

20. GADSIMTA TEĀTRA REŽIJA PASAULĒ UN LATVIJĀ

JUMAVA

20. GADSIMTA TEĀTRA REŽIJA

PASAULĒ UN LATVIJĀ

231871

2003-5
L 16
L
79

20. GADSIMTA TEĀTRA REŽIJA

PASAULĒ UN LATVIJĀ

JUMAVA

Latvijas Nacionālā
bibliotēka

UDK 792 (100) (091)
Di 902

0303010948

Grāmata uzrakstīta, sagatavota publicēšanai un izdota
ar Latvijas Kultūrkapitāla fonda finansiālu atbalstu,
piedaloties Latvijas Kultūras fondam un
Latvijas Teātra darbinieku savienībai

Projekta vadītāja un zinātniskā redaktore
Dr. hab. artis. *Silvija Radzobe*

Māksliniece *Dina Ābele*

Datorgrafiķis *Arnis Rožkalns*

Redkolēģija: Dr. artis. *Lilija Dzene*, Dr. philol. *Valda Čakare*,
Dr. hab. philol. *Benedikts Kalnačs*, Dr. hab. artis. *Silvija Radzobe*

Grāmatas vāka noformējumam izmantota fotogrāfija —Tija Banga
Rūtiņas lomā G. Hauptmaņa lugā "Nogrimušais zvans", 1903
(Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja krājums)

Grāmatā izmantoti attēli no *Lilijas Dzenes*, *Gunas Zeltiņas*,
Viktora Hausmaņa personiskā arhīva, kā arī Rakstniecības,
teātra un mūzikas muzeja krājuma

ISBN 9984-05-538-8

© SIA "J.L.V.", izdevums latviešu
valodā, 2002
© Silvija Radzobe, sastādījums, 2002
© Dina Ābele, mākslinieciskais
noformējums, 2002

SATURA RĀDĪTĀJS

Daži vārdi pirms sākuma 6
Silvija Radzobe. Režisors pirmsrežijas laikmetā 8
Viktors Hausmanis. Latvijas režija (1900–1945). Galvenās tendences 52
Evita Mamaja. Modernisms latviešu teātrī (1920–1930) 93
Lilija Dzene. Eduards Smiļģis 125
Lilija Dzene. Alfreds Amtmanis-Briedītis 154
Guna Zeltiņa. Ernests Feldmanis 171
Irena Aleksaite. Lietuvas režija (1900–1945). Galvenās tendences 186
Evita Sniedze. Igaunijas teātris līdz 1945. gadam. Galvenās tendences 210
Silvija Radzobe. Krievijas režija (1900–1945). Galvenās tendences 228
Edīte Tišheizere. Konstantīns Staņislavskis 314
Normunds Naumanis. Vsevolods Meierholds 355
Undīne Adamaite. Aleksandrs Tairovs 400
Edīte Tišheizere. Jevgeņijs Vahtangovs 423
Baiba Tjarve. Mihails Čehovs 442
Līga Ulberte. Vācijas režija (1900–1945). Galvenās tendences 474
Silvija Radzobe. Makss Reinhards 504
Līga Ulberte. Bertolts Brehts 544
Līga Ulberte. Ervīns Piskators 573
Andra Rutkēviča. Francijas režija (1900–1945). Galvenās tendences 588
Undīne Adamaite. Žaks Kopo 613
Baiba Kalna. Šarls Dilēns 626
Baiba Kalna. Žoržs Pitojevs 640
Mārīte Gulbe. Gastons Batī 659
Mārīte Gulbe. Luijs Žuvē 679
Henrieta Švāne. Antonēns Arto 699
Valda Čakare. Anglijas režija (1900–1945). Galvenās tendences 734
Valda Čakare. Gordons Kreigs 778
Guna Zeltiņa. Amerikas Savienoto Valstu režija (1900–1945). Galvenās tendences 806
Evita Mamaja. Skandināvijas un Somijas dramaturģija un teātris līdz 1945. gadam. Ieskats 832
Ieva Zole. Gruzijas teātris līdz 1945. gadam. Informatīvs ieskats 860
Ieva Zole. Sandro Ahmeteli 866
Ieva Zole. Kote Mardžanišvili 879
Summary 895
Personu rādītājs 897

20. GADSIMTA TEĀTRA REŽIJA

Daži vārdi pirms sākuma

"Neticu, neticu, neticu," es šodien varētu izsaukties, citējot vienu no šīs grāmatas galvenajiem varoņiem — Konstantīnu Staņislavski. Neticu, ka mēs to tomēr esam izdarījuši un ka manā priekšā gulošais vairāk nekā 800 lappušu biezais izrediģētais manuskripts ir realitāte. Neticu tādēļ, ka tas bija tik grūti. Neiedomājami grūtāk, nekā es iztēlojos, kad man radās šī darba ideja. Tas notika idilliskā laikā un vietā — jūlija vidus saulainā dienā Salacgrīvas jūrmalā 1998. gadā. Šis darbs, protams, primāri ir latviešu teātra zinātnieku četru paaudžu radošās potences un spējas vienoties kopīgam darbam apliecinājums — blakus teātra zinātnes un filoloģijas habilitētajiem zinātņu doktoriem un doktoriem strādājuši arī doktoranti un maģistri. Esmu bezgala pateicīga tiem autoriem, kuru raksti ir ne tikai vēsturiski apskati, bet pētījumi, kas Latvijā ienes gan jaunu informāciju, gan piedāvā arī oriģinālas un svaigas idejas. Tāpat es cienu autorus, kas savus darbus pārstrādāja trīs un arī četras reizes un šajā procesā ne tikai sasniedza korektu savas apceres zinātnisko līmeni, bet, kā šķiet, kaut ko jaunu iemācījās arī savā profesijā priekšdienām. Un es neko nevaru pārmest autoram, kurš izdarīja visu, ko spēja, bet tas bija mazāk, nekā nepieciešams, lai iznāktu drukājams raksts.

Šī grāmata ir veltīta 20. gadsimta pirmās puses režijai, bet gandrīz tikpat lielā mērā tas ir pētījums par šī perioda teātri kopumā — dramaturģiju, izrādēm, aktieriem, scenogrāfiem, studijām un tā tālāk.

Kad pārrakstīju personu rādītāju, mani dīvaini aizkustināja redzēt latviešu uzvārdus blakus amerikāņu, vācu un krievu. Vai franču un angļu. Bet tāds jau arī īstenībā bija viens no galvenajiem šī projekta mērķiem — "ievest" Latvijas režiju starptautiskā kontekstā, rādot, kā modernisma idejas, kas valda pasaulē šai periodā, brīvi un bez grūtībām ceļo pāri robežām "paceltu galvu", itin nemaz nemetot līkumu arī mūsu tēvzemei.

Vienīgais apjomīgais pētījums Latvijā, kas līdz šim veltīts ārzemju teātrim, iznācis 1934. gadā. Tā ir Roberta Krodera grāmata "Pasaules teātra vēsture", kurā teātra process apskatīts no tā tapšanas pirmsākumiem līdz renesanses laikmetam, to ieskaitot. Tā kā latviešu teātris dzimst tikai 19. gadsimta otrajā pusē, tad tas, protams, R. Krodera grāmatā nav pat pieminēts. Līdz ar to mūsu pētījums ir pirmreizējs divkārt. Pirmkārt, tas pirmoreiz Latvijā skata Eiropas teātri 20. gadsimta pirmajā pusē. Otrkārt, te pirmoreiz latviešu teātris analizēts pasaules teātra kontekstā.

Grāmatas kompozīciju veido pārskati par Latvijas, Eiropas, ASV atsevišķām nacionālajām režijas kultūrām, kā arī katras valsts izcilāko režisoru portreti. Ja kādā valstī šajā periodā strādā lokāla mēroga iestudētāju personības, tad atsevišķo režisoru

portretu nav, ir tikai apskats par režijas galvenajām tendencēm. Par apceres objektiem izvēlējāmies tās valstis, kurās šai periodā strādā ne tikai atsevišķi varbūt pat spilgti režisori, bet kur neapšaubāmi un sistēmiski skatuves mākslā nostiprinājusies režisoriskā teātra tipa metodoloģija. Savam pētījumam esam iecerējuši arī otro daļu, kas aptvertu teātri no 1945. līdz 2000. gadam. Tur, pastāv tāds kluss nolūks, ietversim arī apskatus par to valstu režiju, kuriem bija jābūt šajā grāmatā (piemēram, itāļu, poļu), bet kuri objektīvu un subjektīvu cēloņu dēļ palikuši ārpusē.

Vispār šī grāmata ir apliecinājums arī tam, cik daudz var izmainīties cilvēku apziņā un lietu sapratnē nepilnos desmit gados, protams, ja pie tā apzinīgi piestrādā. Jo, domāju, šāda grāmata Latvijā nebūtu varējusi tapt pirms neatkarības atgūšanas vai arī pirmajos gados tūlīt pēc tās. Tādēļ ka šī darba autoriem toreiz vienkārši nebija pieejami ārzemju pētījumi ar tajos atrodamajiem faktiem un, galvenais, citādo metodoloģiju, kas teātra mākslas darbu skata nevis kā dzīves fotogrāfiju, bet kā estētisku parādību, kura atkarīga gan no mākslinieka personības savdabības, gan no mākslas virzienu diktētās filozofijas un mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem.

Tā kā 20. gadsimta pirmās puses mākslā valda modernisms, tad režijas mākslas analīzē uzrādīti gan modernisma idejisko tēvu Riharda Vāgnera, Frīdriha Nīčes, Zigmunda Freida, Karla Gustava Junga un citu filozofiski estētiskie koncepti, gan tās estētiskās un filozofiskās kvalitātes, kas raksturīgas naturālismam, simbolismam, ekspresionismam, futūrismam, sirreālismam, neomitoloģismam. Pievērsta uzmanība arī tam, kā modernisma idejas pārvietojas no vienas zemes uz otru attīstoties un diferencējoties. Tāpat izsekots process, kā modernisms stilizē agrāko laikmetu klasiskos Rietumu un Austrumu teātra modeļus — viduslaiku reliģiskā teātra formas (mistērija, mirakls, moralitē), Elizabetes laika teātri, delartisko komēdiju, japāņu No, Kabuki, Pekinas operu un tā tālāk. Apskatīts, kā cits citu ietekmē dažādi mākslas veidi — teātris, literatūra, balets, kino, glezniecība. Restaurētas izcilākās izrādes un ievērojamākie aktierdarbi. Tādējādi šī grāmata ir apliecinājums arī mūsu, latviešu teātra zinātnieku, fanātiskajai tieksmei mācīties un apgūt starptautiskajai teātra zinātnieku sabiedrībai raksturīgos standartus. Tāpēc es uzskatu — ar pilnām tiesībām varu teikt — šis mūsu kopīgais darbs ir veltījums Latvijas neatkarības pirmajai desmitgadei.

Monogrāfija paredzēta zinātniekiem, studentiem, vecāko klašu skolēniem, kā arī skatītājiem, kuri vēlas iegūt plašu un sistemātisku priekšstatu par teātra mākslas attīstību 20. gadsimta pirmajā pusē.

20.03.2002. Projekta vadītāja *Silvija Radzobe*

Silvija Radzobe

REŽISORS PIRMSREŽIJAS LAIKMETĀ

Kaut arī teātris Eiropā pastāv vairāk nekā divarpus tūkstošus gadu, taču mūsdienu teātrī par galveno atzītā profesija režisors ir radusies tikai nedaudz vairāk nekā pirms simt gadiem. Rodas jautājums:

kas bija režisors, kad režisora nebija?

Teātra vēsturnieki aizrautīgi un spilgti raksta par lugām, cenzoriem, teātru arhitektūru, aktieriem, atsevišķām izrādēm, skatuves mašīnām un to ražotiem brīnumiem, bet kļūst visai nedroši un lakoniski, kad pieskaras problēmai, kas, kā, kad laikā pirms 19. gadsimta iestudēja izrādes. Pēkšņi raitajā vēstījumā parādās par mulsumu liecinošie *kā šķiet, cik saprotams, domājams.* Tas norāda, ka iestudētāja loma izrādes tapšanas procesā bija maza vai arī tika uzskatīta par mazu, tātad šīs personas veicamās funkcijas bija pilnīgi citādas nekā mūsdienās. Teātra pētnieki tomēr ir vienojušies par dažām pamatlietām — pirmkārt, profesijas, kas nodarbojas *tikai* ar iestudēšanu, teātrī nebija līdz pat 19. gadsimtam, otrkārt, izrādes organizēja vai nu dramaturgi, vai aktieri, vai trupu vadītāji, ko sauca arī par direktoriem. Turklāt — viens cilvēks varēja apvienot vairākas vai pat visas no minētajām specialitātēm. Piemēram, tāds totāls Cilvēks–Teātris 17. gadsimtā bija Moljērs, kurš vienlaikus bija dramaturgs, aktieris, trupas direktors un izrāžu iestudētājs. Arī latviešu teātra tēvs Ādolfs Alunāns bija šāds universāls teatrālis — viņš četrām Moljēra pārvaldītajām sfērām savā praksē pievienoja vēl piekto — kļuva par pirmo teātra teorētiķi, kas avīžu rakstos skaidroja teātra terminoloģiju.

Iedziļinoties skopajās liecībās par izrāžu veidotājiem agrāko gadsimtu Eiropas teātrī, izveidojās šāda aina. 500 gadu pirms mūsu ēras, kad aizsākas **Grieķijas** mākslas **klasiskais laikmets**, teātris ir valsts reliģisko svētku Dionīsiju sastāvdaļa, tādēļ arī valsts organizatoriskā ziņā uzņemas atbildību par dramatisko sacensību sarīkošanu. Kad dramaturgs saraksta lugas, viņš dodas pie pilsētvalsts arhontu kolēģijas priekšsēdētāja, kas vienpersoniski

izlemj, kuras lugas labākās un kuri trīs no pretendentiem pielaižami dramatiskajās sacensībās. (*Arhonts* — viena no deviņām uz gadu ievēlētām augstākām amatpersonām, kuras veido kolēģiju un organizē visas valstij svarīgās dzīves sfēras.) Arhonts katram dramaturgam nozīmē arī *horēgu* — vienu no bagātajiem pilsoņiem, kura goda pienākums ir par saviem līdzekļiem noalgot kori, rūpēties par tā sagatavošanu izrādei, kā arī to uzturēt izrādes sagatavošanas un izrādīšanas laikā un iegādāties korim kostīmus un nepieciešamos rekvizītus. Sākumā kori veido neprofesionāļi, katru gadu tie ir citi brīvie pilsoņi. Vēlāk kora dziedātāji profesionalizējas. Eshila laikā traģēdijas kori veido 12 dziedātāji, Sofokla laikā — 15. Komēdijas korī uzstājas 24 dalībnieki. Lai korim iemācītu tā partijas, tiek nolīgts kora skolotājs — *horodidaskāls*, kura nozīme ir ļoti liela, jo no kora kvalitātes bieži vien ir atkarīgi lugas panākumi. Kad koris stājas dialogā ar aktieri, kora vārdā runā tā vadītājs jeb *korifejs*. Bija gadījumi, kad viena persona veica abas funkcijas — vienlaikus bija gan horodidaskāls, gan korifejs, bet tas nebija obligāti.

Pirmsākumos Dionīsiju muzikāli poētiskajos priekšnesumos uzstājās tikai koris, līdz 6. gadsimta beigās pirms mūsu ēras dramaturgs Tespīds dialoga attīstīšanai korim pievienoja resp. pretstatīja atbildētāju. Tā radās aktiera funkcija. Aktiera lomu sākotnēji uzņēmās dramaturgs. Ir zināms, ka Eshils uzstājies savu traģēdiju iestudējumos. Otro aktieri ieviesa Eshils, bet trešo — Sofokls, kurš arī radīja antīkā teātra nepārkāpjamu estētisku likumu — vienā izrādē (vienalga, cik lugā lomu) vienlaikus sarunā varēja piedalīties ne vairāk par trim personām. Aktiera darbu apmaksāja valsts. Laikam ejot, aktieris kļuva aizvien populārāks un pat sāka aizēnot dramaturgu, izcilus aktierus godināja līdzīgi varoņiem. Aktieri Senajā Grieķijā bija tikai brīvie pilsoņi. Eshila laikā dramaturgs pats bija pirmais aktieris, bet otro aktieri sameklēja rakstnieks vai viņa kalpotājs. Sofokla laikā pirmais aktieris bija "piestiprināts" savam noteiktam dramaturgam. Pateicoties tam, dramaturgs, rakstot lugu, varēja saskaņot lomas ar to izpildītāju talanta īpatnībām. Kopš 4. gadsimta, kad aktiera nozīme palielinājās un kad paralēli dramaturgu un horēgu sacensībām tika rīkotas arī pirmo aktieru sacensības, lai nostādītu visus dramaturgus vienlīdzīgā situācijā, viņi pirmos aktierus pēc pielaišanas dramatiskajās sacensībās izlozēja, savukārt pirmais aktieris izvēlējās otro un trešo aktieri. Bet par to, kas aktierus apmācīja un saskaņoja ar kori, vēsture sniedz atšķirīgas atbildes. Viena versija ir tāda, ka to darīja dramaturgs, otra — ka horēgs.

Viduslaiku Eiropā plašākā un nozīmīgākā teātra forma bija **mistērija**, kura regulāri tika izrādīta Vācijā, Anglijā, Itālijā, Francijā, Polijā, Spānijā, Dānijā, Flandrijā un kuras ziedu laiki tiek datēti ar 14. un 15. gadsimtu. Mistērija bija reliģiskā teātra demokrātiska forma, kura tika izrādīta zem klajām debesīm pilsētas lielākajā laukumā, parasti divreiz gadā — kristiešu lielākajos svētkos Ziemassvētkos un Lieldienās. Kristiešu mistērijas ir liturģijas beletrizētās svinīgās formas, kuras papildinātas ar komiskiem farsa iespraudumiem un tādējādi pārstāv polistilistiskā teātra veidu — svētā un rupjā teātra simbiozi.

Mistērijas ir apjomā grandiozi uzvedumi. Piemēram, 1547. gadā Valansjēnā parādītajai "Ciešanu mistērijai" ir 38 atsevišķas epizodes, 50 000 dzejas pantu, 242 darbības personas, un to izrāda 25 dienas. Tāpat kā antīkajā Grieķijā, arī viduslaiku Eiropā teātris ir oficiālās valsts ideoloģijas resp. reliģijas sastāvdaļa, tāpēc te tāpat mistēriju organizēšanā piedalās valsts. Izrādes organizē un apmaksā pilsētu valdes (municipalitātes) un amatnieku biedrības (cunftes), dalot kā pienākumus, tā panākumus. Uzdevumus (apgādāt izpildītājus, rekvizītus, tērpus, mašinēriju skatuves brīnumiem) sadala, ņemot vērā katras cunftes specifiku. 1492. gadā Jorkā "Vecās Derības mistērijā", piemēram, specializētus uzdevumus saņem veselas 49 organizācijas. Par Noasa šķirsta būvēšanas ainu atbild kuģu būvētāji, vispasaules grēku plūdus organizē zvejnieki un matroži, bet izdzīšanu no paradīzes — ieroču meistari. "Ciešanu mistērijā" Mecā 1437. gadā Svētā Vakarēdiena galdu klāj maiznieki, bet Austrumu ķēniņu klanīšanās ainu Jēzum nodrošina juvelieri.

Mistērijās spēlēja neprofesionāļi — amatnieki. Piedalīties mistēriju organizēšanā un spēlēt tajās bija liels gods — no daudzajiem cunftu kolektīviem un individuālajiem pretendentiem izvēlējās dievbijīgākos un tikumiskākos. (Vienu šādu fanātisku amatnieku — teātra spēlētāju pulciņu, kuru skaits vēlīnajos viduslaikos bija liels, "Sapnī vasaras naktī" ironiski attēlojis V. Šekspīrs.) Laikam ejot, mistēriju izrādēs tika pieaicināti arī aktieri, kuru sociālais reitings viduslaikos nebija augsts — viņi atveidoja velnus un citus nešķīstos garus. Šāds lēmums līdzi nesa negaidītas sekas — publika garlaikojās amatnieku pūliņu laikā svētajās ainās, bet gavilēja farsa ainās, kur profesionāli aktieri nesalīdzināmi saistošāk atveidoja dažāda tipa netikumus.

Mistērijas izrādīšanai pilsētas rāte pēc cunftu principa izveido *meistaru cehu*, kura dalībnieki pa lielākai daļai ir amatnieki no dažādām ģildēm. Katrs meistars atbild par savu nozari — ir literārais, tehniskais, brīnumu jeb skatu-

visko efektu meistars, kā arī meistars–organizators. Konkrētāku iespaidu par izrādes iespējamo norisi sniedz literārā meistara remarkas, kas atrodamas mistērijas tekstā un kas norāda dabas apstākļus ("līst un zibeņo"), brīnumus ("Mozus uzsit ar zizli pa klinti, un izšļācas ūdens"), rekvizītus ("vajadzīgas asinis"). Atsevišķo nozaru meistaru darbu saskaņo, kā arī no daudzajiem pretendentiem izpildītājus izvēlas galvenais *spēles vadītājs*, kuru var uzlūkot par režisora–inscenētāja attālo senci. Vēl spēles vadītāja pienākumos ietilpst izstrādāt uzveduma kopējo konstrukciju un norisi, kā arī raudzīties, lai mēģinājumi noritētu pēc viņa izstrādātā plāna. Bet tas vēl nav viss. Spēles vadītājs rūpīgi seko mistērijas norisei, uzrauga un koordinē to; ja nepieciešams — suflē. Viņš ir ģērbies garā, melnā mantijā, augstā katliņveida cepurē un pastaigājas starp izpildītājiem. (Viņa izskatu var aplūkot teatrāļu vidē slavenajā Žana Fukē gleznā, kas attēlo ainu no mistērijas par Svētās Apolonijas ciešanām.) Spēles vadītājam kreisajā rokā ir atvērta grāmata, kurā fiksēta epizožu secība un uzzīmēts spēles laukuma iekārtojums, bet labajā — apmēram metru gara nūja rādāmkoks, ar kuru viņš izrādes laikā var vārda tiešā nozīmē dot mājienu izpildītājam par tā aizmirstu nākamo veicamo darbību, kā arī aizskart aizgulējušos vai aizpļāpājušos izpildītāju, mudinot to iesaistīties uzvedumā. Bijuši gadījumi, kad spēles vadītāja lomu uzņemas mistērijas literārā materiāla sacerētājs.

Renesanses laikmetā teātrī aizsākas divas tradīcijas. Pirmā no tām ir aktuāla līdz pat 19. gadsimta beigām, un tā saistās ar lugas autora gribas dominanti uzvedumos. Šīs tradīcijas ievērojamākie pārstāvji ir **Viljams Šekspīrs** (*William Shakespeare*, 1564–1616) angļu Elizabetes laika teātrī un spāņu Zelta laikmeta dramaturgi **Lope de Vega** (*Lope de Vega*, 1562–1635) un **Pedro Kalderons de la Barka** (*Pedro Calderon de la Barca*, 1600–1681). Pat ja nav iespējams vairs dokumentāli pierādīt, vai un cik lielā mērā šie rakstnieki un viņu laikabiedri praktiski nodarbojās ar aktieriem mēģinājumos, pētnieki gandrīz vienprātīgi atzīst, ka viņu sarakstītās lugas var tikt uztvertas par sava veida *režisoriskiem eksemplāriem*, kur gan remarkas, gan pats lugas teksts sniedz visdažādākos konkrētos norādījumus izpildītājiem. Tā, piemēram, A. Anīksts[1] raksta, ka Šekspīra lugās, pirmoreiz parādoties tēlam, bieži minēts ne tikai viņa vārds un sociālais stāvoklis, bet arī radnieciskās attiecības ar citiem lugas tēliem un ierašanās cēlonis. Otrais remarku tips informē par personāžu izkārtojumu uz skatuves, kā arī par to, kādā veidā notiek viena vai otra darbība. Trešais tips sniedz rekvizītu aprakstu. Savukārt lugas tekstā rodamas arī precīzas norādes par personāža žestikulāciju, mīmiku un ķermeņa kustībām. Protams, pie Šekspīra režisoris-

kajiem norādījumiem netieši var pieskaitīt arī viņa lugas, kur darbojas aktieri ("Hamlets", "Sapnis vasaras naktī"), un lugas, kurās izteiktas pārdomas par spēli un aktiera darbu ("Ričards III", "Vētra").

Līdzīgu viedokli aizstāv arī erudītais spāņu teātra speciālists V. Siļūns savā pētījumā par spāņu baroka teātri "Dzīves stils un mākslas stili": "Iepazīstoties ar milzīgo teātra izteiksmes līdzekļu daudzumu (spāņu 17. gadsimta teātrī — *S. R.*), patiesi rodas jautājums — kurš noteica, kā vajag ar tiem rīkoties? Nešauboties var atbildēt — tas pirmām kārtām bija dramaturga kompetencē. Dramaturgs noteica priekšnesuma veidolu, tā skatuvisko valodu, teatrālās izteiksmes raksturu. Ja rūpīgi ielūkosimies jebkurā spāņu 17. gadsimta dramatiskajā darbā, tad kļūs skaidrs, ka mūsu priekšā ne tikai personāžu replikas, bet arī skaidrs *režisoriskais plāns*."[2] Tātad pirmsrežijas ēras "autora režija".

Taču laika gaitā Spānijā blakus dramaturgam izrādes tapšanas procesā pieauga arī trupas direktora (*autor — spāņu val.*) nozīme, īpaši tas attiecās uz lugām ar fantastikas elementiem. Direktori publikas pievilināšanas nolūkos rūpējās par moderno mehānismu iegādi, ar kuru palīdzību uz koralles skatuves varētu noorganizēt pēc iespējas efektīgākus skatuves brīnumus — lidojumi pa gaisu, iekrišana zemē, kad tā pēkšņi "atveras", peldēšana pa jūru. Par direktoru aktīvo iesaistīšanos inscenējumu tapšanā dokumentālu liecību sniedz kāda Lopes de Vegas vēstule, kur viņš sūdzas, ka viņa jaunās lugas iestudējumā viņa teksts palicis pēdējā vietā — aiz lūkām, dūmiem, lidojumiem, ko noorganizējis direktors.

Taču 16. gadsimtā Itālijā dzimst otra renesanses teātra tradīcija, kuras spilgtā dzīve ilgst apmēram simt gadus, lai turpmāk tiešā veidā vairs nekad neatkārtotos, bet atsevišķu elementu veidā būtu klāt skatuves mākslā līdz pat trešajam gadu tūkstotim. Tā ir **delartiskā komēdija** (*commedia dell'arte*) — tīrās aktiermākslas triumfs, kad vienīgi un tikai aktiera (nevis dramaturga vai kāda cita) radošā griba un improvizācijas māksla kļūst par teātra izrādes demiurgu. Itāliešu renesanses aktieri ir universāli mākslinieki. Viņi ne tikai ir nepārspējami dejotāji, akrobāti, ekvilibristi, ne tikai lieliski spēlē mūzikas instrumentus un dzied. Viņi ir arī vispusīgi izglītoti cilvēki, prot vairākas valodas; ne tikai labi pazīst literatūru, bet arī paši raksta. Tas attiecas, piemēram, uz tādām slavenībām kā Izabella Andreīni, Frančesko Andreīni, Flamīnio Skala. Viņi sacer ne tikai savu izrāžu scenārijus un pa tēmām sagrupētos repliku krājumus "Dzibaldoni", bet arī izdod dzejoļu krājumus. Viņi paši rada maskas — gan materiālā nozīmē, uzmeistarojot sejas aizsegu, gan garīgā — radot savas lomas–universālos tipus. Un pāri visam — viņi ir

asprātīgi un nevainojami pārvalda bufonādes stilu. Vēsts par itāliešu delartes aktieriem — pirmajiem īstajiem teātra profesionāļiem Eiropā — turpmākajos gadsimtos pārvēršas līdzībā par aktiermākslas zelta laikmetu, nogrimušo Atlantīdu, radot veselām aktieru paaudzēm nostalģiski utopiskas ilgas atgriezties šajā savas profesijas absolūtās brīvības zelta laikmetā, nokratot "despotiskā režisora" institūta jūgu.

17. gadsimtā Francijā **klasicisma periodā** autora attiecības ar teātri kļūst ciešākas un nepārprotamākas. O. G. Brokets raksta: "Jaunu lugu iestudēja autors, un aktieriem bija aizliegts atteikties no lomas. Vecās lugas iestudēja pati trupa..."[3] **Žans Batists Moljērs** (*Jean-Baptiste Molière*, 1622–1673), kura vadītā trupa strādāja Palē Rojāla (*Palais Royal*) teātrī, ne tikai radīja klasicisma komēdiju, sapludinot franču farsa, itāliešu delartes un literārās komēdijas struktūru, bet arī praktiskā darbā teātrī izstrādāja klasicisma komēdijas iestudēšanas estētiku. Tā lielā mērā bija balstīta uz itāliešu masku komēdijai raksturīgo bufonādes stila improvizāciju savienojumā ar personāža dziļāku individuālo raksturojumu. Protams, komēdiju izrādēs aktieriem bija raksturīgs dabiskāks runas tonis, dinamiskāka kustību partitūra, īpaši ja salīdzina ar klasicisma traģēdiju izpildījuma augsto nosacītības pakāpi (rečitējoši dziedošā runas maniere, svinīgi statiskās frontālās mizanscēnas) Burgundijas hoteļa teātrī (*Hôtel de Bourgogne*), kur savas lugas iestudēja ar režisora–pedagoga dotībām apveltītais **Žans Rasins** (*Jean Racine*, 1639–1699), kurš īpaši labus panākumus guva, strādājot ar aktrisēm Terēzi Diparku un Marī Šanmelē. Kaut arī no reālisma pozīcijām raugoties, klasicisma traģēdiju izpildījuma stils var likties samākslots, īstenībā tā bija augsta līmeņa izsmalcināta un kodēta māksla. Franču klasicisms Rasina vadībā radīja Eiropā pirmo traģēdijas aktieru profesionālo skolu. Komēdijas profesionāļi bija noformējušies 17. gadsimtā Itālijā. Moljērs dižo tradīciju laikmetiskoja, padziļinot komēdijas tipu psiholoģisko raksturojumu.

Komēdijas un traģēdijas pārstāvji Francijā nikni cīnījās par vienīgajām pareizajām estētiskajām prioritātēm, neņemot vērā savu "ienaidnieku" pārstāvēto atšķirīgo žanru. Aristokrātiskās izcelsmes literāti, kuri uzgavilēja Burgundijas hoteļa traģēdiju izrādēm un kuriem īstenībā arī skauda Moljēra komēdiju milzīgie panākumi pat galmā, apvainoja komediogrāfu netikumībā, nepieklājībā, pārmeta viņam sliktu gaumi. Aizskartais Moljērs kā atbildi uzraksta polemisku komēdiju "Versaļas ekspromts" (1663), kam piemīt nepārvērtējama dokumentāla vērtība. "Versaļas ekspromta" darbība notiek Moljēra teātrī un attēlo lugas mēģinājumu, kur piedalās dokumentāli tēlots pats Moljērs un viņa aktieri. Ironiski tiek izsmiets Burgundijas hoteļa

aktieru spēles pārspīlētais patoss un aukstā stilizācija. Taču vēl nozīmīgāki ir fragmenti, kuros Moljērs atklāj savu pozitīvo programmu, dodot norādījumus saviem aktieriem, kur dominē mudinājumi tēla veidošanā vienlaikus vērot dzīvi un balstīties uz savu fantāziju.

Taču, kad 1680. gadā, septiņus gadus pēc Moljēra nāves, tiek dibināts Franču Komēdijas teātris (*Comédie-Française*) — pašlaik vecākais teātris pasaulē —, tā estētiku veido kādreizējo pretinieku Rasina un Moljēra izstrādāto klasicisma principu saplūsme.

Itālijā 18. gadsimtā Moljēram līdzīgu mākslinieciskо misiju veic un ar adekvātām grūtībām saskaras **Karlo Goldoni** (*Carlo Goldoni*, 1707–1793), reizumis dēvēts par itāliešu Moljēru, kurš arī bija "tipisks dramaturgs–režisors, viņš par darbu teātrī saņēma algu: sacerēja repertuāru, sadalīja lomas, vadīja izrādes sagatavošanu, rūpējās, lai trupa tiktu papildināta ar jauniem aktieriem, un mācīja tiem jaunus paņēmienus, kā izpildīt viņa komēdijas".[4] Goldoni reforma saistījās ar gadu desmitu gaitā degradētās delartiskās komēdijas tipisko tēlu un situāciju pakāpenisku laikmetiskošanu, "savaldot" masku anarhiju, pakļaujot aktierus autora radītam sižetam un vienotai mākslinieciskai gribai. Vecās, reiz tik spožās nacionālās tradīcijas piekritēji bija sašutuši par dramaturgu–diktatoru, kurš liedza aktieriem improvizēt pēc sava prāta, ar varu iespiežot tiem rokā savu tekstu. Nikni un demagoģiski Goldoni uzbruka ne tikai neapdāvinātais dramaturgs Pjetro Kjari, kura aktivitātes primāri kurināja personiskā nenovīdība. Goldoni apkaroja arī dramaturgs Karlo Goci, kurš savās teātra pasakās jeb fiabās (*fiaba teatrale*) reabilitēja improvizāciju un delartisko komēdiju, sapludinot to ar pasaku tematiku un pakļaujot ironijai, un tādējādi kļuva ne tikai par romantiķu (E. T. A. Hofmanis), bet arī modernistu (V. Meierholds, J. Vahtangovs) iedvesmas avotu.

Tad Goldoni, neapšaubāmi iespaidojies no Moljēra, saraksta programmatisku komēdiju "Komiskais teātris" (1750), kas tēlo Sanandželo teātra aizkulises, kur Goldoni ar Medebaka trupas aktieriem iestudē lugu "Tēvs — sava dēla sāncensis". Aktieru diskusijā noskaidrojas, ka vieni ir kvēli reformas aizstāvji, bet otri viegli rūc uz to, jo zaudējuši savu komisko masku dominējošo stāvokli. "Komiskajā teātrī" Goldoni ieskicē savu teoriju par aktierspēli, ko daži pētnieki dēvē par reālistisku, bet kura īstenībā, kā saka S. Mokuļskis, ir dēvējama "par **rokoko laikmeta reālismu** (izcēlums mans — *S. R.*), kas, pravietojot par *dabiskumu* un *patiesīgumu*, tai pašā laikā prasīja, lai šis *dabiskums* būtu skaists".[5]

Tāpat Goldoni lasītājus/skatītājus ieved arī savā režisora laboratorijā,

kad dod norādījumus aktieriem. Viņš, piemēram, māca tos nevērst savus dialogus pret publiku, bet, kad aktieris uz skatuves ir viens, iztēloties, ka viņu neviens ne redz, ne dzird. Viņš arī brīdina aktierus no dziedošas runas manieres, prasot runas un žestu dabiskumu.

Ž. Rasina aizsākto pedagoģiskā tipa režiju 18. gadsimta **Apgaismes laikmeta** Francijā turpina divi dramaturgi. **Pjēra Marivo** (*Pierre Marivaux*, 1688–1763) liriskās komēdijas, kas radušās, stilizējot delartisko komēdiju galantā rokoko stilā, vislabākos panākumus gūst Itāliešu Komēdijas teātrī (*Comédie-Italienne*). Tas notiek, pateicoties ne tikai šī teātra aktieru smalkajai improvizācijas tehnikai, kas īpaši izceļas salīdzinājumā ar Franču Komēdijas smagnēji svinīgo statiskumu, bet arī dramaturga personiskai draudzībai un sadarbībai ar Itāliešu Komēdijas teātra primadonnu Džovannu Rozu Dzanetu Beconi, kuras skatuves vārds ir Silvija. Marivo Silvijai veltījis galvenās lomas — kaprīzās un izsmalcinātās mīlētājas deviņpadsmit no savām trīsdesmit lugām — un visas šīs lomas sagatavojis, strādājot ar aktrisi. Publikas apbrīnotā spēles graciozitāte un atveidoto varoņu noslēpumainība Silvijai ļauj izvirzīties blakus slavenajām Franču Komēdijas primadonnām.

Voltērs (*Voltaire*, 1694–1778) ne tikai uzraksta 54 lugas, bet arī organizē privātos mājas teātrus (pat ar 120 vietām) visdažādākajās pilsētās, kur vien to aizved studiju vai darba pienākumi — Parīzē, Versaļā, Ferneijā, Berlīnē, Sansusī... Izcilais filozofs iestudē, pats labprāt arī spēlē — galvenokārt tikai savas lugas. Taču Voltērs ir arī sekmīgs režisors–pedagogs. Tā, nejauši atradis kādā Parīzes privātajā teātrī, viņaprāt, daudzsološu iesācēju aktieri **Anrī Luiju Lekēnu** (*Henri-Louis Lekain*, 1729–1778), dramaturgs to uzaicina kopīgi sagatavot titullomu viņa jaunajā traģēdijā "Muhameds". Pēc vairāku mēnešu neatlaidīga darba notiek spoža Lekēna debija Voltēra mājas teātrī, kas tam paver ceļu uz Franču Komēdijas teātri. Turpmākajos gados Lekēns kļūst ne vien par Voltēra traģēdiju ievērojamāko galveno varoņu atveidotāju, spēlēdams gandrīz vai visās viņa lugās pēc kārtas, bet arī par izcilāko sava laika traģiķi Francijā. Aktieris iedibina t.s. **Apgaismes klasicisma** stilu, kas nozīmēja ar melodrāmas līdzekļiem "cilvēciskotu" pedantiski stingro klasisko klasicismu. Lekēns kļūst arī par vienu no tuvākajiem Voltēra draugiem, un mūža otrajā pusē, kad Voltēram brīvdomības dēļ nākas atstāt Parīzi un pārcelties uz Ferneiju, aktieris sāk nodarboties ar režiju. Viņš Franču Komēdijas teātrī iestudē primāri Voltēra lugas un stingrā saskaņā ar autora norādījumiem, ko saņem, viesojoties senajā pilī netālu no Šveices un Francijas robežas. Teātra vēsturnieki Lekēnu uzskata par pirmo "īsto" režisoru Francijā, īpaši pēc tam, kad Parīzes Nacionālajā bibliotēkā 20. gadsimta

sākumā tiek atrastas 58 burtnīcas ar Lekēna piezīmēm — katra burtnīca attiecas uz vienu viņa iestudēto lugu. (Līdz šim publicēta tikai "Alzīras" burtnīca, lai arī vēl 53 attiecas uz Voltēra dramaturģiju.) Burtnīcas tik tiešām var uzlūkot par režijas eksemplāriem, jo tajās precīzi fiksētas traģēdiju mizanscēnas, norādītas nepieciešamās dekorācijas, butaforijas, kostīmi, norādīti darbības gaitā nepieciešamie muzikālie numuri un trokšņi.

Savukārt angļi par savu pirmo īsto režisoru uzskata 18. gadsimta ģeniālo aktieri **Deividu Gariku** (*David Garrick*, 1717–1779), kurš ar vienādām sekmēm uzstājies kā traģēdijās, tā komēdijās un par kuru aktiera jaunībā, noskatījies viņa atveidoto Ričardu III, dzejnieks Aleksandrs Poups pravietiski pateica: "Šim jaunajam cilvēkam nav līdzīgu, un viņam nekad nebūs sāncenšu." Deivida Garika aktiera un režisora slava galvenokārt balstās uz V. Šekspīra interpretāciju, viņš Londonas Drūrī Leina (*Drury Lane*) teātrī nospēlējis Līru, Hamletu, Romeo, Ričardu III, Otello, Makbetu, Benediktu, Antoniju, Leonātu Postumu... un uzvedis 25 sava diženā tautieša lugas. D. Didro savā "Paradoksā par aktieri", kas ir pirmais teorētiskais apcerējums Eiropā par aktiermākslu un kas cenšas definēt ideālo aktieri, atbilstošu Apgaismes klasicisma estētiskajiem kritērijiem, izmanto Gariku kā savu vienīgo neapšaubāmo pozitīvo paraugu. Gariks ar saviem uzvedumiem veic vairākas būtiskas reformas angļu teātrī, ko tik tiešām var uzlūkot par pamatu likšanu režijas profesijai jaunlaiku izpratnē. Viņš padzen no skatuves augstdzimušos skatītājus, nesalīdzināmi lielāku uzmanību nekā viņa laikabiedri pievērš mēģinājumu procesam, padarot to laika ziņā garāku un satura ziņā analītiski piesātinātāku, panāk aktieru nepārtrauktu spēli lomā agrāko suverēnu monologu virknēšanas tehnikas vietā, ievieš īpašus reflektorus — prožektoru priekštečus, ar ko izgaismot skatuves vidus un dibenplānu. Līdz ar to principiāli mainās skatuves telpas izmantojums — mizanscēnas no priekšplāna tagad iespējams pārnest uz visu skatuves telpu.

Sākot jau ar 18. gadsimta beigām dažādās Eiropas valstīs var konstatēt mūsdienu režijas prakses elementus. Īpaši aktuāli tas ir Vācijā un attiecas, piemēram, uz tādiem aktieriem un iestudētājiem kā **Konrāds Ekhofs** (*Konrad Ekhof*, 1720–1778), **Augusts Iflands** (*August Iffland*, 1759–1814), **Frīdrihs Šrēders** (*Friedrich Schröder*, 1744–1816), uz dramaturgu un izrāžu veidotāju **Ludvigu Tīku** (*Ludwig Tieck*, 1773–1853). Iestudētāju meklējumi virzās divās zināmā mērā atšķirīgās gultnēs. (Kaut arī ir rūpes, kas tos vieno, — tā ir tiekšanās panākt ansamblisku spēli.) Pirmais virziens saistīts ar centieniem laikmetiskot aktiermākslu un šai nolūkā normalizēt un formalizēt mēģinājumu procesu. Tas tiek darīts, īpašu vērību piešķirot aktieru

dikcijas izkopšanai un radot tā saukto **runājošo režiju**, pie kuras pieder arī **Johans Volfgangs Gēte** (*Johann Wolfgang Goethe*, 1749–1832), bet kuras ievērojamākie pārstāvi ir vācu režisori **Karls Immermanis** (*Karl Immermann*, 1796–1840) un **Heinrihs Laube** (*Heinrich Laube*, 1806–1884).

Gadsimta ceturksni vadot Veimāras galma teātri (1791–1817), J. V. Gēte labi noorganizētā mēģinājumu darbā panāk, ka puspašdarbnieciska trupa kļūst par profesionālu kolektīvu. Dramaturgs, pildot režisora pienākumus, izstrādā Vācijā, iespējams, vistīrāko klasicisma stilu, sauktu par Veimāras klasicismu. Viņš cīnās par "naturālisma izdzīšanu" no teātra, māca aktierus apgūt dziedošu, muzikālu deklamāciju, rosina tos iedvesmoties no antīko skulptūru pozu grācijas. Savus uzskatus par aktiermākslu Gēte pauž ne tikai romānā "Vilhelma Meistera mācību gadi", bet arī savā aktiermākslas "gramatikā", kuru tas izstrādā 1803. gadā, bet kuru sistemātiskā izklāstā ar nosaukumu "Noteikumi aktieriem" tikai 1824. gadā noformē viņa sekretārs J. P. Ekermans.

K. Immermanis, no 1834. līdz 1837. gadam vadot Diseldorfas Pilsētas teātri, izstrādā piecu pakāpju mēģinājumu sistēmu. Pirmajā posmā aktieriem lugu priekšā lasa režisors un sniedz ziņojumu par lugu kopumā. Otrajā — režisors nodarbojas ar atsevišķiem aktieriem, analizējot viņu lomu un izstrādājot runas līniju. Trešajā — aktieri lasa lugu pa lomām. Ceturtajā notiek "istabas" mēģinājums, kur aktieri režisora vadībā izstrādā kustības un žestus saskaņā ar lugas stilu. Piektais — lugas mēģinājums uz skatuves, cenšoties savā starpā saskaņot atsevišķo aktieru spēli. Vācu teātrim 19. gadsimtā vispār raksturīgi centieni izvirzīt un noformulēt dažādus noteikumus aktieriem. Tā, piemēram, Immermaņa "noteikumu" pirmās trīs stadijas gandrīz pilnībā sakrīt ar Gētes "Noteikumiem". Immermaņa jaunievieusums ir istabas un skatuves kopmēģinājumi, tāpat viņam pieder izteikumi par nepieciešamību pakļaut izrādi kopējai iecerei un individualizēt masu ainu dalībnieku spēli. Sava laika situācijā Immermaņa nopelni vispārējā skatuves kultūras celšanā ir ļoti lieli, taču viņa koncepcijas par izrādes kopējo ieceri un saliedēta ansambļa nozīmi paliek vairāk ieceres līmenī ierobežoto materiālo iespēju dēļ, kā arī tāpēc, ka zināmā mērā viņa idejas ir apsteigušas laiku.

Arī H. Laube, kurš tiek uzskatīts par visizteiktāko runājošās režijas pārstāvi, strādājot Vīnes Burgteātrī, veic reformu mēģinājumu procesā — pagarina tiem atvēlēto laiku, rūpējas, lai aktieri ir informēti ne tikai par savām replikām, bet visu lugu, un, protams, īpašu uzmanību pievērš dikcijai. H. Laubes režijām raksturīgs t.s. istabas tonis, kurš labi piederas Skriba, Ožjē, Dimā (dēla) melodrāmām un komēdijām, kas arī kvantitatīvi veido

0303010948 Latvijas Nacionālā bibliotēka

repertuāra lielāko daļu. Bet tas tiek piemērots arī klasiķiem — Šekspīram, Šilleram, panākot šo autoru nonivelēšanu, zināmu "pilsonizēšanu". H. Laubes mīļākā dekorācija ir nepretencioza istaba ar trim sienām, griestiem, bez kulisēm, kurā mizanscēnas tiek organizētas tuvu rampai labas dzirdamības nodrošināšanai. Piemēram, Šekspīra lugas te tiek izprastas kā raksturu lugas, bet raksturs kā sevī noslēgta sistēma, ko veido nemainīgu īpašību kopojums. Šādu izpratni veicināja aktiermākslā dominējošā ampluā sistēma, kas Burgteātrī bija izstrādāta līdz pilnībai.

Otrs virziens 19. gadsimta teātrī saistās ar **glezniecisk**ās **režijas** attīstību, kuras spilgtākie pārstāvji ir vācu režisors **Francs fon Dingelštets** (*Franz von Dingelstedt*, 1814–1881) un angļu režisors **Čārlzs Kīns** (*Charles Kean*, 1811–1868).

Angļu aktieris un režisors Č. Kīns, nekronētā skatuves valdnieka, ģeniālā traģiskā aktiera Edmunda Kīna dēls, kurš deviņus gadus (1850–1859) vadīja Princeses teātri (*Princess's Theatre*). Londonā, savos Šekspīra iestudējumos iedibina tā dēvēto Viktorijas laikmeta stilu. Tam raksturīgs vēsturiskuma un pompoza operiskuma savienojums.[6] Č. Kīna izrāžu efektīgās dekorācijas tiek izgatavotas, balstoties uz arheologu atklājumiem un vēsturnieku rekomendācijām, izrāžu programmās tiek publicēti zinātniski apcerējumi par vēsturisko laikmetu, kurā norisinās izrādītās lugas notikumi. Taču saskaņā ar vēlīnā romantisma tradīciju vēsturiskās dekorācijas Princeses teātrī tiek izprastas kā savdabīga pašvērtība, tās kalpo vien par neitrālu fonu lugas darbībai, kuras daudzskaitlīgās figūras savukārt uz skatuves allaž izkārtotas stingri simetriskās, parādiskās mizanscēnās, fantastiskajās ainās režisoram nevairoties no baleta "pačkām" un pozām, eņģeļu lidošanas pa gaisu un citiem tamlīdzīgiem romantiskas feerijas atribūtiem. Mūsdienās daži teātra vēsturnieki Č. Kīnu dēvē par Šekspīra ilustratoru, bet ir arī tādi, kas viņu uzskata par pirmo pretendentu uz režisora godu Eiropas teātrī.[7]

Kīna izrādes skatījās un to stilam savdabīgā manierē sekoja arī Dingelštets, kurš vislielāko ievērību iemantoja ar diviem Šekspīra lugu iestudējumu cikliem, no kuriem pirmais tika izrādīts 1864. gadā Veimārā, bet otrs — 1875. gadā Vīnes Burgteātrī. Viņa iestudējumiem bija raksturīga barokāli izšķērdīga greznība (uzskata, ka Vīnē viņš iestudējis 19. gadsimta dārgākās izrādes visā vāciski runājošo zemju teritorijā) un pretenzija uz vēsturiskumu.

M. R. Buts jautā: "Taču jautājums paliek atklāts. Vai tā bija *režija* tajā nozīmē, kā mēs to saprotam šodien, vai šie cilvēki bija *režisori* (daudzus no viņiem tolaik sauca par *režisoriem*)?" Un atbild: "Īsi var atbildēt "nē"."[8] Savu

viedokli[9], kam vislielākajā mērā var piekrist, zinātnieks pamato ar vismaz trim būtiskiem apstākļiem. **Pirmkārt.** Vēl 19. gadsimta vidū dzelzceļu tīkli Eiropā bija mazattīstīti, tādēļ teātri nevarēja doties viesizrādēs, bet, lai nodrošinātu pilnas zāles savās pilsētās, bija bieži jāmaina repertuārs, kas neatļāva principiāli palielināt mēģinājumu skaitu un attiecīgi — izrādes kvalitāti. (Normāls mēģinājumu skaits jaunas izrādes sagatavošanai bija 5–6, liels — 8–9.) **Otrkārt.** Aktieri strādāja pilnīgi neatkarīgi no režisoriem, kuri savu vislielāko pūliņu gadījumā varēja panākt vai vienīgi dikcijas izsmalcināšanos. Tādēļ ka aktierspēlē dominēja stils, kas teorētiski un praktiski bija noformējies 18. gadsimtā, apvienojoties klasicisma un romantisma tradīcijām, un balstījās uz kaislību (tādu kā Naids, Greizsirdība, Skumjas, Nožēla, Kaisle) attēlošanas tradicionāliem paņēmieniem, kuri veidoja skatītājiem un aktieriem saprotamu kodu. Žesti, pozas un mīmika uzskatāmi pauda emocijas, kas atbilda izrunātajam tekstam. Valdīja uzskats par kaislību universalitāti un raksturu kā vienotu, nemainīgu veselumu, kuru vada viena dominējoša kaislība. Šis spēles principu komplekts kalpoja par uzticamu ceļvedi jebkurā lugas dotā emocionālā situācijā. Atšķirīgu emocionālo stāvokļu (resp. raksturu) tēlošanu varēja atļauties skatuves zvaigznes. Mērogā mazāki aktieri specializējās tikai uz viena emocionālā stāvokļa stereotipisku attēlošanu, tā likdami pamatu *ampluā* principam, kuru pārstāv, piemēram, tādi tipi kā varonis, varone, ļaundaris, komiķis, komiskā vecene, lempis utt. **Treškārt un galvenokārt.** Līdz pat 19. gadsimta 70. gadiem Eiropas teātris nepazina ne sistemātisku lomas, ne lugas *interpretāciju.* (Tas nebija raksturīgi ne runājošajai, ne gleznieciskajai režijai.)

Nepieciešamība principiāli mainīt teātra struktūru radās tad, kad radās lugas, kuras ar vecajiem paņēmieniem teātrī vairs nevarēja atklāt. Jaunajā drāmā, kura, pateicoties naturālisma virziena attīstībai, piedzima 19. gadsimta pēdējā ceturksnī, pirmoreiz pasaules drāmas vēsturē parādījās zemteksts. Tas pieprasīja interpretāciju, kas arī lika piedzimt režijas profesijai tās mūsdienīgā izpratnē.

Taču starp *veco* un *jauno* teātri, kas aizsākas ar brīvo teātru kustību Eiropā, atrodas kāds kolektīvs, kurā ir vienlīdz daudz kā no vecā, tā jaunā teātra, bet bez kura, kā to viennozīmīgi atzīst visi pasaules teātra vēsturnieki, nebūtu bijis iespējams režijas teātris. Tā ir Meiningenes trupa, kura, tas varbūt vissvarīgāk, primāri apliecina personības un tās gribas nozīmi mākslā, kur tomēr tik daudz ko nosaka laikmeta estētiskie strāvojumi, virzieni, stili un filozofiskās doktrīnas.

Meiningenieši

Meiningene 19. gadsimta vidū ir maza Prūsijas provinces pilsētiņa ar 8000 iedzīvotājiem. Vienlaikus tā ir mazas pundurvalstiņas–hercogistes galvaspilsēta. Meiningenē teātris dibināts 18. gadsimtā kā galma teātris, un līdz 1866. gadam, kad sāk valdīt hercogs **Georgs II** (1826–1914), tas ne ar ko neatšķiras no citiem līdzīgiem provinces teātriem, kas savu ierobežoto iespēju robežās cenšas izklaidēt vietējo augstāko sabiedrību. Sākotnēji teātrim ir gan operas, gan dramatiskā trupa; sākot ar 1861. gadu tikai dramatiskā. Jaunie laiki teātrī sākas ar jaunā valdnieka nākšanu pie varas. Nepilnu astoņu gadu laikā Meiningenes teātris kļūst par pirmo teātri Eiropā. Tas apceļo ne tikai savu kontinentu, bet arī Ameriku, uzstājoties 38 valstīs, kuru vidū ir Austrija, Francija, Anglija, Zviedrija, Šveice, Dānija, Holande... Krievijā teātris ierodas veselas divas reizes — 1885. un 1890. gadā. Pavisam ārzemēs tiek izrādīta 41 luga un sniegtas vairāk nekā 3000 izrādes. Visur meiningenieši atstāj, izsakoties tālaika preses vārdiem, pārsteidzoša meteora iespaidu. Neko tādu Eiropā līdz tam neviens nav redzējis. Teātra slava aizsākas 1874. gadā pēc pirmajām viesizrādēm Berlīnē un ilgst apmēram divdesmit gadus.

Meiningenes vēsturiskais nopelns ir tas, ka tieši te pilnīgi jaunu saturu iegūst režisora profesija. No aktieru dresētāja, administratora un tehniska darbinieka režisors kļūst par radošu mākslinieku, kurš izstrādā topošās izrādes plānu, kurš saskaņo, apvieno un virza visus atsevišķos elementus uz izrādes kā vienota sintētiska mākslas darba tapšanu. Te, salīdzinot ar sava laika Eiropas teātri, gan ievērojami paaugstinās katra atsevišķā uzveduma elementa izstrādātības pakāpe, gan arī tiek sasniegts jauns, pilnīgāks to sintēzes līmenis.

Galvenais teātra ideju ģenerators, visa pasākuma organizators un vienpersonīgs finansētājs ir tieši hercogs. Viņa interese par teātri bija liela, viņa nodošanās tam — fanātiska, gadiem ejot, teātris kļuva par šī cilvēka dzīves galveno un pat vienīgo saturu. It sevišķi pēc tam kad 1871. gadā viņa valstiņa tiek iekļauta Bismarka apvienotās Vācijas sastāvā un hercogs zaudē valdnieka troni.

Sākotnēji Georga II uzmanībai pret skatuves mākslu cēlonis drīzāk bija subjektīvi personiskas, nevis estētiskas dabas jūtas — viņš jūsmoja par jaunās aktrises **Helēnas Francas** (1839–1923) talantu un sievišķīgo pievilcību, kas tai ātrā laikā ļāva izvirzīties par Meiningenes teātra vadošo primadonnu. Teātrī ienākusi kā septiņpadsmitgadīga meitene, H. Franca aktīvi spēlēja

apmēram desmit gadus, sevi vispārliecinošāk apliecinādama kā liriskā plāna varoņlomu tēlotāja. Viņas daudzo lomu vidū pie spožākajām pieder Šekspīra varones Džuljeta, Kordēlija un Imodžena. Kad viņa 1873. gadā stājas laulībā ar Georgu II, kļūdama par tā trešo sievu un vienlaikus hercogieni, tālaika aristokrātisko aprindu likumi māksliniecei vairs neatļauj spēlēt teātri. Taču no teātra pavisam viņa aiziet nespēj, un vīrs uz to jau nemaz arī neuzstāj. H. Franca turpmāk nodarbojas ar literāriem jautājumiem, izsakot ierosinājumus, kad tiek veidots repertuārs, kā arī strādājot mēģinājumos ar aktieriem viņu dikcijas izkopšanā. Bet pati galvenā viņas funkcija bija ne tikai profesionāli, bet arī emocionāli atbalstīt savu vīru viņa teatrālajos projektos, kas, cik var spriest no skopajām liecībām, H. Francai lieliski izdevās.

Hercogs **Georgs II** jaunībā bija guvis gan militāru, gan mākslinieciskuizglītību — viņš līdz bezspēkam bija maršējis virsnieku skolas apmācībās un studējis gleznieciību, uzrādot vidēju apdāvinātību. Īpaši viņam padevās gleznas ar vēsturisku tematiku, kur liela nozīme bija vides un apģērbu faktūras antikvāri precīzai atveidei. Viņa iemīļotākais laikmets bija antīkā Roma un tās varoņi. Dažos avotos minēts, ka 40. gados Georgs II studējis arī arheoloģiju Bonnas universitātē. Hercoga jaunības gadu nodarbēm vēlāk izrādījās liela nozīme viņa vadītajā teātrī. Trupā tika panākta armijai līdzīga dzelzs disciplīna, viņa interese par vēsturi noteica repertuāra izvēli, bet estētiskās simpātijas pret antikvārā tipa gleznieciību — teātra stilu. Īpaši jau tāpēc, ka hercogs pats veidoja skices sava teātra iestudējumu scenogrāfijai, tērpiem un butaforijām.

1866. gadā teātrī iestājās un publikas uzmanību piesaistīja jauns aktieris, kurš ar labiem panākumiem spēlēja komisko vientiešu lomas, turklāt lieliski dziedāja. Tas bija **Ludvigs Kroneks** (*Ludwig Chronegk*, 1837–1891), pēc tautības ebrejs. H. Francai pieder patiesi vēsturiski nopelni, jo tieši viņa šajā aktierī uzminēja režisora dotības un 1871. gadā ierosināja Georgam II nozīmēt viņu par režisoru Frīdriha fon Bodensteta vietā.

Attiecībā uz Meiningenes teātra vadību aktuāls ir *triumvirāta* tēls — zināmā mērā tā tik tiešām bija teātra kolektīva vadība, jo Georgs II, H. Franca un L. Kroneks kopīgi apsprieda un izlēma daudzus jautājumus, kas attiecās uz repertuāru, trupas sastāvu, topošās izrādes plāna galvenajām līnijām. Taču izšķirošā loma šo plānu praktiskā realizācijā ir L. Kronekam, kuru laikabiedri raksturo ne tikai kā neapšaubāmu un pašaizliedzīgu profesionāli. Bet arī kā cilvēku ar spēcīgu gribu, teicamām organizatora un līdera dotībām, bagātu fantāziju un tikpat fanātisku ieinteresētību teātra panākumos, kāda piemita hercogam.



V. Šekspīra **"Jūlijs Cēzars"** Meiningenes teātrī (1874). Rež. L. Kroneks, scenogr. hercogs Georgs II. Skats no izrādes

Meiningenes teātra **repertuārā** bija tikai literāri augstvērtīga dramaturģija. Dominēja klasika. Visvairāk iestudētais autors ir Šillers, tūlīt pēc tam Šekspīrs, tālāk 19. gadsimta sākuma romantiskā dramaturģija — Kleists, Grillparcers, Bairons, Gēte, arī Moljērs... No sava laika autoriem repertuārā ienāk Bjernsons un Ibsens. (Meiningenieši pirmie Vācijā iestudē "Spokus" (1886), lai gan bez īpašiem panākumiem.) Sevišķa interese te valda attiecībā uz lugām ar vēsturiskiem un vēl jo vairāk militāriem sižetiem. Pati slavenākā meiningeniešu izrāde ir V. Šekspīra "Jūlijs Cēzars", tikai nedaudz slavā no tās atpaliek F. Šillera triloģija "Vallenšteins", "Vilhelms Tells", "Fiesko sazvērestība Dženovā", "Orleānas jaunava". Tāpat pie labākajiem teātra sasniegumiem tiek pieskaitīti V. Šekspīra "Makbets", "Divpadsmitā nakts", H. Kleista "Homburgas princis", J. V. Gētes "Ifigēnija Tauridā". Pat modernie autori meiningeniešus primāri interesē kā vēsturisko tēmu apstrādātāji, jo, piemēram, no H. Ibsena dramaturģijas mākslinieciski vispilnvērtīgākie rezultāti tiek gūti, interpretējot "Troņa tīkotājus", bet no B. Bjernsona — "Mariju Stjuarti, Skotijas karalieni".

Trupā tika ieviesta dzelzs disciplīna. Par **mēģinājuma** nokavēšanu vai

alkohola lietošanu nevarēja būt ne runas — nogrēkojušos aktieri nekavējoties atlaida. Pirmoreiz Eiropā tika ieviests tik garš mēģinājumu periods. Tie bija divi vai trīs mēneši. Bet "Jūlijs Cēzars" tika mēģināts gandrīz divus gadus. Turklāt — mēģinājumi ilga sešas, bet reizēm — pat astoņas stundas parasto trīs vai četru vietā. Pirmoreiz tik konsekventi tika ieviesta visas lugas analīze, visai trupai klātesot, ko Staņislavskis vēlāk nosauks par mēģinājumu *galda periodu*. Agrāk aktieris iemācījās tikai savas replikas un par lugu kopumā interesējās maz vai nemaz. Tagad aktieriem bija jāuzklausa kompetenti ziņojumi, kas primāri attiecās uz lugā attēlotā laikmeta politiku, sadzīvi, varoņu nacionālajām īpatnībām, ticējumiem un paražām, bet skāra arī varoņu uzvedības pamatojumu.

Pilnīgi jaunu nozīmi ieguva **ansambļa izpratne** — tehniskā, metodoloģiskā un filozofiskā nozīmē. Romantisma teātrī, kura deģenerētas drupas veidoja meiningeniešu novatorisko pūliņu fonu, personība bija viss, masas — nicināms pūlis resp. *nekas*. Uz skatuves tas izpaudās kā izcilu aktieru–zvaigžņu solo spēle, demonstrējot savas "nevaldāmās emocijas". Tas notika uz mākslinieciskā ziņā pilnīgi bezpalīdzīga pūļa fona, ko tradicionāli veidoja lielāks vai mazāks ķekatniekiem līdzīgu inertu statistu bars, kuru izskatā un izturēšanās veidā nebija ne mājiena uz patiesīgumu un konkrētību. Meiningenes teātrī personības un masu attiecības izprata pilnīgi citādi, netieši pietuvojoties naturālistu konceptam. "Saskaņā ar meiningeniešu vēsturiskās izrādes koncepciju varoņa rīcība visai mazā mērā ir atkarīga no viņa gribas. Daudz lielākā mērā viņa vārdus un rīcību nosaka vēstures griba jeb, pārtulkojot teātra valodā, pūlis, masa, tās nevaldāmā enerģija."[10] Līdz ar to pirmoreiz teātra vēsturē tik milzīga nozīme tika piešķirta tieši masu ainu izstrādei, kuru patiesīgums, konkrētība, vitalitāte un gleznieciskums primāri arī pārsteidza un pat satrieca skatītājus, kad tie vēroja meiningeniešu izrādes. Georgs II teorētiski izstrādāja un Kroneks praksē īstenoja veselu rindu likumu, kas jāņem vērā, veidojot *masu ainas*, un kas bija virzīti uz pūļa dzīves reālistisku atklāsmi. Šķietami dabiskais, apbrīnu raisošais haoss uz skatuves īstenībā bija stingri reglamentēts. Piemēram. Pūlī blakus nedrīkstēja stāvēt vienāda garuma aktieri. Attālumi starp aktieriem nedrīkst būt vienādi. Dinamiskuma iespaida radīšanai vēlams, lai abas aktiera kājas neatrastos uz vienas plaknes — labi ir pakāpties ar vienu kāju uz akmens vai kāpnēm. Šāda poza ir kustības priekšvēstnese. Tika izskaustas frontālās un simetriskās mizanscēnas. Te pirmoreiz teātra vēsturē aktieris varēja atļauties atrasties arī ar muguru pret skatītāju — iepriekš kaut kas tāds nebija iedomājams ne pie kādiem apstākļiem. Visas

galvenās mizanscēnas bija izteikti asimetriskas, iemīļots paņēmiens bija pārvietot aktierus un masas pa diagonāli. Katram masas dalībniekam tika sacerēta sava rīcības motivācija, ko skatītājs varbūt pat nenojauta, bet kas pašam izpildītājam bija ļoti svarīga, lai varētu individualizēt savu tēlu un likvidēt tradicionālo aptuvenību.

Nevar teikt, ka galveno varoņu izpildītāji būtu aizmirsti vai atstāti novārtā, kaut gan tieši tā varēja likties, īpaši ja salīdzināja tiem atvēlēto režijas uzmanību un ierādīto vietu izrādes kopējā kompozīcijā. Izprotot personību kā determinētu būtni, Meiningenes teātra vadītāji juta reizumis, kā šķiet, tik tiešām pat lielāku mākslinieciskū un psiholoģisku interesi pret determinācijas avotu, resp., masu, nekā pret determinēto objektu, resp., varoni. Zīmīgi, ka Georga II "Noteikumos aktieriem" sastopami norādījumi masas un nevis individuālā cilvēka atveidotājiem, tie ir padomi *tipa* veidošanā. Tas, protams, norāda, ka hercoga režisoriskā domāšana primāri bija gleznieciska, resp., vizuāla. To neapšaubāmi apliecina arī mūsdienās šķietami šokējošais fakts, ka pēc viņa iniciatīvas bieži vien lomas tika sadalītas, ņemot vērā vienīgi aktiera portretisko atbilstību lomai. Tā, piemēram, Jūlija Cēzara lomu dabūja aktieris Pauls Rihards, kura izskats precīzi atbilda senajās gravīrās fiksētajai fantāzijai par diženā romieša iespējamo vizuālo veidolu. Kaut gan, kā nekaunīgi rakstīja daži kritiķi, ar to arī visi P. Riharda talanti bija izsmelti. Bet ne tikai. Tas apliecina arī, ka hercogs kā problēmu neizjuta sava laika aktiertehniku kopumā, kurā arī būtu nepieciešamas reformas, lai lugu galveno varoņu atveidošanu tāpat paceltu kvalitatīvi jaunā pakāpē. Pētnieki, apskatot meiningeniešu aktieru spēles veidu, runā arī par zināmu šillerizāciju, resp., tēla idealizāciju, vienas emocionālās noskaņas dominanti.

Šāda politika attieksmē pret aktieriem, kad lielāka uzmanība tiek pievērsta masai, noveda pie divējādām sekām. Vispirms — nesalīdzināmi lielāku nozīmi teātrī ieguva izpildītāji, kas faktiski stājās aktiera–zvaigznes vietā. Otrkārt, katrs izrādes tēls sevi varēja realizēt tikai caur konfrontāciju un sadarbību ar ansambli, pats esot tā sastāvdaļa. Līdz ar to tieši ansamblis kļuva par režisoru izstrādātās izrādes kopējās ieceres objektu un subjektu. Tātad tieši *ansamblis* primāri palīdzēja manifestēties režijas teātrim.

Teātrī attiecībā pret visiem aktieriem bez izņēmuma tika realizēts savdabīgs vispārējās vienlīdzības princips, kam īstenībā drīzāk bija nevis pārspīlēti militāri disciplinārs pamats, kā daudzi uzskatīja, bet gan filozofisks un estētisks pamats. Katram bija jābūt gatavam spēlēt kā lielu lomu, tā bezvārdu lomu masā. Vakardienas Vallenšteins bez problēmām varēja tikt

nozīmēts uz sestās rindas piektā kaprača lomu. Kaut gan tā nenotika pārāk bieži, tomēr, runājot līdzībās, otrais kapracis varēja tikt nozīmēts arī uz Hamleta lomu. Un te sākās problēmas, kas lika runāt arī par kādu nepārvarētu pretrunu šī teātra darbā. Gan Meiningenē, gan citās Vācijas pilsētās un ārzemēs, kur trupa allaž pavadīja gada lielāko daļu, tika rakstīts, ka teātris sajūsmina ar masu ainām, dekorācijām, režijas izdomu, bet ka tajā trūkst spilgtu aktierisko individualitāšu. Lielākoties tā bija patiesība, patiesība, kas hroniski tāpat kļuva aktuāla visiem naturālisma manierē strādājošiem kolektīviem pēc gadiem desmit. Trupā palaikam strādāja arī izcili aktieri, piemēram, Frīdrihs Mitervurcers, Ludvigs Barnajs, Emerihs Roberts, Jozefs Kaincs. Taču savu slavu viņi kaldināja citur, un to sadarbība ar Meiningenes teātri bija drīzāk fragmentāra nekā pastāvīga. Recenzijās un apcerējumos biežāk pieminētie no trupas pamatsastāva ir Emmija Tellere-Gabelmane, Anna Švenke, Fannija Štolcenberga, Olga Lorenca, Leopolds Tellers, Jozefs Nespers.

Hercogs par ideālu izvirzīja situāciju, ka mēģinājumiem jānotiek gatavās dekorācijās un tērpos. Kaut arī ne simtprocentīgi, tomēr pamatā šis princips tika ievērots.

Tas tika darīts, lai palīdzētu aktieriem jau laikus apgūt patiesu fizisko pašsajūtu, kas nepieciešama lomai. Tā, piemēram, tērpi "Jūlijam Cēzaram" tika precīzi izgatavoti pēc antīkiem paraugiem, ņemot vērā gan materiālu, gan fasonu. Rezultātā tie svēra vairāk nekā desmit kilogramus, tajos nebija iespējams kustēties ātri un sportiski, gaita ieguva palēninājumu un cildenu "romiskumu". Reizēm tērpi mēģinājumos nolietojās un uz pirmizrādi nācās šūt jaunus, kā tas notika arī minētās Šekspīra lugas uzvedumā.

Mēģinājumos tika lietotas īpašas metodes darbam ar masu ainu dalībniekiem. Statistus, kuru skaits vēsturiskajās lugās sasniedza vairākus desmitus, sadalīja nelielās grupās, katrai nozīmēja atbildīgo, ko dēvēja arī par brigadieri. Gan mēģinājumos, gan izrādēs brigadierim bija jāseko, lai režijas uzdevumi tiktu precīzi saprasti un izpildīti. Gandrīz vienmēr, ja masu ainās bija nepieciešami daudzi izpildītāji, daļa no tiem bija pieaicināti — tie bija ar teātri nesaistīti cilvēki, kas bija ar mieru piedalīties vai nu ziņkārības, vai iespējas nopelnīt dēļ. Pa lielākai daļai tie bija vai nu zaldāti, vai studenti. Kroneks viņus vispirms rūpīgi apmācīja un tikai tad savienoja ar profesionāļiem. Viesizrāžu laikā statisti masu ainām tika nokomplektēti no vietējiem nacionāliem spēkiem.

Mēģinājumus vadīja L. Kroneks. Hercoga loma īpaši liela bija jaunā uzveduma ieceres periodā, kad viņi ar Kroneku kopā apsprieda nākamo

uzvedumu un kad Georgs II bija uzzīmējis galveno skatu mizanscēnas, kuras režisoram vajadzēja radīt. Tāpat nozīmīgs bija viņa augstais prasīgums pēdējos mēģinājumos, kad atkal un atkal tika slīpēta it kustība, žests vai vārds, lai sasniegtu apbrīnu raisošo atsevišķo elementu izstrādātības un saskaņotības pakāpi. Taču M. R. Buts raksta, ka hercogs tomēr mēģinājumos klāt bijis allaž — katru dienu viņš sēdējis balkonā, bruņojies ar zvaniņu, rūpīgi sekojis uz skatuves notiekošajam un palaikam devis padomus Kronekam, kurš sēdēja zālē netālu no skatuves.[11]

Meiningeniešu izrāžu stils tiek raksturots gan kā **historisms**, gan kā **antikvārisms**. Jo "hercoga Georga trupas galvenās pūles bija vērstas nevis uz to, lai atklātu autora garu, bet lai radītu tā vai cita laikmeta kolorītu un īpatnības".[12] Tērpos, dekorācijās, masu ainu izveidē tika rūpīgi kopēta lugā attēlotā laikmeta vēsturiskā konkrētība. Sagatavošanās periodā nereti tika organizētas ekspedīcijas uz konkrētām vietām, kas attēlotas lugā. Tā, piemēram, ir zināms vismaz par diviem šādiem braucieniem. Viens no tiem notika uz Romu pirms "Jūlija Cēzara", otrs — uz Domremī ciemu pirms "Orleānas jaunavas", lai izrādes radošā brigāde un galveno lomu tēlotāji varētu iedvesmoties no dabas. Tika pētītas priekšmetu un gleznu kolekcijas muzejos, lai nekļūdīgi fiksētu, teiksim, Cēzara togas atbilstošo purpura toni un nomērītu viņa apmetņa zeltītās maliņas platumu. Teātra darbā tika iesaistīti arī nopietni zinātniskie spēki, tā, piemēram, tērpu izgatavošanu "Jūlijam Cēzaram" no īstiem dārgiem audumiem (samta, brokāta, vadmalas) uzraudzīja profesors Karls Vaiss, kurš bija sarakstījis apjomīgo monogrāfiju "Kostīma vēsture", bet dekorācijas tika izgatavotas pēc zīmējumiem, kurus no natūras bija veicis Pjetro Viskonti — Senās Romas arhitektūras pieminekļu pārraugs un arheoloģisko izrakumu vadītājs. Bet pirms Berlīnes viesizrādēm hercogs uz Meiningeni uzaicināja Senās Romas vēstures speciālistus no Heidelbergas universitātes, lai tie izrādi novērtētu no atbilstības viedokļa vēsturei.

Ne tikai meiningenieši, bet arī citi arheoloģiskās jeb vēsturiskās režijas pārstāvji, piemēram, Č. Kīns un F. fon Dingelštets pārvērtēja Šekspīra lugu vēsturiskumu, piemēroja viņa lugām tādas iestudēšanas metodes, kam bija visai attāls sakars ar dramaturga stilu. Kā zināms, Šekspīrs ar vēsturi, ģeogrāfiju, etnogrāfiju apietas visai brīvi un radoši, pieļaujot vērā ņemamas neprecizitātes un pat kļūdas. Vide viņam ir svarīga tikai kā nebūtiska dekorācija, kur risināties fantāzijā dzimušajām varoņu attiecībām, jo Šekspīra renesanses reālismam taču nav gandrīz nekāda sakara ar 19. gadsimta klasisko reālismu, par naturālismu pat nerunājot. Bet šie režisori savās slavenākajās inter-

pretācijās biežāk visu uzmanību veltīja nevis Šekspīram, bet laikam un videi, kad risinās lugas darbība. L. Kroneks daudz vairāk iestudēja Romu Jūlija Cēzara laikā nekā lugu "Jūlijs Cēzars".

Pārāk vienpusīgi būtu skaidrot Meiningenes teātra kaislību pret vēsturi ar Georga II jaunības dienu estētiskajām simpātijām — viņš bija studējis gleznieciību pie tā sauktās Minhenes vēsturiskās skolas pārstāvjiem (izcilākie meistari — Pēters Kornēliuss un Vilhelms Kaulbahs), kuru kompozīcijām bija raksturīgs parādes stils un seno laikmetu materiālās vides precīza kopēšana. T. Bačelis pievērš uzmanību faktam, ka 19. gadsimta vidū visā Eiropā, bet jo īpaši Vācijā bija aktuāla aizraušanās ar vēsturi, pētniece citē T. Mannu, kurš nosauc 19. gadsimtu par vēstures gadsimtu, kad pirmoreiz tika izvirzīts un izstrādāts vēsturiskuma princips pieejā īstenībai.[13] Savukārt M. R. Buts atgādina[14], ka laikā, kad Meiningenes teātrī notika "Jūlija Cēzara" mēģinājumi, Šlīmanis, kuram aiz muguras bija daudzus gadus ilgušie Trojas meklējumi, sāka izrakumus Mikēnās. Vācu arheologi piedalījās arī gandrīz vai visās starptautiskajās arheoloģiskajās ekspedīcijās, kas pētīja antīko laikmetu. Viņu enerģiju spēcināja zinātniskās publikācijas un populārie ilustrētie žurnāli, ko publika gluži vai aprija, jo sabiedrības interesei pret arheoloģiju, kura materiāli apliecināja Eiropas kultūras šūpuļa realitāti, nebija robežu. 19. gadsimta arheoloģijas triumfs, kurš ir salīdzināms ar Darvina atklājumu par sugu izcelšanos, Renāna uz vēsturi balstīto Kristus koncepciju vai Marksa izstrādāto politekonomiju, lika fantāzijai un metafizikai atkāpties zinātniska fakta priekšā. Tādējādi tika likts filozofisks pamats naturālismam, kurš savukārt visās dzīves nozarēs, arī mākslā, kā vienīgās modernās metodes izvirzīja zinātniskās, uz faktiem, skaitļiem un materiālās pasaules redzamiem, taustāmiem objektiem balstītās. Tātad meiningenieši strādāja sava laikmeta modernāko filozofisko un metodoloģisko ideju garā, Eiropas teātra mākslā estētiskā ziņā kļūdami par pirmo jaunā laika pārstāvi un naturālisma virziena priekšvēstnesi. Klasiskos naturālistus kā A. Antuānu un O. Brāmu viņi, šķiet, pat pārspēja masu ainu izveides meistarībā, scenogrāfijas, butaforiju un tērpu autentiskuma precizitātē, apgaismošanas mākslas novatorismā. Brīvo teātru salīdzinoši lielākā popularitāte ne tikai mākslas speciālistu un inteliģences, bet visplašākajos sabiedrības slāņos skaidrojama ar to, ka brīvie teātri savu repertuāra politiku balstīja nevis uz klasiku, kā to darīja meiningenieši, bet gan uz sava laika aktuālo dramaturģiju, resp., jauno drāmu. Tādējādi viņu izpētes lokā ienāca arī sava laika smagās sociālās un grūti risināmās modernā cilvēka garīgās problēmas. Līdz ar to viņu teātris vairs nebija tikai estētisku eksperimentu aristokrātiska laboratorija, kā tas

daļēji tomēr bija Meiningenē, bet gan sabiedrības vidusslāņa sociālās un garīgās pašapziņas aktīvs izteicējs.

Meiningenieši savos centienos uz skatuves restaurēt vēsturi 19. gadsimta otrajā pusē nebija vienīgie. Georgs II, kurš centās sekot visam jaunajam vai vismaz savdabīgajam teātra mākslā, bija apmeklējis F. fon Dingelšteta uzvedumus Veimārā. Tāpat viņš 1857. gadā speciāli ieradās Londonā, kur noskatījās Č. Kīna iestudējumus un personīgi iepazinās ar viņu pašu. Ir skaidri zināms, ka hercogs redzēja "Ričarda II" uzvedumu, kur, piemēram, tika tēlots, kā Ričards iejāj Londonā uz balta zirga, bet viņu pavada trīssimt statistu. Neapšaubāmi — gan Č. Kīns, gan F. fon Dingelštets atstāja ietekmi uz Georga II estētisko uzskatu veidošanos, taču nevar runāt par viņu pieredzes tiešu kopēšanu, kaut arī pirmajā acu uzmetienā meiningeniešu inscenējumu formālajiem rādītājiem daudz kopīga ar t.s. gleznieciskо režiju. Meiningenieši savos uzvedumos turpināja un reformēja savu priekšgājēju sasniegumus — scenogrāfija arī viņiem bija ļoti nozīmīga, taču tā vairs nebija galvenais, bet tikai viens no izrādes elementiem, kam, tāpat kā citiem izteiksmes līdzekļiem, bija jāpakļaujas izrādes kopējās domas atklāsmei un jāveicina pēc iespējas pārliecinošāka ansambļa spēle. Meiningeniešu nepārprotamais novatorisms primāri bija saistīts ar šiem diviem jēdzieniem — ansamblis un visa uzveduma kopējā koncepcija.

Scenogrāfijā meiningenieši savienoja gleznotās un telpiskās dekorācijas. Skatuves dibenplānā bija novietots vai nu apgleznots prospekts, vai t.s. panorāmas dekorācija — uz vertikāliem veltņiem uzstiepts apgleznots audums; sākot kustēties mehānismam, vienu ainavu momentāni nomainīja cita. Skatiem, kuri norisinājās iekštelpās, tika izmantotas autentiskas mēbeles — bieži no hercoga privātajiem apartamentiem. Āra skatiem izmantoja t.s. praktikabļus — uz podestiem uzmontētus telpiskus trīsdimensionālus objektus — žogus, klintis, terases, kāpnes, lokveidīgas vārtu arkas, kalnu takas, nogāztu koku stumbrus, pussagruvušas sienas. Tas palīdzēja "salauzt" gludo skatuves grīdu un deva iespēju veidot mizanscēnas ne tikai horizontālā, bet arī vertikālā plaknē, padarot skatuves rāmī redzamo ainu dinamisku un gleznieciski izteiksmīgu.

Ļoti augstā līmenī Meiningenes teātrī bija **apgaismošanas māksla** — tieši ar gaismu izmantošanu, kā arī masu ainu komponēšanu tika panākts slavenais šo izrāžu *noskaņojums*, ko Staņislavskis nosauca par *atmosfēru* un pēc kā tik neatlaidīgi tiecās savos uzvedumos. Gaismai bija vismaz divas funkcijas — gan utilitāra (tā norādīja diennakts stundu — ausmu, krēslu vai nakti; informēja par klimatu — vētra, vējš, saulaina diena, lietus), gan tēlaini

emocionāla. Visbiežāk abas funkcijas sakrita. Uz skatuves meiningenieši bija iecienījuši tumsu, kura palīdzēja radīt noslēpumainības atmosfēru un ļāva veidot dažādus izteiksmīgus efektus, šķeļot tumsu ar mēness zilgano gaismu, lāpu ugunīm vai sveču liesmām.

Lūk, kā tiek aprakstīta **"Vallenšteina nāves"** finālainas gaismu partitūra.[15] Vallenšteins savā kabinetā sēž pārdomās pie galda, uz tā deg divas sveces, pa labi koridors, kura galā vientuļš lākturis. Vallenšteins pieceļas un pa gaiteni dodas uz guļamistabu — pa logu viņu apspīd mēness. Karavadonis nodzēš lākturi, gandrīz vienlaikus ar viņu kalps nopūš vienu no svecēm. Aiz durvīm dauzās, tās tiek izlauztas, un telpā, neskaidri jaušami, iebrūk melni silueti. Tiek apgāzta vienīgā svece, mēness paslēpjas aiz mākoņiem. No pilnīgas tumsas atskan cīņas un demolēšanas troksnis. Tiek izgāztas guļamistabas durvis, atskan kliedziens. Iestājas klusums. Parādās mēness, apgaismodams izpostīto telpu un kalpa līķi, noslīgušu pie ieejas gaitenī.

Šillera **"Marijas Stjuartes"** ainā, kad Elizabete paraksta nāvesspriedumu Marijai, uz skatuves vienīgais gaismas avots ir divi galda vidū novietotie svečturi. Cilvēku figūras uz sienām met lielas, tumšas ēnas, bet Henrija VIII portrets dūmakainajā krēslā šķiet līdzīgs melnam, draudīgam rēgam.

"Jūlijā Cēzarā" gaismas nospēlē savu, notikumiem paralēlu drāmu, ievērojami spēcinot notikumu emocionālo iespaidu. Pirmais cēliens ir beidzies ar vētru. Otrais sākas ar sazvērestības ainu Bruta dārzā. Iestājusies mierīga, romantiska un gaiša mēness nakts, kura ir krasā kontrastā sazvērnieku nolūkiem nogalināt Cēzaru. (Lugas interpretācijai bija izteikti procēzarisks traktējums, kas Brutu un viņa piekritējus traktēja kā nelaimi nesošus un nelaimei nolemtus avantūristus.) Kad tiek diskutēts par konkrētām atentāta detaļām, sazvērnieku apņēmība sašķobās. Mēness noriet, skatuve iegrimst pirmsausmas nenoteikti pelēkā puskrēslā. Kad kaujinieciski noskaņotā griba tomēr ņem virsroku, debesīs spilgti iedegas ausmas sarkanie kāvi.

Aktieru spēles veids masu ainās ir reālistisks, pat naturālistisks, lai uz skatuves panāktu nevis priekšnesuma, bet dzīves ilūzijas iespaidu. Neviens no teātra vēsturniekiem, kas raksta par meiningeniešiem, nav palaidis garām iespēju izteikties par Cēzara nogalināšanas ainu "Jūlija Cēzara" iestudējumā. Tik efektīga tā bijusi.

Kad Cēzars tiek nodurts, pūlis uz šo notikumu atsaucas ar vienbalsīgu un skaļu šausmu kliedzienu. Tad iestājas nāves klusums, kas ilgst veselu minūti. Slepkavas, senatori, tauta apkārt līķim sastingusi visdažādākajās pozās. Tad sākas histērijas un šausmu pavadīta centrbēdzes kustība, kad

ļaudis klupdami krizdami mūk no asiņainā notikuma vietas. Viņus aptur, liekot pagriezties uz centru, Bruta runa, kurš pamato notikušā nepieciešamību. Pēc mirkļa, kas pavadīts bailīgās pārdomās, pūlis uzgavilē Brutam, izslienas, atskan vairākkārt skandēts vienbalsīgs "jā!". Kad pēc brīža pilnīgi pretēja satura runu, slavinot Cēzaru un nolādot slepkavas, saka Antonijs, pūlis paceļ viņu uz saviem pleciem un sauc "jā!" tikpat pārliecinoši kā iepriekš. Antonija runas laikā uz skatuves risinās mēmas intermēdijas jeb epizodiskas drāmas, ko izspēlē masas dalībnieki pie nestuvēm ar Cēzara līķi, paužot savas novēlotās sēras par monarha nāvi. Sirmgalvis, atspiedies uz nūjas, šūpo galvu un slauka asaras. Jauna sieviete ar diviem maziem bērniem nokrīt uz ceļiem, rāda bērniem uz mirušo dižciltīgo ķermeni un skūpsta bijušā valdnieka apmetņa malu. Jauns cilvēks bezspēkā lauza rokas un draud ar dūri aizejošajam Brutam... Pēc Antonija runas satracinātais pūlis, atskanot vispārējai rēkoņai, satver Cēzara nestuves un raujas uz priekšu, vairākiem rokās aizdegtas lāpas, nevaldāmā mežonīgā kustībā tiek notriekts un samīdīts dzejnieks Cinna... Viss notiek zibenīgi ātri, skaļi un enerģētiski spēcīgi. Avīzes raksta, ka minētā aina bijusi saistošāka nekā izrādes pārējie četri cēlieni, kopā ņemti. Tādā veidā teātris pauda Georga II konservatīvo viedokli par pūli kā viegli satraucamu un ļoti bīstamu bezdomu spēku, viedokli, ko ietekmējusi nesenā Parīzes Komūna. Jo 1874. gadā, kad top izrāde, kopš notikumiem Francijā ir pagājuši tikai trīs gadi. Turklāt Eiropa nav aizmirsusi arī 1848. gada revolucionārās sacelšanās.

"Vallenšteina nometnē" masas satriecoši patiesajam izkārtojumam, par ko kritiķi rakstīja, ka uz skatuves lieliski pārnests dzīvās dzīves fragments, jāpauž diženā karavadoņa radītās dīvainās pašpietiekamās pasaules–kara nometnes savdabīga harmonija, kas cēliena beigās uzbango kopējā dziesmā — Vallenšteina slavinājumā. Bet pirms tam — viens zaldāts tīra ieroci, otrs sauļojas, trešais ar ceturto iedzer, jauniesauktie sacenšas spēka vingrinājumos, sevi piedāvā ielene, veterāni spriež par nākamo karagājienu... Jaucas dialekti, skan smiekli, kliedzieni, jautras dziesmiņas fragments, svilpieni, no tālienes ik pa brīdim atskan bungas vai taure...

Lai radītu realitātes iespaidu, Meiningenes teātrī **skaņām, trokšņiem**, muzikāliem fragmentiem, pat tekstiem liek skanēt arī no kulisēm. Tas tādēļ, lai norādītu, ka darbība turpinās arī ārpus skatuves rāmja, ka tā ir totāla. H. Ibsena "Troņa tīkotājos" tiek tēlota aplenkta pilsēta. Režija aplencēju tēlotājiem–statistiem kulisēs liek gulēt uz matračiem ar seju uz leju un runāt tekstu, lai rastos attāluma slāpēts, aiz mūriem esošs zaldātu bara naturālistiski patiess skaniskais tēls. Galvenais nav teksta saturs, bet atmosfēras

patiesīgums. Tāpat arī mizanscēnas kompozīcija tiek pāršķelta ar skatuves rāmi, radot bezgalīgas darbības un bezgalīga pūļa klātbūtnes iespaidu.

Masu organizācijā liela nozīme **kustībai un ritmam**. Piemēram, F. Šillera "Fiesko sazvērestības Dženovā" uzveduma ainā, kad pūlis sturmē pils vārtus, kuri šķietami atrodas starp publiku un skatuves malu. No abām kulisēm izbrāžas grupa cilvēku un skatuves centrā saplūst vienotā pūlī, kurš strauji kā viesulis skrien zāles virzienā — šķiet, iedrāzīsies publikā, radot izbailes no agresīvā, enerģiskā anarhijas tēla. Masa uzvaroši nobremzē pašā skatuves malā — vārti ir likvidēti.

Meiningenes teātris kļūst, nepārspīlējot var teikt, par varenu impulsu Eiropas teātra attīstībā. K. Staņislavskis savā memuārgrāmatā "Mana dzīve mākslā" meiningeniešiem veltījis veselu nodaļu, kurā atzīstas savā jaunības sajūsmā par vāciešiem un vēlmē sekot to iedvesmojošajam paraugam, kad 1898. gadā viņš kopā ar Ņemiroviču-Dančenko dibina Maskavas Dailes teātri. Bez meiningeniešu pieredzes nav iedomājama t.s. brīvo teātru kustība 19. gadsimta 80. gadu beigās, kuras aizsācēji francūzis Andrē Antuāns un vācietis Oto Brāms. Georga II reformu gars, protams, auglīgi iespaidojis arī diženā Maksa Reinharda mākslu, kurš varbūt atzīstams par visradošāko meiningeniešu tradīcijas izmantotāju un tālāk attīstītāju.

Naturālisma teātris

Andrē Antuāns (*André Antoine*, 1858–1943) izdara teātra reformu Francijā. Viņš nodibina mūsdienīgu režisorisko teātri, kas balstās uz naturālisma estētiku.

A. Antuāns dzimis Limožā trūcīga kalpotāja ģimenē, kas pārceļas uz Parīzi, kad zēnam ir pieci gadi. Viņš ir vecākais no četriem bērniem, un, kad ģimene nonāk materiālās grūtībās, trīspadsmitgadīgais pusaudzis pamet skolu, sāk strādāt, lai sevi uzturētu. Vispirms viņš pārraksta notāra kantorī dokumentus, tad veic kurjera pienākumus izdevniecībā. Viņam ir laba veselība un milzīgas darbaspējas. A. Antuāns daudz lasa, interesējas par klasisko un moderno gleznieciību, aizraujas ar jauno virzienu — impresionismu — gleznieciībā, īpaši ar Eduāra Manē darbiem. Bet īpaši viņu fascinē teātris, viņš dievina Sāru Bernāru un Koklēnu vecāko. Lai biežāk varētu redzēt Franču Komēdijas teātra izrādes, kļūst par klaķieri, piedevām vēl saņem dažus sū par vakaru. Pāris sezonas Franču Komēdijā pat nostrādā par statistu, tā gūstot iespēju tuvplānā vērot slaveno aktieru darbu. Rodas doma veltīt dzīvi teātrim. A. Antuāns sāk ņemt dikcijas stundas pie bijušā aktiera



Andrē Antuāns (1886)

Mariusa Lenē, kam pieder privāta deklamācijas skola. Taču, kad 1876. gadā Parīzes Konservatorijā viņu dramatiskajā klasē tomēr neuzņem, Antuāns pārdzīvo smagu krīzi, atmet visam ar roku un dodas gandrīz vai tiešā nāvē — viņš piesakās armijā. Tās daļas atrodas Āfrikā, Tunisijas dienvidos, kur norit nepārtraukta karadarbība.

Taču liktenis pret nākamo teātra reformatoru ir saudzīgs, un Antuāns, 1883. gadā atgriezies Parīzē, sāk strādāt par ierēdni gāzes kantorī. Paralēli viņš kļūst par pašdarbības teātra trupas "Galliešu pulciņš" dalībnieku, kas reizi mēnesī sniedz izrādes radiem un draugiem. Pašdarbības jeb amatieru teātri Parīzē 19. gs. 80. gados ir ļoti izplatīta parādība, līdzīgi kā tas ir Krievijā gadus desmit vēlāk. Un teātri atjaunojošās reformatoriskās idejas nāk tieši no šādām amatieru kopām. No amatieriem izaug A. Antuāns, K. Staņislavskis, O. M. Linjē-Po un citi. (Taisnība Meierholdam: "Teātri glābs diletanti.") Pie Parīzes slavenākajiem amatierteātriem šai laikā pieder "Skatuve", "Draugu māksla", "Dārgumu krātuve", "Kastaņetes".

"Galliešu pulciņš" ir dibināts 1874. gadā. 1885. gadā to vada kāds Krausa kungs, kurš dievina Franču Komēdijas teātra aktierus un ir sajūsmā par tādiem melodrāmu autoriem kā E. Skribs, V. Sardū, A. Dimā (dēls). A. Antuāns savā pirmajā lomā (tas ir hercogs d'Anrī Ž. Sandas "Marķīzā de Vijemē") pārsteidz ar spēles vienkāršību un patiesīgumu. Negaidīti Antuāns kļūst par aktieru pulciņa šķelšanās cēloni. Jaunie aktieri aizraujas ar viņa spēles stilu, turpretī gados vecākie to dēvē par "prastu", jo tas atšķiras no viņu elku — Franču Komēdijas aktieru — spēles kā diena no nakts. Antuāns šai laikā iemanto domubiedrus arī jauno rakstnieku, gleznotāju, žurnālistu vidē, kuri tāpat kā viņš sapņo par būtiskām reformām teātrī. Kad dzimst ideja iestudēt pašiem savu izrādi paralēli Krausa reper-

tuāram, "Galliešu pulciņa" jaunie aktieri izvirza Antuānu par līderi. Kad Krauss uzzina, ka jaunie vēlas cita starpā iestudēt E. Zolā, kurš oficiālajās aprindās tiek uzskatīts gandrīz vai par pretvalstisku elementu, viņš projektam uzliek veto. Antuāns ar saviem sekotājiem atstāj "Galliešu pulciņu" un domā par jaunu teātri. 1884. gadā Antuāna draugs Fēlikss Feneons ir nodibinājis "Neatkarīgo Žurnālu", kur līdzstrādnieku rindās ir arī naturālisma virziena galvenais teorētiķis E. Zolā un viņa piekritēji brāļi Gonkūri. Antuānam ir draudzīgas attiecības ar vairākiem redakcijas darbiniekiem — no šī žurnāla viņš "aizņemas" arī nosaukumu savam teātrim, nodēvējot to par Brīvo teātri (*Théâtre Libre*).

Brīvais teātris tiek dibināts 1887. gadā, un tas pastāv astoņus gadus — līdz 1895. gadam. Tas ir mazs teātris Monmartrā ar apmēram 400 vietām — pirmais Eiropas modernais nekomerciālais teātris. Atklāšana notiek 1887. gada 30. martā ar četriem viencēlieniem — Ž. Vidāla komēdiju "Kokarde", P. Aleksisa un E. Diranti farsu "Pommas jaunkundze", Ž. Bila traģēdiju "Suprefekts" un L. Ennika dramatizēto E. Zolā stāstu "Žaks Damūrs". Pirmie trīs viencēlieni tiek izrādīti saspriegtā klusumā. "Žaks Damūrs" izraisa vētrainu reakciju. Pirmizrādē saskaņā ar naturālistu uzskatiem Antuāns piedāvāja principiāli cita tipa skatuves noformējumu. Zīmēto prospektu vietā bija trīsdimensiju dekorācijas. Mēbeles izrādes vajadzībām Antuāns ar ratiņiem aizstūma no savas mātes viesistabas. Žaks Damūrs ir revolucionārs, kurš izsūtīts uz Jaunkaledoniju. Kad viņš pēc desmit gadiem atgriežas, to sagaida vēsts par viņa mīļotās sievas otrajām laulībām. Novecojušo un ciešanu izmocīto Damūru spēlē pats Antuāns. Milzīgu iespaidu uz publiku atstāj dekorāciju reālisms un aktieru dabiskais spēles stils, kur nebija nekā no franču teātrī tik pierastās izteiksmīgās deklamācijas.

Lielākā daļa sajūsmā aplaudē, akadēmiskā stila piekritēji atstāj zāli, jo, viņuprāt, aktieru spēle salīdzināma ar uzvedību uz ielas, tātad tā vispār nav māksla. Viņu demonstratīvā aiziešana izraisa Antuāna atbalstītāju uzvaras kliedzienus. Panākumi ir neapšaubāmi. Pirmizrādē skatītāju rindās ir arī tādas slavenības kā Zolā, Stefāns Malarmē, Alfonss Dodē, kuri apsveic jaunā teātra dibinātāju. Ž. Vilārs vēlāk nosauks Brīvā teātra atklāšanas vakaru par pirmo revolūciju franču teātrī pēc "Sida". Kritiķis S. Domms savukārt pareģo, ka Brīvā teātra pirmizrādes diena ir 20. gadsimta teātra sākums.

Arī progresīvā prese atbalsta Brīvo teātri, tas veicina publikas ieinteresētību, kas savukārt ļauj ieviest abonementu sistēmu un gūt ienākumus telpu īrei, dekorāciju, butaforiju un tērpu iegādei. Aktieru algošanai naudas nepietiek, aktieri spēlē par brīvu, turpinādami paralēli strādāt algotu darbu,

lai varētu sevi uzturēt. Arī pats Antuāns vēl gadu strādā gāzes kantorī, nopelnīto naudu pilnībā ieguldīdams savā jaunajā mākslas projektā. Arī no profesionālajiem teātriem dažkārt uzaicinātie aktieri nesaņem honorāru, bet labprāt nāk un spēlē, lai gūtu pilnīgi jaunu profesionālo pieredzi. Apmēram jau pēc gada strādāt kopā ar Antuānu jebkuram īstam aktierim skaitās gods.

Antuāns teātri reformē[16] visās tā sfērās. Lielas izmaiņas skar **repertuāru**. 19. gs. 80. gados tradicionālo franču teātra repertuāru veido franču autoru gadsimta pirmajā pusē sarakstītās melodrāmas un t.s. lielā klasika — pamatā franču lugas; nedaudzie ārzemju klasikas paraugi (arī Šekspīrs) tiek izrādīti adaptētā formā. A. Antuāns orientējas uz sava laika dramaturģiju. Viņš strādā ar franču naturālistu un Eiropas jaunās drāmas pārstāvju polistilistiskā manierē sarakstītām lugām, kuras iestudēšanas procesā arī tiek *naturalizētas*. Tādējādi teātrī ienāk principiāli jauna tematika — sava laika reālā dzīve, turklāt uzsvars tiek likts uz asiem sociāliem konfliktiem, kas balstās sabiedrības mantiskajā nevienlīdzībā, politiskajās intrigās un izpaužas gan kā atsevišķu indivīdu, tā veselu slāņu morāla un pat fizioloģiska deģenerācija. Nevienā citā tālaika ne tikai Francijas, bet arī Eiropas teātrī tik apdedzinoši tieša dzīves aktualitāte nav sastopama. Antuāns maina pašu skatuves mākslas izpratni, no izklaidētājas un spēles pašvērtīga skaistuma iemiesotājas to padarot par sabiedriski aktīvu ieroci īstenības atklāsmē. Antuāna izvēlei nav tikai estētisks, kā to mēdz parasti uzsvērt, bet arī ētisks raksturs, ko, iespējams, veicina viņa paša izcelsme no sabiedrības trūcīgajām aprindām, kā arī fakts, ka viņš agrā jaunībā tiešā tuvumā līdz mielēm atskatījies Franču Komēdijas aktieru sajūsminošo, bet līdz kuriozitātei pašpietiekamo spēles mākslas virtuozitāti.

Astoņu gadu pastāvēšanas laikā Brīvais teātris izrāda pavisam 115 franču autoru darbus. Te pieder gan "zvērinātie" naturālisti, piemēram, E. Zolā (luga "Madlēna", stāstu dramatizējumi — "Kapteinis Brils", "Žaks Damūrs"), brāļi Gonkūri ("Māsa Filomēna", "Tēvzeme briesmās", "Nost ar progresu"), gan jo īpaši jaunie dramaturgi — Zolā ideju piekritēji. Pavērdams ceļu uz skatuvi veselai plejādei topošu autoru, režisors veic nopietnu misiju arī kā jauno dramaturgu audzinātājs. Tieši pateicoties sadarbībai ar Brīvo teātri, par vērā ņemamiem dramaturgiem izaug Fransuā de Kirels, Ežēns Briē, Pols Aleksiss, Leons Enniks, Žaks Žiljēns, Oskars Meteņē, Žoržs Ansē. Jaunie autori rada īpašu dramaturģijas žanru — komēdiju *rosse*, kas tiešā tulkojumā no franču valodas nozīmē — sterva, kleperis, cinisks joks. Tā ir situāciju komēdija, ko veido īsas ainas, kurās darbojas pa lielākai daļai deklasēti elementi — prostitūtas, noziedznieki. Komēdijas uzsvērti demonstrē sadzī-



E. Zolā **"Zeme"** Brīvajā teātrī (1902). Rež. un scenogr. A. Antuāns. Skats no izrādes

ves "netīrumus", tām raksturīgs melnais humors, brutālas tēlu savstarpējās attiecības, fizioloģiska konkrētība, atveidojot seksuālās attiecības. Šīm lugām, kuras naturālisma estētiku noved līdz dažbrīd pašmērķīgai, jau uz neslēptu izklaidi tendējošai šokējošai izpausmei, ir liela piekrišana. Populārākās no šāda tipa lugām ir P. Aleksisa "Lusijas Pelegrenas gals", Ž. Žiljēna "Serenāde", O. Meteņē "Kastrolis".

A. Antuāns aizsāk skandināvu jaunās drāmas pārstāvju triumfu Eiropas teātrī. Brīvais teātris iestudē H. Ibsena "Spokus" (1890), "Meža pīli" (1891), A. Strindberga "Jūlijas jaunkundzi" (1893), B. Bjernsona "Bankrotu" (1893). Antuāna uzmanība apstājas arī pie vācu dramaturģijas — par viņa favorītu kļūst G. Hauptmanis, bet par vienu no lielākajām sensācijām izvēršas G. Hauptmaņa "Audēju" uzvedums 1893. gadā. Kā kuriozu var minēt faktu, ka tieši Antuāns 1888. gadā inscenē pašā Krievijā cenzūras aizliegto Ļ. Tolstoja zemnieku traģēdiju "Tumsības vara".

Antuāns neatlaidīgi sevi dēvēja par dramaturgu kalpu, kura uzdevums ir tikai atklāt lugu, nevis to režisoriski transformēt.[17] Taču īstenībā viņš nebija lugu pasīvs kopētājs, bet gan to radošs interpretētājs, balstoties uz visai noteiktiem estētiskiem principiem.

Lielu iespaidu uz Antuāna uzskatiem atstāja meiningenieši, ar kuru izrādēm tas iepazinās 1888. gadā Briselē. Franču režisors īpaši pievērsa uzmanību un atzina par studēšanas vērtām trīs vācu mākslinieku darba sfēras — masu ainu izveidi, aktierspēli, dekorācijas. Tātad estētiskā ziņā Antuāns neapšaubāmi ir meiningeniešu sekotājs, kura paša oriģinālā novācija saistās ar orientāciju uz sava laika aktuālo tematiku. Francūzis no vāciešiem pieredzi pārņēma gan tiešā veidā, gan to turpinot, attīstot un arī pārspējot. Īpaši lieli viņa sasniegumi ir tieši aktierspēlē. Antuāns savās izrādēs panāca nekur citur tālaika Francijas (un, iespējams, visas Eiropas) teātrī nesastopamu **aktieru spēles** patiesīguma līmeni.[18] Ja skatītāji primāri jūsmoja par jauno tematiku, līdz tam teātrī noklusētām dzīves sfērām un konfliktiem, tad profesionāļi visvairāk apbrīnoja tieši aktieru jaunā tipa spēli, kas Antuānam radīja sekotājus viscaur Eiropā. Antuāns apzinājās, ka jaunā drāma prasa jauna tipa aktierus, kuri spētu uz skatuves runāt, kustēties, domāt kā cilvēki ikdienā, nevis kā uz koturnām uzkāpuši varoņi vai dievi. Režisors atzina, ka aktiermākslai jābalstās uz patiesīgumu, ko var panākt, novērojot dzīvi, tieši pētot to. Tāpēc viņš organizē aktieru ekspedīcijas–pētījumus uz tirgu, kafejnīcām, veikaliem, ielām, pēc tam mēģinājumos analizējot savākto pozu, žestu, intonāciju, paradumu, tipu materiālu. Ar laiku Antuānam izdodas gandrīz pilnībā izskaust aktieru konvencionālās teatrālās manieres, trikus un pozas, kuras diktējis Francijā joprojām aktuālais deģenerēta klasicisma kanons. Tiek likvidēts "runājošās galvas" efekts, panākot, ka spēlē piedalās viss ķermenis; aktieru eksistences veids uz skatuves kļūst ievērojami kustīgāks, dinamiskāks. Tā kā vecos aktierus bija grūti "pārmācīt", tad Antuāns pamatā orientējās uz gados jauniem aktieriem un pašdarbniekiem. Brīvajā teātrī bija likvidēta zvaigžņu un ampluā sistēma, ideāls bija universāls aktieris, kurš var spēlēt visu. Antuāns uzskatīja, ka aktierim ir jākļūst par labi uzskaņotām klavierēm, uz kurām izrādes autors, resp., režisors, var atskaņot izrādes vajadzībām nepieciešamo melodiju. Tā pirmoreiz tika apšaubīts gadsimtiem valdījušais uzskats par aktiermākslas pašvērtīgo dominanti teātrī, aizstājot to ar viedokli par aktieri kā līdzekli kāda lielāka mērķa — visas izrādes kopjēgas — radīšanā, kurā dominējošā loma pieder režisoram. Režisors mēģinājumu procesā ievieš visas lugas kopēju analīzes periodu, kurā lielu uzmanību pievērš tēlu iekšējai loģikai un psiholoģijai, balstoties uz strauji attīstošās zinātnes nozares — psiholoģijas — jaunākajiem sasniegumiem. Mēģinājumu procesā, lai izskaidrotu varoņu rīcību, režisors pirmoreiz teātra vēsturē lieto jēdzienu "zemapziņa".

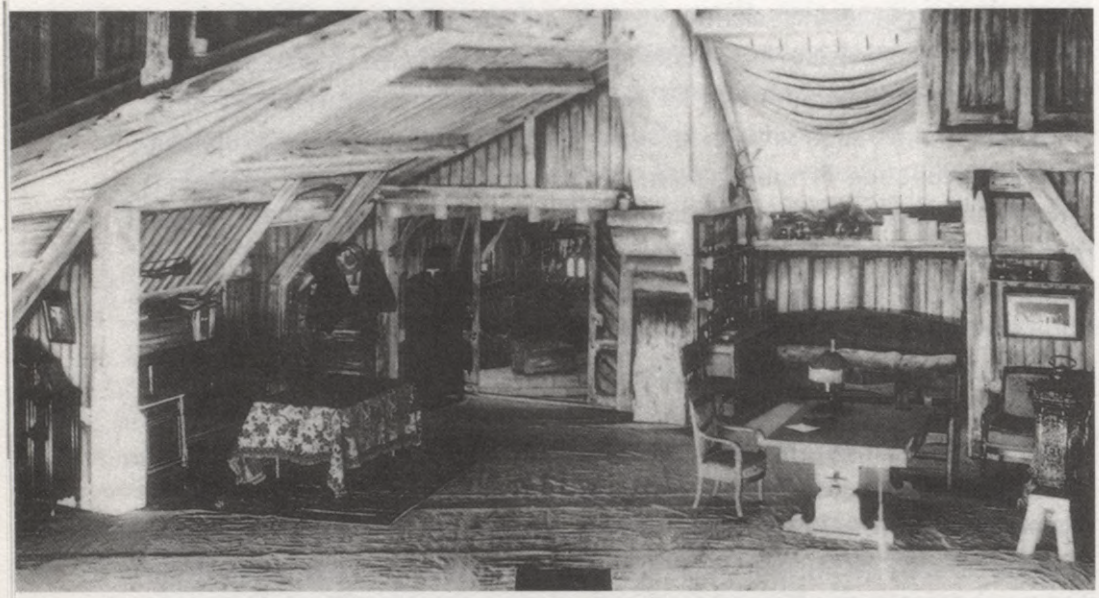
"Vide" bija naturālisma virziena lielais atklājums.[19] Antuāns šo iekaro-

jumu pilnībā pārnesa uz skatuvi, jo viņš gribēja uzsvērt, ka cilvēka likteni vairāk nekā viņa brīvā griba nosaka apstākļi, kuros viņam jādzīvo. Pie vides piederēja arī tādi komponenti kā dažādiem slāņiem raksturīgi paradumi, tradīcijas, tikumi, tātad sava veida "etnogrāfiskums", ko aktieri rūpīgi apguva, veidojot savus tēlus. Pirmoreiz teātrī aktieri iemācās uz skatuves iemiesot arī estētiski nepievilcīgus procesus, precīzi atveidojot slimību, seksa, alkoholisma, bada, naida, agresijas fizioloģiju. Viņi nevairās no gārgšanas, spļaušanas uz grīdas, meimurošanas, ģībšanas, delīrija, klepošanas, kaušanās un tamlīdzīgiem procesiem. Šādas un līdzīgas galējības palīdz nostiprināt jauno naturālisma mākslas estētisko kanonu, ka skaistais nav vis daiļais, bet gan patiesais.

Individuāli konkretizētu **masas tēlu** līdzīgi kā meiningenieši Antuāns rada mēģinājumos ar improvizētu etīžu palīdzību. Aktieriem tiek dots masas tēla kopējais raksturojums, viņiem pašiem jāatrod sava tēla fiziskās darbības līnija un teksts. Tiek attīstīta kolektīva jaunrade, jo režisors atlasa noderīgāko no aktieru piedāvājumiem. Masu darbība kulminācijas brīdī tiecas pāraugt no reālistiskas simboliskā. Bieži pieminēts, kā "Audējos" audēji no skatuves nokāpj zālē un izsoļo tai cauri, dziedot dziesmu ar H. Heines dzejoļa "Silēzijas audēji" vārdiem. Zāle šausmās pietrūkstas kājās — itin kā tā sastaptos ar paša Bada agresīvo maršu.

Mēģinājumu procesā un uzticot izrādēs nopietnus uzdevumus, Antuāns gūst labus rezultātus arī kā pedagogs. Viņš ir izaudzinājis vairāk nekā divdesmit talantīgus franču teātra aktierus. Pie viņa izcilākajiem audzēkņiem pieder Berta Badī un Žoržs Grāns, kuru varoņi iemieso laikmeta moderno — nervozi sašķeltā cilvēka tipu. Arī vēlāk slavenais režisors Firmēns Žemjē ir "izgājis Antuāna skolu", laikā no 1892. līdz 1895. gadam Brīvajā teātrī nospēlējot veselas 24 lomas. Talantīgs aktieris ir arī pats Andrē Antuāns, kura specializācija — dzīves salauztu tipu rūgtie stāsti. Šī līnija aizsākas ar Žaku Damūru un kulminē H. Ibsena "Spoku" Osvaldā.

A. Antuāna **dekorācijas** savā naturālistiskajā īstumā var sacensties ar meiningeniešiem. Atšķirība tā, ka vācu mākslinieku izrādēs lielākoties dominēja āra vai grandioza izmēra reprezentācijas telpu (piemēram, piļu) iekšskati, bet Antuāna uzvedumos darbība gandrīz vienmēr risinājās iekštelpās, turklāt tie allaž bija nabadzīgi interjeri. Pirmoreiz uz skatuves tiek radīta telpa ar sienām un griestiem, kas nekad agrāk teātrī nav pieredzēts. Pirmajos gados dekorācijas rada pats režisors, nevis profesionāls mākslinieks. Galvenais princips ir tāds, ka skatuves iekārtojums pilnībā ir adekvāts dzīvei — uz skatuves ir īstas mēbeles, priekšmeti, trauki, vide parasti ir



H. Ibsena **"Meža pīle"** Antuāna teātrī (1906). Rež. un scenogr. A. Antuāns. Skatuves iekārtojums

pieblīvēta ar priekšmetiem. Ja darbība norisinās veļas mazgātavā, tad skatuvi piepilda no karsto ūdeņu kubliem kūpošie garaiņi. Kā raksturīgas naturālistiskas galējības apcerējumos par Antuānu parasti tiek minētas dzīvas vistas E. Zolā "Zemes" uzvedumā, asiņaini kautķermeņi F. Ikara "Miesniekos", kā arī īsta strūklaka un īsti kociņi podos Dž. Vergas "Zemnieku godā".

Lai panāktu spēles un **mizanscēnu** dabiskumu, Antuāns ievieš *ceturtās sienas* principu. Mēģinājumi notiek kvadrātveida istabā — tikai mēģinājumu beigu posmā tiek izlemts, kura siena izrādē tiks "noņemta". Līdz ar to mizanscēnām organiskāks raksturs — tās tiek primāri orientētas nevis uz frontālu priekšnesumu skatītājiem, bet gan uz situācijas pēc iespējas dabiskāku atklāsmi. Tāpēc arī uz skatuves kļūst iespējams aktieris ar muguru pret publiku, ko iepriekšējā laikmeta teatrālajā estētikā uzskatīja par vienu no lielākajām apgrēcībām. Aktieri spēlē tā, it kā viņi dzīvotu un it kā viņus neviens nenovērotu, t.i., it kā skatītāju vispār nebūtu. Atsevišķos gadījumos dzīves īstenību kopējoša mizanscēna pārauga simboliskā. Piemēram, "Meža pīles" finālā Hedviga sēž apgaismotā istabas daļā, bet Gregerss Verle tumsā kā plēsīgs putns. Kad viņš tuvojas meitenei, lai atklātu iznīcinošo faktu, ka viņas mīļotais tēvs nemaz nav viņas tēvs, Verlem līdzi "iet" tumsa, līdz tā ieskauj viņus abus un gaisma izdziest.

Sekojot meiningeniešiem, Antuāns franču teātra vēsturē arī **apgaismojumu** padara par mērķtiecīgu izteiksmes līdzekli. Apgaismojums tiecas imitēt reālu apgaismojumu. Piemēram, "Audēju" trešais cēliens norisinās pie četrām nemainīgām iedegtām laternām; "Engienas hercoga nāves" tiesas skatā skatuvi apgaismo tikai sveces uz galda, bet tiesnešu figūras uz sienām met baismas melnas ēnas. "Audējos" uz rieta blāzmas sarkanā fona izceļas melnās, neapgaismotās audēju figūras un apgaismotais, kādā rokā gaisā paceltais cirvis kā karogs, kad izmisumā novestie strādnieki dodas demolēt fabrikanta Dreisingera māju. Antuāns ievieš arī kustīgus prožektorus, kas dažādās skatuves vietās no tumsas izrauj ekspresīvus, izteiksmīgus žestus un pozas — galvu ar kliedzienam pavērtu muti, ķermeni dinamiska kritiena kustībā, sitienam atvēzētu roku. Šādu apgaismošanas principu vēlāk izmantos un attīstīs ekspresionisti.

A. Antuāns izrādes laikā skatītāju zālē nodzēš gaismu, lai visu uzmanību koncentrētu skatuves vēstījumam. Līdz tam teātrī gaisma izrādes laikā ir kā zālē, tā uz skatuves.

Arī aktieru **kostīmos** tiek ievērots autentiskuma princips. Brīvajā teātrī izmanto apģērbus, ko reāli valkājuši dažādu sabiedrības slāņu pārstāvji — tiek pirktas valkātas drēbes no tiesām, cietumiem, slimnīcām, cirka, privātpersonām. Tās tīra, mazgā, pāršuj, piemēro aktieru augumiem. Uz skatuves aktieri parādās ne tikai autentiskās, bet bieži vien arī novalkātās kleitās un uzvalkos, jo darbība pa lielākai daļai norisinās sabiedrības zemākajos slāņos.

1895. gadā materiālu grūtību dēļ Andrē Antuāns spiests aiziet no Brīvā teātra. Ar daļu trupas jau pēc teātra slēgšanas viņš dodas ilgstošās viesizrādēs pa Eiropu, apmeklēdams arī Krieviju un sniegdams izrādes tādās pilsētās kā Pēterburga, Maskava, Kijeva, Odesa. 1897. gadā Antuāns nodibina Antuāna teātri, ko vada līdz 1907. gadam, taču tas daļēji ir komerciāls teātris, kas zaudējis to eksperimentālo garu, kas piemita Brīvajam teātrim. Tad vairākus gadus Antuāns ir Odeona teātra direktors, līdz, sākoties Pirmajam pasaules karam, aiziet no aktīvas darbības teātrī. 20. gados A. Antuāns saraksta memuārus "Teātra direktora dienasgrāmatas", kas veltīti viņa vētraino jaunības gadu novatoriskajam darbam Brīvajā teātrī.

Andrē Antuāna Brīvā teātra parauga iedvesmota, Eiropā 19. gadsimta 90. gados rodas vesela t.s. *brīvo teātru* kustība, kura reformē skatuves mākslu un nostiprina režisora profesijas autoritāti. Tā Berlīnē Oto Brāms 1889. gadā nodibina Brīvo skatuvi, Džeikobs Greins Londonā 1891. gadā — Neatkarīgo teātri, bet Konstantīns Staņislavskis un Vladimirs Ņemirovičs-Dančenko 1898. gadā — Maskavas Dailes teātri.

Simbolisma teātris

Paralēli A. Antuāna naturālisma estētikā strādājošajam Brīvajam teātrim Parīzē 19. gs. 80. gadu beigās notiek aktīvi simboliskā teātra valodas meklējumi. Šo procesu iedvesmo un virza franču dzejnieki Stefāns Malarmē un Pols Verlēns, kā arī Eduārs Dižardēns, Žans Lorēns, Ferdinands Erolds, Kamils Moklērs, Pjērs Valēns. Par galveno simboliskā teātra teorētiķi kļūst Stefāns Malarmē, kurš jaunajam, radāmajam, vēl neesošajam teātrim velta vairākus rakstus. Malarmē uzskatus ietekmējuši R. Vāgnera teorētiskie atzinumi un viņa vēlīnā muzikālā dramaturģija, īpaši opera "Parsifāls" (1882) ar savu mistisko fantastiku. Malarmē izvirza trīs galvenās simboliskā teātra pamattēzes. Pirmkārt, teātrim jākļūst subjektīvam un jāatspoguļo nevis "trulā" realitāte, bet gan dzejnieka dvēselē atplaiksnījusies subjektīva pasaules aina, jo dzejnieks ir izredzēta persona, kam caur savu talantu–gaišredzību ļauts pietuvoties eksistences mīklai. Otrkārt, jauno, subjektīvo realitāti teātris vislabāk var radīt, balstoties uz sintēzes ideju. Tas nozīmē, ka jāizmanto tāda tipa tēlaināba, kas nepakļaujas konkrētai racionāli jēdzieniskai atšifrēšanai. To var panākt, ar ritma palīdzību savienojot vārdu, gaismu, mūziku, kustību līnijas vienotā veselumā, lai panāktu uz skatītāju mūzikai analogu iedarbību. (Malarmē uzskatīja — tā kā dzejā ritmam ir galvenā materiālu organizējošā loma, tāpat tam jābūt arī teātrī.) Treškārt, teātrim jāatklāj dzīves filozofiskā un metafiziskā būtība, tam jākļūst par Ideju templi.

Dzejnieki neapmierinās tikai ar teorētiskiem rakstiem par teātri, viņi ķeras arī pie prakses un 19. gs. 80. gadu beigās iestudē veselu virkni eksperimentālu izrāžu, liekot pamatus simboliskā teātra estētikai un iezīmējot pirmo no trim posmiem franču simboliskā teātra attīstībā, ko mēdz dēvēt par **simboliskā teātra priekšfāzi jeb dzejnieku teātri**. Šiem eksperimentiem pa lielākai daļai ir kamerspēles jeb istabas teātra raksturs. Sākotnējais cēlonis ir tas, ka trūkst naudas plašu telpu īrēšanai. Vēlāk kamerspēle kļūst par simbolisko teātri raksturojošu kanonisku tradīciju. Tās ir pusprofesionālas vai pavisam diletantiskas izrādes, ko iestudē dzejnieks vai vairāki dzejnieki, spēlē jauni aktieri vai amatieri, vai ne tik reti arī paši dzejnieki, bet skatās dzejnieki un estētiskā ziņā ekstrēmiski noskaņoti jauni intelektuāļi. Pa lielākai daļai izrādes tiek parādītas tikai vienu reizi un tām piemīt savdabīgas estētiskas teatrālas akcijas raksturs, jo arī izpildītāji ir sapulcināti tikai viena konkrēta uzveduma radīšanai. Notiek sadarbošanās arī ar mācību iestāžu t.s. skolas teātriem. Tā, piemēram, O. M. Linjē-Po savus pirmos režisora soļus sper, Parīzes Kondorsē liceja "Mācekļu pulciņā" iestudējot maz-

zināmu autoru lugas simbolistu meklējumu garā. Te izpildītāju sastāvs ir relatīvi pastāvīgāks. Tas pats attiecas uz pusprofesionāliem pulciņiem, kuri šai laikā tiek īpaši organizēti simbolistu eksperimentu veikšanai un kurus pat lepni dēvē par teātriem, kaut arī drīzāk tās ir eksperimentālu teātra studiju priekšteces, kas visbiežāk pastāv tikai dažus mēnešus. Šādam uzdevumam, piemēram, kalpo Dzejnieku teātris, Miksta teātris, Mazais marionešu teātris, teātris "Roze–Krusts".

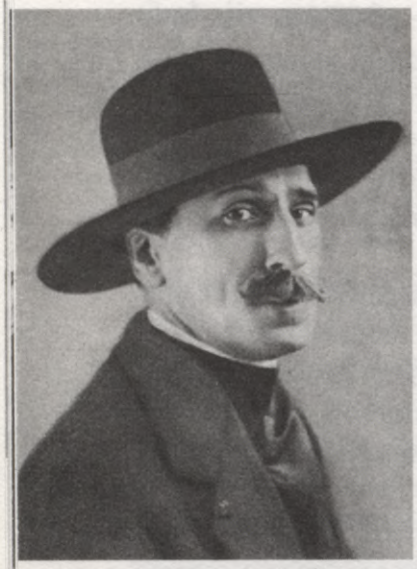
Kaut arī dzejnieku iestudētās izrādes ļoti reti sasniedza profesionāla mākslas darba pabeigto un harmonisko līmeni, tomēr tām bija liela nozīme skatuves mākslas attīstībā, jo te pirmoreiz tika pieteiktas daudzas novatoriskas idejas, ko vēlāk attīstīja teātra profesionāļi. Galvenais meklējumu virziens saistījās ar to agrāko laikmetu teātra tehniku renovēšanu, kam raksturīgas nereālistiskas formas dzīves atveidē.

Pirmkārt, tika izrādīta paaugstināta interese pret leļļu un marionešu teātri kā tādu mākslas veidu, kas maksimāli attālināts no dzīves atspoguļošanas reālajām formām. A. Sinjorē 1888. gadā nodibina "Mazo marionešu teātri". Aktuāls kļūst termins *ginjols*, kas franču valodā apzīmē leļļu teātri. Pols Verlēns publicē īpašu rakstu "Ginjols". Iespējams, tieši te meklējamas saknes G. Kreiga un M. Māterlinka idejām par marionetes dominējošo lomu simbolisma teātrī.

Otrkārt, tiek atdzīvināts renesanses laikmetā aktuālais pantomīmas princips — arī kā dzīves nereālistiskās atspoguļošanas forma. Ž. Žiljēns rada īpašu žanru komēdiju–mīmu jeb mīmisko komēdiju. Bet F. Laršē 1888. gadā nodibina "Akrobātu pulciņu", kas nodarbojas ar pantomīmas iespēju praktisku apgūšanu.

Treškārt, tiek eksperimentēts ar deklamāciju, pētot dzejas ritma, melodeklamācijas, dziedāšanas un deklamēšanas sintēzes variācijas un to spēju ietekmēt skatītājus. Tā jaunā veidā tiek atjaunotas klasicisma teātra tradīcijas. P. Valēns jau 1882. gadā ir nodibinājis "Deklamācijas teātri".

Ceturtkārt, valda paaugstināta interese par antīkajiem sižetiem un jo īpaši antīkā teātra spēles veidu. Notiek šī spēles veida restaurācijas mēģinājumi, iestudējot savas lugas — antīko sižetu stilizācijas Francijas teritorijā atrodamajās romiešu antīkā laikmeta teātru drupās. Visplašāko uzmanību piesaista 1900. gadā Bezē parādītais "Prometejs" — tā autori Ž. Lorēns un F. Erolds vienlaikus ir arī režisori. Zinātnieks, antīkās senatnes pētnieks P. Marietons Oranžā 1903. gadā organizē Ž. Moreasa "Ifigēnijas", bet 1904. gadā — S. Peladāna "Semiramidas" brīvdabas iestudējumus. Bet P. Peladāna luga "Edips un sfinksa" tiek inscenēta Šampinjī.



Pols Fors (1921)

Piektkārt, par simbolistu iedvesmas avotu kalpoja arī viduslaiku teātra formas. Vispirms tās bija reliģiskā teātra formas — mirakls, mistērija, moralitē, ar ko saistīta arī katolicisma ideoloģijas renesanse simbolisma dramaturģijā un teātrī. Tā, piemēram, viena no nozīmīgākajām šādas ievirzes lugām ir E. Dižardēna 90. gadu sākumā sarakstītā triloģija "Leģenda par Antoniju". Taču simbolistu interese apstājās arī pie viduslaiku teātra rupjās — farsa — formas.

Otrais posms simboliskā teātra attīstībā Francijā saistās ar Parīzes **Dailes teātra** (*Théâtre d'Art*) nodibināšanu 1890. gadā. To veic 18 gadus vecs dzejnieks **Pols Fors** (*Paul Fort*, 1872–1960), kurš raksta arī lugas, piemēram, "Mazais dzīvnieks" (1890), "Luijs XI, aizņemts cilvēks" (1921), "Karaļa Luija paziņas" (1926). P. Fors 20. gadsimtā kļūst par ievērojamu dzejnieku, franču viduslaiku balāžu un leģendu stilizāciju autoru, pat izpelnās "dzejnieku karaļa" nosaukumu.

Arī Dailes teātris ir pusprofesionāls teātris. Tam nav savas pastāvīgas mājvietas, izrādēm telpas tiek īrētas dažādos teātros. Uz radošo kolektīvu primāri attiecināms domu biedru grupas nosaukums — blakus profesionāliem aktieriem uz skatuves dēļiem kāpj arī dzejnieki, gleznotāji, režisori. Tā, apvienojot tehniskā darbinieka pienākumus ar lomu izpildīšanu, Dailes teātrī darbojas arī tādi nākotnē slaveni dzejnieki un dramaturgi kā Pols Klodēls, Emils Verharns un Žans Moreass. Bet aktieri savukārt, ja nepieciešams, piedalās dekorāciju izgatavošanā vai mazgā skatuves grīdu. P. Fors dekorāciju un tērpu izgatavošanā iesaista gleznotājus–simbolistus no grupas *Les Nabis*. (Grupas nosaukums atvasināts no senebreju valodas un nozīmē "pravietis".) Vairākas izrādes noformē Pols Serizjē, Pols Ransons, Odilons Redons, Emils Bernārs, Moriss Denī. Valda entuziasms un jaunības aizrautība.

Pols Fors pasludina, ka Dailes teātris būs dzejnieku teātris, un par savu mākslinieka ideāla vispilnīgāko iemiesojumu nosauc Polu Verlēnu. Jēdziens "dzejnieks" primāri tiek saprasts nevis kā literāts, bet kā sapņotājs, gaišreģis, metafiziskās paralēlās pasaules zīmju–simbolu tulks. Savukārt jaunā teātra teorētiķis un dramaturgs Pjērs Kijārs par teātra mērķi uzskata tā spēju aizvest skatītāju uz teiku valstību. Tāpēc arī notiek centieni uzvedumus veidot kā sapņus vai vīzijas, kam skatītājs kļūst par nejaušu laimīgu vērotāju. Dailes teātris, lai uzsvērtu pretstatu starp reālo pasauli — skatītāju zāli un nereālo pasauli, noslēpumaino simbolu pasauli — izrādi, bieži izmanto puscaurspīdīgu tilla priekškaru, liekot darbībai risināties aiz tā. Ar laiku tilla priekškars kļūst par simboliskā teātra estētikas neatņemamu sastāvdaļu.

Nepilnu divu gadu ilgajā Dailes teātra pastāvēšanas laikā Pols Fors paspēj iestudēt pavisam 46 autorus. Teātra repertuārā var konstatēt četras atšķirīgas ievirzes dramatisko un dzejas darbu grupas.

Pirmkārt, P. Fors iestudē sava laika dramaturgu–klasisko simbolistu lugas, kuru darbība risinās abstraktā laikā un vidē — nekur un visur, nekad un vienmēr. Sižeti parasti centrējas ap eksistenciālu situāciju — cilvēka sastapšanos ar nāvi. Dailes teātra vēsturisks nopelns ir tas, ka te pirmoreiz tiek uzvesta Morisa Māterlinka dramaturģija, tādējādi atverot viņam ceļu uz citām Eiropas skatuvēm un 90. gadu pirmajā pusē padarot to par visslavenāko dramaturgu Eiropā. 1891. gadā P. Fors iestudē M. Māterlinka divas mazās ludziņas — "Nelūgtā" un "Aklie". Uz nāves tematiku "ir specializējusies" arī tāda Dailes teātra autore kā Rašilda (īstajā vārdā Margarita Valeta), kura sarakstījusi lugas "Nāves kundze" un "Sieviete pelēkā".

Kaut arī teātra attīstības procesā neapšaubāmi no šīs grupas iestudējumiem vislielākā nozīme ir Māterlinka interpretācijām, taču teātra hronisti diemžēl nav pacentušies tos aprakstīt, nesalīdzināmi lielāku uzmanību pievēršot Rašildas **"Nāves kundzei"**[20], ko var uzlūkot par pikantu Māterlinka atdarinājumu dekadences ideju garā. Rašilda konfrontē ikdienu kā drūmus murgus ar nāvi kā ziedošu valstību. Cīņā starp dzīvi un nāvi triumfējoši uzvar nāve. Pirmajā cēlienā izmantots melnā samta jeb melnā kabineta princips. Melnas ir istabas sienas un mēbeles. Istabas vidū galds ar melnu galdautu un uz grīdas melns paklājs. Lugas varonis Pols ģērbies viscaur melnā. Istabas iekārtojums un te valdošā krāsa atspoguļo Pola dvēseles atmosfēru, kurš nolēmis aiziet no dzīves, lai satiktos ar savu īsteno mīļoto — Nāvi. Pola pārdomas pakāpeniski pāraug priekšnāves murgos — viņš dzird saraustītus ikdienas sarunu fragmentus, tālas muzikālas frāzes. Jauneklis smēķē saindētu cigāru, kura dūmi pakāpeniski piepilda telpu, miglai līdzīgajā atmo-

sfērā priekšmeti peldošām kustībām apgāžas un sakrīt kaudzē. Otrajā cēlienā melnā skatuves siena paveras, atklājot brīnišķīgu ziedošu dārzu, kur saimnieko laipnā un skaistā Nāves kundze — pelēkā kleitā un plīvurā tērpusies sieviete.

Otrkārt, teātrī tiek iestudētas lugas — leģendas jeb pasakas, kas tapušas, autoriem stilizējot folkloru, Bībeli, viduslaiku reliģiskā teātra formas. Šiem sacerējumiem raksturīga reliģiska eksaltācija, atklāta erotika, šausmu elementi. Raksturīgākie šīs grupas iestudējumi — P. N. Ruanāra "Dziesmu dziesma", P. Kijāra "Meitene ar nocirstajām rokām", K. Mendesa "Pusnakts saule", R. de Gurmona "Teodata", Ž. Buā "Sātana kāzas", A. Martēna "Sirds un Vēdera strīds".

Mirakla stilizācijā **"Meitene ar nocirstajām rokām"**[21] varone nocērt sev rokas, kuras apzaimojuši viņas tēva neķītrie skūpsti. Taču atlido eņģelis un atjauno meitenei rokas, lai viņa varētu kļūt par izredzēto karalim–dzejniekam ar eņģelisku dabu. Izrāde notiek aiz tilla aizkara. Varoņi ritmiski kustas un dziedošās balsīs deklamē vārsmas uz zeltkrāsas auduma prospekta fona, kas apgleznots ar dažādu krāsu eņģeļiem. Skatuves priekšplāna kreisajā pusē šaipus tillam stāvēja gaišzilā tunikā tērptā aktrise Suzanna Gē, kura ne tikai atkārtoja svarīgākās varoņu frāzes un pat kustības, bet arī lasīja prozā sarakstītās remarkas kā paskaidrojumus tēlu izjūtām. Teicēja bija kā savdabīga Priestere–Dzejniece, kura savienoja mākslu ar dzīvi, izskaidroja to.

Par vienu no izteiksmes ziņā visekstrēmākajiem simbolisma virziena iestudējumiem kļūst Zālamana Augstās Dziesmas stilizācija **"Dziesmu dziesma"**[22], kuras tapšanas gaitā režisors cenšas īstenot mākslas zinātnieka Šarla Anrī pētījumus par formas, krāsas un ritma psiholoģiskās iedarbības likumiem mūzikā, dzejā un glezniecībā. Izrādei nebija vienota sižeta, to veidoja astoņas relatīvi patstāvīgas devīzes jeb ainas. Galvenās personas ir Valdnieks ar Draugu kori un Valdniece ar Draudzeņu kori. Katrai devīzei bija sava skaņa (teksts), mūzika (nots), krāsa, kas tiek realizēta ar apgaismojumu, un smarža, kas tiek izsmidzināta no pulverizatora nevis uz skatuves, bet izrādes laikā skatītāju zālē.

Pirmā devīze "Priekšā stādīšana". Valdnieks atved dzīvesbiedri no Ēģiptes uz savu pili Jūdejā. Skatuve košā purpura apgaismojumā, vīraka smarža, mūzikā dominē "do". Otrā devīze "Sapnis". Valdniece sapņo par Valdnieku. Košs oranžs tonis, balto vijolīšu smarža, "re". Trešā devīze "Pirmais pārbaudījums", kas tiek uzlikts Valdniecei. Koši dzeltens, hiacinšu smarža, "mi". Ceturtā devīze "Alegorija". Valdnieku aizkustina Valdnieces uzticība, un viņš

sarīko dzīres. Gaiši zaļš, liliju smarža, "fa". Piektā devīze "Otrais pārbaudījums". Valdniece sāk šaubīties par Valdnieka mīlestību un zaudē to. Koši zils, akāciju smarža, "sol". Sestā devīze "Vientulība". Valdnieces ciešanas un Valdnieka mīla, kurš gan nesteidzas atgriezties. Košs indigo, ķiršziedu smarža, "la". Septītā devīze "Atgriešanās". Valdnieks atgriežas pie Valdnieces, kopīgs prieks. Koši violets, apelsīnu smarža, "si". Astotā devīze "Aizbraukšana". Valdnieks dodas ceļojumā, mīlas un harmonijas jūtu pārņemts. Ļoti košs purpurs, jasmīnu smarža, augšējais "do". Krāsu kustība virzās no koša purpura cauri oranžam, dzeltenam, zilam, violetam uz tumšu purpuru. Smaržu kustība — no asām uz maigākām. Mūzikā tonis kāpj no apakšējā "do" uz augšējo.

Treškārt, klasika, kura tiek interpretēta simbolisma estētikā. K. Mārlova "Doktors Fausts" un P. B. Šellija "Čenči" tiek inscenēti, akcentējot mistiskos un erotiskos aspektus.

Ceturtkārt, par būtisku Dailes teātra īpatnību kļūst teatralizēti dzejas vakari. Tiek organizēti gan īpaši vakari tikai dzejai, gan arī dzejas kompozīcijas tiek izpildītas vakara otrajā daļā, ja pirmajā daļā ir izrādīta apjomā neliela ludziņa. Par visslavenāko no dzejas iestudējumiem kļūst A. Rembo "Piedzēries kuģis", bet publikas interesi saista arī "Iliādas" pirmais dziedājums, fragmenti no viduslaikos tapušās "Dziesmas par Rolandu", franču romantiķu (V. Igo, A. Lamartins) un franču simbolistu (S. Malarmē, A. Rembo, P. Verlēns) dzejas kompozīcijas.

Kad 1892. gadā Dailes teātris finansiālu grūtību dēļ savu darbību spiests pārtraukt, tā pieredzi Parīzē turpina, paceļot to augstākā mākslinieciskā līmenī, **Jaunrades teātris** (*Théâtre de l'Oeuvre*), kuru 1893. gadā nodibina **Oreljēns Marī Linjē-Po** (*Aurélien-Marie Lugné-Poe*, 1869–1940). Ar Jaunrades teātri saistās **franču simboliskās režijas trešais — nobrieduma — posms**.

Linjē-Po ir darbojies visdažādākajās mākslas sfērās — viņš bijis aktieris, režisors, dzejnieks, gleznotājs, scenogrāfs, memuāru autors, teātra impresārijs. Interese par teātri sākusies jau skolas gados, kad Parīzes Kondorsē licejā viņš nodibina dramatisko kopu "Mācekļu pulciņš". Atšķirībā no Andrē Antuāna un Pola Fora Linjē-Po ir akadēmiska izglītība aktiermākslā — viņš absolvējis Parīzes konservatorijas Dramatisko klasi. Paralēli mācībām viņš strādā par aktieri A. Antuāna Brīvajā teātrī, kur īpaši labus panākumus gūst raksturlomās. Pēc tam Linjē-Po darbojas gan par aktieri, gan režisoru P. Fora vadītajā Dailes teātrī. Linjē-Po kļūst par visizteiktāko simbolisma režijas īstenotāju skatuves mākslā. Var piebilst, ka zināmā mērā simbolisks ir arī

viņa uzvārds — jaunais teatrālis ļoti aizraujas ar Edgara Alana Po šausmu stāstiem, pats vēlas kļūt par Po teātra mākslā, tādēļ pievieno savam no tēva mantotajam uzvārdam Linjē amerikāņu rakstnieka uzvārdu. Savukārt savam vārdam Oreljēns viņš pēc liceja absolvēšanas pievieno dievinātās mātes Marijas vārdu.

Jaunrades teātra darbībā izdalāmi divi atšķirīgi posmi. Pirmais posms ilgst no 1893. līdz 1899. gadam, un tieši šajā laikā teātra estētiku visizteiktāk raksturo simbolisms. Otrs posms aptver laiku no 1912. līdz 1929. gadam, kad teātris pūlas savienot komercmākslas prasības un dažādu modernisma virzienu stilistiku.

Jaunrades teātris ir profesionāls teātris, te strādā pieredzējuši un talantīgi aktieri, kuru vidū izcilākās personības ir Berta Badī, Suzanna Deprē, Eduārs de Makss; kā aktieris darbojas arī pats Linjē-Po (viņa veiksmīgākie sasniegumi — Golo "Peleasā un Melizandē" un Rosmers "Rosmersholmā").

Jaunrades teātris tiek atklāts ar M. Māterlinka lugas **"Peleass un Melizande"**[23] iestudējumu. Tika samazināta skatuves dziļuma perspektīva, skatuves vidusdaļā nolaižot priekškaru, kurš tiek mainīts katrā no astoņām aiņām. Gleznotājs P. Voglers bija uzgleznojis astoņus priekškarus, ieturētus tumšzili violetos un sudrabainos toņos. Pēc M. Māterlinka lūguma gan šie priekškari–prospekti, gan tērpi, gan aktieru kustības bija stilizētas pēc viduslaiku gleznotāja Memlinga gleznas "Svētā Ursula" parauga. Pats Linjē-Po darināja kostīmu skices — arī viduslaiku garā. Tērpi tika pašūti no pelēki violeta auduma, kurš bija toņi gaišāks nekā prospekts. Šāda fona un kostīmu krāsu saskaņotība radīja ilūziju, ka aktieri ir atdzīvojušās un no gleznas iznākušas figūras. Skatuve tika apgaismota nevis ar rampas ugunīm, bet ar prožektoriem, kas atļāva darbību iegremdēt noslēpumainā pustumsā, radot mistisku atmosfēru. Teksts tika runāts mūzikas pavadījumā, aktieru balsis bija deindividualizētas, tās pauda pārlaicīgas ilgas un, kā rakstīja kritika, "mistiskas drebēšanas iekšējo satraukumu".

Plaša skatītāju loka uzmanību Jaunrades teātris guva, simbolisma manierē iestudējot Jaunās drāmas pārstāvju — skandināvu autoru un G. Hauptmaņa — lugas. B. Bjernsoņa lugas "Pāri mūsu spēkiem" pirmo daļu (1894) Linjē-Po iestudēja kā mistēriju, mācītāju Sangu traktējot kā izredzēto, kurš gūst kontaktu ar dievišķo spēku, bet par to samaksā ar dzīvību. Inscenējot A. Strindberga "Tēvu" (1894) un "Kreditorus" (1896), režisors erotiku interpretēja nevis bioloģiskā, bet filozofiskā aspektā kā radošo principu, kurš, būdams nepiepildīts, pārvēršas par iznīcinošu spēku. G. Hauptmaņa "Nogrimušā zvana" (1897) galvenais varonis Indriķis tika saprasts kā māksli-

nieks–dumpinieks, kurš atsacījies no vulgārās pasaules un ir ceļā uz dievišķu kvalitāti, kas pieejama tikai pārdabiskām būtnēm fantastikas pasaulē. G. Hauptmaņa "Vientuļo" (1893) izrādē uz skatuves valdīja nemitīga puskrēsla, baismīga noslēpuma klātbūtne, nelaimes gaidas, kas darbības laikā kāpinājās, novedot pie nāves. Visi aktieri bija ģērbti vienāda pelēka auduma kostīmos, visi runāja vienmuļā, neizteiksmīgā toņkārtā. Visi bija vienādi, visi — vientuļi, visi — bez izejas.

Īpaša nozīme Jaunrades teātra repertuārā bija H. Ibsenam — pavisam Linjē-Po iestudēja deviņas norvēģu autora lugas, uzsverot tajās vientulības, ciešanu un metafiziskos motīvus. Tā, piemēram, "Rosmersholma" tika spēlēta vidē, kas atgādina no dzelzs plāksnēm izgatavotu spīdzināšanas kameru, no kuras nav izejas un kurā ieslodzītie lugas varoņi izmisumā moka viens otru. Traģēdijas cēlonis ir Rosmera līdz slimīgai apmātībai nonākusī vainas apziņa savas pašnāvību izdarījušās sievas priekšā un nespēja noticēt Rebekas mīlestībai. Abu galveno varoņu attiecības tika traktētas mistiskā aspektā, tām piemita vienīgi garīgā kvalitāte. Finmāls tika traktēts kā Rebekas un Rosmera triumfs — viņi aiziet nāvē, lai attīrītos no kaisles un tā paceltos pāri liktenim. "Celtniekā Sūlnesā" Sūlnesa kritiens no torņa tika traktēts kā apzināta pašnāvība, ar kuras palīdzību varonis vēlas izbeigt savu neradošo eksistenci, jo jūt radošās potences izsīkumu gan jaunradē, gan mīlestībā. "Pērs Gints" tika izpildīts uz E. Grīga mūzikas fona, aktieriem nevis runājot, bet pusdziedoši un palēnin--ti recitējot Ibsena dzeju un kustoties nevis reālistiski, bet stilizēti pantomīmiskā veidā. Tā ticis radīts iespaids, ka uz skatuves notiekošais ir nevis objektīva pasaules aina, bet gan Pēra Ginta subjektīvas, sapnim līdzīgas atmiņas. Linjē-Po vēl iestudējis tādas H. Ibsena lugas kā "Mazais Eijolfs", "Leļļu nams", "Doktors Stokmanis", "Sabiedrības balsti", "Brands", "Mīlestības komēdija".

Viena no Jaunrades teātra slavenākajām izrādēm ir A. Žarī traģifarss **"Karalis Ibī"**[24] 1896. gadā, kurš pieder pie simbolisma otrās — ironiskās — fāzes un manifestē spēles pašvērtības ideju. Linjē-Po kopā ar māksliniekiem A. Tulūzu-Lotreku, P. Bonāru, E. Vijāru "Ibī" iestudē atklātā laukuma teātra zemās formas — balagāna — estētikā, tādējādi stilizējot viduslaiku rupjā teātra valodu. Izrāde tika spēlēta bez priekškara, darbības vietas tika attēlotas ar uzrakstiem uz koka dēlīšiem, aktieri uz skatuves iznāca pa milzīga kamīna muti, kura bija uzzīmēta uz prospekta, cars Aleksejs un Ibī drasēja uz nūjām kā uz tramīgiem šķirnes zirgiem, veselu armiju attēloja viens aktieris. Ibī lomas tēlotājam Firmēnam Žemjē galvā bija milzīgai cukurgalvai līdzīga maska, bet ķermenim uzģērbts grotesks kostīms, kas ar polsteru palīdzību

nedabīgi palielināja auguma izmērus, īpaši akcentējot gargantijisko vēderu. Savā spēlē izmantojot grotesku klaunādi, aktieri izspēlēja, kā toreiz likās, jautru un absurdu līdzību par plānprātiņu tronī, kurš tiek uztverts kā karalis un kurš izraisa karu, postu un pasaules mēroga haosu. Kā pierādīja 20. gadsimta vēsture, kurā politisku absurdu nebija mazums, A. Žarī un kopā ar viņu arī Jaunrades teātris bija, pašiem to nenojaušot, uzzīmējuši baigu nākotnes vīziju, kas īstenojās ne jau vienā vien versijā. Par savdabīgu "Karaļa Ibī" otro daļu kā stilistiskā, tā idejiskā nozīmē kļuva N. Gogoļa "Revidenta" (1898) iestudējums, kurā pats Linjē-Po atveidoja Hļestakovu.

Kādi tad bija **simbolisma teātra galvenie teatrālās valodas elementi**, kurus iedibināja Pols Fors un tālāk attīstīja Linjē-Po?[25]

Pamatprincipi bija stilizācija un estetizācija, kas tika attiecināti uz pilnīgi visām teātra izrādes sfērām — aktierspēli, scenogrāfiju, kostīmiem, runas mānieri, skatuves kustību, gaismu un skaņu partitūru.

Skatuviskā kompozīcija tika izprasta kā atdzīvojusies glezna. Bieži parādījās tāds paņēmiens kā mēmās ainas, kurās aktieri uz brīdi sastinga gleznieciskās pozās, lai ieklausītos Visuma mūzikā. Tā tika realizēti Māterlinka uzskati par statisko drāmu un klusuma teātri. Lai radītu atdzīvojušos gleznu, nav svarīga skatuves dziļuma dimensija, bet gan divi citi elementi — fons, uz kura veidot kompozīciju, un pati kompozīcija plaknē, kura iemantoja apzīmējumu *bareljefs*, paralēli rampai.

Scenogrāfija atteicās no jebkādas pretenzijas radīt reālistisku vidi. Darbība varēja notikt uz apgleznota panno fona, kam parasti bija izteikti dekoratīvs raksturs. Gleznojums vai nu stilizēja tālaika gleznie cības tendences, kad norisinājās lugas darbība, vai arī impresionistiskā manierē tiecās raksturot ainas dominējošo emocionālo noskaņu. Darbība varēja norisināties arī absolūti neitrālā vidē, ko veidoja vienkrāsainas (parasti — melnas vai pelēkas) kulises un prospekts. Melnās kulises, uz kuru fona "pazūd" melni priekšmeti vai viscaur melnā ģērbti aktieri, iemantoja *melnā kabineta* nosaukumu.

Simbolisma teātrī ārkārtīgi lielu nozīmi iegūst **gaismas**. Režisori un mākslinieki centās izstrādāt *simbolisko krāsu un skaņu atbilsmju alfabētu*, uzskatot, ka katrai emocionālai noskaņai raksturīga sava skaņa un krāsa, ko skatuvē rada ar krāsainu gaismas filtru maiņu. Krāsainas gaismas maiņa ir signāls par varoņu noskaņojumu, jūtu stāvokļu maiņu. Milzīga nozīme atmosfērai, kas zināmā mērā ļauj vilkt paralēles starp simbolismu un impresionisma estētiku. Īpaši rūpīgi tiek izstrādātas metodes, kā uz skatuves uzburt sapņa, vīzijas, arī murga atmosfēru.



A. Muhas zīmētās afišas Sārai Bernārai. A. Dimā (dēla) **"Kamēliju dāma"** (1896), V. Sardū **"Žismonda"** (1894)

Arī **kostīmos** dominē stilizācijas princips. Iecienīts un plaši izplatīts kostīms kā vīriešiem, tā sievietēm — antīko togu stilizēts variants pelēkā, baltā, gaišzilā krāsā. Ir gadījumi, kad visiem izrādes dalībniekiem vienāda piegriezuma un vienāda toņa tērpi. Piemēram, "Aklajos" — visiem pelēkas togas. Kostīmos dažkārt tiek apzināti izmantots arī eklektikas princips. Piemēram, "Sātana kāzās" Fausts tērpies profesora uzvalkā, Mefistofelis — smokingā un ar monokli, bet Psihe, Sātans, Ādams un Ieva — pēc tā parauga improvizētos kostīmos, kādos viduslaiku agiogrāfiskās literatūras litogrāfijās tiek attēloti šie fantastiskie radījumi. Tulūzs-Lotreks senindiešu drāmas uzvedumā (Šudraki "Mālu vāģiši") pirmoreiz Eiropas teātra vēsturē kostīma vietā piedāvāja puskailu apgleznotu aktiera ķermeni, kuru klāja vai nu viendabīgs krāsojums (sarkanā, okera krāsā), vai maģisku zīmju raksti. Dažiem aktieriem vēl papildus bija gurnu apsējs, citiem — ķermeni sedza caurspīdīgs audums.

Simboliskā teātra izrāde nav iedomājama bez **mūzikas**. Faktiski visas skatuviskās norises notiek uz muzikāla fona, mūzika pa lielākai daļai ir neitrāla un surdinēta ar dažiem atsevišķiem aktīviem akcentiem. Mūzika filozofiskā aspektā tiek traktēta kā signālu straume no noslēpumainās pārpasaules, kas eksistē kaut kur Visumā.

Aktierspēlē teksta pasniegums tiek interpretēts kā neslēpta deklamācija, kas turklāt virzīta nevis uz dialogu, bet monologu. Nozīmīgāks par teksta jēdzienisko saturu kļūst aktiera balss tonis un balss skaņas augstums. Notiek eksperimenti ar dzejas pantmēra un ritma uzsvērtu akcentēšanu runas laikā.

Runas stils ir monotons, vienmuļš, tas parasti ir nemainīgs vienas ainas ietvaros, bet mainās uz pavisam citu toni nākamajā ainā. Aktieris it kā iegrimis somnambuliskā stāvoklī. Runā, lai ļautu skanēt savai iekšējai balsij, nevis lai ieklausītos partnerī vai censtos to ietekmēt, jo simbolisko varoni primāri interesē viņš pats un viņa iekšējās norises. Monologus pārtrauc klusuma zonas. Var skanēt arī vienlaikus vairāki paralēli, savā starpā nesaistīti monologi. (Šo principu savā dramaturģijā izmantoja arī A. Čehovs un vēlāk — absurdisti, lai turpinātu simbolistu pieteikto cilvēku totālas atsvešināšanās tēmu.) Kustību partitūras raksturo statiskas kompozīcijas, kur aktieru kustības tiek stilizētas pēc lugā attēlotā laikmetā populāru gleznu paraugiem, izmantojot pantomīmas elementus. Pozas ir skulpturālas, kas plastiskā formā atveido iekšējā stāvokļa nianšu maiņas. Ar simboliskā teātra estētiku saistīta mīmu mākslas straujā attīstība gan 19. gadsimtā (Etjēns Dekrū), gan 20. gadsimtā (Žans Luijs Baro, Marsels Marso).

19. gadsimta beigās naturālistiskais un simboliskais teātris bija sagatavojis bagātīgu filozofisko un estētisko ideju bagāžu, kas kalpoja režijas teātra straujam uzplaukumam 20. gadsimtā.

Citētie avoti

[1] *Аникст А.* Театр эпохи Шекспира. — М., 1965, с. 259–273.
[2] *Силюнас В.* Стиль жизни и стили искусства. — М., 2000, с. 294–295.
[3] *Brockett O. G.* History of the Theatre. — USA, 1987, p. 274.
[4] *Мокульский С.* О театре. — М., 1963, с. 40.
[5] Turpat, 67.–69. lpp.
[6] *Бачелис Т.* Шекспир и Крэг. — М., 1983, с. 11.
[7] *Brockett O. G.* History of the Theatre, p. 508.
[8] Иллюстрированная история мирового театра. — М., 1999, с. 329.
[9] Turpat, 329.–330. lpp.
[10] *Бачелис Т.* Шекспир и Крэг, с. 30.
[11] Иллюстрированная история мирового театра, с. 334.
[12] *Бачелис Т.* Шекспир и Крэг, с. 26.
[13] Turpat, 26. lpp.
[14] Иллюстрированная история мирового театра, с. 335.
[15] Izrāžu aprakstiem izmantoti avoti: *Styan J. L.* Modern drama in theory and practice, I. — Cambridge, 1993, pp. 14–16.; История западноевропейского театра, т. 5. — М., 1970, с. 507–532.; *Бачелис Т.* Шекспир и Крэг, с. 27–30.
[16] *Гительман Л.* Идейно-творческие поиски французской режиссуры 20 века. — Л.,1988, с. 6–13.

[17] *Leiter S. L.* The Great Stage Directors. — NY, 1994, p. 8.
[18] Turpat, 9. lpp.
[19] *Бачелис Т.* Шекспир и Крэг, с. 45–46.
[20] *Deak F.* Symbolist Theatre. — Baltimor, London, 1993, p. 143.
[21] Turpat, 147.–148. lpp.
[22] *Максимов В.* Французский символизм — вступление в 20 век // Французский символизм. — С-Пб., 2000, с. 18–19.
[23] *Deak F.* Symbolist Theatre, pp. 164–167.
[24] *Максимов В.* Французский символизм — вступление в 20 век // Французский символизм, с. 24.
[25] Turpat, 5.–40. lpp., kā arī *Deak F.* Symbolist Theatre, pp. 168–179.



Ādolfs Alunāns

Viktors Hausmanis

LATVIJAS REŽIJA (1900–1945).
GALVENĀS TENDENCES

Pirmie soļi

Uzsākot 20. gadsimtu, latviešu teātris bija tikai trīsdesmit gadus vecs. Pamatus tam lika **Ādolfs Alunāns** (1848–1912). 1869. gada Jāņu dienā Rīgā kādreizējā Vingrotāju jeb Turnhalles zālē par godu Rīgas Latviešu biedrības nama pamatakmens likšanas — *gruntēšanas* — gadījumam notiek teātra izrāde — Ā. Alunāna viencēliena luga "Paša audzināts", ko bija iestudējis pats autors, kuru tolaik titulēja kā Pēterburgas ķeizara teātra aktieri "Ād. Alunan kungu". Tiesa gan, Pēterburgā Ādolfs Alunāns bija pavisam īsu brīdi, taču tika spēlējis kopā ar galma vācu teātra ievērojamākiem aktieriem. Pieredze tika krāta arī Rēveles Vācu teātrī pavadītajās sezonās. Par viņa skolotāju kļūst Rēveles teātra vēlākais direktors Edmunds Bērents. Ā. Alunāns atmiņās veltījis atzinīgus vārdus savam jaunības dienu ideālam: "Bērentam bij lemts atstāt ievērojamu audzinošu iespaidu uz manu turpmāko mākslinieciskо izglītību. Viņš bija ne vien spīdošs varoņu tēlotājs ar lielisku skatuves stāvu, bet arī kā cilvēks caur un cauri džentelmenis. Šīs īpašības manim stipri imponēja, un drīz es bērnišķīgā cienībā raudzījos uz Bērentu un centos pēc iespējas viņam līdzīgs kļūt."[1]

Jaunībā Ā. Alunānam ir izdevība strādāt kopā vēl ar dažiem ievērojamiem vācu aktieriem, kas vēlāk slavas laurus plūkuši Berlīnē vai Vīnē: kā pir-

mais mīlētājs Tērbatas vasaras teātrī tika apjūsmots Oto Gorics, pa karjeras kāpnēm viņš uzkāpa līdz Berlīnes karaliskajam galma teātrim, bet cits Ā. Alunāna kolēģis, uzvārdā Hartmans, kļuva par vienu no Vīnes Burgteātra aktieriem. Šie kolēģi bija Ādolfa Alunāna *pirmie skolotāji*, ne par kādām teātra skolām vai kursiem ir runas nevarēja būt, taču skatuves mākslas pamatus jaunais teātra entuziasts tais dažās vācu teātros nostrādātajās sezonās bija apguvis itin labi, un vēsturiskajā "Pašu audzināta" izrādē skatītāji tūliņ ievēroja, kāda starpība ir starp "mācītu" teātra spēlētāju un diletantu. To savās atmiņās uzsvēris Kaudzītes Matīss: "Tur publika tūliņ dabūja redzēt to lielo starpību, cik ļoti izšķiras mācīts aktieris no iesācējiem — diletantiem."[2]

Tā kā Ādolfs Alunāns pats šo ludziņu bija arī iestudējis, tad nosacīti to var uzlūkot par *pirmo režijas darbu latviešu teātrī*. Jebkādu liecību par to, kā noritējusi šī izrāde, trūkst, vēlāk pats režisors to dēvēja par "dūšīgi sagatavotu" un "labi izdevušos". 1870. gadā Ā. Alunāns kļuva par Rīgas Latviešu biedrības teātra vadītāju, par ko "Baltijas Vēstnesis" 10. septembrī lepni ziņoja: "Latviešu biedrībai ir laimējies teātrim par vadoni un aktieri iemantot šo jau labi pazīstamo Ādolf Alunan kungu."[3] "Labi pazīstamajam" kungam bija divdesmit divi gadi, liela uzņēmība, patiesa griba veidot latviešu teātri un vācu teātrī iemantota skatuves mākslas pieredze. Ādolfs Alunāns, kļūdams par teātra vadītāju, reizē tapa arī par pirmo latviešu profesionālo režisoru.

Ādolfs Alunāns savus režijas principus nav skaidri formulējis, par tiem priekšstatu varam iegūt tikai pastarpināti, turklāt Rīgas Latviešu teātrī viņš darbojās tikai no 1870. līdz 1885. gadam, tad Ā. Alunāns pārcēlās uz Jelgavu, turpināja rīkot izrādes, devās viesizrāžu braucienos gandrīz pa visu Latviju, taču aktieri bija sapulcināti tieši vienai konkrētajai izrādei — galvenais uzdevums bija ciešami nospēlēt izrādi.

Ienākot Rīgas Latviešu teātrī, Ā. Alunāna rosība vispirms izpaudās organizatoriskajā laukā — lai varētu notikt izrādes, bija nepieciešami vismaz trīs pamatelementi: luga, aktieri un telpa, kur teātri spēlēt. Par lugām gādāja Ā. Alunāns pats, tulkošanas un lokalizēšanas darbā palīgā aicinādams arī savus radus un draugus. Ievērojami grūtāk bija ar aktieriem, un arī par viņu sapulcināšanu bija atbildīgs režisors jeb teātra vadonis. Daudziem tālaika rīdziniekiem teātra jēdziens saistījās ar "kumēdiņu" rādīšanu, tātad kaut ko palaidnīgu, pat netiklu, katrā ziņā nievājamu. Tālab Alunānam bija jāpatērē milzum liela enerģija, lai pierunātu puišus un izskatīgas jaunkundzes nākt uz Rīgas Latviešu biedrības māju un piedalīties izrādēs; atnākušie jaunieši

bija diletanti, dienā viņi strādāja maizes darbu, bija bodes zeļļi un amatnieki, šuvējas un vienkāršas mājsaimnieces. Bet Ādolfam Alunānam no viņiem vajadzēja iztaisīt aktierus. Tā nebija viegla misija. Nekādi teātra kursi vai studijas neeksistēja, un jauno aktieru skološana galvenokārt notika mēģinājumos, taču to katrai lugai bija pavisam nedaudz — četri, pieci, ne vairāk, un šo mēģinājumu laikā režisors veica arī aktieru izglītošanas darbu. Rīgas Latviešu biedrības nama skatuvi un zāli bieži aizņēma sarīkojumi un balles, tālab mēģinājumiem gluži vienkārši nebija vietas un tos vajadzēja noturēt, kur nu pagadās, pat koridoros.

Neiespējami, ka tur būtu notikusi dziļāka lomu analīze vai pārspriedumi par lugas koncepciju, tais īsajās tikšanās reizēs vajadzēja apgūt, kā kustēties un kā runāt, atcerēties, no kuras puses uznākt un uz kuru aiziet. Tiesa, viņiem bija kāds glābējsargs — suflieris. Ādolfa Alunāna pirmo lugu vai arī lokalizējumu grāmatiņas nereti deva aktieru izvietojuma shēmu uz skatuves, bet neiztrūkstoši vidū ir uzraksts "Suflērs".

Zināmas grūtības Ā. Alunānam aktieru audzināšanas darbā sagādāja arī tas, ka viņš pats piedalījās izrādēs, viņam allaž bija jātēlo lielākās lomas. Ādolfs Alunāns tēloja atdevīgi, nereti vērsās tieši pie publikas, nav ko noliegt, viņš alka būt pirmā persona, premjers, tālab partneriem īpašu vērību nepievērsa. Iesācēji aktieri mācījās no sava skolotāja — no premjera — tieši izrāžu un arī mēģinājumu procesā. Ā. Alunāns pats par galveno audzināšanas veidu uzlūkoja personisko priekšzīmi. To apliecina Kaudzītes Matīsa atmiņas: "..it īpaši vienā pašā vai arī divos, turklāt pēdējos mēģinājumos vairs nemaz neesot ieteicams pavisam kaut ko grozīt, bet jāturoties pie tā, kas agrāk iesākts; citādi izrādes laikā viegli varot izcelties jukums. Diletanti neesot audzējami uz tālāku attīstību pamācīšanos, bet visvairāk novērošanas un piesavināšanās ceļā no priekšzīmīgiem vadītājiem."[4]

Ādolfs Alunāns loloja ideju par dramatisko kursu dibināšanu, lai aktieri patiešām varētu baudīt profesionālu izglītību. "Baltijas Vēstnesī" 1879. gadā parādījās iedvesmojošs aicinājums: "Rīgas Latv. teātra komisija, ievērodama, ka tas pārlieku grūti režisoram nākas vispārīgās teātra provēs jaunus iesācējus vajadzīgā vīzē ar dramatisku mākslu iepazīstināt, jo caur to uz provēm par daudz laika nokavētu, ir nosprieduse dibināt kādu dramatisku priekšskolu, kurā jauni iesācēji tiktu sagatavoti uz teātra spēlēšanu. (..) Mācība tapšot pasniegta bez maksas."[5] Taču Ādolfa Alunāna sapnis bija pāragrs.

Aktieru sastāvs bija mainīgs; tikko kā bija pagājušas pāris sezonas un Ā. Alunāns jauno dāmu vai jaunekli daudzmaz bija iedresējis aktiera profesijā, tā viņi aizgāja, un Ā. Alunānam vajadzēja visu atkal sākt no gala. No viņa

laika Rīgas Latviešu teātrī ilgāks mūžs bija tikai Annai Brigaderei-Maijai un Bertai Rūmniecei.

Par aktieru toreizējo nedrošo materiālo situāciju savlaik rakstīja "Baltijas Vēstnesis": "Latviešu teātris stāv vēl arvien uz ļoti nedrošām kājām un stāvēs nedroši tikām, kamēr aktieri nebūs pie teātera sieti caur kādu pienākumu (p. piem., cietu loni), bet nāks un ies, kad katram patiks..."[6]

Tomēr Ādolfa Alunāna režisora darbībā iezīmējas arī daži pamatprincipi, kas iedibina zināmas režijas mākslas un latviešu skatuves mākslas tradīcijas vispār vai dod vismaz tās iedīgļus.

Ņemot vērā to, ka izrādes nereti tika samēģinātas lielā steigā, aktierim daudzos gadījumos vajadzēja paļauties uz improvizāciju, vajadzēja pielāgoties apstākļiem: telpai, kur izrāde notiek, un laikam, kad tā norit. Uz improvizāciju daudzējādā ziņā balstījās paša Ādolfa Alunāna spēle: viņš brīvi pārkārtoja tekstu, lai tas tiešāk uzrunātu skatītāju, spēles gaitā nereti vērsās tieši pie publikas un savu kupleju tekstu pārveidoja atbilstoši dienas notikumiem.

Ādolfa Alunāna skatuve nebija norobežota no skatītājiem ar neredzamu "ceturto sienu", un viņš pats un viņa aktieri tieši vērsās pie skatītājiem. Viņš izrādēs skatuves ainās centās rādīt to, kas notiek dzīvē: prieku un bēdas, cilvēku pārticībā un nabadzībā, taču, lai ietu kā iedams, Ā. Alunāns bija pārliecināts, ka teātra pienākums ir dot skatītājiem prieku. Vecā Ādolfa dzīve ne tuvu nebija rozēm kaisīta: nomāca naudas trūkums, paša veselība, bērnu slimības un pat nāves gadījumi, bet, par spīti visam, no viņa izrādēm strāvoja jautrības gars un zālē atskanēja smiekli. Interesantu pamācību aktieriem Ā. Alunāns dod lugas "Bagāta brūte" ievadā: "Vispirms lūdzu cien. teātra vadoņus jeb arī aktierus uz to lūkot, ka šī luga tiek aši spēlēta." Bet Veindorfa lomas tēlotājam dod padomu: "Uz skatuves tādu raksturu izrādot, vaijaga ne vien aši runāt, bet arī visai izturēšanai vaijaga būt lunkanai. Zināms, vispirms vaijaga aktierim būt laba humora. Arī Marijai tāds pat raksturs."[7]

Ādolfs Alunāns no latviešu skatuves mākslas pirmajiem soļiem iedibināja *kupleju dziedāšanu.* Kuplejas dziedāja arī tālaika vācu autoru posēs, Vīnes dramatiķu tautas lugās vai burvju pasakās. Kupleja ir sava veida atsvešināšanās no tēla un tieša vēršanās pie publikas, jo pirms un pēc kuplejas seko ar lugas darbību tieši nesaistīts teksts un kupleja prasīja no aktieriem māku tieši kontaktēties ar publiku.

Tajā pašā laikā Ā. Alunāns prata novērtēt *precīzas mizanscēnas* nozīmi, jo bieži vien tā palīdzēja panākt komisko efektu. Dažās savu lugu publikāci-

jās Ā. Alunāns atstāja atsevišķas mizanscēnu izkārtojumu shēmas, tādas, piemēram, var atrast lugas "Seši mazi bundzenieki" izdevumā.

Ādolfa Alunāna teātrī valdnieks bija aktieris, režisora stingro roku viņa darbībā daudz nemanīja, turklāt aktieri nereti spēlēja uz gandrīz tukšas skatuves ar minimālu apgaismojumu. Vienotu dekorāciju vairākcēlienu izrādēm nebija, un režisoram vajadzēja izlīdzēties ar teātra rīcībā esošajiem dekorācijas gabaliem, bet jaunu, daiļkrāsotāja gleznotu prospektu, aplausiem skanot, dažreiz pat nolaida no skatuves augšas izrādes laikā. Jaunas dekorācijas skatītāji allaž sagaidīja ar patiesu sajūsmu — kādreiz pat aizgrābtības asarām acīs. Tā noticis, piemēram, K. Holteja lugas "Lenore" izrādē 1893. gadā, kad pēdējā cēlienā parādījās jauna dekorācija "Kapsēta ziemas laikā". Jauna dekorācija toreiz nozīmēja no jauna uzgleznotu prospektu, kura autors Ā. Alunāna laikā bija vācu tautības daiļkrāsotājs Kārlis Franks.

Trūcīgs bija izgaismojums, skatuvei gaismu deva tikai sveču rinda rampā un pa kādai gāzes lampiņai uz skatuves. Dažās izrādēs (piemēram, joku lugas "Laura" izrādē 1878. gadā) lietā tika likti pirotehnikas brīnumi. Pateicīgie skatītāji piecieta pat to, ka zāle pienāca pilna dūmiem un dažu mocīja kāss.

1885. gadā Ādolfs Alunāns nesaskaņu dēļ ar Rīgas Latviešu biedrības vadību no teātra aiziet. Taču galveno viņš bija paveicis: bija sapulcināta pirmā latviešu aktieru trupa, amatieri bija apguvuši profesionālās iemaņas, Rīgā regulāri varēja notikt izrādes latviešu valodā un tika likti pamati latviešu režijas mākslai. Viņa laika izrādēs teātra mākslas elementi eksistēja atsevišķi, organiski vēl nesakausēti, par konceptuālu režisora ieceri un vienotu izrādes tēlu vēl nevarēja runāt. Režija kā māksla īstenībā nepastāvēja, režisors primāri bija menedžeris un organizators.

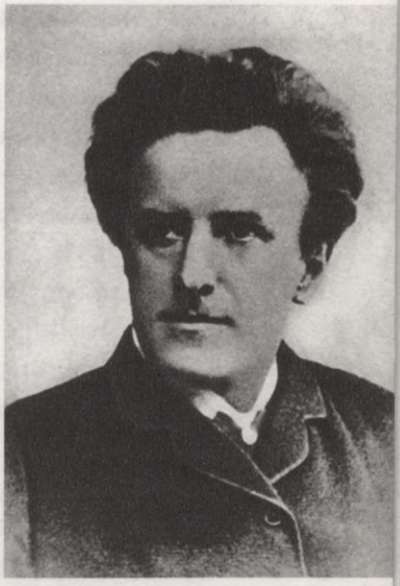
1886. gadā par Rīgas Latviešu teātra vadītāju kļūst vācu tautības režisors **Hermanis Rode-Ēbelings** (1846–1906). Viņš bija strādājis Vācijas, Austrijas un Šveices teātros, kopš 1884. gada darbojās Rīgas Vācu teātrī. H. Rode-Ēbelings bija pārkāpis toreizējos teātra darbinieku ētikas principus, atklāti presē kritizējot savas profesijas kolēģi, un par to vācu aktieru arodbiedrība viņam atņēma tiesības strādāt jebkurā vācu teātrī jebkurā valstī. Tālab viņš piesakās uz brīvo Rīgas Latviešu teātra direktora posteni. Latviešu teātri vada sveštautietis, kas nezina latviešu valodu un ar aktieriem var saprasties tikai ar tulka starpniecību. Tiesa, ar H. Rodi-Ēbelingu noslēgtajā līgumā bija ierakstīts, ka viņam katru gadu arī pašam jāspēlē dažās izrādēs. Režisors izlīdzējās tādējādi, ka uzstājās nelielās lomiņās bez teksta vai arī tēloja tādas, kurās varēja uzstāties ar stipri jūtamu akcentu, piemēram, 1888. gadā V. Šekspīra

lugas "Venēcijas tirgotājs" izrādē režisors pats tēloja ebreja Šeiloka lomu, un tajā varēja izlīdzēties ar nelatvisko akcentu. H. Rodem-Ēbelingam bija svešas latviešu tradīcijas, tautas savdabība, un to viņš arī nemaz negribēja iepazīt.

Latviešu režijas mākslas veidošanās procesā H. Rodem-Ēbelingam ir nenoliedzama loma, jo nākamā latviešu režisoru paaudze — Jēkabs Duburs, Aleksis Mierlauks, Aleksandrs Freimanis, arī Roberts Jansons — ir viņa bijušie aktieri.

Ā. Alunāns pēc savas būtības bija aktieris, kam liktens lēmis iestudēt lielu skaitu lugu. H. Rodi-Ēbelingu var uzlūkot jau par profesionālu režisoru, kam bija vairāk nekā divdesmit gadu ilgā laika posmā Vācijas, Šveices un Austrijas teātros iemantota aktierdarba pieredze. 1884. gadā viņš Rīgā ieradās no Breslavas un strādāja Rīgas pilsētas Vācu teātrī par aktieri un režisoru, līdz 1886. gadā kļuva par Rīgas Latviešu teātra direktoru, tas nozīmē — par vienīgo režisoru, taču *līdz ar H. Rodi-Ēbelingu latviešu skatuves mākslā, kaut arī vienkāršotā veidā, ienāca tālaika Eiropas teātra pieredze.* Viņš, piemēram, bija skatījies tolaik slavenā Meiningenes galma teātra izrādes Vācijā, un tālaika recenzijās nereti aizrādīts, ka H. Rodes-Ēbelinga iestudējumos vērojams Meiningenes teātra inscenējumu iespaids.

Rīgas Latviešu teātra darbu pozitīvi ietekmēja kāds ārējs apstāklis — 1887. gadā teātris no Rīgas domes sāka saņemt finansiālo pabalstu — aktieriem varēja maksāt algas, un teātris varēja sākt profesionalizēties. Aktieriem nu jau varēja izvirzīt augstākas prasības, un H. Rode-Ēbelings to nekavējās darīt, viņš no aktieriem prasīja ievērot maksimālu precizitāti, taču režisora diktatoriskais darba veids nepieļāva jebkādu improvizāciju un tēlotāju pašiniciatīvu. H. Rode-Ēbelings bija despotisks prasītājs un priekšārādītājs, tikko mēģinājuma laikā



Hermanis Rode-Ēbelings

viņš pamanīja kādu neprecizitāti, mēģinājums tūlīt tika apturēts. Augusts Deglavs atmiņās par šādiem gadījumiem raksta: "Ne mazākais sīkums viņam nepalika paslēpts pie mēģinājuma. Pie ikkatras nepareizas kustības vai neīstas žestes tas uzsauca skaļi: *Halt, Herr Stienus, was machen Sie da*[8], tad uzšāvās kājās, nostājās aktiera vietā un iztēloja viņam tā lomu priekšā. *So müsst Ihr es machen.*[9] Viņš labprāt runāja daudzskaitlī un viena kļūdas pielīdzināja it visiem."[10] Kā aizrāda A. Deglavs, režisors H. Rode-Ēbelings apliecināja prasmi veidot plastiskas un dzīvas masu ainas. Ā. Alunāna laikā tās parasti bija statiskas: aktieri stāvēja tajās vietās, kur režisors viņiem bija licis, un tad ieņēma citu mizanscēnu. H. Rode-Ēbelings no aktieriem prasīja, lai viņi darbotos savstarpējā kopsakarā, un režisors tika atzīts par teicamu plastisku grupu veidotāju uz skatuves. Protams, par ansambļa mākslu mūsdienu izpratnē H. Rodes-Ēbelinga izrādēs nevar runāt, un tomēr režisors, masu ainas kārtojot, aktieros audzināja apziņu, ka vajadzīgo iespaidu jācenšas panākt visiem kopā. Kritika īpaši slavēja masu ainas lugas "Dzīvību priekš cara" izrādē, tur esot bijis visai iespaidīgi inscenēts tautas un bajāru gājiens Maskavā. Teksta psiholoģiskai atklāsmei tika pievērsta niecīga vērība, jo režisors valodas neprasmes dēļ nespēja tajā iedziļināties, galvenais viņam bija panākt ārēju iespaidu, tam viņš pievērsa īpašu vērību.

Ā. Alunāns savās izrādēs pieļāva aktieru improvizācijas iespējas, H. Rode-Ēbelings prasīja maksimālu precizitāti un viņa norādījumu bezierunu respektēšanu. Viņa laikā latviešu teātra praksē ieviesās ģenerālmēģinājumi, kad režisors pārbaudīja katra tēlotāja kostīmu un ārējo izskatu un cītīgi sekoja aktieru spēlei. Teātris tagad varēja atļauties darināt daudzveidīgākas dekorācijas un iestudējumam atbilstošus kostīmus. Latviešu teātra sākuma gados aktieriem vajadzēja izlīdzēties ar pašu apģērba gabaliem vai to nabadzīgo kostīmu krājumu, kas bija teātra pārziņā. H. Rodes-Ēbelinga laikā par svarīgu izrādes komponentu kļūst arī kostīms, un teātra štatā tiek uzņemts algots drēbnieks un sieviešu kostīmu šuvēja.

Kā pozitīvi vērtējams fakts minams tas, ka H. Rode-Ēbelings jūtami modernizēja skatuves mašinēriju, kļuva iespējami dažādi inscenējuma efekti: saullēkti un rieti, pērkona dārdieni un negaisa šaltis. Recenzijās īpaši tiek slavēts skatuves izgaismojums L. Ganghofera un H. Neierta lugas "Svētbilžu griezējs" uzvedumā. Jau iepriekš izrādes reklāmās bija īpaši aizrādīts, ka "vislielāko efektu, kā jādomā, gan darīs *Alpu sārtums.* Tā bilde vērta, ka to sevišķi, par maksu, izrāda. (..) It sevišķi patiks skats, redzot, kā saule, aiz pirmajo kalnu galiem pazuduse, vēl kādu laiciņu pakavējas pie pakaļējiem, tos

ietērpdama gan zelta, gan purpura krāsās, kamēr beidzot nakts krēslumā visu pārvērš īstajās dabas krāsās".[11]

Taču H. Rode-Ēbelings pašmērķīgi aizrāvās ar ārējiem efektiem, viņa izrādēs dārdēja pērkona dārdi un šķīda zibeņi no vienas vietas, Rainis 1889. gadā publicētajās "Apdziedāšanās dziesmās III vispārīgiem latvju dziesmu svētkiem" par izdaudzināto Alpu sārtumu uzrakstīja visai kodīgas rindas:

Nākat, bērni, skatīties,
Kādi ērmi skatuvē;
Prūsis lēca šuplatiņu,
Spožā Alpu sārtumā.[12]

Latviešu teātra mākslu kopa vācu režisors vāciskā gaumē. Tā izpaudās gan repertuāra izvēlē, gan iestudējumu izteiksmes līdzekļos. H. Rodem-Ēbelingam patika un viņš labprāt iestudēja Teodora Hāna salkanās, gaudulīgās lugas — "Turaidas roze" un "Staburaga meitiņa", tā iesākas ar dziesmiņu:

Drīz sārtās rozes vītušas,
Tās saldi smaržot beidzas,
Un arī saules dieniņas
Kā sapnis projām steidzas.
Tad žēlabas tev sirdī sāk
Ar liesmu burtiem zīmēt:
Tik vienreiz gadā ziedons nāk,
Tik vienreiz sirds spēj karsti mīlēt.[13]

H. Rode-Ēbelings mīlēja savus skatītājus raudināt. To atzīst arī tālaika notikumu līdzdzīvotājs rakstnieks A. Deglavs: "Ādolfs Alunāns nāca ar komiku, Ēbelings ar nopietnību. Varbūt pārāk pārspīlētu nopietnību, vulgāru sentimentalitāti, tomēr nopietni viņš mācījis ķerties pie visvieglākās un sekslākās lietas. (..) Var sacīt, ja Ādolfs Alunāns latviešu publiku ir smīdinājis, tad Ēbelings to ir raudinājis."[14] Taču beigās A. Deglavs secina: "Bez tās tehnikas, ko Ēbelings latviešu aktieriem devis, tiem vēl labu laiku būtu bijis jātaustās pa tumsu un jāmīdās uz vietas."[15]

H. Rode-Ēbelings centās izkopt aktieru tehniku — cita lieta, ka režisors no aktieriem prasīja īpaši pacildinātu, deklamatorisku, vecmodīgu spēles veidu, un, tā kā viņa laikā pirmos soļus skatuves mākslā spēra vesela plejāde izcilu latviešu aktieru, H. Rodes-Ēbelinga koptais spēles stils diemžēl iesak-



Pēteris Ozoliņš

ņojās latviešu teātrī un dzīvoja ilgus gadus. 1893. gadā apritēja H. Rodem-Ēbelingam noteiktais ierobežojuma laiks strādāt vācu teātrī un viņš atstāja Rīgas Latviešu teātri, kam bija nokalpojis astoņus gadus. Būdams patiesi labs amata pratējs, H. Rode-Ēbelings daudz darīja latviešu teātra profesionālā līmeņa celšanā.

Ādolfs Alunāns bija licis pamatus latviešu teātrim un reizē režijas profesijai, H. Rode-Ēbelings panācis, ka latviešu teātris bija kļuvis manāmi profesionālāks. 1893. gadā Rīgas Latviešu teātra vadību uzņemas **Pēteris Ozoliņš** (1864–1938), aktieris, kas profesionālo izglītību bija ieguvis Drēzdenes konservatorijā, kur studēja teātra mākslu, un pēc mācību beigšanas sāka strādāt Vācijā.

Rīgas Latviešu teātrī jaunā direktora darbības sākuma gados notika būtiskas pārmaiņas — tika labiekārtota skatuve, padziļināta orķestra bedre un uzlabots apgaismojums — 1897. gadā teātrī ievilka elektrību. Taču tas nebija galvenais, P. Ozoliņš ķērās pie nopietna, saturīga repertuāra veidošanas. Viņš nolēma balstīties uz nacionālo dramaturģiju. Savai debijai Rīgas Latviešu teātrī P. Ozoliņš izvēlas Rūdolfa Blaumaņa "Pazudušo dēlu", kurā pats tēlo Krustiņu. Pirmo reizi uz skatuves latviešu dzīves sava laika realitāte parādījās tik dziļā psiholoģiskā risinājumā, nevairoties no pretrunīgā un traģiskā. Īpaši saistīja aktieru saskaņotais ansamblis. P. Ozoliņš lielu uzmanību veltīja visiem aktieriem, un "Pazudušā dēla" ansamblis patiešām bija spožs: Ilze — D. Akmentiņa un Matilde — J. Skaidrīte. Roplaini tēloja J. Duburs, Roplainieti — A. Brigadere-Maija, Mikus tēvu — A. Mierlauks, Miku — A. Freimanis, bet Ažu — B. Rūmniece.

Arī lielāko latviešu romantiskās dramaturģijas pārstāvi Aspaziju teātrī ieved P. Ozoliņš, 1894. gadā iestudējot viņas lugu "Vaidelote". Rakstniece vēlāk atceras: "Tas bija vēl nepieredzēts triumfs. Bet spēlēja arī tādi aktieri kā Dace Akmentiņa, kas bija ilgi un dedzīgi strādājusi, lai ar Mirdzas tēlojumu izvilktu jauno autori no kaktiņa gaismā un arī pati parādītos visā spožumā. Citas lomas tēloja Jūlija Skaidrīte, Duburs, A. Freimanis u.c."[16]

Aspazijas "Vaidelotes" panākumus Rīgas Latviešu teātrī nodrošināja vairāki apstākļi. Pirmkārt, "Vaidelotes" iestudējums bija viens no pirmajiem režisora mēģinājumiem uzvedumā kā līdzvērtīgus apvienot dažādus kom-

ponentus — aktieru tēlojumu, dekorāciju, mūziku un kustību. Mūziku "Vaidelotes" iestudējumam komponēja toreiz pavisam jaunais mūzikas profesors, reizē viņš bija teātra kapelmeistars Jāzeps Vītols, bet atsevišķām ainām dekorācijas gleznoja Augusts Millers, kostīmu metus darināja Janis Rozentāls un Arturs Baumanis. Turklāt otrajā cēlienā bija paredzēts ""Mīlestības sapnis", liela ragutnīcu deja, dies 8 jaunkundzes". Otrkārt, aktieru tēlojumā bija neparasti smalki izstrādāts tēla psiholoģiskais rīcības pamatojums. Kādā no recenzijām bija minēts, ka Mirdzu tēlojusi Dace Akmentiņa ar tik lielu aizrautību, ka pēc izrādes saslimusi "aiz dziļas psihiskas darbošanās pa visu izrādes laiku".[17]

Deviņdesmitie gadi latviešu teātra vēsturē ir iezīmīgi vēl ar dažām jaunām parādībām. P. Ozoliņš turpina savu aizsākto kursu uz saturīga repertuāra veidošanu, un dažu gadu laikā cits pēc cita repertuārā ienāk pasaules lielās klasikas darbi: F. Šillera "Laupītāji"(1894), "Orleānas jaunava" (1895), "Marija Stjuarte" (1897), V. Šekspīra "Hamlets" (1894), "Otello" (1894), "Makbets" (1896), "Spītnieces precības" (1898), "Romeo un Jūlija" (1898), "Ziemas pasaka" (1899).

Īpaši ievērību pelna V. Šekspīra traģēdijas "Hamlets" iestudējums 1894. gadā: ne tik nozīmīga bija šīs izrādes mākslinieciskā kvalitāte, cik svarīgs pats fakts — uz latviešu skatuves nu jau varēja parādīties viens no izcilākajiem pasaules klasikas šedevriem, un reizē tas bija apliecinājums, sava veida gatavības apliecība latviešu teātra varēšanai. Iestudējumā darbojās toreizējie labākie aktieri — Hamleta lomā P. Ozoliņš, Ofēlija — D. Akmentiņa, bet Ģertrūde — J. Skaidrīte. Hamlets P. Ozoliņa interpretācijā bija romantiķis, sapņotājs ar ļoti jūtīgu dvēseli. Pats P. Ozoliņš vēlāk publicēja rakstu, kurā izklāsta, kā viņš izpratis Hamletu — dāņu princī mutuļojot iekšēja cīņa, ko izraisa apziņa, ka "viņam



Aspazijas **"Vaidelote"** Rīgas Latviešu teātrī (1894). Rež. P. Ozoliņš, scenogr. A. Millers. Mirdza — Dace Akmentiņa

vajaga un būs, ko darīt, bet ka viņš zem dažādiem varmācības apstākļiem neko nevar darīt".[18] Neraugoties uz iestudējuma atšķirīgajiem vērtējumiem presē, tas atstājis spēcīgu iespaidu, un to apliecina Andrejs Upīts, kam laimējies noskatīties šo izrādi: "Visas tās tūkstoš izrādes, kuras pēc tam esmu redzējis, arī tās, kuras pats rakstījis, nobāl šī brīnišķā pieredzējuma priekšā."[19]

Mākslinieciskā ziņā daudz vairāk varēja vēlēties arī no citiem V. Šekspīra darbu iestudējumiem, piemēram, par "Romeo un Jūlijas" izrādes tēlotājiem P. Ozoliņu un J. Skaidrīti avīzēs parādījās ne gluži glaimojoši vērtējumi, par Romeo lasām: "Mūsu tagadējais Romeo bija vairāk komiķis nekā jūsmīgais sapņotājs."[20] Var piezīmēt, ka tad, kad P. Ozoliņš tēloja Romeo, viņam bija jau 40 gadu. Meitenīguma trūcis arī Džuljetai, kas "jau no pirmā soļa, uz skatuves uznākot, mums lika manīt, ka tā nav vis... nevainīgā Jūlija, bet gan jaunava, kas dzīvi jau pazīst".[21]

Pats galvenais ir tas, ka F. Šillera un V. Šekspīra darbi sāka dzīvot uz latviešu skatuvēm un mūsu teātri vairs nevarēja dēvēt par provinciālu repertuāra ziņā. Līdzās šiem abiem klasiķiem 1898. gadā Rīgas Latviešu teātrī ienāk arī J. V. Gēte ar traģēdijas "Fausts" iestudējumu. Iestudējuma pilnskaņai būtiski traucēja latviešu toreizējās skatuves iespējas, toties cildināti tika aktieri, un īpašu atzinību izpelnījās D. Akmentiņa Grietiņas lomā. R. Blaumanis par viņu rakstīja: "Akmentiņas jaunkundze deva tēlojumu, kas iesniedzās ģeniālās sfairās, kur šķietamais ar esošo saplūst kopā."[22]

No citiem Vakareiropas klasiķu darbiem jāmin G. E. Lesinga drāma "Emīlija Galoti" (1896), Moljēra "Skopulis" (1900), kā arī tālaika moderno autoru H. Zūdermaņa un H. Ibsena darbu iestudējumi.

Deviņdesmitajos gados teātra spēlēšana Latvijā pletās plašumā. Regulāras teātra izrādes sāk notikt arī Jonatana biedrības telpās Pārdaugavā, kaut nelielu laiku darbojas teātra trupa Aleksandra ielā 103, kādu brīdi pastāv Roberta un Vilijas Jansonu vadītais Āgenskalna Latviešu teātris. Jonatana biedrībā sevi kā režisors piesaka aktieris Aleksandrs Freimanis, dažas izrādes viņš iestudē arī Jelgavā. Kā režisors debitē Jēkabs Duburs, vadot režijas galvenokārt mazajos ansambļos vai provincē. Latvijā ir izaugusi jauna režisoru paaudze, no tās īpaši izceļams **Roberts Jansons** (1864–1899).

Roberts Jansons skatuves gaitas iesāk H. Rodes-Ēbelinga teātrī, taču nesaskaņu dēļ no teātra 1893. gadā aiziet un divas sezonas strādā Vācijas teātros — Insterburgā, Berlīnē, Štolpē, iegūdams labu aktierisko rūdījumu. 1895. gadā viņš atgriežas Rīgas Latviešu teātrī un nospēlē vadošas lomas V. Šekspīra traģēdijās "Makbets" un "Otello". Taču aktiera darbs vien mākslinieku neapmierina, viņš alkst sevi izteikt režijā — un 1897. gada pavasarī

kopā ar sievu Viliju nodibina Āgenskalna Latviešu vasaras teātri, kas darbojas Jonatana biedrības telpās. Tas daudzējādā ziņā bija neparasts teātris, kurā spēkus izmēģināja daudzi jauni aktieri, kas vēlāk kļuva pazīstami skatuves mākslinieki. Robertam Jansonam kā režisoram nācās veikt to pašu funkciju, ko Ādolfam Alunānam — tā bija jauno aktieru audzināšana. Pie Roberta Jansona savu pirmo skatuves rūdījumu ieguvusi arī Tija Banga, kas vēlāk par savu skolotāju atmiņās rakstīja: "Iekļūt Roberta Jansona trupā bija katra iesācēja sapnis. Aktieris, kurš kādreiz bija spēlējis pie Jansona, vairs neskaitījās diletants, bet ar viņu jau rēķinājās kā ar īstu aktieri."[23]



Roberts Jansons

T. Bangas atmiņās par R. Jansonu atrodamas divas īpaši zīmīgas norādes: "Sākot darbu ar lomu, vispirms jāizzina, kur tēlojamais cilvēks audzis, kādas tautības tas ir un kāds tam temperaments. Tad izzini lomas tēla smadzenes un uz tām būvē viņa raksturu."[24]

Šajās R. Jansona prasībās ietverti jau 20. gadsimtam raksturīgi aktiermākslas principi, būtībā tādus pašus uzdevumus aktierim darbā ar lomu izvirzīja K. Staņislavskis.

Interesanta liekas vēl viena T. Bangas piezīme: "Pie Jansona uz mēģinājumu ierados bieži. Iepazinos ar viņa skolniekiem. Visi tie bija izglītoti un pieklājīgi jaunieši. Pats Jansons gan visus pārspēja."[25] Tātad režisors māca saprast un analizēt tēlu, māca pazīt tā domāšanas veidu, bet, lai to izdarītu, vajadzīga inteliģence.

Vēl kāda būtiska R. Jansona īpašība — uzdrīkstēšanās. Viņa vadītā trupa Jonatana biedrības zālē pirmo reizi latviešu valodā izrāda H. Ibsena drāmu "Nora" un J. V. Gētes "Faustu" — pirms vēl bija notikušas šo darbu pirmizrādes Rīgas Latviešu teātrī. "Noras" izrādē režisoram izdevās radīt pietiekami respektējamu analītiskās drāmas paraugu. Pēc kritiķu vērtējuma, "Fausta" iestudējums nebija īpaši veiksmīgs, bet režisora drosme — atzīstama. Sludinot "Fausta" izrādi, bija sacīts, ka luga esot iestudēta pēc Rīgas Pilsētas teātra vācu režijas grāmatas, līdz ar to arī teksta īsinājumi nāca no šī teātra eksemplāra. Trūka līdzekļu atbilstošu dekorāciju iegādei, trūka aktieru visu lomu atveidošanai, un skatītājus valdzināja vienīgi Roberts Jansons Mefistofeļa lomā.

Sācies jauns gadu simtenis

20. gadsimta sākums atnesa izmaiņas latviešu režijas mākslā. Plašāks bija kļuvis aktīvo profesionālo režisoru pulks: Jēkabs Duburs, Aleksandrs Freimanis, Aleksis Mierlauks, Reinholds Veics. Latvijas režijas mākslā iesākās auglīga režisoru sacensība.

Jūtami izmainās arī teātra mākslas orientieri. 19. gadsimts pagāja, galvenokārt mācoties no pieredzes bagātajiem vācu meistariem, latviešu režisori brauca apgūt profesiju uz Vāciju. Divdesmitā gadsimta sākumā latviešu režisoru izaugsmi sekmēja studiju vai pieredzes apmaiņas braucieni uz Krieviju vai Vāciju. Tā **Zeltmatis** 1909. gadā beidza E. Reihera Dramatiskās mākslas augstskolas režisoru kursus, bet A. Freimanis 1914. gadā Jēnā beidza Augstākos dramatiskās mākslas kursus un reizē saņēma uzaicinājumu nolasīt tajā lekciju ciklu par latviešu drāmu.

Arvien vairāk 20. gadsimta sākumā latviešu režisoru skatieni tiek pievērsti Maskavai, viņi cenšas doties uz turieni, lai apgūtu Maskavas teātrus, it īpaši Maskavas Dailes teātra pieredzi. Tā Aleksim Mierlaukam darbā ar "Uguns un nakts" iestudējumu palīdzēja 1909. gadā Maskavā gūtie iespaidi. Uz turieni viņš dodas kopā ar aktieri Vili Segliņu, un lielu iespaidu viņiem atstāj Maskavas Dailes teātrī redzētais Leonīda Andrejeva lugas "Anatēma" iestudējums.

Pēc pāris gadiem uz Maskavu brauc Eduards Smiļģis un Teodors Amtmanis. Maskavā E. Smiļģis noskatījās V. Šekspīra "Hamletu" Gordona Kreiga režijā un H. Ibsena "Pēru Gintu". K. Staņislavskis uzaicināja Jēkabu Duburu iestudēt kādu lugu Maskavas Dailes teātrī. 1915. gada 30. decembrī vēstulē brāļameitai O. Āriņai J. Duburs raksta: "Nupat runāju pa telefonu ar Staņislavu. Manas akcijas manāmi kāpj. Iznākums sarunai šāds: Pulksten 12–1 man 1. janvārī jāierodas Dailes teātrī. (..) Tad nu 5. janvārī tikšot galīgi norunāts, kas man jāinscenē. Staņislavskis domā, lai es inscenējot "Sprīdīti" un vienu Šekspīra lugu."[26]

Auglīgus impulsus mūsu režisori varēja gūt vietējā Rīgas Krievu teātrī, kas kopš 1902. gada darbojās jaunceltajā II Rīgas pilsētas namā kanālmalā (tagadējā Nacionālajā teātrī). Šo teātri vadīja Konstantīns Ņezlobins, pieaicinot izcilus krievu režisorus. 1904.–1906. gadā šeit strādāja Konstantīns Mardžanovs (Mardžanišvili) — vēlākais gruzīnu nacionālā teātra pamatlicējs. Vienu sezonu (1909/1910) Rīgā nostrādāja vēlākais slavenā Maskavas Kamerteātra vadītājs Aleksandrs Tairovs. Rīgas Krievu teātrī strādāja vai vismaz viesojās izcili krievu skatuves mākslas meistari, viņu vidū bija Marija

Andrejeva, Ilarions Pevcovs, Rīgā viesojās Vera Komisarževska, Mamonts Daļskis, Pāvels Orļeņevs, Jurijs Jurjevs, Varvara Streļska. Šie mākslinieki lika mainīt skatītāju un arī režisoru priekšstatus par teātra mākslas iespējām.

Labas teātra mākslas tradīcijas turpināja kopt Rīgas pilsētas Vācu teātris. Šis teātris daudz iestudēja Eiropas drāmas, klasiķu darbus, trupā bija izcili aktieri, kas šurp atnāca galvenokārt no Vācijas un Austrijas teātriem. 20. gadsimta sākumā Rīgas Vācu teātris repertuāra ziņā kļuva modernāks, te arī latviešu skatītāji varēja iepazīties ar Maksa Halbes, Hermaņa Zūdermaņa, Franča Vēdekinda, Maksa Dreiera lugām, Rīgā viesojās ievērojami aktieri no Vācijas un Austrijas — Agnese Zorma, Aleksandrs Žirardi, Pauls Veigeners. Rīgas Vācu teātris gan pamazām zaudēja to fascinējošo iespaidu, kāds tam bija vēl 19. gadsimtā, un tomēr tā joprojām bija augstas kultūras iestāde. Reizumis Rīgu apmeklēja teātra kolektīvi no Vācijas: Berlīnes Ibsena teātra trupa te izrādīja "Hedu Gableri", pēc gada Gabriela d'Annuncio "Mēneša pilsētu", bet 1911. gadā interesi radīja Maksa Reinharda vadītā Berlīnes Vācu teātra viesizrāde — Sofokla "Valdnieks Edips".

Ārzemju teātru viesizrādes vairoja latviešu režisoru pieredzi un lika kāpināt mākslas kritērijus.

Teātra mākslas sūtības izpratne gadsimta sākumā režisoriem ir dažāda. A. Freimanis Rīgas Latviešu biedrības jautājumu vakarā nolasīja referātu "Teātra attiecības ar publiku", un tajā paustajās atziņās saklausāma atbalss no konservatīvajos vācu teātros koptajiem pamatprincipiem: "Dzejnieka darbs ir jāpasniedz ar zināmu jūsmību un svinīgumu, tam jāizdveš svētku dienu atjūtas. Teātra galvenais uzdevums gādāt, ka no jauna rodas līdzsvars, ka dvēselē izjauktās harmonijas vietā atkal rodas saskaņa. Kā viss, kas dižens un cēls, tā arī teātris atbalstās uz laicīgām vajadzībām, uz vajadzību: atpūsties un garīgu prieku just pēc grūtiem dienas darbiem, lai nokļūtu augstumos, kas tuvu debesīm."[27]

Pretējus principus aizstāvēja Maskavas Dailes teātra režisori, izvirzot prasību pēc dzīves realitātes tiešas, pat naturālistiskas atveides uz skatuves, un var labi saprast konfliktu, kāds 1906. gadā veidojās režisoram A. Mierlaukam ar Rīgas Latviešu biedrības aktieriem M. Gorkija lugas "Dibenā" iestudēšanas laikā. Aktieri bija pieraduši pie tā, ka "dzejnieka darbs jāpasniedz ar zināmu jūsmību", un pēkšņi — jātēlo kaut kādas padibenes un noskranduši tipi. Un Aleksim Mierlaukam nākas krietni ilgi pārliecināt aktierus turpināt mēģinājumu, jo viņi atsacījušies piedalīties tik naturālistiskā iestudējumā. Un tieši Dace Akmentiņa ir tā, kas pienāk pie režisora un saka: "Mīļais Mierlauk, sakiet tik, kā jūs domājat, es visu darīšu."[28]

Vairākus gadus iekšēji briedusī prasība pēc vēl kādas profesionālas skatuves Rīgā gadsimta sākumā gūst konkrētu piepildījumu — 1902. gadā Amatnieku palīdzības biedrības namā Romanova, tagadējā Lāčplēša ielā 25 darbu uzsāk Jaunais latviešu teātris direktora, reizē režisora **Fridriha Podnieka** vadībā. Strādājot dažādos Vācijas provinces teātros, režisors bija pazaudējis saikni ar Latvijas sabiedrību un tās problēmām, toties tuvas viņam bija dziesmuspēles un pat operas. Teātra atklāšanas izrādei tika izraudzīta K. Kreicera opera "Naktsmājas Granādā". Nekā iezīmīga Jaunā latviešu teātra darbībā pirmajās sezonās nebija, F. Podnieka režijas stils tiek raksturots kā amatniecisks. Viens no teātra aktieriem Kārlis Brīvnieks par lugas mēģinājumiem raksta: "Podnieks apmierinās ar saviem šabloniskiem un neizteicošiem režijas paņēmieniem — "pa tejieni ieiet — pa turieni aiziet; tur logs, tur durvis". Par lomu raksturojumiem, par psiholoģiskiem akcentiem ne vārda, tur lai tēlotājs dara, kā zin."[29] Pašam faktam, ka Rīgā sākot ar 1902. gadu darbojas divi profesionāli teātri, bija ievērojama nozīme latviešu teātra mākslas un režijas attīstībā. Ar Jaunā latviešu teātra dibināšanos sākas mākslinieciskas sacensības gars starp teātriem, kas sekmēja mākslas attīstības procesu.

No zināmas pelēcīgas stagnācijas Jauno latviešu teātri paceļ 1905. gads un Aspazijas lugas "Sidraba šķidrauts" iestudējums. Laikabiedri apšauba, ka Aspazijas "Sidraba šķidrauts" uzņemšana repertuārā būtu saistījusies ar kādiem teātra vadītāja principiāliem estētiskiem vai idejiskiem apsvērumiem. Un tomēr tieši Aspazijas teiku drāmas uzvedums izvirza Jauno latviešu teātri sabiedrības uzmanības centrā. Jo — ir 1905. gads, Latvijā valda revolucionārs noskaņojums. Skatītāji poētiskajā, nenoteiktu simbolu pārbagātajā darbā ietulkoja konkrētu, ar dienas notikumiem cieši saistītu jēgu un tā paši kļuva par iestudējuma līdzveidotājiem.

K. Brīvnieks liecina, ka "Sidraba šķidrauta" izrāde kļuvusi par īstu kases gabalu. Vēl vairāk: "Tagad apmeklētāji, kā tas bija redzams, nāca ne vien laiku pakavēt, bet arī valdzināti no revolucionārās sajūtas, jo Aspazijas "Sidraba šķidrautu" publika uzskatīja par revolūcijas drāmu, kaut gan pati dzejniece to domāja citādi."[30]

"Sidraba šķidrauta" izrādes bija gadījums latviešu teātra vēsturē, kad skatītājus uzrunāja ne tik daudz iestudējuma mākslinieciskā kvalitāte, cik pati luga, un izrāde guva milzīgu rezonansi. To palīdzēja panākt arī Otīlija Muceniece ar kaismīgo, emocionāli piepildīto tēlojumu Gunas lomā, taču kritika norāda arī, ka F. Podnieka režijas darbs bijis vājš, pat primitīvs. Bet, par spīti tam, izrādes skanēja, jo pārsvaru ņēma Aspazijas teksts, kas sabalsojās ar laikmeta situāciju.

Iznāca tā, ka liktenis bija nolēmis F. Podniekam kļūt par Raiņa pirmās lugas atklājēju: 1903. gadā viņš iestudē Raiņa "Pusideālistu", kuru uztver vienīgi kā ārišķu joku dzīšanu. Skarbus vārdus pēc "Pusideālista" noskatīšanās rakstīja Jānis Asars, norādot, ka izrāde rādījusi, kā luga nav jāsaprot: "Kad izrādi atkārtos, tad tai jāizskatās citādai nekā pirmai. Tad jādabū pārliecība, ka tā tomēr ir mūsu latviešu pasaule un cik tur īstā komisma. (..) Par visām lietām izrādē jāvairās no pārspīlējumiem. Jālieto dzīvas krāsas, bet nav jāpārspīlē."[31]

Izpelnījies skarbu kritiku par jaunas lugas neprasmīgu iestudējumu, F. Podnieks pievēršas žanriem, ko samērā labi pazīst — operām un joku lugām, kuru iestudējumus viņš bija skatījis uz Vācijas skatuvēm. Kaut ko no redzētā varēja atkārtot Jaunajā latviešu teātrī. Tā 1903./1904. gada sezonā viņš iestudē piecas muzikālas izrādes — Oto Nikolai "Falstafs jeb Jautrās vindzorietes", Šarla Guno "Margarēta" ("Fausts"), Džuzepes Verdi "Trubadūrs", Johana Štrausa "Sikspārnis". Īstu dziedātāju Jaunā latviešu teātra ansamblī bija pavisam maz, tenoru partijās izcēlās Rūdolfs Bērziņš.

Zināmus panākumus F. Podnieks gūst ar romantisku Gerharta Hauptmaņa teiku lugu "Nogrimušais zvans" 1903. gadā. Talkā nāca lomām īsti atbilstoši aktieri: Indriķis — Rūdolfs Bērziņš, Rūtiņa — Biruta Skujeniece. F. Podnieks repertuārā iekļāva līdz tam uz latviešu skatuvēm neizrādītas nozīmīgas ārzemju autoru lugas: H. Ibsena "Tautas naidnieks" (1903), Ežena Briē "Sarkanais tiesneša mētelis" (1905), Hermaņa Hejermansa "Cerība uz svētību" (1905). Šī luga pēc tam vairākkārt latviešu teātros iestudēta, un arī Jaunajā latviešu teātrī tā bija viena no mākslinieciski spilgtākajām izrādēm. 1905. gada beigās Jauno latviešu teātri slēdza, Fridrihs Podnieks aizbrauca atpakaļ uz Vāciju.

Laikposmā līdz Pirmajam pasaules karam režijas mākslā izvirzās vairākas spilgtas personības, taču, iekams tās raksturot, jānorāda uz kādu objektīvu grūtību. 20. gadsimta sākumā recenzenti vairāk atreferēja lugas saturu, pastāstīja, kā aktieri tēloja savas lomas, bet gaužām maz vērības veltīts režijas darbam. Daži piemēri par lugas "Skroderdienas Silmačos" iestudējumiem: "Izrāde bija laba, un tikai dažviet kopējās scēnas varēja būt gludākas."[32] "Izrāde, kuru vadīja Aleksis Mierlauks, bija sagatavota ar apdomu un nopietnību."[33] "Par pašu izrādi jāliecina, ka pie tās varam pielikt visaugstākās mākslas mērauklu."[34] "Kopspēle bij veikla, ritēja vienādi, un aktieri centās pēc saviem spēkiem katrs savu pienākumu darīt."[35] "Režija bij lugu rūpīgi gatavojusi. Ļaužu skatus un dažus apgaismojumus, lugu atkārtojot, varēs vēl gludināt."[36]



Jēkabs Duburs

Viens no šādas pieejas izskaidrojumiem bija tas, ka teātra vērtētāju apziņā režija joprojām nebija nostiprinājusies kā māksla. Taču jauno gadsimtu Rīgas Latviešu teātrī ievada vairākas spilgtas personības.

Jēkabs Duburs (1866–1916) savu darbību režijas laukā, stājoties Rīgas Latviešu teātra vadītāja amatā, iesāk ar A. Brigaderes lugas "Sprīdītis" iestudējumu 1903. gadā. J. Duburam bija jau krietna aktierdarba pieredze, to viņš varēja likt lietā režijas darbā, un īpaši tā noderēja, veidojot nākamo iestudējumu — R. Blaumaņa drāmu "Indrāni". J. Duburs lielu vērību veltīja tēlu psiholoģiskajai analīzei un mēģinājumu uzsāka ar nelielu *galda darba* posmu, analizējot lugas tekstu. Tas latviešu režijas mākslā bija kas jauns. Izrādi studējot, J. Duburs nenoguris rūpējās par visa aktieru ansambļa saskaņotu darbību. Savas atziņas par ansambļa mākslas principiem J. Duburs pēc pāris gadiem izteica rakstā "Kādēļ mūsu skatuvēm nav ansambļa?".[37]

No aktieriem J. Duburs prasīja dabiskumu un vienkāršību, kas savā ziņā bija pretstats A. Freimaņa proponētajam jūsmības un svinīguma principam. Skatītāju un vērtētāju apziņā īpaši iegūlušās R. Blaumaņa "Indrānu" izrādes ar savu noskaņotību, patiesīgumu, saskaņoto ansambli un lomu psiholoģisko izstrādājumu. Šie paši principi bija skaidri jaušami arī J. Dubura nākamajā režijas darbā — R. Blaumaņa drāmas "Ugunī" iestudējumā.

Ir vēl kāda joma, kurā J. Duburs atstāja paliekamu ieguldījumu. Veidojot savus pirmos iestudējumus, režisors bija nācis pie atziņas, ka saskaņotu ansambli iespējams radīt tikai gadījumā, ja visi aktieri spēj realizēt režisora norādījumus un visiem ir vienāda skatuves mākslas būtības izpratne. Latviešu teātrī aktieri bija ienākuši bez vienotas skatuves izglītības. Daži aktieri bija skolojušies pie H. Rodes-Ēbelinga, daži pie R. Jansona, citi bija P. Ozoliņa

skolēni. J. Duburs izvirzīja tai brīdī varbūt pat utopisku domu — visus aktierus saliedēt ansamblī ar vienotu spēles veidu. Lai šo uzdevumu realizētu, J. Duburs izteica ideju par *aktieru profesionālu izglītību*. 1909. gadā viņš kopā ar Zeltmati nodibina Latvju dramatiskos kursus — pirmo profesionālu aktieru izglītošanas iestādi Latvijā.

J. Duburu augsti cienīja Rainis. Kad Jaunais Rīgas teātris sāka lolot ideju par "Uguns un nakts" iestudēšanu, dzejnieks, ne mirkli nešaubīdamies, režisora pienākumus ierosināja uzņemties J. Duburam, kurš ar labiem panākumiem bija iestudējis Jaunā Rīgas teātra atklāšanas izrādi "Indrāni" un radīja teicamu H. Ibsena drāmas "Spoki" iestudējumu ar J. Skaidrīti Alvinga kundzes lomā.

Taču Rainim nācās vilties: autoru neapmierināja J. Dubura iecere "Uguni un nakti" pārvērst melodrāmā. Turklāt J. Duburs nebija spējis uztvert Raiņa drāmas būtību un nosvītrojis īpaši nozīmīgas teksta vietas.

Sākot ar 1909. gada vidu, J. Duburs no latviešu režijas aprites būtībā izstājās, un viņa vietu ieņēma **Aleksis Mierlauks** (1866–1943), vienkāršs tīrradnis režijas mākslā, kurš nebija gājis ne augstās skolās, ne teātra kursos ārzemēs. Viņa skola bija tepat Latvijā — Rīgas Latviešu teātris, un A. Mierlauka pirmais skolotājs bija H. Rode-Ēbelings. A. Mierlauks bija ļoti vērīgs aktieris, tieši dzīves īstenība viņam kļuva par galveno mērauklu. Par to vedina domāt arī kāda epizode, kas minēta viņa atmiņās. Rīgas Latviešu teātrī 1894. gadā A. Mierlauks F. Šillera "Laupītājos" tēlojis veco Moru. Viņš sameklējis vecas skrandas, pret ko režisors P. Ozoliņš iebildis, taču aktiera arguments bijis: "Mīļie, es skatījos spogulī un domāju — tā taču neiet! Vecais Mors, pavadījis ilgāku laiku, ieslodzīts tornī, nevar iznākt no tā savās lepnajās goda drēbēs!"[38]

Pirmie iestudējumi, kuros stingri var balstīties uz dzīvē vērotu īstenību, A. Mierlaukam atnes veik-



Aleksis Mierlauks

smi — 1904. gadā viņš kā režisors debitē Rīgas Latviešu teātrī, pārstudēdams M. Gorkija lugu "Sīkpilsoņi". Labi viņam veicas arī ar M. Gorkija "Barbariem" un Zeiboltu Jēkaba "Mājas naidu". Taču neveiksmi A. Mierlauks piedzīvo, iestudējot A. Čehova lugu "Ķiršu dārzs". Te ar tiešu dzīves atdarinājumu nepietika, bet pasteļkrāsu pustoņi A. Mierlaukam nebija tuvi. Lielākais paradokss notiek ar Raiņa drāmas "Uguns un nakts" inscenējumu. Tur ar dzīves atdarinājumu nu nekā nevarēja izlīdzēties, un tieši šajā reizē A. Mierlauks svin savu pirmo spožāko uzvaru.

Kad Duburs bija atsacījies no "Uguns un nakts" inscenējuma, šo darbu teātra komisija uztic Aleksim Mierlaukam, kas tai laikā bija kļuvis par Jaunā Rīgas teātra direktoru. Šī ir pirmā reize latviešu teātra vēsturē, kad jau iespējams runāt par *režisora koncepcijas izstrādi*, turklāt šī koncepcija tika izstrādāta ciešā kontekstā ar autoru. 1910. gadā A. Mierlauks dodas uz Kastaņolu pie Raiņa, lai abi varētu pārrunāt "Uguns un nakts" inscenēšanas problēmas.

Par sadarbību ar A. Mierlauku Rainis stāsta vēstulē J. Dambekalnam 1910. gada 6. augustā: "Aizrādījumus es nu devu tiku-tikām, izņēmām cauri sīki katru skatu pa rindiņai; visus raksturus pārrunājām, visu vispārīgo par ideju un nodomiem, visu par iekārtojumu u.t.t. Viņam tiešām nau viegli iedzīvoties mūsu pasaulē, un "U. u. N." prasa gluži jaunu izvešanas veidu, kā jau gluži jauns drāmas veids."[39]

Un A. Mierlauks bija tas, kam nācās uz skatuves iedzīvināt šo gluži *jauna veida drāmu*, taču inscenēšanas prasības izvirzīja pats Rainis; vispirms viņš pieprasīja izrādei jaunas dekorācijas: "Tad es vēlētos arī, ka būtu jaunas dekorācijas un kostīmi, jo šai lugā likts svars uz spožumu. Dekorācijas un kostīmus, kā man teikts, labprāt, gleznotu Kuga J., un es to arī gribu likt par nosacījumu izrādēm."[40] A. Mierlauka nopelns ir tas, ka viņš prasmīgi realizēja autora vēlmes. J. Kuga jaunas dekorācijas bija jau gleznojis Aspazijas "Vaidelotes" iestudējumam Jaunajā Rīgas teātrī 1909. gadā. Vēstulē J. Kugam Rainis raksturo, kādai noskaņai jāvalda katrā cēlienā, un šie Raiņa norādījumi daudzējādā ziņā varēja palīdzēt arī A. Mierlaukam atsevišķu cēlienu izkārtojumā, turklāt uzdevumi tiešām bija jauni un neparasti: nebija problēmu iekārtot R. Blaumaņa lugās tēlotu zemnieku istabu, bet "Ugunī un naktī" ļoti nozīmīgs ir fantastikas slānis — cīņa ar velniem Burtnieku pilī, Rīgas celšana, Nāves sala utt. Rainis vēstulē J. Kugam to raksturo šādi: "Raksturs: nāve kā aizmigšana, izzušana plašumā; tanī nolūkā to varbūt var simbolizēt ar tukšumu, purvainu un akmeņainu ainavu, krūmiem, miglām un sevišķi mākoņiem (latv. teikās elle tiek tēlota kā purvs), augstākais koks — ābele. Skaistumu un krāsu maiņu visvairāk ielikt mākoņos."[41]



Raiņa **"Pūt, vējiņi!"** Jaunajā Rīgas teātrī (1914). Rež. A. Mierlauks, scenogr. J. Kuga. Zane — Emīlija Viesture, Uldis — Eduards Smiļģis, Anda — Austra Baldone

"Uguns un nakts" iestudējums Jaunajā Rīgas teātrī bija pirmais gadījums latviešu teātra vēsturē, kad vienkopus tik organiski saliedējās visi izrādes komponenti: rakstnieka oriģināldarbs, izteiksmīgās, gleznainās J. Kugas dekorācijas, N. Alunāna īpaši šim iestudējumam komponētās dziesmas un mūzika, M. Kauliņa iestudētās dejas un aktieru tēlojums. Protams, latviešu aktieri bija spēlējuši gan romantiskās drāmās, gan simbolu lugās, taču "Uguns un nakts" iestudējumā viņi simbolu jēgu ietvēra dzīvu cilvēku tēlos un kopā ar masu skatu jeb kora dalībniekiem veidoja saskanīgu ansambli.

A. Mierlauks radīja iestudējumu, kurš izteica plašu skatītāju slāņu ilgas un cerības, kuram bija milzīga sabiedriskā rezonanse. "Jaunā Dienas Lapa" pēc pirmizrādes rakstīja: ""Uguns un nakts" kā teātra izrāde būs pilnīgākais, kas jebkad latviešiem mākslā sniegts."[42]

A. Mierlauks bija kļuvis populārs, un Latvijas režijas mākslā viņa vārdam piemīt jaunatklājēja aura: viņš pirmais iedzīvināja Raiņa "Uguni un nakti", radot vērienīgu inscenējumu, kurā organiski darbojās *visi izrādes komponenti*. Ar A. Mierlauka "Uguns un nakts" inscenējumu var sākt runāt par *modernās režijas mākslas sākumiem* latviešu teātrī.

Līdzās Aleksim Mierlaukam visai pārliecinoši režisora gaitas iesāka **Teodors Amtmanis** (1883–1938). Skatuves iemaņas viņš bija apguvis, strādājot mazajos ansambļos — Ausekļa teātrī, "Apollo", Liepājas Latviešu teātrī, kur pievērsās arī režijai, bet, pārnācis uz Jauno Rīgas teātri, T. Amtmanis ātri vien iemanto skatītāju un darba kolēģu cieņu un divas sezonas kļūst par šī

teātra direktoru, nomainot A. Mierlauku. T. Amtmanis bija īpaši apdāvināta, spilgta personība, kas burtiski atmirdzēja pie latviešu mākslas pasaules debesīm. Dažu gadu gaitā no skatuves gaitu sācēja — volontiera — līdz teātra direktoram — tas bija straujš kāpiens, diemžēl dažādu nebūtisku apstākļu dēļ T. Amtmanis no Jaunā Rīgas teātra spiests aiziet, un reizē latviešu skatuves māksla zaudēja vienu no izcilākajām personībām.

Teātra vēsturnieks K. Freinbergs atmiņās ļoti augstu vērtē Teodoru Amtmani kā režisoru: "Teodors Amtmanis bija viens no mūsu visizcilākajiem režisoriem un skatuves māksliniekiem."[43]

T. Amtmanim piemita iedzimta inteliģence, tieksme iedziļināties lugas tekstā un darbā ar aktieriem panākt autora domas perfektu atklāsmi. Par viņa sadarbību ar aktieriem atmiņās turpina K. Freinbergs: "T. Amtmanis darbā nelietoja skarbus paņēmienus, bet gan neatlaidīgi centās panākt savu gribu, ko ne katrs varēja panest."[44]

Režisora iecienītais žanrs bija drāma, viņš iestudēja kā latviešu, tā cittautu autorus: A. Upīša "Balss un atbalss", E. Rozenova "Ogļraktuvēs", A. Čehova "Trīs māsas", Ļ. Tolstoja "Dzīvais mironis", F. Hebela "Judīte", H. Ibsena "Nora". T. Amtmanim bija laba literārā gaume, un viņš nav iestudējis nevienu nevērtīgu darbu.

T. Amtmaņa režijas darbā īpaši atzīmējami pamatīgi izstrādātie masu skati. Šī tradīcija iesākās A. Mierlauka režisētajā "Uguns un nakts" inscenējumā, bet savu attīstību rada T. Amtmaņa iestudējumos, īpaši "Induļa un Ārijas" izrādēs. Režisors centās panākt, lai katrs masu ainu veidojošs aktieris individualizētu savu tēlu, līdz ar to tā saucamā masa pārvērtās atšķirīgu cilvēku kopumā, kas darbojas izrādes idejas atklāsmes labā. Līgotņu Jēkabs, piemēram, slavēja čigānu ainu Ļ. Tolstoja drāmas "Dzīvais mironis" iestudējumā: "Ļoti dzīvs, temperamentīgs un uguns pilns bij čigānu skats: nelielais koris dzīvoja visam pilnīgi līdz."[45]

Savukārt Jānis Asars cildināja dinamiski veidoto masu ainu F. Hebela "Judītes" iestudējumā: "Visskaistāk izdevās pašas beigas. Tā bija īsta tautas ekstāze. Ļoti valdzinoši šie tautas skati pilsētā ar lielu krāsu harmoniju un skaisto plastiku. Izmisušās tautas stāvi, apģērbu un pilsētas mūru un namu sienas krāsas saplūst kopā par lielisku, dzīvu gleznu, kura sniedz lielu baudījumu."[46]

"Induļa un Ārijas" iestudējums bija viena no pirmajām reizēm latviešu skatuves mākslā, kad režisors pārkārtoja lugas ainu secību. Lai koncentrētu darbību un kāpinātu dramatismu, T. Amtmanis abas Vilku gravas ainas bija apvienojis vienā.

Teodors Amtmanis centās sekot līdzi arī cittautu teātru meklējumiem. 1913. gadā viņš Maskavas Dailes teātrī noskatās H. Ibsena "Pēra Ginta" iestudējumu un Gordona Kreiga inscenēto "Hamletu", kā arī I. Turgeņeva "Mēnesi uz laukiem" un L. Andrejeva lugu "Katerina Ivanovna".

1913. gadā kopā ar J. Kugu un A. Mierlauku režisors dodas uz Šveici apciemot Raini un pārrunāt Raiņa topošās drāmas "Jāzeps un viņa brāļi" iestudējumu. Diemžēl iecere nerealizējās, "Jāzepu un viņa brāļus" cenzūra aizliedza. Kad personiskas dabas konfliktu dēļ Teodors Amtmanis no Jaunā Rīgas teātra bija aizgājis, režijā viņam vairs nebija lemts izvirzīties: viņš strādāja Rēveles Latviešu teātrī, Jaunajā Pēterpils latviešu teātrī, dažādās amatierteātru trupās Maskavā, kur Staļina represiju rezultātā iet bojā.

Pieredzējušo, daudz cildināto aktieri **Reinholdu Veicu** (1882–1920) režijā izvirzīja pati teātra situācija Rīgas Latviešu teātrī, ko pēc pāriešanas uz pagaidu telpām sāka dēvēt arī par Interimteātri. Nodibinoties Jaunajam Rīgas teātrim, samilst situācija Rīgas Latviešu teātra režijā: režisori A. Freimanis, A. Mierlauks, J. Duburs bija pārgājuši uz jaundibināto teātri. Paralēli Pēterim Ozoliņam sāk iestudēt Reinholds Veics, kopš 1914. gada rudens uzņemdamies arī Interimteātra direktora pienākumus. Nācās domāt par repertuāru, reizē arī par teātra kasi, un R. Veics strādā ārkārtīgi aktīvi, laikā no 1910. līdz 1914. gadam viņš iestudējis četrdesmit lugas! Tās nebija un nevarēja būt pietiekami labi režisētas. Reinholds Veics paļāvās vispirms pats uz sevi kā aktieri — lielākajā tiesā no viņa iestudētajiem darbiem režisors pats tēloja galvenās lomas, režisors paļāvās arī uz saviem kolēģiem — aktieriem un aktrisēm, kopā ar viņu bieži tēloja skatītāju iemīļotās Dace Akmentiņa un Jūlija Skaidrīte vai izcilais raksturotājs Aleksandrs Mihelsons. Toties masu skati R. Veica izrādēs bija neizstrādāti — šim nolūkam režisoram vienkārši nepietika laika. Līdz ar to režijas mākslā Reinholds Veics ienesa maz jauna, vienīgais pieminēšanas vērtais fakts ir iestudēto lugu autoru loka paplašinājums. R. Veics pirmais iestudēja A. Brigaderes lugu "Pie latviešu miljonāra" un uz latviešu skatuves uzveda Leonu Paegli — 1915. gadā notika viņa lugas "Dievi un cilvēki" pirmizrāde. No cittautu autoriem R. Veics latviešu skatītājus iepazīstināja ar Karlo Goldoni, iestudēdams "Viesnīcnieci" (1912), ar Eiženu Skribu — 1910. gadā parādījās viņa luga "Glāze ūdens", 1914. gadā R. Veics uzveda igauņu rakstnieka Augusta Kicberga drāmu "Vilkate". Samērā daudz R. Veics iestudēja krievu autorus Ļevu Tolstoju, Antonu Čehovu, Aleksandru Ostrovski. 1911. gadā uz latviešu skatuves pirmo reizi parādījās Ļ. Tolstoja romāna "Anna Kareņina" dramatizējums.

Pasaules kara vētrās

Latviešu teātru milzīgo darbu jūtami ietekmē Pirmais pasaules karš un jo sevišķi frontes tuvošanās Rīgai. Daudzi aktieri no Rīgas evakuējas uz Krievijas iekšieni, pilnīgi darbu pārtrauc Jaunais Rīgas teātris. Latviešu teātru kopas uzsāk darbu Pēterpilī un Maskavā, uzvedumu veidošanas iespējas bija minimālas, arī skatītāju skaits ierobežots. Taču gluži paradoksālā kārtā Pirmais pasaules karš deva spēcīgu impulsu latviešu teātra mākslai, tas izpaudās pastarpināti, un šī grūtā perioda nozīmi mūsu režijas mākslas virzīšanā varēja novērtēt tikai vēlāk.

Rīgā palikušie teātri darbojas piefrontes vai vācu okupācijas apstākļos, taču tieši šajā laikā 1916. gada rudenī Rīgas Latviešu teātris iegūst tiesības rīkot izrādes bijušajās Krievu teātra telpās Kronvalda bulvārī 2 — kopš tā laika uz tagadējā Nacionālā teātra skatuves izrādes notiek latviešu valodā. Režiju šai laikā vadīja A. Freimanis, Zeltmatis un R. Veics, bet jūtamāku jaunatklāsmju nebija.

Toties interesants process norit pavisam citā jomā: 1915. gadā dibinās latviešu strēlnieku bataljoni, sākot ar 1916. gadu darbību uzsāk dramatiskie pulciņi, bet vēl pēc gada tie jau pārtop profesionālās vai pusprofesionālās strēlnieku teātru trupās. Dažas no šīm trupām pat iemanto strēlnieku teātru nosaukumu: tāds bija Piektā Zemgales latviešu strēlnieku pulka teātris, Iskolastrela ansamblis, kur režiju vadīja R. Veics, J. Simsons, A. Mihelsons. Dramatiskās pašdarbības pulciņi, ko dēvēja par teātriem, bija gandrīz katrā latviešu strēlnieku pulkā: Pirmajā Daugavgrīvas strēlnieku pulkā, kur to vadīja Jānis Kļava, Trešajā Kurzemes latviešu strēlnieku pulkā (režisors A. Mihelsons), Ceturtajā Vidzemes latviešu strēlnieku pulkā (režisors Mārtiņš Gailis), Sestajā Tukuma latviešu strēlnieku pulkā (režisors Kārlis Lagzdiņš). Daudzas no šīm izrādēm tika rīkotas Rīgā un iemantoja skatītāju atsaucību.

Strēlnieku pulku teātra kopas iestudēja arī plašus, vērienīgus darbus — Trešā Kurzemes pulka trupa 1917. gadā pirmoreiz latviski izrādīja Emila Verharna drāmu "Ausmas", Piektā Zemgales latviešu strēlnieku pulka teātris tai pašā gadā izrādīja G. Hauptmaņa drāmu "Nogrimušais zvans" un E. Rozenova drāmu "Ogļraktuvēs". Vairāki strēlnieku pulka ansambļi izrādīja Raiņa viencēlienu "Ģirts Vilks", R. Blaumaņa komēdiju "Zagļi", A. Upīša "Pārcilvēki" u.c.

Tas bija interesants eksperiments mūsu režisoriem un ne tikai viņiem, jo pie lugu iestudēšanas ķērās arī aktieri, izrādes notika visai trūcīgos un

bieži vien nepiemērotos apstākļos, aktieri bija gan profesionāli aktieri, gan arī nepieredzējuši latviešu jaunekļi. Pats svarīgākais ir fakts, ka teātris saplūda ar tautu, palīdzēja izturēt pašos grūtākajos brīžos.

Spēcīgu impulsu tālākajam darbam ieguva tie latviešu aktieri un režisori, kas nonāca Maskavā un Pēterpilī. Šīs pilsētas droši varēja uzlūkot par Eiropas teātra mākslas citadelēm, un latviešu aktieriem, arī latviešu režisoriem nu pavērās iespēja nonākt vaigu vaigā ar K. Staņislavska, V. Meierholda, A. Tairova, J. Vahtangova mākslu. Pēterpilī nokļuva Aleksis Mierlauks, Eduards Smiļģis un liels skaits ievērojamu latviešu aktieru. Maskavā uzturējās Jānis Zariņš, par saviem iespaidiem viņš grāmatā "Mans darbs teātrī" stāsta: "Maskavā biju nonācis disputu tuvcīņā, kur krustojās uzskati par padomju teātra attīstības ceļiem, par atbilstošākajām formām jauno ideju izpausmēs. "Vecie" akadēmiskie teātri — Maskavas Dailes un Mazais teātris — no vienas puses, vētrainais Meierholds, Tairovs — no otras, katrs aizstāvēja savas pozīcijas. Abās pusēs stāvēja lieli mākslinieki, spilgtas personības, es tvēru visu aizgūtnēm, iespaidi gūlās cits uz cita, bet tūdaļ var teikt, ka izkristalizēšanās process norisa vēlāk, iesaistoties praktiskā darbā."[47]

Pēc Pirmā pasaules kara jukām no Maskavas mājup atgriezās O. Bormane, Ē. Valters, J. Šāberts un citi. Maskavā pavadītais laiks viņiem bija krietna pieredzes apgūšanas skola. To pašu var sacīt par aktieriem, kas atgriezās no Pēterpils. Katrā ziņā vislielāko iespaidu Pēterpilī pavadītais laiks atstāja uz Eduardu Smiļģi. Pēterpilī pieredzi uzkrāja arī A. Mierlauks, A. Amtmanis-Briedītis, J. Osis, J. Muncis.

Pēterpilī latviešu režisori dabūja praksē sastapties ar tiem pārspīlējumiem, kas nāca līdzi krasi kreisajai, proletkultūriskajai mākslai. Pēterpilī 1918. gada pavasarī darbu uzsāka Sestā Tukuma latviešu strēlnieku pulka teātris, ko sauca par Komunistisko, un tajā darbojās gan A. Mierlauks, gan J. Muncis, no aktieriem — Lilija Ērika, J. Kļava, Hermīne Freimane, arī Kārlis Pabriks. Komunistiskā teātra atklāšanā runu saka pats Krievijas Izglītības tautas komisārs Lunačarskis.

1918. gada rudenī Sestais Tukuma strēlnieku pulks dodas prom no Pēterpils, un Komunistiskā teātra aktieru grupu iekļauj toreiz jaundibinātajā Pēterpils Strādnieku teātrī, ko vada Kārlis Ozols-Priednieks. Te pieredzējušie aktieri dabū iepazīties, ko nozīmē ultrakreisā revolucionārā māksla, kura grib no skatuves pilnīgi izmēzt veco, par buržuāzisku nosaukto teātri. Aleksim Mierlaukam vairs nav tiesību vadīt režijas, aktrise Lilija Ērika kļūst par instruktori, kurai nu jāveic režijas pienākumi. Aktieri iestudē M. Gorkija lugu "Ienaidnieki", 1919. gadā atbrauc viesizrādēs uz Vidzemi, taču iestu-

dējuma līmenis ir nožēlojami zems, pēc tam Strādnieku teātra darbība pajuka. Visai latviešu teātra mākslai svarīgas idejas auklēja tie teātra un kultūras darbinieki, kas palika strādāt Latvijā. 1917. gada martā latviešu rakstnieku un žurnālistu sēde nāk ar aicinājumu, ka pie Latviešu skatuves darbinieku biedrības jādibina Nacionālais teātris. 14. martā Latviešu skatuves darbinieku valde lemj par Nacionālā teātra dibināšanu, jo ideju kvēli atbalsta rakstnieks Jānis Akuraters, savus uzskatus paužot rakstā "Tiesības mūsu mākslai", bet 1917. gada 14. jūlijā Nacionālā teātra dibināšanas komisija vispārējā sapulcē pieņem teātra statūtus. Pagāja vēl pāris gadu, sekoja okupācijas un padomju režīms, līdz Nacionālais teātris savu darbību varēja uzsākt tikai 1919. gada novembrī. Taču ideja bija dzimusi jau kara gados.

Neatkarīgajā Latvijā

Nodibinoties neatkarīgajai Latvijai, jaunu statusu iemantoja latviešu teātri un līdz ar to režijas māksla. Pirmo reizi Latvijas vēsturē divi teātri kļuva par *valsts* teātriem, tas bija Nacionālais teātris un Nacionālā opera, līdz tam latviešu teātriem bija tikai biedrību statuss — tie nebija pat pilsētu teātri, šo privilēģiju baudīja vienīgi krievu un vācu teātri. Latvijā īpaši pirmajos desmit, piecpadsmit gados izveidojās visai pozitīvi apstākļi teātra mākslas attīstībai un viens no galvenajiem faktoriem bija divu atšķirīgu un savā starpā konkurējošu teātru līdzās pastāvēšana Rīgā. Jo 1920. gada novembrī darbu uzsāka E. Smiļģa vadītais Dailes teātris.

Vēl viens teātra mākslu rosinošs faktors bija mazo teātra trupu pastāvēšana Rīgā visus neatkarīgās Latvijas gadus, kur īpaši izdalās **Strādnieku teātris** (1926–1934). Nacionālajā teātrī vairāk valdīja reālpsiholoģiskā spēles ievirze un repertuārā bija daudz latviešu autoru darbu. Dailes teātris radīja teatrāli spilgtus, romantiskas elpas apdvestus inscenējumus, toties Strādnieku teātrī ienāca ekspresionisma atbalsis, repertuāram bija sociāldemokrātiska ievirze. Atšķirīgus ceļus mēģināja taustīt mazās teātra trupas, to skaitā **Zemnieku drāmas teātris** (1930–1938), **Rīgas Mazais teātris** (1934–1937), **Latvju drāmas ansamblis** (1935–1944), **Dailes teātra mazais ansamblis** (1937–1940), **Pārdaugavas teātris** (1929–1934). Īsāku laika sprīdi darbojās Birutas Skujenieces vadītais **Intīmais teātris** (1923–1925), **Tautas teātris** (1932–1934), **Modernais teātris** (1932). Pilsētu teātri pastāvēja Jelgavā, Liepājā, Daugavpilī, Rēzeknē, novadu — Ziemeļlatvijas teātris Valmierā. Līdz ar to teātru kopaina Latvijā bija daudzkrāsaina un raiba.

Būtiski svarīgs apstāklis neatkarīgās Latvijas režijas mākslai bija tās

starptautiskie sakari. Vispirms jau — Rīga bija daudznacionāla teātra pilsēta, te darbojās profesionālais **Krievu, Vācu, Ebreju**, kādu laiku arī **Poļu teātris**, īpaši Rīgas Krievu drāmas teātrī strādāja izcili skatuves mākslinieki — daudzi bija emigrējuši no komunistiskās Krievijas un patvērumu atrada te — tuvajās ārzemēs. Viņu vidū bija Jeļena Poļevicka, Jeļizaveta Žihareva, Jeļena Roščina-Insarova un Jurijs Jakovļevs. Līdz ar to latviešu režisoriem un aktieriem bija iespēja tepat uz vietas būt kontaktā ar cittautu teātra mākslu. Nākamais pozitīvais faktors bija ārzemju režisoru viesošanās Rīgas teātros. Vispirms jāmin izcilā krievu aktiera un režisora Mihaila Čehova darbības gadi Rīgā, kad viņš Nacionālajā teātrī 1932./1933. gada sezonā iestudē trīs atšķirīgus vērienīgus darbus — V. Šekspīra "Hamletu", A. Strindberga "Ēriku XIV" un A. Tolstoja "Jāņa Briesmīgā nāvi". Latviešu režisori varēja uzskatāmi pārliecināties, cik suģestējošs spēks ir maksimāli emocionāli piesātinātai aktiermākslai. Turklāt M. Čehovs kopā ar Viktoru Gromovu vada arī nodarbības Latvju aktieru arodbiedrības teātra skolā, no viņa audzēkņu vidus nāca režisori Kārlis Liepa, Voldemārs Pūce, Irīna Liepa, Žanis Brasla.

Rīgā, galvenokārt Nacionālajā teātrī, viesojās ievērojami vācu, krievu, poļu režisori: Ivans Šmits, Nikolajs fon Drīzens, Fjodors Komisarževskis, Aleksandrs Zelverovičs, kā arī ebreju režisors Marks Rubins. Šis apstāklis pasargā latviešu skatuves mākslu no provinciālisma un nacionālas šaurības.

Un, visbeidzot, vēl kāds svarīgs faktors: latviešu režisori un aktieri 20.–30. gados regulāri devās pieredzes iegūšanas nolūkos gan uz Vakareiropu, gan arī Krieviju. Tā bija ierasta parādība, ka režisori, protams, ņemot vērā materiālās iespējas, centās noskatīties nozīmīgākās izrādes Vācijas, Austrijas, Francijas un Anglijas teātros, bieži viņi brauca arī uz Lietuvu un Igauniju.

Nacionālā teātra virzienu noteica vesela režisoru grupa, sākumā tie bija Aleksis Mierlauks, Alfreds Amtmanis-Briedītis (1885–1966), viņiem piebiedrojās Ernests Feldmanis (1889–1947), Fricis Rode (1887–1967), Kristaps Linde (1881–1948), spēkus režijā izmēģināja Jānis Osis (1895–1973), režijas druvas kopējiem pievienojās Jānis Zariņš (1893–1979), vēlāk arī Alfrēds Alksnis (1902–1950), Jānis Lejiņš (1899–1990), vairākas izrādes iestudēja Jurijs Jurovskis (1894–1959), trīsdesmito gadu beigās režijā sevi pieteica Osvalds Uršteins (1910–1980). Viņi visi bija atšķirīgi režisori, spilgtas personības, un tomēr bija kaut nedaudzi principi, kas apvienoja viņu darba virzienu. Šos pamatprincipus 1925. gadā pēc aiziešanas no Nacionālā teātra vadības bija deklarējis Rainis: "Nacionālam teātrim, pēc mana uzskata,



Raiņa **"Ilja Muromietis"** Nacionālajā teātrī (1928). Rež. A. Amtmanis-Briedītis, scenogr. L. Liberts. Vladimirs — Voldemārs Švarcs

jābūt nacionālam, t.i., jāveicina nacionālā māksla, uzvedot oriģinālugas, kuras tik paceļas pāri dilletantismam."[48]

Taču līdzās Rainis izvirzīja vēl vienu būtiski svarīgu tēzi: "Nacionālam teātrim, pēc mana uzskata, bija jābūt nacionālas un universālas kultūras izplatītājam; tam bija jādod tautai augstākās jūtu atziņu vērtības, kas krājas drāmās, t.i., augstākā dzejā. Dzejnieka darbs aktieram bija jāpārvērš otrā mākslā: skatāmībā un dzirdamībā."[49]

Blakus nacionālajam faktoram Rainis min otru, ne mazāk svarīgu — universālo — un uzlūko, ka teātrim jāsniedz tautai augstākās garīgās vērtības. Nacionālajam teātrim īpaši raksturīga ir Raiņa tēze par aktiera tēlošanas veidu: "Reāli psiholoģiskais tēlošanas moments. Nacionālajā teātrī, pēc mana uzskata, aktieri ar savu mākslinieciski personīgo izjūtu tēloja dvēseles notikumu dzīvos cilvēkos un gribēja klausītājus–skatītājus saviļņot līdzi savam un dvēseles trīsējumam. Aktieri runāja uz klausītājiem, bet nelika galveno svaru uz mehāniskām kustībām; viņi bija mākslinieki un patstāvīgas personības, kuras kopā darbojas, bet ne lelles režisora rokās."[50]

Galvenais svars te likts uz *aktiera psihisko darbību izrādes laikā* un šī procesa reālistisku atveidu, jo Rainis runā par dvēseles notikumu attēlojumu "dzīvos cilvēkos". Vēl šajā tēzē uzsvērta *vārda prioritāte* izrādēs. Nacionālais teātris bija reālpsiholoģisks, nacionāls, reizē literārs teātris, kuru veido patstāvīgas aktieru personības. Nacionālā teātra režisori uzticīgi sekoja tiem pamatprincipiem, ko bija deklarējis Rainis.

Aleksis Mierlauks divdesmitajos gados Nacionālajā teātrī iestudē veselu rindu latviešu klasikas darbu. Pateicoties viņam, uz latviešu skatuves nostiprinājās R. Blaumaņa lugu interpretācijas reālistiskās tradīcijas, režisors iestudēja "Pazudušo dēlu",

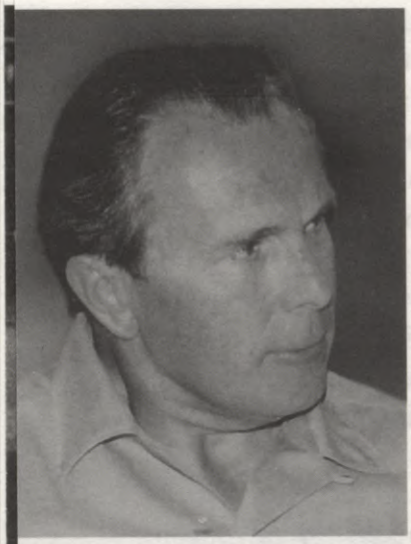
"Indrānus", "Skroderdienas Silmačos". A. Mierlauka darba specifiku raksturo J. Sudrabkalns, vērtējot J. Janševska lugas "Pirmā nakts" iestudējumu 1928. gadā: "Aleksis Mierlauks ir savirknējis četras krāsainas ainas ar lielu akurātību, cenzdamies pieskaņoties dzīves īstenībai un tautas paradumiem."[51]

Tieši A. Mierlauka iestudējumos it īpaši nostiprinājās aktieru raksturošanas māksla. Trūkstot pietiekamam psiholoģiskam pamatojumam, šī tendence varēja pārvērsties arī tēla ārējā raksturošanā. 1926./1927. gada sezonā J. Sudrabkalns zīmīgi aizrādījis: "Nacionālā teātra ansamblī ar atsevišķiem izņēmumiem ir vislabākie vecās paaudzes latviešu aktieri, kuriem pievienojušies vairāki lieliski jaunie aktieri. Tādēļ valsts teātra aktieru tēlojums vienmēr sagādā lielu baudu. Vecie psiholoģiskā reālisma principi valdzina ar savu godīgumu, cilvēciskumu un manierīguma trūkumu."[52] Taču turpat tālāk J. Sudrabkalns piemetina: "Nacionālā teātra vājums ir režijā."[53]

A. Mierlauks veiksmīgi pavēra ceļu uz skatuvi vairākām Raiņa lugām, Nacionālajā teātrī iestudējot lugu "Pūt, vējiņi!" un tajā pašā 1920. gadā — vērienīgo traģēdiju "Jāzeps un viņa brāļi". Šim Raiņa darbam noderēja A. Mierlauka analītiski lietišķā pieeja, visas personas izrādē bija konkrēti sava laika cilvēki, kuru starpā veidojās psiholoģiski sarežģītas attiecības. Traģēdijas "Jāzeps un viņa brāļi" iestudējums bija galvenais notikums divdesmito gadu Nacionālā teātra vēsturē.

Grūtāk reālistiski ievirzītajam A. Mierlaukam veicās ar Raiņa simbolu lugas "Spēlēju, dancoju" iestudējumu. A. Mierlauks līdz pat 1937. gadam bija konsekvents latviešu oriģināllugu iestudētājs, viņš pirmais iestudēja Kārļa Ieviņa, Minnas Dišleres, Irmas Bračas, Ēvalda Šķipsnas, Emīlijas Prūsas lugas, regulāri katru sezonu skatītājus iepazīstināja ar kādu no Jūlija Pētersona komēdijām. Režisora pēdējais darbs teātrī bija J. Pētersona lugas "Burvju atslēga" uzvedums.

Pirmās piecas sešas sezonas A. Mierlauka līdzgaitnieki ir **Fricis Rode** un **Kristaps Linde**, abi inteliģenti, domājoši režisori, kas tomēr būtiski jaunas krāsas Nacionālā teātra mākslas kopainā neienesa. F. Rode iestudē Sofokla "Ķēniņu Oidipu"; V. Šekspīra "Karali Līru", "Jūliju Cēzaru", "Hamletu", "Ziemas pasaciņu"; Moljēra "Tartifu"; O. Vailda "Padovas hercogieni"; V. Sardū "Grāfs de Rizors". Pateicoties šiem F. Rodes iestudējumiem, Nacionālais teātris kļuva eiropeiskāks, režisors cītīgi meklēja neparastāku iestudējumu formu un centās panākt lomu dziļāku izpratni. F. Rode nebija priekšā rādītājs, drīzāk analītiķis, taču tādējādi iedvest dzīvību iestudējumos ne katrreiz izdevies. F. Rodes īpatnību raksturojis J. Sudrabkalns, analizējot V. Šekspīra traģēdijas "Jūlijs Cēzars" iestudējumu: "Fricis Rode traģēdijai tuvojies



Osvalds Uršteins

ar pietāti, kuru tā pelna, laimīgi izvairījies no grēkiem pret klasisko gaumi, noaranžējis pāris visai laimīgu skatu, bet vakardienas izrādi nebija tomēr zinājis apgarot ar kādu noteiktu rodisku "Jūlija Cēzara" ideju. Ja atveidojam atmiņā visas 11 ainas, tad neredzam arī inscenējuma stila."[54]

Labāk F. Rodem veicies ar latviešu lugu iestudējumiem, piemēram, A. Brigaderes komēdiju "Lielais loms". F. Rode no Nacionālā teātra aiziet 1926. gadā. Arī Kristaps Linde bija izglītots, kulturāls cilvēks. Taču viņa režijās parādījās tendence uz ārišķību, uz frāzes un vārda īpašu skandējumu, kas būtībā veda teātri prom no nospraustā reālpsiholoģiskā virziena, savukārt dramatisko darbu būtība palika neatsegta. Tā par Dž. B. Šova lugas "Svētā Žanna" iestudējumu J. Sudrabkalns pārmetoši raksta: "Režisoram Kristapam Lindem Svētā Žanna aiziet garām kā vīzija, kurai viņš nedabū ij pieskarties."[55]

Ar lielām idejām un lieliem plāniem Nacionālajā teātrī 1921. gadā režijas ceļu uzsāk **Ernests Feldmanis**. Režisors latviešu teātrī ienes spraigumu, ašas ritma maiņas, delartiskās spēles principus. Teātra vēsturniece L. Dzene raksta, ka E. Feldmanis "mācīja Nacionālā teātra aktierus ne vien ātri kustēties, bet arī ātri domāt"[56].

1926. gadā pēc īsa darbības cēliena Dailē savās mājās — Nacionālajā teātrī — atgriezās A. Amtmanis-Briedītis. Dailes teātrī viņš bija sasmēlies impulsus no E. Smiļģa, dažbrīd tie viņam palīdzēja, citviet lika vēl vairāk nostiprināt savu pārliecību par reālpsiholoģiskā teātra spēku. A. Amtmanis-Briedītis palīdzēja A. Mierlaukam spodrināt un attīstīt jaunā kvalitātē Nacionālā teātra pamatprincipus.

Nacionālajā teātrī sevi režijas laukā centās apliecināt vairāki debitanti: lugas sāka iestudēt aktieri **Jānis Osis** un **Jānis Lejiņš**, režijā startēja **Alfrēds Alksnis**, taču jūtamākas krāsu izmaiņas Latvijas režijas mākslas paletē viņi neatstāja. Diemžēl pilnā mērā Nacionālajā teātrī sevi nepaguva apliecināt **Osvalds Uršteins**, kura debija režijā notika 1938. gadā ar V. Vārzica lugas "Francisko Goija" iestudējumu. Tajā pašā gadā viņš dodas studēt režijas mākslu uz Varšavas Teātra institūtu, kur direktors bija ievērojamais poļu skatuves mākslinieks Leons Šillers. O. Uršteins bija uzticīgs Nacionālā teātra reālpsiholoģiskajam virzienam, taču viņš gribēja tiekties pēc lielāka mērķa:

"Vairākus gadus darbodamies Nacionālajā teātrī, kas galvenokārt iestudējumus radīja reāli psiholoģiskajā virzienā, Uršteins juta, ka reālisms bieži vēršas jau pavisam pelēkā naturālismā. Tā bija dzīves atdarināšana, ne notikumu un pārdzīvojumu izgaismojums teātra mākslā. Uršteins zināja, ko gribēja. Bet, kā gribēto realizēt stilizējumā ar psiholoģisko bāzi, to atbildi viņš meklēja Varšavas institūtā,"[57] tā O. Uršteinu raksturo aktrise un teātra kritiķe Emma Kalniņa-Znotiņa.

Diemžēl 1939. gadā studijas Varšavā vajadzēja pārtraukt. Nacionālajā teātrī O. Uršteinam bija lemts nostrādāt vēl tikai pāris gadus, un savu režijas mākslas izpratni O. Uršteins Latvijā pilnībā nepaguva realizēt. Daudz ko no dzimtenē nepaveiktā O. Uršteins lika lietā trimdā, vispirms Mērbekas Latviešu teātrī Vācijā, pēc tam vadot Amerikas Latviešu teātra Ņujorkas, vēlāk Vašingtonas ansambli.

Viena no spēcīgākajām personībām Latvijas režijas laukā ir **Jānis Zariņš**. Daudzveidīga un reizē dramatiska ir viņa darbība — 1926. gadā viņu uzaicina darbā Nacionālajā teātrī, taču 1932. gadā J. Zariņš saistās par režisoru Latvijas Nacionālajā operā, pēc tam pa brīžam viņš strādā te vienā no šiem teātriem, te otrā un piedevām vēl veic pedagoģisko darbu un iestudē lugas Strādnieku teātrī. Savu īsto režisora briedumu Jānis Zariņš apliecina F. Šillera "Dona Karlosa" iestudējumā 1940. gadā. Vēl pāris sezonas Nacionālajā operā, un tad seko ilgi un gari trimdas gadi.

Jānis Zariņš teicami pārzināja K. Staņislavska sistēmas principus un spēja tos ieviest darbā ar aktieriem. J. Zariņam krievu režijas māksla bija labi pazīstama jau kopš pēcrevolūcijas laika, taču vēl neatkarīgajā Latvijā viņu tirdīja alka vēl pamatīgāk iepazīties ar K. Staņislavska sistēmu, tālab 1925. gadā viņš vēlreiz dodas uz Maskavu, kur noskatās virkni izrāžu tolaik vadošajos teātros, savus iespaidus izklāstīdams brošūrā "Maskavas teātri". Par Maskavas Dailes teātri J. Zariņš stāsta: "Vadoties no principa attēlot reālo dzīvi visos viņas sīkumos, teātra mākslā radās jauns virziens, nesdams daudz vērtīgu atziņu. Piegriežot nopietnu vērību lugas iekšējam saturam, viņas tipu psiholoģiskajai analīzei, Dailes teātris izkopa savu īpatnējo naturāli–psiholoģisko stilu, kurš noderēja kā pamats visam turpmākajam teātra attīstības darbam. (..) Pamatodamies ar saviem piedzīvojumiem un pētījumiem, K. Staņislavskis izveidoja savu īpatnējo aktiera mākslas teoriju — sistēmu."[58]

Šo sistēmu Jānis Zariņš bija apguvis no pirmavota un tālab jau 20.–30. gados varēja ieviest arī savā režisora praksē. Sistēmas būtība bija vienkārša un skaidra — tai vajadzēja sekmēt aktiera darbu ar lomu un mēģināt radīt tādus apstākļus, lai aktieri vēlāk izrādēs spētu nonākt līdz patiesam pār-



F. Volfa **"Ciankālijs"** Rīgas Strādnieku teātrī (1932). Rež. J. Zariņš, scenogr. H. Līkums

dzīvojumam. Tā kā Jānis Zariņš strādāja par pedagogu gan Strādnieku teātra studijā, gan Aktieru arodbiedrības teātra skolā, viņš savas atziņas un uzkrāto pieredzi varēja nodot tālāk jaunajai paaudzei.

Jānim Zariņam Nacionālajā teātrī paveicās arī tālab, ka viņam nācās strādāt par asistentu izcilā krievu režisora M. Čehova trīs iestudējumos. J. Zariņa palīdzība izpaudās tādējādi, ka viņam vajadzēja būt par starpnieku starp režisoru un aktieriem. Ar M. Čehovu ciešā kontaktā J. Zariņš bija arī Aktieru arodbiedrības teātra skolā. Tā Jānis Zariņš spēja krievu režijas mākslas visvērtīgākos principus ieviest latviešu skatuves mākslā. Trīsdesmitajos gados Nacionālajā teātrī viņam izdodas radīt nedaudzus izcili nozīmīgus inscenējumus, to skaitā — Raiņa "Indulis un Ārija" (1938), M. Zīverta "Cilvēks grib dzīvot" (1939), E. Zālītes "Rudens rozes" (1939). Taču nepārvērtējama ir J. Zariņa nozīme teātra pedagoģijā, viņa darbība daudzējādā ziņā latviešu režijas mākslu pasargāja no provinciālisma.

Nacionālajam teātrim pretējā pozīcijā bija nostājies **Eduarda Smiļģa**

(1986–1966) vadītais **Dailes teātris** — viena režisora, vienas gribas teātris, kas latviešu skatuves mākslu bagātināja ar 20. gadsimta modernisma principiem. Dailes teātra mākslinieciskās darbības pamatnosacījums bija deklarēts šī teātra principos: "Visa teātra mākslinieciskо darbību vada viena persona, kura, izrādi sagatavojot, apvieno visus teātra elementus vienā skatuves mākslas formā, t.i., izrādē. Šī persona ir scēniskā uzveduma meistars–inscenētājs, kurš izrādes sagatavo ar no viņa pieaicināto konsultantu palīdzību."[59]

Un tālāk šai pašā deklarācijā bija minēts: "Lugas inscenējumu paraksta vienīgi scēniskā uzveduma meistars kā vienīgais izrādes formas autors; pārējās personas atzīmē tikai kā konsultantus, vienai formai nevar būt vairāki autori."[60]

Šai deklarācijā nepārprotami skaidri pausts režisora–vienvaldnieka teātra princips. Tā arī sacīts: "Neviens no konsultantiem nedrīkst nodoties atsevišķu elementu separātai problēmu risināšanai."[61]

Atsevišķie konsultanti šo pamatprincipu bez ierunām pieņēma, un mūzikas konsultants komponists Burhards Sosārs par mūzikas vietu izrādē raksta: "Katrai mūzikai, ilustratīvai vai dekoratīvai, pirmām kārtām jāatbalsta uz skatuves vajadzīgā noskaņa un jārada vajadzīgā atmosfēra. Tā nedrīkst būt patstāvīga, bet viņai jāietilpst sintētiskajā mākslas darbā — inscenējumā kā neatņemamai sastāvdaļai."[62]

Dailes teātrī par kustību konsultanti strādāja **Felicita Ertnere** (1895–1975), kura rakstīja: "..aktierim jāpiesavinās speciālās skatuves kustības, dažādu žestu un pozu izpratne. Visa uzmanība te jāpievērš kustībām, kuras izaug no aktiera emocijām. Te kustība nedrīkst vairs būt pašmērķis, te viņai gan vajaga ko izteikt."[63]

E. Smiļģa mērķi saistīja saliedēta ansambļa radīšana un sintētiskā teātra ideja. Atskatoties uz paveikto, E. Smiļģis 1930. gadā atzīmēja, ka Dailes teātris sācis darbu "ar zināmu programmu, iepriekš pasludinādams savu mākslinieciskо ticības apliecību jauna teātra stila meklēšanā".[64]

Tas bija kas jauns: līdz tam neviens no latviešu teātriem savu gaitu nebija iesācis ar mākslinieciskо principu izvērstu raksturojumu, arī Nacionālais teātris — ne. Dailes teātris to izdarīja un turpināja šo tradīciju vēl gadus desmit, katru sezonu iesākot ar teātra pamatprincipu deklarāciju, allaž uzrādot arī to, kam īpaša vērība tiks pievērsta tieši šai sezonā.

Eduards Smiļģis kā vienu no Dailes teātra pamatprincipiem pasludināja tā mākslinieciskо patstāvību jeb suverenitāti: "Dailes teātris vispirms uzskata teātri kā suverēnu mākslas veidu. Teātris necenšas pēc pilnīgas ilū-



Ā. Alunāna **"Seši mazi bundzenieki"** Dailes teātrī (1923). Rež. E. Smiļģis, scenogr. J. Muncis. Skats no izrādes

zijas (un aktieris nav dzīves imitators), bet, lugu uzvedot, rāda mākslas īstenību, kas ir augstāka par dzīves īstenību."[65] Šī tēze radikāli atšķīrās no Nacionālajā teātrī valdošajiem principiem. E. Smiļģis nāca ar līdzšinējai latviešu teātra virzībai pilnīgi pretēju apgalvojumu — uz skatuves nekas nebūs kā dzīvē, teātris ir suverēns un rada pats savu mākslas patiesību, teātris ir negrasoties tiekties pēc dzīves atdarināšanas, un dramaturga darbs var kalpot tikai kā ieganstsjaunas patiesības radīšanā.

1926. gadā Eduards Smiļģis inscenēja Raiņa "Spēlēju, dancoju", ko 1921. gadā bija rādījis Nacionālais teātris A. Mierlauka režijā. Nacionālajā teātrī bija labi atrisinātas Leldes kāzu ainas — tur bija panāksnieki un vedēji, rotaļas un dejas. Bet režisors piedzīvoja neveiksmi, mēģinot risināt velnu rijas ainas.

Dailes teātrī E. Smiļģis velnus ieģērba frakās un smokingos, velnenes — vakartērpos, un elle pārvērtās 20. gadsimtam raksturīgā uzdzīves vietā. Vēlākos gados šādi klasikas mūsdienīgošanas ceļi ieti diezgan bieži, taču toreiz vēl bija tikai 1926. gads. Rainis, noskatījies ģenerālmēģinājumu, bijis krietni apmulsis un piebildis, ka, lugu rakstot, tā neesot domājis, bet varot arī tā!

E. Smiļģim laimējās piesaistīt talantīgus un gudrus domubiedrus, par konsultantiem kļuva B. Sosārs, F. Ertnere, kā arī scenogrāfs J. Muncis, kurš

reizē bija arī viens no Dailes teātra principu izstrādātājiem un kurš tika dēvēts par "Dailes teātra mākslas teorētiķi un dekoratoru". Viņš teātrī strādāja līdz 1926. gadam, tieši divdesmito gadu sākumā izkristalizējās Dailes teātra pamatprincipi. J. Muncis teātra būtības izpratnē bija vienisprātis ar E. Smiļģi un 1923. gadā deklarēja: "Nacionālo teātra mākslu nostiprinās un izkops inscenētāji un aktieri."[66] Tālāk J. Muncis runā par pretrunu starp tā saucamo literatūras teātri un inscenējuma mākslu: "Nav noslēpums, ka pašlaik notiek cīņa starp literātiem un teātra darbiniekiem. Visiem īstiem un sirsnīgiem teātra reformatoriem ir bijuši jāiztur vistīrākie uzbrukumi, kā Gordonam Kreigam, Vsevolodam Meierholdam un Maksam Reinhardam. Teātra vadība līdz šim gandrīz bez izņēmuma bija literātu rokās. Literatūra vadīja teātra virzienus; teātra izrādē dominēja autors, sižets, jauni pasaules uzskati vai arī sabiedriska problēma. Galvenām kārtām debatēja par autoru, veselām slejām analizēja autora domas par un pret, par izrādes formu maz kāds interesējās, ja daudz, tad kādam vecākam aktierim tika piegriezta vērība, jo viņš taču bija sapratis un izcēlis autoru."[67]

No J. Munča rakstītā kļūst skaidrs, ka arī viņš aizstāv suverēnā teātra ideju un ir pārliecināts, ka teātra nākotne atrodas tikai pašu teātra darbinieku rokās. J. Muncis, tāpat kā E. Smiļģis, uzskatīja inscenējumu par atsevišķu mākslinieku talanta devuma sintēzi: "Katrs skatās uz vispārējo formu, palīdzēdams veidot un izcelt kopnoskaņojumu — ir līdzi kopējas formas veidotājs. Kā orķestrī visi uz diriģenta mājienu veido radošas skaņas, kuras apvienojas kopējā simfonijā. Katrs jūt savu nozīmi šajā kopējā veidošanas darbā un bauda darba prieku un rezultātus. Kolektīvi tiek veidota grandioza dailes forma, pret kuru nobāl katra sīka personība. Velti tad būtu arī atzīmēt, kas šo darbu ir darījis un kam piekrīt lielāka slava un nopelni, vai inscenētājam vai aktierim, apgaismotājam vai suflierim — visi vienādi svarīgi."[68]

Jānis Muncis (1886–1955) bija sarežģīta, režijas mākslā ne līdz galam realizējusies personība. Viņš bija Dailes teātra līdzveidotājs, Eduarda Smiļģa domubiedrs. Pēc viņa ieceres tika pārbūvēta Dailes teātra skatuve un iekārtots proscēnijs ar ielokveidīgajiem pakāpieniem, viņš ierosināja "salauzt" gludo, vienlīmeņa skatuves grīdu un inscenējumos regulāri izmantot podestūru. Un tomēr Jānis Muncis, kaut arī viņu dēvēja par Dailes teātra teorētiķi, bija tikai viens no E. Smiļģa konsultantiem. Jānis Sudrabkalns, rezumējot J. Munča devumu Dailes teātra tapšanā, 1926. gadā rakstīja: "..publika, kas Lāčplēša ielā meklēja jaunas teātra formas, scēnisko elementu saplūsmi, sajūsmināja par Munča absolūto gleznieciskо pazemību, viņa

stingro pakļaušanos vienai kopīgai uzveduma idejai, par viņa teatrālismu. Daudzus Munča uzvedumus var saukt par paraugu."[69]

Pēc Jāņa Munča aiziešanas par E. Smiļģa konsultantu kļuva Oto Skulme. Jānis Muncis atgriezās no Amerikas 1933. gadā, Dailes teātrī Muncis radīja vairākus inscenējumus. Plašu ievērību guva viņa iestudētā F. Šillera traģēdija "Orleānas jaunava". Režisoram bija izdevies radīt spilgtu un efektīgu inscenējumu. Agrāk J. Munča režijas darbos valdīja ārišķīga patētika, "Orleānas jaunavas" iestudējumā (1939) no tās pasargāja Lilitas Bērziņas psiholoģiski pamatotais tēlojums Žannas lomā. Saskaņā ar režisora koncepciju iestudējumā vajadzēja skanēt idejai par reliģiju kā augstāko cilvēka gara izpaudumu, un arī Žannai izrādes beigās vajadzēja nonākt pie dievišķās apskaidrotības.

Kā zināms paradokss Dailes teātra daiļrades ceļā minama Felicitas Ertneres ienākšana režijā. Felicitai Ertnerei nācās darboties it kā gluži pretējos virzienos: pirmais no tiem bija atbildība par kustību, žestu, aktiera stāju visos Dailes teātra inscenējumos. Felicita Ertnere savā darbā stingri balstījās uz Emila Žaka-Dalkroza un Fransuā Delsarta izstrādātajiem teorētiskajiem principiem ritma un izteiksmīga žesta jomā. Scenogrāfs var dot tikai darbības norises vietu, var uzburt iestudējuma vizuālo tēlu, bet dzīvu to padarīja Felicitas Ertneres iestudētie masu skati vai gluži parasts dialogs. F. Ertnere turējās pie negrozāma principa, ka ikkatram aktierim izrādes laikā jāieliedējas kopīgajā kustību simfonijā: "Katra atsevišķa aktiera kustības jāsaskaņo ar pārējo aktieru kustībām, jo uz skatuves bieži jākustas kolektīvi, jāspēlē kā simfoniskā orķestrī, un tomēr katrs instruments patur savu īpatnējo raksturu."[70]

Laika gaitā Felicita Ertnere Dailes teātra uzvedumu veidošanā uzņemas arī citas funkcijas — lugas tēlu rīcības psiholoģiskā pamatojuma atrašanu. Viņa ar aktieriem *sastrādā* divskatus un plašākas ainas, un Dailes teātra iestudējumi trīsdesmito gadu beigās iemanto arvien lielāku psiholoģisko dziļumu, īpaši tas attiecas uz R. Blaumaņa "Pazudušā dēla" iestudējumu 1936. gadā un V. Šekspīra "Otello" uzvedumu 1937. gadā. Nepieciešamību pēc psiholoģiska pamatojuma radīja pats teātra saspilgtinātais, teatrālais stils. Felicitas Ertneres nopelns ir tas, ka viņa neļāva Dailes teātrim novirzīties uz ārišķības ceļa. Un, kad gadu gadiem viņa bija apliecinājusi sevi, izstrādājot skatus ar aktieriem E. Smiļģa lielinscenējumos, 1937. gadā F. Ertnere debitēja kā patstāvīga režisore, iestudēdama J. Bliziņska lugu "Pans Damāzijs".

Trīsdesmito gadu otrajā pusē katru sezonu pa kādai izrādei iestudēja **Kārlis Veics** (1902–1990), dažkārt režijas groži nonāca arī **Emīla Mača**

(1892–1958) vai **Herberta Zommera** (1895–1983) rokās. Viņi ilgstoši bija strādājuši par Dailes teātra aktieriem, pilnībā apguvuši šī teātra stila īpatnību, būtiskas pārmaiņas Dailes teātra mākslinieciskajos principos viņi neienesa. Kārlis Veics līdzīgi Felicitai Ertnerei vairāk tiecās uz tēlu psiholoģisku izstrādājumu un padziļinājumu, mazāk vērības veltot inscenējumam. 1938. gadā ievērību guva viņa iestudētā M. Zīverta drāma "Āksts", pēc tam lietuviešu rakstnieka K. Biņķa lugas "Jaunaudze" iestudējums (1940).

Saskarsmē ar Mihailu Čehovu pieminams eksperimentālais teātris **Latvju drāmas ansamblis**, kas izveidojās no izcilā režisora un pedagoga audzēkņiem, Latvju aktieru arodbiedrības teātra skolas studentiem. Pēc M. Čehova piespiedu aizbraukšanas no Latvijas viņa audzēkņu kurss demonstratīvi aizgāja no Teātra skolas un 1935. gadā nodibināja savu eksperimentālo teātri, ko atklāja ar R. Blaumaņa noveles "Nāves ēnā" iestudējumu. Izrādes programmā bija sacīts, ka iestudējumu veidojis viss ansamblis, režisors netika atzīmēts. Tālākajos iestudējumos parādījās arī režisora vārds, un parasti tas bija **Voldemārs Pūce** (1906–1981), vēlāk no šī domubiedru kolektīva režijā sāka darboties **Kārlis Liepa** (1905–1990), **Irīna Liepa** (1912), **Žanis Brasla** (1908–1954), teātrī cieņu un popularitāti iemantoja aktieri Milda Klētniece, Karps Klētnieks, Antonija Jansone, visi viņi bija M. Čehova audzēkņi. M. Čehovam bija izstrādāta vingrinājumu sistēma, ar kuras palīdzību attīstīt aktiera fantāziju, visos savos audzēkņos viņš ieaudzināja svētbijīgu attieksmi pret teātri un kalpošanu teātrim uzlūkoja par visaugstāko misiju. M. Čehovs nebija racionāls analītiķis, drīzāk fantazētājs, pat reliģiozs mistiķis: "Mēģinājumu sākot, Čehovs mēdza runāt par lugu, runāja kādu stundu vai drusku vairāk, aizrāvās, taisni liesmoja; tā nebija zināšanu klāstīšana, bet ģeniāls daiļrades mirklis, inspirācija..."[71]

Gluži atšķirīgu līniju Latvijas režijas mākslā 20. gadu sākumā ievilka **Anna Lācis** (1891–1979), mēģinādama latviešu skatuves mākslā ienest ultrakreisos gan krievu, gan vācu teātra strāvojumus. Savas idejas A. Lācis realizēja amatierteātra sarīkojumos, taču šīm idejām atsaucās dzejnieki Leons Paegle un Linards Laicens un radīja šiem uzvedumiem pat īpaši sacerētas ludziņas, scenārijus vai šarādes.

Pirmais šāda veida sarīkojums notika 1921. gada vasarā Kultūras svētkos, kad izrādīja A. Lācis iestudēto L. Paegles lugu "Gadsimtu sejas", kam vajadzēja ilustrēt K. Marksa idejas par šķiru cīņu. Tā kā izrādē nepiedalījās profesionāli aktieri, viss bija jābalsta uz masas darbību, taču A. Lācis uzvedumos masu ainas radikāli atšķīrās no tā veida, kādu centās kopt Nacionā-

lais teātris, tiecoties pēc katra masas locekļa individualizēšanas — A. Lācis masa bija viendabīga, "bezsejaina".

1921. gadā Anna Lācis aizbrauc uz Berlīni, viņa sajūsminās par Ervīna Piskatora masu uzvedumiem cirka arēnā, neilgu laiku strādā par Maksa Reinharda asistenti, iepazīstas ar Bertoltu Brehtu un 1925. gadā atgriežas Rīgā, vācu politiskā teātra pacilāta.

Annai Lācis toreiz šķita, ka no teātra jāizmēž viss vecais — teātrī esot vajadzīgi tikai daži podesti, nosacīti kostīmi un daži rekvizīti. Pilnībā viņa noliedza individualizētus raksturus un tēla psiholoģisko pamatojumu, viņas izrādēs darbojās nosacītas figūras. Lugas vietā režisore centās likt konstruktīvu spēli, un tādas sāka rakstīt Linards Laicens un arī Leons Paegle.

Kā kreisā politiskā teātra eksperiments Annas Lācis darbība bija vērā ņemama, taču profesionālu pakāpi šie viņas meklējumi nesasniedza un jaušamu atbalsi Latvijas teātra dzīvē neguva. Turklāt Annas Lācis darbības laiks Latvijas teātros bija visai īss — tā bija viena sezona Rīgā no 1920. līdz 1921. gadam un vēl viena sezona pēc atgriešanās no Berlīnes 1925. gadā, jo jau pēc gada viņa aizbrauca uz Maskavu.

Annas Lācis eksperimenti kādu laiku vēl turpināja eksistēt Rīgas arodbiedrības Centrālās biedrības dramatiskās sekcijas uzvedumos, un šīs izrādes dēvēja arī par "vajāto teātri". Par šī teātra raksturu stāsta L. Laicens: "Mums nebija neviena profesionāla aktiera no buržuāzijas skatuves. Tāpat nebija profesionāla — pārnācēja no buržuāzijas — režisora. Visi spēles dalībnieki — strādnieki un strādnieces, kuri dienā aizņemti savā grūtajā maizes darbā un pa vakariem un svētdienām tikai var piedalīties repetīcijās. Viņiem nebija laika mācīties garos, grūtos psiholoģiskās lugās paustos tekstus."[72]

Linards Laicens saasināti uzsvēris nosacītības nozīmi teātra izrādē. Par lugas "Mītiņš ballē" iestudēšanas principiem L. Laicens raksta: "Spēle jeb izrāde jādibina uz teatrālības parastās dekorācijas, kostīmi, reālā spēle jeb "dzīvošana" uz skatuves nav vienīgie līdzekļi, ar kuriem panākt skatītāja īstenības ilūziju. Ja tas tā, tad katra režijas fantāzija var brīvi rīkoties to līdzekļu izvēlē, ar kuriem šo ilūziju panākt. Bet visbrīvāk rīkosies tā režija, kura izlietos vismazākos līdzekļus."[73]

Liela vērība L. Laicena teorētiskajos pārspriedumos veltīta aktieru kustību stilizācijai. Pēc šīs ieceres aktieriem tika piešķirtas robotu funkcijas. L. Laicens par lugas "Karaliskais tepiķis" iestudēšanu rakstīja: "Tāpēc "Karaliskais tepiķis" nebūs jāuzskata un jānoskatās kā naturālistiska vai reālistiska luga, bet kā konstruktīva spēle, kurās visām kustībām jāvirzās pēc pārdomāta plāna–shēmas."[74]

Teātra mākslā 1940./1941. gada sezonā notiek jūtamas organizatoriskas pārmaiņas — visiem teātriem tiek piešķirts valsts teātra statuss, teātros tiek nomainīta vadība, par to direktoriem kļūst aktieri: Žanis Katlaps — Nacionālajā teātrī, kas tiek pārdēvēts par Drāmas teātri, Leonīds Leimanis — Dailē, Ēvalds Valters — Jelgavas teātrī, savukārt vairākus Nacionālā teātra aktierus un režisorus nosūta strādāt provinces teātros, lai kliedētu Drāmas teātra it kā nacionālistisko garu. Teātros sākās sistemātiskas K. Staņislavska metodes studijas. Pret pašu šo faktu nebūtu ko iebilst, taču šī sistēma tika pasludināta par vienīgo atzīstamo metodi, un tā tika ar varu uzspiesta. Tika pasludināts kurss arī uz sociālistiskā reālisma metodi.

Šai sezonā pārmaiņas vairāk skar teātru repertuāru un izrāžu tematiku — tiek uzspiesti darbi ar revolucionāru tematiku: vairāki teātri iestudē un rāda A. Upīša lugu "1905", repertuārā ienāk vairāki tā saucamie padomju klasikas darbi — K. Treņova "Ļubova Jarovaja" Drāmas teātrī, Vs. Ivanova "Bruņuvilciens 14–69" un Ļ. Slavina "Intervencija" Dailē, B. Lavreņova "Lūzums" Liepājas teātrī. Šie darbi lika režisoriem meklēt veidu, kā uz skatuves risināt ainas ar plašu masu piedalīšanos, taču teātri neizmantoja kustību stilizāciju paņēmienus, ko kādreiz plānoja "vajātā teātra" teorētiķi. Padomju autoru darbus iestudēja mūsu labākie režisori: K. Treņova "Ļubovu Jarovaju" Drāmas teātrī Jānis Zariņš, Vs. Ivanova "Bruņuvilcienu 14–69" Dailē — Eduards Smiļģis, B. Lavreņova "Lūzumu" Liepājā — A. Amtmanis-Briedītis, bet Daugavpilī — E. Feldmanis. Tā bija zināma drošības ķīla, ka mūsu teātris klaji neiekritīs kreisā revolucionārisma purvā, kaut nav noliedzams, ka revolucionārās frāzes un saukļi šai sezonā no mūsu skatuvēm skanēja.

Viena sezona bija pārāk īss laiks, lai jūtami iespaidotu un pavērstu citā virzienā latviešu teātra mākslu, taču drīz sekoja jaunu pārbaudījumu laiks: no 1941. līdz 1945. gadam Latviju okupēja vācu karaspēks, tā zaudēja savu valstisko patstāvību un kļuva par Austrumu apgabala — Ostlandes — sastāvdaļu. Taču gluži paradoksālā kārtā Latvijas teātru dzīvē tas bija spraigs radoša darba un pacēluma laiks. Vienkopus saplūda vairāki būtiski svarīgi priekšnosacījumi, un viens no pirmajiem — teātris bija atkal atguvis tautas vienotāja un garīga stiprinātāja misiju. Bija karš, pilsētas naktīs slīga tumsā, jo bija jābīstas no gaisa uzlidojumiem, valdīja trūkums, pārtikas devu varēja saņemt uz kartītēm, mieru nedeva neziņa par nākotni. Bet cilvēki tiecās uz teātri — t.s. vācu laikā izrādes bija ļoti labi apmeklētas. Teātris deva skatītājiem garīgu veldzi. Reti kad mūsu teātros bijis tik vērtīgs repertuārs. Uz skatuves bija daudz klasikas darbu — F. Šillers, V. Šekspīrs, G. Hauptmanis, no latviešu autoriem — Aspazija, R. Blaumanis, A. Brigadere, un savu uzvaras

gaitu bija sākuši A. Eglītis un M. Zīverts. To sezonu repertuārā tikpat kā nebija vieglu, izklaidējoša rakstura darbu. Bija vēl kāds apstāklis, kas noteica izrāžu augsto mākslinieciskо līmeni — mūsu režisori toreiz bija pašos spēka gados, tas attiecas uz Eduardu Smiļģi, Alfredu Amtmani-Briedīti, Jāni Zariņu.

Mūsu režijas kopainā svaigu, spēcīgu līniju ienesa no Maskavas atbēgušais bijušais J. Vahtangova teātra režisors **Osvalds Glāznieks** (1891–1947). Viņa iestudējumi — G. Hauptmaņa "Pirms saules rieta" vispirms Jelgavā, tad Rīgas Dramatiskajā teātrī un F. Šillera "Mīla un viltus" izrādes Rīgā parādīja latviešu teātros vēl nepieredzētu psiholoģisku piesātinātību. Nacionālajā teātrī arvien drošāk režijā sevi apliecināja Osvalds Uršteins, Dailes teātrī spēka gados ir režisors Kārlis Veics. Pozitīvu stimulu visai teātra dzīvei deva trešā profesionālā latviešu teātra darbība Rīgā — tas bija **Tautas teātris**, kas strādāja Rīgas Krievu drāmas teātra telpās, un izrādes te iestudēja galvenokārt **Jurijs Jurovskis** (1894–1959), kas arī bija sasniedzis mākslinieciskо briedumu.

Otrā pasaules kara laikā mūsu teātris mākslinieciskajā ziņā pārdzīvoja savus labākos gadus. Krass pavērsiens sākās pēc Rīgas ieņemšanas 1944. gada oktobrī: vācu okupanti no Latvijas galvaspilsētas bija padzīti, bet ar steigu savas pozīcijas nostiprināja cita okupācija. Latvija palika okupēta un varmācīgi iekļauta PSRS sastāvā, latviešu teātrim nākamie gadu desmiti bija daudz grūtāki par trim vācu okupācijas varā pavadītajām sezonām.

Citētie avoti

[1] Ādolfa Alunāna atmiņas par latviešu teātra izcelšanos. — R., 1924, 6. lpp.
[2] *Kaudzītes Matīss.* Atmiņas no "tautiskā laikmeta", II. — Cēsis – Rīga, 1924, 25. lpp.
[3] Par Rīgas teātriem // Baltijas Vēstnesis, 1870, 10. sept.
[4] *Kaudzītes Matīss.* Atmiņas no "tautiskā laikmeta", II, 35. lpp.
[5] Rīgas Latviešu teātra komisija // Baltijas Vēstnesis, 1879, 7. nov.
[6] *M.* Latviešu teātris // Baltijas Vēstnesis, 1876, 29. dec.
[7] *Alunāns Ā.* Bagāta brūte. — Jelgavā, 1874, 3. lpp.
[8] "Stāt, Stīnusa kungs, ko Jūs tur māžojaties..."
[9] "Tā Jums jāspēlē."
[10] *Deglavs A.* Iz Rodes-Ēbelinga laikiem // Skatuve un Dzīve, 1914, Nr. 1, 7. lpp.
[11] Latviešu teātris // Baltijas Vēstnesis, 1887, 24. nov.
[12] *Rainis J.* Kopoti raksti, 7. sēj. — R., 1979, 69. lpp.
[13] *Hāns T.* Staburaga meitiņa. — R., 1896, 5. lpp.
[14] *Deglavs A.* Iz Rodes-Ēbelinga laikiem // Skatuve un Dzīve, 1914, Nr. 2, 44. lpp.

[15] Turpat.
[16] *Aspazija.* "Vaidelote" staru stīgojumā // Teātra Vēstnesis, 1937./1938. g. sezona, sept., 8. lpp.
[17] *J. R.* "Vaidelotes" pirmie skatuves soļi // Turpat, 7. lpp.
[18] *Ozoliņu Pēteris.* Kritiski apcerējumi par drāmu // Baltijas Vēstnesis, 1897, 8. martā.
[19] *Upīts A.* Kopoti raksti, 21. sēj. — R., 1952, 922. lpp
[20] *K. S.* Rīgas Latviešu teātris // Dienas Lapa, 1899, 5. okt.
[21] Turpat.
[22] *R. Bl.* Lettisches Theater // Rigasche Rundschau, 1899, 5. janv.
[23] *Banga T.* Mana dzīve. — R., 1957, 79. lpp.
[24] Turpat, 85. lpp.
[25] Turpat, 87. lpp.
[26] *Zeltmatis.* Dubura mūža riets. — R., 1926, 91. lpp.
[27] Cit. no *Zeltmatis.* Aleksandrs Freimanis // Ilustrēts Žurnāls, 1926, Nr. 10, 321. lpp.
[28] *Grēviņš Valts.* Aleksis Mierlauks. — R., 1956, 62. lpp.
[29] *Brīvnieks Kārlis.* Atmiņas. — R., 1930, 35. lpp.
[30] Turpat, 36. lpp.
[31] *Asars J.* Jaunais latviešu teātris // Dienas Lapa, 1903, 21. apr.
[32] *Asars J.* Rīgas latviešu teātrī // Dienas Lapa, 1902, 31. janv.
[33] Latvija, 1909, Nr. 202.
[34] Dzimtenes Vēstnesis, 1908, 10. maijā.
[35] Turpat, 1909, 28. okt.
[36] Turpat, 1909, 28. dec.
[37] *Duburs J.* Kādēļ mūsu skatuvēm nav ansambļa // Latvija, 1909, 1. jūl.
[38] Cit. no *Grēviņš V.* Aleksis Mierlauks, 43. lpp.
[39] *Rainis J.* Kopoti raksti, 21. sēj. — R., 1985, 276. lpp.
[40] Turpat, 190. lpp.
[41] Turpat, 166. lpp.
[42] *A.* "Uguns un nakts" // Jaunā Dienas Lapa, 1911, 26. janv.
[43] *Freinbergs K.* Atceres par Jauno Rīgas teātri // Jaunais Rīgas teātris. — R., 1958, 26. lpp.
[44] Turpat, 27. lpp.
[45] *Līgotņu Jēkabs.* Jaunajā Rīgas teātrī // Dzimtenes Vēstnesis, 1911, 29. okt.
[46] *Asars J.* Jaunā Rīgas teātrī // Jaunā Dienas Lapa, 1911, 8. dec.
[47] *Zariņš J.* Mans darbs teātrī. — R., 1974, 26.–27. lpp.
[48] *Rainis J.* Kopoti raksti, 18. sēj. — R., 1983, 468. lpp.
[49] Turpat.
[50] Turpat.
[51] *Sudrabkalns J.* Par teātri. — R., 1973, 130. lpp.
[52] Turpat, 91. lpp.
[53] Turpat.
[54] Turpat, 27. lpp.
[55] Turpat, 34. lpp.

[56] *Dzene L.* Drāmas teātris. — R., 1979, 61. lpp.
[57] *Kalniņa-Znotiņa E.* Skatuvē iedegas gaismas // Osvalds Uršteins. — R., 1971, 31. lpp.
[58] *Zariņš J.* Maskavas teātri. — R., 1925, 9.–10. lpp.
[59] Dailes teātra mākslinieciskās darbības pamatnosacījumi. — Dailes teātrs. III sezona. — R., 1922, 7. lpp.
[60] Turpat.
[61] Turpat.
[62] *Sosārs B.* Mūzika Dailes teātrī // Dailes teātra desmit gadi. — R., 1930, 66.–67. lpp.
[63] *Ertnere F.* Kustība Dailes teātrī // Turpat, 60. lpp.
[64] *Smiļģis E.* Pārdomas // Turpat, 5. lpp.
[65] Turpat, 5.–6. lpp.
[66] *Muncis J.* Nacionālā teātra māksla // Dailes teātrs. III sezona, 11. lpp.
[67] Turpat.
[68] Turpat.
[69] *Sudrabkalns J.* Par teātri, 63. lpp.
[70] *Ertnere F.* Kustība Dailes teātrī // Dailes teātra desmit gadi, 59. lpp.
[71] *Zariņš J.* Ļmans darbs teātrī, 77. lpp.
[72] Cit. no *Laicens L.* Kopoti raksti, 7. sēj. — R., 1959, 623.–624. lpp.
[73] Turpat, 631. lpp.
[74] Turpat, 633. lpp.

Evita Mamaja

MODERNISMS LATVIEŠU TEĀTRĪ (1920–1930)

19./20. gadsimta mijā, mainoties apkārtējās pasaules formām un cilvēku attiecībām, radās nepieciešamība pēc jauna stila teātra, kas atbilstu laikmetīgajai pasaules izjūtai. Francijā 19. gadsimta beigās dzimst simbolisma teātris, ierosinot skatuves eksperimentus ar kustību, scenogrāfiju un gaismu. Eiropas teātra novatori Gordons Kreigs, Ādolfs Apia, Emils Žaks-Dalkrozs, Makss Reinhards dažādās valstīs meklēja jaunus skatuves mākslas izteiksmes līdzekļus.

Par jaunā topošā teātra garu runā arī reālpsiholoģiskā teātra patrons Konstantīns Staņislavskis: ".. es sapratu, ka dažādās pasaules malās mums nezināmu apstākļu dēļ dažādi cilvēki dažādos novados no dažādām malām meklē mākslā vienus un tos pašus radīšanas principus, kam dabiski pienākusi kārta un laiks. Satikušies viņi ir pārsteigti par savu ideju kopību un radniecību."[1]

20. gadsimta sākums ir laiks, kad arī Krievijā parādās jauni režisoru-eksperimentētāju vārdi: Jevgeņijs Vahtangovs, Nikolajs Jevreinovs, Vsevolods Meierholds, Aleksandrs Tairovs, kuri mēģina atklāt pašu teatralitātes avotu un būtību.

Visu šo skatuvisko eksperimentu un novatorisko meklējumu pamatā ir pārliecība, ka skatuves formu nediktē dzīves likumi. Tēze vienmēr rada antitēzi — tā krievu Sudraba laikmeta teātra "revidents" A. Tairovs noformulē naturālisma teātra un nosacītā teātra attiecības. Viss "kā dzīvē", un viss "ne kā dzīvē" — tikai pēc tēzes un antitēzes savstarpēji iznīcinošā nolieguma bija iespējams rast kādu apvienojošu formu — sintēzi. Bija jārada "teatrāls teātris", kurā līdzās ierasti sociāli psiholoģiskajam vēstījumam tiktu akcentēta arī tēla estētiskā būtība. No jauna tika apzinātas izrādes mākslinieciskās sastāvdaļas: skatuve, pantomīma, žests, balss, proscēnijs, dikcija, akrobātika... Sintēze, stilizācija, neviennozīmīgs skatījums uz dzīvi un mākslu, formas dominante inscenējumos — šīs iezīmes apvieno mo-

dernisma teātra režisorus, iezīmējot tos ar savdabīgu elitārisma zīmogu un mākslinieciskū auru.

Jau 19. gadsimta beigās spēle un teatralitāte no mākslas sfēras pārvietojās uz dzīves stilu, ietekmējot arī pašu mākslinieku izturēšanos. Padarīt savu dzīvi par mākslas darbu — šī tendence spilgti iezīmējas visā Eiropas dekadencē. Dzīve pāriet spēlē — un otrādi. Teatralitāte piepilda laikmeta gaisu. Arī visai krievu inteliģencei 20. gadsimta sākumā ir raksturīga teatralizēta uzvedības maniere, publisks eksistences veids un bohēmiska dzīves stila kultivēšana. (Jau pats jēdziens *Sudraba laikmets* ir izaicinoši teatrāls.) A. Belijs šo laiku raksturoja kā vispārēju karnevālu. Mākslā liela vieta tiek ierādīta formas meklējumiem un stilizācijai — spēlei ar iepriekšējo laikmetu kultūras darbiem un mākslas virzieniem. N. Jevreinovs Senajā teātrī cenšas rekonstruēt senos teātra modeļus. Lai atgrieztu teātrī teatralitāti, uz mazajām skatuvēm eksperimentē V. Meierholds. Jaunā baleta pravietis Mihails Fokins aizraujas ar dažādu laikmetu pozu un kustību stilizāciju. Uz spēli pēc stingri noteiktiem likumiem ir virzīta arī A. Tairova estētiskā koncepcija.

Spēles stihija mākslā, teatralizācijas metode un teātra novēršanās no reālisma bija likumsakarīga. Ietekmējoties no sava laika Eiropas un īpaši Krievijas teātra, arī latviešu teātra kultūra un māksla šajā laikā sāk sevi izjust kā organisku veselumu Eiropas kultūras kontekstā. 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs uz Latvijas teātru skatuvēm dominē reālpsiholoģiskais teātris, kur noteicošais ir literārais vārds un rakstnieka doma, centrā izvirzot atsevišķus aktierus-zvaigznes. 1908. gadā tiek nodibināts Jaunais Rīgas teātris, kur jaunā pakāpē režijas mākslu paceļ A. Mierlauka "Uguns un nakts" pirmiestudējums 1911. gadā. Būtībā tieši ar šo izrādi var runāt par īsta moderna režijas teātra dzimšanu Latvijā — pirmo reizi latviešu teātra vēsturē te spilgti sintezējas atsevišķi izrādes elementi: aktieru tēlojums, J. Kugas dekorācijas, N. Alunāna mūzika, Raiņa teksts, gaismas, kostīmi. Ar šo laiku reālistiskajā teātrī sāk dominēt režisors, aktierspēlē tiek izmantoti Staņislavska atradumi, bet par jaunās mākslas radītājiem izvirzās cilvēki, kuriem māksla un dzīve kļūst par sinonīmiem.

Latvijas jaunā teātra veidotāji (un arī apcerētāji) ir visai kaujinieciski noskaņoti, kategoriski uzstājoties pret tolaik dominējošo konservatīvo naturālpsiholoģisko teātri. Jānis Muncis — Eduarda Smiļģa līdzgaitnieks un modernā teātra popularizētājs — 1924. gadā raksta: "Uz skatuves izrādē par psiholoģiju vairs nav ko domāt, še jāpadodas intuitīvam mākslinieciskam radīšanas procesam. Tēlojumu nevajaga par psiholoģisku preparātu pārvērst, bet gan cilvēka likteņa redzamai attēlošanai atrast iekšējo ritmu."[2]

Kā spilgtākās galējības latviešu modernā teātra formas meklējumos jāmin Birutas Skujenieces eksperimenti simbolisma estētikā un Annas Lācis darbības līdzība ekspresionisma teātra teorijām. Atsevišķas ekspresionisma virzienam raksturīgas iezīmes vērojamas arī Rīgas Strādnieku teātra praksē. Bet savu stilu — konceptuālu, izturētu un īsteni modernu — izdevās radīt vienīgi teatrālajam latviešu teātra novatoram Eduardam Smiļģim.



Biruta Skujeniece

Simbolisma iezīmes Intīmajā teātrī

Kas bija Biruta Skujeniece? Spoža zvaigzne pie latviešu teātra debesīm vai jāņtārpiņš, kurš sevi iedomājās zvaigzni esam?

G. Grīnuma[3]

Kā opozīcija skaļumam, nedabiskumam, pārspīlētiem efektiem un naturālai ilūzijai 1923. gada 21. oktobrī Rīgā tika atklāts Intīmais teātris (Matīsa ielā 11/13). Tā idejas autore un vadītāja bija **Biruta Skujeniece** — aktrise, režisore, dzejniece un daiļrunātāja. Teātra uzdevums bija "attīstīt klusinātu un smalku dvēseles vibrāciju tēlojumu uz skatuves un pievērst uzmanību dzejas skaistumam. (..) Intīmajam teātrim esot jābūt izjustības teātrim, to spēšot saprast tikai nedaudzi. Bet ar to Biruta Skujeniece nonāca estētisma pozīcijās".[4]

Ar izkoptu intelektu, dziļi personisku un pat intīmu attieksmi pret mākslu, estētiskās izredzētības apziņu, teatrālu izturēšanās manieri — Biruta Skujeniece bija īsta jaunā, modernā teātra personība (savam dēlam viņa dod Raiņa vārdu, interesējas par Austrumu eksotiku, raksta dzeju simbolisma manierē un stāstus, kam raksturīgas impresionisma noskaņas); skaista sieviete ar vētrainu personisko dzīvi un noslēpumainām spējām ierosināt

dzejniekus. (J. Sudrabkalns velta viņai dzejoļu ciklu "Klodijai", paceļot mīlu gluži vai metafiziskā dimensijā.)

B. Skujeniece uz skatuves ir kopš 13 gadu vecuma. 1905. gadā nāk pirmais triumfs — Rūtiņa G. Hauptmaņa "Nogrimušajā zvanā". Šajā laikā viņa arī kaismīgi uzstājas mītiņos, runājot revolucionāra satura dzeju un aicinot gāzt patvaldību. Lai teorētiski un praktiski papildinātos skatuves mākslā, Biruta Skujeniece 1906. gada pavasarī dodas uz Berlīni, bet jau gadu vēlāk viņa studē teātra mākslu Maskavas Filharmonijas muzikāli dramatiskajā skolā. Maskavas periods ir intensīvs intelektuāla darba un izglītības laiks Birutas Skujenieces dzīvē. Viņa iepazīstas ar G. Hauptmaņa, M. Māterlinka, A. Šniclera darbiem, skatās teātra izrādes, interesējas par Eiropas jauno drāmu. Šeit nostiprinās viņas mesiāniskā vēlme ar šo jauno, simbolisko, metafizisko tīrā gara mākslu iepazīstināt arī latviešu publiku. Maskavā arī izveidojas B. Skujenieces augstie kritēriji skatuves mākslā — viņa vēro E. Dūzes, V. Komisarževskas, A. Dunkanes uzstāšanos.

Kopš 1910. gada B. Skujeniece strādā Jaunajā Rīgas teātrī. Viņa ir Laimdota slavenajā 1911. gada "Uguns un nakts" iestudējumā, Vizbulīte "Indulī un Ārijā" (1912), Baiba "Pūt, vējiņi!" izrādē (1914). 1913. gada pavasarī viņa pavada dažus mēnešus Berlīnē E. Reihera dramatiskās mākslas skolā. 1919. gadā viņa Rīgā iestudē M. Māterlinka simbolisko drāmu "Māsa Beatrise", izrādot to tagadējā Nacionālās operas teātrī, kā arī pirmo dzejas drāmu latviešu teātra vēsturē — Raiņa "Daugavu" (ar topošā Nacionālā teātra aktieriem), kas vēlāk tiek iekļauta teātra repertuārā.

1919. gadā B. Skujeniece tiek uzaicināta par dramatiskās studijas vadītāju tai pašā gadā nodibinātajā Raiņa klubā. Te viņa vienlaikus varēja būt aktrise, režisore, direktore un administratore.

Neiztiek arī bez kurioziem. Rainis klubu apsveic kā demokrātisku kultūras iestādi, kas domāta pamatšķirai un tās ilgu paušanai.[5] Taču pati studijas vadītāja, pasludinot savas mākslinieciskās darbības principus rakstā "Par jaunu virzienu skatuves mākslā", nebūt nepauž vēlmi balstīties uz "plašajām tautas masām". Gluži otrādi — Biruta Skujeniece asi vēršas pret visiem valdošajiem latviešu teātra skatuves principiem, nokritizējot tos kā novecojušus, un izsaka elitāram simbolisma teātrim raksturīgus principus: "Mēs negribam piesieties pie reālās pasaules redzamiem tēliem, jo mēs gribam attēlot mūsu domu pasauli."[6]

Raiņa kluba dramatiskā studija Birutas Skujenieces vadībā Rīgā darbojās no 1920. līdz 1923. gadam, kad uz tās pamata tiek nodibināts Intīmais teātris. Pēc trīs gadu ilga darba 1922. gada 11. decembrī tiek sarīkots

studijas audzēkņu vakars — ar M. Māterlinka viencēlienu "Neredzīgie" ("Aklie").

Turpmāk šīs studijas regulāri rīkotajos dzejas vakaros, uzsverot runas muzikalitāti un ķermeņu plastiku, skan Raiņa, Fr. Bārdas, J. Sudrabkalna dzeja, H. Heines "Bimini", nelieli teatrāli uzvedumi, arī K. Skalbes pasakas. J. Sudrabkalns par tām raksta: "Tas ir pavisam savāds žanrs, rets un dārgs. Kā kāds Sevras vai Kopenhāgenas porcelāns. (..) Cik plašas perspektīvas visam tam, tas cits jautājums. Daudzbalsīgā runāšana (mūsu kolektīvam laikam īsti piemērota) ir pašreiz gan studijas vienīgais noteiktais pozitīvais sniegums. Ticam, ka būs citi."[7] Teksts šajos lasījumos tiek sadalīts starp vairākiem runātājiem, galvenos vadības grožus paturot pašas Birutas Skujenieces rokās. Kora daudzbalsība "izglezno" Skalbes tekstu. Tas ir teātris, kurā valodai principiāli piešķirta dramatiska elementa funkcija — tieši literārais teksts noteic izrādes semantiskos žestus. (Tas ļauj uz skatuves uzvest arī tādus literārus darbus, kas sākotnēji nav domāti teātrim.)

Savas novatoriskās idejas Biruta Skujeniece enerģiski popularizē un attīsta arī lekcijās studijas dramatiskajos kursos, pievēršoties estētisko un stilistisko problēmu risināšanai. Šajos kursos lekcijas lasa arī Rainis, kā arī teātra bohēmists K. Hamsters, L. Laicens, B. Vīgnere, A. Fjodorova. Izdevumā "Skatuves Studija" (kas gan piedzīvo tikai divus izdevumus) tiek publicēti tulkojumi no ārzemju teātra teorētiķu darbiem (arī G. Kreiga sacerējumu fragmenti).

Mazo teātru un studiju pastāvēšanas laiks Rīgā parasti nebija ilgs. Arī Birutas Skujenieces studija savu darbību beidz visai prozaiski — materiālo līdzekļu trūkuma dēļ.

Intīmais teātris izveidojas uz šīs studijas bāzes un tiek atklāts ar Rabindranata Tagores viencēlienu "Pasta nams" — ludziņu par slimu zēnu, kurš, savās fantāzijās gaidot nesagaidāmo vēstuli no valdnieka, ieslīgst miegā un nomirst. R. Tagores lugas — estētiski un formāli izsmalcinātas "dvēseles drāmas", kas novēršas no objektīvās realitātes un klasiskās drāmas tehnikas, ideāli atbilst B. Skujenieces iecerētajam simbolisma "ideju templim", kur ieeja paredzēta tikai elitāram inteliģences lokam. Arī turpmāk teātris iestudē galvenokārt nelielas formas, izmeklēti "dvēseliskus" darbus — latviešu autoru stāstu un pasaku dramatizējumus (K. Skalbes "Pelnrušķīte" un "Pasaka par mūžīgo studentu", J. Grīna "Imperfectum" u.c.), senfranču romantisko dzejojumu "Okasens un Nikoleta", J. V. Gētes "Brāli un māsu", R. Tagores "Dārznieku". Līdzīgi ārzemju simbolisma teātra praksei Intīmais teātris aktualizē sava laika literatūras sacerējumus vai arī pusaizmirstus pagātnes

darbus. Turklāt paralēli dramaturģisko darbu uzvedumiem tiek rīkoti arī daiļrunāšanas priekšnesumi, kuros B. Skujeniece ar saviem audzēkņiem deklamē gan latviešu, gan ārzemju autoru dzeju (H. Heines mīlas liriku, austrumu, franču un jaunāko latviešu liriku — J. Ziemeļnieku, E. Zālīti, E. Virzu, J. Grotu, A. Austriņu, K. Jēkabsonu, A. Švābi).

Šāds specifisks repertuārs un teātra izvirzītais mērķis — atklāt metafiziskās pasaules tālumus un ireālus pārdzīvojumus — pieprasa arī speciāli trenētus aktierus un pilnīgi citu spēles veidu. Īpaša uzmanība tiek veltīta audzēkņu runas mākslas izkopšanai. Noskaņu pārejas, impresijas, tikko nomanāmas skanējuma nianses, tembrālas izmaiņas, ritmisku variāciju daudzveidība — B. Skujeniece pievērš uzmanību "runas muzikalitātei, skaņu zīmējumiem, ritmiskām pārejām no lēnas, liegas vārdu izrunāšanas uz dinamisku trauksmi un izgaistošām, klusinātām skaņām, kas izcēla psiholoģiskās izmaiņas. (..) Šādu runas skolu viņa teicās pārmantojusi no klasiskajiem teātra laikmetiem"[8]. Pašas B. Skujenieces runātās dzejas tiek salīdzinātas ar simfonijām — viņas melodiskā, sudrabainā balss un personības šarms apbur skatītājus, kritiķi viņas runu dēvē par suģestējošu un satricinošu — deklamācijas muzikalitātes, labskanības un līdz perfekcijai izkoptās izrunas tehnikas dēļ.

B. Skujenieces kaislību uz daiļrunāšanu teātrī noteica pārliecība, ka cilvēka raksturs, būtība un domāšanas veids izpaužas valodā, tās noskaņās un intonācijās — tāpēc arī cilvēka ārējo pazīmju attēlošanai uz skatuves nav pievēršama galvenā uzmanība, bet aktiera runai jau nu nepavisam nav jāskan "dabīgi", gluži otrādi — tai spilgti, emocionāli un iedarbīgi jāizsaka tēlu pārliecība un jūtas.[9]

Intīmajā teātrī mēģinājumi iegūst gandrīz rituālu nozīmību. Māksla tiek uztverta kā mistērija, bet teātris — kā mākslas templis ar tajā valdošo simbolisma estētiku — individuālismu, aristokrātisko ezoterismu, intuitīvo atklāsmi, mistikas pārsvaru pār psiholoģismu, tēlojumu ar iedomātiem priekšmetiem. Teātra telpas ir nelielas (trešā stāva dzīvoklītis ar kopā salaistām istabām), skatītāji sēž uz neēvelētu dēļu soliem tuvu aktieriem un vienā līmenī ar tiem. Pati Biruta Skujeniece piedalās uzvedumu vizuālajā noformēšanā (viņa mācījusies arī Mākslas akadēmijā pie V. Purvīša un B. Dzeņa), bet studisti paši izgatavo iestudējumu dekorācijas. Finansiālu grūtību dēļ bieži nākas iztikt tikai ar drapērijām un visnepieciešamākajām mēbelēm. Tomēr arī šādos apstākļos B. Skujeniece esot pratusi panākt visai iespaidīgus skatuviskus efektus ar apgaismojuma palīdzību: "Izgaismota ar mazām, krāsainām spuldzītēm, skatuvīte izskatījās kā burvju pasaka."[10]

"Rožaini abažūri apgaismoja papīra rožu krūmus un plastiskas audzēkņu kustības, kas vai nu papildināja, vai arī kā kabarē deju iestarpinājumi reizēm pārtrauca muzikāli ritmizēto un skaņu augstumu ziņā dažādi variēto runu. Tā bija piepildīta ar tēlotāju dvēseļu trīsām, ko dažkārt vajadzēja uztvert pat it kā tīri telepātiski."[11] Kustībām vajadzēja izteikt cilvēka dvēseli.

Garīgums, cilvēcība un mīla — Intīmais teātris runāja par mūžīgām kategorijām, tiecoties sasniegt estētisku pilnību.

Augstākās gara mākslas kultivēšanas mēģinājums paredzēja gandrīz pilnīgu dramatiskās struktūras trūkumu — principā simbolisma teātrim bija jābūt balss teātrim, kurā dzejas izrāde veidotos no balss un mūzikas sintēzes, izslēdzot aktieri kā personību un padarot to par depersonalizētu balss un kustības instrumentu.

Konstatējamas visai tiešas paralēles starp B. Skujenieces režisoriskajiem meklējumiem Intīmajā teātrī un Pola Fora pieredzi Parīzes Dailes teātrī. Te tāpat daļu repertuāra pārstāv dzejas lasījumi — dūmakainas gaismas ieskauti aktieri uz simboliska dekora fona lasa dzeju. Attiecības starp balsi un mūziku ir tikpat svarīgas kā paralēles starp balsi un izrādes vizuālo tēlu; simbolistu gleznas (Emils Bernārs, Pjērs Bonārs, Pols Ransons, Eduārs Vilārs) ietekmē gan izrāžu scenogrāfiju, gan mizanscēnu veidojumu — aktieri pamatā pārvietojas horizontālā plaknē, parādoties uz skatuves kā abstrakti atsvešinātas, sapņainas ēnas pret gleznotu fonu, izmantojot stilizētas, lēnas kustības.

Tāpat saskarsmes punkti atrodami starp V. Meierholdu viņa "simboliskajā periodā" un B. Skujenieci. V. Meierholds, kurš iestudēja "Māsu Beatrisi" 1906. gadā ar Veru Komisarževsku galvenajā lomā, pieprasīja no saviem aktieriem ritualizētu uzvedību, lēnas, dehumanizētas kustības un abstraktus žestus kā grafiskas zīmes — lai parādītu pašu lugas būtību, esenci. (Iespējams, šādas aktieru kustības un žestu partitūru ietekmēja arī paša Māterlinka teorijas par marionešu teātri, kur šī simbolistu tieksme pēc vienkāršības, abstrakcijas un esences atklāšanas tiktu realizēta visadekvātāk.[12]) Jau mēģinot "Tentažila nāvi" 1905. gadā, Meierholds bija izvirzījis mērķi tikt vaļā no "teatrālās balss" un iegūt "poētisku balsi" — vārdiem būtu jākrīt kā ūdens pilieniem dziļā akā, bez jebkādām skaņas intonācijām vai vibrācijām telpā, pakļaujot aktieru plastiku un pozas muzikālajam ritmam. Meierholds tieši simbolisma estētikā saskatīja jauno, garīgo teātri.

Biruta Skujeniece Intīmajā teātrī "Māsu Beatrisi" iestudē 1923. gadā, pati spēlējot jaunās mūķenes Beatrises lomu, bet viņas ideālais princis bija

Osvalds Lēmanis — vēlākais latviešu baleta premjers. Skatuves fonā dominē liels krusta siluets — skatuves dziļumā piestiprināto krustu izgaismo tā iekšpusē ievietotas mainīgu krāsu spuldzes. Tā ir skaidras domas māksla. Teksti tiek runāti pusčukstus — dziedošās balsīs, reliģiski dziedājumi mijas ar zvanu skaņām. Izrāde norit simbolisma teātrim raksturīgajā puskrēslā, kas aktieru balsīm ļauj intīmi uzrunāt skatītāju — iestudējuma vēstījums tādējādi vienlaikus piedāvā gan privātu vērojumu, gan arī kolektīvu pārdzīvojumu.

Taču kritika ir nesaudzīga: "Mistiska puskrēsla, dziedoši raudulīgas balsis ar mūzikas pieskaņojumu aizved mūs kaut kādā senā viduslaiku pasaulē, kurai ar šodienu nav nekā kopēja. Tagadējais laikmets ir cīņu un vērtību pārvērtēšanas laikmets, kas nepielaiž sentimentālu jūsmošanu par dieva žēlastību, prinčiem un princesēm."[13]

Par Birutas Skujenieces iestudētajām izrādēm atrodams maz aprakstu un vērtējumu, izrādes apmeklē vien daži izsmalcināti estēti (Jānis Sudrabkalns, Anšlavs Eglītis). Tomēr B. Skujenieces audzēkņi savu režisori dievina, viņas izturēšanās tiek kopēta un atdarināta. Vēlākais Smiļģa aktieris E. Zīle, kurš savas skatuves gaitas sāk Skujenieces studijā 15 gadu vecumā, dēvē savu audzinātāju par "astrālu" personību.[14]

Biruta Skujeniece un viņas galms — tā varētu raksturot šo audzinātājas un audzēkņu sadarbību. B. Skujenieces eksperimenti Intīmajā teātrī tika pielīdzināti valdīšanai ziloņkaula tornī — iespējams, vaina meklējama ne tikai teātra mākslinieciskās programmas neparastumā, pretenciozitātē un pārlieku īpatnējās prasībās, bet arī audzēkņu neprofesionalitātē un publikas nesagatavotībā šādu modernu meklējumu uztverei. B. Skujeniece arī nebūt negrasījās nodarboties ar skatītāju apgaismošanas darbu (kādu savukārt rūpīgi un programmatiski veica Dailes teātra teorētiķis Jānis Muncis). Šādas dvēseles noskaņu spēles bija pazīstamas Eiropas publikai, bet Latvijā tas bija kas jauns. Kritika Intīmajam teātrim pārmeta nopietnu ideju trūkumu, "misticismu", pārlieku "simbolismu", "estētismu", "formālismu", daiļrunāšanu, novirzīšanos no dzīves īstenības un dramatiskās darbības trūkumu. Teātris bija pustukšs, sabiedrība izrādīja allažīgu neieinteresētību un nesapratni (un nekādai plašai "sabiedrībai" šis teātris taču arī nebija paredzēts).

Kaut arī Intīmajam teātrim tieša turpinājuma latviešu skatuves mākslā nebija, tas paliek kā būtiska liecība mūsu teātra vēsturē — apliecinot sava laika modernos formas eksperimentus.

Ekspresionisma estētikas elementi Annas Lācis un Strādnieku teātra darbībā



Anna Lācis

Spēcīgākas saiknes latviešu teātrim izveidojas ar citu modernisma virzienu — ekspresionismu, kura ietekmes 20. gadsimta 20. gados atsevišķu elementu veidā vērojamas gan Strādnieku teātra, gan režisores **Annas Lācis** darbībā.

Līdzīgi B. Skujeniecei arī A. Lācis noraida toreizējo latviešu teātra mākslas ievirzi, uzskatot to par naturālistisku un neiedarbīgu un uzstājoties pret reālpsiholoģisku aktieru tēlojuma veidu. Trauksmaina un mērķtiecīga, allaž aktīva un kompromisus noraidoša, noteikta, meklējoša, neiecietīga, kategoriska un teatrāla, revolucionāre pēc būtības un pārliecības — teātrī A. Lācis saskatīja plašas iespējas savas izvēlētās politiski "kreisās" pozīcijas īstenošanai.

1912. gadā A. Lācis dodas uz Pēterburgu, lai V. Behtereva Psihoneiroloģiskajā institūtā studētu psiholoģiju. Šeit rit visai aktīva garīgā dzīve, notiek diskusijas, semināri, tiek apspriesti modernisma pravieša F. Nīčes uzskati un — šeit A. Lācis iepazīstas arī ar marksistisko literatūru. Viņa redz Maskavas Dailes teātra viesizrādes, kā arī V. Meierholda eksperimentus, kuri grauj "nemākslinieciskā" naturālisma kanonus. 1916. gadā Anna Lācis nokļūst Maskavā, kur arī iepazīstas ar teātriem. Sevišķi viņu aizrauj A. Tairova vadītais Kamerteātris ar tā propagandētajām "lielajām kaislībām", kam jāvalda uz skatuves. "Jaunībā es biju tāda kā neprātīga. (..) Visur metos ar pilnu jaudu. Vai tad tas ir normāli — iebraucu Maskavā pēc diegiem (šuvām maisus frontei), bet, uzzinājusi, ka te darbojas Fjodora Komisarževska teātra studija, nolēmu palikt. Tagad domāju, ka manus neaprēķināmos soļus toreiz un vienmēr vadījusi griba izrauties "no dīķa", no garīga sastinguma."[15] "Normāli" tiešām tas varbūt

nebija, bet Krievijas teātra reformatori arī nebūt nepretendēja uz "normālību". Lai nu kā, garīgu sastingumu Annai Lācis nevar pārmest nevienā viņas darbības periodā. Savā praksē viņa sintezē krievu un vācu kultūras tradīcijas. No sava skolotāja Komisarževska viņa pārņem interesi par viduslaiku teātri un estētisko stilizāciju: ".. man patika mistēriju un miraklu mizanscēnu daudzpusība, kad darbība vienlaikus notiek vairākās vietās. Šo simultānspēles principu es vēlāk pielietoju savās izrādēs. Mans skolotājs bija pārliecināts, ka mākslai jāatklāj vissmalkākās dvēseles kustību nianses un tikai tā var sagādāt skatītājiem estētisku baudu. Mani vairāk saistīja *commedia dell'arte* dzīvespriecīgā, raupjā stihija, tās sociāli ētiskais saturs, vēlēšanās iejaukties dzīvē, komentējot dažādus notikumus no darba cilvēku veselīgās uztveres pozīcijām."[16]

Politiskie teātri savā agrīnajā periodā patiešām arī ietekmējas no pusaizmirstajām tautas mākslas tradīcijām, laukumu teātra un itāliešu delartiskās komēdijas. Pārspriedumi par darba cilvēku veselīgo uztveri lai paliek uz pašas Annas Lācis sirdsapziņas, taču jāatzīst, ka Maskavā, mācoties no tādiem gara aristokrātiem kā Komisarževskis, Tairovs (gan kritizējot viņa estētismu), Meierholds, A. Lācis tiešām izveidojas plašas un, galvenais, sistemātiskas zināšanas par kultūru un teātra mākslu. Te arī nostiprinās viņas pārliecība par to, ka mākslu var radīt tikai cilvēki ar noteiktu, konceptuālu pasaules uzskatu: "Ar talantu vien nepietiek, bez tā vēl vajadzīgs, lai aktieris būtu pilnvērtīgs jaunās sabiedrības cilvēks, viņam nepieciešams politisks un intelektuāls briedums, jūtu cildenums un zināšanas."[17] A. Lācis praktiskā darbība teātra jomā atgādina padomju laika romānu sižetus, kur sabiedrības "atkritumi" tiek pāraudzināti par sociāli pilnvērtīgiem pilsoņiem, iedēstot un izaudzinot viņos pareizās idejas. Tā 1918. gadā A. Lācis atsakās no darbības Orlas Drāmas teātrī, kur viņa uzaicināta strādāt par režisori pēc Komisarževska studijas beigšanas, lai izveidotu Orlā bērnu estētiskās audzināšanas studiju, iesaistot savās aktivitātēs arī tirgus laukuma bezpajumtniekus. Šajā studijā A. Lācis strādā kopā ar mākslinieku Viktoru Šestakovu, kurš vēlāk ir dekorators Meierholda teātrī.

1920. gadā A. Lācis ierodas Rīgā un, Linarda Laicena aicināta, vada strādnieku organizāciju dibinātās Tautas augstskolas dramatisko studiju, kur līdzās Laicenam darbojas arī A. Kurcijs un L. Paegle. Studiju A. Lācis nosauc par "vajāto teātri", atsaucoties uz nežēlīgo cenzūras teroru, kas visai neiecietīgi izturējies pret revolucionārām lugām. (Tāds vēlāk, 1937. gadā, bija arī L. Laicena "konstruktīvo spēļu" krājuma virsraksts.) Šeit tiek uzvestas Kurcija, Paegles un Laicena politiskās etīdes, lasīti šo autoru, Raiņa, kā arī Maja-

kovska un citu padomju dzejnieku dzejoļi. "Nekad nevarēja zināt, kurā brīdī vakara gaitā iejauksies policija, tāpēc skatītājs bija jāuzrunā bez gariem ievadiem — lakoniski, koncentrēti un aizraujoši."[18] (Paegle un Laicens mērķtiecīgi strādā, lai tiktu pilnveidota šāda aģitatīvi asa, uzrunājoša tehnika.) Iespējams, ka šāda "apdraudētība" dumpinieciskajam A. Lācis rakstu-ram bija īsti pa prātam — tā vēl vairāk sasaistīja teātri ar politisko ideoloģiju. Pēc skandāla otrajos Kultūras svētkos Saules dārzā, kur Paegles drāmas "Gadsimtu sejas" uzvedums noslēdzas ar tā dalībnieku dziedāto "Internacionāli", A. Lācis kopā ar L. Laicenu pat nokļūst cietumā. Šķiru cīņas akcentējums, masu darbības ritms, ekspresīvi masu skati — izrāde sasaucas ar sava laika Eiropas un Krievijas politiskā teātra praksi. Tā ir aģitācijas māksla, kas skaidri deklarē savu saistību ar strādniecības interesēm un pastāv demonstrācijās, sapulcēs un mītiņos. Melnbalti tēli, ilustratīvi pasniegtas idejas — "primitīvisms", kas būtībā dzimis sarežģītu meklējumu rezultātā. "Spēle jeb izrāde jādibina uz teatrālības,"[19] deklarē L. Laicens. Teātra un dramaturģijas kardinālu pārveidošanu viņš uzskata par nepieciešamību — pieprasot tiešu uzskatu demonstrāciju, galējības, vispārinājumu, politisku aktivitāti. (Viņa konstruktīvajās spēlēs vērojama Majakovska "Mistērija — bufs" ietekme.) Laicena konstruktīvās spēles (tāpat kā Paegles šarādes) izmanto patstāvīgu skatu montāžas principu — tās var spēlēt pa daļām, mainīt personāžu skaitu, īsināt tekstu utt. Lozungi, politiskas deklarācijas, tēzes — šīm "spēlēm" bija izteikta masu organizējoša loma. Piemēram, "Gadsimtu sejās" piedalās ap 200 cilvēku. Šeit nav runas par "pārdzīvojumu", iemiesošanos tēlā vai emociju radīšanu — tā ir klaji uzsvērta tieksme iedarboties uz skatītāju. Darbības personas šajās lugās primāri ir noteiktas sociālas grupas pārstāvji. (A. Lācis: "Arī politiskā teātra izrādēs Vācijā Piskatora režijā ("Sarkanais apskats" un "Par spīti visam") raksturi bija vairāk sociāli tipi nekā individualitātes. Tāda nostādne bija raksturīga agrīnā ekspresionisma izrādēm."[20])

"Vajātajā teātrī" nostiprinājās tie estētiskie principi, kas raksturo A. Lācis darbību arī vēlākajā laikā. Izrādes tiek spēlētas uz paaugstinājumiem, bet izpildītāju kostīmos uzsvērtas atsevišķas detaļas (tā, piemēram, kapitālistu raksturo cilindrs un butaforisks cigārs). Tika izmantoti mākslinieciska pārspīlējuma paņēmieni, politiska bufonāde. "Vajadzība spieda mūs būt izgudrotājiem,"[21] atzīstas A. Lācis. Tā kā te nebija kur noslēpt aktierus, viņiem nācās sēdēt uz skatuves, tepat arī mainot kostīma detaļas.

1922. gadā A. Lācis dodas uz Berlīni, kur Ervīns Piskators — viena no izcilākajām toreizējā vācu teātra personībām — radīja teātri-cirku ar lielu

skatuvi un modernu tehniku. 1924. gadā Vācijas Komunistiskās partijas organizētajā un Piskatora režisētajā izrādē pirmo reizi vācu teātrī tiek izmantots ekrāns, lai vispārinātu atsevišķu gadījumu vai notikumu līdz plašākam mērogam. A. Lācis ir redzējusi Piskatora režisēto "Rasputinu" (pēc A. Tolstoja darba "Carienes sazvērestība") un "Berlīnes tirgoni". Tas ir tradicionālo teātra kanonu izārdījums — Piskators brīvi rīkojas ar dramaturģisko materiālu, sadala to atsevišķos gabalos, iestarpina filmas kadrus, kinohronikas, rada saikni starp pagātnes-tagadnes-nākotnes laikiem, būvē liftus, uzstāda konveijerus.

1925. gadā, atgriezusies no Berlīnes, A. Lācis vada drāmas sekciju Rīgas kreiso arodbiedrību Centrālbiroja klubā (Brīvības ielā 67–1) — lai politiski izglītotu latviešu strādniecību un izveidotu arī šeit īstenu politisko teātri. Latvijā gan A. Lācis pavada nepilnu gadu — iestudējot vācu dramaturga E. Tollera lugu fragmentus ("Cilvēks — masa", "Mašīnu grāvēji", "Hinkemans"), L. Paegles šarādes un lugas ("Zemes sāls", "Prologs"), publicējot rakstus presē, rīkojot diskusijas par teātra mākslu. Viņa visai asi uzstājas pret Francijā redzētajām "dvēseles drāmām", kuras tiek raksturotas nesaudzīgi — "kokaīns un meli". "Šīs lugas pārklāj rozā plīvuru īstenībai, un šo lugu autori līferē buržujiem par mērenu cenu izpārdoto jūtu vietā citas — maigas un cēlas."[22] A. Lācis apņemas šos rozā plīvurus noraut. Francijā viņa ir redzējusi režisoru novatoru Gastona Batī, Šarla Dilēna un Luija Žuvē iestudējumus. Kapri Valters Benjamins viņu iepazīstina ar Žirodū, Prusta, Žida darbiem. Krievijā viņa piedalās Meierholda mēģinājumos un aizraujas ar viņa aktivitātēm, kā arī viņa propagandēto nereālistisko izteiksmes līdzekļu pielietojumu: groteksu, hiperbolu, ekscentriku, biomehāniku, konstruktīvismu un nosacīto skatuves noformējumu. Viņa tiekas arī ar kinorežisoru Sergeju Eizenšteinu (kurš arī meklē jaunu valodu mākslā) un klausās viņa lekcijas Kinomākslas institūtā.

Vācijā A. Lācis savukārt dzīvo krievu emigrācijas rakstnieku mājā (līdzās Aleksejam Remizovam, Andrejam Belijam, arī Sergejam Jeseņinam un Aisedorai Dunkanei). Šeit kādās viesībās pie Marijas Leiko viņa iepazīstas ar M. Reinharda teātra jauno režisoru Bernhardu Reihu un kinorežisoru Frici Langu (notēlojot vēlāk viņa filmā "Nogurusī nāve" epizodisku mākslinieces-ekspresionistes lomiņu). Vācijā viņa arī atzinīgi novērtē M. Reinharda vadītos teātrus, kas izceļas ar jaunu teātra telpiskuma izpratni un scēnisko apgaismojumu. Kā īpašas ietekmes jāatzīmē vācu ekspresionistu režisors Leopolds Jesners, kurš savos iestudējumos nemīl pārāk aizrauties ar psiholoģiskām izsmalcinātībām, bet uzsver galveno darbības līniju, kā arī

Karlheincs Martins — režisors, kurš izmanto ārkārtīgi spēcīgus ekspresionisma izteiksmes līdzekļus: spilgtu apgaismojumu, mehāniskus žestus, spēles ar ritma maiņu, plakātismu, grotesku, nosacītas dekorācijas: ".. siena, durvis, kāpnes, podesti bija šķībi un greizi, šķita, ka tie tūlīt saspiedīs cilvēkus, kuri atrodas uz skatuves."[23] Šim teātrim ir politiskas manifestācijas raksturs — tam jāpauž ideja, ka šī izļodzītā kapitālistiskā pasaule lemta iznīcībai.

Minhenē A. Lācis iepazīstas ar Bertoltu Brehtu un arī piedalās viņa iestudējumu tapšanā, mēģinot masu ainas izrādei "Eduarda II dzīve". Tas jau ir pilnīgi jauns spēles stils — tiek rūpīgi strādāts pie runas ritma, pie dialoga: "Centos iesaistīt statistus stingrā ritmā. Viņu sejām vajadzēja būt nekustīgām un bez jebkādas domas, it kā viņi nezinātu, kāpēc šauj un kurp iet. (..) Brehts gribēja atradināt viņus no neskaidrības un nekonkrētības. Tas jau bija "gestu" valodas sākums."[24] Te nav krāšņu dekorāciju un kostīmu, lordu apģērbi tiek šūti no vienkārša maisu audekla, bet aktieru runām tiek atņemts jebkāds patoss.

Konstruktīva inscenējumu vienkāršošana, nosacīti kostīmi, podesti, visa intīmā un pilsoniskā noraidījums, realitātei neatbilstoša lieluma rekvizītu izmantojums — tie bija arī Annas Lācis teātrī izmantotie principi. Tas bija politiski tendenciozs teātris, kas apvienoja individuālo ar sociāli tipisko, enerģiski izceļot būtisko — bez intīmām, psiholoģiskām detaļām, ar spilgti ekspresīvu, asu, pārsteidzošu tēlojuma formu, kas atbilst teātra aģitācijas uzdevumiem. Tiek uzsvērts plakātisms, groteska, karikatūra. Te nebija vietas simbolismam vai metafiziskām idejām. Ireālas noskaņas vispār nebija A. Lācis gaumē.

Proletāriskam teātrim bija jābūt organiski saistītam ar strādniecības interesēm, balstoties uz F. Volfa 20. gadsimta 20. gados izvirzīto lozungu "Māksla ir ierocis". Jaunās estētikas meklējumus atbalsoja arī P. Kerženceva teorijas: "Salkano repertuāru ārā no teātra! Panākt skatītāju masas saikni ar skatuvi! Teātri uz laukuma! Aktivizēt skatītāju! Aktieri, dramaturgi, mākslinieki — no pašu strādnieku vidus! Nost ar profesionālo aktieri! Nost ar buržuāzisko teātri! Iznīcināt dekorāciju uz skatuves! Ievest izrādē masu!"[25]

Lai izvairītos no draudošā apcietinājuma, 1926. gadā Anna Lācis no Rīgas atkal dodas uz Maskavu, bet vēlāk uz Berlīni. 1928. gadā Rīgas kreiso arodbiedrību Centrālbiroja kluba drāmas sekcija tiek slēgta.

30. gadu sākumā A. Lācis darbojas Maskavā — latviešu teātrī "Skatuve", kur šajā laikā jau ir stabila, profesionāla aktieru trupa. (1934. gadā te viņas

iestudētās F. Volfa lugas "Zemnieks Becs" pirmizrādi noskatās arī pats autors un E. Piskators.)

Anna Lācis Latvijā 20. gados uzturas un strādā pārāk neilgu laiku, lai iedibinātu šeit stabilas, profesionālas ekspresionisma teātra tradīcijas. Iespējams, režisore ekspresionismam vairāk simpatizē tā politiskās pozīcijas, nevis savdabīgās estētikas dēļ. (Tomēr arī A. Lācis 30. gadu sākumā neizvairījās no pārmetumiem par formālismu un tendenciozu shematismu.) Viņas vadītais "vajātais teātris" un Rīgas kreiso arodbiedrību Centrālbiroja kluba drāmas sekcija tā arī palika pašdarbības kolektīvi, kas popularizē mākslu kā līdzekli un cīņas ieroci, nevis mērķi. Cildenas jūtas un politisks briedums izrādījās nepietiekami, lai radītu jauno teātri.

1926. gadā uz sociāldemokrātisko organizāciju bāzes Rīgā tiek nodibināts profesionāls teātris — **Strādnieku teātris**, kura kodolu veido Birutas Skujenieces bijušie audzēkņi ar savu vadītāju — Rīgas Krievu drāmas teātra aktieri un režisoru Juriju Jurovski. Strādnieku teātrī ieplūst arī Tautas augstskolas dramatiskās studijas dalībnieki — gan no Rīgas, gan Liepājas. Liepājā studiju vada Jānis Zariņš, kurš sajūsmināts par Meierholda idejām, savā pedagoģiskajā praksē gan lietojot Staņislavska metodi. Ar Staņislavski viņš personīgi ir ticies 1925. gadā Maskavā; savukārt, atgriezies Liepājā, viņš iestudē K. Goci "Princesi Turandotu" pēc J. Vahtangova studijā redzētā parauga, izmantojot Vahtangova atziņas par improvizācijas nepieciešamību: "Tautas augstskolas dramatiskās studijas audzēkņi kļuva par jautriem un veikliem dzanni, kas sakārtoja skatuvi, piedalījās dziesmu izpildījumos, dejās un intermēdijās, izdalīja nepieciešamos rekvizītus un attiecīgos izrādes brīžos kā "orķestranti" spēlēja uz ķemmītēm darbības muzikālo pavadījumu."[26]

J. Jurovskis pats apliecina, ka savā darbā ar aktieriem izmantojis F. Komisarževska sacerējumu "Aktiera jaunrade", kas lielu uzmanību pievērš tēlu psiholoģijai. Strādnieku teātra aktieri ir izgājuši interesantu meklējumu un eksperimentu ceļu — gan pie B. Skujenieces, gan A. Lācis un citiem pedagogiem.

Pēc pusotra gada skatītājiem studentu ēdnīcā Tērbatas ielā 15/17 tiek parādīta izrāde "Circenītis aizkrāsnē" (pēc Č. Dikensa); bet drīz vien tiek atrastas piemērotākas telpas Tautas namā Bruņinieku ielā 29/31. Teātris tiek atklāts 1926. gada 26. septembrī ar Dž. B. Šova lugas "Sātana apustulis" uzvedumu. Teātri vada padome, kuras pirmais un vienīgais priekšsēdētājs līdz pat savai nāvei ir Rainis, bet kā režisori te līdzās J. Jurovskim darbojās Jānis Zariņš, Olga Bormane, dažas izrādes iestudē Ernests Feldmanis, Kārlis Veics,



K. Finkelnburga **"Amnestija"** (1931) Rīgas Strādnieku teātrī. Rež. J. Jurovskis, scenogr. A. Vilkins. Skats no izrādes

Alfreds Amtmanis-Briedītis. Par aktieriem strādāja Ģirts Bumbieris, Edgars Zīle, Nikolajs Mūrnieks, Luijs Šmits, Hermanis Vazdiks, Lūcija Baumane.

Tā kā izrādes iestudē vairāki režisori, arī teātra estētika apvieno sevī visdažādākos elementus, starp kuriem īpaši izceļas ekspresionisma stils atsevišķu spilgtu elementu veidā — ar plašiem, izvērsti organizētiem masu skatiem, dinamiskām, asām kustībām, paātrinātu ritmu, spēcīgi nogrimētām, maskām līdzīgām sejām un tumši ieēnotām acīm, uzsvērtu grotesku un afektāciju. Piemēram, G. Kaizera šķiru cīņas problemātikai veltītās plakātiskās lugas "Gāze" iestudējumu komentē pats J. Jurovskis: ".. būtu arī bijis smieklīgi uzvest reālistiskos vai psiholoģiskos toņos lugu, kurā nevienam personāžam nebija pat vārda (tie bija apzīmēti nosacīti — Baltais kungs, Melnie kungi, Sieva, Māte utt.)."[27]

Teātris uzved arī padomju lugas, par kuru tematiku liecina jau paši to nosaukumi: "Sliedes dun", "Cīņas ugunis", "Steidzies, laiks!", "Degošais tilts"... Tāpat tiek uzvesti A. Upīša un jauno autoru — A. Griguļa, J. Vanaga, J. Grota, F. Rokpeļņa, A. Čaka, P. Gruznas, V. Grēviņa — darbi. Tiek iestu-

dēti arī ārzemju rakstnieki: F. Volfa "Ciankālijs", E. Tollera "Katlu ugunis", K. Krēdes "Vai tiesa taisna?", Dž. Golsvērtija "Nabagu taisnība", H. Kesera "Bezdarbs". Ne visiem darbiem ir augsta mākslinieciska vērtība — galvenais lugu izvēles kritērijs bieži ir tieši ekspresionismam raksturīgais utopisms, kas aicina pārveidot pasauli, nodarbojoties ar aktuāliem "dienas jautājumiem", piemēram, par un pret abortu legalizāciju vai par ārsta un tiesneša ētiku. Šāds aģitācijas teātris izmanto idejisku dramaturģiju, savā skatuviskajā estētikā lietojot pārspīlētu aktieru tēlojumu, paātrinātu ritmu ar atsevišķām sastingušām pozām, sarkasmu, patosu, spilgtu detaļu uzsvērumu, gaismas un ēnu siluetu spēles, konstruktīvus podestus un kāpnes scenogrāfijā, akcentētus kontrastus, grotesku — kombinējumā ar smalku reālpsiholoģismu. Tas ir aktīvs teātris, kas allaž noliedz, uzstājas, deklarē, pārliecina, vēsta — vienmēr saistībā ar sava laika sociālajām aktualitātēm. Tā vienā no skandalozākajām izrādēm "Ju-ju" (pēc Ž. Ofenbaha operetes "Perikola") šaržētas marionetes atgādina tā laika politiskos darboņus, bet īpaši ieviesti personāži — Konferansjē un Katlakalna vecītis intermēdijās variē, improvizē un komentē politiskas aktualitātes, tādējādi bieži izraisoties nepatīkamai vārdu pārmaiņai ar policiju, taču — nenoliedzami piesaistot publikas interesi.

Strādnieku teātra izrāžu fotogrāfijas attēlo pārspīlētus smaidus, izvalbītas acis, patosa pilnus žestus, nosacītas mizanscēnas ar īpaši izvietotām tēlu grupām. J. Sudrabkalns kritikās pārmet teātrim samākslotību un "sabiezinātas krāsas" ("Zariņa ļaudis runā skaļāk, straujāk, asāk par vidusmēru."[28]), kā arī daudzu uzvesto lugu niecīgo literāro vērtību un nekonsekvento svārstīšanos starp realitāti un stilizāciju. Viņš aizrāda arī uz dekoratora Mihaila Jo darbību, "kas savā mākslā grib savienot grūti savienojamo, konstruktīvismu ar savādu šagalisku ekspresionismu un slimīgi nemierīgu romantiku".[29]

Līdzās M. Jo un H. Līkumam dekorācijas te veidoja arī R. Suta, S. Vidbergs, N. Strunke. Izrāžu scenogrāfijā tiek izmantotas spilgtas (bieži realitātei neatbilstošas) krāsas, ekspresionismam raksturīgās asās, lauzītās līnijas, dažādi kubi un arkas.

Tā V. Kiršona lugas "Sliedes dun" iestudējumam H. Līkums izveido īpatnēju scenogrāfiju, paplašinot mazo skatuvīti, atkailinot ķieģeļu dibensienu ar lieliem koka vārtiem un radot industriālu atmosfēru. ("Par lokomotīvi jūsmīgi rakstījis Radjards Kiplings, rūpniecības patoss liesmo Emila Verharna dzejā. Sliedes dun visā valstī, mašīnas iespiežas vistālākos lauku kaktos."[30]) Tollera "Katlu ugunīs" mākslinieks M. Jo rada konstrukciju, kas sadala skatuvi divos stāvos — tā ļaujot paātrināt ainu ritmu. Uz melna fona bruņu kuģa katlu telpā tiek izvietotas trīs uguni izverdošas krāsnis: "Aiz krāšņu cau-

rumiem bija nostādīti vareni prožektori, un, krāsns mutei atveroties, šķiet, ārā plūda īstas liesmas. (..) Bez kurtuvju durvīm — plakaniem vairogiem, viena vertikāla trapa un divām trīsstūrainām sakniedētām plāksnēm, kas veidoja bruņu kuģa ārpusi, nekā vairāk uz skatuves nebija. Bet bija sasniegts tāds efekts, ka šo ainu atzīmēja visa prese, ieskaitot ārzemju."[31]

Līdzīgi "vajātajam teātrim" arī atsevišķās Strādnieku teātra izrādēs dežurē policijas aģenti, kas uzmana cenzūras neatļautos fragmentus. Strādnieku teātris iemanto visai plašu skatītāju uzmanību un kritikas labvēlību — ar savu progresīvo repertuāru, politiski asajiem protestiem, īpatnējo skatuvisko izteiksmību un izteikti publicistisko mākslas raksturu, līdz tas tiek likvidēts 1934. gada 15. maija naktī...

Eduarda Smiļģa jaunais teātris

Par **Eduardu Smiļģi** mēdz runāt kā par fenomenālas intuīcijas un iedvesmota virstalanta mākslinieku, kas bez speciālas teātra izglītības un plašas ārzemju ceļojumu pieredzes radīja Latvijā teātri, "kāds vēl nebija bijis, un it kā ar burvja zizli uzbūra neredzētu dailes pasauli" (K. Kundziņš).[32] Nenoliedzami — Dailes teātris radās no noteiktas mākslinieciskas idejas, no milzīgas viena cilvēka gribas un suģestējošās personības spēka, no pārliecināta fanātisma un nesatricināmas ticības sev un jaunā teātra nepieciešamībai. Taču mīts par dabas apdāvināto, intuitīvo, nemācīto ģēniju, kurš tukšā vietā radīja savu fantastisko teātra vīziju, šķiet pārlieku naivs, ņemot vērā nepārprotamo Dailes teātra eksperimentālo meklējumu aktualitāti un saistību ar Eiropas teātru novatoriem modernistiem. Gluži pretēji — gan laikabiedru atmiņas, gan Dailes teātra izrāžu ekspozīcijas, analīzes un sezonas apskati liecina, ka Smiļģim bija ne tikai apgarota fantāzija, bet arī visai pamatīga dzīves pieredze un plašas (ja arī ne dziļas) zināšanas par moderno Eiropas teātri. Ilgus gadus pavadot Mantela (1902–1906) un "Motora" (1906–1912) mašīnu fabrikā, tehniskas konstrukcijas Smiļģis pārzināja visos sīkumos; tāpat viņam bija arī visai cienījamas zināšanas arhitektūrā un mākslas vēsturē, kā arī liela zīmēšanas prakse, kas palīdzēja vēlāk Dailes teātra gados izstrādāt skatuves telpas iedalījuma un izkārtojuma principus. Turklāt plašās ietekmes no visas Eiropas teātra, sevišķi Dailes teātra veidošanās un sava stila meklējumu laikā (apmēram līdz 1930. gadam), atklāti atzina gan pats Smiļģis, gan viņa palīgi un konsultanti: "Mūsu lielākais uzdevums ir latvju mākslai dot visas kulturelās pasaules sankciju."[33] F. Ertneres darbs, iemiesojot Pēterburgā apgūtos Delsarta un Dalkroza kustību principus

aktieru ķermeņu izkopšanā, J. Munča iemantotā V. Meierholda pieredze aktieru spēles veida teatralizācijā, mācoties viņa vadītajos režisoru kursos Pēterburgā, K. Staņislavska ansambļa teātra ideāls, A. Tairova teātra sintēzes meklējumi — tā bija apzināta, mērķtiecīga virzība uz jauno teātri kā moderno teātri, kas būtu vienots ar sava laika Eiropas teātra mākslas estētiku.

Precīzi nosprausts teātra meklējumu mērķis un iksezonas eksperimentu analīze Dailes teātra izdotajos bukletos, apzināti izraudzīts repertuārs, savā metodē audzināti aktieri, pārveidota skatuve — tā bija uzsvērta konsekvence un apzināta metode Dailes teātra stilā ceļā uz jauno teātri: "Dailes teātris savu teatrālās, dinamiskās spēles, romantiski-groteskā teātra gaitu iet intensīvi."[34]

Dailes teātris dzīvoja ar sava laikmeta problēmām — un ar visai graujošiem nolūkiem attiecībā pret veco teātri, tāpat kā tā laikabiedri citās zemēs. Jaunā teātra stils bija jāveido nacionāli īpatnējā formā, meklējot iedvesmu "visās tautās un visos laikos, kur teatrs bijis teatrāli darbīgs"[35]. Taču jaunā teātra veidotāji nebūt negrasījās akli pārņemt Eiropas teātru pieredzi. Smiļģa līdzgaitnieks, Dailes teātra dekorators un teorētiķis Jānis Muncis visai skeptiski izsakās par Eiropas teātru krīzi un ārzemju teātros redzēto, publicēdams rakstu sērijas Dailes teātra izdotajos sezonas bukletos un kritiski novērtēdams gan vācu, gan franču teātra mākslu. Par teatrāli iedarbīgiem viņš atzīst vienīgi Žaka Kopo vadīto "Vecās baložbūdas teātri" Parīzē, kas arvien meklē jaunus ceļus, M. Reinharda inscenējumus Vācijā, kā arī Itālijas delartisko trupu spēles prieku.

1920. gada 19. novembrī Romanova ielā 25 Dailes teātris tika atklāts ar Raiņa "Induli un Āriju", izvirzot sev mērķi izstrādāt pats savu īpatnēju stilu.

Vija Artmane — Smiļģa izlolotā un izveidotā aktrise — liecina: "Viņam bija pašam *sava, vienreizīga* metode."[36] V. Artmane izceļ vārdus "sava", "vienreizīga", bet varbūt drīzāk būtu jāuzsver vārds "metode". E. Bērziņa savukārt apgalvo ko citu: "Smiļģim bija sava *sistēma*, bet līdz metodei viņš netika."[37] Pretēji viedokļi un pretējas pārliecības par E. Smiļģi, viņa dzīvi un viņa teātri apgalvotas tikpat pārliecinātā kategoriskumā, cik pašapzinīgi pārliecināts bija Smiļģis pats. Taču vienu nevar noliegt — jēdzienam "Dailes teātra stils" Smiļģis piešķīra īpašu skanējumu. Tas bija stils, kas veidojās no visu atsevišķo izteiksmes līdzekļu saskaņotības — harmoniska vienība, ko rada izrādes kompozīcija, rūpīgi izveidota skatuves kustība, organiski apvienota izrādes forma, skatuves atmosfēra un teatrālā inscenējuma izpratne.[38] E. Smiļģis uzsvēra: "Stilu nedrīkst lietot beigās. Jau sākumā — fantazējot — vajag būt stilam."[39]

Iespējams, tieši tāpēc, ka Smiļģis nebūt neslēpa savu saikni ar Krievijas un visas Eiropas modernisma estētiku, vēlākajos padomju gados Dailes teātrim tik ļoti tika pārmests reakcionārais "formālisms", liekot rūpīgi pārskatīt teātra estētiku, bet pašu teātra vadītāju nosūtot uz Maskavu pamācīties "pareizo" skatuves sistēmu.

Krievija ar savu gadsimta sākuma teātra kultūru toreiz bija visas Eiropas mākslas pasaules uzmanības centrā. Krievu teātra modernisma eksperimenti ietekmē arī topošā Dailes teātra poētiku. Pirmajā īstajā studiju ceļojumā uz Maskavu Smiļģis dodas Jaunā Rīgas teātra periodā — 1913. gada februārī, tieši nodarbojoties ar teātra mākslas pētniecību, apgūstot krievu skatuves mākslas pieredzi un iepazīstot krievu teātra strāvojumus. Šeit Smiļģis arī redzējis lielos tā laika krievu skatuves meistarus, Maskavas Dailes teātra iestudējumus un Maskavas Mazā teātra izrādes.

Pats Eduards Smiļģis mēdza apgalvot, ka viņa daiļradē var atrast saiknes ar krievu teātri: "Es esmu izaudzis no krievu teātra nemierīgā zara, kur Meierholds, Tairovs."[40] Gandrīz burtiski sakrīt Aleksandra Tairova no 1915. līdz 1920. gadam rakstītās "Režisora piezīmes" un Dailes teātra darbības sākuma gados noformulētie skatuves mākslas principi. Ēvalds Valters stāsta, kā 1918. gada vasarā Maskavā iepazinies ar Smiļģi: "Es biju aizrāvies ar Vahtangovu, viņš ar Tairova Kamerteātri."[41] Par Smiļģa atgriešanos no evakuācijas Krievijā liecina arī Vilis Bergmanis: "Viņa stāsti par redzēto, par Krievijas teātriem, par Meierholdu un Tairovu aizrāva visus."[42] M. Vētra ir vēl kategoriskāks, apstiprinot, ka kara gados Krievijā Smiļģis strādājis pie teātra novatoriem Meierholda un Tairova.[43] Felicita Ertnere 70. gados gan nav īsti pārliecināta, vai Smiļģis Krievijā ir redzējis Tairova iestudējumus, tomēr atzīst to par iespējamu.[44] Taču pašai Ertnerei Kamerteātris bijis paraugs: P. Leshafta Fiziskās audzināšanas institūta principi par cilvēka ķermeņa izteiksmību tika ideāli realizēti viņas Pēterburgā redzētajās Kamerteātra viesizrādēs — R. Lotāra "Karalis Arlekīns", A. Šniclera "Pjeretas plīvurs", O. Vailda "Salome".

1920. gada aprīlī Smiļģis atgriežas Rīgā, turklāt vēl nokļūstot Valkas cietumā. Spilgti šo epizodi apraksta Smiļģa ceļabiedrs Andrejs Upīts: "Valkas cietumā uz kaila galda gulēdami — visur mēs runājām par jauno teātri, pēc kura vajadzība Smiļģim likās nepieciešama. Viņš bij sīki un uzmanīgi pētījis Pēterpils un Maskavas teātru meklējumus un pats veda galvā līdzi Dailes teātra puslīdz pilnīgi izveidotu plānu."[45] No Krievijas Smiļģis atgriezās kā teātra reformators — ar izfantazēto "liela stila" teātri, jaunas skatuves projektiem un modernām teātra vadības un režijas mākslas atziņām.

Dailes teātra pirmajās sezonās, noformulējot topošā teātra mērķus, principus un darbības programmu, Smiļģa jaunais teātris tika tieši pasludināts par organisku atzaru tiem modernā Eiropas teātra strāvojumiem, kuri gadsimta sākumā radīja spilgtos eksperimentus teātra mākslā, vēršoties pret naturālpsiholoģiskās skolas tradīcijām: "Arī Dailes teātra jauno, teatrālo garu rosināja teātra filozofijas un tehnikas attīstība Eiropas tautās, kur viss 20. gadsimta sākums ir cīņa pret naturālismu kā dzīves kopiju. Tā sākumā ir ideju pasaules problēmu teātra cīņa pret īstenības teātri."[46] Latvijas teātra apcerētāji (R. Kroders, J. Sudrabkalns u.c.) savos aprakstos Dailes teātri skata modernā Eiropas teātra prizmā, kā iedvesmotājus un priekšgājējus atzīmējot G. Kreigu, G. Fuksu, V. Meierholdu, N. Jevreinovu, F. Komisarževski, A. Tairovu. Latvijā zināja un daudz rakstīja par viņu eksperimentiem, salīdzinot tos ar Dailes teātra estētiku: "Smiļģa un Munča teātra cīņa par teatrālu izrādēs formu gājusi to pašu ceļu, karojusi tiem pašiem līdzekļiem un elementiem, kādi vadījuši citu Eiropas tautu teatrālos novatorus."[47]

1930. gadā, atceroties Dailes teātra sākotnējos meklējumus, J. Sudrabkalns raksta: "Sākumā bija eklektisms. Muncis, viens no Dailes teātra teorētiķiem un dibinātājiem, bija Meierholda skolnieks. Tika izmantoti Tairova, Jevreinova, Kreiga principi, šis tas atgādināja Reinhardu."[48] Dailes teātris kā "jaunā laikmeta veidojums" tika atzīts par "noteiktu pagriezienu no naturālistiskā psiholoģisma uz jaunu teatrālu formu".[49]

Zīmīgi, ka savu jaunā teātra pravieša statusu nekautrējās atzīt arī pats Smiļģis: "Kādēļ visas tās klapatas? Bet akmens bija iemests, pīļu dīķis sakustējās... Un tauta ticēja jaunajam teātrim, tauta nāca."[50]

Lai radītu savu jauno teātri, Smiļģis atklāti pasludināja tā teatralitāti, suverenitāti, stilizācijas principu un sintēzes metodi — līdzīgi Eiropas modernistu meklējumiem, kurus tāpat raksturoja nebijis estētisma uzplaukums. Lai radītu savu izrāžu stilu, Smiļģis vērsās pie dažādu tautu teātra formām. Tā, piemēram, iestudējot V. Šekspīra "Gals labs, viss labs", tika ievēroti Elizabetes laikmeta teātra principi; Aristofana "Līzistratē" — sengrieķu skatuves paņēmieni; Dīcenšmita leģendai "Sv. Jēkaba ceļojums" vajadzēja izteikt viduslaiku mistērijas garu; H. Benaventes "Interešu spēlē" dominēja senais spāņu teātris ar intermēdijām un pastorālēm modernā skatījumā, bet Ž. Bernāra "Divās pīlēs" tika izmantoti modernā franču teātra paņēmieni.[51] "Figaro kāzu" iestudējumā bija ieturēts spānisks temps, bet vizuāli izrāde atgādinājusi Meierholda Pēterpilī iestudēto "Donu Žuanu". Īsts stila vingrinājums bija 1921. gadā A. Amtmaņa-Briedīša iestudētais A. Sinklera "Mežonis", kur valdīja mehanizētas ritmikas precizitāte un drudžaini

sasprindzinātas aktieru kustības. K. Čapeka "Cilvēces bojā iešanā" ("RUR") bezgribas robotu automatizēto kustību ritmi iemiesoja apkārtējās pasaules sastingumu. Iestudējot "Jāzepu un viņa brāļus" (1933), Ertnere mudināja aktierus pētīt senēģiptiešu zīmējumos attēlotās pozas un kustības. Uzvedumu stilam bija jāpieskaņo arī aktiera runa — katram laikmetam uz skatuves tika atrasts savs runas veids: retorisks patoss Šilleram un Rasinam, viegls tonis Skribam un Sardū, psiholoģiski niansēts — Ibsenam un Blaumanim, emocionāla intonācija modernajai drāmai. Smiļģis uzsver: "Laba izrāde vispirms ir pareizi atrasts izrādes stils! Dailes teātris no citiem atšķiras pirmām kārtām ar savu stila izjūtu."[52]

Smiļģi ar modernisma garu vieno arī īpašais estētisma uzsvērums. Krievijā šajā laikā sevišķi populāra kļūst Oskara Vailda personība — ar puritānisma kritiku, skaistuma kultu un mākslinieciskо ģenialitāti viņš ietekmē visu krievu simbolismu. "Māksla mākslai" teorija atzina absolūtu mākslas pašvērtību; skaistums bija vienīgais mākslas kritērijs. Ar vēlīno prerafaelītu idejām, līdzīgi Vaildam, bija saistīti arī *Мир искусства* grupas mākslinieki, kuri orientējās uz Rietumu estētiku un tās estētisma ideju, interesējās par Viljama Morisa idejām. Bezkaunīgais grandizmēra teātra mecenāts Sergejs Djagiļevs kritizēja utilitāro attieksmi pret mākslu. "Skaistums — lūk, mūsu reliģija," — sludināja Mihails Vrubelis. "Vajag tomēr skaistumu. Māksla ir skaista,"[53] tā savus laikabiedrus papildina Eduards Smiļģis. Oto Skulme Smiļģi nodēvēja par "svētdienīgu cilvēku" — viņa mākslai raksturīgs svinīgums, pacilātība, svētdienas greznība: "Viņš mīl svinīgu pozu, plašu žestu, gara patosa apdvestus vārdus, visur pasvītrotu skaistumu."[54] Smiļģis savu jauno teātri bija iecerējis kā "laikmeta dievnamu", kā templi (līdzīgi P. Fora 1890. gadā dibinātajam Dailes teātrim Parīzē), kurā cilvēki iemantotu skaistumu — teātrim jāmāca šo skaistumu izprast un saskatīt.

Modernismam raksturīgā teatralizācija izpaudās arī kā personības paštēla stilizācija. Pats teatrālais laikmets radīja tādu artistisma ģēniju kā Mihails Čehovs. V. Meierholds savu skatuves pieredzi realizēja ar pseidonīmu Doktors Dapertuto — izvēloties par savu *alter ego* vienu no E. T. A. Hofmaņa fantastiskajām maskām. Ģeniālais azartists S. Djagiļevs visā pilnībā iemiesoja sevī izaicinošo jēdzienu Cilvēks-Teātris.

Visai līdzīgas dzīves teatralizācijas iezīmes saskatāmas arī E. Smiļģa personības vērienīgumā. Sava teātra estētikā sekodams modernismam, Smiļģis tam pielāgoja arī pats savu mākslinieciskо individualitāti. Uzsvērta ārišķība, akcentēta teatralitāte, virtuoza samākslotība — Eduards Smiļģis arī dzīvē bija aktieris. Artistiskums bija viņa būtība. Stalts, vienmērīgi izlīdzinātiem,

majestātiskiem sejas vaibstiem, impozantu stāvu, klusām un vijīgām kustībām: "Viņš kustas kā tāds, kuram patīk, lai viņš atstātu iespaidu. Apzināga paviršība apģērbā, cepure platām malām, gari mati ogles melnumā apdveš viņu ar savādu romantiku un veclaicību."[55] Smiļģa galējais artistisms un teatrālisma šarms ir galvenās viņa personības īpatnības, ko atceras laikabiedri: "Lepna gaita, žilbinoši balta stērķelēta krūteža, skats horizontā, roku sniedzot, nepielaist partneri tuvu klāt, vienmēr turēt distanci. Tas viss bija nomērīts un nosvērts kā uz aptiekas svariem."[56] Šī poza suģestēja arvien no jauna, lai gan daudzi redzēja un atšifrēja tās rūpīgi aprēķināto teatrālās iedarbības spēku: "Tā arī bija metode! Metode bija ar ļoti retiem izņēmumiem būt uz "tu", nelūgt dzimšanas dienās un neatvērt durvis vārda dienās. Noturēt distanci pret visiem un visur."[57]

Ertnere Smiļģi dēvē par revolucionāru romantiķi. E. Zālīte par raksturīgāko Smiļģa īpašību nosauc nepārvaramu tieksmi pēc neikdienišķā — pacelties pāri ierastās dzīves sīkumainībai, saskatīt dzīvē neparasto. Neaprēķināms, godkārīgs, allaž alkstot aplausus, apbrīnu, komplimentus, atzinību, — viņam vajadzēja izcelties. Un tas viņam arī izdevās — laikabiedru atmiņās pat fiziski Smiļģis vienmēr parādās kā "slaids", "stalts", "liels". "Viņu uz ielas varēja nepazīt, bet nepamanīt gan ne. Tāpēc, ka bija neparasti spilgts. Kāpēc neparasti? Tāpēc, ka izlikās — nekad nebija PATS."[58]

Smiļģis spēja būt jebkāds — maigs, despotisks, noraidošs, lirisks, skarbs... Dailes teātra komponista Burharda Sosāra dēls Vestards Sosārs atceras: "Cik mēģinājumos Smiļģis bija kliedzošs, neiecietīgs un skarbs, tik mājās — sirsnīgs un laipns. Nemainīgs palika tikai pasvītrotais teatrālisms, kas izpaudās gan pārliecinošajā deklamatoriskajā runas manierē, gan staltajā gaitā un žestos. (..) Patiesībā viņš bija tik tālu piesūcināts ar teatrālismu.. , ka šāds izturēšanās veids viņam bija kļuvis par vienīgo."[59] Dzīves teatralizācija kā atgriezenisks process tiešām, iespējams, lika Smiļģim sapludināt savas dzīves un sava teātra robežas. Demonstratīvs vērienīgums bija un palika Smiļģa spilgtākā rakstura īpašība. Iespējams, tieši tāpēc, ka Smiļģis allaž spēja degt tikai vienā kaislībā — gan savos skatuves tēlos, gan dzīvē —, viņš arī spēja saglabāt savu iekšējo harmoniju un viengabalaino individualitāti, neizšķīstot pretrunās. M. Vētra gan šo rakstura īpatnību interpretē visai kategoriski: "Ikkatram gabaliņam no savas daudzpusības viņš ļāva pēc kārtas pilnu vaļu. Teātrī tikai uz vienas stīgas spēlējot, ar pārējām viņš gribēja izspēlēties dzīvē. Viņš sāka tēlot pats sevi. (..) It viss, ko viņš darīja — sāpēja vai mīlēja, priecājās vai nīda —, bija vienpusīgi pārslogots un savstarpēji nesaliedēts. Pats sevi daudzpusīgi tēlojot, Eduards Smiļģis ar laiku pats sevi pazaudēja.

Visās dzīves krāsās pēc kārtas sevi izdzīvojot, viņš kļuva — raibs. Raibs žilbina, bet nevibrē."[60] Dēvējot Smiļģi par "daudzpusīgu komediantu" ar "Dona Kihota pozējošo tukšumu", M. Vētra raksta: "Pārāk aizraujoties no daudzgabalainības savā būtībā un sevi ar visu sirdi un aizrautību katrai iedomai atdodot, Eduards Smiļģis saskaldījās un izčākstēja — fantastiski tukšs."[61]

Savā neierobežotajā fantāzijā un apbrīnojamajā pašsuģestijas spējā Smiļģis, šķiet, izlikās līdz pašnoticēšanai. Kā viņa varonis Pērs Gints. Varbūt — jo vairāk viņš maskējās, jo iekšēji kļuva neatkarīgāks... Ne velti viņš, savu vārdu un uzvārdu saīsinot, mēdza parakstīties "ES". Varbūt tieši Smiļģa bezrobežu fantāzija, par ko tā sajūsmināja laikabiedri, bija tā, kas izolēja viņu no apkārtējās pasaules. Par Smiļģa izdomas lidojumu biežo nesakritību ar dzīves reālajām iespējām liecina Ē. Valters: "Tā fantāzija kādreiz aiziet tik tālu, ka viņš nevar visu realizēt. Ja viņš saka, ka aktierim jālido pa gaisu, tad viņš tic. Un viņš lidos! Un, ja tu nevari realizēt — no viena mākoņa uz otru pārlidot —, tad viņš ir nelaimīgs. Tad viņš labākā gadījumā strīpo visu skatu nost."[62]

Visu dzīvi staigājot maskā, nemitīgi mākslas un teātra degpunktā atrazdamies, iespējams, ka ar laiku Smiļģis tiešām sāka ne tikai tēlot pats sevi, bet arī pats sev. Arī viņa vientulība tomēr izrādījās visai publiska — galu galā pārāk bieži viņa vienatnē izpildītajām efektīgajām mākslinieka pozām un mizanscēnām atradās kāds nejaušs novērotājs, kurš nekavējās šīs atmiņas nodot tālāk. Taču — paradoksāli — tas nebija banāli: "Viņš bija mākslinieks no galvas līdz kājām — vienīgais tāds no visiem, ko esmu kādreiz sastapis."[63] (O. Kroders.) Šai personībai piemita kaut kas uzkrītoši neīsts, samākslots un demonstratīvs, bet tajā pašā laikā — dīvaini pārliecinošs.

Teatralitāte raksturoja pat Smiļģa attieksmi pret reliģiju. Sāpju Dievmātes baznīcā viņš mīlēja iegriezties, noguris no bohēmiskajām naktīm, bieži sūdzot grēkus katoļu garīdzniekam. Reliģiska ekstāze, dzīve sapnī, irealitātes mistika, svētuma patoss ļāva nogurt dvēselei un atsauca atmiņā baznīcā pavadītās bērnības stundas. Taču pats Smiļģis ar īstu savai personībai atbilstošu vērienīgumu nekautrējās atzīt visu šo rituālu teatrālismu: "Spoža izrāde ir dievkalpojums baznīcā! Augstas velves. Krāsainas vitrāžas. Puskrēslā plīvo sveču liesmas. Dun ērģeles. Skan koris... Kolosāli! Tai pašā laikā liels neīstums."[64] Smiļģis mīlēja galējības... (Līdzīgas atziņas — gan, jāatzīst, vairāk politiskās ideoloģijas, ne estētisma nosacītas, pauž arī A. Lācis: "Iziedama no Vatikāna, es nodomāju — kāds lielisks teātris, kāda spīdoša režija, kādas skaistas mizanscēnas!"[65])

Modernisms ar savu teatralitāti izveidoja arī Aleksandra Tairova teātra poētikas pamatkoncepcijas. N. Jevreinovs sapņoja par dzīves teatralizāciju,



Dž. K. Hazltona un H. Benrimo **"Dzeltenais ģērbs"** Dailes teātrī (1923).
Rež. E. Smiļģis, scenogr. J. Muncis. Skats no izrādes

A. Tairovs par savu galveno ceļu, mērķi un metodi pasludina "Teātra Teatralizāciju". Teātris — kā neatkarīga, patstāvīga māksla, kas ietekmē skatītāju tikai ar paša teātra līdzekļiem. Pēterpils Skatuves mākslas institūta profesors un Dailes teātra dramatisko kursu pedagogs N. Mišejevs 1925. gada teātra VI sezonas deklarāciju bukleta apcerējumā "Teātra problēmas", kas veltīts īpaši Dailes teātrim (un, starp citu, ir gluži vai A. Tairova "Režisora piezīmju" konspekts), raksta visai līdzīgi: "Jaunais Teātris, t.i., Nākotnes Teātris, savus principus aizstāv, nostādamies uz "teatrālisma par sevi" pamata."[66]

Jau pašā savu režijas meklējumu sākumā Smiļģis pievērsās Austrumu tradīcijai. Austrumu motīvi, kuriem bija maz sakara ar psiholoģiskumu, piedāvāja plašākas iespējas teatralitātei. Pie K. Mardžanova Brīvajā teātrī uzvestais "Dzeltenais ģērbs" (divu amerikāņu — Harija Benrimo un Džordža Kokrena Hazltona sarakstīta luga pēc ķīniešu klasiskās dramaturģijas motīviem) 1913. gadā bija padarījusi Tairova vārdu populāru Maskavas teatrāļu aprindās. Smiļģis savos stilizācijas meklējumos pie "Dzeltenā ģērba" nonāca desmit gadus vēlāk (1923). "Stila griba Dailes teātri novedusi pie ķīniešiem,



K. Ābeles **"Ligatūra"** Dailes teātrī (1925). Rež. E. Smiļģis, scenogr. J. Muncis. Skats no izrādes

kaislākiem teatrālās patiesības paladīniem. Pie vecākā teātra pasaulē. Jo ķīniešu teātrī ir dzīvas tūkstoš gadu teatrālas vērtības, kuras meklē modernās Eiropas teātri. (..) Ilūzijas pilnīgs noliegums."[67] Tika izmantota ķīniešu teātra nosacītība — zirgu apzīmēja vienkārša nūja, bet ūdens ilūziju radīja zila drāna ar zivju ornamentiem. Līdzīgi Tairova praksei Smiļģis katram tēlam izstrādāja savu izturēšanās un kustību veidu. Jaunajā teātrī nebija vietas nejaušībai. Tairovs ar saviem aktieriem strādāja kā skulptors. Aktierim bija jāmāk dzīvot darbīgā zīmējumā, apzinoties savu ķermeni telpā un esot gatavam izmantot visu savu izteiksmes līdzekļu arsenālu (pantomīmu, žestu, deju, akrobātiku). Tairovs sapņoja par aktieru kolektīvu, ko veidotu virsaktieri — meistari, kuri nākuši no vienas teātra skolas un kurus apvieno viena teātra kultūra. Arī Smiļģa aktieriem vajadzēja "valdīt pār formu".

Līdzīgi Tairovam arī Smiļģis savos inscenējumos meklēja katras lugas raksturam atbilstošas kustības. Modernismam raksturīgā stilizācija Dailes teātrī izpaudās kā visa kustību zīmējuma pakļaušana kādam noteiktam stilam: "Katram inscenējumam ir īpatnējs uztvērums un īpatnēja kustību konstrukcija,"[68] rakstīja J. Muncis.



L. Tīka **"Runcis zābakos"** Dailes teātrī (1922). Rež. E. Smiļģis, scenogr. J. Muncis. Skats no izrādes

Par šo laiku mēdza runāt, ka Dailes teātris bieži aizmirstot, "kas" īsti traktējams, pārlieku uzmanību pievēršot tam, "kā" traktēt. Runāja arī, ka daudziem aktieriem šajā laikā spilgtā forma lieliski palīdzēja notušēt patiesa pārdzīvojuma trūkumu. Par inscenējuma dominanti rakstīja visai kategoriski: "Dažreiz aktieri it kā saslienas pret inscenējuma valdonību, bet viņus ieslēdz inscenējuma forma kā tērauda drednauts un kā elles dzirnavas, kas samaļ visu."[69]

Par Dailes teātra spilgtajiem inscenējumiem domas bija atšķirīgas, bet par aktieru tēlojumu vairākums skatītāju bija vienās domās — to uzskatīja par visai ārišķīgu. Tā par K. Goldoni "Vēdekļa" iestudējumu J. Sudrabkalns raksta: "Te dailinieki apstiprina savu akrobātu slavu (vismaz Rīgas mērogā), arī savu universālismu (runā, brēc un dzied, lec, skrien, vingro, dejo). (..) Tur ir tāds lērums, ka trešā sekundē cilvēka jutekļi līdzinās sabojātam seismogrāfam, kas salūst, uztverot pārāk stipru zemes trīci."[70] Taču Smiļģis aktieriem ieteica pārspīlēt tēlojumu — lai skatītājiem būtu pilnīgi skaidrs, kādā virzienā teātris domā attīstīt savus meklējumus, cenšoties atjaunot tē-

lošanas paņēmienus. Pēc Smiļģa atgriešanās no Krievijas pārsteigtie skatītāji viņa tēlojumā pamanīja pilnīgi citādu spēles veidu: "Agrākās suģestējoši reālistiskās spēles vietā publika vēroja nesaprotamas kustības, it kā neattaisnotus pārgājienus, nedabīgu mīmiku un citas skatuviskas parādības, kas Rīgā nebija parastas."[71] Lai novērstu jebkādas nejaušības, kādas varētu rasties, ja aktieru tēlojums tiktu pamatots tikai ar iekšējo pārdzīvojumu, Smiļģis pieprasīja pārspīlējumu — katru vārdu aktieris pavada ar kādu kustību (mīmiku, žestu vai pārgājienu). Tiesa, ne vienmēr šī kustība atbilst vārdu saturam: "Galvenais noteikums bija ķermeņa maksimāla dinamizēšana un neparasti, daiļi stāvokļi."[72] Katra kustība un žests bija kā glezna. Šādu spēles veidu varētu apzīmēt kā simboliski romantisku. Iespējams, šādu ķermeņa izteiksmību Muncis bija pārmantojis no sava skolotāja Meierholda, sekojot atziņai, ka pareizi izpildīta ārēja kustība rada arī atbilstošu iekšējo sajūtu. Aktieri, kuri nebija praktizējušies šajā metodē, pirmajās sezonās neprata emocionāli pamatot kustību plastisko zīmējumu, tādēļ arī viņu izpildītie žesti un pozas bieži varēja šķist visai pašmērķīgi un neorganiski. Teātrī izcēlās atsevišķi spilgti talanti (G. Žibalts, A. Amtmanis-Briedītis, P. Baltābola, E. Viesture), taču ansambļa kopējais sniegums tika novērtēts visai atturīgi. Smiļģis vēlāk, protams, pamanījās defektu pārvērst efektā, paskaidrodams visiem interesentiem, ka pirmos piecus gadus "ziedoties formas kultam" bijis teātra mērķis — lai pilnībā nostātos pret "psiholoģisko metodi"[73]. Bieži bija dzirdami pārmetumi par izrunas un žestu pārspīlējumiem, kā arī par izskaistinātajām pozām — mēdza teikt, ka aktiera vienai kājai vienmēr jāatrodoties uz kāda podesta, bet vienai rokai jāpieskaroties kādai kolonnai. Bija dzirdami izteikumi, ka Smiļģis no saviem aktieriem prasot "par daudz mākslas". Paša Smiļģa kustību zīmējums lomās allaž bija precīzs un skulpturāli izsmalcināts — viņš smalki izstrādāja katras lomas žestikulāciju un teksta intonāciju ar visiem tās kāpumiem, kritumiem un balss modulācijām.

Smiļģis daudz pētīja dažādu laikmetu mākslu, teātra vēsturi, stilus, virzienus un strāvojumus skatuves mākslā. Pēc Meierholda iestudētā A. Bloka "Balagāniņa" (1906) un A. Šniclera "Kolumbīnes šalles" (1913) Pēterburgā, tāpat kā Eiropas teātra mākslā, kļuva aktuāla senā itāļu masku komēdija. Delartiskajā spēles veidā aktieris sevī ietvēra gan autoru, gan izpildītāju — tas bija kā pierādījums aktiera un vispār teātra pašvērtībai. Atjaunot teātra teatralitāti, lietojot delartiskās komēdijas spēles principus, vilinoši likās arī Smiļģim. Šeit izrādes formai tika izvirzītas īpaši augstas prasības — jau teātra otrajā sezonā Šekspīra "Divpadsmitās nakts", Bomaršē "Figaro kāzu",



R. Blaumaņa **"Skroderdienas Silmačos"** Dailes teātrī (1923). Rež. E. Smiļģis, scenogr. J. Muncis. Skats no izrādes

Jevreinova "Dzīve — arlekināde" iestudējumos bija nepieciešami akrobātiski veikli un trenēti aktieri. Pēc delartiskās komēdijas principiem Smiļģis interpretēja arī latviešu komēdijas — pirmais šāds mēģinājums bija R. Blaumaņa "Skroderdienas Silmačos" (1923), kas tika nodēvēts par veselu revolūciju latviešu teātra tradīciju pasaulē.

Meierholds, tiecoties atdzīvināt delartisko komēdiju, tomēr vairāk uzsvēra grotesku, saskatot komēdijā, farsā un bufonādē traģisko elementu. Tairovs, savos meklējumos tāpat nonākdams pie delartiskās komēdijas, izvirzīja žanra tīrības principu — viņš nevēlējās jaukt komisko ar traģisko. Par delartisko komēdiju kā "tīrā prieka teātri" runā arī J. Muncis, sajūsminoties par K. Goci kā par īsteni teatrālu rakstnieku.

Smiļģis vienmēr atbalstīja teatrālu iedarbību un nevairījās no teatrāliem pārspīlējumiem — uzskatot, ka visļaunākais skatuvei ir pelēcīgums. Kaislīgumu kā nepieciešamu aktiermākslas pamatelementu Smiļģa meklējumos zināmā mērā var saistīt arī ar moderno psiholoģisko pieredzi. Afektu lomu cilvēka būtībā uzsver Z. Freids. Par fundamentālo emociju universālismu rakstīja Č. Darvins. Atņemot emocijai pustoņus un līdz ar to panākot kaislību pirmatnējo skanējumu, A. Tairovs izstrādāja ne tikai Austrumu teātra tēlus-maskas, bet "atslēdza" Vailda, O'Nīla, Rasina dramaturģiju.[74] Arī Smiļģis

savos iestudējumos bieži ideju vai domu noveda līdz hiperbolai. Tāpat kā Tairovu, Smiļģi saistīja E. T. A. Hofmaņa spilgtais teatrālisms — izrādes "Kapelmeistara Kreislera brīnišķie piedzīvojumi" (1922) un "Kreislera stūra logs" (1923) ar savu alegorisko tēlu sistēmu un drudžaini darbīgo tehniku bija bagāts materiāls jaunā teātra meklējumiem, parādot groteskās Hofmaņa figūras kā Kreislera saspīlēto smadzeņu rēgus.

Smiļģi ar Tairovu vieno ne tikai aktieru kustības, ritma un mūzikas izmantošanas principi, bet arī uzskats par teātra suverēno dabu, teātra sintēzes uzsvērums un aktiera trīsdimensionālā ķermeņa izcelšana — tā vārdā tiek "salauzta" skatuves grīda, dodot aktierim maksimālu kustību iespēju. Tairovs runā par dažāda augstuma horizontālām plaknēm, kas dotu neierobežotas (!) jaunas plastiskas žesta un formas iespējas. Viņš norāda uz kubistu un futūristu mākslu, piedāvājot jaunā teātra scenogrāfijai balstīties uz ģeometriskām formām. Interesanti, ka tieši Tairova noniecinātais G. Kreigs ar savu "Hamleta" iestudējumu un citām scenogrāfiju skicēm lika pamatu konstruktīvismam un kubismam skatuves telpas izveidojumā. Kubisma principi izrādās lieliski piemēroti teātra mākslai — tie piedāvāja scenogrāfijai apjomu, trīsdimensionalitāti, atbrīvojot teātri no gleznotajām dekorācijām. 20. gs. 20. gados kubisms bija populārs virziens arī Latvijas moderno gleznotāju un it sevišķi Rīgas grupas daiļradē. Tas ir laiks, kad Dailes teātra estētiku lielā mērā ietekmē J. Munča meklējumi. Muncis konsekventi pievēršas nosacītajām dekorācijām, atsakoties no apgleznotām kulisēm. Viņa scenogrāfijai raksturīgi arhitektūras elementi — kāpnes, arkas, trapeces, kolonnas, arī cipreses un drapērijas, savukārt glezniecīskie elementi saglabājas tikai fona dekorācijās. Jau "Salamejas tiesnesī" (1920), kas ir pirmais Munča darbs Dailes teātrī, parādās proscēnijs un pirmo reizi latviešu teātra vēsturē tiek "salauzta" skatuves grīdas līdzenā virsma — lai iegūtu vertikālu dimensiju. Skatuves plaknes salaušanā Smiļģiņ bija līdzīgi mērķi kā Tairovam Kamerteātrī — dažādu paaugstinājumu izbūves ļāva uzsvērt skatuves ritmu. Tā bija jauna skatuves laukuma izpratne latviešu teātrī — Dailes teātris pārsteidza publiku ar aktieru kustību un grupējumu krāsaino dažādību. Turklāt arī senās latviešu teātra tradīcijas tika ņemtas vērā — "bilde labi skatījās". Smiļģis izmantoja dažādus paaugstinājumus, kubus, konstruktīvas kāpnes, bagātīgu podestūru, nereālu apgaismojumu aloģiskās krāsās. Vertikālisma princips dominēja gan Smiļģa veidotajās mizanscēnās, gan Munča scenogrāfijā. Jāatzīmē, ka Dailes teātra 1920.–1925. gada uzvedumu scenogrāfijā, skatuves iekārtojuma principos un stilizēto kustību ritmiskajos zīmējumos saskatāma visai tieša līdzība

Kamerteātra 1917.–1920. gada iestudējumiem. Tas pats attiecas arī uz repertuāra izvēli.

"Dailes teātris dzima kā jaunu ceļu meklētājs, pacēlās kā revolūcijas vilnis teātra mākslā, — stājās darbā ar zināmu programmu, iepriekš pasludinādams savu māksliniecisko ticības apliecību jauna teātra stila meklēšanā,"[75] tā sava teātra vietu latviešu teātra kopainā raksturo pats Eduards Smiļģis. "Līdz šim neredzētā veidā" — šis novitātes aspekts bija būtisks gan Smiļģim, gan Muncim, gan arī vēlāk O. Skulmem. Pārsteigt, iepriecināt, šokēt skatītāju, sagādāt tam īstu "mākslas baudu" — tas lielā mērā rosināja Dailes teātra estētisko meklējumu dažādību un neparastos jaunievedumus aktieru spēlē, dekorācijās, skatuves telpas izveidojumā. Sekas neizpalika — Eduarda Smiļģa mestais akmens bija sakustinājis pīļu dīķi...

Citētie avoti

1 *Staņislavskis K.* Mana dzīve mākslā. — R., 1946, 447. lpp.
2 Dailes Teatrs Rīgā. IV. — R., 1924, RLMVM, Dailes teātra fonds, inv. nr. 236052.
3 *Grīnuma G.* Mest degli tvīkstošās sirdīs... // Teātris un dzīve. — R., 1989, 164. lpp.
4 *Kundziņš K.* Latviešu teātra vēsture, 2. sēj. — R., 1972, 369. lpp.
5 *Birkerts A.* Aktrises Birutas Skujenieces sarakstīšanās ar Aspaziju un Raini // Teātris un dzīve. — R., 1959, 385. lpp.
6 Turpat, 386. lpp.
7 *Sudrabkalns J.* Par teātri. — R., 1973, 16. lpp.
8 *Akurātere L.* Aktiermāksla latviešu teātrī. — R., 1983, 113. lpp.
9 Turpat, 112. lpp.
10 *Zīle E.* Kopā ar Birutu Skujenieci // Teātris un dzīve. — R., 1979, 147. lpp.
11 *Akurātere L.* Aktiermāksla latviešu teātrī, 114. lpp.
12 *Deak F.* Symbolist Theater. — Baltimore, London, 1993, p. 174.
13 *Birkerts A.* Aktrises Birutas Skujenieces sarakstīšanās ar Aspaziju un Raini, 388. lpp.
14 *Zīle E.* Kopā ar Birutu Skujenieci, 146. lpp.
15 *Miglāne M.* Tu ienāci pulkā... // *Miglāne M., Freinberga S., Adamova M., Lācis A.* Anna Lācis. — R., 1973, 22. lpp.
16 Turpat, 23. lpp.
17 *Lācis A.* No piezīmju burtnīcas // *Miglāne M., Freinberga S., Adamova M., Lācis A.* Anna Lācis, 225. lpp.
18 *Miglāne M.* Tu ienāci pulkā... , 32. lpp.
19 *Laicens L.* Raksti, 7. sēj. — R., 1959, 631. lpp.
20 *Lācis A.* No piezīmju burtnīcas, 210. lpp.
21 *Lācis A.* "Vajātais teātris" un tā veidotāji // Teātris un dzīve — R., 1968, 84. lpp.
22 *Miglāne M.* Tu ienāci pulkā... , 35. lpp.

[23] *Lācis A.* No piezīmju burtnīcas, 192. lpp.
[24] Turpat, 199.–200. lpp.
[25] *Freinberga S.* "Vajātā teātra" laiks // *Miglāne M., Freinberga S., Adamova M., Lācis A.* Anna Lācis, 79. lpp.
[26] *Akurātere L.* Aktiermāksla latviešu teātrī, 110. lpp.
[27] *Jurovskis J.* Rīgas Strādnieku teātris // Teātris un dzīve. — R., 1968, 58. lpp.
[28] *Sudrabkalns J.* "Lidojošais ērglis" Strādnieku teātrī // *Sudrabkalns J.* Kopoti raksti, 5. sēj. — R., 1960, 467. lpp.
[29] *Sudrabkalns J.* "Melnais tribunāls" Strādnieku teātrī // *Sudrabkalns J.* Kopoti raksti, 5. sēj., 478. lpp.
[30] *Sudrabkalns J.* "Sliedes dun" Strādnieku teātrī // *Sudrabkalns J.* Kopoti raksti, 5. sēj., 432. lpp.
[31] *Jurovskis J.* Rīgas Strādnieku teātris, 70. lpp.
[32] Eduards Smiļģis (sast. *M. Grēviņš*). — R., 1974, 240. lpp.
[33] Dailes teātra piecu gadu darba cēliens. 1920–1925. — R., 1925.
[34] *Kroders R.* Dailes teātra pirmie pieci gadi // Dailes teātra desmit gadi. 1920–1930. — R., 1930, 22. lpp.
[35] Dailes teātra piecu gadu darba cēliens. 1920–1925.
[36] Eduards Smiļģis (sast. *M. Grēviņš*), 177. lpp.
[37] Turpat, 96. lpp.
[38] Dailes Teatrs Rīgā. IV.
[39] *Rotkale R., Straupeniece A.* Ar skatienu pāri horizontam. — R., 1986, 117. lpp.
[40] *Grēviņš M.* Dailes teātris. — R., 1971, 35. lpp.
[41] Eduards Smiļģis (sast. *M. Grēviņš*), 84. lpp.
[42] Turpat, 80. lpp.
[43] *Vētra M.* Rīga toreiz // Karogs, 1990, 7. nr., 68. lpp.
[44] *Hausmanis V.* Sarunas ar Felicitu Ertneri. — R., 1977, 15. lpp.
[45] *Upīts A.* Daži brīži Dailes teātrī // Dailes teātra desmit gadi. 1920–1930, 138. lpp.
[46] *Kroders R.* Dailes teātra pieci gadi // Dailes Teatrs Rīgā. VI. — R., 1925.
[47] Turpat.
[48] *Sudrabkalns J.* Dailes teātra desmit gadi // *Sudrabkalns J.* Kopoti raksti, 5. sēj., 509. lpp.
[49] Turpat, 510.–511. lpp.
[50] Eduards Smiļģis (sast. *M. Grēviņš*), 92. lpp.
[51] *Grēviņš V.* Eduards Smiļģis. – R., 1956, 116. lpp.
[52] Eduards Smiļģis (sast. *M. Grēviņš*), 168. lpp.
[53] *Rotkale R., Straupeniece A.* Ar skatienu pāri horizontam, 117. lpp.
[54] *Bērziņš A.* Eduarda Smiļģa dzīves gājums // Eduards Smiļģis un viņa darbs. — R., 1937, 45. lpp.
[55] *Virza E.* Eduards Smiļģis // Eduards Smiļģis un viņa darbs, 9. lpp.
[56] *Liepiņš H.* Pēr, tu melo! — R., 1997, 40. lpp.
[57] Turpat, 68. lpp.
[58] Turpat, 29. lpp.

[59] Eduards Smiļģis (sast. *M. Grēviņš*), 217. lpp.
[60] *Vētra M.* Rīga toreiz, 71. lpp.
[61] Turpat, 70. lpp.
[62] *Rotkale R., Straupeniece A.* Ar skatienu pāri horizontam, 144. lpp.
[63] Eduards Smiļģis (sast. *M. Grēviņš*), 251. lpp.
[64] Turpat, 128. lpp.
[65] *Lācis A.* No piezīmju burtnīcas, 184. lpp.
[66] *Mišejevs N.* Teātra problēmas // Dailes Teatrs Rīgā. VI.
[67] *Kroders R.* Dailes teātra pirmie pieci gadi, 26. lpp.
[68] *Muncis J.* Skatuves kustība // Dailes Teatrs Rīgā. II. — R., 1922, RLMVM, Dailes teātra fonds, inv. nr. 283009.
[69] *Veselis J.* Ko es atceros no Dailes teātra izrādēm? // Dailes teātra desmit gadi. 1920–1930, 48. lpp.
[70] *Sudrabkalns J.* "Vēdeklis" Dailes teātrī // Sudrabkalns J. Kopoti raksti, 5. sēj., 430. lpp.
[71] *Strauts K.* Eduards Smiļģis — aktieris // Eduards Smiļģis un viņa darbs, 49.–50. lpp.
[72] Turpat, 61. lpp.
[73] *Smiļģis E.* Pārdomas // Dailes teātra desmit gadi. 1920–1930, 6. lpp.
[74] Шахматова Е. Режиссерский артистизм А. Таирова и традиции синтеза искусств в восточном театре // Метаморфозы артистизма. — М., 1997, с. 149.
[75] *Smiļģis E.* Pārdomas, 5. lpp.

Lilija Dzene

EDUARDS SMIĻĢIS
(1886–1966)



Eduards Smiļģis

Aktieris. Režisors. Dailes teātra dibinātājs un vadītājs.

Eduards Smiļģis dzimis puslīdz turīga kantorista Jāņa Smiļģa ģimenē. Tēvs — ienācējs Rīgā no Skaistkalnes leišmalē, māte Hedviga, dzimusi Reinfelde, Kurzemes saimniekmeita, laba vācu valodas pratēja. Vāciski ģimenē runā arī bērni. Vecāki ir grāmatu lasītāji un apmeklē Rīgas Vācu teātra izrādes. Kad Eduardam, Smiļģu ģimenes pirmdzimtajam, ir četri gadi, tēvs iegūst īpašumā zemi Āgenskalnā, un viņi pārceļas uz Dārtas ielu. Tur kalna galā vēlāk režisors uzcels savu namu ar nelielu skatuvi un teatrālu iekārtojumu. Dārtas ielu nosauks viņa vārdā, mājā atradīsies Teātra muzejs.

No trim Smiļģu bērniem mākslas intereses vēl bijušas māsai Anetei, kura veiksmīgi sākusi balerīnas karjeru, bet agri mirusi. Pēc meitas nāves māte pārstāj iet uz teātri, un viņu nespēj pierunāt arī slavas augstumus sasniegušais dēls. Tāds raksturs! Māte Hedviga, pēc laikabiedru liecībām, ir vienīgais cilvēks, kuru lielais, dažkārt par despotu dēvētais režisors kā bērns bijājis visu mūžu.

Viss kļūs par teātri

Pirmie aizkustinājuma brīži Skaistkalnes dievnamā pie katoļticīgā tēva radiem. Ērģeles. Lūgšanas. Mācītāja balss. Pirmā skola Sāpju Dievmātes kated-

rālē Rīgas vecpilsētā, kur audzēkņi piedalās baznīcas ceremoniālā. Katoļticība ar lūgšanu ekstāzi, pestīšanas cerību un šķīstīšanās atvieglojumu — tā ir būtiska Eduarda Smiļģa personības daļa, kas padomju laikā noklusēta. Taču arī pieciesta, jo diezgan plaši ir zināms, ka PSRS Tautas māksliniekam ir šīs baznīcas durvju atslēga un vēlās stundās viņš tajā ienirst bez pavadoņiem.

Pētera un Pāvila pilsētas skolā Eduardu Smiļģi (1896–1903) vairāk par citiem priekšmetiem saista dabaszinātnes, pasaules uzbūve, lietu kārtība. Attīstās viņa labās zīmētāja spējas, konstruktīvā domāšana, kas citkārt tik neraksturīga romantiķim, sapņotājam ar bagātu iztēli. Šo galējību krustpunktā sakņosies un augs nākamā režisora talants, viņa izrādes ar plūstošajām reālā–ireālā robežām. Tikai par to runāt pāragri. Zēns vēl nav teātra apsēsts, viņš grib būt inženieris konstruktors un par tādu arī kļūst pirmajā darbavietā šveicieša R. H. Mantela mašīnbūves fabrikā. Tajā strādājot (1902–1906), Smiļģis papildina tehniskās zināšanas Vācu amatniecības skolā un iegūst inženiera diplomu. Ir nodrošināta spoža karjera. Mācoties un strādājot attīstās kā fiziskais spēks, tā koncentrēšanās spējas, Smiļģa izturības skola, kas vēlāk tik nežēlīgi pārbaudīs jaunos skatuves gaitu sācējus.

Tvaika mašīnas, aeroplāni, franču lidotāji taču pārlidojuši Lamanšu, tehnikas uzplaukums — tas saskan ar Smiļģa temperamentu un plašo dabu, kurā vieta arī 1905. gada iespaidiem. 1906. gadā inženieris Smiļģis sāk strādāt fabrikā "Motors". Kā atzītu speciālistu viņu sūta uz Krieviju Pievolgā uzstādīt mašīnas, regulēt ietaises. Volga! Nekas nezūd, viss krājas, viss kalpos. Šī upe pēc gadiem nošalks J. Grota lugas "Steņka Razins" izrādē, kur atamans — pats režisors — ziedos Volgas viļņiem Lilitas Bērziņas daiļo persieti. Smiļģa izjustā Volga raisīs fantāziju Artūram Filipsonam — strūdzinieka dēlam Jegoram Buličovam M. Gorkija lugas "Jegors Buličovs un citi" iestudējumā.

Konstruktora dotības un zināšanas noderēs pirmajās Dailes teātra izrādēs. F. Molnāra "Sarkanās dzirnavas" (1927) ar simtiem mirgojošu ritenīšu, veltnīšu, jautru atsperu un lēkājošu spuldzīšu apliecinās Smiļģa tehniskā prāta poētiskās izpausmes. Bet, kad 1947. gadā uzveduma daļas darbinieki neveiksmīgi pūlēsies Lope de Vegas "Untumniecē" ierīkot inscenētāja iecerēto fontānu, Smiļģim kļūs garlaicīgi, un, atnesis no mājām savu instrumentu kastīti, viņš veikli izburs mirdzošu strūklaku Dailes teātra skatuves plānvidū.

Aktiera tapšana

Tomēr! Teātris viņā iesūcas pa kapilāriem, varbūt kā jauna, topoša, sabiedrību elektrizējoša parādība, saistīta ar 1905. protesta garu, biedrību

aktivitātēm, arī kā avantūra skatuviskajās maskās. Daba Eduardam Smiļģim bija devusi pietiekami daudz, piešķirot pievilcīgu izskatu, iznesību, temperamentu, arī pašapziņu. Viņa vārds pavīd uz Rīgas nomaļu pašdarbības skatuvēm, Grīziņkalna citadelē "Apollo" teātrī viņš sastopas ar Otīliju Mucenieci, Rūdolfu Bērziņu, Jāni Gūteru. Atvēlētā laika iespējās Smiļģis cenšas gūt profesionālu izpratni par skatuves mākslu. Viņš ņēmis dikcijas stundas pie Vācu teātra aktiera O. Šlismana-Branta, kādu laiku mācījies pie ievērojamā vācu režisora Leo Konara.

1910. gadā Rīgas Latviešu teātris (Interimteātris) uzaicina Eduardu Smiļģi uzstāties Kārļa Mora lomā F. Šillera "Laupītājos". Tā pēc atsauksmēm presē ir liela izgāšanās, teātra vadība tiek kauninata, ka pārbaudījusi publikas pacietību, uzticot atbildīgu lomu "kādam Eduardam Smiļģim, kurš ir pilnīgs diletants un vienīgi prot nepanesami ālēties uz skatuves, ne tēlot varoni".[1]

Paradoksāli, bet šīs neveiksmes uzkurinātā spīts ir viens no motīviem, kas labi avansēto inženieri pievērš teātrim. Uz mūžu. 1912. gadā Eduards Smiļģis paraksta līgumu ar tālaika progresīvāko un profesionāli spēcīgāko skatuvi — Jauno Rīgas teātri. Šeit viņam ir no kā mācīties, līdzās pastāvēt, partnerībā augt. Vērtīgā dramatiskā literatūra, lomas A. Mierlauka un T. Amtmaņa iestudējumos, blakus skoloti aktieri, jo 1909. gadā bija nodibināti Latvju dramatiskie kursi. Jaunajā Rīgas teātrī Smiļģis strauji izvirzās par vadošu aktieri, palikdams latviešu teātra vēsturē kā Raiņa Lāčplēsis, Indulis, Uldis, Holoferns F. Hebela "Judītē", Nerrs Tantris E. Harta versijā par Tristanu un Izoldi, arī H. Ibsena Brands. Ap trīsdesmit lielu lomu Smiļģis nospēlē Jaunajā Rīgas teātrī laikā no 1912. līdz 1915. gadam, kad pasaules karš pārtrauc tā darbību.

Radošajā biogrāfijā nozīmīgs ir pirmais brauciens uz Maskavu 1913. gadā kopā ar viediem ceļabiedriem Teodoru Amtmani un kritiķi Arturu Bērziņu. Smiļģis noskatās vairākas izrādes Maskavas Dailes (MDT) un Mazajā teātrī, arī teatrāļu strīdiem un diskusijām apvīto Gordona Kreiga "Hamletu" MDT. Latviešu trijotne ar dalītām jūtām uzņem Kreiga inscenējumu, kurā nosacītais skatuves ietērps (simetriski izvietotie pelēkie audekli) ir pretrunā ar šī teātra psiholoģiski smalkstīgoto ansambli tanī laikā. Taču ir kāds jēdziens, kas no šīs izrādes sāk iegravēties Smiļģa mākslinieka apziņā, un tas ir — stilizācija. Ne tikai skatuves noformējumā, bet arī aktieru kustībās, pozās, grupējumos. Iespaidojis arī H. Ibsena "Pēra Ginta" iestudējums ar N. Rēriha Norvēģijas dabas gleznojumiem un E. Grīga mūziku.

Organizatora talants. Dailes teātra ideja

Režisora profesijā tik izšķirošā spēja būt barvedim, pulcēt ap sevi cilvēkus, suģestēt viņu rīcību Smiļģa raksturā parādījās Jaunajā Rīgas teātrī, kur viņš kā organizatoriski aktīvākā figūra izcēlās blakus Teodoram Amtmanim. Smiļģa autoritāte īpaši izpaužas kara laikā, kad ansambļa lielākā daļa evakuējas uz Petrogradu un viņš darbojas Jaunā Pēterpils latviešu teātra direkcijā. Bet, kā teikusi Felicita Ertnere, "Smiļģa personība nav iekļaujama iepriekš piemērotā formā, tā kūsā katrai tādai formai pāri".[2] Pilsoņu kara un revolūcijas virpuļos Smiļģa enerģija kūsā pāri arī pašai mākslai, un viņš izvirzās tādā postenī, nonāk tādu notikumu centrā, kas paliks viņa biogrāfijā kā minējums ar vairākiem nezināmajiem. 1918. gada pavasarī Eduards Smiļģis ir Ļeņina dibinātās Ārkārtējās komisijas **slepeno lietu** (izcēlums mans — *L. Dz.*) sekretārs un vada kravu izkraušanas darbus Arhangeļskas ostā, un šo kravu apjomi grandiozi, galvenokārt ieroči, munīcija.

Revolūcija kā milzīgs masu uzvedums ar traģismu un komikas elementiem uz plašās Krievzemes skatuves ieaužas Smiļģa priekšstatos nevis kā politiski izanalizēta parādība, bet kā liela vēriena kustība, kurā arī viņš bijis viena skata organizētājs. Galu galā atkal viss pārvērtīsies par būvmateriālu Smiļģa teātra idejai, kura jau pamazām nobriest. Jo: Krievijā Smiļģis satuvinās ar cilvēku, kurš arī savu mākslas ideālu neauklē pieticības autiņos. Tas ir **Jānis Muncis**. Savu skolota gleznotāja pieredzi Muncis bagātinājis ar studijām V. Meierholda teātra darbnīcā Maskavā — Skatuves uzvedumu meistarības kursos (1919), un tā Meierholda teātra novatoriskā programma ienāk pie Smiļģa pa Munča bruģētu izziņas ceļu, galvenokārt centrējoties uz formas nozīmi un literārā materiāla interpretācijas brīvību. Abi latvieši aizrunājas līdz totālā teātra modelim, kurā vienots skatuvju tīkls pārklātu viņu mazo, bet teātrmīļu visai blīvi apdzīvoto tēvzemi.

Pirmie pieci gadi. Kopā ar Jāni Munci

1920. gadā Eduards Smiļģis atgriežas Latvijā. Sabiedrībā Raiņa kluba ietvaros bija nobriedusi doma par otra profesionāla teātra radīšanu Rīgā kādreizējā Jaunā Rīgas teātra telpās, kuras gan kara laikā bija stipri papostītas. Grāmatizdevējs Ansis Gulbis — aktīvs Raiņa kluba darbinieks — proponē jaundibinātajai iestādei Dailes teātra nosaukumu, izmantojot Raiņa darināto jaunvārdu. Tieši šajā laikā Rīgā ierodas Eduards Smiļģis ar organizatora pieredzi, ar jauna teātra plāniem, fantastisku enerģiju un radītāja



Jānis Muncis

drosmi. Aktieris Gustavs Žibalts atstāstījis Smiļģa teikto, kas jau kļuvis par leģendu: "Paldies Dievam, ka te viss noārdīts. Var sākt visu no jauna."

Šos bravūrīgam jauneklim piedienīgos vārdus saka trīsdesmit četrus gadus vecs dzīves un aktiera pieredzes bagāts vīrs, kurš līdz tam **ne reizi vēl nebija reprezentējies kā režisors**. Pat atteicies no piedāvājumiem, kad tādi bijuši. Kļuvis jaundibinātās mākslas iestādes direktors, Eduards Smiļģis nav mierā saukties par režisoru un jau atklāšanas iestudējumu — Raiņa "Induli un Āriju" (1920. gada 19. novembrī) — viņš paraksta kā **inscenētājs**. Pieticīgākais režisora vārds tiek atvēlēts Jānim Plūmem.

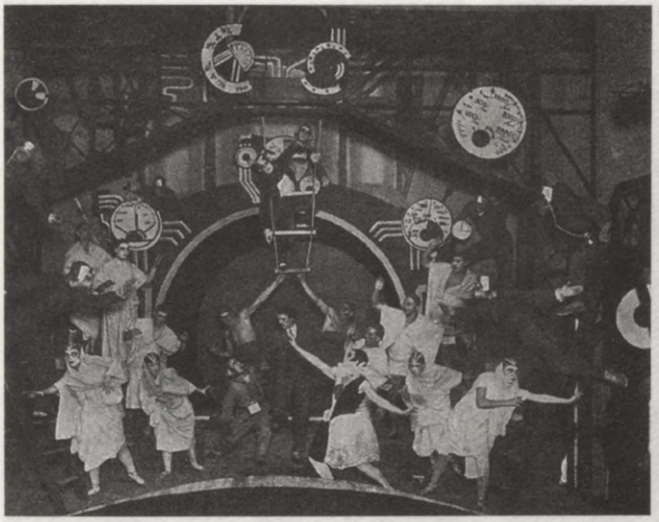
Pirmā sasteigtā izrāde ar Jāņa Kugas dekorācijām, kas darinātas no Jaunā Rīgas teātra pārkrāsotām drapērijām un kulisēm, primāri ir nozīmīgs kultūrvēsturisks fakts — aukstajā zālē sēž arī salstošais Rainis. Bet jau nākamajā iestudējumā — P. Kalderona tautas drāmā "Salamejas tiesnesis" — Eduards Smiļģis piesaka sevi kā **reformatoru**, jauna teātra virziena radītāju Latvijā. Līdzās J. Muncis — skatuves gleznotājs un teātra teorētiķis. Ar viņu kopā top inscenējumu plāni un deklarācijas par teātra estētiskajiem mērķiem. Vispirmie no tiem — stilizācijas princips un radikāla skatuves pārbūve, ieviešot proscēniju kā kontakttelpu ar publiku, izvērstu vidus plānu un trešo — vēl



G. Bīhnera **"Dantons"** Dailes teātrī (1925). Rež. E. Smiļģis, scenogr. J. Muncis. Skats no izrādes

augstāku pacēlumu. Tas ļauj ritmizēti vienotām tēlotāju grupām veidot ko līdzīgu piramīdai, kuras smailē paceļas varoņi — lugas idejas nesēji. Vēl J. Munča pienākumos ietilpst "apgaismošana un kolorīts".

J. Muncis akcentē nepieciešamību teātrim atbrīvoties no "literāriskās aizbildniecības", zināmā mērā arī no sabiedriskās problemātikas un sociālā konflikta dominantes. Šajā posmā Smiļģa–Munča teātrī galvenais uzdevums "radīt organiski apvienotu izrādes formu, kur visi teātra elementi tiek atrisināti tikai no teātra redzes viedokļa, ņemot **kā izejas punktu aktieri** (izcēlums mans — *L. Dz.*). Šīs formas autors ir viena persona — scēniskā uzveduma meistars"[3]. Tas, protams, Eduards Smiļģis. Lai ar dinamisku vizuālo formu akcentētu teātra suverēnas tiesības, Daile pievēršas klasiskajai dramaturģijai, itāliešu masku komēdijai. Delartiskie momenti proscēnija spēlēs un improvizācijās rod visplašāko izmantojumu. Te Smiļģa fantāzijai nav robežu. Arlekīni un Kolumbīnes, fejas un morīši, pāži un amoriņi (vēlāk arī sievas — pļāpu kules un īpatņi — večuki) dejo, kūleņo, dzied, improvizē tekstu. Tā ir krāšņa teatrāla pasaule, kuru Smiļģis rada uz proscēnija pakāpieniem. Šie personāži dažkārt veic arī skatuves pārbūves, kas Smiļģa izrā-



F. Molnāra **"Sarkanās dzirnavas"** Dailes teātrī (1927). Rež. E. Smiļģis, scenogr. O. Skulme. Skats no izrādes



Felicita Ertnere

dēs vienmēr notiek zibenīgā ātrumā. Temps — Smiļģa dievs. Konsekventi realizētas stilizācijas piemērs ir E. Harta lugas "Nerrs Tantris" inscenējums J. Munča dekorācijās (1921). Senģermāņu teikas askētisko dogmu un aizspriedumu vidi iezīmē stingās gotiskās vertikālēs izkārtotas grupas, kurām kontrastā brīvi kustas dzīvo jūtu vadītie Tantris un Izolde.

Grupu kompozīcijas, žestu valodu koordinē trešā persona, kas ideāli uztver un īsteno inscenētāja nodomus — **Felicita Ertnere**, kura Pēterburgā beigusi P. Leshafta Fiziskās audzināšanas institūtu un S. Aueres Ritmiskās vingrošanas un plastikas studiju. Būtisks jaunievedums latviešu skatuves mākslā ir Smiļģa ieviestā konsultantu sistēma, kurā F. Ertnerei ierādāma pirmā vieta. Dailes teātrī plastiko visi ar Smiļģi priekšgalā. Kustību valoda veidojas smalka un izteiksmīga kā grupās, tā tēlu individuālajā raksturojumā. Nozīmīgs ir mūzikas konsultanta **Burharda Sosāra** darbs. Līdztekus trupas komplektēšanai no dažādu paaudžu un atšķirīgas pieredzes aktieriem (no Nacionālā teātra pārnāca pirmā primadonna Emīlija Viesture, Paula Baltābola, vēlākais operešu varonis Kārlis Pabriks) dzimst ideja par īpašas Dailes teātra studijas organizēšanu. Pirmā Dailes teātra studija (1924–1927) tiek veidota pēc darbnīcas principa, iesaistot audzēkņus izrādēs.

Protams, literārā teātra aizstāvji izteica Smiļģim asus pārmetumus par formas kultu, pat stilistisko iezīmju, delartisko paņēmienu atkārtošanos, taču tie neietekmē viņa prasības pēc plastiski atraisīta, improvizēt gatava,

muzikāli attīstīta aktiera, fanātiski atdevīga kalpotāja šī teātra estētikai un ētikai. Muncis prasības sargā ar teorētisko vairogu: "**Dailes teātra forma atkārtojas** — bet tas jau ir pirmais ceļš uz stilu, jo, noslīpējot un meklējot pilnīgāku formu, atrod patiesības, kuras var grozīt, un šīs patiesības, palikdamas elementāri nepieciešamas, noder kā pamats stila veidošanai."[4]

Dailes teātra pamatlicēji ir pārliecināti, ka "tēlošanas redzamo pusi var attīstīt un izveidot, kamēr jūtas — dvēsele ir dabas balva, kam viņas trūkst, tur velti ko līdzēt"[5]. Šajā atziņā ietilpst prasība gan pēc aktiera iedzimtām dotībām, gan pēc personības apzinātas veidošanas.

Dailes teātris piecos darbības gados bija ieguvis dedzīgus savu mākslinieciskо mērķu atbalstītājus Latvijā, par inscenējumu maketiem un attēliem saņēmis arī starptautisku atzinību Parīzē, Dekoratīvo mākslu izstādē 1925. gadā: *Grand prix* J. Muncim, Zelta medaļas diploms E. Smiļģim un Goda diploms Dailes teātrim. No līdzšinējiem 69 inscenējumiem 60 veidojis Eduards Smiļģis. Dailes teātra novatoriskos centienus un formas oriģinalitāti augsti vērtējis Andrē Antuāns: "Ja es būtu izstādes teatrālās žūrijas loceklis, es nešaubīdamies nozīmētu augstāko godalgu Latvijai. (..) Ja mēs gribam smelties ierosmi no ārzemēm, latvju teātra izstāde var noderēt par bagātu avotu, jo pagātnē viņa iznīcina vienīgi nolietotas ieražas un atver patiešām visai plašas izredzes jauniem sasniegumiem."[6]

Pēc piecu gadu radošas sadarbības E. Smiļģa un J. Munča ceļi šķiras. Ir kāda Dailes teātra ansambļa fotogrāfija, 1925.–1926. gada sezonu uzsākot: viss personāls, konsultantu vidū Smiļģis, bet pašā rindas maliņā, ar skatienu uz āru — J. Muncis. Kā nepiederīgs. 1926. gadā viņš aizbrauc uz lielo iespēju zemi Ameriku, dibina savu ansambli ar nosaukumu... Dailes teātris. Latvijā atgriežas trīsdesmitajos gados, iestudē izrādes arī Dailes teātrī. Viņa otrreizējā emigrācija rada dažus virspusējus spriedumus, it kā Muncis turējies tikai pie formas teātra galvenokārt tā delartiskajā izpausmē, kurpretī Smiļģis tiecies pēc satura atklāsmes. Personību atšķirības nepadodas tik vulgāriem dalījumiem, kuri padomju laikā bija ļoti izplatīti.

Ar sesto sezonu Eduards Smiļģis kļūst par vienpersonisku Dailes teātra vadītāju. Konsultantu pulkā ienāk dekorators **Oto Skulme**.

Panākumu iedvesmots, Smiļģis nāk klajā ar lielu plānu apvienot abus vadošos Rīgas teātrus vienā un dot tam nosaukumu "Nacionālais Dailes teātris". Šis projekts negūst atbalstu.



O. Skulmes kostīmu meti. A. Grīna **"Tobago"** Dailes teātrī (1935).
Rež. E. Smiļģis, scenogr. O. Skulme

Dzejnieka atzīšana

Piecu gadu darbības jubileja. Atzinīgu vārdu pārpilnība Eduarda Smiļģa vadītajam teātrim. Gigantiskā veikuma priekšā pat Andrejs Upīts paloka savu zvērināta reālista stīvo muguru. Bet Roberts Kroders rezumē: "Piecos gados teātris noskaidrojis savu garīgo, mākslinieciskо pamatu. Viņa pamats ir ritms, krāsa, gaisma, plastika, telpa."[7] E. Smiļģa triumfs. Neapstrīdama autoritāte. Un tieši šajā posmā, kad akceptēts formas novatorisms, kad teātris jūtas spārnots savās suverēnajās tiesībās un brīvs no literārā diktāta, Smiļģis nāk ar paziņojumu, ka tālākajā meklējuma ceļā "kā vienu no visvarīgākajiem momentiem Dailes teātris atrod — **dzejnieka aktīvu līdzdalību**".[8] Smiļģis aktierim, kurš tik daudz ir iemācījies uz skatuves pateikt bez vārdiem, atdod vārdu. Vārds kā darbības elements, jo aktieris–deklamētājs Smiļģa teātrī nav iedomājams. Vārds tiek izkopts augstā meistarības pakāpē, un izrunas konsultants ieņem cienīgu vietu līdzās dekoratoram, kustību un mūzikas konsultantam. Pirmajos gados aktieru runas "aparātu" kontrolē vācietis O. Brants, kuru nomaina J. Dubura skolas talantīgie turpinātāji — **Jānis Simsons**, vēlāk — **Emīls Mačs**. E. Smiļģa–aktiera plastiskā forma ir priekšzīmīga, bet to pašu nevar sacīt par viņa attieksmi pret teksta pasniegumu. Lielā režijas slodze nereti lika paļauties uz suflieri, ko gan padoto darbos viņš neganti apkaroja.

Par izrādi, kurā Dailes teātris tuvojas jaunai radošai pakāpei, kļūst Raiņa "Spēlēju, dancoju" (1926), Smiļģim pašam tēlojot Totu. Suģestējošais melnmatainais vijolnieks, līdzīgs dievišķi velnišķīgajam Paganīni, pauž Smiļģa fanātisko ticību mākslas visvarenajam spēkam un tautas ģēnijam. Šāds lomas traktējums viņam pašam varbūt visvairāk palīdz panest un izturēt visus saimnieciskās krīzes lāstus, kas parādu un protestētu vekseļu veidā nepārtraukti krājas pār viņa lepni pacelto galvu.

"Spēlēju, dancoju" izrādē Tota garīgās izaugsmes tēma pārsteidzoši iespaidīgā formā atklājas kalves ainā, kas lugas pirmuzvedumā Nacionālajā teātrī bija atrisināta līdz smieklīgumam butaforiski. Izmantojot O. Skulmes daudzpakāpju skatuves laukumus, Tots virzās augšup kā pa spirāli un staru kūlī parādās Dantes veidolā.

Moderni traktēta arī velnu rija kā restorāns ar bārdāmu rēvijām, "gara tuksneša un padibeņu spogulis, kurā tik kontrastējoši cēli atspīd vijolnieka tēls".[9]

Kā tuvākos līdzgaitniekus atceļā pie literatūras Smiļģis min Raini un Aspaziju, ideālā variantā iecerot kopīgu tapšanas procesu lugai un izrādei,

kurā rakstnieks un inscenētājs būtu līdzautori. Par mēģinājumu šajā virzienā var uzskatīt traģēdijas "Mīla stiprāka par nāvi" iestudējumu (1927) ar romantisku iedvesmošanos kopīgās pārrunās, Turaidas Rozes kapa apmeklējumu. Šī arī ir vienīgā Raiņa luga, kas savu pirmuzvedumu piedzīvo Dailes teātrī, jo dzejniekam tomēr tuvāks Nacionālais teātris, režisoru A. Mierlauka un A. Amtmaņa-Briedīša reālistiskais piegājiens viņa un Aspazijas lugām. Nozīme te, protams, arī apstāklim, ka Rainis bija Nacionālā teātra direktors (1921–1925), bet arī pēc aiziešanas no Nacionālā teātra viņš asi vērsās pret Smiļģa estētiskajiem principiem, teatrālās spēles elementiem, kur literatūras vietā "rīku" (lasi: aktieri) gribot par galveno mērķi celt. Turpretī Eduarda Smiļģa pārliecība ir un laika gaitā aizvien vairāk nostiprinās, ka Raiņa novatoriskā drāma, simbolu valoda, filozofiskās dimensijas slēpj sevī arī pilnīgi jaunas, modernas skatuviskās interpretācijas dīgstus. Abu kultūras dižgaru attiecībās uzmanības vērts ir fakts, ka Rainis, redzēdams savas lugas Nacionālajā teātrī un piedzīvodams "Pūt, vējiņi!" popularitāti uz visām Latvijas skatuvēm, tomēr nesaņem gandarījumu un beigās apsver domu, ka pats varētu ķerties pie režijas. Un tajā pašā laikā viņš nejūt Dailes teātra garu, pat cīnās pret Smiļģi — pašu dziļāko un smalkāko Raiņa dramaturģijas tulku. Sākot ar "Induli un Āriju" (otrs iestudējums, 1930), "Jāzepu un viņa brāļiem" (1934), "Krauklīti" (1937), "Uguni un nakti" (1947), Smiļģis pastāvīgi rada to Lielās mākslas vienību, kas pilnību sasniedz "Spēlēju, dancoju" 1956. gada inscenējumā.

Raiņa lugu sakarā Dailes teātra deklarācijās 30. gados aizvien biežāk pavīd vārdi "latviskais stils" un "latviskā stila meklējumi" E. Smiļģa izrādēs. "Taču, ja runājam par ansambļa stilu, tad nedrīkstam aizmirst, ka stils vispār var rasties tikai tur, kur parādās veidotāja suverēna, **vienpersonīga** (izcēlums mans — *L. Dz.*) griba. Šīs stila gribas izpaudējs skatuves mākslā ir ansambļa vadonis — režisors."[10] Tā rakstīja teātra teorētiķis, kritiķis Kārlis Strauts programmatiskajā apcerē "Aktieru spēles latviskā stila meklējumi". Grūti atdalīt, cik šos latviskās identitātes izpausmju teorētiskos meklējumus ietekmējis nacionālās pašapziņas kāpums sabiedrībā, cik paša Smiļģa latviskuma jēdziena izpratne un vēlme to iekopt savā teātrī, tik tālā no tendenciozas šaurības un nacionālās aprobežotības. Drīzāk vedas domāt, ka Smiļģa inscenējuma plāni ar režisoram tik būtiskiem grupu nostatījumiem, ritmu maiņām izaug no dramatiskā konflikta, kura skatuviskā risinājumā teorētiķi atrod (pat sameklē) formas, par latviskām dēvētas. Jau pieminētajā rakstā K. Strauts vērtē Raiņa "Krauklīša" iestudējumu: "Latviskā kustību stila meklējumu iezīmes diezgan skaidri saskatāmas Raiņa "Krauklīša" inscenējumā

1937.–1938. g., kur latvieši stādīti pretim svešzemniekiem, zemkopji — karavīriem un amatniekiem. Protams, ka abi šie pretnostatījumi ir veidoti traģiskā cildenumā ar pacēlumu pāri allažības reālismam. Latviešu partijas tēlotāju dejisko kustību pamatā bija likts dabiskums, organiskums. Uztraukumu brīžos tās kāpinātas: aumaļainas, bet rotaļīgas, nemierīgas, bet graciozas, stihiskas kā vējš un ūdens. Pārvietošanās gaitas pa spēles laukumu tiem mīksti viļņveidīgas, bez abstrakcijas piegaršas. Svešzemnieku kustībām turpretim šī noapaļojuma, šīs sākotnīgās grācijas, šī dabai tuvā izkuplojuma vietā stājas sausa mērķtiecība, žestu asums un šķautņainība, pie kam kustību līnijas pa skatuvi iezīmē tādas līknes un taisnes, kurām jau piemīt zināms matemātiskums, ģeometriska aplēsuma apakšstrāva."[11]

Zīmīgi — 1941.–1942. gada sezonas deklarācijā Smiļģis raksta, ka Dailes teātra pamatmērķis ir "radīt latvisku, nacionālu teātra stilu". Tas notiek periodā, kad padomju okupāciju nomaina vācu okupācija, vienkāršāk izsakoties — kad tiešām nacionālā kultūra ir apdraudēta.

Taču trīsdesmitajos gados, manuprāt, Smiļģim sākums visam ir dramatiskā cīņa, pretstati, divu pasauļu sadure, konflikts. K. Strauta fiksētais "Krauklīša" kustību grupu raksturojums sasaucas ar jau minēto "Nerru Tantri" un tā gotiskajām vertikālēm un "pa horizontāli" brīvi klīstošajiem mīlētājiem.

E. Smiļģa "latviskums" gan izpaužas tā, ka viņš latviešu rakstnieku darbos meklē un bieži arī atrod tādus pašus filozofiskos mērogus un skaistuma ideālu kā pasaules klasiķu literatūrā. Elīna Zālīte, kas arī ilgus gadus ir Dailes teātra literārā konsultante, atzīstas: bieži brīnījusies, kādu vērienu ieguvis šķietami pieticīgs latviešu autora sacerējums, kad inscenētājs tam uzlicis savu palielināmo stiklu. Tā, sadarbojoties ar M. Liepiņu, E. Zālīti un Valdi Grēviņu, tapuši panorāmiski plašie J. Janševska romānu dramatizējumi, R. Valdesa "Jūras vilki" un citi. Atšķirībā no Nacionālā teātra, kura "specialitāte" tradicionāli bijusi lielie prozas darbu iestudējumi, Smiļģa izrādes izceļas ar strauju ainu maiņu, ātrām pārbūvēm (bez grozāmās skatuves). Tas lieluties arī dekoratora O. Skulmes un apgaismes meistara Friča Lepņa nopelns. Nerimtīgs karotājs pret garlaicību kā vislielāko teātra ienaidnieku ("Labāk mākslinieciski haoss nekā psiholoģiski organizēta garlaicība"), Smiļģis skatuves tempus saskaņo ar aizvien dinamiskāko dzīves ritmu un mākslā — ar kino. "Ir vēl cita seja šim teātrim: kinematogrāfiskā. (..) Pārlekšana no vienas zemes uz otru, no laika laikā notiek ar tādu vieglumu, ka laiks un telpa šķiet iznīcināti, viņu vara salauzta, un mēs esam klāt pie visu lietu notikšanas tagadnē. Ar šo ātruma principu teātris salauž starpību starp

dramatisko un episko dzeju, pārliecinoši pierādīdams, ka gluži episka viela noder skatuvei un ir it labi izrādāma."[12]

Smiļģi aizrauj vīzijas, ēnu spēles, kinematogrāfiskie efekti. Draudīgā invalīda ēna ar kruķi pāri pilsētas panorāmai (J. Jaunsudrabiņa "Invalīds un Ralla", 1934). No Krauca skatufilmas aizgūtie milzīgie viļņi šūpo kapteiņa Drosta vadīto laivu un it kā šļācas skatītāju zālē (R. Valdesa "Jūras vilki", 1933).

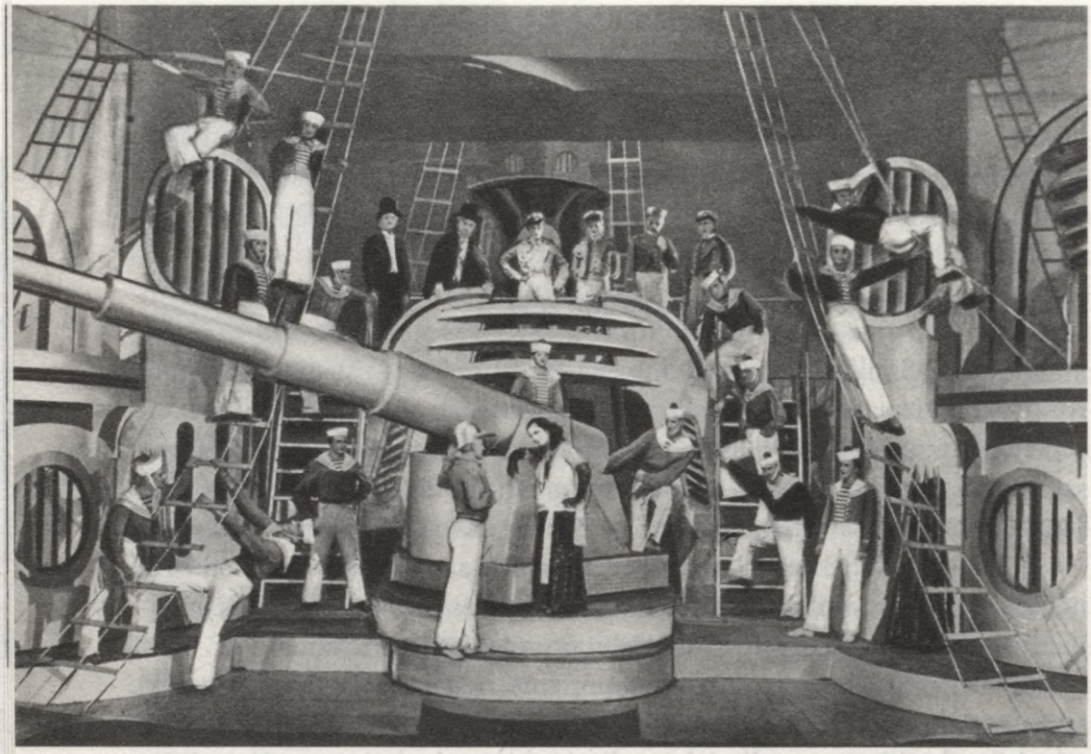
Pārspēlēšanas azarts — pārspēt pašam sevi

Eduards Smiļģis vairākkārt inscenē vienu un to pašu literāro darbu. Atšķirībā no izplatītās prakses, kad režisors citā teātrī būtiski nemaina koncepciju, bet piemēro, sabalansē to ar citu izpildītāju sastāvu, Smiļģis nesaglabā no iepriekšējā iestudējuma neko un rada pilnīgi jaunu izrādi. (B. Sosāra, V. Grēviņa "Kavalieru dziesma" diezin vai nav vienīgais izņēmums.)

1923. gadā V. Šekspīra komēdijas "Liela brēka, maza vilna" personāži ir itāliešu aristokrāti senlaicīgos kostīmos, uzvedums stilistiski graciozs ar romantisku noskaņu, dzirkstošu atjautību un rotaļīgu pārdrošību.

1930. gadā šīs lugas izrādē "vairs, protams, nestaigā seno piļu iemītnieki savos senlaicības tērpos, te ir spoža kuģa komanda — admirāļi, kapteiņi, eskadriļu, flotīliju komandieri, konsuli, ekselences, kadeti, matroži spīdošās formās, dāmas Parīzes tualetēs un *Coty* smaržās, pat mācītājs, kas nebūt neprasa pēc ērģelēm, bet priecājas līdzi laicīgajam džezam: šekspīriskā jūtoņā palikuši tikai Ķīselis ar Dzērveni, bet arī tos Smiļģis paaugstinājis — par muitas uzraugiem, kuriem netrūkst ne naudas, ne darba".[13]

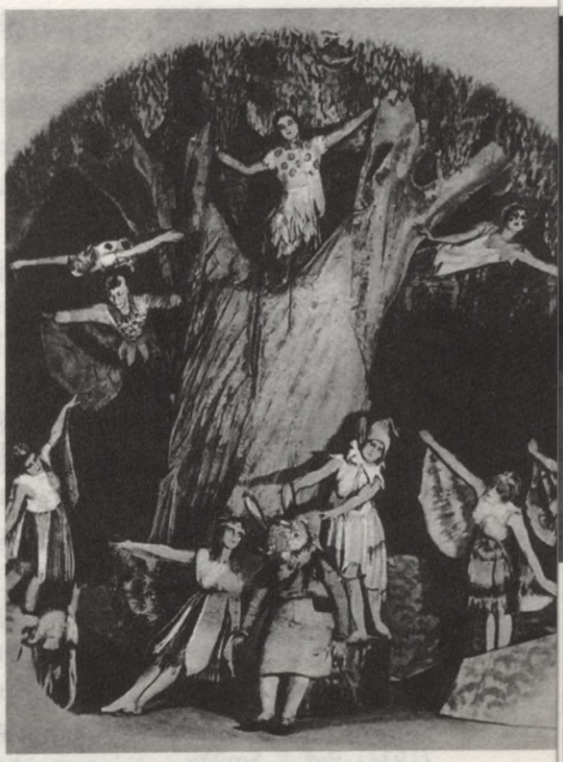
Drednauts? Smiļģa fantāzijas lidojumam pietiek ar norādi komēdijas sākumā, ka Benedikts un pavadoņi pēc karagājiena ar kuģi piestāj Itālijas saulainajā krastā, kur tad arī izvēršas Mesīnas augstmaņu darbošanās. Šoreiz inscenētājs nevienu nelaiž uz sauszemes un kaujas kuģa apmācību laikā hidroplānu eskadriļas komandieris Benedikts (K. Veics) un zemūdens flotīlijas komandieris Klaudio (K. Pabriks) amizējas ar salona pasažierēm Beatriči un Hero (E. Viesture un L. Bērziņa). Pēc jūrnieku rituāla ar dižgabalu zalvēm un lāpām dzelmē tiek "apbedīta" Hero, lai sodītu un sāpinātu Klaudio, kurš atļāvās apšaubīt Hero tikumību. Mičmaņi un bocmaņi par teatrālu baudu skatītājiem veic savus pienākumus, bet kuģapuika jāteniski sēž uz lielgabala stobra, kas ievirzīts zālē, un "berž misiņu". Ja arī vietumis šī darbošanās nesaderējās ar Šekspīra tekstu (kā norāda daži kritiķi), tad Smiļģa drosmīgā fantāzija, ansambļa spēles prieks un tā neatšifrējamā sajūta, ko sauc par laikmetiskumu, padara šo iestudējumu nozīmīgu teātra vēsturē.



V. Šekspīra **"Amors uz drednauta"** ("Liela brēka, maza vilna") Dailes teātrī (1930). Rež. E. Smiļģis, scenogr. O. Skulme. Skats no izrādes

1946. gadā Smiļģis trešo reizi inscenē šo lugu, piešķirdams mīlētājiem greznību jūtās, saulainas dekorācijas, pasakainus tērpus. Trīsdesmito gadu "jautrais kariņš", mašinērijas dominante, džeza dārdi vairs Smiļģim neder. Šekspīra varoņu poētiskajā valodā viņš raisa briesmīgu karu pārcietuša cilvēka ilgas pēc skaistuma un harmonijas. Šajā laikā Smiļģis atkal meklē atbildi uz jautājumu: kas ir laba izrāde? Un viņam ir pārliecība: tāda, kas modina cilvēka ilgas. Inscenējums dzimst grūtībās, skan pārmetumi par aristokrātisku idealizāciju un nenosvītrotām "Šekspīra rupjībām". Taču šis tas tiek piedots kā labošanās no kādreizējiem "formālisma maldiem" "Drednauta" izrādē. Dailes teātra pagātnē tieši šis uzvedums kļūst par migrējošu piemēru, kad jānosoda buržuāziskās mākslas iespaidīgākās "kļūdas", un brīdinošais pirksts pret Smiļģi paliek pacelts.

1922. gadā Smiļģa inscenētais Šekspīra "Sapnis vasaras naktī" ar burvīgajām elfu rotaļām un amoriņiem varēja likties pati pilnība no režijas viedokļa, kas bija leģendarizējusies kā grandioza stila etalons.



V. Šekspīra **"Sapnis vasaras naktī"** Dailes teātrī (1922). Rež. E. Smiļģis, scenogr. J. Muncis. Skats no izrādes

1931. gadā, sajutis atsaucību "Drednautam", Smiļģis rada jaunu teatrālo versiju par "Sapni vasaras naktī". Darbība pārnesta uz sporta stadionu, ir olimpiādes laiks, un Tēzeja interpretācijā J. Sudrabkalns pat saskatījis olimpisko spēļu prezidenta Kubertēna vaibstus. Vasaras nakts sapņotāji, kā raksta J. Grots, ietērpti sportistu kostīmos, cilindros un frakās: "Sevišķi komiskā bagātībā uztverti un izveidoti amatnieku skati, amatnieku "korso brauciens" spēles forumā, kur tie iedrāžas ar katastrofā cietušo smago auto un galvā "iedragātu" šoferi, tad pati amatnieku "izrāde" uz "modernas virpuļgrīdas" — tas viss sniedz skatītājam īstu un neviltotu redzes un dzirdes prieku."[14]

Aktieru sportiskais vingrums, pārgalvība saista publiku, arī šoreiz apslāpējot tradicionālās mākslas aizstāvju iebildumus par pretrunām ar Šekspīra tekstu, kādas neizbēgami izrādē ir.

Atšķirīgi ir arī V. Šekspīra "Divpadsmitās nakts" iestudējumi (1921. un 1933. gadā). Kardināli mainās Smiļģa inscenētās latviešu komēdijas — R. Blaumaņa "Skroderdienas Silmačos" (1923. un 1933. gadā), Ā. Alunāna "Seši mazi bundzenieki" (1923. un 1935. gadā). Pirmajā gadījumā dominēja groteska un karikatūriski elementi grupu kustībās, komiski pārspīlējumi, kas nāca no aktieru tradicionāliem priekšstatiem par komēdiju kā joku plēšanu. Trīsdesmito gadu izrādēs Smiļģis komiskajās situācijās akcentē rakstura īpatnības, improvizācijas ceļā ļaujot šim raksturam veidoties saskaņā ar tēlotāja individuālo ieskatu, gaumi un kultūru. Aktieros tiek skaustas jebkādas ķēmošanās tieksmes, radot savas tautas tipus ar veselīgu dzīves uztveri, atjautību un atraisītu juteklību. Kritika atzīmē, ka Eduards Smiļģis ir atbrīvojis



V. Šekspīra **"Jūlijs Cēzars"** Dailes teātrī (1934). Rež. E. Smiļģis, scenogr. O. Skulme. Jūlijs Cēzars — Eduards Smiļģis

"vēsturisko latvieti" no liekulīgas askēzes un piešķīris pilnasinību visās cilvēciskajās izpausmēs. Piebilstams, ka nevienā no šiem komēdiju iestudējumiem Smiļģis kā aktieris nepiedalās un komisko tēlu viņa biogrāfijā vispār maz.

1934. gads. "Jūlijs Cēzars" un citi

15. maija politiskie notikumi ietekmē arī Dailes teātri. 1934. gada lielinscenējums ir V. Šekspīra "Jūlijs Cēzars" ar režisoru titullomā. Preses atsauksmes ir cildinošas. "Smiļģim izdevies iedvest izrādei diženuma garu, izcelt Cēzara vēsturisko misiju, viņa valstisko domu," raksta J. Sudrabkalns.[15] "Pozitīvā kontā te jāieskaita scēniskais spraigums, ko sasniegusi režija, turklāt ar lielu toleranci izturēdamās pret Šekspīra tekstiem, neviltojot viņa objektīvi cilvēcisko viedokli. (..) Izrādes dzīvais saturs — tēlojumi izceļ **E. Smiļģi** kā Cēzara lomas interpretu vienā no viņa aktiera sasniegumu vispožākajām virsotnēm. Tā vien liekas, ka Smiļģis ir dzimis un audzis šai varenai lomai — viņš nemaz necenšas meklēt un zīmēt Cēzara tēlu, bet sniedz to brīvi un pilnskanīgi ar savu impozanto personību, kurā jau no pirmiem mirkļiem sajūtam lielo romieti un viņa garīgo pārākumu — no spēcīga lidojuma līdz gara apskaidrotībai."[16]

Šie vērtējumi gan ir pretrunā ar Dailes teātra vēsturnieka M. Grēviņa apgalvojumu, ka Smiļģis "parādīja Cēzaru kā vecīgu, pagurušu vīru, kas nespēj savas valstiskās problēmas vairs atrisināt un aizkavēt pret viņu vērsto sazvērestību".[17] Izrāde, kurai J. Kārkliņš paredzēja ilgu skatuves mūžu, tika ātri noņemta no repertuāra. Kā liecina Smiļģa tuvākā līdzgaitniece F. Ertnere un citi laikabiedri, — svītrojumus tekstā pašrocīgi izdarījis Kārlis Ulmanis. Bet rediģētā variantā lugas izrādīšana kļūst bezjēdzīga. Drīz no repertuāra nozūd arī

skarbā J. Jaunsudrabiņa "Invalīds un Ralla" izrāde. M. Grēviņš raksta[18], ka politiskā uzraudzība iebildusi arī pret iecerēto "Hamleta" izrādi, jo šajā lugā, kā zināms, valdnieks karaļtroni iegūst nelietīgā ceļā.

Eduarda Smiļģa vienvaldība *de iure* ir beigusies, jo par direktoru Izglītības ministrija ieceļ Pēteri Ozolu, līdz tam pazīstamu kā Pārdaugavas teātra režisoru.

Ar Izglītības ministra pavēli Dailes teātra skatuve tiek atvēlēta arī no ASV atbraukušajam J. Muncim, kurš ar pompozi nacionālu tendenci iestudē A. Grīna "Nameja gredzenu" V. Zonberga skatuves variantā.

Trīsdesmitie gadi E. Smiļģa režijas darbā iezīmējas ar izrādēm, kas augstā līmenī paceļ Dailes teātra kā muzikāla ansambļa slavu. Tā aizsākās ar F. Šūberta "Trejmeitiņu" iestudējumu (1929), ar Elvīras Brambergas triumfu šajā un citās operetēs.

Par spilgtiem iespaidiem Smiļģa inscenējumos (arī muzikālajos) raksta igauņu režisors Kārels Irds.[19]

Nenotikušais

Eduardam Smiļģim ir bijušas vairākas iespējas, kuras izmantojot viņš — un līdz ar to teātris — gūtu plašu starptautisku atbalsi. Par panākumiem Parīzes izstādē 1925. gadā jau minēts. Vēl piecus gadus pēc tās franču režisors Gastons Batī raksta: "Ja Jūs kādreiz atrastu par vajadzīgu atbraukt uz Parīzi un rādīt mūsu publikai dažus savus sasniegumus, es būtu priecīgs Jums palīdzēt un justos laimīgs, ja tas notiktu manā teātrī."[20] Uz Parīzi Smiļģis neaizbrauc, jo... viņš vispār nekad netika izbraucis uz Rietumeiropu. Folklorizējies režisora teiciens: "Uz Rietumiem Smiļģis tālāk par Bārtu nav bijis." Domāts Smiļģa brauciens kopā ar O. Skulmi, kad notiek gatavošanās J. Janševska romāna "Mežvidus ļaudis" etnogrāfiskā stilā ieturētajam inscenējumam.

E. Smiļģim tuvi Aleksandra Tairova estētiskie principi, un viņam bija nodoms iepazīstināt latviešu aktierus un skatītājus ar A. Tairova vadīto Maskavas Kamerteātri, kurš trīsdesmitajos gados piedzīvo savus ziedu laikus. Tiek apspriesta iespēja par Alises Koonenas viesošanos Dailes teātrī. Taču trīsdesmito gadu otrajā pusē sākas nacionāla norobežošanās un sabiedriski politiskā situācija kļūst mākslas kontaktiem nelabvēlīgāka.

Lielu ietekmi uz latviešu teātri atstāj Mihaila Čehova darbība Nacionālajā teātrī un Teātra skolā, jo M. Čehova un V. Gromova vadītās nodarbības apmeklē arī Dailes teātra aktieri. Ir bijusi E. Smiļģa vienošanās ar

M. Čehovu, ka viņš sadarbosies arī ar Dailes teātra ansambli, taču šo nodomu izjauc M. Čehova izraidīšana no Latvijas 1934. gadā.

Apstākļi nav bijuši labvēlīgi tam, lai Eduarda Smiļģa talants būtu pazīstams Eiropā, taču — no otras puses — savrupais jaunrades loks raisa apbrīnu par režisora informētību un arī ģeniālo inspirāciju, strādājot saskaņā ar novatoriskajiem virzieniem pasaules mākslā. Anglija atbrīvo Šekspīra varoņus no smagajiem apmetņiem un bruņām, parādās Hamlets frakā, un, raugi, arī Smiļģis modernizē Šekspīru, Vācijā parādās izaicinošais Bertolts Brehts, un Smiļģis ar savu "Trīsgrašu operu" šo izaicinājumu pieņem. Imanuels Kants neizbrauca no Karalaučiem un, kā stāsta, aprakstījis Niagaras ūdenskritumu precīzāk nekā tie, kas to redzējuši no visām pusēm. Arī Eduards Smiļģis savā Āgenskalna mājoklī vienatnē sarunājas ar pasauli, un tā viņam atbild.

"Un Gesta Berlings — tas tu pats"

Kad Smiļģis tēlo galvenās lomas savos inscenējumos, kritika nereti viņam pārmet nepietiekami rūpīgu rakstura izstrādājumu. Tomēr ir izrādes, kurās viņa radītajā tēlā izpaužas režisora sapnis par teātra ideālu, un tas ir: viena žanra robežās neieslēgtu pārdzīvojuma plašumu, kur reālā īstenība viegli kā rotaļā pāriet fantastikā, kur klusi vibrējošas noskaņas var pārtraukt ekscentrika, kur aktieris ir absolūts valdnieks pār skatītāju.

Tāda izrāde un tāda loma ir Gesta Berlings S. Lāgerlēvas romāna dramatizējumā 1933. gadā. Apgarota seja, rokā augstu pacelts vīna kauss — starojošs, aizrautīgs, suģestīvi pakļaujošs vīrišķības spēks spilgtas gaismas aplī, apkārt melna tumsa, kurai izklīstot redzamas padzītā mācītāja skrandas netīrā krogā. "Un Gesta Berlings — tas tu pats" — Valdis Grēviņš un Burhards Sosārs šajā dziesmā ideāli uztvēruši titullomas un visas izrādes būtību, kura kā talismans pārceļo arī uz citiem šī darba iestudējumiem. Un kā lai neatceras režisora Jāņa Streiča trāpīgo raksturojumu, ka Smiļģim rokās visu mūžu bija dzirkstošs dzīves baudas kauss, bet, kad viņš šo vīnu noliek uz baznīcas altāra, tas pārvēršas par Kristus asinīm.

Tāda ietilpība ir raksturīga daudzām Smiļģa izrādēm, tāda mēroga aktieri viņam vajag, un pašsaprotamajā mākslinieka egoismā Smiļģis šādiem uzdevumiem vispirms piemēro pats sevi. "Smiļģis ir pievilcīgs jau ārēji vien, tiklīdz viņš parādās uz skatuves. Tas ir īsts Gesta Berlings. Tēlojumā jūtams pacilājums. Nelaimīgs un laimīgs, palaidnīgs un labs, nebēdnīgs un maigs viņš iet, sieviešu pavadīts," raksta J. Sudrabkalns.[21]

Pēru Gintu, kurā cita citu nomaina iedomu vīzijas mūža garumā, kur fantāzijas tēli ir cilvēka garīgās dzīves krāšņākie ziedi, arī laikabiedri uzskatīja par paša Smiļģa gara līdzinieku. Ibsena drāmu, galveno lomu līdztēlojot, Smiļģis inscenē 1921. un arī 1939. gadā, kad izrādei piemitusi īpaša romantiska pacilātība. 1939. gadā Smiļģa Pērs vairs nevar atburt jauneklīgo pievilcību, bet to atsver viņa brīnišķie, līdz ticamības pakāpei paceltie izdomājumi. Te nu vietā atcerēties Smiļģa fantastiskās stāstītāja un atstāstītāja dotības. Bieži pieminēts, ka viņa kolēģi dalījušies savu ceļojumu iespaidos, kurus Smiļģis producējis tālāk ar tādu pārliecību un iedvesmu, it kā pats tikko būtu atgriezies no Romas vai Parīzes.

Otrreiz "Gesta Berlingu" un trešoreiz "Pēru Gintu" Smiļģis inscenē (attiecīgi) 1959. un 1962. gadā ar Hariju Liepiņu un Eduardu Pāvulu titullomā. Pēdējām izrādēm nav tik plašas atsaucības, varbūt tieši tāpēc, ka šīs lomas un iestudējumi bija pārāk personiski Smiļģim. Varbūt par Gestu un Pēru Smiļģis bija pateicis visu līdz galam. Tādēļ arī H. Liepiņš mēģinājumos tik izmisīgi protestēja: es tā nevaru, es neesmu Smiļģis, nevaru viņu atkārtot. Iespējams, ka tieši tādēļ Pēra lomu režisors iedalīja E. Pāvulam, kurš aktieriskā tipa ziņā pilnīgi atšķiras no Smiļģa, taču arī šis eksperiments nekļuva par jaunu uzvaru ne inscenētājam, ne arī aktierim. Tā vai ne tā? Smiļģa darbā paliek vietas arī minējumiem.

1940. gada pavasarī Smiļģis īsteno senlolotu ieceri — J. V. Gētes "Fausta" lielinscenējumu, pirmo reizi latviešu teātrī aptverot abas daļas un pašam uzstājoties Fausta lomā. Fausts palika pēdējā loma Smiļģim — aktierim.

Eduards Smiļģis ir pirmais un vienīgais režisors, kurš inscenējis abas "Fausta" daļas. Līdzšinējā darbā režisoram jau ir milzīga pieredze klasiskās dramaturģijas iestudēšanā, viņam ir arī droša pārliecība un sabiedrībā akceptēta novatora slava, kas nerēķinās ar tradīciju smagnējību un meklē modernu skatuves formu, ar ko Dailes teātris bija kļuvis populārs.

Gētes tekstā, kā redzams Smiļģa režijas eksemplārā, ir izdarīti ārkārtīgi lieli svītrojumi. Gluži vai izaicinoši ir tas, ka "Faustu" labāk pārzinošs skatītājs izrādē neatrod "mīļākās vietas", piemēram, ainas Auerbaha pagrabā, Mefistofeļa saruna ar Bakalauru, monologi tika sadalīti vairākām personām. Šos svītrojumus un iespējamo motivāciju izrādes teksta izveidei analizējusi Eduarda Smiļģa biogrāfe un daiļrades pētniece Rita Rotkale gramatā "Ar skatienu pāri horizontam" (1986). Eduarda Smiļģa svītrojumi ir īpaši analizējams jautājums, kas neattiecas tikai uz "Faustu". Skatoties režisora zīmuļa vilcienos pāri teksta lapām, reizēm šķiet, ka tie runā pretī jebkādai loģikai, ka ir pat noziedzīgi saīsinātas vai izmestas rakstnieka būtiskākās atziņas

("Faustā" — filozofiskie monologi), bet visos šais gadījumos Smiļģi vada teatrālā domāšana, cita inspirācija, kurā fantāzija rada jaunas kombinācijas un literārā viela pārvēršas skatuviski iespaidīgās zīmēs.

"Ed. Smiļģis ir pārliecināts, ka mums, nevāciešiem, nav jāuzskata par svētu ikkatrs Gētes vārds, bet šai lielajā darbā interesē tikai tas, kas runā pāri mūžiem un svarīgs arī mūsu laikam,"[22] raksta izrādes recenzente Paula Jēger-Freimane.

Mūsu laiks? 1940. gadā jau bija sācies Otrais pasaules karš. Bet, tāpat kā latviešu tautas vairākums, arī teātris vēl īsti neapjauta tuvojošās briesmas. Un tādēļ šķiet, ka "Faustā" Smiļģi vairāk saistīja mūžīgais, pārlaicīgais, tomēr formas ziņā mistiskie, teiksmainie skati (raganas, Valpurģu nakts) ir pietuvināti reāliem priekšstatiem. Līdzīgi kā tas bija un 1956. gadā vēlreiz atkārtosies Raiņa "Spēlēju, dancoju" iestudējumā, Velnu rijā.

Fausta lomas vadmotīvs, kā atzīmē arī Rita Rotkale, ir monologs:

Par vecu esmu, lai tik līksmotos,
Par jaunu, lai bez vēlēšanās būtu.

Taču svītrota rinda:

Es bezgalību aizsniegt nespēju.

Tas Smiļģim raksturīgi — viņš visu mūžu ticēja, ka aizsniegs bezgalību, tiecās pāriet horizonta līniju. Un "Fausta" izrādes finmāls — žilbinošā debesu gaisma, kas saplūst ar Fausta tēlu, ir dvēseles ieiešana nemirstībā un kosmiskā izplatījumā. Izrādes otrā daļa un it īpaši nobeigums radījis suģestējošu pārdzīvojumu skatītājiem un pārliecinājis arī kritiķus.

Mefistofeli tēloja Kārlis Veics, kura loma ļoti īsināta, jo Smiļģis konsekventi traktē Mefistofeli kā Fausta dubultnieku. No pirmā parādīšanās brīža, kad tas it kā izaug no Fausta krēsla, līdzīgs tērpā, kustībās. Skeptisks, visu apšaubītājs gars no tās pašas zemes, no tās pašas saknes. Raganas kabinetā arī Mefistofelis atjaunojas, tāpat kā Fausts. Smiļģis realizēja to, uz ko savā traktējumā savulaik tiecās arī Teodors Lācis. Jaunākajā laikā šāda interpretācija nebūtu pārsteigums, bet pirms pusgadsimta tas izraisīja diskusijas un pārmetumus. Skatītāju atmiņā kā visiespaidīgākais izrādes tēls palikusi Lilitas Bērziņas Grietiņa, kurā maiga sievišķība vienota ar apskaidrotu garīgumu. Fausta izrāde tapa sezonas pavasara pusē, bet pēc pāris mēnešiem Rīgā ienāk padomju tanki un "Faustam" vairs nav vietas Dailes teātra repertuārā.

Politiskās spēles

"Bijušais Dailes teātris likvidēts. Nodibināta jauna skatuves mākslas iestāde — LPSR Dailes teātris," paziņo padomju valdība, 1940.–1941. gada sezonu uzsākot. Kāda būs Eduarda Smiļģa vieta šajā "jaunajā iestādē"? Katrā ziņā — ne vairs vienvaldnieciska. Ar patstāvīga inscenētāja tiesībām līdzās nostājas no Liepājas pārceltais Nikolajs Mūrnieks un aktieris Kārlis Veics, kura režisorisko autoritāti spēji pacēla veiksmīgais M. Zīverta lugas "Āksts" pirmiestudējums (1938). Kā aktieris Smiļģis un Veics bieži bija izcīnījuši ne vienu vien tuvcīņu (Otello un Jago, Fausts un Mefistofelis), un tā iezīmējās arī režijā. Tieši un netieši Smiļģim atkal tiek atgādinātas "formālistiskās kļūdas", izārdīta viņa konsultantu komanda: tuvākā līdzgaitniece F. Ertnere nosūtīta uz Operu, visu izrāžu muzikālā dvēsele — B. Sosārs — uz Daugavpili.

Šajā sezonā centrālais notikums ir gatavošanās Maskavā paredzētajai mākslas dekādei, taču Smiļģa vērienīgi inscenētā Raiņa "Zelta zirga" izrāde reprezentācijas nolūkam nav paredzēta. (Uz Maskavu gan neaizbrauc neviens teātris, jo vācu karaspēks iebrūk Latvijā.)

E. Smiļģis iestudē arī divas boļševistiskas ideoloģijas piesātinātas lugas — Ļ. Slavina "Intervencija" un Vs. Ivanova "Bruņuvilciens 14–69", kur sākās kopdarbs ar dekoratoru Ģirtu Vilku. Tehniskie efekti izdevās lieliski, un radās valdošajām instancēm pieņemams darbs. Politiskā pārraudzība klājās pār Smiļģa brīvdomīgo mākslinieka garu. Atšķirība: "Jūlija Cēzara" gadījumā Smiļģis izlasīja Šekspīra traģēdiju pēc savas izpratnes, neizvirzīdams mērķi dot kādus kritiskus mājienus par Ulmaņa valdību. Padomju lugas jau bija ieliktas idejiski tendenciozos rāmjos, un ar to interpretam bija jārēķinās.

E. Smiļģa līdzšinējā darbā literārās vielas izvēlē un interpretācijā galvenā vērība tika veltīta pretrunu neizbēgamībai un mūžīgo vērtību apliecinājumam ar pārliecību, ka šis gara darbs māksliniekam ikvienā paaudzē jāveic no jauna, bet jaunam laikmetam atbilstošā valodā, ritmā, izjūtā, formā. Tā Smiļģis saprata jēdzienu "laikmetisks". Sabiedriski politiskās pārmaiņas Latvijā, krievu un vācu okupācijas laiks aizvien noteiktāk tajā iejauca arī politisko motivāciju un valdošās iekārtas ideoloģiskos mērķus.

Kara gados Smiļģis cenšas radīt humānisma ideālu iedvesmotus inscenējumus, kuros disciplinētais aktieru ansamblis sasniedz ļoti augstu profesionālās meistarības līmeni. Dailes teātra tradīcijā izaugušie, no citiem ansambļiem (tostarp no likvidētā Strādnieku teātra) ienākušie, kursos skolotie aktieri veido spēcīgu trupu, pārstāvot visas paaudzes: Emīlija Viesture,

Lilita Bērziņa, Alma Ābele, Irma Laiva, Austra Baldone, Lilija Žvīgule, Austra Šteinberga, Milda Klētniece, Artūrs Filipsons, Edgars Zīle, Augusts Mitrēvics, Artūrs Dimiters, Hermanis Vazdiks. M. Zīverta "Minhauzena precības", F. Šillera "Marija Stjuarte", V. Šekspīra "Romeo un Džuljeta" — te Smiļģa talants atkal ir spārnots, jo viņš dala garīgu spirdzinājumu pārpildītās skatītāju zālēs. Līdz kamēr... 1943. gadā Smiļģis uzsāk mēģinājumus Raiņa "Uguns un nakts" iestudējumam. Šo darbu pārtrauc Mākslas un sabiedrisko lietu departamenta kategorisks aizliegums.

M. Grēviņš uzskata, ka Smiļģa tieša atbilde uz šo idejisko represiju ir bijusi F. Šillera traģēdijas "Fiesko sazvērestība Dženovā" izrāde ar nepārprotami akcentētu brīvības ideju un tautas tiesībām uz pašnoteikšanos. Un tikai kara beigu panika 1944. gada pavasarī pasargā šo iestudējumu no aizlieguma. Tūlīt pēc "Fiesko" Smiļģis stājas pie M. Zīverta traģēdijas "Vara" inscenēšanas. Arī šajā lugā risinātas valdnieka un tautas attiecības. Lietuvas karaļa Mindauga liktenis. Grāfu Fiesko un Mindaugu tēlo E. Zīle, vīrišķīgs aktieris ar lielu intelektuālu pievilcību. "Varas" izrādes ievelkas jau 1944. gada vasarā. Kad padomju armija atkal tuvojas Latvijas robežām, notiek pēdējā izrāde, kurā vārdi "Tatāri nāk!" kļūst par traģisku brīdinājumu.

Manuprāt, neviens no šiem iestudējumiem netika radīts ar klaju, politiski tēmētu interpretāciju, bet režisora absolūtā intuīcija, kuru var salīdzināt ar absolūtu dzirdi mūzikā, Smiļģi nemaldīgi vadīja saskaņā ar tautas likteni un laikmeta griežiem. Viņš lielos un nozīmīgos darbus varēja radīt tikai kā brīva personība, citos gadījumos tie ir diplomātiski pakalpojumi ar vairāk vai mazāk iespaidīgu skatuves izkārtojumu. Sākot ar 1940. gadu, Smiļģis apgūst arī lozungotu valodu izrāžu "pavadrakstos", saka frāžainas runas un publicē citu sacerētus rakstus. Visbiežāk tur palīgos nāk literārais sekretārs Valts Grēviņš (gan jau ar viņa spalvu ir uzrakstīta "pareizā" grāmata par Bertu Rūmnieci, un paliek jautājums — kālab Smiļģim tas bija vajadzīgs?).

Smiļģa autoritāte un pašaizliedzīgi organizētā apsardze kara beigās saglabā Dailes teātra ēku un trupas kodolu, bet jaunais laiks prasa no viņa lielas nodevas, un Smiļģis tās maksā.

A. Upīša "Spartaka" pirmiestudējumā (1945) Smiļģis turpina F. Šillera un M. Zīverta traģēdijās akcentēto tēmu par brīvību kā pirmo priekšnoteikumu indivīda un tautas attīstībā, kam seko Raiņa "Uguns un nakts" monumentālais inscenējums ar mākslinieciski iestrādātu etnogrāfisko kolorītu O. Skulmes dekorācijās un kostīmos (1947). Šajās izrādēs Smiļģis ir pats, kurpretī N. Pogodina "Laiviniecē" vai V. Lāča "Uzvarā" — viņa māk-



Raiņa **"Uguns un nakts"** Dailes teātrī (1947). Rež. E. Smiļģis, scenogr. O. Skulme. Spīdola — Lilita Bērziņa, Lāčplēsis — Artūrs Filipsons



Ļ. Tolstoja **"Anna Kareņina"** Dailes teātrī (1949). Rež. E. Smiļģis, scenogr. Ģ. Vilks. Anna Kareņina — Lilita Bērziņa

slinieka "pseido", lietojot režisora iemīļoto apzīmējumu teatrāliem surogātiem kā dramaturģijā, tā skatuves darbā.

Dailes teātra pirmās lielās viesizrādes Maskavā 1947. gadā. "Uguns un nakts" triumfs ar A. Filipsona un E. Zīles Lāčplēsi, L. Bērziņas un A. Ābeles Spīdolu, I. Laivas un V. Lasmanes Laimdotu. Pēc viesizrādēm it kā zaļā gaisma Smiļģa jaunajām iecerēm, kas spoži īstenojas Ļ. Tolstoja "Annas Kareņinas" izrādē ar Lilitu Bērziņu titullomā. Taču pērkoni pār žurnāliem "Zvezda" un "Ļeņingrad" bija nogranduši, bet Latvijā upuri joprojām nebija atrasti, ja neskaita dažus koriģējumus repertuārā. Un tad nu atkal, atceroties kādreizējos "formālistiskos maldus", drošs paliek drošs, uz Maskavu apgūt Staņislavska sistēmu un sociālistisko reālismu 1950. gadā mācībā aizsūta... Eduardu Smiļģi, 64 gadus veco PSRS Tautas mākslinieku. Atzīmējams gan, ka Maskavas teatrālā sabiedrība Eduardu Smiļģi nepazemoja, un, atceroties nesenās viesizrādes, pat atskanēja balsis, ka mācīties derētu no Smiļģa.

Domātājs telpā

Eduards Smiļģis atgriežas savā teātrī. Jau pirms "skološanās" Maskavā viņu garlaikoja un kaitināja t.s. "galda periods" ar informāciju un pārsprie-

dumiem par autoru, lugu, žanru, ar tēlu attiecību analīzi. Viņa metode ir viņš pats ar asprātīgiem komentāriem un fantāzijām, kurās ir aicinājums ansamblim doties līdzi lielā iztēles ceļojumā — topošajā izrādē kā jaunatklājamā pasaulē. Smiļģa teātrī nevarēja iekopties lekciju skaidrojošais gars. Kas ir Ungārija? "Gulašs, čardašs, paprikašs," viņš nepacietīgi pārtrauc lekciju par ungāru dramaturģiju. Latvieši ir temperamentīgi, jo "Latvija taču ir pa kreisi no Spānijas", vai atkal rosina aktieriem iedomāties "ziedošu ābeļdārzu... uz Marsa". Dailinieku saimē daudzi spēja aizrauties un iedvesmoties no Smiļģa iztēles lidojumiem, bet bija arī tādi, kuri to visu dēvēja par murgošanu un neļāvās suģestijai. Tie aktieri ar viņu nevarēja sekmīgi sastrādāties.

Smiļģa aizlauztie spārni atgūst spēku tajā trīsstūrī, kas veido viņa mūža lielo rakstu — Šekspīrs, Šillers, Rainis. 1953. gads — "Romeo un Džuljeta" ar Dailes teātra Otrajā studijā izaugušajiem jaunajiem spēkiem — Viju Artmani, Hariju Liepiņu, Eduardu Pāvulu, Valentīnu Skulmi. 1956. gads — vēlreiz "Marija Stjuarte" ar L. Bērziņu un A. Ābeli karalieņu lomās. Tajā pašā gadā — "Spēlēju, dancoju" ar H. Liepiņu Tota lomā.

Šajās izrādēs Smiļģis pilnībā īsteno savu uzskatu: "Skatuves mākslai šodien nepieciešami trīs pamatelementi. Pirmais no tiem — **skaidrība**, visu darbības līniju nepārprotama atklāsme, loģiski pakļaujot tās galvenajai domai, lugas un izrādes kodolam: šīs līnijas jāizcērt asi un taisni kā stigas mežā. (Visuzskatāmāk šīs līnijas redzamas inscenējuma zīmētajās shēmās ar tēlu grupām un darbības kompozīciju. — *L. Dz.*) Otrais pamatelements — **vienkāršība**. Cik bieži mēs runājam par vienkāršību uz skatuves, un cik bieži šo jēdzienu pārprot: vienkāršību nevar identificēt ar kaut ko pelēku, trūcīgu, garlaicīgu, varbūt uzskatāmības labad pievienot vārdu "lakonisms"? Un trešais pamatelements ir **kaislība**, pirmām kārtām spēcīgs pārdzīvojums, bet šeit nedrīkst būt tīksmināšanās ap jūtām, jūtu marķēšanas: pašā darbības gaitā jāizaug īstam un spēcīgam pārdzīvojumam."[23]

"Spēlēju, dancoju" — Smiļģa radošā darba virsotne — mēģinājumos netika plosīta analītiskos skaidrojumos. "Tas ir ceļš pa dzīvi" — tik vispārīgs apzīmējums! Lugu īsinot, Smiļģis kā vienmēr ieslēdza savu konstruktora domāšanu, arī šoreiz izstrādājot vienotu, secīgu darbības attīstības shēmu, kas attēlota grafiskā zīmējumā. (Šīs izrādes dokumentāciju, aprakstot skatuves norises ainu pēc ainas, sniedzis M. Grēviņš grāmatā "Dailes teātris".)

Smiļģis ir domātājs telpā. Šis P. Pētersona dotais raksturojums ir precīzs. Skatuves dimensijas, gaismas, skaņa, ritms, kustība, vārds — viss darbojas skatuves telpā, aktiera apdzīvotajā vietā, bet citā — teātra pasaulē. Šajā telpas izpratnē viņam radoši atsaucīgs ir scenogrāfs Ģirts Vilks. "Spēlēju, dan-

coju" izrādē skatuves plānojums ir elipses veida kāpnes, Smiļģim raksturīgā augšupvedošā podestūra, kas sākas no proscēnija. Nacionālās ornamentikas zīmes īpašajā priekškarā, sānu kolonnās, kostimērijā, rekvizītos.

Šajā inscenējumā Smiļģis sasniedz to, uz ko visu mūžu bija gājis, vīrišķīgi panesot gan pelnītus, gan visbiežāk nepelnītus pārmetumus par formas kultu. Viņam derdzās nemitīgie prasījumi pēc kaut kāda abstrakta satura, kurus, viņaprāt, izvirza cilvēki bez formas izjūtas. Režisore Aina Matīsa 60. gadu sākumā fiksējusi Smiļģa spriedumu šai sakarā: "Cilvēki, kam sveša formas izjūta, sevišķi cenšas izlikties par nesamierināmiem satura aizstāvjiem un formas meklējumu ienaidniekiem. (..) Šie sargi, vai mēs to gribam vai ne, palīdz eksistēt pelēcīgām, nožēlojami garlaicīgām lugām un aktieru tēlojumam. Daudz vairāk kā formālisms (kuru gan pārmet) mums šodien teātrī izplatīts seklais, triviālais reālisms."[24] Smiļģis piezīmēs par Konstantīnu Staņislavski raksta: "Forma mākslā ir satura konkretizēšana, idejas izpratne un atklāsme. Ar vienu pirkstu mēs nedrīkstam plinkšķināt ne Čaikovski, ne Bēthovenu, lai cik mīļi un tuvi viņi mums liktos, te vajadzīga nevainojama formālā gatavība."[25] Kādā Smiļģa zīmītē rakstīts: "Forma iedarbina saturu."[26]

Arī "Spēlēju, dancoju" vērtējumos vēl iznirst pretenzijas par Velnu rijas stilistisko risinājumu, kurā dažādu vēsturisko laikmetu zīmes. Taču Smiļģis aizstāv savu redzējumu un atļaujas būt ironisks pret oponentiem: "Vai jūs esat bijuši ellē?" — "Nē, nu redziet, mēs ar Raini tur esam bijuši." (Nostāsts.) E. Smiļģa vērtību skalā visaugstāk vērtējamais rezultāts ir aktiera — gudra un jūtīga, sava amata meistara — pārdzīvojums, kas rada katarsi skatītāju garīgajā dzīvē. Viņš nemaldīgi atšifrē emocijās uzkurinātus kaislību plosītājus un tāpat daiļrunīgos prātotājus par savu lomu vai uzdevuma koncepciju. "Spēlēju, dancoju" iestudējumā Smiļģa uzminēts un radoši atraisīts ir Harija Liepiņa Tots — spēlmanis, spēlmanītis. Viens no pasaules mēroga veikumiem latviešu aktiermākslā, kurā emocionālā dominante vieno visas šīs lomas (un lugas) sastāvdaļas — poētisko, filozofisko, naturālo un artistiski rotaļīgo, drastisko un traģisko, vispārcilvēcisko un latvisko. "Totāla tēlainā domāšana" jeb totāla dzīve tēlā, šī Smiļģa prasība aktierim pilnībā īstenojās H. Liepiņa Totā.

Teātra vēsturnieka nepateicīgais un vienmēr riskantais uzdevums ir salīdzināt neredzēto, citu aprakstīto ar paša acīm skatīto. Šinī gadījumā — savulaik E. Smiļģa un H. Liepiņa radīto Totu. Tomēr rodas pārliecība, ka atšķirība ir ļoti būtiska. Smiļģa Tots — ārkārtas personība, vijolnieks plandošā mētelī, pasaules cilvēks bez nacionālās piederības ar fanātisko ticību, ka

māksla — un vienīgi tā — ir visspēcīgs ierocis pret varu, tumsu un elli, tās rafinētajās un arī vulgārajās izpausmēs. Lelde (E. Viesture), maigā, "klusi starojošā" būtne, kļūst dzīva no mākslas spēka. E. Smiļģa Tots ir izredzēts šai mākslinieka — garīgā modinātāja — misijai.

Turpretī H. Liepiņa Tots parādās uz skatuves nepamanīts, iznirst no kāzinieku pulka. Viņš ir kārtējs, un tikai pirmās kokles (atšķirībā no Smiļģa vijoles!) skaņas piepilda skatuvi ar zilgani ņirbošu gaismu. "Kas tos zelta taurenīšus istabiņā pasvaidījis?" jautā Lelde. Nupat vēl tik biezi reālistiski apdzīvota telpa ar raibo kāzu atribūtiku pārvēršas vilinoši liega, romantiski sapņaina. Ja par Smiļģa Totu kritika rakstīja, ka "tēls sniegts kontūrās", tad Liepiņa spēlmanis ir ar miesu un asinīm, jūtīgs un arī līksms. Šis Tots ir savai tautai piederīgs, tās sūrās pagātnes mantinieks, un viņa Lelde ir Latve, kā jau Rainis nosaucis, bet Smiļģis savā shēmā īpaši iecentrējis.

1926. gada izrādei nebija ilgs mūžs, bet 1956. gada inscenējums pārdzīvoja pašu režisoru, katrā atjaunojumā gūstot ne vien jaunas nianses, bet arī idejiskos akcentus, kas saistās ar Latvijas zaudētās neatkarības apjautu un cerībām to atgūt, ar trešās Atmodas ieskaņu nacionālo enerģiju un ziedošanās gatavību. Jo tālāk iet laiks, jo traģiskāka izvēršas H. Liepiņa Tota ziedošanās tēma, atsakoties no jebkādas varoņa pozas, teatrāla postamentēta upura, koncentrējoties uz iekšējo, vīrišķīgo cīņu: vai tiešām **man** jāmirst, vai **mans** "saules mūžs" — tikai atspīdums naža asmenī? Lelde dzīvos, bet vai **mana** kokle skanēs? Cilvēciskas, dziļas sāpes un liela dzīvotgriba uz varoņa ziedokļa ir šīs Raiņa — Smiļģa — Liepiņa izrādes "mirstīgā daļa", kas to arī padarīja tik tuvu skatītāju paaudzēm. Klusas skumjas par neizdzīvoto, nepateikto pavada Tota apskaidrību, ka "dodot gūtais — neatņemams".

Septiņdesmitajos gados sākas pastiprināta interese par tautas pagātni, vēsturi, tradīcijām, un tās ieaužas arī "Spēlēju, dancoju" izrādē, Tota lomas polifonijā. Harijs Liepiņš: "Man vienmēr patikusi darbošanās ar miroņsvecīti, bet tagad, liekas, es vairāk piedomāju pie tā, kā skaidrāk pārraidīt Raiņa domu, ka miroņsvecīte ar rīta ausmu tiekas, ka tilts no vakardienas uz rītdienu caur Tota lomu veidojas. Tāpēc lugas beigas es tagad spēlēju, ja varētu tā teikt, ar svētumu, ar svēta novēlējuma izjūtu. Protams, bez patosa. Tieši otrādi — vienkārši un tik dziļi patiesi, cik vien spēju. Un tad vēl — agrāk es upurējos it kā vieglāk, tagad Tota dzīvībai esmu pacēlis cenu. Es prasu par to dārgāk."[27] Tā ir cena par brīvību, ne vien par Leldes dzīvošanu, pastāvēšanu, atmošanos, atjēgšanos. Pie šī akcenta tad arī apstājas Smiļģa izcilākās izrādes ilgā gaita.

1936. gadā Smiļģis deklarēja: "Līdz šim Dailes teātra saime ir vairāk mācījusies un slīpējusi savu **amatu**. Savs amats mums jāprot visupirms. Turpmāk audzināsim sevi un izkopsim savas personības."[28] To viņš arī dara, un tāpēc Dailes teātris kļūst par aktieru — personību teātri. Tota lomā izaug Harijs Liepiņš. Un Pēteris Pētersons par Smiļģi — audzinātāju — ir sacījis: "Ja tiek runāts par Eduarda Smiļģa pedagoģiju, tad šis gājiens ir jāvērtē dziļāk, kur sākas aktiera personības un dvēseles pārveidošana. Tā ir visaugstākā režijas pedagoģijas klase. Tā ir audzināšana, pārbaude ar uzdevumu."[29]

1959. gadā Smiļģis vēlreiz iestudē V. Šekspīra "Hamletu", par inscenējuma principu izvirzot formas lakonismu un koncentrētību. Tik strikti un skaudri kā nekad agrāk. Pretēji 1922. gada izrādē paša tēlotajam Hamletam, pasaules sāpju cietējam, šoreiz centrā aktīvs, mērķtiecīgs Harija Liepiņa princis. Uz nāves sliekšņa viņš nomet savu piezīmju grāmatiņu — cilvēces noziegumu reģistru, kā brīdinājumu un uzdevumu tiem, kas cīnīsies tālāk. "Būt vai nebūt?" Smiļģa — Liepiņa jaunais Hamlets ar izteiktu "būt" uzsvaru.

Kā mākslinieks, kurš visu mūžu teātra telpā centies iekļaut neaptveramo, Smiļģis vēlreiz sevi pierāda Ļ. Tolstoja "Karš un miers" inscenējumā (1961). Apbrīnojot Smiļģa un dekoratora Oskara Muižnieka ieceres vienību, režisors Pāvels Homskis raksta par izrādes fantastisko ietilpību, par inscenētāja prasmi "līdz pēdējam izmantot skatuvisko laiku, tā sasprindzināt darbību, ka tā iegūst dinamītam līdzīgu spēku un liek mums ar neatslābstošu interesi sekot notikumu gaitai".[30] P. Homskis atzīmē arī Smiļģim raksturīgo režijas paņēmienu daudzveidību, kas "nerada stilu un žanru eklektisku sajaukumu, bet, tieši otrādi, atstāj ļoti nobeigtu, vienotu un harmonisku iespaidu".[31]

Režisora dzīves filozofijā nozīmīgu vietu varēja ieņemt Raiņa "Ilja Muromietis" interpretējums (1962) par Vanadznieka — jaunā spēka — cīņu ar Muromieti, kurš dusmās pārplēš savu nepazīto dēlu, bet vanadznieki dubultojas un kļūst par veselu pulku. Smiļģa fantāzija te atkal iekvēlojas azartā — kā attēlot uz skatuves Raiņa metaforu, patiesībā neparādāmu. Līdzās dažām iespaidīgām ainām tomēr jaudās Meistara fiziskais pagurums, kuru vairoja arī aktieru neuzticība.

Par savu gulbja dziesmu Smiļģis apzinās A. Upīša "Mirabo" iestudējumu, kas arī ir pagalam neveiksmīgs. Ar teatrāli akcentētu traģisku pozu viņš demonstrē kartona gabalu, uz kura rakstīts: Mirabo

ES + DT = Gulbja dziesma.

Pēdējais cēliens

Smiļģis strauji pārvēršas par rēgu, no kura sāk vairīties. Kopā ar Pēteri Pētersonu un jauno režisoru Paulu Putniņu viņš vēl skaitās inscenētājs Vs. Višņevska "Optimistiskajai traģēdijai" (1964), bet viņa līdzdalība jau ir simboliska. Dažas lietišķas piezīmes par skatuves iekārtojumu Ģ. Vilkam, kādi atmiņu uzplaiksnījumi no revolūcijas laika, uzsvērti daudznozīmīga ieskatīšanās acīs kādam aktierim, it kā iedrošinošs, akceptējošs rokas pieskāriens tēlotāja plecam.

1964. gadā Eduards Smiļģis tiek atbrīvots no galvenā režisora posteņa. Pienāk 1965. — Raiņa jubilejas gads. Dailes teātra izvēle — "Uguns un nakts". Smiļģis kā ēna klīst pa teātri. Pa Kultūras ministrijas un varbūt arī citiem gaiteņiem staigā, lūgdams uzticēt viņam šo pēdējo iestudējumu. Tomēr pirmo reizi Dailes teātra vēsturē uz afišas parādās vārdkopa — **inscenētājs Pēteris Pētersons**. Smiļģa pēdējo cerību un pēdējo lūgumu Gunārs Binde iemūžina traģiskajā portretā, kas gūst atzinību pasaulē.

19. aprīlis. Miris Eduards Smiļģis. Daudzi ir pārsteigti, cik mazs zārkā izskatās varenais Smiļģis. Bēru dienā aprīlis draiskojas. Kā dīvainā maskarādē uz Raiņa kapiem iet aktieri un skatītāji — ar plastmasas plēvēm, raibiem lietussargiem, slapjiem matiem, pat avīzēm uz galvas. It kā jau liels gods — tikt apglabātam tik tuvu pie Raiņa un Aspazijas, bet šajā vietā nemūžam neuzcelt vēl kādu pieminekli. To neuzcels arī gadiem ilgi paredzētajā vietā pie Dailes teātra.

Eduards Smiļģis ir apzinājies, ka nav atkārtojams, ne turpināms. Viņš dzīvo leģendā un vēsturē kā pirmais un vienīgais latviešu teātra reformators, kurš radīja **savu** teātri.

Citētie avoti

1 Latvija, 1910, 12.03.

2 *Ertnere F.* Ir jādeg, lai būtu gaišs... // Eduards Smiļģis. — R., 1974, 78. lpp.

3 *K. Dz.* Māksla // Sociāldemokrāts, 1921, 14.09., 3. lpp.

4 *Muncis J.* Izrādes veidošanas process // Dailes Teātrs. V sezona, 1920–1924. — R., 1.–2. lpp.

5 Turpat, 2. lpp.

6 Franču atsauksme par Dailes Teātri // Dailes Teātra piecu gadu cēliens (1920–1925). — R., 9. lpp.

7 *Kroders R.* Novitātes Rīgas teātros // Ilustrēts Žurnāls, 1925, Nr. 12, 371. lpp.

[8] Dailes teātris septītā darba gadā // Dailes Teātris. VII sezona, 1920–1926. — R., 1.–2. lpp.
[9] *Sudrabkalns J.* "Spēlēju, dancoju" Dailes teātrī // *Sudrabkalns J.* Kopoti raksti, 5. sēj. — R., 1960, 352. lpp.
[10] *Strauts K.* Aktieru spēles latviskā stila meklējumi // Rakstniecības un mākslas gada grāmata 1942. gadam. — R., 1942, 124. lpp.
[11] Turpat, 128. lpp.
[12] *Veselis J.* Ko es atceros no Dailes teātra izrādēm? // Dailes teātra desmit gadi. — R., 1930, 42. lpp.
[13] *Grots J.* "Amors uz drednauta" Dailes teātrī // *Grots J.* Kopoti raksti, 6. sēj. — R., 1971, 273. lpp.
[14] *Grots J.* Modernizētais Šekspīrs Dailes teātrī // *Grots J.* Kopoti raksti, 6. sēj., 306. lpp.
[15] *Sudrabkalns J.* Šekspīra "Jūlijs Cēzars" Dailes teātrī // *Sudrabkalns J.* Kopoti raksti, 5. sēj., 600. lpp.
[16] *Kārkliņš J.* "Jūlijs Cēzars" — Dailes teātrī // Jaunākās Ziņas, 1934, 19.10.
[17] *Grēviņš M.* Dailes teātris. — R., 1971, 72. lpp..
[18] Turpat.
[19] *Irds K.* Latviešu teātris manās atmiņās // Teātris un dzīve. — R., 1968, 35.–50. lpp.
[20] Cit. no: *Vlasova T.* Aiz dokumentu rindām // Eduards Smiļģis. — R., 1974, 42. lpp.
[21] *Sudrabkalns J.* Kā jautrie Ekebijas kavalieri kļuva par derīga darba darītājiem // *Sudrabkalns J.* Kopoti raksti, 5. sēj., 576. lpp.
[22] *Jēger-Freimane P.* Trīs klasiķu izrādes // Raksti un Māksla, 1940, Nr. 4, 375.–376. lpp.
[23] Eduards Smiļģis — 100. — R., 1986, 25. lpp.
[24] Cit. no grām.: *Rotkale R., Straupeniece A.* Ar skatu pāri horizontam. — R., 1986, 57. lpp.
[25] RLMVM, E. Smiļģa fonds, inv. nr. 238308.
[26] Turpat, inv. nr. 238304.
[27] *Dzene L.* Dialogs ar Hariju Liepiņu. — R., 1977, 44. lpp.
[28] RLMVM, E. Smiļģa fonds, inv. nr. 238360.
[29] *Dzene L.* Dialogs ar Hariju Liepiņu, 41. lpp.
[30] *Homskis P.* Dziļš dižena darba lasījums // Māksla, 1961, Nr. 1, 19. lpp.
[31] Turpat.



Alfreds
Amtmanis-Briedītis

Lilija Dzene

ALFREDS AMTMANIS-BRIEDĪTIS
(1885–1966)

Aktieris. Režisors. Skatuves mākslas pedagogs. Dzimis mežu ieskautajā Valles pagastā zemnieka ģimenē, mājās, kuras sauca Zvanītāju Bukas, jo to apsaimniekotājam nācās no paaudzes paaudzē veikt arī zvaniķa pienākumus tuvīnajā baznīcā. Tēvs Fricis to arī darījis ar sevišķu mākslinieciskū iejūtu. Nepraktiskā, par bohēmieti uzskatītā, izglītotā māte Ida varēja bērniem dot zināšanas vācu un franču valodā, aizraut ar klavierspēles un lasīšanas prieku. Radošo garu no vecākiem mantojuši dēli Teodors un Alfreds, vēlāk ievērojami latviešu teātra darbinieki. Ar to atšķirību, ka vecākā dēla mākslinieciskās intereses tika balstītas un saudzētas, bet Alfredam kā sapņi un spītīga cerība tās pušķoja nepadarāmos un smagos lauku darbus. Pēc daudziem gadiem tie pārvērtīsies par konkrētības zīmēm lielajos tautas lugu inscenējumos. Spēcīgi attīstīta dabas izjūta un sadzīves norišu vērīga fiksācija veido pamatslāni topošajā aktierī un režisorā. Mākslinieciski vispārinātas, jūtīgi pārdzīvotas, fantāzijas apaugļotas asociācijas A. Amtmanis-Briedītis no šīs pagātnes mantnīcas ņems visu mūžu.

Viens piemērs. Agrā bērnībā Alfreds — pastarītis — zaudē tēvu, ģimene — apgādnieku. Tēva bēres — pirmais dzīves trieciens, iegravēts zēna apziņā. Iestudējot A. Deglava "Rīgu" (1959), režisors A. Amtmanis-Briedītis emocionāli sagatavojis J. Kubiļa Krauklīšu Pētera ienākšanu Rīgā: tev vairs nav

tēva, māte palikusi viena pirts rūmē. Ap tevi vēsmo skuju smarža no bēru eglītēm. Vai tu pazīsti šo smaržu? Tīru un skumju. Un tu pats tāds esi — tik tīrs un skumjš kā egļu smarža. Režisors itin bieži dabas līdzības un sadzīves notikumus, poētiski vai arī humoristiski iekrāsotus, izmantos kā ierosinājumu aktiera iztēlei. Tiem nozīmīga vieta viņa metodē. Te pieminams, ka gadiem ilgi ar pedantisku kārtību mākslinieks dienasgrāmatā atzīmējis dabas novērojumus, laika maiņas, debess spīdekļu fāzes, kāvus.

Mācekļa gadi

Nepabeidzis Jaunjelgavas pilsētas skolu, enerģiskais jauneklis dodas uz Rīgu, radinieka bodē strādā par komiju, bet tāpat kā vecākajam brālim Teodoram — visas domas pie teātra. 1902. gadā abi Amtmaņi pieteicas par volontieriem tikko dibinātajā Jaunajā Latviešu teātrī. Dzied korī, tēlo epizodiskas lomas. Sākas pašskološanās laiks, kurā līdzās praktiski apgūtām skatuves apdzīvošanas iemaņām krustojas arī iespaidi no redzētajām izrādēm. Gan Rīgas Latviešu teātrī un Krievu drāmas teātrī, kurā darbojas profesionāli spēcīgā K. Ņezlobina antreprīze ar K. Mardžanovu kā režisoru, gan Vācu teātrī. Padsmitgadniekam entuziastam ar aizrautīgu raksturu bija visas iespējas apjukt šajā raibajā iespaidu gūzmā. Katra plašāk atzīta veiksme izvirzīja par autoritāti tās radītāju. Vācu teātra tradīcijās skolotais Fridrihs Podnieks (Perlofs) izcēlās ar labu profesionālu prasmi muzikālo izrāžu iestudējumos, Kārlis Brīvnieks ar reālistisku dabiskumu komiskajās lomās, Roberts Tautmīlis-Bērziņš ar patētisku deklamāciju varoņtēlos. Tomēr visā latviešu teātrī jaušama tendence atbrīvoties no ārišķības, no patosa, no vācu skolas deklamatoriskās patētikas. Tā ir organiski sveša arī A. Amtmaņa-Briedīša veselīgajai dzīves uztverei, un viņa talantu šīs ietekmes — arī vēlākajās transformācijās — nav skārušas nekad.

Taču ir viena personība, kura vairāk nekā citi saistīja jaunā entuziasta interesi. Tas ir oriģinālais aktieris un režisors Viļums Vēveris, kurš skatuves mākslas izpratnē bija krietni aizsteidzies priekšā savam laikam. Viņa protests bija vienlīdz ass un ekscentriski izaicinošs kā pret tradicionāli trafaretām formām žestos, situācijās, ierunātām intonācijām, tā pret naturālo patiesīgumu, kuram arī netrūka piekritēju. V. Vēveri saistīja modernā dramaturģija — H. Ibsens, A. Strindbergs, bet vēl ciešāk — M. Māterlinka un S. Pšibiševska simbolu valoda, kā arī F. Vēdekinds, M. Halbe. Viņa ietekmē šo autoru lugas kļuva saistošākā un rosinošākā lasāmviela arī jaunajam Amtmanim. V. Vēveris Vācijā bija beidzis prestižo E. Reihera dramatisko skolu,

papildus izglītojies arī filozofijā. Viņa domubiedri Latvijā bija B. Skujeniece, E. Vulfs, arī P. Gruzna. Aktiera profesijā V. Vēveris lielu vērību veltīja radošai patstāvībai un inteliģencei, bet režijā kā būtisku uzdevumu izvirzīja scēniskās atmosfēras jeb noskaņojuma radīšanu ar gaismu, mūziku, pauzēm, uzsverot aktiera iekšējo koncentrētību. Kā arhaisku iestādījumu V. Vēveris noprotestēja sufliera klātbūtni mēģinājumos un īpaši jau izrādē. Ar asredzīgu skatu viņš ievēroja Alfreda Amtmaņa aktieriskās dotības, temperamentu un arī ārkārtējo censonības garu, tāpēc abu starpā darbojās radoši pievilkšanās spēki. Kādā pacilātības brīdī V. Vēveris izdomāja Amtmanim jaunākajam pievārdu Briedītis, kas šķita viņa raksturam atbilstīgs un vēlāk kļuva par uzvārda oficiālo pielikumu. Raksturā izkāpinātais, arī nesavaldīgais V. Vēveris nespēja realizēt savas idejas latviešu teātrī. Vācijā gan saņēma visai pagodinošu angažementu, bet neiesakņojās arī tur. Viņš nošāvās Berlīnes zoodārzā, dienas laikā, pūļa vidū, kā aktieris publikas priekšā. Arī šis fakts ir nozīmīgs A. Amtmaņa-Briedīša biogrāfijā, gan kā uzticību dāvājuša cilvēka zaudējums, gan kā sašķeltas personības traģiski brīdinošs piemērs.

Otrs mākslinieks, kurš veicināja A. Amtmaņa-Briedīša individualitātes attīstību un aktierisko briedumu, bija Reinholds Veics, viens no sava laika inteliģentākajiem aktieriem. Vīrišķīgs, bruņinieciskas stājas džentlmenis, kurš kļuva par paraugu arī personiskajā dzīvē. Viengabalains raksturs, pilnīgs pretstats neirastēniski mainīgajam Viļumam Vēverim. R. Veics bija orientēts uz klasiskajām vērtībām dramaturģijā un izkoptu aktiertehniku. Kopā ar Veicu A. Amtmanis-Briedītis analizēja pieejamo literatūru par ķermeņa plastiku un runas mākslu. Izdarīja vingrinājumus elpas regulēšanā, artikulācijā. Viņu mērķis bija formas caurspīdīgums, lai nekas netraucētu izpausties pārdzīvojumam. Augstā un niansētā dialoga kultūra, ar kuru Nacionālais teātris kļuva slavens A. Amtmaņa-Briedīša darbības laikā, lieluties sakņojās kopā ar R. Veicu vadītajās intensīvajās pašmācības stundās. (Atcerēsimies P. Pētersona teikto: "Nacionālais teātris ir **vārda** teātris.") Arī R. Veics mira jaunos gados.

Nenoliedzami lielu ietekmi A. Amtmaņa-Briedīša dzīvē atstājis brālis Teodors Amtmanis. Sākot jau ar to, ka, brāļa iespaidots, Alfreds vispār pievēršas teātrim. Rīgā sākumā daudz ierosmes deva Teodora prasmīgi komplektētā teātra literatūra un lugu krājums. Jaunajā Latviešu un "Apollo" teātrī abi brāļi uzstājas kopā (F. Vēdekinda "Pavasara atmoda"). T. Amtmanis bija daudzpusīgi apdāvināts aktieris, kura lomās gandrīz ideāli apvienojās dziļš jūtīgums, smalka apgarotība un spēcīgs intelekts, analītiskais prāts.

Viņš vienlīdz atzinīgi cildināts kā liriskais Antiņš vai Gatiņš, vai Sprīdītis un H. Ibsena Osvalds, Ļ. Tolstoja Fedja Protasovs, kuru viņš tēlojis dažādos ansambļos, šī loma gājusi cauri viņa nemierīgajam un traģiskajam mūžam. (Piebilstams: "Dzīvā miroņa" inscenējums vēlāk kļūs par neveiksmi A. Amtmaņa-Briedīša slavas gados.) Tomēr T. Amtmanis pēc aicinājuma ir režisors, un, brāļa interesei sekodams, arī A. Amtmanis-Briedītis veica savus pirmos eksperimentus šajā jomā Liepājas Jaunajā teātrī (V. Angarina "Taiga", 1907) un Rīgas Latviešu teātrī. Par ievērības cienīgu notikumu Amtmaņu radošajās biogrāfijās kļūst kopdarbs — Raiņa lugas "Indulis un Ārija" pirmiestudējums 1912. gadā Jaunajā Rīgas teātrī. T. Amtmaņa režija, A. Amtmanis-Briedītis — Indulis, kurš lomu tēlo pārmaiņus ar E. Smiļģi. Abiem vēlāk ievērojamiem režisoriem T. Amtmaņa inscenējums, iestudēšanas process (72 mēģinājumi!) kļūst par nozīmīgu skolu, jo pirms tam nekad latviešu teātrī tā nav strādāts.

Precīzie lugas svītrojumi, ainu apmainīšana vietām dinamiska kāpinājuma labad, ritms, atmosfēra, augstas prasības dekoratoram (J. Kuga) un kostimērijai, tostarp rekvizītu "valodai". Un pāri visam — mākslinieciski disciplinēti, individualizēti masu skati, nezaudējot grupu monumentālo iespaidīgumu, kas šajā kūru — leišu — vācu likteņlugā tik svarīgi. Protams, T. Amtmani (un viņa brāli) ietekmēja 1911. gadā Rīgā notikušās M. Reinharda trupas viesizrādes ar iespaidīgo "Valdnieka Edipa" inscenējumu, bet nevar runāt par epigonismu vai paņēmienu kopēšanu, jo pati Raiņa drāma izvirzīja prasību respektēt nacionālās iezīmes. Inscenētāja vēriens un metodiskā pieeja, par kuru T. Amtmani cildināja "Induļa un Ārijas" un arī F. Hebela "Judītes" izrādēs, godam tika turpināta brāļa radošajā darbā. Diemžēl personisku motīvu un arī augsto profesionālo pretenziju dēļ T. Amtmanis 1913. gadā aiziet no Jaunā Rīgas teātra. Pēc izsvaidītas darbošanās gadiem, politiskiem maldiem viņa dzīvi Krievijā, Butovas poligonā, 1938. gadā izbeidz lode.

Veidojot Induļa lomu, A. Amtmanis-Briedītis bija pāraudzis savu līdzšinējo aktiera pieredzi un sasniedzis vērā ņemamu meistarību. Lomu sarakstā parādās Uldis, Vilhelms Tells, H. Ibsena Einārs ("Brands") un Gudmunds ("Svētki Solhaugā"). Pirmā pasaules kara gados evakuācijā Jaunajā Pēterpils latviešu teātrī arī Krustiņš un brāļa veiksmīgi tēlotās lomas — Raiņa Gatiņš, Antiņš, Uģis. Vedas domāt, ka brāļu starpā ir pastāvējis kāds sacensības gars, lūkojot sevi pārbaudīt tur, kur otrs ir bijis stiprs un atzīts. Taču A. Amtmanī-Briedītī kā aktierī aizvien jūtamāka kļuva atbilstība lomām ar sadzīvisku raksturojumu.

Kara laiks, darbs evakuācijas apstākļos attīstīja latviešu režijas censoņu organizatoriskās spējas, šo eksāmenu spoži izturēja arī A. Amtmanis-Briedītis, un tas stipri cēla viņa autoritāti.

Strādnieku un Nacionālajā teātrī (1919–1921)

Personības veidošanās pirmajā posmā A. Amtmanis-Briedītis ir ļoti atvērts visai atšķirīgām ietekmēm, bet paralēli viņā izstrādājas atlases kritēriji, pašpārbaude — kas man der, kas ne, spēja sevī kontrolēt pašapziņu, kas droši pieņem atšķirīgu iespaidu izaicinājumu. Viņš var nesajūsmināties par kādu virzienu vai tendenci kopumā, bet savai lielā mērā intuitīvi veidotai radošai programmai paņemt kādu elementu vai pat brīdinājuma zīmi.

Lielinieku pakļautajā Latvijā 1919. gada februārī darbu sāk Padomju Latvijas Strādnieku teātris, Nacionālā teātra priekštecis, jo šī teātra ansamblis palika vienots pie pretējām politisko mērķu deklarācijām. A. Amtmanis-Briedītis iestudē pirmo Strādnieku teātra izrādi: L. Paegles "Augšāmcelšanos", bet 1919. gada novembrī turpina strādāt Nacionālajā teātrī. Kā režisors līdzās A. Mierlaukam un arī kā aktieris.

1920. gadā A. Amtmanis-Briedītis iestudē divas izrādes, kas ievelk būtiskas līnijas, pirmkārt, aktiera un ansambļa attiecībās un, otrkārt, repertuāra izvēlē. H. Manna "Legro kundzes" iestudējumā galveno lomu tēlo divas aktrises — Paula Baltābola un viešņa no Vācijas, kādreizējā rīdziniece Marija Leiko, kurai rakstnieks šo lomu veltījis. Respektējot abu aktrišu kardinālās atšķirības kā temperamenta, tā skolas ziņā (M. Leiko strādājusi M. Reinharda Berlīnes teātros), režisors radījis pilnīgi atšķirīgas izrādes. Pirmajā variantā akcentēts lugas revolucionārais patoss un, kā nicīgi izteicās daži kritiķi, radies "aģitācijas gabals". Turpretī otrajā — trauslas, ekstātiski izkāpinātas sievietes traģika Franču revolūcijas laikā, kuru M. Leiko pauž ar "dvēseles ēteriskām vibrācijām". Literārās vielas interpretācijā aktiera personības dominante ir būtiska, un ar laiku A. Amtmanis-Briedītis kā diriģents līdz virtuozitātei izstrādā ansambļa pieskaņotību "solistam". Protams, ja "solists" ir ar savu "es". Šī pieeja ir ļoti sekmējusi aktieru individualitātes attīstību.

A. Amtmanis-Briedītis sākotnēji visai kategoriski iestājās par režisora tiesībām izvēlēties lugu pēc saviem ieskatiem. Diemžēl Nacionālā (un vēlāk Drāmas) teātra kā valsts teātra statuss viņam šo patstāvību nepiešķīra, bet 1920. gadā režisors vēl bija apņēmības pilns un aizstāvēja savu izvēli. Skandalozu konfliktu izraisīja beļģu rakstnieka Š. van Lerberga lugas "Pans"

bukoliski krāšņais, viegli zobgalīgais, dzīves baudu apliecinošais uzvedums ar O. Skulmes dekorācijām, A. Kalniņa muzikālo fonu. Šajā pavasara nakts pasakā izpaudās A. Amtmaņa-Briedīša veselīgā dzīvesziņa ar spēcīgo dabas izjūtu, mīlestības slavinājumu un ironiju par dogmatiskiem fanātiķiem, kuri aizliedz prieku, erotiku un brīvu jūtu skaistumu. Režisors bija atradis ideālu proporciju starp fantastisko un reālo sadzīves pasauli, kurā daudz tautiska humora. Inscenējums bijis kā plaši izvērstas dionīsiskas svinības. Spriežot pēc dienasgrāmatas ierakstiem, tā bijusi režisoram ļoti nozīmīga, dārga izrāde. Taču "Pans" izraisīja vētrainu katoļu garīdzniecības protestu. Izrāde tika apspriesta Saeimā, ar niknu runu uzstājas Aspazija. Izglītības ministrija "Pana" izrādi aizliedz. Pārmetumus saņem arī grandiozais H. Ibsena "Troņa tīkotāju" uzvedums. Pēc inerces. Par sabiedrisku bīstamību. Pēc tam kad Aspazija (ar Raiņa ziņu) iznīcinoši nokritizē A. Amtmaņa-Briedīša radīto Jāzepu, visus laurus atdodot J. Ģērmanim šajā lomā, A. Amtmanis-Briedītis kopā ar dzīvesbiedri .aktrisi Antu Klinti aiziet no Nacionālā teātra. Līdzi paņemot talismanu — piciņu velēnas, izplēstu pie liepu saknēm. "Nacionālā teātra zeme" — rakstīts uz tās ietinamā papīra un aiziešanas datums.

Divi režisori. Nacionālā teātra pamatlicēji — A. Mierlauks un A. Amtmanis-Briedītis. Reālisti. Psiholoģiskā virziena pārstāvji. Aktiera patiesas skatuves eksistences kopēji. Dialoga meistari. Daudz kopīgā. Tomēr iezīmējas arī atšķirīgais, jo A. Mierlauka režija robežojās ar naturālismu. A. Amtmaņa-Briedīša reālisms ir artistiski vieglāks, pieļauj poētiskas atkāpes, ļaujas spēles valdzinājumam. Ar to argumentu, ka viss taču dzīves raibajā dažādībā sadzīvo kopā. Skandāls ap "Panu" izrādījās smags trieciens, un to režisors nekad neaizmirsa.

Dailes teātrī (1921–1924)

A. Amtmanis-Briedītis pieteicās par aktieri pie jaunības drauga E. Smiļģa. Atnāca uz Dailes teātri pašā versmainākajā tā tapšanas posmā, kad vislielākā vērība tika veltīta aktiera tehnisko spēju izkopšanai un formas spilgtumam. Iekļaudamies stilistiski daudzveidīgajos inscenējumos, viņš kļūst par visvairāk nodarbināto aktieri trupā. Karalis Brusubārda, Jago — tuvcīņā ar Smiļģa Otello, burvju lampas meklētājs Aladins, erotiski uzkarsušais palaidnis Kerubino, E. T. A. Hofmaņa "Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgajos piedzīvojumos" ļaunuma ģēnijs Kipriāns parādās vairākās lomās. "Mainījās ne tikai kostīms un maska, bet arī kustības un raksturs, balss nokrāsa un izteiksme, tāpat ritms un temps," atcerējās režisors. Rotaļīgu delartiskās spēles

duetu A. Amtmanis-Briedītis (Joske) ar Antu Klinti (Zāra) radīja pirmajās E. Smiļģa iestudētajās "Skroderdienās". Atzinība par abu dailinieciskajiem tēliem lija aumaļām. Kā aktieri viņi spodrināja E. Smiļģa režijas ieceru autoritāti, jo neba nu visi Dailes teātrī tobrīd bija tik apdāvināti un arī profesionāli spēcīgi.

Taču A. Amtmaņa-Briedīša aicinājums būt režisoram ir pārāk dziļš, un to īstenot viņš vēlas Dailes teātrī. Teātra vadības plānos arī tiek atvēlēta vieta A. Amtmanim-Briedītim kā režisoram. Trešās sezonas deklarācijā tā izpaudās šādi:

"a) direktors un inscenētājs meistars — E. Smiļģis,
b) viņa biedrs — A. Amtmanis-Briedītis,
c) teātra mākslas teorētiķis — J. Muncis."

Ceturtajā sezonā paredzēts citāds formulējums:

"a) direktors un inscenētājs — E. Smiļģis,
b) kamerspēles vadītājs — A. Amtmanis-Briedītis,
c) skatuves mākslas teorētiķis — J. Muncis."[1]

Dailes teātrī A. Amtmanis-Briedītis iestudē četras izrādes, no tām liela vēriena darbs ar spēcīgu aktieru grupu ir V. Igo "Nožēlojamie" (1922). Tajā formas iespaidīgums (grimi, situācijas, gaismas) sasaucas ar E. Smiļģa inscenējumiem un tomēr atšķiras ar psiholoģiski un emocionāli dziļāk iestrādātām pamatlīnijām. Šī izrāde pietiekami skaidri norādīja uz atšķirību E. Smiļģa un A. Amtmaņa-Briedīša režijas principos, kuru uztvēris R. Kroders: "Smiļģis ir telpas dzejnieks ar intensīvu arhitektonisku izjūtu, viņš rada teatrālu telpas būvi, ansambļu un scēnu, masu veidojumu, kurā dominē režisora ideja. Briedītis izrādi dibina uz individuāli — aktierisko. Viņš aktieri ieved tīrās dvēseles cīņās, kur skatītāju nežilbina dekoratīvs spožums."[2] Tajā laikposmā tā tas arī ir. Tomēr šī nav viņa režisora attīstības robeža. A. Amtmanis-Briedītis izvirza sev mērķi — studēt kompozīcijas likumības gan dabā, gan arhitektūrā un gleznieciībā, kur mākslinieks arī ir visai apdāvināts. A. Amtmani-Briedīti tāpat saista izrādes ar ļaužu skatiem, grupējumiem, tikai viņa ideāls (līdzīgi kā T. Amtmanim!) ir **individualizētas** ansambļa kompozīcijas, nevis ritmizēti vienotas grupas. Savas teatrālās domāšanas argumentācijai viņš nereti izmanto salīdzinājumu ar Jaņa Rozentāla gleznu "No baznīcas", kur vienotajā plūsmā tik atšķirīgi cilvēku raksturojumi.

E. Smiļģa atvēlētajā kamerspēles jomā A. Amtmanis-Briedītis, pašam arī līdzspēlējot, iestudē pustoņos izturētu F. Vēdekinda lugu "Zemes gars", un... šķiras no Dailes teātra. Pārliecinājies, ka ir spējīgs radoši strādāt Smiļģa teātrī, un skaidri apzinājies, ka vēlas strādāt patstāvīgi. Tādā ansamblī, kuru

nosacīti varētu dēvēt par autorteātri, t.i., iestudēt dažādus autorus, katram piemeklējot atbilstošāko žanra atslēgu un izcentrējot aktiera personību.

Nacionālajā teātrī (1924–1940)

Savas direktorības beidzamajā posmā Rainis aicina A. Amtmani-Briedīti un A. Klinti atpakaļ uz Nacionālo teātri. Viņam ir nopietns iemesls to darīt, jo Raiņa laiks gan iezīmējas ar vērienīgu repertuāra izvēli, bet visai pieticīgu tā skatuvisko īstenojumu. Fricis Rode un Kristaps Linde, režisori, ar kuriem Rainis saistīja teātra uzplauksmes cerības, tās neattaisnoja. F. Rode bija humanitāri izglītots, varēja dot ansamblim bagātīgu informāciju par rakstnieku, lugā attēloto laikmetu, bet maz ierosināt aktieri darbībai. Viņa iestudējumi bija statiski. K. Linde, kuram bija Pēterburgas Ķeizariskās teātra skolas izglītība, veidoja patētiskus iestudējumus, par galveno uzdevumu izvirzot deklamāciju, frāzes skanējumu. Abi mākslinieki bija tālu no Raiņa ideāla redzēt Nacionālā teātra aktieri, kurš "tēlo dvēseles notikumus dzīvos cilvēkos". Tieši šajā virzienā visspēcīgākais izrādās A. Amtmanis-Briedītis, kurš atkal ieņem savu autoritatīvo vietu līdzās patronam A. Mierlaukam un teatrāli spilgtajam E. Feldmanim. Kā aktieris viņš atgūst tiesības tēlot Jāzepu, jo Raiņa luga joprojām turas repertuārā. Viņa aktierdarbība ir ļoti intensīva, bet aizvien vairāk sliecas uz raksturlomu pusi. Savam režisora slīpējumam A. Amtmanis-Briedītis daudz gūst, tēlojot poļu režisora, Staņislavska sekotāja Aleksandra Zelveroviča iestudētajā J. Šaņavska paradoksu drāmā "Advokāts un rozes" un ebreju režisora, S. Mihoelsa līdzgaitnieka Marka Rubina inscenējumā — Šolom-Aleihema lugā "Lielais vinnests". Var piekrist R. Krodera atzinumam, ka A. Amtmanis-Briedītis "netic idejām, jēdzieniem, intelektuālām konstrukcijām"[3], bet viņā ir gluži azartiska tieksme dzīvē un mākslā pieņemt izaicinājumu un paturēt to, kas iekļaujas viņa personības "kompozīcijā", iekļaujas harmoniski vai arī iezīmējas ar uzkrītoši kontrastējošu pretmetu krāsu.

Atgriezies uz Nacionālā teātra zemes, A. Amtmanis-Briedītis iestudē divus lielinscenējumus, kurus bija iecerējis Dailes teātra skatuvei — V. Šekspīra "Vētru" (1926) un Lope de Vegas "Fuente Ovehuna" (1927). Kritika tajās saskatīja Dailes teātra stila zīmes, par ko arī nebūtu jābrīnās, jo, piemēram, "Vētrā" režisoram līdzās darbojās no Dailes teātra aizgājušais dekorators J. Muncis, kā arī Dailes teātrī strādājušie aktieri Paula Baltābola, Arveds Mihelsons. "Vētra" ir konceptuāli nozīmīga luga režisora biogrāfijā, pie kuras A. Amtmanis-Briedītis būtu vēlējies atgriezties vairākkārt, jo tajā



V. Šekspīra **"Vētra"** Nacionālajā teātrī (1926). Rež. A. Amtmanis-Briedītis, scenogr. J. Muncis. Ferdinands — Jānis Lejiņš, Prospers — Teodors Lācis, Miranda — Paula Baltābola

viņš saskatīja vislielākās iespējas (sev!) "atbrīvoties no subjektīvu spriedumu varas", iesakņojot pārliecību, ka pie ideālu un mērķu kopīgas izpratnes katra paaudze dzīvos citādi un cilvēkam ir sevi uz to jāsagatavo. Šo domu mākslinieks kopa sevī konsekventi, tādēļ tika apbrīnota viņa tolerance pret tik dažādiem laikabiedriem Nacionālā teātra režijā, un šādai nostājai būs liela nozīme sešdesmitajos gados, uzticot teātra vadību visnotaļ **citādam** māksliniekam Alfrēdam Jaunušanam.

"Fuente Ovehuna" ir pirmais lielinscenējums, kurā A. Amtmanis-Briedītis pilnā mērā īsteno masu skatu individualizāciju, jo šajā darbā, kā raksta režisors, "galvenajā lomā ir pati tauta, ko rakstnieks izcēlis tā, kā varbūt nevienā lugā visā pasaules literatūrā".[4] Viņš piešķir "biogrāfijas", attieksmes motivāciju tam bezvārda pūlim, kas programmā atzīmēts kā "zemnieki un zemnieces, bērni, kareivji un muzikanti". Sevišķi tas izdevās Laurensijas kāzu skatā, kur režisora fantāzija aizrāva un padarīja aktīvus citkārt inertos volontierus un teātra koristus. Te ir sākums A. Amtmaņa-Briedīša tautas skatu personizēšanas un diferencēšanas prasmei, kurā viņam Latvijā starp inscenētājiem nav līdzinieka.

A. Brigaderes "Lolitas brīnumputns" (1927) ar atraisīto spēli un pārgalvīgo atjautību atgādināja par aizliegto "Pana" izrādi. Īpaši izvērstais skats Tumsta krogā, par kuru Sudrabkalns rakstīja: "Vispār visa kroga aina atstāj jauku iespaidu. Dzeršanas abstrakcija, kaut kāda filozofiska dzertuve, alkoholisma ideja."[5] Te jāatceras, ka divdesmito gadu teatrālās spēles elementi, delartisms, kas bija īpaši raksturīgs Dailes teātrim, organiski ieaužas arī Strādnieku un Liepājas Jaunajā teātrī (J. Zariņa iestudētā K. Goci "Princese Turandota", gan ne bez J. Vahtangova ietekmes) un reizumis arī Nacionālā teātra reālpsiholoģiskajā pamatvirzienā.

Minot A. Brigaderi, jāatzīmē režisora īpaša attieksme pret šo rakstnieci, jo — dažkārt grēkojot pret kvalitāti — ar A. Amtmaņa-Briedīša iniciatīvu tika atbalstīta un iestudēta ikviena viņas sarakstīta luga. Ik gadu. Bet režisors arī rosināja rakstnieci pievērsties lielajām tēmām un bija gandarīts, saņemot traģēdiju "Pastari" (1931) ar apokaliptiski sakāpināto brīdinājumu: ētisko normu zaudēšana draud pazudināt cilvēci. Inscenējumā bija iespaidīgi scēniski efekti (kinoprojekcijas lietojums) un situācijas, jo A. Amtmanis-Briedītis nelieto vārdu "mizanscēna". Šajā laikā viņš interesējās par E. Piskatora praksi skatuves telpas izmantošanā, un izrādē bija jūtams, ka to radījis mākslinieks, kurš orientējas jaunākajās teātra parādībās un viņam ir sava izpratne par teātra mākslas sintētisko dabu.

Vēl pārliecinošāk tas izpaudās K. Cukmeijera "Kepenikas kapteiņa" (1931) iestudējumā. Šo lugu Rīgā vienlaikus izrādīja trīs teātri, uz ekrāniem parādījās pēc šī sižeta veidotas filmas. A. Amtmani-Briedīti intriģē fakts, ka antimilitārās lugas pamatā ir patiess notikums. Dzīves patiesības saknes viņam ir ļoti nozīmīgas arī citos gadījumos. "Kepenikas kapteinis" ir stāsts par izmisumā iedzītu kurpnieku, kurš sadabū kapteiņa uniformu un, izmantojot ierēdņu bailes "no mundiera", apcietina pilsētas birģermeistaru un nolaupa kasi. A. Amtmanis-Briedītis meistarīgi inscenēja militāro vingrinājumu ainas prūšu cietumā, dzīres virsnieku krogā, naktspatversmes iemītnieku drūmo sabiedrību. Ansambliskuma principus īstenot līdzēja arī jaunievedums — grozāmā skatuve. Rīgā Nacionālā teātra izrādi noskatās M. Reinhards, kura iestudējumā šī luga ar lieliem panākumiem izrādīta Berlīnē.

Divdesmito gadu beigas, trīsdesmito sākums A. Amtmaņa-Briedīša dzīvē ir bagātākais laiks jaunu iespaidu ziņā un laiks, kad nobriest viņa inscenētāja un režisora pedagoga radošā personība. Nozīmīgs brauciens uz Maskavas Dailes teātra trīsdesmit gadu jubilejas svinībām 1928. gadā. Redzētajās izrādēs A. Amtmanis-Briedītis apbrīnojis dinamiskos masu skatus Vs. Ivanova lugas "Bruņuvilciens 14–69" iestudējumā Maskavas Dailes teātrī un "dokumentālā reālisma" aizstāvja J. Ļubimova-Lanskoja inscenēto D. Furmanova romāna "Dumpis" dramatizējumu Arodbiedrību savienības teātrī. Režisors atzinīgi vērtējis delartisko K. Goci fiabas "Princese Turandota" izrādi J. Vahtangova interpretācijā un A. Tairova teatrālās formas novatorismu Kamerteātrī (J. O'Nīla "Mīla zem gobām"). Kurpretī V. Meierholda konstruktīvisms un ekscentriāde (A. Suhovo-Kobiļina "Tarelkina nāve") viņam šķita nepieņemami.

Pastāvīga viņa interese par vācu teātra novitātēm (E. Piskatora sociālais ekspresionisms). Informācija tiek gūta arī no aktrises Annijas Simsones

dzīvesbiedra Rūdolfa Aihera regulārajām publikācijām par moderno vācu teātri. Nemaz jau nerunājot par ilgstošo sadarbību ar Mariju Leiko, kurai bija cieši kontakti ar F. Verfelu, V. Hāzenklēveru, M. Reinhardu, E. Piskatoru, B. Reihu. Atšķirībā no E. Smiļģa, kurš ne reizi netika izbraucis uz Rietumeiropu, A. Amtmanis-Briedītis centās gūt priekšstatus lielākajos teātra kultūras centros. Darbā ar aktieri, veicinot individualitātes izkopšanu, A. Amtmanis-Briedītis daudz guvis no Parīzē skatītām Ž. Kopo un L. Žuvē izrādēm. Franču teātris tikai nostiprināja režisora centienus pēc viegla un eleganta dialoga arī latviešu teātrī. Franču Komēdijas teātrī redzētos Ž. Rasina un Ž. B. Moljēra lugu iestudējumus vērtējis kritiski, kā tradīcijās sastingušus. Tāpat arī uz autentisku formu pretendējošos *commedia dell'arte* uzvedumus Venēcijā. Ārzemju braucienos viņš daudz zīmē, muzejos studē gleznie-cības principus, kompozīciju, asociatīvus priekšstatus attiecībā uz skatuves mākslu. Trim latviešu režisoriem — A. Mierlaukam, A. Amtmanim-Briedītim un J. Žariņam — gleznie-cība ir skola, bez kuras nav izvērtējama viņu darbība.

Mākslinieka saderību ar Nacionālo teātri tradicionāli pārbauda Blaumaņa dramaturģija, kurai sadzīviski naturālus interpretācijas pamatus bija ielicis A. Mierlauks. Blaumani viņš izjuta kā savu laikabiedru un, iestudējot lugas, sekoja visām autora remarkām. A. Amtmani-Briedīti visvairāk saistījušas tautiskās komēdijas, kurām viņš piešķir spēles vieglumu. Režisors runā par "gaiši bangainiem ritmiem un groteskas elementiem"[6] tajās, bet A. Mierlauka paaudze nostājās pret tādu skatījumu. A. Amtmaņa-Briedīša izrādēs "No saldenās pudeles" (1927) un "Trīnes grēki" (1934) tiek ieviesti muzikālie raksturojumi, kuplejas. Teātra komponists Jānis Kalniņš ar jaunām dziesmām papildina A. Būmaņa mūziku lugai "Skroderdienas Silmačos" (1936), un, piemēram, viņa sacerētā pusaudžu "trimpula" "Lai līgojam, lai svinam" paliek visos turpmākajos iestudējumos. Sekodams personiskās aktiermākslas pieredzei, A. Amtmanis-Briedītis Blaumaņa tēlu skatuves dzīvi centies padarīt niansētāku, emocionāli lokanāku, jo, daudz spēlēti, tie bija apauguši ar sadzīvisku izdarību štampiem un ierunātām intonācijām. Iekšēji un ārēji A. Amtmanis-Briedītis dinamizēja arī Ā. Alunāna lugu "Kas tie tādi, kas dziedāja", uzliekot senās Kurzemes bildes uz grozāmās skatuves, nenieka nebēdājot par konvencionālo kritiķu ironisko jautājumu: vai no šādiem jauninājumiem vecajam Ādolfam nereibstot galva.

Nacionālajā teātrī arvien vairāk sazarojās režisoru plejāde, savas tiesības no aktieru vidus pieteica J. Lejiņš, J. Osis, O. Uršteins, A. Alksnis, viesrežisors J. Jurovskis. Repertuāra izvēli noteica direkcija, un A. Amtmaņa-Briedīša iecere iestudēt sev tuvus darbus izšķīda kompromisos. Tautas drāma un

komēdija viņu joprojām saistīja visvairāk. Šī teātra skatuve un vēstures fakts, ka uz tās 1918. gada novembrī proklamēta Latvijas valsts, uzliek Nacionālajam teātrim pienākumu apliecināt nacionālpatriotiskus ideālus lielos inscenējumos. Nereti tieši A. Amtmanim-Briedītim kā meistaram emocionāli iedarbīgu tautas skatu veidošanā nācās iestudēt šīs izrādes, kuru starpā nozīmīgākais darbs — A. Grīna "Dvēseļu putenis" (1934).

1940. gadā padomju varasvīri viņu nosūta darbā uz Liepāju, no kurienes A. Amtmanis-Briedītis atgriezās 1942. gadā. Un... pa šo laiku teātrī jūtami bija cēlusies metodiski strādājošu, uz moderno teātri orientētu režisoru — Jāņa Zariņa un Osvalda Uršteina — profesionālā autoritāte. 1943. gadā A. Amtmanis-Briedītis kopā ar J. Zariņu iestudē R. Blaumaņa "Pazudušo dēlu". Mēģinājumu gaitā krasi sadūrās A. Amtmaņa-Briedīša dzīves vērojumos un praktiskajā pieredzē gūtā skola ar jaunākās teorētiskajās atziņās balstīto metodiku. J. Zariņš Rīgā bija strādājis par M. Čehova tulku un pastāvīgo asistentu (1932–1934) un radoši attīstīja viņa uzskatus par zemapziņas nozīmi tēla tapšanas procesā. A. Amtmanis-Briedītis M. Čehova darbībai Nacionālajā teātrī sekoja distancēti un arī kā aktieris nebija nodarbināts viņa iestudētajās izrādēs. Varam tikai minēt, kā pavērstos Nacionālā teātra vēsture, ja J. Zariņš un O. Ušteins Otrā pasaules kara beigās nebūtu emigrējuši.

A. Amtmanis-Briedītis — Drāmas teātra seja

Pēckara pirmajā desmitgadē ar A. Amtmani-Briedīti kopā strādā kādreizējā rīdziniece, vahtangoviete, J. Zavadska līdzgaitniece teātrī Rostovā pie Donas Vera Baļuna. Psiholoģiskā teātra "mežģiņu" darinātāja, smalka sievietes rakstura pētniece (V. Līnes lomas viņas režijā!), improvizācijas meistare. A. Amtmanis-Briedītis iepazina V. Baļunas skolu, piedalīdamies viņas izrādēs kā ieinteresēts un atsaucīgs aktieris (Čugunovs A. Ostrovska "Vilki un avis", Zabeļins N. Pogodina "Kremļa kuranti"). Zināmā mērā atkārtojas tas pats "izlūkgājiens", kad viņš Dailes teātrī apguva Smiļģa un Munča režijas praksi.

Taču tieši pēckara gados A. Amtmaņa-Briedīša režijas centieni īstenojas viskonsekventāk, un viņš rada izrādes — savas tautas likteņstāstus, atainojot sadzīvi un raksturus spēcīgā skatuves reālisma valodā. Neskatoties uz kompromisiem, ideoloģiskiem "pielikumiem", kurus no mākslinieka paģērēja dubultmorāli kultivējošais padomju laiks.

Tik sarežģīts mūžs! Piespiedu šķiršanās no Nacionālā teātra Aspazijas intrigu dēļ divdesmitajos gados, izsūtīšana uz Liepāju četrdesmitajos, poli-



A. Upīša **"Zaļā zeme"** Drāmas teātrī (1950). Rež. A. Amtmanis-Briedītis, scenogr. L. Grasmanis. Skats no izrādes

tiskā neuzticība formālas saistības dēļ ar aizsargu organizāciju. Valsts teātra statuss, kurā viņam ierobežotas personiskas izvēles iespējas — tas viss bija ievilcis zīmes A. Amtmaņa-Briedīša portretā. Tieksme pēc patstāvības un neatkarības ir lauzta un ļodzīta, līdz beidzot riskantajos piecdesmitajos gados, centrējoties uz reālistiskā teātra galveno objektu — organiski darbojošos aktieri un tautas tipu bagāto galeriju —, A. Amtmanis-Briedītis ieguva un nostiprināja **savu teātri**, kurā noteicošais bija viņa rokraksts. Tā ir izrāžu kopa: V. Lāča "Zvejnieka dēls", A. Deglava "Rīga", daļēji arī Zeiboltu Jēkaba "Dullais barons Bundulis", R. Blaumaņa lugas.

Šajā klāstā "Zaļā zeme" uzskatāma par izrādi, kurā visuzskatāmāk koncentrēta A. Amtmaņa-Briedīša mūža praksē izstrādātā iestudēšanas metodika. Darbs ar tekstu. Īsinājumi. Prozas darba dramatizējumos papildinājumi un precizējumi, lai panāktu to, "kā runājot skan". "Zaļās zemes" dramatizējums gan tiek uzskatīts par paša A. Upīša rakstītu, taču tas ik lappusē ir režisora pārstrādāts. Arī dekoratoru (šajā gadījumā — L. Grasmani) režisors ar precīzām detaļām (pusaizsalis logs ar aizkariņu, Hakera kalendārs striķītī pie stenderes, pie mūrīša izkārtās drēbes) rosina radīt īpašu konkrētās zīmes mākslinieciskо baudu. Tas atgādina Staņislavska, Ņemiroviča-Dančenko vai Antuāna un vācu teātra vēsturiski autentisko estētiku gadsimta sākumā, taču laika distance šādai pieejai ir uzspiedusi savu zīmogu, un tas ir citāds reālisms nekā naktspatversmes kopija slavenajā M. Gorkija "Dibenā" izrādē Maskavas Dailes teātrī. Ar atlasi. Režisora gleznieciskās iemaņas un proporciju izjūta skatuves izkārtojumā vienmēr ir aktīvi līdzdalīga un arī kritiska, vērtējot scenogrāfa piedāvājumu: viss tiek pakārtots raksturu loģikai un ansambļu dinamikai. Ir nostāsts par kādas dekorācijas gleznoto dibenplānu, kurā režisors ar līko dārznieka nazi izgriezis caurumu, teikdams: "Tam cilvēkam jāuznāk no šīs puses."

Lugas analīze un izrādes ekspozīcija A. Amtmanim-Briedītim bija īsa,

lietišķa, un viņš zināja, ka arī K. Staņislavskis savā pieredzē nonāca pie t.s. "galda perioda" saīsināšanas. Ar V. Baļunas starpniecību labi iepazītais J. Zavadskis savos mēģinājumos arī uzmanījās, lai aktieris nesāktu fantazēt un filozofēt kā literāts, jo tajā brīdī sāk "klusēt ķermenis". A. Amtmanis-Briedītis konkrēti (dažreiz varbūt arī pārāk tieši) izvelk personāžu gribas līnijas, to sadures un ierosina meklēt līdzekļus, kā sasniegt izvēlēto mērķi. Mēģinājumā svarīga ir virzība uz konflikta punktiem, kuros raksturs vai nu lūst, vai mainās, vai konsekventi iet tālāk. Šīs konflikta smailes bija ļoti būtiskas. Piemēram, "Zaļajā zemē" katra aina sašķēlās asos pretmetos. Gandrīz vai idilliskā saskaņa groka dzeršanas ainā, kuru pārtrauc Osienes uznāciens un līdz lāstam kāpinātais traģiskais kliedziens: "No mūsu asinīm un sviedriem tie Brīviņi zaļo." Zarēnu Kārļa un Lienes klusi sāpīgais šķiršanās skats un turpat otrā istabas kaktā Smalko Annas skaļās gaudas par zaudēto Līču Žani, graužot viņa izpirkto piparkūku sirdi pērngada tirgū. Abos gadījumos — pārdzīvojums patiess. Tikai kontrastkrāsās.



A. Upīša **"Zaļā zeme"** Drāmas teātrī (1950). Rež. A. Amtmanis-Briedītis, scenogr. L. Grasmanis. Skats no izrādes, priekšplānā Ošu Anna — Lidija Freimane, Osis — Konrāds Kvēps

A. Amtmaņa-Briedīša mērķis darbā ar aktieri bija — profesionāli izkopt viņa individualitāti. Viņš ātri to nojauta arī kā ilggadējs pedagogs Teātra skolā un vēlāk Konservatorijas teātra fakultātē. Bet individualitātes "atmodināšanas" ceļi bija dažādi, visbiežāk ar neparedzētu lomu dalījumu. Uz dīvaiņiem, pūderētiem ākstiem un večiem iecentrētais A. Jaunušans — pēkšņi draiskais zeņķis Rūdis, skaistais G. Cilinskis no iekšējā sastinguma tiek atbrīvots raksturlomās (Pusruncis V. Lāča "Kapteiņa Zundaga atgriešanās"). Tālredzīga bija A. Amtmaņa-Briedīša režisoriskā rīcība, kad traģisko un dramatisko lomu kulminācijas viņš iezīmēja situatīvi, neļaujot mēģinājumos iztērēt emocionālo potenciālu. "Mērnieku laikos" L. Freimane tikai pirmizrādē ar pilnu atdevi tēloja Lienas ārprāta skatu. "Tādas lietas nevar iemēģināt," sacījis režisors.

Populārajās izrādēs aktieri iedzīvojās lomās, un tādēļ, kā tautiskā valodā izteicās A. Amtmanis-Briedītis, viņi laiku pa laikam ievedami pirtī un kārtīgi



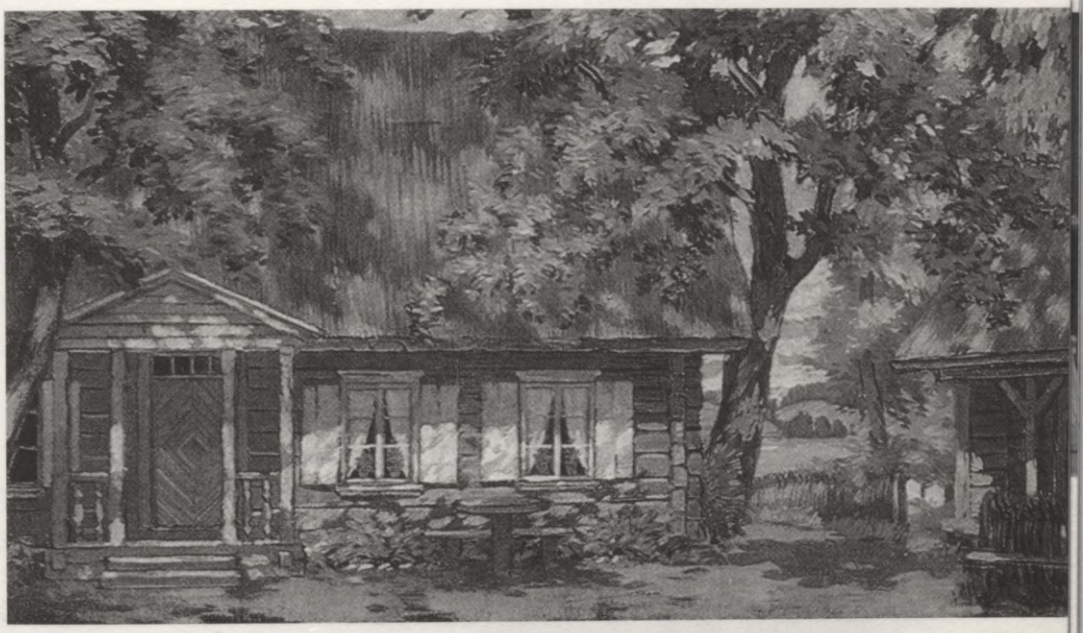
R. Blaumaņa **"Skroderdienas Silmačos"** Drāmas teātrī (1955). Rež. A. Amtmanis-Briedītis, scenogr. A. Spertāls. Tomuļu māte — Emma Ezeriņa, Bebene — Mirdza Šmithene

noberžami. Tāpēc iespēlētajās izrādēs tika ieviestas jaunas nianses, rīcības motīvi, radot svaigumu tēlu attiecībās. Tas pats tika darīts arī masu skatos, kuros slavenas bija režisora piedāvātās dalībnieku "sapārošanās".

Tā kā lielajos prozas darbu inscenējumos tika pārlūkota Latvijas pagātne, tad vērtējumos un cenzūras prasījumos dominēja šķiriskā pieeja. Arī "Zaļās zemes" pirmiestudējumā bija ideoloģiski uzforsēts finmāls: Rīgas proletārieši ar Ošu bērniem centrā. No tā režisors atrada iespēju atbrīvoties 1955. gada izrādes atjaunojumā. Šādi "pielikumi" bija arī citās izrādēs — Andrievs, rezonieris kalps "Mērnieku laikos", sazvērnieciskie pagrīdnieki "Ceplī" un citi. Taču skatītāji to pieņēma kā obligāto nodevu, paciešamu par iespēju pabūt savas tautas pagātnē, nacionālo raksturu vidē.

Teātra vēsturē nozīmīgs paliks A. Amtmaņa-Briedīša ieguldījums Blaumaņa lugu atgriešanā uz skatuves, jo "teorijas" par idealizētu lauku sētu un žīdu kā tautas pazemošanu "Ļauno garu" un it īpaši šim teātrim tuvās "Skroderdienas Silmačos" bija ievirzījušas aizliegto lugu sarakstos. Īpaši izsekojams būtu process, kā sākotnēji uzspēlētais šķiriskums (galvenokārt Antonijas tēlā) ar laiku izlīdzinājās un iekļāvās cilvēciski patiesākās attiecībās.

A. Amtmaņa-Briedīša radošā biogrāfija ir lielā mērā vienkāršota un vulgarizēta publikāciju dēļ, kuras gan neparādījās bez paša režisora akcepta. Tomēr vērā paturams, ka radošajā biogrāfijā viņam tā īsti pieder tikai divdesmit gadi (1945–1965), kad režisors ir pats un repertuāra pamatizvēlē noteicējs, cik nu tas vispār iespējams padomju iekārtā. Sākotnēji viņa talantā bija vairāk teatralitātes un spēles elementu, rotaļības un fantāzijas, šīs saknes aizcirta "Pana" nežēlīgā eksekūcija. Dziļākajā būtībā A. Amtmanim-Briedītim tāla palika Raiņa dramaturģija, varbūt arī personisko domstarpību dēļ, kuras gan



A. Spertāla dekorāciju skice. R. Blaumaņa **"Skroderdienas Silmačos"** (1955) Drāmas teātrī. Rež. A. Amtmanis-Briedītis

viņš džentlmeniski nekad nav atgādinājis. Tomēr arī vērienīgajā iestudējumā "Jāzeps un viņa brāļi" (1956) no režijas viedokļa iespaidīgas bija pirmās ganu ainas (reālistiski piesātinātais skats: naidā "runājošās muguras", perinot sazvērestību pret Jāzepu). Otro daļu pamatoti kritizēja kā ārišķīgi pompozu. Režisors un kritiķis B. Ļvovs-Anohins to nosauca par operisku, "kā no "Aīdas""[7]. Kaut arī Jāzepa tēlotājs Ž. Katlaps ar savas personības suģestiju Raiņa ideju un dzeju pacēla mākslas augstumā. Sveša A. Amtmanim-Briedītim palika arī tā dramaturģija, kuru nosacīti dēvē par čehovisku. Viņš no tās vairījās



Raiņa **"Jāzeps un viņa brāļi"** Drāmas teātrī (1956). Rež. A. Amtmanis-Briedītis, scenogr. A. Spertāls. Jāzeps — Žanis Katlaps, Potifers — Jānis Osis

(tāpat kā E. Smiļģis, starp citu), un neveiksme ar Ļ. Tolstoja "Dzīvā miroņa" iestudējumu to tikai apstiprina.

Neskatoties uz kompromisiem un idejisko prasību ielocēm, A. Amtmaņa-Briedīša režisora vārds paliks saistībā ar latviešu prozas darbu un Blaumaņa lugu interpretāciju sava laika robežās, jo sešdesmitajos gados viņa sadzīviski un tikumiski **objektīvā**, panorāmiskā skatījuma vietā aizvien noteiktāk izpaužas **konceptuāla** pieeja literārajai vielai.

Post scriptum

Alfreds Amtmanis-Briedītis savu dižāko laikabiedru E. Smiļģi pārdzīvo par trim nedēļām. Bēru gājiens no Nacionālā teātra uz Meža kapiem lēni virzās cauri visai pilsētai, ļaužu tūkstošu pavadīts. Tā ir pēdējā reize, kad Rīgā notiek šāda ceremonija. Kapos laukakmenī cirsts O. Skaraiņa piemineklis. Vallē darbojas brāļu Amtmaņu memoriālais muzejs.

Citētie avoti

[1] Dailes Teātrs. III sezona, 1920–1922. — R., 9. lpp.; Dailes Teātrs. IV sezona, 1920–1923. — R., 20. lpp.

[2] *Kroders R.* Alfreds Amtmanis-Briedītis // Alfreda Amtmaņa-Briedīša XXV skatuves darbības jubilejas komitejas izdevums. — R., 1928, 30.–31. lpp.

[3] Turpat, 28. lpp.

[4] *Amtmanis-Briedītis A.* Pretim saulei. — R., 1963, 159. lpp.

[5] *Sudrabkalns J.* "Lolitas brīnumputns" Nacionālajā teātrī // Сегодня вечером, 1927, 21.02.

[6] Cit. no grām.: *Dzene L.* Drāmas teātris. — R., 1979, 95. lpp.

[7] Turpat, 194. lpp.

Guna Zeltiņa

ERNESTS FELDMANIS
(1889–1947)

Kad aktieris, režisors un teātra pedagogs Ernests Feldmanis Latvijas Nacionālajā teātrī svin savu divdesmit piecu skatuves darba gadu jubileju, prese par viņu raksta: "Cilvēks, kas ir tāds, kādi daudzi gribētu būt."[1] Šis elegantais, inteliģentais, ar izcilu skatuvisko temperamentu apveltītais mākslinieks tiek uzskatīts par daudzu latviešu jauniešu kultūras cilvēka ideālu, kuram cenšas līdzināties. Ar Ernestu Feldmani uz latviešu skatuves pirmoreiz uznāk īsts moderns varonis — nevainojamas manieres, izsmalcināta apģērba valkāšanas un uzvedības kultūra. Viņš dēvēts par pirmo latviešu komiķi–džentlmeni, kas blakus līdzšinējām, latviski paraupjajām komisma izpausmēm ienes smalku, noslīpētu komēdijas stila izpratni.

Spēles viegluma un elegances dēļ E. Feldmanis nereti atzīts arī par franču stila aktieri, taču ar saviem panākumiem Rietumeiropas klasiskajās un modernajās komēdijās, kā arī krievu un latviešu komēdiju interpretācijā viņš galvenokārt paplašina nacionālā šarma jēdzienu mūsu teātrī. E. Feldmanis pierāda, ka latviskais šarms ir pilns atjautības, dzīvesprieka un hedonisma, ka tam piemīt arī nedaudz melanholijas un vairāk ironijas, nekā pierasts domāt.

Mākslinieka dzīve un daiļrade, kurā savdabīgi krustojas un iekausējas krievu un Rietumeiropas teātra kultūras ietekmes, ir liecība tam, cik daudz ar mērķtiecīgu pašizglītošanos var sasniegt profesijas ierobežotas attīstības apstākļos.

E. Feldmanis dzimis Kurzemē, bijušā Bārtas pagasta Elkuzemes muižas kalpu mājās Bokultos. Viņa vecāki, barona Korfa dienestā strādādami, ir iekrājuši nedaudz naudas, un 1890. gadā ģimene pārceļas uz dzīvi Liepājā, kur nākamais mākslinieks pavada bērnību un skolas gadus. Māte strādā ostā par kasieri, tēvs — ogļu importa firmā, un Ernests Feldmanis jau agrā bērnībā vēro vecāku dinamisko ikdienas cīņu par nodrošinātību.

No vecākiem nākamais aktieris un režisors mantojis uzņēmību, izturību, lielas darba spējas un vitalitāti, no mātes — labu dzirdi un interesi par

mūziku, mākslu. Pēc Liepājas elementārskolas beigšanas viņš iestājas vietējā Nikolaja ģimnāzijā, ko pēdējā mācību gadā pamet, lai kļūtu par aktieri. Jau skolas sarīkojumos E. Feldmanis bieži piedalās teātra izrādēs, un kāda Liepājā redzēta viesizrāde izrādās tik rosinoša, ka par ģimnāzijas audzēkņa galveno lasāmvielu kļūst lugas latviešu, krievu un vācu valodā lētajos *Universal* izdevumos, bet karstākā vēlēšanās — sapnis kļūt par labu aktieri.

Pēc veiksmīga Kočkarjova lomas tēlojuma N. Gogoļa "Precību" uzvedumā skolas sarīkojumā Ernestu Feldmani 1907. gadā uzaicina par aktieri tikko nodibinātajā Liepājas Latviešu teātrī. Viņš izvēlas skatuves vārdu Viesulis, un tieši temperaments visspilgtāk raksturo jaunā aktiera darbošanos uz skatuves, atveidojot jaunus mīlētājus, piemēram, Vitāliju P. Ņevežina lugā "Otrā jaunība". Ar katru lomu E. Feldmanis aizvien asāk izjūt savu pieredzes un aktiertehnikas trūkumu, provinces skatuves fizisko un garīgo ierobežotību (no Liepājas teātra vienīgi režisoram Eduardam Kaupiņam ir izdevies iegūt skatuves izglītību Vācijā). Par viņa pirmo garīgo skolotāju kļūst režisors un aktieris Arveds Bergmanis, kurš brīdina jauno iesācēju no diletantiskas pašapmierinātības un uzsver īstas teātra skolas nepieciešamību, pats dodamies uz Maskavu iegūt skatuves izglītību un pieredzi. 1908. gada vasarā Ernests Feldmanis viņam seko.

Tā kā uzņemšanas eksāmeni Maskavas Dailes teātra skolā ir jau beigušies, sekojot V. Ņemiroviča-Dančenko padomam, topošais latviešu aktieris iestājas šī paša teātra aktiera Aleksandra Adaševa privātajos dramatiskajos kursos. Kursu pasniedzēju pamatsastāvu veido izcilie Maskavas Dailes teātra aktieri un režisori Vasilijs Kačalovs, Leonīds Leonidovs, Vasilijs Lužskis, Nikolajs Masaļitinovs un citi; Feldmaņa kursabiedru vidū ir Jevgeņijs Vahtangovs, Serafima Birmane, Nikolajs Petrovs. Būtiskākais ir tas, ka šajā privātskolā Leopolda Suļeržicka vadībā, kā savā grāmatā "Mana dzīve mākslā" raksta Konstantīns Staņislavskis[2], tika pārbaudīta viņa "sistēmas" dzīvotspēja, pirmpamati.

Gudro, iejūtīgo L. Suļeržicki E. Feldmanis atzina par savu vistiešāko skolotāju. Viņš latviešu aktierim, vēlākajam režisoram un pedagogam atklāja tādus jēdzienus kā "virsuzdevums", "skatuves slieksnis", "zemteksts jeb otrais plāns", "uzmanības loks", "skatuviskā pašsajūta", "dotie apstākļi", "vienota lomas darbības līnija", kas mērķtiecīgu vingrinājumu rezultātā nostiprinājās viņa radošās metodes pamatā. Izšķiroša nozīme Ernesta Feldmaņa skatuviskās individualitātes veidošanā ir arī Mihailam Mordkinam, vienam no Lielā teātra labākajiem dejotājiem, kura nodarbībās attīstījās latviešu aktiera spožā ķermeņa tehnika un izteiksmīgā plastika.

Pirmajā kursā aktiera meistarību māca skolas direktors A. Adaševs. Te Feldmanis pirmoreiz iepazīstas ar "mimodrāmām" — daudzveidīgu, stingri pakāpenisku skatuvisku vingrinājumu kopumu — tagadējo etīžu pirmatnējām "radiniecēm", kuras viņš vēlāk tik plaši izmanto savā pedagoģiskajā darbā. Latviešu aktieris ar lielu iedziļināšanos uztver arī kursa audzinātājas Ņinas Ļitovcevas-Kačalovas mācību principus praktiskajā skatuves pedagoģijā, viņas ironisko prātu un dziļo kultūru. Ņ. Ļitovcevas-Kačalovas vadītās nodarbības lielā mērā palīdz veidot un attīstīt Ernesta Feldmaņa mākslinieciskо gaumi un smalko humora izjūtu.

Latviešu aktieri un vēlāko režisoru ietekmē arī kursu biedra Jevgeņija Vahtangova ideja par teātri–svētkiem, par radošās improvizācijas nozīmi aktiera un režisora darbā. Nozīmīga vieta Adaševa kursos pieder studentu jautrajiem jeb smieklu vakariem, dažādiem kabarē tipa priekšnesumiem, franču un krievu vodeviļu uzvedumiem, ar kuriem kursisti dodas arī izbraukumos pa Maskavas apkārtni. Aktīvi jautrajos vakaros piedalās Feldmanis un Vahtangovs. S. Birmane apraksta vienu no šādiem vakariem Adaševa skolā, kad tur ierodas arī K. Staņislavskis un kad Šekspīra lugas "Sapnis vasaras naktī" fragmentā Vahtangovs tēlo Lizanderu, bet Feldmanis — Demetriju.[3] Pēc Adaševa kursu beigšanas par atturīgu dēvētais Vahtangovs uzdāvina latviešu aktierim savu fotogrāfiju ar veltījumu: "Krietnajam puisim Ernestam — krietnais puisis Žeņka. Atmiņai no skolas. Aprīlis. 1911. gads."[4]

E. Feldmanis A. Adaševa kursus ar labām sekmēm absolvē 1911. gadā, saņemdams V. Ņemiroviča-Dančenko vērtējumu: "Jaunais Kačalovs!" Viņam tiek piedāvāta jaunākā režisora vieta Maskavas Dailes teātrī, jo par aktieri tur darboties nav iespējams akcenta dēļ. Feldmanim labvēlīgie pedagogi iesaka viņam kādu laiku pastrādāt provinces teātros, lai pēc tam atgrieztos Maskavā. Pieņēmis skatuves vārdu Tarbejevs, latviešu aktieris seko šim padomam.

E. Feldmaņa daiļrades pirmais periods, kurā viņš darbojas galvenokārt kā aktieris, saistās ar desmit darba gadiem (1911–1921) Krievijas provinces un nelielos Maskavas teātros. Ivanovo-Vozņesenskas, Ribinskas, Baku, Penzas, Simferopoles, Harkovas, Samaras un citu pilsētu trupās viņš spēlē Moljēra Donu Žuanu, Bomaršē Figaro, Ibsena Osvaldu, Gogoļa Hļestakovu, Dostojevska Raskoļņikovu un kņazu Miškinu, Ņeznamovu un citus Ostrovska varoņus, kā arī sāk strādāt par režisoru. 1918. gadā, atgriezies Maskavā, Feldmanis nodibina savu privāto intīmo teātri — studiju "Tveras teātris", kas izrāda nelielas lugas un vodeviļas. Pēc deviņiem mēnešiem

padomju valdība šo teātri nacionalizē, un pēc darbošanās vairākos nelielos Maskavas teātros 1921. gadā mākslinieks atgriežas Latvijā.

E. Feldmanis debitē Nacionālajā teātrī kā aktieris un režisors Moljēra "Skapēna nedarbu" uzvedumā 1922. gadā. Tā aizsākas viņa daiļrades otrais periods (līdz 1933. gadam), kura laikā mākslinieks apliecina sevi kā meistarīgu aktieri ar spilgtu skatuvisko individualitāti, kā prasmīgu režisoru un sāk darboties arī kā pedagogs. Jau Skapēna lomā viņš pārsteidz latviešu skatītājus ar savu skatuvisko temperamentu un virtuozi izkopto spēles tehniku, kas J. Sudrabkalnam vēl pēc vairāk nekā desmit gadiem liek rakstīt: "Nacionālā teātra apmeklētājiem tovakar citi aktieri viņam līdzās likās flegmatiski.. . Vārdi viņa ātrrunā bira kā pērles, un blēdības izdevās apbrīnojami"[5]. Izrādē Feldmaņa varonis brīvi, atraisīti iesoļoja caur skatītāju zāli. Šāds paņēmiens tajā laikā bija neierasts, un drošais tēlotājs ar artistisku veiklību un neparasti dzīvo temperamentu jo drīz iekaro skatītāju simpātijas. Feldmanis savā varonī pārsteidzoši organiski apvieno Moljēra komēdijas rakstura aizkustinošo naivumu ar blēdīgumu. Viņa Skapēns ir meistars uz visiem stiķiem un niķiem, tam, autora vārdiem runājot, piemita īpašs talants priekš visa tā, ko rezgaļi sauc par blēņām. Šo talantu aktieris prata atklāt, raitajos dialogos un dinamiskajā situāciju maiņā pārliecinoši demonstrēdams uz krievu skatuves iegūto, gadiem ilgi slīpēto tehnisko virtuozitāti. Feldmaņa Skapēns izcēlās ar neparasti izteiksmīgu mīmiku, plastisku vijību un uz latviešu skatuves tik reti sastopamo dzīvo tempu, pāreju ātrumu un vieglumu. Likās, it kā izrādes ritējumu, tempu maiņu, kāpinājumus un atslābumus diriģētu kāda neredzama roka.

Arī Feldmaņa – režisora rokrakstam raksturīgs neparasti dinamisks darbības izkārtojums, dzīvs temps, pāreju ātrums un vieglums, kas dominē gan "Skapēna nedarbos", gan Bomaršē lugas "Figaro kāzas" uzvedumā (1922), kur režisors pats spēlē Figaro, gan viņa iestudētajā N. Gogoļa "Revidentā" (1922), pašam atveidojot Hļestakovu. Gogoļa varonī, ko aktieris ne vienreiz vien bija ar panākumiem tēlojis uz krievu skatuves, Feldmanis saglabāja savas personības pievilcību. Viņa Hļestakovs bija viņš pats — nebūt vairs ne jauns, arī ne muļķis un ne sīks, pelēks cilvēciņš, kam neizprotamā kārtā izdodas provinces pilsētiņā visu apgriezt ar kājām gaisā. Šis Hļestakovs bija apburošs frants, ģērbies pēc modes un uzvedas pēc modes, asprātis, dāmu mīlulis, īsts provinces iekarotājs. Spilgts, krāsains vējazieds, cilvēks, kurš pieradis slīdēt pa dzīves virspusi, nekur neiedziļinoties.

Veidojot savu varoni iekšēji tukšu, niecīgu, bet ārēji iespaidīgu, liekot no tēla tā vien plūst valdonīgai pievilcībai, Feldmanim izdevās panākt to, kas



P. Bomaršē **"Figaro kāzas"** Nacionālajā teātrī (1922). Rež. E. Feldmanis, scenogr. A. Cimermanis. Figaro — Ernests Feldmanis

parasti sagādā grūtības, šo lugu iestudējot, — attaisnot neticamo situāciju un notikumu gaitu, Hļestakova fantastiskos panākumus provinces pilsētiņā, kur neviens nespēj viņu atmaskot, gāzt no pjedestāla. Tas Hļestakovs, kas parādās uz Nacionālā teātra skatuves, tiešām varēja būt gan revidents, gan diplomāts un pat valsts departamenta direktors. Aktiera traktējumā viņa varoņa šķietamā vientiesība bija tikai gudra spēle, izlikšanās, līdzeklis citu cilvēku apmuļķošanai.

Svētdienīgā stilistikā tika veidots Bomaršē lugas iestudējums, ko Feldmanis bija iecerējis kā tautas svētkus teātrī ar plašu delartiskas improvizācijas programmu, paredzot personāža vešanu caur zāli, sēdināšanu ložās un proscēnija izvērstu apspēlēšanu, lai tuvinātu aktierus skatītājiem. Režisora iecere "Figaro kāzu" interpretācijai, lai gan pilnībā nerealizējās, bija konceptuāla. Nacionālajā teātrī kā Raiņa proponētajā *literāriskajā teātrī* Feldmanis pirmoreiz līdzās dramaturgam un aktierim tik strikti izvirzīja trešo personu — režisoru: "Galvenie elementi teātrī .. ir: 1) materiāls, poēzija ar savu psiholoģiju, 2) aktieris, dzīvais gars, kas padara šo psiholoģiju dzīvu un 3) režisors. Psiholoģiskā acs, kas dod formu, vada ansambli, no materiāla un dzīvā gara rada vienu veselu."[6]

Pēc Feldmaņa ieceres, Bomaršē lugu vajadzēja uzvest cirkā, jo režisors uzskata, ka teātrim "..vajaga kļūt tautiskam un apkalpot lielu masu plašos apmēros, un tāpēc viņam vajaga iet ārā no mazās kastes uz laukuma, sliktākā gadījumā — cirka telpās, masas vidū (piemēram, revolūcijas laikā Maskavā tādas izrādes ir notikušas ar lieliem panākumiem). Tādās izrādēs tauta sēd no trijām pusēm, priekšas un diviem sāniem, pie paaugstinājuma uz laukuma jeb cirka arēnas. (..) Kā tāda tautas izrāde, uz tādiem principiem izgājušā sezonā tika no manis uzvesta Bomaršē luga "Figaro kāzas". Šo inscenē-

jumu saprata tikai ļoti tuvi teātra interesenti, varbūt būtu labāk sapratuši, ja viņa būtu izrādīta cirkā, kā tas bija nodomāts."[7]

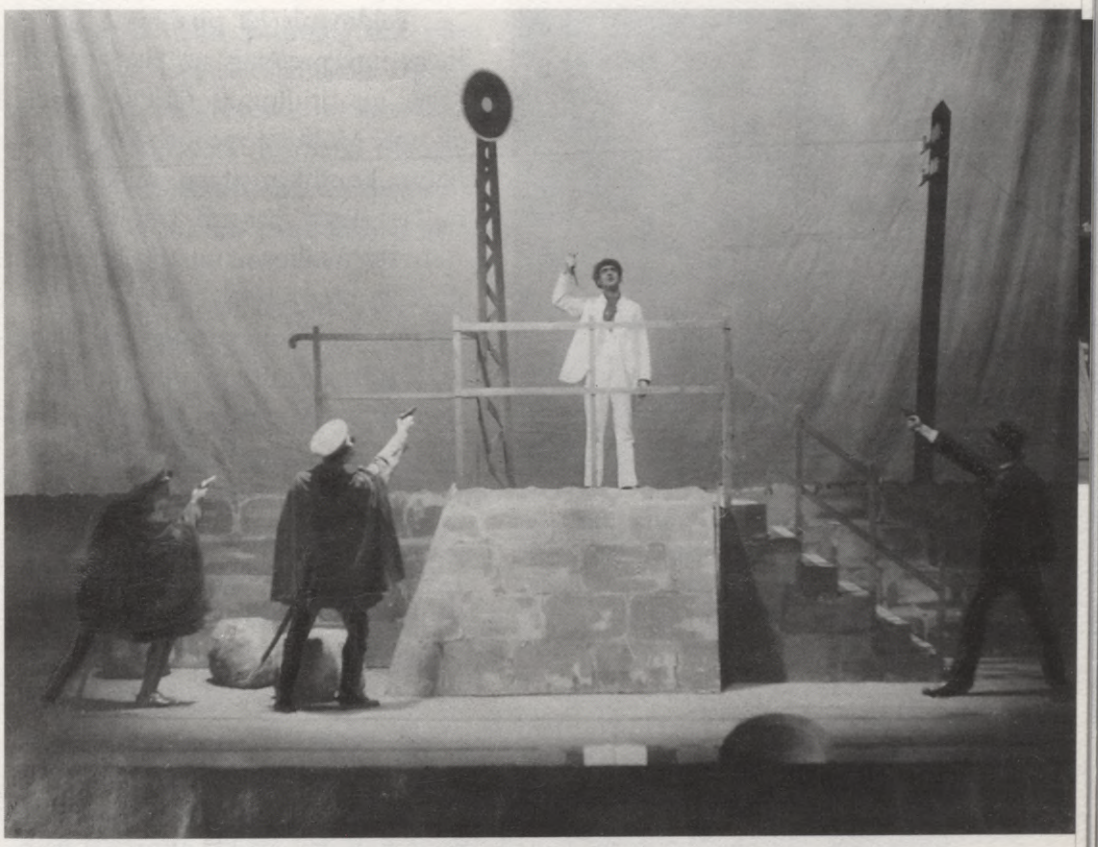
Feldmani interesēja ne tikai V. Meierholda, bet arī K. Mardžanišvili eksperimenti plašu masu izrāžu veidošanā. Par to liecina režisora iecere iestudēt Lope de Vegas "Avju avotu", ko Mardžanišvili tādā veidā bija uzvedis Kijevā. Par ļoti piemērotu materiālu šādu iestudējumu veidošanai Feldmanis uzskatīja arī Raiņa lugas un vairākkārt vērsās ar lūgumu pie dzejnieka uzticēt viņam kādas savas lugas iestudējumu. Taču minētās režisora ieceres nerealizējās, un pamazām apsīka arī viņa iniciatīva cīnīties par savu, plašām tautas izrādēm piemērotu repertuāru.

Tomēr jau "Figaro kāzu" un "Revidenta" uzvedums spilgti iezīmē Feldmaņa īpatno "nišu" Nacionālajā teātrī un visā tālaika latviešu teātra kontekstā. Tie ir "dinamiskā reālisma" formā veidoti iestudējumi ar noslieci uz asprātīgu, elegantu stilizāciju un vizuālu izteiksmīgumu, kas tos tuvina Eduarda Smiļģa un Jevgeņija Vahtangova meklējumiem. E. Feldmanis tiecās no aktieriem panākt ne tikai ātru darbību, ātru runu, bet galvenais — ātru domāšanu, skatuvisko reakciju elastību, kas ļautu paplašināt viņu ierasto skatuves kustību diapazonu un radoši iekļauties izrādes "gleznas" kopējā kompozīcijā. Mēģinājumos viņš, burtiski knipjus sizdams, nemitīgi atgādināja: "Tempu, tempu! Dzīvāku tempu!" Un šīs režisora prasības pēc dzīva temporitma un aktivitātes dinamizēja visu ansambli.

Režisors Jānis Zariņš uzskata: "*Vecie* režisori — Mierlauks, Briedītis — zināmā mērā gāja intuitīvu ceļu, bez noteiktām metodēm. Kuram intuīcija bija dzīvāka, tam arī iestudējumi izdevās labāk. Fricis Rode nāca no Maskavas jau ar krievu aktieru tēlošanas veidu un stilu un ar to centās arī mūsu aktierus iepazīstināt, bet tā vēl nebija nekāda sistēma.

Feldmanis tomēr bija viens no tiem jaunajiem režisoriem, kurš jau prata spriest un runāt teorētiski, pieiet lugai un tēliem analītiski, Feldmanis skaidru koncepciju deva jau pašā sākumā — un tas bija kas īpatnējs, kas jauns! Bet vēlāk viņš it kā atkāpās no šī principa, jo citi režisori to nedarīja un Feldmanis nevarēja atrast domubiedrus."[8]

Par domubiedru E. Feldmanim nekļuva toreizējais Nacionālā teātra režisors, Krievijā, Francijā un Beļģijā studējušais Fricis Rode, kura klasikas inscenējumiem (Sofokla "Ķēniņš Edips", Rasina "Fēdra", J. V. Gētes "Fausta" 1. daļa) bija galvenokārt kultūrizglītojoša nozīme. Par tādu nekļuva arī šī teātra režisors un aktieris, Pēterburgas Ķeizariskajā teātra skolā izglītojies Kristaps Linde, kurš ar aktiera dvēseles atklāsmi saprata iespaidīgu emocionālu stāvokļu prezentāciju un, vēlēdamies likvidēt kritikas bieži pieminē-



F. Molnāra **"Lilioms"** Nacionālajā teātrī (1923). Rež. E. Feldmanis, scenogr. A. Cimermanis. Skats no izrādes

to Nacionālā teātra gausumu, tiecās darbību dinamizēt ar mehāniskiem steidzinājumiem. (Tas attiecas, piemēram, uz viņa veikto Šekspīra "Vindzoras jautro sievu" iestudējumu.) Līdzās šiem režisoriem un Aleksim Mierlaukam, kurš, vadoties no autora burta un vārda, turpina lēni un pamatīgi darināt savas izrādes — blīvas reālpsiholoģiskas "segas" (A. Brigaderes "Maija un Paija", R. Blaumaņa "Trīnes grēki"), E. Feldmanis 20. gadu pirmajā pusē Nacionālajā teātrī viskonsekventāk uzstājas kā režisors–interpretētājs, oriģināla mākslinieciska redzējuma piedāvātājs un teatralitātes ienesējs.

Tā, iestudējot F. Molnāra "Liliomu", Feldmanis ir sacerējis īpašu režisorisku prologu. Piepilsētas mežiņā pie Lilioma raibā karuseļa savu māku rāda arī cirka mākslinieki, akrobāti, nažu rijēji, vēderdejotājas. Nacionālajā teātrī tas ir pirmais gadījums, kad režisors tik lielā mērā ļauj vaļu fantāzijai un sacer darbību ārpus teksta. (Dailes teātrī E. Smiļģa praksē tas bija pierasts.)



L. Pirandello **"Sešas personas meklē autoru"** (1925) Nacionālajā teātrī. Rež. E. Feldmanis, scenogr. A. Cimermanis. Skats no izrādes

Feldmanis kā pirmais Molnāra lugas interpretētājs uz latviešu skatuves un titullomas tēlotājs spēcīgi akcentē Molnāra varoņa mākslinieka dabu, konfliktu starp mākslinieku un "sētnieku" pasauli, traģisko pretstatu starp Liliomu un apkārtni, kurā viņš nevar sevi realizēt kā personību. Feldmaņa Lilioma jūtīgās divspēles ar Mirdzas Šmithenes Jūliju, Alises Brehmanes Muškātni un Kārļa Lagzdiņa Fičūru nodrošina iestudējumam ilgstošus panākumus. Savukārt klasisko komēdiju iestudējumos E. Feldmanim veiksmīga partnerība veidojas ar Ludmilu Špīlbergu. Tā, piemēram, Šekspīra "Spītnieces savaldīšana" (tolaik "Spītnieces precības") uzvedumā (1925) viņš ir Petručo, viņa — Katarīna.

Kā neapstrīdami oriģināls inscenētājs E. Feldmanis sevi pierāda Rietumeiropas modernās drāmas interpretācijā — L. Pirandello skandalozās lugas "Seši tēli meklē autoru" (tolaik "Sešas personas meklē autoru") uzvedumā (1925). Vācijas un Francijas ceļojuma laikā mākslinieks (1923) šīs lugas iestudējumu ir redzējis Parīzē, kur to interpretējis gan J. Vahtangovam, gan viņam Maskavas studiju laikā draudzīgi tuvais režisors Žoržs Pitojevs. Pirandello darbā par ilūziju lomu dzīvē, par "maskas" un sejas attiecībām dominē "autora sāpe", Feldmaņa interpretācijā — "teātra sāpe" par nespēju uz skatuves pilnasinīgi parādīt reālo īstenību. Viņa režijā šim darbam bija programmatiska nozīme. Tas bija izaicinājums aktieriskajiem štampiem, ampluā robežām, visam, kas pārvērš dzīvo tēlu maskā.

Izbrīnītajiem skatītājiem režisors atklāja tukšu, pelēku, nepievilcīgu skatuvi bez dekorācijām (Nacionālajā teātrī tas bija novatoriski), uz kuras ritēja parasts teātra mēģinājums. Pašam Feldmanim tēlojot trupas Direktoru, šo ainu viņš interpretēja vieglā, it kā dejojošā ritmā, ar krietnu pašironijas devu. Ar sešiem melnās drānās tērptajiem tēliem, kas pieprasīja savas dzīves drāmas īstenojumu uz skatuves, uzvedumā ienāca ass, satraukts, it kā lauzts ritms, mainīgi temporitmi, tēlojuma ekscentriskums. Sešu tēlu iekšējās dzīves, sastrēdzināto kompleksu un sarežģīto attiecību izsekojumā režisors



Dž. B. Šova **"Sātana apustulis"**
Nacionālajā teātrī (1927).
Rež. E. Feldmanis, scenogr. H. Līkums.
Skats no izrādes

apvienoja dziļu psiholoģisku pārdzīvojumu un eksistenciālu atsvešinātību, baigu grotesku un klaunisku bufonādi ar it kā no malas iestarpinātiem intelektuāliem, filozofiskiem prātojumiem, kas pauž paša autora uzskatus.

Veiksmīga ir arī aktieru izvēle: Tēvs — Jānis Osis, Māte — Alise Brehmane, Pameita — Mirdza Šmithene. Īpaši no J. Oša un M. Šmithenes parastajiem ampluā atšķirīgie, iekšēji "salauzītie" un pretrunīgie tēli, abu aktieru spēcīgajās divspēlēs atklājot traģisko pretrunu starp sabiedrības uzspiesto "masku" un savu varoņu būtību, ļāva tēlotājiem sasniegt Nacionālā teātra aktiermākslas virsotnes. Uz Pirandello izvirzīto jautājumu par mākslas un realitātes, izdomas un īstenības attiecībām Feldmanis atbildēja, akcentējot prasību pēc patiesības mākslā un rosinot arī savus kolēģus analizēt savus štampus un teatrālās maskas. Jānis Grots, novērtēdams šo uzvedumu kā interesantu eksperimentu un vienu no teātra sezonas virsotnēm, raksta: "Vispirms viss labs jāsaka par režisoru Ernestu Feldmani, kurš ar .. mākslinieciskuu .. attiecību veidoja izrādi dabiskās un bagāti krāsainās līnijās. Inscenētāja skaistās puses meklējamas taisni šai krāsu un toņu pārveidībā, kas pirmo divu cēlienu pelēko, savādo skatuves telpu ikdienišķo drapēriju trešajā cēlienā aizviļņoja ar pārsteidzošu ilūziju — kā likteņa balss nodunēja motors, un darbībai tika uzvilkts reizē svētku un sēru tērps — riņķa prospekts, kas labi atēnoja autora domāto drausmu starp skatuvi un dzīvi."[9] Vienprātīgu kritikas atzinību E. Feldmanis izpelnās dofina Šarla lomā Džordža Bernarda Šova lugas "Svētā Žanna" uzvedumā (1925, režisors K. Linde). No visa ansambļa viņš visorganiskāk iejuties autora smalkajā stilistikā, vieglajā, it kā caurspīdīgajā ironijā, ar kādu autors pārvērtē romantisko mītu par Orleānas jaunavu, traģikomiskajā izteiksmē, kas robežojas ar grotesku. Feldmanis ir viens no retajiem latviešu teātra māksliniekiem — traģikomēdijas un groteskas meistariem. Vēlāk šis talants visspilgtāk atplauks viņa audzēknes Emīlijas Bērziņas daiļradē.

Dofinu aktieris veidoja, nebaidīdamies sabiezināt krāsas un pat kariķēt. Viņa varonis bija cēlā un smieklīgā, valdonīgā un niecīgā sapludinājums, asredzīgs, nelaimīgs cilvēks, kurš, par eksistences formu izvēlēdamies vientulību un pasivitāti, izdara noziegumu pret citiem un pats sagrauj savu personību.

Nozīmīgi ir E. Feldmaņa realizētie A. Upīša satīrisko komēdiju "Kaijas lidojums" (1926) un "Vesela miesa" (1927) iestudējumi, kuriem atšķirībā no A. Mierlauka veiktajiem šī autora komēdiju iestudējumiem raksturīgs lielāks izteiksmes līdzekļu smalkums. Varētu teikt — Mierlauks triepj ar spilgtām, kolorītām krāsām, bet Feldmanis veido smalkus tušas zīmējumus.

Ideālu interpretētāju Feldmanī atrod O. Vailda komēdijas: viņš iestudē lugas "Ideāls vīrs" (1926), pats spēlēdams Goringu, un "Lēdijas Vindermīres vēdeklis" (1924), kur sev izvēlas Darlingtona lomu.

Ar izdomu, graciozu improvizāciju, formas vieglumu, gaumi, eleganci un inscenējuma stila noslīpētību izceļas viņa franču klasiskās komēdijas (Moljēra "Dons Žuans", 1929, A. de Misē "Mariannas untumi" un "Venēciešu nakts", 1927) un modernās vēsturiskās komēdijas (V. Sardū un E. Moro "Drošā kundze", 1926) uzvedumi. Par franču komēdiju izpratni un inscenējumiem Francijas Tautas izglītības un daiļo mākslu ministrija piešķir Ernestam Feldmanim Goda zīmi, laureāta nosaukumu un Francijas Republikas Akadēmiskās Palmas ordeni (1930).

Režisora talanta daudzpusību apliecina A. Upīša vēsturiskās traģēdijas "Žanna d'Ark" pirmiestudējums (1930). Īpaši veiksmīga izvēršas E. Feldmaņa un dekoratora H. Līkuma sadarbība: uzveduma skatuviskajā ietērpā apvienojas gleznieciskskrāšņums un bagāts kolorīts ar traģēdijas drūmumu un skarbumu, dominē pelēkie, zaļganbrūnie zemes toņi, smagas, tumšas velves, kas rada monumentālu iespaidu. Komponista Jāņa Kalniņa radītā skaņu partitūra — aranžētās vecfranču dziesmas, ērģeļmūzika lūgšanu skatos, kareivīgās trompetes, zvanu skaņas un himniskais finmāla rekviēms palīdz veidot izrādes skaudro, saviļņojošo atmosfēru, kurā dzīvo abas Žannas — Lilijas Ērikas un Paulas Baltābolas varones. Masu skatu stilizācijā, tēlotāju augumiem un žestiem tiecoties augšupejošā "piramīdā" uz centru — Žannu kā garīgo vertikāli, vērojama radniecība ar Dailes teātra meklējumiem.

Paralēli darbam Nacionālajā teātrī E. Feldmaņis uzsāk pedagoga darbību — vispirms Zeltmata Latvju dramatiskajos kursos, no 1927. gada — pats savos privātajos teātra kursos. Astoņi viņa dramatisko kursu izlaidumi devuši latviešu teātrim pāri par astoņdesmit absolventu, to vidū Kārli Sebri, Žani Katlapu, Almu Ābeli, Irmu Laivu, Emīliju Bērziņu, Irmgardi Mitrēvici, Ēriku Ferdu un citus.

Šos kursus pirmoreiz mūsu teātra vēsturē organizējot pēc krievu teātra skolu parauga, E. Feldmanis par tuvākajiem palīgiem izvēlas māksliniekus, kam nav sveša Staņislavska sistēma un krievu skatuves māksla. Bez viņa paša un Jāņa Zariņa, kurš pasniedz sistēmas praktisko metodi, par pedagogiem darbojas Alfreds Amtmanis-Briedītis, Teodors Lācis, Olga Bormane un citi. Kursu vadītājs ievieš tādas latviešu skatuves pedagoģijai jaunas disciplīnas kā aktiera daiļrades process, psiholoģija, improvizācija, klasiskā deja, akrobātika un paukošana, īpašu vērību veltot nodarbībām plastikā un ritmikā. Atšķirībā no vecāko latviešu dramatisko kursu — Zeltmata kursu — mācību programmas Feldmanis neatzīst deklamāciju par dramatiskās mākslas priekšmetu, bet gan par savrupstāvošu disciplīnu. Tās vietā viņš dod priekšroku skatuviskās runas — kā saistītās, tā nesaistītās — pareizai apgūšanai un ieteic īpaši respektēt interpretējamā materiāla autora valodas ritmiku.

Zeltmatis ļoti stingri norobežoja aktiera "ampluā", piemēram, naivs mīlētājs, varonis utt. Feldmanis šādus kanonus neievēro, respektē katra audzēkņa individualitāti, pamazām iepazīstinot viņus ar K. Staņislavska noformulētās pārdzīvojuma mākslas atziņām. Par aktiermākslas pamatu pamatu E. Feldmanis uzskata darbību, vienmēr uzsvērdams, ka uz skatuves viss ir darbība. Tajā pašā laikā pedagogs māca neaizrauties ar sīkām, nemērķtiecīgām fiziskām darbībām, ar "šiverēšanos", bet paturēt prātā un attīstīt lomas galveno mērķdarbību. Emīlija Bērziņa atceras, ka no sistēmas Feldmanis bija paņēmis kodolu un savu praktisko metodi ietvēra vienā teikumā: *uztvert, saprast, izjust, atdot.*

E. Feldmanis un J. Zariņš ir pirmie pedagogi, kuri latviešu aktieriem sniedz konkrētu priekšstatu par Staņislavska mācības pamatiem, pirmoreiz iepazīstinot viņus ar tādiem jēdzieniem kā "es dotajos apstākļos", "mazais un lielais uzmanības loks", "caurviju darbība". Tolaik Zeltmata kursu pasniegšanas metodika jau lielā mērā ir novecojusi. Liepājas Tautas augstskolas dramatiskā studija (J. Zariņš te darbojās kopš savas atgriešanās no Maskavas 1921. gadā), E. Feldmaņa privātie teātra kursi un arī Rīgas Tautas augstskolas dramatiskā studija (uz šejieni no Liepājas 1926. gadā pārnāca J. Zariņš) ir pirmie Staņislavska principu ieviesēji latviešu aktierapmācības praksē. Šiem principiem ir pozitīva loma latviešu aktiermākslas attīstībā.

Īpatna viņa kursu darbā ir vodeviļu izmantošana, kas palīdz audzēkņiem attīstīt vieglu ritmu, elastību, improvizācijas spējas. Kritika atzīmē, ka kursu prezentācijas vakaros jūtama Staņislavska skola, skatuves kultūra un māksliniecisk atturība, laba, dabiska izrunas un kustību tehnika. Tieši no Feldmaņa kursiem Nacionālais teātris angažē Emīliju Bērziņu un Žani Katlapu.

Feldmaņa piespiedu aiziešana no Nacionālā teātra sakarā ar t.s. aktieru dumpi (1933), kas ir vērsts pret direkcijas atbalstīto teātra izklaides funkciju, pārtrauc arī viņa pedagoga darbību, kas atjaunojas tikai 30. gadu otrajā pusē. Mākslinieka daiļrades pēdējā periodā (1933–1947) nozīmīgs ir viņa darbs Rēzeknē, Latgales teātrī, kur top, piemēram, A. Brigaderes "Princese Gundega un karalis Brusubārda" (1935) un O. Vailda "Ideāls vīrs" (1936) iestudējumi. 1940./1941. gada sezonā E. Feldmanis ir Daugavpils teātra vadītājs un iestudē Gogoļa "Revidentu", Suhovo-Kobiļina "Krečinska kāzas" un virkni padomju lugu.

Īstu radošu renesansi režisors piedzīvo, atgriezies Nacionālajā, toreizējā LPSR Drāmas teātrī (1945). Viņa Rietumeiropas klasisko komēdiju iestudējumi — R. B. Šeridana "Jauko māņu diena" (1945), "Mēlnesības skola" un V. Šekspīra "Jautrās vindzorietes" (1947) — mūsu teātra vēsturē ilgus gadus tiek uzskatīti par nepārspējamiem. Tie ir krāsaini, spilgtas teatralitātes piesātināti inscenējumi ar strauju, dinamisku darbību un dziesmām. No aktieriem tie prasīja tēlojuma vieglumu, precizitāti, plastisko un vokālo meistarību ("Jauko māņu diena"). Psiholoģiski smalki un formā eleganti raksturu un attiecību tvērumi ir uzvedumos "Mēlnesības skola" un "Jautrās vindzorietes", kas apliecina Ernestu Feldmani kā nobriedušu meistaru, kura mākslā organiski apvienojas Nacionālajam teātrim raksturīgais psiholoģisms un Dailes teātrim piemītošais teatrālisms, dinamisms un artistiskums.

Tas ir vienīgais šādas sintēzes piemērs latviešu teātrī. Aktieri, kas strādāja kopā ar Feldmani, atceras viņa rūpīgās lomu analīzes, režisora regulāro darbu uzvedumu temporitmiskās struktūras izveidošanā, kustību izkopšanā, valodas smagnējības izskaušanā. Mizanscēnas E. Feldmaņa uzvedumos izaug organiski un ir piesātinātas ar darbību — vienalga, vai tās ir dinamiskas, ekspresīvas vai ārēji statiskas. Režisors pats praksē bija nonācis pie "fizisko darbību" metodes (tolaik, kad viņš mācījās Maskavā, Staņislavskim tā vēl nebija izstrādāta) un tiecās panākt, lai aktieri savu lomu iepazītu darbībā. Feldmanis apkaroja jebkuru mēģinājumu imitēt darbību, rosināja aktierus nespēlēt jūtas, temperamentu, bet mērķtiecīgi veidot lomas darbības līniju, vienojoties par "mezglu punktiem" un mizanscēnām lugas darbīgā analīzē.

Raksturīgs E. Feldmaņa teatrāli piesātinātās un dinamiskās režijas piemērs ir "Jauko māņu dienas" uzvedums. Ar dekoratora V. Valdmaņa palīdzību režisoram uz skatuves ir izdevies radīt krāšņu teatrālu atmosfēru. No orķestra vidus iznāk divi jautri nerri, paklanās publikai un uzsāk dziesmu,



R. B. Šeridana **"Mēlnesības skola"** Drāmas teātrī (1946). Rež. E. Feldmanis, scenogr. L. Grasmanis. Lēdija Snīrvele — Olga Lejaskalne, Bekbaits — Kārlis Sebris, Kendere — Anta Klints

aicinot skatītājus pārcelties uz 18. gadsimta Spānijas romantiku. Lēni veroties priekškaram, uz skatuves krāsainu gaismu rotaļā zaigo strūklaka, vēlu Seviļas nakts stundu "simfoniski" iezvana veclaicīgs pulkstenis. Pustumsā iemirdzas M. Spertāles darinātie greznie kostīmi. B. Sosāram diriģējot orķestri, sāk plūst romantiskas serenādes skaņas.

Paralēli šim idilliskā skaistuma, spāniskā kolorīta un eksotikas slānim režisors jau abu nerru uzsvērti nopietnajās izdarībās iezīmē zobgalības, vieglas ironijas nokrāsu un "telpu", režijas eksemplārā norādot: "Zobgalības žanrs norāda izrādes spēles žanru."[10] Tas akcentē uzveduma veidotāju un aktieru nedaudz ironiski distancēto attieksmi pret lugas personāžu un notikumiem.

Lai atšķetinātu Šeridana situāciju un tikumu komēdijas veiklo intrigu, inscenējumā "tiek iedarbināta visa tā laika komēdijas "mašinērija": tur dejo, dzied, vicina zobenus, nolaupa, pārģērbti bēg no mājām, meklē patvērumu klosterī, sūta uz visām pusēm krāsainām lentītēm pārsietas vēstules, staigā ar laternām pa Seviļas ielām, dzer vīnu un atkal dzied",[11] raksta A. Grigulis. Uzvedumā tiek izmantota grozāmā skatuve ar kāpnēm, kas palīdz panākt

lielu tempa un ritma spraigumu. Mizanscēnas tiek veidotas galvenokārt pretī pa diagonāli, lai radītu lielāku ekspresijas iespaidu.

Šajā dinamiskajā teatralitātē mākslinieciski disciplinētas gaumes robežās dzīvo komiski hiperbolizētie raksturi — O. Lejaskalnes Duenja un K. Klētnieka Mendozo, kā arī abi jauno mīlētāju pāri, ko tēlo O. Krūmiņa un Ž. Katlaps, Z. Salna un V. Gruziņš. Īpaši iznesīgā, elegantā mīlētājā režisors ir spējis pārvērst tolaik vēl smagnējo Ž. Katlapu, un šī acīmredzamā pārvērtība it kā simbolizē visu to svētīgo darbu, ko E. Feldmanis ir paveicis klasisko komēdiju iestudējumos.

Ernests Feldmanis vadījis vairāk nekā simt režiju un tēlojis ap simt lomu visdažādākā žanra lugās, ap septiņdesmit paša režijā. Lielāks īpatsvars viņa daiļradē ir klasiskajam repertuāram: vispirms jāmin mākslinieka veidotie Ž. B. Moljēra, P. O. Bomaršē, V. Šekspīra, R. B. Šeridana, Dž. B. Šova, O. Vailda un N. Gogoļa lugu iestudējumi, taču E. Feldmanis ieņem arī īpašu vietu latviešu teātra vēsturē kā modernās salonkomēdijas (arī oriģinālkomēdijas — A. Upīša, A. Griguļa darbi) un modernās drāmas interprets.

Arī viņa analītiski precīzie (Feldmaņa režijas eksemplāri izceļas ar neparasti rūpīgu virsuzdevuma, caurviju darbības izstrādājumu) un iekšējās dinamikas uzlādētie A. Griguļa lugas "Uz kuru ostu?" (1945) un "angļu Čehova" Dž. Prīstlija darba "Ieradies inspektors" (1945) uzvedumi veido to īpatno dinamiskā reālisma atzaru mūsu teātra vēsturē, kam praktiski nav ne līdzinieka, ne turpinājuma. Talantīgā aktiera, režisora un pedagoga "skola" transformējusies viņa bijušo audzēkņu un darbā ievadīto kolēģu striktajā profesionālismā un skatuviskajā stājā, kā arī režisora Alfrēda Jaunušana centienos atjaunot Ernesta Feldmaņa tradīcijas savos Rietumeiropas klasisko komēdiju iestudējumos.

Mākslinieks miris 1947. gadā, apglabāts Rīgā, Raiņa kapos.

Citētie avoti

[1] *Ozoliņa M.* Cilvēks, kas ir tāds, kādi daudzi gribētu būt // Pasaules Pasts, 1933, 12. nov., 5. lpp.

[2] *Станиславский К.* Моя жизнь в искусстве. — М., 1972, с. 390–392.

[3] *Бирман С.* Путь актрисы. — М., 1962, с. 36.

[4] J. Vahtangova ģīmetne ar veltījumu E. Feldmanim 1911. gada aprīlī. Oriģināls glabājas LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta fondos.

[5] *Sudrabkalns J.* Kā nosvinēja Ernesta Feldmaņa jubileju // *Segodņa*, 1933, 7. nov., 4. lpp.

6 *Feldmanis E.* Kāds vārds par teātra mākslu // Teātra Vēstnesis, 1922./1923. gada sezona, 7. nr., 106. lpp.
7 Turpat.
8 G. Zeltiņas saruna ar J. Zariņu 1975. gada 24. martā. Sarunas pieraksts glabājas G. Zeltiņas personiskajā arhīvā.
9 *Grots J.* Pirandello debija Nacionālā teātrī // Sociāldemokrāts, 1925, 24. okt., 8. lpp.
10 RLMVM, E. Feldmaņa fonds, inv. nr. 161475, 4. lpp.
11 *Grigulis A.* Seno tikumu un mīlestības spēle // Cīņa, 1945, 14. apr., 8. lpp.

Irena Aleksaite

LIETUVAS REŽIJA (1900–1945). GALVENĀS TENDENCES

Sākums

Lietuviešu režijas vēsture ir savdabīgi paātrinātas attīstības process, ko nosaka sarežģīti vēsturiski politiskie apstākļi. "Svētā savienība" (Krievija, Prūsija, Austrija) trīsreiz dala Lietuvu, līdz tā 1795. gadā beidzot pilnīgi tiek atdota cariskās Krievijas varā. Tad arī sākas ne tikai Lietuvas kolonizācija, bet arī atklāta nācijas rusifikācija. Šie procesi īpaši pastiprinās pēc nacionālās atbrīvošanās kustības uzliesmojumiem 1831. un 1863. gadā. Seko nežēlīgi cariskā režīma akti — lietuviešu preses aizliegums, lietuviešu skolu slēgšana, lietuviešu valodas vajāšana. Pat garīgie semināri tiek pārcelti uz Krieviju, lai tos vieglāk varētu kontrolēt. Melnā reakcija, dabiski, izsauc spēcīgu topošās lietuviešu inteliģences pretošanos. Sākas grāmatiznēsātāju kustība (robežai pāri nelegāli tika gādātas lietuviešu grāmatas), parādās pirmās aizliegtās lietuviešu avīzes, izdotas ārpus Lietuvas. Ap 1885. gadu Lietuvas laukos aizsākas *slepenie lietuviešu vakari*, ar kuriem saistās unikāla teātra izpausme, kas uzlūkojama par priekšteci teātra kustībai pilsētās. Mākslinieciskā ziņā tie ir naivi primitīvi pašdarbības koncerti (koris, dejas, melodeklamācijas, "dzīvās bildes", izrādes), bet politiskajā aspektā šie pieticīgie zemnieku priekšnesumi ir ārkārtīgi nozīmīgi — ar skaļi izrunātu aizliegto lietuviešu vārdu tie aktīvi modina nacionālo pašapziņu. Vakaru norises vieta — piedarbs — arī dod nosaukumu *lietuviešu piedarba teātrim*. Lietuviešu nacionālā teātra sākumposmā — slepenajos, bet pēc tam arī atklātajos lietuviešu vakaros jau ir savdabīgas režijas aizsākumi. Pirmie "režisori" visbiežāk ir lietuviešu studenti, kuri mācās Krievijas, Latvijas, Polijas lielajās pilsētās.

Lietuviešu kritiķis, dzejnieks un dramaturgs Balis Sroga šo savdabīgo lauku un pilsētas kultūru apvienošanos nodēvējis par "melnzemes" un "universitātes" difūziju. Izpildītāji — zemnieki, vadītājs — students. Viņu misijas

jeb režijas uzdevumi ir saistīti ar slepenā vai atklātā vakara organizēšanu — rūpes par telpu, tās izrotāšanu, pieticīgiem rekvizītiem, koncerta programmas sastādīšanu un priekšnesumu dalībnieku apmācīšanu. Daudzu aktīvu studentu — "vakaru" vadītāju — vidū izceļas Jozs Vaičkus, kurš 1905. gadā radīja ceļojošu pašdarbības kolektīvu un ar savām programmām apbraukāja vai visu Rietumlietuvu.

1904. gadā cara valdība atceļ lietuviešu preses aizliegumu. Tieši 1904. gads arī kļūst par nākamo svarīgo posmu lietuviešu teātra attīstībā. Lietuvas pilsētās rodas plašs kultūras biedrību tīkls, bet pie katras biedrības — pašdarbības dramatiskā trupa. Tieši šajā laikā izvirzās režisora figūra. Viņa vārds jau tiek drukāts afišās, katra kultūras biedrība meklē savu režisoru. Kaut arī režija joprojām ir diletantiska, ar to nodarbojas gadsimta sākuma ievērojamākie dramaturgi G. Landsberģis-Žemkalnis, M. Šikšnis-Šaulēnišķis, K. Pleiris, O. Pleirīte-Puidiene, S. Čurļonīte-Kīmantaite. Daudzi no viņiem ārzemēs ir ieguvuši labu izglītību, ir informēti par teātri un tā specifiku. Taču paradoksālā kārtā režisora nozīme uzveduma tapšanā Lietuvā joprojām nebija īpaši nozīmīga. Ne par velti režisoru sauca par "scenāriusu", viņam rokā bija lugas teksts, viņš mēģinājumos izpildītājiem ierādīja, kad un kā uznākt un noiet no skatuves. Nodarbojās ar dekorācijām, kostīmiem, grimu, butaforijām. Viņa pienākumos ietilpa doties pie cara ierēdņiem un dabūt atļauju lugai, noīrēt telpas. Bet pēdējais vārds vienmēr piederēja aktieriem — viņi paši izvēlējās sev lomas, ignorēja režisora norādījumus, kavēja mēģinājumus, nemācījās tekstu, paļaujoties uz suflieri. "Aktieru teātra" anahronisms, kuru teātra reforma Rietumeiropā likvidēja 19. gadsimta otrajā pusē, bet Krievijā 19. gadsimta beigās, gadsimta sākumā Lietuvā plauka košos ziedos.

Lietuvas režijas bērnības nākamais attīstības solis, kas režisoru no administratīvajiem pienākumiem pavirzīja mākslinieciskо uzdevumu virzienā, saistās ar publikas iemīļotajiem un tāpēc repertuārā bieži sastopamajiem lietuviešu vēsturisko drāmu un traģēdiju iestudējumiem. Te leiši allaž kāvās ar krustnešiem, tāpēc obligātas bija masu ainas, skatuves cīņas, ugunsgrēku atblāzmas, saules lēkti un rieti, pērkona grāvieni un zibens šautras... Režisēt, lūk, nozīmēja uz skatuves organizēt šos efektīgos skatus. Kaut arī "vēsturiskās izrādes" bija gaužām līdzīgas, jo līdzekļu trūkuma dēļ viens pulciņš otram aizdeva ne tikai dekorācijas un kostīmus, bet arī inscenējuma efektus nokopēšanai, taču pamazām sāk veidoties režijas profesijas neatkarība un teātra valoda sāk iegūt arvien lielāku estētisko suverenitāti.

Zināms cariskās cenzūras atslābums pēc 1905. gada pozitīvi ietekmē kultūras situāciju Lietuvā. Tieši šai laikā Maskavas un Sanktpēterburgas

teātra skolās iestājas jaunu lietuviešu grupa, kurai lemts Lietuvā radīt profesionālo teātri un kļūt par pirmo lietuviešu režisoru paaudzi. Tie ir **Jozs Vaičkus** (1885–1935), **Aleksandrs Vitkausks** (1887–1943), **Konstantīns Glinskis** (1886–1938), **Boriss Dauguvietis** (1885–1949), **Antans Sutkus** (1897–1968).

Lietuviešu profesionālā teātra pirmās desmitgades (1920–1929) režija

Lietuviešu profesionālā teātra pirmie režisori — krievu teātra skolas audzēkņi. Viņi visi gatavojās kļūt par aktieriem un saņēma aktieru diplomus. Taču pēc atgriešanās Lietuvā 1918. gadā viņu liktenis teātrī saistās ar režiju. Dažiem tas ir pienākums, citiem — talanta aicinājums. Dažādas ir arī Krievijas teātra skolas, kurās viņi ir mācījušies.

Pēterburgas Aleksandras teātris bija slavens ar spēcīgu aktiertrupu, reālistisku spēles manieri, dziļu psiholoģismu. To no sava slavenā pedagoga — šī teātra ievērojamā aktiera Vladimira Davidova — Aleksandras teātra Dramatiskajā skolā mācās arī lietuvietis **Boriss Dauguvietis**. Režisoriskās novitātes ar grūtībām lauž ceļu uz imperatorisko skatuvi. Slavenie aktieri tur vadības grožus savās rokās un kategoriski neatzīst jaunā Maskavas Dailes teātra (MDT) meklējumus, traktējot K. Staņislavska režiju attieksmē pret aktieri kā varmācīgu. Tādēļ arī agrāk MDT strādājušā režisora A. Saņina parādīšanos Aleksandras teātrī aktieri zvaigznes M. Savina, V. Dalmatovs, V. Davidovs uzņem naidīgi. Tā jaunie lietuvieši nonāk pašā cīņas epicentrā, kur šķēpus lauž vecais aktierteātris, izmisīgi mēģinot saglabāt savu hegemoniju, un jaunā tipa režija.

Literāri mākslinieciskās biedrības teātris Pēterburgā, kura labi nostādītajā Teātra skolā mācās **Konstantīns Glinskis**, pieder izdevējam un dramaturgam A. Suvorinam. Tā ir aristokrātiska teātra iestāde ar noteiktu publiku, izklaidējošu repertuāru, krāšņiem inscenējuma efektiem. Profesionāli un ar gaumi te strādā režisori N. Arbatovs un G. Glovackis, liekot uzsvaru uz salonlugu, melodrāmu un vēsturisko traģēdiju estētisko "apdari". Skolā pasniedz labākie galvaspilsētas aktieri Marija Savina, Vladimirs Dalmatovs. K. Glinskis mācās vienā kursā ar Mihailu Čehovu un dažus gadus pēc skolas beigšanas nostrādā šajā teātrī.

Antans Sutkus mācās Fjodora Komisarževska studijā un saskaras ar viņa režiju Veras Komisarževskas teātrī Maskavā (1913–1918). Topošais lietuviešu režisors nonāk K. Staņislavska un F. Komisarževska teātra polemikas tiešās

krustugunīs. F. Komisarževskis nepieņem MDT "garīgo naturālismu" un rada pats savu — romantiski simbolisko — teātri.

Savukārt **Jozs Vaičkus**, būdams Aleksandras teātra Dramatiskās skolas audzēknis (1914–1917), izjūt spēcīgu šī teātra režisora J. Karpova sadzīviski naturālistiskās režijas ietekmi.

Pirmā lietuviešu režisoru paaudze top krievu teātra savdabīgā robežsituācijā, kur cīņas pozīcijās saskaras vecais — konservatīvais — un jaunais — režijas — teātris. K. Staņislavska reforma ir aizsākusies tikai gadsimta sākumā, un pret to ar spēcīgu pretdarbību vēršas vecie krievu teātri un slavenie skatuves meistari. Līdzīgas pretrunas konstatējamas arī lietuviešu profesionālā teātra sākumgados. Kritiķis B. Sroga formulējis lietuviešu režijas skolas pirmo paaudzi tās pastāvēšanas pirmajā desmitgadē kā *apkopojošu*, saistītu ar *krievu teātra 19. gadsimta beigu tradīcijām*, kuras jūtami atpaliek no Rietumu teātra tālaika novitātēm un režijas eksperimentiem. Tādējādi arī lietuviešu režijai Kauņas Valsts teātrī pirmajā desmitgadē piemīt līdzīgs aizkavēšanās sindroms.

Režijas estētiskās tieksmes, simpātijas un virzieni laikposmā no 1920. līdz 1929. gadam veido galēji raibu ainu. Visiem pirmajiem režisoriem ir aktiera diploms, bet izcils aktiera talants, spilgta aktieriskā individualitāte piemīt tikai K. Glinskim un B. Dauguvietim. Tas viņiem palīdz arī režijā. Līdz pārnākšanai uz Lietuvu ne visiem ir bijusi iespēja praktiski nodarboties ar režiju. Pati lielākā prakse šai ziņā ir B. Dauguvietim, kuram vairākas vasaras pēc kārtas, sākot ar 1913. gadu, ir sava viesizrāžu antreprīze Petrozavodskā, kur viņš, strādādams ar Pēterburgas teātru aktieriem, sekmīgi iestudē daudz izrāžu.

Apmēram tai pašā laikā sevi režijā Pēterburgā pārbauda K. Glinskis, gūdams labus panākumus darbā ar lietuviešu pašdarbniekiem. J. Vaičkus un A. Vitkausks jau sen Lietuvā ir pazīstami kā uzvedumu veidotāji pašdarbības teātrī. A. Sutkus 1916. gadā sāk strādāt V. Komisarževskas teātrī par asistentu pie režisoriem F. Komisarževska un V. Sahnovska.

Pirmajā desmitgadē režijā notiek arī savdabīgs "dabiskās atlases" process. J. Vaičkus un A. Vitkausks neiztur konkurenci ar blakus strādājošo K. Glinski un atstāj profesionālo skatuvi. Viņu režija (īpaši tas attiecas uz J. Vaičku) ir sadzīviska, naturālistiska, tā neko daudz neatšķiras no pašdarbības teātra. Viņu darbā ar aktieriem dominē tēlu vienkāršošana, uzsvērta šaržēšana, rupjš ārējais raksturojums. Kritika abus pirmos J. Vaičkus iestudējumus — H. Zūdermaņa "Jāņu nakts ugunis" un J. Bergstrema "Karens Bornemans" — novērtē galēji negatīvi. Tas arī acīmredzot paātrina J. Vaič-

kus aiziešanu no teātra, kur viņš bija pavadījis tikai gadu. Tāpat notiek arī ar A. Vitkausku, kurš profesionālā teātrī paspēj iestudēt tikai vienu izrādi.

Un tomēr J. Vaičkus ir lietuviešu teātra tēvs, tā pirmais direktors un režisors, tieši viņa trupa kļuva par pamatu pirmajam profesionālajam teātrim.

Trīs pārējie režisori uz Valsts teātri atnāca dažādos laikos — K. Glinskis 1920., B. Dauguvietis — 1924., A. Sutkus — 1926. gadā. B. Sroga nacionālās skatuves sākumperiodu raksturo kā *konsolidācijas* procesu. Taču režijā nekādas konsolidācijas nebija un nevarēja būt — pārāk atšķirīgi bija šo režisoru mākslinieciskie principi, mērķi, estētiskās pozīcijas. Bet, no otras puses — režisorisko meklējumu un krāsu daudzveidība varēja arī bagātināt teātri.

K. Glinska, B. Dauguvieša aktierdarbā, kā arī viņu un A. Sutkus režisoriskajā darbībā spilgti parādījās *Alma mater* — krievu pirmsreformu teātrī — ņemtās stundas. No otras puses — lietuviešu teātris kopš 1918. gada jau eksistēja brīvas un neatkarīgas republikas apstākļos, tādēļ radās iespēja iepazīties ar Rietumu teātri, kurš vislielāko ietekmi atstāja tieši uz repertuāru. Uz nacionālās skatuves gāzās otršķirīgas dramaturģijas straume — salonkomēdijas, melodrāmas, tulkotās vācu, franču, itāliešu, ungāru izklaidējošās komēdijas. Tāds pats, ne jau nu augstākās kvalitātes Rietumu kinematogrāfa repertuārs pārpludināja arī Kauņas kinoteātrus.

Nacionālās profesionālās režijas sākumposmu lielā mērā noteica arī aktiertrupa. Tās kodolu veidoja J. Vaičkus jaunie talantīgie aktieri, viņa bijušais "Lidojošais teātris". Taču viņiem trūka pieredzes, un viņu izglītība bija visai pieticīga — skatuves ābeci gada laikā ar pārtraukumiem viņiem bija ierādījis pats J. Vaičkus. Pārējie aktieri bija strādājuši vai mācījušies dažādos Krievijas teātros. Daži atnāca no pašdarbības teātra. Pirmās paaudzes lietuviešu režisori strādāja ar konservatīvām metodēm — viņi ievēroja ampluā principu, prasīja jūtu un temperamenta demonstrāciju. (B. Dauguvietis Valsts teātra skolā pasniedza disciplīnu "Temperamenta attīstība" (?!).) K. Glinskis un B. Dauguvietis, būdami pirmklasīgi aktieri, neaizdomājās, kā izraisīt, atmodināt nepieciešamās jūtas. Tās parādījās pašas no sevis. Bet pateikt priekšā aktieriem šos skatuves pašsajūtas noslēpumus ne viens, ne otrs neprata. B. Dauguvietis kliedza uz aktieriem: "Davai, davai!" Bet K. Glinskis ņēma talkā frāzi: "Jūs esat profesionāļi, pašiem vajag strādāt patstāvīgi..."

Līdz 1931. gadam, kad Šauļos atvēra dramatisko teātri, Kauņas Valsts teātris bija vienīgais profesionālais teātris Lietuvā. Šajā pirmajā desmitgadē iezīmējās katra režisora radošā rokraksta savdabība.

Konstantīna Glinska intereses saistījās ar klasisko un salonkomēdiju. Viņš smalki izjuta E. Skriba, O. Vailda, Ž. B. Moljēra komēdiju žanru. K. Glinskis, būdams apveltīts ar izteiksmīgiem ārējiem dotumiem, viegli, graciozi, ar nelielu ironijas piedevu spēlēja nebēdnīgus aristokrātus — sieviešu siržu mulsinātājus (R. Flēra un A. Kaijavē "Burdiāna ēzelis").

Šīs lugas–rotaļlietas K. Glinskis iestudēja gaumīgi, galveno uzmanību pievēršot skatuves tēlu augstākās sabiedrības manierēm un aristokrātiskai etiķetei. Te ļoti svarīga bija aktiera plastika, viņa gaita, kustības, prasme valkāt kostīmu, aktrišu roku spēle ar vēdekli, iemaņas graciozi pārmest kleitas šlepi, risināt vieglu dialogu — flirtu. Aktieri tādās lugās agrāk nebija spēlējuši, tādēļ tas viss viņiem bija kaut kas jauns. Pamazām uzkrājās pieredze, tika apgūta meistarība.

K. Glinskis ar izdomu iestudēja O. Vaildu ("Lēdijas Vindermīres vēdeklis", "Cik svarīgi būt nopietnam"), E. Skribu ("Glāze ūdens", "Mīlestības duelis"), īpaši akcentējot laikmeta stilu. Tā kā viņš pats savos iestudējumos gandrīz vienmēr spēlēja galvenās lomas, tad izvēlējās arī sarežģītāku repertuāru — B. Šova "Velna mācekli", G. Hauptmaņa "Ormani Henšeli", "Nogrimušo zvanu", A. Ostrovska "Mežu". Bet šajās izrādēs un īpaši lietuviešu dramaturģijas iestudējumos K. Glinska režija bija visai pieticīga, pa lielākai daļai sadzīviski reālistiska. Viņš goddevīgi sekoja autoram, nemīlēja eksperimentus, nemeklēja jaunus režisoriskos paņēmienus, visu uzmanību koncentrēja uz tekstu, uz vārdu (pats kā aktieris bija izcils vārda meistars) un izrādes estētisko pusi — lai uz skatuves viss izskatītos skaisti, kvalitatīvi.

Par režisoru Valsts teātrī K. Glinskis strādāja no 1920. līdz 1932. gadam (pēc tam vēl kādu laiku spēlēja, kaut aizvien vairāk sevi lika manīt slimība). Visu šo laiku K. Glinskis kā režisors saglabāja apbrīnojamu patstāvību, pat konservatīvismu attiecībā uz iestudēšanas paņēmieniem, metodēm, līdzekļiem. Viņš vienmēr akcentēja to, ka viņam galvenais ir autors un aktieris, ka viņš, režisors, ir tikai to kalps. Laikā no 1929. līdz 1934. gadam K. Glinskis atklāti uzstājās pret režisoriskajiem jauninājumiem, ko lietuviešu teātrim atnesa K. Staņislavska skolnieki — Andrjus Oleka-Žilinsks un Mihails Čehovs.

Novērtējot K. Glinska režisora darbu, B. Sroga rakstīja: "Ak vai, K. Glinska radošais diapazons bija, teiksim tā, šaurs, varbūt pat ierobežots. Varbūt tāpēc viņš tā arī palika labs aktieris ar augstu kultūru, noteikta loka lugu režisors, bet viņš nevarēja veidot lietuviešu teātri."

Antans Sutkus, uz Kauņas teātri atnācis 1926. gadā, kļuva par tā direktoru un režisoru. Pirms tam viņš radīja divus privātos teātrus, kas visbūtis-

kāk izteica viņa *teatrāli estētiskos* uzskatus — Nācijas teātris (1919; 1923–1924) un "Vilkatis" (*Vilkolakis*, 1920–1925). Spēcīgu ietekmi uz A. Sutku atstāja F. Komisarževska teātra koncepcija, īpaši viņa meklējumi krievu nacionālās simbolikas jomā (V. Ozerova, F. Dostojevska darbu iestudējumi), kā arī sintētiskā teātra idejas. A. Sutkus, beidzis teātra studijas Maskavā un atgriezies Lietuvā, aktīvi sāka darboties teorijā. Daudzos rakstos viņš sludināja nacionālās spēles manieres meklējumu nepieciešamību lietuviešu teātrī, teātra nacionālās formas savdabības, skatuves mākslas simbolu un garīguma meklējumus. Tāpat kā viņa skolotājs F. Komisarževskis arī A. Sutkus nevilcinājās norobežoties no K. Staņislavska "garīgā naturālisma". Šī tēze gan vairāk bija vērsta nevis pret K. Staņislavski, bet gan pret J. Vaičkus "Lidojošo teātri". Šajā ziņā A. Sutkum bija taisnība, tādēļ ka šis jaunais kolektīvs bija galēji vājš — aktieru spēle maz atšķīrās no nepieredzējušiem pašdarbniekiem. 1918. gadā A. Sutkus teorijas īpaši atbalstīja lietuviešu dzejnieki simbolisti, kuri cerēja, ka simbolisms atkal atdzims, šoreiz — teātrī. A. Sutkus ķērās pie savu ideju praktiskās realizācijas. Pati Nācijas teātra ideja bija interesanta. Režisors te bija iecerējis iestudēt vienīgi nacionālo dramaturģiju, kura dotu iespēju meklēt nacionālo aktierspēles stilu, pētīt nacionālo simbolu un zīmju dabu. Pirmajā posmā A. Sutkus izvēlējās tās lietuviešu lugas, kuras tika iestudētas pašdarbības teātros, viņš it kā centās šīm lugām dot otru (īsto) dzīvi. Gaidīto rezultātu nebija. Šo A. Sutkus interpretēto dramaturģiju, kas vēsturiski bija jau noiets etaps, B. Sroga nosauca par "arheoloģisko mocekli". Nekā principiāli jauna sadzīviski sociālajās lugās režisors nebija atklājis. Nācijas teātrī tās izskatījās tikpat bezpalīdzīgi un primitīvi kā uz pašdarbības skatuves. Citādi arī nevarēja būt, jo izrādēs spēlēja nesagatavoti, nepieredzējuši A. Sutkus studisti, kurus viņš bija uzņēmis savā skolā un kuriem teātra mākslas studijas vēl bija tikai priekšā.

Otrajā Nācijas teātra periodā (1923–1924) A. Sutkus izvēlējās lietuviešu klasiku — Vinca Krēves-Mickeviča (leģendārais eposs "Šarūns") un Vīdūna (poētiskā pasaka "Pa zvaigžņu ceļiem", romantiskā drāma "Vaidilute") sarežģītos darbus. A. Sutkus bija izglītots cilvēks, kas smalki izjuta literatūru, īpaši lietuviešu folkloru; savos rakstos viņš interesanti analizēja literāro materiālu, bet viņam trūka režisora profesijai nepieciešamo īpašo dotību, un viņš neprata strādāt ar aktieriem. Tas īpaši skaidri kļuva redzams Krēves un Vīdūna lugu uzvedumos. Uz skatuves bija primitīvi, viscaur reālistiski pasaku uzvedumi, kuros ne romantisku garu, ne simbolus nebija iespējams atrast pat ar vislielāko piepūli. Neveiksmēm bija arī objektīvi cēloņi — skatuve, uz kuras tika izrādīti šie iestudējumi, bija ļoti maza. Taču galvenais bija tas, ka A. Sut-

kus nespēja atrast tādus režisoriskās izteiksmes līdzekļus, kas atklātu šīs dramaturģijas stilistiskās īpatnības, ne arī piedāvāt aktieriem spēles veidu, kuru prasīja simboliskā drāma. "Fjodora Komisarževska metodika, kuru A. Sutkus "pārstādīja" pilnīgi nesagatavotā Lietuvas augsnē, nevarēja dot stabilus vai pārliecinošus rezultātus," rakstīja B. Sroga. ".. sabiedrībā radās viedoklis, ka teātra teorijā Sutkus ir stiprāks nekā praksē. Tomēr Nācijas teātra eksistence krietni satrauca Valsts teātri, piespieda to būt "formā".. ."

Vairāk A. Sutkum veicās ar viņa otru teātri — "Vilkati" (1920–1925). Sākumā "Vilkatis" eksistēja kā mākslinieku kabarē klubs ar jautriem koncertiem — "kapustņikiem", parodijām, šaržiem, vēlāk tas kļuva par satīrisku teātri, kas asi izsmēja sabiedrības netikumus. A. Sutkus neslēpa, ka, radot šo teātri, viņš ir ietekmējies no Maskavas kabarē teātra "Sikspārnis", Pēterburgas "Greizā spoguļa" un itāliešu *commedia dell'arte*. "Vilkatī" dominēja aktieriskā improvizācija, groteskais stils, satīra, ironija, šaržs. Scenārijus izrādēm rakstīja gan B. Sroga, gan citi rakstnieki un žurnālisti. Mēģināja kolektīvi, arī pats A. Sutkus atzina, ka viņa režisoriskais "pienesums" bijis visai pieticīgs.

"Vilkatis" sabiedrībā kļuva ļoti populārs, tas satrauca, ielīksmoja. A. Sutkus jaunie aktieri te apguva meistarību, improvizācijas tehniku — vieglumu, spēles precizitāti. Šis teātris izaudzināja daudzus redzamus lietuviešu aktierus — G. Kačinsku, J. Sipari, P. Pinkauskaiti, K. Jurši un daudzus citus.

Nākotnē A. Sutkus bija paredzējis iestudēt vairākcēlienu satīriskas lugas, tiecoties radīt pastāvīgas lietuviskās maskas (pēc itāliešu delartiskās komēdijas parauga), kuras jau fragmentāri bija iezīmējušās dažos šī teātra iestudējumos. Ņemot par pamatu klasisko lietuviešu komēdiju — J. Vilkutaiša-Keturaka "Amerika pirtī", režisors centās radīt it kā pastāvīgus "Vilkaša" personāžus, tā pagarinot šīs populārās komēdijas varoņu dzīves toreizējās Lietuvas jaunajos apstākļos. Taču, parādījis divus visai kritiskus uzvedumus — "Hļestakovs Lietuvā" un "Trīs musketieri", "Vilkatis" tika slēgts. Pirmajā iestudējumā tika izsmieta kukuļdošana lietuviešu ierēdņu vidē, otrajā — "apstrādāti" armijas aprindu skandāli. A. Sutkum vienkārši atņēma telpas, kurās teātris bija iemitinājies.

"Vilkatim" lietuviešu teātra vēsturē ir nozīmīga un unikāla vieta — tāds improvizācijas tipa satīrisks teātris Lietuvā vēlāk vairs nekad nav bijis.

Valsts teātrī A. Sutkus iestudēja salīdzinoši maz. Lielu interesi izraisīja divi viņa uzvedumi — Č. Dikensa "Ziemassvētku dziesma" (1927) un "Līgava" (1930), veidota pēc E. T. A. Hofmaņa motīviem. Būtībā tās bija precīzas F. Komisarževska šo pašu literāro materiālu Maskavas iestudējumu



Boriss Dauguvietis

kopijas. A. Sutkus mēģinājumos vienmēr ļoti daudz un ilgi runāja ar aktieriem par lugu, tās autoru. Taču tas aktieriem maz ko deva, jo lugas darbības analīzes, lomas koncepcijas nebija. Savā praktiskajā režisora darbā A. Sutkus netika daudz tālāk par J. Vaičku, kuru pats kritizēja. Arī viņš palika sadzīves reālisma koordinātēs, kaut arī viņa mākslinieciskās ieceres, īpaši teorijas laukā, bija nesalīdzināmi plašākas.

Pirmajā Kauņas Valsts teātra pastāvēšanas desmitgadē sevišķu uzmanību piesaistīja spilgtā, īpatnējā un talantīgā režisora **Borisa Dauguvieša** personība, kura darbība it kā iezīmēja līniju, kas atdalīja nacionālās režijas pirmās desmitgades un pirmās paaudzes meklējumus no nākamajiem posmiem. Dauguvieša režijai bija raksturīgs gan veco iestudēšanas metožu konservatīvisms, gan interesanti un auglīgi meklējumi. Tas bija mākslinieks ar neaptveramu fantāziju un milzīgām darbaspējām. Sākot ar 1924. gadu, kad viņš ierodas Kauņā, uz viņa pleciem uzgūla viss repertuārs. Viņš sezonā iestudē pa desmit vienpadsmit izrādēm. (K. Glinskis — četras piecas.) Taču tikai tādi mežonīgi tempi glābj dramatisko trupu, jo skatītāju sākumā ir maz, vajag piedāvāt arvien jaunas un jaunas izrādes. B. Dauguvietis strādā, nenolaižot rokas, un ļoti bieži "ieriebj" sev kā režisoram, jo divās nedēļās izrādi ir iespējams, protams, tikai "sastutēt".

B. Dauguvietis lietuviešu teātrī ieved Rietumeiropas klasiku — Sofokla, Šekspīra, Goldoni, Goci, Ibsena, Šillera, Bomaršē, Pirandello, Māterlinka, Čapeka lugas. Krievu klasiku — Puškina, A. Ostrovska, A. Čehova, L. Andrejeva, Gorkija darbus. Kā arī — ļoti daudz tulkoto trešās šķiras lugu viendienīšu no Rietumu repertuāra.

Formējot nacionālo repertuāru, B. Dauguvietis izmisīgi meklē lietuviešu autorus. Šai ziņā viņa

nopelni ir vislielākie. Viņš, piemēram, "atrod" dramaturgu P. Vaičūnu, kura lugas vienmēr iestudē ar lieliem panākumiem.

Ne viss Dauguvietim padodas. Klasiskā traģēdija viņa interpretācijā ļoti atgādina krievu teātra iestudējumus periodā pirms Staņislavska. Tie ir smagnēji un pompozi uzvedumi ar nedabiskām kaislībām, skaļu teksta deklamāciju un trafaretu klasisko tēlu lasījumu, kur dominē baltā un melnā krāsa. Liekas, Dauguvietim nav aizmirsies Suvorina teātris, kur viņš gadu piecu laikā, pateicoties saviem iespaidīgajiem ārējiem dotumiem, bija nospēlējis veselu pulku karaļu, grāfu un hercogu dažāda tipa traģēdijās.

Toties, iestudējot komēdijas, Dauguvietis vienmēr guva panākumus. Režisors ir apveltīts ar izcilu humora izjūtu, viņam patīk uz skatuves konstruēt neparastas komiskās situācijas, viņš prot aktieriem ieteikt smieklīgas detaļas, netradicionālas reakcijas. B. Dauguvietis izjūt Moljēra komēdiju stilu ("Tartifs", 1926, "Iedomu slimnieks", 1928), kā raksturu komēdiju iestudē K. Goldoni "Viesnīcnieci" (1924), dod vaļu savai fantāzijai spēlēties ar orientāliem motīviem K. Goci "Princesē Turandotā" (1927). Tīši pārspīlētā naturālisma stilā, pārkraujot skatuvi ar lauku sētas saimniecības piederumiem, B. Dauguvietis it kā atvadās no lietuviešu klasiskās komēdijas "Amerika pirtī". Indīgi pasmīn par salonkomēdijām K. Glinska interpretācijā, it kā izgriežot uz āru to oderi — uz skatuves parādot ne aristokrātisko "flēru", bet visai nedelikātas situācijas un pikantas detaļas komēdijā *Mon bebe* (1925), kur pats spēlē vienu no galvenajām lomām...

B. Dauguvietim patika iestudēt melodrāmas, un aktieriem patika tajās spēlēt, aizkustinot skatītāju sirdis. Bet kā režisors viņš tomēr ir neprognozējams. No viņa varēja sagaidīt vai nu izgāšanos ar troksni (H. Ibsena "Sirotāji Helgelandē", 1925), vai neparastus panākumus: L. Pirandello *Com si, com sa* (1928) B. Sroga nosauca par "neikdienišķu pirmizrādi", "Eiropas līmeņa uzvedumu". Tātad Dauguvietis prata atrast novatoriskus risinājumus arī avangardiskai dramaturģijai.

Tomēr B. Dauguvietis strādāja nevienmērīgi. Parasti pirmajā lugas lasījumā viņš aktieriem piedāvā interesantas detaļas, jau redz gatavu izrādi, viņa nevaldāmā fantāzija visus apbur. Kad sākas mēģinājumu process, režisoram bieži zūd interese par lugu, viņš mēģina pa roku galam, steidz ātrāk radīt izrādi, kaut arī nereti tā ir pavisam "zaļa". Taču aktieri viņam visu piedod (nepiedod kritika), jo viņi pazīst Dauguvieti, kurš, iedvesmas spārnots, var kā viesulis lidot pa skatuvi, pametot izpildītājiem vienu detaļu pēc otras. Varbūt aktieri visvairāk viņu cienīja par viņa aktiera talantu, vareno temperamentu, jūtu lavīnu, augstu vērtēja viņa muzikalitāti (viņš spēlēja vairākus mūzikas instrumentus), lieliski



Andrjus Oleka-Žilinsks

dziedāja, rakstīja dzejoļus, lugas un viens pats, būdams redaktors, aizpildīja ar dažādiem rakstiem žurnālu "Septiņas Mākslas Dienas" (*Septynios meno dienas*).

Dažās savās izrādēs B. Dauguvietis liekas galēji vecmodīgs, citās — novatoriski drosmīgs režisors. Bet pamatā, tāpat kā K. Glinskis, viņš ir uzticīgs autoram un visu uzmanību koncentrē uz aktieri. Tādējādi viņš ir sava lielā skolotāja Vladimira Davidova uzticams skolnieks un turpina Aleksandras teātra reālistiskās un psiholoģiskās skolas labākās tradīcijas.

Režijas novācijas un teātra augšupeja (1929–1935)

1929. gads visām Kauņas Valsts teātra trupām (dramatiskajai, operas, baleta) kļūst par lūzuma gadu. Pārmaiņas un teatrālās novitātes ir saistītas ar to, ka lietuviešu teātrī ierodas divi talantīgi K. Staņislavska un L. Suļeržicka skolnieki — lietuvietis **Andrjus Oleka-Žilinsks** un **Mihails Čehovs**. Viņi abi ir mācījušies Maskavas Dailes teātra Pirmajā studijā (1913–1922), pēc tam strādājuši Otrajā Maskavas Dailes teātrī (1922–1928). A. Oleka-Žilinsks Kauņas teātrī ir no 1929. līdz 1935. gadam, Mihails Čehovs — 1932.–1933. gadā, paralēli strādājot latviešu Nacionālajā teātrī.

No 1929. līdz 1935. gadam — izcilākais radošo sasniegumu laiks lietuviešu starpkaru teātra vēsturē. A. Oleka-Žilinsks ir labi informēts par Kauņas teātra trupu, režiju, repertuāru. Dodoties ar Otrā MDT trupu viesizrādēs uz Rietumeiropu, viņš caurbraucot bieži apstājas Kauņā pie sava brāļa — solista un operas režisora Petra Olekas, ir redzējis izrādes. Uzaicinājumu strādāt Kauņā A. Olekam-Žilinskam izteic toreizējais Valsts teātra direktors — rakstnieks un diplomāts J. Savickis.

A. Oleka-Žilinsks un M. Čehovs lietuviešu teātrī pirmoreiz ienes jaunas, progresīvas režijas metodes, kuras ir saistītas ne tikai ar K. Staņislavska skolu, viņa "sistēmu", bet arī ar J. Vahtangova novatorisko režiju, M. Čehova jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumiem režijā un aktiermākslā Otrā MDT periodā, R. Šteinera pieredzi, eiritmiju.



V. Krēves-Mickeviča **"Šarūns"** Kauņas Valsts teātrī (1929). Rež. A. Oleka-Žilinsks, scenogr. A. Galdiks. Skats no izrādes

Lietuviešu režija saskaras ar krievu režijas auglīgajiem meklējumiem, kuri ir aizsākušies jau MDT Pirmajā studijā, turpinājušies J. Vahtangova un M. Čehova studijās un īpaši spilgti manifestējušies Otrajā MDT — tā sarežģītajās traģiskajās skatuves kompozīcijās, kaislībā uz asu un spilgtu teatrālo formu, traģisko grotesku, kas vispārliecinošākā ir M. Čehova spēlē — (Ēriks XIV, Muromskis A. Suhovo-Kobiļina "Lietā", senators Abļeuhovs A. Belija "Pēterburgā", Hļestakovs). Taču šīm novācijām nav gatava ne lietuviešu tālaika publika, ne arī topošā teātra kritika. Tādēļ arī attieksme bieži ir asi noraidoša.

A. Oleka-Žilinsks ar saviem iestudējumiem (no 1929. līdz 1935. gadam viņš iestudē deviņas izrādes) lietuviešu teātrī ienes pašu lielāko novitāti — konceptuālo režiju, kas nozīmē precīzi formulētu iestudējuma ideju, kura tiek realizēta ar aktieru spēli, scenogrāfiju, mūziku, gaismām un vissīkāko detaļu. Tādā veidā izrādē viss tiek harmonizēts un atgādina simfonisko orķestri, tā saskaņotību un daudzbalsību. Tās ir daudzfigūru sarežģītas kompozīcijas (stāstu, eposa, romānu inscenējumi: V. Krēves-Mickeviča "Šarūns", Č. Dikensa "Zvani", "Olivers Tvists", H. Bīčeres-Stovas "Krusttēva Toma būda", B. Srogas "Milža ēnā"), piesātinātas ar saspringtu iekšējo ekspresiju. Tās ir izrādes — viesuļi, kaislīgi un emocionāli.

Slaveno "Šarūnu" — stāstu par lietuvju cilšu vadoni bargo Šarūnu, kas apvieno ciltis, radot nācijas aizmetni, režisors sakoncentrēja desmit ainās, kaut arī oriģinālā vēsturiskā leģenda aizņem divus biezus sējumus. (Dramatizējumu veido pieredzējušais dramaturgs P. Vaičūns.) Pirmo reizi lietu-



V. Krēves-Mickeviča **"Šarūns"** Kauņas Valsts teātrī (1929). Rež. A. Oleka-Žilinsks, scenogrāfs A. Galdiks. Šarūns — Petrs Kubertavičs

viešu teātrī vēsturiskā leģenda tiek spēlēta kā neparasti dinamiskas ainas. Senatne tiek stilizēta (scenogrāfs — pazīstamais mākslinieks A. Galdiks), darbība risinās nosacītās dekorācijās, kuras imitē milzīgus koka celmus. Viss slīgst tumsā, tāpat kā tas ir ar Šarūna tuvāko laikabiedru apziņu, kuri nesaprot viņa lielo ieceri — savienot visas izsvaidītās lietuviešu pundurpilis vienā nācijā. Neparastus panākumus guvušo "Šarūnu" silti uzņem arī latviešu publika un kritika, kad teātris 1929. gadā viesojas Rīgā.

Lietuviešu komponista J. Groda mūzika izrādē radīja spraigumu, trauksmi, sasniedzot traģisko kāpinājumu finālā — Šarūna bojāejas ainā, kad varonis sevi upurē lielās idejas vārdā. Līdz tam lietuviešu skatuve neko tādu nebija piedzīvojusi — ne skatuviskās kompozīcijas mēroga, ne skatuviskās nosacītības, ne izteiksmes līdzekļu konceptuālā lietojuma ziņā. Aktieri P. Kubertavičs (Šarūns), O. Rimaite (viņa māte), G. Kačinsks (Šarūna draugs), J. Bindokaite (Egle) un daudzi citi it kā no jauna atdzima, atklājot sava talanta slēptās rezerves. Tas bija patiess režisora un citu izrādes veidotāju triumfs.

Tāds pats inscenējuma vēriens raksturo arī "Zvanus", izrādi, kurai pirmo reizi lietuviešu teātrī slavenais scenogrāfs Mstislavs Dobužinskis uzcēla divstāvu scenogrāfisko konstrukciju, radot daudzus spēles laukumus dažādos līmeņos.

Par režijas novāciju kļūst arī A. Olekas-Žilinska izrāde *Sabbataĭ Cevi* ("Mesijas gals" — poļu dramaturga J. Žulavska romantiska luga), kurā A. Žilinsks ne bez J. Vahtangova "Gadibuka" ietekmes meistarīgi strādāja ar lielu aktieru masu, būvējot uz skatuves plastiski izteiksmīgas ebreju pūļu, sultāna kalpu, ubagu, kareivju mizanscēnas-bareljefus, kas kurn, mutuļo, jo ir pazemoti, apspiesti...

Visi A. Olekas-Žilinska režisoriskie meklējumi (līdz atbraukšanai uz Lietuvu viņš nav režisējis vispār) notiek visciešākajā sadarbībā ar aktieriem, kuriem tiek piedāvātas K. Staņislavska sistēmas pirmās stundas. Režisors to visu ir guvis tiešā ceļā no paša krievu teātra lielā reformatora.

Līdz A. Olekas-Žilinska atnākšanai lietuviešu aktieriem jau ir krietna skatuves darba pieredze, ir uzkrāta gan meistarība, gan skatuves tehnika, taču nu viņiem tiek piedāvāti līdz šim nezināmi ceļi raksturu psiholoģijas atklāsmē, attiecībās ar partneriem, skatuviskās atmosfēras un lomas atmosfēras veidošanā, skatuves tēlu spilgtas teatrālās formas sfērā. Tas viss veido jaunu aktieru meistarības pakāpi. Ne velti kritika pievērš uzmanību tam, ka līdz nepazīšanai pārvērtušies pat izcili skatuves meistari — P. Kubertavičs (Šarūns), O. Rimaite (viņa māte), J. Stanulis (Tobijs Veks "Zvanos"), G. Kačinsks (sultāns *Sabbataĭ Cevi*), nerunājot jau nemaz par A. Olekas-Žilinska kursa absolventiem viņu diplomdarba izrādē — A. de Misē "Ar mīlu nejoko", kur triumfē jauna, metodoloģiski spēcīga pedagoģija, kuras pamats ir K. Staņislavska sistēma. No šī slavenā un — vienīgā A. Olekas-Žilinska kursa izaug veseli seši talantīgi lietuviešu režisori, kuri veido otro — Lietuvas režijas jauno paaudzi, un divi no tās skaļi sevi pieteic laikposmā no 1936. līdz 1940. gadam.

Kā Leopolda Suļeržicka īstens skolnieks Oleka-Žilinsks tic morāles spēkam. Katrs viņa uzvedums kļūst par savdabīgu morāles stundu šī vārda filozofiskajā nozīmē. "Šarūns" vēsta par varonības cenu; "Krusttēva Toma būda", "Olivers Tvists", "Zvani", H. Bergera "Plūdi" aicina ielūkoties to rūgtajā liktenī, kuriem nav paveicies. Bet šajos skarbajos uzvedumos nav ne miņas no sentimentālisma. Paradoksāli, bet daļa no lietuviešu opozīcijas kritikas (pamatā — žurnālisti) nepārtraukti šī režisora uzvedumos meklēja "komunistisko propagandu", "šķiru cīņas" idejas, pat nodēvējot Oleku-Žilinsku un Mihailu Čehovu par "kominternes aģentiem" (!). Tas jau bija opozīcijas

aktīvs uzbrukums abiem talantīgajiem režisoriem. A. Oleka-Žilinsks daudz ko izmaina Valsts teātrī, uzaicinot ievērojamākos diriģentus, baletmeistarus, scenogrāfus, dejotājus, pat sākot organizēt simfoniskos koncertus ar dramatisko aktieru deklamāciju. Bet viņš nevarēja mainīt kopā ar viņu strādājošo režisoru B. Dauguvieša un A. Sutkus režijas būtību. Trupa, nonākdama kontaktā te ar vienu, te otru, te trešo režisoru, faktiski katrreiz saskārās ar diametrāli pretējām estētiskajām, režisoriskajām un pedagoģiskajām pozīcijām. Veco un jauno principu (tas attiecās gan uz inscenēšanu, gan darbu ar aktieriem) atšķirība bija acīs krītoša. K. Glinskis 1931. gadā intervijā teica: "Es nevaru piekrist viedoklim, kurš sāk nostiprināties: aktieru kolektīvs ir līdzeklis, lai īstenotu dažkārt pat ļoti skaistas režisora ieceres. Es pirmkārt kā aktieris un tikai pēc tam kā režisors domāju, ka nepieciešams cīnīties pret tendencēm, kas ierobežo aktieru tiesības, bet nevis atbalstīt tās." Zem šī kategoriskā paziņojuma būtu varējuši parakstīties arī K. Glinskis un B. Dauguvietis, A. Sutkus — arī savdabīgās "aktieru tiesību aizstāvēšanas" aktīvisti.

Kritiķis B. Sroga domāja, ka A. Olekas-Žilinska režija it kā bija apsteigusi savu laiku, sperot milzīgu soli nākotnē. Skatītāji un daļa kritikas nespēja viņam sekot, nespēja saprast viņa jauninājumus un teatrālās metaforas.

A. Oleka-Žilinsks savas neikdienišķās režisora dotības apliecina vienīgi Lietuvā; apguvis krievu režijas 20., 30. gadu bagāto pieredzi, viņš spēj pacelt lietuviešu režiju jaunā attīstības pakāpē. 1935. gadā emigrējis uz Ameriku, līdz sava mūža galam 1948. gadā viņš nodarbojās ar skatuves pedagoģiju.

Ģeniālā krievu mākslinieka — aktiera, režisora un teorētiķa **Mihaila Čehova** "stundas" lietuviešu teātrī nebija ilgas. Viņš ieradās no Rīgas, sava drauga, bijušā kursa biedra un Otrā MDT aktiera A. Olekas-Žilinska aicināts, lai te iestudētu trīs izrādes — V. Šekspīra "Hamletu" un "Divpadsmito nakti" (1932) un N. Gogoļa "Revidentu" (1933). Kādu laiku viņš vadīja aktiermeistarības nodarbības A. Olekas-Žilinska audzēkņiem pēc Rūdolfa Šteinera sistēmas, īpašu vērību veltījot eiritmijai un ķermeņa plastikas valodai.

Kā režisors M. Čehovs "Hamletā" turpina tos meklējumus, kuru pamati tika likti viņa veiktajā šīs lugas režijā Otrajā MDT, kur lielais aktieris pats spēlēja Hamletu. Uz lietuviešu teātra skatuves M. Čehovs tālāk attīsta tēmu par garīgo opozīciju kā galveno ieroci cīņā pret ļaunumu. Spilgti un ar lielu iekšējo spēku Hamletu spēlē A. Oleka-Žilinsks. M. Čehovu īpaši interesē aktieru plastika, ķermeņa valoda, kas izsaka arī personāža iekšējo būtību. Hamleta — Olekas-Žilinska — roku kustības bija vertikālas, palēninātas. Tās vēstīja par Hamleta tiešumu un atvērtību; B. Dauguvieša efektīgā Klaudija kustības un plastika bija salauzītas, viņa līdz pleciem atkailinātās rokas —

konvulsīvas, kā plēsīgam zvēram; J. Petrauska Polonija plastika bija saraustīti haotiska, trīcoša; sastingusi, nekustīga bija karaliene — Vera Solovjova — Olekas-Žilinska sieva, Otrā MDT pazīstama aktrise, kura, neprazdama lietuviešu valodu, runāja lietuviski bez kļūdām. M. Čehovs gan "Hamletā", gan "Divpadsmitajā naktī", gan "Revidentā" piedāvā aktieriem arī traģisko grotesku.

Čehova izrāžu mērogu un metaforiskumu bagātina scenogrāfija. Mstislava Dobužinska nosacītās "Hamleta" dekorācijas, kuras, kā rakstīja recenzenti, atgādināja bagātāko no izstādēm. Uz skatuves dominēja tikai viena divas izteiksmīgas detaļas — Klaudija milzīgais krēsls-tronis ar uzvaru karogiem vai arī pelēkā vadmala peļu slazda ainā, kurā bija ievīstīta visa skatuves telpa. Pa neredzamiem šķēlumiem vadmalā līdzīgi pelēm uz skatuves izskrien galminieki. Un tikpat ātri paslēpjas. "Hamletā" dominēja trīs krāsas: zelta — varas simbols, purpura — asiņu un varmācības simbols, melnā — Hamleta dvēseles sēru simbols.

"Divpadsmitajā naktī" koši krāsainu, viegli pārkārtojamu širmju sistēma (mākslinieks Stasis Ušinsks) radīja iespēju spēlēt izrādi ātrā tempā, noskaņojot arī skatītājus uz atklātu teatralitāti, uz savdabīgu skatuves "deju".

"Revidenta" sašķiebto pasauli M. Dobužinskis pasniedza kā dziļu provinci, kur verstu stabi Pilsētas priekšnieka mājā aizstāja "kolonnas", kur priekškara vietā virs skatuves karājās cara činavnieka mundieris ar mirdzošu ordeni–aci, kur cilvēku vietā, pēc M. Čehova ieceres, šaudījās cūku purni, ēzeļi, žurkas, vistas... Pilsētas priekšnieka komanda bija zaudējusi cilvēka seju. Taču groteska lietuviešu aktieriem padevās grūti. Izrāde raisīja apjukumu, kritiķi "cēlās aizstāvēt" Krieviju — sak, kādēļ tā sabiezināt krāsas, tā ņirgāties?... Netika uztverts ne žanrs, ne režisora iecere. Aktieri spēlēja samocīti. Izrādes neveiksmes nomākts, Mihails Čehovs atstāja Kauņu un Lietuvu. Šoreiz — uz visiem laikiem. Lai arī vēl sarakstījās gan ar A. Olekas-Žilinska studentiem, gan ar viņu pašu. Taču viņa "Revidents" tika rādīts apbrīnojami ilgi, līdz pat pēckara gadiem. Tiesa, groteska tika mīkstināta, izrāde aizvien vairāk ieguva reālistiskus vaibstus, līdz pārvērtās par raksturu komēdiju. Lietuviešu teātrī kā aktieris M. Čehovs uzstājās tikai vienreiz — A. Olekas-Žilinska iestudētajā H. Bergera lugā "Plūdi" viņš nospēlēja savu iemīļoto lomu — neveiksminieku Frēzeru.

Lietuviešu teātris laika posmā no 1929. līdz 1935. gadam, pateicoties A. Olekam-Žilinskam un M. Čehovam, sper milzīgu soli uz priekšu savā attīstībā, sasniedz augstu profesionālo līmeni, tas var salīdzināties ar labākajiem Rietumu un Austrumu teātriem, jo sevišķi režijas novatorisma ziņā. Tā

ir augstas klases režija — filozofiski piesātināta, konceptuāli sarežģīta, daudzkrāsaina. Lietuviešu teātris ar tādu saskārās pirmoreiz. Taču aktieri samērā ātri iejutās abu režisoru izrādēs (izņemot "Revidentu"). Lielākā tiesa no viņiem bija beiguši krievu aktierskolas, tādēļ viegli apguva K. Staņislavska sistēmu, kuru mēģinājumos korekti tiem pasniedza abi talantīgie krievu reformatora skolnieki. Lietuviešu teātris, kas līdz tam bija pārstāvējis reālismu (bet — veco, konservatīvo), tagad guva iespēju izmēģināt spēkus nosacītā un metaforiskā teatralitātē, traģiskajā groteskā, izsmalcinātā improvizācijā.

Būtībā M. Čehovs un A. Oleka-Žilinsks tika piespiesti aizbraukt no Lietuvas. Tādēļ ka opozicionāri noskaņotie teātra darbinieki un tendenciozā prese ap abiem režisoriem sacēla politisku kampaņu, itin kā notiekot lietuviešu teātra atklāta rusifikācija, tie rakstīja, tiekot pausta komunistiskā ideoloģija (?!), kaut arī A. Oleka-Žilinsks un M. Čehovs, kā zināms, bija emigrējuši no Padomju Krievijas.

Teātra krīze (1935–1940) un jaunas cerības

Periods no 1935. gada līdz 1940. gadam lietuviešu režijā tiek uzskatīts par neapšaubāmu krīzi. Kauņas Valsts teātrī bija palikuši divi režisori — Boriss Dauguvietis un Antans Sutkus. Teātris šķietami atgriezās vecajās sliedēs. A. Sutkus iestudēja maz, un viņa izrādēm nebija rezonanses. Teātra afišu atkal aizpildīja vai vienīgi B. Dauguvietis. Vai patiesi Lietuvas režijā nekādas pēdas nebija atstājis slavenais izrāviens, kas ilga no 1929. līdz 1935. gadam? Kaut kas tomēr bija mainījies. B. Dauguvietis nepārprotami pārorientējās repertuāra politikā — izvēlējās Rietumu un krievu klasiku. Varbūt viņš cerēja, ka ievērojamās lugas pašas par sevi izdarīs pagriezienu viņa režijā. Bet notika tieši otrādi. Klasikas lugas (Šekspīra "Makbets", Ibsena "Tautas naidnieks", Šillera "Dons Karloss", "Marija Stjuarte", Sofokla "Valdnieks Edips", Ostrovska "Ienesīga vieta", Gorkija "Sīkpilsoņi") īpaši uzskatāmi nodemonstrēja viņa režijas nekonceptuālismu, vecos operiski krāšņos inscenēšanas paņēmienus, štampus un klišejas. Šajā periodā pēc veselas neveiksmju sērijas, ko recenzenti fiksē visai nežēlīgā tonī, B. Dauguvietis pat domā par teātra atstāšanu, lai ietu pensijā.

Acīmredzot ne bez A. Olekas-Žilinska un M. Čehova ietekmes šajā periodā par režiju sāk domāt daudzi aktieri. Bet tas nespēj mainīt situāciju trupā. "Aktieru režija" gan ražo repertuāra vienības, bet izrādes-notikumi nerodas, kaut arī savus spēkus režijā izmēģina ap desmit aktieru.

Pa to laiku režijai gatavojas divi paši talantīgākie A. Olekas-Žilinska audzēkņi — **Romualds Juknevičs** (1906–1963) un **Aļģirds Jakševičs** (1906–1941). R. Juknevičs divus gadus (1934–1936) stažējas pie Vsevoloda Meierholda — gan viņa teātrī, gan Vissavienības Teātra biedrības organizētajos režisoru kursos. Arī A. Jakševičs 1935. un 1936. gadā Maskavā studē režisoru kursos. Abiem jaunajiem lietuviešiem Maskavā pavadītais laiks — iepazīšanās ar krievu režijas labākajiem pārstāvjiem, izcilo J. Vahtangova, A. Tairova, V. Meierholda, Pirmā un Otrā Maskavas Dailes teātra izrāžu noskatīšanās — palīdzēja konkretizēt savas estētiskās simpātijas teātra laukā, kā arī apgūt režijas teorētiskos un praktiskos aspektus.

Atgriezies Lietuvā, R. Juknevičs darbu Kauņas drāmā nedabū. Izglītības departaments aizsūta viņu uz Klaipēdas teātri, kurš tur darbojās no 1935. gada. Pirms tam trupa kopš dibināšanas 1931. gadā strādāja Šauļos.

Klaipēdas teātra trupa bija jauna un spējīga, to pamatā veido B. Dauguvieša kursa audzēkņi, ar kuriem R. Juknevičs ātri atrod kopēju valodu un kā režisors iemanto lielu autoritāti.

Šeit, Klaipēdas teātrī, tālu no Lietuvas pagaidu galvaspilsētas Kauņas, arī notiek R. Jukneviča slavenā debija, kas vēsta par otrās jaunās lietuviešu režijas paaudzes dzimšanu.

1938. gadā Kauņas teātrī savu pirmo izrādi iestudēja Aļģirds Jakševičs, kurš 1937. gadā atgriezās no Amerikas, kur pēc sava skolotāja A. Olekas-Žilinska uzaicinājuma Ņujorkā bija strādājis viņa privātajā studijā un mācījies universitātes drāmas fakultātē.

Šo divu A. Olekas-Žilinska un M. Čehova bijušo skolnieku debija sakustina lietuviešu teātri, rada cerības uz radošo atjaunotni pēc krīzes perioda. Kaut arī abi jaunie režisori pieder A. Olekas-Žilinska skolai, atbalsta K. Staņislavska sistēmas pedagoģiskās un aktiermākslas idejas, tomēr viņu režisoriskā domāšana stipri atšķiras.

Savā pirmajā izrādē "Cerība" (H. Heijermansa ""Cerības" bojāeja") R. Juknevičs apliecina sevi kā talantīgu poētiski apgarota reālisma meistaru. H. Heijermansa asaraino sociālo melodrāmu viņš spēj pacelt līdz īstai traģēdijai par maza holandiešu ciematiņa zemnieku Dzīvi un Nāvi, par Cilvēka Esamību, viņa mūžīgo cīņu ar neuzvaramajiem Dabas spēkiem. Klaipēdas teātra "Cerībā" uz skatuves valdīja neparasta saspringti emocionāla atmosfēra, katrs skatuves tēls bija izsvērts līdz vismazākajam sīkumam (R. Juknevičs bija aktieriem lūdzis aizpildīt viņa sagatavotās anketas — tēlu biogrāfijas). Režisors psiholoģiski "uzasina" katru dialogu, katru mizanscēnu, rūpīgi strādā ar jauno scenogrāfu V. Palaimu, kā arī ar ikvienu aktieri. Rezultāts

pārsniedz cerēto. Tas ir īstens mākslas sprādziens. Jaunais R. Juknevičs uzreiz un skaļi sevi pieteic kā neparasti jūtīgu režisoru — pedagogu. Viņš kļūst par aktieru mīluli. Taču R. Jukneviča ceļš uz galvaspilsētas skatuvi nav viegls. Līdz 1939. gadam strādājot Klaipēdā, viņš radošajā sfērā dabūja saskarties ar teātra direkcijas un konservatīvās režijas nelabvēlību. Jaunā režisora (viņa aktieriskās dotības īpaši augstu vērtēja M. Čehovs) radošos nolūkus atklāj viņa savdabīgais manifests, kuru viņš publisko tūlīt pēc ierašanās 1936. gadā kopā ar saviem kursabiedriem — aktieriem J. Gribausku un G. Kačinsku. Dokuments, kas tiek iesniegts Klaipēdas teātra režisoram un direktoram J. Stanulim, vēsta par nepieciešamību trupā nodibināt radošu atmosfēru, veicināt kolektīvo jaunradi, nemitīgi celt skatuves meistarības un intelektuālās attīstības līmeni. Pēc sava gara šis paziņojums atgādina citu manifestu, to, kuru 1933. gadā atklātībā sniedza tikko dibinātais Jauno teātris — A. Olekas-Žilinska lolojums, dibināts pie tikko atvērtās Lietuvas Teātra biedrības ar rakstnieku, komponistu, gleznotāju atbalstu pēc tam, kad 1933. gadā Oleka-Žilinsks bija spiests atstāt Valsts teātri. Pirms Jauno teātra leģendārās pirmizrādes — "Krusttēva Toma būdas" — presē tika publicēts šī teātra manifests, kurā atspoguļojās topošās trupas jaunie mākslinieciskie principi, jauni teātra mērķi un uzdevumi. Šeit uzskatāmi atklājās A. Olekas-Žilinska progresīvās humānistiskās idejas. Šī un arī Klaipēdas manifesta tekstu bija rakstījis Romualds Juknevičs. Klaipēdas paziņojumā jaunais režisors iezīmē praktisku pasākumu virkni, kas palīdzētu jaunās trupas radošajai izaugsmei. Taču teātra direkcija "nomirdināja" šo ambiciozo un drosmīgo paziņojumu. Pēc triumfālās debijas dažādi tika ierobežota arī R. Jukneviča režisoriskā darbība. Tikai 1939. gadā viņš saņēma oficiālu uzaicinājumu strādāt par režisoru Kauņas drāmā, uz kuras skatuves līdz karam viņš paspēja iestudēt G. Hauptmaņa "Pirms saules rieta" (1939) un M. Paņola "Topāzu" (1940). Trīs izauklētajās izrādēs spilgti izpaudās R. Jukneviča radošais rokraksts — apgarots skatuviskais reālisms, piesātināts ar smalku, vērīgu psiholoģismu, personāžu slēpto jūtu tikko jaušamu niansētību un neikdienišķu skatuviskās atmosfēras izjūtu. R. Jukneviču raksturoja arī neparasti dziļa laikmeta izjūta. Viņš vienmēr it kā uzmineja vēstures nākošo soli. Viņa iestudējums "Pirms saules rieta" ar M. Hadaraviča Matiasu Klauzenu centrā 1939. gadā parādījās kā Otrā pasaules kara pareģojums, kad tiks apdraudēts garīgums, humānisms, kultūras vērtības. R. Juknevičs izrādēs nemīlēja demonstrēt savu režisorisko "es", savu ieceri viņš izteica caur aktieriem.

R. Jukneviču saistīja arī komēdijas žanrs, kurš viņa repertuārā bija gandrīz tikpat nozīmīgs kā psiholoģiskā drāma.

Laika posmā no 1936. līdz 1940. gadam Romualds Juknevičs bija ievērojamākais režisors lietuviešu teātrī, lai gan viņam 1940. gadā palika tikai 36 gadi.

Aļģirds Jakševičs, kaut arī bija A. Olekas-Žilinska pats mīļākais skolnieks, režijā izvēlējās citu mākslinieciskо virzienu — teatralitāti. Beidzis ne tikai teātra, bet arī mākslas skolu (skulptoru klasē), viņš vienmēr izjuta formu. Aktiera darbā viņš parasti sev izdomāja efektīgu grimu, viņa plastika un kustības bija izteiksmīgas. Viņš nodarbojās ar stila meklējumiem. Lielu ietekmi uz viņu bija atstājusi J. Vahtangova izrāde "Princese Turandota", kad viņš mācījās Maskavā. Savukārt Amerikā topošo mākslinieku savaldzināja J. O'Nīls, kura lugu "Marko Polo miljoni" viņš izvēlējās debijai Valsts teātrī. Režisoru saistīja iespēja radīt krāšņu uzvedumu ar dažādu zemju kultūras un sadzīves īpatnību stilizāciju. Jo tirgotājs Marko Polo taču no Venēcijas nokļūst gan Ķīnā, gan Indijā. Turklāt — ir 13. gadsimts. A. Jakševičs kopā ar aktieriem katrai zemei meklē īpašu plastiku, runas manieri, temporitmu. Viņš Rietumu sīkajam merkantilismam pretstata Austrumu gudrību, garīgo līdzsvaru, apgarotību. Kopā ar jauno mākslinieku A. Gudaiti režisors izmanto dekorāciju minimumu, radot nosacīto scenogrāfiju, kur darbības vietu apzīmē tikai viena vai divas izteiksmīgas detaļas. Atšķirībā no Juknevičа Jakševičs mēģinājumu procesā neiztika bez konfliktiem — jaunie aktieri ne vienmēr saprata režisoru, ne vienmēr izpildīja viņa uzdevumus. Teātra direkcija jūtami ievilka pirmizrādi, atliekot mēģinājumus un atņemot uzvedumam nepieciešamos aktierus. Galarezultāts atgādināja stilīgu un kolorītu gleznu kaleidoskopu, kurš strauji mainījās, it kā atbalsojot negocianta Marko Polo ceļojumu — materiālā ziņā tas kļuva arvien bagātāks, bet garīgi — iztukšojās. Par patiesām aktiermākslas virsotnēm izrādē kļuva divi tēli — H. Kačinska vecais Ķīnas imperators Kublajs un M. Mironaites atveidotā Kublaja mazmeita princese Kukačina.

Stila ziņā izteiksmīgā A. Jakševičа izrāde iezīmēja vēl vienu lietuviešu režijas ceļu. Taču agrā nāve (viņš mira 1941. gadā 33 gadu vecumā) A. Jakševičam neļāva turpināt auglīgos teatrālā teātra meklējumus.

No 1939. gada Viļņa atkal pieder Lietuvai un kļūst par republikas galvaspilsētu. Pirmskara valdība vēl paspēj pieņemt vienu no saviem svarīgākajiem lēmumiem mākslas laukā — radīt Viļņā Valsts drāmas teātri un par tā direktoru un mākslinieciskо vadītāju iecelt R. Jukneviču. Viļņas trupu veidoja Kauņas teātra jaunie aktieri un bijušā Jauno teātra aktieri, ar kuriem arī bija strādājis R. Juknevičs. Vecākās paaudzes aktieri kopā ar B. Dauguvieti kā mākslinieciskо vadītāju palika Kauņā.

1937. gadā Kauņā parādās vēl kāds jauns aktieris. Viņu sauc **Jozs Miltinis,** un viņš Parīzē ir beidzis slavenā franču teātra reformatora Šarla Dilēna studiju, mācīdamies tajā veselus trīs gadus (1933–1936). 1938. un 1939. gadā J. Miltinis ir bijis Anglijā. Asais, ambiciozais jaunais J. Miltinis atgriežas Lietuvā, bruņojies ar modernā teātra zināšanām; viņam ir pārdomāta mākslinieciskā programma, vēlēšanās radīt savu teātri. Taču Kauņas Drāmā viņam vieta neatrodas. Varbūt tāpēc, ka presē parādījās vairāki Miltina asi raksti par viņa bijušā skolotāja Borisa Dauguvieša izrādēm. (No 1928. līdz 1931. gadam J. Miltinis ir mācījies B. Dauguvieša kursā Kauņas Drāmas skolā.) Taču pamazām jaunais entuziasts sāka realizēt savas ieceres. Kauņas Darba pilī (1939–1940) viņš noorganizē savu teātra studiju, kurā uzņem dažādu speciālo skolu audzēkņus un sāk ar viņiem studijas aktiermeistarībā. Šī studistu grupa vēlāk kļūst par Miltina Panevēžas teātra trupas kodolu.

Pēdējā pirmskara piecgadē Lietuvas režija bija papildinājusies ar jaunu un talantīgu nākamo skatuves meistaru vārdiem, kuriem piederēja nacionālā teātra nākotne.

Lietuvas režija divu okupāciju laikā (1940–1941 un 1941–1944)

Padomju un vācu (karalaika) Lietuvas okupācija pašā pamatā izmaina lietuviešu teātri, kurš tieši 1940. gadā bija piedzīvojis jaunu radošu pacēlumu.

1940. un 1941. gadā pēc tam, kad Molotova–Ribentropa pakta noslēgšanas rezultātā Lietuvā iebrauca padomju tanki, kā sēnes pēc lietus izauga vesela virkne jaunu teātru — Viļņā, Panevēžā, Klaipēdā, Marijampolē. Neiztika arī bez demagoģijas. Viļņas Drāmas teātri, kuru bija dibinājusi neatkarīgās Lietuvas valdība, jaunā vara izsludināja par savu padomju dāvanu lietuviešu tautai.

Režija momentāni dabūja izjust padomju okupācijas varas normatīvo un komunistiskos postulātus diktējošo dabu. Tas izpaudās gan repertuāra, gan interpretācijas jomā. Parādījās jauna instance — Mākslas lietu ministrijas repertuāra komisija, kas "rekomendēja" lugas, citiem vārdiem, diktēja noteiktu krievu un padomju dramaturģiju. Vienā pašā sezonā uz skatuvēm parādījās milzīgs skaits lugu, kuru būtība Lietuvas dzīvei un tradīcijām bija tāla un sveša — B. Lavreņova "Lūzums", Vs. Ivanova "Bruņuvilciens 14–69", L. Rahmanova "Nemierīgais vecums", A. Korneičuka "Platons Krečets", N. Pogodina "Sudrabainā ieleja", J. Germana "Tautas dēls", A. Arbuzova "Taņa", Vladimira Billa-Belocerkovska lugas un krievu klasika — M. Gorkija "Pēdējie". Šis repertuārs tika iemiesots visai oriģināli — Lietuvas

režisoriem no Maskavas piesūtīja visus iestudēšanai nepieciešamos materiālus — gatavas izrāžu idejiskās koncepcijas, fotomateriālus no minēto lugu iestudējumiem Maskavas vai citos Krievijas teātros. Lietuvas režisori tika pārvērsti par kopētājiem — stingri vajadzēja ievērot krievu inscenējumu dekorācijas, mizanscēnas un pat aktieru grimu. Par kaut kādu savu interpretāciju nebija iespējams pat runāt.

Jaunatvērtajiem teātriem bija vajadzīgi režisori, bet režisoru profesionāļu Lietuvā nebija daudz. Viļņas Drāmas teātrī strādāja R. Juknevičs, Viļņas teātrī *Vaidila* režisēja A. Jakševičs, Kauņas Drāmā — B. Dauguvietis, Panevēžas Drāmas teātrī — J. Miltinis. Pārējos teātros izrādes visbiežāk iestudēja aktieri — K. Jurašūns, J. Monkevičs, S. Čaikausks, V. Dineika, J. Stanulis, A. Radzevičs, A. Kernagis, K. Tumkevičs. Daudzi no viņiem tikai tagad spēra savus pirmos soļus režijā, viņiem trūka gan pieredzes, gan profesionālisma.

Padomju ideologi lielākos lietuviešu režisorus un aktierus bez viņu ziņas un piekrišanas pataisīja par jaunizceptās Lietuvas Padomju Republikas Augstākās padomes deputātiem. Bez ceremonijām padomju politiskajās struktūrās tika iesaistīti "deputāti" B. Dauguvietis, R. Juknevičs un aktieris G. Kačinsks. Tādējādi visbeidzot galīgi tika iznīcināta mākslas darbinieku patstāvība un radošā brīvība.

Otrā — vācu — okupācija (1941–1944) lietuviešu režisorus tāpat darīja atkarīgus no varas. Tāpat kā padomju gadā, arī tagad darbojas okupācijas varas cenzūra, kura kontrolē repertuāru. Tagad lietuviešu teātrim neatlaidīgi tiek "rekomendētas" vācu autoru lugas, īpaši t.s. vācu "jaunā viļņa" dramaturģija, kas atbalsta nacisma ideoloģiju. Taču lietuviešu teātris šajā periodā neiestudē nevienu šī virziena lugu. Tiek atrasta savdabīga izeja — teātri pievēršas vācu klasiskajai drāmai vai arī iestudē vācu vieglā žanra lugas — 20. gadsimta sākumā tapušās salonkomēdijas, melodrāmas. Vācu klasikas iestudējumos aug lietuviešu režijas meistarība un aktiermākslas līmenis. Bet okupācijas vara pat cenšas materiāli atbalstīt teātrus, kuri iestudē vācu dramaturģiju, — finansē dekorācijas, kostīmus un pat izsniedz izrādēs nepieciešamos pārtikas produktus.

Joprojām trūka lietuviešu režisoru. It īpaši tāpēc, ka radās arī vairāki jauni teātri — Žemaitijas teātris Telšos, piemēram. Kara gados teātru repertuāri bija uzkrītoši līdzīgi. Bieži viena un tā pati vācu komēdija tika iestudēta vairākos teātros (Z. Vintera "Marieta", H. Zūdermaņa "Tauriņu kauja", M. Dreiera "Septiņpadsmitgadīgie") — tā bija vieglāk atrisināt arī tulkošanas problēmas. Blakus vācu vieglā repertuāra lugām bieži tika iestudētas arī franču,



H. Ibsena **"Nora"** Viļņas Drāmas teātrī (1942). Rež. R. Juknevičs. Nora — Monika Mironaite, Helmers — Henriks Kačinsks

itāliešu, ungāru autoru komēdijas. Ar šo kases repertuāru teātri it kā centās klusināt kara dārdus.

Lietuvas teātru dzīve kara gados ir grūta. B. Dauguvietis kara sākumā atstāj Kauņas teātri un slēpjas sava deputāta statusa dēļ padomju periodā. Bet paradoksālā kārtā Romualds Juknevičs tieši šajā laikā iestudē savas vislabākās izrādes. Tādos uzvedumos kā H. Ibsena "Nora", H. fon Kleista "Sasistā krūze", R. Bilingera "Gigants", pat melodrāmā "Septiņpadsmitgadīgie" viņa talants sasniedz apogeju. Tieši te vispilgtāk manifestējas režisoram raksturīgais poētiskais reālisms, smalkā autora stila izjūta, spēja ietiekties personāža psiholoģijas dziļumos. R. Juknevičа veiktās klasikas interpretācijas piesaista uzmanību ar oriģinalitāti. Uzvedums "Nora" līdz pat 20. gadsimta beigām lietuviešu teātrī ir palicis nepārspēts šīs Ibsena lugas lasījums. R. Juknevičs neikdienišķi delikāti un uzmanīgi atklāja veselu trīs varoņu — Noras, Helmera un Ranka — traģēdiju, kuri it kā aizgājuši garām savai Laimei, savai Mīlestībai, neieraudzījuši cits citu. Nelaime (kā tas parasti notika šī režisora izrādēs) nāca pēkšņi, kad to neviens ne juta, ne gaidīja. Varoņu apgaismības mirklis bija kā zibens spēriens — īss un briesmīgs. Fināla darbību režisors nevilka garumā. Viņš atstāja skatītājiem vielu pārdomām. Fināls — Noras aiziešana no mājas — bija kluss un minors. Tādējādi tas skāra jo spēcīgāk. Šajā izrādē Monika Mironaite (Nora), Henriks Kačinsks (Helmers) un Jozs Palubinsks (Ranks) radīja savas labākās lomas.

"Sasistajā krūzē" R. Juknevičs drosmīgi devās komiskās groteskas virzienā. Šajā idiotisma, dīvainību, hipertrofēto emociju un ambīciju valstībā viņš lika valdīt smiekliem.

Iestudējot "Gigantu" — vienkāršu stāstu par Morāvijas meitenes Anneles piekrāpto mīlestību un viņas bojāeju, režisors it kā izaicināja uz sacensībām kinematogrāfu un — nepalika zaudētājos. Kara gados uz daudzu valstu ekrāniem parādījās filma "Zelta pilsēta", kuras scenārija pamatā bija šī pati O. Bilingera luga. Lietuviešu režisors pirmoreiz Lietuvas teātrī kon-

struēja sarežģītas "uzpeldošas" skatuves ainas — Prāgas sarkanie jumti un torņi, Morāvijas kalni vai purvs, kurā noslīcinās ar gaidāmo bērniņu visu pamestā Annele, — negaidot iznira skatuves dibenplānā gluži kā mirāža...

R. Juknevičs kara gados kļūst par labāko lietuviešu režisoru. Viņa psiholoģiskajam teātrim mākslinieciskās kvalitātes ziņā Lietuvā nav nekā līdzīga. (J. Miltinis Panevēžā spēra tikai pirmos īstos soļus, formējot trupu.) Taču pēckara periodā gan viņa personiskā, gan radošā dzīve (līdz pat agrajai nāvei 1963. gadā) izvērtās patiesi dramatiska. Padomju ideologi uzspieda R. Jukneviča politiski neuzticamā zīmogu un uz sešiem gadiem izdzina no viņa paša radītā Viļņas Drāmas teātra, aizsūtot uz provinci — Telšiem, kur režisors strādā amatierteātrī. Čeka organizē "lietu" sakarā ar R. Jukneviča paziņojumu vācu okupācijas laikā par to, kā viņš "kļuvis" par Lietuvas PSR Augstākās padomes deputātu 1940. gadā. Par šo publiski pateikto patiesību režisors maksāja ilgi — viņa izrādēs vērīgi tika meklētas ideoloģiskās kļūdas.

Kara laikā lietuviešu režija cieta smagus zaudējumus. Pirms paša kara — 1941. gada pavasarī — mirst talantīgais A. Jakševičs. 1943. gadā bandīti zvērīgi nogalināja Kauņas Drāmas teātra jauno režisoru Jozu Monkeviču, kura pirmās izrādes (H. Ibsena "Meža pīle", G. Hauptmaņa "Roze Bernda") bija devušas lielas cerības. Kara laikā novecoja arī aktieru sastāvs, jo nedarbojās aktieru skolas. Daudzos provinces teātros vispār nebija profesionālas režijas — izrādes iestudēja aktieri.

Kara beigās problēmas gan lietuviešu teātrī vispār, gan arī režijā saasinājās īpaši. Kļuva skaidrs — nepieciešami jauni vārdi, jauni radošie spēki.

No krievu valodas tulkojusi Silvija Radzobe

Evita Sniedze

IGAUNIJAS TEĀTRIS LĪDZ 1945. GADAM. GALVENĀS TENDENCES

Sākums

Igauņu teātra vēstures sākums cieši saistīts ar vācu kultūru. 1784. gadā Rēvelē (tagadējā Tallinā) ierodas Jēnas students **Augusts Kocebū** (1761–1819), kas aizraujas ar teātri un tūlīt pat nodibina **Vācu amatieru teātri**, kuru vada līdz pat 1791. gadam, kad aizceļo uz Austriju. Teātra repertuārā paša A. Kocebū un citu vāciešu sarakstītās sentimentāli didaktiskās lugas. Šī teātra izrādēs pirmoreiz no skatuves blakus vācu valodai atskan igauņu valoda — tajā runā kalpu lomu tēlotāji. A. Kocebū atstāj milzīgu ietekmi uz igauņu teātri režijas, aktierspēles un repertuāra ziņā. Vācu amatierteātra panākumi veicina profesionāla vācu teātra rašanos. 1809. gadā Rēvelē tiek nodibināts pirmais profesionālais teātris Igaunijā — **Vācu teātris**. Izrādes tiek spēlētas vācu, krievu un igauņu valodā. Lugas igauņu valodā sacer, uzved un galvenās lomas tajās spēlē pirmais profesionālais igauņu aktieris **Pēters Šteinbergs** (*Peter Steinberg*). 1824. gadā viņš lokalizē un iestudē dāņa Ludviga Holberga lugu "Kalnu Jepe", un nosauc to par "Pērnavas Jago sapni". 34 gadus agrāk L. Holberga lugu latviski tulkojis un lokalizējis Aleksandrs Johans Stenders, nosaucot to par "Lustesspēli no zemnieka, kas par muižnieku tape pārvērsts". Šajā teātrī tiek spēlētas gan V. Šekspīra un F. Šillera, gan antīkās traģēdijas, arī pašu igauņu sacerētie lugu mēģinājumi. Tartu teātra attīstību traucē aizliegums rīkot publiskas teātra izrādes pilsētā no 1812. līdz 1867. gadam. Neskatoties uz to, Tartu notiek studentu veidotas mājas izrādes, kur spēlē N. Gogoļa "Revidentu", D. Fonvizina "Pusaudzi".

Igauņu profesionālā teātra dzimšana saistīta ar nacionālo atmodu un tautiskā romantisma kustību. Igaunijas galvaspilsēta pirms Pirmā pasaules kara ir Tartu. Te atrodas vecākā universitāte Baltijā, tieši šīs universitātes studenti sāk nacionālās atmodas darbību. Te dzimst igauņu literatūra, notiek etnogrāfisko materiālu apzināšana, igauņu preses un zinātnes attīstība. Tautisko pašapziņu stiprina 1862. gadā igauņu valodā izdotais eposs "Kalevi-

poegs". Vielu šim ietilpīgajam eposam savāc un pamatkompozīciju izveido Frīdrihs Roberts Fēlmanis, paraugam ņemot somu eposu "Kalevala". "Kalevipoega" galīgo variantu, izmantojot autentiskas tautasdziesmas un teikas, saraksta viens no igauņu rakstniecības celmlaužiem Frīdrihs Reinholds Kreicvalds. Eposs kļūst par tautiski romantiskās ideoloģijas manifestu. Kreicvalda garīgā mantiniece ir Lidija Jannsena, kura pieņēmusi pseidonīmu **Lidija Koidula** (1843–1886) un kura savā dzejā vistiešāk izsaka romantiski patētisko noskaņu. Tikko dzimusī nacionālā kustība, tās idejas un mērķi manifestējas veselā virknē biedrību, nacionālās preses lappusēs un literatūrā. Pirmo regulāri iznākošo laikrakstu igauņu valodā *Perno Postimees* (no 1857. gada) izdod L. Koidulas tēvs Johans Voldemārs Jannsens. Viņš ir arī iniciators Tartu dziedāšanas biedrības *Vanemuine* dibināšanai 1865. gadā. Tās nosaukumam ņemts mitoloģiskā dziesmu dieva vārds. 1869. gadā šī biedrība kļūst par pirmo vispārējo igauņu dziesmu svētku galveno organizētāju. 1868. gadā Latvijā, Rīgas Latviešu biedrībā, kas dibināta, lai organizētu un sniegtu palīdzību *trūkumu ciezdamiem igauņiem*, notiek pirmais profesionālā teātra mēģinājums — izrāde latviešu valodā. Tūlīt igauņu presē parādās šīs izrādes apraksts un ierosinājums kaut ko līdzīgu radīt arī Igaunijā. Divus gadus vēlāk — 1870. gada 24. jūnijā — Tartu notiek pirmā igauņu aktieru izrāde. Tobrīd to var saukt gandrīz par Jannsenu ģimenes mājas teātri, bet nosacīti tas ir pirmā igauņu teātra ***Vanemuine*** sākums. Pirmās izrādes iestudētāja ir dzejniece Lidija Koidula. Izrādes pamatā ir viņas 1865. gadā sarakstītā luga "Sāremā brālēns" — vācu autora Teodora Kernera vodeviļas "Brālēns no Brēmenes" lokalizējums, kur šķietami triviālajam sižetam par meitas atteikšanos precēt tēva izraudzītu līgavaini — "brālēnu no Sāremā" — uzpotētas, kā raksta pati autore, aktuālas igauņu nacionālās idejas. Izrādes aktieri ir Jannsenu ģimenes bērni un jaunie literāti.

L. Koidulas teātris pauda tās kulturālās idejas, kuras 19. gadsimta vidū ienesa nacionālā romantisma kustība — tautas pašapziņas celšana, politisko ideālu veidošanās. Galvenie teātra atbalstītāji ir Tartu universitātes studenti, kuri uzstājas teātra izrādēs ar lomām. Dažus gadus Tartu teātrī arī sieviešu lomas izpilda jaunekļi, jo sievietēm uz skatuves atrasties aizliedz baznīcas likumi. 1871. gadā notiek pirmās igauņu oriģināla sižeta lugas pirmizrāde — "Šitādu muļģieti jeb Simts pūru putraimsāls" sarakstījusi L. Koidula. Ar laiku *Vanemuine* izaug par ievērojamu Igaunijas politiskās un kultūras dzīves centru un iedvesmo teātru rašanos citās Igaunijas pilsētās.

1871. gada novembrī notiek pirmā izrāde arī Tallinā, igauņu biedrībā *Estonia*. Tallinā trūkst tik izglītotas publikas, kāda ir Tartu, toties te sieviešu

lomas atļauts izpildīt sievietēm. Vīlandē 1873. gadā biedrībā "Ausma" (*Koit*) uzved L. Koidulas lugu "Šitāds muļģietis jeb Simts pūru putraimsāls". 1875. gadā notiek pirmā Pērnavas biedrības *Endla* dramatiskās trupas izrāde — L. Koidulas "Šitāds muļģietis jeb Simts pūru putraimsāls", bet 1878. gadā atklāj šīs biedrības teātri ar L. Koidulas lugu "Sāremā brālēns".

19. gadsimta 70. gadu beigās pēc pirmā tautiskā pacēluma galveno vietu teātru repertuārā sāk ieņemt dziesmuspēles un sentimentāli lokalizējumi, tautas lugas. Veidojās jaunā igauņu buržuāzija. Tieši no tās prasībām tobrīd ir atkarīga teātru eksistence. Sentimentālo stāstu garā laukos augušajiem teātris vajadzīgs kā atpūtas vieta, un viņiem sižetos patīk krasais tēlu sadalījums "labajos" un "sliktajos", laimīgas beigas stāstiem, kuros darbība risinājās ganu pastorāļu stilā kaut kur izdomātā pasaku zemē.

Par *Vanemuines* teātra vadītāju uz 25 gadiem (1878–1903) kļūst L. Koidulas izrāžu suflieris **Augusts Vīra** (*August Wiera*, 1853–1919), kurš aizsāk muzikālo izrāžu iestudēšanas tradīcijas. Viņa laikā repertuāru galvenokārt veido dziesmuspēles un operetes. Vairāk nekā simts reižu, piemēram, tiek parādīta 1883. gadā iestudētā K. M. Vēbera opera "Precioza".

Blakus *Vanemuines* teātrim savu trupu *Tara* 1878. gadā nodibina **Karls Jungholcs** (*Karl Jungholz*, 1878–1925), jauns tipogrāfijas strādnieks, kurš bija piedalījies izrādēs *Vanemuinē*. K. Jungholca veidotais teātris balstās uz vācieša Oto Brāma un francūža Andrē Antuāna eksperimentālo teātru idejām. Pats K. Jungholcs 1900. gadā kājām apceļojis Eiropas teātru centrus, lai iegūtu pieredzi un zināšanas, un viņa vēlākie darbi balstās uz jaunās drāmas izvirzītajām prasībām, spēle orientēta uz maksimālu patiesīgumu. Šajā trupā pirmo reizi Igaunijā tiek iestudēta H. Ibsena drāma "Nora" (1904), pirmiestudējumus Igaunijā piedzīvo H. Zūdermaņa "Dzimtene", "Gods". Tiek uzvesti A. Čehova, Moljēra un R. Blaumaņa darbi. 1905. gadā trupa gandrīz pilnībā pāriet uz *Vanemuini*.

Tallinā šai laikā palielinās igauņu iedzīvotāju īpatsvars. Žurnālists **Andress Perts** (*Andres Pert*) biedrībā *Estonia* nodibina patstāvīgu teātra trupu. 1897. gadā par režisoru teātrī *Estonia* kļūst skroderis **Karls Kihlefelds** (*Karl Kichlefeldt*). Viņa darbības divos gados repertuārā pieaug augstvērtīgas literatūras iestudējumi, trupā ienāk aktieri Pauls Pinna un Betija Kūksmane. 1899. gadā K. Kihlefelda darbību turpina vēl viens skroderis **Villems Tāls** (*Villem Thal*), kura laikā teātra trupā parādās vēlākās šī teātra zvaigznes — Teodors Altermanis un Neta Adlere. Pieaug vajadzība no skatuves runāt par sabiedriski aktuālām lietām, un 1903. gadā repertuārā tiek iekļauta Maksima Gorkija luga "Dibenā", kuras panākumi ļauj tai palikt reper-

tuārā divas sezonas. Izrādes estētika balstīta naturālismā, tas attiecas gan uz scenogrāfiju, gan aktierspēli, jo savas pirmās lielās lomas psiholoģiskā spēles stilā ar katram tēlam atrastu individuālu darbību masu skatos te rada P. Pinna, T. Altermanis, B. Kūksmane. Pēc šī iestudējuma teātra repertuārā ienāk arī H. Ibsena un H. Zūdermaņa darbi.



Karls Mennings

Teātra profesionalizēšanās (1906–1917)

1905. gada revolucionārie nemieri ietekmē ne tikai politiskos, bet arī kultūras notikumus. Igauņu literatūrā ienāk jauna grupa "Jaunā Igaunija" (*Noor-Eesti*), kuras pārstāvji ir rakstnieki intelektuāļi — Gustavs Suitss, Johans Āviks, Frideberts Tuglass. Viņi cīnās par igauņu valodas atjaunināšanu un pilnveidošanu. Viņu darbības virziens ir jaunromantisms un simbolisms, vēlāk impresionisms, par prioritāti tiek atzīta forma. Dzejā un prozā skan revolūcijas radīts brīvības slavinājums. Aktualizējas Frīdriha Nīčes, Oskara Vailda, Edgara Po ietekme. Par šīs grupas pārstāvi kļūst arī Augusts Kicbergs. Bet teātru repertuāros ienāk Morisa Māterlinka, Augusta Strindberga, Gerharta Hauptmaņa, Rūdolfa Blaumaņa ("Pazudušais dēls", "Indrāni"), Alekša Kivi lugas.

1906. gadā Tartu *Vanemuine* kļūst par profesionālu teātri, kad režisors **Karls Mennings** (*Karl Menning*, 1874–1941) izveido jaunu trupu, krasi norobežojoties no vecā teātra modeļa. Bijušais teoloģijas students Karls Mennings nodarbojas ar žurnālistiku un sapņo par teātri. Viņš tiek sūtīts uz ārzemēm, lai mācītos režiju pie Maksa Reinharda Berlīnē, kur pavada vienu sezonu. K. Mennings teorētiski apguvis Andrē Antuāna Brīvā teātra un Oto Brāma Brīvās skatuves idejas, par savu ideālu atzinis K. Staņislavska Maskavas Dailes teātra psiholoģisko reālismu. Viņa trupā daļa jauniešu jau agrāk ir darbojusies uz skatuves, bet daļa ir nepieredzējuši studenti.

Lai jauno teātra ēku varētu atklāt ar jaunu igauņu lugas uzvedumu, biedrība *Vanemuine* izsludina oriģināllugu konkursu, kurā uzvar Augusts Kicbergs ar drāmu "Viesulī", kas vēsta par nesenās 1905. gada revolūcijas notikumiem.

Vanemuines teātra dzimšana rada kultūrpolitisku pacēlumu. Paralēli teātra izrādēm tai pašā ēkā notiek arī igauņu mūzikas un dziesmu koncerti. Tiek likti pamati simfoniskajam orķestrim. Pasākumus apmeklē galvenokārt studenti, izglītotā publika. Laiks no 1906. gada līdz Pirmajam pasaules karam Tartu ir kultūras ziedu laiki.

Karls Mennings ir gan direktors, gan režisors, dramaturgs un pirmajos gados arī izrāžu inspicents, pats arī tulko un lokalizē lugas. Tobrīd K. Menningam no neprofesionāļiem ir jārada ansamblis, kurš spētu tēlot viņa izvēlētajā repertuārā. Pirmajā sezonā K. Mennings iestudē 20 jaunas lugas, un turpmāk šis apjoms daudz nesamazinās. K. Mennings vada *Vanemuines* teātri astoņas ar pusi sezonas, kuru laikā nodibina pastāvīgu trupu, tās darbību vēlāk nodēvē par **Menninga skolu**. K. Menninga sasniegums ir noteikta repertuāra programma un vienots ansambļa tipa teātris. Izrādes tapšanu viņš savieno ar pedagoģisko darbību, jo viņa mērķis ir ne tikai labas izrādes, bet arī trupas attīstība, aktiera meistarības paaugstināšanās. K. Menninga laikā ceļas aktiera profesijas prestižs, jo režisors pieprasa aktieru intelektuālo kvalitāti. Viņš trenē, apmāca aktiermākslā iesācējus, pakļauj tos stingrai disciplīnai, neļauj kultivēt zvaigžņu sistēmu.

K. Mennings strādā reālisma stilā, kurā reizēm parādās arī naturālisma elementi. Viņa izrādēs tiek sintezēti visi izrādes komponenti — mūzika, dekorācijas un aktierdarbs. Aktierspēlē režisors mēģina izskaust ārišķīgumu. K. Mennings lielu uzmanību pievērš dikcijai, viņš darbojas kā igauņu skatuves runas pedagoģijas "pionieris".

K. Menningam ir lieli nopelni igauņu dramaturģijas attīstībā, tieši šai teātrī par atzītu un pat slavenu dramaturgu kļūst Augusts Kicbergs (1855–1928). Te pirmizrādes piedzīvo Oskara Lutsa (1887–1953) stāsta "Pavasaris" dramatizējums un luga "Kāpostgalva". K. Mennings iestudē arī Eduarda Vildes (1865–1933) lugas "Nesasniedzamais brīnums" un "Mājas gars". Tallinas teātrī *Estonia* šo lugu izrādes ir spilgtākas, teatrālākas, *Vanemuinē* — ritmā lēnākas, sadzīviskākas, bet dvēseliski smalkākas. *Vanemuines* oriģināllugu repertuārs tiek ņemts par pamatu amatieru un provinces teātru trupās. K. Menninga režisēto autoru sarakstā dominē skandināvu un vācu jaunās drāmas pārstāvji — H. Ibsens, B. Bjernsons, A. Strindbergs, G. Hauptmanis, H. Zūdermanis, krievu naturālisti — Ļ. Tolstojs, M. Gorkijs. Publikas izklaidēšanai tiek iestudētas no vācu valodas tulkotās un lokalizētās t.s. tautas lugas.

Nespējot saskaņot savus principus ar Tartu pilsētas vadības prasībām repertuāra izvēlē, 1914. gadā K. Mennings aiziet no *Vanemuines*, dodas uz Tallinu, kļūst par teātra kritiķi. Pasaules karš un revolūcija paralizē teātra darbu. Sākas teātra vadītāju un aktieru maiņa. Krīze ievelkas. Vadošo vietu Igaunijā pārņem Tallinas teātris *Estonia*.

Tallina ir divreiz lielāka par Tartu, taču līdz pat 1913. gadam pilsētai nav tādas nozīmes igauņu nacionālās pašapziņas attīstībā kā Tartu. Vēlākais daudzkārtējais nākamās Igaunijas prezidents Konstantīns Petss nodibina laikrakstu *Tallina Teataja*, kas izplata radikālas idejas. Tallinas pilsētas pašpārvalde nonāk igauņu rokās. Igauņu inteliģentu kļūst vairāk, viņus atbalsta asinsradinieki namīpašnieki un uzņēmēji, šī vienotība stiprina kultūras centienus. Un 1906. gadā pēc biedrības *Estonia* iniciatīvas Tallinā tiek nodibināts pastāvīgs teātris. Kopš gadsimta sākuma Tallinā darbojas biedrības *Estonia* amatieru teātris. No šīs nelielās aktieru kopas veidojas jaunā teātra pamattrupa. Biedrības *Estonia* profesionālais teātris tiek atvērts 1906. gada 3. septembrī uz mazas skatuves īrētā zālē ar Meita Metsanurka lugas "Kad uzausa saule" uzvedumu.

Pretstatā teātrim *Vanemuine*, kurš K. Menninga vadībā kļūst par pirmo režisora teātri Igaunijā, teātris *Estonia* ir tipisks aktieru teātris.[1] Par šī teātra līderiem kļūst izcili talantīgi un skatītāju iemīļoti aktieri **Pauls Pinna** (*Paul Pinna*, 1884–1949) un **Teodors Altermanis** (*Theodor Altermann*, 1885–1915). Te valda Rietumeiropas zvaigžņu tradīcija — izrāde veidojas kā aktieru soloiznācienu numuri, kur tēla interpretācija atkarīga no izpildītāja personības pievilcības, talanta un improvizācijas spējas. P. Pinna un T. Altermanis gan iestudē izrādes, gan spēlē galvenās lomas savos un citu režisoru veidotajos uzvedumos. 1909. gadā



Pauls Pinna

teātrī ienāk Karls Jungholcs, kurš tāpat vienlaikus iestudē un spēlē. Kaut arī objektīvi teātrī *Estonia* valda konservatīva skatuves mākslas sistēma, tomēr tas ir labi apmeklēts, un publika to mīl. Jo P. Pinnas un T. Altermaņa spēlei piemīt gluži vai maģiska pievilcība.

Abu skatuves mākslinieku estētiskās simpātijas pieder vācu teātrim.[2] Gan P. Pinna, gan T. Altermanis pirms Pirmā pasaules kara vairākkārt studiju braucienos dodas uz Vāciju. Viņi skatās izrādes M. Reinharda teātros Berlīnē, vēro mēģinājumus, iepazīstas ar moderno skatuves tehniku. Karls Jungholcs kā brīvklausītājs no 1905. līdz 1907. gadam mācās Berlīnē M. Reinharda aktiera Emanuēla Reihera dramatiskajos kursos, P. Pinna apmeklē šos kursus 1908. gada vasarā.

Repertuārā primārā bija Rietumeiropas dramaturģija — gan klasikas (V. Šekspīrs, F. Šillers, J. V. Gēte), gan jaunās drāmas pārstāvju (H. Ibsens, A. Čehovs) sacerējumi.

Teātra *Estonia* vadītāji savā starpā sadala iestudējumus pa žanriem: P. Pinna priekšroku dod operešu iestudēšanai, T. Altermanis specializējas uz komēdijām un vodeviļām, bet K. Jungholcs pievēršas drāmai un traģēdijai. K. Jungholca vēsturiskais nopelns ir tas, ka viņš pirmoreiz Igaunijā iestudē V. Šekspīra lielo traģēdiju triloģiju — "Otello" (1910), "Karali Līru" (1911), "Hamletu" (1913). Pirms Pirmā pasaules kara teātrī *Estonia* arvien vairāk sāk valdīt muzikālā dominante: te regulāri iestudē ne tikai J. Štrausa, F. Lehāra, Ž. Ofenbaha operetes, bet arī operas. Pie nozīmīgākajiem uzvedumiem pieder K. Kreicera "Naktsmājas Granādā" un R. Leonkavallo "Pajaco". Igauņu teātra vēsturnieki šī teātra aktieru spēlē (bet īpaši jau vadošo *zvaigžņu* spēlē) konstatē 19. gadsimta romantisma modifikācijas, kam raksturīga emocionāla sakāpinātība, kaismīgs patoss, kā arī izteiksmīgi žesti un pozas.

Pauls Pinna ir daudzpusīgākais aktieris visā igauņu teātra vēsturē — ar vienlīdz triumfāliem panākumiem spēlējis gan traģēdiju protagonistus, gan spilgtus raksturus, gan arī lauku vientiešus tautas lugās un šarmantus pavedējus vodeviļās un operetēs. Publika nāca uz teātri, lai aizvien no jauna sajūsminātos par aktiera vulkānisko temperamentu, fantastisko pārtapšanas spēju un improvizācijas talantu. Pie P. Pinnas spožākajiem skatuves tēliem pieder V. Šekspīra Līrs, Jago, Klaudijs, F. Šillera Francis Mors ("Laupītāji"), H. Ibsena Borkmans ("Jūns Gabriels Borkmans"), N. Gogoļa Pilsētas priekšnieks, V. Sardū Napoleons (*Madame Sans-Gêne*). Viņa Napoleons ir tik nozīmīgs sasniegums, ka Francijas prezidents apbalvo Pinnu ar ordeni.

Teodors Altermanis ir igauņu teātra arhetipiskais pirmais mīlētājs. It kā nojauzdams savas dzīves īso laiku, viņš spēlējis ar milzīgu intensitāti, spējot

absolūti fascinēt jebkuru publiku. Viņa talants bija lirisks un romantisks, ārējais veidols maigs un smalks, izpildījums valdzināja ar siltumu un sirsnību. Tēliem bija raksturīgs vieglums un elegance. T. Altermanis spēlējis F. Šillera Ferdinandu ("Mīla un viltus"), Dž. B. Šova Ričardu ("Velna māceklis"), A. Čehova Astrovu, N. Gogoļa Hļestakovu, V. Šekspīra Otello, H. Ibsena Tesmanu ("Heda Gablere"). Bet par viņa lomu lomu — līdz mūsdienām nepārspētu leģendu — kļūst Hamlets, kuru aktieris rada, ņemot vērā spēcīgos iespaidus, ko guvis, vērodams A. Moisi Hamleta lomā M. Reinharda uzvedumā. T. Altermaņa Hamlets ir laikmeta pretrunu sašķeltais modernais cilvēks, kas netic rīcībai un vīlies apcerē.

Teātris pirmās neatkarīgās Igaunijas valsts laikā (1918–1940)

1918. gada 19. februārī Igaunija pasludina valstisko neatkarību. Tūlīt pēc neatkarības atgūšanas Tallina kļūst par valsts galvaspilsētu. Teātra profesionālisma nostiprināšanās un izplatīšanās ir atslēgas vārdi[3], kas visprecīzāk raksturo skatuves mākslu Igaunijā starp abiem pasaules kariem.

Blakus trim profesionāliem teātriem, kas Igaunijā dibināti pirms Pirmā pasaules kara (*Estonia* Tallinā, *Vanemuine* Tartu, *Endla* Pērnavā), laika posmā no 1920. līdz 1940. gadam tiek organizēti vēl četri profesionāli un pieci pusprofesionāli teātri. Top **Tallinas Drāmas teātris**, kas pēc dažādām organizatoriskām transformācijām 1937. gadā tiek pārdēvēts par **Igaunijas Drāmas teātri** (*Eesti Draamateater*). 1926. gadā tiek atklāts **Tallinas Strādnieku teātris** (*Töölisteater*), kas pastāv līdz Otrajam pasaules karam. Tallinas skatītāji, īpaši jaunatne, ar interesi sekoja arī **Rīta teātra** (*Hommikteater*, 1921–1924) īsajām, bet spilgtajām gaitām. Profesionāla teātra trupa sāk darbu arī Vīlandē 1926. gadā un Narvā 1931. gadā. Pusprofesionāli kolektīvi regulāri sāk sniegt teātra izrādes arī Viru 1927. gadā, Valgā 1933. gadā, Kuresārē 1935. gadā. (20. gados Tallinā izrādes neregulāri sniedz arī **Vācu teātris**.) Ar nelielām izmaiņām šis plašais teātra tīkls, kas aptver visu Igauniju, turpina funkcionēt arī 21. gadsimta sākumā.

Divdesmit gados Igaunijas teātriem krasi palielinās iestudējumu skaits (1920./1921. gada sezonā — 77, 1937./1938. gada sezonā — 114) un teātra apmeklētāju skaits. 20. gadu sākumā viena gada laikā ir reģistrēti — 300 000 skatītāji, 30. gadu beigās — ap 700 000.[4]

Starpkaru periodā Igaunijā profesionalizējas arī muzikālais teātris. Teātra *Estonia* pirmskara pieredzi atsevišķu operu iestudēšanā kopš 1923.

gada attīsta un sistematizē pirmais profesionālais igauņu operas režisors **Hanno Kompuss** (*Hanno Kompus*, 1890–1974). Viņš ir mācījies Drēzdenes Valsts operā, skatījies Maskavas Dailes teātra un Maskavas Kamerteātra izrādes. H. Kompuss bija erudīts mūziķis, viņš izvirzīja mērķi iepazīstināt igauņu publiku ar pasaules operas vēsturiskās attīstības ceļu. Pasaules operas viņš sadalīja piecos lielos ciklos: vēsturiskā opera (no Gluka līdz Vāgneram); Vāgners un Verdi; jaunākā opera (pēc Vāgnera); t.s. nacionālā opera — slāvu, somu, ungāru, latviešu un igauņu opera; komiskā opera. Savu programmu H. Kompusam drīz izdevās arī realizēt. Īpaša interese režisoram bija par R. Vāgnera muzikālajām drāmām. Desmit gadu laikā viņš iestudēja četras Vāgnera operas — "Klīstošais holandietis" (1925), "Loengrīns" (1927. un 1935. gadā), "Tanheizers" (1930), "Tristans un Izolde" (1933). H. Kompuss veicina arī igauņu nacionālo operu tapšanu un iestudē tās teātrī *Estonia*. Tiek uzvesta Ēvalda Āvas opera "Igauņu vikingi" (1928), Artūra Lembas "Mīlestība un nāve" (1931), "Elga" (1934), Ādolfa Vedro "Kaupo" (1932). Kopš 1933. gada operas regulāri sāk iestudēt arī teātrī *Vanemuine*, kur savu talantu apliecina režisors **Eino Ūli** (*Eino Uuli*, 1906–1976), kas 30. gadu otrajā pusē pāriet uz *Estonia* operas trupu, veicinādams strauju mākslinieciskā līmeņa celšanos.[5]

20.–30. gados teātrī *Estonia* strādā pastāvīga operetes trupa, kuras repertuārs pamatā balstās uz Vīnes skolu, ko papildina franču komponistu darbi. Operetes iestudē **Alfrēds Selliks** (*Alfred Sällik*, 1890–1943). Īpašu popularitāti operete gūst 30. gados, kad trupas priekšgalā stājas režisors **Agu Līdiks** (*Agu Lüüdik*, 1897–1949). Muzikālās izrādes regulāri tiek iestudētas arī Igaunijas provinces teātros, kur izvirzās talantīgi dziedātāji, kas vēlāk papildina operas un operetes trupas teātrī *Estonia*.

Balets ir pats jaunākais no skatuves mākslas veidiem Igaunijā. 1926. gadā režisora Hanno Kompusa sieva **Rahele Olbreja** (*Rahel Olbrei*, 1898–1984), atgriezusies no studijām Rietumeiropā, teātrī *Estonia* nodibina pirmo baleta trupu valstī. Baleta mākslas attīstību Igaunijā ietekmē divas tradīcijas. Pēc Oktobra revolūcijas ievērību Tallinā izpelnās krievu emigrantes, bijušās Sanktpēterburgas Marijas teātra balerīnas Jevgeņijas Ļitvinovas privātā studija, kur tika kopta spēcīga akadēmiskā baleta metode. Popularitāti Igaunijā gūst arī modernisma ideju iedvesmotā Aisedoras Dunkanes *baskājīšu* brīvās dejas stilistika un vācu ritmoplastika. 30. gadu sākuma pasaules ekonomiskā krīze neveicina baleta attīstību — balets nepieder pie mākslas veidiem, kas nestu lielus ienākumus. *Estonia* baleta trupa ir spiesta uzstāties operetēs — rēvijās, interesantāki uzdevumi dejotājiem ir operu

izrādēs. Baleta izrādes tiek iestudētas neregulāri, lai arī inscenējumi ir mākslinieciski augstvērtīgā līmenī. Nozīmīgākie ir R. Olbrejas veiktie inscenējumi — P. Čaikovska "Riekstkodis" (1936), "Gulbju ezers" (1940), R. Gliēra "Sarkanā magone" (1939).

Igaunijas brīvvalsts laikā teātri daļēji dotē valsts. *Estonia* un *Vanemuine* saņem tiešu valsts finansējumu: sākumā piešķīrumi sedz vienu trešdaļu no izdevumiem, vēlāk — divas trešdaļas. Citus teātrus atbalsta 1925. gadā dibinātais Kultūrkapitāla fonds, kura piešķīrumi mainās atkarībā no ieņēmumiem.

Teātra profesionalizēšanos veicina režisora **Paula Sepa** (*Paul Sepp*, 1885–1943) 1920. gadā nodibinātā privātā **Dramatiskā studija**, no kuras izveidojas un neilgu laiku pastāv **Dramatiskās studijas teātris**. Tā ir pirmā profesionālā aktierapmācības skola Igaunijā un pastāv 13 gadus. P. Sepa iniciatīvu turpina 1938. gadā atvērtā valsts Teātra mākslas augstskola.

Cits skatuves mākslas profesionalitātes aspekts saistās ar tehnikas modernizāciju. 30. gadu sākumā visiem teātriem ir ciklorāmas un vairākiem — grozāmās skatuves. Uz modernu tehnoloģiju balstītais apgaismojums un fona mūzika kļūst aizvien izsmalcinātāki un nozīmīgāki izrādes kopiespaida radīšanā. Scenogrāfija šajā laikā pārstāj būt par vienkāršu ilustrāciju, tā kļūst par visa uzveduma aktīvu sastāvdaļu. Teātros pagarinās mēģinājumu periodi un ilgāks ir inscenējumu ekspluatācijas laiks.

Ja igauņu teātra tapšanas un pilnveidošanās pirmajās dekādēs uz to vislielāko iespaidu atstāj vācu teātra kultūra, tad 20. gados nozīmīgi impulsi tiek gūti arī no krievu skatuves mākslas. 20. gadu sākumā Igaunijā viesojas Maskavas Dailes teātra mākslinieku grupa ar izrādēm izsmalcināta psiholoģiskā reālisma stilā — A. Čehova "Tēvoci Vaņu" un F. Dostojevska "Stepančikovas ciemu". Vēl lielāku iespaidu atstāja Maskavas Dailes teātra Pirmās un Trešās studijas viesizrādes 1923. gadā, kuru repertuārā bija J. Vahtangova inscenējumi fantastiskā reālisma stilā ar groteskas dominanti — H. Bergera "Plūdi", A. Strindberga "Ēriks XIV", M. Māterlinka "Svētā Antonija brīnums", K. Goci "Princese Turandota", kas uzskatāmi apliecināja režisora profesijas lielo nozīmi modernajā teātrī.

20. gadu beigās, 30. gadu pirmajā pusē regulāri notiek igauņu teātra darbinieku braucieni uz Maskavu. 1928. gadā Maskavas Dailes teātra jubilejas svinībās piedalās A. Lauters, E. Vilmere, L. Reimane, B. Kūksmane. 1934. gadā A. Lauters un E.Vilmere Maskavā noskatās izrādes Maskavas Dailes teātrī, Mazajā teātrī, Revolūcijas teātrī, Vahtangova un Meierholda teātros. 1934. gadā uz Maskavas teātra skolām dodas arī P. Peldross. Kopš 20./30.

gadu mijas Tallinā regulāri var nopirkt Maskavas žurnālus "Teātris" un "Teātris un Dramaturģija". Valdīja liela interese par K. Staņislavska metodi. 1940. gadā tiek iztulkota un igauņu valodā izdota K. Staņislavska darba "Aktiera darbs ar sevi" pirmā daļa. K. Irds domā, ka Prīta Peldrosa režijā saskatāmas paralēles ar agrīno Meierholdu, bet Antsa Lautera meklējumos konstatējama zināma A. Tairova ietekme.[6]

Igauņu teātrī diezgan krasi atšķiras 20. un 30. gadi. 20. gadu skatuves mākslai raksturīgi eksperimenti, tiekšanās paplašināt izteiksmes līdzekļu jomu, vēlēšanās padarīt teātri teatrālāku. Plaši tiek izmēģināti dažādi Rietumeiropas modernismam raksturīgie virzieni, kuri tiek "potēti" uz igauņu pirmskara teātrim raksturīgā teatrālā romantisma un *stihiskā reālisma* pamata. Ar diezgan lielu aizkavēšanos 20. gados Igaunijā aktuāls kļūst **simbolisms**. Pauls Seps Tallinas Dramatiskajā teātrī 20. gadu pirmajā pusē iestudē virkni lugu simbolisma stilā — L. Andrejeva "Cilvēka dzīve", P. Sergučova "Rudens vijoles", H. fon Hofmanstāla "Valdnieks Edips". Simbolisma tendences raksturīgas arī divām P. Sepa inscenētajām R. Tagores īsajām lugām — "Upurēšana" un "Pasta nams". P. Seps pirmoreiz Igaunijas teātra vēsturē divās savās izrādēs stilizē arī itāļu delartisko komēdiju. Tas attiecas uz K. Goldoni "Divu kungu kalpu" un Moljēra "Ārstu pret paša gribu".

Aktrise un režisore **Erna Vilmere** (1889–1965) teātrī *Estonia* simbolisma manierē iestudē franču autora Ž. Romēna lugas–skumjās pasakas un M. Māterlinka "Peleasu un Melizandi", kur pati spēlē Melizandi.

Taču nesalīdzināmi aktuālāks par simbolismu Igaunijā kļūst **ekspresionisms**, kurš atstāj dziļu ietekmi ne tikai uz teātri, bet arī uz igauņu dzeju un zināmā mērā arī uz dramaturģiju. Un pavisam neapšaubāmi — uz tēlotājmākslu. Ekspresionisms tiek "importēts" no Vācijas un arī Skandināvijas. Gandrīz ikviens Igaunijas teātris 20. gados iestudē pa kādai ekspresionistu lugai vai arī traktē klasiku ekspresionisma stilā. Kaut arī pavisam izvairīties no ekspresionisma filozofiskās programmas ar tās aktīvo, sakāpināti kritisko attieksmi pret sociālo realitāti un mesiāniskajām idejām ir ļoti grūti, vairākums teātru tomēr ekspresionismā pirmām kārtām meklē formālās kvalitātes, kas ļauj sasniegt jaunu mākslinieciskū līmeni masu ainu veidošanā, ar kopīgas izkāpinātu kustību partitūras palīdzību tēlojot ļaudis kā instinktu satracinātu pūli. Tāpat ekspresionismā tiek smelta iedvesma groteskai un ekstātiskam spēles veidam aktierdarbā. Vairākas vācu ekspresionistu lugas eksperimentālajā **Rīta teātrī** iestudē šī kolektīva vadītājs **Augusts Bahmanis** (1897–1923), piemēram, E. Tollera "Cilvēks — masa"

(1922), V. Hāzenklēvera "Ļaudis" (1923). Teātrī *Vanemuine* P. Seps uzved E. Tollera "Hinkemani". Vairāki režisori ar ekspresionismu aizraujas arī uz valsts centrālās skatuves — *Estonia*. H. Kompuss inscenē G. Kaizera "Gāzi", Hilda Glezere — K. Čapeka "R.U.R.", E. Vilmere — V. Hāzenklēvera "Dēlu". Par vienu no mākslinieciskā ziņā nozīmīgākajiem ekspresionistu darbu iestudējumiem kļūst E. Tollera lugas "Mašīnu lauzēji" izrāde teātrī *Estonia*, ko veic **Antss Lauters** (*Ants Lauter*, 1894–1973). Viņš ekspresionisma tehniku izmanto, inscenējot arī citā stilā uzrakstītu klasiku un semiklasiku, piemēram, M. Māterlinka "Monna Vanna", L. Andrejeva "Tas, kurš saņem pļaukas", P. Bomaršē "Figaro kāzas", F. Molnāra "Sarkanās dzirnavas". Iespējams, pašam negaidot, režisors L. Andrejeva un M. Māterlinka darbu iestudējumos atklāj interesantu likumsakarību — simbolistus iespējams "atslēgt" ar ekspresionistisko pieeju.

Ne tikai ekspresionisma piedāvātās formas novitātes, bet arī tā saturs interesē pret sociālo īstenību kritiskas pozīcijas ieņēmušo **Tallinas Strādnieku teātri**, kas starpkaru periodā Igaunijā tiek dēvēts par vienīgo neapšaubāmo režisora teātri. H. Glēzere te iestudē E. Tollera "Hoplā, mēs dzīvojam!", **Prīts Peldross** (*Priit Põldroos*, 1902–1968) F. Volfa "Ciankāliju". Ekspresionisma tehnika Strādnieku teātrī tiek izmantota, iestudējot arī krievu padomju lugas — A. Korneičuka "Platons Krečets", S. Tretjakova "Rēc, Ķīna!", V. Katajeva "Riņķa kvadratūra", N. Pogodina "Aristokrāti". Strādnieku teātra priekšgalā nostājas režisors Prīts Peldross. Par šī teātra mākslinieciskо ideālu kļūst vācu episkā teātra idejas autora Ervīna Piskatora uzskati, kuri arī kaut kādā mērā saistīti ar ekspresionismu, un viņa grāmata "Politiskais teātris". E. Piskators Vācijā ir radījis politisko aģitteātri, izrādēs piesaistot neprofesionāļus un no aktieriem pieprasot skatītāja izglītošanu un uzjautrināšanu. E. Piskators ir pirmais, kas rada vēlāk B. Brehta tik bieži lietoto atsvešinājuma efektu — aktieris pats spēlē un komentē darbību, nevis to imitē. Izrādēs miksējis dažādus medijus — filmu, animāciju, lielu uzmanību pievērsis tehniskajam aprīkojumam un izrādes pamatam izmantojis nevis lugu, bet scenāriju. Tajā laikā Strādnieku teātri tiek nodibināti arī Pērnavā un Tartu, bet tie pastāv samērā neilgi un darbojas bez vērā ņemamiem panākumiem.

Tallinas Strādnieku teātris īrē telpas Vācu teātrī, bet pēc Andreja Upīša sociālās drāmas "1905" lielus panākumus guvušās izrādes vācieši atsaka telpas. Teātris pārceļas uz biedrības "Pandorīna" telpām. Teātrī nav izteiktu zvaigžņu, izceļas trīs aktieri — Anna Tamma, psiholoģiski smalka raksturotāja, Aleksandrs Tētsovs, dzīvespriecīgais komiķis, par kura mūža lomu

kļūst Falstafs V. Šekspīra "Jautrajās vindzorietēs", publikas mīlulis Rūts Baumanis, skumjais komiķis, kam padodas vientiešu tipi.

P. Peldrosam izdodas radīt ansambļa izrādes, kurās skaidri izcentrēta pamatdoma. P. Peldrosa izrādēm piemīt spilgta teatrāla forma, tajās bieži ir delartiskās komēdijas elementi, kā arī episkā teātra aktieru komentāri, starpspēles, kurās tiek komentēti aktuāli notikumi. Tallinas Strādnieku teātrim ir daudz kopīgu iezīmju ar Rīgas Strādnieku teātri — gan repertuāra, gan spēles stila ziņā.

Tallinas Strādnieku teātris piesaista publiku arī ar nacionālo tautas lugu iestudējumiem, kur liela vieta dziesmām un dejām. Tie ir dzīvespriecīgi, humora un asprātības caurstrāvoti, atklāti teatrāli iestudējumi. Bieži tiek parodēts kāds noteikts žanrs, piemēram, operete (līdzīgi kā Rīgas Strādnieku teātrī Valda Grēviņa veidotais Žaka Ofenbaha operetes "Perikola" variants ar nosaukumu "Ju – ju" 1932. gadā). 1931./1932. gada sezonā P. Peldross iestudē A. Kicberga komēdiju "Precības" kā aizraujošu, jautru spēli, kur valda improvizācija delartiskās komēdijas garā. Tādā pašā stilā tiek iestudēts J. Hašeka "Brašais kareivis Šveiks", Rūdolfa Blaumaņa "Skroderdienas Silmačos". Par ievērojamu panākumu kļūst igauņu autora Ēvalda Tamlāna lugas "Dzelzs nams" iestudējums — versija par Spānijas pilsoņu karu. Izrādes režisors ir P. Peldross, un tā iezīmīga ar spilgtu brehtisko paņēmienu demonstrāciju — ainu starplaikos tiek sniegti komentāri — dziesmas par aktuāliem notikumiem, bet tikpat spilgti ir izrādes varoņu iekšējo pretrunu un šaubu plosītie psiholoģiskie portreti.

Otrs Strādnieku teātra režisors **Andress Serevs** (*Andres Särev*, 1902–1970) ir labs psihologs, kas nesteidzīgi un rūpīgi strādā ar aktieri un lugu. Viņš galvenokārt strādā ar pasaules klasiku un nacionālo dramaturģiju. 30. gados igauņu literatūrā par populārāko žanru kļūst romāns, tas izskaidrojams ar **Antona Hansena Tammsāres** darbu milzīgo popularitāti. Īpaša nozīme igauņu teātrī ir šī rakstnieka romānu inscenējumiem. A. Tammsāres slavenākais romāns "Tiesa un taisnība" (sarakstīts laikā no 1926. gada līdz 1933. gadam) izsaka tobrīd Igaunijā valdošās pretrunas, vērtību kritēriju maiņu. Viņš stāsta par vienas zemnieku dzimtas nolemtību cīņā ar dabu, Dievu, sabiedrību. Romāns atklāj zemnieka traģēdiju un atkarību no zemes, vecāku cerību sabrukumu un jaunās paaudzes inteliģences rašanos. Pirmajā romāna daļā, kas stāsta par zemnieku sētas dzīvi, sastopami naturālisma elementi, otrā daļa ir nīčeānisma ideju iedvesmota varoņa meklējumi, Dieva noliegums, trešajā daļā ieskanas ekspresionismam tuvās tēzes par revolūcijas idejas pārņemtu jauno intelektuāļu pārvēršanos nekontrolējamos neliešos.

Ceturtā un piektā daļa — grēksūdzes un nolemtības, rezignētas samierināšanās caurstrāvotas. A. Serevs Strādnieku un citos teātros iestudē gandrīz visas romāna "Tiesa un taisnība" daļas — "Vargamē", "Maurusa kunga skola", "Laulība un mīlestība", "Vargamē tēvi un dēli", "Andress un Peārs". Viņš iedibina šī romāna sadzīviski reālistisko inscenēšanas tradīciju, tikai pēc Otrā pasaules kara režisori Voldemārs Panso un Jāns Tomings atklāj šajā darbā slēptās mītiskās, misteriālās, filozofiskās un episkās struktūras.

Tartu Strādnieku teātrī, kuru politisku iemeslu dēļ likvidē 1939. gadā, savu skatuves darbību sāk aktieri un režisori **Kārels Irds** (*Kaarel Ird*, 1909–1986) un **Epa Kaidu** (*Epp Kaidu*, 1915–1976).

30. gados igauņu teātris tehniskā ziņā, salīdzinot ar iepriekšējo desmitgadi, ir profesionālāks un izsmalcinātāks, bet intelektuālā ziņā tas ir vairāk sevī centrējies un vairāk provinciāls.[7] Agrāko laiku piedzīvojumu meklēšanas garu nomainījis zināms konservatīvisms. Teātros dominē reālisms un interese par lokālo tematiku. Šīs tendences igauņu teātra vēsturnieki skaidro ar vidussšķiras nostiprināšanos sabiedrībā un tās viennozīmīgi akceptējošo attieksmi pret savu valsti, kā arī Konstantīna Petsa valdības pastiprināti propagandēto nacionālās vienotības ideju.

Teātru konservatīvisms izpaužas kā stilistisko meklējumu apsīkums, kā galvaspilsētas repertuāra kopēšana provincē, kā krasa ārzemju dramaturģijas samazināšanās repertuārā. Teātri, zināmā mērā sekojot valsts oficiālajai kultūrpolitikai, pastiprināti sāk orientēties uz igauņu autoru darbiem. 30. gadu otrajā pusē apmēram pusi no igauņu teātra repertuāra veido oriģināllugas. Šāds kurss veicina šī literatūras veida strauju attīstību. Tieši dramaturģijā blakus lielo romānu autoriem šai laikā sevi apliecina vairāki spilgti talanti — dramaturgi. Pie ievērojamākiem šī perioda darbiem pieder igauņu vadošā romānista **A. H. Tammsāres** divas lugas. "Judīte" (1921) radikāli transformē pazīstamu Bībeles sižetu; galvenā varone Judīte ar ambicioziem līdzekļiem pūlas atmodināt valdnieka Holoferna sirdi, kurš savu harmoniju ir zaudējis, pakļaujoties bailēm un godkārei. "Karalim ir auksti" (1936) ir satīra par laikmetīgo politisko demagoģiju, un darbība norisinās izdomātā karaļvalstī. No igauņu skatuvēm gandrīz vai nenoiet Tammsāres romāna "Tiesa un taisnība" atsevišķu daļu dramatizējumi. Fantastisku popularitāti iemanto ražīgā lugu autora **Hugo Raudsepa** (1883–1952) komēdija "Mikumerdi" (1929). Tajā atspoguļota zemnieku sēta ar dažādiem igauņu sabiedrības tipiem un aktuāliem notikumiem, ietverot arī ironiskas atsauces par parlamenta darbību, partiju nesaskaņām, kā arī parodiju par seksuālo brīvību. Lugas iestudējums Dramatiskās studijas teātrī, piemēram, piedzīvo

divsimt izrāžu, tāpēc tās panākumi tiek vērtēti kā sensacionāli. Rodas jēdziens *Raudsepa skola*, kuras sekotāji etnogrāfiski precīzi atspoguļo tautas runu un igauņu sētu. Sociālās un vēsturiskās drāmas raksta romānists **Meits Metsanurks** (1879–1957).

Teātri iestudē gadsimta pirmajā dekādē sarakstītās **Augusta Kicberga** lugas ("Vilkate", 1911; "Naudas dievs", 1912), kurās savijas sociālie un psiholoģiskie motīvi, kā arī 20. gadu sākumā tapušas lugas ar spēcīgu sociālās kritikas lādiņu, piemēram, drāma "Sarkanais gailis" (1920), komēdija "Nolādētā sēta" (1923). Stabili igauņu teātra repertuārā turas **Oskara Lutsa** darbi — sadzīves komēdijas "Kāpostgalva" (1913), "Mantinieki" (1915), liriskas bērnu lugas pēc pasaku motīviem "Zilais avots" (1919), "Vecītis no Julemistes" (1919). Regulāri tiek iestudēti O. Lutsa stāstu dramatizējumi ("Pavasaris", "Vasara" u.c.). 20. un 30. gados joprojām tiek uzvestas arī **Eduarda Vildes** ironiskās lugas, piemēram, "Mājas gars", "Sakari".

"Topa teātris" Igaunijā starpkaru periodā un jo īpaši 30. gados ir ***Estonia***, kura trupu bieži dēvēja par "zvaigžņu ansambli". Te dominēja perfekti izkopta individuālā meistarība un improvizācija. Daudzi šī teātra aktieri sabiedrībā tika pielūgti līdzīgi elkiem. Pie ievērojamākiem meistariem piederēja Līna Reimane, Erna Vilmere, Hugo Laurs, Arnolds Vaino, Alberts Juksips, viņiem centās līdzināties arī jaunās paaudzes aktieri Meta Lutsa, Kārels Karms, Antss Eskola. Taču vislielāko publikas interesi joprojām raisīja Pauls Pinna, kurš teātrī pēc ilgāka pārtraukuma atgriezās 1927. gadā, kā arī Antss Lauters.

P. Pinna un A. Lauters lielā mērā bija pretstati, sākot jau ar to, ka pirmais no viņiem bija aktieris, kurš arī iestudē, bet otrs — režisors, kurš arī spēlē. Spilgtu abu mākslinieku atšķirību portretu uzzīmējis Voldemārs Panso.[8] P. Pinna allaž sajūsmināja un pārsteidza, A. Lauters — raisīja cieņu. Pinna bija jautrs un bezrūpīgs bohēmietis, Lauters — nopietns un sistemātisks intelektuālis, kurš autodidakta zināšanu kāri saglabāja vēl cienījamos gados. 1936. gadā A. Lauters igauņu žurnālā "Teātris" publicē rakstu "Talants un darbs", kurā, kā raksta V. Panso[9], skan aicinājums uz apzinātu darbu ar sevi, intelektuālu un fizisku pašpilnveidošanos. Pēc pāris mēnešiem šajā pašā žurnālā rakstu "Par aktiera jaunradi", kas uztverams kā tieša atbilde kolēģim, nodrukā P. Pinna, viennozīmīgi uzsvērdams talantu kā izšķirošo kvalitāti aktiera darbā. Pie P. Pinnas nozīmīgākajām 20. gadu otrās puses un 30. gadu lomām pieder Fedja Protasovs Ļ. Tolstoja "Dzīvajā mironī", Šeiloks V. Šekspīra "Venēcijas tirgotājā", doktors Stokmanis H. Ibsena "Tautas naidniekā". A. Lauteram vislabāk padodas t.s. spilgtās raksturlomas (visbiežāk ar

komisku ievirzi) — Malvolio (V. Šekspīra "Divpadsmitā nakts"), Niklass (H. Raudsepa "Amerikāņu Kristus"), Topazs (M. Paņola "Dzīves ābece"). Tāpat viņš ar labiem panākumiem spēlē igauņu zemniekus, piemēram, Jāku Joramu H. Raudsepa "Mikumerdi". Bet igauņu teātra vēsturnieki par šedevru dēvē A. Lautera kalpu Janu A. Kicberga "Pijves viensētā".

Teātra *Estonia* dramatisko trupu ilgus gadus vada Antss Lauters. Viņa ietekmē uz kolektīva attīstību aktuāli divi aspekti — cilvēciskais un profesionālais. V. Panso raksta: "Par Lautera vislielāko nopelnu igauņu teātra attīstībā jāuzlūko viņa tiekšanās uz mākslinieciško pilnību. Visaugstākās prasības viņš primāri izvirzīja sev, .. kļūdams par simbolu bezkompromisa strādīgumam mākslā."[10] Tāpat V. Panso atzīmē, ka blakus Strādnieku teātra vadītājam P. Peldrosam A. Lauters ir otrs režisors, kurš Igaunijā starpkaru periodā visvairāk darījis teātra profesionalizācijā un režisora profesijas nostiprināšanā. "Lauters sagatavoja igauņu teātra reformu lielāko tiesu. Lautera reformas nav teorētiski izanalizētas, pat ne novērtētas. To nozīme aizmirstas. Daudz no tā, kas tagad pierasts vai jau liekas novecojis, kādreiz ar kliedzienu un sāpēm pieprasīja sev dzīvību."[11] A. Lauters padara garāku un sistemātiskāku mēģinājumu procesu, māca egoistiskās un patmīlīgās "zvaigznes" novērtēt un apgūt ansambļa spēles priekšrocības.

20. gadu sākumā A. Lauters aizraujas ar ekspresionismu, šo estētisko simpātiju atbalsis jūtamas 20. gadu beigās tapušajā R. Rolāna "Dantona" inscenējumā. 30. gados viņš savos iestudējumos panāk izslīpētu psiholoģisko reālismu, kam vislabākais apliecinājums ir viņa iestudētā A. Kicberga luga "Pijves viensētā". Režisoram nav svešs arī teatrālisms tā groteski komiskajās formās, kā to liecina "Mikumerdi". A. Lauters, kaut arī strādā valsts dotētā teātrī, nezaudē objektīvu skatījumu uz sociālo realitāti un nebaidās repertuārā uzņemt arī kritiski ievirzītas lugas. Pašā 30. gadu sākumā viņš no Berlīnes atved un teātrī *Estonia* iestudē, piemēram, B. Brehta "Trīsgrašu operu". Bet viņa uzvestajai angļu autora R. Šerifa lugai "Ceļa gals" ir izteikts antimilitārs raksturs.

Igaunijas brīvvalsts laikā nīkuļo pirms Pirmā pasaules kara ievērojamākais igauņu teātris — *Vanemuine*. Krīze, kas teātrī iesākas pēc režisora K. Menninga aiziešanas 1914. gadā, ievelkas vairāk nekā divdesmit gadus. Principiālais režisors repertuāra izvēlē nevēlas izdabāt biedrības *Vanemuine* diktātam, kas pieprasa samazināt nopietno lugu skaitu un palielināt operešu iestudējumus. Palicis bez profesionāla pastāvīga trupas vadītāja, teātris iestudēšanu uztic aktieriem. Dažos gados *Vanemuine* kļūst par pusprofesionālu kolektīvu. Igauņu rakstnieki 20. gados presē publicē satrauktus rakstus

par *Vanemuini*, kuros teikts, ka Tartu vairs nevar runāt par teātri kā patstāvīgu mākslu — izrādes kā reiz senos laikos pārvērtušās vienīgi par lugu ilustrācijām. Rodas problēmas arī ar publiku, kura kuplā straumē plūst uz viduvēji iestudētām operetēm, bet tikpat viduvēji iestudētas nopietnu autoru lugas, piemēram, A. Čehova "Trīs māsas", A. Kicberga "Vilkate", H. Ibsena "Celtnieks Sūlness", publiku pulcē labi ja divus vakarus.

Zināmas pārmaiņas teātrī iezīmējas no 1925. līdz 1931. gadam, kad par tā mākslinieciskо vadītāju kļūst **Voldemārs Metuss** (*Voldemar Mettus*, 1894–1975), kurš svaigi iestudē vairākas Šekspīra lugas — "Venēcijas tirgotāju", "Hamletu", "Makbetu", bet "Divpadsmitās nakts" darbību pārnes uz sava laika Igauniju.

Taču neatgriezeniska teātra mākslinieciskā augšupeja sākas tikai 1935. gadā, kad teātris tiek atsvabināts no biedrības tiesībām diktēt tā repertuāru un kad par režisoru te sāk strādāt jaunais un talantīgais režisors **Kārli Aloja** (*Kaarli Aluoja*, 1899–1975).

Laikmetu griežos

1940. gadā Igauniju, tāpat kā pārējās divas Baltijas valstis Latviju un Lietuvu, okupē un anektē Padomju Savienība. Turpmākos piecdesmit gadus sociālā un mākslinieciskā dzīve Igaunijā, tāpat kā visā Austrumeiropā, norit pēc totalitārisma likumiem un aiz *dzelzs priekškara*, kas to šķir no Rietumeiropas. Pirmais padomju gads Igaunijā iezīmīgs ar pirmās deportācijas radīto šoku 1941. gadā, bet teātra dzīvē — ar padomju lugu dominanti repertuārā un ideoloģisko kontroli pār mākslu. Tiek nodibināti divi jauni teātri — Sarkankarogotais Baltijas flotes teātris Tallinā (1940) un teātris Rakverē (1941), bet vecie teātri tiek nacionalizēti.

Vācu okupācijas laikā, līdzīgi kā Francijā un Latvijā, teātris, pamatā iestudējot Eiropas un nacionālo klasiku, kļūst par nācijas vienotāju un nacionālās identitātes glabātāju. Aizsākas tendence, kas teātrim raksturīga turpmākos piecdesmit padomju okupācijas gadus. Igaunijā šis periods tiek uzskatīts par teātra ziedu laikiem — rekordliels ir ne tikai iestudējumu skaits, bet arī teātra apmeklētāju skaits.

Otrā pasaules kara laikā mākslinieku (tāpat kā visas nācijas) starpā aizsākas šķelšanās, kuras pamatā ir atšķirīga politiskā pārliecība. (Līdzīgi tas ir Latvijā.) Vairāki teātra mākslinieki dodas līdzi bēgošajām padomju armijas daļām evakuācijā uz Krieviju, un 1941. gada beigās ar padomju valdības dekrētu tiek nodibināts Igaunijas Valsts mākslinieciskо ansambļu kolektīvs, kurš sniedz priekšnesumus tajās padomju armijas daļās, kur koncentrējas

lielāks skaits igauņu karavīru. Ansambļu bāzes vieta ir Jaroslavļa, un lielākais no kolektīviem ir dziesmu un deju ansamblis, kuru vada režisors P. Peldross un kurā ietilpst jauktais un vīru koris, deju grupa, vairāki orķestri. Dramatisko trupu vada režisors A. Lauters, un te darbojas P. Pinna, E. Kaidu, K. Irds, E. Tinns, O. Tinns, A. Rebane un citi.

1944. gadā, kad padomju armija atkal tuvojas Igaunijai, pamatotās bailēs no 1941. gada represiju iespējamas atkārtošanās Igaunijā sākas bēgļu kustība. Emigrācijā uz Rietumiem dodas 70 000 cilvēku[12], kuru vidū daudz intelektuāļu un mākslinieku. Pirmās apmešanās vietas ir Zviedrija un Vācija, vēlāk liela daļa igauņu emigrantu pārceļas uz Amerikas Savienotajām Valstīm, Kanādu, Austrāliju. Turpmākos 40 gadus igauņu māksla attīstās divās paralēlās līnijās, kurām tikpat kā nav saskares punktu — Padomju Igaunijā un emigrācijā. Profesionālā ziņā vislielākos panākumus no mākslas nozarēm trimdā gūst literatūra. Regulāri raksta arī dramaturgi **Bernards Kangro** (1910–1994), **Arvo Megi** (dz. 1913), **Ilmārs Kilvets** (dz. 1920), **Elmārs Maripū** (dz. 1952) — par viņu darbiem igauņu teātris uzzina tikai 80. gadu vidū. Igauņu teātris emigrācijā darbojas pusprofesionālu trupu formā, kas izrādes sniedz neregulāri, jo trūkst skatītāju. Nozīmīgākās dramatiskās kopas ir Stokholmā, Toronto, Ņujorkā, Sidnejā.[13]

1944. gada beigās ievērojamāko Igaunijas teātru ēkas karadarbības rezultātā guļ drupās. Nopostīts Tallinā ir teātris *Estonia* un Strādnieku teātris, Tartu *Vanemuine*, Vīlandē *Ugala*, Pērnavā *Endla* un Narvas teātris.

Citētie avoti

[1] *Rähesoo J.* Estonian Theatre. — Tallin, 1999, p. 36.
[2] *Кабк К., Тормис Л., Паалма В.* Эстонский театр. — М., 1978, с. 44.
[3] Estonian Theatre, p. 42.
[4] Turpat, 43. lpp.
[5] Эстонский театр, с. 111–112.
[6] *Ирд К.* Размышляя о театре... — Л., 1973, с. 15.
[7] Estonian Theatre, p. 48.
[8] *Пансо В.* Труд и талант в творчестве актера. — М., 1972, с. 204–244.
[9] Turpat, 234.–237. lpp.
[10] Turpat, 244. lpp.
[11] Turpat, 240. lpp.
[12] Estonian Theatre, p. 50.
[13] Turpat, 51. lpp.

Silvija Radzobe

KRIEVIJAS REŽIJA (1900–1945). GALVENĀS TENDENCES

Pirmā nodaļa. 1900–1917

Ikonas un elki

20. gadsimts krievu teātrī iestājās jau 1898. gadā, kad **Konstantīns Staņislavskis** un **Vladimirs Ņemirovičs-Dančenko** nodibina Maskavas Dailes teātri. Teātri, kurš par galveno figūru skatuves mākslā izvirza režisoru, teātri, kurš, balstoties uz Rietumeiropas naturālistiem (meiningenieši, A. Antuāns, O. Brāms), rada pats savu oriģinālu izteiksmes stilu. Dekorācijās, kostīmos, skaņu partitūrā saglabājot tīru naturālisma pieredzi, MDT nesalīdzināmi augstākā attīstības pakāpē paceļ aktieru darbu, kur pirmoreiz tādā konsekvencē tiek izstrādāta klasiska psiholoģiskā tēlojuma veida metode, kuru viss turpmākais gadsimts pasaules teātrī nav spējis ne uzvarēt, ne noraidīt — vien padziļināt un izsmalcināt. K. Staņislavska pieredze, kuru viņš vēlāk teorētiski pamato savā sistēmā, balstās uz gadsimtu mijā strauji uzplaukušo psiholoģijas zinātni un modē nākošo psihoanalīzes metodi. Staņislavska metodes universālismu rada fakts, ka viņš pirmoreiz teorētiski izzina un apkopo aktiermākslas objektīvos likumus, kurus jau daudzus gadsimtus pirms viņa, balstoties uz intuīciju un pieredzi, lietojuši dažādu nāciju un dažādu laikmetu aktieri.

Joprojām aktuāls ir jautājums par MDT virzienu aspektā. Rietumos šī teātra agrīno metodi, stilu dēvē par naturālistisku, Krievijā — par reālistisku vai reālistiski psiholoģisku. Ļoti reti tiek uzdots jautājums par MDT attiecībām ar modernismu. Staņislavskis sevi īsteni "atrod" A. Čehova lugu uzvedumos, iestudē arī citus jaunās drāmas pārstāvjus, piemēram, H. Ibsenu, K. Hamsunu. Rietumeiropas režijas teātra pionieri — naturālisti, kuri tāpat savu estētiku vēl vairāk nekā ar tīrajiem naturālistiem saista ar jaunās drāmas autoriem, kā šķiet, no jaunās drāmas primāri paņem un aktualizē tieši sociāli aktuālo, kritiski ievirzīto tematiku, zemtekstu traktējot publicistiskā



Maskavas Dailes teātris

plāksnē kā pretrunu (melus) starp īstenības oficiālo un reālo (patieso) versiju. Staņislavskis zemtekstu traktē psiholoģijas plāksnē kā pretrunu (atšķirību) starp to, ko cilvēks saka, un ko viņš īstenībā jūt. (Uzsveru — jūt, nevis — domā, jo pretruna starp vārdiem un domām attiecas uz vulgāru — melošanas gadījumu.) Tādējādi cilvēks tiek traktēts kā divu pasauļu radījums, kurš vienādi pieder apziņas un zemapziņas pasaulei, racionālajam un emocionālajam (var teikt arī — racionālajam un iracionālajam). Līdz ar to Staņislavskis aktiermākslā vistiešākajā veidā īsteno arī krievu simbolistiem tuvo internacionālā modernistu elka Nīčes aktualizēto mītu par apolloniskā un dionīsiskā elementa simbiozi cilvēkā kā tā vitalitātes avotu. Staņislavskis MDT iemieso vēl arī kāda cita modernistu pielūgsmes avota koncepciju. Tas attiecas uz R. Vāgneru, kurš jau 19. gs. vidū izvirzīja no antīkās Grieķijas prakses atvasināto ideju par teātri kā templi un mākslu sintēzes konceptu. Tās bija tēzes, ko simbolisti daudzās zemēs, arī Krievijā, guldīja savu estētisko katehismu pašā fundamentā. Ideja par teātri kā templi Krievijā vispārliecinošāk izpaudās tieši MDT darbībā. Pirmkārt, tas attiecās uz to, ka teātra spēlēšana te tikta traktēta kā kalpošanas akts, dieva vietā ieceļot pašu mākslu, resp., Teātri, kam labprātīgi sevi pakļauj un upurē, uzlūkojot to par laimi, jebkurš no teātra darbiniekiem. Otrkārt, cilvēki arī nāca uz MDT kā uz templi, lai uzzinātu (gluži kā mistērijā) slēpto patiesību par tādu netverami efemeru parādību kā *cilvēka gara dzīve* — tieši tā Staņislavskis arī ar laiku definēja sava teātra mērķi un saturu. Tas attiecās gan uz individuālā cilvēka, gan arī uz nācijai kopīgo gara dzīvi, ko šis teātris darīja uztveramu ar sava brīnumainā atklājuma — psiholoģiskā zemteksta — palīdzību. Tas viss ļauj secināt, ka Staņislavskim un visam MDT ir vistiešākie sakari ne tikai ar reālismu, bet arī ar modernismu.

Staņislavskis pats neapšaubāmi kļūst par ikonu krievu teātrī. Tas attiecas ne tikai uz viņa dzīves laiku, bet uz visu 20. gadsimtu. Kā katras ikonas — arī šīs liktenis ir dramatisks. Tā tiek ne tikai labprātīgi un pazemīgi pielūgta.

Ar tās palīdzību kultūru uzraugošās padomju iestādes 30. un 40. gados represē citādi domājošos māksliniekus. Bet ikviens jauns avangardisma virziens jau kopš 20. gadsimta sākuma Krievijā to nozākā un apmētā ar dubļiem, jo tieši šādi, izrādās, sevi var apliecināt visspilgtāk. Tādējādi Staņislavskis gan tiešā, gan netiešā nozīmē kļūst par visa krievu teātra tēvu. Viņš teātrim piešķir līdz tam nekad nepiemitušu autoritāti citu mākslu vidū. Ar viņu mīlestības vai naida saitēm ir saistīti visi 20. gadsimta pirmās puses izcilie krievu režisori. Īpaši tas attiecas uz **Vsevolodu Meierholdu**, kurš savu karjeru sāk kā aktieris MDT, bet pēc trim gadiem aiziet no tā, izjutis aicinājumu pēc citādas mākslas.

V. Meierholdam pieder gods, ka viņš krievu teātrī vispārliecinošāk īstenojis simboliskā teātra estētiku, tas attiecas uz viņa izrādēm H. Ibsena "Heda Gablere" un M. Māterlinka "Māsa Beatrise" Komisarževskas teātrī Pēterburgā. Te top arī A. Bloka "Balagāniņš", kuru tradicionāli dēvē par krievu modernisma teātra manifestu. Kas vieno un kas atšķir "Balagāniņu" no H. Ibsena un M. Māterlinka interpretācijām? Vieno — koncepts par īstenībai paralēlu pasauli, atšķir — šīs pasaules definīcija jeb izpratne. Bloka–Meierholda "Balagāniņš" nopietni, pat drūmi svinīgi traktēto liktens vai reliģijas mistikas sfēru aizstāj ar ironiski interpretēto (pašas) spēles (teātra) metafiziku. Tieši Meierholds krievu teātrī iedibina teatralizācijas jeb balaganizācijas līniju, kas blakus Staņislavska psiholoģiskajam reālismam kļūst par otru spilgtāko teātra virzienu Sudraba laikmetā. Bet varbūt Meierholda balagāna koncepcija Sudraba laikmeta noskaņojumu un arī modi izsaka visadekvātāk. Krievu modernisma mākslā un filozofijā trīs galvenās ikonas ir reliģija, seksualitāte un teātris. Un tās visas tiek gleznotas mistikas plīvurā. V. Solovjovs "būvē" dievcilvēka teoriju, aktualizē Sofijas, dievcilvēka sievišķās hipostāzes, mītu; viņš, D. Merežkovskis, S. Bulgakovs, P. Florenskis un citi meklē formas reliģijas laikmetiskošanai. V. Solovjovs, N. Berdjajevs, V. Rozanovs teorētiski pēta seksualitātes problēmas, kā arī seksualitātes attiecības ar jaunradi. Savukārt jaunrade tiek traktēta gan kā daiļrade, gan kā dzīves māksla, resp., dzīvesrade. Tādēļ daudzas teorijas (arī seksualitātes dažādie aspekti) nepaliek tikai grāmatu lappusēs, tās tiek pārbaudītas arī dzīvē. Sudraba laikmetā Krievijā tiek praktizētas gan t.s. baltās laulības, gan arī homoerotiskas attiecības. Tas attiecas uz pašiem izsmalcinātākajiem inteliģences slāņiem. Piemēram, baltās laulības tiek praktizētas N. Berdjajeva, A. Bloka, D. Merežkovska ģimenē. Turpretī lezbiski un homoseksuāli motīvi nav raksturīgi tikai Zinovjevas-Anibalas, M. Kuzmina, M. Cvetajevas daiļdarbiem, bet arī viņu privātajai dzīvei. Arī Sudraba laikmeta mākslā (tas

attiecas uz dramaturģiju, glezniecību, teātri) ienāk modernismam raksturīgie sievietes un vīrieša tipi, kuru lomas ir savstarpēji samainītas. Dominē pasīvs, dekadentisks, sievišķīgs vīrietis, piemēram, Pjero tēls un dažādas homoseksuālās maskas, kā arī atbrīvota, izlēmīga, vīrišķīga sieviete, kura vispārliecinošāk iemiesota Kolumbīnes, Salomes, Kleopatras, Nāves tēlā.[1] Par Sudraba laikmeta garu visprecīzāk izsakošajām personībām aktiermākslā kļūst baletdejotājs Vaclavs Ņižinskis un Maskavas Kamerteātra aktrise Alise Koonena.

Teātris ir aktuāls gan kā dzīves stils, gan kā mākslas veids. Teātris kā dzīves stils izpaužas gan tādējādi, ka cilvēks par mākslu, resp., teātri, padara savu personisko dzīvi, sabiedrībā spēlējot dažādas maskas, kļūstot pats par savu dubultnieku, kā arī organizējot bohēmiskas tikšanās teatralizētā gaisotnē. Meierholds, piemēram, arī dzīvē kļūst par īstu cilvēku–Teātri — viņš no E. T. A. Hofmaņa aizņemas pseidonīmu Doktors Dapertuto, ar ko paraksta ne tikai žurnālu "Mīla uz Trim Apelsīniem", bet arī savus dažādos Pēterburgas kabarē iestudētos eksperimentālos uzvedumus. Bet par Pēterburgas radošās inteliģences neformālu bohēmisku tikšanos centru–klubu laikmetā pirms kabarē kustības kļūst Vj. Ivanova dzīvoklis, kurš atrodas Torņa mājā — ēka nosaukumu iegūst no savas cilindriskās arhitektoniskās formas. Te norisinās slavenās Trešdienas ar visai plašu dalībnieku loku no dažādām mākslas sfērām. Te ievērojami šaurākā lokā Zinovjevas-Anibalas vadībā divreiz mēnesī pulcējas *hāfiziti* — persiešu dzejnieka Hāfiza, kā arī vīna un Erosa pielūdzēji, kuru sastāvs formējas no dzejniekiem un filozofiem. V. Meierholds ir piedalījies gan slavenajās Trešdienās, gan arī ar teātra mīļotāju–dilletantu pulciņu Ivanova dzīvoklī 1910. gadā iestudējis Kalderona "Krusta pielūgšanu" kā eksperimentālu izrādi (galveno varoni atveidoja sieviete), rosinot krievu teātra vēsturniekus rakstīt pat par Torņa teātri, kaut arī īstenībā šāds teātris nepastāvēja un minētā izrāde ir vienreizēja akcija.

Tā saucamais teatrālais teātris, pirmkārt, uzlūkojams par simbolisma otru — ironisko — fāzi. Te īsti vietā būtu citēt A. Bloka rakstu "Ironija": "Pašus dzīvākos, pašus jūtīgākos mūsu laikmeta bērnus ir pārsteigusi slimība, kas nav zināma miesas un gara ārstiem. Šī slimība ir līdzīga garīgām kaitēm un var tikt nosaukta par *ironiju*. Tās izpausmes — mokošu smieklu lēkmes, kas sākas ar velnišķīgi–ņirdzīgu provokatīvu smaidu, bet beidzas — ar trakumu un zaimošanu."[2] Otrkārt, teatrālais teātris iemieso no simbolisma galējā kreisā spārna izaugušās dekadences svarīgu estētiski filozofisku postulātu, kas mākslas saturu vienādo ar tās formu. Nekad tik spēcīgi formas primāts nav izvirzījies krievu mākslas uzmanības centrā, kā tas notiek

Sudraba laikmetā. Tas vienlīdz attiecas uz literatūru, gleznie cību, mūziku, bet jo īpaši uz teātri. Tā kā spēle ir teātrim būtiska izpausme, tad spēle ar formu padara zināmā mērā teatrālu visu modernisma mākslu.

Par teatrālā teātra galveno darbības virzienu kļūst eksperimenti ar dažādām kultūrām piederīgām aizgājušo laikmetu teatrālajām sistēmām. Īpaši iecienīta kļūst itāliešu delartiskā komēdija, antīkais teātris, Austrumu (Japānas, Ķīnas) viduslaiku teātra formas, Rietumeiropas viduslaiku misteriālās teātra formas, spāņu Zelta laikmets un no Elizabetes teātra atvasinātā pantomīma. Attieksmē pret pagātnes mantojumu aktuālas kļūst divas metodes — restaurācija (visizteiktāk ar to nodarbojas N. Jevreinovs Senajā teātrī) un stilizācija, kura top par vadošo V. Meierholda, F. Komisarževska, A. Tairova daiļradē. Krievu teātrī var runāt par dekoratīvo stilizāciju, kad rotaļai tiek pakļauta galvenokārt stilizējamā objekta ārējā forma (to pārstāv N. Jevreinovs), gan par antropoloģisko stilizāciju, kad režisors ietiecas kādas agrāk eksistējušas sistēmas lietotāju iekšējos fizioloģiskā līmeņa likumos un spēj no tiem atvasināt noderīgo sava laika aktiertehnikai. Antropoloģiskās stilizācijas visizteiktākais pārstāvis Krievijā ir V. Meierholds, kurš savas grāmatas "Par teātri" (1912) rakstā "Balagāns" formulē *groteskuu* kā laikmetīgāko spēles stilu un balagānu kā sava ideālā teātra formu, ko viņš ir izstrādājis, antropoloģiski izpētot senās t.s. rupjā teātra formas.

D. Dž. Kleitons savā pētījumā "Pjero Petrogradā"[3] raksta par balagānu kā par 20. gadsimta mākslas universālo žanru, kas aktualizē un t.s. augstajā mākslā ieved arhaiskus un rupjus izklaidējošus priekšnesumus. Balagānam ir divi korelatīvi jēdzieni — cirks un delartiskā komēdija. Visām trim formām raksturīgi šādi elementi — pirmkārt, tas ir nereālistisks mākslas veids, tā ir spēles jeb nosacītā teātra forma, otrkārt, izpildītāju spēles veids ir grotesks, treškārt, aktuāla ir maska. Kleitons runā par balagānu kā par dramaturģijas žanru, piemēram minot Bloku, Žarī, Brehtu, Pirandello, Vitkēviču, Majakovski. Par balagānu kā par teātra žanru, kurš Eiropā visspilgtāk izpaudies Meierholda daiļradē. Par balagānu kā filmas žanru, tuvāk pakavējoties pie Sergeja Eizenšteina lentēm. Savukārt amerikāņu pētnieki M. Grīns un Dž. Svans monogrāfijā "Pjero triumfs"[4] raksta, ka delartiskā komēdija modernisma laikmetā kļūst par mākslas arhetipu. Tātad gan Bloka lugas "Balagāniņš", gan Meierholda ideālā teātra modeļa "Balagāna" nosaukumu esam tiesīgi lasīt kā mākslas sinonīmu.

"Mākslas pasaule"



K. Somova zīmētā titullapa A. Bloka grāmatai **"Teātris"** (1907)

Nozīmīga loma Sudraba laikmeta estētiskās teorijas un prakses izstrādē ir Pēterburgas mākslinieku apvienībai "Mākslas pasaule" (*Мир искусства*),[5] kura sevi apliecina gan ar izstāžu rīkošanu, gan žurnāla izdošanu, gan dažādu krievu mākslas veidu popularizēšanu ārzemēs. Apvienības publiskās aktivitātes aizsākas 1898. gadā, kad barona Štiglica mākslas skolā notiek kopēja krievu un somu moderno mākslinieku izstāde un kad, mecenātu S. Mamontova un M. Teniševas subsidēts, iznāk žurnāla "Mākslas Pasaule" pirmais numurs, kuru ievada programmatisks galvenā redaktora Sergeja Djagiļeva raksts "Sarežģīti jautājumi". S. Djagiļevs, paužot apvienības biedru kopējos uzskatus, raksta par trim principiāli svarīgām lietām. Pirmkārt, izvirzīts tiek mākslas autonomijas princips, uzsverot tās neatkarību no sociālām un politiskām problēmām. Otrkārt, aizstāvēts tiek arī mākslinieka individuālisms un subjektīvisms. Treškārt, par mākslas galveno un mūžīgo mērķi tiek izvirzīts skaistums.

Analogas estētiskās programmas un līdzīgas ievirzes grezns jūgendstila noformējums raksturīgs arī citu Eiropas valstu biezajiem mākslas žurnāliem, kas cits pēc cita tiek dibināti 19. gadsimta 90. gados. Piemēram, Anglijā iznāk "Studija" (*The Studio*, 1893), "Dzeltenā Grāmata" (*Yellow Book*, 1894), "Savoja" (*The Savoy*, 1896); Berlīnē "Pāns" (*Pan*, 1895), "Sala" (*Die Insel*, 1899), Minhenē "Jaunība" (*Jugend*, 1896); Varšavā "Himēra" (*Himera*, 1901); Parīzē — "Baltais Žurnāls" (*La Revue Blanche*, 1891).

Noraidot *peredvižņiku* sociālo orientāciju un akadēmiskās mākslas rutīnu, *miriskusņiki* par mākslas atjaunotnes avotiem izvirza kā krievu, tā Rietumeiropas aizgājušo laikmetu mākslas sižetus un stilus. Aktuālas kļūst tādas parādības kā retrospektīvisms, stilizācija, sintēze, dekoratīvisms un spēle — gan nopietna, gan ironiska. Tādējādi var runāt par glezniecības zināmu teatralizāciju. Par aktuālākajiem transformācijai pakļautajiem laikmetiem kļūst krievu baroks un klasicisms, slāvu pagāniskā laikmeta folklora, Rietumeiropas 18. gadsimta rokoko, delartiskā komēdija, vācu roman-

tisma tēmas un tēli. Apvienības "Mākslas pasaule" ievērojamākie gleznotāji ir Aleksandrs Benuā (1870–1960), Konstantīns Somovs (1869–1939), Mstislavs Dobužinskis (1875–1957), Nikolajs Rērihs (1874–1947), Mihails Vrubelis (1856–1910), Ļevs Baksts (1866–1924), Boriss Kustodijevs (1878–1927), Aleksandrs Golovins (1863–1930), Valentīns Serovs (1865–1911).

1907. gadā kā opozīcija Pēterburgas "Mākslas pasaulei" nodibinās Maskavas mākslinieku apvienība **"Zilā roze"**, kuras aktivitātes atbalsta dzejnieku–simbolistu žurnāls "Zelta Aunāda", ko finansē miljonārs N. Rjabušinskis. Taču "Zilās rozes" opozicionārisms pret "Mākslas pasauli" primāri izpaužas ģeogrāfiskā, ne estētiskā nozīmē, jo maskaviešu modernismā nav konstatējamas būtiskas atšķirības no Pēterburgas *miriskusņikiem*. Par "Zilās rozes" aktīvākajiem biedriem kļūst gleznotāji Pāvels Kuzņecovs (1878–1968), Nikolajs Sapunovs (1880–1912), Martiross Sarjans (1880–1972), Sergejs Sudeikins (1882–1946), Nikolajs Milioti (1874–1955), Vasilijs Milioti (1875–1943).

Gadsimta pirmajā desmitgadē daudzi gan "Mākslas pasaules", gan "Zilās rozes" gleznotāji aktīvi sadarbojās ar teātri, pirmoreiz krievu teātra vēsturē skatuves dekorāciju padarot par augsta līmeņa mākslu un nostiprinot tajā modernisma principus. S. Djagiļeva krievu baleta sezonu iestudējumos Parīzē strādāja M. Dobužinskis, A. Benuā, N. Rērihs, N. Sapunovs, S. Sudeikins, bet jo īpaši aktīvi — Ļ. Baksts. A. Benuā un N. Rērihs gatavoja dekorācijas vairākām izrādēm Maskavas Dailes teātrī. A. Golovins palīdzēja īstenoties V. Meierholda iecerēm Pēterburgas Aleksandras un Marijas teātrī. N. Sapunovs un S. Sudeikins kopā ar Meierholdu Komisarževskas teātrī Pēterburgā izstrādāja simbolisma estētiku teātrī, kā arī regulāri piedalījās mazo kabarē teātrīšu aktivitātēs.

Neilgi pirms Pirmā pasaules kara teātra scenogrāfijā ienāk jaunās paaudzes avangardisti. "Pasaulē pirmā futūristu teātra" uzvedumos piedalās analītiskās mākslas, kas sintezē futūrisma un ekspresionisma estētiku, pārstāvis Pāvels Filonovs (1882–1941), agrīnais ekspresionists Josifs Škoļņiks (1883–1926) un suprematists Kazimirs Maļevičs (1878–1935). Bet kopā ar režisoru Aleksandru Tairovu Kamerteātra pirmajos gados teātra stilu veido no kubisma izaugusī konstruktīviste Aleksandra Ekstere (1882–1948).

Sudraba laikmets, iespējams, ir vienīgais periods Krievijas vēsturē, kad visās svarīgākajās kultūras un mākslas nozarēs tiek panākts auglīgs līdzsvars starp nacionālo un internacionālo. Žurnāls "Mākslas Pasaule" gan savos rakstos, gan citās aktivitātēs sāk īstenot kursu uz krievu mākslas atvērtību Eiropai. Gadsimta sākumā aizsākas aktīva darbība, lai ar krievu mākslu iepazīstinātu Rietumeiropu. Tas attiecas kā uz tēlotāju, tā skatuves mākslu.

1904. gadā notiek pirmās Maskavas Dailes teātra viesizrādes Polijā, Vācijā un Francijā, kas E. Dūzei atņem runas spējas, bet G. Hauptmanim liek teikt, ka neiespējamais ir tomēr iespējams. Jo ideāls teātris ir piedzimis. Un tas ir noticis Krievijā. Taču īpaši nopelni krievu mākslas popularizēšanā pieder plaša profila antreprenierim **Sergejam Djagiļevam** (1872–1929)[6], kura organizētā krievu mākslas ekspansija uz Rietumiem aizsākas 1906. gadā ar izstādi Parīzē "Krievu gleznieciības un skulptūras divi gadsimti", turpinās ar pieciem krievu mūzikas koncertiem 1907. gadā un Musorgska operas "Boriss Godunovs" viesizrādi ar F. Šaļapinu 1908. gadā, bet kulminācija tiek sasniegta 1909. gadā, kad notiek pirmā Krievu baleta sezona Parīzē, kas turpinās sešus gadus. Par krievu baletu Parīzes kritiķi raksta kā par atklājumu, revolūciju, pārsteigumu, brīnumu, jaunas ēras sākumu. S. Djagiļevs nav tikai gatavu izrāžu eksportētājs, viņš aktīvi organizē gan radošās grupas, kas ķeras pie jaunu uzvedumu iestudēšanas, gan arī iedvesmo mākslinieku jaunu skatuves darbu sacerēšanā. Tieši S. Djagiļevs, piemēram, ierosina Igoru Stravinski (1882–1971) Parīzes sezonām radīt baletus "Ugunsputns", "Petruška", "Svētpavasaris". Tieši S. Djagiļeva Parīzes sezonām strādājot, satiekas tādi mākslinieki kā baletmeistars Mihails Fokins (1880–1942), balerīna Tamāra Karsavina (1885–1978), viens no visu laiku izcilākajiem baletdejotājiem Vaclavs Ņižinskis (1889–1950) un citi, lai radītu jauno baletu, ko var dēvēt arī par atbrīvoto jeb sintētisko baletu, jo tas savieno klasiskā baleta kanonisko tehniku ar Aisedoras Dunkanes un citu baskāju ieviesto pantomīmisko improvizāciju un psiholoģisko tēlojumu. Bet pats galvenais — jaunais balets aizstāj klasiskā baleta abstrakti romantiskos tēlus ar modernisma laikmeta cilvēka pretrunīgajiem pārdzīvojumiem.



Zobeīdas vergs — Vaclavs Ņižinskis N. Rimska-Korsakova baletā **"Šeherezade"** (1910)

Kabarē

Jēdziens "kabarē" cēlies no franču valodas vārda *cabaret*, apzīmē krodziņu. Tas bija restorāns vai kafejnīca ar estrādes programmu, ko veido improvizēti priekšnesumi, kuru izpildītāji ir dzejnieki, mūziķi, aktieri, dejotāji. Programmu parasti vada konferansjē, kurš piesaka numurus, nosauc priekšnesuma dalībnieku vārdus, uztur nepiespiestu atmosfēru, joko ar apmeklētājiem, reizēm arī pret tiem izturas visai frivoli. Sākumā kabarē primāri ir saistīts ar mākslinieciskо bohēmu neformālā gaisotnē. Taču ar laiku kabarē no tīra atpūtas un izklaides veida pārvēršas par savdabīgu mākslinieciskо laboratoriju, kur dzimst jaunas Eiropas 20. gadsimta avangarda mākslas, to skaitā teātra, formas.

H. B. Segels raksta[7], ka šo formu ģenēzes galvenais faktors ir mākslinieku neapmierinātība ar oficiāli dominējošām izteiksmes formām gan sociālajā un politiskajā realitātē, gan mākslā. Mākslai, tāpat kā dzīvei, jātiek atbrīvotai no konvenciju, sastingušu formu un sistēmu važām. Tika uzskatīts, ka šajā atbrīvošanās procesā liela nozīme ir spēles elementam, kurš tiek atrasts gan masu kultūras izpausmēs (cirks, balagāns, marionešu šovi), gan bērna rotaļās. Patiesi milzīga ir cirka fenomena ietekme gan uz modernisma drāmu, gan gleznieciību. Tā, piemēram, Pikaso gadsimta sākumā glezno ne tikai klaunus un ne tikai bērnus, bet visai daudz arī klaunus–bērnus. Pēterburgas kabarē "Klaiņojošais suns" savukārt par himnu kļūst "Bērna dziesmas", kam M. Kuzmins ir ne tikai vārdu, bet arī mūzikas autors. Arī F. Vēdekinda un L. Andrejeva dramaturģija, piemēram, nav iedomājama bez cirka estētikas. Jauno, kabarē apstākļos dzimstošo modernisma mākslu raksturo vairākas kopīgas pazīmes. Pirmkārt, tā visai bieži ir ironiska, balstīta uz parodiju. Otrkārt, tā ir *mazo formu* māksla, kam raksturīgs fragmentārisms, atteikšanās no grandiozā, formālā, pompozā. Treškārt, tā ir subjektīva un kaprīza māksla, kas traktē izpildītāju kā autoru, pat ja viņš tāds nav.

Kabarē jeb krodziņš, kļuvis par mākslinieciskās brīvdomības akta norises vietu, pats pārvēršas par simbolu un aktīvi ienāk mākslā (galvenokārt dzejā), lai apzīmētu gandrīz vai tādu kā apsolīto zemi, kur valda vīns, brīvība, skumjas. Un visu cilvēku utopiska brālība. Tas attiecas, piemēram, ne tikai uz krievu modernista A. Bloka, bet arī uz latviešu modernista A. Čaka dzeju.

Kabarē rodas Parīzē 19. gadsimta 80. gadu sākumā. Ievērojamākais no franču kabarē ir "Melnais kaķis", kas atrodas mākslinieku kvartālā Monmartrā. Turpmākajos gados kabarē kustība pārsviežas arī uz citām valstīm,

un tā ir pazīstama visās Eiropas modernisma galvaspilsētās — gan lielajās, gan mazajās. Barselonas mākslinieku populārāko kabarē sauc "Četri kaķi", Krakovas — "Zaļais baloniņš", Vīnes — "Sikspārnis", Minhenes — "Vienpadsmit slepkavas" un "*Simplicissimus*", Berlīnes — "Troksnis un dūmi", Cīrihes — "Voltēra kabarē". Teātra vēsturē nozīmīgākie ir trīs no šiem kabarē. "Vienpadsmit slepkavās" F. Vēdekinds strādā par konferansjē un dzied balādes kriminālistu stilā, kas ietekmē B. Brehtu radīt savus songus. "Troksnī un dūmos" M. Reinhards, iestudēdams parodijas par dažādiem vācu teātrī valdošiem konservatīviem stiliem, sevi pirmoreiz apliecina par režisoru. Savukārt "Voltēra kabarē" Pirmā pasaules kara laikā dzimst Dada, kam vienlīdz liela nozīme kā literatūrā, tā gleznie cībā un teātrī.

Kabarē attīstībā saskatāmi divi kvalitatīvi atšķirīgi periodi. Nopietnākais no tiem aptver nepilnus 40 gadus — no 1881. gadā dibinātā "Melnā kaķa" Parīzē līdz "Voltēra kabarē" 1916. gadā Cīrihē, kad kabarē ir sava veida radošā laboratorija, kur notiek veco mākslas formu sabrukšana un jaunu rašanās tādu agrīnā 20. gadsimta avangarda virzienu kā futūrisms, ekspresionisms, sirreālisms, Dada garā. Pēc Pirmā pasaules kara kabarē pamazām komercializējas, zaudē savu eksperimentālo dabu, kļūst par tīrās izklaides formu, kas visai bieži "sapiparota" ar erotiskām pikantērijām.

Krievijā kabarē kustība aizsākas gadus divdesmit vēlāk nekā Rietumeiropā, bet noris tik aktīvi, ka var runāt vai par īstu kabarē pandēmiju. Desmit gados (1910–1917) Maskavā un Pēterburgā reģistrēti vairāk nekā divi simti kabarē, lai arī tiem ir dažāds pastāvēšanas laiks un atšķirīgas intensitātes sakari ar mākslas attīstības procesu. Segels uzsver, ka krievu mākslinieki un intelektuāļi uz savas zemes lielo sociālo un politisko krīzi atbildēja ar totālu teatralizāciju, padarīja dzīvi par karnevālu pirms nenovēršamā impērijas gala. Kabarē te rodas uz slimīgi attīstīta hedonisma fona, dažbrīd tas pārvēršas par īstām dzīrēm mēra laikā.

Pēterburgas ievērojamāko kabarē vidū izceļas "Klaiņojošais suns" (1912–1915), "Intermēdiju nams" (1908), "Greizais spogulis" (1908–1931), "Jautrais teātris pieaugušiem bērniem" (1909), "Melnais kaķis" un "Zilā acs" (1910), "Pīķa dāma" un "Zaļā lampa" (1915). Maskavā publikas iecienītākie kabarē ir "Sikspārnis" (1908–1920), "Petruška" un "Traģiskais balagāns" (1911), "Melnā pūce" (1912), "Rozā lukturis" (1913), "Bohēma" (1915).

Krievijas kabarē kustību raksturo divas īpatnības. Pirmkārt, atšķirībā no Rietumeiropas Krievijā kabarē programmās piedalās ne tikai gados jauni un vēl nepazīstami mākslinieki–ekstrēmisti, bet arī jau atzīti, pat slaveni meistari. Otrkārt, kabarē specifika te saistās ar spēcīgo teātra dominanti un avan-



Mihails Kuzmins

garda literāro grupu cīņām. Krievu kabarē, piemēram, nerada savu dziedāšanas manieri ar īpašu kabarē identifikāciju, kā tas ir ar Parīzes šansoniem vai Vēdekinda makabrajām balādēm Minhenē.

Krievijas kabarē kustībā, tāpat kā Rietumos, izvirzās savas zvaigznes. Tie ir daudzpusīgi apdāvināti, bet bieži vien akadēmisku izglītību neguvuši mākslas entuziasti, kuri sevi visspilgtāk prot apliecināt tieši kabarē bohēmiski ironiskajā fragmentārismā un tādējādi pierāda talantīgu diletantu un pusdiletantu lielo nozīmi mākslas attīstības procesa lūzuma momentos. Tā, piemēram, **Nikolajs Jevreinovs** (*Николай Евреинов*, 1879–1953), Vailda un Nīčes pielūdzējs, kurš ceļu uz teātri sāk kā cirka artists, ir darbojies par režisoru, dramaturgu, teātra teorētiķi, komponistu, gleznotāju... Viņš, kurš bija apsēsts ar teātra teatralizācijas ideju, dēvēts gan par Sudraba laikmeta skatuves aristokrātu, gan par šarlatānu. L. Tihvinska raksta: "Daudzie atklājumi, ko viņš (Jevreinovs — *S. R.*) ar vieglu roku radīja režijā, drāmas uzbūvē, teātra filozofijā, dzima no tās brīvības, ar kuru viņš attiecās pret teātra matēriju. Viņš ar drosmi, ko neaptumšoja ne mazākās šaubas, uzticējās vienīgi savas iztēles kaprīzajam lidojumam, tā pārvarot šķēršļus, kuru priekšā pārdomās apstātos mākslas likumu zināšanu savalgots profesionālis."[8] Tāpat L. Tihvinska atzīst, ka Jevreinova robežas nepazīstošā estētiskā brīvdomība un viņa laikabiedrus satriecošais universālisms bijis zīmogots ar augsta līmeņa amatierisma zīmogu.[9] Viņa teorētiskās un vēsturiskās publikācijas (grāmatu ir vairāk nekā divdesmit) atgādina klubu sarunu ātrus pierakstus, bet muzikālie sacerējumi — mājas muzicēšanas augļus. Kā režisors N. Jevreinovs visspilgtāk sevi parādījis kabarē "Greizais spogulis", bet sadarbojies arī ar citiem mazo formu teātrīšiem.

Daudzpusīga kabarē zvaigzne bija arī viens no ievērojamākiem krievu Sudraba laikmeta dzejniekiem un prozaiķiem **Mihails Kuzmins**, kurš 1906. gadā sarakstīja krievu literatūrā pirmo homoseksuālajai filozofijai veltīto romānu "Spārni", izraisīdams milzīgu lasītāju interesi un skaļu skandālu tradicionālās tikumības aizstāvju stingrajās aprindās. Tieši kabarē nakts dzīves teatrāli mākslīgajā vidē M. Kuzmins kā personība atraisījās vis-

pilnīgāk, pat viņa ārējais izskats ideāli atbilst te valdošajai rēgaini fantasmagoriskai atmosfērai, it kā viņš pats būtu tās radīts: "Estrādē maziem ātriem solīšiem uztipina pārsteidzoša, ireāla būtne, it kā uzvilkta ar mākslinieka–vizionāra kaprīzu zīmuļa līniju. Tas ir neliela auguma vīrietis, tievs, trausls, modernā žaketē, bet ar seju, kas piederētos faunam vai jaunam satīram. (..) Viņš smaida, klanās un sēstas pie klavierēm — atgādinādams Kopēliusa atdzīvinātu automātu."[10] Kabarē spilgti uzziedēja M. Kuzmina dažādie talanti. Dzejnieks agrā jaunībā pāris gadu bija studējis Pēterburgas konservatorijas kompozīcijas klasē. Tagad kabarē programmās atradās pielietojums (un pieprasījums!) viņa komponista, pianista un solista prasmēm. M. Kuzmina muzicēšanas vakari (jeb, precīzāk izsakoties, naktis), kad viņš, sevi pavadīdams uz klavierēm, izpildīja pašsacerētas dziesmas, kam pamatā viņa dzejoļi, Pēterburgā bija ļoti populāri. Pildot kabarē programmu veidotāju pasūtījumus, M. Kuzmins sevī atklāja arī dramaturga talantu. Viņš, tā uzskata M. Kuzmina daiļrades pētnieki, ir sarakstījis vairāk nekā 15 dramatiskus darbus kabarē vajadzībām — to vidū pantomīmu, operešu libreti, komēdijas–viencēlieni, delartes un mistērijas stilizācijas, kam izmantoti gan oriģināli, gan citu autoru apstrādāti sižeti. Piemēram, 1913. gadā kabarē "Klaiņojošais suns" N. Jevreinovs iestudē M. Kuzmina leļļu vertepu "Kristus dzimšana" ar I. Saca mūziku, Sudeikina dekorācijām un divdesmit baltā ģērbtiem patversmes bērniem ar zeltītām parūkām un sudrabainiem spārniem, kuri izpilda eņģeļu partijas. 1913. gadā "Intīmajā teātrī" B. Romanovs uzved M. Kuzmina grotesko pantomīmu delartes stilā "Līgavas izvēle" ar autora mūziku, kam pamatā E. T. A. Hofmaņa sižets. "Komediantu pajumtē" 1916. gadā N. Petrovs N. Altmana dekorācijās iestudē M. Kuzmina "Komēdiju par Martinianu", bet N. Jevreinovs Sudeikina dekorācijās — M. Kuzmina "Divus ganus un nimfu būdiņā". Pie nozīmīgākajiem M. Kuzmina mazo formu dramatiskajiem darbiem pieder arī "Venēcijas bezprāši", "Alise, kas baidījās no pelēm", "Visi apmierināti", "Feja, fagots un mašīnists". Rakstnieka dzīves laikā viņa skatuvei domātie sacerējumi nav publicēti, acīmredzot autors pats tos uzskatījis par sava veida "lietišķo literatūru"; vairāki darbi pazuduši, to nosaukumi saglabājušies vien laikabiedru memuāros.

M. Kuzmins sadarbojās ar daudziem kabarē, bet visciešāk — ar Pēterburgas "Klaiņojošo suni", kura karikatūrisku attēlu viņš sniedzis savā garstāstā "Peldošie–ceļojošie", tēlojot to kā kabarē "Pūce".

Ar "Klaiņojošo suni" un arī M. Kuzmina likteni saistīta vēl viena Pēterburgas kabarē slavenība — **Olga Gļebova-Sudeikina**, kuru Anna Ahmatova savā "Poēmā bez varoņa" nodēvējusi par "desmito gadu Kolum-

bīni", "blondo brīnumu" un "dzejnieku draudzeni". Aleksandras teātra dramatiskajā klasē apguvusi aktrises profesijas pamatus, O. Gļebova dažus gadus bez īpašām sekmēm pavada Aleksandras teātrī. Viņas pirmā veiksmes stunda saistīta ar Komisarževskas teātri, kur viņa vēsturiskajā V. Meierholda "Māsas Beatrises" iestudējumā tēlo vienu no mūķenēm un iepazīstas ar slaveno modes gleznotāju Sudeikinu, lai kļūtu par tā sievu. Nu viņai viegli atveras daudzas durvis, arī tās, kas ved uz noslēpumaino kabarē pasauli un mākslinieku bohēmu. Izrādās, ka Gļebovai-Sudeikinai piemīt nevis dramatiskās aktrises, bet estrādes mākslinieces talants. Blakus Kuzminam viņa kļūst par otru "Klaiņojošā suņa" pievelkošo magnētu. Viņa deklamē arī dzeju, bet par viņas īsto sfēru kļūst skatuves deja. Gļebova-Sudeikina uzstājas ar solo programmām, izpildīdama poļu polku, krievu un franču 18. gadsimta deju stilizācijas, dejo Aisedoras Dunkanes manierē ar kailām kājām. Viņa kopā ar citiem piedalās arī deju uzvedumos, īpaši izceldamās horeogrāfa B. Romanova un komponista I. Saca baletā "Kazkājainie" — erotiski dekadentiskā fantāzijā par antīkajām tēmām. Aktrise te uzstājas puskaila, bet viņas ķermeņa kustības "pārsteidz ar savu dzīvniecisko lokanību".[11] Olga Gļebova-Sudeikina darbojas pilnīgā saskaņā ar laikmeta dekadentisko garu. Tas attiecas ne tikai uz viņas aktivitātēm mākslā, bet arī uz privāto dzīvi, kur viņa tāpat nepazīst nekādus konvenciju nosacītus ierobežojumus. Šāds jaunās dejotājas dzīves stils izraisa traģēdiju, kuru vismazāk, kā šķiet, pārdzīvo pati Olga. 1912. gadā Gļebova-Sudeikina uzsāk romānu ar Vsevolodu Kņazevu — jaunu huzāru, topošu dzejnieku un M. Kuzmina intīmo draugu, kuru satiek "Klaiņojošajā sunī". Sudraba laikmeta pētnieki[12] šo trijstūri analizē kā ļoti specifisku delartes trijstūra transformāciju dekadences garā, jo šeit ģeometrisko figūru ar trim stūriem veido nevis tradicionālā pozīcija — viena sieviete starp diviem vīriešiem, bet viens vīrietis (Kņazevs) starp otru vīrieti (Kuzminu) un sievieti. Kad pēc nepilna gada Olga Gļebova Kņazevu atstāj kādas citas savas jaunas aizraušanās dēļ, Kņazevs izdara pašnāvību. Viņa bēru dienā Olga "Klaiņojošajā sunī" dejo savu partiju "Kazkājainajos".

A. Ahmatova Pēterburgas pēdējās priekškara ziemas mākslinieku bohēmas *dzīres mēra laikā* tēlo savā poēmā "Poēma bez varoņa", kas veltīta V. Kņazevam. Te galvenā loma atvēlēta viņas draudzenei Olgai Gļebovai, pieminēts arī Meierholds ar saviem arābēniem, bet Kuzmins zīmēts kā ļauns Mefistofelis. Netiešas atsauces uz Kņazeva nāvi atrodamas arī M. Kuzmina poēmā "Forele caursit ledu".

Jaunu teātra formu ģenerēšanā vislielākā nozīme ir "Greizajam spogulim" un "Intermēdiju namam".

Kabarē **"Greizais spogulis"** dibina teātra kritiķis, vairāku grāmatu par teātri un dramaturģiju autors Aleksandrs Kugelis, bet par tā galveno režisoru laikā no 1910. līdz 1914. gadam kļūst Nikolajs Jevreinovs. Pie kabarē "pamatlicējiem" pieder arī komponists V. Erenbergs un dramaturgs B. Geijers. "Greizais spogulis" specializējas uz parodijām, Kugelis to nosauc par "skepses un nolieguma teātri"[13], Jevreinovs — par "ešafotu" un sacer savas giljotīnas potenciālo upuru sarakstu, kur citu starpā ietilpst melodrāma, operete, balets, vodeviļa, "ibseniskā drāma", lugas no pretalkoholisma biedrību repertuāra, krievu opera, farss, futūristu drāma, režijas korifeji, dažādu tautu komēdiju štampi.[14] Ironiskās miniatūras, kas gūst milzīgu publikas piekrišanu, ar travestijas palīdzību ne tikai uzspridzina formalizēto, par sastingušiem štampiem pārvērtušos tradicionālo skatuves valodu, bet arī apliecina vairākus svarīgus modernisma teātra, ko Krievijā dēvē arī par nosacīto teātri, principus. Pirmkārt, izrāde nav dzīves īstenības fotogrāfija, bet gan spēle. Otrkārt, vadošā loma modernisma teātrī pieder režisoram. Treškārt, luga zaudē savu suverēno pamatvērtību, tā ir tikai izrādes izejmateriāls. Ceturtkārt, atkailinās teātra "taisīšanas" mehānisms, kur režisora, scenogrāfa, aktiera lietoto paņēmienu neslēpšana kļūst par estētisku kategoriju. Tādējādi tiek akcentēta formas pašvērtība, kas kabarē priekšnesumos nereti pat vienādo teātra mākslu ar paņēmienu, resp., izmantotās izteiksmes valodas kopumu.

Pie populārākajām N. Jevreinova "Greizajā spogulī" iestudētajām parodijām pieder "Vampuka, afrikāņu līgava, visās nozīmēs paraugopera", kas "apstrādā" operas štampus un ko sacerējis kņazs S. Volkonskis, kā arī "Revidents", kurš "notēmēts" pret modernajiem režijas virzieniem. N. Gogoļa lugas pirmais cēliens tiek atkārtots četras reizes, parodējot Staņislavski, Kreigu, Reinhardu un mēmo kino. Staņislavska cēlienā groteski tiek atveidota naturālistiskā teātra estētika. Varoņi tērpti sava laika apģērbos, darbojas naturālistiskā vidē, viņi ķer mušas, žagojas, kāsē, spļauj un runā ar ukraiņu akcentu, kuru aktieri apguvuši, pirms izrādes kopā ar Jevreinovu speciāli dodoties ekspedīcijā uz Ukrainu. Bet to, ko aktieri runā, dzirdēt gandrīz nav iespējams, jo mauj govis, ņaud kaķi, zviedz zirgi, sper pērkons un pūš vējš. Kreiga cēlienā komiski izkāpināta simboliskā teātra estētika, kura atvasināta no Gogoļa skaidrojumiem par savu lugu, kuros viņš ierēdņus salīdzina ar "mūsu" satracinātajām kaislībām, Pilsētas priekšnieku — ar nelabo garu, bet revidentu — ar "mūsu" sirdsapziņu. N. Jevreinova parodijā Svistunovs un Deržimorda kā spārnoti eņģeļi pūš taures, ierēdņi melnos apmetņos un kaislību maskām uz sejas vienotā ritmā pārvietojas pa skatuvi, kamēr

Pilsētas priekšnieks kā Tumsas gars savu monologu "Es esmu jūs aicinājis, kungi" izpilda kā āriju, bet aiz skatuves koris sāk dziedāt rekviēmu. Grūtāk N. Jevreinovam veicās ar Reinharda režisoriskā rokraksta "notveršanu", viņš izšķīrās par parodijas objektu padarīt vācu režisora māksliniecisko protejismu — tā aizraušanos ar dažādiem stiliem. "Revidents" tika papildināts ar vēl trim personāžiem — Satīru un Humoru, ģērbtiem krievu sarafānos, kas modernizēti Dunkanes stilā, un Smiekliem košā āksta tērpā ar zvaniņu pie cepures. Satīra un Humors sarīkoja ierēdņiem un Pilsētas priekšniekam tiesu, bet Smiekli apsēdās pie Pilsētas priekšnieka kājām, iemiesodami Gogoļa domu par to, ka "Revidenta" vienīgais pozitīvais varonis ir smiekli.[15]

Kā raksta Tihvinska[16], atziņa par to, ka neviens virziens nespēj adekvāti atspoguļot realitāti, noved pie mājiena, ka varbūt vispār neeksistē objektīva, neitrāla realitāte. No līdzīgas konstatācijas izaug N. Jevreinova *monodrāmas* teorija, kuru viņš 1908. gadā izstrādā rakstā "Ievads monodrāmā". Monodrāma jeb subjektīvā drāma ir lugas galvenā varoņa drāma — viss uz skatuves/lugā notiekošais tiek tēlots viņa redzējumā. Skatītāji pasauli redz galvenā varoņa acīm vai arī to neredz vispār, ja tas aizver acis, jo tad skatuve ir iegrimusi tumsā. Nav svarīgi tas, ko citi runā, bet gan tas, ko dzird viņš. Turklāt galvenais varonis tiek parādīts tāds, kāds viņš pats sev attiecīgā brīdī liekas. Monodrāmas ideja rodas no simbolisma filozofijas — arī Kreiga/Staņislavska "Hamletā" sniegtā pasaules aina ir tāda, kādu to saskata Hamleta acis. Izgājusi no simbolisma, monodrāma ir ceļā uz sirreālistisko grotesku, kas raksturīga Pirandello dramaturģijai, kurā realitāte arī zaudējusi savu objektivitāti un sašķīdusi vairākās paralēlās pasaulēs. B. Geijers, sadarbojoties ar "Greizo spoguli", uzraksta vairākas lugas monodrāmas teorijas garā, kuras N. Jevreinovs iestudē. Pirmā monodrāma, kas žanriski tiek apzīmēta par "lugu četrās karafēs", ir dramatizēta anekdote "Dzīvības ūdens"[17]. Tā tēlo vienu un to pašu situāciju četrās atsevišķās versijās, kuras atkarīgas no karafju skaita, ko izdzēruši ainas galvenie varoņi — divi ierēdņi. Pēc pirmās karafes nožēlojamais puspagraba krodziņš, kur salasījušies ubagi un šaubīgas sievietes, bet saburzītos galdautus klāj lēta vīna traipi, pārvēršas par mājīgu kafejnīcu. Pēc otrās — tas jau ir šiks restorāns ar sniegbaltiem galdautiem, kristāla glāzēm, grezni tērptām dāmām un izsmalcinātiem kavalieriem, kur valda pacilāts patriotisms un visaptveroša cilvēkmīlestība. Pēc trešās iestājas filozofiskā un mistiskā fāze, kad satumstošajā telpā sāk lidot noslēpumainu garu ēnas. Pēc ceturtās karafes sāk līgoties sienas, šūpoties lampa, bet oficiants gandrīz vai uzkrīt virsū abiem pudeles brāļiem. Tad pamazām sāk tumst un viņu apziņa izdziest alkohola apreibumā.



M. Dobužinska gleznotā **"Klaiņojošā suņa"** emblēma (1912)

B. Geijera monodrāmā "Atmiņas" pamatepizode tika atkārtota sešas reizes. Vispirms neitrālos toņos tika nospēlēta skumja aina, kā nabadzīga atraitne Krinkina uzrīko saietu cerībā, ka viņas padzīvojušās meitas Neonīlas līgavainis Spičkins, alkohola iedrošināts, beidzot izteiks bildinājumu. Taču satikšanās beidzas ar apreibušo viesu skandālu. Nelaimīgo vakaru dažādos laika periodos atceras līgavainis, divi viņa draugi, līgava un tās māte. Kolorītākās ir Spičkina un līgavas mātes atmiņas. Tikko atgriezies mājās, Spičkins sevi redz kā vakara varoni, par kura asprātībām visi smejas un kura drosmi visi apbrīno. Līgavas māte pēc 15 gadiem savu meitu redz jaunu un glītu, Spičkinu tādu, kāds viņš ir tagad — kā kroplu veci ar garu bārdu, nepatīkamās atmiņas (kautiņš viesību finālā) no apziņas ir izgaisušas. No zemapziņas dzīlēm atlido atsevišķas, savā starpā sirreālistiski nesakarīgas tovakar skanējušas frāzes. Tas apliecina, ka Geijers un Jevreinovs, radot monodrāmas teoriju un praksi, respektē tolaik svaigo un moderno Freida teoriju par apziņas un zemapziņas attiecībām.

Monodrāmas ciešo saistību ar Freida teoriju apliecināja arī paša N. Jevreinova sarakstītā un "Greizajā spogulī" iestudētā monodrāma "Dvēseles kulisēs", kur skatuve attēloja cilvēka krūškurvi šķērsgriezumā. Tātad darbība risinājās personības iekšienē — te trīs cilvēka apziņas personificētās sastāvdaļas (racionālais Es, emocionālais Es, zemapziņas Es) izspēlēja mīlestības un pienākuma drāmu.

Pēterburgas (iespējams, visas Krievijas) populārākais kabarē ir **"Klaiņojošais suns"**[18]. To dibina un vada kādreizējais MDT režisors–asistents Boriss Proņins, kura biogrāfijā ir godpilna epizode, kas saistīta ar 1905. gadu, kad viņš Maskavā strādā kopā ar V. Meierholdu, lai sagatavotu atvēršanai studiju Povarskas ielā. B. Proņins organizē gan tikai muzikālus, poētiskus vai dramatiskus vakarus, gan arī jauktās programmas, kas veidotas no dažādus mākslas veidus pārstāvošiem priekšnesumiem. Slavenākās "Suņa" aktivitātes atšķirībā no "Greizā spoguļa", kas akcentu liek uz teātri, saistās ar literātiem. Tieši te, piemēram, lasot dzeju, kubofutūristi cīkstās ar egofutūristiem. Ir zināms, ka "Sunī" vairākkārt uzstājušies Velimirs Hļebņikovs, Vladimirs Majakovskis, Aleksejs Kručonihs, brāļi Burļuki, Igors



Re-mi (N. Remizovs) plakāts **"Intermēdiju nams"** (1910)

Severjaņins, par gleznie cību referējis Kazimirs Maļevičs. Apvienībā "Dzejnieku cehs" ietilpstošo akmeistu poētiskos sasniegumus no kabarē estrādes reklamē Nikolajs Gumiļovs, Osips Mandelštams, Vasilijs Gipiuss un jaunā, ar eksotisku izskatu apveltītā Anna Ahmatova, kas te pavadījusi daudzas naktis patīkamā sabiedrībā pustumsā pie galdiņa ar vīna glāzi un cigareti slaidajos pirkstos. Tieši te Pēterburgas literāti steidz uz tikšanos un diskusijām ar tādām Eiropas slavenībām kā beļģu dzejnieks Emils Verharns, franču dzejnieks un arī simbolistu režisors Pols Fors, itāliešu futūristu līderis Tomazo Marineti. Aiz dzejas nāk mūzika un deja, ko blakus pikanto dejisko pantomīmu izpildītājai Olgai Gļebovai-Sudeikinai pārstāv Marijas teātra slavenā balerīna Tamāra Karsavina, kuras solo priekšnesumu "Dabas elementi" ar Kuperēna mūziku fonā atceras daudzi Sudraba laikmeta memuāristi. Un kā nu ne, ja apburošā dejotāja uzstājusies dzīvu rožu virtenēm greznotā telpā un savas dejas kulminācijā atvērusi no rožu ziediem uzbūvētu būrīti, lai izlaistu treknu bērnu ar Amora spārniem un zeltītu bultu komplektu. Teātra sfērā nozīmīgākais sasniegums ir N. Jevreinova inscenētais Ziemassvētkiem veltītais M. Kuzmina misteriālā tipa uzvedums "Kristus dzimšana".

Arī Vsevolods Meierholds saskatīja iespējas, ko kabarē paver eksperimentiem teātra laukā, kuri viņam bija liegti ķeizariskajos teātros. Viņš aktīvi, lai arī fragmentāri, sadarbojās ar mazajām skatuvēm. 1908. gadā V. Meierholds iecer un noorganizē kabarē "Lukomorje", taču tas neiztur konkurenci ar "Greizo spoguli", kas pārmaiņus izklaidē publiku tais pašās telpās — Teātra klubā Ļiteinija prospektā, un pēc nepilna gada tiek slēgts. Meierholds ir iniciators arī "Intermēdiju nama" tapšanā, ko vēl pirms "Klaiņojošā suņa" atver B. Proņins un kas pastāv 1910.–1911. gada sezonā. (Meierholds ir "Nama" direktors.) Tieši te V. Meierholds N. Sapunova dekorācijās iestudē vienu no saviem slavenākajiem priekšrevolūcijas laika eksperimentālajiem darbiem — A. Šniclera pantomīmu ar Donanjī mūziku "Kolumbīnes šalle"[19], ko paraksta ar Doktora Dapertuto vārdu. Tā ir pantomīma–traģigroteska, kuras estētikā laikabiedri saskata režisoram tuvā vācu romantiķa Hofmaņa mākslai raksturīgos fantasmagorijas un fantastikas vaibstus. Tika ieviests prologs un epilogs. Pantomīmas varoņus izveda uz skatuves lielā kastē un izbēra no tās kā mirušas lelles, kuras pamazām atdzīvojās. Bet epilogā tās no

jauna sakrāva kastē un aizveda. Kā vienu no ietekmīgākajām ainām šajā baisajā arlekinādē par dzīvo nāvi un nedzīvo dzīvi aculiecinieki apraksta Arlekīna un Kolumbīnes kāzas, kad tur ierodas pašnāvību izdarījušā Pjero rēgs, kura sastingušajās rokās palikusi Kolumbīnes šalle. "Kolumbīnes šalles" skaļos panākumus Meierholds nostiprina, "Intermēdiju namā" iestudējot J. Znosko-Borovska filozofisko pasaku "Prinča atgriešana" Sudeikina dekorācijās un ar M. Kuzmina mūziku.

Studijas

Krievijas režijas attīstībā liela nozīme ir studiju kustībai.

Pēc sava neveiksmīgā M. Māterlinka trīs mazo lugu ("Aklie", "Nelūgtā", "Tur, iekšā") iestudējuma 1904. gadā K. Staņislavskis apzinās nepieciešamību pēc *jaunām formām* — vajag atrast simboliskā teātra valodu. Tādēļ 1905. gadā viņš pie Maskavas Dailes teātra iecer nodibināt radošu darbnīcu, kas eksperimentālā ceļā atrisinātu šo estētisko uzdevumu. Par jaunā un atbildīgā pasākuma vadītāju K. Staņislavskis uzaicina V. Meierholdu — kādreizējo MDT jauno aktieri, kurš ar skandālu 1902. gadā ir aizgājis no teātra, aizcirzdams durvis sava atskabargainā rakstura un atšķirīgo mākslas uzskatu dēļ. Trīs gadus V. Meierholds ir pavadījis Krievijas provincē — dienvidu pilsētās Hersonā, Tiflisā, Sevastopolē un citur — ar savu Jaunās drāmas biedrību iestudējot vairāk nekā 200 izrāžu un nospēlējot ap 100 lomu. Sākumā viņš kopē MDT — tieši Meierholds ievieš apšaubāmo tradīciju, kam vēlāk ir daudz sekotāju — iestudēt izrādes "pēc MDT mizanscēnām". Taču vēlāk jaunais režisors, Krievijas apstākļos ejot novatoriskus ceļus, gūst labus panākumus simbolistu dramaturģijas interpretācijā — par viņa inscenēto Hauptmaņa "Nogrimušo zvanu", Māterlinka "Monnu Vannu", Pšibiševska "Sniegu" daudz raksta un runā. Staņislavskis mākslas interešu vārdā spēj pārkāpt senajam aizvainojumam un uzaicina Meierholdu kā, viņaprāt, visperspektīvāko kandidatūru uz Maskavu eksperimentu turpināšanai simboliskās drāmas interpretācijā. Tieši Meierholds ierosina jaundibināto grupu nosaukt par *studiju* — šo terminu viņš aizņemas no tēlotājas mākslas. Tā 1905. gada maijā dzimst **studija Povarskas ielā** — pirmā teātra studija ne tikai Krievijā, bet visā Eiropā. Žaks Kopo "Vecās baložbūdas" studiju Parīzē nodibina tikai 1913. gadā, bet Šarls Dilēns Ateljē studiju — 1922. gadā.

Studija Krievijā dzimst, lai veiktu vairākus uzdevumus. Pirmkārt, tai ir laboratorijas raksturs — tā nodrošina iespēju veikt eksperimentus režijas valodas un aktiertehnikas attīstībā, neapdraudot teātra kasi. Otrkārt, studija

ir saistīta ar bāzes teātri kā tā attīstības un atjaunotnes garants. Treškārt, tā sagatavo teātrim arī jauno maiņu — lai gan Krievijas studiju īpatnība ir tā, ka vairākumā gadījumu studijās tiek uzņemti gados jauni, bet jau profesionāli aktieri, kuri ir atvērti pret jauno un vēlas pilnveidot savu meistarību. Īstenībā studijas stājas Krievijā tai laikā vēl neesošo teātra augstskolu vietā. Tātad var izdarīt vismaz trīs secinājumus. Pirmkārt, jau no paša tapšanas sākuma krievu 20. gadsimta profesionālā režija apzinās eksperimenta nozīmi savā attīstībā. Otrkārt, par vienlīdz nozīmīgiem teātra mākslas elementiem tiek uzskatīta kā režija, tā aktiertehnika — jo sistemātiski meklējumi vienlaikus skar abas šīs sfēras. Treškārt, pašas attīstības idejas demiurgs ir krievu profesionālās režijas patriarhs Konstantīns Staņislavskis. Viņš kopā ar saviem skolniekiem Vsevolodu Meierholdu un Jevgeņiju Vahtangovu arī visvairāk un radošāk strādājuši studiju kustībā. Turklāt Staņislavskis piedzīvo katra pedagoga vislielāko laimi — viņa audzēkņi, viņa mācību par pamatu ņemot, atrod savu, atšķirīgu teātra valodu un metodi. Protams, ne vienmēr uzreiz Staņislavskis to saprot — viņam nākas iziet cauri arī sarūgtinājumu un šaubu periodam, kad viņš smagi pārdzīvo audzēkņu, kā viņam liekas, neuzticību vai pat nodevību.

Strādāt Povarskas ielas studijā tika uzaicināti MDT jaunās paaudzes aktieri, kā arī vairāki pārstāvji no Meierholda dibinātās trupas Jaunās drāmas biedrība — V. Verigina, N. Volohova, Jekaterina Munta, I. Pevcovs, V. Maksimovs, N. Kostromskis, V. Podgornijs un citi. Scenogrāfu pienākumus uzņēmās *miriskusņiki* N. Sapunovs, S. Sudeikins, kā arī N. Uļjanovs, V. Deņisovs. Vadīt literāro biroju piekrita slavenais simbolistu dzejnieks V. Brjusovs. Bet jaunajam komponistam I. Sacam tās kļuva par pirmajām ugunskristībām teātrī. V. Meierholds izvēlējās trīs simbolisma dramaturģijai piederīgas lugas — M. Māterlinka "Tentažila nāvi", G. Hauptmaņa "Šļuku un Jauvu", H. Ibsena "Mīlestības komēdiju". Režisors aizrāvās ar M. Māterlinku, tieši viņa lugas interpretācijā arī paspēja izdarīt visvairāk.

Krievijā gadsimta sākumā reti kurš bija dzirdējis par P. Fora, O. M. Linjē-Po eksperimentiem Parīzē ar simbolisko drāmu vai par analogām G. Kreiga aktivitātēm Londonā. K. Rudņickis ir pārliecināts, ka Staņislavskis un Meierholds, iecerot Povarskas studiju, par to nezināja vispār neko.[20] Tad īpaši uzsverams fakts, ka Meierholds patstāvīgi un neatkarīgi atklāja to, ko bija "patentējuši" parīzieši — irealitātes iespaida radīšanai arī viņš izmantoja tilla priekškaru, aiz kura norisinās izrādes darbība. Tieši tai laikā, kad Meierholds bija uzsācis darbu Povarskas ielas studijā, viņa rokās nonāca Berlīnē 1904. gadā publicētā vācu teātra režisora un teorētiķa Georga Fuksa grāmata

"Nākotnes skatuve", kuras propagandētie ieteikumi skatuves telpas un dekorāciju izmantošanā režisoram likās ierosinoši. Sekojot Fuksam, Meierholds nolēma izrādes darbību izkārtot avanscēnā, kā arī atteikties no trīsdimensiju dekorācijām, tās aizstājot ar gleznotiem prospektiem. Sudeikins pirmajiem trim cēlieniem prospektus izkrāsoja zaļā un gaišzilā krāsā, šur tur izmētājot koši sarkanus un rozā plankumus. Ceturtajam cēlienam Sapunovs izgatavoja violetu prospektu. Principiāli jaunus uzdevumus, salīdzinot ar reālpsiholoģisko teātri, režisors izvirzīja aktieriem. Aktieru plastiku viņš iecerēja pakļaut mūzikas ritmam, kustībām vajadzēja būt sinhronām un palēninātām ar sastinguma brīžiem, kuros veidotos t.s. bareljefi — sastingušas pozas, kad aktieri visbiežāk ir pagriezti ar profilu pret skatītāju un viņu žestiem ir skulpturāla izteiksmība. Aktieru runā režisors centās izskaust sadzīviskās, individuālās intonācijas, tās aizstājot ar deklamāciju vienotā ritmā un vienotā intonācijā. Meierholds vēlējās radīt izrādi ar rituālu formu, kas dotu iespēju saskarties ar metafizisko un mūžīgo.

Pirmā publiskā Māterlinka lugas caurlaide, kas tika parādīta augustā, sajūsmināja Staņislavski, bet ģenerālmēģinājums oktobrī viņu tā sarūgtināja, ka viņš ne tikai atcēla jau izsludināto pirmizrādi, bet nolēma studiju slēgt. Līdz pat šai dienai teātra vēsturnieki, nenonākot pie vienota secinājuma, mēģina saprast, kādēļ tā notika. Kā galvenie cēloņi tiek izvirzīti trīs. Pirmkārt, Meierholdam neizdevās līdz galam realizēt savu visos elementos izstrādāto simboliskās izrādes struktūru. Visvairāk problēmu saistījās ar aktieriem nepieciešamo jauno tehniku, kā arī ar jaunajiem principiem scenogrāfijas un gaismošanas saskaņošanā. Otrkārt, emocionālo Staņislavski negatīvi noskaņoja Ņemirovičs-Dančenko, kurš bija greizsirdīgs uz viņa aizraušanos ar Meierholda eksperimentiem. Treškārt, pilnīgi iespējams, ka arī 1905. gada revolūcijas notikumi nebija labvēlīgs faktors estētisko meklējumu turpināšanai. Meierholds, protams, bija sarūgtināts par to, ka viņam atņēma iespēju novest līdz galam savu novatorisko ieceri, taču Povarskas ielas studijas pieredze jau pēc pāris gadiem viņam atļāva gūt Krievijā vispārliecinošākos rezultātus simboliskā teātra estētikā, veicot Māterlinka, Ibsena un Bloka iestudējumus Pēterburgā Veras Komisarževskas teātrī.

Nākamā K. Staņislavska aktivitāte studiju kustībā saistās ar 1912. gadu, kad tiek nodibināta **Maskavas Dailes teātra Pirmā studija**. Jau 1902. gadā Staņislavskis šķietami nenoskārstai vajadzībai izdara pirmās piezīmes par aktiera tehniku, kas vēlāk kļūst par pamatu viņa pedagoģiskajai sistēmai, kura visā pasaulē pazīstama kā *Staņislavska sistēma* un kura ir universāla reālpsiholoģiskās aktiertehnikas metode. Pats radītājs to dēvē par *pārdzīvo-*

juma mākslu, kas balstās uz cilvēka–artista organiskās dabas likumu precīzu ievērošanu. Pārdzīvojuma māksla izvirza īpašas prasības aktiera tehnikai — aktierim nevajag attēlot lugas personāžu, bet gan kļūt par tēlu un dzīvot tā dzīvi kā savējo.

Staņislavskis, vairāk nekā 25 gadus strādājot pie savas sistēmas, balstās gan uz savu aktiera, gan režisora pieredzi. Viņš labi apzinājās savu mokošo pedagoģisko meklējumu nozīmi. Par to liecina fakts, ka Pirmā pasaules kara laikā Staņislavskis Maskavas Tirdzniecības bankas seifā noglabāja savus lielākos dārgumus — vērtspapīrus, ģimenes dārglietas, testamentu, garīgo novēlējumu teātrim, A. Čehova vēstules un piezīmju lapiņas ar topošās sistēmas melnrakstiem[21]. Taču vērojumus, izjūtas, citātus, jautājumus, konspektus, minējumus vajadzēja pārbaudīt, kā izrādījās, pat bezgalīgās mēģinājumu un vingrinājumu sērijās.

Sākumā Staņislavskis naivi bija iedomājies, ka pedagoģiskos eksperimentus viņš varēs veikt teātrī kārtējo mēģinājumu laikā. Taču viņa ierosinājumi tika uztverti ar neizpratni. Tam bija gan objektīvs, gan subjektīvs pamats. Pirmkārt, paša Staņislavska uzskati vēl nebija izkristalizējušies nepārprotamā skaidrībā un loģikā, tie atradās vēl tikai tapšanas stadijā un bieži tik tiešām bija grūti saprotami. Otrkārt, vingrinājumi paildzināja mēģinājumu procesu, uzkrāva aktieriem lielāku slodzi. Staņislavska aicinājumi par nepieciešamību sasniegt jaunu spēles kvalitāti un iespēju to izdarīt, lietojot jauno metodiku, tika apšaubīti. Jo Maskavas Dailes teātris ap 1910. gadu atradās slavas zenītā, pelnīti tika uzskatīts ne tikai par labāko teātri Krievijā, bet pat par vienu no izcilākajiem kolektīviem visā Eiropā. Teātra vadošie meistari ar sevi bija apmierināti, bet teātra dibinātāja un viņu slavas kaldinātāja neapmierinātību un "pedagoģisko histēriju" uztvēra kā ģēnija dīvainību. Staņislavski iekšēji neatbalstīja arī viņa tuvākais kolēģis un otrs Dailes teātra dibinātājs Ņemirovičs-Dančenko, kurš bez visa cita atkal izjuta asu greizsirdību pret studiju, kas atņem Dailes teātrim (un viņam) Staņislavska laiku, uzmanību un jūtas. Kaut arī tiešus šķēršļus Ņemirovičs neradīja — pat palīdzēja noīrēt studijai telpas.

Ar pedagoģisko ideju nonācis izolācijā savu slaveno aktieru–meistaru vidē un būdams ļoti emocionāls cilvēks, Staņislavskis jo īpaši pieķērās tiem, kas viņu saprata un atbalstīja. Tie bija Maskavas Dailes teātra jaunie aktieri, kuri kļuva par studijas audzēkņiem, kā arī Leopolds Suļeržickis (1872–1916), kas no 1906. gada strādāja MDT par režisora palīgu un asistēja K. Staņislavskim tādos nozīmīgos iestudējumos kā G. Hauptmaņa "Dzīves drāma", L. Andrejeva "Cilvēka dzīve", M. Māterlinka "Zilais putns" un



V. Šekspīra
"Divpadsmitā nakts"
Maskavas Dailes teātra Pirmajā studijā (1917).
Rež. K. Staņislavskis, B. Suškevičs.
Malvolio — Mihails Čehovs

V. Šekspīra "Hamlets". Krievu teātra vēsturnieki Suļeržicki dēvē pat par "vecmāti, kura palīdzēja piedzimt Staņislavska sistēmai".[22] Iespējams, tas ir neliels pārspīlējums, ņemot vērā, ka Suļeržickis nomira jau 1916. gadā, bet sistēmas pirmā daļa nāca klajā tikai 1938. gadā dažus mēnešus pēc Staņislavska nāves. Taču sākuma posmā, kad Staņislavskim bija tik svarīgi noticēt savai iecerei, Suļeržicka cilvēciskais un profesionālais atbalsts tik tiešām bija nepārvērtējams. Suļeržicka īstā stihija bija tieši teātra pedagoģija, te viņš bija vienlīdz talantīgs ar Staņislavski, varbūt arī pārāks par to. Pārāks nevis kā ideju ģenerators, bet kā teorētisko ideju praktisks pārbaudītājs, precizētājs un iemiesotājs, kurš turklāt prata atrast lietišķi draudzīgu kontaktu ar jauniešiem. Suļeržickis dažas Staņislavska idejas realizēja jau privātajos MDT aktiera A. Adaševa Drāmas kursos, kur citu starpā mācījās ne tikai vēlākā krievu režijas slavenība J. Vahtangovs, bet arī ievērojamais latviešu aktieris un režisors E. Feldmanis. MDT Pirmās studijas faktiskais vadītājs ir tieši L. Suļeržickis, kurš vada praktiskās nodarbības ar aktieriem, kā arī konsultē studistu veidotās režijas. Viņš regulāri ziņo Staņislavskim par sasniegumiem, problēmām darbā ar studistiem, viņi veic kopīgu situācijas analīzi, meklē ceļus jauniem risinājumiem. Staņislavskis regulāri ierodas uz audzēkņu skatēm, retumis arī pats vada nodarbības. Suļeržickim izdodas studijā radīt saliedētu kolektīvu, kurā valda pat fanātiska uzticība Staņislavska idejām un sakāpināti dievinoša attieksme pret viņu pašu, kas vistiešāk izpaužas spārnotajā M. Čehova frāzē par studistiem kā Staņislavska reliģijas adeptiem.

Pirmajā studijā mācās Jevgeņijs Vahtangovs, Mihails Čehovs, Aleksejs Dikijs, Serafima Birmane, Boriss Suškevičs, Aleksandrs Čebans, Sofija Hiacintova, Marija Durasova, Vladimirs Gotovcevs un citi.

Paralēli mācībām jau pirmajā gadā studisti sāk strādāt arī pie izrādēm, kuras režisē gan viņi paši (lielākoties), gan arī MDT aktieri–režijas asistenti — R. Boļeslavskis un V. Mčeģelovs. Vairāki no studistiem vēlāk savu aicinājumu atrod tieši režijā, piemēram, tas attiecas uz J. Vahtangovu, A. Dikiju, B. Suškeviču, A. Čebanu. Sabiedrības interese par studijas izrādēm ir liela. Pamazām sāk nostiprināties viedoklis, ka studijā, salīdzinot ar MDT,

valda radošāka atmosfēra un modernāka skatuves valoda. Tieši Studijā kopdarbā ar laika un domubiedriem izkristalizējas J. Vahtangova režisoriskais rokraksts, kuru viņš pats 20. gadu sākumā raksturo kā fantastisko reālismu un kurā, salīdzinot ar klasisko reālpsiholoģisko teātri, ir vairāk ekspresionismam raksturīgās formas sakāpinātības un emociju sastrēdzinātības, kas izpaužas groteskā. Strādājot studijas izrādēs ar M. Čehovu, J. Vahtangovs atrod savu ideālo aktieri, kas viņa idejas realizē absolūtā pilnīguma pakāpē. Savukārt J. Vahtangova izrādēs nospēlētajās lomās M. Čehovs atklāj savu, uz Staņislavska sistēmas balstītu, bet tomēr no tās atšķirīgu tēla veidošanas ceļu, kas vēlāk tiek attīstīts viņa pedagoģiskajā teorijā un praksē, kuru izstrādē nozīmīgs arī mākslinieka Latvijā pavadītais laiks 30. gadu sākumā. Pirmajā studijā J. Vahtangovs iestudē ne tikai savu pasaulslaveno A. Strindberga "Ēriku XIV" ar M. Čehovu titullomā, bet arī G. Hauptmaņa "Miera svētkus", kur M. Čehovs spēlē Fribi, H. Bergera "Plūdus", kur M. Čehovs ir Frēzers, H. Ibsena "Rosmersholmu". Pie studijas slavenākajām izrādēm pieder arī B. Suškeviča režisētais Č. Dikensa romāna "Circenītis aizkrāsnē" dramatizējums.

1918. gadā, apzinādamies nepieciešamību idejiski un mākslinieciski atjaunināt Maskavas Dailes teātri, K. Staņislavskis izstrādā *Panteona projektu.* Panteons senajiem grieķiem ir visu dievu templis. Staņislavskis savā teātra Panteonā atzīst vienu dievu — Maskavas Dailes teātri. Viņš raksta: "Dailes teātris — kopējais dievs. Visas studijas ceļas no viņa. Panteons. Viss labākais — pārceļo uz turieni."[23] Tiek plānots, ka no MDT izaugs vesela studiju sistēma, katra studija eksperimentēs atšķirīgā virzienā, bet labākās izrādes piedāvās MDT lielajai skatuvei. Taču praksē šī ideja netiek īstenota. Pat vēl vairāk. Studiju kustībā sākas nevis centralizācijas, bet spēcīgi izteikts decentralizācijas process. Pakāpeniski profesionalitāti un popularitāti ieguvušās studijas apjauš savu mākslinieciskо potenci, kura tai laikā neapšaubāmi ir lielāka nekā stagnācijā grimstošajā MDT. Studijas nevēlas upurēt sevi, ielejoties kā svaigas asinis MDT dzīslās, lai *varbūt* reanimētu savu radītāju. Tās vēlas atdalīties un uzsākt gan administratīvajā, gan mākslinieciskajā ziņā patstāvīgu eksistenci. Pirmā aiziet Staņislavskim vistuvākā un patstāvīgiem talantiem visbagātākā — Pirmā studija, 1924. gadā noformējoties kā patstāvīgs teātris — Otrais Maskavas Dailes teātris. Staņislavskis sāpīgi pārdzīvo studijas atdalīšanos, simboliski pielīdzina šo notikumu Līra vecāko meitu nodevībai pret savu tēvu.[24] Otrais Maskavas Dailes teātris pastāv līdz 1936. gadam, kad tas ar valdības dekrētu tiek slēgts. No 1924. līdz 1928. gadam šī teātra mākslinieciskais vadītājs ir Mihails Čehovs, kurš,

lai teātrī nostiprinātu metafizisko līniju, cenšas skatuves mākslā izmantot R. Šteinera antroposofijas idejas.Viņš vada antroposofijas nodarbības gan saviem teātra kolēģiem, gan arī savas privātās studijas audzēkņiem, jo no 1918. līdz 1921. gadam Maskavā pastāv **Čehova studija**.

1916. gadā nodibinājās **Maskavas Dailes teātra Otrā studija**. Tās tapšanas iniciators bija V. Mčeģelovs, kurš aicināja MDT vadību ņemt savā paspārnē privātas Dramatiskās skolas audzēkņus, kad skola materiālu apstākļu dēļ kara laikā beidza eksistēt. Ar audzēkņiem bija strādājuši MDT aktieri N. Aleksandrovs, N. Podgornijs, N. Masalitinovs, tie bija labi sagatavoti un apdāvināti. Studijā mācījās Alla Tarasova, Olga Androvska, Klaudija Jelanska, Sofija Holideja, Nikolajs Batalovs, Marks Prudkins, Viktors Staņicins, Nikolajs Hmeļovs, Mihails Kedrovs, Mihails Janšins, Iļja Sudakovs un citi. Nodarbības "pēc sistēmas" vadīja Ņina Ļitovceva, Aleksejs Stahovičs, Vasilijs Lužskis, arī Jevgeņijs Vahtangovs. Izrādes iestudēja K. Staņislavskis, V. Mčeģelovs, I. Sudakovs, Ņ. Ļitovceva un citi. Pie ievērojamākiem Otrās studijas uzvedumiem pieder Z. Gipiusas "Zaļais gredzens", F. Dostojevska "Baltās naktis" (kā viens no cēlieniem izrādē "Studijas dienasgrāmata"), F. Šillera "Laupītāji".

1924. gadā Otrā studija apliecināja sevi kā Šekspīra Kordēliju (tā rakstīja K. Staņislavskis[25]), beidzot savu mākslinieciski neatkarīgo eksistenci un saplūstot ar MDT kolektīvu. Otrās studijas audzēkņiem MDT pēcrevolūcijas vēsturē ir patiesi nozīmīga loma. 1926. gadā sava kursabiedra I. Sudakova vadībā liela grupa jauno aktieru spēlē jaunā autora M. Bulgakova pirmajā lugā "Turbinu dienas", kas ir pirmais MDT uzvedums par savu laiku pēc 1917. gada un ko mēdz dēvēt par MDT pēcrevolūcijas "Kaiju". Šis iestudējums kļūst leģendārs, kaut arī par to tiek uzrakstītas 302 negatīvas recenzijas, apsūdzot teātri par nešķirisku attieksmi pret pilsoņu kara notikumiem. Teātrī ar "Turbinu dienām" atgriežas tie skatītāji, kuriem ir svarīgi mākslā just arī viedokli par sava laika aktualitātēm. Otrās studijas audzēkņus teātra vēsturnieki dēvē par MDT otro paaudzi, tā pretstatot viņus MDT dibinātāju paaudzei. Otrā paaudze spēlē vadošās lomas ne tikai 30., bet pat vēl 40. gados. Vairāki Otrās studijas audzēkņi piemēram, V. Staņicins, N. Hmeļovs, M. Janšins, I. Sudakovs, M. Kedrovs, līdztekus aktiera darbam sāk strādāt arī režijā, kaut gan ar īpaši spilgtu un neatkarīgu talantu neviens no viņiem neizceļas. Bez tam situācija MDT izveidojas tāda, ka pie patstāvīga darba viņi tiek reti — lielākoties nākas strādāt par asistentiem pie cienījamu gadu skaitu sasniegušajiem teātra vadītājiem K. Staņislavska un V. Ņemiroviča-Dančenko.

1913. gadā, kad J. Vahtangovs mācījās MDT 1. studijā, viņš tika uzaicināts vadīt *Studentu dramatisko studiju*, kuru tikko bija dibinājusi topošā aktrise Ksenija Kotlubaja un kurā lielākoties pulcējās dažādu Maskavas augstskolu studenti. Sākumā studijai nebija savu telpu, tad tika noīrētas divas lielas istabas Mansurova ielā. Tāpēc reizēm studija tika dēvēta arī par *Mansurova studiju*. (Tāpat to neoficiāli sauca arī par *Ceriņu studiju*, jo studistu iemīļotās smaržas, ko tie katrs nēsāja flakonā sev līdzi, bija "Persijas ceriņi".) 1917. gadā studija maina oficiālo nosaukumu — tā kļūst par *Maskavas Dramatisko studiju Vahtangova vadībā*, bet 1920. gadā smagi slimais Vahtangovs lūdz Maskavas Dailes teātri uzņemties finansiālās rūpes par savu studiju. Tā Vahtangova studija kļūst par **Maskavas Dailes teātra Trešo studiju**.

No visām MDT studijām tikai Pirmā un Trešā īstenībā atbilst Staņislavska sākotnējai iecerei par studiju kā eksperimentālu teātra laboratoriju. Iespējams, radošo meklējumu gars abās studijās ilgstoši saglabājās tieši tāpēc, ka tur vienlaikus un paralēli darbojās J. Vahtangovs. Sācis kā uzticīgs Staņislavska metodes adepts, Vahtangovs sevi kā režisoru atrod atvērtās inscenējuma formās, aizraujoties ar teatralitāti un grotesku. Pirmajā studijā ir atsevišķi Vahtangova tendences piekritēji, Trešajā studijā viņa *teātra ticību* labprātīgi ir pieņēmuši visi. Tātad Trešā studija ir ne tikai biedriskuma gara, bet arī vienas spēles metodes saliedēta mākslinieku kopa. Savu vienoto izpratni par teātra uzdevumiem un spēles stilu viņi apliecina ne tikai J. Vahtangova meistardarbā K. Goci "Princese Turandota", bet arī M. Māterlinka "Svētā Antonija brīnuma" divās redakcijās un A. Čehova "Kāzās". Trešajā studijā mācās vēlāk izcili skatuves mākslinieki Angelina Stepanova, Vera Marecka, Cecīlija Mansurova, Elizabete Aleksejeva, Osips Basovs, Nikolajs Gorčakovs, Aleksejs Gribovs, Jurijs Zavadskis, Boriss Zahava, Rubens Simonovs, Boriss Ščukins. Arī režijā strādā N. Gorčakovs, B. Zahava, par vērā ņemamiem režisoriem kļūst J. Zavadskis, R. Simonovs.

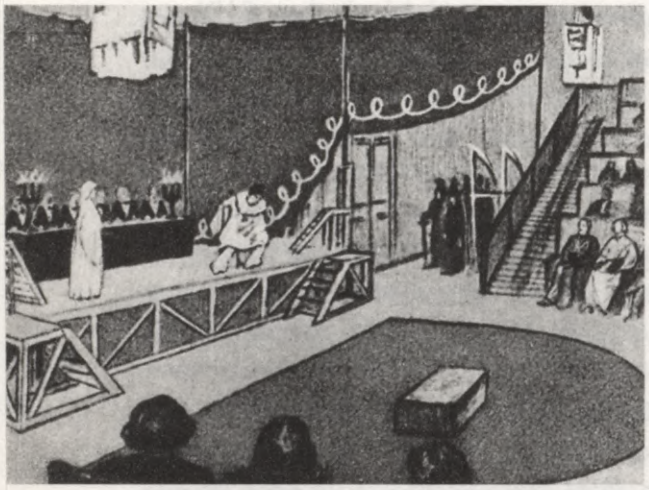
MDT Trešā studija savu vienotību saglabā arī pēc J. Vahtangova nāves un 1926. gadā nodibina Vahtangova vārdā nosaukto teātri, kas pastāv līdz šai dienai.

Maskavas Dailes teātra Ceturtā studija tiek atvērta 1922. gadā, kad apvienojas Maskavas rajonu klubus apkalpojoša MDT aktieru kopa ar Maskavas Proletkulta centrālās studijas aktieriem. Studiju vada MDT aktieri un režisori Georgijs Burdžalovs un Mihails Tarhanovs. Pie vērā ņemamiem Ceturtās studijas uzvedumiem pieder S. Moema "Apsolītā zeme", Moljēra "Tartifs", A. Ostrovska "Nebija ne graša, pēkšņi desmit rubļi". 1924. gadā

Ceturtā studija kļūst par patstāvīgu teātri ar nosaukumu *MDT Ceturtā studija*. 1927. gadā notiek reorganizācija un teātris tiek nosaukts par *Reālistisko*. Ievērojamākais periods Reālistiskā teātra vēsturē ir astoņi gadi (1930–1938), kad par tā mākslinieciskо vadītāju kļūst Nikolajs Ohlopkovs, kurš savā režijā, veidojot tādus uzvedumus kā "Ieskrējiens" (pēc V. Stavska aprakstiem), A. Serafimoviča romāna dramatizējums "Dzelzs straume", N. Pogodina "Aristokrāti", apvieno psiholoģiskā un episkā teātra elementus, par spēles telpu izmantojot arī skatītāju zāli. 20. gados teātrī lielas lomas spēlē Marija Roksanova, Boriss Sņigirjovs, 30. gados izvirzās Nikolajs Plotņikovs, Andrejs Abrikosovs.

1913. gadā V. Meierholds (viņš tolaik strādā ķeizariskajos Aleksandras un Marijas teātros par mākslinieciskо vadītāju) nodibina savu privāto studiju, kas nosaukumu iegūst no ielas, kurā atrodas. **Borodina ielas studija** pastāv līdz 1917. gada rudenim, tās dalībnieku skaits ir mainīgs, vidēji te vienlaikus mācās ap 30 cilvēkiem, kuri sadalīti divās grupās. *Vecākajā grupā* darbojas aktieri no dažādiem Pēterburgas teātriem, kas kādreiz strādājuši kopā ar Meierholdu, kā arī jaunie aktieri no Aleksandras teātra. Otrā *klasē* apvienoti jaunieši, kuri teātrī agrāk nav strādājuši, bet kuriem ir liela interese par šo mākslas veidu.

Strādājot ķeizariskajos teātros, Meierholds kā mākslinieks jūtas ierobežots — viņš tomēr spiests rēķināties ar šo "mākslas tempļu" akadēmiskajām tradīcijām. Taču jau ap 1910. gadu režisors teorētiski ir izstrādājis savu teātra mākslas atjaunošanas programmu, kuras pamati izklāstīti grāmatā "Par teātri" (1912), kas ir krievu teātra vēsturē pirmā režisora sarakstītā grāmata. Meierholda teātra nākotnes vīzijas principiāli atšķiras no Staņislavska vīzijām. Meierholds atzīst, ka "teātra mākslā galvenais ir spēle"[26], un savu teātra koncepciju balsta uz laukuma teātra senajām tradīcijām, kur liela nozīme aktiera ķermeņa veiklībai. Režisors atzīst, ka aktiera galvenās rūpes ir "dzīvot zīmējuma formā"[27], tādēļ par ideālu izvirza aktieri–akrobātu, kurš visvienkāršākās fiziskās iemaņas izstrādājis līdz automātismam un vienmēr gatavs izpildīt jebkuru režisora uzdevumu. Savas idejas par aktiertehniku Meierholds var pārbaudīt vienīgi ārpus oficiālās darbavietas, tādēļ viņš sākot no 1908. gada sadarbojas ar vairākiem mazajiem Pēterburgas kabarē teātrīšiem, kā arī nodibina savu studiju. Studijas teorētisko un praktisko nodarbību programmā ietilpst dažādu laikmetu un dažādu nacionālo kultūru laukuma teātra sistēmas, sākot ar itāļu delarti un beidzot ar krievu balagānu. Piemēram, tā formulēti svarīgākie meklējumu virzieni: "Balagāna loma teātra jaunievedumu likteņos (Moljērs, Šekspīrs, Hofmanis, L. Tīks,



A. Bloka **"Balagāniņš"** Teniševas skolas zālē (1914). Rež. V. Meierholds, scenogr. J. Bondi. Borodina ielas studijas izrāde. (G. Markova zīm.)

Puškins, Gogolis, A. Remizovs, A. Bloks...), Cirks un teātris, Grāfs Karlo Goci un viņa teātris, Spāņu teātris, Indiešu drāmas nosacītie paņēmieni, Japāņu un ķīniešu teātru spēles laukumu un spēles paņēmienu īpatnības .. ."[28] Meierholds par mērķi izvirza nevis rekonstruēt vai kopēt kādu vienu seno tehniku, kā to darīja N. Jevreinovs Senajā teātrī, bet gan 20. gadsimta modernajā aktiertehnikā, kuru viņš vienādo ar groteskas mākslu, sintezēt dažādu seno aktiertehniku elementus. Tieši aizrautība ar savdabīgo primitīvu — seno laukuma jeb rupjā teātra formām kā sava laika teātra revitalizācijas avotu apliecina Meierholda piederību modernismam. Režisors pats uzskatīja, ka "tikai primitīva studijas ir vienīgais pareizais ceļš, lai apgūtu skatuviskā zīmējuma nozīmi".[29]

Vislielākais stundu skaits nodarbībās tiek veltīts delartiskās komēdijas vingrinājumiem Vladimira Nikolaja dēla Solovjova vadībā, kā arī improvizācijas un pantomīmas apguvei V. Meierholda vadībā. Borodina ielas studija sniedz arī divus publiskus priekšnesumus. Vecākā grupa 1914. gadā Teniševas skolas zālē veselu nedēļu no vietas spēlē vienā vakarā apvienotas A. Bloka divas mazās ludziņas "Nezināmā" un "Balagāniņš", kuru interpretācijā aktuāli cirka un balagāna elementi. Bet 1915. gadā Borodina ielas nama zālē notiek "Pirmais vakars", kura programmā intermēdijas, etīdes, pantomīmas. Vakara pirmajā daļā V. Solovjova iestudētā Servantesa intermēdija "Salamankas ala", otrajā — V. Meierholda sagatavotās pantomīmas, kuru vidū kā nozīmīgākās tiek minētas divas ainas no "Hamleta" — "Ofēlija" un "Peļu slazds" — kā arī fragments no senas ķīniešu lugas "Sieviete, kaķis, putns un čūska".

Studijas vajadzībām pēc V. Meierholda iniciatīvas tiek izdots arī žurnāls "Mīla uz Trim Apelsīniem", kura eksemplāru skaits svārstās no trijiem līdz pieciem simtiem. Plašākas publikas piesaistīšanai žurnālā tiek iedibināta arī dzejas nodaļa, par kuras vadītāju kļūst A. Bloks. Kaut arī "Mīla uz Trim

Apelsīniem" iznāk neregulāri un tā mazformāta grāmatiņām nepiemīt nekā no Krievijas solīdo tālaika mākslas un literatūras mēnešrakstu respektabluma, tomēr tas ir viens no erudītākajiem izziņas avotiem par dažādu valstu senajiem teātru modeļiem, kas savu aktualitāti zināmā mērā nav zaudējis vēl šodien. Tāpat žurnāls publicē rakstus par V. Meierholdam mīļajiem vācu romantiķiem E. T. A. Hofmani, L. Tīku, kā arī K. Goci un citiem dramaturgiem un teātra darbiniekiem. Dažreiz žurnāla numurs veltīts kādas lugas tulkojuma pirmizdevumam, tas, piemēram, attiecas uz L. Tīka "Runci zābakos". Studisti žurnālu izmanto kā sava veida mācību grāmatu.

Borodina ielas studijā mācās gan aktieri Valentīna Verigina, Natālija Raševska, Aleksandra Smirnova, Ņina Kovaļenska, Konstantīns Hibšmans, Henrihs Notmanis, Jevgeņijs Studencovs, gan vēlāk Krievijā pazīstami režisori Sergejs Radlovs, Aleksejs Gripičs, Aleksandrs Mgebrovs, Leonīds Vivjens.

Borodina ielas studijai neapšaubāmi piemīt eksperimentālas teātra laboratorijas raksturs. Ne vienreiz vien režisors te atrastos paņēmienus pārnes arī uz saviem iestudējumiem profesionālajos teātros. No Meierholda "apsēstības" ar kustības nozīmi aktiertehnikā ved tiešs ceļš uz viņa slaveno biomehānikas teoriju un praksi, kas noformējas 20. gadu sākumā. Borodina ielas studijā gūto pedagoģiskās darbības pieredzi Meierholds turpina un izvērš 1918. gadā, kad Petrogradā nodibina **Iestudēšanas meistarības kursus**, kuros kopā tiek apmācīti režisori un scenogrāfi.

Senais teātris

Seno teātra stilu aktualizēšana kļūst par vienu no režisora **Nikolaja Jevreinova** daiļrades galvenajām līnijām. Viņš tiecas revitalizēt teātri, atklājot tā saknes. Jevreinovs raksta: "Mākslai, tiecoties pēc jaunas dzīves, nemitīgi jāgriežas atpakaļ, tādēļ ka pagātnes saknēs slēpjas milzīgas tīri dzīvnieciskas veselības, mežonīgu asiņu rezerves, bez kurām māksla kļūst anēmiska, slimīga, tuvojas nāvei."[30] Revitalizācijas mērķim veltītas arī trīs no viņa divdesmit divām grāmatām — "Ģermāņu pirmatnējā drāma" (1922), "Drāmas rašanās" (1921), "Azazels un Dionīss" (1924). Bet praktiski ar senajiem stiliem Jevreinovs strādā **Senajā teātrī** (*Старинный театр*), kas Pēterburgā tiek nodibināts 1907. gadā pēc viņa iniciatīvas un ar barona N. Drīzena finansiālo atbalstu. N. Jevreinovs pretēji vispārpieņemtajai koncepcijai par antīkās Grieķijas teātri kā mūsdienu Eiropas teātra "pirmmāti" izvirza,



Moralitē **"Šolaiku brāļi"** Senajā teātrī (1907). Rež. A. Saņins, N. Drīzens, scenogr. V. Ščuko

iespējams, pamatotu uzskatu par to, ka neeksistē tiešas saiknes starp antīko teātri un Eiropas teātri, kurš īstenībā ir kristietības sasniegums un kura saknes slēpjas viduslaiku tumsā. Tādēļ arī dzimst Jevreinova ideja pievērsties tieši dažādu viduslaiku teātra formu vēsturiski precīzai rekonstrukcijai Senajā teātrī. Rekonstrukcijai turklāt jābūt totālai — jārestaurē ne vien materiāls, ko spēlēja, bet arī veids, kā spēlēja un arī kā skatījās.

N. Jevreinovs ar saviem palīgiem N. Drīzenu un M. Burnaševu dodas zinātniskā ekspedīcijā uz Parīzi, Ķelni, Nirnbergu, Rotenburgu, lai arhīvos un bibliotēkās studētu seno izrāžu scenāriju rokrakstus, mēģinot no tiem gūt kādas norādes arī par izrādes norises un aktierspēles veidu. Atgriezies no Eiropas, N. Jevreinovs sapulcina savus līdzstrādniekus — bez jau minētajiem režisoru Aleksandru Saņinu, *Mir iskusstva* grupas mākslinieku Nikolaju Rērihu, A. Benuā, M. Dobužinski un citus, kā arī nākamos izpildītājus, no kuriem daļa ir amatieri, daļa — dažādu teātra skolu audzēkņi.

Viduslaiku teātra formu programma tiek izkārtota divos vakaros. Pirmajā no tiem rāda N. Jevreinova literāri apstrādātos 11. gadsimta liturģiskās drāmas "Trīs gudrie no Austrumiem" fragmentus, kā arī 13. gadsimta truvera Ritbefa miraklu "Spēle par Teofilu". Otrs vakars aptver 15. gadsimta moralitē "Šolaiku brāļi", ko sarakstījis parīzietis Nikolā no Dievmātes katedrāles ielas, Ā. de Lilla 13. gadsimta pastorāli "Spēle par Robēnu un Marionu", kā arī divus Ž. Dabondansa 16. gadsimta farsus "Ļoti jautrs un smieklīgs farss par kublu" un "Ļoti jautrs un smieklīgs farss par cepuri–ragaini".

Taču iecerēto simtprocentīgo restaurāciju izdodas veikt tikai daļēji, drīzāk var runāt par viduslaiku teātra stilizāciju. Vislielākie kompromisi saistās ar neadekvātas spēles telpas izmantojumu. Liturģiskā drāma viduslaikos tika spēlēta baznīcā, bet citas teātra formas — zem klajām debesīm pilsētas laukumā uz dažāda tipa paaugstinājumiem, kam apkārt izvietojusies publika. Senais teātris viduslaiku scenārijus izrāda nelielā tradicionālā t.s. itāļu tipa proscēnija teātrī, kur skatuves rāmis atdala publiku no



Ā. de Lilla pastorāle **"Spēle par Robēnu un Marionu"** Senajā teātrī (1907).
Rež. N. Jevreinovs, scenogr. un kost. māksl. M. Dobužinskis

izpildītājiem. Skatuvi no zāles te arī šķir pēc A. Benuā skicēm izgatavotais un viduslaikos vēl nepazīstamais paceļamais priekškars, uz kura attēloti Ādams un Ieva, eņģelis un velns, bruņinieks parādes formā un jaunava, kas glāsta teiksmaino vienradzi. Spēle ar senatni izpaužas arī faktā, ka aktieri tēlo publiku, tātad tiek izmantots princips "teātris teātrī", kas tolaik vēl nebija pazīstams. M. Dobužinska noformētā pastorāle "Spēle par Robēnu un Marionu" tika izpildīta kā klejojošas komediantu trupas izrāde augstmaņa pilī. Skatuvē, kas izdekorēta ar zeltītiem gobelēniem kā grāfa pils zāle, pastaigājas augstmaņu grupas viduslaiku tērpos — tie ir nākamās izrādes skatītāji, kuri, sākoties priekšnesumam, sastingst gleznieciskās pozās netālu no aktieriem. Komedianti uznāk, līdzi nesdami savas izrādes dekorācijas primitīva stilā —



Ā. de Lilla pastorāle **"Spēle par Robēnu un Marionu"** Senajā teātrī (1907). Rež. N. Jevreinovs, scenogr. un kost. māksl. M. Dobužinskis

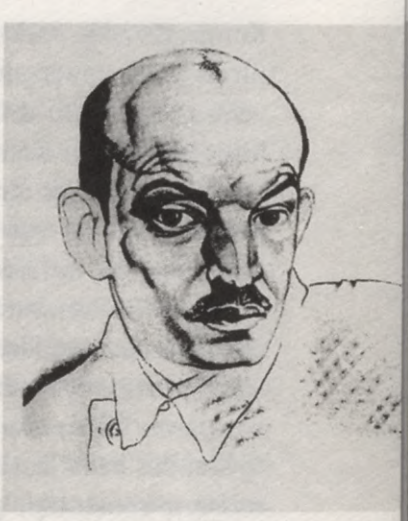
kartona mājiņu ar tornīti, kas drusku mazāki par cilvēku, soliņu, trīs sēdošas un trīs stāvošas kartona aitas, plakanu kartona koku ar vēja noliektu sastingušu lapotni. Bet bruņinieks uz skatuves parādās, sēdēdams koka zirgā, kurš ir pusmetru augstāks par māju un kurš pārvietojas, sparīgi griežoties milzīgajiem riteņiem, kas tam piestiprināti pie kājām.

Vislielākās problēmas saistījās ar viduslaikiem autentiska primitīva aktieru spēles veida iedzīvināšanu. Šo uzdevumu līdz kādai noteiktai konsekvencei neizdevās atrisināt. Finansiāli ierobežotie līdzekļi un laiks neatļāva nodoties eksperimentāliem treniņiem aktierdarbā, kas šajā gadījumā būtu bijuši pat ļoti nepieciešami.

Pats N. Jevreinovs kā vienu no vissekmīgākajiem darbiem min liturģiskās drāmas "Trīs gudrie no Austrumiem" iestudējumu, kaut arī šī uzveduma izteiksme drīzāk atgādina ekspresionismam raksturīgo poētiku masu atveidošanā nekā viduslaiku teātri. Izrādes tekstu un arī uzveduma plānu sagatavoja pats Jevreinovs, bet to īstenoja režisori A. Saņins un M. Burnaševs. N. Rērihs bija uzgleznojis prospektu ar smagnējām romāniskā stila akmens ēkām, bet pa kreisi uz skatuves bija uzbūvētas katedrāles centrālās ieejas durvis. Pat vairāk nekā pati liturģiskā izrāde iestudējuma autorus bija interesējis šīs izrādes skatītāju pūļa atveidojums, kur lomās bija nodarbināti 120 statisti. Pūlis funkcionēja kā vienots tēls, ar pantomīmiskām kustībām, sastinguma brīžiem, izsaucieniem atklājot tādus kolektīvu jūtu iedvesmotus stāvokļus kā nomāktība, bailes, cerība uz pestīšanu, reliģiska ekstāze, no baznīcas atskanot latīņu valodā dziedātiem psalmiem. Ar mūzikas restaurāciju visiem uzvedumiem bija nodarbojies komponists I. Sacs — ne vien arhīvos sameklējot senās kompozīcijas, bet panākot arī senu, viduslaikos lietotu mūzikas instrumentu izgatavošanu.

Viduslaiku programmu Senais teātris izrādīja četrus mēnešus, tad savu darbību pārtrauca, lai to atjaunotu tikai 1911. gadā, kad bija sagatavota spāņu renesanses jeb Zelta laikmeta teātrim veltīta programma, kas aizņēma

trīs vakarus pēc kārtas. Pirmajā vakarā izrādīja Lope de Vegas lugu "Avju avots" un M. de Servantesa intermēdiju "Divi pļāpas", otrajā — Lope de Vegas "Maskavas lielkņazs un vajātais imperators" un Tirso de Molīnas "Dievbijīgā Marta jeb iemīlējies svētulis", trešajā — P. Kalderona "Svētā Patrika šķīstītava". Otro Senā teātra sezonu kritika galvenokārt slavēja par skatītājiem sniegto izziņas materiālu — izrāžu starpbrīžos gluži kā 17. gadsimtā tika spēlētas komiskas intermēdijas vai izpildītas spāniskas dejas ar izteiktu erotisko elementu. Toties aktierspēlei tiek pārmests nepietiekams (vai arī — pārmērīgs) "spāniskais temperaments", izdarot secinājumu, ka "teātra arheoloģija" totāli zaudējusi "sacensību" ar Kalderonu. "Svētā Patrika šķīstītavas" poētiskās kvalitātes bijušas nesalīdzināmi pārākas par Kalderona laika teātra iespējām.[31]



Fjodors Komisarževskis (J. Aņenkova zīm.)

Fjodors Komisarževskis un teātris

Fjodors Komisarževskis (*Федор Комиссаржевский*, 1882–1954), operas solista, vēlākā Maskavas Konservatorijas profesora Fjodora Komisarževska dēls un slavenās aktrises Veras Komisarževskas brālis, ieguva arhitekta izglītību, tomēr nespēja pretoties teātra valdzinājumam. Vispirms viņš kļuva par paju īpašnieku, bet vēlāk, kad teātrī sāk strādāt V. Meierholds, arī par uzvedumu daļas vadītāju Veras Komisarževskas teātrī Pēterburgā. Te Komisarževskis arī pats sāk mēģināt savus spēkus mākslā, zīmējot kostīmu skices un izstrādājot gaismu partitūras tādām ievērojamām V. Meierholda izrādēm kā "Māsa Beatrise", "Cilvēka dzīve" un citām. Darbs kopā ar Meierholdu atstāja lielu, iespējams, pat traumatisku, ietekmi uz Komisarževski. Kā šķiet, gribēdams atbrīvoties no šī iespaida, jaunais Komisarževskis presē regulāri apkaro Meierholda estētiku un pilnībā atbalstīja savu māsu, kad tā 1907. gadā izlēma estētiskā ziņā revolucionāro režisoru no sava teātra izraidīt. F. Komisarževskis uzskatīja, ka Meierholds padara aktieri par marioneti, režisora un gleznotāja vergu. Viņš nevarēja pilnībā pieņemt arī MDT ceļu un pārmeta tam naturālistisku īstenības kopēšanu, lai gan aktierspēle šai teātrī viņu sajūsmināja. "Savu mērķi

Komisarževskis saskatīja nosacītā un atklātā spēles teātra radīšanā, kur pirmā vieta tomēr piederētu aktierim un kur par skatuviskās darbības galveno mērķi kļūtu drāmas filozofiskās jēgas atklāsme."[32] K. Rudņickis piebilst, ka tādējādi Komisarževskis, noraidīdams Meierholdu un Staņislavski, vienlaikus pūlējās atrast "zelta vidusceļu" starp šīm galējībām. Tomēr, cik nojaušams, viņa teātris primāri bija spilgtas formas teātris, tādējādi tuvāks Meierholdam, nevis Staņislavskim.

Pats F. Komisarževskis savu metodi dēvē par *mistisko reālismu* un piezīmēs par sava ideālā teātra formu raksta: "Šāda teātra izrādes dod mums iespēju tuvināties mūžīgā izziņai, pirmatnējo noslēpumu izpratnei, uz ikdienas dzīves fona saskatot un izjūtot .. kāda dieva klātbūtni, kādu nešejienes spēku, kas vada ļaudis un tiesā tos."[33] Komisarževskis tiek dēvēts gan par režisoru–romantiķi, gan par neoromantiķi. Tomēr šķiet, ka drīzāk viņa daiļradē saskatāmas vēlīnā simbolisma un agrīnā ekspresionisma līnijas. Tā, piemēram, tuvība simbolismam izpaužas vairākos aspektos. Pirmkārt, pievēršoties dramaturgu–simbolistu lugām. Komisarževskis iestudējis A. Remizova, L. Andrejeva, F. Sologuba, M. Māterlinka lugas. Otrkārt, režisors izmantojis simboliskās režijas tehniskos paņēmienus — tilla priekškaru, drapēriju un prospektu scenogrāfiju; lielu vērību pievērsis eksperimentiem ar gaismu un skaņu, ar kuru palīdzību viņš uzbur savām izrādēm tik būtisko atmosfēras fenomenu. Treškārt, Komisarževskis savās izrādēs ignorē laikmeta un vides konkrētību, viņš arī sadzīves un psiholoģiskos konfliktus skata filozofiskās kategorijās, kur viens otram pretī nostājas lielie arhetipiskie pirmsākumi — Kristus–Antikrists, brīvība–verdzība, miesa–gars, mīla–nāve. Tāpat nepārejošu interesi Komisarževskis savā mākslā izrāda pret Likteņa tēmu. Pirms Pirmā pasaules kara režisora izmantotās teātra valodas arsenālā ienāk ekspresionismam raksturīgie elementi — kubistiski–konstruktīvā scenogrāfija, groteskas dominantes pastiprināšanās aktieru tēlojumā.

Pirmo pastāvīgo izrādi F. Komisarževskis iestudē 1907. gadā V. Komisarževskas teātrī Pēterburgā — tā ir A. Remizova luga "Velnu spēle". Visspilgtākie režisora darbi pirmsrevolūcijas periodā saistās ar K. Ņezlobina privāto teātri Maskavā, kur viņš strādā no 1910. līdz 1914. gadam. 1910. gadā Maskavā Komisarževskis noorganizē savu skolu–studiju, uz kuras bāzes 1914. gadā tiek nodibināts *Veras Komisarževskas vārdā nosauktais teātris*, kurā režisors strādā līdz 1918. gadam.

Padomju Krievijā tapušajos apcerējumos F. Komisarževska talants un darbs vērtēti atturīgi un pat kritiski. Iespējams, to nosaka divi apstākļi. Pirmkārt, fakts, ka režisors 1919. gadā devās emigrācijā, bet emigranti auto-

mātiski tika uztverti kā Padomju Krievijas ienaidnieki. Turklāt Komisarževska "vainu" pastiprināja apstāklis, ka emigrācijā viņš kā mākslinieks nepazuda, bet aktīvi turpināja režisora gaitas, prazdams iekarot sev avangardista vārdu tādās kultūras lielvalstīs kā Anglija un Francija. Otrkārt, varbūt Komisarževskim "liktenīgi" bija arī tas, ka viņam Krievijā nācās dzīvot un radīt vienlaikus ar tādām režijas megazvaigznēm kā Staņislavskis, Meierholds, Vahtangovs, Tairovs, kuru ģēnijs objektīvi apēnoja viņa neapšaubāmo, bet tomēr tikai talantu. Bet kāpēc lai mēs neticētu P. Markovam, kurš raksta: "Fjodors Komisarževskis bija ļoti spēcīgs režisors, kas asi izjuta teatrālo formu, cilvēks ar enciklopēdisku kultūru. Ikviena viņa izrāde pārsteidza, negaidīti iegremdējot īpašā, katrreiz jaunā pasaulē".[34]

Arī Komisarževskis aizrāvās ar Krievijas modernisma teātrī valdošajām agrāko laikmetu teatrālo sistēmu stilizācijām. Pie pārliecinošākajām Komisarževska delartiskās komēdijas stilizācijām pieder K. Goci "Princese Turandota" (1912), Moljēra "Pilsonis muižniekos" (1911), "Ārsts pret paša gribu" (1913); viduslaiku teātris tika stilizēts 15. gadsimta angļu moralitē uzvedumā "Jebkurš" (1915), bet vislielāko publikas atsaucību guva krievu 18. gadsimta dzimtļaužu teātra stilizācija J. Beļajeva "Psišas" (1915) interpretācijā.

Par notikumu Krievijas pirmskara teātra dzīvē kļuva F. Komisarževska iestudētais F. Gētes "Fausts" 1912. gadā Ņezlobina teātrī. (Tā bija pirmā reize, kad Krievijā tika uzvesta visa "Fausta" 1. daļa.) Faustu režisors traktēja kā savdabīgu pārcilvēka tēlu, kurš citiem pāri paceļas ar savu mūžīgo meklētāja garu. Mefistofelis šajā uzvedumā bija Fausta otrs "es", viņa ironiskais dubultnieks (viņš pat vizuāli bija padarīts līdzīgs Faustam), kurš Faustam–filozofam dara pieejamu arī juteklisko, emocionālo dzīves izziņu. Fausta un apkārtējo ļaužu attiecības balstījās uz kontrasta — sarežģītajam varonim tika pretstatītas primitīva stilā veidotas vienkāršotas, raupjas, vienas dominējošās kaislības pārņemtas būtnes. Arī scenogrāfijā būtisks bija kontrasta princips. Zemes dzīves smagnējība tika iemiesota masīvā gotiskas baznīcas akmens kāpņu, solu un kolonnu stilizācijā. Turpretī mūžības un bezgalības aicinājums saistījās ar apvāršņa košzilo debesu izplatījumu, kurā "lidoja" šķietami pavisam bezmiesīgs akmens eņģeļa tēls.

Visaugstākā līmeņa formas un satura sintēzi F. Komisarževskim izdevās sasniegt divu F. Dostojevska prozas darbu interpretācijā. Tas attiecas uz "Idiotu" (1913, Ņezlobina teātris) un "Nelāga anekdoti" (1915, V. Komisarževskas teātris).

Režisors sava uzveduma sakarā rakstīja, ka Dostojevska romānu "pamatu veido Kristus un Antikrista cīņa, kuru arī es centos izteikt savā

"Idiota" iestudējumā. (..) Man gribējās pārraidīt Dostojevska domu par attīrīšanos un izpirkumu caur ciešanām".[35] Par izrādes galveno varoni izvirzījās J. Žiharevas Nastasja Fiļipovna, kura iemiesoja režisora tēzi par izpirkumu caur ciešanām, kļūdama par savdabīgu modernā laikmeta Mariju Magdalēnu.

Izrāde tika spēlēta nosacītā scenogrāfijā — gandrīz tukšā skatuvē, kuru ierāmē tumšas kulises, mainās vienīgi prospekti — uz brūna fona uzzīmēts vilciena logs, pilnīgi melns fons ir Rogožina mājā, bet blāvi zeltains fons ir Nastasjas Fiļipovnas viesistabā. Liela nozīme bija matētam apgaismojumam, kurš rada iespaidu, it kā uz skatuves nepārtraukti būtu migla, no kuras kā sapnī izpeld varoņu bālās sejas. Aktieru spēles maniere bija vienlaikus surdinēta un slimīgi nervoza.

"Nelāga anekdoti" kritiķi dēvēja gan par izrādi–sapni, gan par izrādi–rēgaini grotesku fantasmagoriju. Šī inscenējuma estētikā nepārprotami ienāca ekspresionisma elementi. Tas attiecās gan uz scenogrāfiju, gan aktieru grimu un viņu spēles stilu. Spēle noritēja aiz puscaurspīdīga, gaišpelēka tilla priekškara. Skatuve bija pārblīvēta ar groteski deformētu interjeru kubisma–konstruktīvisma stilā — šķības greizas, it kā apgāzties gatavas mājas, kuru jumti bīstami tālu pārkārušies fasādēm, salauzītās līnijās veidoti koki un laternu stabi. Arī personāžu grims un aktieru spēle bija groteska. "To diktēja arī izrādes varoņu uzvedība, kurus Komisarževskis bija pārvērtis par velnu baru. Dažas izrādes ainas, kuras tika spēlētas sarkanīgi drūmā miglā ar kliedzieniem, smilkstieniem un histēriskiem kviecieniem, atgādināja Valpurģu nakts epizodes. Režisors līdz galējībai sabiezināja krāsas, lai atkailinātu izrādes nervu."[36]

Pasaulē pirmais futūristu teātris

1913. gada decembrī Pēterburgā plaši tiek izsludinātas **"Pasaulē pirmā futūristu teātra"** (otrs tā nosaukums "Nākamnieks" — ***Будетлянин***) izrādes, ko rīko divas sabiedriskas organizācijas — Mākslinieku biedrība un Jaunatnes savienība. Priekšnesumi notiek teātrī "Lunaparks" Oficieru ielā — tai pašā ēkā, kur V. Meierholds 1906. gadā izrādīja A. Bloka "Balagāniņu" — modernisma teātra manifestu Krievijā. Programmā paredzētas divas izrādes — opera "Uzvara pār sauli", kam libretu sacerējis Aleksandrs Kručonihs, bet mūziku sarakstījis Mihails Matjušins, un Vladimira Majakovska traģēdija "Vladimirs Majakovskis". Abas izrādes kļuva par sezonas sensāciju; lai gan bija nesamērīgi augstas biļešu cenas, visus četrus vakarus zāle bija pārpildīta.

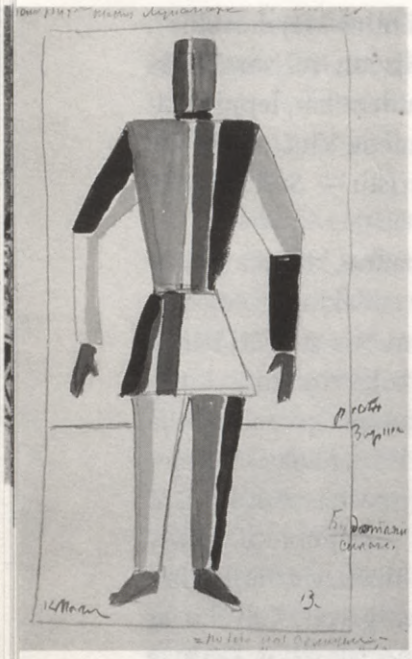
Vispirms tiek parādīta V. Majakovska luga **"Vladimirs Majakovskis"**. Tās autors vienlaikus ir arī galvenās lomas izpildītājs un režisors, kurš strādājis ar diletantiem — Pēterburgas universitātes studentiem, lepni atsakoties no profesionālu aktieru un režisora pakalpojumiem. Viņš paliek sev uzticīgs, jo ne tik sen presē paziņojis: "Līdz mūsu (futūristu — *S. R.*) atnākšanai teātris kā patstāvīga māksla nav eksistējis."[37]

Dekorāciju funkcijas izpildīja nelieli kvadrātveida panno, kas tika novietoti skatuves dibenplānā uz prospekta, kurš apvilkts ar audeklu. Prologā un epilogā P. Filonova gleznotie panno bija koši — uz tiem bija stilizēti bērnu zīmējumi, kas attēloja izmētātas rotaļlietas — mājiņas, koka zirdziņus, kuģīšus. Pirmajā un otrajā cēlienā izmantotajos Josifa Škoļņika panno varēja redzēt sagāzušos pilsētu, kur cits citam virsū krīt jumti, ielas, mājas, laternas. Aktieri bija ģērbti baltos halātos, viņi kustējās lēni un pa taisnām līnijām paralēli skatītāju zālei. Viņi visu laiku atradās ar seju pret publiku, jo sev priekšā turēja kartona plāksnes, uz kurām P. Filonovs bija uzgleznojis viņu atveidojamos nereālistiskos personāžus — Cilvēku bez galvas, Cilvēku ar diviem skūpstiem, Cilvēku bez kājas un bez acs. V. Majakovskis skatuvē uzkāpa no zāles, viņš bija ģērbies savā futūristu saietos pierastajā dzeltenajā kreklā; novilcis mēteli, noņēmis šalli un sameklējis kabatā sīknaudu, dzejnieks atdeva virsdrēbes teātra kalpotājam.

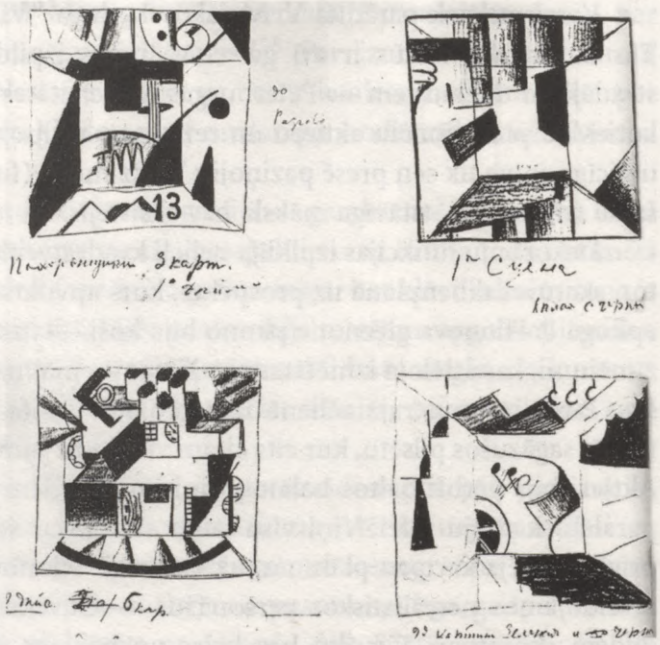
Jarcevs savā rakstā atzīst, ka izrāde atgādinājusi monodrāmu, kur īsts ir tikai galvenais varonis, bet visi pārējie kartona lelles, kas parādās viņa vientuļajai un izmocītajai dvēselei sapņos. Kropļu parāde, kas iet sūdzēties pie dzejnieka, ir cilvēku sacelšanās pret pilsētu, kas tos pārvērtusi par briesmoņiem.[38]

Kaut arī izrādes laikā Majakovska agresīvi uzbrūkošās intonācijas publiku satracināja, tomēr kritika atzina dzejnieka labās aktiera dotības — viņa spēcīgo balsi, vīrišķīgo izskatu, to, ka viņš varētu kļūt par izcilu aktieri–mīlētāju. Tika novērtēts arī viņa dzejnieka talants, atzīmējot, ka vairāki grēksūdzei līdzīgie monologi pat aizkustinājuši. Īstenībā "Vladimirs Majakovskis" vairāk ir ekspresionismam un nevis tīram futūrismam piederīgs sacerējums, jo tajā pretēji futūrisma kanonam kritizēta buržuāziskā pilsēta un akcentēts dzejnieka–mesijas tēls.

Pēc tam izrādīja **"Uzvaru pār sauli"**, kam V. Hļebņikovs bija sacerējis prologu, kuru nolasa "sludinātājs asiņainām rokām un milzīgu papirosu". (Ne visi šai personā atpazīst libreta autoru A. Kručonihu.) Prologs paredzēts ne tikai kā "priekšvārds" operai, bet gan visam futūristu teātrim, kur V. Hļebņikovs piedāvā jaunu teātra terminoloģiju, kas stilizēta pēc slāvu arhaiskās



K. Maļeviča kostīma skice. A. Kručoniha **"Uzvara pār sauli"** Pēterburgas teātrī "Lunaparks" (1913)



K. Maļeviča scenogrāfijas skices. A. Kručoniha **"Uzvara pār sauli"** Pēterburgas teātrī "Lunaparks"(1913)

leksikas parauga. Piemēram, teātris dēvēts par *sozercogu*, skatītāji ir *sozercaļi* vai *gļadari*, dekorācijas — *smotrini*, suflieris — *podskažčik*. Jauni apzīmējumi doti arī aktieru ampluā, piemēram, *užasavļi* — ļaundaru lomu tēlotāji, *smejavi* — komiķi.[39] Teātra vēsturē izrāde "Uzvara pār sauli" primāri nozīmīga ar to, ka tai dekorācijas un kostīmus gatavojis Kazimirs Maļevičs. Viņa dekorācijas ignorē pašu jēdzienu *vieta*. Gleznotājs izveidojis drūmi abstraktu fonu aktieru spēlei — uz prospekta ar taisnām un greizām līnijām uzzīmēti dažādi ģeometriski objekti, kā arī nošu un jautājuma zīmes. Kādā no skicēm šai izrādei pirmoreiz parādās slavenais "Melnais kvadrāts". Pētnieki joprojām diskutē, vai šis darbs pieskaitāms kubismam vai supremātismam — šo jēdzienu piedāvā pats K. Maļevičs, un tas apzīmē bezpriekšmetisku mākslu. Aktieru kostīmos Maļevičs pirmoreiz teātra vēsturē izmanto kubisma principus. "Tērpi" izgatavoti no kartona kubiem, aktieri lieto maskas, kas atgādina stilizētas gāzmaskas, vienam nav roku, citam trūkst kājas. Tēli ir groteski pusroboti puscilvēki.[40]

Piecpadsmit lappušu garo sirreālistisko kompozīciju, ko raksturo absolūts tēlu, valodas, laika, telpas un jēgas sairums, pats autors skaidro tā: "Lugas pamattēma — tehnikas, cita starpā — aviācijas, aizsardzība. Tehnikas uzvara pār kosmiskajiem spēkiem un pār bioloģismu. (..) Es paskaidroju aktieriem, ka .. Nerons un Kaligula vienā personā ir mūžīgā estēta figūra, kas nekur neredz *dzīvo*, bet visur meklē *skaisto* (mākslu mākslas dēļ), ka ceļotājs cauri gadsimtiem ir drosmīgs meklētājs, dzejnieks, mākslinieks–gaišreģis, un ka visa "Uzvara pār sauli" ir uzvara pār veco romantismu, pār pierasto jēdzienu, ka saule ir *skaistums*."[41]

Krievu modernisma teātris gan talantīgu un pat ģeniālu režisoru skaita ziņā, gan mākslinieciskо meklējumu daudzpusības un sasniegumu kvalitātes ziņā laikposmā līdz Oktobra revolūcijai ieņem vienu no vadošajām vietām Eiropā — to var salīdzināt vienīgi ar šī laika vācu un franču teātri.

Otrā nodaļa. 20. gadi

A. Lunačarska organizatoriskā reforma

Pēcrevolūcijas Krievijā teātris pamazām nonāk pilnīgā atkarībā no politikas, resp., Komunistiskās partijas rezolūcijām un lēmumiem, kas ietekmē ne tikai repertuāru, bet arī mākslinieciskās formas jautājumus. Teātri savā pārziņā ņem 1918. gadā dibinātais Tautas izglītības komisariāts, kuru vada komisārs, komunists no 1897. gada Anatolijs Lunačarskis (1875–1933) — dramaturgs, kas simbolisma manierē uzrakstījis deviņas lugas, teātra un literatūras kritiķis, vairāku estētikai veltītu traktātu autors. Pateicoties tam, ka Lunačarskis ir izglītots (viņš beidzis divus kursus Cīrihes universitātes Filozofijas fakultātē) un teātra jautājumos personiski dziļi ieinteresēts cilvēks, kurš spējīgs sajūsmināties par talantu, teātra reorganizācija "sarkanajā Krievijā" notiek nesalīdzināmi kulturālāk nekā līdzīgi procesi daudzās citās dzīves nozarēs. Par to liecina kaut vai fakts, ka Lunačarska darbības laikā Tautas izglītības komisāra amatā (1917–1929) administratīvā kārtā netiek slēgts neviens strādāt spējīgs profesionāls teātra kolektīvs, ne arī savas atšķirīgās pārliecības dēļ represēts kaut viens redzams teātra mākslinieks, par ko no biedriem–komunistiem Lunačarskis ne reizi vien izpelnās pārmetumus "pārmērīgā liberālismā".

1919. gada 26. augustā Tautas Komisāru padome izdod dekrētu "Par teātru apvienošanu", kur paziņo, ka teātri tiek nacionalizēti un ka valsts uzņemas pienākumu materiāli atbalstīt tos teātrus, kuri "tiek atzīti par īpaši

vērtīgu tautas īpašumu". Šī dekrēta sekas ir tādas, ka 1919. gadā četriem dramatiskajiem un diviem muzikālajiem teātriem — Maskavas Dailes teātrim, Mazajam teātrim, bijušajam Aleksandras, tagad Petrogradas Valsts drāmas teātrim, Kamerteātrim, kā arī Lielajam un Marijas teātrim tiek piešķirts nosaukums "akadēmiskais", kas paredz dažādas privilēģijas — gan finansiālajā, gan organizatoriskajā jomā. Šos teātrus neoficiāli sāk dēvēt par *akiem* (saīsinājums no vārda "akadēmiskais") jeb labējiem, un tie kļūst par nemitīgu kreiso teātra mākslinieku un teātra teorētiķu uzbrukumu, kritikas un apkarošanas objektiem gan avīžu rakstos, gan publiskās diskusijās. Viņiem pārmet kontrrevolucionāru, resp., klasisko, repertuāru, kā arī apolitisku centrēšanos uz aktiermeistarības profesionalitātes jautājumiem. Taisnība ir arī tā, ka *aki* zināmus pārmetumus ir pelnījuši, lai arī varbūt ne tos, kas viņiem tiek izvirzīti. Visi šie kolektīvi, izņemot Kamerteātri, gadus septiņus astoņus (līdz pat 20. gadu otrajai pusei) objektīvi atrodas dziļā krīzē — gan ideoloģiskā, gan mākslinieciskā. Maskavas Mazajā teātrī visu 20. gadsimta vismaz pirmo ceturksni joprojām turpina valdīt 19. gadsimta teātris — orientācija uz aktieru–zvaigžņu sistēmu un režisora profesijas patstāvības noliegums. Par absolūtu nespēju adekvāti novērtēt situāciju liecina Aleksandras teātra kolektīvais paziņojums 1917. gada novembra vidū — viņi nespēlēs, "kamēr Petrograda atradīsies boļševiku rokās". Tikai Lunačarska pierunāti, pēc desmit dienu pārtraukuma bijušā ķeizariskā teātra aktieri atsāk darbu, tādējādi, iespējams, izglābdami sevi no smagām represijām. Mīklains ir Staņislavska spertais solis, trīs gadus pēc revolūcijas saņemoties uz savu pirmo jauniestudējumu un tam izvēloties Dž. G. Bairona abstrakto mistēriju dzejā "Kains". Pirmajā mirklī šķiet — kur nu vēl ar laikmetu nesaskanīgāka izvēle, pat ja režisors pēta ļaunuma rašanās un pastāvēšanas ontoloģisko pamatu. Bet, ja zinām, ka pēc revolūcijas krievu teātris, sākot ar Meierholdu un beidzot ar strādnieku pašdarbības kopām, bija aizrāvies ar misteriālajām formām? Tad varbūt Staņislavska izvēle ir ļoti laikmetiska un, iespējams, pat polemiska, jo viņš mistērijas izpratnē atsakās no parodijas, kā tas raksturīgi ne jau tikai Meierholda–Majakovska kopdarbam "Mistērija — bufs".

Tik tiešām gandrīz vai apbrīnu raisa jaunās varas iecietība pret Staņislavski, ļaujot viņam veselus divus gadus (1922–1924) "izvairīties no kalpošanas strādnieku–zemnieku valstij" un kopā ar MDT doties ilgstošās viesizrādēs uz Vāciju, Franciju un ASV. Pirmā MDT izrāde, kurā kolektīvs pasaka savu viedokli par jauno laiku, tiek iestudēta tikai 1926. gadā — M. Bulgakova "Turbinu dienas" inscenē Iļja Sudakovs kopā ar jaunās paau-

dzes aktieriem. Ne velti šo izrādi dēvē par MDT pēcrevolūcijas "Kaiju". Jo teātra viedoklis kā šajā, tā citos 20. gadu labākajos uzvedumos joprojām ir savs, "nepārkrāsojies" — čehovisks kā formas, tā satura nozīmē, drosmīgi apliecinot psiholoģiskā reālisma un "abstraktā" humānisma nezūdošo vērtību arī pasaulē, kur tik daudz kas apgriezts ar kājām gaisā.

Jaunās teātra valodas meklējumi

Taču Krievijas teātra dzīvi 20. gados nosaka nevis *aki*, bet dažādu mērogu, veidu un paveidu kreisie, kuri nemitīgi karo gan pret labējiem, gan arī paši savā starpā, kaut arī to uzskati daudzos jautājumos ir stipri līdzīgi.

20. gadi Krievijas teātra dzīvē ir ārkārtīgi aktīvs un auglīgs laiks, kad ar vienādu intensitāti gan plašumā, gan dziļumā attīstās kā pašdarbības, tā profesionālais teātris, viens otru savstarpēji ietekmējot un bagātinot. Šajā laikā tieši Krievija kļūst par Eiropas teātra mākslas avangardu. Procesam raksturīga nemitīga jaunu profesionālu teātra kolektīvu rašanās un iziršana, pārtopot citādās struktūrās; liela skaita teātra studiju, darbnīcu, "fabriku" dzimšana, kas reizēm pastāv divus mēnešus, bet reizēm — septiņus gadus. Un paralēli amatierteātris — sākot ar primitīviem strādnieku pulciņiem un beidzot ar masu izrādēm zem klajām debesīm, kur piedalās desmittūkstoš dalībnieku. Profesionāļi iesaistās pašdarbības mākslā, bet diletanti piedalās arī profesionālās izrādēs. No "vecajiem", resp., pirmsrevolūcijas laikā dibinātajiem, teātriem tikai vienam — Kamerteātrim — izdodas saglabāt vērā ņemamu lomu vispārējā procesā. Teātra galvenā pazīme šai periodā Krievijā ir ļoti aktīva, dažbrīd pat histēriska eksperimentu tendence. Tiek meklēta jauna teātra valoda, kas adekvāti varētu izteikt jauno laikmetu. Līdz ar to tieši skatuves mākslas formas jautājumi izvirzās režijas uzmanības centrā. Teātrī notiek īsta estētiskā revolūcija, ko vēlāk — sākot ar 30. gadiem — Padomju Savienības mākslas administratori apsūdzoši dēvēs par "formālismu", nereti pievienojot politiski iznīcinošo apzīmējumu "buržuāziskais". Taču 20. gados, neskatoties uz nemitīgiem boļševiku partijas normatīvajiem lēmumiem un dekrētiem mākslas jomā, kā arī proletkultisko kritiķu plosīšanos, garīgais klimats meklējumiem vēl ir samērā labvēlīgs.

Ļoti svarīga nozīme teātra mākslas procesos pēcrevolūcijas periodā ir divām šķietami atšķirīgām estētiskām doktrīnām: 1917. gadā Krievijā pasludinātajai proletāriskās mākslas jeb proletkulta koncepcijai un 1909. gadā Itālijā dzimušajam un nedaudz vēlāk arī Krievijā strauji uzplaukušajam modernisma virzienam futūrismam. Gan proletkultiešiem, gan futūristiem

primāri raksturīgi lozungi par jaunu, nākotnes mākslu, kura jārada, iznīcinot visu iepriekš sasniegto. 1912. gadā krievu kubofutūristi savā slavenajā manifestā "Pļauka sabiedriskajai gaumei" tā arī tieši pateica: "Nomest Puškinu, Dostojevski, Tolstoju utt., utt. no Mūsdienu kuģa."[42] Šī mākslinieku agresivitāte pret pagātnes mantojumu un neapvaldīta revolucionārā pašapziņa precīzi atbilda revolucionārās Krievijas politikai un ideoloģijai, kas par mērķi pasludināja ne tikai cīņu par jaunu dzīvi no pašiem pamatiem, bet pat par jaunu cilvēku. Un ir pamats uzskatīt, ka tās viena otru lieliski papildināja un iedvesmoja. Teātra videi bija raksturīga sakāpināta agresivitāte, kad ne tikai kategoriski tiek sludināti jauni revolucionāri mākslas koncepti, bet rakstos un publiskās diskusijās kareivīgi apkaroti tiek citādi domājošie kolēģi, izteicienus īpaši neizvēloties. Kritikai tiek pakļautas visas līdzšinējās teātra formas, bet par īpašu "grēkāzi" izvirzās Maskavas Dailes teātris ar savu izsmalcināto psiholoģiskā reālisma metodi, kas tiek apvainots dažādos nāves grēkos, sākot ar bezkaislīgu dzīves fotografēšanu un beidzot ar buržuāzisku mietpilsonību. Ja nav zināms, ka futūristi epatāžu un skandālu izvirzīja par mākslas un mākslinieka eksistences kvalitātes kritēriju, tad nav iespējams saprast daudzas šī perioda norises, ieskaitot Meierholda par revolucionāru dēvēto, bet īstenībā anarhistisko programmu "Teātra Oktobris", kas bez visa cita uzskatāma par pirmo kolektivizācijas plānu padomju Krievijā, attiecinātu gan uz teātra sfēru. Taču modē nākušajai futūriskajai nekaunībai un izaicinājumam bija arī pozitīvas sekas. Kaujinieciskā atmosfēra, kas likvidēja pietāti pret autoritātēm un to sasniegumiem, cilvēkus, it jo īpaši gados jaunus, atraisīja un iedrošināja debitēt teātra mākslā, kas citādi varbūt arī nebūtu noticis. Kad, piemēram, G. Kozincevs 1922. gadā nodibina savu ekscentrisko "Ekscentriskā aktiera fabriku", viņam ir tikai septiņpadsmit gadu. Bet, kad S. Eizenšteins 1923. gadā publicē ne tikai teātra, bet arī kino un drāmas modernās valodas attīstībai tik aktuālo rakstu "Atrakciju montāža", viņam ir jau divdesmit pieci un viņu uzskata par nobriedušu režisoru. Šajā laikā režisora profesijā notiek burtiski iesaukums — te savus spēkus izmēģina rakstnieki, gleznotāji, aktieri, žurnālisti, cirka artisti...

Pēcrevolūcijas desmitgades vadošā figūra Krievijas režijas mākslā neapšaubāmi ir Vsevolods Meierholds, kurš atrodas savu radošo spēku briedumā. Viņa skarbais revolucionāri konstruktīvistiskais stils ir modē, viņa radošās idejas tiek neapzināti "palienētas" un apzināti zagtas, tās tiek izvērstas, attīstītas, variētas un arī degradētas līdz groteskai. Zināmā mērā var runāt pat par krievu teātra labprātīgu *meierholdizācijas* procesu, ko

netieši veicina arī Meierholda skolnieku Sergeja Radlova, Sergeja Eizenšteina, Alekseja Gripiča un līdzstrādnieku Nikolaja Foregera, Valērija Bebutova, kā arī citu aktīvā darbība šai periodā.

Tieši 20. gados arī Aleksandrs Tairovs Kamerteātrī līdz pilnībai attīsta savu teātra koncepciju, kuru viņš pats "Režisora piezīmēs" (1921) nosaucis par neoreālistisku, bet kurai ar reālismu tradicionālā nozīmē nav nekāda sakara. Drīzāk tas ir *romantiskais estētisms*,[43] ko baro režisora sapnis par teātra pilnīgu emancipāciju no ārpusteātra elementiem jeb teātra reteatralizācijas ideja, kura tiek īstenota caur dažādu teātra laikmetu formu stilizāciju un sintēzi.

Jevgeņijs Vahtangovs, laikposmā no 1919. līdz 1922. gadam iestudēdams četras izrādes, ieiet pasaules teātra vēsturē. Viņa *fantastiskais reālisms*, ko bagātina dažādu modernisma virzienu (primāri — ekspresionisma) estētika, nonāk pie rituāla struktūrām un gūst iespēju ietiekties dzīves resp. revolucionārā laikmeta metafiziskajā slānī. Pēc Vahtangova pāragrās nāves 1923. gadā viņa mistiskā teātra pieredzi Otrajā Maskavas Dailes teātrī kā aktieris un režisors turpina viņa draugs Mihails Čehovs, bet "Princesē Turandotā" manifestēto spēles teātra praksi mēģina tālāk attīstīt viņa studijas audzēkņi Boriss Zahava, Rubens Simonovs, Jurijs Zavadskis.

Lai arī tradicionāli pieņemts uzskatīt, ka A. Tairovs un J. Vahtangovs ir izteikti asociāli mākslinieki, tomēr, iespējams, tieši vairākas viņu izrādes kļuva par revolūcijas visprecīzākajām izteicējām krievu teātrī, revolūciju traktējot kā destruktīvu metafizisku spēku, kurš līdzīgi neatvairāmai kaislei pārņem savā varā cilvēka ķermeni un viņa psihi, nolemjot to bojāejai. Tas attiecas uz tādām izrādēm kā J. Vahtangova "Gadibuks" un A. Tairova "Fēdra".

Galvenais meklējumu virziens bija viens — antiiluzionistiskā teātra valodas izstrāde. Šo procesu ne tikai filozofiski, bet arī metodoloģiski vistiešāk ietekmēja **ekspresionisms**, **futūrisms** un **proletkults**. Jaunās idejas Krievijā ienāca ar vācu ekspresionistisko dramaturģiju, proletkultista P. Keržencева "Radošo teātri", Marineti manifestiem (no tiem tieši uz teātri attiecas "Mūzikhols"), kas 1914. gadā tūlīt pēc Marineti viesošanās Krievijā tika tulkoti un izdoti un visai tieši ietekmēja jauno teatrāļu prātus, kā to var secināt kaut vai no G. Kozinceva raksta "AB! Ekscentriķa parāde" (1922).

20. gadu sākumā Krievijas teātris piedzīvo īsu, bet spēcīgu aizraušanos ar **ekspresionismu**.[44] Blakus Meierholdam par ekspresionisma virziena pionieri Krievijā var atzīt J. Aņenkovu, kurš uzrakstīja arī vairākus rakstus par ekspresionisma virzienam piederīgu iestudējumu veidošanas metodoloģiju. Ekspresionisma manierē strādāja arī režisori A. Gripičs, V. Solovjovs,

S. Radlovs. Vairākumā gadījumu un tieši mākslinieciski nozīmīgākajos iestudējumos ekspresionisms tiek "rusificēts", radot vairākus savā starpā atšķirīgus variantus

Meierholds, uzvedot "Mašīnu postītājus", "Cilvēku–masu", "Lilla ezeru", "Zeme stāvus", izstrādā publicistisko aģitpropa variantu. "Zeme stāvus" tika reklamēts kā "varonīgs aģitplakāts", bet E. Verharna "Ausmas" — kā "revolucionārs mītiņš". Pretstatā ekspresionistiskajai tradīcijai masa šajos iestudējumos tika heroizēta. Bet ekspresionismam raksturīgais protests pret mehanizāciju, kas nonivelē cilvēku un pārvērš to robotā, tika futurizēts un pārtapa neslēptā lepnumā par industrializācijas un tehnikas visvarenību un noveda pie to poetizācijas. Scenogrāfi lika uz augšu un leju pa skatuves telpu ar apbrīnojamu veiklību braukt liftiem, strauji griezties skatuves ripai, satraucoši mirdzēt lielpilsētu ugunīm, uz skatuves novietoja dažādus abstraktus mehānismus, kā arī automobiļus. Tas attiecās ne tikai uz Meierholda izrādēm, bet arī uz Tairova "Cilvēks, kurš bija Ceturtdiena" un citu režisoru darbiem. Šādu sajūsminātu attieksmi pret civilizācijas sasniegumiem var labi saprast, jo Krievija bija agrāra un atpalikusi zeme, kam tehnikas attīstība tai laikā bija vien vēlams sapnis — līdzīgi kā Itālijā.

Krievu futūrisma piekritēju un arī ekspresionistu izrādēs par 20. gadsimta mašinērijas simbolu kļūst Amerika. 20. gadu sākuma teātrī uzplaukst pat īpašs *sociālās fantastikas žanrs*, kurā Amerika tiek tēlota kā jaunā laika tempu visadekvātākā iemiesotāja, kā nākotnes dzīves un mākslas pozitīvais tēls, kas ir pretstatīgs vecajai Eiropai un ko adekvāti izprast un novērtēt var vienīgi jauno iespēju zeme — Padomju Krievija. Šī proamerikāniskā tendence pārstāvēta tādos uzvedumos kā G. Kozinceva "Ārējā tirdzniecība Eifeļa tornī" (1924), V. Meierholda "D. E." (1924), A. Gripiča "Helēnas Leijas krišana".

J. Vahtangovs izrādēs "Ēriks XIV" un "Gadibuks", kā arī A. Tairovs savos 20. gadu otrās puses uzvedumos "Pinkainais pērtiķis" un "Antigone" attīsta citu ekspresionisma variantu, ko varētu dēvēt par *psihoanalītisko ekspresionismu*, jo tas par savu pētījuma objektu izvēlas traumētas psihes metafiziskos bezdibeņus. Formālajos parametros psihoanalītiskais ekspresionisms vairāk nekā *aģitprops* atbilst virziena kanoniskajām prasībām — tas pretstata izcilu personību atsvešinātam, instinktu varā nonākušam pūlim.

20. gadu modernās izrādes stilam raksturīgi tas, ka notiek izrādes tempa neiedomājama paātrināšana, lai izteiktu jauno — "ātro" laiku. Dinamisms tiek panākts, "uzspridzinot" uzveduma vienlaidus episko plūdumu un sadalot to atsevišķās vienībās, kuras S. Eizenšteins pēc cirka parauga ierosina

nosaukt par atrakcijām. 20. gadi ir laiks, kad teātris neparasti aktīvi bagātinās no citām paralēlajām mākslām — cirka, mūzikhola jeb varietē, kino, kur visur priekšnesuma organizācijā aktuāls ir atsevišķu numuru princips. Bet izrādes struktūras dekonstrukcijas filozofija ir balstīta futūristu atzinumā, ka ikviena funkcionējoša sistēma, cilvēku un mākslas darbu ieskaitot, ir labi noregulēts mehānisms, kuru nepieciešamības gadījumā var izjaukt, lai defektīvās detaļas nomainītu ar jaunām, modernākām. Ka cilvēku un arī teātri ne tikai var, bet arī vajag pārvaldīt zinātniski, no radošā procesa izdzenot jebkādu mistiku. Marineti vispār aicina teātri aizstāt ar mūzikholu, tādējādi pasludinot elitārās mākslas nomaiņu ar masu mākslu. Tāpat Padomju Krievijā aktuāls bija proletkultiešu aicinājums radīt vienkāršu, neizglītotam skatītājam viegli pieejamu mākslu. Arī strādnieku pašdarbības aģitbrigāžu un aģitizrāžu struktūra tika veidota no atsevišķiem kadriem. Tātad viens no galvenajiem novatoriskajiem principiem saistījās ar teātra vispārēju **mūzikholizāciju** jeb **varietizāciju**, kas īstenībā nenozīmēja, kā varētu likties, teātra profanizāciju, bet, tieši otrādi, režisoriem iemācīja montāžas prasmi, kad no atrakciju mērķtiecīga novietojuma radās jauna, pāri atsevišķo ainu saturam ejoša jēga. Meierholds atsevišķo epizožu apvienojumā kā galveno līdzekli izmantoja spēcīgi izteiktu ritmu.

20. gadu krievu teātra praksē atrakcija tiek izprasta kā negaidīts, pārsteidzošs, šokējošs, ekscentrisks priekšnesums. Arī atrakcijas filozofija sasaucas ar futūristu priekšstatiem, ka mūsdienu cilvēka resp. skatītāja ar pārsātinājumu notrulināto uztveri var iedarbināt vienīgi negaidīta šoka "granātas". Tik plaši kā nekad iepriekš šai laikā teātrī ienāk cirka elementi, ļaujot runāt par veselu **cirkizācijas** kustību[45], kurā vērojamas divas pamattendences. Pirmkārt, dramatiskā teātra izrādēs tiek uzaicināti profesionāli cirka mākslinieki — klauni, žonglieri, gaisa vingrotāji, iluzionisti. (Šādu praksi piekopa S. Radlovs, J. Aņenkovs, S. Eizenšteins.) Otrkārt, aktieri tiek īpašās nodarbībās trenēti, lai viņi tuvotos cirka māksliniekiem raksturīgajai fiziskajai veiklībai. (No meistariem tā strādā gan Meierholds, kura aktieris primāri ir akrobāts–vingrotājs, gan Tairovs, kura aktieris vairāk līdzinās lokani veiklam dejotājam.) Treniņnodarbības dažādos teātros un studijās pa lielākai daļai notiek pēc V. Meierholda izstrādātās **biomehānikas** metodes, kas vistiešākā veidā atvasināta no futūristu priekšstata par cilvēku kā bioloģisku mašīnu un kas blakus Staņislavska sistēmai kļūst par otru ievērojamāko metodi aktierdarbā Krievijā 20. gados. Aktieru kustību ekonomija un precizitāte tika panākta intensīvos akrobātiskos treniņos, sadalot skatuves kustību atsevišķos nolūka, realizācijas un reakcijas ciklos (pēc analoģijas ar





Biomehānikas nodarbībās.
Pa kreisi: dūriens ar dunci. Pa labi: smaguma nolikšana

F. Teilora *darba cikliem*).[46] Tas tika savienots ar I. Pavlova izpratni par emocionālo refleksu, kad iekšējā sajūta un fiziskais stāvoklis savstarpēji intensificējas, ietekmējot vienam otru. Izstrādājot biomehānikas teoriju, Meierholds ņēma vērā pieredzi, ko bija guvis, eksperimentējot ar delartiskās komēdijas tehniku. Vairāki treniņos izmantotie vingrojumu vingrinājumi tika tieši pārnesti uz skatuvi un izmantoti kā pamats atrakcijām. Teātra cirkizācija paaugstina aktiermeistarības līmeni un diapazonu, padarot aktieri par universālu mākslinieku, ko iespējams salīdzināt ar šīs profesijas senci — klejojošo viduslaiku žonglieri jeb menestrelu. Savukārt režija, sacerot šokējošus trikus jeb **ekscentriādes**, gūst iespēju trenēt savu fantāziju un asprātību.

Ekscentriāžu lielā nozīme izrādēs par modernā stila neatņemamu sastāvdaļu padara **ironiju** un **parodiju** jeb **trivializāciju**, kam tiek pakļauti klasikas tēli, reliģiskas tēmas, pirmsrevolūcijas kultūras ikonas, iepriekšējās politiskās formācijas lozungi, kā arī atsevišķos gadījumos jaunā laikmeta vienkāršotas politiskās domāšanas štampi. 20. gadu teātris ir brīvdomīgs un izaicinošs, tam nav aizliegtu sfēru, izņemot, protams, revolūcijas glorificēto tēlu. Izrādēm ir aktīvs, bieži uzbrūkošs raksturs, tās tieši vēršas pie auditorijas, cenšoties lauzt rampas līniju.

Daļēji ar parodiju, daļēji ar cirku, daļēji ar aģitteātra priekšnesumiem, kur parādības tiek sniegtas politiski vienkāršotā melnbaltā pretstatījumā, saistīts **sociālās maskas** princips. Aktieris veido tēlu, ignorējot tā individuālo psiholoģiju, bet uzsverot sociālās piederības vispārinātu tipisko īpašību shēmu. Šajā procesā saskatāmas paralēles ar itāliešu delartiskās komēdijas tradīciju, ko pieredzējušie režisori, piemēram, Meierholds, izmantoja apzināti, bet daudzi citi par šādas tradīcijas eksistenci pat nenojauta. Sociālā maska kļuva par savdabīgu aktiera viedokli attiecībā pret savu tēlu, tātad var runāt par episkajam teātrim aktuālo atsvešinājuma efekta pirmformu. Arī ekspresionistiskā drāma ir tendencioza māksla, kura idejas izsaka atkailināti un kuras varoņi pa lielākai daļai ir tipāži. Aktieru psiholoģisku spēli gandrīz pilnībā nomaina **groteska**, kas arī nozīmē savdabīgu ekscentriku, viena tēla ietvaros savienojot izkāpinātus pretstatus. Meierholds mīl organizēt satīriskās groteskas, izmantojot balagāna principus ("Mistērija — bufs", "Revidents", "Tarelkina nāve", "Augstsirdīgais ragnesis"). Vispārliecinošākās traģigroteskas sastopamas J. Vahtangova ("Ēriks XIV", "Gadibuks") izrādēs, kaut arī tieši viņam pieder viena no izsmalcinātākajām komiskajām groteskām ("Princese Turandota"). Arī Tairovam tuvas gan komiskās ("Žiroflē-Žiroflā"), gan traģiskās ("Fēdra") groteskas.

Teātris par katru cenu pūlas apliecināt savu neatkarību no literatūras, tādēļ režisoru attieksme pret lugu ir tik brīva kā nekad agrāk. Pirmkārt, blakus lugām aizvien vairāk tiek izmantoti prozas darbu dramatizējumi. Otrkārt, **luga** vai dramatizējums tiek izprasts tikai **kā scenārijs**, kā kanva izrādei, kuru režisors var brīvi pārveidot pēc savas ieceres, nerēķinoties ar dramaturga mākslinieciskajiem nolūkiem. Tā lugas tiek saīsinātas vai, tieši otrādi, papildinātas ar citu autoru darbu fragmentiem, tiek pārmontēta ainu secība, teksts tiek "bagātināts" ar politiskām vai sadzīviskām aktualitātēm. Izrādēs tiek iestarpinātas cirka vai pantomīmas tehnikā izpildītas ekscentriādes, kuru saturs var būt atvasināts no lugas, bet visbiežāk tas ir režisora brīvās fantāzijas auglis. Aktīvai pārstrādei tiek pakļautas kā sava laika autoru, tā arī klasiķu lugas. Šī šķietami bezceremoniālā attieksme pret dramaturgu īstenībā paplašina režisora pilnvaras un neatgriezeniski padara režisoru par jaunās skatuviskās realitātes vienpersonisku demiurgu. Bet aktieriem aktīvāk nekā iepriekš nākas apgūt improvizācijas prasmi.

Blakus mūzikholam un cirkam **kino** ir trešā māksla, ko teātris 20. gados aktīvi sāk iesaistīt savos priekšnesumos. Pirmkārt, izrādēs lieto ekrānus, uz kuriem demonstrē filmu kadrus, kā arī par darbības vietu informējošus vai darbību vērtējošus titrus. Otrkārt, aktierdarbā tiek izmantotas slavenu film-

aktieru (pa lielākai daļai komiķu, piemēram, Č. Čaplina) ekscentrisko masku un kustību stilizācijas.

Principiāli mainās izrāžu vizuālais tēls, jo scenogrāfijā notiek īsta revolūcija, ko pēc režisoru rosinājuma veic no futūrisma un kubisma atvasinātā konstruktīvisma virziena mākslinieki. Tairovs sadarbojas ar Aleksandru Eksteri ("Salome", "Romeo un Džuljeta"), Aleksandru Vesņinu ("Fēdra"), Georgiju Jakulovu ("Žiroflē-Žiroflā", "Princese Brambilla"), brāļiem Stenbergiem, Georgiju un Vladimiru (J. O'Nīla triloģija "Pinkainais pērtiķis", "Mīla zem gobām", "Nēģeris"), Meierholds — ar Ļubovu Popovu ("Augstsirdīgais ragnesis"), Kazimiru Maļeviču ("Mistērija — bufs"), Varvaru Stepanovu ("Tarelkina nāve"). Pēc Ļ. Popovas pāragrās nāves 1924. gadā Meierholds kļūst pats par savu izrāžu scenogrāfu, jo māksliniekiem uztic tikai realizēt savus izstrādātos skatuves iekārtojuma plānus. Tā top arī slavenās izrādes "Mežs", "Mandāts", "Revidents". J. Vahtangovs savus uzvedumus veido kopā ar māksliniekiem Nātanu Altmanu ("Gadibuks"), Ignātiju Ņivinski ("Ēriks XIV", "Princese Turandota").

Konstruktīvistiskā stila scenogrāfiskais modelis visizteiksmīgāk tiek izstrādāts V. Meierholda uzvedumos. Līdzīgi futūristiem atzīdams mākslinieku par inženieri, režisors norauj teātrim jebkādu noslēpumainības plīvuru, veic savdabīgu teātra *deteatralizācijas* procesu[47] — atsakās no priekškara, sānu kulisēm, prospekta. Skatuve — dēļu grīda, ko ieskauj nosūbējušu ķieģeļu sienas, — kļūst līdzīga caurredzamai, prozaiskai darbnīcai, kurā aktieri veic mākslas ražošanas jeb celtniecības darbu. Iluzionistisko vai glezniecisko dekorāciju nomaina funkcionālā. Skatuves centrā tiek novietota vairāklīmeņu konstrukcija no koka un metāla, ko veido platformas, kāpnes, trapi, kā arī abstrakti ģeometriski elementi (trīsstūri, kubi, apļi). Konstrukcija, ko režisors mīlēja dēvēt vai nu par darbgaldu, vai mašīnu spēlei, varēja būt statiska vai kinētiska, kā arī apvienot abus šos principus. Aktieri, strauji pārvietojoties pa konstrukciju, demonstrēja sporta meistaru cienīgus fiziskos trikus ("Augstsirdīgais ragnesis"). Meierholds izmantoja arī kustīgus apļveida trotuārus — skaitā divus, kas bija grozāmās skatuves ripas segmenti, ripas ārmalai un centram paliekot nekustīgam ("Mandāts"). Izrādē "D. E." kinētisku skatuves telpu radīja astoņi kustīgi vairogi — savdabīga versija par Kreiga "Hamleta" scenogrāfiskajām idejām. Bet "Tarelkina nāvē" darbojās mēbeles — visīstākās "triku mašīnas", kas, aktieriem uzspiežot uz skatītājam neredzamām pogām, šķietami pašas no sevis izšāva atvilktnes, nolieca atzveltnes, pagarināja vai saīsināja kāju garumu, nostādot aktierus ekscentriskās situācijās.



Ļ. Popovas scenogrāfijas skice. F. Krommelinka **"Augstsirdīgais ragnesis"** Aktiera teātrī (1922). Rež. V. Meierholds

Arī Tairovs "Žiroflē-Žiroflā" izmantoja abstraktu konstrukciju ar platformām, kāpnēm un lūkām, kas atvērās un aizvērās, izsviežot aktierus. Bet Vahtangovs "Princesē Turandotā" vēlējās uz skatuves noorganizēt telpu, kas līdzinātos teātrim–darbnīcai. Turpretī S. Eizenšteins "Gudriniekam" un Jurijs Aņenkovs "Pirmajam spirta deģim" scenogrāfijā izmanto cirka atribūtiku — pāri skatītāju galvām novilktas virves, pa kurām pastaigājas aktieri, zaļos arēnas paklājus kā spēles laukumus, batutus utt.

Proletkults. Teorija un prakse

Proletkults ir saīsinājums, kas cēlies no vārdu salikuma "proletāriskā kultūra" un kas apzīmē sabiedrisku organizāciju, kura dibināta Petrogradā 1917. gada septembrī, lai organizētu proletāriešu kultūras un izglītības darbu. Pēc Oktobra revolūcijas Proletkults rūpes par milzīgās valsts analfabētisma likvidēšanu labprāt pilnībā atstāj Izglītības komisariāta ziņā, bet

sev pieprasa pilnīgu neatkarību strādnieku pašdarbības un jaunrades sfērā. Neatkarību 20. gados Proletkults arī iegūst, galvenokārt tāpēc, ka tā rindās ir milzīgs biedru skaits — līdz pat pusmiljonam, kas nodarbojas dažādos pulciņos, studijās un pašdarbības teātros. Valsts Proletkultu arī samērā bagātīgi finansē, piešķirot telpas, apmaksājot pulciņu vadītāju darbu, kā arī izstādēm, izrādēm un publikācijām nepieciešamos izdevumus.

Taču Proletkultam Krievijas 20. gadu kultūras un mākslas dzīvē ir milzīga loma ne tikai kā organizatoriskam spēkam, kas proletāriešus pietuvina viņiem līdz šim svešajai jaunrades sfērai, bet arī kā ideoloģiskai doktrīnai, kura spēcīgi ietekmē ne tikai pašdarbības, bet arī profesionālo mākslu.

Teorētisko pamatu, uz kā balstās Proletkults, 20. gadsimta pirmajā desmitgadē, kad par Proletkultam līdzīgas organizācijas praktisku radīšanu neviens pat nesapņo, izstrādā diplomēts ārsts, profesionāls revolucionārs un filozofs **Aleksandrs Bogdanovs** (1873–1928)[48], kura personību un likteni raksturo uzticība Marksam un neuzticība Ļeņinam. A. Bogdanovs mūsdienās tiek uzskatīts par pirmo krievu domātāju, kura darbos par tektoloģiju (pašizgudrots termins, kas tulkojumā no grieķu valodas nozīmē "mācība par celtniecību") pirmoreiz sastopamas kibernētikas idejas un mēģinājums sociālo struktūru funkcionēšanu pakļaut sistēmiskai kibernētiskai analīzei un vadīšanai. Taču, cik noprotams no A. Bogdanova darbu "Vispārējā organizācijas zinātne: tektoloģija" (1912), "Empiriomonisms. Filozofiskie raksti" (1906), "Dzīvās pieredzes filozofija" (1913) stipri sarežģītās izteiksmes, sabiedrisko procesu un individuālās psiholoģijas izpratnē zinātniekam raksturīgs klasisks vulgārsocioloģisms un mehāniska pieeja. Viņš vienādo shematizētās un shematizējamās ražošanas formas ar mākslinieciskās jaunrades un sadzīvisko attiecību formām, kas noved pie personības unikalitātes un radošā procesa savdabības pilnīgas ignorēšanas.

A. Bogdanovs cilvēces attīstības vēsturi sadala četros periodos, kas savstarpēji atšķiras ar valdošo ideoloģiju — kultūras tipu: 1) pirmatnējās kultūras laikmets, 2) autoritārās kultūras laikmets, 3) individuālistiskās kultūras laikmets, 4) darba kolektīvisma laikmets. Mainoties ražošanas tipam, pēc Bogdanova domām, momentāni mainās kultūras tips. Tātad iepriekšējā pieredze zūd, nevis kļūst par pamatu nākamajai. No šejienes tiks atvasināta nihilistiskā attieksme pret pagātnes kultūras mantojumu. Autoritārā dzīves forma rada pirmo netaisnību — sašķeļ sabiedrību tajos, kas pavēl, un tajos, kas klausa. Tā tiek paralizēta par klausīgu padarītās masas gribas aktivitāte. Mākslā autoritārisma ideja nostiprinās varoņa kultā — masa kalpo vadoņiem, valdniekiem, dieviem. Sociālā revolūcija — ceļš uz zaudētās gribas

atgūšanu. Individuālistiskās kultūras laikmetā tiek turpināta personības sasmalcināšana. Buržuāzija fetišizē profesionālo specializāciju, kas ļauj sasniegt augstu darba ražību, bet kas cilvēku atsvešina no cilvēka un atņem personībai tās dabas doto harmonisko totalitāti. Te rodas aicinājums mākslā noliegt profesionalitāti un balstīties uz pašdarbniekiem. Tā kā proletariātam vienīgajam no visām šķirām raksturīgs dabīgs kolektīvisms, tad tieši proletariāts kā ar individuālismu vismazāk sabojātais sabiedrības slānis spējīgs kļūt par kultūras demiurgu — sabiedrības kolektīvās pieredzes izteicēju. Tātad īstā kultūra ir vienīgi proletāriskā kultūra, tādēļ strādnieks, arī nodarbojoties ar mākslu, nedrīkst atstāt darbu pie virpas, lai nezaudētu savu būtību, resp., izredzētību. Tādējādi kļūst labāk saprotama proletariāta dievišķās izredzētības akcentēšana visās dzīves sfērās Krievijā pēcrevolūcijas laikmetā — tai ir ne tikai partijiski–politisks, bet arī filozofiski–antropoloģiski–ontoloģisks pamats.

Kā šādas — visai samocītas un neskaidras socioloģiskās teorijas spēja kļūt par plašu masu lozungiem? Viens no Bogdanova panākumu cēloņiem meklējams tieši viņa domas neskaidrībā, kas pieļauj stipri brīvu interpretāciju. Otrkārt, dīvainajās zinātnieka prāta konstrukcijās tomēr slēpās atsevišķi krievu revolūcijas laikmetam ārkārtīgi aktuāli domu aizmetņi, kas salīdzināmi ar futūrismam raksturīgo nihilismu. Daudzi mazizglītotie vakardienas revolucionāri juta svētu naidu pret inteliģenci un pagātnes kultūru, ko tie nesaprata un kas tos — šodienas dzīves saimniekus — tādējādi apvainoja un lika izjust mazvērtības kompleksus. Treškārt un galvenokārt — notika absurdi paradoksāls process, kad kabineta sterilajā klusumā tapušas teorijas izspruka brīvībā un tās uztvēra un savām praktiskajām politiskajām vajadzībām "uz vietām" burtiski pielāgoja cilvēki, kuri ne tikai necentās, bet pat nespēja saprast Bogdanova tēžu abstrakto teorētiskumu. Process, kurš salīdzināms ar M. Bulgakova stāstos "Suņa sirds" un "Liktenīgās olas" aprakstītajiem.

Proletkulta vadībā ievērojamākās personas ir filozofs Aleksandrs Bogdanovs, dramaturgs Valerians Pletņevs, kā arī publicists, padomju darbinieks un komunists no 1904. gada **Platons Keržencevs**, kurš 1918. gadā uzraksta traktātu **"Radošais teātris"** (*Творческий театр*). Līdz 1923. gadam šo grāmatu, aizvien papildinātu ar jauniem padomju teātra prakses faktiem, Krievijā izdod piecas reizes, to arī tulko, drukā ārzemēs, un tā atstājusi ietekmi uz proletāriskā teātra veidošanos Rietumeiropā, piemēram, Vācijā. Kerženceva apcerējumā zīmēts utopisks *radošā* (tas dēvēts arī par *proletārisko, strādnieku, sociālistisko, nākotnes, revolucionāro*) teātra pro-

jekts, ko G. Titova nosauc par *sociālistisku fantāziju*[49], kura "kļuva par ļoti spēcīgu ideoloģisko bāzi, pēc revolūcijas reformējot skatuvi. Tā ietekmēja visplašākā spektra režisorus, sākot ar augsti profesionālo eksperimentētāju Meierholdu .. un beidzot ar Proletkulta kustības jaunajiem entuziastiem".[50]

Teātra pētnieki Kerženceva darbu atzīst par eklektisku un konstatē, ka tajā tiešā un arī izmainītā veidā, lielākoties autorus pieminot, izmantotas daudzas Krievijas un ārzemju iepriekšējā laikmeta estētiskās utopijas, sākot ar R. Vāgnera "Mākslu un revolūciju", R. Rolāna "Tautas teātri", Ž. Tjerso "Franču revolūcijas svinībām un dziesmām" — šie darbi, starp citu, tika izdoti Krievijā laikposmā no 1917. līdz 1919. gadam. L. Klebergs pievērš uzmanību faktam, ka vispār daudzu ekstrēmu ar mākslu saistītu pēcrevolūcijas teoriju pamatā ir vecās, noraidītās priekšrevolūcijas estētiskās teorijas: ".. pat Nīčes opozīcija starp apollonismu un dionīsismu tika transformēta diskusijās par sociālistiskā teātra politiku. Kādās debatēs tradicionālais teātris tika notiesāts kā *apolloniskā pasivitāte*, kamēr proletāriskais masu teātris, kurš vairāk tika aplūkots nevis kā māksla, bet kā *tūlītēja dzīves transformācija*, tika sveikts kā dionīsiskā principa nesējs."[51] Tāpat Kerženceva apcerējumā nepārprotami jūtama arī krievu simbolistu Vj. Ivanova un N. Jevreinova ideju ietekme. Protams, minētie avoti sajaukti ar krietnu tīro proletkultisko postulātu "mērci", kaut arī A. Bogdanovs nav pieminēts ne reizi.

Kerženceva jaunā teātra modelis lielā mērā atvasināts no Vāgneram, Rolānam un Vj. Ivanovam tuvā ideālā teātra — seno grieķu traģēdijas izrādes, kas balstās uz rituāla pamatiem, jo izsaka pārpersoniskas (nevis individuālas) jūtas un apvieno vienotā kolektīvā ekstāzē izpildītājus un skatītājus. Teātrim obligātajā kolektīva vienotībā atspoguļojas arī krievu simbolisma aktualizētais slāvu mistiski reliģiskais *соборность* (vienotības) princips. Keržencevs gan izdara kādu būtisku labojumu — Vāgnera, Rolāna un Ivanova lietoto jēdzienu "tauta", ar kuru tie apzīmē kolektīvo masu, viņš nomaina ar jēdzienu "proletariāts". Jo uzskata, ka proletariāts ir vismazāk ar individuālistisko egoismu samaitātā tautas daļa, tādēļ tas kā izejmateriāls vairāk piemērots jaunajam teātrim. Keržencevs noraida pat tādu darba dalīšanu mākslā, kādu pazīst Senajā Grieķijā. Pēc viņa domām, katram proletārietim ne tikai jābūt gatavam uz kolektīvo ekstāzi, sēžot izrādes laikā skatītāju rindās, bet jāspēj pašam viegli un brīvi tapt par līdzaktieri, resp., līdzspēlētāju. Jo katram cilvēkam, kā raksta Keržencevs, gandrīz tieši citējot N. Jevreinovu, blakus tādiem pamatinstinktiem kā, piemēram, dzimuminstinkts un pašsaglabāšanās instinkts, piemīt arī *teatrālisma instinkts*, kuru var atbrīvot *kolektīvās improvizācijas ceļā*. Ja, piemēram, R. Rolāns vēl

svārstījās, ko īsti nozīmē tautas teātris, pieļaujot, ka tas var būt gan teātris tautai, gan pašas tautas spēlēts teātris, tad Keržencevа izvēle ir skaidra. Tautas, resp., proletāriskais, teātris ir vienīgi tāds teātris, ko proletariāts sev rada pats. Proletariāts arī tāpēc noderīgāks kā jaunā teātra celtniecības materiāls, ka tas, salīdzinot ar izplūdušo jēdzienu "tauta", ir nesalīdzināmi labāk organizēts un tādēļ ērtāk ierosināms kolektīvai improvizācijai.

Keržencevа traktāta vispārējās teorētiskajās nostādnēs var atrast visai cienījamas sasauces ar modernisma teorētiķu iemīļotajām rituāla un kolektīvās zemapziņas teorijām. Nesalīdzināmi vājāka ir tā daļa, kur izteikti konkrēti ierosinājumi teātra mākslas praktiskai pārbūvei. Proletkulta ideologs paziņo, ka jaunā teātra celtniecība var notikt, tikai izejot cauri vecā teātra totālai noārdīšanas stadijai, jo "vispirms jāapgūst aksioma, ka jaunais sociālistiskais teātris neradīsies no profesionālā teātra, ko vēsture nolēmusi bojāejai, bet gan no strādnieku masas pašdarbības teātra sfērā".[52] Lai nesamaitātu jaunā teātra vērtīgos ķieģeļus–proletariātu ar buržuāziskās specializācijas, resp., individuālisma, bacili, "iespējami pilnīgākā veidā jāsaglabā pašdarbnieciskuma princips". Lai uzturētu dzīvu patiesi radošu principu, jaunajai mākslai nevajag ne pastāvīgas trupas, ne profesionālus aktierus. Kur teātra instinkts būs visaktīvākais, tur arī dabiskā ceļā kā puķe pati no sevis izaugs izrāde, strādniekam ikdienā neatejot no darbgalda. Šajā šķietami pilnīgajā absurdā tomēr saskatāmas arī bērnišķīgi kategoriskā formā izteiktas visu laikmetu māksliniekiem pazīstamās bažas par to, ka profesionālisma rutīna un komercializācija allaž apdraud svētās iedvesmas dzīvo uguni. Keržencevs raksta: "Teātrim jābūt mūžīgai studijai,"[53] un min faktus, ka arī Rietumeiropā teātra atjaunošanu veikuši amatieri, piemēram, Parīzes Brīvajā teātrī A. Antuāna vadībā.

Kaut arī lielākā daļa proletkultiešu kategoriski noraidīja jebkādu profesionālo mākslinieku iesaistīšanu jaunā teātra tapšanā, Keržencevs ar sāpēm sirdī tomēr pieļāva, ka pirmajā laikā par strādnieku īstermiņa instruktoriem iespējams uzaicināt tos profesionālos aktierus un režisorus, kuri neapšaubāmi un pilnībā nomainījuši savus buržuāziskos uzskatus uz proletāriskajiem. Keržencevа radošā teātra galvenā figūra bija proletārietis–aktieris, "viņš (Keržencevs — *S.R.*), tāpat kā citi Proletkulta teātra darbinieki, nepārtraukti uzbruka režijas teātrim, saskatot tur daudzināto *autoritārismu* un *buržuāzisko individuālismu*. Aktuāla bija *ierindas* radītāja-aktiera apoloģētika, kurš kopā ar sev līdzīgajiem kolektīvos pūliņos nometīs autora un režisora *jūgu*, un ļausies neviena un nekā netraucētai improvizācijai."[54] Šīs runas bija aktuālas ne tikai Proletkultā. "Daudzi profesionāli aktieri ar iedvesmu tās

atbalstīja un bija gatavi saskatīt iespējā sevi "atbrīvot" no režisora "visvarenības" gandrīz vai Oktobra dāvātās brīvības analogu."[55]

Attiecībā uz repertuāru Keržencevs nebija konsekvents līdz galam. Daudzi proletkultieši uzskatīja: tā kā Šekspīrs, Eiripīds, Goldoni, Ostrovskis, Moljērs, Čehovs rakstījuši ne tikai buržuāziskajā, bet pat feodālajā un, ak šausmas, vergturu iekārtā, tad apstākļos, kad sacēlusies tauta ir likvidējusi visus varmācīgos režīmus, tajos tapušās lugas revolucionārajiem proletāriešiem vairs nav vajadzīgas. Proletāriešiem jārada pašiem savas jaunas lugas.

Arī Keržencevs aicināja strādniekus radīt savu sociālistisko dramaturģiju, bet pieļāva — kamēr jaunās lugas tikai top, radošie teātri drīkst izmantot arī klasiķus. Taču proklamēja revolucionāri bezceremoniālu attieksmi — gan pret klasiķiem, gan arī sava laika dramaturgiem: "Jā, luga ir tikai scenārijs. Jā, autora nolūki teātrim nav obligāti. Jā, lugu ne tikai drīkst, bet pat vajag pārtaisīt un "izkropļot"".[56]

Keržencevs uzskatīja, ka uzvarējušajai tautai vajadzīgs "varonīgas, revolucionāras, cildeni varenas darbības" teātris, teātris, kas "apdedzina dvēseli", traģēdijas teātris, kur "galvenā darbības persona būs masa", teātris, kurš spēj sniegt "ne tikai estētisku baudu, bet arī baudu mūsu revolucionārajam temperamentam". Šādu teātri Keržencevs zināja un to viņš arī pasludināja par sava "radošā teātra" ideālo formu, kam nešaubīgi jāstājas jebkuru citu teātra formu vietā. Runa ir par aģitācijas teātri — masu izrādēm zem klajām debesīm, kuras tūlīt pēc revolūcijas un pilsoņu kara gados aktīvi tiek spēlētas viscaur Krievijā un kuras sasaucas ar analogu parādību Franču lielās buržuāziskās revolūcijas laikā Parīzē 18. gadsimta 90. gados. Keržencevs kā iedvesmojošus min arī masu pašdarbības izrāžu piemērus ārzemēs pirms Pirmā pasaules kara — Londonas priekšpilsētā Hemstedā, Sentluisā ASV, Šveices kantonos, viduslaiku mistēriju stilizācijas gadījumus Minhenē —, kuras redzējis pats vai par kurām lasījis.

Proletkulta organizētās teātra formas, sākot ar vienkāršākajām, bija: strādnieku pašdarbības pulciņi, strādnieku teātra studijas, kur paralēli izrāžu iestudēšanai notiek mācību darbs aktiera meistarībā, teātra vēsturē, dekorāciju izgatavošanas prasmē, kā arī Proletkulta teātri, no kuriem ievērojamākie ir divi — *Proletkulta arēna* Petrogradā un *Proletkulta pirmais strādnieku teātris* Maskavā.

"Proletkulta arēna"[57] pastāv divus gadus (1918–1920), to vada profesionāls aktieris un režisors **Aleksandrs Mgebrovs** (1884–1966), kurš izrādēs apvieno profesionālus aktierus ar pašdarbniekiem. Tieši "Arēna" visuz-

skatāmāk izstrādā proletkulta teātriem un studijām raksturīgo stilu, kur paradoksālā kārtā daudz simbolismam un ekspresionismam raksturīgu elementu — darbojas simboliski tēli un alegorijas, kā arī pūlis, iemīļotas ir misteriālās struktūras, Mesijas lomā slavinot komunistisko ideālu nesējus. Aktierdarbā liela nozīme kolektīvai deklamācijai un ritmoplastikai, kora un protagonista saskaņotai darbībai. Teātris tiek atklāts ar R. Rolāna "Bastīlijas ieņemšanu" (tā pārdēvēts "14. jūlijs"), bet tā raksturīgākās izrādes ir P. Besaļko "Akmeņkalis" ("Komūnas tornis") un P. Kozlova "Leģenda par Komunāru".



P. Kozlova **"Leģenda par Komunāru"** Petrogradas teātrī "Proletkulta arēna" (1919). Rež. A. Mgebrovs. Saules dēls — Mihails Voļskis

"Akmeņkalis" uzlūkojams par proletarizētu H. Ibsena "Celtnieka Sūlnesa" variantu. Arhitekts–buržujs nokrīt no jaunceltnes sastatnēm, jo jūt augstuma bailes. No priecīga proletāriešu pūļa, kas dzied un skalda akmeņus, izdalās akmeņkalis Petrs, ko iemīl Arhitekta sieva, jo tic viņa drosmei. Ticība nav velta — Petrs uzceļ milzīgu — Komūnas torni, pa kuru finālā, šķeldams mākoņus un ar roku padzenādams putnus, uzkāpj debesīs, nesot milzīgu atritinātu sarkanu karogu.

"Leģendas par Komunāru" prologā Pareģis Domas apsargātā foliantā izlasa vēsti, ka drīz jādzimst Komunāram. Saules dēls un Zemes dēls, Laimei kaisot ziedus uz laktas, no dzelzs izkaļ Komunāra sirdi, kamēr krūmos tumšie spēki — Vampīrs, Ļaunums un vēl citi — bezspēkā klabina zobus. No dzelzs un uguns piedzimušais Komunārs līdzīgi saulei parādās fabrikas strādniekiem aizkvēpušā logā un aicina tos sev līdzi cauri tuksnesim uz laimīgu nākotni, kas tiek pasludināta augstas klints virsotnē, kur sākas priecīga atbrīvotā darba deja.

Turpretī Proletkulta pirmais strādnieku teātris, ko vada V. Smišļajevs, uzticot režijas arī B. Arvatovam, V. Ignatovam, N. Foregeram, krievu teātra vēsturē primāri nozīmīgs ar to, ka te savus jaunības novatoriskos teātra projektus realizē vēlākais leģendāri slavenais kinorežisors **Sergejs Eizenšteins** (1898–1948).[58] S. Eizenšteins vienu gadu mācījies pie V. Meierholda Augstākajā valsts režisoru darbnīcā un visu mūžu uzskata sevi par viņa skolnieku. Arī trīs iestudējumi, kurus jaunais režisors veic Proletkulta teātrī, top,

iedvesmojoties kā no sava skolotāja, tā no laikmetam kopīgajām idejām. Taču Eizenšteina pieeja šīm idejām ir oriģināla un viņa secinājumi — konsekventi.

20. gadu sākuma teātra interesi par kustības maksimālu izteiksmību Eizenšteins noved līdz loģiskai konsekvencei, 1923. gadā iestudēdams A. Ostrovska "Gudrinieku" (tā tika pārdēvēta luga "Arī gudrinieks pārskatās") kā cirka triku (atrakciju) virkni, kas režisora profesiju lika uztvert kā atrakciju montāžista darbu. Līdzīgus eksperimentus teātra cirkizācijā tai periodā veica ne tikai S. Eizenšteins, bet arī V. Meierholds, S. Radlovs, "Ekscentriskā aktiera fabrikas" režisori G. Kozincevs, L. Traubergs, S. Jutkevičs un citi. Savu pieredzi, iestudējot "Gudrinieku", S. Eizenšteins apkopo rakstā "Atrakciju montāža", kuru 1923. gadā nopublicē žurnālā "Ļef". Tādā veidā viņš, iespaidojies arī no Ļ. Kuļešova prakses kino, pirmais teorētiski noformulē paņēmienu, kam 20. gadsimta modernajā teātra un kinomākslā, kā arī dramaturģijā tik nozīmīga loma, sākot ar A. Strindberga "pēcinferno" perioda lugām, B. Brehta dramaturģiju, episko teātri un tā turpinātājiem.

Arī proletkultiešu pasludināto teātra brīvību attieksmē pret lugu S. Eizenšteins izmanto pilnā mērā, neviļus apliecinādams, ka šī tēze, autoriem to neapzinoties, pamato resp. pieļauj režisora–interpreta tiesību paplašināšanos un teātrī noved pie pozitīva rezultāta. (Tikpat lielā mērā tas attiecas arī uz V. Meierholda familiaritāti pret šo pašu klasiķi, iestudējot "Mežu", un J. Vahtangova brīvo improvizāciju K. Goci "Princeses Turandotas" interpretācijā.) Viņš strādā kopā ar dramaturgu S. Tretjakovu, kas no Ostrovska lugas rada brīvu montāžu, neskartus atstājot apmēram 25% teksta, kuri papildināti ar sava laika sociāli politisko aktualitāti apspēlējošām replikām. Izrādes autori pasludina, ka viņu mērķis radīt "politbufonādi, kas piespiestu klasiķi Ostrovski kalpot mūsdienām". Prologā revolūcijas izputinātais jaunais tirgonis Glumovs dodas uz Parīzi, lai taisītu karjeru baltemigrantu vidē. Taču viņa ieplānotās precības ar bagāto Mašeņku MakLanu izput, tai apprecoties ar bijušo Vrangeļa huzāru Kurčajevu. Atmaskotais Glumovs atgriežas Maskavā, lai stātos dienestā pie nepmaņa Golutvina.

Darbība notika uz neliela paaugstinājuma, kuram nebija ne kulises, ne priekškara, bet uz kura bija izklāts zaļais cirka tepiķis. Nospēlējuši savu numuru, aktieri nokāpa no tepiķa un nostājās pie tā malas. Proletkulta teātrī notika biomehānikas nodarbības, tādēļ aktieri bija labi sagatavoti sarežģītu cirka triku izpildei. Pāri skatītāju galvām bija novilktas tauvas, pa kurām brīvi pastaigājās aktieri — Glumova lomas izpildītājs, kad viņa varonis bēg

atpakaļ uz Maskavu, kā arī mīklaini smaidošs detektīvs melnā garā mētelī. Strīda laikā Glumovs un Kurčajevs stāv uz taburetēm kā gaiļi, līdz apklust pusvārdā un met salto atpakaļ. Izrādes ekscentrisko raksturu pastiprināja Baltā un Rudā klauna maskā grimētu aktieru klātbūtne, tērpi, kuros bija miksētas cirka kostīma un ikdienas apģērba detaļas, kā arī tas, ka trīs sieviešu lomas izpildīja vīrieši. Parodiskā formā notika atsaukšanās uz tikko publicēto A. Lunačarska rakstu "Atpakaļ pie Ostrovska!" — Glumovam pakaļ skrēja Rudais klauns, tverdams to pie svārku stērbeles un saukdams "Atpakaļ, atpakaļ, atpakaļ pie Ostrovska!"

Asprātīga spēle ar priekšmetiem un to daļām noārdīja pēdējos priekšstatus par teātra iluzoro dabu, ienesdama izrādē balagāna un *kapustņika* elementus. Ainā pie Turusinas manēžā uznes milzīgu patvāri, tā vāciņš, neviena neievērots, paceļas, no patvāra līdz pleciem izspraucas Golutvins, kaut ko pieraksta mazā grāmatiņā un pazūd. Tad pirms viešņas ierašanās patvārim "izaug" rokas, kājas, galva un tas aizbēg, lai turpinātu skraidelēt pa skatītāju zāli. Mamajeva braucienu automobilī atveido vesela procesija — divi klauni ar lākturiem uz vēdera rokā nes nūju, pie kuras piestiprināti riteņi. Viņiem seko Mamajevs automobilista brillēs, nesot stūri ar signāltauri, bet aiz viņa nāk Rudais klauns, kam uz dibena piestiprināts lākturis, bet uz muguras — mašīnas numurs. Procesijas pēdās tika raidīts mašīnas ritenis dūmu mākonī un sadeguša benzīna smirdoņā.

Izrādē tika izmantota klasiskā mūzika parodijas nolūkos — piemēram, Glumovs kā Baltais klauns prologā uznāk, skanot Bizē "Karmenas" uvertīrai, bet Golutvinu pavada Kanio ārijas fragmenti no "Pajaci".

Glumova dienasgrāmata bija uzņemta kinolentē (tā bija S. Eizenšteina pirmā filma) un tika demonstrēta uz liela ekrāna, kas nolaidās pāri spēles laukumam. Filmiņā bija redzama gan reāla iela ar dokumentāliem kadriem, kuros bija iekomponēti izrādes aktieri, gan arī skati viesistabā, kuros darbojās tikai izrādes tēli. Bet finālā, kad skatītāji aplaudēja un izsauca režisoru, uz ekrāna parādījās milzīga režisora galva, kas kaunīgi, bet apmierināti klanījās.

Vēl radikālāku klasikas ironisko destrukciju veic septiņpadsmit gadus vecs zēns — nākotnē slavenais krievu kinorežisors **Grigorijs Kozincevs** (1905–1973). 1920. gadā viņš noformulē jēdzienu "ekscentrisms", 1922. gadā publicē ekscentrisma manifestu "AB! Ekscentriķa parāde", kas sacerēts neapšaubāmā futūristu ideju un izteiksmes ietekmē. 1922. gadā G. Kozincevs kopā ar saviem domubiedriem, nākotnē arī kinorežisoriem, Leonīdu Traubergu, Sergeju Jutkeviču un citiem nodibina teātra studiju "Ekscentriskā aktiera fabrika" (*Фабрика эксцентрического актера — ФЕКС*),

kur iestudē "Precības"[59] (1923), kas apakšvirsrakstā tiek nosauktas par "Pilnīgi neticamām ekscentriķa Serža dēkām jeb triku trīs cēlienos". Saistību ar Gogoli saglabā vien pati līgavaiņu izraudzīšanās situācija, kā arī autora tēls, kurš pēdējā cēlienā, lamādamies ukraiņu valodā par savas lugas izkropļošanu, uzskrien uz skatuves, lai šausmās izlaistu garu. (Kritiķi izrādi nodēvē par "Gogoļa elektrifikāciju".) Darbība notiek "Līgavu birojā", kur Agate (šādu eiropeizētu vārdu ieguvusi Agafja) sēž pie automātiskas pults. Kad sieviete nospiež pogu, telpā uz noklausīšanos iedrāžas kārtējais precību kandidāts un sāk bērt smieklīgus pantus častušku stilā. Vīriešu rindā blakus Tvaika, Elektriskajam un Radioaktīvajam līgavainim stāv arī Alberts un Einšteins (kuru lomās klauni Seržs un Taureks). Podkoļosina vietu aizņem Čārlijs Čaplins, kurā līgava neprātīgi iemīlas, draudēdama izsaukt policiju, ja divu minūšu laikā netiks apprecēta. Čaplinam nekas cits neatliek kā mēģināt izlēkt pa debesskrāpja 26. stāva logu. Kočkarjovs pārtapis par biroja darbinieku Bilu, kas cenšas kompromitēt katru līgavaini, bet finālā viņš izrādās detektīvu karalis Pinkertons, kas pa visu pasauli nezināmu cēloņu dēļ dzen pēdas Čaplinam.

S. Eizenšteins afišā sevi dēvē par izrādes montāžistu, G. Kozincevs — par mašīnistu. Arī "Precības", tāpat kā "Gudrinieku", veido ekscentrisku atrakciju virtene. Šoreiz klāt nāk straujais čečotkas ritms, vides izteikta urbanizācija un varoņu amerikanizācija.

Teātra Oktobris

Jau divpadsmitajā dienā pēc 1917. gada oktobra apvērsuma padomju valdība uz revolūcijas štābu Smoļniju aicina visus mākslas un literatūras darbiniekus, "kuri vēlas". Ierodas gan tikai septiņi, kuru vidū A. Bloks, V. Majakovskis un V. Meierholds. 1918. gadā Meierholds vienīgais no redzamiem krievu teatrāļiem iestājas Komunistiskajā (boļševiku) partijā. Kad A. Lunačarskis 1920. gadā ieceļ Meierholdu par Izglītības komisariāta Teātra nodaļas vadītāju, aku pārraudzību gan tālredzīgi paturējis savā ziņā, režisora rokās sakoncentrējas milzīga vara — viņš ir *galvenais* pār Krievijas teātriem.

Meierholds kopā ar saviem *kreisajiem* domubiedriem izstrādā programmu revolucionārai teātra dzīves reorganizācijai, kuru pēc kritiķa V. Blūma ierosinājuma nosauc par "Teātra Oktobri". Meierholdam tik ļoti iepatīkas oriģinālais nosaukums, ka viņš tā saīsinājumu TEO gatavs atšifrēt gan kā **Teātra Oktobris** (*Театральный Октябрь*), gan kā Teātra nodaļa (*Театральный отдел*).

"Teātra Oktobris tika pasludināts par "mākslinieciski–politisku" programmu, "mākslinieciskā" plānā tā saskārās ar Proletkultu.., bet "politiskā" — mehāniski pārnesa uz mākslu kreisā spārna ekstrēmisma ideoloģiju un taktiku."[60] Par Teātra Oktobra tribīni kļuva žurnāls "Teātra Vēstnesis" (*Вестник театра*), kuru faktiski rediģēja Meierholds. Te parādījās agresīvi raksti par "pilsoņu karu" teātrī, tika lietots jēdziens "teātra fronte", bet *aki* pasludināti par "reakcijas midzeņiem", kur slēpjas atklāti un slēpti revolūcijas ienaidnieki. Tika dots mājiens, ka midzeņi drīz tiks iztīrīti un tiem priekšā piekarinās atslēgu.[61] Arī Meierholda apģērbā un ikdienas leksikā parādās militarizācijas tendence. "Viņš nēsāja virsnieka frenči, sarkanu zvaigzni pie naģenes, reizēm uzvilka komisāra ādas jaku. (..) Trupu režisors sauca par "manas armijas zaldātiem", mēģinājumi viņa teātrī notika štāba uzraudzībā, bet izrādēm bija savi "komandanti"."[62] 1920. gadā Meierholds vada KPFSR Pirmo teātri (*Театр РСФСР-1*). Viņš izdod dekrētu, ka, lai Krievijā radītu pirmrindas revolucionāro teātru tīklu, visi teātri jānosauc vienādi par KPFSR teātriem, jāsanumurē un ka tiem jāspēlē tikai TEO rekomendētais repertuārs. Daži teātri, piemēram, Ņižnijnovgorodā savus nosaukumus arī pārmainīja... Vēl viena Meierholda ideja saistījās ar galvaspilsētas un Petrogradas režisoru un aktieru mobilizāciju un izsūtīšanu uz provinci, kur pēc viņiem ir "lielāka nepieciešamība". Tāpat Meierholds izstrādāja plānu, kā rekvizēt akadēmisko teātru dekorāciju, rekvizītu, mēbeļu un kostīmu krājumus, lai tos varētu izdalīt trūcīgajiem provinces kolektīviem.[63] Ap Meierholdu pulcējās daudz ekstrēmi noskaņotu teātra jauniešu, kuriem ārkārtēji imponēja viņa agresīvais kategorisms un kuri nemitīgi centās gan darbos, gan runās savu elku kopēt.



Vsevolods Meierholds 1921. gadā

P. Markovs domā, ka Meierholds un arī vēl citi režisori "saistījās ar revolūciju ne tik daudz ideoloģisko centienu dēļ, kā naida dēļ pret novecojušām formām".[64] Arī K. Rudņickis pieļauj, ka primāri Meierholds jutās kā estētiskās revolūcijas pravietis[65], kurai, pēc viņa domām, neizbēgami vajadzēja sekot pa sociālās revolūcijas pēdām. (Pēc Politiskā Oktobra jānāk Teātra Oktobrim.) Šādos uzskatos viņš nebija vientuļš, arī vakardienas simbolisti gaidīja otro revolūciju — mistiski garīgo, kam viena no spilgtākajām lieciniecēm ir A. Bloka 1919. gadā uzrakstītā poēma "Divpadsmit". Var pieļaut arī vēl to, ka "Teātra Oktobra komisārs" bija kārtējā doktora Dapertuto loma jeb maska, jo viņam taču, kā zināms, pa vecam paradumam tik ļoti patika spēlēt arī dzīvē. Un, iespējams, ka arī tematiskā ziņā pašās "revolucionārākajās" Meierholda izrādēs (kaut vai "Ausmās") revolūcija jeb dumpis viņu primāri interesē nevis kā politiska vai filozofiska, bet vienīgi kā estētiska problēma. A. Vislova raksta: ".. Meierholdu mākslā, jaunradē un dzīvē aizrāva visvisādi uzdevumi — sociāli, politiski, mistiski un vispirms jau estētiski, bet nekad — ētiski."[66] Var jau būt, ka gan savā mākslā, bet arī savās TEO spēlēs Meierholds bija īstens dekadents, ko ielīksmoja izteiksmīgās formas primāts un itin nemaz neinteresēja saturs, kaut arī šis saturs tieši un destruktīvi skāra daudzu cilvēku dzīves. Un pat arī tad, ja sasummē visus iespējamos Meierholda rīcības izskaidrojumus, pārpalikums ir pietiekams, lai rastos pieļāvumi par varbūtēju viņa psihes patoloģiju šizofrēniskas lielummānijas virzienā.

Daudzi "Teātra Oktobra" plāni pat revolucionārajā Krievijā šķiet tik galēji, ka nekur tālāk par izsludināšanu tie netiek, taču atsevišķas akcijas TEO tomēr veic. Viena no šādām akcijām saistās ar Mastkomdramu[67] jeb Komunistiskās dramaturģijas darbnīcu (*Мастерская коммунистической драматургии*), kuras mērķis ir, izmantojot brigādes darba kolektīvās metodes, apstrādāt iesniegtās lugas un radīt nevainojamu komunistisko repertuāru, ko ar direktīvu palīdzību izplatīt teātriem. Vienā brigādē strādā *Mastkomdrama* četrinieks — dramaturgs, režisors, aktieris, mākslinieks, reizēm arī kritiķis–komunists. Kad lugu pieņem mākslinieciskā padome, to iestudē režisors, mēģinājumos lugu kopā ar aktieriem vēl apstrādājot. Uzvedumu parāda dažos strādnieku klubos. Ja atsauksmes ir pozitīvas, lugu apstiprina izplatīšanai.

Lugas, kas ienāk milzīgā skaitā — viena gada laikā ap 800 vienību, lielākoties ir aģitlugas vienā cēlienā, kas atspoguļo "pašreizējo momentu", un ne ar kādām kolektīvajām metodēm no tām pilnvērtīgu literatūru neizdodas radīt. Tad autori *Mastkomdrama* vadībā sāk "momentam" piemērot klasiku.

Par visneaizsargātāko personu šādu manipulāciju priekšā kļūst Gogolis, jo samērā lielu popularitāti dažāda tipa aģitteātros iemanto A. Roslavļova "Gandrīz Precības pēc Gogoļa" un D. Smoļina "Biedrs Hļestakovs".

Cita "Teātra Oktobra" aktivitāte saistās ar terevsatu jeb revolucionārās satīras teātru (*театр революционной сатиры*) kustību, kas 1920./1921. gada sezonā izplatās pa daudzām Krievijas skatuvēm. Daži *terevsatus* dēvē par mazo formu teātri, citi — vairāk par estrādes nekā teātra mākslu, bet pastāv arī viedoklis, ka *terevsati* ir proletāriskie kabarē, kuri bohēmisko pirmskara programmu nomainījuši ar satīriskām improvizācijām par antireliģiskām, antiburžuāziskām un prokomunistiskām tēmām. Programma parasti sastāv no vairākiem numuriem, kuru skaitā var ietilpt aģitludziņa, satīriska dziesma, kora deklamācija. Izpildītāji ir profesionāli aktieri, kuri strādā kopā ar strādnieku pulciņu pašdarbniekiem, viņi pa lielākai daļai izmanto grotesku spēles veidu. Ekspluatētas tiek arī Petruškas teātra formas, kad aktieri nogrimējas par lellēm un kustas ar lellēm raksturīgām mehāniskām kustībām.

Daudzo *terevsatu* vidū nozīmīgākie ir trīs — "Maskavas terevsats", kas dzimis Vitebskā un ko vada **Mihails Razumnijs** (1892–1945), Petrogradas *terevsats* "Brīvā komēdija" (*Вольная комедия*), kur galvenais režisors ir **Nikolajs Petrovs** (1890–1964), kas sadarbojas ar režisoru Nikolaju Jevreinovu, un no Mākslinieciskā divertismenta teātra atvasinātā "Tautas komēdija" (*Народная комедия*), kur interesantākie iestudējumi pieder **Sergejam Radlovam** (1892–1958).[68]

"Maskavas terevsata" aktivitātēs saskatāmas paralēles ar "Zilajām blūzēm". Pirmkārt, tas ļoti bieži sniedz izrādes izbraukuma apstākļos, prezentējoties klubos, kazarmās, laukumos, dārzos, uz ielām. Ir gadījumi, kad vispirms ar runu uzstājas aģitators un tikai pēc tam mākslinieki, un pasākums iemanto mītiņa–koncerta raksturu. Populāri kļūst "Maskavas terevsata" tramvaji, kur viens vagons atvēlēts skatuvei, otrs — aktieru ģērbtuvēm, trešais — pūtēju orķestrim. Otrkārt, šī dramatiskā kopa primāri izpilda politiski aktuālo aģitrepertuāru. Lielu popularitāti iemanto sižeti ar Petrušku, ko aktieri spēlē aiz melniem aizkariņiem, kurš viņus aizklāj līdz viduklim. Bajāna pavadībā tiek virknētas ainiņas "Petruška un Sabrukums", "Astoņas meičas, es viens pats", "Petruškas polka", bet komunistiskā prese īpaši uzteic antireliģisko "Ticības ceļos", kur Petruška, meklēdams īsteno ticību, pēc kārtas apmeklē popu, rabīnu, mullu, ksendzu, lai beigās secinātu, ka vienīgā patiesā ticība atrodama darbaļaužu revolucionārā cīņā. Publikai ļoti patīk arī Ļ. Ņikuļina politsatīra "Aidā, troika!", kur trīs aktieri, nogrimēti kā "kontr-

revolucionārie" ģenerāļi Kolčaks, Judeņičs, Deņikins, ģērbti strandējušās militārās uniformās, dejo ar piesēdieniem un dzied jautras častuškas par savām neveiksmēm pilsoņu karā. Proletāriskajai auditorijai patīk familiārā attieksme pret Sarkanās armijas vakardien uzvarēto ienaidnieku, kura mēģinājumi kļūt par Krievijas leģendāro putnu–trijjūgu beigušies ar sakāvi.

Mākslinieciskā ziņā nesalīdzināmi artistiskāki ir Petrogradas **"Brīvās komēdijas"** iestudējumi, ko veido režisori ar pieredzi pirmskara kabarē programmās — N. Petrovs ir sadarbojies ar "Klaiņojošo suni", "Sikspārni" un "Intermēdiju namu", N. Jevreinovs bijis galvenā persona "Greizajā spogulī". N. Petrovs "Brīvajā komēdijā" dominē kā režisors, N. Jevreinovs — kā dramaturgs, lai arī viņš iestudē divas aģitludziņas. N. Petrovam un N. Jevreinovam izdodas iedibināt satīriski paradoksālu stilu — ironiska nozīme ir ne tikai tekstam, kā tas lielākoties bija citos *terevsatos*, bet arī sižetam un situācijai, turklāt kritiskai apšaudei tiek pakļauti ne vien politiskie ienaidnieki, bet arī savējo sadzīviskās "čūlas". Turklāt netikumu graizīšana tiek savienota ar asprātīgu izklaidi. Piemēram, N. Jevreinova iestudētā M. Reisnera un Ļ. Ņikuļina antireliģiskā ludziņa "Debesu mehānika" tēlo revolūcijas izraisītu satraukumu debesu kancelejā, kur tiek pieņemti steidzami "mēri", lai stiprinātu sašūpojušos popu varu uz zemes. Paralēli reliģiskajai tematikai par parodijas objektu kļuva arī padomju birokrātija, jo pazemes spēku valdnieks, debesu centra priekšnieks, debesu kancelejas ierēdņi rīkoja sēdes, pētīja jaunākos dekrētus, saskaņoja lēmumus ar visvisaugstāko priekšniecību, bet debesu sekretāre ar spārniņiem uz muguras nepārtraukti tarkšķēja pa telefonu. Publika kā traka lauzās uz V. Šmithofa un S. Timošenko muzikālo *aģitku* "Melnie un baltie", kas operetes formā apstrādāja fantastisku tematu par balto virsnieku centieniem iestāties dienestā pie Āfrikas karaļa Kvaki-Kvaki. Viegli uztveramu melodiju pavadībā, kur liels īpatsvars bija leijerkastes atskaņotiem motīviem, aktieri izdziedāja savu varoņu politiskās pretenzijas. Bet pretenzijas bija veselas trīs, tās piederēja karikatūriski sociālo masku tehnikā atveidotiem baltajiem, melnajiem un kolonizatoriem–amerikāņiem. Absurdajai ainai pikantumu piešķīra Kvaki-Kvaki daudzo sievu kairās dejas.

Aktīvus un nerimstošus komunistiskās preses uzbrukumus "Brīvā komēdija" izpelnījās, kad, sākot ar otro sezonu, tā arvien vairāk sāka pievērsties N. Jevreinova pirandelliskā stila dramaturģijai. Vispirms N. Petrovs uzveda "Pašu galveno", tad "Dvēseles kulisēs", "Asprātības vispasaules korpusu". Kaut arī N. Jevreinova lugu uzvedumiem (īpaši "Pašam galvenajam") skatītāju netrūka, teātris tika apvainots mākslas idejisko mērķu nodevībā un

buržuāziskās dekadences kontrabandas ievazāšanā padomju skatuves mākslā. Kā īpaši nekaunīgs izaicinājums tika uztverts vakars, kurš notika 1922. gada janvārī, lai atzīmētu Jevreinova radošā darba 15 gadu jubileju, kad tika parādītas jubilāra trīs mazās ludziņas — parodija "Tāda sieviete", arlekināde "Jautrā nāve" un pantomīma "Šīsdienas Kolumbīne", kas jau nu patiesi robežojās ar to, kas Padomju Krievijā tika saprasts zem vārda "dekadence". Var saprast Jevreinovu, kad tas 1922. gadā pāriet uz NEP–a apstākļos īslaicīgi atjaunoto "Greizo spoguli" un, izmantojot šī kabarē teātra 1925. gada viesizrādes Polijā, saņem ārzemju pasi un Krievijā vairs neatgriežas.

Radošā ziņā nozīmīgākais no *terevsata* variantiem ir S. Radlova vadītā **"Tautas komēdija"**. Universitātē filoloģisko izglītību ieguvušā Sergeja Radlova ceļš uz teātri iesākas ar literāriem pienākumiem N. Jevreinova Senajā teātrī. Pēc tam viņš mācās Meierholda Borodina ielas studijā, bet pēc revolūcijas skolotājs savu audzēkni iesaista *TEO* Repertuāra sekcijā, vienlaikus piedāvādams tam pasniedzēja darbu arī savā *Kurmascep-ā* jeb Skatuves iestudējumu meistarības kursos (*Курсы мастерства сценических постановок*).

"Tautas komēdijas" izrādēs Radlovs izstrādā savu modernā teatrālā teātra stilu, kura iedvesmojošais pirmparaugs pieder Meierholdam un viņa pēcrevolūcijas laika eksperimentiem. Stila tapšanas stadijā režisoram galvenie ir trīs principi — scenārijs, improvizācija, cirka estētika. Šādas radošās programmas kaut vai attālas radnieciskās saites ar delartisko komēdiju noliegt grūti. Turklāt — viņš ir vienīgais no režisoriem, kurš dramatiskā teātra izrādēs kopā ar aktieriem izmanto arī profesionālus cirka māksliniekus. Viņa uzvedumos nozīmīgas lomas spēlē populāri un sava laika publikas iemīļoti cirka artisti — gaisa vingrotāji Seržs un I. Tauregs, klauns–akrobāts Žoržs Delvarī, muzikālais klauns–ekscentriķis Bobs, cilvēks–kaučuks A. Karloni, kā arī vairāki žonglieri.

Pirmo izrāžu sižetus, kuros jau strukturāli jautās sasauksme ar delarti un kuros aktieriem tekstu vajadzēja improvizēt, sacerēja pats režisors. Cirka komēdiju "Līķa līgava jeb ķirurga precināšana" (1920) kritika nodēvēja par itāliešu delartes un Roberta Vīnes filmas "Doktora Kaligari kabineta" salātiem cirka mērcē. Miljardiera meitas Elizabetes iemīļotais matrozis izdomā viltīgu gājienu, kā piespiest doktoru Bolvaniusu atteikties no savas iecerētās, kas ir ķirurga līgava. Matrozis notēlo līķi, ko viņa draugi naktī aiznes doktoram un, kad tas grasās ķerties pie sekcijas, "līķis" atdzīvojas un kopā ar draugiem notēlo ciemiņus no viņpasaules. Žonglieri strādā nevainojami — pa gaisu lido degošas lāpas, spoži naži ārstam virs galvas šņācot griež gaisu. Kad doktors bailēs par savu dzīvību atsakās no līgavas, momen-

tāni seko matroža un Elizabetes kāzu apoteoze. Atkal tiek demonstrēti lidojošie priekšmeti: pudeles, taburetes, šķīvji, kas sagulst no pazemes noslēpumaini izaugušā galdā. Elizabetes nevarīgās vecmāmiņas kritienu sērijas un sportisko lidojumu laukā pa logu komiski attēlo klauns–akrobāts Žoržs. Kāzu dejas notiek, spēlējot mutes harmoniku orķestrim.

Politiskajā bufonādē "Pērtiķis–nodevējs" (1920) saimnieks pērtiķim Džimmi, ko grasās pārdot, liek potenciālā pircēja priekšā demonstrēt politisko briedumu, attēlojot gan to, kā baltie uzbrūk Pīteram, gan — kā viņi atkāpjas no tā. Finālā Džimmi, kura lomā gaisa vingrotājs Seržs, bēg no jaunā īpašnieka, uzrāpjoties pa sienā ierīkotām ugunsdzēsēju kāpnēm, līdz nonāk pie pašiem griestiem, kur karājas virs skatītāju galvām. Viņš ir iekāries ar vienu roku lustrā, bet ar otru kasa dibenu.

Komēdija ar cirku ir arī M. Gorkija speciāli Radlovam sarakstītais scenārijs "Darbarūķis Vārdtecētājs" (1920), kuras galvenais varonis ir komunālās saimniecības administrators, kas darbu aizstāj ar demagoģiskām runām jaunās padomju birokrātijas stilā par nepieciešamību strādāt. Tā, piemēram, Vārdtecētājs–klauns Delvarī neļauj strādniekam nospiest uti, bet prasa sasaukt koleģiālu apspriedi, lai sāktu organizēt kampaņu pret padomju insektiem. Var iedomāties, kādu reakciju zālē raisīja skats, kad, saziepētajam Vārdtecētājam atrodoties vannā, pēkšņi sabrūk māja, kuru līdz avārijas stāvoklim novedusi viņa slinkošana. Visa Petrograda skrēja uz "Vārdtecētāju" — tik aktuāla šīs asprātīgi pasniegtās bufonādes tēma bija viņu dzīvē. Taču pēc piecām izrādēm M. Gorkijs aizliedz savu lugu turpmāk izrādīt, viņu bija sabiedējusi publikas ekstrēmi pozitīvā attieksme pret viņa padomju valsti kritizējošo lugu, kaut arī dramaturga formālais cēlonis bija protests pret klauna Delvarī pārspīlētajiem jokiem, kas izkropļojot lugas saturu.

Apdedzinājies ar aktuālo tematiku, Radlovs turpmāk "Tautas komēdijā" iestudē paša sarakstītus detektīvus ("Audžubērns", 1920, "Mīlestība un zelts", 1921) un klasiku (V. Šekspīra "Jautrās vindzorietes", 1920), kur akcentēti pakaļdzīšanās momenti, dodot iespēju gaisa vingrotājiem demonstrēt savu meistarību. Darbība šajās izrādēs notiek pa vertikāli izkārtotos trīs, četros vai piecos spēles laukumos–dēļu platformās, ko savieno kāpnes, pa kurām dinamiski skraidelē aktieri. (Visus savus radošākos projektus Radlovs veic sadarbībā ar scenogrāfi un tērpu mākslinieci Valentīnu Hodaseviču.) Bet, dzenot pēdas Falstafam, kalpi, piemēram, gaisā veic akrobātiskus trikus un izpilda lēcienus no otrā stāva. Režisors izmanto arī kinematogrāfam raksturīgo simultāno spēles principu, kad darbība vienlaikus notiek vairākās darbības ligzdās resp. stāvos jeb platformās.

Paralēli "Tautas komēdija" veica eksperimentus ar delartisko komēdiju — Miklaševskis iestudēja pantomīmu "Arlekīns–skelets", bet Radlovs — bufonādes ar trikiem "Septiņi laupītāji", "Nolaupīšana gaisā", "Seši iemīlējušies". Kad 1922. gadā "Tautas komēdija", nespēdama sevi finansiāli uzturēt, tiek slēgta, režisors dibina "Radlova brīvo darbnīcu", kur turpina eksperimentus aktiermākslas bezvārdu izteiksmības jomā. Kinoteātrī "Pikadilli" viņa audzēkņi parāda vairākas programmas — pantomīmas, kuras asprātīgi tiek reklamētas kā neuzņemtu filmu proves — "Kuģa katastrofa", "Liktenīgais gredzens", "Nēģera Kvimba precības".

D. Zolotņickis Radlova estētiskos eksperimentus "Tautas komēdijā" netieši salīdzina ar S. Eizenšteina atklājumiem Proletkulta pirmajā strādnieku teātrī pāris gadu vēlāk un vērtē kā nopietnu sasniegumu 20. gadu dinamiskās un estētiski sarežģītās krievu modernā teātra valodas izstrādē: "Cirka klaunāde, itāļu burleskas maskas, meierholdiskā pantomīma, komisma uzsvērti primitīvās formas, kas analogas īsajām amerikāņu filmām ar komiķa–resnīša Fati piedalīšanos — tas viss, sajaukts ar triku, veidoja sarežģītu kausējumu. Cirka darba trauksmainība strīdējās ar kino dinamiku. Kaut arī teorētiski neapjēgts, veidojās priekšstats par teātra priekšnesumu kā atrakciju montāžu."[69]

Pašdarbības teātra pandēmija

Viena no pašām raksturīgākajām pirmo pēcrevolūcijas gadu parādībām teātra sfērā Krievijā ir pašdarbības teātra fantastiska, gluži epidēmiska attīstība, kurai nav atrodams analogs nevienā citā valstī un laikmetā. Kā raksta P. Markovs: "Tāds teātra karsonis, kāds valsti pārņēma pirmajos revolūcijas gados, nebija bijis nekad. Katrā apriņķī vai Sarkanarmijas daļā, ikvienā rūpnīcā radās teātra pulciņi, kuri izraisīja dalībnieku sasprindzinātu uzmanību un kvēlu mīlestību."[70] Totālā visas valsts teatralizācijas procesa cēloņi ir vairāki. Teātri pilnīgi pamatoti uzskatīja par ideālu līdzekli revolucionārā masas cilvēka politiskajā audzināšanā un zināmā mērā — arī izglītošanā. Tieši teātris no visām mākslas sfērām izrādījās vispiemērotākais šādiem nolūkiem tādēļ, ka bija vispieejamākais — lai lasītu, piemēram, grāmatu vai mēmo filmu titrus, bija vajadzīga lasītprasme, kuras daudziem šajā valstī nebija. Teātris varēja apmierināt arī revolūcijas atmodināto masu tieksmi pēc jaunrades un pēc kolektīvām biedrošanās formām. Jo izrāde ideālā gadījumā vienmēr ir kolektīvs pasākums, bet teātris arī radīšanas aspektā, salīdzinot, teiksim, ar literatūru un gleznieciību, šķita visvienkār-

šākais — vajadzīga tikai laba atmiņa, lai iemācītos citu sacerētu tekstu. Turklāt masu aktivitāti teātra jomā stimulēja arī Proletkults, kura pārstāvji viscaur deklarēja profesionālā teātra atmiršanu un sociālistiskā resp. nākotnes teātra rašanos no strādnieku pulciņu un studiju teatrālajām aktivitātēm.

Taču pašdarbības teātra fenomens Krievijā nav tikai revolūcijas izraisīts kuriozs, tā prakse dažos aspektos ietekmē arī profesionālo skatuvi, veicinot teātra valodas bagātināšanos. P. Markovs[71] kā būtiskākos min šādus elementus: kora izmantojums, brīva operēšana ar laiku un telpu, aktiermākslā — sociālās maskas princips, groteskas tehnikas robežu paplašināšana, spēles plakātiskums. Vēl var piebilst, ka pēc apskata principa no vairākiem dažāda stila numuriem būvētās aģitprogrammas neizbēgami veicināja tradicionālās izrādes episkā plūduma sairšanu atsevišķu numuru (triku jeb atrakciju) montāžā jeb kolāžā, kā arī par dabisku parādību padarīja dažādu stilu vienlaicīgas eksistences faktu vienas izrādes robežās, kas agrāk tika uzskatīts par nemākslinieciskū eklektikas izpausmi.

Strādnieku pašdarbības teātra formas, sākot no vienkāršākajām, ir: mutvārdu avīzes, dzīvās avīzes, "Zilās blūzes", aģittiesas, masu izrādes. Visas šīs formas pārstāv *aģitpropa* jeb aģitācijas un propagandas izrādes tipu.

Tūlīt pēc revolūcijas fabrikās un pilsoņu kara frontēs lielu popularitāti iegūst *mutvārdu avīzes*. Lai zaldāti un strādnieki, kuru vidū daudz analfabētu un kuriem trūkst līdzekļu preses iegādei, tiktu laikus informēti par aktuāliem politiskiem notikumiem, viens vai vairāki lasītāji darba vai kauju pārtraukumos lasa citiem priekšā jaunos preses izdevumus. Lai efektivizētu materiāla pasniegumu, mutvārdu avīzes sāk izmantot vienkāršākās teatralizācijas formas, tās dibina savas redkolēģijas un iesaista pašdarbniekus. Tā rodas *dzīvās avīzes*, kas saviem priekšnesumiem izmanto ne tikai preses sniegto informāciju, bet arī faktus no apkārtējās vides, traktējot tos nepārprotami revolucionārā propagandas un aģitācijas stilā. Programmās tiek izmantoti monologi, kolektīvā deklamācija, častuškas, feļetoni. No dzīvajām avīzēm izaug estētiski sarežģītākā un masveidīgākā *aģitpropa* forma — tā ir *Zilo blūžu*[72] kustība.

1923. gadā Maskavas Komunistiskā žurnālistikas institūta students — divdesmit sešus gadus vecais bijušais pilsoņu kara dalībnieks Boriss Južaņins nodibina dzīvās avīzes aģitbrigādi, kuru nosauc par "Zilo blūzi". Jau pirmā uzstāšanās tiek ievadīta ar dziesmu, kas precīzi izsaka pēcrevolūcijas laikmeta oficiālo cilvēka koncepciju un kas turpmāk kļūst par zilblūznieku himnu, jo ar to sākas arī citu analogu grupu priekšnesumi. Vārdus dziesmai

uzrakstījis pats B. Južaņins, bet mūziku — D. Pokrass: "Mēs — zilblūznieki, mēs — arodbiedrībnieki, mēs — nekādas lakstīgalas, mēs — tikai uzgriežņi lielajā vienotajā strādnieku ģimenē." (Tulkojums — parindenis.) Aktieri uzstājās uniformās — zilās strādnieku blūzēs. No tām radies arī kustības nosaukums.

"Zilās blūzes" tiek dēvētas par aģitbrigādēm, arī (pēc vecā paraduma) par dzīvajām avīzēm, estrādes programmām. Taču būtībā tās izmanto buržuāziskās izklaides industrijas populāro formu rēvijas, mūzikhola, kabarē elementus — montāžas tehniku, apskata struktūru, kas tiek piesātināts ar politisku resp. boļševistisku saturu. Tādējādi "Zilās blūzes" savieno izklaides un politiskās audzināšanas funkcijas un savā veidā sasaucas ar padomju teātra vispārējo *mūzikholizācijas* tendenci, kura ir aktuāla 20. gadu vidū un kura konstatējama arī tādu režisoru kā V. Meierholds un A. Tairovs daiļradē.

Tematiski programmas apstrādā gan politiskas, gan ražošanas un sadzīves tēmas. Tiek apvienoti priekšnesumi gan ar patētiski heroisku, gan satīrisku raksturu — blakus var atrasties numurs, kas slavina Sarkanās armijas uzvaras, un numurs, kurš dramatizējis anekdoti ar antireliģisku saturu. Tāpat universāls ir varoņu mērogs — blakus Dusjai no vietējās ceptuves, kuras mīcītajā kukulītī vakar atrasta nagla, var nostāties pats Kārlis Markss ar vareno bārdu un vareno "Kapitāla" sējumu padusē. Satīriskajās epizodēs ļoti iecienīta ir rupji karikatūriska tēlojuma forma (arī pantomīmas veidā) un pašsacerētas častuškas, bet heroiskajās — literāri muzikālas oratorijas un himniskas dziesmas. Numurus savieno intermēdijas, kurās uzstājas gan konferansjē, gan tiek rādīti publikas īpaši iemīļotie fizkultūriešu spēka un veiklības demonstrējumi. Programmu obligāta sastāvdaļa ir ievada un noslēguma parādes ar visiem "Zilās blūzes" kolektīva locekļiem.

Ar Maskavas "Zilajām blūzēm" sadarbojas tādi literāti kā V. Majakovskis, D. Bednijs, I. Ilfs, J. Petrovs, V. Katajevs, N. Erdmans, mūziķi — D. Pokrass, M. Blanters, J. Miļutins. Maskavā no 1924. līdz 1928. gadam tiek izdots žurnāls "Zilā Blūze", kas publicē galvaspilsētas kolektīvu repertuāru, notis, metodiskos norādījumus, izrāžu fotosērijas, lai palīdzētu perifērijas kolektīviem. Īpaši noderīgi provincē ir t.s. karkasa materiāli, kuros lielu teksta daļu viegli varēja improvizēt un piemērot vietējiem apstākļiem.

"Zilās blūzes" uzstājas sarkanajos stūrīšos, klubos, kultūras namos, fabriku cehos pusdienu pārtraukumos, ēdnīcās, alus krodziņos. Pilsētu kolektīvi dodas arī uz laukiem un sniedz izrādes zem klajām debesīm. Bet ne tikai. Programmas ir tikušas spēlētas arī Maskavas Konservatorijas Lielajā zālē un Maskavas Padomju nama Kolonnu zālē.

B. Južaņina iniciatīvai ir neticami daudz sekotāju. Jau ap 1927. gadu var runāt par veselu zilblūznieku kustību. Maskavā izveidojas 15 "Zilo blūžu" grupas, kurās tāpat kā citu pilsētu analogos kolektīvos — Ļeņingradas "Celtnē", Harkovas "Pie darbgalda", Tbilisi "Skrūvītē", Baku "Uzgrieznī" — strādā profesionāli mākslinieki. Bet pusprofesionālas un pašdarbnieciskas "Zilās blūzes" tiek skaitītas tūkstošos. Kembridžas Teātra enciklopēdija apgalvo, ka 20. gadu beigās Krievijā ir apmēram 5000 "Zilās blūzes" kolektīvu ar vairāk nekā 100 000 dalībniekiem, ja skaita kopā pašdarbniekus un profesionāļus.[73]

Ievērojamākie "Zilās blūzes" kustības režisori ir vēlāk slavenais kinorežisors S. Jutkevičs, kā arī B. Šahets, T. Tomass, N. Foregers, N. Todess, kuri, kā raksta V. Ardovs un M. Garkavi, "ņēma vērā V. Meierholda un A. Tairova daiļradi, aizņēmās paņēmienus no sporta spēlēm un parādēm..".[74]

20. gadu otrajā pusē "Zilās blūzes" dodas viesizrādēs arī uz ārzemēm — Vāciju, Poliju, Skandināviju un pat Ķīnu, kļūstot par padomju *aģitpropa* specifisko teātra formu eksportētāju uz Rietumiem, kur šīs formas "kļuva par ceļazvaigzni kreisā spārna teātra darbiniekiem — to uztvēra Brehts un Piskators 30. gadu Vācijā, Džoana Litlvuda .. Anglijā, Klifords Odetss Amerikā..".[75] Tādējādi var apgalvot, ka kaut kādā mērā "Zilās blūzes" ietekmē gan Piskatora Proletāriskā, gan Brehta episkā teātra koncepcijas. Arī Latvijā 30. gadu sākumā, pēc Annas Lācis atmiņām[76], sāk darboties vairāki "Zilās blūzes" pašdarbības aģitkolektīvi, kuru locekļi pa lielākai daļai ir komjaunieši.

20. un 30. gadu mijā ar arodbiedrību atbalstu strādājošās "Zilās blūzes" savu darbību beidza. Viens no cēloņiem, protams, ir pakāpeniskā sabiedrības izglītības līmeņa celšanās, kas plašiem slāņiem padarīja pieejamākas arī sarežģītākas teātra mākslas un ideoloģijas formas. Bet ne tikai. Gan "Zilās blūzes" sākums, gan tās gals saistāms ar revolūcijas atmodināto masu radošo aktivitāti — utopisko, kā izrādījās, pārliecību, ka jebkurš t.s. ierindas cilvēks Krievijā ir aicināts brīvi izteikt savu attieksmi kā pret pozitīvām, tā pret negatīvām sabiedriskām parādībām. Pārāk neatkarīgi prāti bija apvienojušies "Zilajās blūzēs", pārāk masveidīga un pārāk nozīmīgi sabiedrisko domu ietekmējoša bija izvērtusies šī kustība. Bet 30. gadi Padomju Krievijā nāca ar viena viedokļa patiesību, tādēļ arī "Zilās blūzes" "varmācīgi tika sapludinātas ar vairāk ortodoksālo TRAM kustību".[77]

TRAM — saīsināts apzīmējums Strādnieku jaunatnes pašdarbības teātrim (*театр рабочей молодежи*), kura pirmās trupas tiek dibinātas 20. gadu vidū, bet savus ziedu laikus tas sasniedz 30. gadu sākumā, kad PSRS ir vairāk nekā 70 kolektīvu. TRAM–i darbojas komjaunatnes vadībā un uzraudzībā un ir tieši aģitācijas un propagandas institūti, kuri aģitē par piec-

gadu plāniem, informē par sociālistiskās sacensības rezultātiem, izplata internacionālās audzināšanas lozungus, izsmej atpalicējus. Salīdzinot ar "Zilajām blūzēm", *TRAM*–u skatuvisko montāžu formas ir primitīvākas, bet saturs — politiski kanonizētāks. 30. gadu vidū *TRAM*–u kustība pēc vairākiem Komjaunatnes Centrālās komitejas lēmumiem tiek reorganizēta — lielāko daļu kolektīvu slēdz, daži profesionalizējas un pārtop par Jaunatnes teātriem, no kuriem ievērojamākie — 1936. gadā dibinātais Ļeņingradas Ļeņina komjaunatnes teātris un 1938. gadā tapušais Maskavas Ļeņina komjaunatnes teātris.

Īpatnēja *aģitpropa* forma ir *aģittiesas*, kuras kļūst aktuālas drīz pēc 1917. gada oktobra notikumiem. Inscenētās tiesas prāvas, kuras visbiežāk organizē Proletkulta pārstāvji, savieno masu izglītošanas un politiskās audzināšanas funkcijas. Teorētiski tās māca arī domāt, jo ir taču jāatrod argumenti sava viedokļa pamatošanai. Taču tas ir tikai teorētiski, jo vairākumā gadījumu argumentus aizstāj politiski lozungi un dogmas. "Tiesāti" tiek gan pozitīvie, gan negatīvie varoņi — viņu vidū ir reāli cilvēki no tagadnes, kā arī vēstures, bet blakus — teātra izrāžu vai romānu personāži. Tikai daži piemēri — "Darvina tiesa", "Dantesa tiesa", "Fannijas Kaplānes aģittiesa", "Seifuļinas stāsta "Trūdi" varoņa Sofrona tiesa", "Prostitūtas tiesa", "Analfabētu tiesa". I. Višņevska min amizantu piemēru, ka pavisam nopietni no šķiriskām pozīcijām tikusi tiesāta pat govs, kura nabadzīgam zemniekam devusi maz piena, bet, kad pārdota kulakam, ļāvusi izslaukt veselu spaini. Bet Dienvidu frontē uzvestajā *Vrangeļa tiesā* piedalījušies 10 000 sarkanarmiešu.

Viens no spilgtākajiem un dramatiskākajiem tiesu piemēriem saistās ar M. Bulgakova biogrāfiju. 1926. gadā Maskavas Preses namā notiek "Baltās gvardes" tiesa, kurā sešas dienas pēc pirmizrādes Maskavas Dailes teātrī tiek tiesāti lugas "Turbinu dienas" varoņi, iestudētāji un, protams, visa ļaunuma sakne — pats autors, kurš tiek nodēvēts ne tikai par reakcionāru un kontrrevolucionāru, bet arī par mietpilsoni.

80. gadu vidū, sākoties "perestroikai", M. Šatrovs uzraksta lugu "Sirdsapziņas diktatūra", kuras pamatā, kā presē skaidro pats dramaturgs, partijas vēstures arhīvā atrasti protokoli par "Iļjiča tiesu", kura notikusi 1922. gadā kādā Maskavas jaunatnes laikraksta redakcijā. Pat ja "atrašanas fakts" bija falsificēts, pati 20. gados populārā teatralizētu politisko debašu forma M. Šatrovam itin labi deva iespēju uzsākt sagrūšanai nolemtās Padomju Savienības teātros pirmo puslīdz nopietno diskusiju arī par sociālisma ēnas pusēm.

Masu izrādes dēvēja arī par inscenējumiem, spēlēm, teatralizētiem svētkiem un pat par mistērijām. Pastāv atšķirīgi viedokļi par masu uzvedumu

stilistikas ietekmētājfaktoriem. Ir pētnieki, kas uzskata, ka to tiešā veidā iespaidojis Majakovskis ar savu lugu "Mistērija — bufs", kura pirmoreiz Meierholda režijā tika uzvesta 1918. gada 7. novembrī Petrogradas cirkā. Turpretī citi ir pārliecināti, ka Krievijas masu inscenējumu veidotāji nevis netieši caur Majakovski, bet tiešā veidā ietekmējušies no Rietumeiropas viduslaiku mistērijām, kas galu galā arī Majakovskim kalpoja par zināmu paraugu. Revolucionārajās mistērijās blakus vispārinātiem tēliem–sociālajām maskām Kungs, Vergs, Pops, Zaldāts, Buržujs darbojas alegorijas (līdzīgi kā visuslaiku moralitē) Darbs, Kapitāls, Revolūcija, Miers. Tēlu būtība ir nepārprotama un plakātiski viennozīmīga. Tēlu sistēmai raksturīgs tiešs šķirisko antipodu pretstatījums: baltie–sarkanie, apspiedēji–proletārieši, karš–miers. Tāpat kā mistērijas, arī revolucionārie uzvedumi tiek izpildīti polistilistiskā manierē — revolucionārā tēma skan patētiski, bet kungu, buržuju, popu atmaskojums — satīriski. Šie tēli tiek spēlēti ar bufonādei raksturīgajiem rupji pārspīlētajiem izteiksmes līdzekļiem.

Inscenējumu scenāriji visbiežāk tika sastādīti kolektīvi, tajos tika atzīmētas pamatepizodes, to secība un dažas svarīgākās replikas. Pats teksts izrādes laikā tika improvizēts, teksta nebija daudz — dominēja atsevišķi izkliedzieni lozungu veidā. Uzvedumi balstījās uz fizisku darbību — masu kustību, ko veidoja uzbrukumi, militāri manevri, sadursmes, kaujas, uzvarēto bēgšana. Laika un telpas robežas iestudējumiem bija kosmiski plašas. "Darbība brīvi tika pārsviesta no vienas valsts uz otru, no pagātnes uz mūsdienām. Inscenējumos — visumā nosacīti un naivi — tika rādītas tādas atbrīvošanās cīņu epizodes kā Spartaka un Razina sacelšanās, Žakērija un Bastīlijas ieņemšana, dekabristu kustība un Parīzes komūna, 1905. gads, Februāra revolūcija un visbeidzot Oktobris."[78]

Visbiežāk masu izrādes rīkoja revolucionāro svētku dienās. Tās spēlēja zem klajas debess pilsētu laukumos, kā arī tiem piegulošās ielās, izmantojot arī pārvietojamus spēles laukumus — kravas mašīnu kastes, tramvaju vagonus. Izpildītāju skaits sniedzās simtos un pat tūkstošos, to vidū bija gan profesionāli aktieri, gan strādnieki, zaldāti un matroži. Mistērijas iestudēja gan profesionāli režisori — viņu vidū ievērojamākie bija N. Jevreinovs, K. Mardžanišvili, S. Radlovs —, gan pašdarbības pulciņu vadītāji un pat poļitruki. Skatītāju skaits allaž tika mērīts tūkstošos un pat desmitos tūkstošu.

Visaktīvāk revolucionārās mistērijas tika izrādītas "revolūcijas šūpulī" — par Petrogradu pārdēvētajā Pēterburgā — "Spēle par III Internacionāli" (1919), "Atbrīvotā Darba Mistērija", "Uz vispasaules komūnu", "Ziemas pils ieņemšana", "Krievijas blokāde" (visas 1920. gadā). Taču masu spēles izrādīja

arī Maskavā — "Lielās Revolūcijas pantomīma" (1919), Voroņežā — "Revolūcijas slavinājums" (1918), Irkutskā — "Darba un kapitāla cīņa" (1921), Derbentā — "Sarkanās dienas", Kijevā — "Internacionāle", Samarā — "Darba apoteoze" (1920). Saglabājusies informācija, ka J. Vahtangovs apsvēris iespēju masu uzvedumu vajadzībām izmantot "Bībeli" un "Komunistiskās partijas manifestu".

Inscenējums **"Atbrīvotā darba himna"** tiek spēlēts Petrogradā Vasilija salā Ņevas krastā uz monumentālās Biržas ēkas fona. Tās iestudēšanā piedalījušies gleznotājs M. Dobužinskis, kritiķis A. Kugels, horeogrāfs F. Lopuhovs, režisors N. Urvancovs. Telpa starp Biržas ēkas fasādes kolonnām aizklāta ar audeklu, kas attēlo cietoksni. Uz šī fona pie milzīgiem galdiem dzīro kungi — Napoleons, Sultāns, Romas pāvests, kā arī citu laikmetu buržuji un muižnieki, viņiem pliki pauri, lieli vēderi un karikatūrisks grims. Atskan fanfaras. Pa Biržas kāpnēm uz augšu sāk rāpties pelēkā ģērbtu ļaužu pūlis, tie ir sacēlušies vergi, virs viņu galvām uzplīvo milzīgs sarkanais karogs. Kungus aizsargā zilos mundieros ģērbti zaldāti, kuri saplosa sarkano karogu, raisot skatītājos naidīgus saucienus, kā arī apšauda (ar tukšām ložu čaulām) un apmētā ar dūmu granātām vergus. Uzbrukums atkārtojas. Trešajā reizē sarkans karodziņš parādās rokā katram pelēkajam tēlam. Austrumos iedegas sarkanā zvaigzne. Atskan bungu rīboņa, vergu barā iesoļo sarkanarmiešu kolonna, kura vada izšķiroši uzvarošo uzbrukumu dzīves saimniekiem. Kungi bailēs aizbēg, pelēkā siena tiek sagrauta, atklājot otru, uz kuras uzgleznots zeltīts Brīvības koks, tā priekšā kopīgā dejā vienojas atbrīvoto vergu bari, gaisā šaujoties raķetēm un skatītājiem, kuru skaits tiek lēsts uz 45 000, kliedzot "urā!". Ņevā noenkuroto mīnu kuģu kaujas prožektori apgaismo Biržas frontonu, uz kura parādās plakāts ar uzrakstu "KPFSR".

"Krievijas blokādi" Petrogradas Akmens salas ezerā un tā krastā inscenējis S. Radlovs, kurš K. Mardžanova vadībā inscenējis arī kolektīvo spēli "Uz Vispasaules komūnu". Krastā uzcelts amfiteātris tūkstoš skatītājiem. Sala dīķa vidū simbolizē Krieviju, ko ielenkušas interventu lielgaballaivas. S. Radlovs uzvedumā iesaista savus iemīļotos cirka mākslinie-kus. Gaisa vingrotājs Seržs, kurš attēlo poļu spiegu, lai glābtos no vajātājiem, uzrāpjas kokā un pārlec no zara uz zaru, sajūsminātajiem skatītājiem aplaudējot viņa veiklībai. Turpretī klauns–akrobāts Žoržs Delvarī, kurš uzņēmies poļu pana lomu, ar divkāršu salto lido ūdenī, kur notiek nikna cīņa starp krievu un interventu flotilēm. Darbību vainago uzvarējušā krievu proletariāta dziedātā "Internacionāle", kam pievienojas skatītāji.[79] Raķešu salūts





"Ziemas pils ieņemšana" Ziemas pils laukumā (1920). Rež. N. Jevreinovs. Skats no uzveduma

apgaismo ezeru, kurā lielgaballaivas nomainījušas vieglas izpriecu laiviņas ar burām visās varavīksnes krāsās — baltā, sarkanā, oranžā, zilā, zaļā, — tur vispasaules proletariāts atbraucis sveikt savus triumfējošos krievu brāļus.[80]

1920. gada 7. novembrī N. Jevreinovs Petrogradas Ziemas pils laukumā uzved grandiozāko no "revolucionārajām mistērijām" — **"Ziemas pils ieņemšana"**. Dokumentālā vidē notiek 1917. gada Oktobra revolūcijas teatralizēta rekonstrukcija. Pat gaiss kļuva par darbības vietu — jo rēca aeroplāni, kauca fabriku un rūpnīcu sirēnas, zvanīja zvani. Uzvedumā piedalās 10 000 cilvēku — aktieri, studenti, zaldāti, matroži un strādnieki, no kuriem daudzi bijuši 1917. gada apvērsuma dalībnieki. N. Jevreinovs strādāja ar desmit asistentiem, kuri mēģinājumos režisora pavēles atsevišķās brigādēs sašķeltās masas brigadieriem nodeva, apbraukājot tos ar motocikliem, bet izrādes laikā dodot tiem signālus rīcībai ar lauku telefonu un gaismas signālu palīdzību. Pats N. Jevreinovs izrādes laikā "diriģēja" asistentus, atrazdamies uz komandtilta laukuma centrā. Skatītājiem tika nodrukāta speciāla instrukcija, lai masas zinātu, kā izturēties un kurā brīdī un kādā veidā drīkst "ņemt dalību" notiekošajā.

Izrādē tika izmantoti trīs spēles laukumi — pats ieņemamais objekts Ziemas pils un divas grandiozas platformas: pa kreisi sarkanā Ļeņina atbalstītājiem, pa labi baltā Kerenska piekritējiem. Abas platformas savieno velvēts tilts. Tumsa. Lielgabala šāviens. Tūkstoš lampionos uzliesmo tilts, uz kura astoņi taurētāji pūš fanfaras. Atkal tumsa, kurā atskan Hugo Varliha mūzika, kas ilustrē Pagaidu valdības un proletariāta noskaņojumu un kas beidzas ar Marseljēzu. (Orķestrī spēlēja 500 mūziķi.) Ar baltu gaismu uz-

liesmo Kerenska platforma — milzīgas aplupušas ampīra stila zāles fragments, kurā Kerenskis, turot rokā rozā karogu, pieņem baņķierus un ierēdņus ar Brīvības aizņēmuma obligācijām. Visi ritmiski soļo, skanot kareivīgai mūzikai un saucieniem: "Karš līdz pilnīgai uzvarai!" Nodziest labā un tiek apgaismota kreisā platforma, kur darbības fonu veido rūpnīcu darbgaldu un mašīnu fragmenti, āmuru sitienu troksnis. Raiba proletāriešu masa organizējas mītiņam. Dalībnieki dzied, dejo un runā ļoti ekspresīvā manierē, daudzas masas kustības ir noformētas ritmiski. Mītiņš, oratori, masa skatās tumsā. Atskan saucieni: "Ļeņin! Ļeņin!" (Angļu autors apraksta teatrālā ziņā ļoti interesantu, bet politiskā ziņā visai draisku norisi, kura nav minēta nevienā krievu avotā: dažādās laukuma vietās parādās Ļeņini, kopsummā 30, un notur runas.) Baltajā platformā aug nenoteiktība un bailes, sarkanajā — aizvien lielāka organizētība, strādnieki kārtojas kolonnās, soļo marša solī, dzied revolucionāras dziesmas, pāri galvām atvijas sarkanie karogi. Kad Pagaidu valdība kopā ar junkuru un sieviešu bataljoniem panikā no revolucionāriem paslēpjas Ziemas pilī, nodziest gaisma abās platformās, bet iedegas pils piecdesmit logos. Gaisma logos dziest, iedegas atkal, raustās, tādā veidā ilustrējot Pagaidu valdības nenoteikto noskaņojumu, neziņu un bailes. 100 000 skatītāju lielā masa laikus tika sašķelta ar trim koridoriem, pa kuriem no Galvenā štāba arkas, Moikas un Admiralitātes uz pili, izmantojot militāro tehniku, gāzās milzīga sarkanarmiešu straume. Prožektori fokusēja uzmanību uz nozīmīgākajām darbībām. Izšāva netālu noenkurotais kreiseris "Aurora". Zvana zvani, svilpj sirēnas. Pils logos aiz aizkariem tiek izspēlēts ēnu teātris — tuvcīņu epizodes. Ziemas pils ieņemta, Kerenskis bēg, gigantiskā auditorija savienojas ar uzvarējušiem zaldātiem, dziedot "Internacionāli", bet satumsušajās debesīs uzšaujas simtiem raķešu.[81]

3. nodaļa. 30. gadi

Ļaundarību saraksts. Teorija

Trīsdesmitie gadi krievu teātrī, tāpat kā visā padomju mākslā, krasi atšķiras no divdesmitajiem. Neticamos mērogos palielinās mākslas reglamentācija, pakļaujot to ideoloģizācijas un tiešas politizācijas tendencēm. Ar represīvu metožu palīdzību tiek iznīcināti 20. gadu režijas izcilie sasniegumi, kas bāzējās stilu un domāšanas veida dažādībā. Par vienīgo legālo izteiksmes formu kļūst pelēka vienveidība, kas iegūst sociālistiskā reālisma vārdu. Pirmo reizi padomju valsts vēsturē teātra mākslinieki tiek pat fiziski

iznīcināti, ja to darbi un domāšanas veids atšķiras no oficiālās doktrīnas. Šādos gadījumos runa parasti ir ne tikai par talantīgiem, bet pat ģeniāliem māksliniekiem, kas ilgus gadus nodrošinājuši krievu mākslas starptautisko slavu. Terors un šausmas, kas 30. gados kļūst aktuālas visās padomju dzīves sfērās, ienāk arī teātrī, sakropļojot cilvēkus, kuri bailēs par savu likteni bieži vien psiholoģiski salūst un paraksta publiskas pateicības vēstules partijai sakarā ar kārtējā nevainīgā upura iznīcināšanu.

J. Oļeša 1931. gadā uzraksta lugu "Labo darbu saraksts". Tas darbu saraksts, ko 30. gados veic Komunistiskā (boļševiku) partija ar savu uzticamo čekas orgānu palīdzību, analogi būtu nosaucams par īstu ļaundarību sarakstu.

Ieplānotajām represijām teorētiskā bāze tiek radīta 1934. gadā, kad Maskavā sanāk padomju rakstnieku pirmais kongress un kad M. Gorkijs, kurš kļūs par jaundibināmās organizācijas pirmo sekretāru, nolasa referātu par sociālistisko reālismu. Tajā tiek vēstīts, ka sociālistiskā reālisma metode "prasa no mākslinieka patiesu, vēsturiski konkrētu īstenības atveidojumu tās revolucionārajā attīstībā", ka padomju māksla ir sociālistiska pēc satura un nacionāla pēc formas, ka jaunpasludinātās metodes kanons obligāti pieprasa mākslas šķiriskumu un partijiskumu. Šī *metode* kā vienīgā pieļaujamā tiek attiecināta uz visām mākslas nozarēm; zem vienotās metodes izkārtnes notiek stilu un estētisko paņēmienu unifikācija; to iemieso ar politisko instanču palīdzību.

Kaut arī sociālistiskais reālisms diktēja mākslas attīstību Padomju Savienībā veselus 50 gadus, kaut arī pēc Otrā pasaules kara tas represīvi tika izplatīts vēl uz veselu virkni Austrumeiropas valstu, kas varmācīgi tika iesaistītas *sociālistiskajā nometnē*, kaut arī padomju sistēma ir sabrukusi pirms vairāk nekā desmit gadiem, līdz pašam pēdējam laikam Krievijā nav parādījies neviens fundamentāls analītiski zinātnisks pētījums par šo "metodi". Tikai 2000. gadā Pēterburgā klajā nāk krājums, ko sacerējuši internacionāli zinātnieku kadri, to skaitā Krievijas pārstāvji. Tā ir grāmata "Sociālistiskais kanons"[82], kur publicēts citu starpā Hansa Gintera raksts "Padomju kultūras arhetipi"[83], kas daudzas arī teātrim būtiskas sociālistiskā reālisma izpausmes ļauj saprast teorētiskā aspektā un plašākās sakarībās.

M. Gorkijs savā vēsturiskajā 1934. gada runā, apskatot cilvēces kultūras attīstību no pirmatnējās kopienas iekārtas līdz sociālisma uzvarai, izdala trīs galvenās stadijas: 1) pirmatnējo mītisko kolektīvismu, 2) sabrukšanas un individuālisma fāzi, 3) mītiski kolektīvistiskās stadijas atjaunošanos zem sociālisma zīmes. H. Ginters pievērš uzmanību faktam, ka tādējādi proletariāta vētrasputns reabilitē mīta jēdzienu un aktualizē mītiskās domāšanas

formas. Vācu zinātnieks secina, ka sociālistiskā reālisma mākslai, tieši tāpat kā padomju ideoloģijai, raksturīgs spēcīgi izteikts mitoloģiskums. Un "padomju mitoloģijas tapšanu var aprakstīt kā noteiktu arhetipu aktualizācijas procesu. (..) .. 30. gadu vidū padomju kultūras dziļākajā struktūrā noformējas pilns Lielās ģimenes trijstūris, ietverot "tēvu", "Dzimteni–māti" un varonīgos "dēlus" un "meitas"."[84] Ļoti aktuāls ir arī "ienaidnieka" arhetips, kas uztur nepārejošu spriedzi, jo iemieso pastāvīgas briesmas Lielajai ģimenei. Vācu zinātnieka sastādītais padomju mākslas arhetipisko tēlu *katalogs* ir ļoti aktuāls arī teātrim, kur 30. gados Mākslas lietu pārvaldes pieprasītais repertuāra plānojums pārsteidzoši tiešā veidā sakrīt ar šī *kataloga* galvenajām tendencēm.

30. gadi Krievijas teātrī atšķiras no iepriekšējā perioda arī ar to, ka gan pašās izrādēs, gan apcerēs par tām primāri sāk dominēt satura jeb tematiskais princips. Tas skaidrojams ar faktu, ka oficiāli tiek pieļauta tikai vienam virzienam — sociālistiskajam reālismam — piederīgā estētika un filozofija. Līdz ar to tiek uzlikts veto bagātajai stilu un virzienu daudzveidībai, ar ko krievu režija gāja Eiropas teātra avangardā vēl 20. gadu beigās.

30. gados padomju teātra repertuārā par dominējošo dramaturgu kļūst Maksims Gorkijs. Viņa personības kults padomju teātrī aizsākas jau 1932. gadā, kad pilnīgi aloģiski no Antona Čehova dramaturģijas izaugušajam Maskavas Dailes teātrim tiek piešķirts Gorkija vārds sakarā ar rakstnieka daiļrades 40. gadadienu. 1937. gadā žurnāls "Teātris" konstatē: "Gandrīz vai visi labākie teātru kolektīvi lika eksāmenu publikas priekšā, uzstājoties lielā proletāriskā dzejnieka lugās."[85] Žurnālā publicētā statistika ir patiesi iespaidīga: "Pēdējie" tiek rādīti 68 teātros, "Vasa Žeļeznova" — 59, "Jegors Buličovs un citi" — 49, "Dibenā" — 39, "Ienaidnieki" — 25 teātros. Afišās vīd arī "Saules bērni", "Sīkpilsoņi", "Dostigajevs un citi", "Vasarnieki"... Provincei priekšzīmi rāda abas galvaspilsētas. Kaut kā vēl varētu izskaidrot, ka gandrīz vienlaikus 30. gados Maskavas un Ļeņingradas trīs lielajos teātros — MDT, Vahtangova teātrī un Ļeņingradas Lielajā dramatiskajā teātrī — parādās "Jegors Buličovs un citi": tomēr dažas mākslinieciskuma kripatas var atrast šai lugā. Bet kā skaidrot absolūti ideoloģiskās un mākslinieciski nedzīvās shēmas "Dostigajevs un citi" parādīšanos veselos trīs iestudējumos šais pašos vadošajos teātros? Laikam taču vienīgi ar verdzisku vēlēšanos būt "sociālistiski reālistiskiem" par katru cenu.

Dēla arhetips manifestējas varoņa veidolā, kas kļūst par padomju mīta pašu dinamiskāko figūru. Pavisam ir četras varoņu kategorijas: sociālistiskā darba varonis, kas iemieso prometejisko hipostāzi, varonis–karavīrs (pilsoņu

kara dalībnieki, piemēram, Čapajevs, Budjonijs), heroizēts politiskais darbinieks (piemēram, Ļeņins, kā arī dažāda kalibra poļitruki), varonis–upuris, kas modelēts pēc svēto un mocekļu dzīves aprakstiem (piemēram, Pāvels Korčagins). Lai uzsvērtu varoņu ķermeņa un gribas spēku, aktuālas kļūst metaforas "dzelzs" un "tērauds". (N. Ostrovska "Kā rūdījās tērauds", A. Serafimoviča "Dzelzs straume". Galu galā arī Josifs Džugašvilli savu politisko pseidonīmu Staļins jau 1912. gadā ir atvasinājis no tērauda.) Varoņa arhetipa populāras variācijas ir lidotājs, polārpētnieks, fizkultūrietis. Visas dzīves sfēras tiek padarītas par frontēm, kurās nemitīgi tiek izcīnītas spožas uzvaras. Varoņi vienmēr ir dēli, kas seko tēva pavēlēm un pēc cīņas stājas tā priekšā ar uzvaras vēsti. Viņu funkcija ir izpildīšana, viņi nekad nepieaug un nepārvēršas par tēviem, tātad ir savdabīga infantilisma iemiesojums. Tādējādi padomju varoņa kultam allaž atbilstošs ir mūžīgās jaunības fons. Jebkuram īstam padomju cilvēkam mūžam raksturīga jaunība neatkarīgi no vecuma.

Pirmo piecgažu darba varoņiem veltīta, piemēram, N. Pogodina triloģija, kuras popularitāti kaldina režisors A. Popovs, Vahtangova teātrī iestudējot "Tempu" (1929), bet Reālistiskajā teātrī "Poēmu par cirvi" (1931) un "Manu draugu" (1933).

Par pilsoņu kara varoņiem veltītu sižetu pastiprināti aktīvu ienākšanu teātra repertuārā liecina tādi uzvedumi kā A. Tairova iestudētā "Optimistiskā traģēdija" (1933), A. Dikija — Vs. Višņevska "Pirmā Jātnieku armija" (1930) Revolūcijas teātrī, J. Zavadska — A. Korneičuka "Eskadras bojāeja" (1934) Centrālajā Sarkanās armijas teātrī, N. Ohlopkova — A. Serafimoviča romāna dramatizējums "Dzelzs straume" (1934) Reālistiskajā teātrī.

Atzīmējot Oktobra revolūcijas 20. gadadienu, 1937. gadā tiek uzrakstītas pirmās trīs lugas par Ļeņinu, aizsākot plašo ļeņiniānas straumi padomju teātrī. N. Pogodina "Cilvēku ar ieroci" Vahtangova teātrī uzved R. Simonovs ar B. Ščukinu "revolūcijas vadoņa" lomā; A. Korneičuka "Taisnību" Revolūcijas teātrī ar M. Štrauhu–Ļeņinu inscenē N. Petrovs; K. Treņova "Ņevas krastā" Mazajā teātrī režisē K. Hohlovs, bet Ļeņingradas Akadēmiskajā drāmas teātrī — S. Radlovs ar K. Skorobogatovu–Ļeņinu.

Boļševistiskā varoņa–mocekļa tēls visspilgtāk parādās N. Ostrovska romāna "Kā rūdījās tērauds" iestudējumos, no kuriem pirmo veic I. Sudakovs Maskavas Strādnieku jaunatnes teātrī 1937. gadā.

Mītiskajā domāšanā būtisku lomu spēlē ienaidnieks vai kaitnieks kā varoņa antagonists. Bet, kā raksta H. Ginters[86], totalitārās sabiedrības vispār nespēj pastāvēt bez ienaidnieka tēla. Saskaņā ar Jungu, ienaidnieka pro-

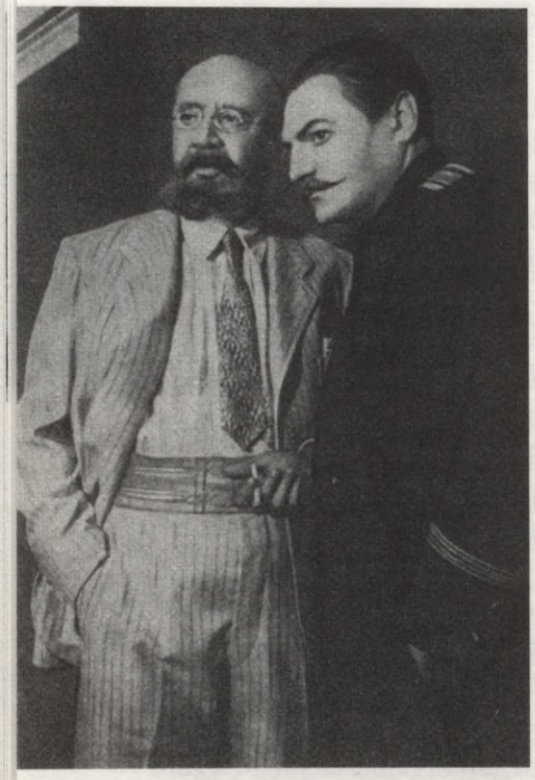


N. Pogodina **"Cilvēks ar šauteni"**
J. Vahtangova teātrī (1937).
Rež. R. Simonovs.
Ļeņina lomā Boriss Ščukins

blēma saistīta ar projekcijas mehānismu. Personības tumšajām pusēm nobriešanas procesā jātiek integrētām. Nespēja vai nevēlēšanās apzināties savus trūkumus, nospiežot tos bezapziņā, var novest pie stāvokļa, kad šis bezapziņas saturs var izlādēties baisās iracionālās projekcijās. Bailes un agresija, ko cilvēks jūt sava ļaunuma priekšā, liek viņam šo ļaunumu pāradresēt un ieraudzīt citā, lai tad mestos to apkarot. Šis process var norisināties gan kā individuāla, gan masu psihoze. Politiskajai varai bija ārkārtīgi ērti katastrofālās kļūdas sociālisma celtniecībā pāradresēt uz buržuāziskajiem speciālistiem, maskētiem kulakiem, imperiālisma aģentiem. Tieši tā skaidrojamas 30. gadu Maskavas politiskās paraugprāvas, kuras aizsākās jau 1928. gadā ar safabricēto "šahtu lietu", kad sabotāžā tika apvainoti piecdesmit kalnu inženieri un pieci no tiem nošauti. Līdzīgas politiskās prāvas par falsificētām kontrrevolucionārām organizācijām 30. gados bija pavisam septiņpadsmit, to rezultātā represēja (nošāva un izsūtīja uz Sibīrijas koncentrācijas nometnēm un cietumiem) vairāk nekā divus miljonus cilvēku, bet, "likvidējot kulakus kā šķiru" tika izpostītas dzīves vēl divdesmit miljoniem.[87] Mākslā kopš 30. gadu vidus liela vieta tiek ierādīta ienaidnieku un kaitnieku tēliem, kuru tumšās mahinācijas rada veselu totālās antipasaules tēlu un kuru atveidē saskatāmi viduslaiku demonoloģijas principi. Ne velti aktuāls kļūst modrā ziņotāja tēls, bet Pavļikam Morozovam ģipša pieminekļi tiek uzstādīti vai katrā rajona centrā.

Iekšējos un ārējos ienaidniekus "ķer" tādu lugu iestudējumos kā A. Afinogenova "Bailes" (MDT, režisors I. Sudakovs, 1932), L. Ļeonova "Vilks" (Mazajā teātrī, režisors I. Sudakovs, 1939), brāļu Tūru un Ļ. Šeiņina "Konfrontācija" (Kamerteātrī, 1936), "Ģenerālkonsuls" (Kamerteātrī, 1939).

Monarha sakralizācijas tendences dziļi sakņotas Krievijas patriarhālajās tradīcijās, kur atrodami priekšstati gan par caru kā Krievijas līgavaini, gan par caru kā "tautu tēvu". Staļina dievišķošanas līniju, pasludinot viņu par "tautu tēvu", laika nozīmē visātrāk un izteiksmes ziņā vistiešāk aizsāk padomju masu dziesma un publicistika. Filmās, romānos un teātra izrādēs Staļins vispirms parādās netieši, tērpts vēsturiskā kostīmā. Tie ir sižeti par



M. Gorkija **"Ienaidnieki"** Maskavas Dailes teātrī (1933). Rež. V. Ņemirovičs-Dančenko, M. Kedrovs. Skrobotovs — Nikolajs Hmeļovs, Bardins — Vasilijs Kačalovs

tēvzemes vēsturiskajiem varoņiem, piemēram, Pēteri Pirmo, kuru viedībā, drosmē, varenībā saskatāmas nepārprotamas paralēles ar ģenerālisimusu. Tā kā "tautu tēvs" ir sakrāls augstākais garīgais princips, tad viņu tēlot tiešā darbībā ir pat bīstami, lai nepakļautu profanizācijas briesmām. Tādēļ līdz pat 30. gadu beigām mākslā tieši Staļins tiek atveidots tikai sižetos no savas jaunības perioda, kad vēl ir tikai "vecākais brālis"; viņš piedalās sižetos tikai iedvesmojoša vārda, žesta, skatiena, vīzijas veidā, kas parasti varoņa dzīvē spēlē liktenīgu *tikšanās svētku* lomu.

30. gados padomju teātra repertuārs nav iedomājams bez krievu militāras varenības apliecinātājiem — Krievijas vēstures leģendārajiem varoņiem, kuru tēlos ar neapbruņotu aci saskatāms gudrā un bargā padomju valsts "monarha" alegorisks attēls. Laikā no 1931. līdz 1938. gadam A. Tolstojs pēc sava romāna "Pēteris Pirmais" motīviem rada trīs variantus lugai ar tādu pašu nosaukumu. Visus "Pētera Pirmā" variantus dažādos teātros (MDT–2, divreiz Ļeņingradas Akadēmiskajā drāmas teātrī) realizē režisors B. Suškevičs. 1939. gadā režisors A. Muzils Ļeņingradas Akadēmiskajā drāmas teātrī uzved I. Behtereva un A. Razumovska lugu "Pulkvedis Suvorovs", bet N. Ohlopkovs 1940. gadā Vahtangova teātrī — V. Solovjova "Feldmaršalu Kutuzovu". Mazais teātris negrib atpalikt no "sociālistiskā patriotisma" slavinātājiem vēsturiskā aspektā un 1939. gadā steidz inscenēt A. Korneičuka "Bogdanu Hmeļņicki".

Mātes arhetips padomju kultūrā tiek aktualizēts 30. gadu pirmajā pusē, un tas saistīts ar ideoloģiskā kursa pagriezienu uz padomju patriotismu, sociālistisko dzimteni, "internacionālo nacionālismu". (Līdzīgas uzsvērta

nacionālisma tendences šai laikā raksturīgas arī citās Eiropas zemēs — gan tajās, kur ir autoritāri režīmi, gan tajās, kur to nav. Iespējams, tas skaidrojams ar ekonomiski militāriem procesiem, kas tuvina Otro pasaules karu.) Mātes arhetips izpaužas tādos tēlos kā Dzimtene, Maskava (Padomju Savienības sakrālais centrs), partija, padomju sieviete. 30. gadu padomju sieviete kļūst par pretstatu 20. gadu androgīnajai, *prozoģeždā* ģērbtajai bezdzimuma būtnei, viņai tiek atļauts skaistums un sievišķība, ko pēcrevolūcijas desmitgadē uzlūkoja vienīgi par bezidejisko buržuāzisko madāmiņu smieklīgo atribūtiku. Sievietes tēlā aktuāls kļūst "veģetatīvais aspekts, kas iekļauj auglīgumu, kolektīvismu un stihiskumu", tāpēc sieviete bieži vien tiek tēlota sižetos ar veselīgu, dzīvespriecīgu, visbiežāk pacilājoši dziedošu bērnu (arī — pionieru) pulku. Mātes arhetips caurauž visas padomju kultūras sfēras, tas iemiesojas ne tikai masu dziesmās, kinokomēdijās, bet pat arhitektūrā. Maskavā tieši 30. gadu otrajā pusē tiek uzcelta vislielākā no "Potjomkina sādžām" — Vissavienības Tautas sasniegumu izstāde, kuras grandiozos pseidoklasicisma stila paviljonus grezno ne mazāk grandioza izmēra sieviešu skulptūras ar akmenī kaltiem augļu groziem un ziedu vijām, kam jākļūst par Padomju Savienības kā pārpilnības tempļa simbolu.

Ideoloģiskās domas balstītais jaunais padomju sievietes tēls gūst iemiesojumu trīs mākslinieciski spilgtos klasikas interpretējumos Maskavā 30. gadu otrajā pusē, kas izceļas ne tikai ar trīs talantīgu aktrišu iedvesmoto spēli, bet arī ar dārgiem, grezniem un skaistiem tērpiem un materiālās pasaules atribūtiem. Te pieder V. Meierholda inscenētā A. Dimā (dēla) luga "Kamēliju dāma" (1934) ar Z. Raihu-Margaritu Gotjē, A. Tairova — G. Flobēra "Bovarī kundze" (1940) ar A. Koonenu-Emmu Bovarī un V. Ņemiroviča-Dančenko inscenētais Ļ. Tolstoja romāna "Anna Kareņina" dramatizējums (1937) MDT ar A. Tarasovu titullomā.

Ļaundarību saraksts. Prakse

20. gadi padomju teātrī paiet zem Meierholda zīmes. 30. gados var runāt par visas valsts "labprātīgu piespiedu staņislavskizāciju". Padomju ideologiem arī mākslas sfērā bija raksturīgi katrā nozarē atrast vienu paraugu, pasludināt to par etalonu, aicinot citus līdzināties šim etalonam. Prozā par šādu "etalonu" tika padarīts M. Gorkijs, dzejā — V. Majakovskis, teātra režijā — K. Staņislavskis. Maskavas Dailes teātra režijas stils un Staņislavska pedagoģiskā sistēma tika kanonizēti kā vienīgie pareizie sociālistiskā reālisma iemiesojumi padomju mākslā. Cita veida mākslinieciskā domāšana

un pedagoģiskie principi tika pasludināti ne tikai par estētiski nepareiziem, bet pat par ideoloģiskā ziņā kaitnieciskiem. K. Staņislavskis pats nepiedalījās savas mācības un savas pieredzes nenormālajā glorificēšanas kampaņā, kaut arī centās izvairīties no jebkādām konfliktsituācijām ar padomju varas pārstāvjiem, kas nebija iespējams bez zināmiem vismaz tematiskiem kompromisiem MDT repertuārā. Īstenībā, iespējams, viņš pat nenojauta situācijas dramatisma patiesos apmērus, to, ka ar viņa vārdu uz lūpām padomju funkcionāri apkaroja talantīgus un jaunus ceļus meklējošus māksliniekus, tādā veidā panākot visas valsts teātra visdziļākās stagnācijas krīzi. Staņislavskis savas dzīves pēdējos gados daudz slimoja, uzturēdamies ārzemju kūrortos un valsts piešķirtajā pompozi plašajā dzīvoklī Ļeontjeva šķērsielā kā zeltītā būrītī, tuvinieku un funkcionāru apsargāts no nepatīkamām ziņām un nebūdams vairs īsti informēts par ne vien teātrī, bet visā sabiedrībā notiekošajiem dramatiskajiem procesiem. Vairākām padomju mākslinieku paaudzēm tieši šai laikā radās kritiska, lai neteiktu naidīga attieksme pret visu, kas saistījās ar Staņislavska vārdu, jo arī beidzot 1938. gadā grāmatā noformētā viņa sistēma "Aktiera darbs ar sevi" tika skaidrota dogmatiski, nepieļaujot diskusijas, tātad īstenībā nostājoties tieši pret to, par ko Staņislavskis visu savu mūžu bija cīnījies.

Daudzi teātri paši čakli steidza "mācīties" no MDT; šādiem nolūkiem noderēja arī kopš 30. gadu otrās puses izdotie albumi ar fotogrāfijās fiksētajiem MDT izrāžu kadriem, kur varēja redzēt "pareizās" mizanscēnas, kostīmus, scenogrāfiju... Tas noveda pie neradošu pelēku atdarinājumu straumes.

Daudzi Maskavas Dailes teātra studiju audzēkņi kā vienīgās pareizās "teatrālās ticības" adepti ar pavēli no augšas šajā laikā tika iecelti par dažādu teātru galvenajiem režisoriem. Tā, piemēram, 30. gados MDT studiju audzēkņi strādāja par galvenajiem režisoriem šādos teātros (tie ir tikai daži piemēri) — **Iļja Sudakovs** Mazajā teātrī (1937–1944), **Nikolajs Gorčakovs** no 1931. gada savieno darbu MDT ar Maskavas Satīras teātra vadīšanu, **Aleksejs Dikijs** divus gadus (1936–1937) ir Ļeņingradas Lielā dramatiskā teātra galvenais režisors, **Boriss Suškevičs** no 1932. līdz 1936. gadam ir galvenais režisors Ļeņingradas Jaunajā teātrī, bet no 1937. gada — Ļeņingradas Akadēmiskajā drāmas teātrī. **Aleksejs Popovs** no 1931. gada vada Revolūcijas teātri Maskavā, bet no 1935. gada — Centrālo Sarkanās armijas teātri. Spilgtais aktieris **Ivans Berseņevs** 1938. gadā tiek nozīmēts par galveno režisoru uz Maskavas Ļeņina komjaunatnes teātri. **Andrejs Lobanovs** 30. gados vada Maskavas Bērnu teātri. **Mihails Kedrovs** 30. gados aktīvi strādā MDT kā asistents un otrais režisors K. Staņislavska un V. Ņemiroviča-

Dančenko iestudējumos, traktēdams savu skolotāju pieredzi īsti laikmetam atbilstošā šauri dogmatiskā garā. Pa lielākai daļai izprazdami Staņislavska metodi kā īstenības fotogrāfisku kopiju, kas nepieļauj formas spilgtumu un izteiksmes dažādību, viņi sekmīgi panāca teātru valodas vienlaidus noplicināšanu. Bija gadījumi, kad "pareizie" galvenie režisori kādā teātrī tika nozīmēti tikai uz pāris sezonām, pēc tam pārcelti uz nākamo teātra mākslas frontes sektoru sociālistiskā reālisma stiprināšanai.

Nespējot panākt tūlītējus panākumus sociālistiskā reālisma apguvē ar ideoloģiskās audzināšanas un "labā parauga" metodēm, Mākslas lietu pārvalde, par kuras vadītāju 30. gados tiek iecelts bijušais aktīvais proletkultietis P. Keržencevs, ķeras pie radikālākiem līdzekļiem. Sākas teātru un studiju likvidēšanas process. Tā 1936. gadā Maskavā slēdz N. Hmeļova Studiju, 1937. gadā — R. Simonova Studiju, bet J. Zavadska Studija kopā ar visu vadītāju tiek izsūtīta uz Rostovu pie Donas. Tiek iznīcināti trīs teātri Maskavā, kam vistiešākajā veidā var pateikties par krievu režijas starptautiska mēroga slavas radīšanu, jo tajos, jā, tik tiešām, dominē "antimhatiskas" tendences. 1936. gadā tiek realizēta pavēle par MDT-2 likvidāciju. Ceļš uz Meierholda teātra iznīcināšanu un Kamerteātra sakropļošanu tiek pagarināts ar ģeniālo režisoru sadistisku (pagaidām gan vēl tikai psiholoģiskajā aspektā) vajāšanu.

1936. gada 28. februārī "Pravda" publicē anonīmu "redakcijas rakstu" (nevienam nebija noslēpums, ka šādā formā tiek pasniegtas jaunākās partijas direktīvas) "Juceklis mūzikas vietā", kas iznīcinoši vēršas pret D. Šostakoviča operu "Mcenskas apriņķa lēdija Makbete" un tās iestudējumu Lielajā teātrī. Avīze bija sašutusi, ka "melodijas fragmenti .. pazūd dārdoņā, zobu griešanā, kviekšanā", mūzika "kvekšķ, rīb, elš, aizelšas", mīlas ainas pasniegtas "pašā vulgārākajā formā", "rupji naturālistiskā stilā""[88]. A. Ždanovs (vēsturnieki noskaidrojuši, ka raksta autors bija viņš) nicinošos epitetus rindo ar kāpjošu intensitāti. Kaut arī jau pēc nedēļas "Pravda" dod jaunu triecienu D. Šostakovičam — "redakcijas rakstā" "Baleta meli" lēveros satriekts viņa balets "Gaišais strauts" — tomēr komponists nav vienīgais un pat ne galvenais šo tik tiešām vēsturisko publikāciju mērķis. Tā tiek dots signāls kampaņai pret "formālismu" padomju mākslā, kas īstenībā nozīmē krievu režijas 38 gadu ilgušās slavenās vēstures laikā gūto izcilo pasaules līmeņa sasniegumu iznīcināšanas sākumu.

Rakstā "Juceklis mūzikas vietā" tiek definēts sinonīms jēdzienam "formālisms teātrī", un tā, izrādās, ir "meierholdovščina" jeb kreisā māksla, kura "noliedz teātrī vienkāršību, reālismu, tēla saprotamību, vārda dabisko ska-

nējumu".[89] "Nelaimes gadījums" operā skaidrots ar to, ka uz šejieni tiešā veidā tikuši pārnesti "visnegatīvākie "meierholdovščinas" vaibsti".

Pēc "Pravdas" publikācijām sākās diskusija par formālismu un naturālismu mākslā, kura ilga visu 1936. gadu un kurai, kā raksta K. Rudņickis[90], īstenībā ar diskusiju nebija nekā kopēja. Tā bija visrupjākā un brutālākā dažādu mākslas veidu (mūzikas, kino, arhitektūras, gleznie cības, literatūras, teātra) talantīgāko pārstāvju politiska "apstrādāšana" publiskās sanāksmēs. Arī V. Meierholds 1936. gadā uzstājas divās šādās sanāksmēs. 14. martā Ļeņingradā viņš nolasa referātu "Meierholds pret meierholdovščinu", kurā mēģina aizstāvēt Šostakoviču un arī sevi, vēršoties pret bezdomu atdarinātājiem, kas no viņa mākslas izvēlas tieši kļūdas un palielina tās līdz baismīgiem apmēriem. Avīzes konstatē, ka režisors savas kļūdas atzinis nepietiekamā apjomā. 26. martā V. Meierholds par līdzīgu tēmu runā Maskavā, vairs nepieminot Šostakoviču, bez jebkāda pamata uzbrūkot Tairovam, sevi kritizējot plašāk, bet tomēr uzdrošinoties apgalvot, ka, lai māksla varētu attīstīties, tai nepieciešamas tiesības gan uz eksperimentu, gan uz kļūdīšanos. Šāds pats par sevi saprotams apgalvojums toreizējā nokaitētā raganu medību atmosfērā tik tiešām vērtējams kā vislielākās pilsoniskās drosmes akts. Prese atkal komentē Meierholda neapmierinošo paškritiku.

1936. gada novembrī Kamerteātrī A. Tairovs iestudē A. Borodina nepabeigtu komisko operu "Spēkavīri", kam libretu uzrakstījis D. Bednijs. Uzvedums pilnīgā pretstatā valdošajam ideoloģiskajam kursam uz krievu vēstures glorifikāciju tēlo krievu biļinu leģendāros varoņus Iļju Muromieti, Dobriņu Ņikitiču un Aļošu Popoviču karikatūriski negatīvā aspektā. Teātra vēsturnieki nav pieskārušies būtiskajai problēmai, vai šāds parodisks teātra viedoklis ir nejaušība, vai apzināta polemika ar *valdošo kursu*. Pēc pirmizrādes, no kuras pirmā cēliena sašutis aiziet prom pats Molotovs, izrādi aizliedz. Mākslas lietu pārvalde izdod direktīvu "Spēkavīru" incidentu apspriest un nosodīt visos padomju teātros un mūzikas iestādēs. 1938. gadā Kamerteātris tiek apvienots ar Reālistisko teātri, šādā kārtā paralizējot abu pēc ievirzes atšķirīgo teātru darbu.

Meierholda situācijas dramatismu padziļina fakts, ka īstenībā jau viņš nebija nekāds pretpadomju disidents, vienīgi viņa boļševistiskajā dzimtenē, kuras celtniecībai viņš pēc revolūcijas izaicinošā kārtā bija atdevis tik daudz spēka, bija pienācis laiks, kad talants tika vienādots ar noziegumu. Lai uzsvērti apliecinātu savu padomiski politisko lojalitāti, režisors ķeras pie N. Ostrovska romāna "Kā rūdījās tērauds" dramatizējuma iestudējuma. Inscenējums, kam nosaukums "Viena dzīve", tiek aizliegts, un P. Keržence va

1937. gada 17. decembra "Pravdā" publicētajā rakstā "Svešais teātris" tas tiek nodēvēts par "politiski kaitīgu un mākslinieciskā ziņā bezpalīdzīgu lietu". Bet ar 1938. gada 7. janvāra pavēli Meierholda teātris tiek iznīcināts. Bez darba palikušajam "formālistam" patvērumu uzdrošinās piedāvāt Staņislavskis, uzaicinot to strādāt savā operteātrī. Te Meierholds paspēj īstenot tikai vienu projektu — viņš uz lielās skatuves pārnes Verdi "Rigoleto", ko Staņislavskis mēģinājis Ļeontjeva šķērsielā. Tā "Rigoleto" pirmizrādes afiša 1939. gadā arī paliek pēdējā, ko savā mūžā kā režisors parakstījis Meierholds.

1939. gada 13. jūnijā Maskavā Aktiera namā notiek Vissavienības režisoru konference, kurā, Meierholdam kāpjot tribīnē, lai uzstātos debatēs, viņu ar vētrainiem aplausiem sveic viņa amata brāļi, tā izsakot savu cieņu un līdzjūtību. "Nomāktais, morāli satriektais Meierholds acīmredzot uz kaut ko vēl cerēja. Veltīgi. (..) Viņa runas stenogrammas teksts ir saglabājies. Tā bija juceklīga grēksūdze ar neizbēgamajām atsaucēm uz "gudrā biedra Staļina gudrajiem norādījumiem" un daudzkārtēju "grandiozā Staļina laikmeta" pieminēšanu. Meierholds lādēja savus "formālistiskos gājienus", teica, ka lēmums par viņa teātra likvidāciju — pareizs, taisnīgs, gudrs."[91] Nekas nepalīdzēja. 20. jūnijā Ļeņingradā Meierholds tika arestēts, apvainots sadarbībā ar veseliem diviem ārvalstu specdienestiem uzreiz, cietumā nežēlīgi spīdzināts un 1940. gada februārī bez tiesas sprieduma nošauts.

Vsevoloda Meierholda slepkavība vainagoja boļševistiskā režīma ļaundarību sarakstu, kurā asiņainiem burtiem jau agrākajos gados bija ierakstīti tādu izcilu mākslinieku upuru vārdi kā Nikolajs Gumiļovs, Osips Mandelštams, Sandro Ahmetelli, Aleksandrs Kurbass un daudzi citi.

Rītdienas asni

Galvenokārt tāpēc, ka pabeigt apskatu par lielas mākslas (tieši tāda ir krievu režija 20. gadsimta pirmajos 30 gados) totālu sabrukumu pilnīgā tumsā ir ļoti nomācoši, meklēju — vai pirms Otrā pasaules kara krievu teātrī tik tiešām nebija vairs nekā, kur patverties rītdienas cerībai. Varbūt tā saistījās ar režisora **Nikolaja Akimova** ironisko teatrālismu J. Švarca lugu uzvedumos un 1932. gadā aizliegtajā "Hamletā"? Varbūt tā iemitinājās dramaturga Alekseja Arbuzova un režisora **Valentīna Plučeka** kopīgi ar Arbuzova studijas dalībniekiem kolektīvi sacerētajā un uzvestajā apdedzinoši patiesajā stāstā "Pilsēta rītausmā", kas veltīts Komsomoļskas pie Amūras celtniekiem? Iespējams. Varbūt tā bija paslēpusies arī **Vladimira Ņemiroviča-Dančenko** 1940. gadā inscenēto A. Čehova "Trīs māsu" smalkajā psi-

hologismā? Droši vien. Bet visdziļāk cerība saistījās ar lielo meistaru izrāžu aculiecinieku atmiņām un leģendām, kas arī ļāva augšāmcelties krievu teātrim 50. gadu vidū.

Citētie avoti

[1] A History of Russian Theatre // Ed. by R. Leach and V. Borovsky. — Cambridge, 1999, p. 280.

[2] *Блок А.* Ирония // Собр. соч., т. 5. — М., 1962, с. 345.

[3] *Clayton J. D.* Pierrot in Petrograd. — Ottawa, 1994, pp. 103–229.

[4] *Green M., Swan J.* The Triumph of Pierrot. — NY, 1986.

[5] Par "Mākslas pasauli" un "Zilo rozi" skat.: *Сарабьянов Д.* История русского искусства конца 19 – начала 20 века. — М., 1993, с. 62–155.

[6] Par S. Djagiļevu skat.: *Рапацкая Л.* Искусство "Серебряного века"— М., 1996, с. 135–138.

[7] *Segel H. B.* Russian Cabaret in the European Context: Preliminary Consideration // Theater and Literature in Russia. 1900–1930. — Stockholm, 1984, pp. 83–100.

[8] *Тихвинская Л.* "Кривое зеркало" и монодрама // Мир искусств. — М, 1991, с. 211.

[9] Turpat.

[10] Cit. no: *Богомолов Н., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. — М., 1996, с. 186.

[11] *Безелянский Ю.* Вера, Надежда, Любовь... — М., 1998, с. 375.

[12] *Green M., Swan J.* The Triumph of Pierrot.

[13] *Тихвинская Л.* "Кривое зеркало" и монодрама, с. 213.

[14] Turpat, 213.–214. lpp.

[15] Turpat, 218.–220. lpp.

[16] Turpat, 220.–221. lpp.

[17] Par "Dzīvības ūdeni", "Atmiņām" skat. turpat, 223.–226. lpp.

[18] Par "Klaiņojošo suni" skat.: *Шульц С.* мл. "Бродячая собака". — С.-Пб., 1997, с. 96–174.

[19] Par "Kolumbīnes šalli" skat. turpat, 85.–86. lpp.

[20] *Рудницкий К.* Мейерхольд. — М., 1981, с. 82–83.

[21] *Радищева О.* Станиславский. Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1909–1917. — М., 2001, с. 231.

[22] Русский драматический театр. Энциклопедия. — М., 2002, с. 459.

[23] Cit. no: *Радищева О.* Станиславский. Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1917–1938. — М., 1999, с. 24.

[24] Turpat, 144. lpp.

[25] Turpat.

[26] *Мейерхольд В.* Студия на Бородинской // Мейерхольд. К истории творческого метода. — С.-Пб., 1998, с. 11.
[27] Turpat, 10. lpp.
[28] Turpat, 14. lpp.
[29] Turpat, 10. lpp.
[30] Cit. no: *Старк Э.* Старинный театр. — Пб., 1922, с. 69.
[31] Par Senā teātra izrādēm skat. turpat.
[32] *Рудницкий К.* Русское режиссерское искусство. 1908–1917. — М., 1990, с. 53.
[33] Cit. no: *Алпатова И.* Вечное во временном // *Комиссаржевский Ф.* Я и театр. — М., 1999, с. 11.
[34] *Марков П.* Книга воспоминаний. — М., 1983, с. 30.
[35] Cit. no: *Алпатова И.* Вечное во временном, с. 33.
[36] Turpat, 44.–45. lpp.
[37] *Маяковский В.* Театр и кино, т. 2 — М., 1954, с. 379.
[38] *Рудницкий К.* Русское режиссерское искусство. 1908–1917, с. 249–250.
[39] Turpat, 244.–245. lpp.
[40] Turpat, 246.–247. lpp.
[41] Cit. no: Поэзия русского футуризма. — С-Пб., 1999, с. 676.
[42] Turpat, 617. lpp.
[43] *Любомудров М.* Эволюция творчества А. Я. Таирова // Проблемы теории и практики русской советской режиссуры. 1917–1925. — Л., 1978, с. 125.
[44] Par ekspresionismu krievu teātrī skat.: *Любомудров М.* Режиссерские искания в первой половине 20-х годов. — Turpat, 24.–34. lpp.
[45] Par cirku un krievu teātri skat.: *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября. — Л., 1976, с. 239–246.
[46] Иллюстрированная история мирового театра. — М., 1999, с. 392.
[47] *Золотницкий Д.* В. Э. Мейерхольд // Проблемы теории и практики русской советской режиссуры. 1917–1925, с. 81.
[48] Par A. Bogdanovu skat.: *Титова Т.* Творческий театр и театральный конструктивизм. — С-Пб., 1995, с. 13–34.
[49] Turpat, 48. lpp.
[50] *Kleberg L.* Theatre as Action. — Stockholm, 1993, pp. 8–27.
[51] Turpat, 64. lpp.
[52] *Керженцев П.* Творческий театр. — Петроград, 1923, с. 213.
[53] Turpat, 77. lpp.
[54] *Титова Т.* Творческий театр и театральный конструктивизм, с. 53.
[55] Turpat.
[56] *Керженцев П.* Творческий театр, с. 102.
[57] Par Proletkulta arēnu skat.: *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября, с. 308–320.

[58] Par S. Eizenšteinu un teātri skat.: *Миронова В.* "Монтаж аттракционов" // Студийные течения в советской режиссуре 1920–1930-х годов. — Л., 1983, с. 87–99.

[59] Par G. Kozinceva "Precībām" skat.: Зоркая Н. Судьбы эксцентризма // Русский авангард 1919-х–1920-х годов и театр. — С-Пб., 2000, с. 393–397.

[60] *Любомудров М.* Режиссерские искания в первой половине 20-х годов, с. 35.

[61] *Рудницкий К.* Мейерхольд, с. 247.

[62] *Любомудров М.* Режиссерские искания в первой половине 20-х годов, с. 39.

[63] *Керженцев П.* Творческий театр, с. 248.

[64] *Марков П.* О театре, т. 3. — М., 1974, с. 424.

[65] *Рудницкий К.* Мейерхольд, с. 246.

[66] *Вислова А.* "Серебряный век" как театр. — М., 2000, с. 101–102.

[67] Par *Mastkomdramu* skat.: *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября, с. 140–146.

[68] Par S. Radlovu skat.: *Золотницкий Д.* Пробы. Наставничество. Риск // Студийные течения в советской режиссуре 1920–1930-х годов, с. 100–124.

[69] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября, с. 264.

[70] *Марков П.* О театре, т. 3, с. 443.

[71] Turpat, 442.–443. lpp.

[72] Par "Zilajām blūzēm" skat.: Советская эстрада и цирк, 1964, № 5, с. 9–11.

[73] The Cambridge Guide to Theatre. Ed. by M. Banham. — Cambridge, 1995, p. 109.

[74] Советская эстрада и цирк, 1964, № 5, с. 9–11.

[75] Иллюстрированная история мирового театра, с. 395.

[76] *Lācis A.* Dramaturģija un teātris. — 1962, 19.–21. lpp.

[77] The Cambridge Guide to Theatre, p. 109.

[78] История русского советского драматического театра. 1917–1945. — М., 1984, с. 194.

[79] *Золотницкий Д.* Пробы. Наставничество. Риск, с. 264.

[80] *Титова Т.* Творческий театр и театральный конструктивизм, с. 56.

[81] Turpat, 56.–57. lpp.; *Керженцев П.* Творческий театр, 143–144; *Leiter S. L.* The Great Stage Directors. — NY, 1994, pp. 143–144.

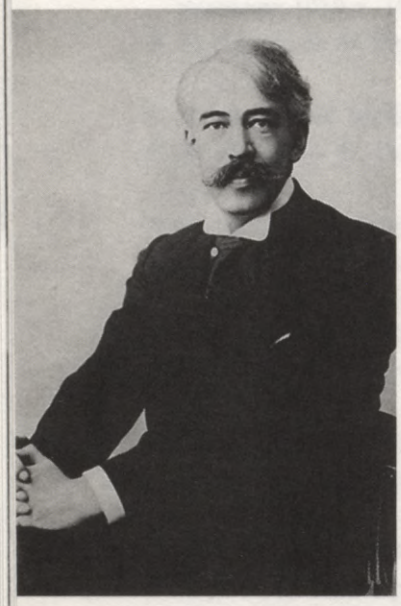
[82] Социалистический канон. — С-Пб., 2000.

[83] *Гюнтер Х.* Архетипы советской культуры // Социалистический канон, с. 459.

[84] Turpat, 462. lpp.

[85] Cit. no: История русского советского драматического театра. 1917–1945, с. 178.

[86] *Гюнтер Х.* Архетипы советской культуры, с. 750–755.
[87] Реабилитация. Политические процессы 30–50-х годов. — М., 1991.
[88] *Рудницкий К.* Крушение театра. — Огонек, 1988, № 22, с. 11.
[89] Turpat.
[90] Turpat.
[91] Turpat.



Konstantīns Staņislavskis 1899. gadā

Edīte Tišheizere

KONSTANTĪNS STAŅISLAVSKIS
(1863–1938)

Divdesmitais gadsimts pasaules teātrī sākas pāris gadus ātrāk, nekā to rāda kalendārs. 1898. gadā Krievijā pazīstams amatieraktieris **Konstantīns Staņislavskis** (*Константин Станиславский*), īstajā uzvārdā Aleksejevs, kopā ar literātu, teātra mīļotāju un dramaturgu Vladimiru Ņemiroviču-Dančenko (1858–1943) dibina jaunu teātri, kuram dod demokrātisku un ambiciozu nosaukumu — Mākslinieciskais, visiem pieejamais teātris. Vārdkopa "visiem pieejamais" pēc kāda laika pazūd. Teātra vēsturē spožu lapu ieraksta Mākslinieciskais jeb, kā vēsta latviešu valodā cieši iesakņojusies tradīcija, Dailes teātris. Aiz abreviatūras MDT (Maskavas Dailes teātris) saskatāmas vismaz trīs parādības, kas vislielākajā mērā nosaka 20. gadsimta teātra virzību Eiropā un Ziemeļamerikā: 1) abu šo mākslinieku daiļradē izkristalizējas jauna profesija — **režisors, izrādes pasaules demiurgs**; 2) tiek radīta un aprobēta līdz tam nebijusi radošas darbības metode — **Staņislavska aktiermākslas sistēma**; 3) šeit skatuvisku piepildījumu gūst **jaunā drāma** — Ibsens, Māterlinks, bet jo īpaši Čehovs, vienlaikus noslīpējot arī atbilstošu spēles veidu.

Staņislavskim ir noteicoša loma MDT veidošanā, tomēr, rakstot vai runājot par viņu, vienmēr jāpatur prātā, ka vismaz MDT pirmajos un visvarīgākajos darba gados tikpat liela nozīme ir Ņemirovičam-Dančenko. Būtībā jēdziens "Staņi-

slavska režija" gadsimta sākumā nozīmē "Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko simbioze". Bez ieskata tās palaikam dramatiskajās un pat traģiskajās peripetijās daudz kas paliek nesaprasts gan Staņislavska personībā, gan Maskavas Dailes teātra vēsturē.

Konstantīnam Staņislavskim veltīto izpētes literatūru apjoma un daudzveidības ziņā iespējams salīdzināt ja nu vienīgi ar pētījumiem par Viljama Šekspīra daiļradi. No neaptveramā literatūras klāsta šajā rakstā pamatā izmantoti šādi avoti: Mihaila Čehova apcere "Par Staņislavska sistēmu"[1], Borisa Alpersa pētījums "Staņislavska mākslinieciskо klejojumu gadi"[2], Mariannas Strojevas apjomīgā divsējumu monogrāfija "Staņislavska režijas meklējumi"[3], Olgas Radiščevas fundamentālais un novatoriskais pētījums trijos hronoloģiski secīgos sējumos "Staņislavskis. Ņemirovičs-Dančenko. Teātra attiecību vēsture"[4]. Pirmo divu avotu vērtību palielina tas, ka autori ir režisora jaunākie laikabiedri un viņa mācību apguvuši no "pirmajām rokām", turklāt abi — Čehovs emigrācijas dēļ, Alperss savas disidentiskās malā stāvētāja pozīcijas dēļ — nav pakļāvušies Staņislavska apoloģētikai un sovjetiskajai ideoloģizācijai. Ar to jārēķinās, lasot daudzus citus autorus. Savukārt M. Strojeva veikusi nepārvērtējamu darbu, izpētot Staņislavska arhīvu, režijas eksplikācijas, piezīmes un dienasgrāmatas, kā arī laikabiedru liecības un recenzijas, cenšoties maksimāli precīzi restaurēt viņa ieceres un iestudējumus. Izcila vietā šajā klāstā ir O. Radiščevas darbam — tas veikts postpadomju laikā, izmantojot unikālus arhīva materiālus, kas iepriekšējos gadu desmitos atradās ārpus zinātniskās izpētes loka, un izvairoties no vēlmes radīt ideālu un bezkaislīgu leģendu par abu lielo režijas meistaru sadarbības gadiem. Protams, izmantoju arī paša K. Staņislavska literāros un teorētiskos darbus.

Aktiera jaunība: Aleksejevu pulciņš, Maskavas Mākslas un literatūras biedrība, lielie traģiķi un meiningenieši

Konstantīnam Staņislavskim ir lemts dzīvot divos gadsimtos, kas reizē ir arī divi dažādi laikmeti teātra mākslā. Jaunā amatiera Aleksejeva reizumis mokošais ceļš sākas romantisma aktieru — zvaigžņu laikā, bet MDT vadītājam Staņislavskim ir vislielākie nopelni, nostiprinoties režijas virsvadībai teātrī.

Konstantīns Aleksejevs piedzimst bagāta fabrikanta desmitbērnu ģimenē. Kopš pašas bērnības viņa dzīvē vienlīdz liela nozīme ir stingrai kārtībai, ģimenes tradīcijām un artistiskumam, kas ir lielās dzimtas ikdienas sastāvdaļa.

Ar apbrīnojami naivu un kautrīgu prieku Staņislavskis, būdams jau pasaulē atzīts mākslinieks, savā autobiogrāfijā "Mana dzīve mākslā"[5] apraksta bērna gaidas — vai tēvs izvilks no vestes kabatas biļetes uz brīnišķo cirku, garlaicīgo operu vai neizturamo baletu. Pēdējā vieta mazo Aleksejevu izklaižu sarakstā pagaidām atvēlēta teātrim.

Garajās nedēļās starp brīvdienu izklaidēm tiek rīkotas cirka vai leļļu teātra izrādes mājiniekiem, draugiem un citiem "upuriem". Vasarā Alekseju muiža pārvēršas par nerimtīgu karnevālu vietu. Ikviens jauns ģimenes draugs ienes kādu pārmaiņu arī kopējos paradumos.

Sliktākajā gadījumā darbdienās uzved baletu. "Bet neiespējami likās tam ziedot svētdienu. Tā visa piederēja cirkam. Mūsu guvernante .. bija reizē baletmeistare un mūziķe. Mēs spēlējām un dejojām, kamēr viņa dziedāja. Baletu sauca "Zvejnieks un nāra". Bet man tas nepatika. Tur vajadzēja attēlot mīlestību, vajadzēja skūpstīties, un man bija kauns. Labāk kādu nosist, izglābt, notiesāt uz nāvi, apžēlot. Bet galvenā nelaime bija tā, ka šai baletā bez vajadzības bija iesprausts dejas numurs, ko mums bija mācījis skolotājs. Tas jau oda pēc mācībām un tāpēc bija pretīgs."[6] Pēc gandrīz pusgadsimta Staņislavskis spēj pilnībā iejusties bērna uztverē un skatīties uz lietām viņa acīm.

Sistematizēdams savu pieredzi, mākslinieks uzsver, ka itin viss aktierim jāmeklē paša pieredzē un dvēselē. Lasot viņa autobiogrāfiju, var saprast šo prasījumu — Staņislavskim visa iepriekšējā dzīve ir ietverama vienā skatienā un katrs mirklis atsaucams tagadnē ar smaržām, krāsām un jūtām.

Staņislavska režija ir izaugusi no viņa aktiera pieredzes.

Pats viņš sevi vienmēr ir uzskatījis galvenokārt par aktieri. Turklāt, kā atzīmē B. Alperss, "režija viņam padevās ar neaprakstāmu vieglumu", tomēr "viņš cieta, nestrādādams pie jaunām lomām, kaut arī tās atšķirībā no režijas darbiem ilgu laiku dzima smagās mokās".[7]

Jaunā Kostjas Aleksejeva pirmā uzstāšanās notiek četrpadsmit gadu vecumā, un tās nozīmi joprojām uzsver pasaules slavu guvušais mākslinieks: ".. māksla man likās gan viegla, gan grūta, gan burvīga, gan neizturama, gan līksma, gan mokoša. Un es toreiz nekļūdījos. Nav lielāka priekā kā justies uz skatuves kā mājās, un nav nekā ļaunāka kā būt uz tās viesim. Nekas tā nemoka kā pienākums katrā ziņā iemiesot svešo, neskaidro, ārpus tevis esošo. Šīs pretrunas vēl tagad mani gan iepriecē, gan moka."[8]

Pirmā daudzmaz nopietnā aktiermākslas pieredze iegūta tā sauktajā Aleksejevu pulciņā — ģimenes dramatiskajā ansamblītī, kur paši spēlē, režisē, gatavo dekorācijas un izvēlas repertuāru. Lielākoties tās ir vodeviļas

un operetes, kuru dramaturģiskā vērtība ir tuvu nullei. Taču tas nākamajam profesionālim ir nepārvērtējams sevis iepazīšanas laiks.

Dažādām amatieru grupām 19. gadsimta beigu Krievijā ir liela nozīme, un tajās labprāt iesaistās arī profesionāli skatuves mākslinieki. K. Aleksejeva izaugsmi vienlīdz veicina saspēle ar tā laika Maskavas Mazā teātra skatuves zvaigznēm, kritisks prāts un gluži fanātiska vēlme saprast sevi, novērtēt savas iespējas un apgūt meistarību, kas ļautu tieši viņam sasniegt iedvesmu un — trūkst cita apzīmējuma — laimi atrasties uz skatuves. Jo gandrīz visi pētnieki, kas analizējuši Staņislavska aktiera dabu, norāda uz viņa ārkārtīgo kautrību un gandrīz fiziski sajūtamo nespēju atklāt savu dvēseli, ja tai priekšā nav aizvilkts ciešs jo ciešs tēla priekškars. Tikai noslēpies aiz tēla, uzlicis tēla bruņas un no iekšpuses saaudzējis tās ar savu būtību, viņš kā aktieris kļūst brīvs un radošs. Ļoti shematizējot, var teikt, ka Aleksejevu pulciņā nākamais aktieris gluži egoistiski pēta tikai sevi, no citiem mācīdamies tikai tik daudz, cik tas ir noderīgs viņam pašam.

Nākamais un visai nopietnais solis, kas atnes viņam izcila aktiera slavu abu galvaspilsētu un provinces teatrālajās aprindās, ir Maskavas Mākslas un literatūras biedrība. Taču pirms tam jaunais aktieris piedalās jebkādos uzvedumos, jo "spēlēt gribas līdz nāvei" — tā viņš vēlāk atzīstas grāmatā "Mana dzīve mākslā". Šajā mākslinieciskās neizvēlības laikā, lai nedarītu pāri ģimenei un paša nopietnajam sabiedriskajam stāvoklim — K. Aleksejevs ir Krievu mūzikas biedrības direktors —, viņš kā aktieris pieņem pseidonīmu Staņislavskis.

1888. gadā vairāki skatuves mākslinieki, dzejnieki, rakstnieki un gleznotāji nodibina Mākslas un literatūras biedrību. Te K. Staņislavskis saņem pirmo patiesi profesionālo mācību, ko sniedz pazīstams aktiermākslas pedagogs un izrāžu iestudētājs Aleksandrs Fedotovs. Fedotova vadīto darbu pie Puškina "Skopā bruņinieka" titulvaroņa Staņislavskis apraksta detalizēti un nesaudzīgi: gan savas ilgas līdzināties skaistam baritonam, kas greznojas viduslaiku kostīmā, gan tēla meklēšanu Višī, ieslēdzoties bruņinieku pils pagrabā; gan nežēlīgo darbu, atmetot vecos romantiskos priekšstatus un meklējot savu, piepildītu un pārdzīvotu tēlu. Rezultāts, ko saglabājusi fotogrāfija, ir ļoti tuvs izrādes kostīmu mākslinieka iecerei: nīgrs vecis sadilušā kažokādas kamzolī, nobrukušām zeķēm kājās. Kaulainie pirksti grābājas, dublonus skaitot.

Izrādei un galvenās lomas tēlotājam ir panākumi, jo skatītājiem grūti atšķirt aktiera nopelnus no režisora un skatuves gleznotāja paveiktā, raksta Staņislavskis un izdara negaidītu secinājumu: "Jaunie aktieri! Sargieties no

savām pielūdzējām! Flirtējiet ar tām, ja vēlaties, bet nerunājiet ar viņām par mākslu! Mācieties jau laikus, ar pirmajiem soļiem uzklausīt, saprast un mīlēt nesaudzīgo patiesību par sevi! Un pazīstiet tādus, kas jums to var pateikt. Lūk, ar tādiem ļaudīm runājiet pēc iespējas vairāk par mākslu. Lai viņi jūs biežāk peļ!"[9] Šo lielā skatuves mākslas "metra" padomu laikam gan nekad nespētu ņemt vērā neviens aktieris.

Kaut arī pats Staņislavskis atceras savas gaitas Mākslas un literatūras biedrībā ar lielu daļu pašironijas, sevišķi izceldams kļūdas un maldus, tas ir posms, kad izkristalizējas viņa aktiera kredo — "Mākslas priekšā visi cilvēki ir vienlīdzīgi," kā to formulē M. Strojeva.

Ikviens romantiskās drāmas izcils varonis — Puškina Barons, Guckova Uriels Akosta, Šekspīra Otello — tiek piezemēts, neskaitāmām saitēm saistīts ar citiem cilvēkiem, vietu un situāciju, kas kopā krietni vien vairāk nosaka viņa rīcību nekā tikai paša griba. Savukārt cilvēkos, kam jebkāda romantika sveša, piemēram, Ibsena dakterī Stokmanī, laiks un apstākļi atklāj negaidītas rakstura īpašības: cēlumu, pašaizliedzību, vienreizību.

Varonis vairs nav viens. Staņislavskis vispirms "no iekšpuses" jauc 19. gadsimta benefiču sistēmu, kad aktieri saskaņo savu darbošanos tiktāl, cik tas nepieciešams, lai izceltu galvenās lomas tēlotāju. Staņislavska pārstāvētajam aktiera tipam ir vajadzīgi partneri, noteikti darbības apstākļi un atbilde uz jautājumu: "Kā vārdā?" Vienvārdsakot — režija.

Pirmie režijas darbi: meiningeniešu ietekme, drāmas telpas paplašināšana, ansamblis

Lai arī atsevišķas izrādes Staņislavskis veido jau Aleksejevu pulciņā, par režijas darbu šā vārda mūsdienu nozīmē var runāt tikai Mākslas un literatūras biedrībā.

1890. gadā Maskavā ar milzīgiem panākumiem viesojas Meiningenes hercoga Georga II slavenā trupa režisora Ludviga Kroneka vadībā.

Meiningenes hercoga darbība ir viena no būtiskākajām pakāpēm ceļā uz 20. gadsimta režiju.

Meiningeniešu izrādes ir mākslinieciski vienotas un viena cilvēka gribas radītas. Tajās līdz skrupulozām detaļām ir atainota lugas vēsturiskā vide, kas ir spilgtā pretstatā romantiskā teātra nevērībai pret varoņu apkārtni. Darbības vides raksturošanai vienlīdz svarīgs ir skatuves iekārtojums (nereti ar īstām vēsturiskām detaļām, piemēram, Venēcijas Dodžu pils durvīm "Otello" iestudējumā), aktieru tērpi, rekvizīti, kā arī paši aktieri.

Turklāt Meiningenes hercogs un viņa režisori ir pirmie, kas mēģina atrisināt pretrunu starp aktiera trīsdimensiju ķermeni un gleznoto dekorāciju un pašas skatuves plakni. Viņu iestudējumos uz skatuves tiek novietota sarežģīta podestūra, pārvietojami dekorāciju elementi, kas rada bezgalīgas mizanscēnu variācijas. "Dzīvžogi, vēja apgāzti koku stumbri, pussabrukuši mūri, izciļņi, klintis, kalnu taciņas un vārtu arkas — tas viss skatuves telpā radīja vienotu un gleznainu dabasskatu. Pārvietojamās platformas[10] ar skatuves horizontu saplūda ainavā, kas atbilda visiem perspektīvas likumiem, bija izgaismota saskaņā ar diennakts brīdi (rītausmu, mijkrēsli, nakti u.tml.), laika apstākļiem (negaisu, vēju, saulgozi) un pārdomāti apskaņota (lietus čaboņa, koku šalkas, pērkons u.c.)."[11]

Šajās ainavās iekļaujas arī meiningeniešu "izdresētās", līdz pilnībai saskaņotās un ģeometriski izskaitļotās masu ainas. Tikai asimetriskas mizanscēnas tiek atzītas par pietiekami dinamiskām. Aktieris nedrīkst atrasties skatuves centrā, bet vairāki varoņi izkārtoties frontālās mizanscēnās skatuves priekšplānā. Vērienīgas masu kustības notiek galvenokārt pa diagonāli, tāpat tiek novietotas dekorācijas, lai radītu dziļas telpas ilūziju. Masu skatu dalībnieki izkārtojas atšķirīgās, pretēji noskaņotās ļaužu grupās. Aktieris nereti saņem lomas nevis tāpēc, ka ir apdāvināts, bet tāpēc, ka ir portretiski līdzīgs vēsturiskai personai. Jo meiningeniešu izrādēs galvenais noteicējs ir vēsturiskā precizitāte.

Meiningeniešu viesizrādes atstāj uz jauno Staņislavski ārkārtīgi spēcīgu iespaidu. Vislielāko uzmanību Staņislavskis velta masu ainām un skatuves iekārtojumam, kas "lauž" skatuves grīdu. Iepazīšanās ar Kroneka mākslu nostiprina topošā režisora interesi par lugas vēsturisko apstākļu pētīšanu, kā arī pārliecību, ka izrādes inscenētājam jābūt diktatoram ar neierobežotu autoritāti.

Taču Kroneka uzvedumi sniedz vēl kādu vērtīgu mācību. Ja izrādē pilnīgi valda režisors, sasprindzinājumu radot tikai ar saviem līdzekļiem un nerēķinādamies ar aktieru iespējām, tad savukārt aktieri nesniedz atbalstu inscenētājam. Tas nav pieņemami māksliniekam, kurš vēlas iestudēt tāpēc, lai palīdzētu amata brāļiem aktieriem pilnīgāk atraisīt savas spējas.

1891. gadā Staņislavskis uzved savu pirmo nopietni ņemamo izrādi, Ļeva Tolstoja komēdiju "Izglītības augļi". Tā kā biedrībā pirmizrādes notiek vai ik nedēļu, debijai ātrā tempā seko arī citi iestudējumi: Karla Guckova "Uriels Akosta", Fjodora Dostojevska "Foma" ("Stepančikovas ciema" dramatizējums), mazpazīstama dramaturga Erkmana-Šatriana "Poļu ebrejs" un citi. Bieži vien iestudētājs spēlē arī galveno lomu.

Starp šiem uzvedumiem pats Staņislavskis izceļ sen aizmirsto un dramaturģiskajā ziņā nenozīmīgo "Poļu ebreju", uzsverot, ka tajā tieši režijas līdzekļiem radīti kulminācijas punkti, kas arī nodrošināja izrādes panākumus.[12]

Vairāki izmantotie paņēmieni būtiski paplašina režijas izteiksmes līdzekļus. Viens no tiem ir galvenā varoņa slēptāko izjūtu atklāšana publikai. Slepkavu, kurš atceras izdarīto noziegumu, vajā kamanu zvārguliša skaņas, ko dzird arī skatītāji, bet "nesaklausa" pārējie tēli. Zvārgulītis dažādi ievijas iestudējuma skaņu partitūrā, skan kopā ar kāzu zvaniem, varoņa murgos pārspēj dzīru troksni.

Uzveduma kulminācija ir varoņa drudža murgu aina, kāda tā atspoguļojas viņa slimajā apziņā. Varonis noguris pamet meitas kāzas un apgūlies nopūš sveci. Ar jaunu spēku sākas dzirdes halucinācijas: dziesmas mijas ar iedzērušu cilvēku balsu murdoņu, kāzu melodijas pāraug sēru maršā, kausu šķindoņa — kapu zvanos, bet cauri šai kakofonijai nepārtraukti skan ļaunu vēstošais zvārgulītis. Tumsā ieblāvojas zilganas gaismas laukumi. Kā melns siluets parādās pie kauna staba saistīta cilvēka tēls. Līdzīgos deformētos siluetos iezīmējas mēbeles, kas mainījušas savus sadzīviskos apveidus. Gar sienu, pa griestiem izlokās melnas ķēmīgas ļaužu figūras — tā ir tiesa, kurā slepkavam jāatzīstas savā noziegumā. Istabas durvju stikls iekvēlojas kā krāsns spelte vai elles priekškambaris. Tikpat nemanāmi telpa transformējas sākotnējā veidolā. Ellišķīgi sarkanā kvēle top par uzlecošas saules stariem, rīta gaismā tiesneša katedra atkal kļūst par kumodi, kauna stabs — par griestu stuti. Tikai varonis ir miris.

"Istabas pārvēršanās par tiesas zāli notika gandrīz nemanot un atstāja tik baigu iespaidu, ka gandrīz visās izrādēs nervozas dāmas gāja ārā no zāles, bet dažas paģība,"[13] ar naivu lepnumu atceras mākslinieks. Turklāt viņam pašam aizkulisēs traģiskā aina liekas visnotaļ komiska, jo cienījami amatieraktieri spiesti uz vēdera līst nost no skatuves.

Līdzīgus īstenības deformācijas paņēmienus Staņislavskis lieto arī G. Hauptmaņa lugas "Hannele" iestudējumā, mistiskas atmosfēras radīšanai izmantojot visu teātra ēku — dziestoša atbalss skan no tālākās grimētavas.

Savukārt Šekspīra "Otello", sekojot meiningeniešu paraugam, inscenētājs rada milzīgas pašvērtīgas masu ainas. Tajās ikvienam dalībniekam ir sava noteikta darbības līnija, uzdevums un reizēm pat režisora sacerēts teksts, kurš gan nenonāk līdz skatītāju ausīm, bet palīdz aktieriem.

Lai arī Mākslas un literatūras biedrībā Staņislavskis sper tikai pirmos inscenētāja soļus, viņa daiļrades pētnieki[14] tajos jau saskata noteiktus mo-

dernās režijas principus, kas turpmāk tiek attīstīti Maskavas Dailes teātrī: 1) režisors no darbības izkārtotāja kļūst par vienota izrādes tēla radītāju; 2) atsevišķu izcilu aktieru izgājienu vietā skatītāju saista nepārtraukts dzīves ritējums; 3) mainās jēdziens "ansamblis". Par kopēju spēli vienojušos aktieru vietā nāk viss izrādes kopums — aktierspēle, dekorācijas, tērpi, gaisma, skaņa un pārējie uzveduma elementi; 4) režisors ar saviem izteiksmes līdzekļiem paplašina dramaturga radīto pasauli, rāda tās kontekstu, apkārtni. Ja nepieciešams, pat pretēji autora iecerei; 5) tieši režisors kļūst par izrādes īsto autoru.



Vladimirs Ņemirovičs-Dančenko 1898. gadā

Maskavas Dailes teātris. Ceļš pie Čehova dramaturģijas. Gorkija lugu iestudējumi

1897. gada 22. jūnijs. Gandrīz diennakti ilgst tikšanās restorānā "Slāvu bazārs", un tās laikā Konstantīns Staņislavskis un Vladimirs Ņemirovičs-Dančenko vienojas gan par savu audzēkņu un kolēģu apvienošanu kopējā trupā, gan par galveno principu, kam sekos jaunais teātris — skatuves māksla jāreorganizē kardināli un pilnīgi. Jāiznīcina teātrī viss mietpilsoniskais — negrozāmi ampluā un benefices, aktieru intrigas un zvaigžņu kaprīzes, izdabāšana publikai, pakaļdarinājumi bez izdomas un pašpārliecinātība bez vēlēšanās pilnveidoties. Visstingrākās prasības tiek uzstādītas aktieriem, turklāt priekšplānā izvirzās ētiskie ideāli, jo aktieriskā pieredze, kādu to iespējams iegūt esošajos teātros vai skatuves mākslas skolās, neapmierina ne Staņislavski, ne Ņemiroviču-Dančenko. Trupas pamatu veidos viņu pašu audzēkņi: Staņislavska izlolotie amatieri un Filharmonijas skolas studenti, ar kuriem strādājis Ņemirovičs. Līdz jaunā teātra atklāšanai vēl palicis pusotrs gads.

Vissaspringtākais darbs norisinās 1898. gada vasarā. Lai sagatavotu sešus iestudējumus, ar ku-

riem atvērsies jaunais, izaicinoši atšķirīgais teātris, kam pat vārda vēl nav, tiek noīrēta vasaras mītne Puškinā. Tur divreiz dienā, no vienpadsmitiem rītā līdz pieciem pēcpusdienā un no astoņiem līdz vienpadsmitiem vakarā notiek mēģinājumi. Vienlaikus uzved A. Tolstoja "Caru Fjodoru Joanoviču" (ar to arī atklās MDT), G. Hauptmaņa "Hanneli", Sofokla "Antigoni", V. Šekspīra "Šeiloku" ("Venēcijas tirgotāju"), A. Čehova "Kaiju".

Tikmēr Maskavā rit remontdarbi, lai noīrēto "Ermitāžas" teātra namu sakārtotu atbilstoši abu reformatoru prasībām. Galvenā no tām: neizdabāt publikai, bet vislabākos apstākļus radīt tieši aktieriem. Lai skatuves mēģinājumus netraucētu garāmskrejoši soļi, telpās izklāti pelēki celiņi. Raibo priekškaru ar uzgleznotām eksotiskām ainām nomaina vienkāršs sinepju krāsas aizkars. Tā sagatavošanos sezonas atklāšanai pēc gadiem atceras Staņislavskis. Pēdējā brīdī teātrim tiek dots arī nosaukums — Mākslinieciskais, visiem pieejamais teātris.

Jaunā teātra priekškars atveras 1898. gada 14. oktobrī. Nakti pirms svarīgā notikuma, kad noris pēdējais tehniskais mēģinājums un tiek uzstādīts apgaismojums, Staņislavskis pavada skatītāju zālē, bezpalīdzīgi prātodams, ka viņa loma ir beigusies, viss turpmākais atkarīgs tikai no aktieru talanta. Bet pēdējos mirkļos, pirms veras priekškars, režisors vienkārši nobaida savus aktierus. Izrādes sākuma mūzikai skanot, viņš uzsāk deju, kā pats ar humoru atceras, "lai dotu izeju enerģijai, kas manī vārījās un ko toreiz gribēju atdot saviem līdzstrādniekiem un jaunajiem cīnītājiem. Es dejoju, dziedādams līdzi, izkliegdams uzmudinošas frāzes, ar bālu miroņa seju, izbiedētām acīm, saraustītu elpu un konvulsīvām kustībām. Šo manu traģisko deju vēlāk nosauca par "nāves deju"."[15] Aktierus izglābj izrādes vadītājs, strikti palūgdams Staņislavski atstāt skatuvi, lai varētu atvērt priekškaru.

Pirmo posmu MDT Staņislavskis pats savā grāmatā "Mana dzīve mākslā" sadalīs intuīcijas un jūtu, vēstures un sadzīves, sabiedriski politiskās un fantāzijas strāvās. Taču dzīvē viss notiek citādi: visas strāvas plūst vienlaikus, ietekmējot un bagātinot cita citu. Grāmatu Staņislavskis raksta pēc ceturtdaļgadsimta un tieksmē pēc skaidrības, veiktā ceļa pārskatāmības nonivelē tajā, iespējams, pašu galveno — gluži fantastisko vērienu, ar kādu reizē tiek iestudētas visdažādākās lugas, meklēti jauni skatuviskās izteiksmības paņēmieni. Galu galā — spēku pārpilnībā un iedvesmā Staņislavskis paplašina pašu jēdzienu "teatrāls, skatuves likumiem atbilstošs". Kā raksta M. Strojeva, pirmajos darbības gados MDT piemīt "vienota un novatoriska skatuves estētika, kuras pamatā — izcila laikmetīga dramaturģija. Tās rašanās



A. Čehova **"Kaija"** Maskavas Dailes teātrī (1898). Rež. K. Staņislavskis un V. Ņemirovičs-Dančenko, scenogr. V. Simovs. Skats no 4. cēliena

vienotību garantē Staņislavska ģēnijs".[16] Savukārt visģeniālākais Staņislavska un arī Ņemiroviča atklājums ir Antona Čehova lugu skatuviskais iemiesojums.

"Cars Fjodors" gūst panākumus, kritika īpaši atzīmē Ivanu Moskvinu Fjodora lomā, kā arī efektīgās masu ainas. Kā atzīst pētnieki, šīs izrādes panākumi nostiprinājuši Staņislavska inscenētāja slavu, viņš nereti minēts līdzās slavenajam Kronekam. Taču, turpinot iestudēt tradicionālo 19. gadsimta dramaturģiju, viņš tā arī paliktu līdzās citiem naturālisma skolas režisoriem, tādiem kā Kroneks, Brāms vai Antuāns. Apvērsumu Eiropas teātra mākslā veic MDT **Antona Čehova** iestudēšanas pieredze.

1898. gada 17. decembrī pustukšā skatītāju zālē notiek "Kaijas" pirmizrāde. Visi būtiskie skatuves atklājumi, kas vēlāk nostiprinās "Tēvoča Vaņas", "Trīs māsu" un "Ķiršu dārza" iestudējumos, tiek uztaustīti un lielā mērā īstenoti tieši "Kaijā". Sākot ar šo iestudējumu, Staņislavskis raksta pamatīgas un skrupulozas režijas partitūras, kas, tieši tāpat kā mūzikā, ļauj nojaust varoņu darbības un domu vienlaicīgo ritējumu, saķeršanos, pretrunas, skatuves atmosfēru. Turklāt sniedz teātra vēsturniekiem un interesentiem lielisku vielu baudpilnai analīzei un fantāzijai.[17]

Tieši Čehova lugu iestudējumos nepārvērtējama ir Ņemiroviča ietekme: būdams literāts, viņš ir krietni atvērtāks pret jaunās dramaturģijas vērtībām. Staņislavskim ir pietiekama skatuves pieredze un rutīna, lai viņš vērtētu Čehova lugas pēc ierastiem kritērijiem. Un ar tiem Čehova komēdijām nav gandrīz nekāda sakara! Lai kuru lugu ņemtu, nevienā nav atklāta konflikta ne tikai starp labo un ļauno, bet pat starp dažādām individualitātēm. Nekur nav viena vienīga varoņa, pat ja sacerējums nosaukts kāda vārdā, teiksim, "Tēvocis Vaņa". Varoņu pretinieks ir nevis aktīvs ļaunums, bet amorfa, netverama ikdienība. Staņislavskis atceras, ka viņu ilgu laiku šīs dīvainās lugas ir garlaikojušas, līdz viņš uztaustījis to galveno principu: "Dzīve pati par sevi ir drāma, cilvēka dzīve ir dramatisma pilna, vēl jo vairāk — dažādu cilvēku kopdzīve."[18] No šā principa izriet arī teātra mākslai tik būtiskie atradumi.

Pirmais, ko paveic Staņislavskis kopā ar dekoratoru Viktoru Simovu, ir pilnīga tradicionālās skatuves telpas izpratnes sagrāve. Līdz šim skatuve bijusi plakne, pa kuru brīvi pārvietojas aktieri, cenzdamies nokļūt pēc iespējas tuvāk sufliera būdiņai un skatītājiem. "Kaijā" pirmoreiz (un šo apzīmējumu vajadzēs atkārtot vēl un vēl) skatuve no plaknes kļūst par noslēgtu telpu. Par dzīves telpu. Režisors pieprasa, un mākslinieks — savu un teātra ēkas tehnisko iespēju robežās, protams, — neatstāj brīvu ne mazāko pleķīti uz skatuves grīdas. Aktieri nespēj staigāt tāpat vien, viņiem, piemēram, pirmajā cēlienā, gaidot Trepļeva izrādes sākumu, jāspraucas cauri koku saaudzēm. Darbības personas pavīd starp stumbriem.

Pilnīgi šokējoša ir mizanscēna Ņinas uzstāšanās laikā. Skatuves priekšplānā novietots soliņš, uz kura ar muguru pret zāli sēž Arkadina un viņas viesi. Ar šo negaidīto paņēmienu nošauti divi zaķi uzreiz. Skatītāji "uzlūgti" uz skatuves un pilnīgi iesaistīti notiekošajā — viņi redz Ņinu tieši tāpat kā Čehova cilvēki. Un reizē publikai ir norādīts, ka eksistē "ceturtā siena", aiz kuras noris no skatītāju klātbūtnes un gribas pilnīgi neatkarīga dzīve.

Daudz ko no tā, kas rakstīts Staņislavska režijas partitūrā, nav iespējams izdarīt. MDT sākuma gados īrētajā teātrī ir pārāk sekla skatuve, lai darbība varētu norisināties, kā to vēlas Staņislavskis, vienlaikus trijos plānos. Taču gandrīz visu laiku kaut kas notiek simultāni — priekšplānā un skatuves aizmugurē.

Režisora ierosināta, skatuves telpu piepilda atmosfēra, turklāt abās šā vārda nozīmēs: gan kā gaiss, gan kā īpašs brīža noskaņojums. "Kaijas" pirmajā cēlienā to rada tumsa (vēl viens novatorisks gājiens!) vakarīgajā dārzā, pāri kokiem tālumā austošais mēness, sākumā sarkans, pēc tam liegi zilgans.

Nozīme atmosfēras radīšanā ir skaņu partitūrai: tālumā skan dziestoši baznīcas zvani, šalc koki, čirkst ūdensputni, kurkst vardes, un kaut kur burvju ezera vidū laivā pārītis klusītiņām dzied romanci. (Tie, kas dzied, ir publikas mīlulis Ivans Moskvins, nule nospēlējis titullomu "Carā Fjodorā", un jaunā talantīgā aktrise Marija Andrejeva. Visu cēlienu viņi ir sēdējuši putekļos un šaurībā zem skatuves, lai pašās beigās, atsaucoties Arkadinas replikai, pusbalsī nodziedātu savu romanci.) Noskaņa, atmosfēra, daba, kas apņem cilvēkus, ir tikpat nozīmīgas skatuves dzīves sastāvdaļas kā aktieri un viņu tēli. Tajā brīdī, kad klusē cilvēki, darbību turpina daba, vakara dziesna, mēnesnīcas mainīgās gaismas. Ja cilvēki nesarunājas cits ar citu, viņi turpina darboties ar lietām, kas par viņiem pastāsta ne mazāk. Kavējot laiku pirms Kostjas izrādes, Trigorins, pēc tam Dorns un Arkadina aizsmēķē, ar šo vienu darbību jau atklādami saspīlēto attieksmi pret gaidāmo notikumu. Lai vēl vairāk pastiprinātu gaidu spriedzi, Staņislavskis izmanto pat ēnu teātra paņēmienu: aiz mazā teātrīša priekškara, mēnesnīcas apspīdēts, nervozi rosās Trepļevs, iekārtodams vajadzīgajā pozā Ņinu, drudžaini aizpīpēdams un aizmezdams papirosu.

Neviena varoņa rīcība netiek īpaši uzsvērta vai fokusēta, būtisks ir to vienlaicīgais, polifoniskais plūdums. Vienlīdz svarīgs ir atklāts solis vai replika, klusuciešana vai jebkāda novērtējuma trūkums. Pēc izrādes pārtraukšanas, kad, Arkadinas netaktiskuma aizvainots, Trepļevs aizskrien, Staņislavskis ir līdz sīkumam nospraudis pārējo personu darbību: Trigorins, paskatījies uz mēnesi, kārtējo reizi kaut ko pieraksta savā piezīmju grāmatiņā, Dorns melanholiski zīmē ar spieķi smiltīs viņam vien zināmus rakstus, Maša sastingusi uz vietas, Medvedenko klausās dziedāšanu, bet muižas pārvaldnieks Šamrajevs pat ir uzrāpies uz celma un diriģē dziedātājus. Dažādā attieksme pret notiekošo, no Mašas sastinguma līdz skolotāja un pārvaldnieka vienaldzībai pret Trepļevu, liecina par lugas konflikta būtību: pretrunu starp "katra ārkārtīgi intensīvo jūtu dzīvi un emocionālo kurlumu pret pārējiem".[19]

Staņislavska režijas prasījumi ir negaidīti un palaikam arī neizpildāmi aktieriem ar to skatuvisko pieredzi, kāda viņiem tajā brīdī ir. Recenzenti atzīmē, ka arī pats Staņislavskis kā aktieris ir ļoti tālu no tā, ko beletrista Trigorina tēlā grib atklāt režisors. Neizdevusies ir arī Ņinas Zarečnajas loma. Savukārt pie izcilām veiksmēm laikabiedri un vēlāko gadu pētnieki pieskaita Olgas Kniperes Arkadinu, Vsevoloda Meierholda Konstantīnu Trepļevu, bet īpaši atzīmē Staņislavska sievu Mariju Ļiļinu, kas spēlē Mašas lomu.

Viena no izrādes būtiskākajām ainām, kas atsedz arī dramaturģijas savdabību, ir Arkadinas un Trepļeva strīds. Māte maina dēlam apsēju. Režisors līdz sīkumam paredzējis visas darbības, un to ir daudz: Arkadina lej glāzē ūdeni, nomēra vajadzīgo daudzumu zāļu šķīdināšanai, lieko izlej šķīvī, maisa zāles, ar ēdamkaroti pasmeļ un samitrina pārsējus un tā tālāk. Strīdam saasinoties, viņa pārtrauc pārsiešanu pusceļā un nesavaldījusies izrauj dēlam no rokām veco pārsēju un iemet sejā, sper viņa virzienā krēslu. Turklāt režisors pierakstījis: "NB. Lai padarītu lugu dzīvu un publikai saprotamu, ļoti iesaku nebaidīties šajā ainā no **visasākā** reālisma."[20] Rutinētā dramaturģijā pēc tāda strīda vairs nebūtu iespējamas varoņu tālākas attiecības. Čehova komēdijā traģiski ir tieši tas, ka strīds, lai cik ass un histērisks, neko nemaina: māte ir un paliek tikpat kurla pret dēla lūgumu, dēls tikpat maz vēlas izprast mātes situāciju. Pat pacēluši balsi pret otru cilvēku, varoņi dzird tikai paši sevi.

Taču viens no vissvarīgākajiem atklājumiem, ko atnes "Kaija", ir *zemteksta* jēdziens. Tas, ka vārds nav īsto pārdzīvojumu izteicējs, un par cilvēku domām un jūtām vairāk nekā **pateiktais** spēj pavēstīt skatiens, pauze, žests, **noklusējums**. Tieši Marija Ļiļina Mašas lomā lielā mērā iedzīvina šo būtisko principu.

Ceturtajā cēlienā Maša, pirms braukt kopā ar vīru mājās, šņauc tabaku, ar izmisīgu kustību aizcērt tabakdozīti un, izdzirdusi, kā Konstantīns blakusistabā spēlē valsi, pasper dažus dejas soļus. "Ja esat to redzējis, nespēsiet aizmirst: ar dziļām skumjām, briesmīgu, pat baisu sajūtu dvēsele atsaucas tiem mēmajiem, gandrīz vai automātiskajiem dejas soļiem, ko sper Maša, pati būdama viena vienīga bezcerība... Vienkārši ņem un pāris reižu pagriežas taktī. Un viss. Nekad tik dziļi nav justas sāpes par viņas sakropļoto dzīvi kā šajās bezvārdu sekundēs,"[21] raksta aculiecinieki. Bet runā viņa par kaut ko gluži citu: ja vīru norīkos strādāt citur, viņa viens divi aizmirsīs Konstantīnu. "Viss ir tikai nieki."

Pats dramaturgs MDT iestudējumu novērtē visnotaļ labvēlīgi, kaut arī nespēj pieņemt daudz ko no režijas prasībām. Pat viņam, kas radījis principiāli jaunu dramaturģiju, Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko atrastā skatuves valoda dažbrīd liekas šokējoša.

To pilnībā novērtēs un pieņems vēlāk. Par 20. gadsimta psiholoģiskā teātra normu kļūst "Kaijas" iestudējumā atrastais: 1) izrādes polifoniskais skanējums, kurā iestudējuma atmosfērai ir tikpat svarīga nozīme kā katram varonim; 2) atmosfēra jeb noskaņa, ko iespaidu mijiedarbībā veido sarežģīta skaņu un gaismas partitūra, scenogrāfija, aktierspēle; 3) zemteksts, kas ir



A. Čehova **"Tēvocis Vaņa"** Maskavas Dailes teātrī (1899). Rež. K. Staņislavskis un V. Ņemirovičs-Dančenko, scenogr. V. Simovs. Soņa — Marija Ļiļina, Astrovs — Konstantīns Staņislavskis

svarīgāks par izrunātājiem vārdiem, 4) ansamblis, kurš spēj realizēt izrādes jēdzienisko un emocionālo smagumu pat tad, ja atsevišķi aktieri nav uzdevuma augstumos; 5) *ceturtās sienas* jeb no skatītāja neatkarīgas spēles telpas princips.

"Kaija" ir pirmais nopietnais MDT panākums. Līdz ar "Kaijas" uzvedumu Čehova dramaturģija pierādījusi savu scēniskumu. Tieši inscenēšanas paņēmieni, kas nepieciešami šādai drāmai, rosinājuši Staņislavski radīt tik pamatīgu un skrupulozu partitūru. Taču pēc "Kaijas" noskatīšanās Čehovs atzīmējis, ka dažādu trokšņu, gaismēnu un citu režijas triku esot par daudz. Gluži iespējams — tobrīd pats galvenais ir atrast veidu, kā atklāt lugas saturu. Nākamie Čehova iestudējumi — "Tēvocis Vaņa" 1899. gadā un īpaši "Trīs māsas" 1900. gadā — radīti, balstoties uz "Kaijas" atradumiem, un tie arī pašiem režisoriem vairs nešķiet tik svarīgi.

Priekšplānā izvirzās tēma, kas ir būtiska gan krievu kultūrai kopumā, gan inteliģences noskaņojumam gadsimtu mijā: sapņa un sadzīves (vai



A. Čehova **"Trīs māsas"** Maskavas Dailes teātrī (1901). Rež. K. Staņislavskis un V. Ņemirovičs-Dančenko, scenogr. V. Simovs. Nataša — Marija Ļiļina, Andrejs — Vasilijs Lužskis

mazliet plašākā skatījumā — dzīves) nesavienojamās pretišķības, stoicisms un uzticība vispārcilvēciskiem ideāliem kā krietna un izglītota cilvēka būtības neatņemama sastāvdaļa. M. Strojeva skaidro, ka MDT māksla un Čehova uzvedumi jo sevišķi uzrāda krievu inteliģencei zīmīgās prasības pēc augstākās patiesības un taisnīguma, kas ņav sasniedzams reālajā dzīvē, taču to uztur apziņa, ka "ārpus dzīves, kura **ir**, eksistē tā, kura **būs**".[22]

Lielu ieguldījumu šajā filozofiski tulkotajā esības attēlojumā sniedz pats Staņislavskis. Viņa Astrovs — liels un skaists, pat lauku biežņā ģērbies ar izaicinoši nevērīgu eleganci — eksistē pretēju izjūtu mijā. Vienlīdz dabiskas viņam ir patētiskas pārdomas par nākotnes mežiem, kas izaugs tad, kad stādītāju vārdi jau būs gājuši zudībā, un depresīva apziņa, cik zema un lopiska var būt cilvēka dzīve. Ārstam Astrovam nav ilūziju, toties ir sapnis. Tas palīdz izrauties no depresijas un strādāt, negaidot un pat necerot uz sava darba augļiem. "Tēvoča Vaņas" finālā, gatavodamies doties nakts tumsā pie kārtējā slimnieka, Astrovs garāmejot uzmet skatu pasaules kartei un nosaka: "Laikam gan karsti tajā Āfrikā — bail pat iedomāties." Bet nenozīmīgā frāzē aktieris ietilpina veselu stāstu par cilvēku, kurš, arī apzinājies savas dzīves nolemtību un bezcerību, tomēr nezaudē stāju.

Vēl lielākā mērā stoicisma un ideālu uzturēšanas tēma izskan "Trīs



A. Čehova **"Ķiršu dārzs"** Maskavas Dailes teātrī (1904). Rež. K. Staņislavskis un V. Ņemirovičs-Dančenko, scenogr. V. Simovs. Petja Trofimovs — Vasilijs Kačalovs, Raņevska — Olga Knipere-Čehova, Aņa — Marija Ļiļina

māsās" — pēc kritikas un vēsturnieku atzinuma — visharmoniskākajā un mākslinieciski pilnīgākajā no Čehova lugu uzvedumiem MDT. "Trīs māsas" dramaturgs raksta, pazīdams Dailes teātra aktieru iespējas, Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko režijas principus. Tāpēc jau mēģinājumu gaitā ainas tiek vairākkārt pārrakstītas, lomu teksts — saīsināts, rēķinoties ar to, ka aktieri aprauto domu turpinās zemtekstā. "Trīs māsu" iestudējumā vairāk nekā iepriekš režisors paspilgtina kontrastu starp varoņu iekšējā monologa kaislību un ārējās izpausmes ieturētību, liek aktieriem meklēt ikvienu iespēju, lai uzsvērtu tēlojamo cilvēku dzīvesprieku un vēlēšanos izrauties no melanholijas. Ikviena parādība, izjūta, dvēseles kustība tiek spēlēta it kā *par spīti.* Jo aizrautīgāka un vitālāka ir Olgas Kniperes Maša, jo bezcerīgāka šķiet viņas dzīve provinces skolotāju lociņā. Jo maigāka un meitenīgāka ir Nataša Marijas Ļiļinas tēlojumā, jo briesmīgāks ir viņas mietpilsoniskās rosīšanās rezultāts.

Jo noslēgtāki un rimtāki savu jūtu izpausmē ir Maša un Veršiņins — Staņislavskis, jo svelošākas kaislības viņus plosa. Ugunsgrēka naktī Veršiņins pieklusušajā Prozorovu mājā filozofē par dzīvi, kas būs laimīga pēc paaudzēm trim, bet režisors partitūrā precizē: "Monologu runā, lai maskētu skatienu dialogu ar Mašu."[23] Nespēdams runāt par savām jūtām, Veršiņins iedziedas — tā ir Greminaārija no "Jevgeņija Oņegina" — par mīlu, kuras priekšā jebkurā vecumā cilvēks ir bezspēcīgs. Maša turpina dungot melodiju. Pulkvedis viņai atbild, tāpat dungodams. Režisors komentē: "Spēlēt tā, ir kā Maša vaicātu: "Tu mani mīli?" Veršiņins atbild: "Jā, ļoti." Maša: "Šodien es piederēšu tev." Veršiņins: "Ak, laime. Ak, jūsma.""[24] Aprautais bezvārdu dialogs kļūst gluži vai par hrestomātisku mīlas skatu, kuram nav līdzinieka jūtu sastrēdzinātības ziņā.

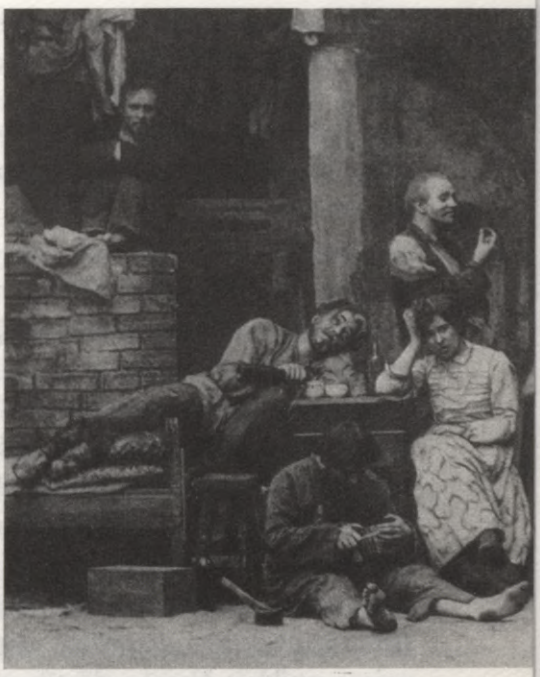
Čehova lugas teātrim un Staņislavskim ļauj atrast pieeju arī citam laikmetīgam dramaturgam ar visai atšķirīgu pasaules redzējumu un talantu —

Maksimam Gorkijam. 1902. gadā iestudētā drāma "Dibenā" tiek uzskatīta par vienu no augstākajām virsotnēm MDT 20. gadsimta sākuma režijā, bet Staņislavska kāršu blēdis Satins — aktiermākslā. Par skatuves pasaules pamatu saglabājot atmosfēru, noskaņu, biezi, līdz pat naturālistiskiem sīkumiem attēlojot naktspatversmes sadzīvi, režisors kopā ar aktieriem meklē un attīsta tālāk psiholoģiski smalko MDT spēles stilu.

Tiesa gan, pirmo reizi teātris ķeras pie Gorkija dramaturģijas 1901. gadā, uzvedot viņa lugu "Sīkpilsoņi". To pārmaiņus iestudē gan Ņemirovičs, gan Staņislavskis, daudzviet izmantojot tos atradumus, kas sasniegti iepriekšējā darba posmā. Luga īsti nepatīk ne inscenētājiem, ne ansamblim. Tāpēc arī skatuves mākslas vēsturē šis iestudējums nav atstājis iezīmīgas pēdas.

Pavisam jauns darba un attīstības cēliens sākas līdz ar lugas "Dibenā" uzņemšanu repertuārā. Čehova sarežģītos, tomēr viengabalainos varoņus nomaina cilvēki, kas dzīvo divās realitātēs. Ikviens no galvenajiem varoņiem un daudzajiem bezvārdu tēliem velk savu dzīvīti smakās un netīrumos, tomēr, Lukas ierosināti, spēj pacelties līdz savam sapnim un vismaz kādu laiku eksistēt atbilstoši šā ideālā tēla prasībām. No šīm divām realitātēm viena cilvēka dzīves ietvarā dabiski un pašsaprotami izaug arī Satina kvēlais monologs "Cilvēks — tas skan lepni!". Psiholoģiski piesātināti un precīzi ir abi tēli. Tikai, lai sasniegtu un ilgstoši paturētu savu otro, augsto un ideālo seju, vajag vairāk spēka un ticības. Tās pietrūkst naktspatversmes padibenēm.

Lai izprastu lugas "Dibenā" varoņus, viņu pasaules redzējumu un sadzīvi, abi režisori un mākslinieks Viktors Simovs dodas uz bēdīgi slaveno Hitrovas tirgus naktspatversmi. Tur ieraudzītais Staņislavskim ir kā sitiens. Viņš vienmēr ir krājis dzīves iespaidus un ietekmējies no tiem, taču naktspatversmes realitāte ir šokējoši atšķirīga no visa, kas pieredzēts. Kā vēlāk viņš uzsver režijas plānā, visspilgtāk atmiņā paliek jebkāda personiskā īpašuma trūkums šajā mūžīgajā pagaidu mītnē. Viss, kas pieder naktspatversmes iemītniekiem, ir viņiem mugurā. Līdz ar to pēc citiem principiem jābūvē skatuves telpa un atmosfēra: lietu pasaule nespēj raksturot cilvēkus. Jo pašu lietu gandrīz nemaz nav. Tāpēc lugas noskaņa tiek meklēta konkrētos prototipos. Aprakstot šo meklējumu ceļu, Ņemirovičs-Dančenko raksta Gorkijam, ka uzveduma veidotāji iepazinušies ar dažiem "bijušajiem cilvēkiem", kuri ir "bezrūpīgi, dzīvespriecīgi, filozofē un tikai reizēm, retajos brīžos, kad nav piedzērušies, — grimst grūtsirdībā".[25] Konkrētu cilvēku dzīves uztverē režija un aktieri atrod skatuvisko pamattoni — romantismu, kas apskaidro un paceļ pāri ikdienībai Gorkija varoņus.



M. Gorkija **"Dibenā"** Maskavas Dailes teātrī (1902). Rež. K. Staņislavskis un V. Ņemirovičs-Dančenko, scenogr. V. Simovs. Barons — Vasilijs Kačalovs, Satins — K. Staņislavskis, Kleščs — Aleksandrs Zagarovs, Nastja — Olga Knipere-Čehova, Aktieris — Mihails Gromovs

Staņislavskis, uzrakstījis režijas plānu, turpmāk galvenokārt pievēršas Satina tēla veidošanai. Lai palīdzētu viņam atrast pamatu Satina raksturam, dramaturgs iesaka meklēt tajā līdzību ar Viktora Igo donu Sezāru de Bazānu — aristokrātu, kas, cēla protesta vadīts, kļūst par laupītāju un klaidoni. Iekšēji pretodamies šādam tēlam, pirmajās izrādēs Staņislavskis patiešām izmanto varoņa stājā un ārienē kaut ko no padibeņu aristokrāta — skrandas valkā kā apmetni. Taču iekšēji viņam šāds risinājums nav pieņemams. Daudz vilinošāks šķiet psiholoģiski pamatots un reālistiski detalizēts Satina tēls — inteliģents, izglītots, bet nodzēries cilvēks, kurš tomēr saglabājis spēju skaidrības brīžos atgūt dvēseles cēlumu.

Izšķirošo niansi iestudējumam un Satina tēlam piešķir Ņemirovičs-Dančenko. Tieši viņam ienāk prātā laimīgā doma ļaut aktieriem uzbūvēt tēlu atbilstoši viņu pieredzei, lai pēc tam, spēlējot izrādi, kāpinātu tempu un *pārskrietu* pāri sadzīviskām sīkdetaļām. Staņislavskis ir disciplinēts aktieris un precīzi izpilda režisora prasīto. Satins runā viegli, bez iedziļināšanās saturā, gandrīz bez izteiksmes referē par varoņa domām. Un tieši šī šķietamā vienaldzība, toņa vieglums, sāpju un pārdzīvojumu ignorēšana visvairāk skar skatītājus — arī pašu dramaturgu.

Satina tēls, tāpat kā slavenais monologs par lepno cilvēka vārdu, tiek ieskaitīts MDT zelta fondā. Izrāde tiek spēlēta vairākas desmitgades. Taču uz afišām nav minēti režisoru vārdi. Lai cik lieli būtu uzveduma panākumi, gan Staņislavskim, gan Ņemirovičam tie saistās ar pārāk nepatīkamiem kompromisiem.

Milžu cīņa. Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko pretrunas un līdzāspastāvēšana

Izrādes afiša bez režisora vārda ir tikai viena sīka izpausme Konstantīna Staņislavska un Vladimira Ņemiroviča-Dančenko nepārtrauktajā sadarbībā un sāncensībā.

Šos divus skatuves meistarus kā personības šķir gandrīz viss — izcelsme, sabiedriskais stāvoklis, pieredze, raksturs. Tirgonis Aleksejevs, nekad nepazinis trūkumu un spiedīgus apstākļus, ir dabiski un skrupulozi taupīgs (bet ne skops! — MDT izdzīvošana gadiem ir atkarīga no Staņislavska dotācijām). Trūkumā augušais Ņemirovičs-Dančenko vienmēr ir parādos, taču dzīvo izšķērdīgi, turklāt nereti krīt kāršu spēles azartā. Līdz pat padomju gadiem, kad MDT kļūst par visvareno politiķu atzītu teātri un abiem korifejiem tiek nozīmētas apmēram vienādi dāsnas algas, Ņemirovičs nereti ir parādā Staņislavskim lielas summas.

Izskatīgais Staņislavskis ir ģimeniskuma iemiesojums un ar naivu izbrīnu izturas pret pielūdzēju vēstulēm un uzmanību. Neliela auguma depīgais, neveiklais Ņemirovičs-Dančenko nebūt nemulst sieviešu priekšā. Kā atceras Mihails Čehovs, ikviens no viņiem ir džentlmenis, taču gluži pretējās izpausmēs. Jo pārsteidzošāka ir divu tik atšķirīgu personību sadarbība un abpusējā ietekme četrdesmit viena gada garumā — no tikšanās "Slāvu bazārā" 1897. gadā līdz Konstantīna Staņislavska nāvei 1938. gadā.

Cilvēcisko un profesionālo attiecību amplitūda ir milzīga. No pilnīgas viedokļu sakritības un gatavības upurēt savas intereses otra mākslinieka daiļrades mērķu labad, kā tas ir MDT pirmajos gados, līdz retām tikšanās reizēm, speciālām burtnīcām, kur tiek ierakstīti jautājumi un atbildes uz tiem, skandāliem favorītu un iemīļotu aktrišu dēļ, banālai griezsirdībai, atsevišķiem *ministru kabinetiem* un sekretārēm. MDT vēstures pētnieki noskaidrojuši, ka abi teātra vadītāji pēdējoreiz personiski satiekas četrus gadus (!) pirms Staņislavska nāves.

Viņi paši savas privātās attiecības visu šo gadu garumā cenšas neafišēt. Taču teātris nav tā vide, kurā spētu rimt izdoma, fantāzija un tenkas, sevišķi ja tām ir reāls pamats. Neskatoties uz to, ka šīm attiecībām ir tik daudz liecinieku, ka MDT muzejā saglabājusies Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko sarakste, kurā ir krietni pāri pustūkstotim vienību, līdz pat 60. gadu vidum padomju teātra vēsture rūpīgi noliedz jel kādas privātas nesaskaņas abu korifeju vidū, kur nu vēl principiālas mākslinieciskō uzskatu atšķirības. MDT ir padomju sociālistiskā reālisma templis un sim-

bols, tajā drīkst valdīt tikai kristālskaidri proletāriskās mākslas principi un absolūta vienotība.

Nedaudzu vēstuļu publikācijas 60. gados paver mazu spraudziņu, ļaujot ielūkoties viņu privātajās attieksmēs. Taču ilgu laiku labāko un ietekmīgāko, kaut arī hiperbolizētu liecinājumu par šīm *milžu cīņām* sniedz Mihaila Bulgakova "Teātra romāns".

Tikai 20. gadsimta pēdēja desmitgadē, kad krīt daudzi vēstures patiesības aizsegi un mīti, arī abu dižgaru dzīve MDT sagaida skrupulozu analīzi Olgas Radiščevas trīssējumu monogrāfijā.[26] Un vissvarīgākais šajā, kā viņi paši to dēvē, skatuves laulībā izrādās nevis nepārtrauktas sadursmes, iedomāti un patiesi apmelojumi, konflikti, blakusļautiņu iejaukšanās un palaikam arī rīdīšana, bet spēja mīlēt savu garabērnu MDT un ideālus, par spīti visam. Novērtēt otra talantu un, pat nepiekrītot tam, ko dara līdzgaitnieks, izšķirošos brīžos to atbalstīt.

Satikšanās brīdī visai atšķirīga ir katra mākslinieka pieredze, taču ir vairākas lietas, pēc kurām tie tiecas, ejot katrs no savas puses. Ņemirovičs-Dančenko cenšas panākt, lai aktieris izprot lugu un lomu, Staņislavskis — lai tas darbotos uz skatuves ar izpratni un jēgu. Ikviens saprot, cik svarīgs ir vienots izrādes ansamblis: gan lugas dziļākās nozīmes atklāsmei, pēc kā tiecas Ņemirovičs-Dančenko, gan dzīves patiesības iemiesošanai, uz ko cer Staņislavskis. "Katrs atsevišķi viņi izprata, ka šie ideāli nav sasniedzami, nepārveidojot pilnīgi visu tālaika krievu teātri. Katrs atsevišķi viņi spēra pirmos soļus šajā virzienā."[27] Lai to īstenotu pilnībā, abiem ir nepieciešams otra atbalsts.

Jau plānojot nākamo kopdarbu, abi izlemj, ka stingri ievēros divus veto — Staņislavskim piederēs tiesības lemt par jaunā teātra izrāžu mākslinieciskо pusi, Ņemirovičam-Dančenko paliks pēdējais vārds repertuāra jautājumos. Tā kā nolemts visas izrādes iestudēt kopīgi, sadalītas ir arī režijas funkcijas: Staņislavskis veidos uzveduma mizanscēnas, ārējo zīmējumu, Ņemirovičs strādās ar aktieriem, palīdzot viņiem izprast dramaturģijas nianses un tēlu psiholoģiju. Katrs ir gatavs pakļauties otram un pat upurēt kaut ko no saviem mākslinieciskajiem principiem, "lai tikai neapdzistu ugunsgrēks, kas bija iededzies",[28] deklarē Ņemirovičs. Un O. Radiščeva rezignēti komentē: "Liekas, Ņemirovičs-Dančenko neapzināti lietojis vārdu "ugunsgrēks" tā vietā, lai teiktu "liesma". Ugunsgrēks iznīcina, liesma ārdē. Šī pārteikšanās kļuva simboliska. Ugunsgrēks pārogļoja kaut ko no viņu attiecībām, taču tā liesmas viņiem vienmēr bija svētas."[29]

Pirmajās izrādēs Staņislavskis labprāt nodod kolēģa rokās darbu ar aktieriem, aizbildinādamies, ka šī joma viņam nekad nav padevusies un nav patikusi. Visticamāk, uzskata pētnieki, Staņislavskis neapzināti saskata milzīgo atšķirību starp savu redzējumu un patiesajām aktiera iespējām. Taču palīdzēt, norādīt, kā sasniedzams kārotais mērķis, vēl neprot.

Taču ļoti drīz noskaidrojas, ka neviens no viņiem patiesībā nespēj — un, sekojot savai dziļākajai mākslinieciskajai pārliecībai, arī nevēlas — mainīt skatījumu uz skatuves mākslu, nedz arī upurēt otras personības labā savus daiļrades mokās izjustos un praksē pārbaudītos principus. Cik viens ir pārliecināts par dramaturga virskundzību, tik otrs — par aktierdarba suverēno nozīmi un dramaturģiju kā vienu līdzvērtīgu daļu no izrādes komponentiem. Ņemiroviču kā dramaturgu kaitina un aizskar Staņislavska fantāzijas lidojums un nerēķināšanās ar lugas autora norādījumiem.

1902. gadā pirmoreiz attiecības nonāk līdz tiešai konfrontācijai un sarakstei (vēlāk tā būs norma). Ņemirovičs-Dančenko, gribēdams reizi par visām reizēm noskaidrot un vienoties par teātra sūtību, apsūdz kolēģi režisoriskā pašmērķībā: "Mūsu pārlieku sakāpinātās prasības pret formu grasās nomākt saturu!" Un turpat deklarē savu nostāju: "Teātris eksistē tāpēc, lai spēlētu lugas", nevis "režisors demonstrētu publikai savas Dieva dāvanas."[30]

1908. gadā top pēdējā kopīgi iestudētā izrāde Aleksandra Gribojedova "Gudra cilvēka nelaime". Tā nekļūst par mākslinieciskū uzvaru, un līdz ar to kopējai režijai tiek pielikts punkts. Turpmāk abi mākslinieki iestudē patstāvīgi.

Viņu attieksmēs ir kāpumi un kritumi. Viņu sarakste ir neaptverama. To analizējot, O. Radiščeva nonākusi pie vairākiem paradoksāliem spriedumiem.

Laika distance ļauj daudz ko saprast šajā saspringtajā un nepiekāpīgajā pozīciju karā. Staņislavskim ir cits skatījums uz teātri, jo viņš ir arī aktieris, tiešais skatuves mākslas instruments, kas alkst pēc patstāvīgas radīšanas. Ņemirovičs ir tikai režisors un aktiera viedokli nespēj līdz galam saprast un izjust.

Abu MDT vadītāju attiecības saasinās arī tāpēc, ka Staņislavskis aizvien vairāk aizraujas ar aktiermākslas teorijas izstrādāšanu. Viņš no sirds vēlas palīdzēt aktierim izjust un noturēt patiesas radīšanas baudu. Taču nedz Ņemirovičs-Dančenko, nedz jau gana pieredzējušie MDT aktieri negrib sekot viņam šajā pagaidām miglā tītajā ceļā. Vēl vairāk — laikā, kad jādod iespēja strādāt pieredzējušiem aktieriem, kas dibinājuši MDT, kad jārūpējas par publikas audzināšanu un kases pildīšanu, aizraušanās ar, daudzuprāt, bezjēdzīgiem un nevēlamiem eksperimentiem tiek uzskatīta par nodevību pret kopīgi radīto

teātri. Staņislavska mēģinājumi eksperimentēt un pētīt aktiera dabu un iespējas no teātra nodalītās studijās tikai saasina abpusējo neizpratni.

Turklāt starp šiem cilvēkiem eksistē arī tik banālas un saprotamas jūtas kā... greizsirdība. Radoša greizsirdība nav sveša arī Staņislavskim, taču visai sāpīgi to izjūt Ņemirovičs-Dančenko. Pirmkārt, jau tāpēc vien, ka Staņislavskis ir daudz populārāks publikā — viņš taču ir arī trupas galvenais un talantīgākais aktieris. Otrkārt, un, iespējams, vēl vairāk tāpēc, ka Staņislavska eksperimenti, kaut arī ne vienmēr veiksmīgi kases ieņēmumu ziņā, allaž ir nopietns solis skatuves mākslas izaugsmē. Vienā no daudzajām vēstulēm Ņemirovičs-Dančenko ar rūgtumu un bezspēcīgu neizpratni atzīstas: "Pēdējos gados parasts, ka man tiek izrādes, kuras *nolemtas panākumiem, taču neceļ teātri*, bet Jums — tās, kam *nav panākumu*, bet kuras *teātri ceļ*. Es labprāt mainītos ar šīm lomām, jo es ar visiem saviem panākumiem .. palieku ēnā, bet Jūs .. ar katru neveiksmi paceļaties aizvien augstāk un augstāk."[31] Patiesībā, piebilst pētniece, lauri tiek abiem. "Ņemirovičam-Dančenko par prasmīgu kuģa vadīšanu mierīgos ūdeņos, bet Staņislavskim — par jaunu zemju atklāšanu, kuģim strandējot. Rezultātā Ņemiroviča-Dančenko vadītais kuģis vienmēr lepni ienāk ostā, kamēr Staņislavska jaunās zemes ne vienmēr ir apdzīvojamas. Toties kādi apvāršņi no tām saredzami!"[32]

Šie apvāršņi arī noteikuši katra mākslinieka vietu teātra vēsturē. Staņislavska jaunatklājumi, galvenokārt aktiermākslas jomā, padarījuši viņu par pasaules mēroga novatoru. Savukārt Ņemirovičam-Dančenko ir ļoti nozīmīga loma 20. gadsimta krievu režijas attīstībā. Bez viņa kompetences un dramaturģijas izjūtas Staņislavskis, visticamāk, nebūtu novērtējis Antona Čehova lugu jaunatklājumus, nespētu uztaustīt tik nozīmīgu lietu kā lugas zemteksts. Bez Staņislavska ietekmes Ņemirovičs droši vien būtu tā arī palicis par izpildīgu izrāžu iestudētāju bez inscenētāja fantāzijas. Brīžiem nepanesami smaga — līdz pat draudiem kādam no teātra dibinātājiem atstāt MDT — ir divu milžu cīņa un saskarsme. Taču galēju pozīciju vienlaicīga līdzāspastāvēšana ir arī šā teātra bagātība. Diemžēl paši bagātības īpašnieki to palaikam apzinās vismazāk.

Edvarda Gordona Kreiga un Konstantīna Staņislavska sadarbība. "Hamlets": izrāde — pasaules modelis

Trīs gadus — no 1909. līdz 1911. gadam — ilgst viens no spožākajiem un tālejošākajiem projektiem, kas noteiks teju vai visu Eiropas skatuves mākslas attīstību 20. gadsimtā un, iespējams, arī vēl pēc tā. Aisedoras



G. Kreiga scenogrāfijas skice. V. Šekspīra **"Hamlets"** Maskavas Dailes teātrī (1911). Rež. K. Staņislavskis, G. Kreigs

Dunkanes rosināts, K. Staņislavskis uzaicina uz MDT slaveno angļu režisoru un scengrāfu Gordonu Kreigu. Kreigs iestudēšanai izvēlas "Hamletu". Palaikam vētrainais, galarezultātā stipri apstrīdamais kopdarbs īsti neapmierina nevienu no autoriem.

Bet tā raidītais impulss ir nepārvērtējams. "Hamlets" kļūst par vienīgo reālo iemiesojumu Kreiga novatoriskajai idejai par skatuves telpu kā dramatiskās situācijas izteicēju. Staņislavskis tieši tajā laikā meklē izpausmes savai aktiermākslas sistēmai, būtībā — mēģina radīt pilnīgi jauna tipa aktieri, kura izteiksmes līdzekļi sniegtos pāri psiholoģiskā reālisma dzīves patiesībai. Kopā viņi rada (iespējams, nepilnīgu un pretrunīgu) izrādi — kosmu. Pašpietiekamu pasaules modeli, kuras robežas sniedzas tālu pāri atsevišķam, kaut arī psiholoģiski vai vēsturiski patiesam dzīves gabalam.

Kā raksta spožā krievu teātra zinātniece, Kreiga daiļrades pētniece Tatjana Bačelis, viņš pārtraucis 19. gadsimta skatuves mākslas atkarību no literatūras tradīcijām, atteikdamies no "skatuves dzīves samērošanas ar pagātnes vai šodienas realitāti", un piedāvājis tās vietā "scēniskā vispārinājuma formu". "Viņa mākslā viennozīmības vietā nāca daudznozīmība, pabeigtības vietā — bezgalība, analīzi aizstāja brīva asociāciju plūsma, bet rūpīgi sagatavotu ilūziju — maģiska skatuviskā tēlainība."[33]

Kreiga proponētie principi apvērš visus skatuves mākslas komponentus — laiku, vietu un darbību. Darbību noteic nevis notikumu gaita, bet autora fantāzijas radītas likumsakarības: epizodes seko cita citai nevis tāpēc, lai atbilstu sadzīves loģikai, bet lai maksimāli saviļņotu skatītājus. "Māksla necentās līdzināties dzīvei, bet pacelties tai pāri."[34] Vietu, kas naturālisma aizrautībā izstrādāta līdz pēdējam izskaidrojošam — vienalga, vēsturiskam, sociālam vai personiskam — sīkumam, aizstāj Kreiga *traģiskā ģeometrija*, kurai sveša jelkāda konkrētība. Tās vienīgais mērķis ir ievilkt skatītāju vērienīgā līdzdomāšanas un līdzpārdzīvojuma virpulī. Savukārt laiks no pulksteņa tikšķu ritma kļūst par filozofisku jēdzienu, un varonis ar to var brīvi rīkoties, pat apstādināt.



V. Sureņjanca scenogrāfijas skice. M. Māterlinka **"Aklie"** Maskavas Dailes teātrī (1904). Rež. K. Staņislavskis

Liela nozīme pasaules skatuves mākslas vēsturē ir Gordona Kreiga slavenajiem *širmjiem* — brīvi kombinējamām un pārvietojamām plaknēm, ar kuru palīdzību acumirklī radāma jauna laiktelpa, varoņa iekšējās pasaules satricinājumu pārveidota pasaules aina. Šos širmjus pirmo un savas dzīves laikā arī vienīgo reizi Kreigs redz uz skatuves MDT "Hamletā".

Gadsimta sākumā Konstantīnu Staņislavski nodarbina aktiermākslas principu apzināšana un izpēte. Dienu pirms tam, kad pirmoreiz notiek tikšanās un saruna ar G. Kreigu, Staņislavskis MDT desmitgades jubilejas vakarā pirmoreiz piemin, ka līdzšinējais darbs ļāvis viņam uztaustīt jaunus principus, kas, iespējams, varētu izaugt par pabeigtu sistēmu. Nenovērtēsim šo brīdi par zemu — slavenā *sistēma* jeb, kā pieņemts saukt Rietumos, *Staņislavska metode* tobrīd tiek nosaukta vārdā!

Brīdī, kad satiekas abi skatuves mākslas milži, liekas, ka pati viņu daba, līdz šim paveiktais un atrastais ir pilnīgi nesavienojamas lietas. Un lielākā daļa laikabiedru to arī vērtē kā amizantu teātra eksperimentu, kam diezin vai būs vērā ņemams rezultāts.

Taču, kā atzīmē T. Bačelis, pirms tikšanās ar Kreigu Staņislavskis jau vairākkārt iestudējis simbolisma dramaturģiju — Leonīda Andrejeva "Cilvēka dzīvi", Knuta Hamsuna "Dzīves drāmu", arī Morisa Māterlinka "Zilo putnu", nepārprotami meklējot ceļus, kā skatuviski un īpaši aktieriski



V. Jegorova scenogrāfijas skice. L. Andrejeva **"Cilvēka dzīve"** Maskavas Dailes teātrī (1907). Rež. K. Staņislavskis

parādīt to, kas atrodas ārpus tiešās realitātes. Ja varētu tā teikt, skatītājs vairs netiek lūgts "ciemos pie tēvoča Vaņas vai Prozoroviem", bet gan ievilināts viņu sapņos, murgos vai slēptajās dziņās. Tiesa, Staņislavskim drīz vien kļūst garlaicīga simbolistu dramaturģija, pārsmalcināta un daudznozīmīga, toties interese par iracionālo, ar prātu neizskaidrojamo un reālistiski neattēlojamo saglabājas.

1908. gadā, iestudējot "Cilvēka dzīvi", gadās viens no tiem sīkumiem, kas kļūst par pamatu kādam skatuviskam brīnumam. Par to ar sajūsmu savā biogrāfijā raksta pats režisors. Proti, mēģinājumu laikā noklīst kāds melna samta gabals, un dzenot tam pēdas, atklājas, ka melns samts var padarīt lietas un ļaudis neredzamus. Pilnībā neizdodas realizēt šo melnā samta burvību — pārāk dārgas būtu melna samta kulises un horizonts! Tomēr atsevišķas detaļas ar tā palīdzību tiek mainītas — mēbeles top "caurspīdīgas" vai "deformētas", aktieri spēj negaidot parādīties un pazust, "pazaudē" dažas ķermeņa daļas. Taču ar šo ireālo fonu disonē aktierspēle, kurai vēl nav atrastas jaunas likumības. Tās tiek meklētas, sadarbojoties ar Kreigu "Hamleta" koncepcijas un tēlu izstrādē.

Mēdz būt brīži, kad Vēsture kļūst par mākslinieka iedvesmas avotu un viņš pats jūtas vispirms kā pilsonis un tikai pēc tam — radoša personība. Tieši tādā laikā top Šekspīra traģēdijas iestudējums: "Nevis pēc Gogoļa, Hamsuna un Leonīda Andrejeva", bet gan "pēc angļu–būru kara apkaunojuma, ko bija pārdzīvojis Kreigs, un Asiņainās svētdienas, ko pārdzīvoja Staņislavskis," raksta pētniece.[35] Tāpēc arī izrādes mērķis ir augstāks par repertuāra ailītes aizpildīšanu. Abi virstalanta cilvēki meklē, kā koncentrēt uz skatuves laiku, kurš vistiešākajā nozīmē izgāzies no eņģēm. "Darbs, ko viņi mokās radīja, tapa ideju krustcelēs, kailā vietā, laika maiņu vējos. Viņi ticēja humānisma un taisnības ideāliem. Ķerdamies pie "Hamleta", viņi bija

izšķirušies par nopietnu un atbildīgu soli: aizstāvēt ideālus, kas būtībā ir un paliek dzīvesspēka pamats."[36]

Abi inscenētāji vienojas, ka traģēdija tiks skatīta ar Dānijas prinča acīm. Turklāt Kreigam šai lomai der tikai viens aktieris — pats Staņislavskis, milzis ar sirmām lauvas krēpēm, spēcīgām un jūtīgām rokām, dižu stāju. No tāda varoņa soļiem drebētu un grīļotos pasaules ēka, un tieši tāda Visuma aina atbilst Kreiga iecerei. Hamlets, kas potenciāli spēj gan sagraut varizeju pasauli, gan iecelt eņģēs traģisko laiku. Kad MDT Padome nolemj, ka izrādes titullomu spēlēs Vasilijs Kačalovs, Kreigs ar nožēlu raksta, ka Maskavu droši vien sajūsmināsšāds dāņu princis, bet Hamlets, ko radītu Staņislavskis, satriektu Eiropu.

Attiecībā pret šādu galveno varoni smejami un nīkulīgi ir apkārtējie. Ieceres tapšanas laikā katram tiek piemeklēts dzīvnieks, kam līdzināties — Klaudiju režisors saredz kā krokodilu, Poloniju — kā krupi, Rozenkrancs un Gildenšterns izskatās pēc pretīgām mimikrējošām ķirzakām. Vienīgās domstarpības sākumā rodas par Ofēlijas tēla traktējumu. Kreigam arī nelaimīgā jaunava liekas nožēlojama, Staņislavskis vēlas redzēt viņu naivu un mīlestības vērtu.

Gluži iespējams, ka abi rastu kompromisu, jo Ofēlijas loma sākumā ir uzticēta jaunajai Alisei Koonenai — vēlākajai Aleksandra Tairova mūzai un Kamerteātra zvaigznei. A. Koonena atceras, ka lomu gribējusi spēlēt milzīgos kontrastos — no naiva mežonēna līdz ārprāta viedumam. Ak vai! Šis nu ir gadījums, kad vēstures ratu pabīda pārcentīga viduvējība. Ofēliju mēģina arī Olga Gzovska, glīta un jūsmīga aktrise, kas pārnākusi no Mazā teātra, stāstīdama, ka nepretendējot uz lomām, bet ir ar mieru būt par pēdējo statisti, tik ļoti viņu interesē Staņislavska topošā metode. Tie ir burvju vārdiņi, kas aizmiglo skatu izcilajam skatuves psihologam, un Gzovska kļūst par vienīgo Ofēlijas tēlotāju. Nosāp sirds, domājot, kā būtu, ja Kreiga traģiskajā ģeometrijā ciestu un sasniegtu apskaidrību nākamā Krievijas traģiskā aktrise numur viens Alise Koonena. Atliek viens mierinājums — atšķirt Mihaila Bulgakova "Teātra romānā" lappuses, kur aprakstīta artiste Ludmila Silvestrovna Prjahina, padzīvojusi jaunava ar mežģīņu nēzdodziņu, atstieptu mazo pirkstiņu un niknumā dzalkstošām acīm. Tas ir Olgas Gzovskas portrets pēc ceturtdaļgadsimta.

Izrādes tapšana trīs gadu garumā ir nepārtrauktu kompromisu virkne. Citi tēlotāji, nekā iecerēts. Teorijā tik vieglie širmji praktiski neatbilst tābrīža materiālu iespējām: koks vai metāls ir par smagu, korķis — pārlieku dārgs. Ar audeklu apvilktās koka karkasa plaknes nav iespējams pārvietot tik

nemanāmi, lai acumirklī skatītāju klātbūtnē pārbūvētu skatuvi. Skatuves pārveides notiek aiz priekškara. Visvairāk problēmu un neatrisināmu jautājumu ir Vasilijam Kačalovam, kura aktiera daba ir gluži pretēja tam, ko prasa Kreiga ideja. Kačalovs ir rezonieris, domātājs, nevis abu režisoru iecerētais aktīvais izkurtējušā cietuma grāvējs, *Kristus karotājs*, kā to apzīmē Staņislavskis. Arī topošā sistēma, kuras elementus Staņislavskis cenšas izmantot mēģinājumos, aktierim nepalīdz.

Galu galā pēc mēģinājumiem, pārtraukumiem, maiņām vairāku sezonu garumā 1911. gada 23. decembrī veras priekškars "Hamletam". Izrādē Kreigs par savām atzīst tikai dažas ainas. Viena no tām ir pirmā cēliena otrais skats. Troņa zālē kā milzīga, spoža piramīda sagrupējies kūstošā zeltā mirdzošais galms, kura centrā slejas Klaudijs un Ģertrūde hipertrofētiem kroņiem galvā. Zelta kalns un ķecerīgas, grēcīgas elkdievības — tā galmu saredz Hamlets. Pats princis sēž vienā skatuves malā. Viņa poza vedina atmiņā no krusta tikko noņemtu Mesiju — sāpju nomocītu un bezcerīgu. Žilbinoši baisajam skatam beidzoties, uz mirkli nodziest gaismas, un pēc pārbūves skatītājiem atklājas tukša skatuve ar bezgalīgiem lauzītiem gaiteņiem. Tā jau ir simboliska telpa — ledainais tukšums, kas valda dāņu prinča dvēselē.

Kā pēc vairākiem gadu desmitiem raksta angļu pētnieks Lorenss Seneliks: "Maskavas Dailes teātra "Hamlets" daudzējādā ziņā palika pusgatavs, taču 20. gadsimta skatuves mākslai tas nesa bagātus augļus."[37] Iespējams, ka pašiem radītājiem tie bijuši visai rūgti. Kad Gordons Kreigs ierodas Maskavā 1935. gadā, nedz viņš, nedz Staņislavskis neizteic vēlēšanos vēlreiz satikties.

Staņislavska aktiermākslas sistēma

Pasaules slavu un sekotājus Konstantīns Staņislavskis ieguvis ar savu aktiermākslas sistēmu. "Tās garīgās un fiziskās mocības, ko viņam nācās ciest savas radošās individualitātes tapšanas laikā, piespieda Staņislavski sākt savas dabas izpēti, pamodināja viņa iekšējo pasauli, iekustināja to un padarīja reizē par radīšanas vielu un neizsīkstošu avotu. Savukārt vēlēšanās noslēpties no pārlieku uzstājīgiem publikas skatieniem aiz lomas rakstura čaulas lika viņam pētīt allaž mainīgo dzīvi, padarot to par otru pastāvīgu radīšanas avotu," raksta B. Alperss[38], uzsverot gluži personiskos iemeslus, kāpēc Konstantīns Staņislavskis ķēries pie savas sistēmas radīšanas. Citiem vārdiem to pašu apliecina arī viens no Staņislavska spēcīgākajiem skolniekiem Mihails Čehovs: "Talants rada sistēmu, nevis sistēma — talantu."[39]

Domas par to, ka teātris ir kaut kas vairāk par dramaturga ideju attē-

lošanu, ka aktiermāksla ir pilnīgi suverēna mākslas joma un tālab tai jābūt arī savai unikālai un īpašai *gramatikai*, nodarbina Konstantīna Staņislavska prātu jau kopš Mākslas un literatūras biedrības laikiem. Arhīva materiāli liecina, ka pie tādas gramatikas rakstīšanas viņš ķeras ik pa laikam, taču visaktīvāk strādā no 1906. līdz 1920. gadam.

Sākumā tas ir literāri visai neveikli fiksētu speciālu vingrinājumu apkopojums, vairāk nekā divi simti savā starpā nesaistītu skatuves mākslas likumu, pie kuriem nonācis Staņislavskis savā aktiera praksē. Bet 1902. gada piezīmju grāmatiņā jau atrodami ieraksti par topošas grāmatas ieceri, kompozīciju un galvenajām idejām. Tiesa gan, šajā laika posmā top tikai grāmatas ievads, taču tajā sniegta atbilde uz būtisku jautājumu: kādēļ eksistē teātris.[40]

Iecerētās grāmatas ievadā Staņislavskis raksta, ka visos mākslas veidos — arī literatūrā kā vienā no tās nozarēm — radošais process ir vienāds. Tas sastāv no trim galvenajiem momentiem: "iespaidu uztveres", "to pārstrādāšanas" un "jaunradīšanas".[41] Atšķirīgas ir tikai jaunrades izpausmes — dramaturgs kā jebkurš cits literāts raksta ar spalvu uz papīra, bet aktieris "rada savus darbus ar vibrējošiem nerviem no dzīvas miesas".[42] Tātad nav iemeslu uzskatīt, ka dramaturga darbs ir primārs, bet aktiermāksla — sekundāra. Aktiermāksla ir tikpat svarīga, jo sev piederošajā vietā — uz skatuves — aktieris kā radītājs ir pilnīgi brīvs un patstāvīgs. Tālab tik svarīgi ir pazīt savus radošos *instrumentus* un prast ar tiem rīkoties.

"Mākslinieka dvēsele necieš vardarbību," skaidrojot sistēmas būtību un nozīmi, raksta M. Čehovs. "To, domājams, zina katrs no mums. Tai nav iespējams pavēlēt "mīli", "ciet", "priecājies" vai "neieredzi"! Tā paliks kurla pret pavēlēm un varu. Dvēseli var tikai *aizraut*. (..) Sistēma sniedz *metodi*, ar kuras palīdzību aizraut dvēseli, turklāt tieši ar to paņēmienu, ko izgudrojis pats mākslinieks."[43]

No mazliet cita aspekta sistēmu analizē teorētiķis B. Alperss, uzsverot, ka labi aktieri izsenis zinājuši, cik svarīgi ir vērot dzīvi un krāt iespaidus. Taču tieši K. Staņislavskis atklājis, ka tikpat svarīgi aktierim ir iepazīt un izpētīt sevi, savu iekšējo pasauli — iespējams, līdz pat zemapziņas dzīlēm. "Viņam izdevies ieskatīties tik dziļos aktiera radošās laboratorijas nostūros, kas visiem viņa priekšgājējiem tinušies tumsā, ko, likās, nekad nespēs uzveikt pat paša mākslinieka apziņas gaisma, nerunājot nemaz par atstatus novērotāja skatienu. Staņislavskis ne tikai apgaismoja kādu tumšo dziļu daļu, bet arī aptaustīja to ar bezbailīgu roku. Pieminu *bezbailību* tāpēc, ka reizēm savos meklējumos viņš uzdūrās tādiem cilvēka apziņas slāņiem, rūpīgi apslēptām

plaisām, kas spētu nobaidīt mazāk drosmīgu pētnieku."[44] Taču aktierim, ja viņš ir īsts mākslinieks, jāpazīst savas dvēseles dzīles, tajās mītošie radījumi (kā labi, tā ļauni), jāprot valdīt pār tiem, izmantot un arī iedzīt atpakaļ bezapziņas dziļumos.

Vienkāršotā izklāstā sistēma sastāv no divām atsevišķām, bet cieši saistītām daļām. Autors šīs daļas un grāmatas nosaucis "Aktiera darbs ar sevi" un "Aktiera darbs ar lomu". "Darbam ar sevi jāvelta visa dzīve. Tā būtība ir izstrādāt un panākt dvēseles lokanību. Aktierim jāspēj valdīt pār savu dvēseli, uzmanību un ķermeni. Tādēļ viņam tiek sniegta virkne vingrinājumu, kurus izpildot attīstās patiesības sajūta un māka rast pareizu skatuvisko pašsajūtu kopumā un katrā atsevišķā lomā," skaidro M. Čehovs un turpina: "Darbs pie lomas māca aktierim, kā izprast vielu, kā atrast tajā vērtīgāko un nozīmīgāko, kā saplūst ar lomu, atslēgt to. (..) Kā, galu galā, spēlēt daudzveidīgi, neko nemainot lomas būtībā."[45]

Diemžēl Staņislavska aktiermākslas teorija noapaļotā un sakārtotā veidā nonāk pie lasītājiem tikai pēc autora nāves. 1938. gadā smagi slimais mākslinieks pagūst tikai iepazīties ar pirmās daļas "Aktiera darbs ar sevi" slejām un parakstīt tās iespiešanai.

Teorija top lēnām un mokoši. Praktiskā pedagoģiskā darbība, lai arī atšķirīgos līmeņos, notiek gandrīz visu mākslinieka mūžu — sākot ar palīdzību draugiem un radiem no Aleksejevu pulciņa.

Taču tajā brīdī, 20. gadsimta pirmajā desmitgadē, kad topošās sistēmas apveidi jau manāmi un būtu nepieciešams to pārbaudīt arī praksē, MDT un tā aktieri jau ir ieguvuši pietiekamu skatuves pieredzi un arī rutīnu. Tādēļ liela daļa no kādreizējiem līdzgaitniekiem un mācekļiem nejūt nepieciešamību skolnieciski izpildīt vingrinājumus, atslābināt muskuļus un veikt dažādus, palaikam nesaprotamus rituālus. Tāpēc Staņislavskis savas teorijas pierādīšanai meklē jaunus — fiziski un garīgi jaunus un rutīnas neskartus — cilvēkus, lai kopā ar viņiem veidotu studiju, kam nav jārēķinās ar repertuāru, kases ieņēmumiem un tamlīdzīgi.

Pirmā šāda studija rodas, sadarbojoties ar jauno un daudzsološo aktieri un režisoru Vsevolodu Meierholdu. Taču Meierholds ir pārāk spilgts talants ar saviem radošajiem mērķiem. K. Staņislavska lolotā un arī finansiāli uzturētā studija Povarskas ielā eksperimentē ar sarežģīto simbolisma dramaturģiju un viņam gandarījumu nesniedz. Drīzumā tā tiek slēgta.

Toties 1912. gadā atvērtās MDT Pirmās studijas audzēkņi kļūst par īstiem "Staņislavska reliģijas adeptiem", runājot studista M. Čehova vārdiem. Pats režisors ir aizņemts teātrī, un tālab darbu vada viņam uzticīgais

Leopolds Suļeržickis, kuram drīz vien sāk palīdzēt viens no studijas līderiem — Jevgeņijs Vahtangovs. Viņa daiļrades sākumposms ir arī Pirmās studijas izaugsmes, šaubu un meklējumu ceļš. Šo visuzticamāko audzēkņu lēmums veidot pašiem savu teātri, nevis kļūt par MDT sastāvdaļu, ir liels trieciens Staņislavskim, kuru jau tāpat allaž ir mocījušas aizdomas par sekotāju un laikabiedru nodevību.

Tomēr darbs ar jauniem cilvēkiem, kas gatavi pieņemt viņa mācību, turpinās līdz pat meistara nāvei. Vistuvāk Staņislavska pedagoģiskajam ideālam — izaudzināt studijas apstākļos jaunus laikmetīgus aktierus, kuri pēc tam kā vesela paaudze ienāktu MDT — nonāk Otrā studija. Tās absolventi Vera Sokolova, Angelina Stepanova, Nikolajs Batalovs, Mihails Prudkins spilgti pierāda uzticību skolotājam un MDT tradīcijām, jau padomju varas gados uzvedot savu "Kaiju" — Mihaila Bulgakova lugu "Turbinu dienas".

Revolūcija — stabilās pasaules sabrukums

1917. gadā Konstantīnam Staņislavskim ir tuvu sešdesmit, stabils, krievu inteliģences tradīcijās balstīts pasaules uzskats un dzīve, kas pilnīgi pakļauta teātrim un mākslai. Oktobra revolūciju MDT aktieri un vadītāji uztver vienoti — kā apdraudējumu kultūrai kopumā. Par mākslinieku šausmām un apjukumu jaunās realitātes priekšā skarbu liecību sniedz MDT aktiera un direkcijas locekļa Vasilija Kalužska dienasgrāmatas. "Vai patiešām reiz bija dzīve, kurai mēs nedomājot gājām garām, notraucām to kā pielipušas sēnalas! Cik dārgas un nesasniedzamas tagad šķiet tās sēnalas! Visi priecājas, ja dabūjuši mārciņu speķa par 25 rubļiem, mandeļu eļļu, ja uz ielas neviens nav apturēts, ja tumsā nekas nav nozagts, ja izdevies iedzert alu, mierīgi parunāties .. un neviens nav nosūdzējis."[46]

Taču pirmā un patiesākā reakcija ir bailes un protests pret kultūras vērtību barbarisku iznīcināšanu. Tiek sasaukta pilnsapulce, kura vienbalsīgi nolemj, ka MDT turpinās izrādes, "neraugoties ne uz kādiem politiskajiem apvērsumiem".[47] Tomēr izrādes uz mēnesi nākas pārtraukt, jo sarkangvardieši ir ieņēmuši Mazo teātri, ielās šauj un apdraudēta ir ne vien māksla, bet arī dzīvība. Staņislavska vēstulēs saglabājusies mākslinieka tābrīža uztvere — Krievijai draud katastrofa, lielā tautu staigāšana, kas uzsūtīta cilvēkiem par viņu grēkiem. Pats mākslinieks uztur sevi pie saprāta ar ideāliem, kas iepriekš glābuši viņa spēlētos Čehova varoņus. Pareizāk būtu šos ideālus nosaukt par ilūzijām: bargajai dzīves īstenībai pretsvars rodams

skaistumā. Skaistums un māksla spēs iedvest dvēseli skarbajai realitātei, labos un pacilās to.

Pēcrevolūcijas gadi atnes Staņislavskim vēl kādu zaudējumu. Aizbraukuši uz ārzemēm ārstēties, Francijā paliek viņa dēls, meita un mazdēls. Pat vēlāk, jau būdams pietiekami ieredzēts valdības aprindās, sirmais mākslinieks neuzdrošinās lūgt, lai viņi atgriežas Krievijā.

Komunistiskās partijas politika ir visai elastīga: MDT ārvalstīs ir izdevīga eksportprece ar labskanīgu vārdu. Tāpēc abus tā vadītājus — gan pārmaiņus — laiž uz ārzemēm. Staņislavskim tā ir iespēja gan ārstēties, gan satikt bērnus. Taču katra tikšanās un šķiršanās kļūst aizvien mokošāka. Ne mazāk nomācoša ir atgriešanās padomju īstenībā, ikreiz sastopoties ar jauniem "spēles noteikumiem", partijas funkcionāriem, uzraugiem un "labvēļiem".

Atšķirībā no Staņislavska Ņemirovičs-Dančenko prot novērtēt un baudīt normālas dzīves priekšrocības un izbraucienus no Krievijas apvieno ar darbu: mēģina rakstīt scenārijus Holivudas filmām (tiesa gan, nesekmīgi — neviens piedāvātais sižets tā arī neieinteresē amerikāņu filmindustriju), režisē krievu trupās, kas spēlē ārzemēs.

Krietni vēlāk, pēc gadu desmitiem, Ņemirovičs-Dančenko atbilstoši laika garam paziņos, ka, nebijis revolūcijas, Maskavas Dailes teātra māksla būtu noslāpusi un izgaisusi. Iespējams, viņam ir sava taisnība, jo neviens teātris kā patiesi dzīvs un radošs organisms nespēj pastāvēt bezgalīgi ilgi, bet MDT jau tuvojas divdesmitgade. Tā tiek nosvinēta klusi un mierīgi. Staņislavska skolotāja Glikerija Fedotova pasniedz gaviļniekiem unikālu velti — zelta lauru vainagu, kas paaudžu paaudzēs pasniegts izciliem Mazā teātra aktieriem 50 gadu jubilejā. Tas nav tikai cieņas un mīlestības žests. Nav naudas, tāpēc vecā aktrise šķiras no dziļi personiskas relikvijas. Abiem teātra dibinātājiem kolektīvs pasniedz ne mazāk dārgu dāvanu — baltmaizi. V. Kalužskis dienasgrāmatā piezīmē: "Bija ļoti sirsnīgi, omulīgi, mūs sumināja, nofotografējāmies, uzkodām zivi, sieru, rupjmaizi, padzērām tēju ar aveņu ievārījumu."

Pielāgošanās un jauni meklējumi. Mihails Bulgakovs Dailes teātrī. Pēdējie iestudējumi

Staņislavska dzīves pēdējie divdesmit gadi ir dramatiski un pat traģiski. Tajos Staņislavskis iestudējis tikai piecpadsmit izrāžu, turklāt septiņās no tām bijis vienīgi uzveduma vadītājs. 1928. gadā smaga sirds slimība pilnīgi

pārtrauc aktiera darbību, viņš reti parādās teātrī un lielāko daļu inscenējumu sagatavo mājās — slavenajā Ļeontjeva šķērsielā, ko M. Bulgakovs ar dalītām jūtām iemūžinājis "Teātra romānā" kā Sivceva Vražeku. Mākslinieka jau tāpat sakāpināto pasaules uztveri vēl vairāk sarežģī atrautība no teātra, vecums, kuram līdzi nāk šaubas par visas dzīves veikuma — Maskavas Dailes teātra — dzīvotspēju.

Aizvien lielāka nozīme Staņislavska darbībā ir pedagoģijai, taču arī šajā jomā viņš vairākumā gadījumu uzņemas tikai virsvadību. Mūža beigās Staņislavskis raksta pats, vēl vairāk raksta viņa audzēkņi un epigoņi. Diemžēl laiks — Staļina laikmeta barokālās un pompozās mākslas laikmets — atsevišķas Staņislavska proponētās idejas paceļ līdz valsts oficiālās mākslas līmenim, padara psiholoģisko reālismu par vienīgo padomju teātra izpausmes veidu. Un nodara grūti labojumu ļaunumu Staņislavska mūža devumam, liekot teatrāļiem to apšaubīt vairāku paaudžu garumā.

Jaunie laiki atnes līdzi jaunus principus. Proletāriskās mākslas adeptiem apšaubāma un iesūnojusi liekas Staņislavska skatuves mākslas ētika un estētika. Pirmo pēcrevolūcijas gadu liberālajā un nesaudzīgajā atmosfērā nepārtraukti skan jautājums: vai jaunajai valstij ir vajadzīgs tik novecojis un mirstošs teātris. Viena no skaļākajām balsīm pieder Vsevolodam Meierholdam — kādreizējam kaulam no Dailes teātra kaula, slaveno Čehova uzvedumu Trepļevam un Tuzenbaham. Klusāk un saudzīgāk teātri kritizē arī jaunie, topošie aktieri no teātra studijām.

Sava taisnība kritizētājiem ir — Staņislavskim MDT nav jaunu iestudējumu līdz pat 1920. gadam, kad priekškars veras Bairona "Kainam". Izrādei ir zināma līdzība ar Kreiga inscenēto "Hamletu". Indivīda traģēdija tiek pacelta līdz Visuma, kosma līmenim, mēģinot atrisināt esības pamatjautājumus: kas ir Labs un Ļauns, vai ir iespējama šo pretpolu izlīgšana un katastrofas harmonizēšana. "Kainu" izrāda astoņas reizes, un Staņislavskis pats lūdz to noņemt no repertuāra.

Nesalīdzināmi lielāki panākumi ir Nikolaja Gogoļa "Revidentam", ko Staņislavskis iestudē 1921. gadā, uzticot titullomu pavisam jaunam aktierim no Pirmās MDT studijas — Mihailam Čehovam. Arī šajā iestudējumā jūtama "Hamleta" ietekme: detalizētās masu ainas ar katra vissīkākā varoņa individualitātes izcelšanu nomainījis vienlaidus triepiens. Indivīdu nav, ir vienots, izplūdis pūlis. Par komēdijas galveno varoni kļūst ne tikai M. Čehova Hļestakovs, bet vēl lielākā mērā — pūļa psiholoģija, kas spēj niecību padarīt par elku, tukšpauri — par pielūgsmes un neprātīgu baiļu objektu. Lai jo vairāk sastrēdzinātu neprātīgo, absurdo norisi, režisors vairāku dienu

notikumus iekļāvis klasiskā teātra laika vienībā — diennaktī. Darbība sākas agrā rītā un beidzas nakts tumsā.

Mihails Čehovs nepārtraukti balansē uz Staņislavska teātrim tik būtiskās sadzīves šķautnes, taču ik brīdi ir gatavs zaudēt apšaubāmo līdzsvaru un nonākt līdz groteskai. Ikviena darbība ir sadzīviska, absurds rodas to sablīvējumā. Katra izpausme draud pārvērsties par triku, klaunādi, fantastisku ģeķību. Hļestakovs ir tik sīks, kārns un infantils, ka gluži dabiska liekas viņa izklaide — stāvēt pie traktiera loga un mēģināt, vai neizdosies uzspļaut garāmgājējiem. Viņš ir tik vieglītiņš miesīgi un garīgi, ka ikviena kustība, pat doma spēj to aiznest nezināmos tālumos: sācis stāstīt par Pēterburgu, kur viss ir lielāks un labāks, Hļestakovs, lai parādītu, cik neiedomājami milzīgi tur ir arbūzi, zīmē gaisā... četrstūri. Kad tiesnesis nejauši vai aiz bailēm nomet zemē viltus revidentam domāto kukuļa naudu, puišelis kā vēja nests pasprūk zem galda, ielido pagaldē līdz ar banknotēm — tik liela un nepārvarama ir viņa kāre pēc tām. Čehova tēlojumā reālais ir tik cieši savijies ar ireālo, ellišķīgo, ka kļūst baisi, — raksta recenzenti.

Izrādes finālā režisors Staņislavskis atļaujas pilnīgi negaidītu un šokējošu triku: kad sirmais, buldogam līdzīgais Ivana Moskvina Pilsētas priekšnieks saka draudīgos vārdus: "Par ko smejaties? Paši par sevi smejaties!", viņš pagriežas pret publiku, izslejas, uzliek kāju uz sufliera būdas paaugstinājuma un... zālē uzdegas gaisma. Apmānītā, piekrāptā, lētticīgā Pilsēta ir visa publika.

Neskatoties uz "Revidenta" panākumiem, MDT virziens joprojām tiek apšaubīts un arī gānīts. Lai saprastu, kur īsti atrodas teātris, kādas ir tā potences, teātra vadītāji nolemj doties garākās viesizrādēs uz Rietumeiropu un Ameriku. Padomju vara izglītības komisāra Anatolija Lunačarska personā ir pietiekami liberāla pret nopelniem bagāto kolektīvu. 1922. gada 14. septembrī Staņislavskis MDT priekšgalā dodas projām no Krievijas, lai atgrieztos tikai pēc vairāk nekā diviem gadiem. Viesizrāžu laikā pilsoņu kara frontes līnija atrauj no MDT lielu gabalu dzīvas miesas — aktieru grupu Vasilija Kačalova vadībā.

Viesizrāžu laikā top Staņislavska grāmata "Mana dzīve mākslā" — fascinējošs, lai arī ne vienmēr dokumentāli precīzs un ticams noietā ceļa atspoguļojums. Kā apgalvo M. Strojeva, grāmata top ne tik daudz kā atmiņas, vairāk — kā manifests pirms nākamā darba cēliena. Tādā gadījumā kļūst skaidrs, kāpēc tik maz vietas grāmatā veltīts Staņislavska paša izcilajiem aktierdarbiem, pelnītajām un neapstrīdamajām uzvarām — skatiens taču vērsts uz priekšu. Nākotnē, kurā Staņislavskis turpinās aizstāvēt to, ko

atradis par labu esam savā garajā mākslinieka mūžā: psiholoģisko reālismu (ko, iespējams, varētu nosaukt arī par naturālismu, neaizmirstot, ka Staņislavska naturālismā cilvēku determinē nevis ārējā vide, bet iekšējā pasaule), mākslas ētiskos pamatus, stāvēšanu pāri jebkādai politikai un pāri visam — savu aktiermākslas sistēmu.

Diemžēl memuāros nav pieminēts kāds ļoti nopietns nesenās pagātnes notikums, kas dziļi saviļņojis mākslinieku. Proti, pirms pašas aizbraukšanas no Krievijas Staņislavski līdz asarām aizkustina un sajūsmina mirstošā audzēkņa Jevgeņija Vahtangova "Princese Turandota". Par šo tuva un uzticama skolnieka neapšaubāmo šedevru — ne vārda. "No psiholoģijas viedokļa šo kāzusu varētu skaidrot kā novecojuša mākslinieka aizvainotību," raksta M. Strojeva. "Taču iemesli ir daudz sarežģītāki. Ja viņš sāktu analizēt to, ko Vahtangovs panācis savā "Turandotā", pašam pret savu gribu būtu jāsper solis pretim jaunajai revolucionārajai skatuves mākslai, kuru viņš, neskatoties uz "Revidenta" panākumiem, turpināja noliegt."[48] Uzsvars, domājams, jāliek uz vārda "revolucionārajai", jo varas maiņa Staņislavska acīs ir un paliek drauds krievu kultūras vispārcilvēciskajām vērtībām un tradīcijām, arī Dailes teātrim. Diezin vai sirmais kungs, kas līdz mūža galam nēsā pensneju un "taurenīti", brauc uz teātri tikai ormaņa ratos un dzīvo savu noslēgtu dzīvi Ļeontjeva šķērsielas savrupmājā, maz spēj piedot bijušajiem audzēkņiem Meierholdam un Vahtangovam viņu aizraušanos ar padomju varu. Un tādēļ izturas ar aizdomām arī pret viņu talantīgākajiem darbiem.

Staņislavskis atgriežas Maskavā 1924. gadā, pilnām izbaudījis savu veco iestudējumu un lomu triumfu pasaulē, pārliecinājies, ka viņa garabērns — sistēma — varētu būt noderīga visas pasaules aktieriem.

Aktīvam darbam atlikuši tikai trīs gadi. 1928. gada decembrī pēc spīdošas uzstāšanās Dailes teātra trīsdesmitgades vakarā, spēlējot Veršiņinu "Trīs māsu" pirmajā cēlienā, nopietna sirdslēkme padara savu. Pēdējos desmit gadus Staņislavskis ārstējas ārzemēs vai noslēgti dzīvo mājās.

20. gadu vidū tobrīd jau Maskavas Akadēmiskais Dailes teātris (MADT) ir milzīgs radošais kolektīvs, un tikai ceturtā daļa ir tie, kas kopā ar Staņislavski un Ņemiroviču-Dančenko sākuši ceļu. Vienlaikus notiek vairāku lugu mēģinājumi, kurus vada ierindas režisori, kas kopā ar aktieriem un dekoratoriem rada izrādes pirmuzmetumu, ko pilnveido un pabeidz Ņemirovičs vai Staņislavskis. Teātra zinātnieki jau sen ir atrisinājuši gluži retorisko jautājumu, vai piedalīšanās tikai iestudējuma beigu daļā ļauj teātra vadītājus saukt par izrādes autoriem. Var, jo tieši skulptora fantāzija un roka

piešķir mācekļu izmīcītam mālam mākslas darba veidolu. Tāpēc bez šaubīšanās par Staņislavska izrādēm nosaucami divi padomju perioda iestudējumi — Aleksandra Ostrovska komēdija "Karstā sirds" un Mihaila Bulgakova drāma "Turbinu dienas". Abām izrādēm ir garš un bagāts skatuves mūžs, tās spēlē gadu desmitus, mainoties aktieriem, bet saglabājot režijas zīmējumu, kurā vēsture laiku pa laikam atklāj kādu jaunu iezīmi.

"Karstā sirds", kuras pirmizrāde notiek 1926. gadā, visai paradoksālā kārtā pēc 15 gadiem uzvedina atmiņā Kreiga "Hamletu" — izrādi kosmu, kas dzīvo pēc saviem parametriem.

Atveroties priekškaram, skatienam atklājas monumentāla, milzonīga, hipertrofēta guļbaļķu sēta. Nosmailinātu baļķu žogs tik tikko ļauj saskatīt debesu maliņu, bet tālāku apvārsni aizsedz. Pagalma vidū aug dižkoks, tik vecs un aprepējis, ka tā suga vairs nav nosakāma. Pa dižmanīgās mājas trepēm atsprākleniski rāpjas saimnieks kupcis Kurosļepovs neizmērojamā kreklā un tādās pašās biksēs, neizpratnē izrēkdams pasaulei savu jautājumu: kāpēc debesis gāžas virsū.

Tumsonīgas krievu nomales sadzīve sabiezējusi par pašas dzīves kvintesenci. Kā vēlāk atmiņās raksta uzveduma pirmmetu režisors Iļja Sudakovs, izrādes mērķis ir parādīt trīs vaļus, uz kuriem balstās Krievzeme: *gradobojevščina* — neierobežoti varaskārā ierēdniecība, *kurosļepovščina* — taukos iegrimusī, slinkā un apdzērusies kupču izlaidība, *hlinovščina* — rosīgais jaunkapitālisms, "Eiropa ar Āzijas ģīmi".

Skatuves iekārtojums izrādē ir līdzvērtīgs Kreiga monumentālajām planšetēm — tas iemieso pasaules ainu, kādu to skata katrs no trim vaļiem.

Jaunkapitālists Hlinovs uzcēlis māju pēc sava ģīmja un līdzības. Mūžamežam atkarotā laukumiņā slejas vientulīga terase, kas izkrāsota sārta marmora rakstā. Tās četros stūros paceļas debeszilas, kā izgriezta veļa savītas kolonnas ar zelta bumbām galos — neko citu tās nebalsta. Terases vidū novietota tāda kā antīkā skulptūra, kas attāli sauc atmiņā kādu no Hērakla varoņdarbiem. No terases kāpnes ved tieši skatītāju zālē, bet abās pusēs trepes sargā zeltīti lauvas ar mūžīgas neizpratnes un skumju vaibstiem purnos. Mākslasdarbu piebeidz paša Hlinova tronis, kuram blakus — lai būtu rokas stiepiena attālumā — novietots lāča izbāzenis no kāda traktiera ar visu paplāti ķepās.

Hipertrofētā vidē arī aktieri spēlē, sadzīves krāsas sabiezinot līdz bezjēdzībai. Mīlētāji apkampjas kā lāči, precību kāra meita savam kavalierim vārda tiešā nozīmē karas kaklā, bet tas savukārt zviedz kā ērzelis, atceras I. Sudakovs.

Tā ir izrāde par valsti un varu, tikai nu šī tēma zaudējusi traģismu, kāds piemita, teiksim, "Caram Fjodoram Joanovičam". "Nejēgas, barbari, mežoņi, ieguvuši varu, izdzīvo savus nepilnvērtības kompleksus: trīs vaļi, sagrābuši savās ķetnās visu pilsētu, visu miegaino, nosmulēto Krievzemi. Nu jau viņiem būtu viss, un dzīvei vajadzētu būt piepildītai līdz malām. Bet sāta nav, tā vien prasās vēl kaut kas. Juzdami iekšējo tukšumu, neapmierinātību, viņi alkst pēc vēl lielākas varas — bez jelkādām robežām."[49] Bet Staņislavskis vēl vairāk uzkurina viņu pretenzijas: ja Gradobojeva tēlotājs piedāvā savam varonim sapņot par gubernatora godu, tad režisors — par cara augstumiem. Scenogrāfs šoreiz bija N. Krimovs.

Staņislavskis principiāli un noteikti iebilst pret mākslas un politikas jaukšanu. Taču mākslinieka nojausma un intuīcija palaikam apsteidz vēsturi. Kad 30. gadu sākumā tiek celta viesnīca "Maskava", pāri arhitekta Ščuseva skicei, kur ar svītrpunktu līniju savienoti divi dažādi fasādes varianti, valsts vadītājs uzraksta savu pozitīvo rezolūciju. Viesnīcas fasāde tā arī tiek uzcelta — asimetriska. Bet tas vēl tikai būs. Izrāde ir apsteigusi realitāti.

Laikabiedri raksta, ka Staņislavska raksturā paradoksāli savijušās palaikam pretējas īpašības: bērnišķīga interese par visu, kas notiek, un dziļi iesakņojušās bailes, ka viņa teātris iet bojā; apbrīnojama uzticēšanās cilvēkiem — līdz pat lētticībai — un aizdomīgums. Ar gadiem aizdomīgums un bailes saasinās; dzīvodams visai noslēgti un par daudzām lielā teātra organisma norisēm spriezdams pēc savu uzticības personu nostāstiem, Staņislavskis aizvien pesimistiskāk raugās uz MADT nākotni. Viņam liekas, ka līdz ar pirmo MDT aktieru novecošanu brūk arī pats teātris. MADT daudzās studijas, no kurām nāk jaunie aktieri, ir izaudzinātas Staņislavska "ticībā", brīvi orientējas viņa aktiermākslas sistēmas terminos un būtībā. Taču sirmajam patriarham šķiet, ka jaunajā paaudzē nav nekā no stabilā ētiskā pamata, kas ielikts MDT pamatos. Vēl sliktāk ir tas, ka jaunajiem trūkst sava autora, kura mākslinieciskā un cilvēciskā nostāja būtu liecinājums arī par visas paaudzes kopējo stāju. Vecajiem tādi autori ir bijuši divi — Čehovs un Gorkijs.

Mihaila Bulgakova ienākšana Dailes teātrī ir notikums, kas daudzējādā ziņā līdzvērtīgs MDT pirmo gadu sadarbībai ar Čehovu. Romāns "Baltā gvarde", kas pēc ilgām, sarežģītām mākslinieciskām un arī politiskām peripetijām pārtop par tāda paša nosaukuma lugu un tad izrādi "Turbinu dienas", citā laikmetā un situācijā izmisīgā stoicismā pauž Dailes teātrim vistuvāko domu — inteliģents un krietns cilvēks izturēs. Nelieksies un nebēgs, bet turpinās dzīvot jebkuriem apstākļiem par spīti.

Pie šīs izrādes Staņislavskis strādā diezgan maz, atzīdams, ka Iļja Sudakovs kopā ar lugas autoru ir radījuši paši savu skatuves darbu, taču piedalās vissvarīgāko epizožu precizēšanā. Pēc divu gadu saspringta darba, lugas aizstāvēšanas gan no proletāriskās kritikas apvainojumiem, gan politisko uzraudzītāju — arī latvieša Roberta Pelšes — aizliegumiem 1927. gada 5. oktobrī notiek "Turbinu dienu" pirmizrāde.

Nekādi cenzūras norādījumi, lugas sižeta pārveidojumi nespēj izrādei laupīt galveno — skatītāji redzēto samēro paši ar savu dzīves pieredzi un rada savu saturu un morāli. Iespējams, kādam tā ir luga par baltgvardu armijas sakāvi. Taču lielākajai skatītāju daļai tas ir stāsts "par kultūras cilvēku, inteliģentu, kurš izlēmis ar asinīm aizstāvēt savus principus", apgalvo A. Smeļanskis.[50] Savā ziņā izrāde ir vistiešākais A. Čehova dramaturģijas turpinājums — ne tikai noskaņu un ētisko principu jomā. "Turbinu dienu" centrālais tēls pulkvedis Aleksejs Turbins ir Čehova pulkveža Veršiņina dubultnieks jaunos un nežēlīgi izšķirīgos vēstures apstākļos. Tas ir Veršiņins, kuram ļauts ne vien sapņot par nākotnes cilvēkiem, bet realizēt savu kredo dzīvē. Lomas un izrādes kulminācija ir skats ģimnāzijā, kad cara armijas pulkvedis Turbins pavēl junkuriem, jauniem, nepieredzējušiem zēniem, bēgt un glābties. Jo nav tādu politisku vērtību, par ko būtu maksājama jaunu cilvēku bezjēdzīgi izlietas asins cena.

Teātra trīsdesmitgades priekšvakarā, turklāt arī padomju varas desmitajā gadā, ir mainījusies kritikas vieta un loma teātra mākslas dzīvē. "Turbinu dienas" nonāk pamatīgā kritikas krustugunī — A. Smeļanskis min, ka viena gada laikā par izrādi sarakstītas recenzijas aptuveni 600 lappušu apmērā. Taču tajās spriests tikai un vienīgi par izrādes idejisko un ideoloģisko pusi. Nevienā recenzijā nav atstāta liecība par to, kā spēlējuši aktieri, kādas bijušas mizanscēnas, skatuves iekārtojums — pati iestudējuma miesa. Taču viens patiess, iejūtīgs un uzticams hronists tai tomēr bijis: teātra milicis Gavrilovs, kurš bijis klāt visās izrādēs, sekojis jaunu tēlotāju ievešanai "Turbinu dienās" un savus iespaidus detalizēti aprakstījis dienasgrāmatā. Vai gan iespējams izdomāt kaut ko citu, tik ļoti Bulgakova garam un burtam atbilstošu!

Gavrilova naivajās piezīmēs un vērtējumos atklājas izrādes noskaņa, tuvība MDT agrīno gadu iestudējumu pamatmotīviem. A. Smeļanskis, mēģinādams restaurēt izrādes tēlu, raksta par savdabīgiem *mīnuspaņēmieniem*, paņēmieniem, kas atklāti runā pretī sava laika estētiskajām normām. Par to liecina jau skatuves noformējums — laikā, kad scenogrāfijā valda konstruktīvisma gars, vienotas, universāli izmantojamas "klaviatūras" mek-

lējumi, mākslinieks Nikolajs Uļjanovs atgriežas pie tradicionālā paviljona. Priekškaram atveroties, parādās Kijevas profesora dzīvoklis ar krēmkrāsas aizkariem, sudrabaini zilganām tapetēm, stērķelētu galdautu un puķu vāzi uz klavierēm. "Mājokļa omulība bija izaicinoši tradicionāla," uzskata A. Smeļanskis. "Reālā dzīve ielauzās Turbinu mājā, pēkšņi dziestot elektrībai, sveces liesmām plīvojot tumsā, uz sienām sakļaujoties un izklīstot ēnām, vējam gaudojot, vadiem zumot, no tālienes grandot artilērijas šāviņiem. Vēsture uzdeva takti Turbinu dzīves nevienmērīgajam ritmam, smagi nogulsnējās Alekseja Turbina tumšajā skatienā, ieskanējās Nikolkas bezcerīgi bravūrīgajās junkuru dziesmiņās, līdz beidzot parādījās visā pilnībā, kad, izgaistot Turbinu dzīvoklim, tā vietā nāca Petļuras štābs vai ģimnāzijas parādes kāpnes, pa kurām panikā šaudās junkuri."[51]

Arī aktieru spēlē tiek izmantotas paradoksālas, savā ziņā psiholoģiski absurdas krāsas. Jau pieminētais milicis, būdams aktrises Allas Tarasovas pielūdzējs, slavēdams savu iemīļoto mākslinieci un viņas pārliecinošo tēlojumu Jeļenas Turbinas lomā, ir atstājis vērtīgu liecību par izrādes spēles principiem. Viņaprāt, apstrīdams ir Jeļenas lomas traktējums, ko izrādes pirmajā sastāvā atklāj Vera Sokolova. Īpaši viņam netīk, kā aktrise spēlē ainu, kad mājās tiek pārnests ievainotais jaunākais brālis Nikolka. "Sestajā ainā — fiksē A. Gavrilovs — V. Sokolova visu drāmu, ko sajūt māsa, kas zaudējusi brāli, izpauž dziļos iekšējos pārdzīvojumos; tie nenonāk līdz skatītājam, nevietā skan viņas vārdi: "Viņš taču tikai vakar šeit ar jums spēlēja kārtis!" A. Tarasova šos vārdus izlaiž. V. Sokolovas ģībonis reizēm rada smieklus skatītāju zālē — tik neveikli viņa krīt. Savukārt A. Tarasova šo ainu spēlē histēriskos toņos, ar milzīgu temperamentu."[52] Taču tieši pēc šāda drāmas piezemējuma tiecās izrādes režija. Staņislavskis mēģinājumā pat piedāvājis vēl asāku un negaidītāku krāsu. Viņš iesaka aktrisei paust dīvainu, ļoti sievišķīgu *prieku* par to, ka viņa ir *zinājusi*, pareģojusi visu jau iepriekš. Un tikai pēc tam, pēc šī absurdā *prieka* — krist dziļā, *neveiklā* un neglītā bezsamaņā.

Šajā dramatisko un komisko elementu savijumā, dziļajā līdzjūtībā pret cilvēku, izpratnē par pašas dzīves nepārejošo traģismu, sadzīves detaļu izgaršošanā un absolūtā humora sajūtā izrādes restaurētājs un analītiķis saskata vistiešāko sasauci ar Čehova darbu iestudējumiem MDT "zelta laikmetā".[53]

Tomēr, rakstot par Konstantīnu Staņislavski, šai izrādei ir cita nozīme: pēc ilgām šaubām par lugas ētiskajām un estētiskajām vērtībām, par jauno aktieru talantu un režisoru spējām sirmais meistars pieņem "Turbinu

dienas" kā attaisnojumu MDT tālākai eksistencei. "Staņislavskim tā bija ģēnija uzvara pār paša "iemīļoto aizspriedumu", ka īstais MDT iet bojā, pār smagajiem maldiem, ka līdz ar vecajiem beidzas teātra vēsture, bet bez viņiem nav iespējams tāds mākslas patiesības dziļums, lai viņa teātrim būtu tiesības eksistēt."[54]

Savas dzīves pēdējos gados Konstantīns Staņislavskis savrupmājā Ļeontjeva šķērsielā ir sievas un tuvinieku rūpīgi sargāts no ziņām par valsts politiskajām norisēm un arī satraucošiem teātra dzīves notikumiem. Savrupmājas klusumā notiek sarunas ar teātra darbiniekiem, nodarbības ar muzikāli dramatiskās studijas audzēkņiem.

1937. gadā jauno aktieru grupa turpat Ļeontjeva šķērsielas namā sāk darbu pie Moljēra "Tartifa" iestudējuma. Darbs norisinās *laboratorijas* apstākļos, Staņislavskis ar uzticamiem mācekļiem aprobē savu pēdējo teorētisko atklājumu — fiziskās darbības metodi, kurā vēlāk pētnieki saskatīs daudz kopēja ar Vsevoloda Meierholda proponētās biomehānikas principiem. Diemžēl šai aktiermākslas teorijas jomai nepietiek laika. Arī "Tartifa" iestudējums tiek pabeigts jau pēc meistara nāves. Noskatījusies izrādi, Staņislavska atraitne Marija Ļiļina raksta režisoram Vasilijam Toporkovam: "Pirmkārt, es ieraudzīju Moljēra varenību. Otrkārt, es ieraudzīju, cik varens ir Staņislavskis savos 76 gados. Treškārt, es sapratu, ka Staņislavskim ir patiesi audzēkņi, kas spēj saprast viņa mācību visā pilnībā, ir pārliecināti sekotāji... Vai tas gan nav Uzvarētāja Triumfs?"

Taču pie šīs atziņas katrai teātra fanātiķu — aktieru, režisoru, pētnieku — paaudzei jānonāk patstāvīgi. Izurbjoties cauri epigoņu, līdzskrējēju vai vienkārši netalantīgu cilvēku sarakstītu grāmatu grēdām. Vai pārliecinoties par sistēmas principiem pašu darbā.

Citētie avoti

[1] *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2. — М., 1986.

[2] *Алперс Б.* Театральные очерки, т. 1. — М., 1977.

[3] *Строева М.* Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. — М., 1973; Режиссерские искания Станиславского. 1917–1938. — М., 1977.

[4] *Радищева О.* Станиславский. Немирович-Данченко. История театральных отношений, т. 1 (1897–1908). — М.,1997; т. 2 (1909–1917) — М., 1999; т. 3 (1917–1938) — М., 1999.

[5] *Staņislavskis K.* Mana dzīve mākslā. – R., 1946.

[6] Turpat, 26. lpp.

[7] *Алперс Б.* Театральные очерки, т. 1, с. 321.
[8] *Staņislavskis K.* Mana dzīve mākslā, 60. lpp.
[9] Turpat, 144. lpp.
[10] Pārvietojami dekorāciju elementi ar cietu karkasu – praktikabļi.
[11] *Бачелис Т.* Шекспир и Крэг. — М., 1983, с. 27.
[12] *Staņislavskis K.* Mana dzīve mākslā, 199.–205. lpp.
[13] Turpat, 203. lpp.
[14] Искания новой сцены. — М., 1985, с. 231–232.
[15] *Staņislavskis K.* Mana dzīve mākslā, 274. lpp.
[16] *Строева М.* Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917, с. 22.
[17] Skat.: Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского, т. 2. — М., 1981, с. 6–50.
[18] Turpat, 36. lpp.
[19] Turpat, 22. lpp.
[20] Turpat, 121. lpp.
[21] Turpat, 36. lpp.
[22] *Строева М.* Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917, с. 19.
[23] Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского, т. 3. — М.,1983, с. 215.
[24] Turpat.
[25] *Радищева О.* Станиславский. Немирович-Данченко. История театральных отношений, т. 1, с. 159.
[26] Turpat, 1., 2., 3. sēj.
[27] Turpat, 1. sēj., 41. lpp.
[28] Turpat, 48. lpp.
[29] Turpat.
[30] Turpat, 146. lpp.
[31] Turpat, 272. lpp.
[32] Turpat.
[33] *Бачелис Т.* Шекспир и Крэг, с. 335.
[34] Turpat.
[35] Turpat, 235. lpp.
[36] Turpat, 235.–236. lpp.
[37] Turpat, 286. lpp.
[38] *Алперс Б.* Театральные очерки, т. 1, с. 252–253.
[39] *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2, с. 36.
[40] Skat.: *Радищева О.* Станиславский. Немирович-Данченко. История театральных отношений, т. 1, с. 150.
[41] Turpat, 151. lpp.
[42] Turpat.
[43] *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2, с. 37.
[44] Искания новой сцены, с. 272.
[45] *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2, с. 40.

[46] *Радищева О.* Станиславский. Немирович-Данченко. История театральных отношений, т. 3, с. 32.

[47] *Строева М.* Режиссерские искания Станиславского. 1917–1938, с. 11.

[48] Turpat, 73.–74. lpp.

[49] Turpat, 104. lpp.

[50] *Смелянский А.* Михаил Булгаков в Художественном театре. — М., 1986, с. 83.

[51] Turpat, 110. lpp.

[52] Turpat, 115. lpp.

[53] Turpat, 116. lpp.

[54] Turpat, 89. lpp.

Normunds Naumanis

VSEVOLODS MEIERHOLDS
(1874–1940)

Avangarda klasiķis, gleznotājs suprēmātists Kazimirs Maļevičs 1913., 1914. vai 1915. gadā (audekls konceptuāli nav ticis datēts) strādā "pie kaut kā pārsteidzoši īpaša"[1]. Viņš rada vismīklaināko un biedējošāko gleznu, kurai lemts kļūt par 20. gadsimta t.s. modernās mākslas simbolu. Tas ir 79,5 x 79,5 centimetru liels monohroms (vienkrāsas) audekls, pazīstams ar nosaukumu "Melnais kvadrāts". Līdz Maļevičam neviens nebija iedomājies, ka tas ir tik vienkārši: ar eļļu noklāts melns četrstūris pēkšņi iegūst īpašu jēgu un kļūst par mākslas priekšmetu ar bezgalīgu semiotisko ietilpību. Tā nav tikai glezniecīska rotaļa vai avangarda ekstrēmākā forma, klaja klasisko gleznie cības kanonu zaimošana. Bija nepieciešams laika noilgums, lai "Melnā kvadrāta" kosmiski bezgalīgās tumsas "caurumā" atspīdētu gadsimta pirmās puses mākslas un sabiedrības likteņi. Kvadrāts kā regularitātes zīme: neeksistējošais "melnais attēls" — simbols laikmeta šausmām un cerībām, kad no neziņas tumsas var iznirt pilnīgi viss un vienlaikus nekas. Simbols un zīme tam, ko saucam par avangardu. Mākslas neprognozējamā procesa tumšā bilde, radītāja izaicinājums, ģeniālais haoss un esības baisma, pluss un mīnuss vienlaikus, ja paturam prātā zinātnes patiesību, ka melnais ir visu krāsu absorbējums! Gleznas lakoniskā zīme–zīmogs ir simbols arī tiem šaušalīgajiem sabiedriski politiskajiem procesiem, kas notiek slavenā audekla radītāja dzimtenē Krievijā, kura 1915. gadā jau bija ierauta Pirmā pasaules un drīz arī — Pilsoņu kara peklē. Ir tikai vēl viens glezniecības šedevrs, kura simboliskā slodze ir adekvāta "Melnajam kvadrātam" — Edvarda Munka "Kliedziens".

Un ir kāda majestātiski traģiska figūra Krievijas kultūrā, kuras dzīves un radīšanas stāsts ideāli atbilst Maļeviča simboliskajai gleznai — tas ir teātra režisors, revolucionārs mākslā un politikā, arī renegāts attiecībā pret sevi, aktīvs sabiedriskais darbinieks un sistēmas moceklis Vsevolods Meierholds. Ne velti pats Meierholds daudz izteicies par melnās skatuves kārbas draudīgi

vilinošo "kosmu", ne velti viņa režisora mūža ideāls fokusējās uz maģiskā melnā kuba (sešu kvadrātu!) iekarošanu, ne velti arī viņa vārdā nosauktais jaunais eksperimentālais teātra centrs un tā izbūve Maskavā (2000. gads) slēpj sevī šo ideālo teātra modeli — melno kasti.

Mēdz būt cilvēki, kuru liktenī kā caur palielināmo stiklu vai maģisko kristālu saredzamas veselu laikmetu sociālās, estētiskās un politiskās metamorfozes. Tie ir cilvēki, bez kuriem nav iedomājami 20. gadsimta pirmās puses kultūras procesi un kuru domas elektromagnētiskie viļņi izplatās vēl šobaltdien, turklāt pieaugot iedarbības spēkā. (Krievu valodā šādas personības sauc par atslēgas figūrām.) Turklāt der paturēt prātā aksiomu — galvenie modernā jeb režijas teātra atklājumi pieder 20. gadsimta pirmajam ceturksnim.

Tas attiecas arī uz krievu (padomju) režisoru — reformatoru Vsevolodu Emīla dēlu Meierholdu, par kuru droši var apgalvot — bez šī cilvēka darbības apjēguma nav domājama pasaules modernā teātra prakse.

20. gadsimta pirmās trešdaļas pasaules teātra kolektīvo pieredzi viņš rada līdzās angļu teātra vizionāram un nākotnes teātra arhitektam Gordonam Kreigam, tēlainā minimālisma konstruktoram šveicietim Ādolfam Apiam, mistiķim–simbolistam beļģim Morisam Māterlinkam, vācu ekspresionistiem un jaunu teātra telpu izkarotājiem, bezierunu režijas diktāta sludinātājiem Ervīnam Piskatoram un atdzīvinātās reliģiozās teatralitātes magam Maksam Reinhardam, itāliešu futūristiem ar tā idejisko līderi Filipo Tomazo Marineti un savrupo atsvešinātības ģēniju Luidži Pirandello priekšpulkā... Līdzās franču teātra klasicisma tradīcijas galvenajam reformētājam, eksistenciālisma nojautējam un naturālisma nostiprinātājam Andrē Antuānam, viņa darba turpinātājam režisoram Žakam Kopo vai koncentrētajam simboliķim Polam Foram un pārējiem Parīzes multikulturālā ideju katla iedvesmojoši "indīgajiem" vistrakulīgāko estētisko eksperimentu garaiņiem... Līdzās Sergeja Djagiļeva ar Krievu sezonām Francijā aizsāktajai jauna tipa antreprīzes praksei un, protams, pašā Krievijā strādājošiem teātra dižgariem un nereti arī uzskatu pretpoliem Konstantīnam Staņislavskim, Vladimiram Ņemirovičam-Dančenko, Mihailam Čehovam un Aleksandram Tairovam, Jevgeņijam Vahtangovam...

Meierholda devumu modernisma kā estētiska strāvojuma izkopšanā un modernā teātra filozofijas, tehnoloģiju un nākotnes teātra "vīzijas" iedzīvināšanā nemaz nevar novērtēt par zemu. Taču galvenais — nav ignorējams fakts, ka Meierholda režijas ģēnijs attīstās 20. gadsimta pasaules vēsturisko kataklizmu degpunktā, jauna tipa totalitārā valstī — Padomju Krievijā.

Meierholds un laiks

Lai tēlaini iezīmētu Meierholda radošā gara mājvietu Krievijā, nākas izpalīgos ņemt divas gleznas — līdzās drūmajam Prado muzeja šedevram — spāņa Fransisko Goijas šaušalīgajai vīzijai par Goliātu, kas neprātīgā barbarismā apēd savus dēlus, novietojot svinīgi krāšņo, melnsarkano Meierholda dubultportretu, ko mākslinieks Boriss Grigorjevs glezno 1916. gadā. Tā priekšplānā nostājies elegantais Meierholds — cēlais, tik raksturīgais asi konturētais profils, melna fraka, balti glazē cimdi, katliņš, īsts salonu lauva ar teatrālā žestā augšupvērstām rokām. Bet fonā redzams viltīgs Meierholda dubultnieks sarkanā (!) Arlekīna tērpā un dīvaini spicām auštelēm, varētu domāt, tas patiesībā ir velns. Ir gleznā arī vēl trešā seja — slavenā mēra maska no Venēcijas karnevāla. Glezna atstāj šokējoši paradoksālu iespaidu — parādes portrets pārvērties kāda traģiska balagāna iemūžinātā ainā. Iespējams, Grigorjevs bija vieds un jau 1916. gadā režijas dižgarā redzēja to, ko 1955. gadā izdotās grāmatas simboliskajā nosaukumā "Tumšais ģēnijs" ietvēra neievērojams orķestrants, bet cītīgs laikmeta vērotājs, uz ASV emigrējušais mūziķis un biogrāfs Jurijs Jelagins.[2]

Kaut gan par V. Meierholdu teorētiskus pētījumus un izsmeļošas zinātniskas grāmatas sāka publicēt jau viņa dzīves laikā, "apokrifiskais", emigrācijā tapušais Jelagina darbs bija pirmais mēģinājums saprast ne tikai to, cik traģiski bija talantīgu mākslinieku likteņi Ļeņina–Staļina "koncentrācijas paradīzē" Padomju Krievijā, bet arī pirmoreiz runāt par pašu mākslinieku teju vai antīko "traģisko vainu" savā liktenī. Par kompromisu cenu, par atbildības cenu, par panākumu maksu un smagajiem mesliem varai. Par kolaboracionismu mākslas idejas vārdā. Par režisora profesijas dramatisko vientulību — īpaši mokošu politiskas neuzticības un aizdomu laikos. Katrā ziņā nedrīkst ignorēt Meierholda paša līdzdalību sava likteņa drūmajā finālā. Par Meierholda veltajām cerībām, ka Padomju Krievijā liktenis pret viņu būs labvēlīgs, liecina arī epizode Berlīnē 1930. gadā, kad draugi V. Meierholdu brīdina par sarkano teroru, kas nesaudzē nevienu, un mēģina pierunāt režisoru kopā ar sievu, aktrisi Zinaīdu Raihu palikt Eiropā, bet viņš kategoriski atsakās.[3]

Dižens, nozīmīgs, traģisks — tieši šie vārdi varētu būt savveida cieņpilns vadmotīvs mūsu kautrajā mēģinājumā saprast Meierholda fenomenu. Jo ir teikts — revolūcija aprij pati savus bērnus. Kā neprātīgais kanibāls Goliāts tā nolemj pati savu nākotni bojāejai. Protams, ir viegli par revolūcijām runāt ar laika distanci. Jāatceras, ka mākslas avangards Padomju Krievijā dzima visasiņainākā terora laikos, kādus piedzīvojusi civilizācija.

Paradokss, Meierholds pats pieteicās kļūt par Goda sarkanarmieti, tā teikt, reklamējot "kalpošanu kopējai lietai", un ar neslēptu baudu nēsāja kareivja formas tērpu.[4] Iespējams, fotografēšanās brīdī tas bija vien skolota aktiera ironisks teatrāls žests, kārtējā loma, jo Meierholda ģērbšanās maniere bija ekscentriska — režisors tiešām bijis elegants švīts. Taču Meierholds sarkanzvaigžņotajā budjonovkā — tā ir arī zīmīga liecība par laikmetu un personas ambīcijām. Katrā ziņā Meierholds jau 1918. gada janvārī ar sajūsmu piekrita cita krievu intelektuāļa un teātra pazinēja, arī dramaturga Anatolija Lunačarska, Padomju Krievijas pirmā izglītības komisāra, kvēlajam aicinājumam kļūt par Teātra lietu pārvaldes (*TEO*) vadītāju Tautas izglītības komisariātā. Meierholds kļūst arī par neskaitāmu "proletāriskā teātra" kursu lektoru. Ilgāku laiku viņš vada Skatuves uzvedumu meistarības kursus (*Курсы мастерства сценических постановок* — Курмасцен)[5], bet vēlāk proletāriskās kultūras jeb proletkulta teātra fanātiskā atbalstītāja Meierholda vārdā tiek nosaukta Augstākā valsts režijas meistardarbnīca. Nenovērtējamas ir viņa 1918.–1919. gadā *Kurmascep'ā* nolasīto lekciju stenogrammas — tā ir īsta teātra teorētiskās domas bagātību krātuve, kas tikai vēlreiz apliecina Meierholda universālos talantus — apbrīnas vērtu analītiķa un praktiķa simbiozi, lielisko erudīciju un enciklopēdiskās zināšanas, jo Meierholds kā negausīgs sūklis pārstrādāja bezgala daudz informācijas. Te viņam, bez šaubām, noderēja svešvalodu — vācu, angļu, poļu — zināšanas.

Meierholda ģimenes saknes

Meierholda neizsīkstošās radošās aktivitātes un to kosmiskie vai vismaz teātra kā jaunas valsts celšanas cienīgie mērogi ir aizēnojuši viņa dzīves privāto sfēru, tā vienmēr palikusi šīs personības satvara perifērijā.

Kārlis Teodors Kazimirs, vēlākais Vsevolods, bija astotais bērns Krievijā ieceļojuša vācu ebreja, bet luterāņu ticību pieņēmušā degvīna fabrikanta Emīla Meijergolda un paputējušas Baltijas vācietes Alvīnes Nēzes ģimenē, kuri 19. gadsimta beigu Penzā gan nevarēja sūdzēties par pieticīgu eksistenci. Meijergoldiem bez šņabja fabrikas piederēja trīs nami Penzas centrā un milzīgi īpašumi ar otru vīna fabriku Uhtomkā, Piepenzas laukos. Sabiedriskā un saviesīgā rosme, komerciālie pienākumi plaši populārās "meijergoldovkas" — kvalitatīva degvīna — ražošanā bija tā objektīvā realitāte, kas liedza tēvam būt līdzdalīgam bērnu audzināšanā. To papilnam kompensēja klusā un kautrā māte, kas ieaudzināja bērnos mīlestību pret literatūru, va-



Vsevolods Meierholds 1902./1903. gada sezonā

lodām, mūziku. Ģimenē tēvs ar bērniem konsekventi sarunājās vāciski, kamēr māte — krieviski. Kārlis jau kopš bērna kājas apgūst klavieru un vijoles spēli. Kā jau bagātiem ļaudīm, kas atrodas nemitīgā laika trūkumā, Penzas teātra obligāto abonēto "mūža ložu" vecāku vietā aizņēma mazie bērni, visbiežāk — Kārlis ar jaunāko brālīti Fjodoru. Penza atradās uz lielā Sibīrijas tirdzniecības ceļa, šajā guberņā bija īpašumi daudziem Maskavas bagātākajiem muižniekiem, un tieši Penzā izsūtījumā atradās daudzi cara režīmam politiski neuzticami "personāži" — te pabija gan narodovoļcu līderi, gan sociāldemokrātijas zieds. Tātad Meijergoldu dzimto pilsētu nevar uzskatīt par Krievijas provinci.

Pamatskolas gados Kārļa Meijergolda intereses saistās ar literatūru un arī matemātiku, abos priekšmetos zēnam ir izcilas sekmes. Nepārtrūkst ciešās attiecības arī ar Kārļa pirmo mūzikas repetitoru Kaverina jaunskungu, kurš vasarās dzīvo pie Meijergoldiem un dievina nervozo, jūtīgo, apdāvināto pusaudzi Kārli. Piecpadsmit gadu vecumā Meijergolds, vasaru dzīvodams ar savu skolotāju pļavā, zaru teltī, iepazīstas ar sociālistisko literatūru — N. Černiševska "Ko darīt?" un D. Pisareva "Vēstulēm par vēsturi". Otrs jaunības trakulis, ko Meijergolds ar sajūsmu un cieņu piemin dienasgrāmatā, ir lieliskais pilsētas dakteris Tulovs, kurš turklāt bijis dzērājs un skandālists. Taču viņa ģitāras pavadījumā dziedātās 70. gadu revolucionārās "tautasdziesmas" uz nenobriedušajiem skolas puikām aizbarikādētajās internāta guļamtelpās atstāj neizdzēšami romantisku, buntavniecisku efektu! 1892. gada 14. februārī Penzas teātrī notiek arī pašdarbnieka Kārļa dubultdebija teātrī A. Gribojedova "Gudra cilvēka nelaimē" — Repetilova lomā un... režisora palīga ampluā.

Varētu domāt, ka Meierholds zēnībā ieguvis tipisku demokrātiskas audzināšanas banalitāšu komplektu, kas ļauj viņam dienasgrāmatā izplūst miglainu alku un protesta frāzēs: "Vai tad tāda dzīve ir skaista, kurā var atrast vien pilnīgu bezrūpību un vienlaikus ar to — pilnīgu prāta atbūtni? Nē, tāda dzīve man nav vajadzīga. Šajā dzīvē ir pārāk daudz riebeklību, zemiskuma, kas nemanāmi paslēpušies zem ārējā spožuma..."[6] Nedrīkst nenovērtēt šo dualitāti — no vienas puses, mājās garantētā pārticība, bet bez tēva mīlestības, no otras — pilsētā vērojamā sabiedrības demokrātiskā daudzslāņainība. Ko brīnīties, kad jauneklis ar tik jūtīgo raksturu 1895. gada vasarā, pabeidzis ģimnāziju, tomēr paklausa tēvam un piekrīt studēt Maskavas universitātes Juridiskajā fakultātē. Tikai ar veselu nosacījumu rindu — viņš pieņems Krievijas pavalstniecību, pāries pareizticībā un precēsies!

Tā 1895. gada 4. jūnijā (pēc vecā stila) oficiāli reģistrējas pareizticīgais Krievijas pilsonis Vsevolods Emīla dēls Meierholds, kurš nomainījis senču uzvārdā burtu g pret h. Tādā veidā jaunais Vsevolods turklāt nošauj divus zaķus — atbrīvojas no obligātā karadienesta pat ārzemēs dzīvojošiem vāciešiem un likvidē tik ebrejisko — goļd izskaņu uzvārdā. Šīs divas nianses daudz liecina par cilvēku, kurš sevi postulējis kā "īsteni krievu tautā sakņotu cilvēku".[7] Precības ar Penzā atstāto vācieti Olgu Muntu tiek atliktas uz vēlāku laiku. Pagaidām no Maskavas uz Penzu ceļo apskaužami plaša korespondence — ik dienas V. Meierholds raksta mātei un līgavai, turklāt sarakste atklāj Vsevoloda izcilās literāta — vērotāja un trāpīga kritiķa dotības.

Taču Meierholda līgavai solītais "vēlāk" pienāk daudz ātrāk un likteņīgāk. Jau pavasarī Meierholds, vīlies juridiskajās mācībās, toties alkaini sasmēlies Maskavas dramatiskās un muzikālās skatuves dzīves iespaidus, atgriežas mājās un paziņo par izstāšanos no universitātes un šoreiz tiešām svinamām precībām. 17. aprīlī notiek kāzas, laimīgā Penzas medus vasara nākamajā gadā atnes jaunlaulātajiem meitiņu Mariju.

Aizsteidzot priekšā notikumu hronoloģiskam ritējumam, jāatzīmē, ka Olgas Muntas-Meierholdas meita Marija Valenteja ilgus padomiskā murga gadus uzticīgi sargāja tēva dzīvokli Maskavā Ņeždanova ielā 12 (tagad — Brjusova šķērsiela), kurā Meierholds ar otro sievu, aktrisi Zinaīdu Raihu un viņas diviem bērniem no dzejnieka Sergeja Jeseņina — Tatjanu un Konstantīnu — ievācās 1928. gadā. Meierholds tur nodzīvoja līdz savai aresta dienai, Raiha — līdz brīdim, kad viņa tika zvēriski noslepkavota. Bet M. Valentejai izdevās "atcīnīt" no padomju iestādēm tēva dzīvokli, tas kļuva par neformālu, neoficiālu kultūras centru padomju varas laikos. Kopš 1991. gada tur publiskai apskatei atvērts Meierholda memoriālais kabinets. Bet sirmās

kundzes saglābtā dokumentu un mākslas priekšmetu kolekcija ir unikāla un apjomīga Bahrušina teātra muzeja sastāvdaļa, kurā Meierholda fonds ir viens no bagātākajiem.

1896. gada vasara ir liktenīga arī tajā ziņā, ka Meierholds nesatricināmi nolemj veltīt sevi skatuvei. Viņš nodibina un vada savu pirmo teātri — Penzas Publisko drāmas pulciņu. Pateicoties jauneklīgajai iznesībai, temperamentam un magnētiskam skatuviskajam šarmam, skaistulis Meierholds ātri kļūst par publikas un kritikas mīluli. Sākas Vsevoloda Meierholda jaunā teātra laiks.



Vsevolods Meierholds un Zinaīda Raiha 1932. gadā Berlīnē

Meierholda mākslas ciltskoka saknes

Pirmie Penzas teātra mīļotāja soļi ir tipiski jebkuram pašdarbniekam — autodidaktam. Spēlēšanas pamati tiek apgūti krievu klasiskajā dramaturģijā — Gogoļa "Precības", Ostrovska lugās "Mežs", "Pašu ļaudis — izlīgsim"... Meierholds nav vientuļš savā radītvēlmes kaislībā — modernā profesionālā teātra tradīcijas Krievijā top, dīgst un aug kopā ar viņu — gan aktieriskajā, gan jaunās teātra profesijas — priekšnesuma (*представление*) vadības jeb režijas laukā. 19. un 20. gadsimta mija ir īpaši labvēlīga "atvērtā vide" teātra spēlēšanai. Jo teātris Krievijā, pārfrāzējot tautas izglītotāja Beļinska frāzi, reāli ir "prātu valdnieks" un laikmeta visdemokrātiskākais spogulis. Pašsaprotami, ka katrā pilsētā–pilsētiņā ir savs teātris, bieži — pat vairāki. Vēlākais Meierholda — režisora meistarības universālisms ir skaidrojams ar to, ka viņš pats uz savas ādas ir baudījis teātri absolūti visās tā izpausmēs — sākot ar pašmācības ceļā apgūto aktierspēli, kuru jau Penzas pašdarbnieku ansamblī vietējās avīzes kritiķis novērtē vārdiem "artistisks, viņam daudz mākslinieciska takta un mēra sajūtas"[8], īpaši slavētas tiek Meierholda tēlotās rezonieru un komiskās raksturlomas.

Loģiska ir Vsevoloda izvēle — turpināt mācības Maskavas Filharmoniskās biedrības dramatiskajā klasē, kur viņš sastop savu nozīmīgāko skolotāju aktiera profesijā V. Ņemiroviču-Dančenko. Tas notiek 1896. gada rudenī, un līdz leģendārajai 18 stundu sarunai restorānā "Slāvu bazārs" ir

atlicis tikai nepilns gads (K. Staņislavska un V. Ņemiroviča-Dančenko ieilgušās pusdienošanas laikā 1897. gada 22. jūnijā dzimst ideja par Maskavas Dailes teātra dibināšanu). Tikmēr Meierholds, neofīta centībā un demonstrējot atzīstamu izveicību aktieriskās pielāgošanās jomā, apgūst klasisko tēlošanas skolu slavenās akadēmisma citadeles — Maskavas Mazā teātra — pieredzējušo pedagogu uzraudzībā. Tā ir vērtīga klasiska skola, stiprs pamats, jo iemāca atveidojamo tēlu respektēt vairāk par savas personas neatkārtojamību, ne velti izcilākie Mazā teātra aktieri cēlušies no aktieru–dzimtcilvēku dinastijām. Meierholds ir labs, apzinīgs skolnieks — spilgti par to liecina atzīme atestātā, ka viņš nav kavējis nevienu skolas dienu! Turklāt uz jaunā Meierholda "sirdsapziņas" paliks mūžīgs noslēpums, kā viņš varēja paspēt apvienot mācību procesā sagatavotās un nospēlētās 15 lomas (!) ar regulāru Mazā teātra un Konservatorijas ģenerālmēģinājumu apmeklēšanu, uz ko bija tiesības visiem Filharmoniskās biedrības audzēkņiem. Studiju laikā Meierholds apliecināja sevi kā harizmātisku un universālu aktieri, kuram, pēc Staņislavska vārdiem, grūti piemeklēt vienu vienīgo ampluā. Apbrīnas vērts arī fakts, ko piemin viņa skolotājs Ņemirovičs-Dančenko: Meierholds ir "pirmais gadījums starp skolniekiem, kas saņēmis augstāko atzīmi teātra, literatūras un mākslas vēsturē".[9] Tādēļ nav brīnums, ka viņš ir starp pirmajiem, kas saņem uzaicinājumu strādāt jaundibinātajā Maskavas Dailes teātra trupā. Staņislavskis un viņa jaunā teātra idejas kļūst par Meierholda mākslas ideāliem. Vien ar iebildi, ka Meierholdu, kas sapņoja par līdzdalību vistautas (*общедоступный*) teātra radīšanā, sarūgtina jaunā teātra ideologa Staņislavska spītīgā neatkāpšanās no vēlmes šo demokrātismu savienot ar lozungu "mākslu — mākslai". Taču, ja tāds nebūtu Staņislavska ģēnija domas planējums, diez vai mēs izcilā krievu jūgenda arhitekta F. Šehteļa projektētās Maskavas Dailes teātra ēkas zaļpelēki nosūbējušajā priekškarā un virs jūgendstila ēkas durvīm panno redzētu pāri sabangotai jūrai lidojam tieši romantisko kaiju...

Visu 1898. gada vasaru, kamēr notiek mēģinājumi jaunās Dailes pirmās sezonas izrādēm, Meierholda sievai Penzā pienāk jūsmas un dievināšanas pilnas vēstules par režisoru Aleksejevu (Staņislavska īstais uzvārds), par viņa metodi, mākslinieciskо fantāziju un intuīciju. Vasaras beigās Meierholds saņem Trepļeva lomas eksemplāru 1896. gadā sarakstītajā Antona Čehova lugā "Kaija", tā ir loma, ar kuru viņš pa īstam debitē Dailes teātrī, kura viņam ir vismīļākā (kaut gan jau pirmajā MDT sezonā Meierholds nospēlē 10 lomas 96 izrādēs!) un kura sasaista jauno aktieri ciešām personiskas draudzības saitēm ar lugas autoru. Būdams jūtīgs, eksaltēts pēc dabas, jaunais

Meierholds atrod inteliģentajā dakterī Čehovā un viņa "noskaņu literatūrā" patiesi romantiska mākslinieka dvēseles veldzi. Turklāt ar Staņislavska interpretētajām Čehova lugām Dailes teātrī dzimst jauna tipa scēniskā izteiksmība. Ne gluži "tīrs" psiholoģiskais reālisms, kā tradicionāli pieņemts uzskatīt, bet drīzāk psiholoģiskais impresionisms, kur precīzs žests, mizanscēna, noskaņa, spēles stila surdinētība kalpo kolektīvas dvēseles drāmas atklāsmei. Saprotama ir Meierholda asredzība, kad viņš vēlākajā režijas praksē tik bieži izmanto no Staņislavska "palienēto" lugas ainu kodola atminēšanas metodi *noslēpuma vara*, ko plaši apraksta savā 1906. gada teorētiskajā apcerē "Naturālisma teātris un noskaņu teātris". Viņš, bez šaubām, priekšroku dod otrajam. Intuitīvi un varbūt arī par spīti sev Meierholds tomēr izvēlas "mākslu mākslai". To apliecina arī viņa inscenētāja darbības pirmais posms, nosacīti saucams par simboliskā teātra režijas pilnveidi (Maskava – Krievijas dienvidi – Pēterburga. 1900.–1917.).

Par aktieri Meierholds Dailes teātrī nostrādā trīs sezonas, taču negūst pozitīvas atsauksmes. Drīzāk otrādi. Kritika viņa izmisīgo, sakāpināto, bet tehniski nepārliecinošo darbu tēlotajās lomās (svarīgākās — Johanness G. Hauptmaņa "Vientuļajos", Ivans Bargais A. Tolstoja "Ivana Bargā nāvē", Tuzenbahs A. Čehova "Trīs māsās") lekni noliedz, pat izsmej.

1902. gada sākumā Meierholds no MDT aiziet. Savu vilšanos viņš kopā ar likteņa biedru grupu kompensē Hersonā, noīrējot 1902./1903. gada sezonai pilsētas teātri, kurā... nodarbojas nevis ar jaunu formu meklēšanu, bet gandrīz fotogrāfiskā precizitātē kopē Maskavas Dailes teātra repertuāra izrādes. Provincē pat šīs kopijas iemanto milzu panākumus, jo Maskavas "oriģinālus" taču neviens nav redzējis. Meierholda trupai, ko tagad sauc Jaunās drāmas biedrība (*Товарищество новой драмы*), arī šādi panākumi ir nepieciešami — kā labas zāles Maskavā sagrautās pašapziņas ārstēšanai. Taču, palicis uz otru sezonu Hersonā, Meierholds izmēģina spēkus jau patstāvīgā, radikāli avangardiskā režijā. Tas ir jauna ceļa sākums.

Hersonā tiek iestudēta Šudraba laikmeta kultūras un mākslas darbinieku lokam garīgi piederīgā poļu rakstnieka, dekadenta S. Pšibiševska luga "Sniegs", "uzvedums, kurā spēcīgi atklājas režisora Meierholda mākslinieciskā izjūta, prasme apvienot vienotā toņkārtā, krāsās, plastikā drāmas simboliku ar tās reālo sižetu. (..) Tas viss radīja sniega un ziemas, dvēseles apmiera un alkainu slāpju simfoniju". Tā rakstīja A. Remizovs simbolistu žurnāla "Svari" (*Весы*) 1904. gada 4. numurā.

Meierholdu vairs neuztrauc vietējās publikas absolūta neizpratne par "jaunajām formām" "Sniegā". Jo galvenais ir noticis — Meierholds ieguvis

pamatīgu teātra dzīves un profesijas skolu, viņš ir tapis drošs par sevi. Tādēļ par lielu Jaunās drāmas biedrības organizatorisku veiksmi uzskatāms uzaicinājums 1904. gada vasarā visai trupai pārcelties no mazpilsētas Hersonas uz ievērojamo Krievijas impērijas kultūras centru Tiflisu (tagad — Tbilisi), kur bijušajā pilsētas artistiskajā klubā atjaunots teātra nams. Meierholda ansambļa izvēlētā stratēģija — publikas mīlestību iekarot ar Maskavas Dailes teātra repertuāra dublāžām — izrādās pareiza arī te. Līdz tam brīdim, kad režisors nolemj atkārtot arī savu avangardisko "Sniega" iestudējumu. Šoreiz tas izgāžas ar milzīgu svilpšanu. "Nost ar virsdrāmu!" un "Pie velna dekadentu murgus," tā kliedz nekautrīgākie skatītāji. Šķiet, izsmiekla pamatā tomēr bija Meierholda realizētais naivais skatuves simbolisms, kas drīzāk radās nevis no apriori muļķīgas teātra idejas, bet gan trīs objektīvu iemeslu nelaimīgās sakritības dēļ. Un tie bija — materiālā spiedība, pavārgā aktieru trupa un tradicionāli orientētās publikas "kurlums".

1905. gada rudenī Meierholds atgriežas Maskavā un tiekas ar Staņislavski. Ilgo sarunu rezultāts: Dailes teātra galvenais režisors uztic savam skolniekam vadīt skolu–studiju pie MDT. Būtībā — novatoriskas teātra pedagoģiskās sistēmas iedibināšana. Apmierināti ir abi — Staņislavskim bija nepieciešams entuziasma pilns jaunu ceļu gājējs ar labu akadēmisko skolu, Meierholdam — vieta un līdzekļi, kur šos "jaunos ceļus" iestaigāt.

Meierholds starp tradīciju un dekadenci

Dzīvelīgs, taču maldīgs poētisks stereotips, kas raksturo 19. un 20. gadsimta mijas nīčeāniski vāgnerisko Laika garu, ir runas par t.s. Eiropas norietu un pat klasiskās civilizācijas un kultūras galu. Tam ir savi iemesli, kuru cēloņi meklējami divu programmatisku kultūrtekstu mitoloģizētajā popularitātē.

Vācu vēsturnieka un filozofa Osvalda Špenglera spožā divsējumu grāmata "Eiropas noriets" (sarakstīta 1918., izdota 1922. gadā) un nedaudz vēlāk klajā nākusī spāņu ezoteriķa Hosē Ortegas i Gaseta grāmata "Masu sacelšanās" patiešām ir divi pārliecinoša patosa pilni Rietumu civilizācijai veltīti rekviēmi, kas apbrīnojamā kārtā kļuva teju par katra jaunās Krievijas inteliģenta rokasgrāmatām — Meierholda bibliotēka nav izņēmums. Turklāt paradoksālā veidā krievu intelektuāļu prātus saistīja ne jau Špenglera ar cilvēka dzīves ciklu salīdzinātajā civilizācijā pienākušais un pasludinātais Eiropas kultūras vecums un gals, pat ne Eiropa kā būtne, kuru aprīs "mašīnu civilizācija", vai Ortegas i Gaseta bažas par masu kultūras uzurpāciju pār kla-

siskajām Eiropas gara vērtībām. Krievu prātus fascinēja abu cienījamo autoru nākotnes vīzijas, to zīmētās glābjošās izejas no kultūru krīzes Eiropā. Tas bija izteikts rusocentrisms un aziofilisks noskaņojums, jo, autoruprāt, tieši Eiropas "nepieradinātajos, nesamaitātajos" austrumos ir rodama panaceja no "pūstošo Rietumu" (Špenglera apzīmējums) ievainotā gara vainām. Tur ir vieta jaunās, laimīgās pasaules celtniecībai. Tagad jau lieki piebilst, cik dziļi maldi tie bija. Taču divdesmitajos, trīsdesmitajos gados komunistiskās partijas Eiropā auga kā sēnes pēc lietus, un zināms, cik daudzi spoži prāti iestājās šajā "noziedznieku partijā" un arī — kur tas Eiropu noveda 1968. gadā.

Šis no Eiropas atceļojušais publicista O. Špenglera formulētais slavenais mīts par Eiropas kultūras norietu, protams, ietvēra arī precīzus "dotā momenta" vērojumus. Eiropas gals bieži tiek uztverts burtiski kā nāves spriedums kultūrai, kura ar savām mūžīgi garīgā pamatvērtībām nu spiesta kapitulēt aizvien spēkā augošā kapitālisma jaunā tipa — mehānistiski industriālo tirgus attiecību priekšā. "Tirgus — it visās jomās, sākot ar fabrikām un beidzot ar cilvēka miesu," sašutuma kaislē sludina publicistā pārtapušais filozofs. Taču viņš azartā nepamana, ka, iespējams, pirmo reizi kultūras vēsturē runā par cilvēka "saražoto" garīgo vērtību — mākslu — kā tirgus preces, kā "garīgā darba produkta" ideju, un tas, šķiet, ir apvērsums domāšanā, kaut arī ne visi šo domu gan tolaik, gan tagad akceptē. Taču pie "mākslas produkta" nozīmes mums vēl nāksies atgriezties Meierholda kā proletāriskās kultūras talantīgākā ideologa personības drāmas sakarā.

Otrs, ne mazāk būtisks klasiskās kultūras "norieta" aspekts ir pats krīzes jēdziens. "Eiropas norietā" Špenglera aprakstītā "kultūras izviršana dekadencē" kontekstuāli tiek aplūkota kā garīga vājuma, nespēka, pakļaušanās un fiziskas nolietošanās zīme. Taču nav noliedzams, ka mākslas pašizolācija, "iekapsulēšanās" un sabiedrības dzīves aktualitāšu ignorēšana pati par sevi nav ļaunums vai nelaime nedz mākslai, nedz sabiedrībai. Gluži otrādi — varbūt apšaubāms ir fakts, ka koncentrēšanās uz specifiskām mākslas tehnoloģijas, kā šodien teiktu — profesionālām, "mākslas — mākslai" problēmām būtu kaitīga. Un tieši no mākslas izviršanas masu kultūrā brīdina otrs Eiropas kultūras nākotnes koncepta autors Ortega i Gasets.

No šāda aspekta raugoties, Meierholda apņemšanās vadīt Dailes teātra studijteātri ir īsta laboratorijas eksperimentu svētlaime, kas varēja dot izcilus augļus, ņemot vērā, ka Meierholds, pats būdams erudīts jaunākās Rietumeiropas dramaturģijas pazinējs, MDT studijā par pasniedzējiem līdzautoriem sapulcināja tālaika Maskavas mākslinieciskо eliti, turklāt īstākos

modernisma piekritējus. Literāro daļu vadīja dzejnieks simbolists, ievērojams teorētiķis Valērijs Brjusovs, mākslas lietas pārzināja izcilā vizuālo mākslu grupējuma "Mākslas pasaule" (*Мир искусства*) pārstāvji.

Viss sakrita īstajā laikā un īstajā vietā — MDT pamatēkā Staņislavskis tikko, 1905. gada pavasarī, nebija ticis galā ar Morisa Māterlinka simbolisko viencēlienu iestudēšanu, tāpēc gluži loģisks teātra jaunatnes protesta gājiens bija deklaratīva orientēšanās un simpātiju izrādīšana vissarežģītākajai modernisma literatūrai: Gabriels D'Annuncio, Māterlinks, Aleksandrs Bloks tiek jūsmīgi sludināti par īstu simbolisma un dekadences ziedu! Studijas literārais iedvesmotājs V. Brjusovs savu negatīvo viedokli par Čehova reālistisko noskaņu teātri bija paudis jau 1902. gadā, žurnālā "Svari" publicējot programmatisku rakstu "Nevajadzīgā patiesība", kurā aktīvi deklarē tiecību uz jauno, stilizēto, nosacītības teātri. Bet Meierholdam pirmo reizi nākas būt ne tik vien autoritatīvam MDT studijas vadītājam, kas ar Staņislavska svētību un protekciju nav grūti. Meierholdam nākas būt diplomātam un atrast kompromisa ceļu. Vispirms jau sevī: starp pielūgto "literāro tēvu" Čehovu, kurš turklāt ir MDT panākumu "stūrakmens", un radikālo avangardu, kategoriskajām prasībām pilnībā lauzt vecā, sadzīviskā reālisma teātra cieto mugurkaulu. Mākslas procesi Krievijā gadsimtu mijā gadus mēra pēc desmitgadu mērauklām, tādēļ nav jābrīnās, ka nesen dibinātais MDT jau tiek lamāts par "veco tradīciju".

Meierholda iestudētajai Māterlinka drāmai "Tentažila nāve" vajadzēja kļūt par jaunā — MDT studijteātra radošo vizītkarti. Grupējuma "Mākslas pasaule" mākslinieku N. Sapunova un S. Sudeikina impresionistiskās dekorācijas — koloristiski smalka aizslietņu un apgleznotu kulišu sistēma —, kas pirmoreiz tika īstenotas nevis pēc tradicionālās maketa mērogu pārcelšanas uz skatuvi, bet gan pa jaunam — pēc skicēm, komponista Iļjas Saca ideja par lugas lasījumu ar un caur muzikālo partitūru, stilizētā "ne–cilvēciskā" aktieru plastika, izsmalcinātie žesti, pantomīma kā aktierisķās tēlainības pamats... Tas viss tika realizēts "Tentažila nāvē" un vēlāk ļāva Meierholdam grāmatā "Par teātri" rakstīt: "Grozot rokās izrādes maketu, mēs grozījām tajās mūsdienu teātri. Mēs gribējām sadedzināt un samīdīt šo maketu, un mēs bijām tuvu tam, lai samītu un dedzinātu novecojušos naturālistiskā teātra paņēmienus (..) Vārdi teātrī — tie ir tikai musturis kustību audumā."[10]

"Tentažila nāves" pirmizrāde kopā ar MDT studijteātra atklāšanu tika izsludināta 1905. gada 10. oktobrī. Taču pirmizrādes dienā Maskavas avīzes publicē ziņu, ka izrāde tiek atlikta, bet studija vispār netiks atvērta "sakarā ar

notikumiem", ka "aktieriem par visu samaksāts līdz Lieldienām". Taču ne jau revolūcijas vilnis nogremdēja jaunā teātra slaiko laiviņu.

MDT vadību "Tentažila nāvē" kategoriski neapmierināja nosacītā teātra formas, Staņislavskis bija sarūgtināts, Brjusovs — nikns, ka Meierholds padevies naturālistu "meiningeniešu un Staņislavska" ietekmei un nav līdz galam izrēķinājies ar "veco teātri", nav kļuvis par "pārliecinātu simbolistu". Summējot nenotikušā teātra objektīvos iemeslus (revolucionāri nestabilā situācija valstī) ar subjektīvajiem (kārtējā vilšanās "tēvos"), pats režisors Meierholds, šķiet, atradās savai karjerai ārkārtīgi izdevīgā punktā. Viņš bija vadījis visprogresīvāko teātra mākslinieku pulciņu pilnīgas radošas brīvības un uzticēšanās gaisotnē, bija noritējis tik intensīvs darbs koncentrētā laikā, par kādu katrs režijas praktikants var tikai sapņot. Tātad Meierholds bija visdaudzsološākā jaunās režijas zvaigzne pie Krievijas teātru debesīm! Šoreiz viņš bija uzvarējis, atkal pazaudēdams teātri.

Un visbeidzot — teju vai piepildījusies Špenglera un Ortegas i Gaseta vīzija par "gaismu no Austrumiem", jo Eiropas kultūras noriets nekādā, pat vismazākajā mērā neattiecas uz Krievijas mākslas dzīves procesiem 19./20. gadsimta mijā. Tas Krievijai ir visauglīgākais laiks, īsta modernās mākslas rītausma — dzidra, svaiga, atvērta, solījumu pārpilna. Čehova jaunās drāmas reforma, Dailes teātra dzimšana, Sudraba laikmets literatūrā, Bloks, Gumiļovs, Brjusovs, Belijs, Sologubs, Berdjajevs kā īsti "domas valdnieki", "Mākslas pasaules" maigais apvērsums gleznie cībā, jūgendstila triumfs specifiskā teritorijā — krievu arhitektūrā, Skrjabins, Musorgskis, Glazunovs, jaunais Stravinskis mūzikā, Djagiļeva aktivitātes Eiropas mēroga antreprenierismā, mākslas mecenātisma uzplaukums, kultūras publicistikas tribīņu un preses lielais daudzums... Tās ir būtiskākās no titāniskajām virsotnēm Krievijā, kas uz sludinātā "vecās Eiropas kultūras norieta" fona izraisa skaudīgu sajūsmu.

20. gadsimta sākumā tiek reformēta ne tikai pašas Krievijas rēnā mākslas dzīve, bet ietekmēta pirmām kārtām jau Vecās pasaules — Eiropas — garīgās kultūras telpa. Krievu kultūras bums nav tikai modes lieta. Svarīgāks ir šīs intereses antropoloģiskais raksturs — slavenās mīklainās krievu dvēseles noslēpums! Par Meierholda eksperimentiem Dailes studijā jau virmo nopietna interese Eiropā, par viņu raksta vācu, franču mākslas žurnāli, Žaks Rušē, viens no franču baleta reformatoriem, iedvesmojies no Djagiļeva, Staņislavska un Meierholda jaunajām teātra studijiskuma metodēm, dedzīgi sāk Parīzē iestudēt krievu romānu inscenējumus dramatiskajā teātrī, viņam pa pēdām seko franču modernā teātra tēvs Andrē Antuāns, kura Brīvajā

teātrī laikā no 1906. līdz 1912. gadam tiek iestudētas sešas krievu lugas, kuru skatuviskajos lasījumos smalkais naturālists Antuāns pārsteidzošā kārtā līdz briljantam līmenim izkopj Meierholda postulēto prasību pēc ideālā ansambliskuma[11], atteikšanos no jebkura premjerisma, kas Meierholdu vēlāk sanaidoja ar savu patronesi V. Komisarževsku, un tikai lieku reizi pierāda, ka nemēdz būt tādu sterili tīru stilu. Šai gadījumā naturālisms no impresionisma formāli smeļas kompozicionālo daudzbalsību, ansambli, saskaņu.

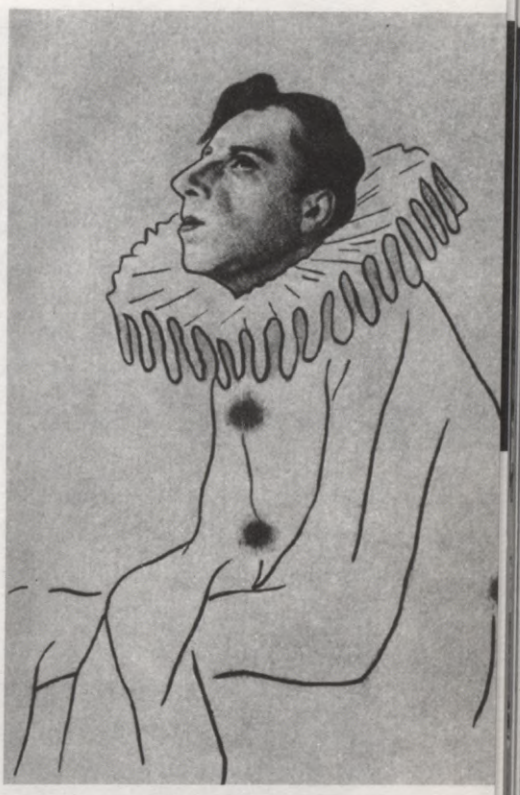
1905./1906. gada mijā Meierholds dodas izlūkos — kā iekarot galvaspilsētu Pēterburgu. Tā ir jauna vieta Meierholda radošajā ģeogrāfijā ar pilnīgas brīvības iespējām.

Simbolu mistikas varā

Iecere doties uz Pēterpili skandalozajam maskavietim izrādījās visnotaļ labvēlīgu sakritību svaidīta. Jau 1906. gada maijā notiek cita vēsturiska tikšanās, šķiet, ne mazāk svarīga par ieilgušajām pusdienām "Slāvu bazārā". Maskavā Meierholdu laipni pieņem Komisarževsku namā. Komisarževskas brālis komersants liecina, ka pēc sarunas ar Meierholdu slavenā Pēterburgas aktrise un teātra īpašniece vienā personā Vera Komisarževska jutusies "pacilāta un it kā sevi beidzot atradusi", taču uzskatāms Meierholda radošās nākotnes apliecinājums ir noslēgtais darba līgums "no 1906. gada 1. augusta līdz 1907. gada Lielajam gavēnim režisora un aktiera amatā ar kopējo algu 4500 rubļu par visu sezonu". Tiem laikiem summa ir ļoti ievērojama.

Meierholda teātra teorētisko bāzi kaldina viņa rokās nokļuvusī Georga Fuksa grāmata "Mūsdienīgā teātra skatuve" (*Die Scahaubuehne der Zukunft*). Tās iespaidā režisors formulē savu kredo: jaunais teātris ir uzskatāms, tēlains krievu simbolisma apvienojums ar Rietumeiropas glezniecības un literatūras impresionismu. Stila atslēga: jūtīgas, gaistošas, sapņainas vīzijas un citi smalki glezniecisku teatrāli iespaidi. Meierholda izvēle Komisarževskas teātra repertuāram ir simboliskās Morisa Māterlinka lugas, arī, iespējams, Ibsena simbolu drāmas un arī krievu simbolistu sacerējumi, kurus var pielāgot skatuvei — pirmkārt jau populārais elks un dendijs Aleksandrs Bloks.

1906. gada pāris vasaras mēneši ir Meierholda simbolista stila negausīgas kristalizācijas laiks. Kopā ar Jaunās drāmas brālības ansambli Poltavas vasaras nometnē top H. Ibsena "Spoki", M. Māterlinka "Svētā Antonija brīnums", O. Dimova "Kains", A. Šniclera "Dzīvības kliedziens" — četras izrādes tik īsā laikā, kurās tiek atmests tradicionālais zāli un skatuvi norobežojošais priekškars (teātrī eksistē viena realitāte — mākslas vara pār skatītāju!), bet



Vsevolods Meierholds Pjero kostīmā. N. Uļjanova zīmējums (1908)

uz skatuves valda izteikts krāsu simbolisms — tērpos, minimālajās dekorāciju kontūrās. Pirmo reizi Meierholds arī izmēģina tiem laikiem revolucionāru režisoriskās tirānijas paņēmienu — īsina, pārveido un papildina autora tekstu (starp citu, tieši šī metode vēlāk gulst pamatā slavenajām Eizenšteina/Meierholda *atrakciju montāžām*, kas sākas vispirms jau ar dramaturga teksta demontāžu, analītisku saskaldīšanu mērķtiecīgos atrakciju — triku fragmentos). Protams, arī pats Meierholds, ne tikai vietējie avīžnieki secina, ka šīs poltaviešu izrādes vēl ir tālu no mākslinieciskas pilnības. Taču režisora radošie mērķi kļūst arvien skaidrāki: uzbūvēt ideālu noskaņas jeb iespaida (no franču *l'impression* 'iespaids') teātri, kurā skatītājam būtu grūti atšķirt sapni no īstenības. Šāda idejiskā virsbūve pilnībā atbilst tālaika dekadences formulai par apjukušā cilvēka saskaldīto apziņu, kurā vienīgi iespējamā saistviela starp "Es" un "Realitāte" paradoksālā veidā ir sapņi, ilgas, ilūzijas un hipnotisks viedums.

Nams Oficieru ielā

1906. gada 30. decembrī notiek Aleksandra Bloka lugas–poēmas "Balagāniņš" pirmizrāde Meierholda režijā. Izrāde, kura pilnībā iezīmē krievu simboliskā teātra kanonu un formē Meierholda — režisora attīstības ģenerāllīniju līdz pat viņa otrajam daiļrades brieduma posmam — revolūcijas vētrasputna jeb Teatrālā Oktobra vēstneša misijai 1917. gadā. Lūk, kā šo izrādi apraksta Marks Šagāls, tolaik deviņpadsmit gadus vecs jauneklis, kas dievināja Bloku un tikko bija no provinciālās Vitebskas ieradies grandiozajā

pilsētā pie Ņevas: "Garajā zālē ar nelielo skatuvīti četrdesmit minūšu laikā tika izspēlēts priekšnesums, kuram līdzīgu krievu teātris vēl nepazina. Bloka lugā darbojas Arlekīns, Pjero un Kolumbīne — senā delartiskā teātra maskas, taču šoreiz tās bija ultramūsdienīgi raksturi, tipiski simboliski, pat dekadentiski. Dīvainās, izaicinošās dzejas, kairinošā mūzika (to bija sacerējis dzejnieks M. Kuzmins) paralēli pārklājās viens otram kā paisuma uzplūdi. Meierholds bija realizējis savu nosacītā teātra ideju. Viņš pats, slaiks, ar kuprainu degunu, izsmalcināti lauzītām kustībām un raustīgu gaitu, tēloja Pjero, gandrīz čīkstošā balsī satracinātajai publikai kliedzot: "Palīdziet! Es noasiņoju ar dzērveņu sulu!" Izrādes finālā pakritušais Pjero piecēlās un rezumēja notikušo: "Man ir ļoti skumji. Vai jums tas šķiet smieklīgi?"

Un, izņēmis no kabatas stabulīti, Meierholda Pjero, tērpies tradicionālajā baltajā klauna plandrakā ar milzīgu gofrētu žabo, sāka spēlēt izsmalcinātu, bet tik vienkāršu melodiju, ka skatītājiem acis pieplūda asarām." Savukārt cits aculiecinieks reakciju zālē apraksta šādi: "Es nekad vēl nebiju redzējis tādu nesamierināmu publikas opozīciju un tik sajūsminātu atbalstītāju pretreakciju vienā skatītāju zālē. Izrādes ienaidnieku sarīkota prātam neaptverama izrādes izsvilpšana un apdullinoša atbalstītāju aplausu vētra — un tas viss saplūda ar kliedzieniem un pat bļaušanu. Tā bija īsta slava!"[12]. Lielākā daļa klātesošo jūsmo par Meierholda — režisora inženiertehnisko izdomu. Piemēram, ar papes figūru un roku vietā izzāģētu caurumu palīdzību mistiķu ainā panākts cilvēku grupas pēkšņas izzušanas efekts, graciozā vieglumā dekorācijas uzlido gaisā šņorbēniņos, dodot vietu nākamajām pārbūvēm. Bet cik meistarīgi tiek izmantoti milzu pārklāji, kas, nosedzot visu spēles telpu un pat skatītāju zāli, te atgādina sniega kupenas, te — zvaigžņoto debesjumu, bet patiesībā tas ir tikai meistarīgi lietots lēts audekls, no vienas puses zils ar zelta rotājumiem, no otras pilnīgi balts... Un šādu triku ir bezgala. Meierholds lepojas, ka viņš vēlējies publiku pārsteigt un izbrīnīt, pārceļot citā pasaulē, un ka tas viņam ir izdevies.

Līdzīgu skandalozu ažiotāžu piedzīvo arī Meierholda — Bloka kopdarbs "Nepazīstamā", kas tiek iestudēts Borodinas ielas studijā 1914. gadā. Pat Ņevas prospekta prostitūtas uzrunāja potenciālos klientus: "Esmu Nepazīstamā, negribat, kungs, iepazīties?" Bloks ieguva Ņevas prospekta apdzejotāja titulu, un tā jau bija īsta, kā indīgi raksta ar pseidonīmu K maskējies kritiķis, "dekadences dekadence".

Meierholda alkas Maskavas Dailes studijā Povarskas šķērsielā bija "saraut saites ar mūsdienu skatuves reālismu un drosmīgi pieņemt nosacītību kā teātra mākslas principu".[13] Pēc desmit gados Pēterburgā

paveiktā, strādājot Oficieru ielas Komisarževskas teātrī, imperatora iestādēs — Aleksandras un Marijas teātrī, savā eksperimentālajā laboratorijā Tavrijas tornī, Meierholds par savu mākslinieka kredo saka: "Pirmām kārtām — mans Es, manis paša savdabīgā attieksme pret pasauli. Un viss, ko es ņemu kā materiālu savai mākslai, atbilst nevis dzīves patiesībai, īstenībai, bet manas mākslinieciskās kaprīzes patiesībai."[14]



M. Māterlinka **"Māsa Beatrise"** V. Komisarževskas teātrī (1906). Rež. V. Meierholds, scenogr. S. Sudeikins. Skats no izrādes

Bet leģendārā 1906. gada Pēterburgas sezona Komisarževskas teātrī tika atklāta ar Ibsena "Hedu Gableri", iecerētu kā Veras Komisarževskas solo izrādi, taču rezultātā tā izvērsās par Meierholda pirmo konsekventi realizēto impresioniskā simbolisma stila iestudējumu. Rūpīgi izsvērtajā ansambļa izrādē galvenais bija runātā teksta muzikālais ritmiskums un kustīgi–statisko mizanscēnu simbolisms, ko gleznaini izcēla saskaņotais kostīmu krāszieds ar vēlīnā rudens zīmi.

Tiesa, izrādei nebija plašu panākumu, ko teorētiski pamato Pēterburgas autoritatīvākā kritiķa un Meierholda ilggadīga teorētiskā ienaidnieka Kugeļa iznīcinošie vārdi: "Meierholds Hedu atrauj no reālās psiholoģijas un stilizējis vidi ap viņu ne kā mietpilsoniskas telts stilizāciju, bet gan kā kaut kādu carisku oranžēriju, tādēļ viss lugas konflikts zaudē jēgu... No kurienes tad viņai vajadzētu bēgt?" Tā rezumē recenzents, kurš turpmāk Meierholdu dēvē par simbolizatoru.[15]

"Hedā Gablerē" turpinās 1905. gadā Maskavā aizsāktā sadarbība ar t.s. miriskusņiku loka mākslinieciem — izrādi noformē gleznotāji N. Sapunovs un K. Somovs, Māterlinka "Māsai Beatrisei" tiek pieaicināts S. Sudeikins. Skatuves gleznotāju pāris Sapunovs–Sudeikins ir hrestomātiska zīme teātra vēsturē, ar viņiem Meierholds jau strādāja Maskavas Dailes teātra studijas laikā. Konstantīns Somovs gatavo arī Komisarževskas teātra afišas un programmu viņjetes.

Varam jau iezīmēt pirmos burtus Meierholda Pēterburgas stila ābecei. Darbs uz mazas skatuves, proscēnija frontālās plaknes apdzīvošana pēc

gleznie cības principiem, mizanscēnu statuārisms un bareljefisms, izteikti decenta, fiksēta, statuāra spēles forma. Tātad — teātris nevis kā maģiskā kuba telpas padziļināšana, bet gluži otrādi — noteicošā kļūst izteiksmīga ķermeniski frontāla izrādes struktūra. Še rodams arī izskaidrojums, kāpēc tik kvalitatīvas ir tālaika Meierholda izrāžu fotogrāfijas — gluži kā sastindzinātas daiļas dzīvās gleznas, kurās pati dzīve noris vienā, tikai cilvēka ķermeņa dziļuma plaknē. "Heda Gablere" un "Māsa Beatrise" teātra vēstures grāmatās tiek atzīti par bareljefiskā un statuārā teātra šedevriem. Un šie uzvedumi tapuši uz tikai 10 metru platās, 3,5 metru dziļās skatuvītes, radot neaizmirstamu "zilgani vēsa, vīstoša, bezgalīga milzīguma iespaidu" (tā "Māsu Beatrisi" apraksta M. Šagāls) — Pivī de Šavāna un Džoto, mistiskā simbolista un dižā renesanses ģēnija, gleznojumiem līdzīgu un apbrīnas cienīgu simbiozi. Dūmakā atdzīvojušos skulptūru mistērija. Un patiesi, aplūkojot izrādes "Māsa Beatrise" fotogrāfijas, neatstāj sajūta par tiem fascinējošajiem un reizē vienkāršajiem teātra līdzekļiem, kuŗus Meierholds lieto, lai katra misteriozās spēles aina līdzinātos dzīvai, bet apstādinātai gleznai, te ieraugāmas līdzības gan ar Džoto, gan Breigeli, gan jūgenda līniju vijīgumu un pārsteidzošo kompozicionālo majestātisko trauslumu — šo grūti atminamo jūgendstila iespaida paradoksu. Bahrušina teātra muzejā Maskavā izstādītās S. Sudeikina skices "Māsai Beatrisei" ir īstas jūgendiskā simbolisma gleznas, un nav šaubu, ka tāda bijusi arī izrāde.

Interesanta apceres tēma attiecībā uz Meierholda darbības laiku V. Komisarževskas teātrī ir Nāves tēls viņa izrādēs. Jo gandrīz visos uzvedumos (drāmās "Heda Gablere", "Māsa Beatrise", "Mūžīgā pasaka", "Svētā Antonija brīnums", "Cilvēka dzīve", "Peleass un Melizande", pat farsā "Balagāniņš") nāve ir aktīvs darbojošais personāžs. Taču to nenosaka tikai lugu traģiskie sižeti vien. Nāve ir būtiska dekadences zīme un svarīgs atmosfēriskuma dzinulis. Doma par visa laicīgā eksistenciālo satvaru, par samierināšanos ar zūdošo realitāti, pati zudības kvintesence ļauj jo spēcīgāk garam triumfēt pār dziestošo matēriju, akcentēt gara valstības spēku, pat ja šī valstība sasniedzama "viņā saulē" un ir iluzora. Reizēm liekas: simbolistu uzdevums ir pierādīt, ka svarīga ir tikai garīgā esme, nevis realitāte, ka gars ir īstā, vienīgā realitāte. Nost ar ikdienišķību — lūk, Meierholda teātra sauklis. Tā dēļ režisoram tik pievilcīga šķiet bīstami valdzinošā spēle, rotaļa ar laiktelpu, kas ierobežo cilvēka garīgā spēka galveno izpausmi — fantāziju. Agrīnais Meierholda teātris nesamierinās ar "šeit un tagad" gūstu, viņa mērogi ir fantastiskā, iracionālā, nesasniedzamā reālisms. No šejienes arī tik daudzās re-

miniscences no pasaules kultūras, pirmām kārtām jau glezniecības un mūzikas bagātībām. Un dominējošā ir eksistenciālā tēma kā Nāves un Spēles attiecību teatrāls pētījums.

Nevar nepieminēt vizuāli daiļo, austrumnieciski jūgendisko H. Hofmanstāla lugas "Zobeīdas kāzas" uzvedumu, kurā Meierholds pirmo reizi izmanto neskaitāmus puscaurspīdīgus plīvurus kulišu vietā, radot ļoti savādu neorientālu, uz zaļā un zilā kontrastiem būvētu fonu sistēmu. Tad ar pilnīgu triumfu un pārpildītu skatītāju zāli Leonīda Andrejeva simboliski drūmās, eksistenciālās lugas "Cilvēka dzīve" izrādē noslēdzas 1906./1907. gada sezona Oficieru ielā. Izrāde, kurā galvenais ir neredzēts gaismas efektu izmantojums. Protams, arī aktieru spēle un viss "pārējais". Taču "Cilvēka dzīve" teātra vēsturei pirmām kārtām ir gaismas un tumsas attiecību rotaļas meistardarbs. No skatuves novākts viss liekais — aizkari, rampa, sofites, uz tās tikai audekla plaknes un pelēka, dūmakaina gaisma. Dažas mēbeles un rekvizīti — palielinātos mērogos. Aktieri tērpti pelēkā, asi konturētiem grimiem, kas panāk skulpturālu, precīzu, askēzes pilnu efektu. Meierholda agrīnās renesanses gleznieciības un panno studijas sasniedz apogeju, vienlaikus tiekot atbrīvotas no "visas liekās greznības". Galvenais — vizuāli koncentrēta, statuāri precīza telpas un ķermeņa ierobežošana. Īstenojas Meierholda sapnis — kā savienot cilvēka/aktiera trīsdimensiju ķermeni ar telpas plakni. Galvenais uzdevums, ar kuru būtībā nodarbojas visi 20. gadsimta vizionārā teātra pārstāvji.

Vera Komisarževska, sava privātteātra prīma, abās skandalozākajās Meierholda izrādēs — nedz "Balagāniņā", nedz "Cilvēka dzīvē" — nepiedalījās, kaut gan izcili joprojām spēlēja māsas Beatrises lomu. Aktieriskā greizsirdība un dīkstāve arī bija patiesais motīvs, kādēļ strīdos par aktieru izvēli repertuārā, kuros režisors jaunulis nepiekāpās teātra saimniecei prīmai, plaisa starp aktrisi valdnieci un režisoru valdnieku kļuva dziļāka. Kaut gan abi kopīgi devās uz Berlīni, lai iepazītos ar turienes teātra reformatora Maksa Reinharda satriecošajiem inscenējuma vēriena atklājumiem, abi klanījās sajūsminātajai publikai Maskavas viesizrāžu laikā, un abi uzsāk plānot 1907./1908. gada sezonu Oficieru ielā.

Pirmā ļaunā zīme ir gluži komiska. Iestudējot Vēdekinda populāro lugu "Pavasara atmoda", Meierholds 43 gadus vecajai zvaigznei Komisarževskai nepiešķir galveno — piecpadsmitgadīgās pusaudzes Vendlas lomu, par kuru aktrise ļoti sapņo. Tomēr abi mākslinieki kopīgi sāka darbu pie Māterlinka "Peleasa un Melizandes". Taču abām jaunajām izrādēm nebija panākumu, kas uzreiz pēc "Peleasa un Melizandes" izgāšanās ļāva Komisarževskai

pieņemt izšķirošo diktātu: vai nu Meierholds maina savu modernā repertuāra un riskantā stila stratēģiju, vai arī atstāj teātri.

6. novembrī notiek Fjodora Sologuba lugas "Nāves uzvara" pirmizrāde. Tā ir pirmā Meierholda izrāde, kurai ir panākumi gan publikā, gan kritikā, pat viņa idejiskais pretnis kritiķis Kugelis ir labvēlīgs. Un tomēr tā ir pēdējā Meierholda izrāde Veras Komisarževskas teātrī. Jau 1907. gada 9. novembrī viņš tiek atlaists, neņemot vērā, ka Meierholds Komisarževskas teātrī gada (!) laikā iestudēja 15 izrādes, par kurām runāja visa Pēterburga. Seko pazemotā, no teātra padzītā Meierholda izmisuma solis — presē drukātais režisora izaicinājums V. Komisarževskai uz publisku sirdsapziņas tiesu, bet teātra saimniece un prīma ar trupu dodas turnejā pa Ameriku (kur, citstarp, tieši Meierholda iestudējumi izraisa lielu ažiotāžu teatrāļu vidū), režisors pārdzīvo dziļu psihisku krīzi. Viņš ir bez darba, bez naudas, bez saviem aktieriem, bez iespējām atgriezties Maskavā — tilti uz plaukstošo psiholoģiskā reālisma skolu ir paša nodedzināti. Un tad notiek Svētā Maurīcija cienīgs brīnums.

Oficiālais mākslinieks — neprātis?

Uzaicināt tik bīstami neprognozējamu režisoru kā jauno skandālistu Meierholdu strādāt uz prestižo Aleksandras teātri — slaveno "aleksandrinku", šo zeltrotāto oficiozu, imperatora paspārnē un rūpīgā uzraudzībā esošo "silto vietiņu" — var uzskatīt par sava veida kuriozu. Taču ne tikai. Meierholds ideāli atbilda režisora — modinātāja tēlam, ar kuru vara varētu lepoties un gūt dividendes progresīvi noskaņotās sabiedrības acīs. 1908. gada intervijās par Meierholda jauno nozīmējumu pārsteigtajai presei augstais valsts ierēdnis, Imperatora teātru direkcijas direktors Teļjakovskis ir lakoniski tiešs: "Es atrodu, ka Meierholds ar viņa spējām uzrunāt ļaudis būs ļoti noderīgs valsts skatuvei. Kas attiecas uz viņa galējībām, esmu pārliecināts — pie mums viņš no tām šķirsies. Baidos pat, lai jaunie apstākļi viņu nepārvērstu rutinierī. (..) Es ieinteresējos par Meierholdu, dzirdot neglaimojošās atsauksmes par viņa darbību. Ja jau kādu lamā, tātad viņš kaut kas ir!"[16] 1908. gada 1. septembrī Aleksandras teātrī ar Meierholdu uz gadu tiek slēgts darba kontrakts. Jau rudenī žurnāls "Zelta Aunāda" (*Золотое руно*) publicē programmatisku režisora rakstu "Vēstules par teātri". Te viņš citstarp norāda, ka eksperimentu vieta ir nevis "lielās skatuves" (tātad — imperatora teātri), bet gan studijas. Kaut arī par veco meistaru gvardi Meierholds raksta ar uzsvērtu cieņu, saucot tos par "zelta rudens harmo-

niju" un obligāti norādot viņiem nākotnē atvēlēto repertuāra nišu — lielo klasiku (Šillers, Šekspīrs, Ostrovskis, Gogolis), tekstā nepārprotami jūtama orientēšanās tieši uz jaunas paaudzes skatuves mākslinieku — studistu audzināšanu un intensīvu radošu eksperimentēšanu studiju ietvaros. Pirmoreiz Meierholda leksika noformulē vēsturiskajā perspektīvā bēdīgi slaveno jēdzienu "jauna tipa cilvēki", kaut arī ir tikai 1908. gads. Turklāt "Vēstules par teātri" atstāj rūgtu pēcgaršu — morāliska hameleonisma iespaidu, lai cik grūti nāktos to atzīt. Turpmākā Meierholda darbība imperatora "personīgajos teātros", lai cik tā arī veiksmīga būtu, allaž sastapa krasu jaunā un vecā konfliktu. Tur cīnījās ne tikai "jaunās" teātra formas adepti, kas akceptēja režisora kā galvenā demiurga vietu teātra hierarhijā, ar "konservatīvajiem klasiķiem", kuri cēlās un krita par viņa augstības — aktiera — bezierunu valdīšanu teātrī, bet divas pilnīgi pretēju dzīves un mākslas uzskatu un arī ambīciju pasaules. Primitīvi būtu šos konfliktus izprast, aizstāvībai nostājoties tikai vienā — šai gadījumā reformatora revolucionāra Meierholda — pusē. Taču pat konfliktsituācijas netraucēja režisoram negausīgi strādāt, te īsti vietā būs "fauniskais" apzīmējums — strādāt kā zvēram.

Zelta darbi impērijai un vēsturei

Meierholda darbība Pēterburgas imperatora teātros un uz vairākām studijtipa skatuvēm (kabarē teātri "Jūras līcis" /*Лукоморье*/ un "Intermēdiju nams", studija Borodinas ielā) no 1908.–1919. gadam ir simboliskā teātra principu kanonizācijas un akademizācijas laiks, kas iespējams, arī pateicoties gluži cita mēroga finansiālajiem resursiem, kuri nu ir "valsts režisora" Meierholda rīcībā. No vienas puses — grandiozie klasikas un lielas formas uzvedumi, operu režijas ieskaitot, uz oficiālajām skatuvēm Marijas un Aleksandras teātrī, no otras — režijas stila izkopšanas eksperimenti studijās, sava veida radošajā pagrīdē. "Pagrīde" gan netraucē Meierholdam censties saglabāt savu režisora — eksperimentētāja rokrakstu arī oficiālajos teātros. Izņemot nepārtrauktās teatrālās intrigas, ko nebeidz vērpt ar jaunā režisora kategorisko raksturu neapmierinātie "cara skatuves spīdekļi", Pēterburgas situācija Meierholdam atkal ir ideāla — kā Staņislavska labvēlības laikos Dailes teātra studijā. Laba alga, atbalstītāju protekcija varas gaiteņos un — gandrīz neierobežota radoša brīvība.

Iespējams, Meierholds pirmo reizi savas režisora darbības laikā sastopas ar tādu fenomenu kā iespēju saprasties jauno formu alcējam (resp., viņam,



M. Ļermontova **"Maskarāde"** Aleksandras teātrī (1917). Rež. V. Meierholds, scenogr. A. Golovins. Skats no izrādes

režisoram) ar stabilu klasisko vērtību aizstāvi. Tieši gados vecākā kolēģa gleznotāja Aleksandra Golovina profesionālā autoritāte un stratēģiskā cilvēciskā gudrība ļāva dzimt Meierholda Pēterburgas valsts teātru perioda galvenajam šedevram — Ļermontova "Maskarādei" (1917). Auglīgā darbā aizšķīlās cilvēciskās saskaņas un cieņas uguns. Tā sildīja šo tandēmu veselus vienpadsmit gadus — no abu kopīgās debijas Aleksandras teātrī 1908. gada 30. septembrī ar Knuta Hamsuna lugu "Pie valstības vārtiem" līdz Golovina izkārtotajām vilciena biļetēm, lai Meierholds ar tuviniekiem tiktu prom no bada un tīfa pārņemtās sarkanās Petrogradas uz Krievijas dienvidiem 1919. gada ziemā. Protams, abu talantu sadarbībai bija ne tikai cilvēcisko simpātiju vilkme, bet arī praktisks aprēķins. Pagaidām tik nestabilā teātru mākslinieciskās vadīšanas situācijā Meierholdam blakus vajadzēja pieredzējušu autoritāti — profesionāli, savukārt Golovins prata novērtēt Meierholda jaunības azarta un harismas iedarbīgo spēku uz galvaspilsētas teātru publiku. Un abus, neskatoties uz desmit gadu vecuma starpību, tomēr vienoja galvenais — mākslinieciskā riska garša.

Par "Valstības vārtiem" Pēterburgas avīzes sniedz kardināli pretējus viedokļus: "Jūtams, ka piedalāmies izrādē ar pilnīgi citu mākslinieciskās domāšanas sistēmu nekā līdzšinējos Aleksandras teātra uzvedumos. (..) Dīvaina gaišuma un tīrības sajūta, dzīva gaisma un pat ēnas, .. brīnišķīga skatuves gleznieciba." Un blakus: "Meierholds jau nevar pazemot savus režisoriskos svētumus līdz parastam ikdienas apģērbam. (..) Tie droši vien ir nākotnes paaudžu modes tērpi, kādos tagad atļaujas staigāt vienīgi kafešantānu ekscentriķi — krāšņās vestēs un spilgti strīpainās biksēs."[17] Ir skaidrs,

ka jau no pirmajām dienām uz valsts skatuvēm Meierholdam nāksies rēķināties ar tik tipisko novatoru — konservatīvo nesamierināmo viedokļu ķīviņu. Viņš arī "rēķinās" — turpinot strādāt, kā iecerējis.

Taču Meierholda pirmā brīvestības jūsma tiek stipri traumēta. Vispirms cenzūra aizliedz uzvest Oskara Vailda "Salomi", ko režisors bija nolēmis režisēt Mihailovskas teātrī ar efektīgo Idu Rubinšteinu titullomā. Izsvilptas tiek arī pirmās mazo formu izrādes kabarē tipa teātrītī *Lukomorje*. Taču Meierholds iegūst vērtīgus sadarbības partnerus jau populāro *miriskusņiku* līderu, gleznotāju Mstislava Dobužinska un Ivana Biļibina personā. Viņi noformēja dekoratīvo ietērpu Pāvela Potjomkina komēdijai "Petruška" un Fjodora Sologuba lugai "Gods un Atriebe". Ekscentriskos viencēlienos, apvienotos izrādē, ko publika redzēja vienu vienīgu vakaru 1908. gada 6. decembrī. Neskaidru iemeslu dēļ neīstenojas arī Meierholda nodoms vēl 1909. gada sezonā Aleksandras teātrī iestudēt Alekseja Tolstoja vēsturisko traģēdiju "Cars Fjodors Joanovičs". Vēlākajos gados tikpat mīklainas ir vēl dažu grandiozu Meierholda ieceru nerealizēšanās — piemēram, ar Pablo Pikaso apspriestais Meierholda sapņu projekts Šekspīra "Hamlets", divreiz atlikts un tā arī nedzimis Puškina "Boriss Godunovs".

Pretrunīgas ir atsauksmes par režisora drosmi eksperimentēt arī oficiālajā teātrī. Aleksandras teātrī iestudētais P. Potjomkina, M. Kuzmina un Vj. Ivanova kopsacerējums (ar "autoru" E. Hartu) "Nerrs Tantris" atkal sašķeļ skatītāju auditoriju divās naidīgās nometnēs — tajos, kas atbalsta Meierholda ieceri ļaut izrādē dominēt vizuālajai mākslai un māksliniekam, un tajos, kas šādu "ņirgāšanos" par autoru trio t.s. dzejprozu pilnīgi nepieņem. Izrāde provocē polemiku presē — kurp mūsu teātri novedīs *eskperimentators* Meierholda kungs?

Savāds ir arī "mistiskā" Doktora Dapertuto teatrālā teksta "Kolumbīnes šalle" iemiesojuma liktenis 1910. oktobrī. Izrādi traģifarsu, kuras pamatā Artura Šniclera drāmas sižets un Donanjī mūzika, izrāda Intermēdiju namā kā veltījumu dzejniekam A. Blokam. "Primitīvisma un krāsainības" apdvestajā pantomīmiski dzejiskajā priekšnesumā atkal valda Meierholda iemīļotās delartiskās maskas. Pjero un Kolumbīnes traģiskais mīlas stāsts šoreiz sintezēts ar japāņu tradicionālā No un Kabuki teātra plastiku un papildināts ar viduslaiku balagāna teātra "piparjoku" replikām un izkliedzieniem, atšķaidīts ar jūgendiski poētiskām mīlas nopūtām. Raksturi (papagailim līdzīgais pavedējs Džigolo, kroplīgi stīvais taperis, groteski skaļie dejotāju pulki) bijuši tik spilgti, ka skatītāji no krāsaino frizūru, raibo tērpu ņirbas burtiski noelsušies. Šīs "izdarības" gūst skandalozu polemiku literārajās un māksli-

nieku aprindās. Šķiet, Meierholdam, lai atpūstos un uzlādētos no rātnās dzīves imperatora maizē, to vien vajag. Arī nīgri kašķīgā optimista dr. Dapertuto pseidonīms, ko Meierholds aizņemas no Hofmaņa stāsta, ir asprātīgs izaicinājums Pēterburgas kulturālajām aprindām.

Toties tradicionālās publikas atzinību izpelņās Meierholda 1910. gada lielinscenējums — Moljēra "Dons Žuans". Uzvedums tiek ilgi un pedantiski gatavots — Golovins saņem Meierholda topošās izrādes detalizēti izstrādātu izklāsta eksemplāru pusotru gadu pirms paredzētās pirmizrādes. Gadījums, kas mūsu dienās uzskatāms par kuriozu. Iestudējums tiek izrādīts bez tradicionālā priekškara. Lai skatītājs, ienācis zālē, uzreiz iedzīvotos lugas atmosfērā — tā iecerējis režisors. Valda izsmalcināts mežģīņains dekors, visur svečturi, gar kulisēm greznas stila mēbeles, darbības vietas iezīmē milzīgi gleznojumi, sufliera būdas un rampas nav, tās vietā — skatītāju zālē izbīdīts proscēnijs. Valda svētku, prieka un viegluma atmosfēra, skatītājs elpo "laikmeta garu". Bet, kā jau tikumu komēdijā, šo skaistumu sagrauj vienīgi krasi kontrastējošais finmāls ar Žuana sadegšanu. Meierholds būvē izrādē notiekošā jēgu uz spējā kontrasta, šoka efekta. Un Golovins pārliecinoši stilizē Ludviķa laika greznību, kas apbur skatītāju ar savu skaistumu. Novatoram Meierholdam netipiski tradicionāla izrāde, taču režisors pamazām izmēģina bagātās iespējas teātra telpas paplašināšanā un, bez šaubām, pieradina publiku — arī pie dīvainajiem nespāniskajiem nēģerēniem, kas reprīžu laikā iznēsā svečturus, vai aktieriem, kas kustas Kabuki teātra stilā... Turklāt viņam ir jādomā arī par teātra kasi. Taču izrādes panākumi ir tik milzīgi, ka citos tēlotāju sastāvos to nākas atjaunot piecas reizes — 1911./1912., 1913./1914., 1917./1918. un 1934./1935. gada sezonā.

Arī Ļeva Tolstoja "Dzīvā miroņa" (1911) inscenējumā Aleksandras teātrī Meierholdu saista galvenokārt režijas profesionālisma jautājumi. Režisors cenšas, piemēram, panākt Tolstoja sacerēto sīko ainu saplūšanu "vienotā, nepārtrauktā dzīves tecējumā". Sevišķu uzmanību viņš velta pārbūvju laika minimalizēšanai, iedibinot garo starpbrīžu vietā izrāžu atmosfērai atbilstošas muzikālās intermēdijas, kas burtiski seko skatītājiem pat bufetē un neļauj tiem "izkrist" no iestudējuma kopnoskaņas. Sava teātra līdzšinējo praksi Meierholds apkopo grāmatā "Par teātri" (1912), formulējot sešus sava teātra pamatelementus — fizkultūru (vēlāk to aizstāj biomehānika) un fantāzijas treniņu, uzsvērtu teatrālo nosacītību (japāņu, spāņu un *commedia dell'arte* iespaids), skatītāju kā izrādes formveides svarīgu elementu, grotesku, scēniskās telpas re- un dekonstrukciju un visbeidzot — mūziku.

Par tradicionālistu publikas mīluli kļūst arī Aleksandra Ostrovska

"Negaiss" (1916). Šajā izrādē Meierholds un Golovins apvieno krieviski sulīgo raksturu un situāciju reālismu ar "mūžīgo". Dekors realizēts svētbilžu stilistikā, ekspresīvā krāsziedā (piemēram, Katerinas ainas iegūst spilgti sarkanu kaislīgumu). Dekorators atsakās no jebkādas reālistiskas "tumsas valstības" attēlošanas, tās vietā — romantiska ticības drāma, kas norit pussagrautas baznīcas nedaudz spokaino aprišu interjeros, kuros grafiski precīzi nolasāmi svētbilžu un pastarās tiesas ainu motīvi.

Par drosmīgu eksperimentu jāuzskata Meierholda interpretētais Kalderona "Nelokāmais princis" (1915). Te režisors ar savu mākslinieku A. Golovinu savieno spānisko un mauru stilu, rezultātā nojūk darbības vietas etnogrāfiska konkretizēšana un par centrālo klūst ireālā spēles stihija.

Par sevišķi radikālām nevar saukt arī Meierholda Pēterburgas Marijas teātrī iestudēto operu režijas, taču tās uzrāda režisora tiecību uz muzikāli dramatisko teātri kā ideālo. Materiāls, ko viņš izvēlas (1910. gadā uzvestā Vāgnera opera "Tristans un Izolde" vai 1911. gadā inscenētā Gluka "Orfejs un Eiridike", 1915. gadā Pēterburgas un cara jubilejai Ziemas pils laukumā režisētā grandiozā brīvdabas izrāde — Verdi opera "Aīda") pakļaujas mūzikas "dramatizācijai", ieviešot operā psiholoģiski ticamāku drāmas spēles manieri. Darbs operā turklāt ir izcila iespēja radīt pasakainas vizuālas vīzijas. Piemēram, "Orfejs un Eiridike" ar Golovina meistarību no senā antīkā mīta pārceļo uz vijīgā jūgenda smalko, gaistošo pasauli (kaut gan režisors bija iecerējis pārcelt mīta darbību "tikai" uz 18. gadsimtu), kurā sasniegts "brīnišķas paradīzes svētlaimes un bezcerīgi skumja sapņa"[18] efekts. Meierholda aprakstnieks Jelagins "Tumšajā ģēnijā", piemēram, izrādi "Tristans un Izolde" apraksta kā pilnīgu fiasko operas žanrā, taču norāda, ka bez šīs neveikli "pantomimizētās" operas nebūtu režisora vēlāko uzvaru operas režijā — "Orfeja un Eiridikes", arī Čaikovska "Pīķa dāmas" un Dargomižska "Akmens viesa".

Savukārt "Aīda" izrādās ciets rieksts. Kā tehniski iekomponēt traģisko varas un nesalaužamas mīlas drāmu Ziemas pils laukuma arhitektoniskajos plašumos, turklāt Krievijas impērijas slavināšanai paredzētajā pompozajā kopnoskaņā? Meierholds ar šo uzdevumu tiek galā spīdoši. No imperatora Nikolaja personīgi kā atzinības zīmi viņš saņem dārgameņiem rotātu zelta pulksteni. Tiesa, pavisam drīz režisors ar šo balvu vairs skaļi nelepojas — ir 1917. gada vasara.

Taču par simtprocentīgi realizētu statuāri–muzikālā teātra etalonu pats Meierholds uzskata 1913./1914. gada izrādīti savā Borodinas ielas studijā — Dmitrija Merežkovska tulkotās Sofokla "Antigones" muzikālo lasījumu. Šo

skolas etīdi meistars slavē paša rediģētajā žurnālā "Mīla uz Trim Apelsīniem".

Pēterburgas posma virsotne ir Ļermontova "Maskarāde" — kā atvadas no paša Meierholda "vecā jaunā teātra" sistēmas. Grezns, apbrīnas vērts, tagad teiktu — ģēnija iedvesmas izskaitļots iestudējums, kura pirmizrāde notiek 1917. gada 25. februārī. Izrāde, kura tapa piecus gadus un kurai bija lemts ilgs mūžs, kura savā veidā ir arī traģisks atskaites punkts Meierholda dzīvē. Ieguldītais laiks, darbs un nauda atmaksājās ar uzviju. Tik milzīgas summas nebija tērētas vēl nevienai Aleksandras teātra izrādes sagatavošanai. Triumfs, kādu pieredzēja šī izrāde, nav aprakstāms. Un cik dīvaini lasīt, ka laikabiedri un gudrākie prāti (P. Markovs, A.Tairovs, Vj. Ivanovs) to dēvē par izrādi — muzeju, par izrādi, kuras vieta uzreiz būtu ierādāma krievu klasiskās teātra kultūras zelta fondā. Paradokss? Šķiet, nē. Vienkārši ideālā apstākļu sakritība, kad klasiski padarīts darbs atbilst nākotnes teātra pamatprasībām pēc absolūtās formas tīrības un profesionalitātes augstākās virsotnes. Jā, "Maskarāde" ir klasiski tradicionāla izrāde. Taču tās interjeru pārblīvētajā greznībā, ik detaļas, ik mizanscēnas, ik replikas izsmalcinātībā un intonējuma pārdomātībā jaušas kaut kas maniakāli tik pilnīgs, ka viss notiekošais iegūst mistērisku garu un atmosfēru. Meierholds strādā ar visiem tēlotājiem tā, it kā visi būtu galvenajās lomās. Katrai lomai ir savs īpašs mizanscēniskais zīmējums, bet par centrālo kļūst nevis ierasti par galvenajiem uzskatītie varoņi Ņina un Arbeņins, bet gan Nepazīstamā (Likteņa, Nāves, Dzīvības mīklas) tēls. Arī A. Golovins ar gleznieciības šedevriem līdzīgajiem četriem priekškariem, sevišķi galveno, kura košsarkanajā fonā vīd kāršu motīvs, iezīmē izrādes centrālo — Fatuma — tēmu. Liktenis ir nenovēršams, bet ļaudis un viņu kaislības un ciešanas — tikai fons Likteņa nepielūdzami ieprogrammētajā spēlē. Dzīve, lai kāda tā arī būtu, pret Nenovēršamo — lūk, "Maskarādes" likme.

Pats triumfators Meistars Meierholds *alias* Doktors Dapertuto ar jūsmīgu mīlu pret trim apelsīniem (mākslu) sagaida revolūciju. Viņš veiksmīgi un apbrīnas vērtā ražībā (desmit Pēterburgas gados ar viņa uzvārdu signētas turpat vai 60 teatrālas akcijas — izrādes, operas, jubileju un atceres vakari) ir pierādījis savas prasmes imperatora teātros. Meierholds ir starptautiski slavens krievu režisors, kura vārdu un izrādes zina visā Eiropā (sevišķi — "Donu Žuanu", "Kolumbīnes šalli", "Orfeju un Eiridiki" un "Maskarādi"), viņš ir strādājis Parīzē ar Idu Rubinšteinu (1913. gadā iestudējot D'Annuncio lugu "Pizanella"). Viņu aicina režisēt Eiropas teātra elka Maksa Reinharda trupā. Viņš pat ir uzņēmis filmu "Doriana Greja ģīmetne" (1915), kas

tolaik atzīta par izcilu krievu nacionālā mēmā kino virsotni. Viņš jūtas visspēcīgs. Cilvēks–pretnis nolemj nevis izaicināt vai pakļauties, bet kāri uzsūkt savā apziņā pašu vēsturi un likteni jaunās vēsturiskās formācijas — komunisma valsts cēlāju sabiedrības — veidolā.

Traģiskā pārvērtība

Tautas izglītības komisārs Anatolijs Lunačarskis nekļūdījās, izvēloties Meierholda harismātisko un godkārīgo personību sarkanā Oktobra teātra līdera "amatam". Režisors gluži kā apmāts klausīja revolūcijas sirēnas vilinājumam "būvēt jaunu pasauli" uz vecās kauliem. Varbūt tas bija dzīvnieku refleksu līmenī nostrādājis pašsaglabāšanās instinkts, kas lika režisoram izšķirties un tik azartiskā kvēlē pieplakt pie revolucionāru šķietamā triumfa kausa? Taču kādēļ šis solis izskatījās tik radikāli izmisīgs? Vai tiešām tumšais ģēnijs deva zīmi?

Klasiķa vārdiem runājot, atbildi meklējiet tekstos. Paša Meierholda programmatiskajos rakstos, kurus atšķirībā no tik daudzajiem 20. gadsimta modernisma teorētiķu manifestiem režisors laikam jau vācisko sakņu pedantismā spītīgi arī īstenoja savā mākslā.

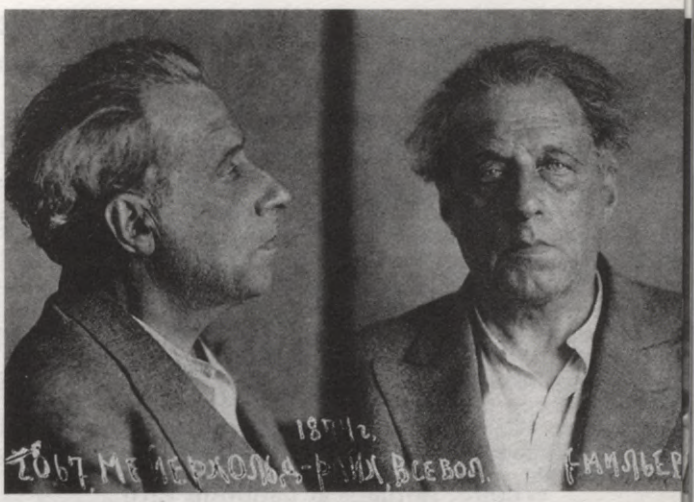
Lūk, 1917. gada augustā avīzē "Cirka Atbalss" (*Эхо цирка*) publicēts Meierholda raksts "Lai dzīvo žonglieris!". It kā ar "vieglprātīgās" teorētiskās esejas žanru spītējot revolucionārajai situācijai valstī, režisors savā apcerē liek saprast, ka ir viens spēks, kas spēj apvienot "oratora runu gaidošus ļeņiniešus" un "dīkus svētdienas vasarniekus no pilsoniskajām aprindām — zaldātus un ģimnāzistus, cienījamus sirmgalvjus un bērnus, frantus un virtuvenes". Tas ir mākslinieka, artista spēks: "Vērotājam, kas neviļus nokļuvis vietā, kurā krasi šķiras divas pasaules, šai abpusējās vārdiskās apšaudes punktā — no mītiņojošā oratora puses un no ielas žongliera puses —, gribējās izsekot, kurš no abiem konkurentiem uzvarēs. Nezinu, kā bija agrāk un kā būs vēlāk, taču tai dienā sacensībā starp ļeņinieti un ķīnieti uzvara tika ķīniešu žonglierim. Lai dzīvo žonglieris!"[19]

Meierholdā, no vienas puses, jaušama vitāla interese par dzīvi, un to apliecina kaut vai šis viņa rūpīgais ielas ainiņas vērojums, kā arī spēja neizdarīt vienkāršotus secinājumus. No otras puses, viņš nešaubīgi nostājas tīrās mākslas pusē, ko šai gadījumā iemieso ielas cirka artists, sava aroda profesionālis fanātiķis. Un varbūt tieši šajā apstāklī meklējama Meierholda "traģiskā vaina" — nespēja saredzēt acīm redzamo faktu, ka māksla no ideoloģijas (vismaz viņa dzimtenē un viņa laikā) nav šķirama.

Savukārt 1935. gadā referātā "Čaplins un čaplinisms" Meierholds pierāda, ka viņa, teorētiķa — avangardista, prāts apsteidz laiku, analizējot un paradoksalizējot klasiskos mākslas kanonus, izstrādājot savas sistēmas un — galvenais! — zinot un uzrādot tehnoloģiskos ceļus, kā šos kanonus pārvarēt, kā cīnīties ar galveno mākslas naidnieku — rutīnu. Daudzas no Meierholda izstrādātajām nākotnes teātra teorētiskajām nostādnēm ir novatoriskas un nerealizētas pat mūsu dienās. Piemēram, minētajā referātā viņš ne tikai analizē Puškina un Šekspīra klasisko drāmu pēc apziņas plūsmas (1935. gadā!) metodes, bet eleganti sasaista klasiskās drāmas nākotnes potenciālu ar jaunu aktierspēles veidu — traģikomisko reālismu, kura ideālu viņš saredz arhetipiskajā Čārlza Spensera Čaplina vēlīnā daiļrades posma spēles manierē, kurā "mazais mēmā kino klauns Čārlijs ar meistara gudrību pārtapis psihodrāmas gigantā, traģiska vēriena komiķī no "Lielpilsētas ugunīm" ".[20]

Taču gluži vai šokējoša mūsdienās šķiet carisko teātru veiksmīgā režisora, privātteātru drosmīgā eksperimentētāja, avangardistu atzītas, "arhaistu" kritikas spārna lamātas, populāras Krievijas teātra scēnas autoritātes gluži hameleoniskā krasā norobežošanās no savas iepriekšējās darbības brīdī, kad viņš kļūst par Tautas komisariāta teātra daļas vadītāju. Īsu laiku pirms tam, 1917. gada 5. novembrī, taču ir skanējusi viņa kaismīgā runa imperatora teātru aktieru pilnsapulcē ar lozungiem "Māksla ārpus politikas!", "Mākslu atdalīt no valsts!", "Vajag dibināt Vispasaules Mākslas Kopienu!".

Par nežēlīgu likteņa ironiju ir jāuzskata traģiskā situācija, kad Meierholda kaismi akceptētā jaunā valsts vara 1937. gada novembrī slēdza un likvidēja Meierholda vārdā nosaukto teātri, lai pieliktu punktu padomju varas cīņā ar formālismu. Bēdīgi slavenā izrēķināšanās paraugprāva skāra ne tikai teātra režisoru Meierholdu, bet arī tolaik jau pasaulslaveno komponistu Dmitriju Šostakoviču, virkni gleznotāju, literātu. Un atkal — brīdi pirms traģiskā finmāla sešdesmitgadīgais Meierholds kāpj Teātra darbinieku konferences tribīnē, lai ar kaunpilnas piespiedu grēksūdzes samazgām nolaistītu... pats sevi: esot kļūdījies novatorisko ceļu izvēlē, par maz sapratis nepa politikas nozīmi, par maz strādājis gaišās nākotnes labā... Mūsdienu pētnieki — meierholdisti traktē šo Meistara uzstāšanos kā režisora manevru, pēdējo glābšanas salmiņu cerībā "apvest ap stūri" režīmu, kā piespiedu akciju, ko uzstājīgi pieprasījis NKVD... Taču pats šādas uzstāšanās akts droši ļauj runāt par īpašu sociālu fenomenu. Proti, Padomju Krievijā kā politiska sistēma ir nostiprinājusies oficiāla sadomazohisma ideoloģija, kurai pakļauti visi valsts pilsoņi, sākot no CK līderiem, beidzot ar pirtnieku. Un kuras vārds ir —



Vsevolods Meierholds 1939. gadā cietumā. Režisora pēdējais fotoattēls. No kriminālllietas

totāla nedrošība par savu dzīvi un dzīvību.

Protams, Meierholds nebija vientuļš savās traģiskajā dienās. Viņu mēģināja glābt gan Lunačarskis, kurš (paradokss!), būdams "vecās gvardes" kultūras atbalstītājs, teorētiskajos sacerējumos centās attaisnot un saprast Meierholda pārdrošos eksperimentus. Viņam simpatizēja daudzi mākslinieki.

Arī pēc 1937. gada rudens Meierholda dzīves un daiļrades fiasko skolotāju nepamet uzticamākie studenti. Ir pat konkrēti mēģinājumi piedāvāt vajātajam Meistaram darba un peļņas iespējas dažādos Maskavas apkārtnes teātrīšos. Taču režisora lepnums ļauj labajiem kolēģiem tikai pateikties. Bet režisora palīga funkciju veikšanu Staņislavska operas teātrī par īstu radošu darbu diez vai iespējams uzskatīt. 1939. gada 20. jūnija vakarā Ļeņingradā 65 gadus vecais, novārgušais, bet augumā joprojām tik staltais vīrs tika apcietināts. Viņu aizveda uz Lubjanku — vietu, no kuras tais laikos reti kurš atgriezās.

Saglabājusies Meierholda vēstule–lūgumraksts toreizējās valdības vadītājam Molotovam par apžēlošanu, ne vairs no Lubjankas, bet Butirku cietuma: "Mani šeit sita — slimu sešdesmitsešgadīgu večuku, ar seju pret grīdu lika gulēt un gumijas pletni sita pa kailām pēdām, muguru, .. es raudāju un kliedzu no sāpēm. (..) Man ar šo gumijas steku sita arī pa seju."[21] NKVD sadistu mocības turpinājās vismaz septiņus mēnešus. Par Meierholda nošaušanas dienu tiek uzskatīts 1940. gada 2. februāris. Ja šim datumam Lietā Nr. X var ticēt.

Staļina terora izkaptij, kas bija pacelta cīņai ar formālismu mākslā un slepkavoja nevainīgus (netiesātus) cilvēkus, nav un nevar būt pat formāls attaisnojums. Arī ja terors īstenots valsts interešu nosargāšanai. Bet kādas valsts intereses tad apdraudēja mākslinieks Meierholds? *Захоронение невостребованных прахов с 1930–1942 г. включ.* Tā vēstī uzraksts uz

Kopējā kapa Nr. 1 necilās piemiņas plāksnītes. Tik elementāri. Nepieprasītie pīšļi no 1930. līdz 1942. gadam ieskaitot. Starp šiem "pīšļiem" meklējama arī Vsevoloda Meierholda ķermeniskā čaula.

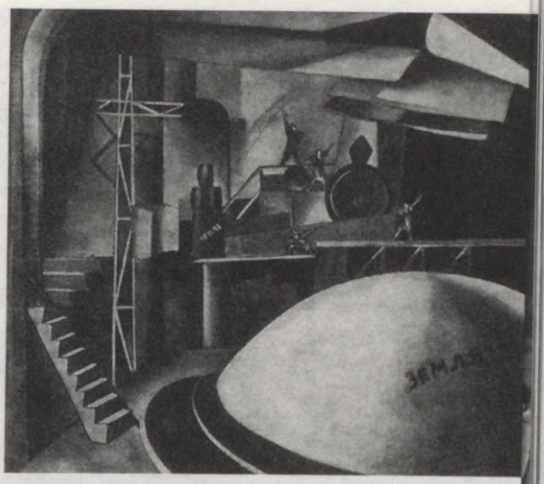
Pirmā Meierholda vārda renesanse Krievijā notiek sešdesmito gadu vidū, ko vainago pirmais apjomīgākais paša režisora tekstu izdevums, PSRS pēcatkušņa teatrāļu aprindās tik bieži minētais "dvuhtomņiks" — gandrīz vai padomju režijas avangarda bībele. Tie ir 1966. gadā izdevniecības *Искусство* izdotie V. Meierholda divu sējumu "Raksti", kurus citē un izmanto vietā un nevietā, nostiprinot kultūrapziņā vārdus "biomehānika", "atrakciju montāžas", "režijas konstrukcija", "kadrs–mizanscēna" un "nosacītais teātris". Bet svaigāko ārzemju pētījumu sarakstu sniedz ievērojamais krievu Meierholda dzīves un daiļrades pētnieks Dāvids Zolotņickis grāmatā "Meierholds. Romāns ar padomju varu".

Kārtējā "meierholdisma renesanse" notiek, sākoties perestroikai, kad Krievijā tiek publicēts arī daudz no Rietumos sarakstītā un arhīvos glabātā. Gadās pat īsti "dzeltenās preses" kuriozi — kāds rakstītājs populārā augstāko aprindu tenku žurnālā "Personību Kults" (*Культ личностей*) 2000. gada 1. numurā apgalvo, ka nevis sarkanais terors, bet "maita" Zinaīda Raiha, Meierholda sieva, kļuvusi par režisora un viņa teātra gala traģēdijas patieso vaininieci, jo, lūk, viņa bijusi NKVD spiedze, kuru uz "stučīšanu" inspirējusi intīma motivācija. Vecišķajai prīmai sācies romāns ar ietekmīgu Staļina teātra tempļa — Lielā teātra — operdziedoni...

Paralēli tam nerimst nopietns pētnieciskais darbs Krievijas Mākslas zinātņu pētniecības institūtā, kur teātra vēstures autoritāšu O. Feldmana un B. Zingermana vadībā deviņdesmitajos gados tiek uzsākts darbs pie Meierholda pilnīgiem Kopotiem rakstiem. To priekšvēstnesis — 2001. gadā izdotais 1918.–1919. gada Meierholda lekciju kurss jau kļuvis par bibliogrāfisku raritāti.

Svarīga prakstiskā iniciatīva nāk no astoņdesmito gadu "jauno, dusmīgo" paaudzes slavenā režisora Valērija Fokina. 1991. gadā Maskavā tiek nodibināts Meierholda radošā mantojuma fonds, viņa dzīvoklī tiek atklāts muzejs. Starptautisku skanējumu iegūst Meierholda Centrs ar saviem projektiem — producētajām izrādēm, zinātniskajām konferencēm (Parīzē 1999. gadā, Maskavā 2001. gadā), viesizrādēm, jaunā teātra festivālu NET (*New European Theatre*). Pēc desmit gadu administratīvajiem un finansiālajiem cīņiņiem beidzot tiek panākts, ka Meierholda muzejdzīvoklis iegūst valsts muzeja statusu (1996). Bet pats Meierholda Centrs no knapi apkurināma pagraba ar nosaukumu Radošā darbnīca pārceļas uz pašlaik modernāko

Maskavas teātra laukumu — plašo, tehnoloģiski pilnvērtīgo 21. gadsimta arhitektūras paraugu — Meierholda Centra teātri Novoslobodskas ielā. Un tikai 1999. gada novembrī Meierholda dzimtajā Penzā tiek atklāts pasaulē pirmais piemineklis režisoram, ar kura vārdu lepojās valsts, kas viņu radīja, norūdīja, slavināja, izveidoja viņa kultu un arī iznīcināja — vispirms garīgi, tad miesiski. Jo brīnumi nenotiek, kā jau 19. gadsimta vidū rakstīja ievērojamais angļu vēsturnieks, publicists un filozofs Tomass Kārlails: "Krievija ir vienaldzīga pret cilvēka dzīvību un laika ritējumu. Viņa ir mēma, mūžīga un nesatricināma."



A. Lavinska, V. Hrakovska makets. V. Majakovska **"Mistērija — bufs"** KPFSR Pirmajā teātrī (1921). - Rež. V. Meierholds, V. Bebutovs

Sapnis par biomehānisko lelli

Vai divdesmit divi sarkanajam Teātra Oktobrim atdotie gadi bijuši traģiska maldīšanās starp mākslu un politiku? Jā un nē. Šie gadi bija apbrīnojami ražīgi radošajā ziņā un apbrīnojama liecība režisora tuvredzīgajam mēģinājumam kalpot un slavināt kroplu sistēmu, kura "aprij pati savus bērnus".

Pasaulē tieši padomju periods tiek uzskatīts par Meierholda novatorisko teatrālo sistēmu kalvi. Varbūt tāpēc, ka pats Meierholds fiksējis un teorētiski dokumentējis savu meklējumu rezultātus. Varbūt zināmā mērā tā ir "modes lieta", jo septiņdesmitajos gados Rietumos sākās aktīva interese par krievu padomju avangardu — futūrismu, konstruktīvismu, fovismu, arī dekadences atzaru pirmsrevolūcijas laika krievu kultūrā. Taču režisora ceļš, lai cik un kādos "periodos" viņš pats vai citi to dalītu, ir vienots. Piemēram, daudzas Meierholda futūrisma un konstruktīvisma nostādnes rodamas jau viņa simboliskajā, noskaņu teātrī. Padomju laika aktivitātes ir Meierholda sintēzes laiks, vienlaikus tas arī ir spilgtākais mākslas dekonstrukcijas jeb analīzes periods viņa darbībā.

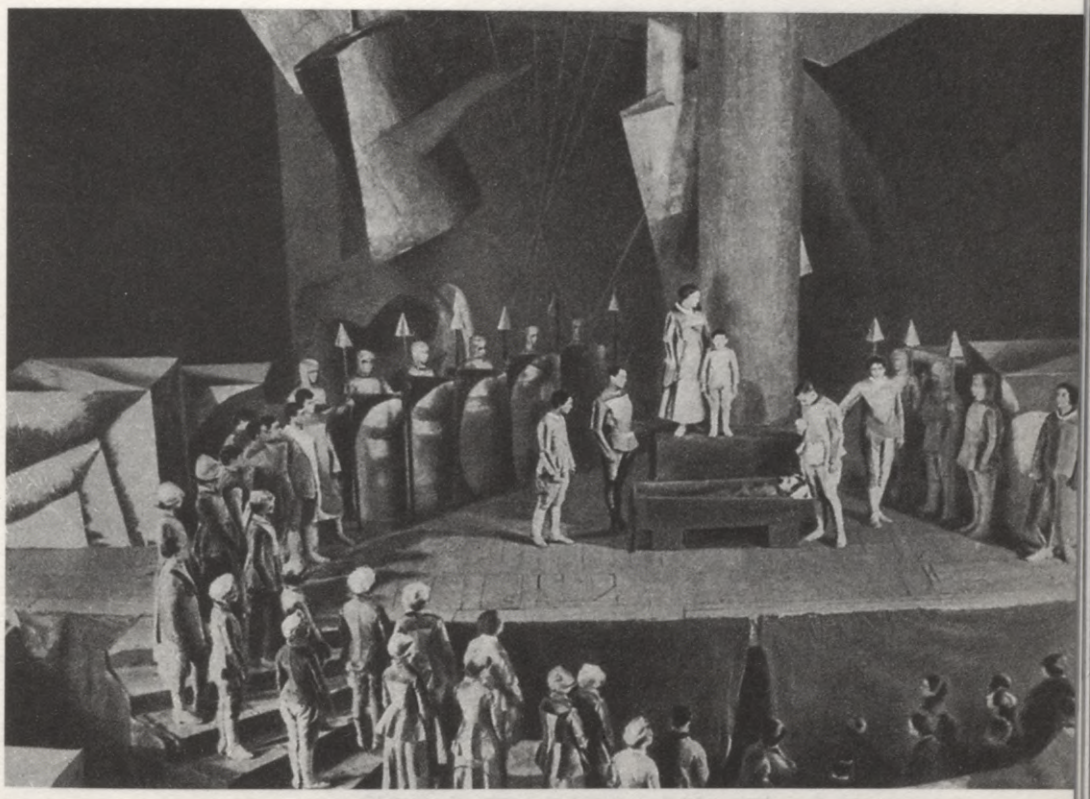
1918. gada 7. novembrī Oktobra terora pirmajai gadadienai Meierholds gatavo divas pirmizrādes — Ibēra operu "Fanela" Marijas teātrī un Majakovska satīrisko poēmu "Mistērija — bufs" Muzikālās drāmas teātrī (latviski

precīzāks lugas nosaukums būtu "Mistēriskā bufonāde"). Opera, kuras mēģinājumus režisors apmeklēja reti, izgāzās.

Bet futūristu kopienas "Dzeltenā jaka" līdera Majakovska darbam bija lemts kļūt ne tikai par iedzīvinātu futūrisma manifestu teātrī un Meierholda revolucionārā Nosacītā teātra triumfu, bet arī par lappusi pasaules teātra enciklopēdijās ar šķirkli "aģitpropagandas māksla". Meierholds "Mistēriju — bufs" iestudējis vairākkārt. Pirmoreiz — 1918. gadā Petrogradas Muzikālās drāmas teātrī. Tad gatavojies uzvedumam 1920. gadā KPFSR Pirmajā teātrī, līdz beidzot jaunā scēniskā ietērpā "kanoniskā pirmizrāde" notiek 1921. gada 1. maija svētkos Maskavā KPFSR Pirmajā teātrī.

Meierholds sarakstīja arī scenāriju–pamācību, kā "uz vietām" uzvest šo revolucionāro lugu. Akumulatīvo ideju ziņā šis Meierholda šedevrs ir viņa jaunās "režijas ābeces" klasisks teātra futūrisma paraugs. Tautas izglītības komisārs Lunačarskis: "Vienīgā luga, kas iecerēta mūsu revolūcijas iespaidā un tāpēc sevī nes revolūcijas zīmogu — aizraujošu, drosmīgu, mažoru, izaicinošu, ir "Mistērija — bufs"."[22] Satīrisko ainu fragmentārisms, tiešruna zālē, krass tēlu dalījums labajos un sliktajos, buržujos un proletāriešos, uzskatāmi spilgts raksturu un tipu šaržējums, deklamatorisks runas stils, straujas ainu nomaiņas, aģitācijas elementi, konstruktīvistiskas dekorācijas (piemēram, zemelode kā bumba, ko var kustināt, "lemjot un šķirot pasaules likteņus"; puslode ar uzrakstu "Zeme"; karogi un plakāti ar vietu iezīmējumu; no kubisma glezniecības manieres aizgūti aktieru kostīmi, kas kopē ģeometriskus objektus, cilvēkus pielīdzinot robotiem un tā tālāk). Tādi, lūk, ir Meierholda "klucīši", no kā būvēta izrāde.

Līdzīga estētika izmantota arī ekspresionista Emila Verharna lugas "Ausmas" iestudējumā 1920. gada Krievijas Federācijas 1. teātrī. Mākslinieka V. Dmitrijeva kubofutūrisms bija koloristiski spilgtāks, kamēr Majakovska lugas izrādē akcents likts vairāk uz aktieru un statistu aktīvo rosmi. Pat "teātra speciāliste" Nadežda Krupskaja avīzē "Pravda" atstājusi spilgtu liecību par Verharna izrādi: "Milzīgs aplis no zelta papīra, plakne gaisā — ne gluži aeroplāns, ne īsti dēlis, kuru lieto krāsotāji, kad strādā ar mājas sienu, kaut kādi kubi, cilindri, plaknes, kuras spiežas ārā pašos pretdabiskākajos, pretējos dabas likumībām savienojumos. Cilvēki kaut kādos cilindriskos apģērbos, ar nolūku raupjos, neglītos, ar bezkaislīgām sejām izklaigā Verharna pantus. Kaut kāds kaķu koncerts."[23] Savukārt Meierholda pētnieks Konstantīns Rudņickis redz tiešu sasauci starp futūristiskajiem režisora eksperimentiem un viņa pieredzi darbā ar itāliešu masku komēdiju, tirgus balagānu un parodijas žanru, kas izkopts Meierholda studijās.[24] No zāles galerijas pāri



E. Verharna **"Ausmas"** KPFSR Pirmajā teātrī (1920). Rež. V. Meierholds, scenogr. V. Dmitrijevs. Skats no izrādes

skatītāju galvām birst skrejlapas "Visas pasaules darbaļaudis! Nolādētās kapitālisma valstu robežas žņaudz jūs, šķir jūs, mazina jūsu gribu pēc uzvaras. Noslaukiet tās saviem spēkiem. Būvējiet padomes! Lai dzīvo Pasaules Darba Komūna!" Meierholds skatās šajā dzīves karnevālā un apmierināts smaida, mugurā viņam sarkanarmieša formas tērps. Pirms katras izrādes uzbudinātajiem skatītājiem tiek lasītas ziņas no frontes, reizēm netiek smādēti arī mazie meli par kārtējo "mūsu uzvaru" cīņā pret buržujiem un baltajiem. Arī šo uzrunu tekstus akceptē Meierholds.

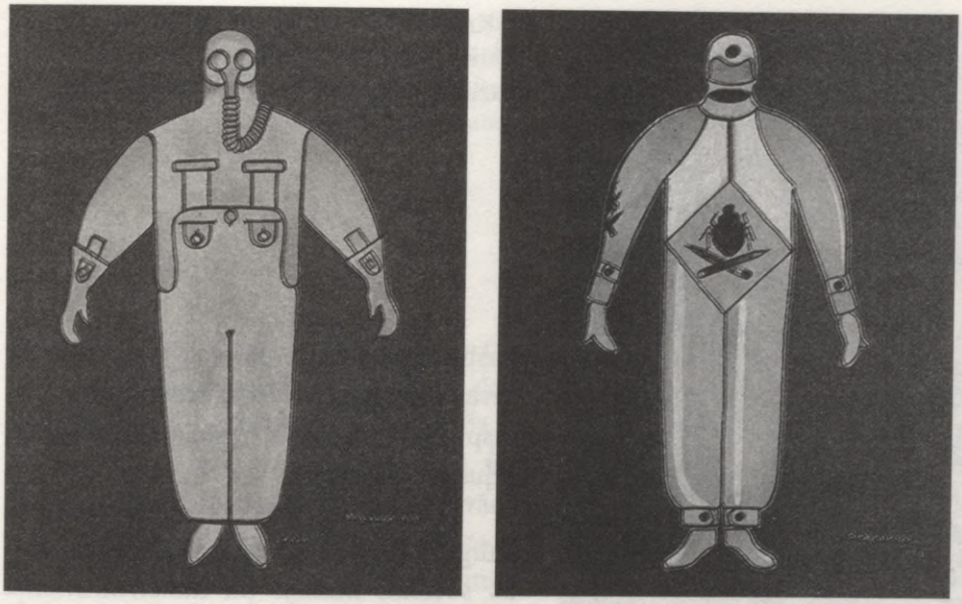
Režisors, kura aģitpropagandistisko izrāžu dēļ šķēpus lauž "jaunās" un "vecās" mākslas aizstāvji, ar triumfa šauteni plecos kļūst par Padomju Krievijas Teātra Oktobra līderi. 1920. gada vasarā Meierholds ar Lunačarska pavēli tiek iecelts Tautas Izglītības komisariāta TEO (teātra nodaļas) vadītāja amatā. Viņa liktenis ir izlemts — Maskava, tiek piešķirts liels dzīvoklis, bet pirmā pasūtītā izrāde — jau aprakstītās Verharna "Ausmas". Teātra Oktobris,

tāpat kā bēdīgi slavenais "ģipša statuju" jeb Monumentālās propagandas plāns, ir varens padomju sistēmas ideoloģiskais ierocis. Līdzīgi ievērojamākajiem krievu skulptoriem (starp citu, arī mūsu tautietim Kārlim Zālem, kurš tolaik dzīvo Krievijā), kas izgatavoja ģipša pieminekļus dažādu revolūciju varoņiem, arī teātra "monumentālais propagandists" Meierholds seko valdības aicinājumam pārcelties no Petrogradas uz Maskavu un aktīvi iekļaujas jaunās dzīves celtnieku rindās. Pirms tam gan 1919. gadā viņam nākas Jaltā ārstēties no tuberkulozes recidīva un bēguļot no baltgvardu jeb Deņikina armijas, kuras kalpībai viņu nodod bijušais Pēterburgas Suvorina teātra kolēģis ar gogoliski fantasmagorisku uzvārdu Bobriščevs-Puškins. Tiesa, balto armija, kā vēlāk izrādās, bija daudz cēlāka par padomju varu. Tik cienījamu režisoru, turklāt slimu ar diloni, taču nevar iesaukt aktīvajā dienestā! Labāk lai viņš kalpo mākslai.

Žurnāls "Teātra Vēstnesis" (*Вестник театра*) kļūst par Meierholda aktīvi kūrētu Teātra Oktobra ruporu, kurā, lasi un brīnies, ir šādas viņa Teātra Oktobrim veltīta uzsaukuma rindas: "Mākslu Oktobris — tā ir cīņa ar šauri izglītojošu tendenci, kura vardarbīgi ievelk proletariātu feodālo, dzimtbūtniecisko un buržuāzisko ideoloģiju gūstā. Mākslu Oktobris — nodibina īsteni marksistisku pieeju mākslai tās ražošanas attiecību sfērā. Mākslu Oktobris — tie ir formu meklējumi vulkāniskajam mūsdienu dzīves saturam. Lai dzīvo Lielais Mākslu Oktobris!"[25]

Majakovska "Mistērijas — bufa" otrā redakcija ik dienu no 1. maija līdz 7. jūlijam tiek spēlēta KPFSR 1. teātrī, tātad vairāk nekā piecdesmit reižu. Taču jau nākamo sezonu Meierholds sagaida bez sava teātra. Jaunā ekonomiskā politika (neps) un tās ideologi nav apmierināti ar Meierholda un KPFSR Pirmā "izšķērdīgo" politiku gandrīz par velti sniegt priekšnesumus tautai, turklāt Meierholda iecerētais KPFSR Pirmā teātra jaunās sezonas atklāšanas projekts — Vāgnera "Rienci" izrāde — paģēr no nabadzīgās valsts kases ne jau vairs pieticīgus līdzekļus. Aktīvā antimeierholdoviešu kampaņa presē nepalika bez rezultātiem — teātri oficiāli slēdza tā "ekonomiski nesaimnieciskās darbības dēļ". Tā Meierholds uzzināja, iespējams, pirmoreiz, ka ienaidniekiem ir arī reāla vara. "Cara laikos" presē un estētu lokā līdz pat skandāliem un ielu kautiņiem karojošā mākslas kritika Meierholdam bija šķitusi idejiska rotaļa, kas "pieder pie lietas", tagad tā izrādījās arī ideoloģisks ierocis. Starp citu, tāds pats, kādu izmantoja Meierholds savā "Teātra Vēstnesī".

Divdesmitajos gados top ne tikai daudzas Meierholda režisētas izrādes, bet arī koncerti, aģitbrigādes, teatralizēti masu sarīkojumi. Lekcijas un citas



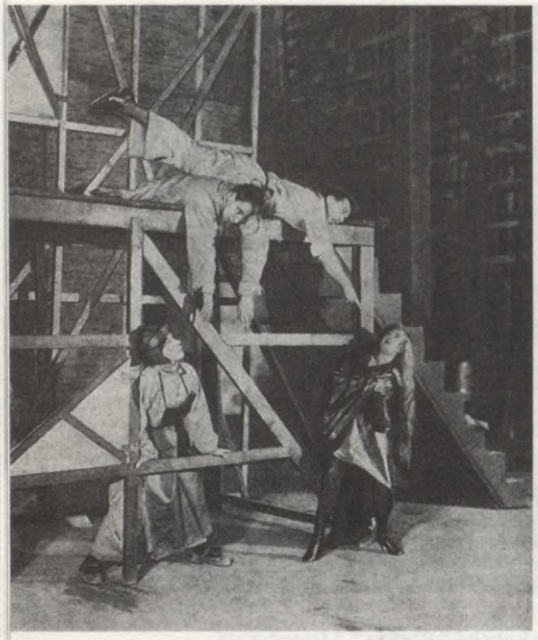
A. Rodčenko skices "ražošanas apģērbiem". V. Majakovska **"Blakts"** Meierholda teātrī (1929). Rež. V. Meierholds, scenogr. Kukriniksi

sabiedriskās aktivitātes — meistarklases, kursi, aģitbraucieni, disputi pirms un pēc izrādēm proletāriskā skatītāja audzināšanai. Notiek pat Meierholda teātra lidmašīnas izmēģinājuma lidojums!

Bez "Ausmām" un "Mistērijas — bufa" ir jāatzīmē šādi Meierholda divdesmito gadu programmatiski skatuves darbi: F. Krommelinka "Augstsirdīgais ragnesis" Maskavas Aktiera teātrī 1922. gadā; Suhovo-Kobiļina "Tarelkina nāve" GITIS (*Гитис — Государственный институт театрального искусства*) teātrī 1922. gadā; "Zeme stāvus" — kompozīcija pēc M. Martinē un S. Tretjakova tekstiem Meierholda vārdā nosauktajā teātrī (turpmāk — TIM) 1923. gadā.

Šīs trīs izrādes zīmīgas ar totālo konstruktīvismu scēniskajā un kostīmu noformējumā, pie tām strādājuši ievērojamākie krievu konstruktīvisti — tieši "Ragnesī" gleznotāja Ļubova Popova radīja savu slaveno *prozoģeždu* — ražošanas apģērbu skatuvei, ērtus konstruktīviskus kombinezonus, kas pazīstami pasaules augstās modes vārdnīcās kā Popovas firmas zīme un ko vēlāk kā šedevru attīstījuši Pjērs Kardēns, Pako Rabane un citi modes dizaineri, iedvesmu kolekcijām smeldamies krievu konstruktīvismā.

Ļ. Popova konstruē arī savu nu jau klasisko "Ragneša" "skeletu" — scenogrāfisku konstrukciju, kuras formula (ideja + forma = ideālā sintēze kā



F. Krommelinka **"Augstsirdīgais ragnesis"** Aktiera teātrī (1922). Rež. V. Meierholds, scenogr. Ļ. Popova

kustīgs objekts) ir pamats jaunajai skatuves mākslas profesijai scenogrāfijai un inspirējusi mobilās instalāciju mākslas ceļus 20. gadsimtā.

Teātra vēsturnieks B. Alperss apraksta "Augstsirdīgā ragneša" izrādes fenomenu kā sociālās maskas un konstruktīvisma simbiozi vienotā dinamiskā priekšnesumā: "Dzīvespriecīgs un kustīgs viņš (aktieris — *N. N.*) uzskrēja pa stāvajām "Ragneša" kāpņu konstrukcijām, nošļūca lejup pa konstrukcijas slidenajām plaknēm, it kā pārbaudītu uzbūves laukumu un fermu pretestību. Viņš mērīja skatuvi milzu lēcieniem, gaisā zīmējot nepārprotamus uzvaroša pasaules cēlāja žestus. Viņš nerimtīgi rotaļājās ar grozāmajām durvīm, virpuļojošajiem riteņiem un citām ne sevišķi sarežģītajām konstrukcijas detaļām, spēlējās ar plēvjveidīgo apmetni un puķīti Stellas rokās."[26] Līdzās iespaidīgajam izrādes tehnoloģiskajam zīmējumam, tās konstruktīvajam ritmam un ainu loģiskajai mehāniskajai muzikalitātei nostājās slavenais Meierholda aktieris — akrobāts, gandrīz līdzvērtīgs "zobratiņš" no ideālā mehānisma, vārdā jaunais teātris. Konstruktīvā māksla ar dvēseli.

Savukārt "Tarelkina nāvē" cita slavena gleznotāja konstruktīviste Varvara Stepanova turpina *prozoģeždas* tēlainās vienkāršības uzlabošanu un rada ideālās piegrieztnes, kas tagad atrodas Metropolitēna mākslas muzejā. Stepanova konstruē arī transformējamās mēbeles, kas izrādē kalpo par dekorācijām. Milzu ceļamkrānam ar kustīgām platformām līdzinās Ļ. Popovas būvētā skatuves konstrukcija izrādei "Zeme stāvus", un to viesizrāžu laikā pārvadā uz īpašas vilciena platformas. Bet Meierholds šo izrāžu iestudēšanā aktīvi pilnveido paša radīto tehnoloģiskā aktiera jeb aktiera biomehānikas treniņsistēmu, kuras pamatā ir fizkultūras, cirka meistarības un mimodrāmas tehnoloģiju, kā arī psiholoģiskā žesta un nevainojami decentas valodas



S. Tretjakova **"Rēc, Ķīna!"** Meierholda teātrī (1926). Rež. V. Meierholds, V. Fedorovs, scenogr. S. Jefimenko. Centrā (gaišā kostīmā) Bojs — Marija Babanova

kultūras, muzikalitātes un ritmiskuma izkopšana. Kopā ar savu režijas kursu skolnieku Sergeju Eizenšteinu viņš izstrādā t.s. atrakciju montāžas paņēmienu režijā, formulē jēgmontāžas principus teātra izrādes ainu secībā, strādā pie izrādes kā ražošanas vienības (mūsdienu valodā — mākslas preces) panākumu un iedarbības izskaitļošanas likumībām. Aktieri viņa darbā netiek saukti par abstraktiem māksliniekiem, bet gan par dvēseļu inženieriem, scēniskā notikuma ražotājiem, bet režisors ir izrādes konstruktors. Meierholds aktīvi interesējas par sasniegumiem inženiertehniskajās zinātnēs, arhitektūrā un telpas iekārtošanā. Dzimst ideja par savā vārdā nosauktā teātra TIM pārbūvi vai, precīzāk, jaunbūvi, kā ideālu telpu teātrim domājot antīko cirka arēnu ar transformējamu (atvāžamu) jumtu.

1921. gadā pēc KPFSR 1. teātra slēgšanas Meierholds dibina Augstākos režijas meistarības kursus, kurā iekļaujas Meierholda Brīvprātīgo meistardarbnīcu audzēkņi.

Meierholda — režisora briedums īstenojas TIM darbos pie klasikas interpretācijām pēc jaunām metodēm. 1923. gada Ostrovska "Ienesīgas vietas" izrāde Revolūcijas teātrī (tāds ir pārejas posma nosaukums TIM'am) ir uzskatāms piemērs, kā uz konstruktīvistisku dekorāciju fona izvērst biomehānisko treniņu — etīžu spēli, kas skatītāju fascinē kā kaut kas jauns, nebijis, dod otro elpu klasiskam tekstam. Seko izrādes — TIM'a leģendas. A. Ostrovska "Mežs" (1924), A. Faiko "Skolotājs Bubuss" (1925), N. Erdmana "Mandāts" (1925), S. Tretjakova "Rēc, Ķīna!" (1926), N. Gogoļa "Revidents" (1926) A. Gribojedova "Gudra cilvēka nelaime" (1928), V. Majakovska "Blakts" (1929), "Pirts" (1930), Vs. Višņevska "Pēdējā, izšķirošā" (1931), J. Oļešas "Labo darbu saraksts" (1931), A. Dimā–dēla "Kamēliju dāma" (1934) un A. Čehova viencēlieni izrādē ar nosaukumu "33 ģīboņi" (1936).

Palikušas neīstenotās ieceres — izrāžu plāni: A. Puškina "Borisam Godunovam" (1924–1926), A. Belija "Maskavai" (1927–1930), S. Tretjakova "Gribu bērnu" (1927–1930), N. Erdmana "Pašnāvniekam" (1932). Visbeidzot — liktenīgajā 1937. gadā ieplānotajai Nikolaja Ostrovska romāna "Kā rūdījās tērauds" scēniskajai versijai. V. Stenberga noformējumā tik gleznai elēģiskai kompozīcijai, kuras trauslajā, atmosfēriskajā, blāvkrāsainajā pasaulē ir ļoti grūti iedomāties traucam sarkanās revolūcijas ērgļus — jaunos partizānus...

Kas bez slavenā režisora vārda ierasti konstruktīvisma uzrunājoši tiešā grafiskā stilā noformētajās afišās vēl vieno šīs žanriski tik dažādās izrādes?

Meierholda nākotnes teātris

Kas tad īsti bija Meierholds — teātra ģēnijs, "dabas kļūda" — daudzu mūzu svētīts izņēmums vai superprofesionālis, kurā tik attīstīts scēniskais instinkts, ka pat viņa šarlatāniskie vai bērnišķīgie režijas izlēcieni liek arī skauģiem un principiāliem idejiskajiem oponentiem secināt: kaut nepieņemami, bet talantīgi!

Kritiskās domas aparāts, kas tajos laikos darbojās apskaužamā daudzveidībā un vai katrā vissīkākā avīželē ļauj šodien no recenzijām, atsauksmēm, polemikas izlobīt Meierholda padomju posma izrāžu esenci. Jā, to varētu saukt par klasikas interpretācijas renesansi un mūsdienu dramaturģijas mitoloģizāciju. Un galvenais Meierholda mūža darbs veltīts tradicionālā teksta teātra dominantes pārvarēšanai. Tā ir pretošanās vārdam kā vienīgajam svarīgajam izteiksmes līdzeklim skatuves mākslā. Uzdevums, kuram veltījuši dzīvi visi režijas teātra akceptētāji. Vārda kā patiesības krīze — 20. gadsimta teātra pamatjautājums. Uzsākot lekcijas Augstākajos skatuviskās meistarības kursos, Meierholds postulē divus baušļus:

1) teātrī ir principiāli, ka visiem jāprot darīt visu — jo šis mākslas veids ir universāls;

2) teātra vēsture jābūvē, izejot no tā balagāniskā pirmsākuma, nevis literatūras; luga ir scēniskā priekšnesuma sastāvdaļa, nevis autonoms literatūras veids teātrī.[27]

Gluži kā sekodams 19. gadsimta franču traģiķa Munē-Sillī spārnotajam teicienam "Luga — tas ir tikai iemesls izrādei", arī Meierholds būvē savu, autonomu autorpasauli. Autonomu no teksta, telpas, aktiera, scēniskā noformējuma, mūzikas, gaismas un publikas! Gadi TIM'a vadībā apliecina, ka

jaunības eksperimentu azarts nav zudis, klāt nākusi stila un gaumes jeb samēra, izrādes apjoma, mākslas proporcionalitātes izjūta. Citiem vārdiem, meistarība izpratnē par visu elementu kopuma iedarbību. Šī vissvarīgākā īpašība režijā. Šādā leņķī interesanti salīdzināt, piemēram, trīs Meierholda "zelta fonda" izrādes — "Revidentu", "Blakti" un "Kamēliju dāmu". Kaut gan katrā nosauktajā režisora "labo darbu saraksta" vienībā atradīsim kādu specifisku novatorisma niansi. Kaut vai hrestomātiskās pusspirāles kāpnes ar izteiksmīgi izkārtoto "nebeidzamības efektu" — ļaužu procesiju uz tām I. Seļvinska "Armijas komandierī". Vai "pūstošā kapitālisma" reklāmizkārtņu un elektrifikācijas brīnumu stilizācijas "Skolotājā Bubusā". Vai pedantiski izmantotās grozāmās skatuves ripas — tortes, kuģa klāja, piramīdas efektus izrādē "Rēc, Ķīna!". Vai askētiski ģeniālo skatuvi formējošo elementu — grozāmu kubistiski apgleznotu plakņu–kvadrātu — izmantojumu "Mandātā"... Taču vispilnīgāk Meierholda skatuves ģēnija miljonveiža tranformācijas izpaudās minēto izrāžu trijotnē.

Pirmkārt, ģēnija prasme lielu stilu padarīt par savu stilu izpaudās tieši klasikā. Meierholda atklājums bija Gogoļa "Revidenta" teksta metafiziskā daba un iespēja to "darīt redzamu" monumentāli gleznieciskās formās, kurās teātris tik daudz bija smēlies no kinematogrāfa, vienlaikus palikdams ēnu teātris. Par izcilu kinematogrāfiskā teātra paraugu minama t.s. mēmā aina "Revidentā". Neskaitāmu kostimētu personāžu — gogoliski kafkiāniskās sīko ierēdnīšu ordas mizanscēnā ap dekorācijas ovālu iezīmētajā skatuves centrā uz ilgu mirkli sastinga, atgādinādamas ap brāļu Limjēru iedvesmas avota — maģiskā luktura — sienām pielipušus spilgtus kukaiņus. Vēl mirkli, un izgaismojās ovālu iekļaujošās kulises un visi šie cilvēciņi



N. Gogoļa **"Revidents"** Meierholda teātrī (1926). Rež. V. Meierholds, scenogr. V. Kiseļevs. Hļestakovs — Erasts Garins



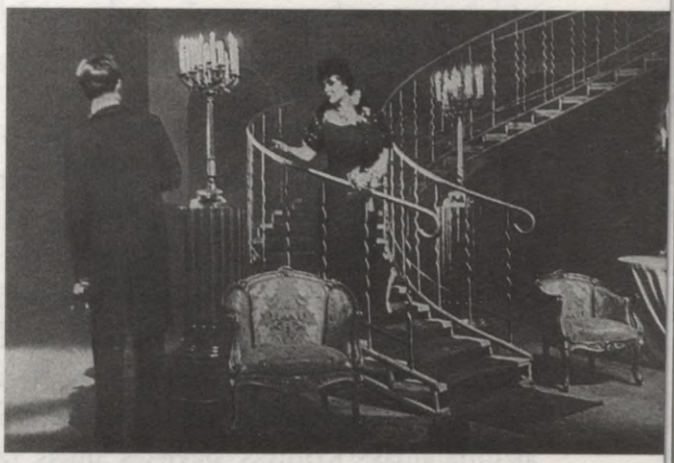
N. Gogoļa **"Revidents"** Meierholda teātrī (1926). Rež. V. Meierholds, scenogr. V. Kiseļevs. Anna Andrejevna — Zinaīda Raiha, Pilsētas priekšnieks — Pjotrs Starkovskis, Marja Antonovna — Marija Babanova

kļuva par asi iezīmētiem, kontrastējošiem siluetiem, figūrām, lellēm dzīves ēnu teātrī. Atskārsme, ka Gogoļa provinciālie ļautiņi savas dzīves labiekārtošanas mānijā par katru cenu ir tikai figūras kosmiskā pasaules teātra mērogā. Un šo efektu panāk viena precīzi režisēta mizanscēna, kas ierakstīta 20. gadsimta pasaules teātra vēsturē kā hrestomātisks "stopkadrs".

Meierholda prasme operēt ar ļaužu masu, kurā katrs ir visi un visi ir viens, te sasniedz teātrī līdz šim nebijušu vērienu. Protams, arī izcils grandiozā kostīmu ansambļa mākslinieka V. Dmitrijeva un ikviena masu skatu dalībnieka darbs. Meierholda pedantiskais prasīgums un precizitāte tiešām nepazina robežas — piemēram, "Maskarādei" tika izgatavoti 1214 skatuves rekvizīti, savukārt "Revidentam" šūdināti gandrīz trīs simti tērpu, iespaidīgs bija mēbeļu un furnitūras daudzums, ko nācās ātri pārmainīt skatuves strādniekiem un arī aktieriem pašiem, bet abu izrāžu masu skatu — balles, mēmās ainas u.c. — mizanscēnu mēģinājumi noritēja nedēļām ilgi sešas stundas dienā ar pusstundas pauzi tējai, režisoram rūpīgi sekojot pulksteņa ciparnīcas sekunžu rādītājam!

Otrkārt, Meierholda iemanīšanās mūsdienu repertuāram piešķirt mūžības kontekstu un plašāku mērogu, nekā pirmajā acu uzmetienā piedāvā luga. Majakovska sadarbība ar Meierholdu bijusi īpaši auglīga jau kopš "Mistērijas — bufa", režisors leģendāru padara arī viņa komēdiju "Pirts", bet izsmējīgais "buržuju farss" "Blakts" kļūst par aktīvu sarunu, ko uzkurināja Aleksandra Rodčenko radītie satīriskie tērpi un asprātīgā skatuves konstrukcija. Skatuves centrā dušas kabīne — lidaparāts — grozāmas universālveikala durvis — kā arhetipiskas cilvēka raksturu maļošas dzirnavas. Bet pirmā nozīme — duša, kurā apmazgāt "mietpilsoniski sarepējušo dvēseli". Īsts fantastiskais futūrisms vārda tiešajā — nākotnes nozīmē. Un satīriskā luga

iegūst pārlaicīgu mēroga paplašinājumu, kurā darbība vienlaik atpazīstama (Padomju Krievija, mūsdienas) un tipizēta līdz tās galējībai — universālam vispārinājumam. Tagad pasaulslavenais konstruktīvists un fotomontāžas celmlauzis A. Rodčenko "Blaktij" konstruē arī savu versiju par teātra *prozoģeždu* — ražošanas apģērbu.



A. Dimā (dēla) **"Kamēliju dāma"** Meierholda teātrī (1934). Rež. V. Meierholds, scenogr. I. Ļeistikovs. Centrā Margarita Gotjē — Zinaīda Raiha

Treškārt, Meierholda izpratne par materialitāti, — kā tā transformējas uz skatuves, īpašā nosacītā vidē. Gan Pēterburgas posma "Maskarāde", gan TIM'a "Revidents", bet īpaši "Kamēliju dāma" bija elpu aizraujoša materialitātes demonstrācija teātrī (interesanta nianse, ka arī "prozaiskā" dzīves materiālā bāzētai izrādei "Kā rūdījās tērauds" Meierholds bija sacerējis ļoti konkrētu, pat skrupulozu lietišķo pasauli, kas precīzi dokumentētu inscenējuma darbības laika sadzīvi).

Kā tad izrādes telpveidē ir iespējams apvienot nosacīto teātri ar tādu "apmīļotu" lietišķo pasauli? Atbilde, šķiet, meklējama režisora proponētajā atmosfēriskumā. "Kamēliju dāmu", ko režisors ar īpašu norādi afišā velta savai sievai — aktrisei Zinaīdai Raihai Margaritas lomā –, var uzskatīt par Meistara elēģiju, kvintesenci visiem viņa režisoriskajiem stiliem. Izrādi, sacerētu kā muzikālu skaņdarbu. Turklāt šī ir ārkārtīgi skaista izrāde — ar sveču liesmām, spoguļattēliem (spoguļošanās motīvs ir viens no svarīgākajiem Meierholda teātra tēlu sistēmā), samtu, orientāliem paklājiem, dārglietām, vāzēm, visu to zūdošo materiālo skaistumu, kas raksturo galanto laikmetu. Vai tās būtu nostalģiskas ilgas pēc bijušās, bērnībā piedzīvotās pasaules? Iespējams, arī tās. Var tikai sajūsmināties par mākslinieka I. Ļeistikova smalki, taktiski iekārtoto Margaritas Gotjē pasauli kā patvēruma oāzi — ampīrs un rokoko imitācijas, Ķīnas porcelāns, dažādi buduāriski aizslietņi, sofas, pasteļkrāsu toņu mēbeļu nomierinošais kolorīts... Kontrastā ar to — ekvilibristisks priekšmetu izmantojums, kurš burtiski pauž — visa pasaule guļ pie

Viņas kājām. "Aktieri uz skatuves gandrīz žonglē ar priekšmetiem. Asignāciju zīmes, pulksteņi, cigāri, vēstules, ziedi, lietussargi, glāzes nepārtraukti zib tēlotāju rokās."[28]

Lasot tālaika presi, rodas nepārprotami duāla sajūta — it kā Meierholds apliecinātu *sit transit gloria mundi* (tā paiet pasaules godība) un vienlaikus skumtu par šo zūdības procesu. Izrādē liela loma mūzikai — tā no teātra pārceļo arī uz Meierholda režisēto "Kamēliju dāmas" radiouzvedumu (1937), ko sistēmas vajātajam režisoram izdodas atstāt nākamajām paaudzēm. Tas ir hrestomātisks piemērs, cik lieliska, fantāziju rosinoša var būt radioizrāde, kurā izkopta ir katra ētera laika sekunde. Trokšņi, čuksti, valši, zīda un atlasa čaboņa, atbalsu efekts un fantastiskās aktieru balsis nav aizmirstamas! Kritušas sievietes mīlas drāma kļūst par cilvēka dzīves traģēdiju — jo pati dzīve, dzīvība līdzīgi smiltīm izbirst cauri pirkstiem. Protams, tā bija arī Zinaīdas Raihas zvaigžņu stunda — Margaritas Gotjē lomā viņa esot atgādinājusi iesprēgājušu (liktens aizlauztu), tomēr bezgala daiļu un trauslu porcelāna vāzi. Kritiķis P. Markovs piebilst — šī psiholoģiski dziļā, emocionāli piesātinātā, kaut arī plastiski tik dekadenti vīzijiskā, horeogrāfiski "izdejotā" loma, ko Raiha kopā ar režisoru veidojuši, apliecina vien faktu, ka novators Meierholds nekad nav uzskatījis savus teorētiskos principus par neaizskaramiem, nemaināmi sastingušiem. Jo "Kamēliju dāmā" triumfējis īstens "vecais", dailiskais psiholoģiskā pārdzīvojuma teātris.

Visbeidzot — principiāli novatorisks darbs ar aktieri, balstoties uz trim Meierholda "vaļiem" — tipizāciju, ģimnastisko biomehāniku, grotesku jeb klaunizāciju. Aktiera ideāls — ķermeniski virtuozs traģiskais klauns. Tieši šādā — traģikomiskā āksta ampluā — atceramies Mariju Babanovu, Erastu Garinu, Igoru Iļjinski — izcilos skatuves meistarus, kuri pārdzīvoja savu skolotāju un kļuva par leģendām otrreiz pēckara padomju teātrī. Meierholda biomehānika nebija diktatoriska režisora ego fantāzijas auglis par tehnisku aktieri–supermarioneti. Meierholdam aktieris bija dzīvs, bet trenēts cilvēks, un šī bioloģiskās fizkultūras metode tika pētīta ar zinātnisku precizitāti. Tā, piemēram, S. Eizenšteins norāda, cik lielu iespaidu uz V. Meierholdu atstājusi franču zinātnieka, ārsta neirologa Gijoma Dišēna grāmata "Cilvēka fizionomijas kustīguma mehānismi un kaislības izpausmju elektrofizioloģiskā analīze", kurā pierādīts, ka principiāli nav iespējams atsevišķu muskuļu grupu trenēšanu atdalīt no psihiskā jeb gribas impulsa.[29]

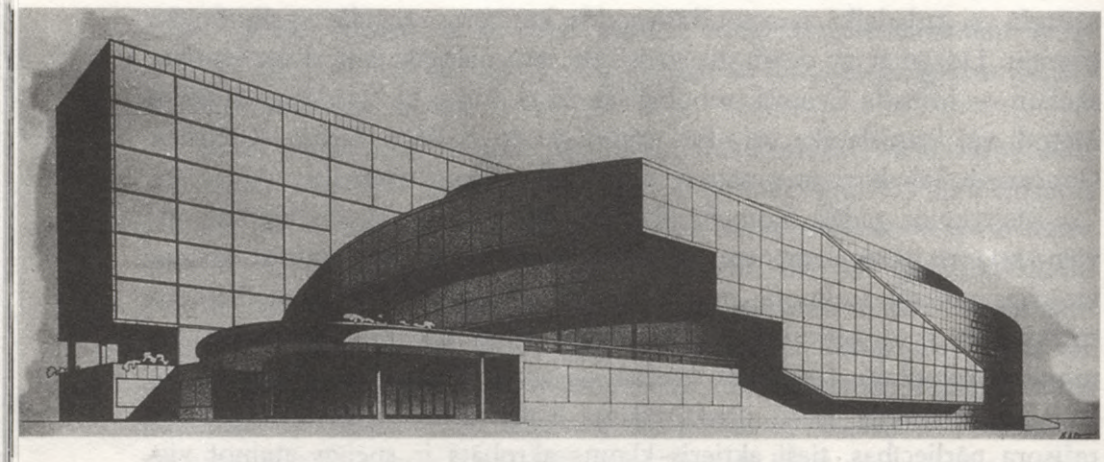
Tātad taisnība ir tagadnes teātra režijas slavenībām Anatolijam Vasiļjevam un Valērijam Fokinam, kad viņi apgalvo: galvenā Meierholda atklājuma — biomehānikas sistēmas — noslēpumu apgūšana nenotiek

mēneša vai gada laikā, tas esot dzīvesveids, kurš prasa regulāru psihofizisko treniņu. Līdzīgi ir ar citām 20. gadsimta ievērojamākajām aktiertehnikas skolām — Mihaila Čehova psiholoģiskā žesta skolu, Lī Strāsberga studijas Metodi vai Staņislavska un viņa īsteno garīgo skolēnu Efrosa, Knēbeles, Gončarova, Tabakova turpināto psiholoģiskā reālisma tradīciju.

Meierholda radītā biomehānikas kā aktiertreniņa skolas metode apvieno sevī trīs bāzes elementus: fizkultūru (regulāru fizisko treniņu), improvizācijas mākslu (sakņotu *commedia dell'arte* pilnveidē, kuras dziļākais mērķis taču ir — pilsoniski aktīva aktiera psihes un reakciju treniņš) un mimēzes izkopšanu (iekļaujot maskas — tēla, precīzi virzīta psiholoģiskā žesta un attēlojošā, nevis pārdzīvojuma teātra principu prioritātes). Pēc režisora pārliecības, tieši aktieris–klauns–akrobāts ir spējīgs atainot visplašāko psihofizisko emociju un garīgo procesu gammu. Skatoties kinohronikas kadrus, kuros fiksēti Meierholda audzēkņi aktiermeistarības treniņos, grūti noticēt, ka šie "prozoģeždā" — neveiklos kombinezonos — tērptie cilvēki (ir iemūžinātas Erasta Garina un Marijas Babanovas mēģinājumu etīdes) ir izcili skatuves mākslinieki. Drīzāk viņi atgādina rūpnīcas strādniekus, tādus anonīmus biedrus/biedrenes X, kuri fanātiskā centībā desmitiem reižu slīpē konkrētu žestu vai izklupienu. Starp citu, Meierholds teātrī nevairījās lietot īsteni industriālu, nevis mākslinieciski tēlainu leksiku. Viņam arī visi aktieri bija "skatuves strādnieki" (rabotņiki sceni). Un vārdu "aktieris" viņš nemēdza bieži izrunāt. Populārāka uzruna bija biedrs vai, labākajā gadījumā, netulkojamais "liceģej" — spēlmanis, vai.

Precizitāte un katras vissīkākās kustības, žesta, skata pamatotība bija galvenais trumpis, lai radāmais tēls-personāžs savā izteiksmes spilgtumā sasniegtu skatītāju. Ja vēl ņem vērā, ka Meierholda jaunā teātra ideāls bija spēles laukums ar vairāku tūkstošu auditoriju, kļūst skaidrs, kādēļ šie uz sportiskas izturības pārbaudi vērstie treniņi bija ne tikai nepieciešami, bet obligāti. To pašu var teikt par biomehānikas otru svarīgo "punktu" — mimēzi, ideāli trenētu ne tikai ķermeņa veiklību, bet arī perfektu sejas muskulatūru un balsi. Nav jābrīnās, ka gandrīz deviņdesmit gadus vecās M. Babanovas ideāli decento balsi astoņdesmito gadu sākumā varēju dzirdēt pat trešā balkona galerijā.

Meierholda sapnis par savu ideālo teātri saistījās ar bijušo Zona teātri Maskavas Dārzu lokā, kura ēkas rekonstrukcijas projekti tika paredzēti īstenošanai tagadējās Čaikovska koncertzāles vietā. 1934. gadā arhitekta V. Ščuseva (arī Ļeņina mauzoleja un Venēcijas biennāles Krievijas paviljona autora) izstrādātais projekts Meierholdu neapmierina. Ne tādēļ, ka neo-



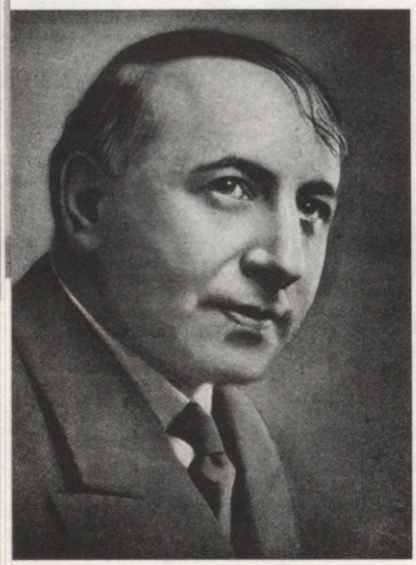
V. Meierholda projekta skice savam nākotnes teātrim (1932)

klasicisma stilā plānoto (un uzcelto) ēkas torņa smaili greznotu gīgantiska Ļeņina statuja un darbaļaužu — cīnītāju grupas monumentāla kompozīcija. Meierholds neredzēja Ščuseva projektā ideālo cirku, tādēļ kopā ar domubiedriem M. Barhinu un S. Vahtangovu pats ķērās pie ēkas projektēšanas. Ja Meierholda sapnis būtu materializējies, Maskavā jau trīsdesmitajos gados atrastos 21. gadsimta arhitektūras cienīga celtne — tik utopiska un pārlaicīgi moderna bija šī arhitektūras giganta iecere. Meierholds savam nākotnes teātrim veltī grāmatu "Teātra rekonstrukcija" (1930), kurā citstarp pauž arī iemeslus, kādēļ viņam ne īpaši paticis Berlīnē redzētais Maksa Reinharda Jaunā episkā teātra makets: tam esot pārāk sīki, cilvēciski mērogi! Hm, Meierholda nākotnes teātra lielajā zālē paredzētas vietas 4000 cilvēkiem. Uz sienām uzgleznots panno — slavenā Mēmā aina ar ļaužu virteni no paša izrādes "Revidents". Mērogā 4:1 par labu figūrām, par sliktu cilvēkam.

Taču pašas padomju sistēmas celtniecības traģiskais fenomens ir tāds, ka tās jaunā teātra galvenais pionieris un vienīgais Līderis vienlaikus bija arī nežēlastībā kritušais upurjērs. Un šo paradoksu — kāpēc notika tieši tā? — neatminēs vai racionāli neizskaidros neviens. Jo mirušie klusē, bet tas, ko apgalvo dzīvie un gudrie, vienmēr būs tikai maza daļa no kādas leģendāras Lielās Patiesības par dižu teātra ģēniju.

Citētie avoti

[1] *Толстая Т.* День. Личное.. — М., 2001, с. 5.
[2] *Елагин Ю.* Мейерхольд. Темный гений. Биография. — М., 1998.
[3] Turpat, 341. lpp.
[4] Skat. 1926. gada foto — albums "Мейерхольд и художники". — М.,1995, с. 35.
[5] *Золотницкий Д.* Мейерхольд. Роман с советской властью. — М.,1999, с. 9, 10.
[6] *Елагин Ю.* Мейерхольд. Темный гений. Биография, с. 33.
[7] Turpat, 36. lpp.
[8] Turpat, 144. lpp.
[9] Turpat, 53. lpp.
[10] Turpat, 80., 81. lpp
[11] *Менегальдо Х.* Русские в Париже, 1919–1939. — М., 2001, с. 47, 48.
[12] *Волков С.* История культуры Санкт-Петербурга — М., 2001, с. 163, 164.
[13] *Брюсов В.*; cit. no: Театр, 2001, nr. 1, с. 8.
[14] Turpat, 8. lpp.
[15] *Елагин Ю.* Мейерхольд. Темный гений. Биография, с. 95.
[16] Turpat, 117., 118. lpp.
[17] Мейерхольд и художники, с. 94.
[18] Turpat, 114. lpp.
[19] *Золотницкий Д.* Мейерхольд. Роман с советской властью, с. 7.
[20] *Февральский А.* Пути к синтезу. Мейерхольд и кино. — М., 1978, с. 222–224.
[21] *Золотницкий Д.* Мейерхольд. Роман с советской властью, с. 315.
[22] Turpat, 22.lpp.
[23] Cit. no: Правда, 1921, 10 ноя.
[24] *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. — М., 1969, с. 229.
[25] *Золотницкий Д.* Мейерхольд. Роман с советской властью, с. 35 –36.
[26] *Алперс Б.* Театр социальной маски. — М.,1931, с. 28.
[27] *Зингерман Б.* Введение в театр // *Мейерхольд В. Э.* Лекции 1918–1919. — М., 2001, с. 9.
[28] *Бассехес А.* Партитура художника. Сценическое пространство и вещи в спектакле. — Cit. no: Советское Искусство, 1934, 23 апр.
[29] *Эйзенштейн С.* Монтаж. — М., 2000, с. 548.



Aleksandrs Tairovs

Undīne Adamaite

ALEKSANDRS TAIROVS (1885–1950)

Aleksandrs Tairovs (*Александр Таиров*) — krievu režisors, aktieris un teātra teorētiķis. 1914. gadā dibina Maskavas Kamerteātri. Tairovu nodarbinājušas "sintētiskā teātra" iespējas. Viņa ideāls ir aktieris, kas vienlīdz labi izglītots mīmikā, mūzikā, dejā un daiļrunā. Kopā ar V. Meierholdu un J. Vahtangovu pieder pie spilgtākajiem modernisma pārstāvjiem krievu teātrī. Bijis pazīstams ar E. Smiļģi. Maskavas Kamerteātra un Dailes teātra mākslā konstatējamas vairākas līdzīgas estētisko meklējumu līnijas.

Tairovs dzimis skolotāja ģimenē Ukrainā, Poltavas provincē. 1913. gadā absolvē Pēterburgas universitātes Juridisko fakultāti. Gadu nostrādā Maskavā par advokātu. Speciālas teātra izglītības Tairovam nav. Kopš sešpadsmit gadu vecuma spēlē teātri pašdarbības pulciņos. 1906. gadā Kijevā viesojas Veras Komisarževskas teātris. Viņas tēlojums uz jauno Tairovu atstāj satricinošu iespaidu. Viņš saprot, ka paša līdzšinējās nodarbības ir bijušas nožēlojamas. Apmātais jauneklis ierodas pie dižās aktrises ar lūgumu noklausīties viņa deklamāciju. Tairovs kļūst par aktieri Veras Komisarževskas teātrī, kaut arī viņš klasiskā nozīmē nebija skaists. 1907. gadā Komisarževskas teātrī sāk strādāt Meierholds, kurš iestudē teātra vēsturē leģendāro A. Bloka "Balagāniņu" un M. Māterlinka

"Māsu Beatrisi". "Balagāniņā" Tairovs atveido Zilo masku, bet "Māsā Beatrisē" — Nabagu.

Apguvis simboliskās drāmas un Meierholda režijas pieredzi, Tairovs pakāpeniski sāk domāt par režiju un vēlas dibināt pats savu teātri.

Tairova pirmā režijas pieredze saistās ar 1907. gadu, kad aizsākas divus gadus ilgā darbība antrepreniera Pāvela Gaideburova Ceļojošajā teātrī (*Передвижный общедоступный театр*), kur top Tairova pirmais režijas darbs — Šekspīra "Hamlets". Kritiķi šo debiju ignorē, kamēr Gaideburovs komentē kā "tradicionālu".[1]

Otrais iestudējums — Čehova "Tēvocis Vaņa" — gūst salīdzinoši plašu rezonansi presē. Reportieriem šķiet intriģējoši, ka Tairovs mēģinājis Šopēna un Čaikovska mūzikas pavadībā. Tendences līmenī šo jaunā režisora "ekstravaganci" var uzskatīt kā pieteikumu vienam no viņa estētisko uzskatu būtiskākajiem punktiem — īpašajai interesei par mūziku un ritmu kā aktierspēles un kopējo iestudējuma atmosfēru strukturējošu lielumu. .

Arī trešais mēģinājums debijas iestudējumu plejādē — tolaik populārās J. Žulavska lugas "Eross un Psihe" uzvedums — bija visai pieticīga veiksme.

Septiņus gadus ilgst Tairova klejojumu periods pa dažādiem ceļojošiem un provinces teātriem sava teātra modeļa meklējumos: sezona Rīgas Krievu drāmas teātrī (1910), Simbirskas teātrī (1911), Pēterburgas Dramatiskajā teātrī (1912). Tiek iestudēti Čehova, Bairona, Andrejeva, Ibsena, Šova, Pšibiševska darbi. Šie gadi Tairovam dod nozīmīgu praktiskās režijas pieredzi.

1913. gadā Tairovs piedzīvo vilšanos teātra mākslā un teātri pamet. Atkal seko gads advokāta amatā Maskavā.

1913. gadā Konstantīns Mardžanovs dibina Brīvo teātri (*Свободный театр*), kur satiekas Aleksandrs Tairovs — režisors un Alise Koonena — aktrise. Šī divu mākslinieku privātā un radošā savienība kļūst par Maskavas Kamerteātra sinonīmu un *perpetuum mobile*. Visi Tairova turpmākie iestudējumi savā struktūrā ir balstīti uz Koonenas talanta specifiku un spēku.

B. Zingermans raksta: "Dziļi laikmetīgs un tajā pašā laikā neparasts, antisadzīvisks Alises Koonenas temperaments elektrizēja Tairova kompozīcijas."[2]

Alise Koonena — Tairova sieva un poētiskā mūza. "Bez viņas," kā atzinis Tairovs, "nebūtu notikusi neviena no manām režijas uzvarām."[3] Kad Koonena Mardžanova Brīvajā teātrī sastopas ar Tairovu, viņa astoņas sezonas ir bijusi Maskavas Dailes teātra aktrise. Guvusi ievērību ar tādām lomām kā Mitilis M. Māterlinka "Zilajā putnā", Maša Ļ. Tolstoja "Dzīvajā mironī", Anitra H. Ibsena "Pērā Gintā". Tās visas ir lomas, kas prasa bagātīgu

fantāziju un viegli ierosināmu skatuvisko temperamentu. Šīs aktieriskās īpašības kļūst par atslēgu arī Koonenas turpmākajām lomām Tairova Kamerteātrī. Koonena ir mēģinājusi arī Ofēliju Kreiga "Hamleta" iestudējumā Maskavas Dailes teātrī. Viņa ir jaunā aktrise, ar kuru slavenā teātra vadītājs saista vislielākās cerības. Staņislavskis neizprot Koonenas vēlēšanos spēlēt, viņaprāt, pantomīmu un smagi pārdzīvo jaunās talantīgās aktrises aiziešanu no teātra. Staņislavska attieksme uzskatāmi raksturo Maskavas teātra dzīves situāciju 20. gadsimta padsmitajos gados, kad auglīga polemika starp **naturālismu** un **spēles** teātra piekritējiem bija neiespējama.

Koonena tiek uzskatīta par vienu no izcilākajām traģēdijas aktrisēm pasaules teātra vēsturē. Viņas aktieriskais talants ir tīrradnīgs un spontāns. Koonenas bakhantiskajā, monolīti stihiskajā temperamentā maz radniecīga ar gadsimta pirmajā pusē raksturīgo nervozo un viegli nogurušo aktrises tipu. Visu viņas lomu pamatā ir stihiskas kaislības. Koonenas erotisma dabu raksturo kas pirmatnējs un dzīvniecisks.

1913. gada naktī no 20. uz 21. jūniju Parīzē oficiāli atļauj dejot līdz tam par nepiedienīgu uzskatīto un tādēļ nelegālo tango. Deja izplatās ar epidēmisku raksturu. Koonenas psihofizika ir tipiska tango dejotājai — trausla graciozitāte savienota ar temperamentu, vieglums — ar apvaldītu spēku.

Ar līdzīgu epidēmisku raksturu Krievijā 20. gadsimta padsmitajos gados izplatās "plastiskā cilvēka" un "brīvo kustību, brīvās dejas" ideja. Aisedora Dunkane, kura ir šīs stihiskās un masveidīgās kustības ierosinātāja, Krievijā pirmo reizi uzstājas 1904. gadā. 1921. gadā Maskavā atver "Dunkanes skolu". Lai arī dejotāja Krievijā uzturas neregulāri un 1924. gadā atstāj Krieviju pavisam, pēc viņas parauga tiek dibinātas dažādas plastiskās mākslas skolas un studijas. Sekotāju ir tik daudz, ka iedibinās pat apzīmējums "baskājītes". Apzīmējums atvasināts no fakta, ka Dunkane atbrīvoja dejotājas no kanoniskajiem balerīnas apaviem — puantēm. Tāpat arī atbrīvoja ķermeni no korsetes žņaugiem, aizstājot to ar antīko togu. Izmaiņām dejotājas kostīmā nav tikai tehniska jēga. Krieviju sasniedz arī Žaka-Dalkroza eiritmijas idejas un tiek dibinātas dažādas ritmiskās vingrošanas skolas.

N. Mislere raksta: "Ķermenis tā psihofiziskajā veselumā kļūst par kompleksas pētniecības objektu — pirmām kārtām savā spēkā izteikt vai pārraidīt iekšējus stāvokļus."[4]

Savukārt Koonena atceras: "Ar Aisedoras Dunkanes plastisko stilu es sāku aizrauties jau agrāk, Ellas Kniperes stundās, bet, tikai redzot Dunkani uz skatuves, sajutu viņas mākslas spēku. Viņa satrieca ar kādu īsteni dievišķu

skaidrību, skulpturālismu, ko sasilda augstas, gaišas un priecīgas jūtas. Viņas ķermenis neizcēlās ar īpašu skaistumu, bet dejā tas šķita brīnišķīgs, daudzas viņas pozas un kustības negribot atmiņā atsauca antīko dieviešu tēlu."[5]

Līdzīgi vēlāk raksturo arī pašas Koonenas tēlojumu dramatiskajā teātrī. Šis konteksts vienu no Kamerteātra aktierspēles pamatprincipiem — "plastiskā žesta estētiku" — vedina saistīt ar Aisedoras Dunkanes ietekmi. Bet daiļrades nogalē 50. gados Koonena rīko programmas ar monologiem no savām izcilākajām lomām, tērpusies stilizētā togā — apmetnī.

Koonenas varones esot atgādinājušas par neikdienišķiem un viengabalainiem raksturiem, par seniem un rupjiem laikiem. Viņas nebija nākušas uz skatuves, lai radītu žēlumu. Viņām nebija vajadzīga līdzjūtība. Viņas iznāca uz skatuves, lai uzvarētu vai ietu bojā. Viņas bija lepnas un sērojošas, dumpīgas vai ar nolemtības zīmi, bet nekad nešaubījās un nesašķēlās.

Koonena ar savu traģēdijas izpratni un spēju pacelties pāri sadzīviski psiholoģiskās patiesības diktētām izpausmēm ideāli atbilda Tairova "sintētiskā, emocionāli piesātināto formu" (Tairova termini) teātra koncepcijai. Ir bijuši arī pretēji viedokļi. Tā, piemēram, Koonenas skolotāja Ņemiroviča-Dančenko attieksme pret Koonenas darbību Kamerteātrī sākotnēji ir galēji rezignēta. Viņš vīpsnā: "Traģiskais repertuārs! Cik gan viegli to izmest no katedras. Es šajā ziemā tik daudz esmu domājis par visu to, ko runāja Solugubs. Esmu pilnīgi pārliecināts, ka viņš skatās uz teātri no savas literārās izjūtas, pilnīgi nepazīstot pašu teātri. Traģiskais repertuārs Tairova iestudējumā un Koonenas izpildījumā pašā laimīgākajā gadījumā var būt tikai pats pieticīgākais etīdes rakstura mēģinājums."[6] Konstantīns Rudņickis aizrāda, ka "Alise Koonena būtībā ir pirmā aktrise, kura spējusi režijas teātra pabeigtībā saglabāt visas tiesības, kādas vecā teātra sistēma piedāvāja varonēm. To, ko neizdevās saņemt Komisarževskai pie Meierholda, Dūzei pie Kreiga, Koonena saņēma pie Tairova: viņa spēja režisora gribas pakļautībā iemantot milzīgu brīvību".[7]

Jau krietni pirms Kamerteātra dibināšanas 1914. gadā Tairovs ir izstrādājis visai noteiktu un skaidru estētisko programmu, kas ar gadiem kļūst arvien kategoriskāka. Šīs programmas galvenais uzdevums ir radīt "sintētisko teātri". Tairovs raksta: "Sintētiskais teātris — tas ir teātris, kurā organiski saplūst skatuves mākslas dažādas izpausmes tā, ka līdz šim vienā iestudējumā atdalītie vārda, dziedāšanas, pantomīmas, dejas un pat cirka elementi, saistoties savā starpā, rezultātā radītu monolītu skatuves darbu."[8] To īstenot režisors sāk 1912. gadā Arnolda Reinekes Jaunajā dramatiskajā teātrī Pēterburgā. Tairovs sāk, atgrūžoties gan no Staņislavska "naturālisma",

gan Meierholda "nosacītības". Viņš saceļas gan pret teātri, kurā aktieris ir rakstnieka vergs, gan pret teātri, kurā aktieris ir mākslinieka — dekoratora vergs. Tairovs teātrim pieprasa pilnīgu neatkarību no pārējām mūzām, lai pēc tam tās no jauna organizētu sintētiskā veselumā saskaņā ar iestudējuma ritmisko organizāciju. Pamatpatoss Tairova deklarācijām — skatuve nav paredzēta izstādēm, lai arī cik talantīgi būtu gleznotāji. Pats Tairovs vairākkārt savai daiļrades metodei devis formulējumu — "neoreālisms", "spārnotais reālisms", "strukturālais reālisms". Tairovs iestudē klasiku, laikmetīgo dramaturģiju, bet teksts vienmēr viņa acīs paliek tikai kā uzveduma pirmviela. Šekspīru, Rasinu, Flobēru, Čehovu, O'Nīlu, Višņevski viņš uztvēra kā līdzdalībniekus jaunas teatrālas darbības radīšanā.

Muzikālajā pantomīmā "Pjeretas apmetnis", ko Tairovs 1913. gadā iestudē Brīvajā teātrī, viņš pirmoreiz satiekas ar Alisi Koonenu kā ar aktrisi. Viņu starpā jau no pirmajiem sadarbības brīžiem nodibinās magnētisks uzticības lauks. Tairovs savu iestudējumu veido pēc A. Šniclera lugas "Beatrises plīvurs", kuru 1910. gadā kā pantomīmu ar nosaukumu "Kolumbīnes šalle" iestudē Meierholds. Arī lielākā daļa no pārējās trupas, kas piedalās šajā iestudējumā, kļūst par Maskavas Kamerteātra (KT) aktieriem. "Pjeretas apmetnis" vēlāk tiek atjaunots arī KT repertuārā. Līdzīgi kā Meierholdam, Tairovam šis iestudējums kalpo, lai praktiski pierādītu, ka teātrī ir iespējams vispār iztikt bez runātā teksta, izmantojot specifiskos teātra izteiksmes līdzekļus. Pirmā pasaules kara priekšvakarā Krievijā populārs ir estētiskais strāvojums, kas uzskata, ka vārda robežas ir pārāk šauras, un noliedz gan mākslinieku, gan skatītāju jaunrades iespējas. Māterlinka programmatiskais raksts "Klusēšana" Krievijā ap 20. gadsimta 10. gadiem ir ļoti populārs.

Klusuma/klusēšanas teorijas gūst izpausmi arī tā laika kinematogrāfā. Kā uzskata kinozinātnieks Juris Civjans, 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs diaologs starp kinematogrāfu un teātra izrāžu izteiksmi noris vistiešākajā veidā. "Filmas bez uzrakstiem centās radīt tādi skatuves mākslinieki kā M. Reinhards, A. Tairovs, H. fon Hofmanstāls. Teātra režisori M. Reinhards un A. Tairovs pārlika kino jau teātrī izmēģinātas pantomīmas. (Tairova "Mironis" (1916) bija K. Lemonjē lugas ekranizācija no Maskavas Dailes teātra repertuāra.)"[9]

Pēc Meierholda iestudējumiem "Balagāniņš" un "Kolumbīnes šalle" itāliešu delartiskā komēdija bija kļuvusi par jaunāko Pēterburgas modi. Taču arī modes parādības ietvaros bija vērojamas atšķirīgas pieejas. Gan Bloks, gan Meierholds, reanimējot delartisko komēdiju, redzēja to groteskas prizmā, caur farsu un bufonādi liekot nojaust parādības traģiku, šausmas un



R. Lotāra **"Karalis Arlekīns"** Kamerteātrī (1917). Rež. A. Tairovs, scenogr. B. Ferdinandovs. Kolumbīne — Jeļena Uvarova, Arlekīns — Nikolajs Cereteli, Pantalone — Konstantīns Svarožičs, Skapino — Vasiļjevs

sāpes. Šajā punktā Tairovam ir principiāli citāda attieksme. Viens no Tairova estētiskās programmas punktiem ir "žanra tīrības princips", kas pārliecinoši manifestējas jau agrīnajā "Pjeretas apmetņa" iestudējumā. Tairovs nevēlējās jaukt komisko un traģisko, redzot šos žanrus tikai "ķīmiski tīrā" veidā kā komēdiju un traģēdiju. No šejienes izriet Tairova "emocionālā žesta princips", kam jānomaina attēlojošais un sadzīviski ticamais žests. Mardžanova teātrī pašos savos daiļrades pirmsākumos Tairovs iedibina žestu sistēmu, kas tiek izstrādāta kā savdabīga aktiera nošu grāmata, jaunā "skatuves mūzika" (Tairova termins). Patiesībā Tairovs prasīja baleta izteiksmību, izvirzot aktieriem prasības, kas tradicionāli skaitījās horeogrāfiskās izteiksmības lauks. No laikmetīgās realitātes izolētās "tīrās traģēdijas" un "tīrās komēdijas", ko Tairovs vēlējās radīt savos iestudējumos, prasīja jaunu aktierisko izteiksmību. Tās radīšanā neierasti tuvu dramatiskajai mākslai tiek pietuvināta mūzikas un horeogrāfijas sfēra.

Lai radītu jauna tipa dramatisko aktieri, kura ķermenis drīzāk atgādinātu baletdejotāja, nevis dramatiska aktiera ķermeni, 1919./1920. gada sezonā Tairovs dibina skolu. Tairovs līdzīgi kā Žaks Kopo un Ježijs Grotovskis par ideālu uzskata Austrumu teātra skolu sistēmu, kad mācīties sāk septiņu gadu vecumā. Viņa skolā skolēni (pazīstami kā "lēkājošie zeļļi") apgūst paukošanas, žonglēšanas, klaunādes iemaņas, kā arī dažādas dejas un kustības formas.

Tairova "Pjeretas apmetnis" saskaņā ar "tīrā žanra" principu bija mēģinājums radīt "bezvārdu mistēriju, saviļņojošu, traģisku mīlestības poēmu".

Iestudējumā norit polemika ar Meierholda "Kolumbīnes šalli" visos līmeņos. Atšķirībā no Meierholda iestudējuma konstruktīviskās scenogrāfijas dinamikas Tairova scenogrāfs A. Arapovs pantomīmai bija piešķīris majestātiski sudrabainu kolonnu fonu, kas ar savu statikas ritmu kļuva par vienu no komponentiem iestudējuma traģiskās atmosfēras radīšanā. To var uzskatīt par pirmo pieteikumu vēlāk Tairova iestudējumos tik raksturīgajai "traģēdijas telpas" idejai. Recenzenti akcentē īpaši veiksmīgu masu ainu organizāciju, kas vēlāk kļūst, iespējams, pati raksturīgākā Tairova režijas iezīme. Tā, piemēram, S. Mamontovs atzīst, ka "cilvēku grupējums un kustības ir apdomātas un skaistas".[11] J. Soboļevs pievienojas, rakstot, ka "balle ir atrisināta spoži: viesu pūlis gan kustas un dejo, gan pārdzīvo spilgti un izteiksmīgi. Kostīmi un dekorācijas, apgaismojums — viss saplūst harmoniskā un skaidrā akordā".[12]

Runājot par aktierspēli, galvenokārt Koonenas Pjeretu, kritiķi ir vienisprātis, ka teātris pantomīmu ir pārvērtis mimodrāmā. Koonenas tēlojums, kura interpretē Pjeretu kā meitenīti — mocekli, vēl īsti neesot pārraidījis pantomīmas specifiku, pārraujot iestudējuma muzikālo audumu ar psiholoģiskā pārdzīvojuma reālismu. Brīžam esot šķitis, ka viņai mokoši trūkst vārdu un ka viņa tūlīt iekliegsies vai izplūdīs elsās. S. Glagols secina: "Visu laiku šķita, ka aktieri kaut ko čukst. Bija sajūta, it kā skatuve no zāles būtu norobežota ar milzīgu stiklu. Caur stiklu viss ir redzams, bet izrunātie vārdi skatītājus nesasniedz. Ja reiz tāds iespaids, skaidrs, ka pantomīma nav bijusi, jo pantomīmai vārdi nav nepieciešami."[13]

Pēc diviem gadiem (1916) Tairovs atjauno "Pjeretas apmetni" KT. Būtiskākā šeit ir sadarbība ar nevienam tobrīd nepazīstamo franču skulptora Burdela skolnieci Veru Muhinu, kuru Tairovs pieaicina par kostīmu mākslinieci. Tradicionālās balles kleitas ar neskaitāmiem sīkiem volāniem vietā V. Muhina sacer ģeometriski stūrainu balles kostīmu — arhitektonisku būvi. Kostīms diktē Koonenai principiāli citādu — lauzītu un asi nospriegotu — plastiku. Šo sadarbību ar V. Muhinu var uzskatīt par priekšvēstnesi jaunajiem *konstruktīviskā kostīma* principiem, ko drīz Parīzē izstrādā Pikaso ("Parāde") un Krievijā A. Ekstere.

Pēc "Pjeretas apmetņa" (1913) drīz seko cits stilizācijas eksperiments — H. Benrimo un Dž. Hazltona "Dzeltenais ģērbs", kura pamatā ir ķīniešu leģenda par meiteni Plūmes ziedu, kura palīdz savam iemīļotajam uzvarēt ļaunos garus un atgūt dzelteno jaku — imperatora varas simbolu. 1922./1923. gada sezonā Dž. Hazltona un Benrimo lugu iestudē arī E. Smiļģis. V. Grēviņš komentē: "Smiļģis uzbūra senā ķīniešu teātra ārējo veidolu

ar neitrālu skatuvi bez priekškara, diviem stāviem, pūķa gredzenu, sarkani izrakstītām sāndurvīm, kur aktieri pa vienām iznāk, pa otrām iziet; skatuvi kārto, publikai redzot, un kārtotāju darbība izvēršas paralēlā darbībā."[14] Kā liecina prese un iestudējuma dalībnieki, Tairovs un mākslinieks A. Arapovs radījuši iestudējumu ķīniešu klasiskā teātra estētikā. Krāšņums, ar roku izšūtie zīda kostīmi un priekškars ar zaļiem drakoniem, drapētās lustras, kas atgādinājušas ķīniešu teātra lukturus... Bet būtiskākais — "Dzeltenajā ģērbā" tika izmantota ķīniešu teātra valodas nosacītā stilistika. Ķīniešu teātra kodificētā, stingri kanonizētā valoda Tairovam kalpo ka neierobežotas individuālas jaunrades avots. Recenzentu aculiecības ļauj secināt, kā salīdzinājumā ar Jevreinovu vai Kreigu Tairovs nav izvirzījis pretenzijas uz ķīniešu teātra estētikas restaurāciju. Stilizācija mijas ar parodiju par stilizāciju.

Bērnišķais un spēles pirmsākums visspilgtāk saistījies ar butaforu, kurš atradies skatuves vidū, pēc nepieciešamības izsniedzot no savas kastes aktieriem rekvizītus. Kad varonim ir nepieciešams zobens, butafors pasniedz no kastes zobenam līdzīgu koka priekšmetu un liek to atpakaļ ātrāk, tikko varonis paspējis norunāt savu kara monologu. Kad filozofs mirst, viņš noguļas zemē uz spilventiņa, ko ir pametis butafors. Viņš arī apsedz mirušo ar baltu pārklāju. Tad filozofs pieceļas un kāpj pa kāpnēm uz debesīm, sakot: "Es esmu augstāk par zemes aukstumu." A. Kugels secina: "Pieskaroties "Dzeltenā ģērba" primitīvam, skatītājs jutās patiesi atsvaidzināts."[15] Dekorācijas, kas atgādinājušas ķīniešu namiņus, ērti un viegli transformējas ar širmju un priekškaru palīdzību, apburot ar krāsu izteiksmību. Par mobilo dekorāciju tēlainības pamatelementu kļūst krēsli. Tie var kalpot kā kalni, tad kļūt par laivu mīlas pārim; pāri diviem krēsliem pārsviesta laipa — tilts pāri upei, krēslu muguriņas — kapu pieminekļi. Simboliskās krāsas un grims, kurā recenzenti meklēja un atrada neprecizitātes, nobīdes no ķīniešu teātra autentiskās estētikas. Vairākums tomēr pārstāv S. Jablonska viedokli: "Lai tā kaut vai desmit reizes ir parodija, lai arī tajā ir daudz nobīdes no īsta ķīniešu teātra.., mums, kas pārāk bieži neesam bijuši Ķīnā, tā ir īsta, dīvaina un apburoša māksla."[16]

Ķīniešu teātra paraugs ir divkārt ideāls Tairova teātrim. Pirmkārt, ķīniešu teātra tradīcijas ir tālu no dzīves tiešas kopēšanas, kas, pēc Tairova domām, nedrīkst būt mākslas intereses objekts. Otrkārt, tas ir paraugs Tairova kultivētajam "sintētiskajam teātrim" un "sintētiskajam aktierim" izteiksmes nosacītības ziņā.

Tairovs Kamerteātri atklāj 1914. gada 25. decembrī Maskavā Tveras bulvārī ar senindiešu literatūras šedevra "Šakuntala" iestudējumu, kur, tāpat kā

citos savos skatuves darbos, tiecas parādīt arhetipiskas, atkailinātas cilvēku kaislības. Šai laikā režisors secina: "Sintētiskam skatuviskam veidojumam nav atbilstošu lugu un atbilstošas dramatiskās literatūras."[17] Lai arī Tairovs noliedz literāta un mākslinieka diktātu teātrī, tajā pašā laikā repertuāra izvēlē viņš balstās uz pasaules dramaturģijas izcilākajiem paraugiem. Kalidasas "Šakuntala" iedibina šo principu. Vēršanās pie Kalidasas daiļrades ir mēģinājums izmantot senindiešu teātra estētikas elementus ar tā simboliku un skaistuma kultu. No reālās dzīves teātris atkāpjas teiksmainu tēlu pasaulē. Jau šeit režisoru gandrīz shematiskā veidā saista atkailinātas kaislības. Vēlāk tas ir visu Tairova iestudējumu izpētes lauks. "Šakuntalai" Tairovs piešķir mistērijas formu ar izteikti pirmatnīgu kaislību pirmsākumu, kurā "teātrim ir izdevies sasniegt pilnīgi neiespējamus, gandrīz reliģiskas mistērijas čukstus, pārcelt to uz ritmiski tonālo plānu, tādējādi paceļoties pāri naturālistiskam tēlojumam".[18] Vairāki pētnieki aizrāda, ka jēdziens "reliģiski mistisks" Tairova daiļrades kontekstā primāri jāizprot ar emocionālu estētisku nozīmi, mazāk — pasaules uzskata nozīmē.

"Šakuntala" ieskicē tālāko radošo meklējumu virzību. Visos izrādes komponentos estētiskais pamatpatoss ir tiekšanās izbēgt no jebkādām asociācijām ar sadzīviskās ticamības līmeni. Tā ir principiāla atgrūšanās no "ceturtās sienas" ilūzijas principa, izvirzot būtiski jaunus skatuves telpas organizācijas principus. Tādējādi Tairova KT pievienojas 20. gadsimta režijas teātra skatuves reformatoru plejādei (Kopo Francijā, Kreigs Vācijā), kurus nodarbina radniecīgas jaunās vizualitātes idejas un kuru tiešais iedvesmotājs ir Ādolfs Apia.

Mākslinieks P. Kuzņecovs rada abstrakti nosacītu telpu, kurai nav nekā kopīga ar centieniem uzburt autentisku etnogrāfiski precīzu Indijas vidi. Skatuves malās uz lielām vāzēm izvietoti četri pakaļkājās saslējušies zirgi. Skatuves tukšumu akcentē mainīgie prospekti — zaļš, rozā, zils. Recenzenti ir vienisprātis: iestudējums radījis iespaidu, ka skatuve ir sagatavota baleta iestudējumam. Visas iestudējuma mizanscēnas ir organizētas pēc horeogrāfijas principiem. Līdz tam krievu dramatiskais teātris neko tādu nepazīst. Tairovam šis solis nav impulsīvs vai nejaušs. Savā teorētiski programmatiskajā darbā "Režisora piezīmes" (1921) viņš raksta: "Baleta izrādes mūsdienu teātrī vēl ir vienīgās izrādes, kurās es spēju izjust radošu prieku un satraukumu."[19] Baleta māksliniekus Tairovs dēvē "par vienīgajiem aktieriem mūsdienu teātrī, kas izprot mūsu mākslai nozīmīgo materiālu".[20] Baleta skatuve, pēc Tairova domām, ir vienīgā, kas "izsargājusies no diletantisma un saglabājusi sevi kā īsta mākslas sfēra".[21]

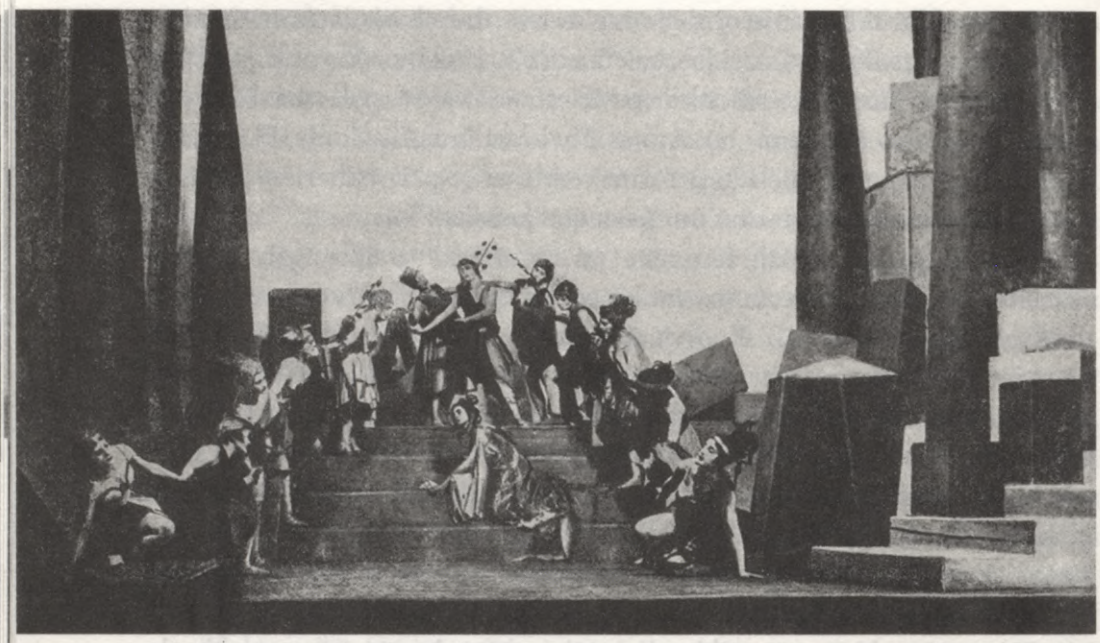
Režisors kā KT radošu uzdevumu izvirza dramatiskajā teātrī iesaistīt horeogrāfijas izteiksmes līdzekļus, baleta kustību saskaņotību, pozu un žestu tīrību. Negribēdams neko mācīties no Meierholda vai Staņislavska, Tairovs ir gatavs daudz ko pārņemt no Annas Pavlovas un Aisedoras Dunkanes. Tairovu iestudējumu baletiskajā formā valdzina iespēja aktieriem demonstrēt savu plastisko meistarību un "ķermeņa poēziju".[22]

Galveno lomu tēlotāji Koonena un gruzīniski izteiksmīgais Cereteli attiecībās ar pārējo aktieru ansambli atradās "prīmu" un "kordeteātra" attiecībās (Tairova termini). Koonenai Tairovs pat deva tiešus norādījumus mācīties no Dunkanes, pārmantojot dažas viņas plastikas specifiskas īpatnības. Tairovu Dunkanes dejā valdzināja "kāds zemes smagumspēks, kas it kā padara viņas žestus smagus, apjomīgus".[23] Koonenas tēlojumā šis smagumspēks izpaudās ne vien plastikā, bet arī aktrises intonācijā, ko K. Rudņickis raksturojis kā "miesas balsi". Savukārt pirmais KT vēsturnieks K. Deržavins atzīmējis Šakuntalas "dzīvi apliecinošo bioloģismu" un "emocionāli bioloģisko stihiju".[24]

Tairovam nepieņemams ir tradicionālais teātra kostīms, kas aizsedz aktiera rokas, kājas un ķermeņa kustības. Viņš izvirza atkailināta ķermeņa principu. Koonenas varonei ir nelielas koturnas, kordeteātris — bass. "Šakuntalā" visu aktieru uzdevums ir pārraidīt emocijas pirmradnību un tīrību.

Gatavojoties "Šakuntalas" iestudējumam, Tairovs veic skrupulozu izpētes darbu, studējot Parīzes Himē Austrumu muzejā un Britu muzeja indiešu zālēs. Kā atzīmē Austrumu pētniece S. Serova, S. Levī fundamentālais darbs "Indiešu teātris" (*Le Théâtre Indien*) kļūst par viņa "galda grāmatu", no kuras tiek atvasināti norādījumi māksliniekam polifoniskās gaismu sistēmas izstrādāšanā.

Nākamais Tairova programmatiskais iestudējums, kur režisora estētiskā programma izpaužas koncentrētā, saliedētā veidā, ir I. Aņenska **"Cītarists Tamirs"** (1916). Augstā traģēdija kļūst par Tairova teātra poētikas neatņemamu sastāvdaļu. I. Aņenska lugas pamatā ir analogas Eiripīda traģēdijas motīvi par trāķiešu cara dēlu, kurš ar savu dievišķo spēli izaicina dievus. Par šo pārdrošību dievi viņam laupa redzi un talantu, nolemjot mūžīgām ciešanām. Tairova nodoms šajā iestudējumā, izmantojot grieķu teātra estētikas stilizāciju un pirmatnīgo primitīvu, atbrīvoties no psiholoģisma. Iestudējums turpina Tairova jau izstrādāto poētiskās teātra gaismas un krāsas polifonijas pieredzi. Izrādei tiek pieaicināts gaismu mākslinieks no Vācijas A. Zalcmanis, kurš skatuves apgaismojumu ir apguvis Dalkroza institūtā. A. Zalcmanis piedāvā caurspīdīgu, neitrālu toni ar ieceri radīt



I. Aņenska **"Cītarists Tamirs"** Kamerteātrī (1916). Rež. A. Tairovs, scenogr A. Ekstere. Skats no izrādes

svaiga gaisa ilūziju un telpas paplašinājumu. A. Efross apgalvo, ka "Cītarists Tamirs" uzskatāms par "jaunas teatralitātes piedzimšanu".[25] Savukārt Rudņickis šo izteikumu komentē kā mazliet izkāpinātu, uzskatot, ka galvenais novatorisms slēpās Tairova "mēģinājumā attīrīt Aņenska stilizēto traģēdiju no simbolisma meliem, aizkļūstot līdz pirmradnīgai arhaikai". [26] Neko nemainot lugas tekstā, Tairovs maina lugas akcentus. Cītarista Tamira lomā KT galvenais vīriešu lomu tēlotājs Nikolajs Cereteli. Stalts, lokans, dziļu, skaistu balsi, majestātiskiem žestiem, tāds ir laikabiedru atstātais raksturojums. Viņa tēlojumā spēcīgās, neikdienišķās personības koncepcija bija acīm redzama. Tamira izaicinājuma gars ir nelokāms. Sodam sūtīto aklumu viņš pacieš ar peldošām, majestātiskām kustībām. Neikdienišķas personības ir visu Tairova iestudējumu centrā. Iespējams, Tairovs ar viņiem identificē gan sevi kā radošu personību, gan KT likteni sava laika teātra kontekstā. Tipisko romantisma estētikas konfliktu starp romantisko varoni un pūli Tairovs cenšas konfrontēt ar traģēdijas formas arhaiku un lakonisko precizitāti nolūkā izvairīties no eksaltācijas un individualizēta psiholoģisma.

"Cītaristā Tamirā" KT debitē māksliniece Aleksandra Ekstere, ar kuru



O. Vailda **"Salome"** Kamerteātrī (1917). Rež. A. Tairovs, scenogr. A. Ekstere.
Skats no izrādes

Tairovam izveidojas auglīga un radoša sadarbība iestudējumos "Cītarists Tamirs", "Salome", "Romeo un Džuljeta".

Ekstere ar savu kubisma pieredzi, krāsu un formu dabisko izjūtu atbalsta Tairovu centienus principiāli pārorganizēt tradicionālo skatuves kārbu. Galvenais radošais princips ir gleznas padarīt par dekorāciju — dinamisku, funkcionālu struktūru, piemērotu "kordetrupas" maksimāli ērtai eksistencei skatuves telpā. Visbiežāk tās ir dažādas vertikālas konstrukcijas skatuves sānos, saglabājot "tukšo visumu" skatuves centrā. J. Tugendholds raksta, ka "ainava bija atrisināta ar dažām vienkāršām formām: zilām dažāda platuma trepēm, melnām koniskām cipresēm, melniem un zeltainiem akmeņiem un klintīm kubu formā".[27] Tairova scenogrāfijas izpratne ir radniecīga ar Apias telpiskajām kompozīcijām, ar kurām, iespējams, viņš varēja iepazīties 1914. gada izstādē Cīrihē. "Cītaristā Tamirā" Tairovs izmanto savai teātra valodai būtiskus izteiksmes līdzekļus: scenogrāfijā — salauzta skatuves grīda, kostīmos — grafiskais grims, atkailināti ķermeņi ar muskuļu zīmējumu. Iestudējuma partitūru veido četri mainīgi elementi — pantomīma, dialogs, dziedāšana un dejas.

1917. gadā iestudētajā O. Vailda **"Salomē"** liela nozīme netradicionāliem kostīmiem. Laikabiedri dažkārt KT dēvējuši pat par "kostīmu



Ž. Rasina **"Fēdra"** Kamerteātrī (1921). Rež. A. Tairovs, scenogr. A. Vesņins. Skats no izrādes

teātri". Ekstere atšķirībā no "Cītarista Tamira" kostīmu minimālisma bija radījusi kostīmus — "būves". No metāla karkasiem veidotie kostīmi pirmajā acumirklī kontrastēja ar Tairova tiecību uz baletisku izrādes formu. Taču Baksta skices Djagiļeva baletiem liecina par pretējo. Iespējams, tieši šeit Ekstere smēlusies idejas Tairova teātra baletizācijai. Ap Vailda "Salomi" 20. gadsimta padsmitajos gados Krievijā valdīja intriģējoša atmosfēra. 1908. gadā to aizliedza iestudēt gan Meierholdam, gan Jevreinovam. Kritiķis E. Beskins uzkurināja: "Tas ir kāds ārkārtīgi rupjš pirmatnīgs cilvēces reflekss, izlaists caur neirastēniskā laikabiedra muguras smadzenēm."[28]

Tairovs rada lakoniskas un mērķtiecīgas mizanscēnas. Lakonisms un kustību tīrība raksturo arī galvenos aktierdarbus — monumentālo I. Arkādina Hērodu, lokano Cereteli Johanaanu, augstprātīgi izaicinošo Koonenas Salomi. Laikabiedri uzskata, ka Salomes "ugunīgā" loma nav piemērota Koonenai, kura spēlējusi "augstprātīgi un kulturāli", bet nav bijis "aizkustinājuma un katarses".[29] Nogalinot lirisko stihiju, Koonena esot pārgājusi uz traģēdiju. Bet tieši tā jau ir visas Tairova režijas būtība, nevis defekts aktrises tēlojumā, kā dažiem laikabiedriem šķita.

Rasina **"Fēdras"** iestudējumam Tairovs pasūta V. Brjusovam brīvu tulkojumu, pie kura pats strādā kopā ar dzejnieku. Teksts kļūst līdzvērtīgs komponents krāsai, žestam, skaņai, brīvi pakļaujams iestudējuma kopīgajai ritmiskajai organizācijai. Kā liecina KT biogrāfs I. Kleiners, mēģinājumu laikā Brjusovs esot koriģējis savu tulkojumu "saskaņā ar atsevišķu iestudējuma daļu kustību".[30] No iestudējuma tiek izslēgta mūzika, kas līdz šim bijusi obligāta Tairova iestudējumiem. Tiek akcentēta aktieru balss un Brjusova teksta melodika. KT īpašo attieksmi pret balss materiālu apliecina pētījums "Krievu skatuves runa"[31], kurā analizēta KT aktieru runas specifika. "Fēdras" kompozīcija balstās uz poētisku ritmu, kas pēc mūzikas likumsakarībām organizē gaismas un krāsas partitūru, grima, pozu, žestu un kustību plastiku. Tairovs "sintētiskās izrādes" ideju balsta uz plastisko formu

statikas un dinamikas savstarpējo mijiedarbību. Žanriski nosacītais traģisms sākotnēji izpaužas scenogrāfijā. Recenzentu kopīgais iespaids ir, ka "skatuves laukums bijis paplašināts līdz Zemes telpai, kur starp arhitektoniskām atliekām saradās aktieri, kuru varoņiem nācās eksistēt it kā izmirušas civilizācijas atliekās".[32] Recenzenti, mēģinot aprakstīt Vesņina scenogrāfiju, min asociācijas ar avarējušu kuģi. Spēles telpā esot materializējusies katastrofisma ideja, kāds kritisks pārejas posms, kad līdzsvars ir zaudēts, tradīcijas nav spēkā, vienam laikmetam ir jānomaina otrs. "Fēdras" estētikas atslēga ir lielo (scenogrāfisko) un mazo (aktierisko) plastisko formu dinamikas un statikas mijiedarbība. Žans Kokto atsaucas: "Vai dekorācijas ir skaistas? Ne jau par to ir runa! Tās ir labas tādēļ, ka kalpo. Tām piemīt mašīnas skaistums, tas ir laikmetīgi un pilnīgā pretrunā ar melīgajiem modernizētājiem, kuri sazin kādēļ meistaro mašīnas, kas nevar strādāt."[33]

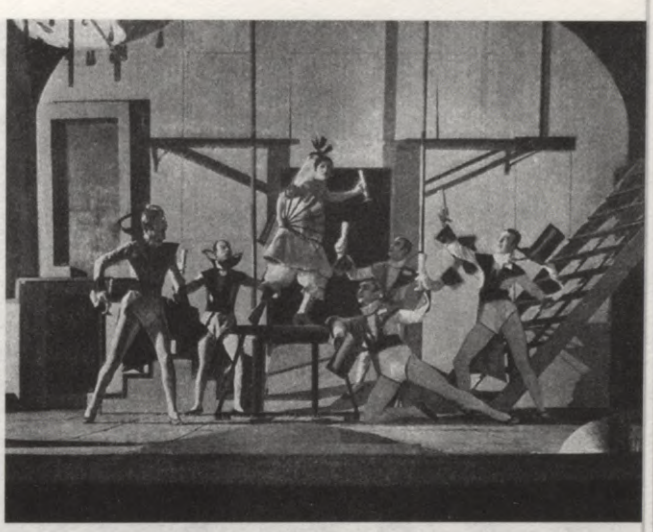
Scenogrāfija pilnībā atbilda Tairova "sintētiskā iestudējuma" nosacījumam, kad skatuviskais iekārtojums aktierim kalpo kā "elastīga un kustīga klaviatūra, ar kuras palīdzību viņš varētu .. vispilnīgāk izteikt savu radošo gribu".[34] Daudzi krievu un ārzemju kritiķi "Fēdrā" saskata "atgriešanos mītu radīšanas pirmatnībā, atgriešanos pie priekšnesuma rituālā rakstura, pie augstā rituāla".[35] Tāpat arī iestudējumā tiek saskatīta "Austrumu teātra diženuma klātbūtne".[36] Tiek arī secināts, ka, "lai tā spēlētu, ir nepieciešama gluži ārkārtēja japāniska vara pār savu ķermeni un gluži ārkārtēja tā paklausība".[37] Vairākas hellēņu apģērba pamatpazīmes ir pārradītas jaunās plastiskās formās: bruņucepure, apmetnis, zobens, pīķis, tunika, sieviešu rotas. Tās ir izteiktas ar divām — trim plaknēm, apjomiem, izliekumiem, nokrāsām. Violeti zilā gaismā traģēdijas vienādās figūras uz koturnām pa slīpām kāpnēm esot virzījušās cita citai pretim. KT "Fēdra" krievu teātra vēsturē tiek novērtēts kā unikāls mēģinājums radīt īsteni traģiski stilu. Vispilnīgākā šī traģēdijas stila iemiesotāja ir Alises Koonenas Fēdra. Tairovu neinteresēja tēla, bet žanra loģika. Viņa teātra izpratne bija ontoloģiska, virspsiholoģiska. Fēdra esot pārraidījusi "cilvēka dvēseles centienus atrauties no zemes un nespēju to izdarīt savas cilvēciskās miesas dēļ".[38]

Tairovs uzskatīja, ka traģiska pārdzīvojuma pārņemts cilvēka ķermenis jūt sevī it kā visu zemes smagumu, visu zemes pievilkšanas spēku. Vairākums aktieru — solistu mizanscēnas bija būvētas saskaņā ar šo atzinumu. Nezin no kurienes caur pirmo kulisi nāca Fēdra. Viņa parādījās zili violetā gaismā ugunīgi sarkanā apmetnī, oranžā parūkā, uz nelielām zelta koturnām. Recenzents atceras "asu, mokoši koncentrētu, vīrišķīgu profilu ar rūgtām lūpām".[39] Fēdras pirmā parādīšanās tika veidota pēc uvertīras principa

mūzikā. Plastiska etīde, kurā Koonena izspēlēja iestudējuma tēmu. Raupji kaltā, akmenim līdzīgā ķivere Fēdras galvu esot vilkusi uz leju, tādējādi piesakot Fēdras kustību partitūras atslēgu — smagu, apvaldītu kustību no augšas uz leju. Ne viens vien recenzents, raksturojot Koonenas Fēdru, apstājas pie ievainota putna tēla. "Viņas daļa nav ne debesis, ne zeme, bet koturnas uz zemes."[40] Katra aktrises kustība šķitusi kā rīcība, katra plastiskā figūra izaugusi līdz notikumam. "Apmetnis, atklājot kailu plecu, vilkās aiz viņas kā gara, asiņaina sliede."[41] Fēdras kustību partitūru veido asas, aprautas, drošas kustības; asas pozu maiņas, mirklīgi pārliecinošas un pabeigtas kā vienīgās iespējamās, daudzi vienas un tās pašas "emocionālās maskas" rakursi, kas nepārtraukti mainījās. Arī iestudējumam kopumā raksturīga matemātiski precīza (kā baletā) mizanscēniskā kompozīcija — dzelžains un nepārtraukts plūdums dotā karkasa ietvaros. Koonenai esot piemitušas unikālas balss iespējas. Atdzejotājs V. Brjusovs augstākā dramatiskā sasprindzinājuma brīžos tradicionālo krievu valodas metriku aizstāja ar sešpēdu jambu. Koonena, pēc P. Markova vārdiem, "aizmirsa runas melodismu; ne ar dziesmu viņa plūst — skan ar sāpēm un kliedzienu".[42] Tairovs šo sešpēdu jambu dēvē par "regulatoru", kas organizē īpaši dziļas jūtas — stihiskas un pirmatnīgas. Tādējādi Tairovs pieder tiem 20. gadsimta režijas novatoriem, kuri teātra atjaunotni saredz traģēdijas žanra iespēju apzināšanā — visu radošo mūžu viņš strādā, lai atrastu un izstrādātu traģēdijas žanram adekvātu izteiksmes līdzekļu arsenālu. Par dzīves traģiskās atklāsmes piemēriem Tairova daiļradē kļūst O'Nīla lugas "Pinkainais pērtiķis" (1926), "Mīla zem gobām"(1926), "Spārni doti visiem cilvēku bērniem" (1929), kuru inscenējumos režisors izmanto ekspresionistiskā teātra pieredzi. Iestudējumā "Mīla zem gobām" Koonena bija radījusi nevis reālas sievietes individualizētu tēlu, bet plastiskas variācijas par tēmu "mīlestības kaislība". Vienlaikus vienā personāžā tika izspēlēta dažāda vecuma, temperamenta, sociālās biogrāfijas individuālo likteņu kvintesence.

Ideja radīt "sintētisku iestudējumu", izmantojot operetes materiālu, Tairovu nodarbina jau sen. Bet režisors to īsteno tikai tad, kad ir pārliecināts, ka KT kolektīvs ir pietiekami sagatavots jaunajam radošajam uzdevumam. Kopā ar teātra muzikālās daļas vadītāju A. Metneru un A. Aleksandrovu — komponistu, kormeistaru un koncertmeistaru — Tairovs noklausās neskaitāmas operetes, kamēr izvēle apstājas pie aizmirstas franču operetes — Lekoka **"Žiroflē-Žiroflā"** (1922).

KT interese par operetes žanru bija konceptuāla, tādēļ ka šeit dažādu teatrālo formu sintēze izpaudās vispilnīgāk. Tajā pašā laikā — neskaitāmo

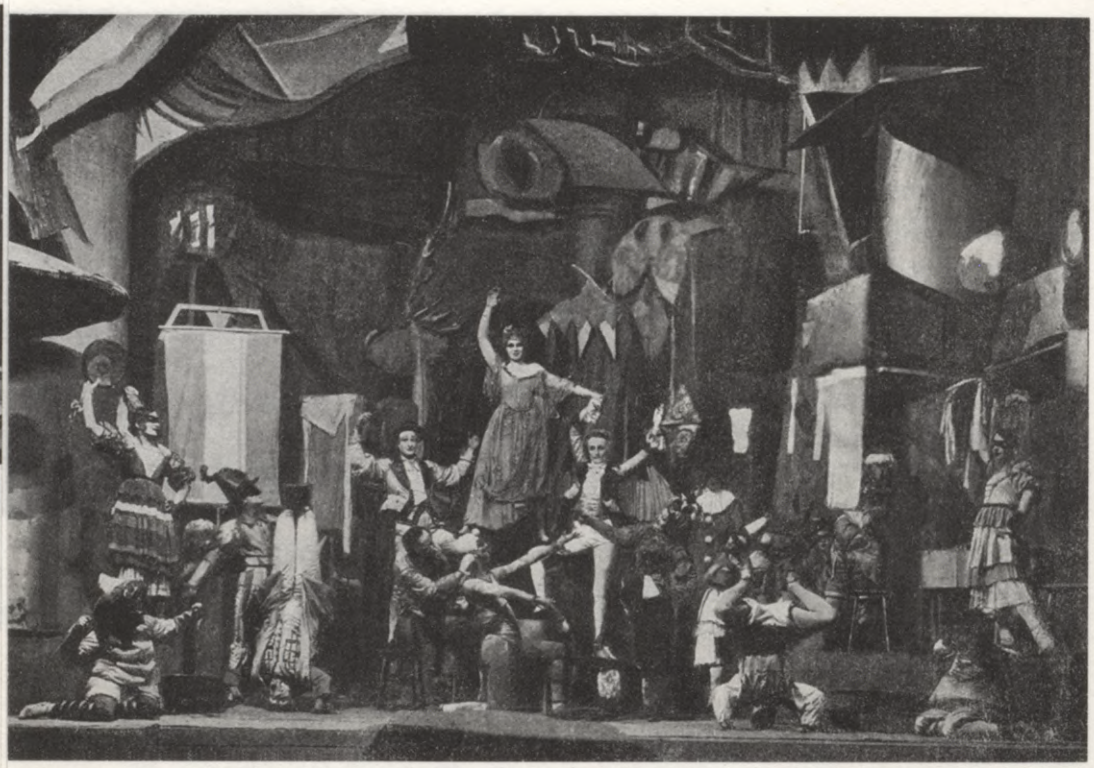


Š. Lekoka **"Žiroflē -Žiroflā"** Kamerteātrī (1922). Rež. A. Tairovs, scenogr. G. Jakulovs. Skats no izrādes

iestudējuma recenzentu pamatjautājums ir diskusija par to, vai "Žiroflē-Žiroflā" atbilst operetes žanram vai ne.

Žurnāls "Teātris" (*Teamp*) 1922. gadā raksta: "Tairovs beidzot uz laikmetīgās skatuves atrisinājis operetes problēmu."[43] Ārzemju recenzents savukārt uzskata: "Krievi parādīja ceļu operetes uzlabošanā ar dejām."[44] Vēlāk P. Markovs pievieno savu spriedumu: "Es domāju, lai arī kādi vēlāk neparādījās operetes iestudējumi apzinātā, tīši neticamā formā, neviens no tiem nesasniedza "Žiroflē-Žiroflā" meistarību."[45] Bet J. Brauns atzīst, ka KT pēdējais iestudējums "Žiroflē-Žiroflā" ir īsts šedevrs, tādēļ ka "mūsu acu priekšā ir ne vien operete, bet nogalinošs operetes izzobojums".[46] Brauna vērojums šķiet īpaši būtisks kā liecinieks Tairovam raksturīgajai erudīcijai teātra un kultūras teorijā, kas ļāva viņam brīvi operēt ar dažādām klasiskām teātra formām un modeļiem, izmantojot tos gan mērogā 1:1, gan kā estētiskas parodijas priekšmetu. Recenzijās priekšplānā izvirzās jautājums par mūzikas un muzikalitātes attiecībām iestudējumā. Secinājums ir kopīgs: "Šeit svarīga ir nevis mūzika, bet muzikalitāte."[47] Visprecīzāk Tairova iestudējuma savdabīgo paradoksu uzrāda V. Šeršenevičs, par izrādes muzikālāko aktieri nosaucot V. Sokolovu, "neraugoties uz viņa pilnīgu balss trūkumu".[48]

Princips, pēc kura bija veidoti kostīmi, pirmo reizi KT tiek izmantots jau **"Princeses Brambillas"** uzvedumā (1920). Iestudējums, ko raksturo kā fantastisku, karnevālisku arlekinādi tarantellas ritmā ar drāmas, baleta, pantomīmas, cirka un operetes elementiem. Tairovu valdzina E. T. A. Hofmaņa pasaules kūsājošā fantāzija, kurā viņš rod atbalsi savai mākslas izjūtai. Šajā iestudējumā Tairovs eksperimentē ar maskām. Tās kalpo kā karnevāliskās atmosfēras aksesuāri, izmantojot marionešu teātra paņēmienus. "Princesi Brambillu" pētnieki min kā ekscentriskās un groteskās estētikas paraugu. A. Efross atceras: "Vai tajā, ko mēs redzējām, bija sižets? Neatceros, varbūt.



E. T. A. Hofmaņa **"Princese Brambilla"** Kamerteātrī (1920). Rež. A. Tairovs, scenogr. G. Jakulovs. Skats no izrādes

Vai bija varoņi? Droši vien režisora piezīmēs. Realitātē riņķoja, dziedāja, zibēja, ņirbēja kāds desmits cilvēku. Cilvēki — maskas, cilvēki — apmetņi, cilvēki — deguni, cilvēki — zobeni, kas mainījās neredzētā tempā un zibenīgās pārbūvēs."[49]

"Žiroflē-Žiroflā" iestudējumā kostīmu skices izstrādā G. Jakulovs, bet uz speciāliem manekeniem pēc tam tos konstruē L. Lukjanovs. Kostīmi līdzīgi kā scenogrāfiskais risinājums balstās uz vienu un to pašu principu — statisko daļu (triko un vatenis) un variatīvo daļu (frakas, matroža bikses u.c.) nomaiņu. Gan kostīmu, gan scenogrāfijas funkcijas saskaņojās ar aktierspēles pamatprincipu: katram tēlam bija konstante (ampluā) un variācijas (aktiera radošā jaunrade). Tādējādi Tairovs pievienojas 20. gadsimta režijas modernistiem, kuri interesējās par itāliešu delartisko komēdiju un improvizāciju kā būtisku teātra mākslas atjaunotnes avotu.

Skatuves centrā atradās liels balts koka ekrāns. Tā priekšā divas kārtis, sānos — divas durvis un trepītes no atsevišķām detaļām (kā bērnu kon-

struktorā). Proscēnijā izvietotas vairākas gaišzilas kvadrātveida plāksnes, līdzīgas maziem ekrāniem vai lielām pultīm. Neitrāls audekla prospekts. Vairākumā liecību dominē cirka tēls. Durvis un trepes nekur neveda. Tās stāvēja līdzīgi kā priekšmeti cirka arēnā, gaidot nākamo triku. Dekorācija esot bijusi kā dzīva. Lūkas pašas no sevis atvērās un aizvērās. Priekšmeti parādījās un atkal pazuda. "Žiroflē-Žiroflā" pilnībā īstenojas Tairova "sintētiskā aktiera" koncepcija. Iestudējuma dalībnieki — dramatiskie aktieri — mīmi, koristi, dejotāji, akrobāti, klauni atradās pastāvīgā kustībā: uzskrēja pa kāpnītēm, grupējās uz tām, noskrēja lejā, uzrāpās pa kailajām kārtīm, mainīja konstrukcijas detaļas. Pēc S. Jablonska vārdiem, tas viss noritēja "negaidīti, jautri, asprātīgi".[50] Koonena dvīņu māsas esot spēlējusi, muļķodama ar meitenīšu līdzību kā partnerus, tā skatītājus, bet tomēr meklējot arī katrai atšķirīgas iezīmes.

1922. gadu krievu teātra vēsturē uzskata par izcilu skatuvisku atklājumu gadu, kad top ne tikai krievu, bet visas Eiropas teātra vēsturē hrestomātiski iestudējumi: Tairova "Žiroflē-Žiroflā", Vahtangova "Princese Turandota" un Meierholda "Augstsirdīgais ragnesis". Tairovu ar Meierholdu sarado principiāla skatuviskās darbības tipoloģija un līdz ar to — pilnīgi citas prasības attiecībā uz skatuvisko noformējumu. Abu mākslinieciskās platformas tuvina bezkompromisa kategorisms, atsakoties uz skatuves attēlot sadzīvisku vidi un kaislības. Ar Meierholdu krievu teātrī ienāk konstruktīvisms. Abu režisoru attiecības ar konstruktīvismu provocējušas sava laika krievu teatrālo domu uz asu diskusiju, kas ar laika distanci ieguvusi panaivas, pat komiskas aprises. Cīņa notiek starp "meierholdiešiem" un "tairoviešiem" par prioritārām tiesībām izmantot kustīgos liftus. Runa ir par Meierholda iestudējumu "Lilla ezers" Revolūcijas teātrī, kam pirmizrāde 1923. gada 7. novembrī (mākslinieks V. Šestakovs), un Tairova uzvedumu — "Cilvēks, kurš bija Ceturtdiena" Kamerteātrī, kuram pirmizrāde 1923. gada 6. decembrī (dekorators A. Vesņins). Tairovam 20. gados visciešākie kontakti ir tieši ar konstruktīvistiem — A. Vesņinu, brāļiem Stenbergiem. Tajā pašā laikā, neraugoties uz ārēji tehniskām sakritībām, Tairovam konstruktīvisms kā radoša metode nav raksturīga. Toties auglīgi to savā daiļradē iemieso Meierholds.

Jakulova skatuviskā kompozīcija nerada urbānistiskas asociācijas. Tajā nav jaušams konstruktīvisma normatīvisms ar tā tehnicismu, mehanizēto utilitārismu. "Žiroflē-Žiroflā" skatuvisko formu naivajā vienkāršībā laikabiedri saskata cirka priecīgo stihiju.

Pēc 1917. gada Oktobra revolūcijas sabiedrībā principiāli mainās teātra funkcijas. Teātris kļūst par padomju varas kultūras eksperimenta vistiešāko

izmēģinājumu lauku. Arhitektūras monumentālisms, statujas un teātra epidēmisks uzliesmojums ir divas galvenās parādības, kurās jaunās padomju varas ideoloģija manifestējās visuzskatāmāk. Proletkulta paspārnē rodas simtiem teātra trupu, kas uzstājas rūpnīcās, klubos un citās aģitpasākumiem piemērotās pulcēšanās vietās. Tiek kultivēts "proletāriskā mākslinieka" tēls, kurš apvieno radošu talantu un proletārisku apziņu. Par jaunajiem mākslas mērķiem pasludina: ideoloģiski audzināt strādniekus sociālisma garā, "kosmopolītismā". Tipiska Krievijas 20. gadu teātra dzīves parādība ir revolucionārais avangardisms, ko pārstāv Meierholds un Eizenšteins ar konstruktīvisma praksi, un Arvatova ekstātiskā vīzija par proletāriskā mākslinieka savienību ar industriālo strādnieku.

Tairovs savā mākslā paliek savrups un nepieslienas nevienam no minētajiem virzieniem. KT turpina attīstīt savu tīro teatralitātes formu, balstītu uz stingru skatuves "mākslas" un publikas "realitātes" nošķiršanu. Tairovs vēl pirms oktobra paziņo, ka nekāda "speciāla" māksla tautai nevar būt un nav vajadzīga. "Vai tad māksla ir vilciens ar guļamvagoniem "tīrajai" publikai un lopu vāģiem tautai! Nē, māksla ir vienota un pašvērtīga, un visiem, kuru dvēselē mājo apzinātas vai neapzinātas skaistuma alkas."[51] Šai nostājai raksturīgs ir gadījums ar "Adriānas Lekuvrēras" inscenējumu, kas zināmā apmulsuma situācijā saistīja Tairovu kā potenciāls "kases gabals". Iestudējumu izrādīja viesizrādēs Smoļenskā. Atgriežoties Maskavā, to vēlreiz pārstudēja. 1919. gada pirmizrāde kļūst par vienu no lielākajiem notikumiem KT dzīvē. Tajā laikā Lunačarskis un Gorkijs propagandē melodrāmu, liekot lielas cerības uz šī žanra demokrātismu. Tairova metode, interpretējot Skriba melodrāmu, nebija adaptācija, bet virzīšanās no melodrāmas uz traģēdiju. Tairovs neievietoja Adriānu Skriba raupjajās koordinātās: labs — ļauns, patiesība — meli. Galvenais akcents bija likts uz talanta, izcilas personības īpašajām tiesībām. Tā no "demokrātiskās melodrāmas" izauga iestudējums, kas lika recenzentiem atkal meklēt vārdus, lai raksturotu Koonenas traģiskās deklamācijas īpatno balss tembru. No abstraktas minora noskaņas Tairovs virzījās uz atklātu un skaudru traģismu.

Pirmie draudi izskan 1929. gadā, kad Staļins KT nosauc par "īsteni buržuāzisku teātri". 1937. gadā notiek KT apvienošana ar Ohlopkova Reālistisko teātri. Jau 1920. gadā KT bija saņēmis akadēmiskā teātra statusu. Tairova vēlēšanās turpināt savus eksperimentus ar stilu un formu izolētā teātra mākslas telpā bija asā pretrunā ar laikmeta ideoloģiju — aizvien pieaugošo prasību iestudēt padomju autoru propagandas lugas. Neraugoties uz to, Tairovam diezgan ilgi izdevās palikt uzticīgam saviem mākslinieciskajiem

principiem. Vēl 1928. gadā Tairovs iestudē M. Bulgakova "Asinssarkano salu", kuras pamatā satīriskas un parodiskas intonācijas par aģitlugām. Pateicoties savai elastībai un taktam, kā arī laikmetīgās terminoloģijas lietošanai, viņam izdevās pārdzīvot 30. gadus. No visiem 20. gadu teātriem Kamerteātrim bija visgarākais mūžs, bet tas bija pirkts par upurēšanās un kompromisa cenu.

1924. gadā top pirmais iestudējums KT ar sadzīviskiem sižeta metiem — Ostrovska "Negaiss", neko būtisku nelaužot KT estētikā. Lai arī lugas sižets ir reālistisks, iestudējuma valodā tiek izmantota līdzšinējā pieredze. Dekorācijā raksturīgs "kubiskais baroks", Koonenai Katrīnas lomā raksturīga emocionālā žesta virtuozitāte, kas jebkurai emocijai piedāvā desmitiem dažādu plastisku ekvivalentu.

20. gadu beigās, 30. gadu sākumā KT repertuārā parādās apzināts kurss uz padomju lugām. Mēģinājumi seko cits aiz cita: S. Semjonova "Natālija Tarpova" (1929), N. Ņikitina "Uguns līnija" (1931), N. Kuliša "Patētiskā sonāte" (1931), L. Pervomaiska "Nezināmie kareivji" (1932), P. Markiša "Kurš kuru" (1932). Tairovs mēģina "pārtulkot" padomju lugas savā KT valodā, tuvoties tām ar KT īpašo "orķestrācijas" metodi, tiešo plakātisko valodu pārradot iestudējuma ritmiskās organizācijas rafinētākā vēstījumā — *à la* variācijā par stihijas tēmu. Tairovu mulsina padomju dramaturģijai raksturīgais "vidējais žanrs" (Tairova termins), ko izrādās praktiski neiespējami piemērot KT estētikai.

Par vienu no izcilākajiem iestudējumiem visā KT vēsturē uzskata **"Optimistisko traģēdiju"** (1933), kurā Tairova jau daiļrades sākumposmā formulētie pamatprincipi īstenojas ar radošu uzliesmojumu. Iepazīstoties ar dramaturga Vs. Višņevska un Tairova sadarbību pie iestudējuma tapšanas, ir acīm redzami, ka tā ir bijusi divu patiesu mākslinieku radoša diskusija, nevis proletkulta rokaspuišu darbs pie kārtējās sienas avīzes. Līdzīgi Tairovs radīja kopā ar Brjusovu, iestudējot "Fēdru". Kā atceras Višņevskis, abu nolūks bijis panākt, "lai rastos augstāka forma kā vien literatūra: klasiska, muzikāla, izteiksmīga".[52]

Notika literārā teksta pārbaude, liekā atmešana saskaņā ar lomas vai pat veselas ainas ritmisko zīmējumu. Literāro tekstu Tairovs atrisināja ar muzikāli plastiskiem līdzekļiem. Scenogrāfs V. Rindins rada nosacītu sudrabaini pelēku telpu ar ieapaļu horizontu un paceltu grīdu. Iestudējuma galvenās tēmas — dzīvība, nāve, haoss. Pateicoties Koonenas darbam Komisāres lomā, par iestudējuma tēmu kļuvusi arī "mūžīgā sievišķība". Tādējādi var runāt par padomju ideoloģijas humanizāciju. Tairovs "Optimistiskās

traģēdijas" iestudējumā izdalīja četras līnijas: emocionālo, ritmisko, muzikālo, plastisko, kas atradās savstarpējās centrtieces un centrbēdzes spēku attiecībās. Tairova pēc mūzikas principiem organizēto iestudējumu struktūrās tipiskas ir kulminatīvās ainas. "Optimistiskajā traģēdijā" tāda ir atvadu balles aina — matrožu valsis, kad visa četras minūtes garā aina ir organizēta 3/4 ritmā.

1940. gadā Kamerteātrī top "Bovarī kundze", uzsverot Koonenas Emmas eksaltētās pasaules neiederību ikdienišķajā vidē un akcentējot klusā katastrofisma klātbūtni. Atgriežoties no evakuācijas, 1946. gadā Tairovs iestudē "Kaiju". Koonenai (Ņina) tajā laikā ir 56 gadi, bet viņa nemēģina radīt ilūziju, ka ir jaunāka. Pēc tam seko Ostrovska "Bez vainas vainīgie". Šos trīs iestudējumus var uzlūkot par vienotu triptihu, kurā Tairovs un Koonena glorificē traģisko mākslu.

1947. gada septembrī Centrālkomitejas žurnāls "Kultūra un Dzīve" publicē rakstu par KT ar nosaukumu "Buržuāziskais teātris strupceļā". Tairovu novērtē kā formālistu un padomju varai naidīgu mākslinieku. Pēdējo iestudējumu — O. Vailda "Lēdijas Vindermīras vēdeklis" (1949) — aizliedz. Tairovs liek nolaist dzelzs priekškaru, pats iznāk uz skatuves un paziņo, ka notikusi nelaime. Tairovu padzen no Kamerteātra, oficiāli šo soli noformējot kā piedāvājumu kļūt par Vahtangova teātra štata režisoru. KT slēdz, un jauno veidojumu nosauc par Puškina teātri. 1950. gadā Tairovs mirst.

"Kā mēs spriedām? Revolūcija izārda dzīves vecās formas. Bet mēs izārdām mākslas vecās formas. Attiecīgi — mēs esam revolucionāri un varam iet kopsolī ar revolūciju. Tā, protams, bija ilūzija, bet mēs sevi patiesi uzskatījām par revolucionāriem," Tairovs rakstīja.[53]

Droši vien līdzīgi spriedis arī Dailes teātra pamatlicējs un iedvesmotājs Eduards Smiļģis, uzlūkojot iedvesmu, jaunradi par lokālu revolūcijas aktu. Koncentrēšanās. Intensitāte un mērķtiecība, afekta stāvoklis, remdenības nicinājums. Sajūtas, ko sabiedrība piedzīvo sacelšanās brīdī, mākslinieks izdzīvo radīšanas aktā. Stihiskums, spontanitāte, eksaltētība, revolūcijas romantizēšana apziņā — tās ir īpašības, kas paskaidro ne viena vien mākslinieka simpātijas, ja ne sajūsmu par revolūciju. Delakruā radījis gleznu "Brīvība uz barikādēm", kas kļuvusi par Franču revolūcijas emblēmu. Ja jautā, kas ir šī sieviete — noplēstu kreklu, kailām krūtīm —, var teikt: tiklab pilsone, kā mūza. Gan Tairovu, gan Smiļģi vairāk kā "brīvība, vienlīdzība, brālība" saistīja cits lozungs — "skaistums, kustība, forma". Tā bija ilūzija, ka tas ir viens un tas pats lozungs.

Citētie avoti

[1] Citēts no: *Рудницкий К.* Русское режиссерское искусство. 1908–1917. — М., 1990, с. 201.
[2] В поисках реалистической образности 20–30-х годов. — М., 1981, с. 231.
[3] Театральная газета, 1914, 26 янв., с. 4.
[4] Человек пластический (каталог выставки 21 февр. – 30 апр. 2000 г.) — М., 2000, с. 5.
[5] *Коонен А.* Страницы жизни. – М., 1985, с. 87.
[6] *Немирович-Данченко Вл.* Избранные письма, т. 2 — М., 1979, с. 173.
[7] *Рудницкий К.* Русское режиссерское искусство. 1908–1917, с. 226.
[8] *Таиров Я.* Записки режиссера. — М., 1970, с. 80.
[9] *Цивян Ю.* Историческая рецепция кино, кинематограф в России 1896–1930. — Р., 1991, с. 444.
[10] *Рудницкий К.* Русское режиссерское искусство. 1908–1917, с. 208.
[11] Turpat.
[12] Turpat.
[13] Turpat, 209. lpp.
[14] *Grēviņš V.* Eduards Smiļģis. – R., 1956, 116. lpp.
[15] *Рудницкий К.* Русское режиссерское искусство. 1908–1917, с. 215.
[16] Turpat, 212. lpp.
[17] Русский драматический театр конца XIX — начала XX вв. — М., 1997, с. 278.
[18] Turpat, 279. lpp.
[19] *Таиров Я.* Записки режиссера, с. 113–114.
[20] Turpat.
[21] Turpat.
[22] Turpat.
[23] *Коонен А.* Страницы жизни, с. 207.
[24] *Державин К.* Книга о Камерном театре. — М., 1934, с. 22.
[25] *Рудницкий К.* Русское режиссерское искусство. 1908–1917, с. 228.
[26] Turpat.
[27] *Тугендхольд Я.* Александра Экстер. — Берлин, 1922, с. 20.
[28] Театральная газета, 1917, 18. окт.
[29] Аполлон, 1917, № 8/10, с. 19.
[30] *Сбоева С.* Жанровые полюсы "синтетического театра" Александра Таирова // Режиссер и Время. — Л., 1990, с. 9.
[31] Русское сценическое произношение. — М., 1986, с. 35.
[32] *Сбоева С.* Жанровые полюсы "синтетического театра" Александра Таирова // Режиссер и Время, с. 10.
[33] Turpat.
[34] Turpat.
[35] Turpat, 13. lpp.

[36] *Левинсон А.* Русская "Федра" // Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр. 1921–1926. — Л., 1975, с. 250.
[37] *Сбоева С.* Жанровые полюсы "синтетического театра" Александра Таирова // Режиссер и Время, с. 13.
[38] *Марголин С.* Камерный театр. "Федра" // Экран, 1922, N° 21, с. 7.
[39] *Марков П.* Алиса Коонен // *Марков П.* О театре, т. 2. — М., 1974, с. 7.
[40] *Марголин С.* Камерный театр. "Федра" // Экран, 1922, N° 21, с. 7.
[41] *Сбоева С.* Жанровые полюсы "синтетического театра" Александра Таирова // Режиссер и Время, с. 18.
[42] *Марков П.* Алиса Коонен. // *Марков П.* О театре, т. 2, с. 74.
[43] *О. Б.* "Жирофле-Жирофля". Камерный театр // Театр, 1922, N° 5.
[44] Камерный театр в Берлине // Зрелища, 1923, N° 35.
[45] *Марков П.* О Таирове // *Марков П.* О театре, т. 2, с. 91–93.
[46] *Браун Я.* Торжество оперетты как знамение времени // Театр, 1922, N° 5.
[47] *Якобсон З.* Закрепощенный разкрепощенный театр // Театр и музыка, 1923, N° 35.
[48] *Шершеневич В.* Камерный: "Жирофле-Жирофля" // Зрелища, 1922, N° 7.
[49] Citēts no: Мир искусств. — М., 1995, с. 18.
[50] *Сбоева С.* Жанровые полюсы "синтетического театра" Александра Таирова // Режиссер и Время, с. 27.
[51] *Таиров А.* Прокламации художника. — М., 1917, с. 21–22.
[52] *Вишневский В.* В работе над "Оптимистической трагедией" // Октябрь, 1956, N° 11.
[53] Театр и драматургия, 1936, N° 4, с. 202.

Edīte Tišheizere

JEVGEŅIJS VAHTANGOVS (1883–1922)



Jevgeņijs Vahtangovs

Jevgeņijs Vahtangovs (*Евгений Вахтангов*) — krievu režisors, aktieris un teātra pedagogs. Viņa vieta teātrī ir īpaša: nav otra tāda skatuves mākslinieka, ar kuru būtu saistītas tik daudzas cerības un kuŗa daiļrades sasniegumus tik lielā mērā būtu kanonizējuši audzēkņi un sekotāji.

Mihails Čehovs, krievu aktiermākslas ārkārtas talants un Vahtangova draugs, iespējams, vispreciīzāk ir iezīmējis vietu, kas teātra vēsturē pieder šim režisoram, rakstīdams: "Vahtangovs bija kā trauks, kurā sakrājās viss, kas vien bija vērtīgs tā laika krievu teātrī. Turklāt viņš neko ne no viena neņēma, gluži vienkārši — viņa ģēnija būtība bija uzsūkt visu labo un pārveidot viņam vien raksturīgā veidā."[1]

Teātra vēsturē palikušas liecības par astoņiem nozīmīgiem Vahtangova iestudējumiem: Gerharta Hauptmaņa "Miera svētkiem" (1913), Heninga Bergera "Plūdiem" (1915), Henrika Ibsena "Rosmersholmu" (1918) un Augusta Strindberga "Ēriku XIV" (1921) Maskavas Dailes teātra (turpmāk — MDT) Pirmajā studijā; divreiz uzvesto Morisa Māterlinka "Svētā Antonija brīnumu" (1918 un 1920) un Karlo Goci "Princesi Turandotu" (1922) MDT Trešajā studijā, kā arī ebreju teātra studijā "Gabima" iestudēto S. An-ska "Gadibuku" (1922).

Jevgeņijs Vahtangovs dzimis 1883. gadā Vladikaukāzā, tabakas fabrikas īpašnieka ģimenē.

Aizraušanās ar teātri sākas jau skolas gados — viņš uzstājas "literāri dramatiski muzikālajos vakaros", spēlēdams sākumā sieviešu lomas, tostarp arī neveiksmīgo līgavu Agafju Tihonovnu Gogoļa "Precībās". Pirmais režijas mēģinājums noticis turpat Vladikaukāzā 1903. gadā, kad iestudēta Hauptmaņa luga "Miera svētki". Kopš tā laika Vahtangovs, nu jau Maskavas universitātes juridiskās fakultātes students, sistemātiski uzved izrādes gan vasaras brīvlaikos dzimtajā pilsētā, gan mācību laikā Piemaskavas mazpilsētās, gan paša organizētajā studentu teātrī.

1911. gadā par MDT teātra "līdzstrādnieku"— statistu un mācekli — kļūst visnotaļ pieredzējis amatierteātra veterāns, kam pūrā ir vairāk nekā piecdesmit lomu un aptuveni četrdesmit iestudējumu. Turklāt viņš ir beidzis arī MDT aktiera Aleksandra Adaševa teātra skolu, kurai ir laba slava un arī labi pedagogi — spēcīgākie Staņislavska teātra aktieri.

Šajā laikā Maskavas Dailes teātrim ir trīspadsmit gadu, stabila reputācija un ne mazāk stabils aktieru ansamblis, kura dalībniekiem nebūt nav vēlēšanās iedziļināties Staņislavska topošajā sistēmā. Un tas arī nav iespējams repertuāra teātrī, kur valda dzelžains jauniestudējumu un izrāžu ritms.

Tāpēc rodas MDT Pirmā studija, kur pedagoga Leopolda Suļeržicka vadībā pavisam jauni cilvēki, kas uzņemti par MDT līdzstrādniekiem, bet pagaidām spēlējuši tikai sīkas bezvārdu lomiņas masu ainās, varētu aprobēt teātra vadītāja apjaustās aktiertreniņa sistēmas principus un nostādnes. M. Čehovs nosauc studijas dalībniekus par Staņislavska reliģijas adeptu kopu. Jevgeņijs Vahtangovs no studijas dibināšanas brīža kļūst ne vien par tās dalībnieku, bet arī pasniedzēju un režisoru.

Tomēr darbs Pirmajā studijā ir tikai daļa no viņa saspringtās dzīves. Līdztekus viņš turpina strādāt arī amatiertrupās, dibina pats savu studentu jeb Mansurova ielas studiju, kura vēlāk iekļaujas MDT tīklā kā Trešā studija, pasniedz un režisē citā MDT atvasē, ebreju studijā "Gabima" un visur citur, kur vien to lūdz.

Smaga slimība, kuņģa vēzis, droši vien vēl vairāk paātrina režisora darba ritmu. Trīs pēdējās, pēc kritikas vērtējuma visnozīmīgākās Vahtangova izrādes top gandrīz vienlaikus. "Ērika XIV" pirmizrāde notiek 1921. gada martā. "Gadibuks" nonāk pie skatītājiem 1922. gada 31. janvārī. 13. februārī Vahtangovs pēdējo reizi spēlē Frēzeru "Grēku plūdos". "Princesei Turandotai" pirmizrāde ir 28. februārī. Pēc trim mēnešiem, 29. maijā, režisors mirst.

Režija: teorētiskie spriedumi, darbs ar aktieri

1

Vahtangovs dzīvo ļoti strauji un nevaldāmi. To diktē laiks — paši pirmie gadi pēc Oktobra revolūcijas, kad intelektuāļu un teorētiķu prāti ir īpaši saviļņoti, valda milzums sociālu un arī mākslinieciskuilūziju, savukārt vēlāk tik stingrās politiskās cenzūras faktiski nav. Šis ir Padomju Krievijas inteliģences dzīves īsais liberālisma medusmēnesis, kurā noreibst daudzi mākslinieki. Īpaši — gados jauni. Un Jevgeņijs Vahtangovs arī savos mazliet pāri trīsdesmit gados ir ļoti jauns un dedzīgs.

Tāpēc ir grūti raksturot viņa estētiskos uzskatus un teātra mākslas principus — tie lielākoties izteikti polemikas karstumā vai ierakstīti dienasgrāmatā — vēlākai apcerei un precizēšanai. Pētnieki veikuši arheologu cienīgu darbu, lai noteiktu pašus svarīgākos mezgla punktus viņa režisora kredo. Faktiski gandrīz vienīgais dokuments, kurā daudzmaz precīzi fiksēti Jevgeņija Vahtangova uzskati, ir "Sarunas ar audzēkņiem" — pusotru mēnesi pirms nāves notikusi diskusija ar Trešās studijas vadītājiem Juriju Zavadski, Borisu Zahavu un Kseniju Kotlubaju. Lai iemūžinātu šo notikumu, uzaicināta stenogrāfiste, kura diemžēl nav spējusi pilnībā izprast un pierakstīt režisora domas. Tās vēlāk pēc atmiņas papildinājis B. Zahava.

Mēģinot šodien restaurēt Vahtangova režijas būtību, nākas pārvarēt gan ilgstoši spēlētās leģendas "Princese Turandota" stereotipus, gan mākslinieka laikabiedru un vēlāko gadu pētnieku lietoto politizēto metodoloģiju. Daudzi teorētiski apcerējumi sarakstīti gados, kad tika hipertrofēta Staņislavska teātra sistēmas nozīme, nogludinot ikvienu mēģinājumu atkāpties no tās. Tāpēc viens no vērtīgākajiem lieciniekiem ir režisora jaunības dienu līdzgaitnieks Mihails Čehovs: viņš piedalījies nozīmīgu iestudējumu radīšanā, bet savas apceres rakstījis, balstoties uz mākslas, nevis ideoloģijas pamatiem.

Būdams jaunāks par katru no Krievijas skatuves mākslas reformatoriem, Vahtangovs ienāk teātrī brīdī, kad viņi savus uzskatus bija pamatā noformulējuši un arī iemiesojuši izrādēs. *Vahtangova spēja iejusties dažādās teātra sistēmās, radoši izmantot un turpināt tās savā daiļradē varētu būt pats pirmais, kas raksturo viņa režijas būtību.*

To apliecina daudzi viņa laikabiedri. M. Čehovs: "Vahtangovs apvienoja visu labāko, kas piemita Staņislavskim un Ņemirovičam. Ar Ņemirovičam raksturīgu vieglumu viņš spēja rast izrādes pamatzīmējumu, un viņā bija ne mazāk siltuma, sirsnības un jūtīguma kā Staņislavskim, lai radītu izrādes

atmosfēru. Vahtangova darbos varēja redzēt šo to līdzīgu tam, ko darīja Meierholds, taču viņam viss iznāca patīkami un neaizskaroši. To neviens neienīda, jo nevienam netika nodarīts pāri. Tas bija jautrs un laimīgs Meierholds, apveltīts ar neatkārtojamu humora izjūtu. (..) Tairovs bija iemīlējies skaistumā. Vahtangovs, šis brīnumainais trauks, uzkrāja sevī arī Tairova skaistumu." M. Čehova vārdiem runājot, Vahtangovs pierādīja, ka "iespējams sintezēt pirmajā acu uzmetienā tik nesavienojamas lietas kā Staņislavska, Meierholda un Tairova metodes".[2] Šo domu apstiprina arī viens no padomju režijas klasiķiem Aleksejs Popovs, kura skatījumā "Vahtangovs ir personība, kas sintezē un vainago skatuves mākslas idejas".[3]

Vahtangova principus vislielākajā mērā ietekmē Staņislavskis, kura tobrīd vēl tikai topošo sistēmu jaunais režisors un pedagogs aprobē Pirmajā studijā, pats turklāt piedalīdamies Staņislavska uzvedumos MDT. Pieņemot daudzus metra ieteikumus aktiertreniņa jomā, Vahtangovs visnotaļ atšķirīgi skatās uz to galamērķi, proti, skatuves patiesību. Šajā jomā viņu uzskati ir *diametrāli pretēji. Vahtangovam skatuves patiesība ir sinonīms jēdzienam "teatrālisms"*.

Vēlreiz M. Čehovs: "Vahtangovs darīja visu, lai lieku reizi atgādinātu skatītājam: skatieties — tas ir teātris, tā nav realitāte kā Staņislavskim, un tā nepavisam nav viņpasaule kā Meierholdam. Tas vienkārši ir sulīgs teatrālisms. Vahtangovs nekad netiecās pēc ilūziju radīšanas kā Staņislavskis, kurš spieda mūs atteikties pašiem no sevis, dzīvot skatuves varoņa dzīvi, smieties un raudāt kopā ar to. Viņš nespīdināja mūs kā Meierholds ar savām viņpasaules vīzijām, likdams aizmirst dzīvi, pasauli — pilnīgi visu. Vahtangovam viss notika šeit, uz zemes, īstenībā, taču bez jelkāda Staņislavska naturālisma vai Meierholda ilūzijām — it visā bija jūtams teātris."[4]

Tas fiksēts arī "Sarunās ar audzēkņiem": "Konstantīns Sergejevičs pieprasa.., lai skatītājs aizmirstu, ka atrodas teātrī (viņš dodas nevis uz teātri skatīties "Trīs māsas", bet gan ciemos pie Prozoroviem). Mēs ievilinām skatītāju pie aktieriem, kas dara savu skatuves darbu."[5]

Vahtangovs ir viens no pirmajiem modernā teātra pārstāvjiem, kas *tiecas nojaukt rampas līniju, psiholoģisko sienu starp skatuvi un skatītājiem.* Staņislavskim principiāli svarīga ir "ceturtā siena", kas skatītājam ļauj "novērot" svešas dzīves notikumus. Aleksandra Tairova un lielā mērā arī Vsevoloda Meierholda iestudējumos skatītājs gan netiek ievilināts iluzorajā izrādes pasaulē, viņam neliek noticēt tās realitātei, tomēr arī sasaistei starp cilvēku, kas spēlē, un cilvēku, kas to vēro, nav sevišķas nozīmes. Savukārt *Vahtangovam būtiska ir saskarsme un savstarpējā uzlādēšanās starp*

skatītājiem un aktieriem. Vairāki režisora daiļrades pētnieki atzīmē, ka viņa izrādēs jau ir sasniegts princips, ko 30. gadu beigās formulē franču skatuves filozofs Antonēns Arto: svarīgi ir nevis tas, ka skatītājs jūt līdzi varonim, bet tas, ka viņi abi pārdzīvo vienlaikus, kopā radot jaunu mākslas realitāti.

Jau minētajās "Sarunās ar audzēkņiem" Vahtangovs nosauc vārdā savu teātra virzienu — **"fantastiskais reālisms"**. Tā pamatā ir laikmetam atbilstoša trīsvienība: 1) pasaules pārveides ideja; 2) senāko tautas kultūras slāņu izpēte un tajos balstītas mitoloģiski poētiskas tēlainības izmantošana; 3) dažādu mākslas izpausmju sintēze un saaudzēšana vienotā skatuviskajā formā.

Citiem vārdiem sakot: laikmeta izjūta, spilgta tēlainība un izrādes formas vienotība.

2

Fantastiskais reālisms nav iemiesojams bez perfektas aktieru tehnikas. *Būtiskākais paņēmiens izteiksmīgas skatuviskās patiesības jeb teatrālisma sasniegšanai Vahtangova izrādēs ir groteska.* Kā senos alu jeb grotu zīmējumos augu valsts motīvi transformējas un pāraug dzīvnieku tēlos, tāpat Vahtangova izrādēs transformējas un saaug pretējas jūtas, emocionālie stāvokļi un noskaņas. Tālab aktierim līdz pilnībai jāattīsta savi izteiksmes līdzekļi, pirmkārt jau balss un žesti.

Gandrīz visi Vahtangova daiļrades pētnieki piemin viņa spēcīgo, teju vai magnētisko iedarbību uz apkārtējiem cilvēkiem. Aktieri to sajūt īpaši. Dažus gadus pēc režisora nāves M. Čehovs grāmatā "Aktiera ceļš" raksta: "Režisora un aktiera mijattiecību problēma ir sarežģīta un smaga. Par šo tēmu iespējams nolasīt lekciju lekcijas, taču tās neko nelīdzēs, ja režisoram nebūs īpašas spējas *aktieri sajust.* Šī *sajušana* pilnā mērā piemita Vahtangovam. Viņš pats to aprakstīja kā sajūtu, kāda rodas, ņemot cilvēku pie rokas un uzmanīgi, pacietīgi vedot vajadzīgajā virzienā. Viņš it kā nostājās līdzās aktierim un veda to pie rokas. Aktieris nekad nejuta, ka režisors viņam kaut ko uzspiež, taču arī nespēja izvairīties no viņa ieceres. Izpildīdams Vahtangova uzdevumus un ieceres, aktieris tās sajuta kā savas."[6]

Mēģinājumos Vahtangovs bieži rāda aktieriem priekšā, taču viņa rādīto nav iespējams nokopēt un nospēlēt tāpat. "Viņš rādīja aktierim lomas pamatzīmējumu. Viņš nerādīja tēlu kopumā, nespēlēja lomu aktiera vietā, viņš *rādīja, spēlēja lomas shēmu, kanvu, zīmējumu.*"[7]

Pateicoties Vahtangova spējai precīzi un viegli parādīt lomas zīmējumu, viņa mēģinājumos ļoti maz tiek runāts. "Viss darbs norisinājās, rādot,

demonstrējot tēlus." Darbs ar Vahtangovu spēcīgi ietekmē M. Čehova uzskatus par to, kāda ir visauglīgākā sadarbības forma. Tos viņš izsaka visnotaļ kategoriski: "Aktieriem un režisoram jāizstrādā īpaša darba valoda. Viņiem nav tiesību darba gaitā spriedelēt. Viņiem jāiemācās ietērpt savas domas un jūtas tēlos un jāoperē ar šiem tēliem, aizvietojot ar tiem garas, garlaicīgas un bezjēdzīgas runas par lomu, lugu un tml."[8]

Vahtangovs, kā liecina M. Čehovs, spēj lieliski sajust skatītāju klātbūtni tukšā mēģinājumu zālē. Visu, kas notiek uz skatuves, viņš redz tā, kā to redzētu publika pārpildītā skatītāju zālē. "Viņš iestudēja lugu *publikai*, tāpēc viņa iestudējumi vienmēr bija pārliecinoši un saprotami. Viņam nepiemita inscenētāju "slimība", kas tik plaši izplatījusies tagad, likdama režisoram iestudēt izrādi *tikai sev pašam*."

"Lai kļūtu par tāda tipa režisoru, kāds bija Vahtangovs, jāiemācās cilvēcība un uzmanība pret cilvēkiem kā tādiem. Šeit savienojas mākslas un morāles jautājumi."[9]

Aktiermāksla: Staņislavska sistēmas aprobēšana un izmantošana, Vahtangova aktierdarbi

1

Konstantīns Staņislavskis vairākkārt nosaucis Jevgeņiju Vahtangovu par savas sistēmas labāko sapratēju un vērtīgāko turpinātāju. Tomēr abu mākslinieku attiecības nebūt nav harmoniskas — tās visai precīzi iekļaujas "tēva un dēla" attiecību rāmjos, kur netrūkst paaudžu konfliktu, pārspīlējumu un sarūgtinājumu par šķietamu nodevību. Aktieru memuāros fiksētas daudzas epizodes, kas liecina par Staņislavska saasināto vērību pret Vahtangova darbību un palaikam vētrainajām neapmierinātības izpausmēm. Diemžēl pētījumos šo sadursmju daba nav analizēta, vairākumā gadījumu aprobežojoties ar teātra klasiķa publiskajiem pēctecības apliecinājumiem.

Iedziļinoties abu režisoru un pedagogu attieksmē pret aktiermākslu, jāņem vērā, ka Vahtangovs iepazīstas ar Staņislavska praktiskajiem un teorētiskajiem meklējumiem to sākumposmā. No vienas puses, daudz kas vēl ir improvizācijas, nojausmas un eksperimentēšanas līmenī. Toties, no otras puses — nākamais režisors un pedagogs ir klāt sistēmas radīšanas brīdī un, atspēries no vienojošā pamata, tūlīt pat izdara savus secinājumus, kas var atšķirties no meistara slēdzieniem.

K. Staņislavska sistēmas pamatu pamats ir vēlme rast atbildi uz jautājumu, ko jau 18. gadsimtā formulē Denī Didro savā traktātā "Paradokss par aktieri" — kāpēc vispatiesākais pārdzīvojums uz skatuves var izskatīties nedabisks vai neizteiksmīgs. Citiem vārdiem sakot — Staņislavskis grib "samierināt aktiermākslas iekšējo patiesību ar skatuves patiesību".[10]

Topošā sistēma, noraidot "priekšstatu teātri"[11], piedāvā veselu virkni paņēmienu, ar kuru palīdzību aktieris var tikt tieši līdz skatuviskam, scēniski izteiksmīgam pārdzīvojumam. Amatnieciski izprastā "priekšstatu teātrī" īstas gara dzīves nav. To spēj sniegt tikai dziļš, apziņai nepakļauts iekšējais pārdzīvojums. Aktierim saskaņā ar Staņislavska sistēmu jāmeklē ceļš, kā *apzināti tikt līdz spontānam, neapzinātam pārdzīvojumam un izteikt to scēniskā, skatītājam uztveramā formā.* K. Staņislavska galvenais intereses objekts ir apzinātais ceļš.

Jevgeņijs Vahtangovs saskaras ar Staņislavska sistēmu stadijā, kad tiek meklēti paņēmieni, kuriem jānoved pie skatuviska pārdzīvojuma, kas būtu idents, līdzvērtīgs pārdzīvojumam dzīvē. Tieši tā MDT Pirmās studijas vadītājs Leopolds Suļeržickis iestudē H. Heijermansa ""Cerības" bojāeju", studijas audzēknis Boriss Suškevičs uzved Č. Dikensa "Circenīti aizkrāsnē", J. Vahtangovs — G. Hauptmaņa "Miera svētkus" un H. Bergera "Grēku plūdus". Aktieri atrodas izstieptas rokas attālumā no skatītājiem — arī tas ir jaunums — redzama acu izteiksme, katra mīmikas nianse un vissīkākais žests. Vārdiem, ko saka varoņi, nereti runā pretim skatieni, atklādami darbības personu dziļākās saites.

Studijas pirmajās izrādēs aktieri spēlē naturālistiski, cenzdamies panākt psiholoģiskā pārdzīvojuma galēju līdzību un atbilstību dzīvei. Gadās, ka psihofiziskais pārdzīvojums pāraug histērijā. Vahtangovs, iestudējot "Miera svētkus", izmēģina reizēm pat visnotaļ ekstremālus līdzekļus, lai panāktu aktiera pārdzīvojuma dziļāko atbilstību dzīvei — līdz pat tam, ka nozież glāzes malu ar hinīnu, lai aktieris sajustu īstu rūgtumu.

Režisora ekstrēmismu var uztvert kā jaunības maksimālisma izpausmi, taču tajā var saskatīt arī ko citu: vēlēšanos ietiekties aktiera psihes un fizioloģijas dziļumos.

Vēlāk, jau strādājot ārpus Pirmās studijas, Vahtangovs dienasgrāmatā skaidri atzīs, ka viņu *interesē nevis aktieru un to spēlēto varoņu psiholoģija, bet krietni vairāk — zemapziņa.* "Apziņa nekad neko nerada. Rada zemapziņa. (..) Laikā, kas paiet no viena mēģinājuma līdz otram, zemapziņa radoši pārstrādā uztverto materiālu, .. iedvesma ir brīdis, kad zemapziņa sakombinējusi kādas iepriekšējas darbības laikā uzkrāto materiālu, un tas bez prāta



M. Māterlinka **"Svētā Antonija brīnums"** (otrais variants) Maskavas Dailes teātra Trešajā studijā (1920). Rež. J. Vahtangovs, scenogr. J. Zavadskis. Centrā (baltā tērpā) Antonijs — Jurijs Zavadskis

līdzdalības — vienīgi prāta aicināts — gūst kādu noteiktu formu. (..) Apziņā radītais nekad neizšķils uguni. Turpretim visu, kas veidojas zemapziņā, allaž pavada enerģijas izvirdumi, tie valdzina un aizrauj publiku," Vahtangovs raksta dienasgrāmatā.[12]

Psiholoģiju nosaka un "piegludina" civilizācija un audzināšana. Nekādu ārēju nosacījumu neierobežotajā zemapziņā jaunais režisors meklē tēla būtību, bet, atradis to, lūkojas pēc adekvātas teatrālās izteiksmības. *No varoņu zemapziņas izaug groteska* "Svētā Antonija brīnumā", "Gadibukā" vai A. Čehova "Kāzās". "Vahtangovs panāca, ka izlauzušās (līdz zemapziņai — *E.T.*) aktieru jūtas prasījās pēc citas, jaunas, pārspīlēti spilgtas formas," jau 20. gados atzīmē krievu teātra vēsturnieks un Staņislavska teātra sistēmas uzticams popularizētājs Pāvels Markovs.[13]

P. Markovs dokumentē arī citu ļoti būtisku Vahtangova atkāpšanos no

Staņislavska meklējumiem. *"Princesē Turandotā" aktieri, nezaudējot Staņislavska proponēto lomas caurviju darbību, pārdzīvojuma psiholoģisko precizitāti, spēj ik pa brīdim it kā paieties sānis, iznākt no varoņa ārā un paraudzīties uz viņu no malas.* Proti, realizēt spēles principu, ko vēlāk Bertolts Brehts nosauc par "atsvešināšanas efektu". "Vahtangovs piešķīra jēdzienam "pārdzīvojums" būtiski jaunu, līdz šim nebijušu jēgu, taču tieši tā, kā to saprata "sistēmas" radītājs un iemiesotājs Staņislavskis: tas bija ne tikai dzīvē sastopamais pārdzīvojums, bet daudz lielākā mērā — radošs akts .. — prieks par daiļradi un *spēles izjūta.*"[14]

2

Saasināta patiesības izjūta, tiekšanās pēc noteiktas kārtības un metodiskuma, kā arī izteiksmes līdzekļu lakonisms raksturīgi paša Jevgeņija Vahtangova aktierdarbiem jau kopš pirmajiem profesionālajiem soļiem. Izcilā aktrise Serafima Birmane, ar kuru reizē Vahtangovs kārto iestājeksāmenus Adaševa skolā, atceras: "Kā viņš spēlēja? Gudri. Dzīvi. Domāju, ka bez īpašas iedvesmas."[15]

Pēc pusotra gada, kad jaunais aktieris triecientempā ir pabeidzis teātra skolas trīsgadīgo kursu, par viņa spēles raksturu liecina viens no pasniedzējiem, MDT aktieris Vasilijs Lužskis: "Runa vienmēr atbilst patiesības izjūtai, dikcija un skatītājiem raidītā doma — perfekta."[16]

Atceroties Vahtangova radītos tēlus Pirmās studijas uzvedumos, P. Markovs raksta: "Šis aktieris, iespējams, vairāk nekā citi zināja, cik spēcīga skatuviskā izteiksmība piemīt žestam un intonācijai. Viņa būtnē lirisms bija dziļi slēpts — Vahtangovs bija kautrīgs un noslēgts aktieris. (..) Viņš radīja tēlu, savienojot pašas raksturīgākās un asākās iezīmes. (..) Tā bija ieturēta, dziļas iekšējas uguns apdedzināta spēle, kas pausta tikpat ieturētiem un striktiem līdzekļiem. Tas bija dziļš un slēpts saviļņojums, koncentrēts un nesadrumstalots."[17]

Aktieris Vahtangovs spēlē tikai Pirmās studijas uzvedumos. Par viņa labāko lomu atzīts fabrikants Tekltons Č. Dikensa Ziemassvētku pasakās "Circenītis aizkrāsnē". Dzejiskā un intīmā izrāde iestudēta Pirmā pasaules kara laikā. Skatītājiem, kuru ikdiena ir ziņas no frontes un kritušo saraksti, izrāde atgādina par "mazo cilvēku" laimi, ko veido mīļi sīkumi — "circenis aizkrāsnē un tējkanna uz pavarda, ģimene, kas sēž pie klāta galda, malks vīna lietū izmirkušam ceļiniekam, aukles rokās dusošs bērns, pašaizliedzīga un aizkustinoša sievas mīlestība uz vīru un tēva mīlestība uz meitu, komiski naivas lelles, ko darinājušas aklas meitenes rokas".[18]

Šajā idilliskajā pasaulītē Vahtangova Tekltons ir kā ass nazis, kuram jāsargās pieskarties. Garš, kārns stāvs, kas kustas ar uzvelkamās rotaļlietas precizitāti, izvelbtās acis kā plēve sedz puspievērti plaksti, balss, kurā skan skārda šņirkstoņa. Taču šajā dēmoniskajā rotaļlietā aktieris atklāj dziļi un rūpīgi noglabāto vientulību, nespēju izturēt paša radīto tuksnesi un neprasmi lūgt citus cilvēkus to piepildīt. Izrādes finālā mehāniskā lelle salūst un taujā pēc līdzcietības un siltuma. "Man vienmēr kļuva skumji un gribējās viņu pažēlot," atceras aktrise Sofija Hiacintova. "Vēl aizvien, kad logā sitas slapjš sniegs, man ausīs ieskanas bezcerīgi skumjā Tekltona balss: "Tumšs kā ellē, un vējš pieņemas spēkā.""[19]

Tikpat lakoniskiem līdzekļiem, domājams, veidota Frēzera loma izrādē "Grēku plūdi". Vahtangovs ir izrādes režisors un spēlē Frēzeru pārmaiņus ar Mihailu Čehovu. Diemžēl aculiecinieku liecībās saglabājies abu izcilo skatuves mākslinieku spēles salīdzinājums, taču pietrūkst aprakstu, kā tad īsti lomu tēlojis režisors. Tomēr skaidrs, ka viņa veidotais tēls nenobāl līdzās ģeniālā M. Čehova spēlētajam Frēzeram.

Lugas eksistenciālajā situācijā — lietavas draud applūdināt mazā, smacīgā bārā nejauši nokļuvušos ļautiņus — izputējušais mākleris Frēzers kļūst par pārējo cilvēku vienotāju. M. Čehovs bieži vien, "aizrāvies ar kādu ekscentrisku rakstura iezīmi, pārkāpj tikko samanāmo robežu, kas atdala atturīgi smalko Vahtangova grotesku no farsa. Lai neļautos šai nosliecei, Vahtangovs katru otro vakaru pats spēlē Frēzera lomu — spēlē tīri, nedaudz sausāk, toties precīzāk atklājot tēla domas. Viņa radītais Frēzera tēls varbūt nav tik interesants skatītājam, kurš teātrī meklē patīkamu un saistošu izklaidēšanos, toties iekšēji tas ir sarežģītāks un it sevišķi piesaista uzmanību traģiskajās vietās".[20]

"Grēku plūdi" ir pēdējā izrāde, ko Vahtangovs nospēlē četrus mēnešus pirms nāves, būdams neglābjami slims. Vēlāk, atcerēdamies savas dzīves svarīgākos brīžus un cilvēkus, Mihails Čehovs rūgti atzīst: "Viņš spēlēja vairāk nekā lieliski. (..) Kāpēc tas bija tik vareni? Tāpēc, ka viņš aizstāvēja savu dzīvību. Atkal dzīve, dzīvība bija tā, kas panāca radošu pacēlumu. Vai tiešām mēs, mākslinieki, tikai tad spējam izjust dzīves spēku, kad tā ir apdraudēta vai dziest? Vai tiešām mēs nekad nespēsim izlauzties līdz dzīves izjūtai, būdami veseli un spēcīgi?"[21]

Savās lomās Jevgeņijs Vahtangovs nospēlē grotesku — izjūtu pretstatu nobīdi un saplūsmi. Pie groteskas viņš aizvien no jauna atgriežas kā režisors, katrā jaunā izrādē meklēdams tai citu pamatojumu un izpausmi.



A. Strindberga **"Ēriks XIV"** Maskavas Dailes teātra Pirmajā studijā (1921). Rež. J. Vahtangovs, scenogr. I. Ņivinskis. Ēriks — Mihails Čehovs

"Ēriks XIV": pasaules telpa un kailā dvēsele

Augusta Strindberga traģēdijas "Ēriks XIV" pirmizrāde MDT Pirmajā studijā notiek 1921. gada martā.

Pagājuši tikko trīs gadi kopš revolūcijas. Visus šos gadus Vahtangovs ir strikti atteicies iestudēt jelko, kas būtu "saskaņā ar revolūciju", uzskatīdams, ka laikmetīgumu nosaka nevis tēma, bet tās traktējums. "Ēriks XIV" nav izņēmums — neakcentējot Strindberga lugā zviedru karaļa "tautās iešanu" vai sacelšanos pret aristokrātiju, režisors iestudē izrādi par cilvēku starp laikmetiem, destruktīvu personību, kurai lemts celt, lai iznīcinātu.

Līdz šim Pirmā studija bijusi Staņislavska meklējumiem visuzticīgākā aktieru kopa. Jevgeņijs Vahtangovs, cenzdamies nonākt līdz radoša mākslinieka zemapziņai, par savu pētījumu objektu un vienlaikus subjektu lielākoties izvēlējies Mansurova ielas studijas jauniešus, "neaiztiekot" savus vienaudžus un kolēģus no Pirmās studijas. Izņēmums vienmēr ir bijis Mihails Čehovs, ar kuru Vahtangovu saista draudzība, sāncensība un kopēja interese par apziņai nesasniedzamo. Strādājot pie "Ērika XIV", pirmoreiz arī pārējiem studijas aktieriem jānirst savas zemapziņas dzīlēs un tur jāmeklē pamatojums varoņu rīcībai. "Dīvaino traģēdijas pasauli radījusi režisora griba, kas atbrīvojusi aktieros zemapzinīgo un stihisko spēku, un viņu spējas uzminēt līdzīgas iezīmes varoņos,"[22] raksta P. Markovs. Bet galveno smagumu iznes divi aktieri ar spēcīgu, pašas dabas dotu slieksmi pēc groteskas — Mihails Čehovs un Serafima Birmane.

Vahtangovs allaž savā daiļradē brīvi iepludinājis iespaidus no citu mākslinieku izrādēm. "Ērikā XIV" jūtama spēcīga Maskavas Kamerteātra vadītāja Aleksandra Tairova ietekme. Sevišķi tā saskatāma izrādes uzbūvē.

Telpa, kas citkārt Pirmās studijas izrādēs bijusi tikai vairāk vai mazāk konkrēta vieta, Strindberga traģēdijas uzvedumā kļūst par izplatījumu, mikrokosmu.

Mākslinieks Ignatijs Ņivinskis, studijas skatuves nelielo apjomu ierobežots, rada sarežģītu pakāpienu un podestu sistēmu, kas ļauj darbībai norisināties vienlaikus vairākos plānos un rada tālumā zūdošu gaiteņu šķitumu. Dekorācija palīdz radīt kontrastu starp divām pasaulēm. Karaļa pili veido smagas melnas drapērijas, ko pārcērt zibens strēles, milzīgas, sasvērušās kolonnas, kuru zeltījumu vietām pāršvīkājusi rūsa. Zemnieku — Monsa, Karīnas, Maksa — dzīves telpu iezīmē etnogrāfiski un sadzīviski priekšmeti.

Telpa kopā ar aktieriem ģeometriskā precizitātē veido karalim svešu un naidīgu vidi. Pēdējā cēlienā, kad galms jau gluži atklāti ignorē karaļa gribu, režisors dumpja priekšnojautas sakoncentrē vienā īsā mizanscēnā. Skatuves centrā stāv Ēriks un prokurors. Nedzirdami, veldamies kā miglas kamols, skatuvei pāri slīd galminieks. Karaļa uzkliedziens viņu sastindzina tikai uz brīdi, tad kustība turpinās. Tas ir kaut kas nedzirdēts, šajā karaļa pavēli pārkāpjošajā kustībā vien jau ir sacelšanās. No pretējās kulises parādās vēl viens satraucies galminieks. Vairāku laukumu sistēma rada nepārtraukti plūstošas, nebeidzamas kustības iespaidu. Trīs augstmaņi sačukstas uz podesta pils centrā, ceturtais mērķtiecīgi steidzas šķērsām pāri visai skatuvei. Mirklis — un visi četri nozuduši katrs savā skatuves stūrī. Pils acumirklī ir pamesta.

Nenoteiktu draudu pilno atmosfēru vēl vairāk sabiezina karaliene māte — S. Birmane. Garš, kārns, neproporcionāls stāvs slīd pāri skatuvei kā sikspārnis, negaidīti parādās un tikpat pēkšņi pazūd pils gaiteņos. Par sērojošās karalienes tuvumu vēsta tikai švīkstoņa. (Šo skaņu aktrise atrod nejauši, mēģinājuma starplaikā brucinādama kājas pret grīdu.) Deformēto, neierastās proporcijās būvēto skatuves noformējumu, kas kontrastā vai savienojumā ar aktiera ķermeni veido vienotu traģēdijas telpu, Maskavas Kamerteātra izrādē "Cītarists Tamirs" jau radījusi māksliniece Aleksandra Ekstere.

Taču Vahtangovam traģēdijas telpa ir nepieciešama, lai jo spēcīgāk izceltos aktiera ģēnijs. M. Čehovs spēlē Ēriku uz traģēdijas un neirastēnijas robežas, atzīmē recenzenti. Režisors un aktieris nelaimīgā karaļa tēlu veido, saaudzējot pretrunīgus ikbrīža impulsus un radot aizvien jaunas, negaidītas reakcijas.

Izrādes pirmajā ainā, kad dibenplānā iegaismojas zibens līkloči, aiz skatuves atskan Ērika smiekli. "Sākumā tas izklausās kā bezrūpīgs bērna smiekliņš, pēc tam tajā ieskanas triumfs, vēl pēc brīža — pēkšņa ironija. To

nomaina saspringta trauksme, izbīlis, dusmas, dīvaina, tumša kaisle. Un tad jau aiz skatuves dārd cieti velnišķīgi smiekli, smiekli pašam par sevi."[23]

1922. gadā Pirmā studija ar "Ērika XIV" izrādi viesojas Prāgā, un vietējā avīzē to recenzē rakstnieks Karels Čapeks: "Ja es būtu aktieris, es droši vien pēc "Ērika" noslīcinātos. (..) Ja es būtu krievs, es teiktu pats sev, ka nekad nedrīkst zaudēt ticību dzīvei, ka mums tiks piedots šajā pasaulē, kurā ir tik daudz mākslas, tik daudz miesas un dvēseles skaistuma. (..) Šajos divos vārdos — "miesa" un "dvēsele" — ir Mihaila Čehova apbrīnojamo sasniegumu būtība. Jo "miesa" var ietērpt "dvēseli", var to "simbolizēt" vai "izteikt". Bet parādās tāds Čehovs un atklāj, ka miesa (tik vienkārši un noslēpumaini) arī ir dvēsele. Pati dvēsele. Izmisusi, kaisla, nervoza, dreboša dvēsele. (..) Čehovam nav nekādu "iekšu", nav nekā slēpta, viss ir kails. Impulsīvi, asi, ar neprātīgu spēku spēlē pati miesa, šis trauslais un drebošais nervu kamols."[24]

Pēc pirmizrādes Vahtangovs izlemj dublēt galveno varoni. Ģenerālmēģinājumā, būdams jau Ērika kostīmā, viņš no sava nodoma atsakās. "Nespēju. Tu, Miša, esi paņēmis no manis visu. Lomai nekas nav atlicis."[25]

"Gadibuks": dzīvības un nāves groteska

Senebreju leģendas dramatizējums "Gadibuks" pirmo reizi skatītājiem tiek spēlēts neilgi pirms jaunā, 1922. gada atnākšanas. Dažas dienas pēc ārstu konsīlija sprieduma — Vahtangovam ir neoperējams kuņģa vēzis un atlicis dzīvot dažus mēnešus — režisors, ievadīdams "Gadibuka" publisko ģenerālmēģinājumu, skatītājiem pārstāsta seno leģendu. Lea un Hanans mīl viens otru, taču Leas tēvs nolēmis izdot viņu pie miesta bagātākā vīra. Uzzinājis par atteikumu, Hanans mirst, bet viņa klejojošā dvēsele, "dibuks", iemiesojas Leā. Kad cadiks — pareģis — mēģina no meitenes "dibuku" izdzīt, Lea mirst.

Uzvedums notiek ivritā, senebreju valodā, kuru saprot retais pat no ebreju tautības skatītājiem. Jevgeņijs Vaḥtangovs jau sen ir vēlējies iestudēt izrādi, kuras pamatā būtu nevis teksta sniegtā informācija, bet universāla, katram saprotama darbība.

Izrāde sākas tumsā un klusumā. No tālienes atplūst zemas, dobjas vijoles skaņas, ieskanas ļaužu balsis, viņi klusītiņām dzied. Iegaismojas smacīgs, šaurs sinagogas kakts. Ļaužu sejas no tumsas izrauj slēpti gaismekļi. (Skatītājiem neredzami gaismas ķermeņi uz skatuves ir nebijis paņēmiens.) Vijoles skaņas nomaina sievietes raudu dziesma. Melodijas ieskanas un



S. An-ska **"Gadibuks"** teātrī "Gabima" (1922). Rež. J. Vahtangovs, scenogr. N. Altmans. Finmāla skats

apraujas pēkšņi un negaidīti. Ekstātiski un pacilāti skan lūgsnas. Kā parādība no citas pasaules ierodas Garāmgājējs, mūžīgais klejotājs.

Sinagogā kopienas mācekļi studē Kabalu. Visaizrautīgāk to dara Hanans cerībā, ka uzzinās galējo patiesību un iegūs Leas roku. Šeit nav mierīgu seju, visās sejās gail fanātisms, bet saspringtākais no visiem ir Hanans. Viņu spēlē aktrise. Negaidot Hanans iesāk "Augsto dziesmu" — "Kāpēc, kāpēc dvēsele debesīs tiecas". Lūgšanu namā ierodas Lea. Abu acis pāri telpai sastopas. Atkal iedūcas vijole. Gaismas stars krīt uz kokā grieztu kolonniņu, ap kuru apvijušies viņu pirksti. Tie trīc, saskaras un saskārušies nelaižas vairs vaļā.

— Tu atkal esi šeit, Hanan?

— Jā, — atbild jauneklis, un viņa balss skan kā stiepts, mokošs vaids. Vairs viņi šaisaulē nerunās.

Cēliens beidzas ar baismīgu, makabru ubagu danci. Kropļu un skrandaiņu bars ielenc pakritušo Hananu. Viņš nav izturējis Leas tēva ņirdzīgo atteikumu.

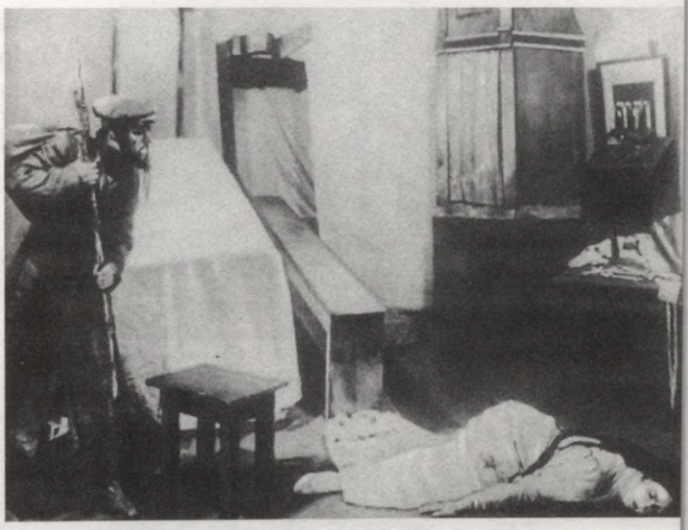
Makabrā deja kļūst par izrādes refrēnu. Pārspīlēti grimi, degošas, melnu loku ieskautas acis, kropli locekļi, lauzītas līnijas un kustības. Ubagu dejā nav nekā no ierastas horeogrāfijas. Aklais ir akls, tomēr dejo. Lēmētais ir tizls, bet, vienalga, dejo, kā spēj. Garāmgājējs pat dejodams ir ceļā: stāvs pieliekts, plecs uz priekšu, viņš, arī sastindzis uz vietas, turpina kustību. Tā izrādes dalībnieki atceras režisora norādījumus.

Melnā vazaņķu masa neatkāpjas arī no Leas, kas raudādama gatavojas kāzām ar netīkamo līgavaini. Bagātie radi, vīrieši melnos garsvārkos un sievietes nedabiski stīvos svētku tērpos, pakāpušies malā, lai nesaskartos ar ubagu baru. Melnais pūlis aizvien ciešāk ieskauj balto līgavu, tā saraustītās kustības top aizvien drudžainākas. Leai pretī stiepjas purni un locekļu stumbeņi, slimību izķēmotas un naidā pārvērstas sejas. Kad murgainās dejas

temps sasniedz kulmināciju, Lea zaudē samaņu un krīt.

Radu balstītu, viņu ved pie nemīlamā precinieka, bet no meitenes krūtīm negaidot atskan Hanana dziedātā "Augstā dziesma". Meitenē ir iemiesojusies mīļotā cilvēka dvēsele.

Trešā cēliena kulminācija ir "dibuka" izdzīšana. Cadiks Asriēls novilcis maģisko apli, kuram pāri Leai aizliegts kāpt. Deg sveces. Cadika runa kļūst aizvien saspringtāka, tajā skan histēriskas notis. Lea pārvēršas. Viņas sejā parādās sveši vaibsti. Meitene sāk runāt Hanana balsī, vaid, lūdzas un draud. Rečitatīvs pāraug dziesmā — "Kāpēc, kāpēc dvēsele debesīs tiecas". Ar vārdiem "Es eju pie tevis, mans mīļotais!" Lea pārkāpj maģisko apli un krīt. Baltā tērpa piedurknes kā spārni notrīs un sastingst.



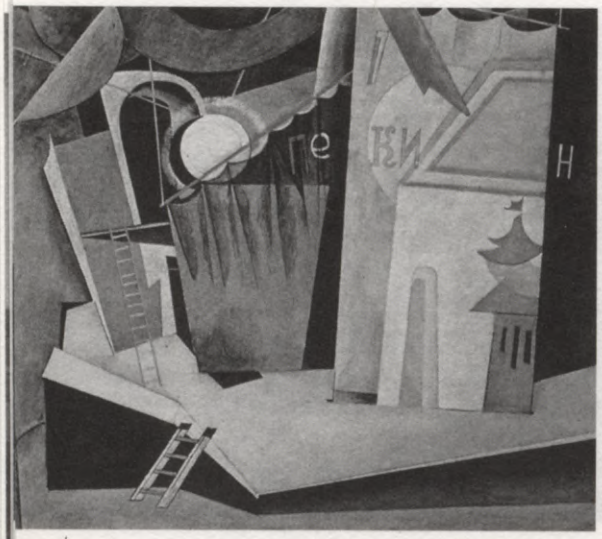
S. An-ska **"Gadibuks"** teātrī "Gabima" (1922). Rež. J. Vahtangovs, scenogr. N. Altmans. Fināla skats

Krītot dziest sveces. Tumsā no jauna ieskanas sērā vijole.[26]

"Gadibuks" atzīts par Jevgeņija Vahtangova vistraģiskāko un arī viskonsekventāko izrādi. Groteska ir organiska Vahtangova aktierdarbu sastāvdaļa. Pretējo, antagonisko kaislību saplūsme un nerimtīga mainība, dabisku reakciju nobīde, pārmēra kaislības reizēm pat šokējošā formā raksturīgas arī "Ērikam XIV", Māterlinka un Čehova lugu iestudējumiem. Taču "Gadibukā" saplūst galvenie esības pretstati — dzīvība un nāve. Vēl jo fascinējošāka izrādes groteska ir tāpēc, ka uz dzīvības un nāves sliekšņa stāv tās radītājs.

"Princese Turandota": jautrās dvēseles atdzimšana

Karlo Goci, pārmēru ražīgais itāliešu dramaturgs, rakstīja savas lugas, lai labotu ļaunumu, ko, viņaprāt, skatuvei nodarīja vecākais laikabiedrs Karlo Goldoni, likdams delartiskās komēdijas aktieriem mācīties no galvas citu sacerētus tekstus, bet maskas nomainīt pret raksturiem. Taču 18. gadsimtā masku komēdijas laiks bija pagājis, un Goci fiabām nācās pagaidīt. Toties



I. Ņivinska scenogrāfijas skice. K. Goci **"Princese Turandota"** Maskavas Dailes teātra Trešajā studijā (1922). Rež. J. Vahtangovs

19. un 20. gadsimta mijā pie tām ķeras jo daudzi.

Vsevolods Meierholds izdod teorētisku žurnālu "Mīla uz Trim Apelsīniem", proponē delartiskās komēdijas aktieru ārkārtas meistarību un mēģina restaurēt masku komēdijas izrādes savā Pēterburgas Borodinas ielas studijā. Aleksandra Tairova Kamerteātrī vien iestudēta pantomīma "Pjeretas plīvurs", fiaba "Karalis — Arlekīns" un E. T. A. Hofmaņa romantiskā pasaka pēc Goci motīviem "Princese Brambilla".

Dažus gadus agrāk Karlo Goci "Turandotu" ar krāšņu ķīnisku rotājumu, zīda vizmu un papīra lukturīšu gaismiņām uzved Makss Reinhards.

Tomēr tikai Jevgeņijam Vahtangovam izdodas iestudēt izrādi, kurā atplaukst *commedia dell'arte* pati būtība: *anima allegra* jeb "jautrā dvēsele". Šajā iestudējumā laimīgi savienojas: 1) aktieru meistarība; ne velti latviešu skatuves teorētiķis Jānis Muncis iesaka jēdzienu *commedia dell'arte* tulkot kā "meistaru komēdija"; 2) tiešs un apbusēji līksms kontakts starp aktieriem un publiku, kas raksturīgs arī itāliešu renesanses teātrim; 3) spēles pārdzīvojums, par ko raksta P. Markovs; 4) precīza izrādes poētikas un skatītāju sociālā noskaņojuma sakritība.

Stāstā par ļauno Ķīnas princesi Turandotu, kura nežēlīgi soda ar nāvi katru savas rokas pretendentu, ja tas nespēj atminēt viņas mīklas, Goci ieviesis četras tradicionālās maskas: Tartalju, Brigellu, Pantaloni un Trufaldino. Maskas, kā tas mēdz būt delartiskās komēdijas scenārijos, aizpilda darbības pārtraukumus un var pārtapt arī par citiem personāžiem. "Turandotā" tās ir arī karaļa Altouma ievērojamākie galminieki, bet Tartalja pat lielkanclers.

Izrāde sākas ar visu dalībnieku izgājienu skatuves priekšā. Vienīgi maskas ir jau tēlā. Visi pārējie, lielkanclera priekšā stādīti, ķer pa skatuvi

izkaisītās krāsainās šalles, galdautus, auduma gabalus, rada savus tērpus un — sic! — līdz ar tiem arī tēlus uz vietas, skatītāju acu priekšā. Kā raksta kāds mēģinājuma aculiecinieks, brīdis, kad aktieri sniedzas pēc saviem tērpiem, bet nav vēl tos uzvilkuši, ir savādas burvības pilns. "Uz skatuves strikti atklājās robeža starp aktiera "dvēseli" un "masku", kura guļ tam pie kājām. Taču visvairāk saviļņo nevis robeža, bet maģiskā saikne, kas vieno dvēseli un masku. Liekas, ka aktieri klusībā sarunājas ar savu tērpu. Viņi ir gatavi ieiet lomā. Un loma ir gatava viņus pieņemt."[27]

Maskas nepārtraukti dzīvo abos plānos — senajā "Ķīnā" un divdesmito gadu Maskavā. Kamēr nelaimīgais Kalafs cieš mīlas mokas, maskas kā bērni, kam apnikusi nopietna darbošanās, izdomā savu rotaļu: "zvana" pa telefonu kādam no skatītājiem. Vai uzmācas visiem ar stulbu anketu, pēc katra jautājuma piebilstot: "Un, ja "nē", tad kāpēc?" Mainoties dekorācijām, maskas kautrīgi aizvelk skatuves priekškaru. Bet pašas avanscēnā aizrautīgi nododas nokavējušos skatītāju pāraudzināšanai, līdz kāda no viņām pēkšņi atceras par "līdzīgu gadījumu" karaļa Altouma pilī, un skatuves darbība turpinās.

Pasakas varoņi atrodas tikai savā laikā un telpā, taču brīvi pārvietojas "dvēseles un maskas" robežās, nepārtraukti mijot pilnīgu pārdzīvojuma nopietnību ar atklātu spēli. Prinča Kalafa audzinātājs, tikko vienā traģiskā pūtienā atklājis savas raizes par audzēkni — nedod Dievs, iemīlēsies Turandotā un zaudēs galvu vārda tiešajā nozīmē —, ne no šā, ne no tā sāk trinkšķināt neesošu mandolīnu. Karalis Altoums sabrūk elsās, uzzinājis, ka arī Kalafs sapinies mīlas tīklos, un turpat bez jebkādas pārejas dod lietišķus norādījumus saviem padotajiem.

Pārdzīvojumi ir patiesi, tāpat kā skatītāju līdzpārdzīvojums. Kad Turandotas sāncense Adelma, kas neprātīgi iemīlējusies Kalafā, nesaņēmusi pretmīlu, dodas izsūtījumā, aktrise raud īstas asaras. Un skatītāji jūt viņai līdzi. Taču tā, kā pieaugušie jūt līdzi meitenītei, kas salauzusi lelli — zinot, ka asaras ir īstas, bet šādas bēdas drīz pāriet. Savukārt pati aktrise spēlē princesi verdzeni ar tādu temperamentu un kaisli, ka skats draud pāraugt īstā drāmā. Tad aktrise uz mirkli sastingst klasiskā traģēdijas pozā, nopurinās un turpina spēlēt psiholoģiski precīzi un pārliecinoši.

Izrāde, kas sākusies ar aktieru gājienu, beidzas ar traku laulību galopu, bet kāzu viesiem mugurā ir futbolkomandas krekliņi ar numuriem. Kad lēcieni kļūst pavisam nevaldāmi, aktieri izskrien proscēnijā, lai, izkāpuši no saviem tēliem, atvadītos no publikas. Saķērušies rokās, izrādes dalībnieki, neslēpjot skumjas, pazūd kulisēs, bet maskas triumfējoši paziņo, ka izrāde "Princese Turandota" ir beigusies.

Pats režisors redz tikai vienu nakts caurlaidi pirms publiskā ģenerālmēģinājuma. Par pirmizrādes panākumiem un skatītāju atsaucību viņam pastāsta citi.

"Princesē Turandotā" vispilnīgāk atklājas M. Čehova piesauktā Jevgeņija Vahtangova režijas savdabība: kā brīnišķā traukā savākt citu atrastas vērtības un pārkausēt tās savā meistardarbā.

Aktieri neslēpj atklāto, neiluzoro spēli, ko proponē Meierholds. Sasaucas vahtangoviešu spēle ar tēlu un Meierholda "sociālās maskas" teātris.[28] Taču "Turandotā" neviens netiek atmaskots ne skatuviskā, ne politiskā nozīmē. Aktieri, tāpat kā Meierholda pēcrevolūcijas iestudējumos, ir tērpušies unificētos spectērpos. Tikai tie ir mākslinieku darba tērpi — vakarkleitas un frakas.

Scenogrāfs Ignatijs Ņivinskis, tāpat kā Aleksandra Ekstere un Georgijs Jakulovs Kamerteātrī vai Vladimirs Tatļins un Ļubova Popova pie Meierholda, rada universālu, viegli transformējamu un apspēlējamu spēles telpu, "klaviatūru aktieriem", kā teiktu Tairovs. Šoreiz — ar amizantām, it kā bērna rokas radītām "ķīnīzeru" detaļām.

Aktieri visā izrādes laikā saglabā grodu caurviju darbību, pēc kuras tiecas Staņislavskis. Bet — nezaudējot to, spēj "iziet" ārpus tēla un novērtēt tā rīcību no sava laika skatpunkta.

Vēsturei nav vēlējuma izteiksmes. "Princese Turandota" ir Jevgeņija Vahtangova pēdējais iestudējums. Lieki būtu minēt, kā attīstītos viņa daiļrade turpmāk: kā transformētos "Dibuka" traģiskā groteska, teiksim, trīsdesmito gadu padomju realitātē, vai Bertolta Brehta episkā teātra principi neatklātos citā laikā un citur. Gribētos piekrist Vahtangova jaunākā laikabiedra un Pirmās studijas audzēkņa Alekseja Popova atziņai, ka režisors bija nonācis pavisam tuvu principiāli jauna teātra sintēzei un tieši tāpēc viņa pāragrā aiziešana ir tik traģiska.[29] Bet varbūt tieši nāves tuvums ļāva Jevgeņijam Vahtangovam saskatīt to, kas citu mākslinieku acīm vēl bija slēpts.

Citētie avoti

[1] *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2. — М., 1986, с. 400.

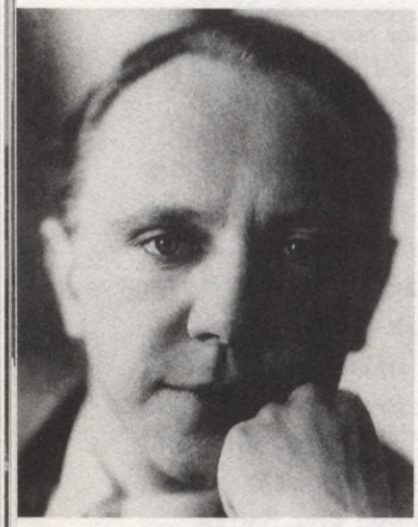
[2] Turpat, 400., 401. lpp.

[3] *Попов А.* Творческое наследие, т. 1. — М., 1979, с. 117.

[4] *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2, с. 397.

[5] *Зограф Н.* Вахтангов. — М., 1939, с. 83.

[6] *Чехов М.* Литературное наследие, т. 1. — М., 1986, с. 90.
[7] Turpat, 92. lpp.
[8] Turpat, 93. lpp.
[9] Turpat, 92., 93. lpp.
[10] *Марков П.* О театре, т. 1. — М., 1974, с. 267.
[11] Manuprāt, šis apzīmējums ir jēdzieniski tuvāks pārdzīvojuma teātra antipodam nekā līdz šim latviešu valodā lietotais termins "atrādīšanas teātris". Tā būtība ir profesionāliem līdzekļiem saglabāt psihofiziskajā atmiņā pārdzīvojumu un atkārtot precīzi radītu priekšstatu par to.
[12] *Hersonskis H.* Vahtangovs. — R., 1967, 135. lpp.
[13] *Марков П.* О театре, т. 1, с. 319.
[14] Turpat, 320. lpp.
[15] *Смирнов-Несвицкий Ю.* Вахтангов. — М., 1987, с. 34.
[16] Turpat, 44. lpp.
[17] *Марков П.* О театре, т. 1, с. 409, 410.
[18] *Hersonskis H.* Vahtangovs, 150. lpp.
[19] *Смирнов-Несвицкий Ю.* Вахтангов, с. 87.
[20] *Hersonskis H.* Vahtangovs, 166. lpp.
[21] *Чехов М.* Литературное наследие, т. 1, с. 121.
[22] *Марков П.* О театре, т. 1, с. 387.
[23] *Смирнов-Несвицкий Ю.* Вахтангов, с. 164, 166.
[24] *Моров А.* Трагедия художника. — М., 1971, с. 97.
[25] *Смирнов-Несвицкий Ю.* Вахтангов, с. 171.
[26] Izrādes aprakstā izmantotie avoti: *Hersonskis H.* Vahtangovs, 267.–280. lpp.; *Смирнов-Несвицкий Ю.* Вахтангов, с. 204–212; *Зограф Н.* Вахтангов, с. 112–123.
[27] *Смирнов-Несвицкий Ю.* Вахтангов, с. 199.
[28] Skat.: *Алперс В.* Театральные очерки, т. 1. — М., 1977.
[29] *Попов А.* Творческое наследие, т. 2, с. 361.



Mihails Čehovs

Baiba Tjarve

MIHAILS ČEHOVS
(1891–1955)

Mihaila Čehova (*Михаил Чехов*) — krievu aktiera, pedagoga un režisora — ārējam izskatam, pēc laikabiedru atmiņām, nepiemita nekas tāds, kas liecinātu par viņu kā par ģeniālu aktieri. Neliela auguma, tievs, strupu degunu, ar manieri runāt pusčukstus.[1] Tomēr Čehovam piemita tādas rakstura iezīmes, personības šarms, garīgās spējas un psihofiziskās dotības, kas ļāva radīt Hļestakovu N. Gogoļa "Revidentā", Ēriku XIV A. Strindberga lugā, V. Šekspīra Hamletu — lomas, kas laikabiedriem Mihailu Čehovu ļāva dēvēt par "neikdienišķo, spilgto un maigo ģēniju". "Krievu teātris jau sen gaidīja tādu aktieri. Teātra teorētiķi un filozofi kvēli ilgojās un pārdroši pareģoja viņa atnākšanu. Bet tik garīgi bagāts un tehniski izsmalcināts aktieris kā Čehovs varēja parādīties tikai mūsdienu teātra sasniegumu kontekstā. Čehovs strādā pēc Staņislavska sistēmas, bet arī Meierholds droši vien viņu labprāt būtu uzņēmis savā tehniskās meistarības teātrī."[2]

Neatkārtojamas iedvesmas mirkļi viņam lika meklēt veidu, aktiermeistarības metodiku, kā radīt tēlu un kā atkārtoti rast iedvesmu šī tēla dzīves atklāsmei skatītāju priekšā, gan apgūstot sava skolotāja K. Staņislavska aktiermeistarības sistēmu, gan meklējot atšķirīgu, savai pasaules izjūtai un psihofizikai piemērotāku pieeju.

Mihaila Čehova dzīve un personība

Čehovam pasaule kā kontrastu vienība atklājas jau bērnībā, un tas būtiski ietekmē viņa turpmāko dzīvi un aktierspēles veidu. Čehova audzināšanā savienojās gandrīz slimīga mātes mīlestība un tēva stingrība. Čehovs raksta: "Ietekmes, ko uz mani atstāja māte un tēvs, bija tik atšķirīgas, it kā es būtu dzīvojis divās dažādās ģimenēs. (..) Manī sadzīvoja dažādas pretējas lietas, bet es tās ilgi nevarēju pieņemt ārpus sevis. Visgrūtākā un mokošākā pretruna man bija starp tēvu un māti. Es baidījos no šī pretstata. (..) Dzīve kontrastos un pretstatos, centienos samierināt šos ārējos pretstatus, to pārdzīvošana iekšēji un visbeidzot mana jaunības dienu aizrautība ar Dostojevski — tas viss manī veidoja īpašu attieksmi pret apkārtējo pasauli un cilvēkiem. Es uztvēru labo un ļauno, pareizo un nepareizo, skaisto un neglīto, spēcīgo un vājo, slimo un veselo, lielo un mazo kā *vienību*."[3]

M. Čehova tēvs — Antona Čehova brālis Aleksandrs — daudzpusīgs un talantīgs cilvēks, visu darījis ar kaislīgu aizrautību, nespējot vienai nodarbei sevi veltīt ilgstoši. Šo kaislīgo, uzliesmojošo aizrautību Čehovs sakās mantojis no tēva. Tāpat no tēva Čehovs mantojis arī prasmi zīmēt karikatūras. Viņš, piemēram, zīmē groteski izkāpinātas skices lomām un, prasmīgi grimējoties, sevi pārvērš līdz nepazīšanai, kā arī visu mūžu saglabā humora izjūtu, kas atklājas viņa traģikomiskajos skatuves tēlos. Vladislavs Ivanovs izsaka viedokli, ka Čehovs pret sevi izturējies kā pret smieklīgu cilvēku un šo mazvērtības sajūtu centies kompensēt mākslā.[4]

Čehova psiholoģiskais tips nepārprotami ietekmēja viņa spēles un aktiertehnikas veidu. Čehovs bija pārjūtīgs, disharmonisks, neparasti apdāvināts aktieris, kurš "pasauli redzēja tēlos".[5] Čehovs slimoja ar nervu slimību, kas aizsākās Pirmā pasaules kara laikā ap 1915. gadu. 1917. gadā viņš pēkšņi aiziet no izrādes "Kaija" mēģinājuma, ko vēstulē K. Staņislavskim skaidro ar smagu nervu slimību, ar ko sirgst jau apmēram divarpus gadus — viņu mācot bailes iziet uz ielas un sāpes sirds rajonā.[6] Slimība saasinās starp 1917. un 1919. gadu. Ietekmi atstāj mātes slimība un nāve, pedagoga un "audžutēva" Leopolda Suļeržicka nāve, pašnāvību izdara brālēns, M. Čehovu atstāj pirmā sieva Olga Čehova (aktrises Olgas Kniperes-Čehovas brāļameita). Attīstās paranoiskas bailes, "spēja" dzirdēt sarunas un trokšņus, kas notiek kilometriem tālu, domas par pašnāvību. Paralēli Čehovs saslimst arī ar plaušu tuberkulozi. Visvairāk viņu moka iekšējais haoss pasaules uzskatā, pretrunas starp materiālistisko pasaules uzskatu, ko bērnībā propagandējis tēvs, un neskaidrībām savos topošajos reliģiskajos uzskatos. "Pasaules

kārtības saprāts manā apziņā satikās ar *gadījuma bezjēdzību*,"[7] atzīstas mākslinieks. Līdzīgas atskārsmes 1917. gadā varēja arī nebūt vājprāta pazīme, raksta A. Etkinds[8], atzīmējot, ka revolūcijas laikā nervu slimības skāra daudzus Krievijas inteliģentus.

M. Čehovs ārstējas ar hipnozes palīdzību, konsultējas pie tolaik pazīstamā psihologa G. Čelpanova, kas ierosina vairāk pievērsties reliģijai un tik daudz neinteresēties par filozofiju un psiholoģiju. K. Staņislavskis pie Čehova nosūta ievērojamu Maskavas psihiatru konsīliju. Galu galā aktieris ārstējas psihoterapeitiskā sanatorijā Krjukovā, netālu no Maskavas, kurā Freida psihoanalīze ir viena no galvenajām ārstniecības metodēm.[9]

Pret ārstiem "slimnieks" izturas skeptiski un ironiski, sevi ārstē ar alkoholu un grāmatām — A. Šopenhaueru, Č. Darvinu un Z. Freidu. Zināms pavērsiens notiek, kad 1918. gadā Čehovs rūpīgāk sāk iepazīties ar antroposofa Rūdolfa Šteinera uzskatiem, kā arī nodibina privātu aktieru studiju un savā dzīvoklī sāk vadīt aktiermeistarības nodarbības.

Līdz nokļūšanai Maskavas Dailes teātra Pirmajā studijā, kur aktiermeistarība tiek apgūta pie K. Staņislavska un L. Suļeržicka, Mihaila Čehova saskare ar teātri, pēc viņa tēva izteikuma, ir "nejauša" — 1907. gadā iestājies Literatūras un mākslas biedrības Teātra skolā Pēterburgā (Suvorina teātra skolā), viņš spēlē Suvorina teātra izrādēs. Teātra skolas liecībā tiek atzīts, ka talantīgajam audzēknim vairāk piemērotas komiskās un raksturlomas.[10]

1912. gadā pārceļas uz Maskavu, tiek pieņemts Maskavas Dailes teātrī (MDT) un jaunizveidotajā Maskavas Dailes teātra Pirmajā studijā. (1922. gadā kļūst par studijas direktoru; 1924. gadā studija tiek pārveidota par Otro Maskavas Dailes teātri (MDT–2), kuru Čehovs vada līdz 1928. gadam.) Par savu skolotāju M. Čehovs atzīst *Konstantīnu Staņislavski*, viņa mācību ar lielu ieinteresētību apgūst un analizē. Savukārt Staņislavskis uzskata, ka Sistēmas pamatprincipus var spilgti redzēt Mihaila Čehova aktierspēlē. Staņislavska režijā Čehovs nospēlē vienu no savām izcilākajām lomām — Hļestakovu.

Lielu ietekmi uz M. Čehovu atstāj arī viņa studiju biedra un drauga *Jevgeņija Vahtangova* mākslinieciskā savdabība un personība. Jau studiju gados Čehovs spēlē lomas Vahtangova izrādēs "Miera svētki" un "Plūdi", bet par viņu kopdarbības augstāko punktu kļūst A. Strindberga "Ēriks XIV" (1921) ar Čehovu titullomā.

Mihaila Čehova pasaules uzskatu un viņa aktiermeistarības metodiku ietekmē antroposofija un *Rūdolfs Šteiners* (1861–1925) — vācu filozofs un ārsts, kas pēc darbošanās Teosofijas biedrībā 1913. gadā to pārveido par

Antroposofijas biedrību. Šteiners antroposofijas pamatus ir izklāstījis virknē grāmatu, būtiskākās ir "Slepenā zinātne" (1910) un "Antroposofijas tēzes" (1925).

20. gadsimta sākums zinātnē ir determinisma izzušanas laiks, kad sāk prevalēt nejaušība, mainās priekšstats par agrāko telpas uztveri, laika izpratni. Einšteina teorija sagrauj izzināmo Ņūtona pasaules struktūru. Tiek izdarīti fundamentāli atklājumi zinātnē, bet vienlaikus mākslā notiek atgriešanās pie mītiskiem pirmsākumiem un mistikas. Krievijā līdz ar simbolisma virziena attīstību pieaug interese par ezoterismu un jo īpaši par okultismu, no vienas puses, un par Zigmunda Freida psihoanalīzi, no otras puses. Krievijā šie atšķirīgie virzieni ir vienlīdz populāri, tiek uzskatīti par konkurējošiem un abi ietekmē vienu un to pašu mākslinieku uzskatus un mākslu. Gan Freida psihoanalīzi, gan mistiskos virzienus un simbolismu vieno pārliecība par nepieciešamību pētīt paralēlās pasaules, atrast strukturētu ārējo izpausmi dvēselei, zemapziņai, metafiziskajam, jo, izzinot un formulējot vārdos (burtos, skaņās, krāsās, punktos) pastarpināti uztveramās zīmes, simbolus, sapņus, var ietekmēt un pārmainīt reālo dzīvi.

Krievijas inteliģence nojauš un gaida pārmaiņas, jaunas kristietības ēras sākšanos. Andrejs Belijs par tā laika noskaņām raksta: "Pēkšņi parādījās "redzošie" starp neredzošajiem. Viņi sazīmēja cits citu; neskaidrās nojausmas vedināja viņus apvienoties. (..) Viss šķita jauns, vēsturiskās un kosmiskās gaismas apmirdzēts."[11] Maskavā darbojas filozofiski, reliģiski, literatūras un politiskie pulciņi, Teosofijas un Antroposofijas biedrības. 20. gadsimta 10. gados tiek lēsts, ka Maskavā ir ap 12 000 masonu[12], bet 1917. gadā Krievijā darbojas 28 masonu ložas[13] (dati, protams, ir nepilnīgi). Šajā masonu ložu un mistisko seansu atmosfērā, lekciju un publikāciju par psihoanalīzi gaisotnē, postsimbolisma ietekmē veidojas Mihaila Čehova uzskati un māksla. Studiju laikā Čehovs aizraujas ar jogu. Viņš apmeklē masonu ložu sanāksmes, pēc S. Eizenšteina liecības, 1920. gadā piedalās rozenkreiceru biedrības sanāksmē kā jaunpienācējs[14], ir neapstiprinātas ziņas, ka Čehovs ieguvis vienu no augstākajām pakāpēm templiešu ordenī.[15]

Mihails Čehovs ir Krievu Antroposofijas biedrības biedrs no 20. gadu sākuma (precīzs iestāšanās datums nav zināms) līdz 1922. gadam, kad biedrību slēdz. Antroposofija veido viņa turpmākās dzīves garīgo pamatu, ietekmē mākslinieciskos un pedagoģiskos uzskatus. Čehovs aktiermeistarībā sāk izmantot no antroposofijas atvasinātu terminoloģiju, kas krievu teātra kultūrā ir novatoriska. Vieni uzskata, ka antroposofija mākslinieku izved no dziļas garīgās krīzes, citi, ka Šteinera racionālisms nogalina viņa stihisko ģēniju.[16]

Par M. Čehova garīgo Skolotāju kļūst *Andrejs Belijs*. Antroposofija pretendē uz zinātnisku pieeju gara pasaulei. Precīzāk būtu teikt: sistēmisku pieeju nemateriālajai pasaulei. Pēc Šteinera mācības, cilvēks ir mikrokosms, kurā izšķir trīs sfēras: fizisko, ēterisko (dvēselisko) un astrālo (gara) pasauli. Tiek piedāvāts pakāpenisks, sistemātisks ceļš, vingrinājumu sistēma, kā cilvēks var izzināt sevi un sasniegt gara pasauli. No Austrumu mācībām antroposofija aizgūst ne tikai dzelžaino sistēmisko pieeju, vingrinājumu sistēmu, kas Austrumu mācībās ir pamatā ceļam uz atklāsmi, bet arī mistikas elementus. Antroposofija izmanto eiritmijas mācību — vingrinājumu sistēmu par ritma plastisku iemiesošanu, kas tālāk plaši izplatījusies izglītības un medicīnas jomā, kā arī ietekmējusi ekspresionisma virzienu teātrī. Divdesmito gadu otrajā pusē Čehovs mēģinājumu procesā sāk intensīvi izmantot antroposofiju.

Pirmais represiju vilnis pret masonu ložām un Antroposofijas biedrības biedriem sākas 1926..gadā. Daudzi tiek arestēti, viņiem piespriež trīs gadus nometnēs (pēc 58. panta par kontrrevolucionāru darbību). No 1929. līdz 1930. gadam seko otrs arestu vilnis pa visu Padomju Savienību ar vēl smagākām represijām.

Laika periodā no 1926. līdz 1928. gadam varas iestāžu attieksme pret M. Čehovu, kurš tolaik vada Otro Maskavas Dailes teātri, kļūst arvien nelabvēlīgāka. 1926. gada decembrī seši MDT-2 pārstāvji, ieskaitot M. Čehovu, tiek uzaicināti uz Galveno repertuāra pārvaldi sakarā ar iekšējiem konfliktiem teātrī. Daži MDT-2 aktieri (vēlāk izveidosies septiņu opozicionāru "komanda") apvaino Čehovu nelaikmetīga repertuāra izvēlē un misticismā. M. Čehovs šajā periodā patiešām pastiprināti domā par teātri ar klasikas repertuāru, kā arī mēģinājumos pievēršas antroposofijai. Tomēr, kā liecina aktrises Sofijas Hiacintovas vēstule Vladimiram Ņemirovičam-Dančenko 1927. gada martā, šī konflikta pamatā ir arī privātas kaislības un naids: "Lūk, kas pie mums ir noticis — ir izveidojusies personu grupa, kas nav apmierināta ar teātri. Viņi neaiziet, lai gan viņu ir maz, bet mūsu — daudz. (..) Viņu cīņas iemesli slēpjas kur citur. (..) [Aleksejam — *B. T.*] Dikijam skauž Čehova panākumi. Turklāt viņš vēlas būt teātra vadībā, vēlas būt ja ne pats galvenais, tad vismaz viens no viņiem."[17]

Uzbrukumi MDT-2 vadītājam turpinās intensīvi un mērķtiecīgi, līdz 1928. gada 11. februārī izrādes "Ēriks XIV" laikā aktierim uznāk sirdslēkme, bet 14. martā Čehovs paziņo par aiziešanu no teātra. Lai gan viņu kā teātra vadītāju atbalsta gandrīz viss kolektīvs, par ko liecina pēc dažām dienām aktieru sapulcē pieņemtā rezolūcija, tomēr atgriezties vairs nav iespējams.

Turklāt Čehovs tiek brīdināts, ka viņu gatavojas arestēt: "Jagoda vilcinājās, dienas un īpaši naktis vilkās mokoši lēnām. Maskavas žurnāli un laikraksti vienlaikus uzsāka manu "vajāšanu" (parastā sagatavošanās pirms aresta). (..) Visu šo laiku es uzturējos mājās — kur iet man nebija, un nebija arī vajadzības. Jagoda joprojām vilcinājās ar arestu, un mani nervi saspringa arvien vairāk."[18] Čehovam labvēlību izrāda Tautas komisāru padomes priekšsēdētāja A. Rikova sekretāre Jekaterina Artemenko, kura viņu gan brīdina par arestu, gan arī īsi pirms iespējamā aresta uzaicina Čehovu piedalīties savās mājas viesībās kopā ar A. Rikovu, H. Jagodu un citiem. Viesībās, spēlējot šahu ar Jagodu, Čehovam "parādījās cerība. Mans vienīgais glābiņš bija dabūt ārzemju pasi. (..) Pases izsniegšana bija atkarīga tikai no Jagodas, un šogad, domādams mani arestēt, viņš, protams, to atteica".[19]

Čehovs tomēr ārzemju pasi saņem un 1928. gada jūlija sākumā kopā ar savu otro sievu Kseniju Čehovu (dzimusi Zillere) aizbrauc uz Vāciju. Viņam ir piešķirts atvaļinājums uz gadu, lai atpūstos un ārstētos. Sākumā mākslinieks domā par atgriešanos Krievijā, raksta vēstules varas iestādēm, lūdzot viņam piešķirt teātri klasiskā repertuāra iestudēšanai. Viņš saņem arī uzaicinājumus no Staņislavska un Meierholda ar piedāvājumiem strādāt viņu teātros. Čehovs saņem oficiālu atteikumu sava teātra projektam. Arī J. Artemenko Čehovu brīdina pagaidām vēl neatgriezties. Atvaļinājums pārvēršas emigrācijā.

Berlīnē 1928. gada vasarā aizsākas Čehova emigranta gaitas. Austrijā un Vācijā 1928. un 1929. gadā viņš strādā pie režisora Maksa Reinharda. Cer spēlēt Hamletu, bet nospēlē vairākas komiskās lomas, arī filmējas. 1930. gada nogalē pārceļas uz Parīzi, kur nodibina krievu teātri–studiju, īrējot telpas Š. Dilēna "Ateljē" teātrī. Parīzes avīzes ziņo par teātra mākslas nodarbībām pēc jaunām metodēm Čehova tikko nodibinātajā teātrī. Ar jaunajiem aktieriem un dažiem profesionāļiem (M. Križanovska, A. Bondirevs, N. Aslanovs, V. Gromovs) īsā laikā iestudē un sāk spēlēt "Ēriku XIV", "Hamletu", "Divpadsmito nakti", "Plūdus", cerot nopelnīt. Lai arī teātri atbalsta mecenātes Ž. Bonere un M. Morgenšterna, tomēr pēc apmēram divu mēnešu darbības tas ir cietis milzīgus zaudējumus.

1932. gadā Mihails Čehovs ierodas Rīgā.

Pirms pastāvīgas apmešanās Rīgā Mihails Čehovs Latvijā viesojies kā aktieris — 1922. gadā Nacionālajā teātrī viesizrādes sniedz Maskavas Dailes teātra Pirmā studija, savukārt 1931. gadā mākslinieks uzstājas Rīgas Krievu drāmas teātrī, radot nostāstus par sevi kā par leģendāru aktieri.

Atkal atgriezies Rīgā 1932. gadā, M. Čehovs iestudē un spēlē Ēriku XIV un Hamletu kopā ar Latvijas Nacionālā teātra aktieriem. Veic A. Tolstoja "Jāņa Briesmīgā nāve" (Nacionālajā teātrī, 1932) un F. Dostojevska "Stepančikovas ciems" (Rīgas Krievu drāmas teātrī, 1932) iestudējumus, spēlē Malvolio paša iestudētajā V. Šekspīra "Divpadsmitajā naktī" (Rīgas Krievu drāmas teātrī, 1932). Nacionālajā operā iestudē R. Vāgnera "Parsifalu" (diriģents Teodors Reiters, scenogrāfs L. Liberts, 1934). Nenospēlē V. Šekspīra karali Līru (iespējams, to bija paredzēts iestudēt Nacionālajā teātrī), lai gan kopā ar profesionāliem aktieriem seminārā Siguldā sīki analizē šo lomu. Neiestudē arī nevienu izrādi Dailes teātrī, lai gan pastāv dokumentāli neapstiprināta versija, ka Eduards Smiļģis Čehovu ir aicinājis strādāt.[20]

Paralēli darbam Rīgā Čehovs brauc viesizrādēs (Liepāja, Daugavpils, Tartu, Tallina, Varšava) un regulāri dodas uz Kauņu, kur uz gadu ir noslēdzis līgumu ar Lietuvas Valsts teātri.

M. Čehovs intensīvi strādā Latviešu Aktieru aroda biedrības (LAAB) Teātra skolā (dibināta 1932. gada septembrī drīz pēc M. Čehova ierašanās Rīgā), kurā viņš kļūst par pirmo šīs skolas māksliniecisko vadītāju un strādā kopā ar asistentu Viktoru Gromovu. Šķiet, tieši pedagoģija šajā dzīves posmā Čehovu interesē visvairāk. Latvijas profesionālajiem aktieriem viņš vada kursus Rīgā, kā arī vasarā — semināru Siguldā. Kauņā vada nodarbības Lietuvas Valsts teātra aktieriem. Čehovs kopā ar studentiem rūpīgi strādā pie lomas radīšanas mehānisma, iejušanās ansamblī, kopējā atmosfērā, kompozīcijas veidošanas vingrinājumiem.

Notikumus netieši, bet nepārprotami ietekmē 30. gadu nacionālisma tendences, kā arī 1934. gada 15. maijā K. Ulmaņa organizētais autoritārais apvērsums, kas ideoloģijā pastiprina neuzticēšanos cittautiešiem. Jau 1933. gada rudenī Latvijā un Lietuvā aizsākas pret Mihailu Čehovu vērsti notikumi: Lietuvā tiek asi kritizēts N. Gogoļa "Revidenta" iestudējums, jo kritikai nav saprotams un pieņemams groteskais spēles stils. Negatīvās atsauksmes tiek atspoguļotas arī Latvijas presē. Laikrakstos aizsākas polemika par LAAB Teātra skolu un tās vadītāju Mihailu Čehovu, "nelatvisku metožu" popularizēšanā mākslinieku publiski apvaino Zeltmatis, kurš krievu kolēģī saskata profesionālu un finansiālu konkurentu saviem Dramatiskajiem kursiem. Naidīgā attieksme pret Čehovu kulminē 1934. gada 29. maija "Brīvās Zemes" anonīmajā publikācijā "Divi ģēniji, no kuriem drīzāk jātiek vaļā". Par "otru ģēniju" tiek nodēvēts M. Čehova asistents V. Gromovs.

Iespējams, Čehovs pārdzīvo neirotiskas bailes, ko raisa paralēles ar 1928.

gada notikumiem Krievijā. 1934. gada janvārī ārsts Mihailam Čehovam konstatē stenokardiju. Nenoskaidrotu cēloņu dēļ tiek atcelts Nacionālajā operā sagatavošanā esošais M. Čehova V. A. Mocarta "Burvju flautas" iestudējums.

Studisti pēc Čehova aizbraukšanas 1934. gada rudenī mēģina turpināt iesākto darbu, atstājot LAAB Teātra skolu, kuras vadība maina Čehova paredzēto mācību plānu, un pārejot pie Zeltmata, kura studijā pabeidz mācības un vēlāk izveido savu teātri — Latvju drāmas ansambli (1935–1944). Sezonā teātris iestudē vienu vai divas izrādes. Teātrī darbojās Voldemārs Pūce, Karps Klētnieks, Irina Liepa, Valija Skujeniece (Rozenberga), Uldis Košķins un citi. Valsts statuss teātrim piešķirts netiek, pamazām aktieri cits pēc cita pieņem darba piedāvājumus valsts teātros. Trūkst spilgta režisora līdera, finansiālie resursi ir nepietiekami, tādēļ kaut cik jūtamu ietekmi Latvju drāmas ansamblis uz kopējo teātra procesu neatstāj. Čehova metode Latvijā turpinās atsevišķu aktieru individuālajā darbā pie lomas. Savukārt Latvija tiek iezīmēta Eiropas teātra kartē kā nozīmīga darba vieta Mihaila Čehova radošajā biogrāfijā.

No Latvijas Čehovs dodas ārstēties uz Itāliju. Tad Berlīnē ārstē balss saites un veic pārrunas par iespējamām viesizrādēm Amerikā. 1934. gada nogalē aizbrauc uz Parīzi, lai mēģinātu, un 1935. gada sākumā dodas viesizrādēs uz Beļģiju un ASV. Gada beigās aizbrauc uz Anglijas dienvidiem — Devonu. Čehova ideja par jauno teātri "satiekas" ar mecenātu Dorotejas un Leonarda Elmherstu utopiju Dartingtonholas muižā izveidot eksperimentālu "lauksaimniecības, izglītības un mākslas" centru, kura mērķis ir izglītot vietējos lauku iedzīvotājus. Tiek nodibināta Čehova Teātra studija (*Chekhov Theatre Studio*). Konkursa kārtībā tiek atlasīti studenti no ASV, Kanādas, Anglijas, Austrālijas, Jaunzēlandes, Vācijas, Austrijas, Norvēģijas un Latvijas. Pēteris Vasaraudzis strādā par Čehova asistentu no 1936. līdz 1938. gadam. Divi gadi mācību darba nodrošinātos apstākļos Čehovam dod iespēju pilnībā formulēt savu metodi. 1938. gada decembrī, Otrā pasaules kara priekšvakarā, Čehovs aizbrauc uz ASV, kur cer rast labvēlīgus apstākļus darba turpināšanai un atsaucīgus skolēnus krievu teātra skolai, jo 30. gados, pateicoties Grupas teātra un krievu emigrantu darbībai, ASV arvien lielāku popularitāti iemantojusi Staņislavska metode.

Uz ASV Čehovs dodas kopā ar Anglijā izveidoto teātra studiju, kas no jauna tiek atvērta 1939. gada janvārī Konektikutā. Sākotnēji finansiālu atbalstu sniedz Elmherstu fonds un Beatrise Streita — Dorotejas Elmherstas meita no pirmās laulības, kas darbojas kā aktrise Čehova studijā, palīdz studijas darbībā organizatoriski. Studijā tiek uzņemti jauni studenti. Mērķis

ir noslēgt Anglijā aizsākto trīs gadu mācību programmu, kļūt par profesionālu teātri un iestudēt izrādes Brodvejā. "Čehova teātra aktieri" (*The Chekhov Theatre Players*) Liceja teātrī (*Lyceum Theatre*) uzved F. Dostojevska "Velnus" (1939). Tomēr Brodvejas komēdiju un mūziklu kontekstā neiederas ne Dostojevskis, ne Čehova eksperimenti. Turklāt pēc 1937. gada "kreiso" kustība ASV zaudē savu agrāko lomu, viss krieviskais kļūst nepopulārs. No 1940. līdz 1942. gadam teātris sniedz viesizrādes ASV, iestudē jaunas klasikas un bērnu izrādes — beidzot Čehovs īsteno seno sapni iestudēt "Karali Līru". 1941./1942. gada sezonā teātris Brodvejā atver filiāli — Ņujorkas studiju (*New York Studio*), kurā Čehovs pasniedz aktiermeistarības nodarbības profesionāliem aktieriem un režisoriem.

Pēc teātra slēgšanas 1942. gada rudenī Čehovs pārceļas uz Holivudu, kur sniedz privātas aktiermeistarības stundas, lasa lekcijas, ir filmējies 10 Holivudas mākslas filmās, tiek nominēts Oskara balvai par psihiatra Brulova lomu A. Hičkoka filmā "Apburtais" (*Spellbound*, 1945). M. Čehova Amerikas studentu vidū ir Grupas teātra aktieri Entonijs Kvins, Merilina Monro, Gregorijs Peks.

Pēdējos gados Čehova darbu apgrūtina stenokardija, 1955. gadā Čehovs mirst.

Mihails Čehovs — aktieris

Nozīmīgākais posms Mihaila Čehova aktiera karjerā ir Krievijā līdz 1928. gadam. Šis periods pamatā saistās ar *Maskavas Dailes teātri* un *Maskavas Dailes teātra Pirmo studiju.*

Staņislavskis Čehovam iemāca aktiermeistarības pamatus, kopā ar viņu un citiem studistiem attīsta aktiermeistarības Sistēmu, mēģinot atrast pakāpjveidīgu, atkārtojamu pieeju iedvesmai un tēla radīšanas procesam. Taču savu oriģinālo aktiera izteiksmi Čehovs atklāj, spēlējot J. Vahtangova iestudējumos. Savukārt Vahtangovs Čehovā atrod sava teātra visideālāko aktieri.

MDT Pirmā studija izveidota kā eksperimentāla laboratorija K. Staņislavska meklējumiem aktiertehnikas jomā. Studijteātra ietvaros veidojas ansambļa princips — radošo grupu vieno kopīga aktiertehnika, stils un pasaules uzskats. Visai drīz MDT Pirmajā studijā tiek iestudēta virkne izrāžu pašu studistu režijā (L. Suļeržicka un K. Staņislavska virsvadībā), to galvenais novatorisms ir aktierspēle. Izrādes no sākuma tiek sniegtas bijušajā kinoteātrī "Lukss"; telpas šaurība nosaka skatuves iekārtojuma principus —

neliela telpa bez rampas un skatuves pacēluma; aktierus no skatītāju pirmajām rindām šķir tikai nedaudzi soļi — līdz ar to skatītāji var redzēt aktieru acu izteiksmi, lūpu kustības, nemanāmus žestus, dzirdēt pusčukstus izrunātus tekstus. Šis spēles laukuma iekārtojums pastiprina nepieciešamību pēc psiholoģiska aktierspēles veida, "dvēseles naturālisma" un dzīves teātra robežas nojaukšanas.[21]

Mihails Čehovs MDT Pirmajā studijā J. Vahtangova iestudētajās izrādēs spēlē Frēbi G. Hauptmaņa "Miera svētkos" (1913), Frēzeru — H. Bergera "Plūdos" (1915); Kobusu H. Heijermansa "Cerība uz svētību" (rež. R. Boļeslavskis, 1913), Kalebu Č. Dikensa "Circenītis aizkrāsnē" (rež. B. Suškevičs, 1914). Tās ir spilgtas, groteskas un asprātīgas raksturlomas, kurās Čehovs pārvēršas līdz nepazīšanai. Paralēli viņš tiek nodarbināts masu skatos MDT izrādēs. 1913. gadā, piemēram, sagatavo un aizstāj I. Moskvinu Jepihodova lomā A. Čehova "Ķiršu dārzā" K. Staņislavska režijā.

Kopīgi veidotajās izrādēs ideāli apvienojas Vahtangova "paņēmiena saasinājums" režijā un Čehova izkāpinātais, groteskais psiholoģisms aktierspēlē: "Vahtangovs atklāja kontrastu likumu un pietuvojās stihiskiem spēkiem, kas tika modināti aktierī. Tie izlauzdamies *kliedza* no skatuves, negaidīti sajauca pareizo izpildījuma kārtību un pieprasīja paņēmiena saasinājumu. Daudziem skatītājiem līdz galējībai izkāpinātā atmosfēra "Miera svētkos" šķita robežojamies ar histēriju. Vēl redzamāks "paņēmiena saasinājums" bija "Plūdos". (..) "Plūdos" tika izmantoti no citām studijas izrādēm atšķirīgi aktierspēles principi — arvien pieaugošā precizitāte, pat grafiskums, atsevišķu rakstura līniju un detaļu izkāpinājums, kas tēlu darīja pārspīlētu un hiperbolizētu. Čehova radītajā Frēzera tēlā bija pārspīlējums, tāds tas bija arī citu aktieru spēlē."[22]

Vahtangovs L. Suļeržicka un K. Staņislavska psiholoģismam — "nedzirdamu soļu, pārmītu acu skatu, šķietami nenozīmīgu vārdu mākslai"[23] — piešķīra ekspresionisma saasinātību. Ekspresionisma iezīmes spilgti izpaužas gan Vahtangova režijā, gan Čehova aktierspēlē. Abi aktierdarbā mēģināja atklāt paņēmienus, kā spontanitāti izmantot radošā stāvokļa ierosināšanai, kā ar kontrastu principa palīdzību radīt iekšēju intensitāti, nemitīgas pārejas no galējības uz galējību. Tas saskan ar ekspresionistu uzskatu, ka absolūto emocionālo patiesību uz skatuves var atklāt caur "spontanitāti un momentānumu, kas izslēdz intelektuāli izkropļotās jūtas".[24]

Čehova aktierspēles veidu var raksturot kā psiholoģismā balstītu ekspresionismu ar groteskas elementiem; žanriski spēle bieži balansē uz traģēdijas un komēdijas robežas: "Visos Čehova radītajos tēlos jūtams

dekadentisms, garīga nepiepildītība. Cauri vieglas patoloģijas audeklam spraucas viņa varoņu dīvainības. Humora pārpilnos tēlus Čehovs caurauž ar traģiskās groteskas asumu, savukārt traģisko pasniedz ar izsmējīgi — ironisku smaidu. Viņš vienlaikus ir gan maigs, gan skarbs un cietsirdīgs. Viņa varoņos vienmēr ir zināms slimīgums. Varbūt tamdēļ, ka Čehovs bezkaislīgi atkailina viņu dvēseles brūces."[25]

1921. gadā pēc krīzes un nervu slimības saasinājuma Čehovs paralēli strādā pie Staņislavska un Vahtangova, iestudējot Hļestakovu MDT un Ēriku XIV MDT Pirmajā studijā. Tās ir lomas, kas koncentrēti un tuvu pilnībai atklāj Čehova aktierspēles pamatprincipus.

1921. gada 29. martā notiek pirmizrāde A. Strindberga "Ērikam XIV" J. Vahtangova režijā MDT Pirmās studijas nelielajā zālītē, uz skatuves, kas nav atdalīta no skatītāju zāles. Šī intimitāte skatītājiem atklāj Čehova aktierspēli ar *atkailinātiem nerviem* un ļauj sekot līdzi tam, vai "aktieris pārkāps robežu, kur beidzas māksla un sākas klīniskā psihopatoloģija".[26] Kritika raksta, ka aktieris robežu nepārkāpj, viņa vietā garīgo līdzsvaru zaudē Ēriks XIV. Tomēr pēc pāris gadiem Čehovs vēstulē Andrejam Belijam atklāj, ka kādā izrādē, spēlējot Ēriku XIV, "nonāca tik tālu, ka, atveidojot Ērika nāvi, kad viņš zaudē pareizo orientāciju apkārtējo vidū, es sapratu, ka nevis spēlēju, bet ka tas notiek patiesībā, un nevis ar Ēriku, kurš fiziski nemaz neeksistē, bet gan ar mani. Un, ja es tūlīt nepārtraukšu šo "spēli", tad atpakaļ vairs neatgriezīšos".[27]

Būtiskāks nekā vēsturiskais sižets par 16. gadsimta Zviedrijas karali Ēriku XIV ir stāsts par cilvēku, kurš spiests apzināties savu bezjēdzīgo (liktenīgo) bojāeju — apstākļu, augstāku spēku rotaļu un savu iekšējo, iznīcinošo pretrunu dēļ. Saprāts, apziņa par notiekošo kontrastē ar bērnišķīgām kaprīzēm, pēkšņu ekspansivitāti un nepamatotu lēmumu pieņemšanu. *Normalitāte*, kas atšķir Ēriku no apkārtējās samākslotās vides, robežojas ar ārprātu.

Izrādē stilistiski dominē ekspresionisms, žanriski — traģēdija, kura vairāk atklājas gaisotnē un Čehova aktierspēlē, kas ciešanas un sāpes paceļ traģēdijas līmenī. Izrāde veidota, izmantojot samērā statisku kontrastu principu (mirušo — dzīvo pasaule; groteska, stilizācija — reālistiska, sadzīviska spēle). Dinamiski apvienot pretstatus aktierspēlē, radīt fantasmagorisku iespaidu, pārejot no vienas galējības otrā, spēj tikai Čehovs. Trīs dienas pirms pirmizrādes Vahtangovs formulē savu teātra "manifestu": "Sadzīviskajam teātrim jāmirst. "Raksturlomu" tēlotāji vairs nav vajadzīgi. Viņiem (pat komiķiem) visās lomās jāizjūt traģisms un jāiemācās sevi izteikt "groteski". "[28]

Grotesku kā universālu mākslinieciskū metodi, kas spēj savienot nesavienojamo visos iestudējuma elementos, Vahtangovs tuvu pilnībai izmanto savā nākamajā izrādē — "Gadibuks".[29]

Tomēr "Ēriks XIV" ir būtiski jauna pakāpe studijas darbā, kurā Vahtangovam izdevies atrast teatrāli piesātinātu formu Staņislavska pārdzīvojuma mākslai.

Izrādes veidošanas procesā apvienojas vairāki faktori, kas galarezultātā veido traģisko izrādes gaisotni. Tā ir gan Čehova paša "grēksūdze" (nesen pārciestais slimības saasinājums, vēlme pēc pārtraukuma un neveiksmēm atkal spēlēt), gan revolūcijas gaisotne (iznīcinošie stihiskie spēki, izkāpinātā atmosfēra sabiedriskajā dzīvē). Noskaņu neapšaubāmi ietekmē arī Vahtangova nenovēršamā slimība un kaislīgā vēlme dzīvot (viņš mirst apmēram gadu pēc pirmizrādes): no 1920. gada rudens līdz 1922. gadam Vahtangovs iestudē savas nozīmīgākās izrādes, pastāvīgi atrodoties izkāpinātā emocionalitātē, agonijas un entuziasma apvienojumā — "virsstāvoklī"[30] — gandrīz neiespējamā radošā pacēlumā.

Izrāde sākas kā sprādziens, kā lomas kulminācija — Ēriks niknumā no kulisēm met lielas naglas, āmuru, grozu ar puķēm, līdz visbeidzot sāk sviest spilvenus. Atskan nervozi smiekli, un tad uz skatuves parādās Ēriks, nostājoties pret skatītājiem tieši ar seju — sudrabotā kostīmā, ekspresīvu baltu grimu ar asimetriskām uzacīm, asām lūpu un deguna līnijām. Acis šķiet bezgalīgas, sastingušas — Ēriks ir nepiekāpīgs un valdonīgs, paniski apmulsis. Lielas, skumstošas acis pārsteiguma pilnajā sejā ar smalkiem vaibstiem, tievas rokas un kājas, kas spraucas ārā no sudrabainā tērpa, balss — brīžiem griezīga, brīžiem maiga, negaidīti skatieni un asas kustības, tūlītējs atslābums pēc spēku pieplūduma — tas ir cilvēks, kas sevi pazaudējis, pakļāvies naidīgam spēkam, ar kuru ir bezcerīgi cīnīties un pret kuru ir bezjēdzīgi kliegt. Tāpat kā iepriekšējās lomās varoņa ciešanas ir atkailinātas un izceltas, viņš satrauc ar skatiena slimīgumu un mokoši skumjo bezcerību.[31]

Čehova Ēriks XIV atrodas starp mirušo pasauli — marionetēm līdzīgo galmu (monumentalitāte, lakonisms spēles veidā, izkāpināts ekspresionisms) — un dzīvajiem — Monsu, Kārinu un Maksu (pilnasinīgs, psiholoģisks spēles veids, pat sadzīviskṣ naturālisms grimā un kostīmos).[32] Mizanscēnas ir grafiski precīzas, ģeometriskas. Čehova žesti — aprauti, runas veids — saraustīts, ātrs, atgādina asus pātagas cirtienus, rīcība — negaidīta, neapdomīga, krasi kontrastējošas pārejas no mierīgas, pat maigas izturēšanās līdz nežēlīgam asumam.[33]



N. Gogoļa **"Revidents"** Maskavas Dailes teātrī (1921). Rež. K. Staņislavskis, scenogr. K. Juns. Hļestakovs — Mihails Čehovs

Gan Ērikam, gan Čehova nākamajai lomai — Hļestakovam — raksturīga pasivitāte un padošanās ārējiem spēkiem — "Ēriks ir pakļauts vēsturiskās nepieciešamības spēkam, liktenīgai un neizbēgamai bojāejai (Vahtangova interpretācijā finālā Ēriks un viņa draugs Jērans izdara pašnāvību, lai gan ne remarkās, ne tekstā Strindbergs nav devis tiešus norādījumus par pašnāvību — *B. T.*); savukārt Hļestakovs pakļauts negaidītiem fantāzijas uzplaiksnījumiem, kas viņam liek krist pie Annas Andrejevnas vai Marijas Antonovnas kājām, pieņemt svarīgas personas lomu. "Ērikā" cilvēka liktenīgā pakļautība stihiskiem spēkiem atveidota traģiskās groteskas līmenī, Hļestakovā — komiskās groteskas, pat farsa līmenī."[34]

Hļestakova lomai Čehovs tiek nozīmēts jau 1919. gadā, tomēr darbs pārtraukts Čehova slimības dēļ. "Revidenta" pirmizrāde MDT notiek 1921. gada rudenī — pusgadu pēc "Ērika XIV", lai gan šīs gluži atšķirīgi veidotās lomas Čehovs sagatavo paralēli.

Hļestakova lomā Čehovs tiek apbrīnots vēl vairāk: recenzentus sajūsmina Gogoļa interpretācija, Čehova artistiskums, neatkārtojamā improvizācija, apbrīnojamā aktiera pārvērtība, iemiesojoties Hļestakova tēlā, un izkāpinātā groteska spēlē, saglabājot patiesības kodolu. Atbildot uz jautājumu, kā Čehovam izdevies radīt tādu Hļestakovu, viņš raksta: "Visu materiālu aizsūtīju uz "zemapziņu" (kā izsakās mūsu virziena aktieri) un pēc kāda laika ieguvu to Hļestakova tēlu, ko jūs redzējāt. Tas arī viss."[35]

Mēģinājumu procesa laikā tiek rūpīgi izstudēts Gogoļa priekšstats par Hļestakovu — jauno cilvēku apmēram 23 gadu vecumā. Lomas kodolu Čehovam atklāj Staņislavskis, formulējot Hļestakova "iekšējo mehāniku" kā nespēju ilgstoši koncentrēt uzmanību uz vienu priekšmetu.[36]

Čehova spēlē tiek izmantoti visdažādāko līmeņu aktieriskie paņēmieni.

Runas veids līdzinās vārdu straumei, Hļestakovs it kā pats neaptver, ko runā un kā pabeigs iesākto domu; vārdu straumi papildina improvizētu darbību un žestu pārpilnība. Hļestakovs aizķer vai ikkatru priekšmetu, kas gadās ceļā, pēc mirkļa smieklīgi žestikulē tukšā gaisā, te pēkšņi apgriežas uz papēža un pamirst milzīgā cara portreta priekšā, neviļus ieņemot Nikolaja I pozu.

Lai arī Čehovs līdz galējībai pārspīlē Hļestakova rakstura iezīmes, tomēr reālisma pamats tiek saglabāts. Ja Hļestakovam gribas ēst, tad viņa bada pakāpe ir tāda, ka arī skatītājiem mutē saskrien siekalas. Par to, ka Hļestakovs dzīvo bēniņos, pārliecina ne tik daudz K. Juna dekorācija, cik pats Čehovs — Hļestakovs, kad viņš mēģina "aizspļaut" līdz tiem, kas viņam šķiet pārtikuši.[37]

Pie Čehova nozīmīgākajām lomām pieder divi Šekspīra tēli — Malvolio "Divpadsmitajā naktī" (MDT Pirmā studija, režisors K. Staņislavskis, 1917; pirmo reizi Čehovs spēlē 1920. gadā, aizstājot N. Kolinu) un Hamlets viņa paša veidotajā iestudējumā. "Divpadsmito nakti" Čehovs iestudē vairākkārt un spēlē emigrācijā ar dažādiem ansambļiem. Malvolio tiek raksturots kā viena no Čehova dzīvespriecīgākām un artistiskākām lomām, kurā aktieris kā rotaļājoties ļāvies spēles un pārvērtību priekam: "Malvolio staigāja, uz āru izvērstiem ceļiem un plati iepletis kājas; vecišķās lūpas nepārtraukti zem deguna kaut ko purpināja; šķidrā bārdele izslējās negaidītos virzienos; rūsganie mati uz galvas auga tikpat patstāvīgi un neprognozējami. Viņam bija "aizturēta domāšana". "[38]

Čehovs filmējies, jau sākot no studiju gadiem — Krievijā spēlējis sešās filmās, Vācijā un Francijā — trijās, Amerikas periodā — 10 mākslas filmās. Slavenākā loma Krievijas periodā — oficiants filmā "Cilvēks no restorāna" (1927, režisors J. Protazanovs). Francijā un Vācijā uzņemas filmās "Muļķis mīlestības dēļ" (1929, Olgas Čehovas debija režijā), "Laimes spoks" (1930), "Trijjūgs" (1930, režisors V. Striževskis, galvenās lomas spēlē O. Čehova, M. Čehovs un H. Šļetovs).

Emigrācijā Čehovs-aktieris vairs nesasniedz tādu mērogu kā Krievijā — vairāk nākas spēlēt kā viesaktierim svešos profesionālos teātru ansambļos vai pusprofesionālās krievu emigrantu izrādēs jau agrāk iestudētās lomas (Hamlets, Malvolio, Ēriks XIV), kā arī pelnīt naudu ar "koncertiem" — monoizrādēm, Čehova stāstu lasījumiem, nelieliem skečiem kopā ar Viktoru Gromovu un viņa sievu — aktrisi A. Davidovu, kuri līdz 1934. gada vasarai ir kopā ar Čehovu.

Emigrācijā no jauna iestudēto un nospēlēto lomu nav daudz. Nozīmīgākās top Rīgā, te Čehovs pirmo reizi nospēlē Jāni Briesmīgo (A. Tolstoja



V. Šekspīra **"Hamlets"** Otrajā Maskavas Dailes teātrī (1924). Rež. V. Smišļajevs, V. Tatarinovs, A. Čebans, scenogr. M. Libakovs. Hamlets — Mihails Čehovs

"Jāņa Briesmīgā nāve"), Fomu Opiskinu (F. Dostojevska "Stepančikovas ciems"). Maksa Reinharda iestudējumos M. Čehovam uzticētie aktieriskie uzdevumi nav īpaši nozīmīgi — Skida loma G. Votersa, A. Hopkinsa "Mākslinieko s" (1928), titulloma O. Dimova "Juzikā" (1929), krievu kņaza loma F. fon Unrū lugā "Feja" (1930). Emigrācijas periodā Čehovam reti ir līdzvērtīga līmeņa partneri, vienots psiholoģiskā teātra aktierskolas ansamblis. Iespējams, arī tādēļ Čehovs mērķtiecīgi mēģina izveidot savu aktierstudiju un teātri, arvien vairāk pievēršas aktiertehnikas izstrādei.

Mihails Čehovs — režisors

Režisora darbību Čehovs aizsāk 1924. gadā, iestudējot **V. Šekspīra "Hamletu"**. Tā ir robežšķirtne starp Čehovu kā aktieri un Čehovu kā režisoru un pedagogu, jo šajā izrādē viņš pilda visas trīs funkcijas. "Hamleta" mēģinājumu procesā Čehovs MDT-2 vēlas nodarboties ar jaunas aktiertehnikas meklējumiem. Šo lugu mākslinieks uzved vēl vairākkārt — 1929. gadā Berlīnē, 1931. gadā Parīzē, 1932. gadā Kauņā un Rīgā.

Oficiāli Čehovs neskaitās MDT-2 "Hamleta" iestudējuma režisors, tomēr patiesībā viņš veido "Hamleta" koncepciju, vada aktiermeistarības nodarbības. Režisori: V. Smišļajevs, V. Tatarinovs, A. Čebans. Hamleta lomu spēlē Mihails Čehovs, Klaudijs ir A. Čebans, Ģertrūde — V. Solovjova. Pirmā aktiera lomu izpilda A. Oleka-Žilinsks, kas Čehova iestudētajā "Hamletā" Kauņas Valsts teātrī 1932. gadā spēlē Hamletu. Mākslinieks — M. Libakovs.

1924. gada iestudējumā visi notikumi un varoņi tiek skatīti caur Hamleta prizmu. "Jau otrā cēliena vidū Hamlets paņem zobenu un to neizlaiž no rokām līdz pat traģēdijas beigām," programmiņā raksta izrādes

režisori. "Hamleta aktivitāti mēs uzsvērām, arī koncentrējot šķēršļus Hamleta ceļā. Tāda ir karaļa un galminieku loma iestudējumā."[39] Luga tiek īsināta, uzsverot vienu tēmu — Hamleta cīņu ar ļaunajiem spēkiem. Brūkošā pasaule Hamletam liek rīkoties (t.i., nogalināt); rīkoties — tas nozīmē iet nāvē. Viņā nav racionālisma, intelektuālo šaubu, — Hamletu vada tikai intuitīva sajūta, ticība. "Būt vai nebūt" Čehova Hamletam nozīmē "būt" (aktīvi rīkoties) un "mirt".

Šo uzdevumu Hamlets saņem tikšanās laikā ar Garu (jeb Gaismu, Augstāko patiesību — M. Čehova apzīmējums). Aina ar Tēva garu režisoru interpretācijā ir izrādes "katastrofa", nozīmīgākais punkts darbībā. No visām pusēm, apņemot telpu, skan neredzama vīru kora balsis, šīs "skaņu eksplozijas"[40] un gaismas stari uzplaiksnot it kā pavada Garu. Tie pastiprinās, Garam tuvojoties, un izgaist, viņam aizejot.

Čehova Hamlets — vienkāršā melnā tērpā, tievs, klusinātu balsi, izteiksmīgām rokām — ar savu rīcību mēģina piešķirt jēgu bezjēdzīgai dzīvei, grūstošam laikmetam. Tā vienlaikus ir laikmeta traģēdija, ko nospēlē Čehovs, un Hamleta cilvēka traģēdija — apzinoties, ka nespēs neko mainīt, viņš tomēr dara visu.

Hamlets Čehova izpildījumā tiek novērtēts pretrunīgi. Ne visi atzīst Čehovu traģiskā lomā. Staņislavskis pēc ģenerālmēģinājuma noskatīšanās saka: Hamletā "patiesas traģikas vietā — histērija".[41] Kritiķis Pāvels Markovs: "Par Čehovu rakstīs un runās, ka viņš nav Hamlets. Tomēr viņa aktierspēle saista ar tiešu un neatvairāmu spēku."[42] "Čehovs Hamleta lomā ne tikai veicis nozīmīgu uzvaru sevī (pēc Ērika), bet arī nostājies līdzās citiem Hamleta izpildītājiem Eiropā. (..) Pēdējais eiropietis, ko mēs Krievijā esam redzējuši Hamleta lomā — Moisi —, nobāl Čehova priekšā,"[43] — raksta kritika, bet Tautas izglītības komisārs Anatolijs Lunačarskis pēc pirmizrādes Čehovam pasniedz diplomu par Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka goda nosaukuma piešķiršanu.

Nākamajos gados pēc "Hamleta" pirmizrādes aizsākas konflikti MDT-2, Galvenā repertuāru pārvalde asi reaģē uz repertuārā dominējošo klasiku, pieprasot mūsdienu padomju lugu iestudējumus. Tāpat instancēm tiek ziņots par nodarbībām aktiertehnikas jomā, kas balstās uz antroposofijas filozofiskiem pamatiem. Aktieris un režisors Ivans Berseņevs un dramaturgs Leonīds Volkovs publicē rakstu, uzsverot, ka "šobrīd MDT–2 repertuārs pamatā cieš no neveselīgas novirzes, tiecoties risināt "pasaulīgus", "kosmiskus" jautājumus"[44]. V. Meierholds Tautas izglītības komisariāta sēdē ironizē: "Viņš pēta kaut kādas jaunas izteiksmes formas, kāpēc tad šajā

jautājumā viņam uzbrukt? Ja "Hamletā" publika dabūja pažāvāties, tas tikai nozīmē, ka tā mazliet atpūtās."[45]

"Hamleta" mēģinājumos pirmo reizi praksē ar citiem aktieriem Čehovs pārbauda savus teorētiskos uzskatus, kas sakņojas antroposofijā. Nodarbības ar aktieriem turpinās arī nākamajā iestudējumā — A. Belija "Pēterburga" (1925), turklāt vēl izteiktāk un tiešāk atspoguļojot un pārbaudot antroposofijas dažādos aspektus: eiritmijas, runas, ritma vingrinājumi, žesta izstrāde. Ar šiem uzdevumiem Čehovs un viņa "garīgais Skolotājs" Belijs nodarbojas arī mājās (Belija nākamās sievas K. Vasiļjevas dzīvoklī) kopā ar nelielu aktieru grupu.

Vingrinājumi tiek izpildīti visu "Hamleta" mēģinājumu periodu, parasti pirms katra mēģinājuma. Praktiskie uzdevumi mijas ar teorētiska rakstura komentāriem. Visvairāk izmantotais ikdienas iesildīšanās uzdevums ir "vingrinājums ar bumbiņām" — aktieri met cits citam bumbiņu, bez vārdiem veidojot savstarpējās attiecības vai arī sākot ritmiski runāt ainas tekstu brīdī, kad rodas emocija; vingrinājums tiek izpildīts dažādās variācijās — gan mūzikas pavadījumā, gan ar papildnosacījumiem: piemēram, sadalīties divās grupās — vieni met bumbu ar visu enerģiju, otri enerģiju uztver, tad abas grupas tuvojas viena otrai, satiekas; mest bumbiņu un nepārtraukti sajust centru krūtīs vai arī — izjust rokas kā starus. Notiek nodarbības, attīstot fantāziju, tēlaino domāšanu; iestudējuma procesa noslēgumā uzdevumi tiek sarežģīti un ir vairāk saistīti ar atveidojamiem tēliem, katras ainas atmosfēru.

Mēģinājumu procesā tiek noskaidrota izrādes tēma un tēla vadošā "stihija" (piemēram, Klaudiju vada ļaunuma stihija, Ģertrūdi — mātišķums). Tālāk tiek analizēta izrādes un katras ainas struktūra. Visa izrāde sadalīta trīs daļās: priekšnojautas par katastrofu; cīņa, misijas piepildīšana; samierināšanās ar nāvi.[46] Katrā ainā jādefinē ne tikai tās vadošā stihija (citiem vārdiem — vadošā darbības līnija), bet jānoskaidro arī ritmi, temps, notikumi, stihijas kulminācijas brīži, ainas zīmējums, tembri, sastinguma punkti, pauzes, telpa.[47]

Režijas pieeja definējama kā izteikts ekspresionisms: katras lomas būtības formulējums filozofiskā, simboliskā kvintesencē ("stihija"); izrādes pamattēma ir cīņa starp labo un ļauno, visi tēli sadalīti "baltajos" un "melnajos" pēc to piederības Hamleta vai Klaudija uzskatiem. Tiek domāts par izrādes muzikalitāti, ritmiskumu, žestiem. Vingrinājumu procesā tiek strādāts pie asām pārejām no vienas galējības otrā, kas raksturīgs gan Čehova paša aktierspēlei un aktiertehnikai, gan ekspresionisma teātrim.

Režisora uzdevumi, izteikti viennozīmīgās kategorijās (labais — ļaunais), varētu novest pie vienkāršotas aktierspēles, un daļai aktieru patiešām tiek pārmests šabloniskums, uzspēlēta teatralitāte. Tomēr mēģinājumu procesā tiek detalizēti analizēta katra aina un katrs tēls (darbs pie izrādes ilgst apmēram pusotru gadu), uzdodot samērā sarežģītus aktieriskos uzdevumus, savienojot skaidru tēmas definīciju ar niansēm, kas rosina darbu pie lomas izstrādes praktiskā aspektā.

Koncentrētība, vienotība tēmas izvēlē tomēr nonāk pretrunā ar dažādo stilu sajaukumu režijā un aktierspēlē. P. Markovs atzīmē stilu sajaukumu režijas paņēmienu lietojumā, kā iemeslu minot vairāku režisoru kopdarbu: "Iestudējuma monumentalitāte un atsevišķas detaļas vietumis līdzinājās operai — vienmērīgās bruņinieku kustības, karogu plīvošana un tauru skaņas skatītājam atgādināja "Loengrīna" iestudējuma pompozitāti Lielajā teātrī; citviet "Hamleta" iestudējums atklāja saistību ar Vahtangova "Ēriku" — galminieku mizanscēnās, saknupušajās figūrās, kostīmos un grimā bija jūtamas formas, ko izstrādājis Vahtangovs un kas "Hamletā" izskan kā atkārtojums, nevis svaigs atradums; citviet — un tas bija iestudējumā dominējošais stils — atmiņā atausa vācu viduslaiku gravīras, kas atdzimušas Minhenes skolas modernismā vai labākajos gadījumos — mūsdienu vācu ekspresionismā."[48]

"Mūsdienu ekspresionisma augstās traģēdijas stils sasniedz nobeigtību un vienkāršību"[49] tikai Solovjovas aktierspēlē Ģertrūdes lomā. Otra izrādes aktieriskā veiksme — Čehova Hamlets.

Līdzīga pieeja režijas darbā vērojama arī Čehova daiļrades pēdējos gados — 1939. gada **F. Dostojevska "Velnu"** (G. Ždanova dramatizējums) iestudējumā Liceja teātrī Brodvejā ar savu teātra grupu "Čehova teātra aktieri". "Hamlets" tika iestudēts ar Čehova kursabiedriem no MDT Pirmās studijas, "Velni" — veidoti kopā ar Čehova izloloto studiju. Tātad abos iestudējumos ir aktieri, kas ir pietiekami atvērti eksperimentiem un mēģinājumu–nodarbību procesam.

"Velnos" uzsvērta garīgā cīņa ar reālo dzīves ļaunumu; izvēle starp Kristu un pūļa pielūgto Cilvēkdievu; Stavrogina meklējumu ceļš. Ekspresionismam raksturīgā manierē darbojas arī simbolisks tēls — Svešinieks. G. Ždanova dramatizējums tiek nokritizēts. Iespējams, iestudējumam patiešām trūka dramatiskās spriedzes un lielā mērā dominēja runātais vārds, bet varbūt Brodvejas kritika principā nepieņēma ne Dostojevska daudznozīmību, ne Čehova un Ždanova dramatizējuma korekcijas ekspresionisma drāmas virzienā. Izrāde tiek uztverta kā politisks un sociāls doku-

ments; kā veiksme atzīmēta "dzīvīga revolucionāru tikšanās aina reālistiskā stilā otrajā cēlienā", ko skatītāji sveic ar aplausiem.[50]

Mēģinājumos Čehovs spēlē Pēteri Verhovenski — "velnu"; izrādē lomas izpilda tikai studenti, kuru pieredze un aktiermeistarības līmenis ir dažāds. Kopumā aktierspēle tiek piesardzīgi vērtēta kā talantīga un daudzsološa, tomēr neuztverot ekspresionistisko aktierspēli kā iecerētu principu. Režija tiek atzīta par rosinošu un nepieciešamu Ņujorkas teātru kontekstā.

"Velnu" scenogrāfs ir *miriskusņiku* pārstāvis, kas strādājis pie Staņislavska izrādēm — *Mstislavs Dobužinskis.* Viņš ir sens Čehova draugs, abus mākslinieku vieno arī aizraušanās ar antroposofiju. Viņus saista kopīgais darbs Lietuvas Valsts teātra izrādēs "Hamlets" (1932), "Revidents" (1933), ieceres V. A. Mocarta "Burvju flautas" iestudējumam Latvijas Nacionālajā operā. Ar Dobužinski un Dostojevska "Velniem" Čehovs gluži citā statusā jau ir ticies Ņemiroviča-Dančenko iestudējumā "Nikolajs Stavrogins" (MDT, 1913), kur Dobužinskis ir scenogrāfs, bet Čehovs spēlē masu skatos.

Dobužinska scenogrāfiju Amerikas "Velnu" izrādē veido ātri transformējamas platformas; arkas un tilti darbībai ārpus telpām, aristokrātiski barokālas iekštelpas. Detaļās, rekvizītos redzamas apzinātas deformācijas.[51] Atšķirībā no aktierspēles un režijas ekspresionisma scenogrāfijā dominē impresionisms — gaismēnu un pustoņu variācijās, uz melnā fona projicētajos attēlos — caur Dobužinska apgleznotiem stikliem ar fotogrāfijas metodi tika projicēti impresionistiski attēli (logi, debesis, ēnas).

Emigrācijas periodā Čehovs sāk strādāt bez asistentiem, pirmais patstāvīgais iestudējums — Berlīnē 1930. gadā "Divpadsmitā nakts" teātrī "Gabima". Lielākajā daļā iestudējumu viņam nākas koncentrēties ātra rezultāta sasniegšanai, jo mēģinājumu procesu ierobežo līdzekļu trūkums. Visbiežāk Čehovs atkārto iestudējumus, kuros pats ir spēlējis galvenās lomas ("Ēriks XIV", "Revidents", "Divpadsmitā nakts" u.c.). Visai bieži tie ir veco mizanscēnu un interpretāciju atjaunojumi, sava veida "komercdarbi", kuros skatītāji nāk apbrīnot Čehova aktierspēli.

Latvijas periodā Mihails Čehovs pirmo reizi iestudē F. Dostojevska romāna "Stepančikovas ciems" dramatizējumu, kurš tiek vērtēts nevienozīmīgi. Par spīti samērā labvēlīgajām atsauksmēm presē, izrāde praktiski netiek spēlēta, Čehovs uzskata savu Fomas Opiskina lomu par neveiksmīgu.

"Jāņa Briesmīgā nāvi" Mihails Čehovs iestudē MDT-2 jau 1927. gadā, bet viņam nav iespējas spēlēt titullomu. Pēc veiksmīgi novērtētā "Ērika XIV" inscenējuma Latvijas Nacionālajā teātrī Mihails Čehovs 1932. gadā te iestudē

A. Tolstoja lugu (otrs režisors V. Gromovs, asistents J. Zariņš). Scenogrāfs A. Cimermanis skatuvi sadalījis divos stāvos: "Priekškaram atveroties, apakšā — baznīcas svecēm plīvojot puskrēslā — dzirdami vecīgā cara nožēlojamie šļupsti, dzīvā miroņa "siekalainā murmināšana", kas pāraug kliedzienos, kuros vairs nav ticības savam spēkam un varai. Bet augšā — Borisa Godunova (J. Šāberts) iedvesmoti — lietišķi uzvedas un zīmīgi saskatās bajāri: ir jāpaciešas, kamēr izdziest šī aizvārgusī dzīvība, kas savā bezprāta valdītgribā vēl taisās Anglijā meklēt astoto sievu."[52] M. Čehovs mērķtiecīgi īsina un maina lugas tekstu, izmanto scenogrāfiju un mūziku (Jāņa Kalniņa komponētas svinīgas zvanu skaņas, kas jaucas ar laukuma "tingeltangeli"[53]), lai radītu ne tik daudz vēsturisko restaurāciju, cik iespaidu par katastrofu, pārmaiņu situāciju. Čehovs izrādi grib veidot par "apjukumu, par iekšējo garīgo nāvi", par cilvēku "ar neikdienišķām spējām un gribasspēku, kurš pēkšņi pārvēršas par niecību".[54] Laiks, kurā dominē "slimi un nevaroniski varoņi"[55], uz skatuves atklājas klīniskā, pat patoloģiskā naturālismā.

Nacionālā teātra aktieru darbu pie šī iestudējuma raksturo saliedētība, ansambliskums un improvizācijas elementi. Čehova precīzās reakcijas un saspēle nogludina un notušē valodas atšķirību (Čehovs spēlē krievu valodā). Iestudējums tiek novērtēts kā izcils notikums Latvijas teātra dzīvē, īpaši izceļot Čehova atveidoto Jāni Briesmīgo, Jāņa Šāberta Borisu Godunovu un Jāņa Oša Zaharjinu.

Čehovu ļoti aizrāva Vāgnera operas "Parsifals" mistērija un iespēja izmantot režijā antroposofijas idejas, akcentēt ritma



A. Tolstoja **"Jāņa Briesmīgā nāve"** Latvijas Nacionālajā teātrī (1932). Rež. M. Čehovs, V. Gromovs, scenogr. A. Cimermanis. Jānis Briesmīgais — Mihails Čehovs

nozīmi. Mēģinājumos Čehovs katrai ainai piemeklē savu "atmosfēru", kopumā radot brīnumainu, svinīgi reliģisku noskaņu. Tiesa, ieceres realizāciju lielā mērā uzņemas V. Gromovs, jo M. Čehovs līdz pat ģenerālmēģinājumiem atrodas slimnīcā. L. Liberta scenogrāfijā dominē melns, balts, pelēks un zils; vietas un laika abstrakcija; gotiski vertikālās līnijas, zili liesmainās sveces simbolizē ievadu mistērijā.[56] Mihails Čehovs iestudējumā vēlas uzsvērt cilvēka tiekšanos pēc pilnīgākas dzīves, garīgās pasaules dominanti pār materiālo, zemes dzīvi, grēku izpirkšanas tēmu. T. Reiters "Parsifalu" uztvēra "ar reliģisku pietāti".[57] Lai iestudējumam piešķirtu "apgaroti misteriozu raksturu, tāpēc, ar nolūku orķestra skanējumu padarīt klusāku, neparastāku, pat teiksmaināku, Čehovs lika pilnīgi pārklāt orķestra bedri, atstājot tikai pašā vidū spraugu, lai mēs varētu redzēt diriģentu"[58], atceras M. Brehmane-Štengele, kuras Kundri atveidojums atsauksmēs tika novērtēts par izcilu. Akcentējot uzveduma reliģisko noskaņu, izrādes notika pat Lielās Piektdienas agrā rīta stundā.

Pēc "Parsifala" iestudējuma un Rīgā nerealizētās "Burvju flautas" ieceres Čehovam izdodas veikt vēl vienu veiksmīgu operas iestudējumu Ņujorkā Jaunajā operā 1942. gadā — M. Musorgska "Soročinskas gadatirgus".

Mihails Čehovs — pedagogs

Nozīmīgāko darbu emigrācijas posmā Čehovs veic kā pedagogs, izstrādājot savu aktiermeistarības tehniku, kas formulēta grāmatā "Par aktiera tehniku" (1946), vēstulēs, rakstos. Ir apkopoti un izdoti arī Amerikas perioda aktiermeistarības nodarbību pieraksti. Čehovs sarakstījis autobiogrāfiska rakstura grāmatas — "Aktiera ceļš" (1928) un "Dzīve un tikšanās" (1944).

Konstantīna Staņislavska sistēma, Mihaila Čehova aktiertehnika un Vsevoloda Meierholda biomehānikas tehnika ir trīs krievu aktiermeistarības metodikas 20. gadsimtā, kas atstājušas būtisku ietekmi uz mūsdienu aktiermākslas attīstību. Katra no šīm teātra metodikām atspoguļo vienu no trim 20. gadsimta pirmajā pusē sabiedrībā, kultūrā un zinātnē aktuālajiem virzieniem: freidismu un pētījumus par zemapziņu; mistiski reliģiskos strāvojumus; interesi par cilvēka fizioloģiju.

Tāpat 20. gadsimtā aktualizējas iepriekšējā gadsimta vēlme visu sistematizēt, sakārtot: 19. gadsimtā tiek izveidotas vairākas sistēmas, kas ietiecas līdz tam nepētītās sfērās (lai gan tās jāuzskata par "materiālistiskām sistēmām"). 1869. gadā Dmitrijs Mendeļejevs izstrādā ķīmisko elementu periodisko tabulu. Apmēram tajā pašā laikā parādās arī Fransuā Delsarta

(1811–1871) "Sistēma", kas klasificē žestus un, iespējams, atstāj tiešu ietekmi uz K. Staņislavska ieceri veidot sistēmu, kā arī ar uzskatiem par žestu tā ietekmē M. Čehova metodi.

Meklējumus aktiera darbā pie tēla radīšanas Čehovs aizsāk jau 1918. gadā, nodibinot savu studiju. Arī turpmāk Čehovu šī sfēra interesē vispirms kā aktieri, kurš mēģina izprast un formulēt savas iedvesmas avotus; vēlāk — salīdzināt un izstrādāt alternatīvu Staņislavska piedāvātajai sistēmai, kas dažos aspektos Čehovu kā aktieri neapmierina. Līdz 30. gadu vidum ir tikai atsevišķi vingrinājumi, vienota un pabeigta sistēma nav izveidota. Emigrācijas periodā iezīmīgi vairākkārtēji mēģinājumi dibināt savu studijteātri ar apzinātu mērķi attīstīt aktiertehnikas metodi. Ar pedagoga darbu Čehovs sistemātiski sāk nodarboties Latvijā un Lietuvā laikā no 1932. līdz 1934. gadam. 1933. gadā viņš galvenokārt strādā kā pedagogs, pārbaudot, attīstot savus meklējumus darbā ar studentiem. Tieši Latvijā Čehovs aizsāk rakstīt grāmatu, tas liecina, ka darbs Latvju Aktieru aroda biedrības Teātra skolā ir bijis auglīgs un nepieciešams posms procesā, lai nonāktu līdz izstrādātai metodei, kas Anglijā tiek noslīpēta un vēlāk formulēta grāmatā "Par aktiera tehniku". Pedagoģiskais darbs tiek intensīvi turpināts arī pēc pārcelšanās uz ASV. Liecību par Čehova metodes īstenošanu aktieru apmācībā sniedz mācību programma Čehova Teātra studijā Amerikā: aktiermeistarības tehnikas; iztēles trenēšana un attīstīšana; runas mācība (pēc Rūdolfa Šteinera metodes); eiritmija; drāmas studijas, improvizācijas un lugu ainas; scenogrāfija; gaismošana; grims utt.[59]

Čehova uzskati aktiertehnikas jomā jāskata ciešā saistībā ar viņa skolotāja Staņislavska vingrinājumu sistēmu. Darbā ar MDT Pirmās studijas audzēkņiem Staņislavskis izstrādā aktiertehnikas metodiku, ko nosauc par "Sistēmu". Galvenais mērķis ir atklāt, kā iedarbināt iedvesmas mehānismu. Staņislavskis atrisinājumu saskata aktiera zemapziņas darbībā: "Viens tehnikas aspekts: piespiest zemapziņu strādāt. Otrs — iemācīties netraucēt zemapziņai, kad tā strādā."[60]

Sākotnēji Čehovs pilnībā pieņem Staņislavska mācību. Pirms vēl Staņislavskis līdz galam ir noformulējis savu metodi, Čehovs publicē divus rakstus žurnālā *"Горн"*, parādot dziļu izpratni par Staņislavska sistēmu. "Aktieris iznesa ārpus teātra sienām to, kas teātra iekšienē vēl nebija ieguvis galējo noformējumu, bet kas jau bija kļuvis par Čehova ticību mākslā. Šie raksti autoram atnesa ne mazums sarūgtinājumu — Staņislavskis bija saniknots. Skolnieks bija pārkāpis sava skolotāja "autortiesības", publicējot to, ko drīkstēja publicēt tikai Staņislavskis."[61]

Čehovs praktiski pārbauda Staņislavska sistēmas pamatprincipus — metodisku darbu pie aktiera zemapziņas impulsu un afekta stāvokļu rosināšanas, dziļi individuālas personīgās pieredzes atraisīšanas, lai sasniegtu patiesu pārdzīvojuma un iemiesošanās mākslu, paplašinātu personīgā "es" robežas līdz izdomātā tēla jūtām, domām, pārdzīvojumiem un rīcībai. Čehovs atšķirībā no harmoniskā Staņislavska ir neirotisks cilvēks, kas slimojis ar nervu slimību, viņu biedē un, iespējams, pat apdraud freidiskā pieeja, jo mehānisms, kā kairināt zemapziņu, ir izstrādāts precīzāk nekā tehnika, kā nošķirt tēla dzīvi no aktiera dzīves. Staņislavskis uzskata, ka pieredze, "izsaukta" no personīgās, afektīvās atmiņas, aktieri vedīs pie mākslinieciskām, patiesām izjūtām, kas nepieciešamas lomas izveidē. Šajā aspektā pret Staņislavska mācību piesardzīgi izturējās arī Ņemirovičs-Dančenko, uzskatot, ka mākslinieciskais tēls radīsies, ja konkrētie apstākļi un aktiera personīgā pieredze tiks bagātināti ar autora ieceri. Savukārt M. Čehovs domā, ka šāda pieeja aktieri var novest nervozā un histēriskā stāvoklī. A. Etkinds raksta: "Psiholoģiski Čehova pozīciju var saprast: psihopātam, kurš kontrolē savus murgus, iegremdēties paša afektīvajā sfērā, protams, nevarēja būt noderīgi. Bet Staņislavskis pret savām un savu aktieru jūtām izturējās bez īpaša uztraukuma. "Mēs esam lielos draugos ar zemapziņu," viņš rakstīja slavenajā grāmatā "Aktiera darbs ar sevi". "[62] Interesi par Freidu, t.i., cilvēka *zem-apziņas* izpēti, Čehovs nomaina pret nopietnu pievēršanos visdažādākajiem *virs-apziņas* veidiem (tiesa, arī Staņislavskis lieto apzīmējumus "zemapziņa" un "virsapziņa". Zemapziņa, Staņislavska izpratnē, ir organisma automātiskās reakcijas, ieradumi, emocijas. Savukārt "virsapziņa" veido hipotēzes, programmē iespējamības, motivāciju[63] — tomēr Staņislavska intereses paliek indivīda psihes ietvaros). Turpretī Čehovs sāk interesēties par sfērām, kas ir "ārpus" cilvēka — apmeklē dažādus mistiskos pulciņus, lasa filozofu darbus, iedziļinās kristietības pamatjautājumos, līdz antroposofijā rod *pakāpjveida* (arī racionālu, metodisku pieeju tāpat kā Staņislavska mācībā) ceļu uz *virs-apziņu*, tēla radīšanas mehānismu. Staņislavska mācība aktiera darbu skata trīs posmos: iepazīšanās ar lomu, pārdzīvojums, iemiesošanās. Čehovs: tēla ieraudzīšana, iemiesošana aktiera ķermenī, un tad, apvienojot abus līmeņus, radīt fantāzijas (gara) pasaulē mākslinieciskū tēlu. Pēdējā — trešā — pakāpe Čehovam ir visbūtiskākā, varētu teikt, ka Čehova mācība sākas tur, kur apstājas Staņislavskis. Čehovs iet tālāk par iemiesošanās stadiju, viņu interesē, kādas attiecības ir starp dvēseles kustību un aktierisko darbību.

Staņislavski un Čehovu vieno pārliecība, ka aktierdarba pamatā ir

iekšējā pārmiesošanās. Tās ir aktiera psihofiziskās pārmaiņas atbilstoši tēla raksturam, izrādes kopējai iecerei, idejai un stilam. Staņislavska piedāvātie palīglīdzekļi ir "dotie apstākļi", "virsuzdevums", "caurviju darbība". Čehovam — "fantāzijas iztaujāšana", "iedomātais centrs", "psiholoģiskais žests", "atmosfēras".

Lai arī tiek lietota atšķirīga terminoloģija, Staņislavska un Čehova uzskati pārklājas. Čehovs izmanto tēlaināku valodu, kas dažviet apgrūtina izpratni (piemēram, "radīt tēlu ārpus sevis", "radiācija", kas tieši tāpat kā Staņislavska "izstarošana" ienāk no jogas leksikas), toties daudzviet gan apzīmējumi, gan vingrinājumi, kas ir abstraktāki nekā Staņislavska tiešie norādījumi, aktiera fantāziju uzrunā trāpīgāk, neraisot virkni blakus reakciju un jautājumu uzdevuma izpildei. Staņislavska komanda "atbrīvoties" aktierī var radīt virkni papildu uztraukumu — vispirms jāsaprot, kurā ķermeņa daļā ir saspringums, tad, sākot no pleciem, jāatbrīvojas; Čehovam ir vingrinājums "viegluma sajūta", kas aktierim ļauj iztēloties ķermeni bezsvara stāvoklī, rokas pārvērst par spārniem vai piestiprināt pie neredzama diega.

Būtiskākā atšķirība skar Staņislavska mācības pamatprincipu — tiešu aktiera zemapziņas un personīgās pieredzes izmantošanu tēla radīšanas procesā. Lai gan abiem mērķis ir sasniegt radošu stāvokli, kurā tiek radīts mākslinieciski tēls, un nodrošināt nepārtrauktu procesu, iesaistot aktiera ķermeni, neapziņu un garīgo pasauli, atšķiras Čehova ieteiktais ceļš uz galarezultātu.

Čehova piedāvājums iet no ārējās darbības uz iekšējo pašsajūtu, emociju zināmā mērā sasaucas ar Meierholda biomehāniku. Tomēr Meierholds vairāk pievērš uzmanību aktiera ķermenim telpā: viņam groteskas cēlonis ir neatbilstība starp ķermeņa un runas ritmu. Čehovs akcentē aktiera dvēseles kustības tēla "telpas" ietvaros, te groteskas cēlonis ir pēkšņās pārejas no viena psiholoģiskā stāvokļa pretējā. Savukārt Staņislavskis aktieri un viņa darbu dažādos — teksta, nozīmes radīšanas, psihofizisko izpausmju — līmeņos uztver vienotā veselumā, pretstati un kontrasti tiek izmantoti tikai kā dramatisma avots, skatuviskajā izteiksmē nenonākot līdz groteskai.

Meierholds aktiera iekšējo pašsajūtu rosina, izmantojot fizioloģiju — mehāniskas kustības. Čehovs ārējo formu izmanto, lai rosinātu aktiera psihofiziku — pieņemot personāža ārējo veidolu, aktieris iekļūst arī personāža dvēselē un domās: iejuzdamies kliba vai kupraina cilvēka veidolā, aktieris aptver viņa gaitu, runas manieri, domas un, galvenais, šī cilvēka būtību. Iegājis tēlā, aktieris var raudāt bez iemesla, viņam nevajag atcerēties sava tēva

nāvi, jo viņš, dzīvodams tēlā, nevar neraudāt — tā ir loģiska tēla rīcība. Staņislavska ceļš — no iekšējā uz ārējo: "No iekšējā uz ārējo — tas ir asociācijas ceļš. No ārējā uz iekšējo — tas ir reflekss (suns redz ēdienu, un viņam parādās siekalas)."[64] Šis strīds atspoguļosies Staņislavska vēlīnajos uzskatos par "psihofiziskajām darbībām", netieši apstiprinot Čehova viedokli, ka jebkura fiziska darbība ir arī psihofiziska darbība.

Čehovs piedāvā tieši nekairināt zemapziņu, bet izmantot fantāziju kā pamatu tēla radīšanai. Viņš rosina aktierus ieraudzīt tēlu, tad to "iztaujāt", iepazīt tā raksturu, uzskatus, rīcības motivāciju, apstākļus un pakāpeniski iemiesoties tēla gaitā, izturēšanās veidā, ķermenī, runas veidā. Katrai no šīm pakāpēm tiek piedāvāta virkne papildu vingrinājumu. Principā tas atbilst "dotajiem apstākļiem" Staņislavska sistēmā, tikai Čehovs ir izgudrojis sava veida spēli, kā dotos apstākļus noskaidrot: aktieris it kā jautā iztēlē ieraudzītajam tēlam un pats atbild. Staņislavska aktieris tēlu veido cēloņsakarīgi, Čehovs aktierim iesaka tēla veidošanu balstīt uz spontānu pieņēmumu. Tēlus, kas "uzplaiksnī" Čehova acu priekšā, var salīdzināt ar Staņislavska "redzējumu kinolenti". Čehovs lieto jēdzienu "iedomātais centrs" — katrai lomai ir centrs, kas nosaka tēla raksturu un domas, piemēram, Faustam "centrs" atrodas galvā, tas mirdz un izstaro, Tartifam — vienā no acīm, Falstafam — vēderā, Kvazimodo — plecā neliela kristāla izskatā. "Iedomātais centrs" lomas veidošanā vairāk iesaista aktiera fantāziju un ķermeni, savukārt samērā racionālais Staņislavska "lomas virsuzdevums" vispirms skar aktiera apziņu.

Čehovs vingrinājumu procesā lielu nozīmi piešķir *iztēlei* un *uzmanībai*. Grāmatā "Par aktiera tehniku" iztēle un uzmanība ir apvienotas pirmajā nodaļā. Bieži uzdevumi ir visai līdzīgi. Rozenkreiceru mācībā pašizziņas otrā pakāpe ir *immaginatio* — iztēles attīstīšana ar noteiktu vingrinājumu palīdzību, iemācoties *ieraudzīt* katrā lietā neredzamo[65]; tātad tiek apvienota fantāzijas attīstīšana ar uzmanības vingrinājumiem. Uzmanības vingrinājumos svarīgi ir koncentrēties uz objektu (vai skaņu) un to restaurēt atmiņā, bet iztēles vingrinājumos Čehovs uzsver neesoša objekta radīšanu fantāzijā (iztēloties zirgu, kas iet atpakaļgaitā[66]). Novatoriski ir vingrinājumi, kas trenē "kontrastu vienību" — spēju pārslēgšanos no vienas krasas izjūtas uz tās pretpolu: Čehovs aktieriem piedāvā uzdevumus, kur vai nu ārēji, vai iekšēji ir krasi jānomaina viens galējs stāvoklis ar citu, pilnīgi pretēju, vai arī liek izjust sākuma un gala pretstatu. Piemēram, vingrinājums, kur aktierim ir jāiedomājas, ka viņš ielej krūzē tēju, un pēc tam tā pati darbība jāiztēlojas atpakaļgaitā.[67] Kādā citā vingrinājumā Čehovs aktieriem liek vienu atmo-

sfēru 10–15 sekunžu laikā nomainīt ar pretējo.[68] Iztēles vingrinājumi māca aktierim veikt fantastiskas pārvērtības: apburtu pili pamazām pārvērst nabadzīgā būdiņā, nabadzīgu veceni — skaistā raganā, vardi — princesē utt.[69] Spēja viegli pāriet no vienas izjūtas, emocijas, darbības uz pretējo raksturīga arī Čehova traģigroteskajai aktierspēlei.

Vingrinājumi par *atmosfērām* Čehova metodē lielā mērā aizstāj Staņislavska vingrinājumus, kas modina emocionālo un afektīvo atmiņu. "Atmosfēras vingrinājumos", tāpat kā citos uzdevumos, daudz tiek trenēta aktiera kontrastu izjūta. Atmosfēra ir izrādes dvēsele, uzskata Čehovs ("ķermenis" — fiziskās, redzamās izpausmes; "gars" — izrādes ideja: šāds iedalījums atbilst R. Šteinera iedalījumam fiziskajā, dvēseļu un gara pasaulē). Atmosfēra izrādē var kļūt par caurviju līniju, kas būtiski papildina un pat maina vārdus, darbību uz skatuves. Tas atbilst gan Staņislavska, gan Ņemiroviča-Dančenko uzskatiem par atmosfēras radīšanu izrādē. Tomēr, ja Staņislavskim atmosfēra vairāk ir fizioloģiskas sajūtas, tad Čehovam — psiholoģiskie apstākļi, tēla noskaņa, lomas iekšējā atmosfēra. Čehovs ir pirmais, kas teātra metodikā atmosfēru izmanto kā mēģinājumu paņēmienu, emociju un darbības stimulu, uzskata M. Knēbele.[70] Čehovs akcentē ne tik daudz atmosfēras izmantojumu izrādē, kā uzsver tās nozīmi visos lomas sagatavošanas procesa posmos. Atmosfēra var palīdzēt lomu aptvert veselumā, nesaskaldot pa daļām.

Lomu izjust kā vienotu veselumu palīdz arī Čehova vingrinājumu sērija *psiholoģiskais žests*. Ideju par psiholoģisko žestu ietekmē Fransuā Delsarta uzskati un žestu klasifikācijas sistēma. Viņš atklāj likumus, pēc kuriem darbojas daba (cilvēka ķermenis), pamato ķermeņa mākslinieciskо izteiksmību, klasificē žestus. Delsarta piedāvātajā žestu klasifikācijā var atrast Čehovam būtisko uzskatu, ka žests ir tikai ārēja zīme iekšējai norisei: "Ārējais žests ir iekšējās dvēseles kustības atveids."[71] Delsarts, pētot psihiski slimos, atklāj, ka cilvēkam no atmiņas vārdi izzūd šādā secībā: lietvārds, īpašības vārds, darbības vārds un tā tālāk, pēdējais paliek žests. Tātad žests ir tā izpausme, kas visbūtiskāk var atklāt cilvēka zemapziņu.

Čehova uzskati par žestu attīstās — no vienkārša žesta, kas precīzi atspoguļo iekšējo norisi, līdz žestam — lomas būtībai, kas arī iemanto nosaukumu "psiholoģiskais žests" un ir lietojams *tikai* mēģinājumu procesā. Darbu pie lomas aktieris uzsāk ar psiholoģiskā žesta intuitīviem meklējumiem: viņš ķermeniski (tas ir visa ķermeņa žests) mēģina izpaust pirmo iespaidu par lomu kopumā. Svarīgs ir tieši pirmais impulss pēc lugas izlasīšanas. Līdzīgi kā sirreālisti mēģināja pierakstīt sapņus, pirms prāts ir

sācis darboties, Čehova aktieris mēģina ķermeniski "pierakstīt" zemapziņas impulsus par lomas būtību. Tālāk seko detalizētāka psiholoģiskā žesta izstrāde. Aktieris jautājumu un atbilžu veidā noskaidro visas būtiskās problēmas, apstākļus, kas veido tēla iekšējo raksturu, dvēseli un ārējo izskatu, izturēšanos. Ilgāku vingrinājumu rezultātā psiholoģiskais žests tiek destilēts līdz būtībai, esencei. Piemēram, Hamleta lomas psiholoģiskais žests ir visa ķermeņa tiekšanās pret cietuma logu. Psiholoģiskā žesta meklēšana paliek mēģinājuma procesa ietvaros, uz skatuves tas redzamā veidā neparādās. Bet aktierī šis lomas būtības kodolīgais tēls (turklāt ne intelektuāli noformulēts, bet ķermeniski izjusts, ietverot arī lomas psiholoģisko būtību) dzīvo visu izrādes laiku, netieši izpaužoties katrā ainā kā *tēla vienota attieksme* pret apstākļiem, citiem personāžiem. Zināmā mērā to var attāli salīdzināt ar Staņislavska formulēto caurviju darbību.

No Šteinera mācības radušies Čehova uzskati par runu un ritmu jeb *eiritmiju* (mācība par muzikāliem un poētiskiem ritmiem). Pirmais šo jēdzienu ieviesa E. Žaks-Dalkrozs, mēģinot muzikālos ritmus *tulkot* ķermeņa kustībās, radīt kustību *notis*. Žaka-Dalkroza Ritmisko vingrinājumu institūts un viņa fizisko vingrinājumu sistēma kalpo kā līdzeklis, lai attīstītu viņa studentu muzikālo dzirdi, bet viņa uzskati veido ekspresionistu viedokli, ka ķermenis vieno laiku un telpu.

Arī Šteiners mēģina atrast ekvivalentu starp skaņu un kustību. Viņš izvirza teoriju, ka jebkuru skaņu, burtu var pārvērst noteiktā zīmē, žestā, radīt "redzamo runu". Ar eiritmiju aizraujas arī A. Belijs. Kopā ar Čehovu viņš tulko kustībās un žestos burtus, vārdus, teikumus, dzejoļus.

Vingrinājumus, kā caur kustību pieiet tekstam, Čehovs un Belijs māca arī MDT–2 aktieriem. M. Knēbele atceras: "Trenējušies mēs veicām samērā sarežģītus vingrinājumus. Ar žestiem "lasījām" Puškinu, Šekspīra Sonetas. (..) Čehovs, protams, burtu "plastisko" valodu pārvaldīja pilnībā. Reizēm viņš piedāvāja lēni lasīt jebkuru nezināmu tekstu un gandrīz sinhroni kustējās, ar žestiem atverot vārdu burtus. Šajās kustībās viņš bija ne vien tekstuāli precīzs, bet spēja arī parādīt vispārējo raksturu, darba atmosfēru, tā psiholoģisko nokrāsu. Tas bija ļoti skaisti un izteiksmīgi."[72]

"Hamleta" mēģinājumos Čehovs nolemj ar aktieriem strādāt pēc jaunās metodes, izmantojot ritmiskos vingrinājumus. Vārdu žestiem tika piemeklētas attiecīgas emocijas, dvēseliskā nokrāsa, vingrinājumi tika izpildīti tik ilgi, kamēr "dvēsele sāka pilnā mērā atsaukties šiem žestiem". Līsa Buklinga pētījumā par M. Čehovu un eiritmiju raksta: "Čehova principi mēģinājumu darbā pie "Hamleta" vairākās detaļās (piemēram, vingrinājumā ar bum-

biņām aktieri Čehova vadībā gāja no kustības uz jūtām un vārdu) sasaucās ar Meierholda pieredzi un zināmā mērā aizsteidzās priekšā Staņislavska "fizisko darbību metodei". Čehovs centās panākt, lai aktieri praktiskā veidā mēģinātu sasniegt dziļāku saikni starp kustību un vārdiem, no vienas puses, un starp kustību un emociju, no otras puses."[73]

Vēlāk šis uzskats transformējas un attīstās, un Čehovs meklē tēla iekšējai dzīvei ārējo izpausmi kopumā, ne tikai runā. Ja sākumā Čehovs aizraujas ar eiritmijas žestu (runas "tulkošanu" kustībās), tad 40. gados attīsta psiholoģisko žestu.

Čehova pieeja aktiera darbam atbilst noteiktam mākslinieku tipam, to apzinās arī Staņislavskis, piezīmēs rezumējot strīdu ar savu skolnieku: "Vieni aktieri fantāzijā iztēlojas dotos apstākļus līdz pat sīkākajām detaļām. (..) Ir citi aktieru radošie tipi, kas redz nevis to, kas ir ārpus viņiem, nevis vidi un dotos apstākļus, bet tēlu, ko viņi atveido, redz dotajos apstākļos un atbilstošā vidē. Viņi to redz ārpus sevis, vēro un ārēji kopē to, ko dara viņu iedomātais tēls. Bet mēdz būt aktieri, kuriem viņu radītais tēls kļūst par "alter ego", par dubultnieku, otro "es". (..) Aktieris pastāvīgi viņu vēro ne tamdēļ, lai ārēji kopētu, bet tāpēc, ka atrodas viņa hipnozes varā un rīkojas tā vai citādi, jo dzīvo vienu dzīvi ar tēlu. Daži aktieri šādā radošajā stāvoklī saskata mistiku un šajā it kā ārpus sevis radītajā tēlā redz sava astrālā vai garīgā tēla veidolu."[74]

Staņislavskis apstiprina Čehova radošā talanta "tipiskumu", tātad pieļauj Čehova metodes iespējamo izmantojamību aktierdarbā. Bet — norāda arī uz bīstamību, proti, visai viegli aktieriem ir palikt "atdarināšanas", "kopēšanas" līmenī. Savukārt Čehovs, analizējot savas un Staņislavska metodes atšķirības, iezīmējis problēmu. Lomas radīšana tiek noplicināta, izmantojot tikai aktiera personīgo emocionālo pieredzi, kas, burtiski izprasta, padomju gados lielā mērā degradēja Staņislavska sistēmu. "Naturālisma tendences teātri noved verga stāvoklī attiecībā pret mūsu zemo, amorālo, cietsirdīgo īstenību. Visa aktiermāksla būtībā reducējas uz atskaņotāja vai fotoaparāta funkcijām. Tā rezultātā skatuves eksistence ir tik vienkārša, nenozīmīga un lēta, ka aktierim nav nekas jāmeklē un galvenais — nemaz arī negribas neko meklēt."[75]

Čehova metodei mūsdienās ir nozīmīga vieta teātra pedagoģijā. Aktiermeistarības nodarbībās veiksmīgi tiek izmantoti Čehova izstrādātie vingrinājumi. Tie aktiermeistarības terminoloģiju formulē "tēlos" un tieši uzrunā aktiera fantāziju, psihi un ķermeni, minimāli izmantojot racionālus jēdzienus un nebloķējot apziņu ar blakus nosacījumiem. Čehova uzskatos

akcentēta aktiera garīgās pasaules un personības loma tēla radīšanas procesā, uzsvērta ētikas nepieciešamība teātrī — arī šī Čehova mantojuma daļa pedagogiem un režisoriem mūsdienās kalpo par iedvesmas avotu. Čehova skolniece Džoanna Merlina raksta, ka mūsdienu aktierim vieglāk uztvert Čehova metodes "garīgumu" — "Čehova vingrinājumi balstās viengabalainā filozofijā un sakņojas sintētiskās, ne analītiskās metodēs. Pēdējos gados Austrumu filozofiskās mācības iemanto arvien lielāku popularitāti Rietumos, arī studenti mūsdienās tās biežāk izmanto aktiermākslā. Viņi ir iepazinušies ar jogas mācību un meditācijām, iemācījušies ieklausīties savās intuitīvajās reakcijās, tieši tajās slēpjas Čehova mācības būtība."[76]

Čehova metode Krievijā padomju gados bija aizliegta, tomēr M. Knēbele, kā arī citi pedagogi, aktieri, režisori izmantoja Mihaila Čehova metodes pamatprincipus, viņa darbi Padomju Savienībā tika lasīti rokrakstos. Tikai 1986. gadā iznāk Mihaila Čehova "Literārais mantojums" (būtiski papildināts izdevums publicēts 1995. gadā). Savukārt ASV Čehova darbus izdod atkārtoti, studenti apkopo Čehova nodarbību pierakstus. Čehova metode ir mazāk pazīstama, tomēr tiek izmantota ASV teātra un kino skolās kā krievu psiholoģiskā teātra aktiertehnikas variācija līdzās Staņislavska sistēmai un Lī Strasberga Staņislavska sistēmas interpretācijai. Īpaši popularitāti Čehova aktiertehnika ieguva ASV 80. gados, kad viņa studenti Ņujorkā atvēra Mihaila Čehova Studiju (1980–1989). Šobrīd Amerikā darbojas Mihaila Čehova Studija (*Michael Chekhov Studio*), Čehova Teātra ansamblis (*Chekhov Theatre Ensemble*), Mihaila Čehova asociācija (*MICHA — Michael Chekhov Association*); Lielbritānijā — Mihaila Čehova Centrs (*Michael Chekhov Centre*), Vācijā — Mihaila Čehova Studija Berlīnē (*Michael Tschechow Studio Berlin*), Starptautiska Mihaila Čehova aktiermākslas skola (*Internationale Michael-Tschechow-Schule für Schauspiel München*).

Kopš 20. gadsimta 80. gadu otrās puses daudzviet pasaulē tiek rīkotas starptautiskas Mihaila Čehova meistardarbnīcas: Vācijā, Krievijā, Latvijā, Francijā, ASV, Lielbritānijā un citviet. Paralēli Čehova skolēniem nodarbības pasniedz aktieri un pedagogi, kas ir mācījušies pie Čehova skolēniem vai kas ir iedvesmojušies un brīvi interpretē Čehova mantojumu. Čehova metode tiek savienota gan ar runas mācību, gan klaunādes elementiem.

Citētie avoti

[1] *Кнебель М.* О Михаиле Чехове и его творческом наследие // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 1. — М., 1995, с. 10–11.

[2] Торжество победителя // *Марков П.* О театре, т. 3. — М., 1976, с. 37.
[3] *Чехов М.* Путь актера // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 1, с. 48–49.
[4] *Ivanovs Vl.* Lekcija. 11.11.1994. — Pieraksts glabājas autores arhīvā.
[5] Turpat.
[6] К. С. Станиславскому. Не позднее 31 мая 1917 г. // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 1, с. 282.
[7] *Чехов М.* Путь актера // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 1, с. 77.
[8] *Эткинд А.* Эрос невозможного. — М., 1994, с. 120.
[9] Turpat, 121. lpp.
[10] Летопись жизни и творчества М. А. Чехова // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2. — М., 1995, с. 440.
[11] *Богомолов Н.* Русская литература начала XX века и оккультизм. — М., 1999, с. 456.
[12] Turpat, 312. lpp.
[13] *Бѐрберова Н.* Люди и ложи. — Харьков, М., 1997, с. 37.
[14] Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова. Вступительный текст В. В. Иванова // Мнемозина. Выпуск 2. — М., 2000, с. 88.
[15] Turpat, 90. lpp.
[16] Turpat, 85. lpp.
[17] Летопись жизни и творчества М. А. Чехова // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2, с. 507.
[18] *Чехов М.* Литературное наследие, т. 1, с. 249–250.
[19] Turpat, 253. lpp
[20] M. Čehova un A. Tairova sarakste ar Smiļģi. Publikāciju un komentārus sagatavojusi T. Vlasova // Literatūra un Māksla, 1967, 15. jūl., 4. lpp.
[21] Первая студия МХТ // *Марков П.* Правда театра. — М., 1965, с. 269.
[22] Turpat, 282.–283. lpp.
[23] Turpat, 299. lpp.
[24] *Innes C.* Avant Garde Theatre. — London and New York, 1993, p. 43.
[25] Торжество победителя // *Марков П.* О театре, т. 3, с. 37.
[26] Летопись жизни и творчества М. А. Чехова // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2, с. 471.
[27] Андрею Белому. Осень 1925 г. // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 1, с. 312.
[28] *Иванов Вл.* Русские сезоны театра "Габима". — М., 1999, с. 86.
[29] Turpat, 86. lpp.
[30] Turpat, 85. lpp.
[31] Первая студия МХТ // *Марков П.* Правда театра, с. 308.
[32] Turpat, 291. lpp.
[33] *Громов В.* Михаил Чехов. — М., 1970, с. 78.
[34] Первая студия МХТ // *Марков П.* Правда театра, с. 310.
[35] *Чехов М.* Литературное наследие, т. 1, с. 293.

[36] *Громов В.* Михаил Чехов, с. 98.
[37] *Кнебель М.* О Михаиле Чехове и его творческом наследие // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 1, с. 13–14.
[38] Первая студия МХТ // *Марков П.* Правда театра, с. 305.
[39] Протоколы репетиций "Гамлета" У. Шекспира // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2, с. 431.
[40] Turpat, 432. lpp.
[41] Летопись жизни и творчества М. А. Чехова // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2, с. 488.
[42] "Гамлет". МХАТ 2-й. // *Марков П.* О театре, т. 3, с. 196.
[43] Летопись жизни и творчества М. А. Чехова // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2, с. 489.
[44] Turpat, 501. lpp.
[45] Мейерхольд обрушивается на плохую революционную драматургию... // Театр, 1990, № 1, с. 92–93.
[46] Протоколы репетиций "Гамлета" У. Шекспира // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2, с. 378.
[47] Turpat, 422. lpp.
[48] "Гамлет". МХАТ 2-й. // *Марков П.* О театре, т. 3, с. 195.
[49] Turpat, 195. lpp.
[50] *Byckling L.* "The Possessed". Produced by Michael Chekhov on Broadway in 1939 // Slavic and East European Performance, Vol. 2. — NY, 1995, p. 37.
[51] Turpat, 38. lpp.
[52] *Dzene L.* Drāmas teātris. — R., 1979, 119. lpp.
[53] Turpat, 120. lpp.
[54] *Бол. Ор.* Чехов — Иоаннъ Грозный // Сегодня, 1932, 17 апр., с. 12.
[55] *Sudrabkalns J.* Mihails Čehovs Nacionālajā teātrī atkal tēlo Jāni Bargo // Сегодня, 1932, 15. sept.
[56] *Kārkliņš J.* Atmiņas. RLMVM, Nac. operas rokr. fonds, Nr. 315206, 248. lpp.
[57] Turpat, 247. lpp.
[58] *Dunkers O.* Lielā dāma. — R., 1993, 94. lpp.
[59] *Byckling L.* "The Possessed". Produced by Michael Chekhov on Broadway in 1939 // Slavic and East European Performance, Vol. 2. — NY, 1995, p. 35.
[60] *Станиславский К.* Собрание сочинений, т. 3. — М., 1990, с. 372.
[61] *Кнебель М.* О Михаиле Чехове и его творческом наследие // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2, с. 7.
[62] *Эткинд А.* Эрос невозможного, с. 121.
[63] *Смелянский А.* Профессия — артист // *Станиславский К.* Собрание сочинений, т. 2. — М., 1989, с. 26.
[64] *Станиславский К.* Из записных книжек, т. 2. — М., 1986, с. 294.
[65] *Богомолов Н.* Русская литература начала XX века и оккультизм, с. 41.
[66] *Gordon M.* The Stanislavsky Technique: Russia. — N.Y., 1987, p. 137.
[67] Turpat, 169. lpp.

[68] Коллективу Студии Литовского государственного театра // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2, с. 138.
[69] *Чехов М.* О технике актера // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2, с. 175.
[70] *Кнебель М.* О Михаиле Чехове и его творческом наследие // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2, с. 20.
[71] *Волконский С.* Выразительный человек. — С-Пб., 1913, с. 35.
[72] *Кнебель М.* Вся жизнь. — М., 1967, с. 126.
[73] *Буклинг Л.* Михаил Чехов и антропософия: из истории МХАТ Второго // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia, IV — Tartu, 1995, с. 258.
[74] *Кнебель М.* О Михаиле Чехове и его творческом наследие // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 1, с. 14.
[75] *Чехов М.* Путь актера // *Чехов М.* Литературное наследие, т. 2, с. 114–115.
[76] *Буклинг Л.* Михаил Чехов в западном театре и кино. — С-Пб., 2000, с. 446.

Līga Ulberte

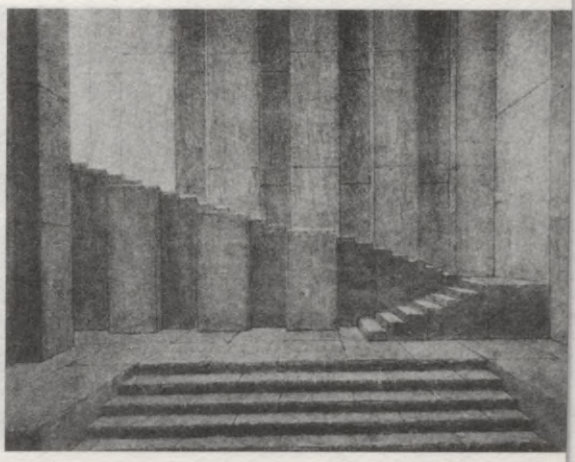
VĀCIJAS REŽIJA (1900–1945). GALVENĀS TENDENCES

Par vēsturisko robežšķirtni, kas nosaka Vācijas sabiedriski politisko attīstību 20. gadsimta sākumā, ir uzskatāms 1871. gads, kad ar Prūsijas uzvaru noslēdzas franču–prūšu karš. Prūsijas karalis Vilhelms I apvieno sadrumstaloto Vāciju, pats kļūdams 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 Vilhelma Lībknehta vadībā.

Valsts politiskā un ekonomiskā stabilitāte veicina arī garīgās dzīves attīstību. 20. gadsimta pirmās puses garīgo domu spēcīgi ietekmē Frīdriha Nīčes idejas, it 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 teatrālo 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. 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 aktiermākslu. Aktiera ideāls 20. gadsimta 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 analoģijas ar reibuma, transa vai sapņa stāvokli. Visuzskatāmāk 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 H. fon Hofmanstāla apstrādāto Tomasa Otveja traģēdiju "Izglābtā Venēcija".



Ā. Apias scenogrāfijas skice

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 teoriju teātra telpai, tāpat kā aktiera ķermenim, piemīt trīs dimensijas, tādēļ dekorācijām jāsniedzas augstumā, platumā, dziļumā. Lai to panāktu, notiek pilnīga atteikšanās no vienā plaknē 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.



K. V. Gluka opera **"Orfejs un Eiridike"** Helleravā (1912). E. Žaka-Dalkroza un Ā. Apias eksperimentāls uzvedums

Tādējādi visu telpu iespējams apgaismot gan no augšas, gan no sāniem. Tā Apia rada ar gaismas palīdzību ritmizētu skatuves telpu, kas, viņaprāt, būtu ideāli piemērota Vāgnera operu uzvedumiem. Helleravā gan Apia paspēj īstenot tikai divus nopietnus inscenējumus: 1912. gadā kopā ar Žaku-Dalkrozu Gluka operu "Orfejs un Eiridike" un 1913. gadā Pola Klodēla reliģisko drāmu "Pasludināšana", līdzdarbojoties pašam autoram. 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 — A. Tairova, V. Meierholda, M. Reinharda, Ž. Kopo — māksliniecisko domāšanu.

No 1919. līdz 1924. gadam Veimārā un pēc pārtraukuma no 1926. līdz 1932. gadam Desavā pastāv valsts finansēta mākslas augstskola Bauhauss (*Bauhaus*), kas nodarbojas ar visiem tēlojošās mākslas veidiem, sākot no arhitektūras un beidzot ar teātri un kino. Bauhausa direktors no 1919. līdz 1928. gadam un galvenais ideologs ir arhitekts Valters Gropiuss, kurš tiek uzskatīts par 20. gadsimta modernās arhitektūras pamatlicēju. Bauhausa 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 uzskatīta arhitektūra un par absolūto celtni — katedrāle. Gropiuss par pasniedzējiem Bauhausā uzaicina slavenus māksliniekus no visas Eiropas, piemēram, ungāru konstruktīvistu Lāslo Mohoju-Nagu, kurš 20.–30. gados daudz sadarbosies ar vācu režisoriem, īpaši Ervīnu Piskatoru, un krievu modernistu, vācu ekspresionistu grupas "Zilais jātnieks" radītāju Vasiliju Kandinski.

Ar teātra eksperimentiem Bauhausā sāk nodarboties kopš 1921. gada, kad tur īslaicīgi strādā ekspresionisma virziena režisors Lotārs Šreiers. Nopietnu teātra laboratoriju 1923. gadā Bahausā izveido **Oskars Šlemmers**

(*Oskar Schlemmer*). Šīs laboratorijas mērķis ir pētīt cilvēka un telpas attiecības teātra izrādes ietvaros. Šlemmers mēģina radīt sava veida teātra matemātiku, pētot cilvēka ķermeņa formu un kustību struktūru un tā horeogrāfiskās iespējas telpā.

Bauhausa teātra ideju vainagojums ir V. Gropiusa 1927. gadā pēc E. Piskatora pasūtījuma izstrādātais Totālā jeb Universālā teātra projekts (skat. nodaļu par E. Piskatoru).

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

Viens no tipiskākajiem 20. gadsimta sākuma teātra reformētājiem Vācijā ir rakstnieks, režisors un teātra teorētiķis **Georgs Fukss** (*Georg Fuchs*, 1868–1949). Par savu teātra reformu teorētisko pamatu Fukss atzīst Nīčes darbu "Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara" un savā programmatiskajā grāmatā "Nākotnes skatuve" (*Die Schaubühne der Zukunft*, 1904) runā par Nīčes postulētajā dionīsiskajā principā balstītu aktiermākslu, kuras ideāls iemiesojums būtu "sapņu dejotāji" (*Traumtänzer*) un "transa dejas" (*Trance-Tänzen*). 1907. gadā Fukss uzraksta teorētisku pētījumu "Vācu forma" (*Deutsche Form*), kur nodaļu "Skatuves vācu forma" (*Deutsche Form der Schaubühne*) velta skatuves telpas reformēšanai. Viņa teorijas pamatā ir trīs idejas: rampas nojaukšana, lai panāktu "transdimensionālu vienotību" jeb iespaidu, ka skatuves telpa ir bezgalīga; uzsvērts naturālisma un iluzoriskuma noraidījums teātrī; atgriešanās pie teātra un aktiermākslas pirmformām — rituāla, dejas, ritmiskas kustības.

Lai šīs idejas praktiski realizētu, 1908. gadā ar Gētes "Fausta" pirmo daļu tiek atklāts arhitekta Maksa Litmana projektētais Minhenes Dailes teātris (*Münchener Künstlertheater*), kur pirmajā sezonā Fukss ir galvenais režisors. Litmana projektētā skatuve ir 10 metrus plata un 4 metrus dziļa, un tās galvenā novitāte ir reljefā grīda, kas sadalīta vairākos segmentos. Katram no tiem ir savs pacēlājmehānisms, kas izrādes laikā vai nu paceļ, vai iegremdē vajadzīgo spēles laukumu, "salaužot" gludo plakni un ļaujot veidot reljefu mizanscēnu vairākos līmeņos. 1909. gadā Minhenes Dailes teātrim mainās īpašnieks un tas uz divām sezonām tiek izīrēts Maksam Reinhardam. Šai laikā Fukss ir formālais teātra direktors, taču bez ietekmes uz mākslinieciskō izteiksmi. No 1911. līdz 1913. gadam Fukss strādā teātrī par dramaturgu, un 1914. gadā Minhenes Dailes teātris tiek slēgts.

Gadsimta sākumā par galveno literatūras žanru Vācijā kļūst dramaturģija, kas tieši ietekmē arī teātra attīstību. Īpaša nozīme ir Gerharta



Oto Brāms

Hauptmaņa darbiem, jo viņa dramaturģijas trīs attīstības periodi — naturālistiskais, simboliskais un neoromantiskais — precīzi iemieso šī laika Vācijas kultūras dzīves garīgās pārmaiņas.

19. gadsimta 80.–90. gados **naturālisms** ir galvenais virziens 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** (*Otto Brahm*).

1887. gadā nelielajā Rezidences teātrī (*Residenztheater*) Berlīnē pirmo reizi Vācijā tiek parādīta Ibsena luga "Spoki", kuras iespaidā grupa jaunu literātu un žurnālistu, viņu vidū arī G. Hauptmanis un O. Brāms, sāk pulcēties Berlīnes radošās jaunatnes tikšanās vietā "Šillera kafejnīcā", 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. līdz 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 kafejnīcās, kas ir tuvi sava laika domāšanai un dzīves stilam un maksimāli lakoniski skatuviskajās izpausmēs.

Naturālisma dramaturģijā, to skaitā Hauptmaņa pirmajās 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*), pret kuru vēršas visas nozīmīgās 20. gadsimta teatrālās 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 režijas" uz 20. gadsimtā valdošo inscenējošo režiju, kuras pirmais spilgtais pārstāvis Vācijā ir Makss Reinhards.

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, tādējādi gribot pierādīt, ka jebkura naturālistiska norise teātrī tomēr būs tikai ilūzija. Rezultātā 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. Reinhards. O. Brāms no šī brīža līdz savai nāvei 1912. gadā vada Lesinga teātri (*Lessingtheater*) Berlīnē.

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 trupu. 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 ir 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 trupas 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.

Klasiski akadēmisko stilu pārstāv Berlīnes Karaliskais teātris (*Burgtheater*), bet jau sākot no 19. gadsimta 70. gadiem Vācijā un Austrijā aktīvi darbojas arī 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 ir populāri divi kabarē. Berlīnes kabarē *Schall und Rauch* (burtiskā tulkojumā — *Troksnis un dūmi*, kā frazeoloģisms — *Tukša skaņa*), kur ar ironiskām parodijām par novecojušā akadēmiskā teātra štampiem, piemēram, "Dons Karloss — spāņu kājinieks", sevi piesaka Reinhards. "Vienpadsmit bendēs" (*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 jebkādus morālus vai sociālus ierobežojumus. 1909. gadā Vēdekinds ar dažādām epatējošām akcijām, piemēram, publisku urinēšanu, uzstājas otrā slavenākajā Minhenes kabarē *Simplicissimus*.

20. gadsimta pirmajos divdesmit gados vācu teātra seju nosaka **Makss Reinhards** (*Max Reinhardt*) 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*), kura mērķis ir piedāvāt simbolismu un dekadenci pārstāvošos autorus, kuri neinteresē naturālisma teātri: Māterlinku, Hofmanstālu, Vēdekindu, Vaildu, Strindbergu, Šnicleru. 1903. gadā Reinhards nodibina Jauno teātri (*Neues Theater*), kurā paredzēts iestudēt tikai klasiku. Tieši šajā teātrī 1904./1905. gada sezonā notikušās trīs pirmizrādes (Lesinga "Minna fon Barnhelma", Šillera "Mīla un viltus" un Šekspīra "Sapnis vasaras naktī") 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 Kamer-

teātri (*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 Jozefštates 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 patiesi un brīvi 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 savstarpējās bagātināšanās ir jārodas ne ar ko neaizvietojamai radošai atmosfērai. Tieši tādēļ Reinhards nemitīgi eksperimentē ar spēles telpu un izmanto trīs skatuves pamattipus: tradicionālo teātra spēles laukumu ar 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 izmanto arī Elizabetes laikmeta skatuves modeli (1910. gada "Hamleta" uzvedumā orķestra bedre tiek nosegta ar proscēniju un tas tiek pagarināts, izņemot pirmās trīs skatītāju zāles rindas) un Austrumu teātra pieredzi. 1910. gadā pantomīmas uzvedumā "Sumuruna", kas veidots pēc "1001 nakts pasaku" motīviem, Reinhards pirmo reizi Eiropas teātrī izmanto japāņu "ziedu ceļu", pa kuru aktieri caur skatītāju zāli uziet un noiet no skatuves. Režisors pārvalda naturālisma, simbolisma, ekspresionisma un reālisma estētiku. Reinhards 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 pašvērtību.

1917./1918. gada sezonā Reinhards atver Berlīnes Vācu teātra filiāli "Jaunā Vācija" (*Junge Deutschland*), lai iepazīstinātu vācu publiku ar ekspresionisma dramaturģiju, iestudējot Georga Kaizera (1878–1945), Valtera Hāzenklēvera (1890–1940), Oskara Kokoškas (1886–1942), Paula Kornfelda (1889–1942), Friča fon Unrū (1885–1966) un citu autoru lugas. No šī brīža uz apmēram pieciem gadiem ekspresionisms kļūst par vadošo virzienu vācu teātrī.

Vispirms **ekspresionisms** sāk formēties gleznie cībā kā uzsvērta opozīcija impresionismam: 1905. gadā Drēzdenē izveidojas mākslinieku apvienība "Tilts", bet 1911. gadā Minhenē — "Zilais jātnieks". Tiešas saistības ar

teātri nevienam no šiem grupējumiem nav, bet "Zilā jātnieka" vadītājs Vasilijs Kandinskis no 1921. līdz 1933. gadam strādā Bauhausā un rada teoriju par dažādu mākslu savstarpējo "pārtulkojamību": izmantojot dažādu mākslas veidu valodas semiotikas pamatelementus, ar asociāciju palīdzību (piemēram, krāsas rada asociācijas ar skaņām un otrādi) var izveidot citu, autonomu mākslas realitāti. Ekspresionisma jēdziens pirmo reizi tiek minēts 1911. gadā žurnālā "Vētra". No 1910. līdz 1932. gadam žurnāls "Vētra" Hervārta Valdena vadībā ir nozīmīgākais vācu modernistu preses izdevums, kas izvērš plašu darbību kultūras jomā: visu žurnāla pastāvēšanas laiku darbojas "Vētras" izdevniecība un teātris, regulāri notiek literāri vakari, kopš 1916. gada darbojas mākslas skola "Vētra" un no 1917. gada — tāda paša nosaukuma mākslas galerija.

20. gados ekspresionisms kļūst aktuāls arī vācu kinematogrāfā, kura spilgtākie piemēri ir režisora Roberta Vīnes filmas "Doktora Kaligari kabinets" (1919) un "Raskoļņikovs" (1923), kā arī Karlheinca Martina "No rīta līdz pusnaktij" (1920).

Par pirmo ekspresionisma precedentu vācu dramaturģijā un vienlaikus arī teātrī var uzskatīt austriešu mākslinieka un dramaturga **Oskara Kokoškas** (*Oskar Kokoschka*) lugu "Slepkava — sievietes cerība", kuru viņš saraksta 1907. gadā un pats iestudē 1909. gadā Vīnē. Kokoška, būdams gleznotājs, pievēršas teātrim, jo meklē dažādus veidus, kā paust savu apokaliptisko pasaules redzējumu. Ekspresionistu māksla fiziskās pasaules vietā tēlo zemapziņas vīzijas, ar brīvu asociāciju palīdzību vēršoties tieši pie skatītāju emocijām, tādēļ gleznu raksturīgākie elementi ir dinamiskas līnijas un t.s. "karstās krāsas" — sarkana, dzeltena, zila. Šie izteiksmes līdzekļi palīdz gleznu emocionālo intensitāti pārraidīt maksimāli tieši un iedarbīgi. Kokoška cenšas minētos gleznieciības principus pārnest uz skatuves mākslu. "Slepkava — sievietes cerība" ir subjektīva vīzija par mūžīgo dzimumu konfliktu, īpaši akcentējot sievišķā principa agresīvo dominanti. Lugas filozofija un estētika tiek ietverta apvienojošā jēdzienā — "nežēlīgs erotisms", kas ļauj Kokoškas darbībā saskatīt Arto Nežēlības teātra iedīgļus.

Izrādi Kokoška iestudē brīvā dabā uz kailas zemes, un vienīgā scenogrāfijas detaļa ir torņveida kāpņu konstrukcija. Respektablās publikas vajadzībām tiek izvietoti saliekami krēsli ar zīdpapīru iežogotā norobežojumā, bet aiz šī žoga pulcējas dažādi gadījuma rakstura skatītāji. Izrādes mērķis ir šokēt sabiedrību, tādēļ jau sagatavošanas procesā Kokoška pievērš sev uzmanību ar dažādām akcijām, piemēram, nodzen matus, lai atgādinātu kriminālistu. Viņš, līdzīgi kā lielākā daļa 20. gadsimta sākuma teātra refor-

matoru, grib radīt teātri, kur skatītājus ietekmē nevis aktieru radītās emocijas, bet gan dinamiskas kustības telpā. Konkrētajā izrādē tiek izmantotas spēcīgas fiziskas darbības, primitīvu cilšu deju soļi; lāpu gaisma; aktieru balsu modulācijas no raudām dažādās tonalitātēs līdz kliedzieniem; krāsas, kuras viegli saistīt ar emocionālām asociācijām — sarkanā un baltā; mūzika tiek izpildīta ar sitamo un koka pūšamo instrumentu palīdzību. Visklasiskākā ekspresionisma pazīme Kokoškas izrādē ir grims — aktieriem uz sejas uzkrāsotas līnijas, kas atveido asinsvadus un nervus, kā arī svītras šķērsām pāri sejai kā mežonīgiem dzīvniekiem. Grima mērķis ir panākt, lai aktieri, līdzīgi gleznām, atstātu iespaidu arī no attāluma, kā arī likvidēt jebkuras individuālas iezīmes.



O. Kokoškas zīmējums savai lugai **"Slepkava — sievietes cerība"** (1907)

Izrāde izraisa milzīgu skandālu Vīnē, un nākamreiz kā režisors Kokoška strādā tikai 1917. gadā, kad Drēzdenes teātrī vēlreiz iestudē "Slepkavu — sievietes cerību" un vēl divas savas lugas — "Liesmojošais krūms" un "Ījabs".

Par vācu ekspresionisma dramaturģijas oficiālo sākumu tiek uzskatīta Reinharda Zorges (1892–1916) luga "Ubags" (1911), bet teorētiski ekspresionisma saistību ar teātri pirmais pamato V. 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, kas 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 tam Vācijā 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 ir iespējams, tikai garīgi, ētiski pilnveidojoties. Karu pieredzējušie uzskata sevi par nolādētiem, bet tai pašā laikā arī izredzētiem. It īpaši pēdējo kara gadu Vācijas mākslā (ekspresionistu lugās, Oto Diksa grafikās, Johannesa Behera un Alfrēda Lihtenšteina dzejā) iezīmējas tēma par "jauno Vāciju" — zemi, kurā valda vīlušies, pazudinātie un nolemtie, kā arī sāpju un ciešanu zināma estetizācija.

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 dēvēts tādēļ, ka režisori **Gustavs Hartungs** (*Gustav Hartung*, 1887–1946), **Rihards Veiherts** (*Richard Weichert*, 1880–1961) un **Oto Falkenbergs** (*Otto Falkenberg*, 1873–1947) orientējas tikai uz varoni — protagonistu un izrāžu darbību veido kā varoņa izvērstu monologu, viņa grēksūdzi un spredikļi vienlaikus. Par konceptuālām šī perioda izrādēm ir uzskatāmas divas: G. Hartunga veiktais P. 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 — prožektori 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 vieta, 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 — "rēgiem", 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 posms, kura estētiku veido režisori **Leopolds Jesners** (*Leopold Jessner,* 1878–1945), **Jirgens Fēlings** (*Jürgen Fehling*, 1885–1968) un **Karlheincs Martins** (*Karlheinz Martin*, 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. Piemēram, Minhenes Galma teātris (*Münchener Hoftheater*) tagad kļūst par Minhenes Nacionālo teātri (*Nationaltheater*), bet Veimāras Karaliskais teātris (*Weimarer Burgtheater*) par Veimāras Vācu Nacionālo teātri (*Deutsches Nationaltheater*). Toties Berlīnes Karaliskais teātris tiek sadalīts divās patstāvīgās struktūrās: Berlīnes Valsts operā (*Berliner Staatsoper*), ko vada diriģents un komponists Makss fon Šīlings, un Berlīnes Valsts teātrī (*Berliner Staatstheater*), par kura vadītāju tiek uzaicināts līdzšinējais Hamburgas teātra "Tālija" (*Thalia*) intendants L. Jesners — nozīmīgākais ekspresionisma režisors Vācijā.



Leopolds Jesners
1920. gadā

Jesnera teātra repertuāru veido tikai klasika: Šillera "Vilhelms Tells" un "Fiesko sazvērestība



V. Šekspīra **"Ričards III"** Berlīnes Valsts teātrī (1920). Rež. L. Jesners, scenogr. E. Pirhans. Ričards III — Fricis Kortners

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. Jau teātra atklāšanas izrādē "Vilhelms Tells" (1919) Jesners izmanto galvenos ekspresionisma izteiksmes līdzekļus: darbība notiek gandrīz tukšā spēles laukumā, kur aktieri, izvietoti skulpturālās grupās, runā monologus frontāli pret skatītāju zāli; īpaši tiek izmantota gaisma — tā palīdz veidot mizanscēnas, izgaismojot atsevišķus skatuves laukumus, un dod simbolisku vispārinājumu — pozitīvie varoņi parādās baltā gaismā, bet negatīvie — asinssarkanā. Vienīgais scenogrāfijas elements (visu Jesnera nozīmīgāko izrāžu mākslinieks ir Emīls Pirhans) ir kāpnes, kas sniedzas gan skatuves dziļumā, gan augstumā. Kāpnes kļūst par Jesnera izrāžu neiztrūkstošu pazīšanas zīmi, jo uzskatāmi simbolizē klasisko varoņu ceļu uz slavu, varu, brīvību un — atkarībā no lugas situācijas — arī bojāeju. Pakāpienveidīgās skatuves ideju Jesners acīmredzot pārņem no G. Kreiga un Ā. Apias pieredzes, lai gan vācu teātra vēsturē ir sastopams arī apgalvojums, ka sākotnēji to ir radījusi vēlēšanās taupīt līdzekļus kara izpostītajā finanšu sfērā.

Raksturīga Jesnera izrāde ir Šekspīra "Ričards III" (1920), kas balstīta uz simbolisku trīs krāsu — baltas, melnas, sarkanas — saspēli. Iestudējuma sākumā tiek pacelts melns priekškars, jo pirmās trīs ainas ir tikai ekspozīcija. Īstā darbība sākas, Ričardam kāpjot tronī — pirms tam tiek pacelts sarkans priekškars. Skatuves centrā ir milzīgas kāpnes, uz kurām notiek darbība: sākumā tās ir noklātas ar melnu paklāju, vēlāk, Ričarda asiņainajiem darbiem vairojoties, ar sarkanu. Pa sarkanām kāpnēm Ričards skrien augšup uz troni, bet pēdējā ainā viņš pa tām nokāpj arī lejā. Uz pēdējā, zemākā, pakāpiena sarkanmelnā kostīmā tērptais Ričards sastopas ar balti ģērbtiem Ričmonda kareivjiem. Izrādes finālā nolaižas balts priekškars.



V. Šekspīra **"Hamlets"** Berlīnes Valsts teātrī (1926). Rež. L. Jesners, scenogr. E. Pirhans. Hamlets — Fricis Kortners, kapracis — Alberts Floratahs

20. gadu vidū un beigās Jesners aizvien vairāk pievēršas politiskiem motīviem; klasikas lugu pakļaušana sava laika politisko problēmu atklāšanai ir vēl viena ekspresionisma teātri raksturojoša iezīme. Piemēram, "Hamlets" (1926) tiek iestudēts kā politiska izrāde ar viegli uztveramām analoģijām: Klaudijs ir nogrimēts kā ķeizars Vilhelms II, un darbība risinās greznā, ķeizara apartamentus atgādinošā vidē. Hamlets ir jaunā laika cilvēks, revolucionārs. Izrādes vērtību sistēmā Klaudija slepkavība ir neizbēgama atriebība, bet Hamleta nāve — nejaušība.

Jesners visās savās izrādēs rada nosacītu pasauli, kurā risinās tikpat nosacīta darbība. Šī pasaule iemieso cilvēkam naidīgu realitāti, jo jebkurš pasaules valdnieks ir arī tirāns. Izeju Jesners saskata revolūcijā, tādēļ daudzas viņa izrādes ir versijas par to, kā demokrātiska vara nomaina monarhiju.

1930. gadā Jesners aiziet no Berlīnes Valsts teātra un 1933. gadā emigrē.

Otrs nozīmīgākais Berlīnes perioda pārstāvis ir K. Martins, kura darbībā var saskatīt arī politiskā teātra iezīmes. 1919. gadā Martins kopā ar domu-



E. Tollera **"Pārvērtības"** teātrī "Tribīne" (1919). Rež. K. Martins, scenogr. R. Nepahs. Skats no izrādes

biedru grupu izveido teātri "Tribīne" (*Tribüne*), atklājot to ar ekspresionista E. Tollera lugu "Pārvērtības". Skatuve atgādina atvērtu estrādi bez rampas — arī Martins īpašā manifestā par sava teātra mērķi pasludina skatuves un skatītāju zāles apvienošanu. Izrādes darbība notiek uz kustīgu aizslietņu fona. "Kustīgo sienu" principu ekspresionisti izmanto, lai radītu nedrošas, baiļu pārpilnas pasaules iespaidu. Šim nolūkam kalpo arī bieži lietotā aktieru kustība pa slīpu skatuves plakni. Īpaša nozīme ir apgaismojumam: ar kustīgu prožektoru un krāsainu gaismas filtru palīdzību tiek panākta murgaina, nereāla atmosfēra. Uzveduma kulminācija ir skeletu deja kapsētā — zaļā gaismā uz skatuves saraustīti kustas balti nogrimēti aktieru ķermeņi.

Aktierdarbu raksturo ekstātiska patētika, bet dramatismu nodrošina maksimāli ātra mizanscēnu maiņa.

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", Hauptmaņa "Florianu Geijeru" un "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 parasti 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.

Paralēli ekspresionismam vācu kultūrā attīstās vēl viens modernisma atzars. 1916. gadā internacionālā kosmopolītiski un pacifistiski noskaņotā emigrantu vidē Šveicē dzimst **dadaisms** — nihilistiska un antiestētiska, toties teatrāla inteliģences kustība, kuras pamatā ir apzināta publikas izaicināšana un pagātnes kultūras mantojuma noliegšana. Cīrihē dadaisti dzejnieka Hugo Bāla vadībā pulcējas "Voltēra kabarē", bet 1918. gadā dadas centrs no Šveices pārceļas uz Berlīni un Parīzi, jo karš beidzas un daudzi Šveicē dzīvojušie emigranti atgriežas dzimtenē. Arī Berlīnes dadu vada no Cīrihes atbraukušais vācu rakstnieks Rihards Huelzenbeks, un tā grupējas ap izdevniecību "Malik" (vadītājs Vīlands Hercfelds), žurnālu "Jaunā Jaunatne" (*Neue Jugend*), kura līdzstrādnieki ir mākslinieki Džons Hārtfīlds un Georgs Gross, un kreiso intelektuāļu izdevniecību un tāda paša nosaukuma žurnālu "Brīvā Iela" (*Freie Straße*).

Kopš 1918. gada aprīļa Berlīnē notiek regulāri dadaistu pasākumi: teatrāli uzvedumi no rītiem un vakaros teātrī "Tribīne", kā arī dažādi pasākumi mākslas galeriju telpās. R. Huelzenbeks raksturo vienu no tiem: "Hausmans, Gross, Jungs un es sarīkojām pirmo lielo dadas vakaru Berlīnē. Es lasīju ievadmanifestu, kurā paskaidroju, ka cilvēki vēl nav pietiekami sakaitināti. Tad gribēja iejaukties policija, bērni raudāja, vīrieši dauzīja ar kājām. Gross urinēja uz izstādes gleznām. Visumā tā bija dumpīgi trokšņaina un līdz ar to izteikti dadaistiska akcija."[1]

Pēc šiem pasākumiem 1919. gadā sāk iznākt virkne dadaistu izdevumu: "Dada", "Katrs Pats Sev Futbolbumba", "Bankrots", "Pretinieks", "Asiņainā Nopietnība".

Pēdējā un arī nozīmīgākā vācu dadaistu akcija notiek 1920. gada jūnijā: "Pirmā internacionālā dadas mesa" ir vācu dadaistu Grosa, Hārtfīlda,

Hausmana, Diksa un krievu avangardistu mākslas izstāde. Izstāžu zāles stūrī karājas karavīra izbāzenis ar virsnieka uzplečiem, laiviņcepuri un cūkas masku uz sejas. Savukārt pret sienu atbalstīts no melna linu auduma gatavots sievietes izbāzenis bez rokām un kājām, kuram pie krūtīm piešūts salauzts nazis un sarūsējusi dakšiņa, uz viena pleca piestiprināts elektriskais zvans, bet uz otra — spirta lampiņa. Aiz sievietes izbāzeņa redzams milzīgs dzelzs krusts. Pie šīm lellēm pielikts arī paskaidrojums, ka, lai saprastu šos mākslas darbus, katru dienu divpadsmit stundas ar mugursomu plecos feldfēbeļa vadībā jāvingrinās ierindas mācībā. Turklāt izstādes centrā izlikta mape ar militāristu karikatūrām un ironisku nosaukumu "Dievs ar mums". Pēc šīs izstādes tiek apcietināti gandrīz visi tās dalībnieki un dadas aktivitātes Vācijā apsīkst.

Ekspresionistu un dadaistu 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.

20. gadi iezīmē jaunu posmu vācu teātra attīstībā. Lai arī Berlīne paliek neapstrīdams teātra centrs un M. Reinhards joprojām ir slavas zenītā, tomēr teātra prioritātes ir mainījušās. Reinharda režisoriskie paņēmieni jau kļūst pierasti, un viņa palīgi un skolnieki (Gustavs Hartungs, Bertolds Fīrtels u.c.) tos organiski izmanto paši savos darbos. Turklāt Reinhardu neinteresē mākslas politizācija, taču tā mākslinieku paaudze, kas nesen atgriezusies no kara, meklē teātri, kurš atsaucas uz sava laika realitāti un piedāvā jaunas vērtības. Arī valsts sociālā situācija rada labvēlīgu augsni politiskā teātra tapšanai — 1922. 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 posmi:

1) rašanās 10.–20. gadu mijā, kad Vācijā populāras kļūst Padomju Krievijā valdošās proletkulta idejas (galvenais šo ideju rupors ir Vācijas

Komunistiskās partijas izdevums "Sarkanais Karogs") un rodas proletāriski teātri;

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

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

Pirmo Proletārisko teātri (*Proletarische Theater*) 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 (G. Kranca lugu "Brīvība" iestudē K. Martins) un savu pastāvēšanu beidz.

Jaunā pakāpē proletāriskā teātra ideju paceļ **Ervīns Piskators** (*Erwin Piscator*), 1920. gadā kopā ar grupu jaunu strādnieku un aktieru — pašdarbnieku Berlīnē atkārtoti nodibinot tāda paša nosaukuma teātri. Piskatora izpratnē revolucionāra māksla var dzimt tikai strādnieku vidē, tādēļ tam jābūt patiesi proletāriskam teātrim, nevis teātrim "priekš proletariāta". Visām šī teātra izrādēm piemīt izteikti aģitējošs, politiski aktuāls raksturs, un kā galvenie izteiksmes līdzekļi tiek izmantoti abstrakta tipizācija un plakātisms. Tādējādi Piskators Eiropā iedibina *aģitpropa* (aģitācijas un propagandas) teātra tradīciju. Proletāriskais teātris pastāv līdz 1921. gadam, un turpmāk Piskators ir saistīts ar dažādām skatuvēm: 1923./1924. gada sezonā vada Berlīnes Centrālo teātri (*Central-Theater*), 1924.–1925. gadā iestudē politiskas rēvijas VKP uzdevumā, no 1924. līdz 1927. gadam ir Berlīnes Tautas teātra (*Volksbühne*) galvenais režisors, no 1927. līdz 1929. gadam vada paša radīto Piskatora skatuvi (*Piscatorbühne*). Šāda režisoru "pārceļošana" ir tipiska Berlīnes teātrim laikā starp abiem pasaules kariem. (Piskatora gadījumā gan tā ir saistīta arī ar viņa strikto politisko pozīciju.) Arī aktieri arvien retāk paliek vienā teātrī ilgstoši, bet gan slēdz līgumus tikai par atsevišķām lomām, līdz ar to apgrūtinot vienota ansambļa izveidi. Šo parādību izraisa straujā kinoindustrijas attīstība Vācijā, kā rezultātā vairāki vācu teātra režisori 30. gados (Reinhards, Piskators, Brehts, Dudovs, Engels) uzņem kinofilmas. Daudzi aktieri labāk izvēlas iespēju filmēties nekā būt piesaistīti konkrētam teātrim.

Piskatora estētiskā programma pamatos paliek nemainīga — buržuāziskās kultūras vietā radīt proletārisko, un mākslas kā pašvērtības vietā viņš vēlas piedāvāt aģitāciju, jo, lai pārvarētu plaisu starp mākslu un dzīvi, pašai mākslai ir jākļūst par politiku.

Kopumā vācu politiskā teātra estētiku (līdzīgi kā tas ir Padomju Krievijā) raksturo vairāki aspekti:

1) atgriešanās pie laukuma teātra, cirka un rēvijas vienkāršajiem izteiksmes līdzekļiem, lai ar to palīdzību varētu maksimāli tieši uzrunāt publiku un apvienot teātra didaktiski aģitējošo un izklaides funkciju;

2) absolūta skatuves tehnizācija, izmantojot izrādēs sava laika modernās tehnoloģijas (fotoprojekcijas, filmas) un konstruktīvistu sasniegumus (atteikšanās no darbības vietu reālistiski raksturojošām dekorācijām, to vietā piedāvājot funkcionālas, daudzdimensionālas konstrukcijas);

3) brīva apiešanās ar dramaturģisko materiālu; tiek iestudētas tikai laikmetīgas lugas, kas koncentrējas uz aktuālu politisku problēmu un sociālu likumsakarību risināšanu.

Lai arī 20. gadu vācu teātris neapšaubāmi ir režijas teātris (vācu prese pirms klasisko lugu iestudējumu nosaukumiem biežāk min režisoru, nevis dramaturga vārdu, piemēram, "Jesnera "Vilhelms Tells"""), tomēr lielākā daļa režisoru, izņemot Piskatora politiskā teātra aktivitātes, pēc ekspresionisma ekstāzes meklē mierīgākas izpausmes formas. Raksturīga ir vēlme apstrīdēt tradicionālus priekšstatus par klasikas iestudēšanu. Jaunie režisori grib padarīt klasiku laikmetīgu, deheroizēt tās varoņus, atbrīvot skatuvi no pārliekas greznības un svinīgas patētikas.

Par jaunu robežšķirtni vācu teātra attīstībā kļūst 1928. gads, kad jaunajā Šifbauerdamas teātrī (*Theater am Schiffbauerdamm*) Berlīnē Ērihs Engels iestudē Bertolta Brehta lugu "Trīsgrašu opera", kas kļūst par pirmo uzskatāmo Brehta izstrādātās episkā teātra teorijas apliecinājumu Eiropā.

Kā dramaturgs Brehts kļūst pazīstams jau 1922. gadā, kad Minhenes Kamerteātrī (*Münchener Kammerspiele*) viņa lugu "Bungas naktī" iestudē **Oto Falkenbergs**. Šis ir viens no nozīmīgākajiem teātriem ārpus Berlīnes ar plašu repertuāru: Falkenbergs iestudē Šekspīru, Strindbergu, Vēdekindu, Kaizeru un padara slavenu tolaik nevienam nezināmo Brehtu. Falkenberga režijas rokraksts ir visai eklektisks (var saskatīt kabarē estētiku, naturālisma un ekspresionisma paņēmienus), taču viņš, pateicoties Kaizera un Brehta lugām, ienes vācu teātrī jaunu tēmu — lielpilsētas dzīvi, kurā valda nepārtraukts nemiers, trauksme un diskomforts.

Otrs režisors, kuram ir būtiska nozīme Brehta dramaturģijas un teorētisko uzskatu iedzīvināšanā uz skatuves, ir **Ērihs Engels** (*Erich Engel*, 1891–1966). Kopš 1924./1925. gada sezonas Engels ir Berlīnes Vācu teātra otrs nozīmīgākais režisors blakus Reinhardam. Visauglīgākā sadarbība sākot no 20. gadu vidus viņam veidojas ar Brehtu. 1924. gadā Engels

iestudē Brehta pirmo lugu "Pilsētu džungļos", 1927. gadā —"Vīrs paliek vīrs", 1928. gadā — "Trīsgrašu operu", bet pēc kara Engels strādā Brehta vadītajā "Berlīnes ansamblī" (*Berliner Ensemble*). Jau pirmajā Brehta iestudējumā Engels kopā ar visu nozīmīgo Brehta izrāžu scenogrāfu Kasparu Nēeru mēģina darboties episkā teātra virzienā — izrāde tiek veidota kā stāsts, kas sastāv no atsevišķām, ātri mainīgām epizodēm. Engels episkumu teātrī saprot ne tikai kā racionālu skatījumu uz tēlotajām parādībām, bet arī kā apzinātu bezkrāsainību. Skatuvi ar dzīviem aktieriem Engels grib padarīt līdzīgu melnbaltam kinokadram, tādēļ gandrīz neizmanto krāsas, bet aizraujas ar aktiera plastiku un mizanscēnu ģeometriju. Kostīmi atgādina vienādas pelēkas uniformas, bet aktieriem toties jācenšas maksimāli izkāpināt sev piemītošās individuālas īpatnības, piemēram, Fricim Kortneram miljonāra Hinka lomā izrādē "Pilsētu džungļos" īpaši jāizceļ savs dabiskais balss aizsmakums.



Ērihs Engels

"Trīsgrašu operas" izrāde pierāda, ka vismaz sākotnēji episkais teātris rodas kā opozīcija ekspresionismam: emociju vietā prāts; krāsainu gaismu vietā pelēka, neizteiksmīga vide; depersonalizētu figūru vietā aktiera individualitāte.

Pats **Bertolts Brehts** (*Bertolt Brecht*) ar režiju sāk nodarboties 1926. gadā, cenšoties pierādīt savas teorijas pamatideju — ar teātra palīdzību ir iespējams izprast un ietekmēt sabiedrību, izpētot tās attīstības likumsakarības un reproducējot tās uz skatuves.

Laikā līdz Otrajam pasaules karam Brehts vācu teātri ietekmē galvenokārt kā dramaturgs un teorētiķis, jo savu teātri, kur realizēt režisoriskās ieceres, viņam izdodas izveidot tikai 1948. gadā. Taču Brehta galvenā kultūrvēsturiskā nozīme saistās ar viņa 20. gados izstrādāto episkā teātra modeli, kurš izrādi saprot kā stāstu, ziņojumu,

dzīves parādību demonstrāciju un ir alternatīva darbības teātrim, ko Brehts dēvē par aristotelisko.

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

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 izglītot;

3) dokumentālais teātris, kas izmanto dažāda veida dokumentus (dokumetālus 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 ir atrodami gan Piskatora, gan Brehta daiļradē.

1928. gadā notikušajai "Trīsgrašu operas" pirmizrādei ir nozīme ne tikai vācu dramatiskā, bet arī muzikālā teātra attīstībā. 20. gadsimta sākumā vācu un austriešu muzikālais teātris (līdz Otrajam pasaules karam nav iespējams nošķirt vācu un austriešu mūziku, jo Rihards Štrauss, Arnolds Šēnbergs, Albans Bergs u.c. vienlīdz lielā mērā ir saistīti gan ar Vīni, gan Berlīni) ir vadošais Eiropā gan intensitātes, gan ietekmes ziņā. Īpašā statusā Vācijā vienmēr ir atradusies opera. Pat tad, kad 1919. gadā notiek teātru nacionalizācija, opernami lielākajās Vācijas un Austrijas pilsētās paliek galma īpašumā, jo valsts tos nespēj uzturēt. Klasiskās vācu operas metropole 20. gados ir Drēzdene (tieši tur notiek, piemēram, visu Riharda Štrausa operu pirmatskaņojumi), bet Berlīnē tiek izveidota eksperimentāla muzikāla skatuve Krollopera (*Krolloper*; nosaukums radies no teātra ēkas atrašanās vietas), kur iecerēts atskaņot dažādus avangarda mūzikas sacerējumus, kā arī atļaut režisoriskus eksperimentus, iestudējot muzikālas izrādes.

20.–30. gadu mijā vācu muzikālajā teātrī arvien vairāk parādās parodijas par klasisko operu, piemēram, Ernsta Kšeneka lugas — operas "Lēciens pāri ēnai", "Džonijs uzspēlē" un Paula Hindemita makabrie viencēlieni "Slepkava — sievietes cerība" ar O. Kokoškas tekstu un "Svētā Suzanna" ar Augusta Štramma libretu. Taču visnozīmīgākā šī perioda muzikālā figūra ir Kurts Veils (1900–1950), "Trīsgrašu operas" mūzikas autors. No 1921. līdz

1924. gadam Veils ir Feručo Buzoni skolnieks. Buzoni ir vāciski orientēts itāļu mūziķis, kurš noraida tradicionālo operu, uzskatot, ka īstai operai jābūt kā "pasakai, alegorijai, groteskai vai masku komēdijai".[2] Šo izjūtu pārņem arī Veils, un pilnībā tā izkristalizējas sadarbībā ar Brehtu: 1927. un 1930. gadā top divi varianti "episkajai operai" "Mahagonijas pilsētas uzplaukums un bojāeja", 1928. gadā "Trīsgašu opera", bet 1933. gadā "balets ar dziedāšanu" "Septiņi nāves grēki". Tieši "Trīsgrašu operā", kas ir klasiskās operas parodija, Veilam un Brehtam izdodas panākt ne tikai mūzikas un drāmas sintēzi, bet arī slēptu iekšēju pretrunu samierināšanu — pirmo reizi vācu teātrī ielu mūzika tiek pacelta līdz mākslas līmenim.

Pierādījums muzikālā un dramatiskā teātra paralēlajai attīstībai vāciski runājošajās zemēs 20. gadsimta pirmajā pusē ir arī Vāgnera festivāls Baireitā un Mocarta festivāls Zalcburgā, kas sniedz koncertus un teātra izrādes. Vāgnera idejas par sintēzes mākslu iespaido daudzus 20. gadsimta teātra reformatorus, bet Zalcburgas festivāls ir Reinharda un H. fon Hofmanstāla ideja. Tiek atrasts veids, kā apvienot tautas spēļu tradīcijas senajos Alpos ar misteriālo un baroka laika teātri. Zalcburgas festivāls tiek atklāts 1920. gadā ar Reinharda iestudēto Hofmanstāla mistēriju "Jebkurš" (*Jedermann*) Zalcburgas Doma laukumā, bet 1926. gadā ar Reinharda uzvesto K. Goci "Turandotu" sāk darbu īpašs Festivāla teātris (*Festspielhaus*).

Viens no spilgtākajiem modernās muzikālās domāšanas paraugiem 20. gadu vidū Eiropā ir atonālās mūzikas pamatlicēja austrieša Arnolda Šēnberga nepabeigtā opera "Mozus un Ārons" ar Bībeles sižetu. Ar šo darbu Šēnbergs izveido jauna tipa muzikālo drāmu — intelektuālo drāmu uz operas skatuves, kad tradicionālie operas likumi vairs nedarbojas. Šēnbergs transformē operas varoņu muzikālo izteiksmi: vairs nav tradicionālā operas dalījuma ārijās, ariozo un recitatīvos. Tā vietā nāk kora oratorija ar izvērstām ansambļa un solistu replikām. Konkrēto operu veido izvērsta Mozus un Ārona vārdu divkauja, turklāt Mozus izteiksmes veids ir ritmizēta un vietām vokalizēta deklamācija, bet Āronam — klasiska operas partija.

20. gadu beigas, 30. gadu sākums ir pasaules ekonomiskās krīzes laiks. Arī Vācijā valda bezdarbs, inflācija un noziedzība, kas ietekmē arī vācu teātra dzīvi. Sākot ar 1930. gadu teātru ienākumi sarūk uz pusi. Daudzi privātteātri pārtrauc darbību, bet valsts teātru dotācijas tiek samazinātas. Saīsinās sezonas ilgums, operas un baleta teātru skatuves sāk izmantot lētākām izrādēm, viena teātra telpās tiek atstāts tikai viens spēles laukums, bet kaimiņos esošie teātri — apvienoti. Berlīnē teātru bojāeja kļūst gluži vai par epidēmiju.

Sliktais sociālais stāvoklis veicina arī politisku radikālismu, arvien draudošāks kļūst antisemītiskais noskaņojums. Nacistiskā prese arvien asāk sāk vērsties pret to, ka divus vadošos galvaspilsētas teātrus vada ebreji — Jesners un Reinhards. Jesners no Berlīnes Valsts teātra aiziet 1930. gada beigās un 1933. gadā emigrē, arī Reinhards atstāj Vāciju šajā pašā gadā. Vācu teātra vēsturnieki, runājot par abiem šiem režisoriem 30. gadu sākumā, lieto darbības vārdu "rezignēt" — tātad padoties nenovēršamajam vai tam, kas liekas nenovēršams, un zaudēt ticību iespējai realizēt savus agrākos mērķus. Tieši rezignācija visprecīzāk raksturo vācu radošās inteliģences izjūtu šai laikā.

Kreisi orientētās teātru trupas organizē Internacionāli revolucionāru teātru apvienību, lai nesekmīgi mēģinātu izveidot karteli, kurā apvienotos revolucionārās teātra, mūzikas un kino kustības. Viņiem pretdarbojas nacionālsociālistiski noskaņotās trupas un skatītāju organizācijas, kas savukārt ir apvienojušās "Vācu kultūras cīņas savienībā", kuru vada vēlākais Vācijas Nacionālsociālistiskās partijas triecienvienību (*SA-Sturmabteilungen*) ideologs Alfrēds Rozenbergs. Rezultātā vācu teātru repertuāru sāk pārpludināt otršķirīgi sacerējumi ar vācu tautas militārā gara un dzimtenes mīlestības slavinājumiem.

Joprojām darbojas dažādi kabarē, bet, ja vēl 20. gadu vidū populārākā rēvija bija pēc ASV paraugiem veidotā "Brodveja" ar estrādes zvaigzni Rozu Valeti, tad 30. gadu sākumā to pārspēj rēvija "Reinas dēls", kur kordebaletā dejo gandrīz simts blondi, atlētiski "tīras rases" jaunekļi.

Par Veimāras Republikas spilgtās teatrālās dzīves finālu un veselas kultūras ēras noslēgumu kļūst 1932. gadā Berlīnes Vācu teātrī Reinharda veiktais Hauptmaņa lugas "Pirms saules rieta" iestudējums par godu dramaturga 70 gadu jubilejai. Izrāde nav veiksmīga, taču lugā skartā "norieta tēma" — simbolisks pareģojums par Eiropas humānisma bojāeju — 30. gadu Vācijā izskan gluži vai pravietiski (iespējams, ka Latvijā līdzīga nozīme ir M. Zīverta traģēdijai "Vara", ko 1944. gadā E. Smiļģa režijā rāda Dailes teātris).

1933. gada februārī, uzvarot vēlēšanās, pie varas Vācijā nāk Nacionālsociālistiskā strādnieku partija Ādolfa Hitlera vadībā, 27. februārī tiek aizdedzināts Reihstāgs, un 28. februārī iznāk reiha prezidenta parakstīts "Rīkojums par tautas un valsts aizsardzību", kas anulē visus Veimāras Republikas likumus.

1933. gada 13. martā tiek nodibināta Reiha Tautas izglītības un propagandas ministrija Jozefa Gebelsa vadībā, kas pilda arī Kultūras ministrijas funkcijas. Tai ir pakļauta arī īpašā Reiha Kultūras palāta, kuru veido atse-

viș̌as nodaļas, kas atbild par rakstniecību, presi, radio, mūziku, tēlotājmākslu un teātri. Par vadītājiem šeit vairākumā gadījumu strādā nevis funkcionāri, bet paši mākslinieki: piemēram, mūzikas nodaļu vada 30. gadu slavenākais vācu komponists Rihards Štrauss, bet teātra nodaļu, kuras pamatuzdevums ir kontrolēt dramaturģiju un teātru repertuārus, lai veicinātu īstenā vācu gara ienākšanu teātrī, vada bijušais aktieris Oto Laubingers kopā ar reiha "galma dramaturgu" Reineru Šloseru, līdzšinējo nacistu partijas oficioza "Tautas Novērotājs" (*Völkischer Beobachter*) redaktoru.

Ja Reihstāga dedzināšanas diena 27. februārī ir atklāta terora sākums, kas ļauj jebkuru cilvēku uz ielas apcietināt vai nošaut bez tiesas sprieduma, tad līdz ar Propagandas ministrijas izveidošanu sākas slēptais terors, kas īstenots ar dažādu likumu un rīkojumu palīdzību. Piemēram, 1933. gada 7. aprīlī tiek izdots "Likums par ierēdniecības atjaunošanu". Sākotnēji šis likums atņem darba tiesības virknei personu, kas bijušas saistītas ar Veimāras Republikas politiski administratīvo pārvaldi, taču drīz vien tas sāk attiekties uz visu profesiju pārstāvjiem. Teātros no darba vispirms tiek atlaisti ebreji, aktīvākie arodbiedrību darbinieki, kā arī tie, kas bijuši piederīgi kreisi orientētajām partijām un grupējumiem. Kopumā 1933. gadā tiek atlaisti piecpadsmit teātru intendanti, diriģenti, režisori un dramaturgi, daudzi aktieri paši brīvprātīgi uzraksta atlūgumus. Oficiālajā līmenī šis process tiek saukts par "ansambļu atjaunošanu". Sākumā jaunajai varai aizpildīt vakances ir visai pagrūti, jo politiski lojālais sabiedrības vidusslānis, kas nonāk teātros, ir maztalantīgs un personālijas bieži mainās, radot maldīgu ilūziju, ka jaunais režīms ilgi nenoturēsies. Tomēr reāli 1933. gada septembrī, sākoties jaunajai sezonai, Propagandas ministrijai ar administratīvu rīkojumu palīdzību ir izdevies vadošo Berlīnes teātru vadību uzticēt sev lojāliem cilvēkiem.

Berlīnes Valsts teātri Jesnera vietā vada uzticams nacistu kultūrpolitikas aizstāvis, bijušais Veimāras Nacionālā teātra intendants Francis Ulbrihs kopā ar vienu no nacionālsociālisma laikā vadošajiem vācu dramaturgiem Hansu Jostu. Tieši šeit arī notiek pirmā publiskā nacistiski orientētā teātra demonstrācija — 1933. gada 20. aprīlī par godu Hitlera četrdesmit ceturtajai dzimšanas dienai tiek izrādīta Josta luga "Uzvarētājs" Ulbriha režijā. Izrādes beigās publika, kājās stāvot, dzied Vācijas himnu. Šī arī kļūst par vienu no retajām konjunktūras lugām, kas stabili turas teātru repertuārā.

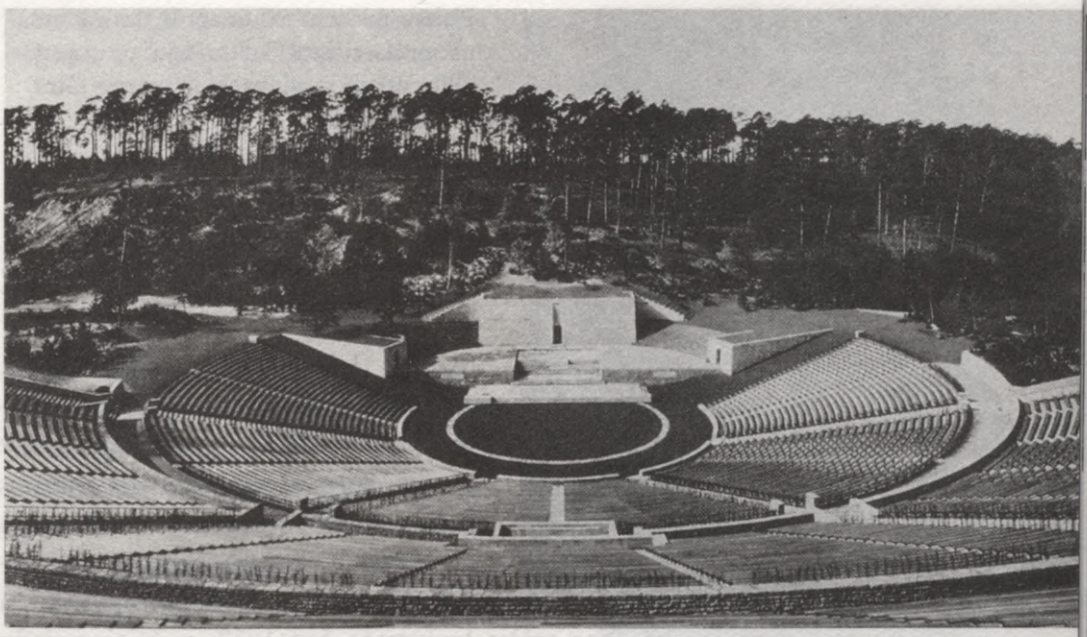
Berlīnes Vācu teātra vadība pēc Reinharda emigrēšanas tiek uzticēta agrākajam nelielu lomu tēlotājam un mazpazīstamam kinorežisoram Karlam Ludvigam Ahacam. Pirmā Ahaca režisētā izrāde 1933. gada aprīlī ir

Hansa Kluges ideoloģiskā luga "Mūžīgā tauta", kas sludina militāru uzticību valstij, "tīro asiņu" un "tīrās zemes" ideoloģiju. Publika uz šo izrādi nenāk, un tā pēc mēneša tiek noņemta no repertuāra. Nākamā Ahaca izrāde — Šillera "Vilhelms Tells" — noturas ilgāk, jo Propagandas ministrija organizē obligātos šīs izrādes kolektīvos apmeklējumus. Nekādu panākumu nav arī trešajai Ahaca izrādei — Hansa Kaizera komēdijai "Rembrants tiesas priekšā".

Arī daudzi aktieri, kas vēl pirms pāris mēnešiem bija uz skatuves, sākoties 1933./1934. gada sezonai, jau atrodas emigrācijā vai arī dzīvo Vācijā nelegāli. Tipisks piemērs aktiera liktenim Vācijā šai laikā ir agrākais Berlīnes Valsts teātra varoņlomu tēlotājs Hanss Oto (1898–1933). Viņš teātrī tiek angažēts 1930. gadā un spēlē galvenās lomas klasiskajā repertuārā pie režisoriem Ernsta Legāla (Kleista "Homburgas princis", Gētes "Klavigo", Šillera "Orleānas jaunava", Kalderona "Salamejas tiesnesis") un Leopolda Jesnera (Lesinga "Emīlija Galoti", Šillera "Vallenšteins" un "Laupītāji", Šekspīra "Otello"). Taču H. Oto ir VKP biedrs un 30. gados arī aktīvi darbojas revolucionārajās arodbiedrībās. 1933. gada 13. novembrī viņš Berlīnē uz ielas tiek arestēts un 24. novembrī iet bojā mīklainā nāvē — nopratināšanas laikā "izkrītot" pa logu.

Laiks no 1933. līdz 1945. gadam vācu teātrī tiek dēvēts par *Gleichschaltung* — unifikāciju. Teātrim tiek piešķirta īpaša propagandas nozīme, jo valdošais triumvirāts — Hitlers, Gebelss, Gērings — pastiprināti interesējas tieši par teātri, īpaši operu, un kino. Hitlers ir personīgi pazīstams ar slavenākajiem aktieriem, no personīgajiem līdzekļiem atbalsta jaunos māksliniekus un subsidē īpašus teātrus, piemēram, regulāri divus reprezentatīvus iestudējumus sezonā Veimāras Nacionālajā teātrī (*Nationaltheater in Weimar*). Hitlers personīgi pieņem būtiskus lēmumus, kas attiecas uz teātra un mūzikas dzīvi. Šī "labvēlība" kopumā uzlabo teātru materiālo līmeni.

Galvenā prasība, ko izvirza jaunais režīms, ir pēc iespējas ātrāka pilsoniskā teātra un individuālistiskās dramaturģijas nomaiņa pret masu tipa teātri — plašu, atvērtu teatrālu formu, kur dominē kori (masas), nevis solisti (individualitātes). Arī nacisti līdzīgi daudziem 20. gadsimta teātra reformatoriem uzskata, ka skatuvei un skatītāju zālei ir jākļūst par vienota pārdzīvojuma telpu. Īpašu tautas vienotību un pacilātību iespējams panākt, spēlējot izrādes zem klajām debesīm, jo tad pilnībā izzustu atšķirības starp profesionāliem aktieriem un amatieriem, starp skatuvi un publiku. Šādi brīvdabas uzvedumi 30. gadu otrajā pusē Vācijā tiek īpaši kultivēti un iegūst īpašu apzīmējumu vācu valodā — ting-spēles (*Thing-spielen*; *Thing* — no vecvācu valodas — *slēgta tiesa, tautas sapulce*). (Aizraušanās ar dažādu veidu masu



Meža skatuve (1936). Arh. D. Ekarts

uzvedumiem vispār ir raksturīga jebkurai totalitārai iekārtai, arī boļševismam, jo "atsevišķo cilvēku komunikācijas kanālus un to robežas terors aizstāj ar "dzelžu skavām", kas cilvēkus saspiež kopā tik cieši, ka viņu daudzveidība it kā izzūd Vienā Cilvēkā. Tā apmēri ir gigantiski".[3] Ne velti līdzīgi masu iestudējumi brīvdabā Jāņa Munča režijā ir populāri arī 30. gadu Latvijā.) Vācijā ir paredzēts uzbūvēt simtiem īpašu ting-spēļu laukumu, taču reāli tiek uzcelti četrdesmit, jo trūkst piemērotu lugu. Šo laukumu arhitektoniskā uzbūve ir visur vienāda: skatuve sadalīta trīs atsevišķos spēles segmentos, skatītāju rindas izvietotas amfiteātra formā, un starp tām ir vairākas simetriskas ejas uz skatuvi.

Uzvedumos tiek izmantoti elementi no viduslaiku mistērijām un stadiona spēlēm (*Stadionspielen*) — nacisma laika Vācijā populāriem dažādu sporta un cīņas veidu paraugdemonstrējumiem. Viens no raksturīgākajiem šī teātra stila paraugiem ir vērojams 1936. gada 2. augustā Berlīnē, kad par godu XI vasaras olimpisko spēļu atklāšanai režisors Matiass Vimans iestudē E. V. Mollera "Frankenburgas kauliņu spēli". Reiha sporta arēnas teritorijā tiek uzcelta scenogrāfa Dītriha Ekarta šim nolūkam speciāli projektēta trīsdaļīga skatuve, ap kuru ir amfiteātris ar 20 000 skatītāju vietām. Lugas sižetu veido kokainos pantos sacerēts fiktīvas tiesas sēdes izklāsts no kontrrefor-



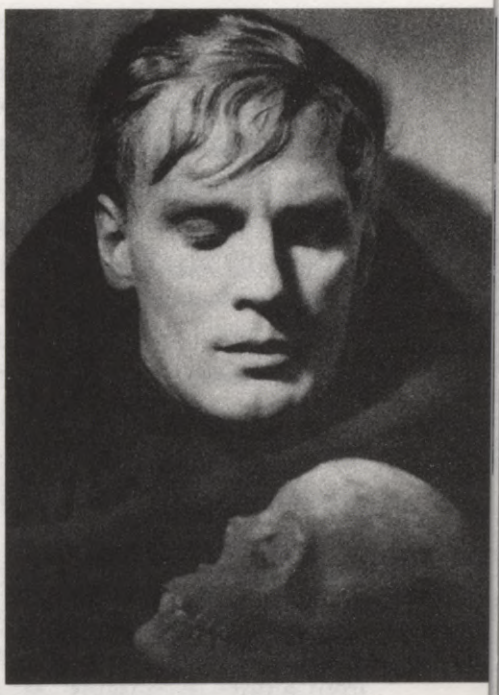
Plakāts masu uzvedumam "Laimīgā tauta" nacionālsociālistu "kultūrideju" propagandai Olimpiskajā stadionā neilgi pirms Otrā pasaules kara

mācijas laika Austrijā 1625. gadā. Aktieri nēsā koturnas un garus kostīmus, bet kristīgie un vācu nacionālie motīvi kora un solistu dziedājumos rada patētisku ekstāzes atmosfēru, kas noslēdzas ar kopēju nacionālsociālistisku dziesmu dziedāšanu. Vēlāk šī izrāde tiek parādīta arī citos spēles laukumos, bet 1937. gadā ting-spēļu kustība pamazām apsīkst, jo vairs nesaņem valsts dotācijas.

Arī pašu nacistu publiskais izturēšanās veids (partijas kongresi, dažādi politiski svētki) atgādina varenu svētku izrādi — karogi, fanfaras, krāsainas gaismas tiek izmantotas pie katras izdevības. "Fašistu pulcēšanās reizēs un greznās svētku procesijās apzināti tiek izmantoti kristiešu rituāli un ceremonijas, lietots simbolisks repertuārs un dramaturģiskie paraugi, kas atvasināti no tādām tradīcijām kā *autos sacramentales* vai brīnumlugas u.tml. Maršēšanai bungu un trompešu pavadībā, kā arī dziedāšanai ir heroiska un vienojoša kvalitāte."[4] Īpaši tiek kopta vācu tautas izredzētības un unikalitātes sajūta, "tīrās rases" ideja. Šai aspektā izkropļotā veidā atkal aktualizējas Nīčes idejas — Hitlers sašaurina Nīčes pārcilvēka koncepciju, apgalvojot, ka pārcilvēka līmeni var sasniegt tikai viena rase — ārieši.

Jaunais teatrālais režīms nemitīgi organizē arī dažādus festivālus un pasākumu virknes ar vairāk vai mazāk oficiālu raksturu: gan Reiha teātra nedēļa, gan Šekspīra festivāls, gan Kleista lugu nedēļa kalpo arī kā Reiha varenības apliecinājums, Baireitas festivāls sumina ne tikai Vāgneru, bet arī fireru.

Būtiski teātra dzīvi iespaido valdošās varas tieksme uz monumentālismu, jo teātra iedarbība tiek veicināta arī arhitektoniski — tiek paplašinātas skatītāju zāles, nojauktas ložas un balkoni. Tikai 1937. gadā vien Vācijā tiek pārbūvēti vai atjaunoti trīsdesmit pieci teātri. Vēlāk dažos teātros tiek



V. Šekspīra **"Hamlets"** Berlīnes Valsts teātrī (1936). Rež. J. Fēlings, scenogr. T. Millers, Hamlets — Gustavs Grindgenss

iebūvētas arī īpašas vadoņa ložas. Divpadsmit Hitlera valdīšanas gados Vācijā tiek uzbūvēti divi jauni teātra nami — Desavā un Zārbrikenā, karš izjauc vērienīgu ieceri — opernama celtniecību Minhenē, nacisma kustības galvaspilsētā.

Sākot ar 1934./1935. gada sezonu nozīmīgāko vācu teātru vadība tiek organizēta pēc vadoņa principa (*Führerprinzip*) — katras mākslas nozares atsevišķi uzņēmumi, šai gadījumā teātri, ir jāvada to labākajiem pārstāvjiem. Šis lēmums labvēlīgi ietekmē Vācijas teātra situāciju, jo labāko teātru vadība atkal nonāk profesionālu aktieru un režisoru rokās.

Berlīnes Valsts teātri vada aktieris un režisors Gustavs Grindgenss, kurš, pateicoties īpašai Hermaņa Gēringa labvēlībai, padara to par ievērojamāko Trešā Reiha dramatisko skatuvi ar lielām mākslinieciskām un materiālām iespējām. Grindgensam izdodas panākt, ka Valsts teātrī arī nacistu laikā drīkst strādāt brīvdomīgais režisors Jirgens Fēlings un tālaika slavenākais vācu scenogrāfs Traugots Millers, kurš savulaik veidojis skatuves konstrukcijas Piskatora izrādēm. Repertuārā ir gan klasika (piemēram, Šekspīra "Ričards III" un "Jūlijs Cēzars"), gan modernā dramaturģija (Dž. B. Šova "Svētā Žanna"), gan arī neizbēgamas nodevas režīmam (H. Josta sacerējumi).

Berlīnes Vācu teātra vadību Gebelss uztic režisoram Heincam Hilpertam, kurš arī agrāk nereti ir sludinājis "režisora nomiršanu dramaturģijā". Viņš iestudē galvenokārt klasiku un vēršas pret jebkāda veida teatrāliem efektiem un eksperimentiem.

Minhenes Kamerteātri vada Oto Falkenbergs, kurš šai laikā tiek saukts par "režijas dzejnieku", jo savu ansambli viņš dēvē par "ezoterisku apvienību", bet skatuvi — par vietu, kur rodas dzeja. Šo teātri Hitlers 1939. gadā

no privātteātra pārvērš valsts teātrī, tādēļ tā repertuārā vairāk nekā citur ir tendenciozi sacerējumi vai interpretācijas: G. Hauptmaņa "Zelta arfa", P. Ernsta "Prūšu gars", E. V. Mollera "Rotšilds uzvar pie Vaterlo".

Kā vēsturiskā stila paraugs kalpo Zaladina Šmita vadītais Klasiskais teātris (*Klassikertheater*) Bohumā. Šī teātra estētiku veido patētisks aktieru runas veids un žesti, liels daudzums statistu, grezns skatuves iekārtojums un svinīga mūzika. Klasikas darbi šai teātrī tiek rādīti ciklos: 1934. gadā "Šillera nedēļā" tiek parādītas visas Šillera lugas, 1939. gadā notiek "Hebela nedēļa", 1941. gadā — "Grabes nedēļa". Turklāt pats Šmits visā Klasiskā teātra pastāvēšanas laikā (1919–1949) ir iestudējis gandrīz visas Šekspīra lugas.

Ideoloģisko lugu iestudējumi visos teātros ir slikti apmeklēti, tādēļ Alfrēda Rozenberga vadītā Vācu Kultūras cīņas savienība 1934. gadā izveido organizāciju "Spēks no prieka", kas organizē obligātus "kultūras pasākumu" apmeklējumus rūpnīcām.

. Muzikālajos teātros brīvdomība tiek pieļauta vēl mazāk. Šēnberga, Berga, Hindemita un Veila mūzika tiek aizliegta pilnībā. No klasisko operu komponistiem visieredzētākais ir R. Štrauss, lai gan vairāku viņa operu libretu autors ir "pusžīds" H. fon Hofmanstāls ("Elektra", "Rožu kavalieris", "Arabella") un 1935. gadā Štrauss pasūta komiskās operas "Nerunīgā sieva" libretu Stefanam Cveigam, arī ebrejam. Taču īsi pirms šīs operas pirmizrādes gestapo kratīšanā pie Cveiga atrod Štrausa vēstuli, kurā viņš savu darbību Reiha Kultūras palātas mūzikas nodaļā nosauc par "nepatīkamu goda amatu", ko uzņēmies, tikai "lai novērstu vēl lielāku ļaunumu."[5] Pēc šī atklājuma arī Štrauss krīt nežēlastībā.

Nozīmīgākā šo gadu novitāte vācu mūzikā ir Karla Orfa sacerējumi: skatuviskā kantāte *Carmina Burana* (1937), pasaku spēles "Mēness" (1939) un "Gudrais" (1943), kā arī madrigālopera *Catulli Carmina* (1943).

Kara laikā arī okupēto valstu teātru dzīve tiek pārkārtota pēc vācu Reiha parauga. Īpaši tas attiecas uz Austriju, Dienvidslāviju, Franciju, Poliju un Padomju Savienības teritorijā — uz Ukrainu, jo Kijevā atrodas reihskomisāra Koha sēdeklis. Latvijā vācu okupācijas laikā Nacionālais teātris tiek pārveidots par Kareivju teātri (*Soldatentheater*) — izklaides iestādi karavīriem, bet materiālās un radošās privilēģijas iegūst Dailes teātris, kura repertuāru veido romantiski estetizētas klasikas interpretācijas un izklaidējošas dziesmuspēles.

1943. gada sākumā, kad Vācija pēc sagrāves pie Staļingradas pasludina "totālā kara" sākumu, teātru dzīve vēl neapstājas, taču pēc 1944. gada 20. jūlija atentāta pret Hitleru Gebelss pavēl slēgt visus Lielvācijas teātrus. Līdz

pat kara beigām vienīgās vācu skatuves Eiropā nu darbojas Šveicē, bet Vācijas teātru ēkas smagi cieš no bombardēšanas.

Ar šo brīdi beidzas vēl viens laikmets vācu teātra vēsturē, kas tiek dēvēts par propagandas, maskēšanas vai bagātā teātra periodu. Vācu nedēļas laikraksts "Impērija" (*Das Reich*) to nosauc par "zelta būrīti, kurā iespējams ļoti skaisti dziedāt, kaut arī dziesmas nav visiem kopīgas"[6], jo nekad agrāk (un arī vēlāk) vācu teātrim nav bijusi tik labvēlīga materiālā situācija un tik viegli manipulējami teātra radošie cilvēki.

Citētie avoti

[1] *Brauneck M.* Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. — Hamburg, 1986, S. 197

[2] *Коган Т.* Ферручио Бузони. — М., 1964, с. 174.

[3] *Ārente H.* Totalitārisma sākotne // Kentaurs XXI, 1992, Nr. 1, 111. lpp.

[4] *Kalna B.* Rituālo elementu izmantojums totalitāro režīmu mākslas un sabiedrības modeļu veidošanā // Latvijas ZA Vēstis, 2000, Nr. 3/4, 107. lpp.

[5] *Michael F., Daiber H.* Geschichte der deutschen Theaters. — Frankfurt a. Main, 1990, S. 130.

[6] Turpat, 135. lpp.

Silvija Radzobe

MAKSS REINHARDS
(1873–1943)

Reinharda ceļš uz teātri. Reinhards–aktieris

Ekstravagantais un ironiskais austriešu dramaturgs Arturs Šniclers 1915. gadā pavisam nopietni izsaucās: "Ja Dievs kādreiz ierastos Berlīnē, viņš neapšaubāmi nopirktu biļeti, lai redzētu Reinhardu."[1] Tā varbūt ir vispspēcīgākā, bet, protams, ne vienīgā atsauksme par izcilo režisoru, ko atstājuši viņa sajūsminātie pielūdzēji. "Skatuves mags", "teātra burvis", "visu laiku kolorītākā teātra personība", "teatrālo Ameriku Kolumbs", "mākslinieks — karalis", "skatuves Napoleons", "Profesors" — ar šādiem un līdzīgiem izteicieniem ļaudis centušies paust to, ka laikabiedru apziņā vārds "Reinhards" bija kļuvis par absolūto sinonīmu vārdam "režisors". Un arī vārdam "veiksminieks". Un kā nu ne — ja režisors savas vairāk nekā 30 gadu garās mākslinieciski aktīvās karjeras laikā, kad viņš paspēj iestudēt pustūkstoti izrāžu, ne reizi nepiedzīvo nopietnu izgāšanos.

Reinhards — ģeniāls teātra praktiķis, kurš pats nenodarbojās ar teoriju izstrādi, bet savā darbā dažādos Vācijas un Austrijas teātros pārbaudīja vai visas gadsimta sākuma daudzās novatoriskās modernisma idejas gan teātra tehnikā, gan filozofijā un inženierijā, apliecinādams to dzīvotspēju un tādējādi ar savām izrādēm 20. gadsimta pirmajos divos gadu desmitos kļūdams par nepārtrauktu iedvesmas avotu citiem meklējošiem gariem ne tikai Eiropas, bet arī Amerikas teātros. Tiek uzskatīts, ka tieši viņš teātri neatgriezeniski padara primāri par režijas mākslu. Un tāpēc J. L. Steiens domā, ka, "iespējams, moderno laiku lielākais režisors ir austrietis Makss Reinhards".[2]

Makss Reinhards (*Max Reinhardt*, īstajā vārdā Goldmans) dzimis Vīnē sekmīga ebreju grāmattirgotāja Vilhelma Goldmana ģimenē kā pirmais no viņa septiņiem bērniem. Īpaši tuvas attiecības Maksu jau no bērnības saista ar viņa divus gadus jaunāko brāli Edmundu, kas vēlāk ne tikai ar labiem panākumiem ilgus gadus strādā par finanšu direktoru Reinharda "teātru

koncernā", bet ir arī viens no tuvākajiem viņa padomdevējiem sfērās, kas tieši saistītas ar mākslu.

Reinharda bērnībā un pusaudža gados dzīvot Vīnē un nekļūt par mākslinieku ir gandrīz neiespējami — greznā un pārtikusī Austroungārijas galvaspilsēta burtiski "slimo" ar mākslu. Dāmas no "labākajām aprindām" dzied, pludina akvareļus un spēlē pašdarbības izrādēs, vīri dod priekšroku gleznošanai un dzejai. Tie, kuriem biezs maks, bet nav galīgi nekādu talantu, kļūst par aizbildņiem jaunām aktrisītēm vai izsalkušiem gleznotājiem, jo vienīgi jebkāda veida piederība mākslas pasaulei padara "cilvēku par cilvēku".

Īpašā cieņā tūlīt aiz mūzikas un operas Mocarta, Bēthovena, Haidna, Brāmsa un Šūberta pilsētā ir teātris. Tautas lugas publika brauc skatīties uz daudzajiem Vīnes priekšpilsētu teātriem, bet nacionālā lepnuma objekts ir 1741. gadā karalienes Marijas Terēzes dibinātais Vīnes Burgteātris, kurš 19. gadsimta 60. gadu vidū teātra direktora un režisora Heinriha Laubes vadībā piedzīvo savus labākos laikus, kad tiek iedibināts vēl daudzus gadus aktuālais aktieru kults. Par ķeizariskā teātra lieliskajiem aktieriem ne tikai sajūsminājās uz skatuves, interesējās arī par viņu privāto dzīvi — viņi kļuva gluži vai par elkiem, kurus aicināja visizsmalcinātākajos salonos, ne tikai viņu ģērbšanās stils ietekmēja modi, centās kopēt pat manieri, ar kādu slavens premjers publiskā kafejnīcā cēla pie mutes kafijas tasīti. Un patiesi Ādolfs Zonnentāls, Šarlote Valtere vai Jozefs Levinskis bija sasnieguši sava laika Eiropas aktiermākslas augstāko kvalitāti — par to vīnieši varēja pārliecināties, salīdzinot savus mīluļus ar Vīnes slaveno viesu — francūzietes Sāras Bernāras vai itāliešu Eleonoras Dūzes, Ernesto Rosi, Tomazo Salvīni — sniegumu.

Goldmanu ģimenē ar teātri visdziļāk bija "saslimusi" tēvamāsa Jūlija, kurai ir svarīga nozīme Reinharda biogrāfijā. Viņa ne tikai regulāri veda uz teātri abus sava brāļa vecākos dēlus, tiem esot vēl pirmsskolas vecumā, bet viņai pieder arī izšķirošais vārds, kad iedegās strīds starp Maksu un viņa tēvu par profesijas izvēli. Fortūna bija novērsusies no Goldmana vecākā, tādēļ pirmdzimtajam jau sešpadsmit gadu vecumā vajadzēja sākt pelnīt iztiku. Pusgadu negribīgi nomocījies par sīku klerku kādā no Vīnes bankām, Makss tieši tantei pirmajai uzticēja savu sapni par aktiera karjeru. Jūlijai izdevās pierunāt brāli nelikt šķēršļus dēla dīvainajai izvēlei — Goldmanu dzimtā līdz šim nebija bijis neviena aktiera.

Pāris mēnešus ņēmis "deklamācijas stundas" pie augumā milzīgā sarkanmatainā īra Peraka (viņa vārdu neviens nezināja), kurš bija slavens ar

spēju "iedīdīt" jauniešus skatuves noslēpumos, lai gan ļaunas mēles melsa, ka šī teatrālā personība pati uz skatuves nav kāpusi ne reizi, Makss Goldmans pieteicās debijai Sulkovska teātrī. Nelielais mājīgais un visumā oriģinālais teātrītis atradās Vīnes priekšpilsētā. Oriģināls tas bija nevis ar savu repertuāru vai spēles meistarību, bet gan ar apmaksas sistēmu. Lieta tā, ka nevis teātris maksāja aktieriem, bet iesācēji aktieri maksāja teātra īpašniekam Valentīnam Niklasam par iespēju kāpt uz skatuves dēļiem un izmēģināt sevi svētajā mākslas laukā. Tā kā pilsētas jaunās paaudzes vidū plosījās gluži vai teātra pandēmija, tad Niklasa kungam par ienākumiem nevajadzēja žēloties. Taču Sulkovska teātrītis Eiropas teātra vēsturē minams ne tikai kā veikla finansista radīts kuriozs — tieši te savas aktiera gaitas sāk vācu teātrī vēlāk slavenie aktieri Emerihs Roberts, Makss Pols, Ženija Grosa. Bet ne tikai — tieši no šejienes sākas aktieris ar pasaules slavu Jozefs Kaincs un arī vēlākais režisors Makss Reinhards — tādu pseidonīmu pieņem septiņpadsmitgadīgais Makss Goldmans, kad 1890. gada vasarā pirmoreiz iziet publikas priekšā deviņdesmitgadīga veča lomā.

Kad pēc pāris mēnešiem Maksa tēvs pirmo reizi iegriežas Sulkovska teātrī, viņš ir sarūgtināts par te valdošo diletantismu, kurā entuziasmēti līdzdarbojas arī viņa dēls. Tiek nolemts turpināt privātstundu apmeklēšanu — šoreiz jau pie nopietnāk vērtētā aktiermeistarības pasniedzēja Emīla Burdē. Nākamajā darba vietā — Rūdolfsheimas priekšpilsētas teātrītī — M. Reinhards nospēlē savu pirmo vērā ņemamo lomu — Špīgelbergu F. Šillera "Laupītājos". Tieši pēc kārtējās "Laupītāju" izrādes notiek neticamais — viņu sameklē kāds aktieris un lūdz rīt ierasties kafejnīcā "Opera" uz satikšanos ar Oto Brāmu, kurš nule redzējis viņa tēlojumu. Pašu Oto Brāmu, kura vārdu vāciski runājošo teritoriju aktieri izrunāja ar īpašu nozīmi. Bija zināms, ka kritiķis un literatūrzinātnieks jau 1889. gadā, nodibinot Berlīnē Brīvo skatuvi, pēc franču parauga sācis modernizēt teātri. Nu to viņš iecerējis darīt Berlīnes Vācu teātrī, par kura direktoru nule kā nozīmēts, tādēļ arī pašlaik komplektē jaunu trupu. M. Reinhards satiekas ar O. Brāmu, un pasaka turpinās — viņam pēc gada tiek piedāvāts angažements Berlīnes Vācu teātrī.

Bet pašlaik jaunajam Reinhardam ir vienalga, kur un kā, ka tikai — spēlēt. Viņš uz sezonu iestājas par aktieri Zalcburgas Valsts teātrī, kur septiņu mēnešu laikā sagatavo veselas... 49 lomas. Tas nozīmē, ka ik trešajā dienā viņš publikas priekšā stājās ar jaunu lomu. Sava mazā auguma un ne pārāk atlētiskās ķermeņa uzbūves dēļ Reinhards nebija piemērots mīlētāju un t.s. varoņu lomām, jo Austrijas teātrī pilnos ziedos tolaik vēl ir ampluā sistēma.

Viņš reti spēlē arī savus laikabiedrus, par viņa specialitāti kļūst veci vīri un t.s. spilgtie raksturi, pa lielākai daļai ļaundari un intriganti. Te topošais aktieris liek lietā nezūdošos iespaidus, ko savulaik guvis no Vīnes Burgteātra ģeniālā ļaundaru tēlotāja — sava elka Jozefa Levinska. Tiek imitēta Vīnes premjera vaibstu spēle, kustības, balss intonācijas. Publika ar atsaucību uzņem jaunā aktiera spilgto spēli, bet trupā Reinhardu ar draudzīgu ironiju sāk dēvēt par "kabatas formāta Levinski".

Par Reinharda īsto un patiesībā vienīgo skolotāju kļuva Oto Brāms tais nepilnajos desmit gados (1894–1904), ko jaunais censonis pavadīja Berlīnes Vācu teātrī, turpinādams spēlēt večus un dīvaiņus. Lomas bija it kā tādas pašas kā iepriekš, bet spēles stils — pavisam cits. Savu patstāvīgo teātra programmu, kā jau tas mēdz būt, nākamais režisors izveidoja, gan apliecinot, gan arī noliedzot savu skolotāju.

19. gadsimta 90. gados viscaur Eiropā būt par teātra novatoru nozīmēja būt par naturālistu. Naturālisma "apustulis" Vācijā bija Oto Brāms, kurš ietekmējās no francūža Andrē Antuāna tādā mērā, ka pat mainīja profesiju, no kritiķa kļūdams par režisoru. Naturālisma "mācekļa gadus" Brāms izgāja paša dibinātajā Brīvajā skatuvē (1889–1892), kur spēlēja pusamatieri. Kad 1894. gadā viņš pārņēma Vācu teātra vadību no dramaturga Ādolfa L'Aronža, kas to bija dibinājis 1883. gadā, situācija Berlīnes teātra dzīvē bija ļoti izdevīga revolucionāriem estētiskiem meklējumiem. Izdevīga tādā nozīmē, ka te bija konstatējama dziļa atpalicība, itin kā Meiningenes sasniegumi vispār nebūtu bijuši, itin kā teātra vienīgā funkcija būtu izklaidēt vai pamācīt, itin kā joprojām turpinātos deģenerēts romantisms, jo aktieru spēlē valdīja izkāpināts patoss un nedabiska deklamācija. Tas lielā mērā attiecās kā uz imperatora subsidēto Karalisko dramatisko teātri, tā uz vairāk nekā divdesmit privātajiem teātriem, kuru vidū kā ievērojamākie izcēlās Rezidences, Lesinga, Berlīnes un Valnera teātris.

Desmit gados Brāms savu vēsturisko misiju izpildīja — viņš palīdzēja attīrīt skatuvi no vecmodīgas produkcijas un ar Vācu teātri izveda Vācijas teātri uz Eiropas teātra galvenās maģistrāles. Viņš teātrī par savējiem padarīja modernos tālaika dramaturgus — Jaunās drāmas pārstāvjus. Par viņa īpašiem favorītiem kļuva Ibsens un Hauptmanis, desmit gados tika iestudētas desmit Ibsena un četrpadsmit Hauptmaņa lugas. Bet galvenais bija tas, ka Brāms, īstenodams naturālisma estētiku, pamatā izmainīja teātra koncepciju un iemācīja vācu aktieriem jaunu spēles stilu, stilu, ko Francijā nedaudz agrāk bija izstrādājis A. Antuāns, nedaudz vēlāk Krievijā — K. Staņislavskis, bet apmēram tai pašā laikā Anglijā ar to cīnījās Dž. Greins.

O. Brāma teātra koncepcijā svarīgākās bija trīs pamattēzes. Pirmkārt, patiesība ir nozīmīgāka par skaistumu. Otrkārt, teātrim jābūt ieinteresētam sava laika sabiedrības problēmās. Treškārt, personību var izprast tikai kontekstā ar vidi, no kuras tā nāk.

Savukārt tradicionālā aktiera vulgāri aurojošā teatrālā atraisītība tika nomainīta ar antiteatrālu reālismu. Aktieri tika aicināti spēlēt ar visu ķermeni, ne tikai balsi un sejas muskuļiem. Tāpat viņiem lūdza uz skatuves ne tikai runāt, bet arī klausīties savā partnerī, ievērot, ka pauzes var būt tikpat izteiksmīgas kā teksti. Augstākais meistarības kritērijs, ar kuru vērtēt aktiera līmeni, bija dzīves patiesība. O. Brāms teica: "Ideāls aktieris ir tāds, kurš pilnīgi aizmirst, ka viņš spēlē uz skatuves, un kurš domā, ka brīdī, kad viņš ir izrādē, viņš ir dzīvē."

Brāms ne tikai deklarēja, bet arī panāca Vācijā līdz tam neredzētu aktierspēles patiesīgumu — kad 1899. gadā grupa Vācu teātra aktieru viesojās Vīnē, kas tika uzlūkota par Berlīnes nopietnāko konkurenti skatuves mākslas laukā, viņos skatījās kā brīnumā un fiakru rindām pie Raimunda teātra neredzēja galu.

Taču Brāms, kā tas raksturīgi revolucionāru vairākumam — un estētiskie revolucionāri te nav izņēmums —, bija galējību cilvēks. Viņš tiek raksturots kā akadēmisks naturālists, bet precīzāk teikt, ka viņš bija fanātisks naturālists, faktiski viņš bija kļuvis par naturālisma gūstekni. Jo viņa nelokāmie principi, vienādodami mākslas patiesību ar īstenības fotogrāfiju, būtībā sāka vērsties pret pašu teātra būtību — Brāms atteicās no klasikas, neielaida teātrī dzeju — par hrestomātisku kļuva viņa izteiciens "manā teātrī neatskanēs jambi, iekams cilvēki ikdienā nesāks sarunāties pantos", katru fantāzijas un spilgtas formas izpausmi vienādoja ar meliem. To, ka Brāms atpaliek no laika, īpaši pasvītroja straujais jaunā mākslas virziena simbolisma uzvaras gājiens viscaur Eiropā, kurš savukārt fantāziju pasludināja par visu un faktu — par neko, kurš interesējās vai vienīgi par formu un bija visai laisks attiecībā pret mākslas saturu. Brāms, palikdams uzticīgs sev, "palaida garām" Vaildu un Strindbergu, bet Vēdekindu uztvēra kā avantūristu, kurš nekaunīgi mēģina ielauzties teātrī.

Arī notikumi trupā, kas signalizēja par nopietnu iekšēju neapmierinātību, nelika Brāmam mainīt "stingro kursu". No Vācu teātra aizgāja vadošie aktieri Agnese Zorma un Jozefs Kaincs. Bet jaunais Reinhards rakstīja draugam Bertoltam Heldam uz Vīni, ka jūtas nelaimīgs un netic vairs savam talantam, viņu nomāc stundām ilgā grimēšanās kārtējā veča lomai — nemitīgā ūsu-bārdu līmēšana un zobu melnināšana. (Ar īpaši labiem panā-

kumiem Reinhards spēlē Krogstā H. Ibsena "Leļļu namā", Engstranu "Spokos", Kitelhauzu G. Hauptmaņa "Audējos" un Vulkovu "Bebrādas kažokā", Akimu Ļ. Tolstoja "Tumsības varā".) Bet līdz kaklam ir nemitīgā ēšana uz skatuves — klimpas un sīpolloki. Jo viņš allaž "iemiesojas" sociāli zemāko šķiru pārstāvjos un to ēdienkarte, kā zināms, nav nekāda izmeklētā.

Pirmie eksperimenti režijā

Taču Reinharda daba ir pārāk vitāla, lai viņš ilgstoši ļautos depresijai. Tieši viņš ir tas, kurš sāk praktiski rīkoties, lai Vācu teātra jaunās paaudzes sapņi par citu — savu, laikmetīgāku teātri — vērstos realitātē. 1900. gada sākumā kopā ar kolēģiem Frīdrihu Kaisleru un Martinu Cikeli Reinhards Berlīnes kafejnīcā "Metropole" nodibina aktieru klubu "Brilles" (*Die Brille*), kur organizē ironiskas rēvijtipa programmas pēc Parīzes bohēmisko kabarē parauga. Kā zināms, modernisma laikmetā Eiropas mākslas centros var runāt par veselu kabarē kustību. Tos sastopam ne tikai Parīzē, bet arī Minhenē, Krakovā, Pēterburgā, Londonā, Maskavā, Vīnē un, pateicoties Reinharda iniciatīvai, nu arī Berlīnē. Protams, primāri tā jaunajai paaudzei bija iespēja patīkami atpūsties un biedroties neformālā gaisotnē, kur valda nihilistiska jautrība un vīns. Bet ne tikai. Kopā pulcējās dažādu mākslas nozaru pārstāvji un radās iespēja totālajai sintēzei — gan ideju, gan kopīgi veidotu parodisku multimediālu programmu līmenī. Savukārt daudzas it kā rotaļājoties kabarē piedzimušās teātra formas un paņēmieni vēlāk pārceļoja uz "nopietno" teātri un to ievērojami bagātināja — atsvaidzināja, modernizēja.

"Briļļu" komandā kopā ar citiem aizrautīgi darbojas arī jauna aktrise Elza Haimsa, kuru laikabiedri raksturo kā efektīgu "garkājainu skaistuli". 1900. gadā Reinhards Vīnē iepazīstina savus vecākus ar Elzu kā ar savu topošo sievu. Šajā laulībā, kas tiek noslēgta tikai 1910. gadā, piedzimst divi dēli — 1908. gadā Volfgangs un 1913. gadā Gotfrīds.

Tā kā "Briļļu" programmas izraisa publikas interesi un Reinhards atklāj sevī līdera talantu, tiek nolemts dibināt pašiem savu "iestādījumu" — 1900. gada beigās Berlīnes galvenajā *Unter den Linden* ielā durvis ver jauns kabarē tipa teātrītis "Troksnis un dūmi" (*Schall und Rauch*). Pirmos viesus sagaida skaļa mūzika un trīs Pjero maskās — Reinhards, Kaislers un Cikelis. Atklāšanas izrādei izraudzīta F. Šillera luga "Dons Karloss", kas tiek prezentēta parodiskas rēvijas formā. "Donu Karlosu" izrāda četros cēlienos, no kuriem katrs ironiski stilizē vienu no tolaik aktuāliem teātra stiliem. Pirmais cēliens, kas uzreiz nodibina ciešas saites ar publiku un kļūst par nebeidzamas



E. Orlika plakāts Berlīnes kabarē **"Troksnis un dūmi"** (1901)

līksmes avotu, kariķē romantisma epigoņus. Otrs, nosaukts par "Zagļu komēdiju", izrēķinās ar naturālismu. Trešais, nodēvēts par "Karlosu un Elizandi" (ironiska rotaļa ar Māterlinka lugas "Peleass un Melizande" nosaukumu), "apstrādā" simbolismu. Bet ceturtais cēliens piedāvā Šilleru varietē stilā. Sajūsmā par ekstravaganto izrādi ir ne tikai Berlīnes teātru jaunieši, bet arī Oto Brāms, kurš tāpat dūšīgi aplaudē, un pilnīgi nejauši kabarē iemaldījies jauns rakstnieks, vārdā Tomass Manns.

"Troksnis un dūmi" iemanto lielu popularitāti, publika burtiski "šturmē" kabarē, lai noskatītos tā asprātīgās un izaicinošās programmas, kur blakus teātra parodijām atvēlēta vieta arī netradicionālai muzikālai produkcijai — prostitūtu dziesmiņām, cietumu "folklorai", aktuāliem satīriskiem pantiem un populārām operešu ārijām. Reinhards ir pasākuma galvenais organizētājs un iedvesmotājs, bet programmu iestudēšana ir kolektīva — radošās idejas un to realizācijas formas ģenerē kā Reinhards, tā citi priekšnesumos nodarbinātie aktieri. Taču, neapšaubāmi, tieši "Trokšņa un dūmu" pozitīvā pieredze kļūst par izšķirošo stimulu, lai Reinhards sāktu nopietni domāt par patstāvīgu pievēršanos režijas profesijai. 1901. gada septembrī kādā no kabarē vakariem Reinhards publiski uzstājas ar runu par savu iecerēto nākotnes teātri, kur raksturo šī teātra estētiskās saknes, organizatoriskās formas un sevi viennozīmīgi redz kā režisoru, teātra galveno celtnieku. Gandrīz vai neticami ir tas, ka pretenciozi maksimālistisko plānu, ko mēdz dēvēt arī par Reinharda "Manifestu", aktierim, kuram tolaik ir tikai 28 gadi un kurš patstāvīgi ir iestudējis tikai vienu izrādi, gandrīz pilnībā izdodas īstenot.

Reinharda "teātru koncerns"

Tātad 1901. gadā Reinhards paziņo: "Man nepieciešami divi teātri: kamerteātris intīmi psiholoģiskiem iestudējumiem, mūsdienu autoriem un lielais teātris — klasikai.. . Un vēl .. jābūt trešajam teātrim. Es runāju pavisam nopietni, es jau to redzu — tas ir festivāla teātris, .. gaismas un diženuma nams seno grieķu garā, taču ne tikai antīkajām lugām, bet gan visu laikmetu lielajai mākslai, tas būs amfiteātris bez priekškara un bez kulisēm, un varbūt pat bez dekorācijām."[3]

Nepaiet ne desmit gadi, un Reinhards ir īstenojis savu jaunības sapni par izrādēm trīs atšķirīgu izmēru un formu teātra zālēs. Taču ne tikai — realitāte pārspēj jebkurus plānus. Spēles telpu dažādība ir vēl nesalīdzināmi lielāka. Šajā ziņā Reinhardam līdzinieku nav, šķiet, visas pasaules teātra vēsturē. Pats Reinhards uzskata, ka pavisam Vācijā un Austrijā ir uzcēlis un pārbūvējis, mazākais, trīspadsmit teātrus, bet strādājis, iestudējot izrādes, vairāk nekā trīsdesmit teātros dažādās Eiropas zemēs (Anglijā, Ungārijā, Šveicē, Austrijā), kā arī Amerikas Savienotajās Valstīs. Reinharda viesizrāžu maršrutos iekļauto valstu saraksts ir vēl garāks. Te bez Šveices, Ungārijas, Anglijas, Austrijas, ASV ietilpst Zviedrija, Dānija, Francija, Krievija, kā arī citas valstis. "Valdnieku Edipu" 1911. gadā Reinhards parāda arī Rīgā, bet 1931. gadā viesojas pie mums ar Goldoni "Divu kungu kalpu" un Ofenbaha "Orfeju ellē". 1931. gadā Reinhards ierodas Rīgā uz ilgāku laiku personisku iemeslu dēļ. Viņš vēlas šķirties no savas pirmās sievas Elzas Haimsas, lai apprecētos ar Helēnu Timigu, aktrisi, kura viņa teātrī sāk strādāt 1917. gadā. Rīgā ir liberālāki likumi nekā Berlīnē. Lai īsinātu laiku no lietas pieteikšanas tiesā līdz tiesai (tāda ir leģenda), Reinhards Rīgas Nacionālajā operā iestudē divas operetes — J. Štrausa "Sikspārni" un Ž. Ofenbaha "Orfeju ellē". Turklāt Reinhards "izraksta" no Berlīnes ne tikai aktieru tērpus, bet arī grozāmo skatuves grīdu, ko uzdāvina mūsu operai. Reinhardam Rīgā izveidojas ļoti labi kontakti ar Operu, un viņš palīdz baleta trupai noorganizēt viesizrādes Vācijā un Austrijā.

1931. gada aprīlī Latviešu aktieru arodbiedrība Melngalvju namā rīko tikšanos ar Maksu Reinhardu. Ievadā uzstājas E. Smiļģis ar stāstījumu par vācu režisora dzīvi un darbu, pēc tam Profesors lasa lekciju, kuras atreferējums 13. aprīļa "Jaunākajās Ziņās" apliecina, ka dižais režisors ir vairāk darba, ne vārda cilvēks: "Cilvēka domas meklē jaunas idejas, bet teātra literatūrā trūkst īstākas dzejas, lielu dramatisku darbu, kas paši par sevi varētu radīt saviļņojumu. (..) Teātra glābšana var nākt tikai no paša aktiera, vienīgi

viņam un nevienam citam pieder teātris. (..) Pamati teātrim paliek tie paši, bet ugunis, kas tos silda, katram laikam savas. (..) Augstākais teātris ir patiesība. Aktierim savā dvēselē jāatrod skaidrība un jārada brīnums. Viņam jāprot īstas asaras raudāt."

Reinhards latviešu teātra mākslu ietekmējis tieši un arī netieši. Pie viņa Berlīnē viesojies, personiski iepazinies un izrādes skatījies Aleksis Mierlauks. 1932. gada februārī Reinhards Berlīnē iestudē G. Hauptmaņa svaigi uzrakstīto lugu "Pirms saules rieta". Jau tā paša gada aprīlī ar Reinharda atļauju pēc viņa režijas plāna šo dramatisko darbu Nacionālajā teātrī iestudē A. Mierlauks.

Pēc Pirmā pasaules kara Reinharda izrādes regulāri brauc skatīties daudzi latviešu aktieri, īpaši no Nacionālā teātra, piemēram, Anta Klints un Alfreds Amtmanis-Briedītis. Toties slavenā latviešu aktrise neirastēniķe Marija Leiko trīs gadu laikā (1917–1920) Reinharda teātros nospēlē 15 lomas, to skaitā Ģertrūdi "Hamletā", Lindes kundzi "Norā", galveno lomu — Annemariju — Georga fon Rekes "Asinsupurī". 1920. gadā M. Leiko mēģina Kētes lomu G. Hauptmaņa "Vientuļajos". Trīs reizes mēģinājumu laikā tiek mainīts viņas partneris, aktrise kļūst ļoti nervoza,viņai uznāk histērija, sajūk dzīve ar teātri un, izkliedzot varones tekstu: "Man jāiet prom, prom no šī nama, prom no jums visiem!", M. Leiko ieskrien zālē, sabrūk un raustās krampjos pie autora kājām. Pirmizrādi atceļ, un aktrisei nākas no teātra aiziet.

Arī latviešu aktrise Leontīne Blaua (literatūras speciālistiem pazīstama kā dzejniece Viola) strādājusi Reinharda Mazajā teātrī.

Simbolisma laikmeta aktualizēto ideju par kamermākslu (kamerlugu un kamerteātri) Reinhards īsteno divos Berlīnes teātros. Mazo teātri (*Kleines Theater*) ar 292 skatītāju vietām viņš vada no 1902. līdz 1906. gadam, bet Kamerteātri (*Kammerspiele*) ar 400 vietām — no 1906. līdz 1933. gadam.

Regulāri Reinhards ir īpašnieks arī "normāla", resp., tradicionāla, izmēra teātriem ar apmēram 600–700 skatītāju vietām. No 1903. līdz 1906. gadam viņš strādā Jaunajā teātrī (*Neues Theater*), bet pēc tam, kad O. Brāms aiziet no Berlīnes Vācu teātra, viņš saņem pagodinošo uzaicinājumu stāties vācu galvaspilsētas galvenā teātra priekšgalā, kurš gan tolaik atrodas dziļā krīzē. Vācu teātrī (*Deutches Theater*) Reinhards ir direktors no 1906. gada līdz Pirmajam pasaules karam, tad no kara beigām ar pārtraukumiem līdz 1933. gadam. No 1915. līdz 1918. gadam Reinhards ir direktors arī Berlīnes Tautas teātrī (*Volksbühne*). 1922. gadā viņš atver teātri Vīnē Karaļa pilī (*Redoutensaal*), kas gan pastāv tikai vienu sezonu. 1924. gadā Reinhards Berlīnē atklāj Komēdijas teātri (*Komödie*) un kļūst par direktoru Vīnes

Jozefštates teātrī (*Theater in der Josefstadt*).

Reinhards īsteno arī savu jaunības sapni par grandioza izmēra "festivāla teātri". 1910. gadā režisors sāk iestudēt savas "arēnas izrādes" Berlīnes Šūmaņa cirkā, kurā ir vietas 5000 skatītājiem. 1919. gadā pārbūvē Šūmaņa cirku un atver Lielo teātri (*Grosses Schauspielhaus*), kurā ir vietas apmēram 3000 skatītājiem. "Arēnas izrādes" Reinhards ir iestudējis arī Londonas koncertzālē "Olimpija", Minhenes Mūzikas hallē (*Musikfesthalle*) un citur.



Berlīnes Vācu teātris

Taču Reinhards ir iestudējis izrādes arī ārpus jebkādām teātra ēkām — dažādās vietās zem klajas debess. Šādā aspektā viņš uzlūkojams par pirmo vides teātra "pionieri" Eiropas teātrī, un izmantoto spēles vietu dažādības ziņā viņam arī nav līdzinieku pasaules teātra vēsturē. 1933. gadā Reinhards iestudē "Sapni vasaras naktī" Florencē Boboli dārzos un laukos Oksfordas nomalē, 1935. gadā viņš inscenē "Venēcijas tirgotāju" Venēcijas kanālos. 1918. gadā Reinhards sev nopērk 18. gadsimtā celtu greznu pili Zalcburgā — Leopoldskronu. Bet 1931. gadā 250 aicinātiem viesiem izrāda "Divpadsmito nakti", kas uzvesta Leopoldskronas parkā. Te gleznaina ezeriņa krasts "spēlē" mītisko Ilīrijas krastu, kur strandējuši Viola un Sebastjans. 1933. gadā "Fausts" tiek izrādīts Zalcburgas Karaliskās jāšanas skolas hipodromā. Nopietnākais no ārpusteātra iestudējumiem ir 1920. gada augustā Zalcburgas Doma laukumā uzvestais mirakls "Jebkurš", ar kuru Reinhards liek pamatu Zalcburgas Mūzikas un teātra festivālam, kurš pastāv vēl mūsdienās.

Ar laiku Reinhards kļūst par īpašnieku, menedžeri un direktoru veselam teātru tīklam, ko neoficiāli sauc par Reinharda "teātru trestu" vai "teātra mašīnu". Parasti Reinhards strādā kopā ar asistentiem. Izrādēs, kas parakstītas ar viņa vārdu, viņa klātbūtnes un personiski ieguldītā darba pakāpe ir atšķirīga. Reinhards izstrādā detalizētu izrādes plānu savās "Režijas grāmatās". Šo plānu īsteno asistenti. Atkarībā no tā, cik personiski Reinhards ir ieinteresēts jaunajā, topošajā izrādē, tik daudz viņš praktiski piedalās tās mēģinājumos. Reinhards var ierasties tikai uz ģenerālmēģinājumiem vai pats vadīt visus svarīgākos mēģinājumu periodus, kas var aizņemt, teiksim, pusi

no visa mēģinājumu laika. Reinharda asistenti ir labi profesionāļi, bet no viņu vidus neizaug neviens izcils režisors ar "patstāvīgu vārdu".

Reinharda vārds ir nesaraujami saistīts arī ar 20. gadsimta teātra tehnisko modernizāciju. Kā zināms, grozāmo skatuves ripu Eiropā 1896. gadā pirmais izgudroja un Minhenes Operas teātrī uzbūvēja inženieris Kārlis Lautenšlēgers. Reinhards pirmais grozāmo skatuves ripu ieviesa dramatiskajā teātrī, likdams to iebūvēt sev piederošajos Berlīnes teātros. Grozāmā skatuves ripa ļāva ātri (gandrīz vai kinematogrāfiski) mainīt ainas un panākt daudz straujāku izrādes tempu. Gandrīz vienlaikus ar Georga Fuksa eksperimentiem Minhenes Dailes teātrī, kas notika ap 1909. gadu, Reinhards savos teātros lika iebūvēt hidrauliskās mašīnas, kas spēja pacelt un iegremdēt atsevišķus skatuves grīdas segmentus. Līdz ar to skatuve no nekustīgas, konstantas telpas pārvērtās par totāli funkcionējošu "mašīnu". Reinhardam bija arī inženiera un tehniķa talants, tādēļ viņš savā teātrī ne tikai ieviesa citu atrastos modernos tehniskos principus, bet arī tos būtiski uzlaboja, pārveidoja un piedāvāja arī pats savus oriģinālus risinājumus.

Pirms Reinharda vācu teātrī dominēja gāzes un sveču apgaismojums, Reinhards ieviesa elektrisko apgaismojumu un savu teātru gaismošanas mākslā aizņēmās vairākas idejas no Šveices simbolista Ādolfa Apias, kas saistījās ar konceptu par gaismas "materialitāti". Reinharda izrādes gaismu ziņā bija ļoti izteiksmīgas — krāsainas, kontrastainas. Tieši Reinhards gaismošanas sfērā pirmais apvienoja mākslu ar automatizētu tehniku, ieviešot t.s. gaismošanas pulti, kas gaismošanas meistaram atļāva, nepārvietojoties telpā, automātiski mainīt gaismošanas ķermeņu krāsu un intensitāti daudzās "gaismu ligzdās", kā arī ļāva uz skatuves uzburt zvaigznes, mēnesi, mākoņus. Reinharda teātrī tika iebūvēta ciklorāma, tāpat gaismotāji te pirmoreiz guva pieredzi, izmantojot arī gaismas priekškaru.

Reinharda teātrī tika izgudrotas arī dažas mazāk ievērojamas, bet asprātīgas ierīces skatuves "brīnumu ražošanai". Tā, piemēram, bija mašīna, kas "ražoja" vēju, kurš kustināja koku lapas ("Sapnis vasaras naktī"). Tāpat, līdzīgi simbolistiem, Reinhards savā teātrī publikas ietekmēšanai izmantoja smaržu. Piemēram, "Sapnī vasaras naktī" uz skatuves pirms priekškara atvēršanas ar pulverizatoriem tika izsmidzināts skuju ekstrakts.

Reinharda aktieri

1905. gadā, kad Reinhards kļūst par Berlīnes Vācu teātra direktoru, viņš atklāj arī Aktierskolu, kur audzina saviem teātriem jaunos aktierus. Vācu

teātra trupas sastāvu veidoja labākie O. Brāma aktieri, kā arī skolā izglītotie jaunie spēki. Reinhards rūpējās, lai viņa koncernā allaž strādātu izcilas aktieru personības, kas valdītu pār skatītāju prātiem un sirdīm. Reinharda zvaigznes "klejoja" no viena viņa "koncerna" teātra uz citu, spēlēdamas galvenās lomas režisoram principiāli nozīmīgos uzvedumos. Attieksme pret jaunpienācējiem un attiecības trupā netiek raksturotas kā īpaši demokrātiskas. Katrs cīnījās par savu vietu un statusu, un konkurenti nebija vēlami. "Izsisties" Reinharda koncernā nozīmēja ne tikai iespēju kļūt par viena teātra vai vienas pilsētas (Berlīnes vai Vīnes) zvaigzni. Tas nozīmēja iemantot Eiropas mēroga slavu. Tādēļ arī pie Reinharda teātru durvīm pulcējās slavenu aktieru bari, kuri cerēja tikt pie Profesora uz "noklausīšanos" un saņemt angažementu. Viņi bija ar mieru strādāt uz vispieticīgākajiem noteikumiem. Šo laimes meklētāju vidū bija arī Mihails Čehovs, kurš divus gadus (1928–1929) strādāja Reinharda "koncernā", nospēlēdams vairākas ne pārāk nozīmīgas lomas, no kurām ievērojamākā ir Juziks O. Dimova romāna "Juziks" dramatizējuma uzvedumā Kamerteātrī. M. Čehova neizlabojamais krievu akcents pārvilka svītru viņa pārdrošajām cerībām Vācijā spēlēt Hamletu.

Pie Reinharda teātra izcilākajām zvaigznēm pieder Agnese Zorma (1865–1927), Ģertrūde Eizolde (1870–1958), Pauls Vegeners (1874–1948), Eduards fon Vintersteins (1871–1961), Alberts Basermanis (1867–1952), Emīls Janningss (1884–1950), bet pats ievērojamākais neapšaubāmi ir Aleksandrs Moisi (1880–1935).

Aleksandrs Moisi ir Itālijā (Triestā) dzimis albānis, kurš Vīnes Konservatorijā mācās dziedāšanu, izkopdams savu baritonu. Par operas solistu nekļūst, iesaistās dramatiskajā teātrī. Vīnes Burgteātrī "iet" statistos, tad bez panākumiem uzstājas Prāgas Nacionālajā teātrī. Kopā ar Reinhardu Moisi strādā no 1904. gada, izcīnīdams smagu cīņu ceļā uz atzīšanu sava akcenta, dīvainās ārienes un vēl dīvainākā talanta dēļ, kurš neatbilda itin nekādiem tradicionāliem kritērijiem par to, kā jāizskatās un kā jāspēlē slavena teātra slavenam premjeram — bet tieši par to Moisi laika gaitā kļuva. Viņš tiek atzīts par vienu no izcilākajiem Eiropas aktieriem 20. gadsimta pirmajā pusē. Pret Moisi sākumā naidīgi izturas ne tikai Berlīnes prese, kura raksta, ka viņam ir "pērtiķa gaita", "mežonīgas kustības", ka viņš "moka vācu valodu" un ka vispār ir "nekaunīgs itālietītis". Par Moisi ironizē arī viņa kolēģi, apsmejot viņa lielo galvu ar uzrauto deguntiņu, sīko augumu un gluži "nevaronīgos ikrus", resp., tievās kājas. Tā kā pēc tālaika tradīcijas klasikas



F. Šillera **"Dons Karloss"** Berlīnes Vācu teātrī (1909). Rež. M. Reinhards.
Marķīzs Poza — Aleksandrs Moisi

varoņi mīlētāji valkā triko, tad pirmajās sezonās Moisi kājas pirms triko uzģērbšanas tiek aplīmētas ar īpašiem ikru polsteriem, lai radītu priekšstatu par aktiera, resp., varoņa, sportiski vīrišķīgajiem, trenētajiem kāju muskuļiem. Taču jau pēc pāris sezonām publika burtiski laužas "uz Moisi", grib viņu redzēt atkal un atkal, vienu un to pašu izrādi ar viņa piedalīšanos skrien skatīties vairākas reizes. Tā kā Reinhards ir apveltīts ne tikai ar mākslinieka, bet arī finansista talantu un intuīciju, viņš nepretojas publikas pieprasījumam un jau pavisam drīz sava teātra galveno kārti liek uz Sandro (kā viņu pēc nonākšanas "panākumu zonā" sāk draudzīgi dēvēt ne tikai teātrī, bet arī presē) Moisi. Reinhards, pieņemot trupā Moisi, intuitīvi viņā ir uzminējis ne tikai ģeniālu apdāvinātību, bet arī aktuālu, modernisma laikmetam raksturīgu personības tipu. (Daži to sauca par "modes tipu".) Moisi ticis dēvēts par neoromantisku varoni (varbūt nav nepareizi lietot arī jēdzienu *dekadentisks varonis*), kurš iemieso modernā, slimīgi nervozā un disharmoniskā laikmeta būtību. Tā ir patiesa vīrišķība trausli sievišķīgā veidolā. S. Bušujeva par Moisi raksta: "Tā bija "dabiskā cilvēka" vīrišķība, kas eksistēja morālā vakuuma zonā, ārpus "laba un ļauna". Šajā "zonā" neoromantiskais varonis arī smēla savu spēku, ko nesadrumstaloja vainas un atbildības sajūtas — tas bija kaprīzs, neprognozējams dabas parādības spēks."[4] Moisi varoņus raksturoja spēks, pat brutalitāte un sievišķības visdažādākās izpausmes, sākot no skaidrības, nevainības, uzupurēšanās, bezpalīdzības un beidzot ar kaprīzēm, patvaļību un narcisismu. Vairāki pētnieki ir salīdzinājuši Sandro Moisi ar krievu baletdejotāju Vaclavu Ņižinski Rozes Gara partijā — ne tikai viņu ārējā izskata līdzības

dēļ, bet galvenokārt viņu radīto skatuves tēlu dēļ. Šāda jaunā tipa vīrišķība ideāli atbilda tiem vīriešu tēliem, kurus radīja Vailds, Hofmanstāls, D'Annuncio, R. Štrauss, tiem, kurus apcerējis Nīče.

Moisi ir spēlējis Romeo, Hamletu, Otello, Šeiloku, Faustu, Torkvāto Taso, Franci Moru, marķīzu Pozu, Orestu, Edipu, Dantonu (Bīhnera "Dantona nāve"), Sirano de Beržeraku, Cilvēku (moralitē "Jebkurš"), Protasovu (Ļ. Tolstoja "Dzīvajā mironī"), Ivanovu (A. Čehova "Ivanovā"), Osvaldu (H. Ibsena "Spokos"), Moricu (F. Vēdekinda "Pavasara atmoda"), kā arī citas lomas.

Kad Moisi kļuva slavens, prese ātri vien mainīja savu toni rakstos par viņu, skaļi jūsmodama par to, ko vēl vakar izsmēja. Vācu tālaika presē par Moisi var atrast tādus izteicienus kā "titāniskā nervozitāte", "elementāra un mežonīga izsmalcinātība", "apgarota kaisles matērija".

Protams, Moisi bija virstalanta parādība, un viņam bija spēles stils, ko citi kopēt un "piesavināties" nevarēja. Bet par pārējiem Reinharda aktieriem pētnieki ir izvirzījuši jautājumu, vai viņiem bija kāds vienots spēles stils un tieši kāds tas bija. Steiens raksta: "Ja Reinharda aktieriem bija kāds īpašs spēles stils, tad tas bija drusku lielāks nekā dzīve, tas bija teatrālāks, nekā būtu atļāvušies reālisti ar saviem pelēkajiem toņiem. Bet tam nebija nekāda sakara ar vācu 19. gadsimta teātra smago stilu. Reinharda stils neko nezināja ne par Staņislavska sistēmu, ne par amerikāņu metodi, bet tas bija allaž spilgts un krāsains, tam rūpēja, lai nekas svarīgs skatītāja uztverei nepaslīdētu garām. Šis stils tika radīts, lai publiku dabūtu iekšā teātrī, nevis izdzītu to laukā no teātra."[5] Savukārt B. Reihs kā aculiecinieks un Vācu teātra režisors secina: "Esmu redzējis tā sauktā "augstā stila" aktierus un naturālistiskā plāna aktierus... Pirmie deklamēja un pozēja, otrie centās izturēties kā dzīvē. Reinharda un viņa aktieru runa un žesti bija "piepacelti". Bet šī piepaceltība dīvainā kārtā savienojās ar īstu jūtu patiesību."[6]

Reinhards un mēģinājumi

Pirms mēģinājumiem Reinhards vienmēr izstrādāja detalizētu režijas plānu, ko ierakstīja savās slavenajās "Režijas grāmatās" (*Regiebuchs*). Katrai izrādei bija sava "Režijas grāmata", piemēram ""Makbeta" režijas grāmata", ""Jebkura" režijas grāmata". Protams, pie rakstīšanas Reinhards ķērās, kad visu pamatā bija izdomājis. Vienas "grāmatas" uzrakstīšana vidēji aizņēma nedēļu, kuras laikā režisors centās izrauties no ikdienas sīkpienākumu jūras Berlīnē. Visbiežāk viņš devās vai nu uz Vīni, vai uz kādu mednieku namiņu

Alpos. Visražīgākās darba stundas Reinhardam bija no pusnakts līdz septiņiem astoņiem rītā. "Režijas grāmatu" veidoja lugas kopija, kur katrai teksta lapai blakus bija iesieta balta papīra lapa. Reinhards zīmēja un rakstīja kā uz baltajām, tā uz drukātā teksta lapām. Viņa piezīmes ir izdarītas ar dažādu krāsu tintēm (melnu, sarkanu) un zīmuļiem (sarkans, zils, zaļš, pelēks). Piezīmes ir ļoti detalizētas: te ir fiksētas mizanscēnas un to izmaiņas, dekorācijas un to pārbūves, grupu pārvietošanās virzieni un laiki. Tāpat pierakstīts mūzikas skanēšanas ilgums un skaļums, dažādi trokšņi, doti arī precīzi gaismu raksturojumi. Taču ne tikai. Piezīmēs ir daudz arī aktieriem paredzētu norādījumu: fiksētas kustības, žesti, kā arī balss tonis un skaļums, aprakstīti kostīmi un to transformācijas. "Režijas grāmatās" bija paredzēts kā katra skata, tā arī izrādes kopējais ilgums.

Pēc "Režijas grāmatas" uzrakstīšanas sekoja daudzas kopēja darba stundas ar uzvedumu daļas vadītāju, režisoriem-asistentiem un scenogrāfu, kas uzzīmēja skices un izveidoja dekorāciju maketu, uz kura tika pārbaudītas galvenās Reinharda gaismošanas idejas. Tikai tad sākās mēģinājumi. Reinhards tikās ar trupu pirmajā mēģinājumā, tad strādāja asistenti, Reinhards saņēma viņu sastrādāto "produkciju" un koriģēja to. Pie vienas izrādes strādāja vai nu viens, vai vairāki (divi, trīs) asistenti, grandiozo masu izrāžu mēģinājumos asistentu skaits bija ievērojami lielāks. Kad Reinhards Ņujorkā iestudēja "Miraklu", viņam bija divdesmit divi asistenti.

Kaut arī Reinhards ātri kļuva slavens un viņa vārdam bija milzīga autoritāte, aktieri savās intervijās un atmiņās noliedz, ka viņš būtu bijis diktators. Attiecībās ar aktieriem viņš tiek raksturots kā iejūtīgs un inteliģents. Aktieri ļoti augstu vērtē to, ka Reinhards atradis laiku individuālām sarunām ar izpildītājiem divatā. Pirms mēģinājumu sākšanās viņš aktierim izstāstījis savu ieceri attiecībā uz tā lomu, kā arī uzaicinājis aktieri piedāvāt savu lomas interpretāciju. Daudzus aktieru ierosinājumus arī ņēmis vērā (vai izlicies, ka ņem), tā pārvēršot (vai — vismaz cenšoties pārvērst) aktieri no izpildītāja par radītāju. Arī aktiera kļūdas Reinhards nav analizējis publiski trupas priekšā, bet mēģinājuma laikā lūdzis aktieri apsēsties blakus un mierīgā balsī izklāstījis savus aizrādījumus. Bijušas reizes, kad Reinhards aktieriem mēģinājumos spēlējis priekšā, lai demonstrētu savu iecerēto attiecīgās lomas virzību. Mēģinājumos Reinhards bijis nenogurdināms. Tā, piemēram, 1928. gadā "Romeo un Džuljetas" pirmais kostīmu mēģinājums ildzis 16 stundas — no desmitiem rītā līdz pustrijiem naktī. Tieši pēdējos ģenerālmēģinājumos Reinhardam dzimušas daudzas jaunas idejas gan attiecībā uz aktieru tērpiem, gan scenogrāfiju, gaismām, trokšņiem, gan

aktieru spēli, kuras tūlīt tikušas pārbaudītas un bieži vien arī ieviestas. Ģenerālmēģinājumos Reinhards atgādinājis gleznotāju, kurš pie molberta saliek pārdrošus akcentus jau šķietami gatavā gleznā, panākot pilnīgi negaidītu efektu. Tādējādi "Režijas grāmatas" iecere varēja tikt pat ievērojami transformēta, apliecinot Reinhardu nevis kā drakonisku "mākslas grāmatvedi", bet kā dzīvu radītāju. Mēģinājumos atrastās jaunās nianses tika ierakstītas "Režijas grāmatā". Tas Reinhardam bija nepieciešams tādēļ, ka viņš saviem uzvedumiem turpināja sekot arī pēc pirmizrādēm un tādējādi "Režijas grāmata" kļuva par savdabīgu kanonu, pēc kuras tika pārbaudīta izrādes atbilstība tās sākotnējam etalonam. Ja bija nepieciešams, Reinhards jau ilgāku laiku spēlētām izrādēm nozīmēja mēģinājumus, lai "notīrītu" aktieru tīši vai netīši ieviestos uzveduma zīmējumu deformējošos papildinājumus.

Reinhards mēģinājumos bijis mazrunīgs, vairāk skatījies un klausījies, nekā runājis. Aktieri līduši vai no ādas laukā, lai izpelnītos viņa skopās uzslavas. Vairāki aktieri atzīst, ka cenšanās pievērst sev Reinharda uzmanību atklājusi viņiem pašiem iepriekš nenojaustas jaunas talanta šķautnes. Taču aktieri tiekušies pēc Reinharda uzmanības ne tikai godkāres vai karjeras apsvērumu dēļ. Režisoram piemīt milzīga, lai arī apvaldīta enerģija, apbrīnu raisoša fantāzija, kāre uz risku, spēja "dabūt gatavas" lietas, ko pirms viņa teātrī vēl neviens nav izdarījis. Šāda cilvēka klātbūtne pacilā, uzlādē, paceļ radošo tonusu. Turklāt — Reinhards nekādā gadījumā nav mizantrops, viņš pret cilvēkiem pamatā ir atvērts. Lai gan allaž apzinās savu vērtību. Laikā, kad Reinhards iegūst pasaules slavu un fantastisku bagātību, kam viens no pierādījumiem ir naudas izteiksmē pat nenovērtējamā Leopoldskronas pils, iespējams, viņa pašapziņā parādās arī kādi nedaudz kundziski vaibsti.

Jau no trīsdesmit gadu vecuma, kad aizsākas Reinharda režisora karjera, viņa attieksme pret aktieriem ir tēvišķīga. Viņš jūtas un izturas kā stingrs, bet mīlošs aizbildnis. Piemēram, pirmizrādes vakaros režisors dāvina katram aktierim glīti iesaiņotas mazas dāvaniņas, visbiežāk tās ir saldumu turziņas. Pa reizei aizbildnis atļaujas arī izkritienus no parastās nevainojami džentlmeniskās uzvedības. Reiz, kad kāds aktieris uz ātru roku "ielēcis" galvenajā lomā, Reinhards pirms tā došanās uz skatuvi nav vis novēlējis laimīgu izdošanos, bet veiksmi novēlējis... uzspļaujot. (Ir taču ticējums, ka tas, kas uzlaiza burvja spļāvienu, iemanto burvja spēku.)

Iestudējot grandiozās masu izrādes, Reinharda darba stils, protams, bija cits — mazāk demokrātisks. To reizēm mēdz dēvēt pat par militāru stilu un viņu pašu — par kaujās rūdītu ģenerāli. Viņu salīdzina arī ar masu "darbības

simfonijas" komponistu un diriģentu reizē. Izrādes ar vairākiem simtiem un pat tūkstošiem izpildītāju tika mēģinātas sešas līdz septiņas nedēļas. Reinharda asistenti vispirms strādāja ar atsevišķām grupām, bet pēdējās divas nedēļas pats Reinhards vadīja atsevišķo grupu kopā saliedēšanas darbu, atrazdamies uz speciāli no dēļiem izgatavota paaugstinājuma spēles telpas centrā un runādams megafonā. Viņam blakus stāvēja palīgi, kuri viņa gribu ar megafonu palīdzību noraidīja gar telpas sienām izvietotajiem asistentiem–grupu pārraugiem. (Arī meiningenieši ieviesa atsevišķo masu ainu grupu pārraugus, ko dēvēja par brigadieriem.) Tā, piemēram, gan Sofokla "Valdniekā Edipā", gan Bīhnera "Dantona nāvē", gan Hebela "Judītē" izmisušu masu kliedzienā vajadzēja savienot tūkstošiem balsu un daudzu cilvēku kustības saliedēt šķietami vienas būtnes — pūļa — agresīvi prasīgā kustībā. Bet ne tikai. Vajadzēja, piemēram, "Miraklā" saskaņot gaismas, kuras bija izvietotas tūkstoš punktos, ar ērģelēm galerijā, kori, orķestri citā galerijā, zvaniem, lielajām bungām un tūkstošiem izpildītāju.koordinētu uznākšanu un noiešanu no spēles laukuma.

Par Reinharda stilu

P. Džilevičs[7] uzskata, ka Reinharda panākumi balstīti uz trim principiem. Pirmkārt, viņš teātri primāri uzskata par izrādi un nevis par literatūru un tādējādi patiesi veic "teātra teatralizāciju". "Drāmas teksts bija skelets, ap kuru vajadzēja tikt realizētai multimediju pieredzei." Tā kā viņa režijas stilam bija raksturīgi turēt aktierus nepārtrauktā kustībā, tad viņš ne tikai moderno, bet arī klasisko darbu iestudējumos lietoja pantomīmu, mūziku, dziesmu, deju un akrobātiku. Otrkārt, Reinhards akceptē faktu, ka viņa laika kultūras pasaulē būtiska panākumu sastāvdaļa ir mārketings. Vesels štats viņa teātrī strādā, lai uzturētu labas un regulāras attiecības ar presi, kura spēj pārliecināt ne tikai potenciālos skatītājus, bet arī sponsorus, ka katrs jauns iestudējums būs vēl efektīvāks par iepriekšējo un ka ieguldīt naudu "Reinharda sindikātā" investoriem ir finansiāli izdevīgi. Treškārt, panākumus kaldina arī Reinharda visumā skeptiskie uzskati par teātra mākslas būtību. Jo "viņš teātri uztvēra galvenokārt kā izklaidi, viņam nebija ilūziju par iespēju pārveidot sabiedrību ne ētiskā, ne politiskā ziņā. Taču viņš uzskatīja, ka teātris var auditorijā veicināt trauslo vienotības sajūtu, un viņš cerēja, ka šī kopības sajūta var dzīvot ilgāk nekā konkrētā izrāde". Teātris Reinhardam bija vieta, kur "katrs varētu aizmirst ikdienas eksistences nožēlojamību", vieta, "kur patverties no sociālās realitātes". Reinharda

nepolemiskā un apolitiskā teātra koncepcija bija pievilcīga finansistiem un plašai vidussķiru publikai. Taču viņa skatītāji nav tikai labi nodrošinātie buržuā, bet arī tie, kas teātrī meklē novatoriskus ceļus, jo viņš pārvalda lielisko prasmi savās izrādēs harmoniskās proporcijās savienot labi zināmo ar jauno. Tādējādi viņš ne tik reti staigā pa šauro robežu, kas atdala augsto, elitāro mākslu no plašām masām tīkama šova. Arī materiālā nozīmē slavenais režisors ir veiksminieks — viņam nenākas "knapināties" — ne attiecībā uz saviem uzvedumiem (daži viņa projekti ir tik dārgi, ka tiem nav analoga 20. gadsimta Eiropas teātra vēsturē), ne personisko dzīvi. (Leopoldskronas pils Zalcburgā ir 1736. gadā celta bijusī arhibīskapa rezidence ar četrdesmit istabām, apelsīnu kokiem un pāviem, kas grezno plašo parku.)

Dažādu valstu teātra vēsturnieki ļoti nopūlējušies, mēģinot definēt Reinharda stilu, jo nācies atzīt — viņš ir iestudējis tik dažādas izrādes, ka par kādu vienotu stilu grūti runāt. Nesalīdzināmi vieglāk ir nosaukt avotus, kas apzināti vai neapzināti ietekmējuši Reinharda estētiskos uzskatus. Meiningeniešu antikvārisms un masu ainu perfekcija, Vīnes Burgteātra cildeni "augstais" stils, Vīnes priekšpilsētu skatuvju mīlestība uz fantastiku un balagāniskā improvizācija, Brāma naturālisms, kabarē ironija un parodija.

Diezgan plaši izplatīts koncepts par Reinhardu kā eklektiķi. Arī E. Bentlijs devis savu skaidrojumu par Reinhardu kā eklektiķi: "Reinhards bija eklektiķis. Viņš izcēlās visās formās un līdzīgi Vāgneram bija iemīlējies fantāzijā ļoti solīdās, lai ņeteiktu — elefantiskās dozās. Tas nebija stila diženums, kas Reinhardu interesēja, ne arī kāds noteikts dramaturgs vai luga, tas bija skatuves diženums kā tāds. Ja Horovics, liekas, vairāk mīlēja pianīno nekā mūziku, tad Reinhards vairāk mīlēja skatuvi nekā drāmu. Te nav nekā unikāla. To var teikt par daudziem režisoriem. Attiecībā uz Reinhardu unikāls ir kas cits — ātrums, ar kādu viņš gāja uz priekšu, un gandrīz līdz ģenialitātei attīstīta spēja atrast ierosinošo visdažādākajās sfērās. (..) Līdz Reinhardam katrs laiks un vieta teātri būvēja pa savam. Reinhards ņēma ierosmes no visiem laikiem un padarīja tās par savu īpašumu. Reinharda eklektisms nozīmē "rakņāšanos" cauri visai līdzšinējai teātra vēsturei, meklējot teatrālās idejas, kuras vajadzētu atdzīvināt."[8]

Daudzi atkārto H. Aiheringa spārnotos vārdus, ka "viņš nav atstājis stilu, vienīgi izrādes, nav atstājis trupu — vienīgi aktierus, nav atstājis teātri, vienīgi uzvedumus, tātad nav atstājis tradīciju, kas varētu kļūt par rītdienas darba bāzi"[9]. Savukārt J. L. Steiens domā: "Ja arī tā ir taisnība, ka Reinhards nav atstājis stilu, tad cēlonis, kādēļ tā noticis, ir viņa pārliecība par savu uzdevumu izmēģināt katru un ikvienu stilu."[10] Taču dažas lapaspuses tālāk

savā monogrāfijā par Reinhardu angļu zinātnieks raksta: "..Reinharda prasība bija "mest" kopā naturālismu, simbolismu, ekspresionismu un izmantot to iespējas."[11] Trīs minēto stilu kontekstā svarīgi akcentēt divus faktus. Pirmkārt, Reinhards ir iestudējis uzvedumus, kuros dominējušas vairāk vai mazāk "tīra" gan naturālisma, gan simbolisma, gan ekspresionisma estētiskās kvalitātes, gan arī savos ziedu laikos ģenerējis stilu, kurā vienlaikus simultāni darbojas trīs minēto stilu pazīmes. Tātad, iespējams, runājot par Reinhardu, īpaši viņa brieduma gados, kā "reinhardisma" sinonīmu precīzāk ir lietot jēdzienu "polistilistisks" un nevis "eklektisks" režisora rokraksts. Jo ar eklektismu taču saprot dažādu, atšķirīgiem stiliem piemītošu kvalitāšu mehānisku savienojumu, bet Reinhardam bija raksturīga izteiksme, kurā vienlaikus un organiski, savstarpēji iedarbojoties un cits citu transformējot, darbojās dažādi stili. Tādējādi Reinhards atzīstams par teātra modernismam raksturīgu figūru, jo viena no modernisma pamatpazīmēm ir polistilistiska izteiksme, kura, starp citu, raksturīga arī Jaunās drāmas pārstāvjiem Ibsenam, Strindbergam, Hauptmanim un citiem, kuri veidoja nozīmīgu Reinharda teātru repertuāra daļu.

Daudzi pētnieki Reinharda teātri primāri definē kā sintētiskā teātra modeli, kurā pirmoreiz tik pārliecinoši praktiski iemiesotas Vāgnera totālā mākslas darba (*Gesamtkunstwerk*) idejas. Tik tiešām — arī Reinhards uzskatīja, ka izrādei primāri jāiedarbojas nevis uz skatītāja intelektu, bet gan uz viņa instinktu sfēru — viņa jūtām un sajūtām. Tādēļ viņš vienā veselumā kā rituālā drāmā liedēja mūziku, kustību, vārdu, gaismu, skaņu, balstoties uz Kreiga, Apias un Žaka-Dalkroza atklājumiem (visbiežāk — teorētiskiem).

Reinharda repertuārs

Jaunajā teātrī un Berlīnes Vācu teātrī Reinhards visvairāk iestudē klasiku. Viņš Eiropas teātrī vispārliecinošāk aizsāk mūsdienās joprojām aktuālu tradīciju — klasiku nevis *izpildīt*, bet *interpretēt*. Ļoti daudz Reinhards ir iestudējis Šekspīru — vairāk nekā septiņpadsmit lugas (turklāt vairākas no tām viņš ir uzvedis atkārtoti): "Sapnis vasaras naktī", "Hamlets", "Romeo un Džuljeta", "Ziemas pasaka", "Divpadsmitā nakts", "Karalis Līrs", "Venēcijas tirgotājs", "Liela brēka, maza vilna", "Jautrās vindzorietes", "Spītnieces savaldīšana", "Maldu komēdija", "Henrijs IV", "Makbets", "Vētra", "Kā jums tīk", "Cimbelīns", "Jūlijs Cēzars". Pastāvīgi Reinharda repertuārā ir Šillers un Gēte. Kaut gan neapšaubāmi priekšroka tiek dota Gētem — iestudētas tiek "Fausta" abas daļas, "Stella", "Brālis un māsa", "Klavigo", "Mesīnas līgava",

"Torkvāto Taso", "Gecs fon Berlihingens", "Ifigēnija Tauridā". Turpretī no Šillera sarakstītajām uzvestas ir tikai piecas lugas — "Marija Stjuarte", "Fiesko sazvērestība Dženovā", "Vallenšteins", "Mīla un viltus", "Laupītāji". Reinhards regulāri iestudē arī citus vācu dramaturģijas klasiķus — Lesingu, Kleistu, Hebelu, Bīhneru un pat Kocebū; protams, viņa repertuārā ir arī austrieši — Grillparcers, Raimunds, Nestrojs un citi.

Otrs būtisks Reinharda repertuāra "zars" saistās ar Eiropas jaunās drāmas pārstāvju lugām, kuras pa lielākai daļai tiek inscenētas Mazajā un Kamerteātrī. Te tiek iestudēts Ibsens ("Spoki", "Heda Gablere", "Rosmersholma", "Jūns Gabriels Borkmans", "Leļļu nams"), Hauptmanis ("Bebrādas kažoks", "Roze Bernda", "Nogrimušais zvans", "Hanneles augšāmcelšanās", "Un Pipa atkal dejo", "Ormanis Henšelis", "Mihaels Krāmers", "Elga"), Čehovs ("Lācis"), Strindbergs ("Jūlijas jaunkundze", "Tēvs", "Pelikāns", "Nāves deja", "Spoku sonāte", "Sapņu spēle", "Vētra"), Māterlinks ("Māsa Beatrise", "Aglavena un Selizeta", "Zilais putns"). Lielu interesi Reinhards izrāda arī pret "tīrākiem" vai "netīrākiem" dekadences pārstāvjiem, kuru dramatiskos sacerējumus iestudē ar lielu veiksmi. Te pieder, piemēram, O. Vailds ("Salome", "Cik svarīgi būt nopietnam"), A. Šniclers. Un — tieši Reinhards paver ceļu uz teātri F. Vēdekindam, viņa koncernā uzvestas vairāk nekā piecpadsmit šī autora skandalozās lugas, no kurām nozīmīgākās "Pavasara atmoda", "Pandoras lādīte", "Mīlas dzēriens", "Gudrības akmens". Īpaši radoša sadarbība Reinhardam izveidojas ar austriešu dzejnieku un dramaturgu Hugo fon Hofmanstālu, kurš speciāli Reinharda teātriem raksta lugas, modernisma stilā pārstrādājot antīko grieķu autoru darbus ("Antigone", "Elektra", "Mēdeja"), kā arī veidojot scenārijus lielajām masu izrādēm ("Jebkurš", "Edips" u.c.). Daži pētnieki Hofmanstālu dēvē par jaunromantiķi, citi par simbolistu, ir arī tādi, kas viņu atzīst par dekadentu.

Tieši Reinhards ir tas, kurš Pirmā pasaules kara laikā "nolīdzina" ceļu uz teātri vācu ekspresionistiem, regulāri savu teātru repertuārā uzņemdams viņu lugas. Reinharda "koncernā" ir iestudēti darbi, ko sarakstījuši Zorge ("Ubags"), Kaizers ("Eiropa", "Ugunsgrēks operā", "No rīta līdz pusnaktij"), Hāzenklēvers ("Dēls", "Antigone"), Tollers ("Mašīnu postītāji"), Verfels ("Viesis no debesīm"), Kokoška ("Liesmojošais krūms").

Piezīmes par dažām ievērojamākām Reinharda izrādēm

Visradošākais periods Reinharda daiļradē ir pirmie desmit gadi, kad vai katrs uzvedums kļūst par jaunu vārdu režijas mākslā. Vēlāk blakus oriģi-

nāliem, pat unikāliem Profesora projektiem, kas ar savu lieliskumu burtiski satriec Eiropu un Ameriku, kur ved biežie Reinharda viesizrāžu maršruti, parādās arī zināmas komercializācijas tendences, kā arī iepriekšējo gadu estētisko sasniegumu transformācijas.

Dž. Vilets raksta: "Par spīti tam visam (sasniegumiem un slavai — *S. R.*) jau pirms kara (Pirmā pasaules kara — *S. R.*) radās sajūta, ka Reinharda teātriem viņu zenīta stunda ir pagājusi, ka nojaušams kaut kāds bezprincipu hedonisms."[12]

"Naktspatversme" (1903)

Berlīnes Mazais teātris tiek atklāts 1902. gada rudenī. Tas pievērš sev publikas uzmanību ar dekadentu Vailda ("Salome") un Vēdekinda ("Pavasara atmoda") izaicinošajiem uzvedumiem, kas ne tikai atklāti runā par puritāniskajā vācu sabiedrībā noklusēto seksualitātes tēmu, bet pat uzdrošinās to vienādot ar brīvības jēdzienu.

Taču pirmā īstā slava teātrim atnāk 1903. gada janvārī. Reinhards publiku grib satriekt ar sensāciju, un tas viņam arī izdodas. Viņa literāro aģentu uzdevums ir interesēties par ievērību guvušām lugām un izrādēm viscaur Eiropā. 1902. gadā arī vācu presē parādās informācija par jaunā autora Maksima Gorkija lugas "Dibenā" fenomenālajiem panākumiem Maskavas Dailes teātrī. Jau pēc trim dienām Reinharda literārie izlūki trauc uz Maskavu, no kurienes nekavējoties tiek atvesta luga, tulkošanas un iestudēšanas atļauja, kā arī krievu dziesmu krājums ar visām notīm un zīmējumi, kuros redzami dažādu krievu sabiedrības slāņu tipi.

Reinharda trupa (tieši tāpat kā viņu Maskavas kolēģi) apmeklē Berlīnes naktspatversmes, lai iepazītos ar tēlojamiem varoņiem un viņu dzīves apstākļiem "natūrā". Tad arī tiek nolemts Gorkija darbu izrādīt ar nosaukumu "Naktspatversme". Reinhards iestudējumu izplāno un spēlē Lukas lomu, bet praktisko režisora darbu veic aktieris Rihards Valentīns.

Izrādes stilistikā, kā atzīst pētnieki, apvienojas naturālisms un simbolisms. Naturālisms primāri saistīts ar dekorācijām, ko veido Leo Impekovens ar palīgiem. Uz skatuves redzamas augstas, pelēkas, mitras sienas, no kurām vietvietām nokritis apmetums, atklājot skaliņus un zem tiem melnu papi kā augoņus. Pie skatuves griestiem divi akli, sodrējiem klāti lodziņi, pie skatuves aizmugures prospekta izdrupušas pelēkas akmens kāpnes, kuras ved uz nekurieni, jo beidzas sienas vidū. Gultu vietā divstāvu nāras no netīriem dēļiem. Pa grīdu mētājas vecas lupatas, netīri trauki, saburzītas

avīzes. (Kāds pētnieks raksta: no skatuves zālē izplatījusies netīrības un saskābuša ēdiena smirdoņa...) Vienīgais gaismas avots — pie griestiem spuldze, kurā raustās gaisma. Cilvēki atgādina pelēkus rēgus, laiskas ēnas, kuri raustīgās spuldzes gaismā iznirst no tumsas un atkal pazūd tajā.

Aktieri spēlē Brāma iekoptā un piekoptā naturālisma estētikā — demonstrē alkoholisma izpausmes, tuberkulozes lēkmes, agresīvus kautiņus.

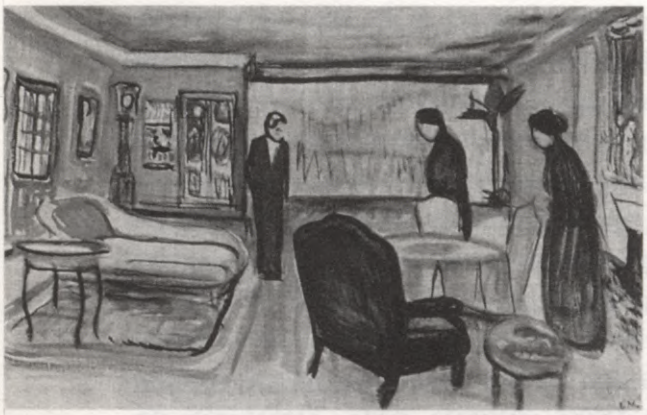
Simboliskās līnijas saistās ar gaismas izmantojumu, kas ļaudis pārvērš ēnās, raisot asociācijas ar patversmi kā cilvēces simbolisku tēlu. Pasaule ir cietums, kurā iemests un mokās cilvēks. Reinharda spēlētais Luka iemieso vienīgo izejas variantu bezizejā, vienīgo cerības variantu bezcerībā. Lukam izdodas atkausēt nocietinātās no dzīves izstumto sirdis. Deģenerāti un mocekļi viņa iespaidā apvienojas dziesmā, skatītāju acu priekšā uz brīdi nodibinot ko skaistu, bet šķietami utopisku — cilvēku garīgo brālību. Šādas idejas bija tuvas Ļ. Tolstojam. Tāpēc Reinhards sava Lukas grimā un apģērbā apzināti iezīmē portretisko līdzību ar Ļ. Tolstoju — sirma bārda, krievu krekls ar "stoiku" un strīķi ap vidu, bet kājās — vīzes.

Pirmizrādē notiek kaut kas neticams — priekškaru paceļ sešdesmit reižu, publika stundu izsauc aktierus. Pirmajā gadā, pēc vieniem avotiem, uzvedumu izrāda trīssimt reižu, pēc citiem avotiem — piecsimt reižu. Skatītāji naktīs stāv rindās pēc biļetēm. Berlīnes Mazajā teātrī, lai apmierinātu fantastisko pieprasījumu, rāda tikai "Naktspatversmi". Citam repertuāram nākas pārcelties uz citām telpām.

"Spoki" (1906)

Naturālisma un simbolisma sintezēšanu Reinhards turpina H. Ibsena "Spokos", ar ko 1906. gadā tiek atklāts Kamerteātris. Režisors vēlas apstrīdēt šīs vācu publikai labi pazīstamās lugas iestudēšanas tradīcijas. Tā ir O. Brāma naturālistiskā pieeja 1889. gadā, kas primāri akcentējusi sociālo tēmu par sievietes vienlīdzīgajām tiesībām ar vīrieti. Reinhards pats ir spēlējis Engstranu "Spoku" iestudējumā 1900. gadā, ko Brāmam līdzīgā manierē Vācu teātrī veicis režisors E. Lesings. Arī savā iestudējumā 1906. gadā Reinhards spēlē Engstranu, Osvalds ir A. Moisi, Alvinga kundze — A. Zorma, Manderss — F. Kaislers.

Par dekoratoru topošajai izrādei Reinhards uzaicina Edvardu Munku — Eiropas modernistu vidē tolaik jau labi pazīstamo norvēģu gleznotāju, kura mākslā sintezējas ekspresionisma un simbolisma līnijas. Kad Reinharda aģenti sameklē Munku, gleznotājs ir apmeties Minhenē Nīčes māsas mājā,



E. Munka scenogrāfijas skice. H. Ibsena **"Spoki"** Berlīnes Kamerteātrī (1906). Rež. M. Reinhards

kur no fotogrāfijas glezno Nīčes portretu. Munku sakārdina teātris, viņš atstāj nepabeigtu filozofa portretu un brauc uz Berlīni, kur dienās klusēdams sēž mēģinājumos, bet naktīs zīmē skices un dzer.

Alvingu viesistabas tapetes ir rozā krāsā ar dzelteni bāliem plankumiem — Reinhards intervijās tās salīdzina ar iekaisušām, slimības skartām cilvēka smaganām. Tātad darbība risinās simboliski traktētā telpā — slimā, iekaisusī, patoloģiskā telpā. Lustras stikls violets. Vakara ainā uz sienām un cilvēkiem krita nereālistiska violeti zilas gaismas atblāzma, raisīdama asociācijas ar rēgu pasauli un atgādinādama par "Naktspatversmi". Paralēles ar Gorkija lugas interpretāciju bija konstatējamas arī kopējā dzīves izpratnes koncepcijā. Arī šajā izrādē cilvēka eksistence tika pielīdzināta dzīvei cietumā. Skatuves centrā aizmugures prospektā bija liels logs, ārā nepārtraukti lija, lietus lāses sitās pret rūti un slīdēja pa to uz leju kā asaras. Palaikam aiz rūtīm vēlās biezi miglas vāli.

Telpas centrā ar atzveltni pret skatītājiem bija novietots milzīgs melns ar ādu pārvilkts klubkrēsls. Tas raisīja asociācijas ar nomācošu agresīvu ļaunu spēku, kurš uzglūn cilvēkiem, iesūc tos sevī un nobeidz — fiziski vai garīgi. Par cilvēkam uzglūnošiem infernāliem spēkiem lika domāt arī milzīgās Alvinga kundzes un Osvalda melnās ēnas, kas pēdējā skatā krita uz krēslainajām istabas sienām un tika uztvertas kā no cilvēkiem neatkarīgas, bet tiem draudošas nemateriālas būtnes.

Osvalda loma tika dibināta uz kontrastiem, izmantojot naturālisma aktierskolas bagāto pieredzi. A. Moisi Osvalds bija ļoti jauns cilvēks, nepieaudzis, apburošs pusaudzis. Ar viņu drūmajā Alvinga kundzes mājā ienāk pavasaris — dēls ir gaišās drēbēs tērpts, ziedošs, straujš, kustīgs, līksms, pirmajā cēlienā Osvalds apskauj māti ap vidu un griežas ar to līksmi pārgalvīgā dejā. Pirmais signāls par slimību ir Osvalda dīvaina sastinguma lēkme. Slimības attīstība izpaužas, skatītāju acu priekšā fiziski un garīgi aktierim attēlojot jaunības un skaistuma bojāejas procesu. Izrādes gaitā pakāpeniski

Osvalda kustības kļūst gļēvas, soļi šļūcoši, sejas vaibsti aptuveni. Tad iestājas absolūts miers un sapratne par ārprātu, kas viņu gaida. Uz mirkli vaibsti iegūst pat cildeni apskaidrotas līnijas. Pēdējā ainā Osvalds līdzīgi mazam bērnam saritinās lielajā melnajā krēslā, viņa sejā parādās šausmu un dzīvniecisku baiļu izteiksme.



G. Kninas makets. V. Šekspīra **"Sapnis vasaras naktī"** Berlīnes Jaunajā teātrī (1905). Rež. M. Reinhards

Skatītāji apbrīnojuši A. Moisi meistarību, divās stundās klīniski precīzi attēlojot cilvēka bojāeju, bet par izrādes emocionālo centru kļuvusi A. Zormas Alvinga kundze, kurā aktrise psiholoģiski satriecoši izdzīvojusi mātes ciešanas. Tēvu grēku dēļ iznīcinātās jaunības tēma turpinās arī F. Vēdekinda "Pavasara atmodā".

"Sapnis vasaras naktī" (1905)

Par Reinharda pirmo īsto teātra manifestu "miesā un asinīs" kļūst viņa paša izlolotais un iestudētais Šekspīra "Sapnis vasaras naktī" 1905. gadā Jaunajā teātrī. Šī luga režisoram kļūst par tuvāko no visām diženā angļa daudzajām lugām, ko viņš iestudējis. Pavisam savā mūžā Reinhards "Sapni" iestudējis trīspadsmit reižu, bet 30. gados Holivudā uzņēmis to filmā. Tieši Reinhards jaunajā laikā ir pirmais no režisoriem, kam izdodas pierādīt 19. gadsimta teātra praktiķu apšaubītu patiesību — "Sapnis vasaras naktī" tomēr ir uzvedama luga, kurai uz skatuves obligāti nav jāsalūst trīs nekādi nesavienojamās daļās. Profesora atrastā "atslēga" saistās ar sintēzes un teatrālisma ideju — viņš uzvedumā organiski savieno dažādus mākslas veidus — deju, mūziku, gaismas, krāsas, aktieru spēli visdažādākās intonācijās — no sentimentāli skaistām elfu dejām pie meža ezera naktī līdz amatnieku ainu groteskajai komikai. Reinhards un Bruks 20. gadsimtā rada divas dominējošas un savstarpēji atšķirīgas tendences šīs lugas izpratnē. Taču tām ir kopīgs saskares punkts — tas ir priekšstats par pasaules divdabību, par to, ka cilvēka dzīvei ir gan "nakts", gan "diena". P. Bruks savā pasaulslavenajā 1969. gada Londonas uzvedumā šo priekšstatu atrisina kā apziņas un zemapziņas agresīvu opozīciju Arto Nežēlības teātra stilā. Reinharda

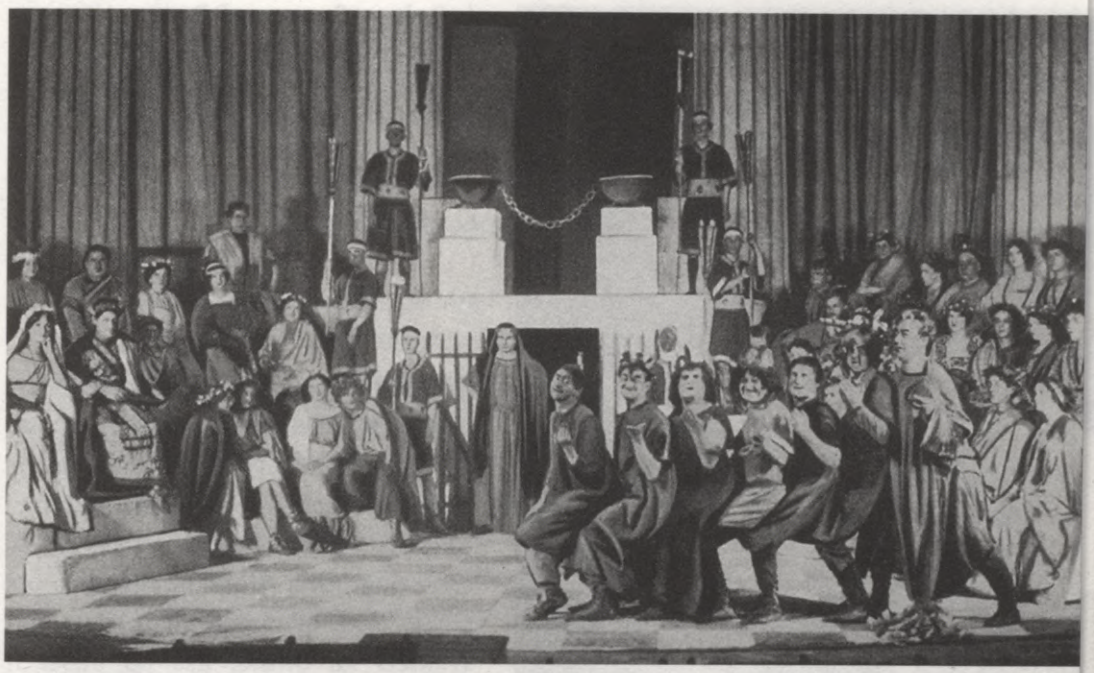




V. Šekspīra **"Sapnis vasaras naktī"** Berlīnes Jaunajā teātrī (1905). Rež. M. Reinhards, scenogr. G. Knina. Pa kreisi: Paks — Ģertrūde Eizolde, pa labi: Titānija — Kamilla Eibenšuca

inscenējumā, ko daži salīdzināja ar skaistu pasaku, "dienas" un "nakts" konflikts tika tēlots romantisma garā, nevis uzsverot šo opozīciju savstarpējo naidīgumu, bet akcentējot, ka tās papildina viena otru un veido harmonisku vienību. Dienas dzīvē, ikdienas pasaulē viss zināms, cilvēku attiecībās un sadzīves rituālos iezagusies rutīna, kas raisa apnicību un garlaicību. Pretstats ir nakts dzīve mežā, kur valda nejaušība, nezināmais, kas rada patīkamu satraukumu, straujāku asiņu pulsēšanu. Izejot cauri nakts piedzīvojumiem, cilvēki kļūst atraisītāki, dabiskāki. Meža pasaulē nav nežēlības, tā, tieši otrādi, ir liriska pasaule, kas caurstrāvota labsirdīgas komikas stīgām. Mežs kļūst par simbolisku apzīmējumu cilvēka fantāzijai, sapnim, brīnuma iespējamībai, varbūt arī mākslai.

Izrādes scenogrāfs — Gustavs Knina, bet kostīmu mākslinieks — Karls Valzers. Aina pilī, ar kuru sākas izrāde, notiek proscēnijā pie aizvērta priekškara. Tad veras tumši sarkanais priekškars un skatītāji izbrīnā sastingst ar atplestu muti. Operas teātrī skatuves ripa līdz tam ir izmantota aiz aizvērta priekškara. Reinhardam pirmajam no režisoriem šajā uzvedumā ienāk prātā doma "grozīt" ripu, skatītājiem redzot, lai tādējādi uzsvērtu notiekošā fantastisko raksturu. Skatuves ripai gar malu "sastādīti" resnu koku stumbri (gandrīz vai tīrā naturālisma stilā), kuriem pie skatuves griestiem vējā plivinās zaru vainagu zaļās lapas. (Aktieri pārtraukumos starp mēģinājumiem



V. Šekspīra **"Sapnis vasaras naktī"** Berlīnes Jaunajā teātrī (1905). Rež. M. Reinhards, scenogr. G. Knina. Skats no izrādes

divas nedēļas meistarojuši pie zariem milzīgu daudzumu zaļu kartona lapu.) Skatuves kulisēs novietotas "vēja radāmās" ierīces, kas pūš gaisa strūklas virzienā uz lapām. Vējā kustas gan koku lapas, gan feju zaļie gāzes apmetnīši. Skatuves grīda izklāta ar košzaļu paklāju, kura garās bārkstis imitē zāles mauriņu. Priekškaram atveroties, zāli piestrāvo priežu skuju smarža, jo zāles paklājs apsmidzināts ar skuju ekstraktu.

Vispirms uz skatuves redzams mežs naktī. Spīd mēness, tas apgaismo skatuves dibenplānā sudrabainu ezera spoguli. Pa koku zariem "lēkā" mēness zaķīši, jo mēness arī griežas ap savu asi, un to veido uz piepūstas bumbas salīmētas spoguļa lauskas. (Izsmalcinātajā gaismošanas mākslā ņemta vērā meiningeniešu pieredze.) Skatuvei kopā ar koku stumbriem griežoties, tiek uzburta fantastiska atmosfēra — itin kā koku daudzums būtu bezgalīgs un itin kā mežs brīnumu naktī grieztos apskurbušā dejā. Tad starp skatuvi un zāli nolaižas nedaudz dūmakains gāzes priekškars (simbolisma estētikas stilā), kas imitē miglas celšanos no ezera un turpmākās norises fantastisko dabu. No koku stumbriem atdalās iepriekš neievērotas zaļos triko ģērbtas figūras ar zaļām parūkām un zaļiem vieglas gāzes



L. Frekzas **"Samuruna"** Berlīnes Vācu teātrī (1910). Rež. M. Reinhards, scenogr. E. Sterns. Dejotāja — Leopoldīne Konstantīna, kuprītis — Spontelli

plīvuriem spārnu vietā. Tās ir baleta meitenes, kas atveido elfas — viņas dejo ap ezeru elfu dejas Mendelsona 1826. gadā sacerētās slavenās "Sapņa vasaras naktī" uvertīras pavadībā. Oberona lomā Aleksandrs Moisi, bet Paku tēlo Ģertrūde Eizolde. Paks traktēts kā būtne, kas pa pusei ir dzīvnieks, pa pusei cilvēks. Aktrisei pusgaras bikses no spalvainas kazas ādas, īss astes strupulis, mazi radziņi un garu spalvu kumšķi ap potītēm, pārējo ķermeņa daļu klāj piegulošs miesaskrāsas triko.

Efektīgais izrādes pēdējās ainas inscenējums balstīts uz gaismas un tumsas kontrastu. No tumsā grimstošas skatuves dziļuma uz proscēniju soļo rinda heroldu ar degošām lāpām. Mirklī skatuve pielīst ar žilbinošu gaismu, griežas skatuves grīda, publikas priekšā iznesdama mirdzoši baltu pils zāli ar kolonnu ieloku un kāpnēm. Jaunlaulātie un viņu viesi — krāsainās drēbēs tērpušies atēnieši ar ziediem — glezniecisķās grupās izkārtojas uz gaišajām kāpnēm. Vēlreiz skan Mendelsona mūzika — šoreiz viņa "Kāzu maršs".

Sajūsminātā prese veiksmīgo Jaunā teātra direktoru nodēvē par "Vācijas pirmo režisoru" un pat "ģeniālu režisoru triumfatoru", kurš savā iestudējumā radījis slavenās lugas "garīgo dzimteni".

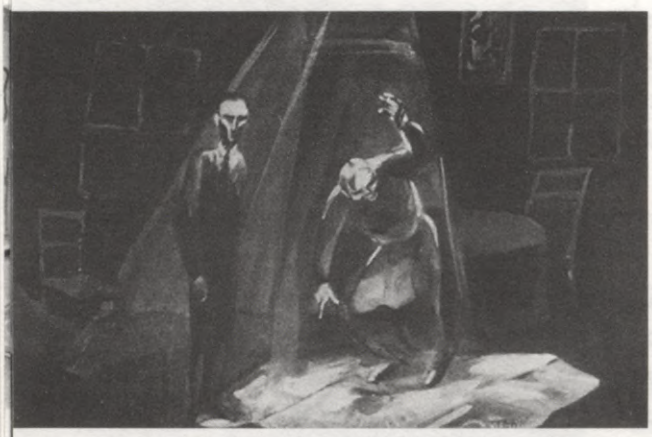
"Samuruna" (1910)

Par Reinharda simbolisma teātra vainagojumu kļūst muzikālā pantomīma "Samuruna", kuras pamatā Ludviga Frekzas stilizācijas pēc "Tūkstoš

un vienas nakts" motīviem par arābu harēma tēmām, kam mūziku sacerējis Fēlikss Holenders. Arī krievu režisori modernisti iestudēja pantomīmas, lai tāpat kā Reinhards pārbaudītu teātra iespējas ietekmēt publiku nevis ar tekstu, bet vienīgi ar specifiskiem teātra izteiksmes līdzekļiem. Tairovs un Meierholds saviem eksperimentiem izmantoja Šniclera lugu "Beatrises plīvurs", kuru pirmais no viņiem nosauca par "Pjeretas plīvuru", bet otrs — par "Kolumbīnes šalli".

Šajā izrādē Reinhards pirmo reizi Rietumeiropā izmanto japāņu teātra "ziedu ceļu"— aktieri uz skatuves uznāk pa paaugstinājumu, kurš uzbūvēts zālē, šķērsojot skatītāju rindas. Pa ziedu ceļu uz skatuves nokļuvušais Sandro Moisi paklāju tirgotājs Nuraldīns, kuru rotā čalma, krelles un lieli sudraba auskari, austrumnieciski sakrustojis kājas, apsēžas aizvērtā aizkara priekšā un sāk stāstīt par savu mīlestību pret vecā Šeiha daiļāko no sievām Samurunu... Atveras priekškars, un sākas pantomīma, kura īstenībā ir Nuraldīna sapnis un kurā vairs neatskan ne vārds — vien mūzika un sprādžu šķindēšana ap sieviešu rokām un kailajām kājām. Mākslinieks Ernsts Sterns izrādes noformējumu balstīja uz kontrastu starp gaišas, neitrālas krāsas fonu un spilgtajiem kostīmiem, kuri, tāpat kā aktieru izteiksmīgās kustības, dejas un pozas, izcēlās uz prospekta kā uz ekrāna. Krāšņā Austrumu tirgus aina noritēja uz žilbinoši baltas robotas piļu un minaretu sienas fona, bet harēma telpām bija maigi sārts tonis. Grīdu visos skatos klāja raibi persiešu paklāji. Aktrišu tērpus mākslinieks izgatavoja no lieliem vienkrāsainiem plāna batista tipa zīda lakatiem, kurus rotāja neregulāri apļu un kvadrātu zīmējumi un kurus tai sezonā Berlīnē valkāja kā modernus dekoratīvus kakla lakatus. Mākslinieks intervijā bilda: "Un tas būs viss, kas viņām būs mugurā." Arī orienta iedzīvotāju āda bija dekoratīvi krāsaina — blakus gaišbrūniem ķermeņiem ("kafija ar pienu") vīdēja tumšbrūni, dzelteni vai pavisam melni, bet einuhi pūlī izdalījās savu zaļi krāsoto seju dēļ. "Samurunā" paralēli risinājās divi stāsti par kaisli. Kamēr Nuraldīns, noslēpies grozā, tiek ienests pilī un bauda mīlu ar Samurunu, Šeihs burvju māksliniekam kuprītim nozog viņa brīnišķīgo Dejotāju. Nespēdams pārciest zaudējumu un kaunu, kuprītis vispirms mēģina izdarīt pašnāvību, tad, nejauši nonācis harēmā, nogalina Dejotāju.

Kaut arī daži puritāņi iebilda pret skatu, kurā redzama jauna meitene vecā Šeiha gultā, taču lielākoties skatītāji bija sajūsmas ekstāzē par lokano ķermeņu izteiksmīgajām kustībām. Samurunas izpildītāju kritiķi salīdzināja ar palmu vējā, bet Leopoldīnes Konstantīnas Dejotājā tie saskatīja antilopes grāciju. Harēma odalisku kairais jutekliskums un viņu noslēpumainā orien-



E. Sterna scenogrāfijas skice. R. Zorges **"Ubags"** Berlīnes Vācu teātrī (1917). Rež. M. Reinhards

tālās mīlas prasme savaldzināja visizsmalcinātākos intelektuāļus. Turklāt sajūsmā bija ne tikai berlīnieši, bet arī skatītāji Londonā, Ņujorkā un Parīzē, jo tieši ar "Samurunu" aizsākās Reinharda starptautiskā slava.

"Ubags" (1917)

Kad pirms Pirmā pasaules kara vācu dramaturģijā dzimst ekspresionisms, Reinharda teātru koncerna literārais padomnieks Heincs Heralds ierosina dibināt biedrību, kas palīdzētu jaunajai dramaturģijas parādībai cīnīties ar cenzūru un tikt līdz skatuvei. Reinharda atbalsts un autoritāte palīdz šai biedrībai (daži to sauc par kustību) nostiprināties, un tā iemanto nosaukumu "Jaunā Vācija" (*Das junge Deutschland*). Pateicoties "Jaunās Vācijas" pūlēm, ekspresionisms kļūst par nozīmīgu parādību vācu garīgajā dzīvē un, protams, arī teātrī.

Reinharda koncernā iestudēts vairāk nekā piecpadsmit ekspresionistu lugu. Reinharda paša autorības pakāpe šo lugu iestudējumos ir dažāda. Par viņa izcilāko "tīro ekspresionistu" iestudējumu uzskata Zorges "Ubagu" 1917. gadā Berlīnes Vācu teātrī. Zorges luga, sarakstīta 1912. gadā, tika uzskatīta par daļēji autobiogrāfisku un vēl nekad nebija iestudēta, kaut arī autors bija kritis Rietumu frontē jau pirms gada. Tās galvenais varonis Dzejnieks Nīčes garā noraida sīko un samaitāto pūli un pats, ciezdams no savas lepnās vientulības, kaislīgos un skumjos monologos sapņo par brīvu un taisnīgu, īstu radoša cilvēka dzīvi. Lugas sapņa vai pat murga estētika atklājas ainās, kas savā starpā nav saistītas ar loģikas saitēm, bet brīvi uzpeld un izzūd no Dzejnieka iekaisušās fantāzijas pavisam subjektīvi. Cilvēki šajās ainās ir groteski sakāpināti kādas vienas īpašības nesēji.

Arī režisors orientējas uz izrādi kā zemapziņas impulsu plūsmu, nevis objektīvu dzīves ainas atklāsmi. Izrādē darbības vieta — nevis realitāte, bet

Paula Vegenera tēlotā Dzejnieka apziņa. Liela nozīme ir apgaismojumam, prožektoram, kurš no tumsas izrauj te vienu, te otru personu, te vienu, te otru deformētu mēbeli vai pie aizmugures melnā prospekta piestiprinātu greizu loga rāmi. Prožektors krīt no augšas, personu sejās zīmēdams melnas, baisas, it kā par smagu slimību vai nāves tuvumu vēstošas ēnas. Uz melnā prospekta iznirstošo personu sejas ir balti grimētas, un tās atgādina "krīta rēgus". Varoņa atmiņu un sapņu ainās skatuvei priekšā tiek nolaists caurspīdīgs priekškars, kas atrodas starp varoni, kurš ir šaipus priekškaram, un skatuves kārbu. Par varoņa iespējamo ārprātu liecina aizmugures prospekta sarkanais izgaismojums. Aktieri spēlē drudžainām, ekstātiskām kustībām, izkāpinātiem žestiem, viņu spēles veids atgādina vācu ekspresionistu filmu estētiku. (Var piebilst, ka Reinhards ir strādājis arī kā kinorežisors, uzņēmis piecas filmas.)

Reinhards 1917. gadā Berlīnē pirmais bija iestudējis jaunā virziena lugu, lielā mērā tieši viņš nodibināja ekspresionisma estētikas skatuvisko valodu, uz kuru ceļu bija uzsācis jau gadus desmit iepriekš, uzvezdams "ekspresionistus pirms ekspresionisma" Strindbergu (vislielākie panākumi tika gūti ar "Nāves deju") un Bīhneru ("Dantona nāve"). Profesoru ekspresionisms vairāk interesēja formas dēļ, kas piedāvāja jaunas iespējas nereālistiskai režijai un aktierspēlei, tā saucamajam "zemapziņas plūsmas" stilam, kura perfektā pārvaldīšanā viņš pilnā mērā sevi apliecināja jau tuvākajos mēnešos, inscenēdams Hāzenklēvera "Dēlu", Kokoškas "Liesmojošo krūmu" un citas lugas. Reinhardam nebija un nevarēja būt tuvs ekspresionisma dramaturģijas dažbrīd asi politiskais un revolucionārais saturs, tā eksistenciālais izmisums un nolemtība. Un, kaut arī viņš bija ievedis ekspresionismu vācu teātrī, tieši ekspresionisms kļuva par pirmo nopietno apliecinājumu, ka viņš vairs nav vienīgā zvaigzne pie vācu teātra debesīm. Viņa atradumus izmantoja (reizēm — arī degradēja) jaunās paaudzes "tīrie" ekspresionisma režisori Leopolds Jesners, Karlhaincs Martins un politiskā teātra dibinātājs Ervīns Piskators, kuri mākslā ieveda šķiru cīņas likumus un tiešā trāpījumā centās torpedēt t.s. buržuāzisko mākslu, kuras visizteiksmīgākais pārstāvis, viņuprāt, bija tieši Reinhards. Un šiem "jaunajiem, dusmīgajiem" bija sava auditorija, kas tiem dedzīgi aplaudēja. "Neskatoties uz apbrīnojamo gribasspēku un spītību, Profesors atdeva pozīcijas. (..) Pret viņa "burvju" mākslu uzstājās pats laiks. Tas prasīja nesamierināties, bet viņš bija iecietīgs. Vajadzēja mācīties niknumu, bet viņš bija labsirdīgs. Cienījama skaitījās nabadzība, bet viņš bija bagāts. Laikmets prasīja cīnītāju, bet viņš bija Mags."[13]



H. fon Hofmanstāla **"Valdnieks Edips"** Berlīnes Šūmaņa cirkā (1910).
Rež. M. Reinhards, scenogr. A. Rollers. Skats no izrādes

1920. gadā Reinhards pamet Berlīni un atgriežas Vīnē. Jau pēc nepilna gada viņš atkal būs Berlīnē, kaut ar Austriju to arī turpmāk saistīs darba pienākumi. 20. gadu sākumā Reinhards jūt nepieciešamību domāt par Vācu teātra režijas valodas modernizēšanu, un pēc viņa iniciatīvas teātrī tiek dibināta neformāla grupa "Jaunā skatuve", kas aicina gados jaunus, savu vārdu jau citur apliecinājušus jaunos režisorus veidot izrādes. Te sevi piesaka vairāki mākslinieki, kam nākotnē būs nozīmīga loma vācu teātrī un kas kļūs par Reinharda vistiešākajiem jaunās paaudzes konkurentiem, piemēram, Bertolts Brehts, Ērihs Engels, arī Heincs Hilperts un citi.

"Valdnieks Edips" (1910)

Viens no Maksa Reinharda trim galvenajiem darbības virzieniem saistās ar ideju 20. gadsimtā atdzemdināt antīkajai Grieķijai un viduslaiku Rietumeiropai raksturīgos masveidīgos teātra uzvedumus. Tādējādi M. Reinhards praktiski īsteno Vāgnera totālā mākslas darba ideju, kas balstās uz vīziju par

antīkās traģēdijas iestudējumu kā visu mākslu sintēzi, kura spētu uzrunāt skatītāju masas, raisot tajās vienotu pārdzīvojumu. 20. gadsimta pirmajos gadu desmitos analogi masu izrāžu eksperimenti notiek arī citās valstīs. Kā piemēru var minēt Firmēna Žemjē uzvedumus Parīzes Ziemas cirkā (3500 skatītāju vietas) 1919. un 20. gados, kad ar vairākiem simtiem dalībnieku tiek izrādīti tādi iestudējumi kā, piemēram, S. de Bueljē "Edips, Tēbu valdnieks" un Š. Ellema un P. d'Estoka "Lielā pastorāle". Savukārt N. Jevreinovs 1920. gadā Petrogradā uzved "Ziemas pils ieņemšanu", kurā piedalās 10 000 cilvēku. Tomēr šķiet, ka F. Žemjē un, iespējams, daļēji arī N. Jevreinovu, atšķirībā no M. Reinharda iedvesmo nevis R. Vāgners, bet gan R. Rolāns, kurš 1903. gadā publicē teorētisku rakstu krājumu "Tautas teātris", ko uzskata par franču Nacionālā tautas teātra idejas manifestu. Gan Rolāns, gan Vāgners konstatē teātra komercializēšanos, vēlas atjaunot tā iedarbības spēku. Taču kopīgā mērķa sasniegšanas ceļus abi mākslinieki redz atšķirīgus. R. Vāgners apelē pie sintēzes un mākslas kā reliģijas idejas, dzimstošā sociālisma iedvesmotais R. Rolāns kā galveno uzsver nepieciešamību veikt teātra demokratizācijas procesu gan organizatoriskajā sfērā, gan arī uzvedumos apstrādājot tēmas, kas svarīgas plašām masām. Pirmajā gadījumā uzsvars tiek likts uz mākslas maģiju, tās neverbālo iedarbību, t.i., uz pašu teātra dabu, otrajā — svarīga ir arī tēmas aktualitāle, resp., teātra ideoloģija.

M. Reinharda ievērojamākās masu izrādes ir divas. "Valdniekam Edipam" (1910) pirmizrāde notika Minhenes Mūzikas hallē, un pēc tam tas tika izrādīts Berlīnē Šūmaņa cirkā (5000 skatītāju vietas). Ar uzvedumu plašā viesizrāžu braucienā tika iepazīstināta vai visa Eiropa, arī Rīga (1911). "Edips" Rīgā tiek izrādīts Interimteātra telpās. Otrs iestudējums — "Mirakls" (1911), kas tika iestudēts Londonas koncertzālē "Olimpija", kura spēj vienlaikus pulcināt 30 000 skatītāju. Vācu izrādē piedalījās 2000 izpildītāju, angļu — 1800. Gan austriešu neoromantiķis H. fon Hofmanstāls, apstrādājot modernisma manierē M. Reinharda vajadzībām Sofokla versiju par Edipu, gan vācu dramaturgs K. Folmellers, veidojot "Mirakla" scenāriju kā brīvu montāžu no M. Māterlinka lugas "Māsa Beatrise" un paša fantāzijas radītām ainām, lielu vērību pievērsa masu skatiem, kas atklāj pūļa reakcijas uz galveno varoņu dzīves svarīgākajiem notikumiem. Arī iestudējumos masu skati bija centrālie. To organizācijā neapšaubāma ir ekspresionisma estētikas ietekme. Tātad M. Reinhards "Edipā" antīko teātra modeli, bet "Miraklā" simbolista M. Māterlinka apstrādāto viduslaiku teātra formas mirakla modeli stilizē ekspresionisma manierē. Aktiertehnikā tā bija apzināta atgriešanās pie arhaiskām formām, lai iekļūtu "pirmsracionālajos"

prāta slāņos. Tas pierāda, ka ekspresionistus interesē primitīvs. Ekspresionisma aktierspēles ekstātiskajam stilam raksturīgi tas, ka aktieru "sejas tika pārveidotas maskās (ar primitīva papildu slodzi) ar nekustīgi sasprieģtiem sejas muskuļiem. Izstieptas plaukstas, rokas izliektas kā gulbja kakls, lai veidotu psiholoģiskā stāvokļa ārējās zīmes. Kustības svārstās starp gandrīz epileptisku dinamismu un kataleptisku miera stāvokli, radot mainīgus ritmus, brīdi pa brīdim kustībām sastingstot zīmēm līdzīgās pozās, kas atgādina klasisko grieķu teātri. Runa ir griezīgi asa, izteiksmīga, *staccato*, atbilstoša sablīvētajam dialogam ar atsevišķiem lietvārdiem vai telegrāfiskajām frāzēm."[14] Šis spēles stils ir "grotesks, gotisks, augstā intensitātes pakāpē un stingri reglamentēts".[15]

Reliģisko tematu izmantošana (kā "Miraklā") nav pretrunā ar ekspresionisma estētiku, jo bieži ekspresionistu lugās murgu pasaulei, kur valda grēks un nāve, tiek pretstatīta iespējamība garīgi atdzimt caur Kristum līdzīgu mīlestību pret cilvēci. (Vairākās lugās kulmināciju brīžos tieši parādās Kristus tēls.)

Šūmaņa cirkā "Edipa" izrāde spēlēta arēnā, kurai ir elipsveida forma, publika tādējādi spēles telpu ieskauj no trim pusēm. (Izrādes scenogrāfs Alfreds Rollers, tērpu mākslinieks Ernsts Sterns.) Spēles laukumā grīdas vietā smiltis. Arēnas galā 17 pakāpieni, kas ved uz valdnieka pili. Kāpņu augšgalā četras milzīgas baltas kolonnas, lielas baltas aizvērtas durvis, katrā pusē durvīm upuraltārī deg uguns. Citur tumsa. Publika sanāk un savās vietās sasēžas gandrīz tumsā. Tam, izrādās, īpaša nozīme. Kad pūlis (izpildītāji) sāk nākt arēnā, iznirstot no tumsas, rodas, ja iepriekš bijusi tumsa, iespaids, ka pūlis ir vēl lielāks, nekā tas reāli ir, tāpat radies savāds trauksmes stāvoklis — iespaids, ka tie, kas nāk arēnā, ir nevis izpildītāji, bet citi skatītāji un ka arī tev jāraujas uz arēnu.

Izrādes sākumu pasludina skaļas taures. Virs pils frontona kā divas acis iedegas divi gaišzili violeti miglaini prožektori un sakrustojas arēnas vidū smiltīs. Satraucošas bungas. Arēnā ieskrien līdz vidum kails cilvēks ar baltu gurnu apsēju. Viņam rokā lāpa. Tad vēl trīs tādi paši. Visi četri skrien ar lāpām rokā uz augšu pa pakāpieniem. Sastingst katrs uz sava pakāpiena. Vispārējā klusumā un tumsā dzirdams, kā sprakšķēdamas deg lāpas. No kaut kurienes atskan dobjš troksnis. Tās ir masu dalībnieku balsis, kuras kaut kur tālu runā nesaprotamus tekstus. Masas tiek vestas pa gaiteņiem, kas atrodas zem arēnas grīdas, un ejot tās kliedz, bet kliedzieni līdz arēnai atlido kā slāpēts troksnis. No visām trim ejām arēnā iebrāžas pūlis — 500 cilvēku. Rodas iespaids — miljoni. Viņi tiecas uz pils pusi, atkārto trīs vārdus

"Mēris!", "Valdniek Edip!", "Glāb!". Vispirms viens pret slēgtajām durvīm paceļ rokas lūdzošā žestā, tad citi. Violetie stari apgaismo tikai roku meža "galotnes", tad rokas līdz elkoņiem, tad galvas — galvu un roku jūra. Atveras pils durvis. Melnajā pils "mutē" baltā togā uz koturnām ar sudraba stīpu ap galvu parādās Edips. Pūlis trako nesaklausāmās, bet spēcīgās skaņās. Edips paceļ roku — klusums. Sākas dialogs. "Koris", resp., pūlis, sadalīts grupās pēc balss tembra — tuvāk pilij ar augstākām balsīm, tālāk — ar zemākām. Parasti tekstu sāk runāt viens, visu galvas pagriežas uz viņa pusi, tad tekstu uztver citi grupas locekļi, vispirms tekstu runā grupa ar augstajām balsīm, tad — nākamo pantu — ar vidējām, bet nobeidz zemās balsis, kuras tekstu izrunā stiepti, panākot skaņas izdzišanas efektu. Katra panta beigās kolektīvs vaids, ko izdveš visi 500 cilvēki.

Masa — Tēbu pilsoņi — darbojas kā milzīgs, draudošs, vienots bioloģisks organisms, kā "cilvēks–masa", kur katrs zaudējis savu individualitāti un ir šausmu instinkta pārņemta bara sastāvdaļa. Pūlis ir draudošs un vienlaikus žēlojams kā iebaidīts bērns.

Izteiksmes līdzekļu un arī filozofiskās pasaules uztveres ziņā tā neapšaubāmi ir ekspresionisma estētika. Pūlis te ir instinktu vadīta masa, kā bioloģisks mehānisms, valda bezizejas noskaņas, cilvēks pakļauts aklam liktenim — draudīgiem un nesaprotamiem spēkiem. Pilnīga cilvēka depersonalizācija.

Parādoties Edipam, pūlis nometas ceļos. Edips paliecas uz priekšu, izstiepj rokas pret pūli, pūlis neceļas, tad Edips iztaisno muguru un ceļ rokas pret debesīm, pūlis pieceļas.

Vienu gadu Edipu spēlē Pauls Vegeners. Liela auguma, vīrišķīgs skaistulis, bet iekšēji — robusts. Viņš pēc būtības arī ir viens no masas, kurš tāpat dzīvnieciski baidās no likteņa. Tikai viesizrāžu laikā Krievijā Edipu sāk spēlēt Aleksandrs Moisi, kurš nospēlē dievcilvēku — Jēzu Kristu. Sāk izakcentēties tēma par grēku piemeklēto cilvēci, kura meklē Mesiju — upuri un glābēju. Edips–Moisi cilvēkus glābj apzināti, uzņemoties citu grēkus.

Pēdējā ainā Edips parādās ar izdurtām acīm, asiņainiem vaigiem kāpņu augšgalā, tad krīt uz leju pa visiem septiņpadsmit pakāpieniem, pieceļas, šķērso arēnu, kur pūlis bailēs no viņa atraujas, izveidodams koridoru, pa kuru vēl vakar dievinātais valdnieks iziet no arēnas un pazūd tumsā, pūļa kolektīvā vaida pavadīts.

Vispārēja tumsa. Izrāde bez pārtraukuma ilgst divas stundas.

Izrādi iespējams uztvert kā 20. gadsimta priekšā stāvošo baiso karu netīšu pareģojumu. Arī kā parafrāzi par paša Reinharda likteni, kuram 1934.

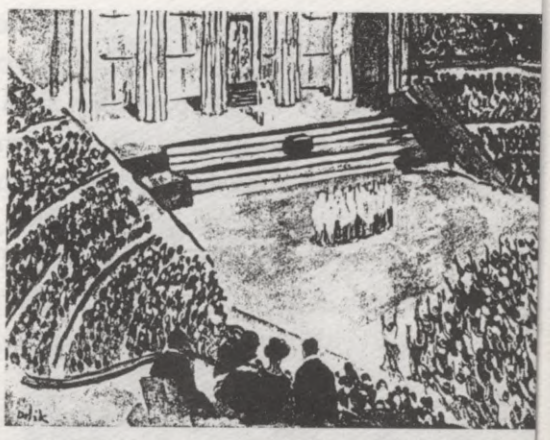


K. Folmellera **"Mirakls"** Londonas koncertzālē "Olimpija" (1911). Rež. M. Reinhards, scenogr. E. Sterns. Skats no izrādes

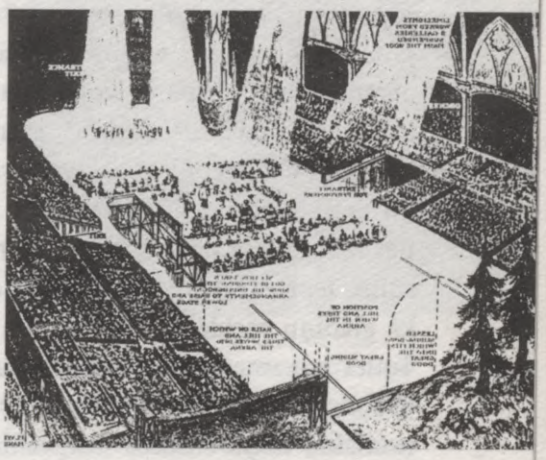
gadā, nacistiem nākot pie varas, nākas atstāt Vāciju — viņa teātri tiek nacionalizēti, viņam pašam kā ebrejam draud nāves briesmas. Līdz 1938. gadam Reinhards dzīvo un strādā Austrijā, iestudē arī Anglijā un Itālijā (neticami, jo tur taču arī fašisms), 1938. gadā kopā ar sievu emigrē uz ASV, kur arī turpina māksliniecisko darbību Brodvejā un Holivudā, līdz 1943. gadā mirst, kļūdams par iemiesotu metaforu — teātra karalis, kam nācies zaudēt savu valstību. Viņa pils Leopoldskrona kara laikā tiek nopostīta.

"Mirakls" (1911)

"Mirakls" tiek veidots kā apjomā grandioza (visu laiku teātra vēsturē — lielākā) pantomīma, kurā neskan runātais vārds, cilvēka balss manifestējas vienīgi kora dziedājumos. Manuprāt, nav pamata "Mirakla" pantomīmisko dabu skaidrot vienīgi ar spēles telpas izmēriem un skaņu pastiprinošas aparatūras trūkumu tajā laikā, kā tas darīts, piemēram, L. Bojadžijevas grāmatā "Reinhards". Pirmkārt, Reinharda gadu iepriekš iestudētais "Edips" taču nebija pantomīma. Otrkārt, vai tad nevarētu būt, ka Reinhardu bija ierosinājuši Ž. Dalkroza un R. fon Labana eiritmijas eksperimenti Helleravā. Jo ir zināms, ka uz M. Reinhardu, tieši tāpat kā uz citiem ievērojamiem viņa laikabiedriem — režisoriem un dramaturgiem —, milzīgu iespaidu atstāja Helleravas Ritmisko vingrinājumu institūta pūliņu augstākais vainagojums — Dalkroza un Apias 1914. gadā iestudētā K. V. Gluka "Orfeja un Eiridikes" izrāde. Tiek uzskatīts, ka šis uzvedums tieši ietekmēja M. Reinhardu viņa turpmākajā darbā. Taču notikumu hronoloģija liek secināt, ka



K. Folmellera **"Mirakls"** Londonas koncertzālē "Olimpija". Rež. M. Reinhards, scenogr. E. Sterns. Skati no izrādes



Reinharda un Helleravas ekspresionistiski pantomīmiskie eksperimenti norisinājās vismaz paralēli.

M. Māterlinka lugas "Māsa Beatrise" divas daļas faktiski ir Beatrises laicīgās dzīves prologs un epilogs, kurā šī dzīve tiek izstāstīta. K. Folmellers ievieš piecas intermēdijas, kurās Beatrises gaitas laicīgajā pasaulē tiek parādītas, netieši pielīdzinot notikumu ar viduslaiku mūķeni Beatrisi Marijas Magdalēnas maldu un garīgās atdzimšanas ceļam.

Skatītāju sēdvietas "Mirakla" izrādē no trim pusēm ietvēra arēnas tipa spēles laukumu, kuru mākslinieks E. Šterns bija pārvērtis krāšņā gotiskas katedrāles iekšējā interjerā ar vitrāžotiem logiem. Uzveduma sagatavošanas procesā radās problēmas ar piecpadsmit cirkā noīrētajiem zirgiem, kuros vajadzēja parādīties Bruņiniekam un viņa pavadoņiem, ģērbtiem bruņās. Dabūt varēja tikai baltus zirgus, bet Reinhards bija iecerējis ābolainus. Cits nekas neatlika — lopiņus nācās pārkrāsot.

Prologa un epiloga ainās, kas risinājās katedrālē, valdīja rituālistisks cildenums, kas raisīja tiešas asociācijas ar katoļu liturģiju. Simt zēnu baltās drēbēs nesa degošas sveces, skanēja ērģelēm komponētās E. Humperdinka kompozīcijas, kori dziedāja korāļus un baznīcas himnas. Tieši vairākās katedrāles ainās piedalījās visi izpildītāji un tika atklāts masu vienots kolektīvs pārdzīvojums ekspresionisma tehnikā. Piemēram, dievkalpojuma laikā simtiem mūķeņu regulārās rindās, uz ceļiem nometušās, klusi lūdz Dievu. Bars ubagu un kropļu uz nestuvēm baznīcā ienes vecu paralizētu vīru un noliek to pie Dievmātes — brīnumdares statujas, lūgdami palīdzēt. Kad

brīnums notiek — vīrs pieceļas no nestuvēm un sāk dejot — sajūk regulārās mūķeņu dievlūdzēju rindas, visi centrtieces kustībā viļņo uz katedrāles vidū novietoto statuju, pateicības žestā divtūkstoš cilvēku stiepj rokas pretī statujai, no visām mutēm izlaužas vienots sajūsmas kliedziens.

Toties centrbēdzes kustība un šausmu kliedziens izsvaida mūķenes, kad tās, nākot uz rīta dievkalpojumu, konstatē nākamo brīnumu — no postamenta "nokāpusi" un pazudusi Dievmātes statuja. (Kad naktī katedrālē ir iejājis Bruņinieks ar četrpadsmit pavadoņiem, lai aizvestu savu iemīļoto — Mūķeni, Dievmātes statuja ir atdzīvojusiès un pārvērtusies par aizbēgušo grēcinieci.)

Mūķenes lomas atveidotājas krievu dejotājas Natālijas Truhanovas varone savu sievišķīgo neatvairāmību, kas kļūst par cēloni vairāku vīriešu — sāncenšu — nāvei, demonstrēja ar kairām, kā rakstīja kritika, Salomes cienīgām dejām. Uz pārdzīvojuma un kustību kontrasta bija balstītas arī divas masu ainas pilsētas laukumā. Piemēram. Cauri karnevāla anarhistiskā jautrībā trakojošam pūlim tiek vesti rati ar sasieto Mūķeni. Kad melnā apmetnī un maskā tērpies Lielinkvizitors, ko pavada divdesmit vizuāli līdzīgi melni tiesneši, nolasa nāvesspriedumu raganai — Mūķenei, iestājas absolūts klusums, iepriekš dejojošie, dziedošie, klaigājošie cilvēki "nodziest", piespiežas, kā glābiņu meklējot, cits pie cita un izveido neatšķetināmu baiļu kamolu. Toties nākamajā ainā, kad Bende ir piesējis Mūķeni pie staba, norāvis tai drēbes, ļaujot izirt zeltītajiem matiem pār apžilbinoši daiļo kailumu, pelēkā, nomāktā masa atraisās neapvaldāmā agresijā un, skaļi kliedzot, metas atbrīvot mūķeni un saplosīt tās cietumsargus.

Pēdējā masu ekstātiskā pārdzīvojuma aina saistās ar katedrāli, kad mūķenes ierauga "atgriezušos" Dievmātes statuju. Pārsteiguma sauciens pāraug apbrīnas saucienā, centrbēdzes kustība — centrtieces kustībā. No tūkstoš mutēm atskanošie slavas vārdi Dieva mātei pāraug svinīgā ērģeļu motīvā. No "debesīm" krīt 2000 dzīvu baltu rožu — Dievmātes un reizē piedošanas simbols maldu ceļus staigājušajai Mūķenei — cilvēcei, kas tomēr atradusi ceļu atpakaļ uz Templi.

Apvienojot viduslaikiem raksturīgo primitīvu ar ekspresionismam piemītošo modernistiski rafinēto primitīvismu masu kolektīvā pārdzīvojuma izteikšanā, M. Reinhardam "Miraklā" izdodas sasniegt t.s. masu skatītājam viegli pieejamu reliģisko patētiku. Šī vieglā uztveramība zināmā mērā korespondē ar viduslaiku izrāžu iedarbību uz masām, bet dažiem pētniekiem liek runāt par augsta līmeņa, bet tomēr masu kultūras tendencēm M. Reinharda režijā.



H. fon Hofmanstāla **"Jebkurš"** Zalcburgas katedrāles laukumā (1921). Rež. M. Reinhards, scenogr. A. Rollers. Skats no izrādes

"Jebkurš" (1921)

1921. gadā M. Reinhards kā izrādi brīvā dabā Zalcburgas katedrāles laukumā iestudē H. fon Hofmanstāla literāri apstrādāto angļu viduslaiku moralitē "Jebkurš" (*Everyman*). Tādējādi tiek likts pamats Zalcburgas mūzikas un teātra augusta festivāla gadskārtējai tradīcijai, kā arī tiek gūta pieredze, ko vēlāk, pēc Otrā pasaules kara, turpinās vairāki pasaules modernie režisori, piemēram, P. Bruks, un ko R. Šēhners, balstoties uz saviem eksperimentiem amerikāņu Spēles grupā 70. gados, nosauks par Vides teātri (*Environmental Theatre*). Tas nozīmē, ka izrāde nenorit uz tradicionālas teātra skatuves īpašās dekorācijās, bet ka tā tiek spēlēta dažādos dabiskos objektos — kā telpās, tā brīvā dabā un ka konkrētā izvēlētā vide, tāpat kā skatītāji, tiek pārvērsta par aktīvi darbīgu tēlu.

V. Berjozkins raksta: "Jau "Edipā".. Reinhards un mākslinieks A. Rollers novietoja aktierus un skatītājus vienotā kopīgā "vidē", izmantojot cirka telpisko formu: arēna, ko no trim pusēm ieskauj publika. Šī forma tika interpretēta ne tikai kā senajam grieķu teātrim raksturīga telpa, bet kā daudz agrākām rituālām darbībām raksturīga telpa. Cirka arēna varēja tikt uztverta gan kā antīkā orhestra, gan kā laukums Edipa pils priekšā. (..) Izrādes "Mirakls" darbība noritēja starp skatītāju tribīnēm dažādās zāles vietās, telpā, kas atkal bija kopīga aktieriem un skatītājiem."[16]

"Jebkurā" M. Reinhards par tēlu pārvērš ne vien vidi (Zalcburgas katedrāles fasādi un arī iekštelpas, uz kurām finālā atveras durvis), bet arī diennakts stundu. Izrāde sākas vēlā pēcpusdienā — pirmās ainas norit dienas gaismā, kas simboliski apzīmē dzīvi, bet pēdējās ainās nelielo spēles lau-

kumu ieskauj tumsa, kas simbolizē nāvi. Skatītāji sēž katedrāles laukumā uz rupji tēstiem koka soliem. Uz katedrāles centrālās fasādes fona no dēļiem uzbūvēts paaugstinājums, kurā, stilizējot flāmu renesanses gleznieciību, iekārtots bagāta kroga skats ar dzīru galdu, pie kura kopā ar Netikumu, Saldkaisli, Pudeles brāļiem, Nesātību utt. uzdzīvo Jebkurš. Mazs orķestrītis spēlē lipīgas, saldas, jutekliskas melodijas. Pašapmierinātais un pārsātinātais Cilvēks padzeņ Māti, kad tā lūdz palīdzību, iesit Ubadzei.

Virs Jebkura "dzīvestelpas" atrodas otrā stāva platforma, tā ar kāpnēm sānos savienota gan ar Krogu, gan katedrāles portālu, kur blakus četriem arhitekta savulaik radītajiem akmens eņģeļiem stāv desmit "dzīvi" eņģeļi un Dievs — baltās, vējā plīvojošās drēbēs un zelta stīpiņām galvā. Dievs, pēdējiem saules stariem rietot, izsauc Nāvi un dod tai rīkojumu doties pie Cilvēka. Kad Nāve nokāpj no debesīm krogā, strauji ir satumsis. Ieraugot Nāvi, Jebkura dzīru biedri aizbēg, atstājot viņu vienu. No tumsas izlec 24 velni ar degošām lāpām. Tas ir vienīgais apgaismojums Nāves un Jebkura tirgošanās ainā, kurš negrib iet līdzi velniem uz elli. Kā parādē cauri krogam izsoļo Jebkura ļaunie "draugi" — grezni ģērbušies un uzpūtīgi — Lielība, Slinkums, Skopums, Augstprātība utt. Bet Labos darbus eņģeļi spiesti atnest nestuvēs — tik vārga ir bālā meitene, kas tajās guļ. Cilvēku no šausmu sastinguma izrauj Cerība, kura gaišzilās drēbēs parādās uz portāla, radīdama iespaidu, ka tumsā mirdz pati no savas gaismas. Cilvēks atceras lūgšanu un nokrīt ceļos. Jebkura lomā A. Moisi, kurš šajā ainā lubu bildīšu primitīva spēli, kas valdīja iepriekšējās ainās un kas prasīja notiekošā atklāsmi pantomīmiski izteiksmīgās fiziskās kustībās, kā arī uzsvērti izteiksmīgos žestos un grimasēs, "pieslēdza" 20. gadsimta teātra izcilākajam sasniegumam aktiermākslā — izsmalcinātai psiholoģiskai spēlei, padarot par izrādes vainagojumu Cilvēka spēju nožēlot un garīgi atdzimt. Nodzisa velnu lāpas, atveroties katedrāles durvīm, no kurām plūda sudrabaina gaisma un atskanēja maigs, bet varens kora dziedāts psalms. Nāvei ar Cilvēku ieejot baznīcā, durvis aizvērās un atskanēja katedrāles zvans, ko uztvēra un tālāk turpināja visu pārējo Zalcburgas divdesmit četru baznīcu zvani, "vides teātrī" tādējādi ieslēdzot visu pilsētu.

Reiz par teātra Magu nosauktais režisors mirst 70 gadu vecumā Otrā pasaules kara laikā emigrācijā ASV, bet mūsdienās Berlīnes Vācu teātris nes Maksa Reinharda vārdu, lai atgādinātu, ka bez visu laiku kolorītākās teātra personības nebūtu iedomājams 20. gadsimta modernais režijas teātris.

Citētie avoti

[1] Cit. no: *Patterson M.* The Revolution in German Theatre. 1900–1933. — Boston, London, 1981, p. 31.

[2] *Styan J. L.* Modern Drama in Theory and Practice, 3. — Cambridge, 1993, p. 62.

[3] Max Reinhardt Schriften, Briefe, Reden, Aufsatze, Interviews, Gespräche, Auszuge aus Regiebüchern. — Berlin, S. 57.

[4] *Бушуева С.* Моисси. — Л.,1986, с. 40.

[5] *Styan J. L.* Max Reinhardt. — Cambridge, 1982, p. 125.

[6] *Райх Б.* Вена – Берлин – Москва – Берлин. — М.,1972, с. 38.

[7] *Jelavich P.* Munich and Theatrical Modernism. — Cambridge, 1985, pp. 208–210.

[8] *Bentley E.* The Playwright as Thinker. — NY, 1957, p. 18.

[9] *Ihering H.* Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod? — Berlin, 1999, S. 12.

[10] *Styan J. L.* Max Reinhardt, p. 2.

[11] Turpat, 10. lpp.

[12] *Willet J.* The Theatre of the Weimar Republic. — NY, London, 1988, pp. 47–48.

[13] *Бояджиева Л.* Рейнхардт. — М., 1993, с. 45.

[14] *Innes C.* Avant Garde Theatre. — London, NY, 1993, p. 45.

[15] Turpat.

[16] *Березкин В.* Искусство сценографии мирового театра. — М., 1997, с. 486–487.



Bertolts Brehts ar dēlu Stefanu
1931. gadā Berlīnē

Līga Ulberte

BERTOLTS BREHTS
(1898–1956)

Vācu dramaturgs, dzejnieks, prozaiķis, teātra teorētiķis un režisors, kurš teorētiski izstrādājis un praksē iedzīvinājis episkā teātra koncepciju.

Eižens Bertolds Fridrihs Brehts (*Eugen Berthold Fridrich Brecht*) dzimis Bavārijas pilsētā Augsburgā turīga papīrfabrikas īpašnieka ģimenē. Brehta māte ir konvencionāli dievbijīga protestante un nodarbojas tikai 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 divdesmit divi gadi, un iespējams, ka viņa pirmās laulības ar piecus gadus vecāko operdziedātāju Mariannu Cofu 1922. gadā ir tiešā veidā saistītas ar mātes neseno nāvi un sava veida emocionālās kompensācijas meklējumiem.

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 reālģimnāziju un, paklausot vecāku gribai, sāk studēt Minhenes universitātē medicīnu un dabaszinātnes. Lai arī šīs studijas ilgst tikai divus semestrus, tās tomēr atstāj iespaidu uz nākamā mākslinieka domāšanu, jo Hipokrata zvērestu, kas jebkuros apstākļos liek palīdzēt otram cilvēkam, viņš vēlāk nereti attiecinās uz visu sabiedrību.

Pirmā pasaules kara gados Brehts no aktīvā karadienesta ir atbrīvots sirds slimības dēļ, tomēr 1918. gadā viņš vairākus mēnešus strādā par sani-

tāru Augsburgas kara hospitālī. Šai pašā gadā Minhenes studentu vidē Brehts iepazīstas ar 53 gadus veco dzejnieku un dramaturgu Franku Vēdekindu un sajūsminās par to, kā dzejnieks ģitāras pavadījumā izpilda savas ielu dziesmas. 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 Vedēkindu kopā ar Ļevu Tolstoju un Strindbergu nodēvē par "lielākajiem jaunās Eiropas audzinātājiem".

Vēdekinda personības iespaidā 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 Minhenes Kamerteātra dramaturgam Lionam Feihtvangeram iesniedz savu lugu "Spartaks". Feihtvangers lugu novērtē atzinīgi, un pēc pārstrādāšanas ar nosaukumu "Bungas naktī" to iestudē režisors Oto Falkenbergs (*Otto Falkenberg*). 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 raksturīgās detaļas: scenogrāfiju veido divus 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 krekls vistuvākais!" un "Nebolieties tik romantiski!"

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 dramatizējumu būtu vajadzējis saukt "Tomass Brehts", bet tas netiek uzrakstīts) un Kasparam Preklam "Veiksmē".

Laika posms no 1918. līdz 1922. gadam ir uzskatāms par Brehta daiļrades agrīno periodu, kurā bez jau nosauktajiem darbiem vēl ietilpst luga "Pilsētu džungļos" (1921) un dzejoļu krājums "Mājas spredikļi", kas gan iznāk tikai 1926. gadā, bet apkopo jau kopš 1914. gada tapušos dzejoļus. Šis

dzejoļu krājums ieskicē vairākas tēmas un mākslinieciskos paņēmienus, kas spilgti izpaužas vēlākajā dramaturģijā. Kā izteiksmes līdzeklis šeit plaši izmantota parodija: tradicionālās reliģisko psalmu un korāļu formas tiek piepildītas ar uzsvērti naivu vai tieši pretēji — izaicinoši cinisku saturu. Krājuma varonis ir sava veida "dabiskais cilvēks", kuram sveši jebkādi 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 piepildīšana. 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 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 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 nosauks par "melīgā, sliktā kolektīva" jeb "bandas" problēmu — lai cik drausmīgas arī 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 cilvēku. Tipisks piemērs te ir Geilijs Gejs lugā "Vīrs paliek 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.

Pēc lugas "Bungas naktī" triumfālajiem panākumiem tās autors pilnībā pārceļas uz Minheni. No 1923. gada viņš ir Minhenes Kamerteātra dramaturgs un režisors. Saskaņā ar vienošanos Brehtam kā savu pirmo režijas

darbu būtu vajadzējis iestudēt "Makbetu", taču šo Šekspīra sacerējumu viņš novērtē par pārāk sarežģītu savai režisoriskajai debijai. Tā vietā ar teātra vadītāja O. Falkenberga piekrišanu viņš izvēlas K. Mārlova "Eduardu II". Gatavojoties darbam, Brehts nonāk pie secinājuma, ka luga būtiski jāmaina. Rodas šī dramaturģiskā teksta pārstrādājums "Anglijas Eduarda II dzīve", ko veic pats Brehts, bet kā redaktors viņam palīdz L. Feihtvangers.

20. gadu vidū Eiropas teātrim ir raksturīga vēlme apstrīdēt trafaretos estētiskos priekšstatus par to, kā būtu jāiestudē klasika. Jaunie režisori grib atbrīvot skatuvi no pārliekas 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 laikā, 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 draudzība ar Havestonu tiek motivēta ar homoseksuālām tieksmēm, bet karalienes Annas un Mortimera politiskā savienība — ar rupju kaislību.

Arī režisors Brehts savā pirmajā inscenējumā izmanto 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 jebkādas estetizācijas, ko Brehts kategoriski nepieņem līdzšinējās vācu teātra klasikas interpretācijās.

Novatoriski Brehts iecer arī masu ainas. Pie tām strādā arī režisora asistente latviete Anna Lācis. (Pēc viņas atstāsta, "Anglijas Eduarda II dzīves" pirmizrādē viņa spēlējusi arī titullomu.) Piemēram, tautas augošā neapmierinātība ar karali Eduardu II atklāta metaforiski: uz skatuves redzama Londonas iela ar namiem, kuros daudzi 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 aizvien skaļāka, atgādinot vulkāna

lavas vārīšanos pirms izvirduma. Ainas noslēgumā slēģi aizveras tikpat pēkšņi kā atvērušies un iestājas klusums.

Killingsvortas kaujas ainā visiem kareivjiem balti grimi. Šis paņēmiens pārņemts no cirka estētikas, un to Brehtam ieteicis Minhenes klauns Karls Valentīns. Tādā veidā iespējams nepārprotami parādīt kareivju bailes kaujas laikā.

"Anglijas Eduarda II dzīve" ir nozīmīga Brehta daiļradē arī tādēļ, ka šeit viņš pirmo reizi kā avotu izmanto Elizabetes laikmeta literatūru. Vēlāk tieši šī perioda lugās, bet it īpaši hronikās, Brehts saskatīs 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 radīts 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. Fārkera 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 režisoriskā lugas 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 arī dažādi transformējusi. Senajos konfliktos likt ieraudzīt savam laikam aktuālas struktūras — tāds ir Brehta–dramaturga mērķis.

Laikā, kad Brehts un Feihtvangers strādā pie lugas "Anglijas Eduarda II dzīve" iestudējuma, Minhenē notiek Hitlera rīkotais valsts apvērsuma mēģinājums. No šī brīža Minhene 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 arī 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, Leopolda Jesnera un Ēriha Engela (*Erich Engel*) vadītos mēģinājumus. Brehtam izveidojas labas attiecības ar teātra jaunajiem aktieriem, un 1926. gadā viņš Vācu teātrī iestudē savu pirmo lugu "Bāls". Šai izrādē tiek proklamēts 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. Šai laikā notiek viņa pievēršanās marksismam un episkā teātra teorijas iztrāde. 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 absolūtā 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 līdzstrādniece 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 īpašu iespaidu atstāj Meierholda demonstratīvi plakātiskais uzvedums ar Sergeja Tretjakova tekstu "Rēc, Ķīna!". Brehts personīgi iepazīstas ar S. Tretjakovu — Krievijas literārtu 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 viņa 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 savu 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),

ir absolūti nepieņemams padomju Brehta pētniecībā sastopamais apgalvojums, ka Brehta daiļrade būtu pieskaitāma sociālistiskajam reālismam. Tieši pretēji — Brehts uzskata, ka jauna tipa sabiedriskā iekārta, šai gadījumā — sociālisms, prasa arī jauna tipa mākslu, kas pilnībā atšķirtos no reālisma.

Ar teātra eksperimentiem Brehts nodarbojas visu mūžu, sākot ar 1926. gadu. Viņš nemitīgi cenšas pierādīt savas teorijas pamatideju — ar teātra palīdzību ir 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"". Lugas "Mahagonijas pilsētas uzplaukums un bojāeja" pirmuzvedums ar apakšvirsrakstu "Episkas operas mēģinājums" notiek 1930. gada martā Leipcigā, bet 1931. gadā Berlīnē Kūrfirstendamas teātrī (*Theater am Kurfürstendamm*) 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" (*Anmerkungen zur Dreigroschenoper*) un "Vīrs paliek vīrs" (*Mann ist Mann*), vēl gadu vēlāk piezīmes lugai "Māte" (*Anmerkungen zur Mutter*).

Šīs piezīmes ir pirmās sistemātiskās, publiskotās Brehta atziņas par episko teātri. Rakstos Brehts galvenokārt analizē savu pieredzi, iestudējot konkrētās lugas. Īpaša nozīme ir piezīmēm operai "Mahagonijas pilsētas uzplaukums un bojāeja" (*Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*), jo šeit Brehts pirmo reizi pretstata tradicionāli dramatisko jeb Aristoteļa tipa teātri episkajam teātrim, izveidojot īpašu pretnostatījuma shēmu:

Dramatiskā teātra forma	**Episkā teātra forma**
1) skatuve "iemieso" notikumu;	1) stāsta par notikumu;
2) iesaista skatītājus darbībā un iztērē viņu aktivitāti;	2) padara skatītājus par novērotājiem, bet stimulē viņu aktivitāti;
3) rosina emocijas;	3) liek pieņemt lēmumus;
4) piedāvā pārdzīvojumus;	4) dod zināšanas;
5) skatītājs tiek iesaistīts darbībā;	5) viņš tiek pretstatīts notikumiem;
6) iedarbība tiek panākta ar suģestijas palīdzību;	6) iedarbība tiek panākta ar argumentāciju;
7) emocijas paliek nemainīgas;	7) no emocijām tiek atvasinātas atziņas;

8) cilvēks tiek rādīts kā kaut kas pazīstams;	8) cilvēks ir izpētes objekts;
9) cilvēks ir nemainīgs;	9) cilvēks mainās pats un maina esamību;
10) interese par notikumu gala iznākumu;	10) interese par notikumu gaitu;
11) katra aina ir būtiska tikai kā posms kopējā ķēdē;	11) katra aina ir būtiska kā patstāvīga vienība;
12) notikumi attīstās lineāri;	12) attīstība notiek līkņveidīgi;
13) *natura non facit saltus* (darbības raksturs nav lēcienveidīgs);	13) *facit saltus* (ir lēcienveidīgs);
14) pasaule, kāda tā ir;	14) pasaule, kāda tā kļūst;
15) cilvēks, kas rīkojas tā, kā izdodas;	15) cilvēks, kas rīkojas tā, kā vajag;
16) cilvēka kaislības;	16) cilvēka motīvi;
17) domāšana nosaka esamību.	17) 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".[1] 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 apstāklī, 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.)"[2]

II. 1939. gadā Brehts Stokholmas Studentu teātra aktieriem nolasa referātu "Par eksperimentālo teātri" (*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*), kur teorētiski pamatots 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 izmanto 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.

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

– priekškars 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, tādējādi 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 vajag radīt konkrētu raksturu noteiktos apstākļos un tai pašā laikā 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 pagātni 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 ir 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 bezpartijiskums nozīmē piederību valdošajai partijai".[3] 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). Mūža beigu posmā viņš arvien biežāk episko teātri sāk dēvēt par episki dialektisko vai vienkārši —



B. Brehta **"Vīrs paliek vīrs"** Berlīnes Valsts teātrī (1931). Rež. B. Brehts, Ē. Engels, scenogr. K. Nēers. Skats no izrādes

par dialektisko teātri. Brehts sabiedrības attīstību uztver kā procesu, kurā darbojas marksisma postulētās dialektiskās likumsakarības: attīstība pa spirāli, nolieguma noliegums 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.

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", "Smailgalvji un Apaļgalvji", "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 dramatizētā 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.

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.

Taču 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.

"Trīsgrašu operas" pamatā ir angļu dramaturga Dž. Geja lugas "Nabagu opera" (1728) pārstrādājums. Savukārt "Nabagu opera" ir Hendeļa operu parodija un satīra par Geja laika Angliju. Lugas darbība risinās pilsētas padibeņu — ubagu, noziedznieku, prostitūtu — vidē jeb, lietojot paša Brehta agrīnās lugas nosaukumu, "pilsētas 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 padibenes, gan arī kā sabiedrības augšslāņu parodija. Par parodijas 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 montāžu. Luga ir sadalīta epizodēs, ikvienu no tām var spēlēt arī kā atsevišķu estrādes priekšnesumu. Katrai epizodei ir cits ritms un atmosfēra, tādējādi skatītājiem zūd 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."[4]

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 klasiskās operas atmosfēras salikumu. (Brehta izrādēs vairākumā gadījumu uz skatuves ir tāds pats apgaismojums kā zālē. Tas uztverams gan kā opozīcija ekspresionistu saraustītajiem 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, Pīčems — Ērihs Ponto, Pīčema kundze — Roza Valeti, Brauns — Kurts Gerons, Pollija — Roma Bāna (pēc gada šo lomu pārņem Karola Neere), 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 traģikomiķis, 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".[5]

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 apšauba Brehta teikto. Sarunu biedrus Brehts apzīmē ar viegli atminamiem iniciāļiem vai atstāj anonīmus. Viens no runātājiem vienmēr 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 ir paredzēta Pičema 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 izglītot gan skatītājus, gan aktierus. Brehta tieksme uz didaktiku un vēlme teātra izklaidējošo funkciju pārvērst pamācošajā šai laikā hipertrofējas un noved pie īpaša dramaturģijas žanra — mācību lugu — tapšanas. Šīs lugas, adresētas gan bērniem, gan pieaugušajiem, 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).

1930. gadā viens no Brehta uzticamākajiem domubiedriem režisors Zlatans Dudovs (*Slatan Dudow*) kopā ar komponistu Hansu Eisleru Berlīnes Filharmonijas telpās iestudē 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 strādnieku vidus. Koris aizņem centrālo skatuves daļu, bet aģitatori vienādās ādas 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. gados viņi bieži uzstājas "sarkanajos kabarē" ar dažādām politiskajām 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 (*Berliner Komödienhaus*) iestudētā izrāde "Māte. Tveras revolucionāres Pelagejas Vlasovas dzīve (pēc Maksima Gorkija romāna)". Oriģināllugu pēc M. Gorkija romāna motīviem Brehts raksta kopā ar dramaturgu Ginteru Veizenbornu, režisoru Z. Dudovu un komponistu H. Eisleru. 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". Brehts vispār ļoti augstu vērtē Gorkija daiļradi (lai gan nelabprāt atzīst jelkādas literārās autoritātes) tieši šīs vispārinājuma iespējas dēļ.

Izrādes scenogrāfs K. Nēers radījis maksimāli atsvešinātu vidi — balti, viegli aizslietņi tiek dažādi pārvietoti pa skatuvi, transformējot to par ielu,



B. Brehta–M. Gorkija **"Māte"** "Berlīnes ansamblī" (1951). Rež. B. Brehts, K. Nēers, scenogr. K. Nēers. Semjons Lapkins — Ernsts Bušs, Stepans — Kurts Sperlings, Maša — Karola Braunboka, Arhips — Gerts Šefers, Pelageja Vlasova — Helēne Veigele

istabu, fabrikas pagalmu vai cietumu. Visnepieciešamākie rekvizīti tiek uznesti pēc vajadzības. Skatuves fonā liels ekrāns, uz kura projicējas dažādi uzraksti, citāti, dokumenti (šo paņēmienu acīmredzot Brehts pārņem no E. Piskatora režisoriskās pieredzes), kas gan informē, gan komentē, tādējādi 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 stūraina, 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 savās dabiskajās izpausmēs, atklāj sevī 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."[6] 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 vērienīgi masu skati, kuros kopā ar profesionāliem aktieriem (piemēram, E. Bušu) filmējušies bezdarbnieki.

Ar šiem darbiem beidzas Brehta daiļrades otrais periods, jo 1933. gada 28. februārī, kad tiek aizdedzināts Reihstāgs 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 minēts viņa agrīnās jaunības dzejolis "Leģenda par 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 "Sīkpilsoņu 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. 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" (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 paņēmienu 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."[7]

Savukārt "Karāras kundzes šautenes" iezīmē tēmu, kas turpināsies lugā "Kuražas māte un viņas bērni" (1941). Tas ir vēstījums par sievietes likteni karā jeb, pārfrazējot 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 Brehts strādā arī pie lugas "Galileja dzīve" (1941) un izdod savu nozīmīgāko dzejoļu krājumu "Svendborgas dzejoļi" (1939).

1939. gadā Brehts pārbrauc uz Zviedriju, bet 1940. gadā — uz Somiju. 1941. gadā caur Padomju Savienību viņš emigrē uz ASV, kur paliek līdz 1947. gadam. Šeit astoņos gados 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).

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. gados, kad klajā nāk amerikāņu profesora Džona Fuegi pētījums "Bertolta Brehta dzīve un meli", kurā autors izvirza hipotēzi, ka Brehta darbu patiesās autores ir viņa draudzenes, mīļākās un līdzstrādnieces vienlaikus — Elizabete Hauptmane, Ruta Berlava, Margarēta Štefina. 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 dzīves laikā vairākkārt ir īstenojis savdabīgu "atvērtās ģimenes" modeli, kura tipiskākais piemērs konstatējams 1940. gadā, kad somu rakstnieces Hellas Vuolijoki muižā Marlebekā Somijā vienlaikus dzīvo gan Brehts ar savu likumīgo sievu H. Veigeli, gan M. Štefina un R. Berlava, gan, protams, pati muižas īpašniece), vairākums brehtologu tomēr to noraida.

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" finmāla songs, kurā esot ietverts slēpts aicinājums gāzt ASV varu. Nopratināšanā mākslinieka 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.

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 Henrihs 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" — 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 zemnieku 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 iešuvē 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.



Augšējā attēlā: B. Brehta **"Kuražas māte un viņas bērni"** "Berlīnes ansamblī" (1949). Rež. B. Brehts, Ē. Engels, scenogr. H. Klingers. Kuražas māte — Helēne Veigele, pavārs — Ernsts Bušs. Skats no izrādes

Apakšējā attēlā: B. Brehta **"Kuražas māte un viņas bērni"** "Berlīnes ansamblī" (1949). Rež. B. Brehts, Ē. Engels, scenogr. H. Klingers. Skats no izrādes



Skarbā, atsvešinātā izrādes pasaule ne mirkli neļauj skatītājiem aizmirst reālitāti, bet tieši otrādi — piedāvā atklātu konfrontāciju ar to.

Ar "Kuražas māti" reāli rodas jauns teātris "Berlīnes ansamblis" (*Berliner Ensemble*), kurš gan oficiāli tiek atklāts nedaudz vēlāk — 1949. gada 8. novembrī, kad tiek izrādīts uzvedums "Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati" Brehta un Engela režijā.

"Berlīnes ansambli" 1949. gadā oficiāli nodibina VDR Tautas Izglītības ministrija. Teātra vadītājs ir Brehts, bet intendante — Veigele. Par režisoriem bez paša Brehta strādā Ē. Engels un Brehta skolnieki — Egons Monks (*Egon Monk*), Benno Besons (*Benno Besson*), Pēters Paličs (*Peter Palitzsch*) un Manfrēds Vekvērts (*Manfred Wekwerth*), 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, Leonards Štekels, Angelika Hurvica un citi. No 1949. līdz 1953. gadam "Berlīnes ansamblis" mīt Berlīnes Vācu teātra telpās, bet no 1954. gada — Brehta dzīvē tik būtiskajā Šifbauerdamas teātrī. Brehts labi apzinās savu izredzētību — "Berlīnes ansamblis" 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 aktiertehniku.

"Berlīnes ansambļa" repertuārā Brehts izvirza trīs tematiskas vadlīnijas:

1) norēķināšanās ar kapitālistisko un nacistisko pagātni. Paša Brehta nozīmīgākie iestudējumi par šo tēmu ir "Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati" (1949), "Karāras kundzes šautenes" (1953), U. Behera "Ziemas kauja" (1955);
2) sociālisma celtniecība: "Māte" (1951), Ē. Štritmatera "Kaķu grāvis" (1953);
3) klasiskā mantojuma un pasaules literatūras apgūšana: J. M. R. Lenca "Audzinātājs" (1950).

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

1) jebkuru sabiedrību rādīt kā cilvēka radītu un pārveidojamu šķiru cīņas modeli;
2) paust sociālas atziņas un izskaidrot sabiedriskus 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 ansamblī" 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 ansambļa" aktieriem, Brehta znots Ekehards Šalls sāk sadarboties ar režisoru, izrādē "Karāras kundzes šautenes" spēlējot zvejnieku zēnu Hosē, bet vēlāk par šī aktiera nozīmīgāko lomu kļūst Šekspīra Koriolāns.

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, Vs. Višņevska "Optimistisko traģēdiju" 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 koncen-

trētu priekšstatu par lugas sižetu, ņemot vērā režisora piedāvāto interpretāciju. Tādējādi 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 ir jāizsaka: pieklājība, dusmas, izsmiekls u.tml. Aktieriem ir jāspēlē fabula — tātad 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. Vācu brehtologs Verners Hehts grāmatā "Bertolts Brehts: viņa dzīve un darbi"[8] 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 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 arī 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 adek-

vātu darbību un žestiem. Raksturu apveidi jau kļūst skaidrāki, tomēr vēl nav jūtama to attīstības nepārtrauktība.

VI. Uzbūves mēģinājums (*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 atsevišķā epizode. Aktieris iepazīst sava tēla raksturu un izstrādā attiecības ar citiem tēliem. Kad pamatepizodes ir apmēram iztrādātas, 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 pārliecinoši, 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. Ainu garums tiek fiksēts. Ieteicams tempa mēģinājumus veikt jau gatavos kostīmos, jo tie reizēm bremzē 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.

Rezumējot jāatzīst, ka Brehts teātri uztver kā sava veida darbnīcu, kuras ražojumi kļūst par mākslinieciskiem priekšnesumiem, tikai nonākot konfrontācijā ar publiku un ietekmējot to.

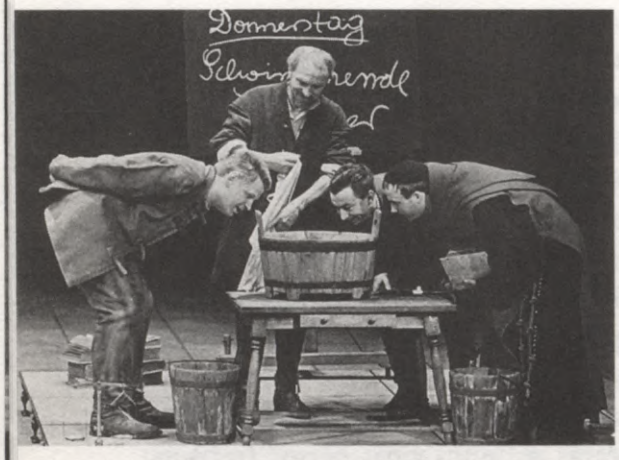
Par programmātiskiem "Berlīnes ansambļa" uzvedumiem tiek uzskatīti septiņu Brehta lugu iestudējumi: "Kuražas māte un viņas bērni" (režisori Brehts un Engels, 1949), "Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati" (režisori Brehts un Engels, 1949), "Māte" (režisori Brehts un Nēers, 1951), "Karāras kundzes šautenes" (režisors Monks, 1952), "Žannas d'Arkas tiesāšana Ruānā" (režisors Besons, 1954), "Kaukāza krīta aplis" (režisors Brehts, 1954), "Galileja dzīve" (režiju sāk Brehts, bet gadu pēc viņa nāves to 1957. gadā pabeidz Engels).

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 cilvēka un sabiedrības dzīvē"[9] 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 uzvilkto apģērba gabalu viņš kļūst arvien mazāk līdzīgs dzīvam cilvēkam, toties arvien vairāk pāvestam kā noteiktas varas simbolam un līdz ar 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

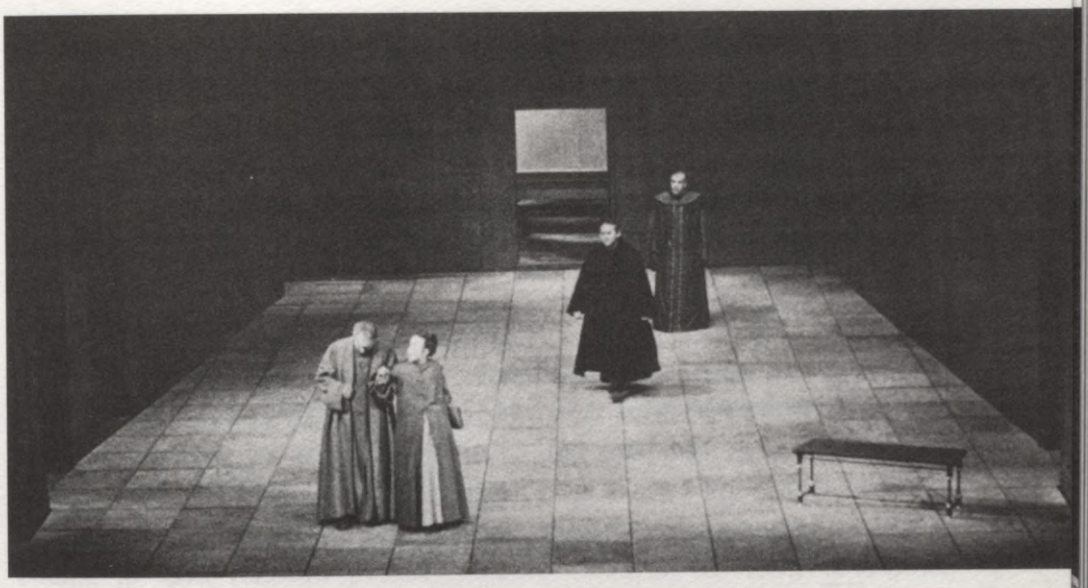


B. Brehta **"Galileja dzīve"** "Berlīnes ansamblī" (1957). Rež. B. Brehts, Ē. Engels, scenogr. K. Nēers. Federzoni — Gerts Šefers, Galilejs — Ernsts Bušs, Andreā — Freds Dīrens, mazais mūks — Lotārs Bellags

pārliecināts, ka vienmēr būs spēcīgāks par ārējiem apstākļiem. E. Buša Galilejs ir harmoniska personība, kas, tēlaini izsakoties, prot savienot dzīves horizontāli un 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 labi. 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 paņēmiens — negatīvo personāžu sejas sedz maskas, un viņi izturas kā groteski automāti, bet pretī pozitīvie varoņi ir īsti un dzīvi cilvēki.

Brehts mirst ar sirdstrieku 1956. gada 14. augustā. "Berlīnes ansamblis" turpina darbu, sekojot Brehta principiem, tomēr vismaz sākotnēji nekļūstot par sastingušu "teātra muzeju", jo 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 arī par brehtiskās tradīcijas tiešu pārmantojamību, bet vēlāk jau vairs tikai par transformāciju.

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



B. Brehta **"Galileja dzīve"** "Berlīnes ansamblī" (1957). Rež. B. Brehts, Ē. Engels, scenogr. K. Nēers. Skats no izrādes

izrādes fabulu un režisora doto lugas analīzi tiek izdotas īpašās "modeļu grāmatās" (*Modellbücher*). 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. To darot, Brehta mērķis ir nevis uzspiest noteiktu teatrālo formu, bet gan piedāvāt metodi savu lugu iestudēšanai.

"Berlīnes ansambļa" izrādes pierāda, ka Brehta lugas un izrādes nav viņa teorētisko uzskatu ilustrācija, bet gan tikai cita to pašu uzskatu izpausmes forma, absolūti pārliecinoša un dzīva.

Lai gan Brehta politiskie uzskati rada neviennozīmīgu attieksmi gan viņa dzīves laikā, gan arī vēlāk, tomēr viņa teātra teorijai un praksei ir nepārvērtējama nozīme 20. gadsimta režijas attīstībā. Par Brehta netiešiem skolniekiem sevi atzīst arī tādas modernās režijas autoritātes kā Pīters Bruks un Džordžo Strēlers. Un tieši Pīters Bruks grāmatā "Tukšais visums" Brehtu dēvē par "pašu varenāko, pašu ietekmīgāko un pašu radikālāko cilvēku mūsdienu teātrī"[10], kā arī atzīst atsvešinājuma efektu par vienu no visnozīmīgākajiem modernā teātra paņēmieniem.

Citētie avoti

[1] *Брехт Б.* Театр, т. 5/1. — М., 1965, с. 298.
[2] Turpat, 299. lpp.
[3] Turpat, 198. lpp.
[4] *Зингерман Б.* Очерки истории драмы XX века. — М., 1979, с. 255.
[5] *Варгафтик Е.* Елена Вайгель. — Л., 1976 , с. 95.
[6] *Polgar A.* Die Mutter // Die Weltbühne, 1932, 26.01., S. 139.
[7] *Брехт Б.* Театр, т. 2. — М., 1963, с. 134.
[8] *Hecht W.* Bertolt Brecht: Sein Leben und Werk. — Berlin, 1969.
[9] *Оклянский Ю.* Гарем Бертольта Брехта. — М., 1997, с. 205.
[10] *Брук П.* Пустое пространство. — М., 1984. с. 125.

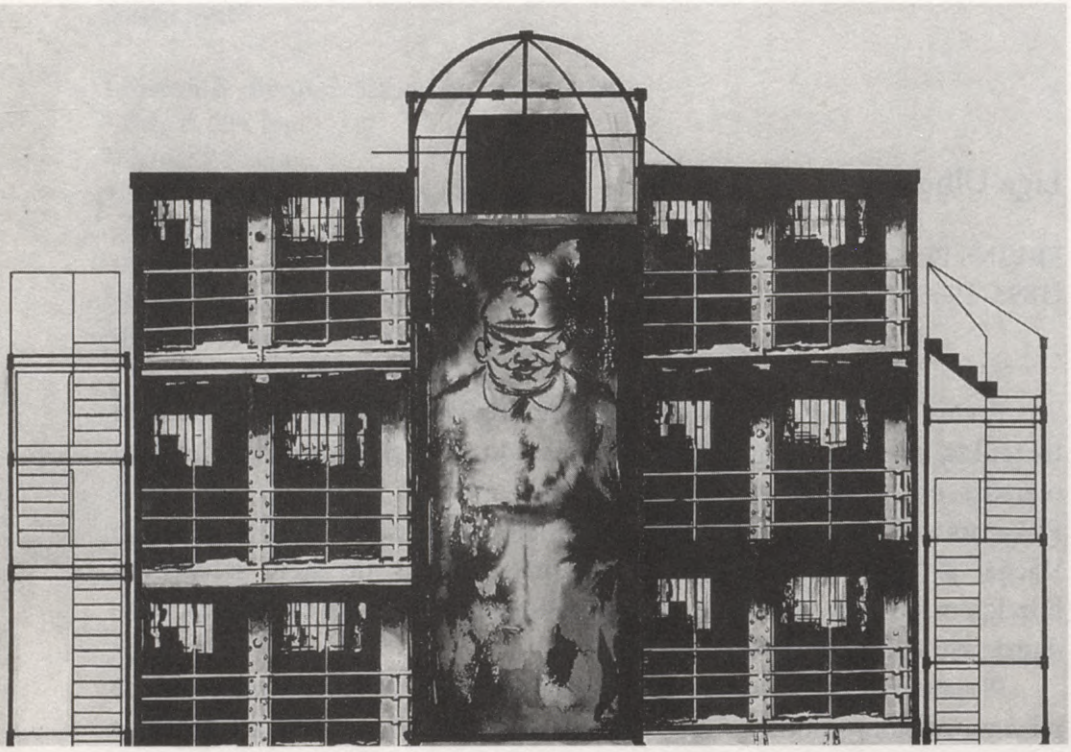
Līga Ulberte

ERVĪNS PISKATORS
(1893–1966)

Ervīns Piskators (*Erwin Piscator*) 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".[1] Piskators uzskatāms arī 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 savu 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 Minhenes universitātē ir klausījies lekcijas mākslas vēsturē, filozofijā un ģermānistikā. 1914. gadā īslaicīgi darbojies par aktieri – stažieri Minhenes Galma teātrī (*Hoftheater in München*). 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 Hārtfīlds) 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: "Nospļauties!" un "Nost!" Šī pulciņa mērķis ir skaļi paust visa veida noliegumu vecajai mākslai: "Tai laikā mēs pielīmējām bārdu Monai Lizai, pārvērzdami 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 gan tiecāmies pēc faktiem."[2] Pulciņa vadītājs ir Gross, bet bāzes vieta atrodas nelielā Berlīnes teātrī "Tribīne" (*Die Tribüne*; 1919. gadā šis teātris kļūst populārs, pateicoties režisora Karlheinca Martina politiskajām un ekspresionisma tehnikā veidotajām izrādēm), kur dadaisti no rītiem un vakaros rīko dažādus teatra-



T. Millera scenogrāfijas skice. E. Tollera **"Hoplā, mēs dzīvojam!"** Nollendorfa laukuma teātrī (1927). Rež. E. Piskators

lizētus uzvedumus ar izteikti epatējošu raksturu. Piskatora saikne ar dadaismu ir ļoti īslaicīga, jo viņam gan ir tuva tēze par visu kanonu gāšanu un veco mākslas paraugu noraidīšanu, bet tā vietā piedāvāto haosu un nekārtību Piskators nepieņem. 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" (*Das Tribunal*). Teātra atklāšana notiek dažus mēnešus pēc Leopolda Jesnera ekspresionisma estētikā 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 visai 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 ira-

cionālo realitātes uztveri un ideālistisko filozofisko pozīciju, proti, domu, ka cilvēce var atjaunoties, tikai ētiski un garīgi pilnveidojoties. Piskators teātri jau šai 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" (*Die Rote Fahne*), kas piedāvā divas atšķirīgas proletāriskās mākslas koncepcijas:

1) jaunā tipa māksla neradīsies proletāriskā teātrī, bet gan proletāriski autentiskā vidē: ražošanas sapulcēs, arodbiedrībās, ielu manifestācijās u. tml.;
2) profesionālais teātris nav jānoraida, bet gan 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". Ļai īstenotu šo savu teoriju praksē, 1920. gada oktobrī Piskators kopā ar grupu jaunu strādnieku un aktieriem–pašdarbniekiem Berlīnē nodibina Proletārisko teātri (pirmais Proletāriskais teātris Vācijā tiek izveidots 1919. gadā. To izdara grupa jaunu aktieru, par režisoru pieaicinot K. Martinu. Šai teātrī tiek nospēlēta tikai viena izrāde — G. Kranca luga "Brīvība").

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 F. Junga, K. A. Vitfogela, L. Sasa lugas, gan arī klasikas darbi. Tas izriet no Piskatora uzskata, ka arī proletārisks teātris drīkst iestudēt lielāko daļu no pasaules dramaturģijas, tikai tādā gadījumā izrādei ir skaidri jāatklāj buržuāziskās sabiedrības sabrukums un kapitālistisko saimnieko-

šanas principu maldīgums. Turklāt, lai skatītāju uztverē novērstu iespējamas kļūdas, pirms šādiem iestudējumiem jānolasa izskaidrojošs referāts. Tas norāda uz Piskatora teātra pedagoģisko mērķi — skatītājiem ir jāmāca pareizi izprast un novērtēt vēsturiskus un politiskus notikumus. Būtībā Piskators teātrim izvirza tādus pašus uzdevumus kā sapulcē nolasītam ziņojumam, avīžrakstam vai reportāžai par konkrētu notikumu. Iestudējumu estētiskās kvalitātes 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. Hārtfīlda 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 ir 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 Ungārijas un Polijas baltā terora upuru balsīs, tomēr liek pie malas grāmatas un iesaistās masu cīņā. Finālā uz skatuves uzraujas proletāriešu pūlis un sagāž norobežojošas 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, episkā un dokumentālā teātra teoriju. Tās 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 varoni — pats sevi. Nevis

indivīds ar savu privāto, personisko likteni, bet gan pats laiks, masu liktenis nosaka jaunās dramaturģijas varoņa faktoru."[3] 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 Krievijā kopj arī Meierholds, bet Vācijā pēc Piskatora — B. Brehts.

Piskatora teātri var dēvēt arī par dokumentālu, 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 avīžrakstu, bet gan cenšas 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.

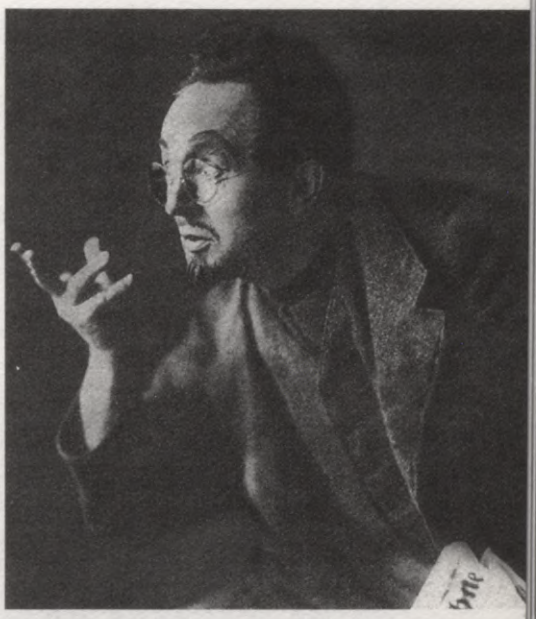
Piskatoru interesē nevis dzīves parādību objektīva pārraidīšana, bet gan faktu analīze, lai audzinātu skatītājus aktīvai pasaules izpratnei. Šis aspekts sarado Piskatoru ar episko teātri un B. Brehtu, kura mērķis ir līdzīgs, tikai līdzekļi tā sasniegšanai atšķirīgi: Brehta lugas piedāvā nevis konkrētus 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 skatītāju lomu episkajā teātrī. Brehts uzsver, ka uz skatuves nedrīkst 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 izteicies, ka par episkā teātra izgudrotāju varētu uzskatīt mākslinieku Dž. Hārtfīldu, kurš savu zīmēto plakātu kādai Proletāriskā teātra izrādei reiz 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 *aģitpropa* teātra princips — aktieri spēlē nevis skatītājiem, bet gan kopā ar viņiem. Līdz ar to Piskatora teātrī tomēr rodas ilūzija, ka uz skatuves notiek patiess 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.

1923./1924. gada sezonā Piskators kopā ar dramaturgu Hansu Hosē Rēfišu vada Berlīnes Centrālo teātri, bet principiāli būtiska ir viņa darbība galvenā režisora amatā Berlīnes teātrī "Tautas skatuve" (*Volksbühne*) no 1924. līdz 1927. gadam.

1924. gadā notiek Alfona Pakē lugas "Karogi" pirmizrāde teātrī *Volksbühne*, kur Piskators pirmo reizi izveido tādu struktūru, kāda ir raksturīga visiem viņa nozīmīgajiem uzvedumiem. Lugas pamatā ir vēsturiski notikumi — 19. gadsimta 80. gados Čikāgā notiek tiesas process, kurā tika 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 ļoti 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 piespriež 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 fotoprojekciju veidā vispirms parādās izrādes nosaukums, tad darbības personu portreti un tiek nolasīts īss to raksturojums. Tāpat uz šī ekrāna parādās titri, kas nosauc atsevišķās epizodes. Skatuves sānos ir divi mazāki ekrāni, uz kuriem izrādes laikā parādās dažādi uzraksti, statistikas ziņas, avīžu komentāri un lozungi, kas izskaidro notiekošā politisko jēgu. Finālā, "Internacionālei" skanot, 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 Fēliksu Gazbaru 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 koferansjē Proletārieti un Buržuju (klasisko



F. Šillera **"Laupītāji"** Berlīnes Valsts teātrī (1926). Rež. E. Piskators. Špīgelbergs — Pauls Bilts Trocka maskā

franču operetes *compére* un *commére* 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 Gazbaru un Meizelu Berlīnes Lielajā teātrī (šis teātris radies pēc kara, arhitektam Hansam Pelcigam pēc M. Reinharda lūguma pārbūvējot Šūmaņa cirku) Piskators iestudē vēl vienu rēviju — "Par spīti visam!". Izrāde atspoguļo vēsturiskus notikumus Vācijā laikā no Pirmā pasaules kara sākuma līdz Novembra revolūcijai 1918. gadā un K. Lībknehta un R. 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 kara 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 rēvijas 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 atmaskot "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 cenšas tajos piedāvāt ne tik daudz jaunu formu, cik 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 par proscēniju, gan par 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 paņēmiens, 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 mainījusies. 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 šai 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 jāreprezentē 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.

1927. gada rudenī Piskatoram beidzot rodas iespēja veidot pašam savu teātri — "Piskatora skatuvi" Nollendorfa laukuma teātra telpās (*Piscatorbühne am Nollendorfplatz*) Berlīnē. Teātri finansē aktrises Tillas Dirjē draugs, bagāts ebreju mecenāts, kuram ir pilnīgi citi politiskie uzskati nekā Piskatoram, un viņš neļauj lietot teātra nosaukumā vārdu "proletāriskais". Nollendorfa laukuma teātris atrodas Berlīnes biznesa kvartālā, un līdz ar to Piskators ir spiests rēķināties ar ļoti dažādu publiku: parterā sēdēja kažokos un smokingos tērpta aristokrātija, bet galerijā — proletariāts.

Šai teātrī Piskatoram ir visas iespējas nodoties formas eksperimentiem. 1927. gadā Piskators iestudē A. Tolstoja lugu "Carienes 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 darbojās Fēlikss Gazbara, Leo Lania, Ernsts Tollers, Bertolts Brehts, Valters Mērings, Ērihs Mīzāms un Alfrēds Dēblins. Izrādes žanrs ir politisks apskats, un Piskatoram interesē nevis Rasputina personība,



A. Tolstoja **"Rasputins, Romanovi, karš un tauta, kas pret tiem sacēlās"** Nollendorfa laukuma teātrī (1927). Rež. E. Piskators, scenogr. T. Millers. Rasputins — Pauls Vegeners

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 cariene (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 carienei: "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^2."

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 eksķeizars 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: tāpat 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 eksķeizara 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 B. 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 pretdabiskām masu slepkavībām un militārismu jau uz tās robežas, aiz kuras jebkura jēga kļūst bezjēdzīga, jebkura varonība — smieklīga, bet dievišķa pasaules kārtība pārvēršas karikatūriskā trakonamā."[4] Turklāt šai gadījumā saturs bieži 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 riteņkrēslā uz medicīnisko apskati, viņu pa dzelzceļu 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."[5] 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, tādējādi precīzi izsakot notiekošo.

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 Pūcesspieģeļa vai Čārlija Čaplina arhetipisku variāciju.

Pēc šī uzveduma varenajām konstrukcijām Piskatora teātris nonāk nopietnās finansiālās problēmās. Šai laikā pie "Piskatora skatuves" izveidotās teātra studijas audzēkņi kopā ar dažiem teātra aktieriem izveido "Jauno aktieru grupu" (*Gruppe junger Schauspieler*), kas cenšas turpināt Piskatora politiskā teātra tradīcijas. Viņi iestudē sociāli asas sava laika lugas un rāda tās viesizrādēs pa visu Vāciju. Slavenākās "Jauno aktieru grupas" izrādes ir P. M. Rampela "Sacelšanās pārmācības namā" un "Indīgā gāze virs Berlīnes", M. Fleiseres "Pionieri Ingoldštatē", F. Volfa "Ciankālijs".

1929. gada rudenī Piskators, pārvarot lielas grūtības, atklāj sava teātra otro sezonu ar Valtera Mēringa "Berlīnes tirgotāju" — V. Šekspīra "Venēcijas tirgotāja" pārstrādājumu. Scenogrāfs Lāslo Mohojs-Naģs uz skatuves ir izveidojis milzīgu trīsstāvu konstrukciju, kas rāda sabiedrības modeli šķērsgriezumā: augšējā stāvā galēji groteski tiek tēloti aristokrāti un militāristi, vidējā stāvā traģigroteski atklājas sīkā un vidējā buržuāzija, visbeidzot apakšējā stāvā valda proletariāta dzīves traģika. Zīmīgs ir izrādes finmāls, kurā trīs sētnieki, saucot: "Atkritumus prom!", slauka prom agrākos Vācijas varenības simbolus, kas tagad kļuvuši nevērtīgi: inflācijas čekus, tērauda ķiveres un visbeidzot arī cilvēku līķus.

1929. gada oktobrī "Piskatora skatuves" otrā sezona tiek slēgta. 1930. gadā teātris vēl savu darbību īslaicīgi atjauno nelielajās Valnera teātra (*Wallnertheater*) telpās. Nozīmīgākā izrāde šai teātrī ir F. Volfa "Tai Janga mostas" (1931), taču tagad Piskatoram vairs nav līdzekļu, lai izrādēs izmantotu varenu mašinēriju.

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



Augšējā attēlā: F. Volfa **"Tai Janga mostas"** Valnera teātrī (1931). Rež. E. Piskators, scenogr. Dž. Hārtfīlds. Skats no izrādes

Apakšējā attēlā: Dž. Hārtfīlda scenogrāfija. F. Volfa **"Tai Janga mostas"** (1931) Valnera teātrī. Rež. E. 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. 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 politiskas cīņas instrumentu, nevis kā mākslas parādību.

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 šai filmā strādā latviešu režisore Anna Lācis.

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 B. Brehtu, kinostudija un izdevniecība. Projekts paliek tikai ieceres līmenī.

No 1936. līdz 1939. gadam Piskators ir Parīzē, bet no 1939. līdz 1951. gadam viņš dzīvo un strādā Ņujorkā, sākotnēji kā pedagogs Jaunajā sociālo pētījumu skolā (*New School for Social Research*), bet pēc tam izveido teātra meistardarbnīcu (*Dramatic Workshop*), kuru apmeklē arī Artūrs Millers un Tenesijs Viljamss.

1951. gadā viņš atgriežas Vācijas Federatīvajā Republikā. Vispirms strādā par viesrežisoru provinces teātros: Marburgā, Tībingenē un citur, bet drīz sāk veidot izrādes arī lielajās pilsētās. Šī laika nozīmīgākie iestudējumi: Šillera "Laupītāji" Manheimas Nacionālajā teātrī (*Manheimer Nationaltheater*) (1957), Tolstoja "Karš un miers" Šillera teātrī (*Schiller-Theater*) Berlīnē (1957), Strindberga "Nāves deja" (I un II daļa) Hamburgā (1957), Sartra "Ieslēgtie" Esenē (1958), Kaizera "Gāze" (I un II daļa) Bohumā (1958), Sternheima "1913" Minhenē (1960), Ženē "Balkons" Frankfurtē (1962).

No 1962. līdz 1966. gadam Piskators ir Berlīnes teātra "Brīvā tautas skatuve" (*Freie Volksbühne*) vadītājs un iestudē pārsvarā 60. gados Vācijā populārās dokumentālās drāmas. Nozīmīgākie uzvedumi: Hohūta "Aizstājējs" (1963), Kipharda "Roberta Openheimera lieta" (1964), Veisa "Izziņa" (1965). Tomēr principiālas novitātes Piskatora darbībā vairs nav vērojamas, un par viņa režijas nozīmīgāko periodu uzskatāms laika posms no 1923. līdz 1931. gadam.

Citētie avoti

[1] *Piscator E.* Das politische Theater. — Berlin, 1929.
[2] *Piscator E.* Schriften, Bd. 2. — Berlin, 1968, S. 279.
[3] *Пискатор Э.* Политический театр. — М., 1934, с. 126–127.
[4] Turpat, 174.–175. lpp.
[5] Turpat, 176. lpp.

Andra Rutkēviča

FRANCIJAS REŽIJA (1900–1945). GALVENĀS TENDENCES

19. un 20. gadsimta mijā notiek principiālas izmaiņas mākslas mērķos un pašizteikšanās veidā. Šie procesi skar arī Francijas skatuves mākslu. Līdz pat 19. gadsimta 90. gadiem teātris te ir sevī noslēdzies, klasicistiski orientēts mākslas templis, kur Dieva un augstākā priestera vietā iecelts Dramaturgs. Šādu teātra ievirzi veicinājuši 17. gadsimta izcilie franču dramaturgi Rasins un Moljērs, kuri ne tikai raksta lugas, bet arī nodarbojas ar aktieru skološanu. Izrāde ir literārā teksta vizualizācija. Būtiskas izmaiņas neienes arī romantisms.

20. gadsimts akcentu no lugas un aktieru individuālās darbības pārnes uz izrādes kopēju, saskaņota tēla radīšanu. Šī jaunā domāšana nosaka teātra attīstību un provocē to veidoties par visu mākslu sintezējošu parādību.

Atšķirībā no iepriekšējiem periodiem 20. gadsimtā nevar runāt par kādas vienas monolītas estētiskās sistēmas dominanti. Gadsimta sākumā Eiropā un jo īpaši Francijā rodas un attīstās daudz mākslas virzienu, kuri pieder modernismam. Kas noteicis tik straujas izmaiņas mākslas dzīvē?

Aizsākumi tam meklējami 19. gadsimta zinātnes un domāšanas attīstībā. Kārļa Marksa politiskās ekonomikas studijas un šokējošais Čārlza Darvina atklājums par cilvēka bioloģisko attīstību pārsniedz šauras pētniecības robežas, ietekmē cilvēku domāšanu. Darvins apšauba cilvēka dievišķo izcelšanos. Tas rada jaunus nosacījumus cilvēka attiecībām ar apkārtējo pasauli un tās izpausmēm mākslā. Notiek skatapunkta maiņa — pagrieziens no subjektīvisma uz objektīvismu, uzmanības centrā izvirzot cilvēka bioloģisko dabu, dievišķā vietā uzsverot viņa fizioloģisko sfēru. Tā mākslā izveidojas **naturālisms**, kurš sevi visspilgtāk piesaka Francijā. Naturālisma virziena teorētiķis Emīls Zolā pasludina, ka mākslas uzdevums ir atklāt reālo dzīvi. Mākslā parādās līdz šim neskartas sfēras — deklasēti elementi, fizioloģiski spilgtas cilvēku izpausmes.

Naturālisms kļūst arī par vienu no būtiskākajiem virzieniem teātra vēsturē, jo ar tā rašanos var runāt par režijas teātra izveidi un jaunās drāmas

attīstību. Francijā modernā režijas teātra aizsācējs ir **Andrē Antuāns** (*André Antoine*), kurš 1887. gadā Parīzē nodibina **Brīvo teātri** (*Théâtre Libre*). Pirmo reizi Francijā vesels aktieru ansamblis sāk apgūt jaunu aktierspēles veidu — viņi runā un kustas kā dzīvē. Tiek radīts jauns teātra modelis ar režisoru un aktieriem kā domubiedriem.

Zolā darbā "Naturālisms teātrī" (1881) sava laika aktierus vienādo ar kartona cilvēciņiem, rakstot, ka klasicisma laikā šie kartona cilvēciņi stāvēja, runāja un plātījās, romantismā — stāvēja, runāja, plātījās un skraidīja. 17. gadsimtā izveidojusies estētika Francijā ir tik spēcīga, ka, gadu gaitā degradējoties, tā joprojām turpina saglabāt savu ārējo formu. Aktieris tiek iedzīts abstraktā vidē. Vienās un tajās pašās dekorācijās mēdz izrādīt daudzas lugas. Uz skatuves dzīva cilvēka vietā bieži darbojas marionete ar izskaistinātām pozām, nedabisku balsi un absolūtu ignoranci pret partneri.

Šādos apstākļos naturālisma teātris līdzinājās revolūcijai. Antuāna vadībā aktieri restaurē ikdienas pozas, žestus, dabiskas sarunu valodas intonācijas — tiek radīti visi nosacījumi, lai uz skatuves veidotos reālās dzīves aina. Arī dekorācijas adekvāti atbilst dzīves īstenībai.

Mainās arī dramaturģija, varoņu tips. Priekšplānā izvirzās ikdienišķais cilvēks. Skaistais vairs nav cēlais, bet patiesais. Zolā pirmo reizi mākslā spilgti parāda iedzimtību, tādējādi atklājot cilvēka nolemtību. Franču publika ir pieradusi par sevi domāt citā aspektā. Zolā un brāļi Gonkūri arvien vairāk stāsta nepatīkamo, to, ko katrs labprāt gribētu aizmirst. Aktieri ir iemācījušies uz skatuves attēlot dažādu klīnisku ainu naturālas norises.

Otrs lielākais no 19. gadsimta pārmantotais virziens ir **simbolisms**. Teātrī simbolisms sevi piesaka ar **Pola Fora** (*Pol Fort*) **Dailes teātri** (*Théâtre d'Art*) un **Linjē-Po** (*Lugné-Poe*) **Jaunrades teātri** (*Théâtre de l'Oeuvre*). Simbolisms pievēršas noslēpumainajam cilvēkā un apkārtējā pasaulē. Dominē vientulības un ciešanu tēma. Pasaule ir neviendabīga, tā izpauž sevi caur atsevišķām zīmēm, sapņiem. Lugām bieži nav vienota sižeta, bet to veido atsevišķi kodi, kas savā starpā savienojas pēc sapņa analoģijas. Šī dramaturģija prasa arī pilnīgi jaunu aktieru spēles veidu un estētiku, kas veidotu ne-realitātes atmosfēru. Šeit spēlei ir metafizisks raksturs. Ar cilvēku spēlējas kādi augstāki spēki. Aktiera personībai, viņa sejai vairs nav nozīmes, tādēļ tā tiek nomainīta pret tēla seju, izmantojot masku vai grimu. Aktieri runā mākslīgi monotonās balsīs ar uzsvērti neloģisku artikulāciju. Piedāvāta tiek arī jauna tipa nereālistiska dekorācija.

Simbolisma teātri kā izpētes objekts interesē arī varmācība, noziegums, erotika. Šādā aspektā nozīmīga 1896. gadā Jaunrades teātrī iestudētā Alfrēda

Žarī parodiskā luga "Karalis Ibī". Te vienkopus koncentrējās Antuāna atklājumi un Dailes un Jaunrades teātra simbolistiskā pieredze. "Karaļa Ibī" uzvedums bieži tiek dēvēts par Eiropas teātra modernisma aizsākumu.

Saikni ar simbolismu gan formas, gan satura aspektā var saskatīt gandrīz visos 20. gadsimta modernisma virzienos. Simbolisma lielo ietekmi veicināja arī Zigmunds Freids un viņa atklātā psihoanalīzes teorija. Freids pirmais zinātniski analizē zemapziņu, ko mākslinieciskās formās jau ir darījuši simbolisti, bet īpaši nozīmīga šī sfēra kļūst sirreālistiem. Apgalvojums, ka cilvēks ne vienmēr ir saprātīga būtne, 20. gadsimtā tiek zinātniski ratificēts. Freids arī pirmais zinātniski analizē seksa lielo nozīmi cilvēka dzīvē, kas tālāk mākslā kļūst par vienu no dominējošām tēmām. Nīčes tēzes "Dievs ir miris" rezultātā izvēle no Dieva rokām ir atstāta paša cilvēka ziņā. Cilvēka, kurš ir bioloģiski un seksuāli determinēts.

Šādos apstākļos izveidojas priekšstats, ka visa līdzšinējā māksla ir konvencionāla, tā nespēj atklāt indivīda un sabiedrības patiesās attiecības. Dažādās mākslas nozarēs par mērķi kļūst atrast līdzekļus un metodes personības un lietu iekšējās būtības atklāsmei. Gleznieciībā krass pavērsiens saistīts ar 1905. gada Rudens salonu Parīzē, kad savus darbus piesaka fovisti, nojaucot lietu nozīmju hierarhiju. A. Matiss, piemēram, "Gleznā ar baklažāniem", kur baklažānus grūti ievērot, nebūtisko padara par galveno, tādā veidā liekot pamanīt arī visu pārējo.

Šoku sabiedrībā rada arī Pablo Pikaso 1907. gadā ar darbu "Aviņonas meitenes". Šeit vairs nav nekā no klasiskā zīmējuma. Gleznu veido kailas sieviešu figūras — samocītas, sašķobītas. Pikaso piedāvā jaunu redzēšanas tradīciju. Formas tiek salauztas, jo gleznas plaknē ienāk trīs dimensijas. Tas ir mēģinājums salikt kopā dažādus skata punktus. Līdz tam gleznieciībā tradicionāli ir dominējusi perspektīva. Viduslaiku māksla piedāvā citas iespējas — grupā, kura atrodas vienādā attālumā, Kristus ir lielāks par apkārtējiem. Tā ir redzēšana ar prātu, kur nozīme ir svarīguma pakāpei. Šo aspektu pārņem Pikaso. Viņš studē arī afrikāņu mākslu. Tiek secināts, ka gara atveids nevar būt tāds, kāds ir dzīva cilvēka atveids. Trešā dimensija ir būtības, jēgas dimensija. No tās 20. gadsimta kultūra vairs neatbrīvojas.

Daudzi mākslinieki, arī teātrim piederošie, 20. gadsimta sākumā sāk pētīt Austrumu mākslas — islāma kaligrāfiju, japāņu kultūru. Franču sabiedrība palēnām sāk atteikties no visa ārzemnieciskā nīšanas. Šajā laikā Parīzē uzturas daudz dažādu tautību mākslinieku, kas, savstarpēji ietekmējoties, ļauj izveidot ļoti auglīgu vidi mākslas attīstībai.

Par zināmu sensāciju Francijā kļūst krievu māksla. 1906. gada Parīzes

Rudens salonā S. Djagiļevs sarīko krievu mākslas un skulptūru izstādi. Tajā piedalās B. Anisfelds, Ļ. Baksts, A. Benuā, M. Vrubelis, N. Rērihs un daudzi citi. Pēc gada Djagiļevs noorganizē krievu dziedātāju un mūziķu koncertu Elizejas lauku teātrī, kur uzstājas, piemēram, Rimskis-Korsakovs, Rahmaņinovs, Glazunovs. Nākamajā gadā tiek izrādīta opera "Boriss Godunovs" ar F. Šaļapinu galvenajā lomā. Taču no 1909. gada visu citu aizēno balets — sākas slavenās **Krievu baleta sezonas Parīzē**, kam Francijas mākslas dzīvē bija gandrīz tikpat revolucionāra loma kā Pikaso gleznie cībai.

Djagiļevam izdevās kopīgā darbā apvienot izcilākos sava laika mākslinieku, mūziķus un horeogrāfus. Krievu baleta centru veido gleznotāji A. Benuā, Ļ. Baksts (vēlāk scenogrāfiju veido arī P. Pikaso, A. Matiss), komponisti I. Stravinskis, D. Mio, E. Satī, baletmeistari M. Fokins, L. Mjasins. Bet par trupas dvēseli kļūst ģeniālais dejotājs Vaclavs Ņižinskis. Līdz tam klasisko baletu veido dažādu deju figūru savirknējums atbilstoši mūzikas attīstībai. Krievu balets, iedibinot modernisma estētiku, iznīcina iepriekšējo priekšstatu par skaisto dejā. Baletā ienāk kustību dabiskums un ekspresija, neslēpts erotisms. Kustība kļūst psiholoģiski pamatota, tā tiecas uz primitīvo, rituālo deju. Līdzīgi kā mākslā kubisms baletā Fokins ar Ņižinski rada trešo dimensiju. Rodas neparasti daudz baleta žanru — horeogrāfiskas komēdijas, operas–baleti, baleti–burleskas ar dziedāšanu, pantomīmas, pastorāles, tautas deju etīdes. Par nozīmīgu pavērsienu kļūst 1912. gadā iestudētā Debisī "Fauna diendusa", kur galveno lomu dejo Ņižinskis. Viņa kustības ir asas, salauzītas. Milzīgu jēdzienisku nozīmi iegūst ritms. Jaunā izrāde ar savu neslēpto erotismu Parīzē izraisa skandālu.

Pēc ļoti aktīviem mākslinieciskajiem meklējumiem 19. gadsimta beigās jaunā gadsimta sākumā franču teātrī iestājas zināms atslābums. Salīdzinājumā ar norisēm Vācijā un Krievijā franču režija var šķist visai konservatīva. Protams, Francijā bija zināmas gan Kreiga, gan Žaka-Dalkroza, gan Apias teorijas, taču dominējošais joprojām bija uzskats, ka laba izrāde primāri ir atkarīga no labas lugas.

Tradicionālisma mākslas pārstāvis ir **Franču Komēdijas teātris** (*La Comédie-Française*) jeb Moljēra nams. 20. gadsimta sākumā, turpinot labi izkoptās vārda teātra tradīcijas, tas kļuvis par konservatīvisma citadeli. Repertuāru veido franču klasiķi — Korneijs, Rasins, Moljērs, Igo, Misē, Marivo. Tikai 30. gadu vidū te ienāk cittautu klasika un modernā dramaturģija.

Izrādēs dominē klasicisma stils — frontālas, statiskas mizanscēnas, patētiska deklamācija, katram dvēseles stāvoklim atbilst savs žests, stingri

tiek ievēroti ampluā principi. Žils Renārs kādu 1900. gadā iestudētu "Ernāni" izrādi apraksta tā: "Ik pēc brīža Sillī sit sev pa krūtīm piecas vai sešas reizes, un tad vēl divas — simetrijai. Viņš rej kā ronis, atver muti kā caurumu uz visu gremošanas sistēmu, izpleš nāsis līdz pat acīm, kas ir milzīgu olas baltumu lielumā. Viņš ir gan neredzams, gan arī apdullinoši skaļš, bet tajā pašā laikā kādas piecdesmit dzejas rindas norunā kā dievs."[1] Teātrī valda zvaigžņu princips, kas nozīmē režisora ignoranci. "Bieži šī iemesla dēļ tiek izjaukts izrādes līdzsvars, tiek darīts pilnīgi viss, lai pievērstu publikas uzmanību, luga ir pakļauta aktieru pašizrādīšanās iespējām."[2] Tas, protams, nav attiecināms uz visiem. Kā izcilākie Franču Komēdijas aktieri jāmin Marī Bella, Gabriela Robina, Renē Aleksandrs, Žans Ervē.

1936. gadā Franču Komēdijas vadītāja amatam tiek nozīmēts dramaturgs Eduārs Burdē. Savas valdīšanas laikā viņš veic divus revolucionārus pasākumus, kas teātri ievērojami atdzīvina. Pirmkārt, viņš veicina principiālu repertuāra paplašināšanu. Otrkārt, uzaicina franču modernā teātra režisorus iestudēt atsevišķas izrādes.

No 1936. gada Franču Komēdijas darbība vairāk saistās ar Kopo vārdu. Viņš ir atbildīgs par klasikas repertuāra atjaunināšanu. Kopo ienes jaunus elementus Moljēra, Korneija, Marivo darbos. Atbrīvo tos no štampiem un rutīnas. Viņa pirmais nopietnais panākums saistās ar 1937. gadā interpretēto Rasina "Bajazetu". 1940. gadā Kopo kļūst par teātra ģenerāladministratoru un iestudē Korneija "Sidu", kura pirmizrāde notiek 1940. gada 11. novembrī. Tie ir Francijas nacionālie svētki, jo 1918. gadā šajā dienā franči uzvarēja karu un tika noslēgts Versaļas līgums. Bet 1940. gadā Francija atrodas Vācijas okupācijā. "Sida" pirmizrāde izvērtās par publisku patriotisma demonstrāciju, kuras rezultātā Kopo no amata tiek atcelts.

Līdz ar Kopo Franču Komēdijā tiek iesaistīti arī "Četru karteļa" režisori. G. Batī 1937. gadā iestudē Misē "Svečturi", Š. Dilēns tajā paša gadā — "Figaro kāzas", L. Žuvē — Korneija "Komisko ilūziju". Repertuārā parādās arī franču modernā dramaturģija — Ž. L. Baro 1943. gadā uzved Klodēla "Atlasa tupelīti". Nacistiskās okupācijas laikā Franču Komēdijas teātris iestudē pat ļoti brīvdomīgas izrādes, tas, piemēram, attiecas uz vairākām Baro režijām, taču tie ir tikai daži izrāvieni, principiāli lauzt šī teātra iesīkstējušās tradīcijas 20. gadsimta pirmajā pusē neizdodas.

Arī 20. gadsimta sākumā Francijā aktīvi strādā **bulvāru teātri**. To pamatrepertuāru veido melodrāmas, komēdijas un operetes. Uz skatuves valda sentiments, humors un erotiskas pikantērijas.

Bulvārteātru repertuārā parasti ir viena luga, ko rāda katru vakaru,

kamēr vien nāk skatītāji. Vienu iestudējumu veiksmes gadījumā izrāda 200, 300 vai pat 500 reižu. Teātra komerciālie panākumi ir viens no galvenajiem tā vērtības noteicējiem un arī iztikas avotiem. Valsts šo teātru finansēšanā neiesaistās.

Ievērojamākie bulvāru teātri ir "Renesanse", "Vodeviļa", Emberto teātris "Senmartēna osta". Režisoram te palaikam ir vairāk tehniska, nevis radoša loma. Izmantoti tiek droši štampi, lai radītu efektīgu skatuves ainu. Aktieriem ir jābūt labai stila izjūtai un tehniskai meistarībai, vēlams arī vijīgs augums, laba dziedāt un dejot prasme. Kā viens no ievērojamākiem aktieriem bulvārteātru komercjomā jāmin Saša Gitri, kurš parasti ar labiem panākumiem spēlējis pavedēju lomas.

Šādā situācijā ļoti aktuāla kļūst t.s. **brīvo teātru** loma, kas ļauj atjaunoties teātra dzīvei, iesaistot tajā jaunus dramaturgus, operē ar modernu teātra estētiku un audzina sev jaunu skatītāju. Brīvie teātri šajā ziņā kalpo arī kā starpposms starp bulvāru teātriem un avangardistiskiem eksperimentiem.

Otrais plašais franču teātra atdzimšanas vilnis — pēc naturālisma un simbolisma — nosacīti sākās 1910. gadā ar **Žaka Rušē** (*Jacques Rouche*, 1862–1957) publikāciju "Laikmetīgā teātra māksla", kas pamatā bija balstīta uz Apias, Kreiga teoriju un Reinharda, Staņislavska un Meierholda praksi. Uz šāda fona īpaši izcēlās kopējais Francijas teātra konservatīvisms. 1910. gadā, pārņemot Dailes teātra vadību, Rušē uzsāk moderna teātra veidošanu, kura vizuālo tēlu daļēji ietekmē Krievu baleta izrāžu estētika. Rušē Dailes teātri vada tikai trīs gadus. Tomēr viņa aktivitāti idejiski turpina Ž. Kopo, kas Dailes teātrim 1911. gadā iestudē savu pirmo izrādi — Dostojevska "Brāļus Karamazovus", kā arī Kopo audzēkņi — "Četru karteļa" režisori.

Radikāli Francijas teātra turpmāko attīstību izmaina **Žaks Kopo**. Būtiskākais viņa novatorisms saistās tieši ar attieksmi pret teātri. Kopo reizēm tiek dēvēts par franču Staņislavski, šajā salīdzinājumā akcentējot ne tik daudz viņu darba metodiku, kā abu režisoru attieksmi pret teātra filozofiju un ētiku. Kopo franču teātri atjauno vispirms ētiskā un tikai pēc tam estētiskā aspektā.

1913. gadā rakstā "Eseja par dramaturģijas atjaunošanu", kurā Kopo informē par **"Vecās baložbūdas teātra"** (*Théâtre du Vieux Colombier*) izveidošanu, režisors skaidri deklarē, ka jaunais teātris nepārstāv nevienu no teātra skolām. "Vecās baložbūdas" mērķis ir radīt labvēlīgu vidi aktieru un autoru kopīgam radošam darbam, teātra mākslas attīstībai. Vienīgais, pret ko Kopo strikti iestājas, ir teātra komercializācija.

Izmantojot delartisko komēdiju, viņš grib pēc itāliešu parauga radīt vispārinātus tēlus ar nacionālu mentalitāti un 20. gadsimta Francijas dzīves sociālo aktualitāti. Kopo atbalsta teoriju, ka nacionālais un sociālais teātrī var parādīties caur spēles principu, caur klaunādi. Viņa ideāls šajā jomā ir Čārlijs Čaplins, kas ir Arlekīna tēla modernais variants. Ceļojošā teātra periodā pats Kopo rada šādus tipus — divus kalpus Vitniju un Plondēnu. Viens laucinieks, otrs pilsētnieks. Delartiskās komēdijas aktualizācija 20. gadsimta mākslā virza teātri uz jaunu teatralitāti. *Commedia dell'arte* pieredzi jaunajos apstākļos Francijā turpina attīstīt Kopo skolnieki Š. Dilēns un L. Žuvē, vēlāk arī Baro. Tā teātrī tiek aktualizētas sabiedriskās norises un spēles prieks.

Kopo teātra galvenais princips ir studijiskums. Studiju režisors izprot kā garīgu brālību. Pretī lētam komediantam Kopo izvirza aktieri — priesteri. "Vecajā baložbūdā" psiholoģiskais patiesīgums apvienots ar aktieru spēju izmantot visdažādākos teatralitātes paņēmienus, kur liela loma izkoptai kustību partitūrai.

Lai izveidotu vienotu aktieru ansambli, Kopo 1916. gadā nodibina "Vecās baložbūdas" teātra skolu, ko veidoja divas klases — viena pieaugušajiem, otra bērniem. Kopo ir pirmais no teātra pedagogiem, kas uzskata, ka aktiermeistarība jāmāca jau bērniem. Novatoriska ir arī Kopo mācību programma. Galvenais priekšmets — improvizācija, kuras mērķis ir panākt aktieru psiholoģisko un fizisko atbrīvošanos, attīstīt viņu fantāziju. Vēl svarīgas ir nodarbības ritmikā, ar ko Kopo aizraujas pēc tikšanās ar Žaku-Dalkrozu. Ritms kļūst par vienu no galvenajiem viņa izteiksmes līdzekļiem. Nozīmīga ir Kopo interese par kabuki un No teātri, kurā viņu saista ārēja statiskuma apvienojums ar ārkārtīgu spraigu iekšēju emociju. Kopo savā teātrī tiecas pēc iekšēja dinamisma. Viņš izstrādā hieroglifu sarakstu, kas nosaka katrai iekšējai darbībai atbilstošu ārēju žestu. Šādi Kopo redz vienu no iespējām, kā franču aktieri atbrīvot no aptuvenības. Attāli līdzīgu tēla veidošanas principu var saskatīt Meierholda izstrādātajā biomehānikā.

Skolā Kopo nodarbojas ar eksperimentiem, kuru rezultāti tiek iepludināti izrādēs. Viņš uzskata, ka teātrim ir iespēja atjaunoties tikai caur teātra skolu. Kopo skola kalpo kā katalizators visam turpmākajam franču teātra procesam, gan to tieši ietekmējot (viņa audzēkņi Š. Dilēns un L. Žuvē izveidojas par nozīmīgiem režisoriem), gan arī ierosinot turpmāko teātra skolu praksi. Savas studijas turpmāk organizē virkne vadošo teātra režisoru, piemēram, Dilēns, Žemjē.

Nozīmīgākā parādība franču režijas un teātra mākslas attīstībā starp abiem pasaules kariem ir teātra asociācija **"Četru kartelis"** (*Cartel des*

Quatre), ko 1927. gadā 6. jūlijā Parīzē izveido četri mākslinieciski atšķirīgi režisori — Šarls Dilēns un viņa teātris "Ateljē", Luijs Žuvē ar Elizejas lauku Komēdijas teātri, Gastons Batī ar Elizejas lauku Studiju un Žoržs Pitojevs, kas strādā dažādos teātros — parakstot kopēju sadarbības aktu. Ziņas par asociācijas izveidošanos atklātībā parādās tikai pēc dažiem mēnešiem žurnālā "Starpbrīdis".

Organizācijas manifestā uzsvērts, ka "Karteļa" sadarbības programma paredz kopīgu repertuāra un biļešu cenu politiku, viesizrāžu koordinēšanu, kopīgas reklāmas kampaņas un aktieru apmaiņu. Viņi izveido arī kopēju biroju, par "Karteļa" ģenerālsekretāru tiek izvēlēts Žuvē teātra administrators Valentīns Merketī.

Šī režisoru savstarpējā sadarbība eksistē kā reāls, teātra dzīvi ietekmējošs spēks. Izteiksmīgs piemērs saistās ar incidentu, ko Aristofana "Putnu" preses izrādē izraisa Š. Dilēna mēģinājums ierobežot Parīzes publikas visatļautību, aizslēdzot zāles durvis un sākot izrādi precīzi paredzētajā laikā (skatītāji ir pieraduši ierasties izrādē jebkurā laikā). Aiz durvīm palika arī kritiķi. Otrā cēliena sākumā kritiķu asociācijas vadītājs P. Žinistī paziņo, ka solidarizējas ar ārpusē palikušajiem biedriem un nevienā no Parīzes avīzēm neparādīsies recenzija par "Putniem". Dilēns uz šo izaicinājumu atbild ar pretizaicinājumu un katru vakaru pirms izrādes iznāca publikas priekšā, lai aicinātu skatītājus pašus izplatīt informāciju par izrādi. Saniknotie kritiķi nolēma palielināt "sankciju" apmērus un vispār nepublicēt "Ateljē" repertuāru. Parīzē ar aptuveni simt dažādiem teātriem un koncertzālēm kāda neliela teātra pilnīga publiska ignorance to viegli var pazudināt. 1928. gada februārī trīs pārējie "Karteļa" biedri izsūta Parīzes avīžu redaktoriem vēstules, kurās paziņo: ja Dilēna teātra boikots netiks pārtraukts, arī viņi atsakās turpināt publicēt savu teātru repertuārus. Pilnībā ignorēt četru vadošo un mākslinieciski interesantāko režisoru darbus avīzes neuzdrošinās, un boikots tiek pārtraukts.

Četrus režisorus vieno vairāki kopīgi uzskati par teātri. Viņi principiāli nostājas pret komercmākslu. Uzskata — tāpat kā Kopo —, ka teātris ir dramaturgu un aktieru meistardarbnīca. No sava skolotāja viņi pārņem arī priekšstatu par teātra apustulisko misiju, uzskatu, ka teātris ir sabiedrības garīgā skola. Viņu teātra estētiskajā koncepcijā savienota franču teātra vēsturiskā attīstība ar pasaules teātra pieredzi. "Karteļa" režisori studē antīko mākslu, viduslaiku mistērijas, spāņu Zelta laikmeta dramaturģiju, Elizabetes laika teātri, delartisko komēdiju, Japānas, Indijas teātri, Eiropas modernistu meklējumus — Kreigu, Apiu, Žaku-Dalkrozu. Franču teātra estētika tiek papildināta ar jaunu pieredzi.

"Karteļa" režisori no Kopo pārmanto arī interesi par kvalitatīvu dramaturģiju. 20.–30. gados viņi ir Francijā vai vienīgie, kuru repertuārs sastāv no mākslinieciski augstvērtīgām lugām. Par to liecina 300 iestudējumu, no kuriem 70 pārstāv klasiku, 162 — franču sava laika autorus, 62 — ārzemju jaunās lugas.

Par vispopulārāko ārzemju autoru kļūst Luidži Pirandello. Pirmais franču teātrī to ieved Š. Dilēns, 1922. gadā iestudējot "Bauda labdarībā". Taču slavenu Pirandello Francijā padara Pitojevs ar "Seši tēli meklē autoru" uzvedumu 1926. gadā. Izrādē jūtama spēcīga ekspresionisma pieredze: uzsvērti sociālie motīvi, sakāpināts jutekliskums. Būtiska ir cilvēku galējas atsvešinātības tēma. Trīs gadu laikā "Kartelis" iestudē septiņas Pirandello lugas.

Gadsimta mijā Čehovu mēģina iestudēt jau Antuāns, bet Pitojevs ir pirmais, kas Čehovu Francijā padara populāru, 1925. gadā uzvedot "Tēvoci Vaņu", kuram drīzumā seko vēl trīs lielās Čehova lugas. Prese raksta, ka Pitojeva veiktajiem Čehova iestudējumiem piemīt slāviskās skumjas, melanholija un krievu noslēpumainā dvēsele. Pitojeva pieredze balstās Maskavas Dailes teātra skolā. Viņa ansamblī valda augsta līmeņa reālpsiholoģiskais spēles stils. Daudzko atklāj pusvārdi, aktieru aprauti žesti. Franču teātra skolai, kas attīstījusies uz klasicisma pricipiem un kam primāri raksturīga verbālā tradīcija, kur nepateiktajam ir maza vieta, tā ir jauna, bagātinoša pieredze.

Pitojevs ir pionieris arī Bernarda Šova darbu uzvešanā. Viņš iestudē septiņas Šova lugas, no kurām milzīgus panākumus 1925. gadā gūst "Svētā Žanna", kas interpretēta kā reliģiska mistērija. Šovs gan nepieņem Pitojeva skatījumu uz savām lugām. Režisors zināmā mērā "čehovizē" Šova lugas un atsakās no autora ironijas. Viņiem arī ir atšķirīga attieksme pret reliģiju.

Pitojevam pieder arī Brehta lugas "Vīrs paliek vīrs" interpretācija. Tomēr pirmo reizi Francijā Brehtu iestudē Batī, 1930. gadā izrādot "Trīsgrašu operu". Episkais teātris īstus panākumus negūst, un Brehts Francijā līdz pat 50. gadiem neiedzīvojas.

Nozīmīga sadarbība "Karteļa" režisoriem izveidojas ar franču jaunajiem dramaturgiem. L. Žuvē atklāj un izaudzina Žanu Žirodū un Marselu Ašāru, Š. Dilēns — Armānu Salakrū, G. Batī — Anrī Lenormānu (viņa darbus iestudē arī Ž. Pitojevs).

"Karteļa" režisori ir pirmie, kuri iestudē tos autorus, kas pēc Otrā pasaules kara veido Eiropas moderno dramaturģiju — t.s. intelektuālistus un absurdistus: Pitojevs uzved Žanu Anuiju, Žuvē iestudē Žanu Ženē, Dilēns —

Žanu Polu Sartru. Bieži repertuārā sastopami Žana Kokto, Aleksandra Arnū, Raimonda Rulo darbi. Tomēr sava laika franču dramaturģijas līderis repertuārā ir Pols Klodēls.

"Karteļa" režisori teātra mākslas apritē ieved mūsdienīgotu Šekspīru. Par visveiksmīgāko šajā jomā var uzskatīt Pitojevu, kurš "Hamletam" piedāvā simbolisku pieeju, ko, iespējams, zināmā mērā ietekmējis Kreiga uzvedums Maskavas Dailes teātrī. No franču klasikas autoriem visizplatītākie ir Moljērs, Rasins, Misē. Iestudēti tiek arī Sofokla un Aristofana darbi.

"Četru karteļa" veidotās izrādes pieder pie tā dēvētā apolitiskā teātra. Atsauces uz sabiedrības dzīvi te ir netiešas. Visromantiskākais no visiem "Karteļa" biedriem ir aktieris un režisors **Šarls Dilēns**, kas tiek dēvēts par franču skatuves lielo bruņinieku. Kā režisors viņš vislabāk iestudē skumjas pasakas klaunādes stilā vai liela mēroga traģēdijas. Dilēns tiek uzskatīts par izcilāko Francijas režisoru starp abiem pasaules kariem. Viņa izrāžu stilistiku var nosaukt par poēzijas un sirrealitātes teātri. Tām raksturīga dīvaina, nedroša pasaule. Pretstatu starp realitāti un ilūziju Dilēns skata caur romantisma tradīciju, kur sapnis tiek interpretēts kā pozitīva vērtība, skaistuma simbols, glābiņa un paslēptuves vieta.

Dilēna teātra tematiku un estētiku labi raksturo viena no viņa pirmajām slavenajām izrādēm — Ašāra poētiskais farss "Vai jūs gribat spēlēties ar mani?" (1924). Tas ir stāsts par trim klauniem, kas sacenšas vēsās, kaprīzās skaistules Izabellas mīlas dēļ. Aktieru spēles veidā dominē improvizācija. Dzīve līdzinās spēlei, dejai ar mainīgiem ritmiem. Vislielākos panākumus Dilēns gūst ar B. Džonsona lugas "Volpone jeb Viltīgais lapsa" iestudējumu 1928. gadā. Blakus intrigai par naudu Dilēns kā Volpones lielāko kaislību izceļ viņa vēlēšanos būt aktierim. Kaislība būt aktierim vēlāk parādās arī 1933. gada izrādē "Ričards III", risinot varas demagoģijas tēmu. Dilēna radītais teātris ir spēles teātris, kur radoši tiek izmantotas dažādas teātra tradīcijas: *commedia dell'arte*, cirka elementi, farss un pantomīma.

Dilēns savu teātra filozofiju attīsta no Kopo skolas: patiesais teātra brīnums ir aktieris uz tukšas skatuves. Tomēr atšķirībā no skolotāja skatuviskā askētisma Dilēna izrādēs dominē bagātīgi vizuālie efekti. Būtiskākais līdzeklis izrādes koptēla veidošanā "Ateljē" teātrī ir gaisma. Ietekmējies no Apias, Dilēns to uzskata par spēcīgāko režijas ieroci. Izsmalcināts gaismu lietojums spēj panākt tādu pašu emocionālo iedarbību kā mūzika vai deja, jo tā ir dzīva, plūstoša matērija pretstatā inertajai dekorācijai. "Karteļa" režisori iedibina un padara par ierastu nosacīto dekorāciju. Batī, Pitojevs un Žuvē bieži veido paši savas dekorācijas. Dilēnam scenogrāfiju gatavo Andrē

Barsaks. Kamēr citi režisori, piemēram, Piskators vai G. Kreigs, savu izrāžu dekorācijās iegulda milzīgas summas, Dilēns tādu pašu efektu sasniedz ar daudz minimālākiem līdzekļiem: piemēram, izrādē "Una no Bordo" mežs tiek uzburts no sakņu veikalā savāktām redeļu kastēm, bet uzvedumā "Brāķis" — dārzs no virvēs savītām avīzēm. Savā ziņā to var uzskatīt par pirmsākumu nabadzīgajam teātrim.

Ja Dilēna teātra devīzi var formulēt kā anarhijas jeb nekārtības skaistumu, tad otra Kopo skolnieka L. Žuvē devīzi raksturo kārtības skaistums. **Luijs Žuvē** ir izcils elegantā un konservatīvā 20.–30. gadu Francijas teātra pārstāvis. Viņš ir drīzāk perfekcionists nekā novators.

Režisors Žuvē izaug un iespaidojas no aktiera Žuvē. Viņa spēles stils ir ekscentrisks ar labi izkoptu farsa un bufonādes tehniku. 1923. gadā nodibinot savu teātri, Žuvē interesējas par laikmetīgas komēdijas izveidi. Ž. Romēns viņa teātrim saraksta komēdiju triloģiju par Truadeka kungu — "Truadeka kungs izklaidējas" (1923), "Truadeka precības (1925), "Donogo — Tonka" (1930). Fenomenālu slavu Žuvē teātrim atnes 1924. gada izrāde "Knoks jeb Mūsdienu medicīnas triumfs". Šo darbu un triloģiju apvieno tas, ka lugas centrā allaž ir spilgta komiskā persona. Truadeka kungs veidots, stilizējot delartiskās komēdijas Doktoru, savukārt Knoks atbilst Pantalonem. Lugas attīstības gaitā nemainīgais tips nonāk mainīgās situācijās. Liecība izrādes ciešai saistībai ar savu laiku ir fakts, ka Knoks Francijā kļūst par sugas vārdu artistiskam demagogam.

Nozīmīga ir Žuvē sadarbība ar Žanu Žirodū, jo viņa lugu — filozofisko līdzību iestudējumi franču teātrī iedibina intelektuālā teātra pirmo pieredzi. 1928. gada "Zigfrīda" iestudējums ir visas teātra dekādes izcilākais notikums.

Žirodū teātris ir literārs, tas ir poētisks vārdu maģijas teātris, kur skaidri formulēti tēli sevi izsaka poētiski niansētā valodā ar tekstā eleganti paslēptu smalku ironiju. Gandrīz visi Žirodū darbi ir centrēti ap debatēm: par karu un mieru ("Trojas kara nebūs"), cilvēcisko un pārcilvēcisko ("Undīne", "Intermeco"), juteklisko mīlestību un svētulību ("Judīte"). Žirodū lugas aktuālā veidā turpina franču klasicisma dramaturģijas tradīcijas.

Žuvē un Žirodū sadarbība Francijas teātrī rada jaunu — **neoklasicisma estētiku**, kuras ietekme jūtama arī Otrā pasaules kara laikā topošās eksistenciālisma dramaturģijas attīstībā. Žuvē šīs dramaturģijas iestudējumos aktualizē divus pamatprincipus. Pirmkārt, cieņu un uzmanību pret runāto vārdu. Otrkārt, režisors Žirodū intelektuālās līdzības atklāja caur polistilistisku spēli — izrādē savienojot satīrisko komēdiju, vodeviļu un farsa estētikas un aktierspēles veidu.

Lai arī Žuvē apzināti atsakās no neverbālā teātra formām, vizuālajiem teatralitātes elementiem viņa darbos ir liela nozīme. Viņš perfekti pārzina skatuves tehniku un tās iespējas. Dilēnam skatuves gaisma bija rāmi plūstoša, dzeltenos un rozā toņos, Žuvē raksturīga koša, spoža un dzirkstoša gaisma. Arī scenogrāfijā Žuvē attīsta savu īpašo stilu, ko var nosaukt par selektīvo reālismu, kur atsevišķi reāli priekšmeti ir ievietoti stilizētā, teatrālā vidē.

Kopo, Dilēnam, Žuvē un Pitojevam visi neverbālie elementi tika izmantoti, lai precīzāk un niansētāk atklātu tekstu. Bet **Gastonam Batī** teksts ir tikai viens no izrādi veidojošiem elementiem. Viņš ir vienīgais no "Karteļa" režisoriem, kas nepiekrīt apgalvojumam, ka režisora uzdevums ir kalpot dramaturgam. Režisors, pēc Batī domām, ir nevis tulks, bet radošs mākslinieks, kas uz skatuves projicē savu neatkarīgu pasauli. Kā apliecinājums tam kalpo Batī 1929. gadā iestudētais Moljēra "Iedomu slimnieks". Top divi varianti: pirmais — Argans ir vesels cilvēks, kurš spēlē slimnieku. Pusgadu pēc tam Batī iestudē otru versiju, kur Argans ir smagi slims cilvēks, ko pārējie uzskata par iedomu slimnieku.

Batī iestudējumu stilu veido savdabīga simbolisma un naturālisma simbioze, kas kalpo kā līdzeklis, lai teātris ietiektos cilvēka zemapziņā. "Batī luga ir tramplīns uz pasauli, kas atrodas ap dramaturģisko materiālu."[3] Aiz rakstītā vārda atrodas vēl kāds noslēpts dialogs, kuru atklāt ir režijas uzdevums.

Klusēšanas teorijas idejisko pamatojumu pēc Batī "Martinas" pirmizrādes 1922. gadā uzraksta Žans Žaks Bernārs. Ārējā darbība tiek aizstāta ar iekšējo darbību. Šāds koncepts sasaucas ar simbolista M. Māterlinka teorētiskajiem uzskatiem. Izrādes "Martina" pēdējā ainā Martina klāj virtuvē galdu un kopā ar vīru sēžas vakariņot. Visas ainas laikā netiek pateikts neviens vārds — skan tikai naturāli trokšņi. Batī franču teātrī pārliecinoši izdodas radīt zemtekstu mākslu.

Estētiski visdaudzslāņainākā Batī izrāde ir 1924. gadā iestudētā S. Gantijona "Maija". Ekspresionistiskais slānis, kas ietver dzīves sociālās netaisnības kritiku, naturālistiskais slānis, kas attēlo prostitūtu sadzīvi, un simboliskais slānis, saistīts ar galvenās varones Bellas spēju pārmiesoties viņas klientu sapņu sieviešu tēlos. Visi trīs šie slāņi atrodas nepārtrauktā mijiedarbībā. Piemēram, romantiskās vīzijas tiek pārrautas ar rupju naturālisma ainu.

Batī izrādes no pārējā "Karteļa" atšķir akcentu salikums. Novietojot režisoru, nevis autoru teatrālās hierarhijas priekšgalā un atbrīvojot viņu no milzīgās uzticības tekstam, Batī pierāda, ka režija pilnībā var kļūt radoša profesija.

Pilnīgs pretstats neoklasicistam Žuvē ir **Žoržs Pitojevs**, kas franču teātrī ienes čehovismu — tēlu pārdzīvojums viņa izrādēs mainās impresionistiskā plūstamībā. Viņa sauklis ir, ka iztēlei ir jāaizstāj attēlošana. Pitojevs nekad nav lietojis naturālistiskas dekorācijas, nav centies radīt ilūziju par reālo vidi.

Estētiski viņu ietekmējis simbolisma teātris, tehniski — konstruktīvisms. Izrādēs daudz tiek izmantotas arī auduma drapērijas. Materiāls — samts, pamattoņi — zils, melns, pelēks. Var teikt, ka ar Pitojevu franču 19. gadsimta beigu simbolisma teātris pacēlās savam pēdējam lidojumam.

Pitojeva nozīmīgākais ieguldījums ir Francijas teātra kultūras robežu paplašināšana. Pats par sevi sasniegums ir lielais ārzemju autoru skaits, kas, pateicoties Pitojevam, parādās uz franču skatuvēm. Turklāt Pitojevs ir pirmais režisors, kas caur šiem darbiem mēģina atklāt citu tautu nacionālo raksturu. Antuāns un Linjē-Po ārzemniekus franciskoja, tieši tāpat kā briti Moljēru anglisko. Pretēji centieniem adaptēt, piemēram, Ibsenu atbilstoši vietējām tradīcijām Pitojevs mēģina to jaunradīt Ibsena garā. Viņš atklāj franču publikai, ka eksistē plašāka Eiropas teātra pieredze.

Paralēli Kopo un "Četru karteļa" meklējumiem franču teātrī sevi piesaka arī ekstremālāks avangardisms. Modernisma māksla arvien vairāk mēģina tikt vaļā no apkalpojošās sfēras, nepieciešamības kaut ko atspoguļot. Tā vēlas kalpot tikai sev, cenšoties atbrīvot vārdu no nozīmes, krāsu — no kaut kā attēlošanas. Mūzikā nozīmi iegūst skaņa kā pašvērtība.

1916. gadā, Kokto iedvesmoti, franču mūziķi izveido "Sešu grupu", kas piesaka karu maigajam impresionismam. 1917. gadā E. Satī saraksta mūziku baletam "Parāde". Pirmo reizi no skatuves atskan trokšņu mūzika, ko veido mašīnu sirēnas, sporta tiesnešu svilpes, katlu dauzīšana un mūziklu fragmenti. Baleta izrādē parādās arī teksts, ko nerunā paši personāži, tas atskan megafonā. Šo estētiskās pašpietiekamības principu līdz galējībai izkāpina **dadaisms** un vēlāk tam sekojošais sirreālisms.

Pirmais pasaules karš nogalināšanā ierāva visu Eiropu, pierādot, cik ļauns un necilvēcīgs var būt cilvēks. Kara laikā bojā iet daudz talantīgu mākslinieku, citi no pārdzīvojumiem kļūst psihiski slimi. Rodas sajūta, ka bojā iet arī visa Rietumu civilizācija. Šādos apstākļos par mākslas vienīgo funkciju daudzi sāk uzskatīt tās pašvērtību.

1916. gadā Cīrihē grupa jaunu, karā neiesaistītu cilvēku nodibina naktsklubu "Voltēra kabarē", par savu mērķi pasludinot iznīcināt pēdējās civilizācijas paliekas. Viss ir zaudējis jēgu, saturam nav nekādas nozīmes. Vērtība ir tikai formai. Viņu simboli ir Nekas, Tukšums, Caurums. Dadaistu galamērķis ir absolūtais nihilisms. Visa viņu rīcība ir vērsta uz publisku epatāžu.

1917. gadā Cīrihē iznāk žurnāls "Dada" un tiek nodibināta Dadas gleznu galerija. Notiek vairāki publiski teatrāli pasākumi. 1916. gada 30. martā pēc Tristana Caras ierosinājuma notiek dzejas simultānlasījumi. Cara, Janko un citi, simultāni runājot, dziedot, rečitējot, svilpjot, lasa pašsacerētus un citu autoru tekstus. Nozīme ir intonācijām, ne saturam. Dadaisti ne tikai atbrīvo vārdus, kā to darīja jau futūristi, bet arī burtus, veidojot neko neizsakošus savienojumus, piemēram, *gadji beri bimba...* Arī vārda "dada" nozīme ir visai neskaidra. Minējumi piesauc gan nēģeru cilts valodu, kur "dada" nozīmējot svētās govs asti, gan apzīmējumu bērnu rotaļu zirdziņam, gan nesakarīgu zīdaiņa murmulējumu.

1919. gadā dadaisti pārceļas uz Parīzi. Statisku lasīšanu nomaina iestudējumi, rodas lugas. Gleznotājs un dzejnieks Ž. Ribmons-Deseņs saraksta "Sarūgtinātā manifestu", "Ķīnas imperatoru", T. Cara "Antipirīna kunga pirmo debesu piedzīvojumu" (vēlāk seko otrais), "Lakatu no mākoņiem", ko iedvesmojusi Lotreamona frāze par lietussarga un šujmašīnas satikšanos, L. Aragons —"Spoguļskapi kādā jaukā vakarā". Paralēli ar vienādām tiesībām šeit darbojas dzīvās un priekšmetiskās pasaules tēli. Tiek veidots konflikts starp parādību un tās funkcijām. Dadas lugas piesaka 50. gadu antiteātri. Par dadas mazdēlu un sirreālisma dēlu uzskata absurda dramaturģijas pārstāvi E. Jonesko.

1920. gada 26. maijā notiek "Dada's festivāls", kura sludinājumā solīts, ka visi dadas noskūs galvas, tiks demonstrēta nekustīga deja, dadas sekss u.tml. Frizūras palika nenocirptas. Dadas sekss nozīmēja virs skatuves pakārtu lielu falla formas cilindru, kas pilns ar baloniem. Ribmons-Deseņs, neveikli locīdamies cilindriskas formas kostīmā, izpilda nekustīgo deju. Dadas galvenais filozofiskais koncepts fokusējas pasaules absurditātē. Iekšējā



Hugo Bāla kostīms no kartona dadas pasākumam Cīrihē (1916)

pasaule projicējas ārējā pasaulē kā cilvēka vēlmju un sapņu materializācija. Galvenās izjūtas ir bailes, neziņa, erotisms un vardarbība.

Tīrā veidā dadaisms ilgi nepastāv. 1924. gadā no tā dzimst sirreālisms, kas kļūst par vienu no visietekmīgākajiem modernisma virzieniem 20. gadsimtā. **Sirreālisti** uzmanību fokusē uz zemapziņu. Viņu uzskatu pamatā ir Freida darbi, kaut gan sirreālisti noliedz jebkādu sakaru ar racionālo loģiku. Viņu interešu avots ir maģija, arhaiskā civilizācija, alķīmija un bezmiega nakšu retorika.

Visa pasaule tiek sadalīta divās daļās: Sapnī, kas pārstāv pārreālo vidi (tam vienīgajam ir nozīme, jo sapņi nāk no zemapziņas slāņiem, kur cilvēks ir patiess), un Realitātē. Sapnis ir sirreālisma atslēgas vārds. Viņi nodibina iestādi, kas nodarbojas ar cilvēku sapņu pierakstu savākšanu. Tiek rīkoti vakari, kuru laikā publika hipnozes stāvoklī stāsta vakara vadītājam savus sapņus. Vēlāk šie sapņi tika klasificēti un sakārtoti kartotēkā, lai to varētu izmantot radošie cilvēki.. Sirreālisti ignorē mākslinieka individualitātes fenomenu, primāri akcentējot kolektīvo zemapziņu. Deklarējot iracionālās pasaules dominanti, sirreālisms vienlaikus ir viens no visvairāk strukturētajiem un organizētajiem modernisma virzieniem.

Sapņu pasaule sirreālistu mākslā ienāk caur zīmēm, simboliem. Raksturīgi sirreālisma elementi ir kāpnes uz nekurieni, klejojoša acs, dažādas piktogrammas. Telpa ir miris tuksnesis, tukša jūrmala ar tālumā sastingušu jūru, fantastiska mēness virsma vai noārdošos kalnu fons. Laiks ir principiāli apstājies, valda klusums un statiskums. Ritms izpaužas caur haotiskām formām. Haoss tiek pasniegts kā sistēma. Atšķirībā no simbolisma šiem simboliem vairs nav racionālas nozīmes. Kopā šo pasauli satur asociācijas. Mākslas darbs ir pašvērtība. Mākslu vairs nedrīkst uztvert kā komunikāciju.

No mēģinājumiem izskaidrot cilvēku atsakās arī teātris. G. Apolinēra lugā "Tireisija krūtis" apšaubīts tiek pat cilvēka dzimums un tam tradicionāli atbilstošas funkcijas. Terēze skatītāju acu priekšā pārvēršas par Tireisiju un dodas pasaulē vīriešu gaitās, bet vīrs nolēmis palikt mājās un dzemdēt bērnus ar gribas palīdzību.

Materiālās pasaules realitāti apšauba arī Ž. Kokto balets "Jaunlaulātie Eifeļa tornī". Kokto literāros darbus grūti nosaukt par vienotas pasaules attēlojumiem. Tie vairāk līdzinās atsevišķiem projektiem, kuros pieļaujama ikviena ekstravagance. Viņa pasauli veido ikdienišķas lietas, kas, atrodoties ārpus sava tradicionālā konteksta, savstarpēji saduras un rada jaunu poēziju. Piemēram, baleta libretā "Jaunlaulātie Eifeļa tornī" tradicionālās sakarības — jaunlaulātie kopā ar viesiem veido kāzu foto — tiek aizstātas ar

fantāzijas iespējām, kas ir pilnīgā pretrunā ikdienas loģikai. No fotoaparāta neizlido vis putniņš, bet laukā lien visādi radījumi, ieskaitot strausu un kailu puišeli, līdz beigās paši jaunlaulātie ielien fotoaparātā. Sirreālisms izrādē ne tikai likvidē jēgu, bet arī sapludina un miksē formas, nojaucot skatītājā jebkurū priekšstatu par tradicionālu teātra izrādi. Šāda dramaturģija polarizē Parīzes sabiedrību tajos, kas Kokto agrīnajos sižetos saskata spriegu drāmu, un tajos, kas to uzskata par anarhistiski noskaņotu slāņu izklaidi.

Revolucionāra nozīme ne tikai franču, bet visa Eiropas 20. gadsimta teātra attīstībā ir **Antonēnam Arto** — aktierim, režisoram un teātra teorētiķim — un viņa darbam "Teātris un tā dubultnieks", kurš izvirza Nežēlības teātra koncepciju un kurā arī jūtama sirreālisma teorijas klātbūtne. Arto teātra funkciju saskata nepieciešamībā atdzīvināt cilvēku apspiestās vēlmes, atbrīvot zemapziņu. To nevar izdarīt runājošais teātris. Teātra metafizika ir slēpta apstāklī, ka teātrī var redzēt neredzamo. "Teātris ir mašīna, fiziska mašīna, ar kuras starpniecību mēs no jauna iekrītam nevis tajā, ko zinām, bet tajā, ko zināt piederēšanas nozīmē nevar."[4] Arto teātra koncepts sasaucas ar Junga atziņām, ka pirmatnējā mentalitāte neizgudro mītus, viņa tos piedzīvo. Sapņu tēli nevis pārstāv mītus, bet tie paši ir mīti. Tādēļ arī nav nekādas nepieciešamības kaut ko izskaidrot. Arto uzskata, ka jebkura īstena kultūra meklē atbalstu totēmisma barbariskajos, primitīvajos līdzekļos. Aktiera uzdevums ir atbrīvot zemapziņā esošos arhetipus un šajā līmenī kontaktēties ar skatītāju. Līdzīgi kā Pikaso gleznieciba un Krievu balets Arto teātrī mēģina ienest trešo dimensiju. Meklējot savu ideālu realizācijas veidu, Arto nonāca līdz jaunas teātra valodas radīšanai: tā ir žesta–hieroglifa valoda, kas neapzīmē nekādu slēptu būtību, bet kas pati ir būtība ar savu dabiskumu un arhetipiskumu.

Nežēlības teātra ideālu iemiesošanai viņš nav atstājis ne konkrētu tehniku, ne metodi. Viņš ir atstājis tikai atklāsmes un metaforas. Arto ideju vistiešākais turpinātājs J. Grotovskis ir nosaucis viņu par teātra iespēju dzejnieku.

Viens no ievērojamākiem franču pēckara aktieriem un režisoriem Žans Luijs Baro min sirreālistus un Arto kā vienu no savas teātra pieredzes stūrakmeņiem. Viņš pieraksta savus sapņus, aizraujas ar Arto izstrādāto teoriju, studē jogu un lasa Upanišadas. Teātra jēgu un būtību Baro saskata tā metafiziskajā dabā, izrādē kā rituālā. Arī viņš uzskata, ka aktieru fiziskajam ķermenim uz skatuves jāizpaužas hieroglifu formā, tomēr atšķirībā no Arto Baro akcentē darbības simbolisko jēgu, kam jādominē pār reālo norisi.

20. gadsimta pirmās puses Francijas kultūrā par vienu no vadošajām ideoloģijām līdzās marksismam kļūst **katolicisms**. Režisori Kopo, Žuvē, Batī

tajā saskata universālu pasaules izjūtu un mākslas iespējas: tas apvieno augstu vispārinājuma pakāpi, simbolismu un reglamentētu teatralitāti. 1925. gadā Batī, Kopo un Žoržs le Ruā izveido Katolisko teātra un mūzikas biedrību. Teātros, mācību iestādēs, katedrālēs (ieskaitot Parīzes Dievmātes katedrāli) un pat Versaļā tiek uzvesti viduslaiku mirakli, mistērijas un Pola Klodēla darbi. Viduslaiku mistērijas ar savu totālo teatrālismu un demokrātismu kļūst par zināmu teātra ideālu.

Klodēls pieder tā sauktajam franču katoliskās renesanses virzienam, kas savus darbus balsta uz Akvīnas Toma un Svētā Augustīna mācībām. Klodēls ir izstrādājis īpašu filozofisko uzskatu sistēmu. Tā nosaka, ka viss uz pasaules eksistējošais ir līdzīgs Lielai grāmatai, kurā visas rakstu zīmes (ķermeņi, sejas, notikumi) tiek lietotas pēc vienotas metafiziskas sintakses. Dzejnieka uzdevums ir atrast šī slepenā raksta atslēgu. Klodēla dramaturģija balstās ne tikai uz dievišķajiem konfliktiem, bet arī uz sarežģījumiem, kas rodas šī konflikta ietvaros, sekojot dievišķajai predestinācijai. Netiek apšaubītas vērtības, bet ceļi, kas ved pie šo vērtību atklāsmes, pilni sāpīgas maldīšanās un sarežģītas cīņas. Vadoties pēc 19. gadsimta standartiem, Klodēls tika uzskatīts par absolūti neteatrālu dramaturgu. Franči viņu uztvēra kā ģeniālu dzejnieku, kas raksta arī lugas.

Klodēla darbu oriģinālās teatralitātes atklājēja slava pieder režisoram, Arto studiju biedram **Žanam Luijam Baro** (*Jean-Louis Barrault*, 1910–1994). Viņu sadarbība aizsākas 1942. gadā, kad Baro Franču Komēdijas teātrī uzved "Atlasa tupelīti". Režisoru piesaista lugas reliģiskā simbolika un metafizika, kas pilnībā atbilda viņa **Totālā teātra** koncepcijai. Tā paredz aktierim uz skatuves tēlot ne tikai cilvēka raksturus, bet arī dzīvniekus un pat sadzīves priekšmetus. Baro teātris bieži līdzinās dejas drāmai ar pantomīmas elementiem, kurā tiek miksētas dažādas teatrālās sistēmas — farss, filozofiska drāma, nežēlības teātra un reliģiskā teātra elementi.

Kustībai Baro teātra pieredzē ir īpaša nozīme. Studijas pie Parīzes izcilākā mīma, 20. gadsimta modernās pantomīmas tēva — Etjēna Dekrū ļauj viņam attīstīt spēju cilvēka pārdzīvojumus izteikt ar ķermeņa palīdzību. Dekrū studējis Kreiga un ekspresionisma pieredzi, ko apvieno, nodibinot savu mīma skolu. Viņa uzdevums — iemācīt skolēniem ar ķermeņa kustību palīdzību sniegt abstraktus ziņojumus. Iespaidojoties no japāņu No teātra skolas, Dekrū izveido kustību sistemātisko gramatiku, ko Baro vēlāk pieskaņo 20. gadsimta teātra vajadzībām.

Baro arī iestudē un spēlē tīrās pantomīmas izrādes. Blakus Marselam Marso viņš kļūst par vienu no ievērojamākiem 20. gadsimta pan-

tomīmas māksliniekiem Eiropā. 1940. gadā savā slavenākajā izrādē "Batists", kam scenāriju sarakstījis Žaks Prevo, viņi abi ar M. Marso spēlē delartiskās komēdijas tradicionālo kalpu pāri. Pjero kļūst par Baro pamattēlu, ko viņš turpina tālāk citās variācijās, arī dramatiskajā teātrī.

Baro zināšanas par pantomīmu un interese par Austrumiem ļāva paplašināt konvencionālā teātra iespējas un atklāt Klodēla lugu teatralitāti.

Arto Nežēlības teātris, kā arī Baro Totālais teātris īstu iemiesojumu rod tikai pēc Otrā pasaules kara, jo šīs koncepcijas ir apsteigušas laiku.

Laika periods starp abiem pasaules kariem franču teātrī iezīmējās ar nacionālās teātra mākslas atdzimšanu, ko rada neatkarīgās trupas, piedāvājot gan mākslinieciski, gan organizatoriski jaunas formas. Tomēr šis process aptver tikai ļoti ierobežotu, elitāru skatītāju slāni. 1941. gadā izdevumā "Tautas teātris" Kopo šo mazo, neatkarīgo teātru kustību raksturo kā studijteātrus — tehniskas meistardarbnīcas, kuras apguva un mākslas dzīves apritē atgrieza spožas teātra tradīcijas, bet ierobežotā skatītāju skaita dēļ tos grūti saukt par pilnasinīgiem teātriem. Savā vidē tie kultivēja "izsmalcinātības baudu" — baudu, kādu sniedz izcila un neapšaubāma kvalitāte, kas apvienota ar mākslinieciski egoistisku pašpietiekamību. "Šobrīd ir nepieciešamība pēc dzīva teātra, kas uzrunātu plašas sabiedrības masas. Lai dzīvotu, tam ir jāpiedāvā cilvēkiem ticība, cerība un apsolījums."[5] Faktiski jau pirms divdesmit gadiem, slēdzot savu teātri Parīzē un dodoties uz Burgundiju, Kopo apzinās, ka galvenais bremzējošais elements nav teātra estētiskās problēmas, bet gan atrautība no sabiedrības. Eksistē vesels iedzīvotāju slānis, kas pat neapsver iespēju apmeklēt teātri.

Termins ***tautas teātris*** (*théâtre populaire*) ir viens no visvairāk variētajiem un biežāk lietotajiem Francijā. Pirmie apzinātie mēģinājumi organizēt *tautas teātri* rodas pēc Franču revolūcijas. Vēlāk 19. gadsimtā tas saglabājas drīzāk kā ideja, ne konkrēta teātra darbības forma, kā nostalģiskas atmiņas par viduslaiku mistērijām, kad teātra publiku veido visi sabiedrības slāņi. Līdz ar literārā teātra attīstību teātris kļūst arvien elitārāks ar strikti izteiktu dalījumu augstajā un zemajā mākslā. Uz *tautas žanriem* tiek attiecinātas melodrāmas, cirks un vodeviļas.

Līdz galam nav skaidrs *tautas teātra* mērķis. Dažiem tas saistās ar klasiskā mantojuma popularizēšanu tautā. Kamēr citi ar to saprot īpašu proletārisku teātra virzienu ārpus labi strukturētā vidussķiras teātra. Kopo uzskatīja, ka tautas teātri pirmām kārtām raksturo repertuārpolitika, kas tieši atsaucas uz apkārtējo dzīvi. Citi viņa līdzgaitnieki vairāk koncentrējās uz teātra demokratizācijas institucionālo pusi.

Ne mazāk problemātiska ir politikas loma *tautas teātrī*. Visai bieži abi šie termini tiek vienādoti, kaut arī tiem ne vienmēr ir tieša saikne. Vispārējais teātra uzdevums — likvidēt atsevišķu sabiedrības slāņu ekskluzīvās kultūras privilēģijas — pārkāpj šauri politiskus mērķus. Kopo rakstā "Tautas teātris" min, ka visaptveroši tautu apvienot var tikai divas ideoloģijas — kristietība un marksisms. Francijā ir sastopami abi piemēri. Uz reliģijas pamatiem būvēt *tautas teātri* mēģinājis dramaturgs Henrijs Geons un ansambļi **"Draugi"** (*Les Copiaus*) un **"Leona Šnaserela ceļojošie komedianti"** (*Léon Chancerel's Comédiens Routiers*). Politiska poletariāta teātra pieredze, līdzīgi kā Krievijā un Vācijā, ir daudz jaunāka parādība. Daži kreisi radikāli noskaņoti un aģitbrigāžu teātri Francijā eksistē jau starpkaru periodā — **Leona Musinaka** (*Léon Mussignac*) **Internacionālās kustības teātris** (*Théâtre d'Action International*) un **Žaka Prevēra** (*Jaques Prévert*) pusmilitārā **"Oktobra grupa"** (*Groupe Octobre*). Tomēr par nopietnu politisko teātri Francijā var runāt tikai pēc 1950. gada, kad īsti tika jepazīts Brehts.

Daļa problēmu tautas teātru attīstībā slēpjas pašā terminā "tauta", kas samērā bieži tiek attiecināts uz konkrētu sabiedrības slāni vai pat vēl šaurāk — tikai uz proletariātu. Žans Vilārs, līdzīgi kā Kopo, "tautas teātra" jēdzienu izprata kā nācijas teātri. Turpretī pašreizējais Nacionālā tautas teātra vadītājs Rožē Planšons (*Roger Planchon*) teātra darbību vairāk saista ar strādniecības slāni.

Diskusijā par *tautas teātru* lomu 1903. gadā iesaistās R. Rolāns, sarakstot darbu "Teātris tautai". Tajā analizēti iemesli, kādēļ buržuāziskajā sabiedrībā strādniecība arvien vairāk atsvešinās no kultūras; izstrādātas tautas teātra estētiskās, ekonomiskās un organizatoriskās prasības. Piemēram, kā viena no prasībām ir likvidēt iepriekš iedibināto nevienlīdzību biļešu dalījumā pēc cenu zonām, jo esošā sistēma iekļauj skatītāja novērtējumu. Rolāna attieksme nav nedz paterniāla, nedz arī tiecas strādniekus integrēt vidusšķiras kultūrā. Tās mērķis ir virzīts uz šķiras pašapziņas veidošanos, vēlēšanos radīt kopēju identitāti un vienu kultūru visiem.

Gadsimta sākumā Parīzē veidojas vesela virkne *tautas teātru*. Procesa raksturojumam var minēt divus tipiskus piemērus. 1903. gadā darbu uzsāk **Anrī Boljē** (*Henri Beaulieu*) **"Teātris tautai"** (*Théâtre du Peuple*) un **Ežēna Bernī** (*Eugène Berny*) **"Tautas teātris"** (*Théâtre Populaire*), kas atradās strādnieku rajonā. "Teātris tautai" iestudē sava laika aktuālo dramaturģiju, kura varbūt varētu interesēt arī strādniecību, piemēram, Zolā "Terēzi Rakēnu". Kā apgalvo R. Rolāns, skatītāju vidū visai reti bija sastopams kāds "cilvēks", publikas vairākumu veidoja sīkburžuāzijas pārstāvji — šī rajona pamatiedzī-

votāji. Iespējams, ka tas bija viens no iemesliem teātra īsajam mūžam, jo pēc gada tas tika slēgts. Pretēju repertuārpolitiku izvēlas "Tautas teātris", iestudējot slavenas komēdijas, farsus un sadzīves drāmas. Arodbiedrībām un strādnieku apvienībām tiek piedāvāti lēti abonementi. Šī metode izrādās dzīvotspējīgāka, un teātris aktīvi darbojas līdz pat 1910. gadam.

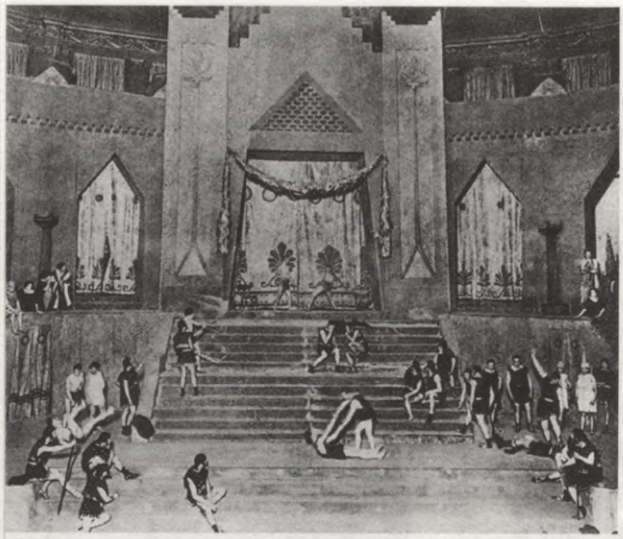
Nozīmīgākais *tautas teātru* kustības pārstāvis ir **Firmēns Žemjē** (*Firmin Gémier*, 1869–1933). Savu karjeru viņš sāk kā aktieris Brīvajā teātrī, Jaunrades teātrī un "Odeonā". Žemjē pieredze veidojas no divām atšķirīgām estētiskām sistēmām — Antuāna naturālisma teātra un Linjē-Po simbolisma skolas. Taču turpmākajā režijas praksē Žemjē pilnībā neseko nevienam no abiem virzieniem, viņu saista Rolāna izstrādātā *tautas teātra* ideja.



Firmēns Žemjē

Pirmais lielais Žemjē režijas darbs ir 1902. gadā R. Rolāna lugas "14. jūlijs" milzīgs brīvdabas iestudējums, kas veltīts Vo kantona iekļaušanai Šveices teritorijā. Tajā iesaistīti 2400 dalībnieku — pārsvarā vietējie gani, zemnieki, bērni, kas dzied un deklamē Šveices folkloru, — un 18 000 skatītāju. Izrādē piedalās arī profesionālu aktieru grupas ar melodeklamācijām un vairāki orķestri. Priekšnesums beidzās ar dalībnieku un skatītāju kopīgi dziedātu Šveices himnu.

1911. gadā Žemjē izveido **Nacionālo ceļojošo teātri** (*Théâtre National Ambulant*) ar mērķi vest mākslu tautai. Šajā laikā Žemjē strādā Antuāna teātrī un nolemj, ka vasaras brīvdienās teātris varētu braukt viesizrādēs uz Francijas laukiem. Visa mantība tiek sapakota 37 furgonos. Žemjē to uzskata par pirmo nacionālo teātri valstī. Pirmā NCT izrāde notiek Invalīdu pils priekšā, tālāk teātris dodas viesizrādēs uz Ziemeļfranciju, lai uzstātos 12 pilsētās: Kalē, Buloņā, Kompjēnā un citur. NCT darbojas 1912. un 1913. gadā no jūnija



S. Bueljē **"Edips, Tēbu valdnieks"** Ziemas cirkā (1919). Rež. F. Žemjē. Skats no izrādes

līdz septembrim. Teātra repertuāru veido Moljēra, Bomaršē, Tolstoja, Balzaka darbu iestudējumi. Teātra visslavenākā izrāde ir "Anna Kareņina". Žemjē skatītājiem piedāvā īpaši zemas biļešu cenas, viņu vada pārliecība, ka publika visur alkst pēc labas kvalitātes. Šī kompleksā pārvietošanās ir ļoti dārga, un viesizrāžu tūres beidzas ar zaudējumiem. 1913. gadā Žemjē maina pārvietošanās politiku un visu iedzīvi saliek piecos dzelzceļa vagonos. Tomēr pēc pirmajiem trīs mēnešiem trupa bankrotē. NCT pieredze rāda, ka šāda demokrātiska ceļojoša teātra pastāvēšana ir pilnīgi neiespējama bez valsts vai pašvaldības finansiāla atbalsta.

Neveiksme neaptur Žemjē vērienīgo rīcību. 1919./1920. gada sezonā viņš strādā Ziemas cirkā Parīzē, kur veic trīs vērienīgus iestudējumus. Slavenā Reinharda iestudējuma "Valdnieks Edips" iedvesmots, Žemjē 1919. gadā iestudē masu izrādi S. Bueljē "Edips, Tēbu valdnieks". Iestudējumā piedalās 200 sportistu, kas rada ne tikai saistošas mizanscēnas — grandiozu kora fonu galvenajiem personāžiem —, bet arī nes būtisku idejisku slodzi, akcentējot Žemjē personiski ļoti tuvo tēmu par Senās Grieķijas māku svinēt tautas svētkus.

Žemjē nākamā izrāde "Marseljēza" ir veltīta Francijas uzvarai karā. Darba sižetu veido lirisks stāsts par Francijas vēsturi no senatnes līdz 1920. gadam. Izrādes beigās, līdzīgi kā pirmajā Žemjē lieliestudējumā, dalībnieki un skatītāji vienojas kopīgā noslēguma dziesmā — "Marseljēzā". Arī nākamajā izrādē "Lielā pastorāle" var saskatīt paralēles ar iepriekšējiem darbiem. Izmantojot franču folkloras materiālus, Žemjē ir radījis poētisku iestudējumu par Francijas pagātni ar koriem, mūziku un melodeklamāciju. Viņš plāno veidot veselu ciklu "Vecās Francijas izrādes", kur katra izrāde būtu veltīta citam Francijas novadam.

Beidzot pēc daudzu gadu ilgušās kampaņas, vairākiem parlamenta

ziņojumiem Nacionālā asambleja pieņem lēmumu par pastāvīga **Nacionālā tautas teātra** (*Théâtre National Populaire*) izveidi, tās direktora vietu piedāvājot Žemjē. NTT mērķis ir attīstīt nacionālo dramatuģiju, kas veicinātu savstarpēju toleranci. Žemjē atbalsta viedokli, ka tautas teātris nozīmē visas nācijas teātri un visvienkāršākie cilvēktiesību likumi — indivīda izvēles brīvība, cieņa pret otru cilvēku, likumība, brālība, miers — var kalpot par pamatu cilvēku saskaņai neatkarīgi no viņu sociālās grupas, reliģiskās vai partijiskās piederības.

Taču šie labie nodomi jau no paša sākuma ir lemti neveiksmei. Pirmkārt, valdība NTT vajadzībām piešķir Trokadēro pili, kas celta 1878. gada Vispasaules izstādei un kas atrodas vienā no modernākajiem un dārgākajiem Parīzes rajoniem. Tas ir nepiemērots nams *tautas teātra* funkcijām. Otrkārt, NTT ierobežotais finansējums liedz izveidot savu pastāvīgu radošo ansambli ar atbilstošu repertuāru. Lai nodrošinātu mākslinieciskо līmeni, Žemjē slēdz līgumus ar slavenākajiem Francijas teātriem: "Odeonu", *Grand Opéra*, Komisko operu, Franču Komēdijas teātri. Šīs izrādes bija labi apmeklētas, jo četras reizes zemākās biļešu cenas ļauj izrādes noskatīties materiāli mazāk nodrošinātiem cilvēkiem. Izrādes notiek regulāri trīs reizes nedēļā. Žemjē dara visu, lai NTT kļūtu par sabiedrības nabadzīgāko slāņu tikšanās vietu: teātrī darbojas kafejnīca, kur, apmeklētājam nopērkot smalkmaizīti, tēja vai kafija ir par brīvu; darbojas lasītava, kur bez maksas var lasīt grāmatas un avīzes; aktivizējas diskusiju klubi.

20. un 30. gados franču sabiedrībā tika izcīnīts un ieviests jauns būtisks princips: tiesības un iespējas teātri lietot kā plāša patēriņa preci. Citējot Vilāru, kurš vēlāk pārņem NTT vadību: nevis komerciāla iespēja tiem, kas to var atļauties, bet pamatnepieciešamība, pie kuras piekļūt var ikviens neatkarīgi no ieņēmumiem. Lai uztvertu teātri kā kultūras servisu, tam nepieciešams radīt atbilstošas struktūras un divus galvenos priekšnoteikumus: teātrim un naudai ir jāpieder valstij. Tikai 50. gados NTT kļuva par vienu no Francijas kultūras dzīves stūrakmeņiem.

Patieso visas tautas teātri viņpus jebkādas sociālās noslāņošanās izdodas radīt eksistenciālisma dramaturģijai Otrā pasaules kara laikā. Šo nacionālo kultūras un ideoloģijas žanra izveidi "veicina" Francijas valdības politika. 1939. gada 2. septembrī Francija izsludina vispārēju mobilizāciju, tomēr līdz karošanai īsti netiek. 1940. gada maijā Vācijas karaspēks pārkāpj Francijas robežu un četru nedēļu laikā iekaro divas trešdaļas no valsts teritorijas. Apkaunojošai sakāvei ir vairāki aspekti. Pirmkārt, Francijas augstākā militārā virspavēlniecība izvēlējās nepareizu stratēģiju. Armija tika pasīvi turēta

pie valsts ziemeļu robežas, gaidot, ka līdzīgi kā 1914. gadā Vācija varētu iebrukt caur Beļģiju un Holandi, kamēr vācu tanki Francijā ienāca pa Ardenas mežaino apvidu. Zibenskara apmulsinātais alianses karaspēks kontruzbrukumam nebija gatavs. Otrkārt, Francijas pozīciju neuzlaboja arī biežas valdības maiņas un tas, ka galvenā virspavēlnieka postenis tika uzticēts Pirmā pasaules kara veterāniem, kas jaunajā situācijā nespēja adekvāti orientēties.

25. jūnijā tiek parakstīts pamiers, kas sadala Franciju divas zonās. Vācijas kontrolē ir visa valsts ziemeļu un rietumu daļa līdz pat Atlantijas okeānam pie robežas ar Spāniju. Francijas valdība pārceļas uz nelielo Višī pilsētu neokupētajā zonā. Francijas armija pēc valdības nodevīgās pavēles tiek nodota vācu gūstā. 10. jūlijā deputāti likvidē demokrātiskās republikas iekārtu, visa vara nodota maršalam Petēnam, strauji uzplaukst vadoņa kults. Franču tauta jūtas nodota.

1942. gadā alianses karaspēks iebrūk Ziemeļāfrikā un Vācijas karaspēks okupē visu Francijas teritoriju. Šādos apstākļos plaši uzplauka nacistu atbalstītāju, kolaboracionistu kustība un tam pretstatā Pretošanās kustība, kura spēcīgāk darbojas valsts dienvidos, mudinot Franciju turpināt karu. 1942. gada novembrī Francija savā kontrolē atgūst valsts dienvidu daļu. Vienīgā organizācija, kas turpina Pretošanās kustību abās zonās, ir komunistu kontrolētā Tautas fronte.

Šādos apstākļos līdzās marksismam un katolicismam Eiropas garīgajā dzīvē veidojas jauns filozofijas virziens — **eksistenciālisms**, kas risina eksistences problēmas, analizē cilvēka dzīvi sakāpinātās, krīzes situācijās. Mākslā ienāk jauns tēls — cilvēks robežsituācijā, no kura paša personīgās izvēles atkarīga viņa turpmākā dzīve. Situācija, izvēle, atbildības uzņemšanās un brīvības problēma kļūst par atslēgas vārdiem topošam virzienam. Tas ir īpaši aktuāli kara laika Francijai, jo katram tās pilsonim ir jāizdara personīgā izvēle attiecībā uz nacistisko režīmu. Vairākumu franču nomāc un pazemo pats okupācijas fakts. Aktuāls kļūst jautājums — kā dzīvot? Kā saglabāt sevī cilvēku?

Pirmo atbildi uz šo jautājumu dod Žana Anuija luga "Antigone", ko 1943. gadā "Ateljē" teātrī iestudē **Andrē Barsaks** (*André Barsacq*, 1909–1973). Antīkais mīts te ir cieši saistīts ar 20. gadsimta 40. gadu Pretošanās kustību un kolaboracionismu. Atšķirībā no Sofokla, kam lugas konfliktu veido tradīcija un valsts, Anuija "Antigonē" pretstatītas tiek personības un valsts attiecības. Visi lugas personāži sadalīti divos polos: vieni — pašapmierināti, laimīgi, auglīgi ikdienas cilvēki jeb cilvēki dzīvei. Otri — varoņi, viņu rīcībā ir viens

mirklis, apžilbinošs un draudīgs kā zibens. Izvēloties teikt dzīvei "jā" vai "nē", viņi kā aktieri teātrī izvēlas savu lomu. Anuijam, līdzīgi Pirandello, raksturs nozīmē lomu. Tas iznirst no bezformīgas masas, iegūst struktūru, tikai sākoties spēlei, tieši skatītāju acu priekšā. Anuija Antigones kategoriskais "nē" ir ne tikai atsacīšanās sadarboties ar Kreontu, bet arī principiāls noliegums jebkādai kolaborācijai. Visa pasaule lugā un izrādē līdzinās degradētam un korumpētam mehānismam, kas liedz cilvēkam palikt par cilvēku.

Tajā pašā 1943. gadā **Sāras Bernāras teātrī** (*Théâtre Sarah-Bernhardt*), kas okupācijas gados ir pārdēvēts par **Pilsētas teātri** (*Théâtre de la Cité*) **Šarls Dilēns** iestudē Žana Pola Sartra lugu "Mušas" — vienu no pirmajiem eksistenciālisma manifestiem. Dilēns šajā dramaturģijā saskata ne tik daudz politisku alūziju kā nozīmīgas sava laika tikumiskās problēmas. Iespējams, ka tas arī novērš vācu cenzoru uzmanību. Izrādes mākslinieks uz milzīgās Sāras Bernāras teātra skatuves novieto vairākus slīpus darbgaldus. Tas ļāva izveidot dinamiskas un iedarbīgas masu ainas, kas izrādei piešķir episkumu. Bezformīgā Jupitera statuja, kroplīgās argosiešu maskas ar milzīgām ūdensgalvām un nepārtrauktā uzmācīgā mušu sīkšana radīja nomācošu, ļaundabīgu pilsētas atmosfēru, eksistenciālisma dramaturģijai raksturīgo emocionālo situāciju, kas saistīta ar bailēm, šausmām, nevaldāmu satraukumu un vientulību.

1942. gadā Albērs Kamī saraksta eseju "Mīts par Sīzifu jeb Eseja par absurdu", kurā teorētiski pamato jauno ideju drāmu. Eksistenciālisma dramaturģijā ideoloģija kļūst primāri svarīga, jo, skatīts ārpus konkrētā laikmeta, šis virziens šķiet samērā didaktisks.

Visa ideju drāma ir virzīta uz vēlmi atbrīvot cilvēkā, tam piedzimstot, dabas doto brīvības potenciālu. Sartrs uzsver, ka cilvēkam ir pilnā mērā jāatbild par savu rīcību, jo izvēle pastāv vienmēr, kaut arī tā būtu vienlīdzīga nāvei. Katram ir jāatbild arī par to, kā viņš rīkojas kara laikā. Šīs filozofijas izteikšanai dramaturgi bieži izvēlas antīkos mītus, kas Ezopa valodā ļauj runāt par politiski aktuālām tēmām. Lugu centrā allaž ir spēcīgs varonis, kuru apkārtne vajā. Antīkā literatūra piedāvā šādu viengabalainu, spēcīgu, visu varošu cilvēku. Antīko mītu lietojumu var uzskatīt arī par franču literatūras tradīciju.

Savā ziņā eksistenciālisma dramaturģija ir modificēta atgriešanās pie klasicisma tradīcijas. Lugu sižetiem izmantotie mīti, personu rīcību motivējošie monologi, augstā nosacītības pakāpe un skaidri noformulētā filozofija ļauj vilkt zināmas paralēles. Franču drāma un teātris ir veicis savdabīgu dialektiskās attīstības loku.

20. gadsimta pirmajā pusē franču teātris pamatos saglabā klasicisma iedibinātās tradīcijas. Kā primāra vērtība turpina dominēt dramaturģija. Antuāns, Linjē-Po, Kopo, Dilēns, Batī, Pitojevs, Arto, Žemjē un citi talantīgi režisori ar mainīgiem panākumiem ir mēģinājuši režisoru padarīt par autoram līdzvērtīgu spēku. Līdz ar to franču teātris ievērojami lielāku uzmanību sāk pievērst izrādes vizualitātei un muzikalitātei, lēnām un neatlaidīgi virzoties visu mākslu sintēzes virzienā.

Citētie avoti

[1] *Witton D.* Stage Directors in Modern France. — Manchester, 1987, p. 68.
[2] Turpat.
[3] Turpat, 115. lpp.
[4] *Арто А.* Театр и его двойник. — М., 1993, с. 11.
[5] *Copeau J.* Le Théâtre populaire. — Registres I, Paris Presses Universitaires, 1941, p. 285.

Undīne Adamaite

ŽAKS KOPO
(1879–1949)

Žaks Kopo (*Jacques Copeau*) — franču režisors, aktieris, kritiķis, teātra ideologs, pedagogs, kuram pieder novatoriskas idejas režijā, aktiertehnikā, aktierapmācības metodoloģijā, scenogrāfijā.

D. Bredbijs atzīst, ka "agrīnie pionieri, kas ir devuši ieguldījumu Rietumu aktierapmācības metodikā, ir Konstantīns Staņislavskis, Vsevolods Meierholds, Mihails Čehovs un Žaks Kopo".[1]

Kopo franču teātra ģenealoģijā atrodas centrā un ir atstājis vislielāko ietekmi uz franču teātri periodā pēc Pirmā pasaules kara. Viņa skolēnu un garīgo mantinieku vidū ir Luijs Žuvē, Šarls Dilēns ("es esmu viņam parādā visu"), Gastons Batī, Ludmila un Žoržs Pitojevi, izcilais mīms Etjēns Dekrū ("ja nebūtu bijuši vingrinājumi "Vecajā baložbūdā", iespējams, es nekad nebūtu izvēlējies tādu ceļu kā tagad"), Mišels Sen-Denī, Žans Vilārs, mīms Marsels Marso, Suzanna Binga. Žans Luijs Baro atzīst, ka "mēs visi no viņa esam nākuši".

Kopo ir dzimis 1879. gada februārī Parīzē. Viņa vectēvs bijis kaislīgs teātra apmeklētājs un klaķieris Franču Komēdijas teātrī. Tā ir ģimenes vienīgā saistība ar mākslas pasauli. Praktiskai darbībai teātrī Kopo pievēršas salīdzinoši vēlu — 34 gadu vecumā bez profesionālas teātra izglītības. Viņam ir liela erudīcija un dzīves pieredze. Kopo mācījies Kondorsē licejā Parīzē, kur uzraksta lugu "Rīta migla", kuru kāds iemaldījies kritiķis pagodina ar publisku uzslavu, ka piedzimis vēl viens Dimā dēls. (Ņemot vērā Kopo estētiskos uzskatus, tas drīzāk ir apvainojums nekā kompliments.) Studējis Sorbonnas universitātē romāņu valodas un filozofiju. Studijas pārtrauc tēva nāve, kā arī precības ar septiņus gadus vecāko dānieti Agnesi Tomsoni. Līdz 1903. gadam Kopo dzīvo Dānijā un māca franču valodu, retumis publicējot recenzijas Parīzes laikrakstos. Pēc tēva nāves, izpildot dēla pienākumu, neveiksmīgi mēģina vadīt tēva uzņēmumu — dzelzs raktuves. Tad iestājas darbā kādā neievērojamā gleznu galerijā, kas ļauj satuvināties ar radošo vidi.

Raksta apcerējumus par mākslu, vēlāk par teātri. Viņa rakstības stilam raksturīga lakoniska, tēlaina un asprātīga izteiksme. Kopo sadraudzējas ar Andrē Židu, Šarlu Pegī, Polu Klodēlu, Martēnu di Gāru un citiem literātiem, kuri pulcējas ap žurnālu "Franču Ziņas" (*La Nouvelle Revue Française*). 1912. gadā Kopo nozīmē par "Franču Ziņu" galveno redaktoru. Te tiek publicēts arī "Vecās baložbūdas" dibināšanas manifests "Eseja par dramatisko atjaunotni", kas ir koncentrēts Kopo estētisko uzskatu apkopojums un kam raksturīgs īsteni revolucionārs patoss, personīgs un aizrautīgs tonis, aicinot pasargāt skatuvi no apkaunojošas degradācijas.

Parīzes teātru ainu 20. gadsimta sākumā nosaka bulvārteātri, kur ir viena luga, kuru rāda, kamēr nāk skatītāji. Dominē melodrāmas, komēdijas, operetes. Uz izklaidi vērsti neslēpti komerciāli mērķi. Režisors šeit nav radoša, bet tehniska profesija. Valda nesatricināmi zvaigžņu sistēmas noteikumi. Reiz slavenais Franču Komēdijas teātris pārvērties par konservatīvisma un kabotināžas citadeli. No Konservatorijas Komēdija saņem pēc klasicisma kanoniem skolotus jaunos aktierus. Teātris ir izkurtējis citu mākslu vidū līdz galējai pakāpei. Vislabāk šo ainu raksturo paša Kopo inscenēta reportāža no kāda mēģinājuma: "Sarodas aktieri. Vīrieši mazās grupiņās smēķē. Sievietes smaržo smaržas un izliek aplūkošanai jaunās rokassomiņas. Ir 14.45. Un menedžeris saka: "Kā būtu ar sākšanu?" Tiek nomesti mēteļi, no kabatām izvilkti eksemplāri, lapas čaukst, viņi grasās sākt. Bet lielā aktrise vēl nav klāt. Viņas nekad nav. Viņai, protams, ir būtiska loma. Viņi sāk bez viņas. Skatuves menedžeris izvelk no mutes cigāru, lai lasītu lielās aktrises replikas. Viņi sāk. Autors atkāpjas ēnā. Viņš aizpilda ejas, saliecis plecus un laiku laikiem sataisot ģīmi, it kā viņam būtu izrauts labākais zobs. Ierodas lielā aktrise. Viņi sāk vēlreiz. Viņa atvainojas, bet visi citi atvainojas par to, ka viņai bijis jāatvainojas. Autors skūpsta aktrisei roku."[2]

Kopo sāk darbību teātrī, atgrūžoties kā no naturālisma, tā simbolisma estētikas. Kopo Antuānam raksta: "Jūsu mācība bija pamats, no kura izauga manas pirmās cerības un pārliecība. (..) Neapšaubāmi, teātris, kādu mēs vēlamies redzēt, nelīdzinās jūsējam."[3] Kopo nav pieņemama reālistiskās koncepcijas šaurība, kas izslēdz fantāziju un poēziju. Viņš to dēvē par "pesimistisku un izkaltušu viduvējības vīziju, kas drīz vien beidzas sterilā netīrībā, virspusējā attēlojumā ar pretenzijām uz vienkāršību".[4]

Bet visvairāk Kopo pārmet Antuānam to, ka viņš neskolo savus aktierus, bet uzspiež viņiem savu stilu. Viņam šķiet, ka gan Antuāns, gan simbolisma režisori O. M. Linjē-Po un P. Fors iesprostojoši savu mākslu pārāk šaurās

estētiskās formulās. Kopo vienmēr uzsver, ka viņa mākslā nav gatavu postulātu un ka viņš nezina, uz kurieni aicina.

Kopo 20. gadsimta modernajā režijā ir pirmais, kas ar kailās skatuves (*treteau nù*) principu uzsāk "nabadzīgā teātra" meklējumus. Gan viņa Moljēra iestudējumos, gan Skolas darbā tiek izmantotas maskas. 50.–60. gadu Eiropas teātra reformatori (J. Grotovskis, P. Bruks un citi) tikai turpina jau iesākto ceļojumu. Kopo kaislīgi un neatlaidīgi iestājas par teātri kā augstākas garīgas pieredzes meklējumu ceļu. Ar savu teorētisko un praktisko darbību viņš definē laboratorijas tipa teātri, kur primāri būtisks ir process, nevis rezultāts. Radošas brālības, komūnas nepieciešamība ceļā uz attīrītu un patiesu teātra valodu, sava ego apklusināšana jaunas skaidrības vārdā — tās ir Kopo neskaitāmo lekciju un praktiskās darbības tēmas jau 20. gadsimta agrīnajos gados. Vēl būtiskāka par Kopo meklējumiem jaunas skatuviskās izteiksmības laukā ir centieni mainīt attieksmi pret teātri — atbrīvot to no komercializācijas, ciniskas vulgarizācijas. Teātra pielīdzināšana templim un režijas profesijas — kalpošanai sarado Kopo ar krievu teātra patronu Konstantīnu Staņislavski.

Kopo novatorisma pamatā ir mūžīgā studenta arhetips. Kopo ir svešs estētiskajiem celmlaužiem tik raksturīgais kategorisms, iekapsulēšanās sava manifesta nospraustajās robežās. Antuāns, Kreigs, Žaks-Dalkrozs, Apia, Staņislavskis, Čaplins, klauni Fratinelli — viņi visi kādā brīdī ir bijuši Kopo sarunu biedri un iedvesmotāji. Kopo apzinās, ka, pie teātra prakses nonākušam caur literatūru, viņam pietrūkst konceptuālas bāzes aktieru apmācības fiziskajā aspektā. Tādējādi viņš meklē iespējas satikties ar visdažādākajiem teātra valodas atjauninātājiem, kā arī radošiem māksliniekiem citās jomās.

Pirmais pasaules karš pārtrauc uzsākto "Vecās baložbūdas" darbību. 1915. gadā Kopo apmeklē Kreigu, Dalkrozu, Apiu, Stravinski. Piemēram, veselu mēnesi viņš nodzīvo Kreiga mājās Itālijā, saņemot uzmundrinošus impulsus savai intuitīvi apjaustajai interesei par *commedia dell'arte* iespējām.

1915. gadā Kopo ar entuziasmu Helleravā studē Dalkroza praktizēto eiritmijas sistēmu. Tomēr, lai arī vingrošanas stundām "Vecās baložbūdas" darbā ir ierādīta nopietna loma, pilnībā pārņemt Žaka-Dalkroza metodi kā pamatu "Vecās baložbūdas" apmācības sistēmā Kopo neuzskata par auglīgu. "Ejot kopā ar Dalkrozu, mūzika ir reducēta. Mūsu māksla nav reducēta līdz skaitļiem un zīmēm."[5]

Trešā vizīte ir neplānota, uz to Kopo pamudina Dalkrozs. Ženēvā Kopo satiekas ar scenogrāfisko ideju novatoru, mūziķi un arhitektu Ādolfu Apiu.

Šī radošā tikšanās, kā liecina Kopo piezīmes, nes visvairāk estētisko nesaskaņu. Kopo atbalsta visu nedzīvo dekorāciju, gleznoto prospektu izraidīšanu no teātra, kustīgo rekvizītu dominanti un aktīvo gaismas lomu, bet viņu principiāli satrauc apstāklis, ka gan Apia, gan Kreigs būvē savu nākotnes teātra vīziju, praktiski izraidot no tās aktieri. Kopo pirmais formulē un praktiski iemieso radoša līdzsvara iespējamību tekstacentriskas un vizionāras teātra koncepcijas krustpunktā.

Atslēgas vārds Kopo režijas metodei ir "eklektika". Līdzīgi kā viņa laikabiedrs Makss Reinhards Kopo katru lugu novērtē kā unikālu dramatiskās mākslas vērtību ar savām iekšējām prasībām.

Kopo iestudējumos liela nozīme ir skatuves kustībai. Viņa režijai raksturīgs horeogrāfisks stils, kas aktieriem piedāvā ļoti precīzu kustību partitūru. Askētiskās dekorācijas pieprasa vizuālu spriedzi, kas kļūst par Kopo iestudējumu neatņemamu sastāvdaļu. Tēla radīšanai raksturīgs divdaļīgums. No aktiera tiek prasīta spēja radīt tēlu, balstoties uz Staņislavska kultivēto "iekšējo patiesību", kā arī spēja improvizēt. Šī divdaļība novērojama arī Kopo darbā ar aktieri mēģinājuma procesā. Skrupulozs "galda periods" mijas ar brīvu improvizāciju. Ideāls Kopo aktieris apvieno dejotāja, oratora, dziedātāja, akrobāta un dramatiska aktiera dāvanas.

Kopo vēlas atbrīvot **skatuvi** no milzīgās, smagnējās mašinērijas, fiksētas arhitektūras vietā izmantojot mobilus elementus: panno, balustrādes, vitrāžas. Bet vislabāk — gaismas iluzionistiskas metamorfozes iestudējuma atmosfēras radīšanai. "Mūsu skatuve ir tāda, kuru varētu izmantot, neko tai nepievienojot — ne trepes, ne kustīgus pakāpienus, ne lētus gaismu efektus, tikai pati skatuve savā patiesumā un nepielūdzamībā. Skatuve nekad nav tik skaista kā savā patiesajā, dabiskajā tukšajā stāvoklī. Kad tā stāv klusa, apgaismota ar blāvu dienas gaismu."[6]

Jau savā kritiķa darbībā Kopo iestājas pret zvaigžņu sistēmu un personības kultu. Kā praktiķis viņš turpina tikpat dedzīgi meklēt alternatīvu teātra izteiksmi, kas pamatā balstītos uz kolektīvu pārdzīvojumu, nevis individuālu oportūnismu. Grieķu **koris**, *commedia dell'arte*, cirka ģimene vai mūku brālība — Kopo tie ir vienādi ideāli modeļi kopības principam. Metavalodas meklējumos korim, kas, kontrastējot ar Kopo laika teātri, piešķirtu tam diženumu, lieliskumu, Kopo ierāda izcilu vietu savos estētiskajos uzskatos un praktiskajā darbībā. Radiorunā 1945. gadā Kopo runā par "nepieciešamību atjaunot pazaudēto vienotību, likvidēt visu, kas vēl palicis no šaurās reālistiskās teātra koncepcijas, atklāt no jauna poēziju kopā ar sava laika lielajām universālajām tēmām. Lai tas būtu iespējams, mums skaidri un

apzināti ir jāstrādā, lai restaurētu katru klasiskās traģēdijas instrumenta elementu, īpaši kori."[7] Runāts teksts – deklamācija – psalmu dziedāšana – dziesma – mūzika. Šādu ķēdi Kopo min, ilustrējot savu ideju, ka starp kori un publiku var valdīt visdažādākās attieksmes. Izmantojot teātra zinātnieka Vl. Ivanova terminu, kuru viņš lieto, raksturojot Vahtangova "Gadibuka" iestudējuma struktūru, var teikt, ka Kopo ir nodarbinājis "patētiskās kompozīcijas" princips kā mēģinājums teātra mākslas līdzekļiem izprast cilvēku ne vien psiholoģiski, bet arī kosmiski. Korim Kopo 30.–40. gadu brīvdabas iestudējumos ir nepārvērtējama nozīme. Runājošo un dziedošo koru risinājumā izcila nozīme ir gregorisko dziedājumu suģestīvajai ietekmei uz Kopo personību.

"Vecā baložbūda" (*Théâtre du Vieux Colombier*) ir mazs teātrītis Sēnas kreisajā krastā. Tā nosaukums aizgūts no ielas, kurā teātris atrodas. Vairākām franču teātra paaudzēm "Vecā baložbūda" kļūst par patiesas teātra mākslas simbolu. Kopo nolūks ir īstenot šajā teātrī "Esejā par dramatisko atjaunotni" izteiktās idejas. Kā komentē V. Bazanovs[8], "Vecās baložbūdas" skatuve nelīdzinās nevienai skatuvei pasaulē, lai arī to var dēvēt par atkailināto, neoelizabetes, brīvo skatuvi. Kopo atsakās no valsts subsīdijām, vēloties saglabāt radošo neatkarību. Viņš vēlas pierādīt, ka ar kvalitatīviem, mākslinieciskiem iestudējumiem teātris ir spējīgs pats sevi uzturēt. Mērenība tiek ievērota arī iestudējumu scenogrāfijā un kostīmos, kā arī biļešu cenās.

Pirms "Vecās baložbūdas" atklāšanas pirmizrādes Kopo ar nākamo trupu līdzīgi kā Staņislavskis pirms Maskavas Dailes teātra atvēršanas 1898. gadā dodas uz vairākiem mēnešiem prom no Parīzes uz Lionu, lai ģeogrāfiski norobežotos no galvaspilsētas teātru postošās atmosfēras, kurā nonākot, kā viņš uzskatīja, viss kļūst pliekans. Topošās trupas vēlāk slavenākie pārstāvji ir Šarls Dilēns, Luijs Žuvē, Blānša Albāna, Suzanna Binga, kura kļūst par Kopo dedzīgāko skolnieci, palīdzi un ārlaulības bērna māti.

Izolētas radošas brālības apstākļos tiek sagatavota Šekspīra priekšteča Tomasa Heivuda luga "Sieviete, kuru nogalināja labsirdība", ar kuru 1913. gada 22. oktobrī atklāj "Veco baložbūdu". Jau pirmajā iestudējumā konceptuāli iezīmējas Kopo estētiskie orientieri jaunās teātra valodas meklējumos: viņa interese par gaismu, iestudējuma ritmisko organizāciju, principiāli citādu skatuviskās telpas izmantošanu, aktieru ķermeņa tehniku, augstas pakāpes mākslinieciskо nosacītību iestudējuma atmosfēras radīšanā. Izrādes galvenais darbīgās tēlainības avots ir vairāki aizkari — no vienas puses pelēki, no otras puses zeltaini. Mijiedarbībā ar gaismas efektiem tie nodrošina

nepieciešamo darbības vietas maiņu. Vienu brīdi aizkari ir greznas istabas, citā — pelēki lauki. Jau no pirmā iestudējuma skatuves apgaismojums "Vecajā baložbūdā" kļūst par vienu no galvenajiem izteiksmes līdzekļiem. Īpaši ar to nodarbojas Luijs Žuvē, kurš ir ne vien aktieris, bet arī uzveduma daļas vadītājs. Viņš izgudro īpašas rotējošas, astoņstūrainas lampas, kuras tā arī dēvē — "žuvē" (*les jouvets*). Angļu teātra vēsturnieks K. Makdouvens raksta: "Žuvē apgaismošanas sistēma ir ģeniāla un filozofiska, ja ne vispār ideāla."[8]

Otrs teātra atklāšanas iestudējums ir Moljēra farss "Mīlestība — ārstētāja". Komiskā stihija Kopo nodarbina kā teorētisks jautājums. Moljērs kļūst par Kopo estētisko uzskatu paraugu un ietekmes avotu. Režisors visu radošo mūžu nodarbojas ar komēdijas žanra teorētisku un praktisku pētniecību, saredzot tajā radošas potences jaunai skatuviskajai izteiksmībai. Kopo savu komiskā žanra izpratni balsta uz itāliešu *commedia dell'arte*, Čaplina, klaunu Fratinelli pieredzes radošu sakausējumu. Režisors raksta: "Moljērs ir mūsu perfektais modelis, tādēļ ka viņš ir nekļūdīgs skatuves meistars, tas ir cilvēks, kura iztēle smeļas uguni no teātra iespējām."[9]

Iestudējums apbūra ar patiesu teatralitāti, ugunīgu tempu, nosacītību un reizē tēlu psiholoģisku patiesīgumu. Arī šeit īpaša loma ir krāsai un gaismai, katram varonim kostīms ir savā krāsā (dzeltens, zaļš, violets, rozā), kas izgaismoti kontrastē ar pelēkajiem aizkariem. Iestudējuma spēks ir aktierspēles svaigumā. Parīzes jaunā teātra publika jūtas neierasti atspirdzināta, "mirst no smiekliem" un paredz "Vecajai baložbūdai" lielu nākotni.

Seko Moljēra "Skopulis", kurā Kopo izmanto jau pirmajos iestudējumos pārbaudītos paņēmienus — skatuves noformējuma askētismu un īpašu koncentrēšanos uz aktierdarbiem. Šarla Dilēna Arpagons kļūst par leģendu franču teātra vēsturē. Dilēna Arpagons ir dzīvs cilvēks; atšķirībā no tradicionālajiem Arpagoniem — Skopuma alegorijām, viņš savieno improvizācijas vieglumu ar psiholoģisku precizitāti. "Skopulis" teātrim nes pirmos lielos panākumus. Kopo farsa žanrā valdzina situācija, ka nosacītība prasa no aktiera nepastarpinātas reakcijas, bērna ticību un neviltotību. Jaunā teātra aktieri iemanto slavu ar savu smalko stila izjūtu, nevaldāmo fantāziju un runas kultūru. "Vecās baložbūdas" atklāšanas sezonas repertuāra galvenais nolūks ir pieradināt tradicionālo bulvārteātru publiku pie principiāli citāda repertuāra. Līdzās Moljēra iestudējumiem — Alfrēda de Misē, Pola Klodēla un Šekspīra lugas. 1914./1915. gada sezonas kulminācija ir Šekspīra "Divpadsmitās nakts" iestudējums, kas tiek izrādīts ar nosaukumu "Karaļa nakts". Kopo Šekspīra lugai piemēro Moljēra estētikas atslēgu. Iestudējums balstās uz strauju emocionālo noskaņu un ritma maiņu. Režisors lugā

akcentē jautra farsa pirmsākumu, izceļot perifēros raksturus. Kopo atveido Malvolio farsa estētikā kā mazu, nervozu, ar tiku apsēstu vīreli. Darbība noris lakoniskās, bet elegantās dekorācijās. Daži ķeblīši un aizkars gaismas partitūras iedarbībā var pārvērsties par jebko. Iestudējumā izmantoti divi toņi — rozā (Olīvijas namā) un gaiši zili (hercoga pilī). Finālā visi personāži parādās aizkara priekšā un pār viņiem spīd varavīksne. Kopo šajā iestudējumā savieno lirisko stihiju ar klaunādi, izlīdzinādams robežas starp augsto un zemo, smieklīgo un traģisko.

"Vecā baložbūda" Parīzē Kopo vadībā nepastāv ilgi. Nepilnu sezonu pirms Pirmā pasaules kara un četrarpus sezonas pēc tā. No 1917. līdz 1919. gadam ilgst "Vecās baložbūdas" Amerikas Savienoto Valstu periods. 1917. gadā pēc kultūras ministra Žorža Klemanso rīkojuma Kopo dodas uz sabiedrotajām Amerikas Savienotajām Valstīm, lai stiprinātu kultūras sakarus. Sešus mēnešus viņš lasa lekcijas Kolumbijā par dažādiem modernās franču kultūras aspektiem, kā arī par savām teātra idejām. 1917. gada vasaru pavada Parīzē, kur reorganizē trupu, gūstot iespēju nodarbināt vairāk aktieru (tā ir izdevība atsaukt māksliniekus no frontes), un sagatavo repertuāru.

Amerikas tūres laikā Kopo un Žuvē sarauj saites ar skatuves kārbu, atmetot ceturtās sienas ilūziju. Tiek radīti apstākļi vertikālajai mizanscēnai. Pilnīgi atsakās no priekškara. 1918. gadā filantrops amerikānis Oto Kāns piekrīt finansēt arī nākamo sezonu un visai trupai piedāvā vasaras māju Ņūdžersijā. Mēģinājums reanimēt 1913. gada vasaras radošo pacēlumu izrādās neveiksmīgs. Pirmā sezona beidzas ar divu nedēļu viesizrādēm Vašingtonā un Filadelfijā. Otrā sezona sākas oktobrī. 1919. gada aprīlī sezona beidzas pārbūvētajā Garika teātrī — Teātra ģildē. ASV lielākos panākumus piedzīvo



Žaks Kopo

"Divpadsmitās nakts" un "Brāļu Karamazovu" iestudējums, kā arī "Skopulis". Ņujorkas sezonas laikā, lai trupa izdzīvotu, Kopo repertuāra izvēlē ir spiests izdarīt vairākus sev neraksturīgus kompromisus, piekāpjoties amerikāņu t.s. vidējā skatītāja triviālajām interesēm. No 1918. gada aprīļa līdz maijam tiek iestudētas divdesmit trīs jaunas lugas, to skaitā — arī bulvārteātru dramaturģija, ko Kopo aktīvajā kritiķa darbībā asi noliedzis. Divās sezonās tiek iestudētas gandrīz piecdesmit lugas, riskējot ar trupas fizisko un mentālo veselību. Mēģinājumi ir divreiz dienā, bet pirmizrādes — katru pirmdienu.

Pirmo pēckara sezonu Parīzē Kopo atklāj ar Šekspīra "Ziemas pasaku", kas "Vecajai baložbūdai" atnes starptautisku slavu. Kopo nodoms ir izveidot "Vecajā baložbūdā" rotējošu repertuāru ar trīs iestudējumiem nedēļā. Šis plāns īstenojas astoņdesmit piecos iestudējumos septiņās sezonās. Kopo gaume attiecībā uz dramaturģiju ir plaša, bet izmeklēta. "Vecās baložbūdas" repertuārā ir franču un ārzemju klasika, kā arī sava laika labākā modernā dramaturģija. Repertuārā rodamas Elizabetes laikmeta, viduslaiku, neoklasicisma, simbolisma, romantisma un reālisma tradīcijas.

Par trīs Kopo vizītkartes iestudējumiem uzskata Moljēra "Skapēna blēdības" (1917./1918. g. sezona), Kopo veikto F. Dostojevska "Brāļu Karamazovu" adaptāciju (1911. gadā ir pirmizrāde Rušē Dailes teātrī, turpmāk arī "Vecās baložbūdas" repertuārā) un Šekspīra "Divpadsmitās nakts" interpretāciju. "Brāļi Karamazovi" ir viens no reālistiskākajiem Kopo iestudējumiem. Kopo un Žuvē veidotās scenogrāfijas galvenais elements ir garas līkumotas kāpnes, kas sākas skatuves kreisajā stūrī un beidzas balkona augstumā skatuves labajā pusē. Režisors veido īpatnēju teatralitātes un realitātes sajaukumu. Varoņu pasaule ir ekscentriska. Kopo par atslēgu iestudējuma atmosfērai izvēlas nervozu manierismu. Kopo Ivana lomā un Dilēns vecā Karamazova lomā tiek uzņemti ar sajūsmu.

Tomēr "Vecās baložbūdas" repertuāra un radošo sasniegumu būtiskākā daļa saistīta ar komēdijām. Izcili sasniegumi ir Moljēra lugu interpretācijas: "Skopulis", "Skapēna nedarbi", "Ārsts pret paša gribu", "Mizantrops". Arī Alfrēda de Misē "Barberīna", Rožē Martēna di Gāra "Tēvocīša Lelē testaments". "Skapēna nedarbos" darbība notiek uz vienkāršas koka platformas skatuves centrā. No tās lejup uz visām četrām pusēm iet trepes. Virs tās — liels gaismas trijstūris. Līdzīgi kā Kabuki teātrī platforma vienlaikus var būt māja, pils, kaujas nometne, ezers, kas ietver salu. Gandrīz tukšo skatuves telpu aizpilda aktieru atlētiskā un farsa meistarības enerģija, lēkājot šurpu turpu pa kāpnēm.

S. L. Leiters raksta: "Kopo rada sakārtotu iestudējuma stilu, skaidru, analītisku, poētisku, dejisku, ritmisku, izslēdzot pārmērīgu darbību un blakus ainas, piepildot skatuvi ar ekspresīvām mizanscēnām pat tad, kad nenotiek īpašas fiziskas darbības."[10] Svarīga nozīme Kopo režijas paņēmienu sistēmā, kā arī aktieru apmācībā ir *commedia dell'arte* — tās raksturīgajiem tipiem, maskām un improvizācijas stilam. Improvizācijas metodē Kopo saskata veidu, kā panākt pašaizliedzīgu, mijiedarbīgu spēli un ansambliskumu. Gan kā aktieris, gan kā režisors būdams apveltīts ar komisko ģēniju, Kopo Moljēra dramaturģiju un senos itāliešu improvizācijas scenārijus uzskata par ideālu līdzekli, lai attīstītu aktiera tehnisko daudzveidību dažādos žanros. 20. gadsimta modernisms itāliešu improvizētajai komēdijai teātrī ierāda nozīmīgu lomu. Tas attiecas uz daudzu lielo režisoru daiļradi (Meierholds, Reinhards, Strēlers un citi). Šī tendence novērojama arī "Vecās baložbūdas" darbībā. Teorētiski izstrādāt "jaunās improvizētās komēdijas" ideju Kopo uzsāk jau 1915. gadā. Tas kļūst par vienu no viņa estētisko meklējumu pamatvirzieniem. Kopo uzskata, ka franču kultūra nes sevī apslēptu "komisko vēnu", kura, viņaprāt, ir aizbērta kopš Moljēra laikiem. Kopo iecer izvēlēties sešus vai astoņus viselastīgākos aktierus, radīt trupas iekšienē lokālu jaunās improvizācijas komūnu, kur katrs no aktieriem izvēlētos vienu raksturu un nodarbotos ar tā izslīpējumu. Kopo iecerētās laikmetīgās maskas ir: Intelektuālis, Birokrāts, Pusaudzis. Kopo raksta: "Viņš tos (aktieris raksturus — *U. A.*) baro, audzē no paša būtības, identificē savu personību ar to, nepārtraukti domā par to, piešķirot tam ne tikai sava paša stāvokli, ārējās spējas un fiziskās īpatnības, bet arī savu domāšanas un jušanas veidu, savu izteiksmi, vērojumus un pieredzi."[11] Kopo iedibina savdabīgu spēles stilu, kas apvieno improvizētās komēdijas nosacītību ar psiholoģisku precizitāti. Lai arī pārsvarā tiek iestudēts klasiskais repertuārs, režisors vienmēr par izejas punktu tēlu un situāciju interpretācijā tomēr izmanto laikmetīgo psiholoģiju.

"Vecās baložbūdas" skola ir dibināta 1921. gada decembrī. Pārsvarā tajā strādā Suzanna Binga. Kopo sapnis ir visaptveroša kultūras revolūcija, kas atindētu pašos pamatos degradēto teātra mākslas izpratni. Viņa nolūks ir izaudzināt pašaizliedzīgus jaunus entuziastus, kuri kalpotu mākslai. Skolas mērķis ir vienlaikus skolot gan aktiera personību, gan tā profesionalitāti. Šī sapņa pilnīgu īstenošanos Kopo savas dzīves laikā neizdevās piedzīvot.

"Vecās baložbūdas" skola nav līdzīga nevienai tālaika aktierskolai Eiropā. Uzņem 12 skolēnu lielu pamatgrupu, 10 eksternus un 20 brīvklausītājus. Divreiz nedēļā notiek nodarbības bērnu grupā vecumā no 8 līdz 12 gadiem.

Šajā ziņā Kopo uzskati sabalsojas ar Dalkroza idejām un japāņu No teātra pārliecību, ka piemērotākais laiks visaptverošai skološanai, to skaitā skološanai profesijā, ir vecums no 6 līdz 10 gadiem. Programmā: lasīšana skaļi, dzejas deklamācija, mīmu māksla, improvizācija, No repertuāra studēšana, paukošana, literatūras un teātra vēsture, solfedžo un dziedāšana, zīmēšana, darbmācība (šūšana, piegriešana). Skolas eksperimenti notiek īrētā mājā ārpus Parīzes, kur ideāli var īstenoties viņa vēlāk arī teorētiski formulētā teātra decentralizācijas ideja. Kopo konsekventi turas pie šī principa, izpelnīdamies smīkņāšanu pat no sava teātra aktieriem, — kādi nākotnes brīnumaktieri tad būs izaudzināti šajā sterilajā un izolētajā Skolas pasaulē?!

1924. gadā Kopo atzīstas galējā nogurumā. Ideālā nākotnes teātra vīzijas vietā stājas totāla bezcerība. "Atstāt teātri, lai ietu... Kur? Uz baznīcu? Amizantais mūs tur dzen. Ne ticība. Uz rūpnīcu? (..) Uz publisko laukumu? (..) Ja mēs nezinām, kurp iet, jāiet uz ielas. Ja būtu drosme parādīt, ka mūsu māksla ir bez patvēruma, ka mēs vairs nezinām, ko gaidīt..."[12] Kopo slimoja ar arteriosklerozo epileptiformu, pie kuras medicīniskajiem simptomiem pieder arī neciešams raksturs. Visu mūžu Kopo svaidās galēji afektētos stāvokļos: no dedzīga apliecinājuma līdz pilnīgai bezcerībai un šaubām. Kopo izteikti ideālistiskajiem un antikomerciālajiem mērķiem ir nepieņemama popularitāte. Viņu nomāc un aizdomīgu dara situācijas, kurās viņš ir spiests pieņemt dažus lēmumus, kam nav nekāda sakara ar paša radošo ritmu un vēlmēm. Otras papildu trupas formēšana speciāli viesizrādēm, lai apmierinātu milzīgo pieprasījumu pēc "Vecās baložbūdas", Kopo godīgajai dvēselei ir pietiekami spēcīgs signāls, lai saskatītu nopietnus draudus saviem sākotnējiem ideāliem. Kopo atsakās paplašināt skatītāju zāli, neraugoties uz nepārejošām materiālām grūtībām. "Vecās baložbūdas" kulminācijas brīdī zālē ir tikai 365 vietas un vislētākās biļetes Parīzē. 1924. gadā Kopo izsludina teātra slēgšanu un ar grupu jauno aktieru un skolēnu dodas projām no Parīzes uz Burgundiju, lai, "noskūpstot dvēseli" (Kopo), atjaunotu savus spēkus. Viņi strādā ar tēmām bez teksta, improvizē ar maskām, mēģina japāņu No lugas, kuras dēvē par visdisciplinētāko formu, kāda vien zināma. Vienlaikus notiek *commedia dell'arte* kā īpašās spontanitātes avota studijas. 1924. gadā izsludina skolas slēgšanu. No Mišela Sen-Denī Kopo pārņem "Kopo bērnu" trupu un uzstājas dažādos Burgundijas ciematos, rodot atbalsi savai skaidrības, prieka un vienkāršības idejai. 20. gadu otrajā pusē Kopo lasa lekcijas Francijā, Zviedrijā, Dānijā, Beļģijā, Anglijā. Notiek "Kopo bērnu" viesizrādes Zviedrijā, Beļģijā, Francijā, Holandē. Kopo strādā pie Moljēra Kopoto rakstu sa-

gatavošanas 10 sējumos. 1931. gadā publicē atmiņas par "Veco baložbūdu". Publicē priekšvārdu Misē lugām un Šekspīra "Vētrai".

1925. gadā Kopo pārdzīvo smagu dvēseles krīzi, kuras rezultātā pāriet katoļticībā. Pēkšņā vēstule katoļticīgajam Polam Klodēlam, ar kuru viņa radošie ceļi kādas nesaprašanās dēļ ir pašķīrušies, liecina par reliģisku atklāsmi. 30.–40. gados, kad Kopo vairs nav savas trupas, viņu nodarbina plaša mēroga brīvdabas iestudējumu radošās iespējas. Kopo vienmēr ir valdzinājis grieķu teātra paraugs ar savu spēkpilno un skaidro formu, dramatiskā kora idejas un tautas svētku sintēze.

Viņa attiecības ar reliģiju ir jautājums, kuru nevar apiet, runājot par viņa dzīvi un mākslu. Kopo daiļrades komentētāji, mēģinot nonākt pie viņa reliģiskās mākslas koncepcijas patiesā rakstura, mulst un polemizē, savstarpēji cits citam pārmetot vulgāru attieksmi. Terminoloģisks haoss un eklektisms ir viena no Kopo neskaitāmo izteikumu būtiskākajām pazīmēm. Specifisko teoloģisko terminoloģiju Kopo bieži vien izmanto kā metaforas poētiski nospriegotai izteiksmei. Bieži mākslinieks lieto tirgoņa tēlu, kas jāpatriec no templa. Tāpat arī aicinājumu atstāt laicīgo ģimeni un sekot mūžīgajai mākslai, Kopo un VBB. Baznīcas telpā un ceremoniālajā kārtībā Kopo atpazīst savu loloto teātra vīziju.

1933. gadā par mākslinieku pieaicinot Andrē Barsaku, Santakrusas bazilikas klosterī Florencē top 15. gadsimta lugas "Svētās Ūlivas mirakls" iestudējums. Kopo atceras, ka turpbraucot viņu piemeklē kas līdzīgs atklāsmei attiecībā uz vēlamo iestudējuma risinājumu. Šis fakts vēlreiz apstiprina Kopo eksaltēto, misticismam atvērto dvēseli. Kopo, kuru bieži traucējuši tradicionālās skatuves rāmji, beidzot rod ideālus apstākļus un piepildījumu savai teātra vienkāršības un skaidrības idejai. Kopo satriec arhitektoniskā lakonisma spēks un vēsts. "Visa teātra materiālu lietošana — kartona vai apgleznota audekla — ir apkaunojusi šos dižos akmeņus, šos svaigos mauriņus. (..) Florence un Santakrusa man iedeva telpas izjūtu."[13]

Barsaks un Kopo par galveno izvirza arhitektonisku un skatuvisko vienotības principu, uz kuru balstās arī nākamie masu iestudējumi. 1500 skatītāju novietoti uz soliem, kas uzcelti aiz klostera arkām. Pagalma centrā virs akas uzbūvēts galvenais spēles laukums, kuru ar mazākiem spēles laukumiem savieno tilti. Pavisam ir četras platformas, kas ļauj aktieriem brīvi pāriet no vienas uz otru, nepārtraucot iepriekšējo darbību un nodrošinot nepārtrauktu ritmu. Kopo turpina studēt jau teorētiski aizmetināto dramatiskā kora ideju.

Iestudējums top grūtos apstākļos. Kopo nākas izmantot tos pašus aktierus, kas jau aizņemti Reinharda iestudējumā "Sapnis vasaras naktī"

Boboli dārzos. Turklāt daļa no trupas ir visai skeptiski noskaņota pret iespēju izspēlēt stāstu par Ūlivu, kurai pieaug atpakaļ nocirstās rokas.

1935. gadā top itāliešu tālaika dramaturga R. Alesija patriotiskās lugas "Savonarola" brīvdabas iestudējums, kurā Kopo un Barsaks atkārto iepriekšējo pieredzi. Kā galvenais spēles laukums tiek izmantots *Piazza della Signorina* — laukums, kurā paceļas Mikelandželo Dāvids un kurā 1498. gadā Savonarola dzīvs tika sadedzināts. Laukuma centrā konstruēta piramidāla estrāde, kurai ir vairāki līmeņi. *Loggia dei Lanzi* izvietots orķestris, runājošs un dziedošs koris. *Palazzo Vecchio* balkons kalpo kā augsta skatuve. Brīdī, kad Florences tauta tiek aicināta pie ieročiem, skan zvans un trompetes. Darbībā iesaistās abi kori. No neskaitāmām izejām, kas atrodas zem amfiteātra, izskrien daudzkrāsains pūlis un haotiski svaidās pa laukumu. Kā atceras Barsaks, visgrūtāk bijis atrisināt skatītāju novietojumu. Rezultātā top milzīgs 23 metrus augsts amfiteātris aptuveni 4000 skatītājiem. Aiz amfiteātra atrodas torņi, kuros novietoti prožektori. No viena šāda torņa Kopo vada darbību.

1941. gadā Kopo sāk rakstīt Svētā Asīzes Franciska dzīves stāsta dramatizējumu "Nabadzīgais", kas tiek publicēts 1946. gadā. Kopo rakstīja šo darbu, pats arvien neatgriezeniskāk kļūdams par teātra pasaules Asīzes Francisku.

Pēdējais Kopo brīvdabas iestudējums "Zelta maizes mirakls" top 1943. gada Bones patversmes pagalmā. Tā ir Kopo adaptēta viduslaiku mistērija par godu patversmes piecsimtgadei. Šeit par dabisko dekorāciju kalpo taisnstūra pagalms, kas, pēc Barsaka domām, ar savu struktūru atgādina spāņu teātri; arkas pasāžu formā; pirmā stāva galerijas. Akas pagalma vidū, ievērojot viduslaiku teātra tradīcijas, tiek izmantotas kā elles mutes, no kurām lec ārā velni. Galerijas stūris pieder Jaunavai un diviem eņģeļiem. Pagalma vidū — astoņstūraina estrāde, uz kuras noris darbība. Uz mazākas estrādes pats Kopo komentē darbību. Klostera pirmajā stāvā izvietots orķestris un abi kori — runājošais un dziedošais.

Aculiecinieki, mēģinot raksturot šo iestudējumu, runā par liturģiskumu, klusumu un smaidošu aizgrābtību. Šie brīvdabas iestudējumi gandarī Kopo ar poēzijas un skaidrā vienkāršības spēka sintēzi, pēc kuras viņš ilgojas un kuru meklē visu savu mūžu. "Zelta maizes mirakls" iemanto ideālu izteiksmi Kopo lolotajai svinīguma, ceremonialitātes idejai teātrī. 30.–40. gados Kopo tapušajās vēstulēs un piezīmēs vairākkārt atkārtojas piezīme, ka viņš vairs nespēj iedomāties, kā var strādāt trīs sienu norobežojumā pēc tam, kad ir strādāts zem klajas debess. Arī aktieru un skatītāju vienotības ziņā šo iestudējumu Kopo uzskata par ilgi gaidītu pilnību. Šīs patversmes pagalmā 1949. gadā Kopo septiņdesmit gadu vecumā mirst.



Šarls Dilēns

Baiba Kalna

ŠARLS DILĒNS
(1885–1949)

"Dižais skatuves bruņinieks" — tā tiek saukts franču teātra režisors, aktieris, teātra pedagogs, viena no izcilākajām personībām 20. gadsimta pirmās puses Francijas teātra dzīvē Šarls Dilēns (*Charles Dullin*).

Š. Dilēns dzimis 1885. gada 12. martā Francijas Alpos Savojā, netālu no Jennas, patriarhālā ģimenē, kurā neviens nav bijis saistīts ar teātri un nav varējis iedomāties, ka jaunākais — astoņpadsmitais (citos avotos — divdesmitais) bērns ģimenē kļūs par vienu no Francijas lielākajiem režisoriem un aktieriem. Dilēna tēvam miertiesnesim Žakam Dilēnam Savojā pieder veca pils — pussagruvusi muiža Šatelāra, kur Dilēns pavada bērnību. Viņa pirmais skolotājs ir tēvabrālis Žozefs. Dilēns gūst nesistemātisku izglītību. Viņš mācās garīgajā seminārā, no kura pēc trīs gadiem tiek atskaitīts. 17 gadu vecumā Dilēns tiek aizsūtīts uz Lionu, kur strādā gan adīšanas darbnīcā, gan ir tiesu izpildītāja māceklis. Šeit viņš aizraujas ar teātri, apmeklē vietējā teātra izrādes, tuvāk saskaras ar mākslu, mūziku, literatūru. No komponistiem uz Dilēnu īpašu iespaidu atstāj Vāgners, Dilēna tuvākais dzejnieks ir 15. gadsimta autors Fransuā Vijons. Arī Dilēns pats mēģina darboties aktiermākslā — ņem privātstundas pie gados veca Franču Komēdijas teātra aktiera. Pēc Dilēna vecāku nāves atstāto mantojumu sadala viņa vecākie brāļi un māsas. Šarls no dzimtās puses aizbrauc un nekad tur vairs neatgriežas.

1905. gadā Dilēns ierodas Parīzē, kur pilnīgi nododas teātrim. Naudu iztikai viņš pelna, lasot dzeju un piedaloties īsās ludziņās bohēmiskajā krodziņā "Izmanīgais trusītis". Šajā laikā viņš iepazīstas un sadraudzējas ar Pikaso, Apolinēru, Maksu Žakobu. Drīzumā uz neliela Belvilas teātra skatuves notiek Dilēna debija Asolana romāna "Kapteiņa Korkorana piedzīvojumi" inscenējumā. Dilēns strādā arī citos bulvāru teātros, sākumā par statistu, vēlāk atveido nelielas, pārsvarā neliešu lomiņas melodrāmu iestudējumos. Šajā laikā Dilēns apgūst daudzas praktiskas ar teātri saistītas lietas. Viņš cenšas arī iestāties Konservatorijā, taču nesekmīgi. Seko atgriešanās "Izmanīgajā trusītī", kur pulcējas daudzi sava laika modernie mākslinieki. Šeit Dilēns deklamē savus iemīļotos dzejniekus Vijonu, Bodlēru; kā dzejas lasītājs viņš tiek aicināts uzstāties arī aristokrātu salonos.

Dilēns vēl ir ļoti jauns, atrodas tālu no režijas un vēl nav arī īsts aktieris, taču viņš uzmanīgi vēro Parīzes teātra dzīves norises, kur parādās un zūd visdažādāko estētisko virzienu (simbolisms, dekadence) teātri. Viņa sadzīves apstākļi šajā laikā ir ļoti slikti, Dilēns dzīvo aukstumā un nabadzībā, kas veicina viņa saslimšanu ar mugurkaula deformāciju.

Iezīmīga Dilēna biogrāfijā ir satikšanās ar režisoru Andrē Antuānu, kurš ir ievērojis talantīgo jaunekli un 1907./1908. gada sezonā uzaicina viņu uz savu teātri "Odeons" (*Odeon*). Tādējādi Dilēnam rodas iespēja piedalīties klasikas iestudējumos, piemēram, Šekspīra "Jūlijā Cēzarā", kuru Antuāns iestudē naturālisma estētikā, gandrīz bez īsinājumiem, kā arī sava laika lugu izrādēs — E. Fabra "Navolā", E. Briē "Blanšetā". Antuāna mēģinājumos Dilēns iepazīst "jaunā teātra" skolu, Antuāns ar etīžu un improvizāciju palīdzību aktierus pamazām tuvina vajadzīgajam iekšējam stāvoklim, varoņu psiholoģijas izpratnei un atklāsmei. Šeit Dilēns pirmo reizi saskaras ar mērķtiecīgu un profesionālu improvizācijas lietojumu. Vēlāk viņš pats to bieži izmanto savā režisora, aktiera un pedagoga praksē. "Es esmu viņam ļoti pateicīgs par to, ka viņš mani iemācīja pārbaudīt savu darbu no iekšienes, balstīties uz patiesību, dzīvot savā lomā," tā pēc gadiem par darbu pie Antuāna raksta Dilēns.[1]

Šajā laikā Dilēnam rodas sapnis kļūt par režisoru. Par pirmo mēģinājumu izveidot savu teātri var uzskatīt Dilēna un viņa draugu braucienu uz Neijī, kur viņi izsludina, ka ir izveidojies jauns teātris "Neijī zem klajām debesīm" (*Théâtre de toire à Neuilly*). Dilēna draugs Aleksandrs Arnū ir sameklējis dažus delartiskās komēdijas scenārijus un sarakstījis vairāku delartisko komēdiju franču variantus — skečus — nelielus improvizētus uzvedumus, būtībā etīdes, kuras Dilēns un citi aktieri izpilda tirgus

laukumā. Šos var saukt arī par Dilēna pirmajiem mēģinājumiem teātra pedagoģijā. Režisora un pedagoga prakse Neijī pagaidām vēl ir īslaicīga un vairāk nozīmīga kā eksperiments un uzdrošināšanās, nevis kā mākslinieciska parādība. Taču šī pieredze rosina Dilēnu izmantot improvizāciju kā metodi gan savā vēlākajā pedagoga darbā, gan turpmākajos iestudējumos un jaunajā teatrālī rada interesi par laukuma teātra elementu, plastikas, skaņas, ritma izmantojumu teātrī, vēlmi izveidot visus šos izteiksmes līdzekļus apvienojošu teātra valodu. Šī iecere vēlāk īstenojas Dilēna sintētiskajā teātrī.

Rudenī viņš atgriežas "Odeonā". Taču sākas Antuāna un Dilēna nesaskaņas, Dilēnu vairs neapmierina skolotāja sistēma. Viņš uzskata, ka Antuāns savos iestudējumos pārāk uzsver reālo ikdienību, atņem dzīvei poēziju, bet teātrim — svētku gaisotni, emociju atbrīvotības prieku, iztēles brīvo lidojumu.

1908. gadā Dilēns no "Odeona" aiziet un kļūst par Žaka Rušē vadītā Parīzes Dailes teātra aktieri. Šeit 1911. gadā Dilēns nospēlē Smerdjakovu "Brāļu Karamazovu" inscenējumā, ko veidojuši Žaks Kopo un Žans Kruē. Smerdjakovs ir pirmā nozīmīgākā Dilēna loma, kas iezīmē viņa mācekļa gadu nobeigumu. Nākamajā rītā pēc pirmizrādes nevienam nepazīstamais aktieris pamostas slavens un sāk saņemt darba piedāvājumus no dažādiem teātriem. Taču panākumi jaunajam teatrālim nesagroza galvu, bet nostiprina viņā domu par nopietna darba nepieciešamību. "Odeonā" 1912. gada 14. novembrī notiek pirmizrāde arī pirmajai Dilēna iestudētajai "pilnmetrāžas" izrādei — Hebela "Marijai Magdalēnai". Dilēna prasme scēniski atklāt literārā tēla filozofisko saturu piesaista jaunajam aktierim Kopo uzmanību, kurš 1913. gadā uzaicina Dilēnu uz savu "Vecās baložbūdas" teātri (*Théâtre du Vieux Columbier*), kur pirmajā sezonā Dilēns nospēlē deviņas lomas. Uz šejieni gandrīz bez izmaiņām tiek pārcelts "Brāļu Karamazovu" iestudējums. Kopo vadībā "Vecās baložbūdas" teātrī Dilēns iestudē vēl vienu no savām izcilajām lomām, kuru pēc tam spēlē līdz mūža beigām — Arpagonu Moljēra "Skopulī", ko pats savas turpmākās dzīves laikā iestudē desmit reizes. Ar Arpagona lomu Dilēns brauc savā pirmajā lielajā ārzemju viesizrāžu turnejā — uz ASV. Pie tās atgriežas tad, kad vajag uzlabot sava teātra finansiālo stāvokli. Šajā lomā Dilēnu pēdējo reizi redz franču skatītāji provinces viesizrāžu laikā dažas dienas pirms viņa nāves. Dilēns šim klasicisma personāžam piešķir rakstura dialektiku, atklāj Moljēra varoņa iekšējo dramatismu un psiholoģisko dziļumu.

Darbs pie Kopo ir ļoti nozīmīgs Dilēna radošajā biogrāfijā. Šajā laikā Dilēns kļūst par pazīstamu, atzītu aktieri. Dilēnam tuva ir Kopo doma par

teātra augsto garīgo misiju. "Vecajā baložbūdā" Dilēns apgūst aktiera meistarības virsotnes, vārda un žesta kultūru, mācās smalki analizēt dramatiskā darba struktūru. Dilēna daiļradē nozīmīgu vietu ieņem iestudējuma stila problēma, stila atbilstība lugas idejiskajam saturam. Daudzas nostādnes Dilēnam un Kopo ir radniecīgas. Tāpat kā Kopo, Dilēns neatzīst iestudējumu pašmērķīgu, pompozu greznību. Kopo ir pat pārāk askētisks un stingrs savos iestudējumos. Tāpat kā Kopo, Dilēns improvizāciju uzskata par aktiera meistarības pamatu. Tāpat kā Kopo, Dilēnu interesē tēlu psiholoģija. Taču daudz kas viņus arī šķir. Kā teātra teorētiķi Dilēns Kopo pieņem pilnībā. Toties Kopo režijas, pēc Dilēna domām, pārāk balstās racionālajā sfērā, prāta apsvērumos, tās vairāk "nāk no galvas, ne no sirds". Dilēns teātrī meklē to, kā nav Kopo iestudējumos. Dilēns ir eklektisks teatrālis bez īpašas doktrīnas. Viņš tuvojas katrai lugai ar saviem noteikumiem un cenšas atklāt tās unikālo kvalitāti.[2] Viņu interesē sava laika teātra saikne ar laukuma teātra pirmsākumiem. Piemēram, kara laikā — 1914. gadā, iesaukts armijā, Dilēns uzved programmas karavīriem, bieži izmantojot improvizāciju, franču farsa un itāļu masku komēdijas tradīcijas, šajos priekšnesumos ir daudz humora, ironijas un nereti arī asas satīras.

1916. gadā Dilēns tiek atsaukts no armijas, lai kopā ar Kopo trupu veselus divus gadus braukātu pa ASV, stiprinot franču un amerikāņu sakarus. Atgriezies Francijā, Dilēns atstāj "Veco baložbūdu". Viņiem ar Kopo vienā teātrī ir kļuvis par šauru. Pēc aiziešanas no Kopo, iztukšots un nelaimīgs, Dilēns sastop Firmēnu Žemjē. Dilēns spēlē Firmēna Žemjē un Gastona Batī izrādēs — Elizejas lauku Komēdijas teātrī (*Comédie des Champs-Élysées*), Dailes teātrī (*Théâtre des Arts*), Ziemas cirkā. Viņa repertuārā ir lomas Lenormāna, Klodēla, Krommelinka lugās. Dilēns strādā par asistentu Žemjē masu uzvedumos Ziemas cirkā. Arī Žemjē loma Dilēna dzīvē ir ļoti nozīmīga. Taču Dilēns sapņo izveidot savu teātri. Viņu atbalsta jaunu aktieru grupa, un 1921. gada pavasarī tiek likti pamati Šarla Dilēna teātrim, kuram lemta nozīmīga vieta Francijas mūsdienu teātra vēsturē.

Lai sagatavotos teātra atvēršanai Parīzē, Dilēns aizved aktieru grupu uz nelielo Neronvilas ciematiņu, prom no pilsētas izklaidēm, kur Dilēns, viņa sieva — aktrise Fransīna Marsa, aktieri un tehniskie darbinieki vairākus mēnešus pavada kopīgos treniņos un mēģinājumos. Vietējai publikai viņi izrāda trīs lugas.

Pirmajā sezonā (1921./1922.) trupa pārvietojas no vienām nelielām, nemājīgām telpām uz citām, līdz 1922. gadā viņiem rodas iespēja pārņemt un atjaunot teātra ēku Dankūra (tagad — Šarla Dilēna) laukumā. Savu teātri

Dilēns nosauc par "Ateljē" (*Atelier*), tādējādi uzsverot teātra — darbnīcas, teātra — studijas ideju, jo šeit zem viena jumta darbojas gan repertuāra teātris, gan aktierskola. Teātra emblēmā ir attēlots bruņrupucis, zem kura ir devīze "Nevajag steigties!". Šim teātrim tad arī Dilēns atdod 18 savas nerimtīgās, rosīgās radošās darbības gadus, līdz 1940. gadā to nodod savam audzēknim Andrē Barsakam. Šeit Dilēns iepazīst spožu panākumu prieku un pēkšņu neveiksmju rūgtumu, īsteno savas idejas režijā, izskolo veselu franču teātra korifeju plejādi, šeit iegūst vārdu, kurš ir plaši pazīstams tālu aiz Francijas robežām. Uz "Ateljē" skatuves Dilēns iestudē 69 izrādes, nospēlē vairāk nekā 30 lomu, atklāj tādu autoru kā Salakrū, iepazīstina Franciju ar Pirandello. Teātra repertuārā ir Moljērs, Kalderons, Pirandello, Aristofans, Šekspīrs, Balzaks, Bens Džonsons, Žils Romēns un citi. "Skopuli" Dilēns nospēlē vairāk nekā 1000 reižu, "Volponi" — vairāk nekā 300 reižu. Tomēr, neraugoties uz Dilēna titānisko darbu un teātra milzīgajiem panākumiem, tā finansiālais stāvoklis ir visai nestabils.

1926. gadā Dilēns kopā ar trim savas paaudzes režisoriem un trupu vadītājiem Luiju Žuvē, Gastonu Batī un Žoržu Pitojevu nodibina apvienību "Četru kartelis" (*Cartel des Quatre*). Četru radošā rokraksta ziņā atšķirīgu režisoru radītais "Četru kartelis" ir apvienība, kas orientēta uz demokrātisku, no komerciālās konjunktūras un sastingušām akadēmiskām tradīcijām neatkarīgu radošo darbību. Karteļa biedru vidū valda savstarpēja radošā un administratīvā palīdzība.

Dilēnu (tāpat kā viņa autoritāti mūzikā Vāgneru) saista sintētiskais teātris. Totālā teātra meklējumi vispār ir viena no galvenajām tendencēm 20. gadsimta franču teātrī laika posmā starp abiem pasaules kariem. Šī tendence ir saskatāma gan A. Arto konceptā par teātri, gan Ž. L. Baro, gan Dilēna, Baro pirmā skolotāja, radošajā darbībā, gan simbolistu teātrī, gan Kopo "Vecajā baložbūdā", kur Dilēns gūst vērtīgu pieredzi savai turpmākajai darbībai.[3] Dilēns ir īsts skatuves dzejnieks, ar neierobežotu iztēli apveltīts skatuves burvis, kas izkaisa uz tās dēļiem "visus ziedus un visas mirāžas".[4] Ja Kopo nonāk pie teātra caur literatūru, tad Dilēns tiecas uz skatuvi, dabas doto pārmiesošanās alku vadīts. Viņš ir aktieris "no Dieva žēlastības", kuram piemīt Dieva dots "klātbūtnes" talants (kā viņš pats raksturo to iekšējo stāvokli, kurš ļauj aktierim iegūt skatītāju uzmanību, aizraujot viņus). Dilēns, līdzīgi kā viņa "Karteļa" kolēģis režisors Luijs Žuvē, uzskata — teātrim nav jāatspoguļo realitāte. Teātris ir īpaša poētiska pasaule, kurā prioritāte ir iztēlei. Dilēns apgalvo, ka no *commedia dell'arte* un japāņu teātra viņš ir aizņēmies dažas idejas savā skolā sapludinātajām tehnikām.[5]

Dilēns apbrīno Meierholdu, kad krievu režisors 1930. gadā ierodas Parīzē, kā formu radītāju, kurš raksta ar žestiem, ritmiem un visiem teātra valodas līdzekļiem. Savukārt japāņu teātris Dilēnam ir scēnisku atklājumu un dramaturģisku simbolu avots, kas vēl aizvien ir dzīves pārpilns. Viņš sajūsmināts arī par slavenā ķīniešu aktiera Mai Lan Fanga meistarību, kurš sešdesmit gadu vecumā tēlo jaunas varones kā "poētiskās pārbīdes" (transpozīcijas) paraugu. Dilēns rada darbus, kuri nepieder kādam vienam stilam. "Viņa meklējumi pēc kaut kā līdzīga delartiskajai komēdijai, ar vienu roku tveroties pie traģēdijas, ar otru — pie satīriskas lugas, noved viņu pie dažādiem un nevienādiem risinājumiem. Dilēns allaž patur prātā Kopo savulaik teikto — skaistākais teātris pasaulē ir šedevrs uz četriem dēļiem; tas ir Hamleta melnais mētelis, kas viens pats reprezentē Elsinoru."[6]

"Ateljē" repertuārā dominē liriskas drāmas ar mistikas un skumjas komēdijas elementiem, tās veido divas trešdaļas repertuāra. Pārējie iestudējumi ir tīrās komēdijas un traģēdijas.

Dilēna darbību, sākot ar "Ateljē" nodibināšanu, nosacīti var iedalīt trīs periodos. Pirmais periods ir datējams ar 20. gadu pirmo pusi. Pirmā izrāde "Ateljē" ir Kalderona filozofiskā drāma "Dzīve — sapnis" 1922. gadā. Dilēns tajā uzsver cilvēka pamošanās tēmu vergā, pusdzīvniekā. Sigizmundo, kurš ir ieslodzīts kopš bērnības, pēkšņi apzinās tās netaisnības, kas pārvērtusi viņu par vergu, briesmīgo spēku un saceļas, sākotnēji kā vergs, ar stihisku cietsirdību graujot visu apkārt esošo. Pēc tam viņš svin daudz grūtāku uzvaru — pār sevi pašu, pakļaujot instinktu gribai, gudrībai un žēlsirdībai. Dilēns pats spēlē Sigizmundo, šis tēls pieskaitāms viņa nopietnākajiem aktieriskajiem sniegumiem. Arī viņš pats to uzskata par vienu no savām mīļākajām lomām. Dekorācijas "Dzīvei — sapnim" veido Antonēns Arto, tās ir arhitektoniskas un pieticīgi skarbas. Lejā atrodas arka — Sigizmundo ala, no tās pa labi un kreisi divas kāpnes, kas ved uz skatuves augšējo laukumu. Trīsplānu konstrukcija, kas ļauj ātri pārnest darbību uz pili, ciemu, mežu, dod iespēju izveidot tādas mizanscēnas un aktieru pārgrupēšanās, kuru izteiksmība pārsniedz parastas reālistiskas dekorācijas.

1923. gadā Dilēns iestudē Sofokla "Antigoni", kas atnes "Ateljē" pirmos plašākos panākumus un skandalozu publicitāti, kuru izraisa interpretācija modernisma garā. Attiecībā uz klasiķiem Dilēns, tāpat kā daži citi režisori — viņa laikabiedri, uzskata, ka teātris nav muzejs, bet gan "aktuāla prasība", kas atbilst laikmeta problemātikai.[7] Tāpēc viņš atzinīgi izsakās par adaptācijām, kas šajā gadījumā nozīmē modernistiem raksturīgo klasiķu interpretāciju saskaņā ar sava laika idejiskajiem un estētiskajiem uzskatiem. Dažreiz šie

pārstrādājumi ir tuvāki tekstam (kā Andrē Obeja "Ričards III"), citreiz brīvāki savā izteiksmē (kā Žana Kokto "Antigone", Žila Romēna "Volpone", Bernarda Cimmera "Putni", Fransuā Poršē "Miers"). Kokto pārtulko Sofoklu laikmetīgā prozā, uzsverot tajā ētiskās izvēles momentu.

Kokto "Antigonē" ir arī kostīmu un masku autors. Dekorācijas veido Pikaso. Mūziku, kas visu izrādes laiku skan fonā, komponējis Onegers. Dilēns, iestudējot antīko dramaturģiju, cenšas to pietuvināt antīkā laika arhaikai. Kokto iedvesmots, viņš traģēdiju stilizē pēc grieķu mītu parauga. Izrāde notiek tumši zilās rupja auduma drapērijās, uz kurām uzzīmētas zibens šautras. Skatuves centrā aptuveni divus metru augstā kaudzē sakrautas baltas maskas. Aiz šīs kaudzes paslēpies Kokto, kurš megafonā runā kora tekstus. Maskas ir arī aktieriem, vīriešiem — spilgti sarkanas, sievietēm — baltas, tās atgādina sengrieķu masku sastingušo hiperbolisko izteiksmību. Antigoni atveido Ženika Atanasiu, Kreontu — Dilēns. Kā atzīmē kritiķi, izrādei piemitis barbariski mežonīgs lieliskums.

Savas daiļrades pirmajā posmā Dilēns iestudē vairākas izrādes, kurām raksturīga brīvas improvizācijas stihija. Tie ir poēzijas svētki, kas atbrīvojušies no naturālisma. Spilgts piemērs — 1924. gadā uzvestā M. Ašāra luga "Vai jūs gribat spēlēt ar mani?", kas ir rakstīta speciāli "Ateljē". Izrādes centrā trīs tēli: Izabella, Kroksons un Raskass, kuri, līdzīgi kā Kolumbīne, Pjero un Arlekīns, izspēlē mūžīgo mīlestības un greizsirdības drāmu. Iestudējums ir atklāta klaunāde. Neapturama jautrība un spēle mijas ar pēkšņām skumjām un dvēseles smeldzi, iekšējo pagurumu. Visa pamatā ir improvizācija, negaidīta ritmu maiņa un mizanscēnu asā plastika. "Vai jūs gribat spēlēt ar mani?", līdzīgi vairākiem citiem šā perioda Dilēna iestudējumiem, pieder viņa "sapņu izrāžu" jeb skumjo pasaku grupai, kurās tiek tēlota dīvaina, nedroša, manekenizēta pasaule, kur cilvēki un lelles samainījušies vietām, bet jautrību šajā spēlē nomaina smeldze un vilšanās.

Dilēns franču publikai atklāj Pirandello, kura lugās sižeta metamorfozes veido maskas, ko indivīdam uzspiež sabiedrība, un viņa personības konflikts. Pirandello ar relatīvisma, notiekošā iluzoritātes, patiesības, kura slēpjas, koncepciju ir ļoti piemērots autors Dilēna "sapņu izrādēm". Turklāt Pirandello 20. gadu lugās tēlotā dzīves nestabilitāte un mainīgums, cilvēka neaizsargātība un nedrošība par nākotni, transformēta Dilēna iestudējumos, sasaucas ar šī laika sabiedrībā valdošo garīgo noskaņojumu, kurā vēl jūtamas Pirmā pasaules kara atskaņas. Tā, piemēram, 1924. gadā iestudētajā Pirandello lugā "Katram sava patiesība" Dilēns akcentē tēmu par slimu fantāziju, nežēlīgās realitātes un sapņa neatbilstību. Viņš uz šo lugu paraugās no

sapņotāja viedokļa, iestudējot izrādi par skarbo, nežēlīgo pasauli, kas sagrauj lugas varoņu dzīvi, neļaujot viņiem paglābties ilūzijā. Savukārt Pirandello lugas "Bauda labdarībā" (1926) iestudējumā Dilēns iešifrē domu, ka apmāns reizēm var būt tik spēcīgs, ka pārvēršas realitātē.

1926. gadā, iestudējot N. Jevreinova lugu "Pats galvenais" (izrādīta ar nosaukumu "Laimes komēdija"), Dilēns zināmā mērā "pirandelliskojis" krievu autoru, radīdams uz skatuves "ņirbošu Vato karnevālu"[8], dzīves teātri, kurā ikviens, kas jūtas nelaimīgs, var gūt kādu laimes (kaut iluzoras) dzirksti. Lugā neglītai meitenei un nepievilcīgam jauneklim tiek piedāvāta mīlestības, nožēlojamam večukam — draudzības ilūzija. Iestudējumā spēle ir pasniegta kā lirisks sapnis, kura dēļ vien ir vērts dzīvot. Dilēns izrādē apvieno delartiskās komēdijas, farsa un parodijas elementus un demonstrē apbrīnojamas aktieriskās pārtapšanas spējas, spēlējot noslēpumaino doktoru Fregolī, kurš nemitīgi pārvēršas, līdz kļūst par Arlekīnu — notiekošā inspiratoru. Izrādes finālā Dilēns inscenē grandiozi krāšņu karnevālu, kurā ieved jaunradītus tēlus — Pjero un Kolumbīni, par kuriem pārtapuši meitene un jauneklis. Balles kulminācija ir pārgalvīga deja, kurā katra nākamā figūra var atnest laimīgu gadījumu, kaut gan caur karnevālisko līksmību reizumis jūtams arī nedaudz skumjš, nedaudz ironisks notiekošā iluzorumam veltīts Arlekīna — Dilēna smaids. Var šajā iestudējumā saskatīt arī Dilēna slavinājumu teātrim, mākslai, kas pārrada dzīves nereti nepievilcīgo, pelēcīgo realitāti estētiski un garīgi iedvesmojošā mākslas tēlā.

Dilēna darba stilu noteic improvizācija, pēkšņs emocionāls impulss, nepatika pret reglamentētu kārtību. Viņš mēģinājumos parasti atsakās no stingra, iepriekš izstrādāta režisoriskā zīmējuma konsekventas īstenošanas, jo izjūt to kā ierobežojošu. Viņu vada intuīcija, iedvesma, instinkts, nevis akadēmiski apsvērumi. "..es sajutu, ka ir nepieciešama reforma: vajag atbrīvoties no naturālisma jūga un paņemt no melodrāmas to, kas, raugoties no teatralitātes viedokļa, tajā ir īsts, padarīt teksta poēziju par iedvesmas avotu un atgriezt instinktam — šim apbrīnojamākajam no aktiera dotumiem — tam pienākošos vietu," saka Dilēns.[9] Režisors uzticas aktieru iztēlei, taču viņš mēģinājumos var novest trupu arī līdz asarām, nemitīgi lūdzot atkārtot to vai citu epizodi.

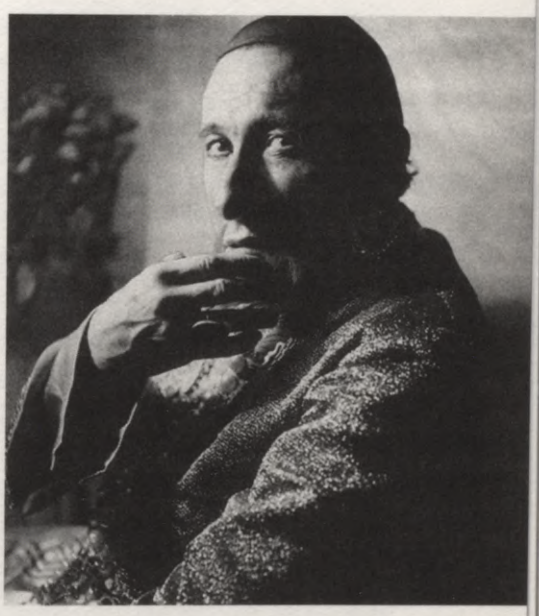
Saspringtā dzīves ritma dēļ, kādā dzīvo viņa teātris, Dilēnam visai maz laika izdodas atlicināt tam, lai noformulētu un dokumentētu savus un savu aktieru radošos atradumus, un teātra darbības laikā izveidotais arhīvs ir visai niecīgs.[10] Tikai pēc daudziem gadiem viņa krustdēls Žaks Teions, kurš savulaik strādājis "Ateljē" par administratoru, nodod Arsenāla bibliotēkai Parīzē

vairākus pie viņa nejauši saglabājušos materiālus. Balstoties uz tiem, vēlāk tiek izveidots Šarla Dilēna fonds. To papildina liecības, kuras savākusi režisora draugu biedrība, kas savulaik tiek nodibināta ar mērķi palīdzēt, galvenokārt materiāli, Dilēnam un viņa kolektīvam un ne reizi vien viņus glābusi, kad teātrim finansiālo grūtību dēļ draudējusi slēgšana.

20. gados Dilēns izstrādā savu pedagoģisko sistēmu. Caur Antuāna etīdēm un Kopo prasībām meklēt otro plānu un saskaņot to ar pirmo, kas dots tekstā, Dilēns aktieru apmācībā ir nonācis pie improvizācijas, kas jāsaprot kā parafrāze par doto tēmu. Tas viņam ļauj saviem audzēkņiem iemācīt izprast ne tikai lomas vārdus, bet sajust tēlu kā dzīvu cilvēku, kas aktierim diktē savu plastiku, runas manieri, pamazām viņu pilnībā pakļaujot sev. Runājot par aktiera darbu pie lomas, Dilēns atzīmē zināmu līdzību ar dažiem Staņislavska sistēmas principiem: "..es sapratu, kas mani Staņislavska skolniekos visvairāk pārsteidza: tā bija vajadzība par personāžu visu izzināt, meklēt viņa izturēšanās motīvus ļoti dziļi lomas iepriekšējā dzīvē. Šī analīzes sistēma bija krietni attālinājusies no mūsu klasicisma.. . Es to izpratu pietiekami labi, jo pats ne vienreiz vien jutu tādu pašu vajadzību zināt visu par personāžu, redzēt, kā viņš izturas dažādās dzīves situācijās." "Lai gan Dilēns bieži tēloja negatīvas lomas, tādas kā Smerdjakovs, Arpagons, Volpone, kuram negants krāpšanas prieks sagādā ne mazāku gandarījumu kā naudas krāšana, un tās viņam atnesa pasaules slavu, aktieris spēja tām piešķirt arī valdzinājumu un pat diženumu, padarīdams cilvēcīgi saprotamus to trūkumus un vājības."[11]

Lielu uzmanību Dilēns pievērš aktieru tehnikai, jo uzskata, ka tikai izpildītājs, kurš pilnībā pārvalda savu dikciju, balsi, ķermeni, ir spējīgs izpildīt visas "tēla prasības", lai pats par to kļūtu.[12] Dilēns "nelaužot" savus skolniekus, viņš prasmīgi un gudri palīdz atklāties viņu individualitātēm. Tāpēc no viņa skolas un teātra nāk patstāvīgi aktieri — radītāji, režisori — novatori — katrs ar savu stilu un rokrakstu. Dilēna darbnīca Francijai ir devusi izcilus aktierus un režisorus — Žanu Vilāru, Žanu Luiju Baro, Andrē Barsaku, Margaretu Žamuā, Madlēnu Robinsoni un daudzus citus. Dilēns — tā franču teātrī ir vesela ēra, skola, kas radījusi daudzas skolas, virziens, kurš devis daudzus atzarus. Savas atmiņas un gūtās atziņas Dilēns apkopojis grāmatā "Atmiņas un aktiera piezīmes", kura 1946. gadā iznāk Parīzē.

Otro Dilēna daiļrades periodu nosacīti var datēt ar divdesmito gadu beigām, trīsdesmitajiem gadiem. 1928. gadā "Ateljē" milzīgus panākumus gūst izrāde "Volpone", kurā titullomu atveido pats Dilēns. Bena Džonsona lugu sākotnēji pārstrādājis S. Cveigs, bet Ž. Romēns Cveiga pārstrādājumu

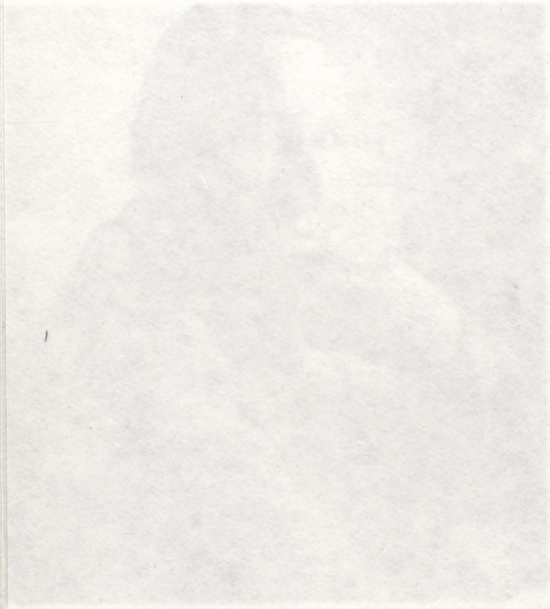


Šarls Dilēns

tulkojis franciski. Balstoties uz Romēna piedāvāto dramatisko materiālu, Dilēns izveido satīrisku izrādi. Visa uzmanība lugā ir koncentrēta uz Volpones tēlu, kuram Dilēna interpretācijā piemīt divas lielas kaislības: kaislība uz naudu un kaislība uz spēli, un gandarījums, ko sniedz pats spēles process, nav mazāks (bet reizumis, iespējams, pat lielāks) nekā tā rezultātā iegūtie materiālie labumi. Dilēns Volponi rāda kā ģeniālu aktieri, kuram teātra spēlēšana sagādā patiesu baudu. Vēlāk šo ģeniālā aktiera tēmu Dilēns attīsta "Ričarda III" iestudējumā.

Mākslinieks Andrē Barsaks, kurš veido "Volpones" scenogrāfiju, uz skatuves iekārtojis milzīgu greznu guļamistabu. Gobelēnos pie sienām attēlotas medību epizodes. Skatuves dziļumā zem atlasa baldahīna atrodas grezna gulta. Uz skatuves izvietoti zemi, dekoratīvi Venēcijas galdiņi un krēsli, uz kuriem mētājas dārgi halāti, kamzoļi, bikses, zelta rotaslietas. Visas šīs lietas ir ļoti uzkrītošas, tās apspīd spoža saules gaisma, kuras staros zaigo dārgakmeņi, kas rotā apģērbu pogu vietā. Šajā gandrīz pasakainajā greznībā savas dienas vada vecais Volpone, ievācot dāvanas no dažāda ranga vientiešiem, kuri tic, ka tieši viņiem Volpone novēlēs savu īpašumu. Tāpēc viņi, cerot uz gaidāmajām bagātībām, ir gatavi Volponem visādi izdabāt un apdāvināt viņu ar allaž jaunām veltēm, kuras viņš pieņem ar valdnieka nevērību, sak, tāpat jau visi šie dārgumi drīz nonāks atpakaļ dāvinātāja rokās.

Volpones loma uz ilgiem gadiem kļūst par vienu no Dilēna "repertuāra naglām". Te atklājas viņa aktieriskās dabas un meistarības galvenās īpašības. Dilēna Volpone ir aktieris, smalks komediants, kurš virtuozi prot izlikties par vārgu, tuvu nāvei esošu cilvēku un vienlaikus cēlu un dāsnu radinieku, kompanjonu un draugu, par cilvēku ar plašu sirdi, kas pieņem visus, kuri viņu apciemo, un katram dara zināmu savu nodomu tieši viņam novēlēt savu bagātību. Gluži kā kontrastējot ar gobelēnos attēlotajiem sižetiem — asiņaino medību šausmām, šeit ar maigu, aizkustinošu smaidu kā zamšādas cimdos tiek izspēlētas izsmalcinātas naudas medības. Tikai brīžiem Dilēns



"Mušas" ir viens no pirmajiem eksistenciālistu programmatiskajiem darbiem, kurš izvirza brīvības, izvēles, atbildības problēmu, cilvēkam atrodoties apdraudētā situācijā. Okupētajā Parīzē "Mušas" izskan jo īpaši aktuāli.

Saskaņā ar Sartra eksistenciālistisko koncepciju, kas likta drāmas "Mušas" pamatā, varonis, kurš nonācis izvēles situācijā, apliecina savu tikumisko pozīciju. Ja Sartram lugā galvenais ir Orests, tad Dilēna interpretācijā tikpat nozīmīga loma ir arī politiskajai un sociālajai realitātei, uzurpatoram Aigistam, kas atrodas paša Jupitera aizbildniecībā. Šausmās, netīrumos un varmācībā stiegošajā Argosā franči bez pūlēm atpazīst savu dzimteni. Veidojot izrādes scēnisko noformējumu, mākslinieks un skulptors Pols Adāns uz skatuves ir novietojis vairākus slīpus darbgaldus, kas dinamiskās un daudzveidīgās mizanscēnās palīdz izkārtot masu ainas, kuras izrādei piešķir episku skanējumu. Baiso un drūmo pilsētas gaisotni veido arī iedzīvotāju maskas ar milzīgām kroplīgām galvām, bezformīgā Jupitera statuja un uzmācīgā mušu sīkšana, — diktatoru Aigista un Jupitera Argosā iedibinātā kārtība ir asiņaina šantāža. Dilēns šajā iestudējumā atveido Jupiteru, ar groteskas izteiksmes līdzekļiem parādot to kā niknu un viltīgu diktatoru klaunu, kurš tur ļaudis nepārtrauktās šausmās, lai pats nesabruktu zem baiļu smaguma. Visvarenais dievs uz skatuves parādās asīriešu grimā, ar plēsīga putna knābim līdzīgu degunu un vienlaikus ir gan šausminošs, gan karikatūrisks.[15]

Izrādē Dilēns akcentē pakāpenisko Oresta apzināšanos, ka ir nepieciešama cīņa ar totalitāro varu, kas balstās uz asiņainu vardarbību. Viņa rīcība liek ļaudīm, kas padarīti par vergiem, domāt un izdarīt savu tikumisko izvēli. Nogalinājis Aigistu, Orests aiziet, atsakoties no varas un dodot iespēju saviem tautiešiem sākt dzīvi no jauna ar atgūtu personības brīvību un cilvēcisko cieņu. Orests izrādē parādās ne tik daudz kā eksistenciālistisks tēls, bet vairāk kā franču Pretošanās kustības varonis.

Pilsētas teātri Dilēns vada līdz 1947. gadam, kad Parīzes pilsētas vadība viņam sāk pārmest izšķērdīgu saimniekošanas stilu un kategoriski pieprasa, lai viņš demisionē vai piemēro savu repertuāru (pēc municipālās padomes prezidenta ierosinājuma) "vidusmēra intelekta līmenim", piekopjot stilu, kas atbilstu "īstam tautas teātrim", kur publika lauztin laužas. Nespēdams noliegt savus principus, Dilēns izvēlas atkāpšanās ceļu. Vēlāk viņš teātrī "Monparnass" iestudē A. Salakrū lugu "Lenuāra arhipelāgs", kur spoži nospēlē vecā rūpnieka Lenuāra lomu.

Trešais — pēdējais — periods Dilēna daiļradē liecina par jaunu posmu viņa mākslinieciskajos un idejiskajos meklējumos. Viņa agrāko gadu iestu-

dējumos pirmajā plānā izvirzījušās ētiska rakstura problēmas, bet pēdējos gados viņš asāk izjūt teātra politisko, vispārfilozofisko, sociālo funkciju. Dilēna iestudējumi ir ieguvuši uzsvērti intelektuālu raksturu.

Dilēnam savā daudzšķautņainajā daiļradē ir izdevies apvienot franču teātra tradīcijai raksturīgo nevainojami stingro izsmalcinātību un neapvaldīto gadatirgus, karnevāla, laukuma teātra spēles estētiku, kurā viņš nereti, it sevišķi savas radošās biogrāfijas beigu posmā, iepludina rafinētu intelektuālo tradīciju. Viņa iestudējumiem raksturīgs brīvās un vētrainās franču 19. gadsimta pirmās puses romantiskā teātra stihijas apvienojums ar laikmetīgu intelektuālismu, kas iezīmē franču teātra turpmāko attīstības ceļu, un tas ir viens no galvenajiem aspektiem, kurš noteic Šarla Dilēna īpašo vietu 20. gadsimta franču teātrī.

Citētie avoti

[1] *Дюллен Ш.* Воспоминания и заметки актера. — М., 1958, с. 53.
[2] *Leiter S. L.* The Great Stage Directors. — NY, 1994, p. 98.
[3] *Innes C.* Avant Garde Theatre. — USA, 1993, p. 100.
[4] *Armand* Charles Dullin. — Paris, 1952, p. 9.
[5] *Bradby D.* Modern French Drama. 1940–1990. — Cambridge, 1991, p. 5.
[6] Le Théâtre en France. — Paris, 1992. — t. 2, s. 241.
[7] Turpat, 242. lpp.
[8] *Leiter S. L.* The Great Stage Directors, p. 97.
[9] *Дюллен Ш.* Воспоминания и заметки актера, с. 47.
[10] *Минц Н.* Театральные коллекции Франции. — М., 1989, с. 275.
[11] *Sakalausks T.* Monologi. — R., 1987, 44. lpp.
[12] *Гительман Н.* Из истории французской режиссуры. — Л., 1976, с. 31.
[13] *Highet G.* The Classical Tradition. — Oxford University Press, 1957, p. 121.
[14] *Bradby D.* Modern French Drama. 1940–1990, p. 5.
[15] *Финкельштейн Е.* Картель четырех. — Л., 1974, с. 101–102.

karu un kulisēm, kur Žoržs ar saviem jaunākajiem brāļiem un māsām uzved "Dēmonu" un I. Krilova fabulas. Kad Žoržs mācās ģimnāzijā, viņš, neraugoties uz skolas vadības aizliegumu, ar tēva klusu atbalstu katru dienu apmeklē teātri. Savā pirmajā ārzemju ceļojumā uz Parīzi un Šveici četrpadsmitgadīgais Žoržs un viņa brālis ne tikai apmeklē muzejus, bet noskatās arī daudzas teātra izrādes.

Tomēr pēc ģimnāzijas beigšanas Žoržs izšķiras par labu savam tobrīd galvenajam intereses objektam — matemātikai un 1902. gadā iestājas Maskavas universitātē. Pitojevu ģimene pārceļas uz Maskavu. Žoržs ar lieliskām sekmēm divus gadus studē universitātē, bet par īsto universitāti viņam kļūst Maskavas Dailes teātris, kur Žoržs pavada katru vakaru. Par neaizmirstamu pārdzīvojumu uz visu mūžu viņam kļūst 1904. gada aprīļa vakars, kad Maskavas Dailes teātrī notiek "Ķiršu dārza" pirmizrāde, kurā visa teatrālā Maskava atvadās no lugas autora. Antons Čehovs dodas ārstēties uz ārzemju sanatoriju, taču visi zina, ka viņam līdz nāvei atlikuši tikai daži mēneši. Pēc trešā cēliena notiek grandioza Čehova godināšana, teātrī ir daudzas sava laika inteliģences prominences — A. Kuprins, L. Andrejevs, M. Gorkijs.

Krievijā aizvien jūtamāka kļūst pirmsrevolūcijas saspringtā gaisotne, un, baidoties par savas ģimenes likteni, Ivans Pitojevs to 1905. gadā aizved uz Parīzi. Žoržs iestājas Sorbonnas universitātes Juridiskajā fakultātē un iegūst jurista diplomu, taču visu brīvo laiku, tāpat kā agrāk, velta teātrim. Ivans Pitojevs Parīzē organizē krievu teātra pulciņu, kur Žoržs iestudē izrādes, veido literārus vakarus un arī pats spēlē kā aktieris. Šeit 1908. gadā notiek viņa turpmākajai dzīvei ļoti nozīmīga tikšanās. Kādā no izrādēm viņu redz izcilā krievu aktrise Vera Komisarževska, kura aicina Pitojevu pilnībā pievērsties teātrim un doties uz Sanktpēterburgu. Pitojevs, kurš allaž ir sajūsminājies par V. Komisarževskas spēli, viņas padomam labprāt paklausa un Sanktpēterburgā iestājas Komisarževskas teātrī (*Театр В. Ф. Комиссаржевской*) par aktieri. Komisarževskas teātrī un Aleksandras teātrī (*Александринский театр*) viņš redz V. Meierholda iestudētās izrādes, sastopas ar viņa meklējumiem simbolisma estētikā. Pēterburgā Pitojevs iepazīstas ar dzejniekiem simbolistiem A. Bloku un V. Brjusovu, režisoru N. Jevreinovu, gleznotājiem dekoratoriem Ļ. Bakstu, M. Larionovu, A. Gončarovu, aktīvi iesaistās diskusijās par jaunām teātra formām.

1908. gada beigās Pitojevs iestājas pusprofesionālā Ceļojošā teātra (*Передвижной театр*) trupā, ko vada Pāvels Gaideburovs. Trupas repertuārā ir izcilākie sava laika krievu un ārzemju dramaturģijas, kā arī klasikas

darbi — V. Šekspīra "Hamlets", Sofokla "Antigone", M. Gorkija "Dibenā", A. Čehova "Ķiršu dārzs" un citi. Kopā ar Ceļojošo teātri Pitojevs izbraukā vai visu Krieviju, spēlējot izrādes visdažādākajās vietās un visdažādākai publikai.

1911. gadā impērisko teātru pārvaldniekam S. Volkonskim rodas ideja Krievijā nodibināt ritmikas skolu. Viņš uzaicina Pitojevu iesaistīties šajā projektā. Jaunais teatrālis ar entuziasmu dodas uz Vāciju, kur slavenajā Helleravā pavada četrus mēnešus, iepazīstas ar E. Žaka-Dalkroza skolu, kuras eksperimenti jau vairākus gadus saista moderno Eiropas režisoru uzmanību. Šeit gūtās atziņas par ritma nozīmi aktieru ķermeņa sagatavošanā darbam, par ritma nozīmi izrādes struktūrā, kas ļauj izteikt vārdos neizsakāmo, Pitojevs vēlāk plaši izmantojis savā režisora praksē.[1] Viņu iespaidojis arī šveiciešu sintētiskā teātra apoloģēts Ādolfs Apia.

Pamazām arī Pitojevu, tāpat kā viņa vēlākos kolēģus Šarlu Dilēnu un Luiju Žuvē, neapmierina vairs vienīgi aktiera darbs, un 1912. gadā viņš kopā ar vairākiem citiem jauniem režisoriem un aktieriem Sanktpēterburgā izveido savu trupu "Mūsu teātris" (*Наш театр*), kurā valda vienots domubiedru grupas, kolektīvisma gars. Piemēram, izrāžu programmiņās pat netiek minēti aktieru vārdi. Pitojevs izvēlas ļoti labu repertuāru — krievu un Eiropas autoru lugas: A. Čehova "Ivanovu" un "Trīs māsas", V. Šekspīra "Karali Līru", Ž. B. Moljēra "Donu Žuanu", Ļ. Tolstoja "Tumsības varu", H. Ibsena, G. Hauptmaņa, O. Vailda, A. Šniclera lugas. Viena no Pitojeva šī laika ievērojamākajām izrādēm ir K. Goldoni "Divu kungu kalps", kurā viņš ievieš vairākus sava laika teātrim netradicionālus elementus, piemēram, uz skatuves atrodas suflieris 18. gadsimta tērpā. Izrādes tiek rādītas gan Sanktpēterburgā, gan Maskavā, gan citās Krievijas pilsētās, arī lauku sādžās, teātra spēlēšanai absolūti nepiemērotās vietās, piemēram, šķūņos, rijās. Tās ir viegli "pārvietojamas", bez īpašām dekorācijām (gan biežo pārceļojumu, gan nabadzības dēļ). Arī vēlāk Pitojevs nekad nelieto naturālistiskas, fotogrāfiski precīzas dekorācijas, uzskatot, ka teātrī iztēlei ir jāaizstāj atspulgs.[2]

Šajā laikā Pitojevs gūst pirmo praktisko režijas darba pieredzi, ko vēlāk attīsta, darbojoties Šveicē un Francijā, veidojas jaunā režisora uzskati par to, kādam jābūt viņa ideālajam teātrim. Neizdzēšama vieta Pitojeva teātra pieredzē ir Maskavas Dailes teātrī redzētajām izrādēm. Kaut arī viņš strādās no Staņislavska reālisma visai atšķirīgā manierē[3] (īpaši tas attiecas uz skatuves telpas organizācijas principiem), tomēr spēcīgās krievu psiholoģiskā teātra "saknes" ļaus režisoram izdevīgi izcelties tradicionālajā "vārda teātra" lielvalstī Francijā. Taču tikpat spēcīgi Pitojevu aizrauj 20. gadsimta sākuma modernisma teātrī aktuālās skatuves mākslas sintēzes ideja, kuras

praktisko izpausmi viņš vērojis Meierholda uzvedumos, kā arī mācoties no Dalkroza un Apias.

1913. gadā no Parīzes uz Krieviju pārceļas Pitojeva vecāki. Pēc gada ar ātro diloni nomirst māte. Tas Žoržam ir ļoti smags pārdzīvojums. Lai mēģinātu kliedēt dēla depresiju, 1914. gada martā tēvs viņu aizved uz Parīzi. Krievijā Žoržs Pitojevs vairs nekad neatgriežas — viņa "krievu periods" ir beidzies.

Kad 1914. gadā sākas Pirmais pasaules karš, Pitojevs sliktās redzes dēļ armijā netiek iesaukts. Bet pāris mēnešus pirms tam notiek vēl kāds notikums, kurš ietekmē visu viņa turpmāko dzīvi. 1914. gada maijā Parīzē Pitojevs iepazīstas ar Ludmilu Smanovu. Arī viņa ir dzimusi Tiflisā — krievu ģenerāļa un vietējā dramatiskā teātra gruzīnu izcelsmes koristes ģimenē. Tēvs, cenšoties turēt meitu tālāk no sievai tuvās bohēmiskās vides, ievieto Ludmilu klostertipa mācību iestādē — Sv. Ņinas institūtā. Bet pēc institūta beigšanas māte meitu aizved uz Parīzi, kur Ludmila ņem deju, dziedāšanas un mūzikas stundas, apgūst angļu un vācu valodu, apmeklē teātrus un kopā ar māti vairākkārt viesojas Pitojevu namā, kur arī notiek abu tikšanās. 1915. gadā Žoržs un Ludmila apprecas un aizbrauc uz Šveici. Ludmila aktīvi piedalās visos vīra radošajos meklējumos, un, lielā mērā pateicoties viņai, Pitojevs ir kļuvis par to, kas viņš franču teātra vēsturē ir. Kā atzīmē laikabiedri, viņa mūžā bijušas divas lielas mīlestības — viņš bijis apsēsts mīlestībā uz savu teātri un mīlestībā uz savu sievu. Ludmila, kura izrādās ļoti talantīga aktrise, spēlē galvenās lomas gandrīz visās Pitojeva izrādēs. Viņa, kura savulaik netika uzņemta Parīzes konservatorijā, vēlāk līdzās Margaretai Žamuā kļūst par vienu no izcilākajām aktrisēm franču teātrī. Staņislavskis vienā no saviem 20. gadu Parīzes braucieniem, ieraudzījis Ludmilu Pitojevu uz skatuves, nosauc viņu par vienu no Eiropas talantīgākajām aktrisēm.

No 1915. līdz 1921. gadam Žoržs un Ludmila Pitojevi dzīvo Šveicē, kur Pirmā pasaules kara laikā ir apmetušies daudzu Eiropas valstu mākslinieki — R. Rolāns, R. M. Rilke, I. Stravinskis, E. Žaks-Dalkrozs, Ā. Apia, O. M. Linjē-Po un citi. Ar daudziem no viņiem Pitojevam izveidojas draudzīgas attiecības. Šveicē Žoržs un Ludmila sevi pilnībā velta teātrim. Pirmās izrādes — A. Čehova "Tēvoci Vaņu" (1915), I. Surgučova "Rudens vijoles" (1916) — Pitojevs iestudē krievu valodā, orientējoties uz krievu publiku, kuru veido galvenokārt studenti un emigranti. 1915. gada rudenī Ženēvas Komēdijas teātrī Pitojevs pirmo reizi spēlē franču valodā — Ēlerta Levborga lomu "Hedā Gablerē". (Teātra vadītājam Ernestam Furnjē viņu ir ieteicis franču dramaturgs A. R. Lenormāns, kurš vēlāk kļūst par Pitojeva tuvu draugu un daudzu viņa iestudēto lugu autoru.) Saspringts, dīvains,

novārdzis, ar iekritušiem vaigiem, degošu skatienu un bezgalīgi labsirdīgām acīm — tāds Pitojevs parādās uz skatuves Levborga lomā, sākotnēji teātra vadītājam likdams nožēlot savu izvēli.[4] Taču pavisam drīz Pitojeva enerģētiski spēcīgais skatuviskās eksistences veids ar pilnīgu pārmiesošanos tēlā gan izrādes veidotājus, gan skatītājus pārņem savā varā un liek pat aizmirst viņa krievisko akcentu (tas ir īpaši atzīmējams fakts, jo franču teātrī ir spēcīga vārda teātra tradīcija), no kura mākslinieks pilnībā neatbrīvojas nekad.

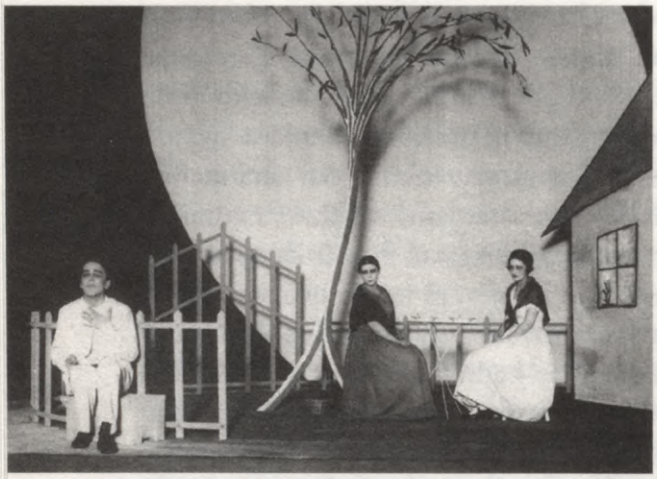
1916. gadā Pitojevs Ženēvā nodibina Pitojeva trupu (*de la Compagnie Pitoëff*), kurā darbojas internacionāls sastāvs — franči, vācieši, poļi, šveicieši. Šajā laikā, kad trūcīgo apstākļu dēļ Pitojevs sākotnēji saviem aktieriem nevar neko maksāt, kopā ar viņu sāk strādāt Ženēvas studentijas vidū atrastie Nora Silvera, Žans Orts, Alfreds Peneijs, Alise Raihena, viens no nākotnē labākajiem franču teātra un kino aktieriem — Mišels Simons. Viņi kļūst par Pitojeva domubiedriem un līdzgaitniekiem un ir kopā ar viņu līdz mūža beigām.

Sākumā trupa uzstājas galvenokārt Ženēvas priekšpilsētā Plenpālā. Piecos gados Pitojevs izveido profesionālu trupu, saliedē ansambli, kam par paraugu kalpo Maskavas Dailes teātris, un iestudē aptuveni 100 izrādes, ceturto daļu no kurām pēc tam Parīzē atjauno. Repertuārs ir visai daudzveidīgs: Ļ. Tolstojs, A. Čehovs, M. Gorkijs, H. Ibsens, A. Strindbergs, M. Māterlinks, B. Bjernsons, V. Šekspīrs. Savas radošās darbības Šveices periodā Pitojevs nostiprina un attīsta Krievijā aizsākumu guvušo mākslinieciskō virzību un režisoriskos principus. Viņš veido nosacītu realitātes skatuvisko tēlu, izmanto stilizētas dekorācijas, uzskata, ka režisors ir pilntiesīgs lugas interprets, kurš to iestudē saskaņā ar savu koncepciju, atzīst aktiera primāro lomu izrādē.

1916. gada martā notiek Ludmilas Pitojevas debija uz skatuves — Kolumbīnes lomā A. Bloka "Balagāniņā". (Par viņas aktrises talantu pirmais ir ieminējies Žaks Kopo, 1915. gada oktobrī Žorža un Ludmilas lasījumā klausoties A. Čehova "Kaijas" tulkojumu franču valodā.) "Balagāniņā" Pitojevi viens otru atklāj kā mākslinieki, starp kuriem valda pilnīga radošā saprašanās, kas saglabājas visu mūžu. Teātra vēsturē nav daudz tādu gadījumu, kad kāds režisors un kāda aktrise tā papildinātu viens otru. Trauslajā, emocionālajā, graciozai porcelāna figūriņai līdzīgajā Ludmilā atklājas izcila traģēdijas aktrise, kuras tēlojumam piemīt liels iekšējs spēks, emocionāls kāpinājums līdz ekstāzei, kaut kas no mistikas. Īpaši spilgti aktrisei padodas varones, kas sevi fanātiski velta idejai (par viņas, iespējams, visizcilāko lomu

tiek atzīta Žanna d'Arka B. Šova "Svētajā Žannā"), arī laikmetīgas neirotiskas sievietes un intelektuāles (Čehova, Ibsena sievietes — Ņina Zarečnaja "Kaijā", Irina "Trīs māsās", Hedviga "Meža pīlē", Pameita L. Pirandello "Seši tēli meklē autoru"). Kā atzīmē Lenormāns, iestudējums Pitojevā nepiedzimst, kamēr viņš par tā emocionālo un vizuālo centru nav iedomājies Ludmilu. Viņu mīlestība un daiļrade ir nesaraujami saistītas. Ludmilas palīdzību Žoržam zināmā mērā var saukt par mistisku. Viņa ir kā talismans sava vīra visriskantākajos pasākumos. Kad Pitojevam iesaka neuzvest kādu viņa izraudzītu lugu, šauboties par veiksmi un par to, vai publika nāks skatīties, Pitojevs atbild: viņi nāks skatīties Ludmilu. Un tā patiešām arī notiek. Viņas vārds piesaista skatītājus, un, pateicoties viņai, pat Pitojevam visnelabvēlīgākajās kritikās viņa nekomerciālajām izrādēm tiek veltītas dažas sirsnīgas rindiņas. Ludmilas Pitojevas dotības — tīrā, izteiksmīgā balss (pat nelielais krieviskais akcents netiek uztverts kā trūkums, bet piešķir aktrisei kādu īpašu šarmu), fascinējošais spēks, kurš nāk no pārliecības, kas sakņojas viņas būtības pašos dziļumos, izkoptā plastika, dejiskais vieglums un iztēle — viņai ļauj būt neiedomājami līdzīgai savām atveidotajām varonēm un atnes vislielākos panākumus. Jauniešu pūļi un snobi ap vienpadsmitiem vakarā gāžas uz Batiņjolu bulvāri, lai redzētu Žannu raudam atteikšanās ainā. Vairākas izrādes tiek iestudētas Ludmilas ietekmē, jo viņa tajās atrod lomas, kas, saskaņā ar viņas vārdiem, viņu nomierina, liek sapņot un iejusties universālā ritmā.[5] Speciāli viņai Žoržs uzved daudzas lugas, to skaitā Senekas "Mēdeju", arī lugas, piemēram, "Kamēliju dāmu", kuras Pitojevu pašu režisoriski maz interesē, bet kurās Ludmilai ir iespēja nospēlēt spilgtas lomas.

1920. un 1921. gadā Pitojeva trupa atsevišķus iestudējumus parāda arī Parīzē, kur Pitojevs sadraudzējas ar Žaku Kopo un Šarlu Dilēnu. 1922. gadā pēc Kopo rekomendācijas Žaks Eberto ielūdz Pitojeva trupu viesoties Parīzē Elizejas lauku Komēdijas teātrī (*Comédie des Champs-Élysées*). Šajās viesizrādēs Pitojevs iekaro Parīzi un nolemj palikt Francijas galvaspilsētā pavisam. Septiņpadsmit Parīzē pavadītajos gados Pitojevs savā trupā iestudē 101 izrādi un nospēlē 95 lomas. Aptuveni tikpat daudz lomu nospēlē arī Ludmila Pitojeva. 1926. gadā Žoržs Pitojevs kopā ar franču režisoriem Šarlu Dilēnu, Luiju Žuvē, Gastonu Batī izveido "Četru karteli" — demokrātisku apvienību, kas proponē nekomerciālas izrādes, netradicionālus izteiksmes līdzekļus un savstarpējas administratīvās un radošās palīdzības principus. Pitojevs sezonā uzved vidēji piecas izrādes. Tas ir krietni vairāk nekā citiem "Četru karteļa" režisoriem. Batī sezonā iestudē trīs izrādes, Dilēns — no



F. Molnāra **"Lilioms"** Elizejas lauku Komēdijas teātrī (1923). Rež. un scenogr. Ž. Pitojevs. Skats no izrādes

divām līdz trim, Žuvē — divas izrādes. Tik ātri strādāt Pitojevu spiež materiālās grūtības. Savas dzīves laikā Pitojeva teātris ne reizi nesaņem ne valsts subsīdiju, ne materiālo palīdzību no privātiem mecenātiem. Viņa trupas finansiālais stāvoklis allaž ir uz kritiskās robežas. Kaut arī daudziem viņa iestudējumiem ir panākumi, tomēr daļai Francijas teātra aprindu (to skaitā, piemēram, Andrē Antuānam) viņš allaž paliek svešais, ārzemnieks, kurš neseko franču teātra tradīcijām un kura temperaments un domāšanas veids ir tālu no tā, kas šeit ir pazīstams un tuvs.[6] Tas, ka franču teātris, pateicoties Pitojeva jaunradei, bagātinās, režisora dzīves laikā oficiāli un viennozīmīgi netiek atzīts.

Atšķirībā no saviem "Karteļa" biedriem Pitojevs nav bijis ilgāku laiku saistīts ar konkrētu teātra ēku. Apstākļi spiež Pitojeva trupu bieži mainīt teātra telpas, jo sezonas nereti beidzas ar lielu deficītu un nav naudas, lai samaksātu par telpu īri. Trupas radošajā darbībā nozīmīgākie spēles laukumi ir Elizejas lauku Komēdijas teātris, "Vecās baložbūdas" teātris (*Théâtre de Vieux Columbier*) un Avēnijas teātris (*Théâtre de l'Avenue*). Dilēnam, Žuvē un Batī tikt galā ar materiālajām grūtībām palīdz "draugu biedrības", kas tiek organizētas, lai atbalstītu viņu teātrus. Pitojevam šādas biedrības nav. Taču viņš nepadodas un turpina strādāt, nereti līdz spēku izsīkumam. Lai kaut kā pārvarētu finansiālās grūtības, Pitojeva trupa katru gadu divus trīs mēnešus sniedz viesizrādes Francijas provincē un aiz robežas. Nereti viņus ārzemēs novērtē augstāk nekā Francijā.

Nepieciešamība iestudēt ne mazāk kā piecas izrādes gadā, nedodot atlaides to kvalitātei, nosaka arī repertuāra izvēli. Pitojevs pastāvīgi lasa lugas franču, angļu, vācu un itāliešu valodā. Viņa kabinets ir pilns ar grāmatām. Lielu uzmanību viņš pievērš ne vien klasikai, bet arī sava laika lugām, uzskatot: ja teātrī tiek parādīta sava laika dzīve, tas ļauj cilvēkiem vairāk uzzināt citam par citu. Savā radošajā mūžā viņš ir iestudējis 75 franču, 46 krievu, 14

angļu lugas. Kopumā tās ir 228 izrādes pēc 115 dramaturgu (no 21 valsts) lugām. Bieži, ja luga nav tulkota, viņš pats to arī tulko. Viens no Pitojevu nozīmīgākajiem ieguldījumiem franču teātra vēsturē ir tas, ka viņi ir ļoti daudz paveikuši franču skatītāju iepazīstināšanā ar krievu dramaturģiju. Pitojevi franču valodā ir pārtulkojuši 16 krievu autoru lugas, to skaitā A. Čehova "Kaiju", "Trīs māsas", "Tēvoci Vaņu", "Ķiršu dārzu". Līdz pat mūsdienām šīs lugas bieži iestudē viņu tulkojumā. Pitojevs ir tulkojis un uzvedis arī Ļ. Tolstoja "Dzīvo mironi" un "Tumsības varu", M. Gorkija "Dibenā", A. Ostrovska "Negaisu".

Pitojevam piemīt talants "atklāt" jaunas lugas, kuras pirms viņa neviens nav iestudējis. Viņš bieži riskē, nebaidoties, ka viņa izvēle skatītājiem var likties neizdevusies. Pitojeva teātris patiešām ir meklējumu teātris, viena no tā būtiskākajām pazīmēm ir prasme mērķtiecīgi izraudzīties repertuāru. Turklāt nojauta Pitojevu pieviļ reti.

Lielāko daļu brīvā laika Pitojevs velta lugu ļasīšanai. Viņš lasa autobusos, metro, vilcienos, naktīs, vasaras atpūtas laikā, bet, kad luga ir izvēlēta, iedegas, pēc dažām dienām jau zina no galvas tās tekstu un tūlīt sāk strādāt pie iestudējuma režisoriskā plāna.

Veidojot iestudējumu, Pitojevs vienmēr ir arī tā mākslinieks. "Uzvedums ir viens veselums. Viss turas kopā. Ja režisors var uzzīmēt skices, viņam tas ir jādara," uzskata Pitojevs, piebilstot: "Pat par lielu naudu es nepiekristu iestudēt izrādi kāda cita veidotās dekorācijās."[7] Viņa dekoratora veikums līdz ar oriģināli izraudzītu repertuāru ir būtisks ieguldījums franču teātra attīstībā. Pitojevs atsakās no naturālistiskām dekorācijām, viņa skatuves noformējumu ietekmējis simbolistu teātris un konstruktīvisms. Pitojeva teātrim raksturīgas t.s. ģeometriskās dekorācijas. Nosacīto vidi rada konstrukcijas, ko veido ģeometriskas figūras — trīsstūri, kvadrāti, apļi, sašķiebtas elipses. Lai organizētu skatuves telpu, Pitojevs daudz lieto audumus, galvenokārt dažādu — melnu, zilu, pelēku — samtu. Parasti Pitojeva uzvedumos dažas mēbeles tiek apvienotas ar ģeometriski izveidotu dekorāciju. Viņš uz skatuves vairākos līmeņos veido trīs dimensiju struktūras, kurām raksturīgas ekspresionisma un kubisma iezīmes, īpašu uzsvaru liekot uz krāsu un plakņu kombinācijām. Pitojeva mērķis ir radīt "dīvainu iekšēju poēziju, kas pieskartos modernajai dvēselei un izvilinātu skatītāju domu atspulgu uz laikabiedrus saviļņojošiem jautājumiem".[8]

Pitojeva skiču estētika, krāsainās shēmas ar ģeometriskām formām ir skatāmas kopsakarībā ar krievu modernismu, ar ko Pitojevs saskaras jaunības gados, ar M. Larionovu, K. Maļeviču, ar V. Kandinska saikni starp

"garīgo" un "abstrakto". Reizēm ar vienkāršu samta aizkaru un dažu aksesuāru palīdzību tiek izveidota Čehova vai Ibsena iestudējuma telpa, kas "izrotāta" ar kādu stilizētu koku vai soliņu. Ļ. Tolstoja "Dzīvā miroņa" iestudējumā uz skatuves atrodas konstrukcija, ko veido septiņi dažādas formas trīsstūri, kas, mainoties ainām, tiek izvietoti atšķirīgās konfigurācijās. Dažās izrādēs, piemēram, Ibsena "Brandā", uz skatuves vairākos līmeņos tiek iekārtoti divi, trīs spēles laukumi un darbība, tikko beigusies uz viena no tiem, turpinās uz cita, tādējādi radot darbības nepārtrauktības iespaidu. Nereti kāds scenogrāfisks elements vizualizē lugas galveno tēmu. Tā teātra lifts Pirandello lugas "Seši tēli meklē autoru" iestudējumā, kas liek tēliem it kā "nokrist" no debesīm, uzsver Pitojevam šeit būtisko reālās un iztēles (teātra) pasaules attiecību tēmu; divi šūpuļkrēsli skatuves centrā Ibsena "Tautas naidniekā" iemieso tajos sēdošo varoņu svārstīgumu, bet svētās idejas spēks vienā no labākajām Pitojeva izrādēm — Šova "Svētās Žannas" uzvedumā — tiek akcentēts, izmantojot altārim līdzīgu skatuves struktūru: centrālu gotisku arku ar divām pusarkām katrā pusē, gleznu triptihu, kas koncentrē auditorijas uzmanību uz augšupceļošo ticību.[9]

Būdams universāls teātra cilvēks — režisors, aktieris, scenogrāfs, tērpu mākslinieks, daudzu lugu tulkotājs un adaptētājs —, Pitojevs pirmām kārtām ir praktiķis. Viņš nekad nav centies savu pieredzi apkopot, kā to darījuši citi "Karteļa" režisori. Viņa arhīvs ir neliels, tā lielākā daļa nav saglabājusies. Pitojevs atstājis tikai nedaudzus rakstus un intervijas. Viņš īpaši uzsver aktiera lomu izrādē un uzskata, ka režisors primāri caur aktieri noraida skatītājam savu lugas idejas izpratni. Pirms mēģinājumu uzsākšanas režisoram ir "jāaizrokas" līdz katras lomas būtībai, jāsaprot tās vieta darba kopējā kontekstā. Kad aktieris savukārt ir sapratis režisora ideju un padarījis to par savu, viņš patstāvīgi meklē ceļu, kā to pārraidīt no skatuves. "Lietas, dekorācijas un tērpi domāti vienīgi aktiera "mistiskā spēka" izcelšanai — vai nu tie palīdz to veikt, vai ir tikai bezjēdzīgi krāmi. Dekorācijām vispirms jāļauj aktierim kustēties telpā, cik daudz tas viņam ir nepieciešams."[10]

Īpašus panākumus Pitojevs gūst, iestudējot Čehova, Pirandello, Šekspīra, Šova, Ibsena un Lenormāna, kurš kļūst par viņa teātra dramaturgu, lugas. Pirmais Čehovu Francijā gadsimtu mijā savā teātrī iestudē A. Antuāns, kurš atzīmē, ka šāda tipa lugas prasa jauna veida scēnisko risinājumu. Pitojevs Čehovu padara par iecienītu, mīlētu, modernu autoru, iedibina franču teātrī t.s. čehovismu, kam raksturīga dzīves dziļāko slāņu atklāsme, precīzs psiholoģisms, prasme šķetināt cilvēku savstarpējo attiecību smalko mezglojumu. Šajos iestudējumos izkristalizējas Pitojeva daiļrades tuvība



A. Čehova **"Kaija"** Matirēna teātrī (1939). Rež. un scenogr. Ž. Pitojevs.
Skats no izrādes

eksistenciālismam — arī viņu interesē cilvēka vientulības, (ne)brīvības, atsvešinātības motīvi, kas saskaņā ar režisora pasaules skatījuma evolūciju tiek tēloti gan apcerīgi mierīgi, gan izmisīgi traģiski, gan apskaidroti.

1921. gadā Pitojevs pirmo reizi iestudē "Kaiju", ko pēc tam Parīzē spēlē piecus gadus. 1939. gadā top otrā "Kaijas" versija. Ludmila Pitojeva abās spēlē Ņinu Zarečnaju, Žoržs pirmajā versijā — Trepļevu, otrajā — Trigorinu. Abu iestudējumu dekorācijas ir līdzīgas: smagi samta aizkari, kas sadala skatuvi priekšplānā un aizmugures plānā, ar smagu galdautu pārklāts galds, senlaicīgi krēsli. Apgaismojums rada sarežģītu gaismēnu spēli, akcentējot iestudējumu dramatiski saspringto gaisotni. Pirmajā "Kaijas" interpretācijā dominējošā ir traģiskā stīga. Ņina un Trepļevs ir romantiskie varoņi, jaunas mākslas un jaunas dzīves apustuļi, skaistie, bet vājie rītdienas cilvēki, kuri nav spējīgi pretstāvēt rutinētās, aprobežotās sabiedrības spēcīgajām pozīcijām. 1939. gada janvārī, Otrā pasaules kara priekšvakarā,

iestudētajai "Kaijai" kopumā raksturīga traģiska apskaidrotība, apliecinājums cilvēka radošajam un morālajam spēkam. Trauslā un aizkustinoši smalkā Ludmilas Pitojevas Ņina iemieso radošo darbīgo pirmsākumu, mākslas uguni. Savukārt Žorža Pitojeva Trigorins ir cilvēks, kurš alkst darboties, bet nepazīst radīšanas brīnumu, kuram nav dots talants. No šejienes viņa niknums, vēlme pašapliecināties, ko viņš meklē arī intrigā ar Ņinu. Līdzīgi, uzsverot šādu personāžu tipiskumu, Marija Germanova, vēlāk Marsela Genija interpretē arī Arkadinas tēlu. Neraugoties uz kādreizējās teātra slavenības lielmanību un ārējo impozantumu, ir jaušama Arkadinas iekšējā iztukšotība. Viņa neieredz cilvēkus, kuriem joprojām pieder tas, ko viņa pazaudējusi — dzīvas jūtas, talants, skaidrība. Milzīgais krusts uz viņas krūtīm neapliecina vis reliģiozitāti, bet dziļo liekulību. Izrādes finālā tiek akcentēta doma, ka galvenais mākslinieka (un arī jebkura cilvēka) dzīvē ir ciešot nest savu krustu un ka Ņina nākotnē kļūs par liela mēroga mākslinieci.

Pitojeva veidotās Čehova interpretācijas kritikas un skatītāju atzinību neizpelnās uzreiz. Ir vajadzīgi gadi, lai čehoviskais dialogs, tā klusuma kontrpunktējums kļūtu saprotams franču skatītājiem, kuri ir pieraduši pie t.s. labi nostrādātām lugām. Viņiem šķiet, ka Čehova mākslai trūkst savāktības un arhitektūras, bet piemīt neizprotamā slāviskā dvēsele, tās tautas dvēsele, "kas pilnībā ir kolektīvās neirastēnijas skarta".[11] Tomēr pēc Pitojeva veiktā otrreizējā "Kaijas" uzveduma 1939. gadā kritika Čehovu sumina kā klasiķi, salīdzinot "Kaiju" ar "Antigoni" un "Bereniki". Izrādei piemīt īpašs, smeldzīgs, poētisks šarms, ko rada "svētās Krievijas" izjūta, Žorža un Ludmilas Pitojevu izcelsme un piederība krievu primsrevolūcijas sabiedrībai, kuru aprakstījis Čehovs un kura ir zudusi uz mūžīgiem laikiem. "Čehova teātris pieskaņojas viņu (Pitojevu — *B. K.*) delikātajam sāpīgumam. Čehova balsis ir viņu balsis," raksta Roberts Kemps. "Mums nav citu aktieru "Kaijai" kā vienīgi viņi, ar šiem smaidiem caur asarām, ar šiem klusinātajiem dziedājumiem, ar melodijām, kas atbalso Musorgski."[12] Gan "Kaija", gan 1922. gadā iestudētais "Tēvocis Vaņa" ilgi turas Elizejas lauku Komēdijas teātra repertuārā.

Arī "Trīs māsas" ir luga, kas Pitojevu pavada visu dzīvi no tās pirmiestudēšanas brīža "Mūsu teātrī" 1912. gadā, kad scenogrāfiju veido četri samta aizkari, divi širmji, daži krēsli un divi gaismas avoti. "Šeit nav ne dekorāciju, ne istabas," saka Pitojevs. "Tikai atsevišķi triepieni, lai uzzīmētu kopainu... Šī istaba vismazāk ir trīs māsu istaba. Tas ir visu istabu (simbolisks — *B. K.*) tēls, kurās mīt daudzas krievu trīs māsas, ko iemūžinājis rakstnieks."[13]

1939. gadā Parīzē iestudētā "Trīs māsu" versija tiek rādīta dekorācijās, kas Pitojevam kļuvušas gandrīz tradicionālas. Smagi samta aizkari, kas aizstāj istabas sienas, sadala skatuvi — Prozorovu māju — vairākās daļās — istabās. Atvelkot vienu no aizkariem, redzama zāle ar logu, kam gaiša portjera. Logā spīd gaismas stars, kas apkārtējai videi piešķir maigu, siltu kolorītu. Izgaismojas, tad atkal iegrimst tumsā senlaicīgi krēsli, bufete, klavieres, palmas telpas dziļumā. Tā ir sapņu un labestības pasaulīte, kurā mīt trīs māsas, vienīgais viņu patvērums, jo ap to valdošajā lielajā aukstajā pasaulē cilvēkam nav lemts piepildīt savas cerības, tajā cieš, izmisīgi tiecas aizkļūt līdz savam mērķim vientuļi cilvēki. Māsu nelielā garīgās kopības saliņa izrādē iezīmējas kā vienīgais patvērums un mierinājums, viņas vienojošā ticība, gara aristokrātisms, savstarpējā labestība un atbalsts silda ikvienu, kurš nokļūst viņu tuvumā. Kā atzīst laikabiedri, skatītāju atmiņā uz ilgu laiku iegulst Irinas — Ludmilas Pitojevas gaišais siluets, patētiskā balss, bālā seja un kvēlais skatiens; skumjā, iekšējas uguns dedzinātā Marī Kalfas Maša; nemainīgi cēlā, savu dvēseli it kā važās saslēgusī Marijas Germanovas Olga.[14]

Pitojeva traktējumā "Trīs māsas" ir traģēdija. Māsas Prozorovas, gluži kā tīklā iekļuvuši putni, tiecas izrauties no provinciālās dzīves žņaugiem un aizbraukt uz savu sapņu zemi Maskavu. Bet — jo tuvāk nāk izrādes fināls, jo skaudrāk iezīmējas apjausma, ka tas nekad nenotiks.

Pitojeva iestudējumā galvenā tēma ir cilvēka esības traģisms. Laikabiedri atzīst, ka šī izrāde savā stilistikā, tēlainībā, idejiskajā virzībā zināmā mērā līdzinās Marsela Prusta romānam "Zudušo laiku meklējot". Līdzīgi Prusta varoņiem Pitojeva izrādes personāži, kuri dzīvo vilšanās dārzā, ir iegrimuši sevī un ar izmisīgu izlēmīgumu šķetina savas dziļākās kaislības, seko savām no citiem paslēptajām dvēseles kustībām. Iestudējuma gaisotne ir nokaitēti saspringta un "sabiezinās", tuvojoties finālam. Cilvēkiem it kā trūkst gaisa, apzinoties savu nolemtību. Pašā nobeigumā uz mirkli rodas trausla cerība, kas tūlīt gaist, — nepielūdzami krīt priekškars, kā akcentējot šīs cerības iluzorumu.

Pitojeva veidotie Čehova iestudējumi ir "atmosfēriski". Čehovs tajos atklājas kā mākslinieks, kuram piemīt Rietumiem interesantās krievu skumjas, krievu "noslēpumainā dvēsele" un melanholija. Ž. Pitojeva iestudējumos daudz pateikts pusvārdos, mājienos, zemtekstos, ar nepabeigtiem žestiem, intonācijām, kas franču teātrī ir novitāte.

Pitojevs ne tikai iestudē Čehova lugas, bet ir arī lielisks Čehova varoņu tēlotājs. Kalsns, stūrains, bālu seju, kuŗā izceļas tumšās kuplās uzacis, kas smagi liecas pāri lielajām, domīgajām acīm, nepaklausīgām melnu, īsi

apgrieztu matu šķipsnām[15], viņš spēlē gandrīz pilnīgi bez grima, ļoti vienkārši un organiski. Bezcerīga izmisuma pārņemtais Trepļevs — garīgi apdāvināts, viņš ar rūgtumu apjauš savu bezspēcību mietpilsoniskās, triviālās pasaules priekšā; skumjais Astrovs, maigs pret Soņu (Ludmila Pitojeva), bezgalīgi vientuļš un nelaimīgs; ārēji vājais, iekšēji nelīdzsvarotais Tuzenbahs, kurš apvieno sevī vienkāršību un nevaldāmu lepnumu, garīgu skaidrību un ironiska prāta radītu skepsi. Ar iekšēju kaisli, izmantojot ekspresionisma izteiksmes līdzekļus, Pitojevs atveido arī citu autoru lomas: sapņotājus ideālistus (tāds ir viņa Hamlets), nemiera vajātus, neirotiskus tēlus (Osvalds H. Ibsena "Spokos", Ņikita Ļ. Tolstoja "Tumsības varā", Pirandello Henrihs IV), arī slīpētus blēžus un ciniķus (Žans A. Strindberga "Jūlijas jaunkundzē"). Pateicoties reizumis lietā liktajām komiķa dotībām, viņš vairākkārt salīdzināts ar Čaplinu.

Pitojevs 20. gadsimta franču teātrī aktualizē arī Šekspīru. 1921. gadā viņš iestudē "Makbetu", 1922. gadā "Dots pret dotu", 1937. gadā "Romeo un Džuljetu". Bet par pasaules dramaturģijas labāko lugu tāpat kā daudzi citi uzskata "Hamletu", kurā nospēlēt galveno lomu sapņo kopš bērnības un lugas tekstu zina no galvas jau skolas gados. Pirmo reizi Pitojevs "Hamletu" iestudē 1920. gadā Ženēvā, pēdējo reizi — 1929. gadā Parīzē, un pa šiem gadiem nospēlē vairāk nekā 200 "Hamleta" izrāžu. Viņš pastāvīgi atgriežas pie traģēdijas, maina mizanscēnas, atsevišķu ainu, monologu izpildījumu, ik pa laikam turpina darbu pie Hamleta — savas dzīves galvenās lomas. "Hamlets", kas līdzās "Svētajai Žannai" ir Pitojeva ievērojamākā izrāde un tiek spēlēta arī Anglijā, Vācijā un citur, kļūst par notikumu ne tikai Francijas, bet visas Eiropas gara dzīvē.

Iestudējuma vizuālais tēls ir veidots trīs krāsu gammā: melnā, baltā, tēraudpelēkā. Galvenā krāsa ir melnā — nakts (visas ainas notiek naktī, izņemot Fortinbrasa uznākšanu finālā, kad aust diena), garīga apjukuma, neziņas, meklējumu nakts. Skatuve ir iztapsēta ar melnu samtu (Pitojevu acīmredzami ietekmējis simbolistiem raksturīgais "melnā kabineta" princips), tikai divās ainās ar princi un karalieni melnais samts izgaismojas sarkans. Visi personāži, izņemot Ofēliju, Fortinbrasu un viņa kareivjus, ir tērpti melnos kostīmos. Baltā — ētiskās skaidrības — krāsā ir Ofēlijas tērps ārprāta ainā, kad viņa saskaņā ar Pitojeva ieceri jau pieder citai pasaulei, un Fortinbrasa un viņa karavīru kostīmi. Katrā skatuves stūrī atrodas četri (kopā sešpadsmit) četrstūraini pīlāri, pie kuriem piestiprināti kopumā 32 širmjveidīgi vairogi (ideju par širmju izmantošanu Pitojevs, iespējams, aizņēmies no Kreiga, kurš to daļēji īstenoja, 1911. gadā iestudējot "Hamletu"

Maskavas Dailes teātrī), ar kuru palīdzību iespējams radīt 224 atšķirīgas telpas konfigurācijas. Skatuve ir pilnīgi tukša.

Pitojeva Hamlets ir ideālists, kura ideāli reālajā dzīvē tiek nežēlīgi sabradāti, meklētājs, kurš ir spējīgs paraudzīties acīs cilvēka eksistences nolemtībai, nemānot sevi, romantizēts eksistenciālists. Monologu "Būt vai nebūt" viņš runā, nekustīgi stāvēdams skatuves vientuļajā, bezjūtīgajā izplatījumā un satriec skatītājus ar izmisīgu, zālē raidītu enerģiju. Ofēliju Ludmila Pitojeva traktē kā patiesuma, skaistuma un dzīvu jūtu iemiesojumu, kas šajā pasaulē lemts bojāejai. Hamleta tēva rēgs uz skatuves vizualizēts kā kustīga ēna un somnambula balss no nekurienes. Naidīgās, aukstās pasaules nesatricināmā visvarenība salauž Hamleta ticību mērķim, un, nespējot vairs rast iekšēju atbalsta punktu, viņš iet bojā, nāvi uztverot kā atbrīvošanās aktu. Rīta, jaunas, apskaidrotas dzīves sākumu iezīmē Fortinbrasa ierašanās. Viņa kareivji sniegbaltos tērpos paceļ mirušo Hamletu un izstieptās rokās lēni aiznes skatuves dziļumā, kur atspīd saules stari. "Hamleta" finmāls sasaucas ar "Kaijas" 1939. gada interpretācijas finālu, tos raksturo Čehovam būtiskā atziņa: mēs ciešam, ejam bojā, lai samaksātu par nākamo paaudžu dzīvi, kuras, iespējams, kādreiz ieraudzīs debesis "vienos dimantos".

Lai gan Dilēns ir tas, kurš Parīzi iepazīstina ar Luidži Pirandello, tomēr īsto itāliešu dramaturga slavas un uzvaras gājienu Francijā aizsāk Pitojeva 1923. gadā uzvestā luga "Seši tēli meklē autoru", kuras pirmizrāde, kā atzīst franču teātra kritiķi, iezīmē datumu, kad pēkšņi novecojis kļūst aizvien vēl "ejošs" repertuārs. Pirandello pret Pitojeva ieceri gan sākumā izturas visai piesardzīgi, taču, skatoties mēģinājumus, to pilnībā atbalsta, un starp abiem māksliniekiem izveidojas draudzīga sadarbība. Režisors piešķir lugai nakts murgu, dīvainu mistifikāciju raksturu. Tā vietā, lai sekotu Pirandello norādījumam, ka tēli uz skatuves uznāk no zāles, Pitojevs sacer fantasmagorisku ainu. Zaļas, infernālas gaismas apspīdēti, viņi uz tukšas skatuves nolaižas liftā tieši no... debesīm. Vai arī — no fantāzijas pasaules. Vai zemapziņas. (Piebildīsim — iestudējums bija veidots kā savdabīgs psihoanalīzes seanss.) Pitojevs "Sešos tēlos" saskata "Kaijas" turpinājumu un par izrādes galveno tēmu izvirza jautājumu: kas ir īstāks — māksla vai dzīve? Viņš īpaši rūpējas par to, lai tēlu grupa atšķirtos no aktieriem, kuriem viņi — saskaņā ar lugu — ir jātēlo. Tēli, kuri ir tērpti tumšās drānās balti grimētām sejām, kuru skatuviskajā eksistencē izmantoti ekspresionisma izteiksmes līdzekļi (sakāpinātība, asas, drudžainas kustības) un kuri līdzinās ēnām, it kā atdzīvojas, stāstīdami un izspēlēdami — sākotnēji ar šaubām,

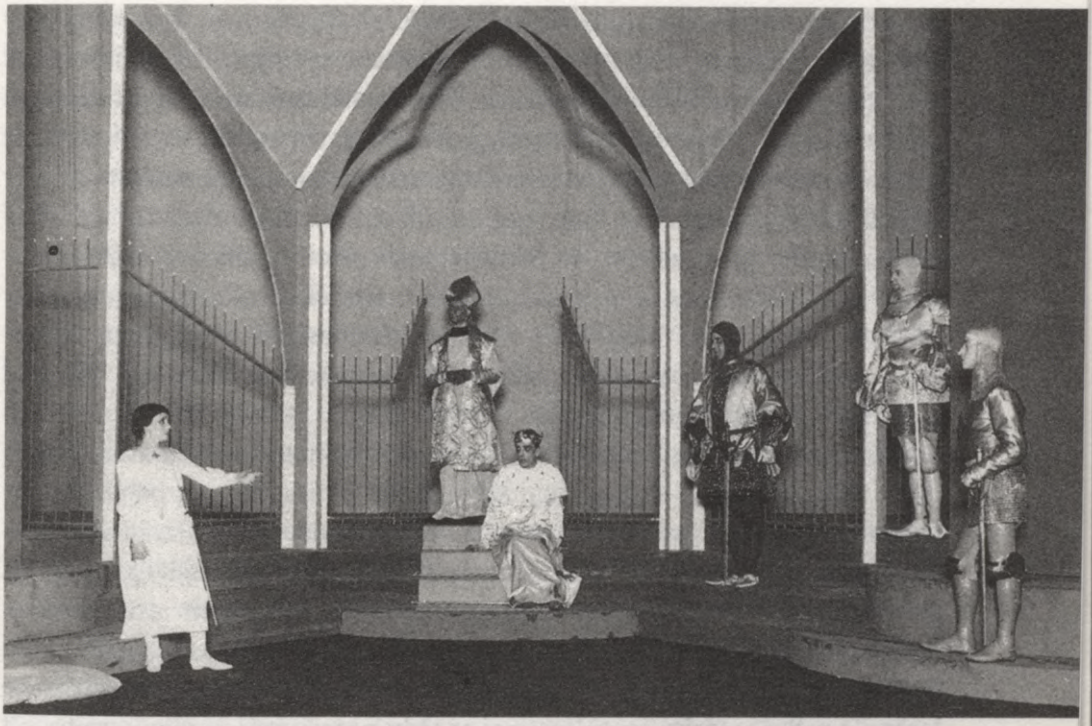


L. Pirandello **"Heinrihs IV"** Parīzes Dailes teātrī (1925). Rež. un scenogr. Ž. Pitojevs. Skats no izrādes

bailēm, neērtību aktieru priekšā — savus stāstus. Viņi iegūst to patiesīgumu un dabiskumu, ko, atveidojot epizodes no tēlu dzīves, nespēj panākt samākslotie, pašapmierinātie, ar prīmu kompleksu sirgstošie un ikdienas trivialitātē iegrimušie aktieri, kuri pārstāv reālo dzīvi. Tātad māksla var būt patiesāka par dzīvi. (Šī atziņa ir pamatā arī Pitojeva 1935. gadā iestudētajai Pirandello lugai "Šodien mēs improvizējam".) Būtiskas izrādē ir arī cilvēku absolūtās vientulības, galējās atsvešinātības (piemēram, pieaugušie aizmirst pienākumus pret saviem bērniem) un nepārvaramas izolētības tēmas.

Tādus "pirandelliskās struktūras" elementus kā teātra pārsvaru pār dzīvi, identitātes neskaidrību, iespēju mūsdienīgā veidā runāt par maskas un personības, patiesības un melu attiecībām Pitojevs pēta arī citos Pirandello lugu iestudējumos — "Henrihā IV" (1925), ko var uzskatīt par viņa "Hamlēta" turpinājumu, "Katrs pa savam" (1926).[16] Tā Pitojeva uzvestā "Henriha IV" koncepcija ir pakļauta secinājumam, ka gadiem ilgi valkātu masku nav iespējams noraut, jo tā pieaugusi sejai. Pitojevs iestudējumā ievieš Pirandello lugā neesošu skatu: Henrihs, kuru groteskas stilā spēlē pats Pitojevs, zinot, ka tiks atkārtota un viņam uzspiesta pirms 20 gadiem notikusī situācija, saceļas pret spēli un bezizejas sašutumā lauž dekorācijas, proti, iznīcina teātri. Taču apkārtējie cilvēki šo izmisuma aktu uztver kā kārtējo viņa slimības (ārprāta) izpausmi. Tam seko Henriha absolūtā bezcerība, dūriens un beigu nu jau patiesais ārprāts, — jo viņš ir kļuvis slepkava un nonācis pilnīgā garīgā izolācijā — vairs nav ne mazāko cerību atrast cilvēcisku kontaktu ar apkārtējiem.

Kaut arī Pitojevs ir iestudējis daudz Šova lugu — "Kandida" (1916), "Androkls un lauva" (1921), "Svētā Žanna" (1925), "Māja, kur sirdis lūst"



Dž. B. Šova **"Svētā Žanna"** Parīzes Dailes teātrī (1925). Rež. un scenogr. Ž. Pitojevs. Skats no izrādes

(1928), "Cēzars un Kleopatra" (1928), "Ābolu vezums" (1931), "Cilvēki un ieroči" (1935) —, ar Šovu pašu atšķirībā, piemēram, no Pirandello viņš tā arī neatrod kopīgu valodu. Šovs nepieņem Pitojeva režisorisko rokrakstu. Pitojevs "čehovizē" Šova lugas, atsakās no to ironijas; mainot stilu, maina to jēgu. Šovs ir pārliecināts ateists, turpretī Pitojevam pret reliģiju ir apliecinoša attieksme, viņš tajā atrod pozitīvu garīgo programmu.

Šovs "Svētajā Žannā" Žannu tēlo kā vitālu lauku meiču, kura vienkārši ir godīgāka, drosmīgāka par citiem un ļoti mīl savu dzimteni. Balsis, kuras viņa dzird, Šova lugā ir Žannas pašas sirdsapziņas balsis vai, iespējams, viltība, pie kuras viņa ķeras, lai īstenotu savu mērķi. Savukārt Ludmilas Pitojevas Žanna drīzāk ir gars, ne zemes sieviete, medijs, kas uztver un noraida Dieva gribu, kuru sadzird caur svētajām balsīm. Viņa ir spējīga hipnotizēt, iedvest valdīt gribu Kārlim VII (Žoržs Pitojevs). Šī Žanna ir mocekle, mesija, kas mirst dzimtenes mīlestības un brīvības dēļ. "Uz brīdi viņa apstājas, šķietami neelpojot, kā bērns, jūtīgs pret izsmieklu un apmulsis. Tad pēkšņi, dievišķās iedvesmas un mērķa apziņas spārnota, viņa drosmīgi stājas

pretī visiem un, sekojot intuīcijai, ar kuru tā tiek apgaismota, dodas tieši pretim savam mērķim... Uz brīdi viss uz skatuves sastingst, it kā laiks apstātos..," tā vienu no Ludmilas Pitojevas Žannas atklāsmes mirkļiem raksturo aculiecinieki.[17] Pitojevam šis mesiānisms, ticība brīnuma iespējamībai ir iestudējuma centrālā ideja, kas izpaužas arī skatuves iekārtojumā: fonā ir gaišzils samta aizkars, uz kura uzgleznoti zīmējumi ar dažādas darbības vietas apzīmējošām detaļām — Francijas zaļie pakalni, tāls horizonts, cietuma režģi, sarkans liesmojošs sārts, aizkaram priekšā — trīsdaļīga gotiska altāra konstrukcija. Tādējādi no satīriskas drāmas par pērkamiem tiesnešiem, garīdzniekiem un citām valdošajām institūcijām Šova luga Pitojeva iestudējumā ir pārtapusi reliģiskā mistērijā.

Žannas loma, kura tiek spēlēta ļoti bieži, dziļi ietekmē arī pašas aktrises psihi. Skatuves dzīves ilūzija viņai kļūst tikpat patiesa un pat patiesāka par reālo dzīvi. No sava radītā tēla Ludmila nespēj atbrīvoties, arī izrādei beidzoties. Aplausus pēc izrādes aktrise sāk uztvert kā zaimus, viņai sāk likties, ka arī pati realitātē dzird balsis. Māksliniece uz diviem mēnešiem atstāj ģimeni, noīrē nabadzīgu dzīvoklīti, kurā vēlas turpināt vientuļnieces, svētās dzīvi. Gada laikā netiek sagatavota neviena jauna izrāde ar viņas piedalīšanos. Ludmila piekrīt atgriezties teātrī tikai ar tādu noteikumu, ja vīrs iestudēs vēl kādu lugu par Žannu. Režisors cenšas īstenot sievas vēlēšanos un turpmākajos gados Ludmilai rada iespēju nospēlēt vēl divas citas Žannas. 1928. gadā Pitojevs iestudē lugu "Žannas d'Arkas patiesais process", kuru ir uzrakstījis kopā ar dramaturgu A. Arno, izmantojot vēsturiskus dokumentus — Žannas pratināšanas protokolus. Savukārt 1936. gadā viņš uzved Šarla Pegī lugu "Žanna d'Arka". Neviena no abām izrādēm gan "Svētās Žannas" milzīgos panākumus neatkārto. Ludmilas Pitojevas tēlojumu Žannas lomā "Svētajā Žannā" kā vienu no faktoriem, kas viņu piesaistījis teātrim, min tolaik jauns franču dramaturgs, kuru Pitojevs ieved teātrī. Tas ir Žans Anuijs. Pitojevs 1937. gadā iestudē viņa "Pasažieri bez bagāžas", bet 1938. gadā — "Mežoni".

No sava laika franču dramaturgiem Pitojevam tuvākais ir Anrī Renē Lenormāns. Deviņpadsmit gados viņš iestudē sešas Lenormāna lugas: "Laiks ir sapnis" (1919), "Neveiksminieki" (1920), "Sapņu izšķērdētājs" (1922), "Gļēvulis" (1925), "Juceklis" (1927), "Neprātīgā no debesīm" (1936). Abus tuvina interese par cilvēka psihes dzīlēm. Lenormāns ir zemapziņas dramaturgs, kurš interesējas par psihoanalīzi un pēta cilvēka rīcības un viņa zemapziņas impulsu saikni. Paralēli freidiskajiem viņa lugās būtiski ir arī atsvešinātības un vientulības motīvi. Tā, piemēram, lugas "Neveiksminieki" galvenie varoņi ir viens otru mīloši jauna aktrise un dramaturgs, kuri, gal-

vaspilsētā neatzīti, nolemj iekarot provinci. Viņi nonāk provinces teātrī, kur tos sevī "iesūc" deģenerētā vide, sākas rutīna, kompromisi, tikumiskā degradācija. Aktrise slīgst prostitūcijā, dramaturgs — alkoholismā, līdz kādā reibuma lēkmē vīrs nodur sievu un nogalinās pats.

"Neveiksminieku" iestudējumā Pitojevs uz skatuves izveido divstāvu būvi, katrā stāvā atrodas trīs istabiņas. Kad kādā no telpām notiek darbība, tiek atvilkti aizkariņi un skatītājiem kļūst redzams iekšskats. Deģenerētās vides atveidē jaušami Gorkija "Dibenā" motīvi. Lenormāna lugā galveno varoņu nāvi pirmām kārtām noteic viņu iekšējais vājums un kompleksi, kurus viņi nespēj pārvarēt. Savukārt Pitojevs īpaši akcentē vienu no savas daiļrades būtiskākajām tēmām — par vienaldzīgu, nežēlīgu, tikumiski pagrimušu vidi, kura apdzēš jauno varoņu sapņus, atstājot vienīgo cilvēka cienīgo izeju — nāvi.

Pēdējos Pitojeva mūža gados, kas sakrīt ar Tautas frontes darbību Francijā, īpaši jūtams kļūst viņa izrāžu sociālais un politiskais patoss, kaut režisors pats vienmēr ir uzsvēris, ka viņu interesē vienīgi mākslinieciski mērķi. Būdams jau nedziedināmi slims, 1939. gadā Pitojevs iestudē savu pēdējo izrādi — Ibsena "Tautas naidnieku". Vājš, iekritušām krūtīm — tāds ir Pitojeva doktors Stokmans, kurš runā ar grūtībām, it kā sirds ik pa brīdim stātos pukstēt aiz sāpēm, aiz nepelnītas briesmīgas pārestības. Viņš izrādes varoņus ir ietērpis sava laika kostīmos, šādi uzsverot domu, ka Ibsena 19. gadsimta 80. gados izvirzītie jautājumi nav atrisināti arī 20. gadsimtā. Pitojevs — šis "neglābjamais" ideālists un humānists — līdzīgi daudziem paša atveidotajiem varoņiem paliek uzticīgs sev līdz sava sarežģītā, taču radoši ļoti bagātā mūža galam, pēdējā iestudējumā vēlreiz apliecinot savu cilvēka un mākslinieka pārliecību — ticība ideāliem un godīgums ir aktuāli joprojām un mūžīgi. "Ar Pitojevu ideālistiskais virziens, kas 19. gadsimta beigās radīja franču simbolistu teātri, izbauda savu pēdējo lidojumu."[18] Un Pitojevs to veiksmīgi iepludina vienā no 20. gadsimta teātra spēcīgākajām tradīcijām, ietiecoties cilvēka iekšējās dzīves dziļākajos labirintos un skaudri iezīmējot "dzīves traģiskās jūtas".

Citētie avoti

[1] *Innes C.* Avant Garde Theatre. — USA, 1993, p. 48.
[2] *Финкельштейн Е.* Картель четырех. — Л., 1974, с. 281.
[3] Le Théâtre en France, t. 2. — Paris, 1992, s. 249.

[4] *Финкельштейн Е.* Картель четырех, с. 283.
[5] Le Théâtre en France, t. 2, s. 254.
[6] *Минц Н.* Театральные коллекции Франции. — М., 1989, с. 294.
[7] Le Théâtre en France, t. 2, s. 252.
[8] *Leiter S. L.* The Great Stage Directors. — NY, 1994, p. 228.
[9] *Bradby D.* Modern French Drama. 1940–1990. — Cambridge, 1991, p. 6.
[10] Le Théâtre en France, t. 2, s. 252.
[11] Turpat, 278. lpp.
[12] Turpat, 278. lpp.
[13] *Pitoëff A.* Tchékhov et les Pitoëff. — Europe, 1954, Nr. 104/105, s. 138.
[14] *Гительман Л.* Русская классика на французской сцене. — Л., 1978, с. 105.
[15] *Гительман Л.* Из истории французской режиссуры. — Л., 1976, с. 42.
[16] Modern French Theatre from Giraudoux to Genet. — New Haven & London, 1967, p. 308.
[17] *Leiter S. L.* The Great Stage Directors, pp. 228.–229.
[18] Turpat, 227. lpp.

Mārīte Gulbe

GASTONS BATĪ
(1885–1952)

Gastons Batī (*Gaston Baty*) ir franču režisors un scenogrāfs. Batī dzimis labi situētā ģimenē Pelusīnā, netālu no Lionas. Viņš iegūst kvalitatīvu, reliģiskas ievirzes izglītību — mācās dominikāņu koledžā, kur pusaudža topošo pasaules uzskatu iespaido Akvīnas Toma mācība (neotomisms). 1903. gadā Batī iestājas Lionas universitātē. Iedziļinās teātra vēsturē, vāc bibliotēku — grāmatas, skices, maketus, arhīvu dokumentus. Iepazīst K. Staņislavska, G. Kreiga, A. Apias, V. Meierholda teātra konceptus. 1932. gadā kopā ar teātra zinātnieku R. Šavansu Batī saraksta grāmatu "Teātra mākslas dzīve no pirmsākumiem līdz mūsdienām" (*Vie de l'art théâtral des origines a nos jours*). Intelektuālo erudīciju papildina iespaidi, kas gūti, skatoties M. Reinharda izrādes Berlīnē un Zalcburgā, Parīzē apmeklējot Žaka Rušē Dailes teātri, Krievu baleta sezonas un "Vecās baložbūdas" iestudējumus.

No 1907. līdz 1908. gadam Batī Minhenē studē vēsturi un iepazīst vācu teātri. Tieši šai gadā režisors Georgs Fukss un mākslinieks Fricis Erlers dibina Minhenes Dailes teātri. G. Fukss ir viens no retajiem, kas vācu teātrī paudis uzskatu, ka teātrim nav jānodarbojas ar ideoloģiju, bet jārada skaistums. Teatralitāte, viņaprāt, ir galvenais skatuves mākslas princips. Fukss raksta, ka izrādei jābūt svētkiem (*Festspiele*), piedāvā ieviest teātrī impresionisma glezniecības principus un uzstājas pret naturālisma estētiku un sociālo problemātiku. Kad Batī sāk praktiski darboties teātrī, Minhenes iespaidi izpaužas viņa teorētiskajos sacerējumos un iestudējumos. Arī Batī izrādes vizuālajam tēlam piešķir lielāku nozīmi nekā tekstam un aktiermeistarībai.

Humanitāri izglītotais inteliģents kādu laiku darbojas tēva kokmateriālu biznesā un, slēdzot darījumus, ceļo pa Vāciju un Krieviju. Kā autodidakts viņš sāk studēt scenogrāfiju, kostīmu vēsturi, gaismošanas mākslu un gatavojas kļūt par režisoru. Šai laikā Batī raksta detalizētus iespējamo iestudējumu plānus. 1914. gadā katoliskajam literatūras un mākslas žurnālam

"Burtnīcas" Batī sacer 12 rakstus, kuros jau noformulētas viņa teātra teorijas galvenās līnijas. Te ir pirmsākums vēlākajiem darbiem "Maska un kadilo", "Šekspīra tēli", "Teātra mākslas dzīve".

Batī teorētiskie uzskati apkopoti grāmatā "Nolaistais priekškars" (*Rideau baisse*, 1949), kurā ietvertas agrākās grāmatas un raksti: "Maska un kadilo", "Viņa augstība Vārds", "Šekspīra tēli", "Fēdra un klasiķu iestudējumi" un citi. Viens no Batī nozīmīgākajiem rakstiem ir "Viņa augstība Vārds" (1920), kur Batī oponē tradicionālajai franču teātra estētikai. Viņš raksta, ka franču teātrim jāatbrīvojas no literatūras verdzības un jāattīsta mākslinieciskā pieredze, kurā teksts, nezaudējot savu nozīmību, tiktu atklāts ar visiem iespējamiem teātra mākslas līdzekļiem — gaismu, scenogrāfiju, kostīmiem, kas līdz tam bijuši pakārtoti runātajam vārdam.

Batī simpātijas pieder viduslaiku un renesanses teātrim, kurā garīgais elements iemiesots jūtīgā matērijā. Viduslaikos, uzskata Batī, katoliskajai ticībai ir svešs askētisms un reliģiskā māksla poetizē pasaules skaistumu. Gotikas pirmsākumos mākslai nav sveša "zemā" dzīve. Tā mīl realitāti un rada ne vien eņģeļu himnas, bet arī mūku, zemkopju un klaidoņu dziesmas. Batī saista rituāla un mistēriju māksla — gan filozofiskajā, gan formas aspektā.

Par Francijas teātra ļaunāko slimību Batī nosauc klasicismu, kā arī Dekarta un jansenistu mācību. Dekarts no visas pasaules daudzveidības atzīst tikai prātu, izsvītrojot krāsas, emocijas, matēriju un miesu. Klasicistus interesē tikai garīgā esamība ārpus laika un sadzīves. Batī uzskata, ka 18. gadsimtā teātris izzūd, to aizstāj literatūra, "Viņa augstība Vārds".

Izsekojot teātra attīstības procesiem no pirmsākumiem līdz 20. gadsimtam, Batī izvirza divus paralēlus strāvojumus. Pirmais ir izteikti teatrāls, kas piešķir nozīmi tikai aktierim, mūzikai un vizuālajam tēlam. Pie šī strāvojuma pieder pirmatnējie maģiskie rituāli, delartiskā komēdija, laukuma teātris, opera, balets, melodrāma un pantomīma. Paralēli attīstās teātris, kurā darbības māksla tikpat kā izzudusi un teātris sāk pietuvoties literatūrai. Tāda ir hellēnisma laika komēdija, 16. gadsimta dramaturģija un franču klasicisms. No teātra skatapunkta — apgalvo Batī — abi virzieni ir vienlīdz neauglīgi. Pirmais var radīt baudījumu acīm, otrais — poēmu, taču neviens no abiem nespēj radīt īstu drāmu. Ideālajā variantā teātrim vizualitāte un vārds jāsaliedē.

Pašam Batī tas ne vienmēr izdevies. Kritika ne reizi vien ir uzbrukusi viņa iestudējumiem par teksta ziedošanu glītu mizanscēnu labā.

Jaunais autodidakts ir gatavs uzsākt darbību teātra jomā, bet Pirmais

pasaules karš uz vairākiem gadiem šos nodomus pārtrauc. Tikai pēc demobilizācijas 1919. gadā, kad viņam ir jau 34 gadi, Batī beidzot nonāk līdz režijai. Tas izdodas, pateicoties Firmēnam Žemjē.

F. Žemjē ir viens no lielākajiem teātra demokratizētājiem. 1903. gadā viņš organizē vērienīgas brīvdabas izrādes Šveicē. 1911.–1912. gadā nodibina Nacionālo ceļojošo teātri un apbraukā daudzas Francijas pilsētas. 1919. gadā F. Žemjē pieņem lēmumu izveidot Tautas teātri, un 1920. gadā šī iecere realizējas. Viens no etapiem teātra repertuāra meklējumos ir iestudējumi Ziemas cirkā. Te tiek plānots iestudēt Sentžorža de Bueljē adaptēto Sofokla lugu "Edips, Tēbu valdnieks". Režisora asistents ir Gastons Batī. Līgums ar jauno gaismu mākslinieku un režisoru tiek noslēgts uz pieciem gadiem.

Batī ir ieradies pie Žemjē parādīt režijas skices "Makbetam" un saņēmis uzaicinājumu strādāt par režisoru. Par šo skatuves meistara uzticības apliecinājumu debitantam Batī ir pateicīgs visu mūžu, bet vēl vairāk — par iespēju attīstīties vidē, kas nav kanonu sastindzināta.

Izglītots, nopietns un mērķtiecīgs, ar augstām prasībām pret sevi un citiem, Batī teātrī prasa profesionālismu. Viņa raksturs atgādina Kopo — "svētā amata" filozofijas pravieti, kam sveša bohēma, haoss un vieglprātība. Viņa stiprā puse ir organizētība un disciplīna. Firmēns Žemjē ir divdesmit gadus vecāks un cita tipa cilvēks — vētraini aizrautīgs, apveltīts ar aktiera, režisora, producenta talantu. Viņš vienlaikus darbojas pie daudziem projektiem, ne vienmēr izslīpē tos līdz galam, tāpēc ir sajūsmināts par darbīgo un punktuālo Batī.

Pēc gaismu partitūru izveidošanas vairākām Žemjē izrādēm Batī Ziemas cirkā iestudē savu pirmo patstāvīgo darbu — Šarla Ellema un Pola d'Estoka "Lielo pastorāli" (1920). Līdzekļu trūkuma dēļ iecere pilnībā nerealizējas, taču "Pastorāle" ir debitanta panākums. Batī spoži demonstrē gaismu iespējas un ar aizrautību vada masu ainas.

Otrs Batī iestudējums 1919.–1920. gada sezonā notiek Dailes teātrī un ir veidots atšķirīgā estētikā. Tā ir Sentžorža de Bueljē luga "Vergi". Batī atsakās no "Pastorāles" poētiskā gleznieciskuma un rada skarbi reālistisku vidi. Te darbojas zaldāti, prostitūtas, atklājas nežēlīga kara realitāte, ilgas pēc mājām, izmocītas dvēseles, sakropļoti likteņi.

Par īsto Batī režijas tramplīnu kļūst viens no Žemjē pārvaldītajiem teātriem — Elizejas lauku teātris Montāna ielā (*Comédie des Champs Élysées*), kas vēlāk tiek pārdēvēts par Montāna-Žemjē Komēdijas teātri (*Comédie Montaigne-Gémier*). Tur jaunais režisors pavada 1920.–1921. gada sezonu un piesaka sevi teatrālajai Parīzei.

Batī rīcībā ir labi aktieri — Firmēns Žemjē, viņa sieva Andrē Megāra, Šarls Dilēns, kas atgriezies no Amerikas un strādā pie Žemjē, Renē Falkoneti. Pirmajā sezonā Batī iestudē sešas dažādu žanru un stilu izrādes: Anrī Lenormāna melodrāmu "Samums", Moljēra "Skopuli", Džordža Bernarda Šova "antiromantisko komēdiju" "Cilvēki un ieroči", Ādolfa Orna "Farss par tēvu Georgu", Pola Klodēla mistēriju un E. Labiša farsu.

A. Lenormāns kopš pirmās satikšanās kļūst par tuvāko Batī līdzgaitnieku, draugu un viņa pastāvīgo dramaturgu.

Lenormāna daiļradē manāms freidisma strāvojums. Visai bieži viņš pievērsies slimīgas psihes izpētei. Daudzu viņa lugu darbība norisinās eksotiskās Āfrikas valstīs, kuru klimats eiropiešiem mokošs un izraisa patoloģiskas kaislības. Tās ir tā sauktās Lenormāna *koloniālās* lugas — ar freidisku pamatu un traģisku bezizejas intonāciju, kas piemīt "zudušās paaudzes" literatūrai.

"Samums" ir drūma, jutekliska luga. Batī uzreiz piesaista tās nemierīgā, trauksmainā noskaņa. Viņa nolūks ir radīt neizbēgama, mūžīga, visuresoša ļaunuma atmosfēru. Scenogrāfija un gaismas raisa konkrētas psihofiziskas sajūtas — drudžainu uzbudinājumu, nomāktību. Klimata parādības (tveice, tuksneša vējš, smilšu vētra) ir līdzeklis, lai simboliski atklātu ekstrēmus psihes stāvokļus. Lugas galvenais varonis Loransī jaunībā, traģiski pārdzīvodams sievas neuzticību, bēdzis uz Alžīriju. Viņš kļuvis bagāts, taču joprojām ir nelaimīgs. Loransī mīļākā Aiša — vētraina temperamenta iezemiete — jūt neapzinātu naidu pret viņa sešpadsmitgadīgo meitu Klotildi, kura pēc mātes nāves nolēmusi ierasties Alžīrijā pie tēva.

Meitenes atbraukšana sakrīt ar smilšu vētras sākšanos. Samums simbolizē brīvībā izlauzušos tumšo stihiju, cilvēkam nepakļāvīgus instinkta spēkus. Loransī ir satriekts, redzot Klotildes līdzību ar māti, un neapzināti viņā sāk mosties mežonīga kaislība. Kad meitene apzinās tēva jūtas, viņa nolemj bēgt kopā ar savu mīļāko — arābu Džauru. Bet Aiša, kas arī alkst Džaura mīlestības, greizsirdības lēkmē Klotildi nodur. Pēdējā izrādes aina ir mīmiska. Bēdu pārņemts, Loranss (F. Žemjē) stāv pie nogalinātās meitas līķa. Pamazām viņš apzinās, ka nāve ir atbrīvojums no ļaunās burvības — viņa tumšās dziņas ir mirušas reizē ar Klotildi. Smilšu vētra ir rimusi, un nežēlīgā skaidrībā atgriežas Loransī apziņa.

Lenormāna luga ir viena no dekadentiskajām melodrāmām, kas savu laiku nav pārdzīvojusi. Tomēr "Samuma" iestudējumam ir lieli panākumi. Lenormāns tiek nosaukts par nelaimes analītiķi, kas devis aktieriem izdevību ielūkoties zemapziņas bezdibenī...

Otrs šīs sezonas iestudējums ir Moljēra "Skopulis". Pavisam cits atspēriena punkts — komiskā stihija un racionālisms. Titullomā — Šarls Dilēns. Batī izrāde atšķiras no Kopo 1913. gada iestudējuma "Vecajā baložbūdā", kur Moljēra komēdija bija interpretēta kā drāma. Batī akcentē farsa iezīmes.

Dekorācija ir minimālistiska — gluds, balts fons, uz kura kā aplikācija izdalās krāsainie Šarla Sanlavila veidotie kostīmi. Izrāde ir ļoti dinamiska — laci, akrobātika, laukuma teātra manierē un tempā runāti dialogi, maskas un ginjola princips aktierspēlē. Tas viss rada karnevāliskas bufonādes iespaidu. Finālā Batī Anselmu pārvērš delartiskās komēdijas groteskajā Kapteiņa maskā. Uz skatuves viņš izraujas ar troksni, klauniskiem lēcieniem, ik pa brīdim metoties pēkšņos un komiskos apkampienos.

Moljēru Batī interpretē laukuma teātra un delartiskās komēdijas valodā. Batī komisko vispār saista ar marionetisko formu — tas atklājas arī daudzās turpmākajās viņa izrādēs. Marionešu teātris Batī acīs nezaudē pievilcību nekad. Ar ginjolu saistās viņa pirmie teātra iespaidi, un ar režiju leļļu teātrī Batī radošā darbība noslēdzas. Leļļu teātris visuzskatāmāk piedāvā citu realitāti, un šādi paralēlo pasauļu krustpunkti ir viens no noslēpumiem, pie kā Batī allaž atgriežas.

Pēc pirmās sezonas Gastonu Batī atzinīgi novērtē kritiķi un ievēro elitārā Parīzes publika. Materiālos līdzekļus gan tas nevairo. Montāna-Žemjē Komēdijas teātri pēc pirmās sezonas nākas slēgt.

Batī nolemj radīt savu trupu. Jau veidojas domubiedru loks — dramaturgs Simons Gantijons, komponists Andrē Kadū, mākslinieki Boriss Meščerskis un Šarls Sanlavils. Viņi apvienojas "Himēras trupā" (*Les Compagnons de la Chimère*). Ar to draudzējas arī dramaturgi Denī Amels, Žans Žaks Bernārs, Lisjēns Benārs, Edmons Flegs, Anrī Renē Lenormāns, Žans Viktors Pelerēns. Šai trupā īsā laikā slavu gūst vairāki izpildītāji — Marī Kalfa, Šarls Buajē un citi.

Trupai nav telpu. Taču vēl pirms pirmajām izrādēm 1921. gada decembrī tiek izdota brošūra — programma, kurā Batī galvenās tēzes tiek paustas kā kolektīva deklarācija. Uz brošūras vāka heraldiska zīme attēlo Himēru. Batī skaidro alegorijas jēgu tā: "Himēra, kuru mēs izvēlējāmies par emblēmu, ir sieviete–putns no Ziemeļu pasakām. Varenie spārni aiznes to debesīs, taču viņai ir nagi, kas cieši turas pie pamata. (..) Ja vēlaties, tas ir mākslas simbols, kas alkst universālismu un līdzsvaru, tiecas pēc harmonijas, samierinot spēkus, kurus mūžīgi pretnostata vienu otram — garu un matēriju, pārdabisko un pašsaprotamo, cilvēku un lietu pasauli."[1]

Sākumā trupa spēlē īrētās telpās, sniedz viesizrādes Beļģijā, Holandē, dažādās Francijas pilsētās. 1923. gadā trupa uzceļ savu teātri, kas ārēji ir gleznieciska, bet iekšpusē — neērts. Teātra fasādi apglezno Boriss Meščerskis. Šarls Sanlavils ar trafaretiem izkrāso raupju audumu, kas noklāj sienas. Himēras attēls rotā arī pelēkā samta skatuves priekškaru. "Himēras barakai" (*Baraque de la Chimère*) ir 340 vietas, lieliski aprīkota skatuve un elipsveidīga skatuves aizmugures siena, kas atgādina kupolu. To izdomājis M. Fortjuni, lai projicētu debesis; te ir labs elektriskais aprīkojums. Pie elipsveida skatuves sienas ir iegrime — aktieri var parādīties uz skatuves vai nozust no tās pa pakāpieniem. Līdzīga telpas izbūve vēlāk tika veidota arī citos Batī teātros. Gleznieciska, stilizēts balagāns — tāds teātris atbilda gan jaunās trupas, gan tās vadoņa romantiskajiem sapņiem.

Sākot ar 1922. gadu, reizi mēnesī iznāk "Himēras biļetens" (*Bulletins de la Chimère*). Tajā izklāstīta teātra mākslinieciskā programma. Šai ziņā teātris seko Kopo "Vecās baložbūdas" paraugam: "Himēras baraka" līdztekus izrādēm paredz sniegt muzikālus, plastiskus, literārus koncertus, rīkot izstādes un veikt pētniecisku darbu.

Himēras teātra repertuāru Batī balsta uz jaunajiem dramaturgiem. Viņš izvēlas A. Lenormāna, S. Gantijona, Ž. V. Pelerēna lugas, kuru iestudējumos ir iespēja izmantot simboliskus izteiksmes līdzekļus. Tās pārsvarā ir lugas, kurās lielāka nozīme nekā tekstam ir mūzikai un atmosfērai un kur lielu lomu spēlē dabas spēki saule, jūra, tumsa, karstums, vējš, lietus — kas varenāki par cilvēku, ietekmē, apspiež, iespaido viņa ķermeni, gribu un dvēseli. Beļģu dramaturga G. Greguāra "Haija", Ž. Bario "Skaistule no Ageno" (1922), S. Gantijona luga "Ciklons" (1923).

Kritika reaģē rezervēti. A. Antuāns raksta: "Himēras trupa atklāj sevi jau pirmajā uznācienā: vai viņi pārāk daudz spēka netērē inscenējumam?" Pjērs Brisons pārmet, ka Batī izvēlas lugas ar nolūku vingrināties režijas meistarībā, nedomājot par skatītājiem.[2]

Par šī posma pārliecinošāko Batī iestudējumu uzskata izrādi, kas veidota no diviem viencēliem: Ž. Ž. Bernāra "Martina" un Ž. V. Pelerēna "Intimitāte" (1922). Žana Žaka Bernāra "Martina" ir viens no Batī "klusuma teātra" paraugiem. Jauno zemnieku meiteni Martinu spēlē Margareta Žamuā. Šī izrāde Batī karjerā ir pavērsiena punkts — viņš ir atradis savu aktrisi un (tas atklāsies daudz vēlāk) savu antagonisti. Šīs aktrises talants turpmāk lielā mērā noteiks trupas repertuāru un stilu. Žamuā ir smalkas, trauslas, meitenīgas sievietes tips. Gara, tieva, ar neveikliem ātri augošas meitenes žestiem, bērna naivitāti, lielām, tumšām acīm. M. Žamuā ir Š. Dilēna skolniece.

Viencēliena galvenajai varonei Martinai ir 16 gadu. Viņa ir vecas dižciltīgas kundzes Mervēnas kalpone un flirtu, ko ar viņu uzsāk vecmāmiņu apciemot atbraukušais Žiljēns, uztver nopietni. Jauneklim drīz jāprecas ar vecāku izraudzītu līgavu, un viņš atgriežas Parīzē. Martina klusējot cieš. Paklausīga un pret visu vienaldzīga, viņa apprecas ar vietējo fermeri. Jaunā sieva gaida bērnu un dzīvo mehāniski, iegrimusi neizteiktajās jūtās. Pēdējo reizi Martina tiekas ar Žiljēnu pēc vecenītes nāves. Dramatiska, nervoza saruna sāpes pastiprina. Žiljēns ar sievu aizbrauc. Fermera ģimene sēžas pie pusdienu galda. Aizdedz lampu, tā ilgi kūp. Dzirdami tikai monotoni pulksteņa sitieni un mušu sīkšana. Dzīve turpinās.

Žamuā aktierspēle ludziņai piešķir mākslas elpu. Viņa nospēlē zemtekstu, kurš varbūt lugā nemaz nav uzrakstīts — maigumu, bezpalīdzību, kaislīgu padevību, klusējošas ciešanas, bezierunu pakļaušanos liktenim, prieku, cerību, sāpes — bagātīgas jūtu nianses amplitūdā no bērnišķīgas vientiesības līdz ievainotas dvēseles traģismam. Žamuā spēle atgādina Marī Dorvālu, kurai arī naivās, robusti sastutētās melodrāmās izdevās atklāt cilvēka jūtu daudzveidību. Žamuā iemieso mīlestību un ciešanas, kaut lugā šie vārdi lietoti netiek. Izrādes būtība ir mēmajās pauzēs.

"Himēras teātris" rīko arī koncertus, par kuriem Batī rakstīja teātra programmā. Dejotāja Simona Seraka sniedz "Dejas klusumā", kuru laikā mūzika skan tikai deju starplaikā, kad pianists improvizē par tēmu, ko dejotāja atklājusi kustībā. Ar afrikāņu dejām uzstājas Habibs Banglia. Lekcijas par teātra, kino, gleznieciības un mūzikas jautājumiem lasa Žans Kokto, Ēriks Satī, Žoržs Oriks un Šarls Dilēns.

Batī dekorācijas ir diezgan vienkāršas, to pamatkomponenti — bloki un kubi. Batī, tāpat kā viņa Karteļa kolēģiem, nekad nav bijuši stingri noteikti scenogrāfijas principi. Dekorācijas var būt konstruktīvas, glezniecīskas, sadzīviskas, shematiskas, stilizētas.

"Himēras barakai" izdodas ieinteresēt kritiku un inteliģenci. No 1921. gada 25. decembra līdz 1922. gada 1. februārim vairāk nekā 50 laikraksti un žurnāli publicē pozitīvas atsauksmes par teātra programmu. Tomēr teātris pastāv tikai vienu sezonu. Materiālu sarežģījumu dēļ trupai telpas ir jāatstāj.

1923.–1924. gada sezonā Batī iestudē sešas izrādes Žemjē pārvaldītajā "Odeonā" un Vodeviļas teātrī. 1924. gada pavasarī viņam izdodas nostabilizēties nelielā teātrītī — Elizejas lauku studijā (*Studio des Champs Élysées*). Laikā no 1924. līdz 1928. gadam te tiek iestudētas sešpadsmit lugas.

Pārcelšanās uz savām telpām ir nozīmīgs brīdis. Teātri tagad vairs nesauc "Himēra". Zāle atrodas pie pašiem ēkas griestiem un patiesībā ir

pārbūvēta izstāžu galerija. Tajā ir 256 vietas. Teātris ir iekārtots moderni un pēc Luija Žuvē nevainojamās gaumes. Taču skatuve ir neērta, bez kulisēm un kabatām. Mazajā zālē var iestudēt kamerizrādes un turpināt meklējumus "klusējošā teātra" virzienā.

20. gados Batī darbība ir ļoti aktīva. Viņa trupa bieži ceļo, viņš izdod žurnālu "Maskas", iestudē izrādes citos teātros un 1927. gadā pievienojas Š. Dilēnam, Ž. Pitojevam un L. Žuvē režisoru apvienībā "Četru kartelis".

Batī maksimālās radošās aktivitātes gadi sakrīt ar reliģiskā teātra izplatīšanos Francijā. Teātros, mācību iestādēs, baznīcās, Versaļā iestudē miraklus, mistērijas un laikmetīgas reliģiska rakstura lugas. Pols Klodēls — slavenākais no Francijas katoliskajiem dzejniekiem un dramaturgiem — kļūst par daudzu franču domu valdnieku.

1925. gada beigās G. Batī, Ž. Kopo, Leons un Žoržs Leruā nodibina *Svētā Genēzija brālību* — Francijas katolisko mākslinieku federāciju. Tā drīz vien pārtop par *Katolisko teātra un mūzikas savienību.* Par tās prezidentu kļūst Batī. Tomēr viņš ir iestudējis tikai vienu izteikti reliģiozu lugu — Marī Demē "Svētās Ženevjēvas ausma un riets" (1923) — savas režisoriskās darbības sākumā un ne visai veiksmīgi. Batī nekad nav gatavojies veidot reliģisko teātri.

Viņa reliģiozitāte izpaužas citādi. Tā kā viņam tuvs neotomistu pasaules uzskats, Batī mīl arī matēriju, kuru radījis Dievs, jo arī tā ir dievišķa. Viņš pēta arī realitāti — gan sadzīviskās situācijas, gan sabiedrības likumu iedarbību uz cilvēku. Batī "ireālais" teātris vienmēr balstās precīzi atrastās sadzīves situācijās, režisors neatsakās no franču naturālistu patrona A. Antuāna atklājumiem.

Viens no šī perioda iestudējumiem ar polistilistisku dabu ir S. Gantijona "Maija" (1924). Pirmizrādei gan nav panākumu, pēc divdesmit izrādēm Batī spiests to no repertuāra noņemt, taču, kad 1927. gadā izrādi atjauno, tā iekaro skatītājus. Liekas — M. Žamuā ir ieguvusi iekšējo brīvību. "Maijas" iestudējums Gastonam Batī nozīmē apmēram to pašu, ko "Knoks" Luijam Žuvē. Viesizrādes uzvedumam atnes Eiropas slavu, luga tiek tulkota un iestudēta astoņpadsmit valodās.

Izrāde savieno vairāku virzienu — ekspresionisma, naturālisma un simbolisma — teatrālās tehnikas. Caur tiešo sižetu un zemtekstu Batī nonāk pie divu paralēlu pasauļu apliecināšanas. Maijas tēls balstīts indiešu mitoloģijā. Vienlaikus "Maija" ir gan plīvura simbolisks nosaukums, gan dieviete zem šī plīvura. Tādā veidā dievišķās būtības starojums tiek absorbēts un padarīts pieejams cilvēkiem.



S. Gantijona **"Maija"** Elizejas lauku studijā (1924). Rež. G. Batī, scenogr. B. Meščerskis. Maija — Margareta Žamuā

Galvenā varone Bella ir ostas prostitūta, viņas klienti — dažādu valstu jūrnieki. Atkarībā no apmeklētāja sieviete mainās, katru reizi iemiesojot kādu citu kārtējā klienta sapni. Tā ir reālās Bellas pārvērtība Maijā — noslēpumainā, ēteriskā būtnē. Maija ir baudu pārdevēja un sapņu dāvinātāja, redzamais un iluzorais, sieviete un mīts.

Gantijons izmantojis tipisku simboliskā teātra paņēmienu — "klusēšanas dialogu". Tas ieved noslēpuma atmosfērā un piešķir simbolisku nozīmi rupjām naturālistiskām ainām. Visu deviņu ainu darbība norisinās Bellas istabā. Netīri rožainas sienas, vienkāršs galds, gulta, divi krēsli, spogulis un lampa (scenogrāfs B. Meščerskis). Nekā glezniecisku, tikai sadzīve un vienaldzīga padevība apstākļiem.

Bella un viņas draudzenes pļāpā par šo un to. Skan ierasta, sadzīviska intonācija. Dažreiz kāds vaļīgāks žests, žargonvārds. Bella māca draudzeni adīt. Par klientiem runā mierīgi, bez cinisma un rūgtuma — amats paliek amats. Bella — M. Žamuā — augstā rudā parūkā, sarkanā kleitā — pie sevis dzied. Tikai šajā dziesmā, muzikālajā refrēnā izlaužas smeldzošas sāpes. Ierodas klients — alkoholiķis, un Bella uzliek profesionālu mehānisko smaidu. Sākumā nekas neļauj ieraudzīt šīs vulgārās un nelaimīgās meičas patieso būtību.

Tāda pati viņa ir arī nākamajā ainā, uzzinot par savas trīsgadīgās meitiņas nāvi un meklējot naudu, lai aizbrauktu uz bērēm. Bella neraud, viņa ir noraizējusies par praktiskām lietām. Iekšēji slēptās bēdas nerod īpaši redzamu izpausmi, dvēseles bēdas aktrise ļauj nojaust bez vārdiem.

Batī ļauj skatītājiem nolaisties "dibenā", atklājot ciešanu dziļumu, uznes uz skatuves sadzīvi, neglīto parastību, atkailināto realitāti. Viņa "ireālais" teātris vienmēr tomēr ir arī teātris ar precīzi raksturotu vidi.

Jūrnieki stāsta Bellai par saviem mīlas objektiem. Viņa tos iemieso. Katrā ainā kāda skumstoša dvēsele glābjas no vientulības. Skumju noskaņa arvien pieaug. Un Bella kļūst par Maiju — neaizsniedzamo, vēlmju māti, melu māsu vai Maiju — ilūziju...

Maija — M. Žamuā pārvēršas ne tikai tāpēc, ka to grib vīrieši; arī viņā pašā, neraugoties uz realitātes spiedienu, ir kaut kas svēts. Māka saprast, atsaucība un dziļa cilvēciska līdzjūtība.

Jaunajā žurnālā "Elizejas Lauku Studija" Batī apliecina sava teātra kursu, kas vērsts kā pret bulvāru teātriem, tā pret "literāro puritānismu", kurš, viņaprāt, valdījis "Vecajā baložbūdā". Batī nevēlas iestudēt izteikti reālistiskas lugas. Diemžēl šai ziņā kolēģu dramaturgu piedāvājums ir visai pieticīgs. Klasiku Batī neiestudē. Ibsens viņam nav tuvs, no Ž. Anuija "Mežones", Dž. B. Šova "Svētās Žannas", Ž. Žirodū "Elektras" režisors atsakās, kaut autori un tulkotāji piedāvā lugas aktrisei M. Žamuā. Lugās ir ideju konflikts. Batī to uzskata par literatūru, par daiļrunības straumi, kurai nav vietas uz skatuves. Kamēr galvenie dzīves jautājumi izpausmi sava laika dramaturģijā rod tieši caur vārdiem, Batī grib iedarboties uz skatītāju emocijām.

Šai laikā tiek iestudētas A. Lenormāna lugas "Ļaunuma ēnā" (1924) un "Romantiskais burvis" (1926), A. Strindberga "Jūlijas jaunkundze" (1925), Ž. V. Pelerēna "Samainītās galvas" (1926) — viens no Batī neparastākajiem iestudējumiem, kur likti lietā ekspresionisma izteiksmes līdzekļi, lai izpaustu cilvēku nomoda sapņus, E. Riča "Aritmometrs" (1927) un S. An-ska "Dibuks" (1928).

Teātra kritikā atskan jautājums: "Vai ekspresionisms franču teātrī?"

Ž. V. Pelerēna lugas "Samainītās galvas" varoņi ir individualitāti zaudējuši un manekenizējušies personāži X un Y. Izrādes plakātā redzama vīrieša figūra bez galvas. Gaisā ap šo figūru lido sešas vienādas galvas. Personāžs raksturo sabiedrību, kas pārvēršas vienādi domājošo veidojumā.

Lugas darbība risinās vienā vakarā. Sarunājas tēvocis Y un krustdēls X, kas pieder pie jaunās, modernās paaudzes. Viņi runā par naudu, mīlestību, politiku, un uz skatuves parādās dažādi personāži. Dzīvās bildes ir it kā izrautas no īstenības.

Piemēram, darba dzīves modelis tirdzniecības kantorī. Batī izmanto paceļamus un nolaižamus ekrānus. Aktieri atrodas aiz tiem un izgaismoti rada ēnu teātra iespaidu. Virs ēnām, kuru kustības ir ātras un mehāniskas,

iedegas preču nosaukumi un cenas. Pēc šīs parodijas par lielo biznesu seko aina, kas rāda, ka cilvēks manekenizējas arī intīmajā dzīvē. Sinhroni darbojas četri pāriši, kas izrunā vienas un tās pašas replikas: "Es mīlu tevi... nāc šurp, nāc tuvāk...". Pāri pielec kājās, maina partnerus, bet pat nepamana to — kustībās ir mehānisks ritms, un atskan tās pašas formulas. Drudžainajā ritmā Batī izteicis tās paaudzes nemieru, kas apzinās savu slimību, taču nespēj to izārstēt.

Batī, kas ir viens no spilgtākajiem ilūziju un sapņu teātra pārstāvjiem, šajā izrādē notver laika un laikmeta sajūtu.

No "himēriskā" repertuāra līdz augstajai dramaturģijai Batī jānoiet garš ceļš. Tas tiek veikts 1928. gadā. Šajā sezonā Batī strādā Avēnijas teātrī (*Théâtre de l'Avenue*), kur iestudē "Hamletu" un "Iedomu slimnieku". Abi ir kontraversāli, strīdus un diskusijas raisoši iestudējumi. Hamleta lomu atveido M. Žamuā. Uzmanību piesaista ne tikai mainītais dzimums un Hamleta vecums — 18 gadi, bet literārā materiāla pirmās redakcijas izvēle. Batī uzskata, ka tas ir skaidrāks un emocionāli saistošāks.

"Hamlets" pirmo reizi publicēts 1603. gadā, pēc tam kad divus gadus jau izrādīts uz skatuves. Tam ir 2143 rindas. Nākamajos izdevumos rindu skaits pieaug. 1733. gadā "Hamletam" jau 3900 strofas. To pieņemts saukt par galīgo redakciju. Šai variantā Hamletam ir 30 gadu. Batī nevēlas iestudēt otro, pēc viņa domām, sabojāto variantu, ko Šekspīrs nemitīgi piemērojis publikas gaumei. Savā rakstā "Šekspīra tēli" viņš cenšas pārliecināt, ka tieši pirmais variants ir loģiskāks. Princim ir tikai 18 gadu, un skaidrs, ka šim bērnam nav ne morālu, ne fizisku spēku panest Rēga uzvelto atriebības slogu. Batī interpretācijā Hamleta "būt vai nebūt" monologs ir pārdomas par pašnāvību.

Šai izrādē Batī atsakās no dekoratīviem paņēmieniem. Galvenā darbības vieta ir pils pagalms, pils dzīves centrs. Žamuā pirmo reizi spēlē travestī lomu. Viņas Hamlets ir pusaudzis, nocietinājies zēns, kuru satriecis zemiskums, noziegumi un visaptverošs ļaunums. Viņa dvēselē saduras nesavienojamas emocijas — alkas pēc maiguma un mīlestības un pirmatnējs mežonīgums. Žamuā spēlē kontrastus bez niansēm. Nocietināšanās un vilšanās ziņā šo izrādi dēvē par "elizabetisku".

Moljēra iestudējums izraisa debates, jo izrāde nav parastā satīra par mediķiem, bet Argāna patiesu ciešanu attēlojums, velkot paralēles ar Moljēra dzīvi. Kaut klasikas interpretācija ir oriģināla, kritika pārmet režisoram tēla sentimentalizēšanu un romantizāciju.

"Iedomu slimnieka" (1929) traktējumu ietekmē Moljēra traģiskie dzīves fakti lugas tapšanas laikā. Moljērs ir smagi slims, viņam ir nesaskaņas ar

sievu, un viņš zaudējis jaunpiedzimušo dēlu. Literāro tēlu aizvietojot ar reālu prototipu, mainās lugas žanrs. Batī iestudējumā Argāns ir nopietns nervu slimnieks, kaut visi viņu uzskata par simulantu. Belīnas vienīgā vēlme ir iegūt vīra īpašumu. Argānu apņem meli, intrigas, viltus. Moljēra komēdijā ieskanas Balzaka drāmas elementi. Batī sāk izrādi tadicionāli — kā komēdiju, tad pakāpeniski pastiprina dramatismu un noved to līdz traģiskam kāpinājumam.

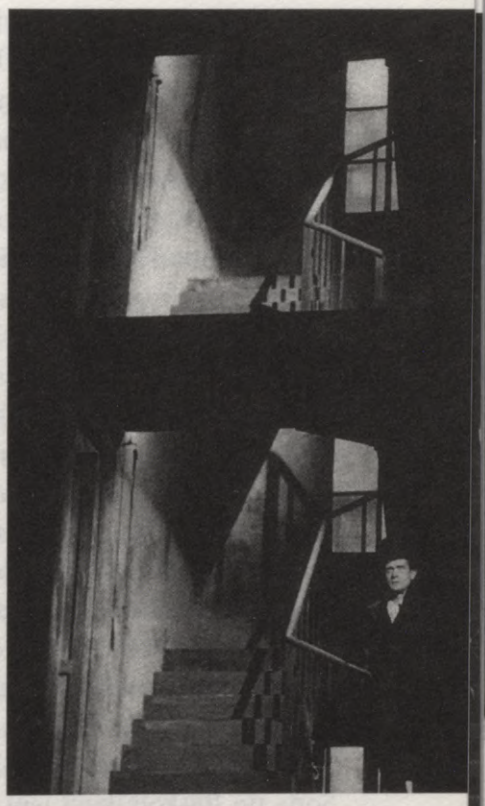
Kritika raksta, ka jautro franču farsu Batī pārvērtis par ekspresionistisku šausmu sablīvējumu, kaut ko līdzīgu filmai "Doktora Kaligari kabinets", jo izrāde zem smieklu maskas slēpj nāvi. Intermēdijās tiek izspēlētas slimā Argāna iedomu ainas — ārsti lēkā ap viņa gultu, bet slimais tur redz dejojam nāvi.

1930. gadā Batī apmetas Monparnasa teātrī (*Théâtre Montparnasse*), ar kuru ir saistīts turpmākos septiņpadsmit gadus. Viņa pēdējā pilnā sezona te noslēdzas 1943. gadā, pēc tam viņa darbība teātrī ir fragmentāra, turpmāk teātri vada M. Žamuā. Batī te iestudē 29 izrādes. No 1936. līdz 1948. gadam viņš iestudējis sešas izrādes arī Franču Komēdijas teātrī.

Monparnasa teātris ir 18. gadsimta celtne. To remontējot, Batī saglabā neskartu veco fasādi, taču skatuvi un zāli pārbūvē. Te viņš rada vietu, kas ļauj patverties iztēlē, poēzijā, romantikā. Batī atsakās no paņēmieniem, ar ko bija eksperimentējis agrāk, un ļauj iztēlei brīvību. Viņš izmanto jaunākos tehniskos sasniegumus, ieskaitot grozāmo skatuvi, kas dažos iestudējumos bez darbības pārtraukuma ļauj kinemātiski virzīties no vienas scēniskās vides uz citu.

Pirms oficiālās teātra atklāšanas Batī piedāvā skatuvi V. Meierholda trupas viesizrādēm. 1930. gada jūnijā maskavieši te spēlē "Revidentu", "Mežu" un "Augstsirdīgo ragnesi". Batī atklāj teātri oktobrī ar franču publikai nezināmo B. Brehta "Trīsgrašu operu". Batī saista ne tik daudz Brehta satīra, cik plastikas, mūzikas, fantāzijas, ginjola un lirisma apvienojums. Franču publikai viss ir negaidīts: padibenes, bandītu un klaidoņu pasaule, dzēlīgais tonis, Kurta Veila dziesmu smeldzīgums, Brehta stils. Franču skatītājam to nav viegli uztvert, un izrāde lielus panākumus negūst. Arī K. Veila vokālā maniere aktieriem ir sveša.

Uz Monparnasa teātri Batī pārceļ vairākas savas populārās izrādes — "Maiju", "Samainītās galvas", "Ciklonu", iestudē Moljēra "Ārsts pret paša gribu". Viens no šī perioda lielākajiem sasniegumiem ir F. Dostojevska romāna "Noziegums un sods" skatuves variants ar Batī scenogrāfiju, A. Kadū mūziku un O. Šūmanes kostīmiem. Iestudējuma pirmizrāde notiek 1933.



F. Dostojevska **"Noziegums un sods"** Monparnasa teātrī (1933). Rež. un scenogr. G. Batī. Skats no izrādes

gada 21. martā, un repertuārā tas noturas pusotru gadu.

Dramatizējumā Batī atsakās no Svidrigailova tēla, Marmeladovs parādās tikai krogus skatā, nenotiek arī Ļizavetas slepkavība. Tikai četrās no divdesmit ainām darbojas Porfīrijs Petrovičs.

Franču valodā F. Dostojevska romāns tiek pārtulkots 1885. gadā. Skatuves adaptācijās tas lielākoties pārvērties asa sižeta "policijas lugā", kuras jēga ir nevis Raskoļņikova grēksūdzes stāstā, bet izmeklētāja Porfīrija Petroviča viltībā, spēlējot ar savu "upuri" kaķa un peles spēli. Batī, kuram grēks un grēka izpirkšana ir viena no daiļrades caurviju tēmām, iestudējumā par centrālajiem izvirza Raskoļņikova un Soņas tēlus. Taču Batī izrādes darbība nav pakļauta reliģiozajai problemātikai. Stāsts ir par maigu, labsirdīgu jaunu cilvēku un viņa bojāeju, izvēloties par savu ideālu pārcilvēka ideju.

Izrāde ir par noziegumu, kas izseko pats sevi. Rūpīga analīze, arvien pieaugošas garīgas krīzes atmosfēra un ideju krahs. Slīdot no vienas ainas otrā, Batī rada dzīves nepārtrauktības sajūtu.

Viena no izrādes ainām tiek aprakstīta visās teātra vēsturēs. Tā ir aina uz kāpnēm, kad Raskoļņikovs dodas pie sava upura. Uz skatuves redzamas trepes, kas ved uz augšu un uz leju, divi patumši kāpņu laukumiņi un divas durvis katrā no tiem. Dzirdamas balsis, kas dzied krievu tautasdziesmu. Kad skatuve izgaismojas, no apakšējā dzīvokļa iznāk divi krāsotāji un jautri noskrien lejā. Tad parādās Raskoļņikovs. Vājš un bāls viņš lēni kāpj pa trepēm, roka slīd pa kāpņu margu, rietošas saules stari spīd cauri stikliem, kaut kur aiz sienas sit pulkstenis. Šausmas ir sajūtamas, vēl pirms Raskoļņikovs (Lisjēns Na) sāk runāt — pārliecināti un nosvērti: "46 pakā-

pieni. Vēl 14... Es esmu pavisam mierīgs. (*Sit pulkstenis.*) Astoņi. Tieši tā, kā es biju paredzējis. 60. Lūk. Neko neesmu aizmirsis. Un mans pulss sit, it kā nekas nenotiktu." Raskoļņikova augstā cepure slīd arvien augstāk un augstāk. Baiļu atmosfēra sasniedz kulmināciju, atskanot durvju zvanam.

Šī pati situācija tiek atkārtota vēlreiz — 11. ainā, pēc kuras seko varoņa lūzums. Pēc slimības, samaņas zaudējuma policijā, Porfīrija Petroviča apciemojuma Raskoļņikovs pārbauda savu izturību un no jauna dodas uz nogalinātās dzīvokli. Slepkava zvana pie durvīm, jau uzskatīdams sevi par uzvarētāju. Bet tās pēkšņi atveras — nogalinātās istabā strādā krāsotājs. Raskoļņikovs satriekts bēg. Ideja par pārcilvēku ir iznīcināta.

Emocionālā kulminācija ir Raskoļņikova grēksūdze Soņai — M. Žamuā. Aktrisei tā nav labākā loma, viņa spēlē to līdzīgi kā Maiju. Nāvīgs nogurums, izmocītība, traģisks acu skatiens. Viņā daudz bēdu un labestības, bezgalīgas saprast spējas, žēlsirdības un mīlestības.

Kritiķis Anrī Guijē raksta — Dostojevska romānā ir divējs ritms: "Raskoļņikova apsēstība ar noziegumu un viņa atbrīvošanās tikumiskajā sodā. Rietumu publiku īpaši interesē pirmais. Bet Batī visu cauraudis ar grēksūdzes ritmu, pakļaujot tam izrādes virzību."[3] Pakāpeniski Raskoļņikovs uzsūc Soņas patiesību. Atkāpjoties no romāna varianta, Batī ved Raskoļņikovu nevis uz policijas iecirkni, bet inscenē publisku atzīšanos. Soņa un Raskoļņikovs lēni iet pa garu, šauru ielu, tās malās ir gandrīz visi lugas personāži. Abi tuvojas avanscēnai, tad Raskoļņikovs iznāk proscēnijā un, nokrītot uz ceļiem publikas priekšā, izrunā noslēguma vārdus: "Es nogalināju ar cirvi Aļonu Ivanovnu, lai viņu apzagtu."

Kritika pēc izrādes raksta par noslēpumaino krievu dvēseli, kas alkst ciešanu un destilē svētumu no nozieguma un dzīves izjūtu no pašām padibenēm.

1935. gada sezonas virsotne ir A. de Misē "Mariannas untumi". Izrāde ir viens no veiksmīgākajiem klasikas atdzīvinājumiem franču teātrī, ko var salīdzināt ar Š. Dilēna veiktajiem Aristofana, Bena Džonsona inscenējumiem vai L. Žuvē Moljēra "Sievu skolu". Batī sajūt lugas noskaņu, kurā ir karnevāla un traģisma sajaukums, caurspīdīga poēzija un vienlaikus dziļi rūgta smeldze. Un nojauta, ka skaistākie cilvēku sapņi tiks satriekti lēti un nežēlīgi. Šī ir reize, kad Batī maina lugas laiktelpu. "Mariannas untumos" viņš pārceļ darbību no 16. gadsimta uz 19. gadsimtu, un tas padara viņa iestudējumu par vispopulārāko šīs romantiskās komēdijas versiju.

Skatītāju acu priekšā ir pelēkzils — pastelisks Itālijas tēls. Dārza vārtiņi, strūklaka, soliņi, Neapoles lauku ainavas. Uz šī poētiskā fona darbojas lepnā,

izsmalcinātā Marianna, nelaimīgi iemīlējies Čelio un jaunais, dzīvespriecīgais, bet iekšēji patukšais Oktavio (Lisjēns Na). Viņi izskatās kā karnevāla figūras. Un tas, izrādās, arī ir karnevāls ar itāliešu maskām un intermēdijām avanscēnā. Masku darbība aptver lugas dialogus un sacementē tos.

Tomēr karnevāla personāžs kļūst nopietnāks, bezrūpība pazūd. Finālā maskas ielaužas dramatiskajā darbībā — ar lukturiem rokās tās avanscēnā dzenā Oktavio — ir skaidrs, ka tuvojas traģisks atrisinājums. Komēdija saglabā grāciju un svaigumu, taču virs tās šūpojas drāmas ēna.

M. Žamuā Mariannas lomā izdodas izvairīties no tradicionālā kaprīzās skaistules tēla ar tās valdzinošo liekulību. Viņā nav nekā no galma koķetes. Nedaudz sausi, augstprātīgi un noteikti viņa atvaira Čelio atzīšanos. Rakstura iekšējā sarežģītība izpaužas atturīgā formā.

Kad Oktavio apraud drauga nāvi, Mariannas sirdī, kura alkst ideāla tikpat stipri kā Čelio, dzimst kaislība pret Oktavio. Tomēr sirds, ko iznīcina ugunsgrēks, tiek atklāta klusējot. Oktavio vārdi Mariannai "Es jūs nemīlu, jūs mīlēja Čelio" ir kā nāvējošs naža dūriens. Tā ir Misē tēma — neīsta kāršu sadale mīlestībā un laimes neiespējamība.

1937. gadā Batī iestudē G. Flobēra "Bovarī kundzi". Izrādei ir 20 ainas, taču ne tāpēc, lai demonstrētu dekorācijas vai konkurētu ar kino. Batī soli pa solim grib izsekot Emmas iekšējai dzīvei, parādīt rakstura evolūciju. "Bovarī kundze" turpina "Nozieguma un soda" pieredzi.

Dekorācijas ir vienkāršas, bet precīzas, tās dažkārt respektē Flobēra rakstīto pat detaļās un krāsās. Tiek izmantotas Flobēra sacerētās mizanscēnas un gaismu spēles. Šai izrādē ir viena no Batī slavenākajām scenogrāfijām — operas loža. Emma flirtē provinces teātra ložā, kamēr fonā ir redzama operas izrāde.

Batī traktējums ir izteikti romantisks. Emma ir sapņotāja, kas ieslodzīta bezgarīgā atmosfērā. Mazas buržuā drāma, kuras dvēseli aizskar liels romantisks sapnis, kas ierosina gan viņas izlaidību, gan apsola svētību. Nespējot šajā sapnī dzīvot, viņa mirst. Žamuā atrod romantiskajai varonei piemērotu — dziedoši deklamējošu — intonāciju. A. Lenormāns raksta: "M. Žamuā melanholiskā dziedājuma maniere dialogam piešķīra recitatīva vai lūgšanas intonāciju."[4]

Lai izskaidrotu Emmas iekšējo dzīvi, Batī ievieš savdabīgu antīko kori — skaistuļu kvartetu, kas parādās avanscēnā un ir Emmas iztēles projekcija. Pirmo reizi viņas parādās trešajā ainā, kad Emma ar Šarlu viesojas pie Omē pāra. Šarls un Omē spēlē domino, Emma klusi sarunājas ar Leonu par literatūru. Koris uztver frāzes: "...sarkani augļi lielos kokos... pils, menestreļi, gondoljeri, laivas mēnessgaismā..."

Gandrīz visu izrādes laiku skan mūzika. Emma spēlē, Leons dzied, vējš no baznīcas atnes bērnu balsis, skan Doniceti "Lučijas di Lammermūras" fragmenti.

Batī izmanto paralēlo darbību, lai konfrontētu varoņus un viņu emocionālos stāvokļus. Vienlaikus izgaismojas divas darbības ligzdas — Rūdolfa kabinets un Emmas guļamistaba. Rūdolfs ciniski raksta atvadu vēstuli, Emma, laimīga, starojoša un priecīgi uzbudināta, gatavojas bēgšanai.

"Bovarī kundzē", neraugoties uz romantizāciju, ir arī naturālisma elementi. Lēta un netīra vide. Viesnīcas istaba. Ar kāju atsitot durvis, istabā iesprūk Emma melnās samta apakšbiksēs un sarkanā jakā. Aiz viņas iestreipuļo Leons neveiklā pajaco kostīmā ar lieko degunu un parūku. Mīlas ainas vietā seko dzēruma strīds. Emma vīlusies kliedz: "Mīlestība nav labāka par laulību!"

Ainu secība iezīmē varones mērķtiecīgu lejupslīdi un pieaugošu dramatismu. Bezcerības sajūtu vēl akcentē scenogrāfija: kails, apsnidzis sola skelets uz pelēkas debess fona, kas nemaz neatgādina burvīgo mīlas patvērumu vasarā. Sausi glicīniju zari, nobirušas lapas.

Pēdējās ainas darbība notiek vienlaikus istabā, kur guļ mirstošā Emma, un avanscēnā, kur koris pavada viņu pēdējā gaitā. Emma kliedz no neciešamām sāpēm, pieklust, prasa spoguli. Ieskatās tajā, nepazīst sevi, rokas pārslīd sejai, viņa mēģina dziedāt valsi — neiepazītās mīlestības melodiju. Negaidot sāk smieties un mirusi atslīgst gultā.

Gaisma lēnām dziest. Atkal dzirdams valsis, tikai šoreiz to atskaņo ērģeles, arvien skaļāk un svinīgāk. Tiek aizdegtas sveces. Līgavas kleitā un zīda kurpītēs Emma parādās avanscēnā. Noslīd tills. Koris apstāj Emmu, sauc sev līdzi.

E m m a: Es neesmu cienīga. Viss, ko es darīju, bija sīks.

K o r i s: Jā, bet tu nesamierinājies ar to.

E m m a: Es nevienu nedarīju laimīgu.

K o r i s: Jā, bet tu pati nebiji laimīga.

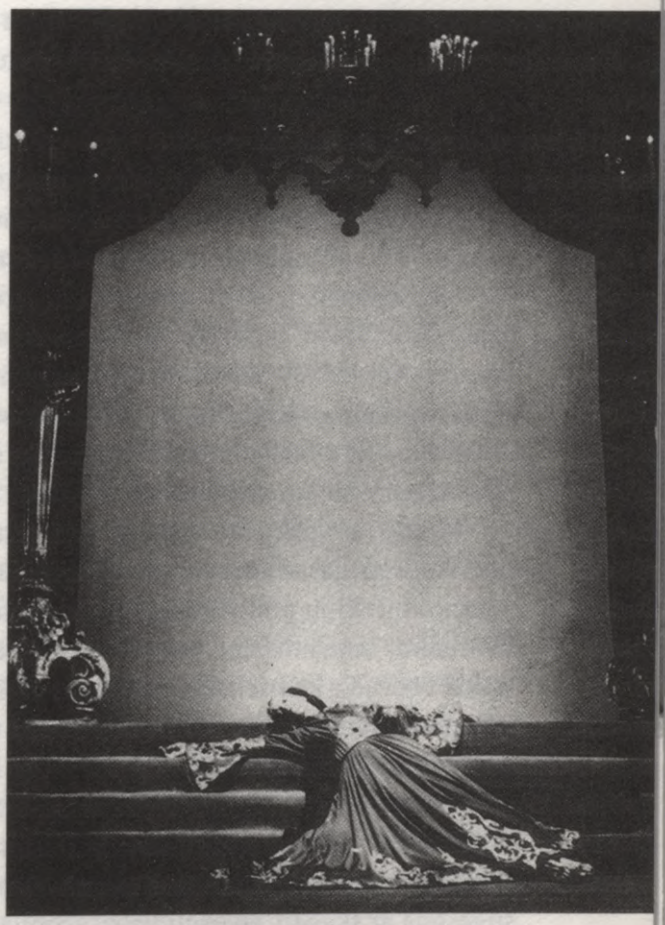
E m m a: Es izniekoju savu dzīvi.

K o r i s: Jā, bet tu to nepieņēmi.

Koris paņem Emmu pie rokas un aizved. Ērģeļu stabulēs majestātiski skan valsis.

Izrāde, jo īpaši tās finmāls, izraisa kritikas un skatītāju polemiku.

Batī savu izrāžu varoņos redz radniecīgas poētiskas dvēseles, kurām grūti izturēt seklās dzīves vakuumā. Viņu patvērums ir ilūziju pasaule, kurā viņi ir pavisam cita mēroga personības, bet šī pasaule agrāk vai vēlāk tiek iznīcināta.



Ž. Rasina **"Fēdra"** Monparnasa teātrī (1940). Rež. G. Batī, scenogr. E. Bertēns. Skats no izrādes

Balstoties uz Servantesa "Dona Kihota" epizodi, Batī saraksta lugu — traģikomēdiju "Dulcineja" (1938). Tās galvenā varone ir traktiera meitene Aldonsa, kuru Dona Kihota fantāzija pārvērš brīnišķajā dāmā Dulcinejā. Šo lomu spēlē M. Žamuā. Ilūziju un realitātes kontrasti Batī izrādēs allaž ir krasi. Vide, kuru Batī tēlo, ir padibenes. Kad pienāk vēsts, ka idalgo no Lamančas ieraudzījis kalponē savu ideālu, zirgu puiši, mūļu dzinēji un traktiera kalpotāji sarīko izsmejošu mīlas sūtījuma nodošanas ceremoniju. Tad notiek negaidītais — meiča, kuru dzīve padarījusi raupju, pārdzīvo garīgo pārvērtību. Ir pamodināta cilvēcība. Viss gaišais, kas mīt Aldonsas dvēselē, atrod izpausmi. Līdzīgi kā "Maijā" Batī grib pierādīt, ka viszemākais cilvēks, vislielākais grēcinieks ir garīga būtne.

1940. gada martā, kad arī Francija jūt kara draudus, Batī iestudē Rasina "Fēdru". Lugas darbību Batī pārceļ uz mītisko laiku, pusotru gadu tūkstoti pirms Hellādas rašanās. Tā ir pasaule, kurā brāzmo mežonīgi, neapzināti instinkti. Cilvēki baidās no briesmoņiem, bet arī paši līdzinās zvēriem.

Senās leģendas mežonīgā varenība izrādē sadzīvo ar 17. gadsimta Versaļas gaumi. Uguns liesmas mijas ar nopūtām un reverancem. Luija XIV izsmalcinātais stils vāji apslēpj iekšējo būtību — rupjas, robežas nepazīstošas kaislības. Rasina laikmets atklājas kā kontrastu laikmets.

Izrādes vizuālo tēlu veido mākslinieks Emīls Bertēns, kombinēdams klasicisma un antīkā laikmeta vides elementus. Skatuvi apgaismo lustra. Telpā paceļas nenoteikta stila pils. Aiz tās — tukša telpa kā metafiziskajā glezniecībā. Gaismas zilajam fonam piešķir bezdibens noslēpumaino intensitāti. No turienes strāvo draudi un šausmas.

Kostīmu mākslinieces M. H. Dastē veido stilizēti antīkus kostīmus, kādi redzami 17. gadsimta gleznotāju N. Pusēna un K. Lorēna darbos.

No aktieriem Batī prasa perfektu heksametra tehniku, "ritma dziedāšanu", taču aktieriem šī tehnika nav īpaši trenēta. Salīdzinājumā ar Franču Komēdijas teātra māksliniekiem Batī aktieriem ir dikcijas un elpošanas kļūdas. Uzskatot, ka jebkura apstāšanās pārraus poētisko melodiju un ritmu, Batī nolemj piecus cēlienus spēlēt bez pārtraukuma, nelielās pauzes starp ainām aizpildot ar dažām Ž. F. Ramo taktīm.

Izrāde tiek pakļauta vienam uzdevumam — atklāt Fēdras dvēseli. Pēc Batī koncepcijas, Fēdra ir janseniste, kā pats Rasins. Visu miesisko, arī pēkšņo mīlestību pret padēlu, viņa uzskata par grēku, kaut arī pēc senajiem likumiem, saņemot ziņu par vīra nāvi, Fēdra drīkst kļūt Ipolita sieva. Batī traktē Fēdru kā kristieti, ķeceri un mocekli. "Fēdras grēks ir nevis incests, bet vilšanās," grāmatā "Nolaistais priekškars" raksta Batī.[5] Īsta kristiete līdz pēdējam mirklim nedrīkst zaudēt cerību uz Dieva žēlastību.

Fēdras lomā, protams, ir M. Žamuā. Šīs lomas skatuviskā tradīcija aizsākās 19. gadsimta 70. gados ar Sāru Bernāru, kura ielika lomā savu sievišķo valdzinājumu un spēlēja mīlestības neprāta drāmu. Bernāra suģestēja ar skaistu, spēcīgu balsi. Žamuā nepiemīt ne tāda balss, ne jutekliskums. Viņa iznāk uz skatuves, ietinusies smagā tumša auduma kleitā. Pašas miesa viņai iedveš šausmas. Kāds kritiķis raksta: "Viņa bija tā nomērdējusi savu miesu, ka ikvienai šādai vēlmei viņā vajadzēja nomirt. Šī Fēdra var tikt apvainota jebkurā noziegumā — tēva slepkavībā, noslēpuma izpaušanā, melos, kuru dēļ iet bojā nevainīgais, taču ne grēcīgā mīlestībā."[6] Iespējams, Žamuā tēlu neapzināti romantizē. Dzīvojot pasaulē, kas vēl nepazīst cilvēcību, viņa pretstata tai savu iekšējo pārliecību, kurā ir stipras goda un pienākuma jūtas. Viņa cīnās ar sevi nikni, līdz spēku izsīkumam.

Arī ārpus teātra notiek cilvēcības cīņa pret brutalitāti un agresiju.

Karam sākoties, teātris piedzīvo cenzūru — no repertuāra jāizņem visi neāriešu autoru darbi. Batī sākumā rīkojas tāpat kā Š. Dilēns un L. Žuvē: iestudē komēdijas.

Uz Monparnasa skatuves parādās E. Labiša "Pasūtītājs no Vēras" (1940),

V. Šekspīra "Spītnieces savaldīšana" (1941). Tomēr nozīmīgākais iestudējums okupācijas laikā ir Šekspīra "Makbets" (1942).

Skatuves dziļumā kā drūms rēgs vīd pils — noziegumu ligzda. Raganas atdalās no pils sienas kā atdzīvojies bareljefs. Batī tās nepārprotami sasaistījis ar "ļauno pāri". Raganās iemiesojas abstrakts ļaunums, taču nevar nemanīt arī konkrētas laikmeta asociācijas. "Makbets" ir ideoloģisks darbs, kaut Batī deklarējis, ka teātris nav propagandas līdzeklis.

1943. gadā Batī nolemj Monparnasa teātra vadību nodot M. Žamuā rokās, paturot tiesības iestudēt paša izraudzītus darbus. Tomēr viņš izveido tikai divas trīs izrādes. Par galveno Batī aizraušanos kļūst marionetes.

Batī un M. Žamuā attiecības laika gaitā ir sarežģījušās. Līdz pat dzīves beigām Žamuā attiecas pret Batī kā pret skolotāju un autoritāti. Batī viņu izaudzinājis par profesionālu aktrisi, iemācījis disciplīnu un kalpošanu mākslai. Taču Žamuā talants laika gaitā izdara korekcijas režijas zīmējumā. Ar laiku viņai rodas sava koncepcija par teātri. Žamuā vēlas strādāt teātrī, kas reaģē uz laikmeta aktualitātēm. Tas noved pie konflikta.

1945. gadā M. Žamuā lūdz Batī iestudēt A. de Misē "Lorencačo", kurā viņa tēlo titullomu. Batī ir īsinājis lugas tekstu, lai izvairītos no paralēlēm ar tālaika politiskajiem notikumiem. No episki plašā auduma Batī grib izgriezt psiholoģisku drāmu par slepkavu un viņa upuri. Žamuā Lorencačo ir franču "Hamleta" variants. Kritika raksta, ka aktrise dāsni apveltījusi savu varoni ar prātu, kaislību, gribu. Visi uzsver šī Lorencačo iekšējo spēku, trauslo stāvu un traģisko varenību. Tomēr Žamuā (un Batī) ir izsvītrojuši Lorencačo degradāciju. Tēls kļūst vienpusīgs, idealizēts un romantisks.

40. gadu beigās, nedaudz vīlies teātrī un izjūtot veselības problēmas, Batī galvenokārt strādā leļļu teātrī, iestudē tur pašsacerētas lugas, dramatizē leģendas. Leļļu teātris Batī interesē sen. "Franču enciklopēdijai" viņš uzraksta rakstu "Marionetes", kopā ar R. Šavansu — grāmatu par Lionas leļļu teātri — "Marionešu vēsture" (*Histoire des Marionettes*, 1959).

Batī estētiku ietekmē reliģiozitātes uzplūds, reliģija dod iespēju atrauties no realitātes.

Viņš darbojas arī provincē — Provansas komēdijas teātrī atjauno "Mariannas untumus", "Fēdru" un citas savas izrādes.

Līdz 1949. gadam Batī iestudē izrādes Franču Komēdijas teātrī (Ž. Rasina "Berenika", 1946). Monparnasa teātrī īrē zāli marionešu izrādēm. Taču neviens no Batī iestudējumiem vairs nav mākslas notikums. Batī uzvedumi neatrod sev vietu pēckara pasaulē. Tajā Batī sapņi un fantāzijas liekas naivi un vecmodīgi.

Batī aizbrauc no Parīzes un pēdējos dzīves periodu no 1949. līdz 1952. gadam aktīvi iesaistās teātra decentralizācijas procesos, līdzdarbojas *Sud-Est* Dramatiskā centra (*Centre dramatique du Sud-Est*) dibināšanā, bet mirst, pirms tas tiek atvērts.

Citētie avoti

[1] Cit. no: *Финкельштейн Е.* Картель четырех. — Л., 1974, с. 226.
[2] Turpat, 228. lpp.
[3] Turpat, 254. lpp.
[4] Turpat, 260. lpp.
[5] Turpat, 269. lpp.
[6] Turpat, 269. lpp.

Mārīte Gulbe

LUIJS ŽUVĒ
(1887–1951)



Moljēra **"Dons Žuans"** Ateneja teātrī (1947). Rež. L. Žuvē, scenogr. K. Berārs. Dons Žuans — Luijs Žuvē

Luijs Žuvē (*Louis Jouvet*) — franču aktieris un režisors.

Luijs Žuvē dzimis Bretaņā, Krozonas pilsētiņā, un ir trešais dēls celtniecības inženiera ģimenē. Māte Eiženija Sežurnē vēlas dēlam dot vārdu Jēzus, jo viņš dzimis 24. decembrī, tomēr zēnu nosauc tēva vārdā — par Luiju.

Līdz 1896. gadam viņš apmeklē skolu Vorejā, Luāras departamentā. Zēns šļupst, stostās, un skolotāji viņu "dresē". Luijs ir labsirdīgs, kautrīgs un neveikls pusaudzis. Viens no vēlāk valdzinošākajiem un izsmalcinātākajiem franču aktieriem bērnībā un jaunībā ir neglīts un neveikls. Garš, ar izstīdzējušām rokām un kājām, asiem sejas vaibstiem, nopietniem runas defektiem. Prāts un spēcīgs gribasspēks Žuvē personībā savienojas ar gandrīz slimīgu pašpārliecinātības trūkumu, kas viņu dzen panikā pat panākumu gados.

1898. gadā vecāki nolemj ievietot dēlu ļoti stingrā katoļu (lazaristu) koledžā Lionā, kas ir tumša, drūma skola un piedāvā maz izpriecu. Paslepus viņš lasa Bomaršē, apgūst Moljēru, ar vecākiem tiekas reti un pavada šai skolā četrus gadus.

Kad Luijam ir 15 gadu, notiek nelaimes gadījums ar tēvu — pārbaudot tuneļa konstrukciju, viņš iet bojā. Tā kā māte nestrādā, skola ir jāatstāj. Ģimene pārceļas uz Retelu, pilsētiņu Ardēnu kalnos, pie mātesbrāļa farmaceita Gustava Sežurnē. Luijs

aktīvi sāk darboties skolas teātrī. Eiženija un Gustavs likvidē uzņēmumu un nolemj Luiju sūtīt Notrdamas koledžā Parīzē.

Ģimene vēlas, lai mākslinieciski noskaņotais zēns seko dzimtas tradīcijai un studē farmāciju vai kļūst par ārstu. Luī uzklausa radiniekus pakļāvīgi, nepretodamies, bet Notrdamas koledžā kaislība pret teātri nepāriet. Katru gadu koledžā tiek iestudētas izrādes — "Cinna", "Makbets", "Dons Kihots", "Skopulis". Mācību rezultāti ir nevienādi — viduvēji un brīžiem spīdoši. Žuvē daudz lasa un nemitīgi uzklausa radinieku izteikumus — tu nekļūsi par aktieri. Uzsācis farmakoloģijas studijas Parīzes universitātē, viņš vēstulē draugam raksta: "Tikko apzvērēju savējiem, ka iestāšos Medicīnas fakultātē, bet manas domas ir pie teātra. Starp mēģenēm un flakoniem nejūtos labi."[1] Kopš 1908. gada Žuvē trīs reizes mēģina iekļūt Parīzes Konservatorijā un ik reizi izkrīt. Viņš gatavo Korneija Horācija, Moljēra Dona Žuana un Arnolfa ("Sievu skola") monologus. Pēdējās divas vēlāk būs Žuvē slavenākās lomas, bet tobrīd, kā nežēlīgi izsakās biogrāfi, "viņa rīkle profesoriem nepatīk".[2] Kopš tā brīža Žuvē par savu balsi ir šausmās. Tomēr kā brīvklausītājs jauneklis var apmeklēt nodarbības balss nostādīšanā un teksta analīzē pie pasniedzēja Leluāra. Viņš apmeklē kursus arī Nacionālajā dekoratīvo mākslu skolā.

Žuvē kāre pēc aktiera pieredzes ir alkatīga, tāpēc izdevības to gūt tiek izmantotas gandrīz nekritiski: viņš iesaistās eksperimentāli noskaņotajā Mākslas darbības grupā (*Groupe d'Action d'Art*), veikdams arī menedžera funkcijas. Tā ir izglītojoša rakstura organizācija, kas organizē literāru klubiņu, vada ekskursijas, rīko izstādes un izdod žurnālu "Himēru Gadatirgus". Vēlāk tiek nodibināts Mākslas darbības teātris (*Théâtre d'Action d'Art*). Žuvē te spēlē Alcestu Moljēra "Mizantropā", Osvaldu H. Ibsena "Spokos" un Arnolfu Moljēra "Sievu skolā".

Pie Leona Noela — viena no franču romantisma teātra "veterāniem" — Žuvē apgūst melodrāmas skolu. 1910. gadā Žuvē iestājas viņa trupā, priekšpilsētās un provincē spēlē V. Igo Ernani, Riju Blazu, A. Dimā grāfu Monte Kristo.

1911. gadā Žuvē spēlē vairākas lomas Žaka Rušē trupā, to skaitā Zosimu F. Dostojevska "Brāļos Karamazovos".

Šai laikā viņš iepazīstas ar Ž. Kopo un izrāda interesi par režiju. Žuvē apgūst visdažādākos teātra aspektus — režiju, scenogrāfiju, gaismošanu, arhitektūru un vēsturi. Neraugoties uz skopajiem ienākumiem un trūcīgo dzīvi, viņš savāc naudu un 1912. gadā ar draugiem iznomā teātri, uzsākdams maza budžeta iestudējumu ciklu, kas dod pirmo lielāko režijas pieredzi.

1912. gadā Žuvē apprecas ar dāņu gleznotāju Elzu Kolēnu, Ž. Kopo sievas draudzeni.

1913. gadā Žuvē pabeidz universitāti kā diplomēts farmaceits. Nodeva ģimenei ir atmaksāta, un viņš beidzot var savu dzīvi veltīt teātrim.

Ž. Kopo šai laikā organizē "Vecās baložbūdas" trupu, un vārdi "ir nepieciešams, ka tu mums pievienojies" Žuvē nav divreiz jāatkārto. "Vecās baložbūdas" teātris tiek nodibināts 1913. gadā studentu kvartālā, nomaļus no populārajiem bulvāru teātriem. Kopo skola balstīta uz savā ziņā reliģiskiem patiesības meklējumiem caur trīsvienību: Skaistais, Labais, Patiesais (*le Beau, le Bien, le Vrai*). Kopo darbu teātrī uztver kā misiju, un aktieru garīga attīstība viņa darbības plānā ir tikpat svarīga kā intensīvi aktiermeistarības treniņi. Disciplīna teātrī ir skarba, taču Žuvē uztver Kopo kā mesiju, un dzīvesveids, kas iemieso kalpošanas ideju, ir viņam tuvs un saprotams.

Sākumā Žuvē "Vecajā baložbūdā" tiek uzaicināts par aktieri un uzvedumu daļas vadītāju. Drīz vien viņš kļūst par Kopo uzticības personu un neaizstājamāko teātra cilvēku, kolēģi "Baložbūdā" viņu dēvē par Kopo smadzenēm. Žuvē vienlaikus ir elektriķis, mašīnists, dekorators un izgudrotājs. Viņa pārziņā gandrīz pilnībā pāriet gaismošanas darbi. Žuvē izgudro grozāmos un gaismu mainošos prožektorus, kurus nosauc par *les Jouvets*. Viņš ir pārliecināts, ka gaismošanas ziņā izdosies pārspēt G. Kreigu. Skatuves tehnikas jautājumos Žuvē Francijā kļūst vispāratzīta autoritāte ar enciklopēdisku erudīciju. Ar Kopo akceptu viņš pārbūvē "Vecās baložbūdas" skatuvi līdzīgi Elizabetes laika teātra modelim — tā ir gandrīz atbrīvota no scenogrāfijas, lai visa uzmanība tiktu pievērsta aktierim.

Kopo trupā Žuvē tomēr diezgan ilgu laiku uzskata tikai par epizožu aktieri. Viņa pirmie aktieriskie panākumi ir bufonādiskajās lomās, kurās burleska savijas ar poēziju un karikatūriskais ar cilvēcisko — Doktors Moljēra farsā "Barbualjē greizsirdība", Endrū V. Šekspīra "Divpadsmitajā naktī".

1914. gadā karš Žuvē darbu teātrī pārtrauc, seko sanitārais dienests. Pēc demobilizācijas Žuvē kopā ar "Vecās baložbūdas" trupu aizbrauc uz ASV un Amerikā aizvada divas sezonas. Žuvē joprojām spēlē galvenokārt farsos: Žerontu "Skapēna blēdībās", Briduazonu "Figaro kāzās", Sganarelu "Ārstā pret paša gribu". Viņam ir dzīvs skatiens, labi veidots deguns, jutekliska mute, šarms, ko viņš pats neapzinās un nevar izmantot. Ilgu laiku ekspluatēto klauna masku kritiķi skaidro ar Žuvē nervozitāti un emocionalitāti, bailēm uzstāties bez karikatūriskā grima, zem kura viņš var palikt neatpazīts. Tam ir arī otrs pamatojums — uz skatuves Žuvē traucē viņa analītiskā, pēt-

nieciskā aktiera daba. Ekscentrika atbrīvo no liekas teoretizēšanas, kaut prasa arī augstāko pantomīmas, vārda, grima un aksesuāru pārvaldīšanas tehniku. Žuvē aktieriskā izaugsme notiek, pakāpeniski atkāpjoties no ekscentrikas stihijas un kļūstot psiholoģiski smalkākam.

Atgriezies Parīzē, Žuvē "Vecās baložbūdas teātra" studijā lasa lekcijas par teātra arhitektūru un grieķu teātri. Kopā ar Suzannu Bingu un Žaku Kopo viņš ir viens no studijas garīgajiem vadoņiem.

Grūti pateikt, kurā brīdī sākas Žuvē un Kopo domstarpības. Visticamāk, Žuvē aiziet tāpēc, ka Kopo 20. gados arvien spēcīgāk izjūt vēlēšanos ieslēgties laboratorijā un nodoties studijām. Bet Žuvē, lai kā teoretizētu, vienmēr alkst pēc prakses un satikšanās ar publiku. Viņam ir 35 gadi, un arvien noteiktāk viņš tiecas uz režiju — kā aktieris, mākslinieks, tehniķis, pedagogs un teorētiķis. Savā pašizpausmes maksimālismā viņš Kopo ideālismam pretnostata spēcīgu instinktu pēc panākumiem: "Teātrī nav problēmu, ir tikai viena: panākumu problēma. Bez veiksmes teātris neeksistē..."[3]

1922. gadā L. Žuvē pieņem enerģiskā antrepreniera Žaka Eberto uzaicinājumu kļūt par Elizejas lauku Komēdijas teātra (*Comédie des Champs Élysées*) tehnisko direktoru.

Elizejas lauku teātris ir impozants moderns komplekss, uzcelts 1913. gadā ar ievērojamu Eiropas un Amerikas finansistu palīdzību. Tas lepojas ar divām zālēm (2100 un 750 vietu), kā arī mēģinājumu telpām, galeriju un bāriem. Galvenā zāle, tā sauktais *Grand* teātris, uzreiz kļūst par starptautisku muzikālās kultūras centru. Te diriģē K. Sen-Sanss, K. Debisī, A. Toskanīni, spēlē S. Rahmaņinovs, V. Horovics, dzied F. Šaļapins, dejo A. Pavlova, A. Dunkane, uzstājas Krievu un Zviedru balets. Tur tikko ir parādīts S. Djagiļeva, I. Stravinska un V. Ņižinska balets "Svētpavasaris", pirmie Ž. Kokto sirreālistiskie farsi "Vērsis uz jumta" un "Kāzas Eifeļa tornī", viesojies A. Tairova Kamerteātris un K. Staņislavskis ar Dailes teātri. Tas ir teātris bagātiem tūristiem un starptautiskai intelektuāļu publikai.

Ž. Eberto vēlas, lai Elizejas lauku teātris iegūst arī novatoriska teātra slavu. Tāpēc sākumā mazo zāli — Elizejas lauku Komēdijas teātri — izīrē no Ženēvas uzaicinātajam Žoržam Pitojevam. 1922. gadā Eberto piedāvā Žuvē strādāt tandēmā ar Pitojevu, turklāt Žuvē ļauj iekārtot eksperimentālu teātra studiju gleznu galerijas vietā. Mazā Elizejas lauku studija tiek atklāta 1923. gadā un laika posmā no 1924. līdz 1928. gadam kļūst par Gastona Batī mājvietu. 1924. gadā Pitojevs teātri pamet, pilnībā atstājot Komēdijas teātri Žuvē rokās.

Elizejas lauku Komēdijas teātrī aizrit Luija Žuvē ilgākais un mākslinieciski nozīmīgākais radošā darba posms.

Ja neskaita četrus "Vecās baložbūdas" izrāžu atjaunojumus – Moljēra "Barbualjē greizsirdība", "Ārsts pret paša gribu", Renāra "Mājas pavards", P. Merimē "Svēto dāvinājumu kariete" —, Žuvē pirmajos darbības gados savā teātrī uzved tikai vienu klasisko lugu — N. Gogoļa "Revidentu". Žuvē iestudē tikai franču autorus. Neviens cits režisors tik konsekventi vēl nav būvējis repertuāru uz sava laika dramaturģiju. Žuvē teātra afišās dominē trīs vārdi: Ašārs, Romēns, Žirodū, taču ir arī tādas lugas kā Ž. Kokto "Elles mašīna" (1934), Ž. Ženē "Kalpones" (1947), kā arī Krommelinka, Sarmenta, Savuāra, Vildraka darbi.

Žuvē reti riskē iestudēt nezināma autora pirmos darbus. Vienīgais izņēmums ir Žans Žirodū. Šo piesardzību, iespējams, izraisa panākumu kāre. Žirodū ir teicis: "Kad teātris ir piepildīts, tas ir kā smaidošs eņģelis. Tukšs tas ir monstrs. Dienā teātris izstaro to pievilcību, to jauko humoru, to gleznaino šarmu, kas kā mazs liekulis tiek uzspodrināts tevis dēļ, ja teātris zina, ka tiks piepildīts vakarā. Kad tev ir jādzīvo ar monstru, tu labāk vēlies redzēt viņu smaidošu."[4] Arī Žuvē uzskata: "Teātrim sākumā jābūt plaukstošam komerciālam pasākumam, tikai tad tam ļauts apliecināties mākslas laukā. (..) Panākumi ir arguments."[5]

Pirmais dramaturgs, kuru Žuvē uzved uz Elizejas lauku Komēdijas skatuves, ir Žils Romēns. 20.–30. gados franču teātri apskalo vesels komēdiju vilnis: lugas raksta M. Paņols, L. Verneijs, E. Burdē, A. Savuārs, tāpat Ž. Diamels. Romēna stilā Žuvē saista groteski pamfletiskais, satīriskais realitātes atainojums. Pirmo sezonu 1923. gada 13. martā teātris atklāj ar komēdiju "Truadeka kungs izklaidējas", kas ir "Truadeka" cikla otrā luga.

Lugas galvenais varonis ir līdz stulbumam naivs, taču nekaunīgs "mācīts nejēga" — Truadeka kungs, ģeogrāfijas profesors. Viņa raksturīgākā īpašība — spēja pievilināt dažāda mēroga blēžus, kuri no profesora muļķības un godkārības izviļ visus iespējamos labumus — no frivolas izklaides līdz politiskam kapitālam. Profesora karjera sākusies ar rupju zinātnisku kļūdu. Daudzsējumu pētījumā "Dienvidamerikas ģeogrāfija" Truadeks sniedzis detalizētu nekad neeksistējušas pilsētas Donogo-Tonkas aprakstu, pasludinot to par Brazīlijas zelta atradņu centru. Reklāma pievilina blēžus, biznesmeņus un baņķierus no visas pasaules, un viņi patiešām nodibina šādu pilsētu, uziet arī atradnes, un Truadeks iegūst akadēmiķa titulu.

Uz lauriem dusošais akadēmiķis kļūst par otrās lugas varoni, kurā viņš parādīts mīlas tīklos, atpūšoties Montekarlo. Līdz saprāta zudumam iemīlējies večuks neauglīgi dzenas pakaļ savu ilgu objektam — jaunai aktrisei Rolandas jaunkundzei. Instrukciju mīlestības lietās viņš saņem no krimināl-

noziedznieka vilcienā, pēc tam nejauši ruletē laimē vairāk nekā 100 000 franku un ar tiem iekaro dāmas sirdi. Tikpat negaidīti viņš paliek bez graša kabatā un muļķības dēļ gandrīz kļūst par ielaušanās līdzzinātāju. Romēna personāžs atgādina varoni no E. Labiša vodeviļām vai operetēm.

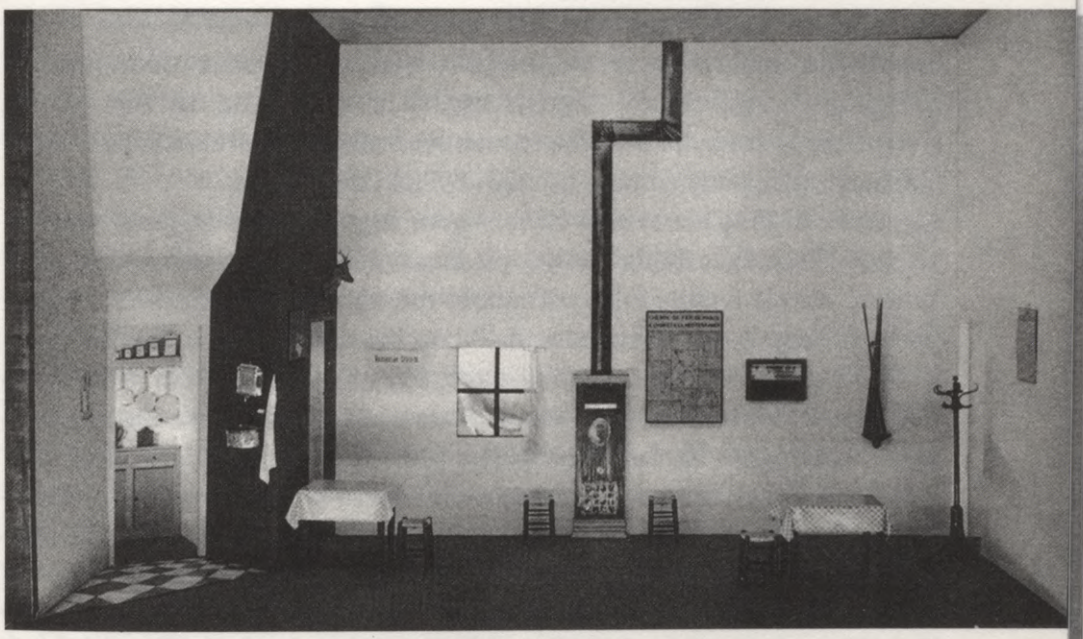
Žuvē ir izrādes režisors, scenogrāfs un galvenās lomas atveidotājs. Scenogrāfija saglabā "Vecās baložbūdas" perioda vienkāršību, arī nevainojami veiklu stilizāciju, kas ir viena no Žuvē vizītkartēm. Uz šī dekorācijām nepieblīvētā fona Žuvē rosina aktierus attīstīt fiziski atraktīvu (bieži vien delartiskās komēdijas meklējumos balstītu) spēles veidu, kas vienlaikus ir arī ļoti precīzs un ar augstu patiesīguma līmeni.

Vienkāršs prospekts attēlo Montekarlo, tālumā redzama Vidusjūra. Ironisku komentāru par notiekošo skatuves priekšplānā pauž divas palmas, dārza soli, balustrāde un podi ar ziediem. Kad Truadeks sastop Rolandas jaunkundzi, palmas tiecas viena pie otras, to galotnes saskaras un soliņi sabīdās, simbolizējot nepacietīgā Truadeka kaisli. Palmas, soli un puķu podi reaģē uz katru darbības pavērsienu. Finālā, kad Truadeks paspēlē naudu, palmas atvirzās, galotnes raugās katra savā virzienā, uz skatuves ir tikai viens sols, viens pods ar puķēm un viens skumjš un vientuļš lukturis.

Žuvē spēlē Truadeku kā marioneti ar ērkulim līdzīgu parūku un augstu, pīkstošu balsi. Asprātīgais un jautrais iestudējums piedzīvo vairāk nekā 200 izrāžu — apmēram divdesmit reižu vairāk, nekā tas jebkad izdevās "Vecās baložbūdas" teātrim.

Žuvē iestudē deviņas Romēna lugas, bet vispopulārākā kļūst "Knoks jeb Medicīnas triumfs" 1923. gadā. "Knoks" ir žilbinošs panākums. Žuvē apzinās, ka lielā mērā var būt pateicīgs lugai par to, ka viņa teātris eksistē. Žuvē spēlē "Knoku" visu turpmāko dzīvi līdz pat 1950. gadam — Parīzē, Francijas provincēs, Eiropā, Āfrikā, Amerikā. "Knoks" piedzīvo 1440 izrādes un subsidē mazāk populārus iestudējumus. "Tas bija talismans, kura maģija neizdzisa visu šo 25 gadu laikā," Žuvē raksta.[6]

Komēdija ir par viltīgu pūšļotāju, intrigantu, kas veikli pārņem brīvu lauku praksi. Vadoties no principa, ka katrs vesels indivīds patiesībā ir slims un to neapzinās, Knoks panāk to, ka visi ciema iedzīvotāji sāk pie viņa ārstēties. Žuvē uzraksta rakstu par "Knoku". Tajā viņš akcentē personāža iedarbību uz veseliem cilvēkiem, kurus tas virtuozi pārvērš par saviem pastāvīgajiem pacientiem. Ārstēšanās kļūst par vispārēju māniju. Knokam ir dažādi paņēmieni — viņš plaši izmanto nesaprotamus medicīniskus terminus, liek lietā krāsainus plakātus, kuros attēloti vesela cilvēka un alkoholiķa iekšējie orgāni, hipnotizējoši raugās sejā. Knoks ir pretrunīgs, sarežģīts per-



L. Žuvē scenogrāfija. Ž. Romēna **"Knoks"** Elizejas lauku Komēdijas teātrī (1923). Rež. L. Žuvē

sonāžs. Varmācības idejas apustulis, demagogs, apziņas manipulators, āksts. Tomēr viņš svēti tic medicīnai, nes kvēlu ticību un mazliet ir arī liriķis.

Romēns lugai ir izveidojis racionāli dzelžainu konstrukciju. Viss norit ātri, caurspīdīgi, lineāri. Žuvē izveido karikatūrisku scenogrāfiju un klīniski baltu gaismu partitūru. Dekorācijas ir ģeometriski skopas. Priekšmeti nemet ēnu, te nav vietas iztēlei.

Knoka loma ir ideāli piemērota Žuvē komiķa talantam: tēls ir sauss, precīzs, detalizēts un ekspresīvs. Iepriekšējā iestudējumā Žuvē tiek kritizēts par pārāk kariķētu tēlojumu. Knokā viņš panāk neatvairāmi komisku efektu bez jebkādas pārspēles. Pirmoreiz dzīvē Žuvē kāpj uz skatuves bez parūkas un grima. Beidzot kaut kam noder arī viņa farmaceitiskās zināšanas un prakse slimnīcās — mediķu profesionālo vājību parodija ir niansēta, Žuvē apspēlē spilgtas detaļas — piemēram, bezgalīgi, tracinoši ilgi mazgā rokas. Knoks kļūst par Žuvē aktiera karjeras augstāko virsotni.

Izrāde nenoveco, liekas pat, ka ar gadiem tā kļūst perfektāka. "Knoks" rodas trauksmainā laikā, kad Musolīni sagrābj varu. Tāpēc to var nosaukt par B. Brehta "Artūro Uī karjeras" priekšteci, kurā pagaidām vairāk smieklīgā nekā traģiskā.

Sākumā Žuvē trupā nav lielu meistaru. Režijā viņš turpina "Vecās baložbūdas" praksi — izskaidro iekšējo rīcības motivāciju, tiecas pēc psiholoģiskas ticamības, ir pedants attiecībā uz dikciju un šai ziņā pilnībā ievēro franču tradīciju — velta uzmanību artikulācijai, intonācijām, tonalitātei, ritmam, panākot pat vissīsāko repliku izteiksmību.

1923./1924. gada sezonā Žuvē saņem negaidītu un dārgu dāvanu — atstājot "Veco baložbūdu", Kopo piedāvā viņa teātrim lielāko daļu savu aktieru, vēstulē nosauc Žuvē par radošo mantinieku, kam uztic savu repertuāru, principus, darba metodes un "Vecās baložbūdas" garu. Žuvē ir privileģētā situācijā — Š. Dilēns sāk savu teātri ar neprofesionāliem jauniešiem, Ž. Pitojevs ar teātra entuziastiem, G. Batī trupā ir tikai viena talantīga aktrise — Margareta Žamuā. Žuvē saņem profesionālu aktieru ansambli, kurā ir V. Tesjē, Ž. Lorī, R. Bukē, L. Bogaers, Ž. Vitrejs, A. Savrī un citi. 1927. gadā trupai pievienojas arī M. Simons un 1928. gadā — traģēdiju aktieris P. Renuārs. Žuvē ansambli sāk dēvēt par spožāko Rietumeiropā. Toni tajā nosaka vecie meistari, kas audzināti psiholoģiskās skolas garā un ansambļa teātrī, tā likumi jāievēro arī jaunpienācējiem.

Līdz 1928. gadam teātrim ir finansiālas grūtības. Elizejas lauku Komēdija atrodas attālu no populārajiem teātru rajoniem, un atšķirībā no "Vecās baložbūdas" vai "Ateljē" šī teātra publika ir eleganta un nepastāvīga. Arī pats Žuvē taustoties meklē savu repertuāru. 20. gadsimta 20. gados tas ir eklektisks, mākslinieciskā koncepcija nav skaidri nolasāma. 1924./1925. gada sezonā nāk klajā četras neveiksmīgas izrādes. Slikti tiek uzņemti Romēna lugu "Diktators" (1926) un "Truadeka kunga precības" (1925) iestudējumi. Pilnīgi izgāžas Krommelinka "Zelta drudzis" (1925). Žuvē pēc tam komentē, ka koridorā bijis vairāk tiesas izpildītāju nekā zālē skatītāju. Tomēr viņš neatkāpjas no savas politikas iestudēt moderno franču dramaturģiju.

Nozīmīgs notikums Žuvē karjerā ir iepazīšanās ar Žanu Žirodū 1926. gadā. Šī sastapšanās varbūt ir vienkārši veiksme, tomēr retrospekcijā tā izskatās pēc neizbēgamības. Žuvē teātra koncepcija pieprasīja Žirodū. Skatuves tehnikas studijās Žuvē bija izsekojis teātra attīstībai no pirmsākumiem līdz pat savam laikam. Itāliešu renesanses teātris rada ierobežotu skatuves kārbu vai, kā Žuvē to sauc, ilūziju kasti (*boîte a illusions*). Proscēnija arkas un skatuves mašinērijas rašanās, viņš secina, padara skatuvi par ilūziju kasti, un tā spēj iegūt aristokrātismu vienīgi ar dzejnieka palīdzību. Arī Žuvē ir vajadzīgi elitāri dzejnieki. Žirodū ir viens no retajiem, kurš, sekojot Kokto formulējumam, sevī apvieno divas lomas — dzejnieku teātrī un teātra dzejnieku.

Kad viņi iepazīstas, Žans Žirodū ir žurnālists un profesionāls diplomāts. Literatūras lietpratēju vidū viņš jau ir pazīstams ar savām briljantajām esejām un manierīgajiem, visai nesaprotamajiem romāniem. Žuvē palīdz viņam atklāt savu īsto izteiksmes veidu un attīstīt to līdz briedumam.

Žirodū nolemj pārstrādāt skatuvei savu romānu "Zigfrīds". Kad tas kļūst zināms, daudzi sāk baidīties no ļaunākā. Žirodū ir sarežģīta estētika, viņam patīk asociācijas, ironija, antitēzes un retoriskas figūras. Liekas neticami, ka to varētu pārvērst daudz ekonomiskākajā drāmas medijā.

"Zigfrīds" Žuvē vadībā tiek pārrakstīts septiņas reizes. Lugā ir attēlota no sadzīves loģikas viedokļa neiespējama situācija — franču kareivis Žaks ievainojuma dēļ zaudē atmiņu un pakāpeniski maina identitāti, kļūstot par vācieti. Brīvdomātājs Žaks Forestjē pārvēršas par dogmatiķi Zigfrīdu fon Kleistu. Žirodū individuāls konflikts kalpo kā alegorija dialogam starp atšķirīgām kultūrām un nācijām, starp Franciju un Vāciju. Vācu hospitālī vācu meitene Eva māca Žaku runāt vāciski, iedveš viņā spēcīgās Vācijas atdzimšanas ideju. Žaks kļūst par nacionālo varoni, ievērojamu politisku darbinieku. Tikai daudz vēlāk jauneklis uzzina savu pagātni un pieņem lēmumu augšāmcelt Žaku Forestjē.

Visi ārējie notikumi risinās aiz skatuves, kamēr skatītāju acu priekšā norit nepārtraukta, saspringta diskusija, garīga cīņa starp Zigfrīdu un Žaku.

Jau "Zigfrīda" pirmizrādē 1928. gadā ir skaidrs, ka parādījies ievērojams talants. Septiņdesmitgadīgais A. Antuāns paziņo: Žirodū parādīšanās ir notikums, kuram būs dziļa atbalss modernās drāmas procesos.[7] Kritika raksta: ""Zigfrīds" iezīmē teātrim jaunu virzienu, jaunu cerību. Tas iezīmē virzību no naturālisma un psiholoģijas uz poēziju. Kopš Misē Francijā nav bijis otra dramaturga, kas ienestu uz skatuves tik daudz viegluma un grācijas."[8]

Žirodū lugas dominē uz franču teātra skatuves 30. gados un 40. gadu sākumā — šo laiku franču teātrī var saukt par Žirodū laikmetu. Tas ir izteikti literārs, īpatna poētiski filozofiska stila teātris, kuram ir arī daudz oponentu.

Francijā ir bijis daudz mēģinājumu gāzt "vārda diktatūru". Gadsimtiem klasicisms bijis oficiāli atzīts stils un pārvērtis teātri par deklamācijas mākslu. Tāpēc teātra revolucionarizētāji nostājas pret klasicismu, jaunos mākslinieciskos meklējumus balstot spēles teātra un iracionālā estētikā. No visiem "Četru karteļa" režisoriem Žuvē ir vistuvāks klasicismam. Aktieris — improvizētājs, ekscentriķis, kas trenējies dažādās teātra tehnikās, savos brieduma gados atzīst tikai vārda un domas teātri. Kopā ar Žirodū viņi veido harmonisku tandēmu.

Žuvē uzskata, ka teātris lielāko pateicību ir parādā autoriem. Viņš savos izteikumos ir noliedzis režisora radītāja statusu, ar to izpelnīdamies asu pretreakciju. "Tikai dzejnieki un komponisti ir profesionāļi," Žuvē saka, "viņu interpreti — aktieri, režisori un mūziķi ir *métier* — aroda meistari."[9] Žuvē, protams, atzīst, ka nevar būt absolūti bezpersonisks teksta pasniegums, ka iestudējums ataino režisora personisko viedokli, bet tas tikai pastiprina nepieciešamību pēc absolūtas iedziļināšanās lugā, lai to nedeformētu. Lugu iestudējot, Žuvē nesāk ar raksturu analīzi, noskaidrojot — *kas viņi ir?* un *ko viņi pārstāv?*, bet gan — *ko viņi saka?*

Ja interpreta uzdevums ir būt tiltam starp dramaturgu un publiku, dialogs kļūst par elementu, uz kuru izrādei jācentrējas. Galvenā nasta tādējādi gulst uz aktieri un jo īpaši — uz perfektu dikciju. Žuvē uzskata, ka labs dramatiskais dialogs ir piepildīts ar fizisku pulsāciju, ko pārāk vienkāršoti dēvē par ritmu. Viņš apraksta lugu kā pneimatisku tekstu, kura "plaušu kustības" rada aktierī noteiktus fiziskus stāvokļus. Mēģinājumos viņš māca aktierus *elpot tekstu* (*respirer le texte*), cerot, ka, notverot *dialoga elpas rakstu*, viņi atdzīvinās autora pieredzi. Iestudējuma procesā Žuvē ilgu laiku velta ritma orķestrēšanai. Iestudējot verbāli izaicinošās Žirodū ideju drāmas, Žuvē attīsta palēninātu, gandrīz maģisku runas tehniku. Viņš meklē priekšnesuma muzikālo izteiksmību un precīzu artikulāciju, tomēr rūpīgi izvairās pārmērīgi uzsvērt vārdus vai frāzes; izjūtu un dzīves nianses rodas organiski.

Partnerībā ar Žirodū Žuvē sasniedz to, par ko Kopo tikai sapņoja: režisora attiecībās ar dramaturgu rakstīšana un iestudēšana kļūst par vienotu radošo procesu. Žirodū izdara labojumus lugās tikmēr, kamēr tās apmierina Žuvē, un izmaiņas iestudējumā Žuvē mēdz izdarīt arī pēc pirmizrādes.

No Žuvē dramaturgs mācās atsevišķas tehniskas lietas — raksturu paspilgtināšanu un skaidras sižeta līnijas veidošanu, novēršot nebūtiskas blakuslīnijas.

Viena no Žirodū stila īpatnībām ir t.s. debates, kurās varoņi skar lielas tēmas, problēmas, jēdzienus. "Zigfrīda" 3. cēlienā, piemēram, Ženevjēvas un Evas dialogā, slēpjas alegorija — runa ir par Zigfrīda baiļpilno identitātes cīņu.

Gandrīz visi Žirodū darbi ir organizēti ap līdzīgām "debatēm". Starp karu un mieru ("Trojas kara nebūs"), jauna un veca cilvēka mīlestību ("Dziesmu dziesma"), cilvēcisko un pārcilvēcisko ("Intermeco"), juteklisku mīlestību un svētulību ("Judīte"), vīrieti un sievieti ("Sodoma un Gomora").

Personas Žirodū lugās vairāk runā nekā kustas. Atsevišķu ainu lielākā daļa vai pat veselas lugas tiek spēlētas sēžot. Drāma vairāk izpaužas sarunā.

Pretējo patiesību nesēji oponē viens otram kā advokāti tiesā tiesnešu (dievu) un zvērināto (skatītāju) priekšā. Tas raksturo ne tikai Žirodū temperamentu, bet arī filozofiju. Grāmatā "Literatūra" viņš raksta: "Patiesu dramatisku iespaidu rada nevis 200 uznācieni, bet ironiska nianse frāzē, ko varonis saka varonei."[10]

Žirodū, tāpat kā Žuvē, ir humānists. Viņš balsta savu teātra koncepciju dziļās Eiropas kultūras zināšanās un paļaujas uz cilvēces saprātu. Valoda ir zirnekļa tīkls, ko audis saprāts, un tajā notverta gan realitāte, gan sirreālais, gan pārdabiskais.

Žirodū atkal atjauno monologus un *tirādes*, un tā nav koķetērija, vēloties parādīt savu oriģinalitāti, atgriežoties pie novecojušas tehnikas. Drīzāk to var uztvert kā savdabīgu teatrālisma formu.

Žirodū lugās darbību itin bieži pārtrauc monologi. Monologa teksts līdz ar to it kā tiek novietots ārpus darbības — kā interlūdija. Kad darbība rit pilnā sparā, to pārtrauc pēkšņa apstāšanās — protagonists uz brīdi noskaidro tā konflikta terminus, ko viņš reprezentē. Tādējādi šāda *tirāde* ir gan literāra, gan artistiska — Žirodū teksta konstrukcija liek režisoram attiecīgajā brīdī "attīrīt" skatuvi vai izkārtot otrā plāna mizanscēnas (grupējot personas ap solistu kā kori operā). Žirodū tēli ir koncentrēti sevī, tiem nav nepieciešamības atbildēt otram, veidojot dialogu, un tas ir pretēji naturālistiskajam teātrim.[11]

Snobiskāk noskaņoti skatītāji un kritiķi priecājas par parīziska, pretencioza dramaturga parādīšanos, kas nekad nebūs saprotams vidusmēra publikai. Kritiskāk noskaņotie raksta, ka Žirodū vairāk nodarbina runas melodiskums un ideju pārraidīšana nekā tēlu dzīve, ka dramaturgs nemaz nedomā par darbību, bet žonglē ar ilūzijām un pats nezina, kuram no viņa varoņiem taisnība, kuram ne.

Nozīmīgākie Žuvē veidotie Ž. Žirodū iestudējumi ir "Amfitrions 38" (1929), "Judīte" (1931, Pigāla teātrī) un "Intermeco" (1933). "Amfitrions 38" ir versija par Jupitera mītu. Jupiters iemīlas mirstīgajā sievietē Alkmēnā un parādās viņai tās vīra pulkveža Amfitriona veidolā. Žirodū uzskata, ka šī versija izmantota 37 reizes. Tā jau lugas nosaukumā viņš ietver ironisku izaicinājumu. Parasti Alkmēna un Amfitrions pakļaujas dievu gribai, bet Žirodū lugā Amfitrions aizstāv savu mīlestību un pašcieņu un morāli ir situācijas uzvarētājs. Luga ir poētiska himna sievietei un morālo vērtību skaistumam. Alkmēnas monologi ir augstākās poēzijas paraugs un pats tēls — viens no gaišākajiem franču dramaturģijā. Šo lomu atveido viena no trupas labākajām aktrisēm — Valentīna Tesjē, izstarojot vienkāršību un patie-

sīgumu, kāds raksturīgs visaugstākās raudzes māksliniekiem. Žuvē tēlo Jupitera dēlu Merkuru — dievu ar izsmējīgu uņ vēsu prātu.

Kloda Sipra dekorācijas izrādes atmosfērā ienes lirismu un grieķisku poēziju: lakoniskas antīkās arhitektūras kontūras, terase ar diviem pakāpieniem, saules pielieta Alkmēnas guļamistaba ar sešiem līdz galam atvērtiem logiem.

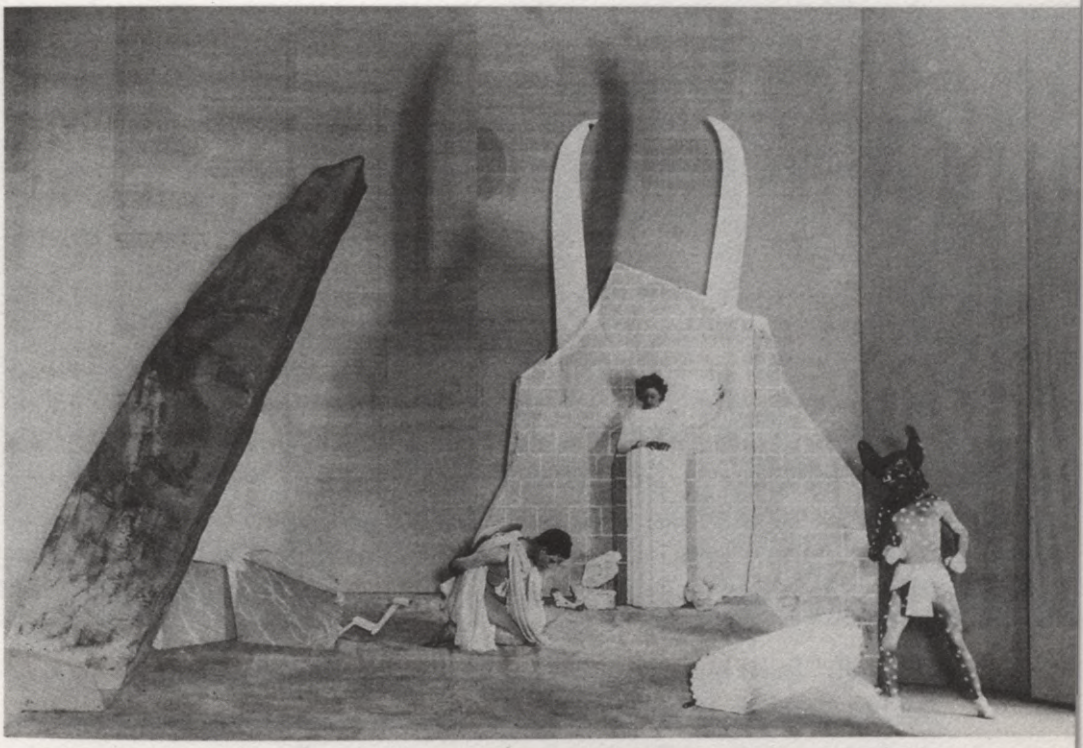
"Intermeco" Žuvē veido sadarbībā ar komponistu F. Pulenku un scenogrāfu Leiricu. Liriski satīriskā fantastiski reālistiskā komēdija iezīmē konfliktu starp jaunību, plaukstošiem dzīves spēkiem, poēziju un dzīves vulgaritāti. Kādā pilsētiņā parādās "spoks". Neviens to nav redzējis, taču pilsētiņā notiek brīnumu lietas — padzīvojušu dzērāju sievas pamet vīrus un aiziet ar jauniem un skaistiem mīlētājiem, bet ikmēneša loterijā laimests krīt visnabadzīgākajam pilsētiņas iemītniekam. Pilsētas vadība satraukta ataicina Inspektoru.

Galvenais konflikts turpmāk risinās starp Inspektoru un jaunu meiteni Izabellu, kas uz laiku ir nomainījusi saslimušu skolotāju. Saduras divi dzīves principi — disciplīna, vardarbīgs spēks, liekulība ar skaidru, poētisku pasauli un romantismu. Valentīna Tesjē Izabellas lomā ienes muzikālu prieka, sapņu un iztēles tēmu. Meitene māca būt laimīgiem, stāsta par skaisto, izstaro dzīvesprieku.

Inspektors atsauc uz pilsētu divus bendes. Pateicoties Izabellas iztēles spēkam, spoks materializējas un krīt no šāvieniem, bet tūlīt arī pieceļas — poētisko izdomu nav iespējams nogalināt. Finālā Žirodū pēkšņi izbeidz šo tēmu. Luga beidzas izsmējīgi ironiskā intonācijā — jaunības protests ātri pazūd, bet dzīve turpina nemainīgo plūdumu. "Intermeco" ir skumjš, nepārliecinošs mēģinājums glābties no realitātes individuālas laimes pasaulē.

Traģiskākas noskaņas ienāk Ž. Kokto "Elles mašīnā" (1934). Luga ir Sofokla traģēdijas "Valdnieks Edips" interpretācija. Aktuālais notikumu fons ir Hitlera nākšana pie varas un Franciju pārpludinošā bēgļu straume. Žuvē–Žirodū iestudējumi jau 20. gadu beigās ir pievērsušies mitoloģijas tēmām. Humanizējot mītu, viņi atvirzās no sadzīviskām tēmām, meklē dziļākus notiekošā cēloņus, tipiskas parādības un tēlus, varbūt arī vēlas ieskatīties nākotnē. Žuvē pirmo reizi sadarbojas ar scenogrāfu Kristiānu Berāru, turpmāk viņš režisoram būs tikpat nozīmīgs domubiedrs kā Žirodū.

Skatuves centrā tiek uzbūvēta neliela platforma, ko no abām pusēm norobežo zili "nakts aizkari". Debeszils prospekts iezīmē perspektīvu. Pirmajā cēlienā uz skatuves slejas dīvains masīvs tornis ar divu sargu siluetiem. Noslēpumainajā atmosfērā lēni un neatvairāmi darbojas liktens



Ž. Kokto **"Elles mašīna"** Elizejas lauku Komēdijas teātrī (1934). Rež. L. Žuvē, scenogr. K. Berārs. Skats no izrādes

elles mašīna. Izrādes jautājums ir: vai cilvēks var saglabāt cilvēcību, kad viņu spiež smags tumšs spēks, kas paralizē gribu? Atbilde ir atrodama Edipa Sīzifam radniecīgā dzīves pozīcijā — pat necerot uz veiksmi, ar vīrišķīgu neatlaidību un drosmi viņš dara to, kas darāms, nezaudējot savu iekšējo pārliecību.

"Elles mašīna" ir pēdējā izrāde, ko Žuvē iestudē Elizejas lauku Komēdijas teātrī. 1934. gadā ekonomiski sarežģījumi liek ēku pamest un pārņemt teātri, kuru nodēvē par Luija Žuvē Ateneja teātri (*Athénée Théâtre Louis Jouvet*). Ēka atrodas Komartēna ielā, Parīzes vecpilsētas centrā.

Sezonu teātris atklāj 1934. gada 8. oktobrī ar "Amfitrionu 38", kas ir programmatisks iestudējums. Žuvē ar to grib pateikt, ka neatkāpsies no sava literārā repertuāra. Skatītājiem, kas pieraduši pie Franču Komēdijas akadēmiski iestudētās klasikas un bulvārizrādēm, tiek piedāvāta nepazīstama māksla, paradoksāli asprātīga, moderni intelektuāla, ne katram izprotama. Daļa iepriekšējās teātra publikas zūd. Žuvē nolemj atvieglot pāreju uz



Ž. Žirodū **"Trojas kara nebūs"** Ateneja teātrī (1935). Rež. L. Žuvē, scenogr. M. Andrē. Skats no izrādes

viņa teātra valodu. 1934. gadā Žirodū pārstrādā vienu no 30. gadu populārākajiem bestselleriem — Margaretas Kenedijas romānu "Uzticīgā nimfa". Lugas nosaukums ir "Tesa". Galvenajā sieviešu lomā sevi piesaka Madlēna Ozreija, kurai ir tāda pati momentāna reakcija, impulsivitāte, intuīcija, intelekts kā V. Tesjē. Tikai M. Ozreija ir skumjāka nekā no teātra aizgājusī V. Tesjē. Līdz ar šo aktrisi no teātra it kā pagaisis prieks un saulainais noskaņojums.

Teātris turpina iestudēt Žirodū lugas — "Trojas kara nebūs" (1935), "Elektra" (1937) un "Undīne" (1939). Trīsdesmitajos gados Žuvē teātris arvien vairāk kļūst par filozofiskās domas teātri. Starpkaru laikā literārā drāma un poētiskais izrāžu stils Francijā triumfē. Jaunā literāro dramaturgu skola — Žirodū, Kokto, Salakrū — 30. gadu beigās gūst publikas akceptu.

Trīsdesmito gadu vidus ir Žuvē radošās darbības apogejs. Viņš atklāj savu otro autoru, un tas izrādās Moljērs. "Sievu skola" 1936. gadā ir lielākais triumfs pēc "Knoka", par kuru lemts pārliecināties 673 reizes.

Pirmo reizi tiekoties ar nacionālo klasiku, Žuvē izdodas no jauna atklāt Moljēra lugu. Viņa "Sievu skolas" interpretācija bija standarts, ar kuru pēc tam tika samēroti visi citi Moljēra iestudējumi. Moljēra augstajā komēdijā Žuvē panāk to, ko Kopo bija mēģinājis savos itāliešu farsu iestudējumos —

viņš atbrīvo lugu no novecojušām tradīcijām un akadēmiskiem komentāriem, tā ka iestudējumam ir svaiga un spirgta elpa.

"Sievu skolas" pirmizrādei Žuvē patiesībā ir gatavojies vairākus gadus. Darbu sākot, Žuvē izslauka no prāta neskaitāmās teorijas un viedokļus, kurus pauduši kritiķi un teātra zinātnieki. Žuvē ar tiem iepazinies, nogurdinoši studējis, bet nācis pie secinājuma, ka uz literāriem vai idejiskiem kritērijiem balstīti viedokļi aktieriem nevarēs būt ceļvedis. Žuvē mēģina atrast veidu, kā lugas eksistenciālās situācijas atklāt modernajai publikai piemērotā valodā, necenšoties saglabāt formas, caur kurām tās tika izteiktas iepriekš.

Žuvē respektē to, ka Moljērs bija praktizējošs teātra cilvēks. Ansamblis spēlē lugu kā augstās komēdijas, farsa un poēzijas maisījumu. Līdz atklātai ekscentrikai, delartiskās komēdijas tehnikai, ko 17. gadsimtā izmanto pats Moljērs, gan neaiziet. Atklātas klaunādes nav. Komisms atklājas galvenā varoņa raksturā. Arnolfu spēlē Žuvē, laužot tradicionālo priekšstatu par šo varoni kā muļķīgu, īgnu un nepievilcīgu aizbildni, kas grib precēties ar savu jauniņo audzēkni Agnesi, bet tā labāk izvēlas jauno Orasu. Veča vietā ir pajauns puisis ar labu humora izjūtu, ģērbies modernā 17. gadsimta kostīmā, ar lentēm, volāniem un kuplu parūku. Sākumā Žuvē varonis ir pašpārliecināts vīrietis. Ne bufonādes varonis, bet dzīvs, konkrēts cilvēks, traģikomisks tēls. Ar Žuvē elastīgo mīmiku un ekspresīvo manierismu Arnolfs bieži izraisa smieklus, gan tad, kad ļauni priecājas par panākumiem, gan tad, kad atskārš savas neveiksmes. Žuvē perfekti balansē starp uzticību un aizdomām. Finālā viņa Arnolfs ir patiesi cilvēcisks savās bēdās, dusmās, greizsirdībā un joprojām nezūdošajā savas personas vienreizīguma izjūtā.

Arnolfa lomā Žuvē atkal parādās ar klauna seju — biezi grimēts. Kad aktieris sāk svīst, grims atšķaidās. Žuvē izvelk lielu baltu kabatas lakatu, ar kuru kā ar tamponu slauka seju un galvu zem parūkas. Ar kabatas lakatu viņš taustās pa visu ķermeni, bojādams parādes apģērbu, lai pārliecinātos, ka vēl eksistē. Žuvē spēlē ir kaut kas reibinošs — nemitīgi mainās psihofiziskie stāvokļi starp traģisko un komisko, patētisko un burlesko. Nepārtraukta maiņa: tēls — aktieris, tagadne — pagātne, teksts — ķermenis. Brīžiem mietpilsonis, brīžiem tirāns, brīžiem upuris, un galu galā šķiet — tika notēlots arī Moljērs!

Agnesi atveido Madlēna Ozreija. Viņas varone nav ne naiva lellīte, ne viltīgs skuķis. Aktrise neidealizē savu varoni. Viņa ir egoistiska būtne, bet tajā pašā laikā arī sapņotāja ar kaislīgu dabu un dramatisma potencēm. Sudrabota, trausla un vienlaikus nikna un ļauna — mīlestībai atdzīvinot meiteni, tā pārvēršas cīnītājā.

Žuvē šai iestudējumā ļaujas Moljēra spēles stihijai un teatralitātei. Skatā, kur ilgstošā prombūtnē bijušais Enriko atgriežas no Amerikas, viņš inscenē tam efektīgu un teatrālu uznākšanu slēgtā baldahīnā ar nesējiem un pavadoņiem F. Kuperēna mūzikas himniskā pavadījumā. K. Berāra dekorācijās reālisma elementi kombinējas ar atklātu teatralitāti un ironisku stilizāciju. Tai pašā laikā saglabāta arī klasiskā simetrija un poētisms. Zilas debess fonā slejas augsta balta māja. Tajā ieslēgta Agnese. Sienām atvirzoties, atklājas mazs dārzs ar ziedošām dobēm. Virs skatuves, neraugoties uz pilsētas laukuma eksterjeru, karājas piecas lustras...

Kopš 1934. gadā "Elles mašīnas" iestudējumā ir notikusi Žuvē un K. Berāra tikšanās, Žuvē vairs nestrādā kopā ar gadījuma cilvēkiem. Par Ateneja teātra oficiālajiem scenogrāfiem bez Berāra kļūst arī Gijoms Murā un Pāvels Čeličevs.

Sākumposmā Žuvē scenogrāfiju un gaismu partitūras izrādēm veido pats. Viņš bieži atsakās no tradicionālās skatuves telpas un organizē darbību proscēnijā. Līdzīgi daudziem savas paaudzes māksliniekiem viņš sajūt nepatiku pret gleznoto naturālismu, bet nesimpatizē arī abstrakcionismam un funkcionālismam. Viņa dekorācijām raksturīgs minimālisms. Žuvē attīsta selektīvu reālisma formu — agrīns tā piemērs ir "Knoka" 2. un 3. cēliens, kur rūpīgi atlasīti reāli objekti ievietoti stilizētā, izteikti teatrālā vidē.

Pamazām scenogrāfija kļūst dekoratīvāka, it īpaši pēc K. Berāra iesaistīšanās Ateneja teātra iestudējumos. Kristiāns Berārs ir lieliskākais tālaika Francijas scenogrāfs. Iepriekš viņš strādājis ar Krievu baletu un Ž. Kokto. Berārs ir daudzpusīgs ģēnijs, kurš perfekti var notvert gan 17. gadsimta augstās komēdijas garu Moljēra "Sievu skolā", gan vieglo fantāzijas pieskārienu Ž. Žirodū "Vājprātīgajā no Šaijo", gan smago, piesātināto rokoko Ž. Ženē "Kalponēs".

"Sievu skola" atnes Žuvē uzaicinājumu kļūt par Franču Komēdijas teātra galveno režisoru. Viņš atsakās, taču piekrīt kopā ar Ž. Kopo, Š. Dilēnu un G. Batī iesaistīties teātra režisoru kolēģijā. Franču Komēdijā Žuvē iestudē vairākas izrādes: P. Korneija "Komisko ilūziju" (1937), P. Lestringa "Trīskrāsaino", Ž. Žirodū "Dziesmu dziesmu" (1938).

Pēdējās pirmskara izrādes — Ž. Žirodū "Elektra" (1937), "Undīne" (1939), M. Ašāra "Korsārs" (1938) — ir ļoti skumjas. Viena no galvenajām Žuvē tēmām ir dabisko jūtu un negarīgas civilizācijas saduršanās.

1939. gada septembrī sākas Otrais pasaules karš. Atklāt teātra sezonu izrādās neiespējami — puse trupas un tehniskā personāla ir mobilizēta. 1940. gada februārī izdodas savākt trupu un tehniskos darbiniekus, lai atjaunotu "Undīni". Maijā Parīzē ienāk vācu armija un cenzūra ar maziem

izņēmumiem aizliedz gandrīz visu Ateneja teātra repertuāru. Žirodū un Romēna lugas tiek pasludinātas par "antikulturālām". Žuvē atsakās sadarboties ar vācu režīmu, nevēlas iestudēt Šilleru un Gēti.

Žuvē dodas uz Zviedriju un 1942. gadā ar trupu aizceļo uz Dienvidameriku, kur paliek četrus gadus. Repertuārā ir jau esošie darbi — "Elektra", "Trojas kara nebūs", "Knoks", "Truadeka kungs izklaidējas", "Sievu skola", "Barbaļjē greizsirdība", jaunas Žirodū lugas, kā arī A. de Misē, P. Klodēla, Moljēra darbu atjaunojumi.

Arī ārzemēs ap trupu plosās politiskas kaislības — viņus apvaino spiegošanā, aizliedz ierasties Kanādā, jo viesizrādes organizējusi Višī valdība. Piecpadsmit valstīs Žuvē trupa nospēlē 376 izrādes. Viņus vajā neveiksmes — 1942. gadā ugunsgrēks Buenosairesā iznīcina dekorācijas, kostīmus un elektroaprīkojumu. No trupas aiziet daļa aktieru, un smagākais trieciens ir Madlēnas Ozreijas aiziešana. 1944. gada sākumā Žuvē uzzina arī par Žirodū nāvi. Neraugoties uz visu, Žuvē prasa disciplīnu un plāno mēģinājumus katru dienu. "Lai nosargātu trupas morālo klimatu, aktieriem katru dienu jāstrādā, pat tad, ja izrādes ir gatavas. Aktieris, kurš nemēģina, nespēlē, demoralizējas... un kļūst nelaimīgs."[12] Tikai pateicoties šādai higiēnai, trupai izdodas saglabāties kā organismam. Pēc viesizrāžu turnejas uz Haiti un Meksiku, 1945. gadā trupa atgriežas Parīzē. M. Ozreijas lomas tagad spēlē Domenika Blanšāra.

Atkal iekārtojies teātrī, Žuvē intensīvi strādā, līdz pat 18 stundām diennaktī, dalot laiku starp Ateneja teātri un konservatoriju, filmējas, ir Teātra biedrības prezidijā, tomēr dažkārt šķiet, ka tā ir apmulsuma izraisīta darbošanās. Atgriezies Francijā, Žuvē atrod citu valsti — ar metro, elektrību, gāzi, ar Koko Šaneles feminisma "gājieniem". Turklāt Francijā vairāk interesējas par lidotāju Lindenbergu nekā par teātri. Žuvē meklē solīdu lugu, šarmantu stāstu, labu dramaturģiju. 1945. gadā viņš iestudē Žirodū satīru par korumpēto finanšu pasauli "Vājprātīgā no Šaijo", konfrontē divus vadošos pēckara avangarda metafiziskos autorus Žanu Ženē ("Kalpones", 1947) un Žanu Polu Sartru ("Velns un Dievs Tas Kungs", 1951), taču 40. gadu otrās puses repertuārā jaušama maldīšanās. Teātris atjauno Amerikā spēlētās izrādes, tomēr tas ir vakardienas Žuvē, kuram ir prieks, cerība, poēzija. Tad Žuvē atrod daudzu pārbaudītu glābiņu — klasiku, Moljēru.

"Dons Žuans" (1947) un "Tartifs" (1950) ir iestudējumi, kuros visai skaidri nolasāms, ka Žuvē arvien spēcīgāk nodarbina reliģijas jautājumi.

"Dons Žuans" piedzīvo 200 izrāžu. Žuvē sarauj tradīciju, kura Donu Žuanu traktē kā pavedēju. Lugai ir reliģiska interpretācija. Dons Žuans ir

cilvēks, kas gribētu ticēt, bet nevar. Kāds, kuram nav svētības, nolādēts radījums. Filozofiski intelektuālā līdzība atklāj tāda cilvēka prāta drāmu, kas mētājas starp ticību un neticību, apliecinājumu un nihilismu, racionālismu un respektu pret pārdabiskiem spēkiem. Dons Žuans ir gan varonis, bezbailīga prāta cilvēks, kurā mutuļo dusmas un naids, gan upuris, kuru māc šaubas un bailes no paša bezspēcības.

Greznas, lieliskas dekorācijas drūmā baroka stilā tēlo arkādes, aiz kurām redzama jūra, mežs un Dona Žuana pils. Tumšzila, melna, tumši zaļa krāsa ieved skaudri skaistā, noslēpumainā pasaulē.

Žuvē un Berārs atsakās no tradicionālās kuplās parūkas, volāniem, lentēm, augstpapēžu kurpēm. Dons Žuans nav 17. gadsimta modes marķīzs, bet zīdā un bruņās tērpts spāņu grands. Viņam ir divi kostīmi: melns triko, zābaki, apmetnis, baltas manšetes, balta apkakle, zelta ķēde uz krūtīm, melna platmalu cepure. Un tieši tāds pats balts tērps.

Žuvē tēlojumā Dons Žuans atgādina Rembranta Sendiku. Ātrrunā, bez mazākās emocionalitātes viņš norunā pirmā cēliena tirādi par mīlas priekiem. Replikas zemniecēm skan izsmējīgi un nesaudzīgi — jau iepriekš paredzams šī "eksperimenta" iznākums. Toties aina ar kreditoru risinās lēnā tempā un bez mazākā komisma. Auksta pieklājība, stindzinošas pauzes — kreditors mulst, viņu paralizē Dona Žuana pārākums un augstprātīgais nicinājums.

Arī Dona Žuana antitēze Sganarels (Fernāns Renē) tiek spēlēts bez bufonādes. Komiskajām kalpa fināla vaimanām Žuvē liek atskanēt epilogā, kad priekškars jau aizvēries, lai saglabātu drūmo Dona Žuana tēmas pamatkrāsu.

Kritikās Žuvē Dons Žuans tiek dēvēts par ļaunuma eņģeli. Neticības un reliģiozitātes tēmas, izvēles jautājums ienes uzvedumā 40.–50. gadu franču intelektuāļu problēmas, īpaša sasauce rodama ar Sartru. Tie paši jautājumi un atvērtās atbildes. Iespējams, ka šai pēdējā Žuvē daiļrades periodā var iezīmēt etapu no Žirodū uz Sartru.

Žuvē izrāde pietuvinās tiem franču teātra iestudējumiem, kas līdzības formā, izmantojot mitoloģiskus vai vēsturiskus tēlus, ar traģisku bezkompromisu izvērtē cilvēka garīgo maldīšanos. Dons Žuans ir ievērojama prāta cilvēks, kurš redz pasaules ļaunumu, bet kuram nav tikumiska ideāla, kuru māc šaubas, kurš atsvešinājies no pārējiem un jūtas garīgi pārāks.

Lugas pesimismu pēc sešiem gadiem pārvar tikai Žans Vilārs, savā iestudējumā atjaunodams tās satīrisko patosu.

Speciāli Baro-Reno trupai Žuvē iestudē "Skapēna blēdības". Tā ir pil-

nīgi pretējas toņkārtas izrāde, kurā mutuļo vētraina jautrība un dzīvesprieks. Skapēnu tēlo Ž. L. Baro — fantastiski plastisks aktieris, kuram izveidota aktīva kustību partitūra. Baro trupa šo izrādi repertuārā saglabā ļoti ilgi. Žuvē teātrī tas nebūtu izdevies, pēc viņa nāves trupa izjūk, neviens nevar aizstāt Žuvē viņa lomās. Šī izrāde, kas dzīvo vēl pēc režisora nāves, iemieso laukuma teātra brīvību, demokrātismu un augsto teātra kultūru, kas piemita Žuvē.

"Skapēna" pirmizrādes priekšvakarā mirst K. Berārs. 1949. gadā — Kopo un Dilēns. Žuvē ir tuvu depresijai, bet strādā līdz spēku izsīkumam. Viņš smagi pārdzīvo arvien pieaugošo vientulības sajūtu, noslēdzas sevī, sadrūmst. Iestudējot "Tartifu", lasa V. Igo "Reliģiskās domas", svēto dzīvesstāstu aprakstus "Svētās Terēzes dzīve", "Svētais Ignācijs", S. Veila darbu "Dieva gaidīšana". Pēdējās izrādēs Žuvē atklājas kā katolis, kas pret savu gribu oponē katolicismam.

Žuvē "Tartifs" 1951. gadā ir tuvāks traģēdijai vai melodrāmai nekā komēdijai, un titulvaronim daudzos aspektos ir Dona Žuana vaibsti. Žuvē atkal veicis apjomīgu pētniecisko darbu, par lugu savākti milzīgi dosjē.

Tartifa iekšējā cīņa norisinās starp ticību un dzīvnieciskiem instinktiem. Viņš nav liekulis, bet cilvēks, kas zaudē cīņā ar saviem dēmoniem. Tartifa ļaunprātība nav iepriekšieplānota. Orgons (Pjērs Renuārs) tiek tēlots kā īsts jansenists, prieka ienaidnieks. Mākslinieks Žoržs Braks rada askētisku vidi, "tipisku" jansenistu māju drūmos toņos — pelēkas sienas, melni griesti, pieskaņoti pelēcīgs gobelēns. Uz šī fona īpaši izdalās Elmīras košie tērpi un izaicinošie jaunieši.

Tā kā Orgons nevar turēt mājās renesansiski priecīgo Dorīnu, šī visvaldzinošākā no Moljēra subretēm pārvēršas par valdonīgu, majestātisku un stingru pārvaldnieci. Žuvē Tartifs ir viņas cienīgs pretinieks. Garš, vājš cilvēks ar dzeltenīgu sejas krāsu, aukstu skatienu, skopiem žestiem — neliekas, ka viņš nomocītos ar miesas kārībām. Tomēr aiz aukstās ārienes nojaušamas kaislības. Tas ir gudrs, piesardzīgs un bīstams cilvēks.

Kritikas domas dalās. Vieni apvaino Žuvē varoni sadomātībā. Citi uzskata, ka tas ir lielisks, sarežģīts raksturs. Visi tomēr vienojas, ka izrādes finmāls ir neveiksmīgs. Žuvē to iestudējis ironiski. Viņš neļauj norunāt karaļa slavinājumu virsniekam, kas arestē Tartifu. Pēkšņi paceļas Orgona mājas siena, kļūst redzamas tiesas zāles zeltītās drapērijas, Luija XIV portrets, seši tiesneši sarkanās mantijās un parūkās, kas neslēpti izsmējīgā intonācijā norunā svinīgo virsnieka tekstu.

1951. gadā Žuvē iestudē Sartra "Velns un Dievs Tas Kungs" Antuāna teātrī. Sartra luga laikabiedru dramaturģijas klāstā Žuvē beidzot apmie-

rina — tai ir filozofisks mērogs. Tomēr viņš tai ķeras klāt bez īpaša entuziasma. Iestudējumu pavada režisora un dramaturga savstarpējas neapmierinātības izpausmes. Sartrs vēstulēs raksta, ka Žuvē tomēr pārāk reliģiozs, lai viņu neaizvainotu atklātais Dieva noliegums.

Sartra personāži arī vairāk ir filozofiski argumenti, ne cilvēki ar miesu un asinīm. Un šis dramaturgs nav tik pakļāvīgs režisoram kā Žirodū, nepiekrīt labojumiem un saīsinājumiem, kaut arī luga ir kompozicionāli nesavākta (11 ainas, 10 pārbūves, ap 50 darbojošos personu), jo viņam svarīgi saglabāt savu filozofiju. Iestudējumā jaušams pesimisms.

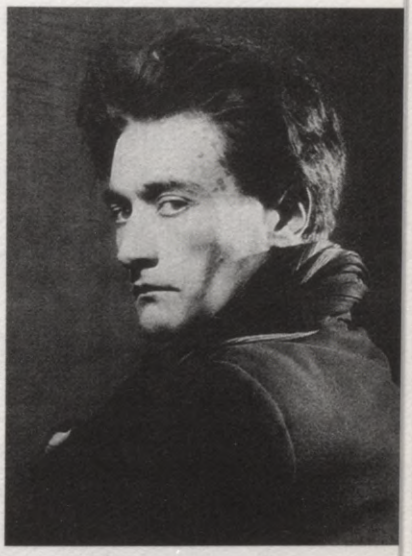
Pēckara gadi Žuvē daiļradē iezīmē Žirodū laikmeta pakāpenisku pārvarēšanu, ceļu no intelektuāli poētiska teātra uz eksistenciāli ievirzīto. Pēdējais darbs — G. Grīna "Vara un slava" — paliek nepabeigts. 1951. gada 16. augustā Luijs Žuvē mirst.

Citētie avoti

[1] *Loubier J. M.* Louis Jouvet: Biographie. — Paris, 1992, p. 25.
[2] Turpat, 40. lpp.
[3] Turpat, 82. lpp.
[4] Turpat, 101. lpp.
[5] *Финкельштейн Е.* Картель четырех. — Л., 1974, с. 185.
[6] *Whitton D.* Stage Directors in Modern France. — Manchester, 1987, p. 82.
[7] Turpat, 85. lpp.
[8] Turpat, 86. lpp.
[9] *Loubier J. M.* Louis Jouvet: Biographie, p. 212.
[10] *Whitton D.* Stage Directors in Modern France, p. 21.
[11] Turpat, 22.–23. lpp.
[12] *Финкельштейн Е.* Картель четырех, с. 185.

Henrieta Švāne

ANTONĒNS ARTO (1896–1948)



Antonēns Arto

Antonēns Arto (*Antonin Artaud*) ir franču aktieris, režisors, teātra teorētiķis, kura uzskati spēcīgi ietekmējuši pasaules moderno režiju, īpaši 20. gadsimta 60. un 70. gados. Piemēram, ievērojamo Eiropas režisoru Pītera Bruka un Ježija Grotovska novatorisms diezin vai būtu iespējams bez Arto izstrādātās teorijas. Sākot ar 60. gadu vidu Rietumu teātra zinātnieku pieņemtajās teātra mākslas apzīmējumu shēmās divi galvenie parametri ir Brehta episkais teātris un Arto Nežēlības teātris. Arto bija psiholoģiskā reālisma pretinieks, tāpēc bijušajā Padomju Savienībā, kur atzina tikai šo spēles stilu, līdz 80. gadu vidum propagandēt Arto uzskatus bija ja ne gluži aizliegts, tad katrā ziņā ļoti nevēlami.

Antonēna Arto dzīve, personība un mākslinieciskās jaunrades daudzpusība

Antonēns Marī Žozefs Arto ir dzimis 1896. gada 4. septembrī Marseļā. Savas dzīves laikā viņš pieņem vairākus pseidonīmus, piemēram, vienu no saviem pirmajiem apcerējumiem par sirreālismu paraksta kā Eno Dailers. Citi pseidonīmi — Atmaskotais, Antonēns Nalpass (mātes meitas uzvārds, ar kuru viņš pirmo reizi uzturas garīgi slimo pansionātā), Momo (Marseļas dialektā "āksts"), Toto, līdz paliek pie deminutīvā atvasinājuma no sava

tēva vārda — Antonēns. Ģimenes saknes meklējamas Grieķijā un Turcijā, bet Arto bērnība paiet ostas pilsētā Marseļā, kur valda eiro–afrikāņu–aziātu valodu sajaukums, dažādi dialekti, kurus bagātīgi papildina žestu valoda. Tēvs vada kuģu kompāniju (līdz tās bankrotam 1909. gadā) un ļoti reti ir mājās, līdz nomirst 1924. gadā. Māte Levantīne Grīka dzemdē daudzus bērnus, no kuriem izdzīvo tikai trīs — Antonēns, viena māsa un brālis.

Ģimenē valda skarba reliģiska atmosfēra, un bērnības fotouzņēmumos Arto izskatās apjucis, nomākts un nedrošs. Četru gadu vecumā Arto smagi saslimst ar meningītu, un ārsti domā, ka viņš neizdzīvos. Slimība atstāj iespaidu uz visu viņa turpmāko dzīvi — Arto ir nervozs un ātri uzbudināms, slimo ar neiralģiju un stostās. Skolā viņam iet grūti, un 17 gadu vecumā viņu piemeklē depresijas krīze, kuras laikā viņš sadedzina četru gadu laikā uzrakstītos dzejoļus. Drīz pēc tam vecāki nolemj, ka dēlam nepieciešams ilgstoši uzturēties sanatorijās. Starplaikā Arto pamanās divus mēnešus padienēt armijā, no kuras viņu atbrīvo mēnessērdzības dēļ.

Arto sanatorijās laiku velti nešķiež — lasa Rembo, Bodlēru un Po, zīmē un glezno. Tālaika fotouzņēmumos Arto ir drūms, taču pievilcīgs jauneklis ar melniem, cirtainiem matiem, kurš aizrautīgi pozē teatrālās pozās.

1919. gada maijā kādas Šveices sanatorijas direktors dr. Dardels paraksta Arto opiju, lai mazinātu neizturamās galvassāpes. Arto sāk lietot narkotikas un pamazām pie tām pierod. Tā paša gada beigās Arto nolemj doties uz Parīzi, lai sāktu karjeru literatūrā, kino un teātrī. Ar vecāku gādību viņš tiek nodots kāda doktora Tulūza uzraudzībā, kurš nodarbojas ar mākslas ģēniju "pētīšanu un iedalīšanu kategorijās" un kurš iepazīstina Arto ar režisoru Oreljēnu Linjē-Po — spilgtāko franču teātra simbolisma pārstāvi.

Arto izmēģina spēkus kā teātra aktieris un mākslas kritiķis. Četrus gadus pirms savas filmkarjeras viņš tēlo lielākas un mazākas lomas dažādās Parīzes teātru trupās. Arto šai laikā ir strādājis ar Francijas ievērojamākajiem režisoriem — eksperimentētājiem: O. M. Linjē-Po, F. Žemjē, Š. Dilēnu, Ž. Pitojevu, F. Komisarževski. Viņš piesaista uzmanību ar savu pārspīlēto, žestiem bagāto tēlošanas manieri. Šo nedabisko skatuves tehnikas ekspresivitāti lielā mērā veicina Kambodžas dejotāju grupas uzstāšanās, kuru Arto 1922. gadā noskatās Marseļā.

1923. gadā tiek publicēts viņa agrīno dzejoļu krājums "Debesu triktraks", kuru vēlāk Arto neatzīst un tādēļ neiekļauj savos kopotos rakstos, 1925. gadā — "Limbu pups" (*L'Ombilic des limbes*) un mietpilsoniski buržuāzisko publiku tīši epatējoša eseja "Nervometrs" (*Le pese-nerfs*). Agrīnā sirreālisma perioda dzejoļos, balansēdams uz robežas starp kontrolējamo un

spontāno, viņš vēršas pie fizisko ciešanu un zaudējumu tēmas. Viņa dzejoļi ir īsi, saraustīti teksti, fragmenti, un, runādams par savu darbu idejām, Arto saka, ka viņam tādu nekad neesot un ka visas grāmatas tapušas, pateicoties totālajam jebkādu ideju trūkumam.

Viens no spēcīgākajiem Arto sacerējumiem sirreālisma periodā un viņa literārajiem sacerējumiem vispār ir "Elles žurnāla fragmenti" (*Fragments d'un journal d'enfer*), kuri uzmācīgi un brutāli ataino Arto slimību un sāpes, koncentrējoties uz anatomiskām detaļām. Šai laikā tiek arī publicēts darbs, kas apliecina Arto kā dramaturgu. Tā ir luga-miniatūra "Asinsstrūkla" (*Le Jet de sang*) — pazīstamā dramaturga, bijušā sirreālista Armāna Salakrū lugas "Stikla lode" parodija. Arto uzrakstījis tipisku sirreālistiskās literatūras paraugu, gan ar vienu īpatnību — lugai ir vienota sižeta līnija: Jauneklis atstāj Meiteni, lai meklētu Ideālu, un beigu beigās to arī atrod un iegūst. 1963. gadā, cenšoties realizēt Arto teātra teoriju, "Asinsstrūklu" iestudē Pīters Bruks.

Arto literārajā karjerā liela nozīme ir sarakstei ar "Jaunā Franču Žurnāla" (*La Nouvelle Revue Française*) redaktoru Žaku Rivjēru, kuram, kad tas atsakās publicēt viņa dzejoļu krājumu, Arto vēstulēs cenšas pierādīt, ka "neizdevies" fragments var būt iedarbīgāks par visu vai "izdevušos" dzejoli. Pēc Arto domām, "nesakarīgajām, mežonīgajām un skanīgajām dzejas vārsmām jāļauj skanēt visā to neatkarībā un atkailinātajās sāpēs, tā ka to fragmentārajām skaņām tiek dota elpa un dzīvība".[1]

Šīs Arto vēstules publikācija 1924. gada septembrī ieinteresē Andrē Bretonu, kurš tobrīd Parīzē vada sirreālistu kustību kā vadošo avangarda un antiburžuāzisko grupējumu. Vēstule ir spilgts zemapziņas tēlu valodas apliecinājums. Bretons grib tikties ar Arto. Taču tas sākumā nevēlas saistīties ar Bretona kustību un dr. Tulūza sievai raksta: "Esmu pārāk liels sirreālists, lai to darītu. Tāds esmu bijis vienmēr, un es zinu, kas ir sirreālisms. Tā ir pasaules un domu sistēma, kuru es vienmēr esmu sev radījis."[2] Taču jau 1924. gada oktobrī Arto kļūst par aktīvu sirreālistu kustības dalībnieku. Viņu tolaik ļoti interesē žesti, rituāli un pareģošanas mediju mistiskie stāvokļi. Ar savu aizrautību un emocionalitāti viņš grauj sirreālistu rāmo paļāvību uz saviem sapņiem, radot dzejoļu un gleznu tēlu valodu. Drīz vien Arto maina sirreālistu kustības "kursu", ieviešot tajā citu, pret pastāvošo lietu kārtību daudz radikālāku attieksmi un nostāju. Lādēdams sabiedriskos un reliģiskos līderus, rakstīdams par narkomāniem un fiziskām ciešanām, Arto apdraud grupā valdošās ilgas pēc ideālām komūnām un mīlošām, uzticīgām sievietēm. Tas netraucē sirreālistus iecelt Arto par Sirreālisma meklējumu biroja

direktoru 1925. gada janvārī. Pirms tam centrs ir pieejams plašai publikai, bet Arto padara to par slēgtu organizāciju, kura nodarbojas ar "pieņemto vērtību devalvēšanu", slēgtās sapulcēs pēc rituāliem līdzīgām ceremonijām raisot kaislas runas par jaunu mākslu, jaunu cilvēku. Diemžēl tā izrādās ļoti neorganizēta un nepastāvīga grupa, kura spējīga uz konkrētu rīcību (kaut vai priekšlasījumu organizēšanu) tikai tiešā Bretona vadībā. Grupas aktivitāte apsīkst, un aprīlī centrs tiek slēgts. Arto ir vīlies, toties publicē daudz rakstu almanaha "Sirreālisma revolūcija" 2. un 3. izdevumā.

Ar šo darbu Arto ir sevi izsmēlis dzejā un met pie malas tās rakstīšanu. 1925. gada maijā "Vecās baložbūdas" teātrī Arto iestudē sirreālista Luija Aragona lugu "Pie sienas", taču drīz pēc tam sakari ar sirreālistiem tiek pārtraukti, jo sirreālisti šajā laikā atbalsta franču kompartijas idejas, savukārt Arto revolūcija ir nevis politiska, bet gan fiziska kategorija, kurai ir liela nozīme viņa jaunajā fizisko eksperimentu koncepcijā. Pēc Arto, arī cilvēka fiziskā un garīgā ķermeņa transformācija — ar žestiem, filmām, teātri un rakstiem — var būt revolucionāra un gandrīz vai seismiski pārformulēt pasauli: "Jebkuras kustības revolucionārie spēki spēj izjaukt lietu fundamentālo līdzsvaru, mainīt realitātes leņķi."[3]

"Mani no sirreālistiem šķir tas, ka viņi mīl dzīvi tik spēcīgi, cik es to ienīstu," raksta Arto.[4] Viņš pievēršas kino un teātrim. Gada laikā (no 1925. gada jūnija līdz 1926. gada jūlijam) Arto piedalās trīs filmās, izceļoties ar ekspresīviem žestiem. Mēmo filmu aktieriem raksturīga pārspīlēta tēlošanas maniere, kuru Arto vēlāk aizgūst arī savām izrādēm, uzskatīdams šo intensitāti par efektivitātes kritēriju. Šajā pārspīlējumā saskatāma līdzība arī ar vācu ekspresionistu filmām (slavenākais piemērs — režisora Roberta Vīnes "Doktora Kaligari kabinets" 1919. gadā).

Atsauksmes ir labas, un Arto nospriež, ka varētu kļūt par filmu zvaigzni. Dažreiz viņš filmējas, lai kaut ko nopelnītu, tomēr starp viņa veikumiem ir arī lomas tādu izcilu režisoru novatoru filmās kā, piemēram, Klods Otans-Larss, Renē Klērs, Ābels Hanss, Karls Teodors Dreiers, Marsels L'Erbjē, Georgs Pabsts. 1927. gadā tiek radītas divas apjomīgākās un interesantākās Arto kinolomas — mūks Masjē Karla Teodora Dreiera filmā "Žannas d'Arkas ciešanas" un Marats Ābela Hansa "Napoleonā". Izcilākā izrāde, kurā šajā periodā piedalījās Arto, ir Sofokla "Antigone" Monmartras "Ateljē" (*Atelier*) teātrī Žana Kokto adaptācijā. Izrāde ilgst tikai 30 minūtes, tai ir Pablo Pikaso dekorācijas, Koko Šaneles tērpi, Artūra Onegera mūzika. Arto tēlo Tirēziju, bet jaunā, skaistā rumāņu aktrise Ženika Atanasiu — Antigoni. Ženika kļūst arī par Arto pirmo nopietno aizraušanos un seksa partneri.

Viņa vēstules Ženikai liecina par patiesām jūtām, un attiecības turpinās līdz 1928. gadam. Ženika arī tēlo sirreālistiskā filmā "Gliemežnīca un garīdznieks", kuru uzņem pēc Arto scenārija. A. Arto savas dramaturģiskās un arī poētiskās dotības izmanto, izmēģinādams spēkus arī kā kinoscenārists. 1927. gadā tiek publicēts scenārijs "Gliemežnīca un garīdznieks" — vienīgais no Arto scenārijiem, kurš tiek realizēts. Filma, kuru 1928. gada februārī pabeidz Žermēna Dilaka, būtībā ir pirmais sirreālisma ideju iemiesojums kino (Luisa Bunjuela filma "Andalūzijas suns" iznāk dažus mēnešus vēlāk). Tiesa, Arto filmu nepieņem un apvaino režisori savas ieceres patvaļīgā interpretācijā. Pretstatā citu sirreālistu sapņainajiem filmu scenārijiem Arto nevis tulko sapņus un to saturu, bet nepagurdams pēta sapņošanas procesa mehānismu un struktūru. Viņš vēlas izprast sapņu varmācību un neatkarību no gribas.

Pavisam Arto uzraksta piecpadsmit filmu scenārijus. Neparastākais no tiem ir pēdējais — "Bendes sacelšanās", kas sacerēts 1930. gadā, laikā, kad rodas skaņas kino. Arto ietiepīgi nepieņem skaņu un ar šo filmu grib pierādīt, ka tēla un skaņas mijiedarbība ir destruktīva, ka skaņu nav iespējams identificēt ar tēlu. Scenārijā tiek pieļautas dažas izrunātas, bezjēdzīgas, uzmācīgas frāzes, lai piešķirtu intensitāti filmas vizuālajam tēlam, kurš no skaņas un tēla disonanses iegūst lielāku izteiksmīgumu. 1930. gada jūnijā žurnālā *La Nouvelle Revue Française* Arto šādi raksta par savu tēlu saturu: "Erotisms, nežēlība, asins garša, vardarbība, apsēstība ar šausmām, morālo vērtību devalvācija, sociālā liekulība, meli, sadisms, perversitāte."[5]

Arto kino koncepcija ir tāla no filmu beletristikas ar integrētu skaņu un tēlu sistēmu. Visos viņa radītajos scenārijos valda tumsas, asiņu un šoka atmosfēra. Zūd robežas starp realitāti, starp briesmām un uzjautrināšanos. Arto kino nozīmē stimulantu vai narkotiku, kas tieši un materiāli iedarbojas uz smadzenēm.

1927. gadā Arto kopā ar dramaturgiem — domubiedriem Rožē Vitraku un Robēru Aronu nodibina "Alfrēda Žarī teātri" (*Théâtre Alfred Jarry*), kas pastāv trīs gadus un tiek atklāts ar izrādi, kuru veido trīs teātra dibinātāju sirreālisma stilā sarakstītas dramatiskas miniatūras. Arto spalvai pieder "Izdegušais klēpis jeb Neprātīgā māte". "Alfrēda Žarī teātrī" Arto cenšas īstenot sirreālisma estētiku.

1931. gada augustā Parīzes izstāžu centrā Arto noskatās Bali dejotāju uzstāšanos, kura atstāj uz viņu lielu iespaidu un ietekmē visu turpmāko daiļradi. Ar šo notikumu sākas jauns posms viņa mākslinieka darbībā, kad viņš noformulē un mēģina ieviest praksē jēdzienu Nežēlības teātris (*Le Théâtre de la Cruauté*).

Vispirms Arto ilgstoši lolo ideju par Nežēlības teātri savās fantāzijās, pēc tam sāk to iemiesot polemisku rakstu sērijās — manifestos.

Tā kā Arto nav līdzekļu, lai iestudētu lugu, kas pārceltu un īstenotu Nežēlības teātra tēlu reālā teātra vidē, viņš nolemj teātrī iestudēt pašu eseju. Proti, viņš nolasa eseju "Teātris un mēris" Sorbonā 1933. gada 6. aprīlī. Lasījumā klāt ir arī Arto mīļākā Anaisa Nina, kura savā žurnālā šādi apraksta Arto priekšnesumu un publikas reakciju: "Viņa seju izkropļoja ciešanas, mati bija mitri, acis ieplestas, muskuļi savilkti, pirksti pūlējās atgūt lokanību. Viņš lika visiem izjust slāpes, drudzi, sāpes, dedzināšanu iekšās. (..) Viņš bija agonijā. Viņš kliedza. (..) Viņš bija delīrijā. (..) Sākumā cilvēkiem aizrāvās elpa. Un tad viņi sāka smieties. Visi smējās! Viņi svilpa. Un tad viens pēc otra sāka atstāt zāli, skaļi sarunādamies un protestēdami. (..) Taču Arto turpināja, līdz viņam pietrūka elpas un viņš sabruka uz grīdas. Viņš bija sagrauts, taču dusmīgs: "Viņi vēlas objektīvu apspriedi par "Teātri un mēri", bet es vēlos ļaut viņiem izjust šo mēri tā, lai viņi būtu nobijušies un pamostos. Es gribu viņus modināt. Viņi neaptver, ka ir miruši. Viņu nāve ir tikpat totāla kā kurlums un aklums. Tā ir agonija, ko es attēloju. Mana agonija, jā, un katra cilvēka agonija, kurš ir dzīvs.""[6] Patiesībā Arto uzskatīja, ka šis lasījums guvis panākumus, jo sasniedzis savu mērķi. Turpmākajos gados eseja tika vairākkārt pārstrādāta un kā pirmā publicēta slavenajā eseju krājumā "Teātris un tā dubultnieks" (*Le Théâtre et son Double*).

1933. gadā Arto nospēlē savu pēdējo nozīmīgo lomu kino — Sargeņģeli pazīstamā vācu režisora ekspresionista Friča Langa filmā "Lilioms". Viņš uzraksta arī pēdējo šā perioda teātra eseju "Nost ar šedevriem", kurā atkal runā par teksta bezjēdzību izrādē. Piemēram, viņš piemin lugu "Valdnieks Edips", kura, pēc Arto domām, būtu visnotaļ sakarīga luga, jo tajā ir asinsgrēka tēma un ideja, saistībā ar kuru daba smejas par morāli, turklāt tur "piedalās" arī mēra epidēmija. Tomēr lugu "iegāž" tās valoda. "Sofokls, iespējams, runā cēlā valodā, bet viņš lieto paņēmienus, kas sen jau izgājuši no modes. Viņš runā pārāk izsmalcināti mūsu laikam, tāpēc var likties, ka viņš runā neprecīzi un nevietā."[7]

"..atzīsim beidzot, ka to, kas jau reiz bijis pateikts, nedrīkst vairāk izrunāt; ka izteiciens otrreiz vairs neko nenozīmē, tas nedzīvo divreiz; katrs pateikts vārds ir miris un ir izšķirošs vienīgi runāšanas brīdī."[8]

Sākot ar 1934. gadu Arto vairs neraksta, bet velta visas savas pūles, lai sarīkotu izrādi, un meklē lugu, ko iestudēt. Lai dabūtu naudu, viņš finansistu auditorijai sarīko pasākumu, kur nolasa Šekspīra "Ričardu II" un paša scenāriju "Meksikas iekarošana". Angļu publicists Stīvens Bārbers apgalvo,

ka Arto naids pret finansistiem bijis tik nepārprotams, ka lasījums neienes līdzekļus. Arto īsti nemīl Šekspīru, un viņš atsakās no domas iestudēt "Ričardu II". Kādu brīdi viņš domā par Pjēra Klosovska darba "Mājas Valmorā" versiju teātrim — tas ir stāsts par marķīzu de Sadu. Arī pats Arto, balstoties uz grieķu mītu, uzraksta lugu "Tantala mokas", kuru viņš grib iestudēt fabrikā savā dzimtajā pilsētā Marseļā. Viņš dodas uz turieni, lai apspriestu projektu ar fabrikas īpašnieku, taču ideja tā arī netiek realizēta. 1934. gadā Arto uzraksta arī vēstuli "Jaunā Franču Žurnāla" (*La Nouvelle Revue Française*) izdevējam Gastonam Galimāram par savu vēlēšanos izdot teātra eseju krājumu "Teātris un tā dubultnieks". Grāmata tiek izdota tikai 1938. gadā 400 eksemplāru lielā metienā, bet atkārtoti — 1964. gadā pirmoreiz izdoto Arto Kopotu rakstu 4. sējumā. Kopoti raksti drīz tiek tulkoti daudzās valodās, arī angļu, un būtiski ietekmē teātra mākslu pasaulē. 1935. gada sākumā Arto sāk rakstīt lugu "Čenči", kuru pabeidz februārī. Tā ir vienīgā viņa lielā luga (četros cēlienos) un vienīgā, kuru iestudējot Arto realizē praksē Nežēlības teātra principus, pats būdams lugas autors, režisors un galvenās lomas izpildītājs. Diemžēl finanšu iespējas neatbilst viņa vēlmēm. Tas nosaka gan aktieru, gan telpas izvēli — uzvedums tiek iestudēts Folī Vagrama (*Folies Wagram*) operetes teātrī. Izrādēm jāsākas 1935. gada 7. maijā, un visu aprīli notiek mēģinājumi. Tie neveicas — trupa nesaprot, ko no tās grib. Pēc 17 "seansiem" maija beigās izrādes nākas pārtraukt.

Meksika

Pēc "Čenči" izgāšanās Arto uzsāk ceļojumu virkni (Meksika, Beļģija, Īrija), kas turpinās līdz pat 1937. gadam. Doma par ceļojumu uz Meksiku rodas jau 1933. gadā, kad top Nežēlības teātrim paredzētais scenārijs "Meksikas iekarošana".

Arto novelk paralēles starp Nežēlības teātri un Meksikas kultūras revolucionāro garu, tādēļ cer atrast tajā mežonīgo, specifisko fizisko valodu, kura eksistētu neatkarīgi, bez tekstiem un vajadzības kaut ko pierakstīt. Arto idealizē Meksikas indiāņus kā šo savu sapņu iemiesojumu. Viņš ticēja, ka indiāņi ir klusējošas būtnes, kuru vietā runā viņu asinis.[9] Šī viņa pārliecība nav nekas jauns — viena no modernisma pamattendencēm ir atgriešanās pie Pirmavota, pie Primitīva, pie arhaiskā kā vienas no pamatvērtībām.

Arto ierašanās Meksikā ir sensācija. Viņš nolasa vairākas lekcijas vietējiem intelektuāļiem, kuri vēlas uzzināt franču kultūras jaunumus. Visu 1936. gada pavasari Arto mēģina izkārtot braucienu uz indiāņu cilti. Arto

vēlas piedalīties indiāņu rituālā — peijo (*peyote*) dejā, kuras laikā tiek lietota peijo kaktusa sula. Tā ir narkotiska viela, kas izraisa vīzijas, kuru laikā cilvēks it kā nokļūst realitātes viņā pusē, ceļo pa to kā pa nezināmu zemi, sastopot dažādas gan draudzīgas, gan draudīgas būtnes, līdz nokļūst pie tādiem kā esības vārtiem (ideālā variantā šķērso tos). Par šo vielu 20. gadsimta 60. gados daudz rakstījis Karloss Kastaņeda ("Ērgļa velte", "Ceļojums uz Ikstlanu", "Bezgalības aktīvā puse"). Arto grib izbaudīt tās iedarbību, novērtēt, kā tā veicina indiāņu kontaktus ar dabu. Arto vienmēr ir ticējis, ka opijs, kuru viņš lieto, palīdz uzcelt barjeru ap viņa atkailinātajiem nerviem, bet peijo viņš uztver kā līdzekli, kas varētu nojaukt visas uztveres barjeras laikā un telpā.

Galu galā Arto izvēlas Eiropas civilizācijas neskartu indiāņu cilti, kas dzīvo Taraumaras ciemā Sjerramadres kalnu rajonā Meksikas ziemeļos. Cilts maģiskajos un reliģiskajos rituālos (viņi tic daudziem dieviem) tiek izmantota narkotiskā viela peijo. Lai sasniegtu Taraumaras ciemu, Arto ar pavadoņiem pavada ceļā sešas dienas un ļoti nogurst. Ieradies ciemā, viņš izsaka vēlēšanos piedalīties, kā to dēvē Bārbers, "peijo dejā", kurai viņi tobrīd gatavojas. Gaidīdams iespēju redzēt šo rituālu, Arto uzraksta vairākus rakstus par indiāņu kultūru, lai tos publicētu meksikāņu laikrakstā "Nacionālā Revolūcija" (*El Nacional Revolucionario*).

Dzīvojot ciemā, Arto redz, ka indiāņi paši vairs neizprot savus rituālus, un viņa sākotnējo jūsmu sāk aptumšot vilšanās. Bārbers, lasot viņa aprakstus, secina, ka Arto rituāla laikā, kas ilga visu diennakti, ir bijis ļoti pārguris un slims.

Indiāņi tic, ka peijo pārvar laika robežas un dod viņiem neierobežotu atmiņu, bet, dzerot destilētu peijo, Arto liekas, ka tā drīzāk pārtrauc rituāla izraisītās halucinācijas, nekā provocē jaunas. Vēlāk viņš stāsta, ka viņam iedots par maz šā dzēriena. Rituāla laikā indiāņu šamaņi spalgi kliedz un žestikulē Arto virzienā, kad viņš dzer peijo un, kā rituālā paredzēts, atlikumu izlej bedrē zemē. Viņš ir uz kolapsa robežas. Bārbers raksta, ka rituāls Arto uztverē tobrīd ir briesmīgais troksnis, ko rada kliedzieni, sitieni, kāju dimdināšana, asiņu izliešana, kad šamanis iegriež pats sev miesā un vēlāk iebāž sev brūcē pakavu. Vienubrīd Arto gandrīz notic, ka tas, ko viņš redz, ir Apokalipse.

Arto iesaistīšanos peijo dejā pārtrauc sajūta, ka milzīgās pūles, lai nokļūtu pie Taraumaras indiāņiem, bijušas veltīgas un ka viņš neradīs apstiprinājumu vīzijām par revolucionāro kultūru un neatbrīvosies no savām sāpēm. Savukārt indiāņi uzskata, ka svešinieka klātbūtne rituālā

viņiem kaut ko atņem. "Arto izolācija pašā rituāla sirdī lika viņam vēl vairāk apzināties savas miesas trauslumu."[10] Arto raksta: "Joprojām jutu fizisku sasprindzinājumu. Šo kataklizmu, kas bija mans ķermenis... Pēc 28 dienu gaidīšanas es joprojām nebiju atgriezies atpakaļ sevī. Sevī, šajā aizejošās ģeoloģijas fragmentā."[11] Rituāls ir veicinājis lielu dedzīgumu, pat laimes sajūtu. Taču vienlaikus Arto šis ir bēdīgs laiks, viņš saprot, ka ir nonācis kārtējā strupceļā. Tomēr uzturēšanās šajā ciltī atstāj uz Arto milzīgu iespaidu, un visu atlikušo dzīvi viņš nemitīgi pārstrādā savus pierakstus par tur redzēto.

Vēlāk 1947. gadā Arto paziņo: "Piedalīdamies šajā rituālā, es negribēju iekļūt jaunā pasaulē, bet gan atstāt viltus pasauli."[12]

Parīzē Arto atgriežas pēc vairāk nekā desmit mēnešu prombūtnes. Viņš cenšas ārstēties no narkomānijas, kā arī nokārtot savu personisko dzīvi, saderinoties ar beļģieti Sesīliju Šrammu. Taču skandāls, ko Sesīlijas vecāku pilsētā Briselē izraisa Arto nicīgā izturēšanās pret publiku viņa lekcijas laikā, izjauc šīs attiecības. Kopš tā laika Arto attiecības ar sievietēm balstās tikai uz garīgu tuvību, un šai ziņā viņš dzīvo askētisku dzīvi.

Pēc kāda laika Arto atkal ceļo, šoreiz uz Īriju, un šis ceļojums uzrāda viņa novārdzinātā organisma klīnisko ainu: diagnoze — paranoja. Slimība izpaužas halucinācijās, uzmācīgās idejās. Piemēram, 1937. gadā Arto no Īrijas draugiem raksta, ka esot jaunais Jēzus Kristus, kas spējīgs glābt pasauli no draudošā kara, apgalvo, ka esot atradis Svēto Grālu. Izbraucis no Īrijas uz Franciju, viņš uz kuģa uzbrūk mehāniķim, jo Arto jau ir attīstījusies vajāšanas mānija un viņš apgalvo, ka viņam seko policija un ka uz viņu postošu enerģiju raida dalailama.

Finmāls

Francijā Arto tiek ievietots doktora Delmā klīnikā Havrā pie Sēnas, kur viņam dota brīvība nākt un iet, kad viņš vēlas (ko viņš izmanto gaužām reti). Dažādās Francijas klīnikās (Rodēzā u.c.)viņš pavada Otrā pasaules kara laiku, rakstīdams dīvainas dienasgrāmatas, vēstules, kā arī zīmēdams. Tostarp Parīzē pie kultūras debesīm ir parādījušās jaunas intelektuālās "zvaigznes", tādas kā Albērs Kamī un Žans Pols Sartrs. Sirreālisms nevienu neinteresē un drīzāk tiek uztverts naidīgi.

Tomēr avangarda virzieni turpina attīstīties arī pēc kara, un Arto nebūt nepārtrauc savas aktivitātes. Vai ik vakaru viņš dodas uz Parīzi, lai Senžermēnas kafejnīcās, it īpaši "Florā", satiktos ar saviem draugiem Arturu Adamovu, Rožē Blēnu. Viņš sadraudzējas ar dzejnieku Žaku Prevēru, sastop arī

Bretonu, un viņu domstarpības par sirreālismu uzbango ar jaunu sparu. 1946. gada pavasarī draugiem izdodas atbrīvot Arto no klīnikas un viņš atgriežas Parīzē, kaut gan vēlāk vairākas reizes atkal tiek hospitalizēts.

Arto, lai arī pieticīgi, tomēr ir materiāli nodrošināts līdz mūža galam — par līdzekļiem, kuri iegūti viņa manuskriptu izsolēs un no viņa lugu iestudējumiem. Viņš turpina lietot narkotikas un tiek periodiski "atpumpēts".

Paziņas skubina Arto sagatavot literārus lasījumus radio programmai "Eseju klubs". Viņš nekavējoties ķeras pie darba un saraksta provokatīvu tekstu "Pacienti un ārsti", kurā pauž viedokli par it kā pretsabiedriskā (jo sabiedrība pret to cīnās) slimības stāvokļa pārākumu pār ārstu atbalstīto "sociālo" veselību. "Mana slimība," viņš sacīja, "ir skaista tādēļ, ka tā ir briesmīga."[13]

Arto arī raksta dzeju, kuru apkopo krājumā "Arto — Momo". Šiem dzejoļiem Arto rada speciālu valodu, kurā papilnam necenzētu vārdu, mehānisku vārdu savienojumu, dažādu teksta izcēlumu un kura vairāk piemērota izrunāšanai un skaņas efekta radīšanai, nevis lasīšani.

Lai viņa darbs sasniegtu plašu neintelektuālu publiku, Arto vēlas to translēt radio un publicēt presē. Viņš uzraksta tekstu "Ārprāts un melnā maģija", kurā nosoda psihiatriskās slimnīcas kā sociālās apspiešanas instrumentu un spīdzināšanas fabrikas, kur ar elektrošoka palīdzību iznīcinot cilvēku revolucionārās alkas. Teksts ir uzrakstīts ritmiskā, tomēr saprotamā valodā, un Arto nosūta manuskriptus diviem žurnāliem. Abi atsakās publicēt, un Arto ieraksta tekstu radio. Viņš iekļauj to arī krājumā "Arto — Momo" kopā ar nodaļu par Taraumaras indiāņiem. Grāmatas izdevējs Pjērs Bordā grib, lai to ilustrē Pikaso, taču viņš vairākkārt neierodas uz tikšanos ar Arto, un autors nolemj ilustrēt grāmatu pats. Savukārt Gastons Galimārs piedāvā izdot lugu "Čenči". Daudzi cilvēki lūdz viņu rakstīt jaunus tekstus, it īpaši jaunie rakstnieki, kuri ir sākuši izdot savus žurnālus. Tā top raksts "Teātris un anatomija", kurā Arto pauž idejas par fiziskās un teatrālās telpas saplūšanu.

1946. gada beigās Arto strādā milzīgos tempos. Bez daudzajiem rakstiem viņš raksta arī jaunu grāmatu — "Pāži un spīdzināšana", kas tiek izdota tikai pēc viņa nāves. Arto arī domā par izrādi, kura varētu atdzīvināt Nežēlības teātri. Sākumā viņš grib iestudēt Eiripīda "Bakhantes", pavīd doma arī par Heinriha fon Kleista "Pentesileju", taču viņa teātra koncepcija kopš "Čenči" laikiem ir tā mainījusies, ka viņš vairs nevēlas būt atkarīgs ne no kādiem nosacījumiem vai ietvariem, tāpēc izvēlas darbu radio un publiskas uzstāšanās, kurās lasa savus darbus.

Arto turpina strādāt arī pie grāmatas. Nozīmīgs ir raksts "Van Gogs — sabiedrības pašnāvība", kurā viņš izgāž savas dusmas uz psihiatriem.

1947. gada maijā mainās Arto veidoto draugu portretu tehnika. Viņš apzināti izkropļo tēlus ar vēl lielāku sparu, izmantojot šim nolūkam krāsainos krītiņus un zīmuļus, un papildina šos zīmējumus ar tekstiem.

1947. gada 4. jūlijā tiek atklāta Arto veidoto portretu izstāde. Atklāšanas laikā tiek nolasīts teksts, kuru Arto uzrakstījis tā paša gada maijā ar nosaukumu "Atsvešināt aktieri". "Arto atsvešinātības koncepcijai nebija nekā kopīga ar Brehta atsvešinātību. (..) Arto aktieris bija vājprātīgais, kura dzīvi apdraud sabiedrība un kurš atbrīvo sava ķermeņa niknuma spēku, pauzdams savu atsvešinātību no šīs sabiedrības."[14]

Pēc šīs izstādes Arto veselības stāvoklis sāk strauji pasliktināties, viņš sūdzas par sāpēm visā ķermenī, viņa braucieni uz Parīzi kļūst aizvien retāki, taču fiziskās ciešanas viņu nekad neattur no darba. Arto turpina rakstīt, zīmēt, dejot un strādāt ar āmuru savā koka namiņā hospitāļa teritorijā, ko viņš ir izvēlējies komfortablās palātas vietā.

Zīmīgs ir nosaukums vienam no pēdējiem rakstiem — "Izbeigt Dieva tiesu". Pēdējā laika lasījumus un radioierakstus raksturo spiedzieni, kliedzieni, dauzīšana ar kājām, žestikulācija, pārdabiskie smiekli...

Arto zīmē līdz pēdējiem savas dzīves mirkļiem, viņš saprot, ka ir neglābjami slims. No vienas puses, viņš noliedz nāvi, no otras — tic, ka pēc nāves viņa miesa eksplodēs liesmās un mazos jaunu ķermeņu gabaliņos.

Savā Parīzes istabā absolūtā vientulībā Arto apzināti ieņem lielāku narkotiku devu un nomirst tai laikā un veidā, kā bija vēlējies, jo jūt, ka ir paveicis visu, ko spējis. 1948. gada 4. martā viņu atrod mirušu.

Kultūras konteksts un estētiskās sistēmas, kas ietekmē Arto teorijas tapšanu

Lasot Arto un domājot par viņu, svarīgi ņemt vērā kultūras kontekstu, kurā viņš dzīvo un no kura, neapšaubāmi, ietekmējas. Visos Arto rakstos, kuros tiek pausti viņa uzskati par kultūru un mākslu, viņš priekšroku dod tādām kultūras izpausmēm, kas dzīves īstenību uztver un pauž ar zīmju palīdzību. Pirmā Arto aizraušanās ir **simbolisms**. Viņš ir pazīstams ar franču teātra simbolistu ievērojamo pārstāvi Oreljēnu Marī Linjē-Po. 1920. gadā žurnālā "Ārprāts" (*Démence*) Arto publicē recenziju par Linjē-Po Jaunrades teātra (*Théâtre de l'Oeuvre*) uzvedumu, kura pirmajā daļā — A. Strindberga "Kreditori", bet otrajā — H. fon Hofmanstāla "Elektra". Recenzijā jūtams, ka Arto par visdižākajiem uzskata dramaturgus, kas saistīti ar simbolisma tradīciju — kā Ibsens, Strindbergs, Māterlinks. Viņš analizē dažus

Strindberga "Kreditoru" izrādes notikumus, turklāt apzināti jauc varoņu vārdus ar aktieru–izpildītāju vārdiem, it kā vēlētos nojaukt robežu starp lugas izdomāto un — dzīves realitāti. Šo divu esamību — reālās dzīves un mākslinieciskā plāna — saplūsme vēlāk kļūs par Arto pamatuzdevumu.

Tieši pagātnē aizejošais simbolisms sagatavo augsni jaunam virzienam — **sirreālismam**, kam ļoti tuvs izrādās Arto. Sirreālistu grupā viņu ieved draugs — gleznotājs Andrē Masons, un drīz vien Arto kļūst par sirreālisma "augstāko aprindu" locekli, kurās pulcējās šīs sabiedrības "zieds" — sirreālisma teorijas pamatlicējs Andrē Bretons, dzejnieks Pols Eliārs, Luijs Aragons un citi.

Moriss Nado "Sirreālisma vēsturē" šo virzienu raksturo kā pēckara apmulsuma, depresijas sekas. Laikā starp Pirmo un Otro pasaules karu sirreālisms Rietumu mākslā kļūst par dominējošo virzienu. Pirmo reizi vārdu "sirreālais" lieto Gijoms Apolinērs 1917. gadā, tas nozīmē — "pārreālais", "pārdabiskais". Teorētiski šis virziens tiek formulēts 1924. gadā, kad Andrē Bretons publicē "Sirreālisma manifestu". To raksturo noraidoša, nihilistiska attieksme pret loģiku, prātu, nacionālām tradīcijām. Par sirreālisma "garīgajiem tēviem" tiek uzskatīti franču filozofs intuitīvists Anrī Bergsons un austriešu ārsts — psihoanalītiķis Zigmunds Freids. No Bergsona tiek paņemtas idejas par mākslu kā intuitīvu gaišredzību; atziņa par to, ka radošais darbs nav loģiski noformulējams, tas ir metafizisks process. No Zigmunda Freida — ideja par to, ka daiļradi ietekmē, pat nosaka spēki, kas eksistē cilvēka zemapziņā. Tāpēc sirreālisma mākslas postulāts ir psiholoģiskais automātisms, spēja fiksēt zemapziņas plūsmu, nevis vienkārši kaut ko izdomāt — piemēram, mākslinieka roka zīmē to, kas izriet no zemapziņas impulsu diktāta. Izmantodami Freida izstrādāto "brīvo asociāciju metodi", sirreālisti cenšas apiet savu apziņu, liekot runāt zemapziņai. Krievu teātra zinātnieks Sergejs Isajevs visai asprātīgi saskata šai tieksmē narcisisma motīvus: "Sirreālistiskais pašnovērošanas un pašizteikšanās efekts būtībā nav nekas cits kā narcisiska mākslinieciska darbība, kurā par vienīgo daiļrades avotu kļūst paša autora "Es"."[15]

Sirreālisti arī nodarbojas ar psihiski slimu cilvēku pētīšanu un viņu pieredzes pārņemšanu (tātad Arto slimība bija viņa priekšrocība), jo šiem cilvēkiem nav barjeras starp apziņu un zemapziņu. Sirreālisti aizraujas arī ar sapņu pierakstīšanu (zemapziņas plūsmas fiksāciju), bērnu spēļu pētīšanu (bērns vēl nav tik ļoti paspējis "apaugt" ar loģikas, prāta un morāles apsvērumiem), dažāda veida mistiku.

Sirreālisma galvenie principi ir: izjūta, ka apkārtējā pasaule trūd un

sadalās sastāvdaļās; tieksme salikt visu, kas bijis, kolāžās; dabiskās priekšmetu sakarības izjaukšana (smagais lido, cietais tek, dzīvais pašnoārdās, nedzīvais atdzīvojas); priekšmeta dabisko struktūru nojaukšana un detaļu savienošana nereālistiskā kompozīcijā. Visspilgtāk šos principus savās gleznās ir iemiesojis Salvadors Dalī. Vēl tēlotājā mākslā sirreālismu pārstāv automātiskie zīmējumi (Andrē Masons), gleznas, kuru pamatā ir emocionālas pusabstraktas figūras (M. Ernsts, A. Miro, I. Tangī) vai pat reālistiskā manierē gleznoti fantastiski tēli (S. Dalī, R. Magrits), dzejā — dzejnieki L. Aragons, P. Eliārs, kino — L. Bunjuels.

Kaut arī Arto aiziet no Bretona grupas, viņa teātra koncepcijā jūtama stipra sirreālisma estētikas ietekme. Piemēram, sapņu lomas izpratne — Arto arī mēģina rast iespēju teātra izrādē sagrūst "aci pret aci" sapni un realitāti. Tāpat kā sirreālisti, Arto lielu nozīmi piešķir parastu sadzīves priekšmetu ekspresīvai simbolikai. Viņš pārmanto arī sirreālistiskās estētikas naidīgumu pret psiholoģismu. Pretstatā aprakstošajam psiholoģiskajam teātrim tiek izvirzīts "metafiziskais". S. Isajevs apgalvo, ka Arto atsvešināšanās no sirreālistiem iemesls rodams dziļāk nekā politiskās domstarpībās. Viņam — iespējams, garīgās slimības dēļ — radās problēmas ar sirreālistiem tik pierasto sapņu pierakstīšanas "automātisma" tehniku. "Arto saprata, ka automātiskais pieraksts nekādi nav saistīts ar sirreālistu sludināto labsajūtu, vieglumu."[16] Sabrūk viņa sirreālistiskā ilūzija par to, ka cilvēks spēj izteikt visu un visam ļaut vaļu, ja tikai pārvalda attiecīgo tehniku.

Vēl viena Arto kaislība ir Austrumu teātris. Viņš ir redzējis Bali salas teātra trupas viesizrādes un Kambodžas dejotāju priekšnesumus un vēlas izmantot teātrī Austrumu teātra paņēmienus. Īpašu iespaidu uz Arto atstāj Bali salas priekšnesums. Kā raksta V. Maksimovs, šī notikuma ietekmi "var salīdzināt tikai ar to iespaidu, kādu uz K. Staņislavski atstāja Meiningenes trupas viesizrādes Maskavā 1890. gadā"[17]. Bali ir sala Indonēzijas salu grupā (vēl tajā ietilpst Java, Sumatra un citas mazākas salas), kas ir savdabīga ar īpašu kultūru, kas nav nedz induistiska (lai arī induisma ietekme jūtama), nedz islāmiska. Bali kultūras pamatā ir viņu pagāniskā reliģija, ko veido krietns skaits dažādu labo garu — dzimtas sargu, kā arī vilkaču, raganu, dēmonu un tamlīdzīgu radību. Savukārt viņu teatrālajiem priekšnesumiem ir gan misterioza, gan rituāla daba, jo tie ir īpašās svētnīcās notiekošu dievkalpojumu pamatā. Visbiežāk tie veltīti melnās maģijas iemiesotājas — raganas Rangdas — rituālajai divkaujai ar baltās maģijas pārstāvi, vīrišķā pirmsākuma, saules, visa labā iemiesojumu Barongu. Rangda tiek vainota dažādās ar balinēziešiem notiekošās kataklizmās. Ritualizētās, teatralizētās

divkaujas mērķis, kurā Rangda uzvar, ir pieglaimoties raganai un atgūt tās labvēlību. Priekšnesumā tiek izmantotas īpašas koka maskas. Baronga lomu parasti izpilda divi cilvēki — baltās maģijas priesteris un viņa skolnieks. Pirmais vada Baronga galvu — lielu, spilgti krāsotu lauvas masku — un priekšējās ķepas, otrs — pakaļkājas un asti. Barongu mistērijā pavada kareivji, kuru lomu spēlē speciāli apmācīti zemnieki. Labā dēmona un raganas rituāli — maģiskās divkaujas kulminācija ir kareivju iznākšana, lai cīnītos pret Rangdu. Iespējams, tieši šis nāciens ir ieintriģējis Arto, jo tā laikā kareivji atrodas īpašā transā, ko pastiprina nacionālā orķestra bungu skaļais, saspringtais ritms. Līdz jostas vietai puskaili, bruņoti ar īpašiem nažiem — krisiem, pēc Baronga mājiena kareivji metas virsū Rangdai. Taču jau nākamajā mirklī Rangda (kuras lomu, uzlicis īpašu masku, izpilda melnās maģijas priesteris) ar maģiskās enerģijas spēku pavērš krisu smailos galus pret pašiem kareivjiem. Ar necilvēcisku sasprindzinājumu tie dursta paši savas krūtis. Šīs nežēlīgās ainas laikā kareivju sejas pārakmeņojas, uz viņu rokām piepampst vēnas, tomēr augumi paliek neievainoti. Šis fenomens joprojām nav zinātniski izskaidrots. Iespējams, transa stāvoklis, kurā nonāk kareivji pirms izrādes, padara viņu ķermeņus tik sasprindzinātus, ka tie kļūst neievainojami. Priesteris, kurš izpilda Baronga lomu, rūpīgi vēro kareivjus, un, tiklīdz tam šķiet, ka kāds no viņiem var iziet no transa stāvokļa, Barongs ar hipnozes palīdzību iegremdē to bezsamaņā (citādi iespējams letāls iznākums). Rangda ir uzvarējusi un, nodejojusi rituālo deju, ar cieņu lēnām noiet no skatuves. Savukārt Barongs ar svēto ūdeni, kas ņemts no vienpadsmit Bali avotiem, un svēto mantru skaitīšanu modina no transa savu uzvarēto karaspēku. Domājams, Parīzes viesizrāžu laikā netika veikts autentisks rituāls, bet gan no dažādiem tā elementiem kompilēts teatrāls priekšnesums.

Arto recenzijā par Bali teātra izrādi redzamas Arto ideālā teātra aprises. J. Grotovskis raksta, ka balinēziešu teātra aprakstā Arto atšifrē "kosmiskās zīmes" un "žestus, kas modina snaudošos spēkus" tur, kur īstenībā bija uzvedumа elementi ar konkrētu nozīmi, specifiskas teatrālas zīmes balinēziešu universāli pārvaldītajā zīmju alfabētā.[18] Tomēr Arto vilina gan Austrumu teātra (ģeogrāfiskā izpratnē — Austrumu, bet vispār pirmatnējā teātra) plastiskā tēlainība pretstatā eiropiešu teātra statiskumam un vārda prioritātei, gan noslēpumainā zīmju sistēma, kas tuvina skatītāju maģiskam rituālam. Tāpēc Arto tā vēlējās piedalīties Tarahumaras indiāņu rituālā Meksikā.

Bali dejotāji ar savu žestu valodas intensitāti ir pirmais no trim aspektiem, kuri tieši liek pamatus Nežēlīgajam teātrim. Kā otru Stīvens Bārbers

min Luvrā skatīto Lūkasa van den Veidena gleznu "Lata meitas", kura ietekmē Arto koncepciju par teātra telpiskajām dimensijām. Trešais esot kinostudijas "Brāļi Marksi" (*Marx Brother's*) uzņemtās filmas "Dzīvnieku šķaidītāji" un "Pērtiķu bizness", no kurām Arto aizgūst ideju par smiekliem kā pirmatnējā spēka un brīvības izpausmi. Smieklu lēkmes un aprautās kustības slaveno komiķu brāļu Marksu filmās Arto uztver kā savdabīga protesta izpausmi. Tātad Nežēlīgā teātra rašanās komponenti bija rituāla deja, glezna un filma.

Krievu teātra zinātniece T. Proskurņikova piemin arī talantīgā franču dzejnieka un kritiķa Ivana Golla iespējamo ietekmi uz Arto. Savā veidā viņš bija Arto priekštecis. Golla luga "Metuzāls jeb Mūžīgais buržuā", kuras avangardiskā iestudējumā savas aktiera karjeras sākumā spēlē Arto, ir parafrāze par Žarī "Karaļa Ibī" tēmu.

Golls uzskata, ka, lai māksla būtu iedarbīga, aktuāla, audzinoša, tai cilvēkā jāiznīcina ikdienišķais un jāiedveš viņā šausmas. "Skatuvei jāiedveš šausmas mietpilsonī," viņš raksta, "..pašapmierinātajam un aprobežotajam cilvēkam ir no jauna jāiemācās kliegt."[19] Šis epatāžas moments, īpaši vērsts pret mietpilsonizējušos buržuā, ir raksturīgs visai avangarda mākslai kopumā un piemīt arī Arto teātra koncepcijai. Golls vēlas radīt teātri — grotesku, un viņa "superdrāmu" pamatā ir satīriska hiperbolizācija, savukārt Arto par stūrakmeni kļūst nevis komiskais, bet traģiskais, un viņš izstrādā nevis Groteskā, bet Nežēlības teātra teoriju. Būtībā Antonēns Arto pat sava laika kontekstā nebija novators, viņa spēks slēpjas kaislē un ģeniālajā poētikā, kā arī izmisīgajā drosmē, ar kādu viņš padarījis savu dzīvi par galveno un beigās vienīgo eksperimentu lauku. Arto nepiekrīt loģiskās izsecināšanas principam teātrī — bet tai laikā teātrī jau dzīvo "neloģiskā" teātra tradīcijas, piemēram, Austrumos. Arto noliedz dramatiskus tekstus ilustrējošu teātri, kas tikai dublē literatūras paveikto, tomēr idejā par autonomo teātri viņš arī nav pirmais — to jau ir izvirzījuši Meierholds un Vahtangovs Krievijā. Arto piedāvā teātra darbību ieviest zāles četros stūros un publiku nosēdināt centrā, bet tai laikā izšķirošus soļus šai virzienā jau ir spēruši Reinhards un Meierholds.

Vēl interesantākas šķiet paralēles ar Arto laikabiedru poļu mākslinieku, dramaturgu un teorētiķi Ignāciju Vitkēviču, ņemot vērā, ka viņi viens par otra darbiem diezin vai ko zināja.

Līdzīgi Arto Vitkēvičs raksta: "Teātra nākotne ir nevis eksistējošo darbu dažādas interpretācijas, bet pilnīgi jauna tipa uzvedumu dzimšana."[20] Vitkēvičs pārdzīvo, ka viņa laika teātris "neizsauc cilvēkā īstu metafizisku

pārdzīvojumu, t.i., esamības noslēpuma izjūtu, neizraisa to sajūtu, ko ar vienkāršu elementu palīdzību rada tēlotāja māksla un mūzika".[21]

Antonēna Arto Nežēlības teātra teorijas galvenās atziņas

Par A. Arto teorijām ir radies daudz pretrunīgu uzskatu. Piemēram, ka šīs teorijas nav realizējamas, tās ir tikai mēģinājums noformulēt nesasniedzamu ideālu. Ježijs Grotovskis apgalvo, ka Arto aiz sevis ir atstājis vīzijas, izteiktas metaforās, un atklāsmes, nevis konkrētu metodi sava ideāla iemiesošanai. Poētiski ekstātiskās izteiksmes dēļ Arto idejas rādās ļoti atrautas no realitātes, turklāt viņa izteikumi nereti ir pretrunīgi. Lai arī viņa teoriju spontānajos izklāstos trūkst sistēmas, tomēr nebūtu pareizi Arto teorijas uztvert tikai kā vājprātīgā atklāsmes, kā to bieži vien dara teātra praktiķi, pat tie, uz kuriem Arto atstājis neapstrīdamu ietekmi. Piemēram, Pīters Bruks raksta: "Arto teoriju saturs bija visai ierobežots. Nevajag tomēr aizmirst, ka šis puisis bija klīnisks ārprātīgais. Jā, viņš bija ļoti tīrs, ļoti interesants un stiprs cilvēks, bet turklāt arī trakais un pamatīgs ekstrēmists. Ar to daudz kas ir pateikts."[22]

Tomēr Arto atstātais mantojums manifestu, vēstuļu un rakstu veidā, kas apkopoti krājumā "Teātris un tā dubultnieks", jau kuro gadu desmitu saista teātra teorētiķu un praktiķu, kā arī psihologu un filozofu uzmanību.

Valoda. Stihija un disciplīna

Pirmais Nežēlības teātra manifests publicēts "Jaunā Franču Žurnāla" 1932. gada oktobra numurā. Tas ir izaicinošākais uzbrukums pastāvošajam teātrim. Arto piesaka manifestu ar vārdiem: "Mēs neiestudēsim nevienu jau uzrakstītu lugu. Izrādes taps tieši uz skatuves, ar visiem tiem līdzekļiem, kurus piedāvā skatuve." Sev raksturīgā pretrunīgā garā Arto gan arī piebilst, ka "tas gan nenozīmē, ka izrādes netiks sacerētas iepriekš un fiksētas".[23] Manifests izraisa naidīgu attieksmi, jo apdraud franču teātra pamatu — vārdu, bet Arto galvenā ir doma par teātra valodu, kur primārais nav vārds, bet fiziskais pirmsākums, ne dramaturgs, bet režisors. Viņš raksta, ka tik ilgi, "kamēr režija pašu neatkarīgo režisoru apziņā tiks uztverta tikai kā teksta prezentācijas veids, literāru darbu "jēgas" atklāšanas palīglīdzeklis, sava veida teatrāls vidutājs bez patstāvīgas nozīmes, tikmēr tā būs vērtīga tikai tik, cik nu tai izdosies paslēpties aiz tiem darbiem, kuriem tā it kā kalpo".[24] Arto arī nepiekrīt tam, ka klasiskajā dramaturģijā dominē literārais vai runājamais

aspekts, viņš uzskata, ka viņa laika teātris gluži vienkārši ir nozaudējis Eshila, Sofokla, Šekspīra teātru fiziskās, arhetipiskās iedarbes spēku. Arto acīs zemapziņā mītošie spēki ir vienīgie, kas spēj reanimēt mirstošo Rietumu kultūru, jo viņa attieksme pret šo kultūru un civilizāciju ir klaji noraidoša, līdzīga Osvalda Špenglera "Eiropas norietā" paustajām atziņām.

Paralēli vārdu kultūrai aizvien eksistējusi žestu kultūra, un zemapziņas izraisītās emocijas vieglāk raidīt un radīt, balstoties uz iekšējā un ārējā žesta spēku, nekā noformulējot tās vārdos. Pēc Arto domām, nepieciešams pārvarēt teātra pakļautību tekstam, atrast kādu īpašu valodu pusceļā no žesta līdz domai. Par šīs valodas pazīmi jāuzskata spēja izteikties kustībā un telpā. Arto uzskata, ka, aptverot šīs valodas dabu (skaņu, to atdarinājumu, kliedzienu, gaismas uzliesmojumu valodu), teātrim tā ir jāsistematizē, veidojot no personāžiem un priekšmetiem tādus kā hieroglifus. Tātad bez dzirdamās — skaņu — valodas ir jābūt arī redzamai — priekšmetu, pozu un žestu valodai, ar noteikumu, ka to nozīmi un formu var izmantot kā zīmes un sastādīt no šīm zīmēm sava veida alfabētu. Ja uztver Arto domas par valodu kā vēlmi mākslīgi radīt kaut kādu noteiktu zīmju valodu, tad Grotovska šaubas par to, vai zīme, kas Austrumu teātrī ir alfabēta daļa, maz var eksistēt Eiropā, kur aiz tās nestāv nekādas kultūras vai psiholoģiskas asociācijas, ir pilnīgi saprotamas un pieņemamas. Taču Arto teksti ir dažādi interpretējami. Inness: "Arto meklēja fiziskus, vizuālus komunicēšanas līdzekļus, kuri iedarbotos uz pirmsracionālo, primitīvo prāta līmeni. Lai visā pilnībā izraisītu zemapziņas atbildes impulsu, tam bija jāizpaužas neapzināti — primitīvā mentalitāte nerada mītus, tā tos izdzīvo. Mīti ir dabiskas zemapziņas psihes izpausmes, spontāni vēstījumi par zemapziņas psihiskajām norisēm."[25] Tātad par teatrālu zīmi Arto izpratnē var uzskatīt nevis konkrētu jēgu ietverošu mākslīgi radītu žestu, bet žestu, kas tiktu radīts spontāni un iedarbotos uz zemapziņu vai emocijām (kā "piga") un atdzīvinātu "kaislīgo mītisko realitāti", kuru neievēro Arto laika teātris. Faktiski visu Otro manifestu Arto apcer mītus kā darbīgu (nevis fosilisku) struktūru. Šo domu vēlāk veiksmīgi attīsta literatūrzinātnes atzars — t.s. mitoloģiskās skolas pārstāvji, piemēram, Notrops Frajs. "Radīt Mītus — lūk, īstenais teātra mērķis; izteikt dzīvi tās kosmiskajā neaprobežotībā, izvilkt no tās tēlus, kuros mēs saldi atradīsim sevi."[26] Arto uzskata, ka "vecie, primitīvie mīti" ir pieejami un uztverami katrai, pat atpalikušākajai publikai, un kā piemēru min tautai tuvo tirgus laukuma teātri, "kur jūtu uztveršanai netraucē vārdi vairumā".

Vispār vēlmēs attiecībā uz savu ideālo teātri Arto ir ļoti pretrunīgs. Neraugoties uz to, ka atklātajā "vēstulē budisma skolām" Arto loģikas un

saprāta (kas tikai traucē izpausties zemapziņas spēkiem) vietā kā pozitīvas vērtības piedāvā "iracionālu spontanitāti, delīriju, kas pārvērš apspiestos spēkus klasiskās traģēdijas katarsei līdzīgā emocionālā šķīstīšanās procesā"[27], viņš vienlaikus vēlas stingri kontrolēt katru izrādes elementu, ieskaitot scenāriju. No vienas puses, viņš noliedz tekstu, jo citus izteiksmes līdzekļus uzskata par efektīgākiem, no otras — izrādei par pamatu viņš vēlas visās detaļās uzrakstītu tekstu, lai galarezultāts būtu precīzs un perfekts. Viņš tiecas pēc tā, lai viņa ideālie izteiksmes līdzekļi — žestu sistēma, sejas izteiksme, kustības, balss tonālās vibrācijas un elpošana — būtu precīzi, kontrolēti un atdarināmi. Tā ir paradoksāla prasība... disciplinēt stihiju.

"..visas šīs fiziskās, nedrošās taustīšanās, visi šie satricinājumi novedīs līdz kādai ar jaunām zīmēm pierakstītai kompozīcijai, kas tiks piefiksēta sīkākajās detaļās. Kompozīcija un radošās idejas radīsies nevis autora galvā, bet tās attīstīsies dabā, reālā telpā, un rezultāts kļūs tikpat stingri noteikts kā jebkurā literārā darbā, tikai daudz bagātāks objektīvā ziņā."[28] Te jūtama sirreālisma ietekme, jo sirreālisti ignorē mākslinieka individualitātes fenomenu, primāri akcentējot kolektīvo zemapziņu un automātisma metodi tās pierakstā. Deklarējot iracionālās pasaules dominanti, sirreālisms vienlaikus ir viens no visvairāk strukturētajiem un organizētajiem modernisma virzieniem.

Lai pilnībā iedarbotos uz skatītāju jūtām, Arto paredz arī telpas izmantošanu visās plaknēs, virzienos un perspektīvās, ar ko saistīsies arī īpaša laika un kustības izpratne. Lai iegūtu savā varā skatītāju emocijas, formas ziņā Nežēlības teātris atgriežas pie rituāli maģiskiem paņēmieniem. Tie paredz krāsas, gaismas un skaņas intensitātes iedarbību, vibrācijas, trīsēšanu, muzikāla ritma vai frāzes atkārtošanu; dekorācijās un rekvizītos — milzīgus manekenus, kustīgas gaismas gleznas, maskas... Tam visam ir jāaizpilda telpa pilnībā, lai "nepaliktu brīvas vietas un brīvas minūtes ne skatītāju prātā, ne jūtās".[29] Runājot par rituālu izmantošanu modernajā teātrī, viens no pirmajiem allaž tiek pieminēts Arto, lai gan viņš nav celmlauzis, turklāt viņa meklējumi visbiežāk izpaužas kā enerģētiski spēcīgi, poētiski un filozofiski teksti, kā arī mēģinājumi piemērot Austrumu meditāciju vingrinājumus teātra praksei. "Viņš pirmais meklēja teātra izteiksmes formas, kuras ne vien neatbilda Eiropas dramaturģijas kanoniem, bet arī apzināti bija "necivilizētas" (atšķirība — Strindberga tematiskie aizguvumi no indiešu reliģijas vai Jeitsa japāņu mākslas kā augsti izsmalcinātas kultūras imitācijas)."[30] Tomēr tas nenozīmē, ka Arto grib tiešā veidā uz skatuves pārnest pirmatnējos rituālus. Viņš vēlas, lai teātrim piemistu rituāla spēks, maģiska iedar-

bība. V. Maksimovs atzīmē, ka "populārais pieņēmums, ka Arto teātri nākotnē redzēja rituālās formās, gandrīz nemaz neatbilst patiesībai, lai arī šo pieņēmumu radījis kaislīgais Arto aicinājums pievērst uzmanību senajam totēmismam, rituālajiem, ar enerģētiskiem spēkiem piepildītajiem priekšmetiem. Ja jau ir runa par kriotiskā (*Nežēlības — H. Š.*) teātra pirmtēlu, tad tas drīzāk ir mīts. Tomēr rituāla reālijas Arto spriedumos parādās kā tas pamats, uz kura ir būvēta arhetipiskā zemapziņa".[31]

Nežēlības teātra Pirmajā manifestā Arto diezgan detalizēti aprakstījis arī iespējamo izrāžu tehnisko pusi. Atšķirībā no Grotovska Arto nedomā, ka aktierim ir jābūt gandrīz vai vienīgajam "skatuviskajam elementam". Viņam tuva totālā teātra ideja, kas apvieno kino, cirka, mūzikla un citus elementus. Vārdi maz ko izsaka dvēselei, bet izmēri, lietas, izrādes masa un ilgums iedarbojas uz to. "Vadoties pēc šiem principiem, mēs gatavojamies iestudēt izrādi, pilnībā izmantojot visus tiešās iedarbības līdzekļus. Var norādīt uz dažām Grīnvalda un Hieronīma Bosha gleznām, kas pietiekoši skaidri runā par to, kāda varētu būt izrāde."[32]

Piemēram, viņš piedāvā kā personāžus izrādēs ieviest ļoti konkrētas muzikālas skaņas. Savukārt mūzikas instrumenti var kalpot kā dekorāciju elementi. Nepieciešamība pēc nepastarpinātas, dziļas iedarbības uz maņu orgāniem Arto liek atgriezties pie veciem, aizmirstiem instrumentu veidiem — vai radīt jaunus, kuri būtu spējīgi izraisīt neciešamas, plosošas skaņas un trokšņus.

Lielu uzmanību Arto pievērš gaismas efektiem, meklējot jaunus gaismas izplatīšanas paņēmienus — viļņus, joslas vai ugunīgas bultas. Viņš arī iesaka gaismas aparātam priekšā pielikt vājinošu vai pastiprinošu filtru, lai panāktu īpašu toni un varētu izraisīt dažādas izjūtas — siltumu, aukstumu, niknumu, bailes... "Nekas nespēj mūs maldināt mazāk kā viltus vērtību ilūzija, apgleznots kartons un audekls, kuru mums piedāvā modernā skatuve... Reālo lietu vienkāršajā kārtībā, to kombinācijā, cilvēka balss mijiedarbībā ar gaismu izpaužas pašpietiekama realitāte, kurai neko vairāk nevajag."[33]

Attiecībā uz tērpiem viņš iesaka pēc iespējas vairīties no mūsdienīgiem kostīmiem, jo eksistē "senseni rituāli kostīmi, kas attiecas uz attiecīgo vēsturisko laikmetu un kas saglabājuši skaistumu un ārējo mistiku, tieši pateicoties saiknei ar tradīciju".[34]

Visinteresantākie ir Arto priekšlikumi par skatuves un skatītāju zāles attiecībām. Viņš piedāvā iznīcināt tradicionālo teātra telpu, ieviešot vienotu laukumu bez šķēršļiem un barjerām, lai zāles forma pati ievilktu skatītāju darbības mutulī. Kā paraugu viņš min dažu Tibetas tempļu arhitektūru kā

iespējamās, šiem tempļiem līdzīgi pārveidojamās spēles telpas — noliktavas. Publika šajā teātrī sēdētu zāles vidū uz grozāmajiem krēsliem, bet darbība risinātos vienlaikus vai pakāpeniski (kā kuro brīdi) visos četros stūros un gar visām četrām sienām. Tomēr laukums centrā tiek saglabāts, lai būtu vieta, kur no jauna "sasiet" darbības galveno līniju, kad vien tas ir vajadzīgs. Dekorāciju šajā teātrī nav, to vietā — desmitmetrīgi manekeni, milzīgas maskas, neparastu izmēru, nesaprotamas formas un nozīmes priekšmeti, kam visiem ir maģiska nozīme.

Arto uzskati par aktierspēli vistiešāk pausti rakstā "Jutekliskais atlētisms". Pīters Bruks uzskata, ka galvenais tajā aprakstīto Arto eksperimentu mērķis — uzzināt, vai aktieris var padarīt "neredzamo — redzamu".[35] Žans Luijs Baro raksta: "Kaut arī vājā veselība traucēja Arto konkretizēt savas idejas, tomēr viņa ieguldījums aktierspēles tehnikas attīstībā ir lielāks nekā teorijā."[36] Savukārt Grotovskis domā, ka Arto ieteikumi lielākoties ir nepiepildāmas poēmas, vīzijas par aktieri. Konkrētākie no tiem nav nekas jauns — elpošanas dalījums vīriešu, sieviešu un bezdzimuma elpā ir Austrumu meditācijas vingrinājumu diezgan patvaļīga interpretācija, un, kaut arī "Jutekliskajā atlētismā" ir zināmas vērtīgas atziņas, praksē tās mēdz novest pie stereotipiem.

Arto šajā darbā pauž atziņu, ka aktierim (un katram cilvēkam) piemīt kaut kas līdzīgs jutekliskai muskulatūrai, kas darbina nevis fizisko ķermeni, bet emocijas. Aktieris valda pār šo muskulatūru kā atlēts, tikai šeit atlēta organismam atbilst analogs juteklisks organisms, kas paralēls tam un ir it kā tā dubultnieks. Muskuļu darbība ir jutekliskās muskulatūras piepūles materializācija. Arto uzskata, ka sporta — boksa, citu cīņu, skrējienu, lēcienu — pamatā ir kaislību kustība, piemēram, tai ķermeņa vietā, kur sportists pirms starta rod atbalstu skrējienam, aktieris gūst atbalstu, lai izgrūstu krampjainu lāstu.

Aktiera darba procesā kā galvenais izvirzās zemapziņas līmenis. Šai līmenī aktierim jārealizē viss cilvēciskais potenciāls, atbrīvojoties no savas personības un kļūstot pašam par savu arhetipisko, juteklisko dubultnieku (no šīs idejas radies arī krājuma "Teātris un tā dubultnieks" nosaukums). Par skatuviskās darbības uzdevumu Arto uzskata skatītāju kolektīvās zemapziņas atklāsmi. Mēģinot atrast savu ideālu realizācijas veidu, Arto nonāk līdz domai par žesta — hieroglifa valodu, kur žests neapzīmē nekādu apslēptu būtību, bet kas pats ir šī būtība, kas izraisa cilvēkā (aktierī un arī skatītājā) noteiktus spēkus (kā tas ir rituālā). Šajā teorijā, manuprāt, saskatāma netieša sasaukšanās ar Staņislavska metodi — arī viņš bija pārliecināts, ka ar dažādu

fizisku vingrojumu, etīžu un citu manipulāciju palīdzību var izraisīt attiecīgu emocionālu sakustēšanos. "Aktierim jau pats viņa amats liek ticēt dvēseles materiāliem fluīdiem. Zinot, ka kaisle ir materiāla, ka tā pakļauta matērijas plastiskām svārstībām, var iegūt varu pār kaislībām, ko tādējādi aktieris nesajūt kā kaisles abstrakcijas."[37]

Arto par jūtu katalizatoru uzskata elpošanu un apraksta dažādus elpošanas vingrinājumus, kas balstīti šamanismā, Kabalas mācībā un meditācijā. "Balstoties uz to visu, ir jāizbeidz mežonīgais analfabētisms, kas aktierus atstāj tikai instinktu un intuīcijas varā."[38] Arto arī nosauc konkrētus jutekliskās enerģijas lokalizācijas punktus, piemēram, jostasvietu, ar kuru vīrietis ceļ smagumus, bet kurā ir arī tas tukšums, ko rada sievišķas jūtas — raudas, sēras, krampjaina elpa.

Ž. L. Baro augstu vērtē Arto ieteikumus, mēģina izskaidrot Arto aprakstīto kabalistisko triādi un ierosina šos elpas vingrinājumus izmantot runas vingrināšanā. Savukārt Grotovskis tos neņem par pilnu, daudz svarīgāks viņam šķiet tas, ka Arto caur visām savām fantāzijām un kļūdām pieskaras galvenajam — aktiermākslas būtībai: "..kad Arto runā par atbrīvošanos un nežēlību, mēs jūtam — tas ir par aktieri. Kad aktiera darbība, piepildīta caur teātri, kļūst totāla, tā vismaz padara mūs spējīgus absolūti atsaukties, t.i., sāk tiešām eksistēt. Ikdienā mēs reaģējam tikai ar pusi no mūsu potenciāla."[39]

Nežēlība

Tieši jēdzienā "nežēlība" arvien slēpies lielākais klupšanas akmens Arto teorijas izpratnē. Ja vēl var pieļaut iespēju, ka no R. Vāgnera totālās izrādes idejas radās hepenings, tad nepieļaujama ir doma, ka Arto noformulētā "nežēlība" ir tikai nebeidzamas asiņu straumes un naturālistiski pretīgas ainas uz skatuves (kā bieži tiek saprasts). Lai nerastos šādi pārpratumi, Arto pētnieks Vadims Maksimovs ierosina šo teātri saukt nevis par Nežēlības teātri, bet pēc franču vārda *cruauté* (*franču val.* nežēlība, arī jēlmateriāls) — par kriotisko. Tomēr, neapšaubāmi, Arto Nežēlīgā teātra izrādes (vai uzmetumi tām) ietvēra sevī fiziskas nežēlības un varmācības elementus. Piemēram, izrādē "Čenči" pats sižets — tēvs izvaro meitu, un tā piedalās viņa slepkavībā, par ko tiek saķerta un spīdzināta, lai panāktu grēku nožēlu — ietver sevī šos elementus. Nežēlība tās fiziskajā izpausmē, pēc viņa domām, ir nepieciešama, lai "atmodinātu" skatītāju un tajā iedēstītu Arto tuvās metafiziskās sajūtas un idejas.

Arto izprot nežēlību, pirmkārt, kā jebkura cilvēka, īpaši mākslinieka, absolūti nesaudzīgu attieksmi pret sevi, spēju radīšanas procesā atdot visu — sākot ar veselību un beidzot ar veselo saprātu, spēju "uzplēst sevi", lai dienasgaismu ieraudzītu zemapziņas spēki. Otrkārt, Arto "nežēlība" (*cruauté*) pati arī ir tā varmācība un baisie tēli, kas, pēc Freida, slēpjas katra cilvēka zemapziņā, pēc Junga — kolektīvās zempziņas arhetipos, un no kā attālinās separātiskā, pēc Arto domām, ar īstu (tātad — zemapziņas) dzīvi nesaistītā Rietumu kultūra, bet ko aktīvi savos rituālos izmanto pirmatnējās tautas. Neaizmirsīsim, ka Arto pats no savas pieredzes zināja, ko nozīmē aktīva zemapziņas sajaukšanās ar apziņu: arī narkotikas dod citas, paralēli reālajai esošas netveramas pasaules izjūtu. Varbūt tāpēc viņam tik svarīgi šķita atrast iespēju, kā iedarboties gan uz aktieru, gan skatītāju zemapziņu.

Ar nežēlību, kā to izprot Arto, ir saistītas ne vien asinis un varmācība, bet arī jebkura darbība, īpaši — radošais akts. Nežēlība ir nepieciešama, lai radītu satricinājumu, kas piešķirtu cilvēka dzīvei pilnīgāku realitāti. "Dzīves mutulī, dzīves alkās, tās bezdomu aizrautībā ir sava veida pirmatnējs niknums: erotiskā iekāre — nežēlība, jo tā nojauc visus šķēršļus; nāve — nežēlība, augšāmcelšanās — nežēlība, pārvērtības — nežēlība, jo visās nozīmēs šajā noslēgtajā, noapaļotajā pasaulē nav vietas īstenai nāvei."[40]

Šo meklējumu pirmsākumos atrodas Nīče, kas izvirza jēdzienu "nežēlība pret sevi", skaidrojot to kā obligātu apstākli jebkurai virzībai uz priekšu. Šai ziņā Arto teātra koncepcija ir nīčeāniskā uzskata praktiskās realizācijas metodoloģija.

Gruzīnu filozofs Merabs Mamardašvili piešķir Arto teorijai psihoanalītiskas terapijas funkciju: ".. vai nu jūs izspēlējat visu savā iztēlē un tādējādi tiekat galā ar noteiktiem spēkiem, vai arī šie spēki, asinis un nežēlība būs nevis teātrī, bet realitātē."[41] Ježijs Grotovskis netic, ka "Sodomas un Gomoras eksplozīvs attēlojums uz skatuves apklusina vai iznīcina tos grēcīgos impulsus, kuru dēļ šīs pilsētas tika sodītas".[42] Idejas par nežēlību kā zemapziņas spēku atbrīvošanu Grotovskis attiecina uz aktieri un citē Arto: "Aktierim, līdzīgi moceklim, jāsadeg dzīvam, pēdējā mirklī signalizējot mums no sārta."[43]

Teātris kā mēris

Esejā "Teātris un mēris" Arto ne vien salīdzina, bet pat identificē teātri ar mēri. Pēdējais nav tikai metafora (atšķirībā, piemēram, no Šekspīra un Puškina), bet arī slimība, epidēmija, kas cilvēkā izraisa visdīvainākās,

neparastākās fiziskās un garīgās reakcijas (drudzi, vīzijas, negaidītu spēku pieplūdumu), kādas viņš cer izraisīt ar teātra palīdzību. "Teātris, tāpat kā mēris, ir krīze, kuru atrisina vai nu nāve, vai izārstēšanās."[44] "Teātris atjauno un pamodina visus mūsos dusošos konfliktus un tajos slēptos spēkus, nosaucot šos spēkus vārdos, kurus mēs pazīstam kā simbolus."[45] Arto saista arī mēra kolektīvais raksturs. Tomēr viņa apcere nav konkrēts salīdzinājums vai teātra metodes apraksts, drīzāk poētiski filozofisks diskurss. Angļu teātra zinātnieks Kristofers Inness dēvē Arto mēri par "nesakarīgo metaforu"[46], kas simbolizē "gara brīvību", kura liek izjukt visām sociālajām formām un izplatās bez žurku, mikrobu palīdzības.

Šai esejā Arto piemin Māterlinka 1895. gadā adaptēto Džona Forda lugu "Cik žēl, ka viņa palaistuve" (1633), adaptētajā variantā "Annabella", kas veltīta asinsgrēcīgai brāļa un māsas mīlestībai (1961. gadā to ekranizē L. Viskonti). Arto ne mazāk kā Freidu, šķiet, interesē incests — kā galējais, artodiāniski nežēlīgākais tabu pārkāpums. "Ja jau īsts teātris līdzinās mērim, tad nevis tāpēc, ka tas būtu lipīgs, bet tāpēc, ka, līdzīgi mērim, tas atklāj, izbīda, izvelk uz āru tos iekšējās nežēlības pašus pamatus, kuru dēļ atsevišķā indivīdā un pat veselā tautā, izrādās, ir koncentrētas visas iespējamās gara perversijas."[47]

Arto apgalvo, kā īstā teātrī, tāpat kā mērī, apslēpta iespējama brīvība — tiesa, tā ir "melna". Viņš arī identificē īstu brīvību ar "dzimumu brīvību", ar "libido", kas (par to viņš drūmi sajūsminās) iemieso visu, kas ir "netīrs, zemisks, apkaunojošs pašā dzīves faktā", visu, "kas ar dabisku un netīru dzīvelīgumu, ar pastāvīgi atjaunojošos spēku steidz dzīves virzienā".[48] Šīs atziņas pauž gan Arto neviennozīmīgo attieksmi pret seksuālo dzīvi (no kuras viņš slimības un citu apstākļu dēļ pats atsakās), gan Freida un Junga ietekmi, gan Arto vērtību sistēmas imoralitāti, kas sākotnēji ir vien avangarda kustībai raksturīgā epatāža, bet ar laiku Arto psihes īpatnību un dzejnieka ģenialitātes sintēzes rezultātā pārtop par vienu no galvenajām Arto rakstu-rojošajām kategorijām. Arto radošā pieeja morāles kategorijām, labā un ļaunā jēdzieniem padara viņu gandrīz tikpat pievilcīgu moderno filozofu acīs kā marķīzu de Sadu, ar kuru saskatāma ne viena vien līdzība. Inness paradoksālo Arto filozofiju skaidro šādi: "Daba ir antisociāla pēc būtības, kamēr civilizācija — konkrēti kristīgās morāles noteikumi — ir liekulīgi meli, kurus izgudrojusi augstākā elite, lai pakļautu stiprākos. Lai varētu eksistēt, mūsu mākslīgā kultūra bijusi spiesta nodēvēt visu fizisko vai dabisko par ļauno. Līdz ar to, lai mēs būtu identiski savai īstajai dabai un brīvi sasniegtu savu potenciālu kā "totālie cilvēki", kurus vairs neplosa

rietumnieciskā pretruna "miesa — dvēsele", mums jādara tas, kas mums iemācīts kā "ļaunums", bet piespiest sevi pieslieties tam, ko sabiedrība dēvē par "labo", ir absolūti perversi."[49]

Kā vienu no galvenajām Arto filozofiskajām atziņām K. Inness uzsver: "Mūsu esošais sociālais stāvoklis ir pretdabisks, un tas ir jāsagrauj."

Antonēna Arto mēģinājumi savu teoriju realizēt praksē

"Alfrēda Žarī teātris"

Pirmais Arto režijas darbs ir 1925. gadā "Vecās baložbūdas" teātrī iestudētā sirreālista Luija Aragona luga "Pie sienas". Taču intensīvākā Arto — režisora darbība saistās ar Alfrēda Žarī teātra posmu. Afrēds Žarī, visu trīs teātra dibinātāju (Arto, Vitraka un Arona) dievināts dramaturgs, ir atstājis neizdzēšamas pēdas 19. un 20. gadsimta robežas teātra vēsturē. Viņa lugās par Ibī tētiņu ("Karalis Ibī", "Saistītais Ibī", "Ibī — ragnesis") ir tam laikam jauna drāmas estētika. Šeit izsmalcināti tiek stilizēti tirgus laukuma teātra paņēmieni. Otrs Žarī dramaturģijas iedvesmas avots: mistērijas un hronikas. Ibī raujas pie varas ar savas laulātās draudzenes palīdzību; uzurpējot troni, viņš apspiež dumpjus un karo ar kaimiņiem, bet beigu beigās zaudē visu, ko sasniedzis, un apkaunojošā kārtā bēg ("Karalis Ibī"). Te jūtama sasauksme ar Šekspīra "Ričardu III" un "Makbetu", tikai parodētā veidā. "Atkailinātā teatralitāte, kas it kā izsmēja pašu teātri visās tā izpausmēs un tai pašā laikā apliecināja teātri kā mākslu, kas spējīga parodēt pati sevi .. — šī teatralitāte radīja jaunas skatuviskas iespējas un šokēja tā laika publiku. Uz šīm iespējām balstījās arī Arto."[50] Tolaik Arto vēlas neatkarīgu teātri, kuru vadītu rakstnieki un dzejnieki, nevis režisori.

"Alfrēda Žarī teātrim" nebija pastāvīgas trupas. To veidoja citu Parīzes teātru aktieri, kas bija spilgtas personības. Starp viņiem bija, piemēram, Ženika Atanasiu, tolaik vēl Arto draudzene, un vēlāk slavenas pantomīmas skolas radītājs Etjēns Dekrū.

Arto iestudētās izrādes ir histēriska jūtīguma pārsātinātas. Pēc viņa domām, izrāžu saturs varētu būt "visu vēlmju un moku sintēze".[51] To varētu uzturēt ar uzmācīgi skaļu skaņu, kas, raidīta no skaļruņiem, uzturētu starplaikos vajadzīgo atmosfēru. Tas ir teātris bez mēģinājumiem, uz skatuves notiekošās darbības ir spontānas. Dažkārt tas atstāj nožēlojamu iespaidu, varbūt tāpēc vēlākajos gados Arto pieprasa stingru izrādes norises pierakstu un sekošanu tam. "Alfrēda Žarī teātra" pirmā izrāde notiek 1927. gada 1. jūnijā. Tas ir trīs minilugu iestudējums, ko veido Arto "Izdegušais klēpis jeb

Neprātīgā māte", Maksa Robēra (Robēra Arona pseidonīms) "Žigona" un Rožē Vitraka "Mīlas noslēpumi". Šajā izteikti sirreālistiskajā izrādē maz kas liecina par Nežēlības teātra potencēm. Toties tās var nojaust fotogrāfiju sērijā, kas tiek izplatītas kā teātra vizītkarte: tās ir Elija Lotāra montāžas, kurās redzamas nekad nespēlētu izrāžu it kā sadzīviskas ainas. Šo neesošo izrāžu aktieri ir Arto, Vitraks un aktrise Žoržete Lisona, bet montāža ļauj ieviest nežēlības, groteskas, epatāžas elementus — nogrieztas kājas, rokas, galvas...

Sirreālistiskā teātra estētikas pamatā ir sirreālistu pasaules dalījums sapnī, kas pārstāv pārreālo vidi (tam vienīgajam ir nozīme, jo sapņi nāk no zemapziņas slāņiem, kur cilvēks ir patiess), un realitātē. Sapņu pasaule sirreālistu mākslā, tāpat kā simbolismā, ienāk caur zīmēm, simboliem, taču atšķirībā no simbolisma tiem vairs nav racionālas nozīmes. Līdz ar to sirreālistiskas izrādes ir pārpilnas aprautu, neizskaidrojamu frāžu, žestu, mizanscēnu, kas mijas ar ainām, kur valda dziļdomīgs klusums un statiskums (jo sirreālistiskajā pasaules redzējumā laiks ir apstājies). Izrāžu ritms ir haotisks, taču haoss ir sistēma. Estētika, kas mākslas darbu traktē kā sapņu automātisku pierakstu, zemapziņas uzplaiksnījumu, pauž arī domu, ka mākslas darbs nav izskaidrojams, tā ir pašvērtība, ko pat nevar uzskatīt par mēģinājumu izskaidrot mākslinieka zemapziņu.

"Alfrēda Žarī teātra" otrā izrāde 1928. gadā demonstrē Arto sirreālistisko uzskatu par skatuvi kā sintēzes un epatāžas vietu. Skatītājiem tiek parādīta krievu režisora Vsevoloda Pudovkina filma "Māte", ko aizliegusi Francijas cenzūra, un Pola Klodēla lugas "Dalījums zem dienvidu saules" trešais cēliens. Tā ir izrāde — izaicinājums, īpaši tas attiecas uz filmas demonstrēšanu. Savukārt Arto attieksme pret Klodēlu ir visai neskaidra — no vienas puses, "Klodēla un Arto tuvība caur viņu saikni ar simbolismu ir neapstrīdams fakts"[52], no otras — "kreisās inteliģences, īpaši sirreālistu nicināts katolisks dramaturgs un dzejnieks, kuram turklāt ir Francijas sūtņa dienestpakāpe, Arto acīs ir ortodoksijas iemiesojums".[53] Izraujot no konteksta vienu Klodēla drāmas cēlienu, kura garie dialogi tādējādi zaudēja jēgu, tas turklāt tiek izpildīts groteskā manierē. Pēc šī uzveduma un kolāžu izplatīšanas teātris iegūst skandalozu slavu, ko vēl jo vairāk nostiprina nākošā izrāde — A. Strindberga "Sapņu spēle". Tajā atklājas divas tā laika Arto estētikas tendences: simboliskā un sirreālistiskā, un šī izrāde tiek uzskatīta par augstāko "Alfrēda Žarī teātra" sasniegumu. Pēc šīs izrādes Vitraks un Arto atkal sirreālistiskā teātra estētikā iestudē vienu no labākajām sirreālistiskajām lugām — Vitraka "Viktors jeb Bērni pie varas", kur sadzīviskas norises skatītas bērna acīm un ikdiena parādās kā atmaskojošs farss. "Žans



A. Strindberga **"Sapņu spēle"** "Alfrēda Žarī teātrī" (1928). Rež. A. Arto

Anuijs nosauc "Viktoru" par ļoti labu Feido lugu, kas uzrakstīta, sadarbojoties ar Strindbergu, ar to domādams Žorža Feido vieglo un efektīgo bulvārdrāmu un A. Strindberga lugu traģiskā dziļuma apbrīnojumu apvienojumu."[54]

Žarī teātrī tiek īstenoti četri projekti, taču tie negūst atbalstu un popularitāti. Šķiet, ka "Alfrēda Žarī teātra" galvenais uzdevums ir bijis mēģinājums graut Francijā tolaik eksistējošo teātri. Teātra slēgšanas (1929) ārējais, lai arī visai būtiskais iemesls, ir materiālas grūtības, tomēr galvenais — Arto ir izsmēlis sirreālistisko estētiku un gatavojas kaut kam būtiski jaunam.

Nežēlības teātra ieceres

1933. gadā Arto grib iestudēt izrādes "Meksikas iekarošana" un Šekspīra "Ričards II". Kaut arī šīs ieceres netiek realizētas, interesanti ir uzmetumi "Meksikas iekarošanai". Tajos lasām, ka uz skatuves jāredz nevis cilvēki, bet notikumi. Galvenais — akcentēt attēlojamo konfliktu vizuālo efektivitāti. Šai uzmetumā atskan Arto iecienītā tēma — seno pagānisko kultūru pretnostatījums Rietumu civilizācijai. Kaut arī par izrādes pamatu paņēmis konkrētu vēsturisku faktu, Arto pilnīgi izslēdzis no tā notikumu reālo pusi. Arī acteku vadonis Montesuma šeit vairāk ir simboliska, nevis konkrēta figūra. Tiek runāts nevis par sociāli politisku iekārtu vai ideoloģiju sadursmi, bet par dažādu civilizāciju pretnostatījumu.

Par to, kā Arto bija iecerējis realizēt savas teorijas, liecina arī Nežēlības teātra Pirmajā manifestā publicētā programma:

"Neievērojot pārlieku cieši tekstu, iestudēt šādus darbus:

1) Šekspīra laikmeta lugas adaptāciju..;

2) galēji poētiski brīvu Leona Pola Farga lugu (Leons Pols Fargs (1876–

1947) — franču dzejnieks, piekritis uzrakstīt lugu speciāli Arto iestudējumam — *H. Š.*).

3) fragmentu no "Zohāra" ("Spīdēšanas"): notikumu ar Rabi Simenonu, kas apveltīts ar ugunsgrēka spēku un nežēlību;
4) stāstu par Zilbārdi, atjaunotu pēc arhīviem, kas ietvertu sevī jaunu erotisma un nežēlības ideju;
5) Jeruzālemes iekarošanu, pamatojoties uz Bībeles un modernās vēstures tekstiem; mēs paņemsim to līdz ar šeit izlietās asins purpuru..;
6) marķīza de Sada noveli, kur erotisms būs apslēpts, pārģērbts, attēlots alegoriski, nežēlībai tiekot izvirzītai priekšplānā;
7) vienu vai vairākas romantiskas melodrāmas, kuru neticamība kļūtu par poēzijas aktīvu un konkrētu elementu;
8) Bīhnera "Voiceku" — pretrunā mūsu pašu principiem, lai parādītu, ko var izdarīt uz skatuves ar konkrētu, precīzu tekstu;
9) Elizabetes laika teātra darbus, atbrīvojot tos no konkrēta teksta; saglabājot tikai muļķīgos kostīmus, situācijas, personāžus un darbību."[55]

Kā redzams, visu programmatisko darbu pamatā ir vai nu artodiāniskā nežēlība, vai mitoloģija, vai abi šie stūrakmeņi vienlaikus.

"Čenči"

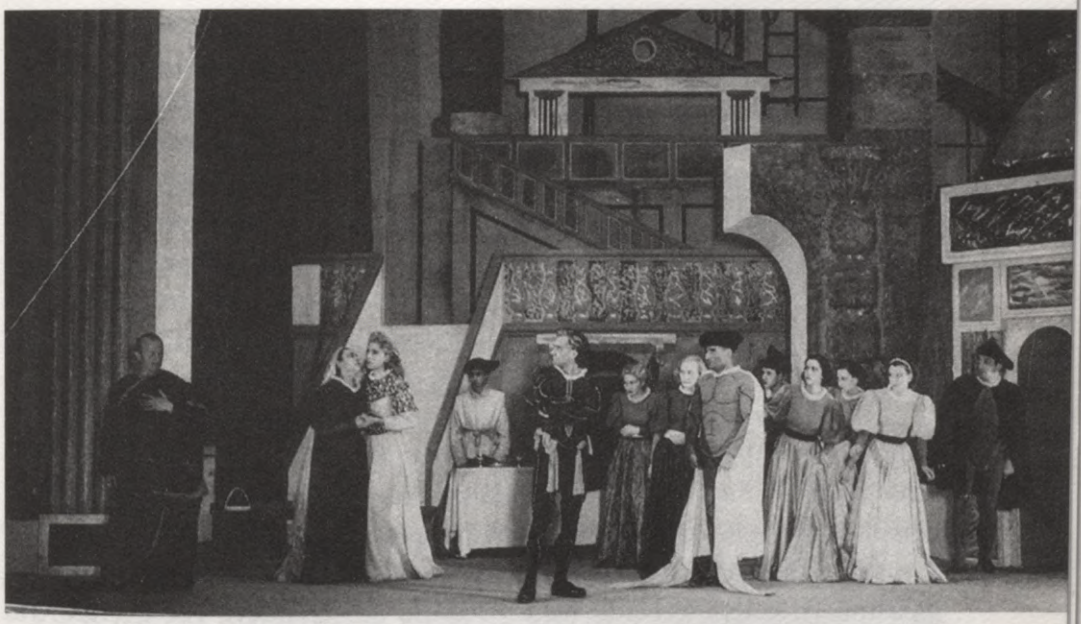
Par vienīgo Nežēlības teātra konsekventu realizāciju var uzskatīt 1935. gada Arto izrādi "Čenči". Izrādes pamatā — paša veidotā dramatiskā kompozīcija, kas radīta, izmantojot dokumentu, kuru Stendāls 1837. gadā pārtulkoja no itāļu valodas, un P. B. Šellija 1819. gadā uzrakstīto romantisko traģēdiju dzejā. Notikums, kas likts izrādes pamatā, ir reāli noticis renesanses vaļīgo tikumu izlutušajā Itālijā. Čenči ir 16. gadsimta itāļu grāfs, kurš trīs reizes apcietināts un tiesāts par sodomiju. Būdams ateists, viņš nepārtraukti lūdz pāvestam piedot viņa noziegumus. Čenči ienīst savus bērnus un izvaro savu meitu Beatriči. Divi Čenči kalpi nogalina viņu, iedurot viņam rīklē un vienā acī naglas. Beatriče tiek spīdzināta un nogalināta par līdzdalību tēva slepkavībā.

Arto pats ir sajūsmā un dod izlasīt lugu ietekmīgiem literātiem, piemēram, A. Židam. Arto uzskata, ka šajā traģēdijā sasniegta "vardarbības augstākā pakāpe". Arto ieinteresētība šīs izrādes tapšanā nav nejauša. Čenči, tāpat kā Arto ar sirreālistu atklāto vēstuli pāvestam 1925. gadā, piesaka pāvestam karu.



A. Arto **"Čenči"** Folī Vagrama teātrī (1935). Rež. A. Arto. Beatriče Čenči (centrā) — Ija Ebdī

Galvenā Čenči un arī Beatričes uzvedības līnija, viņu bieži vien neloģiskās rīcības motivācija — viņu nelokāmā, absolūtā apņēmība. Čenči tā ir viņa kaislības nenovēršamība, kurai viņš seko atklāti un izaicinoši, neslēpjot savus nodomus. Viņam absolūti trūkst vainas sajūtas: "Lai Dievs Tas Kungs nožēlo manu rīcību. Kāpēc viņš ir padarījis mani par tēvu būtnei, kas modina manī iekāri?"[56] Anomāla ir nevis Čenči rīcība — tā, pēc Arto domām, ir tikai apkārtesoša ļaunuma izpausme — bet viņa nevēlēšanās slēpties, viņa atklātība. Beatričei savukārt apņēmība izpaužas kā nepielūdzama sava lēmuma izpilde. Viņa ir nelokāma savā nodomā nogalināt tēvu — izvarotāju un arī lēmumā neparakstīt grēku nožēlu. Viņa neuzskata, ka ir noziegusies, iedvesmojot tēva slepkavību. Arto uzskata, ka Beatričei tēva nogalināšana nepieciešama, lai attīrītu dvēseli no sārņiem. Skaidrs, ka šīs idejas Arto smēlies arī no Freida apcirkņiem, tomēr Arto savos rakstos proponē jēdzienus "brīvība", "atbrīvošanās", kamēr Freids runā par instinktu noteiktu seksuālu determinismu. Arto "brīvības" idejas dara to radniecīgu Nīčem, viņa apgalvojumam, ka "morāle ir bara instinkts indivīdā" ("Jautrā zinātne", 1882), ka "Dievs ir miris" un tāpēc cilvēks ir brīvs, lai radītu pats savas vērtības. Čenči, kurš identificē sevi ar likteni un kā "dabas spēks" pakļaujas "saviem likumiem", personificē reālo ļaunumu. Viņš sarīko banketu ar orģijām baznīcas un valsts valdniekiem, kurā simboliski dzer savu dēlu asinis, tādējādi svinēdams viņu bojāeju "no Dieva rokas". Galu galā viņš izvaro savu meitu. "Čenči ļaunie darbi atmodina dēmoniskos spēkus visos apkārtējos cilvēkos; nozieguma daba, par ko ir šī luga, pārkāpj visstingrākos aizliegumus, visfundamentālākās sabiedrības saites — ģimenes attiecības, kurām īpaši baismīgu pieskaņu piešķir tas, ka Čenči ir šīs ģimenes tēvs."[57]



A. Arto **"Čenči"** Folī Vagrama teātrī (1935). Rež. A. Arto.
Grāfs Čenči (centrā melnajā tērpā) — Antonēns Arto

Taču luga ir pārāk tekstuāla un robežojas ar vispārpieņemto teātri. Formāli tā ir tāda luga, pret kādām Arto vēršas savos manifestos.

Kā vienīgā Nežēlības teātra izrāde "Čenči" iemieso viņa teoriju pretrunas, ar kādām nākas sastapties, mēģinot lietot šīs teorijas praktiskos eksperimentos teātrī. Arī pats Arto atzīst, ka "Čenči" neatbilst viņa Nežēlīgā teātra koncepcijai: "Starp Nežēlības teātri un "Čenči" ir tikpat liela atšķirība, kā starp ūdenskrituma dārdoņu vai nevaldāmo vētras stihiju un to, kas paliek pāri pēc to vardarbības, kad tās ir vairs tikai atmiņas."[58] Tomēr divas nedēļas pirms "Čenči" pirmizrādes Arto intervijā paziņo, ka vēlas, lai publika būtu gatava "ielēkt uguns vannā".

Arto šai izrādē ir dramaturgs, režisors, titullomas izpildītājs. Citi aktieri — vai nu domubiedri (Žans Luijs Baro, Rožē Blēns), vai godprātīgi amatieri. Par pašu izrādi maz saglabājušos ziņu, bet, spriežot pēc mēģinājumu pierakstiem un atsevišķu kritiķu izteikumiem, Arto lielu nozīmi piešķīris krāsu simbolikai un muzikālajam noformējumam — galvenokārt trokšņiem. Komponists Rožē Dezomjērs savācis dažādus skaņu efektus, to skaitā arī kādas Parīze fabrikas dārdus, kuriem skanot uz milzīga moku rata notiek Beatričes Čenči spīdzināšana, Šartras katedrāles zvanu skaņas, grāvienus un

šņirkstēšanu, dažādus citādus apdullinošus trokšņus, kas nogruva pār skatītājiem no reproduktoriem, kuri bija uzstādīti visapkārt zālei, tādējādi iegūstot stereofonisku skaņu. Aktieru pārvietošanās un izvietojums uz skatuves ir izkalkulēti simetriski. Neraugoties uz Arto iecerēto skatuvisko dinamismu, piemēram, orģijas ainas ir "mehanizētas", pielīdzinātas pulkstenim. Masu kustības balstītas uz vienkāršām ģeometriskām formām, kuras publika viegli atpazīt: paralēles, apļi vai trīsstūri. Aktieri pārvietojas grupās un kolonnās. Pats Arto cenšas projicēt sevi grāfa Čenči lomā un pat deklarē, ka aktiera un tēla psiholoģijai jābūt identiskai, apgalvodams, ka viņa paša garīgo slimību pieredze sagatavojusi viņu mocekļu atveidošanai.

Diemžēl izrāde neizdodas — aktieri nesaprot Arto idejas un neprot atdoties lomai tādā mērā, kā viņš to pieprasa, un, labākajā gadījumā, izpilda viņa prasības mehāniski. Arto, būdams aktieris, teorētiķis, dzejnieks, filozofs, nav profesionāls režisors un nespēj palīdzēt saviem aktieriem. Tomēr 7. maijā pirmizrāde, kuru apmeklē arī prominentas personas, norit labvēlīgā gaisotnē, Arto tēlo Čenči ar lielu iedvesmu un pašatdevi. Pēc izrādes Arto jūtas pacilāts, un trupa dodas uz Kupola kafejnīcu (*Coupole Café*) svinēt.

Taču daudzi avīžu raksti ir naidīgi, nosaucot izrādi par kakofonijas un saspringtu žestu sajaukumu, kamēr citi kritiķi "bija noskaņoti vērot nepārvaramu fiziskas darbības sasprindzinājumu, kurai būs tieša iedarbība uz centrālo nervu sistēmu, kas salīdzināma ar akupunktūru .. un izraisīs kolektīvu delīriju ar garīgi ārstniecisku efektu, padarot teātri par Lurdu. Viņi ticēja, ka tā būs "patiesa terapija", ko Arto bija salīdzinājis ar čūskas dancināšanu, ar Ziemeļamerikas indiāņu dziedniecisko mūziku, melno burvju buramvārdiem. Teorētiski tam vajadzēja ārstēt "pacientu" — skatītāju un līdz ar to arī visu sabiedrību."[59] Neviena izrāde šo mērķi nesasniedz. Iestudējums ir vāji apmeklēts, rodas finanšu grūtības, jo Arto visu naudu ir ieguldījis šajā izrādē. Pēc 17 izrādēm 21. maijā "Čenči" izrādīšana tiek pārtraukta. Nežēlīgā teātra eksistence Parīzē ir beigusies...

"Ķermenis bez ādas"

1947. gada 13. janvāra vakarā Arto publikai rāda savu "Stāstu par Arto — Momo". Tas ir trīs stundas ilgs monologs, bagātināts ar žestiem un izbļāvieniem, kurš esot turējis publiku tik briesmīgā sasprindzinājumā, ka daži pat zaudējuši samaņu. Uz pasākumu "Vecās baložbūdas" teātrī ierodas arī Arto draugi no dažādiem viņa dzīves periodiem — Žids, Blēns, Adamovs, Kamī un Braks.

Pats Arto uzskata, ka pasākums ir izdevies un viņš ir nodemonstrējis jaunās teātra valodas — sprādzienu un izkliedzienu valodas — milzīgo potenciālu. Viņš raksta Bretonam: "Neviens teātra cilvēks visā teātra vēsturē pirms tam nav sajutis attieksmi, kādu tajā naktī uz skatuves sajutu es — to veidoja naida izvirdumi, kolikas un krampji līdz prāta aptumsumam...

Jā, "Vecās baložbūdas" teātrī es atgriezos uz skatuves vēlreiz, PĒDĒJO REIZI, bet ar skaidru nolūku sagraut teātra ietvarus, uzspridzināt to no iekšienes, un es neticu, ka izrāde, kurā viens cilvēks izkliedz un izgāž savu niknumu līdz pat savu zarnu izvemšanai, būtu pārāk teatrāls skats...

Es atstāju skatuvi, jo sapratu, ka vienīgais dialogs ar publiku man var būt bumbas, kuras es izvilktu no kabatas un iemestu šai publikai sejā ar pārdabisku agresivitātes kliedzienu, .. un sprādzieni ir vienīgā valoda, kurā esmu spējīgs runāt."[60]

Martins Eslins raksta: "Lugas, kuras Arto rakstīja un iestudēja, nebija perfektas, taču viņa paša dzīve bija perfekti notēlota perfekta traģēdija."[61]

Bet Merabs Mamardašvili nosaucis Arto par "domas mocekli". "Viņš visu izmēģināja uz savas ādas. Viņš bija tā radīts. Tas ir ķermenis bez ādas, pilnīgi atkailināts apkārtējās pasaules triecieniem, jebkuriem iespaidiem... Lūk, tā dzīvoja Arto."[62]

Arto teorija pēc viņa nāves

Arto nomirst 1948. gadā, nesagaidot savu ieceru adekvātu piepildīšanos. Daži viņa teātra teorijas principi 20. gadsimta 50. gados tiek izmantoti absurda dramaturģijā. "Ārpuslaicīgais un asociālais Beketa, Jonesko, Arabala, agrīnā Adamova varonis, valoda kā nekomunikabilitātes apliecinājums, daudznozīmīgais teksts, kas paver bezgalīgas iespējas režisora interpretācijai — tas viss ir tuvs Arto teātra estētikai."[63] Ženē (vistiešākais Arto sekotājs, tiesa, apveltīts ar tam neraksturīgu manierismu) no Arto mantojis tiekšanos pēc rituālas izrādes. Arabals — apelāciju pie nežēlības kā pie cilvēka dabas nezūdošas īpašības, Bekets — variācijas par "beigu" tēmu. Arto totālā teātra idejas pārmantojuši un turpinājuši arī Arto skolnieki: aktieris, režisors un mīms Žans Luijs Baro un režisors Rožē Blēns, tās izmantojuši arī filozofi Žils Delēzs, Žaks Deridā, Mišels Fuko.

Tomēr vislielākais ieguldījums Arto teorijas iemiesošanā ir poļu režisora Ježija Grotovska Nabadzīgais teātris. Lasot Grotovska izrāžu aprakstus un viņa rakstus par Nabadzīgo teātri, nevar nemanīt, cik tuvas tur iemiesotās idejas Arto teorijām. Izrādēs "Akropole", "Doktors Fausts", "Nelokāmais

princis", "Apokalipse" ir daudz fiziskas nežēlības, notiek spīdzināšana, pašmocīšana, cilvēka ķermeņa atkailināšana, normālas un patoloģiskas seksuālas norises. Pastāv arī mītiskās realitātes sfēra: augšāmceļas mirušie, dzīvie kontaktējas ar tiem un ar metafiziskiem spēkiem. Kā vienu no Nabadzīgā teātra pamatprincipiem J. Grotovskis nosaka absolūtu neatkarību no dekorācijām, butaforijām... Viņš uzskata, ka jebkuram no savāktajiem priekšmetiem vajag spēt nest to nozīmi, kas katrā gadījumā nepieciešama. Piemēram, izrādē "Akropole" vanna ir vieta, kur gan mazgājas, gan izvāra ziepes cilvēkus, gan altāris, gan kāzu gulta. Savukārt darbā ar aktieriem Grotovskis cenšas iemiesot artodiāniskās pašatteikšanās, pašsadedzināšanās idejas. Gan Grotovskim, gan Brukam, gan vēlāk Eudženio Barbam ir arī vairāki citi saskarsmes punkti ar Arto. Pirmkārt, jau tas ir skats uz tradicionālo Rietumu (Eiropas) kultūru kā kaut ko izsmeltu. Otrkārt, tie ir jaunas, mitoloģiskas (kodētas) teātra valodas meklējumi, kuru Meierholds dēvēja par hieroglifisku, bet Grotovskis — par ideogrammu un kuras neatņemamas sastāvdaļas ir žesti un cilvēka ķermenis. Meklējumu mērķis, gluži kā Arto utopijās, Grotovskim ir teatrāls žests — zīme. Grotovskim šis hieroglifs ir netulkojamas ikoniskas zīmes sinonīms, kurš (kā Arto) pats ir gan simbolizējamais objekts, gan simbols. Grotovskis līdzinās Arto arī dramaturģiskā teksta izmantošanā — tāpat kā Bruks "Mahabharatā", Grotovskis lielākajā daļā savu iestudējumu atsakās no fiksēta dramaturģiskā vai jebkāda cita teksta.

1963. gadā Pīters Bruks kopā ar sava teātra teorētiķi Čārlzu Marovicu organizē Nežēlības jeb artodiānisko sezonu, kad uz četrām nedēļām tiek pārtraukta izrāžu iestudēšana un Bruks kopā ar aktieriem laboratoriskos mēģinājumos pārbauda praksē Arto Nežēlības teātra teoriju. Bruku bija pārņēmusi krīzes sajūta, viņam šķita, ka gan viņa, gan Eiropas teātris vispār ir kļuvis pārlieku "runājošs", ka aktiera zemapziņas enerģiju sasaistījis pārlieks intelektuālisms.

Šīs sezonas beigās P. Bruka teātris uzstājas ar programmu, kas veidota no dažādiem lugu fragmentiem, starp kuriem ir arī Arto viencēliens "Asinsstrūkla". Nežēlības teātra estētika rod izpausmi arī vairākās P. Bruka izrādēs, ko viņš iestudē turpmākajos gados: vairāku Žana Ženē lugu interpretācijā ("Kalpones", "Širmji", "Balkons"), izrādē pēc Pētera Veisa lugas "Žana Pola Marata izsekošana un nogalināšana, ko spēlē Šarantonas trakomājas trupa marķīza de Sada vadībā" (saīsināti "Marats/Sads"). Nežēlības sezonā gūtā pieredze guvusi izpausmi arī tādās pasaulslavenās P. Bruka izrādēs kā "Vētra" (1968) un "Sapnis vasaras naktī" (1970).

Ar interesi par Arto daļēji izskaidrojama arī P. Bruka pievēršanās Austrumu un Āfrikas teātrim. Viņa iestudētajā viduslaiku persiešu domātāja Farīda Udīna Atāra poēmā "Putnu konference" jaušamas metafiziskā teātra atbalsis.

Ar Arto teorijām strādā arī ASV režisori Džudīte Malina un Džuliāns Beks. Džuliāna Beka Dzīvajā teātrī (*The Living Theatre*) savulaik darbojušies Als Pačīno un Ričards Gīrs. Dzīvais teātris uzstājas arī Dienvidāfrikā, Francijā un Itālijā. Caur šo teātri Arto idejas iespaido arī 60. gadu rokmūziku. Leģendārās grupas *The Doors* ne mazāk leģendārais, agri sevi sadedzinājušais solists Džims Morisons savos šovos mēģinājis ieviest elementus no "Teātra un tā dubultnieka". Arī jaunāka laika mūziķus — eksperimentētājus, piemēram, Bliksu Bārgeldu no Berlīnes grupas *Einsturzende Neubaten*, saista Arto darbu varmācīgais fragmentārisms, un tā izmanto Arto tekstus savām "dziesmām".

Vēl joprojām pētnieki lauza galvu par Arto neparasto popularitāti 60. gados. Tolaik Ježijs Grotovskis raksta: "Nule iestājies Arto laikmets."[64] Tai laikā parādās visdažādākie Arto teorijas skaidrojumi, tostarp tik spekulatīvi kā prasība ieviest teātrī šausmas, spīdzināšanu, asinis. Ar šīs teorijas ietekmi tiek skaidrota gan kiča "leģitimizēšana" (60. gados kiča potenciālās iespējas kā mākslas sastāvdaļu sāk izmantot popārts), gan teātrī un kino iestudētās un uzņemtās Elizabetes laika asiņainās traģēdijas. Mazliet citi iemesli rodami Arto teorijas izmantošanai 60. gadu beigu ultrakreisajā jauniešu kustībā. Te tiek pieņemta Arto "revolucionaritāte", kas atšķirībā no citiem sirreālistiem nav kompromitēta ar piederību kādai noteiktai partijai, un jaunieši ir sajūsmā par Arto sludināto "mūžīgo dumpi". 1968. gada maija nemieros pie kādas studentu ieņemtas Sorbonnas fakultātes durvīm tiek piestiprināta kopija no Arto "Vēstules universitātes rektoriem" (1920). Tas ir "Arto uz barikādēm".

Citētie avoti

[1] Cit. no.: *Barber S.* Antonin Artaud. Blows and Bombs. — London, 1993, p. 21.
[2] Turpat, 22. lpp.
[3] Turpat, 29. lpp.
[4] Turpat, 33. lpp.
[5] Turpat, 34. lpp.
[6] Turpat, 63. lpp.
[7] *Apmo A.* Театр и его двойник. — М., 1993, с. 81.

[8] Turpat, 81. lpp.
[9] *Barber S.* Antonin Artaud. Blows and Bombs, p. 80.
[10] Turpat, 85. lpp.
[11] Turpat.
[12] Turpat.
[13] Turpat, 129. lpp.
[14] *Barber S.* Antonin Artaud. Blows and Bombs, p. 145.
[15] *Исаев С.* Антонен Арто как пример сюрреалистического нарциссизма // Современное западное искусство. XX век. — М., 1999, с. 65.
[16] Turpat, 66. lpp.
[17] *Максимов В.* Введение в систему Антонена Арто. — С-Пб, 1998, с. 10.
[18] *Гротовский Е.* Театр и ритуал // Театр, 1988, № 10, с. 64.
[19] *Проскурникова Т.* Антонен Арто — теоретик театра жестокости // Современное западное искусство. XX век. — М., 1982, с. 195.
[20] Turpat, 201. lpp.
[21] Turpat.
[22] Cit. no: *Максимов В.* Антитеатр Антонена Арто // Театр, 1991, № 5, с. 120.
[23] *Barber S.* Antonin Artaud. Blows and Bombs, p. 53.
[24] *Арто А.* Театр и его двойник, с. 114.
[25] *Innes C.* Avant Garde Theatre. — London, NY, 1993, p. 82.
[26] *Арто А.* Театр и его двойник, с. 127.
[27] *Innes C.* Avant Garde Theatre, p. 59.
[28] *Арто А.* Театр и его двойник, с. 121–122.
[29] Turpat, 136. lpp.
[30] *Innes C.* Avant Garde Theatre, p. 59.
[31] *Максимов В.* Введение в систему Антонена Арто, с. 23.
[32] *Арто А.* Театр и его двойник, с. 95.
[33] *Innes C.* Avant Garde Theatre, p. 67.
[34] *Арто А.* Театр и его двойник, с. 104.
[35] *Брук П.* Пустое пространство. — М., 1976, с. 97.
[36] *Барро Ж. Л.* Воспоминания для будущего. — М., 1992, с. 146.
[37] *Арто А.* Театр и его двойник, с. 143.
[38] Turpat, 142. lpp.
[39] *Гротовский Е.* Оголенный актер // Актер в современном театре. — Л., 1989, с. 125.
[40] *Арто А.* Театр и его двойник, с. 113.
[41] *Мамардашвили М.* Метафизика Арто // Как я понимаю философию. — М., 1992, с. 386.
[42] *Гротовский Е.* Оголенный актер, с. 134.
[43] Turpat, 132. lpp.
[44] *Арто А.* Театр и его двойник, с. 32.
[45] Turpat, 27. lpp.

[46] *Innes C.* Avant Garde Theatre, p. 59.
[47] *Арто А.* Театр и его двойник, с. 30.
[49] *Innes C.* Avant Garde Theatre, p. 60.
[50] *Максимов В.* Антитеатр Антонена Арто, с. 125–126.
[51] *Barber S.* Antonin Artaud. Blows and Bombs, p. 39.
[52] *Максимов В.* Антитеатр Антонена Арто, с. 127.
[53] *Проскурникова Т.* Антонен Арто — теоретик театра жестокости, с. 193.
[54] *Максимов В.* Антитеатр Антонена Арто, с. 128.
[55] *Арто А.* Театр и его двойник, с. 109.
[56] *Проскурникова Т.* Антонен Арто — теоретик театра жестокости, с. 198.
[57] *Innes C.* Avant Garde Theatre, p. 66.
[58] *Barber S.* Antonin Artaud. Blows and Bombs, p. 70.
[59] *Innes C.* Avant Garde Theatre, p. 87.
[60] *Barber S.* Antonin Artaud. Blows and Bombs, p. 139.
[61] *Bradby D.* Modern French Drama. — Cambridge, 1991, p. 8.
[62] *Мамардашвили М.* Метафизика Арто, с. 377.
[63] *Проскурникова Т.* Антонен Арто — теоретик театра жестокости, с. 212.
[64] Cit. no.: *Максимов В.* Введение в систему Антонена Арто, с. 8.

Valda Čakare

ANGLIJAS REŽIJA (1900–1945). GALVENĀS TENDENCES

Pagātnes mantojums

Pasaules mēroga slava, ko 20. gadsimta sākumā guva austriešu teātra lielmeistars Makss Reinhards, pārliecinoši pieteica jaunu mākslinieciskū spēku — režisoru. Taču Anglijai modernais režijas teātris vēl ilgi palika svešs, kaut arī tieši Anglijā piedzima izcilais teātra reformators Gordons Kreigs. Viņš viens no pirmajiem teorētiski pamatoja režisora profesijas nepieciešamību un noformulēja tās būtību, bet, tēvzemē savām idejām atbalstu neatradis, 1904. gadā devās prom no Londonas. Angļu teātris līdz pat Pirmajam pasaules karam turpināja turēties pie karalienes Viktorijas laika[1] tradīcijām, kas estētiski izpaudās t.s. bilžu reālisma dominantē uz angļu skatuvēm, bet organizatoriski — aktiera, kurš vienlaikus bija arī režisors un direktors jeb teātra uzņēmuma vadītājs[2], līderpozīcijā.

Bilžu reālisma, citiem vārdiem, ilustratīvisma, dziļākās saknes meklējamas Viktorijas laikmeta vājībā pret pagātnes materiālajām izpausmēm — vissīkākajām detaļām un priekšmetiem, kas reiz bijuši cilvēka ikdienas sastāvdaļa, bet, laikam ritot, kļuvuši par vienīgo atslēgu tālajai, noslēpumainajai pagātnei un tādējādi iemantojuši teju vai maģisku spēku. Šķita, vajag tikai restaurēt atsevišķo elementu konkrētību un laikmeta kopīgais stils atdzims pats no sevis. Ne velti Viktorijas laika grāmatu lasītāji, gleznu baudītāji un teātra skatītāji no mākslas darba gaidīja ticamu un pilnīgu informāciju par to, kā dzīvoja, ko ēda, ko vilka mugurā un par ko runāja viņu priekšteči. Teātros tika iestudēts nevis "Jūlijs Cēzars", bet "Roma Jūlija Cēzara laikā", nevis "Venēcijas tirgotājs", bet "Venēcija renesanses laikmetā".[3] Turklāt prasība pēc vēsturiskuma neskāra ne individuālu personību, ne cilvēku attiecības. Varoņu rīcības motīvi bija "vispārcilvēciski", balstīti galējā uzticībā reliģiskajai morālei.

Viktorijas laikmeta teātris demonstratīvi vērsās pie ģimenes instinktiem un sadzīves tikumības, traģisko aizstājot ar sentimentālo. Sevišķi iecienīta

tēma bija nelaimīgu sieviešu un nevainīgu bērnu ciešanas. Sižeti par varmāku apdraudētām varonēm, kuras pretojas "liktenim, kas ļaunāks par nāvi", ļāva publiku piesaistošu erotiskumu ievīstīt sabiedriskajai domai pieņemamā liekulīga puritānisma apvalkā, savukārt bērni uz skatuves bija visdrošākā garantija aizkustinājuma šņukstiem skatītāju zālē. Kad Elena Terija spēlēja Beatriči ("Liela brēka, maza vilna", 1882), viņas varone, starp dejotājiem ballē pamanījusi mazuli maskarādes kostīmiņā, ne tikai bērnu apkampa un apbēra skūpstiem, bet arī uzsāka ilgu, ar iestudējuma darbību nesaistītu rotaļu. Pēc dziļi saviļņotā kritiķa domām, šī epizode nozīmēja vien to, ka Beatriče ilgojas pēc mātes laimes, nevis, draiskojoties ar bērnu, ļauj vaļu savam pāri plūstošajam dzīvespriekam. Arī viņas vārdu cīņās ar Benediktu kritiķis saskatīja nevis koķetēriju, bet slēptu vēlmi izpildīt pienākumu pret dabu.[4]

Tikpat bieži kā nelaimīgās sievietes un nevainīgie bērni skatītāju emociju rosināšanai tika izmantots impērijas sociālais mīts par valsts pakāpenisku attīstību un uzplaukumu laikā no karalienes Elizabetes[5] līdz karalienei Viktorijai. *Vecās labās Anglijas* idilliskais tēls deva sevišķi bagātīgu vielu vizuāli krāšņām ekskursijām pagātnē. Kaut gan — Viktorijas laika teātrī skatījuma gleznieciskumu diktēja ne tikai priekšstats par vēsturi kā košu bilžu sēriju, bet arī ļoti tieša tēlotājas mākslas ietekme.[6] Pirmkārt, tā izpaudās tieksmē uztvert skatuvi kā proscēnija arkas ierāmētu apgleznota audekla telpu. Kad 1880. gadā Heimārketa (*The Royal Heymarket Theatre*)[7] teātra aktieris un vadītājs Skvairs Benkrofts lika skatuvei izveidot sešdesmit centimetru platu masīvu, izgriezumiem rotātu ietvaru, citi teātri to uzskatīja par pārņemšanas vērtu atradumu. Otrkārt, teātrim piemita uzsvērti vizuāls, pašpietiekami gleznieciskas stils, ko raksturoja monumentālas ainavas, pieblīvētas ar krāsām, skaņām, kustībām un pat smaržām, masīvas, greznas dekorācijas un kostīmi, statistu pūļi (Liceja (*Lyceum*)[8] teātra 1888. gada "Makbeta" iestudējuma fināla ainā blakus galveno varoņu tēlotājiem atradās 165 statisti) un mūzika, kas gandrīz nekad neapklusa. Izrāžu afišas solīja pirotehniku, panorāmas, vaska figūras, katastrofu, ugunsgrēku un ūdens efektus, zinātniskus eksperimentus un, protams, dzīvās bildes, kas iezīmēja darbības kulminācijas brīžus vai plastiski kopēja gleznas, ja to sižeti sakrita ar lugas sižetu. Netrūka arī īstu strautu, dzīvu suņu, trušu vai pat ēzeļu, kas gan neliecināja par slieksmi uz naturālismu, bet drīzāk par slāpēm pēc satraucošā un satriecošā. Viktorijas laikmeta teātris vairāk spēlēja uz nerviem, nevis uz jūtām.

19. gadsimta otrajā pusē uz angļu skatuvēm nedalīti valdīja aktieris–režisors–direktors. Parasti tas bija izcils aktieris, kurš ne tikai pats organizēja

un vadīja trupu, bet arī pats sastādīja repertuāru, pats iestudēja izrādes un pats spēlēja tajās galvenās lomas. Likumsakarīgi, ka luga viņu interesēja nevis tajā ietvertās jēgas dēļ, bet kā materiāls, kas ļāva uzstāties sev interesantā un izdevīgā lomā. Tikpat likumsakarīgi, ka režisora talants allaž nonāca aktiera talanta kalpībā, jo uzvedums tika veidots tā, lai primāri izceltu galvenās lomas tēlotāja sniegumu, nevis radītu vienotai koncepcijai pakļautu oriģinālu lugas interpretāciju.

Aktiera–režisora–direktora institūta spožākais pārstāvis un līdz ar to arī kanona iedibinātājs laikā no 1880. līdz 1900. gadam bija **Henrijs Ērvings** (*Henry Irving*), īstajā vārdā Džons Henrijs Brodribs (1838–1905). Viņa daiļrade kļuva ne tikai par augstāko virsotni angļu aktieru–režisoru–direktoru darbībā, bet arī par pagrieziena punktu. Visi turpmākie šī tipa teātra darbinieki acīm redzami ietekmējās no Ērvinga un tajā pašā laikā centās izlauzties no viņa novilktajām robežām.

Pēc piecpadsmit gadu aktiera darba provinces un Londonas teātros Ērvings 1871. gadā kļuva par Liceja premjeru, bet 1978. gadā pilnībā pārņēma teātra vadību, īsā laikā padarot šo trupu par Londonas teātri numur viens, kas sabiedrības apziņā bija līdzvērtīgs nacionālajam teātrim. Viņš uzaicināja trupā talantīgus aktierus (tostarp Mārtinu Hārviju, Normenu Forbsu, Džordžu Aleksanderu, Džonstonu Forbsu-Robertsonu, Arturu Pinero, Gordonu Kreigu). Pats Ērvings panākumus aktiera profesijā guva ar ilgu un neatlaidīgu darbu, jo daba viņu nebija necik dāsni apbalvojusi. Viņš nepareizi izrunāja daudzus vārdus, staigāja tā, it kā steidzīgi gribētu tikt pāri uzartam laukam, un palaikam iekrita nepiedodamās ārišķībās. Tajā pašā laikā Ērvinga atveidotie varoņi vienmēr bija oriģināli iecerēti un rūpīgi portretēti.

Ērvinga slava ir cieši saistīta ar Liceja primadonnas Elenas Terijas (1847–1928) karjeru. Terijas personā Licejs ieguva otru zvaigzni, kas talanta ziņā bija līdzvērtīga un pat pārspēja Ērvingu. Izvēloties repertuāru, viņš šo apstākli respektēja un bieži domāja par Teriju vairāk nekā par sevi. Iespējams, arī tāpēc, ka apzinājās, cik lieliski Terijas grācija un šarms papildina viņa stūraino ekscentriskumu. Tomēr Liceja reputācija balstījās ne tikai uz Ērvinga un Terijas personisko slavu, bet arī uz iestudējumu kvalitāti. Ērvings laikus mēdza izstrādāt režijas plānu ar katra tēla detalizētu traktējumu, arī mēģinājumu darbs bija ārkārtīgi rūpīgs. No katra aktiera viņš centās panākt precīzu ieceres realizāciju, taču strādāja tikai ar vīriešiem, trupas sieviešu daļu uzticot Terijai.

19. gadsimta 70.–80. gadu teātra dzīvē svarīga loma bija Ērvinga iestu-

dētajam Šekspīram. Nozīmīgākās izrādes — "Hamlets" (1878), "Romeo un Džuljeta" (1882), "Makbets" (1888), kur viņš kā allaž spēlēja partnerībā ar Teriju un tiecās panākt, lai starp iestudējuma atsevišķajiem komponentiem valdītu saskaņa. Tomēr par spīti Šekspīra interpreta un intelektuāļa reputācijai Ērvings vispirms bija aktieris, kam tikpat labi (un vēl labāk) tikās iestudēt melodrāmu, ja vien tur bija loma, kas ļāva satricināt publiku. Tieši tāpēc viņš izvēlējās Viljama Gormena Vilsa mazvērtīgo parodiju "Fausts" (1885), Daiona Būsiko "Korsikāņu brāļus" (1880), Alfrēda Tenisona "Beketu" (1893) un Artūra Konana-Doila "Vaterlo stāstu" (1895). Ērvinga iestudējumu stils bija visnotaļ tradicionāls Viktorijas laikmetam — pompozs un vērienīgs. "Robespjēra" uzvedumā 1899. gadā tika iesaistīti 639 cilvēki, no tiem 355 aktieri un mūziķi, 236 tehniskie darbinieki, 48 administratori un viņu asistenti. Darbība attīstījās kā gleznieciski ilustrāciju ķēde ar grandiozām masu ainām un dzīvajām bildēm, priekšmetiskajā vidē valdīja arheoloģiskais naturālisms. Skatītāji varēja tīksmināties ja ne par oriģināliem, tad par pašu smalkāko imitāciju gan.

Arī interpretācijas bija ieturētas viktoriānisma tradīcijās. Ērvinga Hamletā nebija grūti sazīmēt tipisku vēlīnā Viktorijas laika džentlmeni, kurš cieš no tolaik modē esošās melanholijas. Iznācis drīzāk no 19. gadsimta Oksfordas auditorijas nekā no Lutera laika Vitenbergas universitātes sienām, viņš nokļūst vulgāru kaislību un liekulības piestrāvotā pasaulē, kas aizskar viņa tikumiskās jūtas un labo gaumi. Uz skatuves Ērvings akcentēja kontrastu starp Elsinoras mājīgajām telpām, kur klīst vecā labā tēva gars, un galminieku agresīvo rupjību. Kad tie primitīvas mūzikas pavadībā paralēlās rindās marša ritmā iesoļoja troņa zālē, Ērvinga princis, cenšoties apvaldīt riebumu, nervozi plucināja kabatas lakatiņu. Viņa ciešanu galvenais cēlonis — zaudēta ģimenes idille. Hamleta melanholiju izraisīja atklājums, ka Ģertrūde nodevusi mīlestībā un uzticībā balstītās ģimenes saites. Līdzīgi kā Polonijs, kurš vispirms kopā ar Ofēliju uz Liceja skatuves veidoja idillisku ģimenes bildi, bet, sūtot kalpu, lai tas izspiego viņa dēlu, pastrādāja liktenīgu nodevību, par ko vēlāk samaksāja ar dzīvību. Savukārt Terijas Ofēlija — bāla un gracioza ar liliju trauslajā rokā — bija klasisks nevainīgās un padevīgās cietējas paraugs, ar kādiem pilna Viktorijas laika literatūra un māksla.

Iestudējot "Makbetu", Ērvingam bija svarīgi, ka traģēdijas asiņainās norises notiek Skotijā. Viņš centās panākt, lai uz skatuves tiktu uzburta ziemeļu karaļvalsts skarbā, barbariskā atmosfēra. Taču uz mirkli darbība tika pārcelta uz Angliju un mežonīgās, asiņainā miglā tītās zemes vietā skatītāji ieraudzīja saules pielietas zaļas pļavas, gaišu un harmonisku pārticības,

miera un kārtības ainavu, kas nepārprotami glaimoja angļu publikas pašapziņai, uzsverot, ka *tur* valda haoss, despotisms, asiņaina varmācība, kamēr pie mums, *vecajā labajā Anglijā* — idillisks apmiers.

Ērvings daudz darījis dekorāciju tehnikas un skatuves mašinērijas pilnveidošanai, kā arī gaismu partitūras uzlabošanai. Tradicionālās apgleznotās kulises un prospektus Ērvings aizstāja ar telpiskām dekorācijām, kuras, viņaprāt, bija piemērotākas realitātei tuvas atmosfēras radīšanai. No gleznotiem prospektiem Ērvings tomēr pavisam neatteicās, jo tie palīdzēja ātrāk mainīt darbības vietu. Labākajās Liceja izrādēs gleznieciba un arhitektūra organiski savienojās, papildinot viena otru.

Ērvings Anglijā bija pirmais iestudētājs, kurš gaismošanu tiecās pārvērst par mākslu. Viņš plaši izmantoja jaunos tehnikas sasniegumus (gāzi, starmešus, elektrisko loku[9]), pret kuriem citos teātros izturējās rezervēti. Licejā tika ieviesta jauna gāzes apgaismojuma sistēma. Gaismas ķermeņi tika sadalīti pa grupām, katru no tām iekrāsojot savā krāsā un pievienojot savai vadības pultij. Tas palīdzēja veidot niansētu, konkrētām mizanscēnām atbilstošu gaismas partitūru. Turklāt Ērvings, kuram patika pustoņi, guva iespēju radīt ainas, kas precīzi atspoguļoja diennakts laiku — Ofēlijas bēru ainu mijkrēslī vai Romeo un Džuljetas nakts skatu kapličā. No gāzes apgaismojuma viņš neatteicās līdz pat savas karjeras beigām, jo uzskatīja, ka ar gāzi panākams maigāks, niansētāks efekts nekā ar elektrību.

Daudzi no Liceja jaunievedumiem saistīti ar skatuves pārbūvi izrādes laikā. Ērvings atteicās no lieliem divdimensiju gleznotiem scenogrāfijas elementiem, kas stingri noteiktās vietās tika nolaisti no augšas, tāpēc ļoti ierobežoja mizanscēnu izkārtojuma iespējas. To vietā viņš ieviesa trīsdimensiju objektus, ko pārvieto skatuves strādnieki. Ērvings skatuves pārbūvē nodarbināja 135 cilvēkus un mēģinājumos ar viņiem strādāja tikpat daudz kā ar aktieriem.

Blakus Liceja štata scenogrāfiem Hosam Kreivenam un Džozefam Hārkeram Ērvinga iestudējumus noformēja tādi pazīstami gleznotāji kā Edvards Bērns-Džonss vai Lorenss Alma-Tadema. Kontakti ar talantīgiem mākslinieciem ļāva Ērvingam arvien radošāk risināt masu ainas arī kostīmu aspektā, jo viņš atšķirībā no saviem priekštečiem vairs neatļāvās statistus ietērpt lētās un paviršās imitācijās, bet veidoja kostīmus pēc tā paša standarta kā galveno lomu tēlotājiem.

Ērvinga rūpes par katra atsevišķa izrādes elementa precizitāti un izteiksmību vainagoja tiecība savienot tos savstarpēji saskaņotā veselumā. Šajā nozīmē viņa režijas bija pārākas par citu angļu laikabiedru iestudēju-

miem un iezīmēja ceļu nākamībā, kaut arī tajās dominēja 19. gadsimtam raksturīgais *bilžu reālisma* princips. Tradicionālais un novatoriskais Ērvinga daiļradē bija cieši savijušies kopā. Patiesībā viennozīmīgi tradicionāls viņš bija tikai repertuāra izvēlē, kur pamatu veidoja Šekspīrs un melodrāmas. Bernarda Šova pārmetumi, ka Ērvings nekā nedara, lai sekmētu angļu dramaturģijas attīstību, bija savā ziņā taisnīgi. Taču Ērvingu interesēja lomas, nevis lugas.

Organizatoriskā ziņā viņa vadītais Licejs bija tipisks angļu 19. gadsimta beigu teātra paraugs. Par subsīdijām te pat dzirdējuši nebija, un kases ienākumi bija vienīgais un galvenais iestudējumu vērtības mērs. Likumsakarīgi, ka šāds teātris balstījās uz vizuālu krāšņumu un aktieru — zvaigžņu sistēmu. Arī pie šādiem nosacījumiem Ērvings tikko varēja savilkt galus kopā, bet mazāk slaveniem aktieriem vajadzēja smagi cīnīties, lai nepaliktu bez darba. Lielākā daļa angļu aktieru mētājās no trupas uz trupu bez jelkādas izaugsmes iespējām.

Aktiera–režisora–direktora institūts, kam bija pozitīva nozīme angļu teātra attīstībā, pakāpeniski izvirta, kad 19. un 20. gadsimta mijā Anglijā beidzot parādījās jauna, laikmetīga dramaturģija, sāka veidoties profesionāla režija un scenogrāfija un prasība pēc iestudējuma mākslinieciskā veseluma kļuva neatņemama katrai uzmanības vērtai izrādei. Tomēr valdošā uz tīru komerciju orientētā teātra sistēma, kas sekmēja ne tikai vāju lugu iestudēšanu, bet arī sliktas izrādes — ar teksta pārveidojumiem, garām pārbūvēm, visa iestudējuma pakļaušanu galvenajam tēlotājam, kurš vienlaikus bija arī režisors — turpināja dominēt par spīti tam, ka 20. gadsimta modernais pūrisms apšaubīja aktiera spēju režisēt pašam sevi. Gordonam Kreigam bija taisnība, kad viņš apgalvoja, ka "Ērvings nav režisors mūsdienu izpratnē".[10] Tomēr Ērvingam bija daudz sekotāju, tostarp **Džonstons Forbss-Robertsons** (*Johnston Forbes-Robertson*, 1853–1937) — 19. gadsimta beigu paaudzes Hamlets, kam Bernards Šovs uzrakstīja Cēzaru "Cēzarā un Kleopatrā", **Džons Mārtins-Hārvijs** (*John Martin-Harvey*, 1863–1944), kas 1912. gadā ar panākumiem nospēlēja Edipu Maksa Reinharda "Valdnieka Edipa" Londonas iestudējumā, **Džordžs Aleksanders** (*George Alexander*, 1858–1918), kurš kļuva par pirmo Oskara Vailda interpretu Anglijā.

Slavenākais un konsekventākais no Ērvinga tradīcijas turpinātājiem bija **Herberts Dreipers Bīrboms Trī** (*Herbert (Draper) Beerbohm Tree*, 1853–1917), angļu satīriķa, karikatūrista un kritiķa Maksa Bīrboma pusbrālis. Viņš līdz pat 1914. gadam uzturēja spēkā aktiera–režisora–direktora apvienotās profesijas autoritāti un *bilžu reālisma* kaislību uz detaļu

daudzveidību un precizitāti izkopa līdz pilnībai. Trī kļuva par Viktorijas laikmeta teātra tradīcijas pēdējo mohikāni, jo pēc Pirmā pasaules kara aktiera–režisora–direktora sistēma (kas bija dominējošā kopš 16. gadsimta) tika atmesta, bet *bilžu reālisms* — uzskatīts par vecmodīgu un savu laiku pārdzīvojušu.

Trī savu karjeru sāka kā aktieris 1878. gadā, bet 1887. gadā pievērsās arī režijai un administrēšanai Heimārketa teātrī. Trī, tāpat kā Ērvingam, patika lugas, kurās bija daudz notikumu, viņš zināja skandāla vērtību situācijā, kur jāpiesaista publikas uzmanība. Iestudējot Henrija Artura Džounsa "Dejotāju" (1891), Oskara Vailda "Nenozīmīgu sievieti" (1893) un Henrika Ibsena joprojām šokējošo "Tautas naidnieku" (1893), viņam arī izdevās ievilināt skatītājus Heimārketā. ("Tautas naidnieks" gan publiku savāca tikai septiņām izrādēm.) Tomēr repertuāra lauvas tiesu veidoja melodrāmas un vieglas laikmetīgas lugas, kuru iestudējumi izrādījās tik ienesīgi, ka 1897. gadā Trī varēja uzbūvēt un atvērt pats savu teātri, kuru viņš vadīja līdz 1915. gadam. Teātris tika nosaukts Viņas Majestātes vārdā (*Her Majesty's Theatre*[11]).

Kaut arī Trī bija maza pieredze Šekspīra iestudēšanā (nozīmīgākie darbi — "Hamlets" un "Henrija IV" pirmā daļa Heimārketā), laika posmā starp 1900. un 1914. gadu viņa jaunais teātris kļuva par Šekspīra mājām Londonā. Sākot ar 1905. gadu, Trī organizēja Šekspīra festivālu, kas iesakņojās un kļuva par tradīciju. Tieši Trī veidotie Šekspīra lugu uzvedumi nodemonstrēja Viktorijas laika teātra pēdējo triumfu un straujo norietu. Par triumfu izvērtās 1900. gada "Sapnis vasaras naktī", kur uz skatuves bija redzams viss bilžu reālisma arsenāls, ieskaitot dzīvus trušus un īstu zāles paklāju ar puķēm, kuras varēja noplūkt. Kaut arī pārbūves pagarināja izrādi par 45 minūtēm, tās vizuālais krāšņums pulcēja vairāk nekā 220 000 skatītāju, kas bija rekords Šekspīra iestudējumam. Sevišķi izrādes finālā publika jutās gluži kā hipnotizēta, jo kolonnām rotātā telpa, kurā dejoja fejas, pēkšņi sāka izstarot noslēpumainu gaismu, līdz katra kolonna pārvērtās caurspīdīgā gaismas stabā, bet pāri tumšajai skatuvei lidinājās mirdzoši punktiņi.

1910. gadā Trī iestudēja savu grandiozāko izrādi — "Henriju VIII". Ar simtiem statistu, krāsainiem gājieniem, greznām dekorācijām, dzīvajām bildēm, masu dejām, lāpu gaismu un lidojošiem eņģeļiem. Titullomas tēlotājs uz skatuves parādījās apģērbts un nogrimēts tieši kā Henrijs VIII Hansa Holbeina gleznotajā portretā. Pāri skatuvei plūstin plūda zīdā, samtā un dārgakmeņos mirdzošu cilvēku masas. Taču šoreiz publikas reakcija bija

visai atturīga. Dzīres acīm, kur kopā sajaucās akadēmiskās glezniecības paraugi un mehāniski triki, moralizējoša deklamācija un dzīvi truši, priekšmetiskās vides antikvāriskums un melodramatiska nosacītība, bija zaudējušas savu pievilcību laikā, kad skatuves telpu sāka iekarot "regtaims un futūrisms".[12]

Kaut gan — teātra vēsturnieks Saimons Traslers, atzīstot, ka Trī pārāk burtiski sapratis gan naturālismu, gan simbolismu un viņa smagnējais stils pelnīti kļuvis par ironijas objektu, tomēr uzsver angļu aktierrežijas meistara mērķu radniecību viņa daudz vairāk cienītā laikabiedra Konstantīna Staņislavska izvirzītajiem mērķiem leģendārajos Čehova iestudējumos Maskavas Dailes teātrī. Putnu čivināšana, viņaprāt, Staņislavska "Ķiršu dārzā" nebija mazāk lieka kā Trī veidotajā Šekspīra komēdijas "Liela brēka, maza vilna" iestudējumā, bet Trī dzīvie truši "Sapnī vasaras naktī" un ar īstu zāli klātās terases "Divpadsmitajā naktī", kas iegājušas teātra folklorā kā pārprasta tiekšanās pēc ticamības, liek domāt par nolūkiem, kuri nemaz tik ļoti neatšķiras no Staņislavska idejas izdobt airus un piepildīt ar ūdeni, lai panāktu reālistiskus Venēcijas kanāla ūdens šļakstus "Otello" uzvedumā.[13]

Nebūdams sevišķi spožs aktieris, Trī tomēr bieži piedalījās savos iestudējumos. Viņš meistarīgi prata grimēties un uz skatuves bez kautrēšanās ņēma sev laiku un telpu, partnerus atbīdot otrā plānā. Trī labākie sasniegumi saistās ar spilgtām raksturlomām, sākot no Šekspīra Falstafa līdz Dikensa Feidžinam. Par spīti tam, ka Trī uz skatuves vienmēr bija pārlieku aizņemts ar savu priekšnesumu, viņam bija svarīgi, lai blakus būtu talantīgi cilvēki. Viņu satrauca jauno aktieru sistemātiskas apmācības iespēju trūkums, tālab 1904. gadā Trī nodibināja aktierskolu, kura vēlāk kļuva par Karalisko Dramatiskās mākslas akadēmiju, joprojām prestižāko Anglijā.

Jaunas vēsmas

Anglijā pirmie mēģinājumi iedibināt ko līdzīgu Centrālās un Austrumeiropas nekomerciālajam teātrim, kas ieinteresēts klasikas un modernās dramaturģijas iestudēšanā, saistās ar repertuāra kustību. Angļu dramaturģijā jaunas tendences parādījās 19. gadsimta 90. gados ar Džounsu un Pinero. Šie autori angļu teātrī ieņem līdzīgu vietu kā Aleksandrs Dimā (dēls) un Emīls Ožjē franču teātrī. Abi bija gana provokatīvi, lai raisītu skandālu, tomēr arī gana tradicionāli, lai būtu pieņemami cenzūrai un pastāvīgajai teātra publikai, kuru veidoja angļu birģeliskā vidussķira. **Henrijs Arturs Džounss** (1851–1929) sāka savu dramaturga karjeru ar veiksmīgu melodrāmu

"Sudraba karalis" (1882) un nemēģināja rakstīt neko nopietnāku līdz pat 90. gadiem, kad tapa "Dejotāja" (1891), "Meļi" (1897), "Deina kundzes aizsardzība" (1900). Džounsa neparastākā luga "Maikls un viņa kritušais eņģelis" (1896) vēstī par mīlas stāstu starp mācītāju un viņa draudzes locekli.

Arturs Vings Pinero (1855–1934) vispirms kļuva par aktieri un lugu rakstīšanai pievērsās tikai 1877. gadā. Pirmos lielos panākumus viņš guva ar farsu "Ierēdnis" (1885). Kaut arī Pinero, tāpat kā Džounss, nekad neizrādīja interesi par jauno drāmu jeb modernismu dramaturģijā, viņa luga "Tenkerija otrā sieva" (1893), kas vēstīja par sievieti "ar pagātni", paradoksālā kārtā sekmēja modernisma ideju ienākšanu angļu teātrī. Tā kļuva tik populāra, ka iestudētāji sāka labvēlīgāk raudzīties arī uz tematiski līdzīgo modernisma drāmu. Pinero turpināja rakstīt vēl trīsdesmit gadus, tostarp arī tādas veiksmīgas lugas kā "Bēdīgi slavenā Ebsmita kundze" (1895), "Attaisnota pierādījumu trūkuma dēļ" (1895), "Airisa" (1901) un "Zibens spēriens" (1908).

Kamēr Džounss un Pinero bruģēja ceļu publikas labvēlībai, par nozīmīgāko ieguldījumu modernisma pieradināšanā uz angļu skatuvēm jāpateicas jaunās drāmas patriarham Henrikam Ibsenam. Jaunā drāma neapšaubāmi bija jauno buržuāziskās civilizācijas laiku produkts, savā pasaules izjūtā diametrāli pretēja vecās labās Anglijas materiālajam un garīgajam apmieram. Personība tajā, neredzamu pārpersonisku spēku savažota, aizvien biežāk zaudēja izvēles brīvību, nonākot konfliktā ar neizprotamo un naidīgo īstenību. Līdz ar to jaunā drāma pieteica jaunu pasaules filozofisko izpratni un poētiku, tā nāca ar veselu virkni jaunu tēmu un polistilistisku tēlojuma veidu, apvienojot elementus no dažādu virzienu (naturālisma, simbolisma, sirreālisma, ekspresionisma) estētiskajām sistēmām.[14] Taču Anglijā ibsenisms, tāpat kā sociālisms, bija svarīgs dramaturgam, publicistam un kritiķim Džordžam Bernardam Šovam un vēl saujiņai intelektuāļu, bet pieklājīgā sabiedrībā ne viens, ne otrs netika uzskatīts par piemērotu sarunas tematu. Un vismazāk jau par cienījamu teātra mākslinieciskо interešu objektu. Rietumlondonas komerciālās trupas turpināja izpatikt publikai, kas pret jaunās drāmas tematiku un tēlojuma veidu izturējās vienaldzīgi vai naidīgi. Ne velti pat tāds pārliecināts anglofils kā amerikāņu rakstnieks Henrijs Džeimss bija spiests secināt, ka teātris Anglijā ir augstākajai un vidussšķirai adresēta luksusa prece, nevis mākslinieciska nepieciešamība.

Šādos apstākļos Ibsens kļuva par frontes līniju, kas Anglijas literātu un mākslinieku sabiedrību sadalīja savējos un ienaidniekos, izraisot vētrainas diskusijas. 19. gadsimta 80. gados teātra pētnieks un kritiķis Viljams Ārčers

sāka tulkot Ibsena lugas, bet ap 1890. gadu visas, kuras bija uzrakstītas, jau bija pieejamas arī angliski. 1889. gadā aktrises Dženeta Ečērča (1864–1916) un Elizabete Robinsa (1862–1952) sāka spēlēt Ibsena lugu iestudējumos. Ečērča bija pārliecinoša Nora "Leļļu namā", pirmajā neadaptētajā Ibsena lugas iestudējumā Anglijā, bet Robinsa pirmā iestudēja "Sabiedrības pīlārus" un pēc tam piedalījās vēl septiņu Ibsena lugu uzvedumos. Šie agrīnie iestudējumi atgādināja, cik ļoti no kontinenta atpalikusi ir tēvzemes dramaturģija, un arī motivēja nepieciešamību pēc eksperimentāla teātra, kas repertuāra izvēlē nebalstītos tikai uz komerciāliem apsvērumiem.

1891. gadā **Džeikoba Tomasa Greina** (*Jacob Thomas Grein*, 1862–1935) vadībā darbu uzsāka Neatkarīgais teātris (*The Independent Theatre*). Greins bija holandiešu izcelsmes kritiķis, kurš ilgus gadus dzīvoja Londonā un dedzīgi aizstāvēja repertuāra teātra ideju. Uz komerciāli orientētajām angļu skatuvēm tika praktizēti izrāžu maratoni — vienu un to pašu izrādi mēdza spēlēt katru vakaru nedēļām no vietas, kamēr vien pildījās kase. Greins bija pārliecināts, ka tādējādi cieš iestudējuma kvalitāte un tiek likti šķēršļi laikmetīgai, modernai dramaturģijai. Viņa mērķis bija teātris ar repertuāru, kam būtu literāra un mākslinieciska, nevis komerciāla vērtība.

Neatkarīgais teātris bija veidots pēc franču Brīvā teātra un vācu Brīvās skatuves parauga. Tajā darbojās abonementu sistēma un izrādes tika spēlētas svētdienās, kad citos teātros bija brīvdiena, lai varētu sadarboties ar režisoriem un aktieriem, kas interesējās par laikmetīgo dramaturģiju. Neatkarīgais teātris pats saviem spēkiem nespēja uzturēt trupu. Aktieru atalgojums bija ļoti pieticīgs un varēja kalpot tikai kā papildinājums pie pamatdarba samaksas. Arī režisori tika pieaicināti no malas. Tālab Neatkarīgajam teātrim nebija ne pastāvīgas, profesionālas trupas, ne savas vienotas izrāžu iestudēšanas metodes. Tas Neatkarīgo atšķīra no Antuāna Brīvā teātra un Brāma Brīvās skatuves, kas turējās pie naturālisma estētikas. Tomēr Neatkarīgo teātri ar abiem pārējiem vienoja kopīgi mērķi — skatuves atbrīvošana no komercijas, nacionālā repertuāra teātra izveidošana, vietējo un ārzemju autoru jaunās drāmas propaganda, jauna, ar smalku estētisku uztveri un asu sociālo izjūtu apveltīta skatītāja audzināšana. "Brīvie teātri" vecā teātra rutīnai un patosam tiecās likt pretī patiesīgumu un dabiskumu, bet konservatīvismam un savu laiku pārdzīvojušiem kanoniem — mākslas eksperimentālo raksturu.

Atklāšanas izrādei Neatkarīgais teātris izvēlējās Ibsena "Spokus", ko iestudēja Sesils Reilijs. Lugas izvēle bija programmatiska. Greins uzsvēra savu nolūku atbrīvot Londonas skatuvi no mākslinieciskas aprobežotības un sastinguma, kā arī apliecināt to, ka, viņaprāt, jautājums, vai luga atbilst vai

neatbilst morāles standartiem, nav principiāls, ja vien tai ir augsta mākslinieciska vērtība.[15] Lielākā daļa kritiķu tā nedomāja, un izrāde izpelnījās vismaz pussimtu indīgu recenziju, kas neskopojās ar tādiem izteicieniem kā "pretīgs murgs" u.tml. Ēna krita arī uz paša Greina personību. Daudzas cienījamas ģimenes viņa priekšā aizvēra savas namdurvis, jo uzskatīja, ka cilvēks, kurš izvēlas iestudēšanai amorālu lugu, pats ir amorāls. Sižets, kurā veneriska slimība kļūst par simbolisku zīmi pagātnes meliem un liekulībai, Londonas pilsoniskajai sabiedrībai šķita gluži ārkārtēji aizskarošs. Aizgāja pat tik tālu, ka viens no konservatīvi noskaņotiem kritiķiem atteicās piedalīties banketā, uz kuru bija uzaicināts arī Greins. Nākamais Neatkarīgā teātra iestudējums — naturālisma tēva Emīla Zolā "Terēze Rakēna" — sacēla gandrīz tikpat lielu vētru. Jaunā drāma beidzot bija pamanīta.

Pakāpeniski Neatkarīgā teātra politika mainījās. Sākumā bija iecerēts katras lugas iestudējumu parādīt vismaz sešas reizes, bet laika gaitā Greins skatītāju trūkuma dēļ nonāca pie pārliecības, ka Neatkarīgais teātris varētu uzņemties tādas kā izmēģinājumu poligona funkcijas — iestudējot pārbaudīt jaunus, netradicionālus dramatiskos sacerējumus, lai veiksmes gadījumā par tiem ieinteresētos arī citi teātri.

Greins darīja visu, lai piesaistītu savam teātrim angļu dramaturgus. "Es gribu dot balss tiesības tiem, kas cīnās par nacionālās dramaturģijas renesansi," viņš sludināja.[16] Tomēr balss tiesības palika neizlietotas, jo gandrīz neviena angļu luga nepārkāpa tradicionālās melodrāmas robežas. Dažās bija sociālas problemātikas pieteikums, bet lugas gaitā uzsvars drīz vien tika pārcelts uz sadzīves konfliktiem, intīmām sadursmēm un emociju izvirdumiem. Dramaturgi nebija gatavi risināt ne laikmetīgas sociālas, ne morālas problēmas. Gandrīz visas lugas beidzās ar nemotivētu galveno personāžu nāvi, jo tā bija visvieglāk raisīt skatītāju līdzjūtību. Izjūtot dramaturģiskā materiāla trūkumu, Greins pats mēģināja pievērsties lugu rakstīšanai, bet bez īpašiem panākumiem. Līdz 1892. gada rudenim viņam neizdevās iestudēt nevienu kaut cik nozīmīgu angļu autora laikmetīgu lugu.

Tad **Džordžs Bernards Šovs** starp saviem nepabeigtajiem darbiem atrada pirms astoņiem gadiem kopā ar V. Ārčeru uzsāktu lugu "Atraitņa nami" — skarbu diagnozi Anglijas pilsoniskajai sabiedrībai, kas savu labklājību balsta uz ienākumiem no graustiem, kuros mīt trūkumcietēji. Šovs bija īru izcelsmes angļu romānists un dedzīgs angļu sociālistu nodibinātās Fabiāņu biedrības runasvīrs. 19. gadsimta 80. gadu sākumā viņš kļuva par literatūras, mūzikas un teātra kritiķi[17] un iemantoja lielu popularitāti ar savu dzēlīgo asprātību. Šovs bija galvenais Ibsena dramaturģijas atbalstītājs

un propagandētājs Anglijā. 1890. gadā Fabiāņu biedrības sēdē viņš nolasīja lekciju "Ibsenisma kvintesence", kura kļuva par pamatu tāda paša nosaukuma grāmatai. Šovu valdzināja tiklab norvēģu dramaturga drosmīgā vēršanās pie līdz šim noklusētiem dzīves konfliktiem, kā novatoriskais tēlojuma veids. "Atraitņa namu" pirmizrāde 1892. gada 12. decembrī izvērtās skandālā — sociālisti enerģiski aplaudēja, pastāvīgā publika svilpa, pats Šovs teica runu, kurā pauda savu prieku par to, ka reakcija ir tik kaislīga un pretrunīga. Sajūsmas unisons viņam nekādā ziņā nebūtu sniedzis tādu gandarījumu. Toties prese vienbalsīgi nolamāja Šovu par lugu un Greinu par tās iekļaušanu repertuārā.

Pēc "Atraitņa namiem" Šovs Neatkarīgā teātra organizācijas komitejai spoži nolasīja savu komēdiju "Brunču mednieks". Greins atzīmēja, ka lugā ir pārāk daudz tukšas muldēšanas un pārāk maz jutekliskas konkrētības, tādējādi trāpīgi formulējot Šova slieksmi uz didaktiku un pašmērķīgām, kaut arī asprātīgām diskusijām, kam viņa turpmākajā daiļradē būs tendence arvien vairāk progresēt. Teātra vadība pamatoti šaubījās, vai aktieri tiks galā ar dialogu plūdiem un varēs tos izrunāt pietiekami ātrā tempā un vai publika sapratīs un pieņems Šova intelektuālās virāžas. Kad no līdzdalības izrādē atteicās galvenās lomas tēlotājs, Šovs savu tik tiešām pļāpīgo komēdiju paņēma atpakaļ un tās vietā uzrakstīja Neatkarīgajam teātrim lugu par prostitūciju "Vorena kundzes profesija". Tomēr arī šai lugai nebija lemts ieraudzīt rampas gaismu Neatkarīgajā teātrī, jo šokējošā temata dēļ cenzūra to aizliedza.

Visas šīs peripetijas nemaina lietas būtību — tieši Neatkarīgais teātris atklāja dramaturgu Bernardu Šovu, kurš ar savām sociāli un ētiski provokatīvajām lugām — "Majore Barbara" (1905), "Pigmalions" (1914), "Lauzto siržu nams" (1920), "Svētā Žanna" (1923) un citām — būtiski paplašināja un atsvaidzināja angļu dramaturģijas tēmu loku. Ar "Pigmaliona" (1914) iestudējumu, kur profesora Higinsa lomā uzstājās Herberts Bīrboms Trī, bet puķu meiteni Elīzu četrdesmit deviņu gadu vecumā spēlēja lugas autora iecienītā aktrise Patrika Kempbela kundze (Beatrise Stella Tennere), Šovs pārliecinoši nostiprinājās Anglijas pirmā dramaturga pozīcijās. Taču karjeras sākuma gados viņu māca nopietnas šaubas, vai viņa lugas ir gana skatuviskas, lai tiktu iestudētas. Neatkarīgais teātris bija tas, kurš atmodināja Šovā ticību saviem spēkiem. Turklāt Greins iepazīstināja viņu ar mēģinājumu procesu. Šovs neizlaida nevienu mēģinājumu un ar sev raksturīgo nekaunību visu laiku aktīvi jaucās pa vidu. Tādā kārtā Greins dramaturgā atklāja arī režisoru.

Kopš 1894. gada 4. maija, kad notika Ibsena "Meža pīles" pirmizrāde, Neatkarīgais teātris sāka izrādīt interesi par simbolismu tieši tāpat, kā to darīja Antuāna Brīvais teātris, trīs gadus pirms Greina iestudējot šo lugu. Ja Brīvais teātris grib saglabāt savu estētiska novatora reputāciju, tas nedrīkst paiet garām teātra simbolismam, par kuru runā un strīdas jaunie dzejnieki, rakstnieki un gleznotāji, jo simbolisms kļuvis par būtisku laikmeta mākslas faktu. Antuāns to saprata ļoti labi. No tādiem pašiem apsvērumiem vadījās arī Greins. Neatkarīgais teātris iestudēja izcilākā simbolisma dramaturga Morisa Māterlinka "Princesi Malēnu" un 1895. gadā uzaicināja uz Londonu viesizrādēs franču simbolisma teātra līderi Oreljēnu Marī Linjē-Po ar viņa Jaunrades teātri. Bernards Šovs recenzijā vēlāk uzsvēra, ka Linjē-Po ar pieticīgiem līdzekļiem spēj radīt uz skatuves poētisku atmosfēru daudz sekmīgāk nekā dažs angļu režisors, tērējot milzīgas summas greznām, pompozām dekorācijām un kostīmiem.[18]

Neatkarīgais teātris iešķēla plaisu komerciālajā mākslā. Pievēršoties jaunajai drāmai, tas mēģināja apgūt jaunas tēmas, jaunas teatrālas formas. Par spīti ierobežotam skatītāju lokam, Neatkarīgajam teātrim vismaz daļā sabiedrības izdevās mainīt attieksmi pret laikmetīgo dramaturģiju un moderno estētiku. Vēršoties pie publikas intelekta, izvirzot apgaismojošus uzdevumus un atsakoties no komerciāliem apsvērumiem, Greins izvirzīja idejas, kas vēlāk kļuva par pamatu Anglijas Nacionālā teātra izveidošanai. 1898. gadā Neatkarīgais teātris savu darbību beidza.

Tomēr šīs trupas iedibinātā tradīcija nepārtrūka. Par Neatkarīgā teātra ideju mantinieci kļuva 1899. gadā nodibinātā Londonas Skatuves biedrība, kuras mērķis bija parādīt publikai tos modernās dramaturģijas paraugus, ko cenzūra neatļāva iestudēt oficiālajos teātros.[19] Te tika uzvestas Šova agrīnās lugas, tostarp arī "Vorena kundzes profesija", plaši bija pārstāvēta Eiropas dramaturģija, sākot no Hauptmaņa, Gorkija un Tolstoja naturālistiskajiem darbiem līdz Kaizera un Vēdekinda protoekspresionismam. Šo apgaismes misiju biedrība turpināja veikt arī pēc 1912. gada, kad cenzūras tvēriens atslāba, iekļaujot repertuārā tādu autoru darbus kā Džeimss Džoiss, Deivids Herberts Lorenss, Luidži Pirandello, Žans Kokto, Klifords Odetss. Federiko Garsijas Lorkas "Asiņainās kāzas" 1939. gadā bija Skatuves biedrības pēdējais iestudējums pirms Otrā pasaules kara sākuma.

Londonas Skatuves biedrības nodibināšana izvērtās nozīmīga ne tikai tā iemesla dēļ, ka šī organizācija kļuva par ilglaicīgu modernās nekomerciālās dramaturģijas izmēģinājuma poligonu, bet arī tāpēc, ka pavēra radošas perspektīvas **Hārlijam Grenvilam Bārkeram** (*Harley Granville Barker*,

1877–1946) — personībai, kas, formāli būdama piederīga tradicionālajam aktiera–režisora–direktora institūtam, 20. gadsimta pirmajā desmitgadē iedibināja un būtiski cēla režisora profesijas autoritāti angļu teātrī. Hārlijs Grenvils Bārkers bija ne tikai aktieris un režisors, bet arī kritiķis un visnotaļ nopietns dramaturgs, kura lugās "Voisija mantojums" (1905), "Postaža" (1907), "Madrasas nams" (1910) jaušama nepārprotama Ibsena ietekme. Pēc gandrīz desmit gadus ilgas aktiera pieredzes dažādās ceļojošās trupās un Skatuves biedrībā Bārkers noslēdza līgumu ar Karaliskā Galma teātra (*The Royal Court Theatre*) direktoru Džonu Jūdžinu Vedrennu. Kopīgiem spēkiem viņi noorganizēja trīs nekomerciālās dramaturģijas sezonas, kuru laikā tika parādītas 32 lugas, ko sarakstījuši 17 dažādi autori, ieskaitot Eiripīdu, Hauptmani, Ibsenu, Golsvērtiju, Jeitsu. Tomēr galvenā persona bija Šovs, kura 11 lugas tika iestudētas paša autora režijā un padarīja Šovu par ļoti populāru personu.

Arī vēlāk Bārkers konsekventi turpināja iestudēt labāko Eiropas dramaturģiju, atbalstīja angļu moderno autoru centienus un pievērsās Šekspīram, tādējādi sperot nozīmīgu soli teātra viktoriāniskās pagātnes pārvarēšanā. Viņa oriģinālā domāšana un estētiskais novatorisms sabalsojās ar pārmaiņām, kādas Anglijas kultūrā iezīmējās pirms Pirmā pasaules kara. Londonu starp 1910. un 1920. gadu satricināja trīs ievērojami notikumi — franču postimpresionisma glezniecības izstāde, leģendārā krievu baleta izrādes un Maksa Reinharda viesošanās. (Vispirms viņš atbrauca kopā ar savu trupu, pēc tam iestudēja izrādes ar angļu aktieriem.) Visu šo notikumu centrā bija mākslas darbs kā indivīda iekšējās realitātes atklāsme subjektīvās, no pašas dzīves formām attālinātās izpausmēs. Īstenībā Londonas publikai šāda mākslas izpratne nebūt nebija sveša, tā atgādināja franču simbolisma angļu ekvivalentu — 19. gadsimta 90. gadu estētismu, kas sludināja mākslas autonomiju un pārākumu pār ikdienas realitāti, pastiprinot savu lozungu iedarbību ar narkotiku reiboni, seksuāliem eksperimentiem un tīšu morālo, sociālo un estētisko normu inversiju.

Angļu estētisma jeb simbolisma dekadences kustības līdera Oskara Vailda uzskati bija tuvi teātra reformatoram Gordonam Kreigam, savukārt Kreiga teatrālie sapņi būtiski ietekmēja Bārkeru. Bārkers smēlās ierosmi gan no Kreiga pirmajiem iestudējumiem, kur glezniecisku skaistas ainas tika uzburtas vienīgi ar gaismas palīdzību, gan no viņa režisorisko ideju sistēmas kopumā. Tomēr atšķirībā no Kreiga, kurš režisoru teātrī atzina par vienīgo mākslinieku — radītāju, Bārkers vienmēr ar cieņu izturējās pret tekstu un autora nolūku, mēģinājumu procesā centās balstīties uz tēlu psiholoģisku

izpratni un aktieru komandas darbu. Tīri praktiski Bārkeram šī iemesla dēļ angļu teātrī bija lielāka ietekme nekā Kreigam.

Otra Bārkera autoritāte bija **Viljams Pouls** (*Wiliam Poel*, 1852–1934). Viņi abi necieta greznās, rekvizītiem un specefektiem pārkrautās izrādes, kādas veidoja Herberts Bīrboms Trī. Pouls savu karjeru sāka kā aktieris, bet teātra vēsturē viņa vārds ir iegājis saistībā ar eksperimentāliem Šekspīra lugu iestudējumiem, ko atbalstīja Elizabetes skatuves biedrība (1895–1905). Biedrība bija paša Poula dibināta un nodarbojās ar izrāžu iestudēšanu Elizabetes laikmeta stilā. Aktieriem maksāja nieka divas ginejas[20] par mēģinājumiem un izrādēm, blakus profesionāļiem iesaistot tajās arī lielu skaitu amatieru. Izrādes tika spēlētas baznīcas un draudzes telpās un bija slikti apmeklētas. Tomēr Pouls atstāja ilglaicīgu un būtisku ietekmi ne tikai uz Bārkeru, bet arī uz Stretfordas Šekspīra teātra režisoriem — Viljamu Bridžesu-Adamsu, Aidenu Peinu, Robertu Etkinsu un Beriju Džeksonu.

Starp Poula eksperimentiem nozīmīgākie ir centieni glābt Šekspīru un viņa laikabiedrus no gleznai līdzīgi ierāmētās skatuves, atjaunojot Elizabetes laika publiskā teātra tukšo platformu. Pouls praktizēja arī aktieru tērpšanu 16. gadsimta stilā, lai apģērbs atspoguļotu Šekspīra laiku, nevis dramatiskās darbības vēsturisko laiku; viņš iesaistīja izrādē pāžus, kuru uzdevums bija atvilkt un aizvilkt priekškaru, pārvietot mēbeles un rekvizītus; viņš nereti sēdināja uz skatuves kostīmos ģērbtus aktierus, kas atveidoja Elizabetes laika teātra publiku. Kaut arī Poula iestudējumi nebija pārāk populāri, tie demonstrēja skatuves efektu nesadrumstalotas spēles priekšrocības un koncentrēja uzmanību uz tekstu un aktieriem.

Hārlijs Grenvils Bārkers savos iestudējumos apvienoja Poula proponēto darbības nepārtrauktību ar Kreiga vizuālo vienkāršību. Par viņa daiļrades augstāko virsotni kļuva trīs Šekspīra lugu iestudējumi Savojas teātrī (*The Savoy Theatre*) — "Ziemas pasaka" (1912), "Divpadsmitā nakts" (1912) un "Sapnis vasaras naktī" (1914). Bārkers sāka ar to, ka pārbūvēja tradicionālo skatuves kārbu. Viņš pārsedza orķestra bedri, izveidojot proscēniju, kas dziļi ietiecās skatītāju zālē. Darbība vairs nebija ieslodzīta skatuves rāmī un varēja risināties neierasti tuvu publikai. Arī monologus aktieri varēja runāt tuvplānā, vēršoties tieši pie skatītājiem. Aiz proscēnija skatuve bija sadalīta galvenajā spēles laukumā un iekšējā skatuvē, kas bija dažus pakāpienus augstāka un norobežota ar aizkaru. Spēles laukuma sadalījums trīs daļās ļāva saglabāt darbības nepārtrauktību un izvairīties no teksta īsināšanas un ainu secības maiņas. Bārkers likvidēja rampu, pirmo reizi Anglijas teātra vēsturē novietojot gaismas aparatūru dažādos skatītāju zāles punktos. Visā izrādes

darbības laikā skatuve bija pielieta ar nemainīgu, žilbinoši baltu gaismu — ekvivalentu dienas gaismai, kurā notika Globa teātra izrādes.

Šekspīra izrādēs Bārkers iesaistīja aktierus, kuri bija guvuši pieredzi modernās intelektuālās drāmas — Ibsena, Šova, paša Bārkera lugu — iestudējumos. Pirmo reizi Šekspīra teksts skanēja kā dzīva cilvēciska runa, ar kuras starpniecību režisors tiecās atklāt Šekspīra poēzijas muzikālo stihiju un ritmisko zīmējumu.

Bārkers visos trīs iestudējumos sadarbojās ar scenogrāfu Normenu Vilkinsonu un kostīmu mākslinieku Albertu Raterstonu. Scenogrāfija pamatā tika veidota no apgleznotiem, drapētiem aizkariem, kostīmi nebija noteiktam laikmetam piederīgi. Šekspīra iestudējumiem tradicionālo dūmakaino toņu vietā nāca košas, agresīvas krāsas, eklektisks stils. Kaut arī daudzus konservatīvi noskaņotus kritiķus Bārkera izrādes gluži vienkārši kaitināja, ar žilbinoši spilgto skatuvi, formalizēto scenogrāfiju un dabiskajai runai tuvināto teksta pasniegumu viņš norādīja ceļu, kāds ejams nākotnē. Kreiga ideju ietekme visneapšaubāmāk bija saskatāma tieši Šekspīra triptihā. Tomēr pārāk garu ceļa gabalu Bārkers Kreigam nesekoja. Kreiga māksla piederēja nākotnei, Bārkera iestudējumi — 1912.–1914. gada kontekstam. Galvenais, ko viņš centās pārņemt no Kreiga, bija tieksme pēc iestudējuma telpas plastiskās vienotības. Katrā darbības personā Bārkers drīzāk saskatīja daļu no kopīgās kompozīcijas, nevis patstāvīgu raksturu.

"Ziemas pasakā" uz baltas gaismas pielietas skatuves tika uzbūvēta vēsa, skaisti simetriska pasaule — apolloniskās mākslas harmonijas paraugs. Ar zeltu apšūtas kulises, zeltītas, simetriski izvietotas mēbeles, žilbinoši balta skatuves telpa, balts audekla prospekts, četras baltas slaidas kolonnas, kas tiecas pret debesīm. Ar ģeometriski precīzo dekorāciju balti zeltaino fonu kontrastēja kostīmu dīvainās formas un intensīvās krāsas — ugunssarkana, melna, smaragdzaļa. Kostīmus rotāja eksotiski spalvu pušķi, dažādiem laikmetiem, zemēm un tautām piederīgi aksesuāri. Viens no Hermiones uznācieniem notika liela zeltīta saulessarga paēnā. Darbības vietas maiņa tika iezīmēta ar gaisīgiem aizkariem, kas novilkti starp kolonnām — bāli zaļiem, zeltītiem, apgleznotiem ar stilizētiem augu ornamentiem vai ģeometriskām figūrām. Kāda ainava atgādināja senu japāņu gravīru. Japāņu motīvi bija jaušami ne tikai scenogrāfijā (ganu būda ar savu rotaļīgo vieglumu drīzāk atgādināja japāņu tējas namiņu, nevis angļu zemnieka mitekli), bet arī personāža lēni plūstošajās kustībās, mizanscēnu grafiskajā zīmējumā. Orientālisma pieskaņa palīdzēja Bārkeram un māksliniekam Normenam Vilkinsonam piešķirt izrādes klasiski skaidrajām ģeometriskajām formām

jūgendisku gurdenību un vienlaikus — radīt sajūtu, ka harmonija un skaistums ir bezgala trausli un gaistoši.

Scenogrāfs un kostīmu mākslinieks apzināti vērsās pie 19. gadsimta 80. un 90. gadu angļu mākslas — vēlīnajiem prerafaelītiem un dekadences spožākā pārstāvja Obrija Bērdslija. Viņu poētika veidoja krustpunktu, kurā satikās no visatšķirīgākajiem laikmetiem aizgūti motīvi. Kritiķiem raisījās asociācijas ar Botičelli, Džulio Romano, Gogēnu, Senās Ēģiptes mākslu, Baksta gleznie cību. Iestudējuma stilistiskā daudzbalsība pārsteidzoši precīzi sasaucās ar vēlīnā Šekspīra lugas fantastisko polifoniju — laikmetu sajaukumu, ģeogrāfiskajām neatbilstībām.

Kā tumšs nemierīgs plankums uz gaiša fona izrādes balti zeltītajā simetrijas un apcerīga miera valstībā plosījās dionīsiskas kaislības pārņemtais Leonts. Blakus viņa klaigājošai greizsirdībai Hermione ar savām lēnajām kustībām, kluso balsi un maigumu šķita gandrīz vai bezmiesīga. Bārkeram kopā ar gaismotājiem izdevās panākt tiem laikiem gluži neiespējamu efektu — gaisma krita uz aktieriem tā, ka viņi gandrīz nemeta ēnu. Cilvēki bez ēnas un bez miesas apdzīvoja Šekspīra lugas brīnumaino pasauli. Spilgtie eksotiskie apģērbi tikai akcentēja viņu ķermeņu caurspīdīgumu, estētiskās utopijas trauslumu, saduroties ar dzīves raupjo matēriju. Tomēr izrādes apliecinošais patoss saistījās tieši ar mākslu un tās labvēlīgo varu pār cilvēkiem. Šekspīra simboliskais tēls Laiks, kuram lugā uzticēta antīkā kora funkcija, Bārkera iestudējumā uz skatuves parādījās mākslinieka izskatā. Tieši mākslinieks ar skaistuma palīdzību pārveido un glābj pasauli, jo viņš ir ne tikai tās iedzīvotājs, bet arī radītājs.

"Divpadsmitās nakts" iestudējumā līdzīgi kā "Ziemas pasakā" dominējošās krāsas bija balts ar zeltu, ko šoreiz papildināja melns un rozā. Skatuves iekārtojuma ģeometriski pareizajās līnijās iezīmējās konstruktīvisma priekšnojautas, kas kontrastēja ar priekškara jūgendiskajiem augu un ziedu motīviem. Arī šajā izrādē mizanscēnas bija statiskas un ritms lēns. Bārkeram "Divpadsmitā nakts" likās radniecīga 18. gadsimta vieglprātīgajam, samāksloti caurspīdīgajam garam. Galantā laikmeta stilizāciju visnepārprotamāk varēja nojaust porcelāna figūriņām līdzīgajos mīlētāju duetos. Tie atgādināja Arlekīnu un Kolumbīni pastorālā, viegli ironiskā versijā, bez biedējoši noslēpumainajiem dziļumiem, ko itāļu maskās atklāja 20. gadsimta mākslinieki. Arī komiskais personāžs parādījās idilliskā traktējumā — hedoniski noskaņotais sers Tobijs kā džentlmenis, kam vienaldzīgs viss, izņemot lielisku burgundieti, bet karikatūriskais āksts Endrū Eigjūčiks kā labi audzināts jauneklis, kam piemīt dažas dīvainības. Krievu šekspirologs

Aleksejs Bartoševičs pamatoti atzīmē, ka citādi būt nemaz nevarēja, jo estētisms baidās no smiekliem kā no mēra un izturas pret sevi ar vislielāko nopietnību.[21] Vienīgā persona, kas šajā bezmiesīgajā, no sadzīves attīrītajā skaistuma pasaulē neiederējās, bija Malvolio. Ciešanas viņam piešķīra cilvēcību, kas bija liegta porcelāna mīlētājiem. Bārkera iestudējumā Malvolio puritānisms tika interpretēts kā augstas ētiskas prasības pret dzīvi un netiešā veidā ietvēra estētiskā imorālisma nosodījumu, kas liecināja par režisora uzticību Viktorijas laikmeta tikumības formulām.

"Sapnis vasaras naktī", salīdzinot ar iepriekšējām divām izrādēm, sākās visai tradicionāli. Tēzeja pils tika apzīmēta ar iespaidīgu, solīdu būvi. Tādējādi režisors mēģināja radīt prozaiskās dienas pasaules tēlu, pasaules, kas pakļauta loģikas un veselā saprāta likumiem. Dienas sadzīviskajam racionālismam, ko raksturoja melnas un sudraba krāsas savienojums, tika pretstatīta meža ainu fantastika un aloģiskums. Bārkera iestudējumā varoņi bēga no ikdienas dzīves nežēlīgajiem likumiem, lai patvertos nevis pie dabas, bet mākslā. Mežs bija mākslinieka brīvās fantāzijas valstība, kur izrādes varoņu un publikas acu priekšā kā jautra spēle risinājās dzīves mākslinieciska pārveidošana. Ātri atvērās un aizvērās zīda aizkari ar stilizētiem mākoņu vai koku lapotņu rakstiem, ar ģeometriskām vai izliektām līnijām. Gaisma mainījās no zaļas līdz sarkanai, necenšoties skatītāju acīm slēpt to, ka aiz aizkariem novietotas lampiņas. Titānijas lapene bija veidota no caurspīdīga auduma, kas piestiprināts ziedu vainagam. Zāles lomā — mīksts zaļš paklājs bez jelkādas pretenzijas uz īsta zālāja imitāciju. Mežu attēloja aizkars ar gaiši zaļām vertikālām svītrām, naksnīgās debesis — zils audekls ar līdzenās rindās izkārtotām piecstaru sudraba zvaigznēm. Viscaur mākslīga pasaule, kurā nebija nekādas nostalģijas pēc dabas vienkāršības.

Laumas un meža gari it nemaz neatgādināja tradicionālās baleta meitenes gaisīgos svārciņos ar spārniņiem pie pleciem. Bārkers tos iztēlojās kā dīvainas zelta krāsas būtnes ar zeltītām sejām, rokām un drēbēm. Viņi nekustīgi stāvēja starp mirstīgajiem indiešu dejotāju pozās, bet kustējās lēni un stūraini kā marionetes. Kritiķi, aprakstot fejas un meža garus, vingrinājās daiļrunībā un sauca tos par bronzas indiešiem vai tvaika radiatoriem. Pārdabisko būtņu skaistums un poēzija nebija nekādā sakarā ar romantisko sentimentālismu, ko var saklausīt Mendelsona mūzikā "Sapnim vasaras naktī". Arī rūķītis Paks drīzāk bija rada Stravinskim nekā Mendelsonam — grotesks uguns gara iemiesojums sarkanās drēbēs un dzeltenā parūkā. Pat komiskās amatnieku ainas režisors slēdza ar poētiskās fantastikas atslēgu, rādot entuziasmētos pašdarbniekus kā meža iemītniekiem līdzīgas pasaku būtnes.

Bārkers savos Šekspīra iestudējumos radīja trīs estētiskās utopijas versijas, kur māksla tika traktēta kā apskaidrojošs un glābjošs spēks (ar nosacījumu, ka tā stājas patiesības un labestības kalpībā). Savā ziņā tā bija lūkošanās pagātnē, ko impulsēja režisora vēlme (apzināta? neapzināta?) samierināt skaisto un labo, divas kategorijas, starp kurām Oskars Vailds ar vieglu roku bija novilcis nepārkāpjamu robežšķirtni. Šķiet, blakus biklumam režisora pilnvaru paplašināšanā tas ir otrs iemesls, kāpēc Bārkers, kurš pats sevi uzskatīja par jaunu ceļu gājēju, drīzāk noslēdz aizejošo laikmetu nekā ievada atnākošo, atvēlot šo misiju savam piecus gadus vecākajam laikabiedram Gordonam Kreigam.

Sākoties Pirmajam pasaules karam, Bārkers tika iesaukts armijā un devās uz fronti. Pēc kara beigām viņš apprecēja bagātu amerikānieti un aizgāja no teātra, lai rakstītu lugas un teorētiskus apcerējumus. Angļu teātra pētnieks Martins Eslins uzskata, ka Bārkers blakus Bernardam Šovam piederēja sava laika izcilākajiem angļu dramaturgiem un režijā būtu varējis kļūt par angļu ekvivalentu Maksam Reinhardam.[22] Bārkers bija arī viens no pirmajiem, kas centās pārliecināt varas iestādes par valsts subsidēta nacionāla repertuāra teātra nepieciešamību. Kopā ar Viljamu Ārčeru viņš 1907. gadā publicēja detalizētu projektu, taču pagāja vairāk nekā pusgadsimts, līdz tas tika realizēts.

20. gadsimta pirmajā desmitgadē daudzi jaunievedumi, kas vācu, krievu un franču teātrī jau bija kļuvuši par ikdienu, Anglijā tika akceptēti bez liekas steigas un visai piesardzīgi. Tomēr iesākušās pārmaiņas nevarēja nepamanīt, un lakmusa papīrītis, kas uz tām norādīja ar gluži izaicinošu spilgtumu, bija Šekspīrs. Gan teātra estētikā, gan arī organizatoriskā jomā novatoriski risinājumi bieži izauga no intereses par dižā barda lugu iestudēšanas iespējām. Īpaša nozīme šo iespēju apzināšanā bija teātrim, kurš tika nodibināts Šekspīra dzimtajā pilsētā Stretfordā pie Eivonas upes.

Karaliskais Šekspīra teātris

19. gadsimta 60. gados Stretforda vairs nebija nenozīmīga mazpilsēta. Dzelzceļš savienoja to ar Londonu, un tūristu acīs tās pievilcība strauji auga. 1863. gadā Šekspīra trīssimtgades festivāla organizēšanai tika izveidota iespaidīga komiteja ar sešpadsmit apakškomitejām. Atšķirībā no iepriekšējiem festivāliem šoreiz blakus brokastīm, vakariņām un pompoziem gājieniem programmā bija paredzētas arī vairākas Šekspīra lugu izrādes, kam vajadzēja kļūt par svinību centrālo notikumu. Šīs idejas (kurai, starp citu,

bija daudz pretinieku) īstenojumu panāca **Čārlzs Flauers** ar sava tēva — Stretfordas mēra un vietējā alus brūža īpašnieka — Edvarda Fordhema Flauera atbalstu. Aizsteidzoties notikumiem pa priekšu, jāatzīmē, ka tieši Čārlzs Flauers, kura dzīvē bija trīs kaislības — zirgi, ceļošana un teātris —, vēlāk kļuva par Šekspīra Memoriālā teātra celtniecības iniciatoru. Trīssimtgades komiteja dabūja trūkties no preses, ka bija iztērējusi naudu teātra paviljonam un izrāžu iestudēšanai un vairs nebija par ko uzstādīt memoriālu pieminekli slavenajam novadniekam. Sava tiesa argumentu tika balstīti arī 19. gadsimtā valdošajā pārliecībā, ka Šekspīra dramaturģiju iespējams labāk novērtēt lasot, nevis iestudējot izrādes.

Tomēr Čārlzam Flaueram bija gan neatlaidība, gan ļoti skaidra vīzija, kādu viņš gribētu redzēt Šekspīra teātri. Flauera ideāls bija Meiningenes trupa (kas pirmo reizi uz Angliju viesizrādēs atbrauca tikai 1881. gadā). Trupa, kuras priekšgalā ir spējīgs režisors, kur godā tiek turēti ansambliskuma principi, kur maksimums uzmanības tiek veltīts ne vien galveno, bet arī otrā plāna lomu tēlotājiem, kur scenogrāfija un kostīmi ir iestudējuma koptēlam atbilstīgi. Kur aktieri, kamēr pilda savus pienākumus, var justies droši un tiešā veidā nesaistīti ar kases ienākumiem. Šāda koncepcija 70. gadu angļu teātra praksei bija gluži sveša. Flauers bija uztvēris tolaik revolucionāro ideju, ka pastāvīga trupa, kas var atļauties būt brīva no kases tirānijas, spēj arī radīt jaunas kvalitātes iestudējumus.

1879. gada 23. aprīlī Stretfordas teātris tika atklāts ar programmu, kurā ietilpa "Liela brēka, maza vilna", "Hamlets", "Vētra", "Kā jums tīk". Tā kā nebija naudas, lai izveidotu pastāvīgu Stretfordas trupu, tika angažēta trupa, ko vadīja **Barijs Salivans**, īru izcelsmes aktieris, kurš 19. gadsimta 60. gados īsu brīdi bija viens no slavenākajiem Anglijas traģiķiem, līdz viņu izkonkurēja uzlecošā zvaigzne — Ērvings. Tas nozīmēja, ka Stretfordas teātrim būs jāpaļaujas uz ceļojošām trupām, kas Stretfordā spēlēs savus Šekspīra iestudējumus. Necik tuvāk ilgotajam Meiningenes ideālam neizdevās tikt arī turpmākajos piecos gados, kamēr Čārlzs Flauers neuzaicināja uz Stretfordu **Frenku Robertu Bensonu** (*Frank Robert Benson*, 1858–1939). Tolaik viņam bija 26 gadi un pašam sava trupa, kurā spēlēja arī pazīstami aktieri, tostarp Džordžs Vīrs — mazs, drukns vīriņš, alkoholiķis un lielisks Šekspīra komisko lomu tēlotājs, un Dženeta Ečērča, kas vēlāk kļuva par savas paaudzes izcilāko Ibsena interpreti. (Tā kā Bensons bija kaislīgs sportists, trupu viņš esot komplektējis, ņemot vērā pretendenta kriketa spēles māku tikpat lielā mērā, cik aktiera talantu.) Bensona turpmākā radošā darbība ilgu laiku tika saistīta ar Stretfordu, jo Čārlzs Flauers jauno aktieri, režisoru un

trupas vadītāju angažēja, lai izveidotu gadskārtēju Šekspīra iestudējumu festivālu Stretfordā. Bensona trupa šo festivālu apkalpoja katru vasaru vairāk nekā 30 gadu garumā (1886–1919), pārējā laikā ar saviem iestudējumiem apceļojot britu salas un daudziem provinces skatītājiem sagādājot vienīgo tikšanos ar profesionāli iestudētu Šekspīru.

"Makbetā", ko Flauers iepazīšanās nolūkā devās noskatīties uz tuvējo Līmingtonu, Bensons uzstājās titullomā, Ečērča spēlēja lēdiju Makbeti, bet Vīram dīvainā kārtā bija iedalīta Pirmās raganas loma. Izrāde pārliecinoši izgāzās. Vīrs kārtējo reizi bija rūpīgi piedzēries. Dzīvespriecīgi starodams, viņš pienāca pie rampas un uzticības pilnā čukstā pavēstīja publikai, ka "trīsreiz raibais runcis kliedza". Bensons, būdams optimists, cerēja, ka viņš un Ečērča spēs glābt situāciju ar sava priekšnesuma dedzību. Cerībai bija īss mūžs. Vairākas reizes neparedzēti nodzisa gaisma, un tieši tad, kad Bensons grasījās uzsākt monologu, izrādes vadītājs norāva lejā priekškaru. Flauers ar sievu aizgāja, beigas nesagaidījuši.

Tomēr Čārlzam Flaueram jaunais censonis imponēja. Kaut vai tāpēc, ka nekad nekautrējās sevi reklamēt. Kad viņam bija divdesmit četri, viņš plātījās, ka spēlējis pie Ērvinga, kaut gan to vienu mēnesi, kad Bensons Licejā neveiksmīgi uzstājās Parisa lomā, labāk būtu aizmirst. Pirms kļūt par trupas vadītāju, viņš allaž uzsvēra, ka trupa strādās pēc meiningeniešu sistēmas. Bet sistēmas ievērošana izpaudās tā, ka Bensons aktieriem pieredzes trūkuma inspirētā dedzībā lasīja lekcijas par nepieciešamību spēlēt galvenās lomas pamīšus ar piedalīšanos masu skatos. Faktiski, tikko Bensons pārņēma trupas vadību, viņš nekad vairs neņēma sev otrā plāna lomas. Pirmais solis bija paaugstināt sevi no Rozenkranca par Hamletu. Hamleta lomā — gara auguma, bāls, melniem, cirtainiem matiem, kas vijās līdz pleciem, melnā samta ģērbā — viņš pirmo reizi 1886. gadā uzstājās arī Stretfordā. Tāpat Bensons nebija ieinteresēts modernā scenogrāfijā un gaismas efektu izmantojumā un vēl jo mazāk masu skatu rūpīgā izstrādē. Viena līdzība ar meiningeniešiem gan bija, taču tā atradās ārpus mākslas kompetences. Tāpat kā Meiningenes hercogs uzturēja savu teātri, Bensona pacietīgais un puslīdz naudīgais tēvs bija spiests nemitīgi glābt dēla trupu ar finansiālu atbalstu.

Bensons bija pārliecināts, ka viņa misija ir reformēt angļu teātri, un viņam bija vesela virkne teoriju, kā to izdarīt. Bensons uzskatīja, ka angļu teātris kļūs garīgi nabags, ja neiestudēs Šekspīru, tāpēc viņa trupas repertuāru pamazām sāka veidot gandrīz tikai Šekspīrs. Tieši šis apstāklis Bensona trupu sava laika kontekstā padarīja unikālu. Viņam bija arī kvēlas antipātijas pret vienas izrādes spēlēšanu katru dienu nedēļām ilgi, jo tas nogalināja

aktiera priekšnesumu. Bensona karstākais sapnis bija ieviest Londonā repertuāra teātrus, kur vienlaikus tiktu iestudētas vairākas izrādes un secīgi spēlētas vienas nedēļas ietvaros. Šodien tā ir norma gan Nacionālajā, gan Šekspīra teātrī, taču Bensonam to izdevās īstenot tikai provincē.

Saskaņā ar līgumu Bensons katru gadu uz nedēļu ieradās Stretfordā un rādīja savu kārtējo repertuāru. Tikai viena — t.s. dzimšanas dienas izrāde tika iestudēta speciāli Stretfordas festivālam, un to mēdza spēlēt tieši Šekspīra dzimšanas dienā. Iestudējumi vienmēr bija vieni un tie paši, ar pazīstamu scenogrāfiju un kostīmiem. Taču šis fakts radīja nevis garlaicību, bet atpazīšanas prieku. Iepriekšparedzamība kļuva par tikumu. Kad Bensons 1891. gadā "Vētras" dzimšanas dienas izrādē, acis bolīdams, spēlēja Kalibanu ar beigtu zivi zobos, publika bija sajūsmā. Par to pašu viņa bija sajūsmā arī 1916. gadā.

Bensona ziedu laiks Stretfordā bija 90. gados, kad viņam bija trīsdesmit, bet pat tad viņa iestudēšanas metodes neizcēlās ar novatorismu. Viņš bija un palika Viktorijas laikmeta mākslinieks, kurš dievināja krāšņu scenogrāfiju un kostīmus, gājienus, procesijas, baletus un dejas. Tāda bija viņa laika gaume. Kaut arī Bensons uz skatuves nenonāca līdz dzīviem trušiem kā Trī "Sapnī vasaras naktī", viņam ļoti patika visādas pārmērības.

Tā "Antonijā un Kleopatrā" scenogrāfiju veidoja sablīvēti audekli ar neskaitāmām romiešu un ēģiptiešu arhitektūras reprodukcijām. Aktierus, kas spēlēja Antoniju un Kleopatru, ielenca statistu svītas, un, kad Antonijs atvadījās no savas Ēģiptes valdnieces, divdesmit vai trīsdesmit meitenes ritmiski klāja rozes pie mīlētāju kājām. "Vētrā" Ferdinandu uz skatuves sudraba diegā uzvilka divi mazi Kupidoni. "Sapnī vasaras naktī" laumu un meža garu lomās darbojās miesas krāsas triko tērpti 50 (!) mazi bērneļi ar spārniņiem uz muguras, daudziem bija ne vairāk kā četri pieci gadi. Bensons šajā izrādē speciāli iestudēja efektīgu cīniņu starp zirnekli un lapseni. Tā bija oriģināla un amizanta, bet ļoti dārga epizode, jo zirnekļa kājas cieta tik ļoti, ka tās katru vakaru vajadzēja atjaunot. Protams, ka šādi sānsoļi "apēda" izrādes laiku un tekstu vajadzēja īsināt.

"Sapnī vasaras naktī" Bensons uzveda uz skatuves ne tikai bērnu pulkus, bet arī divpadsmit karavīrus, četrus vergus, divus večukus, divus priesterus un sešas amazones. Katrai darbības vietai — Tēzeja pilij, Atēnu mežam, Titānijas lapenei — bija sava dekorācija. Izrādes pēdējais skats — Tēzejam un mīlētājiem iestudētā izrāde par Piramu un Tizbi — notika detalizēti atveidotā grieķu un romiešu templī, kur katrā pusē atradās trauki ar degošu eļļu. Aina sākās ar garu procesiju, kuru vadīja divi togās tērpti priesteri, kas

liesmām uzbēra sāli. Teksts, sevišķi uz lugas beigām, bija pamatīgi saīsināts. Ar visu to izrāde ilga trīs stundas un desmit minūtes. Darbību pārtrauca četri dažāda garuma starpbrīži, īsākais četras minūtes, garākie — astoņas deviņas minūtes. Šajos starpbrīžos tika spēlēta Mendelsona mūzika "Sapnim vasaras naktī".

Ar līdzīgu metodi, izārdot lugas tekstu un struktūru, bija iestudētas arī citas Bensona izrādes. Šekspīra komentāri, paralēlismi, ironiskie pretstatījumi kļuva neuztverami. Turklāt no teksta tika svītroti vārdi, kas bija nepieklājīgi vai ietvēra seksuālus mājienus. Visvairāk cieta "Otello". Tā kā no skatuves nedrīkstēja atskanēt vārds, kas apzīmē vissenāko profesiju, arī Otello greizsirdības seksuālo dabu nācās aizplīvurot. Rezultātā Otello ālēšanās kļuva nemotivēta, jo Dezdemona viņa slimīgi sakāpinātajā iztēlē vissliktākajā gadījumā bija iedevusi Kasio savu mutautiņu.

Bensons bija labāks aktieris nekā režisors. Viņa problēma bija tā, ka viņš bija piedzimis divu teātra metožu krustpunktā. Divdesmit gadus jaunāks nekā Ērvings un divdesmit gadus vecāks nekā Grenvils-Bārkers, Bensons bija piedzimis mazliet par vēlu, lai būtu izcils aktieris — menedžeris, un mazliet par agru, lai kļūtu par 20. gadsimta jaunatklājumu — režisoru. Šķiet, ka viņu plēš uz pusēm divos virzienos. Bensona vēlme būt reformatoram nonāca konfliktā ar lielu un nostalģisku mīlestību pret tādu teātri, kas jau bija sevi pārdzīvojis un sāka noiet no skatuves.[23] Tomēr Bensona loma angļu teātra attīstībā bija nozīmīga kaut vai tāpēc, ka pie viņa bija skolojušies daudzi ievērojami 20. gadsimta sākuma aktieri un režisori — Herberts Bīrboms Trī, Viljams Pouls, Naidžels Pleifērs, Roberts Etkinss.

Kad 1901. gadā nomira karaliene Viktorija, formāli pienāca gals arī izskaistināti krāšņā *bilžu reālisma* teātra ērai. Herberta Trī iestudējumi vēl turpināja atmirstošo tradīciju, bet pēc Pirmā pasaules kara nozīmīga kļuva tādu mākslinieku ietekme kā Viljams Pouls un Hārlijs Grenvils-Bārkers. Frenks Bensons — viktoriānis pēc savas būtības — šajā mainīgajā pasaulē klīda kā skumjš spoks, atmetis savus godkāros sapņus par Ērvinga pēcteča karjeru un repertuāra teātra izveidošanu Londonā, un pievērsās tikai Stretfordai.

1903. gadā pēc tēva nāves par Stretfordas teātra padomes priekšsēdētāju kļuva **Arčibalds Flauers** — dzelžaina rakstura vīrs un ļoti labs organizators. 1907. gadā teātrī tika ievilkta elektriskā gaisma un festivāla programma tika dažādota ar pieaicinātiem aktieriem–zvaigznēm no Londonas — viņu vidū bija Herberts Trī, Mārtins Hārvijs, Elena Terija, Luiss Volers, Violeta Vanbrū. Ņemot vērā, ka Bensonam piemita neizsīkstoša spēja ietaisīt parādus, nāka-

mais solis, ko spēra Arčibalds Flauers, bija piešķirt Bensona trupai Stretfordas teātra pastāvīgās trupas statusu un Bensonam maksāt algu kā mākslinieciskajam vadītājam.

1913. gadā uz gadskārtējo festivālu tika uzaicināts Viljams Pouls ar savu jaunāko iestudējumu "Troils un Kresīda", kas neapšaubāmi bija sezonas interesantākais darbs, kaut arī Stretfordā to neatzina. Pouls lomu sadalē mēdza būt ekscentrisks, nereti uzticot vīriešu lomas sievietēm. Arī "Troilā un Kresīdā" Eneju, Parisu un Tersītu spēlēja sievietes. Tikpat savdabīgi kā lomu sadalījums bija kostīmi. Grieķi un trojieši valkāja noplukušus Elizabetes laika nikerbokerus un sakrunkojušās zeķes. Kasandra — grieķu tuniku, Kresīda — Elizabetes laika kleitu un cepuri ar spalvu. Pouls neticēja kostīmu vienotības idejai un vēl jo mazāk attiecīgā vēsturiskā laikmeta respektēšanai kostīmos. Kad Pouls iestudēja "Koriolānu", Koriolānam mugurā bija leoparda āda, Volumnijai — Geinsboro stila kleita un cepure ar spalvām, pilsoņiem — kaut kas līdzīgs franču dzelzceļa nesēju uniformai. Pouls bija pārliecināts, ka kostīmiem jāizsaka tēla raksturs un tikai. "Troilu" viņš iestudēja uz tukšas skatuves, kuras dibenplānā bija niša ar priekšā aizvilktu aizkaru. Izrādei bija tikai viens starpbrīdis un salīdzinoši maz īsinājumu. Poula pieejas vienkāršība, svaigums, pilna lugas teksta izmantojums un spēja atrast slavenus aktierus, kamēr tie vēl jauni un bez pieredzes, bija kvalitātes, kas nepieciešamas Stretfordai. Taču Pouls vairāk netika uzaicināts. Un, ja arī tiktu, droši vien atteiktos, jo viņš principā nepieņēma komerciālā teātra modeli, pat ja tas bija bezpeļņas uzņēmums kā Šekspīra teātris. Tā Poula izrāde nogrima Bensona uzvedumu plūdos. Flauers bija pārāk konservatīvs, lai ko mainītu, turklāt Poula uzaicināšana nenestu Stretfordai slavu un prestižu, pēc kā Flauers ilgojās.

1916. gadā Stretfordas teātris tika slēgts līdz kara beigām un atsāka darbību tikai 1919. gadā. Bensons, kurš bija strādājis Sarkanā Krusta virtuvē Francijā un zaudējis savu vienīgo dēlu, nevarēja pietiekami ātri savākt trupu, tāpēc tika ieplānotas divu citu trupu viesošanās. Abas vadīja kādreizējie Bensona aktieri — **Džeimss Bernards Fegens** (*James Bernard Fagen*, 1873–1933), kurš bija arī dramaturgs, un **Naidžels Pleifērs** (*Nigel Playfair*, 1874–1934). Četrdesmittrīsgadīgā Pleifēra "Kā jums tīk" nepārprotami liecināja, ka angļu teātrī beidzot noticis pavērsiens 20. gadsimta estētikas virzienā. Pleifērs bija strādājis ne tika pie Bensona, bet arī pie Grenvila-Bārkera, no kura ļoti ietekmējās. Noplukušo un visu aizmirsto Londonas Lirisko teātri (*The Lyric Theatre*[24]) Pleifērs īsā laikā pārvērta par veiksmīgu mākslas iestādi. 1919. gadā, kad Stretforda viņu uzaicināja iestudēt "Kā jums

tīk", Pleifērs tikko bija sācis savu režisora karjeru. Par scenogrāfu Pleifērs uzaicināja talantīgo Klodu Lovetu Freizeru.

"Kā jums tīk" bija viena no Stretfordas repertuāra pamatvienībām jau kopš 1910. gada. Scenogrāfiju veidoja smagas, ar efejām apgleznotas audekla plaknes, kas trīcēja un drebēja, kad Bensona Orlando mēģināja pie tām pienaglot savas vārsmas. Lai radītu Ardēnu meža ticamību, skatuve bija pārklāta ar čabošu un slidenu lapu kārtu, kas aktieriem sniedzās līdz potītēm. Freizers izrādes darbību pārcēla uz mežmalu, kur stilizēti koki ieskāva izsmalcināti mākslīgu ainavu. Kostīmi, kuru paraugus viņš bija ņēmis no 14. gadsimta lūgšanu grāmatām, izskatījās negaidīti moderni. Tie bija šūti no nebalināta lina auduma, ko Freizers savā vannā nokrāsoja spilgti zilu, baltu, sarkanu un dzeltenu. Kostīmos neapšaubāmi bija jaušama mākslinieka rokas klātbūtne atšķirībā no Stretfordā pierastajiem mikšļiem (samts, dārgakmeņi, stikli, tafts un krunkainas zeķes), ko uzskatīja par neatņemamu Šekspīra iestudējumu sastāvdaļu.

Pleifērs bija apņēmies no lugas teksta nesvītrot nevienu teikumu. Taču, kad viņš ieradās Stretfordā, izrādījās, ka tur iesakņojušies bezgala daudzi priekšstati par to, kā jāiestudē "Kā jums tīk", un tiem nav nekāda sakara ar cieņu pret lugas tekstu. Galvenais noteikums bija izbāzta brieža obligāta parādīšanās uz skatuves. Pleifērs rūpīgi aplūkoja kožu saēsto dzīvnieku un kategoriski atteicās to izmantot. Stretfordā tāda zaimošana vēl nebija piedzīvota.

Skatītāju acīm pavērās neierasta aina — gados jauni aktieri jauniešu lomās, epizodes bez pārtraukumiem plūstoši nomaina cita citu, Rozalinda nevis majestātiski sievišķīga matrona, bet meitenīga ķiķinātāja. Skatītāji bija sašutuši, kritiķi — apjukuši. Kāda dāma Freizeru noķēra uz ielas un, dūri pie viņa deguna kratīdama, nostrostēja par uzdrošināšanos necienīgi izturēties pret "mūsu Šekspīru".

Sākot ar 1919. gadu, Šekspīra teātrim bija sava pastāvīga trupa. Tā tika savākta lielā steigā, un par jaunās trupas vadītāju kļuva trīsdesmitgadīgais **Viljams Bridžess-Adamss** (*William Bridges-Adams*, 1889–1965). Viņš Stretfordas teātrī bija pirmais jaunā laikmeta bērns — režisors. Bridžesa-Adamsa līgumā bija paredzēts, ka viņš nedrīkst spēlēt, tikai iestudēt izrādes. Līdzīgi Grenvilam-Bārkeram Bridžess-Adamss savu karjeru bija sācis kā aktieris, bet drīz pievērsies režijai. Arī Stretforda bija mainījusies. Pastorālas vienkāršības laiks gāja uz beigām, un motorizētais transports ļāva pilsētai gluži pārsteidzošā tempā attīstīt tūrismu. 1926. gadā Šekspīra dzimtās puses viesu grāmatā bija parakstījušies veseli 87 000 apmeklētāju, no tiem 18 000 bija

amerikāņi. Līdz ar to arī teātra publiku vairs neveidoja tikai vietējie iedzīvotāji, kas nemainīgi uzgavilēja Bensonam.

Ienākot Stretfordas teātrī, Bridžess-Adamss bija trausls jauneklis gaišiem matiem, zilām acīm un ausīm, kas izskatījās manāmi atšāvušās. Viņš bija cēlies no turīgu sociālistu ģimenes, baudījis Oksfordas izglītību, brīvi runāja franciski un vāciski, aizrāvās ne tikai ar Šekspīru, bet arī ar Vāgneru un Dikensu. Bridžess-Adamss Stretfordā bija pirmais cilvēks, kurš pret "dižo bardu" neizturējās kā pret pieminekli. Viņu nodarbināja Šekspīra teksti un to jēgas maksimāli pilnīga atklāšana uz skatuves.

Būdams Bārkera māceklis, Bridžess-Adamss izvirzīja līdzīgus mērķus, kas bija revolucionāri, sevišķi jau Stretfordas apstākļos. Viņš gribēja izveidot ansambli, nevis vienu zvaigzni divdesmit mietiem līdzīgu statistu ielenkumā. Viņš gribēja rādīt Šekspīra lugas nesaīsinātas un nepārveidotas, nevis padarīt tās par upuriem zvaigžņu kaprīzēm vai skatuves galdniecības sasniegumiem. Viņš gribēja panākt izrādē darbības nepārtrauktību. Kaut šajos mērķos skaidri saskatāma ne tikai Bārkera, bet arī Poula ietekme, ir arī atšķirības. Bridžess-Adamss bija pārliecināts, ka režisoram jābūt atraktīva priekšnesuma organizētājam, proti, jānodarbojas ar kostīmiem, scenogrāfiju, gaismām — ar visu to, kas šausmināja pūristu Poulu. Bridžess-Adamss uzskatīja, ka Poula izrādes ir pārlieku sausas un balstītas neadekvātās zināšanās par Elizabetes laika teātri. Savukārt Bārkeru viņš ne bez ironijas mēdza dēvēt par higiēnistu. Bridžesam-Adamsam skolotāja iestudējumos nepatika pārliecīgais racionālisms un aukstums, sevišķi baltā spožā gaisma, kas nogalināja visas dzīvības baktērijas. Viņš pats ar elektriskajām gaismām mēģināja panākt maigo, matēto gāzes apgaismojuma efektu, ar kuru savulaik bija slavens Ērvings. Vispār Bridžess-Adamss tiecās pēc tādas mākslas, kas jauno, konceptuālo režijas teātri apvienotu ar pagātnes aktieru — režisoru teātri. Viņš sajūsmināja par vecā teātra aktieru spēles veidu, kas bija lielāks nekā dzīve, par Ērvinga un Trī spēju piepildīt skatuvi ar cilvēku grupām, kas atgādināja gleznas.

Līdz 1925. gadam Bridžess-Adamss jau bija nokomplektējis spēcīgu trupu, kuras kodolu veidoja Dorotija Grīna, Beljols Holovejs, Rendls Eirtons. Bridžess-Adamss bija arī atzīts scenogrāfs un gaismu mākslinieks. Iespējams, ierobežotā budžeta dēļ viņš turpināja uz skatuves izmantot paralēlo priekškaru principu (kamēr notiek pārbūve, izrādes darbība var turpināties uz aizvērta priekškara fona) un ļoti vienkāršu scenogrāfiju — arku, pakāpienus, durvis, kolonnas.

Gaismu partitūrā Bridžess-Adamss centās panākt maksimālu niansētību, tālab bieži izgaismoja tikai daļu no skatuves, kas kaitināja dažus vecos

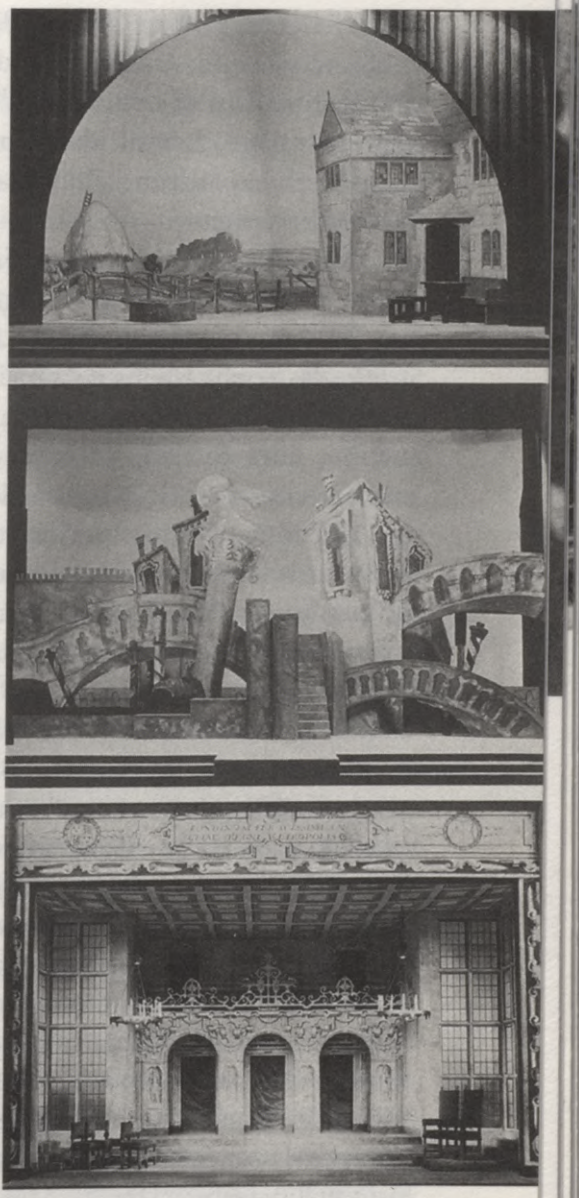


V. Šekspīra **"Makbets"** Karaliskajā Šekspīra teātrī (1931). Rež. V. Bridžess-Adamss. Lēdija Makbete — Dorotija Mesinghema, Makbets — Rendls Eirtons

bensoniešus un kritiķus. Taču visi aculiecinieki pozitīvi novērtēja viņa inscenētāja talantu. Bridžess-Adamss mācēja sagrupēt aktierus un ar gaismas palīdzību notvert un atklāt mirkļa nianses. Sevišķas dotības viņam bija uz elēģiskas, dziestošas noskaņas radīšanu: Āksts "Divpadsmitās nakts" finālā uz izzūdošas gaismas fona dziedāja par vēju un lietu, kad lēdija Mortimera un lēdija Pērsija "Henrija IV" pirmajā daļā palika vienas pašas un viņu augumus apspīdēja caur logu zaļo stiklu krītošā gaisma. Par spīti hroniskam mēģinājumu trūkumam Bridžesam-Adamsam lieliski izdevās iestudēt arī kauju un pūļa skatus, kas piešķīra episku vērienu vēsturisko lugu iestudējumiem.

Gaumes trūkumu viņam nevarēja pārmest nekādā ziņā. Kad tika uzbūvēts jaunais teātris ar modernu skatuvi, Bridžess-Adamss nekavējās uzaicināt pašus labākos Anglijas režisorus un scenogrāfus. Viņam bija dotības saskatīt talantu citos, un arī savu darbu viņš, jādomā, būtu pilnveidojis daudz vairāk, ja tam būtu labvēlīgāki apstākļi. Galvenais nelabvēlīgais apstāklis bija pats Memoriālais teātris. Tam bija viena liela priekšrocība — intimitāte (krēslu rindas bija tik tuvu pie skatuves, ka publika ar aktieriem varēja sadoties rokās), kas apvienojās ar veselu virkni trūkumu. Teātris bija pārāk mazs, aizskatuves telpas šauras, ģērbtuves un dekorāciju noliktavas neatbilstošas, skatuves tehniskais aprīkojums novecojis. Bernards Šovs kā allaž daiļrunīgi izteicās, ka šī ēka ir gluži apbrīnojama, piemērota visiem iedomājamiem un neiedomājamiem nolūkiem, izņemot teātra spēlēšanu.

Šova izrunāšanās izrādījās pravietiska — 1926. gadā ēka nodega. Trupa pārcēlās uz Stretfordas kinoteātri, kas uz ātru roku tika pārbūvēts drama-



Trīs scenogrāfijas paraugi 1932. gadā Karaliskajā Šekspīra teātrī. Augšā: V. Šekspīra **"Henrijs IV"**, rež. V. Bridžess-Adamss, scenogr. N. Vilkinsons; vidū: V. Šekspīra **"Venēcijas tirgotājs"**, rež. un scenogr. F. Komisarževskis; apakšā: V. Šekspīra **"Sapnis vasaras naktī"**, rež. V. Bridžess-Adamss, scenogr. N. Vilkinsons

tiskā teātra vajadzībām. Arčibalds Flauers un Bridžess-Adamss saprata, ka pienākusi lielā iespēja tikt pie jauna, liela un moderna teātra. Sākās līdzekļu vākšanas kampaņa, atklātā konkursā tika izraudzīts teātra arhitekts. Tā bija divdesmit deviņus gadus jauna londoniete Elizabete Skota. Viņas projekts bija skaists un atšķirās no citiem projektiem, kuru autori (saskaņā ar tradīciju) rūpīgi centās slēpt ēkas patiesās funkcijas. Skotas versijā teātris izskatījās kā liels modernā laikmeta kuģis, kas piestājis Eivonas upes krastā. Nerūsējošais tērauds, gludas sienas, durvis *art deco* stilā, ne miņas no tradicionālā sarkanā plīša, zeltītajiem ķerubiem un kariatīdēm. Ēka bija moderni aprīkota un milzīgi plaša. Beljols Holovejs, pirmo reizi iemēģinājis skatuvi, teica, ka jūtoties tā, it kā spēlētu Kalē iedzīvotājiem, stāvot uz Duvras klintīm.

Jaunais teātris tika atklāts 1932. gada aprīlī ar abām "Henrija IV" daļām, "Jūliju Cēzaru", "Sapni vasaras naktī", "Kā jums tīk", "Divpadsmito nakti" un "Karali Līru", repertuāru, kura mērķis bija noslēpt gados jauna vadošā aktiera trūkumu, ekspluatējot Feibijas Dreikas (Rozalinda, Viola, lēdija

Pērsija), Rendla Eirtona (Henrijs IV, Līrs, Malvolio) un scenogrāfa Normena Vilkinsona talantu. Atklāšanas nedēļa izgāzās, jo vienīgais modernajai ēkai atbilstoši modernais iestudējums "Sapnis vasaras naktī" tika parādīts tikai ceturtajā vakarā, tādējādi dodot presei iespēju pārmest izrādēm vecmodīgumu, darbības sadrumstalotību, skatuves un gaismošanas sistēmas nepilnīgu izmantojumu.

"Sapņa" nagla bija avangardiskā Normena Vilkinsona veikums, kurā varēja nolasīt reminiscences no viņa veidotās scenogrāfijas Bārkera izcilākajam Šekspīra iestudējumam — 1914. gada "Sapnim vasaras naktī". Arī Stretfordas versijā rūķītis Paks bija dīvaina, kamolam līdzīga figūra sarkanā mednieka svārkā. Mežu veidoja mīksti plīvojošs zili sudrabains gāzes audums, kurā rotaļājās gaismas stari. Laumas un meža gari tādas pašas krāsas kostīmos pēkšņi "izgaisa", kad stāvēja noteiktās pozīcijās pret caurspīdīgo audumu. Tēzejs un viņa galms bija Elizabetes laika tērpos, Titānijas un Oberona kostīmos bija jaušama spēcīga Baksta ietekme, tie valkāja sudrabotas parūkas, Titānijas caurspīdīgie lokveidīgie svārki un Oberona caurspīdīgais stīvais apmetnis bija apļveidīgi un tālu no tradicionālajiem priekšstatiem par skaistumu.

Neviens mūsdienu režisors nebūtu piekritis atklāt teātri tādos apstākļos, ar kādiem bija jātiek galā Bridžesam-Adamsam. 1932. gadā viņš neiedrošinājās prasīt sev tiesības uz neveiksmi, kaut arī skaidri redzēja, ka vajadzīgi gadi, lai izveidotu tādu trupu un darba stilu, kādu bija iecerējis. Taču Bridžess-Adamss, kurš uz jaunu, modernu teātri bija gaidījis trīspadsmit gadus, nedomāja atkāpties. Viņš ierosināja pagarināt mēģinājumu laiku un sezonu, sašaurināt repertuāru, uzaicināt viesrežisorus un scenogrāfus, lai iepludinātu teātrī svaigas asinis un samazinātu savu nepavelkamo darba vezumu. Bridžesa-Adamsa pirmā doma bija par Fjodoru Komisarževski un Maksu Reinhardu, kas nākamajā gadā gatavojās braukt uz Angliju. Arčibalds Flauers šai iecerei nepiekrita, un saniknotais Bridžess-Adamss uz savu galvu uzaicināja Komisarževski iestudēt "Venēcijas tirgotāju" ar Rendlu Eirtonu un Feibiju Dreiku. Mēģinājumiem bija palikušas desmit dienas. Liktenim labpatika, lai tieši šis iestudējums kļūtu ne tikai par pagrieziena punktu Stretfordas teātra mākslinieciskо ideju attīstībā, bet arī par kases grāvēju.

Fjodors Komisarževskis (*Федор Комиссаржевский*, 1882–1954), izcilās krievu aktrises Veras Komisarževskas brālis, tolaik bija viens no talantīgākajiem un visvairāk pieprasītajiem režisoriem Anglijā. Savu režisora karjeru viņš bija sācis māsas teātrī, asistējot Vsevolodam Meierholdam. Pēc

revolūcijas Komisarževskis atstāja Krieviju un devās uz Angliju, kur kļuva slavens ar saviem Čehova iestudējumiem. Angļu aktieri viņu cienīja. Džons Gilguds, piemēram, uzskatīja Komisarževski par vienu no interesantākajām un pretrunīgākajām personībām, ko nācies sastapt teātrī: "Rūgti cinisks savā attieksmē pret angļu teātri un publiku, destruktīvs, pesimistisks un tajā pašā laikā īsts mākslinieks, gudrs un spožs skolotājs, iedvesmas pilns režisors."[25]

Stretfordā ieradās maza auguma vīriņš, kuram pauris metās pliks, un enerģiski ķērās pie darba. Tūlīt varēja pazīt amata meistaru. Komisarževskim nebija absolūti nekādas bijības pret Šekspīra lugām, no kurām viņš līdz šim bija iestudējis tikai vienu — "Karali Līru" Oksfordas Drāmas studijā 1927. gadā. Komisarževska izrādēm bija raksturīga smalka inteliģence, patiesīgums, konsekventa atteikšanās no standarta pieņēmumiem un neslēpta mīlestība pret tīru teatralitāti, kas pārsteidza angļu publiku. Viņš pats veidoja scenogrāfijas, kuras par gadiem trīsdesmit apsteidza savu laiku un bieži tika pārprastas, pats gaismoja savus iestudējumus, izmantojot stilizētas, reizēm gluži ekspresionistiskas tehnikas. Komisarževskis ar atraisītu vieglumu spēja pāriet no komiskā uz traģisko, un viņa vienīgais vājais punkts bija tas, ka reizēm viņš mēdza būt paviršs. Komisarževska sadarbība ar Stretfordu turpinājās astoņus gadus un deva teātrim repertuāra novatoriskākos iestudējumus.

"Venēcijas tirgotājā" Komisarževskis strādāja ar to pašu trupu, kas pēc neveiksmīgajām jaunā teātra atklāšanas izrādēm tika saukta par neizlīdzinātu un slikti nokomplektētu; viņam bija tikai desmit mēģinājumi un mazs budžets. Taču svaiga pieeja un režisora talants spēja uzlādēt iestudējumu ar mākslas enerģiju. Pat skatuve šķita pilnīgi pārvērtusies. Pazuduši bija visi pseidoreālistiskie iekārtojumi, to vietā acis priecēja neslēpti mākslīgas, jautrās krāsās uzgleznotas Venēcijas ainavas. Pirmās ainas beigās, kad darbība pārcēlās no Venēcijas uz Belmontu, dekorācija vidū sadalījās, Svētā Marka lauva aizslīdēja uz kreiso pusi un Rialto tilts — uz labo, kamēr Porcijas dārzs Belmontā iznira no skatuves dziļumiem Johana Sebastiana Baha mūzikas pavadījumā. Komisarževskim padomā bija vesels krājums triku, ko viņš lika lietā ar elegantu nevērību. Komisarževskis nemaz netaisījās krāmēties ar sentimentālajām idejām, kas "Venēcijas tirgotājam" bija pielipušas 19. gadsimtā. Pirms izrādes darbības sākuma tika nospēlēta delartiska arlekināde, kurai sekoja spraiga romantiska komēdija ar Rendla Eirtona rupjo, nesimpātisko Šeiloku kā tumšu punktu centrā.

Daži kritiķi, tiesas ainā sastopoties ar Porciju parūkā un pūces brillēs vai ieraugot Marokas princi kā no farsa izkāpušu mori zem sarkana lietussarga,



V. Šekspīra **"Maldu komēdija"** Karaliskajā Šekspīra teātrī (1938).
Rež. F. Komisarževskis

bija sašutuši par godbijības trūkumu pret Šekspīru. Citi atzina iestudējuma dzīvīgumu un novatorismu. Trupas aktieri un Bridžess-Adamss bija sajūsmā. Stretfordas teātra mākslinieciskajam vadītājam piemita retā spēja priecāties par citu režisoru panākumiem tāpat kā pašam par savējiem. Bridžess-Adamss jau kala plānus nākamajai 1933. gada sezonai, kur paredzēja Komisarževska, Reinharda, Bārkera un Poula viesošanos. Reinhards un Pouls atbraukt nevarēja, Bārkers negribēja, tomēr divus režisorus izdevās noorganizēt — Komisarževski un jauno Taironu Gatriju, kurš tikko bija nomainījis Hārkortu Viljamsu Karaliskajā Viktorijas teātrī.

Sezonas skandalozākais iestudējums atkal piederēja Komisarževskim. Tas bija "Makbets", kurš tāpat kā "Venēcijas tirgotājs" kļuva par kases gabalu. Komisarževskim nebija ne pacietības, ne vēlēšanās ņemties ar burtiskām un reālistiskām dekorācijām, kas Stretfordā joprojām bija modē, ignorējot

scenogrāfijas pionieru — Bārkera, Vilkinsona, Kopo, Kreiga un Apias — idejas. Komisarževska attieksme pret scenogrāfiju bija ekspresionistiska. Viņš bija pārliecināts, ka ideālai skatuves videi jābūt trīsdimensionālai un materiālai, darinātai no koka, stikla, metāla, no īstiem materiāliem, nevis imitācijām, tai vajadzētu rosināt skatītāju iztēli, lai viņi ieraudzītu arī to, kas ar lugas varoņiem notiek ārpus skatuves. Skaņai un gaismai, kas nāk no visām pusēm un veido kontrapunktu aktieru spēlei, būtu jāatklāj publikas iztēlei neredzamais un jāstimulē emocijas.

"Makbeta" mākslinieks Leslijs Blānšs scenogrāfiju bija veidojis no alumīnija. Uz tukšās skatuves vīdēja kāpnes, ko vēlākajās ainās nomainīja platforma. Dipenplānā karājās izlocīta alumīnija plāksnes. Gaisma plūda gandrīz tikai no prožektoriem, kas izgaismoja atsevišķas skatuves daļas. Gluži pārsteidzošu iespaidu radīja kostīmi. Parasti Makbetam un viņa taniem uz skatuves mugurā bija kilts[26], bet pamazām šo tradīciju izskauda modificēts skotiski nordisks stils. Atbilstoši tam darbības personas izskatījās mežonīgas un necivilizētas, vīrieši bija tērpti ādās, ar ragainām ziemeļnieku bruņucepurēm galvā. Komisarževska "Makbeta" kostīmi nepiederēja nevienam periodam vai tikpat labi piederēja jebkuram periodam, tomēr visvairāk tie atgādināja Pirmā pasaules kara uniformas. Raganas vairs nebija noslēpumainas melnā ģērbtas māsas, bet baismīgas vecas raganas, kas apzaga līķus kaujas laukā, kamēr moderniem šaujamieročiem bruņoti kareivji tērauda ķiverēs devās cīņā.

Pelēkie kostīmi, sudrabainā alumīnija scenogrāfija un ēnainās gaismas radīja fantasmagorisku pasauli, kur realitātes robežas šķita mānīgas un izplūdušas: Bankvo spoks bija paša Makbeta ēna, kas draudīgi rēgojās uz alumīnija sienas viņam aiz muguras. Komisarževskim izdevās radīt atmosfēru, kurā slepkavības un kara šausmas šķita ikdienišķa parādība. Vīrieši un sievietes kļuva līdzīgi ēnām, kas ļaunuma spēku saceltā vējā šūpojās turp un atpakaļ. Džordža Heijesa Makbets un Feibijas Dreikas lēdija Makbete tekstu runāja ātri, asi un aprauti. Kritiķiem tas nepatika, jo modē bija melodisks frāzējums. Īstenībā dzejas pasnieguma veids nebija vienīgais, kas kritiķiem nepatika, viņiem šajā izrādē nepatika nekas. Kritiķi nespēja pieņemt to, ka režisors meklē vizuālu izpausmi lugas poētiskajai būtībai. Komisarževska iestudējuma oriģinālo stilu viņi gandrīz vienbalsīgi nolamāja par futūrismu. Šis vārds bija nomainījis modernisma vārdu situācijās, kur vajadzēja izteikt noraidošu attieksmi pret novatorisku estētiku.

Arī aktieri jutās nelaimīgi. Džordžs Heijess bija pārāk maigas dabas, lai gūtu panākumus Makbeta lomā, bet Feibijai Dreikai šķita, ka viņas lēdija

Makbete ir galīga izgāšanās. Komisarževskis aktrisei lika nosmērēt rokas ar salātu eļļu, lai viņa spīdētu uz alumīnija sienu fona, un viņas kostīmu, kurš bija iecerēts ar zināmu ironijas devu, publika izsmēja. Lēdijas Makbetes kronis dzīru ainā bija veidots no katlu beržamajiem un krūtis sedza kas līdzīgs katla vāciņiem. Kostīms Dreikai šķita efektīgs, bet viņa gluži vai ienīda scenogrāfiju, sevišķi stāvās, izliektās kāpnes bez margām, jo mēnessērdzības ainā viņai pa tām vajadzēja kāpt, neredzošām acīm veroties tālumā.

Neviens no 1933. gada sezonas iestudējumiem nebija tik revolucionārs un pretrunīgs kā "Makbets", bet arī kopumā Stretforda bija ieguvusi jaunu vērienu, stilu un stāju. Tairons Gatrijs radīja pārliecinošu "Ričarda II" skatuves versiju, bet Bridžesa-Adamsa uzvedumi — "Romeo un Džuljeta" (ar izcilām Vilkinsona dekorācijām) un "Koriolāns" — demonstrēja viņa jūtīgumu, tehnisko izsmalcinātību, spēju orķestrēt uzveduma partitūru un prasmi strādāt ar aktieriem. Bet pāri visam šī sezona apliecināja Bridžesa-Adamsa administratora talantu, izvēloties un piesaistot režisorus un scenogrāfus. Šāds talants varēja būt milzīgs ieguvums Stretfordai, taču vēl pirms 1934. gada sezonas sākšanās Bridžess-Adamss uzrakstīja atlūgumu.

Cēloņi bija vairāki. Daži no tiem personiski — Bridžess-Adamss nesen bija atkal apprecējies, un viņam četrdesmit piecu gadu vecumā tikko bija piedzimis dēls. Viņa sieva Pegija bija bagāta, un Bridžess-Adamss vairs nebija finansiāli atkarīgs no teātra. Taču galvenie cēloņi bija profesionāli — viņš nespēja samierināties ar Arčibalda Flauera skopumu. Par spīti panākumiem un oriģināliem nākotnes plāniem, nebija paredzama ne izrāžu budžeta palielināšana, ne mēģinājuma laika pagarināšana, ne algu paaugstināšana, ne viesrežisoru uzaicināšana. Bridžess-Adamss sāka rakstīt erudītu un asprātīgu angļu teātra vēsturi, ko nekad nepabeidza, un vairs nekad neiestudēja izrādes. Viņa aiziešana Stretfordai izrādījās liktenīga. Turpmākos 12 gadus teātris nīkuļoja un slīdēja uz leju.

Par Bridžesa-Adamsa pēcteci Flauers izvēlējās **Benu Aidenu Peinu** (*Ben Iden Payne*, 1881–1976), kurš pēdējo divdesmit vienu gadu bija dzīvojis un strādājis Amerikā. Kaut arī Flauers nebija redzējis nevienu viņa iestudējumu, viņam likās, ka Peina angažēšana uzlabos attiecības ar Amerikas Šekspīra fondu. Turklāt Peins, tāpat kā Flauers, cienīja skaidri izrunātu tekstu un necieta inscenējuma greznību. Viņš bija pieradis strādāt mazos teātrīšos ar ierobežotu budžetu, kas Flauera acīs bija nenovērtējams tikums.

Tomēr bija virkne iemeslu, kāpēc Peinu nevarēja uzskatīt par labu izvēli. Viņš sajūsmināja par Viljama Poula estētiskajām idejām un savus Amerikas iestudējumus veidoja Elizabetes laika teātra stilā. Līdz ar to jaunā Stretfordas

teātra dārgajam, modernajam aprīkojumam un iespējām, kādas šis aprīkojums deva režisoram, Peina acīs nebija nekādas jēgas. Viņu interesēja eksperimenti, ko vieglāk būtu realizēt vienkāršā baznīcas zālē nekā Šekspīra teātrī. Turklāt Peinam bija jau piecdesmit trīs gadi. Vairāk nekā divdesmit gadus viņš nebija vadījis profesionālu teātri. Amerikā Peins strādāja ar universitātes studentiem un viņam nevajadzēja rēķināties ar kases spaidiem. Savukārt angļu aktierus viņš vispār nepazina un deva priekšroku amatieriem.

Peins savus plānus Stretfordā sāka realizēt tā, it kā gatavotos atvērt aktieru skolu, nevis vadīt teātri. Viņš pārklaušināja veselu virkni jaunu aktieru un stundām ilgi mācīja runāt dzeju gan tiem, kurus angažēja, gan tiem, kurus noraidīja. Režisora kabinetā pretendenti stundām ilgi maršēja turp un atpakaļ ar apelsīnu uz galvas, lai izkoptu stāju. Galu galā trupa tika nokomplektēta, un tās kodolu veidoja tie paši vecie bensonieši. Komisarževskis, kam piemita gan ģēnijs, gan autoritāte, varēja piespiest viņus strādāt tā, kā viņš to gribēja, un noslēpt vājās vietas aktierspēlē ar scenogrāfijas, gaismu un kostīmu radošu risinājumu. Bridžesam-Adamsam šie aktieri šķita problemātiski, bet Peins ar savu didaktisko manieri no viņiem vispār neko nevarēja panākt. Trupai pievienojās tikai divi jauni aktieri — Katerīna Leisija un viņas nākamais vīrs Rojs Emertons, kuri spēlēja Antoniju un Kleopatru.

1935. gada sezonā Peinam bija paredzēti četri iestudējumi, no kuriem tikai vienā — "Antonijā un Kleopatrā" — viņš izmantoja scenogrāfa pakalpojumus. Aidens Peins scenogrāfam lūdza veidot maksimāli atturīgas dekorācijas. Talantīgais Obrijs Hemonds šo lūgumu pilnībā ignorēja. Kad Peins ieraudzīja kolonnas, kāpnes, lāpas un greznos kostīmus, viņš bija šausmās un dalījās tajās arī ar scenogrāfu. Hemonds aizbrauca un vairs neatgriezās. Pārējo trīs lugu iestudējumos Peins bija nodrošinājies pret scenogrāfiskām pārmērībām un Stretfordas publika pirmo reizi ieraudzīja Elizabetes skatuvi Peina gaumē, mākslas darbu, kas viņiem paspēja pamatīgi apnikt turpmāko astoņu gadu laikā.

Kad Viljams Pouls 19. gadsimta beigās pirmo reizi proponēja Šekspīra iestudēšanai Elizabetes teātra metodes, tas bija novatorisks un radikāls solis. Teātrim, kura masīvo dekorāciju dēļ nežēlīgi tika īsinātas Šekspīra lugas, Pouls piedāvāja pavisam jaunu orientāciju. Bet 20. gadsimta 30. gadu vidū citi režisori (Gatrijs, Komisarževskis) atklāja tādus Šekspīra iestudēšanas veidus, kas pilnībā izmantoja modernās skatuves iespējas, sevišķi gaismu tehniku. Poula vecie argumenti, ko laida darbā Peins — ka Elizabetes stila iestudējums palīdz panākt ātrāku tempu, nepārtrauktību, teksta pilnīgu

saglabāšanu *etc.* —, vairs nebija būtiski. Jaunie režisori to visu spēja panākt, nevēršoties pie 16. gadsimta skatuves reprodukcijām. Tomēr Peins bija tām uzticīgs. Ar apustuļa dedzību viņš metās pārliecināt Stretfordu lekcijās, sarunās, pamfletos, izrādēs, ka viņa Šekspīra iestudēšanas veids ir vienīgais pareizais.

Uz Memoriālā teātra skatuves Peins uzstādīja rūpīgu Elizabetes laika skatuves reprodukciju. Proscēnija arkā tika iebūvēta nojume, ko balstīja divas korintiešu kolonnas no koka. Zem nojumes atradās iekšējā skatuve, kuras augšējā daļa tika izmantota kā balkons, bet apakšējā — kā istaba, ala, kaps, kas nu bija vajadzīgs pēc lugas teksta. Abas iekštelpas bija aizsegtas ar priekškaru, kura atvilkšanai un aizvilkšanai Peins izmantoja priekškara "zēnus" — divas par pāžiem pārģērbtas aktrises. Apakšējā stāva nišā, atkāpjoties no Elizabetes laika tradīcijām, reizēm tika ievietots prospekts ar uzgleznotu dārzu vai dzīvokļa interjeru, bet uz augšējā balkona Peins lika drūzmēties Tjūdoru laika kostīmos ģērbtiem statistiem, kas liecās pāri margām un vēroja notikumus apakšā. Spēles laukums bija sekls un nojumes dēļ grūti izgaismojams.

1935. gadā Peins uz šīs skatuves iestudēja "Venēcijas tirgotāju", "Spītnieces savaldīšanu" un "Gals labs, viss labs". Kritikas atsauksmes nebija neko siltas, tomēr šis apstāklis nemaz neiespaidoja kases ienākumus. Jauzcelts Šekspīra teātris pats bija kļuvis par ziņkārības objektu, un publikas nekad netrūka neatkarīgi no iestudējumu kvalitātes. Trupa grima rāmā apmierā līdz 1938. gadam, kad tapa viens no desmitgades izcilākajiem iestudējumiem Stretfordā — "Karalis Līrs". Par to parūpējās trīs vīri — Fjodors Komisarževskis, Rendls Eirtons un Donalds Vulfits.

"Līram" bija uzslāņojies ne mazāk tradīciju kā "Makbetam". Bija pieņemts to iestudēt aptuvenā agrīni angliskā scenogrāfijā, Līru un viņa pavadoņus ietērpjot druīdu[27] apģērbos. Gilguds Hārkorta Viljamsa 1931. gada iestudējumā Viktorijas teātrī valkāja plīvojošas baltas drēbes ar sarkaniem ķeltu rakstiem. Bridžess-Adamss visos trīs Stretfordas "Līra" iestudējumos izmantoja scenogrāfiju, kas atgādināja Stounhendžu[28], un kostīmus ar kādas pinkainas, nordiski ķeltiskas kultūras motīviem. Komisarževska uzvedumā nebija nevienas norādes uz ķeltu valsti. Skatuves iekārtojums ar stūrainiem pakāpienu fragmentiem visu laiku palika nemainīgs. Gan pakāpieni, gan ciklorāma aiz tiem tika izgaismota ar krāsainu gaismu. Aktieriem scenogrāfija kārtējo reizi nepatika stāvo un šauro kāpņu dēļ, pa kurām bija iespējams pārvietoties tikai uz pirkstgaliem, tāpēc daudzi izvēlējās kāpt sāniski. Bet Komisarževskis, aizņemts ar vizuālo koptēlu, par

tādiem sīkumiem nedomāja. Bez kāpnēm uz skatuves cita nekā nebija, un ar gaismas palīdzību tika ne vien atklāts mirkļa noskaņojums, bet arī definēta darbības vieta. Izrāde sākās ar to, ka Līrs sēdēja zelta tronī pašā kāpņu virsotnē. Kāpnes no abām pusēm ierāmēja taisnā līnijā nostājušies galminieki, kuri, priekškaram paceļoties, pacēla tievas zelta taures. Kad Līrs bija sadalījis savu karaļvalsti, darbība un gaisma simboliski pārvietojās arvien zemāk līdz kāpņu pakājei, kamēr tronis ieslīdēja ēnā skatuves dziļumā.

Komisarževska gaismas partitūra uzsvēra pirmatnīgo spēku klātbūtni gan dabā, gan Šekspīra varoņos. Vētras efekts tika panākts tikai ar zaļu un melnu mākoņu drūzmēšanos tumšās debesīs. Komisarževskis izmantoja tehnikas, ar kurām citi (Gordons Kreigs, piemēram) jau bija eksperimentējuši, bet angļu teātrī kopumā tās neizmantoja vēl vismaz trīsdesmit gadus. Mūsdienās Komisarževska gaismas varētu likties barbariskas un pārspīlētas, taču 1936. gadā tas bija drosmīgs mēģinājums atbrīvot izrādes no scenogrāfijas ilustratīvisma un burtiskuma, paverot jaunas iespējas darbības poētiskās intensitātes kāpināšanai.

Sešdesmit septiņus gadus vecais Rendls Eirtons jau divas reizes bija spēlējis Līru Stretfordā, taču šoreiz tika sveikts ar īpašu sajūsmu. Iespējams, tāpēc, ka uzvedums režisoriski bija notēmēts uz viņa izcelšanu. Kaut kas no Līra bija arī paša aktiera temperamentā — smagā, aizdomu pilnā, spējīgā uz dziļām kaislībām. Izrādes sākumā Līrs jau bija uz vecuma sabrukuma robežas, viegli aizkustināms, viegli aizkaitināms, viegli pieviļams un akls pret dzīves realitāti. Viņa ilūziju krahs bija straujš, viņa cīņa ar neprātu — nožēlojami veltīga. Eirtona Līrā apvienojās majestātiskums un bezpalīdzība, valdonīgums un pakļāvība augstākai gribai. Kentu spēlēja Donalds Vulfits.

Vulfits atnāca uz Stretfordu krīzes situācijā — viņam bija jau trīsdemit četri gadi, bet izdevība sevi apliecināt joprojām kavējās. Tālab Stretfordas teātra uzaicinājumam Vulfits atsaucās ar lielu dedzību. Un nepievīlās, jo saņēma daudz lomu, tostarp arī visu aktieru ilgoto Hamletu Aidena Peina 1936. gada uzvedumā. Vulfitam, tāpat kā Eirtonam, piemita raupjš dzīvīgums un izaicinoša vīrišķība, kas 30. gados vairs nebija modē. Kritiķi viņu salīdzināja ar agrāko paaudžu aktieriem un secināja, ka tā būtu varējis spēlēt Bērbidžs.

Par trīsdesmito gadu Hamletu jau bija pasludināts Džons Gilguds, kurš, turpinot Forbsa-Robertsona tradīciju, dāņu princi spēlēja kā izsmalcināti jūtīgu, romantisku personību un Šekspīra tekstu runāja skaisti noapaļotās kadencēs. Vulfitam šāds stils nepiedienēja vispirms jau tāpēc, ka viņš "nepareizi" izskatījās. Viņa atlētiskā miesasbūve un parupjie vaibsti šķita



V. Šekspīra **"Hamlets"**
Karaliskajā Šekspīra teātrī
(1936). Rež. A. Peins.
Hamlets — Donalds Vulfits

neatbilstoši aristokrātiska prinča tēlam. Kritika rakstīja, ka Vulfits Hamleta lomā atgādina smagsvara bokseri, kurš neizskaidrojamā kārtā vilcinās ar atriebību. Hamleta fotoportrets liecina, ka Vulfits rūpīgi centies pieslīpēties laikmeta gaumei — viļņaini saglausti mati, konturētas acis, bāli grimēta seja. Arī kostīms tradicionāls — melna samta svārks un zem tā balts krekls ar vaļēju apkaklīti. Taču spēlē Vulfits necentās izdabāt modei. Viņa Hamlets bija agresīvi vīrišķīgs, reizē bīstams un apdraudēts. Šī loma izvirzīja aktieri teātra premjera statusā.

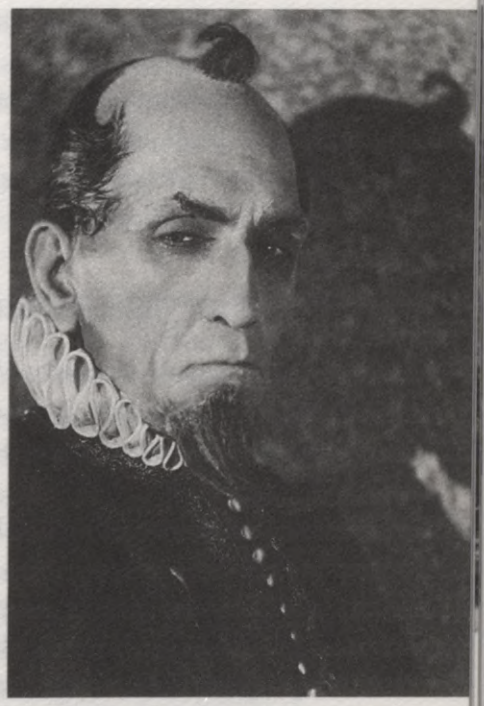
1937. gada beigās Vulfits, kam, par spīti lomu pārpilnībai, teātra vadības ideju trūkums un neuzņēmība bija apnikusi, izveidoja pats savu ceļojošo trupu, Eirtons pensionējās. Zaudējis divus vadošos aktierus, teātris arvien dziļāk grima radošas mazspējas purvā. Uz jauniem spēkiem arī nenācās cerēt, jo talantīgo iesācēju sapņu fabrika bija Viktorijas teātris Londonā, kur Tairons Gatrijs bija nokomplektējis lielisku trupu un iedibinājis augstus estētiskos standartus. Par materiāli pārticīgo, bet radoši pieticīgo Stretfordu neviens sevi cienošs aktieris pat nedomāja.

1938. gada aprīlī Tairons Gatrijs piedāvāja Stretfordai sadarbības un apvienošanās iespējas. Šādai apvienībai būtu jēga, jo Memoriālajam teātrim bija daudz naudas, bet nebija prestiža, kurpretī Viktorijas teātrim bija prestižs, bet nebija naudas. Bridžess-Adamss šādam ierosinājumam noteikti būtu piekritis, bet ne piesardzīgais Peins, kurš respektēja Flauera viedokli. Flauers uzskatīja, ka Stretfordas autonomiju nekas nedrīkst apdraudēt, vēl jo vairāk tāpēc, ka kases ienākumi liecina — viss ir labākajā kārtībā. Flauers, bez kura pūliņiem nebūtu uzcelta jaunā ēka, pats kļuva par sprunguli teātra estētiskās izaugsmes iespēju riteņos.

Pēdējā sezona, pirms tika pasludināts karš pret Vāciju, Stretfordai bija jubilejas sezona, kura skaidri nodemonstrēja, ka pēc sešdesmit darba gadiem galvenais, kas raksturo šo teātri, ir režisoriskās domāšanas iepriekšparedza-

mība. To apliecināja ne tikai inscenējums, scenogrāfija, kostīmi un vaska figūrām līdzīgās statistu grupas, bet arī fosilizētais veids, kā tika spēlētas konkrētas ainas un būvētas tēlu koncepcijas.

Jubilejas iestudējumos nebija pat visniecīgākā mājiena, ka Šekspīra lugām varētu būt kāds sakars ar moderno publiku. Trīsdesmito gadu ekonomiskā krīze, politiskie nemieri, pilsoņu karš Spānijā, nacisma rašanās Eiropā — viss, kas atstāja pēdas citu britu mākslinieku darbā, Stretfordai paslīdēja garām, to neskarot. Šķita, ka teātris dzīvo pats savā, hermētiski noslēgtā pasaulē. Šekspīrs tika uzlūkots nevis kā rakstnieks, kurš aprakstījis savu laiku, bet kā Elizabetes laika dramaturgs, kura lugas ir muzeja eksponāti.



V. Šekspīra **"Divpadsmitā nakts"** Karaliskajā Šekspīra teātrī (1934).
Rež. V. Bridžess-Adamss.
Malvolio — Beljols Holovejs

Kad sākās karš, teātris uz mēnesi tika slēgts. Nākamos trīs gadus Peins turpināja iestudēt izrādes, balstoties uz premjeru Beljolu Holoveju, bet 1942. gada beigās iesniedza atlūgumu un nozuda tikpat nemanāmi, kā bija ieradies. Viņš aizbrauca uz Ameriku, kur viņam piedāvāja lasīt lekciju kursu universitātē, bet patiesībā Peins devās prom tādēļ, ka režisora darbs viņu bija pilnīgi iztukšojis. Peins nodzīvoja līdz 95 gadu vecumam un uzrakstīja garus memuārus, kuros ar astoņu gadu darbu Stretfordā "tika galā" dažās īsās rindkopās.

Viņu nomainīja aktieris un režisors **Miltons Rosmers**, kurš pēc vienas katastrofālas sezonas aizgāja prom. Rosmeram sekoja **Roberts Etkinss**, kuram izdevās panākt dažas pozitīvas pārmaiņas. Tika ieviesta modernāka scenogrāfija un atjaunotas viesizrādes provincēs. 1945. gada sezona pievērsa plašas publikas uzmanību, galvenokārt tāpēc, ka Etkinsa trupā bija jaunā un ārkārtīgi skaistā Klēra Lūsija, kas spēlēja Kleopatru, Beatriči un Violu. Blondās akrises plēsonīgais šarms tā apdullināja kritiķus, ka tie veltīja veselas slejas viņas neesošajai meistarībai. Tomēr pēc kara beigām Etkinss, apzinoties, ka teātrim vajadzīgs īsts, uz radikālu rīcību spējīgs mākslinieciskais vadītājs, iesniedza atlūgumu. 1945. gada oktobrī pie darba stājās

Berijs Džeksons — mākslinieks, kuram turpmāk bija lemta svarīga loma Stretfordas teātra attīstībā.

20. gadsimta 30. gados Anglijā bija tikai viens teātris, kas spēja konsekventi piedāvāt kvalitatīvus iestudējumus — Karaliskais Viktorijas teātris (*The Royal Victoria Theatre*) jeb īsā un familiārā ikdienas versijā "Vecā Vika" (*The Old Vic Theatre*).

Karaliskais Viktorijas teātris

1880. gadā Karalisko Viktorijas teātri atvēra nenogurstoša sociālā darbiniece Emma Konsa. Ēka atradās nemodernajā, strādnieku apdzīvotajā Temzas dienvidu krastā, un Emma Konsa bija apņēmusies ar mūzikhola priekšnesumiem, kafiju un smalkmaizītēm atturēt proletāriskās aprindas no krogu un prostitūtu apmeklēšanas. 1912. gadā šo misiju līdz ar teātra administratīvo un finansiālo vadību pārņēma viņas jaunā radiniece Liliana Beilisa — ekscentriska persona, kuru it nemaz nebiedēja vērienīgi un riskanti projekti. Pirmais no šiem projektiem tika realizēts laikā starp 1914. un 1923. gadu, kad "Vecā Vika" par demokrātiskām cenām trūcīgo šķiru skatītājiem kā izklaidi piedāvāja — visu Šekspīra lugu komplektu. Lielāko daļu no tām iestudēja Elizabetes laika teātra propagandētāja Viljama Poula māceklis **Bens Grīts** (*Ben Greet*, 1857–1936) ar primadonnu Sibillu Torndaiku galvenajās sieviešu lomās. Pēc Pirmā pasaules kara beigām Grītu nomainīja **Roberts Etkinss** (*Robert Atkins*, 1886–1972), kuram sekoja **Endrū Lī** (*Andrew Leigh*, 1887–1957).

1927. gadā teātra ēka tika kapitāli izremontēta un trupa atsāka darbu. Liliana Beilisa turpināja strādāt stingrā pārliecībā, ka viņa Dieva rokās ir rīks, kam teātris uzticēts kā mūža darbs. Viņa nekad nebija lasījusi nevienu lugu un maz zināja par aktiermākslas noslēpumiem. Toties Beilisa nepagurusi mātišķi aprūpēja savus aktierus un sabiedrībai nemitīgi atgādināja, ka visas runas par nacionāla teātra izveidošanu ir gluži liekas, jo "Vecā Vika" jau ir nacionālais teātris. Tas gan viņu nekavēja aktieriem maksāt mazas algas. Ja kāds lūdza pielikumu, Beilisa solīja pakonsultēties ar Dievu, kurš vienmēr nemainīgi nostājās administrācijas pusē. Teātri viņa vadīja kā lauku kultūras namu — naudu repertuāra sludinājumiem netērēja, katras izrādes scenogrāfijai atvēlēja ne vairāk kā divdesmit mārciņu. Ar šādu budžetu skatuves iekārtojums vienmēr bija lēts un noplucis, kostīmi novalkāti. Par spīti skopumam un šķietamam kompetences trūkumam radošos jautājumos, Beilisa lieliski saprata, kur rodama garantija teātra mākslinieciskajam līmenim.

Viņa vienmēr bija solidāra ar saviem režisoriem, paļāvās uz viņu gaumi un atbalstīja viņu centienus. Rezultātā Viktorijas teātrim bija labākā trupa visā Anglijā. Tajā spēlēja Džons Gilguds, Lorenss Olivjē, Donalds Vulfits, Čārlzs Lotons, Pegija Eškrofta, Ralfs (Deivids) Ričardsons, Edīte Evansa, Flora Robsone. Uz šejieni tiecās gan godkārā jaunatne, kurai nebija ko zaudēt, gan atzīti mākslinieki, kuriem bija svarīgs klasiskais repertuārs un augsti estētiskie standarti.

Par režisoru 1929. gadā sāka strādāt **Hārkorts Viljamss** (*Harcourt Williams*, 1880–1957), smalkjūtīgs, izdomas bagāts mākslinieks, kurš savās izrādēs centās ienest psiholoģisku daudzslāņainību. Viņu ietekmēja Poula un Bārkera pieredze un Kreiga idejas par nenaturālistisku scenogrāfiju. Viljamss nekad lugu neizmantoja kā ieganstu, lai pašapliecinātos. Viņš ticēja Šekspīra teksta vērtībai un uzskatīja, ka šis autors spēj būt interesants 20. gadsimta skatītājiem un neprasa nekādus paskaidrojumus vai modernizāciju. Viljamss bija viens no pirmajiem, kas konsekventi tiecās atjaunot Šekspīra teksta autoritāti, norobežojoties no antikvārisma un *bilžu reālisma* tradīcijas. Tā kā 30. gadi angļu teātrī bija izcilu aktieru laikmets, šāda tipa režisors bija ļoti nepieciešams. Viljamss savās izrādēs centās psiholoģiski attaisnot Šekspīra dzejas formu un atklāt lugas iekšējo poētisko ritmu. Šim pašam nolūkam kalpoja arī dekorāciju vienkāršība — vieglas konstrukcijas ar kustīgu aizkaru sistēmu, laika un telpas definēšanai kāds gobelēns un daži rekvizīti.

Tieši Viljamsa iestudējumā (1930) Džons Gilguds divdesmit sešu gadu vecumā nospēlēja savu sensacionāli slaveno Hamletu. Tas bija ekonomiskās krīzes laika Hamlets, izsmalcināti inteliģents jauns cilvēks, kura cerības ir sagrautas. Pasaules negodīgums un liekulība viņam sagādāja gandrīz fiziskas ciešanas, ko viņš steidzās izteikt vārdos. Paša dedzīgie vārdu plūdi viņam radīja aktīvas rīcības ilūziju, paralizēja viņa gribu. Kaut izrādes garums bija četrarpus stundas, tā bija izpārdota un pievilināja publiku no bagātās un snobiskās Rietumlondonas.

Pēc Lilianas Beilisas nāves 1937. gadā par teātra vadītāju kļuva **Tairons Gatrijs** (*Tyrone Guthrie*, 1900–1971), talantīgākais no Viktorijas teātra režisoriem. 1924. gadā viņš debitēja kā aktieris, bet drīz vien pievērsās režijai, un viņa nozīmīgākie darbi periodā pirms Otrā pasaules kara tapa tieši Viktorijas teātrī. Gatrijs kļuva slavens ar savu interpretāciju oriģinalitāti (kritika tās reizēm notaksēja par gluži dīvainām) un izrāžu darbības spraigumu un dinamiku.

Savu darbību Viktorijas teātrī viņš sāka ar to, ka uz skatuves uzbūvēja visas sezonas garumā izmantojamu konstrukciju, kas aptuveni atbilda

Šekspīra teātra spēles laukumam. Tur tika spēlētas ne tikai Šekspīra lugas, bet pat Čehova "Ķiršu dārzs". Tomēr pats režisors nonāca pie secinājuma, ka tāds mehānisks divu teātra sistēmu apvienojums neko nedod. Konstrukciju skatītāji uztvēra kā shematiski nosacītu dekorāciju, bet proscēnija līnija joprojām atdalīja aktierus no publikas ar neredzamu sienu. Par Gatrija sapni kļuva tāds teātris, kur skatuve dziļi ietiektos zālē un publika no trim pusēm ietvertu aktierus. Šo modeli viņam izdevās īstenot tikai pēc divdesmit gadiem Kanādā.

1937. gadā Gatrijs iestudēja "Hamletu" ar jauno premjeru Lorensu Olivjē titullomā. Koncepcija bija negaidīti novatoriska un balstījās Ernesta Džounsa pētījumā par Hamleta rakstura freidiskajiem aspektiem. Hamleta vilcināšanos atriebt tēvu Džounss izskaidroja ar Edipa kompleksu. Princis pats nav pārliecināts par savas rīcības patiesajiem motīviem — vai tā ir mīlestība pret tēvu, vai savtīgas intereses un greizsirdība, ko radījusi neatļauta kaislība pret māti. Šāds izskaidrojums arī galvenās lomas tēlotājam likās pārliecinošāks nekā tradicionālais pieņēmums, ka Hamlets vilcinās pierādījumu trūkuma dēļ.

Olivjē princis bija tiešs pretmets elegantajam, skumji jūtīgajam intelektuālim, ko spēlēja Gilguds. Vīrišķīgs, atlētisks, neatlaidīgs, apveltīts ar kaķa veiklību. Skatītāji aizturēja elpu, kad Hamlets no troņa virsotnes vienā atsperīgā lēcienā tika līdz rampai. Preses smalko aprindu hronikā rūpīgi tika uzskaitītas visas rētas, ko Olivjē guva, dueļa skatā tiecoties pēc patiesīguma. Gilguda Hamlets bija pagātnes cilvēks tajā nozīmē, ka viņš iemiesoja zudušās, Pirmā pasaules kara seku traumētās paaudzes nervozi pašanalītiskās izjūtas. Olivjē Hamlets savā ziņā bija nākotnes cilvēks. Gaisā jau vēdīja Otrā pasaules kara priekšnojausmas un līdz ar tām — ilgas pēc varoņa, stipra, vīrišķīga kareivja, kas spētu glābt cilvēci. Olivjē Hamlets šādam vērienīgam mērogam atbilda. Izrādei bija milzīgi panākumi, taču kritiķiem pārāk drosmīga šķita gan Tairona interpretācija, gan Olivjē tēlojums.

No Džounsa pasmeltu psihoanalītisku lasījumu Gatrijs izmantoja arī 1938. gadā, iestudējot "Otello" ar Ralfu Ričardsonu Otello un Lorensu Olivjē Jago lomā. Jago naids pret Otello te nebija viņa skaudības un greizsirdības rezultāts, bet izrietēja no Jago neapzinātas homoseksuālas tieksmes pret savu komandieri. Šoreiz freidiskā iecere piedzīvoja izgāšanos un sagādāja vilšanos abiem aktieriem, jo Ričardsons, kategoriski būdams pret tik "izvirtīgu" traktējumu, ar savu spēli to neatbalstīja. Epizodēs, kad Olivjē Jago ļāva komandierim nojaust savu jūtu apslāpēto kvēli, Ričardsona Otello reaģēja kā cilvēks, kurš sastopas ar bezcerīga ārprāta nekaitīgām izpausmēm.

Par savu labāko iestudējumu Viktorijas teātrī Gatrijs uzskatīja "Henriju V". 1937. gada pavasarī, kad tuvojās Džordža VI kronēšanas svinības, teātra repertuārā bija nepieciešams kāds patriotisks darbs, un izvēle krita uz "Henriju V". Gatrijam valdnieks — militārists ar savu kaislību pret karu šķita galēji nesimpātisks, tālab viņa nolūks bija atmaskot lugas kliedzošo šovinismu. Taču iznāca citādi. Henrija lomas tēlotājs Olivjē, kurš bija solidārs ar režijas ieceri un sākumā spēlēja karali vēsi un atsvešināti, vairākus monologus noberot ātrrunā un patriotiskajās epizodēs iztiekot vispār bez emocijām, laika gaitā nonāca Šekspīra dzejas valdzinājuma varā. No atmaskojošās versijas izlobījās apliecinājums karaļa personības spēkam un varonībai, kas skatītājiem lika uztvert Olivjē Henriju kā personificētu Angliju.

1939. gadā, kad sākās Otrais pasaules karš, angļu teātra dzīve apsīka. Vācu uzlidojumu intensitātei pieaugot, Londonā tika slēgti gandrīz visi teātri. Tomēr, par spīti vispārējam sastinguma stāvoklim, atradās entuziasti, kas pūlējās skatuves mākslu uzturēt pie dzīvības. Viktorijas teātris vēl 1940. gadā turpināja pulcēt skatītājus ar saviem Šekspīra uzvedumiem. Vecmeistars Grenvils-Bārkers bija piekritis iestudēt "Karali Līru" ar Džonu Gilgudu titullomā. Līra garīgais ceļš izrādē bija ceļš pretī cilvēcībai. Augstprātīgais, varmācīgais valdnieks ar bargu skatienu un balsi pārvērtās par cilvēku, kurš spēj just līdzi citu ciešanām. Līra kustības kļuva lēnākas, balss maigāka, viņš it kā atkusa un izrādes finālā iemantoja gandrīz nemateriālu caurspīdīgumu.

Tikpat apgarots harmoniskums piemita Gilguda burvim Prospero "Vētras" iestudējumā. Viņam nebija nekā kopīga ar tradicionālo Prospero — kaut ko vidēju starp Ziemassvētku vecīti, koloniju bīskapu un burvju mākslinieku apvienības prezidentu. Smilšu klajumos starp kailām klintīm dzīvoja El Greko gleznu modeļiem līdzīgs četrdesmitgadīgs zinātnieks — askēts, renesanses laikmeta universālā personība, kuras balss skanēja brūkošajā pasaulē kā aicinājums nepadoties tumsai un haosam.[29] Prospero atvadu monologs izrādījās pravietisks. Uzlidojumos jau krietni apsvilušais teātris tika sagrauts tiešā trāpījumā. Trupa apmetās Lankašīrā un no turienes ar viesizrādēm apbraukāja provinces. Arī Donalds Vulfits, parādījis londoniešiem Šekspīra lugu kompozīcijas ar nosaukumu "Šekspīrs pusdienas pārtraukumā", sāka apceļot provinces. Pat izsmalcinātais dramaturgs un aktieris Noels Kauards sešus mēnešus braukāja pa Angliju ar trim savu lugu iestudējumiem. Likteņa ironija, ka vajadzēja pienākt traģiskajai kara situācijai, lai mazpilsētām un lauku apvidiem plašāk kļūtu pieejamas teātra izrādes, kas tika uzņemtas ar sajūsmu un pateicību.

1941. gadā valdība pirmo reizi Anglijas vēsturē iedomājās par nepieciešamību atbalstīt mākslu ar valsts subsīdijām. Tika nodibināta Mūzikas un mākslas veicināšanas padome (*The Council for the Encouragement of Music and the Arts — CEMA*). Šis fakts liecināja par pieaugošo ticību, ka mākslai nav jābūt tikai Londonas un citu lielo pilsētu kultūras elites privilēģijai. Pirmie Padomes atbalstu saņēma Lūiss Kesons un Sibilla Torndaika, kas ar Šekspīra un sengrieķu traģēdiju iestudējumiem brauca viesizrādēs uz Dienvidvelsas kalnraču ciematiem. Otrais pasaules karš bija veicinājis līdz kaulu smadzenēm komerciālā angļu teātra demokratizāciju.

Citētie avoti un paskaidrojumi

[1] Karaliene Viktorija valdīja no 1837. līdz 1901. gadam.

[2] Anglijā viņu sauca par menedžeri, Francijā un Krievijā — par antreprenieri, Itālijā — par impresāriju, ASV — par producentu.

[3] Antikvārisms, arheoloģiskais naturālisms — tā stingro turēšanos pie vēstures burta šodien mēdz dēvēt teātra pētnieki.

[4] *Grebanier B.* Then Came Each Actor. — NY, 1975, p. 311.

[5] Karaliene Elizabete I valdīja no 1558. līdz 1603. gadam.

[6] Angļu teātrī jaunas idejas radās skatuves un tēlotājas mākslas krustpunktā. Pakāpeniski dzimstošā režisora profesija no tēlotājas mākslas aizņēmās kompozicionālās vienotības radīšanas paņēmienus. To apliecina arī izcilā skatuves reformatora, grafiķa, skulptora, gleznotāja Gordona Kreiga koncepcijas. Viktoriānisma teātrī pirmie soļi bija biklāki nekā meiningeniešiem, nerunājot nemaz par Antuānu vai Reinhardu. Svarīgi, ka šie soļi tika sperti agrāk nekā citās Eiropas valstīs, taču 20. gadsimta teātra sistēma uz britu skatuves nostiprinājās vēlāk nekā citur, tik spēcīga bija 19. gadsimta teātra tradīcija.

[7] Teātris 1720. gadā tika atvērts kādreizējā Londonas siena tirgus rajonā. No šejienes nosaukums (*heymarket* — siena tirgus).

[8] Apollona templis Senajā Grieķijā.

[9] Elektriskās strāvas iziešana caur gaisa slāni starp elektrodiem (pārtrauktās ķēdes galiem), kas rada spilgtu, agresīvu gaismu. Šo efektu bija iecienījis arī Eduards Smiļģis, saucot par Volta loku. Itāliešu fiziķis Alesandro Volta (1745–1827) ir šī atklājuma autors.

[10] *Craig E.G.* Henry Irving. — NY, 1930, p. 36.

[11] Viņas (Viņa) Majestātes teātra nosaukums laika gaitā mainījies atkarībā no valdošā monarha dzimuma.

[12] *Tree H. B.* Thoughts and Afterthoughts. — London, 1913, p. 72

[13] *Trussler S.* The Cambridge Illustrated History of British Theatre. — Cambridge Univ. Press, 1994, p. 271.

[14] *Radzobe S.* Blaumanis un Ibsens // Referāts konferencē "Norvēģu dramaturģija un tās interpretācija Baltijā", 22.–24.03.2001.

[15] Resistable Theatres. *J. Stokes.* Enterprise and Experiment in the Late 19th Century — London, 1972, p. 137.

[16] Turpat, 138. lpp.

[17] Mūzikas recenzijas Šovs parakstīja ar pseidonīmu *Corno di Bassetto* (itāliešu valodā basetrags jeb alta klarnete), bet teātra — ar saviem iniciāļiem G. B. S. (Džordžs Bernards Šovs).

[18] *Шоу Б.* О драме и театре. — М., 1963, с. 336.

[19] 19. gadsimta otrajā pusē lugu cenzūra Anglijā bija ļoti stingra. Sevišķi rūpīgi tika "dezinficētas" angļu publikas patēriņam paredzētās franču lugas, ja tās apstrīdēja ģimenes dzīves svētumu vai mēģināja diskutēt par tikumiskas vai seksuālas dabas jautājumiem. Aizliegto lugu sarakstā bija ne tikai A. Dimā (dēla) "Kamēliju dāma", bet arī Ibsena "Spoki", Tolstoja "Tumsības vara", Šova "Vorena kundzes profesija", Vēdekinda "Pavasara atmoda" *etc.*

[20] 1 gineja — aptuveni 1 lats.

[21] *Бартошевич А.* Шекспир. Англия. 20 век.— М., 1994, с. 161.

[22] *Esslin M.* Modern Theatre 1890–1920. The Oxford Illustrated History of Theatre. Ed. by J. R. Brown. — Oxford, NY, 1995, p. 373.

[23] *Beauman S.* The Royal Shakespeare Company. A History of Ten Decades. — Oxford University Press, 1982, p. 37.

[24] Sākotnēji Liriskās operas teātris, kas tika atvērts 1890. gadā un specializējās melodrāmās un pantomīmās.

[25] *Gielgud J.* Early Stages. — London, 1952, p. 95.

[26] Īsi svārki ar ielocēm, ko valkā vīrieši Skotijas augstienēs.

[27] Senās Gallijas, Anglijas un Īrijas ķeltu priesteri.

[28] Aizvēsturiska akmens būve Seilsberijas līdzenumā Anglijā.

[29] *Croall J.* Gielgud. A Theatrical Life. — London, 2000, p. 287.



Gordons Kreigs

Valda Čakare

GORDONS KREIGS
(1872–1966)

Gordons Kreigs — angļu režisors, scenogrāfs un teorētiķis — ir viens no 20. gadsimta teātra praviešiem. Ekscentriska, impulsīva un daudzpusīga personība, ko nav iespējams ne ignorēt, ne arī viennozīmīgi definēt. Kreigs devis neapšaubāmu ieguldījumu teātra modernisma attīstībā, aicinot atbrīvot skatuves mākslu tiklab no literatūras kundzības, kā sīkumainās naturālisma reālisma estētikas un pieprasot visu iestudējuma elementu pakļaušanu režisora gribai. Savukārt viņa uzskati par aktiera lomu teātrī allaž raisījuši kaislīgas debates, jo Kreigs paredz aktieri izmantot kā kustīgu, viegli manevrējamu izrādes arhitektūras (scenogrāfijas) sastāvdaļu jeb marioneti. Savā mūžā viņš iestudējis tikai desmit izrādes, tālab oponenti Kreigam nereti pārmet teātra ikdienas darba nepārzināšanu, kas viņa ideju praktisko izmantojumu dara apšaubāmu. Tomēr 20. gadsimta teātra attīstība rāda, ka Kreiga idejas atstājušas uz to ārkārtīgi spēcīgu ietekmi, liekot principiāli pārvērtēt teātra mākslas izteiksmes līdzekļus un funkcijas sabiedrībā. Kreigs par teātri uzrakstījis vairākas grāmatas, no kurām nozīmīgākās — "Par teātra mākslu"[1], "Pretī jaunam teātrim"[2], "Nākotnes teātris"[3], "Darbības vieta, dekorācijas, ainas"[4]. Viņš izteicies arī par kokgriezumiem[5] un grāmatzīmēm[6], izdevis mākslas žurnālus — "Lappuse"[7], "Maska"[8], "Marionete"[9].

Ekspozīcija. Mācekļa gadi

Edvards Henrijs Gordons Kreigs (*Edward Henry Gordon Craig*) dzimis 1872. gadā Hērtfordšīras Stīvenedžā. Viņa māte Elena Terija (*Ellen /Alice/ Terry*) vēlāk kļuva par Viktorijas laikmeta izcilāko aktrisi. Tēvs — Edvards Viljams Godvins (*Edward William Godwin*) jau tolaik bija labi pazīstams arhitekts. Elena Terija, būdama aktieru dinastijas atvase, agri spēra pirmos soļus uz skatuves un vairākus gadus cītīgi spēlēja savas vecākās māsas Keitas paēnā, samierinoties ar to, ka Keita bija publikas mīlule. Sešpadsmit gadu vecumā Elena epizodiski apprecējās ar slaveno gleznotāju Džordžu Frederiku Votsu, kurš bija par viņu trīsdesmit gadus vecāks. Nevarēdama ar vīru saprasties, viņa atgriezās teātrī, bet drīz vien uzsāka mīlas sakaru ar precēto arhitektu Viljamu Godvinu, ar kuru viņu saistīja daudz dziļākas attiecības nekā savlaik ar Votsu. 1868. gadā Terija atkal atstāja skatuvi un kopā ar Godvinu apmetās laukos, kur viņiem piedzima divi bērni — Edīte jeb Edija (1869) un Edvards jeb Tedijs (1872). Edīte tāpat kā viņas slavenais brālis pievērsās teātrim, vispirms kļūstot par aktrisi, pēc tam par scenogrāfi un režisori. Pieteikdama sieviešu tiesības abās šajās profesijās, viņa ieraksta savu vārdu arī feminisma kustības vēsturē.

Bērniem netika dots ne tēva, ne mātes uzvārds. Elena Terija, kuras dzīslās tecēja skotu un īru asinis, savu mātes lepnumu un mākslinieces poētisko brīvību nodemonstrēja, izvēloties bērniem par uzvārdu savas senču zemes Skotijas kalna nosaukumu — Kreigs. Ja vārda rakstība būtu nevis *Craig*, bet *Crag* (starp citu, tieši šāda tradīcija vārda atveidei iedibinājusies krievu valodā, rakstot "Krēgs"), tas nozīmētu stāvu klinti, virsotni. Tāpat kā uzvārds, arī mazajam Tedijam dotie trīs vārdi liecināja par lielajām cerībām, kas tika saistītas ar dēla nākotni. Edvards bija mantots no slavenā tēva, Henrijs — no vēl slavenākā krusttēva, Elenas Terijas skatuves partnera Henrija Ērvinga (*Henry Irving*), bet Gordons bija daļa no krustmātes uzvārda.

Godvinam bija lieliska zīmētāja un mākslinieka reputācija. Viņš interesējās par Anglijas vēsturi un arheoloģiju un tika uzskatīts par ekspertu japāņu mākslā. Godvins projektēja ne tikai ēkas, bet arī interjerus, mēbeles, tapetes. Viņa projekti kļuva slaveni ar savu vienkāršību un eleganci. Viņu vienmēr bija saistījis arī teātris. Jau 19. gadsimta 50. gados Godvins sāka laikrakstiem un žurnāliem rakstīt teātra recenzijas, tad iesaistījās arī izrāžu tapšanas procesā, veidojot kostīmus, rekvizītus un scenogrāfiju, un visbeidzot pats ķērās pie iestudēšanas. Viņš tiecās pēc vēsturiskas precizitātes, kas tomēr nekad neizārdīja izrādes mākslinieciskā tēla veselumu.

Gadu pēc tam, kad bija piedzimis Kreigs, jaunā ģimene pārcēlās uz Londonu un Elena Terija atgriezās teātrī. Taču divu mākslinieku savienība bija sākusi šķobīties. Oficiālas laulības saites viņus nesaistīja, un 1875. gadā viņi izšķīrās. Godvins drīz pēc tam apprecējās. Arī Terija, saņēmusi šķiršanās atļauju no Votsa, apprecējās vēlreiz — ar Čārlzu Vordelu, aktieri, kura skatuves vārds bija Čārlzs Kelijs. Pēc trim gadiem viņu laulība izjuka un Elena Terija kļuva par vadošo aktrisi Licejā (*Lyceum*)[10], Henrija Ērvinga teātrī, kur guva spožus panākumus, sevišķi Šekspīra lugu iestudējumos, spēlējot Ofēliju, Porciju, Dezdemonu, Džuljetu, Beatriči, Violu, lēdiju Makbeti, karalieni Katrīnu, Kordēliju, Imodženu, Volumniju. Terijā valdzināja izpausmju spontanitāte, dabiskums un skaistums, kurā apvienojās nevainība ar sievišķīgu krāšņumu.

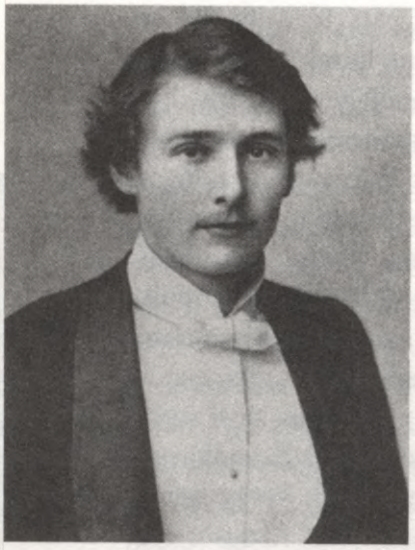
Vēlāk Kreigs uzrakstīja grāmatas par savas bērnības un agrās jaunības nozīmīgākajiem cilvēkiem: 1930. gadā par Henriju Ērvingu ("Henrijs Ērvings") un 1931. gadā par Elenu Teriju ("Elena Terija un viņas slēptā būtība"). Par savu tēvu Viljamu Godvinu viņš grāmatu neuzrakstīja. Taču tas nenozīmē, ka tēvam Kreiga dzīvē būtu mazāka loma nekā mātei vai Ērvingam. Drīzāk otrādi. No Kreiga dzīves fiziski "izgaisušā" tēva tēls ieguva rēgainas aprises un kļuva par emocionālu patvērumu, idealizētu elku, kam nevajadzēja īpaši atdot godu grāmatas lappusēs. Tik stipra bija viņa garīgā klātbūtne Kreiga apziņā. Kreigs sevi uzskatīja par tēva darba turpinātāju — no Godvina viņš bija mantojis telpas un arhitektonisko formu izjūtu, viņiem abiem bija raksturīga tendence kontrolēt visu iestudējumu un piešķirt vienotu skatījumu visiem tā komponentiem. Godvins nebija tikai scenogrāfs un režisors, bet arī teorētiķis, rakstnieks un arhitekts. Apzināti vai neapzināti arī Kreigs tiecās pēc šādas daudzpusības. Turklāt abu likteņi mākslā šķita esam līdzīgi. Kreigs juta, ka viņš, tāpat kā tēvs, ir nesaprasts mākslinieks. Tāpat kā tēvu, viņu ir nodevusi mīļotā sieviete — Aisedora Dunkane, kura arī ir māksliniece. Viņš Godvinu saprata un nekad nenosodīja.[11] Citādi bija ar Elenas Terijas ilggadīgo skatuves partneri Henriju Ērvingu, kurš Kreigam faktiski bija tēva vietā. Kaut arī Ērvings par zēnu rūpējās, attiecības starp viņiem drīzāk bija tādas kā starp aizbildni un aizbilstamo. Kreigs apbrīnoja Ērvinga vulkānisko temperamentu un spožo aktiertehniku, kas sevišķi krāšņi uzmirdzēja melodrāmās, bija pateicīgs viņam par skološanu aktiermākslā, taču izjuta viņu ne tikai kā draugu, bet arī kā ienaidnieku, kurš aizšķērso viņa mātei ceļu uz samierināšanos ar tēvu. Šī dziļi personiskā drāma Kreigam bija aktuāla visu mūžu, un viņš to (apzināti? neapzināti?) nemitīgi izspēlēja gan dzīvē, gan daiļradē, sevi un sev tuvos trīs cilvēkus

izkārtojot Šekspīra "Hamleta" mizanscēnās. Kreigs pats identificējās ar Hamletu, Ērvingam bija iedalīta Klaudija loma, Terijai, kurai Kreigs nevarēja piedot to, ka viņa novērsusies no tēva, tika karaliene Ģertrūde, bet Godvins, protams, asociējās ar Hamleta tēva rēgu, kas sauc pēc atriebības.[12]

Šīs izcilās personības, ar kurām Kreigs pirmajos dzīves gados nonāca saskarsmē, atstāja spēcīgu ietekmi ar savu cilvēcisko dziļumu, talanta vispusīgumu un aizrautību. Turklāt — ja videi ir nozīme cilvēka personības veidošanā, tad Kreiga un viņa māsas Edītes liktenis bija izlemts jau šūpulī. Mūzika, gleznas un teātra izrādes bija viņu ikdienas sastāvdaļa, biezā slānī uzkrāta estētiskā pieredze veidoja auglīgu augsni nākamā teātra reformatora idejām. Sešpadsmit gadu vecumā pār Kreigu nāca atskārsme, ka skatuve ir daudz interesantāka nekā akadēmiskā dzīve. Šīs atskārsmes likumsakarīgs rezultāts bija izslēgšana no skolas. Gaidot pirmo lomu teātrī, Kreigs ņēma privātstundas, spēlēja klavieres un zīmēja. Vēlāk savos rakstos Kreigs mēdz uzskaitīt ietekmju avotus, skolotājus, no kuriem mācījies. To ir ļoti daudz, tik daudz, ka rodas iespaids — Kreigs līdzīgi citiem estētiskiem dumpiniekiem un novatoriem mēģina izmantot taktisku gājienu — formāli pierakstīties par mācekli pie atzītām autoritātēm, lai bauslības galdiņu sadauzīšana neizskatītos tik šokējoša.

Ierosmi Kreigs smēlās trīs sfērās — gleznie cībā, literatūrā un teātrī. Gleznie cībā viņu valdzināja itāļu renesanse un prerafaelīti. Kreigam imponēja prerafaelītu centieni radīt īpašu mākslas pasauli kā skaistā eksistences formu, kur neiespiežas nekas no dzīves seklajām, mietpilsoniskajām izpausmēm. Kreigu saistīja ne tikai pati estētiskā pieredze kā pašvērtība, bet galvenokārt iespēja izmantot vizuālās mākslas kā teātra iedvesmas avotu. Literatūrā no bagātā autoru klāsta izceļas četri favorīti — franču stāstnieks Aleksandrs Dimā ar saviem aizraujošajiem sižetiem, filozofs Mišels de Montēņs, kurā Kreigs atrod domu un sarunu biedru visam mūžam, komponists Rihards Vāgners, kura mūziku viņš nesaprata, bet kura teorētiski apcerētie jaunievedumi drāmā un teātra arhitektūrā iekvēlināja Kreiga iztēli, un amerikāņu dzejnieks Volts Vitmens ar savu misticismu. Tā kā teātra videi Kreigs piederēja pilnīgi dabiski, dabiska bija interese par to, un dabiski nāca arī lēmums uzsākt aktiera karjeru.

Kopš 1889. gada, kad 17 gadu vecumā viņš nospēlēja pirmo lomu, Liceja teātris uz vairākiem gadiem kļuva par viņa otrajām mājām. Kreiga repertuāru veidoja melodrāmas un Šekspīrs. Viena no veiksmīgākajām lomām — dziļi personiski izjustais Hamlets. Blakus aktiermākslai, kur viņa pirmie skolotāji bija māte un Ērvings, Kreigs ieinteresējās arī par izrāžu iestudēšanu



Gordons Kreigs

un scenogrāfiju. Šajā jomā uz viņu paliekošu iespaidu atstāja Huberts fon Herkomers, kuram Hērtfordšīrā bija pašam savs teātris. Viņš rakstīja lugas, komponēja mūziku un kopā ar saviem audzēkņiem spēlēja teātri, dejoja un dziedāja. Sevišķi aizraujošas bija Herkomera scenogrāfiskās idejas par jaunu teātra arhitektūru, atteikšanos no rampas, pārveidojamu proscēniju un gaismu izmantošanu atmosfēras radīšanai, kas būtiski atšķīrās no Ērvinga teātrī redzamajām antikvāri precīzajām vēsturiskās vides reprodukcijām.

Kreiga interešu loks turpināja vērsties plašumā. Viņš apguva kokgriešanas mākslu un vairākus gadus mēģināja apvienot aktiera un kokgriezēja darbu. 1893. gadā viņš apprecējās ar itāļu izcelsmes vijolnieci Elenu Meo, pieņēma skatuves vārdu Gordons Kreigs un iestudēja savu pirmo izrādi — A. Misē "Ar mīlu nejoko". 1898. gadā sāka izdot mākslas žurnālu "Lappuse", vēl pēc gada publicēja bērniem domātu grāmatiņu par koka rotaļlietām. Skatoties retrospektīvi, var secināt, ka tieši estētiskās pieredzes daudzveidība un kompetence dažādās mākslas nozarēs ļauj Kreigam radīt jaunu teātra vīziju un bruģēt ceļu uz 20. gadsimtam raksturīgu izpratni par režisoru kā jaunas, suverēnas pasaules radītāju. Laiks līdz 1900. gadam ir pārdomu un brieduma iestāšanās laiks, kurā Kreigā izveidojas piederības apziņa noteiktam estētiskam virzienam teātrī. Šis virziens ir simbolisms.

Prakse un teorija

Angļu teātris 20. gadsimta sākumā bija iekapsulējies pats savā viktoriāniskajā pagātnē[13] un no ārzemēm piesavinājās tikai tādu "preci", kurai pašu mājās bija droši prognozējams pieprasījums. No 19. gadsimta tika pārmantots "ģenētisks" riebums pret pašas dzīves formās izteiktu mākslas patiesību vispār un pret jaunās drāmas vēstnesi Henriku Ibsenu konkrēti. Uz teātru skatuvēm dominēja komerciāli "ilgtermiņa" iestudējumi, kas tika spēlēti katru vakaru ilgāku laiku no vietas līdz pilnīgam mākslas un publikas izsīkumam. Jau 80. gadu beigās angļu teātrī bija nostabilizējušās divas tendences — vēsturiskā un estētiskā. Pirmā bija orientēta uz nesatricināmu uzticību detaļu precizitātei vides noformējumā un kostī-

mos, ko vēl vairāk izcēla jaunieviestās elektriskās gaismas spožums, otrā — uz stilizāciju.

Eksperimentiem lielajos teātros vietas nebija, un tie tika izraidīti uz mazām pusprofesionālām trupām. Redzamākā no tām — Neatkarīgais teātris (*The Independent Theatre*, 1891–1898) — tad arī kļuva par galveno transportlīdzekli jauniem estētiskiem strāvojumiem. Atšķirībā no sava franču prototipa — Brīvā teātra — Neatkarīgais teātris neaprobežojās ar sekošanu naturālisma evaņģēlijam, bet iepazīstināja angļu publiku gan ar franču simbolistiem, gan ar Henrika Ibsena un Bernarda Šova lugām. Tieši franču simbolistu principiāli jaunā pieeja teātra izrādes elementiem un tehnikām kalpoja Kreigam par pamatu, lai turpinātu reformēt teātri modernisma virzienā.

Simbolistu teātris 19. gadsimta beigās izauga no ideālistiskās ticības, ka māksla nozīmē ne tikai estētisku pieredzi, bet arī iespēju metafiziskas dabas meklējumiem un garīgiem atklājumiem. Svarīgākās tēmas šajā teātrī bija dzīves mistērija, cilvēka gribas veltīgums, ticība mākslas dzīvinošajam spēkam un nejaušības līkločiem. Vācu filozofa Artura Šopenhauera un zviedru mistiķa Emanuela Svēdenborga iedvesmotie centieni nojaukt robežas starp jutekļiem un intelektu, lai satvertu aiz šķietamībām miglaini nojaušamo patiesību, pārveidoja mākslu tiklab par meklējumu mērķi, kā par līdzekli, kura efektivitāti visupirms nodrošina simbols ar savu daudznozīmību. Simbolam piemīt spēja virzīt garu arvien tālāk uz priekšu, tas vienīgais spēj norādīt uz dzīves intensitāti un atklāt nevis vulgāri ikdienišķo, bet vitāli svarīgo patiesību.

Simbolisti uzlūkoja teātri nevis par literatūras atzaru, bet par suverēnu mākslu, kurai tiesības lietot citu mākslas nozaru elementus. Tālab teātra radīšana tika saprasta kā šādu elementu sintēze. Būtiski, ka simbolistiem sintēze nav tikai tehnika, bet gan pasaules uzskats. "Sintēze mākslā ir PRIEKPILNS SAPNIS PAR SKAISTU PATIESĪBU."[14] Mākslu, tostarp glezniecības un dzejas, sintēze teātrī piedāvāja jaunas iespējas tiklab metafiziskiem meklējumiem, kā tehniskiem eksperimentiem, lai sasniegtu lielāku izteiksmību. Ne tikai katrs atsevišķais elements — aktieri, scenogrāfija, kostīmi, rekvizīti, gaismas, skaņu efekti — varēja kļūt par simbolisku zīmi, sarežģītus simbolus ar jaunām un negaidītām nozīmēm varēja radīt arī vienlaicīga dažādu elementu mijiedarbība. Universālie simboli tika lietoti kopā ar personiskajiem, ikoniskie — vienlaikus ar dinamiskajiem, tādējādi dodot skatītājam "mājienus" par neizsakāmo.

Simbolisma dramaturģijas valoda bija mīklaina, pat hermētiska. Ja mīklainības pietrūka, izrādē tika lietoti tādi paņēmieni kā noslēpumainas

alūzijas intonācijā, pauzēšana vai spēle bez skaņas, melodramatiskas pārejas no viena emocionāla stāvokļa uz citu. Šādi tika norādīts, ka nekad nekas nav tāds, kā izskatās, tāpēc katra izpausme jāatkodē. Raksturīga simbolistu uzvedumu tendence bija depersonalizēt aktieri[15] un izvairīties no detaļām — ne tikai aktierspēlē, bet arī kostīmos un rekvizītos —, jo tās tēlam piešķirtu pārāk daudz "miesas". Balss tika atdalīta no kustības, ritms deformēts, empīriskais laiks izstiepts līdz bezgalībai[16], tā uzsverot plaisu starp dzīves realitāti un mākslas realitāti. Par laika un vietas strukturētāju kļuva gaisma. Uz skatuves notiekošā mērķis vairs nebija izklaidēt vai pamācīt, bet gan kopīgiem spēkiem atklāt lietu un parādību slēpto dabu. Skatuve kļuva par sapņu, mītu un leģendu valstību.

Otrs ceļš, pa kuru simbolistu uzskati nokļuva līdz Kreigam, bija Oskara Vailda — spilgtākā angļu simbolisma pārstāvja — darbi. Kaut arī Kreigu nevar uzskatīt par kāda konkrēta mākslinieka vai domātāja mācekli un Elena Terija rūpīgi distancēja savu jauno, izskatīgo dēlu no Vailda intīmā pulciņa, Kreigs pazina Vailda spožās domu virāžas. Viņus vienoja pārliecība, ka māksla rada dzīvi, nevis to imitē un ka mākslinieks spēj būt radītājs vairāk nekā tikai vienā mākslas nozarē. (Kreiga izpratnē režisors bija daudzpusīgs mākslinieks — radītājs atšķirībā no tradicionālā 19. gadsimta priekšstata par režisoru kā daudzpusīgu skatuves menedžeri, kas spēj veikt aktiera, administratora, sufliera, biļešu kontroliera, producenta u.c. funkcijas.) Līdzīgi Vaildam Kreigs bija pārliecināts, ka māksla ir pārāka par to, ko mēdz saukt par realitāti. Tomēr atšķirībā no Vailda, kurš pret morāles vērtībām izturējās ar augstprātīgu nicinājumu, viņš ticēja mākslas morālajai un reliģiskajai vērtībai. Tāpat kā Vailds, Kreigs par nozīmes atklājēju teātrī uzskatīja darbību, žestu un balsi, taču pievienoja tiem klāt vēl arī mizanscēnu kā vienu no līdzekļiem, ar kura starpniecību teātrī panākt tikpat augstas kvalitātes garīgo pārdzīvojumu kā mūzikā.

Līdz 1900. gadam Kreigs ir uzkrājis milzum daudz iespaidu gan teātrī, gan ārpus tā. Viņš ir iemācījies organizēt telpu, iepazinis līnijas, apjoma, krāsas vērtību, arī to pārsteidzošo efektu, kādu spēj radīt tumsas un gaismas saspēle, formas vienkāršība un tīrība. Impulss, kas apgūtajai pieredzei ļauj materializēties izrādē, nāk no Kreiga drauga mūziķa Mārtina Šova. Viņš uzaicina Kreigu iestudēt H. Persela operu "Didona un Enejs" (1900) Persela Operas biedrībā. Turpmākajos trīs gados koncentējas gandrīz visa Kreiga režisora praktiķa karjera: vēl trīs muzikālas izrādes "Mīlas maska" (1901), "Akīds un Galateja" (1902), "Betlēme" (1902), kā arī "Helgelandes sirotāji" (1903) un "Liela brēka, maza vilna" (1903) mātes vadītajā Ķeizariskajā (*The Imperial*) teātrī.

Kaut arī Kreigs jau bija iemēģinājis roku izrāžu iestudēšanā, operas "Didona un Enejs" uzvedums ir pirmais, kurā viņš mērķtiecīgi cenšas realizēt noteiktu programmu. Kreigu aizrauj iespēja pārbaudīt praksē vairākas Vāgnera un Herkomera idejas — pārveidot skatuves un zāles formu, aizstāt rampas ugunis ar elastīgāk lietojamu gaismas ķermeņu sistēmu, izveidot uzveduma pasaulei kupolveidīgas debesis. Kreigs strādāja pie scenogrāfijas un kostīmiem un iestudēja aktieru kustības. Šovs savukārt rūpējās par mūziku.

Tas bija teātris, kas simbolistu stilizāciju vēl par vienu soli tuvināja abstrakcijai. Līdzīgi simbolistiem Kreigs ticēja formas prioritātei mākslā, viņa teātra stūrakmens bija suģestējoša, konotatīvas nozīmes (citiem vārdiem — otros plānus, zemtekstus, netiešas asociācijas) ierosinoša forma, kas tika īstenota ar vienotā kustībā saliedētu līniju, krāsu, gaismu, balsi, skaniskajiem un vizuālajiem efektiem. Viena no svarīgākajām tehnikām, ar kuru Kreigs "Didonas un Eneja" iestudējumā sakausēja atsevišķos elementus kustīgā veselumā, bija izsmalcināts elektriskās gaismas lietojums. Rekvizītu, scenogrāfijas un gaismas simboliskās krāsas izcēla saskaņotību aktieru kustībās, kuras vai nu pastiprināja, vai arī kontrastēja ar mūzikas noskaņu. Lai panāktu saskaņotību, dziedātājiem — aktieriem, kuri bija amatieri, Kreiga vadībā vajadzēja veikt visdažādākos vingrinājumus ķermeņa lokanībai un koordinācijai, kā arī kustību sinhronizācijai vai — tieši pretēji — desinhronizācijai ar mūziku. (Šie vingrinājumi ir modernās eiritmijas pamatā.)

Arī iestudējot Hendeļa pastorāli "Akīds un Galateja", Kreigs centās radīt teātri, kas uzrunātu skatītāju emocijas ar kustības starpniecību. Tā kā budžets bija galēji pieticīgs, Kreigs "izmala" cauri visus vairumtirdzniecības veikalus, meklējot lētu materiālu izrādes noformējumam. Viņam izdevās atrast gaiši pelēku pinumam līdzīgu audumu, ko lieto mēbeļu polsterētāji atsperu atbalstīšanai. Ar to tika "izoderēta" skatuves kārba. Caur skrajo audumu spīdēja prožektori, un skatuve atgādināja lielu telti, kas piepildīta ar krāsainas gaismas paltīm. Melnā un baltā tērpto aktieru kustības bija stilizētas taisnās līnijās un asa lauzuma stūros, kas radīja asociācijas ar lelles stīvajām kustībām. No šņorbēniņiem nokarājās šauras auduma strēmeles un sajaucās ar strēmelēm, kas karājās no aktieru piedurknēm un galvassegām. Tādējādi aktieri un koris integrējās scenogrāfijā, veidojot vienotu dinamisku veselumu.

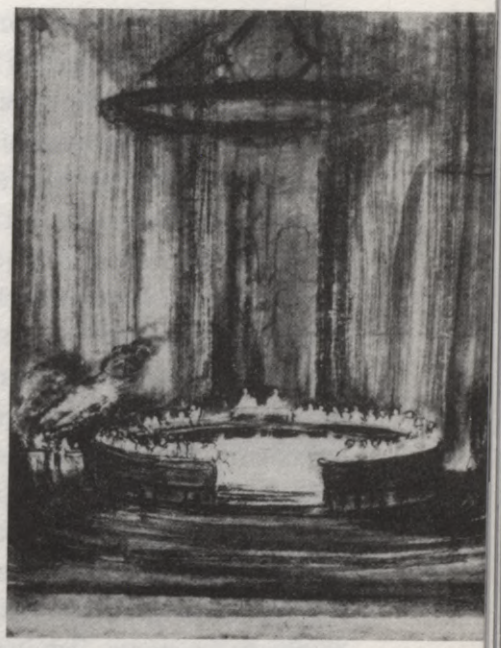
Kreiga eksperimenti nebija mirkļa kaprīzes, to pamatā bija estētiska metode: katrai izrādei Kreigs veidoja savu, īpašu kustību partitūru, kas būtu

saskaņā ar lugas garu. Tā vienmēr bija stilizēta, simboliska kustība. Lai pastiprinātu darbības personu simbolisko raksturu, Kreigs turpināja depersonalizēt aktieri, lietojot maskas, stilizējot kustības vai integrējot viņu scenogrāfijā ar kostīma palīdzību.

"Akīda un Galatejas" izrādi noskatījās arī Lorenss Hausmens, kurš bija sacerējis lugu par Kristus piedzimšanu — "Betlēme". Viņš uzaicināja Kreigu šo lugu iestudēt un arī veidot tai scenogrāfiju. Par spīti skopi (kā parasti) atvēlētajiem līdzekļiem, Kreigam izdevās radīt vienu no saviem spilgtākajiem skatuves efektiem. Kad atvērās priekškars, publika ieraudzīja tumšas, intensīvi zilas nakts debesis, kurās mirgoja zvaigznes. Skatuves centrā aitu aplokā, kas pilns ar aitām, sēdēja gani. Zvaigznes bija kristāliņi no vecas lustras. Ar melnu kurpnieka diegu dažādos augstumos piediegti pie tumši zilā prospekta, tie gaismā mirgoja. Spēles laukuma vidū neregulārā formā bija novietotas dažas aploka kārtis, bet aitu lomu nevainojami atveidoja vilnas maisi ar nosietiem stūrīšiem ausu vietā.

Ne tik iedvesmojoša izvērtās sadarbība ar Elenas Terijas kompāniju, kur Kreigs strādāja kopā ar māti un māsu, iestudējot Ibsena "Helgelandes sirotājus" un Šekspīra komēdiju "Liela brēka, maza vilna". Kreigam neizdevās atrast kopīgu valodu ar profesionālajiem aktieriem un vēl jo mazāk ar skatītājiem. Uz nesaprašanās cēloņiem argumentēti, kā allaž, norādīja dzēlīgais un vērīgais dramaturgs un teātra kritiķis Bernards Šovs: "Viņa (Elena Terija — *V. Č.*) uzveda "Helgelandes sirotājus" ar vienu vienīgu mērķi — dot Gordonam Kreigam iespēju īstenot dārgu teātra eksperimentu viņam raksturīgajā īpatnajā skatuves noformējuma manierē. Pilnīgi nevajadzīgs mātes dāsnums, jo jaunais Gordona Kreiga iezīmētais teātra attīstības ceļš Londonā jau bija pārliecinoši nodemonstrēts. Nav šaubu, ka mūs pārsteidza viņa inscenētais gājiens, kad vikingi mēnessgaismā iznāca no jūras. Šķēpu mirdzums tika izmantots dekoratīvos nolūkos tieši tā kā Velaskēza vai Paolo Učello gleznās. Gordona Kreiga pieredze bija arī pamācoša. Viņš parādīja, kā tikt vaļā no apnikušās plakanās koka grīdas un rampas ugunīm, kas pazudinošas skatuves ilūzijai. Tomēr šie eksperimenti nespēja lauzt Elenas Terijas dabu tik lielā mērā, lai viņa pārliecinoši nospēlētu nevaldāmo Ibsena Jordisu. Publika vēlējās redzēt Elenu Teriju tādās lomās, kādās bija pieradusi viņu redzēt. Turklāt šī publika bija pārāk mietpilsoniska, lai saprastu Gordona Kreiga mākslas skaistumu vai visu viņa meklējumu nozīmību."[17]

Kreiga darbs bija balstīts pamatīgā skatuves specifikas pārzināšanā, kas panākta ilgos mācekļa gados — aktiera, iesācēja režisora, kokgriezēja, grafiķa, rakstnieka un redaktora pieredzē. Arī lasītāja un teātra skatītāja



G. Kreiga scenogrāfijas skice. H. Ibsena **"Vikingi"** (**"Sirotāji Helgelandē"**) Londonas Ķeizariskajā teātrī (1903). Rež. G. Kreigs

pieredzē. Rezultātā radās poētisks teātris, kas izauga no telpas, kustības un mūzikas attiecību pārradīšanas skatuves notikumā. Savā ziņā tas bija nobeigums teātra izteiksmes līdzekļu meklējumiem saskaņā ar simbolistu izvirzītajiem mērķiem. Kreiga Londonas iestudējumi turpmāk varēja kalpot kā pamats, no kura jārodas pilnīgi jaunai teātra mākslai.

Bija nobriedusi nepieciešamība pēc sava teātra, pēc jauna tipa aktiera. Kreigs vienlaikus spēra trīs soļus, cerot, ka tie būs efektīvi — nolēma atvērt teātra skolu, vērsās pie sabiedrības ar lūgumu pēc palīdzības un publicēja vairākus rakstus, kuros izklāstīja savas idejas. Atsaucības nebija. 1904. gadā Kreigs nopurināja no savām kājām Londonas pīšļus un devās uz Vāciju. Savu skolu un teātri viņš tur nenodibināja, taču izstrādāja savu teātra teoriju.

Teorija un prakse

Pēc aizbraukšanas no Londonas Kreiga vārds tiek saistīts vēl tikai ar četriem iestudējumiem — "Izglābtā Venēcija" (1904) Berlīnē, "Rosmersholma" (1906) Florencē, "Hamlets" (1911) Maskavā un Ibsena "Troņa tīkotāji" (1926) Kopenhāgenā. Katrā no šiem iestudējumiem Kreigs strādāja kopā ar pieredzējušu teātra praktiķi, kurš uzņēmās atbildību pārtulkot Kreiga miglainās un grandiozās vīzijas konkrētajā darbā izmantojamās realitātēs. Kreigam bija arī citi piedāvājumi, taču viņš tos noraidīja, bieži izdomājot gluži fantastiskus pamatojumus.[18] Kā personība Kreigs bija pārāk paranojisks, bezatbildīgs un nenobriedis, lai spētu nest pats sava ģēnija smagumu. Šķiet, ka teātra praktiskā puse viņu apgrūtināja un nekad nebija sevišķi interesējusi, kaut arī pats Kreigs apgalvoja pretējo un ne reizi vien uzsāka jaunus projektus, kas sabruka pirmo finansiālo un organizatorisko

grūtību priekšā. Viņa īstā loma bija teātra pareģa un pravieša loma: Kreigs bija ideju ģenerators, bet šo ideju realizācija piekrita citiem cilvēkiem. Par spīti tam, ka paša Kreiga praktiskā teātra pieredze bija ļoti ierobežota, viņš drīz vien iemantoja milzīgu starptautisku ietekmi. Te izšķirošā loma bija viņa grāmatai "Teātra māksla" (1905), kur Kreigs noformulēja savas teorijas pamatelementus, uzsverot, ka teātrim jāatbrīvojas no 19. gadsimta reālisma un jāatgriežas pie saviem poētiskajiem pirmsākumiem.

Šim tekstam Kreigs izvēlējās eleganto sokratiskā dialoga literāro formu, ko lietoja arī Vailds. Tā ļāva Kreigam ne tikai humoristiskā un miermīlīgā stilā apspriest situāciju, tiešā veidā neuzbrūkot tradicionālajam teātrim, bet arī secīgi izklāstīt argumentus un kontrargumentus, lai nonāktu līdz loģiskiem secinājumiem. Par spīti labvēlīgajai intonācijai, teksta saturs bija provokatīvs. Tā bija Kreiga pirmā kauja viņa ilgajā cīņā pret reālismu.

Esejas stūrakmens — atziņa, ka režisors teātrī ir vienīgais mākslinieks — radītājs. Viņš rada ar darbību, vārdiem, līnijām, krāsām, ritmu, sakausējot tos tikpat tīrā "produktā" kā gleznotājs, skulptors vai komponists. Atsevišķo elementu izvēli un lietojumu nosaka tas, kā režisors interpretē lugu.[19] Citiem vārdiem — izrāde ir režisora radošā pašizpausme, viņa iekšējās realitātes izpausme, tāpēc, Kreigaprāt, nebūtu pareizi prasīt tās atbilstību ārējai realitātei. Līdzīgi kā gleznā meklējam līdzību nevis starp gleznu un tās modeli, bet drīzāk starp gleznu un gleznotāja jūtām, arī iestudējumā būtu jātaujā pēc līdzības ar režisora — mākslinieka iekšējo pasauli.

Kreiga spriedumos nepārprotami jaušams estētiskās modernitātes gars. Tas nolasāms gan tieksmē veidot metavēstījumu jeb vienotu, universālu priekšstatu pasauli, gan prasībā attēlot realitāti nevis pašas realitātes formās, bet tā, kā tā tiek pārdzīvota, subjektīvi, gan arī vēlmē radīt jaunu stilu, kas būtu brīvs no vēsturiskajiem pieņēmumiem un tradīcijām.

Doma par režisora dominējošo lomu nebija absolūti jauna. Tās aktualitāti apliecināja Saksijas-Meiningenes hercogs Vācijā, Grenvils Bārkers un Bīrboms Trī Anglijā, Staņislavskis Maskavā, Oto Brāms un Reinhards Berlīnē, Antuāns un Linjē-Po Parīzē. Un, protams, pats Kreigs. Taču tieši viņš režisora līderpozīcijai deva estētisko pamatojumu, piešķirdams viņam cienījamo mākslinieka statusu un tiesības uz nedalītu varu.

Visdespotiskāk šī vara izpaudās attieksmē pret aktieri. Kreigam, kurš teātri uzskatīja vispirms par vizuālu mākslu, kas izaugusi no dejas un pantomīmas, pret teātra "izejmateriāliem" bija tāda pati attieksme kā gleznotājam pret krāsām vai arhitektam pret celtniecības materiāliem. Aktiera darbu viņš sadalīja atsevišķos komponentos (balsī, kustībā utt.) un pārveidoja to

no aktiera individuālas radīšanas akta elementos, ar kuriem viegli var manipulēt režisors. Taču tas vēl bija tikai karagājiena sākums.

1907. gadā Kreigs uzrakstīja eseju "Aktieris un pārmarionete", kas pēc gada tika nodrukāta Kreiga jaunajā žurnālā "Maska". Eseja pašos pamatos apstrīdēja priekšstatu par aktiera lomu teātrī. Pirmkārt, tāpēc, ka uzticēties aktierim nozīmē uzticēties nejaušībai. Aktieris kā vāja cilvēciska būtne ir atkarīgs no savas atmiņas, pašsajūtas, fiziskās formas un citiem faktoriem, kas neļauj viņam perfekti kontrolēt savas sejas un ķermeņa kustības, simtprocentīgi pakļaujot tās estētiskam nolūkam. Otrkārt, Kreigu kaitināja visi uz skatuvēm valdošie spēles stili. Reālistiskais un naturālistiskais bija pārāk cieši saistīti ar cilvēka iedzimtajām mimētiskajām tieksmēm, bet aktieru somnambuliskais eksistences veids simbolistu teātrī šķita ārišķīgs. Kreigs nicināja tiklab vulgāru imitāciju un pārmiesošanos tēlā, kā pārspīlētu teatralitāti. Viņa ideāls — aktieris, kurš aprēķina katru savu žestu, neļaujas satraukumam un skaidri zina, ko, kādā veidā un kurā mirklī viņš darīs.[20] Spēlei jābūt patiesai, taču patiesīgums Kreigam nenozīmēja ārējo simptomu imitāciju, bet gan tipiskā rūpīgu atlasi un atklāsmi ar simboliska žesta[21] starpniecību, pilnīgi izvairoties no mimētisku elementu un klišeju lietojuma.

Tā kā Kreigs neuzticējās aktiera spējai īstenot tik drakoniskas prasības (tas varētu būt pa spēkam Meierholda "biomehāniskajam" aktierim, kurš sevi pārvalda pilnībā), viņš radīja šī uzdevuma veikšanai daudz piemērotāku instrumentu — "pārmarioneti". Vārds tika veidots, savienojot vācu *über* (virs, pār) un franču *marionnette* (lelle, marionete), lai apzīmētu par aktieri pārāku radījumu, kura ķermeņa nevainojamais nekustīgums un izpausmes svinīgums spētu raisīt asociācijas ar milžiem un dievišķām būtnēm.

Pārmarionete nebija nekas pilnīgi jauns un nedzirdēts. Beļģu dramaturgs simbolists Moriss Māterlinks jau 19. gadsimta 90. gados ieteica aizstāt aktieri ar marioneti. Arī franču teātra *enfant terrible* Alfrēds Žarī 1896. gadā ierosināja "Karaļa Ibī" iestudējumā izmantot lielas lelles. Pārmarionetes filozofiskās saknes viegli atpazīstamas Frīdriha Nīčes sludinātajā pārcilvēkā (*übermensch*). Taču pati mākslīgā cilvēka ideja parādās jau antīkajā kultūrā — mītā par Galateju, ko Afrodīte atdzīvina, lai iepriecinātu tās veidotāju Pigmalionu. Citas leģendas stāsta par Golemu vai donu Žuanu un Komandora statuju, prātā nāk arī Frankenšteins. Šīs cilvēka imitācijas vienmēr ir veidotas mērogā 1 : 1 vai arī lielākas, jo liela figūra vienmēr atstāj spēcīgāku emocionālo iespaidu. Vairākumā gadījumu lielās figūras ir ne tikai spēcīgas, bet arī izaicinošas un pat zaimojošas Dievam. Pārmarionete tieši pretēji iecerēta nevis kā izaicinājums, bet kā glābšanas instruments, jo,

Kreigaprāt, tā labāk nekā dzīvas būtnes spēj pārraidīt vērienīgu garīgo enerģiju un nodrošināt atklāsmes brīnumu.

Kreigs sāka kolekcionēt marionetes 1905. gadā, bet 1907. gadā — pats tās modelēt un izgatavot. Konkrēti viņš šo ideju smēlās no austriešu gleznotāja un skulptora Riharda Tešnera lellēm, kā arī guva ierosmi senās pasaules literatūrā un mākslā. Kreigu iedvesmojušas tiklab Senās Ēģiptes statujas, kurām bija kustīgi locekļi un kuras tika lietotas reliģiskās ceremonijās, kā Senās Grieķijas mehāniskās skulptūras. Iespējams, ka ierosinoša bija arī Kreiga aizraušanās ar kokgriezumiem un koka rotaļlietām. Kreigam marionetēs patika ne tikai to paklausība[22], bet arī spožā pagātne kā ceremoniālam objektam, senai elkdievībai. Viņš ticēja, ka pārmarionete spēj maģiski ietekmēt cilvēka dvēseli un atkal atjaunot izgaisušo teātra noslēpumu.

1907. gadā Kreigam pavērās reāla iespēja ar vācu uzņēmēju un slavenās dejotājas Aisedoras Dunkanes atbalstu Drēzdenē izveidot Starptautisko pārmarionetes teātri. Kaut arī šī iecere (tāpat kā daudzas citas) nerealizējās, Kreigs paspēja izstrādāt 25–30 marionešu "trupas" projektu, kurā bija paredzētas trīs "aktieru" grupas. Tās tika sadalītas atkarībā no figūru lieluma un atveidojamo tēlu sociālās piederības: 1) parasti cilvēki — 1,4–1,5 m; 2) varoņi un dižciltīgie — 1,5–1,8 m; 3) dievi — vairāk nekā 2 m. Lelles bija paredzēts veidot no koka, un to kustību amplitūda būtu plašāka nekā vienkāršai marionetei. Lelles vadītājs darbotos saskaņā ar režisora izstrādātu partitūru, kurā norādīts kustības virziens un raksturs. Pārmarionetes bezpersoniskums un stilizētā kustība ļautu, nepārkāpjot sabiedrībā valdošos morāles un ētikas pieņēmumus, risināt arī tādus tabu tematus kā fiziskā mīlestība, bērna gaidīšana un dzimšana, nāve un pašnāvība.

Kaut arī Kreigs pārliecinoši pierāda, kādas priekšrocības salīdzinājumā ar dzīvu aktieri varētu būt pārmarionetei, viņa izgudrojums nav brīvs no pretrunām. Rodas visnotaļ pamatots jautājums, kāpēc Kreigs, kura mērķis teātrī ir ekspresīva kustība, izvēlas nekustīgu instrumentu. Atbildi, iespējams, var rast viņa ideālistiskajos uzskatos. Kreigam nāve simbolizēja nevis matērijas noliegumu, bet gan tās transformāciju, neredzamu spēku, kas iedvesmoja senās civilizācijas uz augstiem mākslinieciskiem sasniegumiem, tādējādi ļaujot pārvarēt laiku un iemantot mūžīgo dzīvi.[23] Vīziju par nāvi, kas ir tikpat iedvesmojoša un radoša kā dzīve, varēja uzburt tikai pārmarionete ar savu nekustīgumu.

Diemžēl Kreiga laikabiedri šo vīziju redzēja stipri citādu. Pārmarionetei kā simbolam no senajām elkdievībām nāca līdzi pagānisku mītu virkne —

G. Kreiga zīmētā pārmarionete (1905–1906)



tostarp mīts par cilvēka radītu monstru. Tālab tā tika uztverta kā jauns Frankenšteins un fizisks drauds aktierim. Galu galā — kā simbolisks mēģinājumus pakļaut cilvēka haotisko, dzīvo dabu, ieslogot to manipulējamā figūrā.

Ne tik liela bija sabiedrības opozīcija pret otru Kreiga ieteikto simboliskas spēles instrumentu — masku. Tā neapdraudēja aktieri, bet drīzāk kalpoja kā palīgs, no kura viegli var atteikties. Turklāt maska tradicionāli netika lietota kā aktiera depersonalizācijas līdzeklis varmācīga režisora rokās, bet gan teatralitātes kāpināšanai masku spēlēs, delartiskajā komēdijā *etc.* Savukārt Kreigam, kurš uzskatīja, ka vienīgais īstais medijs dvēseles izpausmju portretēšanā ir sejas izteiksme, maska bija vajadzīga tieši kā kontroles mehānisms — izpausmes reducēšanai un intensificēšanai. Kreigs neuzticējās cilvēka iedzimtajai mimētiskajai tendencei, tālab deva priekšroku maskai, kas bija pilnībā manipulējama. Raksturīgi, ka masku viņš paredzēja ne tikai dzīvam aktierim, bet arī pārmarionetei, izstrādājot īpašu tehniku masku nomaiņai. Kreiga piezīmēs atrodami masku paraugi, kuru iedvesmas avoti — grieķu un ēģiptiešu figūriņas, japāņu un afrikāņu maskas, Vitmena poēma "Sejas".

Gan pārmarioneti, gan masku Kreigs izjuta kā savu radošo pilnvaru paplašinājumu, kā apsolījumu teātrim, kurā viņš būtu vienīgais mākslinieks. Kreigam līdzās strādātu palīgi, nevis partneri, leļļu manipulatori un teksta lasītāji, nevis kolēģi mākslinieki. Iespējams, ka apsēstībai ar domu par absolūtās vienvaldības teātri ir ne vien estētiskas, bet arī dziļi personiskas dabas cēloņi. Tā kā Kreiga dzīvē allaž bijusi kāda enerģiska sieviete, kas viņam diktē savus noteikumus — Elena Terija, Eleonora Dūze, Aisedora Dunkane —, pārmarionete ir neapzināts noraidījums šai sieviešu dominantei. Sava veida šamaniska operācija, kad lelles — ienaidnieka izveidošana kalpo kā terapeitisks akts un apliecinājums iekšējai nepieciešamībai manipulēt, nevis tikt manipulētam.

Tajā pašā laikā tikšanās ar spēcīgām mākslinieciskām personībām Kreigam vienmēr bijušas ļoti auglīgas. Bieži jaunie impulsi nāca tieši no sievietēm. No jaunās aktrises Džesas Dorinnas, ar kuru Kreigs bija kopā savas mākslinieka karjeras pašos sākumos, no sievas un divu viņa bērnu Edvarda un Nellijas mātes Elenas Meo. Bet pārmarionetes ideja materializējās drīz pēc tam, kad Kreigs bija saticis modernās dejas aizsācēju amerikānieti Aisedoru Dunkani.

Kad Kreigs 1904. gadā Vācijā iepazinās ar Aisedoru, viņai bija divdesmit seši gadi. Viņa bija glīta, godkārīga, par saviem spēkiem un izvēlētā mērķa pareizību nešaubīgi pārliecināta būtne, kas tikko iekarojusi slavu un bagātību. Viņu apbrīnoja, apskauda, par viņu tenkoja. Un viņai nebija nekas pretī pievienot savam pielūdzēju pulkam teātra dumpinieku Kreigu. Vēl jo vairāk tāpēc, ka viņi viens otrā atmināja radniecīgas dvēseles un viņus saistīja estētisko uzskatu kopība. Strauji uzliesmojusī aizraušanās turpinājās vairākus gadus un izira tiklab Kreiga nepastāvības, kā abu mākslas celmlaužu ambiciozo raksturu dēļ. Dēls Patriks, kas piedzima šajā savienībā, traģiski gāja bojā autokatastrofā kopā ar otru Aisedoras bērnu, atstājot vien sāpīgas atmiņas un izmisīgu vēlmi aizmirsties.

Savas Eiropas karjeras sākumā Dunkane piesaistīja publikas uzmanību ar basām kājām, hitonu un pseidogrieķiskām pozām. Viņa atteicās no klasiskā baleta standartizētajām kustībām un specifiskā apģērba, noraidīja baleta mūziku un dejoja tikai tās kompozīcijas, kas viņai patika. Viņas karogā bija ierakstīta brīvība un tuvība dabai.

Kreigu pārsteidza un fascinēja Aisedoras dejas skaistums un izteiksmība, jo tā bija panākta, nevis veikli kombinējot kustību ar krāšņiem kostīmiem un gaismas efektiem, bet tikai ar "tīru" kustību. Te Kreiga un Aisedoras intereses satikās: viņa pētīja kustību kā dejas galveno elementu, viņš — kā stilizētas teātra mākslas galveno elementu. Abi mēdza kopīgi apspriest izlasīto, dalīties savās šaubās un tikai pēc atsvešināšanās 1907. gadā noslēdzās katrs savā darbā, neliekoties zinis par otra radošajiem meklējumiem.

Ne Kreigs, ne Dunkane dabā nesaskatīja tikai paraugu atdarināšanai. Abiem tas bija iedvesmas avots. Taču Aisedora bija pārliecināta, ka deja atdzims, izskaužot baletam raksturīgo stilizāciju un atjaunojot tās pirmatnējo, "dabisko" stāvokli, kurpretī Kreigam teātra atdzimšana saistījās tieši ar dabas stilizāciju. Aisedora, kuras materiāls un instruments bija cilvēka ķermenis, dabu ņēma vērā, respektējot ķermeņa fizioloģisko ierobežotību, Kreigs šīs robežas noraidīja. Abi ticēja, ka jaunu mākslu iespējams radīt, vēršoties pie pirmavotiem, taču katrs izvēlējās savu mītisko zelta laikmetu — Aisedora

meklēja iedvesmu Senajā Grieķijā, Kreigs — Senajā Ēģiptē un Tālajos Austrumos.

Dunkane bija pārliecināta, ka viņa iemieso to ideālo kustību, par kuru sapņoja Kreigs. Tik tiešām, viņam bija atklājums, ka Aisedora savas dejas rada, sekojot tiem pašiem diviem principiem, kuriem ticēja arī viņš — vienkāršībai un funkcionālismam.[24] Kreigu ietekmēja Dunkanes "tīrā" kustība, kad viņa dejoja bez mūzikas pavadījuma, izmantojot kustību kā no skaņas neatkarīgu mediju. Taču īpaši viņu pārsteidza tas, kā Aisedora savā dejā izmanto sastinguma mirkļus, nekustīgumu, kas, Kreigaprāt, bija marionetes galvenais ieguvums. Nav brīnums, ka viņam izdevās Aisedorā atrast dedzīgu atbalstītāju savai Starptautiskā pārmarionetes teātra idejai. Kaut arī Kreigs savu pielūgsmes objektu drīz vien sāka izjust kā emocionālu apgrūtinājumu un šķērsli savai mākslinieka attīstībai, Dunkane līdz pat 1907. gada beigām turpināja sūtīt viņam naudu, kamēr attiecību galīga pārtrūkšana pielika punktu teātra projektam.

Taču vēlēšanās savas idejas pārbaudīt praksē mudināja Kreigu ķerties pie nākamā pasākuma — Teātra mākslas skolas. Tā kā ar Dunkanes finansiālo atbalstu vairs nevarēja rēķināties, rūpes par līdzekļu sagādi uzgūla Kreiga sievas Elenas Meo pleciem.[25] Tikai pēc ilgiem pūliņiem 1913. gadā Florencē, kur Kreigs bija apmeties, varēja pasludināt eksperimentālās skolas atklāšanu. Tika uzņemti trīspadsmit studenti, un Kreiga nolūks bija iespējami daudzpusīgi attīstīt viņu radošās spējas. Programmā ietilpa vingrošana, mūzika, dziedāšana, masku un kostīmu māksla, scenogrāfija, pantomīma, paukošana, deja, improvizācija, gaismas teorija, teātra vēsture, marionešu veidošana un vadīšana. Mācot saviem audzēkņiem elementus, no kuriem tiek būvēta izrāde, kā arī to savstarpēju saskaņošanu un koordinēšanu, Kreigs faktiski bija iecerējis mācīt viņiem režijas pamatus (ja lietojam mūsdienu terminoloģiju). Taču pēc dažu mēnešu darba skolu vajadzēja slēgt. Gan tāpēc, ka sākās Pirmais pasaules karš, gan vēl jo vairāk tāpēc, ka Kreigs, būdams pārņemts ar skolas kopīgās koncepcijas izstrādāšanu, absolūti nerēķinājās ar praktiskajiem nosacījumiem, kas jāievēro, lai šo koncepciju varētu īstenot.

Tomēr Florencē no 1907. līdz 1914. gadam pavadītais laiks kopumā izvērtās ļoti auglīgs. Kreigs ne tikai sāka izdot žurnālu "Maska", publicēja grāmatas, skiču un gravīru albumus, piedalījās izstādēs, bet arī turpināja strādāt pie pārmarionetes un scenogrāfijas projektiem.

Kreiga ietekme uz 20. gadsimta teātri visspēcīgāk jūtama tieši scenogrāfijā. Pasauli viņš uztvēra kā vienotu veselumu un arī teātrī izvirzīja prasību

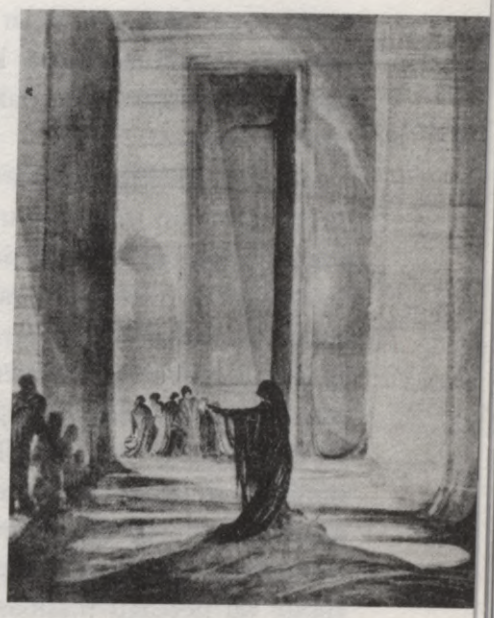
pēc viendabīgas telpas, kurā aktieri eksistētu kā šīs telpas organiskas sastāvdaļas. Bet — vai ir iespējams radīt viendabīgu izrādes telpu, ja tiek izmantotas gleznotas dekorācijas? Kā "samierināt" audekla apgleznoto plakni ar cilvēka trīsdimensiju figūru? Atbildi uz šiem jautājumiem Kreigs atrada antīkās pasaules teātrī, kur par dekorācijām kalpoja arhitektūra. Viņa skatuves reformas sākumu iezīmē divi būtiski soļi: 1) atteikšanās no reālistiska vides raksturojuma, 2) plaknes aizstāšana ar kustīgu un pārveidojamu telpiskumu.

Agrīnā perioda (līdz 1905. gadam) iestudējumos Kreigs izmantoja milzīgus aizkarus, kurus izgaismojot tika doti mājieni par darbības laiku, vietu un atmosfēru. Ar ciklorāmas[26] palīdzību viņš panāca plašuma iespaidu, ko vēl grandiozāku vērta simbolisko rekvizītu uzsvērtais mazskaitlīgums. Taču izšķirošā loma bija gaismai un krāsai. Gaisma izcēla atsevišķos scenogrāfijas elementus, vienmērīgi apskaloja skatuvi vai izšļakstījās noslēpumainos plankumos, kuru krāsa sabalsojās ar konkrētas ainas vai visas izrādes emocionālo noskaņojumu. Faktiski Kreigs teātra sienās ienesa simbolistu un impresionistu glezniecības tehnikas, izmantojot skatuvi ar tās specifiskajām īpašībām nevis kā vietu, kur tiek atdarināta dzīves realitāte, bet kā pašvērtīgu būvmateriālu jaunas estētiskas realitātes radīšanai.

Šāds apvienojums — masīvas arhitektoniskas formas (augstas arkādes vai sienas) plus viena vai divas cilvēku figūras kļuva par Kreiga agrīnās scenogrāfijas firmas zīmi. Kreiga veidotajās skicēs skatuves plašās telpiskās dimensijas un grandiozās arhitektoniskās formas izskatās ārkārtīgi ietekmīgi. Viņš pats apzinājās, ka ietekmīgums slēpjas ne tik daudz formu oriģinalitātē, cik milzīgajos apmēros, kuros jaušamas reminiscences no bērnībā viduslaiku pilī redzētajām neparasti augstajām gultām, Senās Ēģiptes celtņu varenības un modernās funkcionālās arhitektūras.

Īpaša vieta Kreiga skatuves telpas koncepcijā ir teatrāliem efektiem, kas balstīti kontrastos. Un ne tikai tāpēc vien, ka viņš asi izjuta dzīves un mākslas nenovēršamo pretmetīgumu. Iedvesmojoša loma bija arī melodrāmas žanram, ar ko bieži iznāca saskarties aktiera karjeras laikā un jo sevišķi perfekti apgūtajai kokgriešanas mākslai, kur tik būtiski ir kontrasti starp gaismu un tumsu, starp tukšu telpu un objekta aprises iezīmējošu līniju. Iespējams, tāpēc Kreiga skatuves telpa vienmēr kontrastē ar cilvēka figūru — taisnās, augšuptraucošās līnijas un plakanās virsmas reljefi izceļ aktiera ķermeņa noapaļotību un akcentē viņa klātbūtni.

Krass pagrieziens viņa estētiskajos meklējumos iestājas 20. gadsimta pirmās desmitgades vidū. 1906. gadā skices jau rāda augstus, kastēm līdzīgus veidojumus (Kreigs tos sauca par "kubiem"[27]), reizēm piezemētus,



G. Kreiga scenogrāfijas skice. Sofokla "Elektra" (1905)

reizēm paceltus gaisā. Tā bija kinētiskā skatuve ar īpašu klaviatūrai līdzīgu vadības pulti. Šo instrumentu Kreigs izdomāja, strādājot pie pārmarionetes projekta, un tā sapriecājās par daudzajām kustības iespējām, ko piedāvā jaunais atklājums, ka bija gatavs uz līdzenas vietas vispār atteikties no cilvēka ķermeņa kā kustības instrumenta.[28] Tomēr darbu pie pārmarionetes viņš nepārtrauca un strādāja pie diviem projektiem vienlaikus. Abi instrumenti vēl bija ļoti tālu no tā, lai varētu tikt lietoti teātra praksē. Pārmarionetei vismaz bija labi pazīstama priekštece — lelle, bet kinētiskā skatuve esksistēja tikai zīmējumos, un Kreigam nebija ne jausmas, no kurienes varētu ņemt tehnikas tās vadībai.[29]

Kinētiskā skatuve iezīmē lūzumu tradicionālajā priekšstatā par teātri. Ierosmi Kreigs guva itāļu renesanses mākslinieka un arhitekta Sebastjano Serlio piecās arhitektūras grāmatās, kur atrodamas arī renesanses laikmeta teātru ēku, skatuves un zāles plānojuma skices un to apraksti. Pazīstamo dekorāciju vietā, kas kalpo par vidi kustības attīstībai, Kreigs izveidoja telpu, kas pati rada kustību, apvienotu ar gaismu un skaņu. Kinētiskajai skatuvei, radot jaunas formas, bija jāiedarbojas uz skatītāju, līdzīgi kā mūzika iedarbojas uz klausītāju. Instruments solījās būt reizē drošs, precīzs un pakļāvīgs, bet Kreigam vēl vajadzēja atklāt tā valodas elementus un likumus, kā arī darbināšanas veidu.

Atšķirībā no Apias skicēm, kas raisa gaišas un gaisīgas noskaņas ar daudzveidīgo atklātas telpas lietojumu, Kreiga zīmējumiem piemīt draudīgs pamatīgums, ko pastiprina sastingušo, masīvo kubu blīvējumi. Tāpat kā agrīnā perioda skicēm, arī šīm ir raksturīgi pretstati — gaiši un tumši laukumi, tukša telpa un masīvi ķermeņi, ar gaismas līnijām iezīmēti mājieni uz nekustīgumu un kustību. Tās ir vizuālas versijas par iestudējumu un rāda apturētu mirkli iedomātā izrādē vai notikumā. Tomēr šīs skices ne tuvu

nespēj radīt priekšstatu par kustību formu daudzveidību, kas Kreigam padomā, jo skatuves telpa, kļūstot par izrādes darbības "personu", atklāj vienu no galvenajām viņa daiļrades tēmām — cilvēka un pasaules mijiedarbību.

Lielo četrkantīgo bloku — kubu — nozīmes, kas saistās ar pagarināto formu, lielajiem izmēriem un smago materiālu, plūst un mainās ar katru kubu kustību telpā. Skicēs tie izskatās līdzīgi akmenim, bet akmenim daudzos reliģiskos rituālos ir raksturīgas maģiskas funkcijas. Mirča Eliade to uzkata par sakralitātes instrumentu, Jungam akmens kristāls ir veseluma simbols. Savukārt lielie izmēri vedina uz domām par gigantisma simboliku, kas ir zīme dievišķībai, bet pagarinātā forma raisa arī falliskas asociācijas.

Citā līmenī kubu un cilvēka (aktiera vai pārmarionetes) figūras pretstatījums uzsver ontoloģisko aspektu. Augstie šķautņainie kubi no visām pusēm ieskauj cilvēka figūru, to optiski samazinot un gandrīz iznīcinot. Atmosfēras draudīgumu kāpina kubu kustība augšup un lejup. Tā atgādina zobus vai nežēlīgu mašīnas mehānismu — industrializācijas destruktīvā spēka romantisku simbolu. Vēl vairāk — šī kustība paralizē orientēšanās spēju. Skatuve kļūst par naidīgu spēku grozītu kaleidoskopu, kur ieslodzītā cilvēka figūra ir tikai bezpalīdzīga rotaļlieta.

Vēl citā aspektā — kinētiskās skatuves monumentalitāte iemūžina atmiņas nevis par dzīvi, bet par zaudēto skaidrību, diženumu un (lai cik paradoksāli tas būtu, jo kustība taču ir dzīves simbols) nāvi. Ģeometriski tīrās, vienkāršotās līnijas, kuru modelis ir klasiskā arhitektūra, aizstāj sarežģītību, noraida spontanitāti un ievieš sterilu kārtību šķietami haotiskajā pasaulē.

1907. gadā, strādājot pie kinētiskās skatuves projekta, Kreigs apsvēra arī citu arhitektonisko formu piemērotību. Viņam prātā ienāca doma par dažāda lieluma, augstuma un platuma "širmjiem" (būtībā — plaknēm), ko varētu lietot pa vienam un kombinācijās. Tie būtu visos virzienos viegli pārvietojami, vienkrāsaini un dubultsalokāmi. Tie ļautu operatīvi mainīt darbības zīmējumu, iztikt bez pārtraukumiem skatuves pārbūvēšanai un radīt dažādas vides ar vienu un to pašu dekorāciju. "Tūkstoš ainas vienā ainā" — tā Kreigs tos sauca.[30]

Ideja par skatuves telpas reformu noveda Kreigu pie domas par scenogrāfa un režisora lomu apvienošanas nepieciešamību. Viņš uzskatīja, ka izrādei nevar būt vairāki radītāji. Vienā personā jāapvienojas inscenētājam, režisoram, scenogrāfam un kostīmu māksliniekam. Visiem, sākot ar lugas autoru un beidzot ar aktieriem, jāpilda režisora griba. Kreigs bija pār-

liecināts, ka, tikai ievērojot šos nosacījumus, iespējams radīt īstu mākslas darbu. Tomēr viņa paša iestudēšanas pieredze rāda, ka ar šī principa ievērošanu nemaz tik gludi negāja. Pirmkārt, tāpēc, ka Kreiga vīzijas aizsteidzās tālu priekšā teātra tehniskajām iespējām. Otrkārt, būdams pamatā scenogrāfs, Kreigs ne vienmēr respektēja šīs profesijas praktisko pusi. Viņam skatuves telpa bija nevis vieta, bet atmosfēra.

Tā 1906. gadā, veidojot scenogrāfiju Ibsena "Rosmersholmai" Florencē ar Eleonoru Dūzi, Kreigs radīja nevis viesistabu, bet tumšu, noslēpumaini zilganzaļu telpu, kas dibenplānā atvērās pretī dūmakainai tālei. Dūzi visvairāk šokēja deviņus metrus augstie logi, kas viņai lika justies kā skatuves strādniekam, kuram nejauši gadījies uznākt uz spēles laukuma. Kad primadonna izšķīrās dekorāciju "saīsināt", tas noveda pie konflikta. Tomēr vienkāršais princips, ka scenogrāfijas vertikālās līnijas optiski samazina aktieri, bet horizontālās palielina, kopš tā laika tiek auglīgi izmantots modernajā teātrī.

Savukārt 1904. gadā vācu naturālisma tēvs Oto Brāms, izpētījis Kreiga scenogrāfijas skices T. Otveja lugai "Izglābtā Venēcija", kur starp augšuptraucošām līnijām kā plankums vīdēja dīvaina sprauga, uzdrīkstējās pajautāt, kur ir durvju rokturis. Un saņēma aizkaitinātu atbildi, ka nebūs ne tikai rokturu, bet arī durvju, tikai ieeja un izeja. Sadarbība, tāpat kā "Rosmersholmas" gadījumā, beidzās ar skandālu.

"Hamlets"

No tiem nedaudzajiem iestudējumiem, kuru sagatavošanā Kreigam izdevās tikt līdz pirmizrādei, nozīmīgākais neapšaubāmi ir 1911./1912. gada "Hamlets" Maskavas Dailes teātrī. Kaut arī grūti iedomāties lielākus pretstatus kā Kreiga ideja par supermarioneti un reālistiskās spēles psiholoģiskā detalizētība, pēc kuras tiecās Staņislavskis, tomēr abas kalnu virsotnes satikās. 1908. gadā, kad Kreigs Florencē eksperimentēja ar skatuves modeļiem, Staņislavskis pēc Aisedoras Dunkanes ieteikuma uzaicināja viņu iestudēt izrādi Maskavas Dailes teātrī.

Abi vienojās par "Hamletu". Eiropas vadošā simbolista uzaicināšana uz psiholoģiskā reālisma citadeli no Staņislavska puses bija drosmīgs solis. Kreigs un Staņislavskis satikās 1909. gada aprīlī. Taču pirms tam Staņislavskis bija izstrādājis savu "Hamleta" versiju un martā jau sācis darbu ar aktieriem. Elsinora viņa iztēlē bija barbariska viduslaiku pils — "auksts akmens cietums, kur valda rupjš militārisms". Staņislavskis savam laik-

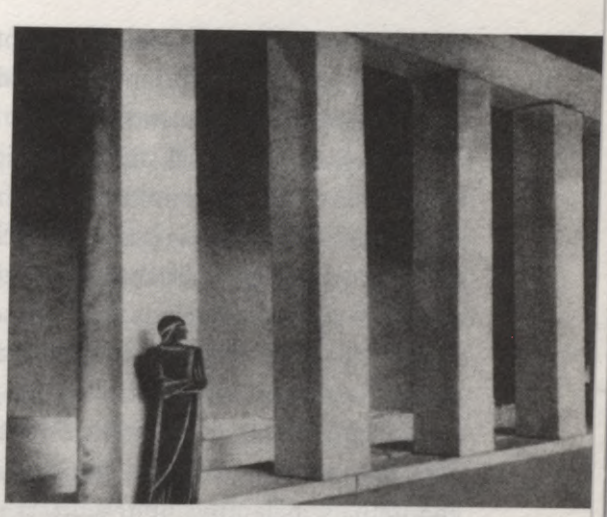
metam raksturīgo moderno estētisko tendenču gaismā Šekspīra lugā saskatīja Māterlinka noskaņas un uz skatuves vēlējās parādīt, kā "reālā dzīve zināmos apstākļos iegūst mistisku raksturu". Kā to izdarīt, Staņislavskis nezināja (savus pirmos M. Māterlinka iestudējumus režisors vērtēja kritiski).[31] Skatuves simboliku viņš gribēja iemācīties no Kreiga.

Tomēr abu kopīgā darba stils nekādi neveicināja savstarpēju saprašanos. Kreigs mēdza nodot rīkojumus un atstāt Staņislavski, lai tas šos rīkojumus īsteno, kamēr pats brauca uz Florenci ģenerēt jaunas idejas. Ar žurnāla "Maska" izdošanu saistītais darbs ne tikai kavēja viņu ciešāk iesaistīties Maskavas eksperimentā, bet arī apgādāja ērtu ziloņkaula torni, kur paslēpties no visām garlaicīgajām detaļām un neērtībām, kas saistītas ar iestudējuma sagatavošanu. Tikmēr Staņislavskis gluži loģiski reducēja Kreiga vīziju līdz praktiskas lietojamības stadijai, ko varētu pieņemt publika un kas būtu pa spēkam viņa aktieriem. Un, protams, drīz vien atgriezās pie pārbaudītajām psiholoģiskajām metodēm, kuras pārzināja vislabāk. Staņislavskis bija pārliecināts, ka publikas pozitīva reakcija ir apstiprinājums izrādes vērtībai. Kreigs tieši otrādi uzskatīja, ka publikas mākslinieciskā gaume ir jāveido, uzspiežot tai savus estētiskos standartus. Galu galā Staņislavskis visu laiku nodarbojās ar to, ka centās mīkstināt Kreiga ierosinājumus, apvaldīt viņa temperamentu.

Iestudējums šķita nolemts stipri ērkšķainam tapšanas ceļam arī tāpēc, ka Kreigu neapmierināja krievu aktieri. To vienkāršību un spēku, ko viņš gribēja panākt, nespēja nodrošināt ne vecais deklamatoriskais stils, ne jaunais reālisms. Turklāt Kreigs piederēja pie tiem režisoriem (kādu netrūkst arī mūsdienās), kas sagaida, ka aktieris saskaņā ar viņa norādījumiem strādās pilnīgi patstāvīgi un pēc tam tikai vajadzēs atskaldīt nost visu lieko un noslīpēt galīgo versiju. Taču Maskavas Dailes teātra aktieri bija teicami profesionāļi, kas audzināti pavisam citā, Kreiga nīstā reālistiskā spēles stila tradīcijā. Savstarpēju uzticēšanos nevairoja arī tas, ka, sākot strādāt Maskavā, Kreigs, lai nodibinātu labāku kontaktu ar aktieriem, enerģiski liekuļoja ticību aktiermākslas nākotnei. Taču rezultāts bija tieši pretējs cerētajam. Tā kā Kreiga esejas, kur tika pasludināts nāves spriedums aktierim, varēja izlasīt viņa paša jaunizdotajā žurnālā "Maska", nav nekāds brīnums, ka Maskavas aktieri viņu turēja aizdomās vismaz par nekonsekvenci.

Kreiga izvēle iestudēt tieši "Hamletu", protams, nebija nejauša. Tas bija kārtējais mēģinājums savaldīt pašam savus dēmonus. Kreigs Dānijas princi skicēs iztēlojās kā gigantisku vīru tiklab miesā, kā garā. Viņa galvu rotāja lauvas krēpēm līdzīgi mati, kas atgādināja paša skiču autora kuplās cirtas.

Kreigs arī apveltīja Hamletu ar savu melanholiju. Viņa interpretācijas atslēga bija pārliecība, ka visi notikumi Dānijas karaļa galmā tiek skatīti Hamleta acīm. Tātad tā bija "monodrāma". Bet personisks skatījums sagroza realitāti. Tālab Kreigs par mērķi izvirzīja radīt simbolisku ritmu, kas atspoguļotu Hamleta garīgo stāvokli un tiktu īstenots gan aktieru, gan scenogrāfijas kustību partitūrā. Deformējot laiku un telpu, netieši tiktu radīta vajadzīgā noskaņa. Kreigs mēģinājumos pat gribēja lietot fona mūziku, lai aktierus iedvesmotu uz ritma maiņām, taču Staņislavskis pretojās, jo uzskatīja, ka mūzikai jānāk "no iekšienes".



G. Kreiga dekorāciju makets. V. Šekspīra **"Hamlets"** Maskavas Dailes teātrī (1911). Rež. K. Staņislavskis, G. Kreigs

Par spīti melanholijai, Kreigs Hamletu redzēja kā stipru cilvēku, kurš panāk to, ko iecerējis, kā cilvēku, kuram ir drosmīgs gars. Viņš upurē sevi, lai attīrītu pasauli. Staņislavskim ļoti patika šī Kreiga ideja, un tieši viņš topošās izrādes varoni formulēja kā Kristu. Savukārt Kreigam tieši Staņislavskis likās ideāls Hamleta atveidotājs, taču Maskavas Dailes teātra vadītājs atteicās no šī pagodinošā piedāvājuma, jo uzskatīja, ka viņa aktiertehnika nav piemērota "varoņlugām ar cildenu stilu". Hamletu tēloja Vasilijs Kačalovs.

Precīzās simbolisma filozofijas un estētikas koordinātās tika iecerēts Hamleta monologs "Būt vai nebūt". Kreigs to interpretēja kā varoņa sarunu ar Nāvi, kura ir bezgala skaista un, aicinot pie sevis, sola izbeigt zemes dzīves mokas. Hamletam šai ainā jāpārvar milzīgs kārdinājums. Sākumā Kreigs Nāvi uz skatuves gribēja materializēt kā dievišķīgi pievilcīgu sievieti — vislabāk šo lomu, pēc viņa domām, varētu izpildīt Aisedora Dunkane. Taču realitātē viņš samierinājās ar kustīgu gaismas apli, ko raida prožektors un ko pavada liega mūzika.[32] Hamleta runai bija jābūt tik ātrai kā zibenim, tad jākļūst lēnākai un pirms katras aktīvas darbības uz mirkli jāapklust pavisam, lai enerģijas izpausme iegūtu pārlaicīgu vērienīgumu. Hamlets Kreiga skatījumā bija īsta Šekspīra pārmarionete, izolēta figūra uzpūstajā, liekulīgajā galmā. Pirmā aina karaļnamā bija iecerēta kā Hamleta murgs, kur

galminieku bālās sejas spokaini rēgotos caurumos, kas izgriezti ne vien karaļa un karalienes pleciem, bet visai skatuvei pāri slīdošajā, pagrimumu simbolizējošā zelta apmetnī.

Cilvēkus Hamleta skatījumā Kreigs iztēlojās dīvaini deformētus. Ainā, kur karalis un Polonijs noklausās Hamleta un Ofēlijas tikšanos, Klaudijs ir līdzīgs tīģerim, viņam ir nedabiski liela galva, liesmojošas acis un milzīgas rokas kā ērgļa nagi. (Vislabāk te, pēc Kreiga domām, Klaudijam vajadzētu uzlikt masku. Bija periods, kad režisoram likās — varbūt šo lugu vispār vajadzētu spēlēt maskās.) Bet Ofēlija ir nabaga sivēntiņš, kas izlikta par ēsmu.[33] Ofēlijai vajadzēja skraidīt pa skatuvi, demonstrējot piemīlīgu sejiņu, bērnišķību un muļķību. Pēc Kreiga uzskata, Hamlets Ofēlijā mīlēja savu iedomu tēlu, savukārt Staņislavskis turējās pie tradicionālā viedokļa, ka Ofēlija ir nelaimīgs upuris un, ja viņa būs muļķe, tas mazinās Hamleta vīrieša cieņu. Staņislavskis gribēja, lai otrā plāna lomas tiktu spēlētas reālistiski, bet Kreigam bija svarīgi, lai aktieri izturētos kā lelles — viņš paģērēja, lai tie stāv vaska figūru pozās ar sastingušām rokām un sejām. Lai panāktu šo skulptūrai līdzīgo efektu, viņš uzzīmēja attiecīgus kostīmus. Tēva rēgam bija jāparādās kā ēteriskam siluetam uz augstas platformas, kamēr Hamlets smagā, uz zemi velkošā apģērbā atrastos platformas pakājē. Taču koncepcija par Tēva rēgu izkristalizējās mokošu un pašu par sevi ļoti interesantu meklējumu rezultātā. Vispirms Kreigs vēlējās, kā komentēja Staņislavskis, ar "ultrareālismu" panākt abstrakciju: Rēgam bija jābūt "īstam" skeletam, pa kuru vēl ložņā tārpi un kura kauli spīd ar "viņpasaules" gaismu.[34] Hamletam bija iecerēts dubultnieks — marionete, kas atrastos uz skatuves pat tad, kad prinča nav klāt. Kreigs ierosināja Rozenkrancu un Gildensternu rādīt kā mazas marionetītes, lai veidotu pret viņiem distancēti parodisku attieksmi. Nekas no tā netika īstenots. Staņislavskis nepieņēma arī Kreiga ideju rādīt Tēva rēgu kā Hamleta halucināciju.

Savas ieceres Kreigam neizdevās realizēt arī izrādes scenogrāfijā. Maskavas Dailes teātrim raksturīgajā rūpībā Staņislavskis un Ņemirovičs-Dančenko bija pētījuši viduslaiku pilis, lai izveidotu gotiska stila dekorācijas, bet Kreigs telpā domāja pilnīgi citādi — abstraktās formās, kas atbilda viņa mistiskajai pasaules izjūtai. Galu galā skatuve tika "apmēbelēta" ar Kreiga širmjiem, kurus varēja izvietot dažādās pozīcijās. Širmjus veidoja viegli koka rāmji, pārvilkti ar pelēku puscaurspīdīgu audumu, salokāmi ar divpusējām virām. Tie bija diezgan nestabili, ar stipru tendenci apgāzties. Kreigs smalki bija aprakstījis, kuros brīžos širmji salokās vai atlokās, kādos virzienos pār-

vietojas, bet viņam nebija ne jausmas, kā šīs "šausmīgās un bīstamās sienas" (tā širmjus sauca Staņislavskis) darbināt.

Kreigs negribēja, lai izrādei būtu priekškars, un, tā kā tīri tehniski neizdevās panākt iespaidu, ka širmji kustas paši no sevis, pieprasīja, lai skatuves strādnieki tos pārkārtotu, publikai redzot. Viņaprāt, tas liktu publikai skaidrāk apzināties, ka "Hamlets" ir simboliska izrāde. Tomēr stundu pirms pirmizrādes širmji ar troksni sagāzās gluži kā kāršu namiņš, tāpēc tika nolemts priekškaru nolaist katru reizi, kad širmjus vajadzēja pārvietot.

Izrādes pirmajā ainā ar širmjiem apbūvētā skatuve šķita pilna noslēpumainiem nostūriem, pārejām, dziļām ēnām un mēness stariem. Bija dzirdama sargkareivju staigāšana, dīvainas pazemes skaņas, vēja gaudošana un tāli kliedzieni. No pelēkajiem širmjiem iznira Rēgs, tikko pamanāms savā pelēkajā ģērbā uz pelēko sienu fona, garais apmetnis mīksti slīdēja viņam nopakaļ. Nejauša mēnesstara notverts, Rēgs izbiedēja sargkareivjus un tūdaļ izgaisa starp širmjiem. Savukārt ainā, kur uz tikšanos ar tēva garu atnāca Hamlets, Kreigs Rēgam lika parādīties augstu uz cietokšņa mūriem pret sarkanīgajām debesīm, tā ka gaisma, kas spīdēja cauri Rēga garajam apmetnim, "izšķīdināja" viņu rītausmā.

Galma ainām Kreigs širmjus apvilka ar zeltītu papīru — to pašu, ko lieto Ziemassvētku rotājumiem. Karalis un karaliene zelta ģērbos tika nosēdināti uz augsta troņa. No viņu pleciem krita milzīgs zelta apmetnis, kas pārklāja visu skatuvi. Apmetņa caurumos vīdēja galminieku galvas. Tā kā ainas gaismojums bija tumši dūmakains, zelts noslēpumaini laistījās pret apkārtējo tumsu. Šajos mirkļos Kreiga ģēniju varēja redzēt darbībā. Tomēr tādu brīžu bija maz.

"Hamleta" iestudēšana turpinājās gandrīz četru gadu garumā ne tikai Kreiga kavējumu dēļ. Sava loma bija arī sacensībai starp Staņislavski un Ņemiroviču-Dančenko, kā arī Staņislavska slimībai. Ap 1909. gada maiju Kreigs atmeta savas ieceres realizācijai ar roku un ļāva Staņislavskim strādāt ar aktieriem tā, kā viņš uzskata par vajadzīgu. Pārējo sadarbību raksturoja nepatīkami pārpratumi, kas lielākoties saistījās ar Kreiga atalgojumu un izdevumiem. Kreigs jutās nodots, savukārt Maskavas Dailes teātrī viņu uzskatīja par cilvēku, ar ko grūti strādāt. 1912. gada 5. janvārī Staņislavska "Hamlets" ar Kreiga širmjiem, gaismām, kostīmiem un dažām idejām, bet bez viņa vienojošās koncepcijas kopskata piedzīvoja pirmizrādi.

Publika šo leģendāro jaunā simboliskā teātra iestudējumu uztvēra ar dalītām jūtām, kaut arī izrāde tika spēlēta vairāk nekā 400 reižu. Tie, kuri gaidīja Maskavas Dailes teātra psiholoģisko reālismu, bija vīlušies. Liela daļa

pārmetumu tika scenogrāfijai ar Kreiga širmju miriādēm, kas negāja kopā ar tradicionālo aktierspēli, bet teatrāļus Kreiga jaunās skatuves idejas ietekmēja spēcīgi un ilglaicīgi, kļūstot par modernā teātra neatņemamu sastāvdaļu.

Kreiga adeptu saraksts ir ļoti garš — Meierholds, Tairovs, Vahtangovs, Reinhards, Kopo, Batī, Žuvē, Arto, Baro, Bruks, Svoboda, Šero, Hols ir tikai daži no režisoriem, kas smēlušies ierosmi viņa idejās. Kreiga teorijās un eksperimentos izkristalizējās doma par teātri, kam raksturīgas jaunas, dialektiskas attiecības starp empīrisko realitāti un mākslinieciskо patiesību. Attiecības, kas balstītas nevis empīrisku faktu reprodukcijā, bet subjektīva skatījuma izpausmē. Kreiga revolucionārā ideja par abstraktu arhitektonisku scenogrāfiju jau ilgu laiku ir viens no mūsdienu teātra stūrakmeņiem. Viņa širmji nekad nav novecojuši, un priekšstats par aktieri kā instrumentu iedvesmojis tik atšķirīgus režisorus kā Formens, Šero, Vilsons, Kantors. Tomēr iecere par režisoru kā daudzpusīgu mākslinieku un vienpersonisku izrādes radītāju palikusi nepiepildīta un arī kinētiskā skatuve nav radusi īstenojumu. No Kreiga atstātās ideju bankas daudz kas ir ticis realizēts, nerealizēta palikusi viņa ekscentriskā teātra vīzija kopumā.

Pēc 1928. gada Kreigs pat nemēģina neko iestudēt, kaut arī viņam bija tikai piecdesmit seši gadi. Tomēr viņa radošā dzīve turpināja būt ļoti intensīva — izstādes dažādās valstīs, mākslinieka dienišķais darbs, grāmatu rakstīšana un izdošana, žurnālu rakstu sacerēšana. 1936. gadā Kreigs atstāja Itāliju un devās uz Franciju. Skatuves modeļa meklējumi palika pagātnē. Savus eksperimentus viņš vairs neatjaunoja, kaut arī joprojām loloja cerību nodibināt skolu. Kad Kreigam palika astoņdesmit pieci, viņš publicēja atmiņas dienasgrāmatas formā, bet savu dzīves gājumu aprakstīja tikai līdz 1907. gadam — ideālā un tā arī nerealizētā teātra modeļa dzimšanas gadam. Kreigs nomira 1966. gadā Francijā, Vansā, deviņdesmit četru gadu vecumā.

Citētie avoti un piezīmes

[1] On the Art of Theatre. — London, 1911.
[2] Towards a New Theatre. — London, 1913.
[3] The Theatre Advancing. — London, 1921.
[4] Scene. — London, 1923.
[5] Woodcuts and Some Words. — London, 1924.
[6] Bookplates. — London, 1900.
[7] The Page (1898–1901).
[8] The Mask (1908–1929).

[9] The Marionnette (1918).

[10] Apollona templis Senajā Grieķijā.

[11] Kaut gan — iemeslu pretējai reakcijai netrūka. I. Eineta-Konfino (*Eynat-Confino I.* Beyond the Mask. — Southern Illinois University, 1987) apraksta gadījumu, kad drīz pēc šķiršanās Godvins mēģināja slepus nozagt Terijai meitu Edīti, jo nebija piekritis viņas ierosinājumam "sadalīt" bērnus tā, ka Edīte paliktu pie mātes, bet Kreigu audzinātu tēvs. I. Eineta-Konfino domā, ka Kreigs nezināja par Terijas piedāvājumu un Godvina atteikumu. Ja arī zināja, tad atteicās noticēt tam, ka Godvins viņu negrib, jo Terijas mājā Godvina vārds bija tabu un saistījās ar netīkamām atmiņām.

[12] Savā atmiņu grāmatā "Manas dzīves stāsta satura rādītājs" (*Index to the Story of My Days*, 1957) Kreigs raksta, ka 1896. gadā, kad viņam vajadzēja spēlēt Edvardu IV "Ričarda III" izrādē, kur titullomā bija Ērvings, viņš Edvarda grimu veidojis pēc Edvarda Godvina fotogrāfijas. Šekspīra karalis (kura vārds ir Edvards tāpat kā Kreigam un viņa tēvam) izaicina ļaunumu, ko personificē Ērvings Ričarda lomā. Ērvings tūlīt pēc izrādes saslimis.

[13] Karaliene Viktorija valdīja no 1837. līdz 1901. gadam, un šī laikmeta sabiedrībai cita starpā bija raksturīga birģeliska klīrība, liekulīgs puritānisms un neiecietība. Kaut vai tāds fakts, ka vidussķiras namos klavieru un galda kājas mēdza slēpt zem pārvalkiem, lai tās neasociējas ar slēpjamām cilvēka ķermeņa daļām.

[14] *Morice Ch.* La Littérature de tout à l'heure. — Paris, 1889, p. 359.

[15] Simbolisma lugu varoņi bieži bija tuvi franču klasiskajai traģēdijai — dievi, pusdievi, karaļi, prinči, varoņi, bruņinieki, pārdabiski tēli, arhetipi. Otru grupu veidoja dižciltīgas personas, ko apzīmogoja liktenis, vai neatļauta kaislība. Trešie bija parasti cilvēki (kā Ibsena lugās), kas pakļauti simbolisma ķirurģiskajām operācijām. Attiecībā uz pēdējiem pastāvēja interpretācijas problēma — vai spēlēt reālistiski, tikai dažviet uzsverot simbolisko aspektu (citiem vārdiem — lietojot tehniku, kas vēlāk tika apzīmēta ar distancēšanās vai atsvešināšanās jēdzienu), vai ar monotonu balsi un līdz minimumam reducētām kustībām panākt pilnīgu aktiera depersonalizāciju. (Ļaunas mēles melsa, ka stilizētās kustības ar dažiem lēniem, majestātiskiem žestiem ieviesis Linjē-Po, pats būdams ļoti slikts aktieris.) Par visideālāko aktieri simbolistu izpratnē kļuva lelle, marionete. Tā bija nevainojami paklausīga un ļāva tekstam sasniegt publiku tīrā, aktiera personības netraucētā veidā.

[16] 20. gadsimta beigās līdzīgas tehnikas praktizē postmodernā teātra klasiķis Roberts Vilsons.

[17] *Шоу Б.* Генри Ирвинг и Еллен Тэрри // Бернард Шоу о драме и театре. — М., 1963, с. 489.

[18] Priekšlikumam darboties kādā Parīzes teātrī Kreigs bija gatavs piekrist vienīgi tad, ja šo teātri varētu slēgt uz desmit (!) gadiem, kamēr viņš iestudē atklāšanas izrādi.

[19] Kreigs to sauc par teātra interpretatīvo fāzi un atzīmē, ka radošajā fāzē darbība (kustība un deja), vizuālā aina (scenogrāfija, kostīmi un gaismas) un balss (runātais un dziedātais vārds) lugu padarīs nevajadzīgu. Šis Kreiga pravietojums īstenojies 20. gadsimta otrajā pusē, kad modernais un sevišķi postmodernais teātris piedāvā

izrādes, kas bez literārā teksta starpniecības eksperimentē ar objektiem, vizuāliem un skaniskiem tēliem, improvizācijām, jēdzieniski nesaistītas valodas vai informācijas fragmentiem.

20 Kreiga izvirzītās prasības sasaucas ar franču filozofa un teatrāļa Denī Didro "Paradoksu par aktieri" (1830), kur arī principiāli uzsvērta prāta kontroles nozīme aktiera darbā. Tāpat kā Didro, Kreigs uzskatīja, ka emocijas jājūt skatītājam, nevis aktierim.

21 Ar simbolisku žestu Kreigs saprata dabiskas izpausmes idealizētu versiju jeb stilizāciju. Viņš uzstāja, ka pati mākslas atdalīšana no dabas jau ir saistīta ar aprēķinu, tāpēc aktiera spēlē visam jābūt estētiska nolūka pamatotam, tajā pašā laikā — vienkāršam un proporcijas izjūtā balstītam. Pārspīlējums vai identificēšanās ar atveidojamo tēlu nebija pieļaujama, aktierim bija jāizvēlas zīmīgi žesti — emociju simboli. Lai skatītājs šos simbolus varētu atšifrēt, tiem bija jāseko dabai — tieši jāseko, nevis jāreproducē tā. Jautājums par simboliskas kustības universālajiem likumiem turpina būt aktuāls arī 20. un 21. gadsimta mijā. Ar to nodarbojas īpaša teorētiski praktiska nozare — teātra antropoloģija.

22 Kreigs deva marionetēm priekšroku arī finansiālu apsvērumu dēļ. Dzīvs aktieris bija "dārgs prieks", jo prasīja ne vien lielus morālus ieguldījumus, bet arī materiālus izdevumus, kas Kreigu dzina izmisumā.

23 Acīmredzot tāpēc, ka Kreigu aizrāva ceremoniālais teātris un Senās Ēģiptes civilizācija, ko viņš uztvēra kā uz nāvi orientētu.

24 Šie principi iedvesmoja arī citus lielus mākslinieku, tostarp šveiciešu scenogrāfu un teorētiķi Ādolfu Apiu, par kura idejām 20. gadsimta pirmajā piecgadē Kreigam vēl nebija ne jausmas (vismaz viņš pats tā apgalvoja). Kaut arī Apia un Kreigs daudzos gadījumos nonāca pie līdzīgiem risinājumiem, vairākos svarīgos aspektos viņu uzskati krasi atšķīrās. Apiam mākslinieks vispirms bija komponista un dramaturga darba interprets, Kreigam — pilntiesīgs un patstāvīgs radītājs. Apia teātra elementos saskatīja hierarhiju, Kreigs tiecās pēc to organiskas saplūsmes. Apia paredzēja katrai konkrētai darbības vietai atšķirīgu skatuves iekārtojumu, Kreiga mērķis bija viena scenogrāfija, kas spētu izteikt visa iestudējuma garu.

25 Par Kreiga un viņa ģimenes dienišķo iztiku līdz pat savai nāvei turpināja rūpēties Elena Terija.

26 Izliekts, vienkrāsains spēles laukuma fons, uz kura var "gleznot" ar gaismām.

27 Cilvēka figūras proporcija pret šiem kubiem ir 1:6,pārmarionetes — 1:2.

28 Attīstoties modernajam un postmodernajam teātrim, Kreiga vīzija par izrādēm bez aktiera līdzdalības kļuvusi par realitāti. 20. gadsimta beigās Kreiga autoritāti atzīst, piemēram, amerikāņu režisore Hanna Tīrnija, kuras teātrī nav aktieru, bet ir audumi, gaismas, reizēm arī kostīmi un skaņa vai teksts, ar ko režisore manipulē. Pati Tīrnija to raksturo kā vizuālu mūziku.

29 Tikai 1923. gadā kopā ar dēlu Edvardu un speciāli sagatavotu inženieri, Kreigam modelējot kinētisko skatuvi, izdodas atrast iespējamo risinājumu. 20. gadsimta beigās droši var apgalvot, ka Kreiga kinētiskā skatuve bija pirmā priekšvēstnese postmodernajā laikmetā tik aktuālajam multimediju uzvedumam, kas apvieno arhitektūru, mehāniku, gaismu, kustību, skaņu, ar izpildītāju vai bez tā.

[30] Kreiga širmji pieder pie modernās teātra skatuves telpas pamatelementiem. Tie ir kalpojuši par iedvesmas avotu 20. gadsimta scenogrāfijas attīstībai, sākot no ekspresionisma līdz Brodveja mūzikliem. Latviešu teātra vēsturē spilgts piemērs ir Kurta Fridrihsona 12 širmji Dostojevska "Idiota" iestudējumam, ko 1969. gadā Dailes teātrī veidoja Pēteris Pētersons.

[31] *Строева М.* Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. — М., 1973, с. 264–290.

[32] Turpat.

[33] Turpat.

[34] Turpat.

Guna Zeltiņa

AMERIKAS SAVIENOTO VALSTU REŽIJA (1900–1945). GALVENĀS TENDENCES

Situāciju Amerikas mākslas dzīvē 20. gadsimta pirmajā pusē iespaidoja tādi sabiedriski politiski notikumi kā Amerikas starptautiskās autoritātes nostiprināšanās, kas bija sākusies pēc spāņu–amerikāņu kara (1898), un Teodora Rūzvelta ievēlēšana prezidenta amatā (1901). Valsts spēka potenciāla apzināšanās kļuva par pamatu "tautu kausējamā katlā" nācijas pašapziņas attīstībai. Dabas resursi valstī šķita neierobežoti, Amerikas pilsoņu enerģija un izdomas spējas — neizsmeļamas, sabiedriskajā atmosfērā vējoja labklājība un optimisms.

Arī Pirmā pasaules kara laikā, iesaistīdamās karā tikai tad, kad iznākums bija jau paredzams, ASV necieta lielus zaudējumus. Tieši otrādi: tās guva milzu peļņu, tirgojot ieročus karojošajām valstīm. Gandrīz visus 20. gadus Amerika aizvadīja uz veiksmīga biznesa un panākumu viļņa, līdz situāciju valstī krasi izmainīja finansu, ekonomiskā un agrārā krīze (1929–1933). Tās radīto masu bezdarbu un sociālo depresiju centās mazināt prezidenta Franklina D. Rūzvelta valdība (1932–1945), veidojot dažādas sociālās programmas. Ar līdzīgu mērķi tapa arī Valsts teātru projekts trīsdesmitajos gados. Dzīves kontrasti, straujie lidojumi no veiksmes uz visdziļāko depresiju, plaukstošu un bojāejai nolemtu dzīvju esības drāma radīja to savdabīgo vidi, kurā attīstījās amerikāņu māksla un teātris. Literatūrā šajā laika periodā rodas tādi darbi kā Teodora Dreizera "Māsa Kerija" (1900) un "Amerikāņu traģēdija" (1925), Džeka Londona "Mārtiņš Īdens" (1909), Ernesta Hemingveja "Un saule lec" (1926) un "Ardievas ieročiem" (1929), Frānsisa Skota Ficdžeralda "Lielais Getsbijs" (1925), Sinklera Luisa "Babits" (1922), Viljama Folknera "Troksnis un niknums" (1929), Pērlas L. Bakas "Labā zeme" (1931), Lengstona Hjūza "Skumjie blūzi" (1926), "Balto tikumi" (1934) un "Šekspīrs Hārlemā" (1942), Džona Steinbeka "Dusmu augļi" (1939).

Ne mazāk spožs šis laiks ir arī kino, jo top tādas filmas kā Deivida Grifita "Nācijas dzimšana" (1915), Čārlija Čaplina "Zelta drudzis" (1925) un

"Lielpilsētas ugunis" (1931), V. Fleminga "Vējiem līdzi" (1939), Džona Forda "Dusmu augļi" (1940), Orsona Velsa "Pilsonis Keins" (1941). Kompānija *Warner Brothers* viena no pirmajām sāk veidot skaņu filmas. "Džeza dziedātājs" (1927) atspoguļo tālaika vispārējo aizraušanos ar džezu.

Teātrī un oriģināldrāmā attīstība norisa salīdzinoši lēnāk nekā, piemēram, kino, kas ātri evolucionē līdz Holivudas izkoptajam un pasaulē atzītajam mākslas industrijas līmenim. Būtisks pavērsiens sākas divdesmitā gadsimta desmitajos gados. Atšķirībā no Krievijas, Vācijas, Francijas un citām valstīm, kur vadošie režisori ir arī teātra teorētiķi, Amerikā divdesmitā gadsimta pirmajā pusē dominē režisora — antrepreniera, režisora — menedžera un praktiķa tips. Visa amerikāņu režisoru vecākā paaudze ar Deividu Belasko (*David Belasco*) priekšgalā bija izaugusi praktiskā pieredzē, aktieru, viesizrāžu menedžeru darbā. Tikai pēc Pirmā pasaules kara parādās režisori, kas ir studējuši Eiropā. Piemēram, H. Klērmens (*Harold Clurman*) ir mācījies Francijā. Profesors Džordžs P. Beikers uzsāk drāmas un teātra programmu apmācību ASV augstskolā (1903). Amerikāņu Laboratorijas teātrī (*American Laboratory Theatre*, 1923–1930) tika likti pamati K. Staņislavska sistēmas principu apguvei.

Drīz pēc Pirmā pasaules kara, kad ASV kļūst par lielāko globālo spēku pārstāvi, arī amerikāņu teātris un drāma pirmoreiz sāk iekarot starptautisku ievērību. 20. gados nozīmīga ir Ģildes teātra (*Guild Theatre*) un Provinstaunas teātra (*Provincetown Players*) darbība, 30. gados — Grupas teātra (*Group Theatre*) un valsts teātru pieredze. Laikā līdz 40. gadiem amerikāņu drāma un teātris sasniedz briedumu, gan pašā Amerikā, gan ārzemēs tiek augstu novērtēti dramaturgi Jūdžins O'Nīls, Maksvels Andersons, Elmers Raiss, Torntons Vailders, režisori Arturs Hopkinss (*Arthur Hopkins*) un Herolds Klērmens, aktieri Džons Barimors, Helēna Heiza, Ketrina Kornela un citi.

Amerikāņu teātrī šajā laikā nav īpaši izteiktu virzienu vai kustību. Gadsimta pirmajā pusē dominē reālisms, kas diezgan daudz ir aizguvis no citiem stiliem (romantisma, ekspresionisma). Modernisms kā sistēma Amerikas teātrī aizsākas tikai piecdesmitajos gados, un tas ir saistāms ar grupu Dzīvais teātris (*Living Theatre*) un Atvērtais teātris (*Open Theatre*) darbību. Galvenās teātra dzīves aktivitātes saistās ar Ņujorku, lai gan arī Vašingtonā jau kopš 1735. gada darbojas Nacionālais teātris (*National Theatre*) un Jaunais nacionālais teātris (*New National Theatre*, no 1885).

Laika periodu no 1900. līdz 1945. gadam ASV teātrī var sadalīt trīs posmos, ko nosaka galvenokārt organizatoriski pasākumi teātra jomā, vadošo

teātra kolektīvu un mākslinieku darbība. **Pirmais posms** saistās ar ASV tradicionālo, komerciālo teātri 20. gadsimta sākumā un mazo jeb mākslas teātru kustības mēģinājumiem lauzt skatuves mākslas inerci, pieslēgties Eiropas teātru repertuāra un estētikas sasniegumiem. **Otrais posms** — ar Ģildes teātra dibināšanu (1919), ar Evas Legaljenes (*Eva Le Gallienne*), Artura Hopkinsa un scenogrāfa Roberta E. Džonsa meklējumiem. **Trešais posms** — ar Grupas teātri (1931–1941), ar Valsts teātru projektu, režisoriem Orsonu Velsu (*Orson Welles*), Gatriju Maklintiku (*Guthrie McClintic*).

Teātra sindikāts (*Theatrical Syndicate*) un mazie jeb mākslas teātri. M. Fiske, D. Belasko, Provinstaunas teātris

Gadsimtu mijā Amerikas teātrī joprojām valda romantiskais reālisms (teātra vēsturnieka O. Broketa apzīmējums), ko simbolizē dramaturga J. O'Nīla tēva, aktiera Džeimsa O'Nīla radītais grāfa Monte Kristo tēls, kurš gadu desmitiem nenogāja no skatuves. Drāmā nebija tāda mēroga reālistu kā, piemēram, T. Dreizers prozā. Dramaturgi Džeimss Herns (1839–1901), Viljams Džilete (1855–1937), Klaids Fičs (1865–1909) vai Viljams V. Mūdijs (1869–1910) savos darbos bija izveidojuši reālistisku dialogu un raksturojumus, pievēršoties aktuālām tēmām. Taču šo autoru tieksme uz melodrāmu, sentimentu un nekritisku optimismu, kas bija iesakņojušies tiklab amerikāņu drāmā, kā uz skatuves, kavēja reālisma attīstību.

Situācija amerikāņu teātrī gadsimta mijā neveicināja reālisma izplatību. Izklaides un komercializācijas tendenci, kas še tradicionāli bijusi spēcīga allaž, šajā periodā pastiprina Teātra sindikāta darbība. Šī 1896. gadā dibinātā sešu Ņujorkas menedžeru organizācija, no kuriem ievērojamākais bija Čārlzs Fromans (1860–1915), teātrī ieviesa ekonomikā valdošos biznesa likumus, par galveno izvirzot peļņas principu. Sindikātam piederēja Ņujorkas teātra ēku lielākā daļa, kur tika rīkotas pirmizrādes, pēc tam nosūtot tās viesizrādēs pa visu valsti. Veiksmīgākajos gados Č. Fromans nodarbina ap 1000 cilvēku. Sindikāts izstrādā detalizētu sistēmu gan izrādes radīšanai, gan tās pārdošanai, sākot ar izrāžu pasūtījumu pieņemšanu, lugu, režisoru un aktieru izvēli, viesizrāžu maršrutu saskaņošanu. Savās rokās viņi koncentrē galvaspilsētas un reģionālo menedžeru pasūtījumus, piedāvājot tiem izrādes ar "zvaigznēm" visas sezonas garumā, ja pasūtījumi tiks veikti tikai caur Sindikātu. Organizācija kontrolē viesizrāžu maršrutus, nežēlīgi izspiežot no tiem sāncenšu teātrus, nepieņem darbā aktierus, kuri nepakļaujas viņu prasībām.

Šī sistēma novērsa nejaušības un paviršību teātru darbā, taču pārliecināja menedžerus, ka izdevīgāk nekā uzturēt pastāvīgu trupu ir maksimāli ekspluatēt atsevišķas veiksmīgas izrādes. Sindikāts aizsāka īstenot Brodvejas teātru (*Broadway Theatres*) darba principus, kas modificētā veidā ASV teātra sistēmā saglabājušies līdz mūsdienām. Gadsimtu mijā pēc līdzīgiem principiem sāk darboties konkurējošā brāļu Šūbertu (*Schubert*) Sema (*Sam*, 1875–1905), Lī (*Lee*, 1875–1953) un Džeikoba (*Jacob*, 1879–1963) koncerns "Brāļi Šūberti" (*Schubert Brothers*), kurš vēlāk pārņem Brodvejas teātru lielāko daļu.

Sindikāta vēlmei kontrolēt teātra situāciju valstī, pārņemt labākos teātrus, nodarbināt labākos aktierus sāka pretoties opozīcija, kuru pārstāvēja sava laika labākā aktrise Minnija Maderna Fiske (*Minnie Madern Fiske*), režisors **Deivids Belasko** un citi. M. Fiske (1864–1932) Ņujorkā izveidoja savu Manhetenas teātri (1901–1907) ar labu trupu un augstvērtīgu repertuāru, kur viņa viena no pirmajām Amerikā iestudēja H. Ibsena lugas "Leļļu nams", "Sabiedrības pīlāri", "Heda Gablere", "Spoki", "Rosmersholma". Aktrises vīrs, ietekmīgākā Ņujorkas teātra izdevuma "Ņujorkas Drāmas Spogulis" (*The New York Drama Mirror*) redaktors Harisons Grejs Fiske viņai palīdzēja ilggadīgajā un sekmīgajā cīņā ar Sindikātu.

Eiropas dramaturģijas un reālistiska spēles veida ieviešanā būtiska nozīme ir krievu aktrisei Allai Nazimovai (*Alla Nazimova*, 1879–1945), kura pēc Maskavas Dailes teātra viesizrādēm palika Amerikā un 1906. gadā sāka uzstāties ar Ibsena "Hedas Gableres" un "Leļļu nama" izrādēm.

Kā viens no opozīcijas līderiem pret Sindikātu izvirzījās režisors un producents D. Belasko (1859–1931), kurš bija uzkrājis respektējamu pieredzi teātrī, darbodamies par aktieri, režisoru,



Čārlzs Fromans



Deivids Belasko savā studijā

dramaturgu un menedžeri Kalifornijā. Belasko kļuva pazīstams kā "zvaigžņu" radītājs (viņš veicināja Leslijas Kārteres (*Leslie Carter*), Deivida Vorfīlda (*David Warfield*) un citu aktieru profesionālo izaugsmi), taču galvenokārt kā režisora reputācijas iedibinātājs amerikāņu teātrī.

D. Belasko inscenējumu stilā nostiprina reālisma principus, kas tiek izmantoti arī romantisku un melodramatisku lugu uzvedumos. Līdz viņa darbībai amerikāņu teātrī ir galvenokārt perspektīvas dekorācijas, kuru izstrādājumā dominē vēsturiskā aptuvenība. Belasko princips, līdzīgi kā tas ir Meiningenes teātra, K. Staņislavska un A. Antuāna meklējumos Eiropas teātrī, ir uzticība vēsturei un konkrētajam laikam, sadzīves īpatnībām un reālijām.

1902. gadā Belasko atver pats savu Belasko teātri (*Belasco Theatre*) Brodvejā, kur viņa uzvedumiem ir raksturīga ieceres vienotība, spēcīgs ansamblis, meistarīgs skatuves tehnikas lietojums un noslīpēta masu skatu

izveide. Uzmanība pret detaļu, rūpīga iedziļināšanās iestudējamās lugas laikā, vēsturiskajā vidē, kostīmos un sadzīvē radīja Belasko darbos tādu reālisma kondensāciju, kas jau tuvojās naturālismam.

Viņa dominējošais stils bija četru sienu iluzionisms, kas apvienojās ar īstu materiālu un rekvizītu izmantojumu. Piemēram, Belasko izveidoja pazīstama Brodvejas restorāna — Bērnu restorāna — kopiju melodrāmas "Gubernatora kundze" (1912) uzvedumam. Režisors mūsdienu lugu iestudējumiem dažkārt mēdza izvēlēties viņam iepatikušos apģērba gabalu tieši uz ielas, no garāmgājējiem, bet varēja arī sūtīt uz Japānu pēc kāda kostīma vai aksesuāra. Meistarīgais krāsu un faktūru kombinējums, neparasti rūpīgi izvēlētās detaļas radīja patiesi efektīgu iespaidu.

Par galveno līdzekli skatuviskās atmosfēras radīšanai Belasko uzskatīja apgaismojumu, un viņa iestudējumi kļuva slaveni virtuozo gaismas efektu dēļ. Belasko bija pārliecināts, ka režisoram jāpārzina skaņu un gaismu psiholoģiskā un simboliskā nozīme un iedarbība. Savā eksperimentālajā studijā viņš dažkārt mēnešiem ilgi strādāja ar veselu palīgu komandu, lai sasniegtu īpašus efektus. Piemēram, trīs mēneši laika un 5000 dolāru tika iztērēti, lai radītu pārsteidzošu saulrieta izgaismojumu uzvedumā "Meitene no Zelta Rietumiem" (1905). Divpadsmit minūšu ilgā klusuma zona *Madame Butterfly* (1900) uzvedumā, kad nakts atklājās saulrieta, tumsas un rītausmas kompozicionālā maiņā, tika uzskatīta par tālaika teātra apgaismojuma brīnumu.

D. Belasko savos uzvedumos sasniedza tās kvalitātes, pēc kurām tiecās un kuras apbrīnoja gan K. Staņislavskis, Maskavas Dailes teātra viesizrāžu laikā Amerikā redzēdams Deividu Vorfīldu Šekspīra "Venēcijas tirgotājs" uzvedumā (1922), gan Teātra sindikāts. Taču Belasko atteicās ar Sindikātu parakstīt īpašu kontraktu, un tas radīja konfliktu. Tomēr viņa uzvedumi līdz 1909. gadam bija tik pieprasīti, ka Sindikāts beidzot pieņēma Belasko noteikumus, un tas radīja pirmo nopietno plaisu Sindikāta varenībā.

Lai gan viņš turpināja veidot uzvedumus līdz 1931. gadam, šajā laikā režisors jau bija pārvērties par leģendu, par "veco burvi", kā viņu nereti sauca, kam vairs nebija būtiskas nozīmes aktīvajā teātra procesā.

1913. gadā Hārvarda un Jeilas universitātes profesors Džordžs Pīrss Beikers (1866–1935) pie Jeilas universitātes atvēra Darbnīcu 47 (*47 Workshop*), kur mācīja dramaturģijas pamatus. Ar viņa vārdu saistās Jūdžina O'Nīla, Edvarda Šeldona, Filipa Barrija un citu dramaturgu pirmie mēģinājumi drāmā. Beikers, kurš jau 1903. gadā bija nodibinājis lugu rakstīšanas klasi Redklifa koledžā, izvirzīja ideju, ka universitātēs nepieciešams

atvērt fakultātes, kur gatavotu režisorus, aktierus, kritiķus un uzvedumu daļu darbiniekus. Sastapdamās ar akadēmisko aprindu pretestību, šī ideja pamazām sāka realizēties, bet tikmēr vairāki Beikera studenti iesaistījās mazo jeb mākslas teātru kustībā.

Pirms tam kā mēģinājums nodibināt jauna tipa teātri uzlūkojams Dž. Beikera studenta, antrepreniera Vintropa Eimza (1871–1937) Ņujorkā izveidotais Jaunais teātris (*New Theatre*, 1909), kas divas sezonas eksistēja par miljonāru Astora, Morgana u.c. naudu, bija apgādāts ar jaunāko skatuves tehniku, grozāmo skatuvi. Neveiksmīgais Šekspīra "Antonija un Kleopatras" uzvedums uz milzīgās skatuves, sekmīgākie M. Māterlinka "Zilā putna", Šekspīra "Ziemas pasakas" un R. Šeridana "Mēlnesības skolas" iestudējumi tomēr neattaisnoja uz teātri liktās cerības, atklāja aktieru nesagatavotību klasiskajam repertuāram.

1911. un 1912. gadā lielu iespaidu ar savu ansambliskuma principu uz ASV teātra darbiniekiem bija atstājušas īru Ebija teātra (*Abbey Theatre*) viesizrādes, 1914. gadā — cita Dž. Beikera studenta, Semjuela Hjūma organizētā Eiropas jaunās skatuves tehnikas izstāde ar Leona Baksta, Gordona Kreiga, kā arī Maksa Reinharda izrāžu mākslinieku darbiem un skatuves tehniskā iekārtojuma paraugiem. Tas radīja labvēlīgu vidi *mazo* jeb *mākslas* teātru darbībai, kas par savu mērķi izvirzīja apgūt un asimilēt jaunākos Eiropas dramaturģijas un režijas sasniegumus. Aktieri šajos kolektīvos bija galvenokārt amatieri, finansiālā ziņā šie teātri balstījās uz abonementu sistēmu.

Pirmais *mazais*, neatkarīgais teātris radās Čikāgā 1912. gadā — Čikāgas Mazais teātris (*Chicago Little Theatre*), un to nodibināja jauns dzejnieks Moriss Brauns (1881–1955) ar mērķi meklēt jaunus izteiksmes līdzekļus teātrī un strādāt pie poētiskās drāmas. Teātris piecus gadus darbojās pieticīgos apstākļos noliktavas ēkā, kur bija iekārtota neliela skatītāju zāle, taču uzveda Ibsena, Šova, Eiripīda, L. Andrejeva darbus. Kolektīvs uzturēja sakarus ar īru teātri, Ž. Kokto, L. Žuvē, E. Žaku-Dalkrozu, M. Brauns sarakstījās ar K. Staņislavski un gatavojās doties uz Maskavu. Veiksmīga izveidojās M. Brauna sadarbība ar jauno scenogrāfu Reimondu Džonsu, kuru bija iedvesmojušas G. Kreiga un Ā. Apias idejas un kurš uz nelielās skatuves, galvenokārt izmantojot gaismu un krāsu, radīja mazus mākslas brīnumus. Tas lielā mērā noteica šī teātra uzvedumu īpatno tēlainību un poētiskumu. Taču finansiālā ziņā teātrim nebija perspektīvas, un tā radošo pieredzi turpināja jau citi teātri.

Viens no šādiem teātriem bija žurnālista un rakstnieka Džordža Krēma

Kuka (1873–1924) 1915. gadā dibinātais Provinstaunas teātris (darbojās līdz 1929. gadam). Tā kodolu veidoja jaunu Ņujorkas rakstnieku un mākslinieku grupa, kuri vasaras atvaļinājuma laikā uzrakstīja un Ņujorkas priekšpilsētā uzveda vairākas viencēlienu lugas. Atšķirībā no citiem *mazajiem teātriem*, kas tiecās uzvest Eiropas lugas un klasiku un bija ieinteresēti inscenējuma metodēs, Dž. Kuks par teātra mērķi pasludināja nacionālās dramaturģijas attīstības veicināšanu, dodot iespēju dramaturgam pašam sekot sava darba iestudējumam, nevis pakļauties komerciāla antrepreniera prasībām.

Šī radošā programma sāk realizēties praksē, kad 1916. gadā teātrim pievienojas Džons Rīds (1887–1920), kurš tikko ir atgriezies no revolūcijas Meksikā un uzrakstījis teātrim vairākas lugas, un Jūdžins O'Nīls (1888–1953) ar savu lugu "Uz Austrumiem no Kardifas" un citiem darbiem. Laikā līdz 1925. gadam teātrī tika iestudētas 93 lugas, no tām 47 bija amerikāņu autoru lugu pirmuzvedumi, 16 — J. O'Nīla darbi, dramaturgam aktīvi piedaloties mēģinājumos.

Teātra izteiksmes līdzekļu attīstībā būtiska nozīme ir J. O'Nīla ekspresionistisko lugu "Imperators Džonss", "Pinkainais pērtiķis" un "Spārni doti visiem cilvēkbērniem" uzvedumiem, kur teātris atsakās no ceturtās sienas ilūzijas, izmanto atklātas spēles paņēmienus, ar stilizācijas palīdzību meklē jaunas plastiskās izteiksmes iespējas, gaismu efektus. Inscenējuma ziņā kā drosmīgs tiek novērtēts Dž. Kuka "Imperatora Džonsa" (1920) uzvedums, kur režisors ar mākslinieku Kleonu Trokmortonu lugas dažādo darbības vietu attēlošanai par galveno scenogrāfijas elementu bija izveidojuši rāmi ar milzīgu kupolu. Atstarojot gaismu visos virzienos, kupols radīja dziļuma iespaidu, un uz šī fona izcēlās nēģeru aktiera Čārlza Gilpina spēcīgais tēlojums galvenajā lomā. Iestudējums piedzīvoja tādus panākumus, ka tika pārcelts uz Brodveju.

Provinstaunas teātrī tika iestudētas arī J. O'Nīla lugas "Mīla zem gobām", "Anna Kristi", "Lielais dievs Brauns" un citas, un tā nozīme amerikāņu teātra vēsturē neapšaubāmi bija ne tikai šī dramaturga talanta, bet nacionālās drāmas attīstības veicināšana vispār, cīņa pret rutīnu un štampiem. Kā atzīmē viens no teātra ideju ģeneratoriem scenogrāfs Kenets Makgovens, šis teātris "atrada sev attaisnojumu arī bez Nīla darbiem, tajā radošajā garā, ko šajā teātra ēkā sajuta katrs, kurš tajā ienāca".[1] Provinstaunas teātris būtībā bija meistardarbnīca gan jaunām, Brodvejā nepieprasītām lugām, gan sava laika talantīgākajiem scenogrāfiem (Roberts Edmonds Džonss, Kleons Trokmortons u.c.). Taču pamazām nobrieda J. O'Nīla un Dž. Kuka konflikts, jo teātra režija nebija tik spēcīga, lai atklātu O'Nīla

dramaturģiju visā tās dziļumā un potenciālajā daudzveidībā. Teātra finansiālo situāciju smagi ietekmēja 1929. gada ekonomiskā krīze, un tas bija lemts likvidācijai.

Cits *mazais* teātris — "Vašingtonas laukuma aktieri" (*Washington Square Players*, 1915–1918), ko organizēja un vadīja Lorenss Langners (*Lawrence Langner*, 1890–1962), par savu mērķi izvirzīja jaunu aktierspēles un inscenējuma metožu meklējumus gan uz amerikāņu dramaturģijas, gan Eiropas jaunās drāmas bāzes. Triju gadu laikā teātris iestudēja 62 īsas un 6 pilnmetrāžas lugas, to vidū tādus darbus kā J. O'Nīla "Zonā", T. Dreizera "Meitene zārkā", Dž. Kuka un Sūzanas Glaspelas "Apspiestās vēlēšanās", L. Andrejeva "Cilvēka dzīve" u.c. Te savu darbību uzsāka režisors Filips Mollers (*Philip Moeller*, 1880–1959), kurš veiksmīgi atklāja M. Māterlinka mistisko simbolismu lugas "Aglavena un Selizete" iestudējumā (1916). F. Mollers nekonvencionāli iestudē F. Vēdekinda, N. Jevreinova, L. Andrejeva darbus. Te savu pirmo pieredzi iegūst aktieri Ketrina Kornela, Rolands Jangs, scenogrāfs Lī Simonsons un citi.

Atšķirībā no Provinstaunas teātra studijiskā gara "Vašingtonas laukuma aktieri" kļuva pazīstami kā visai respektabls teātris ar modernisma iezīmēm. Taču šī teātra pieredze, tāpat kā citu mazo teātru problēmas, pierādīja, ka ar entuziasmu un augstiem ideāliem ir par maz, lai mainītu teātra situāciju valstī. Vairākums no šiem teātriem (arī Apkaimes teātris (*Neighborhood*) Ņujorkā un citi) bija amatieru teātri, kuriem izdevās piesaistīt atsevišķus profesionālus aktierus un režisorus. Šie teātri amerikāņu teātra vidē bija iezīmējuši virzienu uz pārmaiņām, bet, lai tās sasniegtu, bija nepieciešama pāreja uz īstu profesionālismu. To realizēja Ģildes teātris — pirmais patiesi sekmīgais kolektīvs neatkarīgo teātru vidū, kurš 1919. gadā dzima uz likvidētā "Vašingtonas laukuma aktieru" teātra pelniem.[2]

Ģildes teātris. Evas Legaljenes Pilsoniskais repertuāra teātris, režisora Artura Hopkinsa un scenogrāfa Roberta E. Džonsa meklējumi

Mākslinieciskais konteksts, kad darbojās Ģildes teātris, kura ietekme amerikāņu teātra dzīvē saglabājas līdz Otrā pasaules kara beigām, bet vislielākā ir divdesmitajos gados, jau bija cits. 1917. gadā tiek nodibināts "Teātra Mākslas Žurnāls" (*Theatre Magazine*), kas laikā starp abiem pasaules kariem fokusē jaunas teātra idejas un kustības. Ņujorkā divas sezonas vieso-

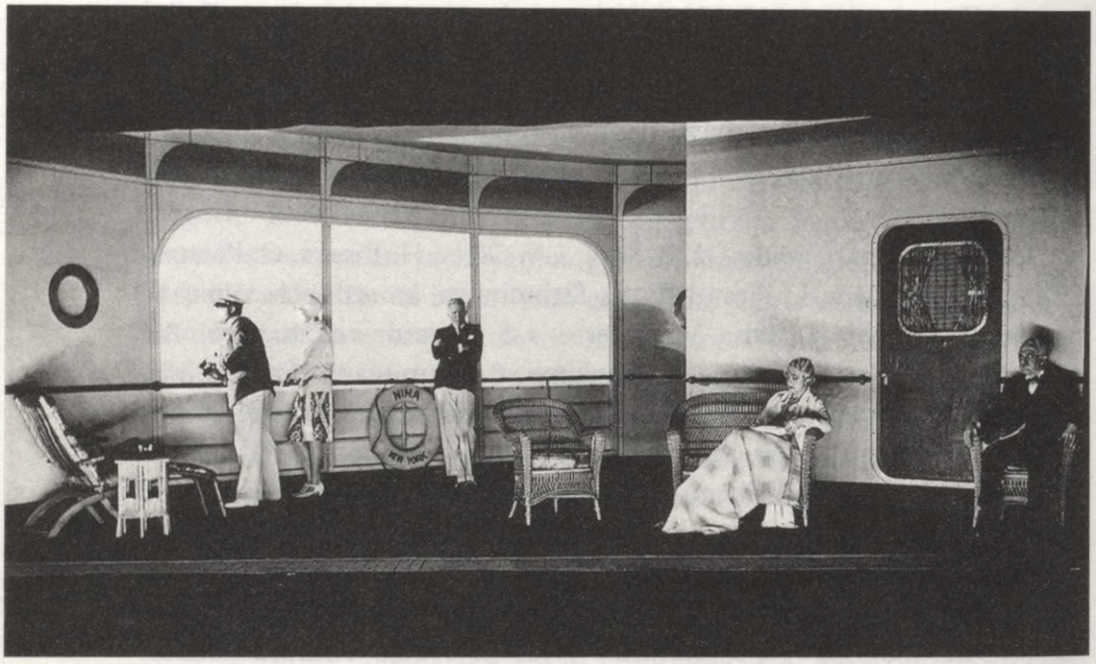
jas Žaka Kopo teātris (1917–1919), Krievu balets (1916), Maskavas Dailes teātris (1923–1924), Maskavas Dailes teātra Muzikālā studija (1925–1926), teātris *Gabima* (1926–1927), Makss Reinhards iestudē "Miraklu" (1924) un viesojas ar savām izrādēm (1927–1928). Šiem notikumiem ir gan tieša, gan netieša ietekme uz Ģildes teātra darbību, kas tiecas attīstīt nopietnu profesionālismu.

Teātra repertuāru veido Dž. B. Šova, J. V. Gētes, H. Ibsena, G. Kaizera, P. Klodēla, E. Tollera, L. Pirandello, A. Strindberga, kā arī nacionālo dramaturgu — J. O'Nīla, E. Raisa, M. Andersona, S. Hovarda un citu darbi. Par režisoriem darbojas F. Mollers, A. Hopkinss, R. Mamuljans (*Rouben Mamoulian*), M. Vebstere (*Margaret Vebster*) un citi, par aktieriem — H. Heiza, A. Lants, L. Fonteina, A. Nazimova u.c.

Ģildes teātris uz amerikāņu skatuves apliecina tādu lugu dzīvotspēju, kuras līdzšinējie amerikāņu teātra antreprenieri uzskatīja par nepiemērotām uzvešanai Amerikā, piemēram, Ibsena "Pērs Gints", L. Andrejeva "Tas, kurš saņem pļaukas". Teātris tuvina amerikāņu režisorus un dramaturgus jaunās drāmas virzienam Eiropā, koncentrētā veidā atspoguļo ārzemju mākslas ietekmes. Ž. Kopo teātra "Vecā baložbūda" un Maskavas Dailes teātra viesizrādes sagatavo Ģildes teātra un citus amerikāņu aktierus pārdzīvojuma mākslas uztverei un pakāpeniskai iemiesošanai. A. Strindberga drāmas, R. Vīnes filma "Doktora Kaligari kabinets" (1919) savukārt ienes amerikāņu teātrī ideju par mūsdienu pasauli kā disharmonisku, slimu pasauli, kurā cieš automātisma apzīmogots indivīds. Ekspresionisma poētikas lauztās līnijas, asimetrija, melnbaltais grafiskums Ģildes teātrī spilgtāko izpausmi rod E. Raisa lugas "Skaitļojamā mašīna" uzvedumā (1923). M. Reinharda stilistikas barokālais vērienīgums atbalsojas teātra 30. gadu klasikas inscenējumos (Šekspīra "Spītnieces savaldīšana").

Ģildes teātra sākumposmā nozīmīga ir Berlīnes Vācu teātra bijušā režisora Emanuela Reihera (*Emanuel Richer*, 1849–1924) darbība. Viņš teātrī strādā par mākslinieciski vadītāju un režisoru–pedagogu, iepazīstinādams kolektīvu ar Eiropas teātra psiholoģiskā reālisma tradīcijām. E. Reihera realizētais Ļ. Tolstoja lugas "Tumsības vara" uzvedums (1920) ar pamatīgi izstrādātajām tēlu psiholoģiskajām attiecībām un konflikta izvērsumu ir sava veida meistardarbnīca aktieriem.

Atšķirībā no E. Reihera, kurš gandrīz skrupulozi veica iestudējamā materiāla vides, apstākļu un tēlu psiholoģijas izpēti, **Filips Mollers**, kurš pēc Reihera nāves kļūst par Ģildes teātra mākslinieciski vadītāju, pārstāv inspiratīvo jeb intuitīvo metodi režijā. Kā liecina teātra vēsturnieks S. Leiters, viņš



J. O'Nīla **"Dīvainā interlūdija"** Ģildes teātrī (1928). Rež. F. Mollers, scenogr. L. Simonsons. Skats no izrādes

uzskatīja, ka režisoram drāmas ritmiskajos un vizuālajos aspektos jāienes "mistiska" izpratne.[3] Mollers lielu nozīmi piešķir iedvesmai, izrādes tapšanā noraida loģikas likumus. Viņa paskaidrojumi aktieriem ir galēji skopi, un no ansambļa režisors vispirms prasa lugas atmosfēras izjūtu un uztveres svaigumu.

F. Mollers Ģildē iestudē vairāk nekā 30 uzvedumus, to vidū K. Čapeka "R.U.R." (1922), F. Molnāra "Miesassargs" (1924), N. Jevreinova "Pats galvenais" (1926, pats Jevreinovs palīdz režisēt), B. Džonsona un S. Cveiga "Volpone" (1928), J. O'Nīla "Sēras — Elektras liktenis". Mollers iestudē desmit Dž. B. Šova lugas, to skaitā "Atpakaļ pie Metuzāla" (1922) un "Svētā Žanna" (1923) pasaules pirmizrādes, kā arī "Cēzaru un Kleopatru" (1925), "Velna mācekli" (1923), "Majori Barbaru" (1928) un citas.

J. O'Nīla sarežģītās 9 cēlienu lugas "Dīvainā interlūdija" uzvedumā (1928) Mollers atrod fiziskā palēninājuma jeb apstādinājuma metodi, likdams aktieriem sastingt dabiskās pozās, kamēr skatītājiem tiek pārraidīti viņu varoņu iekšējie monologi. Šis paņēmiens tiek nodēvēts par *interlūdismu* un izmantots arī J. O' Nīla lugas "Dinamo" uzvedumā (1929), taču tur jau šķiet kā manierisms.[4]

Mollers parasti strādā kopā ar scenogrāfu L. Simonsonu (1888–1967), kurš pēc studijām Hārvardā un ceļojuma uz Eiropu ir viens no jaunās skatuves tehnikas koncepciju realizētājiem Amerikā. Ar dažu arhitektonisku pamatformu, vienkāršu dekorācijas elementu, apgaismojuma un projekciju palīdzību viņš prot radīt efektīgu skatuves iekārtojumu. Mollers sadarbojas ar Džo Melzineru, Alīni Bernsteinu, Robertu E. Džonsu un citiem vadošajiem sava laika scenogrāfiem.

Elmera Raisa (1892–1967) labākās lugas — fantastiskas ekspresionistiskas traģēdijas (kā to apzīmējis pats autors) "Skaitļojamā mašīna" — uzvedumā Mollers pierāda savu izdomu un fantāziju. Ainā, kur galvenais varonis misters Zero (Nulle) tiek atlaists, ierēdņu rakstāmgaldi tiek sagriesti pret sienu, uz kuras dejo daudzu figūru ēnas. Pēkšņi lielajā burzmā visu izdzēš divi milzīgi asiņaini traipi: izmisušais Zero nogalina savu bosu. Finālā galvenais varonis (aktieris Dadlijs Digss) ar bālu, krampjaini savilktu seju kā trenkāts zvērs skraida pa milzīgas skaitļojamās mašīnas taustiņiem, pārliecinoši atklādams standartizācijas iznīcinātā mazā cilvēka traģēdiju.

Ģildes teātrī neilgu laiku (1918–1920) darbojas arī režisors Ogastins Dunkans (*Ogastine Duncan*, 1880–1958), kurš iestudē pirmo panākumus guvušo teātra uzvedumu — Sentirvina lugu "Džons Fergusons" (1919). Taču, nespēdams samierināties ar teātra repertuāra un mākslinieciskо principu eklektismu, režisors no Ģildes aiziet (1926). 1926./1927. gada sezonā teātrī tiek izveidota pastāvīga desmit aktieru trupa (Helēna Vestlija, Alfrēds Lants, Linna Fonteina, Dadlijs Digss un citi), un 1926. gadā teātra aktieru studijas vadību uzņemas **Rubens Mamuljans** (1898–1987).

Tbilisi dzimušais režisors, kurš ir izglītojies Parīzē, Ģildes teātrī paralēli jauno aktieru apmācībai iestudē Dorotijas un Dabosa Heivordu tautas drāmu "Porgijs" (1927). Mamuljanam izdodas radīt spilgtu melno amerikāņu dzīves panorāmu, kas ir piesātināta ar spiričueliem, vardarbību un jutekliskumu. Režisors uzvedumā izmanto neierastu ritmisku stilu, likdams ansamblim vingrināties tikmēr, kamēr ritms kļūst par viņa otro dabu, un šo ritma pulsējumu pastiprinādams ar radoši izmantotām fona skaņām, kas pavada darbību.

Mamuljans iestudē arī J. O'Nīla satīru par moderno materiālismu "Marko miljoni" ar A. Lantu — Marko Polo (1928), R. Rolāna drāmu "Mīlas un nāves spēle" (1929) un K. Čapeka robotu lugas "R.U.R." atjaunojumu (1930), finālā radot iespaidu, it kā roboti maršētu tieši skatītāju zālē. Viņš pirmais Amerikā iestudē I. Turgeņeva "Mēnesi uz laukiem" (1930) ar Allu Nazimovu galvenajā lomā.



R. Rodžersa un O. Hammersteina **"Oklahoma!"** Ģildes teātrī (1943). Rež. R. Mamuljans

R. Mamuljana režijā top trīs ievērojami mūzikli, kuri ietekmē šī žanra attīstību un kurus amerikāņu teātra vēsturnieki min pie Ģildes teātra lielākajiem sasniegumiem. Džordža un Airas Geršvinu mūzikls "Porgijs un Besa" (1935), veidots pēc iepriekšminētās lugas "Porgijs", Ričarda Rodžersa un Oskara Hammersteina "Oklahoma!" (1943) pēc Linnas Rigsas lugas "Zaļojošie ceriņi" un tās pašas radošās komandas veidotais "Karuselis" (1945), kuras pamatā F. Molnāra luga "Lilioms".

Nacionālā žanra — mūzikla — radīšanas procesā šie uzvedumi ir komplekss mēģinājums sapludināt vienā organiskā veselumā dziesmas, mūziku, dialogu, dejas, dekorāciju utt. un apvienot tās stingrā ritmiskā struktūrā, režijā akcentējot dramatisko un psiholoģisko konfliktu. Īpaši iezīmīgi šajā procesā ir iestudējumi "Oklahoma!" un "Porgijs un Besa". Pirmais — ar centieniem radīt mūziklu nevis kā atkailinātu "gerlu" pompozu greznu šovu, bet kā tautas dzīves panorāmu, ietverot nacionālās tradīcijas, dziesmas un deju melodijas, idilli "vecajā, labajā" Amerikā. Otrais — kā mēģinājums aktualizēt teātrī "melnās Amerikas" kultūrslāni, kas rada turpinājumu nēģeru teātra attīstības programmās Valsts teātru projekta ietvaros.

Ģildes teātris strauji paplašina savu darbību jau 20. gadu otrajā pusē, kad tam ir pāri par 20 000 abonementu Ņujorkā un ap 30 000 — desmit citās lielākajās pilsētās, kur notiek izbraukuma izrādes, līdz beidzot aktieru tūkstoši spēlē septiņdesmit pieciem tūkstošiem abonentu. 1929. gadā Ģilde ar panākumiem viesojās Londonā, un Amerikā teātra iestudējumi bija augsta mākslinieciska līmeņa paraugs. Taču, kā norāda amerikāņu teātra vēsturniece M. Hendersone, Ģildes teātris kļūst pats par savu panākumu upuri.[5] Lielā izrāžu daudzuma dēļ sāk ciest iestudējumu kvalitāte. Mazie izrāžu budžeti kļūst arvien lielāki, uzveduma stils — aizvien konservatīvāks, brodvejiskāks, sākotnējā aktieru, režisoru un scenogrāfu brālība sairst Brodvejas un Holivudas vilinājuma priekšā.

Tomēr Ģildes teātrim ir neapšaubāma nozīme amerikāņu režijas mākslas un teātra attīstībā, profesionālo kritēriju paaugstināšanā, skatītāju gaumes izkopšanā. Tā mākslinieciskā programma ir plaša un eklektiska, taču tieši šis plašums nodrošina teātra ilgstošo dzīvotspēju. Te tika pārstāvētas gan Eiropas lugas, gan nacionālā drāma: J. O'Nīla, E. Raisa, Maksvela Andersona, Šervuda Andersona, Roberta Šervuda un citu darbi.

Teātris piedāvā attīstības iespējas daudzām jaunām radošām personībām, aktieriem, māksliniekiem. 20.–30. gadu slavenais aktieru pāris — Linna Fonteina (1887–1983) un Alfrēds Lants (1892–1980) — te spēlēja galvenās lomas Šova "Pigmalionā", Dostojevska "Brāļos Karamazovos", Šekspīra "Spītnieces savaldīšanā", A. Čehova "Kaijā" un citos darbos, Alla Nazimova te rada vienu no savām labākajām lomām — Kristīni J. O'Nīla triloģijā "Sēras — Elektras liktenis", Helēna Heiza spēlē Kleopatru Šova "Cēzara un Kleopatras" uzvedumā, Mariju Stjuarti M. Andersona lugas "Skotijas Marija" iestudējumā. Četrdesmitajos gados ar radioprogrammu "Ģildes teātris radio" un piecdesmitajos gados ar televīzijas uzvedumiem teātris sasniedz skatītāju miljonus visā valstī.

Paralēli Ģildes teātra repertuāra un stilistikas meklējumiem noris režisores, aktrises, producentes un rakstnieces **Evas Legaljenes** (1899–1991) meklējumi, kas devuši būtisku ieguldījumu amerikāņu repertuāra teātra veidošanā. Ieguvusi spožu izglītību Eiropā (Legaljene pārvalda astoņas valodas), viņa ar milzīgiem panākumiem tēlo Jūliju F. Molnāra "Lilioma" uzvedumā Ģildes teātrī (1921). 20. gados debitē režijā, spēlē un iestudē Ibsena darbus.

1926. gadā E. Legaljene Ņujorkā izveido Pilsonisko repertuāra teātri (*Civic Repertory Theatre*) — Eiropas stila repertuāra teātri, kura mērķis ir iepazīstināt skatītājus ar labākajām pasaules lugām, radīt *dzīvo lugu bibliotēku*,

kas amerikāņu publiku sagatavotu vērtīgas dramaturģijas uztverei. Cerot piesaistīt studentu, strādnieku un citu demokrātisku sabiedrības slāņu auditoriju, režisore noteic zemas biļešu cenas. Nepieņemot amerikāņu teātra zvaigžņu sistēmu, kas pamazām ir izveidojusies arī Ģildes teātrī, no savas trīsdesmit trīs aktieru trupas E. Legaljene mēģina izveidot viendabīgu ansambli.

Teātra repertuārā ir Šekspīra, Moljēra, Goldoni, Ibsena, Tolstoja, Dimā, Čehova un citu atzītu dramaturgu darbi, kā arī mazāk pazīstami autori (piemēram, Martineca Sierras "Šūpļa dziesma", kas piedzīvoja 164 izrādes). Pirmoreiz Amerikā kā mākslinieciska kopums tiek iestudētas A. Čehova lugas ("Trīs māsas", "Kaija", "Ķiršu dārzs", "Tēvocis Vaņa"). Strādājot pie šiem iestudējumiem, režisore speciāli iemācījās krievu valodu. Mēģinājumi notiek laukos, brīvā dabā, aktieri strādā laukā un mežā, sauc viens otru savu tēlu vārdos, brīvi improvizē par lugas tēmu, tad atgriežas pie Čehova teksta.

Legaljene šajos uzvedumos pati spēlē Mašu ("Trīs māsas", 1926), Varju ("Ķiršu dārzs", 1928), Mašu ("Kaija", 1929). Kritika atzīmē, ka Čehova uzvedumos panākta lieliska atmosfēra, dabiskums un patiesīgums, salīdzina tos ar smalkām žanra gleznām, ko piepilda mākslinieciska jūtīgums. Par kontraversālu tiek atzīts režisores Ibsena "Hedas Gableres" iestudējums (1928). Tīši vienkārša dekorācija, ko veido pelēkas drapērijas un Legaljenes Heda — īsos svārkos — gandrīz visu laiku uz skatuves kaislīgi smēķē. Režisore iestudē arī Šekspīra "Divpadsmito nakti" (1926, pati tēloja Violu), "Romeo un Džuljetu" (1930, pati spēlēja Džuljetu), Dž. Barija "Pīteru Penu" (1928, pati tēloja Pīteru Penu). L. Kerola darba "Alise Aizspogulijā" adaptācijā (1932) Legaljene izmanto dažādus interesantus trikus (piemēram, rekvizīti te saraujas, te izplešas) un to, ko ir apguvusi no slavenajiem Eiropas klauniem.

Tomēr režisorei neizdodas radīt viendabīgu ansambli: laiku pa laikam te spēlē A. Nazimova un Džeikobs Ben Ami, kā arī citas slavenības, bet pārējais ansamblis profesionālajā ziņā nespēja sniegt līdzvērtīgu rezultātu. Septiņu sezonu laikā teātris nospēlē 1581 izrādi, un 1933. gadā sakarā ar ekonomisko krīzi tiek slēgts. Īpaši veiksmīgi nav arī E. Legaljenes vairākkārtējie mēģinājumi teātri atjaunot. Taču eksperiments tiek vērtēts kā nozīmīgs, jo te bija vērtīgas lugas, pastāvīga trupa un repertuāra sistēma. Ietekmes ziņā E. Legaljenes teātris 20. gadu beigās ierindojās tūlīt aiz Ģildes teātra.

Saturīga repertuāra un jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumi divdesmitajos gados skar arī Brodvejas teātrus, amerikāņu izklaides industrijas nozari, kas sāk attīstīties jau 19. gadsimta beigās, 20. gadsimta sākumā. 20. gadsimta 20. un 30. gados Brodvejas ielas un tai blakus esošo ielu rajonā jau

ir izveidojies īsts komerciālo teātru tīkls — ap 80–90 teātru. Protams, tur bija savi klasiķi, kā muzikālās rēvijas meistars Florencs Zigfilds (*Florenz Ziegfeld*, 1867–1932). Izstudējis franču un angļu paraugus, viņš līdz formas pilnībai izkopa muzikālās rēvijas žanru, ieviezdams tajā "gerlas" un pārvērzdams rēviju par fantastisku, greznu, deju, dziesmu un asprātības piepildītu priekšnesumu. Režisors izveido uzvedumu sēriju "Zigfilda rēvija" (1907–1931), kur katrs nākamais iestudējums izdomas un inscenējuma krāšņuma ziņā tiecas pārspēt iepriekšējo.

Kā režisoru ar savu mākslinieciskо pozīciju un rokrakstu Brodvejā sevi pieteic **Arturs Hopkinss** (1878–1950). Pirms Pirmā pasaules kara viņš Eiropā ir studējis labāko teātru pieredzi, īpaši impulsējoties no M. Reinharda uzvedumiem. Pēc kara Hopkinss Brodvejā iestudē Ibsena "Meža pīli", "Leļļu namu" un "Hedu Gableri" (visi 1918. gadā ar A. Nazimovu galvenajās lomās). 1918. gadā režisors no brāļiem Šūbertiem noīrēja Plimutas teātri, kur par galveno aktieri uzaicināja Džonu Barimoru (1882–1942) un par scenogrāfu — Robertu E. Džonsu (1887–1954).

Krasi atšķirīgs no labklājības laika lietišķā, pašpārliecinātā amerikāņa tipa ir režisora un Dž. Barimora Fjodora Protasova traktējums Ļ. Tolstoja lugas "Dzīvais mironis", kas tiek nodēvēta par "Grēku izpirkšanu", uzvedumā (1918). Par A. Hopkinsa Šekspīra iestudējuma līdzinscenētāju darbojas E. R. Džonss, kurš reālistiskā, detalizētā skatuves noformējuma vietā izvirza jaunus, nosacītās scenogrāfijas principus. Būdams G. Kreiga un Ā. Apias ideju piekritējs, viņš skatuves noformējumā tiecās radīt nevis neitrālu fonu darbībai, bet dinamisku tēlu, it kā simfonisku pavadījumu drāmai.

"Makbeta" uzvedumā (1921), kur galveno lomu spēlē Džona brālis Laionels Barimors (1878–1954), izpaužas vācu ekspresionisma ietekme. Skatuves iekārtojumā tiek izmantotas abstraktas melnas drapērijas, ekspresionistiskas gotiskas arkas un trīs milzīgas maskas, kas simbolizē Likteni un raganas. A. Hopkinsa interpretācijā abus galvenos varoņus vada par viņiem augstāki, nekontrolējami spēki.

"Hamleta" iestudējumā (1922) galvenais scenogrāfijas elements ir pusapļa uzbūve ar lielu arku dziļumā, uz kuru ved pakāpienu rinda. Kāpnes ir tik meistarīgi izgaismotas, ka rada daudzu dekorācijas maiņu iespaidu. Uzvedumā valda arhitektonisku formu vērienīgums, izteiksmes lakonisms un vienkāršība. A. Hopkinss akcentē lugas lielās līnijas, izvairoties no ieslīgšanas detaļās un sīkumos. Dž. Barimors lauž Hamleta līdzšinējās interpretācijas tradīcijas amerikāņu teātrī, tuvinādams tēlu modernā cilvēka izpratnei un uztverei. Viņa varonis, kurā kritika saskatīja freidiskas tendences,



F. Barrija **"Filadelfijas stāsts"** ar Ketrīnu Hepbernu

aktierim ar milzīgu nervu un emocionālās enerģijas atdevi atklājot Hamleta pazemotās un satricinātās apziņas tragēdiju, bija pretstats Brodvejas aktieru izlīdzinātajam, profesionāli nogludinātajam tēlojumam.

Arī "Ričarda III" uzvedumā (1920) Dž. Barimors, apveltīts ar varoņa – mīlētāja ārieni, nevairījās būt atbaidošs, grotesks. Viņa Ričards slīdēja pa skatuvi kā milzīgs, fantastisks zirneklis, īsts ļaunuma iemiesojums. A. Hopkinss iestudē G. Hauptmaņa "Rozi Berndu", Šekspīra "Romeo un Džuljetu" ar Eteli Barimoru (1879–1959) galvenajā lomā, pievēršas nozīmīgu amerikāņu drāmu interpretācijai, uzvezdams J. O'Nīla, S. Hovarda, R. E. Šervuda, Dž. S. Kaufmaņa, F. Barija lugas, sekmē tādu aktieru kā Ketrīna Hepberna, Barbara Steinvika, Klārks Geibls un citi profesionālo attīstību. Ievērību guva viņa realizētais M. Andersona un L. Stollingsa pirmās spēcīgās pretkara lugas "Slavas cena" iestudējums (1924). Šo uzvedumu patiesīgums un antiromantiskā ievirze ietekmē tālaika jauno rakstnieku estētiku.[6] A. Hopkinss sasniedz režijas līmeni, kas var līdzināties Eiropas teātru veiksmīgākajiem uzvedumiem.

Grupas teātris. Valsts teātru projekts. Orsons Velss. Gatrijs Maklintiks

Režijas attīstību amerikāņu teātrī ietekmēja fakts, ka te nebija noteiktas aktierskolas, izstrādātu aktierspēles principu, teorijas, kas cieši saistītos ar praksi. Situācija mainījās 1923. gadā, kad nodibinās Amerikāņu Laboratorijas teātris, ko vada bijušie Maskavas Dailes teātra aktieri Ričards Boļeslavskis (1889–1937) un Marija Uspenska (1881–1949). Šī skola – studija, kur ap-

mācība tiek organizēta pēc K. Staņislavska "sistēmas", piedāvā nodarbības baletā, dejā, eiritmikā, paukošanā, mīmikā, fonētikā, dikcijā, balss izkopšanā, teātra vēsturē, mākslā, mūzikā, literatūrā, iztēles un atmiņas attīstīšanā, improvizācijā, koncentrācijā un raksturošanā. Sākot ar 1923. gadu, Boļeslavskis "Teātra Mākslas Žurnālā" publicē eseju sēriju — pirmo "sistēmas" versiju Amerikā.

Studijā ir arī izrāžu trupa, kur daži studenti vingrinās režijā. Te tiek iestudēti V. Šekspīra, A. Čehova, Ž. Kokto darbi, T. Vaildera pirmā "pilnmetrāžas" luga "Trompetes skaņas" u.c. R. Boļeslavskis pamazām specializējas režijas, M. Uspenska — aktieru apmācībā. 1930. gadā sakarā ar krīzi Amerikāņu Laboratorijas teātris ir spiests savu darbību izbeigt. Tā bijušie studenti Herolds Klērmens, Lī Strāsbergs (*Lee Strasberg*) un Stella Adlere (*Stella Adler*) te apgūtos pamatprincipus attīsta tālāk Grupas teātra darbā.

Grupas teātris (1931–1941) top pakāpeniski, to veido arī Ģildes teātra aktieru studijas dalībnieki, kuri uzskata, ka sociālās depresijas apstākļos Ģildes izplūdušie kultūras un mākslas mērķi ir nepietiekami. Grupas teātra programma paredz radīt kolektīvu, ko apvienotu gan māksliniecisks, gan sabiedriskas intereses un vienota spēles metode, kas teātrī atspoguļotu sabiedrības dzīves problēmas.

Jaunā teātra vadošo trijotni veidoja **Lī Strāsbergs** (1901–1982), **Herolds Klērmens** (1901–1980) un **Čerila Krauforda** (*Cheryl Crawford*, 1902–1986). Atšķirībā no tradicionālajiem amerikāņu teātra modeļiem pārvaldes sistēma ir ļoti demokrātiska: tiek izveidota Aktieru padome, direktoriem ir jāatskaitās trupai, visi teātrī saņem vienādu atalgojumu. Aktieru trupas kodolu veido Moriss Karnovskis (1897–1992), Stella Adlere (1904–1993), Luters Adlers (1903–1984), Elia Kazans (1909) un citi, vadošais scenogrāfs ir Mordekajs Goreliks (1899).

L. Strāsbergs nodarbības vada pēc Staņislavska sistēmas un vienlaikus gatavo vairākas izrādes. Pirmā uzveduma — Pola Grīna lugas "Koneliju māja" — mēģinājumi ilgst trīs mēnešus. Vasarās aktieri pēc Maskavas Dailes teātra studiju parauga kopā izbrauc ārpus pilsētas, mēģina lugas, nododas K. Marksa "Kapitāla" studijām, klausās L. Strāsberga un H. Klērmena lekcijas teātra vēsturē un dramaturģijā. H. Klērmens pats divdesmitajos gados ir studējis Sorbonnā, iepazinies ar Ž. Kopo teātra pieredzi, klausījies Ž. Kokto lekcijas, pētījis krievu teātra paraugus. Viņi ar L. Strāsbergu brauc uz Padomju Savienību, lai iepazītos ar turienes teātriem. Speciāli Grupas teātrim tiek organizēts galveno Staņislavska darbu tulkojums, tulkotas J. Vahtangova piezīmes, M. Čehova, P. Markova materiāli.



K. Odetsa **"Mosties un dziedi"** Grupas teātrī (1935)

Amerikāņu teātra vēsturnieks S. Bigsbijs uzskata, ka amerikāņu teātrim tajā laikā vēl trūkst pašapziņas, daudzus māksliniekus vada ilūzija, ka viss būtiskākais notiek Eiropā un ka Krievijā atrasta brīnišķīga simbioze starp mākslu un sociālajām darbībām. Režisors, prozaiķis un scenārists E. Kazans, kurš tolaik ir arī aktieris, atceras, kā viņi teātrī dievinājuši Staņislavski, Vahtangovu, Meierholdu, krievu filmas.

Grupas teātra sākumposmā noris intensīvi sava repertuāra meklējumi, kas nevainagojas ar ātriem panākumiem, jo vairākums teātrim iesniegto lugu ir shematiskas, bet atzītie dramaturgi (piemēram, J. O'Nīls) atsakās ar teātri sadarboties tā kreisās reputācijas dēļ. Teātra pirmais īstais panākums ir Sidnija Kingslija lugas "Cilvēki baltās drānās" uzvedums (1933) L. Strāsberga režijā. Uzvedums par ārstu cīņu pret patronu patvaļu ir veidots stilizētā risinājumā, melnbaltā krāsu gammā, spriegā, pat drudžainā ritmā. Taču pašā satraucošo notikumu virpulī režisors iekomponē ainu operāciju zālē — nesteidzīgu, ritmiski palēninātu, piesātinātu ar rituālu, cildenu daudznozīmīgumu. Tā kļūst par izrādes emocionālo centru un palīdz uzvedumam nodrošināt ilgstošu skatītāju uzmanību.

Teātris iegūst arī savu dramaturgu–domubiedru — Klifordu Odetsu (1906–1963), bijušo Ģildes teātra, pēc tam arī šī teātra aktieri. Grupas teātrī bija iestudēta gan viņa pirmā luga "Gaidot Lefti", gan pārējās šajā periodā uzrakstītās lugas — "Mosties un dziedi", "Līdz pašai nāvei" un citas. Teātrī parādās arī jaunu dramaturgu darbi — Irvina Šova "Labie ļaudis", Viljama Sarojana "Kalnos mana sirds".

Teātra režijai raksturīgie centieni sintezēt dokumentālā kino paņēmienus, aģitizrādēm raksturīgo lakonismu, nosacītību un skatuvisko hiperbolu spilgtumu atspoguļojas K. Odetsa "Gaidot Lefti" uzvedumā (1935).

Lugu ar tās kompozicionālo atvērtību, lirikas un publicistikas sintēzi, intīmo toni un cilvēcību, ko autors prot piešķirt to dienu politiskajiem lozungiem, H. Klērmens iestudē kā izrādi — disputu, kur tiek nojaukta barjera starp aktieriem un skatītāju. Uzvedumā par streikojošiem šoferiem kā kinematogrāfiskā kadru montāžā mainās epizodes no dažādu sabiedrības slāņu dzīves, ļaujot skatītājiem sevi identificēt ar kādu no tiem un nodibinot organisku kontaktu starp skatītājiem un aktieriem. Iestudējums piedzīvo 168 izrādes.

K. Odetsa lugas "Zelta puisēns" uzvedums (1937) H. Klērmena režijā ar spilgto pamatkonflikta starp dzīves garīgo un materiālo stihiju atklāsmi un aktieru L. Adlera un M. Karnovska tēlojumu galvenajās lomās atnes teātrim vēl lielākus panākumus un tiek rādīts visā Amerikā. Taču drīz pēc tam teātrī iestājas atplūdi, sākas pakāpeniska trupas iziršana. L. Strāsbergs aiziet ı Brodveju, atsevišķi aktieri — uz Holivudu. Pirmo izaicinājumu Strāsb autoritāte piedzīvo jau 1934. gadā, kad S. Adlere un H. Klērmens, ku Parīzē pāris nedēļas ir nodarbojušies pie K. Staņislavska, atved viņa *fizisko darbību metodes* shēmu un atzinumu, ka Strāsbergs sistēmas traktējumā pārāk lielu akcentu piešķir *emocionālajai atmiņai*, bet pārāk maz vērības velta *dotajiem apstākļiem* un maģiskajam *ja*. Pēc M. Čehova ierašanās Amerikā (1935) daudzi Grupas teātra aktieri ieinteresējas par viņa sistēmas traktējumiem, un kopš tā laika aizsākas nebeidzamās debates par autentiskāko Staņislavska mācības interpretējumu Amerikā.

Problemātiskas attiecības teātrim veidojas arī ar K. Odetsu, kura 30. gadu beigu lugu melodramatisma tendences neveicina Grupas teātra attīstību. Teātris arī finansiālā ziņā ir lemts bojāejai, jo nevar stāties pretī komerciālajiem teātriem, un 1941. gadā kolektīvu atlaiž. Taču Grupas teātris ir pirmais amerikāņu teātris, kas izstrādā savu režijas stilu — lakonisku un konkrētu, dokumentāli precīzu un metaforiski izteiksmīgu, kas tik konsekventi pievēršas sava laika sabiedrības dzīvei un tās problēmām, attīsta konkrētību un ansambliskumu aktierspēles veidā.

Grupas teātra "kreisā" pieredze jaunā pakāpē tiek turpināta valsts teātru praksē. Valsts teātru projekts izaug no valdības pasākumiem bezdarba likvidēšanā, jo 1933. gadā arī lielākā daļa Brodvejas teātru tiek slēgti. Attīstoties 1935. gadā uzsāktajam projektam, valsts teātru trupas tiek nodibinātas 40 štatos, un darbu iegūst ap desmit tūkstošiem aktieru. Šo teātru repertuārs tiek balstīts uz klasiku un nozīmīgiem mūsdienu autoru darbiem, izveidojot ciklu "No Eiripīda līdz Ibsenam", iestudējot J. O'Nīla, S. Luisa, E. Raisa un citu darbus. Tiek dibināti nēģeru teātri, marionešu teātris, iestudētas

izrādes bērniem, top uzvedumi arī franču, itāļu, vācu un citās valodās. Četros darbības gados tiek iestudēts ap 12 tūkstošiem izrāžu.

Par Valsts teātru projekta vadītāju kļūst **Hollija Flenegeine** (*Holly Flanegan*, 1890–1960), savulaik Dž. Beikera studente Hārvardā, kas ir studējusi inscenējumu metodes vairākos pasaules teātros un strādājusi ar eksperimentālu studentu trupu. Viņa neizstrādā vienotu repertuāra politiku, iestudē gan sociālas drāmas, gan vodeviļas, gan tādus darbus kā T. S. Eliota "Slepkavība katedrālē", tomēr kopumā būtiski veicina projekta aktivitātes.

Pazīstamākie valsts teātru uzvedumi ir t.s. dzīvās avīzes, kas iztirzā aktuālākās tā laika sociālās, ekonomiskās vai politiskās problēmas. Piemēram, uzvedums "Arkls" (1936) analizē fermeru stāvokli, "Enerģija" (1937) — elektroresursu problēmu ASV, "Viena trešdaļa nācijas" (1938) — dzīvokļu un sociālās problēmas. Šo uzvedumu idejas autors ir Elmers Raiss, scenārists — Arturs Ārents, bet parasti *dzīvās avīzes* veido dažādu autoru darbu segmenti, kur plaši tiek izmantoti avīžu materiāli, runu un publisku dokumentu fragmenti.

Režisori šos uzvedumus veido kā izvērstas daudzainu kompozīcijas, lietojot arī filmu klipus, kinoprojekcijas, audiomateriālus. Daudzi no šiem paņēmieniem atgādina agrīno Piskatora un Meierholda pieredzi. Parasti uzveduma centrā tiek izvirzīts *mazā cilvēka* tēls. Šī varoņa uzdotie jautājumi provocē problēmas izpēti, analīzi un iespējamo risinājumu variantus.

Aktieri šajos uzvedumos brīvāk rīkojas ar tekstu un improvizē. Dokumentālais režijas stils, lai gan ļauj praktizēt dažādus montāžas paņēmienus, viena uzveduma robežās izmantot dažādus žanrus, sintēzes un strukturēšanas tehnikas, tomēr slēpj zināmas vienveidības briesmas.

Uz šī fona ar dzīvīgumu un oriģinalitāti izceļas **Orsona Velsa** (1915–1985) režijas. Viņu Valsts teātru projektam piesaista H. Flenegeine, stimulējot daudzpusīgi apdāvinātā mākslinieka (jau toreiz viņš ir pazīstams kā radiodramaturgs un prozaiķis, gleznotājs un mūziķis) interesi par režiju. O. Velss jau ir spēlējis Šekspīra varoņus režisora Gatrija Maklintika iestudējumos: Tibaltu un Merkucio "Romeo un Džuljetā" (1934), Klaudiju "Hamletā" (1936).

Savu pirmo Šekspīra uzvedumu — "Makbets" (1936) — O. Velss iestudē Hārlemas Lafajeta teātrī ar nēģeru aktieriem. Darbība no Skotijas tiek pārcelta uz Haiti salu, uz melnā imperatora Žana Kristofa valdīšanas laiku, raganas pārvērtušās Vodu kulta priesteros — dziedniekos. O. Velss transformē lugu arhaisku rituālu spēlē, radīdams krāšņu un reizē baigu mistēriju, kur tiek izmantoti dažādi ekspresīvi trokšņi, skaņas, īstas bungas, stihiski

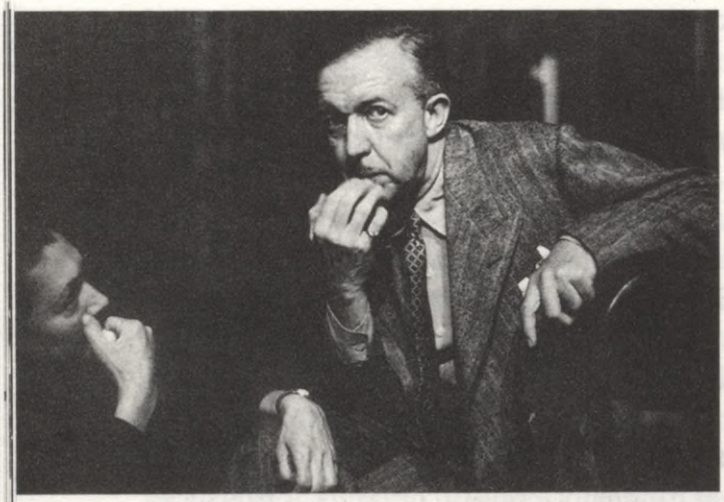
gleznojumi ar gaismām, ko veic pats O. Velss. Daudzi šo talantīgo adaptāciju (visu tekstu režisors ietver 90 minūtēs) uztvēra kā ņirgāšanos par klasiku, taču O. Velsa praksē realizētais uzskats par režijas koncepcijas viengabalainību, kam jāpakļauj visa uzveduma tēlainības struktūra, tālaika režijas kontekstā ir būtisks.

1937. gadā O. Velss tiek uzaicināts par Ņujorkas Valsts teātru vadītāju, taču šajā pašā gadā no Valsts teātru apvienības aiziet valdības pastiprinātā spiediena dēļ. Kontekstā ar ASV strādnieku teātru, tādu kā *Union* (1933–1937) un citu darbību, kuri izmanto Vācijas un Krievijas strādnieku teātru pieredzi, Kongress valsts teātrus, īpaši to uzvestās *dzīvās avīzes*, sāk uzskatīt par antiamerikānisku, pārlieku kreisu spēku. Tas 1939. gadā noved pie valsts teātru slēgšanas. Jau ārpus Valsts teātru projekta ietvariem O. Velss iestudē K. Mārlova darbu "Traģisks stāsts par doktoru Faustu" (1937), kur pats spēlē Faustu, bet Makbeta lomas tēlotājs Džeks Kārters — Mefistofeli. Spilgtos kostīmos tērptie aktieri uz melnā samta aizkara fona bija novietoti dažādās telpiskās dimensijās, kas radīja oriģinālas vizuālas projekcijas.

V. Šekspīra "Jūlija Cēzara" iestudējumā, ko O. Velss veic nelielajā Ņujorkas Merkūrija teātrī (*Mercury Theatre*, 1937), varoņi ir apģērbti mūsdienu kostīmos, daļa no viņiem — nacistu trieciennieku tērpos. Režisora ideja par fanātismu kā tirānijas galveno virzošo spēku un cilvēcības apdraudētības modifikācijām atklājas dinamiskā vizuāli plastiskā kompozīcijā. Sastingušās helovīna maskas G. Bīhnera lugas "Dantona nāve" uzvedumā (1928) simbolizē revolucionārās masas un giljotinēto galvu tūkstošus. O. Velsa tēlotais Falstafs un viņa režija Šekspīra lugu kompozīcijai "Pieci karaļi" Ģildes teātrī (1939) tiek raksturoti kā īsti *dzīvās dzīves* un *homo ludens* iemiesojumi. Režisora spēcīgais talants atklājas nemitīgos kontrastos.

Amerikāņu teātra režijā O. Velss ienesa spilgtas krāsas, vizuālu piesātinājumu un fantāziju, rupji fakturētas formas, ko harmonizē izkopta skatuviskās kompozīcijas izjūta. Viņa estētika lielā mērā ietekmē režisorus, kas tajos gados pievēršas klasikas interpretējumiem.

Redzamāko amerikāņu režisoru vidū šajā periodā jāmin **Džordžs Simons Kaufmanis** (1889–1961), kurš aktīvi darbojas arī kā dramaturgs un iegūst divas Pulicera prēmijas par savām lugām. Kaufmanis nereti tiek dēvēts par amerikāņu populārā teātra tēvu, jo viņa karjera Brodvejā ir gara un veiksmīga. Režisors meistarīgi iestudē vieglas komēdijas un mūziklus, kā sava stila paradigmu apliecinādams precīzu un skaidru izrādes struktūras izveidi, organisku komisma izjūtu un emocionāli patiesīgu aktierspēles veidu. 1937. gadā Dž. Kaufmanis izpelnās lielu ievērību ar Dž. Steinbeka asi



Gatrijs Maklintiks

dramatiskā darba "Cilvēki un peles" iestudējumu, pierādīdams, ka jēdziens *Brodvejas režisors* ietver arī pārsteiguma un negaidītības efektu. Atšķirībā no tradicionālo amerikāņu šovu un izklaides uzvedumu radītājiem Kaufmanis uzskata, ka izrādei ir jāsimulē dzīves īstenība un ka vislabākā režija ir tik nepiespiesta un dabiska, ka skatītājs to pat nepamana.[7]

Šīs pašas režisoru paaudzes pārstāvis ir **Gatrijs Maklintiks** (1893–1961) — augsti profesionāls režisors ar ārpus Brodvejas teātra pieredzi, kas savos uzvedumos netiecas pēc īpašiem eksperimentiem, bet gan pēc lugas saturisko vērtību un aktieru talanta atklāsmes. Kopš divdesmitajiem gadiem viņš ir viens no visražīgākajiem amerikāņu režisoriem, kuru vada grūti realizējams virsuzdevums — vēlēšanās pārvērst skatuvi par iztēles un ideālisma salu, nevis par vietu, kur skatītājs tiek konfrontēts ar savām problēmām un neirozēm.[8] Šim nolūkam G. Maklintikam ir piemērota īstenotāja — tā laika vadošā amerikāņu aktrise Ketrina Kornela (1899–1974), ar kuru viņš ir precējies. Taču savos uzvedumos režisors rūpējas ne tikai par aktrises liriski traģiskā talanta izkopšanu, bet arī par šīs ideālās esamības projicēšanu uz skatuves un vienota ansambļa radīšanu.

G. Maklintika pieeju literārajam materiālam, īpaši klasikai, raksturo ārkārtīgi rūpīgs sagatavošanas darbs: Šekspīra "Romeo un Džuljetas" pirmsmēģinājumu periods ilgst trīs gadus, iepriekšējās iestrādes "Antonijam un Kleopatrai" — pusotru gadu. Lai izvairītos no pārmērīgiem teksta īsinājumiem, režisors klasikas iestudējumos realizē kinematogrāfisku pieeju, dinamiski nomainot vienu ainu pret otru. Maklintiks ir pazīstams kā lielisks mākslas periodu un stilu pārzinātājs, kas radoši iedvesmo savu uzvedumu mākslinieku.

Režisora raksturīgāko uzvedumu vidū ir S. Moema "Vēstule" (1927), M. Andersona "Sestdienas bērni" (1927) un "Ziemas iestāšanās" (1935),



V. Šekspīra **"Hamlets"** (1936). Rež. G. Maklintiks. Ofēlija — Liliana Giša, Hamlets — Džons Gilguds

N. Kauarda "Kritušie eņģeļi" (1927), R. Bezīra "Bareti no Vimpola ielas" (1931), A. Obeija "Lukrēcija" (1932), Šekspīra "Romeo un Džuljeta" (1934) un "Hamlets" (1936, ar Dž. Gilgudu galvenajā lomā), Šova "Svētā Žanna" (1936), "Kandida" (1937) un "Ārstu dilemma" (1941), A. Čehova "Trīs māsas" (1942), Ž. Anuija "Antigone" (1946). K. Kornela ar panākumiem tēlo Lukrēciju, Džuljetu, Žannu d'Arku, Kandidu, Mašu "Trīs māsās", Antigoni.

Pēc ilgiem piemērotu aktieru meklējumiem neparasti spēcīgs izveidojas "Trīs māsu" ansamblis. Līdzās K. Kornelai tajā darbojas Džudīte Andersone, kas spēlē Olgu. Viņa ir izcila tālaika aktrise, nepārspēta Eiripīda Mēdejas un Sofokla Elektras tēlotāja, savdabīga O'Nīla Kristīnes ("Sēras — Elektras liktenis") un Ņinas Līdsas ("Dīvainā interlūdija") interprete. Ideāla un realitātes pretstatus "Trīs māsu" uzvedumā harmonizē tā struktūrā iekodētā režisora un aktieru ticība nākotnei un garīgumam.

Trīsdesmitajos un četrdesmitajos gados aktīvi darbojas arī režisore **Margareta Vebstere** (1905–1971), kura iestudē izrādes gan Brodvejā, gan Ģildes teātrī. Viņas Šekspīra lugas "Ričards II" uzvedums (1938) ar Morisu Evansu (1901–1989) galvenajā lomā sasniedz "nopietno izrāžu" rekordskaitli Brodvejā (171 izrāde) un aizsāk sekmīgo Evansa–Vebsteres Šekspīra uzvedumu sēriju Brodvejā. Režisore ar šo aktieri iestudē "Hamletu" (1938), "Henriju IV" (1. daļu, 1939) ar Evansu kā Falstafu, "Divpadsmito nakti" (1940) Ģildes teātrī ar M. Evansu kā Malvolio un H. Heizu kā Violu, "Makbetu" (1941) ar Džudīti Andersoni kā lēdiju Makbeti.

Trīsdesmito gadu Hamletu Vebstere un Evanss interpretē kā ekstravertu, pēc darbības alkstošu varoni. Režisore cenšas mazināt Šekspīra dialogu



Telala Benkhida L. Helmanes **"Lapsiņās"** (1939)

retoriku, vērst klasiskos varoņus cilvēciski atpazīstamākus, atvērtākus uztverei un analīzei. Viņa izveido četras četrdesmit minūšu izrādes — versijas par Šekspīra komēdijām un publicē grāmatu "Šekspīrs bez asarām" (1942), kas gūst skaļus panākumus. 1941. gadā Vebstere nodibina Eksperimentālo teātri (*Experimental Theatre*), kur iestudē Eiripīda "Trojietes" modernos kostīmos, mēģinot veidot asociatīvu saikni starp seno traģēdiju un karu Eiropā.[9]

M. Vebsteres Šekspīra "Otello" uzvedums ar Polu Robsonu galvenajā lomā pārspēj visus šīs lugas izrāžu rekordus (295 izrādes). Nobrieduša reālisma paraugs ir režisores veiktā A. Čehova "Ķiršu dārza" interpretācija (1944) ar Evu Legaljeni Raņevskas lomā, savukārt "atvērtā Šekspīra" meklējumiem piekļaujas lugas "Vētra" uzvedums (1945), kur melnais aktieris Kanada Lī ir Kalibans un norvēģu balerīna Vera Zorina — Ariēls un kur asprātīgi tiek izmantota grozāmā skatuve. M. Vebstere 1945. gadā kopā ar E. Legaljeni nodibina Amerikāņu repertuāra teātri (*American Repertory Theatre*), kur tiek uzvestas tādas lugas kā Ibsena "Jūns Gabriels Borkmanis", Šova "Androkls un lauva", Šekspīra "Henrijs VIII" un citas.

Šie nopietnā repertuāra meklējumi visspilgtāk liecina par to, ka divdesmitā gadsimta pirmā puse amerikāņu teātrī ir laiks, kad noris neatgriezeniska pāreja no novecojoša romantisma un melodramatisma (kas uz ASV skatuvēm bija patvēries vēl no 19. gadsimta) uz reālismu. Šajā periodā gan drāmā, gan teātrī tiek asimilēti atsevišķi Eiropas teātra sasniegumi: G. Kreiga un Ā. Apias idejas scenogrāfijā, vācu ekspresionisma un M. Reinharda estētika, īru teātra un Ž. Kopo pieredze, Maskavas Dailes teātra un K. Staņislavska "sistēmas" principi.

Amerikāņu teātra mākslinieki nav ne revolucionāri, ne novatori, taču,

attīstoties nacionālajai drāmai, savu estētiku teātrī ienes J. O'Nīla ekspresionistiskās lugas un centieni radīt mūsdienīgu traģēdiju, M. Andersona mēģinājumi atdzīvināt poētisko drāmu, E. Raisa variācijas ekspresionisma stilā, K. Odetsa sociāli angažētās drāmas, L. Helmanes un T. Vaildera morālētiski un filozofiski ievirzītie darbi.

Līdzās režisorei **Margo Džonsai** (*Margo Jones*, 1913–1955), kura Dalasā, Teksasā četrdesmito gadu sākumā saudzīgi mēģina ievadīt teatrālajā apritē Tenesija Viljamsa (1914–1983) agrīnās poētiskās drāmas, nacionālās dramaturģijas interpretācijai pievēršas režisors E. Kazans, kurš četrdesmitajos gados Brodvejā iestudē T. Vaildera lugu "Par mata tiesu no nāves" (1942), A. Millera lugas "Cilvēks, kuram tā veicās" (1945) un "Visi mani dēli" (1945). Režisors vēlāk kļūst par mūsdienu teātra klasikas — T. Viljamsa lugas "Ilgu tramvajs" (1947) un A. Millera drāmas "Komivojažiera nāve" (1949) pirmiestudētāju.

Četrdesmito gadu otrajā pusē, četrdesmito–piecdesmito gadu mijā amerikāņu teātra un drāmas vēsturē aizsākas jauns periods, kad amerikāņu dramaturģija, lielā mērā pateicoties kino, sāk iekarot pasaules teātru skatuves.

Citētie avoti

[1] *Henderson M. C.* Theater in America. — NY, 1980, pp. 268–269.
[2] *Brockett O. G., Findlay R. R.* Century of Innovation. — New Yersey, 1973, p. 490.
[3] *Leiter S. L.* The Great Stage Directors. NY, 1994, p. 213.
[4] Turpat, 212. lpp.
[5] *Henderson M. C.* Theater in America, p. 32.
[6] *Brockett O. G., Findlay R. R.* Century of Innovation, p. 497.
[6] *Henderson M. C.* Theater in America, p. 110.
[7] *Leiter S. L.* The Great Stage Directors, p. 136.
[8] Turpat, 308. lpp.

Evita Mamaja

SKANDINĀVIJAS UN SOMIJAS DRAMATURĢIJA UN TEĀTRIS LĪDZ 1945. GADAM. IESKATS

Skandināvu teātra un dramaturģijas pirmsākumi

Skandināvijas pussalas teritorija, kas iekļauj Zviedriju, Norvēģiju, Dāniju un Somijas ziemeļrietumu daļu, likusi daudzajiem vēstures peripetiju izraisītajiem ģeogrāfiskajiem strīdiem Somiju ierasti skatīt ārpus Skandināvijas reģiona. Tomēr sastopama tradīcija, kas pēc Otrā pasaules kara ar Skandināviju saprot Zviedriju, Norvēģiju, Dāniju, Somiju un Islandi, kopīgi apzīmējot visas šīs zemes arī par Ziemeļvalstīm.

Līdz pat 20. gadsimta sākumam Skandināvijas reģiona politiskajā un kultūras sfērā dominē Dānija un Zviedrija, kas ietekmē Norvēģijas, Somijas un Islandes vēsturi un kultūras attīstību. Norvēģija iegūst neatkarību 1905. gadā, Somija — 1917. gadā, bet Islande — 1944. gadā, un profesionāls teātris šeit rodas tikai pēc Otrā pasaules kara.

Zviedrija, Norvēģija un Dānija veido trīs cieši saistītas teātra kultūras, kas, neraugoties uz valodas barjeru, atbalsojas arī Somijas teātra dzīvē. Līdzīgas ir arī režijas attīstības galvenās tendences.

Skandināvijā teātra attīstību ietekmē straujais dramaturģijas uzplaukums 19. gadsimta otrajā pusē, kad Henriks Ibsens, Bjernstjerne Bjernsons un Augusts Strindbergs kļūst ne tikai par Skandināvijas, bet par visas Eiropas domu valdniekiem, radot Jauno drāmu, kuras estētiskie principi vistiešākajā veidā ietekmē 19. gadsimta beigās dzimstošo režijas teātri un modernisma skatuves mākslas poētiku. Konfliktu šajā dramaturģijā veido cilvēka sadursme ar tam naidīgo, nomācošo un iznīcinošo realitāti, kas sadrupina gara augsto tiecību uz ideālu. Jaunā drāma manifestē polistilistisku tēlojuma veidu, vienas lugas ietvaros sapludinot dažādu virzienu (romantisms, naturālisms, simbolisms, reālisms, ekspresionisms un pat sirreālisms) estētiskās pazīmes. Atsevišķu aktieru pūliņi vairs nevar atklāt lugu sarežģītās mākslinieciskās struktūras, kļūst nepieciešams režisors. Šī dramaturģija pieprasa no aktieriem pilnīgi citu spēles veidu. Nozīmīgas kļūst smalkas intonācijas nokrāsas, pauzes, zemteksts.

Visu Skandinavijas valstu garīgajā dzīvē līdz pat 19. gadsimta 60. gadiem valda romantisms, kas balstās uz nacionālās pagātnes mītisko varoņgaru un folkloras sižetiem. Kaut arī 40.–50. gados jau parādās pirmās H. Ibsena drāmas, tomēr līdz pat 19. gadsimta 70. gadiem uz teātra skatuvēm dominē pseidovēsturiskas traģēdijas, tiek uzvestas pilsoniskas melodrāmas un franču vodeviļas, aktiermākslā valda statiskums un deklamācija, maz uzmanības tiek veltīts izvērstiem mēģinājumiem un vienota ansambļa radīšanai. Repertuārs veicina nemainīgu aktieru ampluā izveidošanos. Cēls ārējais izskats, varena balss un liesmains skatiens ir aktiera panākumu galvenā ķīla. Degradējies romantiskais spēles stils bremzē skandināvu skatuves mākslas attīstību.

Lūzums skandināvu zemju mākslā notiek 19. gadsimta 70. gados. Par pavērsiena momentu kļūst Dānijas sakāve karā ar Prūsiju un Austriju, kas neatgriezeniski izkliedē romantiskās ilūzijas par seno skandināvu zemju varenību. Katrā vietā jaunās mākslas rašanās process noris citādi atšķirīgo sociālekonomisko un politisko apstākļu, kā arī dažādo nacionālo kultūras tradīciju dēļ.

Zviedrija

Pirmā Zviedrijā iespiestā anonīma autora drāma ir *Tobie Comedie* (1550). Savukārt nacionālās dramaturģijas radīšanas misiju uzņemas Upsalas universitātes profesors Juhanness Meseniuss, kurš iecer atspoguļot Zviedrijas heroisko pagātni piecdesmit lugu ciklā. Tiek pabeigtas sešas lugas, kuru sižeti sakņojas ziemeļu sāgās un leģendās. Meseniusa cikla pirmais darbs "Disa" (1611) ir pirmā nacionālā vēsturiskā luga. Aizraušanās ar vēsturi raksturo zviedru dramaturgus arī vēlāk. 19./20. gadsimta mijā virkni dramatisku darbu par Zviedrijas vēsturi saraksta A. Strindbergs, kura iecere ir grandioza — veidot lugu ciklu, kas aptvertu zviedru pagātni septiņsimt gadu ilgā periodā.

1773. gadā tiek atvērta Karaliskā opera, kuras repertuāru sākumā veido vācu komponistu improvizācijas par Zviedrijas vēsturi ar nolūku glorificēt zemes vēsturi un kultūru.

1779. gadā tiek atvērta stacionāra dramatiskā skatuve Gēteborgā. 1788. gadā nodibina **Stokholmas Karalisko dramatisko teātri** (*Dramaten*). Aktieri savā spēlē pamatā orientējas uz franču skatuves mākslu, ko Zviedrijā popularizē no Luija XIV Francijas iebraukušās aktieru trupas. Nacionālo repertuāru pārstāv "zviedru Voltēra" Karla Gustava Leopolda traģēdijas un pavājās karaļa Gustava III komēdijas. Parādās pirmie talantīgie aktieri, no

kuriem sevišķi izceļas Larss Jurtsbergs — bufonādes un groteskas meistars, lielisks dziedātājs un dejotājs. Viņš izpilda galvenās lomas Moljēra un L. Holberga komēdijās, uz Stokholmas Karaliskā dramatiskā teātra skatuves izkristalizējot "galma" spēles stilu un ietekmējot visa nākamā laikmeta zviedru aktieru spēles veidu.

19. gadsimta 70. gados Zviedrijā tiek atļauta privāto teātru darbība. Stokholmā tiek dibināts privātais **Jaunais teātris**, kuru 1875. gadā atklāj ar B. Bjernsona lugas "Bankrots" uzvedumu. Bjernsona lugas, kas šajā laikā parādās zviedru teātra repertuārā, kļūst par paraugu jaunajam A. Strindbergam, kurš sāk savas dramaturga gaitas.

Augusts Strindbergs (1849–1912)

"Nav iespējams noteikt likumus teātra mākslai, bet tai jābūt laikmetīgai,"[1] — šo pārliecību pauž Augusts Strindbergs, Skandināvijas vissarežģītākais dramaturgs, "vismodernākais no modernistiem", kura daiļradi iezīmē nenogurstoši jaunu mākslas formu meklējumi. 19. gadsimta 80. gados viņa darbos viens posms ar drudžainu ātrumu nomaina iepriekšējo. Nemitīgi mākslas meklējumi Strindberga darbību cieši saista ar jaunākajām Eiropas dramaturģijas un teātra tendencēm. Starp 1869. gadu, kad Strindbergs uzraksta savu pirmo pazaudēto lugu, un 1898. gadu, kad viņš pabeidz savas konceptuālākās lugas — triloģijas "Uz Damasku" pirmās divas daļas, Strindberga priekšstati par teātra mākslu piedzīvo lielas pārmaiņas. No 70. gadu un 80. gadu sākuma romantiskajām drāmām un vēsturiskajām traģēdijām ("Brīvdomātājs", "Hermione", "Romā", "Ārpus likuma", "Meistars Ulofs") caur naturālismu ("Tēvs", "Jūlijas jaunkundze") Strindbergs nonāk pie simbolisma, iedziļinoties cilvēka dvēseles dzīlēs.

Strindberga lugas sava laika kritikā iemanto galēji pretējus vērtējumus. Tikai 1881. gadā, veselus deviņus gadus pēc uzrakstīšanas, Stokholmas Jaunais teātris iestudē Strindberga ideju drāmu "Meistars Ulofs" — darbu, kas tiek uzskatīts par pirmo zviedru moderno drāmu.[2] Ar savu sešas stundu ilgo izrādi režisors **Augusts Lindbergs** (*August Lindberg*, 1846–1916) Strindbergam nodrošina vadošā Zviedrijas dramaturga statusu. Tomēr 80. gados gandrīz neviens no lielajiem skandināvu režisoriem neriskē sadarboties ar dumpinieku un "sieviešu nīdēju", kas krasi noliedzoši vēršas pret visām feminisma izpausmēm. 1888. gadā lugas "Tēvs" uzvedums Stokholmas Mazajā teātrī liek dāmām kā protesta zīmi pamest skatītāju zāli. Pat 19. gadsimta beigās, kad Strindberga dramaturģija jau ir ieguvusi Eiropas kultūras

pasaules atzinību, savas dzimtenes teātrī viņam bieži jāsastopas ar nelabvēlību vai pat tiešu naidīgumu.

Viena no Strindberga veiksmēm ir 1883. gadā Jaunajā teātrī iestudētā luga "Laimīgā Pēra ceļojums", kuras smeldzīgā pasakas atmosfēra, atsaucoties uz lielajiem skandināvu romantiskajiem darbiem (Ā. Ēlenšlēgera "Aladins", H. Ibsena "Pērs Gints", H. K. Andersena pasaku lugas), jau iezīmē ceļu uz vēlākajām Strindberga "sapņu lugām". Lugas īsās, kaleidoskopiskās ainas un pasakas iedomu loģika vēlāk atbalsojas Strindberga dziļi pesimistiskajā drāmā "Debesu atslēgas", sasniedzot savu apoteozi filozofiskajos ekspresionistiskajos meistardarbos — triloģijā "Uz Damasku", "Sapņu spēlē" un "Lielajā ceļā" — lugās, kuru sižetu veido varoņa klejojumi pa dzīvi un kuru atspoguļotās pasaules tēls ir mainīgs un nepastāvīgs. Robežlīnija starp reālo un nereālo izplūst, viss ir dubults — iespējams un reizē apšaubāms. Dzīve ir sapnis, cilvēka eksistence — baisa, apdraudēta un bezjēdzīga. Iezīmējot literatūras novēršanos no reālisma, Strindbergs kļūst par priekšteci tiem mākslas virzieniem, kuri 20. gadsimta pirmajā ceturksnī tiecas attēlot pasaules haosu, izjaucot tās proporcijas.

Taču, lai nokļūtu līdz savu "sapņu lugu" ireālajai estētikai, Strindbergam vispirms nākas iziet naturālisma fāzi 80. gadu vidū, sabiezinot objektīvās realitātes ilūziju, lai atrastu jaunu formulu patiesai mākslai. Savā rakstā "Par moderno drāmu un moderno teātri" (1889) Strindbergs naturālismu raksturo kā virzienu, kas ietiecas dziļi cilvēka dvēselē, izceļot paslēpto. Strindberga naturālisma perioda drāmu ("Tēvs", "Kreditori", "Jūlijas jaunkundze", arī abas "Nāves dejas" daļas) tēlus raksturo tiklab psiholoģisko, bioloģisko, vides un iedzimtības faktoru komplekss, kā arī pirandelliska atsvešinātība un čehoviski asociatīvs dialogs.

"Tēva" pirmizrāde notiek Kopenhāgenas **Kazino teātrī** (*Casino*) 1887. gadā **Hansa Ribera Hunderupa** režijā. 1888. gadā lugu iestudē Stokholmas Jaunais teātris. Seko uzvedumi Berlīnē un Parīzē, atnesot Strindbergam Eiropas slavu. Savukārt lugas "Jūlijas jaunkundze" pirmizrāde notiek 1889. gada 14. martā Kopenhāgenas universitātes studentu apvienības teātrī kā privāta izrāde 150 skatītājiem ar Strindberga sievu Sirji fon Eseni Jūlijas lomā.

Strindberga ekspresionistiskā triloģija "Uz Damasku", kas tuva sirreālisma kinorežisora Luisa Bunjuela pasaules skatījumam[3], savas pirmās daļas pirmizrādi piedzīvo 1900. gadā Stokholmas Karaliskajā dramatiskajā teātrī **Emīla Grandinsona** režijā ar Augustu Palmi kā Nepazīstamo un Strindberga trešo sievu Harieti Bosi kā Dāmu — tēlu, kas lugā reprezentē autora sievu



A. Strindberga **"Uz Damasku"** Stokholmas Karaliskajā dramatiskajā teātrī (1900). Rež. E. Grandinsons, scenogr. K. Grabovs. Skats no izrādes

(vai sievas). E. Grandinsons, tāpat kā pats Strindbergs, labi pazīst modernā Eiropas teātra meklējumus, G. Fuksa, G. Kreiga, Ā. Apias eksperimentus. 1904. gadā viņš pirmais uz Skandināviju atved franču simbolisma teātra uzvedumus — O. M. Linjē-Po režisētos Strindberga "Kreditorus" un Ibsena "Rosmersholmu". Vēlāk Grandinsons iestudē arī citas Strindberga lugas ("Lieldienas", 1900; "Noziegumi un noziegumi", 1901; "Kārlis XII", 1902), tomēr tieši lugas "Uz Damasku" uzvedums iezīmē konceptuālu novatorismu Strindberga lugu iestudēšanas praksē. Karaliskā dramatiskā teātra skatuve tiek sadalīta divās daļās, veidojot paaugstinātu iekšējo skatuvi, ko ar pamatskatuvi savieno trīs pakāpieni. Uz šīs paaugstinātās, distancētās skatuves cilvēku figūras izskatās mazākas, impresionistiskas gaismas aktieru sejas noslēpj pustumsā un izpludina viņu augumu kontūras. Realizējot metaforu par teātri teātrī, Grandinsons pašus skatītājus padara par redzamā sapņa sapņotājiem, kuri vēro drudža izraisītās halucinācijas.

Lai uz skatuves attēlotu Nepazīstamā sapnim līdzīgo simboliskā ceļojuma kaleidoskopisko ainu straujo maiņu, Strindbergs iecer parasto gleznoto aizmugures fonu aizstāt ar projicētām ēnu spēlēm, kas ļautu sasniegt dematerializētāku skatuves atmosfēru. Tāpat kā Linjē-Po, Strindbergu valdzina Henrija Rivjēra slavenā Parīzes kabarē teātra "Melnais kaķis" uzvesto ēnu lugu nereālie efekti. "Uz Damasku" iestudējumā ideja par projicētiem attēliem tomēr tiek nomainīta ar tradicionāliem fona gleznojumiem, kas septiņpadsmit ainu pārvērtības iezīmē ar nedzirdamu fona drapēriju maiņu skatuves tumsā.

Strindbergs protestē pret naturālisma fotogrāfisko skatuves telpas iekārtojuma principu, uzskatot, ka skatītāju uzmanība ir jāpiesaista pašai lugai un tās dramatiskajai struktūrai. Viņš ir pārliecināts, ka radikāli vienkāršots iestudēšanas veids ir vienādi piemērots gan viņa vēsturiskajām, gan "sapņu"



K. Grabova scenogrāfijas skice. A. Strindberga **"Sapņu spēle"** Stokholmas Zviedru teātrī (1907). Rež. V. Kastegrēns

lugām. Uz skatuves galvenais ir runātais vārds, kam jāpakļauj visi pārējie iestudējuma elementi. Aktierim Strindberga teātrī jārunā skaidri un lēni (*legato*), virknējot vārdus kā skaistas pērles, taču bez "vecmodīgas" katra vārda pavadīšanas ar atbilstošu sejas izteiksmi vai žestu.

Paša Strindberga mīļākā luga "Sapņu spēle" (1902) ir darbs, kas veicina ekspresionisma parādīšanos Eiropas drāmā un teātrī. Sekojot moralitē lugas modelim, "Sapņu spēle" izseko dieva Indras Meitas ceļojumam pa zemi — cilvēku posta un nelaimju mitekli. Lugas struktūru veido epizodiskas ainas, tās notikumus diktē fantāzijas likumi un indiešu filozofijas atziņa, ka pasaule ir tikai šķietamība un māns, bet laika ritējums nav pakāpeniski lineārs. Līdz 1907. gadam luga tiek uzskatīta par neuzvedamu. "Sapņu spēles" pirmizrāde, par apbēdinājumu pašam Strindbergam, notiek nevis Karaliskajā dramatiskajā teātrī, bet gan Zviedru teātrī (agrākajā Jaunajā teātrī) 1907. gadā **Viktora Kastegrēna** režijā. Reālistiskā scenogrāfija, pēc Strindberga atzinuma, ir "pārāk materiāla sapnim"[4], ainu maiņas tiek veiktas neveikli, bet apgaismošanas tehnika ir nepiemērota. Kaut arī Strindbergs

pats izstrādā plānus stilizēti vienkāršotam, pat emblemātiskam lugas uzvedumam, šīs ieceres netiek realizētas. Pēc divpadsmitās izrādes iestudējums tiek noņemts no repertuāra. 1921. gadā "Sapņu spēli" Stokholmas Karaliskajā dramatiskajā teātrī iestudē Makss Reinhards — kā drūmu un tumšu izrādi ar komplicētiem skatuves efektiem un monotonu teksta lasījumu. Antonēns Arto lugas simbolismu piemēro saviem eksperimentiem Alfrēda Žarī teātrī, 1928. gadā uzvedot "Sapņu spēli" ar skaļiem kliedzieniem un cīņām, kas izraisa policijas ierašanos. Tikai trīsdesmit gadus pēc lugas uzrakstīšanas zviedru režisors Olofs Molanders lugai piešķir pirmo īstas mākslinieciskas veiksmes statusu. No 1935. līdz 1955. gadam viņš "Sapņu spēli" iestudē piecas reizes.

Popularizējot savas jaunās koncepcijas par skatuves telpu, Strindbergs uzskata, ka universāls skatuves iekārtojums viņa lugām ir vienkāršas drapērijas, kas ļauj izcelties svarīgākajam: aktiera personībai, lomai, runai, darbībai, mīmikai. Nav nozīmes arī kostīmu maiņai. Ainu pārvērtības var attēlot ar noteiktiem emblemātiskiem elementiem. Pāris gliemežvāku attēlo jūru, bet cipreses simbolizē Itāliju. Vienus un tos pašus rekvizītus var dažādi izmantot. 1908. gadā Strindbergs raksta Augustam Falkam slaveno frāzi: "Galds un divi krēsli! Ideāls!"[5] Naturālisma skatuves iekārtojuma un spēles veida noliegumam pāraugot apsēstībā, Strindbergs ierosina pat savu reālistisko lugu skatuves telpu veidot ar abstraktu drapēriju palīdzību — lai gan šāds skatuves minimālisms nebūt neatrisina Strindberga lugu interpretācijas un režijas problēmas.

Jau kopš 1876. gada Strindbergu aizrauj ideja par savu eksperimentālo teātri, kas ekskluzīvi uzvestu viņa paša sarakstītus darbus. A. Antuāna 1887. gadā Parīzē dibinātais Brīvais teātris rada vēl noteiktāku interesi par neatkarīgu teātri kā vietu, kur eksperimentēt ar jaunām iestudēšanas formām, atsakoties no teātra rutīnas. 1887. gadā Strindbergs piedāvā Ibsena lugu iestudēšanas čempionam A. Lindbergam radīt neatkarīgu ceļojošu trupu. Strindbergs ir pārliecināts, ka Ibsena radošās potences ir izsmeltas: "Viņš pats par sevi, un mēs par mums!"[6]

Kad 1889. gadā Strindbergam beidzot izdodas nodibināt savu **Skandināvijas Eksperimentālo teātri** Kopenhāgenā, riskantais pasākums pēc nedēļas izgāžas. Maza profesionāļu un amatieru trupa apmetas vienā no Kopenhāgenas vadošajiem privātajiem teātriem — "Dagmāras" teātrī, bet dienu pirms "Jūlijas jaunkundzes" izrādes cenzūra iestudējumu aizliedz. Teātris veikli maina plānus, un nedēļu vēlāk pasaules pirmizrādi piedzīvo "Kreditori" un divas speciāli šim teātrim rakstītas lugas — "Izstumtais" un "Visstiprākā".

1907. gada novembrī jaunu aktieru trupa ar tās vadītāju **Augustu Falku** (*August Falck*, 1882–1938) priekšgalā vēršas pie Strindberga ar lūgumu sniegt personīgu palīdzību dramaturga "vissarežģītāko" lugu uzvešanā. Iecere radīt "brīvu", eksperimentālu teātri pilnībā atbilst Strindberga ambīcijām, un 1907. gada 26. novembrī Stokholmā tiek atklāts **Intīmais teātris** (*Intima Teatern*) — nozīmīgākais simbolisma estētikā strādājošais teātris Skandināvijā. Teātrim ir 161 skatītāju vieta, sešus metrus plata un četrus metrus dziļa skatuve un trupa ar vienpadsmit aktieriem. Atklāšanas vakarā Strindberga luga "Pelikāns" pulcē pilnu zāli un klātneesošo autoru aizstāj viņa lauriem vainagotā majestātiskā biste teātra foajē. Jūgendstila istabas iekārtojuma vēsi estetizētais interjers un garās, tumšās drēbēs tērptās cilvēku figūras uz skatuves fascinē ar savu vizualitāti, taču aktieri nespēj atklāt šīs cilvēcisko ciešanu drāmas būtību, un pirmizrāde piedzīvo neveiksmi.

Eksperimentējot ar jauno drāmas formu, Strindbergs īpaši Intīmajam teātrim uzraksta piecas kamerlugas, no kurām gan četras pabeigtas jau pirms teātra atklāšanas ("Negaiss", "Nodegusī māja", "Spoku sonāte", "Pelikāns", "Melnais cimds"). Te nu beidzot Strindbergs var atmest visas "labi veidotās" lugas un komercteātra prasības. Kamerlugas žanru nenosaka reālistiskā teātra likumi, un šādas lugas darbības pamatā ir cilvēka iekšējās pasaules subjektīvā dominante. Savas idejas par kamerlugu uzvešanas iespējām Strindbergs izsaka brošūrā "Atklātas vēstules Intīmā teātra dalībniekiem" (1908), pasludinot absolūtu brīvību no jebkurām pieņemtajām konvencijām gan lugas saturā, gan tēlos. Katrai dramatiskai tēmai ir pašai jānosaka sev piemērota forma, kas, līdzīgi mūzikas likumiem, nodrošina tās iekšējo vienotību un stila konsekvenci. Jau priekšvārdā "Jūlijas jaunkundzei" Strindbergs propagandē muzikālā elementa nozīmību drāmā, kas spētu izraisīt hipnotisku reakciju publikā. Lai neizkliedētu panākto atmosfēru, viņš izrādē nepieļauj starpbrīdi. Publikas uzmanības noturēšanai lugā un iestudējumā ir jāpanāk emociju intensitāte un dramatisma koncentrācija, šī mērķa labad pieļaujot jebkura mākslas veida piemērošanu drāmas vajadzībām.[7]

Strindberga neatlaidīgā prasība izcelt noskaņu un tēmu atgādina krievu Jaunās drāmas pravieša A. Čehova lugu dramatisma formulas. Atmosfēra ir lugas esence. Strindbergs to vienādo ar dzeju. Taču atšķirībā no Čehova traģikomiskā realitātes atspoguļojuma Strindbergs rada vizuālas gleznas, kas grūti padodas skaidrojumam. Gan "Pelikāns", gan pārējās kamerlugas, arī "Spoku sonāte", atbaida sava laika estētisko tradicionālismu pārstāvošos skatītājus un tiek nozākātas par dekadentiskām.

Vislielākais izaicinājums skatītāju pacietībai ir "Spoku sonāte" (1907), kas mūsdienās ir visbiežāk uzvestā Strindberga kamerluga. Kaut arī, brīdinot skatītājus, lugai tiek "piekarināts" apakšvirsraksts "Fantāzija", pirmizrāde 1908. gada 21. janvārī izraisa samulsumu un neizpratni gan kritikā, gan publikā. "Spoku sonāte" nav luga, kas paredzēta loģiskai analīzei — ne velti to tik ļoti slavē zemapziņas teātra popularizētājs A. Arto. Groteski tēli, automatizētas manekenu kustības — Strindberga sirreālā iztēle sajauc šķietamo ar reālo, fantastisko ar konkrēto. Students — šīs "sapņu spēles" sapņotājs (aktieris Helge Valgrens) — pārvietojas kā mēnessērdzīgs, ar stīvu gaitu un kokainām kustībām. Strindberga "spoku vakariņu" aina (tāds ir arī autora iecerētais lugas nosaukums) ir tuva nāves teroram M. Māterlinka lugā "Tur, iekšā", kas paredzēta marionešu teātrim. Vampīri, indīgas hiacintes un Arnolda Bēklina gleznas "Nāves sala" atveidojums izrādes finālā nosaka uzveduma baiso estētiku. "Spoku sonātes" uzvedums Intīmajā teātrī piedzīvo tikai četrpadsmit izrādes. Nozīmīga dramaturģiska darba statusu tai piešķir tikai M. Reinharda iestudējums 1916. gadā Berlīnes Kamerteātrī ar Paulu Vegeneru vienā no galvenajām lomām. Vislielāko uzmanību "Spoku sonātei" pievērsis zviedru režisors Ingmars Bergmanis, kurš lugu iestudējis vairākas reizes, uzskatot to par pirmo absurda drāmu un visdižāko lugu zviedru valodā. Bergmanis interpretē lugu kā paša Strindberga sapni, reducējot Studenta lomu uz vienu no autora *alter ego*.

Kopumā Intīmajā teātrī tiek uzvestas divdesmit četras Strindberga lugas, te notiek daudzu viņa darbu pirmuzvedumi, kas to padara par Skandināvijas vispazīstamāko eksperimentālo teātri.

Kaut arī teātrī ir ilgs mēģinājumu periods (piemēram, "Nāves dejas" abu daļu uzvedumam astoņdesmit mēģinājumu), mazā trupa faktiski funkcionē bez režisora, pašiem aktieriem mēģinājumos atrodot savu lomu interpretācijas. Lai arī savus rakstiskos ieteikumus aktieriem "Atklātajās vēstulēs Intīmā teātra dalībniekiem" Strindbergs paraksta ar vārdu "Režisors", viņš pats tomēr Intīmā teātra darbībā piedalās tikai kā "mākslinieciskais padomdevējs", uzskatot, ka režisora koncepcija nedrīkst izjaukt aktiera lomas izpratni un ietekmēt viņa improvizācijas brīvību. Tomēr ne vienmēr aktieri savus tēlus traktē atbilstoši Strindberga iecerēm. "Tēvā" Falks redz tikai "dzimumu karu", un viņa Rotmistrs uz skatuves parādās kā slimīgs antifeminists. Savukārt Laura kā pats elles izdzimums runā mirušā balsī bez jebkādām intonācijām. Daudzām Strindberga lugām neatbilst arī uz kamerskatuves valdošie pieklusinātie toņi un uzsvērti lēnais izrāžu temps. Strindbergam atsalstot pret teātri, kā arī finansiālu un tehnisku iemeslu dēļ

Intīmais teātris beidz pastāvēt 1910. gada decembrī, ar savu īso eksistenci tomēr iezīmējot būtisku lappusi skandināvu teātra vēsturē.

20. gadsimta sākumā vācu un skandināvu teātros Strindbergs ir visvairāk uzvestais modernais dramaturgs — ar savu neparasto mainīgumu panācis spēju uztvert laika garu un atspoguļot tā vēstīto disharmoniju savos darbos.

Zviedrijas dramaturģija un teātris 20. gadsimta pirmajā pusē

Zviedrijā 20. gadsimta sākuma dramaturģijā joprojām valda A. Strindberga ietekme. Tomēr ilgu laiku Strindberga dramaturģija tiek uzskatīta par pārlieku daudzvārdīgu, neskatuvisku un nopietnu. Sekojot paša Strindberga norādījumiem par viņa lugu uzvešanas iespējām, rodas galējība, kuras rezultātā noformējas pat īpašs karikatūrisks "strindberģisks" vai "zviedrisks" spēles stils — rādot Strindbergu kā ķeceri, dumpinieku, sieviešu nīdēju un dusmīgu dialogu meistaru. Teātra kritiķis Svens Veterdals ironizē: "Tiklīdz aktieris, spēlējot Strindbergu, uznāca uz skatuves, viņa lūpu kaktiņi nolaidās, cik vien iespējams (vai, precīzāk sakot, cik vien neiespējams) zemu, balss pazeminājās līdz basam, piere saraucās tā, ka kļuva līdzīga mazgājamam dēlim, acis izspiedās, zobi atņirdzās — vārdu sakot, mūsu priekšā bija senās operas ļaundaris. Aktrises savukārt pārmiesojās sievietēs–vampīros, izlocītos reptiļos ar gariem, plēsīgiem nagiem."[8] Šis "Strindberga kanons" izplatās arī citur Eiropā, "pilnveidojoties" vācu teātros, no kurienes atgriežas dzimtenē vēl izkropļotākā veidā. Strindberga dramaturģija tiek skatīta caur to mītu prizmu, kas aptver viņa biogrāfiju, vienādojot Strindberga personāžus ar viņa — mizantropa-mistiķa — tēlu. Lielā mērā Strindbergam adekvātu izpratni zviedru skatuve iegūst, pateicoties M. Reinharda ekspresionistiskajiem Strindberga uzvedumiem, kuros galvenās lomas spēlē Pauls Vegeners. Reinharda "Spoku sonātes" interpretācija izraisa sajūsmu zviedru kritikā ar savu dekoratīvo noformējumu — prožektoru nemierīgo gaismu, kas rada uz skatuves ireāli mistisku atmosfēru, atklājot negaidītas nianses Strindberga dramaturģijā. Tieši Reinharda Strindberga interpretācijas liek dzimt īsti nacionālai zviedru režijai.

Viens no Reinharda atdarinātājiem ir **Jaunā intīmā teātra** (dibināts 1919; 1921. gadā pārdēvēts par **Mazo dramatisko teātri**) mākslinieciskais vadītājs **Gustavs Kolijns**, kurš atklāj vienu no labākajiem zviedru 20. gadsimta dramaturgiem — **Pēru Lāgerkvistu** (1891–1974), iestudējot viņa lugas "Pēdējais cilvēks" un "Debesu noslēpums". P. Lāgerkvista daiļradē, tāpat kā Strindberga darbos, iezīmējas ekspresionisma un sirreālisma

elementi. Viņš uzraksta estētisko manifestu "Modernais teātris" (1918), uzstājoties pret naturālismu un "ceturtās sienas pseidodramaturģiju". Atbalstot M. Reinharda teatrālās reformas un G. Kreiga meklējumus, viņš pieprasa zviedru teātrim piemēroties jaunajām Rietumeiropas estētiskajām vēsmām. Sekojot savam elkam A. Strindbergam, Lāgerkvists rada lugas, kur cilvēks pretstatīts eksistences bezjēdzībai un naidīgai, nesaprotamai pasaulei. Viņa apokaliptiskā drāma "Pēdējais cilvēks" (1917) tēlo pasaules galu, kur uz atdzisušās zemeslodes starp tikumiski un fiziski kropliem cilvēkiem rit cietsirdīga cīņa par eksistenci. Viņi ienīst cits citu, un lugas nobeigumā miroņu kori lūdz dievu neatjaunot dzīvību pēc pēdējā cilvēka nāves. Lugas "Pēdējais cilvēks" iestudējumā Kolijns rada uz skatuves modernās pasaules ainu — skatuves laukumu ietver karātavas, bet pa stilizētu zemeslodi pārvietojas cilvēkveidīgi monstri, kas violetos gaismas konusos prožektoru apgaismojumā apkārt valdošā miglā rada šausminoši rēgainu fantasmagoriju kakofoniskas mūzikas pavadījumā. Lai arī šāds ultraekspresionistisks stils negūst plašu popularitāti uz vadošo zviedru teātru skatuvēm, Kolijna pieredze ietekmē vairāku 20. gadsimta pirmās puses režisoru radošo rokrakstu, sevišķi abu lielāko šī laika Zviedrijas režijas pārstāvju — Pēra Juhana Lindberga un Olofa Molandera — daiļradi.

30. gados Karaliskajā dramatiskajā teātrī Gordona Kreiga teoriju skolnieks režisors **Olofs Molanders** (*Olof Molander*, 1892–1966) iestudē virkni Strindberga lugu, eksperimentējot ar to metaforisko izteiksmību un cenšoties panākt teksta, aktierspēles un scenogrāfijas sintēzi.

Filologs, aktieris un režisors **Pērs Lindbergs** (*Per Lindberg*, 1890–1944) — viens no pašiem ievērojamākiem zviedru 20. un 30. gadu režisoriem, savu teātra karjeru sāk, spēlējot sava tēva Augusta Lindberga — pirmā Strindberga drāmu iestudētāja Zviedrijā — trupā, tad vairākus gadus mācās skatuves mākslu Parīzē un Berlīnē. Iespaidojies no tādiem teātra modernistiem kā Kreigs, Reinhards, Meierholds, Lindbergs zviedru skatuves mākslā nostiprina nosacītā teātra principus, īstenojot tos Šekspīra ("Otello", "Karalis Līrs", "Romeo un Džuljeta") un Strindberga ("Meistars Ulofs", "Ēriks XIV") lugu uzvedumos Gēteborgas Lorensbergas teātrī. Te 1916./1917. gada sezonā viņš ievieš arī būtisku tehnisku jauninājumu — pirmo grozāmo skatuvi Skandināvijā, kas ļauj paātrināt izrādes ritmu un sagādā teātrim reģionā modernākās skatuves reputāciju. Lindbergu iedvesmo R. Rolāna idejas par teātri tautai un Padomju Krievijas piemērs, kur teātris pēc revolūcijas kļuvis pieejams ikvienam. Tādēļ 20. gadu beigās, strādājot Stokholmas Dramatiskajā teātrī, viņš noorganizē "Teātra klubu", kas izplata

strādnieku vidē lētas biļetes uz svētdienas izrāžu sēriju, kurā tiek parādīti arī viņa šī perioda aktuālākie uzvedumi ar simbolisma un ekspresionisma elementiem — Tollera "Hoplā, dzīvojam!", Kalderona "Dzīve — sapnis". Šai periodā aizsākas viņa sadarbība ar P. Lāgerkvistu, kas kulminē 30. gados, kad režisors inscenē vairākas politiski ievirzītas dramaturga lugas. Vislielāko ievērību gūst P. Lāgerkvista lugas ar antinacistisku noskaņojumu "Slepkava" uzvedumi vairākos Skandinavijas teātros, piemēram, Bergenā, Oslo. P. Lindberga režija atstāj ietekmi uz Ingmara Bergmaņa — ievērojamākā visu laiku zviedru režisora — daiļradi.

20. gadsimta sākumā Zviedrijā strauji aug teātru skaits. Uzņēmējam antreprenierim Albertam Ranftam pieder vesels teātru koncerns, kas apvieno **Zviedru teātri**, **Oskara teātri** un **Vasa teātri**, kā arī **Sjodrana** un **Norlandera teātri**. Spīdošas zināšanas teātra mākslā, nekļūdīga intuīcija, spēja uzminēt un pielāgoties publikas gaumei ļauj Ranftam radīt teātra sistēmu, kuras pamatā ir izklaides dramaturģija. Ar Ranfta "impēriju" mēģina konkurēt daudzie eksperimentālie teātri. 1915. gadā pēc Strindberga Intīmā teātra parauga Stokholmā atveras **Blanša teātris**, kas gan pēc dažiem gadiem bankrotē. Lielākā daļa eksperimentālo kamerteātru 20. gadsimta pirmajā ceturksnī Stokholmā pastāv tikai īsu brīdi.

Paplašinās teātru tīkls arī provincē — Malmē, Helsingborgā, Norčēpingā, Jenčēpingā, Ņūčēpingā parādās savi teātri, bieži ar visai nabadzīgu materiālo bāzi (Malmes teātris, piemēram, atrodas hipodroma telpās).[9]

Liela ietekme uz zviedru teātra attīstību ir Eiropas teātru viesizrādēm. M. Reinhards ar savu trupu viesojas Stokholmā 1911. un 1915. gadā, bet Gēteborgā 1917. gadā. 1913./1914. gada sezonā Zviedrijā dejo Krievu balets M. Fokina vadībā, kas rāda uzvedumus L. Baksta dekorācijās, bet 1919. gadā franču baleta trupas izrādes pārsteidz ar A. Derēna scenogrāfiju. 1921./1922. gada sezonā lielus panākumus gūst Maskavas Dailes teātra viesizrādes ar A. Čehova lugām.

Norvēģija

18. gadsimta vidū Norvēģijas galvaspilsētā Kristiānijā un arī Bergenā rodas pirmās amatieru trupu apvienības, notiek mēģinājumi radīt stacionāru teātri. 1780. gadā rakstnieks Enevolds Falsens un tirgotājs Bernts Ankers, kurš bija ieguvis plašas kultūras zināšanas, apceļodams Itāliju, Franciju un Angliju, organizē Norvēģijas pirmo stacionāro skatuvi Kristiānijā. Daudzpusīgais repertuārs (K. Goldoni komēdijas, G. E. Lesinga

drāmas, V. Šekspīra un klasicisma traģēdijas) tiek papildināts ar Ankera un Falsena teatralizētiem prologiem, kas liek pamatus nacionālajam norvēģu repertuāram. Izrādes spēlē pusprofesionāli Dānijā izglītoti aktieri, kuri cenšas atdarināt Kopenhāgenas Karaliskā teātra aktieru runas stilu, bet galvenajās traģiskajās lomās uzstājas pats Ankers — dedzīgs franču klasicisma aktiera F. Ž. Talmā pielūdzējs un atdarinātājs. Līdzīga skatuve tiek radīta arī Bergenā 1794. gadā. Abi teātri pastāv līdz 19. gadsimta sākumam, tomēr nespējot radīt nacionālu skatuves tradīciju.

Kaut arī 19. gadsimta sākumā Norvēģija no Dānijas pāriet Zviedrijas pārvaldījumā, Norvēģijā visu 19. gadsimtu turpina dominēt dāniskās kultūras ietekme. Zviedru impresārijs Juhans Peters Strembergs, ieguvis karalisko privilēģiju profesionāla publiska teātra radīšanai, no Kopenhāgenas uzaicina dāņu trupu. Jaundibinātais dāņu **Kristiānijas teātris** sāk funkcionēt 1827. gadā, provinciāli kopējot Kopenhāgenas Karaliskā teātra repertuāru: dāņu komēdijas, E. Skriba lugas, virkni franču vodeviļu. Teātrī dominē ārējs teatrālisms, bet dāniski runājošie aktieri kaitina patriotiski noskaņoto norvēģu publiku.

19. gadsimta vidū, aktivizējoties norvēģu nacionālajai pašapziņai, izvirzās jautājums par norvēģu teātra organizēšanu. Šādu teātri Bergenā dibina norvēģu vijoļvirtuozs Ole Buls — norvēģu kultūras patriots ar kaislīgu sapni par pašu norvēģu teātri ar nacionālu dramaturģiju, nacionālu operu un baletu. Bergenas Norvēģu teātris tiek atklāts 1850. gadā, ievadot jaunas ēras sākumu norvēģu teātra vēsturē un apliecinot profesionāla norvēģu teātra pastāvēšanas iespējamību. Visi trupas aktieri ir norvēģi, un izrādes notiek tikai norvēģu valodā. Ar L. Holberga Jepes lomu Bergenas teātrī 1850. gadā debitē izcilākais šī laika norvēģu aktieris Juhanness Bruns — komisko un varoņlomu tēlotājs, kurš savas karjeras laikā Bergenas un vēlāk Kristiānijas teātrī nospēlē ap 400 lomu. Bruna patiesais, dabiskais spēles veids kļūst par norvēģu aktiermākslas paraugu. 1902. gadā Nacionālā teātra ēkas priekšā viņam tiek uzcelts piemineklis.

Bjernstjerne Bjernsons (1832–1910)

Norvēģu rakstnieks Bjernstjerne Bjernsons ir pirmais dramaturgs, kurš 19. gadsimta otrajā pusē skandināvu drāmu paceļ pasaules līmenī. Lai arī viņa slava jūtami atpaliek no monumentālā tautieša H. Ibsena pasaules slavas, pašā Norvēģijā ilgus gadus Bjernsons ir viens no populārākajiem cilvēkiem — liriķis un dramaturgs, stāstu un romānu autors, teātra mene-

džeris, orators, publicists, kurš, iespējams, ir daudz tuvāks norvēģu nacionālajam raksturam un sava laika kultūrai nekā Ibsens, kuru Bjernsons bieži pamanās apsteigt arī savā režisora karjerā.

Tāpat kā Ibsens, sakņodamies ziemeļu romantismā, Bjernsons debitē dramaturģijā ar viencēliena lugu par 12. gadsimta asiņaino pilsoņu karu "Starp kaujām" (1856), kas gadu vēlāk tiek uzvesta Kristiānijas teātrī. Līdzīgi Ibsenam Bjernsons savām drāmām smeļas vielu norvēģu vēsturē, īpaši 12.–13. gadsimta periodā, kad Norvēģiju plosa politiskas cīņas ("Karalis Sverre", "Sigurds Bastards", "Sigurds Krustnesis").

70. gados, izvēršot kampaņu par norvēģu nacionālā rakstura un sava laika gara attēlošanu, kā arī norvēģu valodas lietošanu uz teātra skatuves, Bjernsons pievēršas sabiedriskās dzīves atspoguļojumam. 70. gadu asie sociālie konflikti atbalsojas labākajās Bjernsona reālistiskajās drāmās "Bankrots" un "Redaktors", kas 19. gadsimta pēdējās desmitgadēs parādās daudzu Eiropas zemju teātru repertuārā. Sava laika sabiedrības politiskās, ekonomiskās un ētiskās negācijas pirms viņa norvēģu dramaturģijā tiek izmantotas kā materiāls komēdijām — Bjernsons uzdrīkstas parādīt šo problemātiku traģiskā aspektā.[10]

Līdzīgi Ibsenam Bjernsons ir norvēģu skatuves entuziasts — viņš uzstājas presē, pieprasot radīt nacionālu teātri. Turklāt Bjernsons izrādās daudz labāks organizators un talantīgāks teātra mākslinieciskais vadītājs nekā Ibsens. Kad Ole Buls 1857. gada novembrī aicina Bjernsonu vadīt Bergenas Norvēģu teātri, norvēģu entuziastam ir tikai 25 gadi. Tomēr viņam izdodas atjaunot gandrīz izjukušo teātri, ko pametis Ibsens. Bjernsons krasi samazina izklaides izrāžu skaitu un ievieš repertuārā klasisko skandināvu dramaturģiju (L. Holberga un J. H. Vesela komēdijas), kā arī jaunā norvēģu dramaturga A. Munka vēsturiskās drāmas. Viņš uzved Šekspīra, Gētes un Moljēra lugas, pierunā skeptiskos aktierus pagarināt kontraktus ar teātri un aizrauj tos ar savu entuziasmu. Bergenas teātrī debitē daži no vēlākajiem Norvēģijas lielajiem aktieriem. Tomēr arī apsviedīgajam Bjernsonam neizdodas uzlabot teātra finansiālo stāvokli, un pēc diviem gadiem Bjernsons atgriežas Kristiānijā. Te viņu sagaida nākamais teātris, kas pārdzīvo savu krīzi — 1864. gadā Bjernsons sāk vadīt Kristiānijas teātri. Tas ir nozīmīgs periods norvēģu teātra vēsturē. Pavadot Kristiānijas teātrī divas sezonas, Bjernsons uzved sava laika norvēģu un dāņu autoru lugas, Ibsena un pats savas drāmas, kā arī franču lugas periodā no Moljēra līdz Misē.

Spējot iedvesmot, aizraut un ietekmēt aktierus, Bjernsons ar saviem centieniem Kristiānijas teātrī iezīmē režisora dominējošo nozīmi nākotnes

skatuves mākslā — tādējādi savā režisoriskajā darbībā Bjernsons vērtējams kā agrīnais modernists. Tomēr, nespējot atrisināt iekšējos strīdus starp dāņu un norvēģu kultūras piekritējiem, 1866. gadā Bjernsons ir spiests pamest teātra mākslinieciskā vadītāja vietu.

Lai arī Bjernsona daiļrade zināmā mērā atrodas Ibsena ģēnija ēnā un viņa prozas darbi nav pazīstami ārpus Norvēģijas robežām, tomēr Bjernsons ir vienīgais skandināvu dramaturgs, kura vārds līdzās Ibsenam un Strindbergam atnes Skandināvijas drāmai pasaules slavu. Īpaši svarīga loma viņa lugām ir A. Antuāna Brīvā teātra un Meiningenes teātra darbībā. Bet pašā Norvēģijā kopā ar Ibsena lugām Bjernsona dramaturģija, teorētiskie raksti un režisoriskā darbība ir norvēģu teātra attīstības pamatā.

Henriks Ibsens (1828–1906)

Ar Bergenas Norvēģu teātri saistīts arī Henrika Ibsena mākslas ceļš. 1851. gadā, dodoties kārtējā koncertturnejā uz Eiropu, Ole Buls Norvēģu teātra vadību uztic četriem teātra direktoriem, bet par teātra mākslinieciskо vadītāju kļūst jaunais H. Ibsens. Viņš ne tikai rada nacionālo repertuāru, bet ar savu praktisko darbību teātrī liek pamatus nacionāla teātra eksistencei Norvēģijā.

Laiks, kad Ibsens parādās skandināvu kultūras arēnā, ir sarežģīts un pretrunu pilns. Dzimst nacionāls norvēģu teātris. No vienas puses, norvēģu kultūras dzīvi ietekmē kosmopolītiski noskaņotā inteliģence, kas uzskata, ka norvēģu "provinciālā", atpalikusī kultūra nav spējīga patstāvīgi eksistēt. Šim viedoklim pievienojas arī dāņu teātra kultūras piekritēji. No otras puses, dominē nacionālais optimisms, un situāciju saasina "skandinavistu" nacionālās teorijas, kas apgalvo, ka Rietumeiropas kultūrai nav nekā kopēja ar norvēģu nacionālo kultūru, kurā jāsaglabā senās pagātnes īpatnības. Ibsens izvēlas viduscelju. Savās "Piezīmēs par teātra jautājumu" viņš apgalvo, ka kultūra nevar būt atrauta no nacionālajām saknēm un veicināt savas nacionālās kultūras progresu nozīmē kalpot visas Eiropas kopējai kultūrai.

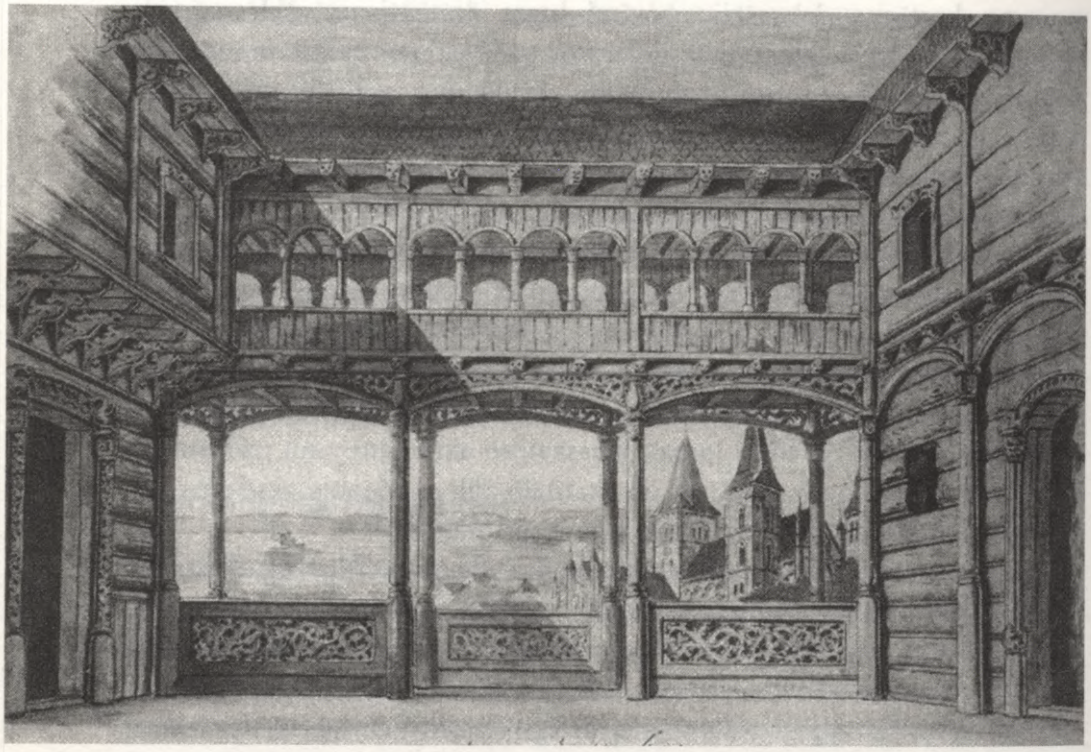
Ibsena daiļrade aptver visu 19. gadsimta otro pusi — sākot ar pirmo drāmu "Katilīna" (1849) un beidzot ar pēdējo lugu "Kad mēs, mirušie, mostamies" (1899) — viņš noiet ceļu no ziemeļu romantisma tradīcijas līdz filozofiski simboliskai drāmai. Savukārt viņa 70.–80. gadu darbi iezīmē augstāko punktu reālistiskās drāmas attīstībā Eiropas dramaturģijā.

Būdams Bergenas teātra dramaturgs, Ibsens šim teātrim saraksta vairākas lugas. Rūpējoties par to uzvešanu, Ibsens praksē iepazīstas ar apgais-

mojuma, kostīmu, dekorāciju nozīmi lugas dramatisma atklāsmē un konkretizācijā. Savā teātra mākslinieciskā vadītāja un izrāžu iestudētāja praksē Ibsens cenšas ievērot tos principus, ko kaislīgi izklāstījis presē. Viņš uzskata, ka norvēģu aktiermākslai jāatspoguļo nacionāli ziemeļniecisks raksturs, tai jāataino spēcīga, karstasinīga jaunības poēzija, jāapzinās mākslas augstā nozīme un svētā misija, tai iedvesmoti jātiecas pēc patiesības un dzīves augstākas simboliskas atveides. Aktieris ir mākslinieks, sava laikmeta izjūtas iedvesmots ideologs, kas iekšējā ugunī un dvēseles lielumā izsaka sava laika idejas. Uz skatuves nav vietas nedabiskumam, melodeklamācijai, izskaistinātībai. Aktierim ne tikai jāizstrādā savs skatuves tēls, bet arī līdz smalkākajām niansēm jāapgūst savu partneru lomas. Mākslinieciskajam vadītājam "korekti" jāsadala lomas, jāpaskaidro aktieriem viņu uzdevumi, jākontrolē izrādes gaita. Skatuve un skatītāju zāle ir vienots veselums — aktieru spēlei jārada atbilstošs noskaņojums arī publikā.[11]

Tomēr, neraugoties uz Ibsena apņēmību, **Bergenas Norvēģu teātrim** (*Norske Teater*) klājas visai grūti. Augstās prasības repertuārā netiek īstenotas — trūkstot augstvērtīgai norvēģu oriģināldramaturģijai, nākas iestudēt dāņu un franču vodeviļas, turklāt tādā intensitātē, kas izslēdz izvērstus mēģinājumus. Teātra personāls saņem niecīgu samaksu. Konservatīvie teātra direktori pret Ibsena jaunajām idejām izturas ar neslēptu aizdomīgumu. Kad no savas koncertturnejas atgriežas Ole Buls, viņam nākas secināt, ka teātris faktiski ir beidzis pastāvēt. Lai atjaunotu teātri, Buls pieņem radikālus lēmumus — atsakās no direktoru vadības un par teātra vadītāju uzaicina Bjernstjerni Bjernsonu, kuram divus gadus ilgajā teātra vadīšanas periodā gan izdodas noturēt teātra mākslinieciskо līmeni, taču nesekmējas uzlabot teātra finansiālo stāvokli.

Norvēģijas teātra dzīvē vadošo stāvokli ieņem dāņu Kristiānijas teātris, kurš ir pilnībā orientēts uz dāņu teātra kultūru, naidīgi attiecoties pret jauno norvēģu dramaturģiju. Kā Kristiānijas Norvēģu teātra režisors un mākslinieciskais vadītājs Ibsens cīnās pret klasicisma tradīciju, pret aktiermākslas teatralitāti un deklamāciju, vēloties panākt izrādes dabiskumu, vienkāršību, ansambliskumu un mākslinieciskо vienotību. Ibsens asi uzbrūk dāņu Kristiānijas teātrim, apvainojot to sava privileģētā stāvokļa izmantošanā, aizkavējot norvēģu dramatiskās mākslas attīstību un ignorējot nacionālās dramaturģijas sacerējumus. 1863. gadā notiek abu Kristiānijas teātru (dāņu un norvēģu) apvienošanās cerībā radīt vienotu nacionālu norvēģu teātri. 1864. gadā Ibsens pamet Norvēģiju, turpmākos divdesmit septiņus gadus pavadot Itālijā un Vācijā. 1866. gadā Itālijā Ibsens saraksta dramatisku



P. F. Vergemaņa scenogrāfijas skice. K. Munka **"Hercogs Skūle"** Kristiānijas teātrī (1863)

poēmu "Brands", kas viņa vārdu padara pazīstamu tālu aiz dzimtenes robežām. Tajā pašā gadā Kristiānijas teātrī tiek izrādītas atsevišķas lugas ainas, bet pilnībā drāma Norvēģijā tiek uzvesta tikai 1895. gadā.

Ar 19. gadsimta 70. gadiem Ibsena daiļradē sākas jauns posms — konsekventa pievēršanās sava laika tematikai reālistiskā drāmā. Pēc "Sabiedrības pīlāriem" sākas norvēģu kritikas uzbrukumi Ibsenam, pārmetot viņam sabiedrības apmelošanu; vēlāk tā kļūst par vienu no populārākajām lugām gan skandināvu, gan citu Rietumeiropas zemju repertuārā. "Leļļu nams" atmasko laimīgas, pilsoniskas ģimenes mierīgo un ārēji labklājīgo dzīves ilūziju. Par šo lugu Ibsenu apvaino sabiedrības pamatu graušanā, teātri atsakās to spēlēt; režisori pieprasa fināla maiņu, aktrises nevēlas tēlot tik netikumīgu sievieti kā Nora. "Tautas naidnieka" galvenajā varonī doktorā Stokmanī iezīmēti paša Ibsena un arī viņa kaismīgā laikabiedra Bjernsona vaibsti.

80. gadu otrajā pusē Ibsens arvien vairāk attālinās no sociālu problēmu atspoguļojuma, pievēršoties cilvēka iekšējās dzīves mistikai ("Spoki", "Meža

pīle", "Rosmersholma"). Šajā laikā Ibsena dramaturģijā iezīmējas pāreja no simbola kā mākslinieciska paņēmiena izmantojuma uz simbolismu kā virzienu. Viņa 90. gadu lugās, kas rakstītas jau pēc atgriešanās Norvēģijā, vairs tikai nosacīti var runāt par dzīves reālistisku attēlojumu — sadzīves detaļas papildina sarežģīta simbolu sistēma, kas iemieso Ibsena filozofisko koncepciju ("Celtnieks Sūlness", "Jūns Gabriels Borkmanis", "Kad mēs, mirušie, mostamies").

Ibsena radītā Jaunā drāma nostiprina reālismu un simbolismu dramaturģijā, aktiermākslā un režijā, padarot teātri par filozofisko ideju ruporu un pieprasot jaunas formas un jaunus teatrālās izteiksmes līdzekļus jaunajam drāmu saturam. 19. gadsimta 80.–90. gadu eksperimentālie teātri Anglijā, Vācijā, Francijā un citur balstās tieši uz Ibsena lugām, bet 20. gadsimta sākumā skandināvu teātra vēsture attīstās pa ceļu, ko ar savu teorētisko un praktisko darbību nacionālās mākslas izveidošanā tai norādījis Ibsens.

Norvēģijas teātris 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajā pusē

Kamēr Ibsens Bergenā cīnās ar teātra direktoru konservatīvismu, arī galvaspilsētā ir nodibināts jauns teātris — 1852. gadā tiek atvērts **Kristiānijas Norvēģu teātris** (*Christiania Norske Teater*), kas uzved izrādes norvēģu valodā. 1857.–1862. gadā teātri vada Ibsens, bet 1863. gadā tas apvienojas ar galveno galvaspilsētas skatuvi — dāņu Kristiānijas teātri. Uz šejieni pārceļas labākie Bergenas teātra aktieri.

19. gadsimta beigās parādās jauni teātri. No 1893. līdz 1896. gadam pastāv aktiera Haralda Oto organizēta privāta skatuve Kristiānijā, kas uzved lielākoties Ibsena un Bjernsona lugas. 1897. gadā aktieri Juhans un Alma Falstremi dibina **Centrālo teātri**, kas ietekmējas no A. Antuāna meklējumiem. Šajā teātrī debitē daudzi vēlāk populāri norvēģu aktieri, arī Egils Eide. Te pirmās lomas spēlē arī Strindberga sieva aktrise Hariete Bose.

1899. gadā beidzot īstenojas Ibsena un Bjernsona kopīgais sapnis par norvēģu nacionālo skatuvi galvaspilsētā — Kristiānijas teātris iegūst **Norvēģijas Nacionālā teātra** (*Nationaltheatret*) nosaukumu. Šis fakts tiek uztverts kā nacionālās kultūras svētki. Līdz 1911. gadam teātri vada dramaturga B. Bjernsona dēls — aktieris, režisors un teātra zinātnieks **Bjerns Bjernsons** (*Bjørn Bjørnson*, 1859–1942). Turpinot tēva ieviesto repertuārpolitiku, viņš tiecas uzvest labākās Eiropas un nacionālās dramaturģijas lugas. Pirmo reizi Kristiānijā tiek iestudētas Bjernsona drāmas "Pāri mūsu

spēkiem", "Karalis", Ibsena "Spoki". Repertuārā ienāk arī K. Hamsuna un A. Strindberga lugas, kā arī moderno Eiropas dramaturgu — Dž. B. Šova, M. Māterlinka, O. Vailda sacerējumi. Uz Nacionālā teātra skatuves uzplaukst norvēģu lielo aktieru Egila Eides, Johannas Dubvadas talants.

Romantisma literatūras tradīcija gadsimta sākumā attīstās romānista un dramaturga **Knuta Hamsuna** (1859–1952) daiļradē, kas apspēlē iracionālus motīvus cilvēka personībā. Viņa darbu varonis ir jauns cilvēks, kurš dzīvo sasprindzinātu garīgo dzīvi, ir psiholoģiski smalks un jūtīgs, bet viņa rīcība ir pretrunīga un neviennozīmīga. Balstoties uz saviem iemīļotākajiem autoriem — F. Dostojevski un A. Strindbergu —, Hamsuns mākslā uzsver impresionistiskas nianses, pārejas, viņam ir svešs spilgtu jūtu un kaislību tēlojums. Hamsuna dramatiskā darbība nav ilga (1895–1910), viņš saraksta tikai sešas lugas, kas tomēr ieņem nozīmīgu vietu Skandināvijas dramaturģijā. Būdams smalka, precīza, asa psiholoģiskā tēlojuma meistars, Hamsuns it kā preparē savu varoņu raksturus, tiecoties parādīt viņu vārdu un rīcības slēptos impulsus. Pat viņa fona personāži ir cilvēki ar reljefu raksturu un izteiktu individualitāti. Lugu darbība ir dinamiska, dialogi — lakoniski, sasprindzināti un bieži tuvi ritmizētai runai. Hamsuna simbolismam radniecīgās lugas atbalso skandināvu autoru iecienītās tēmas par ideālu nodevību, kompromisa cenu (triloģija "Pie valstības vārtiem", "Mūks Vends", "Valdniece Tamāra", "Dzīves ķetnās").

Blakus K. Hamsunam nozīmīgākais no norvēģu 20. gadsimta dramaturgiem ir **Gunnars Heibergs** (1857–1929), kurš, sekojot B. Bjernsona un H. Ibsena tradīcijām, sāk savu daiļradi jau 19. gadsimta 80. gados, sapludinot naturālisma un neoromantisma tradīciju. Viņa lugas "Mīlas traģēdija" (1904) un "Es gribu aizsargāt savu zemi" (1912) iezīmē norvēģu intelektuālās drāmas tipu, kas balstās uz diskusiju un paradoksu. Īpatnēja personība norvēģu dramaturģijā ir nacionālais varonis komunists **Nūrdāls Grīgs** (1902–1943), kurš kā vienkāršs matrozis apbraucis apkārt Āfrikai un Austrālijai, kājām aizgājis no Hamburgas līdz Romai, rakstījis reportāžas no Ķīnas un tad no republikāniskās Spānijas, Otrā pasaules kara laikā glābis Norvēģijas zelta rezerves un gājis bojā uzlidojuma laikā. Grīga ekspresionistisko lugu plakātiskie, vispārinātie varoņi ir tuvi B. Brehta episkā teātra atsvešinātajiem tēliem ("Baraba", 1927; "Mūsu gods, mūsu varenība", 1935; "Sakāve", 1937). Lugu "Sakāve", kur varonis ir visa sacēlusies Parīze, augsti vērtē B. Brehts, kurš liek to pārtulkot vācu valodā un tās ietekmē uzraksta savu drāmu "Komūnas dienas".[12] Nacionālajā teātrī tiek uzvestas gandrīz visas Grīga lugas. Pirms lugas "Mūsu gods, mūsu varenība" uzrakstīšanas

Grīgs Padomju Savienībā bija redzējis V. Meierholda režijas atklājumus, nojaucot robežu starp zāli un skatuvi. Šī pieredze tiek izmantota lugas uzvedumā, tomēr ekspresionistiskais spēles stils, kā arī lugas akcentētās šķiru cīņas problēmas maz saista gan Nacionālā teātra trupu, gan arī skatītājus.

Bergenā no 1876. gada funkcionē vecākais zemes teātris — **Nacionālā skatuve**, kas saglabā tradicionālā teātra formas — klasicisma un romantisma retoriku, patosu, statiskumu. 1927. gadā režisors **Tomass Tomasens** (1878–1961) te iestudē uz daudzām Eiropas skatuvēm uzvesto H. fon Hofmanstāla mistēriju "Jebkurš". Tomēr Norvēģijas teātra dzīve pamatā koncentrējas galvaspilsētā Kristiānijā — vēlāk pārdēvētā par Oslo, kur nacionālās dramaturģijas ietekmē noformējas norvēģu spēles stils — palēnināts ritms, izteiksmīga plastika, pieklusināta aktieru spēle.

Tā kā pasaules atzinību guvusī norvēģu dramaturģija rakstīta riksmolā (valsts valodā, kurā tiek iespiestas grāmatas un kura tuva dāņu valodai), mēģinājumi radīt norvēģu teātri, kas uzvestu lansmolā (norvēģu valoda, kas uz dialektu pamata mākslīgi rekonstruēta 19. gadsimta vidū) rakstītas lugas, vainagojas panākumiem vienīgi 20. gadsimta sākumā. Nacionālā teātra riksmola aizstāvji nevēlas pieļaut tādu barbarismu, ka Ofēlija vai Nora teātrī runātu "mežoņu norvēģu" valodā, tādēļ 1913. gadā Kristiānijā tiek dibināts **Norvēģu teātris** (1913), kura skatuves valoda ir lansmols. Teātris ievieš modernu repertuāru, atsakoties no tradicionālās mākslas formām. 30. gados šis teātris izceļas ar klasikas darbu modernizāciju un jaunu lasījumu. Aktiera Hansa Jakoba Nilsena L. Holberga "Kalnu Jepes" iestudējumā (1934) zemnieks Jepe parādās ar suņa siksnu uz kakla, bet barons darbojas ar golfa nūju un putekļsūcēju. Norvēģu publika nosoda šo novatorismu, tomēr šādi uzvedumi iznīcina statiskuma paliekas teātru izrādēs. 1948. gadā triumfālus panākumus gūst Nilsena lansmolā uzvestais "Pērs Gints", kas galvenā varoņa fantāzijas parāda ironiskā gaismā. Tāpat kā citos Eiropas modernos teātros (A. Antuāna teātris Parīzē, V. Poula teātris Londonā), Norvēģu teātra estētiku rada pamatā aktieri amatieri, kas, būdami brīvi no tradicionālā teātra štampiem, asi izjūt modernā laika prasības.

Dānija

Dānijas literatūras pacēlumu iezīmē 18. gadsimta pirmā puse, kad parādās īsteni nacionāls komēdiju autors **Ludvigs Holbergs** (1684–1754) — tipisks apgaismes laikmeta cilvēks, Kopenhāgenas universitātes filozofijas profesors, kurš savās klasicisma stila komēdijās vēršas pret dažādiem cilvēku

netikumiem un muļķību. "Kalnu Jepe" — visvairāk uzvestā un vispopulārākā Holberga luga, kas apspēlē pazīstamo fabulu par zemnieku, kurš uz vienu dienu pārtop kungā, jau iegūst dziļāku komiskās ironijas dimensiju, iezīmējot 20. gadsimta mākslas tēmu par attiecībām starp sapni un realitāti.

Dāņu literatūrā nav Ibsena vai Strindberga daiļrades līdzinieku. Taču dāņu kritiķis un literatūras zinātnieks Georgs Brandess (1842–1927) visai tiešā veidā ietekmē reālisma uzplaukumu skandināvu dramaturģijā, savās lekcijās 1871. gadā modernajai literatūrai izvirzot prasību balstīties nevis pagātnes atmiņās, bet iedziļināties sava laika idejās.

19. gadsimta 80. gadu sākumā **Kopenhāgenas Karaliskais teātris** (*Kongelige Teater*) iegūst savu pirmo lielo režisoru — **Viljamu Bloku** (1845–1926), kurš, būdams skatuves reālists, prasa no saviem aktieriem spēles dabiskumu, psiholoģisku izstrādātību un darbības vides noskaņas atveidošanu. Tieši viņa pūļu rezultātā 1886. gadā pie Karaliskā teātra tiek atvērta pirmā Dānijas dramatiskā skola–studija, kas domāta aktieru profesionalizācijai. Slaveni ir Bloka radītie Ibsena uzvedumi. Šajā laikā arī noformējas koncepcija par teātra režisoru kā vadošo mākslinieciskо spēku, kas koordinē visus izrādes komponentus, integrējot tos vienotā veselumā.

Vienīgā 19. gadsimta luga, kas pārdzīvo savu laiku, ir G. Esmaņa nepretenciozā komēdija "Jaukā ģimene", kas kopš pirmuzveduma Kopenhāgenas Karaliskajā teātrī (1892) nenoiet no dāņu skatuves. 20. gadsimta pirmajā pusē dāņu dramaturģijā vērojams uzplaukums, ko raksturo īpatnēji meklējumi un eksperimenti drāmas formas virzienā. Pirmais Z. Freida ideju propagandētājs Dānijā rakstnieks **Svens Borbergs** savā dramaturģijā ("Neviens", 1920; "Grēcinieks un svētais", 1939) cilvēku ataino kā vispretrunīgāko instinktu iemiesojumu, sākdams cīņu par dāņu dramaturģijas atjaunošanu. Jaunus izteiksmes līdzekļus un novatorisku formu dāņu dramaturģijā ievieš **Kels Ābels** — dramaturgs, kura daiļrade cieši saistīta ar Eiropas teātra 20. gadsimta pirmās puses kopējām attīstības tendencēm, sapludinot tās ar skandināvu tradīcijām. Viņa luga "Pazudusī Melodija" (1935) gūst sensacionālus panākumus publikā un kritikā: kinematogrāfiski dinamiskā ainu maiņa, lugas neparastais iestudējums Kopenhāgenas restorāna "Kazino" telpās (režisors Pērs Knutsons), bet it īpaši neparastais spēles veids ar aktieru vēršanos pie skatītājiem un inscenētiem publikas strīdiem par nepareizu sižeta gaitu šokē ar savu novitāti. Tomēr 20. gadsimta pirmās puses dāņu dramaturģija nav populāra ārpus Skandināvijas robežām un vairāk iezīmējas ar jauniem satura un formas meklējumiem nekā ar patiesām mākslinieciskām veiksmēm.[13]



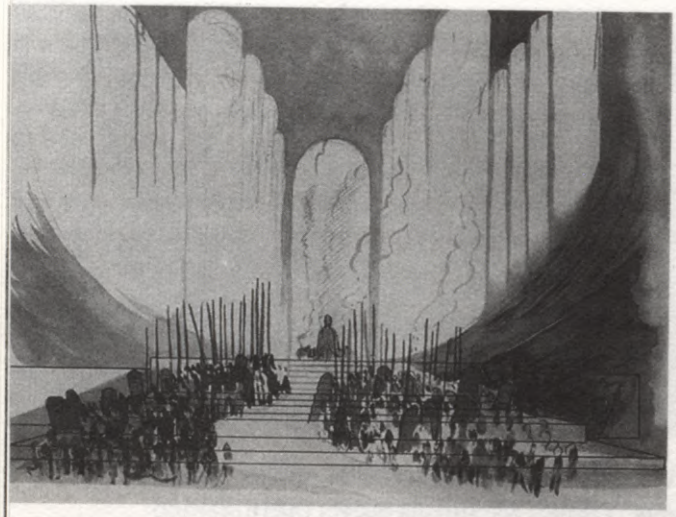
V. Gilliha scenogrāfijas skice. H. Ibsena **"Meža pīle"** Dānijas Karaliskajā teātrī (1885). Rež. V. Bloks

Dāņu teātra dzīves centrs 20. gadsimta sākumā ir Karaliskais teātris, kas pilnībā atkarīgs no valsts dotācijām un rīkojumiem — šī specifika noteikusi faktu, ka savas ilgās vēstures laikā tas ne reizi vien bijis konservatīvo spēku atbalsta punkts pretestībā jaunām vēsmām teātra mākslas attīstībā. Karaliskajā teātrī pirmā režisore, kas uzved Ibsena lugas, ir J. L. Heiberga. Šī teātra pirmais "Leļļu nama" uzvedums (1879) liek pamatu dramaturga Eiropas slavai.

Tomēr līdz pat 20. gadiem dāņu teātrī valda mākslinieciskā krīze. Teātri neskar arī jaunās inteliģences paaudzes estētiskie un idejiskie meklējumi pēc Pirmā pasaules kara. Tikai 20. gadu vidū pārmaiņas teātra dzīvē rada virkne jaunu teātru — **Strādnieku teātris** (dib. 1925), **Eksperimentālā skatuve** (dib. 1929), kā arī jau agrāk atvērtie **Jaunais teātris** (dib. 1908) un **Betijas Nansenas teātris** (dib. 1917), kuros dāņu publika pirmo reizi sastopas ar L. Pirandello, E. Tollera, B. Brehta, J. O'Nīla lugām.[14]

Kad 1926. gada rudenī Karaliskajā teātrī ierodas **Edvards Gordons Kreigs**, lai veidotu kostīmus un dekorācijas H. Ibsena "Troņa tīkotāju" uzvedumam **Johannesa Poulsena** (1881–1938) režijā, viņa radītā scenogrāfija izraisa publikas neizpratni. Kreigs atsakās ievērot lugas vēsturisko konkrētību un paša Ibsena norādījumus attiecībā uz telpu, pamatodamies uz to, ka drāma ir cilvēka iekšējās dzīves atspulgs, nevis lokālā kolorīta fiksējums. Viņš izmanto dažādas platformas, drapērijas, atsevišķus simboliskus rekvizītus, kas izsaka ainas būtību, gleznotu priekškaru, kurš attēlo Norvēģijas karti, ekspresīvu šķēpu mežu virs kareivju galvām izrādes sākuma ainā, krāsainu gaismu saspēles. Tomēr Kreiga impresionistiskā scenogrāfija un abstraktais simbolisms kontrastē ar aktieru prozaiski reālistisko spēles veidu. Skarbākos pārmetumus kritika vērš tieši Kreiga virzienā, kurš savā stilizācijā neesot ievērojis lugas ziemeļniecisko, katolicisma piesātināto atmosfēru.

Sava laika oriģināldramaturģija dāņu teātrī ienāk tikai 30. gados, kad Karaliskais teātris pievēršas K. Ābela lugu un N. Grīga politisko drāmu



G. Kreiga scenogrāfijas skice. H. Ibsena **"Troņa tīkotāji"** Dānijas Karaliskajā teātrī (1926). Rež. J. Poulsens

iestudēšanai. Savukārt, kad 1940. gadā Dāniju okupē Vācija, nacionālās vienotības un patriotisma vilnis no teātru repertuāriem liek pazust vācu autoru darbiem, padarot okupācijas sezonas par visnacionālākajām visā dāņu teātra vēsturē.

Somija

Somu teātra attīstība no pašiem profesionālās skatuves mākslas sākumiem ir atradusies spēcīgā Zviedrijas un Vācijas kultūras ietekmē, kas gan tomēr nenotušē somu teātra nacionālo savdabību. Somijas teritorija, sākot no viduslaikiem, allaž ir atradusies Rietumu un Austrumu lielvaru interešu krustpunktā. Līdz pat 19. gadsimta sākumam Somijas vēsture ir cieši saistīta ar Zviedrijas vēsturi, bet 1809. gadā Somija no Zviedrijas provinces kļūst par Krievijas impērijas lielkņazisti.

1650. gadā Turku akadēmijas studenti uzved pirmo lugu somu valodā. Tās autors ir Ēriks Justanders. Teātris attīstās tādās pilsētās kā Turku, kas līdz 1812. gadam ir galvaspilsēta, Vīborgā un Helsinkos. 1827. gadā Helsinkos, kas 1812. gadā kļūst par Somijas galvaspilsētu, parādās pirmā koka teātra ēka. Līdz 1902. gadam šis teātris pazīstams ar nosaukumu **Arkādijas teātris**. Sākumā te uzstājas trupas no Vācijas un Zviedrijas, bet vēlāk ēka kļūst par **Somu teātra** mājvietu. 1860. gadā Helsinku centrā tiek uzcelta pirmā mūra teātra ēka. Pēc trīs gadiem māja nodeg, un atjaunotā būve 1866. gadā tiek atklāta kā **Jaunais teātris** (*Nya Teatern*) — pirmais Somijas profesionālais teātris, kurā izrādes gan tiek spēlētas zviedru valodā.

1863. gadā somu valoda līdzās zviedru valodai ar Aleksandra II pavēli iegūst oficiālas valodas statusu, zemē parādās somu skolas, sāk iznākt grāmatas, avīzes un žurnāli somu valodā. Tomēr zviedriski runājošā minoritāte

Somijas sabiedrībā dominē līdz pat 19. gadsimta beigām. Arī mūsdienās Somijas literatūra turpina paralēli attīstīties divās valodās — somu un zviedru.

1835. gadā Eliass Lenrūts publicē somu nacionālo eposu "Kalevala". Bet impulss nacionālās dramaturģijas attīstībai ir Zahariasa Topēliusa vēsturiskā drāma "Regīna fon Emerica" (1854), kas gan sarakstīta zviedru valodā, bet ieskandina patriotiskas vēsmas. Jau 19. gadsimta 30. gados sabiedrībā sākas dzīva diskusija par somu valodas stāvokli, tiek runāts par nacionāla teātra nepieciešamību. Kā kultūras paradoksu var uztvert faktu, ka somu oriģināldramaturģija rodas laikā, kad uz teātra skatuves tiek runāts tikai zviedru valodā, un Somijas nacionālā doma sākotnēji atspoguļojas Somijas zviedru kultūrā.

Pirmais nozīmīgais Somijas zviedru dramaturģijas darbs, kas uzvests uz skatuves, ir dzejā rakstītā Jozefa Juliusa Veksela romantiskā traģēdija "Daniels Herts" (1862), kas attēlo 16. gadsimta beigu vēstures notikumus. Veksels — talantīgs dzejnieks, kura daiļradi agri pārtrauc garīga slimība, tiek uzskatīts par nozīmīgāko zviedru dramaturgu pirms A. Strindberga.

Pašu somu autoru 19. gadsimta vidū sarakstītās lugas somu literatūras vēsturē paliek vairāk kā nacionālas kultūras fakts. Tikai 19. gadsimta 60. gados rodas mākslinieciski augstvērtīga līmeņa nacionāla dramaturģija. Par somu literatūras pamatlicēju kļūst **Aleksis Kivi** (1834–1872). Viņa pirmā luga "Kullervo" (1864), kuras sižets smelts nacionālajā eposā "Kalevala", ir pirmā somu valodā sarakstītā traģēdija. Savukārt luga "Virsāju kurpnieki" (1864), kas apspēlē tēmas no tautas dzīves un somu zemnieku psiholoģiju, ir pirmā nozīmīgā somu komēdija. Šīs lugas, tāpat kā lielākā somu klasikas darba — Kivi romāna "Septiņi brāļi" dramatizējumi, vēl joprojām ir somu teātra repertuārā.

Kad 19. gadsimta 80. gados, tāpat kā citās Skandināvijas zemēs, arī Somijas literatūrā sāk dominēt reālisms, par vadošo dramaturģi Somijā izvirzās **Minna Kanta**, kuras lugas ("Zādzība ar ielaušanos", "Grūtā likteņa bērni") izraisa dzīvas diskusijas sabiedrībā. Pēc lugas "Strādnieka sieva", kas attēlo kādas dumpīgas čigānietes neveiksmīgos pūliņus nogalināt savu vīru — rupju un cietsirdīgu dzērāju —, kritika uzbrūk autorei, apvainojot to terorisma provocēšanā.

Par somu nacionālā teātra dzimšanas brīdi tiek uzskatīts A. Kivi lugas "Lea" uzvedums 1869. gada 10. maijā, kad Jaunā teātra lielākā zvaigzne Šarlote Rā spēlē somu valodā kopā ar aktieriem amatieriem. Šī izrāde parāda, ka eksistē visi nepieciešamie nosacījumi nacionāla teātra dibināšanai — dramaturģija, aktieri un publika.

1872. gadā tiek dibināta pirmā profesionālā nacionālā skatuve — **Somu teātris** (*Suomalainen Teatteri*), kura vadītājs ir **Kārlo Bergboms** (*Kaarlo Bergbom*, 1843–1906) — režisors, kurš savu teātra izglītību sācis Pēterburgā, apmeklējot dramatiskās un operas izrādes, un guvis teātra iespaidus arī Berlīnē, Vīnē un Venēcijā. Līdzās klasiskajai dramaturģijai un modernajai ārzemju drāmai Somu teātrī tiek uzvestas somu autoru lugas, tādējādi veicinot nacionālās pašapziņas attīstību. Savu režijas metodi Bergboms balsta improvizācijā, radīdams spilgtas, dzīvas izrādes, kas gūst vispretrunīgākās laikabiedru atsauksmes. Iepazinies ar Meiningenes teātra izrādēm, viņš 1889. gadā iestudē V. Šekspīra "Jūliju Cēzaru", taču, pārlieku aizrāvies ar vēsturisko detaļu atdarināšanu, padara izrādi par etnogrāfisku studiju objektu. 90. gados Somu teātrī īpaši rūpīgi tiek gatavotas uzvedumu dekorācijas un kostīmi, kas dažkārt ar savu gleznainumu pārsteidz publiku un kritiku. 1874. gadā šajā teātrī parādās aktrise, kas vēlāk iegūst popularitāti tālu aiz Somijas robežām un tiek dēvēta par ziemeļu Eleonoru Dūzi. Tā ir Ida Ālberga, kura īpašu atzinību gūst, spēlējot traģiskās varones — ar smalkām pārejām no maigas sievišķības un lirisma uz traģiski eksaltētu kaislību, līdz pilnīgam nervu sasprindzinājumam un iztukšotībai. Laiks, kad Bergboms sadarbojas ar Idu Ālbergu, tiek uzskatīts par labāko 19. gadsimta somu teātra vēstures periodu. Ibsens, kurš pats gan nekad nav redzējis Idu Ālbergu uz skatuves, savās vēstulēs Bergbomam pieprasa galvenās lomas savās lugās uzticēt tieši viņai.

No pašiem savas pastāvēšanas pirmsākumiem Somu teātris tiek uztverts vairāk kā nacionāla institūcija, nepievēršot īpašu uzmanību estētiskiem eksperimentiem. Taču jau 80. gados somu nacionālā kultūra ir kļuvusi par pašsaprotamu parādību. Teātrī ir ienākusi jauna paaudze, kas nacionālu un romantisku ideju vietā pieprasa mākslinieciskumu. Teātrim pretenzijas sāk izvirzīt arī kritika. Bergboms, ignorējot jaunā laika prasības, nepieņem simbolisma un naturālisma stilu mākslā, neinteresējas par Oto Brāma un Andrē Antuāna meklējumiem, neiestudē nevienu no Eiropas skatuves iekarojušajām M. Māterlinka un A. Strindberga lugām. Plaisa starp somu un Rietumeiropas teātru repertuāru, kas 70.–80. gados jau ir pārvarēta, Somu teātrī atkal parādās. Bergboma iedibinātais romantiski dekoratīvais, "augstais" spēles stils kļūst māksloti manierīgs, nonākot pretrunā ar gadsimta sākumā valdošo tieksmi pēc spēles dabiskuma. Bergboms, kurš būtībā īsteno nacionālā teātra ideju, pats iznīcina savu radīto spēles stilu, novedot to līdz galējai konsekvencei.

Līdzās somu teātrim Somijā pastāv arī zviedru teātri. Nozīmīgs Somijas zviedru sabiedriskās dzīves centrs ir 1860. gadā Helsinkos dibinātais **Jaunais teātris**, kas 1887. gadā tiek pārdēvēts par **Zviedru teātri** (*Svenska Teatern*).

Tieši Somijas zviedru teātros, pateicoties to pastāvīgajiem kultūras sakariem ar Skandināviju, parādās Rietumeiropas teātru jaunās vēsmas, apsteidzot Somijas somu teātrus, kuros modernisma meklējumi vērojami tikai 20. gadsimta sākumā.

20. gadsimta 20. gados modernisma tendences Somijā parādās zviedru valodā rakstošo autoru darbos (ekspresionists Lauri Hārla). Tomēr vispopulārākā dramaturģe pirmskara Somijā ir **Hella Vuolijoki** (1886–1954), kuras lugu cikls par Niskavuori aptver veselu laikmetu no 19. gadsimta beigām līdz Otrajam pasaules karam. "Niskavuori sievietes", "Niskavuori maize", "Niskavuori jaunā saimniece", "Ko tagad, Niskavuori?", "Heta no Niskavuori" attēlo Somijas lauku iedzīvotājus un viņu dzīves uztveri. Pāri visām interesēm tiek pacelta zemes un īpašuma vērtība, par ko tiek maksāts ar smagu katorgas darbu un daudzu paaudžu pūliņiem. Sevišķi spēcīgi ir Vuolijoki tēlotie sieviešu raksturi — stipri, pilni gribasspēka un mērķtiecības, spējot pakļaut dzīvi un likteni savām vēlmēm.

20. gadsimta sākumā teātrī atspoguļojas nacionālā romantisma vilnis — 1902. gadā pirmais somu profesionālais teātris — Somu teātris — pārceļas uz jaunu ēku, kas celta nacionālā romantisma stilā, iegūstot arī jaunu nosaukumu — **Somijas Nacionālais teātris** (*Suomen Kansallistestteri*). Nosaukuma maiņai rusifikācijas apstākļos ir liela simboliska nozīme.

Otrs lielākais galvaspilsētas somvalodīgais teātris ir **Tautas skatuve**, ko 1907. gadā dibina **Kārle Halme** (*Kaarle Halme*, 1864–1946) — somu teātra 19. gadsimta 80. gadu skatuves zvaigzne, režisors un vairāku Somijas teātru vadītājs. Lai arī Halme savu aktierapmācību ir guvis Bergboma vadībā, viņš tomēr izrādās dumpīgs skolnieks. Halme savās režijās uzsver izrādi kā māksliniecisku veselumu, pievēršot uzmanību aktieru ansambļa vienotai saspēlei un runas izteiksmības attīstībai. Tomēr arī Halme, nostiprinot režisora un profesionalitātes nozīmi izrādes veidošanā, nerada jaunu teātra izteiksmes veidu. Somu teātris attīstās tālu no starptautiskajiem novatoriskajiem Eiropas teātra eksperimentiem. Sākoties Pirmajam pasaules karam, uz vairākiem gadiem pārtrūkst jebkādi ārzemju kontakti. Kaut arī līdz 1917. gadam Somija ir Krievijas autonomā lielkņaziste, garīgā distance starp Somiju un Krieviju ir liela. Somija atturīgi izturas pret visu slāvisko. V. Meierholda un A. Tairova novatoriskie meklējumi somu 20. gadu režisoriem lielā mērā paliek nezināmi. Savukārt K. Staņislavska un Maskavas Dailes teātra pieredze kalpo par ideālu režisora **Eino Kalimas** (1882–1972) centieniem atjaunot somu teātri. Kalima pats ir mācījies pie K. Staņislavska, apmeklējot tā iestudētās izrādes. 1917. gadā Kalima kļūst par Somijas Nacionālā teātra

vadītāju. Kā režisoram viņam ir sveša Bergboma uzsvērtā patētiskā teatralitāte un dekoratīvais krāšņums, kā arī teātra sabiedriski politiskā misija. Sekojot Maskavas Dailes teātra spēles stilam, Kalima tiecas pēc aktieru "grēksūdzes" uz skatuves, pēc klusinātām, dvēseliski smalkākām jūtu izpausmēm. Viņš iestudē A. Čehova lielās lugas. 1914. gada "Tēvoča Vaņas" uzvedumam par paraugu kalpo Maskavas Dailes teātra iestudējums, kura skatuves iekārtojumu dekorators Karls Fagers ir iepazinis no fotogrāfijām. "Ķiršu dārza" iestudējums (1916) jau atklāti tiek pasludināts par jaunā laikmeta teātri. Savu pirmo sezonu teātra vadītāja amatā, sekojot Maskavas Dailes teātra vēsturei, Kalima iesāk ar A. K. Tolstoja lugas "Cars Fjodors Joanovičs" uzvedumu (1917). Savās režijās Kalima apvieno Staņislavska principus cilvēka iekšējās jūtu pasaules atklāsmē, izrādes atmosfēras radīšanā, traģiskās un komiskās noskaņas maiņā izrādes ritmā ar franču teātra stila vieglumu. Viņš labi pazīst franču jaunās režijas — Ž. Kopo, G. Batī, F. Žemjē meklējumus. Sekojot G. Batī inscenējumam, 1936. gadā Kalima uzved F. Dostojevska "Noziegumu un sodu".

Somu teātrim raksturīga īpatnība ir plašā amatiertrupu pastāvīgā darbība, kas veicina teātra profesionalizēšanos. Aizraušanās ar teātri īpaši raksturo strādnieku savienības. 1920. gadā tiek dibināta Strādnieku teātru savienība, bet 1923. gadā Tamperē organizēti pirmie kursi strādnieku teātru vadītājiem. **Tamperes Strādnieku teātra** (*Tampereen Tyovaln Teattern*) režisors **Kosti Elo** (1873–1940), eksperimentējot ar romantisma un naturālisma spēles stilu, 20. gados nonāk līdz ekspresionismam. Pēc Somijas neatkarības iegūšanas teātri saņem spēcīgus impulsus no sava laika Vācijas teātriem, sevišķi M. Reinharda meklējumiem — ritmiski precīzajām masu ainām, stilizētajām dekorācijām, rečitējošiem koriem, krāsu un gaismu efektiem. Somijā 20. gados ekspresionisms uz skatuves parādās tieši strādnieku teātros. Īstu pavērsienu izdara Kosti Elo Reinharda ietekmē iestudētā E. Tollera luga "Mašīnu lauzēji" Tamperes Strādnieku teātrī 1923. gadā — ar ritmiskām masu ainām, gariem, ekspresīviem monologiem un stilizētiem runas koriem. Savukārt Tamperes teātra vadītājs **Eino Salmelainens** (1893–1975) savās režijās atspoguļo Ž. Pitojeva un L. Pirandello ietekmes. Reducējot ārējos skatuves efektus līdz minimumam, viņš savās izrādēs ievieš kubisma un primitīvisma stilā ieturētas dekorācijas. Viņa 30. gadu režijās vērojama B. Brehta ietekme. Nostiprinot Somijas teātrī režisora lomu, kas līdz tam ar retiem izņēmumiem vairāk ietvērusi sevī teātra vadīšanu, ekspresionisms paver plašākas iespējas eksperimentiem un jaunu teātra formu meklējumiem. Stilizācijas tendences parādās arī scenogrāfijā. 30. gados,

kad somu teātrī atkal sāk dominēt tradicionāls, reālistisks izteiksmes veids, tas tomēr, izplūdis caur 20. gadu ekspresionisma eksperimentu filtru, ir kļuvis daudz teatrālāks. Pirms Otrā pasaules kara Somijas Nacionālais teātris sāk pievērsties H.Vuolijoki dramaturģijai, kas vēlāk kļūst par nozīmīgu šī teātra repertuāra daļu.

Līdz Otrajam pasaules karam skandināvu nacionālā teātra māksla no nepilnīgas Rietumeiropas dramaturģijas un skatuves paraugu atdarināšanas ir attīstījusies līdz augsti mākslinieciskai savdabībai. Noraidot 19. gadsimta teātra principu, kas liek visu iestudējumu pakļaut aktiera — "zvaigznes" soloiznācienam, skandināvu teātrī arvien vairāk sāk dominēt režisora griba, radot izrādi kā vienotu mākslinieciisku veselumu.

Citētie avoti

[1] *Marker F. J. & Marker L. L.* A history of Scandinavian theatre. — Cambridge, 1996, p. 193.

[2] *Elsberga S.* Dažus soļus tuvāk Augustam Strindbergam un viņa lugām. Ceturtais solis // *Strindbergs A.* Meistars Ulofs. Ēriks XIV. — R., 1999, 6. lpp.

[3] *Styan J. L.* Modern Drama in Theory and Practice. Vol. 3. — Cambridge, 1993, p. 36.

[4] *Marker F. J. & Marker L. L.* A history of Scandinavian Theatre, p. 221.

[5] *Styan J. L.* Modern Drama in Theory and Practice. Vol. 3, p. 28.

[6] *Marker F. J & Marker L. L.* A history of Scandinavian Theatre, p. 202.

[7] *Styan J. L.* Modern Drama in Theory and Practice. Vol. 3, pp. 31–32.

[8] Turpat, 288. lpp.

[9] *Суханова Т.* Театр Швеции. Сценическое искусство // История западноевропейского театра, т. 8. — М., 1988, с. 284–286.

[10] *Адмони В.* Бьернсон // История западноевропейского театра, т. 5. — М., 1970, с. 388.

[11] *Шарыпкин Д.* Сценическое искусство Норвегии и Швеции // История западноевропейского театра, т. 5, с. 424–426.

[12] *Храповицкая Г.* Театр Норвегии // История западноевропейского театра, т. 8, с. 294–313.

[13] *Куприянова И.* Театр Дании. Драматургия // История западноевропейского театра, т. 8, с. 336–360.

[14] *Куприянова И.* Театр Дании. Сценическое искусство // История западноевропейского театра, т. 8, с. 361–363.

Ieva Zole

GRUZIJAS TEĀTRIS LĪDZ 1945. GADAM. INFORMATĪVS IESKATS

Pirmie valstiskie veidojumi Gruzijas teritorijā top 2. gadu tūkstoša beigās — 1. gadu tūkstoša sākumā pirms mūsu ēras. 6. gadsimtā pirms mūsu ēras Gruzijas rietumu daļā noformējas Kolhīdas valsts, Melnās jūras piekrastē — antīkās grieķu kolonijas Dioskuriāda, Fasīda, tādējādi gruzīni cieši sadarbojas ar antīko Grieķiju, savukārt Gruzijā veidojas augsti attīstīta sabiedriskā un kultūras dzīve.

4. gadsimtā pirms mūsu ēras austrumu daļā radās Ibērijas valsts ar galvaspilsētu Mchetu. Kristietība Gruzijas teritorijā izplatās 3.–4. gadsimtā, t.i., vienlaikus ar Romas impērijas nostiprināšanos, tādējādi gruzīni gan paši veido kristīgo kultūru, gan ietekmējas no tās kopš pašiem pirmsākumiem. Kristietība tiek pasludināta par valsts reliģiju, bet daudzviet Gruzijā, īpaši kalnu rajonos, kristietība ir tikusi adaptēta pagānismā un Saules kultā.

Tā kā Gruzija atrodas Austrumu un Rietumu pasaules jeb divu seno tirdzniecības ceļu krustpunktā, šo teritoriju bieži iekaro citas valstis. 7. gadsimta vidū lielu Gruzijas teritorijas daļu ieņem arābi. 9. gadsimta sākumā izveidojas lielas gruzīnu feodālas kņazistes — Kahetija, Ereti, Taoklardžeti un Abhāzijas valsts. Vienota Gruzijas valsts rodas tikai pēc feodālajiem kariem 11. gadsimta sākumā, kad valda Bagrationi dinastijas valdnieks Dāvids IV Celtnieks. Tad konstatējams arī lielākais mākslas uzplaukums, līdz 13., 14. gadsimta mijā Gruziju iekaro mongoļi, izpostot valsti un sašķeļot to sīkās neatkarīgās valstiņās. No 16. līdz 18. gadsimtam Gruzijas teritorija ir kaujas lauks Irānas un Turcijas cīņai par varu Aizkaukāzā. 1625. gadā G. Saakadzes vadībā notiek liela tautas sacelšanās pret Irānas varu, 1659. gadā — t.s. Kahetijas sacelšanās pret irāņu mēģinājumu uz Gruzijas teritoriju pārvietot milzīgu skaitu turkmēņu. 1783. gadā tiek izveidots Krievijas protektorāts pār Austrumgruziju, un 19. gadsimta sākumā pakāpeniski visa Gruzija tiek pievienota Krievijas teritorijai. No 1864. līdz 1871. gadam Gruzijā tiek atcelta dzimtbūšana, kas veicina kapitālisma un tirgus ekonomikas attīstību.

19. gadsimta otrajā pusē strauji attīstās nacionālā kultūra, pastiprinās nacionālās atbrīvošanās kustības. 1917. gadā pēc Oktobra revolūcijas Krievijā Gruzija negaidīti iegūst valstisko neatkarību, ko 1922. gadā Krievijas aneksijas rezultātā atkal zaudē.

Gruzija izceļas ar īpaši senu teātra kultūru, kas tapusi vienlaikus ar antīkās Grieķijas teātri. Tāpat Gruzijas teātra vēsturē iespējams saskatīt daudzas paralēles ar nozīmīgākajām teātra formām un virzieniem Eiropas teātra attīstībā (piemēram, gruzīnu viduslaiku teātra forma *sahioba*, iespējams, ir Rietumeiropas žonglieru vai Krievijā sastopamo skomorohu variācija).

Gruzīnu teātra pirmsākumi saistīti ar senajiem auglības rituāliem. Arheoloģiskos izrakumos atrastas vāzes, kuru izcelšanās datēta ar 2. gadu tūkstoša vidu pirms mūsu ēras. Uz tām attēloti skati no senām mistērijām un gājieni maskās, kas vēlāk pārauga tautas teātra formā — *berikaobā* — improvizācijas masku teātrī.

Kolhīdas valstiskajā periodā (6.–3. gadsimtā pirms mūsu ēras) netālu no Kutaisi tika izbūvēta arēna, kurā notika sacensības par godu Kolhīdas varoņiem. Plaši attīstījās tautas teātra formas — *berikaoba* un *kejenoba* jeb tautas karnevāla svētki. Viduslaikos izveidojas galma teātra forma *sahioba* — teatrāla spēle maskās mūzikas pavadījumā, ar deklamāciju, akrobātu un žonglieru piedalīšanos. 18. gadsimta 60.–80. gados Tbilisi un Telavi pastāv baznīcas skolas teātris, 90. gados valdnieka Iraklija II galmā darbojas laicīgais teātris.

19. gadsimta pirmajā pusē teātra dzīvi galvenokārt veido pašdarbības pulciņi. 1845. gadā Krievijas impērijas kultūras ekspansijas ietekmē Tiflisā tiek nodibināts Krievu drāmas teātris, bet pirmā profesionālā nacionālā teātra izveidošanos sekmē nacionālās literatūras uzplaukums un nacionālās atmodas gaisotne. 1850. gadā dramaturgs un dzejnieks **Georgijs Eristavi** (1811–1864) ar kņaza Voroncova finansiālu atbalstu nodibina pirmo profesionālo teātri, kas pastāv līdz 1856. gadam. 60.–70. gados no amatieru teātru pulciņiem izaug profesionālie teātri — dzejnieks un dramaturgs Akakijs Cereteli (1840–1915) un rakstnieks Iļja Čavčavadze (1837–1907) nodibina gruzīnu profesionālos teātrus: 1879. gadā Tbilisi, bet pēc gada — Kutaisi; tiesa — abi teātri pastāv īslaicīgi. Faktiski jau kopš 1867. gada, kad Nikolajs Avališvili (1844–1929) nodibina teātri, var runāt par gruzīnu profesionālā teātra aizsākumiem. 1878. gadā N. Avališvili izveidotais amatierteātris nostabilizējas par pastāvīgu trupu. Ievērojamākie tālaika aktieri ir Vaso Abašidze, Vladimirs Aleksi-Meshišvili, Natālija Gabunija-Cagareli, Kote Kipiani.

Nacionālās dramaturģijas aizsākumi meklējami 19. gadsimta 80. gados ar Georgija Eristavi, Avksentija Cagareli darbiem un Ivanes Mačabeli pasaules klasikas, jo īpaši Viljama Šekspīra, darbu tulkojumiem. Šai laikā Gruzijas teātri spēcīgi ietekmē psiholoģiskā reālisma virziens. Rakstnieki Dāvids Kldiašvili, Šio Aragvispireli, Niko Lordkipanidze, Miheils Džavahišvili, Šalva Dadiani ne tikai prozā, bet arī dramaturģijā rada reālistiskus darbus. Nacionālajā dramaturģijā attīstās dažādi virzieni. Tiek rakstītas psiholoģiski reālistiskas lugas (D. Kldiašvili), tāpat simboliski alegoriskas (Polikarpa Kakabadzes "mazās lugas") un naturālistiskas (Valeriāna Šalikašvili un Niko Šiukašvili) lugas. Pakāpeniski no repertuāra tiek izstumtas romantiskas drāmas. Izmaiņām dramaturģijā seko izmaiņas teātrī.

19. gadsimta beigās teātrī parādās pirmie profesionālie režisori, no tiem lielākā loma gruzīnu teātra attīstībā ir režisoram **Aleksandram Cucunavam** (1881–1955). Periods no 19. gadsimta 90. gadiem līdz 20. gadsimta 20. gadiem dēvējams par aktieru teātra laiku. Tas ir zvaigžņu teātris, bet, sākot ar 20. gadsimta 20. gadiem, notiek meklējumi pārejai uz ansambļa teātri. 20. gadsimta sākumā radoši panākumi ir jaunajai aktieru paaudzei (Ņina Čheidze, Georgijs Aradeli-Išhneli, Aleksandrs Imedašvili, Niko Goceridze, Elizaveta Čerkezišvili, Ņina Davitašvili, Vasilijs Balančivadze).

Viens no Tbilisi Gruzīnu dramatiskā teātra (dibināts 1920; 1921. gadā uz šī teātra bāzes tiek nodibināts Rustaveli teātris) dibinātājiem — režisors, pedagogs un teātra zinātnieks **Akakijs Pagava** (1887–1962) gan bija sapulcējis labākos aktierus, bet par konsekventiem estētiskiem principiem sekojošu trupu viņa laikā vēl nevar runāt, lai gan Pagava no 1908. līdz 1914. gadam bija strādājis par režisora palīgu Maskavas Dailes teātrī, iepazīstoties ar Konstantīna Staņislavska un Vladimira Ņemiroviča-Dančenko darbības principiem.

Moderna 20. gadsimta gruzīnu teātra izveidotājs jeb t.s. režijas teātra radītājs ir **Kote Mardžanišvili** (1872–1933; Krievijas teātros darbojies kā Konstantīns Mardžanovs), kurš atgriežas no Krievijas un uzsāk darbu Rustaveli teātrī 1922. gadā. Kopā ar viņu teātrī vienlaikus strādā režisori Aleksandrs Cucunava, Akakijs Pagava, Mihails Koreli (1876–1949) un otrs izcilākais gruzīnu 20. gadu pirmās puses režisors — **Sandro Ahmeteli** (1866– 1937). Gruzijas 20. gadsimta teātris veidojas, apvienojot Rietumeiropas un krievu teātra ietekmes ar gruzīnu nacionālās mākslas īpatnībām (daudzbalsīgā dziedāšana, nacionālās dejas, mūzika, mitoloģiskie priekšstati). Mardžanišvili vairāk "pieder" Krievijai un Eiropai — viņš eksperimentē ar neoromantisma un ekspresionisma stiliem, savukārt Ahmeteli vairāk orientēts uz

gruzīnisko elementu izmantošanu skatuves mākslā — viņš tiecas profesionālā teātrī stilizēt tautas mistērijas struktūru un saviļņojošo vienoto zāles–skatuves pārdzīvojumu. Mardžanišvili un Ahmeteli neikdienišķie talanti 20. gadu otrās puses gruzīnu teātrim ļauj kļūt par augstas klases oriģinālu skatuves mākslu, kas kvalitātes un meklējumu patstāvības ziņā salīdzināma ar 20. gadsimta pirmās puses modernistu Gordona Kreiga, Ādolfa Apias eksperimentiem, kā arī Aleksandra Tairova daiļradi.

Ahmeteli un Mardžanišvili veido arī jaunu gruzīnu aktierskolu. Viņu izaudzinātie aktieri nosaka gruzīnu teātra līmeni turpmākos piecdesmit gadus. Izcilākie 20., 30. gadu aktieri ir Ušangi Čheidze (Hamlets, Uriels Akosta, titulloma "Kvarkvare Tutaberi"), Akakijs Horava (Otello, Kārlis Mors), Veriko Andžaparidze (Judīte "Uriels Akosta", Ofēlija), Akakijs Vasadze (Mengo "Avju avotā", Francis Mors), Vaso Godziašvili, Tamāra Čavčavadze, Sergo Zakariadze, Giorgijs Šavgulidze, Sesīlija Takaišvili, Šalva Gambašidze. Šie paši aktieri filmējas pirmajās gruzīnu kinofilmās.

Uz Gruzijas teātri atstāj ietekmi ne tikai krievu, bet arī Eiropas teātris. Uz Franciju dodas aktieris un režisors Kote Meshi, kas Gruzijā publicē rakstus par franču teātri un iekļauj repertuārā franču dramaturgu darbus. Notiek radošie vakari, kas veltīti Moljēram, Ibsenam un citiem Rietumeiropas dramaturgiem. Līdz 1923. gadam, kad tiek nodibināts Teātra institūts, par profesionālu Gruzijas aktieru apmācību runāt nevar, tāpat kā ievērojamākie gruzīnu režisori, arī aktieri ir autodidakti. Teātra institūta mākslinieciskais vadītājs ir Kote Mardžanišvili, bet improvizāciju un mimodrāmu pasniedz Sandro Ahmeteli. Viņi nostrādā kopā līdz 1926. gadam, kad pēc konflikta Rustaveli teātra korporācijā "Durudži" abu ceļi šķiras un Mardžanišvili izveido jaunu teātri Kutaisi, ko nosauc par Otro Valsts drāmas teātri (dibināts 1928. gadā, no 1930. gada darbojas Tiflisā).

Nozīmīgas Gruzijas kultūrā ir arī citas mākslas norises, piemēram, gruzīnu opermākslas atdzimšana. Izveidots 1851. gadā Tbilisi, Gruzijas Operas teātris jaunu pakāpi sasniedz 1919. gadā, kad tiek iestudētas pirmās nacionālās operas — Zakarija Paliašvili "Abesaloms un Eteri" un Viktora Dolidzes "Keto un Kote" A. Cucunavas režijā.

Savukārt Giorgijs Gurdžijevs 1919. gadā izveido Cilvēka harmoniskās attīstības institūtu (bieži minēts arī kā Cilvēka pētniecības institūts), kas nodarbojas ar moderniem meklējumiem psiholoģijā, kuru ietekme vēlāk izpaudās Ahmeteli daiļradē. Gurdžijeva meklējumi eksperimentālā plastikā un mūzikā tika izmantoti Ahmeteli refleksu teorijā (padomju laikā šie meklējumi bieži tika salīdzināti ar Meierholda biomehānikas teoriju), kā arī viņa

dramatiskā teātra izrādēs, kur viņš sāk izmantot nacionālo plastiku, horeogrāfisko zīmējumu. Viņa izrādēs liela vērība tiek pievērsta ritmikai un gruzīnu mitoloģijas paradigmu meklējumiem. Gurdžijeva idejas dod milzu ieguldījumu elitāros teātra eksperimentos un meklējumos, tālab viņu bieži min kā savdabīgu skolotāju tādi teatrāļi kā Bruks un Grotovskis.

30. gadi Gruzijas teātrī sākas ar Mardžanišvili nāvi un beidzas ar represētā Ahmeteli noslepkavošanu padomju cietumā. Padomju impērija faktiski iedzen gruzīnu teātri strupceļā, un paiet laiks, iekams tas atgūst savu vietu pasaules teātrī. Ar 1937. gada masu represijām aizsākas totalitārās sistēmas kulminācijas laiks, teātrī pieaug ideoloģiskais spiediens. 30. gadu pirmajā pusē varmācīgi tiek pārtraukts modernistisko meklējumu periods, sākas sociālistiskā reālisma laiks. Pēc Mardžanišvili un Ahmeteli parādās jauna režisoru paaudze: Vaso Kušitašvili (1894–1962), Arčils Čhartišvili (1905–1980), Dimitrijs Aleksidze (1910–1984), 40. gadu sākumā — Vahtangs Tabliašvili (dz. 1914). D. Aleksidze pēc Maskavas Lunačarska Teātra institūta beigšanas (1936) strādā Rustaveli teātrī līdz 1965. gadam. A. Čhartišvili, sākot no 1936. gada, desmit gadus vada Adžārijas Autonomās Republikas Batumi teātri. V. Kušitašvili un V. Tabliašvili lielāko daļu radošā mūža nostrādā Mardžanišvili teātrī.

30. gadu beigās, 40. gadu sākumā tieši jauno režisoru paaudze nosaka Gruzijas teātra mākslinieciskо līmeni. Šiem režisoriem nākas strādāt un savas etapa izrādes veidot apstākļos, kad par neapstrīdamu doktrīnu tiek pasludināts sociālistiskais reālisms. Labākās izrādes līdz ar to tiek veidotas pēc klasikas darbiem, bet tiek iestudēti arī konjunktūristiski uzvedumi par politiskām tēmām vai par kolhozu dzīvi. Rustaveli teātrī parādās neoklasicisma tendence, kam raksturīga "absolūtā monarha" Staļina un viņa valsts sistēmas apdziedāšana. Bet teātriem un režisoriem izdodas radīt arī nozīmīgas izrādes un izcilus skatuves tēlus. Tā 1937. gadā Rustaveli teātrī Šotas Agsabadzes režijā tiek iestudēts Šekspīra "Otello", kur savas mākslinieciski spēcīgākās lomas nospēlē Akakijs Horava (Otello) un Akakijs Vasadze (Jago).

30. gados un Otrā pasaules kara laikā Gruzijā pastāv aptuveni 50 teātru, no kuriem līdera statusu saglabā Rustaveli un Mardžanišvili teātri. Izcilus sasniegumus gūst aktieri, kas atšķirušies no citiem ar savas personības savdabību, artistiskumu un temperamentu: Ušangi Čheidze, Akakijs Horava, Akakijs Vasadze, Veriko Andžaparidze, Sergo Zakariadze, Sesīlija Takaišvili, Giorgijs Šavgulidze, Vaso Godziašvili.

Ar lieliem panākumiem Mardžanišvili teātrī Vaso Kušitašvili iestudē gruzīnu klasiķa Iļjas Čavčavadzes "Vai cilvēks?" ar Vaso Godziašvili gal-

venajā — Luarsabas Tatkaridzes — lomā, Bena Džonsona "Volponi" un Pjēra Bomaršē "Figaro kāzas" (1933). Bomaršē komēdijā izcili panākumi ir Veriko Andžaparidzei grāfienes lomā un Vaso Godziašvili kā Figaro. Veiksmīgas izrādes ir Dimitrija Aleksidzes iestudētā Karlo Goldoni "Viesnīcniece", Aleksandra Ostrovska "Arī gudrinieks pārskatās" (abas 1942), Fridriha Volfa "Profesors Mamloks" (1941). Šai pašā laika posmā Akakijs Vasadze Rustaveli teātrī iestudē Sandro Šanšiašvili "Arsēnu" (1936), Vanions Daraseli "Kikvidze" (1941).

1940. gadā Mardžanišvili teātrī sāk strādāt režisors Vahtangs Tabliašvili, un viņa iestudējums "Solomons Isakičs Medžganuašvili" pēc Lavrentija Ardaziani lugas motīviem izraisa lielu sabiedrības interesi ar savu aso sociālo satīru un teatrāli spilgto formu. Tāpat ar panākumiem viņš iestudē Levana Gotua vēsturiskās drāmas "Erekle II" un "Dāvids Celtnieks". Nozīmīgi ir Sergo Zakariadzes, Vaso Godziašvili, Giorgija Šavgulidzes un Veriko Andžaparidzes aktierdarbi šais izrādēs.

Gruzīnu teātra 20. gadu un 30. gadu pirmās puses teātra kā kolektīvas mistērijas tradīcijas Gruzijā pamazām atdzimst kopš 50. gadu vidus.



Sandro Ahmeteli

Ieva Zole

SANDRO AHMETELI (1886–1937)

Viens no ievērojamākiem gruzīnu 20. gadsimta režisoriem. Īpašu uzmanību pievērsis teātra izteiksmes līdzekļu izveidei un attīstībai, iestudējot galvenokārt gruzīnu autoru darbus un tādējādi radot saikni starp teātri un sava laika dramaturgu. Nosacītā teātra estētikā veidoto izrāžu saturā izmantojis tautas leģendas un mītus, formā — folkloras, etnogrāfijas, nacionālo rituālu elementus. Viņa uzskatos svarīga ideja par teātri kā svētnīcu, kā reliģiju un interese par arhetipisko.

Ahmeteli uzvedumos liela nozīme ritmam — gan veidojot individuālu tēlu, gan strādājot ar masu skatiem. Ahmeteli izmanto arī mūziku kā emociju raisītāju. Gruzijas teātrī viņš pirmais izmanto lauztu podestūru, platformas, uzsver gaismošanas lomu izrādes estētikā.

Minētie S. Ahmeteli scenogrāfijas un ritmikas principi tikuši izmantoti 20. gadsimta sākuma Rietumu modernistu Gordona Kreiga un Ādolfa Apias eksperimentos, Aleksandra Tairova daiļradē, Eduarda Smiļģa izrādēs.

Sandro Ahmeteli dzimis 1886. gada 14. aprīlī Anagas ciema baznīcas diakona Vasilija Ahmetelašvili ģimenē kā ceturtais bērns.

No 1896. līdz 1900. gadam viņš mācās Telavi garīgajā skolā, kur interesējas par gruzīnu literatūru, tur atklājas arī viņa absolūtā dzirde. Ahmeteli spēlē visus tautas instrumentus. No Jeļizavetpoles

garīgā semināra viņu izslēdz par nepakļaušanos vadībai. Mācības turpinās Tiflisas ģimnāzijā. 1907. gada janvārī Ahmeteli apprecas, pavasarī pabeidz ģimnāziju un, atstājis sievu un dēlu viņas vecāku aizgādniecībā, aizbrauc uz Pēterburgu, kur iestājas universitātes Juridiskajā fakultātē un mācās līdz 1916. gadam. Viņa atrašanās Pēterburgā sakrīt ar aktīviem teātru eksperimentiem jaunas izteiksmes meklēšanā. Viņš varēja redzēt Vsevoloda Meierholda Pēterburgas perioda izrādes, sākot ar Māterlinka "Māsu Beatrisi" un Moljēra "Donu Žuanu". Šai laikā viņš jūsmo arī par Maskavas Dailes teātra viesizrādēm. Lielu iespaidu atstāj Reinharda "Valdnieka Edipa" viesošanās Krievijas galvaspilsētā 1912. gadā. Jau Pēterburgā Ahmeteli sāk sapņot par režiju, runā par Eristavi "Dzimtenes" iestudēšanu.

Pirmais nopietnais mēģinājums režijā saistīts ar 1910. gada brīvdienām, kad Ahmeteli Zemo Mačhaani ciemā ar vietējiem amatieriem iestudē tolaik populāro gruzīnu dramaturga A. Sumbatova-Južina lugu "Nodevība".

1911. gada 3. martā Ahmeteli publicē pirmo rakstu par sava laika gruzīnu teātri. Viņš uzskata, ka Gruzija ir vienīgā vieta, kur uz teātra skatuves var runāt par gruzīnu tautai aktuālām problēmām, bet tobrīd gruzīnu dramaturģijas iestudējumi veido tikai 2% no kopējā repertuāra. "Patiesi nacionālais vispirms izpaužas jūtu sfērā, saistīts ar cilvēka dvēseles dziļu, viņa psiholoģijas atklāšanu. Tāpēc īsta māksla vienmēr ir nacionāla."[1] Turpmākajos rakstos Ahmeteli vairs neskar mākslas emocionālo pusi, bet lielākoties runā par mākslas nacionālo formu. Viņš uzskata, ka bez gruzīnu dramaturģijas nebūs gruzīnu teātra, jo arī Maskavas Dailes teātris (MDT) izaudzis no Čehova lugām. "Gruzīnu teātris prasa īpašu ritmu, frazeoloģiju, intonāciju un pavisam jaunu aktieri."[2] 1914. gadā Ahmeteli raksta par MDT jau no "estētiskā" teātra piekritēja pozīcijām — reālisma ceļš esot pārāk šaurs, īss un ierobežojošs. Pirmsrevolūcijas perioda recenzijās Ahmeteli bieži lieto terminus "teātris — tā ir reliģiska svētnīca", "teātris un baznīca ir sava veida kults", "gruzīnu tautas mistērija".[3] 1915. gadā rakstā "Mūsu ceļš": "Mūsu teātris ir smagnējs, bez savas sejas, mierīgs, tas ir jāsagrauj. Mūsu aktieri — neveikli, nekustīgi, slinki, viņi ir jāsaliec, lai viņi kļūtu mīkstāki, temperamentīgāki, ugunīgāki, un tikai tad mūsu teātris kļūs emocionāls, drosmīgs, varonīgs."[4] 1924. gadā, gatavojot teātra korporācijas "Durudži" manifestu, daļa no šīm piezīmēm gandrīz tīrā veidā tiek iekļauta manifestā. Lai teātris varētu pildīt savu vēsturisko misiju, tam ir jāizsaka nācijas būtība. Gruzīnu teātrim jātop nacionālam ne tikai pēc satura, bet arī formas, kas to šķir no citu tautu teātriem: "Gruzīna gaita ir viegla, viņš iet brīvi, taisni, nedaudz šūpojoties. Arī viņa valoda ir melodiska, bet uz skatuves tā pagaidām skan vienmuļi, monotoni."[5]

1919. gadā Gruzijas muzikālās biedrības Operas studijā Ahmeteli iestudē Dimitrija Arakišvili operu "Teiksma par Šotu Rustaveli".

1920. gadā tiek nodibināts Gruzijas Drāmas, vēlākais Rustaveli teātris (1914. gadā nodegušā Gruzīnu teātra vietā). Par teātra mākslinieciskо vadītāju nozīmē Akakiju Pagavu, par režisoriem — Konstantīnu Andronikašvili, Sandro Ahmeteli, Mihailu Koreli un Aleksandru Cucunavu.

1920. gadā trīsdesmit četrus gadus vecais Ahmeteli uzsāk darbu teātrī, skaidri zinot, ko vēlas sasniegt. Viņam jau ir savs vārds teātra aprindās — ceļš uz režiju vedis cauri teātra kritikai, kas apliecina orientēšanos izrādes tapšanas procesā. Ahmeteli prot sajūsmināties un ienīst un neprot slēpt ne vienu, ne otru. Savu viedokli izsaka atklāti, stūrgalvīgi. Mākslā augstu vērtē vienkāršību, patiesību, harmoniju, domas un formas skaidrību. Teātrī viņu saista romantika, cīņas patoss — viņš gatavojas iestudēt A. Sumbatova-Južina "Nodevību", Lopes de Vegas "Avju avotu", S. Šanšiašvili "Berdo Zmaniju".

Luga "Berdo Zmanija" uzrakstīta simbolisma ietekmē — cilvēku vajā un apmāna liktenis. Lugas galvenais varonis nepārtraukti tiecas uz augšu, uz nesasniedzamo, kas viņam rādās vilinošas jaunavas Cisijas veidolā. Visa viņa dzīve ir cīņa ar labajiem un tumšajiem spēkiem sevī. Izjauktais dvēseles līdzsvars visu pārvērš haosā. Berdo dzīvē iejaucas dabas spēki — pērkons, zibens, vējš. Izrādē skan Arakišvili mūzika — ir dejas, pantomīmas epizodes, skan korāļi sievietes balsij. Galvenajās lomās ir jaunie aktieri — Mihails Čiaureli (Berdo), Veriko Andžaparidze (Cisija), Akakijs Vasadze (Teicējs). Mizanscēnām raksturīga precīza kompozicionālā struktūra.

Izrāde tiek spēlēta desmit reizes, kas ar tālaika parastajām divām vai trim izrādīšanas reizēm nozīmē ievērojamu sasniegumu. Pēc izrādes gruzīnu teātris sašķeļas, un sākas cīņa starp Ahmeteli un veco teātri.

Otrā izrāde — A. Cagareli "Tagad citi laiki". Viena no populārākajām gruzīnu lugām, sarakstīta 1878. gadā, tai ir savas iestudēšanas tradīcijas, ko Ahmeteli iecer lauzt. Viņš grib gruzīnu teātrī ieviest lubu teātra principu, iedvesmu gūstot mākslinieka Niko Pirosmanišvili darbos. Režisors saskaras ar neapmierinātību, jo aktieri, kas lielākoties nāk no muižnieku un pilsoniskās inteliģences aprindām, nostājas pret režisora nolūku ieviest ainas no vienkāršās tautas dzīves, kā arī Ahmeteli pieprasīto uzsvērto naivitāti un lubas tipāža izmantojumu lomas zīmējumā. Lugas darbību Ahmeteli no iekštelpām daļēji pārnes uz pagalmu, lai uz skatuves izvērstu masu ainas, kas autoram nav paredzētas, un uzsvērtu sociālo konfliktu starp tautu un kņazu, kurš sev pieprasījis pirmās nakts tiesības.

1922. gadā pēc Krievu teātra uzaicinājuma Gruzijā atgriežas Kote Mardžanišvili. Ievērojams Krievijas režisors, kurš strādājis Maskavas Dailes teātrī, vadījis pats savu Brīvo teātri Maskavā, Komiskās operas teātri Pēterburgā, iestudējis leģendāro Lope de Vegas "Avju avotu" (*Fuente Ovehuna*) Kijevā. 1922. gada 25. novembrī notiek Mardžanišvili "Avju avota" pirmizrāde Gruzijā, un atkal saasinās konflikts starp veco teātri, kas ar Cucunavu, Koreli, Pagavu priekšgalā deformētā veidā mēģina atdarināt Maskavas Dailes teātra stilu, un jauno — estētisko, romantiski ekspresionistisko teātri, ko pārstāv Mardžanišvili un kam pievienojas Ahmeteli.

Ahmeteli kopā ar Mardžanišvili sāk strādāt pie pirmā kopdarba Rustaveli teātrī — Singa lugas "Varonis". Līdz pat Mardžanišvili aiziešanai 1926. gadā visas turpmākās izrādes Rustaveli teātrī tiek parakstītas kopā.

1923. gada 30. septembrī tiek publicēta intervija ar Ahmeteli, kur viņš pirmoreiz formulē vēlāk izveidotās korporācijas "Durudži" jeb jaunā teātra galvenos mērķus un uzdevumus. Ir jāpabeidz trupas izveide par vienotu mākslinieciskuorganismu, kurā uzsvars tiks likts ne uz premjeriem, bet visa kolektīva iespējām. Galvenais, uz ko tieksies teātris, būs nevis atsevišķu izrāžu iestudēšana, bet noteikta mākslinieciskā virziena radīšana. Par 1923./1924. gada sezonas notikumu tiešām kļūst nevis kāda no Ahmeteli vai Mardžanišvili izrādēm, bet korporācijas "Durudži" nodibināšana, kuras iniciators ir Ahmeteli, bet idejiskais iedvesmotājs Mardžanišvili. Durudži ir kalnu upe Mardžanišvili dzimtajā ciemā Kvareli, un nosaukums tiek izvēlēts kā korporantu cieņas apliecinājums savam skolotājam. "Durudži" manifesta galvenais ētiskais princips — "Viens par visiem, visi par vienu", bet estētiskais — krass vecā teātra noliegums, nekādu mākslinieciskukompromisu nepieļaušana. Korporācijas nolikums paredz dzelžainu radošo disciplīnu ikvienam korporācijas dalībniekam neatkarīgi no tā statusa teātrī, bezierunu pakļaušanos korporācijas lēmumiem.

Lūk, kā skan dažas no manifesta tēzēm:

"Vecais teātris ir drupās.

Fizioloģiskos pārdzīvojumus — vēstures mēslainē.

Vecā dramaturģija ar pliko pauri.

Gruzīnu teātris izpeld no purva."

"Kentaurs ir attraucies no Ziemeļiem (domāta Mardžanišvili ierašanās no Krievijas — *I. Z.*).

Gruzīnu teātris jaunas uguns skavās (arī uguns ir Mardžanišvili — *I. Z.*).

"Durudži" — kreisie (te uzsvērta saistība ar "kreiso fronti" — *I. Z.*)."

Korporantiem pārmet rupjību un necieņu pret vecāko paaudzi, kas

gruzīnam ir smags pārmetums, pašpārliecinātību un neapdāvinātību. Lai gan vēl nesen daudzi no viņiem tika slavēti kā nacionālā teātra cerība.

1923./1924. gada sezonas beigās daļa veco aktieru pamet Rustaveli teātri.

Ar 1925./1926. gada sezonu Ahmeteli sāk strādāt arī par aktiermeistarības pasniedzēju Tiflisas konservatorijā, gatavojas mācību braucienam uz Maskavu, bet pēkšņā Mardžanišvili slimība izmaina viņa plānus. Mardžanišvili slimības laikā atjaunojas nesaskaņas starp Mardžanišvili un teātra faktisko vadītāju Ahmeteli. Ne vienam, ne otram netrūkst patmīlas un godkāres, un ir cilvēki, kas to izmanto. Mardžanišvili tiek ziņots, cik ļoti Ahmeteli raujas pie varas, un Mardžanišvili nolemj aiziet no teātra.[5] Ahmeteli ir ieguvis radošo brīvību, pēc kuras patiesībā alcis kā jebkurš talantīgs cilvēks, bet šī brīvība atnāk ātrāk, nekā viņš to gaidījis.

Pirmā sezonas pirmizrāde ir A. Gļebova "Zagmuks" — tā dēvē Tuvo Austrumu pavasara saulgriežus. Ahmeteli galvenais šai izrādē ir atrast jaunu estētiku masu ainām — topošajā izrādē to ir daudz un atšķirīgas — gan ritma, gan noskaņas, gan rakstura, gan aktieriskā sastāva ziņā. Dažbrīd masas darbojas vienotā emocionālā vilnī, dažbrīd režisors sadala masu atsevišķās grupās un katra no tām funkcionē atšķirīgā ritmiskā un plastiskā režīmā. Katrai grupai kostīmos ir sava krāsas nianse, līdz ar to iespaids, ko rada grupu atrašanās uz skatuves, ir gleznieciska, estētiski un emocionāli iedarbīgs. Tas ir pirmais pieteikums daudzfigūru kompozīcijām, ko Ahmeteli vēlāk bieži izmanto savās klasikas interpretācijās. Izrādei ir panākumi, teātris ir pierādījis, ka var pastāvēt, bet 1927. gada 27. janvārī tiek likvidēta "Durudži"...

V. Bila-Belocerkovska lugas "Stūri pa kreisi!" izrādē Ahmeteli 19 epizodes sakārto pēc kontrasta principa, bet ar gaismas efektu palīdzību panāk optisku iespaidu, ka kuģis, uz kura notiek cīņa starp baltgvardiem un strādniekiem, visu izrādes laiku peld. Pēc izrādes Ahmeteli intervijā atzīst, ka viņam galvenais mākslā tobrīd ir gigantiska jaunā cīņa ar veco, vecā sagraušana. Viss, kur jūtams cīņas romantisms.

1928. gada janvārī Ahmeteli pasludina, ka Rustaveli teātra turpmākais ceļš ir noteikts un ass pagrieziens uz kreiso mākslu. Repertuārā tas nozīmē B. Lavreņova "Lūzumu" un Vs. Ivanova "Bruņuvilcienu 14-69", kura darbība būs pārnesta uz Dagestānu.

Pēc "Bruņuvilciens 14-69" motīviem dramaturgs S. Šanšiašvili uzraksta suverēnu lugu "Anzors", kuras darbība norit Dagestānas kalnos. Galvenā atšķirība: uzsvars no baltgvardu līnijas ir pārnests uz zemnieku sacelšanos jeb kalniešu dzīves ainām, kas režisoram ļauj turpināt meklējumus nacionālā

kolorīta atklāšanā uz skatuves, šādu šķietami politisku materiālu pārvēršot izrādē par nacionālās pašapziņas mošanos.

"Anzors" ir vienīgā Ahmeteli izrāde, kam ir sīki mēģinājumu pieraksti, pēc kuriem gandrīz pilnībā var restaurēt gan izrādi, gan režisora darba stilu.

Tā, piemēram, lai raksturotu Anzora pretinieku grupu, režisors katram aktierim dod precīzu viņa tēla raksturojumu, ar niansēm padarot atšķirīgus atsevišķus tēlus, bet dodot viņiem arī kopīgu vadmotīvu, un tās ir bailes no revolūcijas, no jebkāda veida pārmaiņām, no zemnieku vadoņa Anzora. Ahmeteli izrāžu masu ainās reizēm darbojas pat līdz 130 cilvēkiem, to skaitā ir arī brīvprātīgie no universitātes. Masu skatu dalībniekiem ir jāspēj veikt sarežģīti tehniski uzdevumi, jābūt ar trenētu ķermeni un, pats galvenais, jāpārzina vai jāapgūst tautas dziesmas un dejas, kam šajā teātrī tiek pievērsta īpaša uzmanība. Pēc Ahmeteli domām, katrai kustībai ir jākļūst muzikālai. Lugas atmosfēru viņš meklē caur plastiku. Domājot par darbu ar aktieri, viņš interesējas par tolaik jauno Pavlova un Behtereva nosacījuma refleksu teoriju, lai atrastu likumsakarības, ar kādām iedarboties uz aktiera psihotehniku, lai organiskā veidā izraisītu vajadzīgo aktiera emociju.

Speciāli "Anzoram" tiek pārbūvēta teātra zāle, likvidēta orķestra bedre; izrādē izmantota lauztā podestūra. Uz skatuves tiek veidoti kalni, skatītāju līmenī avanscēnā ir kalnu virsotnes, tad kalni atvirzās skatuves dziļumā, radot spēcīgu scēnisko efektu, it kā skatītājs daļu darbības vērotu no augšas.

Trešais cēliens norit nepārtraukti pieaugošā iekšējā kāpinājumā. Uz sapulci izstrādāt plānu cīņai ar baltgvardiem pulcējas dažādu cilšu pārstāvji. Katra no grupām uz skatuves atrodas savā spēles laukumiņā, katrai no tām, dodoties uz paredzēto vietu, izstrādāta raksturīga plastika un ritms, ik pa brīdim kādas grupas kustības pāraug dejā. Vienai grupai pievienojas nākamā, un tā — līdz deja–kustība pārvēršas vienotā, straujā kalniešu dejā, plīvojot melnajiem apmetņiem un attiecīgi pieņemoties spēkā arī daudzbalsīgam vīru dziedājumam. Visaugstākā, gandrīz ekstātiskā pacēluma brīdī pēkšņi tiek paziņota vēsts par baltgvardu uzbrukumu un vētrai līdzīgā kustība vienā mirklī sastingst.

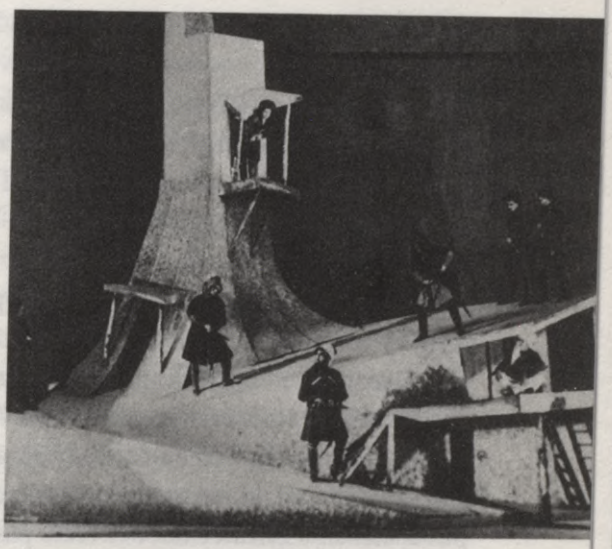
Līdzīgi būvēta aina, kad Anzors uzzina, ka viņa biedru vidū ir gļēvulis, kurš nav izpildījis viņa doto uzdevumu. Vispirms atskan Anzora sāpju un dusmu kliedziens, tad šāviens. Visi instinktīvi atraujas no nošautā un sastingst neveiklā klusumā. Un tad Anzors tikko manāmi sāk šūpoties, un kareivji impulsīvi, paši to neapzinādamies, sāk šūpoties viņam līdzi, atkārtojot vadoņa kustības. Ritms pieaug, saspringst, līdz pārvēršas vispārējā lēnā dejā, kas pauž nomāktību un bailes. Deja izaug no cilvēka psiho-

loģiskās reakcijas, bet šoreiz Ahmeteli interesē nevis indivīda, bet masas psiholoģija.

Pati ievērojamākā izrādes aina "Nāves deja" tiek radīta, pārstrādājot Ivanova lugu, kur, lai apturētu bruņuvilcienu, uz sliedēm gulstas ķīnietis Sin Bin-u. Ahmeteli finālu izvērš kā dejas svītu, kur katram tās dalībniekam ir iespēja pārbaudīt savu likteni. Par nāves lozes "vilcēju" viņi izvēlas vienīgo meiteni no sava vidus. Anzors lūdz Zairai nodejot lezginku, izvēloties partneri pēc sava prāta. Meitenei tā ir mīlas spēle — starp kalniešiem ir viņas iecerētais, un viņa nezina, ka viņas izvēle būs partnera nāve. Notiek sarežģīta, saspringta divu psiholoģiskā ziņā pretēju stāvokļu, pretēju ritmu saspēle. Zaira uzsāk lezginku, tās straujajā ritmā kustoties pa apli. Katrs no vīriešiem sasit paceltās plaukstas un pakāpeniski iesaistās ugunīgi dzīvespriecīgajā dejā, bet vienlaikus uzmanīgi vēro Zairas kustības. Katrs izjūt ko savu, katrs citādi gaida iespējamo likteni, bet darbojas visi vienādi — plaudē, izaicina meiteni. Temps, kā tas raksturīgi lezginkai, aug, ritms saspringst, turklāt — tūlīt nāks vilciens... Kad gaidas jau sāk šķist neizturamas, meitene apstājas sava iecerētā Ahmas priekšā. Iestājas smaga, traģiska pauze, situācija ir nokaitēta līdz galējībai. Un Ahma metas pretī vilcienam...

Ahmeteli pirmā laulība ir izjukusi. Šai laikā viņa dzīvē ienāk cita sieviete — 17 gadu par viņu jaunākā Pagavas studijas absolvente, talantīgā un skaistā aktrise Tamāra Culukidze. Vienlaikus ar harmoniju ģimenes dzīvē iestājas īss harmonijas periods arī Ahmeteli daiļradē. Par spīti nelabvēļu izlēcieniem presē, viņš citu pēc citas iestudē izrādes, kurās apdzied revolūciju kā jauna laika un jauna cilvēka radītāju.

1930. gadā Ahmeteli no jauna iestudē Robakidzes "Lamaru". Dzejnieks Ticians Tabidze uzvedumu raksturo kā "poēzijas svētkus". "Lamaras" sižets saistīts ar senu teiksmu, kas izmantota arī par pamatu slavenajai Važas Pšavelas poēmai "Čūsku ēdājs". Divi brāļi hevsuri — Mindija un Torgvajs — mīl vienu meiteni no viņiem naidīgās kistinu cilts. Lamara dvīņus jauc un, kad viņu nolaupa, kļūst par sievu kareivim Torgvajam, kurš viņai ir garīgi svešāks, nevis Mindijam, kas saprot putnu un zvēru valodu. Cilšu cīņu rezultātā Lamara iet bojā. Mindija slīgst pašpārmetumos, jo būtu bijis gatavs ziedot savu dzīvību, lai samierinātu ciltis, aicinot tās uz savstarpēju sapratni un iecietību, uz mieru un mīlestību. Fabula cilvēkiem atgādina vispirms atcerēties vispārcilvēciskas vērtības. 19. gadsimtā, kad notiek lugas darbība, civilizācija Gruzijas kalnos dzīvojošās ciltis praktiski nav skārusi, un tālaika tautas tradīcijas tad Ahmeteli arī grib izmantot uz skatuves, lai runātu par cilvēka dvēseles skaistumu un harmoniju, par naidu un nežēlību, kas iznī-



G. Robakidzes **"Lamara"** Rustaveli teātrī (1930). Rež. A. Ahmeteli. Skats no izrādes

cina harmoniju cilvēka attiecībās ar pasauli, dabu un sevi.

Izrādē darbojas visi vadošie aktieri, G. Davitašvili Mindijas lomā ir vīrišķīgi cēlsirdīgs, iemieso tautas poētisko dvēseli, T. Culukidzes Lamara — valdzinoši tieša, kaitinoši šķelmīga un mulsi kautrīga. Kā vienmēr Ahmeteli izrādēs visspēcīgāko iespaidu atstāj masu ainas, īpaši izvērstās nacionālās dziesmas un dejas dzīru skatā pie hevsuriem. Vispirms pieceļas viens, tad otrs no sēdošajiem, dziesma aptver cilvēku grupu, un "uguns" ir gatava pārmesties uz blakus grupu. Turklāt atsevišķie pulciņi kustas mūzikas ritmā, atbilstīgi tās priecīgajam vai skumjajam tonim. Rezultātā dziesma kā vilnis pārlīst pār visām grupām, lai beigās tās apvienotu ērģeliski varenā daudzbalsīgā vīru korī. Izrāde, kuru daudzi ārzemju kritiķi atzīst par Rustaveli teātra estētiski spēcīgāko sniegumu viesizrāžu laikā Maskavā, pašu mājās tika nopulgota visvairāk no visām Ahmeteli izrādēm. Anonīms vērtētājs par izrādi raksta kā par teātra soli atpakaļ, kas neko nedod strādnieku šķirai.

No 1930. gada 1. līdz 12. maijam Maskavā notiek Mardžanišvili teātra viesizrādes, no 5. jūnija — Otrā Maskavas Dailes teātra telpās spēlē Rustaveli teātris. Viesizrādes tiek sāktas ar "Anzoru", bet vislielākos panākumus gūst "Lamara". Pēc viesizrādēm teātris piedalās PSRS Teātra un mākslas olimpiādē, pēc tam saņem uzaicinājumu vēl desmit dienas turpināt viesizrādes Maskavā, bet Ahmeteli — sniegt priekšlasījumus par savu darbu.

No atsauksmēm Maskavas presē.

N. Volkovs: "Izrādēs nav etnogrāfisma, nacionālos kostīmos tērptie aktieri strādā profesionāli augstā muzikalitātē un ritmā."

A. Lunačarskis: "Rustaveli teātris izvirzās pasaules teātru pirmajās rindās. Neparasts ir viņu milzīgais temperaments, spēles nopietnība, kustību vieglums, izteiksmīgā mīmika. Tam visam pāri ir zināms "nevainīgums".

Un vēl viņos ir tik daudz kultūras, kas ļauj sasniegt formas pabeigtību un pilnību."[7]

Pēc Mardžanišvili vieizrādēm Maskavā Gruzijas valdība vēlreiz izskata lietu par otra dramatiskā teātra atklāšanu galvaspilsētā, un ar 1930./1931. gada sezonu Mardžanišvili sāk darbu Tiflisā. Uz viņa trupu aiziet arī daži talantīgi jaunie no Ahmeteli teātra — Vaso Godziašvili, Sesīlija Takaišvili, Pjers Kobahidze, Niko Goceridze.

1931. gadā Ahmeteli uzsāk darbu pie Šalvas Dadiani lugas "Tetnulds", vēloties turpināt varoņdrāmas jeb monumentālās traģēdijas līniju. Pirmoreiz gruzīnu padomju dramaturģijā tiek runāts par jaunās un vecās Svanetijas nežēlīgo bezkompromisa cīņu. Arī mēģinājumos Ahmeteli runā par jaunā triumfu, kas jārāda caur vecā traģisku salaušanu, jo tas vēl sakņojas gan sadzīvē, gan ieradumos, gan tautas apziņā. Viņš labi apzinās, ka luga nav par sociālisma celtniecību, bet vecās pasaules bojāeju, pēc kuras kaut kam ir jārodas, bet, kas un kādas būs jaunās vērtības, pārliecinošas atbildes nav. Lai pārvarētu lugas shematiskās vietas, darbs ar autoru turpinās arī mēģinājumu periodā, kas šoreiz ieilgst četrus mēnešus. Pirmoreiz Ahmeteli mūzikai liek skanēt visu izrādes laiku, tā nosaka darbojošos grupu ritmu, tonalitāti, savstarpējo iedarbību, rada emocionalitāti. Jaunā laika traģēdijas muzikalitāte rada paralēles ar sengrieķu traģēdijām. Izrādē ir ieviesti kori, bapu[8] un jauno svanu jeb komjauniešu kori, kas veido divus antagonistiskus sociāli psiholoģiskos spēkus. Bapu kori veido septiņi cilvēki, bet katra dziedātāja funkcija un raksturs ir individualizēti. Par bapu muzikālā ritma pamatu izvēlētas nacionālās dejas horumi un perhuli, viņu lāsts jaunajai paaudzei tiek sūtīts ar daudzbalsīgu vīru kori. Tie ir nolemtībai nodotu cilvēku pēdējie vārdi, viņu nosvērtām kustībām un ritmam, ar kādu vecā pasaule atvadās pirms bojāejas, piemīt kaut kas no reliģiozas ekstāzes. Pārdzīvojums ir piesātināts līdz galējai robežai.

Jauno svanu kori veido seši cilvēki, tā tonalitāte ir mažora, kas nozīmē možumu un atbrīvotību viņu kustībās, plastikā. Kad atveras priekškars, uz skatuves redzami pieci ieslīpi cits citam piekļāvušies Svanetijas torņi, uz katru no tiem ved pakāpieni, bet torņu smailes izzūd skatuves debesīs. Tad šķietamais akmeņu kalns vidū sadalās un aizslīd uz skatuves malām, bet skatienam atsedzas sniegbalts kalns ar nelielu platformu pakājē, uz kura, pagriezuši publikai muguras, apmetnis pie apmetņa stāv vecie bapi un skaita lūgšanu. Lūgšanai sasniedzot kāpinājumu, viņi sāk šūpoties tai līdzi, kamēr visi reizē pagriežas pret skatītājiem un turpina savu lūgšanu svētajam kalnam Tetnuldam. Lūgšana pāraug lāstā Gelahsanam un viņa sievai Lehilai,

kas, būdami zinātnieki, pēc bapu domām, iejaucas gadsimtos nodibinātajā kārtībā — veicinot kalniešu rakstura mīkstināšanos un radot necieņu pret vecajo paradumiem. Lāsts turpinās rituālā dejā un dziedājumā, kam pār abu necienīgo galvām jāizsauc dievu dusmas. Kad dievi lāstu varēja būt sadzirdējuši, bapu vecie apsēžas un nu jau mierīgi turpina lūgšanu.

Otra izrādes emocionāli spēcīgākā aina ir brīdis, kad tiek saņemta ziņa par Gelahsana traģisko nāvi bezdibenī. Bapi, pārliecināti par Tetnulda burvju varu, gavilēdami ielaužas sava vadoņa patriarha Argišdi miteklī un, aplikuši rokas cits citam ap pleciem, uzsāk smagnēju, svinīgu rituāla deju. Pieaugot dejas un dziesmas ritmam, viņi griežas aizvien ātrāk, kamēr tai pašā laikā skatuves otrā pusē izgaismotā laukumiņā Gelahsana mātes mājā notiek dēla apraudāšana. Emocionāli pretēju noskaņu vienlaicīga īstenošana uz skatuves ir viena no Ahmeteli režijas stila virsotnēm.

Par izrādes veiksmi vienbalsīgi tiek atzīts A. Horavas Argišdi, kura tēlojumam cauri jaužas kaisla ticība saviem ideāliem, un to sabrukums viņam ir vienlīdzīgs nāvei. Bet šo aktierisko uzvaru lielākā daļa kritiķu pavērš pret režisoru — vecais un aizejošais izrādē ticis iemiesots pilnīgāk un mākslinieciski pārliecinošāk. Labvēlīgāk noskaņotie šo "kļūdu" pieraksta viduvējam dramaturģiskajam materiālam, pārējie — režisora acīmredzamai politiskai ļaunprātībai, tiek minēts pat vārdu savienojums "valsts noziegums".

Tieši šai laikā Ahmeteli vecākais brālis Data, kurš kopš bērnības bijis Ahmeteli autoritāte, tiek apsūdzēts par zvejas loma saindēšanu, sodīts un nošauts kā valsts noziedznieks. Ahmeteli uzsāk darbu pie Šillera "Laupītājiem".

Pirmajā mēģinājumā Ahmeteli kā pamattēmu izvirza cīņu starp jauno un veco Vāciju. Režisors maina un īsina lugas tekstu ar mērķi konfliktu izvērst, pacelt no lokāla ģimenes konflikta politiskā līmenī. Pirmām kārtām Ahmeteli paaugstina savu varoņu sociālo statusu — Mori kļūst par ietekmīgiem grāfiem, tādējādi Franča cīņa par mantojumu ir viņa tiekšanās pēc varas, bet Kārļa un viņa draugu studentu vēršanās pret Franci — jaunu sociālu spēku dumpinieciska sacelšanās pret feodālisma noteikto brīvas personības apspiešanu. Izrādes uzbūvē īpašu vietu iemanto krēsls–tronis, ko mizanscēnās psiholoģiski un plastiski apspēlē galvenokārt Francis. Pārējo scenogrāfiju veido drūmas monumentālas pils sienas, kas ietiecas debesīs, pazūdot skatītāju skatieniem un simbolizējot mūžīgu un nemaināmu pasaules kārtības kanonu.

Mainot konflikta mērogus, Ahmeteli lielāko uzmanību pievērš Franča tēlam, ko uztic A. Vasadzem. Aktieris lomā izmanto paralēles ar Napoleonu,

ne tikai meklējot vizuālo veidolu, bet arī fanātiskās ticības pamatojumu savai spēka un varas apziņai. Ahmeteli izrādē "pasaules ļaunuma iemiesojums" nevar mirt kā gūsteknis savas pils četrās sienās, un režisors izvēlas viņam citu nāvi. Francis iedrāžas pils zālē ar zobenu rokā. Kā milzīgs melns sikspārnis, ko triec bailes un izmisums, viņš teju lido pa pils kāpņu pakāpieniem. Pēkšņi apstājas un ieklausās... Kliedzienu nomaina dzīvniecisks vaids, līdz viņš krīt kā lodes pļauts. Iestājas klusums. Pēc ilgas pauzes, pilnīgi iztukšots, viņš nedaudz paceļ galvu, ar zobenu viegli pieskandina pie grīdas un klausās. Pārliecinājies, ka izbijies no neredzamā, viņš ceļas un smagiem soļiem aizklimst līdz tronim, kurā atkrīt. Aiz sienas dzirdamas Bohēmijas meža iemītnieku balsis. Pils ir aplenkta. Tad balsis apklust, iestājas absolūts klusums. Franča sastingumu pārtrauc viņa vecais uzticamais kalps Daniels. Francis kā bērnībā metas pie viņa, saritinās pie kājām un raud, kliedz, sūdz savas bailes, šausmīgos sapņus. Te pēkšņi viņam ienāk prātā, ka Daniels, viņu nogalinot, varētu viņu atbrīvot no murgiem, kas to vajā, bet Daniels atsaka. Tikai pēc tam Francis aptver, ka mieru — nāvi viņš sev var dot pats. Šī atskārsme viņu apskaidro, sakārto. Mierīgs un apvaldīts kā līdz galam uzvilkta stīga viņš atkal dodas pie troņa, kurā tik ļoti bija kārojis dzīvot, valdīt un mirt, lai, atbalstījis zobena rokturi pret troni, uzgultos asmenim.

1933. gada maijā Rustaveli teātris viesojas Maskavā ar četrām izrādēm — "Anzoru", "Lamaru", "Tetnuldu" un "Laupītājiem". Panākumi ir grandiozi, kaut arī teātra kritiķis J. Juzovskis savā recenzijā pirmoreiz pārmet Rustaveli teātrim "bīstamas tendences", kas liecina par atrautību no Padomju Savienībā tolaik jau aktīvi proponētā socreālisma — emocijas pārsvaru pār domu, izrādes ārējās faktūras fetišizāciju, pārlieku pietāti pret ritmu un pārāk jūsmīgu attieksmi pret nacionāliem dziesmu un deju elementiem izrādēs.[9] Savukārt pats Ahmeteli pēc viesizrādēm Maskavā pirms izbraukšanas uz Ļeņingradu uzstājas ar runu, kurā paziņo: "Mēs esam radījuši varoņteātri, Rustaveli teātris nevar būt sadzīves teātris, es negribu sadzīves teātri. (..) Es neattēlošu, kā pilsoņi strādā kantorī, es nerunāšu par to, kā strādā, kā brauc tramvajā padomju pilsonis. Es gribu runāt par to, ar kādu varenu jaunu domu, ar kādu entuziasmu viņš dzīvo. Es gribu redzēt varoņus, entuziastus. Tikai caur šādu prizmu es gribu redzēt cilvēkus. (..) Forma šeit ir līdzeklis un nevis mērķis. Un, ja nacionāla forma kalpo sociālistiska satura iemiesošanai, der internacionālai audzināšanai, tad mūsu darbs tiek attaisnots."[10]

Pēc teātra atgriešanās no viesizrādēm Lavrentijs Berija — Gruzijas Politpārvaldes priekšsēdētājs — pieprasa Ahmeteli noņemt no repertuāra "Lamaru", Ahmeteli turpina to izrādīt, tad seko Berijas "piedāvājums"

Ahmeteli atstāt Gruziju un doties uz Maskavu, kur viņam tapšot nodrošināti pienācīgi darba apstākļi. Šoreiz Ahmeteli kategoriskā atteikuma iemesls ir viņam izteiktais uzaicinājums doties viesizrādēs uz ASV. Taču visai trupai tiek atteiktas vīzas. Ahmeteli strādā pie Ļ. Slavina "Intervences" un V. Škvarkina komēdijas "Svešais bērns". Tiek gatavota teātra desmit gadu jubileja, izdots jubilejas buklets, ar PSRS AP Prezidija lēmumu sadalīti goda nosaukumi — par Republikas Tautas māksliniekiem kļūst Ahmeteli, Vasadze, Davitašvili, Horava.

1934. gada rudenī Ahmeteli strādā aizvien intensīvāk, nerēķinoties nedz ar apstākļiem teātrī, nedz aktieru darba spējām. Viņš kļūst aizvien kategoriskāks, pieprasot no pusmūža un pieredzes bagātiem aktieriem to pašu disciplīnu, absolūto atdevi kā no savulaik jaunajiem "Durudži" korporantiem. Ar šo kārtību ne visi ir mierā. Notikumi, kas ved pretī finālam, sāk risināties Rustaveli teātra viesizrādēs Baku. 1935. gada 12. jūnijā A. Horava izrādes laikā uz skatuves ir stipri iereibis. Atgriezies Tbilisi, Ahmeteli atbrīvo Horavu no darba, bet Vasadzi — no studijas vadītāja pienākumiem, jo tas laikus nav paziņojis par Horavas pārkāpumu. Vasadze atbild ar atlūgumu, ko Ahmeteli paraksta. No teātra vienlaikus aiziet divi vadošie aktieri, uz kuriem balstās repertuārs. 1935. gada 27. jūlijā ar partijas un valdības vadītāju, to skaitā Berijas, piedalīšanos notiek sanāksme, kam jāizskata Rustaveli teātrī radusies situācija. No Ahmeteli tiek pieprasīta darba attiecību atjaunošana ar Horavu un Vasadzi, Ahmeteli savu lēmumu atsakās mainīt.

1935. gada 13. septembrī Gruzijas CK pieņem lēmumu atbrīvot S. Ahmeteli no Rustaveli teātra direktora un mākslinieciskā vadītāja pienākumiem.

1935. gada 7. novembrī Ahmeteli atstāj Gruziju. Maskavā viņš saņem darba piedāvājumus no vairākiem teātriem un uzsāk darbu pie V. Sardū "Flandrijas" iestudējuma Maskavas Padomes teātrī un A. Borodina operas "Kņazs Igors" Ļeņingradā.

Ahmeteli aktieri nosūta lūgumrakstu Staļinam pārskatīt Ahmeteli atlaišanas jautājumu, bet visi vēstules parakstītāji — Vano Lagidze, Elgudži Lordkipanidze, Platons Korišeli, Ija Kantarija, Vano Abašidze, Bužuža Šavišvili, Suzanna Bežanišvili, Nino Gvibiašvili (suflieris) — pēc laika tiek represēti, un lielākā daļa no viņiem nošauti.

1936. gada septembrī, apciemojot Piemaskavas vasarnīcā teātra kritiķi Juzovski, Ahmeteli runā par bailēm no neizbēgamas Berijas atriebības.

1936. gada 19. novembra naktī pie Ahmeteli durvīm klauvē čekisti. Tūlīt pēc aresta Ahmeteli tiek pārvests uz Tbilisi. Izmeklēšana Ahmeteli un 25 viņa "līdzzinātāju" lietā īpaši rūpīgi tiek veikta pēc Berijas personīgās iniciatīvas

un viņa kontrolē. PSRS Augstākās tiesas Kara kolēģijas izbraukuma sesijā Tbilisi 21 apsūdzētam vīrietim piespriež nāvessodu nošaujot, ko izpilda tai pašā naktī. Sievietes notiesā otrā dienā, piespriežot 10 gadus cietumsoda. Spriedumā par Ahmeteli teikts, ka viņš "..spiegojis angļu izlūkdienestam, bijis Trocka-Zinovjeva kontrrevolucionāras teroristiskas organizācijas biedrs. Par aizsegu izmantojot šefību pār nacionāliem teātriem, izveidojis kaujas grupas Baku, Suhumi, Groznijā un citos Gruzijas rajonos. Rustaveli teātrī izveidojis teroristisku grupējumu ar mērķi veikt terora aktu pret Beriju. Pārceļoties uz dzīvi Maskavā, viņš aktieru aprindās mēģinājis izveidot līdzīgu grupējumu ar mērķi nogalināt Staļinu un citus Politbiroja locekļus."[11]

Pēdējās ziņas par Ahmeteli ir snieguši 1937. gadā represētie politieslodzītie Kolividze un Sakvarelidze, kas nežēlīgi spīdzināto Ahmeteli ar lauztām ribām bija redzējuši guļam uz cietuma cementa grīdas; viņš ieteicis atzīt sevi par vainīgiem visā un nepretoties, jo ar nežēlīgiem paņēmieniem izmeklētājs tik un tā panākšot iecerēto. Vēl Ahmeteli esot pieminējis, ka uzrakstījis vēstuli Staļinam. Un — ir pārliecināts, ka Staļins šo lietu atrisinās...

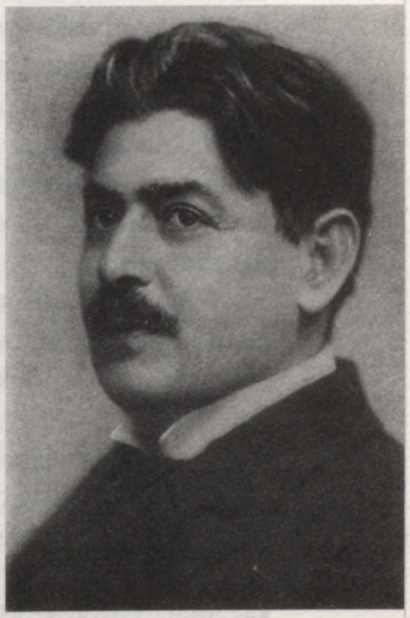
Ahmeteli nāve politisku un personisku intrigu rezultātā ir gruzīnu teātra traģēdija, jo radošo spēku un dzīves pilnbriedā tiek iznīcināts moderns, laikmetīgs, dziļas nacionālās pārliecības un piederības režisors, teātra pedagogs un jaunas teātra valodas meklētājs.

Citētie avoti

[1] *Урушадзе Н.* Сандро Ахметели. — М., с. 226.
[2] Turpat, 28. lpp.
[3] Turpat, 32. lpp.
[4] Turpat, 33. lpp.
[5] Turpat, 34. lpp.
[6] Turpat, 106. lpp.
[7] Turpat, 188. lpp.
[8] Cilts Gruzijā.
[9] *Урушадзе Н.* Сандро Ахметели, с. 226.
[10] Turpat, 227. lpp.
[11] Turpat, 268. lpp.

Ieva Zole

KOTE MARDŽANIŠVILI
(1872–1933)



Kote Mardžanišvili

Ievērojamākais 20. gadsimta gruzīnu režisors. Darbojies dažādos dramatiskā un muzikālā teātra žanros Krievijā un Gruzijā, iestudējot dramatiskas izrādes gan psiholoģiskā, gan ekspresionistiskā un simboliskā teātra estētikā, pantomīmas, operetes, operas, kā arī strādājis Gruzijas kinematogrāfā.

Mardžanišvili ir dzimis 1872. gada 28. maijā Austrumgruzijā Kvareli ciemā virsnieka, pēc izglītības inženiera celtnieka Aleksandra Mardžanišvili ģimenē. Tēvs mirst, kad Kotem Mardžanišvili ir četri gadi, bet arī viņa māte Elizabete, dzimusi Čavčavadze, savā mājā turpina pulcināt mākslinieku un literātus. Šeit bieži viesojas dzejnieks Akakijs Cereteli, literatūras kritiķis Sergejs Meshi, tulkotājs un publicists Ivane Mačabeli, dramaturgs Avksentijs Cagareli, šais mājās nereti tiek iestudēts pa teātra izrādei, un Kote Mardžanišvili no bērnības iepazīst sava laika slavenākos Gruzijas aktierus — Vaso Abašidzi, Lesho Meshišvili un citus.

Kad Mardžanišvili mācās 4. klasē, mirst viņa māte un drīz pēc tam abas māsas, bet Mardžanišvili mājas teātra slava pēc laika kļūst zināma arī ārpus Kvareli ciema, un Telavi teātra antreprenieris jauneklim piedāvā sava teātra skatuvi. 1893. gadā kopā ar radinieku, vienu no zināmākajiem gruzīnu aktieriem Koti Meshi Mardžanišvili dodas uz Kutaisi, kur uzsāk darbu kā aktieris profesionālā teātrī, bet jau 1894. gadā Tiflisas teātra gruzīnu trupā.

Par aktieri Gruzijā Mardžanišvili darbojas līdz 1897. gadam, tad ceturtdaļgadsimtu strādā uz dažādām krievu teātra skatuvēm visā cariskās Krievijas impērijas teritorijā (no Rīgas līdz Irkutskai), līdz 1922. gadā atgriežas Gruzijā. Apmēram desmit gadus spēlē Krievijas trupās, nomainot ne mazums pilsētu un antreprīžu. Pirmie soļi režijā saistās ar Vjatku, kur viņš 1901. gadā iestudē Čehova "Tēvoci Vaņu". Drīz pāriet tikai uz režiju, bet tas ir posms, kad režijas kā profesijas pastāvēšana vēl ir jāpierāda, tāpēc Mardžanišvili raksta par pretestību no aktieru puses, ar ko nereti nācies saskarties: "Aktieri uz režisoru skatījās kā uz aktieru artistiskās brīvības ierobežotāju, kā uz despotu, kas traucē viņu patstāvīgai mākslinieciskai daiļradei."[1]

Viņa straujā talanta attīstība, neticamā mākslinieka enerģija palīdz izvirzīties un iemantot vārdu. Jau 1907. gadā Mardžanišvili žurnāla "Teātris un Māksla" lappusēs tiek dēvēts par vienu no labākiem sava laika režisoriem Krievijā.[2]

Mardžanišvili režisora personību veido dažādas ietekmes. No vienas puses, tas ir Maskavas Dailes teātris (MDT), kur Mardžanišvili fascinē izrāžu ansambliskums, patiesība, reālisms. No otras puses, viņa iestudējumos jūtama aizraušanās ar simbolisma estētiku, piederība tiem meklējumiem, kas tolaik saistās ar Meierholda vārdu.

Mardžanišvili viegli kontaktējas ar cilvēkiem. Iekaro tos ar savas personas valdzinājumu. Aizrauj ar temperamentu. Dažiem iedzen bailes. Ne mazāk viegli viņš no teātriem un kolēģiem šķiras. Dzīvo vētraini un reti kad atskatās, vienmēr pilns fantastisku ideju. Viņam patīk jaunatne, viņš tai uzticas, un jaunie atdara viņam ar to pašu. Viņa attiecībās ar dzīvi, mākslu, karjeru, labklājību nav aprēķina. Un vēl Mardžanišvili dažreiz nav mēra izjūtas. Par viņa neremdināmo entuziasmu, trakajiem paradumiem un izlēcieniem izveidojušās leģendas. Mazāk zināmi ir viņa šaubu, izmisuma un asi izjustas vientulības periodi. Tos Mardžanišvili slēpj.

No 1904. līdz 1906. gadam Mardžanišvili strādā K. Ņezlobina antreprīzē Rīgā. Te personīgi iepazīstas ar M. Gorkiju, L. Andrejevu, rakstnieku J. Čirikovu. Mardžanišvili aizrauj 1905. gada revolūcijas vilnis, sajūsmu par sociālisma idejām viņš ieliek Gorkija "Vasarnieku" iestudējumā, izrādes mēģinājumus skatās autors, kura ierosinājumi tiek ņemti vērā. Izrādei ir milzīgi panākumi, tā tiek vesta viesizrādēs uz Maskavu, bet te notiek pirmā satikšanās ar Staņislavski un Ņemiroviču-Dančenko, kas turpina sekot līdzi šī režisora daiļradei, līdz 1910. gadā Mardžanišvili uzaicina uz MDT.

Pēc Rīgas seko darbs Harkovā, Kijevā, Odesā un tad darbs pie Ņezlobina

jau Maskavas antreprīzē. Šai periodā gan Mardžanišvili izvēlētais repertuārs, gan režijas stils kopē MDT — A. Čehova "Tēvocis Vaņa", "Trīs māsas", "Ķiršu dārzs", "Ivanovs", M. Gorkija "Dibenā", "Sīkpilsoņi", "Barbari", "Vasarnieki", Ļ. Tolstoja "Tumsas valstība", A. Tolstoja "Cars Fjodors Joanovičs", J. Čirikova "Marija Ivanovna". Mardžanišvili tiecas pēc izrādes kā vienota veseluma, ansambļa harmonijas, tēlu psiholoģiskās patiesības. Aizraujas ar naturālisma paņēmieniem, kas izaicina tradicionālu gaumi. Mardžanišvili inscenētajā "Carā Fjodorā Joanovičā" pār skatuvi pārauļo jātnieks dzīvā zirgā. "Tumsas valstībā" skatuve ir noklāta ar īstu zemi, pagalmā staigā dzīvas pīles, skraida sivēns, zirgs gremo sienu.

Pēc 1905. gada revolūcijas Mardžanišvili daiļradē iezīmējas pievēršanās simbolisma estētikai. "Vilšanās revolūcijas sakāvē daļu sabiedrības noveda vai nu pie vainas apziņas un pašapceres (impresionisma, dekadences), vai arī mistikas (simbolisma). Es godīgi atzīstu, ka tieši pēcrevolūcijas gadu apjukums un iedvesmas apsīkums izraisīja manu jauno pasaules izjūtu — misticismu un simbolismu."[3] Šī tendence ietekmē repertuāra izvēli un estētiskos meklējumus. Mardžanišvili iestudē G. Hauptmaņa "Hanneli", "Nogrimušo zvanu", "Šļuku un Jauu", M. Māterlinka "Princesi Malenu", L. Andrejeva "Cilvēka dzīvi" un "Melnās maskas", J. Čirikova "Burvi".

Teatrālo formu poēzijas un uzsvērti nosacītas vides meklējumi palīdz veidoties režisora individualitātei. "Princesē Malenā" Mardžanišvili uz skatuves uzbūvē trīs nelielas skatuves, acumirklī pārnesot darbību no vienas uz otru. Sofokla "Antigonē" plastika tiek stilizēta pēc zīmējumiem uz sengrieķu vāzēm, dejas un rituāli risinās uz sengrieķu vāžu un bareljefu fona. Līdzīga stilizācija izmantota Eiripīda "Ipolitā". Andrejeva "Melnās maskas" režisors atrisina kā "monodrāmu", visu uz skatuves notiekošo skatot galvenā varoņa acīm. Lorenco ierodoties uz galma maskarādi, no orķestra bedres pēkšņi parādās noslēpumaini un dīvaini tēli. F. Sologuba "Sīkajā velnā" Peredonova dzīves epizodes mijas ar viņa murgaino halucināciju ainām, kurās uzrodas mistiska būtne — ar savādām lauzītām kustībām atdanco, trinas un dīdās zaļā tērpta Nedotikomka. Savdabīgs eksperiments O. Dimova lugas "Ņu" izrāde, kuras vizuālais tēls tiek veidots tikai no divām krāsām — brūnas un gaišdzeltenas. Aktieri ģērbti brūnā, viņi smēķē brūnas cigaretes un osta brūnas rozes. Arī vēlākos gados Mardžanišvili nereti tiecas pēc krāsu simboliskas izpausmes — Gruzijā iestudētās izrādēs "Avju avots" (*Fuente Ovehuna*), "Uriels Akosta" un "Hoplā, mēs dzīvojam!" krāsas un jēgas vienība, krāsas simbolisks izmantojums kļūst par vienu no Mardžanišvili sintētiskā teātra pamatnoteikumiem.

Hauptmaņa "Šļuku un Jauu" Mardžanišvili iestudē, stilizējot Šekspīra laika ceļojošu komediantu trupu. Dekorāciju nav. Fonu veido olīvkrāsas audekls. Par darbības vietu maiņu ziņo heroldi, iznesot plāksnītes ar uzrakstiem. Kā kontrasts neitrālajam fonam kalpo spilgtu krāsu kostīmi un butaforijas.

Mardžanišvili romantiskā fantāzija uzplaukst J. Čirikova "Burves" iestudējumā Kijevā, Solovcu teātrī. Pasakā-līdzībā daudzveidīgi izmantoti folkloras motīvi. Izrāde tiek spēlēta dekoratīvā rāmī, uz kura pēc Ņesterova un Biļibina gleznu motīviem attēloti pasaku tēli: mežaiņi, mājas gari, burves, noslēpumaini putni un augi. Muzikālās melodijas ierakstītas no slavenā Rostovas Lielā zvanu torņa. Skaņu partitūrā ieskanas meža biezokņa trokšņi, ko pārtrauc pēkšņi iekliedzieni, noslēpumaini svilpieni vai ķiķināšana, bet neviens no mitoloģiskiem tēliem uz skatuves neparādās. Skan klaiņojošo aklo muzikantu dziesmas, bet cilvēku pasaule salīdzinājumā ar dabas pasaules likumiem un parādībām šķiet vāja un niecīga.

Kijevā (1906–1908) Mardžanišvili ir viens no pirmajiem, kas izmanto grozāmo skatuves ripu, turklāt iestudējumā, kur tas šķietami ir vismazāk nepieciešams — A. Čehova "Trīs māsās". Paātrinot darbības vietu maiņu, kāpinās izrādes ritms, kas palīdz aktieriem kāpināt savu tēlu iekšējās dzīves spriegumu.

1907. gada 27. augusta Mardžanišvili intervija laikrakstā "Kijevas Doma" ir konceptuāla, tajā runā par to, ka teātrim jābūt sociālam. "Teātrim nav tiesību neatbildēt sava laika gara augstākām prasībām un interesēm. Galvenā loma ir autoram, un režisora uzdevums ir ar aktieru starpniecību ideju, domu, notikumu "atdot" skatītājam."[4] Mardžanišvili paredz pārmaiņas gan Reinharda, gan Meierholda "stilizācijas" meklējumos: "Lai cik skaista savā oriģinalitātē būtu stilizācijas metode, tās paņēmieniem ir jāevolucionē, un ceļš, pa kuru virzīties jaunajam virzienam, lai tas izbēgtu no strupceļa, ir "nosacītās" tehnikas un naturālisma sintēze."[5] Runājot par eksperimentiem un meklējumiem, Mardžanišvili neaizmirst teātra demokrātiskos uzdevumus — piesaistīt sev ne tikai "izredzētos", bet arī tautu.

No 1910. līdz 1912. gadam Mardžanišvili strādā Maskavas Dailes teātrī, kurp dodas, atteicies no piedāvātās teātra vadītāja vietas Sofijas Nacionālajā teātrī. Staņislavski saista Mardžanišvili padziļinātā interese par viņa sistēmu, un viņš lūdz tam vadīt arī nodarbības pēc sistēmas MDT Pirmajā studijā. Savukārt Ņemiroviču-Dančenko piesaista Mardžanišvili prasme darbā ar aktieri precīzi skaidrot lomas psiholoģisko pamatojumu. Ņemirovičs-Dančenko uztic Mardžanišvili darbu ar aktieriem. Mardžanišvili piedalās

"Hamleta" sagatavošanā, mēģina ar aktieriem atsevišķas "Brāļu Karamazovu" ainas. Patstāvīgi Mardžanišvili strādā pie K. Hamsuna "Dzīves ķetnās" un H. Ibsena "Pēra Ginta" iestudējuma.

Hamsuna lugas "Dzīves ķetnās" izrādē Mardžanišvili iecer atteikties no MDT tais gados raksturīgās psiholoģiskās drāmas žanra un iestudēt jauku, saulainu izrādi par romantiķiem sapņotājiem, kas raujas ārā no dzīves prozas. Mardžanišvili izvēlas gaišas, kontrastainas krāsas, jūsmīgas intonācijas, mērķtiecīgu ritmu. Pie izrādes strādā komponists I. Sacs un mākslinieks V. Simovs. Izrādes scenogrāfiju režisors nosauc par ārprātīgu spilgtumu, tajā izmantots maz sadzīves detaļu. No aktieriem režisors prasa pārraut runas dabisko plūdumu, runāt pēc iespējas spilgtāk, lietot izteiksmīgus žestus, jo sadzīves intonāciju patiesīgums šai skatuves vidē ar disharmonisko, griezīgo mūzikas, gaismas un krāsas kompozīciju būtu pārvērties nepatiesīgumā. 3. cēlienā skatuves vidū atrodas milzīgs koši dzeltens dīvāns, uz kura izmētāti daudzi krāsaini spilveni. Avanscēnā ar galvām viena pret otru ir baltas lāčādas. Uz dīvāna uzlec Olgas Kniperes-Čehovas tēlotā frau Gile, runājot kaislu, dzīves un mīlas alku pilnu monologu. Viņas atplestajās rokās un atmestajā galvā jūtama enerģija un kaisle... No Hamsuna skumjās slīgstošas varones Juliāna Gile tiek pārvērsta parupjā, nervozā būtnē, kas spēlē ar laukuma teātra paņēmieniem.

"Pērs Gints" ir devītais un pēdējais Ibsena lugas iestudējums MDT, tas tiek spēlēts N. Rēriha dekorācijās, izmantojot Grīga mūziku. Izrāde ir pretrunīga un eklektiska, jo atšķirīgs ir režisoru Ņemiroviča-Dančenko un Mardžanišvili redzējums. Ņemirovičs-Dančenko visam meklē sadzīvisku pamatojumu, Mardžanišvili lugu redz kā poētisku leģendu. 1912. gadā Mardžanišvili MDT stilu jau uzskata par pašmērķīgu pievēršanos sadzīvei un no teātra aiziet. Turpmākajā daiļradē Mardžanišvili tieši neturpina neko no MDT stila, bet viņš ir papildinājis savas zināšanas psiholoģiskā teātra veidošanā.

1913. gadā Mardžanišvili Maskavā nodibina Brīvo teātri. Nosaukums ne tikai raisa asociācijas ar Antuāna Brīvo teātri, bet arī izsaka alkas pēc radošas neatkarības. No centieniem radīt sintētisku izrādi Mardžanišvili ķeras pie sintētiska teātra veidošanas. Bet Brīvais teātris pastāv tikai nepilnu sezonu... Tās laikā tiek iestudēta opera (M. Musorgska "Soročinas gadatirgus"), operete (Ž. Ofenbaha "Skaistā Helēna"), pantomīma (A. Šniclera "Pjeretas šalle", ko pēc Mardžanišvili plāna iestudē A. Tairovs), dramatiskās izrādes (H. Benrimo un Dž. K. Hazltona "Dzeltenais ģērbs", ko režisē A. Tairovs, un A. Dodē melodrāma "Arlēziete"). Kaut arī katrā no izrādēm ir atšķirīga izteiksmes līdzekļu dominante, tās vieno teātra vadītāja centieni sapludināt

vienā veselumā tekstu, dziesmas, deju, pantomīmu, dekorāciju, mūziku. Brīvais teātris iecerēts kā opozīcija sadzīviskumam, pesimismam, pelēcībai. Tā mērķis atjaunot teātrī svinīgumu, svētku atmosfēru, dzīves apliecinājumu. Šai laikā Mardžanišvili ar jēdzienu *sintētiskais teātris* saprot galvenokārt dzīves daudzveidīguma un cilvēka dabas daudzšķautņainības atveidojumu. Šeit arī rodams skaidrojums tematiskai un žanru daudzveidībai, traģiskā un komiskā, heroiski romantiskā un bufonādes apvienošanai, dažādu mākslas veidu — vārda, dejas, dziedāšanas, pantomīmas, glezniecības, vēlākajos gados arī kino sintēzei vienas izrādes ietvaros. Šāda mērķa īstenošanai Mardžanišvili meklē pēc universāla aktiera, kas spēj gan fiziski darboties dažādos teātra stilos, gan arī izprot un deg par teātra — svētku ideju, ko iespējams sasniegt tikai caur aktiera psihi, viņa jūtu dabu.[6] Lai izaudzinātu aktieri, Mardžanišvili organizē nodarbības nelielā zālē, ko nosauc par kamerzāli, un no šejienes izaug viņa skolnieka un kolēģa A. Tairova Kamerteātra nosaukums un programma..

No visiem Brīvā teātra iestudējumiem tikai pie Ofenbaha operetes "Skaistā Helēna" Mardžanišvili strādā bez asistentiem. Pirmais cēliens tiek risināts Homēra eposu stilā. Darbība risinās uz sengrieķu terakotu vāzes fona. Otrā cēliena darbība tiek pārnesta uz Luija XIV laiku. Un operetes tēli pārņem attiecīgā laika izteiksmes stilu un manieres. Helēnas un Parisa mīlas duets norit gigantiska izmēra gultā zem baldahīna. Pariss gultā nolaižas uz gulbja spārniem. Bet Helēnas sapņa laikā no ziedu vītnēm ap mīlētājiem izspurdz un dejo amoriņi. Trešais cēliens norit 20. gadsimta sākuma Kislovodskā, un operetes tēli iemieso kūrorta eliti. Helēna ir augstākās sabiedrības hetēra, Agamemnons — gubernators, Kalhass — kūrorta ārsts. Mainot darbības hronoloģiskās robežas, Mardžanišvili ir iecerējis paplašināt izrādes mērogu, rādot, ka attiecību modelī vīrietis–sieviete cauri gadsimtiem nekas nemainās, kā arī uzsverot notiekošā komismu.

Finansiālas krīzes dēļ izjūkot Brīvajam teātrim, sākas Mardžanišvili šaubu un bezperspektivitātes izjūtas nomākti gadi. 1914./1915. gada sezonā viņš ir Rostovā pie Donas, tad frontē, kur dien Sarkanā Krusta daļā, no 1916. līdz 1918. gadam strādā Pēterburgas operetē, organizē kabarē "Bi-ba-bo", Troickas miniatūru teātrī iestudē O. Vailda "Salomi" un G. Hauptmaņa "Hanneli". "Salomes" pirmizrāde ir pāris dienu pirms Oktobra revolūcijas, bet savās noskaņās tā ir galēji pretēja revolūcijas patosam un garam. "Salomē" uzsvērti tiek rādīta gan erotika, gan cilvēka ķermeņa estētiskais skaistums, gan jutekliskums. No otras puses — cauri jaušas nomāktas dvēseles protests pret apkārt notiekošo.

Par etapa izrādi un viszināmāko Mardžanišvili darbu režijā kļūst Lope de Vegas "Avju avota" iestudējums 1919. gada pavasarī Kijevā. Šai izrādē Mardžanišvili romantisms, pārraujot estētisma saites, pārtop sociālromantiskā heroismā. Piepildās 1907. gada intervijā "Kijevas Domai" paustais mērķis par teātra–svētnīcas pārvēršanu teātrī–tribīnē, kam būtu ne tikai estētiskas, bet arī izglītojošas funkcijas, audzinot skatītājos pilsoniskuma apziņu ar patosa un revolūcijas ideju glorifikācijas palīdzību.

Kijevā Mardžanišvili ierodas kā amatpersona — visu Kijevas teātru komisārs — un sāk ar maksimālistisku programmu — slēgt visus buržuāziskās sabiedrības iecienītos teātra veidus — miniatūru teātri, opereti un... cirku. Respektīvi, Mardžanišvili sāk ar to teātru veidu likvidāciju, kuros tik nesen pats bija radis iespēju sevi izteikt. Tā vietā top dibināts jauns — Traģēdijas un klasiskās komēdijas teātris, kura pamatuzdevums iedvesmot revolucionāro tautas masu jauniem varoņdarbiem. Revolūcijai kā progresīvam, pasauli augšupvirzošam un mainīt spējīgam spēkam notic daudzi tālaika inteliģenti. Leģendāro "Avju avotu" Mardžanišvili iestudē Solovcu teātra telpās trīs nedēļu laikā, lai pagūtu pirmizrādi spēlēt par godu 1919. gada 1. Maija svētkiem.

Izrādei nav priekškara, par tās sākumu pavēsta divu heroldu uznāciens un sudrabota priekškara atvēršana, kas skatītāju acīm atklāj mazāku skatuvi. Uz mazās skatuves tiek spēlētas ainas no feodāļu dzīves, pārējā spēles telpa kontrastam izgaismota gaiši, tajā norit skati no tautas dzīves. Kamēr pie karaļa ierodas komandors Fernando Gomess, laukumā pulcējas tauta, skan mūzika, no tālienes dzirdama jaunekļa Mengo dzidrā balss, ar asprātībām apmainās jaunie mīlētāji Laurensija un Frondoso, turklāt abu vārdu cīņa notiek uz torņa kāpnītēm — ar Mardžanišvili izstrādātu kustību ritmu. Spāņu deju ritmā piesizdama ar kurpju papēdīšiem, Laurensija gandrīz diešus dodas pa pakāpieniem uz augšu, katra viņas kustība rada analogu Frondoso kustību pa kāpnēm lejup viņai pretī. Kāpņu vidū abi satiekas, izaicinoši paveras viens otrā un turpina savu ceļu, apmainoties vietām. Un tā vairākas reizes — kā rotaļā ar viņiem abiem vien zināmiem spēles noteikumiem.

Tautas skatus nomaina aina uz mazās skatuves karaļa apartamentos, kur personāžs pārvietojas un runā izteikti groteskā, izkāpinātā manierē, pārvēršot karali un viņa galmu marionetēs. Pa to laiku ciemā ir mainījusies situācija, kur Komandors ir pieteicis savas tiesības uz Laurensiju, gaisā jaušamas briesmas un Frondoso ir gatavs cīņai par savu mīlestību pret Laurensiju.

Otrajā cēlienā tiek kāpināts darbības temps. Komandora un Hasintas vārdu apmaiņai, kas pieteic traģiskos notikumus, seko dāvanu pasniegšanas skats Komandoram. Pāri skatuvei no rokas rokā ceļo neskaitāms daudzums augļu, pārtikas grozu, vīna krūku. 1919. gadā šāds skats, protams, simbolizē zemnieku sūro darba augļu nenovēršamo nokļūšanu kaklakungu mājokļos.

Kāzu dzīrēs līksmību pārtrauc Komandora ierašanās, un tikko dziedājušie un dejā griezušies zemnieki sastingst. Sākas Laurensijas slavenais monologs, kurā viņa pārmet ciema ļaudīm gļēvulību; klusi uzsāktā runa pāraug naida un dusmu cauraustā uzbrukumā zemniekiem, kas līdzīgi aitām barā ļaujas būt valdāmi. Meitenes vārdi pārvēršas aicinājumā uz cīņu. Mengo, satvēris gana milnu, atgriežas uz skatuves, saukdams "Nāvi tirāniem!"... Un gūst atbalsi ciema ļaudīs, pat sievietes ciešā rindā un plecu pie pleca, spāņu tautas melodijas skaļumam un ritmam pieaugot, aiz Laurensijas dodas uzbrukumā Komandoram, kurš krīt no viņas zobena. Sacelšanās tiek apspiesta. Sacelšanās dalībnieku pratināšana asi kontrastē ar iepriekšējās ainas svinīgumu. Pēdējo spīdzina Mengo, pauzes starp sitieniem, jautājumiem un Mengo izsmejošām atbildēm ir spriega klusuma pilnas arī skatītāju zālē. Kad tiesnesis vēl pēdējoreiz, jau baudīdams uzvaras saldmi, prasa, kas tad bija Komandora slepkava, un Mengo, pacēlis galvu, skaidri un skaļi atbild "Fuente Ovehuna-a-à!", proti, viss ciems, zālē skan ovācijas... Izrāde, kas liekas sasniegusi savu kulmināciju, tomēr nebeidzas. Mardžanišvili lugas finālu ar monarhu humanizēšanos svītro un sacer vēl vienu cēlienu ar uzvarējušo zemnieku stihisku deju, kas apraujas tikpat pēkšņi kā sākusies. Aiz Frondoso un Laurensijas aizveras priekškars, un Frondoso vēršas pie zāles ar jautājumu, ko izdomājis režisors: "Un tagad visi kopā atbildiet, kas nogalināja Komandoru!" Šāds jautājums pastiprina skatītāju ovācijas, "izprovocē" tos kopīgai atbildei: "Fuente Ovehuna!!!", kā arī "Internacionāles" dziedāšanai, manifestācijai ielās un rada izrādes leģendāro slavu. Katrā no 40 izrādes vakariem auditorijā ir liels daudzums Kijevā dislocēto armijas daļu, kas nāk no frontes vai dodas uz to, un uzvedumā gluži pamatoti saskata līdzību ar savu piedalīšanos lielajos revolūcijas notikumos...

Patriotiskās, patētiskās izrādes tēli ir ikdienišķi cilvēki, kas apkārtējo apstākļu ietekmē mainās un kļūst par varoņdarba veicējiem. Masu ainu dalībniekiem ir uzdevums radīt vienotas grupas tēlu, kas līdzīgi darbojas un reaģē uz apkārtējām norisēm. Tādēļ par spīti izrādes revolucionārajam garam tās vērtējumā dažkārt parādās arī estētisma un formālisma jēdzieni.

1919. gada rudenī Mardžanišvili dodas uz Maskavu, kur uzsāk darbu pie vairākām izrādēm vienlaikus. Centrālajā teātrī viņš iestudē Dž. B. Šova komēdiju "Cilvēks un pārcilvēks", kur pirmoreiz kā principu autora attieksmes paušanai izmanto lugas remarkas kā patstāvīgas darbības personas. Pēc iestudējuma, A. Lunačarska atbalstīts, Mardžanišvili kļūst par šī teātra vadītāju, bet jau 1920. gada vasarā dodas uz Petrogradu, kur piedalās revolūcijas radītā žanra — masu inscenējumi laukumos — izkopšanā. Inscenējumu pamatā galvenokārt revolūcijas notikumu vēlreizēja izspēlēšana bez sadzīves detaļām un vēsturiskas precizitātes, bet ar episku vērienu, izmantojot gan pārspīlējumu un izkāpinājumu, gan nosacītību, ekspresionistisku tiešumu. Varonība tiek pacelta līdz monumentālam un simboliskam līmenim. Mardžanišvili šo inscenējumu režisēšanā izmanto zināšanas par seno gruzīnu priekšnesumiem *kejenoba*, kad tautas svētku reizēs tiek atveidotas teatrālas ainas, kuru pamatsižetā gruzīnu cīņa par savas zemes neatkarību. Nozīmīgākais no šādiem Mardžanišvili uzvedumiem veidots 1920. gadā par godu otrās Kominternes kongresam — "Uz vispasaules komūnu", kas notiek Biržas ēkas priekšā, uz kuģiem Ņevā un tiek apgaismots ar prožektoriem no Petropavlovskas cietokšņa. To noskatās ap 45 tūkstošiem proletāriešu un kongresa deputāti.

1920. gada rudenī Mardžanišvili uzsāk darbu kā Petrogradas Komiskās operas teātra vadītājs. Nozīmīgākais no divu sezonu iestudējumiem ir spilgtā un teatrālā H. Benaventes "Interešu spēle", kurā apvienoti itāliešu delartiskās komēdijas principi ar mūziku, pantomīmu, baleta ainām, aktieru iznācieniem pirms priekškara un uznācieniem no zāles. Scenogrāfiju veido dažādi aizslietņi, ko pārvieto "kalpi" — arābēni (vēl pirms slavenās Vahtangova "Turandotas").

Komiskās operas teātrī iestudētas arī tādas operas kā V. A. Mocarta *Cosi fan tutte*, "Bēgšana no seraja", D. Čimarozas "Slepenās laulības", D. Obēra "Bronzas zirgs", I. Kālmana "Silva". Paralēli darbam Komiskajā operā Mardžanišvili satīras teātrī Brīvā komēdija darbojas kopā ar N. Jevreinovu.

1922. gada ziemā Mardžanišvili dodas uz Maskavu, lai muzikālu teātri dibinātu arī tur un turpinātu meklējumus komiskās operas žanrā. Neguvis radošus panākumus un gandarījumu, Mardžanišvili pēc 25 gadu prombūtnes 1922. gada 6. septembrī atgriežas Gruzijā. Tikko izveidotajā padomju republikā. Tajā jau ir nodibināts Rustaveli teātris, kura vadību pārņem Mardžanišvili. Politiskās varas maiņas dēļ gruzīnu teātris, tāpat kā visa gruzīnu kultūra, atrodas krustcelēs. Mardžanišvili neierodas tukšā vietā, bet viņa zināšanas un pieredze padomju teātrī ir pirmais nosacījums tam, lai

viņš kļūtu par vadošo gruzīnu režisoru un oficiāli atzītu autoritāti, no kura sagaida gruzīnu padomju teātra radīšanu.

1922. gada 25. septembrī Mardžanišvili uzstājas Tiflisas konservatorijā ar ziņojumu par teātri, izvirzot mērķi izveidot teātri–svētkus, teātri, kas dod ļaudīm prieku. "Teātris tikai tad kļūst par mākslu, kad tam piemīt gan ritms, gan meistarība. Un, tā kā jebkura mākslas veida uzdevums ir pārvērst pagātni un nākotni priecīgā tagadnē, proti, skatītā caur mūsu laikmeta ritmu, tad top skaidrs, ka katram laikmetam ir savs teātris un sava īstenība. Un revolūcijas laika īstenība un domāšanas veids ir monumentāls."[7]

1922. gada 25. novembrī Rustaveli teātrī notiek pirmā Mardžanišvili pirmizrāde — Lope de Vegas "Avju avots". Par būtiskāko izrādes tapšanā uzsvēris monumentalitāti un jaunā laika diktēto heroismu, Mardžanišvili rada pirmo šāda veida izrādi Gruzijas teātrī — romantiski pacilātu izteiksmē, stilistiski vienotu, sintezējot dažādus skatuves izteiksmes līdzekļus. Kijevas izrādi ietekmē pilsoņu kara apstākļi, Gruzijas izrāde notiek laikā, kad karš ir beidzies, kas rada gan svinīguma atmosfēru, gan nepieciešamību apliecināt dzīves un dzīvības jēgu. Turklāt izrādē tēlotā cīņa par brīvību gūst atsaucību publikā ne tikai kā revolūcijas gara izteicēja, tā pauž arī gruzīnu neatkarības mīlestību un nacionālo pašapziņu. Laurensijas lomā ir T. Čavčavadze. Viņas lomas partitūru veido krasa emocionālo stāvokļu maiņa — no naida uz mīlestību, no sievišķīga valdzinājuma uz dzelžainu raksturu un spītu, no dzīvesprieka uz antīkai traģēdijai raksturīgām patētiskām ciešanām. Mengo lomā — A. Vasadze.

Tūlīt pēc "Avju avota" Mardžanišvili iestudē sava laika autora Z. Antonova nepretenciozo komēdiju "Saules aptumsums Gruzijā". Poručiks atļauju laulībām ar iecerēto dabū no viņas tēva tikai ar viltību — saules aptumsuma laikā nozogot meiteni. Vienkāršais sižets dod vaļu Mardžanišvili režisora fantāzijai, pārnesot uz skatuvi un teatralizējot dažādas nacionālās tradīcijas un vidi, pat papildinot lugas tekstus ar pašsacerētām ainām. Antonovam darbība sākas iekštelpās, Mardžanišvili to pārnes uz mājas balkonu, tādējādi rodot iespēju paralēlai darbībai risināties arī ārpus telpām, uz skatuves parādot arī Tiflisas ielu, kā arī papildināt lugu ar jaunām personām. Režisors izmanto daudz dziesmu, deju, pievērš uzmanību gruzīnu plastikai un gaitai, ievieš sižetā tirgus ainu, kas ļauj radīt nacionālo tipu parādi. Tiek uzburta vesela Austrumu tirgus pasaule ar būdiņām, raibu preču kaudzēm, tirgoņu klaigām, ceļojošu akrobātu uzstāšanos, pircēju smiekliem, pūļa burzmu. Savukārt izrādes finālu — kāzu skatu — Mardžanišvili atļaujas izvērst par īsta gruzīnu kāzu rituāla stilizāciju — ar kāzu viesu un jaunlaulāto ierašanos,

ar zīdaiņa iznešanu, kas simbolizē jaunās ģimenes laimi, ar degošām svecēm un lezginku, turklāt kāzu rituālam uz skatuves netiek nospraustas stingras mizanscēnas, tiek dota vaļa aktieru improvizācijai. Galveno varoņu attiecību zīmējumā savukārt Mardžanišvili izmanto vieglu pašironiju, piemēram, lugā meitene līgavaiņa mīlas vārdiem atbild ar Rustaveli dzejas rindām, izrādē — šīs pašas dzejas rindas viņa nolasa no lapiņas, ko izvilkusi no kabatas... Ar šķietami viegla repertuāra palīdzību Mardžanišvili padara Rustaveli teātri populāru un pievilcīgu plašākai un demokrātiskākai teātra publikai, nekā bijis līdz tam.

Par nozīmīgāko Mardžanišvili iestudējumu Rustaveli teātra periodā kļūst "Hamleta" interpretācija (1926) ar Ušangi Čheidzi titullomā, kura Hamlets ir sava laikmeta atbalss un tiesātājs. Atbilstīgi gruzīnu nacionālajai mentalitātei Hamlets ir aktīvs savā attieksmē pret notiekošo, nevis pasīvs inteliģents ar neremdināmām pasaules sāpēm par laiku (un cilvēkiem), kas izgāzies no eņģēm. Turklāt Čheidzes Hamlets ir varonis, kas pazīst šaubas par savas rīcības pareizību, par to, kā viņš vērtē apkārt notiekošo. Tas sasaucās ar gruzīnu inteliģences nenoteikto situāciju jaunajā padomju republikā — neziņu, apjukumu, cerībām, vilcināšanos, atkarību no varas attieksmes un nemieru... Izrāde tiek spēlēta uz milzīgām kāpnēm, kas sākas avanscēnā un ietiecas skatuves dziļumā, tāpat darbības dinamisma uzsvēršanai tiek izmantota grozāmā ripa — kāpnes redzamas gan pretskatā, gan sānskatā.

Izrāde sākas ar Hamleta parādīšanos, tam lēnām dodoties lejup pa trepēm. Kronēšanas skatā Hamlets atrodas lejā, karaļpāris augšā, starp viņiem un Hamletu izteiksmīgās grupās izvietoti galminieki un karavīri, kuru kopā saslietie vairogi norāda uz nepārkāpjamu robežu starp valdniekiem un Hamletu.

Čheidzes Hamlets nav ārprātīgs, viņa uzdrīkstēšanās un skarbie vārdi nav prāta tumsības, bet gan tā asuma izraisīti, viņš izsmej to, kam nepiekrīt. Skatā ar Tēva rēgu avanscēnā parādās šaurs gaismas kūlis, kas vedina Hamletu sev līdz pa kāpnēm augšup. Aktierim, kas spēlē Tēva rēgu, nav ārēju "viņpasaules" regāliju, viņš ir virsnieka formā – kā ceļā uz kaujas lauku. Tēva rēga saruna ar Hamletu ir sirsnīga, tad tas slīd pa kāpnēm lejup, vairākkārt atskatīdamies uz kāpņu augšgalā stāvošo Hamletu — it kā nespēdams atvadīties, līdz, kāpnēm aizgriežoties, pazūd skatītāju acīm.

Par izrādes emocionālo kulmināciju kļūst Hamleta saruna ar H. Donauri Ģertrūdi, tajā dēls uzbrūk mātei un to apvaino, bet vienlaikus viņam sāp sava rīcība, jo līdz šim viņam māte ir bijis neaizskarams svētums.

Čheidzes Hamlets aiz ironijas, apvainojumiem, nežēlības slēpj maigumu un izmisumu par Ģertrūdes nodevību pret tēvu un sevi. Arī attieksmē pret V. Andžaparidzes Ofēliju viņa nevērība un ironija ir uzspēlēta, lai slēptu bailes no neticības harmoniskas mīlestības iespējamībai. Izrādes finmāls ir simbolisks. Pulcējas karavīri, uz kopā saliktiem vairogiem tiek uznests varonis Fortinbrass. Pirms mirkļa, tāpat gaismas stara pavadīts, uz šiem pašiem vairogiem ir ticis aiznests Hamleta līķis. Fortinbrass Dānijai ir dots Hamleta vietā, lai ieceltu laiku atpakaļ eņģēs un sakārtotu izirušo pasaules kārtību.

Pēc "Hamleta" Mardžanišvili paziņo, ka pienācis laiks atsākt heroiska repertuāra veidošanu, balstot to nacionālā dramaturģijā, un šīs programmas ietvaros iestudē tādus dramatiskus darbus kā Š. Dadiani "Gegečkori", "Vakarējie", S. Šanšiašvili "Ereti varoņi", "Lataura", P. Kakabadzes "Zemestrīce Lisabonā", N. Aziani "Dezertiere", I. Gedevanišvili "Gaisma".

Kā spilgtu, fantāzijas bagātu spēli Mardžanišvili iestudē 20. gadsimta sākuma spāņu dramaturga H. Benaventes komēdiju "Interešu spēle". Tā ir atgriešanās pie komiskās operas izrādes, bet Rustaveli teātra iestudējums sākas ar vairāku minūšu intermēdiju, kurā A. Vasadzes Krispins Pjero kostīmā parodē visas lugas personas — lēkādams, mezdams kūleņus un salto, mēdīdamies, dancodams, bērdams vārdus kā pupas. Tad ar negaidītu vēzienu viņš atrauj vaļā priekškaru, un izrāde var sākties. Uz skatuves uzbūvētas miniatūras mājiņas, radot leļļu pilsētiņas iespaidu. Kādai no mājiņām paceļas jumts, no tās izspraucas izspūrusi galva, tad sakustas visas mājiņas un, pagriezušās ap savu asi, pēkšņi pārvēršas ziedošā dārzā ar baseinu vai atkal — kļūst par tiesneša istabu baroka stilā. Mūzika, plastika, košas krāsas, gaismas un artistiskā aktieru spēle rada izrādi, par kuru runā visa Tiflisa.

Savdabīgs eksperiments ir pantomīmas "Mzetamze" iestudējums 1925. gadā, kas veidots pēc Mardžanišvili paša sarakstīta scenārija. Režisors apstrādājis senas gruzīnu leģendas, kas vēsta par ļauno garu un burvju iejaukšanos cilvēku dzīvē, cīņu ar tiem, labā uzvaru, galveno varoņu kāzām. Inscenējumā tiek izmantotas nacionālās tradīcijas un rituāli. Mzetamzes un Tengiza kāzās, mirušo apraudāšanā un citās ainās skan gan tautas melodijas, gan T. Vahvahišvili sacerētā mūzika. Šī izrāde ir apliecinājums Mardžanišvili un viņa tuvākā kolēģa S. Ahmeteli vienotiem estētiskiem principiem nacionālā teātra meklējumos.

1926. gadā Mardžanišvili atstāj Rustaveli teātri (par konfliktu ar Ahmeteli tuvāk nodaļā "Sandro Ahmeteli"). Tikai 1928. gadā nopelniem bagātais režisors atver savu jauno teātri Kutaisi. Tam tiek dots valdības uzdevums — "apkalpot" arī Batumi pilsētu, tālab jauno teātri sāk dēvēt par



V. Šekspīra **"Hamlets"** Rustaveli teātrī (1925). Rež. K. Mardžanišvili, scenogr. I. Gamrekeli. Skats no izrādes

Kutaisi-Batumi teātri, oficiāli tas ir Gruzijas Otrais Valsts teātris. Kopā ar Mardžanišvili no Rustaveli teātra aiziet arī aktieri U. Čheidze, T. Čavčavadze, V. Andžaparidze, H. Donauri, C. Cucunava, Š. Gambašidze, A. Žoržoliani, S. Zakariadze, režisori D. Antadze, V. Abašidze, komponisti T. Vahvahišvili, K. Megvinetuhucesi un citi.

Četros Gruzijas Otrajā Valsts teātrī nostrādātos gados Mardžanišvili par savu galveno uzdevumu uzskata laikmetīgas gruzīnu dramaturģijas attīstības veicināšanu, jaunas teātra estētikas meklējumus saistībā tieši ar šo dramaturģiju, tālab no 27 iestudētām izrādēm 19 ir sava laika gruzīnu autoru darbi. Tomēr spilgtas radošas veiksmes režisors gūst ārzemju dramaturģijas interpretācijās — E. Tollera ekspresionistiskās drāmas "Hoplā, mēs dzīvojam!" un K. Guckova traģēdijas "Uriels Akosta" iestudējumos.

"Hoplā, mēs dzīvojam!" ir viena no pesimistiskākām vācu ekspresionistu lugām, kas radusies, autoram dziļi pārdzīvojot vācu 1918. gada revolūcijas asiņaino apspiešanu. Mardžanišvili tāpat kā savulaik "Avju avota" izrādē pārveido lugas finālu, strādnieka Alberta Krola mutē liekot

vārdus par to, ka darbaļaužu masas, kaut arī vīlušās savā biedrā Karlā Tomasā, caur viņa nāvi ir sapratušas, ka jādzīvo un jācīnās tālāk — "hoplā, mēs vēl dzīvojam!".

Skatuves ietērpu veido kubveida konstrukcija, kas pārvēršama te cietuma nārās, te ministra kabinetā, te restorānā vai radista kambarī. Turklāt no visām pusēm to ietver spoguļi, kas dod iespēju dažādām gaismu variācijām. Izrāde sākas ar ieilgušu, naidpilnu un nomāktu klusumu cietuma kamerā. Spriego gaisotni uzsver arī gaismas staru kūlis, kas no projektora pārslīd te pār vienu, te otru seju, kā arī trīs klavieru akordi, sākoties darbībai.

Pirmoreiz Gruzijā un arī Mardžanišvili daiļradē teātra izrādē konsekventi tiek izmantots kino. Pats Tollers paredz kino izmantošanu, un izrādē tiek iekļautas speciāli tai filmētas epizodes. Jau pirmajā ainā tiek izmantoti kadri ar revolūcijas epizodēm, Ļeņina uzstāšanos tautai, fonā skanot "Internacionālei". (1928. gadā Ļeņins kā dokumentāls tēls mākslā bija izmantots vēl tikai Eizenšteina filmā "Oktobris".) Nākamajos kadros redzams pa ielu skrienošs Karls Tomass, kas tikko izlaists no garā vājo ārstniecības iestādes, kur pabijis astoņus gadus. Viņš iegriežas ministrijā, strīdas ar kurjeru. Notiek kratīšana pie Evas Bergas, viņa bēg, bēg students, kas tikko šāvis uz ministru, redzams Karls, kas tēmē uz studentu.

Tēlu ārējai izpausmei izmantota izkāpināta plastika, eksaltēts runas veids, palēninātas vai paātrinātas kustības, masu ainām — vienotas plastiskas kompozīcijas. Viena no spilgtākajām epizodēm ir aina restorānā, kur dzīvā orķetra pavadījumā dejo pāriši gan uz skatuves, gan zāles ejās. Valsis, pieaugot mūzikas skaļumam un ritmam, pārtop aizvien lauzītākā, ekspresīvākā, uzvilktākā dejā. Dejotājiem pa vidu klīst Karls Tomass, ekstātiska jūsma par atgūto brīvību, iznākot no trakonama, viņa sejā mijas ar vilšanās rūgtumu par to pasauli, kas viņu brīvībā sagaidījusi.

"Uriela Akostas" (1929) emocionāli iedarbīgākais komponents ir psiholoģiskā aktierspēle. Izrādes vizuālajai formai izvēlēta askētiska — baltā, pelēkā un melnā — krāsu gammā ieturēta nosacīta vide ar kāpnēm, baltām kolonnām, melnām samta kulisēm, avanscēnai priekšā aizvelkamu melnu priekškaru, kas, aizvilkts līdz skatuves vidum, aizsedz iepriekšējās darbības vietu un "pieteic" nākamo. Personāža emocionālā amplitūda galēji sakāpināta — kaislības, patētisms, neapvaldītas emocijas... un — klusums, noslēgtība, askēze... Svārstības saistītas ar aktieru spēju pāriet no viena emocionālā stāvokļa otrā, iekšēju ekspresiju, kas piesātina izrādes atmosfēru ar traģisku nolemtības spriedzi. Par galveno vadmotīvu Mardžanišvili uzskata varoņa spēju upurēt sevi augstākas patiesības un ideālu vārdā.

Mardžanišvili izrādi sāk atšķirīgi no lugas. Tiek izteikta apsūdzība Urielam par tā maldiem un necienīgu attieksmi pret reliģiju. Kāpņu augšgalā parādās rabīns de Santoss ar milzīgu grāmatu rokās, viņu pavada sinagogas kalpotāji ar degošām svecēm. De Santoss dodas pie Uriela skolotāja un garīgā tēva de Silvas ziņot par ķecera Uriela sarakstīto. Visu trīs draudīgo stāvu nesteidzīgais kāpums lejup tumsā pieteic liktenīgu notikumu tuvošanos. Ušangi Čheidzes Uriels ir romantiķis it visā — domāšanā, emocijās, pārliecībā par savu uzskatu pareizību. Viņa nelaime ir viņa dziļi racionālais prāts savienojumā ar tikpat bezgala jūtīgu dabu, tādējādi viņa cīņa ar ārpasauli par savu uzskatu un ideju pareizību ir tikpat spēcīga kā cīņa starp savu pārliecību un cieņu pret de Silvu. Š. Gambašidzes de Silva Mardžanišvili skatījumā nav Urielu nesaprotošs reliģiozs dogmatiķis, bet dzīvesgudrs skolotājs, kas novērtē audzēkņa neparastās prāta spējas un domas dziļumu, bet laiks, kurā viņi dzīvo, nepieļauj svēto vārdu interpretāciju. Viņš kļūst nepielūdzams, nežēlīgs, pat naidīgs, bet cīņa pret skolnieku ir reizē cīņa par viņu augstākas idejas vārdā.

Ainā, kad māte, brāļi un Judīte pierunā Urielu doties uz sinagogu publiski atteikties no savas pārliecības, Judīte sēž uz augsta, balta krēsla, kas saplūst ar viņas balto tērpu, rokas saliktas lūgšanā, augums mēmi saliecies uz priekšu, meitenē ir kas no ievainota putna izteiksmes. Sapratusi, ko Urielam nozīmē šis ceļš uz sinagogu, viņa sauc, lai Uriels atgriežas.

Sinagogas ainā Mardžanišvili sapulcē uz skatuves visu ansambli. Ritmiski saskaņotās masu ainas pārraida nemieru, ziņkārību. Uz šī fona notiek Uriela atteikšanās, kas ir traģēdijas katarses brīdis. Cilvēks, kas pārliecību vērtējis augstāk par visu, atsacīdamies no tās, kļūst par pazemoto, izdzīto, vientuli. Arī savās acīs.

Uriela un Judītes nāve izrādes finālā iezīmē vairs tikai mīlestības mūžīgumu, nevis kādu ētisko principu uzvaru, kaut arī de Silvas vārdi, skatuves aizmugurē austot saulei, izskan kā aicinājums pēc taisnības, miera un mīlestības.

1932. gadā ar Šekspīra "Otello" iestudējumu Mardžanišvili no Gruzijas uz laiku atvadās, jo viņu uzaicina gan Maskavas, gan Ļeņingradas teātri. To, ka Gruzijā viņš kā režisors vairs neatgriezīsies, Mardžanišvili nezina, kaut arī viņā ir gana liels rūgtums gan pēc konflikta ar Rustaveli teātri, gan pēc milzu panākumiem Tiflisas viesizrādēs, kad viņš cer uz uzaicinājumu atgriezties Tiflisā un tomēr to nesaņem, gan pēc viņa teātrim atteiktām viesizrādēm Vācijā 1932. gadā.

Maskavā bijušajā Korša teātrī viņš iestudē H. Ibsena "Celtnieku Sūlnesu". F. Šillera "Dons Karloss" Mazajā teātrī paliek nepabeigts, precīzāk,

to pabeidz režisoru kolēģija mēnesi pēc Mardžanišvili nāves 1933. gada 17. aprīlī.

Mardžanišvili darbojies arī gruzīnu kinematogrāfā, uzņemdams sešas filmas — "Negaisa priekšvakarā jeb Vētrasputns" (1924), "Samanišvili māte" pēc D. Kldiašvili stāsta, "Gogi Ratiani", "Likums un pienākums jeb Amoks" pēc S. Cveiga (visas 1927), "Dundurs" pēc E. Voiničas romāna (1928) un "Komunāra pīpe" pēc I. Ērenburga stāsta (1929).

Citētie avoti

[1] *Любомудров М.* Марджанов в русском театре. — Театр, 1972, с. 10, с. 97.
[2] Turpat, 97. lpp.
[3] Turpat, 99. lpp.
[4] *Гугушвили Э.* Котэ Марджанишвили. — М., 1979, с. 64.
[5] *Марджанишвили К.* Воспоминания. Статьи и доклады. — М., 1958, с. 72.
[6] *Гугушвили Э.* Котэ Марджанишвили, 1979, с. 144.
[7] *Марджанишвили К.* Воспоминания. Статьи и доклады, с. 110.

SUMMARY

This book provides an overview of significant developments in the evolution of European and American stage direction from 1900 to 1945. To a great extent, it reflects the whole theatrical process of the period focusing on the close link between theory, play writing and stage practice.

The most distinctive invention of the twentieth century theatre is the full time director whose role is elevated to that of prime creator in the theatre. However, of all the arts theatre is perhaps the one least able to escape the past. So this book has a first article which takes time to establish what is known about the man responsible for the actual staging of a theatrical production in ancient Greek theatre and then moves forward to the Duke of Saxe — Meiningen, André Antoine, Paul Fort and Aurélien Lugné-Poe whose work was influential on the aspirations of the twentieth — century directors.

Since the book seeks to open for its readers the various forms that the twentieth — century theatre has taken and to reveal their distinctive powers, it includes surveys of the development of stage direction in European countries and the United States, as well as articles about the most influential directors. Attention goes beyond directors who do not provide a vital focus for the reappraisal of theatrical values. The book includes surveys of the development of stage direction in Latvia, Lithuania, Estonia, Scandinavia, Russia, Germany, France, England, Georgia, the U.S.A., as well as articles such important figures in the twentieth-century theatre as Eduards Smiļģis, Alfreds Amtmanis-Briedītis, Ernests Feldmanis, Konstantin Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold, Aleksander Tairov, Evgeny Vakhtangov, Mikhail Chekhov, Max Reinhardt, Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Antonin Artaud, Jacques Copeau, Gaston Baty, Charles Dullin, Georges Pitoëff, Louis Jouvet, Gordon Craig, Kote Marjanov, Sandro Akhmeteli.

United by a concern to represent artist — director's unifying vision the contributors take up many themes: theatre's changing role within society, varieties of form and means of production, interactions with other arts and with critical, political, moral, philosophical and religious thought. Since the proliferation of modern artistic movements is especially evident in the first

part of the twentieth century, the theoretical premises that underlie them are explored. Ideas set forth by Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung have given rise to the extreme variety in modern theatre — naturalism, symbolism, expressionism, futurism, syrrealism and other artistic movements. A continuous focus is maintained across national and language barriers. Separate attention is given to different sources of theatre tradition including the forms of medieval theatre (mysteries, miracles, moralities), Elzabethan theatre, *commedia dell'arte*, Japanese Noh and Kabuki. Interaction with other arts (opera, dance, film, literature, painting, etc.) are considered. The work of individual directors and actors is recorded and analysed to understand the part they have played in making productions.

The book is written by seventeen Latvian theatre specialists — Lilija Dzene, Viktors Hausmanis, Valda Čakare, Edīte Tišheizere, Guna Zeltiņa, Normunds Naumanis, Silvija Radzobe, Līga Ulberte, Baiba Tjarve, Henrieta Švāne, Baiba Kalna, Mārīte Gulbe, Andra Rutkēviča, Undīne Adamaite, Evita Mamaja, Evita Sniedze, Ieva Zole — and a Lithuanian theatre scholar Irena Aleksaite. Four generations of theatre researchers have contributed to the shaping of this book: graduate and post — graduate students have worked side by side with doctors of arts and philology.

To this day, there has been a single study of the world theatre in Latvia — "History of the World Theatre" by Roberts Kroders. Published in 1934, Kroders' book covers the development of the theatre as a cultural institution from its beginnings until the end of the Renaissance. Since Latvian theatre is relatively new its beginnings date back to the nineteenth century), it is not included Kroders' book. This study, therefore, is of double importance. For the first time in Latvia, it deals with European and America theatre of the first half of the twentieth century. Simultaneously, it attempts to analyse Latvian theatre as an integral part of the whole theatrical process.

The monograph is a must-have volume for students, scholars and theatre goers who wish to come to a richer understanding of the twentieth — century theatre.

This book will be followed by the second part providing an overview of European and American stage direction from 1945 to 2000.

PERSONU RĀDĪTĀJS

Abašidze Vaso 861, 879, 891
Ābels Kels 852, 853
Abrikosovs Andrejs 852, 853
Adamova Marija 122, 123
Adamovs Arturs 707, 728, 729
Adaševs Aleksandrs 172, 173, 249, 424, 431
Adāns Pols 638
Adlere Neta 212
Adlere Stella 823
Adlers Luters 823, 825
Admoni Vladimirs 859
Afinogenovs Aleksandrs 303
Ahacs Karls Ludvigs 497, 498
Ahmatova Anna 239, 240, 244
Ahmetalašvili Vasilijs 866
Ahmeteli Data 875
Ahmeteli Sandro 309, 862, 863, 864, 866–878, 890
Aiherings H. 521, 543
Aihers Rūdolfs 164
Akimovs Nikolajs 309
Akmentiņa Dace 60, 62, 65, 73
Aksabadze Šota 864
Akuraters Jānis 76
Akurātere Līvija 122, 123
Akvīnas Toms sv. 604, 659
Albāna Blānša 617
Aleksanders Džordžs 736, 739
Aleksandrovs Aleksandrs 414
Aleksandrovs Nikolajs 251
Aleksandrs Renē 592
Aleksejeva Elizabete 252
Aleksidze Dimitrijs 864, 865
Aleksi-Meshišvili Vladimirs 861
Aleksiss Pols 33, 34, 35
Alesijs R. 624
Alksnis Alfrēds 77, 80, 164
Alma-Tadema Lorenss 738
Aloja Kārlis 226
Alpatova Irina 311
Alperss Boriss 315, 316, 341, 352, 353, 389, 399
Altermanis Teodors 212, 213, 215, 216, 217
Altmans Nātans 239, 274, 436, 437
Alunāns Ādolfs 8, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 84, 90, 139, 164
Alunāns Nikolajs 71, 94
Amels Denī 663
Amtmane Ida 154
Amtmanis Fricis 154
Amtmanis Teodors 64, 71, 72, 73, 127, 128, 154, 156, 157, 160
Amtmanis-Briedītis Alfreds 75, 77, 78, 80, 89, 90, 107, 112, 119, 135, 154–170, 176, 181, 512
Andersens Hanss Kristians 835
Andersone Džudīte 829
Andersons Maksvels 807, 815, 819, 822, 828
Andersons Šervuds 819
Andreīni Frančesko 12
Andreīni Izabella 12
Andrejeva Marija 65, 325
Andrejevs Leonīds 64, 73, 194, 220, 221, 236, 248, 260, 337, 338, 373, 401, 641, 812, 814, 815, 880, 881
Andrē Mariano 692
Andronikašvili Konstantīns 868
Androvska Olga 251
Andžaparidze Veriko 863, 864, 865, 868, 890, 891
Angarins Vasilijs 157
Anisfelds Boriss 591
Aniksts Aleksandrs 11, 50
Ankers Bernts 843, 844
Anrī Aleksandrs
Ansē Žoržs 34
An-skis Solomons 423, 436, 437, 668
Antadze Dodo 891
Antonovs Zurabs 888
Antuāns Andrē 27, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 45, 132, 166, 212, 213, 228, 279, 323, 367, 368, 478, 507, 589, 590, 596, 600, 607, 612, 614, 615, 627, 628, 634, 646, 648, 664, 666, 687, 697, 743, 746, 776, 788, 810, 838, 846, 849, 851, 856, 883
Anuijs Žans 596, 610, 611, 637, 656, 668, 724, 829
Aņenkovs Jurijs 259, 269, 271, 275
Aņenskis Inokentijs 409, 410
Apia Ādolfs 93, 356, 408, 411, 475, 476, 486, 514, 522, 538, 591, 593, 595, 597, 615, 616, 642, 643, 659, 765, 795, 804, 805, 812, 821, 830, 830, 836, 863, 866
Apolinērs Gijoms 602, 627, 710
Arabals Fernando 729
Aradeli-Išhneli Georgijs 862
Aragons Luiss 601, 702, 710, 711, 722
Aragvispireli Šio 862
Arakibišvili Dimitrijs 868
Arapovs Anatolijs 406, 407
Arbatovs Nikolajs 188
Arbuzovs Aleksejs 206, 309
Ardaziani Lavrentijs 865
Ardovs Viktors 294
Aristofans 112, 597, 630, 636, 672
Arkādins Ivans 412
Arno Antuāns Vensāns 656
Arnolfs 680
Arnū Aleksandrs 597, 627
Arons Robērs 703, 722, 723
Artemenko Jekaterina 447
Artmane Vija 110, 148
Arto Antonēns 427, 482, 527, 603, 605, 612, 630, 631, 699–733, 802, 838, 840
Arvatovs Boriss 281, 418
Asars Jānis 67, 72, 91, 92
Aslanovs Nikolajs 447
Asolans 627
Aspazija 60, 66, 70, 89, 91, 122, 134, 135, 152, 159, 165
Ašārs Marsels 596, 597, 632, 683, 694
Atanasiu Ženika 632, 702, 703, 722
Atārs Farīds Udīns 731
Auere Sofija 131
Aufrihts Ernsts 557
Austriņš Antons 98
Avališvili Nikolajs 861
Aziani N 890

Ābele Alma 146, 147, 148, 180, 877
Ābele Kārlis 117
Ābels Kels 852,853
Ālberga Ida 856
Ārčers Viljams 743, 744, 752
Ārente Hanna 503
Ārents Artūrs 826
Āriņa Otīlija 64
Āva Ēvalds 218
Āviks Johans 213

Babanova Marija 391, 394, 396, 397
Bačelis Tatjana 27, 50, 336, 337, 355
Badī Berta 37, 46
Bahmans Augusts 220
Bahrušins Aleksejs 372
Bahs Johans Sebastians 763
Bairons Džordžs Gordons 22, 266, 345, 401
Baka L. Pērla 806
Baksts Ļevs (Leons) 234, 412, 591, 641, 762, 812, 843
Balančins Džordžs 562
Balančivadze Vasilijs 862
Baldone Austra 71, 146
Baltābola Paula 119, 131, 158, 161, 162, 180
Balzaks Onorē de 608, 630, 676
Baļuna Vera 165, 167
Banga Tija 63, 91

Banglia Habibs 665
Barba Eudženio 730
Barhins Mihails 398
Barijs Džeimss Metjū 820
Barimora Etele 822
Barimors Džons 807, 821, 822
Barimors Laionels 821
Bario Ž. 664
Barnajs Ludvigs 25
Baro Žans Luijs 50, 592, 594, 603, 604, 605, 613, 625, 630, 634, 696, 697,718, 719, 727, 729, 732, 802
Barrijs Filips 811, 822
Barsaks Andrē 598, 610, 623, 624, 630, 634, 635, 637
Bartoševičs Aleksejs 751, 777
Basehess Avtandils 399
Basermanis Alberts 515
Basovs Osips 252
Batalovs Nikolajs 251, 343
Batī Gastons 104, 141, 592, 595, 596, 597, 599, 603, 604, 612, 613, 629, 630, 645, 646, 659–678, 682, 686, 694, 802, 858
Baumane Lūcija 107
Baumanis Arturs 61
Baumanis Rūts 222
Bazanovs Vasīlijs 617, 625
Bāls Hugo 489, 601
Bāna Roma 557
Bārbers Stīvens 704, 706, 712, 731, 732, 733
Bārda Fricis 97
Bārgelds Blikss 731
Bārkers Grenvils Hārlijs 746, 744, 748, 749, 750, 751, 752, 756, 757, 758, 759, 762, 764, 765, 773, 775, 788
Bebutovs Valērijs 269, 385
Beconi Džovanna Roza Dzaneta 15
Bednijs Demjans 293, 308
Behers Johanness 484
Behers Ulrihs 566
Behterevs I. 304, 871
Behterevs Vladimirs 101
Beikers Pīrss Džordžs 807, 811, 812
Beilisa Liliana 772, 773
Bekets Semjuels 729
Beks Džuliāns 731
Belasko Deivids 807, 809, 810, 811
Belijs Andrejs 94, 104, 197, 367, 392, 445, 446, 452, 458, 468, 471
Bella Marī 592
Bellaks Lotārs 570
Beļajevs Jurijs 261
Beļinskis Visarions 361
Ben Ami Džeikobs 820
Benārs Lisjēns 663
Benavente Hasinto 112, 887, 890
Benjamins Valters 104
Benkhida Telala 830
Benkrofts Skvairs 735
Benrimo Harijs 116, 406, 883
Bensons Frenks Roberts 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759
Bentlijs Eriks 521, 543
Benuā Aleksandrs 234, 256, 257, 591
Berārs Kristiāns 679, 690, 691, 694, 696, 697
Berberova Ņina 471
Berdjajevs Nikolajs 367
Bergboms Karlo 856, 858
Bergers Henings 199, 201, 219, 250, 423, 429, 450
Bergmanis Arveds 172
Bergmanis Ingmars 840, 843
Bergmanis Vilis 111
Bergs Albāns 494, 502
Bergsons Anrī 710
Bergstrems Jalmārs 189
Berija Lavrentijs 876, 877, 878
Berjozkins Viktors 541, 543
Berlava Ruta 563
Bernāra Sāra 31, 49, 505, 611, 637, 676
Bernārs Emils 42, 99
Bernārs Žans Žaks 112, 599, 663, 664
Bernī Ežens 606
Bernsteina Alīna 817
Berseņevs Ivans 306, 457
Bertēns Emīls 675, 676
Besaļko Pāvels 281
Beskins Emanuēls 412
Besons Benno 565, 569
Bezeļanskis Jurijs 310
Bezīrs R. 829
Bežanišvili Suzanna 877
Bēbelis Augusts 474
Bēklins Arnolds 840
Bērdslijs Obrijs 750
Bērents Edmunds 52
Bērns-Džonss Edvards 738
Bērziņa Emīlija 110, 179, 180, 181
Bērziņa Lilita 86, 126, 137, 144, 146, 147, 148
Bērziņš Arturs 124
Bērziņš Rūdolfs 67, 127
Bēthovens Ludvigs van 149, 505
Bigsbijs S. 824
Billingers Rihards 208
Bils Ž. 33
Bils-Belocerkovskis Vladimirs 206, 870
Bilts Pauls 579
Biļibins Ivans 377, 882
Binde Gunārs 152
Bindokaite Elena 197
Binga Suzanna 613, 617, 621, 682
Biņķis Kazis 86
Birkerts Antons 122
Birmane Serafima 172, 173, 184, 249, 431, 433, 434
Bismarks Oto 474
Bizē Žoržs 283
Bīčere-Stova Harieta 197
Bīhners Georgs 517, 520, 523, 533, 725, 827
Bīrboms Makss 739
Bīrboms Trī Herberts (Dreipers) 739, 740, 741, 745, 748, 756, 759, 777, 788
Bjernsons Bjerns 849
Bjernsons Bjerstjerne 22, 35, 46, 214, 644, 832, 834, 844–846, 847, 848, 849, 850, 859
Blanšāra Dominika 695
Blanters Matvejs 293
Blaua Leontīne 512
Blaumanis Rūdolfs 60, 62, 68, 74, 78, 86, 89, 113, 120, 139, 164, 166, 168, 169, 177, 212, 213, 222, 777
Blānšs Leslijs 765
Blēns Rožē 707, 727, 728, 729
Bliziņskis Jans 86
Bloks Aleksandrs 119, 230, 231, 232, 233, 236, 247, 254, 262, 284, 286, 310, 366, 367, 368, 369, 370, 377, 400, 404, 641, 644
Bloks Viljams 852, 853
Blūms Vladimirs 284
Bodenstets Frīdrihs fon 21
Bodlērs Šarls 627, 700
Bogaers L. 686
Bogdanovs Aleksandrs 276, 277, 279, 311
Bogomolovs Nikolajs 310, 471, 473
Bojadžijeva Ludmila 538, 543
Boljē Ernī Anrī 606
Boļeslavskis Ričards 249, 451, 822, 823
Bomaršē Pjērs Ogistēns 119, 173, 174, 175, 184, 194, 221, 608, 636, 679, 865
Bonārs Pjērs 47, 99
Bonere Žoržeta 447
Bondi Jurijs 254
Bondirevs Aleksejs 447
Borbergs Svens 852
Bordā Pjērs 708
Bormane Olga 75, 106, 181
Borodins Aleksandrs 308, 877
Bose Hariete 835, 849
Boshs Hieronīms 717
Botičelli Sandro 749
Bouena Sellija 777
Brača Irma 79
Braks Žoržs 697, 728

Bramberga Elvīra 141
Brandess Georgs 852
Brants Oskars Ludvigs 134
Brasla Žanis 77, 87
Braunboka Karola 560
Brauneks Manfrēds 503
Brauns Jakovs 415, 422
Brauns Moriss 812
Brāms Oto 31, 39, 212, 228, 323, 478, 479, 480, 481, 505, 506, 507, 508, 510, 512, 525, 743, 788, 797, 856
Brāmss Johanness 27
Bredbijs Deivids 613, 639, 658, 733
Brehmane Alise 178, 179
Brehmane-Štengele Milda 462
Brehts Bertolts 88, 105, 142, 225, 232, 282, 294, 431, 440, 491, 492, 534, 544–572, 573, 577, 578, 581, 583, 586, 596, 606, 670, 685, 699, 709, 850, 853, 858
Breigelis Pīters 372
Bretons Andrē 701, 702, 708, 710, 711, 729
Bridžess-Adamss Viljams 748, 758, 759, 760, 761, 762, 764, 766, 767, 768, 770, 771
Brigadere Anna 68, 73, 80, 89, 162, 163, 177, 182
Brigadere-Maija Anna 55, 60
Briē Ežens 34, 67, 627
Brisons Pjērs 664
Brīvnieks Kārlis 66, 91, 155
Brjusovs Valērijs 246, 366, 367, 399, 412, 414, 419, 641
Brokets Oskars Gross 13, 50, 808, 831
Bruks Pīters 527, 541, 571, 572, 615, 699, 701, 714, 718, 730, 731, 732, 802, 864
Bruns Juhanness 844
Buajē Šarls 663
Buā Žils 44
Bueljē Sentžoržs de 535, 608, 661
Bukē Romēns 686
Buklinga Lisa 468, 472, 473
Bulgakovs Mihails 251, 266, 295, 333, 343, 344, 345, 348, 349, 354, 419
Bulgakovs Sergejs 230
Buls Ole 844, 845, 846, 847
Būmanis Arnolds 164
Bumbieris Ģirts 107
Bunjuels Luiss Horhe 703, 711, 835
Burdels Emils Antuāns 406
Burdē Eduārs 592, 683
Burdē Emīls 506
Burdžalovs Georgijs 252
Burļuki (brāļi Dāvids un Vladimirs) 243
Burnaševs M. 256, 258
Bušs Ernsts 559, 560, 561, 565, 569, 570
Bušujeva Svetlana 516, 543
Buts Maikls R. 18, 26, 27
Buzoni Feručo 495, 503
Būsiko Daions 737

Cagareli Avksentijs 862, 868, 879
Cara Tristans 601
Cereteli Akakijs 861, 879
Cereteli Nikolajs 405, 409, 410, 412
Cikelis Martins 509
Cilinskis Gunārs 167
Cimermanis Artūrs 175, 177, 178, 461
Cimmers Bernards 632
Civjans Juris 404, 421
Cofa Marianna 544
Cucunava Aleksandrs 862, 863, 868, 869
Cucunava Cecīlija 891
Cukmeijers Karls 163
Culukidze Tamāra 872, 873
Cveigs Stefans 502, 634, 816, 894
Cvetajeva Marina 230

Čaikausks Stasis 207
Čaikovskis Pēteris 149, 219, 379, 401, 640
Čaks Aleksandrs 107, 236
Čapajevs Vasīlijs 302
Čapeks Karels 113, 194, 221, 435, 816, 817
Čaplins Čārlzs Spensers 274, 284, 382, 557, 584, 594, 615, 618, 652, 806
Čavčavadze Ilja 861, 864
Čavčavadze Tamāra 888, 891
Čebans Aleksandrs 249, 456
Čehova Ksenija 447
Čehova Olga 443, 455
Čehovs Aleksandrs 443
Čehovs Antons 50, 70, 72, 73, 194–212, 216, 216, 217, 219, 226, 228, 248, 252, 280, 301, 314, 321, 322–329, 335, 343, 345, 349, 350, 362, 363, 366, 367, 391, 401, 404, 430, 437, 451, 517, 596, 641, 642, 643, 644, 645, 647, 649, 651, 653, 658, 741, 763, 774, 819, 820, 823, 829, 830, 839, 843, 858, 867, 880, 881, 882
Čehovs Mihails 77, 82, 87, 113, 141, 142, 165, 188, 191, 196, 197, 199, 201, 202, 203, 204, 249, 250, 269, 315, 352, 340, 341, 342, 345, 346, 352, 353, 354, 356, 397, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 432, 433, 434, 435, 440, 441, 442–473, 515, 613, 648, 650, 823, 825
Čeličevs Pāvels 694
Čelpanovs Georgijs 444
Čerkezišvili Elizaveta 862
Černiševskis Nikolajs 539
Čhartišvili Arčils 864
Čheidze Ņina 862
Čheidze Ušangi 863, 864, 889, 890, 891, 893
Čiaureli Mihails 868
Čimaroza Domeniko 887
Čirikovs Jevgeņijs 880, 881, 882
Čurļonīte-Kīmantaite Sofija 187

Dabondanss Žans 256
Dadiani Šalva 862, 874, 890
Daibers Hanss 503
Dalī Salvadors 711
Dalkrozs Emils — skat. Žaks-Dalkrozs Emils
Dalmatovs Vladimirs 188
Daļskis Mamonts 65
Dambekalns Jānis 70
D'Annuncio Gabriels 65, 366, 380, 517
Dante 134
Daraseli Vanions 865
Dargomižskis Ivans 379
Darvins Čārlzs 27, 120, 444, 588
Dastē Marija Helēna 676
Dauguvietis Boriss 188, 189, 190, 194, 195, 196, 200, 202, 205, 206, 207, 208
Davidova Aleksandra 455
Davidovs Vladimirs 188, 196
Davitašvili Georgijs 873, 877
Davitašvili Ņina 862
Debisī Klods 682
Deglavs Augusts 58, 59, 90, 91, 154, 166
Dekarts Renē 660
Dekrū Etjēns 50, 604, 613, 722
Delakruā Ežens 420
Delēzs Žils 729
Delsarts Fransuā 86, 109, 462, 467
Delvarī Žoržs 289, 290, 297
Demē Marī 666
Denī Moriss 42
Deprē Suzanna 46
Derēns Andrē 843
Deridā Žaks 729
Deržavins Konstantīns 409, 421
Desavs Pauls 564, 565
D'Estoks Pols 535, 661
Dezomjērs Rožē 727
Dēblins Alfrēds 581
Diamels Žoržs 683
Didro Denī 16, 429, 804
Digss Dadlijs 817
Dikenss Čārlzs 106, 193, 197, 250,

429, 431, 451, 759
Dikijs Aleksejs 249, 302, 306, 446
Dikss Oto 484, 490
Dilaka Žermēna 703
Dilēns Šarls 104, 206, 245, 447, 592, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 611, 612, 613, 617, 618, 620, 626–639, 642, 645, 646, 653, 662, 663, 664, 665, 666, 672, 676, 686, 694, 697, 700
Dimā Aleksandrs (dēls) 17, 32, 49, 305, 391, 395, 613, 741, 777, 820
Dimā Aleksandrs (tēvs) 680, 781
Dimiters Artūrs 146
Dimovs Osips 368, 456, 515, 881
Dineika Viktors 207
Dingelštets Francs fon 18, 26, 28
Diparka Terēze 13
Diranti Edmonds 33
Dirjē Tilla 581, 582
Dišēns Gijoms 396
Dišlere Minna 79
Dižardēns Eduārs 40, 42
Dīcenšmits 112
Dīks Františeks 51, 122
Dīrens Freds 570
Djagiļevs Sergejs 113, 233, 234, 235, 310, 356, 367, 412, 591, 682
Dmitrijevs Vladimirs 386, 387, 394
Dobužinskis Mstislavs 198, 201, 234, 256, 257, 258, 297, 377, 460
Dodē Alfonss 33, 883
Dolidze Viktors 863
Domms S. 33
Donanjī Erne 244, 377
Donauri Helēna 889, 891
Doniceti Gaetāno 674
Dorinna Džesa 792
Dorvāla Marī 665
Dostojevskis Fjodors 173, 192, 219, 251, 261, 262, 268, 319, 443, 448, 450, 456, 459, 460, 593, 620, 670, 671, 672, 680, 805, 819, 850, 858
Dreiers Karls Teodors 702
Dreiers Makss 65, 209
Dreika Feibija 761, 762, 765, 766
Dreizers Teodors 806, 808, 814
Drīzens Nikolajs fon 77, 256
Duburs Jēkabs 57, 60, 62, 64, 68, 69, 73, 91, 134
Dubvada Johanna 850
Dudovs Zlatans 491, 558, 559, 561, 563
Dunkane Aisedora 96, 104, 218, 235, 240, 242, 335, 402, 403, 409, 475, 682, 780, 790, 791, 792, 793, 797, 799
Dunkans Ogastins 817
Dunkers Oļģerts 473
Durasova Marija 249
Dūze Eleonora 96, 235, 505, 791, 797, 856
Dzene Lilija 80, 92, 125, 153, 170, 472
Dzenis Burkards 98
Džavahišvili Miheils 862
Džeimss Henrijs 742
Džeksons Berijs 748, 772
Džilete Viljams 808
Džilevičs Pēters 520, 543
Džoiss Džeimss 746
Džonsa Margo 831
Džonsons Bens 597, 630, 634, 672, 816, 865
Džonss Reimonds 812
Džonss Roberts 808, 813, 814, 817, 821
Džounss Ernests 774
Džounss Henrijs Arturs 740, 741, 742
Džoto di Bandone 372

Ebdī Ija 726
Eberto Žaks 645, 682
Ečērča Dženeta 743, 753, 754
Efross Anatolijs 397
Efross Ābrams 409, 415
Eglītis Anšlavs 90, 100
Eibenšuca Kamilla 528
Eide Egils 849, 850
Eimzs Vintrops 812
Eineta-Konfino Airīna 803
Einšteins Alberts 445
Eiripīds 280, 409, 708, 747, 812, 829, 830, 881
Eirtons Rendls 759, 760, 762, 763, 768, 769, 770
Eislers Hanss 558, 559, 561
Eizenšteins Sergejs 104, 268, 269, 270, 271, 275, 281, 282, 283, 284, 291, 312, 369, 391, 396, 399, 418, 445, 550, 892
Eizolde Ģertrūde 515, 528, 530
Ekarts Dītrihs 499
Ekermans Johans Pēters 17
Ekhofs Konrāds 16
Ekstere Aleksandra 234, 274, 406, 409, 411, 412, 421, 434, 440
El Greko 775
Eliade Mirča796
Eliārs Pols 710, 711
Eliots Tomass Sterns 826
Ellems Šarls 535, 661
Elmhersta Doroteja 449
Elmhersts Leonards 449
Elo Kosti 858
Elsberga Solveiga 859
Emertons Rojs 767
Engels Ērihs 491, 493, 534, 549, 555, 558, 564, 565, 569, 570, 571
Enniks Leons 33, 34
Erdmans Nikolajs 293, 391, 392
Erenbergs Vladimirs 241
Eristavi Georgijs 861, 862, 867
Erkmans-Šatrians / Erkmans Emīls un Šatrians Aleksandrs / 319
Erlers Fricis 659
Ernsts Makss 711
Ernsts Pauls 502
Erolds Ferdinands 40, 41
Ertnere Felicita 83, 84, 86, 87, 92, 109, 111, 113, 123, 128, 131, 140, 145, 152
Ervē Žans 592
Esene Sirje fon 835
Eshils 9, 715
Eskola Antss 224
Eslins Martins 729, 752, 777
Esmanis G. 852
Ešķrofta Pegija 773
Etkinds Aleksandrs 444, 464, 471, 473
Etkinss Roberts 748, 758, 771, 772
Evansa Edīte 773
Evanss Moriss 829
Ezeriņa Emma 168

Ēlenšlēgers Ādams 835
Ērenburgs Iļja 894
Ērika Lilija 75, 180
Ērvings Henrijs 736, 737, 738, 739, 740, 753, 756, 759, 776, 779, 780, 781, 782, 803, 804

Fabrs Emīls 627
Fagers Karls 858
Faiko Aleksejs 391
Falkenbergs Oto 484, 492, 501, 545, 547
Falkoneti Renē 662
Falks Augusts 838, 839, 840
Falsens Enevolds 843, 844
Falstrema Alma 849
Falstrems Juhans 849
Fangs Lan Mai 631
Fargs Leons Pols 724
Fārkers Džordžs 548
Fedorovs Vasīlijs 391
Fedotova Glikerija 344
Fedotovs Aleksandrs 317
Fegens Džeimss Bernards 757
Feido Žoržs 724
Feihtvangers Lions 545, 547, 549, 563
Feldmanis Ernests 77, 80, 89, 106, 161, 171–185, 249
Feldmans Oļegs 384
Feneons Fēlikss 33
Ferda Ērika 180
Ferdinandovs Boriss 405
Fevraļskis Aleksandrs 399

Fēlings Jirgens 485, 489, 501
Fēlmanis Frīdrihs Roberts 211
Fičs Klaids 808
Ficdžeralds Frānsiss Skots 806
Filipsons Artūrs 126, 146, 147
Filonovs Pāvels 263
Findlejs R. 831
Finkelnburgs K. 107
Finkelšteina Jeļena 639, 657, 658, 678, 698
Fiske Harisons Grejs 809
Fiske Minnija Maderna 808, 809
Fīrtels Bertolds 490
Fjodorova Aleksandra 97
Flauers Arčibalds 756, 757, 761, 762, 766, 770
Flauers Čārlzs 753, 754
Flauers Edvards Fordhems 753
Flegs Edmons 663
Fleisere Mariluīze 584
Flemings Viktors 807
Flenegeine Hollija 826
Flērs R. de 191
Flobērs Gistavs 305, 404, 673
Floratahs Alberts 487
Florenskis Pāvels 230
Fokins Mihails 94, 843
Fokins Valērijs 235, 384, 396, 591
Folkners Viljams 806
Folmellers Kārlis 535, 538, 539
Fonteina Linna 815, 817, 819
Fonvizins Deniss 210
Forbss Normens 736
Forbss-Robertsons Džonstons 736, 739, 769
Fords Džons 721, 807
Foregers Nikolajs 269, 281, 294
Formens Ričards 802
Fors Pols 42, 43, 45, 48, 99, 113, 244, 246, 356, 589, 614
Fortùni Mariano 664
Frajs Notrops 715
Franca Helēna 21
Franks Kārlis 56
Fratinelli (brāļi — Fransuā, Luijs, Pols, Alberts) 615, 618
Freids Zigmunds 7, 120, 243, 444, 445, 464, 590, 602, 710, 720, 721, 726, 852
Freimane Hermīne 75
Freimane Lidija 167
Freimanis Aleksandrs 57, 60, 62, 64, 65, 68, 73, 74, 91
Freinberga Silvija 122, 123
Freinbergs Kārlis 72, 91
Freizers Klods Lovets 758
Frekza Ludvigs 530
Fridrihsons Kurts 805
Fromans Čārlzs 808, 809
Fuegi Džons 563
Fukē Žans 11
Fuko Mišels 729
Fukss Georgs 112, 246, 247, 368, 477, 514, 659, 836
Furmanovs Dmitrijs 163
Furnjē Ernests 643

Gabunija-Cagareli Natālija 861
Gaideburovs Pāvels 401, 641
Gailis Mārtiņš 74
Galdiks Adoms 197, 198
Galimārs Gastons 705, 708
Gambašidze Šalva 863, 891, 893
Gamrekeli Iraklijs 891
Ganghofers Ludvigs 58
Gantijons Simons 599, 663, 664, 666, 667
Gariks Deivids 16, 619
Garins Erasts 393, 396, 397
Garkavi Mihails 294
Gasets Hosē-Ortega–I 364, 365, 367
Gatrijs Tairons 764, 766, 767, 770, 773, 774, 775
Gazbara Fēlikss 578, 579, 581
Gebelss Jozefs 496, 498, 501, 502
Gedevanišvili Josifs 890
Geibls Klārks 822
Geijers Boriss 241, 243
Geinsboro Tomass 757
Gejs Džons 556
Genija Marsela 650
Geons Henrijs 606
Georgs II 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 30, 31, 319, 788
Germanova Marija 650, 651
Germans Jurijs 206
Gerons Kurts 557
Geršvins Aira 818
Geršvins Džordžs 818
Gē Suzanna 44
Gērings Hermanis 498, 501
Gēte Johans Volfgangs 17, 22, 62, 63, 97, 143, 176, 216, 261, 477, 488, 498, 522, 695, 815, 845
Gilguds Džons 763, 768, 769, 773, 774, 775, 777, 829
Gillihs Valdemārs 853
Ginters Hanss 300, 302, 313
Gilpins Čārlzs 813
Gipiusa Zinaīda 251
Gipiuss Vasilijs 244
Gitelmans Ļevs 51, 639, 658
Gitri Saša 593
Gīrs Ričards 731
Gīze Terēze 565
Glagols Sergejs 406
Glaspela Sūzana 814
Glazunovs Aleksandrs 367, 591
Glāznieks Osvalds 90
Glēzere Hilda 221
Gliērs Reinholds 219
Glinskis Konstantīns 188, 189, 190, 191, 194, 195, 196, 200
Glovackis Gavrils 188
Gluks Kristofers Vilibalds 218, 379, 476, 538
Gļebova-Sudeikina Olga 239, 240, 244
Gļebovs Anatolijs 870
Goceridze Niko 862, 874
Goci Karlo 14, 106, 120, 162, 163, 194, 195, 219, 252, 254, 255, 261, 282, 437, 438, 495
Godvins Viljams 779, 780, 781, 803
Godziašvili Vaso 864, 865, 874
Gogēns Pols 750
Gogolis Nikolajs 48, 172, 173, 174, 182, 184, 200, 210, 216, 217, 241, 242, 254, 284, 287, 338, 345, 361, 375, 391, 393, 424, 442, 448, 454, 683
Gogs Vinsents van 708
Goija Fransisko 357
Goldmans Edmunds 504
Goldmans Vilhelms 504
Goldoni Karlo 14, 73, 118, 194, 195, 220, 280, 447, 511, 642, 820, 843, 865
Golls Ivans 713
Golovins Aleksandrs 234, 376, 378, 3769, 380
Golsvērtijs Džons 108, 747
Gončarovs Andrejs 641
Gonkūri Edmons un Žils 33, 34, 589
Gorčakovs Nikolajs 252, 306, 397
Gordons Mels 473
Goreliks Mordekajs 823
Gorics Oto 53
Gorkijs Maksims 65, 70, 75, 126, 166, 194, 202, 206, 212, 214, 290, 300, 301, 304, 305, 330, 349, 418, 524, 526, 559, 560, 641, 642, 644, 647, 657, 746, 880, 881
Gotovcevs Vladimirs 249
Gotua Levans 865
Grabe Kristiāns 502
Grabovs Karls 836, 837
Granahs Aleksandrs 559
Grandinsons Emīls 835, 836
Grāns Žoržs 37
Grasmanis Laimdonis 166, 167, 183
Grebenjers B. 776
Greguārs G. 664
Greins Džeikobs Tomass 39, 507, 743, 744, 745, 746
Grēviņš Māris 123, 124, 140, 141, 146, 148, 153

Grēviņš Valdis 107, 136, 137, 142, 222
Grēviņš Valts 91, 124, 146, 406, 421
Gribausks Jozs 204
Gribojedovs Aleksandrs 334, 359, 391
Gribovs Aleksejs 252
Grifits Deivids 806
Grigorjevs Boriss 357
Grigulis Arvīds 107, 183, 184, 185
Grillparcers Frīdrihs 22, 523
Grindgenss Gustavs 501
Gripičs Aleksejs 255, 269, 270
Grīgs Edvards 47, 127, 883
Grīgs Nūrdāls 850, 851, 853
Grīka Levantīne 700
Grīna Dorotija 759
Grīns Aleksandrs 133, 141, 165
Grīns Greiams 698
Grīns Jānis 97
Grīns Martins 232, 310
Grīns Pols 823
Grīnuma Gundega 95, 122
Grīnvalds Īzaks 717
Grīts Bens 772
Grods Jozs198
Gromovs Mihails 331
Gromovs Viktors 77, 141, 447, 448, 455, 461, 462, 472
Gropiuss Valters 476, 477, 580
Grosa Ženija 506
Gross Georgs 489, 573, 584
Grotovskis Ježijs 405, 603, 615, 699, 712, 714, 715, 717, 718, 719, 720, 729, 730, 731, 732, 733, 864
Grots Jānis 98, 107, 126, 139, 153, 179, 185
Gruziņš Viktors 184
Gruzna Pāvils 107, 156
Guckovs Karls 318, 319, 891
Gudaitis Antans 205
Gugušvili E. 894
Guijē Anrī 672
Gulbis Ansis 128
Gumiļovs Nikolajs 244, 309, 367
Guno Šarls 67
Gurdžijevs Giorgijs 863, 864
Gurmons Remī de 44
Gustavs III 833
Gūters Jānis 127
Gvibiašvili Nino 877
Gzovska Olga 339

Ģērmanis Jānis 159

Hadaravičs Mečis 204
Hāfizs 231
Haidns Jozefs 505
Haimsa Elza 509, 511
Halbe Makss 65, 155
Halme Kārle 857
Hammersteins Oskars 818
Hamperdinks Engelberts 539
Hamsters Kārlis 97
Hamsuns Knuts 228, 337, 338, 376, 850, 883
Hanss Ābels 702
Hartmans Karls Amadejs 53
Harts Ernsts Lorencs 127, 131, 377
Hartungs Gustavs 484, 490
Hašeks Jaroslavs 222, 583
Hauptmane Elizabete 550, 557, 563
Hauptmanis Gerharts 35, 46, 47, 67, 74, 89, 90, 96, 191, 204, 213, 214, 235, 245, 246, 248, 250, 320, 322, 363, 423, 424, 429, 451, 478, 479, 780, 488, 496, 501, 507, 509, 512, 522, 523, 642, 746, 747, 822, 881, 882, 884
Hausmanis Viktors 123
Hausmans Rauls 489, 490
Hausmens Lorenss 786
Hazltons Džordžs Kokrens 116, 406, 883
Hāns Teodors 91
Hārkers Džozefs 738
Hārla Lauri 857
Hārtfīlds Džons 489, 573, 576, 577, 585
Hārvijs Mārtins 756
Hāzenklēvers Valters 164, 221, 481, 483, 484, 523, 533
Hebels Frīdrihs 72, 127, 157, 502, 520, 523, 628
Hehts Verners 567, 572
Heiberga Johanna Luīze 853
Heibergs Gunnars 850
Heijermanss Hermanis 67, 203, 429, 451
Heijess Džordžs 765
Heine Heinrihs 37, 97, 98
Heiss Jakobs 555
Heivorda Dorotija 817
Heivords Daboss 817
Heiza Helēna 807, 815, 819, 829
Helds Bertolds 508
Helmane Liliana 830, 831
Hemingvejs Ernests 806
Hemonds Obrijs 767
Hendelis Georgs Frīdrihs 556, 785
Hendersone S. Marija 819, 831
Hepberna Ketrīna 822
Heralds Heincs 532
Hercfelds Vilands 489, 573
Herkomers Huberts fon 782, 785
Hersonskis Hrisants 441
Hesterberga Trūde 551
Hērns Džeimss 808
Hiacintova Sofija 249, 432, 446
Hibšmans Konstantīns 255
Hičkoks Alfreds 450
Hilperts Heincs 501, 534
Hindemits Pauls 494, 502
Hitlers Ādolfs 496, 497, 498, 500, 501, 502, 549, 550, 561, 562, 690
Hjūms Semjuels 812
Hjūzs Lengstons 806
Hļebņikovs Velimirs 243, 263
Hmeļovs Nikolajs 251, 304, 307
Hodaseviča Valentīna 290
Hofmanis Ernests Teodors Amadejs 14, 113, 121, 159, 193, 231, 239, 244, 253, 255, 378, 415, 416, 438
Hofmanstāls Hugo fon 220, 373, 404, 475, 480, 495, 502, 517, 523, 534, 535, 541, 709, 851
Hohlovs Konstantīns 302
Hohūts Rolfs 587
Holbeins Hanss 740
Holbergs Ludvigs 210, 834, 844, 845, 851, 852
Holenders Fēlikss 531
Holideja Sofija 251
Holovejs Beljols 759, 761, 771
Hols Pīters 802
Homērs 884
Homskis Pāvels 151, 153
Hopkinss Arturs 456, 807, 808, 814, 815, 821, 822
Horava Akakijs 863, 864, 875, 877
Horovics Vladimirs 521, 682
Hovards Sidnijs 815, 822
Hrakovskis Vladimirs 385
Huelzenbeks Rihards 489
Hunderups Hanss Ribers 835
Hurvica Angelika 565

Ibērs Žaks 385
Ibsens Henriks 22, 30, 35, 37, 38, 47, 62, 64, 65, 69, 72, 73, 113, 127, 143, 155, 157, 159, 173, 194, 195, 202, 208, 209, 212, 213, 214, 216, 217, 224, 226, 228, 230, 246, 247, 250, 281, 314, 318, 368, 371, 401, 423, 478, 507, 509, 517, 522, 523, 525, 526, 600, 642, 644, 645, 648, 652, 657, 668, 680, 709, 740, 742, 743, 744, 746, 747, 749, 752, 777, 782, 783, 786, 787, 797, 809, 812, 815, 819, 820, 821, 830, 832, 833, 835, 838, 844, 845, 846, 849, 850, 852, 853, 854, 856, 863, 883, 893
Ieviņš Kārlis 79
Iflands Augusts 16
Ignatovs Vasīlijs 281
Igo Viktors 45, 160, 331, 591, 680, 697

Ikars Ferdinands 38
Ilfs Iļja 293
Iļjinskis Igors 396
Imedašvili Aleksandrs 862
Imermanis Karls 17
Inness Kristofers 471, 543, 639, 657, 715, 721, 722, 732, 733
Irds Kārels 141, 153, 220, 223, 227
Isajevs Sergejs 710, 711, 732
Ivanovs Vjačeslavs 231, 278, 377, 380
Ivanovs Vladislavs 471, 472, 617
Ivanovs Vsevolods 89, 145, 163, 206, 870, 872

Jablonskis Sergejs 407, 417
Jagoda Henrihs 447
Jakobsons Z. 422
Jakovļevs Jurijs 77
Jakševičs Aļģirds 203, 205, 207, 209
Jakulovs Georgijs 274, 415, 416, 417, 440
Jangs Rolands 814
Janinngss Emīls 515
Janko Marsels 601
Jansens Johans Voldemārs 211
Jansone Antonija 87
Jansone Vilija 62, 63
Jansons Roberts 57, 62, 63, 68
Janševskis Jēkabs 79, 136, 141
Janšins Mihails 251
Jarcevs Pēteris 263
Jaunsudrabiņš Jānis 137, 141
Jaunušans Alfrēds 162, 167, 184
Jefimenko Sergejs 391
Jegorovs Vladimirs 338
Jeitss Viljams Batlers 716, 747
Jelagins Jurijs 357, 379, 399
Jelanska Klaudija 251
Jeseņins Sergejs 104, 360
Jesners Leopolds 104, 485, 486, 487, 492, 496, 497, 498, 533, 543, 549, 574, 579
Jevreinovs Nikolajs 93, 94, 112, 115, 232, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 254, 255–259, 287, 288, 289, 296, 298, 412, 535, 633, 641, 814, 816, 883
Jēger-Freimane Paula 144, 153
Jēkabsons Kārlis 98
Jo Mihails 108
Jonesko Eižens 601, 729
Josts Hanss 501
Judeņičs Nikolajs 288
Juknevičs Romualds 203, 204, 205, 207, 208, 209
Juksips Alberts 224
Jungholcs Karls 212, 216
Jungs Francs 489, 575
Jungs Karls Gustavs 6, 603, 720, 721
Jurašūns Kazis 207
Jurjevs Jurijs 65
Jurovskis Jurijs 77, 90, 106, 107, 123, 164
Juršis Kazis 193
Jurtsbergs Karls 834
Justanders Ēriks 854
Jutkevičs Sergejs 282, 283, 294
Juzovskis Jurijs 876, 877
Južaņins Boriss 293, 294

Kačalovs Vasilijs 172, 173, 304, 329, 331, 340, 346, 799
Kačinsks Henriks 193, 198, 199, 204, 205, 207, 208
Kadū Andrē 663, 670
Kaidu Epa 223, 227
Kaijavē A. 191
Kaincs Jozefs 25, 506, 508
Kaislers Frīdrihs 509, 525
Kaizers Georgs 107, 221, 481, 523, 574, 575, 586, 746, 815
Kaizers Hanss 498
Kakabadze Polikarps 862, 890
Kalderons de la Barka Pedro 11, 129, 231, 259, 379, 498, 630, 631, 843
Kalfa Marī 651, 663
Kalidasa 408
Kalima Eino 857, 858
Kalna Baiba 503
Kalniņa-Znotiņa Emma 81, 93
Kalniņš Alfrēds 159
Kalniņš Jānis 164, 180, 461
Kalužskis Vasilijs 343,
Kalzers Eduards 582
Kamī Albērs 611, 707, 728
Kanada Lī 830
Kandinskis Vasilijs 476, 482, 647
Kangro Bernards 227
Kanta Minna 855
Kantarija Ija 877
Kantors Tadeušs 802
Kants Imanuels 141
Kardēns Pjērs 389
Karloni A. 289
Karms Kārels 224
Karnovskis Moriss 823, 825
Karpovs Jevtihijs 189
Karsavina Tamāra 235, 244
Kaska Kārina 227
Kastaņeda Karloss 706
Kastegrēns Viktors 837
Katajevs Vladimirs 221, 293
Katlaps Žanis 89, 169, 180, 181, 184
Kauards Noels 775, 829
Kaudzīte Matīss 54, 90
Kaufmanis Džordžs Simons 822, 827, 828
Kaulbahs Vilhelms 27
Kauliņš Mārtiņš 71
Kaupiņš Edvards 172
Kazans Elia 823, 824, 831
Kālmans Imre 887
Kāns Oto 619
Kārkliņš Jānis 140, 153, 472
Kārlails Tomass 385
Kārtere Leslija 810
Kārters Džeks 827
Kedrovs Mihails 251, 304, 306
Kelijs Čārlzs 780
Kempbela Stella Patrika 745
Kemps Roberts 650
Kenedija Margareta 692
Kerenskis Aleksandrs 299
Kerners Teodors 211
Kerols Luiss 820
Keržencevs Platons 105, 277, 278, 279, 280, 307, 308, 312, 313
Kesers Hermanis 108
Kesons Luiss 776
Kicbergs Augusts 73, 213, 214, 222, 224, 225, 226
Kihlefelds Karls 212
Kijārs Pjērs 43, 44
Kilvets Ilmārs 227
Kingslijs Sidnijs 824
Kipharts Heinārs 587
Kipiani Kote 861
Kiplings Radjards 108
Kirels Fransuā de 34
Kiršons Vladimirs 108
Kiseļevs Viktors 393, 394
Kivi Aleksis 213, 855
Kīns Čārlzs 18, 26, 28
Kīns Edmunds 18
Kjari Petro 14
Kldiašvili Dāvids 862, 894
Klebergs Larss 278, 312
Kleiners Isidors 412
Kleists Heinrihs fon 22, 208, 498, 500, 523, 545, 708
Kleitons Duglass Dž. 232, 310
Klemanso Žoržs 619
Klērmens Herolds 807, 823, 825
Klērs Renē 702
Klētniece Milda 87, 146
Klētnieks Karps 87, 184, 449
Klingers Heinrihs 564, 565
Klints Anta 159, 160, 161, 183, 512
Klodēls Pols 42, 476, 592, 597, 604, 605, 614, 618, 623, 629, 662, 666, 695, 723, 815
Klosovskis Pjērs 705
Kluge Hanss 498
Kļava Jānis 74, 75
Knēbele Marija 397, 467, 468, 470, 472, 473
Knina Gustavs 527, 528, 529

Knipere Ella 402
Knipere-Čehova Olga 325, 329, 331, 443, 883
Knutsons Pērs 562, 852
Kņazevs Vsevolods 240
Kobahidze Pjers 874
Kocebū Augusts 210, 523
Kogana Tamāra 503
Koidula Lidija 211, 212
Koklēns (vecākais) Benuā Konstāns 31
Kokoška Oskars 481, 482, 483, 494, 523, 533
Kokto Žans 413, 597, 600, 602, 603, 632, 665, 682, 683, 686, 690, 691, 692, 694, 702, 746, 812, 823
Kolčaks Aleksandrs 288
Kolēna Elza 681
Kolijns Gustavs 841, 842
Kolins Nikolajs 455
Komisarževska Vera 65, 96, 99, 230, 234, 247, 259, 368, 371, 372, 373, 374, 400, 409, 641, 762
Komisarževskis Fjodors 77, 101, 102, 106, 112, 188, 189, 192, 193, 232, 259, 260, 261, 262, 311, 700, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769
Komisarževskis Fjodors (sen.) 259
Kompuss Hanno 218, 221
Konans-Doils Artūrs 737
Konars Leo 127
Konsa Emma 772
Konstantīna Leopoldīne 530, 531
Koonena Alise 141, 231, 305, 339, 401, 402, 403, 404, 406, 409, 412, 413, 414, 418, 419, 420, 421, 422
Kopo Žaks 110, 164, 245, 356, 405, 408, 476, 592, 593, 594, 596, 597, 599, 600, 603, 604, 605, 606, 612, 613–625, 628, 629, 630, 631, 634, 636, 644, 645, 661, 663, 664, 666, 680, 681, 682, 686, 688, 692, 694, 697, 765, 802, 814, 823, 830, 858
Koreli Mihails 862, 868, 869
Korišeli Platons 877
Korneičuks Aleksandrs 206, 221, 302, 304
Korneijs Pjērs 591, 592, 680, 694
Kornela Ketrina 807, 814, 828, 829
Kornēliuss Pēters 27
Kornfelds Pauls 481, 484
Koršs Karls 555
Kortners Fricis 486, 487, 493
Kostromskis Nikolajs 246
Koškins Uldis 449
Kotlubaja Ksenija 252, 425
Kovaļenska Ņina 255
Kozincevs Grigorijs 268, 269, 270, 282, 283, 284, 312
Kozlovs P. 281
Krancs Georgs 491, 575
Kraucs Eduards 137
Krauforda Čerila 823
Krauss Karls 32, 33
Krēde Karls 108
Kreicers Konradins 66, 216
Kreicvalds Frīdrihs Reinholds 211
Kreiga Edīte 779, 781, 803
Kreiga Nellija 792
Kreigs Edvards (jun.) 792
Kreigs Edvards Gordons 41, 64, 73, 85, 93, 97, 112, 121, 127, 241, 242, 246, 274, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 345, 348, 353, 356, 402, 403, 407, 408, 475, 486, 522, 591, 593, 595, 597, 598, 604, 615, 616, 652, 659, 681, 734, 736, 739, 747, 748, 749, 752, 765, 769, 773, 776, 778–805, 812, 821, 830, 836, 842, 853, 854, 863, 866
Kreivens Hoss 738
Krēve-Mickevičs Vincs 192, 197, 198
Krilovs Ivans 641
Krimovs Nikolajs 349
Križanovska Marija 447
Kroders Oļģerts 115
Kroders Roberts 6, 112, 123, 124, 134, 152, 160, 161, 170
Kroels Džonatans 777
Krommelinks Fernārs 275, 389, 390, 629, 683, 686
Kroneks Ludvigs 21, 22, 23, 25, 26, 27, 318, 319, 323
Kručonihs Aleksejs 243, 262, 263, 264
Kruē Žans 628
Krūmiņa Olga 184
Krupskaja Nadežda 386
Kšeneks Ernsts 494
Kubertavičs Petrs 198, 199
Kubertēns Pjērs de 139
Kubilis Jānis 154
Kuga Jānis 70, 71, 73, 94, 129, 157
Kugels Aleksandrs 241, 297, 371, 374, 402
Kukriniksi 389
Kuks Džordžs Krēms 813, 814
Kulišs Nikolajs 419
Kuļešovs Ļevs 282
Kundziņš Kārlis 109, 122
Kuperēns Fransuā 244, 694
Kuprijanova I. 859
Kurbass Aleksandrs 641
Kurcijs Andrejs 102
Kustodijevs Boriss 234
Kušitašvili Vaso 864
Kuzmins Mihails 230, 236, 238, 239, 240, 244, 245, 310, 370, 377
Kuzņecovs Pāvels 234, 408
Kūksmane Betija 212, 213, 219
Kvēps Konrāds 167
Kvins Entonijs 450

Labans Rūdolfs fon 538
Labišs Eižens 662, 676, 684
Lagidze Vano 877
Lagzdiņš Kārlis 74, 178
Laicens Linards 87, 88, 92, 97, 102, 103, 123
Laiva Irma 146, 147, 180
Lamartins Alfonss 45
Landsberģis-Žemkalnis Gabrielis 187
Langners Lorenss 814
Langs Fricis 104, 704
Lania Leo 581, 583
Lants Alfreds 815, 817, 819
Larionovs Mihails 641, 647
L'Aronžs Ādolfs 507
Laršē F. 41
Laska Berta 577
Lasmane Vilma 147
Laube Heinrihs 17, 18, 505
Laubingers Oto 497
Laurs Hugo 224
Lautenšlēgers Kārlis 514
Lauters Antss 219, 220, 221, 224, 225, 227
Lavinskis Antons 385
Lavreņovs Boriss 89, 206, 870 Lācis Anna 87, 88, 95, 101, 103, 104, 105, 106, 115, 123, 124, 294, 313, 547, 586
Lācis Teodors 144, 162, 181
Lācis Vilis 146, 166, 167
Lāgerkvists Pērs 841, 842, 843
Lāgerlēva Selma 142
Legaljene Eva 808, 814, 819, 820, 830
Lehārs Francis 216
Leiko Marija 104, 158, 164, 512
Leimanis Leonīds 89
Leisija Katerīna 767
Leirics Leons 690
Leiters Semjuels L. 51, 313, 621, 625, 639, 658, 815, 831
Lejaskalne Olga 183, 184
Lejiņš Jānis 77, 80, 162, 164
Lekēns Anrī-Luijs 15, 16
Lekoks Šarls 414
Lemba Artūrs 218
Lemonjē Kamils 404
Lencs Jakobs Mihaels Reinholds 548, 566
Lenē Mariuss 32
Lenia Lote 551, 557
Lenormāns Anrī Renē 596, 629, 643, 645, 648, 656, 657, 662, 663, 664,

668, 673
Lenrūts Eliass 855
Leonidovs Leonīds 172
Leonkavallo Rūdolfs 216
Leopolds Karls Gustavs 833
Lepnis Fricis 136
Lerbergs Šarls van 158
L'Erbjē Marsels 702
Leruā Leons 666
Leruā Žoržs 666
Leshafts Pēteris 111, 131
Lesings Emils 525
Lesings Gotholds Efraims 480, 498, 507, 523, 843
Lestrings P. 694
Levinskis Jozefs 505, 507
Levinsons Andrejs 422
Levī Silveins 409
Lēmanis Osvalds 100
Libakovs Mihails 456
Liberts Ludolfs 78, 448, 462
Liepa Irina 77, 87, 449
Liepa Kārlis 77, 87
Liepiņa Marija 136
Liepiņš Harijs 124, 143, 148, 149, 150, 151, 153
Lī Endrū 772
Lībknehts Kārlis 579
Lībknehts Vilhelms 474
Līgotņu Jēkabs 72, 92
Lihtenšteins Alfreds 484
Lills Ādams de 256, 257, 258
Limjēri Luijs un Ogists 393
Lindbergs Augusts 834, 838, 842
Lindbergs Pērs 842, 843
Linde Kristaps 77, 79, 80, 161, 176, 179
Linjē-Po Oreljēns Marī 32, 40, 45, 46, 47, 48, 246, 589, 600, 607, 612, 614, 643, 700, 709, 746, 788, 836
Lisona Žoržete 723
Litlvuda Džoana 294
Litmans Makss 477
Līdiks Agu 218
Līkums Herberts 108, 179, 180
Līne Velta 165
Lobanovs Andrejs 306
Londons Džeks 806
Lopuhovs Fjodors 297
Lordkipanidze Elgudži 877
Lordkipanidze Niko 862
Lorenca Olga 25
Lorēns Klods 676
Lorēns Žans 40, 41
Lorenss Deivids Herberts 746
Lorī Žanna 686
Lorka Federiko Garsija 746
Lotārs Elija 723
Lotārs Rūdolfs 111, 405
Lotons Čārlzs 773
Loutons Čārlzs 563, 564
Lubjē Dž. 698
Luiss Sinklers 806, 825
Lukjanovs Leonīds 416
Luksemburga Roza 579
Lunačarskis Anatolijs 75, 265, 266, 283, 284, 346, 357, 381, 386, 389, 418, 457, 873, 887
Lutsa Meta 224
Lutss Oskars 214, 224
Lužskis Vasilijs 172, 251, 328, 431
Lūsija Klēra 771

Ļeistikovs Iļja 395
Ļeņins Vladimirs 128, 295, 299, 302, 357, 397, 583, 892
Ļeonovs Leonīds 303
Ļermontovs Mihails 376, 380, 640
Ļiļina Marija 325, 326, 327, 328, 329, 352
Ļitovceva-Kačalova Ņina 173, 251
Ļitvinova Jevgēņija 218
Ļubimovs-Lanskojs Jevsejs 163
Ļubomudrovs Marks 311, 312, 894
Ļvovs-Anohins Boriss 169

Mačabeli Ivane 862, 879
Mačs Emīls 86, 134
Magrits Renē 711
Majakovskis Vladimirs 102, 103, 232, 243, 262, 263, 266, 284, 293, 296, 305, 311, 385, 386, 388, 389, 391, 394
Makdouvens Kenets 618
Makgovens Kenets 813
Maklintiks Gatrijs 808, 822, 826, 828, 829
Maksimovs Vadims 51, 246, 711, 717, 719, 732, 733
Makss Eduārs de 46
Malarmē Stefāns 33, 40, 45
Malina Džudīte 731
Malmstads Džons E. 310
Maļevičs Kazimirs 234, 244, 264, 274, 355, 647
Mamardašvili Merabs 720, 729, 733
Mamontovs A. 406
Mamontovs Sava 233
Mamuljans Rubens 815, 817, 818
Mandelštams Osips 244, 309
Manē Eduārs 31
Manns Heinrihs 158, 575
Manns Tomass 27, 510
Mansurova Cecīlija 252
Mardžanišvili Aleksandrs 879
Mardžanišvili Elizabete 879
Mardžanišvili Kote 64, 116, 155, 176, 296, 297, 401, 405, 862, 863, 864, 869, 870, 874, 879–894
Mardžanovs Konstantīns skat. Mardžanišvili
Marecka Vera 252
Margoļins Samuils 422
Marietons Pols 41
Marineti Alberts Filipo Tomazo 244, 269, 271, 356
Maripū Elmārs 227
Marivo Pjērs 15, 591, 592
Markišs Perecs 419
Markovs Pāvels 261, 286, 291, 292, 311, 312, 380, 396, 414, 415, 422, 430, 431, 433, 438, 441, 457, 459, 471, 472, 823
Marksi (brāļi Gručo, Čiko, Harpo, Zepo) 713
Markss Kārlis 27, 87, 276, 293, 549, 823
Marovics Čarlzs 730
Marsa Fransīna 629
Marso Marsels 50, 604, 605, 613
Martēns A. 44
Martēns di Gārs Rožē 614, 620
Martinē Marsels 389
Martīns Karlheincs 105, 482, 485, 488, 491, 533, 573, 575
Masaļitinovs Nikolajs 172, 251
Masons Andrē 710, 711
Matiss Anrī Emīls 590, 591
Matīsa Aina 149
Matjušins Mihails 262
Mārkere Lisa Lone 859
Mārkers Dž. Frederiks 859
Mārlovs Kristofers 45, 547, 827
Mārtins-Hārvijs Džons 739
Māterlinks Moriss 41, 43, 46, 48, 96, 97, 99, 155, 194, 213, 219, 221, 230, 245, 246, 247, 248, 252, 260, 314, 337, 356, 366, 368, 371, 373, 400, 401, 404, 423, 430, 437, 480, 523, 535, 539, 599, 644, 709, 721, 746, 789, 798, 812, 814, 840, 850, 856, 867, 881
Mčeģelovs Vahtangs 249, 251
Megāra Andrē 662
Megi Arvo 227
Megvinetuhucesi Konstantīns 891
Meierholds Vsevolods 14, 32, 75, 85, 93, 94, 99, 101, 102, 104, 106, 110, 111, 112, 113, 119, 128, 163, 176, 203, 219, 220, 230, 231, 232, 234, 240, 243, 244, 245, 246, 247, 253, 254, 255, 259, 260, 261, 262, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 278, 281, 282, 284, 285, 286, 289, 293, 294, 296, 305, 308, 309, 311, 325, 342, 345, 346, 352, 355–399, 400, 403, 404, 406, 409,

412, 417, 418, 426, 438, 440, 442, 457, 462, 465, 469, 472, 476, 531, 550, 577, 584, 586, 593, 613, 621, 631, 641, 643, 659, 670, 713, 730, 762, 789, 802, 824, 826, 842, 851, 857, 863, 867, 880, 882
Meizels Edmunds 578, 579
Melziners Džo 817
Memlings Hanss 46
Mendelsons Fēlikss 530, 751, 756
Mendeļejevs Dmitrijs 462
Mendess K. 44
Menegaldo Helēna 399
Mennings Karls 213, 214, 215, 225
Meo Elena 782, 792, 793
Merežkovskis Dmitrijs 230, 379
Merimē Prospērs 683
Merketī Valentīns 595
Merlina Džoana 470
Meshi Kote 863
Meshi Sergejs 879
Meshišvili Lesho 879
Mesinghema Dorotija 760
Messeniuss Juhanness 833
Meščerskis Boriss 663, 664, 667
Meteņē Oskars 34, 35
Metners Aleksandrs 414
Metsanurks Meits 224
Metuss Voldemārs 226
Mērings Valters 581, 584
Mgebrovs Aleksandrs 255, 280
Mierlauks Aleksis 57, 60, 64, 65, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 84, 91, 94, 127, 135, 158, 159, 161, 164, 176, 177, 180, 512
Miglāne Margarita 122, 123
Mihaels Frīdrihs 503
Mihelsons Aleksandrs 73, 74
Mihelsons Arveds 161
Mihoelss Solomons 161
Mikelandželo 624
Miklaševskis Konstantīns 291
Milioti Nikolajs 234
Milioti Vasīlijs 234
Millers Artūrs 586, 831
Millers Augusts 61
Millers Traugots 501, 574, 582
Miltinis Jozs 206, 207, 209
Miļutins Jurijs 293
Minca Ņina 639, 658
Mio D. 591
Miro A. 711
Mironaite Monika 205, 208
Mironova Valentīna 312
Misē Alfrēds de 180, 199, 531, 592, 597, 618, 620, 623, 672, 673, 677, 687, 695, 782, 845
Mislere Nikoleta 402
Mišejevs N. 116, 124
Mitervurcers Frīdrihs 25
Mitrēvice Irmgarde 180
Mitrēvics Augusts 146
Mīzāms Ērihs 581
Mjasins Leonīds 591
Mocarts Volfgangs Amadejs 449, 460, 495, 505, 887
Moems Viljams Somersets 252, 828
Mohojs-Naģs Lāslo 476, 477, 584
Moisi Aleksandrs 217, 457, 515–517, 526, 527, 530, 531, 537, 542
Moklērs Kamils 40
Mokuļskis Stefans 14, 50
Molanders Olofs 838, 842
Molīna Tirso de 258
Moljērs (Poklēns) Žans Batists 8, 13, 14, 22, 62, 79, 164, 173, 174, 180, 184, 191, 195, 212, 220, 252, 253, 261, 280, 358, 378, 548, 588, 591, 592, 597, 599, 600, 608, 615, 618, 620, 621, 622, 628, 630, 637, 642, 662, 663, 669, 670, 672, 679, 680, 681, 683, 692, 693, 694, 695, 697, 820, 834, 845, 863, 867
Mollers Eberhards Volfgangs 499, 502
Mollers Filips 814, 815, 816, 817
Molnārs Ferencs 126, 177, 178, 221, 646, 816, 818, 819
Molotovs Vjačeslavs 308, 383
Monkevičs Jozs 207, 209
Monks Egons 565, 569
Monro Merilina 450
Montēņs Mišels de 781
Mordkins Mihails 172
Moreass Žans 41, 42
Morgenšterna Margerita 447
Morisons Džims 731
Moriss Šarls 803
Moriss Viljams 113
Moro Emīls 180
Morovs Aleksejs 441
Moskvins Ivans 323, 325, 346, 451
Muceniece Otīlija 66, 127
Muha Alfonss 49
Muhina Vera 406
Muižnieks Oskars 151
Muncis Jānis 75, 84, 85, 86, 92, 94, 100, 110, 112, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 124, 128, 129, 130, 131, 132, 139, 141, 152, 160, 161, 162, 165, 438, 499
Munē-Sillī Žans 392, 592
Munks Andreass 848
Munks Eduards 355, 525, 526
Munks Kajs 848
Munta Jekaterina 246
Munta-Meierholda Olga 360
Murā Gijoms 694
Musinaks Leons 606
Musolīni Benito 636, 685
Musorgskis Modests 235, 267, 462, 640, 650, 883
Muzils Aleksandrs 304
Mūdijs Viljams Vo 808
Mūrnieks Nikolajs 107, 145

Na Lisjēns 671, 673
Nado Moriss 710
Napoleons Bonaparts 504, 636
Nazimova Alla 809, 815, 817, 819, 820, 821
Neierts Hanss 58
Nepahs R. 488
Nespers Jozefs 25
Nestrojs Johans Nepomuks 523
Nēere Karola 550
Nēers Kaspars 493, 545, 547, 551, 555, 557, 559, 560, 565, 569
Nēze Alvīne 358
Niklass Valentīns 506
Nikolai Oto 67
Nikolajs I 455
Nikolajs II 583
Nikolā 256
Nilsens Hanss Jakobs 851
Nina Anaisa 704
Nīče Frīdrihs 6, 101, 213, 229, 238, 278, 474, 477, 480, 500, 517, 525, 526, 532, 720, 726, 789
Noels Leons 680
Notmanis Henrihs 255

Ņemirovičs-Dančenko Vladimirs 31, 39, 166, 172, 173, 247, 248, 251, 304, 305, 307, 309, 314, 315, 321, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 344, 346, 347, 352, 356, 361, 362, 403, 421, 425, 446, 460, 464, 800, 801, 862, 880, 882, 883
Ņesterovs Mihails 882
Ņevežins Pēteris 172
Ņezlobins Konstantīns 64, 155, 260, 261, 880
Ņikitins Nikolajs 419
Ņikuļins Ļevs 287, 288
Ņivinskis Ignatijs 274, 433, 434, 438, 440
Ņižinskis Vaclavs 231, 235, 516, 591, 682
Ņūtons Izaks 445

Obejs Andrē 632, 829
Obērs Daniels Fransuā Esprī 887
Odetss Klifords 294, 746, 824, 825
Ofenbahs Žaks 108, 216, 222, 511, 883, 884

Ohlopkovs Nikolajs 253, 302, 304, 418
Okļanskis Jurijs 572
Olbreja Rahele 218, 219
Oleka Petrs 196
Oleka-Žilinsks Andrjus 191, 196, 197– 202, 203, 204, 205, 456
Olivjē Lorenss 773, 774, 775
Oļeša Jurijs 300, 391
Onegers Artūrs 632, 702
O'Nīls Džeimss 808
O'Nīls Jūdžins 120, 163, 205, 274, 404, 414, 807, 808, 811, 813, 814, 815, 816, 817, 819, 822, 824, 825, 829, 831, 853
Orfs Karls 502
Oriks Žoržs 665
Orliks Emils 510
Orļeņevs Pāvels 65
Orns Ādolfs 662
Orts Žans 644
Osis Jānis 75, 77, 80, 164, 169, 179, 461
Ostrovskis Aleksandrs 73, 165, 173, 191, 194, 202, 252, 280, 282, 283, 348, 361, 375, 378, 391, 419, 420, 647, 865
Ostrovskis Nikolajs 302, 308, 392
Otans-Larss Klods 702
Oto Hanss 498
Oto Haralds 849
Oto Teo 564, 565
Otvalts Ernsts 561
Otvejs Tomass 797
Ozerovs Vladislavs 192
Ozoliņa M. 184
Ozoliņš Pēteris 60, 61, 62, 68, 69, 73, 91
Ozols Pēteris 141
Ozols-Priednieks Kārlis 75
Ozreija Madlēna 692, 693, 695
Ožjē Emīls 17, 741

Pabriks Kārlis 75, 131, 137
Pabsts Georgs 702
Pačīno Als 731
Paegle Leons 73, 87, 88, 102, 103, 104, 158
Paganīni Nikolo 134
Pagava Akakijs 862, 868, 869, 872
Pakē Alfons 578
Palaims V. 203
Paliašvili Zakarija 863
Paličs Pēters 565, 570
Pallenbergs Makss 581, 584
Palma Vilma 227
Palme Augusts 835
Palms Kurts 565
Palubinsks Jozs 208
Panso Voldemārs 223, 224, 225, 227
Paņols Marsels 204, 683
Paulsens Haralds 551, 557
Pavlova Anna 409, 682
Pavlovs Ivans 272, 871
Pāvuls Eduards 143, 148
Pegī Šarls 614, 656
Peins Aidens 748, 766, 767, 768, 769, 770, 771
Peks Gregorijs 450
Peladāns Žozefēns 41
Pelcigs Hanss 481, 579
Peldross Prīts 220, 221, 222, 225, 227
Pelerēns Žans Viktors 663, 664, 668
Pelše Roberts 350
Peneijs Alfreds 644
Persels Henrijs 784
Perts Andress 212
Pervomaiskis Leonīds 419
Petersons Mihaels 543
Petrausks Jurģis 201
Petrovs Jevgēņijs 293
Petrovs Nikolajs 172, 239, 287, 288, 302
Petss Konstantīns 215, 223
Pevcovs Ilarions 65, 246
Pēteris I 304
Pētersons Jūlijs 79
Pētersons Pēteris 148, 151, 152, 156, 805
Pfeifenbergs Heincs 565
Pikaso Pablo 236, 377, 406, 590, 591, 603, 627, 632, 702, 708
Pinero Arturs Vings 736, 741, 742
Pinkauskaite Potencija 193
Pinna Pauls 212, 213, 215, 216, 224, 227
Pirandello Luidži 178, 179, 185, 194, 195, 232, 356, 596, 611, 630, 632, 633, 645, 648, 652, 653, 654, 746, 815, 853, 858
Pirhans Emīls 486, 487
Pirosmanišvili Niko 868
Pisarevs Dmitrijs 359
Piskators Ervīns 88, 103, 104, 106, 163, 164, 221, 294, 356, 476, 477, 491, 492, 494, 533, 543, 546, 547, 549, 555, 560, 572–587, 598, 826
Pitojeva Ludmila 613, 643, 644, 645, 649, 650, 651, 652, 653, 655, 656
Pitojevs Ivans 640, 641
Pitojevs Īzaks 640
Pitojevs Jegors 640
Pitojevs Žoržs 178, 595, 596, 597, 599, 600, 612, 613, 630, 640–658, 666, 682, 686, 700, 858
Planšons Rožē 606
Pleifērs Naidžels 756, 757, 758
Pleiris Kazis 187
Pleirīte-Puidiene Ona 187
Pletņevs Valeriāns 277
Plotņikovs Nikolajs 253
Plučeks Valentīns 309
Plūme Jānis 129
Po Edgars 46, 213, 700
Podgornijs Nikolajs 251
Podgornijs Vladimirs 246
Podnieks Frīdrihs 66, 67, 155
Pogodins Nikolajs 146, 165, 206, 221, 253, 302, 303
Pokrass D. 293
Polgārs Alfrēds 572
Pols Makss 506
Poļevicka Jeļena 77
Ponto Ērihs 557
Popova Ļubova 274, 275, 389, 390, 440
Popovs Aleksejs 302, 306, 426, 440, 441
Poršē Fransuā 632
Potjomkins Pāvels 377
Pouls Viljams 748, 756, 757, 759, 764, 766, 767, 772, 773, 851
Poulsens Johannesss 853, 854
Poups Aleksandrs 16
Prevērs Žaks 606, 707
Prevo Žans 605
Prīstlijs Džons Boitons 184
Proņins Boriss 243, 244
Proskurņikova Tatjana 713, 732, 733
Protazanovs Jakovs 455
Prudkins Marks 251, 343
Prusts Marsels 104, 651
Prūsa Emīlija 79
Pšavela Važa 872
Pšibiševskis Staņislavs 155, 245, 363, 401
Pudovkins Vsevolods 723
Pulenks Fransiss 690
Purvītis Vilhelms 98
Pusēns Nikolā 676
Puškins Aleksandrs 194, 254, 268, 317, 318, 322, 377, 382, 392, 420, 468, 720
Putniņš Pauls 152
Pūce Voldemārs 77, 87, 449

Rabane Pako 389
Radlovs Sergejs 255, 269, 270, 271, 282, 287, 289, 290, 291, 296, 297, 302, 312
Radiščeva Olga 310, 311, 345, 333, 334, 352, 353, 354
Radzevičs Alfonss 207
Radzobe Silvija 777
Rahmanovs Leonīds 206
Rahmaņinovs Sergejs 591, 682,
Raiha Zinaīda 305, 357, 360, 361,

384, 394, 395, 396
Raihena Alise 644
Raimunds Ferdinands 523
Rainis 59, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 77, 78, 79, 82, 84, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 102, 106, 110, 122, 127, 128, 129, 134, 135, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 157, 161, 168, 169, 175, 176
Raiss Elmers 807, 815, 817, 819, 825, 826, 831
Ramo Žans Filips 676
Rampels Pēters Martins 584
Ranfts Alberts 843
Ransons Pols 42, 99
Rapacka Ludmila 310
Rasins Žans 13, 14, 15, 113, 120, 164, 176, 404, 412, 588, 591, 592, 597, 675, 676, 677
Raševska Natālija 255
Rašilda (īst.v. Margarita Valeta) 43
Ratertsons Alberts 749
Raudseps Hugo 223, 225
Razumnijs Mihails 287
Razumovskis A. 304
Rā Šarlote 855
Rebane A. 227
Redons Odilons 42
Reheso Jāgs 227
Reihers Emanuels 64, 96, 155, 215, 815
Reihs Bernhards 104, 164, 517, 543
Reilijs Sesils 743
Reimane Lidija 219, 224
Reineke Arnolds 403
Reinhards Gotfrīds 509
Reinhards Makss 31, 65, 85, 93, 104, 110, 112, 157, 158, 163, 164, 213, 217, 236, 241, 242, 356, 373, 380, 398, 404, 438, 447, 456, 476, 477, 479, 480, 481, 483, 485, 488, 490, 491, 492, 495, 496, 497, 504–543, 549, 579, 581, 593, 608, 616, 621, 623, 659, 713, 734, 739, 747, 752, 762, 764, 776, 788, 802, 812, 815, 821, 830, 838, 840, 841, 842, 843, 858, 867, 882
Reinhards Volfgangs 509
Reisners Mihails 288
Reiters Teodors 448, 462
Reke Georgs fon 512
Remarks Ērihs Marija 583
Rembo Arturs 45, 700
Rembrants Reins van 696
Remizovs Aleksejs 104, 254, 260, 363
Remizovs Nikolajs 244
Renāns Žozefs Ernests 27, 592
Renārs Žils 683
Renē Anrī 656
Renē Fernāns 696
Reno Madlēna 696
Renuārs Pjērs 686, 697
Rēfišs Hanss Hosē 578
Rērihs Nikolajs 127, 234, 256, 258, 591, 883
Ribmons-Deseņs Žoržs 601
Ričardsons Ralfs 773, 774
Ričs E. 668
Rigsa Linna 818
Rihards Pauls 21
Rikovs Aleksejs 447
Rilke Rainers Marija 643
Rimaite Ona 198, 199
Rimskis-Korsakovs Nikolajs 235, 591, 640
Rindins Vadims 419
Ritbefs 256
Rivjērs Henrijs 836
Rivjērs Žaks 701
Rīds Džons 813
Rjabušinskis Nikolajs 234
Robakidze Giorgijs 872, 873
Roberts Emerihs 25, 506
Robina Gabriela 592
Robinsa Elizabete 743
Robinsone Madlēna 635
Robsone Flora 773
Robsons Pols 830
Rodčenko Aleksandrs 389, 394, 395
Rode Fricis 77, 79, 80, 161, 176
Rode-Ēbelings Hermanis 56, 57, 58, 59, 60, 62, 68
Rodžerss Ričards 818
Rokpelnis Fricis 107
Roksanova Marija 253
Rolāns Roměns 225, 278, 281, 535, 606, 607, 643, 817, 842
Rollers Alfreds 534, 536, 541
Romano Džulio 750
Romanovs Boriss 239, 240
Romēns Žils 220, 598, 630, 632, 634, 635, 683, 684, 685, 686, 695
Rosi Ernesto 505
Roslavļovs Aleksandrs 287
Rosmers Miltons 771
Roščina-Insarova Jeļena 77
Rotkale Rita 123, 124, 143, 144, 153
Rozanovs Vasīlijs 230
Rozenbergs Alfrēds 496, 502
Rozenovs Emīls 72, 74
Rozentāls Janis 61, 160
Ruanārs Pauls Napoleons 44
Ruā Žoržs le 604
Rubins Marks 77, 161
Rubinšteina Ida 377, 380
Rudņickis Konstantīns 246, 260, 286, 308, 310, 311, 312, 313, 386, 399, 403, 409, 410, 421
Rulo Raimonds 597
Rušē Žaks 367, 620, 628, 659, 593, 680
Rūmniece Berta 55, 60
Rūzvelts Delano Franklins 806
Rūzvelts Teodors 806

Sacs Iļja 239, 240, 246, 258, 883
Sads Donasjēns Alfonss Fransuā de 367, 705, 721, 725
Sahnovskis Vasilijs 189
Sakalausks T. 639
Salakrū Armāns 596, 630, 636, 638, 692, 701
Salivans Barijs 753
Salliks Alfrēds 218
Salmelainens Eino 858
Salna Zenta 184
Salvīni Tomazo 505
Sanda Žorža 32
Sanlavils Šarls 663, 664
Saņins Aleksandrs 188, 256, 258
Sapunovs Nikolajs 234, 244, 246, 247, 366, 371
Sarabjanovs Dmitrijs 310
Sardū Viktorēns 32, 49, 79, 113, 180, 216, 877
Sarjans Martiross 234
Sarments Žans 683
Sarojans Viljams 824
Sartrs Žans Pols 596, 597, 611, 637, 638, 695, 696, 697, 698, 707
Sass L. 575
Satī Ēriks 591, 600, 665
Savickis Jurģis 196
Savina Marija 188
Savonarola Džirolamo 624, 636, 637
Savrī A. 686
Savuārs Alfrēds 683
Sebris Kārlis 180, 183
Segels Harolds B. 236, 238, 310
Seifuļina Lidija 295
Seļvinskis Igors 393
Semjonovs Sergejs 419
Sen-Denī Mišels 613, 622
Seneliks Lorenss 340
Sen-Sanss Kamils 682
Sentirvins 817
Seps Pauls 219, 220, 221
Serafimovičs Aleksandrs 253, 302
Seraka Simona 665
Serevs Andress 222, 223
Sergučovs Pāvels 220
Serizjē Pols 42
Serlio Sebastjano 795
Serova Svetlana 409
Serovs Valentīns 234
Servantess Migels de 254, 259, 675
Seržs (īst. v. Aleksandrovs

Aleksandrs) 289, 297
Severjaņins Igors 244
Sežurnē Eiženija 679, 680
Sežurnē Gustavs 679, 680
Sierra Martinecs 820
Sillī — skat. Munē-Sillī
Silvera Nora 644
Siļūns Vids 12, 50
Simonovs Rubens 252, 269, 302, 303, 307
Simons Mišels 644, 686
Simonsons Lī 814, 816, 817
Simovs Viktors 322, 324, 327, 328, 329, 330, 331, 883
Simsone Annija 163
Simsons Jānis 74, 134
Sings Džons Milingtons 869
Sinjorē A. 41
Sinklers Aptons Bīls 112
Siparis Jozs 193
Siprs Klods 690
Skaidrīte Jūlija 60, 62, 69, 73
Skala Flamīnio 12
Skalbe Kārlis 97
Skarainis Oļegs 170
Skorobogatovs Konstantīns 302
Skota Elizabete 761
Skribs Eižens 17, 32, 73, 113, 191, 418, 844
Skrjabins Aleksandrs 367
Skujeniece Biruta 67, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 106, 122, 156
Skujeniece (Rozenberga) Valija 449
Skulme Oto 86, 113, 122, 132, 133, 134, 136, 140, 141, 146, 147, 159
Skulme Valentīns 148
Slavins Ļevs 89, 145, 877
Smeļanskis Anatolijs 350, 351, 354, 473
Smiļģe Anete 125
Smiļģe Hedviga 125
Smiļģis Eduards 64, 71, 75, 76, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 92, 94, 95, 100, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125–153, 157, 159, 160, 164, 165, 170, 176, 177, 400, 406, 420, 448, 471, 496, 511, 776, 866
Smiļģis Jānis 125
Smirnova Aleksandra 255
Smirnovs-Ņesvickis Jurijs 441
Smišļajevs Valentīns 281, 456
Smoļins Dmitrijs 287
Sņegirjovs Boriss 253
Soboļevs Jurijs 406
Sofokls 9, 65, 79, 176, 194, 202, 322, 379, 520, 535, 548, 597, 610, 631, 632, 642, 661, 690, 702, 704, 715, 829, 881
Sokolova Vera 343, 351
Sokolovs Vladimirs 415
Sologubs Fjodors 260, 367, 374, 377, 403, 881
Solovjova Vera 201, 456, 459
Solovjovs Vladimirs Aleksandra d. (dramaturgs) 304
Solovjovs Vladimirs Nikolaja d. (režisors) 254, 269
Solovjovs Vladimirs Sergeja d. (filozofs) 230
Somovs Konstantīns 232, 233, 234, 371
Sosārs Burhards 83, 84, 92, 114, 131, 137, 142, 183
Sosārs Vestards 114
Sperlings Kurts 560
Spertāle Marga 183
Spertāls Arvīds 168, 169
Spontelli 530
Sroga Balis 186, 190, 191, 192, 193, 195, 197, 200
Stahovičs Aleksejs 251
Staļins Josifs 73, 302, 303, 304, 309, 345, 357, 383, 384, 877, 878
Stanulis Jozs 199, 204, 207
Staņicins Viktors 251
Staņislavskis Konstantīns 6, 23, 28, 31, 32, 39, 63, 64, 75, 81, 89, 93, 94, 106, 110, 122, 147, 149, 161, 166, 167, 172, 173, 181, 182, 184, 188, 189, 191, 192, 197, 199, 202, 203, 213, 220, 228, 229, 230, 241, 242, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 260, 261, 266, 271, 305, 306, 307, 309, 314–354, 356, 362, 364, 366, 367, 383, 402, 403, 409, 424, 425, 426, 428, 429, 431, 440, 442, 443, 444, 449, 451, 452, 454, 455, 457, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 469, 470, 473, 507, 517, 554, 593, 613, 615, 617, 625, 634, 642, 659, 682, 711, 718, 741, 788, 797, 798, 799, 800, 801, 807, 810, 811, 812, 823, 824, 825, 830, 851, 852, 855, 856, 857, 858, 862, 880, 882
Starkovskis Pjotrs 394
Starks Eduards 311
Stavskis Vladimirs 253
Steiens J. L. 50, 504, 517, 521, 543, 859
Steinbeks Džons 806, 828
Steinvika Barbara 822
Stenbergs Georgijs 274, 392, 417
Stenbergs Vladimirs 274, 392, 417
Stendāls Frederiks 725
Stenders Aleksandrs Johans 210
Stepanova Angelina 252, 343
Stepanova Varvara 274, 390
Sternheims Karls 586
Sterns Ernsts 530, 531, 532, 536, 538, 539
Stollingss Lorenss 822
Stoukss Dž. 777
Straupeniece Agrita 123, 124, 153
Strauts Kārlis 124, 135, 136, 153
Stravinskis Igors 235, 367, 591, 615, 643, 682, 751
Strāsbergs Lī 397, 823, 824, 825
Streičs Jānis 142
Streita Beatrise 449
Streļska Varvara 65
Strēlers Džordžo 571, 624
Strindbergs Augusts 35, 46, 77, 155, 213, 214, 219, 282, 423, 433, 434, 442, 444, 452, 480, 492, 508, 522, 523, 533, 545, 586, 644, 652, 668, 709, 710, 716, 723, 724, 815, 832, 833, 834–841, 850
Striževskis Vladimirs 455
Strembergs Juhans Peters 844
Strojeva Marianna 315, 318, 322, 346, 347, 352, 353, 354, 805
Studencovs Jevgēņijs 255
Sudakovs Iļja 251, 266, 302, 303, 306, 348, 350
Sudeikins Sergejs 234, 239, 245, 246, 247, 366, 371, 372
Sudrabkalns Jānis 79, 80, 85, 92, 96, 97, 100, 108, 112, 118, 122, 123, 124, 139, 140, 142, 153, 162, 170, 174, 184, 472
Suhanova T. 859
Suhovo-Kobiļins Aleksandrs 163, 182, 197, 389
Suitss Gustavs 213
Suļeržickis Leopolds 172, 248, 249, 343, 424, 429, 444, 450, 451
Sumbatovs-Južins Aleksandrs 867, 868
Sureņjancs Vardgess 337
Surgačovs Iļja 643
Suškevičs Boriss 249, 250, 304, 306, 429, 451
Suta Romāns 108
Sutkus Antans 188, 189, 190, 191, 192, 193, 200
Suvorins Aleksejs 188, 195, 388, 444
Svans Džons 232, 310
Svaražičs Konstantīns 405
Sv. Asīzes Francisks 624
Sv. Augustīns 604
Svēdenborgs Emanuels 783
Svoboda Jozefs 802

Šagāls Marks 369, 372

Šahets Boriss 294
Šahmatova Jeļena 124
Šalikašvili Valeriāns 862
Šalls Ekehards 566
Šaļapins Fjodors 235, 591, 682
Šanele Koko 695, 702
Šanmelē Marī 13
Šanšiašvili Sandro 865, 868, 870, 890
Šaņauskis Ježijs 161
Šaripkins D. 859
Šatrovs Mihails 295
Šavanss Renē 659, 677
Šavāns Pivī de 372
Šavgulidze Giorgijs 863, 864, 865
Šavišvili Bužuža 877
Šāberts Jānis 75, 461
Ščukins Boriss 252, 302, 303
Ščuko Vladimirs 256
Ščusevs Aleksejs 398
Šefers Gerds 560, 570
Šehtelis Fjodors 362
Šeiņins Ļevs 303
Šekspīrs Viljams 10, 11, 16, 18, 21, 22, 25, 26, 27, 34, 56, 61, 62, 64, 77, 86, 89, 112, 119, 137, 138, 139, 140, 142, 145, 146, 148, 151, 161, 162, 173, 177, 178, 182, 184, 194, 200, 202, 210, 214, 216, 217, 222, 224, 225, 226, 249, 251, 253, 280, 290, 318, 320, 338, 375, 377, 382, 404, 442, 448, 455, 456, 468, 472, 480, 486, 487, 492, 498, 500, 501, 502, 522, 527, 528, 529, 547, 584, 597, 617, 618, 620, 623, 627, 630, 636, 642, 644, 648, 652, 660, 677, 681, 704, 705, 715, 720, 722, 724, 737, 739, 740, 741, 747, 748, 749, 750, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 780, 781, 786, 798, 803, 812, 815, 819, 820, 821, 822, 823, 826, 827, 828, 829, 830, 842, 844, 845, 856, 862, 864, 882, 891, 893
Šeldons Edvards 811
Šellijs Persijs Bišijs 45, 725
Šeridans Ričards Brinslijs 182, 183, 184, 812
Šerifs R. 225
Šero Patriss 802
Šerševičs Vadims 415, 422
Šervuds Roberts 819, 822
Šestakovs Viktors 102, 417
Šēhners Ričards 451
Šēnbergs Arnolds 494, 495, 502, 561
Šikšnis-Šaulēnišķis Marcelijs 187
Šillers Fridrihs 18, 22, 31, 61, 62, 69, 81, 86, 89, 90, 113, 127, 146, 148, 194, 202, 210, 214, 216, 217, 251, 375, 480, 485, 488, 498, 502, 509, 516, 522, 523, 547, 574, 579, 586, 695, 875, 893
Šillers Leons 80
Šiukašvili Niko 862
Škoļņiks Josifs 234, 263
Škvarkins Vasīlijs 877
Šķipsna Ēvalds 79
Šlemmers Oskars 476
Šlismans-Brants O. 127
Šlīmanis Heinrihs 27
Šlosers Reiners 497
Šļetovs Hanss 455
Šmithene Mirdza 168, 178, 179
Šmithofs V. 288
Šmits Ivans 77
Šmits Luijs 107
Šmits Zaladins 502
Šnaserels Leons 606
Šniclers Arturs 96, 111, 119, 244, 368, 377, 404, 480, 523, 531, 642, 883
Šolom-Aleihems 161
Šopenhauers Arturs 444, 783
Šopēns Frederiks 401
Šostakovičs Dmitrijs 307, 308, 382
Šovs Bernards Džordžs 80, 106, 179, 184, 191, 217, 401, 501, 596, 645, 648, 654, 655, 656, 662, 668, 739, 742, 744, 745, 746, 747, 749, 752, 760, 777, 783, 786, 804, 812, 815, 816, 819, 829, 830, 850, 887
Šovs Irvins 824
Šovs Mārtins 784, 785
Špenglers Osvalds 364, 365, 367, 715
Špīlberga Ludmila 178
Šramma Sesīlija 707
Šrēders Fridrihs 16
Šreijers Lotārs 476
Štefina Margarēta 563
Šteinberga Austra 146
Šteinbergs Pēteris 210
Šteiners Rūdolfs 197, 200, 251, 444, 445, 446, 463, 467, 468, 471
Štekels Leonards 563
Štolcenberga Fannija 25
Štramms Augusts 494
Štrauhs Maksims 302
Štrauss Johans 67, 216, 511
Štrauss Rihards 494, 497, 502, 517
Štritmaters Ervīns 566
Šudraki 49
Šulcs S. 310
Šūberts Džeikobs 809, 821
Šūberts Francis 141, 505
Šūberts Lī 809, 821
Šūberts Sems 809, 821
Šūmane O. 670
Švarcs J. 309
Švarcs Voldemārs 78
Švābe Arveds 98
Švenke Anna 25

Tabakovs Oļegs 397
Tabidze Ticiāns 872
Tabliašvili Vahtangs 864, 865
Tagore Rabindranats 97, 220
Tairovs Aleksandrs 93, 94, 101, 102, 110, 111, 112, 115, 116, 117, 120, 121, 124, 141, 163, 203, 220, 232, 234, 261, 269, 270, 275, 293, 294, 305, 308, 317, 339, 356, 380, 400–422, 426, 433, 438, 440, 471, 476, 531, 682, 802, 857, 863, 866, 883, 884
Takaišvili Sesīlija 863, 864, 874
Talmā Fransuā Žozefs 844
Tamlāns Ēvalds 222
Tamma Anna 221
Tammsāre Antons Hansens 222, 223
Tangī Ivs 711
Tarasova Alla 251, 305, 351
Tarhanovs Mihails 252
Tatarinovs Vladimirs 456
Tatļins Vladimirs 440
Tatnaridze Luersaba 865
Tauregs I. 289
Tautmīlis-Bērziņš Roberts155
Tāls Villems 212
Teilors Frederiks Vinslovs 272
Teions Zaks 633
Tellere-Gabelmane Emmija 25
Tellers Leopolds 25
Teļjakovskis Vladimirs 374
Tenisons Alfrēds 737
Teniševa Marija 233, 254
Terija Elena 735, 736, 737, 756, 779, 780, 781, 784, 786, 791, 803, 804, 805
Terija Keita 779
Tesjē Valentīna 686, 689, 690, 692
Tespīds 9
Tešners Rihards 789
Tetsovs Aleksandrs 221
Tihvinska Ludmila 242, 310
Timiga Helēna 511
Timošenko S. 288
Tinns Eduards 227
Tinns O. 227
Titova Gaļina 278, 311, 312, 313
Tīks Ludvigs 16, 253, 255
Tīrnija Hanna 805
Tjerso Ž. 278
Todess N. 294
Tollers Ernsts 104, 108, 221, 488, 489, 523, 574, 575, 581, 815, 842, 853, 858, 891, 892

Tolstoja Tatjana 399
Tolstojs Aleksejs Konstantīna d. 77, 322, 363, 377, 448, 455, 461, 858, 881
Tolstojs Aleksejs Nikolaja d. 104, 304, 581, 582, 583
Tolstojs Ļevs 35, 72, 73, 147, 151, 157, 170, 224, 268, 305, 319, 401, 509, 517, 525, 545, 586, 608, 642, 644, 647, 648, 652, 747, 777, 815, 820, 821
Tomasens Tomass 851
Tomass T. 294
Tomings Jāns 223
Tomsone Agnese 613
Topēliuss Zahariass 855
Topics Antons Marija 559
Toporkovs Vasilijs 352
Tormisa Lea 227
Torndaika Sibilla 772, 776
Toskanīni Arturo 682
Traslers Saimons 741, 777
Traubergs Leonīds 282, 283
Treņovs Konstantīns 89, 302
Tretjakovs Sergejs 221, 282, 389, 391, 392, 550
Trockis Ļevs 579, 580, 878
Trokmortons Kleons 813
Truhanova Natālija 540
Tugendholds Jakovs 411, 421
Tuglass Frideberts 213
Tumkevičs Kazis 207
Turgeņevs Ivans 73, 817
Tūri (brāļi Pēteris, Leonīds) 303

Učello Paolo 786
Ulbrihs Francis 497
Ulmanis Kārlis 140, 145, 448
Uļjanovs Nikolajs 246, 351, 369
Unrū Fricis fon 456, 481
Upīts Andrejs 62, 72, 74, 89, 91, 107, 111, 123, 134, 146, 151, 166, 167, 180, 184, 221
Uršteins Osvalds 77, 81, 90, 164, 165
Urušadze N. 878
Urvancovs Nikolajs 297
Uspenska Marija 822, 823
Ušinsks Stasis 201, 268
Uvarova Jeļena 405

Ūli Eino 218

Vahtangovs Jevgeņijs 14, 75, 90, 93, 106, 162, 163, 172, 173, 176, 178, 184, 197, 199, 205, 219, 246, 249, 250, 251, 252, 261, 269, 273, 274, 275, 282, 297, 301, 343, 346, 347, 356, 423–441, 617, 713, 802, 823, 824
Vahtangovs Sergejs 398
Vahvahišvili Tamāra 890, 891
Vaičkus Jozs 188, 189, 190, 192, 194
Vaičūns Petrs 195, 197
Vailders Torntons 807, 823, 831
Vailds Oskars 79, 111, 113, 120, 180, 182, 184, 191, 213, 238, 377, 411, 412, 420, 480, 508, 517, 523, 524, 642, 739, 740, 747, 752, 784, 788, 850, 884
Vaino Arnolds 224
Vaiss Karls 86
Vaitons Deivids 612
Valdens Hervārts 482
Valdess Rihards 136, 137
Valenteja Marija 360
Valentīns Karls 548, 557, 558
Valentīns Rihards 524
Valeti Roza 496, 557
Valēns Pjērs 40, 41
Valgrens Helge 840
Valtere Šarlote 505
Valters Ēvalds 75, 89, 111, 115
Valzers Karls 528
Vanags Jūlijs 107
Vanbrū Violeta 756
Vargaftika Jeļena 572
Varlihs Hugo 298
Vasadze Akakijs 863, 864, 865, 868, 875, 877, 888, 890
Vasiļjeva Klaudija 458
Vasiļjevs Anatolijs 396
Vato Antuāns 633
Vazdiks Hermanis 107, 146
Vāgners Rihards 6, 40, 218, 229, 278, 379, 388, 448, 461, 476, 500, 521, 522, 534, 535, 626, 630, 719, 759, 781, 785
Vārzics V. 80
Vebstere Margarēta 815, 829, 830
Vedrenns Džons Jūdžins 747
Vedro Ādolfs 218
Vega Lope de 11, 12, 126, 161, 176, 259, 868, 869, 885, 888
Vegeners Pauls 65, 515, 533, 537, 581, 582, 840, 841
Veics Kārlis 86, 87, 90, 106, 137, 144, 145
Veics Reinholds 64, 73, 74, 156
Veidens Lūkass van den 713
Veigele Helēne 557, 558, 559, 561, 564, 565
Veiherts Rihards 484
Veils Kurts 494, 495, 502, 557, 562, 670
Veils S. 697
Veiss Pēters 494, 587, 730
Veizenborns Ginters 559, 577
Veksels Jozefs Juliuss 855
Vekvērts Manfrēds 565, 570
Velaskess Djego Rodrigess de Silva 786
Velss Orsons 807, 808, 822, 826, 827
Verdi Džuzepe 67, 218, 309, 379
Verfels Francis 164, 523
Verga Džovanni 38
Vergemanis Peters Frederiks 848
Verharns Emils 42, 74, 244, 270, 386, 387
Verigina Valentīna 246, 255
Verlēns Pols 40, 41, 43, 45
Verneijs Luijs 683
Veselis Jānis 124, 153
Vesels Johans Hermans 845
Vesņins Aleksandrs 274, 412, 413, 417
Vestlija Helēna 817
Veterdals Svens 841
Vēbers Marija Karls 212
Vēdekinds Franks 65, 155, 156, 160, 236, 237, 373, 480, 492, 508, 517, 523, 524, 527, 545, 575, 746, 777, 814
Vētra Mariss 111, 114, 115, 123, 124
Vēveris Viļums 155, 156
Vidāls Ž. 33
Vidbergs Sigismunds 108
Viesture Emīlija 71, 119, 131, 137, 145, 150
Vijārs E. 47
Vijons Fransuā 626, 627
Vilārs Eduārs 99
Vilārs Žans 33, 606, 609, 613, 634, 637, 696
Vilde Eduards 214, 224
Vildraks Šarls 683
Vilets Dž. 524, 543
Vilhelms I 474
Vilhelms II 487, 583
Viljams Hārkorts 764, 768, 773
Viljamss Tenesijs 586, 831
Vilkins Arnolds 107
Vilkinsons Normens 749, 761, 762, 765, 766
Vilks Ģirts 145, 148, 152
Vilkutaitis-Keturakis Jozs 193
Vilmere Erna 219, 220, 221, 224
Vilsons Roberts 802, 804
Vilss Gormens Viljams 737
Vimans Matiass 499
Vinters Zigmunds 207
Vintersteins Eduards fon 215
Virza Edvarts 98, 124
Viskonti Lukīno 721
Viskonti Pjetro 26
Vislova Anna 286, 312
Višņevska Inna 295
Višņevskis Vsevolods 152, 302, 391, 404, 419, 422, 566

Vitfogels Karls Augusts 575
Vitkausks Aleksandrs 188, 189, 190
Vitkēvičs Ignācijs 232, 713
Vitmens Volts 781, 791
Vitraks Rožē 703, 722, 723
Vitrejs Ž. 686
Vivjens Leonīds 255
Vīdūns 192
Vīgnere Beatrise 94
Vīne Roberts 289, 482, 702, 815
Vīra Augusts 212
Vīrs Džordžs 753, 754
Vlasova Tatjana 153, 471
Voglers P. 46
Voiniča Etele 894
Volers Luiss 756
Volfs Fridrihs 82, 105, 106, 108, 221, 574, 584, 585, 865
Volkonskis Sergejs 241, 473, 642
Volkovs Leonīds 457
Volkovs Nikolajs 873
Volkovs Solomons 399
Volohova Natālija 246
Volta Alesandro 776
Voltērs 15, 16
Voļskis Mihails 281
Vorfīlds Deivids 810, 811
Voterss Georgs 456
Votss Džordžs Frederiks 779, 780
Vrangelis Pjotrs 282
Vrubelis Mihails 113, 234, 591
Vulfits Donalds 768, 769, 770, 773, 775
Vulfs Edvards 156
Vuolijoki Hella 563, 857, 859

Zagarovs Aleksandrs 331
Zahava Boriss 252, 269, 425
Zakariadze Sergo 863, 864, 865, 891
Zalcmanis A. 409
Zariņš Jānis 75, 77, 81, 82, 89, 90, 92, 106, 108, 162, 164, 165, 176, 181, 185
Zavadskis Jurijs 165, 167, 252, 269, 302, 307, 425, 430
Zāle Kārlis 388
Zālīte Elīna 82, 98, 114, 136
Zeibolts Jēkabs 70, 166
Zeltiņa Guna 185
Zeltmatis 64, 69, 74, 91, 180, 181, 448, 449
Zelverovičs Aleksandrs 77, 161
Zēgerse Anna 548, 586
Ziemeļnieks Jānis 98
Zigfīlds Florencs 821
Zingermans Boriss 384, 399, 401, 572
Zinovjeva-Anibala Lidija 230, 231
Zinovjevs Grigorijs 878
Zīle Edgars 100, 107, 122, 146, 147
Zīverts Mārtiņš 82, 87, 90, 145, 146, 496
Znosko-Borovskis Jevgēņijs 245
Zografs Nikolajs 441
Zolā Emīls 33, 34, 35, 38, 478, 588, 589, 606, 744
Zolotņickis Dāvids 291, 311, 312, 313, 384, 399
Zommers Herberts 57
Zonbergs (Sauleskalns) Voldemārs 141
Zonnentāls Ādolfs 505
Zorge Reinhards 483, 523, 532
Zorina Vera 830
Zorkaja Neja 312
Zorma Agnese 65, 508, 515, 525, 527
Zūdermanis Hermanis 62, 65, 189, 207, 212, 213, 214

Žakobs Makss 627
Žaks-Dalkrozs Emils 86, 93, 109, 402, 409, 468, 475, 476, 522, 538, 591, 594, 595, 615, 642, 643, 812
Žamuā Margareta 634, 643, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 672, 673, 675, 676, 677, 686
Žarī Alfrēds 47, 232, 590, 703, 713, 722, 723, 724, 789, 838
Ždanovs Andrejs 307
Ždanovs Georgijs 459
Žemjē Firmēns 37, 535, 594, 607, 608, 609, 612, 629, 661, 662, 665, 700, 858
Ženē Žans 586, 596, 658, 683, 694, 695, 729, 730
Žibalts Gustavs 119, 129
Žids Andrē 104, 614, 725, 728
Žihareva Jeļizaveta 77, 762
Žiljēns Žans 24, 35
Žinistī Pols 595
Žirardī Aleksanders 65
Žirodū Žans 104, 596, 598, 658, 668, 683, 686, 687, 688, 689, 690, 692, 694, 695, 696, 698
Žoržoliani A. 891
Žoržs 290
Žulavskis Jurijs 199, 401
Žuvē Luijs 104, 164, 592, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 603, 613, 617, 618, 619, 620, 642, 645, 646, 666, 672, 676, 679–698, 802, 812
Žvīgule Lilija 146

Personu rādītāju
sastādīja ***S. Radzobe****,*
piedaloties arī autoriem

www.jumava.lv

Izdevējs — SIA "J.L.V.", Dzirnavu ielā 73, Rīgā LV 1011.

Iespiests un iesiets a/s "Preses nams" poligrāfijas grupas "Jāņa sēta" tipogrāfijā, Balasta dambī 3, Rīgā LV 1081.

LATVIJAS NACIONALA BIBLIOTEKA
0303010948

OBLIGĀTAIS
EKSEMPLIĀRS

12.—

2003-5
L 16

Šī grāmata veltīta 20. gadsimta pirmās puses režijai, un gandrīz tikpat lielā mērā tas ir pētījums par šī perioda teātri kopumā – dramaturģiju, izrādēm, aktieriem, scenogrāfiem, teātru studijām. Mūsu pētījums ir pirmreizējs divkārt. Tas pirmoreiz Latvijā skata Eiropas teātri 20. gadsimta pirmajā pusē, un te pirmoreiz latviešu teātris analizēts pasaules teātra kontekstā. Grāmatā apkopoti pārskati par režijas attīstību Latvijā, Lietuvā, Igaunijā, Skandināvijā, Krievijā, Vācijā, Francijā, Anglijā, Gruzijā un ASV, kā arī katras valsts izcilāko režisoru portreti.

Projekta vadītāja un
zinātniskā redaktore Dr. hab. artis Silvija Radzobe

ISBN 9984-05-538-8
9 789984 055381