 134

Rezumējot var nosaukt pazīmes, kas apvieno visas Brehta lugas:

- 1) kā izejmateriāls tiek izmantoti citu autoru darbi;
- 2) dominējošās ir sociālās un politiskās tēmas;
- 3) mērķis ir atklāt, kā cilvēka rīcību ietekmē sabiedrībā valdošie sociālie likumi;
- 4) tēla individualitāti primāri nosaka viņa sociālā situācija, un tieši tā (sociālā situācija) ir dramaturga galvenais interešu objekts. Individuālais veidojas kā ekonomisko un sociālo faktoru summa;
- 5) lugu struktūru veido savstarpēji saistītu, bet tai pašā laikā arī suverēni uztveramu epizožu virkne, kas papildināta ar darbību analizējošiem songiem;
- 6) lielākā daļa lugu tapušas sadarbībā ar pastāvīgiem literāriem līdzstrādniekiem: L. Feihtvangeru, E. Hauptmani, Margarētu Štefinu, Rutu Berlavu u.c. Līdzstrādnieku patiesais ieguldījums Brehta lugu tapšanā ne vienmēr ir pilnībā apzināts. Īpaši šī problēma saasinās 90. gadu otrā pusē, kad klajā nāk amerikāņu profesora Džona Fuegi pētījums *Brehts un kompānija*⁴¹, kurā autors izvirza hipotēzi, ka Brehta darbu patiesās autores ir viņa draudzenes, mīļākās un līdzstrādnieces vienlaikus – Elizabete Hauptmane, Margarēta Štefina, Ruta Berlava. Šis pētījums izraisa plašu rezonansi, jo ar savu skandalozo tēzi *sex for text* (sekss teksta dēļ) Dž. Fuegi Brehta daiļrades kontekstā pirmoreiz tik asi izvirza jautājumu par intelektuālo īpašumu. Nenoliedzot, ka zināms pamats šādai teorijai varētu būt (Brehts savas dzīve laikā vairākkārt ir īstenojis savdabīgu “*atvērtās ģimenes*” modeli, kura tipiskākais piemērs konstatējams 1940. gadā, kad somu rakstniece Hellas Vuolijoki muižā Marlebekā Somijā vienlaikus dzīvo gan Brehts ar savu likumīgo sievu H. Veigeli, gan M. Štefinu un R. Berlavu, gan, protams, pati muižas īpašniece), vairākums brehtologu tomēr to noraida⁴².

1.2.3. Episkā teātra teorijas izstrāde

Ar teātra eksperimentiem Brehts nodarbojas visu mūžu. Sākot no 1926. gada, viņš nemitīgi cenšas pierādīt savas teorijas pamatideju – ar teātra palīdzību ir

⁴¹ Fuegi J. Brecht&Co. – Berlin: Europäischen Verlagsanstalt, 1997

⁴² Skat., piemēram, starptautiska Brehta simpozija rakstu krājumu: Auf den Spuren Brechts im finnischen Exil. – Helsinki, 1997

iespējams izprast un ietekmēt sabiedrību, izpētot attīstības likumsakarības un reproducējot tās uz skatuves. Līdz ar to Brehta teorija piedāvā ne tikai jaunu veidu, kā iestudēt iepriekšējo laikmetu dramaturģiju, bet arī principiāli jaunu teatrālo domāšanu.

Brehta izstrādātajai episkā teātra teorijai ir četras attīstības fāzes.

I. 1930. gadā Brehts raksta *Piezīmes operai "Mahagonijas pilsētas uzplaukums un bojāeja"*⁴³. Lugas *Mahagonijas pilsētas uzplaukums un bojāeja* pirmuzvedums ar apakšvirsrakstu *Episkas operas mēģinājums* notiek 1930. gada martā Leipcigā, bet 1931. gadā Berlīnē Kūrfirstendamas teātrī to iestudē pats Brehts kopā ar mākslinieku K. Nēeru un aktieriem Loti Leniu, Trūdi Hesterbergu un Haraldu Paulsenu.

1931. gadā Brehts publicē piezīmes lugām *Trīsgrašu opera* un *Vīrs paliek vīrs*, vēl gadu vēlāk piezīmes lugai *Māte*.

Šīs piezīmes ir pirmās sistemātiskās, publiskotās Brehta atziņas par episko teātri. Rakstos Brehts galvenokārt analizē savu pieredzi, iestudējot konkrētas lugas. Īpaša nozīme ir piezīmēm operai *Mahagonijas pilsētas uzplaukums un bojāeja*, jo šeit Brehts pirmo reizi pretstata tradicionāli dramatisko jeb Aristoteļa tipa teātri episkajam teātrim, izveidojot īpašu pretnostatījuma shēmu.

Dramatiskā teātra forma	Episkā teātra forma
Skatuve "īemieso" notikumu	Stāsta par notikumu
Iesaista skatītājus darbībā un "iztērē" viņu aktivitāti	Padara skatītājus par novērotājiem, bet stimulē viņu aktivitāti
Rosina emocijas	Liek pieņemt lēmumus
Piedāvā pārdzīvojumus	Dod zināšanas
Skatītājs tiek iesaistīts darbībā	Skatītājs tiek pretstatīts notikumiem
Iedarbība tiek panākta ar suģestijas palīdzību	Iedarbība tiek panākta ar argumentāciju
Emocijas paliek nemainīgas	No emocijām tiek atvasinātas atziņas
Cilvēks tiek rādīts kā kaut kas pazīstams	Cilvēks ir izpētes objekts
Cilvēks ir nemainīgs	Cilvēks mainās pats un maina esamību
Interese par notikumu gala iznākumu	Interese par notikumu gaitu

⁴³ Брехт Б. Примечание к опере *Расцвет и падение города Махагони* // Брехт Б. Театр, т. 5\1. – Москва: Искусство, 1965, с. 296-307

Katra aina ir būtiska tikai kā posms kopējā ķēdē	Katra aina ir būtiska kā patstāvīga vienība
Notikumi attīstās lineāri	Attīstība notiek līkņveidīgi
<i>Natura non facit saltus</i> (darbības raksturs nav lēcienveidīgs)	<i>Facit saltus</i> (darbības raksturs ir lēcienveidīgs)
Pasaule, kāda tā ir	Pasaule, kāda tā kļūst
Cilvēks, kas rīkojas tā, kā izdodas	Cilvēks, kas rīkojas tā, kā vajag
Cilvēka kaislības	Cilvēka motīvi
Domāšana nosaka esamību	Sabiedriskā esamība nosaka domāšanu

Galvenā atšķirība ir tā, ka dramatiskā teātra pamatā ir drāma – notikums, kas attīstās darbībā skatītāja acu priekšā, bet episkā teātra pamatā stāstījums par kādu notikumu.

Par sava laika opermākslu Brehts runā kā par “*kulinārijas operu. Pirms kļūt par preci, tā jau ir kļuvusi par baudvielu.*”⁴⁴ Ar savām operu parodijām *Trīsgrašu opera* (1928) un *Mahagonijas pilsētas uzplaukums un bojāeja* (1929) Brehts šo tēzi noved līdz absurdam. Brehta izpratnē operas iekšējais pretrunīgums slēpjas apstākļi, ka tēlotā realitāte ar mūzikas palīdzību kļūst ireāla un rezultātā rodas kāda trešā, kompleksā esamība. “*Mirstošs cilvēks ir reāls. Bet, ja viņš mirstot dzied, tad visa aina kļūst nosacīta. (Bet, ja arī klausītājs, skatoties uz to, dziedātu, tad tā nenotiktu.)*”⁴⁵

II. 1939. gadā Brehts Stokholmas Studentu teātra aktieriem nolasa referātu *Par eksperimentālo teātri*⁴⁶ (*Über Experimentelles Theater*, publicēts 1959. gadā), kur runā par drāmas un teātra vēsturiski izveidojušos pamatfunkciju – pamācīšanas un izklaides – transformāciju episkajā teātrī. Jaunā tipa teātra mērķis ir dot iespēju skatītājam mācīties un tai pašā laikā gūt baudījumu, tātad apvienot, nevis pretstatīt didaktisko un izklaidējošo teātra funkciju.

III. 1949. gadā nāk klajā Brehta nozīmīgākais teorētiskais apcerējums *Mazais teātra organons (Kleines Organon für das Theater)*⁴⁷, kur teorētiski pamatots

⁴⁴ Брехт Б. Примечание к опере *Расцвет и падение города Махагони* // Брехт Б. Театр, т. 5\1. – Москва: Искусство, 1965, с. 298

⁴⁵ Брехт Б. Примечание к опере *Расцвет и падение города Махагони* // Брехт Б. Театр, т. 5\1. – Москва: Искусство, 1965, с. 299

⁴⁶ Брехт Б. Об экспериментальном театре // Брехт Б. Театр, т. 5\2. – Москва: Искусство, 1965, с. 83-101

⁴⁷ Брехт Б. *Малый органон для театра* // Брехт Б. Театр, т. 5\2. – Москва: Искусство, 1965, с. 174-217

visbūtiskākais episkā teātra estētiskais paņēmiens – atsvešinājuma efekts, ar kura palīdzību distancēt skatītājus no skatuves notikumiem.

Atsvešinājumam ir četri mērķi:

1) kaut ko pazīstamu parādīt negaidītā, neparastā veidā;

2) raisīt publikā spēju redzēt pazīstamas parādības it kā citām acīm un tās pa jaunam novērtēt;

3) uzsvērt tēlotās parādības vēsturiskumu;

4) uzsvērt, ka visas situācijas ir iespējams pārveidot.

Atsvešinājuma efektu, gluži tāpat kā Brehta teorētiskās idejas kopumā, iespējams izmantot teksta, aktierspēles un inscenējuma līmenī.

Teksta līmenī atsvešinājuma efektu visprecīzāk realizē songi – dziesmas, kuras neizriet no lugas sižeta, bet tieši pretēji – periodiski apstādina lugas darbību, ļaujot skatītājiem to novērtēt un vienlaikus atklājot arī kādas vēl nezināmas konkrētā varoņa - songa izpildītāja – tikumiskās kvalitātes. Songs darbojas arī aktierspēles līmenī – aktieris to izpilda avanscēnā, vēršoties tieši pie publikas un pilnībā izjaucot teatrālo ilūziju, vienlaikus komentējot uz skatuves notiekošo.

Insceņējuma līmenī Brehts izmanto virkni tehnisku paņēmienu, kas kļūst par episkā teātra vizītkarti:

- priekšgars aizsedz tikai pusi skatuves vai arī tā nav vispār, gan izrādei sākoties un beidzoties, gan notiekot pārbūvēm ainu starplaikos;
- skatuves noformējums ir nosacīts, tas dod tikai aptuvenas norādes par darbības vietu un laiku;
- darbība tiek konkretizēta, izmantojot plakātveidīgus vai uz ekrāna projicējamus uzrakstus, kuros dots ainas nosaukums, darbības vieta un laiks vai aforistiski formulēta traktējamās problēmas sociālā jēga;
- tekstu aktieri runā tieši skatītāju zālei, tādejādi noārdot Staņislavska proponēto “ceturto sienu” un it kā paplašinot tēlotāju uzmanības loku – replika vispirms iziet cauri zālei un tikai tad sasniedz partneri, kuram tā adresēta;
- tiek ieviesti tēli, kas nepiedalās darbībā, bet tikai komentē to;
- tiek izmantotas maskas.

Īpaša nozīme atsvešinājuma efektam ir aktierspēlē. Brehta izpratnē aktierim jārada konkrēts raksturs noteiktos apstākļos un tai pašā laikā jāspēj savu varoni novērtēt it kā no malas. Tātad aktieris nevis iemiesojas tēlā (kā tas notiek Staņislavska sistēmā), bet gan rāda to, spēlē lomu ar aprēķinu, ka zina visu par sava varoņa pagātņi un nākotni, un ļauj to zināt arī skatītājiem. Aktieris episkajā teātrī zina par savu tēlu vairāk nekā pats varonis dotajā brīdī.

Lai savu teoriju īstenotu praksē, Brehts izstrādā trīspakāpju mēģinājumu sistēmu darbam ar aktieri:

- 1) pirms aktieris saplūst un “pazaudē sevi” konkrētā tēlā, viņam šis tēls jāiepazīst;
- 2) empātijas fāze – spēja iedziļināties rādāmajā objektā. Aktierim subjektīvi jāatrod tēla patiesība un jāsaplūst ar to;
- 3) jāmēģina tēlu ieraudzīt no malas, it kā no sabiedrības redzespunkta.

Brehts uzskata, ka vispirms nepieciešama precīza ārējā darbība, ar kuras palīdzību var sasniegt adekvātu iekšējo stāvokli. Šī ir vēl viena principiāla atšķirība no Staņislavska sistēmas – Staņislavskim varoņa rīcību nosaka raksturs, bet Brehtam - raksturu nosaka rīcība. Lai radītu aktierī atsvešinājuma izjūtu, Brehts iesaka mēģinājumos veicināt dažādas ķermeniskās izpausmes. Piemēram, skatuves iekārtojums var būt provocējošs un neregulārs (lieli krēsli pie zema galda vai milzīga lejkanna pie miniatūra puķupoda), kas nevis veicina, bet bremzē aktiera identificēšanos ar lomu, jo ierastās darbības tiek padarītas neierastas, aktieris ir spiests sajust pārsteigumu, saskaroties ar parastām lietām. Tāpat iespējams izmantot darbības tempa maiņas – nozīmīgu, vieglu darbību izpildot ļoti lēni, tā kļūst sarežģīta, un aktieris spiests pats sevi novērot it kā no malas. Praktiskajā režisora darbā Brehts izstrādā vēl vairākus paņēmienus, kā aktieri atsvešināt no lomas mēģinājumu periodā:

- traģiskas ainas spēlēt kā komiskas un otrādi;
- aktieriem savā starpā samainīties lomām;
- likt aktierim runāt savas lomas tekstu trešajā personā;
- aktieriem atskaņot aizvadīto mēģinājumu ierakstus.

Turklāt Brehtam ir ļoti svarīgi, lai teātris aktīvi iesaistītos sabiedrības procesos: “*mākslā bezpartejiskums nozīmē piederību valdošajai partijai*”.⁴⁸ Tādēļ būtisks episkā teātra atslēgas vārds ir *gestus* – sociālais žests. Tas nozīmē, ka aktieriem jādara publikai zināma sava sociālā attieksme un intereses.

Brehts neuzskata, ka atsvešinājuma efekts būtu raksturīgs tikai viņa mākslinieciskajai metodei. Tā ir kvalitāte, kas piemīt jebkura tipa mākslai, jo māksla nekad nevar būt identa dzīvei, tā vienmēr ir vairāk vai mazāk atsvešināta dzīves “ilustrācija”. Turklāt Brehta izpratnē realitāte vienmēr ir relatīva (Staņislavskis, piemēram, subjektīvo realitāti uzskata par absolūtu). Par savas atsvešinājuma efekta metodoloģijas ierosmes avotiem Brehts min antīkos korus, viduslaiku masku teātri un mūzikas un pantomīmas izmantojumu senās Āzijas teātrī.

IV. 1953. gadā Brehts sāk rakstīt savu pēdējo teorētisko pētījumu *Dialektika teātrī* (*Dialektik auf dem Theater*, 1955)⁴⁹. Mūža beigu posmā viņš arvien biežāk episko teātri sāk dēvēt par episki dialektisko vai vienkārši – par dialektisko teātri. Brehts sabiedrības attīstību uztver kā procesu, kurā darbojas marksisma postulētās dialektiskās likumsakarības: attīstība pa spirāli, nolieguma nolieguma likums, kvantitātes pāreja jaunā kvalitātē. Taču Brehtam vistuvākā ir vācu filozofa, ortodoksālā marksisma opozicionāra Karla Korša (1886 – 1961) dialektiskā sabiedrības izpratne: jebkuras sabiedrības iekšējās problēmas un pretrunas ir iespējams novērst, tikai publiski tās apzinoties. Šī apzināšanās savukārt paātrina sabiedrības attīstību. Koršu Brehts uzskata par savu galveno marksisma skolotāju, bet sabiedrības pretrunu apzināšanu un uzrādīšanu – par dialektiskā teātra galveno uzdevumu.

⁴⁸ Брехт Б. *Малый органон для театра* // Брехт Б. Театр, т. 5\2. – Москва: Искусство, 1965, с. 198

⁴⁹ Брехт Б. *Диалектика на театре* // Брехт Б. Театр, т. 5\2. – Москва: Искусство, 1965, с. 221-249

2. EPISKĀ TEĀTRA PRAKSE EIROPĀ

2.1. *Berlīnes ansamblis un Hainers Millers*

Kļūdams par *Berlīnes ansambļa* vadītāju, Brehts repertuārā izvirza trīs tematiskas vadlīnijas⁵⁰:

1) Vācijas kapitālistiskās un nacistiskās pagātnes izvērtējums. Paša Brehta nozīmīgākie iestudējumi par šo tēmu ir *Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati* (1949), *Karāras kundzes šautenes* (1953), Ulriha Behera *Ziemas kauja* (1955);

2) sociālisma celtniecība: *Māte* (1951), Ervīna Štritmatera *Kaķu grāvis* (1953)⁵¹;

3) klasiskā mantojuma un pasaules literatūras apgūšana: Moljēra *Dons Žuans* (1949), Jakoba Mihaela Reinholda Lenca *Audzinātājs* (1950).

Lai arī lugas un inscenējumi ir ļoti atšķirīgi, Brehta kā režisora mērķi visos gadījumos ir atšķirīgi:

1) jebkuru sabiedrību rādīt kā cilvēka radītu un pārveidojamu šķiru cīņas modeli;

2) paust sociālas atziņas un izskaidrot sabiedriskos notikumus;

3) ar tēlotās situācijas palīdzību dot iespēju skatītājam apzināties pašam savu sociālo stāvokli;

4) priecāties par to, kā sabiedriskā realitāte var ietekmēt cilvēka likteni.

Repertuāru *Berlīnes ansablī* Brehta laikā, kas sakrīt ar pirmo desmitgadi pēc kara un aktīvāko sociālistiskā reālisma propagandas periodu Austrumeiropā, tātad nosaka dramaturģijas sabiedriskais nozīmīgums un sociālā aktualitāte izrādes iestudēšanas laikā.

Vēl lielu vērību Brehts – režisors pievērš aktieru audzināšanai ar repertuāra palīdzību: lomu sadalījumā (īpaši tas attiecas uz jaunajiem aktieriem) Brehts cenšas ievērot ne tikai aktiera konkrētā brīža profesionālās iespējas, bet arī tos viņa talanta aspektus, ko vajadzētu attīstīt nākotnē. Piemēram, viens no slavenākajiem *Berlīnes*

⁵⁰ Hecht W. Bertolt Brecht: Sein Leben und Werk. – Berlin: Volk und Wissen, 1969

⁵¹ Štritmatera luga nosaukums *Katzgraben* ir toponīms, tādēļ bieži netiek tulkots. Luga darbība risinās laikā no 1945. līdz 1950. gadam Kacgrābenas ciemā, un tiek tēlotas sociālās attiecības starp nabagajiem un bagātajiem jeb jaunās dzīves (sociālisma) piekritējiem un noliedzējiem. Luga ir rakstīta dzejā, un Brehts to uztver kā eksperimentu sev un aktieriem – risināt laikmetīgu tematiku nosacītā mākslas valodā.

ansambļa aktieriem, Brehta znots Ekehards Šalls sāk sadarboties ar režisoru, 1953. gadā izrādē *Karāras kundzes šautenes* spēlējot zvejnieku zēnu Hosē, bet vēlāk par šī aktiera

nozīmīgāko panākumu kļūst titulloma Brehta pārstrādātajā Šekspīra *Koriolānā* 1964. gadā Martina Vekvērta un Joahima Tenšerta režijā.

Arī tematiskais repertuāra dalījums nav nejaušs: repertuāra “klasikas līnija” kalpo galvenokārt aktieru profesionalitātes celšanai, jo Šekspīra lugas Brehts uzskata par augstāko aktiermeistarības pārbaudi, toties “revolūcijas lugas”, piemēram, Vsevoloda Višņevska *Optimistisko tragēdiju* vai paša Brehta *Komūnas dienas* – par aktieru pilsoniskās audzināšanas paraugstundu.

Visām *Berlīnes ansambļa* izrādēm tiek sacerēts fabulas izklāsts – šis teksts tiek nodrukāts izrāžu afišās un programmās. Fabula sniedz koncentrētu priekšstatu par lugas sižetu, ņemot vērā režisora piedāvāto interpretāciju. Tādejādi Brehts visu savās izrādēs – masu skatus, mizanscēnas, aktieru žestus, mūziku, dekorācijas un tekstu – cenšas pakļaut vienam mērķim – izstāstīt fabulu. Visuzskatāmāk tas parādās aktierspēlē: Brehts no aktieriem prasa maksimāli precīzas un detalizētas fiziskās darbības, kas izsaka nevis tēlotās personas jūtas, bet gan tās rīcības veidu. Brehts to sauc par “žestisko” valodu jeb tekstu – aktiera kustībām vienmēr kaut kas jāizsaka: pieklājība, dusmas, izsmiekls u.tml. Aktieriem ir jāspēlē fabula – tā tad tas, kas notiek, nevis tas, kādas jūtas notiekošais izraisa. Tieši šī iemesla dēļ Brehtam tuvs ir viduslaiku laukuma teātris, jo tur ir skaidra fabula un konkrēta rīcības motivācija.

Berlīnes ansambļa izrāžu mēģinājumu periods ilgst trīs līdz četrus mēnešus. Teātra ilggadīgais literārās daļas vadītājs un viens no respektablākajiem vācu brehtologiem Verners Hehts grāmatā *Bertolts Brehts: viņa dzīve un darbi*⁵² dod striktu Brehta mēģinājumu režijas plānu, kas sastāv no sešpadsmit fāzēm:

I. Lugas analīze.

Tiek noskaidrots, kādas sabiedriski nozīmīgas zināšanas luga ietver, un izveidota koncentrēta fabula. Tad fabula tiek sadalīta atsevišķos notikumos, tiek nosprausti kontrapunkti, t.i., izcelti tie notikumi, kas virza uz priekšu darbību. Tad tiek

⁵² Hecht W. Bertolt Brecht: Sein Leben und Werk. – Berlin: Volk und Wissen, 1969

meklētas šo notikumu kopsakarības un to uzbūves principi. Tiek domāts arī par veidu, kā fabulu visvieglāk izstāstīt un kā atklāt tās sabiedrisko nozīmību.

II. Pirmā skatuves iekārtojuma apspriešana.

Pamatieceres par skatuves iekārtojumu, viedokļu saskaņošana. Atsevišķu cēlienu vai skatu dekorāciju apspriešana. To scenogrāfijas skiču gatavošana, ko tiešā veidā nosaka fabula. Grupu skatu un galveno varoņu attiecību uzstādījums.

III. Lomu sadale

Pēc šīs fāzes lomu sadalījums vēl var mainīties, ņemot vērā pašu aktieru intereses un izvairoties no pierastiem, tradicionāliem teatrāliem priekšstatiem.

IV. Lasīšanas mēģinājums.

Aktieri lasa lugas tekstu galvenokārt izziņas pēc, ar minimālu izteiksmi un individualizāciju. Lugas analīze.

V. Uzstādījuma mēģinājums (*Stellprobe*).

Pamatnotikumi tiek aptuveni ieskicēti darbībā. Tiek izmēģināti dažādi varianti. Aktieriem tiek dota iespēja darbībā izmēģināt pašu izpratni par fabulas notikumiem. Tiek meklēti īstie akcenti tekstā, savienojot tos ar adekvātu darbību un žestiem. Raksturu apveidi jau kļūst skaidrāki, tomēr vēl nav jūtama to attīstības nepārtrauktība.

VI. Uzbūves mēģinājumi (*Bauprobe*).

Lai pārbaudītu uzstādījuma mēģinājumos radušos variantus, dekorāciju skices tiek pārceltas uz skatuves ar mērķi tās ātrāk iesaistīt darbībā. Jo ātrāk aktieri var spēlēt gatavās dekorācijās, jo labāk. Galvenie skatuves telpai nepieciešamie elementi (sienas, durvis, logi u.c.) jau ir pilnībā gatavi. Aktieri izmanto arī īstos rekvizītus.

VII. Detaļu mēģinājumi (*Detailproben*).

Neņemot vērā izrādei vajadzīgo tempu, tiek izmēģināta katra atsevišķa epizode. Aktieris iepazīst sava tēla raksturu un izstrādā attiecības ar citiem tēliem. Kad pamatepizodes ir apmēram izstrādātas, īpaša nozīme tiek pievērsta tam, lai izveidotu pārejas no vienas epizodes uz citu.

VIII. Caurlaides mēģinājumi.

Tas, kas iepriekšējā mēģinājumu fāzē tika izstrādāts atsevišķās detaļās, tagad tiek apvienots. Tas nozīmē ne tik daudz tempa izstrādi, cik galveno akcentu izvietojumu un darbības attīstības nepārtrauktības uzsvēršanu.

IX. Kostīmu un masku apspriešana.

Lai grupu skati būtu pārskatāmi un iezīmētos tēlu raksturi, tiek apspriesti un iesaistīti darbībā kostīmi un maskas. Jau sākotnējās izrādes tapšanas fāzēs tiek izmēģināti apavi ar dažāda augstuma papēžiem, dažāda garuma svārki, mēteļi, brilles, bārdas.

X. Kontroles mēģinājumi (*Überprüfungsproben*).

Vēlreiz tiek pārbaudīts, vai lugas sabiedriski nozīmīgās tēmas un impulsi nokļūst “pāri rampai”, vai fabula tiek izstāstīta pilnīgi un pārlicinoši, vai kontrapunkti ir iezīmēti pareizi. Tiek izdarīts pēdējais slīpējums. Ieteicams ar fotouzņēmumu palīdzību kontrolēt grupu ainas.

XI. Tempa mēģinājumi.

Tikai tagad tiek izstrādāts izrādes temporitms. Aina garums tiek fiksēts. Ieteicams tempa mēģinājumus veikt jau gatavos kostīmos, jo tie reizēm bremsē darbību.

XII. Ģenerālmēģinājumi.

XIII. “Izrunāšanas” mēģinājumi (*Durchsprechproben*).

Ātrā tempā tiek “iziets cauri” lugai bez sufliera palīdzības, toties ar visiem žestiem.

XIV. “Pirmsizrādes” (*Voraufführungen*).

Publikas reakcijas pārbaude. Pēc iespējas vajadzētu pieaicināt tādus skatītājus, piemēram, kādas rūpnīcas strādniekus vai studentu grupu, ar kuriem pēc noskatīšanās varētu izraisīties diskusija.

XV. Labojumu mēģinājumi (*Berichtigungsproben*).

Notiek starp “pirmsizrādēm”, lai varētu izvērtēt šo izrāžu laikā gūto pieredzi.

XVI. Atklātā pirmizrāde.

Bez režisora klātbūtnes, lai aktieri varētu darboties netraucēti.

Par programmatiskiem *Berlīnes ansambļa* uzvedumiem tiek uzskatīti⁵³ septiņi Brehta lugu iestudējumi: *Kuražas māte un viņas bērni* (režisori Bertolts Brehts un Ērihs Engels, 1949), *Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati* (režisori B. Brehts un Ē. Engels, 1949), *Māte* (režisori B. Brehts un Kaspars Nēers, 1951), *Karāras kundzes*

⁵³ Fischer-Lichte E. Kurze Geschichte des deutschen Theaters. – Tübingen: Francke Verlag, 1999

šautenes (režisors Egons Monks, 1952), *Žannas d'Arkas tiesāšana Ruānā* (režisors Benno Besons, 1954), *Kaukāza krīta aplis* (režisors B. Brehts, 1954), *Galileja dzīve* (režiju sāk Brehts, bet gadu pēc viņa nāves 1957. gadā pabeidz Ē. Engels).

Brehta darbības laikā katram *Berlīnes ansambļa* iestudējumam tiek izgatavotas apmēram 1000 fotogrāfijas, no kurām pēc tam tiek atlasītas 600 – 800 vienības, kas pilnībā atspoguļo izrādes gaitu. Šīs fotosērijas kopā ar izrādes fabulu un režisora doto lugas analīzi tiek izdotas īpašās “modeļu grāmatās” (*Modellbücher*)⁵⁴. Pazīstamākās modeļu grāmatas ir četrām *Berlīnes ansambļa* izrādēm: *Antigonei*, *Kuražas mātei un viņas bērniem*, *Karāras kundzes šautenēm* un *Galileja dzīvei*. Šīs grāmatas kopā ar konkrētajam uzvedumam paredzētās mūzikas partitūras audioierakstu paredzētas izsūtīšanai pasaules teātriem, kuri gribētu iestudēt Brehta lugas. Vēsturiski šādai izrāžu fiksācijai ir nozīme tikai *Berlīnes ansambļa* iestudējumu restaurēšanā, bet tā neko nedod episkā teātra tradīcijas mūsdienīgai izpratnei. Visuzskatāmāk to pierāda paša *Berlīnes ansambļa* prakse pēc Brehta nāves.

Vācu teātrī noteicošā figūra vēsturiski vienmēr bijis intendants – persona, kas primāri pilda direktora funkcijas, bet kam ir tiesības ietekmēt arī teātra māksliniecisko virzību. *Berlīnes ansambļa* pirmā intendante kopš teātra dibināšanas 1949. gadā līdz pat savai nāvei 1971. gadā ir aktrise, Brehta sieva un vēlāk atraitne Helēna Veigele. Laikabiedru atmiņās var atrast ironiskus komentārus, ka *teātri vadīja Veigele, Brehts tajā tikai dzīvoja*⁵⁵. Pēc Brehta nāves no 1956. līdz 1961. gadam teātra vadošais režisors ir Brehta skolnieks Pēters Paličs (*Palitsch*), bet literārās daļas vadītājs (vēlāk arī režisors) Joahims Tenšerts (*Tenschert*). 1961. gadā par galveno režisoru kļūst Martins Vekvērts (*Wekwerth*) līdz brīdim, kad viņš 1970. gadā uz ilgāku laiku aizbrauc no VDR. Pēc Vekvērta aizbraukšanas un Veigeles nāves no 1971. līdz 1977. gadam *Berlīnes ansambļa* intendante un vienīgā faktiskā vadītāja ir režisore un horeogrāfe Ruta Berghausa (*Berghaus*). 1977. gadā teātrī atgriežas M. Vekvērts un J. Tenšerts un vada *Berlīnes ansambli* turpmākos piecpadsmit gadus līdz 1992. gadam. Kopumā šis apmēram trīsdesmit gadus ilgušais posms no 60. gadu sākuma līdz 90. gadiem *Berlīnes ansambļa* vēsturē iegūst neglaimojošos apzīmējumus *Brehta muzejs*

⁵⁴ Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles. - Berlin, 1961

⁵⁵ Herold Ch. Mutter des Ensembles. Helene Weigel – ein Leben mit Bertolt Brecht. – Cadolzburg: Ars vivendi, 2001, S. 150

un *Mirušais teātris*. Iemesli šim sastingumam ir vairāki: 60. gados no *Berlīnes ansambļa* aiziet daudzi Brehta aktieri un Martins Vekvērts ir vairāk izglītots teorētiķis, nekā režisors inscenētājs, tādēļ cenšas turēties pie akadēmiskām tradīcijām, apzināti izvairoties no radošiem eksperimentiem. Arī R. Berghausas formulētā *Berlīnes ansambļa* mākslinieciskā programma ir kanoniska un orientēta galvenokārt uz teātra saturisko virzību:

- 1) iestudēt vēl neuzvestās Brehta lugas, kā arī atkārtoti iestudēt tās lugas, kas ieguva pasaules slavu, vēl Brehtam dzīvam esot;
- 2) iestudēt vācu sociālistisko autoru darbus;
- 3) regulāri iekļaut repertuārā arī sava laika ārzemju autoru darbus.

Mēģinājumi atdzīvināt *Berlīnes ansambļa* estētiku bijuši gan 60., 70. gados, teātrim sadarbojoties ar Vācijā populārās dokumentālās drāmas autoriem Pēteru Veisu un Raineru Kiphartu, gan 80. gados, pieaicinot sociāli asāko sava laika dramaturgu Haineru Milleru. Tomēr šai sadarbībai ir nozīme tikai saturiskā, ne mākslinieciskās formas aspektā, un sastingums teātrī nemazinās.

1992. gada sākumā tiek pieņemts lēmums pārveidot *Berlīnes ansambli* par SIA ar pieciem direktoriem (viņi visi arī režisori) – Matiasu Langhofu (*Langhoff*), Frici Markvartu (*Marquardt*), Haineru Milleru, Pēteru Paliču (*Palitsch*) un Pēteru Cadeku (*Zadek*). Līgumā paredzēts, ka katram sezonā jāiestudē vismaz viena izrāde un rotācijas kārtībā uz diviem gadiem jāuzņemas arī direktora pienākumi. Par pirmo direktoru kļūst Matias Langhofs. Vācu kritika šo vācu teātrī agrāk neredzēto pārvaldes formu – *piecdirekciju (Fünfdirektion)* uztver skeptiski un ironiski: “Lai šai teātrī kaut kas mainītos, tas vispirms ir pilnībā jāslēdz un tad jāsāk veidot no jauna. Pašreizējā tendence ir skaidra: četri vecāki kungi un nedaudz jaunākais Langhofs veidos tādu kā politbiroju, kur katram tiks sava ienesīgā vieta, birojs, sekretāre, administrācija... Bet jautājumu ir vairāk kā atbilžu. Ja Langhofs būs pirmais direktors, tad kurš gan gribēs būt pēdējais, ja viņa kārta pienāks tikai pēc astoņiem gadiem? Kā režisoriem izdosies saglabāt radošo kvalitāti, ja pie vārda viņi tiks reizi desmit gados?”⁵⁶ Pirmais *Berlīnes ansambļa* iestudējums jaunās direkcijas laikā ir Friča Markvarta uzvestā Ernsta Barlaha luga *Nabaga brālēns (Der arme Vetter)* 1992.

⁵⁶ Merschmeier M. Guten Abend, wir sinken. Darf ich mich setzen? // Theater heute, 1992/3, S.11

gadā, kas kritikā tiek atzīta par galēju neveiksmi un vēl vairāk kāpina šaubas par jaunās pārvaldes formas efektivitāti: “*Tas nebija uzplaukums, tas bija sabrukums* (vārdu spēle vācu valodā: *Aufbruch – Einbruch*)”⁵⁷. Formāli *piecdirektorija* noturas nepilnas divas sezonas, bet cerētās pārmaiņas teātrim nenes, un 1995. gada sākumā par vienīgo *Berlīnes ansambļa* vadītāju kļūst tā patiesais 90. gadu ideologs Hainers Millers.

Hainers Millers (*Heiner Müller*, 1929 – 1995) – vācu rakstnieks, dramaturgs, teātra režisors un publicists, kuru var uzskatīt par spilgtāko un talantīgāko Brehta tradīcijas turpinātāju Eiropas teātrī pēc paša Brehta nāves. Bez tam Hainera Millera darbība teātrī un dramaturģijā visuzskatāmāk atspoguļo episkā un postmodernā teātra attiecības un savstarpējo mijiedarbību 20. gadsimta 80., 90. gados.

Millers dzimis 1929. gada 9. janvārī Ependorfā, Saksijā, valsts ierēdņa ģimenē. Millera tēvs ir aktīvs sociāldemokrātiskās partijas biedrs, kā rezultātā, nākot pie varas nacistiem, tiek ieslodzīts koncentrācijas nometnē, bet Hainers Millers iegūst 30. gadu Vācijai tik bīstamo apzīmējumu *komunista dēls*. Ģimene pārceļas uz Meklenburgu, no kurienes 1944. gadā Hainers Millers tiek mobilizēts vācu armijas darba dienestā. Pēc kara beigām Millers atgriežas padomju karaspēka okupētajā Meklenburgā, bet 1947. gadā kopā ar ģimeni – Saksijā, Frankenbergā, kur tai pašā gadā iestājas Vācijas Sociālistiskajā Vienības partijā (VSVP)⁵⁸. 40. gadu beigās Millers mācās vairākos rakstnieku profesionālās meistarības pilnveidošanasursos, strādā bibliotēkā un sāk darboties žurnālistikā. 1950. gadā Millera vecāki emigrē uz rietumiem, bet pats topošais rakstnieks izlemj pārcelties uz Austrumberlīni. Šeit viņš darbojas kā literatūras un teātra kritiķis laikrakstā *Sonntag (Svētdiena)*, vēlāk arī kā redaktors mēnešrakstā *Junge Kunst (Jaunā Māksla)*. Šai laikā Hainers Millers iepazīstas ar VDR rakstnieku un mākslinieku vidi (1954., 1955. gadā viņš ir VDR Rakstnieku savienības zinātniskais līdzstrādnieks), tai skaitā ar Bertoltu Brehtu, bet sadarbība viņu starpā vēl neizveidojas. 50. gadu sākumā Millers sāk rakstīt lugas. Kopā ar savu pirmo sievu

⁵⁷ Merschmeier M. Guten Abend, wir sinken. Darf ich mich setzen? // Theater heute, 1992/3, S.11

⁵⁸ Vācu valodā - *SED – Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, padomju komunistiskās partijas vācu ekvivalents.

bērnu rakstnieci Ingeborgu Švenkneri⁵⁹ 1958. gadā Millers izteiktā Brehta *mācību lugu* ietekmē uzraksta divas tā saucamās *ražošanas lugas* - *Ierāvējs (Der Lohndrucker)* un *Korektūra (Die Korrektur)* – par VDR rūpniecības veidošanās pretrunīgo procesu. Lugas tiek kritizētas par neatbilstību sociālistiskā reālisma principiem. Arī šo lugu iestudējums Maksima Gorkija teātrī Berlīnē (Millers tur darbojas kā literārais konsultants no 1958./1959. gada sezonas) vispirms tiek aizliegts, bet pēc tam tomēr atļauts, un 1959. gadā par šīm lugām Milleram un Švenkerei VDR Mākslu akadēmija piešķir Heinriha Manna balvu. Vēl sarežģītāka ir situācija ar nākamo Millera lugu *Pārceļotāja jeb Dzīve laukos (Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande)*, kurā autors bez optimisma tēlo zemes reformas gaitu un kolektīvizācijas sekas sociālistiskajā Vācijā no 40. gadu beigām līdz 60. gadu sākumam. Tūlīt pēc pirmizrādes 1961. gada septembrī, kā arī neilgi pēc Berlīnes mūra uzcelšanas luga tiek aizliegta kā “pretvalstiska”⁶⁰ un Millers izslēgts no VDR Rakstnieku savienības. Aizliegtas tiek arī viņa nākamās lugas *Filoktets (Philoktet, 1961)*, *Būve (Der Bau, 1964)*. 1965. gadā VSVP Centrālkomitejas 11. plēnumā Millers tiek publiski kritizēts par “nepatiesu realitātes tēlojumu” savās lugās. Tomēr Millers nepārtrauc rakstīt, kaut arī viņa lugu ceļš līdz skatuvei tiek nemitīgi apgrūtināts. No 1970. līdz 1976. gadam Millers ir Berlīnes ansambļa dramaturgs, bet tai pat laikā viņa drāmu *Mauzeris (Mauser, 1970)*, tiešu parafrāzi par Brehta mācību lugu *Pasākums*, ir aizliegts iestudēt VDR teritorijā un pirmiestudējumu tā 1975. gadā piedzīvo ASV. 70., 80. gados Millers dramaturģijā arvien vairāk pievēršas antīko mītu materiālam un klasiskajiem sižetiem, kas ļauj viņam izvairīties no VDR varas iestāžu turpmākām represijām un padara Millera lugas pazīstamas Rietumvācijā, kā arī citur Eiropā un ASV. 80.gados Millers arī pats sāk intensīvi nodarboties ar režiju, dažādos Vācijas teātros iestudēdams galvenokārt, bet ne tikai, pats savas lugas; 1992. gadā Millers debitē arī operas režijā, Baireitā inscenēdams Riharda Vāgnera *Tristanu un Izoldi*. Pateicoties starptautiskajai popularitātei, Millers regulāri brauc uzstāties ārpus VDR, un 1982. gadā toreizējais VSVP ģenerāļsekretārs Ērihs Honekers piešķir Milleram

⁵⁹ Viņi apprecas 1954. gadā, turpmākos savus darbus Švenknerē paraksta kā Ingeborga Millere. 1966. gadā Švenknerē izdara pašnāvību, bet Hainers Millers 1967. gadā apprecas otrreiz ar bulgārieti Ginku Čolakovu. 1988. gadā Millers apprecas trešo reizi ar vācu fotogrāfi Brigiti Mariju Maieri.

⁶⁰ 1961. gadā Millers lugu pārraksta un ar nosaukumu *Zemnieki (Die Bauern)* tā pirmo reizi tiek iestudēta 1976. gadā.

oficiālu atļauju brīvi ieceļot un izceļot no VDR uz VFR un atpakaļ. Oficiāli pieejamā informācija pauž, ka šādu unikālu privilēģiju Millers izpelnās, jo, neskatoties uz vairākkārtējām iespējām, nekad ne tikai nav izrādījis vēlēšanos emigrēt no sociālistiskās Vācijas, bet pat daudzkārt uzsvēris savu kā mākslinieka ciešo saistību ar konkrēto valsti: “Savu kā autora eksistenci es spēju iedomāties tikai šajā valstī”⁶¹ Vai arī: “Diktatūra dramaturgam ir ierosinošāka nekā demokrātija. Šekspīrs demokrātijas apstākļos neko nebūtu uzrakstījis. Arī VDR būtībā bija labi sabalansēta monarhija. (..) Uzturēšanās VDR man vispirms bija uzturēšanās materiālā. Es meklēju varu, kurai būt opozīcijā.”⁶² 90. gados gan atklātībā parādās versija, ka Hainers Millers tomēr bijis neoficiāla Valsts Drošības ministrijas (das Ministreum für Staatssicherheit – STASI) kontaktpersona, lai gan reāli kā aģents nav darbojies⁶³. 1984. gadā Millers tiek uzņemts VDR Mākslu akadēmijā (*Akademie der Künste (AdK)*) un 1986. gadā arī VFR Mākslu akadēmijā. 1989. gadā viņš tiek ievēlēts par VDR MAk pēdējo prezidentu un vada to līdz apvienošanai ar VFR MAk 1992. gadā. Arī oficiālo atzinību Millers saņem no abām Vācijas pusēm: VFR 1985. gadā viņam piešķir Georga Bīhnera prēmiju, bet VDR 1986. gadā 1.(augstākā) līmeņa Nacionālo kultūras un mākslas prēmiju. Paradoksālā kārtā VDR Rakstnieku savienībā Millers tiek atpakaļuzņemts tikai 1988. gadā. 1991. gadā Milleram tiek piešķirts prestižākais Eiropas teātra apbalvojums – Eiropas teātra balva. No 1992. gada līdz pat savai nāvei 1995. gadā viņš ir *Berlīnes ansambļa* direktors un mākslinieciskais vadītājs. Millers mirst 1995. gada 30. decembrī no balsenes audzēja.

Hainers Millers nereti tiek saukts par Bertolta Brehta līdzinieku vai pat dubultnieku. Tam ir vairāki formāli neapšaubāmi iemesli. Savas pirmās lugas, tā dēvēto “ražošanas ciklu” – *Ierāvējs* (1956), *Korektūra* (1957), *Pārceļotāja jeb Dzīve laukos / Zemnieki* (1961 – 1964), *Būve* (1964), Millers raksta tiešā Brehta lugu un viņa mūža beigās proponētā dialektiskā teātra ietekmē. Millers savas darbības sākumos, līdzīgi kā Brehts, uzskata, ka teātra uzdevums ir apzināties un uzrādīt sabiedrības sociālās pretrunas un aktivizēt skatītāja līdzatbildību vēstures priekšā, un šajās lugās rāda nevis jaunās sociālistiskās ražošanas priekšrocības, bet gan pretrunas. Piemēram,

⁶¹ http://www.mdr.de/kultur/musik_buehne/9/28/2006

⁶² Müller H. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen // Theater heute, 7/1992, S. 1, 2

⁶³ <http://www.dhm.de/biografien/MuellerHeiner/9/28/2006>

lugā *Būve* darbība risinās 1961. gadā VDR kādas lielas jaunceltnes būvdarbu laikā, raisot asociācijas ar Berlīnes mūra celtniecību šai pašā gadā. Brigadiera Barkas vadītā brigāde strādā pie sūkņu stacijas celtniecības, bet īsi pirms darba pabeigšanas viņiem tiek dots rīkojums darbu pārtraukt un pārcelties uz citu objektu – spēkstacijas celtniecību. Barkas brigāde to atsakās darīt un turpina darbu pie sūkņu stacijas, nepieciešamos materiālus aizņemoties no citām brigādēm. Neskatoties uz dažādu plānošanas organizāciju juceklīgajiem un pretrunīgajiem rīkojumiem, Barkas brigādei izdodas saglabāt pašiem savas, produktīvas darba formas, kaut arī jaunā ražošanas sistēma katru individuālo strādnieku pilnībā atbrīvo gan no pašiniciatīvas, gan atbildības. Lugas galvenais jautājums, vai nākotne būs to upuru vērtā, ko pašlaik cilvēki ir spiesti maksāt. Barka ļoti labi apzinās tās graužošās sekas, ko uz cilvēkiem atstāj sociālisma propagandētais maiņu darbs, un arī tos spaidus, kādos atrodas strādnieki mūra celtniecības laikā: “*Ja es būtu zinājis, ka šeit ceļu pats savu cietumu, es būtu visas sienas piepildījis ar dinamītu*”⁶⁴. Tai pat laikā izeju no šīs situācijas Barka neredz un vienīgais mērķis tā arī paliek komunistiskā nākotne, ko viņš pats vairs nepiedzīvos: “*Es esmu pontons starp ledus laikmetu un komūnu.*”⁶⁵ Anarhistiskajam rīcības cilvēkam Barkam tiek pretstatīts dokumentu cilvēks, partijas sekretārs Donāts, kurš jaunbūves vārdā ir spiests samierināties ar laulības izjukšanu un noliegt savu ārļaulības bērnu no inženieres Šlēfas. Tātad sociālisma celtniecības vārdā tiek upurēta ne tikai daba (topošās spēkstacijas vajadzībām tiek uzpludināta upe), bet arī cilvēciskās attiecības, cilvēciska laime nav savienojama ar sociālisma celtniecību.

Būve ir pēdējā luga, kurā Millers tieši tēlo sava laika VDR realitāti un turpmākajiem darbiem, gluži tāpat kā Brehts, izmanto jau gatavus sižetus: gan antīkos (*Tirāns Edips* (*Ödipus, Tyrann*, 1967), *Filoktets* (*Philoktet*, 1968), *Hērakls 5* (1974)), gan klasiskās dramaturģijas (piemēram, *Makbets* (1972), *Hamlets – mašīna* (*Die Hamletmaschine*, 1978) un *Anatomija Tits Romas krišana*⁶⁶ (*Anatomie Titus Fall of Rome*, 1985) pēc Šekspīra lugām, *Kvartets* (*Quartett*, 1982) pēc Š. de Laklo romāna *Bīstamie sakari*), gan vielu no Vācijas vēstures (*Kauja* (*Die Schlacht*, 1975), *Vācija*

⁶⁴ Müller H. Texte. – Bd. 1. – Berlin, 1974, S. 112

⁶⁵ Müller H. Texte. – Bd. 1. – Berlin, 1974, S. 130

⁶⁶ Kaut luga rakstīta vāciski, tās nosaukumu Millers dod angļu valodā. Savu lugu nosaukumos Millers bieži apzināti nelieto interpunkciju.

Nāve Berlīnē (Germania Tod in Berlin, 1978), Gundlinga dzīve Prūsijas Fridrihs Lessings Miegs Sapnis Klieziens (Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessing Schlaf Traum Schrei, 1979), Vācija 3⁶⁷ (Germania 3, 1995)) un padomju literatūras (Cements (1979) pēc F. Gladkova romāna, Volokolamskas šoseja pēc A. Beka romāna (1988)). Millers pats vēlāk atzīst, ka izmanto senos sižetus tikai aizsegam, lai runātu par sociālistiskās utopijas traģiskajām pretrunām. Millera lugas ir konsekventi postmodernā manierē veidotas bezsižetiskas mītu kompilācijas no kontrastējošiem stiliem un fragmentāriem tēliem, izvelkot no tiem sižeta vai rakstura esenci. Dramaturgu interesē 20. gadsimta vēsture kā nežēlīga utopija, kā disharmonisks un destruktīvs process. Sociālisma ideju Millers principā neapšaubā, viņš tikai sarkastiski kritizē gan tās realizētājmehānismus, gan konkrētās varu simbolizējošās personības: *“Pārvarēt staļinismu, manuprāt, nav vienkārši. Acīmredzot nodarītais ļaunums vairs nav labojams. Ar jauno paaudzi par sociālismu, visticamāk, vispār nevar runāt, jo uz viņiem pats vārds “sociālisms” atstāj biedējošu iespaidu. Vispirms jāaizmirst šis vārds un jāmēģina rīkoties tā, kā mums šķiet pareizi un svarīgi. Un nemaz nevajag to, ko mēs darām, nosaukt kaut kādā vārdā. Izlabot ļaunumu nav iespējams, vismaz ne šajā paaudzē.”*⁶⁸ Tēlodams sociālistisko realitāti, Millers nekad nav kultivējis sociālistiskajam reālismam obligāto maldīgi optimistisko pasaules izjūtu, taču, sākot no 70. gadiem, Millera lugās par dominējošajiem kļūst nāves, bojāejas, apokalipses motīvi, teksti kļūst arvien poētiskāki un ciniskāki vienlaikus, ko veicina arī personiski iemesli (pirmās sievas pašnāvība un paša Millera slimība). Intervijās Millers pats šo pasaules izjūtu vairākkārt apstiprina, 1981. gadā rakstīdams: *”Es mirstu pārāk lēni”*⁶⁹ un 1994. gadā: *“Ja rodas šaubas par iespēju mainīt pasauli, pieaug vēlēšanās nodibināt sakarus ar nāvi”*.⁷⁰ Šai aspektā ir principiālā Millera un Brehta atšķirība: Brehts uzskata, ka ar teātra palīdzību sabiedrību ir iespējams ietekmēt un varbūt pat mainīt; Millers apmēram pēdējos divdesmit savas dzīves gadus pret sabiedrību kopumā izjūt nicinājumu un nožēlu un cilvēkus uztver kā sistēmas un ideoloģijas upurus. Arī pret abu Vāciju apvienošanos 1990. gadā Millers attiecas diezgan ironiski:

⁶⁷ Abu šo lugu nosaukumos vācu valodā ir vārdu spēle. *Germania* ir Vācijas angļiskais nosaukums, tāpat nebūtu arī latviskojams.

⁶⁸ <http://www.dw-world.de/> 9/29/2006

⁶⁹ Preußer G. Müllers Schlaf Traum Schrei // Theater heute, 1996/3, S.11

⁷⁰ Preußer G. Müllers Schlaf Traum Schrei // Theater heute, 1996/3, S.11

*“Es neuzskatu, ka Vācijas apvienošanās ir notikusi. Tā ir notikusi tikai politiski, bet ne ekonomiski un vēl mazāk sociāli. Un psiholoģiskajā ziņā tā vispār vēl nav sākusies.”*⁷¹

1992. gadā Vācijā nāk klajā Hainera Millera autobiogrāfija *Karš bez kaujas. Dzīve divās diktatūrās*⁷², veidota kā Millera sarunas ar rakstnieci Katju Langi – Milleri un izdevēju Helgi Malhovu, kurā viņš atklāti stāsta par attiecībām ar sociālistisko ideoloģiju, VDR režīmu un saviem estētiskajiem uzskatiem. *“Ir situācijas, kurās es jūtos vairāk politiķis, nevis mākslinieks, bet tiklīdz mēģinu kaut ko pierakstīt, tas pārvēršas par artefaktu. Runāt un rakstīt ir divi atšķirīgi procesi. Rakstīšanas laikā teksts pats pārņem vadību. Estētiskās diskusijās par modernismu vienmēr parādās arī utopijas jēdziens. Ir viedoklis, ka katrā mākslas darbā, ja ne saturā, tad formā, ir ietverts arī noteikts priekšstats par labāku pasauli. Es tāpat kā Brehts vienmēr esmu domājis, ka skaisti aprakstīts barbarisks noziegums ietver sevī zināmu utopisku cerību. Tagad es tam vairs neticu. Pienāk brīdis, kad ir jāatzīst, ka māksla un dzīve ir šķirtas. Ērenburgam reiz jautāja, kas, viņaprāt, ir sociālistiskais reālisms. Un Ērenburgs atbildēja: “Melna orhideja”.*⁷³ Sevi dramaturgs izjūt tikai kā hronistu, kura uzdevums ir fiksēt problēmas, nevis piedāvāt to risinājumus. Taču laikmeta fiksācija notiek nevis dokumentācijas (kā Brehta lugās), bet dekonstrukcijas rezultātā. Episko un postmoderno teātri visvairāk sarado dažādās iespējamās skatuvisko zīmju attiecības ar realitāti, jo kā viens, tā otrs realitāti uzskata par relatīvu. Franču socioloģijas profesors Žans Bodrijārs, izstrādājot teoriju par simulācijām, iezīmē modernisma un postmodernisma robežšķirtni. *“Zīmju attiecībās ar realitāti Bodrijārs saskata četras fāzes: 1) zīme atspoguļo reālo īstenību, 2) zīme slēpj un sagroza reālo īstenību, 3) zīme simulē reālo īstenību, kuras patiesībā nav, 4) zīme nav nekādā sakarā ar reālo īstenību, bet atdarina pati sevi. Pāreja no zīmēm, kas atspoguļo “kaut ko”, uz zīmēm, kas tikai simulē, ka atspoguļo “kaut ko”, iezīmē atdarinājumu un simulācijas laikmeta sākumu. Citiem vārdiem – postmodernā laikmeta sākumu. Laikmeta, kurā nav Dieva, nav vienota kritērija, kas palīdzētu atšķirt patiesību no viltojuma, reāli eksistējošo, dzīvo no mākslīgi reanimētā. Ilūzija šajā laikmetā nav iespējama, jo nav iespējama*

⁷¹ <http://www.dw-world.de/> 9/29/2006

⁷² Müller H. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Köln, 1992

⁷³ Müller H. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen // Theater heute, 1992/7, S. 8

realitāte.”⁷⁴ Millera tekstos, sākot no 60. gadu beigām, zīmes vairs neatspoguļo realitāti, bet to dažādi deformē. Vēsturiskajai – revolucionārajai, staļiniskajai, nacistiskajai u.c. - realitātei tiek uzslāņota paša autora un citu cilvēku individuālā pieredze, agresīvi seksuāla tēlainība, kā arī dažādi pasaules kultūras kodi (intertekstualitāte kā viena no postmodernās kultūras tipiskākajām pazīmēm ir arī Millera lugu pazīšanās zīme un varētu būt cita pētījuma avots), kas tekstā noved pie motīvu sadrumstalotības, apziņai pārlecot no viena motīva uz citu, domas plūsma kļūst fragmentāra, pārvēršas asociāciju ķēdē, kur kāda zīme vai tās apzīmējums izsauc jaunu epizodi, kurai sižetiski nav tiešas saistības ar iepriekšējo. Ņemot vērā, ka latviski Hainera Millera lugas nav tulkotas un viņa dzīves laikā padomju teritorijās par viņu nebija gandrīz nekādas informācijas, piemēram neliels fragments no viņa konceptuālās un ļoti tipiskās lugas *Hamlets – mašīna*. Tā ir dažu lappušu gara luga 5 ainās, būtībā starp diviem runātājiem – Hamletu un Ofēliju – sadalīts monologs – refleksija par intelektuāļa stāvokli un situāciju sociālistiskā sabiedrībā ar vēsturiskām atsaucēm uz padomju Krieviju un 1956. gada sacelšanos Ungārijā, ar citātiem no Šekspīra un Millera paša agrīnajām lugām, kā arī citiem vācu un krievu literatūras darbiem, kā arī paša Millera personisko pieredzi. Piemēram, lugas 2. aina *Sieviešu Eiropa* ir īss Ofēlijas monologs, uztverams kā Millera pirmās sievas, arī rakstnieces, pašnāvības cēloņu vivisekcija, pierādījums mākslinieka bezspēcībai totalitāros apstākļos un nāvei kā vienai no iespējamajām protesta formām: “(Milzīga kamera. Ofēlija. Sirds vietā viņai ir pulkstenis.) Ofēlija [Koris/Hamlets]: *Esmu Ofēlija. Kuru nenosargāja upe. Sieviete ar cilpu kaklā. Sieviete ar uzšķērstām vēnām. Sieviete ar KOKAĪNU UZ LŪPĀM. Sieviete ar galvu gāzes kamerā. Vakar es sevi atļāvu sodīt ar nāvi. Esmu pavisam viena ar savām krūtīm saviem gurniem savu klēpi. Es sadragāju sava gūsta ieročus krēsls galds gulta. Iznīcinu kaujas lauku, kas bijis manas mājas. Es atrauju vaļā durvis, lai dotu vaļu vējam un vispasaules vaimanām. Dauzu logus. Asiņojošām rokām plēšu gabalos to vīriešu fotogrāfijas, kurus es mīlēju un kuri mani ieguva gultā uz galda uz krēsla uz zemes. Es pielaižu uguni savam cietumam. Sviežu ugunī drēbes. Izrauju no krūtīm pulksteni, kas man bijis sirds vietā. Eju uz ielas, gērbusies savu*

⁷⁴ Čakare V. Postmodernisms un modernisms. // Postmodernisms teātrī un drāmā. – Rīga: Jumava, 2004, 18. lpp.

asiņu tunikā.”⁷⁵ Tipisks Millera sociolingvistisko eksperimentu piemērs ir lugas 4. ainas *Mēris Budā. Cīņa par Grenlandi*⁷⁶ fināls: “Hamleta lomas tēlotājs: (..) *Gribu dzīvot savās dzīslās, savās kaulu smadzenēs, savos galvaskausa labirintos. Es slēpjos savās iekšās. Nirstu mēslos, asinīs. (..) Domas – tās ir manu smadzeņu čūlas. Manas smadzenes ir viena vienīga rēta. Gribu būt mašīna. Ar rokām ķert ar kājām iet nejust sāpes nedomāt.*

Melni televizoru ekrāni. No ledusskapja plūst asinis. Trīs kailas sievietes: Markss Ļeņins Mao. Visi reizē katrs savā valodā saka: NEPIECIEŠAMS IZNĪCINĀT VISAS ATTIECĪBAS, KURĀS CILVĒKS...

(Hamleta lomas tēlotājs uzvelk kostīmu un grimējas.)

HAMLETS DĀŅU PRINCIS UN TĀRPU BARĪBA

VILKDAMIES

NO BEDRES PIE BEDRES LĪDZ PĒDĒJAI BEDREI

DRŪMI

AIZ MUGURAS RĒGS KURŠ VIŅU

RADĪJIS

ZAĻŠ KĀ OFĒLIJAS MIESA

PĒC DZEMDĪBĀM

UN PIRMS VĒL TRĪSREIZ NODZIEDĀS GAILIS

SAPLĒSĪS

ĀKSTS MUĻĶĪGO FILOZOFA

KLEITU

BRUŅĀS IELĪDĪS RESNS

RĪKĻURĀVĒJS

(Ietērpjas viduslaiku bruņinieka bruņās, ar cirvi sašķaida Marksa Ļeņina Mao krūšutēlus. Sniegs. Ledus laikmets.)”⁷⁷

Millera lugas 80. gados sāk iestudēt konsekventākais 20. gadsimta otrās puses postmodernā teātra praktiķis pasaulē Roberts Vilsons. Pirmo reizi viņi sadarbojas 1983. gadā, kad Roberts Vilsons piedāvā Milleram rakstīt tekstus starptautiskā

⁷⁵ Müller H. Texte. – Bd. 6. – Berlin, 1978, S. 92

⁷⁶ Buda ir Millera radīts okazionālisms – saīsinājums no toponīma Budapešta

⁷⁷ Müller H. Texte. – Bd. 6. – Berlin, 1978, S. 94-95

projekta *The CIVIL warS (Pilsoņu karš vai Pilsoņi)* vācu daļai Ķelnē. Izrāde kopumā aptver vairākas valstis, katrā vietā citā valodā spēlējot citu cēlienu, veltītu konkrētās nācijas vēsturiskām personībām un pilsoņu kariem. Turpmāk Vilsons vairākkārt iestudējis Millera lugas Vācijā un ASV (1986. gadā Ņujorkā *Hamlets – mašīna*, 1988. gadā Vācijā *Kvartets*), savukārt Millers aicina Vilsonu iestudēt izrādes Berlīnes ansambli (Vilsona starptautiskās aizņemtības dēļ gan tas realizējas tikai pēc Millera nāves 1998. gadā, kad Vilsons iestudē kolāžu no Brehta, Millera un Dostojevskas tekstiem *Lidojums pāri okeānam (Ozeanflug)*).⁷⁸ Pēc Vācijas apvienošanās Millers lugas praktiski vairs neraksta (izņēmums ir viņa pēdējais dramatisks teksts īsi pirms nāves *Vācija 3*) un nodarbojas tikai ar režiju: “*Gadu desmitiem rakstot lugas, kādā brīdī sākas atkārtotāšanās. Amats kļūst mehānisks. Atkārtojas vieni un tie paši izteicieni, līdzīgi motīvi. Līdzeklis pret to ir pašam sākt savas lugas iestudēt. Tad sastingums beidzas. Iestudējumi ir mana vienīgā iespēja aizmirst pašam savus tekstus, tāda kā atbrīvošanās terapija. Pirms un pēc mēģinājumiem es tos zinu no galvas, bet mēģinājuma laikā tie kļūst sveši un pieder aktieriem. Tas ir līdzīgi kā tulkot tekstu no svešas valodas.*”⁷⁹

Tomēr viens no, ja ne pats slavenākais Millera – režisora un vienlaikus arī *Berlīnes ansambļa* “pēcbrehta” perioda iestudējums ir nevis Millera paša, bet gan Bertolta Brehta lugas *Artūro Uī* uzvedums 1995. gadā. Šī izrāde kļūst par Millera pēdējo iestudējumu, Uī loma padara Vācijā ārkārtīgi populāru tobrīd 33 gadus veco aktieri Martinu Vutki un dod īslaicīgu cerību uz *Berlīnes ansambļa* radošu atdzimšanu. Ne velti izrāde bija atrodama vēl 2005./2006. gada sezonas *Berlīnes ansambļa* repertuārā. Millers un Vutke izrādē tēlo trīs Uī – Hitlera personības attīstības fāzes. Scenogrāfs Hanss Joahims Šlīkers (Schlieker) uz skatuves ir radījis pamesta ražošanas angāra iespaidu – telpa ir gandrīz tukša, sienas atsegtas līdz brandmūrim, tikai skatuves centrā izveidots paaugstinājums virs veca, izjaukta kravas mašīnas motora, bet skatuves malās lēni tukšgaitā griežas lieli ventilatori. Izrādes sākumā skatuve ir tumša, sāk skanēt Franča Šūberta dziesma *Meža ķēniņš* ar Gētes vārdiem un uz skatuves četrāpus, sarkanu mēli izkāris, uzlēkšo Martina Vutkes

⁷⁸ 2007. gada 27. septembrī *Berlīnes ansambli* paredzēta R. Vilsona iestudētās Brehta *Trīsgrašu operas* pirmizrāde

⁷⁹ Müller H. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen // Theater heute, 1992/7, S. 8

Artūro, elsodams un ošņādamies viņš aprīņķo paaugstinājumu un pazūd tumsā. Jau savā nākamajā uznācienā Uī, kaut ne bez pūlēm, tomēr ir “*veicis evolūcijas lēcienu no četrām uz divām kājām*”.⁸⁰ Vutkes varonis, nolaistiem pleciem, nosvīdušu pieri, salīpušiem matiem, slikti pieguļošā uzvalkā, zem kura redzams nevis kreklis, bet saburzīta lupata, atgādina infantilu, spītīgu un ļaunu bērnu, kura uzvedībā mijas nervoza nedrošība ar uzbrūkošiem dusmu izvirdumiem. Uī fiziskās izpausmes ir uzsvērti groteskas – nedabiskas kustības, suniski gaudojošs un rēcošs balss tonis, nedabiski ilgas klusuma pauzes brīžos, kad jāatbild uz kādu sarežģītāku jautājumu, – tas viss liecina, ka “*pēc cilvēka viņš katrā ziņā neizskatās*”⁸¹. Izrādes svarīgākā epizode ir lugas VII aina, kurā Uī, gatavodamies iesaistīties politikā, ir uzaicinājis Aktieri, lai tas viņam iemācītu mākslu publiski uzstāties. Millera iestudējumā Aktieri spēlē deviņdesmitgadīgais vācu aktieris Bernhards Mineti (dažās izrādes šo lomu ir spēlējusi arī aktrise – sieviete, Mineti laikabiedrene Marianna Hoppe), pazīstams ar izteikti teatrālu, deklamējošu runas manieri. Šīs ainas laikā Mineti nekustīgi sēž uz krēsla skatuves malā, galvā platmale, mugurā tumšsarkana samta žakete – tātad atturīga elegance pret Uī izaicinošo plebejismu. Vispirms Aktieris Uī māca fizisko izturēšanos – liek izslīst plecus, atmet galvu, paslieties uz pirkstgaliem u.tml. Vutke cenšas šos norādījumus izpildīt, bet rezultātā viņam iznāk tikai parodija par elegantu izturēšanos. Patiesā Mineti reakcija uz šiem nevarīgajiem mēģinājumiem izpaužas tikko pamanāmā galvas pagriezienā un ironiski izsmejošā skatienā, taču publiski Uī priekšā viņš piekrītoši nevērīgi pamāj ar galvu. “*Noplūktā vista Uī ir padarījis Mineti autoritāti vēl nozīmīgāku*”⁸² Nākamais Aktiera uzdevums ir iemācīt Uī runas mākslu. Mineti joprojām nekustīgi sēž krēslā un klausās, kā Vutke lasa Marka Antonija monologu no Šekspīra lugas *Jūlijs Cēzars*. No neizteiksmīgajiem vārdu plūdiem Mineti izceļ būtiskākos un tad tos vēlreiz, savam lielajam vecumam pārsteidzošā enerģijā pērkondimdošā, izteiksmīgā balsī “sviež publikā”. Vutke pēc tam monologu lasa vēlreiz, tikai tagad jau cenzdamies atdarināt Mineti īpatnējo, izteiksmīgo balsi. Mineti atkal viegli pamāj ar galvu, priekšgars aizveras, aizsedzot Aktieri un pamazām

⁸⁰ Wille F. Interessant ist Brecht eben nicht als Aufklärer // Theater heute, 1995/7, S. 12

⁸¹ Wille F. Interessant ist Brecht eben nicht als Aufklärer // Theater heute, 1995/7, S. 12

⁸² Wille F. Interessant ist Brecht eben nicht als Aufklärer // Theater heute, 1995/7, S. 12

noslāpējot arī viņa balss skaņu, un aplaudējošās publikas priekšā atstājot tikai jaunā kvalitātē pārveidoto Vutkes Uī.

Izrādes beigās Uī ir ģērbies melnā frakā, viņš perfekti pārvalda sava ķermeņa valodu un retoriku, acīs mirdz fanātiska pārliecība, ir zudusi sirdsapziņa un, šķiet, arī cilvēciskā vai dzimuma identitāte. *“Beidzot tas ir panākts: Hitlers runā, teātris trako, visi ir ekstāzē. Pierādās senā patiesība – politika un teātrī nav svarīgi KO pasaka, bet KĀ to izdara.”*⁸³ Pašā izrādes finālā Vutkes Uī uz īsu brīdi sastingst dzīva kāškrusta pozā, tad, piecēlies un piegājis pie skatuves malas, pamet publikai provokatīvu gaisa skūpstu, ko iespējams uztvert arī kā teatrālu *Heil!* sveicienu. Skatītāji tam atbild ar vētraiņiem aplausiem, un Hainera Millera provokācija ir izdevusies – vēsturiskā un mākslas jeb īstā un simulētā realitāte recepcijas procesā ir samainījušās vietām. Šis Hainera Millera iestudējums uzskatāmi atklāj tos episkā teātra tehniskos elementus, ko postmodernā teātra prakse attīsta līdz galējai konsekvencei: 1) neieinteresētība darbības rezultātā, bet gan veidā, kā darbība attīstās, pieļaujot šai procesā arī iepriekš neprognozētus rezultātus; 2) semiotizācija kā teātra izrādes neatņemama sastāvdaļa, kad jebkurš objekts uz skatuves kļūst par zīmi; 3) izteikti teatrālā lugu rakstīšanas un iestudēšanas maniere, atklājot teātra uzbūves mehānismu; 4) izpratne par realitāti kā relatīvu un maināmu parādību.

Autobiogrāfijā Hainers Millers definē arī savu personisko attieksmi pret Brehta teātri un tradīciju, kurā patiesa cieņa mijas ar ironiju: *“Brehts bija mana uzturēšanās atļauja VDR. Man tas bija ļoti svarīgi. Kā stimulš šo sistēmu principiāli akceptēt. (..) Brehts bija piemērs, ka iespējams vienlaikus būt komunistam un māksliniekam – bez vai ar sistēmu, esot sistēmai opozīcijā vai par spīti tai. (..) Viņš visu laiku apzinājās, ka nespēs būt stiprāks par Padomju Savienību. Visu laiku atradās pašaizsardzības pozīcijās. Un tādēļ daudz zaudēja.”*⁸⁴ Savā pēdējā lugā *Vācija 3* Millers ironiski apspēlē Brehta nāves faktu. Lugas apakšvirsraksts ir *Mirušā vīra spoki* un tā ir Milleram raksturīgā postmodernā kolāža. Lugas pirmajās ainās darbojas dažādu laikmetu vēsturiskas personības, kas ietekmējušas Vācijas likteni (Valters Ulbrihts, Roza Luksemburga, Staļins, Hitlers, Homburgas princis u.c.), bet otrā lugas daļa

⁸³ Wille F. Interessant ist Brecht eben nicht als Aufklärer // Theater heute, 1995/7, S. 12

⁸⁴ Müller H. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen // Theater heute, 1992/7, S. 2

risinās 1956. gadā - laikā, kad tiek apspiesta Ungārijas sacelšanās, mirst Brehts un sākas Hruščova *atkušņa periods*. Šeit cita starpā darbojas arī trīs Brehta atraitnes, kuras kā antīkā kora variācija redz, novēro un vērtē visu, kas notiek teātrī (vēsturē) pēc tā radītāja nāves. Millers pats gatavojas šo lugu iestudēt *Berlīnes ansamblī*, bet nepaspēj, jo 1995. gada 31. decembrī mirst, un uzvedumu līdz galam 1996. gadā izveido Martins Vutke. Šīs izrādes patiesais vēstījums ir par “*ēkas kapitulāciju autora priekšā*”⁸⁵, proti, par *Berlīnes ansambļa* māksliniecisko sabrukumu nedzīvas Brehta tradīcijas vārdā. Millers savā autobiogrāfijā apraksta grotesku situāciju, kas risinājusies tūdaļ pēc Brehta nāves. Brehts saskaņā ar viņa paša gribu tika apglabāts cinka zārkā, kurš pēc speciāla pasūtījuma tika izgatavots Heningsdorfas tēraudlietuvē. Taču pasūtītājs bija aizmirsis noņemt nelaiķa izmērus un tagad “*baidījās, ka zārks Brehtam būs par mazu, līdzīgi kā Vallenšteinam, kuram tādēļ nācās nozāģēt kājas. Veigele, būdama praktiska sieviete, noskatīja vienu no atbraukušajiem strādniekiem, kurš bija apmēram Brehta augumā, un palūdza viņam iegulties zārkā. Zārks derēja.*”⁸⁶ Martins Vutke šo epizodi izspēlēja savā *Vācija 3* iestudējumā, liekot aktierim Jērgam Mihaelam Kērblam (*Jörg Michael Koerbl*) kā “izmēģinājuma liķim” no Brehta zārka runāt Millera tekstu: “*Bet tad par mani viņi teiks Viņš / Izteica priekšlikumus / Mēs tos / Nepieņemām (Aber von mir werden sie sagen Er / Hat Vorschläge gemacht / Wir haben sie / Nicht angenommen)*”⁸⁷ Vutkes versijā spoks/rēgs ir Koriolāna kostīms no 1964. gada tāda paša nosaukuma iestudējuma – sarkana romiešu toga kā sastingusi Brehta kādreiz dzīvās tradīcijas mūmija.

Savas darbības laikā Millers mēģina zem *Berlīnes ansambļa* jumta apvienot bijušās Austrum un Rietumvācijas režisorus, bez jau pieminētajiem *piecdirektorijas* režisoriem aicinot izrādes iestudēt arī Eināru Šlēfu un Franku Kastorfu, atsevišķās izrādēs tiek pieaicināti arī rietumvācu aktieri, tomēr cerēto atjaunotni tas nenes.

Pēc Millera nāves no 1996. līdz 1999. gadam *Berlīnes ansambļa* intendants ir tobrīd jau ļoti populārais vācu aktieris Martins Vutke (dz. 1962), kurš pats darbojas arī kā režisors, bet no 1999. gada līdz šim brīdim teātri vada režisors Klauss Peimans (*Peymann*).

⁸⁵ Wirsing S. Der Ausgang der Geschichte // Theater heute, 1996/8, S.35

⁸⁶ Müller H. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen // Theater heute, 1992/7, S. 5

⁸⁷ Wirsing S. Der Ausgang der Geschichte // Theater heute, 1996/8, S.36

Vācu respektablākais teātra žurnāls *Theater heute* 90. gados publicē virkni rakstu⁸⁸, veltītu *Berlīnes ansambļa* radošajām un administratīvajām problēmām. Šeit atrodam arī ļoti nesaudzīgi vācu kritikas izteikumi:

- “*Berlīnes ansamblis*” ir kļuvis par atrakciju tūristiem un nelabojamiem atsvešinājuma efekta fetišistiem;
- “*Berlīnes ansamblis*” pēc Brehta nāves ir tikai kaps;
- “*Berlīnes ansamblis*” ir visslavenākais, bet šobrīd arī visapdraudētākais *Berlīnes teātris*;
- ar 100 gadiem Brehtam un 50 gadiem “*Berlīnes ansamblim*” pietiek;
- vārdu spēle vācu valodā: *Brecht – 100 oder TOT*, tulkojumā: *Brehtam - 100 vai nāve*;
- *balāde par bagāto BB un nabago BA*.

Tiek piedāvāti arī iespējamie šī teātra nākotnes attīstības ceļi:

- ar jaunu, spējīgu māksliniecisko vadītāju mēģināt radoši transformēt Brehta tradīciju un dažādot repertuāru;
- kļūt par Brehta *muzeju*, to atklāti atzīstot;
- kļūt par teātra skolu – laboratoriju episkā teātra meklējumiem;
- pārtapt privātā Brehta mantinieku ģimenes uzņēmumā;
- kļūt par starptautisku viesizrāžu teātri, kur nozīmīgākie Eiropas režisori “no Pītera Bruka līdz Džordžo Strēleram un Robertam Vilsonam” varētu iestudēt “*kaut ko no Brehta, Millera vai Šekspīra*”;
- kļūt par *BERLĪNES*, nevis *BREHTA ansambli*.

Reālā teātra vēstures attīstība (domājot ne tikai par Brehta tradīciju, bet, piemēram, arī par Staņislavska sistēmas kanonizāciju Maskavas Dailes teātra estētikā un zināmā mērā arī par Eduarda Smiļģa metodes neradošu glorifikāciju atsevišķu viņa skolnieku - aktieru darbībā Latvijas Dailes teātrī) pierāda, ka viena pareizā iespējama attīstības ceļa nav. Tradīcijas dzīvotspēja ir atkarīga gan no tās realizētāja - mākslinieka personības talanta pakāpes, gan no spējas transformēties līdzī laikmetam.

⁸⁸ Piemēram, Merschmeier M. “Guten Abend, wir sinken. Darf ich mich setzen?” // *Theater heute*, 1992/3; Wille F. Einfach kompliziert // *Theater heute*, 1996/3; Merschmeier M. Die Ballade vom reichen BB und vom armen BE // *Theater heute*, 1998/2

Tomēr episkā teātra tradīcija, kas principiāli ietekmējusi 20. gadsimta otrās puses moderno teātri, radošāk izmantota ārpus savas *dzimšanas vietas* – Brehta radītā *Berlīnes ansambļa*.

2.2. Vācu dokumentālā teātra tradīcija

20. gadsimta 60. – 70. gados vācu dramaturģijā izveidojas virziens – dokumentālā drāma jeb dokumentālisms, kura idejiskie mērķi ir ļoti radniecīgi Brehta paustajai pārliecībai. Par šīs estētikas nozīmīgāko pārstāvi uzskatāms Zviedrijā dzīvojošais vācu rakstnieks, mākslinieks un režisors Pēters Veiss (*Peter Weiss*, 1916 – 1982). Veisa raksts *Piezīmes par dokumentālo teātri* (*Notizen zum dokumentarischen Theater*, 1968) uzskatāms par sava laika modernā politiskā teātra manifestu, kura tapšanu ietekmējusi intelektuālās dramaturģijas un episkā teātra prakse un Vācijas sarežģītā politiskā vēsture. Dokumentālo dramaturģiju pārstāv arī Heinārs Kiphards, Rolfs Hohhūts, tomēr episkā teātra tradīcijas kontekstā principiāli būtiska ir tieši Veisa daiļrade, jo tā iezīmē B. Brehta episkā un Antonēna Arto nežēlības teātra attiecības.

P. Veisa biogrāfija ietekmē viņa vēlāko pārliecību. Viņa tēvs ir no Austroungārijas ieceļojis ebrejs, vidēja mēroga uzņēmējs, māte - vāciete, kas jaunībā īsu brīdi bijusi aktrise Berlīnes Vācu teātrī pie M. Reinharda. Bērniību un pusaudža gadus P. Veiss pavada Brēmenē un Berlīnē. Vēlāk atmiņās par šo laiku pats Veiss raksta: “*Mēs ar draugiem gājām uz bibliotēkām un lasījām visu, kas vien bija izlasāms, mēs aizšķīrām vienu grāmatu pēc otras. Laikā no 1931. līdz 1933. gadam es ieguvu visas savas literatūras zināšanas, visu Hesi, visu Tomasu Mannu, visu Brehtu mēs izlasījām, būdami pavisam jauni*”⁸⁹. Iespējams, ka Veiss šai laikā Berlīnē redz arī pirmos Brehta lugu *Trīsgrašu opera* un *Mahagonijas pilsētas uzplaukums un bojāeja* iestudējumus. 1934. gadā tēva ebrejiskās izcelsmes dēļ Veiss kopā ar vecākiem ir spiests emigrēt – vispirms uz Angliju, tad Čehoslovākiju un Šveici, līdz visbeidzot 1940. gadā viņš aizbrauc uz Zviedriju, kur paliek līdz mūža beigām. Tieši šis “emigranta komplekss” nosaka Veisa darbos atrodamos vientulības, bezcerības, dziļas personības disharmonijas motīvus. Jaunībā P. Veiss ietekmējies no Hermaņa Heses

⁸⁹ http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Weiss

daiļrades⁹⁰ un konkrēti – aizrāvies ar Heses darbos, īpaši romānā *Stepes vilks*, atrodamo domu par iespēju īslaicīgi izolēties no reālās pasaules ar ārprāta palīdzību. Šo domu līdz galējai konsekvencei pats Veiss novedis savā slavenākajā lugā *Žana Pola Marata vajāšana un nogalināšana, Šarantonas slimnīcas trupas attēlojumā de Sada kunga vadībā* (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, 1964, saīsinātais un biežāk lietotais lugas nosaukums *Marats/Sads*).

Sākotnēji Veiss darbojas tikai kā mākslinieks, viņš ir studējis fotomākslu Londonā un glezniecību Prāgas un Stokholmas Mākslas akadēmijā. Arī Veisa gleznās, tāpat kā vēlāk viņa literārajos darbos savienojas reālistiskas, pat naturālistiskas detaļas ar nosacītiem simboliski groteskiem elementiem. Par savām autoritātēm mākslā Veiss atzinis sirreālistus Salvadoru Dalī, Andrē Bretonu un Maksu Ernstu⁹¹.

Rakstīt Veiss sāk tikai 40. gadu sākumā, pie tam vispirms zviedriski. Pirmais vāciski izdotais Veisa literārais darbs *Kučiera ķermeņa ēna* (*Der Schatten des Körpers des Kutschers*, tapis 1952. gadā, publicēts 1960. gadā) ir prozas teksts bez sižeta ar paša autora ilustrācijām, kurā jūtama apziņas plūsmas ietekme. Arī nākamajos darbos - autobiogrāfiskajos romānos *Atvadas no vecākiem* (*Abschied von den Eltern*, 1961) un *Bēgšanas punkts* (*Fluchtpunkt*, 1962) – var saskatīt izteiktu Franča Kafkas un Marsela Prusta ietekmi. Nozīmīgākais Veisa prozas teksts ir daļēji autobiogrāfiskais, vēsturiskais romāns trīs sējumos *Pretošanās estētika* (*Die Ästhetik des Widerstands*, I, 1975; II, 1978; III, 1981), kurā viņš esejistiskā manierē tēlo politiski kreiso kustību vēsturi Eiropā laikā no 1918. līdz 1945. gadam, kā arī reflektē par mākslas darba un mākslinieka lomu politisku pārmaiņu laikmetā.

Dramaturģijai Veiss pievēršas 60. gados un slavens kļūst, pateicoties lugai *Marats/Sads*. Šajā tekstā konsekventi parādās episkā un nežēlības teātra korelācija. Autors rada vairāpkāpju atsvešinājuma efektu, pirmkārt, izmantodams “teātra teātrī” principu, otrkārt, šo teātri lugā likdams spēlēt ārprātīgajiem. Tātad vēsturiski autentiskais sižets par Lielās Franču revolūcijas varoni Žanu Polu Maratu tiek

⁹⁰ 1937. gada beigās savus pirmos literāros mēģinājumus Veiss aizsūta tieši Heseim, kurš iedrošina Veisu turpināt rakstīt. Abu rakstnieku starpā saglabājas draudzīgas attiecības līdz pat Heses mūža beigām 1962. gadā.

⁹¹ Cohen R. Peter Weiss in seiner Zeit: Leben und Werk. – Stuttgart, 1992

deformēts vairākkārt: 1) tēlu līmenī funkcionē gan patiesi ārprātīgie Šarantonas slimnīcas iemītnieki; gan lomas, ko viņi spēlē; gan “normālie” cilvēki psihiatriskās slimnīcas apstākļos; 2) tiek konfrontēti vairāki laika plāni: lugas darbības laiks ir 1808. gads, notikumi de Sada iestudētajā izrādē risinās 1793. gadā, bet lugas sarakstīšanas laiks ir 1964. gads (noteiktas korekcijas varētu ienest vēl arī iestudējuma laiks). Veisa lugā arī no formālās uzbūves viedokļa izmantoti episkās dramaturģijas principi: luga sadalīta ainās, kurām doti nosaukumi; darbojas īpašs izrādes vadītājs, kas gan ievada, gan komentē darbību; darbības gaitā aktieri neslēpti ieiet un iziet no lomas. Saskaņā ar Brehtu ir *Marata/Sada* fabulas veidošanas princips: jau lugas sākumā ir zināms, ka Šarlote Kordē ieradusies, lai nogalinātu Maratu, tātad skatītājiem nav jāorientējas uz darbības iznākumu, bet gan uz pašu procesu, uz veidu, kā varoņi nonāk līdz šai slepkavībai. Arī idejiskajā līmenī Veisa pārlicība saskan ar Brehta mērķiem – ar teātra palīdzību uzrādīt sabiedrības diagnozi, liekot skatītājiem ieņemt noteiktu, parasti kritisku attieksmi pret redzēto. Par Arto ietekmi konkrētās lugas kontekstā var dēvēt varoņu klīnisko stāvokli – ārprāts, halucinācijas, lēkmes kā racionāli nekontrolējami procesi, kas Veisa pasaules izjūtai ir ļoti raksturīgi. Arto nežēlības teātra teorija pēc būtības ir episkajam teātrim antagoniska, jo sludina dabiskuma, instinktu, prioritāti, meklē skatuves valodu, kas iedarbojas uz skatītāja zemapziņu, pretēji Brehta vēlmei iedarboties tikai un vienīgi uz skatītāja apziņu. Pētera Veisa personība un daudzējādā ziņā arī daiļrade tiecas sintezēt abas šīs pieejas, saglabājot izteiksmes un formas brīvību un absolūtu individuālismu, tai pat laikā tomēr mēģinot arī ietekmēt sabiedriskos un politiskos procesus. No vienas puses Veiss vēsturi uztver kā apzināmu un skaidrojamu procesu, bet otras puses arī kā iracionālu, prāta kontrolei nepakļaujamu spēku. *Marata/Sada* galvenais konflikts veidojas starp divu tipu personībām - revolucionāru, aizrauties un aizraut spējīgo anarhistu Žanu Polu Maratu un ironisko ciniķi, intelektuāli marķīzu de Sadu. “Šī luga ir antitēze starp galēju individuālismu un galēju iesaistīšanos, ko pārstāv vienādi spēcīgi raksturi, tālab arī vienādi apšaubāmi savā ambivalencē. Veiss nepiedāvā nekādu atrisinājumu. Te Veiss atrada saviem vēlākajiem darbiem raksturīgu tēmu – autora, radikālas

*individualitātes, riskantā pozīcija pasaulē, kas ir sadalīta spēka blokos, pasaulē, kuru ir nepieciešams mainīt, kurā ir nepieciešama politiska iesaistīšanās.*⁹²

Luga *Marats/Sads* ir būtiska Veisa daiļradē arī tādēļ, ka šeit viņš pirmo reizi izmanto dokumentālus materiālus. Pirmkārt, autentiska ir darbības vieta un situācija. Šarantonas psihiatriskā slimnīca ir reāla ārstniecības iestāde Francijā, kurā 19. gadsimta sākumā tiek ieslodzīti daudzi Napoleona politiskie pretinieki. Mūža pēdējos gadus (1801 - 1814) šai slimnīcā kopā gan ar politieslodzītajiem, gan patiesi garīgi slimiem cilvēkiem pavada arī marķīzs de Sads. Šarantonas slimnīcas vadītājs abats Kolmjē (*Coulmier*) ārstēšanā izmanto arī savdabīgu mākslas terapiju - iestudē ar slimniekiem izrādes. Savas uzturēšanās laikā Šarantonā lugas raksta un uzved arī de Sads, kura izrādes brauc skatīties un uzjautrināties arī Parīzes augstākā sabiedrība. Otrkārt, reāls vēsturisks notikums ir arī Veisa sacerētās de Sada lugas pamatā – 1793. gadā jauna sieviete Šarlote Kordē nodur vienu no Lielās Franču revolūcijas līderiem Žanu Polu Maratu viņa paša vannā. Nav gan liecību par to, ka de Sads būtu uzrakstījis lugu tieši par Marata nogalināšanu, bet Veisa izmantotais paņēmiens ir skaidrs – viņš izmanto reālus vēsturiskus faktus, lai modelētu nosacītu, viegli vispārināmu situāciju, kas realitātē nav bijusi, bet būtu varējusi būt. Arī lugā Marata runātie teksti lielākoties ir autentiski, ņemti no vēsturiskā Marata runām.

1965. gadā Veiss uzraksta lugu *Izzināšana (Die Ermittlung)*, kas izmanto tikai dokumentālus materiālus un uzskatāma par konsekventu un spilgtu dokumentālās drāmas paraugu. Lugas pamatā ir no 1963. līdz 1965. gada pavasarim Frankfurtē notikušais tiesas process pret Aušvicas koncentrācijas nometnes vadītājiem. Veiss 1965. gada pavasarī apmeklēja šī tiesas procesa atklātās sēdes, studēja prāvas dokumentus, lai pēc tam tos koncentrētā un minimāli literāri koriģētā veidā izmantotu savā darbā. Lugā darbojas astoņpadsmit apsūdzētie un deviņi cietušie, tiesas sastāvs reducēts līdz trim personām – Tiesnesim, Prokuroram un Advokātam. Veisa mērķis nav rādīt Aušvicas šausmas, bet gan restaurēt tiesas procesu. Līdzīgi kā *Maratā/Sadā*, tikai daudz konsekventāk, Veiss *Izzināšanā* izmanto ne tikai reālu vēsturisku notikumu, bet arī dokumentālus tekstus, tādejādi gandrīz noārdot robežu starp faktu un

⁹² Швыдкой М. Секреты одиноких комедиантов: Заметки о зарубежном театре второй половины XX века. - Москва, 1992, с. 57

interpretāciju. Lugā izmantoti tikai tiesas procesos runātie teksti, Veiss tos tikai ritmizē, pats neko klāt nerakstīdams. Visiem apsūdzētajiem saglabāti īstie vārdi – Šacs, Bogers, Franks u.c., bet cietušie ir anonīmi, tādejādi vēsturiskajam ļaunumam piešķirot konkrētus vaibstus, bet upuru tēmu vispārinot. *Izzināšanas* struktūru veido 11 dziedājumi (žanriskais apakšvirsraksts - *oratorija 11 dziesmās*), kas grupēti trīs lielās daļās. Dziedājumu nosaukumi saistīti ar konkrētām koncentrācijas nometnes reālijām, piemēram, *Dziesmā par melno sienu* galvenais tēls ir siena, pie kuras tiek nošauti ieslodzītie, vai *Dziesma par Ciklonu-B* veltīta tāda paša nosaukuma indīgai vielai, ko nacisti izmanto kā lētāko līdzekli koncentrācijas nometņu ieslodzīto iznīcināšanai gāzes kamerās. Veisa lugas forma – daļjums dziedājumos un daļās - raisa asociācijas ar Dantes *Dievišķās komēdijas* uzbūvi un cilvēka (Veisa gadījumā – cilvēces) ceļu no elles cauri šķīstītavai uz paradīzi. Pie tam Veisa attieksme pret taisnīgas laicīgās tiesas iespējamību ir diezgan skeptiska, jo kā refrēns lugā vairākkārt atskan apsūdzēto smieklī un arī lugas finālu veido viena apsūdzētā runa, kurā viņš aicina vācu nāciju “*labāk nodarboties ar citām lietām,/nevis pārmet mums to,/ko jau sen vajadzēja aizmirst*”⁹³. Bez tam lugas beigās spriedums netiek pasludināts, jo fakti un dokumenti runā paši par sevi. Būtiska šai gadījumā ir Veisa pilsoniskā attieksme, jo viņš īpašu atbildību pieprasa tieši no vāciešiem: “*Rakstniekam nav tiesību būt neitrālam, un it īpaši, ja viņš raksta vācu valodā. Tas būtu pārāk ērti. Es labāk izvēlos būt nesaprasts, nekā staigāju ērtus ceļus*”⁹⁴. Lugā ir pilnībā amputēta psiholoģiskā līnija, ne benžu individuālā motivācija, ne upuru subjektīvais pārdzīvojums Veisu šai gadījumā neinteresē, un tieši šis postulāts lielā mērā ir dokumentālā teātra teorijas pamatā.

1968. gadā Veiss *Piezīmēs par dokumentālo teātri* formulē savu politiskā teātra koncepciju. “*Dokumentālais teātris ir informācijas teātris. (..) Dokumentālais teātris neko neizgudro, tas ņem autentisku materiālu un to saturiski nemainītu, tikai formā apstrādātu reproducē uz skatuves. Atšķirībā no haotiskajiem ziņu materiāliem, kas katru dienu mums uzmācas no avīžu lappusēm, uz skatuves tiks rādīta izlase, kādas noteiktas, galvenokārt sociālas vai politiskas, tēmas koncentrāts. Šī kritiskā atlase un principi, pēc kādiem realitātes fragmenti tiks samontēti, noteiks dokumentālās*

⁹³ Вайс П. *Дознание и другие пьесы*. – Москва: Прогресс, 1981, с. 380

⁹⁴ Citēts no: Швыдкой М. Секреты одиноких комедиантов: Заметки о зарубежном театре второй половины XX века. Москва, 1992, с. 42

dramaturģijas kvalitāti”⁹⁵. Tātad dokumentālās dramaturģijas un teātra mērķis ir uzrādīt faktus, lai liktu skatītājam pašam tos izvērtēt. Šī vērtēšana pie skatītāja apziņas, nerādot individuālu cilvēku likteņus, līdz ar to izslēdzot publikas emocionālu iesaistīšanos un stimulējot tās kritisko domāšanu, sasauca ar Brehta tēzi par episkā teātra skatītājiem kā notikuma vērotājiem (nevis līdzdalībniekiem), kuru uzdevums ir pieņemt lēmumus nevis līdzpārdzīvot.

Dokumentālais teātris veido principiālu opozīciju savam “laikabiedram” absurda teātrim, jo kategoriski noraida domu par dzīves un pasaules bezjēdzīgumu un absurdu. Dokumentālisti uzskata, ka realitāti, lai cik šausmīga tā būtu, vienmēr ir iespējams izskaidrot (arī šai ziņā sasaukšanās ar Brehta domu, ka sabiedrības pretrunas ir iespējams novērst, tikai tās atklāti apzinoties). Veiss uzskata, ka teātris ir tāds pat informatīvs, sabiedrības apziņu ietekmējošs medijs kā TV vai radio, kura uzdevums ir fiksēt un informēt, tāpēc viela dokumentālajai dramaturģijai tiek ņemta gan no nesenās pagātnes (vācu situācijā tie galvenokārt ir nacisma noziegumi), gan no sava laika aktuālās politikas.

60. gados Veiss uzraksta vēl divas dokumentālas drāmas: *Dziesma par Luzitānijas biedēkli (Der Gesang vom Lusitanischen Popanz, 1967)*⁹⁶ un *Saruna par ieilgušā Vjetnamas atbrīvošanas kara priekšvēsturi un gaitu kā piemēru apspiesto bruņotas cīņas nepieciešamībai pret apspiedējiem, kā arī par ASV mēģinājumu iznīcināt revolūcijas pamatus (Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Vietnam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika, die Grundlagen der Revolution zu vernichten, saīsinātais un biežāk lietotais nosaukums Saruna par Vjetnamu (Vietnam-Diskurs), 1968).*

Pēdējā izteikti politiskā luga Veisa daiļradē ir 1970. gadā *Trockis trimdā*. Padomju un VDR literatūrpētnieki šo tekstu dēvē par Veisa “ideoloģisko kļūdu”⁹⁷, jo

⁹⁵ Weiss P. Notizen zum dokumentarischen Theater // Brauneck M. Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. – Berlin: Rowohlt, S. 294-295

⁹⁶ Luzitānija ir agrākais Portugāles nosaukums, un luga veltīta Angolas cīņai pret Portugāles kolonizatoriem.

⁹⁷ Skat. piemēgam: История литературы ФРГ., М., 1992; Шахова К. Вечно обновляющийся реализм. - Киев, 1984

Trockis tiek rādīts kā savu laikabiedru nesaprasts ideālists ar traģisku likteni, kā novators, kas atklājis, ka pasaules revolūcijas virzošais spēks būs nevis konservatīvais proletariāts, ko vada komunisti, bet gan par sociālajām netaisnībām sašutusi studentija. Krievu teātra zinātnieks Mihails Švidkojs uzskata, ka šīs lugas tapšana ir saistīta ar Veisa sakāpināto tieksmi reaģēt uz sava laika aktualitātēm un šādā veidā solidarizēties ar 60., 70. gadu studentu nemieriem Eiropā⁹⁸. Šai kontekstā principiāls ir jautājums par Veisa attiecībām ar sociālisma idejām vispār. Būdam "kapitālistiskās" Zviedrijas pilsonis, Veiss 60. gados aizraujas ar marksismu un turpmākajos gados kaismīgi nodarbojas ar sociālisma propagandu. Piemēram, 1965. gadā Veiss uzraksta pēcvārdu lugai *Marats/Sads*, kurā pasludina Maratu par marksisma priekšvēstnesi: "*Šodienas skatījumā ir jāvadās no tā, ka Marats ir to skaitā, kas izstrādāja sociālisma koncepciju. (...) Marata tendences ved tiešā veidā uz marksismu*".⁹⁹ Viens no konceptuālākajiem Veisa šī perioda attieksmes pret sociālismu rādītājiem ir 1965. gada raksts *Desmit rakstnieka darba kārtības punkti sadalītā pasaulē (Zehn Arbeitspunkten eines Autors in der geteilten Welt)*, kurā viņš desmit izvērstās tēzēs pauž pārliecību, ka pasaules nākotne pieder sociālismam un ka viņa kā rakstnieka uzdevums ir ar mākslas līdzekļiem cīnīties pret kapitālismu, ekspluatāciju, imperiālismu, kariem un kolonizāciju: "*Sociālisma vadlīnijas ietver man noderīgu patiesību. (...) Tāpēc es saku: mans darbs tikai tad būs auglīgs, ja būs tieši saistīts ar tiem, ko es uzskatu par šīs pasaules pozitīvākajiem spēkiem*"¹⁰⁰. 1968. gadā Veiss iestājas arī Zviedrijas Komunistiskajā partijā, tomēr sociālistiskas valsts realitātē viņš nekad nav dzīvojis un tādēļ viņa priekšstati par šo sistēmu ir vairāk teorētiski, balstīti ideālistiskā vēlmē pēc sociālā taisnīguma pasaulē. Luga *Trockis trimdā* tipoloģiski tiek saistīta ar lugu *Marats/Sads*¹⁰¹, jo abos gadījumos tiek rādīts periods pēc revolūcijas, kad divu reālu vēsturisku personību - protagonistu (Marats – de Sads; Trockis – Ļeņins) konfliktā – disputā konfrontējas divas atšķirīgas pārliecības, divas nākotnes

⁹⁸ Швыдкой М. Секреты одиноких комедиантов: Заметки о зарубежном театре второй половины XX века. - Москва, 1992

⁹⁹ Citēts no: Швыдкой М. Секреты одиноких комедиантов: Заметки о зарубежном театре второй половины XX века. Москва, 1992, с. 73

¹⁰⁰ Weiss P. Zehn Arbeitspunkten eines Autors in der geteilten Welt.//Weiss P. Rapporte 2., F.a.M., 1971, S.22

¹⁰¹ Mazonauer B. Vision einer Gesellschaft der Vernunft: Peter Weiss' langer Weg in den Socialismus // pieejams: <http://www.kat.ch/bm/pw/vision.htm>

iespējamības. Trockis Veisa versijā pārstāv brīvāku, elastīgāku sociālisma izpratni pretstatā dogmatiskam, sastingušam sociālismam, ko realizē Staļins, bet šāda vēstures interpretācija nekādi nesakrīt ar oficiālajām padomju vēstures nostādnēm par Trocki kā reneģātu, atkritēju, boļševistisko ideju nodevēju. Pēc lugas pirmuzveduma Diseldorfas teātrī 1970. gadā Veisam turpmākos divus gadus neļauj iebraukt VDR, lugu asi kritizē padomju prese un kāda zviedru komunistu avīze pat aicina Veisu izstāties no partijas. Šī reakcija tik ļoti šokē pašu Veisu, ka tai pašā gadā viņš piedzīvo infarktu, ko pats vēlāk dēvēs par politisko¹⁰². Attieksme pret Veisa politiskajiem tekstiem vācu literārajā vidē nav viennozīmīga pat viņa šķietamo domubiedru vidū. Daļai nav pieņemama Veisa atklāta ideoloģiskā angažētība un mākslas izmantošana politiskiem mērķiem¹⁰³, bet citi uzskata, ka Veiss nemaz nepazīst to realitāti, ko aizstāv. Hainera Millera attieksme pret Veisu ir pat ļoti ironiska: *“Es Veisu pirmo reizi satiku pēc “Sarunas par Vjetnamu” iestudējuma Berlīnes ansamblī. Toreiz mēs traki sastrīdējāmies. Es viņam pārmetu “rozā brilles” un to, ka viņš ļauj sevi izmantot. Protams, tas notika arī aiz skaudības. Viņš bija partijas luteklītis. Bija ļoti viegli rakstīt pret Vjetnamas karu un vēl vieglāk bija to iestudēt VDR. Man likās, ka rakstīt pret Vjetnamas karu VDR ir pilnīgi nevajadzīgi. Ir liekulīgi vērsties pret imperiālismu VDR, kamēr pašas VDR struktūras savas problēmas uz skatuves rādīt neļauj. Par to bija strīds. Veiss to nesaprata, jo pats dzīvoja Rietumos un ar VDR joprojām saistīja cerības. (..) Savu pirmo VDR šoku Veiss piedzīvoja, kad lugas “Trockis trimdā” dēļ tika aizturēts uz robežas un neielasts VDR. (..) (mūža beigās – L.U.) tik daudz ilūziju kā mūsu pirmajā tikšanās reizē viņam vairs nebija, tomēr viņš joprojām kā mūks turējās pie utopijas”¹⁰⁴.*

1970. gada beigās Veiss uzraksta savu pēdējo lugu *Helderlīns (Hölderlin)* par vācu 18. gadsimta beigu, 19. gadsimta sākuma dzejnieku Johanu Kristiānu Frīdrihu Helderlīnu. Ar šo lugu Veiss atgriežas pie jaunībā tuvās domas par ārprātu kā savdabīgu aizsargreakciju pret ār pasauli, jo Helderlīns lielāko mūža daļu tiek uzskatīts par vājprātīgu. Veisa komentāru par Helderlīnu zināmā mērā var uzskatīt par

¹⁰² Par 1970. gada notikumiem Veiss pats raksta 1991. gadā izdotajā autobiogrāfiskajā apcerē *Atveseļošanās (Rekonvaleszenz, F.a.M., 1991)*

¹⁰³ Šo viedokli 60. gadu beigās pauž, piemēram, rakstnieks Ginters Grass. Skatīt: <http://www.geocities.com/neckam2/Dokutheater60er.htm>

¹⁰⁴ Müller H. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen // Theater heute, 7/1992, S. 4-5

rakstnieka subjektīvā emocionālā stāvokļa pašraksturojumu 70. gadu sākumā: “*Es neuzskatu, ka Helderlīns būtu miris ārprātīgs. Man viņš ir garīgi visveselākais tēls lugā. (..) Viņš ir cilvēks, kuru visas dzīves instances un apstākļi ir situši tā, ka viņam atliek tikai paslēpties... Es viņu neuzskatu par cilvēku, kurš kritis izmisumā, bet gan par tādu, kas konkrētā vēsturiskā laikmetā nespēj īstenot savu aicinājumu, bet tādēļ tomēr no savas pārlicības neatsakās.*”¹⁰⁵

Mūža beigās Veiss lugas vairs neraksta un strādā pie *Pretošanās estētikas* trešās, noslēdzošās daļas, ko arī pabeidz neilgi pirms nāves 1982. gadā. Rezumējot - par Veisa nozīmīgākajiem sasniegumiem dramaturģijā uzskatāmas lugas *Marats/Sads* un *Izzināšana*: 1) *Marata/Sada* tekstveidē izmantota episkās dramaturģijas tehnoloģija, kas savienota ar nežēlības teātra filozofiju; 2) *Izzināšana* ir spilgts konceptuāli dokumentālās drāmas paraugs, kas faktu/dokumentu pasniedz kā pašvērtību, bez interpretācijas. Dokumentālās dramaturģijas mākslinieciskās kvalitātes ārpus uzrakstīšanas laika politiskā konteksta nav augstu vērtējamas, jo tās mērķis – aktualizēt sabiedrības uzmanību uz kādu politisku, vēsturisku vai sociālu problēmu – ir izteikti publicistisks, tātad konkrētā laiktelpā aktuāls, bet grūti, lai neteiktu, ka neiespējami, vispārināms. Brehta uzskatu ietekme Veisa daiļradē ir neapšaubāma, tomēr tā izmantota galvenokārt tikai formālajos lugu uzbūves principos un vienā, ļoti šaurā idejiskajā aspektā, ko Brehts piekopj savās didaktiskajās mācību lugās, – vēlmē rādīt tikai un vienīgi sabiedrībā notiekošos sociālos procesus. Galvenā dokumentālās dramaturģijas atšķirība no episkā teātra ir atsvešinājuma efekta neesamība. Dokumentālās lugas nepiedāvā mehānismu, kā skatītāju/lasītāju distancēt no redzētā, bet liek tam būt lieciniekam šķietami autentiskam notikumam. Tai pat laikā šo reālo notikumu/problēmu/situāciju tomēr ir “organizējis” dramaturgs, veicot dokumentālo materiālu atlasīšanu un montāžu. Rezultātā neizbēgami rodas zināma realitātes deformācija, ko Brehts uzskata par principiāli būtisku un jebkuram mākslas veidam imanenti piemītošu īpatnību, bet dokumentālisti tiecas ignorēt.

Dokumentālās lugas ir grūti pielāgojamas skatuvei, jo tajās nav darbības un raksturu, bez tam saturs, kas balstīts tikai uz faktu virknējumu, ir grūti režisoriski

¹⁰⁵ Cītēts no: Швыдкой М. Секреты одиноких комедиантов: Заметки о зарубежном театре второй половины XX века. - Москва, 1992, с. 92

interpretējams. Tādēļ dokumentālās dramaturģijas ietekme uz teātri ir salīdzinoši nebūtiska, šīs lugas galvenokārt tikušas iestudētas to tapšanas laikā 60., 70. gados. Piemēram, kā politiskas solidaritātes akciju 1967. gadā Minhenes Kamerteātrī vācu režisors Pēters Šteins uzved *Sarunas par Vjetnamu*, bet *Dziesmu par Luzitānijas biedēkli* 1969. gadā Milānā kopā ar jaunās paaudzes aktieriem teātrī *Teātris un darbība* iestudē itālis Džordžo Strēlers. Arī Veisa lugu *Izzināšana* tūlī pēc uzrakstīšanas iestudē ļoti daudzos Vācijas teātros, tai skaitā *Berlīnes ansamblī*, un citās Eiropas valstīs (1965. gadā, sadarbojoties ar režisoru Deividu Džonsu un Karaliskās Šekspīra teātra trupas aktieriem, lugas publisku lasījumu Londonā organizē Pīters Bruks;) tikai idejisku mērķu vārdā - kā spilgtu, skatuvei piemērotā formā ietvertu, liecību par holokaustu. Padomju Savienībā 1967. gadā šo lugu iestudē Pjotrs Fomenko Juriņa Ļubimova vadītajā Tagankas teātrī Maskavā kā askētisku, ārēji bezkaislīgu tiesas procesu. Uz skatuves bez priekšvara bija amfiteātra tiesas zāle ar paaugstinājumu tiesnesim centrā, aktieri runāja tekstu neitrāli, bez attieksmes. Fomenko principiāls jaunpienesums ir tas, ka aktieri no dziedājuma uz dziedājumu mainās lomām, tas kurš vienā skatā bijis apsūdzētais, nākamajā var būt tiesnesis u.tml. Arī tēlotāju sarakstā norādīti visi izrādē iesaistītie aktieri, bet bez lomām, ko viņi spēlē. Psihologisma trūkums Veisa lugu organiski ļauj pakļaut Fomenko iecerei rādīt cilvēku koncentrācijas nometnes situācijā kā bioloģisku, izdzīvošanas instinktam pakļautu būtni, nevis kā individuālu personību.¹⁰⁶

Jaunas teātra valodas meklējumi saistās ar *Marata/Sada* iestudējumiem, no kuriem pirmais¹⁰⁷ un slavenākais ir Pītera Bruka uzvedums Karaliskajā Šekspīra teātra trupā Londonā 1964. gadā (1967. gadā viņš pēc šīs izrādes uzņem tāda paša nosaukuma filmu), kurā gan dominējošie ir nežēlības teātra paņēmieni. Pīters Bruks vairākkārt savos rakstos uzsvēris Brehta teorijas milzīgo ietekmi uz 20. gadsimta teātri, grāmatā *Tukšais visums* viņš Brehtu dēvē par “*pašu varenāko, pašu ietekmīgāko*

¹⁰⁶ Izrāde tiek noņemta no repertuāra 1970. gadā, kā vēl 2007. gadā ziņo oficiālā Tagankas teātra mājaslapa www.taganka.theatre.ru: “ideoloģisku nesaskaņu dēļ starp PSRS valdību un Pēteru Veisu”.

¹⁰⁷ Krievu teātra zinātniece E. Kaceva min kuriozu faktu, ka Padomju Savienībā *Marats/Sads* pirmo reizi iestudēts Latvijā, Liepājas Divkārt Sarkankarogotajā Baltijas flotes teātrī 1988. gadā par godu Oktobra revolūcijas 71. gadadienai. Skatīt: Кацева Е. Петер Вайс в Советском Союзе // Иностранная литература. , Москва, 1990, Nr. 11, с. 198

un pašu radikālāko cilvēku mūsdienu teātrī”¹⁰⁸, kā arī atzīst atsvešinājuma efektu par vienu no visnozīmīgākajiem modernā teātra paņēmieniem. Tomēr paša Bruks izrādēs nevar saskatīt episkā teātra tehnoloģiju konsekventu izmantojumu. Bruks Brehta dzīves laikā ar viņu ticis vienu reizi 1951. gadā, kad arī redzējis *Berlīnes ansambli* paša Brehta iestudēto J.M.R. Lenca lugu *Audzinātājs*, bet jau pēc Brehta nāves, būdams Berlīnē, vēlreiz satīcis Helēnu Veigeli un redzējis *Berlīnes ansambļa* radošā sastinguma liecinieku – izrādi *Koriolāns*. Savos memuāros *Laika pavedieni* Bruks tikšanos ar Brehtu apraksta visai ironiski, uzsvērdams, ka viņu 50. gados minimāli interesējusi Brehta teorija, par kuru angļu teātrī maz kas bija zināms, bet gan tikšanās “*spiegu filmas atmosfērā*” ar Brehtu – šo “*vēsi ironisko cilvēku un viņa sievu Helēnu Veigeli, kuras seja atgādināja valriekstu. (..) Viņš (Brehts – L.U.) man stāstīja par savu “atsvešinājuma teoriju”. Viņš runāja par, viņaprāt, ideālo publiku: divi zemnieki sēž pirmajās rindās un apspriež uz skatuves notiekošo, neiesaistoties notiekošā realitātē. Viņš runāja skaidri un aizraujoši, tomēr mani tas nepārlicināja. Man teātris palika ilūziju pasaule, ko biju lolojis kopš bērnības. Brehta mēģinājumi apšaubīt brīnumaino “aizspogulijas” pasauli nekādi nesakrita ar manu personīgo pieredzi, bet viņa sociālie uzskati bija ļoti tāli no manējiem*”.¹⁰⁹ Tomēr vēlāk par principiāli būtisku Bruks atzīs atsvešinājuma efekta pielietojumu aktierspēlē un uzskatāmi restaurē Brehta aktieru spēles veidu izrādē *Audzinātājs*: „*Pirmajā ainā, kad milzīga izmēra bagāta dāma nolīgst darbā mājskolotāju, šo lomu spēlējošais jaunais aktieris neticami meistarīgi sarežģītā groteskā plastikā atklāja sava varoņa dvēseles stāvokļus. Aiz muguras viņš turēja rokā sažņaugtu mutautiņu un pēc katras atbildes uz dāmas jautājumu noslaucīja nosvīdušo seju, vienlaikus ieliecot ceļus un slīgstot arvien zemāk un zemāk, pēc tam viņš no jauna izslējās un lišķīgi, aizžņaugtā falsetā izspieda nākamo frāzi. Citās ainās tas pats aktieris runāja monologus absolūti bezkaislīgā balsī, skaņas zīmējums kā spoguļattēlā atklājās arī kustībās, kas atgādināja marioneti. Rezultātā radās iespaids, ka cilvēka ķermenim ir uzvilktā karikatūriskā forma; katrs muskulis kalpoja paredzētajai groteskajai kustībai – viss tika izpildīts spīdoši un izskatījās izteikti teatrāli.*”¹¹⁰ Būtībā Bruku Brehta teātrī interesē tikai tā teatralitāte,

¹⁰⁸ Брук П. Пустое пространство.- Москва, 1984, с. 125.

¹⁰⁹ Брук П. Нити времени. – Москва: Артист. Режиссер. Театр., 2005, стр. 116-117

¹¹⁰ Брук П. Нити времени. – Москва: Артист. Режиссер. Театр., 2005, стр. 118-119

nosacītības veidi, bet ne Brehta proponētais sociāli aktīvais saturs. 1964. gada Bruka *Marata/Sada* iestudējuma skatuviskās zīmes ir asociālas, bez gestiskās attieksmes, bet tai pat laikā arī izteikti provocējošas un nosacītas. Piemēram, ainā, kad tiek giljotinēts karalis, galva tiek nocirsta manekenam, kuram galvas vietā ir kāpostgalva un deguna vietā burkāns. Pēc viņa sodīšanas slimnieki – aktieri saklupa ap „līķi” un sāka ēst viņa nocirstos „orgānus” – dārzeņus. Šī epizode nežēlības teātra kontekstā ir uztverama kā cilvēka bioloģisko, saplosīšanas – kanibālisma, instinktu izpausme, bet episkā teātra koordinātās kā sociālās funkcijas – valdnieka lēlliskošana. Paradoksāli abu šo estētiku principus Bruks savieno izrādes finālā. Vājprātīgie kļuva nevaldāmi, sāka uzbrukt kopējiem, mīdīja ar kājām pakritušos, bet tad uz skatuves uzskrēja mūsdienu drēbēs tērpies režisors un iepūta svilpē. Aktieri kā pēc pavēles sastinga, pagriezās pret skatītājiem un nokāpa no skatuves zālē. Tiklīdz skatītāji sāka aplaudēt, zālē nokāpušie aktieri sāka darīt to pašu, tikai neritmiski un pat agresīvi, tādejādi it kā nojaucot robežu starp zāli un skatuvi un radot iespaidu, ka trākie nav vis pirms tam izrādi spēlējušie, bet gan zālē sēdošie cilvēki. 1998. gadā *Maratu/Sadu* Tagankas teātrī Maskavā iestudē arī režisors Jurijs Ļubimovs, izmantodams līdzīgu telpas organizācijas paņēmieni. Izrāde ir iestudēta Tagankas teātra Mazajā zālē, kas vidū pārdalīta ar restēm (scenogrāfs Vladimirs Boijers), tā radot mulsinošu iespaidu, ka slimnieki – ārpātīgie varētu būt gan skatītāji, gan aktieri, pie tam slimnīcas vadītājs Kolmjē (Felikss Antipovs) izrādes laikā ik pa brīdim atrodas te vienā, te otrā restu pusē¹¹¹. Ļubimovs Veisa lugu būtiski saīsinājis, gandrīz pilnībā atsakoties no politiskām alūzijām, un pārvērtis to artistiskā mūziklā (komponists Vladimirs Martinovs), par galveno “varoni” padarot džezas trio (mūziķi Vladimirs Neļinovs pie bungām, Tatjana Žannova pie klavierēm un Krievijā ļoti populārais multimākslinieks Sergejs Ļetovs ar vairākiem pūšamajiem instrumentiem – saksofonu, klarneti, flautu u.c.). Izrāde veidota kā muzikālu epizožu montāža, kur mūzika un dejas ir būtiskāka par runātajiem vārdiem. Aktieri dzied, dejo stepu, met salto, rāpjas pa restēm. Piemēram, jo vairāk Marats runā, jo ātrāk dejo tauta un par izrādes kulmināciju kļūst agresīvs, pat mežonīgs ārpātīgo steps. Ainā pirms Marata (Aleksandrs Curkans) nogalināšanas

¹¹¹ Vēlāk iestudējums lielās skatītāju intereses un ārzemju viesizrāžu dēļ tiek pielāgots lielajai skatuvei un šis efekts zūd. Šajā versijā restes atrodas skatuves priekšplānā, kā Šarantonas slimnīcas – cietuma simbols.

Šarlote Kordē (Irina Lindta) un Marata draudzene Simona (Larisa Maslova) līksmi unisonā spēlē vijoles. Irinu Lindtu kritika vienbalsīgi atzīst par Ļubimova izrādes spilgtāko ieguvumu – ideālu Ļubimova izaudzinātās Tagankas jaunās paaudzes universālo aktrisi - skaista, ar lielisku dramatiskās aktrises potenciālu, kura spēj izpildīt jebkuru režisora uzdevumu – skriet augšup lejup pa restēm, pastaigāties pa to augšējo šauro malu zem pašiem griestiem, pārlidot skatuvi, turoties pie virves, dziedāt, spēlēt mūzikas instrumentus, dejojot u.tml.¹¹² Marķīzu de Sadu spēlē Tagankas “veterāns” Valērijs Zolotuhins un tieši viņa smagnējo, dekoratīvo spēles manieri kritika uzskata par izrādes vājo punktu: *“Viss neveiksmīgais šai izrādē nāk no dramatiskajiem aktieriem – Ļubimova aktieriem, kuri ir zaudējuši enerģiju un šķiet novecojuši agrāk nekā viņu sirmais skolotājs.”*¹¹³ Ir izrādē arī daži politiski mājiieni uz 90. gadu Krievijas politisko realitāti, kuri gan vairāk ir nozīmīgi Ļubimova agrākās disidentiskās daiļrades, nevis konkrēta iestudējuma kontekstā. Piemēram, Napoleons tiek rādīts kā “ne visai asprātīga” parodija par 90. gados labi zināmo Krievijas armijas ģenerāli Ļebeģu un *“kādā no epizodēm Šarantonas trako nama iemītnieki pārvēršas Maskavas mājsaimniecēs, kuras izgājušas demonstrācijā un dauza ar karotēm pa skārda bļodiņām. Lai nevienam nerastos šaubas, pret ko ir vērsts sašutums, viens no sanitāriem ļoti ticami attēlo vispirms Jeļcinu, pēc tam Putinu”*¹¹⁴. Tomēr krievu teātra kritika *Maratu/Sadu* dēvē par labāko Ļubimova izrādi kopš atgriešanās Maskavā tieši pārsteidzošās muzikālās formas dēļ.

2000. gadā *Marats/Sads* iestudēts arī *Berlīnes ansamblī* Filipa Tīdemana (*Tiedemann*) režijā ar Martinu Vutki Marata lomā.

Runājot par aktuālām sava laika problēmām, dokumentālisti uzrādīja šokējošus faktus un, aktualizēdami brehtiskā teātra tradīciju, vērsās pie katra individuālā skatītāja apziņas, liekot domāt, samērot redzēto ar paša pieredzi, meklēt aktīvus problēmas risinājumus. Dramaturgi – dokumentālisti uzskatīja, ka teātrim jāvēršas pie skatītājiem kā potenciālajiem politiskas iekārtas, fiziskas vai psiholoģiskas vardarbības, ideoloģiska terora u.tml. upuriem, lai raisītu viņos vēlmi aktīvi rīkoties un nepieļaut

¹¹² <http://www.letov.ru/maratsadeteatrvtorit.htm>

¹¹³ Ситковский Г. Музыка революции. //Pieejams: http://www.smotr.ru/prensa/rec/tag_cr.htm

¹¹⁴ Езерская Б. Юрий Любимов: «Сейчас самое главное, чтобы каждый делал свое дело». //Pieejams: <http://taganka.theatre.ru/press/articles/4245/>

redzētā atkārtosanos. Runājot par aktuālām sava laika problēmām, dokumentālisti neuzspieda savu viedokli, tādejādi demonstratīvi uzsverot atšķirību no tiem, ar kuriem cīnījās. Dokumentālisti tikai uzrādīja faktus un norādīja virzienu, kurā domāt, lai izdarītu pareizos secinājumus. Šī tēze tiešā veidā sasaucas ar Brehta domu par sabiedrību kā mainīgu un maināmu sistēmu.

2.3. Episkā teātra tradīcija un 20. gadsimta otrās puses nozīmīgākie

Eiropas teātra režisori

2.3.1. Džordžo Strēlers

Itāļu režisors un aktieris Džordžo Strēlers (*Giorgio Strehler*, 1921 – 1997) ir viens no pirmajiem, kurš pēc Otrā pasaules kara sāk iestudēt Brehta lugas ārpus Vācijas. 1947. gadā Strēlers kopā ar Paolo Grasi nodibina *Pikolo teātri* Milānā (*Piccolo Teatro di Milano*) - pirmo stacionāro teātri Itālijā, ko vada līdz pat savai nāvei 1997. gadā (ar pārtraukumu no 1968. līdz 1972. gadam). Strēlera dzīves laikā *Pikolo teātris* uzskatāms par nopietnāko Brehta iestudējumu centru aiz *Berlīnes ansambļa*.

Strēlers ir dzimis Triestā (Itālijā), ģimenē, kurā saplūdušas vairākas nacionalitātes un vairākas paaudzes bijušas saistītas ar mākslu. Strēlera tēvs ir austrietis, māte slāvu izcelsmes mūziķe, vectēvs itālietis savulaik vadījis teātri un spēlējis mežragu, bet vecmāmiņa francūziete bijusi aktrise. 1929. gadā Strēlera ģimene pārceļas uz Milānu, kur viņš iegūst labu izglītību – līdz 2. pasaules kara sākumam neilgi studē jurispudenci un pēc tam ar izcilību pabeidz Milānas Dramatisko mākslu akadēmijas aktiermākslas nodaļu. Jurispudences studijām nepieciešamā racionāli analītiskā domāšana un izteikti artistiskais, viegli ierosināmais aktieriskais potenciāls ir šķietami savstarpēji izslēdzošas personības īpašības, kas tomēr paradoksāli organiski savienosies Strēlera radošajā rokrakstā visa mūža garumā.

Ar teātri Strēlers sāk nodarboties kara gados, būdams emigrācijā Šveicē. Šeit Strēlers nodibina *Masku teātri* (*Compagnie des Masques*), kur iestudē savus pirmos režijas darbus T. S. Eliota *Slepkavību katedrālē* un A. Kamī *Kaligulu*. Pēc kara beigām Strēlers atgriežas Itālijā, darbojas kā teātra kritiķis un iestudē izrādes dažādās trupās.

1946. gadā Strēlers, pateicoties drauga Paolo Grosi organizatoriskajam atbalstam, ar jaunizveidotu aktieru trupu iestudē M. Gorkija *Sīkpilsoņus*, 1947. gadā arī tā paša autora *Dibenā*, kas kļūst par jaunā *Pikolo teātra* atklāšanas izrādi. Jau pirmajā sezonā Strēlers iestudē *Pikolo teātra* slavenāko izrādi, līdz pat šim brīdim uzskatāmu par šī teātra vizītkarti, Karlo Goldoni komēdiju *Divu kungu kalps*, iestudējuma nosaukums *Arlekīns, divu kungu kalps*. Uzvedums kopš pirmizrādes līdz 21. gadsimta sākumam pastāvīgi ir teātra repertuārā, piedzīvojis deviņus atjaunojumus (pēdējo jau pēc Strēlera nāves), bet titullomas tēlotāji bijuši tikai divi: no pirmizrādes līdz savai nāvei 1961. gadā Marčello Moreti un no 1963. gada līdz mūsdienām Feručo Soleri. Strēlers iestudē *Divu kungu kalpu, mēģinot atdzīvināt tā vēsturisko prototipu, itāliešu masku komēdiju*.¹¹⁵ Delartiskās komēdijas estētisko principu, aktiera spēles ar masku, teatralitātes kā pašvērtības aktualizācija ir Strēlera teātra būtiskākie raksturlielumi un *Arlekīns* to spilgtākā vizuālā liecība. Savā grāmatā *Par cilvēcīgu teātri (Per un Teatro Umano, 1974)* Strēlers raksturo sarežģīto izrādes tapšanas periodu, akcentējot aktieru darbu ar masku, kas ietver gan masku gatavošanas tehnoloģijas, gan aktiera psihofizisko *sarašanu* ar masku. Strēlera dotā maskas definīcija sasaucas ar episkā teātra aktierspēles principiem, kad maska ir viens no veidiem, kā aktieri atsvešināt no lomas. “Maska ir noslēpumains, biedējošs instruments. (..) Aktieris uz skatuves nevar pieskarties maskai ar ikdienišķiem žestiem (uzlikt plaukstu uz pieres, pielikt pirkstu pie acs, aizklāt seju ar rokām). Tāds žests izskatās neveikli, bezjēdzīgi, nepatiesi. Lai žests kļūtu izteiksmīgs, aktierim tas tikai jāiezīmē ar rokas kustību, neizpildot darbību līdz galam kā dzīvē. Maskas necieš “dabiska” žesta konkrētību. Pēc būtības tā ir rituāla. (..) (Aktieris – L.U.) atbrīvojas no viņu bremzējošajiem kompleksiem, tikai uzliekot masku. “Piespiešana pārvērtās brīvībā”, šai shēmā atklājās neizsmeļamas fantāzijas iespējas, un aktieris atklāja mums “savu raksturīgāko būtību””.¹¹⁶ Vēlāk Strēlers arī teorētiski mēģinās definēt Karlo Goldoni un Bertolta Brehta estētisko principu radniecību, dēvējot viņus par *dižākajiem revolucionāriem teātra vēsturē*, kuri katrs sev raksturīgajā formā un atbilstoši savam laikam apliecināja atjaunoto reālismu un restaurēja “tipiskuma” jēdzienu.¹¹⁷

¹¹⁵ Tišheizere E. Džordžo Strēlers. Nepublicēts materiāls, glabājas autores personiskajā arhīvā.

¹¹⁶ Стрелер Дж. Театр для людей. – Москва: Радуга., 1984, с. 135. - 137

¹¹⁷ Стрелер Дж. Театр для людей. – Москва: Радуга., 1984, с. 74., 78

Kaut arī delartiskās komēdijas principu radoša transformācija objektīvi ir Strēlera rokraksta izteiksmīgākā pazīme, pats režisors par *Pikolo teātra* metodoloģiju pasludina episki dialektiskā teātra principus: “*Manis vadītais Pikolo teātris ir dialektisks teātris, prāta teātris: teātris, kas kritiski interpretē lugu. (..) Brehts. Ideālā variantā viņam pastāvīgi vajadzētu būt Pikolo teātra repertuārā.(..) Esmu nolēmis pastāvīgi nodarboties gan ar Brehta dramaturģiju, gan metodi.*”¹¹⁸

Strēlera saistība ar brehtisko tradīciju realizējas vairākos aspektos:

1) personiskie kontakti. Brehta un Strēlera draudzīgās personiskās attiecības atzīst visi viņu abu daiļrades pētnieki, Brehta dzīves nogalē viņi satiekas vairākas reizes Berlīnē un Milānā. Brehtam simpatizē Strēlera pastiprinātā interese gan par viņa dramaturģiju, gan episkā teātra teoriju, savukārt Strēlers atzīst Brehtu par vienu no saviem skolotājiem teātra jomā. Dažus mēnešus pirms nāves 1956. gadā Brehts Milānā redz vairākus Strēlera vadītos *Trīsgrašu operas* mēģinājumus un pirmizrādi, atzīst to par labāko savas lugas uzvedumu un turpmāk atvēl Strēleram visu savu lugu iestudēšanas pirmtiesības Itālijā un Eiropā. Brehtam Strēlera izrāde ir apliecinājums savu lugu dzīvotspējai, bet Strēleram Brehta atraisītā, nevilnotā labvēlība dod pārliecību par izvēlēto izteiksmes līdzekļu pareizību. Strēlers sniedz dzīvu, subjektīvu Brehta personības portretējumu, piemēram, *Trīsgrašu operas* mēģinājumā *zālē sākas skaļi, atklāti smieklī – smejas Brehts. Pēc brīža smieklī sākas no jauna. Es skatos uz Brehtu pārsteigti un ar aizdomām. Bet viņš turpina smieties tā, it kā pats nebūtu sarakstījis “Trīsgrašu operu”*,¹¹⁹ kā arī precīzi raksturo Brehta psiholoģisko stāvokli, esot Itālijā pāris mēnešus pirms nāves: “*...cik laimīgs bija B.B. visas šīs dienas, juzdams, ka viņu saprot un mīl, pat nepazīstami cilvēki. (..) Viņam sāpēja sirds; tos dažus mēnešus, kamēr mēģināja savu izrādi (domāts Brehta pēdējais režijas darbs Galileja dzīve Berlīnes ansambļi 1956. gadā – L.U.), viņš faktiski bija slims. Tāpēc jau tovakar, “Operas” ģenerālmēģinājumā, Helēna Veigele skatījās uz smejošo Brehtu ar mātes maiguma pilnu skatienu. (..) Tie, kas pavadīja viņu Milānas stacijā, atceras aizkustinošu ainu: Brehts, kurš māj pa vilciena logu ar savu slaveno cepuri, un viņa*

¹¹⁸ Стрелер Дж. Театр для людей. – Москва: Радуга., 1984, с. 60

¹¹⁹ Стрелер Дж. Театр для людей. – Москва: Радуга., 1984, с. 82

sirsnīgais smaids, kurš izzūd naksnīgajā tumsā.”¹²⁰ Itālijā gūtie iespaidi, iespējams, ir nozīmīgākais emocionālais un profesionālais impulss Brehta dzīves pēdējos gados.

2) Strēlera rakstos un intervijās paustā attieksme pret episko teātri. Dominējošā šeit ir Brehta teorijas un dramaturģijas sociāli aktīvā satura akcentācija. Objektīvie iemesli ir Strēlera kreisā politiskā pārliecība (viņš ir piedzīvojis karu, itāļu fašisma pieredzi un tādēļ jau jaunībā iestājas Itālijas Sociālistiskajā partijā), itāliskā temperamenta diktētā aktīvi opozicionārā attieksme pret pašapmierinātu sabiedrību un Brehta uzskatos balstītā pārliecība, ka ar teātra palīdzību iespējams pārveidot pasauli. Respektējot režisora uzskatus, tomēr jāatzīst, ka Brehta idejām veltītajos Strēlera vārdos ir ļoti daudz pārspīlēta patosa un sociālisma melīgajai retorikai raksturīgu frāžu, piemēram, *“episkais teātris balstās tikai dialektiskā, nedogmatiskā materiālismā”*¹²¹ u.tml. Tādēļ, balstoties paša Strēlera publiskotajās Brehta darbu interpretācijās, nav iespējams gūt adekvātu priekšstatu par viņa izrādēm. Īpaši Brehtam veltīto frāžu aptuvenība izceļas salīdzinājumā ar, piemēram, Strēlera doto Šekspīra lugu, it īpaši *Karaļa Līra*, analīzi, kas atklāj pārsteidzošu, novatorisku un dziļu dramaturģijas izpratni. Nepašaubāma, jo visas dzīves laikā noturīga, ir Strēlera cieņpilnā attieksme pret Brehtu kā vienu no nozīmīgākajiem 20. gadsimta teātra reformatoriem un savu profesionālo skolotāju. 70. gados tapušajā apcerējumā *Par cilvēcīgu teātri* Strēlers nosauc trīs autoritātes pasaules teātrī – Žaku Kopo, Luiju Žuvē un Bertoltu Brehtu. Šeit režisors īpaši akcentē Brehta teatralitātes izpratni: *“Ap viņu bija tāda izcila teātra cilvēka maģiskā aura, kurš “teatralizē” visu, kam pieskaras, un kurš visu, kas ir ap viņu, atdod kalpošanai teātrim. (...) Tai pat laikā, pateicoties savai analītiskajai ironijai (visiem izciliem “politiķiem” raksturīga īpašība), viņš mācēja no visa atsvešināties, “distancēties” un paskatīties uz sevi un mums it kā malas”*.¹²² Savukārt, 1997. gada 29. novembrī, tātad dažas nedēļas pirms nāves, Strēlers, uzstādamies konferencē *Mākslinieciskā teātra idejas* Parīzē, vēlreiz nosauc jau pieminētos trīs “skolotājus” un tagad tiem pievieno arī ceturto – Konstantīnu Staņislavski. Brehta sakarā šoreiz Strēlers vairāk uzsver viņa cilvēka koncepciju: *“Brehts man mācīja, kā būt cilvēkam – ar vai bez Dieva, ar vai bez Florences, ar vai*

¹²⁰ Стрелер Дж. Театр для людей. – Москва: Радуга., 1984, с. 85

¹²¹ Стрелер Дж. Театр для людей. – Москва: Радуга., 1984, с. 94

¹²² Стрелер Дж. Театр для людей. – Москва: Радуга., 1984, с. 106

bez Marksa. Mums jābūt cilvēkiem ar savām domām, pārliecību; tikai tad, viņš teica, mēs varam strādāt teātrī. (...) Brehts man iemācīja, ka iespējams lietām piešķirt noteiktu nozīmi un pēc tam paškritiski paskatīties uz tām citādi, vienmēr pieļaut kļūdas iespēju. (...) Viņš man iemācīja šaubīties, vīrišķīgi apšaubīt to, par ko esi bijis pilnīgi pārliecināts. (...) Vai teātris spēj mainīt pasauli? Jā, spēj. Tāpat kā mūzika vai citas mākslas. Par milimetru. Bet varbūt tas nemaina neko citu kā tikai pats sevi. Tādēļ aktierim ir jāspēj būt pašam, aizstāvēt savas idejas un tai pat laikā noliegt tās, lai virzītos uz priekšu“.¹²³

3) Strēlera veiktie Brehta lugu iestudējumi, kuros talantīgi un spilgti sintezēta episkā, psiholoģiskā un delartiskā teātra tradīcija. Kopumā Strēlers vairāk kā desmit reizes iestudējis Brehta lugas, dažas no tām - *Trīsgrašu operu* (1956., 1959. un 1972. gadā), *Krietno cilvēku no Sečuānas* (1957. un 1981. gadā), *Galileja dzīvi* (1963. un 1982. gadā) – atkārtoti. Vēl par nozīmīgām Brehta skatuves versijām uzskatāmas izrādes *Šveika dēkas Otrajā pasaules karā* (1962), Brehta dzejas un songu uzvedums *Es, Bertolts Brehts* (1967, kopā ar itāliešu dziedātāju un aktrisi Milvu¹²⁴, pašam Strēleram piedaloties kā aktierim), *Žannas d'Arkas tiesāšana 1431. gadā Ruānā* (1968), *Lopkautuves Svētā Joanna* (1971) *Trešās impērijas bailes un posts* (1995), kā arī operu izrādes *Mahagonijas pilsētas uzplaukums un bojāeja* (1964, Kurta Veila mūzika) un *Lukulla nopratināšana* (1973, Paula Desaua mūzika). Pirmajā *Trīsgrašu operas* iestudējumā Strēlers izmanto delartiskās komēdijas elementus un veido izrādi mūzikla estētikā. Izrādē piedalās orķestris ar 15 mūzikas instrumentiem. 1971. gadā, komentējams savu *Lopkautuves Svētās Joannas* iestudējumu, Strēlers runā par *pašcītēšanu*, *Trīsgrašu operā* atrastu veiksmīgu tehnisko paņēmieni izmantošanu arī citās izrādēs: “... kaut kas var atgādināt “*Trīsgrašu operu*”, piemēram, lokveida prožektoru izmantojums u.c. Tas ir tādēļ, ka, no vienas puses, tas ir mūsdienīgs paņēmieni, bet, no otras puses, izteiktais “mūzikla” raksturs ļauj demistificēt to it kā

¹²³ Стрелер Дж. Streben // Режиссёрский театр: Разговоры под занавес века. Выпуск 1. – Москва: MXT, 2001, с. 361., 363

¹²⁴ Milva, īstajā vārdā Marija Ilva Biolkati (*Maria Ilva Biolcati*, dz. 1939), ir starptautiski slavena itāļu populārās mūzikas dziedātāja un aktrise. Ar Strēleru sāk sadarboties 1966. gadā izrādē *Dziesma par Luzitānijas biedēkli*. 1972. gada *Trīsgrašu operas* versijā Milva spēlēja Dženiju. 1973. gadā viņa sagatavo koncertprogrammu ar Brehta, Veila un Eislera songiem, ko turpmākajos gados viesizrādes spēlēja gan Eiropā, gan ASV; 1976. gadā iznāk arī skaņu plate *Milva dzied Brehtu (Milva canta Brecht)*. Kurta Veila sieva, Brehta aktrise Lote Lenia dēvē Milvu par *izcilāko Veila labāko tradīciju turpinātāju*. Skatīt: <http://www.musik-base.de/Bands/M/Milva/Biographie>

*trausli lellisko bīstamību, ko iemieso kapitālistiskā pasaule.*¹²⁵ Izrādes darbību Strēlers pārceļ uz 30. gadu Amerikas gangsteru vidi, kur *pati dzīve ir liela noziedzības masku balle, kur kā viduslaiku karnevālos, sajaukta “augša” un “apakša”, “karaļi” un “nerri”*.¹²⁶ Strēlera izrāde ir asprātīga, apzināti izmantotas *lacci* tipa intermedijas, piemēram, 3. cēliena 9. ainā, kad Mekijs cietumā lūdz saviem bandas biedriem Matiasam un Džeikobam atnest viņam izpirkuma maksu. Kaut arī draugēļi vārdos apsola, ka naudu sagādās, tomēr Mekijs labi saprot, ka viņi melo un sāk dziedāt songu par viltus draudzību, bet Matiasa lomas tēlotājs ainas beigās izvelk no kabatas melnu sēru lenti un kā Mekija drīzā gala ironisku simbolu apsien to ap roku. *Lacci* funkcionē pēc songu principa – īslaicīgi aptur darbību un ļauj aktierim improvizēt. 1972. gada *Trīsgrašu operas* iestudējums ir intonatīvi skarbāks. Strēlers daudz runā par varietē, kabarē, rēvijās, pantomīmas elementiem Brehta lugā, konsekventi izmanto šos principus arī savas izrādes formveidē. Piemēram, zīmīga ir epizode pirmajā iestudējumā, kad 1. cēliena 2. ainā Mekijs Nazis un šerifs Brauns dzied Karavīru songu, atcerēdamies kopīgo jaunību. Dziesmai ir strikts, izteikts ritms, kas pamazām *ievelk* visus uz skatuves esošos cilvēkus – Mekija bandas locekļus un mācītāju, kurš ieradies, lai salaulātu Mekiju un Polliju. Sākumā viņi viegli sit ar dakšīnām pa glāzēm, ar kājām piesit ritmu un paši šūpojas līdzī. Pamazām ritms kļūst arvien agresīvāks, visi pieceļas no galdiem un gaismas lokā skatuves centrā sastājas ap Mekiju un Braunu un, izvilkuši no kabatām ieročus (tostarp arī mācītājs), kājas rībinādami, pievienojas dziesmai kā draudīgs, nekontrolējams koris. Skatot dziesmas beigu akordam, visi ieroči vienlaikus izšauj un skatuvi aizsedz dūmu mākonis. Tad skatuvi izgaismo gaiši zils prožektors, mūzika ir apklususi un aktieri, it kā pamodušies no kāda somnambuliska murga, izklīst. Strēlers uz šīs ainas piemēra precīzi uzrāda Brehta receprijai raksturīgo ambivalentenci: *“Aplausi šeit ir garantēti. (..) Noteikumus sāk diktēt cita, “normālā” anormalitāte. To iespējams uztvert un novērtēt dažādi – apzināti un neapzināti, atkarībā no skatītāja pieredzes, noskaņojuma, sociālā stāvokļa. Aplausi it kā noņem saspringumu, ko varētu būt izraisījuši visdažādākie iemesli: no ritma izraisīta tīri dzīvnieciska uzbudinājuma līdz slimīgam nemieram, no kā gribas*

¹²⁵ Стрелер Дж. Театр для людей. – Москва: Радуга., 1984, с. 254

¹²⁶ Tišheizere E. Džordžo Strēlers. Npublicēts materiāls, glabājas autores personiskajā arhīvā.

*atbrīvoties līdzīgi sātana izdzīšanai; tāpēc, ka sabiedrisko apziņu ir satraucis tikko redzētais dziedošās un maršējošās bandas atmaskojums, un tāpēc, ka satraucoša ir šī skata vizuālā izteiksmība, laba teātra skaistums.”*¹²⁷ Režisors baidās palikt tikai vizuālās izteiksmības līmenī, tāpēc 1972. gada izrādē vairāk domā par to, lai izrāde nebūtu *skaista*: K. Veila mūzika aranžēta džeza manierē, aktieriem ir atklāti grimētas sejas.

Būtisks ir Strēlera veiktais *Galileja dzīves* iestudējums 1963. gadā, jo šai laikā viņš sadarbojas ar mākslinieku Lučiano Damiani (*Luciano Damiani*), kurš veido scenogrāfiju un kostīmus visām slavenākajām Strēlera 50., 60. gadu izrādēm. *Sadarbojoties ar Damiani, telpa aizvien biežāk no vietas pārtop par visumu. Līdz ar to dabiski mainās skatupunkts un konteksts, lai “izgaismotu tumšos stūrus”, vairs nav nepieciešams turēties pie Brehta burta – atsvēšinājums izaug no cilvēka un telpas attiecībām.*¹²⁸ *Galileja dzīves* scenogrāfija veidota melbaltā rasējuma tehnikā, uz skatuves dažādās vietās izvietotas nelielas, it kā arhitekta vai inženiera zīmētas slavenību skices, piemēram, Mediči pils Florencē ir uz taisnstūrveida planšetes uzzīmēta pils skice, kas uz ritenīšiem tiek uzvizināta uz skatuves un pārvietota pēc vajadzības, iezīmējot darbības vietu Florencē. Vai, piemēram, lugas desmitajā, karnevāla, ainā uz skatuves bija perspektīvē zīmēti nelieli itāļu namiņi, bet skatuves dziļumā dabiska izmēra, tātad par mājīnām lielākas, šūpoles, kurās šūpojoties bērni paceļas virs māju jumtiem. Strēlers to dēvē par *teātri kustībā*, kad “*reālo proporciju nojaukšana*” *palīdz notiekošo interpretēt racionāli un poētiski.*¹²⁹ Aktierspēlē Strēlers īpaši akcentē lielos dialogus, kuru laikā aktieri runā ļoti lēnām, it kā meklējot vārdus, pēc jautājumiem aktieri apzināti ietur ilgāku pauzi, *lai publika pati varētu rast atbildi.*¹³⁰ Līdzīgi kā *Berlīnes ansambļa* 1956. gada versijā arī Strēlera izrādē galvenais ir lugas divpadsmitais, pāvesta iesvētīšanas skats: vecs vīrs plānā, caurspīdīgā tērpā, kuram cauri redzams vājš, veca cilvēka augums, greznā teātrālā rituālā tiek pārvērsts par varas simbolu.

¹²⁷ Стрелер Дж. Театр для людей. – Москва: Радуга., 1984, с. 240

¹²⁸ Tišheizere E. Džordžo Strēlers. Npublicēts materiāls, glabājas autores personiskajā arhīvā.

¹²⁹ Стрелер Дж. Театр для людей. – Москва: Радуга., 1984, с. 153-154

¹³⁰ Melchinger S. Leben des Galilei //Theater heute, 1998, Nr.2, S.24

Strēlera kreisie politiskie uzskati visplakātiskāko izpausmi rod laikā no 1968. līdz 1972. gadam, kad viņš īslaicīgi pamet *Pikolo teātri* un Romā izveido neatkarīgu teātra trupu *Teātris un darbība (Gruppo Teatro e Azione)*. Ņemot vērā Strēlera sabiedriski aktīvo dzīves pozīciju, šķiet loģiski, ka viņš šai laikā, līdzīgi citiem saviem Eiropas teātra laikabiedriem, pievērsās dokumentālajai dramaturģijai un iestudē P. Veisa *Dziesmu par Luzitānijas biedēkli*. Veisa lugā Strēlers saskata iespēju ne tikai politiskās pozīcijas paušanai, bet arī jaunai teātra valodai. *Veisa luga uz skatuves dialektiski savieno divas teātra sistēmas, kas nosaka mūsdienu teātri: identifikācijas metodi (..) un brehtisko episkā atsvešinājuma metodi.*¹³¹

Episkā teātra paņēmienus Strēlers izmanto arī Šekspīra lugu iestudējumos. Piemēram, 1965. gadā *Pikolo teātrī* un 1972. gadā Vīnē Strēlers izveido kompozīciju diviem vakariem no Šekspīra vēsturiskajām traģēdijām *Henrijs VI* un *Ričards III* ar izrādes nosaukumu *Vareno spēles*, kur izmantotas maskas, atklāts grimis, pantonīmiskas ainas. Klasiskā atsvešinājuma manierē Strēlers risina, piemēram, cīņu ainas. Masu skatu dalībnieki spēlē abu pušu karavīrus, pēc vajadzības mainot militārās piederības zīmes. Kad kāds no karotājiem tiek nogalināts vai ievainots, viņš nokrīt zemē, bet tūlīt atkal pieceļas kājās, notīra no sejas un rokām mākslīgās asinis, aiziet skatuves otrā pusē un ieņem vietu jaunā kaujā. *Rodas iespaids, ka tās ir asinskāras marionetes, kas krīt un atkal ceļas, it kā kāds tās raustītu aiz aukliņām, - tā ir naidīga, nirdzīga, profesionāla liekulība.*¹³²

No 1982. līdz 1990. gadam Strēlers paralēli darbam *Pikolo teātrī* ir arī Francijā izveidotā Eiropas teātra vadītājs, kā arī daudz iestudē operas izrādes dažādās Eiropas valstīs. Strēlers mirst ar sirdstrieku 1997. gada 25. decembra rītā, tā arī nesagaidījis pēc mēneša paredzēto *Pikolo teātra* jaunās ēkas atklāšanu.

Rezumējot var secināt, ka Strēlers saglabā un pat akcentē Brehta lugu racionālo, dažādos sociālos kontekstos aktualizējamo fabulu, izmanto raksturīgāko episkā teātra tehnisko paņēmieni arsenālu (tieša vēršanās pie publikas, songi, provocējošas dekorācijas u.c.), bet uz skatuves atrod tai spilgti teatrālu, nereti laukuma teātra, masku komēdijas principos balstītu formu. *Pikolo teātra* multimedialajā

¹³¹ Стрелер Дж. Театр для людей. – Москва: Радуга., 1984, с. 229

¹³² Стрелер Дж. Театр для людей. – Москва: Радуга., 1984, с. 262

arhīvā¹³³ glabājas vairāk kā 1000 fotogrāfiju, kostīmu un dekorāciju skiču un mūzikas ierakstu, kas līdzīgi *Berlīnes ansambļa modeļu grāmatām* dokumentē Strēlera nozīmīgākos iestudējumus.

2.3.2. Pēters Šteins

Pēters Šteins (*Peter Stein*, dz. 1937. gadā) pieder pie tās vācu režisoru paaudzes, kas teātrī savus pirmos slavenākos iestudējumus rada 20. gadsimta 60. gados un lielā mērā nosaka toni vācu teātrī līdz pat 80. gadiem. Daļēji pateicoties interesei par Bertoltu Brehtu un Antonu Čehovu, daļēji arī Berlīnes teātra *Skatuve* (*Schaubühne*) veiksmīgajām viesizrādēm Maskavā 1989. un 1992. gadā un grandiozajam Eshila *Orestejas* iestudējumam Armijas teātrī Maskavā 1994. gadā, tieši Šteins bija Padomju Savienībā, tai skaitā Latvijā, visvairāk pazīstamais Rietumvācijas režisors. 2002. gada ziemā Rīgā tiek parādīts Šteina iestudētais Šekspīra *Hamlets* ar krievu aktieru tēlotāju (titullomā Jevgēņijs Mironovs) sastāvu, bet 2003. gada pavasarī Rīgas Krievu drāmas teātrī pirmizrādi piedzīvo Čehova *Kaija* Šteina režijā.

Šteina daiļradē vērojami atsevišķi periodi, kad viņš intensīvi nodarbojas ar kāda viena stila vai autora dramaturģijas pētījumiem, konsekventi eksperimentēdams ar atšķirīga tipa teātra estētiku. Dažādos dzīves posmos Šteinu īpaši interesējis antīkais teātris un dramaturģija, Elizabetes laikmeta teātris un Šekspīra dramaturģija, Staņislavska psiholoģiskais reālisms un Čehova dramaturģija, postmodernās dramaturģijas struktūras. Taču režisoriskās darbības sākumposmā Šteins konsekventi izmanto Brehta episkā teātra principus gan satura, gan formas atklāsmē.

Šteins dzimis Berlīnē un profesionālu izglītību teātra jomā nav ieguvis. Viņš studējis Minhenes universitātē mākslas vēsturi un vācu valodu un literatūru. Universitātes laikā Šteins tulko lugas no franču valodas un spēlēja studentu teātrī, kur 1961. gadā pats iestudēja arī vienu izrādi – Roberta Mūzila lugu *Vinsents jeb ievērojamu cilvēku draugs*.

Šteins interesanti pamato savu pievēršanos teātrim: “*Izšķirošais lēmums bija tas, ka studiju laikā biju atradis tekstus, kuros ietilpa neizmērojami daudz kas tāds,*

¹³³ <http://archivio.piccoloteatro.org>

*kas pašā tekstā nemaz nebija izteikts. Man gāja kā arheologam, kurš saprot, ka tieši to, ko meklē, nav iespējams izrakt, piemēram, antīkās traģēdija noskaņu un kustības. Dramaturģiskais teksts ir jāizrunā, skaļi jālasa, tajā ir gan apgalvojums, gan iebildums. Šī izšķirošā dimensija man šķita būtiska teātrī”*¹³⁴.

1964., 1965. gada sezonā Šteins sāk strādāt profesionālā teātrī – turpmākos divus gadus viņš ir Minhenes kamerteātra (*Münchener Kamerspiele*) galvenā režisora, *Berlīnes ansambļa* bijušā aktiera Friča Kortnera asistents dramaturģijas un režijas jautājumos. Tieši Brehta aktieri Kortneru Šteins uzskata par savu pirmo un būtībā vienīgo skolotāju teātra jomā un līdz ar to Brehta teorētiskos principus viņš neiepazīst tiešā veidā, pateicoties personiskajai pieredzei, bet gan pastarpināti. Šteina pirmais patstāvīgais iestudējums ir 1967. gadā – E. Bonda *Izglābtais*, bet, sākot no divām 1968. gada izrādēm – B. Brehta *Pilsētu džungļos* (ar šo izrādi sākas Šteina sadarbība ar daudzu viņa turpmāko izrāžu scenogrāfu Karlu Ernstu Hermanu), bet jo īpaši P. Veisa *Sarunas par Vjetnamu*, var runāt par Šteinu kā vācu 20. gadsimta politiskā teātra tradīcijas turpinātāju. Šteinu viņa laikabiedri dokumentālisti interesē kā mākslinieki, kuri savu talantu apzināti izmanto kā līdzekli, lai īstenotu savu sociālo aicinājumu un pienākumu. Šteina iestudētās Veisa *Saruna par Vjetnamu* ir tipisks dokumentālā teātra piemērs, jo izrādei primāri ir idejiskie, nevis estētiskie mērķi, proti, pirmizrādē Šteins sarīko atbalsta un līdzekļu vākšanas akciju Vjetnamas armijai. Tik atklātas politiskā protesta formas neapmierina Minhenes Kamerteātra vadību un teātra direktors pēc šīs izrādes atsakās no turpmākas sadarbības ar Šteinu. I.Nagels, toreizējais Minhenes Kamerteātra galvenais dramaturgs, atceras: “*Es neiebildu, ka Šteins šo lugu iestudē. Es iebildu pret to, ka viņš vāca naudu Vjetnamas armijai.*”¹³⁵

Viena no politiskākajām Šteina izrādēm ir Brehta pēc Gorkija motīviem rakstītās lugas *Māte* iestudējums, ar kuru 1970. gada 8. oktobrī tiek atklāts teātris *Skatuve* Rietumberlīnē, kura viens no vadītājiem turpmākos 13 gadus ir Šteins. *Mātei* 1972. gadā seko V. Višņevska *Optimistiskā traģēdija* un 1974. gadā M. Gorkija *Vasarnieki*. Šīs trīs izrādes vēlāk iegūst apzīmējumu *krievu revolūcijas cikls*. Teātra *Skatuve* darbība sākotnēji ir tik ļoti politizēta, iespējams, arī praktisku iemeslu dēļ, jo

¹³⁴ Das Theater ist eine Art Museum // Hainusch H. Regie und Interpretation. Gespräche mit Regisseuren. - München, 1985. S. 112

¹³⁵ Nagel I. Ich will wieder ästhetische Herausforderung // Theater heute, Jahrbuch 1985, S. 15

Rietumberlīnes mērija izīrē kādreizējā studentu politiskā teātra telpas jaunam teātrim ar nosacījumu, ka tas turpinās iepriekšējā teātra kursu. Divdesmit gadus vēlāk pats Šteins savu izvēli motivē ar laikmeta noskaņojumu: “*Laikā, kad es atjaunoju teātra “Skatuve” darbību, Rietumvācijā aktualizējās interese par marksismu, tā izpratne paplašinājās. Ļoti ilgi šādas intereses bija aizliegtas vai vismaz netika veicinātas, jo visi taču dzīvojam aukstā kara apstākļos. Šai situācijā jauna teātra atvēršana tika uzverta kā solis demokrātijas virzienā. Gribējās pievērsties revolūcijas vēsturei – franču, krievu, ķīniešu u.tml. un dabiskā kārtā šai noskaņā radās doma iestudēt kādu revolucionāru lugu.*”¹³⁶

Brehts, rakstīdams *Māti*, grib rādīt indivīda politiskās apziņas izaugsmi, arī Šteinu interesē indivīda politiskās un sociālās atbildības jautājums. Gaidīto iedarbību izrāde gan nepanāk, jo 1905. gada reālijas – bads, izsalkums, trūkums, represijas un slepkavības – 70. gadu pārtikušajam rietumu skatītājam šķita izteismīga, bet tomēr tāla un mazaktuāla pasaule. Izrādes veidojumā Šteins izmantoja visus svarīgākos episkā teātra elementus. Piemēram, scenogrāfa K. Veifenbaha izveidotais spēles laukums kā mēle iestiepās skatītāju zālē un bija skatītājiem pieejams no trim pusēm. Skatuve bija gandrīz tukša un spilgti apgaismota. Virs skatuves atradās tāfele, uz kuras tika uzrakstīti ainu nosaukumi. Vienīgā reālistiski iekārtotā skatuves daļa bija skolotāja dzīvoklis: plānas, svītrotām tapetēm klātas sienas, cara portrets, polsterēti ēdamistabas krēsli un kokgriezumiem rotāts galds ar smalku mežģīņu galdautu. Izrādes gaitā, skolotājam pakāpeniski iesaistoties revolucionārajā darbībā, buržuāziskās dzīves labklājības simboli tika aizvākti. Galdauts tika aizsviests, un galds tagad kalpoja revolucionāro uzsaukumu drukāšanai. Šāda veida intelektuālais skatuves metaforiskums ir tipisks arī paša Brehta režijas darbiem, piemēram, konceptuālais pāvesta iesvētīšanas skats *Galileja dzīves* iestudējumā *Berlīnes ansablī* 1957. gadā (skat. nodaļu 2.1.). Šteina iestudējums prasīja arī īpašu aktieru spēles stilu, krasi mijoties ainām, kurās nepieciešama tieša identifikācija ar tēlu, ar ainām, kurās uzsvērti atsvešinājuma un spēles elementi. Pārejas no vienas ainas uz otru tika precīzi iezīmētas un īpaši uzsvērtas.

¹³⁶ *Peter Stein in Russia: Пётр Штайн в России*/ V. Shadrin, A. Zaslavskaya, Largo Associates Limited, Ireland, with the assistance of the International Confederation of Theatre Associations, Eastern Communications Publishing House, Vienna, Austria, 1996, S. 40

Tomēr tik atklātas revolucionāras idejas Šteinam pašam nav tuvas un radošāk izvēršas tie iestudējumi, kuros viņš vairāk pievēršas vispārcilvēcisku un sociālu problēmu risinājumam, joprojām izmantojot episkā teātra paņēmienus, taču nu jau pavisam cita tipa dramaturģiju. Par konceptuāliem Šteina episkā perioda darbiem var uzskatīt Johana Volfganga Gētes *Torkvato Taso* (1969) un Heinriha fon Kleista *Homburgas princi* (1972).

Torkvato Taso pamattēma ir dzejnieka loma sabiedrībā. Šteina versijā dzejnieka Torkvato Taso misija 16. gadsimtā un Gētes loma Veimāras hercoga galmā 18. gadsimtā daudzējādā ziņā sasaucas ar Šteina izpratni par mākslinieka lomu sabiedrībā. Izrādes programmā režisors komentē savu iecerī: “*Tas, ko tā laika galma sabiedrība gaida no sava dzejnieka, ir tas pats, ko mūsdienu sabiedrība gaida no teātra. Mēs zinām, ka ar šo iestudējumu mēs apmierināsim viņu iecerētās vēlmes, tādejādi mūsu uzvedība neatšķiras no Gētes Taso un pat paša Gētes rīcības. Mēs izpildām jau sagatavotas lomas un ar māksliniecisku samocītību iepriecējam vareno skatus*”¹³⁷. Izrādē dominēja sarkastiska ironija par dzīves varenajiem un pesimistiska mākslinieka bezspēcības izjūta to priekšā. Mākslas norieta jeb pat iznīcības priekšnojautas veicina 60. gadu studentu nemieri un Vjetnamas karš, un Šteina *Torkvato Taso* ietvertā doma savā laikā skan ārkārtīgi aktuāli. No Gētes piecu cēlienu garās lugas daudzu Šteina izrāžu līdzautors, dramaturgs Boto Štrauss bija izveidojis 10 atsevišķas epizodes – *Cīņa, Melīgs gājiens, Antonio uzskati* u.tml. Sižetiskajā risinājumā Boto Štrauss stingri turējies pie Gētes fabulas, sāsinot poētiskākās vārsmas, pievienojot prologu un iepludinot vienotajā tekstā episki komentējošas interlūdijas, piemēram, *Taso par savu dzeju, Leonora par Ferāru* u.tml.

Līdzīgi kā vēlāk 1984. gada Antona Čehova *Trīs māsu* iestudējumā tēva ģenerāļa fotogrāfijas vietā Šteins istabā pie sienas pakar Staņislavska portretu, arī šoreiz Vergilija krūšutēla vietā novietots Gētes krūšutēls, bet Bruno Ganca tēlotais Taso pirmajā iepazīšanās skatā ieņem pašpārliecinātu pozu, it kā imitējot slaveno mākslinieka Tišbeina zīmēto Gētes portretu. Taču visa tālākā Taso darbība uz skatuves veidota kā groteska klaunāde. Piemēram, Taso sapņaini lūkojas tālumā un aizsēžas garām krēslam; kad Taso pasniedz lauru vainagu, viņš nespēkā saļimst zem tā

¹³⁷ Citēts no: Iden P. Die Schaubühne am Hallschen Ufer. - München, Wien, 1976, S.23

smaguma; izrādes finālā, norunājis patētisku runu, Taso, kā glābiņu vai patvērumu meklēdams, vārgi piestreipulo pie Antonio un pietupies gaida, kad Antonio viņu beidzot nonesīs no skatuves. Režisora iecerē Taso, Gēte, Šteins ir tikai emocionāls klauns sabiedrības arēnā. Šobrīd Šteins šo savu pieredzi vērtē kritiski: “*Es iestudēju Gētes lugu, apzināti atsaucoties uz savu laiku – 1968.gadu. Attiecīgi tā es pārveidoju arī lugu. Man gribējās parādīt mākslinieku, kurš, sēžot zelta būrī, ir spējīgs izklaidēt tikai tos, kam ir vara, bet neko nedara tautas labā. Tas arī izdevās, bet ziedota tika būtiska lugas daļa. (..) Tas bija režijas stils, no kura es vēlāk principiāli atteicos. Tie bija maldi – ļoti interesanti, bet... Tamlīdzīgi maldi ir piedodami jaunībā, kad tu vēl īsti neko nezini un nesaproti. Kad kļūsti vecāks un gudrāks, saproti, ka nedrīkst upurēt klasikas darbus savai godkārei. Šai ziņā Torkvato Taso man bija vērtīga pieredze. Tad es sapratu, cik īslaicīga ir izcilas lugas vienpusīga interpretācija*”.¹³⁸

Indivīda un kolektīva attiecības Šteins risina vācu romantiķa Heinriha fon Kleista lugas *Homburgas princis* iestudējumā, kas līdzīgi iepriekšējām lugām arī interpretē reālus vēsturiskus notikumus. Kolektīvs šoreiz ir vesela valsts, un sava individualitāte Homburgas princim Fridriham jāpakļauj valsts varai. Varas modelis tiek rādīts kā perfekts militārs mehānisms, kur nav pieļaujama nekāda individuāla iniciatīva, kaut arī tā nestu uzvaru. Šteina izrādes apakšvirsraksts ir *Kleista sapnis par Homburgas princi*. Princis, kurš uzvar stratēģiski sarežģītā kaujā, bet divas minūtes pirms bijusi dota pavēle un tādēļ notiesāts uz nāvi, vienlaicīgi ir arī paša Kleista pašprojekcija. Tāpat kā *Torkvato Taso*, arī *Homburgas princis* ir stāsts ar biogrāfisku nokrāsu. Izrādes pirmajā un pēdējā skatā ir pat tiešas dokumentālas atsauces, kad fonā dzirdama klusināta, viegli piesmakusi sievietes balss. Sākumā tā lasa Kleista veltījumu Prūsijas princesei Amālijai Marijai Annai, bet finālā Kleista atvadu vēstuli, kuru viņš 1811. gada 21. novembrī īsi pirms pašnāvības raksta savai pusmāsai Ulrikai. Fināla ainā režisors uzskatāmi šķir autoru no tēla, biogrāfiju no lugas: hercogs princi apžēlo, oficiēri gaviļēdami viņu aplenc un visi kopīgi atkal dodas kaujā, taču tas, ko viņi sajūsmā nes uz rokām, nav princis, bet tikai lelle. Īstais princis Heinrihs fon Kleists guļ bezsamaņā sabrucis uz grīdas.

¹³⁸ *Peter Stein in Russia: Петер Штайн в России*/ V. Shadrin, A. Zaslavskaya, Largo Associates Limited, Ireland, with the assistance of the International Confederation of Theatre Associations, Eastern Communications Publishing House, Vienna, Austria, 1996, c. 42

Šteina režijas prakse, līdzīgi kā Hainera Millera daiļrade, iezīmē arī episkā un postmodernā teātra korelāciju gan tēlošanas veidā, gan izrādes norisēs vispār. Aktieri neveido tēlu. Mainot epizodes ar dažādas pakāpes iemiesošanas, pārejas tiek parādītas tieši un nepārprotami, kā tas visuzskatāmāk atklājas 1971. gada Henrika Ibsena *Pēra Ginta* iestudējumā, kur seši Pēri, gluži kā sprinta stafetes kociņu pārņemot, ieņem iepriekšējā tēla stāvokli, lai tad turpinātu viņa tēlu tālāk.¹³⁹ Atsvešinājums šai gadījumā parādās nevis tēla raksturojumā, bet gan tā veidojuma mehānismā, kas ir galēji postmoderns. Proti, galvenā varoņa identitāte ir pilnībā izšķīdināta, decentralizēta. Par izrādes vadmotīvu kļūst individualitātes neiespējamība tehniskas reprodūktivitātes laikmetā. Stāsts par Pēru Gintu – divos vakaros, kopā septiņās stundās¹⁴⁰ – ieturēts tādā kā muzeja vai fotoizstādes garā, kur vienu kadru vai attēlu nomaina nākamais, un darbojas arī kā kiča industrijas metafora, kura miljonos metienu propagandē mītus par ģēnijiem, indivīdiem lētu romānu, gleznu, fotogrāfiju vai krāšņu pastkaršu veidā. Pēra dzīvesstāstā iesaistās grupa strādnieku, kuriem uzdots noorganizēt šīs ražošanas veiksmīgu rezultātu. Kad Pērs nolēmis nodarboties ar arheoloģiju, viņi steidzīgi novāc dzelteno grīdas pārklāju, uzstāda trīsi un no zemes senā kultūras slāņa tiek “izrakta” sfinksa. Pēc Hegstades apbedīšanas skata, kad zārks tikko iznests, viņi steidzīgi kā dezinficējot apsmidzina grīdu. Tuvojoties fināla aintai, viņi lietišķi pārmēra laukumu, tad, kā ainavā neiederīgu, novāc Pēra uzslieto būdu. Bet pašā fināla skatā Šteins vienā mirklī izārda romantiskā samierināšanās skata ilūziju: abi mīlētāji tiek atrauti viens no otra un aizvilkti ielejā, kur Solveiga kā bez spēka sabrūk uz krēsla, bet Pērs Gints uz ceļiem viņai pie kājām. Parādās milzīgas tipogrāfijas mašīnas, fotogrāfs sakārto aparātu, uzliesmo zibspuldze un dzīves spēle ir beigusies. Visa garā un bezjēdzīgā dzīve ir sastingusi vienā nedzīvā fotoattēlā, kas ir gala produkts sērijveida ražošanai. Bilde tālāk tiek transportēta pa garu konveijeru, iepakotas caurspīdīgās paciņās un izdalītas skatītājiem.

Abi izrādes vakari sadalīti epizodēs, kuri nosaukumi tiek paziņoti skaļrunī. Pirmā vakara apvienojošais nosaukums ir *Jaunība Gudbrandālē*, kas sastāv no četrām

¹³⁹ Līdzīgu paņēmieni izmanto režisors Oļģerts Krodērs 1997. gada *Pēra Ginta* iestudējumā Liepājas teātrī, kurā Pēru Gintu spēlē pieci aktieri.

¹⁴⁰ Arī režisors Ādolfs Šapiro, 1979. gadā iestudēdams *Pēru Gintu* Rīgas Jaunatnes teātrī, veidoja uzvedumu divās daļās, no kurām katra bija veselās izrādes garumā un tika spēlētas vienā dienā – kā dienas un vakara izrādes.

ainām: *Līgavu zaglis*, *Kalnu karalis*, *Troļļu varā* un *Brīvs kā putns mežā*, bet nākamajā vakarā *Svešumā un atgriešanās* vispirms skaļrunī tiek izstāstīti iepriekšējā vakara notikumi (savdabīgs seriāla – sēriju princips) un darbība atkal turpinās četrās epizodēs: *Jeņķis tuksnesī*, *Pareģis harēmā*, *Uz*

pagātnes takas un *Sīpola zīmē*. Šīs astoņas epizodes nozīmē Pēra dzīves astoņas fāzes, ko realizē seši Pēra lomas tēlotāji. Vācu teātra kritiķis H. Rišbīters precīzi restaurē Pēra transformācijas:¹⁴¹ Pērs Nr.1 (H. Giske) spēlē “Līgavu zagli” kā divdesmitgadīgu jaunekli, ātrām, stūrainām, pubertātes vecumam raksturīgām kustībām. Tālāk lomu līdz ar Ingrīdu (S. Andreasa) no pirmā Pēra pleciem pārņem Pērs Nr.2 (Mihaels Kēnigs), kurš līgavu ar grūtībām uzvelk troļļu kalnā un vīlušos tur arī atstāj. Vīlušās paliek arī trīs kalnu meitenes, jo, pretēji Ibsenam, Pērs garlaikots iemieg (šī epizode ir nepārprotams Šteina mājiens uz Pēra impotenci). Vispirms viņu atmodina Pērs Nr.3 (Bruno Gancs), bet pēc tam jau jauno Pēru – Zaļā sieviete (R. Leska), kas viņu pavada uz troļļu alu. Pirmā izrādes vakara noslēgumā Pērs Nr.4 (V. Redls) uzslējis būdu Solveigai un pēc mātes nāves dodas pasaulē. Otrā vakara sākumā Pērs Nr.5 (D. Lāzers) ar melnu bārdu, plašiem, valdonīgiem žestiem, “labi pārtikuša kapitālista izskatā” eleganti zviln zem balta saulesssarga kopā ar saviem draugiem uzņēmējiem. Taču “draugi” viņu drīz pamet, lai, izmantojot brīdi, kad Pērs aizsnaudies, aizbrauktu ar viņa jahtu. Jahta vētrā noslīkst, bet Pērs, pārbijies no lauvas (uz skatuves tiek uzstumts uzsvērti butaforisks lauvas izbāzenis), uzrāpjas kokā. Šajā brīdī lomu pārņem Pērs Nr.6 (V. Redls), kuru harēmā izklaidē Anitra (A. Vinklere) un vēderdejojotājas. Nākamajā epizodē *Uz pagātnes takas* Pērs Nr.7 (V. Rēms) nokļūst psihiatriskajā slimnīcā, kur nežēlības teātra estētikā tiek rādītas cilvēka bioloģiskās deģenerācijas galējās, pašdestruktīvās izpausmes (epizodē darbojas pieci ārprātīgie, kas dažādos veidos mēģina sev padarīt galu). Visbeidzot Pēra Nr.8 (Bruno Gancs) uzdevums ir pabeigt Pēra dzīvi un tieši viņš tiek ar Pogu lējēju, kurš Šteina versijā stādās priekšā kā “inženieris Pogu Lējējs”, melnā mētelī un cilindrā, un būtībā ir jaunas rūpnieciskas tehnoloģijas pārstāvis, kura uzdevums – pārstrādāt nevērtīgos, liekos, šai gadījumā, Pēru Gintu.

¹⁴¹ Rischbieter H. Auf dem Theater, das eine Landschaft ist, eine lange Geschichte erzählen // Theater heute. - 1971, Nr. 6., S. 16-18

Šteina ilggadīgs radošais partneris ir vācu postmodernais dramaturgs Boto Štrauss (*Botho Strauss*, dz. 1944. gadā), kurš apstrādājis lugu materiālu visām teātrī *Skatuve* iestudētajām Šteina izrādēm, no viengabalainiem, dažbrīd pat izteikti poētiskiem tekstiem, piemēram, Gētes, Kleista vai Ibsena lugās, izveidojot brehtisku epizožu montāžu. Klasiskie dialogi pārveidoti atsevišķos monologos, izrādes dekorācijas papildina ekrāni vai tāfeles, kur bez ainu nosaukumiem parādās arī dažādi skatītāju attieksmi rosinoši paziņojumi vai dokumentāli iestarpinājumi. Šādu dramaturģiska teksta apzinātu saskaldīšanu šķietami savstarpēji nesaistītās vienībās var dēvēt gan par apzinātu episkošanu, gan par tikpat konceptuālu postmodernās paratakses principu – literāra darba atsevišķu daļu savstarpējo neatkarību. Paša Boto Štrausa lugās paratakses princips ievērots konsekventi. Štrausa dramaturģija tiek dēvēta gan par “postbrehtisku”, gan “postmoderni delartisku”, “tikpat strīdīgu un populāru 20. gadsimta beigās, kāds Brehts bija šī gadsimta pirmajā pusē”¹⁴². Šteins iestudējis trīs B. Štrausa lugas - *Atkalredzēšanās triloģija (Trilogie des Wiedersehens)* un *Liels un mazs (Groß und klein, abas 1978. gadā)*, kā arī *Parks (Der Park, 1985)*. Piemēram, lugā *Liels un mazs* vispār nav fabuliska notikumu izklāsta, tā veidota pēc ekspresionistu *staciju drāmas* uzbūves principa. Lugas galvenā varone ir vientuļa, apjukusi ideāliste Lota, kura, ejot cauri dažādām dzīves “pieturām” (kopā lugā ir desmit epizodes), mēģina rast kontaktu ar cilvēkiem, sabiedrību vispār, meklē iespēju realizēt savas - sievietes izjūtas, mīlestību pret vīrieti (Lotu ir pametis vīrs), pret svešu bērnu (jo pašai savējā nav) u.tml. Pieturas Lotas ceļā ir gan kūrorts Marokā, kur viņas vienīgais kontakts ar sabiedrību ir noklausīta saruna starp diviem svešiniekiem (ainas nosaukums *Maroka*); gan dīvaina milzīga māja ar desmit istabām, kurām Lota iet cauri, bet neviens no kaimiņiem nevēlas ar viņu komunicēt (*Desmit istabas*); gan telefona būdiņa lielas šosejas malā, kur Lota ir spiesta īslaicīgi apmesties uz dzīvi (*Pietura*) u.tml. Štrauss šādā veidā rāda individualitātes sabrukumu galēji atsvešinātā, anonīmā, destruktīvā industrializētā vidē. “*Naivā un neaizsargātā Lota atkal un atkal meklē sapratni, kontaktu. Atkal un atkal viņa ieiet svešās istabās (tipoloģiska lugas situācija). Bet viņa visur ir lieka, viņu nekur negaida. Lota – ir Šen Te, kurai atņemts*

¹⁴² Колязин В. Творец печальных аллегорий.//Штраус Б. Время и комната. – Москва: ГИТИС, 2001, стр. 6

Šui Ta, cilvēka ļaunā puse, viņa (..) ir pārāk laba un tieši tādēļ rodas problēmas. Parastie iedzīvotāji, kas veido sprādzienbīstamu apātijas un agresivitātes sajaukumu, Lotu arvien ātrāk un ātrāk dzen strupceļā. Viņa šķietami bezjēdzīgi pārvietojas laikā un telpā, neatstājot pēdas.”¹⁴³ Lugas darbības fragmentarizācija pieļauj brehtiska traktējuma iespējas: atsevišķu epizožu virkne ar izteiksmīgiem nosaukumiem, tikai songu vietā melnas tumsas pauzes. Arī tēlu raksturi nav viengabalaini, tie ir izšķīduši fragmentos, un tos var kombinēt, liekot kopā kā mozaīku vai montējot kā filmu. Rezultātā Štrausa lugu var dēvēt par sociālu kolāžu, un Brehta principi šai gadījumā nodēvē situācijas raksturojumam, nevis analīzei vai skatītāju audzināšanai. Šteins šo lugu iestudē milzīgā telpā – Spandavas kinostudijas paviljonā, kur skatītāju vietas izkārtotas amfiteātra formā ar ļoti stāvu vertikālu kāpumu, un izrāde ilgst piecas stundas. Lugas un izrādes konceptuālākajā ainā *Desmit istabas* scenogrāfs K. E. Hermans ir radījis milzīgu divstāvu mājas maketu ar tik lielām astoņām istabām, ka cilvēki tajās izskatās neadekvāti mazi (spēle ar lugas nosaukumā ietvertu opozīciju “liels – mazs”), – spilgtu metaforu cilvēka niecīgumam atsvešinātā pasaulē. Vācu kritiķis Pēters Bekers Edītes Klēveres spēles stilu Lotas lomā raksturo kā sakāpināti ekspresīvu, kas groteskā manierē balansē starp histērisku jautrību un depresīvu apātiju, ironiski rotaļīgu runas manieri nomaina histērijai līdzīga “*sēkšana, gaudošana, vaimanāšana*”, ekstātiski žesti, konvulsīva ķermeņa raustīšanās u.tml.¹⁴⁴

Gan episkais, gan postmodernais teātris konfrontē savus varoņus ar sociālo realitāti, tikai atšķirīgu mērķu vārdā. Brehts to dara, piemēram, ar dokumentālu kinokadru vai atklātas publicistikas palīdzību, lai pierādīti tēlotās parādības vēsturiskumu. Postmodernisti tieši pretēji: ar virtuālas datorrealitātes palīdzību sociālo realitāti simulē. Piemēram, austriešu akciju mākslinieks Kristofs Šlingenzīfs 2000. gadā Vīnē realizē akciju *Mīliet Vāciju!*, kuras ietvaros pilsētas centrā pretī Valsts Operai tiek novietots īpašs apdzīvojams kontainers, kurā noslēgti no ār pasaules dzīvo imigranti, politiskā patvēruma meklētāji. Līdzīgi kā citos šāda tipa realitātes šovos, skatītāji var sekot līdz notikumiem telpā ar videoprojekciju palīdzību un balsot. Tikai šai gadījumā izbalsotais tiek izraidīts no valsts, bet galvenā balva ir oficiāla

¹⁴³ Колязин В. Творец печальных аллегорий. // Штраус Б. Время и комната. - Москва: ГИТИС, 2001, с. 14-15

¹⁴⁴ Becker P. Entleben in Glaube, Liebe, Hoffnung // Theater heute, 1979., Nr.1, S. 8

uzturēšanās atļauja. Akcija top kā reakcija uz Austrijas labēji ekstrēmo valdību Jorges Heidera vadībā, un konteineru rotāja uzraksts *Ārzemniekus ārā!*. Šī akcija izraisīja plašu publisku rezonansi, bet tā arī tomēr netapa skaidrs, vai tie bija īsti patvēruma meklētāji vai aktieri. Šlingenzīfs savu mērķi sasniedza: lai arī nav iespējams nošķirt, kas ir patiess un kas inscenēts, skatītāju attieksme tomēr ir izraisīta.

Lai arī postmodernā un episkā teātra mērķi ir atšķirīgi, tomēr abi tie atklāj teatralitātes mehānismus un šai ziņā ir pat ļoti radniecīgi. Šteina episkā perioda izrāžu mērķis ir rādīt, kā cilvēka rīcību ietekmē sabiedrībā valdošie sociālie likumi. Lugās ietvertā vēsturiskā retrospekcija ir apzināti virzīta uz to, lai veidotu vai pastiprinātu skatītājā ironiski kritisku attieksmi pret pasauli un galu galā arī pašam pret sevi, lai arī neuzbāzīgi, tomēr rādītu, ka tā ir maināma. Pats režisors šobrīd šo savas daiļrades periodu vērtē ironiski: *“Pirmos piecus gadus teātrī “Skatuve” mēs nodarbojāmies ar ļoti ārišķīgu, formālu spēles tehniku brehtiskā stilā – tās bija karikatūras, hiperbolizācija, demonstratīvisms. Līdz es kādā brīdī zaudēju par to interesi. Man liekas es pat pateicu aktieriem, ka viņi spēlē kā mikimausi. Man tas vairs nesagādāja nekādu prieku”*¹⁴⁵. Šī attieksme skaidrojama ar Šteina māksliniecisko uzskatu maiņu laika gaitā. Pašlaik Šteinu teātrī primāri interesē darbs ar lugas tekstu, maksimāla iedziļināšanās tajā. Episkajam periodam vairāk bija raksturīgi teātra formas meklējumi, kuriem, neatkarīgi no pašreizējās režisora attieksmes, savā laikā bija būtiska novatoriska nozīme.

2.3.3. Jurijs Ļubimova un Tagankas teātra prakse

Režisora Jurijs Ļubimova vadītais Tagankas teātris Maskavā (pilnā nosaukumā – Maskavas drāmas un komēdijas teātris Tagankas laukumā) savas darbības spilgtākajā periodā no 1964. līdz 1984. gadam uzskatāms par konsekventāko un talantīgāko episkā teātra paraugu toreizējās PSRS teritorijā, kura prakse pierāda šīs teātra formas auglīgo dzīvotspēju ne tikai paša Brehta, bet arī citas, principiāli atšķirīgas dramaturģijas iestudējumos. Krievu teātra zinātnē Tagankas teātris tiek

¹⁴⁵ *Peter Stein in Russia: Петер Штайн в России* / V. Shadrin, A. Zaslavskaya, Largo Associates Limited, Ireland, with the assistance of the International Confederation of Theatre Associations, Eastern Communications Publishing House, Vienna, Austria, 1996, S. 42-43

dēvēts par stagnācijas laika vienīgo “teātri – pilsoni”, kura izrādes precīzi uzrādīja sabiedrībai aktuālas problēmas, bija vienlaikus politinformācijas un estētikas stundas, kas skatītājus finālā noveda gan kaujas pozīcijās, gan ekstāzes stāvoklī¹⁴⁶.

Jurijs Ļubimovs dzimis 1917. gadā. 30. gados mācījies Vahtangova teātra skolā un savu darbību teātrī sācis kā aktieris. 20. gadu beigās un 30. gados Ļubimovs redzējis arī vairākas Vahtangova un Meierholda izrādes, kas ietekmējušas viņa izpratni par teatralitātes veidošanas mehānismiem un atšķir Ļubimovu no viņa vēlāko gadu režijas kolēģiem, piemēram, teātra *Современник* vadītāja Oļega Jefremova. No 1946. līdz 1964. gadam Ļubimovs ir Vahtangova teātra aktieris un daudz filmējas kino.

Par Ļubimova debiju režijā kļūst 1963. gadā pavasarī ar Borisa Ščukina teātra skolas 3. kursa studentiem iestudētais Brehta *Krietnais cilvēks no Sečuānas*. 1964. gada pavasarī ar šo izrādi tiek oficiāli atklāts Tagankas teātris. Ļubimova aktiera ampluā Vahtangova teātrī pirms tam bija galvenokārt klasiskie mīlētāji un jaunie pozitīvie varoņi sava laika padomju autoru lugās, tādēļ viņa pievēršanās Brehta dramaturģijai, pret kuru Padomju Savienībā izturas ļoti atturīgi, ir negaidīta. Kaut arī 1957. gadā Maskavā viesizrādes sniedz *Berlīnes ansamblis*, Ļubimovs šīs izrādes neredz, jo tai laikā atrodas viesizrādēs Vācijā kopā ar Vahtangova teātri. Krievu teātra zinātnieks Anatolijs Smeļanskis raksturo šai laikā Padomju Savienībā valdošo attieksmi pret Brehtu: “... pret vācu autoru ar aizdomām izturējās gan “labējie”, gan “kreisie”. Vienus mulsināja viņa politiskā angažētība, citus – viņa racionālisms: pazīstamā Staņislavska “pārdzīvojuma” kanona vietā, kas prasīja pilnīgu aktiera iejušanos tēlā, tika piedāvāts kaut kāds atsvešinājums, aktiera izešana no tēla un pat tieša aktiera komunikācija ar zāli. Mulsināja, ka Brehts it kā neciena emocijas, bet vairāk uzticas saprātam, balstās tikai uz to un tikai pie tā vēršas.”¹⁴⁷ Ļubimova mērķis ir lauzt priekšstatu par Brehtu kā racionālu autoru. Pirmajā iestudējumā strādājot ar topošiem aktieriem, Ļubimovu visvairāk interesē Brehta piedāvātās citādās attiecības starp skatuvi un zāli, ko savās vēlākajās izrādēs režisors jau konceptuāli izmanto jauna tipa komunikācijai ar skatītāju. Tagankas teātra aktieri nojauc Staņislavska proponēto

¹⁴⁶ Зингерман Б. Заметки о Любимове. // Зингерман Б. Связующая нить. Писатели и режиссёры. – Москва: ОГИ, 2002

¹⁴⁷ Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства. – Москва: Артист. Режиссер, Театр., 1999, стр. 87-88

“ceturto sienu”, spēlējot nevis publikai, bet kopā ar to, pārvēršot publiku partnerī. Viens no Ļubimova principiem darbā ar aktieriem gan mēģinājumu procesā, gan izrādes laikā ir uzdevums kontaktēties citam ar citu it kā “caur zāli”, tā paplašinot Staņislavska definēto “uzmanības loku”. Vēlākajās Ļubimova izrādēs bieži būs mizanscēnas, kurās kāds no aktieriem avanscēnā vēršas tieši pie publikas, nepastarpināti uzrunājot to. Krievu teātrī gan šādos gadījumos var runāt arī par Krievijā profesionāli labi attīstītās un populārās estrādes kultūras ietekmi. Šāds kontakts ir iespējams tikai tad, ja aktieris spēj pārliecināt skatītāju ne tikai kā konkrētas lomas izpildītājs, bet arī ar savu personību. Tagankas 60.-80.gadu perioda aktieru vidū vairums ir harizmātiskas, plašas profesionālās amplitūdas personības – Zinaida Slavina, Vladimirs Visockis, Alla Demidova, Valērijs Zolotuhins, Venjamins Smehovs u.c. Ļubimova izrādēs konsekventi tiek realizēts Brehta *gestus* princips – aktieriem jāspēj atklāt arī sava personīgā attieksme pret tēlu, pret izrādes tēmu vai problēmu, tai pašā laikā solidarizējoties ar teātra pozīciju.

Izrādes *Krietnais cilvēks no Sečuānas* sākumā visi izrādes dalībnieki uzskrēja uz skatuves un nostājās vienā rindā pie rampas. Centrā divi jaunekļi – viens ar akordeonu, otrs ar ģitāru – spēlēja jautru melodiju (mūzikas autori ir divi aktieri A.Vasiļjevs un B.Hmeļņickis). Tad priekšplānā iznāca vēl viens aktieris, spēlēdams ģitāru un mūzikas pavadījumā runādams par to, ka te tiks rādīts teātris, kas sakņojies vienkāršajā, ikdienišķajā ielas dzīvē, tādejādi formulēdams visa iestudējuma “estētisko programmu”. Brehta lugā šāda ievada nav, toties muzikantiem kā darbības – teātra izrādes organizētājiem būtiska nozīme ir citā Brehta lugā *Kaukāza krīta aplis*, kas varētu būt bijusi arī Ļubimova ietekmes avots. *Krietnajā cilvēkā no Sečuānas* teatralitāte tiek panākta gan ar skatuves iekārtojumu (scenogrāfs B. Blanks), gan kustību partitūru. Skatuvei gar abām malām izveidoti divi pelēki trošuāri, aizmugurē nostiepts gaiši pelēks audums, uz kura labajā pusē visā skatuves augstumā uzzīmēts Brehta portrets, kurš izrādes laikā tiek dažādi apspēlēts – muzikanti pret to paklanās izrādes sākumā, citā ainā pa to kā pa logu galvu izbāž kāda pilsētniece. Toties aktieru plastika bija izstrādāta pēc ģeometriskā principa: varoņi pārvietojās tikai pa taisnām līnijām un pagriezienus arī izdarīja tikai taisnā leņķī. Saņēmušas kādu kustības impulsu, personas tik ilgi gāja dotajā virzienā, kamēr sadūrās ar kādu šķērslī vai

nogāja no skatuves, bet brīvi, dabiski kustējās tikai Šen Te un lidotājs Jang Suns. Izrādē režisors bija sacerējis arī vairākas pantonīmiskas ainas, piemēram, kad Šui Ta vadīja fabriku, vairāki aktieri sēdus uz nelieliem ķeblišiem, pussaliektām mugurām pret skatītājiem, ritmiski sita plaukstas un taktī runāja vienu un to pašu frāzi no Brehta lugas *Dziesmas par astoto ziloni*: “*Bet nakts jau tuvojas! Bet nakts jau tuvojas!*”¹⁴⁸. Vai arī ūdens nesējs Vans, nespēdams atrast mājvietu dieviem, “*sāka dejojot izmisuma deju. (...) Aizskrējis skatuves dziļumā, viņš mūzikas taktī cēla gaisā rokas un ar visu ķermeni kustējās tā, it kā sistu galvu pret sienu no kauna un bēdām.*”¹⁴⁹ Izrādes ritmu un estētiku ietekmēja arī mūzika. Muzikanti, kas ievadīja izrādi, arī turpmākajā uzveduma gaitā uznāca vairākkārt, kad vajadzēja akcentēt kādu domu, deva ritmu ainai, ar muzikāliem akordiem pavadīja kāda varoņa teikto vai darīto (piemēram, vārds – akords, divi vārdi – atkal akords, žests – akords u.tml.).¹⁵⁰ Izrādes stilu kopumā veidoja spilgta teatrāla nosacītība apvienojumā ar izteiktiem, bieži pat ironiskiem atsvešinājuma elementiem: aktieri spēlēja bez grima, bet Šen Te (Zinaida Slavina) pārtapa par Šui Ta neslēpti, skatītāju acu priekšā uzliekot melnas brilles un katliņu (aktieru atklāta ieiešana lomā un iziešana no tās ir viens no visbiežāk izmantotajiem atsvešinājuma elementiem pēcbrehta periodā gan Eiropas, gan latviešu teātrī); aktieri, kas spēlēja dievus, bija izvēlēti pēc fiziskās asimetrijas principa – divi bija slaidi un gari, viens mazs un drukns un viņu tēlotie varoņi uzvedās alogiski sadzīviski, ņemot vērā viņu iracionālo izcelsmi, piemēram, sēdēja uz imitētā trotuāra un dzēra kefiru vai pastaigājās ar lietussargiem.

Brehta lugas *Ļubimovs* iestudējis vairākkārt arī vēlāk: *Galileja dzīve* (1966, ar V. Visocki titullomā), nepabeigtā Brehta luga *Turandota jeb Balinātāju kongress* (1979), *Trīsgrašu opera* (1981, Budapeštas Nacionālajā teātrī Ungārijā), *Krietnais cilvēks no Sečuānas* (1964. gada izrādes atjaunojums ar jaunās paaudzes Tagankas aktieriem par godu teātra 35 gadu jubilejai 1999. gadā). Tomēr tieši pirmā Brehta

¹⁴⁸ Брехт Б. Добрый человек из Сычуани.// Брехт Б. Театр: Искусство, Т. 3 - Москва, 1966., стр. 211-212

¹⁴⁹ Krimova N. Portreti. – Rīga: Liesma, 1972, 130.lpp.

¹⁵⁰ Identisku mūzikas kā ironiska komentāra principu latviešu teātrī izmanto režisors Arnis Ozols 1987. gadā Dailes teātrī Aleksandra Ostrovska lugas *Ienesīga vieta* iestudējumā, kur lugā epizodiskais, bet izrādē ļoti nozīmīgais Riharda Zihmaņa tēlotais kalps Antons ar ģitāru visu izrādes laiku gandrīz nepārtraukti atradās uz skatuves un, improvizēdams par dažādām muzikālām tēmām, pavadīja uz skatuves notiekošo.

izrāde uzskatāma par veiksmīgāko šī dramaturga interpretāciju Ļubimova daiļradē un iezīmē vairākas Ļubimova režijas rokrakstam raksturīgas īpatnības:

1) interese par sabiedrības zemāko slāņu, tautas tēlojumu uz skatuves. Ļubimovs nepiedāvā romantisma mākslai raksturīgo indivīda un masas konfliktu vai ekspresionisma teātrim piemītošo izpratni par masu kā agresīvu, destruktīvu spēku. Labākajās Ļubimova izrādēs visi ir varoņi un visi ir masa jeb tauta, katrs aktieris var stāvēt gan avanscēnā vienatnē pret publiku, gan “izšķīst” pūlī, tomēr nepazaudējot savas personības individualitāti. *Krietnajā cilvēkā no Sečuānas* masu ainām bija divējāda nozīme – ubagi vienā epizodē varēja izturēties pieglaimīgi, citā atkal nekaunīgi, vienā brīdī viņi izbiedēti spiedās cits pie cita, nākamajā brīdī izklīda pa visu skatuvi. Aktieru trupā režisors tiecas saglabāt studijteātra ansamblistuma principu, kur katrs indivīds spēj pakļauties izrādes kopīgajam mērķim;

2) skatuvisko detaļu daudznozīmība jeb metaforiskums, kas veidojas sadarbībā ar visu nozīmīgāko Ļubimova izrāžu scenogrāfu Dāvidu Borovski. Uz skatuves parasti ir maz lietu, bet katrai no tām ir dažādas funkcijas un nozīmes, kas gandrīz nekad nav ilustratīvas. Katrai izrādes detaļai, tāpat kā aktieriem, jāspēj ne tikai “pārvietoties” pa skatuvi, lai darbotos dotajos apstākļos, bet arī jāspēj spēlēt dažādas “lomas”. Tipiskākais piemērs ir Šekspīra *Hamleta* iestudējums, kur vienīgais scenogrāfijas elements bija rupjā adījumā darināts priekšgars, kas dažādā ātrumā pārvietojās pa skatuvi vai griezās ap savu asi kā infernāls, biedējošs spēks, kas nav kontrolējams vai uzvarams;

3) izrādes muzikālais un plastiskais zīmējums ir tikpat būtisks kā psiholoģiskais vai idejiskais uzstādījums. Daudzas Ļubimova izrādes, tai skaitā jau pieminētās *Krietno cilvēku no Sečuānas* un *Maratu/Sadu*, var saukt arī par mūzikliem. Līdz 80. gadiem principāla nozīme ir Vladimira Visocka (1938 – 1980) personībai, dziesmām un izpildījuma manierei. Raupji vīrišķīgā āriene un slāviski emocionālais temperaments, piesmakusī, it kā nemuzikāli rečitējošā balss, neiztrūkstošā ģitāra, atklāti izaicinošie, dumpīgie dziesmu teksti, padomju situācijai “nepareizās” laulības ar franču aktrisi Marinu Vladi 70. gados padarīja Visocki ne tikai par Tagankas teātra simbolu, bet arī par vienu no padomju laika neoficiālās kultūras ikonām vispār – viņš bija kā pierādījums garīgas brīvības iespējamībai ideoloģiskas nebrīvības apstākļos.

Visockis rakstījis oriģinālmūziku vairākām Tagankas izrādēm (*Desmit dienas, kas satricināja pasauli, Kritušie un dzīvie* (1965), *Antipasauls, Pugačovs, Noziegums un sods*, ģitāru spēlētājs arī tēlojot titullomu Šekspīra *Hamletā*).

4) epizožu montāžas princips kā izrādes struktūras veidotājs. B. Zingermans dēvē Ļubimovu par “*montāžas Mocartu, kurš satuvina un saudzē revolucionāru patētiku ar laukuma farsu, principiālu inscenējuma risinājumu nosacītību ar naturālistiskām detaļām, kas tieši no dzīves uznestas uz skatuves, aktiera spēli ar tēlu pēc Brehta ar iekšējo pārdzīvojumu (узпа нумром) pēc Močalova, āksta rupjību ar tieša liriska izteikuma romantiku.*”¹⁵¹ Šie kontrasti var atklāties gan visas izrādes, gan vienas epizodes ietvaros. Izrāde kā estrādes numuru virkne ir vēl viens tipisks episkās tehnoloģijas paņēmieni, ko Brehts pats izmantoja gan 20. gados, kopā ar H. Eisleru, H. Veigeli un P. Bušu uzstājoties politiskajās rēvijās, gan vēlāk savās lugās un ko vēlākais teātris pārņēmis un izmantojis ļoti radoši.

5) jau pieminētās jauna tipa attiecības starp publiku un skatuvi. Turpmākajās izrādēs Ļubimovam būs raksturīgi sākt kontaktu ar skatītājiem vēl pirms izrādes sākuma. 1965. gadā iestudētajā Džona Rīda *Desmit dienas, kas satricināja pasauli* skatītāji biļetes atdeva sarkanarmiešu formās tērptiem aktieriem, kas tās uzsprauda uz durkļiem, pretī katram skatītājam pie krūtīm piestiprinot sarkanu lentīti kā revolucionāra zīmi. Vairākās izrādēs aktieri bija uz skatuves jau pirms izrādes sākuma (piemēram, *Māte*, 1969) vai arī zālē varēja nokļūt, ejot pāri skatuvei (*Koka zirgi*, 1974). Fjodora Dostojevska *Nozieguma un soda* (1979) iestudējumā zālē varēja ieiet tikai pa vienām, skatuvei vistuvāk esošajām durvīm, jo tad neizbēgami vajadzēja iet garām uz proscēnija gulošiem divu vecenīšu līķiem, kuru sejas bija apklātas ar asiņainiem dvieļiem. Šai izrādē uz gandrīz tukšās skatuves vienā malā bija izveidota neliela istaba, kuras centrālais elements bija spogulis, kurā varēja redzēt arī daļu skatītāju zāles. Aktieri izrādes sākumā uz skatuves iznāca ar prožektoriem rokās un spīdināja tos gan tukšajā skatuvē, gan zālē, meklējot iespējamo Raskoļņikovu arī starp skatītājiem.

¹⁵¹ Зингерман Б. Заметки о Любимове.// Зингерман Б. Связующая нить. Писатели и режиссёры. – Москва: ОГИ, 2002, стр. 376

Ļubimovs savās izrādēs bieži interpretē literāro materiālu šķietami pretēji autora iecerei, taču tas notiek nevis teksta dekonstrukcijas rezultātā, bet gan uzslāņojot pirmavotam citu, negaidītu sociālu vai filozofisku nozīmi. Dostojevskas romānu *Noziegums un sods* Ļubimovs iestudē kā politisku pamfletu, kā ekspresionistisku līdžību, gandrīz kā “mācību lugu” agrīnā Brehta stilā; paša Brehta lugas lirisko, piemēram, *Galileja dzīvē* izmantojot Marinas Cvetajevas dzejoļus; Šekspīra *Hamletam* piešķir kamerstila formu “jaunās drāmas” garā; Čehova *Trīs māšas* rāda kā plaši izvērstu, kontrastainu un skarbu traģēdiju; Jurija Trifonova pēckara romānus (*Apmaiņa* un *Māja krastmalā*), M. Gorkija *Māti* un A. Puškina *Mazās traģēdijas* interpretē eksistenciālisma manierē, bet sociāli sadzīvīsko Borisa Možajeva (*Dzīvāis*) un Fjodora Abramova (*Koka zirgi*) prozu – kā varoņepa un tautas balagāna savienojumu¹⁵².

Episkā teātra kontekstā raksturīgas ir Ļubimova veidotās dzejas izrādes: Andreja Vozņesenska *Antipasaules* un dažādu frontes dzejnieku tekstos balstītais uzvedums *Kritušie un dzīvie* (abas 1965), Vladimira Majakovska *Klausieties!* (1967), A. Puškina *Biedr, tici...* (1973) un veltījums V. Visockim *Visockis* (aizliegta tūlīt pēc pirmizrādes 1981. gadā, atsākta rādīt tikai 1989. gadā). Ļubimovs veido dzejas uzvedumus kā atvērtas, nenoslēgtas kompozīcijas, kur dzeja ir atslēga uz dzejnieka personību. Šī personības klātbūtne tiek radīta gan tiešā, pat ilustratīvā formā, piemēram, *Antipasaulēs* piedalījās pats autors A. Vozņesenskis, bet *Kritušajos un dzīvajos* aktieri bez grima pie avanscēnā degošas mūžīgās uguns runāja dažādu dzejnieku vārsmas, pilnībā identificējoties, pārmiesojoties dzejnieka personībā; gan uzsvērti atsvešināti, piemēram, izrādē *Klausieties!* Majakovski spēlēja pieci aktieri, visi vienlaikus būdami uz skatuves, pie tam neviens no aktieriem nebija dzejniekam vizuāli līdzīgs. Arī latviešu dzejas teātra radītājs Pēteris Pētersons, kurš vienlaikus ar Ļubimovu iestudē gan Brehta lugas, gan dzejas drāmas, definē poētiskā un episkā teātra tipoloģisko līdžību. Ar dzejas izrādēm Ļubimovs tiecas runāt par dzejnieka – mākslinieka attiecībām ar savu laiku. Uzskatāmākie piemēri gan no māksliniecisko paņēmieni, gan režisora uzskatu evolūcijas viedokļa ir izrādes *Klausieties!* un

¹⁵² Зингерман Б. Заметки о Любимове. // Зингерман Б. Связующая нить. Писатели и режиссеры. – Москва: ОГИ, 2002, с. 380

Visockis, kuru abu centrā ir reāla mākslinieka dzīves un radošā pieredze totalitārā sistēmā un katra no tām noslēdz vienu periodu Tagankas attīstībā. Majakovska liktenī Ļubimovu interesē viņa pašnāvības cēloņi, meklējot tos ne tik daudz paša dzejnieka pretrunīgajā personībā un tādejādi zināmā mērā to idealizējot, cik ārējos apstākļos, sistēmā. Šai gadījumā vēl paradoksāli savienojas Ļubimova ticība revolūcijai kā radošam spēkam, kuru spēj ietekmēt izcili talantīgas personības (“*viņš (Ļubimovs – L.U.) atzinās mīlestībā vētrainajam revolucionāram Majakovskim, kurš tolaik Ļubimovam bija īstās revolūcijas simbols, tāpat kā vētrainais Fidels militārā frencī uz uzacainā partijas darboņa Leonīda Brežņeva fona tolaik šķita īstena revolucionāra simbols*”¹⁵³), ar politisku apsūdzību sistēmai, kas šo personību iznīcina. “*Tā bija lēni spīdzinoša talanta iznīcināšana: Majakovski pakāpeniski, cits pēc cita nogāja no skatuves (turklāt mēs visu laiku izjutām viņus kā vienu veselumu). Aizgāja Majakovskis – liriķis, nespēdams izturēt pūļa ņirgāšanos; aizgāja dzejnieks – satīriķis; visbeidzot aizgāja arī “revolūcijas tribūns”, nespēdams eksistēt cilvēcību zaudējušajā ierēdņu valstī. Pieci Majakovski aizgāja nebūtībā...*”¹⁵⁴ Ar šo izrādi beidzas Tagankas teātra agrīnais periods, kurā izveidojas Ļubimova teātra estētika un pārlicība un kurā vēl ir cerība, ka ar valdošo varu izdosies sadzīvot. Nevis konformisma izpratnē, bet gan pateicoties mākai izvēlēties pietiekami rafinētu teātra valodu, jo kaut arī *Krietnajam cilvēkam no Sečuānas* tiek pārmests formālisms, *Klausieties!* pieprasīts optimistiskāks fināls u.tml., tomēr izrādes tiek regulāri spēlētas bez saturu vai formu kropļojošas ideoloģiskas vai estētiskas deformācijas.

Jauns periods – pāreja no poētiskā uz politisko teātri - Tagankas teātra attīstībā iezīmējas laikā no 1968., 1969. līdz 1981., 1982. gadam, kā sākuma un beigu robežšķirtnes akcentējot divus pēc slēgtas pirmizrādes oficiāli aizliegtus Ļubimova iestudējumus: *Dzīvais* un *Visockis*, kas liek Tagankas vadītājam un aktieriem atrasties nemitīgā apdraudētības un opozīcijas stāvoklī. 1968. gadā prozaiķis Boriss Možajevs uzraksta stāstu par krievu zemnieku Fjodoru Kuzkinu – vitālu, arhetipisku krievu nacionālo raksturu, kurš pūlas izdzīvot kolektivizācijas, kolhozu veidošanās barbariskajos apstākļos. Ļubimovs šai pat gadā sāk iestudēt šī stāsta dramatisējumu ar

¹⁵³ Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства. – Москва: Артист. Режиссер. Театр., 1999, стр. 95

¹⁵⁴ Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства. – Москва: Артист. Режиссер. Театр., 1999, стр. 96

Valēriju Zolotuhinu galvenajā lomā, mēģinājumi tiek vairākkārt pārtraukti, bet 1969. gadā pēc slēgtas pirmizrādes, ko skatās arī tobrīdējā PSRS kultūras ministre Jekaterina Furceva, iestudējumu tiek aizliegts izrādīt un publika uzvedumu ierauga tikai 1989. gadā¹⁵⁵. Atsakoties no sadzīviska Krievijas lauku vides tēlojuma, režisors kopā ar scenogrāfu D. Borovski *Dzīvajā* rada virkni jau pieminēto Ļubimova darbīgo skatuves detaļu vai zīmju, ko var uzskatīt par gluži vai hrestomātiskiem episkā atsvešinājuma piemēriem. Izrādes sākumā jautru krievu tautasdziesmu pavadījumā uz skatuves uznāca virkne zemnieku, katrs turēdami rokā tievu, garu bērza stumbru. Koku galos bija piestiprinātas mājiņas strazdu būrīša izmēros, dažās no tā dega gaisma, viena bērza galā bija arī maza baznīciņa. Aktieri sasprauda šos kokus skatuvē, radot ironisku padomju dzīves metaforu – “*laudis bez mājām, bez iedzīves, bez īpašuma, atbrīvoti no visa, kas cilvēku tur pie zemes*”.¹⁵⁶ V. Zolotuhins Kuzkina lomā izcili nospēlē arhetipiskā muļķīša Ivanuškas/trešā tēva dēla variāciju – dzīvu, siltu, jūtīgu, asprātīgu un attapīgu cilvēku, individualizētu raksturu un vispārināmu zīmi vienlaikus, kura birokratizētie antagonisti toties ir pilnībā depersonalizēti, iemiesoti kancelejas krēslu rindā, kas periodiski nolaižas un atkal paceļas debesīs. Šai kontekstā Ļubimova izrādēs var saskatīt arī karnevalizācijas paņēmieni izmantojumu teatralitātes radīšanai, profanējot šķietami sakrālo (piemēram, groteskie kefiru dzerošie dievi *Krietnajā cilvēkā no Sečuānas*) un sakralizējot profāno vai, precīzāk sakot, ironiski uzrādot padomju realitātes deformēto sakrālā izpratni (*Dzīvajā* baznīciņa ir turpat kur mājiņas – neaizsniedzamās kārts galā, bet īstā vara pieder krēslu komplektam, kas braukā starp zemi un debesīm). Pāris krēslu rindas ir galvenais scenogrāfiskais elements arī šī perioda nosacītajā noslēgumā izrādē *Visockis*, ko 1980. gadā mirušā Visocka piemiņai atļauj parādīt tikai vienu reizi 1981. gada jūlijā, pēc tam oficiāla pirmizrāde notiek tikai 1988. gadā. Te D. Borovskis uz tukšas skatuves bija izveidojis kustīgu konstrukciju no partera krēsliem, ko varēja pacelt un nolaist, izvērst horizontāli un vertikāli, to varēja uztvert gan kā skatītāju zāles turpinājumu uz skatuves, gan kā neredzamas rokas vadītu teātri, kas meklē savu aizgājušo aktieri. Izrādes galvenais

¹⁵⁵ Izrādes mēģinājumu procesu, sadarbību ar autoru un režisoru, kā arī izrādīšanas aizlieguma formālos un patiesos iemeslus detalizēti savā dienasgrāmatā aprakstījis V. Zolotuhins. Skatīt: Золотухин В. Таганский дневник. В 2-х кн. – Москва: ОЛМА-ПРЕСС, 2002

¹⁵⁶ Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства. – Москва: Артист. Режиссер. Театр., 1999, стр. 99

darbīgais elements bija paša Visocka balss ieraksti, aktieri tos izspēlēja, dziedāja līdz, veidoja dialogu ar Visocka balsi, it kā viņš būtu turpat blakus. Finālā, skatot dziesmai *Zirgi*, uz skatuves dzisa gaisma, pustumsā aizbrauca krēslu konstrukcija un, gaismai atkal uzdegoties, uz pilnīgi tukšas skatuves ap Visocka klusējošo ģitāru sēdēja visi izrādes aktieri.

1981. gadā Ļubimovs vēl paspēj iestudēt Čehova *Trīs māšas* un A. Puškina *Borisu Godunovu* kā *tautas operu*. Pēdējais, tāpat kā *Dzīvais* un *Vladimirs Visockis*, tiek aizliegts un oficiāli pirmizrādīts tikai 1988. gadā. 1983. gadā Ļubimovs aizbrauc strādāt uz Angliju, kur nolemj palikt ilgāk, lai ārstētos. 1984. gadā martā viņš tiek oficiāli atbrīvots no Tagankas teātra mākslinieciskā vadītāja pienākumiem, vietā ieceļot Anatoliju Efrosu, un tā paša gada jūlijā Ļubimovam tiek atņemta padomju pilsonība¹⁵⁷.

Pēc atgriešanās Krievijā 1989. gadā Ļubimovs atkal kļūst par Tagankas teātra vadītāju un turpina iestudēt izrādes, bet teātris ir ļoti mainījies, trupa sašķēlusies un lielākā daļa Ļubimova aktieru aizgājuši. Par šī perioda veiksmīgāko iestudējumu uzskatāms jau analizētais P. Veisa *Marats/Sads* (skat. nodaļu 2.2).

Ļubimova izrāžu prakse 20. gadsimta 60. - 80. gados ir viens no pašiem veiksmīgākajiem episkā teātra paņēmienu realizācijas piemēriem Eiropas teātrī, jo izmanto gan Brehta teātra formālos principus, radoši tos sintezējot ar Staņislavska un Vahtangova pieredzi, gan pierāda sociāli aktīva satura atklāsmes iespējamību teatrāli spilgtā formā.

¹⁵⁷ Stkāk par šī laika notikumiem skatīt: Radzobe S. Tagankas teātra drāma 80. gados. //Teātris un Dzīve, Nr.34, Rīga, 1991, 185.-200.lpp.

2.3.4. Roberts Sturuā

Roberts Sturuā ir nozīmīgākais 20. gadsimta pēdējās trīsdesmitgades un 21. gadsimta sākuma gruzīnu teātra režisors, kurš vairākkārt izcili iestudējis Brehta lugas, kā arī radoši izmantojis episkā teātra principus Šekspīra traģēdiju inscenējumos.

Roberts Sturuā dzimis Tbilisi 1938. gadā. Viņš cēlies no inteliģentas dzimtas, jo viņa tēvs, arī Roberts Sturuā, ir Gruzijā labi pazīstams mākslinieks. Roberta Sturuā radurakstos ir divi intriģējoši fakti: viņa vectēvs Ivans (Vano) Sturuā bijis aktīvs revolucionārs un Komunistiskās partijas biedrs, kurš iespējams, rekomendējis uzņemšanai partijā tolaik maz zināmo Josifu Staļinu, savukārt sievastēvs Mihails Kveselava ir vācu filologs, kurš bijis tulks Nirnbergas tiesas procesā.¹⁵⁸ Šiem faktiem nav tiešas ietekmes uz Sturuā personību, taču tie simboliski sasaista režisoru ar abām 20. gadsimta totalitārajām sistēmām un varas mehānismu vivisekcija ir viens no Sturuā teātra mērķiem.

1962. gadā Sturuā pabeidz Tbilisi Teātra institūta režijas fakultāti un sāk strādāt Šota Rustaveli teātrī. Kopš 1979. gada viņš ir šī teātra vadītājs, bet, sākot no 80. gadiem, regulāri iestudē gan dramatiskās, gan operu izrādes arī ārpus Gruzijas – Krievijā un Eiropā. Par saviem ietekmes avotiem teātrī Sturuā nosauc trīs: *“Pirmais ir Brehts. Kaut arī daudziem viņš šķiet arhaiska figūra, es uzskatu, ka viņa sasniegumi režijas jomā ir izcili, un ja viņš reizēm ir slikts dramaturgs, tas nenozīmē, ka viņš ir arī slikts režisors. Viņš spēja radīt teoriju, kas palīdz, un ir nepieciešams to izpētīt. Varbūt viņš nevis atklāja kaut ko jaunu, bet formulēja jau esošo. (..) Otrs ir mana dzīve Gruzijā. (..) Gruzīni dzīvo nedaudz piepaceltā, teatrālā vidē. (..) Gruzīni, atšķirībā no citām nācijām, asāk izjūt savu mirstīgumu, neslēpj to no sevis. Tādēļ viņi cenšas maksimāli piesātināti nodzīvot šo īso Dieva atvēlēto sprīdi un, protams, dažreiz tas izskatās pretīgi, bet reizēm ir brīnišķīgi, ka cilvēks no katra esamības mirkļa cenšas iegūt maksimumu.(..) Trešais ir Staņislavska sistēma.”*¹⁵⁹

Pirmo reizi Brehta lugu Sturuā iestudē 1968. gadā - *Krietnais cilvēks no Sečuānas*, tomēr par izteikti brehtisku periodu Sturuā daiļradē var uzskatīt 70. gadus,

¹⁵⁸ http://www.peoples.ru/art/theatre/dramatist/robert_sturuia

¹⁵⁹ Подкладов П. Источники театра Роберта Стурюа. //Pieejams: http://www.et-cetera.ru/creators/directors/sturuia_r/10302/

kad režisors episkā teātra instrumentāriju un arī filozofiju pielieto konsekventi un dažāda tipa izrādēs. Šis periods sākas 1974. gadā ar Polikarpa Kakabadzes lugas *Kvarkvare* iestudējumu. Lugas pamatā ir gruzīnu folkloras sižets par Slaistu Kvarkvari, “*kas eksistē uz tā vakuuma rēķina, ko radījis garīguma trūkums. (..) Slaists jeb Sliņķis ir universāls konformists, jautrs tiepša, kurš ar saviem asprātīgajiem izdomājumiem krāpj saimnieku un kļūst par viņa bagātību īpašnieku.*”¹⁶⁰ Sturuā savā izrādē šo stāstu universalizē, liekot akcentu nevis uz Kvarkvares individualitāti, bet gan uz anonīmu tautu, pūli, kas nekaunīgu klaidoni padara par savu vadoni. Galvenais scenogrāfijas elements ir liels globuss, ap kuru drūzmējas depersonalizētais izrādes personāžs, un režisoru interesē jautājums par iemesliem, kas masai liek no sava vidus izvēlēties tieši tādu varoni, tādejādi paradoksāli aktualizējot Brehta lugas *Galileja dzīve* vienu no pamattēzēm: *Nožēlojama tā tauta, kurai vajadzīgi varoņi*¹⁶¹. Kritiķis Vladislavs Ivanovs Kvarkvari nodēvē par “*pūļa tumšo, aklo instinktu projekciju*”¹⁶², kas realizējas, nevis pateicoties savas personības īpašībām, bet gan pūļa prasībām. Kvarkvari tēlo Sturuā teātra vadošais aktieris, kurš spēlēs galvenās lomās visās pieminētā brehtiskā perioda izrādēs, – Ramazs Čhikvadze. Šeit Sturuā pirmo reizi izmanto cilvēka – maskas principu – Kvarkvarem ir balti nogrimēta seja ar izteiksmīgām, melni iezīmētām uzacīm un nolaistiem lūpu kaktiņiem (līdzīgs grims būs arī R. Čhikvadzes Azdakam *Kaukāza krīta apļa* iestudējumā un titullomā Šekspīra *Ričardā III*). Izrādes vizuālo tēlu (mākslinieki Miriana Švelidze un Ušangi Imerišvili) veido konceptuāli kontrasti – uz skatuves priekšplānā ir liela atkritumu kaste, bet aizmugurē milzīgs koka krusts uz zilās debesis stilizējoša aizmugures prospekta fona; Kvarkvare ģērbies stilizētā baltā romiešu togā, bet visu izrādes laiku paliek ar basām kājām: “*Plebeja basās kājas ir neapstrīdams pierādījums, ka Kvarkvare ir daļa no tiem pašiem plikadīdām, kas viņu paaugstinājuši un viņam pakļaujas. Kvarkvares veidolā apakšas izlaužas līdz augšai un pašdievišķojas (самообожествляются). Pūlis viņā nekļūdīgi jūt savējo. Tas kļūdās tikai muļķīgajā cerībā, kā “savējais” spēš un gribēs aizstāvēt pūļa intereses. Varu piesavinās nevis kādas privilīģētas kastas pārstāvis, bet gan iznīrelis no apakšas, “vienkāršais cilvēks”. Par uzurpatoru kļūst*

¹⁶⁰ Bokučava T. Gruzīnu teātris – ceļi un tendences // Teātra Vēstnesis. – 1999. febr.-apr., 129., 132. lpp.

¹⁶¹ Брехт Б. Жизнь Галилея // Брехт Б. Театр. Т. 2. – Москва: Искусство, 1963, с. 401

¹⁶² Citēts no: Рудницкий К. Театральные сюжеты. – Москва: Искусство, 1990, с. 311

baskājis.”¹⁶³ Šī režisora koncepcija sasaucas gan ar vairākkārt pieminēto brehtisko *ļauņā kolektīva* jeb *bandas* principu, kurā Kvarkvare uztverams kā viena no ubagu karaļa variācijām, gan ar Mihaila Bahtina karnevalizācijas teoriju, kurā principiāli tiek sajauktas *augšas* un *apakšas* un kas ir ļoti aktuāla visai Sturuā mākslai. Šī paradoksālā dualitāte izrādē funkcionē gan vizuālā tēla, gan satura, gan aktierspēles līmenī. Ramazs Čikvadze perfekti pārvalda gan reālpsiholoģiskā, gan episkā, gan laukuma teātra spēles manieri, kā rezultātā rada Sturuā teātrim raksturīgo fascinējošo varoni – hameleonu, pievilcīgu un biedējošu vienlaikus: “*Izvairoties no pustoņiem, steidzoties no galējības uz galējību, no rupja farsa līdz patētiskai eksaltācijai, Ramazs Čikvadze meistarīgi spēlē dubultspēli. Mūsu priekšā bija iedvesmots mesija un cinisks āksts, aprobežots tumsonis un veikls demagogs, pareģis un mistifikators. (..) Aktieris vienlaikus demonstrē gan parādes portretu, gan ļaunu karikatūru, gan “augšu”, gan “apakšu”, gan tikko iegūtās varas respektablo fasādi, gan netīro aizmuguri.*”¹⁶⁴

Izrādes otrajā cēlienā Kvarkvare ir taisījis strauju karjeru un ierodas pie tautas sarkanā automašīnā, ģērbies jaunā haki krāsas uniformā ar baltu ķiveri galvā, bet joprojām basām kājām. Šī šķietamā evolūcija raisa tiešas asociācijas ar Artūro Uī karjeru tāda paša nosaukuma Brehta lugā, un tādēļ šķiet loģiski, ka Sturuā izrādes *Kvarkvare 2.* cēlienā *iemontē* Breta lugas 7. ainu, kurā Aktieris māca Uī publiski uzstāties. Ainas sākumā Kvarkvare skatītāju acu priekšā zem deguna pielīmēja ūsiņas, uzvilka brūnu uniformu, piesprauda pie tās dzelzs krustu un pasveicināja publiku *Heil!* sveicienā. Brehta lugas ainu Sturuā interpretē kā jautru, grotesku bufonādi, kur Aktiera dotos norādījumus Kvarkvare izpilda uzsvērti kariķēti, piemēram, pārspīlēti izgāzdam vēderu, mētādamies ar rokām u.tml. Par ainas kulmināciju kļūst epizode, kur Aktieris māca Uī – Kvarkvarem *pareizi sēdēt*. R. Čikvadze, stingri tikai uz rokām atspiezdami pret smagā krēsla roku balstiem, pacēla savu ķermenī virs krēsla, izstiepa kailās pēdas pret publiku un kā sporta vingrotājs uz līdztekām kādu laiku palika tā karājamies. Šī šķietami pret dabiskā ķermeniskā veiklība atstāj šokējošu iespaidu: it kā Kvarkvarem piemistu kaut kas pārcilvēcisks, dēmonisks. “*Kvarkvare ar savu nekļūdīgo plebejisko instinktu jūt, ka lētais triks, ko viņam izdevies parādīt, ir*

¹⁶³ Рудницкий К. Театральные сюжеты. – Москва: Искусство, 1990, с. 311

¹⁶⁴ Рудницкий К. Театральные сюжеты. – Москва: Искусство, 1990, с. 313

daudz iedarbīgāks par Aktiera rekomendētajiem “augstā stila” likumiem. (..) Pārvēršot pozu par formālu kiču, augstprātīgu žestu valodu pazeminot līdz nepiedienīgi ākstīgām kustībām, Kvarkvare it kā atgriežas pie plebsa, pie pūļa. (..) Karikatūra kļūst par ikonu.”¹⁶⁵

Kvarkvare iezīmē visus nozīmīgākos Sturuā teātra valodas izteiksmes līdzekļus: nacionālajā kolorītā sakņota, bet tai pašā laikā konceptuāli universalizēta fabula, kuras centrā ir varas veidošanās mehānismi, pūļa un varas mijiedarbība; lugas teksts ir tikai viens un nebūt ne būtiskākais izrādi veidojošais komponents; principiāla nozīme ir telpai, kostīmam, grimam – maskai, kustībai; izrādes stilistiku nosaka dažādu žanru un estētiku apzināta konfrontācija.

1975. gadā Sturuā iestudē Brehta *Kaukāza krīta apli*, kas kļūst par vienu no izcilākajiem Brehta darbu iestudējumiem padomju periodā. Brehta lugas darbība notiek Gruzijā, bet vide, līdzīgi kā citos Brehta darbos (piemēram, Somija *Lielkungā Puntilā un viņā kalpā Mati* vai Ķīna *Krietnajā cilvēkā no Sečuānas*) ir apzināti stilizēta atsvešināta kolorīta radīšanai un Brehtam principā izvēlētā nacionālā specifika nav būtiska. Roberts Sturuā toties Gruzijas faktoru uzskata par konceptuāli būtisku un par vienu no saviem uzdevumiem izvirza Brehta lugas *gruzīniskošanu*.¹⁶⁶ Visprecīzāk tas izdodas ar mūzikas palīdzību - Sturuā atsakās no šai lugai oriģinālā rakstītās Paula Desaua mūzikas un sadarbojas ar izcilo gruzīnu komponistu Giju Kančeli. Lielākā daļa šīs izrādes vērtētāju atzīst mūziku par tās izcilāko kvalitāti. Krievu teātra zinātnieks V. Ivanovs uzskata, ka mūzika šai izrādē funkcionē *līdzīgi režijai: “Visuresoša un izsmejoša, liriska un sāpīga, enerģētiska līdz agresijai”*;¹⁶⁷ gruzīnu kritiķis Givi Ordžonikidze runā par mūziku kā telpu organizējošu elementu: “No seniem rituālu dziedājumiem līdz šlāgerim, no folkloras motīviem līdz atkailinātiem tango ritmiem, līgana valša solī izskaidrojas jefreitors ar viņam iepatikušos Gruši; no stilizētas pastorāles līdz atklātam swingam karavīra un trauku mazgātājas *divskatā*”;¹⁶⁸ Konstantīns Rudņickis mūzikas raksturojumu izmanto kā visa uzveduma stilistikas definīciju: “uz skatuves Sturuā izrādē kanoniska lezginka sadzīvo gan ar

¹⁶⁵ Рудницкий К. Театральные сюжеты. – Москва: Искусство, 1990, с. 315

¹⁶⁶ Рудницкий К. Театральные сюжеты. – Москва: Искусство, 1990, с. 318

¹⁶⁷ Спектакли XX века. – Москва: ГИТИС, 2004, с. 386

¹⁶⁸ Орджоникидзе Г. Кавказский меловой круг // Театр. – 1976, № 4, с. 37

džeza svingu, gan ar katoļu korāli, vienkāršās tautas izklaide ir aranžēta eleganta kabarē manierē".¹⁶⁹ Jau *Kvarkvarē* izmantotais M. Bahtina karnevalizācijas princips *Kaukāza krīta aplī* kļūst par dominējošo paņēmieni: izrāde tiek spēlēta kā teātris teātrī, ko rāda ceļojošu komediantu trupa un darbību organizē, vada, pēc vajadzības pārtrauc un atkal atsāk Teicējs (Žanri Lolašvili) un Muzikants (Leila Sikmašvili). Viņi atrodas katrs savā skatuves pusē visu izrādes laiku. Teicējs organizē fizisko darbību; liek uznākt un aiziet varoņiem, ainu beigās vēršas pie publikas ar komentāriem u.tml., bet Muzikants – maza auguma, trausla aktrise ar Čaplina katliņu galvā – skatuves otrā pusē vada izrādes metafizisko, muzikālo partitūru, reizēm pati spēlēdama klavieres kā mēmo filmu muzikālais pavadītājs tapers, reizēm triksķinādama klavieres stīgas kā arfu, reizēm it kā diriģēdama neredzamu orķestri, kas pēc vajadzības maina G. Kančeli muzikālos motīvus. Individualizētas iezīmes režisors piešķir tikai trim Brehta varoņiem – Grušei, Simonam un Azdakam. Gruše (Iza Gigošvili) un Simons Hahava (Kahi Kavsadze) Sturuā interpretācijā iemieso "*tautas garīgo stabilitāti*".¹⁷⁰ Rupjā teātra estētikā balstītais vizuālais kontrasts – Gruše ir trausla, neliela auguma, gandrīz meitene, bet Simons liels, plecīgs, skarbs vīrietis-karavīrs - paradoksāli korelē ar reālpsiholoģisko pārdzīvojumu, kuru režisors atļauj tikai šiem diviem varoņiem. Sturuā šeit neinteresē Brehta iecerētais sociālais paradokss, bet tikai liriski psiholoģiskais – Gruše dara labu tikai tāpēc, ka viņas raksturs un personība citādi rīkoties neļauj. Tai pašā laikā arī Grušei Sturuā dod grotesku lomas vizuālo zīmējumu. Piemēram, Brehta lugas ainā, kad Gruše grib atstāt bērnu pie bagāto zemnieku durvīm. "*Viņa noliek bērnu un skrien prom. Bet Sturuā tūlīt maina stilistisko rakursu – skrējieni pārvēršas dejā. Šai dejā ir gan atvieglojuma prieks, gan ticība, ka bērnam būs labi, gan bailes par viņu, gan sāpīgs sirdsapziņas pārmetums. Miniatūrs balets. Aizrāvusies dejā, Gruše iekrīt tieši plaši atplestajās Jefreitora ķetnās. Viņas augumu paralizē šausmas. Milzīgais karavīrs piespiež sastingušo meiteni sev klāt un griež valsī kā nedzīvu figūriņu – rokas bezspēkā šūpojas, galva atkārusies atpakaļ... Elegants estrādes numurs.*"¹⁷¹

¹⁶⁹ Рудницкий К. Театральные сюжеты. – Москва: Искусство, 1990, с. 319

¹⁷⁰ Рудницкий К. Театральные сюжеты. – Москва: Искусство, 1990, с. 324

¹⁷¹ Рудницкий К. Театральные сюжеты. – Москва: Искусство, 1990, с. 326

R. Čikvadzes Azdaks pieder tam pašam varoņu tipam, kam Kvarkvare – groteskas bufonādes estētikā spēlēts cilvēks – maska, kura patieso būtību neiespējami atminēt, kurš gūst baudu no paša spēles procesa. V. Ivanovs īpaši akcentē Azdaka saistību ar tautas tradīciju: “*Azdaks – Čikvadze ir hiperbolizēts tautas iemiesojums laikā, kad tauta deģenerējas sīku, savtīgu interešu plosīta. Ar viņa muti runā daba, bezceremoniāla un familiāra. Azdaks ir lauku anarhists, kurš neiederas valsts reglamentētajā dzīvē, jo tā ir vērsta pret parasto cilvēku.*”¹⁷²

Ap trim galvenajiem varoņiem notiekošo režisors organizē pēc karuseļa principa; skatuves grozāmā ripa pēc teicēja komandas uzvizina skatuves priekšplānā pēc vajadzības karavīrus, gubernatora ģimeni, kaimiņu sievas, lai pēc tam atkal aizvizinātu prom. “*Kara dzīti, izaicinoši vai nedroši, ierindas solī vai gāzelēdamies, uz skatuves parādījās resni kņazi un vāji nabagi, dīvaiņi un tiesneši, blēži un vientieši, bruņoti karavīri un miermīlīgi zemnieki. Tie, kuri ieradās, un tie, kuri devās prom, uzskrēja vai uzbrauca, aizskrēja vai aizbrauca, - visi kustējās pa apli, pretēji pulksteņa rādītāja virzībai aptverot skatuves laukumu.*”¹⁷³

Sturuā iestudētais *Kaukāza krīta aplis* ir konsekvents episkā un laukuma teātra tradīcijas auglīgas koeksistences piemērs, kura struktūras pamatā esošā epizožu montāža un groteskā teatralitāte liek K. Rudņickim to salīdzināt ar V. Meierholda hrestomātisko A. Ostrovska *Meža iestudējumu*¹⁷⁴, bet V. Ivanovam ar citu leģendāru krievu teātra izrādi – J. Vahtangova *Princesi Turandotu*.¹⁷⁵

Trešā 70. gadu izrāde, kas uzskatāmi reprezentē Roberta Sturuā episko izrāžu tēlainību, ir V. Šekspīra *Ričards III* (1978). Krievu šekspirologs Aleksandrs Bartoševičs uzskata,¹⁷⁶ ka tieši šo Šekspīra lugu 60., 70. gados daudz iestudē Padomju Savienībā tādēļ, ka totalitāras valsts apstākļos tā viegli ļauj publicistiskai vai politiskai aktualizācijai, jo Ričarda III tēlā savienojas izcils aktiera un nelietīga politiķa talants. Sturuā stāstu par asiņaino tirānu stāsta brehtiski sarkastiskā tonī, bet akcentējot tieši to, ka šim Ričardam galvenā ir spēle, loma. Mākslinieks Mirians

¹⁷² Спектакли XX века. – Москва: ГИТИС, 2004, с. 385

¹⁷³ Рудницкий К. Театральные сюжеты. – Москва: Искусство, 1990, с. 321-322

¹⁷⁴ Рудницкий К. Театральные сюжеты. – Москва: Искусство, 1990, с. 320

¹⁷⁵ Спектакли XX века. – Москва: ГИТИС, 2004, с. 383

¹⁷⁶ Бартошевич А. Мирозданию современный: Шекспир в театре XX века. – Москва: ГИТИС, 2002, с. 75

Švelidze skatuves noformējumam un kostīmiem izmantojis rupju audumu un prastu skārdu, gumijas zābakus, saburzītas filca cepures un melnus lietussargus. Darbība notiek gandrīz tukšā skatuvē, ko ietver ar asinīm notraipīta auduma sienas, kurās vietām izplēsti melni caurumi. No viena tāda skatuves dziļumā izrādes sākumā parādās R. Čikvadzes Ričards III, ģērbies vaļējā šinelī ar sudrabortām pogām, garos melnos cimdos, rokā – smags dzelzs spieķis. *Norunājis monologu sākumā, cik viņš kropls un neveikls, aktieris vieglā, elastīgā gaitā iznāk skatuves priekšplānā, apsēžas Ričmonda pakalpīgi atnestajā krēslā un paziņo: “Esmu izvēlēties ļaundara lomu...” Šeit galvenais nav Ričarda cīņa par varu, bet gan viņa spēle. Viņu uzbudina un iedvesmo spēle bez kļūdām, bez riska. (..) Ričards sēj nāvi meistarīgi, ar izdomu, virtuozu, un Gijas Kančeli mūzikā, kas pavada aktiera atsperīgo gaitu, visu laiku dzirdams paredzamais prieks par kārtējo triumfu. (..) Viņš līdzīgi burvim spēj acumirkļi situāciju pavērst pretējā virzienā, pamudinot upuri it kā pēc paša iniciatīvas un brīvprātīgi spert nāvējošu soli. Katra jauna slepkavība tiek iecerēta un realizēta kā priekšnesums – kā radoša darbība, kā pārsteidzošs burvju triks. Melnās un baltās maģijas jomā Ričards ir virtuozs.*¹⁷⁷

Sturuā izrādes intonāciju veido intelektuāli atsvešināta ironija par varas pasauli un tās groteskajiem varenajiem, kas atgādina viduslaiku briesmoņus no Boshā gleznām. Piemēram, karaliene Margarita, pelnu pelēkām lūpām, melnā platmalē, melnā mētelī ar oderi sakaltušu asiņu krāsā, atgādina baismīgu putnu, kas nes nāvi. Viņa visur seko Ričardam, ar pirkstu galiem pieskaroties kārtējā upura sejai, konstatē tā nāvi un vienaldzīgi aizver nogalinātajam acis. Arī karalis Eduards atgādina garīgi atpalikušu marasmātisku dīvaini – basām kājām, zem mantijas redzams kails augums, vājprātīgs skatiens, pavērta mute.

A. Bartoševičs gan uzskata, ka šai estētikai nav saistības ar episkā teātra, bet gan ar viduslaiku laukuma teātra tradīciju: “Šī izrāde ir kulminācija antiromantiskajā Šekspīra interpretācijā, kas traģēdiju pārvērš groteskā.”¹⁷⁸ Un arī Ričards šādā interpretācijā nav ļaunuma ģēnijs, bet tikai viens no monsturu virknes. K. Rudņickis toties uzsver, ka R. Čikvadzes Ričards III ir apveltīts ar unikālu dēmoniski juteklisku

¹⁷⁷ Рудницкий К. Театральные сюжеты. – Москва: Искусство, 1990, с. 337., 340

¹⁷⁸ Бартошевич А. Мирозданию современный: Шекспир в театре XX века. – Москва: ГИТИС, 2002, с. 84

pievilcību un virtuozu personības pārtapšanas spēju. Eseju krājumā *Teātra sižeti* K. Rudņickis tik fiziski un emocionāli pārliecinoši restaurē Sturuā izrādes Annas pavadināšanas skatu, ka faktiski rada suverēnu mākslas darbu, postmodernisma terminoloģijā runājot – *tekstu par tekstu*, kas spilgti apliecina Sturuā *Ričarda III* enerģētisko iedarbību. “*Annas pavadināšanas skatu Sturuā risina ne kaislības, ne jūtu, bet tieši jutekliskā līmenī. Kad uz skatuves tiek uznešts melns, slēgts Henrija IV zārks, Anna tam seko līdz acīm ietinusies melnā šallē. Viņa neredz Ričardu un velta tam skaļus lāstus. Ričards to noklausās, piemiedz publikai ar aci, nemanāmi pielavās Annai aiz muguras un viegli, jutekliski noglāsta ar roku viņas muguru. Anna salecās kā pēc strāvas sitiena, ieraudzījusi Ričardu, izgrūž dzīvniecisku, naidpilnu kliedzienu. Ričards tai pat mirkli ir vēlreiz Annai aiz muguras un tagad jau viņu atklāti apskauj. Viņa izraujas, atstādama Ričarda rokās savu melno šalli. Anna nokrīt ceļos un izmisīgi lūdz Dievu sodīt nelieti. Ričards to noklausās ar vieglu smaidu un galanti paklanās pret Annu. Tad no kulisēm iznāk vijolnieks un paliek stāvam pie kapa. Ričards zemā, aizsmakušā balsi sāk savu monologu. Viņa balss ir līdzīga vilka kaucienam. (..) Līdz Annai nenonāk vārdi. Mežonīgais pirmatnējais sauciens ir vērsts garām apziņai tieši pret izbiedēto un satraukto miesu. Pretēji Annas gribai, pretēji aizvainotajam saprātam un niknumam sirdī, viņas slēptā sievišķīgā būtība ar biedējošu padevību atsaucas aizsmakušajām vīrieša gaudām. Acīs satumst, noreibst, un Anna veltīgi cenšas pārvarēt apmātību. Pa to laiku Ričards noslīdzis ceļos un sniedz viņai dunci. (..) Viņš pavērš dunci pret sevi, un tad Anna metas viņu pasargāt, apskauj un piespiežas klāt. Ričardam ar to nepietiek. Viņš grib pilnīgu uzvaru, tādēļ atvēl iniciatīvu Annai. Viltīgi pasmaidījis, viņš noguļas uz muguras blakus zārkam. Vijolnieks sāk spēlēt ilgpilnu regtaima melodiju, kamēr Anna ar saldkaisli izaicinošām kustībām augstu paceļ svārkus, kamēr pārliedz Ričardam pāri vienu kāju spīdīgā melnā zeķē, kamēr, alkaini pavērusi muti, noslīgst pār viņu – tā, ka aiz zārka redzamas tikai viņas sažņaugtās rokas. Vijole gaviļē. Sieviete, būdama tuvu sabrukumam un ārprātam, iesper zārkam ar kāju un tas sāk slīdēt uz priekšu. Tad Anna pieceļas. Viņa ir tikko dzīva: iztukšota seja, uztūkušas lūpas, saplēstas drēbes. Pieceļas arī Ričards. Viņš ir jautrs, rupji vīrišķīgi apskauj Annu no mugurpuses un brutāli saspiež viņas*

*krūtis. Grīlodamās Anna noiet no skatuves. Vijolnieks viņu pavada, un šķiet, ka vijole uzjautrinās kopā ar Ričardu, kurš sažņaudzis rokā sēru šalli.*¹⁷⁹

Kaut arī Sturuā radošajā biogrāfijā ir arī atklāti publicistiskas izrādes, tomēr viņa režijas rokrakstam raksturīgā intelektuālā ironija savienojumā ar ekspresīvu grotesku un poētisku metaforiskumu, vispārliciecinātāk atklājas Brehta un Šekspīra lugu iestudējumos. Sturuā mazāk interesē Brehta dramaturģija, vairāk – viņa režijas prakse un tajā pielietotie episkā teātra izteiksmes līdzekļi. Gan Brehta, gan Šekspīra dramaturģijā gruzīnu režisoru interesē varas mehānismi sabiedrībā, masas un varas attiecības, tādēļ viņa izrādēs pasaule un vēsture nereti tiek tēlota ironiski atsvešināti, kā groteska vai farss.

¹⁷⁹ Рудницкий К. Театральные сюжеты. – Москва: Искусство, 1990, с. 338. - 339

3. EPISKĀ TEĀTRA PRAKSE LATVIJĀ

3.1. Bertolta Brehta lugu iestudējumi Latvijā līdz 1945. gadam.

Latvijā Brehts vispirms kļūst pazīstams kā dzejnieks.¹⁸⁰ Informācija par Brehtam starptautisku popularitāti atnesušo lugu *Trīsgrašu opera* Latviju sasniedz ļoti ātri. Jēkabs Vītoliņš literārā žurnāla *Daugava* 1929. gada 6. numurā publicē *Vēstuli no Vīnes. Kāds vārds par Vīnes opereti "Triju grašu opera"*¹⁸¹. Viņš apraksta *Trīsgrašu operas* iestudējumu Vīnes operetes teātrī, novērtē lugas un Kurta Veila mūzikas novitāti un izsaka cerību, ka to drīzumā varētu uzvest kāds Rīgas teātris, īpaši norādot uz Eduardu Smilģi un Dailes teātri kā jauniem mākslas eksperimentiem atvērtu trupu. Līdzīgu cerību *Daugavas* tā paša gada 12. numurā pauž arī G. Levins¹⁸², bet tad jau lugas pirmiestudējums Latvijā ir noticis.

1929. gada 25. septembrī Vācu drāmas teātrī Rīgā notiek *Trīsgrašu operas* pirmizrāde, kā ziņo afišas - "*Triju grašu opera. Izrāde ar mūziku astoņās ainās ar priekšspēli no Berta Brehta. Kurta Veila mūzika*"¹⁸³. Režisors un Brauna lomas tēlotājs Valters Bauerle (*Bäuerle*), pārējās lomās: Mekijs Nazis – Eižens Lunds (*Eugen Lundt*), Pollija – Rita Grauna, Pīčems – Vilhelms Šūberts, Pīčema kundze – Eva Kleina-Donāta (*Klein-Donath*), Lusija – Luīze Dīrate (*Dürath*), Dženija – Irēne Rē (*Ree*) u.c.; scenogrāfs Johans Brēms. Vācu drāma ir neliels vācu teātris, kas Rīgā darbojas no 1924. līdz 1939. gadam vēsturiskajā Vingrotāju biedrības zālē, tā saucamajā Turnhallē. Teātrim visu pastāvēšanas laiku ir grūtības ar telpām, arī trupa ir mainīga. Repertuārā ir galvenokārt vācu klasika un izklaidējošas lugas. 1929., 1930. gada sezonā repertuāra pārskatā¹⁸⁴ izdalītas četru tipu izrādes: klasika, nopietnas lugas, komēdijas, pasakas. *Trīsgrašu opera* pieskaitīta pie komēdijām un apmeklētības ziņā ieņem ceturto vietu. Sezonā iestudējums parādīts 11 reizes, tai skaitā 10. oktobrī uz Nacionālā teātra skatuves, to noskatījušies 3699 skatītāji, vidēji 336 cilvēki vienu izrādi. Arī sava laika kritika izrādi vērtē ļoti pozitīvi:

¹⁸⁰ Plašāk par šo jautājumu skat. Ingūnas Daukstes – Silasproģes pētījumu *Vācu literatūra Latvijā – periodikā un grāmatās (1919 – 1944)* // Vācu literatūra un Latvija. – Rīga: Zinātne, 2005, 627. – 724.lpp.

¹⁸¹ Vītoliņš J. Vēstule no Vīnes. Kāds vārds par Vīnes opereti "Triju grašu opera" // *Daugava.*, 1929., Nr.6 (apvienotais iesējums), 759. – 763.lpp.

¹⁸² Levins G. Trīs grašu opera // *Daugava*, 1929. - Nr.6 (apvienotais iesējums), 1531. – 1533.lpp.

¹⁸³ Teātra Nedēļa., 1929, Nr.4, 4.lpp.

¹⁸⁴ Zehn Jahre Deutsches Schauspiel in Riga. 1924 – 1934., Rīga, 1934, S.32

- “*nezirdēta sensācija Rīgas konservatīvajai publikai. (..) nozīmīgākais šīs teātra ziemas notikums ne tikai vācu, bet arī citu nacionalitāšu skatītājiem*” (Bernhards Lamejs (*Lamey*))¹⁸⁵;

- par lugu: “*Berts Brehts, viens no jaunās paaudzes īpatnējākiem pārstāvjiem, kas ar sevišķu patiku noārda ideālistiskā patosa pilis un nogremdē sentimentālās romantikas fregates. Pie viņa spalvas kā liptin pielīp ikdienišķās, zemās dzīves nelāgumi, puķu ēteriskajā smaržā viņš nemaldīgi sajūt mākslu smaku.(..) Izteiksmes naivums, nekādiem vizuļiem nepaslēptās domas kailums rada gluži negaidītu pievilcību.*”¹⁸⁶ Par izrādi: “*Fināls, kur Londonas šerifs atjāj koka zirdziņā, kur koris viņu sagaida ar desmitiem reižu atkārtotu “Klau? Kas jā?”*”, - ir nenoliedzami parodiskā stilā. Vācu teātra inscenējums ieturēts atbilstošā primitīvā garā, ar vienkāršotām J.H. Brēma dekorācijām, ar mēnesi (kas diegā nolaižas no gaisa), lietpratīgā režijā, laimīgas vientiesības, fantastikas, komisma un nopietnības sajaukumā”¹⁸⁷ (Jānis Sudrabkalns)

Jāsecina, ka pirmā iepazīšanās ar Brehtu Rīgas teātru skatītājiem ir veiksmīga, - izrāde ir ekspresīva, jautra, muzikāla, aktieri tiek cildināti par labām vokālajām dotībām.

Žurnāls *Teātra Nedēļa* 1929. gada 4. numurā ziņo, ka *Trīsgrašu operu* nākamajā gadā plāno uzņemt repertuārā arī Strādnieku teātris, tomēr tas nezināmu iemeslu dēļ nenotiek.

1932. gada 10. septembrī pirmizrāde šai pašai lugai Erika Ādamsona un Aleksandra Čaka tulkojumā ir Dailes teātrī, režisors Eduards Smiļģis, scenogrāfs Oto Skulme, kustību konsultante Felicita Ertnerē, K. Veila mūzika, Mekija Fiskara lomā Kārlis Pabriks. Smiļģi Brehta luga interesē kā atraktīvs mūzikls, tādēļ viņš lugu īsinājis, “*atstājot tikai teatrālos elementus un krimināli noziedzīgās tieksmes*”¹⁸⁸. Arī šis iestudējums bijis atraktīvs, ar spilgtiem formas elementiem: “*Ieguvums no formas viedokļa, jo dod iespēju Smiļģim veidot sintētisku sakausējumu (kustība ar tēlojumu, deju un plastiku, skaņa ar runu, dziesmu un mūziku, skatāmība ar tēliem, formām,*

¹⁸⁵ Almanach 1930 des Deutschen Schauspiel zu Riga, Riga, 1930, S. 6

¹⁸⁶ Sudrabkalns J. “Triju grašu opera” Vācu teātrī //Pēdējā Brīdī, 1929, Nr.230, 5.lpp.

¹⁸⁷ Sudrabkalns J. “Triju grašu opera” Vācu teātrī //Pēdējā Brīdī, 1929, Nr.230, 5.lpp.

¹⁸⁸ Sproģis J. “Trīsgrašu opera” Dailes teātrī //Brīvā Zeme, 1932, Nr.206, 6.lpp.

*krāsām – grozāmās plāksnes un gaismas efektus (līdz pat kinoaparātam ieskaitot). (..) Ass, trauksmais, šķautņains spēles veids, dzīvas un ritmiskas grupas, laba mūzikas izjūta”.*¹⁸⁹ Ir arī pārmetumi par izdabāšanu publikas gaumei, bet pārsvarā viedoklis ir pozitīvs, pateicoties galvenokārt muzikālajam materiālam un aktieru labajam dziedājumam: “Mūzika skan tumši, bet pievilcīgi. (..) vokālajā daļā meklēts ne daiļums, gan vairāk raksturs, kailās īstenības izteiksme”¹⁹⁰. *Trīsgrašu opera* organiski ierakstās Dailes teātra 20. gadu beigu, 30. gadu muzikālo izrāžu virknē kā kvalitatīvs un eksperimentāls žanra paraugs, kuram teātra vēsturē saglabājies žanra apzīmējums *džeza melodrāma*¹⁹¹.

3.2. Annas Lāces un Bernharda Reiha darbība Latvijā

Teātra režisore, aktrise, teorētiķe, organizatore Anna Lāce (Anna Lācis, arī Asja Lācis), nebūdama iestudējusi nevienu Brehta lugu, personīgo attiecību ar Brehtu dēļ tomēr nereti dēvēta par pirmo īsto episkā teātra pieredzes ieviesēju latviešu teātrī. Realitātē gan tam pierādījumus grūti atrast, jo Annas Lāces profesionālā sadarbība ar Brehtu ir margināla un viņas režisoriskajā darbībā Valmieras teātrī 40., 50. gados lielāka nozīme ir E. Piskatora proponētā proletāriskā un politiskā teātra, kā arī padomju mākslai obligātā sociālistiskā reālisma ietekmei. Izvērtējot Lāces vēsturisko nozīmību, jāšķir viņas profesionālā režisores un teorētiķes darbība no pretrunīgās personības, jo, iespējams, tieši pēdējā uz latviešu teātri ir atstājusi būtiskāku iespaidu.

Anna Lāce (dzim. Liepiņa) dzimusi 1891. gada 19. oktobrī Rīgas apriņķa Ķempju pagastā, pirmo izglītību ieguvusi Annas Ķeniņas ģimnāzijā Rīgā. 1912. gadā dodas uz Pēterburgu, kur iestājas V. Behtereva Psihoneiroloģiskā institūta Vispārīzglītojošās fakultātes divgadīgajā programmā, lai studētu psiholoģiju. Pēterburgā Anna Lāce pirmo reizi redz Vsevoloda Meierholda izrādes, dzird uzstājamies Vladimiru Majakovski un neatgriezeniski aizraujas ar teātri. 1914. gada sākumā Anna Liepiņa salaulājas ar vēlāko žurnālistu, rakstnieku un politisko darbinieku Jūliju Lāci, pieņem vīra uzvārdu un saglabā to līdz pat savai nāvei, lai gan

¹⁸⁹ Kārklīš J. Sveša dzīve no apakšpuses // Jaunākās Ziņas, 1932, Nr.206, 5.lpp.

¹⁹⁰ Zālītis J. *Kā skan* “Trīsgrašu opera” // Jaunākās Ziņas, 1932, Nr.205, 5.lpp.

¹⁹¹ Grēviņš V. Eduards Smiļģis. – Rīga, 1956, 130.lpp.

ar vīru izšķiras jau pēc pieciem gadiem. No 1916. līdz 1918. gadam viņa Maskavā mācās Fjodora Komisarževska teātra studijā, kur redz otra šai laikā nozīmīgākā krievu teātra režisors - modernista Aleksandra Tairova iestudējumus. Pēterburgas un Maskavas izglītība un teātra iespaidi būtiski ietekmē A. Lāces estētiskos priekšstatus: *“Fjodors Komisarževskis bija aizrāvis ar viduslaiku teātri. Arī man patika mistēriju un miraklu mizanscēnu daudzpusība, kad darbība vienlaikus notiek vairākās vietās. Šo simultānspēles principu es vēlāk pielietuju savās izrādēs. Mans skolotājs bija pārliecināts, ka mākslai jāatklāj vissmalkākās dvēseles kustību nianšes un tikai tā var sagādāt skatītājiem estētisku baudu. Mani vairāk saistīja commedia dell'arte dzīvespriecīgā, raupjā stihija...”*¹⁹² Viduslaiku laukuma teātra estētika iespaido Lāces režisorisko darbību 20. gados, delartiskās komēdijas principus viņa izmanto arī, 1949. gadā iestudējot Karlo Goldoni *Divu kungu kalpu* Valmieras teātrī. Pēc F. Komisarževska studijas beigšanas Anna Lāce divus gadus dzīvo Orlā, kur izveido un vada bērnu estētiskās audzināšanas studiju, strādājot arī ar vietējā bērnu nama bērniem un ielu bērniem – bezpajumtniekiem galvenokārt pēc improvizācijas etižu metodes. Brehtiskā izpratne par didaktiskās un izklaidējošas funkcijas apvienojumu teātrī šai A. Lāces darbības periodā realizējas auglīgi. 1919. gadā piedzimst Annas Lāces vienīgā meita Dagmāra un viņa izšķiras no pirmā vīra. 1920. gadā Anna Lāce atgriežas Latvijā, jo, pēc oficiālās versijas¹⁹³, saņem ziņu par mātes slimību, bet Dagmāras Ķīmeles interpretācijā¹⁹⁴ tādēļ, ka Jūlijs Lācis sievu par neuzticību padzen. Annas Lāces darbība pirmās Latvijas brīvvalsts laikā dalās divos periodos: 1) 1920. – 1922. gads līdz pirmajam braucienam uz Berlīni; 2) 1925. – 1926. gads pēc atgriešanās no Vācijas un pirms došanās uz Maskavu. Pirmajā periodā Annai Lācei izveidojas kaislīgas attiecības ar dzejnieku Linardu Laicenu, kas ietekmē arī viņas profesionālo darbību. Šai laikā Lāce vada Rīgas Tautas augstskolas dramatisko studiju, kas kļūst par viņas pirmo nopietno režisores pieredzi. Tautas augstskolas mērķis ir “celt masu izglītības līmeni”, līdz ar to arī studijas nodarbības notiek vakaros pēc darba un tajās piedalās neprofesionāli aktieri, pārsvarā jaunieši. Sadarbojoties ar sava laika

¹⁹² Miglāne M. “Tu ienāci pulkā...” // Anna Lācis. – Rīga: Liesma, 1973, 23. lpp.

¹⁹³ Miglāne M. “Tu ienāci pulkā...” // Anna Lācis. – Rīga: Liesma, 1973, 31. lpp.

¹⁹⁴ Ķīmele D., Strautmane G. Asja. Režisores Annas Lāces dēkainā dzīve. – Rīga: Likteņstāsti, 1996, 25.-30.lpp.

kreisajiem rakstniekiem Linardu Laicenu un Leonu Paegli, viņa izstrādā jaunā teātra programmu. Anna Lāce tiecās izveidot izteiktu aģitteātri ar ekspresionisma un konstruktīvisma iezīmēm, kas sintezē 20. gadsimta sākuma krievu (Meierholds) un vācu (Piskators) kreisi orientētā avangarda teātra pieredzi. Tam jābūt ar strādniecības interesēm saistītam aģitācijas teātrim, kuru aktieri rada mītiņu, sapulču, demonstrāciju apstākļos, izmantojot dažādus teatralitātes jeb mākslinieciskā pārspīlējuma veidus – politiskos plakātus, bufonādi, klaunādi, maskas u.tml. Jaunā režisore apzināti vēršas pret reālpsiholoģisko spēles stilu, pret aktiera iemiesošanos tēlā, zināmā mērā pat pret aktiertehniku tās tradicionālajā izpratnē, jo uzskata, ka svarīgs ir jauniešu “nesamaitātais dabiskums un dedzīgums” apvienojumā ar ķermenisku veiklību. *“Mēs gribējam izaudzināt sintētiskas mākslas aktierus, kas būtu vispusīgi attīstīti – varētu arī dziedāt, dejot un prastu pārvaldīt savas ķermeņa kustības. Mūsu teātrim vajadzēja enerģisku, attapīgu, ar bagātu fantāziju apveltītu aktieri, kas mācētu arī veikli apkrāpt policiju skatītāju zālē, tā izklūstot sveikā no sarežģītām un bīstamām situācijām.”*¹⁹⁵ Prasība pēc universālā, sintētiskā aktiera ir tipiska 20. gadsimta sākuma Eiropas teātrim un šai ziņā Annas Lāces darbība organiski iekļaujas modernisma estētikas paradigmā. Studijā Anna Lāce praktizēja tādas efīdes un vingrinājumus, kuru laikā jāmacās izmantot tā saucamos uzbudinātājfaktorus, piemēram, skaļus kļiedzienus, izkāpinātas kustības, lai nepastarpināti iedarbotos uz skatītāja psihi. Rekvizīti izrādēs tika izmantoti pēc cirka principa – sadzīves priekšmeti (krēsli, bumbas, kubi u.c.) bija pārspīlētā lielumā un aktieri ar tiem vingroja, žonglēja u.tml. Kad A. Lāce 1925. gadā atgriežas Latvijā, viņa ar lielāku, nu jau arī ar vācu teātra, pieredzi mēģina vēlreiz radīt šāda tipa teātri Rīgas Arodbiedrību Centrālbiroja (RABCB) dramatiskajā sekcijā. Pirmais publiskais šīs studijas uzvedums A. Lāces režijā ir Leona Paegles drāmas *Gadsimtu sejas* brīvdabas iestudējums Saules dārzā ikgadējo Kultūras svētku ietvaros jau 1921. gada 5. jūnijā, bet aktīvi šīs biedrības teātris sāk darboties no 1923. gada. Šo dramatisko studiju darbību A. Lāce nosauc par “vajāto teātri” un tā kļūst par vienīgo liecību viņas darbībai latviešu teātrī pirmspadomju periodā. Linards Laicens tāpat nodēvē savu 1937.gadā iznākušo, izteiktā Majakovska ietekmē tapušo konstruktīvo lugu krājumu.

¹⁹⁵ Lācis A. Dramaturģija un teātris. – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962, 10.lpp.

1922. gadā A. Lāce aizbrauc uz Berlīni, lai iepazītos ar turienes teātriem. Vācijā viņa pavada turpmākos trīs gadus, pateicoties tam, ka drīz pēc ierašanās Berlīnē iepazīstas ar ebreju izcelsmes vācu režisoru un teātra teorētiķi, tobrīd Maksa Reinharda vadītā Berlīnes Vācu teātra režisoru Bernhardu Reihu, kurš kļūst arī par A. Lāces otro un pēdējo vīru (oficiāli viņi sareģistrējas gan tikai mūža beigās). Reihš ieved A.Lāci vācu teātra vidē, iepazīstina ar teātra režisoriem Maksu Reinhardu, Bertoltu Brehtu, Ervīnu Piskatoru, kino režisoru Frici Langu u.c. Nozīmīgākais fakts šī perioda Lāces profesionālajā biogrāfijā ir līdzdalība pirmajā Brehta režisētajā izrādē *Anglijas Eduarda II dzīve* Minhenes Kamerteātrī 1923. gadā. Viņa bijusi režisora asistente, strādājusi ar Brehta izrādei konceptuālajiem masu skatiem, iespējams, pirmizrādē spēlējusi ar jaunā prinča Eduarda III lomu. Par to, kam pieder ideja par masu skatu realizāciju, gan domas dalās. Anna Lāce atmiņās to atzīst par savu nopelnu : *“Es ieteicu kareivjiem nogrimēt baltas sejas un, kara bungām rībot, mehāniski maršēt kā marionetēm. (..) Es mēģināju izrādes masu ainas. Centos iesaistīt statistus stingrā ritmā. Viņu sejām vajadzēja būt nekustīgām un bez jebkādas domas, it kā viņi nezinātu, kāpēc šauj un kurp iet. Taču šajās ainās vēl kaut kā trūka. Lielais komiķis Maksims Valentins, noskatījies kādu mēģinājumu, sacīja: “Viņi ir bāli. Viņiem ir bail.” Brehts vēl piebilda: “Viņi ir noguruši”. Nu viss bija kārtībā.”*¹⁹⁶ Citos avotos¹⁹⁷ atrodamā informācija, ka ideja par balto grimmu radusies Minhenes klaunam Karlam Valentinam, ar kuru Brehts 20. gados vairākkārt sadarbojies. A. Lāces apgalvojuma ticamību mazina arī sajauktie personvārdi, jo Maksims Valentins - viens 20. gadu vācu proletāriskā teātra maznozīmīgiem režisoriem - un Karls Valentins nav viena un tā pati persona.

1924. gada pavasarī A. Lāce vairākus mēnešus pavada Kapri salā Itālijā, kur iepazīstas ar ebreju izcelsmes vācu kultūrfilozofu, teātra un drāmas teorētiķi Valteru Benjaminu, ar kuru saglabā intensīvi draudzīgas attiecības līdz pat viņa nāvei 1940. gadā.

1926. gadā A. Lāces kreisi politiskā teātra aktivitātēs arvien biežāk sāk iejaukties policija, viņa iegūst politiski neuzticamas personas slavu un izlemj emigrēt

¹⁹⁶ Lācis A. No piezīmju burtnīcas // Anna Lācis. - Rīga: Liesma, 1973, 199. - 200. lpp.

¹⁹⁷ Варгафтик Е. Елена Вайгель. – Ленинград: Искусство, 1976

uz Padomju Savienību, kur Maskavā šajā laikā kā pasniedzējs un teātra zinātnieks jau darbojas B. Reihš. Pirmajā gadā Maskavā A. Lāce, tāpat kā savulaik Orlā, strādā ar pusaudžiem, vadīdama bērnu vasaras nometni Sokoļņikos, tomēr viņas galvenās aktivitātes šai laikā ir saistītas ar Krievijas proletārisko rakstnieku asociācijas (tā dēvētais RAPP, krievu nosaukuma abreviatūras РАПП (*Российская Ассоциация Пролетарских Писателей*)) burtisks pārnese latviešu valodā) teātra sekciju, kuras mērķis ir politizētas un reālistiskas mākslas principu aizstāvība. RAPP ir viena no 20. gadu otrajā pusē padomju Krievijā aktīvi funkcionējošiem un savstarpēji konkurējošiem kreiso mākslinieku grupējumiem, kurai gan atšķirtībā no, piemēram, Revolucionārās Krievijas mākslinieku asociācijas (*Ассоциация Художников Революционной России* (AXPP)) nav vienotas estētiskās platformas. A. Lāces darbība RAPP ir pretrunīgi vērtējama, ko apliecina arī viņas atmiņas. Krājumā *Anna Lācis* viņa uzsver, ka dažos jautājumos, piemēram, attieksmē pret Meierholdu, Maskavas Dailes teātri un M. Bulgakova lugas *Turbinu dienas* iestudējumu, RAPP valdes un teātra sekcijas domas atšķīrās, tādēļ daļa šīs sekcijas biedru, ieskaitot A. Lāci un B. Reihu, no RAPP izstājas un nodibina apvienību *Proletāriskais teātris*. Šīs apvienības vadītājs, galvenais ideologs un “revolucionāro” aktivitāšu autors Vladimirs Bills-Belocerkovskis, atbildīgais sekretārs Anatolijs Gļebovs un B. Reihš “biedru grupas” (kurā ietilpst arī A. Lāce) vārdā 1928. gada decembrī uzraksta vēstuli Staļinam, kurā cita starpā vaicā: *“Vai Jūs uzskatāt par savlaicīgu pašreizējos politiskajos apstākļos tā vietā, lai virzītu tādu māksliniecisku spēku kā MDT-1 (Maskavas Dailes teātris – L.U.) uz revolucionāru tematiku vai vismaz uz revolucionāru klasikas interpretāciju, visādi atbalstīt šī teātra labējās noslieces, idejiski dezorganizēt to dailēniešu jaunatnes daļu, kura jau spēj un grib sadarboties ar mums, dezorientēt, atgrūst šos teātra speciālistus, atļaujot tādas lugas kā Bulgakova “Skrējiens” iestudējumu, kas pēc vienota Glavrepertkoma mākslinieciski politiskās padomes un VK(b)P MK lēmuma uzskatāma par vāji maskētu balto heroikas apoloģiju, vēl daudz izteiktāku balto kustības slavīnājumu, kā tas bija “Turbinu dienās”?* (..) *Kā vērtēt faktiski “vislielāko labvēlību” visreakcionārākajiem autoriem, tādiem kā Bulgakovs, kas panācis četru izteiktu pretpadomju lugu (domātas Bulgakova lugas *Asinssarkanā sala*, *Zojas dzīvoklis*, *Turbinu dienas* un *Skrējiens* –*

L.U.) *iestudējumus trīs lielākajos Maskavas teātros; pie tam ja šo lugu mākslinieciskās kvalitātes ne tuvu nav izcilas, bet labākajā gadījumā tikai viduvējas?*¹⁹⁸ Vēl pirms tam šī paša gada 23. septembrī Bills-Belocerkovskis kādas publiskas literāras diskusijas laikā apsveicis MDT-2 vadītāja Mihaila Čehova aizbraukšanu no PSRS un Meierholda lūgumu atļaut turpināt viesizrādes ārzemēs: *“Strādnieku šķira neko no šī brauciena nezaudēs. Var pat droši apgalvot, ka nevis Čehovs un Meierholds aizbrauc, bet padomju sabiedriskā doma liek viņiem aizbraukt”*¹⁹⁹. RAPP rakstnieka Leopolda Averbaha vadībā no šī viedokļa norobežojas, un, iespējams, tieši šos notikumus domā A. Lāce, savās atmiņās minēdama, ka *“jautājumā par Meierholda teātri RAPP valdes un teātra sekcijas domas nesakrita”*²⁰⁰, vienlaikus apgalvojot, ka tieši RAPP valde, nevis apvienība *Proletāriskais teātris*, pārspilējusi Meierholda trūkumus un ka viņa pati režijā visvairāk guvusi tieši no Meierholda²⁰¹. Ticamāka par atbalstu Meierholdam tomēr šķiet viņas sajūsma par Billu-Belocerkovski (*“MDT izrādes Č. Dikensa “Circenītis aizkrāsne” laikā viņš pielēcis kājās un mežonīgi kliegdam: “Kas tā par bezjēdzību! Par ko mēs cīnījāmies... lai rādītu tautai buržuāzisku ģimenes idilli un buržuāzisku tikumību!” – izšāvies kā lode no teātra. Aizskrējis mājās, apsēdies pie galda un sācis rakstīt stāstu “Asiņainais bifšteks”. Pēc šī stāsta izveidotais inscenējums bija viņa pirmais pakāpiens augstajās dramaturģijas kāpnēs”*²⁰²); izteikumi par Bulgakovu, visu atbildību gan uzveļot vācu kolēģiem (*“Kad mēs ar vācu rakstniekiem Kišu, Tolleru, Volfu, Beheru, režisoru Piskatoru un franču komunistu Musiņaku apmeklējām “Turbinu dienas”, viņus pārsteidza tas, ka padomju teātris rāda Padomju Savienības ienaidniekus nelaimīgus, aizkustinošus, cēlsirdīgus. Bet, kad viņi redzēja Billa-Belocerkovska “Vētru”, viņi sacīja :”Lūk, tā ir īstā Maskava”*²⁰³), gan jo īpaši viņas proletāriskā teātra programma: *“Mēs atzīmējam dažus kreisā teātra pārspilējumus, kritizējam Dailes teātra idejisko nostādni un brīdinājam Tairovu no viņa estētiskās aizraušanās. Mēs paziņojām, ka proletāriskā teātra radošajai metodei jābalstās uz*

¹⁹⁸ Citēts no: Соколов Б. Сталин, Булгаков, Мейергольд... - Москва: Вече, 2004, стр. 29-30

¹⁹⁹ Citēts no: Соколов Б. Сталин, Булгаков, Мейергольд... - Москва: Вече, 2004, стр. 284

²⁰⁰ Lācis A. No piezīmju burtnīcas // Anna Lācis. – Rīga: Liesma, 1973, 206.lpp

²⁰¹ Lācis A. No piezīmju burtnīcas // Anna Lācis. - Rīga: Liesma, 1973, 207. - 209.lpp

²⁰² Lācis A. No piezīmju burtnīcas // Anna Lācis. - Rīga: Liesma, 1973, 211.lpp

²⁰³ Lācis A. No piezīmju burtnīcas // Anna Lācis. – Rīga: Liesma, 1973, 207.lpp

materiālistisko dialektiku, un izvirzījām dialektiskā reālisma lozungu”²⁰⁴. Šie fakti liecina, ka A. Lāces attieksme pret teātri šai laikā jau ir klaji ideoloģiska un krievu režisoru modernisma meklējumus viņa gan redz, bet pasludina par idejiski nepareiziem. Šāda sociālistiskā reālisma estētikai piemītošā pārlicība raksturos arī lielāko daļu A. Lāces režijas darbu Valmieras teātrī 50. gados, *pareizuma – nepareizuma* kategorija ir arī viens no galvenajiem vērtējuma kritērijiem viņas teorētiskajos rakstos un recenzijās, tādēļ var apgalvot, ka viņas uzskatos nekāda evolūcija nenotiek. Grūtāk ir izskaidrojama B. Reiha līdzdalība *Proletāriskā teātra* aktivitātēs, jo ne pirms, ne pēc tam viņš nav uzstājies kā deklaratīvs politiski angažētas reālistiskas mākslas piekritējs. Režisors un teātra teorētiķis B. Reihs (1894 – 1972) pēc izcelsmes ir Austrijas ebrejs ar labu izglītību (absolvējis klasisko ģimnāziju Vīnē un pēc tam Vīnes universitātes Juridisko fakultāti). No 1914. līdz 1919. gadam strādā par režisoru Jaunajā Vīnes teātrī un Vācu Tautas teātri Vīnē, iestudēdams H. Ibsena, G. Hauptmaņa, F. Vedekinda, F. Hebela u.c. lugas. 1920. gadā Reihs tiek uzaicināts uz Maksa Reinharda vadīto Berlīnes Vācu teātri, kur kā režisors strādā gandrīz četrus gadus. Nozīmīgākie iestudējumi – *Krievu vakars* (Ļ. Tolstoja, N. Gogoļa un A. Čehova stāstu kompozīcija) (1920), H. fon Hofmanstāla *Sarežģītais raksturs* (1921), A. Strindberga *Jūlijas jaunkundze* (titullomā Elizabete Bergnere) (1923). 1923., 1924. gada sezonā strādā kā režisors Minhenes Kamerteātrī, kur iepazīstas ar Bertoltu Brehtu. Brehts pārstrādā literāro materiālu Reiha iestudētajai A. Dimā *Kamēliju dāmai* (1923), savukārt Reihs ir viens no Brehta lugas *Vīrs paliek vīrs* (1925) tapšanā iesaistītajiem radošajiem līdzautoriem. Kā jau minēts, 1922. gadā Reihs Berlīnē iepazīstas ar A. Lāci, ar kuru kopā 1926. gadā aizbrauc uz Padomju Savienību. No šī brīža līdz 2. pasaules kara sākumam Reihs dzīvo Maskavā, publicējas vācu un krievu presē, 30. gados kļūst par vienu no vadošajiem Maskavas Valsts Teātra institūta režijas fakultātes mācībspēkiem, lasa lekcijas vācu un pasaules teātra vēsturē, ir PSRS Rakstnieku savienības, Krievijas proletārisko rakstnieku asociācijas, Jauno režisoru asociācijas biedrs, viens no Starptautiskās strādnieku teātru asociācijas vadītājiem. Kad 1938. gadā tiek apcietināta A. Lāce, Reihs tiek atlaists no pasniedzēja amata, viņam neļauj lasīt lekcijas un publicēties un saglabā darbu tikai Teātra institūta arhīvā.

²⁰⁴ Lācis A. No piezīmju burtnīcas // Anna Lācis. – Rīga: Liesma, 1973, 208.lpp

Kara sākumā Reihs evakuējas uz Taškentu, kur 1943. gadā tiek apcietināts kā vācietis. 1951. gadā viņš pārceļas uz Latviju, turpmāk līdz pat savai nāvei dzīvo Valmierā un Rīgā, kur darbojas kā teātra režisors un kritiķis. 1956. gadā Valmieras teātrī iestudē H. Ibsena *Hedu Gableri* (titullomā Marija Adamova), 1969. gadā ir scenārija autors aktrises Ilgas Zvanovas monoizrādei pēc B. Brehta lugu motīviem *Kuražas māte un viņas bērni* Filharmonijā. 60., 70.gados viņš publicē recenzijas par latviešu teātra izrādēm un rakstus par ārzemju dramaturģiju laikrakstos *Padomju Jaunatne*, *Cīņa*, *Literatūra un Māksla* u.c., kuros parādās Reiha plašas zināšanas literatūras vēsturē un drāmas teorijā, stagnācijas laikam netipiski plašs ārzemju dramaturģijas un teātra konteksts un pat polemika ar sociālistiskā reālisma dogmām. Piemēram, 1967. gada rakstā *Aizrobežu dramaturģija un mēs* Reihs raksturo padomju teritorijā neiestudētus un npublicētus darbus, piemēram, P. Veisa *Marats/Sads*, E. Jonesko *Degunradži*, S. Beketa *Gaidot Godo*, Ž. P. Sarta *Altonas gūstekņi*, kuri tikuši “diskvalificēti kā modernistiski (..), lai pasargātu mūs no modernistiskā gara kaitīgās ietekmes”²⁰⁵. Tā vietā, lai saskaņā ar valdošo ideoloģiju šīs lugas kritizētu, Reihs tās aizstāv, kā argumentu izmantojot to “antifašistisko ievirzi” un sašaurināto reālisma izpratni padomju literatūrkritikā: “Vai ar reālismu saprotam literatūru, kas cilvēku un lietu tēlošanā dibinās uz patiesības spēku, vai arī reālisms prasa kādu īpašu veidu, kā šo patiesību parādīt, proti, veidu, kas dzīvi attēlo līdzīgu reālajai dzīvei vai pat pilnīgi vienlīdzīgu tai? Vai reālismu var identificēt ar reālistisko stilu, vai tā ietvari ir plašāki? (..) Tā kā runa ir par sociālistiskā reālisma metodi nevis par stilu, acīmredzot, ir nepieciešams patiesības spēks, bet jautājums par tēlojuma veidu paliek atklāts. Ir svarīgi, lai sociālistiskā reālisma literatūra attēlotu lietas tādas, kādas tās patiesībā ir, un nav svarīgi, lai tā rādītu lietas tādas, kādas tās izskatās. (..) Pamatojoties uz maldīgu viedokli, ka reālisma stils un reālisma metode ir nešķirami, visi mūsdienu tēlošanas paņēmieni, kas lietu izskatu attēlo brīvi, tiek uzskatīti par antireālistiskiem.”²⁰⁶ Šī argumentētā retorika visticamāk liecina nevis par Reiha naivumu, mēģinot atrast izteikti nereālistisku tekstu atbilstību reālisma parametriem, bet gan par viņa intuitīvo māku izmantot literatūrteorētisku terminoloģiju (metode –

²⁰⁵ Reihs B. Aizrobežu dramaturģija un mēs. // Literatūra un Māksla, 22. 07. 1967, 12. lpp.

²⁰⁶ Reihs B. Aizrobežu dramaturģija un mēs. // Literatūra un Māksla, 22.07.1967, 12. – 13. lpp.

stils), lai oficiāli neatļauto padarītu, ja ne legālu, tad vismaz pieejamu. Līdzīgu pieeju viņš izmanto, 1968. gadā rakstīdams par padomju lugu vienplākšņainajiem raksturiem, vispirms dodams freidisku cilvēka personības raksturojumu (*“Mēs taču skatām cilvēku kā mikrokosmu, kā kompleksu. Viņā ir savienoti apzināti radīti un apzināti kļuvuši impulsi un psihiskas reakcijas un arī psihē dziļi ieslēpti, taču tomēr iedarbīgi uzliesmojumi, satraukumi, inspirācijas, signāli, kam var būt neparedzamas sekas. Cilvēkam ir ļoti personiskas domas, sajūtas, jūtas un arī ierasti, automātiski, līdzīgi refleksiem pārņemti kopēji grupu spriedumi un aizspriedumi”*²⁰⁷), pēc tam izteikdams ideoloģiski “pareizu” Freida teorijas novērtējumu un tam sekojošu pilnīgi pretēju konkrētu zemapziņas definīciju (*“Zigmunda Freida pasaules skatījums un mācība ir maldīga un aplama, taču nevar noliegt faktu, ka pastāv psiholoģiskas ietekmes, kuru izcelšanos mēs nezinām, ka pastāv no apziņas zudušu atmiņu un piedzīvojumu atlikumi, kas tomēr ir iedarbīgi, aktīvi. Es domāju, ka rakstniekam, kas grib veidot psiholoģiskas studijas, jāizvelk šīs ietekmes dienas gaismā un to slepenraksts jāšifrē”*²⁰⁸). Tieši šīs gudrās, neviennozīmīgās mākslas interpretācijas dēļ ir grūti noticēt, ka Reiha līdzdalība aktivitātēs pret krievu modernistiem 20. gadu beigās būtu bijusi viņa pārliecība. Cēloņi drīzāk varēja būt psiholoģiski: pirmkārt, Reihu saistīja spēcīgas jūtas pret A. Lāci, otrkārt, autodidakts un “dabiskais talants” Bills-Belocerkovskis varēja būt ļoti ieinteresēts izglītotā Reihā palīdzībā, treškārt, Reihs, būdams ebrejs, nevarēja atgriezties Vācijā, bet pilnīgi droši nevarēja justies arī padomju Krievijā, tādēļ, iespējams, izmantoja iespēju izskatīties “politiski uzticams”.

A. Lāce no 1928. līdz 1932. gadam vairākkārt ilgākus periodus dzīvo arī Vācijā²⁰⁹, kur uztur profesionālus un privātus kontaktus ar E. Piskatoru un B. Brehtu, kurš šajā laikā teorētiski izstrādā un praktiski pārbauda episkā teātra sistēmu. Viņu vairākkārtēja tikšanās, draudzīgās attiecības un A. Lāces klātbūtnes iespāidi par Brehta personību un darbību nav apšaubāmi, tomēr viņas apgalvojumi par savu lielo ietekmi uz Brehta metodi šķiet pārspīlēti: *“Minhenē ap Brehtu izveidojās saskanīga darba biedru grupa – Feihtvangers, Nēers, Reihs un es -, ar kuru viņš sistemātiski apsprieda*

²⁰⁷ Reihs B. Daži vārdi par cēloņsakarībām // Literatūra un Māksla, 06.01.1968, 4.lpp.

²⁰⁸ Reihs B. Daži vārdi par cēloņsakarībām // Literatūra un Māksla, 06.01.1968, 4.lpp.

²⁰⁹ A. Lāces darbību Vācijā pētījusi Beate Paškeviča promocijas darbā *Asja Lacis – Mittlerin und Muse für Walter Benjamin und Bertolt Brecht. Eine arbeit Untersuchung* (2005)

mēģinājumu rezultātus un turpmākos uzdevumus”²¹⁰. Iespējams, ka Brehtu ar Asju satuvina ne tik daudz profesionālās intereses, cik personību radniecība. Krievu literatūrzinātnieks Jurijs Okļanskis, kurš ilgstoši pētījis Brehta daiļradi un personību, 1997. gadā publicē psiho- un sociālanalītisku apcerējumu *Bertolta Brehta harēms*, kurā, analizējot Brehta attiecības ar viņa daudzajām mīļākajām un literārajām līdzstrādniecēm vienlaikus (kuras visas bija talantīgas, spēcīgas un arī bez Brehta protekcijām veiksmīgas personības) nonāk pie pamatota secinājuma, ka “no visām baudām šis patiesības meklētājs priekšroku deva divām – jaunas domas un mīlestības saldkaislēm (pasvītrojums mans – L.U.). (...)neskatoties uz neskaitāmajām attiecībām, sievietes uzticība Brehtam sniedzas līdz pat sevis noliegšanai. Viņu turpināja mīlēt, dievināt un lepoties ar kādreizējo tuvību pat tad, kad viņš no šīm sievietēm izšķīrās un viss sen bija beidzies.(..) Rakstnieks agri apzinājās sava rakstura pretrunas, savas divas galvenās kaislības: būt māksliniekam – domātājam un nepiesātināmam esības prieku baudītājam (pasvītrojums mans – L.U.)”²¹¹. Asjas attiecībās ar izciliem vīriešiem – Jūliju Lāci, Linardu Laicenu, Valteru Benjaminu, Bernhardu Reihu – ir vērojams ļoti līdzīgs princips, ko raksturo A. Lāces meita Dagmaŗa Ņimele: *“Fotogrāfijas par īsto Asju nesniedz gandrīz nekādu priekšstatu. Viņā versmoja iekšēja uguns, kas meta kustīgu atblāzmu lielajās, pelēkajās acīs. Uz šo gaismu vīrieši traucās kā naktstauriņi uz tumsā degošu sveci. (...) Asja nenoliedzami bija arī spēcīga personība. Šķita, ka viņa sprīkst no enerģijas un vitalitātes pārpilnības. Viņa bija talantīga, labi izglītota un gudra. Viņa spēja uzlādēt arī citus cilvēkus, iedvesmot, pagriezīt viņu intereses un darbību jaunā virzienā. (...) Tomēr viņa nekad nekļuva “mūza”, kas, stāvēdama aizkulisēs, iedvesmo vīrieti lieliem darbiem. Vienmēr un visur viņa pati sev bija svarīgāka par visu, viņa pati gāja un darbojās. (...) Viņas krāsa bija liesmojošā oranžā un okerdzeltenā. (...) Tās viņai palīdzēja “radīt iespaidu”. Turpretim kosmētiku Asja vispār nelietoja, nekrāsoja ne lūpas, ne acis, nekad nefrizējās. Veselīgos, biezos matus nēsāja, gludi sasukātus, pakausī savītus mezglā. Uzkrītošo tērpu un askētiskā, nepaspilgtinātās sejas kontrasts arī vizuāli pasvītvoja Asjas personības duālismu. (...) To radīja ne tik bieži sastopamais*

²¹⁰ Lācis A. No piezīmju burtnīcas // Anna Lācis. – Rīga: Liesma, 1973, 201.lpp

²¹¹ Okļанский Ю. Гарем Бертольта Брехта. - Москва: Совершенно секретно, 1997, с.6-7

nevaldāmas seksualitātes un spraiga intelekta apvienojums (pasvītrojums mans – L.U.).”²¹² Laika retrospektīva ļauj secināt, ka Brehta talants un daiļrade ir izrādījušies neapšaubāmi spēcīgāki par viņa personības pretrunām, ko par Annu Lāci tik viennozīmīgi apgalvot nevar. Tieši šī paradoksālā raksturu līdzība, iespējams, ir iemesls, kādēļ, neskatoties uz abu mākslinieku vitāli enerģētisko dzimumidentitāti, starp Brehtu un Asju izveidojas tikai draudzīgas, bet ne intīmas attiecības. Šo faktu uzsver gan D. Ķimele²¹³, gan pati A. Lāce kādā 70. gadu intervijā: “*Es laikam biju vienīgā sieviete, ar kuru viņam (Brehtam – L.U.) nebija fiziskas tuvības. (..) Kaut arī viņš, protams, mani lenca. (..) Viņš mani sauca par mulati, es biju melnīgsnēja, līvu izcelsmes, ar zaļām acīm. Jaunībā biju pat ļoti glīta.(..) Neskatoties uz saviem nebeidzamajiem iekarojumiem un daudzajām mīļākajām, Brehts bija cilvēks ar maigu sirdi. Ja viņš ar kādu gulēja, tad izveidoja no šīs sievietes lielu cilvēku...*”²¹⁴

No 1934. līdz 1936. gadam A. Lāce strādā par režisori latviešu teātrī *Skatuve* Maskavā (nozīmīgākās izrādes F. Volfa *Zemnieks Becs* (iespējams, ka šīs izrādes tapšanā līdzdarbojies E. Piskators,²¹⁵ 1934), V. Billa-Belocerkovska *Dzīve sauc* (1934), R. Blaumaņa *Ugunī* (1936), pati apgalvo, ka gribējusi iestudēt arī Brehta *Smailgalvjus un apaļgalvjus*, bet “*kamēr teātris sadūšojās un pieņēma manu ieteikumu (..), tas tika slēgts*”²¹⁶), no 1936. līdz 1938. gadam Rietumapgabala latviešu kolhozu teātrī Smoļenskā (A. Upīša *Ziņģu Ješkas uzvara*, F. Volfa *Trojas zirgs* (abas 1936., 1937. gada sezonā). 1938. gadā staļinisko represiju rezultātā A. Lāce tiek apcietināta un turpmākos desmit gadus pavada nometinājumā Kazahstānā, 1943. gadā Taškentā tiek apcietināts arī turp emigrējušais B. Reihs.

1948. gadā A. Lāce atgriežas Latvijā un sāk strādāt Valmieras drāmas teātrī. 1951. gadā uz Latviju atbrauc arī B. Reihs un dzīvo šeit līdz pat savai nāvei 1972. gadā. No 1950. līdz 1957. gadam A. Lāce ir Valmieras Drāmas teātra galvenā režisore. Iestudējusi gan padomju darbus (A. Brodele *Skolotājs Straume* (1948), A. Grigulis *Kramā ir uguns* (1950), V. Lācis *Uz jauno krastu* (1955) u.c.), gan klasikas lugas (A.

²¹² Ķimele D., Strautmane G. Asja. Režisores Annas Lāces dēkainā dzīve. – Rīga: Likteņstāsti, 1996., 30.-32.lpp.

²¹³ Ķimele D., Strautmane G. Asja. Režisores Annas Lāces dēkainā dzīve. – Rīga: Likteņstāsti, 1996., 137.lpp.

²¹⁴ Окланский Ю. Гарем Бергольта Брехта. - Москва: Совершенно секретно, 1997, с.4

²¹⁵ www.erwin-piscator.de

²¹⁶ Lācis A. No piezīmju burtnīcas // Anna Lācis. – Rīga: Liesma, 1973, 215.lpp.

Ostrovskis *Ienesīga vieta* (1949), E. Skribs *Glāze ūdens* (1950), Rainis *Mīla stiprāka par nāvi* (1954), H. Ibsens *Spoki* (1955) u.c.), tomēr visās savās izrādēs akcentējusi sociālos konfliktus un idejas, jo uzskata, ka “aktīva skatītāja audzināšana ietilpst padomju teātra neatliekamo uzdevumu skaitā”²¹⁷. Šīm izrādēm nav paliekošas nozīmes latviešu teātra vēsturē, tomēr pieminēšanas vērti ir A. Lāces praktizētie atklātie mēģinājumu procesi. A. Lāce uzskatīja, ka skatītāji ir jā sagatavo izrādei un zināmā mērā jā padara par tās līdzradītājiem, tādēļ pirms topošajiem iestudējumiem Valmieras laikrakstā *Liesma* pirmizrādes dienā publicēja informatīvi izskaidrojošus rakstus par lugas autoru un idejisko saturu, kā arī organizēja publiskus mēģinājumus kolhozu klubos un skolās, pēc kuriem skatītāji tika aicināti izteikt savu viedokli un diskutēt ar aktieriem. Līdzīgu praksi Vācijā 20. gadu sākumā savā Proletāriskajā teātrī piekopj E. Piskators, bet 50. gadu pirmajā pusē, tātad vienlaicīgi ar A. Lāci, *Berlīnes ansamblī* arī B. Brehts (skat nodaļu 2.1.). 2004., 2005. gadā atklātu mēģinājumu procesu savām izrādēm *Jūlijas jaunkundze* un *Trīs māsas* Jaunajā Rīgas teātrī organizē arī A. Lāces mazmeita Māra Ķimele, taču viņu nevada ideoloģiski apsvērumi, no skatītājiem netiek prasīta aktīva līdzdalība un mērķis ir pavisam cits: padarīt redzamu izrādes neredzamo pusi – režisora darbu ar aktieri, aktiera darbu pie lomas. 50. gados Valmieras teātra trupa nebūt ne vienprātīgā sajūsmā pieņem A. Lāces darba metodes: kad Valmierā 1953. gadā sāk strādāt režisors Pēteris Lūcis, trupa pat nosacīti sadalās *lūciešos* un *lāciešos*, atkarībā no profesionālās autoritātes. Aktrises, kas visvairāk un veiksmīgāk spēlējušas A. Lāces izrādēs, ir Marija Adamova un Vilma Liepiņa.

Kopš 1922. gada līdz pat mūža beigām A. Lāce arī daudz rakstījusi par teātra un dramaturģijas jautājumiem, īpaši par vācu politisko teātri un B. Brehtu. Maskavā izdotas grāmatas *Bērni un kino* (*Дети и кино*, 1927), *Vācijas revolucionārais teātris* (*Революционный театр в Германии*, 1935), *Sarkanā neļķe* (*Красная звезда*, 1984), Vācijā iznācis autobiogrāfisks apcerējums *Revolucionārs savā profesijā* (*Revolutionär im Beruf*, 1971). Latviešu valodā publicētie raksti apkopoti krājumos *Dramaturģija un teātris* (1962) un *Anna Lācis* (1973). A. Lāce arī sastādījusi un rakstījusi priekšvārdu vienīgajai latviešu valodā iznākušajai B. Brehta lugu izlasei (1961). A. Lāces autobiogrāfiskajos apcerējumos ir daudz strīdīgu un, iespējams,

²¹⁷ Lācis A. No piezīmju burtnīcas // Anna Lācis. – Rīga: Liesma, 1973, 230.lpp.

kļūdainu faktu, ko subjektīvi emocionālajā mātes portretā *Asja: režisores Annas Lāces dēkainā dzīve* (1996), atklāj viņas meita Dagmāra Ķimele. Viņa arī izsaka ticamu pieņēmumu, ka A. Lāces grāmatu ļoti nozīmīgs līdzautors bija izglītotais, erudītais B. Reihš: «*Toreiz Maskavā (..) māte ar Reihu sēdās pie «Vācijas revolucionārā teātra» manuskripta. (..) Ik vakaru atkārtojās viens un tas pats. Reihītis diktēja, Asja rakstīja. Tad viņi sāka strīdēties. Pirmkārt tāda pasīva pierakstīšana nebija Asjas dabā. Un, otrkārt, vielu viņa, protams, pārzināja – viņa pazina gan cilvēkus, gan pati bija piedalījies daudzos vācu revolucionārā teātra procesos. Dažreiz viņi, katrs palikdams pie sava, skaļi klaigāja, bet tad pamazām nomierinājās un Asja apklusā – muļķe viņa nebija, viņa saprata, ka Reihītim taisnība, ka viņš rok dziļāk. Viņš atkal diktēja, Asja rakstīja. Pieļauju, ka grāmata varēja iznākt ar divu autoru vārdiem uz vāka un titullapā. Bet autors bija viens.»²¹⁸ Īpaši būtiski Reiha nopelni varētu būt 50. – 70. gadu periodā, ka viņam, nezinot latviešu valodu, A. Lāces starpniecība ir vienīgā iespēja profesionāli izpausties.*

Mūža beigās Reiha personības īpašo nozīmi savā dzīvē atzīst arī pati A. Lāce: “Ar Reihu mums bija līdzīga pasaules izjūta, mēs abi dvēselē spējām mīlēt tikai vienreiz. Visi tie Brehti, Laicēni un pārējie rāvās un tiecās pēc manis, bet man viņus nevajadzēja, jo ar mani bija Reihš. Mēs nodzīvojām kopā gandrīz 50 gadus, pietrūka tikai divu nedēļu...”²¹⁹

1960. gadā iznāk paša Reiha darbs Brehts, kas ir pirmais nopietnais pētījums par B. Brehtu. 1970. gadā Reihš publicē savu nozīmīgāko teorētisko apcerējumu *Sacensībā ar laiku: atmiņas par vācu teātra vēstures piecām desmitgadēm* (krievu tulkojumā *Vīne – Berlīne – Maskava – Berlīne*²²⁰). Kopā ar A. Lāci uzraksta nodaļu par vācu teātri grāmatas Rietumeiropas teātra vēsture (1970) 5.sējumam. Reihš uzskatāms par vienu no nozīmīgākajiem 20.gadsimta vidus vācu teātra teorētiķiem, jo viņš savas teorētiskās atziņās pārbaudījis praktiskā režijas darbā. Īpaši Reihš analizējis četru vācu režisoru – Maksa Reinharta, Leopolda Jesnera, Ervīna Piskatora un Bertolta Brehta – teātra modeļus, kā arī aprakstījis 20.gadsimta pirmās puses izcilo vācu

²¹⁸ Ķimele D., Strautmane G. *Asja. Režisores Annas Lāces dēkainā dzīve*. – Rīga: Likteņstāsti, 1996., 137.lpp.

²¹⁹ Ожлянский Ю. Гарем Бертольта Брехта. - Москва: Совершенно секретно, 1997, с.4

²²⁰ Reich B. Im Wettlauf mit der Zeit. – Berlin, 1970; Райх Б. Вена – Берлин – Москва – Берлин. – Москва, 1972

aktieru Josefa Kainca, Aleksandra Moisi un Alberta Basermana darbību. Arī latviešu valodā publicētajos rakstos Reihs regulāri atsaucies uz Brehta uzskatiem, gan recenzējot Brehta lugu iestudējumus un precīzi analizējot viņa tehniku²²¹, gan arī reizēm nevietā, Brehta vārdu izmantojot tikai konteksta radīšanai (piemēram, recenzijā par T. Viljamsa Ilgu tramvaja iestudējumu: “*Brehts pārmeta pagātnes dramaturģijai, ka tā personāžu rīcībai izvirza vienu vienīgu motīvu, kaut gan īstenībā vajadzīgi daudzi motīvi, vesels motīvu kamols, kas ļautu īstenot kādu nodomu, pamatot kādu rīcību. Uz “Ilgu tramvaja” autoru Tenesiju Viljamsu šis Brehta pārmetums neattiecas*”²²²).

Nozīmīgākā Reiha atgriešanās Vācijā notiek 1968. gadā, kad viņš kā viesis piedalās Berlīnē regulāri notiekošajā radošajā seminārā *Brehta dialogi*. 1972. gadā Reihs tiek ievēlēts par Vācu mākslu akadēmijas (VDR) korespondētājlocekli.

B. Reiha teorētisko darbību Latvijā 60. gadu beigās, 70. gadu sākumā var uzskatīt par nopietnu Brehta daiļrades pētniecību un popularizāciju, kamēr A. Lāces režijas prakse un rakstos paustās atziņas veido sašaurinātu un pat dezinformējošu priekšstatu par Brehtu tikai kā revolucionāru un sociālistisku rakstnieku, vienlaikus radot iespaidu par sevi kā Brehta tradīcijas vienīgo epigoni padomju Latvijā.

3.3. Episkā teātra tehnoloģiju izmantojums latviešu teātrī (1945-2007)

3.3.1. Pēteris Pētersons

Pēckara periodā padomju teātrī interese par Brehtu rodas tikai pēc paša Brehta nāves, pateicoties 1957. gada *Berlīnes ansambļa* viesizrādēm Maskavā, kurās tiek parādīti slavenākie šī teātra tā brīža iestudējumi *Audzinātājs*, *Kuražas māte un viņas bērni*, *Galileja dzīve* un *Kaukāza krīta aplis*. Divi Baltijas režisori – latvietis Pēteris Pētersons un igauņis Voldemārs Panso, kuri pirmie padomju teritorijā 1958. gadā ar dažu mēnešu atstarpi iestudē Brehta lugas, atzīst, ka redzējuši šīs viesizrādes. Kaut arī Brehts, saskaņā ar oficiālo interpretāciju Padomju Savienībā tiek pozicionēts kā

²²¹ Piemēram, recenzija par Ā. Šapiro iestudēto Brehta *Kuražas māti un viņas bērniem* 1968. gadā *Kādas izrādes mācība* //Padomju Jaunatne, 06.10.1968, 4., 5.lpp.

²²² Reihs B. *Ilgu tramvajs* uz Akadēmiskā Drāmas teātra skatuves. – Literatūra un Māksla, 01.11.1969, 11.lpp.

pārliecināts antifašists un ideoloģiski pareizs autors (šo viedokli precīzi ilustrē izteikumi no A. Lāces un B. Reiha 1966. gada raksta ar konceptuālu nosaukumu *Saprātīgo jūtu dramaturģija: "Brehts atklāti aizstāv komunisma ideālus. Sociālās pieredzes, Marksa, Engelsa, Ļeņina filozofiskos un politiskos secinājumus viņš pastiprina ar rembrantiski skarbu reālismu un prieku, ko vienmēr sagādā prāta tikšanās ar eksperimentētāju, domātāju"*²²³), viņa lugas tomēr iestudētas netiek gan jau nodaļā par J. Ļubimovu minēto iemeslu dēļ, gan tādēļ, ka Brehta piedāvātā spēles maniere nav reālistiska. Līdz ar to intereses par Brehta lugām sākums ir loģiski saistīts ar "atkušņa" perioda noskaņām, kad, nedaudz "paveroties" dzelzs priekšskaram, uz Maskavu bez jau pieminētā *Berlīnes ansambļa* atbrauc arī citi ietekmīgi sava laika modernā Eiropas teātra mākslinieki (Žans Vilārs, Pīters Bruks u.c.). Būtiskākais šo viesizrāžu impulss – iespēja redzēt cita tipa, no Staņislavska pārdzīvojuma teātra, "dzīves tēlā" atšķirīgu aktierspēles tehniku, kas Brehta kontekstā nozīmē arī pirmo reizi redzēt viņa teorētiskos principus praktiskā darbībā (it īpaši *Berlīnes ansambļa Kuražas mātes* un *Galileja dzīves* iestudējumos, kur galvenās lomas spēlē viņa ideālie aktieri Helēna Veigele un Ernsts Bušs).

P. Pētersona (1923 – 1998) attiecības ar Brehta teoriju un praksi izvērsti un precīzi aprakstījusi teātra zinātniece Ieva Zole monogrāfijā *Pēteris Pētersons*, tāpēc, lai izvairītos no atkārtošanās, šai pētījumā tikai tiks sistematizēti tie aspekti, kuros P. Pētersons uzskatāms par episkā teātra tehnoloģiju ieviesēju latviešu teātrī:

- Pētersons ir pirmais, kurš 50., 60. gados Dailes teātrī iestudē sava laika Eiropas moderno intelektuālo dramaturģiju teatrāli atsvešinātā manierē – Heinara Kipharda *Steidzīgi jāatrod Šekspīrs* (1956), Žila Verna un Pāveta Kohouta *80 dienās apkārt zemeslodei* (1963) kā asprātīgu spēli ar teātra nosacītību; Maksa Friša *Godavīrs un dedzinātāji* (1965), Žana Anuija *Mežone* (1966) kā psiholoģizētas ideju drāmas. Konsekventi teatrālās vides un spēles manieres dēļ izrāde *Steidzīgi jāatrod Šekspīrs* ļauj apgalvot, ka "*Pētersons iestudē Brehtu pirms "īstā" Brehta – "Krietnais cilvēks no Sečuānas" iestudējuma*".²²⁴ Leļļu teātra mākslinieka Pāvila Šēnhofa radītā grafiski melnbaltā skatuve (zīmīgi, ka pēc četriem gadiem Šēnhofs līdzīgā manierē veidos

²²³ Lācis A., Reihs B. *Saprātīgo jūtu dramaturģija* // *Literatūra un Māksla*, 15.10.1966, 4.lpp.

²²⁴ Zole I. *Pēteris Pētersons*. – Rīga: Jumava, 2000, 112.lpp.

scenogrāfiju “Īstajam” Brehtam – *Trīsgrašu operas* iestudējumam Leļļu teātrī (skat. nodaļu 3.3.3.)) bija nevis telpiska, bet veidojās no plakaniem prospektiem - pārspīlēta izmēra grāmatu un laikrakstu lapām, uz kurām bija uzzīmēti cilvēciņi, atkarībā no situācijas - parkā, kafejnīcā vai slimnīcas gultās. Aktierspēlē dominēja groteska un pantonīmiskas etīdes. Savukārt *Mežones* idejiskajā risinājumā (galvenā varone Terēze ir parasta, neizglītota franču priekšpilsētas meitene, kuru iemīl bagāts aristokrāts un aizved uz savu pili, bet viņa kāzu priekšvakarā to tomēr pamet) pats Pētersons norāda uz brehtiskām alūzijām: “*Te it kā realizējās Brehta tēze – eļļu ar ūdeni nevar savienot. Terēzes tēlam ir daudz kopīga ar Šen Te* (abas lomas Pēterona iestudējumos spēlē Dina Kuple – L.U.)”²²⁵

- Pēteris Pētersons pirmais Padomju Savienībā 1958. gadā iestudē pašā Brehta lugu *Krietnais cilvēks no Sečuānas* Dailes teātrī, 1962. gadā turpat seko *Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati*. Abas izrādes aizsāk latviešu teātrī dominējošo Brehta psiholoģizācijas tendenci, nerodot ne sasauces ar iestudēšanas laika sociālo pieredzi, ne citādāku, no reālisma atšķirīgu aktieru eksistences veidu uz skatuves. Par veiksmi reālpsiholoģiska pārdzīvojuma kategorijās kritika²²⁶ atzīst Dina Kuples dubultlomu Šen Te – Šui Ta *Krietnajā cilvēkā no Sečuānas*. Aktrise no lomas lomā pārgāja neslēpti, skatītāju acu priekšā uzliekot sejai pusmasku ar tumšām brillēm, degunu un ūsām un galvā platmali un uzvelkot garu mēteli, kas nosedz meitenīgo augumu. Arī Pēterona un Brehta ieceres kontrasts visuzskatāmāk atklājas galvenās varones koncepcijā: “*Krietnā cilvēka sirdi plosošo traģiku Dina Kuple atklāja finālā. Šen Te grib līdz galam būt uzticīga dievu uzdevumam – būt laba. Tai pašā laikā viņa saprot, ka nav iespējams izpildīt dievu gribu bez mānīšanās. Lugas fināls ir klaji ironisks. Dievi ir ar mieru pieņemt šo mānīšanos, ja tikai to neviens nezina, un – ne pārāk bieži. Jo tas palīdz saglabāt uzskatu, ka pasaule ir labi iekārtota. Luga nobeidzas ar šo kompromisu. Izrādes fināls turpretī bija nepārprotami traģisks. Tā beidzās ar Šen Te izmisumu. Ar izmisumu par to, ka viņa nespēj sevī savienot divus cilvēkus, bet viņai tas jā dara, par to, ka viņa nespēj melot dieviem, bet viņai tas jā dara. (..) galvenais izrādē nebija dievu kompromisa pilnais slēdziens (episkais*

²²⁵ Freinberga S. Dina Kuple.- Rīga: Liesma, 1977, 97.lpp.

²²⁶ Skat., piemēram, Hausmanis V. Jaunās aktrises lielais sniegums. //Teātris un Dzīve, Nr.3; Dzene L. Dina Kuples “magnētiskie lauki” //Dzene L. Mūsu paaudzes aktieri. – Rīga, 1963

moments), bet gan *Šen Te traģiskais strupceļš* (psiholoģiskais moments). (..) Tādā kārtā izrādes filozofiskā doma bija atklāta dramatiski izvērstā cilvēka liktenī.”²²⁷ Šīs izrādes galvenā doma par vienas personības dualitāti kļūs par vienu no dominējošajām Pētersona daiļradē, vairākkārt variēta gan viņa lugās, gan izrādēs, un Ieva Zole to saista ar “paša Pētersona diviem “es”. (..) Pētersona pretrunīgais raksturs liek runāt par personības sašķeltību. Uzticēšanās savējiem un pēkšņs noliegums, dzēlīga ironija. Romantisks jūtīgums un sarkasms.”²²⁸

- episkās dramaturģijas struktūras atrodamas arī paša Pētersona lugās, kas rakstītas galvenokārt brīvajā pantā, miksējot prozas un dzejas tekstu. Lugu darbība ik pa laikam tiek pārtraukta ar dziesmām vai monologiem, kas pēc brehtisko songu principa it kā aptur/atsvešina varoņa pārdzīvojumu un pauž dramaturga/varoņa attieksmi pret tēloto parādību, piemēram, Rozes *Dziesma par līko gurķi* lugā *Man trīsdesmit gadu* (1962). Konceptuālajās drāmās *Bastards*, *Tikai muzikants*, *Mirdzošais un tumši zilais* Pētersons izmanto no antīkās un intelektuālās dramaturģijas aizgūtos, darbību komentējošus korus, kuri lugās/izrādēs vēršas frontāli pie zāles ar ironiju (*Mirdzošais un tumši zilais*) vai apliecinājumu (*Tikai muzikants*). Pētersons zīmīgi raksturo kora funkciju, runājot par Imanta Kalniņa operu *Spēlēju, dancoju*: “Personas, tēli ir kopējas muzikālas rites sastāvdaļas. Arī tā ir īstas drāmas pazīme. Liela, mīlīga nozīme šai procesā ir korim. Bet arī ne patstāvīgu dziedājumu formā, bet kā organiskam koprites spēkam. (..) Vai koris nav pamats visam un arī darbības priekšplānā iznākošās personas – tikai šī lielā kora dalībnieki? Iznāk no tā uz īsu brīdi sev lemtajā darbības laikā un, to paveikuši, atgriežas korī. (..) Kora darbība ir viena lējuma.”²²⁹ Pēc identiska principa funkcionē arī koris Pētersona *Bastarda* iestudējumā: “Kustību un skaņu pasaulēm saplūstot kopā, veidojas savdabīga, kustīga skatuves glezna – romantiski skaista, bet stindzinoši pareiza. Turpinot iepriekšējos uzvedumos aizsāktu principu – masai jeb korim rasties mistiski no nekā, konkrētajam izaugt no abstraktā (ļaudis, kas ieplūst telpā “Spēlmanī”, Smiekls, kas atdalās no kora “Mistērijā”) “Bastarda” 7 balsu koris izaug no manekeniem. 7 koristi paši ir

²²⁷ Freinberga S. Dina Kuple. – Rīga: Liesma, 29.lpp.

²²⁸ Zole I. Pēteris Pētersons. – Rīga: Jumava, 2000, 116.lpp.

²²⁹ Pētersons P. Opera kā dramatiska celtne //Pētersons P. Drāma kā kritērijs. – Rīga: Liesma, 1987, 302. - 303.lpp.

manekeni, kas atdzīvojas, uzsāk skatuves dzīvi, sajūtot aizmugurē esošo biedru manekenu vienotu, mēmu atbalstu, un arī – visu notiekošo vērojošo skatienu. (..) “Bastardā” manekeni ir līdz maksimāli izkāpināts simbols tām kora funkcijām, ko vada Mefodijs – pierastības, vienādības, galējas atsvešinātības radīšanai”.²³⁰

- Pētersona teorētiskajās apcerēs atrodamas daudzas Brehta principiem veltītas atziņas. Pētersons raksta gan par konkrētiem Brehta lugu iestudējumiem (1968. gadā Pētersons par “spēcīgāko Brehta izrādi uz mūsu zemes skatuvēm starp tām, kuras esmu redzējis”²³¹ atzīst Artūro Uī iestudējumu Ļeņingradas M. Gorkija Akadēmiskajā drāmas teātrī, ko pēc Georgija Tovstonogova uzaicinājuma veidoja poļu režisors Ervīns Aksers); gan par Brehta dramaturģijas nereālistisko stilistiku, kas apgrūtina tās uzvedumus padomju teātrī (“Brehta stils – tā jau ir vesela problēma, kaut kas stipri patāls tam, ko mēs parasti esam pieraduši uzlūkot par reālistisku lugu. Labāk kaut ko mierīgāku... Lūk, v e i d s izšķīra jautājumu. Un pārsvaru guva – vienveidība”²³²); par Brehta estētikas saistību ar latviešu teātra tradīciju, īpaši uzsverot tipoloģisko radniecību ar Ādolfu Alunānu (“Mēs gan pētām Brehtu, kritika daudz runā par viņa songu un atsvešinājuma paņēmienu ietekmi un perspektīvu mūsu skatuves mākslā. Šai skolai ir milzīga nozīme un, to nepārziņot, nevar strādāt modernajā teātrī. (..) Brehts, daudzus sava novatoriskā teātra elementus radīdams, ir tos gudri un bezgala jūtīgi sintezējis no tautas mākslas, no laukuma, pat no kabarē teātra, piešķirot tiem jaunus idejiski karojošas mākslas veidus. Šo gudrību mums vajag mācīties no Brehta, šo metodi – prast sintezēt tradīciju elementus, pacelt tos augstākā pakāpē, tad mūsu teātra mākslā daudz organiskāk ienāktu jauni Brehta atsvešinājumam radnieciski izteiksmes līdzekļi, kurus mums piedāvā arī vecais Ādolfs. Tikai viņu mēs pārāk bieži esam raidījuši gulēt, kas nemaz nav brehtiski”²³³); gan arī par citiem Brehta teorijas aspektiem.

- saistībā ar Pētersona (arī Ā. Šapiro, O. Krodera, A. Kaca) 60., 70. gadu izrādēm latviešu teātra zinātnē tiek daudz diskutēts par jēdzienu *domājošais*

²³⁰ Zole I. Pēteris Pētersons. – Rīga: Jumava, 2000, 206. - 207.lpp.

²³¹ Pētersons P. Daži sliekšņi. // Pētersons P. Darbības māksla. – Rīga: Liesma, 1978, 105.lpp.

²³² Pētersons P. Drāma kā kritērijs. – Rīga: Liesma, 1987, 19. - 20.lpp.

²³³ Pētersons P. Drāma kā kritērijs. – Rīga: Liesma, 1987, 119.lpp.

*aktieris*²³⁴, kam ir tipoloģiska radniecība ar brehtisko izpratni par racionālu, analītisku aktieri, kurš spēj vienlaicīgi atrasties tēlā un ārpus tā, vērojot un novērtējot savu varoni un izrādes situāciju it kā no malas. Šī aktieru tipa spilgtākie piemēri Pētersona izrādēs ir Dina Kuple un Uldis Pūcītis, kuri savas atšķirīgās – intraverti reflektējošās – spēles manieres dēļ tiek pretstatīti Eduarda Smiļģa romantiskās, ekstravertās estētikas iemiesotājiem Harijam Liepiņam un Vijai Artmanei. Uzskatāmi šī atšķirība manifestējas Pētersona iestudētajā Imanta Ziedoņa dzejas izrādē *Motocikls*, kur H. Liepiņš un U. Pūcītis dublējas galvenajā Piča lomā: “*Kaut arī visi kritiķi ar cieņu vērtē H. Liepiņa veikumu, tomēr viņu estētiskās un cilvēciskās simpātijas nosveras U. Pūcīša pusē. H. Liepiņš tiek raksturots primāri kā “emociju generators”, U. Pūcītis, izmantojot šo pašu formulu, - kā “domas generators”*”²³⁵. Ādolfs Šapiro, - otrs režisors, kurš pēc Pētersona teātrī visvairāk strādājis ar Uldi Pūcīti, arī uzsver šim aktierim (vēl arī aktrisei Andai Zaicei) piemītošo “*spēju novērtēt skatuves neērtības. Jo grūtākas situācijas, strādājot pie “Ivanova”, es piedāvāju Uldim Pūcītim, jo labprātāk viņš mēģināja.(..) Aktieri, kuriem raksturīga šāda skatuvisko neērtību apdzīvošana, kā likums apveltīti ar režisorisku domāšanu un kompozīcijas nojausmu. Atrašanās uz skatuves viņiem nav nekas ārkārtējs. Viņus nodarbina tas, ko Bertolts Brehts nosaucis par funkciju, - skatuves funkcija, lomas funkcija*”²³⁶.

- 60. gadu beigās, 70. gadu pirmajā pusē ar dzejas izrāžu triloģiju Jaunatnes teātrī – I. Ziedoņa *Motocikls*, A. Čaka *Spēlē, Spēlmani!*, V. Majakovska *Mistērija par Cilvēku* – Pētersons izveido pats savu poētiskā teātra estētiku, kas balstīta episkā teātra principos. 1998. gadā intervijā I. Zolei P. Pētersons saka: “*Lasot Brehtu, man atvērās acis, cik daudzveidīga var būt dramaturģija. Arī poētiskajā teātrī ir sava daļa Brehta ietekmes – šī tēlu redzēšana citā kategorijā – metafiziskā, alegoriskā, poētiskā. (..) ...episkais teātris ir atstāstoša pozīcija un, dramatizējot*

²³⁴ Silvija Radzobe npublicētajā rakstā *Greizo žestu karnevāls jeb kāda diskusija par teātri 20.gs. 60. gados Latvijā* uzsver, ka atšķirīga attieksme pret *domājošo aktieri* ir sašķēlusi gan 60. gadu teātri, gan teātra kritiku: “*Teātra kritiķi Edmunds Zabis, Anda Burtniece, Marija Adamova, Margarita Miglāne, Līvija Akurātere īpašības vārdu “domājošs” lieto ar viennozīmīgi pozitīvu attieksmi, uzlūkojot to kā augstāko režijas un jo īpaši aktiermākslas vērtējuma kritēriju. Viktors Hausmanis pret apzīmējumu “domājošs aktieris” izturas skeptiski; Lilija Dzene, Juris Pabērzs, Jānis Kalniņš, Māris Grēviņš šo vārdkoku nelieto vispār*”.

²³⁵ Radzobe S. *Greizo žestu karnevāls jeb kāda diskusija par teātri 20.gadsimta 60. gados Latvijā*. – Npublicēts materiāls, glabājas autores personiskajā arhīvā.

²³⁶ Šapiro Ā. *Starp-brīdis*. – Rīga: Liesma, 1991. 161.lpp.

dzeju, ir ļoti daudz šādu momentu, kad aktieris stājas skatītāja priekšā ar vienu noslēgtu dzejoli, ko viņš ietvers darbībā, bet ko viņš tomēr sniedz kā tādu savu šī mirkļa pozīcijas atklājumu.”²³⁷

Izrāde *Spēlē, Spēlmani!* tika veidota kā divu cēlienu kompozīcija, kur katru cēlienu savukārt veidoja divi atšķirīgi posmi. Pirmā cēliena pirmajā pusē – dzejoļu, poēmu un dažu stāstu fragmentu montāža, otrajā – poēma *Spēlē, Spēlmani!*, kas tika pārtraukta vidusdaļas kulminācijā, kad Līgavaiņa pret Spēlmani vērstais nazis ietricas dzejnieka krūtīs. Otrajam cēlienam tā pati uzbūve – pirmajā pusē dzeja, otrajā – *Spēlē, Spēlmani!* noslēguma daļa. Par atsevišķu Brehta ideju transformāciju šai izrādē var runāt divos aspektos – idejiskā un formālā. Idejiskā ziņā viens no brehtiskā teātra mērķiem ir nosacītā formā runāt par sociāli vēsturiskām likumsakarībām, paust savu attieksmi pret sociālām aktualitātēm, neslēpjot savu pilsonisko pozīciju. P. Pētersona izrādes gadījumā par to liecina jau pati literārā materiāla izvēle – 1972. gadā Čaka dzejas daļēja rehabilitācija ir tik tikko sākusies, un precīzs ir daudzviet citētais scenogrāfa Ilmāra Blumberga 1989. gada izteikums: “Ielikt izrādē vislabākās “Mūžības skarto” vietas tajā laikā – 1972. gadā – tā bija tūkstošreiz lielāka drosme nekā šodien uzvest “Mūžības skartos”.”²³⁸ Bez tam Čaka dzeja šai gadījumā ir arī metavalodas veids, lai runātu par Dzejnieka un tautas attiecībām, lai aktualizētu tautas kolektīvajā zemapziņā esošus arhetipus, piemēram, Imanta Skrastiņa Dzejnieka runātais *Miglā asaro logs* izrādes kontekstā izskan kā atzīšanās mīlestībā nevis konkrētai sievietei, bet Latvijai (tas ir viens no atsvešinājuma efekta mērķiem – kaut ko pazīstamu parādīt negaidītā, pārsteidzošā rakursā). No formālās izveides viedokļa gan klasiski episkajā, gan Pētersona poētiskajā teātrī uz skatuves esošā realitāte ir relatīva, tā tiek rādīta un izspēlēta, nevis izdzīvota. Lai tas realizētos, Brehts pieprasa minimālu vai neregulāru un provocējošu dekorāciju, kas nerada realitātes ilūziju un maksimāli aizkavē aktiera identifikāciju ar lomu. I. Blumbergs izrādē *Spēlē, Spēlmani!* bija radījis hiperbolizētus, deformētus rekvizītus – pudeles krogā ir 60 cm augstas, kausi – 30 cm, bet tintes pudelīte – vairāk nekā 20 cm augsta. Tie kalpoja gan kā

²³⁷ Zole I. Pēteris Pētersons. – Rīga: Jumava, 2000, 119.lpp.

²³⁸ Izaicinājums: Slavas L. saruna ar I. Blumbergu //Teātra Vēstnesis, Nr.3, 1998, 88.lpp.

spēles elements, gan akcentēja notiekošā iredalitāti. Līdzīgi, deformēti stilizēti, ir arī kostīmi.

Atsvešinājums tiek panākts ne tikai ar telpas, bet arī laika deformāciju, kas rodas, no ainas ainā strauji mainot darbības ritmu vai akcentējot aktieru ekspresīvās kustības. Raksturīga šai ziņā ir vairākkārt aprakstītā aina krogā, kad cilvēku augumi saļimst, viņi rāpjas cits uz cita, izveidojot ķermeņu kalnu, kurš sabrūk un atkal ceļas augšā.

Maz pētīta ir latviešu dzejas teātra evolūcija un tās korelācija ar episko teātri. P. Pēterona aizsāktā liriski romantiskā intonācija Čaka dzejas iestudējumā līdz apoteozei – latviešu strēlnieku gaitas un tautas brīvības mīlestības glorifikācijai – tika īstenota Kārļa Auškāpa iestudētajos *Mūžības skartajos* 1987. gadā Dailes teātrī. No laika distances vērtējot, šī iestudējuma ētiskā nozīmība bija krietni būtiskākā kā estētiskais novatorisms, jo tā galvenā ideja bija atdot publiskai atklātībai Čaka gandrīz piecdesmit gadus oficiāli neatzīto poēmu un godināt latviešu strēlniekus, nelietojot obligāto epitetu “sarkanie”. Šis iestudējums saistās ar vairākiem emocionāliem faktiem:

1) izrādes mēģinājumi tiek sākti 1987. gada rudenī, kad vēl nav noticis vēsturiskais 1988. gada Radošu savienību plēnums un nav garantiju, ka pirmizrāde vispār tiks atļauta. Tādejādi tas kļūst par izrādes veidotāju pilsoniskās uzdrošināšanās pierādījumu un tieši sasaucas ar Brehta sociālā žesta jeb *gestus* teoriju, kas prasa teātra aktīvu iesaistīšanos sabiedrības procesos un skaidri paustu aktiera sociālo attieksmi.

2) mēģinājumu procesā režisors kopā ar aktieriem apmeklēja strēlnieku cīņu vietas, un izrādē piedalās 94 gadus vecais Ēvalds Valters, kurš pats bijis klāt vēsturiskajā sprediķī Piņķu baznīcā, kā arī aktrise Irma Laiva, kura 30. gados tikusies ar A. Čaku. Tātad ļoti būtiskas iestudējuma tapšanā ir katra aktiera konkrētās, reālās, ne tikai dzejas teksta raisītās asociācijas.

3) izrādes programmiņā netiek dots lomu sadalījums, bet tikai alfabēta secībā norādīti visi uzveduma dalībnieki. Tātad individuālajam ieguldījumam šai gadījumā nav nozīmes, jo iestudējumu veido ansamblis ar vienotiem uzskatiem (līdzīga, kaut arī krietni ekstrēmāka izpratne par teātri kā kolektīvu darbu ar noteiktu

idejisku mērķi 20. gados ir E. Piskatoram, kurš arī izrāžu afišās nenorāda lomu sadalījumu).

Bez tam Piņķu baznīcas ainā pirmizrādē pirmo reizi skan *Dievs, svētī Latviju!* muzikālais motīvs, kas vēlākās izrādēs izskan pilnībā, aktieriem dziedot kopā ar skatītājiem. Tātad uzveduma iedarbības pamatā ir objektīvi, laikmeta diktēti nosacījumi, ne tik daudz mākslinieciskās kvalitātes. No formālās uzbūves viedokļa Dailes teātrī *Mūžības skartie* bija ārēji lakoniska dzejas kompozīcija, veidota maksimālā pietātē pret literāro pirmavotu. Šeit tiešā veidā īstenojās P. Pētersona pieminētā episkajam un dzejas teātrim raksturīgā pozīcija, kad strēlnieku gaitas tiek nevis izspēlētas tiešā skatuves darbībā, bet gan it kā izdzīvotas caur atmiņām, izstāstītas. Kā refrēns uzvedumā vairākkārt atkārtojās būtiska mizanscēna. Jau promiedami, it kā atvadoties, visi, kas atradās uz skatuves, sanāca cieši kopā un, jau soli sperdami, pār plecu paskatījās atpakaļ – skatītājiem acīs. Gadu vēlāk V. Maculēvičs, iestudējot Raiņa *Daugavu*, ar līdzīgu lakonisku mizanscēnu, tēlotājiem sanākot cieši kopā skatuves centrā, lai, zālē skatoties, nodziedātu dziesmu, nepārprotami apliecina tautas vienotības bieži vien izšķirīgo nozīmi tautas liktenī. Arī tautas bojāejas koncepts Auškāpa un Maculēviča izrādēs bija līdzīgs - *Mūžības skarto* uzvedumā cits citam blakus kā masu kapā gūlās strēlnieki, bet *Daugavas* finālā cits citam blakus sagulst viss izrādes ansamblis, tātad - tauta.

Latviešu teātrim principiāli jaunu skatījumu uz latviešu strēlniekiem un Čaka poēmu 1989. gadā Liepājas teātrī piedāvāja režisors Juris Rijnieks, izrādē *Psihiskais uzbrukums* apzināti polemizējot ar Dailes teātra iestudējumu. Jura Rijnieka un Ulda Ašmaņa veidotā scenārija pamatā bija Čaka *Mūžības skartie* un fragmenti no poēmas *Matīss, kausu bajārs*, kā arī dokumentāli materiāli – izvilkumi no Pirmā pasaules kara latviešu un krievu preses vēsturiskās konkrētības radīšanai.

Izrādes sākumā Jura Bartkeviča Dzejnieks nāk cauri tumšai skatītāju zālei, uzsverot, ka ir viens no mums un par izredzēto kļūs, tikai izejot strēlnieku un līdz ar to tautas sarežģīto vēstures ceļu. Taču īstais izrādes konflikts iezīmējas brīdī, kad Dzejnieka priekšā negaidīti izaug Mārtiņa Vilsona Drūmais kungs ar diviem pavadoņiem - Nelabajiem.

1981. gadā P. Pētersons rakstā *Dzeja. Spēle. Drāma* skaidro Čaka dzejas iekšējo dramatismu, nodēvēdams to par “partnerību”: “*Partnerība. Ar to gribēts teikt, ka Čaka dzejā liriskajam “es” varonim pretī un blakus ne tik vien aiz dzejas rindām sajūtami, bet konkrētos un spilgtos tēlos iezīmēti neskaitāmi partneri. Tur ir gan ar lirisko varoni asi sociālā vai smeldzoši intīmā konfliktā sastrēgušas pretmeta personas, gan arī ap centrālajiem notikumiem grupēti epizodiski tēli. (..) visā latviešu lirikā Čaka dzeja ir šāda liriskajam varonim pretī un blakus nostādīta personāža ziņā visblīvākā.*”²³⁹ Šo “partnerību”, lai spilgtāk atklātu Dzejnieka personības pretrunīgumu, izmantoja pats Pētersons, radot četrus dzejas metrus kā Dzejnieka dvēseles četras stīgas: Edgars Liepiņš – “*domīgs un kluss*”, Aleksandrs Maizuks – “*ļoti tiešs, skaņš, bet rāms*”, Jānis Vītoliņš – “*jūtīgs un straujš*”, Andris Mekšs – “*saniknots un laužts*”, un atkarībā no tā, kurš metrs dominēja, mainījās arī izrādes ritms. Arī Kārlis Auškāps Ulda Pūciša un Jāņa Paukštello Dzejniekam bija piešķīris divus pastāvīgos pavadoņus: Akvelīnas Līvmanes vai Veltas Straumes Nāvi, kas varēja būt gan iznīcinātāja, gan glābēja, bet ne mirkli neatkāpās no Dzejnieka un strēlniekiem, un Pētera Liepiņa vai Jura Frinberga Ēnu – Dzejnieka racionālo *alter ego*, kas visu apstrīd un noliedz, par visu ironizē.

Līdzīga funkcija *Psihiskajā uzbrukumā* ir Drūmajam kungam, kurš gan sižetiski pārņemts no *Matīsa, kausu bajāra*, bet Rijnieka izrādē iegūst citu jēdzienisko slodzi. Dzejnieks un Drūmais kungs pārstāv divus galēji pretējus viedokļus par strēlniekiem: izkāpināti cildinošo un ironiski kritisko. Drūmais kungs ar saviem pavadoņiem atklāj ne tikai dzejnieka iekšējo duālismu, bet kļūst arī par ārējo vēstures spēku iemiesotājiem: vienā ainā viņi pārvēršas par cara ģenerāļiem, citā – par lielnieku līderiem Kameņevu un Trocki; ar vienu rapiera vēzienu Drūmais kungs priecīgu *Pumpiņ’ rasā* melodiju pārvērš griezīgās skaņās un strēlnieku pulku dibināšanas dienu priecīgo satraukumu par dzērāju ālēšanas. Episkā teātra koordinātēs šādu ironiskā rezoniera komentējošo klātbūtni visas izrādes garumā var saistīt ar trīspakāpju atsvešinājuma efektu, kad attiecīgais tēls jau iepriekš prognozē un zina gan lugas tekstu, gan aktieru izpildījuma manieri, gan skatītāju reakciju, un tādēļ atļaujas to apšaubīt un par to ironizēt.

²³⁹ Pētersons P. *Dzeja. Spēle. Drāma.* //Pētersons P. *Drāma kā kritērijs.* – Rīga: Liesma, 1987, 165.lpp.

Ar spilgtiem teatrālās izteiksmes līdzekļiem Jurim Rijniekam izdodas dekonstruēt dažus mentāli iesakņojušos priekšstatus. Piemēram, ainā *Psihiskais uzbrukums* vēsturiskajā cīņā ar krievu armijas izlases vienību – drozdoviešiem, kuru priekšgalā, vīraku kūpinādami, iet krievu garīdznieki – strēlnieki dodas ar sarkanu apsēju aizsietām acīm, tātad varmācības un asiņu dzīti. Tajā brīdī, kad mirst strēlnieku nogalinātie garīdznieki, sutanas krīt, un no tām izlec trīs Nelabie. Tātad viena vardarbība rada jaunu varmācību un Drūmā kunga daudzveidīgais ļaunums nav uzveicams ar fizisku spēku.

Arī Piņķu baznīcas sprediķa ainā režisors ir principiāli pārstatījis akcentus. Jāņa Makovska Jukums Vācietis ar sarkaniem cimdiem tur rokās Bībeli, bet vārsnā “*Savam spēkam, zemgalieši, ticiet!*” uzsvērti akcentē pirmos divus vārdus un Bībeli izmisumā triec pret grīdu. Izrādes finālā tieši Jāņa Makovska Jukums Vācietis izņem no azotes sarkanbaltsarkano karogu un klusi uzklāj *Pumpiņ’ rasā* taurēm, kas priecīgi spēlēja izrādes un strēlnieku ceļa sākumā. Kad par čekistu pārvērties Nelabais mākslīgi sakārto karogu tā, lai baltā svītra izzustu un karogs kļūtu sarkans, Jukums Vācietis to atkal izlīdzina, saudzīgi paņem rokās un strēlniekiem pa priekšu nokāpj skatuves centrā esošajā lielajā kapā.

A. Čaka dzeja no Pētersona izrādes liriski romantiskās intonācijas, caur Auškāpa iestudējuma emocionālo patētiku līdz Rijnieka skepsei un šaubām, latviešu teātrī ir kalpojusi kā laikmeta katalizators.

3.3.3. Ādolfs Šapiro

Ilggadējā (1964 – 1992) Jaunatnes teātra galvenā režisora Ādolfa Šapiro režijas rokrakstā episkā teātra elementus var saskatīt visos daiļrades periodos, viņam izmantojot “*publicistikas, atraktīvas ainu montāžas paņēmienus, (...) cirka estētikas un klaunādes elementus*”²⁴⁰ dažādu stilu dramaturģijas iestudējumos. Šapiro interesē episkā teātra instrumentārijs kā teatralitātes veidošanas mehānisms, lai runātu par cilvēka un varas, cilvēka un sirdsapziņas attiecībām. Šai ziņā konsekventa izrāde ir Sergeja Lungina un Iļjas Nusinova hronikas *Stāsts par vienu atentātu* (latviešu trupā

²⁴⁰ Zeltiņa G. Ādolfs Šapiro. // Teātra režija Baltijā. – Rīga: Jumava, 2006, 389. lpp.

1977. gadā, krievu trupā 1978. gadā) iestudējums, kura struktūru veido ritmiska epizožu montāža. Andra Freiberga scenogrāfija funkcionē pēc darbīgo detaļu principa: restes simbolizē cietumu, tiesneša krēsls tiesas zāli u.tml. Izrāde stilistiski atgādināja politisku rēviju, jo atsevišķās epizodes savienoja muzikālas, asprātīgas intermēdijas (Mārtiņa Brauna melodijas spēlēja “dzīvais” pūtēju orķestris). Notiekošā neiztrūkstoši aculiecinieki visas izrādes garumā ir Baltais un Sarkanais klauns (latviešu trupā Edgars Liepiņš un Rūdolfš Plēpis, krievu trupā Tatjana Džjuba un Ludmila Ševčenko), “kuri asprātīgi komentēja notikumus, deklamēja un dziedāja joku dziesmas. (..) Tieši šie abi tēli abās izrādēs visaktīvāk regulēja uzveduma tonālo amplitūdu, kas te sniedzās no spilgtas groteskas līdz dramatiskam, pat traģiskam piesātinājumam.”²⁴¹

Ādolfs Šapiro ir vienīgais Latvijas režisors, kurš iestudējis četras Brehta lugas (vienu no tām atkārtoti), no tām divas Latvijā – 1968. gadā *Kuražas māti un viņas bērņus* un 1985. gadā *Trešās impērijas bailes un postu* Jaunatnes teātrī, *Trīsgrašu operu* 1998. gadā Tallinas pilsētas teātrī un 2001. gadā teātrī *Gešer* Izraēlā un vēlreiz *Kuražas māti un viņas bērņus* (izrādes nosaukums nedaudz koriģēts *Kuražas māte*) 2001. gadā Samāras teātrī *Samart* Krievijā.

1968. gada *Kuražas mātes* iestudējums recenzijās tiek vērtēts pretrunīgi. Kritiķi vienojas, ka izrāde bija pozitīvā nozīmē kontrastaina, ekspresīva. Jēdzieniski ietilpīga ir Marta Kitajeva scenogrāfija – arēnai līdzīgs skatuves aplis, no ārpusaules norobežots ar apkvēpušiem, it kā kara ugunīs apdegušiem telts audekliem, bet pie griestiem virs apla karājas lieli armijas zābaki un lielgabalu riteņi. Finālā tie nolaidās lejup kā “*drausms aizkars, metaforisks kara tēls*”²⁴², neļaujot Veras Singajevskas Kuražas mātei “*atrast izeju no labirinta, ko pati radījusi*”.²⁴³ Vēlākos gados dažādi grozāms aplis kļuvis par bieži izmantotu klišeju Brehta lugu izrādēs, jo tipoloģiski aizgūts no *Berlīnes ansambļa Kuražas mātes* iestudējuma. Vēl augstu tiek novērtēti Veras Singajevskas Annas, Aleksandra Maizuka Pavāra un Edgara Liepiņa Mācītāja izpildītie dramatiskie songi (Šapiro neizmantoja klasiskās Paula Desaua dziesmas, un jaunu oriģinālmūziku komponēja Raimonds Grīnblats). Visās šīs izrādes recenzijās

²⁴¹ Zeltiņa G. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. // Zeltiņa G., Radzobe S. Tišheizere E. Latvijas teātris. 70. gadi. – Rīga: Preses nams, 1993, 210.lpp.

²⁴² Freimane V. Brehtiski – nebrehtiski... //Uz labu ražu. Latviešu teātra kritika (1960 – 1973). – Rīga: Liesma, 1975, 77.lpp.

²⁴³ Reihs B. Kādas izrādes mācība // Padomju Jaunatne, 06.10.1986., 5. lpp.

aprakstīta spilgtākā, psiholoģiskā pārdzīvojuma atslēgā veidotā mizanscēna, kad Kuražas māte atsakās no mirušā dēla, un uzsvērts, ka ar Brehta dramaturģiju latviešu teātrī ienāk jauna estētika. Šapiro režijas rokraksta kontekstā *Kuražas māte* iezīmē režisora provokatīvo manieri darbā ar aktieri. Uzticēdams Kuražas mātes lomu tipiskai bērnu aktrisei, zēnu lomu tēlotājai ar īpatnēju balsi Verai Singajevskai, Šapiro jau apriori distancē uztveres procesu – skatītājs tiek pārsteigts un tādejādi atsvešināts. Identisks receptīvais mehānisms darbojas, kad Šapiro Antiņa lomu Raiņa *Zelta zirga* interpretācijā piešķir aktrisei Andai Zaicei vai Paula Putniņa lugā *Gaidīšanas svētki* pirmskolas vecuma bērnu lomas liek spēlēt trupas vecākajiem aktieriem.

Grāmatās *Starp-brīdis* un *Kā aizvērās priekšgars* Šapiro nekomentē savu attieksmi pret Brehta teoriju, toties viegli patētiskā manierē pauž bijīgu cieņu pret Brehta personību un nopelniem, kā arī pret “Brehta līdzgaitniekiem” un “apustuļiem” A. Lāci un jo īpaši B. Reihu, kuri regulāri seko Šapiro izrādēm 60. gadu beigās. Šapiro cieņa pret Reihā pieredzi un zināšanām šķiet patiesa, ko apliecina arī 1985. gada *Trešās impērijas baiļu un posta* programmiņā, blakus Šapiro piecām publicistiskajām tēzēm ievietotā fotogrāfija, kurā viņš redzams kopā ar abiem “brehtistiem”. Vairākkārt Šapiro atzinis tikai netiešu Brehta ietekmi jaunībā, kad, studējot Harkovas teātra institūtā, no pedagogiem nācies dzirdēt stāstus par Harkovas teātri *Bereziļ* un tā vadītāju, režisoru, „ukraiņu *Meierholdu*”²⁴⁴ Ļesu Kurbasu. Šapiro min faktu²⁴⁵, ka Brehts it kā esot redzējis kādu Kurbasu izrādi un tā viņu ārkārtīgi ietekmējusi.

Trešās impērijas bailes un posts top kā diplomdarba izrāde Šapiro vadītajam Jaunatnes teātra aktieru kursam. Netradicionālā pedagoģiskā metodika (studiju gados Šapiro neļauj topošajiem aktieriem iesaistīties projektos ārpus mācībām – ne filmēties, ne piedalīties izrādēs) un izvēlētā Brehta luga Šapiro ļauj apgalvot, ka ar šo izrādi Jaunatnes teātrī ienāks “*jaunās desmitgades gars un stils*”²⁴⁶. Tā arī notiek, jo kursu noslēgtie studiju gadi un kopīgs pārdzīvojums (neilgi pirms gala eksāmeņiem iet bojā viens no kursa puīšiem Dainis Vilciņš) ir saliedējis vienotā mākslinieciskā ansablī, bez tam ar Brehta tekstu viņi ir strādājuši jau kursa darbos, divi no aktieriem Juris

²⁴⁴ Brance J. Kur tu biji?... Samarā? // Teātra Vēstnesis, Nr.1. 2003., 158. lpp.

²⁴⁵ Skatīt: Šapiro Ā. *Starp-brīdis*. – Rīga: Liesma, 1991, 97. lpp.; Brance J. Kur tu biji?... Samarā? // Teātra Vēstnesis, Nr.1. 2003., 158. lpp.

²⁴⁶ Шапиро А. Как закрывался занавес. – Москва: Новое Литературное Обозрение, 1999, стр. 284

Žagars un Maija Apine iztulko arī pašu lugu. Šapiro izrādes programmiņā publicē kaismīgu politiskā teātra manifestu – izrādes mērķprogrammu: “*Kāpēc vajadzēja?*”

1.Par fašismu. Par visbaigāko un smagāko, ko devis mūsu gadsimts.

2.Nevis lozungi un plakāti, bet ar pārlicības spēku satriecoša analīze. Fašisma metastāzes. Visātrāk ar to saslimst bezrūpīgie un lētticīgie. Vispārēja domu un jūtu notrulināšanās.

3.Brehts – hronists. Viņš bija šajā fašisma palātā. Jums vajadzēs ieklausīties un saredzēt.

4.Vakarējo studentu, šodienas aktieru izrāde. Viņi ir dzimuši sešdesmitajos gados. Lai uzreiz sāk pilnā balsī un par pašu galveno! Tas ir svarīgi gan viņiem, gan viņu laikabiedriem.

5.Teātris jaunatnei – tas vispirms ir antifašistisks teātris. Vai mēs to atceramies?”²⁴⁷

Brehta luga – epizožu cikls tiešām ir nacisma ideoloģijas vivisekcija, bet Šapiro plakātiskais antifašisms 80. gadu vidus realitātē pirmajā brīdī šķiet grūti skaidrojams. Taču izrādes realitāte pierāda, ka visās citētajās tēzēs vārdu *fašisms* var aizstāt ar cita, padomju realitāti determinējoša autoritāra režīma nosaukumu. Šapiro izrāde bija par to, kā totalitāra vara sagrauj cilvēka personību, kontrolējot savus pilsoņus ne tikai publiskajā telpā, bet ielaužoties arī privātajā - vecāku – bērnu, vīra – sievas – attiecību telpā. Mākslinieka Andra Freiberga galvenais telpu organizējošais elements bija vairākpakāpju vienpadsmit divriteņu (katram aktierim savs) konstrukcija, uz kuras sēžot un enerģiski minoties, izrādes sākumā sēdēja priecīgi, pozitīvi jaunieši gaišās drēbēs un dziedāja dziesmu par zemi, kas pieder “drošajiem un garā možajiem”, radot precīzu metaforu padomju ideoloģijas kultivētajam viltus optimismam. Katrs no aktieriem spēlēja vairākas lomas, neslēpti epizodes sākumā *ieejot* tēlā (pārgērbjoties vai paņemot kādu rekvizītu) un beigās *izejot* no tā. Epizodes savstarpēji saistīja estrādiski, rēvijas tipa priekšnesumi, kur aktieri dejoja un dziedāja 30. gadu Vācijas šlāgerus, pie tam apzināti veidojot kontrastu starp epizodes psiholoģisko reģistru un mūzikas ironisko paradoksu. Piemēram, epizodē *Sieva – žīdiēte* (ainas nosaukumu kāds no aktieriem skaļi pieteica katras epizodes sākumā, bet

²⁴⁷ Citēts no: Šapiro Ā. Starp-brīdis. – Rīga: Liesma, 1991, 169.lpp.

visu izrādes laiku virs skatuves bija uzraksts *Trešās impērijas bailes un posts*) Romāna Birmaņa inteligēntais, bet glēvtais ārsts ļāva aizbraukt savai sievai – ebrejietei, un nākamajā muzikālajā “starpbrīdī” režisors viņu pārvērtā tipiskā nacistā, kurš, blondu meiteņu ielenkts, ar kāškrusta apsēju uz rokas dziedāja refrēnu “*Tā tiešām ir, Tā tiešām ir, Tā tikai žīdu vaina ir!*” Žorža Bizē habanēras melodijā. Nemitīgo baiļu un izspiegošanas gaisotni režisors panāca, liekot gandrīz visās epizodēs darbībai risināties skatuves priekšplānā, bet dziļumā uz pustumsā pa daļai paslēptajiem divriteņiem sēdēt esesiešu formās tērptiem triecienniekiem.

Ā. Šapiro *Trešās impērijas bailes un posts* Jaunatnes teātrī uzskatāms par konsekvētāko un talantīgāko Brehta lugas iestudējumu latviešu teātra vēsturē, respektējot episkā teātra principus. Ar šo iestudējumu aizsākas Šapiro politisko izrāžu cikls par totalitāras varas un cilvēka konfrontāciju, ko 1986. gadā turpina Borisa Vasiļjeva *Rīt bija karš* krievu trupā un Gunāra Priedes *Sniegotie kalni* (Priedes lugas struktūra sporādiski satur episkās dramaturģijas elementus – deindividualizētais personāžs, sociālās tēmas dominante, atsvešināti ķīniskais kolorīts).

Jaunākajos Brehta lugu iestudējumos Tallinā un Samārā Šapiro sociālo aktualitāti aizstājis ar grotesku teatralitāti. *Trīsgrašu operā* režisors izmantoja Brehta laika mēmā kino stilistikai atbilstošas kustības, grimu, gaismas, aktieri spēlēja dažādus mūzikas instrumentus. Mekiju Nazi spēlēja Elmo Nīganens – artistisks, ekspresīvs, traģikomiskā tipa aktieris. “*Iestudējumā valdīja stepa ritms, apkaltu papēžu ritmiska klauzonoņa. Songu nosaukumi izrādes laikā tika izgaismoti vai nu uz kailās teātra sienas, vai aizslietņa Pīčemu namā – kā vecā kinoteātrī, pianīna skaņām skanot. Arī Mekija apžēlošanas ainu režisors negaidīti pārnesa uz kinoekrānu, atsvešinot ne tikai dzīves, bet arī izrādes realitāti.*”²⁴⁸

Samāras teātrī Šapiro iecerī par *Kuražas māti* kā traģisku karnevālu, skumju balagānu noteica galvenās varones – aktrises Rozas Hairullinas talanta savdabība. Roza Hairullina ir aktrise – klauns, ekscentriskā, traģikomiskā: “*Uz Rozas sejas komēdijas klauna maska vienlaikus izskatās pēc traģēdijas maskas. Pie tam Roza ir ideāls Staņislavska psiholoģiskās un Meierholda ekscentriskās skolas*

²⁴⁸ Zeltiņa G. Ādolfs Šapiro. // Teātra režija Baltijā. – Rīga: Jumava, 2006, 406. lpp.

iemiesojums.”²⁴⁹ Scenogrāfs, pēc izglītības arhitekts, Jurijs Harikovs pārbūvējis bijušo Samaras kinoteātra ēku un izveidojis kustīgu spēles telpu - skatītāji amfiteātra veidā sēdēja zem teltenei līdzīga gaiša pārsega, kas atgādināja gan Kuražas mātes kulbu, gan laukuma cirka telti. „*Spēles laukuma fonā ovāla panorāma ar padrūmām, mākoņu klātām debesīm, kas ļoti atgādina Brēgela darbu kompozīciju, kur telpiskais plašums un monumentalitāte tiek pretstatīta cilvēka skudru pūžņa rosībai priekšplānā.*”²⁵⁰ Kad spēles laukuma centrā izbrauca Kuražas māte, skatītāju vietas sāka griezties viņai līdzī. Aktieri atgādināja ceļojošus komediantus – spilgti grimētas sejas, izspūrušas parūkas, polsterēti augumi, sievietēm īpaši akcentējot krūtis, vīrieši nepārprotami līdzinājās gaiļiem un tam atbilstoši kustējās. Kuražas mātes „*izpūrušie, sirmie mati, zem kuriem jaušams dabiskais rudums, atgādina vai nu klauna, vai antīkā teātra traģiskās aktrises parūku, bet varbūt tur saskatāma līdzība ar medūzu Gorgonu. Seju klāj grima maska, tās viena puse balta, ar sarkanu apli vaiga galā, otra no acs līdz lūpu kaktiņam ar zili zaļu ēnojumu.*”²⁵¹ Šapiro izrādes koncepts bija par Kuražas māti kā “*gudru, talantīgu, spēcīgu, ekscentrisku natūru*”²⁵², kura ir iemācījusies izdzīvot karā, ko sarīkojuši citi.

Ā. Šapiro pieredze Brehta iestudēšanā uzrāda gan režisora plašo izteiksmes līdzekļu arsenālu, gan dramaturga potenciālu, par principiāliem kontrapunktiem saglabājot sociālu aktualitāti saturā un teatrālu nosacītību formā.

²⁴⁹ Тимашева М. Мамаша Кураж из Самары // Театр., 2003, 3, стр. 15

²⁵⁰ Brance J. Kur tu biji?... Samarā? // Teātra Vēstnesis, Nr.1. 2003., 161.lpp.

²⁵¹ Brance J. Kur tu biji?... Samarā? // Teātra Vēstnesis, Nr.1. 2003., 162.lpp.

²⁵² Тимашева М. Мамаша Кураж из Самары // Театр., 2003, 3, стр. 17

3.3.3. Pārskats par galvenajām tendencēm

Pēc Voldemāra Panso un Pētera Pēterona debijas Brehta principu radoša apgūšana sākas 60. gadu pirmajā pusē, kad Krievijā ar *Krietnā cilvēka no Sečuānas* iestudējumu 1964. gadā režijā debitē ne tikai J. Ļubimovs, bet arī Marks Zaharovs tai pašā gadā Maskavas Valsts universitātes (MVU) studentu teātrī iestudē Brehta lugu *Artūro Uī karjera, kuras varēja arī nebūt*. Arī Latvijā 60. gados pirmizrādes piedzīvo astoņi Brehta lugu iestudējumi: 1960. gadā Leļļu teātrī *Trīsgrašu operu* uzved režisors Arnolds Burovs; 1962. gadā gandrīz vienlaicīgi *Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati Dailes* (režisors P. Pētersons) un Liepājas teātrī (režisors Nikolajs Mūrnieks); 1965. gadā *Trīsgrašu opera* Akadēmiskajā Drāmas (režisors Alfrēds Jaunušans) un Liepājas (režisore Irmgarde Mitrēvica) teātrī; 1967. gadā *Māte* Liepājas teātrī (režisors Andrejs Migla); 1968. gadā *Kuražas māte un viņas bērni* Jaunatnes teātrī (režisors Ādolfs Šapiro) un *Kaukāza krīta aplis* (režisors Arkādijs Kacs) Krievu drāmas teātrī. Salīdzinājumam nākamajās desmitgadēs profesionālo teātru interese par Brehta lugām ir ievērojami mazāka: 70. gados nav iestudēta neviena Brehta luga; 80. gados - četri (1980. gadā *Vīrs paliek vīrs* Valmieras teātrī, režisore Māra Ķimele; 1984. gadā *Trīsgrašu opera* Krievu drāmas teātrī A. Kaca režijā un LVK Leļļu teātra aktieru kursa diplomdarbs Lidijas Stiebras režijā, kā arī 1985. gadā *Trešās impērijas bailes un posts* LVK Jaunatnes teātra aktieru kursa diplomdarbs Ā. Šapiro vadībā); 90. gados pieci (*Trīsgrašu opera* Jaunatnes teātrī, režisors Valentīns Maculēvičs (1994); *Kaukāza krīta aplis* JRT (LKA aktieru kursa, tā dēvētās JRT 1. studijas diplomdarbs), režisore Astra Kacena (1997); *Trīsgrašu opera* Dailes teātrī, režisors Arnis Ozols (1997); *Kaukāza krīta aplis* JRT, Zanes Kreicbergas režijas diplomdarbs (1998); *Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati* Liepājas teātrī, režisors Juris Rijnieks (1999)); no 2000. līdz 2007. gadam četri (*Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati* Krievu drāmas teātrī, režisors Semjons Losevs (2001); *Trīsgrašu opera*, teātra trupai *United Intimacy* sadarbojoties ar Nacionālo teātri, režisors Viesturs Kairišs (2003); *Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati* Valmieras teātrī, režisors Agris Krūmiņš (2004); *Kaukāza krīta aplis* teātrī *Skatuve* (LKA aktieru kursa diplomdarbs), režisors Pēteris Krilovs (2007)).

Nodibināt konsekventi radošas attiecības ar Brehta dramaturģiju no visiem nosauktajiem izdodas tikai P. Pētersonam un Ā. Šapiro.

60. gadu popularitātes vilnis un tam sekojošais kritums liecina, ka sākotnējā interese ir par Brehta lugu sociāli aktīvo saturu, ko iespējams paust no 50. gadu nedzīvā, nogurdinošā sociālistiskā reālisma atšķirīgā, atraktīvākā estētikā. Iespējams, ir zināma cerība, ka, saglabājot saturisko saikni ar sociālo realitāti, ar skeptiskā Brehta palīdzību varēs izvairīties no melīgā optimisma, ko padomju māksla, tai skaitā teātris, ir spiests uzdot par reālismu, kā arī dažādot skatuvisko izteiksmes līdzekļu arsenālu. Bez tam šai laikā pirmo reizi padomju režisoriem rodas apjauta, ka “*starp Brehta teorētiskajām konstrukcijām un viņa teātra praksi tomēr pastāv zināma atšķirība*”²⁵³. Lielākā daļa no 60. gadu Brehta latviešu iestudējumiem tā arī paliek tikai jauna estētiska pieredze pašiem to veidotājiem un rada augsni vairākiem labiem aktierdarbiem, tomēr nekļūst par kādas principiālas Brehta interpretatīvās tradīcijas aizsācējiem. Par veiksmīgākajiem no šī perioda kritiķes Lilija Dzene un Līvija Akurātere uzskata N. Mūrnieka un I. Mitrēvicas darbus, kuriem raksturīga strikta kompozīcija, paskarbi atsvešināta intonācija un zīmīgas mizanscēnas. L. Akurātere N. Mūrnieka *Lielkungu Puntilu un viņa kalpu Mati* dēvē par “*aktīvāku, kontrastaināku, kaujinieciskāku un tātad – brehtiskāku*”²⁵⁴ izrādi. L. Dzene īpaši uzsver Ulda Pūcīša (Mati) aktieriskās faktūras atbilstību Brehta stilistikai, bet *Trīsgrašu operā* akcentē zīmīgās mizanscēnas, piemēram, cietuma skatā: “*Mekijs (Leonīds Locenijs), vairoties no abām pielūdžējām, piekāries pie restotā būra spraišļa, bet katra kāja – Lusijai un Pollijai piespiesta pie sirds, katrai uzstājīgi dziedot “Mekijs un es...” Tādas mizanscēnas paliek kā izrāžu vizītkartes.*”²⁵⁵

Novatoriska nozīme ir *Trīsgrašu operas* Leļļu teātra versijai, kas, sadarbojoties māksliniekiem Arnoldam Burovam un Pāvilam Šēnhofam, iecerēta kā izrāde pieaugušajiem, uz skatuves esot tikai lellēm. Arnolds Burovs pārstāv to leļļu teātra tradīciju, kas prasa aktiera un lelles organisku vienotību, uzskatot, ka aktieris nav tikai izpildītājs, kurš vada lelli, bet radītājs, kurš identificējas ar lelli-tēlu. A.

²⁵³ Tuhs B. Igaunijas režija (1945 – 2004), galvenās tendences un personības. // Teātra režija Baltijā. – Rīga: Jumava, 2006, 23.lpp.

²⁵⁴ Akurātere L. Dzīves izturīgie. – Rīga: Liesma, 1988, 108.lpp.

²⁵⁵ Dzene L. Latvijas režija (1945 – 2004), galvenās tendences un personības. // Teātra režija Baltijā. – Rīga: Jumava, 2006, 166.lpp.

Burovs atzīst, ka, šo lugu izvēloties, viņam par Brehta teorijām “*bijis visai miglains priekšstats*”, bet “*ļoti patikusi Kurta Veila mūzika songiem, turklāt saistījis (..) pilsētnieciskais kolorīts*”²⁵⁶, bet teorētiski atsvešinājuma teorijas galējā fāze varētu būt ļoti piemērota leļļu teātrim. Episkā teātra aktierim izvirzītais uzdevums tēlu rādīt it kā no malas leļļu teātra estētikā realizējas burtiski, jo lelles ir bezkaislīga, racionāla un tās “domāšana” atklājas, pateicoties tās vadītāja-aktiera attieksmei. A. Burova izrādē aktieri dziedāja Veila songus, bet lelles tika veidotas askētiskā, grafiskā manierē, melnbalto toņu gammā. P. Pētersons vērtē šo eksperimentu kritiski: “*It kā baidīdamies kļūt “nebrehtiski”, leļļinieki stilizējuši visu – gan dekorācijas, gan leļļu izteiksmes līdzekļus, mizanscēnas. Tam klāt nāk (..) leļļu teātra nosacītība (..). Un tas izdarīts ar Brehta dramaturģijas nosacīto, stilizēto, filozofiski vispārināto vielu. Stilizētais nav dabiskots, vispārinātais nav vienkāršots, gluži otrādi – nosacītais sakāpināts jaunā nosacītības pakāpē.*”²⁵⁷

70., 80. gados vērojams intereses trūkums par Brehta dramaturģiju zināmā mērā varētu būt arī 60. gadu neveiksmju sekas, bet drīzāk tas iezīmē teātra prioritāšu maiņu. Episkā teātra estētika prasa režisora ietekmes palielināšanos izrādes gaitā. Atšķirībā no reālpsiholoģiskā teātra, kur režisors realizējas tikai caur izrādes problemātiku un akcentu izvietojumu, šeit režisors līdzīgi kā dramaturgs veido jaunu spēles patiesību. Viņa uzdevums ir saglabāt skatītājos realitātes sajūtu, t.i., atgādināt, ka viņi atrodas teātrī. Līdz ar to episkā teātra izrādēs dominē atklāta spēle, kurā parādās dažādu - augsto un zemo - žanru un stilu sajaukums. Episkā teātra mērķis ir rādīt nevis imitēt, tādējādi par galveno kļūst nevis izteiksmes līdzekļu atbilstība realitātei, bet gan to izvēles un realizācijas precizitāte, spēja caur detaļu raksturot veselumu, būtību. Līdzīgi kā Brehta dramaturģija, izrāde attīstās pēc kontrapunktu principa, kur viena emocionalitāte, saturs, doma tiek pārtraukta ar tai pretējo, tādā veidā arī iestudējuma struktūrā ieviešot atsvešinājuma efektu. 70. gados latviešu teātrī atklāti sabiedriski aktīva tematika mazinās un režisori meklē dažādas metavalodas iespējas, lai aizšifrētā formā runātu par sabiedrības procesiem pēc būtības. Episkā teātra paņēmieni daudz veiksmīgāk kā paša Brehta lugu iestudējumos šim nolūkam

²⁵⁶ Augstkalna M. Arnolds Burovs un viņa lelles. – Rīga: Liesma, 1986, 58.lpp.

²⁵⁷ Pētersons P. Brehts un mūsu skatuves, //Pētersons P. Darbības māksla. – Rīga: Liesma, 1978, 63.lpp.

kalpo dzejas teātra izpausmēs un klasikas darbu intelektualizācijā. Latviešu teātra vēsture pierāda, ka lielākā daļa režisoru, kurus interesējusi episkā teātra tehnoloģija, to veiksmīgāk pielietojuši citas, “nebrehtiskas” dramaturģijas iestudējumos. Šo apgalvojumu var attiecināt uz P. Pētersonu, M. Ķimeli, V. Maculēviču, A. Kacu, J. Rijnieku u.c.

Māra Ķimele savā daiļradē organiski sintezē episkā un psiholoģiskā teātra estētiku, kaut viņas biogrāfijā ir tikai viens B. Brehta lugas iestudējums - *Vīrs paliek vīrs* Valmieras teātrī 1980. gadā. M. Ķimele pati atzīst, ka viņu Brehta teorijā interesē kontrasta, atsvešinājuma princips: “*Man vispār patīk jaukt žanrus. Man patīk, ja cilvēks ieiet emocijā, un tad pēkšņi viņš tiek atsvešināts, paskatās uz to visu no malas. Man ļoti patīk provocēt aktieri uz to, ka jebkurā brīdī, pat vistrakākajā emocijā viņš var apstāties, atcerēties, kas viņš patiesībā ir. Man ļoti gribas, lai viņš neaizmirst, ka mēs visi esam arī vēl cilvēki.*”²⁵⁸ Izrādē *Vīrs paliek vīrs* kontrapunkti ir konsekventi: reflektīvas vēstījošās intonācijas Ulda Stabulnieka dziesmās mijās ar izteismīgu teatralitāti, publicistisks saasinājums ar groteskas un farsa elementiem. Nepārtrauktā notikumu maiņas karuselī režisore kopā ar autoru izseko problēmai, kā vides ietekmē sāk zust individualitātes īpatnības, tēlu līmenī pretstatot Aigara Vilima smieklīgo, naivo Geiliju Geju un Agra Jozēna nežēlīgo seržantu Fērčaildu. Sākotnējā konfrontācija un greizā spoguļa efekts izrādes gaitā arvien vairāk tuvinās, līdz kļūst par vienotu parādību. Fērčails pārtop it kā par Geilija Geja garīgo brāli, kas tagad, pateicoties savam mundierim un formālajai varai pār cilvēkiem, ir pārvērties par sociālu zīmi - kara mašīnas paklausīgu daļu. M. Ķimelei izrādē izdodas atklāt Brehtam raksturīgo pretstatu vienību, caur to izgaismojot, kā viena indivīda īpašības nonāk pretrunā ar citām. “*Starp šiem diviem pretpoliem - Fērčaildu un Geiliju Geju - izrādē rodas domu un darbību magnētiskais lauks, kurā precīzi jāiezīmējas gan kara izkropļotajai, nenozīmīgajai algotņu dzīvei, gan arī tūkstošos pareizināto geiliju geju tikpat nenozīmīgai nāvei*”.²⁵⁹ Izrādes gaitā uzskatāmi tiek parādīta nesadalāmā sadalīšanās, cilvēka pārstrukturēšana, pārkārtošana. Spilgti teatrāla epizode ir aina ar mākslīgo ziloni, ko kareivji cenšas Geilijam Gejam pārdot kā īstu. Brehta lugā tā ir

²⁵⁸ Rutkēvičas A. saruna ar M. Ķimeli 16.04.1997. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

²⁵⁹ Lagzdiņa I. Cilvēks vien ir // Cīņa. - 17.02.1981., 3. lpp

liela, zilonim līdzīga mulāža, pārklāta ar pasaules karti, bet Ķimeles izrādē kareivji ierodas ar rozā baloniņu, ko mēģina “iestāstīt” par ziloni, tā vēl vairāk akcentējot plaisu starp realitāti un absurdo izdomājumu, ko mēģina uzdot par patiesību. Izrādei tomēr pietrūka emocionālā kontrapunkta starp jautro teatralitāti un faktu, ka Geilijs Gejs iet bojā. *"Līdzība par cilvēku, kurš neprata pateikt "nē" un galu galā uzkāpa pats sev uz rīkles, un kļuva par slepkavu, draud palikt mazdrusciņ anekdotes (jo ir patiesi smieklīgi) un mazdrusciņ operetes (jo jaunieši dejo un dzied labi) līmenī."*²⁶⁰ Māru Ķimeli Brehta lugā primāri interesē psiholoģiskās, nevis sociālās struktūras, kas ir tipiska iezīme vairumam Brehta interpretāciju latviešu teātrī.

Strādājot ar nereālistisku literāro materiālu, Ķimele Staņislavska un Brehta pieredzi visorganiskāk sintezē aktierdarbā, vizuāli atsvešinot aktieri no tēla, veseluma vietā piedāvājot tikai zīmīgas, jēdzieniski nepārprotamas detaļas, bet tai pat laikā prasot identificēšanos ar tēla domāšanas veidu. Konsekventi šis princips darbojās V. Šekspīra *Karaļa Līra* iestudējumā 1994. gadā, kas sākotnēji tapa kā režisores vadītā aktierkursa diplomdarba izrāde, bet pēc tam, daļēji nomainoties tēlotāju sastāvam, tika iekļauta JRT repertuārā. Iestudējums pilnībā dekonstruēja Šekspīra lugas patosu un poētiku, koncentrējot un groteski izkāpinot tās varoņu cilvēciskās vājības. Darbība risinājās bērnu rotaļu laukuma situācijā, kur kā apvainojies bērns savu valsti – uz papīra uzzīmētu karti – gabalos saplēsa Ģirta Krūmiņa Līrs. Gados jaunie Līra un Glostera lomu tēlotāji ārēji netika grimēti vecāki, bet Edgara, Edmunda un Āksta lomas spēlēja sievietes. Par hrestomātisku latviešu teātra vēstures metaforisko mizanscēnu piemēru uzskatāms šīs izrādes Glostera acu izduršanas skats. Jau no izrādes sākuma Ulda Anžes Glosters it kā neapzināti un šķietami bezjēdzīgi virpināja rokā divas plastikāta galda tenisa bumbiņas, kas acu zaudēšanas brīdī pēkšņi pārvērtās par simbolisku metaforu fiziskajai un garīgajai redzei. Aktieris skatuves priekšplānā, ar vaļējām acīm skatīdamies publikā, it kā nejauši izlaida no rokas vienu bumbiņu, pēc tam ar kāju pats tai uzkāpdams virsū, bet ar otru roku uz sejas zem acs uzvilkdams sarkanu loku. Pēc tam tas pats notika ar otru bumbiņu – aci. Bumbiņu lietus bija galvenais elements arī vētras skatā, kur divi aktieri, stāvēdami katrs savā skatuves pusē ar bumbiņu pilniem spaiņiem, sākumā pa vienai, divām, bet beigās jau grābdami

²⁶⁰ Tišheizere E. Skumji, ja ir tikai smieklīgi // Literatūra un Māksla. - 16.01.1981., 8.lpp

saujām, meta tās viens otram virsū. Regana kopā ar vīru, naidā lēkādami pa spēles laukumu, ar kājām samīdīja balto bumbiņu klājienu, radot šausminošu kraukšķoši plīstošu skaņu, tā vēl paspilgtinot Glostera sāpju agoniju. Izmantojot atsvešinātu teatrālu spēli, režisore un aktieris tomēr panāca adekvātu, ļoti spēcīgu emocionālo iedarbību. Pati režisore precīzi komentē: *"Es it kā izjūtu iekšēju nepieciešamību pēc atsvešinājuma efekta. Nepietiek tikai, ka skatītājs emocionāli ļaujas, tā peld. Man gribas, lai viņš apzinās. Bet nevis intelektuāli. Viņam vajag ļauties emocijai, un kad viņš ir "aizlāvēs", tad vajag tā - hop, stop, tas ir teātris! Ne tikai, ka tas ir teātris. Es gribu, lai viņš apzinās, kas patreiz ar viņu notiek. (..) Ir tādas darbības, kuras nevar uz skatuves uztaisīt. Man uzdevums ir atrast šos aizvietotājus - vienu īstu darbību, kuru es nevaru uz skatuves uztaisīt, aizvietot nevis ar imitāciju, bet ar otru īstu, kura asociatīvi rada to sajūtu, kāda būtu, ja mēs dzīvē darītu to pirmo īsto darbību."*²⁶¹

Arī režisors Valentīns Maculēvičs Brehtu ir iestudējis tikai vienu reizi (ar pieticīgiem materiālajiem un radošajiem resursiem VEF Kultūras pils telpās 1994. gadā tapa *Trīsgrašu opera* īslaicīgi atjaunotajā Jaunatnes teātra trupā ar Arni Līcīti Mekija Naža lomā), bet konsekventi pielietojis episkā teātra instrumentāriju, 70. gadu beigās un 80. gados Valmieras teātrī veidodams publicistiskas ievirzes izrādes. Maculēvičam raksturīgā maniere intelektualizēt dramaturģisko materiālu, liekot akcentu uz sava laika sociālajām aktualitātēm, talantīgi realizējās viņa veiktajos Raiņa lugu iestudējumos, it īpaši *Spēlēju, dancoju* uzvedumā 1981. gadā. Samērodams Raiņa lugu ar 80. gadu sākuma aktuālajām garīgajām noskaņām, daudznozīmīgos simbolus ierobežojot konkrētos vēsturiskos tēlos, Maculēvičs Raiņa simbolisko traģēdiju traktēja kā publicistiski filozofisku drāmu, kurā svarīga ir nevis tēlu garīgā individualitāte, bet gan ideja, ko tas pauž, tādejādi korelējot ar Brehta tēzi par individuālo kā sociālo un ekonomisko faktoru summu un sociālās eksistences dominanti pār individuālo apziņu. Par *Spēlēju, dancoju* ieceri V. Maculēvičs saka: *"Aktīvi iesaisties dzīvē, pārveidot to (..) – tas ir mākslinieka uzdevums. Mākslinieks pēc savas pārlicības vienmēr ir cīnītājs – tā es saprotu savu misiju mākslā un par to arī veidoju izrādi."*²⁶² Izrādē šo mākslinieku – cīnītāju reprezentē Jāņa Dauksta Tots,

²⁶¹ Rutkēviča A. Saruna ar M. Ķimeli 16.04.1997. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

²⁶² Rainis ir mūsu, un viņš ir jādara. Saruna par izrādi *Spēlēju, dancoju* // Literatūra un Māksla, 09.10.1981, 11.lpp.

jau nobriedusi personība, ar pagātnes pieredzi, *“vienpatis, kura pārākums slēpjas tālākredzēšanā, dziļāksaprašānā un vīra pārliecībā par izvēlēto ceļa pareizību. Šis Tots nav izredzētais, izrādes pamatdoma ir, ka ikviens var būt Tots.”*²⁶³ Jau pašā izrādes sākumā jūtama režisora un scenogrāfa Pētera Rozenberga ironiskā pozīcija – kāzu ainā uz skatuves ir uzgleznots aizmugures prospekts ar spilgti zilām debesīm un koši zaļu zālīti, centrā bagātīgi piekrauts galds. Kad Lelde, Kunga uzvarēta, saļimst, kāzu namam priekšā aizkrīt smags dzelzs režģis, ārpusē atstājot tikai Totu, Raganu, Aklo un Klibo. 80. gadu kontekstā šādas restes ir ne tikai garīgās nebrīvības simbols, bet arī ļoti konkrēta politiska alūzija uz “dzelzs priekškaru”. Nākamā principiālā mizanscēna ir Tota sirds pārkalšanas aina. Režisors bija svītrojies no lugas Kalvi un viņa palīgus, par galveno Tota līdzbiedru padarot Aklo. Pāri skatītāju zāles pirmajām rindām bija pārmests tilts, uz kura šai skatā atradās Tots un Aklais, padarot zāli par izrādes notikumu telpas sastāvdaļu. Uz skatuves norisinājās pantomīma: Totam līdzīgs jauneklis ar aizsietām acīm un sasietām rokām izmisīgi centās atbrīvoties, kamēr viņa palīdzību mēmi lūdz gaišās drēbēs tērptas meitenes, par kurām ņirgājas vācu krustneši. Tad jauneklim apsējs no acīm nokrita, bet palīdzēt viņš nespēja, jo rokas palika sasietas. Aina bija ļoti ilustratīva, tomēr saturiski raisīja paredzētās asociācijas ar Latvijas vēsturi un mākslinieka lomu tajā – spēt redzēt, bet ne palīdzēt.

Tota pirmajā gājienā uz mirušo valstību uz skatuves bija redzama ieejas arka Brāļu kapos. Totam pa vārtiem ieejot, pretī nāca trīs konkrētus vēstures laikmetus simbolizējoši tēli: sieviete senlatviešu tērpā, tautiskā atmodas laikmeta darbinieks un latviešu strēlnieks. Lugas tēlainībā Tots, aizdedzinot miroņsviecīti, glābj miroņus no aizmirstības. Izrādē šai brīdī Brāļu kapos iedegās Mūžīgā uguns. Brāļu kapu tēls bija visprecīzākā izrādes metafora, jo 70., 80. gadu padomju Latvijas situācijā tā ir vienīgā oficiāli atzītā latviešu tautas svētvieta (Brīvības piemineklis savu nozīmi atgūs vēlāk), ar kuru zālē sēdošajiem latviešiem saistījās emocionālās piederības un atbildības jūtas. Tāpēc ainās, kur Tots ir spiests noskatīties, kā uz paaugstinājuma, kur jābūt mūžīgajai ugunij, atrodas Kunga zārks vai ar spriguļiem tiek kultas mirušo dvēseles, rodas jau

²⁶³ Čakare V. “Ikvienā atspīdums no cilvēces, /Kaut mazs, bet ir.” (Rainis) //Literatūra un Māksla, 21.08.1981, 10.lpp.

M. Ķimeles daiļrades kontekstā pieminētā racionālās uztveres un emocionālā līdzpārdzīvojuma simbioze.

Izrādes finālā Maculēvičs uzstādīja skeptisku tautas nākotnes diagnozi - kāzu viesi ar tām pašām lāpstām, ar kurām 1. cēlienā raka Leldei kapu, tagad steidzās meklēt Kunga atstātos dārgumus. Iestudējums konsekventi realizēja visus atsvešinājuma definīcijas postulātus, ar sava laika sociālās aktualizācijas palīdzību distancējot Raiņa tekstu no tā tapšanas kontekstiem un izrādes recepciju virzot maksimāli prom no iepriekšpieņemtiem priekšstatiem. Arī Maculēviča pagaidām pēdējā Raiņa iestudējumā *Daugava* 1988. gadā, kas tapa tieši laikmeta notikumu kontrapunktā, precīzi aktualizējot Raiņa tēzi: *Zeme – tā ir valsts*, tika izmantoti tie paši paņēmieni, piemēram, kādā ainā tautu uz skatuves sadalot savstarpēji konfrontējošās divās grupās, vienai rokās iedodot sarkanbaltsarkano, bet otrai sarkano karogu. Maculēviča mērķis bija racionāli izvērtēt nacionālā pacēluma eiforijas iespējamās komplikācijas, uzsvērt, ka *“jebkuras politiskas doktrīnas pacelšana pāri reālajai dzīvei, tās abstrahēšana un padarīšana par fanātiskas pielūgsmes objektu var novest pie brāļu kara un tautas pašiznīcināšanās.”*²⁶⁴ *Daugavas* fināls bija tikpat skeptisks kā *Spēlēju, dancoju* izskaņa – tauta sagulās uz skatuves, kuras priekšplānā atradās viens zārks, bet pie griestiem otrs. Ironiskā, pat sarkastiskā V. Maculēviča personība uzskatīja, ka cilvēka daba ir pārāk destruktīva, lai spētu pārvarēt egocentrismu pat ļoti būtisku ideālu vārdā.

V. Maculēvičs vairākkārt iestudējis arī izteikti publicistisku, brehtiskajai manierei šķietami atbilstošāku dramaturģiju. 1978. gadā Valmieras teātri, inscenējot V. Majakovska poēmu *Pirts*, režisors izrādi sāka ar tiešu uzrunu publikai: aktieri iznāca skatuves priekšplānā un no lapām nolasīja izvilkumus no latviešu teātra kritiķu recenzijām par teātriem, nosaucot arī rakstītāju vārdus un avotus. Citāti tika izrauti no konteksta, tāpēc pārvērtās par uzbrukumu liekulīgam, kompromisu determinētam, pat infantilam oficiālajam viedoklim un precīzi sasaucās ar galvenā varoņa Pobedonosikova uzskatiem par mākslu. Turpmākajā izrādes gaitā J. Dauksta Pobedonosikovs vairākkārt vērsās pie zālē sēdošajiem kā pie domubiedriem brīžos,

²⁶⁴ Radzobe S. Valmieras drāmas teātris: 1986 – 1994 //Radzobe S., Zeltiņa G., Tišheizere E. Latvijas teātris. 80. gadi. – Rīga: Liesma, 1995, 343.lpp.

kad “uz skatuves radās konflikti, kad viņu tur negribēja saprast, jo “savējie sapratīs”. Šī birokrāta “uzticēšanās” mums (..) kļuva par oriģinālu atslēgu V. Majakovska lugas mūsdienīgošanā. (..) kaut kas nebija kārtībā ar mums pašiem, ja jau demagogs mūs ar savu klusēšanu atļaujas uzskatīt par savējiem. Tādejādi paplašinājās izrādē kritiski vērtējamo parādību loks: blakus Pobedonosikovam nostājās mūsu klusēšana, ikdienā ik uz soļa sastopoties ar analogiskām parādībām.”²⁶⁵

Ne vienmēr V. Maculēviča vēlme pēc tiešas sociālpolitiskas korelācijas bija mākslinieciski attaisnota, piemēram, 1989. gadā Šekspīra *Romeo un Džuljetā* dzimtu naidis tika motivēts ar nacionālajām un sociālajām atšķirībām: Džuljetas tēvs bija atvaļināts krievu militārists, ar visām no šī statusa izrietošajām priekšrocībām un visa Kapuleti dzimta runāja tikai krieviski, bet Monteki bija trūcīgi latvieši. Atsauce uz 80. gadu beigu Latvijas sabiedrības modeli bija precīza, bet tomēr lugu šī pieeja shematizēja.

Aktiera attieksmes pret tēlu un skatītāju attieksmes pret redzēto provocēšana raksturo arī Arkādija Kaca režijas, kur sociālpolitiskās aktualitātes parādījās izrādēs – līdzībās, kuru pamatā bijušas gan Brehta lugas, gan sava laika padomju autoru darbi (Nikolaja Pogodina *Temps 1929* (1973), Eduarda Radzinska *Sarunas ar Sokrātu* un *Nerona un Senekas laika teātris* (1984), Viktora Merežko *Laimis dzirnas*).

Abi A. Kaca veiktie Brehta iestudējumi *Kaukāza krīta aplis* un *Trīsgrašu opera* nav mākslinieciski vienoti uzvedumi, režisors mēģināja savienot dažādus stilus, kuri nevis papildināja cits citu, bet radīja neplānotu, haotisku eklektiku. *Kaukāza krīta aplī* Kacs svītvoja Brehta lugas prologu – ainu Gruzijas kolhozā, tā vietā izrādes sākumā melnā tērpti aktieri iznāca skatuves priekšplānā un lasīja fragmentus no Brehta teorētiskajiem rakstiem, piesākot pretenziju uz konsekventiem episkā teātra principiem arī tālākajā izrādes gaitā. Realitātē tie gan bija formāli, piemēram, J. Feoktisoņa skatuves iekārtojumā. Skatuves centrā bija liels sudrabotas krāsas grozāmais aplis, kura centrā uzturējās Dziesminiēks. Aplim griežoties, mainījās darbības vietas, ko iezīmēja griestos iekārtas hipertrofēti lielas detaļas, piemēram, telts vietā ir milzīgas noplīsušas bikses, uz kuru fona risinās Grušes absurdās kāzas ar “mirstošo” Dāvidu.

²⁶⁵ Radzobe S. L. Paegles Valmieras drāmas teātris: 1976 – 1980 //Radzobe S., Zeltiņa G., Tišheizere E. Latvijas teātris. 70. gadi. – Rīga: Liesma, 1993, 270.lpp.

Vienotu spēles manieri Kacam neizdevās panākt arī aktieru ansablī, kur daļa labā kvalitātē pārvaldīja psiholoģiskā teātra manieri (Raina Praudiņa – Gruše), daļa pārprasti “brehtiskā” manierē runāja tekstu patētiskā piepaceltībā (Anatolijs Kričevskis – Dziesminieks), vēl citi rādīja stereoetipiskus jokus (Mihails Hižņakovs – Azdaks). Identiskas vienota aktieru ansambļa organizācijas problēmas traucēja Kacam arī *Trīsgrašu operas* iestudējumā. Šeit, līdzīgi kā *Kaukāza krīta apļa* prologu, Kacs, korespondēdams ar savu iepriekšējo pieredzi, “pierakstīja” deklaratīvu epilogu, kurā aktieri “izgāja” no lomām, lai, tieši uzrunājot skatītājus, “*dziesmā slavinātu visu laiku donus kihotus, grušes un azdakus (tas ir, teātra iepriekšējo gadu veiksmīgo iestudējumu romantiskos varoņus)*”.²⁶⁶

Par programmatisku uzvedumu pats Kacs uzskata 1972. gadā, kopdarbā ar režisoru Izrailu Pekeru veidoto izrādi *Žanna d`Arka* – kompozīciju no Andreja Upīša, Žana Anuija, Bernarda Šova un Bertolta Brehta darbiem par Žannu d`Arku. Tā bija konsekventi atsvešināta episka izrāde, kurā aktieri nevis izdzīvoja vēsturisko personu likteņus, bet gan stāstīja par tiem it kā no malas. Aktrise Raina Praudiņa, kas jau bija izcili nospēlējusi Gruši, dekonstruēja tradicionālo priekšstatu par Žannas varonību. Viņa bija maza auguma, īsi apgrieztiem matiem, trausla, bez jebkādas pretenzijas uz monumentalitāti, ļoti atklāta, gaiša, dzīvespriecīga, fiziski trausla, bet garīgi ārkārtīgi enerģētiska būtne. Bodrikūra doto zobenu šī Žanna sākotnēji nespēj pat pacelt, toties kādā citā ainā viņa tikai ar skatiena palīdzību spēj apturēt piedzēruša zaldāta uzmācību. Ainā, kad La Hīra vadītie kareivji atsakās doties kaujā, ja viņus vadīs sieviete, Žanna apsēžas zemē naidīgi klusējošo zaldātu loka vidū un sāk dziedāt – sākumā saspringti, tad arvien atraisītāk – ritmisku franču tautas dziesmiņu par krustmāmiņas pazudušo kaķi. Caur smiekliem tiek izlādēts saspringums. Šo pašu dziesmiņu Žanna dzied arī cietumā, absolūtā klusumā un vientulībā, tikai tagad dziesma apraujas pusvārdā. Šī izrāde iezīmē arī principiāli jaunu telpas un tautas izpratni 70. gadu latviešu teātrī, ko vēlāk turpinās V. Lūriņš, V. Maculēvičs u.c. *Žanna d`Arka* bija viens no pirmajiem mākslinieka Ilmāra Blumberga konceptuālās darbības scenogrāfijas paraugiem: skatuves telpa, kuras sienas un grīda bija veidotas no gaišām

²⁶⁶ Radzobe S. Rīgas Krievu drāmas teātris: 1976 – 1980 //Radzobe S., Zeltiņa G., Tišheizere E. Latvijas teātris. 80. gadi. – Rīga: Liesma, 1995, 114.lpp.

dēļu plātnēm, šķita kā balta lapa, kas izrādes laikā piepildījās ar reāliem rekvizītiem, bet metaforiski to varēja uztvert arī kā Žannas garīgās pasaules ideālās vides pakāpenisku iznīcināšanu. Vispirms dēļu grīdā pavērās melna sprauga. Pa to uz skatuves uznāca tēli, nesdami sev līdzī daudus priekšmetus. Skatuves dziļumā tika samesta pelēku maisu kaudze. Pēc tam parādījās mucas, nūjas, pīķi, būris u.tml., sienās tika iedurti naži un šķēpi, uz tiem uzkārtas drēbes, uzmetas lupatas. Sienas kļuva netīras, pie tām slaucīja rokas, tās apšļāca ar asinīm. Priekšmetu kaudze auga arvien lielāka, līdz beidzot it kā pats no sevis izveidojās sārts. Finālā ļaudis atradās ārpus skatuves dēļu karkasa, pārkāruši rokas pāri malām, tie no augšas noskatījās Žannas bojāejā. Tauta šai iestudējumā bija *“psiholoģiski nediferencēta masa jeb koris. Centrālais raksturs visu izrādes laiku atrodas tēlā, bet kora dalībnieki skatītāju acu priekšā atšķēļas no vienlaidus masas, ieiet tēlā, nospēlē savu epizodi, iziet no tēla un atkal saplūst ar masu.”*²⁶⁷ Šāda antīkā kora transformācija ir tipiska gan intelektuālajai dramaturģijai, gan episkajam teātrim.

Daudzi no aprakstītajiem teātra valodas līdzekļiem 70. gadu latviešu teātrī tika izmantoti arī pašmērķīgi, kļuva stereotipi. L. Dzene tos dēvē par “migrējošajiem paņēmieniem”: *“No iluzorā noformējuma atbrīvota skatuve, nosacīta dekorācija, aktieri nāk un iet no zāles, izrādes ievada prologi (muzikāli, dzejas, aktieri uznāk, salasās kopā teatrālai spēlei, paņem vajadzīgos rekvizītus u.tml.). Starpbrīžos aktieri paņem līdzī nākamajai ainai nevajadzīgās mēbeles, butaforijas, darbojas tādi kā dzanni no “Princeses Turandotas” vai E. Smiļga morīši, vai kādas dejiskas meitenes, vai lunkani zēni “bitlovkā”, prožektors izgaismo atsevišķu aktieru sejas, priekškara nav – dekorācija bieži vien aplūkojama pirms izrādes un arī starpbrīžos, skatuve griežas acu priekšā kā karuselis, nāk teicēji, autori, “kori”, skan balsis reproduktorus, skatuves priekšā estrādes mikrofonis, jo noteikti paredzams dziedātājs utt.”*²⁶⁸ Ar nosaukto izteiksmes līdzekļu trivializēšanos L. Dzene skaidro Brehta iestudējumu pazušanu no latviešu teātra repertuāra, jo *“daži Brehta dramaturģijai piederīgi paņēmieni (..) ir nolietoti, skatītāja uztvere pret tiem notrulināta”*²⁶⁹, un nākotnē

²⁶⁷ Radzobe S., Bērziņa L. Rīgas Krievu drāmas teātris: 1971 – 1975 //Radzobe S., Zeltiņa G., Tišheizere E. Latvijas teātris. 70. gadi. – Rīga: Liesma, 1993, 96.lpp.

²⁶⁸ Dzene L. Migrējošie paņēmieni.//Teātris un Dzīve, Nr. 16, Rīga, 1972, 47.lpp.

²⁶⁹ Dzene L. Migrējošie paņēmieni.//Teātris un Dzīve, Nr. 16, Rīga, 1972, 54.lpp

prognozē iespējamu intereses atjaunošanos par Brehta idejām. Reālā teātra prakse gan to neapstiprina.

Periodā no 80. gadu vidus līdz 2007. gadam tapuši divpadsmit Brehta lugu iestudējumi, no kuriem pieci ir aktieru vai režisoru diplomdarbi. Tātad Brehta pieredze bieži tiek izmantota kā treniņmateriāls aktieru apmācības procesā. Studentu izrādes princips nodrošina arī konsekventu ansambļa spēli, kur jaunajiem aktieriem ir būtiski manifestēties gan kā individualitātēm, gan kā kolektīvam. Konsekventākie piemēri ir 1985. gada Ā. Šapiro *Trešās impērijas bailes un posts*, iespējams, konsekventākais un talantīgākais episkā teātra paraugs latviešu teātrī, un P. Krilova iestudētais *Kaukāza krīta aplis* teātrī *Skatuve* ar LKA aktieru 4.kursa studentiem. P. Krilovs Brehta lugas “atslēgai” izmantojis vairākkārtēju “teātris teātrī” principu. Lugas prologu padomju Gruzijas kolhozā jaunie aktieri rāda tēlotā nopietnībā, kas, ņemot vērā gruzīnisko kolorītu un padomju reāliju asociācijas, rada gribēti komisku efektu. Turpmākās darbības – izrādes par Gruši un Azdaku organizators - režisors ir Ģirta Liuznika Dziedonis, kurš daļu laika atrodas skatuves priekšplānā vai malā un komentē, vada vai stāsta uz skatuves redzamos notikumus neitrālā, labsirdīgi stāstošā intonācijā. Prologa laikā Dziedonis par gaidāmās izrādes dalībniekiem padara visus klātesošos “kolhozniekus”, arī no galvaspilsētas atbraukušo Jāņa Vimbis Adjutantu, tādējādi “teātra teātrī” principu paceļot nākamajā pakāpē – prologā aktieris neslēpj, ka viņš tēlo, nevis ir Adjutants, turpmākajā izrādē viņš tēlo, ka Adjutants tēlo Dziedoņa noorganizētajā izrādē Jefreitoru. Šāds vairākpakāpju atsvešinājums padara izrādes norises asprātīgas un pārsteidzošas un konceptuāli kontrastē ar Ilzes Ķuzules pārlicinošā reālpsiholoģiskā pārdzīvojumā atklāto Grušes likteni. Gruše Krilova versijā ir īsts, silts cilvēks, kura saceļas pret grotesku, anekdotisku pasauli, lai pasargātu bērnu, tātad dzīvību. Viņas vienīgais patiesais sabiedrotais ir Dziedonis, kuram režisors finālā liek pārtapt Grušes divgadīgā bērna lomā. Tātad cīņa un upuri ir par kaut ko īstu. Notikumus režisors rāda ar topošiem aktieriem auglīgo fizisko darbību etīžu palīdzību. Piemēram, lugas 3. ainā *Bēgšana ziemeļu kalnos*, kur Grušei ar bērnu uz rokām jāpārvar šaura kalnu pāreja, aktrise kāpj augšup pa skatuves centrā esošo lielo, apaļo koka platformu (mākslinieks Gints Sippo), kas pamazām, pārējo aktieru roku virzīta, saslejas gandrīz perpendikulāri skatuves grīdai. Sasniegusi

platformas augšējo skaldni, Gruše pārkāpj tai pāri un tālāko ceļu turpina pa izrādes vīriešu saliektajām mugurām, kas puslokā ap platformu izveidojuši “dzīvo” ceļu. Muzikālo komentāru veido trīs muzikanti – paši aktieri, kuri kā ceļojoši komedianti parādās pēc vajadzības un spēlē, kā liek, īpaši grotesku tādejādi padarot Grušes kāzu skatu ar vitālo Jāņa Āmaņa Jusupu, kurš, pat slimo tēlodams, pamanās guļus “dejojot” līdz muzikantu bērui – kāzu maršam. P. Krilova izrāde iezīmē potenciālo ceļu Brehta interpretācijā mūsdienu teātrī, pilnībā amputējot lugas sociālo problemātiku un radoši izmantojot tās teatralitāti veidojošos mehānismus kombinācijā ar reālpsiholoģisku raksturu centrā.

NOBEIGUMS

Bertolta Brehta izstrādātā episkā teātra teorija ir principiāli ietekmējusi 20. gadsimta moderno režijas teātri un paša Brehta biogrāfija ir savdabīga ilustrācija 20. gadsimta vēsturei. Dzimis pašās 19. gadsimta beigās un agrā jaunībā piedzīvojis Pirmā pasaules kara radīto emocionālo un fizisko šoku, 20. gados sākot nodarboties ar teātri, ieguvis strauju popularitāti, kurai seko nacionālsociālistu nākšana pie varas Vācijā 30. gados un turpmākie četrpadsmit gadi emigrācijā bez iespējām nodarboties ar teātri. Otrā pasaules kara bēgļu gaitas aizved Brehtu arī uz “brīvo pasauli” ASV, no kuras viņš tomēr atgriežas tagad jau sociālistiskajā Vācijā. Mūža beigās realizēts katra režisora sapnis – radīt pašam savu teātri. Visas šīs laikmeta zīmes atstājušas būtisku ietekmi uz Brehta recepciju literatūras un teātra zinātnē. Atkarībā no sociālpolitiskā konteksta Brehts traktēts kā ekspresīvs dzejnieks vai politizēts ideologs, kā antifašistisks vai pretvācisks rakstnieks, kā dumpīgs modernists vai ideoloģiski uzticams reālists, bet 20. gadsimta beigu brehtoloģijā aktuālāka par Brehta daiļradi kļūst viņa harismātiskā, neparastā personība un attiecības ar daudzajiem literārajiem līdzstrādniekiem. Arī Brehta radītā episkā teātra teorijas realizācija transformējusies no eksperimentālām izrādēm 20. gadu otrajā pusē (arī Latvijā šai laikā pienāk informācija par Brehtu kā pārsteidzošu novatoru gan dzejā, gan dramaturģijā) līdz kanonizētai, neradošai sistēmas konservācijai 60., 70. gados *Berlīnes ansambli*, tādejādi kalpojot par vienu no piemēriem teorijas un prakses neatbilstībai (līdzīga problēma vērojama Konstantina Staņislavska metodes shematizēšanā un Latvijas situācijā arī Eduarda Smiļģa romantiskās teatralitātes glorifikācijā padomju periodā). Visos gadījumos Brehta tradīcija korespondē ar konkrētā laikmeta vēsturisko un sociālo pieredzi.

Episkā teātra praksē principiāla ir formas un satura korelācija. Saskaņā ar paša Brehta uzskatiem, episkajā teātrī izšķirīga nozīme ir saturam, jēgai, idejai, kas atklāta ar nereālistiskiem izteiksmes līdzekļiem. Sociāli aktīva satura dominante 20. gadsimta otrajā pusē viskonsekventāk vērojama vācu dokumentālajā dramaturģijā, konkrēti – Pētera Veisa lugās. Šie sacerējumi neatstāj būtisku ietekmi uz modernās režijas attīstību, bet tomēr uzrāda vienu no episkās tradīcijas iespējamajiem attīstības ceļiem –

izmantot mākslu kā idejiskās cīņas ieroci, kā politisku plakātu, lai pievērstu sabiedrības uzmanību noteiktām sociālpolitiskām parādībām. Realitātē gan dokumentālā dramaturģija nereti uzrāda politiski angažētu un līdz ar to tendenciozu dokumentalitāti, piemēram, sociālistiskajā Vācijas Demokrātiskajā Republikā lugās runājot par Vjetnamas karu, nevis savas totalitārās valsts problēmām. Arī padomju teritorijās Brehta lugu interpretācijās teorētiski akcentēta to sociālā un idejiskā aktualitāte un autora promarksistiskā orientācija. Teātru praksē tomēr galvenokārt izmantoti episkā teātra formālie paņēmieni: dažādi līdzekļi atsvešinājuma radīšanai (dekorāciju maiņa un aktiera *ieiešana* tēlā, skatītājiem redzot; akcentēta teātra iluzorā daba ar neatbilstoša izmēra rekvizītiem un nosacītu, nereālistisku skatuves iekārtojumu; strauja izrādes ritma maiņa pēc kontrasta principa; sava laika reālījās balstīti songi kā darbības kontrapunkti u.c.), kas ļauj apgalvot, ka Brehta dramaturģija 60. gados ir viens no pirmajiem modernisma estētikas paraugiem sociālistiskā reālisma determinētajos padomju teātros. Visveiksmīgāk episkā teātra tehnoloģijas izmantojuši tie režisori (Džordžo Strēlers, Jurijs Ļubimovs, Roberts Sturuā), kas apzināti miksējuši brehtisko atsvešinājumu un racionālismu ar viduslaiku laukuma teātra formām un krievu 20. gadsimta pirmās puses režisoru - modernistu Vsevoloda Meierholda un Jevgēņija Vahtangova sasniegumiem: teatralitāti, karnevalizāciju, muzikalitāti. Ne velti Jurijs Ļubimova vadītā Tagankas teātra ēkā 60. gados tiek izlikta četru nozīmīgāko teātra reformātoru – Brehta, Vahtangova, Meierholda un Staņislavskā – fotogrāfijas, un arī pats Brehts lappusi garajā, 50. gadu sākumā tapušajā esejā *Staņislavskis – Vahtangovs – Meierholds*²⁷⁰ lakoniski strukturē katras režijas metodes progresīvos aspektus un saskares punktus. Brehta tēze par didaktiskās un hedoniskās funkcijas apvienojumu vienas izrādes ietvaros visradošāk realizējusies tieši šo šķietami atšķirīgo estētiku mijiedarbībā.

Episkā teātra pieredze veicina ne tikai režijas paņēmieni daudzveidīgošanos, bet arī aktiera personības nozīmes palielināšanos. Brehta postulētais *gestus* – sociālais žests – prasa aktieri - personību, kurš apzinās ne tikai izrādes, bet arī laikmeta realitāti, spēj to novērtēt un nebaidās ar mākslas valodas līdzekļiem publiski paust savu

²⁷⁰ Брехт Б. Станиславский – Вахтангов – Мейерхольд // Брехт Б. Театр. Т. 5/2. – Москва: Искусство, 1965, с. 135

attieksmi pret to. Šī teorija īpaši aktualizējas ideoloģiskas cenzūras apstākļos, kad teātris ir viens no nedaudzajiem iepējamajiem metavalodas veidiem. Padomju Savienībā episkās tradīcijas kontekstā šādus aktierus – pilsoņus audzina režisors Jurijs Ļubimovs Krievijā (spilgtākais piemērs ir aktieris un bards, padomju neoficiālās kultūras ikona Vladimirs Visockis). Latvijā prasību pēc iekšēji aktīvas, kontrastainas aktiera personības, tā dēvētā *domājošā aktiera* teorijā un praksē uztur režisors Pēteris Pētersons (Pēterona izrādēs to īpaši talantīgi spēj realizēt aktieri Dina Kuple un Uldis Pūcītis), Valentīns Maculēvičs, Ādolfs Šapiro. Teorētiski varētu pieļaut, ka Brehta utopiskā vēlme ar teātra palīdzību pārveidot sabiedrību Latvijas apstākļos varētu būt bijusi īpaši aktuāla Atmodas periodā, kad mākslai, tai skaitā teātrim, ir visas iespējas radoši iesaistīties jaunas valsts tapšanā. Tomēr tā nenotiek, jo radošā enerģija tiek virzīta nevis mākslā, bet dzīvē, un aktieri paši piedalās mītiņos un demonstrācijās, nevis veido aģituzvedumus teātrī. Atklāti politisks teātris Latvijā nekad nav bijis īpaši populārs, pat plakātiskām mākslas formām labvēlīgajā 80., 90. gadu mijā.

Konkrētu izrāžu analīze liecina arī par savdabīgu episkā stila receptīvo iedarbību. Bieži klišejiski interpretētā Brehta prasība pēc teātra, kas vēršas tikai pie racionālā saprāta, apziņas, liek skatītājam domāt un kritiski vērtēt redzēto, praksē tomēr funkcionē atšķirīgi. Konsekventākās episkā teātra izrādes (piemēram, Jurija Ļubimova vai Ādolfa Šapiro iestudējumi) izmanto tādas skatuves metaforas, kas spēcīgi un emocionāli uzrunā arī publikas kolektīvo – sociālo vai mentālo – zemapziņu. Brāļu kapu arka Valentīna Maculēviča iestudētajā Raiņa lugā *Spēlēju, dancoju*, bērzu stumbri bez saknēm un ar mājīnām galotnēs Jurija Ļubimova izrādē *Dzīvais* pēc Borisa Možajeva stāsta, Martina Vutkes tēlotā Artūro Uī kāškrusta pozā sastingušais augums Hainera Millera pēdējā režijas darbā *Berlīnes ansamblī* ir tikai daži spilgti piemēri episkā teātra intelektuālajam metaforiskumam, kas ļauj skatītājam tēloto parādību vispirms racionāli atpazīt, bet pēc tam emocionāli identificēties ar to. Tātad atsvešinājuma efekta konsekvents izmantojums teātra praksē neizslēdz emocionālo līdzpārdzīvojumu.

20. gadsimta beigu, 21. gadsimta sākuma postmodernisma pieredze episkā teātra idejisko mantojumu diskreditē, jo noliedz pasaules un mākslas didaktisko un dialektisko jēgu, par nebūtiskām pasludinot racionālisma un progresā idejas. Episkais

teātris kā formā un saturā vienota estētiska sistēma postmodernos režisorus neinteresē (postmoderno kultūru neinteresē sociālas alūzijas un modernais teātris nelolo ilūzijas par iespēju ietekmēt dzīvi), toties dažāda veida atsvešinājuma efekta izmantojums jau ir kļuvis par organisku, neatņemamu mūsdienu teātra sastāvdaļu un vairs netiek saistīts ar tā teorētiskā definētāja Bertolta Brehta vārdu.

AVOTI

Literatūra:

- 1) Brauneck M. Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. – Berlin: Rowohlt, 1991
- 2) Brechts B. Lugas. – Rīga: Liesma, 1960
- 3) Brecht B. Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978
- 4) Fiebach J. Manifeste europäischen Theaters: Grotowski bis Schlegel. – Berlin: Theater der Zeit, 2003
- 5) Lācis A. Dramaturģija un teātris. – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962
- 6) Lācis A. Revolutionär im Beruf. – München: Rogner&Bernhard, 1971
- 7) Müller H. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen // Theater heute, 7/1992, S. 1-12
- 8) Müller H. Texte. 11 Bd. – Berlin, 1974-1989
- 9) Pētersons P. Darbības māksla. – Rīga: Liesma, 1978
- 10) Pētersons P. Drāma kā kritērijs. - Rīga:Liesma, 1987
- 11) Piscator E. Das politische Theater. – Berlin, 1929
- 12) Piscator E. Schriften, Bd.2. – Berlin, 1968
- 13) Reich B. Im Wettlauf mit der Zeit. - Berlin, 1970
- 14) Šapiro Ā. Starp-brīdis. – Rīga: Liesma, 1991
- 15) Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles. – Dresden: Hrsg. vom Berliner Ensemble, 1961
- 16) Арто А. Театр и его двойник. – Москва: Искусство, 1993
- 17) Брехт Б. Театр. В 5 томах. – Москва: Искусство, 1963-1965
- 18) Брук П. Пустое пространство. – Москва: Прогресс, 1984
- 19) Брук П. Нити времени. – Москва: Артист. Режиссер. Театр., 2005
- 20) Вайс П. Дознание и другие пьесы. - Москва: Прогресс, 1981
- 21) Лацис А. Красная гвоздика. - Москва, 1984
- 22) Райх Б. Брехт. - Москва, 1960
- 23) Стрелер Дж. Театр для людей. – Москва: Радуга, 1984

24) Шапиро А. Как закривался занавес.- Москва: Новое Литературное
Обозрение, 1999

25) Штраус Б. Время и комната.- Москва: ГИТИС, 2001

B. Brehta lugu iestudējumi latviešu teātrī (hronoloģiskā secībā):

- 1) Trīsgrašu opera. – Vācu drāmas teātris Rīgā, rež. V. Bauerle, 1929
- 2) Trīsgrašu opera. – Dailes teātris, rež. E. Smiļģis, 1932
- 3) Krietnais cilvēks no Sečuānas. - Dailes teātris, rež. P. Pētersons, 1958
- 4) Trīsgrašu opera. – Leļļu teātris, rež. A. Burovs, 1960
- 5) Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati. – Dailes teātris, rež. P. Pētersons,
1962
- 6) Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati. – Liepājas teātris, rež. N. Mūrnieks,
1962
- 7) Trīsgrašu opera. – Drāmas (Nacionālajā) teātrī, rež. A. Jaunušans, 1965
- 8) Trīsgrašu opera. – Liepājas teātrī, rež. I. Mitrēvica, 1965
- 9) Māte. - Liepājas teātrī, rež. A. Migla, 1967
- 10) Kuražas māte un viņas bērni. - Jaunatnes teātrī, rež. Ā. Šapiro, 1968
- 11) Kaukāza krīta aplis. – Krievu drāmas teātrī, rež. A. Kacs, 1968
- 12) Vīrs paliek vīrs. - Valmieras teātrī, rež. M. Ķimele, 1980
- 13) Trīsgrašu opera. - Krievu drāmas teātrī, rež. A. Kacs, 1984
- 14) Trīsgrašu opera. - LVK Leļļu teātra aktieru kursa diplomdarbs, rež. L.
Stiebra, 1984
- 15) Trešās impērijas bailes un posts. - LVK Jaunatnes teātra aktieru kursa
diplomdarbs, rež. Ā. Šapiro, 1985
- 16) Trīsgrašu opera. - Jaunatnes teātrī, rež. V. Maculēvičs, 1994
- 17) Kaukāza krīta aplis. – Jaunajā Rīgas teātrī (LKA aktieru kursa, tā dēvētās
JRT 1.studijas diplomdarbs), rež. A. Kacena, 1997
- 18) Trīsgrašu opera. - Dailes teātrī, rež. A. Ozols, 1997
- 19) Kaukāza krīta aplis. – Jaunajā Rīgas teātrī, Z. Kreicbergas režijas
diplomdarbs, 1998

- 20) Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati. - Liepājas teātrī, rež. J. Rijnieks, 1999
- 21) Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati. - Krievu drāmas teātrī, rež. S. Losevs, 2001
- 22) Trīsgrašu opera. - Teātra trupā *United Intimacy* (sadarbībā ar Nacionālo teātri), rež. V. Kairišs, 2003
- 23) Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati. - Valmieras teātrī, rež. A. Krūmiņš, 2004
- 24) Kaukāza krīta aplis. - Teātrī *Skatuve* (LKA aktieru kursa diplomdarbs), režisors P. Krilovs, 2007

LITERATŪRA

- 1) Akurātere L. Aktiermāksla latviešu teātrī. – Rīga: Liesma, 1984
- 2) Akurātere L. Dzīves izturīgie. – Rīga: Liesma, 1988
- 3) Almanach 1930 des Deutschen Schauspiel zu Riga. - Rīga, 1930
- 4) Anna Lācis. – Rīga: Liesma, 1973
- 5) Auf den Spuren Brechts in finnischen Exil. – Helsinki: Multiprint, 1997
- 6) Augstkalna M. Arnolds Burovs un viņa lelles. – R: Liesma, 1986
- 7) Becker P. Entleben in Glaube, Liebe, Hoffnung //Theater heute, 1979., Nr.1 S. 8
- 8) Bokučava T. Gruzīnu teātris – ceļi un tendences //Teātra Vēstnesis. – 1999. febr.-apr., 129., 128. - 133. lpp.
- 9) Čakare V. “Ikvienā atspīdums no cilvēces, /Kaut mazs, bet ir.” (Rainis) //Literatūra un Māksla, 21.08.1981, 10.lpp.
- 10) XX gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – Rīga: Jumava, 2002
- 11) Dzene L. Migrējošie paņēmieni//Teātris un Dzīve, Nr.16, Rīga, 1972, 41.-57.lpp.
- 12) Dzene L. Mūsu paaudzes aktieri. – Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1963
- 13) Falkenstein H. Peter Weiss, Köpfe des 20 Jhs. – Berlin, 1996

- 14) Fischer-Lichte E. Die Entdeckung des Zuschauers. – Tübingen: A.Francke Verlag, 1997
- 15) Fischer-Lichte E. Geschichte des Dramas. Bd. 2. - Tübingen: A.Francke Verlag, 1990
- 16) Fischer-Lichte E. Kurze Geschichte des deutschen Theaters. – Tübingen: A.Francke Verlag, 1999
- 17) Freinberga S. Dina Kuple. – Rīga: Liesma, 1977
- 18) Freydank R. Theater in Berlin. – Berlin: Henschelverlag, 1988
- 19) Glaser H. Deutsche Kultur: Ein historischer Überblick vo 1945 bis zur Gegenwart. – Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2000
- 20) Grēviņš V. Eduards Smiļģis. – Rīga, 1956
- 21) Hainusch H. Regie und Interpretation. Gespräche mit Regisseuren. - München, 1985.
- 22) Hausmanis V. Jaunas aktrises lielais sniegums//Teātris un Dzīve, Nr.3, Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1959, 237.-243.lpp
- 23) Hausmanis V. Rainis mūsdienų teātrī. – Rīga: Liesma, 1990
- 24) Hausmanis V. Raiņa dramaturģija. – Rīga: Liesma, 1973
- 25) Hausmanis V., Kalnačs B. Latviešu drāma. 20. gadsimta otrā puse. – Rīga: Zinātne, 2007
- 26) Hecht W. Bertolt Brecht: Sein Leben und Werk. – Berlin: Volk und Wissen, 1969
- 27) Herold Ch. Mutter des Ensembles: Helene Weigel – ein Leben mit Bertolt Brecht. – Cadolzburg: Ars vivendi, 2001
- 28) Hoffman L., Siebig K. Ernst Busch. – Berlin, 1987
- 29) Iden P. Die Schaubühne am Hallschen Ufer. München, Wien, 1976
- 30) Izaicinājums: Slavass L. saruna ar I. Blumbergu //Teātra Vēstnesis, Nr.3 (1998. dec., 1999. janv.), 88.lpp.
- 31) Kalnačs B. Ekspresionisms vācu un latviešu drāmā//Letonica. 2005. Nr.12, 5.-36.lpp.
- 32) Kārklīņš J. Sveša dzīve no apakšpuses //Jaunākās Ziņas, 1932, Nr.206, 5.lp
- 33) Knopf J. Bertolt Brecht. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006

- 34) Krimova N. Portreti. – Rīga: Liesma, 1972
- 35) Ķimele D., Strautmane G. Asja. Režisores Annas Lāces dēkainā dzīve.-
Rīga: Liktenstāsti, 1996
- 36) Lācis A., Reihs B. Saprātīgo jūtu dramaturģija //Literatūra un Māksla.-
15.10.1966, 4.lpp.
- 37) Lagzdiņa I. Cilvēks vien ir // Cīņa. - 17.02.1981. 3. lpp
- 38) Latviešu padomju teātra vēsture. – 2.sēj. – Rīga: Zinātne, 1974
- 39) Latvijas teātris. 20.gs. 90.gadi un gadsimtu mija. - Rīga: Zinātne, 2007
- 40) Levins G. Trīs grašu opera // Daugava, 1929, Nr.6 (apvienotais iesējums),
1531. – 1533.lpp.
- 41) Mazenauer B. Vision einer Gesellschaft der Vernunft: Peter Weiss' langer
Weg in den Socialismus // Pieejams: <http://www.kat.ch/bm/pw/vision.htm>
- 42) Melchinger S. Leben des Galilei // Theater heute, 1998/2, S. 24
- 43) Mennemeier F.N. Modernes Deutsches Drama. Bd.1,2 – München: Wilhelm
Fink Verlag, 1979
- 44) Merschmeier M. Guten Abend, wir sinken. Darf ich mich setzen? // Theater
heute, 1992/3, S.11
- 45) Metzler Lexikon Thetertheorie., Herausgb. von E. Fischer-Lichte, D.
Kolesch, M. Warstat. – Stuttgart: Metzler, 2005
- 46) Michel F., Daiber H. Geschichte des deutschen Theaters. - Frankfurt am
Main: Suhrkamp, 1990
- 47) Nagel I. Ich will wieder ästhetische Herausforderung. // Theater heute,
Jahrbuch 1985, S. 15
- 48) Paškevica B. In der Stadt der Parolen: Asja Lacis, Walter Benjamin un
Bertolt Brecht. – Essen: Klartext, 2006
- 49) Polgar A. Die Mutter // Die Weltbühne, 1932, 26.01., S. 139
- 50) Postmodernisms teātrī un drāmā. – Rīga: Jumava, 2004
- 51) Preußer G. Müllers Schlaf Traum Schrei // Theater heute, 1996/3, S.11
- 52) Radzobe S., Zeltiņa G., Tišheizere E. Latvijas teātris. 70. gadi.- Rīga: Preses
nams, 1993

- 53) Radzobe S., Zeltiņa G., Tišheizere E. Latvijas teātris. 80. gadi. - Rīga: Preses nams, 1995
- 54) Radzobe S. Tagankas teātra drāma 80.gados. //Teātris un Dzīve, Nr.34, Rīga, 1991, 185.-200.lpp.
- 55) Rainis ir mūsu, un viņš ir jādara. Saruna par izrādi *Spēlēju, dancoju* // Literatūra un Māksla, 09.10.1981., 11.lpp.
- 56) Reihs B. Aizrobežu dramaturģija un mēs. // Literatūra un Māksla, 22.07.1967, 12. lpp.
- 57) Reihs B. Daži vārdi par cēloņsakarībām // Literatūra un Māksla, 06.01.1968, 4.lpp
- 58) Reihs B. Kādas izrādes mācība // Padomju Jaunatne, 06.10.1986, 5.lpp.
- 59) Rischbieter H. Auf dem Theater, das eine Landschaft ist, eine lange Geschichte erzählen // Theater heute., 1971, Nr.6., S.16-18
- 60) Rühle G. Die Wirklichkeit der Symbole // Theater heute, 1998/2, S. 34 - 41
- 61) Sudrabkalns J. "Triju grašu opera" Vācu teātrī //Pēdējā Brīdī, 1929, Nr.230, 5.lpp.
- 62) Sproģis J. "Trīsgrašu opera" Dailes teātrī //Brīvā Zeme, 1932, Nr.206, 6.lpp.
- 63) Tišheizere E. Skumji, ja ir tikai smieklīgi//Literatūra un Māksla, 16.01.1981, 8.lpp.
- 64) Teātra Nedēļa., 1929, Nr.4, 4.lpp
- 65) Teātra režija Baltijā – Rīga: Jumava, 2006
- 66) Uz labu ražu. Latviešu teātra kritika (1960 – 1973).- Rīga: Liesma, 1975
- 67) Vācu literatūra un Latvija. – Rīga: Zinātne, 2005
- 68) Vītoliņš J. Vēstule no Vīnes. Kāds vārds par Vīnes opereti "Triju grašu opera" // Daugava., 1929., Nr.6 (apvienotais iesējums), 759. – 763.lpp.
- 69) Weiss P. Zehn Arbeitspunkten eines Autors in der geteilten Welt.//Weiss P. Rapporte 2., F.a.M., 1971, S.22
- 70) Wille F. Interessant ist Brecht eben nicht als Aufklärer // Theater heute, 1995/7, S. 12
- 71) Wirsing S. Der Ausgang der Geschichte // Theater heute, 1996/8, S.36

- 72) Zabis E. Ieskats savdabīgā pasaulē.//Teātris un Dzīve, 1985, Nr. 29, 169. – 187.lpp.
- 73) Zehn Jahre Deutsches Schauspiel in Riga. 1924 – 1934., Riga, 1934, S.32
- 74) Zeltiņa G. Teātru laiks Gruzijā //teātra Vēstnesis, 1999, febr.–apr., 137. – 141.lpp.
- 75) Zālītis J. Kā skan “Trīsgrašu opera” // Jaunākās Ziņas, 1932, Nr.205, 5.lpp.
- 76) Zole I. Pēteris Pētersons. – Rīga: Jumava, 2000
- 77) Бартошевич А. „Мирозданию современный“: Шекспир в театре XX века. - Москва: ГИТИС, 2002
- 78) Бентли Э. Жизнь драмы. – Москва: Айрис Пресс, 2004
- 79) Варгафтик Е. Елена Вайгель. – Ленинград: Искусство, 1976
- 80) Зингерман Б. Заметки о Любимове.// Зингерман Б. Связующая нить. Писатели и режиссёры. - Москва: ОГИ, 2002
- 81) Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. – Москва: РИК Русанова, 2003
- 82) Золотухин В. Таганский дневник. В 2-х кн., Москва: ОЛМА-ПРЕСС, 2002
- 83) Езерская Б. Юрий Любимов: «Сейчас самое главное, чтобы каждый делал свое дело». //Picejams: <http://taganka.theatre.ru/press/articles/4245/>
- 84) История литературы ФРГ. - Москва, 1992
- 85) Кацева Е. Петер Вайс в Советском Союзе // Иностранная литература. - Москва, 1990, Nr. 11, с. 198
- 86) Коган Э. Из истории немецкого режиссёрского искусства XX века. – Ленинград: ЛГИТМиК, 1984
- 87) Макарова Г. Театральное искусство Германии на рубеже XIX-XX веков. - Москва, 1992
- 88) Оклянский Ю. Гарем Бертольта Брехта. – М., 1997 *Peter Stein in Russia: Петер Штайн в России/ V. Shadrin, A. Zaslavskaya, Largo Associates Limited, Ireland, with the assistance of the International Confederation of Theatre Associations, Eastern Communications Publishing House, Vienna, Austria, 1996*

- 89) Орджоникидзе Г. Кавказский меловой круг // Театр. – 1976, №. 4, с. 37
- 90) Подкладов П. Источники театра Роберта Стурюа. //Picejams:
http://www.et-cetera.ru/creators/directors/sturua_r/10302/
- 91) Режиссёрский театр. В 2 томах. - Москва: МХАТ, 2001
- 92) Рудницкий К. Театральные сюжеты. – Москва: Искусство, 1990
- 93) Ситковский Г. Музыка революции. // Picejams:
http://www.smotr.ru/prensa/rec/tag_cr.htm
- 94) Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства., Москва: Артист.
Режиссер. Театр., 1999
- 95) Соколов Б. Сталин, Булгаков, Мейергольд... - Москва: Вече, 2004
- 96) Спектакли XX века. - Москва: ГИТИС, 2004
- 97) Тимашева М. Мамаша Кураж из Самары // Театр., 2003, 3, стр. 15-17
- 98) Шахова К. Вечно обновляющийся реализм. - Киев, 1984
- 99) Швыдкой М. Секреты одиноких комедиантов: Заметки о зарубежном театре второй половины XX века. - Москва, 1992

Citi materiali

Interneta resursi:

<http://archivio.piccoloteatro.org>

<http://www.dhm.de/biografien/MuellerHeiner>

<http://www.dw-world.de>

<http://www.erwin-piscator.de>

<http://www.letov.ru/maratsadeteatrvtorit.htm>

<http://www.mdr.de>

<http://www.musik-base.de/Bands/M/Milva/Biographie/>

http://www.peoples.ru/art/theatre/dramatist/robert_sturua

www.taganka.theatre.ru

Nepublicētie materiāli:

- Radzobe S. Greizo žestu karnevāls jeb kāda diskusija par teātri 20.gs. 60. gados Latvijā. Raksts glabājas autores personiskajā arhīvā.
- Rutkēviča A. Saruna ar M. Ķimeli 16.04.1997. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.
- Tišheizere E. Džordžo Strēlers. Raksts glabājas autores personiskajā arhīvā.
- Эпнер Л. О модернизме в эстонском театре. Raksts glabājas autores personiskajā arhīvā.