

LĪGA ULBERTE

BERTOLTA BREHTA TEĀTRA MODELIS PĒTERA ŠTEINA IESTUDĒJUMOS

Pēters Šteins (*Peter Stein*, dz. 1937. g.), Pēters Cadeks un Klauss Peimans pieder pie tās vācu režisoru paaudzes, kas teātrī ar saviem slavenākajiem iestudējumiem pieteicās 20. gadsimta 50. un 60. gados un līdz pat 80. gadiem lielā mērā nosacīja toni vācu teātrī. Daļēji pateicoties interesei par Bertoltu Brehtu un Antonu Čehovu, daļēji arī Berlīnes teātra "Skatuve" (*Schaubühne*) veiksmīgajām viesizrādēm Maskavā 1989. un 1992. gadā un grandiozajam Eshila "Orestejas" iestudējumam Armijas teātrī Maskavā 1994. gadā, tieši Šteins bija Padomju Savienībā (un arī Latvijā) visvairāk pazīstamais Rietumvācijas režisors. 2002. gada ziemā Rīgā tika parādīts Šteina iestudētais Šekspīra "Hamlets" ar krievu aktieru – zvaigžņu sastāvu, bet 2003. gada pavasarī Rīgas Krievu drāmas teātrī pirmizrādi piedzīvoja Čehova "Kaija" Šteina režijā.

Šteina daijradē vērojami atsevišķi periodi, kad viņš intensīvi nodarbojies ar kāda konkrēta stila vai autora dramaturģijas pētījumiem, konsekventi eksperimentēdams ar dažāda tipa teātra estētiku. Dažādos dzīves posmos Šteinu īpaši interesējis antikais teātris un dramaturģija, Elizabetes laikmeta teātris un Šekspīra dramaturģija, Staņislavska psiholoģiskais realisms un Čehova dramaturģija, postmodernās dramaturģijas struktūras. Taču režisoriskās darbības sākumposmā Šteins konsekventi izmantoja Brehta episkā teātra principus gan satūra, gan formas atklāsmē.

Brehta teorētiskos principus Šteins neiepazīna tiešā veidā, pateicoties personiskajai pieredzei, bet gan pastarpināti, t.i., caur savu pirmo un, kā režisors pats vēlāk uzsvēra, vienīgo skolotāju teātra jomā – Brehta aktieri Frici Kortneru. 60. gados Kortners bija Mīnhenes Kamerteātra galvenais režisors, bet Šteins divas sezonas strādāja par viņa asistentu dramaturģijas un režijas jautājumos.

Divi Šteina 1968. gada iestudējumi Mīnhenes kamerteātrī – B. Brehta "Pilsētu džungļos", bet, jo īpaši, P. Veisa "Vjetnamas sarunas" – turpina 20. gadsimta vācu politiskā teātra tradīciju, ko 20. gados aizsāka Ervīns Piskators, pēc pāris gadiem teorētiski izvērša Bertolts Brehts, bet 60. gados no jauna aktualizēja vācu

dokumentālās drāmas spilgtākie pārstāvji dramaturgi Pēters Veiss, Rainers Kiphards, Rolfs Hohhüts, kuri literāro talantu izmantoja kā līdzekli, lai īstenotu savu sociālo aicinājumu un pienākumu. Pētera Veisa raksts "Piezīmes par dokumentālo teātri" (1968) ir sava laika modernā politiskā teātra manifesti, kura tapšanu ietekmējusi intelektuālās dramaturģijas un episkā teātra prakse un Vācijas sarežģītā politiskā vēsture.

Runājot par aktuālām sava laika problēmām, dokumentālisti uzrādīja šokējošus faktus un, aktualizēdami brehtiskā teātra tradīciju, vērsās pie katra skatītāja apziņas, liekot viņam domāt, samērot redzēto ar paša pieredzi, meklēt aktīvus problēmas risinājumus. Dramaturgi dokumentālisti uzskatīja, ka teātrim jāvēršas pie skatītājiem kā potenciāliem politiskas iekārtas, fiziskas vai psiholoģiskas vardarbības, ideoloģiska terora u.tml. upuriem – tas atraisīs viņos vēlmi aktīvi rīkoties un nepieļaut pieredzētā atkārtošanos. Runādami par aktuālajām problēmām, dokumentālisti neuzspieda savu viedokli, tādējādi demonstratīvi uzsverot atšķirību no tiem, ar kuriem viņi cīnījās. Dokumentālisti tikai uzrādīja faktus un norādīja virzienu, kurā domāt, lai cilvēki varētu izdarīt pareizos secinājumus. Dokumentālās lugas bieži tika spēlētas stadionos vai citos milzīgos laukumos, tomēr to mērķis bija uzrunāt individu, modināt katra personisko atbildību, nevis rosināt kolektīvo pārdzīvojumu.

Lielā mērā tie bija vācu dokumentālisti, kas veidoja apzinātu opozīciju saviem laikabiedriem – angļu absurdistiem, jo noliedza tēzi par dzīves bezjēdzīgumu un absurdumu un uzskatīja, ka jebkura realitāte, lai cik šausmīga tā būtu, vienmēr ir izskaidrojama. Šī tēze tiešā veidā sasauca ar Brehta domu par sabiedrību kā mainīgu un maināmu sistēmu. Pateicoties dokumentālā teātra veicinātajai mākslas politizācijai, Vācijā atdzima interese par Brehtu, kuru pirms tam, īpaši pēc Berlīnes sienas uzcelšanas, boikotēja. Līdzšinējā tendence atdalīt viņa lugu poētiku no it kā marksistiskā satura arvien mazinājās.

Šteina iestudētās Veisa "Vjetnamas sarunas" ir tipisks dokumentāli episkā teātra piemērs. Lugas pilnais nosaukums – "Saruna par ieilgušā Vjetnamas atbrīvošanas kara priekšvēsturi un gaitu kā piemēru apspiesto bruņotas cīņas nepieciešamībai pret apspiedējiem, kā arī par ASV mēģinājumiem iznīcināt revolūcijas pamatus" daiļrunīgi raksturo tās saturu. Pirmizrādē Šteins sarīkoja atbalsta un līdzekļu vākšanas akciju Vjetnamas armijai. Tik atklāts protests pret amerikāņu koloniālo politiku Vjetnamā neapmierināja Mīnhenes Kamerteātra vadību. Teātra galvenā režisora Friča Kortnera autoritārais vadības stils neatzina demokrātisku viedokļu līdzaspastāvēšanu, un teātra direktors A. Everdings

pēc šīs izrādes atteicās no turpmākas sadarbības ar Šteinu. I. Nagels, toreizējais Minhenes Kamerteātra galvenais dramaturgs, atceras:

“Es neiebildu, ka Šteins šo lugu iestudē. Es iebeildu pret to, ka viņš vāca naudu Vjetnamas armijai. Viņš uzaicināja komunistu Horlemanu vadīt diskusijas Kamerteātrī. Bet es jau biju lasījis Horlemana grāmatu par Vjetnamu un iznīcinošo atsauci tajā – Ziemeļvjetnamā pēc Ho Ši Mina nākšanas pie varas nogalināta apmēram divdesmitā daļa no visiem iedzīvotājiem. Bez pilsoņu kara, bez cīņas, tikai “tīrīšanas” nolūkos.” [3, 15]

Kā šādos apstākļos izskaidrojams Šteina utopiskais prokomunistiskais noskaņojums, grūti spriest.

Vispolitiskākā Šteina izrāde ir pēc M. Gorkija motīviem rakstītās Brehta lugas “Māte” iestudējums, ar kuru 1970. gadā Rietumberlīnē tiek atklāts atjaunotais teātris “Skatuve”, un turpmākos 13 gadus Šteins ir viens no tā vadītājiem. 1972. gadā tiek iestudēta V. Višņevska “Optimistiskā traģēdija” un 1974. gadā – M. Gorkija “Vasarnieki”. Šīs trīs izrādes vēlāk iegūst apzīmējumu “krievu revolūcijas cikls”.

Brehts, rakstīdams “Māti”, vēlējās parādīt indivīda politiskās apziņas izaugsmi, arī Šteinu interesēja indivīda politiskās un sociālās atbildības jautājums. 20 gadus vēlāk pats Šteins savu izvēli motivēja ar laikmeta noskaņojumu:

“Laikā, kad es atjaunoju teātra “Skatuve” darbību, Rietumvācijā aktualizējās interese par marksismu, tā izpratne paplašinājās. Ļoti ilgi šādas intereses bija aizliegtas vai vismaz netika veicinātas, jo visi taču dzīvojam aukstā kara apstākļos. Šai situācijā jauna teātra atvēršana tika uzverta kā solis demokrātijas virzienā. Gribējās pievērsties revolūcijas vēsturei – franču, krievu, ķīniešu u.tml., un dabiskā kārtā šai noskaņā radās doma iestudēt kādu revolucionāru lugu.” [5, 40]

Gaidīto iedarbību izrāde gan nepanāca, jo 1905. gada reālijas – visuresošais bads, izsalkums, trūkums, zupa bez sāls, atklātās represijas un slepkavības – 70. gadu pārtikušajam Rietumu skatītājam šķita izteiksmīga, bet tomēr tāla un mazaktuāla pasaule. Tomēr izrādes veidojumā Šteins izmantoja visus svarīgos episkā teātra elementus. Piemēram, scenogrāfa K. Veifenhaha izveidotais spēles laukums kā mēle iestiepās skatītāju zālē un bija skatītājiem pieejams no trim pusēm. Skatuve bija gandrīz tukša un spilgti apgaismota. Virs skatuves atradās tāfele, uz kuras tika uzrakstīti ainu nosaukumi. Vienīgā reālistiski iekārtotā skatuves daļa bija skolotāja dzīvoklis: plānas, svitrainām tapetēm klātas sienas, cara portrets, polsterēti ēdamistabas krēsli un kokgriezumiem rotāts galds ar

smalku mežģiņu galdautu. Izrādes gaitā, skolotājam pakāpeniski iesaistoties revolucionārajā darbībā, buržuāziskās dzīves labklājības simboli tiek aizvākti. Galdauts tiek aizsviests, un tagad galds kalpo revolucionāro uzsaukumu drukāšanai.

Šāda veida intelektuālais skatuves metaforiskums bija tipisks arī paša Brehta režijas darbiem. Piemēram, konceptuālajā "Galileja dzīves" iestudējumā "Berlīnes ansamblī" 1957. gadā pēc šāda pat principa tika veidots pāvesta iesvētīšanas skats: ainas sākumā kardināls sēž uz krēsla, ģērbies tikai apakšveļā. Tas viņu padara zināmā mērā smieklīgu, bet tajā pašā laikā cilvēcīgu. Kad mūki sāk ieģērbt viņu pāvesta tērpā, ar katru uzvilktu apģērba gabalu viņš kļūst arvien mazāk līdzīgs dzīvam cilvēkam, toties arvien vairāk līdzinās pāvestam kā noteiktas varas simbolam.

Šteina iestudējums prasīja arī no aktieriem īpašu spēles stilu, jo ainas, kurās nepieciešama tieša identifikācija ar tēlu, krasi mijās ar ainām, kurās uzsvērti atsvešinājuma un spēles elementi. Pāreja no vienas ainas uz nākamo tika precīzi iezīmēta un īpaši uzsvērta.

Tomēr tik atklātas revolucionāras idejas Šteinam pašam nemaz nebija īpaši tuvas, tādēļ interesantāki izvērtās tie iestudējumi, kuros viņš vairāk pievērsies vispārcilvēcisku un arī sociālu problēmu risinājumam, joprojām izmantojot episkā teātra paņēmienus, taču nu jau pavisam cita tipa dramaturģijā. Par konceptuāliem Šteina episkā perioda darbiem var uzskatīt J.V. Gētes "Torkvato Taso" (1969) un H. fon Kleista "Homburgas princi" (1972).

"Torkvato Taso" pamattēma ir dzejnieka loma sabiedrībā. Šteina versijā dzejnieka Torkvato Taso misija 16. gadsimtā un Gētes loma Veimāras hercoga galmā 18. gadsimtā daudzējādā ziņā sasaucas ar mākslinieka lomu 20. gadsimta 60. gadu Vācijas sabiedrībā. Izrādes programmā režisors komentēja savu ieceri:

"Tas, ko tā laika galma sabiedrība gaida no sava dzejnieka, ir tas pats, ko mūsdienu sabiedrība gaida no teātra. Mēs zinām, ka ar šo iestudējumu apmierināsim viņu iecerētās vēlmes, tādējādi mūsu uzvedība neatšķiras no Gētes Taso un pat paša Gētes rīcības. Mēs izpildām jau sagatavotas lomas un ar māksliniecisku samocītību iepriecinām vareno skatus." [1, 23]

Izrādē dominēja sarkastiska ironija par dzīves varenajiem un pesimistiska mākslinieka bezspēcības izjūta to priekšā. Mākslas norieta vai pat iznīcības priekšnojautas ļoti veicināja 60. gadu studentu nemieri un karš Vjetnamā, un Šteina "Torkvato Taso" ietvertā doma savā laikā skanēja ārkārtīgi aktuāli.

No Gētes piecus cēlienus garās lugas dramaturgs Boto Štrauss – daudzu Šteina izrāžu līdzautors – bija izveidojis desmit atsevišķas epizodes: “Cīņa”, “Melīgs gājiens”, “Antonio uzskati” u.c. Sižetiskajā risinājumā Boto Štrauss stingri turējās pie Gētes fabulas, saīsinot poētiskākās vārsmas, pievienojot prologu un iepildinot vienotajā tekstā episki komentējošas interlūdiņas, piemēram, “Taso par savu dzeju”, “Leonora par Ferāru” u.c.

Līdzīgi kā vēlāk izrādē “Trīs māšas”, kad tēva ģenerāļa fotogrāfijas vietā Šteins istabā pie sienas pakar Staņislavska portretu, arī šoreiz Vergilija krūšutēla vietā ir novietots Gētes krūšutēls, bet aktieris, kas tēlo Taso, pirmajā iepazīšanās skatā ieņem pašpārliecinātu pozu, it kā imitējot slaveno mākslinieka Tišbeina darināto Gētes portretu. Taču visa tālākā Taso darbība uz skatuves veidota kā groteska klaunāde. Piemēram, Taso sapņaini lūkojas tālumā un aizsēžas garām krēslam; kad Taso pasniedz lauru vainagu, viņš nespēkā saļimst zem tā smaguma; izrādes finālā, norunājis patētisku runu, Taso, kā glābiņu vai patvērumu meklēdams, vārgi piestiepuļo pie Antonio un pietupies gaida, kad tas viņu beidzot nonesis no skatuves. Boto Štrauss režijas piezīmēs par šo fināla skatu saka: “Tā izskatās mērķaķis, kurš tikko ir izpildījis savu uzdevumu un gaida, ka dresētājs to aiznesīs.” [4, 23] Režisora iecerē Taso, Gēte un arī pats Šteins ir tikai emocionāli klauni sabiedrības arēnā. Šobrīd Pēters Šteins šo savu pieredzi vērtē kritiski:

“Es iestudēju Gētes lugu, apzināti atsaucoties uz savu laiku – 1968. gadu. Attiecīgi tā es pārveidoju arī lugu. Man gribējās parādīt mākslinieku, kurš, sēžot zelta būrī, ir spējīgs izklaidēt tikai tos, kam ir vara, bet neko nedara tautas labā. Tas arī izdevās, bet ziedota tika būtiska lugas daļa. (...) Tas bija režijas stils, no kura es vēlāk principiāli atteicos. Tie bija maldi – ļoti interesanti, bet... Tamlīdzīgi maldi ir piedodami jaunībā, kad tu vēl isti neko nezini un nesaproti. Kad kļūsti vecāks un gudrāks, saproti, ka nedrīkst upurēt klasikas darbus savai godkārei. Šajā ziņā “Torkvato Taso” man bija vērtīga pieredze. Tad es sapratu, cik īslaicīga ir izcilas lugas vienpusīga interpretācija.” [5, 42]

Indivīda un kolektīva attiecības Šteins risina vēl viena vācu romantiķa – Heinriha fon Kleista lugas “Homburgas princis” iestudējumā, kas līdzīgi iepriekšējām lugām arī interpretē reālus vēsturiskus notikumus. Kolektīvs šoreiz ir vesela valsts, un Homburgas princim Frīdriham sava individualitāte jāpakļauj valsts varai. Varas modelis tiek rādīts kā perfekts militārs mehānisms, kur nav pieļaujama nekāda individuāla iniciatīva, kaut arī tā nestu uzvaru. Šteina izrādes apakšvirsraksts ir “Kleista sapnis par Homburgas princi”. Princis,

kurš uzvar stratēģiski sarežģītā kaujā, bet uzsāk to divas sekundes ātrāk, pirms tika dota pavēle, un šis patvaļības dēļ notiesāts uz nāvi, vienlaikus ir arī paša Kleista pašprojekcija. Tāpat kā "Torkvato Taso", arī "Homburgas princis" ir stāsts ar biogrāfisku nokrāsu. Izrādes pirmajā un pēdējā skatā ir pat tiešas dokumentālas atsaucis, kad fonā dzirdama klusināta, viegli piesmakusi sievietes balss. Sākumā tā lasa Kleista veltījumu Prūsijas princesei Amālijai Marijai Annai, bet finālā – Kleista atvadu vēstuli, kuru viņš 1811. gada 21. novembrī īsi pirms pašnāvības raksta savai pusmāsai Ulrikai: "Patiesība ir tā, ka man uz šīs zemes nav iespējams palīdzēt." [2, 479]

Finālā ainā režisors uzskatāmi nošķir autoru no tēla, biogrāfiju no lugas: hercogs principi apžēlo, gavilējošie oficiēri pulcējas ap viņu, un visi kopā atkal dodas kaujā, taču tas, ko viņi sajūsmā nes uz rokām, nav princis, bet gan lelle. Īstais princis Heinrihs fon Kleists guļ, bezsamaņā sabrucis uz grīdas.

Šteina episkā perioda izrāžu mērķis ir rādīt, kā cilvēka rīcību ietekmē sabiedrībā valdošie sociālie likumi. Lugās ietvertā vēsturiskā retrospekcija ir apzināti virzīta uz to, lai veidotu vai pastiprinātu skatītājā ironiski kritisku attieksmi pret pasauli un galu galā arī pašam pret sevi, lai rādītu – kaut neuzbāzīgi –, ka pasauli un arī sevi ir iespējams mainīt. Šobrīd režisors šo savas daiļrades periodu vērtē ironiski:

"Pirmos piecus gadus teātrī "Skatuve" mēs nodarbojāmies ar ļoti ārišķīgu, formālu spēles tehniku brehtiskā stilā – tās bija karikatūras, hiperbolizācija, demonstratīvisms. Līdz es kādā brīdī zaudēju par to interesi. Man liekas, es pat pateicu aktieriem, ka viņi spēlē kā mikimausi. Man tas vairs nesagādāja nekādu prieku." [5, 42, 43]

Šī attieksme skaidrojama ar Šteina māksliniecisko uzskatu maiņu laika gaitā. Pašlaik Šteinu teātrī pirmām kārtām interesē darbs ar lugas tekstu, maksimāla iedziļināšanās tajā. Episkajam periodam vairāk bija raksturīgi teātra formas meklējumi, kuriem, neatkarīgi no pašreizējās režisora attieksmes, savā laikā bija neapšaubāmi būtiska novatoriska nozīme.

Literatūra

1. Iden, P. *Die Schaubühne am Hallschen Ufer*. München; Wien, 1976.
2. Kleist, H. Briefe. In: Kleist, H. *Gesammelte Werke*. Bd. 4. Berlin, 1955.
3. Nagel, I. Ich will wieder ästhetische Herausforderung. In: *Theater Heute* : Jahrbuch. 1985.

4. Patterson, M. *Peter Stein, Germany's Leading Theatre Director*. London, 1981.
5. *Peter Stein in Russia : Пётр Штайн в России*. V. Shadrin, A. Zaslavskaya. Largo Associates Limited, Ireland, with the assistance of the International Confederation of Theatre Associations, Eastern Communications Publishing House, Vienna, 1996.
6. Шахова, К.А. *Вечно обновляющийся реализм*. Киев, 1984.
7. Швыдкой, М. *Секреты одиноких комедиантов : Заметки о зарубежном театре второй половины XX века*. Москва, 1992.

Līga Ulberte
**The Model of Bertholt Brecht's Theatre
in the Stage Productions of Peter Stein**

Summary

In the creations of German director Peter Stein there can be some periods singled out, when he has intensively focused on the research of a certain style or author's dramaturgy, consistently experimenting with different types of theatre aesthetics. In the beginning of his activities as a stage director, Stein consistently used the principles of Brechtian epic theatre for revealing both the content and form. In the 60s and 70s of the 20th century, Stein continued the traditions of German political theatre of the 20th century with his productions like B. Brecht's *In the Jungle of the Cities*, M. Gorky's *Mother* and P. Weiss's *Vietnam Discourse*. And still, the open revolutionary ideas were not so appealing to Stein himself, therefore those productions, where Stein focused on resolving universal humanitarian and social issues by using the techniques of epic theatre and dramaturgy of a totally different type, were more interesting. J.W. Goethe's *Torquato Tasso* (1969) and Kleist's *The Prince of Homburg* (1972) can be considered as the most conceptual works of Stein's epic period. The purpose of all stage productions of Stein's epic period is to demonstrate how the social rules prevailing in the society impact human behaviour. At present, the director himself views this period of his creations ironically, only as an experimental experience of his youth.