

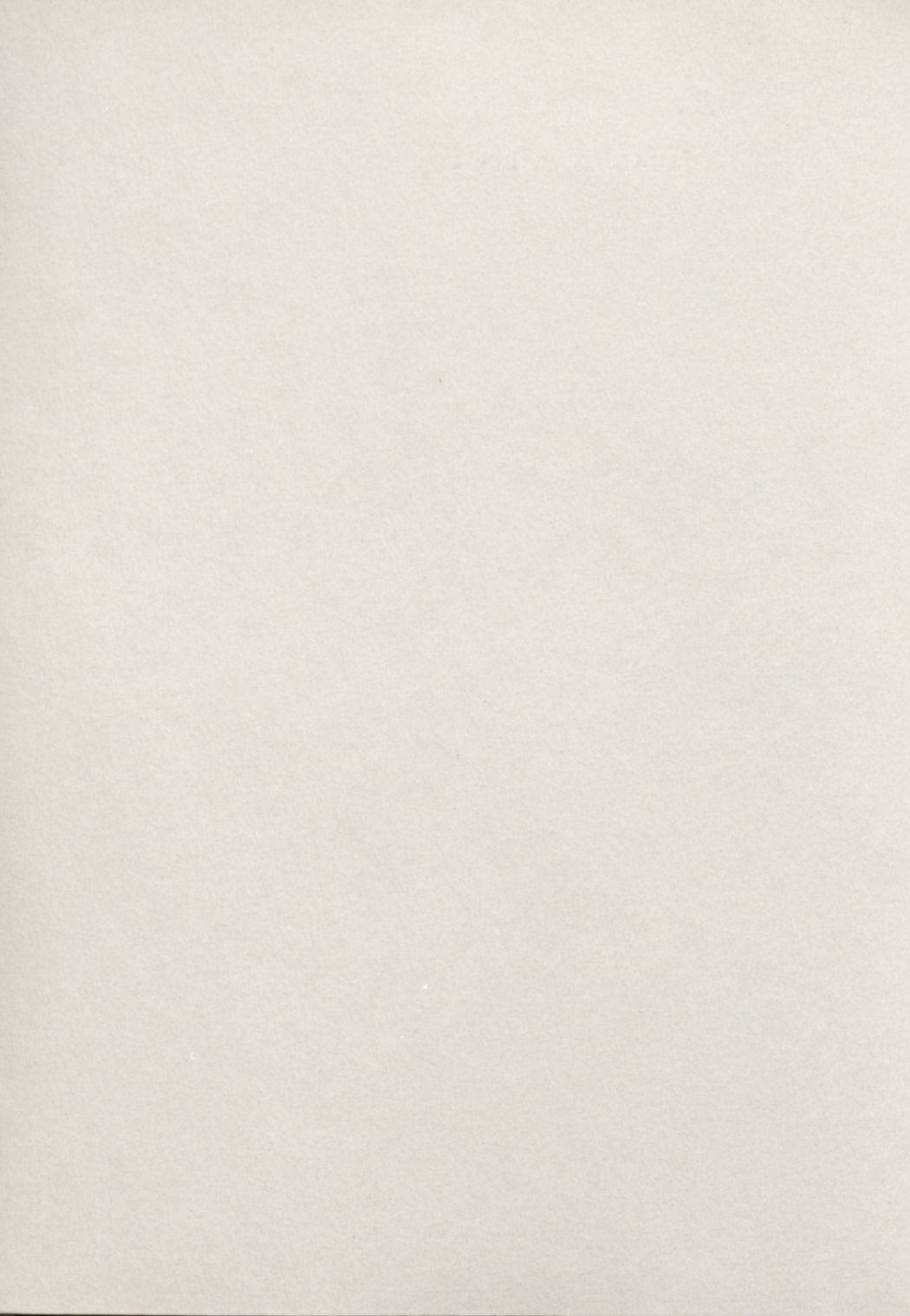
XX gadsimta

kultūras vēsture

TEĀTRIS



ZVAIGZNE ABC



2007-3
L 749

L
79

XX gadsimta kultūras vēsture

Līvija Akurātere

TEĀTRIS



ZVAIGZNE ABC

792 (075.4)
Ak 754

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

0308006900

Māksliniece *Māra Alševska*

Līvija Akurātere

TEĀTRIS

Redaktors *Aldis Vēvers*

Apgāds Zvaigzne ABC, SIA, K. Valdemāra ielā 6,
Rīgā, LV-1010. Red. nr. L-2224.

A/s "Poligrāfists", K. Valdemāra ielā 6, Rīgā, LV-1010.

© Apgāds Zvaigzne ABC, 2007
ISBN 978-9984-37-895-4

Māksliniecisko meklējumu daudzveidība

20. gadsimta teātris piedzīvoja visvairāk jaunu, lielākoties arī vārdiski apliecinātu virzienu veidošanos un mijiedarbību nekā pirms tam teātra vēstures grāmatās atspoguļotie visi šī mākslas veida attīstības laikmeti kopumā. Tāpēc, tāpat kā citās mākslas jomās, 20. gadsimta teātra norises ir grūti sakārtot strikti hronoloģiskā secībā. Bieži vien kādi agrāk aizsākušies meklējumi manifestējās pēc zināma laika, un, ja bija mākslinieki, kas tiem nopietni oponenti vai arī piedāvājuši kaut ko vēl radikālāku, vienlaikus citi novirzieni ātri uzplaukuši un izzuduši, lai vēlāk varbūt tomēr kļūtu par sēklu kaut kam tobrīd vēl neparedzamam. Norišu sakārtojumu pārskatāmā secībā sarežģī arī tas, ka itin visi svarīgākie teatrālās valodas vai satura meklējumi parasti ir ietekmējuši ne tikai vienas tautas vai vienas valsts teātra mākslas procesus – tie allaž bijuši daudz plašāki. Spilgtākās idejas vienmēr tiek pārtvertas no zemes uz zemi, no valsts uz valsti.

Sazaroto mijiedarbi 20. gadsimtā izraisīja gan dažādu tautu teātra kolektīvu tiešie savstarpējie kontakti – viesizrādes, festivāli –, gan aizvien pieaugošā informācijas pieejamība globālā mērogā. Turklāt šī informācija vairs nav tikai rakstiska – tā kļuvusi arī audiāli un vizuāli uztverama.

Galvenais apstāklis, kas nosaka lielu daudzveidību 20. gadsimta teātra mākslā, ir tas, ka tieši šajā gadsimtā nostiprinājās režisora kā izrādes veidotāja un – tātad – suverēnas mākslinieciskas personības nozīmība. Šis process bija aizsācies jau 19. gadsimta beigu posmā. Līdz tam, gadu simteņiem ilgi, skatītāji bija aplaudējuši tikai lugu autoriem un lomu

tēlotājiem. Nu uzmanība tika pievērsta tā cilvēka vārdam, kurš uzspieda sava talanta zīmogu visam radošajam ansamblim, sakausējot dažādos teātra mākslas komponentus – lugas saturu un žanru, aktieru tēlojumu, skatuves vizuālo izveidi un izrādes skaņu partitūru – vienotā veselumā. Nav brīnums, ka 20. gadsimta izcilākās personības režijas mākslā katra meklēja savu ceļu, kā pēc iespējas dziļāk un efektīgāk uzrunāt skatītājus.

Jāakcentē vēl viena savdabība, kas piemīt visam 20. gadsimtam un kas arī ir likusi teātrim nepārtraukti mainīties, meklēt arvien jaunus un jaunus skatītāju piesaistīšanas veidus, proti, tieši vai netieši, atklāti vai slēpti vairākas reizes tika pasludināts teātra kā patstāvīga, neatkarīga mākslas veida gals – teātra *nāve*. Līdz tam vēsture bija pazinusi teātra izrāžu aizliegumus un aktieru vajāšanas periodus, taču nekad neviens – pat vislielākais teātra ienaidnieks un apkarotājs – nebija apšaubījis šī mākslas veida iedarbības spēku.

Tagad pret teātri *uzbrukumā devās* kino – vispirms "lielais mēmais", vēlāk arī – skaņu filmas. Pēc tam tā jau bija *televīzija*, kas ar savu klātesamību, pseidointimitāti un informācijas gūzmu ienāca katrā mājā un tiecās atvilināt teātrim potenciālos skatītājus. *Visbeidzot – video un datorī* ar savu virtuālo realitāti. Katrs no šiem jaunatklājumiem centās it kā iedragāt teātra kā suverēna mākslas veida pastāvēšanas pamatus. 20. gadsimta beigu posmā bija jāsacenšas arī ar milzīgajiem masu pasākumiem, kuros tika ieguldīti ievērojami finanšu līdzekļi, lai gūtu vēl ievērojamāku peļņu. Šie masu pasākumi, tāpat kā teātris, balstās uz dzīviem priekšnesumiem, kas – līdzīgi teātra izrādei – tieši norises brīdī ierauj daudzgalvaino pūli kopējā izjūtā, kopējā emocionālā kustībā.

Tomēr teātris turpina pastāvēt, un patlaban, jaunā gadu tūkstoša sākumā, pietiekami droši varam apgalvot, ka teātra mākslas nozīmība visā pasaulē atkal pieaug. To, starp citu, pierāda arī tas, ka drāma kā metode tiek iekļauta daudzu skolu mācību programmās.

Reālisms teātrī un Maskavas Dailes teātra pārliecinošais piemērs

Lai varētu saprast un pilnībā novērtēt 20. gadsimta teātra vēstures konkrētos faktus, ir jāatgādina 19. gadsimta nogale, kad sadūrās divi pretēji virzieni – divas kardināli atšķirīgas pieejas teātra mākslas uzdevumiem.

Pirmā no šīm pieejām tālaika dabas un citu, tostarp sociālo zinātņu un literatūras, ietekmē izvirzīja saukli: teātrim ir jāpēta un jāatklāj cilvēks gan kā bioloģiska, gan kā psiholoģiska būtne, kuru ietekmē iedzimtība un sociālie apstākļi. Tāpēc uz skatuves bija jāparāda absolūti patiesa cilvēka eksistence vai – kā teica – dzīve pašas dzīves izpausmes formās, neko nenoklusējot un neizskaistinot, bet gan ielūkojoties cilvēka reālās fiziskās un psiholoģiskās esamības visslēptākajos nostūros.

Protams, iespēja radīt šāda tipa teātri bija visciešākā veidā saistīta ar attiecīgi ievirzītu dramaturģiju. Tās ievērojamākie pārstāvji bija **Gerhards Hauptmanis** (1862–1918) Vācijā, **Henriks Ibsens** (1828–1906) Norvēģijā, **Augusts Strindbergs** (1849–1912) Zviedrijā, **Antons Čehovs** (1860–1904), **Maksims Gorkijs** (1868–1936) Krievijā, **Džordžs Bernards Šovs** (1856–1950) Anglijā; latviešu teātrī – **Rūdolfs Blaumanis** (1863–1908). Savukārt uz skatuves atspoguļotās vides ticamību palīdzēja panākt skatuves tehnikas attīstība un iespēja pielietot elektrisko apgaismojumu. Arī aktieriem šī virziena teātra izrādēs bija

jāatsakās no līdz tam visai izplatītā spēles veida, piemēram, no pozu tīša izskaistinājuma, afektētas runas, un jāmēģina, kā mēdza sacīt, *ielist attēlojamās personas ādā* – tas nozīmēja: panākt maksimāli iespējamo līdzību ar personāžu.

Salīdzinājumā ar iepriekšējo teātra estētiku tas viss bija būtiski jauns tāpat kā izrāžu saturs, kas tālaika publiku reizēm pat šokēja, piemēram, kad uz skatuves parādījās kropls nabags vai dzērājs vai arī bija redzams mirējs savā nāves gultā. H. Ibsena lugā "Spoki" tiek atklātas tēva netiklā dzīvesveida sekas – slimība, no kuras cieš un mirst viņa dēls. Savukārt G. Hauptmaņa lugā "Roza Berndā" galvenā persona ir jauna sieviete, kas nogalinājusi savu bērnu.

Šo jauno virzienu drāmā (arī mākslā vispār) nosauca par *naturālistisku*, *respektīvi* – tādu, kam raksturīga detalizēta un precīza cilvēka fizioloģiskās, sadzīviskās un psiholoģiskās patiesības un vides atspoguļošana. Uz šī pamata izveidojās *reālistiskā*, *psiholoģiskā* drāma, tādējādi teātrim sabalsojoties ar tālaika literatūras attīstības procesiem.

Pirmais teātra vadītājs, kurš izvēlējās tieši šādu repertuāru savam teātrim, bija francūzis **Andrē Antuāns** (1858–1943). 1887. gadā viņš kopā ar pulciņu domubiedru Parīzē nodibināja "Brīvo teātri", kas teatrālajā vidē kļuva ļoti ievērojams. Nozīmīgākie A. Antuāna sekotāji bija **Otto Brāms** (1856–1912) ar "Brīvo skatuvi" Berlīnē (1889) un "Neatkarīgais teātris" Londonā (1891).

Līdzīgas ievirzes teātris 1897. gadā nodibinājās arī Krievijā. Tas ir mūsdienās tik pazīstamais Maskavas Dailes teātris, kuru tolaik vadīja režisori-reformatori **Vladimirs Nemirovičs-Dančenko** (1858–1943) un **Konstantīns Stanislavskis** (1863–1938). 1906. gadā, pirmo reizi viesojoties ārzemēs, šī teātra ansamblis ar saviem A. Čehova un M. Gorkija lugu iestudējumiem sajūsmināja Eiropas pilsētu skatītājus. Vispārējais atzinums bija tāds, ka Maskavas Dailes teātrim ir izdevies sasniegt to ideālu, par kuru 19. gadsimta nogalē bija sapņojuši tik novatoriskā virziena aizsācēji. Maskaviešu paraugs bija valdzinošs arī ar to, ka viss aktieru ansamblis darbojās pēc vienotiem aktiermākslas principiem, radot tādu skatuvisko norišu atmosfēru, kas dziļi iespaidoja skatītājus.

19. gadsimta profesionālo teātru praksē bija pazīstams galvenokārt tikai viens izkopts spēles veids – tā sauktā franču jeb *atrādes* aktierskola. Strādājot pēc tās principiem, aktieris lomu rūpīgi izanalizēja un atrada

katram personāža darbības brīdim visatbilstošāko ārējo izpausmi gan žestos, gan mīmikā (dažkārt mēģinot pat mājās pie spoguļa), tāpat arī izstrādāja runas melodiju un intonācijas. Pēc tam tas viss tika fiksēts un precīzi atkārtots katrā izrādē, papildinot šo formu ar māksliniekam piemētošo artistisko aizrautību. Skatītājiem tika piedāvāts noslīpēts māksliniecisks veidojums, kas parasti izraisīja neviltotu apbrīnu. Tā savas lomas veidoja slavenā franču aktrise **Sāra Bernāra** (1858–1943), un tā 20. gadsimtā pamatā turpināja strādāt galvenā Parīzes skatuve – "Comédie Française" ("Franču komēdija").

Tomēr neskaitāmajos Eiropas teātros ne katram tēlotājam bija tik daudz laika un pacietības, lai apgūtu šīs aktierskolas disciplinēto virtuozitāti. Lielākā daļa aktieru izlīdzējās ar tā sauktajiem štapiem jeb trafaretiem, amatnieciskiem paņēmieniem un izteiksmes līdzekļiem – vispārzināmiem žestiem, balss intonācijām un runas veidu. Uz šī fona savukārt izcēlās tie tēlotāji, kuri intuitīvi vai arī sava talanta un iejūtas iespaidā ik izrādē no jauna pārdzīvoja attēlojamās personas likteni un darbojās skatuves dzīves notikumos kā pirmo reizi. Šie aktieri pārliecināja un aizrāva skatītājus ar īstiem smiekliem un īstām asarām. Reālistiskās dramaturģijas izrādēs šādi tēlotāji bija visnoderīgākie, un viņus vēl mūsdienās mēdz dēvēt par **pārdzīvojuma aktieriem**.

Maskavas Dailes teātra dibinātāji bija panākuši, ka šādi darbojās viss tēlotāju ansamblis. Līdz ar to uz skatuves valdīja pārliecinošs norišu autentiskums, veidojās psiholoģiski smalki motivētas partneru savstarpējās attiecības, un to novērtēja ne tikai skatītāji, bet arī citu teātru aktieri un vadītāji.

Ļoti svarīgi bija arī tas, ka K. Staņislavskis piedāvāja pasaulei vēl ko vairāk – jaunu aktierapmācības paņēmieni kopumu, ko viņš pats nosauca par **sistēmu** jeb metodi. Tā bija radusies, vērojot un analizējot izcilāko **pārdzīvojuma** aktieru tēlojumu. Izmantojot šīs sistēmas piedāvātos pakāpeniskos vingrinājumus, aktieris varēja sevi sagatavot **patiesai eksistencei** skatuves dzīves apstākļos. Režisora vadībā, vispirms visiem topošās izrādes dalībniekiem kopīgi lasot lugu, pēc tam tās dialogus mēģinot uz skatuves, bija nepieciešams fiksēt nevis ārējās izpausmes, bet gan personu **grības darbības** uzdevumus un personāža domas ceļu.

20. gadsimta pirmajā pusē ar šo K. Staņislavska aktieru apmācības sistēmu jeb metodi, ko sākotnēji nosauca par **pārdzīvojuma aktieru**

skolu, bija iepazīnušies arī daudzi ārzemnieki, kuri to izplatīja tālāk. Dažādi variēta, tā iegūla daudzu aktierapmācības iestāžu un studiju darbības pamatā. Aktierus, kuri strādāja pēc K. Staņislavska principiem, citur pasaulē sāka saukt par "metodes aktieriem".

Kopumā reālpsiholoģiskais teātra mākslas virziens jau līdz Pirmajam pasaules karam bija sevi apliecinājis pilnībā, 20.–30. gados tajā iekļāvās vairums teātru, un bija režisori un aktieri, kas tam palika uzticīgi visa gadsimta garumā. Īpaši konsekventi uz šiem principiem balstījās Padomju Savienības teātru prakse 20. gadsimta otrajā pusē kā uz vispieņemrotākajiem sociālistiskā reālisma realizācijai teātrī.

Ādolfa Apijas un Eduarda Gordona Kreiga idejas par poētiskās tēlainības teātri

Otra spēcīga strāva, kas tieši oponēja reālismam teātrī – tāpat kā citos mākslas veidos –, tika pieteikta jau 19. gadsimta beigās. Sākumā – pilnībā norobežojoties no reālisma, vēlāk – 20. gadsimta otrajā pusē – šis virziens, dažādi variējoties, reizēm tomēr iekausēja sevī reālpsiholoģiskā teātra atklājumus, piemēram, aktieru absolūto iejušanos lomas dzīves apstākļos.

Sākums rodams gan dažu mākslinieku idejās, gan jauna tipa dramaturģijas pieteikumos, gan atbilstīgu antireālistisku, īpašas mākslas poēzijas meklējošu teātru radīšanā. Jau 1891. gadā Parīzē, kur pāris gadu iepriekš kā novators savu teātri bija pieteicis A. Antuāns, tika nodibināts "Mākslas teātris". Tā vadītājs **Pols Fors** (1872–1960) apgalvoja, ka teātris, kas kopē reālo dzīvi, nav māksla, un ir tiklab bezjēdzīgi, kā arī neētiski likt, lai skatītāji kļūst par ziņkārīgiem lūrētājiem citu cilvēku guļamistabās. Uz skatuves ir jāatgriežas cilvēka esamības vispārinājumam, kas pacelts spilgtā mākslinieciskā pakāpē un izteikts ar žanriskajā ziņā akcentētiem izteiksmes līdzekļiem, jo teātrim ir jābūt kā dzejai, nevis kā fotogrāfijai.

Veidu, kā radīt nereālistisku, poētiskas tēlainības caurstrāvotu teātri, piedāvāja divi lieli mākslinieki – šveicietis **Ādolfs Apija** (1862–1928) un angļis **Eduards Gordons Kreigs** (1872–1966).

Ā. Apija pievērsās skatuves iekārtojuma problēmām jau komponista Riharda Vāgnera pulciņā Baireitā. Pirms tam viņš bija studējis tēlotāju mākslu, un tas noteica viņa priekšstatus par skatuves iekārtojumu. Pārējo diktēja mūzika. Tāpēc par Ā. Apijas uzskatu atslēgas vārdiem kļuva – **krāsa, gaisma un mūzika.**

1891. gadā Ā. Apija publicēja nelielu pamfletu "Kā iestudēt Vāgnera drāmas", bet 1895. gadā viņš uzrakstīja savu nozīmīgāko apcerējumu "Mūzika un inscenējums". Mākslinieks bija pārliecināts, ka skatuves ietērpam nav jāsniedz fotogrāfisks priekšstats par vidi, kur notiek skatuves darbība, tā nav jāilustrē, bet gan jāorganizē tāda telpa, kurā iespējams uzburt konkrēto norišu atmosfēru, noskaņu. Vislabākais palīglīdzeklis šī mērķa sasniegšanai, pēc Ā. Apijas domām, ir dažādu krāsu gaisma, kuras pielietojumam ir jābūt pārdomātam un saskaņotam ar mūziku – tās melodiju un ritmu. Un, tā kā aktieru ķermeņi ir trīsdimensionāli, tad arī skatuvei ir jābūt atbilstīgi iekārtotai. Ir jāatsakās no plakanajiem audekla vai finiera prospektiem, lai cik labi tie arī būtu apgleznoti, un to vietā uz skatuves jāizkārto lakoniskas, vienkāršas formas neitrālā krāsā: kāpnes, paaugstinājumi, podestī, tilti u. tml., kas salauž skatuves grīdas vienmuļību, sniedz iespēju izkārtot darbību vairākos līmeņos un veidot gleznainas, mūzikas vai teksta emocionālajam saturam atbilstīgas mizanscēnas¹. Un visu to iekrāso nevis ar attiecīgās norises ikdienišķo realitāti, bet gan ar katra brīža emocionālo noskaņojumu, ko palīdz radīt piemērots apgaismojums. Piemēram, Tristāns un Izolde naktī pie pils mūriem var sastapties siltas gaismas lokā – tā ir viņu mīlestība, kas šajā mirklī viņus aptver un sargā no apkārtējās draudīgās pasaules.

Kaut arī Ā. Apijas daiļradē nebija daudz realizētu iestudējumu, tomēr viņa priekšlikumiem par to, kā veidot skatuves telpu, bija milzīga nozīme teātra turpmākajā attīstībā.

Runājot par izrādes vizuālā ietērpa veidotājiem, 20. gadsimta otrajā pusē pamazām izzuda profesijas apzīmējumi "dekorators" un "skatuves gleznotājs". Tos nomainīja vārds "**scenogrāfs**", un Ā. Apijas atradumus izmantoja daudzi ievērojami skatuves telpas iekārtotāji.

¹ Mizanscēna – aktieru un izrādei nepieciešamo priekšmetu (rekvizītu) izvieto- jums uz skatuves atsevišķos brīžos.

G. Kreiga¹ idejas par to, kā reformēt skatuvi, lielā mērā sasaucās ar Ā. Apijas atzinumiem, taču ceļš līdz tām bija pilnīgi patstāvīgs. Arī G. Kreigs bija pietuvināts tēlotājam mākslai, tomēr jau agri, vēl būdams jauneklis, viņš kā aktieris sāka piedalīties savas mātes – slavenās angļu aktrises – Elenas Terijas un tikpat slavenā patēva – režisora Henrija Irvinga – izrādēs. Taču toreizējais angļu teātris G. Kreigu neapmierināja. Viņš sapņoja par tādu teātri, kurā varbūt pat nebūtu vajadzīgi vārdi, jo izrādes saturu skatītājiem atklātu redzamo kustību ritms, formu izmaiņas un apgaismojums, vārdu sakot – tāda laiktelpas kompozīcija, kurā aktiera figūra būtu tikai viens no komponentiem. Savas ieceres G. Kreigs fiksēja neskaitāmās skicēs, par pamatu ņemot pazīstamus klasikas darbus – galvenokārt Viljama Šekspīru – vai arī paša fantāzijā radītus sižetus. Tā, piemēram, viena no viņa radītajām skiču sērijām attēloja filozofiski vispārinātu stāstu par cilvēka dzīvi.

1905. gadā G. Kreigs publicēja apcerējumu "Teātra māksla". Šis darbs guva plašu rezonansi un tika pārtulkots daudzās valodās. Tomēr piepildīt savas ieceres, īpaši ar toreizējiem angļu aktieriem, kuri nevēlējās kļūt par paklausīgiem instrumentiem jaunā režisora – sapņotāja rokās, G. Kreigam bija grūtības. Tāpēc viņš pameta Angliju un publicēja vēl vairākus teorētiskos rakstus, kā arī 1908. gadā nodibināja žurnālu "Maska". Diskutablajā teorētiskajā darbā "Teātris un virsmarionete" G. Kreigs paziņoja, ka viņa iecerētajā nākotnes teātrī aktieris – dzīvais cilvēks nemaz nav vajadzīgs, jo tas ir pārāk dabisks un savu personisko emociju dēļ pakļauts nejaušībām, tātad – arī mākslinieciski nepilnīgs, tāpēc to labāk aizstāt ar *virsmarioneti*. Daudzi, kas iepriekš bija sajūsminājušies par G. Kreiga skicēm, satraukti jautāja, vai bez *dzīvā* aktiera tas vairs būs teātris vai tikai *kinētiskā* māksla. Taču G. Kreiga popularitāti viņa radikālie uzskati tomēr nemazināja. 1911. gadā viņš pat tika uzaicināts Maskavas Dailes teātrī iestudēt V. Šekspīra tragēdiju "Hamlets". G. Kreigs bija sajūsminājies par maskaviešu ansambļa saskaņoto tēlojumu viesizrāžu laikā Berlīnē, kas, viņaprāt, liecināja par aktieru trupas paklausību režisoram. Savukārt Maskavas Dailes teātra vadītāji vēlējās, lai arī viņu teātris iesaistītos jauna mākslinieciskā virziena atbalstīšanā. Tomēr šis

¹ Parasti teātra vēstures grāmatās Kreigs tiek minēts tikai ar vienu priekšvārdu, jo no pirmā savas dzīves laikā viņš pats bija atsacījies.

iestudējums nebija režisora veiksmē, jo viņa piedāvātie radošie uzdevumi bija pretrunā ar tēlotāju ievirzi.

Arī Itālijā, Florencē, 1913. gadā nodibinātā skola, kurā Kreigs bija pievērsies "Commedia dell'arte"¹ teātra stilistikai un spēles paņēmieni izpētei, ilgi nepastāvēja. Toties palika viņa publikācijas kā rokasgrāmatas sekotājiem.

Līdz ar to Ā. Apija un G. Kreigs tiek pamatoti uzskatīti par 20. gadsimta modernā teātra aizsācējiem – tā galveno ideju ģenerētājiem. Lai radītu savā fantāzijā iecerēto teātri, ne vienam, ne otram, pretēji naturālisma un reālisma piekritējiem, nebija vajadzības gaidīt jaunas, atbilstīgi ievirzītas dramaturģijas rašanos. Viņi pilnībā varēja iztikt ar to, ko jau piedāvāja līdzšinējais teātris. Ā. Apija bija strādājis galvenokārt pie muzikālām izrādēm, bet G. Kreigam bija nepieciešams tikai sižets brīvai interpretācijai.

Tāpēc līdztekus dalījumam "reālistiskais teātris" un "nereālistiskais teātris" 20. gadsimta sākumā ieviesās arī apzīmējumi "literārais teātris" un "neliterārais teātris". Būt literārā teātra pārstāvim nozīmēja rūpīgi studēt lugu dialogus, galveno nozīmi izrādē piešķirot vārdiem (tekstam). Turpretī Ā. Apijas un G. Kreiga pieteiktā virziena sekotāji uzsvāru lika uz vizuālajām zīmēm izrādes laiktelpā.

¹ Commedia dell'arte – itāļu tradicionālā teātra veids, kura raksturīgākās īpatnības ir teksta improvizācija un noteiktas tipveida maskas – darbības personāži (piemēram, Pjēro, Arlekīns, Kolumbīne), kas atkārtojas katrā izrādē.

Reālismam alternatīvā dramaturģija un režijas burvis Makss Reinhardšs

Kaut arī daļai no reālismam alternatīvā teātra virziena veidotājiem strikti uzrakstīts izrādes literārais pamats nebija nepieciešams un vienam otram – pat traucējošs, tomēr gadsimtu mijā veidojās arī jauna dramaturģija, kas sasaucās ar modernajiem virzieniem citās mākslas jomās, īpaši tēlotājā mākslā.

1892. gadā beļģu rakstnieks **Moriss Māterlinks** (1862–1949) uzrakstīja lugas "Aklie" un "Peleass un Melisande", ar kurām aizsākās simbolisma vai – kā daži pētnieki atzīst – impresionisma virziens dramaturģijā. Par populārākajiem M. Māterlinka darbiem kļuva "Māsa Beatrise" un "Zilais putns". 20. gadsimta sākumā Krievijā simbolisma garā rakstīja arī **Leonīds Andrejevs** (1871–1919), Francijā – **Pols Klodels** (1868–1955); arī dzan angļu rakstnieka **Oskara Vailda** (1854–1900) dekadentiskā luga "Salome" dažkārt tiek pieskaitīta pie simbolistiskās dramaturģijas. Simbolisma iezīmes atrodamas arī H. Ibsena un A. Čehova pēdējās lugās.

Savukārt par modernisma priekšteci drāmā tiek uzskatīts francūzis **Alfrēds Žarī** (1873–1907) ar 1896. gadā uzrakstīto lugu – grotesku "Karalis Ubu". 20. gados dadaistiskus un sirreālistiskus darbus Francijā rakstīja **Gijoms Apolinērs** (1880–1918) un **Žans Kokto** (1889–1963).

Gadsimtu slieksni pārkāpjot, aizsākās arī ekspresionisma izpausmes dramaturģijā. Par vienu no pirmajiem šī virziena aizsācējiem kļuš izcilais zviedru dramaturgs Augusts Strindbergs ar pēdējā daiļrades posmā

uzrakstīto lugu "Spoku sonāte" (1907) un vācu rakstnieks **Franks Vēdekindis** (1864–1918) ar lugu "Pavasara atmoda" (1909). Taču visspēcīgāk ekspresionisma dramaturģija sakuplo pēc Pirmā pasaules kara, tādējādi izpaužoties sašutumam un vilšanās izjūtai par to, ka viss cilvēces līdzšinējais progress "vainagojies" ar vardarbību, bezdarbu, pagrimumu un vispārēju morālo vērtību zaudējumu. Nozīmīgākie ekspresionistiskās dramaturģijas pārstāvji ir vācieši **Georgs Kaizers** (1878–1945), **Ernsts Tollers** (1893–1939), čehs **Karels Čapeks** (1890–1938), krievs **Vladimirs Majakovskis** (1893–1930), amerikānis **Jūdžins O'Nīls** (1888–1953).

Parasti režisori vairāk vai mazāk pieslējās viena virziena teātrim, taču bija arī tādi, kas iestudēja dažādas stilistikas dramaturģiju. Šajā ziņā vislielāko slavu iekaroja vācu režisors **Makss Reinhardis** (1873–1943), kas savas skatuves gaitas bija sācis kā aktieris Otto Brāma vadītajā "Brīvajā skatuvē". 1905. gadā M. Reinhardis pārņēma "Vācu teātra" vadību Berlīnē un drīz vien panāca, ka teatralo atklājumu ziņā Berlīne kļūst par vienu no interesantākajām pilsētām Eiropā. Būdams pārliecināts, ka citāda dramaturģija prasa ne tikai atšķirīgus izteiksmes līdzekļus, bet arī atšķirīgu spēles telpu, viņš blakus "Vācu teātra" ierastajai lielajai skatuvei un skatītāju zālei lika izbūvēt arī mazākas telpas ar 400 sēdvietām intīmām kamertipa izrādēm. Kad, piemēram, 1906. gadā ticis spēlēts M. Reinharda iestudētais H. Ibsena drāmas "Spoki" uzvedums, skatītājiem licies, ka viņi atrodas vienā telpā ar izrādes varoņiem. Spilgtu īstenības ilūziju izraisījis arī M. Gorkija drāmas "Dibenā" (izrādes nosaukums bija "Nakts patversme"), V. Šekspīra komēdijas "Sapnis vasaras naktī" un F. Vēdekinda lugas "Pavasara atmoda" iestudējums.

Savukārt Ā. Apijas un G. Kreiga poētiskā vispārinājuma un nosacītības principi tika izmantoti sengrieķu dramaturga Sofokla traģēdijas "Valdnieks Oidips" iestudējumā, kas tika realizēts 1910. gadā Frankfurtē, cirkus arēnā. Ar šo izrādi M. Reinhardis devās viesizrādēs pa Eiropu, un 1911. gadā to redzēja arī rīdzinieki.

Tajā pašā gadā M. Reinhardis pārsteidza ar vēl vienu lieluzvedumu, ko pirmajiem vērot bija iespēja londoniešiem. "Olimpia" cirkus arēnu M. Reinhardis bija pārvērtis par katedrāli, kur, neskaitāmiem zvaniem skanot, risinājās M. Māterlinka drāmas "Māsa Beatrise" simboliskie notikumi, kam režisors bija devis nosaukumu "Brīnums" ("The Miracle").

Tieši šīs daudzveidības dēļ M. Reinharda sekotāji, mācekļi un dievinātāji sāka viņu dēvēt par "teātra burvi".

Vsevolods Meierholds, Aleksandrs Tairovs - aktierdarbības stilizētāji

Teatrālo izteiksmes līdzekļu ekspresivitāti meklēja krievu modernā teātra režisori **Vsevolods Meierholds** (1874–1940), **Aleksandrs Tairovs** (1885–1950), arī **Jevgeņijs Vahtangovs** (1883–1922) un **Nikolajs Ohlopkovs** (1900–1967). Kaut arī V. Meierholds darbību teātrī sāka ātrāk, pirmais ar pabeigtu radošo programmu klajā nāca A. Tairovs. Viņa pirmās patstāvīgās režijas, to skaitā 1908./1909. gada sezonā Rīgas "Krievu teātrī", jau iezīmējās ar atšķirīga aktieru spēles veida meklējumiem. 1914. gadā Maskavā A. Tairovs nodibināja savu "Kamerteātri". A. Tairova mērķis bija izkopt tādu meistarību aktierī, kas spēj sintezēt verbālās un plastiskās izpausmes formas ciešā vienībā ar emocijām, režisors vēlējās, lai arī visas izrādes vizuāli uztveramās zīmes būtu līdzīgas valodai. Tāpēc A. Tairovs galveno uzmanību pievērša izrādes plastiskajam risinājumam – aktieru ķermeņu kustībām skatuves telpā. Literatūra šādā teātrī vairs nav primāra – tā ir tikai ierosmes avots. Ar franču moderno teātri A. Tairovu vienoja pārliecība, ka izrādes radošais centrs un sirds ir aktieris.

1921. gadā A. Tairovs uzrakstīja savas "Režisora piezīmes", 1923. gadā tās tika izdotas vācu valodā, un tajā pašā gadā "Kamerteātris" viesojās arī Parīzē.

V. Meierholds mācījās Maskavas filharmonijas aktierskolā, pēc tam līdz 1902. gadam viņš bija aktieris Maskavas Dailes teātrī. Taču

V. Meierholdu aizrāva jaunie strāvojumi, un jau 1903. gadā sadarbībā ar simbolistiem V. Meierholds veidoja izrādes "Jaunās drāmas biedrības" ietvaros, vēlāk – pats savā studijā. Viņš veica vairākus iestudējumus Pēterburgas Operas teātrī un aktrises **Veras Komisarževskas** (1864–1910) nodibinātajā teātrī. Pamazām simbolismu V. Meierholda veidotajās izrādēs nomainīja ekspresionisms: 1918. gadā viņš kopā ar Vladimīru Majakovski iestudēja dzejnieka dramatisko darbu "Mistērija bufs", bet 1922. gadā Maskavā nodibināja "Revolūcijas teātri", kas drīz tika pārdēvēts par Meierholda teātri.

Šajā laikā viņa radošo meklējumu ceļš jau bija nonācis līdz futūrismam – nu aktieris ir vairs tikai dekoratīva marionete režisora rokās. Tomēr 20. gadu vidū, nostabilizējoties interesei par ekspresionistiski konstruktīvo teātri, V. Meierholds saprata, ka viņam ir vajadzīgs dzīvs, radoši atraisīts aktieris, kura perfekti trenētais ķermenis spēj atrast tikpat pilnīgu izpausmi dvēseliskiem pārdzīvojumiem. Lai tādu izveidotu, V. Meierholds izstrādāja paņēmieni kopumu, ko nosauca par **biomehāniku**. Tās mērķis – iegūt spēju pilnībā pārvaldīt psihi un ķermeni. Šādi trenēti aktieri spēja brīvi izmantot izrādēs akrobātikas, klaunādes, groteskas un pantomīmas paņēmienus, tajā pašā laikā radot iekšēji ļoti pārliecinošus, raksturīgumā un pārdzīvojumā spilgti ekspresīvus tēlus.

Tāpat kā A. Tairovs, arī V. Meierholds brīvi attiecās pret literatūru. Viņa izrāžu vizuālo izveidi raksturoja "atbrīvotā tehnika", t. i., kaila skatuve ar atklātām aizmugures sienu mašīnērijām un dinamiskām uzbūvēm, trepēm, projekcijām un dažreiz pat ceļamkrāniem, kas dod iespēju veidot dažāda līmeņa spēles laukumus. Līdzīgi Ā. Apijam, V. Meierholds izmantoja arī daudz gaismas. Viņa ievērojamākie uzvedumi – Aleksandra Ostrovska komēdija "Mežs" (1924), Nikolaja Gogoļa komēdija "Revidents" (1926), Aleksandra Dimā melodrāma "Kamēliju dāma" (1934). 1930. gadā ar izrādi "Rēc, Ķīna!" V. Meierholds viesojās Berlīnē, gūstot sensacionālus panākumus.

Pēc Oktobra apvērsuma 20. gados, tālāk attīstot K. Staņislavska sistēmu, interesantus rezultātus guva J. Vahtangovs. Vēlāk aktieris **Mihails Čehovs** (1891–1955) šos pašus principus pārrādīja un izveidoja spēles veidu, ko var apzīmēt par *fantastisko reālismu*, kad tēla darbības saturs atklājas nevis sadzīvīskās zīmēs, bet gan metaforās. M. Čehovs 30. gadu sākumā vadīja aktieru apmācību arī Rīgā, tad Anglijā un vēlāk Amerikā.

Žaks Kapo un viņa sekotāji

Pa to laiku arī Francijā, Parīzē, radās interesanti meklējumi modernā teātra estētikā. Tie attīrīja skatuvi no visa liekā, meklēja izpausmes formas, ko nosaka lugas stila izjūta, bet tajā pašā laikā izvirzīja priekšplānā aktieri un saglabāja pietāti pret autora tekstu. Par sava modernā teātra pamatlicēju 20. gadsimtā franču teātra tālākveidotāji uzskata **Žaku Kapo** (1878–1949), kurš pirms tam bija teātra kritiķis un ar teātra praksi sāka nodarboties tikai 35 gadu vecumā. Sapulcinājis nelielu grupiņu iesācēju, viņš kāda nama augšējā stāvā 1913. gadā iekārtoja skatuvi, ko nosauca par "Baložbūdas teātri". Šajā teātrī nebija proscēnija¹ arkas. Šī skatuve bija arī visai zema salīdzinājumā ar parastās skatuves attiecību pret skatītāju zāli, un tā bija attīrīta no mašīnērijas.

Ž. Kapo sapņoja par atgriešanos pie teātra sākumiem, tāpēc galvenais viņa izrāžu balsts bija aktieris, kurš prot strādāt ar tekstu un piešķirt uz skatuves runātajam vārdam dzidru un skrupulozi disciplinētu skaistumu. Reālistisku lugu uzvedumos viņam pietika ar dažiem raksturojošiem objektiem, piemēram, darbības vide ostmalas krodziņā tika iezīmēta ar pāris galdiņiem, 10 krēsliem un kases aparātu. Vienlaikus krodziņa iedomātajai telpai nebija sienu, ir tikai durvju aile, aiz kuras dziļumā iztēle liek skatītājiem iedomāties jūru. Šī sajūta tika radīta ar gaismu.

Savukārt Moljēra komēdijas "Skapēna nedarbi" dialogus Ž. Kapo aktieri risināja uz vairāku prožektoru spoži apgaismotas koka platformas, kas līdzinājās ringam. Apkārt šai platformai – dārzs, zemāks stāvs, jūras

¹ Proscēnijs – skatuves priekšdaļa, laukums starp priekškaru un orķestra telpu.

krasts – pēc vajadzības, ko iezīmēja vienīgi aktieru darbība, jo Ž. Kapo ir teicis: "Interpretācijas oriģinalitāte ir jāatrod tekstā ieslēpto ritmu precīzā atklāsmē, laika intervālos un citos elementos, kas tuvi mūzikai." Tajā pašā laikā aktieriem ir jābūt tādiem, kas spēj pārlicenoši realizēt dialogā ietvertu darbību. Ž. Kapo uzsvēra, ka "teātra māksla ir darbības māksla kā pašā sākumā, tā beigu beigās un vienmēr".

Pirmā pasaules kara laikā Ž. Kapo darbojās Ņujorkā, bet no 1919. līdz 1924. gadam – atkal Parīzē. Pēc tam viņš ar grupu jauno aktieru devās uz Burgundiju, lai līdz 1929. gadam, klejojot no ciema uz ciemu, nodarbotos ar improvizācijām, ar tekstu vai bez tā, lietojot maskas un pārbaudot "Commedia dell'arte" un japāņu No¹ teātra paņēmienus. Pēc tam Kapo teātrī vairs praktiski nedarbojās, bet meklējumus turpināja viņa skolnieki.

1926. gadā uz Ž. Kapo mantojuma pamata tika nodibināta četru eksperimentāli strādājošu režisoru apvienība "Kartelis" ("Cartel") jeb "Četru kartelis", kā to sauc dažās teātra vēstures grāmatās. Šī apvienība tika dibināta, lai kopīgi sevi pretstatītu gan pārmaiņām grūti pakļaujamajam Parīzes galvenajam teātrim "Franču komēdija", gan komerciālajiem bulvāru teātriem.

Apvienības "Kartelis" dalībnieki bija režisori **Luijs Žuvē** (1887–1951), **Šarls Dillēns** (1885–1949), **Gastons Batī** (1885–1952) un **Žoržs Pitofjefs** (1884–1939). Paziņojot par savu apvienību, viņi izteica cieņu cits cita radošajiem meklējumiem un uzsvēra, ka uzskata to par kopīgu ieguldījumu franču modernā teātra procesā.

L. Žuvē – vistiešākais Ž. Kapo skolnieks – no 1922. gada darbojas "Atēnu" teātrī, no 1934. gada – "Elizejas lauku komēdijas teātrī". Viņš iestudē jauno franču dramaturģiju; īpaši veiksmīgi ir **Žana Žirodū** (1882–1944) lugu "Zigfrīds", "Amfitrions", "Trojas kara nebūs" uzvedumi, kurus var saukt par supernaturālo teātri. Eleganti risinātos dialogos aktieri lika skatītājiem ieraudzīt norises, kas pierāda, ka visa cilvēces esamība ir balstīta uz līdzās pastāvošu pretēju un nesamierināmu patiesību sadursmi. Šo norišu iznākumu noteica tikai nejaušība.

¹ No – viens no japāņu tradicionālajiem teātra veidiem, kuram raksturīgs vārda, kustības, dejas un mūzikas apvienojums; aktieri ir tikai vīrieši, kas darbojas maskās; tekstu dzied vai runā.

Š. Dillēns darbojās tajā Parīzes daļā, ko sauc par Monmartru, kur 1922. gadā nodibināja "Ateljē teātri". Arī viņš deva priekšroku no visa liekā attīrītai skatuvei un bieži vien izmantoja "Commedia dell'arte" paņēmienus.

G. Batī, strādājot ar trupu "La Chimere" ("Himēra"), tiecās pēc totālā teātra un atteicās no rakstītās literatūras. Sākumā viņš daudz izmantoja tautas teātra elementus, vēlāk – arī lelles.

Ž. Pitojefs, pēc tautības krievs, 1919. gadā ieradās Parīzē. 1922. gadā viņš mācījās pie Ž. Kapo, bet 1924. gadā ar savu trupu pārņēma jau agrāk pieminēto "Mākslas teātri" ("Théâtre d'Art"). Iestudējot A. Čehova, Dž. B. Šova, ungāru rakstnieka **Ferenc Molnāra** (1878–1952), kā arī citu pazīstamu autoru lugas, viņš vislielāko uzmanību pievērša dialoga ritmam un darbības norīšu tā sauktajai "psiholoģiskajai atmosfērai". Darbības vieta tika iezīmēta tikai ar dažiem raksturīgiem, šai darbībai pilnīgi nepieciešamiem priekšmetiem.

Visu šo četru režisoru mākslinieciskajā rokrakstā kopēja iezīme bija tā, ka viņi ar savu mākslu apgalvoja: cilvēku nevar definēt, analizējot vieniņi viņa psiholoģiju un sociālos apstākļus. Cilvēks ir arī metafiziska būtne, un tādēļ teātrī ir jāatgriežas idejām un fantāzijas veidotiem tēliem. Tikai tā teātrim tiks atdota tam piemītošā pilnvērtīgā nozīme – iespēja skatītājus sugestēt.

Pieminētajai modernās režijas pārstāvju plejādei 20. gadsimta 20. gados Francijā un Krievijā pamatoti varam pieskaitīt arī latviešu Dailes teātra dibinātāju **Eduardu Smiļģi** (1886–1966). No 1921. gada kopā ar labi izvēlētu konsultantu grupu viņš radīja izrādes, kuru galvenie principi bija skaistums, laiktelpas organizācija un stilistiska vienotība, vienmēr uzmanības centrā paturot aktieri. 20. gadu vidū arī E. Smiļģim tika piedāvāta iespēja viesoties Parīzē, ko viņš diemžēl nespēja izmantot.

Bertolds Brehts un viņa episkais teātris

1922. gadā Vācijā kāds jauns bijušais medicīnas un dabaszinātņu students, Pirmā pasaules kara rezervists – sanitārs par lugu "Bungas naktī" saņēma visai prestižo rakstnieka Heinriha fon Kleista prēmiju. Šī jaunā autora vārds – **Bertolds Brehts** (1898–1956). Viņa pirmie darbi ir izteikti ekspresionistiski, bet vēlāk, angažēts kā dramaturgs Minhenes teātrī "Kamerspēle", pēc tam – Berlīnes "Vācu teātrī", Brehts izstrādā t. s. episkā teātra teoriju un nolemj realizēt to praksē, pats kļūdamas par savu dramaturģisko sacerējumu režisoru. Daļēja saskarsme ar episko virzienu teātrī jau bija režisoram Maksam Reinhardam. Apzīmējumu "**episkais teātris**" pēc tam aktīvi sāka izmantot Reinharda skolnieks **Ervins Piskātors** (1893–1966), kurš 20. gados Berlīnē "Tautas teātrī" ("Volksbühne") iestudēja virkni izteikti ekspresionistisku izrāžu, kurās ar nolūku aktivizēt skatītājus tika izmantoti gan dokumentāli materiāli – projekcijas, fotogrāfijas –, gan arī komunistiski lozungi.

B. Brehts, kuram bija sadarbība ar abiem šiem režisoriem, pārņēma episkā teātra apzīmējumu no E. Piskatora, taču saglabāja tikai pamatievirzi, iestrādādams to pašā dramaturģiskajā tekstā un izrādes notikumu uzbūvē.

Savos teorētiskajos publicējumos B. Brehts paziņoja, ka viņš nevēlas tā saukto *aristotelisko* teātri, kur skatītājs, sekojot sižeta notikumu attīstībai, izrādes finālā pārdzīvo katarsi. B. Brehts gribēja, lai skatītāji, jau iepriekš zinot šo finālu, seko līdzī un novērtē iemeslus, kāpēc ir noticis tā un ne citādi, un lai šī izpratne aktivizē viņus kaut ko izmainīt

pašu dzīvē, precīzāk – sabiedrībā. Tāpēc B. Brehts bieži deva priekšroku tādām lugas sižetam, kura gala rezultātu skatītāji jau zina, bet citos gadījumos liek kādai no darbības personām izstāstīt, kas notiks. Plaši tiek pielietots arī tā sauktais **atsvešinājuma efekts**. Tas nozīmē, ka lomas tēlotājs pēkšņi pārtrauc ar lugas notikumiem saistīto darbību kādā konkrētā situācijā, lai, iznācis skatuves priekšplānā, lugas darbības personas vārdā (parasti dziesmas – songa formā) dalītos ar skatītājiem savās pārdomās, piemēram, ka "dzīve aptraipa visu, kas pasaulē notiek", vai par to, ka lieli laupītāji – bankas izspiež mazos amatniekus, zagļus un kramplaužus.

Jau pirmie B. Brehta iestudējumi – "Trīsgrašu opera" (1928) Berlīnē, kuģu būvētavā, un "Mahagoni pilsētas uzplaukums un bojāeja" (1930) Leipcigā – atnesa viņam slavu, kas drīz izplatījās pa visu Eiropu un sasniedza arī Ameriku. Pēc tam kad pie varas nāca hitleriskais režīms, 15 gadus viņš pavadīja trimdā, bet no 1949. gada viņš atkal ir Berlīnē un vada pats savu teātri "Berlīnes Ansamblis" ("Berliner Ensemble").

Lielāko daļu savu dramatisko darbu B. Brehts uzrakstīja kopā ar palīgiem – viņam piederēja ideja un plānojums, bet ainu dialogus sīkāk sacerēja kāds cits, lai režisoram būtu vairāk laika darbam pie iestudējuma.

1948. gadā B. Brehts publicēja teorētisku darbu, ko nosauca par "Mazo organonu teātrim". Tajā tika formulēti B. Brehta teātra pamatprincipi. Viens no tiem ir tāds: aktierim nemaz nav emocionāli jāiedziņojas lomā, nav jāpārtop par konkrēto darbības personu kā pārdzīvojuma vai dzīvā procesa teātrī. Viņam ir jāstāsta par savu attēlojamo personu tāpat, kā cilvēki dzīvē dažkārt stāsta par to, ko viņi ir redzējuši, jo, līdzīgi V. Meierholdam, B. Brehts vēlējās, lai skatītāji nevienu mirkli neaizmirstu, ka viņi atrodas teātrī. Šī iemesla dēļ B. Brehts savos uzvedumos virtuozī operēja ar naturālā un nosacītā teātra paņēmieniem. Piemēram, izrādē "Kuražas māte un viņas bērni" pa skatuvi tika vilkti īsti, smagi rati, piekrauti ar dažādām precēm; Kuražas māte plucināja spalvas īstam vistas kautenim, bet turpat līdzās šī tēlotāja varēja piecelties un uzrunāt skatītājus pāri rampai, lai sūdzētos par problēmām, ar kurām jāstopas Trīsdesmitgadu kara nomāktajā Vācijā, pārtiekot no tirgošanās ar kareivjiem.

Taču paradoksālā kārtā katrs paņēmieni, ar kuru B. Brehts vēlējās teātra maģiju iznīcināt, viņa rokās pārvērtās par šīs maģijas nostiprinātāju. Nepārtraukti pārpildīto "Berlīnes Ansambļa" skatītāju zāli aizpildīja nevis

proletariāts, kuram B. Brehts gribēja likt labāk izprast pasauli, bet gan teātra mākslas zvērinātie pielūdzēji, kā arī vienkārši bagāti ziņkārīgie no visas pasaules, kuriem bija izdevies ierasties tolaik ar mūri sadalītās Berlīnes austrumu pusē, kur atradās B. Brehta vadītais teātris.

Pēc B. Brehta nāves 1956. gadā viņa līdzgaitnieku un sievas – aktrises Helēnas Veigeles – vadībā "Berlīnes Ansamblis" turpināja sniegt izrādes brehtiskā garā, ar tām viesojoties arī Padomju Savienībā. Pasaulei paliek arī B. Brehta kopotie raksti 15 sējumos: lugas, dzejoļi, teorētiskie darbi. Periodiski tiek rīkoti semināri un meistardarbnīcas, lai mācītos un tālāk popularizētu Brehta episkā teātra principus. Lielākā daļa "Berlīnes Ansambļa" repertuāra izrāžu – "Lielskungs Puntila un viņa kalps Mati", "Galileja dzīve", jau pieminētās "Trīsgrašu opera" un "Kuražas māte un viņas bērni", kā arī lugas "Kaukāza krīta aplis", "Arturo Ui nāve" – nenozūd arī no pasaules teātru skatuvēm.

Brehta episkā teātra paņēmieni tiek izmantoti arī daudzos 60.–70. gadu avangardiskajos teātros, īpaši ASV.

Antonēns Arto un nežēlības jeb cietsirdības teātris

Tūlīt pēc "Karteļa" nodibināšanas Francijā tika pieteikts no visa iepriekš aplūkotā atšķirīgs gan tradicionāli reālpsiholoģisko, gan nosacīti poētisko un arīdzan episko teātri noliedzošs spēles veids un teātris. Kaut kādu sasaukumi ar šo teātri varbūt var saskatīt vienīgi J. Vahtangova un M. Čehova izvirzītajos aktierdarba ideālos, taču droši var apgalvot, ka šī pieteikuma autoram – leģendārajam **Antonēnam Arto** (1897–1948), aktierim, režisoram, teorētiķim, vienam no agrīnajiem sirreālistiem un izrāžu scenāriju sacerētājiem – tie nebija zināmi.

Līdzdarbojoties ar Š. Dillēnu un Ž. Pitojefu, viņš tomēr nespēja ne viena, ne otra režisora visai disciplinētajos uzvedumos pilnībā iekļauties savu neapvaldāmo improvizāciju un enerģijas dēļ. Veiksmīgas bija viņa kinolomas, viena no tām – jaunais, askētiskais mūks režisora K. T. Dreiera filmā "Žannas d'Arkas ciešanas". Bet ar to A. Arto nemierīgajam garam bija par maz.

Viņam šķita, ka ar visiem saviem interesantajiem atradumiem viņa laikabiedru veidotais teātris tomēr nav tas, kas atkaros teātrim to nozīmību, kāda tam kādreiz piederējusi antīkajā senatnē un viduslaiku mistērijās, t. i., laicīgā teātra attīstības sākumos. Pēc A. Arto pārlicības, sākot ar renesansi, jau četrus gadsimtus teātris ir kļuvis aprakstošs, taču tam jāiedarbojas ne tik daudz uz skatītāju prātu vai jūtām, bet gan uz jutekļiem, jo cilvēka gars jāatbrīvo no saprāta un loģikas važām. Tas nepieciešams, lai varētu pavērt ceļu gara revolūcijai. Tās vārdā reālā pasaule ir jādiskreditē, un tieši aktieris var būt šī aktuālā uzdevuma izpildītājs.

Nebūdams vēl īsti skaidrībā, kā to panākt, 1927. gadā A. Arto kopā ar rakstnieku Rodžeru Vitraku nodibina Alfrēda Žarī vārdā nosaukto teātri, kur divu gadu laikā uzved virkni eksperimentālu izrāžu, realizējot meklējumus, kas lielā mērā sasauca ar pirms tam gan Ā. Apijas un G. Kreiga projektos, gan V. Meierholda un M. Reinharda režijās sastaptajiem atradumiem, piemēram, skatuves izbūves dinamiskumu, barjeras nojaukšanu starp skatuvi un skatītāju zāli. Būtiski bija tas, ka A. Arto šos paņēmienus iecerēja un pārbaudīja, tādējādi veidojot kā savu, tā franču teātra kopējo konkrēto pieredzi.

1931. gadā Parīzē sarīkotajā franču koloniju sasniegumu izstādē A. Arto ieraudzīja Bali salas dejotājus no Indonēzijas, kuri ar savu sniegumu palīdzēja viņam noskaidrot līdz tam tikai zemapziņā nojausto un, viņaprāt, vēlamā nākotnes teātra seju. Šo atzinumu iespaidā 1932./1933. gada sezonas laikā A. Arto uzrakstīja savu "Nežēlības teātra" manifestu. Tas aicina mitologizēt teātri, atjaunot tajā rituālu, lai tam, kas notiek uz skatuves, būtu šokam līdzīga iedarbība uz skatītājiem. Lai to panāktu, aktierim ir jākļūst nežēlīgam gan pašam pret sevi, gan skatītāju. Viņam ir jānovēd visi savi fiziskie un garīgie spēki līdz galējai koncentrācijai – paroksismam, lai izrādes norise kļūtu līdzīga upurēšanai. Talkā aktierim ir jānāk sirreālistisku skatuvisko efektu kolāžai.

Viena no veiksmīgākajām A. Arto iecerētā teātra demonstrācijām notika 1935. gadā Parīzē. Tā bija pēc P. B. Šellija un Stendāla darbu motīviem radītā izrāde "Čenci".

Taču pašu mākslinieku bija jau skārusi smaga nervu slimība, un no 1938. gada A. Arto ārstējās slimnīcā. Tomēr šajā pašā gadā teātra pasaule saņēma skaistāko viņa dāvanu – grāmatu "Teātris un tā dubultnieks", no kuras atkal un atkal ierosmi ir smēlušies daudzi 20. gadsimta otrās puses talantīgākie, novatoriskākie režisori.

Teātra kritiķi un A. Arto sekotāji mēdz dēvēt šo skatuves mākslas novirzienu arīdzan par "ekstāzes teātri".

Dramaturģija pēc Otrā pasaules kara

Jau no pirmsākumiem teātris arvien ir gribējis noskaidrot, kas ir pasaule un cilvēks tajā. Vieni – gan dramaturgi, gan režisori – optimistiski cerēja (kā to, piemēram, darīja B. Brehts), ka, tiklīdz cilvēki ieraudzīs sabiedrībā valdošās nežēlīgās likumsakarības, proti, iemeslus, kāpēc vieni tiek samīti, lai citi varētu valdīt, cilvēki šos iemeslus spēs novērst un izlabot. Savukārt citi padevās saltās, tālās kosmiskās bezgalības un tukšuma priekšā, kurā katrs atsevišķais cilvēks ir pamests ar savu eksistenci, un tāpēc pievērta uzmanību indivīda sāpīgajai vientulībai apstākļos, kurus nav iespējams ietekmēt.

Otrais pasaules karš un tā sekas – krīzes, bezdarbs, migrācija – šīs izjūtas vēl vairāk saasināja. Jāpiebilst, ka te tiek runāts par radošo, meklējošo, nevis par komerciālo teātri, kura vienīgais mērķis ir radīt izrādi – priekšnesumu, ko var pēc iespējas vairāk un ilgāk pārdot. Komerciālajā teātrī ļoti iemīļoti un populāri žanri visa gadsimta garumā bija kļuvuši mūzikls un komēdija. Uz šī fona arī mūsdienās izceļas dramaturgi, kuri piedāvā gan jaunas tēmas, gan pārlicinošu lugu literāro izveidi, bagātinot teātru rīcībā esošās dramaturģijas klāstu. 40.–50. gados jūtāmāk nekā iepriekš šajos procesos iekļāvās ASV mākslinieki. Vispirms jāmin dramaturgi **Tenesijs Viljamss** (1914–1983) un **Artūrs Millers** (1915–2005).

T. Viljams jau 1945. gadā saņēma ASV Drāmas kritiķu apvienības balvu par lugu "Stikla zvērnīca", kurā, tāpat kā vēlākajos viņa darbos, jūtama zināma impresionistu, kā arī A. Čehova ietekme. Samērā bieži

T. Viljamsa lugas iestudē arī Latvijā, nozīmīgākās no tām – "Ilgu tramvajs", "Vasara un dūmi", "Jaunības putns ar saldo balsi", "Iguānas nakts", "Tetovētā roze".

A. Millers rakstīja reālistiski asāk, un viņa lugās var atrast zināmu sasauci ar ekspresionistisko dramaturģiju. Viņa visspēcīgākais darbs "Komivojažiera nāve" (1947) saņēma vairākus apbalvojumus un tiek plaši izrādīts arī Eiropā. Tajā, jūtot nāves tuvumu, neveiksmīgs apkārtklejojošs tirgonis mēģina aptvert savu likteni. Tagadne mijas ar pagātņi, bet visu caurstrāvo dziļa neapmierinātība ar notikušo.

Ar līdzīgu ievirzi Anglijā sevi pieteica dramaturģijas vilnis, ko nosauca par "jaunajiem dusmīgajiem". Šīs grupas pārstāvji kritizēja sabiedrību un sociālo iekārtu, kas valdīja Anglijā, – izsmēja, uzbruka, atmaskoja. Grupas priekšgalā bija **Džons Osborns** (1929–1994), **Arnolds Veskers** (1932) un **Harolds Pinters** (1930). (H. Pinteru var pieskaitīt arī pie absurda dramaturģijas pārstāvjiem, turklāt 2005. gadā viņš saņēma arī prestižo Nobela prēmiju literatūrā.) Novirziena nosaukums atvasināts no Dž. Osborna pirmās lugas "Atskaties dusmās", kuras pirmizrāde notika Londonā 1956. gadā. Lugas dialogi sastāv lielākoties no nīknām tiādēm, kuras izsaka galvenais varonis, kritizējot pasauli, kurā, viņaprāt, nekas nav kārtībā.

60. gadu sākumā interesantas norises saistās arī ar t. s. *dokumentālo dramaturģiju*. Tās nozīmīgākie pārstāvji ir **Pīters Veiss** (1916–1982), **Rolfs Hohhūts** (1931), **Heinars Kiphards** (1922–1982). Šie autori izmanto tiesas procesa materiālus, vēstules, pierādāmus faktus, lai reproducētu notikumus to absolūtā objektivitātē. Pīters Veiss savus dramaturģiskos sacerējumus rakstīja brīvajā pantā, kura šķietamajā bezkaislībā iekļautie skaitļi, vārdi, datumi, piemēram, par zvērībām un upuriem fašistiskajās nāves nometnēs, izraisa stindzinošas šausmas uz šī literārā pamata radīto izrāžu skatītājos. Dramaturgi – dokumentālisti, kā viņi paši saka, ir faktogrāfijas dzejnieki un politiķi. P. Veiss kādā intervijā uzsvēra, ka rakstniekam nav tiesību būt neitrālam, vēl jo vairāk, ja viņš raksta Eiropā, turklāt vācu valodā. Gan A. Millers, gan "jaunie, dusmīgie", gan dokumentālisti, tāpat kā B. Brehts, uzskatīja, ka, piespiežot cilvēkus domāt un analizēt notiekošo, nākotni būs iespējams izmainīt.

Taču turpat līdzās bija jau dzirdamas arī citas – *eksistenciālistu* un *absurdistu* – balsis. Tā kā visas lielās ideoloģijas bija bankrotējušas,

viņi savās lugās atspoguļoja cilvēku, kas ir arī metafiziska būtne, un apgalvoja, ka nav iespējams neko izmainīt. Tāpēc bieži tika izmantoti gan paradoksa, gan farsa paņēmieni, gan klaunāde, liekot saprast, ka visa cilvēka dzīve ir absurds. Nereti tika piedāvātas arī maskas, kas jāuztver kā simboli tām lomām, ko cilvēkiem uzspiež dzīve. Tie ir traģiski joki pašiem par sevi, perfekta metafora bez cerības atrast atbildi, kāpēc vispār pasaulē ir cilvēks un ko viņam iesākt ar savu eksistenci.

Absurdam dramaturģijā un teātrī ir ļoti dažādas sejas un rakstītāju loks – visai plašs. Minēsim divus pašus iezīmīgākos, kas pazīstami arī latviešu teātrī: tas ir īru dramaturgs **Semjuels Bekets** (1906–1991) un rumāņu izcelsmes franču dramaturgs **Ežēns Jonesko** (1912–1994). Pirmais iemantoja pasaulē slavu ar lugu "Gaidot Godo", otrais – ar lugu "Krēsli". Abas tika uzrakstītas 1952. gadā, un abu pirmuzvedumi un pirmpublicācijas ir franču valodā.

Ježija Grotovska nabadzības teātris

Paralēli norisēm dramaturģijā 20. gadsimta otrajā pusē turpinājās svarīgi meklējumi pašā teātru praksē. 50.–60. gados tie vispirms saistījās ar aktierdarbu, ar to, kā izaudzināt ideālu aktieri, kas spētu pārliecinoši darboties jaunās, skatītājam lielā mērā pietuvinātās skatuves dzīves apstākļos. Maskavā K. Staņislavska sistēmas tālākattīstītāju vidū paši nozīmīgākie bija aktiermākslas pedagoģe **Olga Knēbele** (1898–1985), kā arī režisori **Anatolijs Efross** (1925–1987) un **Jurijs Ļubimovs** (1927).

Polijā eksperimentālu teātri, kas drīz piesaistīja visas pasaules teatrāļu uzmanību, nodibināja **Ježijs Grotovskis** (1933) – aktieris, režisors un teātra teorētiķis. Studējis Krakovā un Maskavā, vēlāk pabijis studiju ceļojumā arī Ķīnā, viņš sakausēja savā aktieru audzināšanas metodē gan A. Arto, gan K. Staņislavska principus. 1957. gadā viņš nodibināja nelielu teātri Opalā, kurā bija tikai 34 skatītāju vietas. 1965. gadā šis teātris pārcēlās uz Vroclavu, kur tam līdztekus pastāvēja arī aktieru apmācības institūts – studija. Tāpēc J. Grotovska vadīto teātri mēdz saukt arī par "laboratorijas teātri". Ar savām izrādēm tas viesojās arī Eiropā un Amerikā.

Pretstatā A. Arto propogandētajam *nežēlības teātrim*, no kura J. Grotovskis bija pārņēmis pamatpieeju, t. i., aktiera attieksmi pašam pret sevi, kas izpaužas fizisko un garīgo spēku galējā koncentrācijā, pārējie teatrālie izteiksmes līdzekļi J. Grotovska teātrī tika novesti līdz minimumam. J. Grotovskis iznīcināja visu tā saukto "teātra aparātu" un drīz vien atteicās no skatuves vispār. Aktieri darbojās līdzās skatītājiem brīvā

laukumā attiecīgās telpas vidū, kur notiek izrāde. Viņam bija svarīga tikai un vienīgi tēlotāju fiziskā un psihiskā atraisīšanās vai – kā viņš pats ir teicis – "psihes uzspīdzinājums". Darbs pie lomas apvienoja sistemātiskus treniņus un psihisko procesu analīzi. Tādēļ, jau sākot ar 1968. gadu, neskaitāmās publikācijās šis teātris tika proponēts kā *na-badzības teātris*.

Saturiskā ziņā J. Grotovskis kopā ar savas trupas aktieriem atdzīvināja mītu, taču ne kā vēstījumu vēsturiskā vai estētiskā nozīmē, bet gan kā līdzekli, kā sviru, lai risinātu laikmetīgas problēmas un panāktu konfrontāciju ar tagadni. Šī konfrontācija nav kādam vai kaut kam uzbrūkoša. To drīzāk iespējams apzīmēt par reliģisko humānismu, jo jāmainās katram cilvēkam pašam sevī, savā dvēselē. Skatītāji, kurus sākuma periodā J. Grotovskis mēģināja iesaistīt izrādes norisēs, vēlāk, "laboratorijas teātra" aktīvās darbības gados, tika iekļauti, piesaistīti notiekošajam tikai kā liecinieki. Slavenākās J. Grotovska izrādes viņa darbības laikā: Opalā – Vispanska/Grotovska "Akropole" (1962), Vroclavā – Kalderona/Slovacka "Nepiekāpīgais princis" (1965), "Apokalipsis cum Figuris" (1971).

Attiecībā uz aktiera profesiju, pēc J. Grotovska domām, reiz izvēlētai, tai jāklūst par dzīves uzdevumu. Viņš atgādināja, ka "savas lomas ietvaros aktieris ir radītājs, modelis un radītais mākslas darbs vienā personā", tāpēc ir svarīgi, lai izrādes veidotājus nekādi blakusapstākļi nenovirzītu no šī uzdevuma. Līdz ar to J. Grotovska vadītā aktieru ansambļa dzīve ilgu gadus bija kā sekta. Bet, tā kā jebkurā slēgtā sistēmā neizbēgami iestājas brīdis, kad notiek entropija, tad arī J. Grotovskis, tāpat kā pirms pusgadsimta Ž. Kapo Francijā, 70. gadu vidū pārtuca sava ansambļa kā izrāžu producētāja turpmāko darbību, taču viņa idejas un atradumi apaugļoja daudzu citu režisoru radošos meklējumus 20. gadsimta otrajā pusē.

Kontrkultūras radītais alternatīvais teātris

50.–80. gadi iezīmējās kā eksperimentālo grupu protesta laiks gan pret tradicionālo "verbalitāti", gan pret skatuves vispārējo izkārtojumu. Sevišķi 60. gados saistībā ar jaunatnes kontrkultūru vispār zuda ticība vārda "aristokrātiskajām privilēģijām". Tas bija otrais lielais uzbrukuma vilnis dramaturģijai, tikai šoreiz vēl konsekventāks, bieži vien noraidot rakstītu tekstu kā izrādes pirmsākumu.

Nereti tas bija saistīts arī ar uzbrukumu teātra profesionalitātei. Tādos gadījumos notika nevis mēģinājumi tuvināt teātri dzīvei, bet gan otrādi – pašu dzīvi pārvērst par teātri. Proti, antīkā teātra paraugiem lielākā vai mazākā mērā sekojošajā "nopietnajā" teātrī līdz pat 19. gadsimta otrajai pusei ideāls bija tāds teātris, kas būtu diženāks par dzīvi, turpretī 19. gadsimta otrajā pusē aizsākās centieni pielīdzināt skatuvi reālajai īstenībai, t. i., radīt teātri, kurš kļūtu adekvāts dzīvei, sniegtu tās ilūziju. Ar 20. gadsimta 60. gadu kontrkultūru saistītie eksperimenti vispār mēģināja nojaukt robežu starp mākslu un dzīvi. Tie centās panākt, lai teātris ienāk pašā dzīvē. Viens no pirmajiem šādiem mēģinājumiem bija 1952. gadā, kad amerikānis **Džons Keidžs** (1912–1992) sarīkoja norisi – hepeningu, kas atsauc atmiņā tās aktivitātes, kādas savulaik bija iekļautas sirreālistu un dadaistu pasākumos laikposmā no 1916. līdz 1921. gadam. Dž. Keidža un citu viņa piemēram sekojošo eksperimentatoru sarīkotajos hepeningos, kur kā komponenti iekļāvās apkārtējās realitātes nejausie fakti, tēlotāji bieži vien provocēja skatītājus, lai arī tie

klūtu par līdzdalībniekiem šajās norisēs. Tādā kārtā viņi centās panākt, lai priekšnesums pārtaptu kopīgi izdzīvotā "mākslas faktā".

Līdzīgu mērķi izvirzīja **Rihards Šehners** (1934), kurš 1967. gadā nodibināja tēlotāju kopu, ko nosauca par "Priekšnesumu grupu" ("Performance Group"). Viens no šīs grupas zīmīgākajiem, ekstraordinārākajiem pasākumiem ir "Dionīsijas 69" ("Doinysus in 69"). R. Šehners ir arī viens no 20. gadsimta otrās puses modernā teātra nozīmīgākajiem teorētiķiem. Viņš ir pārliecināts, ka teātra mākslā vislielākā priekšrocība ir tā, ka šī māksla ļauj cilvēkam izjust sevi kā veselu, pilniskanīgu būtni, ko tam lielākoties liedz 20. gadsimta reālā īstenība. Teātrī cilvēks var sevi, savu eksistenci paplašināt un kļūt neierobežots un brīvs līdzīgi tam, kā tas notiek sapnī.

ASV 60. gados darbojās vairāk nekā divi tūkstoši komūnas tipa apvienību un alternatīvo kopu, kas saistībā ar šīm idejām meklēja jaunu dzīves stilu. Visplašāk pazīstamā no tām ir **Judītes Malinas** (1926) un viņas vīra **Juliana Beka** (1925) nodibinātais "Dzīvais teātris" ("Living Theatre"), kurā apvienojās aktieri un viņu ģimenes un kurš ar saviem teatrālajiem *projektiem* apceļo Eiropu un Ameriku līdz pat 1970. gadam. Pēc tam šī kopa sadalījās sīkākās grupiņās.

Par "Dzīvā teātra" dalībniekiem varēja teikt, ka viņi nodarbojas ar teātri kā ar savas esamības jēgas meklējumiem. Pat ja nebūtu skatītāju – viņi tēlotu, jo "performance" – priekšnesums bija kļuvis par viņu ikdienišķās esamības nepieciešamību.

"Dzīvā teātra" aktieri pēc pārliecības bija pacifisti, tomēr savos priekšnesumos sistemātiski iekļāva vardarbības attēlojumu – gan ar nolūku ietekmēt auditoriju, gan "attīrot" pašiem sevi. Viņu pēdējais lielākais uzvedums "Frankenšteins" bija kolāža, kurā iekļāvās dažādi fiziski vingrinājumi, ēnu spēle, joga un meditācija, kā arī vaidi, kļiedzieni un gārdzieni, it kā viss notiktu moku kambarī. Par norises sastāvdaļu tika izmantots 40 pēdu augsts cilvēka galvas atveids. Aktieri attēloja krustā sišanu, galvas nociršanu, sirds transplantāciju, dažādas ielu sadursmes liepilsētā, bumbu nomešanu Vjetnamā – visu to, kur vien izpaužas cilvēka brutalitāte, tādā kārtā turot spoguļi savā un skatītāju acu priekšā. Šīs norises, dažādu izkliegtu lozungu pavadītas, ilga četras piecas stundas, un to nemaz nebija iespējams uztvert vienaldzīgi.

Arī Jozefs Čaikins, kurš 1959. gadā bija līdzdarbojies "Dzīvajā teātrī", bet 1963. gadā nodibināja pats savu teātra grupu, ko nosauca par "Atvērto teātri" ("Open Theatre"), uzskatīja: lai cilvēks varētu uz skatuves kaut ko saprast, viņam vispirms ir jāliek sajūst. "Atvērtā teātra" darbībā varēja iesaistīties ikviens, kurš to vēlējās, un grupas mērķis nebija konkrētu uzdevumu sagatavošana, bet gan pats process, proti, improvizācijas un pat attēlojamo personu maiņas sižeta norises laikā. Bieži izrādes dalībnieki paši arī tēloja "dekorācijas", piemēram, kokus, ja darbības izpratnei bija nepieciešams iztēloties mežu.

Savukārt kāda Amerikā ieceļojusi tēlotāju kopa no Ungārijas, sniedzot savus lielā mērā improvizētos priekšnesumus Ņujorkā, vienu skatuves sienu izveidoja kā lielu stikla logu, aiz kura visu laiku kā kontrapunkts bija redzams tas, kas notiek uz ielas ārpusē.

Teātris "Bread and Puppet Theatre" ("Maize un lelles"), dibināts 1961. gadā, arī balstījās uz komūnas principiem. Braucot no vienas vietas uz citu, šīs grupas dalībnieki veda līdzī milzu lelles. Viņu sniegtais viegli uztveramais izrāžu saturs vērsās pret vardarbību un cilvēku atsvešināšanos kapitālistiskajā sabiedrībā, aicināja apvienoties, mīlēt citam citu un atcerēties vienkāršās vērtības sarežģītajā pasaulē, to skaitā maizi, kas izrādes laikā tika izdalīta skatītājiem.

Atsevišķu lielu grupu Amerikā veido arī tā sauktais *melnsais teātris*. Kaut arī melnādainie aktieri bija sastopami jau pēc Pirmā pasaules kara, stabilas tēlotāju grupas, kas popularizē savus autorus, veidojās tikai gadsimta otrajā pusē. Šo un vēl daudzu citu līdzīgu eksperimentatoru un alternatīvā teātra veidotāju mērķis bija noskaidrot, kā teātris, būdams radošas esamības veids, var palīdzēt risināt indivīda problēmas modernajā pasaulē.

Teātra revolucionārajai sūtībai tic arī "Saules teātra" ("Théâtre du Soleil") vadītāja Parīzē – režisore **Ariana Mnuškina** (1939). Kopā ar savu trupu viņa bija ieinteresēta atdzīvināt senā tautas teātra izteiksmes formas – viduslaiku turgus laukuma farsu, "Commedia dell'arte" paspilgtinātos spēles paņēmienus. Uzvedumi tika sagatavoti bez iepriekš rakstīta teksta, dialogus izveidojot ilgstošos mēģinājumos kopējas improvizācijas ceļā. Izrādes tēlotāji atradās telpas vidū, skatītāji – visapkārt. Pēc katras izrādes skatītāji tika aicināti izteikties par redzēto. Viņu vērtējumi tika ņemti vērā, sagatavojot nākamo uzvedumu.

1969. gadā Arianas Mnuškinas teātrī tika izrādīts uzvedums "Klauni", kurā katrs aktieris spēlēja kādu klaunu: viens – lielbnieku, otrs – muļķi, trešais – sapņotāju, ceturtais – sievieti vīrieša maskā utt. Visi šie klauni izrādes laikā kopā izdzīvoja cilvēku reālus dzīves notikumus: ģimenes sadzīvi, rūpes, mīlestību, greisirdību, tikai viss notika kā jau klaunādē – smieklīgi un pārspīlēti.

Viens no nozīmīgākajiem uzvedumiem "Saules teātrī" bija 1971./72. gada sezonā sagatavotā izrāde par Franču revolūcijas notikumiem "1789". Improvizācijas ceļā atrastie dialogi mijās ar dokumentāliem tekstiem. Paspilgtinātās ainas uz platformām četrās telpas malās atspoguļoja kādreizējo notikumu paradoksālos kontrastus, atklājot gan ironiju, gan šausmas un sāpes.

Jaunā *ķermeņa teātra* meklējumu sakarā jāmin arī pasaulē plaši pazīstamais **Pīnas Baušas** (1940) "Dejas teātris", kam netrūkst sekotāju.

Pīters Bruks un Roberts Vilsons

To 20. gadsimta otrās puses režisoru vidū, kuri meklēja ceļus, kā atjaunot tradicionālā teātra iedarbības spēku, kā sintezēt dažādus spēles paņēmienus un tehnikas, viena no izcilākajām vietām pieder **Pīteram Brukam** (1925). Savus pirmos iestudējumus viņš veidoja jau 40. gados, mācīdamies Oksfordā, pēc tam Birmingemas un citos Anglijas teātros. Šajā laikā viņu interesēja gan laikmetīgā, gan "lielā klasiskā dramaturģija", īpaši V. Šekspīrs, kura iestudējumos Bruks centās iekausēt Eiropas teātru jaunākos atradumus. Viņš uzskatīja, ka 50. gadu teātrī realizējas vairāki procesi – pirmkārt, izmaiņas iestudējumu ārējā stilā, otrkārt, aktieru spēles veidā, treškārt, modificējas dramaturģija. Visu to kopā summējot, veidojās viņa uzbrukums t. s. *nedzīvajam jeb mirušajam* teātrim.

Pēc dažiem interesantiem iestudējumiem 50. gadu nogalē ASV P. Bruks, 1962. gadā atgriezies Anglijā, Karaliskajā Šekspīra teātrī īstenoja Šekspīra traģēdijas "Karalis Līrs" iestudējumu, kas kļuva par ievērojamāko notikumu to gadu teātru dzīvē Eiropā. Darbība notika bez dekorācijām tukšā, atkailinātā skatuvē, visi tēlotāji bija tērpušies maisa drēbes kostīmos un izmantoja tikai dažus raksturojošus rekvizītus, piemēram, karaļa kroni, zobenu. Jauns, nebijis un ārkārtīgi iespaidīgs bija no klasiskā, visiem zināmā sižeta un teksta izceltais saturs. Tā bija izrāde patiesā eksistenciālisma garā, un tā lika domāt par cilvēka aklumu – par to, ka, kļuvis iekšēji redzīgs, vienīgais, ko cilvēks var saskatīt, ir tukša telpa, kurā nav neviena, kas justu līdzīgu viņa ciešanām. Šajā brīdī

P. Bruks bija pārliecināts, ka nežēlīgais laikmets rada nežēlīgu mākslu, un citāda tā nevar būt.

1964. gadā sekoja iestudējumi – A. Arto skečs "Asins straume" un pēc Pītera Veisa lugas veidotā izrāde "Marats/Sads", kas bija spilgti izteikti "nežēlības teātra" izpaudumi. Bet vienlaikus tajos, līdzīgi kā uzvedumā "Karalis Līrs", "nežēlības teātra" principi bija apvienoti ar "nabadzības teātra" estētiku, t. i., galējo lakonismu ārējā noformējumā. P. Bruka mērķis bija pilnībā pakļaut skatītāju izrādes notikumu iespaidam tieši ar aktiermeistarības palīdzību. Tāpēc P. Bruku ļoti interesēja J. Grotovska teātrī pielietotie aktierdarbības nosacījumi.

Savus atzinumus P. Bruks publicēja grāmatā "Tukša telpa", kurā, starp citu, paziņoja, ka netic Brehta "atsvešināšanās paņēmienu" un A. Arto rituālu un ekstāzes meklējumu pretrunībai. Viņš uzskata, ka abus šos it kā pretējos novirzienus ir iespējams apvienot, jo ilūzija un antiilūzija teātra izrādes laiktelpā ir savienojamas kopīgā vienībā.

Visizteiktāk P. Bruka radošie meklējumi izpaudās pēc 1968. gada, kad par Francijas valdības līdzekļiem viņš nodibināja Parīzē Starptautisko teātra pētniecības centru. Ar laiku šajā centrā sāka darboties aktieri no visas pasaules. Savukārt uzvedumu uzbūvē un aktieru tēlojumā sakausējās Eiropas, Āzijas un Āfrikas teātru dažādās tradīcijas.

Kā pirmo Starptautiskā teātra pētniecības centra uzvedumu 1968. gada vasarā P. Bruks parādīja V. Šekspīra traģikomēdiju "Vētra", pēc tam sekoja sensacionālais komēdijas "Sapnis vasaras naktī" iestudējums, kas notika tukšā, baltā, sporta zālei līdzīgā telpā. Teatrālo krāšņumu radīja vienīgi aktieru balsis un ķermeņu plastika. 1972./1973. gadā P. Bruks ar saviem aktieriem apceļoja Āfriku. Pieredzētais vainagojās ar 1975. gadā sagatavoto iestudējumu "Iki", kurā tika atspoguļota kādas pirmatnējās Āfrikas cilts pirmā saskarsme ar 20. gadsimta civilizāciju.

P. Bruka teatrālajos meklējumos nākamais – 80. gadu posms – saistās ar viņam tobrīd svarīgāko uzdevumu – atjaunot teātrī runātā vārda nozīmi. Kopā ar palīgiem ilgstoši tika strādāts pie teksta izveidošanas lielam episkam uzvedumam "Mahābhārata", kura pamatā ir senindiešu eposs. Astoņas stundas ilgā inscenējuma pirmizrāde vispirms notika 1985. gadā Aviņonas festivālā Francijā, tad Parīzē, speciāli iekārtotās telpās ar simultānām darbības vietām: tukšnesi, templi, pili, teltīm u. c. Šis uzvedums tika parādīts arī kā brīvdabas izrāde Ēģiptē. Tas vēstīja par

to, kā cilvēki, kas sākotnēji ir dzīvojuši saskaņā ar dabu un savstarpējā draudzībā, pamazām tiek ievilkti nežēlīgā karā, no kura nav iespējams norobežoties pat vistsainīgākajiem. Uzvedumu caurvija filozofiska doma par šīs zemes dzīvi kā ilūziju, kurā kā vienīgā svarīgā vērtība saglabājas katra cilvēka izdzīvotais atziņas ceļš.

No pārējiem 60.–90. gadu ievērojamākajiem pasaules teātra režisoriem, kuru veidotie uzvedumi pārsteidza ar savu mākslinieciskā jaunatklājuma spilgtumu, vēl jāpiemin **Roberts Vilsons** (1942). Tā ir "laika un telpas deformācija skatuves dzīves apstākļos", ko šis režisors panāca savās izrādēs. Dzimis un mācījies Amerikā, pēc pirmajiem lieluzvedumiem, no kuriem par slavenāko kļuva "Eiņšteinis pludmalē" ("Einstein on the Beach"), viņš pārcēlās uz Eiropu un Vācijā, Hamburgas "Taliņas teātri", 1990. gadā iestudēja parafrāzi par pazīstamo K. M. Vēbera operu "Burvju strēlnieks". No pamatdarba Vilsona uzvedumā, protams, tika saglabāts tikai sižets. Tekstu no jauna bija sacerējis hipiju laika leģendārais dzejnieks Viljams Borrouzs, bet mūziku – populārais roka komponists Toms Veits. Un, tā kā pēc tradicionālajām operas uzbūves likumībām katrai darbības personai pienākas sava tēma un sava ārija, tad Vilsona fantāzijas veidotajā ekspresīvi sirreālistiskajā skatuvisko norišu kompozīcijā katra šī persona ieguva arī savu pārvietošanās veidu. Finālā, kad saskaņā ar pirmavotu no Melnā jātnieka pusnaktī krustcelēs iegūtā sudraba lode trāpa nevis putnam, bet šāvēja iecerētajai līgavai, viņa, tērpta baltā, kā putns bezgalīgi sagausinātā kustībā absolūtā klusumā noslīgst zemē. Seko varoņa pēdējā dziesma, kas beidzas ar viņa sajukšanu prātā. Pēc tam visas darbības personas pazūd melnajā kastē, no kuras tās rokoperas sākumā parādījušās, bet vienīgais, kurš paliek, ir Melnais jātnieks, kas ar saldi lipīgu dziesmu kā rokzvaigzne atvadās no skatītājiem, izdāļājot pateicības smaidus par viņam veltīto apbrīnu.

Zīmīgākais ir tas, ka jau šeit R. Vilsonam bija svarīga ne tikai katra vizuālā un skaniski ritmiskā zīme skatuves laiktelpā, bet arī teksta jēga, kas visam notiekošajam piešķir rotaļīgi ironisku, Brehta episkā teātra tradīcijām tuvu skatuvisko ievirzi. Tomēr visnegaidītākā bija režisora turpmākā skatuvisko meklējumu evolūcija. Pēc 1993. gadā Gibelīnas festivālā Sicīlijā izrādītās daudzvalodu izrādes "Persefones", kurā vienā mistērijā saplūda gaismas un ēnas, soļi, deja, dažādi tēli – dievi un cilvēki – un kuru 1996. gadā R. Vilsons pārveidotā veidā parādīja Veimārā,

Parīzē un citur, 1995. gadā jau tapa pilnīgi pretējas ieceres realizācija – iestudējums "Hamlets, monologs". Tajā vienīgais tēlotājs bija režisors pats, kas, tērpies tradicionālajā melnajā Hamleta kostīmā, it kā pirmsnāves sapnī vai murgā atceras notikušo. Hamlets iztēlē izdzīvo arī pārējās traģēdijas darbības personas. Ārējās formas ziņā šis uzvedums bija modernisma un minimālisma savienojums, bet satura ziņā – atgriešanās pie esības svarīgākajiem jautājumiem. Tādēļ par pašu nozīmīgāko izrādes komponentu kļuva vārds – 1 stundu un 45 minūšu ilgais monologs, kas izveidots no V. Šekspīra lugas dialogiem. No autora krāšņās valodas netika pazaudēta ne zilbe pat tad, kad, izmantojot augstas frekvences mikrofonu, paplašinātā R. Vilsona balss pārgāja no čuksta uz kļiedzieniem un atpakaļ.

Teātra un dramaturģijas savstarpējo sakarību transformācija 20. gadsimta beigās

Ne velti Latvijā Jaunā teātra institūta sarīkotais festivāls "Homo novus" 2000. gadā bija veltīts teātra dažādo attieksmju iespējām pret dramaturģisko materiālu – respektīvi, autora lugas tekstu. Kopš 20. gadsimta 60. gadu kontrkultūras perioda tas ir bijis viens no galvenajiem jautājumiem, ko risinājuši dažādu pieeju mākslinieki. Periodiskā aizraušanās – īpaši 70. un 90. gados – ar teātri, kurā vienīgā patiesība ir cilvēka fiziski jutekliskā eksistence un līdz ar to pēc iespējas atkailinātais ķermenis, kustību valoda, kas pretēji runātajam vārdam nemelo, veidoja milzīgu šķirtni starp pagātnes un laikmetīgo teātri. Starp novatoriem un "tradicionālistiem" apmēram 10 gadu periodā no 60. gadu vidus līdz 70. gadu vidum vārds bija diskriminēts, un tāpēc pat "tradicionālisti" kaunējās iestudēt lugu, tā vietā veidojot savu teksta koncepciju, un bieži vien izvēlējās prozas dramatizējumus.

70. gadu vidū dažviet Eiropā sāka atskanēt balsis, ka teātrim tomēr jāatgriežas pie vārda kā satura dziļākās jēgas nesēja. No dažādā "neliterārā teātra" meklējumos atrastā šim teātrim ir jāpatur tikai *ķermeņa gudrība*. Vēlreiz jauns vārdiskās valodas noraidījuma vilnis uzplūst 80./90. gadu mijā postmodernisma ietekmē, bet, kā no R. Vilsona piemēra tas redzams, tam līdzās arī ar atjaunotu aktivitāti sevi pieteic pretējā tendence: saglabāt valodas kā vienīgās kultūras atmiņas veidotājas spēku un skaistumu.

20. gadsimta nogale atklāj arī virkni jaunu, pasaules teātros plaši spēlētu dramaturgu. Daži no tiem – **Bernārs Marī Koltess** (1948–1989), **Deivids Mamets** (1947) un **Toms Stopards** (1937) – iestudēti arī Latvijas teātros.

B. M. Koltess – francūzis, dzīvoja īsu mūžu, bet atstāja mantojumā lugas "Roberto Zuko", "Rietumu krastmala", ko gadsimtu mijā spēlēja visā pasaulē. Abi ar amerikāni D. Mametu, kurš ir rakstnieks un filmu veidotājs, viņi rakstīja sakāpināta reālisma garā. Šajos gandrīz vai dokumentālajos darbos svarīga ir katra vissīkākā detaļa, jo varbūt tieši tā atklāj noriņu otro plānu – to, ko autori domāja par saviem varoņiem un ko šie varoņi paši izjūt, to tiešos vārdos nepasakot. Ārzemēs populārākās D. Mameta lugas ir "Amerikāņu Bufalo" un 1984. gadā ar Pulicera prēmiju godalgotā luga "Gengeri Glen Rosa", no jaunākajām – "Pīļu medības", "Oleanna".

Turpretī T. Stoparda bieži iestudēto lugu "Rozenkrancs un Gildenšterns ir miruši" mēdz pieskaitīt pie absurda dramaturģijas devuma. (90. gados luga iestudēta arī Latvijā.) Tās galvenie varoņi ir V. Šekspīra tragēdijas "Hamlets" tēli, kuri lugas darbības sākumā paši nezina, kas viņi ir, kāpēc viņi ir devušies ceļā un kāpēc viņiem jāiesaistās mīklainos notikumos Elsinoras pilī. Tā ir domāta kā līdzība par katra cilvēka dzīvi uz šīs pasaules, kur arī mēs nezinām, kāpēc un ar kādu nolūku esam radušies vai radīti. Latvijā Rīgas Jaunajā teātrī iestudēta T. Stoparda luga "Arkādija", kurā bija brīvi nojauktas laika robežas. (Izrādes laiks bija gandrīz piecas stundas.) Stopardam ir arī lugas ar zināmā mērā naturālistisku ievirzi.

Kopīgi nozīmīgāko 70.–90. gadu dramaturģijas devumu raksturo vai nu gandrīz dokumentāla iedziļināšanās lielpilsētu nomāktāko sabiedrības slāņu, īpaši bezperspektīvu jauniešu, dzīvē vai pievēršanās agrāk cenzūras aizliegtām tēmām, piemēram, cilvēkiem ar netradicionālu seksuālo orientāciju, vai arī realitātes ainu apvienojumam ar nerealitāti un īstenībā esošu darbības personu saskarsmei ar neesošām būtnēm – tas ir – fantastiskajam reālismam, kurā viss vienādi pārliciecināms iespējams.

Tā kā skatītāji tomēr ir izrādes līdzradītāji, tad vienmēr teātra paralēlajā realitātē notiekošais kļūst par viņu esamības paplašināšanu.

Taisnība ir Pīteram Brukam un viņa domubiedriem, ka arī 21. gadsimtā teātris cilvēcei būs vajadzīgs.

Saturs

Māksliniecisko meklējumu daudzveidība.....	3
Reālisms teātrī un Maskavas Dailes teātra pārliecinošais piemērs	5
Ādolfa Apijas un Eduarda Gordona Kreiga idejas par poētiskās tēlainības teātri.....	9
Reālismam alternatīvā dramaturģija un režijas burvis Makss Reinhards	13
Vsevolods Meierholds, Aleksandrs Tairovs – aktierdarbības stilizētāji.....	15
Žaks Kapo un viņa sekotāji	17
Bertolds Brehts un viņa episkais teātris.....	20
Antonēns Arto un <i>nežēlības</i> jeb <i>cietsirdības</i> teātris.....	23
Dramaturģija pēc Otrā pasaules kara	25
Jezija Grotovska <i>nabadzības teātris</i>	28
Kontrkultūras radītais alternatīvais teātris	30
Pīters Bruks un Roberts Vilsons.....	34
Teātra un dramaturģijas savstarpējo sakarību transformācija 20. gadsimta beigās	38

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA




0308006900

2007-3
L749

XX gadsimta kultūras vēsture


Ieva Dubiņa

 LITERATŪRA

Inga Pērkone-Redoviča

 KINO

Līvija Akuratere

 TEĀTRIS

ISBN 978-9984-37-895-4



9 789984 378954



ZVAIGZNE ABC