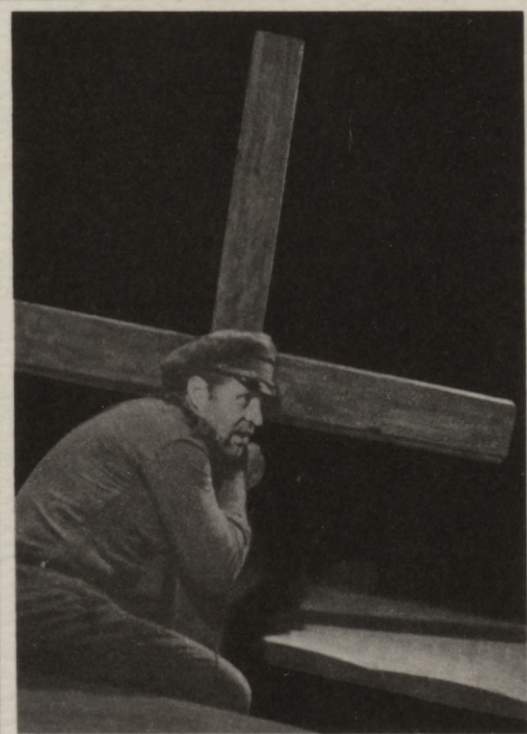


B
792

TEĀTRIS UN DZĪVE

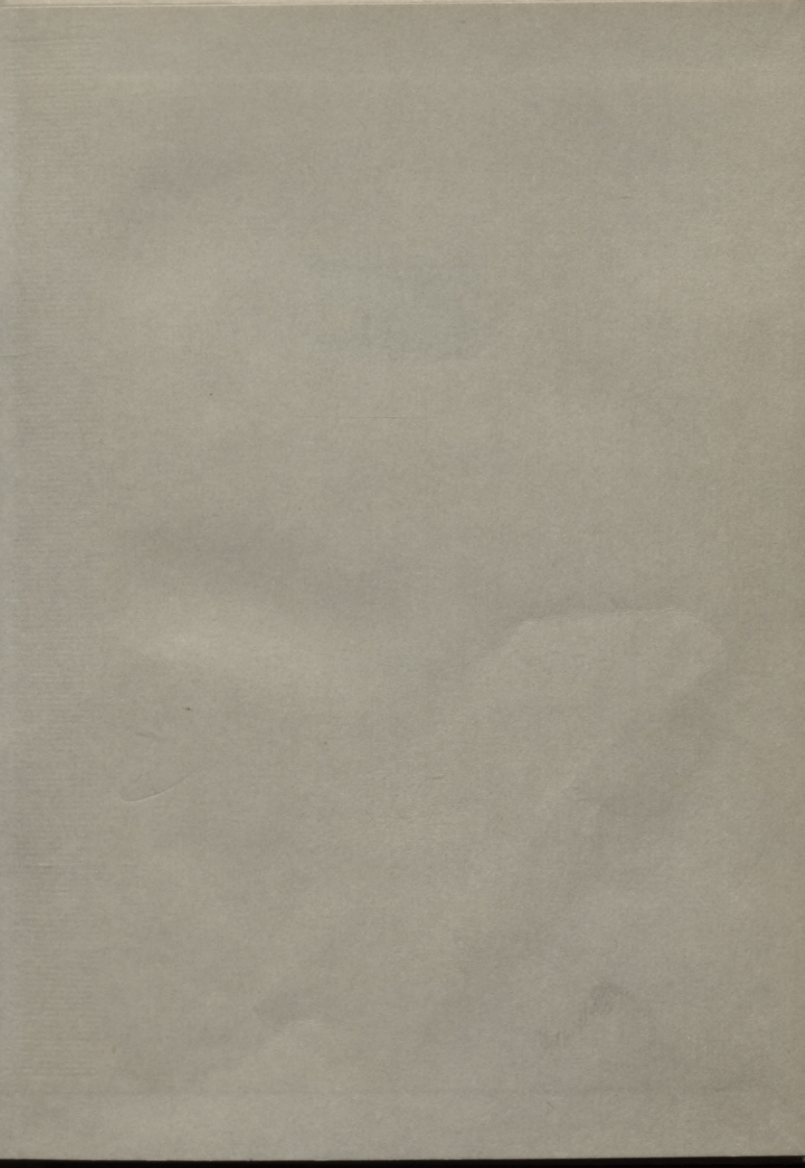


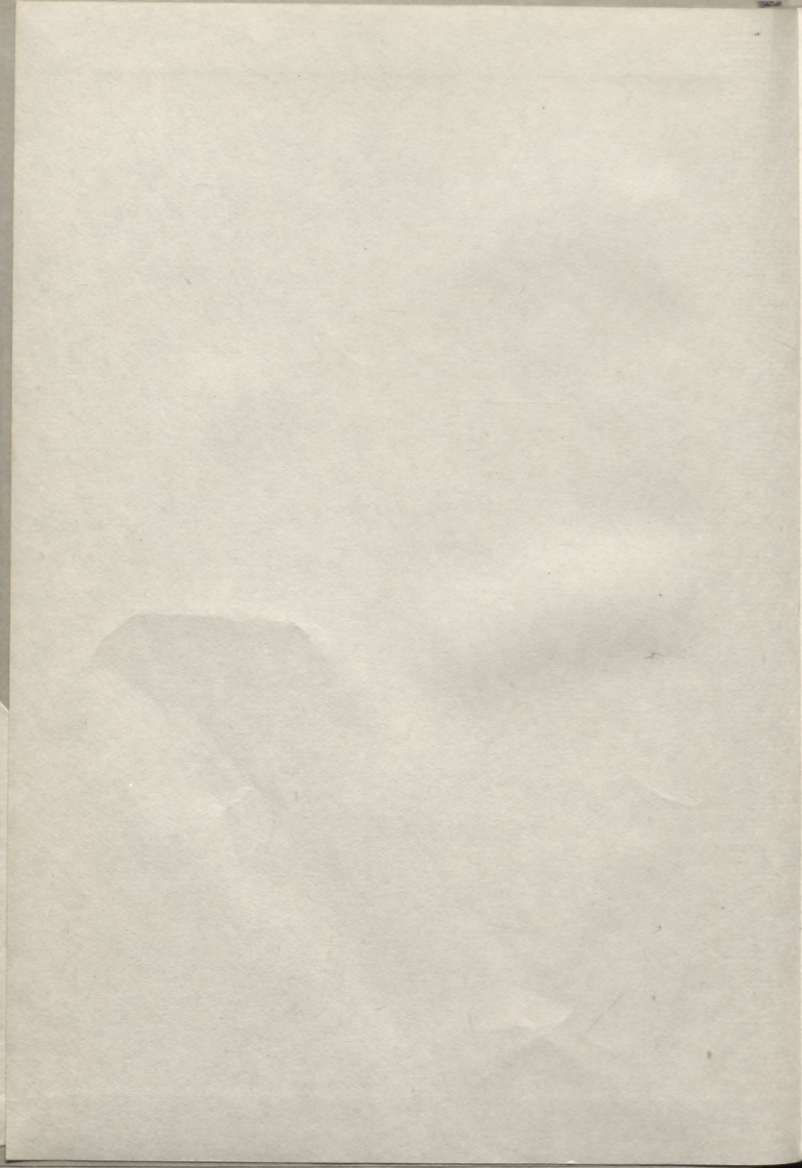
**Tauta, tauta,
vai tu
redzi viņus
Un vai
vienmēr viņus
sapratīsi!**

A. Čaks

34

06016 334





LIBRARY OF THE
CONSERVATORY OF MUSIC

TEĀTRIS
UN DZĪVE

THE
THEATRE

B
792

Bif

TEĀTRIS
UN DZĪVE

34

1989. gads
dramatiskajos teātros



RĪGA «LIESMA» 1991

85.33(2L)
Te 008

LATVIJAS VALSTS
BIBLIOTĒKA
91—

Sastādītāja *Silvija Radzobe*

Mākslinieks *Aivars Plotka*

Redkolēģija: *L. Dzene, V. Hausmanis, J. Kalniņš, A. Kantāne,
K. Kundziņš, V. Maculēvičs*

Fotoilustrācijas: *A. Baltmanis, G. Binde, J. Danovskis,
E. Freimane, V. Gulbis, G. Kajons, E. Kera*

Uz vāka A. Čaka «Psihiskais uzbrukums»

T 490700000—288
M801(11)—91 59—90
ISBN 5—410—00658—5
ISSN 0235—7577

© Izdevniecība «Liesma»,
1991

Pēteris Laķis

TICIBA, CERIBA UN KRITISKAIS PRĀTS

1989. gada Ziemassvētki. Domā un arī sagrautā lauku baznīcā ir klusa nakts un ir svēta nakts. Latviešu dvēsele mēģina atgūt mieru un ticību. Šis steidzīgais, politikas pārpilnais gads devis mums cerību, tieši tādēļ šobrīd ir pienācis laiks pārdomām, gūtā un zaudētā, iespējamā un neiespējamā izvērtējumam. Trīs loki — Latvija, latvieši un latvietis. Un katrā no tiem pa neatbildētām jautājumam.

Cilvēces ceļš no pagātnes caur tagadni uz nākotni ir vienots. Vai mēs atradīsim iespēju padomāt un izvērtēt savas mazās tautas mērķus cilvēces attīstības kontekstā, tās virzībā uz vispār-cilvēcisko vērtību apliecinājumu?

Šķietama un īsta atmaskošana, pašapliecinājums, nomelnojošs cits, ķildas. Vai tautas emocionālā pacēluma nomaiņa ar savstarpējām nesaskaņām, neauglīgām diskusijām, aiz kurām var pazust nopietna un mērķtiecīga darba nepieciešamība, — vai tā ir neizbēgama?

Mazais cilvēks iet savu ceļu — stieg, stampā, slikst. Vai kādam Latvijā ir bijusi patiesa interese par viņu, nevis tikai tukša, demagoģiska šā cilvēka aizstāvība vārdos?

Tie ir jautājumi, kuru skatījumā jāvērtē 1989. gads latviešu tautas vēsturē. Ticība nekad nedrīkst būt akla, tai jābūt gudrai un stingrai, lai izturētu arī makiaveliska, mefistofeliska un pragmatiska prāta kritisko vērtējumu un stiprinātu cerību katra dvēselē. Mēģināsim izprast dažas vispārīgas likumsakarības, kurām pakļauta gan mūsu politiskā darbība, gan cilvēku savstarpējo attiecību maiņa, gan mēģinājumi garīguma atjaunošanai.

Sabiedrības attīstībā ir trīs posmi, kuru iezīmes vismaz daļēji varam saskatīt šodienas pasaulē. Šā iedalījuma kritērija pamatā ir cilvēku savstarpējo attiecību raksturs, humānisma pakāpe tajā, daļēji arī saikne ar valsts varas mehānismu. Pirmā ir tāda sabiedrība, no kādas mēs pašlaik mēģinām izkļūt. Totalitārā un autoritārā valsts vara ir radījusi pseidokolektīvisma sabiedrību,

liela komunālā dzīvokļa attiecību modeli, kurā starp cilvēkiem valda neuzticēšanās un neiecietība. Zema ir arī individualitātes vērtība. Sabiedrībā dominē vertikālās attiecības ar dažāda līmeņa varas struktūrām, vienlaikus vāji attīstītas horizontālās saiknes, kas nepieciešamas ne tikai sabiedrībai, bet arī jebkuru cilvēka iespēju attīstībai sociālajās sakarībās. Cilvēks ir nebrīvs sabiedrībā un savā iekšējā pasaulē, viņš ir nabags — kā materiāli, tā garīgi. Mēs mēģinām atbrīvoties no šīs absurdas sabiedrības ietvariem, vēl ne tuvu neapzinādamies, cik dziļi mūs ir pārņēmis teorētiskais sociāldemokrātijas virziens — bolševisms.

Otro sabiedrību nosacīti varētu saukt par cilvēku savstarpējās cieņas sabiedrību. Šo sabiedrību raksturo pietāte pret individu, viņa pretenzijām, samērā augsta cilvēka sociālā un tiesiskā aizsargātība. Seit valda arī stingra personības atbildība par savu rīcību. Izeja no grūtām situācijām tiek meklēta galvenokārt individuāli, īpaši nepaļaujoties uz citiem. Racionālā sabiedriskās dzīves organizācija veicina cilvēka pašcieņas saglabāšanu ikdienas attiecībās. Protams, arī šī sabiedrība, kaut augstāka pēc sava attīstības līmeņa par pirmo, ir spiesta risināt daudzas smagas problēmas. Minēsim tikai vienu: kā līdzsvarot cilvēka brīvās iniciatīvas un viņa sociālās aizsardzības attiecības?

Cilvēcei vēl ļoti tāls ceļš ejams, lai varētu pāriet uz trešo — savstarpējās mīlestības — sabiedrību, uz augstāko humānisma pakāpi. Uz garīgu brīvību, kas ietver toleranci un cieņu pret citiem uzskatiem, atšķirīgu dzīves stilu. Ka šāda sabiedrība nav tikai filozofiska ilūzija, apliecina Rērihu ģimenes, A. Šveicera un vēl daudzu nepazīstamu cilvēku likteņi mūsu gadsimtā. Likteņi, kurus šie cilvēki ir veidojuši kā šauru, bet dziļas pārlicības pilnu taku vienaldzības, nesapratnes un nežēlības vidē. Latvijā mēs šodien varam tikai sapņot par šādu nākotnes sabiedrību, jo turpinām cīnīties par cilvēka tiesību aizsardzību un savstarpēju cieņu ikdienas attiecībās. Un tomēr — vienmēr ir jāpatur prātā augstākā cilvēcības pakāpe, ar ko samērot savus centienus un praktisko rīcību.

1989. gads sākās tajā lielajā emocionālajā pacēlumā, kas pēc vasaras priekšnojautām bija sasniedzis kulmināciju 1988. gada 7. oktobra pēcpusdienā Mežaparkā un Latvijas Tautas frontes dibināšanas kongresā. Šo pacēlumu palīdzēja stiprināt mūsu nacionālās simbolikas, tautas gara vērtību un svētku atgūšana. Taču milzīgais emocionālais spriegums ilgi nevarēja noturēties. Sabiedrības daļā pakāpeniski sāka rasties vērtējošāka un arī kritiskāka attieksme pret atmodas vadītājiem. Ieskanējās arī jautājumi: kas tad ir mainījies, ja sabiedriskās dzīves organizācija paliek tikpat absurda un dzīves līmenis turpina pazemināties?

Turklāt nav viegli izprast, ka emocionālais pacēlums ir jāiekļauj smagā ikdienas darbā, vispirms pārveidojot pašiem sevi. Diemžēl mūsu darbībā — kas vienlaikus ir opozicionāri kritiska attiecībā pret valdošo totalitārismu un stalinismu un radoša, mēģinot glābt Latviju no bojāejas, — vērojamas vairākas nepatīkamas iezīmes: savstarpējas nesaskaņas un personālpolitika, arī nespēja atjaunot darba tikumu un kultūru.

Saprotams, ir dažādi viedokļi par mūsu galamērķa — Latvijas neatkarības — sasniegšanas iespējām, arī par tās sabiedrības politiskajām aprisēm, kādā mēs vēlētos dzīvot. Uzskatu plurālisms ir neatņemama demokrātijas sastāvdaļa, ja vien... Jā, ja vien tik centīgi nebūtu mēģinājumi apliecināt savu uzticību Latvijai ārpus PSRS valstiskuma publiski — presē, televīzijā, ja no bailēm par LPSR leģitīmāciju nezustu mēģinājumi meklēt praktiskus ceļus uz Latvijas neatkarību. Šie centīgie mēģinājumi turklāt atgādina no totalitārisma mantoto neiecietību pret «citiādi domājošiem». Citiādi domājošo kategorijā bieži vien nokļūst arī LTF «centriskā» vadība. Raksturīgi, ka lielākā daļa skaļi runājošo radikāļu nebūt nav PSKP varas represiju upuri, iepriekšējā dzīves posmā šie cilvēki ir bijuši tikpat lojāli pret pastāvošo sistēmu kā vairums centristu. Savukārt tie, kuri bijuši spiesti izbaudīt padomju gulagu un cita veida cilvēka tiesību pārkāpumus, parasti netiecas uz katra soļa apliecināt savu pārliecību. Gandrīz viss politiskais spektrs šobrīd jau ir aizņemts, un arvien grūtāk kļūst demonstrēt sevi plašai sabiedrībai.

Sajā ziņā pamācoši bija notikumi pirms, ap un pēc Latvijas Tautas frontes otrā kongresa. Tā bija politiska spēkošanās, dažkārt ne visai korekta, kas turklāt dažbrīd traucēja koncentrēties nopietnam darbam. Liekas, pēc kongresa vajadzētu domāt, kā sākt realizēt pieņemto programmu, taču nē — daži vēl mēnešiem ilgi turpināja izgaismot no iekšpuses šo monsturu — LTF, mēģinot visai Latvijai paskaidrot, kas tad to patiesībā vada — aparāts vai kāda nepopulāra organizācija.

Politiku (it īpaši profesionāli vāji sagatavotu) vidū šādi procesi būtu saprotami. Tomēr īpaši skumji kļūst, vērojot, kā nesašķaņas, nebūt ne politisku motīvu vadītas, sāk pārņemt lielu daļu mūsu sabiedrības, aptverot arī radošos kolektīvus, to spēku, kas daudz darījis mūsu tautas pašapziņas saglabāšanā vairāku ģenerālsekretāru valdīšanas laikā. V. Čakare žurnāla «Māksla» 1989. gada 6. numurā rakstīja: «Aizvadītā sezona no iepriekšējiem atšķiras galvenokārt divos aspektos — ar nerimstošiem iekšējiem «rūgšanas» procesiem visos teātros (izņemot Daili) un ar galēji kautru pieticību mākslinieciskajos sasniegumos.» Izrādās, ka mūsu iekšējā nebrīve izpaužas ne tikai politikā vien. Pēc

1988. gada 18. novembra vakara Nacionālajā teātrī es biju patiesi lepns par savu jau no bērnības dienām mīļāko teātri, bet šis gads sniedza vilšanos — publiski paustas nesaskaņas un tādu izrāžu trūkums, kuras sekmētu garīguma atdzimšanu Latvijā.

Protams, man var iebilst: kā mēs varam tiekties uz cieņas pilnām attiecībām sabiedrībā, uz neatkarīgu, brīvu personību, ja pretī stāv draudošs, galēji nedemokrātisks, savā primitīvismā un elkdievībā atbaidošs spēks? Turklāt šo spēku pārstāv cilvēki, kuri dzīvo tepat līdzās, mūsu vidū. Tie ir cilvēki, kuriem joprojām svēts un nenovecojis šķiet lozungs «Visu zemju proletārieši, savienojieties!». Ir jau saprotama šī kaislība pret gadsimtu veciem, jau savas rašanās laikā utopiskiem aicinājumiem: apdomāsim, kādus dzīvokļus Londonā un Parīzē varēs sev iegūt lopatīni, kāda preču pārplūde sākotnēji sagaidīs, ja izdosies sniegt internacionālo palīdzību angļu un franču proletariātam... Patiesi aizkustinošs ir aizvadītajā gadā interfrontes mītiņos paustais izbrīns par latviešu nacionālistiem, kuri piecdesmit gados vēl nav paspējuši iemīlēt staļinismu, nav izpratuši padomju tautas kā jaunas vēsturiskas cilvēku kopības jēgu. Jā, bet tieši šādos apstākļos — cīņā ar tumsas pārspēku — ir jāprot veidot iekšēji neatkarīgu personību un cieņas pilnas attiecības starp cilvēkiem. Vispārcilvēciskā skatījumā šodien vairs nevar šaubīties par Gandija ceļa priekšrocībām attiecībā pret Leņina ceļu. Mūsu apstākļos šī atziņa kļūst īpaši nozīmīga — latviešu tauta var uzvarēt tikai humānisma caurstrāvotā revolūcijā, kur nācījas pašnoteikšanās tiesību realizācija sakrīt ar radikālu sabiedrības demokrātizāciju. Nacionālās un personības atbrīvošanās procesiem ir jābūt identiem hēgeliskā nozīmē, šiem mērķiem ir jāsakrīt mūsu virzībā.

Un te nu mēs nonākam pie vissarežģītākās problēmas. Nav šaubu, ka mūsu vienīgais spēks ir gara spēks un vēlme lemt pašiem savu likteni. Bet ko tas dod, ja pretī mums ir sociāli politiska iekārta, kuras drošākais arguments ir militārs spēks, turklāt milzīgs spēks? Acīmredzot nereālas ir cerības, ka šis sociālisms var īstenot miermīlīgu politiku un nesabrukt. Atjaunota federācija, ekonomikas uzplaukums un patiesa cilvēka brīvība — to visu pašreizējie valsts vadītāji cer panākt, izmantojot sociālisma potenciālās iespējas. So utopiju diezin vai ir vērts apspriest. Kā lai šādā situācijā rod reālu pamatu mūsu neatkarības centieniem? Atbildi uz šo jautājumu vismaz daļēji var gūt, aplūkojot dažus nozīmīgus procesus Padomju Savienībā un pasaules attieksmi pret mūsu neatkarības centieniem.

Pagaidām mēs neesam pietiekami analītiski novērtējuši starp-

tautisko kontekstu savā dzīvē. Tāpat kā 17. gadsimtā un arī vēlākajos posmos, mēs joprojām esam neliela sastāvdaļa pasaules politiskajā spēlē. Situācija gan veidojas šķietami labvēlīga — tuvākajos kaimiņos Austrumeiropā neticami ātri sabrūk boļševisma totalitārās sistēmas. Svarīgākais nav bijušo diktatoru padzīšana un sodīšana, bet gan neatgriezeniskās, patiesi demokrātiskās pārmaiņas. Līdz ar tām veidojas cerība, ka nākotnē radīsies ciešas ekonomiskas un politiskas saites starp demokrātiskām Austrumeiropas valstīm un šim blokam varēs pievienoties arī Baltija. Nenoliedzami pozitīvs fakts ir daudzu rietumvalstu interese par Latviju, Lietuvu un Igauniju, sāk veidoties arī tautas diplomātijas saiknes, ir redzami pirmie mēģinājumi sniegt mums zināmu palīdzību izglītības un sociālajā jomā. Un tomēr šis pasaules vareno — Rietumu lielvalstu valdību un ietekmīgāko politisko partiju — attieksme pret mums ir tikai pieklājīgi ieinteresēta, neaizmirstot atgādināt, ka nav vēlams traucēt M. Gorbačovam īstenot pārbūvi, ka nevajag diskriminēt cittautiešus. Nevienu īpaši neinteresē tas, ka Baltijas valstis ir vienīgās, kuras pēc Otrā pasaules kara Eiropā nav atguvušas savu neatkarību. Cerēt, ka šī attieksme tuvākajā laikā radikāli mainīsies, nav reāla pamata. Ja vien nenotiks būtiskas pārmaiņas Padomju Savienībā.

PSRS attīstību var aplūkot arī kā centralizācijas un decentralizācijas tendenču cīņas vēsturi. No divdesmito gadu vidus līdz astoņdesmito gadu vidum bez ierunām dominēja centralizācija. Centrvirzes spēki varējuši izmantot jebkurus cīņas paņēmienus, ieskaitot militāru spēku, lai apspiestu katru centrbēdzes mēģinājumu. Astoņdesmito gadu vidū valstī notiek pārmaiņas — centralizācijas tendence gan vēl ir stiprāka, bet tā vairs nevar izmantot katru metodi, lai likvidētu ekonomiskās patstāvības prasības un tautu pašnoteikšanās centienus. Acīm redzami atīstās un nobriest decentralizācijas tendence, turklāt šis process ir samērā straujš. Kad būs sasniegts dinamisks līdzsvars starp šīm divām pretējām tendencēm, tad arī būs nobrieduši priekšnoteikumi reālai Latvijas neatkarībai. Teiktais nenozīmē, ka ir pasīvi jāgaida un mierīgi jāvēro notikumu attīstība. Tieši otrādi — mēs varam stiprināt decentralizācijas tendenci, tomēr ignorēt objektīvos apstākļus būtu neprāts, jo agonijā impērijas valdība vai atsevišķi tās spēki var spert visagresīvākos soļus.

Pagaidām mums vāji veicas pat tuvākās nākotnes paredzēšana. Nemazinot ārējo apstākļu lomu, neaizmirsīsim, ka daudz kas būs atkarīgs no mums pašiem. Vai mēs spēsim līdztekus savai šobrīd augstākajai vērtībai — neatkarībai — tādā pašā cieņā pacelt citas vērtības, kuras ir jāatrod sevī, savā dvēseles spēkā? Katrs

nākamais solis prasīs arvien lielāku pašizliedzību. Tas pārliecības spēks, kas izpaudās Baltijas ceļā un 18. novembra manifestācijā, ir jāiegulda nogurdinošā ikdienas darbā.

Aizraušanās ar politiku daļai no mums ir kļuvusi pārmērīga. Šķiet, par ātru ir sāktas veidot politiskās partijas, jo katra atsevišķi tās nespēs cīnīties ar milzīgo valsts birokrātisko aparātu; tikai masveidīga, labi organizēta tautas kustība, savā vadībā apvienojot Latvijas labāko intelektuālo potenciālu, spēs reāli tuvināt neatkarību. Tomēr uzticības kredīts arī šai organizācijai nebūs bezgalīgi ilgs. Ja tuvāko pāris gadu laikā netiks gūti kaut nelieli, tomēr reāli panākumi sociāli ekonomiskajā jomā, tautas apziņā var veidoties nopietna vilšanās, sākties jauns sociālās apātības vilnis. Tiesa, ļoti daudzās vietējās padomēs vairumu deputātu vietu ir ieguvuši LTF atbalstītie kandidāti. Formāli vara ir šo padomju rokās, no tām tiek gaidīta efektīga darbība, taču reālā vara joprojām pieder dažādu līmeņu partijas aparātam, armijai un Valsts Drošības komitejai. Vietējām padomēm nav gandrīz nekādu iespēju iedarboties uz ekonomiskajiem procesiem.

Varbūt visgrūtāk mums būs pārvarēt pašiem sevi, savu vājumu. Drīz vien mēs izjutīsim pieaugošu nepieciešamību pēc godīguma un kompetences, prāta un ticības vienotības ik solī. Un arī pēc jaunas — daudz nopietnākas — brīvības izpratnes. Brīvība nav tikai atļautība, brīvība galvenokārt ir atbildība. Tiesības būt atbildīgam par savu, savas ģimenes un tautas likteni. Vai mēs esam gatavi izdarīt izvēli šādas brīvības virzienā? Vai varam atbildēt uz šo jautājumu droši, bez šaubīšanās? Par brīvību ir jāmaksā ar savu dzīvi. Nē, pasaule nav ne F. Dirrenmata un pat ne V. Sekspīra pasaule. Tā ir daudz skumjāka un skarbāka, jācer vienīgi, ka arī varonīgāka. Mūs gaida smags un garš ceļš. Un mums tas ir jāiet par spīti visam.

Ziemassvētku naktī teoloģijas doktors R. Akmentiņš sacīja: «Ko paņemsim šai naktī sev līdzī? Gaisma un tumsa šķēļ asu robežu; ticības prieks un šaubu izmisums, kas pamet mūs kā Jāni cietuma saltajā naktī un neziņā... Ziemassvētki skar visu mūsu cilvēcisko dzīvi un likteni... Ziemassvētku svētība taču būs ne tikai jaunā gada, bet arī visas mūsu turpmākās dzīves svētība un pamats.»

Miers beidzot ir ienācis arī Latvijā. Bet miers var būt dažāds. Šobrīd tas ir skarbs un vaicājošs, vēl tik tāls no E. Virzas «Straumēnu» latviskā svētsvinīguma, kas katrai dvēselei ļauj rast savu vietu tautas gara ceļā. Lai svētīta ir tava, mana un viņa taka šajā bezgalīgajā klusumā, lai šis miers mūs pārliecina un vada ik solī rit, parīt un...

Pārskati par teātru darbu 1989. gadā

Dace Smildziņa

LAIKS, KURĀ JĀDZIVO

1989. gads Nacionālajā teātrī bija emociju un dramatisku notikumu pārbagāts. Hronikā minētie fakti, manuprāt, vairāk liecinās par «lielā dzīves teātra» sasniegumiem, mazāk iezīmēs jaunatklājumus mākslā. Tos pirmos nebūt negribu noniecināt. Teātra karoga iesvētīšana Baltajā zālē, rūpīgi koptie un saudzīgi uzturētie sakari ar trimdas teātra darbiniekiem, «Sarkanmatainā kalpa» viesošanās pie Amerikas latviešiem. Vērienīgie, smokingu un smalku vakartērpu rotātie teātra jubilejas un Latvijas Republikas proklamēšanas 71. gadadienas sarīkojumi, leģendārais aktieru pikets pie CK ēkas un teātra nosaukuma atjaunošana — šiem faktiem ir būtiska emocionāla, pašapziņu stiprinoša, nacionāli politiska rezonanse.

Atjaunotnes laiks nežēlīgi uzārdīja arī tās zemdegas, kas jau labu laiku gruzdēja aiz monumentālās ēkas sienām. Situāciju teātrī pēdējos gados (un ne tikai Nacionālajā teātrī vien) bieži raksturo kā krīzi. Var formulēt to arī iejūtīgāk — mākslai tagad ir pārdomu (!) laiks. Šīs parādības formālo iemeslu virkne jau kļuvusi ierasta ikvienam ar mākslu saistītam cilvēkam: uzblīdušas trupas, aktieru nenodarbinātība un niecīgais materiālais atalgojums utt. — viss, kas saistīts ar stacionāro teātru struktūru nesabalansētību un valsts kultūrpolitiku. Aiz šā mūra izaug vēl viena, laikam pati sāpīgākā nelaime, ko saasinājis jaunais laiks, — svaigu māksliniecisku ideju un trupas vadītāja, līdera trūkums. Abas šīs problēmas neapstrīdami ir saistītas. Un varbūt tāpēc 1988./89. gada sezonas nogalē demokrātisku tradīciju garā no galvenā režisora posteņa tika izbalsots Mihails Kublinskis, kas tikai gadu bija nostrādājis šajā amatā. Viņa vietā ar pārliecinošu kolektīva balsu vairākumu ievēlēja Oļģertu Kroderu.

Kāds tad teātrim bijis 1989. gads, kurā trupa pieņēma tik kategorisku un nopietnu lēmumu?

Izrāžu kopainā dabiski turpina eksistēt iepriekšējos gados saņiegtais, īpaši nepārsteidzot, pieklājīgi pulcējot zālē teātri mīlošo latviešu publiku. Pretrunīgais un trauksmainais revolūcijas laiks nav stipri plosījies rimto Nacionālā teātra mākslas plūdumu. Mieru un stabilitāti te neizjauc pat LNNK informācijas lapas, «Svētdienas Rīts», «Latvijas Strādnieks» vai teātra anekdotes, ko, teātri ienākot, var iegādāties ikviens apmeklētājs. Demokrātijas laiks.

Kā mēģinājumu rast teātra mākslinieciskajai darbībai vienotu dominanti (par perspektīvu programmu to gluži dēvēt nevar, jo pamatā izvirzīts vecais labais repertuāra komplektēšanas princips, nevis idejiski mākslinieciska platforma) teātra galvenais režisors M. Kublinskis izvirzīja mērķi — nacionālās dramaturģijas iestudējumu veidošanu. To var saprast. Latviešu dramaturģija ir pietiekami bagāta, daudzi autori ir pelnījuši, lai viņu darbus atkal celtu dienas gaismā. Kur nu vēl plašās iespējas, kas saistītas ar trimdas dramaturgu lugām. Arī sociāli psiholoģiskais moments tobrīd bija labvēlīgs — nacionālās atmodas laiks tautā radījis pastiprinātu interesi par mūsu kultūras bagātībām. Un tomēr — otrs mūsu akadēmiskais teātris daudz sparīgāk reaģēja uz laika pieprasījumu, skatītājam piedāvādams labāk vai sliktāk realizētus M. Ziverta, R. Staprāna un A. Egliša skatuves darbus.

Zēl, bet šajā latviešu lugu autoru kaleidoskopā ir maz pašreizējo Latvijas rakstnieku vārdu. Arī tam ir savs iemesls un skaidrojums. Politiski spriegais laiks, publicistikas sakāpinātais atklātums samulsinājis, līcis pārvērtēt tās darbības jomas, tos klusos lauciņus, kuros mūsu dramaturgi centušies atsegt sociālās dzīves trūkumus un cilvēciskās traģēdijas.

Divi iestudējumi no iecerētās «nacionālās dramaturģijas dekādes» parādījās 1988./89. gada sezonā — R. Blaumaņa viencēlieni, apvienoti izrādē «Pie mums uz zemēm», un A. Brigaderes «Kad sievas spēkojas». Abiem šiem uzvedumiem piemīt tā īpašība, ko mūsu mākslā mēs tradicionāli saucam par latviešu nacionālo, tautisko garu.

Mazajā zālē I. Adermaņa režisētie viencēlieni apskaujami vienkāršā veidā šķetina varoņu attiecību pinumu, neuzbāzīgi atgādinot par mūsu dzīves tikumiskajām vērtībām. Visai vienveidīgajā aktieransambli gribas izcelt Bungatiņa (V. Jakāns) un Pupiņas (B. Indriksone un D. Kvelde) klusināto un dabisko spēli.

Arī A. Jaunušana iestudējuma «Kad sievas spēkojas» lielākie ieguvumi saistīti ar veiksmīgiem aktierdarbiem. Te gribētos minēt «milas trijstūri» — Lailu, Antrīni un Ati — L. Kugrēnas, G. Vir-

kavas un R. Zagorska saspēlē. Abi sievišķības pretpoli — ugunīgi svelmainā, tumšā Antrīne un gaišā, sievas maiguma pilnā Laila — cīnījā par iecerēto vīrieti metas ar liktenīgu spēku. Aktrišu spēles dramatiskais piesātinājums paplašina un padziļina komēdijas ietvarus. Diemžēl tā pietrūkst I. Rūdolfas un Z. Jančevskas duetā. Milīgās, vitalās Lailas un valdzinošās skaistules Antrīnes spēkošanās būtībā ir ķīviņš pārpratuma līmenī. Arī Ata (I. Puga) «atgriešanās ģimenes klēpī» pēdējā cēlienā tāpēc liekas nemovēta.

Kā komisku parafrāzi par galveno tēmu A. Jaunušans ievēdis izrādē jaunu tēlu — vecmeitu Trīniņu — no citas A. Brigaderes komēdijas «Liels loms». Kolorītajā L. Freimanis un E. Radziņas izpildījumā ar mūžīgo patafonu un platēm rokās Trīniņa nemītīgi uzmacās visiem vīriešu kārtas varoņiem.

Izrādes komiskā puse, manuprāt, nav stilistiski viendabīgi izstrādāta. Pirmajā cēlienā režisors atklāti izmanto situāciju komēdijas paņēmienus, ļauj aktieriem brīvi apspēlēt katru situāciju, novedot to līdz komisma izpausmes robežai. Tāds ir risinājuma pamats ainā pie Sauspurvjiem, kur abos sastāvos vienlīdz artistiski darbojas saimniekpāris — I. Adermanis un S. Blese, J. Lejaskalns un B. Nollendorfa —, viņu bērni Laila un Janka (Dz. Belogradovs) un precinieks Atis. Tomēr arī šie stilistiskie noteikumi pagēr attiecīgus rāmjus, lai spēle nepārvērstos pašmērķīgā ākstībā. Naža asmens ir šaurs.

Tālāk izrādē šīs konsekvences vairs nav. Manuprāt, tai pretojas dramaturģiskais materiāls, bet liekas, ka nopietnais liriķa skatiens, ar kādu režisors raugās uz galveno varoņu milas peripetijām, neļauj arī tās situācijas, kurās viņi nokļūst, uzlūkot kā komiskas. Tāpēc smieklīgais izrādē ienāk caur otrā plāna varoņiem un sadzīvīskām detaļām. Tādas ir kolorītās kalpu meitas Liba (A. Ziemele un I. Tirole) un Guste (M. Sika), neizveicīgais Antrīnes precinieks Ludis (A. Bogdanovičs un J. Skanis) vai «Silmaču» garā ieturētās deju tūres, kurās atkal ar savu patafonu pa vidu maisās Trīniņa.

«Kad sievas spēkojas» — šo «tautiskā garā» iestudēto komēdiju — Nacionālais teātris vasarās varēs droši spēlēt uz brīvdabas skatuvēm. Negribu noliegt tās vietu repertuārā, bet, manuprāt, jautājums par nopietnu nacionālo teātri, turklāt ne tikai «dekādes» ietvaros, joprojām ir atklāts...

Mūsdienu Latvijas drāma repertuārā pārstāvēta ar L. Stumbres «Kroni».

Lugas «Kronis» vēsturiskais slānis sabalsojas ar to problēmu un «atklājumu» loku, kas saistīts ar izsūtīšanas laikiem, ar Sibīriju. Šī tematiskā aktualitāte iestudējumam būtu piešķirusi



L. Stumbres «Kronis»
Nacionālajā teātrī.
Salmēns — A. Jaunušans

papildu skanējumu, ja pirmizrāde nebūtu aizkavējusies par pusgadu. Nedomāju, ka tas mazina lugas vērtību, vienīgi iestudējumam zuda tā nelielā sensacionalitātes deva, ko būtu piešķirusi parādīšanās «īstajā» laikā.

L. Stumbres «luga divās atsevišķās daļās» ietver divus viencēļienus, kurus vieno nevis fabula, bet doma — kā un kāpēc laika krustcelēs sabrūk, tiek iznīcināta tikumiska cilvēku kopība — Ģimene, Mājas. Filozofiskā aspektā pasauli harmonizējošas un stabilizējošas vērtības. Un tas, kādas ir šī procesa sekas.

Kronis — lielu, pārtikušu māju saimnieks, draudzīgs un strādīgs ģimenes galva, varens un mierīgs savā tikumā. Radības kronis — tā viņš tiek saukts. Viņa mājās čakli strādā un saskanīgi dzīvo, dēli «iet» deviņus sviedrus, meitas zied dailē un tikumā. Kroni sakaussēs viss, kas tautas atmiņā un priekšstatos



*L. Stumbres «Kronis» Nacionālajā teātrī.
Kronis — K. Sebris*

saplūdis jēdzienā — latviešu zemnieks, viņa māja un dzīves tikums. No šīs ideāla gleznas staro miers, līdzsvars un labklājība, kurai lemts sairt Sibīrijas mežos...

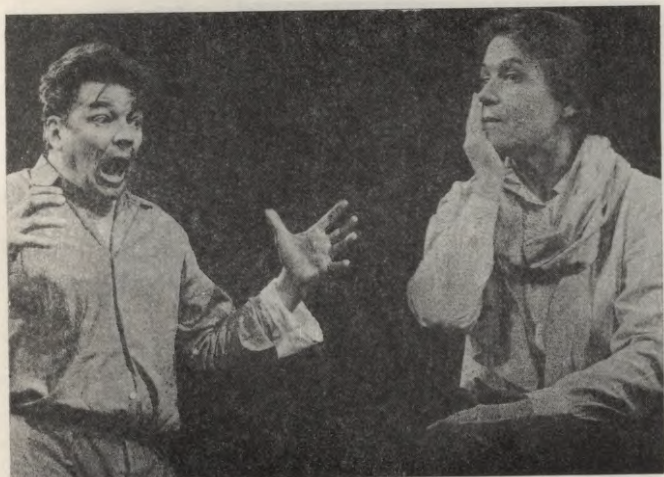
Pēc daudziem gadiem veļu naktī Kronis ir atgriezies, lai vēlreiz tiktos ar to, kurš pazudinājis viņa mājas un ģimeni. Salmēnam nu jāstājas sirdsapziņas tiesas priekšā. Tāda ir pirmās daļas pamatsituācija.

Askētiskais telpas iekārtojums, blāvās gaismas, nenoteikto skaņu kopums, kur brīžam kā tukšumā «iekrīt» balss un ietrīsas dažnedažādi trokšņi, kur šķitums un īstenība mijas, zūdot konkrētajai realitātei, kā ārpuslaika dvesma apvij abus izrādes varoņus. Aktieru mizanscēniskais izkārtojums ir vienkāršs, pat



*L. Stumbres «Kronis» Nacionālajā teātri.
Kronis — J. Kubilis, Salmēns — I. Burāns*

uzkrītoši statisks un izrādes laikā tikpat kā nemainās. Lai aktieri nepazustu puskrēslā, režisors tos izvirza skatuves priekšplānā, kur arī noris garā saruna. Dramaturģiskais materiāls ir vēstījošs un piedāvā maz ārējas darbības. Statiskā izrādes uzbūve liecina, ka arī režisora galvenā uzmanība pievērsta tekstam. Bet nav arī istas skaidrības, ko režisors izvirza kā mērķi šajā dialogā — vai nostādīt Salmēnu sirdsapziņas tiesas priekšā un kā atbrīvošanos vai sodu tam likt saņemt nāvi vai mūžu nodzīvojušu vīru sarunā atklāt tos cilvēciskos motīvus, kas grūtajos laikos mudinājuši pieņemt liktenīgus lēmumus. Rāmais vārdu plūdums, neizstrādātā tēlu iekšējā darbība un attiecības tikai papildgiltina iestudējuma idejas un skatuviskās darbības neskaidrību. Interesanti ir pieteiktie aktieru dueti — pirmajā sastāvā K. Sebris (Kronis) un A. Jaunušans (Salmēns), otrajā — J. Kubilis un I. Burāns. Ne tik bieži skatītājiem dota iespēja redzēt vienkopus Nacionālā teātra korifeju spēli. Diemžēl viņi šajā teātra butaforijā nespēj iemest dzīvības dzirksteli.



*L. Stumbres «Kronis» Nacionālajā teātrī.
Kazimīrs — J. Kaminskis, Māra — M. Zemdega*

K. Sebra Kronis ir stiprs un nesatricināms, pat monumentāls savā stājā. Aktierim nav jāpieliek īpaši pūliņi, lai radītu tādu iespaidu, jo skatītāju priekšstatos tas iegūlis pavisam noteikti. J. Kubilis ir temperamentīgāks, viņa Kroni vēl pulsē vīrišķīgā noteiktība un izlēmība, kas piešķir vārdiem neapstrīdamu svaru. Saspēlē ar viņu vitālāks kļūst arī Salmēns — glēvs un nodevīgs, bailīgs un iztapīgs cilvēks. To aktieris I. Burāns cenšas pasvitrot arī tēla ārējā zīmējumā — šaudīgs skatiens, iztapīgs un glaimīgs pussalīkušais stāvs. J. Kubiļa Kronis nepalīdz Salmēnam pārkāpt pēdējo sliekšni. Lepns viņš aiziet, izzūd tāpat, kā atnācis. Drebošais Salmēns ar bezpajumtnieka spieķi rokā paliek atkal viens, lai... varbūt tikai sāktu savu Golgatas ceļu.

K. Sebra un A. Jaunušana spēlē vairāk miera. Nodzīvotas dzīves neatgriezeniskuma. Viņi abi ir viena riteņa ass un kopā aizies turp, no kurienes Salmēnam pakaļ atnācis Kronis.

«Krona» otrā daļa, manuprāt, ir viens no spilgtākajiem latviešu dramaturģijas kamerstila darbiem pēdējā laikā. Tematiskā saikne



F. Sillera
«Marija Stjuarte»
Nacionālajā teātrī.
Elizabete — L. Kugrēna

ar lugas pirmo daļu ir skaudra un nežēlīga. Seit tiek runāts par ģenētiski izārdītas dzīves kroplajām un traģiskajām sekām. Dramaturģe nesaudzīgi uzplēš pasaulē pazudušu cilvēku likteņdrāmu, līdz traģiskam vispārinājumam novedot latviešu gaitu šā gad-simta nogalē.

Kādā Dieva pamestā Krievijas nostūrī negaidīti satiekas divi — vīrietis un sieviete, Kazimirs Kronis un Māra — tie, kas bērna gados te nokļuvuši un nav spējuši atgriezties. Vienas nakts laikā šiem cilvēkiem ļauts izdzīvot to, kas citiem nav lemts visas dzīves garumā. Pārsteigums, apjukums, bailes, vientulība, mīlestība, ilgas, pienākums... Bezgala daudz nianšu dramaturģe iepinusi savu varoņu attiecību mudžeklī, līdz ar to pasniedzama režisoram un aktieriem auglīgu cilvēcisko pārdzīvojumu izpētes lauku. Bet režisors apstājies kaut kur pusceļā, nespēdams pārvarēt lugas virsējo, izlasāmo, izrunājamo slāni — tekstu. Tās zemstrāvas, kas



*F. Sillera «Marija Stjuarte» Nacionālajā teātrī.
Marija — Z. Jančevska*

nospriegotas aiz vārda, paliek nekustīgas, darbībā neatraisītas. Skatuviskās norises nesniedzas tālāk par teksta ilustrāciju.

No aktieriem īpaši varētu izcelt J. Kaminski un I. Tomsoni, kuru darbs visnotaļ pelna atzinību un cieņu un uzlūkojams kā kvalitatīvi nozīmīgs aktieru līdzšinējā sniegunā. Bet ... izrādē viņi vairāk eksistē kā patstāvīgi atrastas vērtības, pašaizliedzīgi uz-būvēti raksturi, nevis izaug, veidojas, mainās no saspēles ar partneri.

Izrādi skatoties, man palika neizzināts viens tehniskas dabas noslēpums: kā aktieris kontaktējas ar partneri, ja tas (tā) savas atbildes uzstājīgi «raida» zālē? Vai pazīstamā ceturtā siena Nacionālajā teātrī izaugusi starp aktieriem?

Pašā gada nogalē parādījās pēdējais iestudējums no nacionālo izrāžu virknes — Aspazijas «Vaidelote» E. Freiberga režijā.

Gara dzīves un varas sadursmē, manuprāt, slēpta uzveduma pamatideja un aktualitāte. Gadsimta sākumā tautas atdzimšanas priekšnojautās Rainis Aspazijas lugu nosauca par ilgu drāmu, «ilgu pēc nākotnes cilvēka, kā viss viņš laiks bija ilgu laiks, ilgu pēc tautas jaunas pacelšanās, līdz ar kuru rodas modernais cilvēks». Pašcieņa, stāja, gods ir stabilizējošas vērtības, ar kurām cilvēks (arī tauta) var stāties pretī varas darbiem.

Izrādē ir režisora pārlicinoši iestrādātas un aktieru organiski realizētas varas spēku izpausmes. Lietavas karaļpāris — Olgerds (J. Lejaskalns un A. Bogdanovičs) un Uljana (H. Danberga un L. Liepiņa) —, nevērtīgi pārmetis pāri greznajiem tēpiem tautisku uzsvārci, visžēlīgi atļauj tautai svinēt pagāniskos Mīldas svētkus. Bruņukreklā tērptais svētnīcas kalps, pragmatiskais krīvis (J. Pļaviņš), aukstasinīgi pārdomā savas taktikas veidus attiecībā ar karali. Taču ciņā par «ietekmes sfērām» arī ienaidnieki var vienoties. Neuzkrītošs, bet zīmīgs ir karalienes žests, kas norāda priesterim uz to, kura atriebs nepaklausīgajiem, atriebs tiem, kas uzdrošinājušies pārkāpt dievu un kārtības likumus. Par šo taktisko ieroci ir izvēlēta karaļmeita.

LMA studentei I. Tilakai Mirdzas loma ir nopietns pārbaudījums. Viņas Mirdza ir noslēgtībā uzaugusi sapņotāja, kuras pasaule vēl ir tikai pašas jūtas un domas. Vēl nezināmās dzīves atskārsme, mulsie jautājumi, dvēseles noskaņas jaunās aktrises tēlojumā skan kā klusināts, iekšējs pārdzīvojums. Situācijās, kurās Mirdza pieņem liktenīgos lēmumus (sodīt un uzņemties soģes lomu), jaunajai aktrisei pietrūkst tā iekšējā temperamenta, kas kluso sapņotāju vērstu tragiskā varonē. Stūrainā, sievišķīgi ne-nobriedusī meitene, kas kā glābiņu pie krūtīm piespiedusi pakulu lelli, nevar būt sāncense mīlestības spēkā stiprajai un noteiktajai Asjai (G. Virkava un V. Kvēpa). Asjas mīlestība pret Laimonu ir viņas īstenā dzīve, vaidelotes pienākums — tikai sāpju un piespiedu sloģis. Kopā ar mīloto piesieta pie kauna staba, viņa beidzot ir brīva. Laimona un Asjas mīlestība izrādē ir tas spēks, kas nostājas blakus Mirdzas dvēseles skaidrībai. Asjas iekšējā konflikta dramatismu saasina silta maģuma pilnā attieksme pret jauno karaļmeitu. Liekas, šajā kautrajā būtnē viņa saskata sevi pašu, to meiteni, kas kādreiz jaunībā vardarbīgi iesvēlīta par vaideloti.

Arī Laimons (V. Soriņš un I. Puga) var dzīvot tikai saskaņā ar savu godaprātu. Asjas un Laimona jūtu vitālais spēks ienāk izrādē kā negaidīts dramatisks pavērsiens, izstarodams gara brīvības un pašcieņas gaismu, ko nevar salauzt ne karaļa vara,

*F. Sillera «Marija Stjuarte»
Nacionālajā teātri.
LeiĶesters — J. Lisners*



ne priesteru despotisms. Turpreti kautrā bērnu Mirdzas pasaulē dzīve ielaužas ar tik nežēlīgu un viņai neizprotamu versmi, ka karaļmeita nemāk un nevar tai preti stāties. Viņas bojāeja finālā izskan kā traušu ilgu aicinājums pēc dzīves, kur nevis spēks un vara, bet gars ar garu satiekas.

Režisora E. Freiberga iestudējums iepriecina ar Nacionālā teātra klasikas inscenējumos pēdējā laikā tik reti redzētu domas skaidrību, kas balstīta uz rūpīgi izstrādātām aktieru iekšējās darbības norisēm. Ar katru jaunu izrādi slīpējas to precizitāte. Veiksmīgais režisora darbs ar aktieriem, manuprāt, šo Aspazijas «ilgu drāmu» izvirza nacionālās dramaturģijas iestudējumu priekšplānā. Izrāde arī vistiešāk sabalsojas ar laiku, kurā mums jāizdzīvo.

Par vērtīgāko Nacionālā teātra 1989. gada iestudējumu es nosauktu «Mariju Stjuarti» M. Kublinska režijā. Bet tikai viena

iemesla dēļ, jo kopumā tas nepaceļas pāri smagnējai teatralitātei. Spožs aktierdarbs te negaidīti sašūpo kuslo izrādes laivu, izļodza prātīgi nospraustus, bet mākslas neapaugļotos konceptuālos mērķus. Tāda ir L. Kugrēnas atveidotā Anglijas karaliene Elizabete.

Kādā intervijā M. Kublinskis izteica domu, ka F. Šillera darba laikmetīgumu viņš saskata problēmā, kā lielas un spēcīgas tautas (valstis) pakļauj un iznīcina mazās. Manuprāt, precizāks uzveduma skaidrojums slēpts citā režisora izteikumā: «..izrādē mēs runājam par varas un cilvēku attiecībām, par to, kādas rētas tās atstāj dvēselēs. [..] Šis trauslās un vienlaikus spēcīgās sievietes — Elizabeti un Mariju Stjuarti — kā tādus klinšu galvus met trakojošā jūrā.., lai redzētu, kura būs spēcīgāka. Ne cilvēciskā, bet izdzīvošanas ziņā. Kura kuru ieogrūdis dzelmē.» (Māksla, 1989, № 4, 73. lpp.)

Vara un atbildība ir grūts cilvēcības pārbaudījums. Kā smaga nasta tas gulstas uz trauslās, vēl gluži jaunavīgās karalienes pleciem. Sī patiesībā mīlestību un mieru alkstošā sieviete brīžam ar lunkanas kaķenes izveicību spēlējas gan ar savu iemīloto Leičesteru, gan ar stingrajiem galma vīriem. Tās nav tikai izlutinātās augstības kaprīzes un augstprātība, karalienes asais prāts uzstājīgi un mokoši atgriežas pie jautājuma: kā vārdā un kāpēc man jālemj pārcilvēciskā tiesa? Galma «parlamentārajos» cīņos kā vissmagākais arguments tiek svaidīts tautas vārds. Strupceļā iedzīta, beidzot tam kā salmiņam pieķeras Elizabete. Bezjēdzīgs un nežēlīgs ir upuris, kas karalienei jānes uz «lielās politikas» altāra. Patiesībā viņa ir tikai kādas varenākas gribas izpildītāja, viena no šaha figūrām neapturamajā spēlē. Divskats ar sekretāru lordu Devisonu (Ģ. Jakovļevs) atklāj, cik bezspēcīgi apstākļu priekšā ir abi «izpildītāji».

Elizabete dzīvos. Viņa ir pieņēmusi likteņa izaicinājumu. Karaliene uzvarējusi sievieti. Aiz muguras paliek pazemojuma sāpes un mīlotā nodevība, galma viltus krustugunis un lēmums, ar ko mests izaicinājums pašam Dievam. Viņa ir un būs Valdniece. Kaut arī par tādu cenu.

Z. Jančevskas Marija Stjuarte, Elizabetes sāncense, aktierisko cīņu īsti neiztur. Svaru kausi nosveras par labu Elizabetei. Tragisma un cilvēcisko pretrunu pilnās Elizabetes priekšā Marija liekas skaista, tīra, bet tukša sapņotāja. Jaunava, kas runā cēlus, jēgpilnus vārdus, aiz kuriem diemžēl nepulsē dzīvas sāpes. No tikšanās pils dārzā Anglijas karaliene aiziet kā uzvarētāja. Gudrās un pašcieņas pilnās Elizabetes priekšā Marijas lēnprātība un bezspēcīgais, neapvaldītais naidis ir vājuma, nevis spēka pierādījums. Tāpēc nav īsti skaidrs fanātiskā Mortimera



A. Brigaderes «Kad sievas spēkojas» Nacionālajā teātri.
Atis Krasts — R. Zagorskis, Dāvis Krasts — K. Trencis



Ā. Genca «Mūsaiķu
Mēdeja»
Nacionālajā teātri.
Mēdeja Deāka —
A. Liedskalniņa

(J. Reinis) un izlutinātā sieviešu mīluļa lorda Leičestera (J. Lisners) ziedošanās un riska pamatojums. Skatītāju uztverē būtiski mainās režisora liktie uzveduma konceptuālie akcenti. Manuprāt, no deklarētās idejas par lielvalstu vardarbīgo uzurpāciju pāri paliek tikai tās dvēseles rētas, tie cilvēciskie zaudējumi, ko personībai jāatstāj varas un politikas netīrajos labirintos. To saskatīju L. Kugrēnas atveidotajā karalienē Elizabetē un, aktrises spēka pārliecināta, kā galveno atziņu aiznesu līdzī no izrādes.

Varbūt vistiešāk par valstiskuma problēmām runā Aristofana satīriskās komēdijas «Putni» iestudējums, kurā aktieris R. Zagorskis izmēģina spēkus režijā. Iestudējums nav Nacionālā teātra repertuāra darbs, tas tapis kā veidotāju pašiniciatīvas rezultāts. Sponsoru un idejas atbalstītāji — Nacionālais teātris un Nacionālā opera, Kultūras komiteja un eksperimentālais jaunatnes centrs «Forums».

Divi atēnieši — Evelops (I. Puga) un Peithetairs (J. Kaijaks) —, nokļuvuši putnu zemē, nodibina jaunu valsti — Mākon-dzegužpili un nu tajā iekārtoties vēlas ir dievi, ir cilvēki. Situācija mums labi pazīstama, un aktieri līdz ar režisoru izšķērdīgi, asprātīgi apspēlē laika aktualitātes — tiek bārstīti jokī par likumrakstu tulkotāju, tautā mīļi iesauktu par dzenīti, par dižo koku alksni, par Rubika spārniem — virvju galiem...

Visā šajā satīriskajā kokteili pietrūkst galvenā — izrādi kopā saistoša un aktieriskās darbības apvienojoša mērķa. Detaļu un skatuvisko atradumu bagātība nomāc galveno — kādas idejas vārdā tā veidota. Situācijas aktualitāte vien nevar piepildīt izrādi, lai arī aktieri darbojas ar studentiem raksturīgo «kapustņiku» fantāziju un atraisītību. Iestudējumā daudz kustības, mūzikas (spēlē organiski iesaistīts kameransambļis «Marana»), dinamikas, tomēr tā iekšējais ritms ir statisks, jo nav noskaidroti, mērķtiecīgi izstrādāti un realizēti galvenie skatuvisko darbību virzošie dzenuļi — tēlu savstarpējās attiecības, viņu vieta notiekošajā. Tāpēc bieži vien asprātīgs, bet pašmērķīgs atradums ņem virsroku pār kopīgo jēgu.

Franču salondramaturga I. Zamiaka versija par cilvēka vientulību un atsvešinātību «pārtikušās civilizācijas džungļos» E. Freiberga izrādē «Uz Akapulko, kundze!» ir pieklājīgs «kases gabals», kur sociālās un politiskās dzīves nokaustētais skatītājs uz brīdi var gremdēties smalkās franču dzīves spožumā un «postā». Jo galu galā vientulība nav tikai «pūstošā kapitālisma» determinēta parādība. Tas nekas, ka dažbrīd uznāk tāds pliekanības drebulis. Nebūsim klīrīgi — vai nu gluži tā franču nacionālā dzēriena glāzīte sabojās mums apetīti. Uz ielas visiem būs jāatgriežas šā vai tā. Ļausimies nobaudīt lāsīti sentimentālu sapņu... Tāpēc jau tiek rakstītas un pasaules teātros iestudētas šādas bulvārludziņas, kurās tradicionāli uztveramās formās tiek aprobētas «lielās» sociāli filozofiskās idejas.

I. Zamiaka lugas konflikta izraisītājs ir telefona zvans. Kādas noslēpumainas vīrieša balss īpašnieks ir gatavs paņemt franču reklāmas zvaigznes Zeroma sievu aiz «baltās, dūjas spārnām līdzīgās rokas», lai kopā ar viņu «brīvi kā putni» dotos pasaulē. Otrdien pulksten 17.15 uz Akapulko. Natai pārdomām četras dienas, kas tad arī apgriez kājām gaisā visu ierasto ģimenes dzīvi.

Izrādes centrs ir A. Kairišas atveidotā Nata, šarmanta mājsaimniece, kas līdz šim savu dzīvi pieņēmusi kā dabisku pienākumu un nu, uzklausijsusi mānīgo aicinājumu, ir pietiekami stipra un nosvērta, lai apzināti ļautos šim vilinājumam. Jāpiebilst, ka dramaturgs un arī režisors mums īsti neļauj saprast, kas bijis šis zvani-



*I. Zamiaka «Uz Akapulko, kundze!» Nacionālajā teātrī.
Nata — A. Kairiša, Zeroms — U. Dumpis*

tājs. Taču A. Kairišas Natai tas vairs nav svarīgi, pat tad, ja otrdien neviens viņu lidostā negaidīs, Nata šo spēlīti ir ņēmusi nopietni (nevis vienkārši naivi noticējusi). Aktrise darbojas ar īpašu prieku, kā smalku rokdarbu pinot, viņa ik teikumā, darbībā, žestā izbauda un pasniedz mums sievietes valdzinājumu, līdzsva-rotību, gudrību. Viņa šo spēli nav aizsākusi tāpēc, lai pārmācītu savus visai nevērīgos un «lielajās» rūpēs aizņemtos radniekus, bet gan tāpēc, ka uzdrošinās ticēt sapņa realitātei.

Izrādes veidotājiem nav laimējies šai aukstajā salonlugā iedegt to cilvēciskā siltuma un līdzcietības dzirksteli, ko pirms dažiem gadiem izdevās «Hamilkara kunga» ansamblim. Tikai dažbrīd



*Aristofana «Putni» Nacionālajā teātrī.
Priekšplānā: Bada dzeguze — U. Norenbergs,
Peithetairs — J. Kaijaks, Evelpids — I. Puga*

Natas izturētā sievišķība, papildināta ar veiksmīgi atrasto E. Morikones kinomūzikas fragmentu — skumju un aicinošu, ievij izrādē smeldzīgu intonāciju. Pārējais — labas komēdijas līmenī.

Lugas varoņus dramaturgs veidojis kā konkrētus tipāžus, viņu raksturu «dominējošās vājības» bieži vien izmantodams arī komisma raisīšanai. Nacionālā teātra aktieri veiksmīgi izmanto šīs iespējas, spēlē mēģinādami ievērot to ironiskās distancētības devu, kas ļauj palūkoties uz saviem varoņiem no malas, tajā pašā laikā nepārvēršot dzīvi uz skatuves par pašmērķīgu draiskošanas.

U. Dumpja Žeroms uzjautrina ar savu pārņemtību, viņš reklamē reklāmas grandiozo misiju mūsdienu pasaulē, bet ir aizkustinoši nevarīgs vīra «lomā», kad tik bezpalīdzīgi mēģina saprast, kāda muša iekodusi viņa dārgumiņam. Aktieris ir artistisks, tikai... vai tās nav jau pazīstamas, daudzkārt dzirdētas intonācijas, redzēti spēles paņēmieni?



A. Nikolai
«Vīrs un sieva»
Nacionālajā teātrī.
Mira — I. Tirole,
Ruteo — J. Lejaskalns

Martina, Natas māsa, — lietišķas, racionālas sievietes tips, kas dzīvi pazīst tikai tajā līmenī, lai skaidrotu to ar zinātnisku traktātu palīdzību. Freidiste, kā jau tas mūsdienu Rietumu sievietei pienākas. Abas aktrises (G. Virkava un I. Slucka) veido precīzu ārējo tēlu — brilles, grāmata rokās pat pie brokastu galda, saimnieciskās lietās un «vīriešu jautājumos» diezgan bezpalīdzīgas. G. Virkavas Martinas attiecībās ar māsu vairāk sprieguma, pat zināma deva agresivitātes, kas rodas no intuitīvas greizsirdības uz Natu par tās sievišķīgo spēku.

U. Norenberga un L. Grabovska atveidotajam Martinas līgavainim Tomam dramaturģiskais materiāls ļauj visā pilnībā apspēlēt kolorītu tipu — sausiņš matemātiķis, pie tam vēl iesūnojis vecpūsis. Aktieri šīs iespējas korekti izmanto. U. Norenbergs to dara atklātāk, vairāk gan pielietodams jau citās komēdijās izstrā-



*R. Blaumaņa «Pie mums uz zemēm» Nacionālajā teātrī.
Bungatiņš — V. Jakāns, Pupiņa — B. Indriksone*

dātus «trikus». L. Grabovskis ir skopāks ārējās izpausmēs, viņa Tomā pavīd kaut kas no klusa sapņotāja.

Nenoliedzami labi Natas un Žeroma dēla lomā debitē V. Liepiņš un O. Zaķis. Nervozais, matemātikas nomocītais mūsdienu liriskis Lorāns organiski iekļaujas visnotaļ solidajā aktieru ansamblī.

Izrādē vēl ir divi skatītājiem tikami mirkli: G. Zemgala zaļiem džungļiem apgleznotais prospekts — Natas sapņa vizija un viņas vakartērps (kostīmu māksliniece V. Varslavāne) pēdējā ainā, kad Nata kā teiksmains paradīzes putns parādās uz skatuves.

Otrs iestudējums, kura pamatā ir mūsdienu ārzemju autora darbs, ir gada nogalē skatītājiem nodotā J. Bebriša izrāde «Vīrs un sieva» ar I. Tiroli un J. Lejaskalnu.

Itāļu dramaturgs A. Nikolai, gluži tāpat kā francūzis I. Zamiaks, nav svešnieks Nacionālajā teātrī (atcerēsimies «Taurenīt ... taurenīt ...»). Manuprāt, itāļu dramaturga ideju un mākslinieciskās valodas apvāršņa līnija turpat vien atduras, kur viņa

kolēģim no Francijas. Skumji, ja šis otršķirīgās dramaturģijas izvēle latviešu Nacionālajā teātrī nosaka kolektīva mūsdienu pasaules kultūras apzināšanas līmeni. Vai tā būtu kāda gara radniecība? (Salīdzinājumam — Dailes teātra repertuārā ārzemju autoru uzskaitījums daudzveidīgāks, ja tā var teikt, smagāks — S. Mrožeks, K. Abe, P. Zīskinds, P. Nādašs). Vai Nacionālā teātra režisori būtu pieticīgāki? Vai varbūt lugu atlasī nosaka gadiem iestrādātā aktieru iespēju amplitūda? Katrā ziņā A. Nikolai kopā ar J. Bebrīšu piedāvā vēl vienu variāciju par atšvešinātības tēmu — kādas ģimenes laimes un grūtību hroniku. Šī komplicētā jautājuma analītiskais apskats no dramaturga puses visai pasekls. Negribu mest lielo akmeni izrādes veidotāju dārziņā, jo šis kamerstila skatuves darbs pieklājīgi respektē «dotos apstākļus», aktieri, neuzkrietošas režisora rokas vadīti, organiski risina kopdzīves stāstu, neuzbāzīgi apvienodami smaīdu un ironisku rotaļīgu attieksmē pret saviem varoņiem.

Ungāru dramaturga Ā. Genca monodrāma «Mūslietu Mēdeja» (režisors A. Jaunušans) teātra Mazajā zālē iecerēta kā sava veida eksperiments — ļaut četrām aktrīsēm (E. Dūdai, M. Zemdegai, E. Radziņai, A. Liedskalniņai) nospēlēt mūsdienu sievieti, par pamatu ņemot arhetipisko situāciju. Vai emancipētās Mēdejas jūtu dziļums, «sāpju sliksnis» laika gaitā nivelējies līdz aizvainotas sievietes protesta līmenim?

Uzdevums nav no vieglajiem ne režisoram, ne aktrīsēm. Kā izkārtot dramaturģisko materiālu, lai divu stundu garā izrādē, kas noris ciešā kontaktā ar skatītāju, noturētu viņa uzmanību un no visai sadzīviski piezemētās situācijas (kāda tā ir Ā. Genca lugā) izceltu tos saskarsmes punktus, kuri šo mūsdienu pamestās sievietes drāmu tuvinātu viņas vēsturiskās līdzinieces naida, mīlas un ciešanu mērogam? Vai tas izdevies? Domāju — pilnībā ne. Jo par izrādes iedarbības kritēriju atkal kļūst katras aktrises personiskā talanta potenciāls.

Tāda manā skatījumā veidojas Nacionālā teātra pirmizrāžu virtene viena gada garumā. Tajā nav ne uzvaru, ne arī klaji pārsteidzošu kritienu. Bet tā uzrāda šā brīža stāvokli. Arī nelielajā laika nogrieznī uzskatāmi projicējas tās problēmas, kas laikam vēl ilgu gadus būs jāpārvar, lai mēs varētu izsoļot pasaulē ar Latvijas Republikas Nacionālā teātra vārdu.

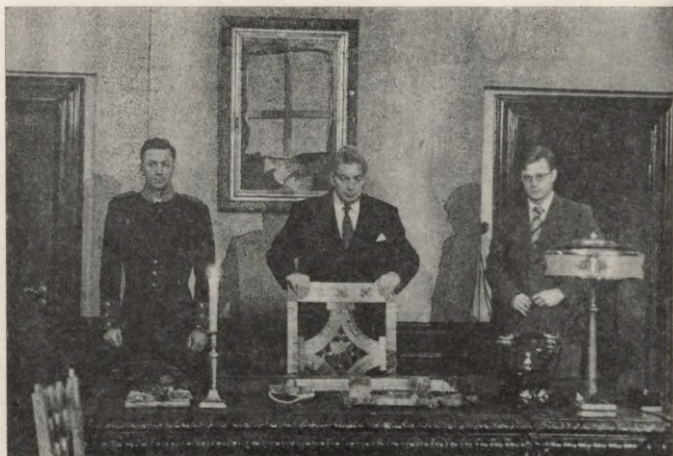
Valda Čakare

PĀRPILNIBAS UN DEFICITA GADS

1989. gada decembris. Ir pagājuši vairāk nekā divi gadi, kopš mainījusies Dailes teātra mākslinieciskā vadība: Arnolda Liniņa vietā galvenā režisora postenī stājās Kārlis Auškāps, saņemdamas mantojumā... Jā, ko tad īsti?

Septiņdesmito gadu un astoņdesmito gadu pirmās puses Dailes teātris bija A. Liniņa teātris. Teātris, ko ar tā dibinātāju Eduardu Smilģi un viņa tradīciju (ja ar to saprotam liela vēriena artistiski spilgtu inscenējumu radīšanu) praktiski nesaistīja nekas. A. Liniņa mākslinieciskajai individualitātei ir principiāli cita ievirze — interese par dzīvas, pulsējošas ikdienas norisēs sakņotiem cilvēka psiholoģiskajiem procesiem. Šo principiālo citādību pierādīja arī abi lielie A. Liniņa veidotie Raiņa darbu iestudējumi 80. gados. «Jāzeps un viņa brāļi» salūza divās daļās — scenogrāfa I. Blumberga bībeliski mītiskajā skatuves telpas koncepcijā un režijas skrupulozajā attiecību izsekojumā, uzsvāru no Jāzepa pārnesot uz brāļu sliktajām īpašībām. «Indulis un Ārija» no filozofiskas traģēdijas par tautas nākotni tika reducēta uz «skumju stāstu un mīlas metu».

A. Liniņa stihija — neoreālistiskais patiesīgums. Varbūt tāpēc režisora liktenis Dailes teātra sienās veidojies tik dramatiski. Mākslinieks ir mētājies starp savas individualitātes pašrealizāciju un pienākumu, iespējams, iedomātu, — būt par Smilģa tradīcijas turpinātāju. Tik tiešām, gaisā (pareizāk sakot, šolastiski noskaņotajās kultūras darbinieku aprindās) vēdīja it kā prasījums, lai viņš šo pienākumu uzņemtos, uz to tieši un netieši vedināja arī daļa kritiķu, dažkārt pat mākslīgi meklējot (un atrodot) aiz matiem pievilktus sakarus ar Smilģi. Iespējams, ka tieši šī iekšējā nedrošība un svārstīšanās kavēja A. Liniņu izpildīt pienākumu pašam pret savu māksliniecisko individualitāti. Arī repertuārs taču tika izraudzīts, ņemot vērā Smilģa tradi-



*R. Staprāna «Četras dienas jūnijā» Dailes teātri.
Lūkins — R. Zihmanis, Kārlis Ūlmanis — U. Vazdiķis,
Rudums — P. Gaudiņš*

ciju: liela vērīga inscenējumi — Marcinkevičs, Brukners, Rainis, Aitmatovs, neaizmirstot arī labāko, kas tapis mūsdienu latviešu oriģināldramaturģijā. (Saturīgā repertuāra izvēlē atzīmējama M. Roņa erudīcija un iniciatīva. M. Ronis gandrīz desmit gadus nostrādāja par galvenā režisora palīgu literāros jautājumos.) Rezultātā — neatrisināma iekšēja pretruna, kas A. Liniņam neļāva pilnvērtīgi realizēt (un dažkārt pat izvīrīt) savas mākslinieciskās ieceres. Un vai tieši šī pretruna nekļuva par vienu no galvenajiem cēloņiem, kālab A. Liniņš izlēma atteikties no galvenā režisora posteņa? Bez nozīmes, kā šķiet, nav arī tas apstāklis, ka režisors palāvās konjunktūras teātra statusam, valdības ierēdņu apdrošinātajai teātra eksistencei.

1981. gadā A. Liniņš iestudēja P. Putniņa lugu «Uzticības saldā nasta». Talantīgu aktieru kolorīti izspēlētajā sadzīvē, tik ikdienišķi pazīstamā un nekļūdīgi uzrādītā, rosījās R. Ancāna Bērtulsons — ideālists Bērtulsons —, mokoši un nesekmīgi pūlēdamies vienlaikus skatīties zvaigznēs virs galvas un sajūst

R. Staprāna
«Cetras dienas
jūnijā» Dailes teātrī.
Kārlis Ulmanis —
U. Vazdiks



zemi zem kājām. Tik vīrišķīgs un simpātisks, tik rūpīgs pret saviem tuviniekiem, tik patiesi nelaimīgs, ka viņiem nākas ciest Bērtulsona dzelžaino principu dēļ. Nu kā lai nenotic, ka nākotnē ārpus izrādes ietvariem Bērtulsona programma «tautai visu — sev neko» svinēs uzvaru? Tāda bija A. Liniņa versija par Bērtulsonu. Versija, kas lugas konfliktam atņēma asumu, sabiedrībā objektīvi samilzušām sociālekonomiskām pretrunām atrisinājumu meklējot (un atrodot) savstarpējā iejūtībā. Versija, kuru var pieņemt vai nepieņemt, atbalstīt vai apstrīdēt, respektējot mākslinieka tiesības uz savu skatījumu. Bet notika citādi. Diskusija tika pārnesta no mākslas sfēras uz administratīvo iecirkni. Dailes labirdīgais cietējs Bērtulsons tik ļoti imponēja ierēdnieciskajai domāšanai, ka (ar Kultūras ministrijas svētību) tika pasludināts par etalonu, par vienīgi pareizo un pieļaujamo (aizliedzot V. Macu-

lēviča sociālanalītisko interpretāciju Valmierā; M. Ķimeles iestudējums Pērnavā bija pietiekami tālu, lai par to vienkārši neliktos ne zinīs). Kad runā ierēdņi, mūzas diemžēl klusē. Un vai šī administratīvā aizstāvība Dailes Bērtulsonam nekļuva liktenīga teātrim? Vai tieši kaut kur ap šo brīdi nesākās kolektīva gaita pret nomenklatūras teātra apdrošinātājam eksistencei? Blakus šiem subjektīvajiem faktoriem radās arī objektīvi sarežģījumi teātra iekšējā dzīvē: mazs iestudējumu skaits, milzīgās trupas niecīgā nodarbinātība, kas nesa līdzīgi neradošu klimatu un saasināja savstarpējās attiecības. Jau ilgāku laiku trūka liela visu kolektīvu apvienojoša uzveduma, jo par tādu nekļuva neviens no Raiņa lugu iestudējumiem.

Tāda lielās līnijās bija situācija teātrī, kad tā māksliniecisko vadību pārņēma K. Auškāps. Kā neatliekami svarīgāko režisors izvirzīja uzdevumu «pēc iespējas vairāk dot darbu režisoriem un aktieriem. Lai cilvēkiem nenāktos justies liekiem un nevajadzīgiem.» Pēdējo gadu jaunuzvedumu tapšanas intensitāte vedina domāt, ka šajā ziņā teātrī viss ir labākajā kārtībā. 1988. gadā iestudētas divpadsmit, 1989. — vienpadsmit izrādes, apgūti vairāki jauni spēles laukumi («Sokrata pēdējā nakts» Krāmu ielā, studijas «Kabata» pagrabā; «Jāzepiņš», «Tango» un «Melnās krēpes» Dailes teātra jaunatvērtajā kamerzālē; «Četras dienas jūnijā» Rīgas pilī).

Lielais iestudējumu skaits būtiski mainīja radošo atmosfēru teātrī. K. Auškāpa inteliģence un cilvēciski ieinteresētā, labvēlīgā attieksme pret kolēģiem radījusi māksliniekos izjūtu par savu nepieciešamību teātrim. Par to liecina fakts, ka jaunu elpu radošiem sasniegumiem ieguvuši tādi talantīgi un populāri mākslinieki kā H. Liepiņš un L. Ozoliņa; sevi pilnīgi jaunā kvalitātē apliecinājuši Z. Stungure, A. Kantāne, J. Paukštello, U. Pūcītis, G. Placēns, J. Strenga, M. Vērduņš, U. Vazdiks; izvirzījussies talantīga jaunatne — blakus G. Grivai, R. Zihmanim, H. Spanovskim arvien drošāk atraisās L. Skujiņa, A. Morkāns; radošās potences sevi atklāj tādi mākslinieki, kuri mazo un nenozīmīgo lomu dēļ bija ļāvuši sevi piemirst, — M. Sneidere, I. Vazdika, V. Straume, A. Siliņš, H. Kalniņš.

Tiktāl par aktīva darba, pašizteikšanās iespējām, kuru, kā redzams, pēdējos gados nav trūcis. Bet kā ar māksliniecisko ideju kapitālu?

Savu pirmo galvenā režisora sezonu K. Auškāps sāka ar A. Čaka «Mūžības skartajiem» — iestudējumu, kas kļuva par nozīmīgu faktu visas Latvijas kultūras dzīves kontekstā. 1989. gadā šis uzvedums kā Latvijas sabiedriskās atjaunotnes pirmā spilgtā liecība tika atzīmēts ar LPSR Valsts prēmiju. No A. Čaka patrio-

R. Staprāna
«Četras dienas jūnijā»
Dailes teātri.
Lūkins — R. Zihmanis



tiskā strēlnieku varonības apdziedājuma K. Auškāps kā būtiskāko realizēja domu (un jūtu) par tautas kopību. Līdzīgi refrēnam izrādē atkārtojas motīvs, kur likteņa griežu šaustie un klievētie saspiežas kopā mazā saujiņā, lai vienotos dziesmā, garīgumā. Savā ziņā — simbolisks motīvs. Ne tikai par latviešu tautas vēsturisko likteni domājot, bet arī attiecībā uz paša režisora jaunās gaitas sākumu. Jo «Mūžības skartie» ir izrāde, kas vieno. Tā vieno izrādes veidotājus kopīgi darāma darba, savas misijas apziņā, vieno cieņā pret Čaku, pirmreizīguma izjūtā, kas tiešā veidā sasaucas ar sabiedrībā notiekošajiem nacionālās atmodas procesiem. Tālab «Mūžības skartie» kļuva par zīmi kolektīva atdzimšanai, gribai risināt augstus mākslinieciskos uzdevumus.

Pajautāju režisoram, kā veicies ar šīs gribas piepildījumu 1989. gadā. «Ja skatās pēc repertuāra, tad tas ir mūsu pašu —

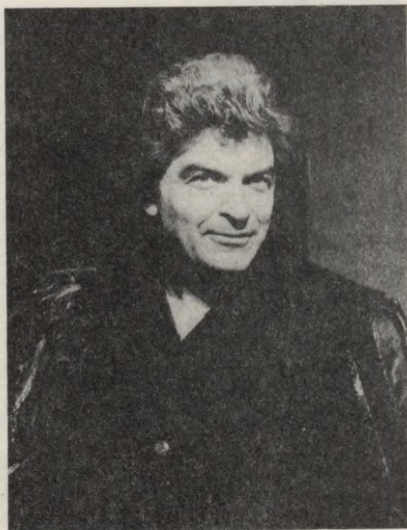


A. Egliša «Kazanovas mētelis» Dailes teātri.
Lamberts — V. Skulme, Kazanova — H. Liepiņš

latviešu — gads. Arī trimdas. Mums svarīgi apjaust sevi kā izšķaidītas tautas daļu un apzināties, ka pirms mums ir bijuši citi. Mākslā. Kultūrā. Mums ir pienākums pret tiem, no kuriem esam šķirti. Telpā un arī laikā. Šinī tautas apziņā svarīga arī personības apziņa. Katrs cilvēks ir neatkarojams, atšķirīgs. Galvenais mērķis ir brīva, neatkarīga personība. Tikai tāds cilvēks var celt brīvu un neatkarīgu Latviju, kuras pamatvērtībai savukārt taču vajadzētu būt brīvam, radošam garam. Šinī ziņā auglīga ir dažādība repertuārā. Kaut gan ne sevišķi lielu māksliniecisku veiksmju gadījumā tā var pārvērsties par raibumu. Sakarā ar to, ka mums ir bijušas gan veiksmes, gan neveiksmes, 1989. gada repertuārs izskatās paraibs.»

Tātad — veiksmes. Te jāmin «Četras dienas jūnijā». Paņemdam repertuārā šo klaida autora R. Staprāna lugu, Dailes teātris trāpījis tieši skatītāju interešu desmitniekā.

A. Egliša
«Kazanovas mētelis»
Dailes teātri.
Kazanova — G. Jakovļevs



Darbības laiks — Latvijas Republikas pēdējās četras dienas. Darbības vieta — Latvijas valsts prezidenta Kārļa Ulmaņa kabinets. Notikumi prasa izšķirties, bet valsts prezidents vilcinās. Kā rīkoties šajā sarežģītajā dramatiskajā situācijā — izpildīt Staļina ultimātu, lai izvairītos no asinsizliešanas un izdzīvotu, vai izrādīt pretestību, tā saglabājot godu nākamo paaudžu un citu tautu acīs. Latvijas armija (prezidenta adjutanta Lūkina personā) nepacietīgi gaida signālu. Bet valsts prezidents joprojām vilcinās. Attiecībā uz reālo situāciju alternatīvas nav. Ir traģisks strupceļš. Un tomēr. Autors uzsver, ka samierināšanās ar šo bezizejas situāciju vērtējama kā nodevība attieksmē pret tautas brīvību un neatkarību. Gan toreiz, gan tagad.

Izrāde notiek Ulmaņa kabinetā Rīgas pilī. V. Vētra un K. Auškāps mērķtiecīgi restaurējuši notikuma vēsturisko atmosfēru, tā uzturot spēkā R. Staprāna lugas dokumentalitāti. Taču vērtējums, ko iestudējuma veidotāji devuši Ulmaņa personībai, būtiski atšķiras no R. Staprāna viedokļa. R. Staprāna attieksme pret Ulmani ir korekta (bez tišas degradācijas un arī bez idealizā-

cijas, vietumis pat ar nedaudz ironisku piekrāsu), atklājot valstsvīra subjektīvo godīgumu un objektīvo ierobežotību konkrētajā vēstures situācijā. Savukārt U. Vazdiks ne mirkli neļauj šaubīties par Ulmaņa rīcības nemaldīgumu. Valsts prezidents, savu zemnieciski smagnējo dabu pārvarīgi koncentrējis, pārcilvēciskas atbildības nastu plecos cēlis, lēni, kā rituālu veicdams, pieņem lēmumu. Vienīgi iespējamo.

Sāds zināmā mērā cildenī postamentēts redzējums uz Ulmaņa personību sasaucas ar patlabanējo noskaņojumu, vēlmi paskatīties uz pagātņi bez stagnācijas gadu uzspiestajām melnajām brillēm. Līdzīgi kā savulaik jaunlatvieši radīja idealizētas koncepcijas par latviešu cilšu skaisto senatni. Gan toreiz, gan tagad cildena mērķa — tautas nacionālās pašapziņas celšanas un stiprināšanas — vārdā. Tālab R. Staprāna skaudri analītiskais skatījums šķiet vēl nākotnes daļa, tās nākotnes, kad pacilātas sajūsmības vietā stāsies lietišķība.

Blakus U. Vazdika Ulmanim mazajā aktieru ansamblī īpašu vietu ieņem R. Zihmaņa Lūkins. Jau lugā šā cilvēka stājam ir vispēcīgākais emocionālais pamatojums, kur gods, pašcieņa un brīvības mīlestība tiek stādīta augstāk par dzīvību. Aktiera atvērtība, temperaments un jaunība šo garīgo maksimālismu atklāj ar romantiska varoņa cienīgu vērienu.

Iespējams, ka P. Gaudiņa Rudums (prezidenta privātsēkretārs) ar savu absolūto, glēvi pieklājīgo padevību prezidentam precīzi atbilst savam vēsturiskajam prototipam, taču aktieris tā arī neļauj nojaust, ko Rudumam maksā sava viedokļa paturēšana pie sevis attiecībās ar prezidentu. Teorētiski iespējams, ka Rudumam nekāda viedokļa nav. Tāpēc loma liekas uz aktiera cilvēciskā inertuma, mazkustīguma pamatiem būvēta.

Izrādes raupjo, nenogrudināto mirkļa tiešamības efektu būtiski mazina vienīgi M. Janaus Teicēja — nosacīts tēls, melnā sēru kleitā tērpta skumja sieviete, kas blakus notikumu komentētājas un kafijas pasniedzējas, t. i., tādām kā namamātes funkcijām Ulmaņa kabinetā nepārprotami simbolizē Latviju. Šis ieviesums ir, tā teikt, no «citas operas». Ne tāpēc, ka šāds nosacītības elements nebūtu pieļaujams, bet tāpēc, ka režija eksponē aktrisi ar gaužām didaktisku ievirzi, piemēram, liekot izšķirošā brīdī aplāstīt Latvijas karti un liet asaras. Tā vēlreiz tiek uzsvērts — lūk, cik traģiski notikumi risinās jūsu acu priekšā. Bet izrāde, restaurējot tautas vēsturisko pieredzi, pārlicina, ka tie patiešām ir traģiski un nekādus dekoratīvus papildu akcentējumus neprasa.

Skatoties pēc citiem 1989. gadā tapušajiem iestudējumiem, ko līdz ar «Cetrām dienām jūnijā» varētu ierindot neapšaubāmu



M. Ziverta «Čūska» Dailes teātri.

*Cika — M. Martinšone, Erika Nezina — G. Grīva, Diogēns — A. Bērziņš,
Mollija — E. Ferda*

māksliniecisku veiksmju kategorijā, izrādās — tādu nav. Toties ir divi profesionāli stabili A. Ōzola veidoti uzvedumi — «Draugi» un «Čūska», kuros spilgtāk nekā citu Dailes teātra režisoru darbos saskatāmi mērķtiecīgi teatrālās izteiksmības meklējumi, kas ir pozitīvi vērtējami ne tikai Dailes teātra, bet visas republikas teātra dzīves kontekstā.

Kad A. Ōzols 1983. gadā skatītāju vērtējumam nodeva savu diplomdarbu «Svētais Mītiķis», to varēja teicami izmantot par uzskates līdzekli, lai parādītu, kā nevajag iestudēt izrādi. Izspīlēti ārišķīgi priekšstati par komēdijas dabu, plakanas, ilustratīvas mizanscēnas. Isi sakot, pat iedomāties nevarēja, ka 1987. gadā A. Ōzols iestudēs vienu no sezonas labākajām izrādēm — «Ienesīgu vietu» — mūsdienīgu un oriģinālu klasikas interpretāciju, kas izcēlās gan ar domas skaidrību un asumu, gan ar spēju šo domu izteikt precīzā un emocionāli iedarbīgā skatuves tēlainībā.

K. Abes «Draugi» — līdzību spēle par kuplu ģimenīti, kas ielaužas kādā jauna cilvēka vientuļajā mitekļī, lai tur noorgani-

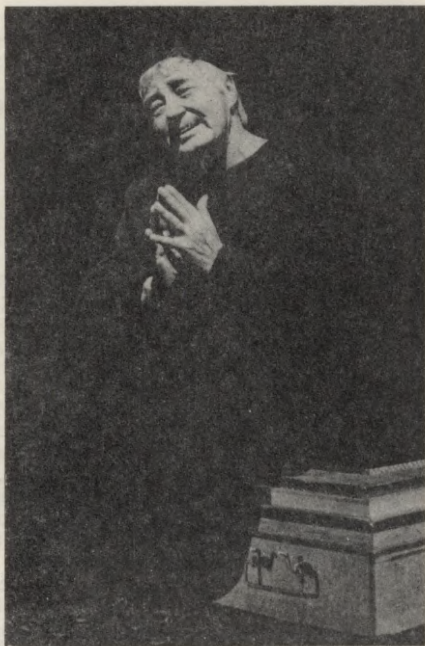
zētu «mūsu kopējās mājas», — piedāvā vismaz divus interpretācijas līmeņus: tiešu, publicistiski asu piesaisti Latvijas šodienas dzīves īstenībai un vispārcilvēcisku skatījumu par katra indivīda tiesībām uz savu dzīvi, brīvu, neatkarīgu esību. A. Ozola ironiski atsvešinātais skatījums ļāvis panākt ļoti konkrētu aktieru eksistences veidu. Rezultātā — raisās asociācijas gan par atsevišķa indivīda, gan arī par tautas dzīvi. Draudzīgās ģimenes locekļi katrs savā veidā pūlas salauzt jaunā cilvēka patstāvību. Un visi kopā. Ar demagoģiju. Ar masas neatvairāmo spiedienu. Režisoram ir svarīgi līdz ar izrādes varoni nosargāt garīgās nepadošanās pozīcijas. A. Morkāna tēlotajam Rakstniekam ir ko sargāt — savdabīga iekšēja pasaule, savs dzīves stils. P. Gaudiņa Rakstnieks ir bezpersonisks un sargā vien savu apdzīvojamo platību. Kaut arī istaba pilna ar ienācējiem, kuri visi korī apgalvo, ka melns ir balts un otrādi, svarīgi nesākt dziedāt līdzī šim korim. Tā ir vienīgā cerība — ja ne uz glābiņu un atdzimšanu, tad vismaz uz pašcieņas saglabāšanu. Šī izrāde apstiprina jau apzinātu ikdienas realitāti.

M. Ziverta «Čūska» iecerēta un īstenota kā formas eksperiments. Jaucot parupju humoru, balagāniskumu ar šausmu estētikas elementiem. Radot A. Hičkoka, R. Polaņska filmām tuvu atmosfēru. Profesoram nejauši vaļā pasprukusi čūska (tāpat kā citā lugā Ķīnas vāze) līdzīgi katalizatoram no cilvēka dabas dzīlēm izceļ virspusē to, kas ikdienā tiek rūpīgi slēpts. Atkarā no aktieru (J. Strenga, M. Martinsone, E. Ferda, G. Placēns, G. Grīva, A. Bērziņš) spējas koncentrēties kopīgajam uzdevumam (kas gan katrā izrādē mēdz būt atšķirīga) uz skatuves veidojas intriģējoša gaisotne, kurā strauji un negaidīti krit maskas, pavīd un atkal nozūd cilvēku istā būtība. Profesora cieši noslēgtais, patumšais mansards reizē ir cilvēka dabas noslēpmainā telpa, kurā, M. Ravēla «Bolero» satraucošajam motīvam skanot, mūs ievēd režisors, gan bridinot — neaizmirstiet, ka tā ir tikai spēle.

Lai gan «Čūska» nepieder pie maģistrālajiem veikumiem A. Ozola biogrāfijā, režisora darbs 1989. gadā liecina, ka, intensīvi strādājot, sasniegta tāda pakāpe, kad profesijas elementārie pamati vairs nekļūst par nepārvaramu šķērslī ieceres realizēšanā. Patlaban režisoru saista uzdevums pārbaudīt spēkus atšķirīgās estētiskās, žanros, izvirzot sev visdažādākos spēles noteikumus.

K. Auškāpa plaši sazarotā darbība grūti pakļaujama definīcijai, kas ļautu šauri viennozīmīgi formulēt režisora rokraksta virzību. Intelektuāli analītiskas cilvēka esības studijas («Stepes vilks», «Tumšā mitekļa valdnieks»), poētiski filozofisks dzīves

V. Sekspira «Venēcijas
tirgotājs» Dailes teātri.
Selloks — H. Liepiņš



likumsakarību skatījums («Sapnis vasaras naktī», «Dullais Dauka»), līdz nežēlībai atkailinātu cilvēcisko kaislību vivisekcija («Nāves deja»). No šī uzskaitījuma var rasties iespaids, ka K. Auškāps mākslā ir līdz traģiskumam nopietns. Taču neaizmirsīsim supergigantu «Serloks Holmss», kas repertuārā turējies desmit gadus, un arī «Džonu Neilandu». Sie iestudējumi apliecina režisora spēju izjust un reproducēt komisko, sākot no smalkas ironijas līdz tirgus laukuma rupjajai bufonādei. Visu šo bagāto daudzveidību vieno stingrs intelektuāls karkass, kurā aizķeras un atplaukst dzīves poēzijas salas.

1988. gadā K. Auškāps iestudēja A. Kasonas «Rītausmas dāmu». Trešās atmodas sociālpolitisko kolīziju apstākļos tapa izrāde par

cilvēcisko attiecību skaistumu un harmoniju. Kā atgādinājums, ka šajā pārmaiņu un sadursmju laikā vairāk kā jebkad nepieciešamas tādas stabilas vērtības kā smalkjūtība, nesavtība, saudzība. Tēlotāju sastāvā, kurā Svētceļniece ir L. Ozoliņa, A. Kasonas radītais spāniskais kolorīts, nāves elpas noslēpumainība kļūst par sekundāras nozīmes faktoru. Aktrise turpina, vērš plašumā un krāsu bagātībā tēmu, kas tik pārliecinoši izskanēja jau viņas Arijā. Tā ir jūtu dzīves, jūtu kultūras veidošana un kopšana. Smalkas, gaišas, vārdos neizteiktas mīlestības apstarotas attiecības valda namā, kurā ierodas Svētceļniece. Ierodas, lai, pamazām iesaistoties, kļūstot līdzdalīga šo cilvēku likteņos, iepazītu visus tos ikdienišķos sīkumus, kas veido viņu dzīvi. L. Ozoliņas varone pilienu pa pilienam krāj cilvēcisku jūtu iepazīšanas rūgtumu un prieku, ar katru brīdi vairāk atplaukstot krāšņā sievišķībā. O. Dreģe šajā lomā akcentē karalisku cildenību, dieves — likteņa lēmējas — nepieejamo stāju, kas gan ir efektīga, bet neatstāj vietu intīmāku, zemes būtnei raksturīgu pārdzīvojumu atklāsmei.

K. Auškāpa veidotā izrāde ir skaista. Skaista ar savu vienkāršību un mieru. Arī ar formas tīrību, skatuves atturīgo gleznieciskumu (I. Gailāna scenogrāfija) un M. Sneideres, I. Vazdikas un U. Vazdika pārliecinošajiem aktierdarbiem.

Blakus «Rītausmas dāmai» tāds kā samocīts izskatās A. Eglīša komēdijas «Kazanovas mētelis» iestudējums 1989. gadā K. Auškāpa režijā. Vispirms jau ar patriotiskās tēmas īpašo uzsvērumu, kurai pašā lugā vielas visai maz. Vien tik, cik tā saistīta ar skaistās viesnīcnieces Annas (L. Ozoliņa vai A. Līvmane) latvisko izcelsmi un bajārisko pašapziņu. Atsaukdamiem garīgajiem strāvojumiem, kas valda mūsu sabiedrībā, režisors nepārprotami idealizē Annu un viņas pragmatisko pieķeršanos tēva viesnīcai paaugstina līdz dzimtenes mīlestības kategorijai. Kazanovas asprātība, vitalitāte un fantāzija līdz ar to tiek novērtētas kā svētdienas izpriecās, kuras nāk un atkal aiziet. Un pierādīt artistiskās, radošās pasaulsijzūtas vērtību un nepieciešamību šādos apstākļos neizdodas ne H. Liepiņam, ar baudu demonstrējot Kazanovas teatrālo čaulu, ne Ģ. Jakovļevam, kas aiz Kazanovas mažorajām izpausmēm ļauj nojaust vientuļa, noguruša cilvēka alkas pēc garīga patvēruma. Ar patiesīgumu saista M. Klētņiece baronietes Ģedrūdes lomā, uzturot spēkā tēmu par sapņiem un ilgām, kam dzīves īstenība uzliek savu veto.

Tāpat kā «Serlokā Holmsā» un «Džonā Neilandā», arī «Kazanovas mētelī» režisors kopā ar aktieriem ironizē, izsmej, parodē. Sevišķi «Serlokā Holmsā», kur smieklī bija vērsti uz populārām kultūrasociācijām, priekšstatiem par literatūras un mākslas pa-

P. Nādaša «Satikšanās»
Dailes teātri. Marija —
A. Kantāne



rādībām, tas izdevās patiesi asprātīgi un ne bez elegances. «Kazanovas mētelī» uz Jelgavas sabiedrību un veiklā avantūrista mistifikācijām tēmētie smieklī izraisa neveiklības izjūtu, ko kāpina sešu dziedošo sulaiņu pašmērķīgās izdarības un līdz apoteozei noved dižciltīgo personāžu — grāfu un baronu — ķēmīgi karikatūristiskais raksturojums. Šī saturiski un estētiski «pārkrautā» vide ne tikai degradē Kazanovu (jo nav taču liela māka izcelties uz aprobežotu provinciālu fona), bet arī pārvērs izrādi par ne visai augstas kategorijas izklaides pasākumu, raisot nožēlu par garām palaistām cilvēkpētniecības iespējām.

R. Blaumaņa «Trīnes grēki» ir materiāls, kas jau pēc savas dabas ievirzīts izklaides gultnē. Kaut gan pavītušās Trīnes komiskajiem puišu tvarstīšanas pasākumiem ir arī nopietnāka zemstrāva — katra cilvēka dabiskā vēlme iekārtot savu dzīvi, nodibināt ģimeni. Taču A. Liniņu tā nav interesējusi. Par galveno idejiski estētisko principu režisors izvirzījis teātra spēlēšanas



*R. Blaumaņa «Trines grēki» Dailes teātri.
Trine — V. Artmane, Jaņuks — G. Āboliņš*

stihiju, kas kulmināciju sasniedz pēdējā ainā, kad pēkšņi «caur-spīdīgas» kļūst sienas un dīvaini zaļajā gaismā haotiski skraidelējošie ļaudis rada gandrīz vai fantasmagorisku iespaidu. Gan Lielbērzos, gan Mazbērzos visi ir teātra (spēles) apsēsti — gan saimes ļaudis, gan paši saimnieki. Pārgērbšanās, izlikšanās, «dzīvās» lauku kapelas spēlmaņu iesaistišana darbībā. Visa dzīve ir spēle, kurā cilvēki aizrautīgi piedalās. Gan tāpēc, lai paverstu notikumu ritējumu sev par labu, gan arī gluži vienkārši tāpēc, lai apmierinātu tieksmi pēc neikdienišķā, neparastā. Caur spēli atklājas cilvēku savstarpējo attiecību modeļi, raksturu savdabība.

Taču šis daudzsološais, iespējām bagātais princips realizēts nekonsekventi, tālab izrādei piemīt interpretācijas fragmentārisms (sevišķi to var teikt par Jaņuka un Annules jārēšanos), spēles elements veic tikai ielāpa funkcijas situācijās, kad īsti nav bijis



*R. Blaumaņa «Trīnes grēki» Dailes teātri.
Brencis — P. Liepiņš, Trīne — I. Vazdika*

skaidrs, ko uz skatuves iesākt. Arī konkrētās tēlu dzīvēs šī spēles kaislība «ieaudzēta» ļoti atšķirīgās mākslinieciskuma (un nemākslinieciskuma) pakāpēs. Saistoša ir I. Vazdikas Trīnes lietišķā aktivitāte, organizējot savas nepieprasītās sievišķības reklāmu; krāsā un krāsu niansēs bagāta Lielbērzu saimnieku (U. Vazdiks un M. Janaus) ģimenes dzīve, kam asumu piešķir mērķis gūt virsroku pār laulāto draugu; ar neatslābstošu interesi var sekot lauku Otello — P. Liepiņa Brenča — mīlestības ciešanām un A. Kantānes pilsētnieciski šikās Rembēnietes odiozajam precību pasākumam. Bet turpat blakus rosās vesela plejāde pārspīlēti karikētu (kā M. Martinsones Made), samākslota dzīvesprieka pārplūdušu (M. Zvaigznes Annule un G. Āboliņa Jaņuks) un gluži vienkārši pelēku (A. Grūbes Emīlija, A. Zagara Juris) tēlu, kuru veidotājiem nav spējusi palīdzēt nedz pašdarbīga iniciatīva, nedz režisors. Aktieru artistisko atraisītību neviaro arī tādi pārbaudīti

režijas atradumi kā lēkāšana plikiem stilbiem spoku skatā vai Jaņuka nokritušo bīkšu efekts.

Pavisam cita rakstura idejiskos un mākslinieciskos uzdevumus A. Liniņš risina otrā 1989. gada iestudējumā — ungāru dramaturga P. Nādaša traģēdijas «Satikšanās» kamerizrādē. Melna apla ielgotā baltā laukumā iegaismojas sievietes stāvs. Pēdējie mirkli pirms aiziešanas no dzīves. Aprauti atmiņu uzplaksnījumi, traģiskas pagātnes ainas un neatbildēts mokošais jautājums: vai vīrietis, ko Marija reiz milējusi, ir vai nav vainojams viņas traģiskajā liktenī? Ungāru grāfienes un pēckara represīvā aparāta darbinieka mīlas stāsts. A. Kantāne Marijā akcentē tēla sociālo dimensiju, individuālās ciešanas izvēršot līdz sabiedrības mērogam. Pārliecinotāks un cilvēciski saprotamāks šķiet O. Dreģes traktējums, kurā galvenā vieta ierādīta atmiņām par zudušo mīlestību. Tās ir ļoti intīmas, sievišķīgas atmiņas. Pieticīgas? Varbūt. Toties dzīvas, patiesas. Abu aktrišu partneriem — vīzijai? reāli eksistējošam cilvēkam, Marijas iemīļotā dēlam? — izrādē atvēlēta rezoniera loma, ko H. Španovskis veic ar inteligentu atturību, bet A. Bērziņš — piedāvādams kārtējo variantu no sava jau ilgus gadus ekspluatētā impulsīvā dumpinieka arsenāla. Pusotru stundu ilgā grēksūdze tuvplānā pretendē uz sarežģīta, laikmeta sakropļota likteņa atklāsmi. Uztvere maldās pa asociāciju labirintiem, atduras pret neatšifrētu mājienu aizsprostiem un rezultātā — ungāru grāfiene ar savu salauzto likteni paliek tur, Ungārijā. Bet mēs esam te, Latvijā.

J. Kalniņa mākslinieciskā darbība veidojas visai nevienmērīga. Pēc vairākiem bezpersoniski korektiem iestudējumiem (to vidū arī diplomdarbs «Mēness likteņa pabērniem») tapa «Jāzepiņš» — smalki niansēta psiholoģiska kamerspēle, kas restaurēja mirkļa tiešamības izjūtu, saauda sarežģītu attiecību tīklu. Pa līdzīgu ceļu režisors gājis arī, iestudējot H. Paukša lugu «Melnās krēpes». K. Pasternakas un H. Liepiņa saspēle kamerzāles intīmajos apstākļos ir dzīva un konkrēta. Lauvas krātiņā. Nu, protams, tā var justies cilvēki ieslodzījumā, kur viņu smelzdošo brīvības ilgu vienīgais liecinieks ir cietumsargs (G. Aboliņš). Ak jā, un vēl «tautu tēva» visu redzošā acs. Izrādē iekļaujas kopīgajā personības kulta briesmudarbu atmaskošanas gultnē, ne ar ko īpašu neizceldamās, ja nu vienīgi uzrādīdama H. Paukša dramaturģijas vājās vietas — pseidofilozofiskumu, daudzvārdību un tieksmi rotēt ap vienu un to pašu motīvu.

«Melnajām krēpēm» ir tāda kā aktiermeistarības treniņstundas nozīme, turpretī «Venēcijas tirgotājs», jādodomā, bijis iecerēts kā viens no centrālajiem gada notikumiem Dailes teātri. Sekspīrs tomēr. J. Kalniņa debija uz lielās skatuves (līdz šim viņš te



R. Blaumaņa «Trīnes grēki» Dailes teātri.
Brencis — P. Liepiņš, Made — M. Martinsone

bijis asistenta lomā). Tātad — lielā klasika ar pašiem augstākajiem mākslinieciskajiem uzdevumiem. Režisors pret augļotāju Seiloku vērsto lugu mēģinājis, pielāgojot mūsu šodienas realitātēm, interpretēt no Seiloka aizstāvības pozīcijām. Taču šis loģiskais mēģinājums ir tik bikls, ka gandrīz nav saskatāms. Tikai režisora vārdiskā deklarācija TV raidījumā apstiprina tā esību. Atsevišķi patiesīguma mirkļi uzplaiksnī Seiloka (H. Liepiņš) slavenajā trešā cēliena monologā, bet pārējo skatuves darbības laiku aizņem bezgalgaras vārdu pasāžas, kas neļauj nojaust cēloņus, kāpēc tās teiktas. Venēcijas augstākā sabiedrība atstāj nevis izvirtušus, bet tikai plāpīgu un garlaicīgu iespaidu. Vienveidīgās skatuves norises (lielākoties pārskrējieni pa apnicīgi tradicionālajām kāpnēm I. Sedlenieka scenogrāfijā) nespēj aizpildīt milzīgo tukšo skatuves kārbu. Vēss un neinteresants ir šis «Venēcijas tirgotāja» lasījums.

Savas tiesības uz māksliniecisku neveiksmi 1989. gadā izmantojis arī J. Strenga un iestudējis S. Mrožeka lugu «Policisti», kas no repertuāra tika noņemta jau drīz pēc pirmizrādes.

Pārskatot Dailes teātra 1989. gada repertuāru kopumā, jākonstatē, ka galvenie to raksturojošie parametri ir cenšanās par katru cenu nodarbināt aktierus, rēķināšanās ar dažādām skatītāju gaumēm un spēles laukumiem. Turklāt katrai repertuāra vienībai atsevišķi var uzrādīt kādu konkrētu un praktisku iestudēšanas iemeslu. Nu kaut vai «Satikšanās» — veltījums vissavienības ungāru dramaturģijas festivālam (1989. gada nogalē šis uzvedums kļuva par festivāla laureātu), «Kontrabass» — L. Krišana veikums jubilejas reizē, *etc.* Nebūt negribu apstrīdēt arī šādu motīvu svarīgumu. Gribu tikai atzīmēt, ka Dailes teātra 1989. gada repertuāram trūkst vienotas mākslinieciskas vadlīnijas. Ir taču starpība, vai apgērbs piegriezts no viena drānas gabala vai sastīķēts no atgriezumiem. Bez orientācijas uz «balto plankumu», respektīvi, klaida autoru darbu, apguvi vēl citu kopsaucēju daileniešu afišā saskatīt grūti, lai neteiktu, ka neiespējami. Turklāt «balto plankumu» apgūšana, kā šķiet, notiek bez iekšējas nepieciešamības. Pienākums pret latviešu kultūras mantojumu un vēlēšanās dot sabiedrībai to, par ko tā šobrīd visvairāk interesējas, ir cienījams, bet tikai formāls stimulants. Tā vedas domāt, vērojot klaidā dzīvojošo latviešu dramaturgu atgriešanos uz mūsu teātru skatuves. Arī uz Dailes skatuves. (R. Staprāna «Cetras dienas jūnijā» ir izņēmums, kas apstiprina likumu.)

Lielais iestudējumu skaits sākotnēji tik tiešām labvēlīgi ietekmēja situāciju teātrī, dodot iespēju strādāt, iezīmējot nākotnes perspektīvu radošu potenci atraisīšanai. Taču laika gaitā rodas citas problēmas, jo darba pārpilnība vien — vai tad tā spēj likvidēt mākslas deficitu?

Harijs Gailītis

ČUSKAS GADS

Rīgas Akadēmiskā krievu drāmas teātra dzīvē laikam gan nav bijis saspringtāka gada par aizvadīto Čuskas gadu. Kolektīvs gaidīja pārmaiņas, minēja, kādas tās būs. Pat akadēmiskā teātra nosaukuma lauri tika saņemti mierīgi, jo brieda daudz svarīgāki notikumi.

Tā iemesls nav krīze, kas aptvērusi vairumu mūsu teātru, pierādot, ka karalis ir kails. Pierādot, ka augšas pa jaunam dzīvot nespēj, jo neprot, bet apakšas — negrib, jo smok vizzemākās kvalitātes reālisma piesmirdušajā atmosfērā. Šajā aspektā krīze Krievu drāmas teātri nav skārusi, un tam ir savi iemesli, bet par to vēlāk.

Viss sākās... Laikam jau ar baumām. Paklīda runas, ka galvenais režisors Arkādijs Kacs dodas strādāt uz Maskavu. Tik tiešām — A. Kacs iestudēja «Hamletu» un no teātra atvadījās.

Agri vai vēl katrā māksliniekā nobriest izjūta, līdzīga klaustrofobijai, kad nepieciešams atrast sevī spēkus pārraut ieradumu apburto loku un sākt visu no gala. Var tikai priedzēt, ka A. Kacs to spējis izdarīt. Tādēļ man šķiet netaisni pārmetumi režisoram — viņš aizgājis tādēļ, ka nav «spējis ar saknēm ieaugt mūsu zemē». Ceturtdaļgadsimta laikā (uzsveru — ceturtdaļgadsimta, pusi dzīves!) A. Kacs izauga un ieauga šajā zemē, iestudējams šeit ne mazumu interesantu izrāžu. Tādēļ nevajag mākslinieku pielīdzināt bodniekam, kas mītnes zemes maina kā cimdus. Mākslai ir savi likumi.

Mazliet mulšina kolektīva attieksme. «Kaca aiziešana teātrim ir liels zaudējums.» (No intervijas ar A. Iljinu. Teātra Vēstnesis, 1989, № 2, 35. lpp.)

«Es nepārstāju sev jautāt: kāpēc aizgāja Kacs? Kāds ir viņa aiziešanas īstais cēlonis? Visādā ziņā mēs bijām satriekti par

notikušo un apjukuši.» (No intervijas ar L. Bruhisu. Советская молодежь, 1989, 20 okt.)

Kas tas ir — izsmalcināti glaimi? Mēs bez jums, dārgo meistar, kā bez galvas... Kāpēc tāds apjukums? Zemestrīce nav notikusi, teātris turpina pastāvēt. KPFSR Tautas skatuves mākslinieks Leonīds Beļavskis nav iesācējs režisora darbā, turklāt — bijušais A. Kaca līdzgaitnieks. Tātad — kas ir noticis?

Talantīgs aktieris pats veido tēlu. Citādi ir, ja visas viņa lomas ir galvenokārt režisora pūliņu rezultāts. Tad, protams, uz mācās bailes. Tomēr mani pārmaiņas vieš cerības...

A. Kacam uz Maskavu sekoja R. Praudiņa, V. Izmailovs, A. Iljins. Rīgas teātri viņi atveidoja galvenās lomas, tādēļ tagad tās spēlēt brauc no Maskavas. Lūk, ar to teātrim tiešām ir grūtības. Vienīgā izeja — veidot jaunu repertuāru. Ievest vecajos iestudējumos jaunus aktierus ir riskanti. Tas nozīmētu mākslīgi pārsūknēt jaunā traukā vecas skatuves eksistences koncepciju.

L. Beļavskim atbraukuši līdzī interesanti aktieri. Viens no viņiem — V. Skrabaks. Lieliski atveido, piemēram, sarežģīto Vīriša lomu režisora S. Kudrjavceva iestudētajā E. Radzinska lugā «Mūsu Dekameron». Pareizāk sakot, gandrīz duci dažādu vīriešu — galvaspilsētas prostitūtas (T. Pope) klientus — un dara to artistiski viegli, ironiski, mazliet nekaunīgi. Viņa acis un saskarsmē ar partneriem ir tas, ko mēdz saukt par pārgalvību. Un tieši pārgalvība ir īsta artistiskuma pamatā. Līdz šim šīs īpašības Krievu drāmas izrādēs trūka, bet tagad, lūk, pārgalvība sākusī parādīties. Es to saskatīju arī M. Ļebedeva Kapracī, jaunā aktiera S. Seļemeņeva Čonkinā. Uz skatuves pārgalvīga spēj būt arī T. Pope. Tāpēc T. Popei un V. Skrabakam izdodas turēt rokās «Mūsu Dekameron» vadības grožus. Vispār uzskatu, ka «Mūsu Dekameron» teātra repertuārā ieņem īpašu vietu.

1989. gadā teātra repertuārs veidojās no ļoti dažādām izrādēm, bet tajā pašā laikā tās bija līdzīgas cita citai kā tuvi radinieki. Varbūt to noteica teātra puritāniskā nesatricināmība, pilsoniskā vai, pareizāk sakot, sociālā pozīcija — vēlēšanās teikt patiesību, kaut vai «turot pigu kabatā». Bet pēdējā laikā «pigu kabatā» var neturēt un patiesību runā visi, kam nav slinkums. Tāpēc Krievu drāmas teātra izrādes (gan vecās, gan jaunās) no sociāli asām sākušas pārvērsties par kases gabaliem. Tā ir noticis gan ar I. Babela «Norietu», gan V. Merežko «Sieviešu galdiņu Medību zālē», gan diemžēl arī ar A. Dudareva «Izgāztuvi» («Un bija diena»).

Kas attiecas uz J. Kačevenko iestudēto «Izgāztuvi», tad tās ir žēl. Izrāde ir it kā aktuāla: mūsdienīga luga, sarežģīts labā

un jaunā motīvu savijums, senie nāves grēki mūsdienu ietērpā un tā visa vidū — afgānis — jauns puisis, kas atgriezies no Afganistānas un kam mūsu savstarpējās sīkās ķildas šķiet šausminošas. No dažādām mūsdienu aktualitātēm A. Dudarevs izveidojis stingru pamatu savai lugai. Tikai pietrūkst pilnasinīgas patiesības, kas strāvotu no katra cilvēka dvēseles. Labi strādā aktieri (S. Dobrotvorskis par galvenās lomas atveidi izpelnījies prēmiju), bet iestudējums kopumā — par notikumu nav kļuvis.

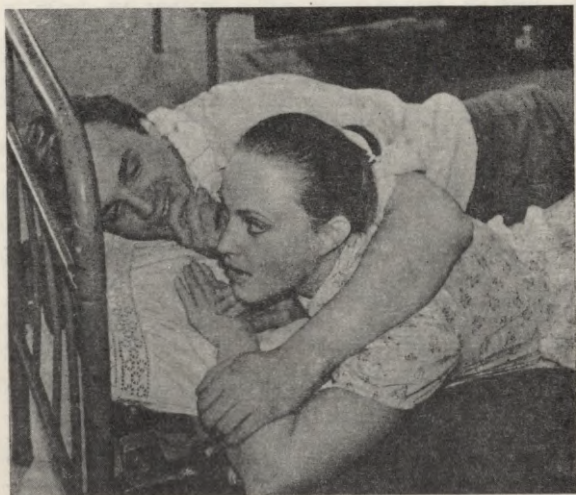
Jā, inscenējumā atklātas laikmeta pretrunas un parādīts, kā tās samaj cilvēku. Bet tā ir par maz. Pirmkārt, šeit svarīgs nevis cilvēks vispār — sabiedrības skrūvīte, bet personība. Un teātri to jau ir sākuši saprast. «Agrāk mums primārās bija sociālās problēmas, caur kurām atklājām cilvēku,» rakstīja Z. Segals, «bet tagad, manuprāt, nepieciešams pretējs risinājums — caur cilvēku, viņa izpēti pietuvināties problēmām. Bet to izdarīt ar īsti māksliniecisku spēku mēs diemžēl vēl neesam iemācījušies.» (Советская Латвия, 1989, 16 сент.)

Un otrkārt: vai viss slēpjas tikai problēmu atklāsmē? Beidzot laikam pienācis brīdis apjēgt, ka teātris nav avīze, ka tā uzdevums ir nevis uzrādīt laikmeta pretrunas, bet pētīt cilvēka dvēseles pretrunas. Tieši tā pietrūka A. Dudarevam un J. Kočevenko (mums parādīja sociālo pamatu, nevis cilvēka dvēseles dziles). Bet tā pietika (kaut arī visai niecīgās devās) «Mūsu Dekameronā» galvenās varones tēlā, lai izrāde paliktu atmiņā neatkarīgi no visiem trūkumiem. «Mūsu Dekameronā» inscenētājam var pārnest nevēlēšanos (vai neprasmi) izlasīt un iestudēt būtībā absurdisku lugu (ne velti E. Radzinska remarkā pieminēta E. Jonesko luga «Krēsli»). Bet, kad es noskatījos «Mūsu Dekameronu» Sevastopoles Drāmas teātra iestudējumā... tad «Mūsu Dekameronu» Krievu drāmas teātri salīdzinājumā ar sevastopoliešu iestudējumu ir gandrīz vai padomju teātra mākslas virsotne.

Tādēļ manī vairs nemodina šaubas krievu preses slavinošās atsauksmes par Rīgas teātri, kā arī jaunā galvenā režisora teiktais: «Es, strādādams Krievijā, ne vienreiz vien dzirdēju, ka tas esot viens no spēcīgākajiem Padomju Savienības teātriem.» (No intervijas ar L. Beļavski. Teātra Vēstnesis, 1989, № 2, 34. lpp.)

Droši vien tā ir. Rīgas teātrim ir samērā augsts kultūras līmenis. Līdzās neapšaubāmi veiksmīgākajām izrādēm — «Kaijai» un «Revidentam» — pat recenzentu kritizēto «Trīsgrašu operu», «Lidojumu pāri dzeguzes ligzdai», «Spēlmani», «Norietu» ar interesi var skatīties arī trešo un ceturto reizi.

To pašu var teikt arī par šodienas repertuāra centrālo izrādi — A. Kaca iestudēto «Hamletu». Es dzirdu daudz labu atsauksmju



*A. Gaļiča «Matrožu klusums» Rīgas Krievu drāmas teātri.
Taņa — N. Belova, Dāvids — S. Dobrotvorskis*

par to un pat nevēlos tās apstrīdēt. Par ko tas liecina? Par to pašu teātra kultūras līmeni. Režisori, aktieri tik tiešām strādā profesionāli. Tikai jautājums ir cits — nevis «kā», bet gan «ko» viņi rāda skatītājiem.

Un tā mēs nonākam pie fakta — nezinu, priecīga vai bēdīga, — kāpēc krīze nav skārusi Rīgas Krievu drāmas teātri. Skatītāju zāle vienmēr ir pilna. Tāpēc, ka teātris ir svēti uzticīgs vienam principam: nekad necelt augstāk skatītāja uztveres līmeni. Citiem vārdiem runājot: teātris nav priekšā skatītājam, tas gājis viņa vēlmju un režisoriskās domas uztveres pavadā. Repertuāra izvēlē teātris sevi neiegrožoja. Vēl vairāk — centās iestudēt sociāli asas lugas. Turpretī skatuviskās izteiksmes līdzekļu ziņā, indivīda psiholoģijas atklāsmē, personāžu eksistences filozofiskā apzināšanā teātris gājis pa iemītu taciņu.

«Mūsu Dekameronu» skatītāji apmeklē — un brīnišķīgi! Izrāde viņiem saprotama, asociācijas ar personīgo dzīvi ir — un

labi! Kāpēc vajadzīgs vēl kaut kāds absurda teātris, kādēļ meklēt kaut kādus dziļumus?

Vai arī «Hamlets». Viss šajā izrādē ir brīnišķīgi un visi — apmierināti. Ipaši tie, kuriem izlasīt Sekspīra darbu nav laika. Viņi domā, ka ir noskatījušies traģēdiju, ka viņu priekšā ir Sekspīra Hamlets...

Sāksim šoreiz ar detaļām. Piemēram, vai nav vienalga, ar ko nogalina Poloniju — nodur ar zobenu vai nosit ar zvanu? Tomēr starp zobenu un zvanu ir atšķirība, un tieši uz tās balstās izrādes koncepcija. Šis uzvedums (jau sen iecerēts, bet tikai pirms pāris gadiem realizēts) uzsūcis sevī daudz no tā, ko ceturtdaļgadsimta laikā bija uzkrājis toreizējais galvenais režisors. Gan labo, gan sliktu.

Izrādi var skatīties dažādi. Var «neieslēgties» līdz finālam un, sākot jau ar pirmo ainu — buršanu ar sveci (spēle ar laika kategoriju) —, slīdēt pa pazīstamo sižetu, līdz nākas atdurties pret viltīgo jautājumu: vai Klaudijs nogalināja savu priekšteci vai ne?

Ziņkārīgam skatītājam šis jautājums liks domās atgriezties pie izrādes sākuma un «nospēlēt» visu izrādi jau no citas sākuma ainas, kurā mūsu acu priekšā parādās gandrīz vai divi... nogalinātā karaļa rēgi. Tie ir klejojošie aktieri, ar kuru palīdzību Hamlets vēlāk sarīkos slazdu Klaudijam. Bet pagaidām pēc visuvarēnā Polonija pavēles Pirmais aktieris, spēlējams Tēva garu, sarīko visai izsmalcinātu slazdu pašam Hamletam. Aktieri ir apmierināti — tūliņ viņi saņems no Polonija honorāru par savām mafiozām izdarībām. Tieši ar šo skatu (to pavisam viegli var arī nepamanīt) sākas A. Kaca uzveduma iecere. Aina rit bez vārdiem, tā it kā tīšuprāt veidota nedaudz miglaina, skatītāja uzmanību nesaistoša, bet redzīgais saskatīs un, ja ne... Ja ne — ne. Bet, ja skatītājs šo ainiņu «noķers», tad visu tālāko norisi tas uztvers jau citādi. Un tad atklāsies, ka izrādē nebūt viss nav tik brīnišķīgi un lomas tiek spēlētas patālu no ideāla.

Tālāk uzveduma darbībā A. Kacs ievij sarežģītu traģēdiju — ļoti līdzīgu tai, ko pārdzīvo mūsdienu inteligence. Nelaieme tikai viena — Hamlets nav ticis galā ar savu lomu un laiku pa laikam ieslīgst parastā drāmā.

Runa ir par Hamleta morālo degradāciju. Vēl viena intervija ar A. Iljīnu: «Ja pašnāvība nebūtu grēks (bet Hamlets tic Dievam), viņš jau sen būtu šķīries no dzīves. Viņš pārāk tieši uztver neīstumu!» (Советская молодежь, 1989, 25 марта.)

Viss ir pareizi. Hamletu ir pārņēmušas sarežģītas jūtas. Bet tā ir par maz, lai izveidotu tēlu, kāds nepieciešams A. Kaca ieceres realizācijai. Režisora «Hamlets» — tā ir dubulttraģēdija.



*E. Radzinska «Mūsu Dekameron» Rīgas Krievu drāmas teātri.
Viņa — T. Pope, Virietis — V. Skrabaks*

Lūk, paskatieties! Nekāda rēga nav bijis. To izdomājis Polonijs: nolīdzis aktierus un, kā saka, aptinis Hamletu ap pirkstu. Izrādē neiztieks arī bez aizdomīgiem jauniem cilvēkiem cieši aizpogātos dzeltenos mēteļos ar moderniem katliņiem galvā, kuri spieto apkārt kā bites. Savvērestība? Nē, tā ir daudz smalkāk noslīpēta mašīnērija, līdzīga mūsdienu mafijai. Sistēma, kā mafija saņem varu savās rokās, mums ir ļoti zināma — esam lasījuši, dzirdējuši, redzējuši filmās. Un katram eksistē savs stereotips. Bet varbūt tieši uz to arī cerējis inscenētājs? Ja tas izdodas, tad Polonija līnija iestudējumā iekļaujas precīzi. Polonija vizuālais tēls (pilskungs bez kājām modernos invalīda ratiņos), mūsdienu «slepenie» katliņos un arī Fortinbrass ar saviem «desantniekiem» — viņi visi kļūst mums saprotami un pieņemami Šekspīra traģēdijā, līdzko saistām tos ar mafiju. Un atklājas arī visa uzveduma iecere: vispārēja kraha un Hamleta bojāejas neizbēgamība, kā arī visu to, kuri kaut kādā veidā ar viņu saistīti, gals.



*E. Radzinska «Mūsu Dekameron» Rīgas Krievu drāmas teātri.
Skats no izrādes*

Pat Horācijs, ko Sekspīrs atstājis kā notikušā liecinieku daņu karaļvalstī, pakļaujas uzveduma loģikai un iet bojā. Seit liecinieki nav vajadzīgi.

Situācijas traģisms, protams, ir nevis liķu skaitā, bet gan šajā nāves neizbēgamībā. Traģiski ir tas, ka Hamlets, Ofēlija, Klaudijs un Ģertrūde iet bojā ne jau pēc Klaudija gribas, kurš iecerējis atbrīvoties no Hamleta. Viņi visi, ieskaitot Klaudiju, kļūst par Polonija «peļu slazda» upuriem, paši to neapzinādamies, jo Polonijs vēlas redzēt tronī sev izdevīgo Fortinbrasu. Jā, ir briesmīgi iet nāvē kā izmēģinājumu trusītim no tevis neatkarīgos apstākļos. (Arī Polonija nāvi var izskaidrot kā atmaksu par noziegumu.) Bet Hamlets un visi pārējie Polonija intrigas pat nenojauš. Tādēļ situācija ir traģiska tikai vērotājam no malas, piemēram, skatītājam. Viss, kas saistīts ar Poloniju, it kā ierāmē izrādi.

Iekšējā atspere — paša Hamleta traģēdija.
Cenzdamies realizēt savu ieceri caur Hamleta tēlu, režisors paceļas līdz izvēles brīvības eksistenciālistiskajai izpratnei.

Prinča bojāēja ir iepriekš noteikta, taču viņš vēl ir brīvs savā rīcībā, viņa dvēsele ir brīva. Un, raugoties no morālā un garīgā aspekta, viņš stāv daudz augstāk par pārējiem Polonija karnevāla dalībniekiem. Hamletam ir tiesības noraut viņiem maskas.

Hamleta traģēdija ir tā, ka viņš izdara nepareizu izvēli un to arī apzinās. Rezultātā iet nāvē pats un aizrauj sev līdzī arī citus. Iekritis Polonija slazdā, viņš tādu pašu sarīko Klaudijam. Noraut kādam masku viņam neizdodas. Ja nu vienīgi sev, apziņoties, cik zemu ir kritis. Tas arī ir peļu slazds. Soreiz pašam sev. Un trešais peļu slazds izrādē.

Atkāpes no Šekspīra teksta noteikusi režisora iecere. Piemēram, principiāli nozīmīgas ir epizodes ar ieroci. Skatītājs, kas nav aizmirsis traģēdijas tekstu, pēc izrādes noteikti uzdos jautājumu: kāpēc Hamlets nenodur Klaudiju, bet atļauj viņam izdzert viņa kausu ar indi līdz galam? Kāpēc Hamlets Poloniju nenodur ar zobenu, bet gan zvērīgi nosit ar zvanu? Zvans un Polonija nāve, zvans un Hamleta nāve, Fortinbrasa brašuļi Hamleta mirstīgās atliekas piekar pie zvana — vai tā ir nejaušība? Un visbeidzot — Klaudijs. Iestudējumā nekas neliecina par to, ka Klaudijs būtu noindējis Hamleta tēvu!

«Nevainīgais» Klaudijs spēcīgi iedarbojas uz Hamletu. Un tas arī ir vajadzīgs, jo viss tiek virzīts, lai parādītu Hamleta degradāciju — kaut vai viņa paša acīs. Princis jūt, ka visa viņa darbība velk viņu lejup, un cenšas noturēties.

Šā paša iemesla dēļ liktenis Hamletam liedz tiesības uz izšķirošo zobena cirtieni. Jo ierocis šeit ir goda simbols un Hamletam tas ir liegts. Viņš iztiek bez zobena, jo viņa rīcības taisnīgie motīvi tiek apšaubīti. Vēlreiz izsekosim viņa rīcības cēloņu un seku saiknei. Polonijs ar viltu iedvēš Hamletam domu, ka Klaudijs nogalinājis viņa tēvu. Vēlēdamies noraut Klaudijam masku, Hamlets sarīko izrādi. Peļu slazds darbojas, Klaudiju it kā nodod viņa reakcija (kaut gan tieši tāpat viņš reaģētu, nevienu nenogalinājis, bet uzzinājis, kādas intrigas vērpj brāļadēls). Līdztekus iet bojā Polonijs, Ofēlija, pēc tam arī visi pārējie...

Tikai ir viens «bet». Skatītājs visu notiekošo sāk saprast nevis izrādes laikā, bet gan vēlāk, kad aizmirsies nebūtiskais. Kāpēc tā notiek? Lai atbildētu, pacentīsimies saprast, kas viņš ir — A. Iljina Hamlets.

TV intervijā A. Iljins izteica interesantu domu: Hamletu viņš cenšoties saistīt ar to lomu, kādu šodienas sabiedrībā spēlē inteliģence. Vai, meždamās ar galvu iekšā sev svešā jomā — politikā —, tā spēš saglabāt savu pašcieņu un palikt uzticīga saviem

ideāliem? Patiešām, šī doma gandrīz pilnībā saskan ar to Hamleta tēlu, kādu iecerējis inscenētājs. Taču aktieris spēlē kaut ko pavisam citu.

No intervijas ar A. Iljinu: «..toreiz bija cits laiks, daudz.. cietsirdīgāks. Un neviens nezina, kāds bija princis. Citāda bija arī cilvēka dzīvības cena. Tāpēc mans mērķis ir spēlēt nevis princi, bet censties palikt pašam.» (Советская молодежь, 1989, 25 марта.)

Teiktais nozīmē, ka galvenās lomas atveidotāja centieni nonākuši pretrunā ar režisora ieceri. Un arī pretrunā ar personisko lomas skaidrojumu. A. Iljinu pievilis viņa pastāvīgais ampuā — «samaitātais zeņķis», kas cenšas pārvarēt sevi, savus trūkumus un netikumus. Tādas lomas viņš tēlojis «Spēlmanī», «Kuilēnā» («Pie jūras»), «Revidentā». Tiekdamies uz skatuves palikt pats, A. Iljins šo ievirzi mehāniski pārnes arī uz Hamleta tēlu. Viņa lomas parasti attīstās pa kāpjošu līniju — no apakšas uz augšu, bet A. Kaca Hamlets (un tā ir viņa traģēdija) krīt, viņu sevi ierauj apstākļu atvars. Nokļuvis peļu slazdā, viņš neatrod spēku, lai paliktu tik stiprs, ka nepieļautu vismaz spēlēt uz sevis «kā uz flautas».

Vēlreiz atkārtoju: «Hamlets» ir iestudēts tā, ka skatītājs to var uztvert gan kā tradicionālu traģēdijas lasījumu, gan arī kā pilnīgi citā aspektā tvertu uzvedumu. Vai tas ir gadījums vai iecere? Domāju, ka tas darīts apzināti, lai neatgrūstu skatītāju, lai Sekspīra darbu uztvertu visdažādāko slāņu cilvēki: gan tie, kas pieraduši pie sarežģītības, dziļas dramaturģijas un sarežģītiem raksturiem un filozofiska skatījuma uz cilvēku likteņiem, gan tie, kuri baroti ar padomju dramaturģijas virspusējo problemātiku. Kā atzīmē L. Beļavskis: «Tā gluži vienkārši ir traģēdija — skatītāji nav pieradināti pie klasikas uztveres.» (Teātra Vēstnesis, 1989, № 2, 34. lpp.)

Sodien pasaules klasisko dramaturģiju Krievu drāmas teātra repertuārā pārstāv tikai «Revidents», «Skroderdienas Silmačos» un «Hamlets». Bet ir taču milzīgs daudzums brīnišķīgu pasaules klasikas darbu, kas nekad nav iestudēti šai teātrī. Vai vaina meklējama tikai skatītājā? Protams, ne.

Sai sakarā der atcerēties kādu kinorežisora A. Germaņa domu. Kāpēc padomju mākslas filmas Rietumos ir konkurētspējīgas? Tur ir pieraduši filmēt notikumus, bet mēs — izvīrīt problēmas. Un tik tiešām. Kādas lugas visbiežāk ir bijušas un ir krievu teātru (to skaitā arī Rīgas) repertuārā? Izrādās, vispopulārākie ir t. s. problēmu lugu autori — L. Petruševska, V. Merežko, E. Radzinskis, A. Dudarevs, V. Rozovs, B. Vasiļjevs. Tādu lugu iestudējumi, protams, bija vajadzīgi, un tiem bijusi liela loma pirms-

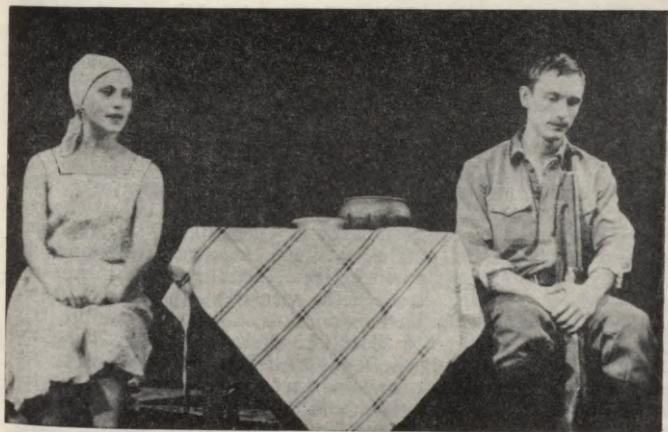


V. Voinoviča «Čonkins» Rīgas Krievu drāmas teātri.
Kuzma Gladiševs — M. Lebedevs, Ivans Conkins — S. Seļemeņevs

pārbūves laikā. Bet šādu asi problemātisku izrāžu — bez sarežģītiem raksturiem, bez personībām — pārpilnība strauji mazinājusi aktiermeistarību, nemaz jau nerunājot par tās pilnveidošanu. Līdz ar to kritās arī skatītāju prasīgums, kritās viņu kultūras līmenis. Skatītāji apmierinājās ar to, ka uz skatuves bija viņiem līdzīgie, it kā no viņiem nokopētie. Uz skatuves viņi redzēja savu ikdienu un uzskatīja, ka tas ir pilnīgi pietiekami. Ka tā arī ir māksla.

Šādā situācijā Krievu drāmas teātrim ir grūti mainīt savus mākslinieciskos orientierus. Mainīt tos, neatgrūžot pastāvīgos skatītājus. Un tomēr teātris to dara. Mākslinieciskajā un reperuāra politikā jaušams lūzums. 1989. gadā tika nodoti — skatītājiem negaidīti — divi jauniestudējumi — A. Gaļiča «Matrožu klusums» un V. Voinoviča «Conkins» (L. Beļavska dramatisējums). «Čonkins» bija L. Beļavska pirmā izrāde galvenā režisora postenī.

Sie iestudējumi bija divkārt negaidīti. Ja par šo lugu autoriem skatītājs kaut ko zināja noteikti, tad tikai to, ka Brežņeva kliķes laikā viņi tikuši izraidīti no Dzimtenes. Taču abu šo rakstnieku



*V. Voinoviča «Čonkins» Rīgas Krievu drāmas teātri.
Nura — N. Belova, Ivans Čonkins — S. Seļemeņevs*

vārdi ir pazīstami. A. Gaļičs strādāja, bet V. Voinovičs vēl jo-
projām strādā radiostacijā «Brīvība». Tie, kuri klausās «balsis»,
bieži varēja dzirdēt viņa uzstāšanos. Pazīstami viņi bija jau tajā
laikā, kad vēl dzīvoja Maskavā. A. Gaļičs ar panākumiem darbo-
jās kinematogrāfijā un bija populārs krievu bards. Viņa dzeju
izplatīja magnetofona ierakstos, uz viņa koncertiem iegādāties
biļetes bija gandrīz neiespējami. Arī V. Voinovičs bija populāru
dziesmu autors. Pēc tam pievērsās prozai un uzrakstīja romāna
«Kareivja Ivana Čonkina dzīve un neparastie piedzīvojumi»
pirmo daļu, ko nekavējoties izdeva Rietumos. Šā iemesla dēļ
V. Voinoviču pirms piecpadsmit gadiem izlēdza no Rakstnieku
savienības un pēc tam atņēma PSRS pilsonību.

1989. gadā pēc Kinematogrāfistu savienības uzaicinājuma
V. Voinovičs bija ieradies Maskavā, lai risinātu sarunas par savu
darbu izdošanu un romāna «Kareivja Ivana Čonkina dzīve un
neparastie piedzīvojumi» ekranizāciju. Filmu uzņemt gribēja
E. Rjazanovs, bet diemžēl dažādu ārēju apstākļu dēļ no sadarbī-
bas nekas neiznāca. Pagaidām «Čonkins», ažiotažas un panā-
kumu pavadīts, uzsācis savu skatuves dzīvi.

A. Gaļičam viesoties Dzimtenē (to viņš bija spiests atstāt 1974. gadā) neiznāca. 1977. gadā — Brežņeva ziemas visauktākajā laikā — viņš nomira Parīzē, kur arī apglabāts. Pēc tam A. Gaļiča vārds (pirmais no pēdējā desmitgadē emigrējušajiem) sāka parādīties mūsu presē. Pateicoties viņa meitas A. Arhangelškas pūlēm, Kinematogrāfistu un Rakstnieku savienības anulēja apkaunojošo lēmumu par izslēgšanu no radošajām savienībām, izdošanai tiek gatavoti viņa darbi. Bet Rīgas Krievu drāmas teātrī A. Gaļiča atgriešanās ir jau notikusi — uz skatuves dzīvo viņa varoņi, skan viņa dziesmas.

Daudziem izrāde «Matrožu klusums» liekas visai viduvēja, pat garlaicīga. Un tiešām — tajā nav elpu aizraujoša sižeta, nav pierastās sociāli politiskās problemātikas. Toties ir pavisam kaut kas cits — tie ir raksturi, kas attīstās vienlaikus gan sadzīviskajā, gan vēsturiskajā laikā. Vēsturiskais — Staļina laiks veido tikai fonu. Darbība attīstās pēc filozofiski ētisko kategoriju likumiem. Staļinisma dedzinošā elpa ielaužas caur A. Gaļiča dziesmām, bet sadzīviskais laiks atklājas ar telpas scenogrāfisko risinājumu. Izrādes kulminācijas momentos parādās kaut kas līdzīgs koridoram — caurulei, kas it kā iesūc sevī varoņu dzīves. Būtisks izrādē ir nākamo paaudžu motīvs. Sāda — salīdzinoši sarežģīta — uzveduma strukturālā shēma no aktieriem prasa dziļu un smalku tēlu atklāsmi, un tas viņiem arī izdodas.

Turpretī ar «Conkinu» ir pavisam citādi. Tas ir principiāli jauns iestudējums Krievu drāmas teātrī. Pirmkārt, centrālo — Conkina — lomu atveido nesen uz teātri atnākušais jaunais aktieris S. Seļemeņevs. Viņa Conkins paliek spilgtā atmiņā tāpēc, ka veiksmīgi atklāta gan tēla iekšējā būtība, gan arī ārējais veidols. Tas viss atbilst tieši šāda tipa cilvēkam — divvainam, smieklīgam un reizē godīgam, labsirdīgam, naivam. Otrkārt. Vairāki agrāk pat nepamanīti aktieri pēkšņi atklāj sevi satīriskos tēlos. Un, treškārt, šai izrādei ir sociāli politisks saturs. Tā ir drosmīga un neparasti asa. Te vairs nav bēdīgi slavenās «pigas kabatā», te viss pateikts tieši. Turklāt — nevis pateikts, bet izkliegt. Un tiešām. Kas gan šodien varētu būt drosmīgāks nekā asa satīra un Padomju Armiju un tās lomu Lielā Tēvijas kara sākumā? Tas ir ļoti sāpīgs jautājums, un teātris drosmīgi norauj no tā apsegu, atklājot veselu padomju sabiedrības modeli. Izrāde atmasko mūsu dzīves absurdumu, to, kā mēs vienmēr esam cīnījušies pret veselo saprātu kā savu niknāko ienaidnieku. Ne jau visiem zālē sēdošajiem dzelīgā, sāpīgā karikatūra par Padomju Armiju un padomju domāšanas veidu būs pa prātam. Taču ar «Conkinu» teātris deklarē savu jauno attieksmi — ja ne pret mākslu, tad pret skatītāju noteikti.

Diemžēl ar «jauno estētiku» un mākslinieciskajām kvalitātēm L. Beļavskim īpaši nav veicies. Izrāde ir neizlīdzināta, ritmiski saskaldīta. Ir spilgtas, dinamiskas epizodes, piemēram, notikums NKVD ar ebreju, kuram ir rets uzvārds — Staļins. Sajā epizodē labi darbojas V. Skrabaks. Kapteinis Miļaga ir karikatūrisks un tajā pašā laikā ļoti cilvēcisks figūra. Mūsu priekšā ir nevis sociāls tips, bet gan sarežģīts raksturs, zināmā mērā visiem labi pazīstams, tieši tāpēc viņa tēls izraisa sarkastiskus smieklus. Bet tādu epizožu nav daudz. Lai gan lieliski spēlē N. Belova, M. Ļebedevs (Kuzma Gladiševs), S. Seļemeņevs, V. Skrabaks un pārējie (kuriem ir kaut minimāls teksts), mākslinieciskā limeņa ziņā iestudējums nav kļuvis par notikumu Krievu drāmas teātra dzīvē. Arī tāpēc, ka, dramatisējot romānu, L. Beļavskis nav spējis atbrīvoties no prozas žņaugiem. Iemīļoto romānu viņš gribējis uzvest uz skatuves visā pilnībā. Tāpēc nejut izvēlēto centrālo asi, uz kuras varētu «uzvērt» prozas darbu.

Turklāt uzvedumā ir radusies pretruna starp lugas tekstu un skatuvisko iemiesojumu. Jau teiktais, ka iestudējums atmasko mūsu eksistences absurdumu, vērsanos pret veselo saprātu kā pret ienaidnieku, nebūt neatklāj visu tā būtību. Jo būtība ir nedaudz citāda. Pirmizrādes priekšvakarā TV intervijā par to precīzi sacīja L. Beļavskis: izrādes uzdevums ir parādīt, kā veselais saprāts cīnās pret idiotismu, kā tas sacēlas pret absurdu. Šī ideja daudz ko maina. V. Voinovičs galveno uzmanību centrē uz to, kā tiek iznīcināts saprāts, kā Čonkins kļūst par necilvēciskā armijas mehānisma upuri. Iestudējumā viss ir otrādi. Čonkins, izmests no pierastās armijas ikdienas, pamazām pārvēršas par saprātīgi domājošu cilvēku. Tiesa, finālā Čonkins krīt drošības dienesta ķetnās un apstākļi uzvar. Bet tas izrādē nav īpaši akcentēts, tas tiek uztverts kā dabisks iznākums. Ierodas vīri no drošības dienesta, un ardievu...

Šīs pretrunas ir visai nopietnas. Tāpat kā «Mūsu Dekameronā», tās atņem izrādei nopietnību un dziļumu, daudzplākšņainību un daudznozīmību. Epizode ar kurpnieku Staļinu un kapteini Miļagu tieši tāpēc ir laba, ka tajā netiek demonstrēts notiekošā absurds, ka aina būvēta pēc absurda teātra likumiem. Ja tā būtu izdevies uzbūvēt visu izrādi!

Lai kādi arī būtu mākslinieciskie sasniegumi, izrāde mūs pārsteidz un sapurina skatītāju. Pārsteidz ar pārgalvību.

Čūskas gads ir beidzies. Kā jau varēja gaidīt — beidzies ar varenu akordu. Redzēsīm, kas būs tālāk...

No krievu valodas tulkojusi L. Bērziņa

Līvija Akurātere

JAUNATNES TEĀTRIS,
1989. GADA HRONIKA UN PĀRDOMAS

I. HRONIKA. — LATVIJAS PRESE PAR JAUNATNES TEĀTRI

Tas, ka jēdzieni «Ādolfa Šapiro teātris» un «Jaunatnes teātris» nav identi, jau ticis atzīts. Pirmajam no tiem pieder panākumi festivālos, veiksmes viesizrādēs ārpus republikas un kritiķu jūsma, bet otrajam aizvien noteiktāk tiek atvēlēta fona loma. Tā sakot, lai pirmā panākumus izgaismotu vēl spožāk. Gadu no gada Jaunatnes teātra repertuārā lasām aizvien mazāk nosaukumu, samazinās izrāžu un skatītāju skaits (tātad arī ienākumi), ik sezonu nāk klāt maz jauniestudējumu un arī aizvien mazāk ir darba aktieriem. [..] ..gan kolektīva sanāksmēs, gan vēstulēs republikas Kultūras komitejai un Teātra darbinieku savienībai ļoti nopietni tika runāts par pašreizējo situāciju teātrī un reizē prasītas atbildes no teātra administratīvās un mākslinieciskās vadības, arī no galvenā režisora Ādolfa Šapiro. [..] ..mani pārsteidza tas, ka daudziem teātrī labpatikās neuztvert vēstulē paustā būtību, bet runāt tikai par pašiem problēmas uzrādītājiem, nolīdzinot līdz ar zemi visu, ko viņi teātrī darījuši, un aizrunājoties pat tiktāl, ka viņi maskētā veidā centušies tikt pie varas teātrī. [..] Man šķiet, ka latviešu tautas atmodas laikā nacionāla Jaunatnes teātra dzimšana būtu ļoti likumsakarīga.

Kārklīņa I. Kā dzīvot turpmāk jeb Kārtējā ārkārtējā sezona. — Pad. Jaunatne, 1989, 1. jūn.

Lūdzu lasītājus man piedot, ka nevēlos sniegt interviju laikrakstam «Padomju Jaunatne», kur pēdējā laikā tika publicēti divi manu godu un pašcieņu aizskaroši raksti — Legzda A., 1988, 21. dec.; Kārklīņa I., 1989, 1. jūn. Vai šīm publikācijām ir gadījuma raksturs vai ne, par to lai lemj laikraksta redakcija, taču šai sakarā jau būtiski izteikusies I. Zandere rakstā «Par tekstu, izrādi, recenziju» («Teātra Vēstnesis», 1989, № 3,

61. lpp.): «. šķiet, ka te teātra iekšējo konfliktu attiecināšana uz mākslas parādībām ir pārsniegusi vispārpieņemtā korektuma robežas.»

*Sapiro Ā. No publikācijas
«Režisori par 1988./89. gada sezonu Latvijas teātris». —
Pad. Jaunatne, 1989, 29. jūn.*

Protams, režisoram ir jāredz, kas notiek ārpus viņa teātra, ārpus republikas un Savienības, bet, ja režisors savu pieredzi un zināšanas neliek lietā darbā ar savu trupu šeit pat — mājās, tad visiem šiem braucieniem taču nav nozīmes. Ja jau aktieru vēlmes un prasības netiek ņemtas vērā, tad rūpes par Jaunatnes teātra likteni jāuzņemas Tautas fronteī un visai sabiedrībai.

I. Otzule Rīgā

Kā var nolaist un iznīcināt tādu jaunajai paaudzei vajadzīgu teātri! Vainoju Ā. Sapiro. Viņš, ar oficiālo atzinību apbruņots, radījis ap sevi nekritizēšanas jeb kritikas neiespējamības situāciju. («Kā nu kritizēsi Nopelniem bagāto!») Taču, ja šajā laikā galvenais režisors nav izvilcis Jaunatnes teātri no «provinciālisma», tad viņš var vainot tikai sevi. [...] Novēlu aktieriem vienotību, drosmi un prasmī rīkoties! Vienam ir jāsāk. Iesim visu republika palīgā, ja teātris nostāsies tur, kur tas vajadzīgs jaunatnei, nevis tikai kādam nopelniem bagātam cilvēkam.

E. Apinis Smiltene

Sajā teātrī jau labi sen mazajiem, arī vidējā vecuma skolasbērniem gādiem ilgi nekā nav ko skatīties — tik maz jaunu izrāžu!

I. Irša Rīgas raj.

Arī man nepatīk..., tas, ka Jaunatnes teātrī ir tik maz jauniešu studējumu. [...] Es domāju, ka šā teātra latviešu trupai noteikti jāveido savs patstāvīgs teātris ar savu galveno režisoru...

Sintija Rīgā

Atbalstām priekšlikumu radīt patstāvīgu Jaunatnes teātri Lāčplēša ielā 25 latviskuma audzināšanas veicināšanai.

Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja darbinieki

*No skatītāju vēstulēm. — Savam teātrim labu vēlot. —
Pad. Jaunatne, 1989, 14. jūl.*

— *Kā jūs vērtējat šodienas situāciju savā teātrī?*

— Neviennozīmīgi. Bet īpatnēja situācija ir izveidojusies tikai latviešu trupā. Laikā, kad Maskavas Dailes teātrī iestudēju M. Bulgakova «Moljēru», iniciatoru grupai radās ideja par latviešu trupas atdalīšanos un patstāvīga teātra izveidi. Un principā tas ir ļoti pareizi. Kāpēc zem viena jumta vienā vadībā ir jādzīvo diviem teātriem? Un vienam režisoram pilnīgi pietiek ar vienu teātri. Pēc diviem trim gadiem šādam atrisinājumam ir jābūt, jo mums ir solīti atsevišķi cehi Lāčplēša ielā 25. Bet patlaban šai idejai nav reāla pamata — trūkst materiāli tehniskās bāzes un nav arī režisora. Un, tā kā praktisks atrisinājums pašlaik nav iespējams, tad ir vienīgi destabilizēta, izjaukta teātra iekšējā dzīve. Izveidojies konflikts trupā. Jebkura cīņa ir bīstama jau tāpēc vien, ka cīņas karstumā pretinieku puses var aizmirst cīņas džentlmeniskos noteikumus. Diemžēl tā ir noticis arī mūsu teātrī. Bet teātrī tas ir īpaši bīstami tāpēc, ka ētika ir mūsu eksistences neatņemama sastāvdaļa. [...] ..situāciju vēl vairāk padziļināja arī gadiem briedusī paaudžu maiņas nepieciešamība. Un tas teātrī vienmēr ir sāpīgs un mokošs process. [...] ..patlaban praktiski ir izveidojušās divas grupas ar atšķirīgiem uzskatiem par teātra ritdienu, par sabiedriskajiem un mākslinieciskajiem jautājumiem. Trupā ir daudz talantīgu aktieru, īstu mākslinieku, un tāpēc es ceru, ka mums ar godu izdosies izkļūt no šīs sarežģītās situācijas. Manu pārliecību baro arī tas apstāklis, ka blakus man ir liela grupa aktieru, ar kuriem mums ir kopīgi uzskati par dzīves un mākslas parādībām.

Vienīgā iespēja — konkurence

(Ā. Sapiro atbild uz L. Bērziņas jautājumiem). — Cīņa, 1989, 4. jūl.

Arī J. Grīziņa «Vārnu ielas republika» varētu būt parasti tradicionāla skolnieku izrāde. Valda Lūriņa vadītais Jaunatnes teātra ansamblis ir uztaustījis pareizo stīgu, kas vecajam stāstam liek ieskanēties svaigās, dvēselīgās un negaidīti mūsdienīgās skaņās. Šīs partitūras pamatā ir doma par vienību, par savu republiku, kas pastāvēs pret jebkuras impērijas tīkojumiem, ja to uzturēs draudzība un karstas sirdis. Veiksmes pamatā ir ne tik daudz skatuviski atradumi, cik tieši latviešu nacionālās pašapziņas un tautas vienotības izpaudums, izrādes garīgais piesātinājums, kurā ar apskaužamu atdevi, azartu un arī gaumi apliecinot, dzīvo visi tās dalībnieki. Katrā ziņā te pavēries viens no piemēriem, kas atklāj latviešu Jaunatnes teātra aktuālās iespējas.

Grēviņš M. Vasarīgas pārdomas sezonu starplaikā. — Lit. un Māksla, 1989, 12. aug., 7. lpp.

Atrasisitājā un brīvajā izrādes-rotāļas (J. Grīziņa «Vārnu ielas republika» — L. A.) strukturā režisors spējis iemontēt arī nopietnības elementu. Iestudējums faktiski stāsta par kādu zīmīgu lapusi mūsu tautas vēsturē: par nākamo strēlnieku veidošanos, par tiem Rīgas puikām, kas tik bezbēdīgi vērsa stobrus pret ienaidnieku un diemžēl arī cits pret citu. Strēlnieku tēma, kas laiku pa laiku pārtrauc pusaudžu un bērnu draiskulības, uz mirkli it kā apstādina uzveduma ritmu un piešķir grīziņkalmiešu cīņām dziļāku jēgu, arī zināmu noslēpumainību. Pusaudžu darbošanās uz skatuves var būt tālu pasaulē aizklīdušu strēlnieku bērnības ainas, bet tas var būt arī nākotnes pareģojums pašreizējiem bezbēdīgajiem pusaudžiem. [...] Iestudējumā rotaļa vijas ar apcerīgām strēlnieku dziesmu ainām, ar Imanta Skrastiņa Pētera Vanaga tiešu uzrunu skatītāju zālei: «Kāds miers pār neesošu republiku, un asiņainās svētdienas vietā ir asiņaina darbdiena.» Kā atbilde šim Piektā gada cīnītāja pesimistiskajam monologam skan republikāņu himnas vārdi: «Neesam mēs lielvalsts ēna, bet republika suverēna.»

Geikina S. Kā iestudēt lugu bērniem? — Lit. un Māksla, 1989, 23. sept., 9. lpp.

Pēdējos mēnešos laikrakstā «Padomju Jaunatne» bija lasāmas vairākas publikācijas par situāciju, kas izveidojusies Jaunatnes teātrī. Vērojot, cik vienpusīgi un tendenciozi tiek skaidrots tas, kas teātrī notiek, un cik nekorekti tiek aizskarts Jaunatnes teātra galvenais režisors, mēs vēlamies izteikt savu viedokli. [...] Aizvadītā sezona mākslinieciski patukša bija tikpat kā visos Latvijas teātros. Tomēr tieši Jaunatnes teātrī tapis viens no sezonas nozīmīgākajiem iestudējumiem — M. Zālītes «Dzīvais ūdens». Oriģinālluga. Latviešu dramaturģija aizvien ir bijusi Ā. Sapiro uzmanības centrā. [...] Daudz ko no tā, kas tiek pārņemts Ā. Sapiro vadītajam kolektīvam, var attiecināt gandrīz uz jebkuru Latvijas teātri — trupas ir pārāk lielas, aktieri ir maz nodarbināti, nepieņemams ir jauniestudējumu skaits.

Bet kā māksliniekam var pārņemt panākumus? Vai mums būtu jānožēlo, ka, daudzējādā ziņā pateicoties Ā. Sapiro, augusi Latvijas teātra autoritāte? [...]

.. līdzās Ā. Sapiro Jaunatnes teātrī desmit gadus strādāja jaunie režisori U. Brikmanis un A. Birkovs. Dīvaini, ka neviens no rakstītājiem līdzatbildīgus par situāciju teātrī neuzskata arī šos režisorus. [...]

Jā, iestudējumu, kas veltīti bērniem, ir pārāk maz. [...] .. tomēr pieredze liecina, ka specializētie bērnu teātri Savienībā

pie dzīvo jaunrades krahu, degradējas to mākslinieciskais līmenis, aug aktieru neapmierinātība. Lielāka uzmanība bērniem jāvelti visos Latvijas teātros.

Ā. Šapiro t. s. stagnācijas gados bija viens no tiem kultūras darbiniekiem, kurus varas diktāts nespēja salauzt, ietekmēt. [...] Ā. Šapiro mākslinieka godīgums un uzdrīkstēšanās visus šos gadus stimulēja Latvijas teātra dzīvi. Mums nav tiesību to aizmirst.

[...] Negribētos pieredzēt Latvijā tādu nacionālo atmodu, kura par mākslas kvalitātes vienīgo kritēriju izvirza primitīvi izprastu latviskumu, nevis augstu profesionālismu un talantu. [...]

Situācija Latvijas teātros nav viegla... Problēmu ir daudz. [...] Arī Ā. Šapiro un Jaunatnes kolektīvam. Teātris ir sašķēlies. [...] Teātra aizkulisēm nekad nav bijis raksturīgs miers un nevainība. Vienmēr ir bijuši aizvainotie un skaudīgie, laimīgie un apmierinātie. Šīs lomas mainās. Tāda ir teātra specifika.

No «Teātra kritiķu atklātāsvēstules laikrakstam «Padomju Jaunatne», kuru parakstījuši L. Akurātere, M. Augstkalna, L. Bērziņa, J. Brance, A. Burtnece, V. Čakare, L. Dzene, S. Geikina, V. Hausmanis, D. Jukons, N. Naumanis, S. Radzobe, D. Smildziņa, E. Tišheizere, E. Zabis, G. Zeltiņa. —

Lit. un Māksta, 1989, 7. okt., 10. lpp.

Vistiešāk apzīmēt un ietvert vārdos teātra pašreizējā brīža problemātiskumu tiecas Jaunatnes teātra krievu trupas uzvedums «Edmunds Kīns» (lugu pēc A. Dimā, dēla, darba motīviem veidojis V. Recepters). Te Režisora (V. Judins) pasāzās un monologos ir daudz sāpīgas pašironijas, ..rūgtu pārdomu par teātra mākslas nonivelēto stāvokli, kas radies, pielīdzinot to ražojošai iestādei, dzenoties pēc ārējas labklājības, slavas, goda nosaukumiem. Ar ko šobrīd ieinteresēt skatītāju.., kā jaunajā situācijā teātrim atgūt jēgu un nozīmību, kad tik daudz kas jau ir aizlauzts, .. — tāds ir galvenais jautājums.

Režisors Ā. Šapiro uzved uz skatuves vai visu teātra trupu.. un liek tai izspēlēt līdzību par aktiera likteni, ņemot par pamatu slavenā angļu romantiķa, traģiķa Edmunda Kīna dzīvi. Tas ir atklāts teātris teātrī, aktieriem piemērojot sev gan augstāko aprindu uzvedības etiķeti, gan mēģinot iejusties ostas krodziņa burzmā vai Kīna teātra aizkulišu satraukumā. [...] Kur atrast izeju un ideālu? [...] Varbūt ir vērts atgriezties pie pirmsākuma kad dramatiskā un cirka māksla bija vienotas? Varbūt tāpēc izrādē tik krāšņi tiek eksponēta Kīna sākotnējo biedru — akrobātu — trupa, ka mūsdienu teātris izjūt nostalgiju pēc cirka spilgtā atraktīvisma, patiesā tautiskuma, sirsnīgās naivitātes un vēlāk

pazaudētā aktieru brālības gara? [...] Sis aktieru brālības apliecinājums, vērsoties pret to ārdošajiem spēkiem (piemēram, ļoti mūsdienīgais Kīna teātra «vadošā personāla» pārstāvis), man uzvedumā likās visnozīmīgākais.

Taču kopumā izrādei pietrūkst dzīva centra, jo Kīna lomas veidojums, kurā viesis V. Recepters tiecas demonstrēt gluži pārsteidzošus ātrrunas paraugus, man šķiet smagnējs un vienpusīgs. [...] ..mēs izjūtam žēlumu pret šo izsikušo vulkānu, dzīves un intrigu vajāto Kīnu. Taču es vēlētos izjust arī cieņu pret viņa lielumu, par kuru te ir tikai vāra, tāla nojauta.

*Zeltiņa G. Trūkst ista, dzīva zirga ... —
Pad. Jaunatne, 1989, 22. nov.*

Izrādē «Vārnu ielas republika» V. Lūriņš notikumus pavērs un izgaismo ar tādu mūsdienīgu cilvēka izpratnes un pieredzes skatījumu, ka uzveduma varoņi, tēli, to attiecības iegūst it kā kādu papildu dimensiju un vēsture atdzīvojas, runā mūsdienīgu valodā. [...] Prasmīgi ievadot izrādē strēlnieku tēmu, režisors būvē noturīgus asociāciju tiltus starp pagātņi un tagadni, piešķirot izrādei dziļi dramatisku intonāciju. V. Lūriņš režijā ir viens no tiem, kas ar katru savu izrādi klauvē pie laikmeta durvīm.

*Burtiece A. Teātris un laiks. —
Lī. un Māksla, 1989, 16. dec., 8. lpp.*

Pagājušajā gadā klīdu pa pasauli — Peru, Venecuēla, Kanāda, ASV, divreiz Anglija, VFR. Pabeidzu grāmatu «Starpbrīdis». Rādīju izrādes, tikos ar skaistiem cilvēkiem, vadīju režisoru laboratoriju, strādāju ar mākslinieku. Guvu panākumus, bet maz par tiem priecājos. Neizveidoju nevienu izrādi, ar kuru varētu lepoties. Lai tādu radītu, nepieciešams spēlmaņa azarts un aukstasinība. Azarta nebija, aukstasinības arī ne. Centos nepadoties modernajiem masu psihozes veidiem (ne velti šis bija Kašpirovska gads). Liekas, izdevās. Pēc vilšanās draugos mēģināju pa daļām sevi savākt kopā. Izdevās tikai daļēji.

No nākamā gada negaidu neko labu, tādēļ centīšos sevi iekšēji saglabāt un arī pats izdarīt kaut ko labu.

*Sapiro Ā. Gads: cerībās, šaubās, darbos ... —
Lit. un Māksla, 1989, 30. dec., 2. lpp.*

Jaunatnes teātris skatītāju skaita krišanos uz laiku apturējis ar kabārē tradīcijā veidotu skeču virknējumu «Atbrīvosimies jau

šovakar». [...] Režisors Ā. Sapiro līdz rādāmības kondīcijai ir novedis pašu aktieru patstāvīgi iecerētas un sagatavotas ainiņas, kā arī numuru pārnesumus no slavenu padomju un ārzemju komiķu repertuāra. Teātris runā par mūsu dzīves pašreizējā brīža aktualitātēm. Taču tās ir sadzīves, laikmeta stila (nevis būtības) aktualitātes, notikumu virspusē konstatējamās un pilnīgi visos, arī garīgi pakūtros sabiedrības slāņos apzinātas. Teātra darbības virziens ir principiāls — vēlreiz par visiem zināmo. Kāpēc teātris tik ļoti centies apiet mūsu dzīves būtiskus jautājumus, izvairīties no savas nostājas parādīšanas? [...] .. ja nu šajā principā «vēlreiz par zināmo» izpaužas arī kaut kas no teātra iekšējā apjukuma, neziņas, kurp doties pašam un kurp vest skatītājus šajā tik sarežģītajā laikā? [...] Izrāde piedāvā ainiņas tramvajā, video-salonā, pie ekstrasesna, varam noskatīties Latvijas televīzijas pārraidi par dzimstības jautājumiem, neiztrūkst «intermeitenes», un «zeki» sniedz koncertu. Beigās — reklāma no Jaunatnes teātrī topošā «Hamleta». Izrādes intonācija — labsirdīgs humors ar pašironijas «piešprīci».

*Radzobe S. Joprojām... —
Latv. Jaunatne, 1990, 18. febr.*

Dažam varbūt liksies, ka režisors Ā. Sapiro uz latviešu likteņiem (G. Gudeta, J. Zvirgzdiņa «Jubilejas gads» — L. A.) ir paskatījies no malas ar vēsu prātu, varbūt pat paironizējis: sak, tādi jūs, latvieši, esat — dzērāji un plukatas, bet runājat par atmodu. Negribu un nevaru tam piekrist. Ā. Sapiro ir ieaudzis mūsu latviskajā vidē un mūsu sāpes uztver arī kā savas sāpes. [...] Jā, patīkams nav šis spoguļa attēls, bet latviešu tauta nav tikai tā, kas pulcējas 18. novembra manifestācijā Daugavmalā. Latviešu tauta ar sarkanbaltsarkanu karodziņu pie krūtīm stāv arī šņabja rindā, dzer lēto odekolonu... [...] .. izrādē Ā. Sapiro meklē un uzrāda šīs degradācijas cēloņus, bet ne tikai. Viņš dod arī cerību. Atcerēsimies izrādes finālu. Skaisti sakopti, kaut arī ar štociņu rokās un invalīdu ratiņos, viņi atkal ir cēlušies. Cēlušies atmodai.

*Bērziņa L. Pirmizrāžu kaleidoskops. —
Māksla, 1990, № 5, 49. lpp.*

Ādolfs Sapiro («Jubilejas gadā» — L. A.) vēl paspilgtinājis, «uzasinājis» laikmeta fonu. Ar tādām trāpīgām detaļām kā J. Gaģarina runa, sociālistiskās tēvzemes kosmiskos sasniegumus cildinot, kā krievvalodīgā kaimiņu puišļa parādīšanās, komunālā

dzīvokļa nelokāmo kolektīvisma garu apliecinot ar «Kur tu teci, gailīti» motīvu, kas ainu starplaikos skan visdažādākajos aranžējumos atkarībā no laikmeta oficiālās gaumes. Uz šī fona triju aktieru ansamblis (A. Zaice, I. Skrastiņš, A. Līcītis — L. A.) kopumā skaidri un salasāmi īsteno režisora iezīmēto darbības līniju — varoņu gaitu pretī nerealizētas dzīves skumīgajam finālam... Taču, par spīti mērķtiecībai, izrādes intonāciju (smieklīcaur asarām) neizdodas noturēt uz naža asmens. Tā saplīst atsevišķos fragmentos, kur traģiski momenti mijas ar jautriem, pie kam pēdējie tīri kvalitatīvi ieņem lielāku vietu. [...] Kā allaž Ā. Sapiro izrādēs, jūtams stingrs profesionāļa tvēriens. Un arī tas, ka režisoram «Jubilejas gads» ir kārtējs, nevis ārkārtējs iestudējums.

Čakare V. Laba režisora kārtējā izrāde. — Teātra Vēstnesis, 1990, № 5, 11. lpp.

II. PARDOMAS

Katrai medaļai ir divas puses. Kad es to pirmo reizi sa-
pratu trīspadsmit četrpadsmit gadu vecumā, man likās, ka šādā
pasaulē nav iespējams dzīvot. Tomēr paaudze pēc paaudzes tiek
galā ar nesavienojamībām un iztur, atrazdama katra savu, kaut
dažreiz varbūt tikai šķietamu Ariadnes pavedienu pretrunu un
strupceļu labirintā.

Visus un visu aptveroša žēlastība rīcības cilvēkam nav iespē-
jama. Vismaz ne tur, kur jau ir sadūrušās pretējas intereses.
Dažreiz lielas sāpes kādam tiek nodarītas tādēļ vien, ka otrs ir
saņēmis kā likteņa balvu to, pēc kā pirmais karsti, bet velti ilgo-
jies. Sperot soli, mēs vienmēr kādam varam aizstāties priekšā,
kādu nobīdīt malā.

Tāpēc, rakstot par tik sarežģītu sakarību kopumu, kāds ir Te-
ātris — šajā gadījumā Jaunatnes teātris —, es jau iepriekš esmu
apņēmusies raudzīties tikai no medaļas vienas puses — no Māk-
slas puses, cik vien cieši un nenovēršoties man tas būtu iespē-
jams.

Ādolfā Sapiro Jaunatnes teātris, kas, sekodams vienotiem māks-
linieciskajiem ideāliem, strādā uz divām skatuvēm, divās valo-
dās, ir — jau cik gadu! — kļuvis par Latvijas un arīdzan lat-
viešu kultūras nozīmīgu, vērtīgu sastāvdaļu. Vēl 1987./88. gada
ziemā mēs ar tā sasniegumiem lepojāties. Jo mūsu Jaunatnes



*J. Grīziņa «Vārnu ielas republika» Jaunatnes teātri.
Lūrihs — I. Brakovskis, Osis — J. Zagars,
Peksis — E. Avots, Janka — G. Skrastiņš*

teātra iestudējumi ilgus gadus bija gājuši pret varas nomenklatūru un vadošo iestāžu apkārtrakstiem un garīgi sagatavojuši lielu jaunatnes daļu līdzdalībai tajās progresīvajās sabiedriskajās norisēs, kurās tagad piedalāmies.

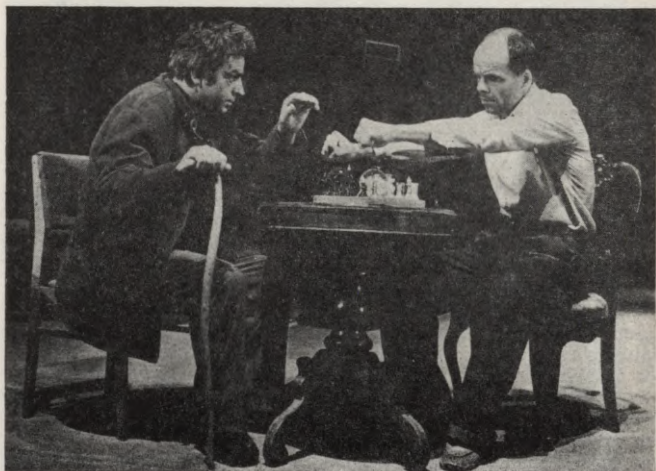
Starp citu, viens no iemesliem, kādēļ V. Nabokova lugas «Valša izgudrojums» pirmuzvedums 1988. gadā mūs nepārsteidza un nesatrieca tā, kā varbūt bijām gaidījuši, bija tas, ka sacerējuma pamatpatosu pazinām jau no citiem Ā. Šapiro uzvedumiem, un tas ir — riebums pret visu totalitāro valstu būtību, kas cilvēku nokaušanu (garīgo un fizisko) padarījusi par vienkāršu varas detaļu.

Atziņām — apsūdzībām, kurām vēl vakar vajadzēja drosmi, šodien ir jau modes pieskaņa. Vai tad kāds brīnums, ka nopietni meklētāji apstājas krustcelēs?

Jaunatnes teātra vadītājs pēdējā laikā daudzkārt izbrauc no Latvijas. Izmanto iegūto brīvību šķērsot robežu. To dara arī citi Latvijas kultūras veidotāji. Un ir tāda divaina, diemžēl nepārvarama lieta — ja cilvēks ir prom, viņš nevar būt šeit. Tiem, kas ir kopā prom, nekāds apgrūtinājums un attiecību pārrāvums nerodas; tiem, kuri paliek — it īpaši, ja vēl nav īstu cerību pašiem pasaulē doties, — pārrāvums šķietas sāpīgs un nelabojams.

Konkrētajā gadījumā paceļas balsis, ka viss, ko Ādolfs Šapiro Rīgā iestudējis, — bet it sevišķi B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» ar jaunajiem latviešu aktieriem, ko tagad ar atsaucību uzņem aiz robežām, — ir darīts nevis Jaunatnes teātra vai Latvijas mākslas (un skatītāju!) labā, bet gan tādēļ, lai pats iestudētājs tiktu pasaulē pamanīts. Satriecoši! Bet ja gleznotājs N. pārdod savus darbus Japānai vai izstāda tos Ņujorkā un priecājas, ka starp tiem, kas iegādājas, ir ne tikai ārzemju latvieši, bet arī cittautieši? Vai tiešām tad vairs nepaliek nekāda atgriezeniska saite ar Latvijas mākslas procesiem?

Man tiek atbildēts: jā, bet Ādolfs Šapiro nav latvietis. Labi, bet vai jūs neesat pamanījuši, ka piederību mākslai meklē kaut kā citādi, ne pēc pases. Jau pāris almanahu iepriekš mēģināju ieskicēt režisora Ādolfa Šapiro veidošanās ceļu, uz kura neapšaubāmi ir uzspiests Latvijas zīmogs. Pēc savas ievirzes (talanta, izglītības, domāšanas veida) Ādolfs Šapiro jau no paša sākuma bijis drīzāk Eiropas, nevis slāvu vai aziātiskā tipa mākslinieks. Tādēļ arī Rīga un vispār Baltija viņam atklājās kā visatbilstošākā vieta, kur meklēt radošo mājvietu. Un tas, kas te gadu desmitos noticis un kopīgi izdzīvots, nav vairs izdzēšams ne no Jaunatnes teātra vadītāja mākslinieciskās, ne cilvēciskās biogrāfijas.



*J. Zvirgzdina, G. Gudeta «Jubilejas gads» Jaunatnes teātri.
Otto — I. Skrastiņš, Aleksandrs — A. Licītis*

«Visdziļāk savas puses izjūta mani pārņem Gaujas krastos «Rūķišu» apkārtnē. Nekādi dabas krāšņumi, kas sastopami citur pasaulē, nespēj izraisīt tādu harmoniju kā šie liči, meža takas un pļaviņas,» saka režisors.

Tādi gadījumi, kad mākslinieks atrod garīgo dzimteni ne zem tām zvaigznēm, zem kurām piedzimis, nav jauni. (Vai arī pazaudē!) Tādi zināmi jau agrākos gadsimtos un patlaban kļuvuši par parādību, par kuru neviens nebrinās. Bet galu galā ne tas ir pats svarīgākais. Svarīgākais ir tas, lai netiktu aizcirsta tā mākslinieciskā fenomena, ko vēl līdz vakardienai pazinām kā Ādolfa Sapiro Jaunatnes teātri un kas vēl ne ar ko nav sevi diskreditējis, tikai mazliet apstājies, sašūpojis, — tālākveidošanās.

Katrs mākslinieks, kas radījis savu teātri, var pārdzīvot radošas grūtības, kad iepriekšējā programma izsmelta, bet jaunā nav vēl atrasta. Sai brīdī nav iespējami izšķirīgi administratīvi pārkārtojumi, jo tiem ir jābūt cieši saistītiem ar māksliniecis-



*J. Zvirgzdiņa, G. Gudeta «Jubilejas gads» Jaunatnes teātri.
Jozefīne — A. Zaice*

kajiem nodomiem, nevis otrādi. Tomēr ir problēmas, kuras jau no sezonas uz sezonu gaida savu atrisinājumu un kuras nebūt nav atkarīgas no māksliniecisko ideju nobriedinājuma vien.

Lūk, dažas no tām: lai strādātu intensīvi uz divām skatuvēm, trūkst darbnīcu jaudas, jo Lāčplēša ielā 25 vēl arvien saimnieko Daires teātris, kam citur telpas nav atrastas. Arī pašam mākslinieciskajam vadītājam jāapzinās, ka ir virkne blakus jautājumu, kurus novilcināt ir vairāk nekā nevēlami.

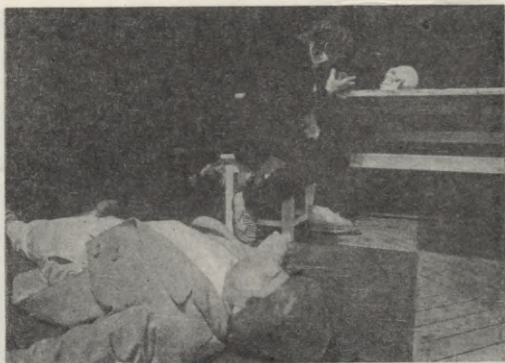
Pirms gadiem, kad Alvis Birkovs un Uģis Brikmanis lūdza Ādolfu Šapiro kļūt par viņu skolotāju režijas mākslā, ar viņiem abiem sāka saistīties zināmas Jaunatnes teātra nākotnes cerības. Tagad abi, desmit gadus šeit pavadījuši, no Jaunatnes teātra aizgājuši. Es negribētu pavirši atbildēt — kādēļ tam tā bija jānotiek, jo katram no viņiem piemīt sava individualitāte un katrs citādi saauga vai nesaauga ar kādu Jaunatnes teātra kopējās programmas daļu. Tikai gribētos šo notikumu vērtētājus darīt uzmanīgus, ka jau sākotnēji šīs nākotnes cerības bija tikai pieļāvums. Ādolfam Šapiro līdz šim nav tikusi uzticēta neviena



*«Atbrīvosimies jau šovakar» Jaunatnes teātri.
Skats no izrādes*

režijas kursa apmācība, kas parasti tomēr sākas ar to, ka skolotājs iespējami izpēta un atlasa, tātad atrod savus skolniekus.

Teātra ļaudis ar patiesu cieņu, pateicību un sāpēm aizvadīja smiltainē Lūciju Baumanī. Tomēr visgalējāk, visaptverošāk to, ko Jaunatnes teātrim nozīmē viņas aiziešana, manuprāt, novērtē tikai Ādolfs Sapiro. Pieredzējusi latviešu aktrise, kas jau 20. un 30. gadu periodā apguva garšu pret mākslinieciskajām un saturiskajām kvalitātēm Eiropas teātru kontekstā, kādu toreiz izjuta lielākā daļa latviešu teātra darbinieku, bija vienlaikus teātra mākslinieciskā vadītāja uzticams palīgs, latviešu kultūru iepazīstot, gan tikpat uzticama un aizrautīgi aktīva izvirzīto radošo problēmu līdzrisinātāja. Ne velti no visiem Jaunatnes teātri strādājošajiem un režijas darbā ieinteresētajiem latviešu aktieriem (kādu brīdi to skaits pārsniedza pusduci) Ādolfs Sapiro par savu asistenti vienmēr izvēlējās Lūciju Baumanī. Tāpat viņš zināja, ka arī Baumanītes patstāvīgi veiktajos uzvedumos nebūs noslīdējuma pašā galvenajā — aktiera attieksmē pret tēlu, ka tā nekad nebūs vienkāršota. Vienkāršība un vienkāršotība. Lūcijai Baumanei piederēja prasme šīs divas parādības nekad nesajaukt. Tāpēc no viņas radītās vienkāršības jebkurā brīdī ar vienu vienīgu soli varēja nokļūt, kur vien vēlies, — absurdā, paradoksā, ačgārnī apgriezītā, fantastiskā vai kādā citādā īstenībā.



«Atbrīvosimies jau šovakar» Jaunatnes teātri.
Skats no izrādes

Vieta tukša, un, lūk, šo vietu gan neviens tik drīz neaizsegs. Kaut arī citādi — Baumanīte nebūt nebija nekāda sirmmāmiņa, kas visas pretrunas teātrī un citur būtu centusies nogludināt vai arī jebkad būtu slēpusi par kādu mākslas parādību savu spriedumu.

1988./89. gada sezonā Jaunatnes teātra afišā figurēja pavisam 30 uzvedumi. Latviešu valodā — 13, kas kopumā deva 284 izrādes ar 125,5 tūkstošiem skatītāju; krievu valodā — 17, kas izrādīti 258 reizes ar 102,3 tūkstošiem skatītāju. Pie tam visvairāk izrādītie uzvedumi bija bērnu izrāde «Larsoni un Karlsoni» — 63 reizes, «Smaržo sēnes» — 51 reizi, «Dzīvais ūdens» — 37 reizes. Savukārt pēc tā, cik skatītāju caurmērā apmeklējuši katru attiecīgā iestudējuma izrādi, pirmajā vietā atradās «Smaržo sēnes» uzvedums — 501 skatītājs, tālāk sekoja bērnu izrādes (turklāt ne visai ciešā atkarībā no tā, cik ilgi katra bijusi repertuārā), kopumā turoties pie četri ar pusi simta skatītājiem izrādē. Katra «Dzīvā ūdens» izrāde pulcējusi vidēji 409 skatītājus, «Trešās impērijas bailes un posts» — 352, «Sniegotie kalni» — 323, «Andromahe» — 304. Starp uzvedumiem krievu valodā lielākais apmeklētāju skaits izrādē pieder «Mauglim», «Tomam Soijeram» un mūžvecajai «Čukokkalai». 1989./90. gada sezonas pirmajā pusē gan izrāžu skaita, gan caurmēra apmeklētāju ziņā līdere ir viesreži-



*V. Receptera «Kins» (pēc A. Dimā) Jaunatnes teātri.
Edmunds Kins — V. Recepters, Ellena — I. Fjodorova*

sora Valda Lūriņa iestudētā «Vārnu ielas republika». Izrādēm krievu valodā apmeklētāju skaits šajā sezonā samazinājies.

Ko no šiem skaitļiem var secināt? Neko pārāk sevišķu. To, ka biļetes vēl arvien tiek pārdotas skolām, pamatojoties uz kolektīviem pieteikumiem. To, ka šādā kārtā iegūtajam pamatskatītājam uzvedumu mākslinieciskās kvalitātes («Andromahe!») un nopietns saturs ir daudz grūtāk uztverams nekā aizraujošs sižets. Tomēr izteiksmes spilgtumam ir nozīme, tāpat kā emocionālajiem akcentiem.

Tā kā uzvedumi samērā ilgi tiek saglabāti ekspluatācijai, tad neko daudz nav jūtams, ka jauniestudējumu skaits sezonā ir niecīgs. Un tomēr gribu apgalvot, ka tam ir sekas: skatītājs, kas pirms gadiem pieciem ļoti labi orientējās Jaunatnes teātra mākslinieciskajos nodomos, bija izvēlējis savus iemīļotus aktierus un bieži pirka biļetes kasē, tagad aizklīdis, pazaudēts. Jaunais — tas pārsvarā ir pusaudzis, kura gaume svārstās starp videofilmu punktus piedāvāto repertuāru (videofilmu skatīšanās punkti aptvēruši teātri dzelzainā skāvienā), kompjueru spēlēm un estrādes koncertiem.



A. Milna «Lācītis Pūks un visi, visi, visi...» Jaunatnes teātri.
Kristofers Robins — T. Bondareva, lācītis Pūks — L. Sevčenko

Dzirdu teātrī un ap teātri daudz balsu, ka vajagot vairāk bērnu izrāžu. Vajagot Bērnu teātri. Ne mirkli negribu apstrīdēt neapstrīdāmo — ne tikai rīdziniekiem, vispār Latvijas skatītājiem lielā skaitā nodēvētu labas un skaistas bērnu izrādes. Zemē metams nebūtu arī Bērnu teātris. Bet ne mirkli nevaru pat pieļaut domu, ka šis teātris būtu jārada Jaunatnes teātra vietā. Tā skaistā, interesantā teātra vietā, kura vadītājs gan mirkli it kā paguris un tāpēc devies pasaulē paklejojot, tomēr domā nevis par kapitulāciju, bet gan par nākotni, par savu audzināto un pieradināto aktieru nākotni. Šī prakse — iznīcināt, nojaukt to, kas ir, lai radītu ko citu, kas kampaņveidīgi vajadzīgs, — mums jau pazīstama un nekad vēl nav nesusi labus rezultātus.

Lai Bērnu teātri rada tā Jaunatnes teātra trupas daļa, kas to izjūt kā savu galveno pastāvīgo sūtību. Tad arī tiks daļēji atrisināts trupas nenoslogotības jautājums. Telpas? Tik un tā Rīgā trūkst teātra telpu mums ierastajā izpratnē. Taču nav izpētītas iespējas veidot uzvedumus ārpus ierastās skatuves kārbas. Varbūt

tieši šajā virzienā rodama iespēja radīt ko patiesi svaigu un valdzinošu. Tikai, protams, neko tādu nevar izdarīt bez mākslinieka vadītāja, kam tieši šāds teātris ir dzīves sapnis. Vai ne tā?

Mākslu nepārdod uz svāra, ir jāgaida, lai tā piedzimst. Tagad Ā. Šapiro inkriminē «kaut ko nedzirdētu». Proti — pēc viesrežisora V. Lūriņa iestudētās «Vārnu ielas republikas» pieņemšanas izrādes mākslas padomē viņš savam jaunajam kolēģim esot teicis, ka uzvedums veidots aizgājušo gadu desmitu estētikā un ka tādu to varētu iestudēt arī Sverdlovskas Jaunatnes teātris. Jā, patiešām, kaut kas nedzirdēts! Parasti pie mums tādas lietas par otra mākslinieka darbu saka tikai gaitējos un ārpus teātra. Taču uz šo incidentu mēs varbūt varam paskatīties no cita viedokļa: Ā. Šapiro attīsta savus aktierus cita tipa teātrim, šo aktieru — savu audzēkņu — dēļ viņš vienkārši nevar mākslas padomē teikt kaut ko vienu, bet pēc tam, gaitenī viņus satīcis, otru. Un, ja dziļāk paraugāties, arī godīgums pret mākslā augošu, talantīgu kolēģi taču prasa līdzīgu atklātību. Pat tad, ja spriedums būtu kļūdainš. Jāpiebilst, ka šāds vērtējums nebūt nebija par šķērslī, lai Ā. Šapiro piedāvātu V. Lūriņam arī turpmāku sadarbību.

To, ka «Vārnu ielas republika» ir populāra izrāde, neviens nevar noliegt, bet par to, ka māksliniecisko meklējumu ziņā tā netuvojas V. Lūriņa «karstākajiem» iestudējumiem, arī, liekas, domas dalīties nevar. Un tomēr es mazliet pasmaidu.

To vēl vārdā nenosaukto, bet kā atklāsme dedzinošo iestudējumu teātrim nemaz nebūtu pareizi gaidīt no ciemiņa, lai cik talantīgs šis ciemiņš arī būtu. Tos jādod teātra vadītājam pašam. Rīt. Kad viņš atkal būs atradis saskaņu ar sevi pašu un savu Jaunatnes teātri, mākslu, kas adresēta tiem, kas nebūt nav visu par dzīvi un sevi atrisinājuši.

Arī ārzemēs vadīt repertuāra teātri nebūt nenozīmē būt pārtraukti piesietam un strādāt bez pieaicinātiem režisoriem. Bet vairāk skaidrības pat neskaidrības brīdī vai noteiktības pat pārējas un vilcināšanās posmā tas nozīmē gan. Pilsētas (vai valsts) naudas maka turētāji dod noteiktu summu. Teātra vadītājs ar saviem palīgiem skatās, kā to izlietot, un ir šajā jomā absolūts noteicējs: ko iestudēt, kā formēt trupu, kad, kurā brīdī pieņemt jaunus lēmumus un realizēt tos dzīvē.

Un aktieris?! Aktierim citur pasaulē ir tikai vienas tiesības — gaidīt izdevīgu gadījumu, kad varēs parādīt savu prasmi un talantu. Latvijas aktierim šajā ziņā situācija ir ļoti īpatnēja. Viņš pabeidz izglītošanos, iekļūst teātrī un... un nekā. Lai spoži, trenēti pasniegtu galvenajam varonim apmetni vai galo-

šas — aldziņa par mazu, bet, lai atrautos no vienas vietas un pamēģinātu laimi citā trupā, — nav konkurences un brīvības. Mūsu dzimtļaužu apstākļos trīs gadus, piemēram, pastrādāt Daugavpili vai Liepājā nozīmē eksistēt bez dzīvokļa. Bet, apmainoties ar apdzīvojamo platību, — zaudēt Rīgas pierakstu un iespēju jebkad atgriezties. Arī štata vieta līdzšinējā teātrī būs zudusi, stabili aizņemta.

Toties droša situācija, kad Latvijas aktieris neko nezaudē, izveidojas tad, ja viņš gadu pēc gada garīgi un fiziski kūtri atspēlē savas lomiņas, un to viņam piedod gan teātra vadība, gan paša liktenis. Un kur tad vēl lieliskās iespējas — brīvība kurnēt, balsot un mēģināt tādā veidā izvēlēties sev režisoru. Gandrīz kā Bernardam Minetti vai Dastinam Hofmanam ...

Silvija Geikina

ZAUDĒJUMU UN GUVUMU GADS

Runājot par Liepājas teātri, pieņemts atzīmēt tā īpatno — ceļojoša teātra — statusu. Ar neizpratni esam rakstījuši par Liepājas skatītājiem, kas savam teātrim nevar nodrošināt normālas eksistences iespējas pilsētā, un gandarīti atzīmējuši, ka Rīgas teātru situācija ir labāka — galvaspilsētas teātros skatītāju netrūkst. Parasti to netrūka arī liepājnieku gadskārtējās viesizrādēs Rīgā.

Pārbūves laiks ienesis korekcijas arī šai jautājumā. Ne tikai Liepājas un Valmieras, bet arī Rīgas kolektīviem tagad jācinās par savu skatītāju, jo teātru zāles daudzu izrāžu laikā nebūt vairs nav pārpildītas. Cilvēki kāri lasa laikrakstus, žurnālus, skatās televizoru, klausās radio. Interese par sabiedriski politiskajiem notikumiem, par vēsturi, latviešu tautas traģisko likteni, par izdzīvošanas iespējām nākotnē ir saprotama. Bet ko šinī situācijā darīt teātrim? Gandrīz visu mūsu teātru galvenie režisori uzskata, ka skatuves mākslai ir jānodarbojas nevis ar politiku, bet gan ar cilvēka dvēseles un gara izkopšanu. Priekšplānā izvirzās skatuves mākslinieku profesionalitātes jautājumi. Īpaši aktuāli tie ir Liepājas teātrim. Vēl jo vairāk tādēļ, ka tur notikusi galveno režisoru maiņa. Līdzšinējais galvenais režisors Oļģerts Kroders nu jau vada Nacionālo teātri.

Pēc divām spožām sezonām (1985—1987), kuru laikā tapa tādi nozīmīgi iestudējumi kā J. Jaunsudrabiņa romāna «Aija» uzvedums, F. Šillera «Dons Karloss», A. Čehova «Kaija», O. Krodera daiļradē bija iestājies tāds kā pagurums. Ar ievingrinātu profesionāļa roku tika veikti M. Mičelas romāna «Vējiem līdzi» un E. M. Remarka «Triumfa arkas» dramatisējumu inscenējumi. Taču tie veidojās jau kā mākslinieciski pieticīgi, bez jaunatklāsmes azarta veikti skatuves darbi. O. Kroders pats atzina, ka pārdzīvo radošu krīzi. Esmu pārliecināta, ka viņš to būtu spējis pār-

A. Čaka
«Psihiskais uzbrukums»
Liepājas teātri.
Drūmais kungs —
M. Vilsons,
Dzejnieks —
J. Bartkevičs



varēt arī Liepājas teātrī, bet režisors domāja, ka nepieciešama teātru maiņa.

Jaunais galvenais režisors Herberts Laukšteins savu darbību Liepājas teātrī sāka ar inteligenta cilvēka pietāti pret teātra savdabību. «Atļaujiet ienākt» — tāds nosaukums dots T. Gverras un L. Laksas viencēlienu «Atraitne» un «Ceturtais krēsls» skatuviskajai interpretācijai viņa režijā. Sajā «atļaujiet ienākt» skan kaut kas dziļi simbolisks. H. Laukšteins, liekas, grib ienākt Liepājas teātrī, neārdot tā pamatus, grib izprast kolektīvu un tam piemēroties, nevis aktieri piemērot sev. Šī pasvītrotā cieņa pret aktieri un labestīgums noteica H. Laukšteina uzvaru Liepājas teātra galvenā režisora vēlēšanās, lai gan viņa pirmais iestudējums šai teātrī diemžēl neuzrāda kādas īpaši nopietnas mākslinieciskas kvalitātes. Tas ir korekti veidots skatuves darbs, kurā jūtams, ka

režisors pārvalda režijas mākslas pamatus, ka viņš prot tēlaini domāt, atraisīt aktieri radošam darbam.

«Atļaujiet ienākt» — tas ir lūgums, aicinājums neieslēgt, nepazust, neiznīkt traģiskā vientulībā, bet atļaut līdzdalību savā dzīvē kaut vai nejaušam garāmgājējam. Iestudējumā pretstatīti divi cilvēku tipi. Mūžīgi darbīgais, ikdienas rūpestos aizņemtais cilvēks, kuram maz laika filozofiskām pārdomām par dzīves jēgu, kurš dzīvo enerģiski un priecīgi, neraizēdamies par pasaules pret-runām. Tādi iestudējumā ir M. Lūriņas dzīvespriecīgā un praktiskā Luiza, kā arī J. Āboliņa darbīgais Moreti. Viņiem pretstatā — divas būtnes, kas dzīvi un cilvēkus uztver traģiski. A. Albužes Atraitne, zaudējusi jebkuru interesi par dzīvi, monotoni un bezmērķīgi klist pa savu tukšo māju. A. Galandera Emilio traģiskajā dzīves izjūtā iet vēl tālāk — viņš ilgi un rūpīgi gatavojas pakārties, jo karsti mīlotā sieva to atstājusi.

Režisors viegli un delikāti ironizē par šo izkāpināto traģismu. Kaut arī virves cilpa visu laiku karājas virs Emilio galvas, viņš tā arī nevarēs pakārties, jo vienmēr iztraucēs zvans pie durvīm. Arī Atraitne, jaunā virieša Moreti pamudināta, novilks sēru drānas un tērpsies spilgtās krāsās. Vai šis drūmais apnikums un mēģinājums noslēgt rēķinus ar dzīvi bijis tikai spēle?

Aizvadītajās sezonās vairākos Liepājas teātra iestudējumos bija vērojami reālās dzīves imitācijas mēģinājumi, kas realitāti vēl vairāk samākslojuši, aizseguši tās vērtības. V. Arro «Taciņa» (Liepājas teātra variantā «Kur mājas man, kas gaida»), piemēram, dod iespēju dziļai un nopietnai sarunai par cēloņiem, kas noveduši sabiedrību bezdvēseliskumā un garīgā trulumā. Taču lugā iezīmētie morālā pagrimuma cēloņi iestudējuma režisoru H. Ulmani maz interesējuši. Uz skatuves galvenokārt tiek izspēlēti dialogi un cilvēku raksturi. Pieredzes bagātie aktieri tos atklāj pietiekami iespaidīgi. Ipaši atzīmējams L. Locenieks — viņa atveidotais Prišvins ir ar ordeņiem apkrāvēs kara veterāns, kas nespēj izprast laika ritējumu un svēti tic pseidoideāliem un tukšvārdīgiem lozungiem.

Domāju, ka V. Arro luga piedāvā citādu mākslas patiesības un teatrālisma mēru. Dramaturģiskā darba struktūrā iemontēts smalks psiholoģisms, tieša, gandrīz nepastarpināta sasauksme ar reālo dzīvi un šodienas cilvēku savstarpējām attiecībām. Dramaturgs raksta par māju, kurā cilvēki dzīvo smagi, mokoši, bez prieka un gandarījuma, it kā uz katastrofas sliekšņa, un tomēr dzīvo. Dzīvu cilvēku likteņu atklāsmei režisors un aktieri pievēršusi maz uzmanības. Viņu rūpju objekts vairāk ir tās lomas, ko cilvēks savā mūžā spēlē citu priekšā. A. Kareles Nellija, piemēram, šai mājā spēlē daudzas lomas — te viņa ir vienmēr norū-



A. Čaka «Psihiskais uzbrukums» Liepājas teātri. Skats no izrādes

pējusies redaktore, te sanervozējusies māte, te diezgan neiecietīga meita savam tēvam. Bet ne mirkli viņa nav dzīvs cilvēks, kam būtu kāda dziļa iekšēja drāma, kāda sabrukusi iecere, kāds nepiepildījies sapnis.

Režisora H. Ulmaņa un scenogrāfes Z. Atāles veidotajā mājā dzīvot nav iespējams. Uz skatuves radīta nemājīga, bezgaumīga telpa. Spilgti raibas tapetes, ar papīriem apkrauts rakstāmgalds, nevērīgi un nevietā novietots dīvāns, pie griestiem vientuļa spuldze bez mājīga abažūra. (Kaimiņienes (I. Bīne) ienestais vecais abažūrs vēlāk kļūst par tādu kā neizdevušos ģimeniskuma simbolu.) Šai telpā var tikai spēlēt, izlikties, maskēties. Režisora princips «dzīvi nedzīvot, bet tēlot» šai konkrētajā gadījumā, manuprāt, salauzis trauslo lugas konstrukciju, aktieru rupjā uzspēle nonāk pretrunā ar dramaturga doto problēmu izvērsumu un lugas noskaņu.

Dzīves teatralizācija, attiecību nedabiskums, uzspēlēts saspringdzinājums jūtams arī N. Klētnieka veidotajā jaunās dramaturģes S. Vensko lugas «Pagalms» iestudējumā. Liepājnieki ir lepni, ka pašu novadniece uzrakstījusi lugu, kurā centusies attēlot nelielu



A. Čaka «Psihiskais uzbrukums» Liepājas teātrī. Pulkvēdis Vācietis — J. Makovskis

problēmu izgaismo no pilnīgi negaidītas, ačgārnas, paradoksālas puses. Viens no talantīgākajiem un iespaidīgākajiem darbiem nēnoliedzami ir J. Rijnieka veidotais «Psihiskais uzbrukums» (pēc A. Čaka «Mūžības skarto» un citu viņa darbu motīviem).

Ilgus gadu desmitus bijām pieraduši par latviešu tautas lepnumu, tās skaistāko ziedu uzskatīt latviešu sarkanos strēlniekus. Tie bija kļuvuši par jēdzienu, kuram apzīmētājs «sarkanie» piešķīra galveno — pozitīvo — nozīmi. Pirmais mēģinājums atbrīvoties no obligātā vārda «sarkanie» bija redzams A. Čaka «Mūžības skarto» iestudējumā Dailes teātrī K. Auškāpa režijā 1987. gadā un padomju laika pirmajā pilnajā poēmas izdevumā 1988. gadā. «Veltīts latviešu veciem strēlniekiem» — rakstīts «Mūžības skarto» sākumā. Liela parāda nomaksāšanas, dziļas

bijības un aprīnas atmosfēra apņēma abus latviešu tautas kultūrai tik nozīmīgos notikumus — iestudējumu Dailes teātri un grāmatas iznākšanu. Uzvedumam Dailes teātri piemita ceļa cirtēja riskantums un cildenums. Laikā, kad tapa iestudējums, mēs vēl atklāti nedziedājām «Dievs, svēti Latviju!», sarkanbaltsarkanais karogs vēl neplīvoja Svētā Gara tornī, vēl nebija nodibināta Latvijas Tautas fronte. Teātra mākslas padomes locekļi, Kultūras ministrijas darbinieki, atļaudami iestudējumu izrādīšanai, bailīgi skatījās cits uz citu, bet vēl tramīgāk uz Drošības komitejas pārstāvjiem, izmisīgi cenzdamies notvert kādu vaibstu šo visvarēno cilvēku nekustīgajās, maskām līdzīgajās sejās. Visriskantākā bija strēlnieku mājās atgriešanās aina, sarkanbaltsarkanā karoga pieminēšana, korāļa «Dievs, svēti Latviju!» ieskanēšanās Piņķu baznīcas sprediķa ainā. Likās, šīs epizodes iestudējumā noteikti kāds liks svitrot. Bet tāda rīkojuma nebija, pieņemšanas izrāde pagāja mierīgi. Teātra darbinieki pārliecinājās, ka pārbūve tomēr ir reāls fakts un teātra mākslā var sākties jauns posms.

Pagājis pavisam īss laika sprīdis — tikai divi gadi —, un mēs esam liecinieki tam, ka Liepājas teātri tapis iestudējums, kurā režisors J. Rijnieks un aktieru ansamblis uz latviešu strēlniekiem un A. Čaka varoņepu «Mūžības skartie» raugās pavisam citām acīm. Nav vairs tradicionāli bijīgās un aprīnas pilnās jūsmas par strēlnieku varonību, viņu izšķirošo lomu revolūcijā. Drīzāk ir izmisums par to tragisko un nepievilcīgo vēsturisko patiesību par latviešu sarkanajiem strēlniekiem, kura pēdējos gados arvien vairāk atklājas dokumentos, atmiņās, publikācijās. J. Rijnieka interpretējumā vārds «sarkanais» atkal atguvis galveno nozīmi, tikai tagad tam ir apsūdzība, nevis cildenas varonības nokrāsa.

«Mēs domājam, ka šī strēlnieku mikla jāmin atkal, vēlreiz samērojot to ar citām laikmeta liecībām, samērojot ar savu izjūtu,» iestudējuma programmā raksta viens no A. Čaka poēmas dramatisējuma autoriem U. Ašmanis. Laikmeta liecību iestudējumā nav sevišķi daudz, galvenokārt izgaismota A. Čaka poēma, bet tā samērota ar uzveduma autoru izpratni un izjūtu. Šī izjūta ir neierasta, pat pārsteidzoša un riskanta, taču vērā ņemama, jo autori nopietni cenšas minēt strēlnieku miklu, ne mirkli neaizmirdami to jauno informāciju, ko par Oktobra apvērsuma norisi, tam sekojošo Pilsoņkaru un strēlnieku gaitām esam uzzinājuši pēdējā laikā. To, šķiet, nezināja strēlnieku tēmas atklājēji literatūrā — Aleksandrs Čaks poēmā «Mūžības skartie» un Aleksandrs Grīns romānā «Dvēseļu putenis». A. Čaka poēmā un A. Grīna romānā visu laiku jūtam latviešu tautas zaudējumus un ciešanas, jūtam strēlnieku bataljonu rašanās cēloni — visu zaudējusī, vāciešu izpostītā tēvzeme aicināja to glābt, un latvju dēlu labākā daļa at-

A. Čaka
«Psihiskais uzbrukums»
Liepājas teātri.
Mūžīgais vecis —
H. Strahovs,
Mūžīgā vecene —
Z. Rūtiņa



saucās šim aicinājumam. Abos literārajos darbos strēlnieki tūkstoš saītēm saistīti ar Latviju, ar tautu, ar domām par mājām. Kauju starplaikos, ievainoto sarunās slimnīcās, pat mirēju pirmsnāves murgos ir tikai viena doma un ilga — dzimtene, mājas, nepļautie rudzi, nopostītās sētas. So strēlnieku naidam ir izskaidrojums un attaisnojums. «Jo vairāk mēs esam zaudējuši, jo vairāk mums jāatgūst.» — «Aci pret aci, zobu pret zobu,» saka strēlnieki A. Grīna romānā.

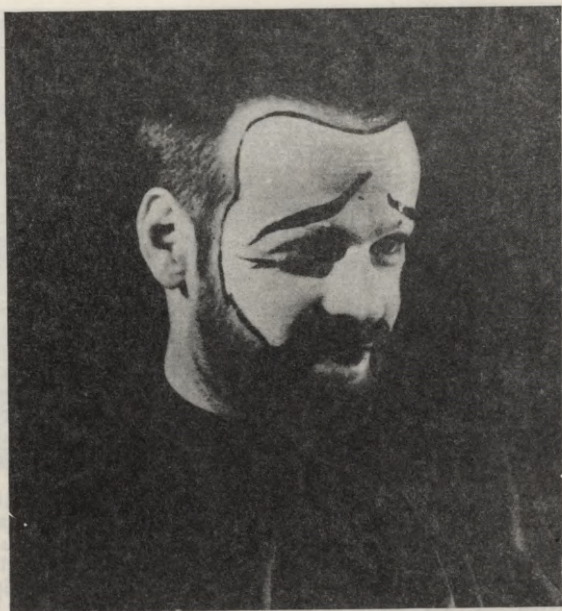
Zemslānī saglabājot A. Čaka «Mūžības skartajos» pausto cieņu un apbrīnu par strēlnieku varonību, J. Rijnieks tomēr atļāvies izteikt savu personisko viedokli. Viņš it kā atdala tos strēlniekus, kuri cīnījās pret vāciešiem, pret Bermontu, kuri aizstāvēja savu tēvzemi tās teritorijā un guva tiešu un nedalītu latviešu tautas atbalstu, no tiem Krievijas plašumos kļīstošajiem pulkiem, kas



*M. Ziverta «Āksšs» Liepājas teātri.
Mērija Fitone — V. Viksne, Viljams Sekspirs — J. Bartkevičs*

tika ierauti asinsdzīrēs. Cildeno mērķi — brīvu, neatkarīgu Latviju — tiem bija aizēnojusi saldā varas apziņa, viņi bija noreibuši paši no sava spēka un izlietajām asinīm. Liepājas teātra izrādē redzam cilvēkus, kuri faktiski visu ir zaudējuši — mājas, tuviniekus, dzimteni, kuriem īsti piestāv A. Grīna «Dvēseļu puteni» teiktie vārdi: «..viņi ir tikai karavīri, dzīvības un nāves spēlmaņi. [...] ..pasaulē nav aizraujošākas, lieliskākas spēles kā šī visu spēju ķēniņiene.»

Vēsture, tautu liktenis, arī dzīvība un nāve kā spēle. Bet, ja ir spēle, tad vajadzīgs arī tās vadītājs. Iestudējumā tāds ir Sātans ar diviem kalpiem. Tās ir Sātana ironiskās un visvarenās spēles, kurās tiek ierautas veselas tautas, valstis, arī latviešu strēlnieki,



*M. Ziverta «Āksts» Liepājas teātri.
Džigs — J. Makovskis*

arī Dzejnieks. M. Vilsona atveidojumā Sātans jeb Drūmais kungs, arī Nāve, arī Cekists, ir īstenais spēles režisors, vēstures rata griezējs. Ironisks, nedaudz nirdzīgs, mierīgs un pašpārliecināts. Viņš ir neuzvarams. Viņa pirmā parādīšanās it kā no pazemes, no kapa, no dzelmes var atgādināt mūsu seno paziņu — Melno bruņinieku. «Vēl cīņa nav galā...» Atkal un atkal Melnais bruņinieks, Drūmais kungs, Sātans nāk pārbaudīt mūsu tautas gara spēku, tās fizisko izturību. Drūmais kungs neierodas viens, viņam līdzī nāk divi kalpi — J. Dreiblata Pirmais nelabais un L. Leščinska Otrais nelabais. Pirmā nelabā saliektā mugura, padevīgums pret kungu un agresīvais kundziskums pret strēlniekiem un Dzejnieku liek domāt, ka mūsu priekšā varbūt ir sens paziņa —

latviešu tautas mūzsenais posts un lāsts Kangars. Otrais nelabais ir Drūmā kunga labā roka, viņš varētu būt tā aizvietotājs kunga prombūtnes laikā.

J. Bartkeviča Dzejnieks strēlnieku cīņu gaitu atainojumā nekādā gadījumā negūst garīgu spēku un mierinājumu, drīzāk tas ir mūsdienu nervozais, iekšēji saārdītais cilvēks, kas vilies sevi un strēlniekos. J. Bartkeviča Dzejnieka plecus pie zemes liec par strēlniekiem uzzinātās rūgtās patiesības smagums, arī apziņa, ka strēlnieku cīņas bijušas veltas. Mērķis — brīva, neatkarīga Latvija —, kura dēļ viņi lējuši tik daudz savu un citu asiņu, nav piepildīts. Strēlnieki ir apmuļķoti, pievilti — tāpat kā visa tauta. Dzīves un cīņu veltīguma apziņa ir tik neciešama, ka Dzejnieks mēģina izdarīt pašnāvību.

Galējs izmisums, bezizeja, nāves nojautas — šādā atmosfērā sākas izrāde. Cauri skatītāju zālei nāk Dzejnieks. Viņš ir noguris un nāk lēnām, smagi kāpj uz skatuves, ilgi gatavojas pārgriezt vēnas. Pēdējā brīdī pietrūkst spēka. Sākas mokošs mēģinājums dzīvot, tverties pie pagātnes, vēlreiz izstaigāt strēlnieku kauju ceļus, lai izprastu viņu traģēdiju. Taču kopā ar strēlniekiem uz skatuves ir arī M. Vilsona Drūmais kungs ar saviem palīgiem. No tā nagiem neizbēgs nedz latviešu Dzejnieks, nedz tauta, nedz strēlnieki.

Iestudējuma pirmais cēliens saucas «Mūžības skartie». Tajā strēlnieki vēl ir sava likteņa noteicēji. M. Vilsona Drūmais kungs tikai vēro, novērtē strēlnieku spēku, kaut redz arī viņu vājumu. Bet Drūmā kunga stunda vēl nav pienākusi. Strēlnieki cīnās savā tēvzemē, gremdējas savā tautā, dzird tās liksmes un sāpju pilno balsi, spēj tās sāpes sajust un tādēļ ir mūžībai rada. Pirmajā cēlienā strēlnieku cīņas vēl apvij cildenuma un varonības patoss. Par Sātana orgijām un asinsdzirēm šīs cīņas kļūst otrajā cēlienā, kam dots nosaukums «Psihiskais uzbrukums». Seit strēlnieki jau šķiet samierinājušies ar Drūmā kunga stingro, nepielūdzamo roku, kas viņus triec uz priekšu, pretīm bezdibenim. Savas tautas balsi viņi vairs nespēj saklausīt, nespēj saredzēt arī sarkanā terora izraisīto postu un kļūst par ieroci teroristu un despotu rokās.

Iestudējumu nosacīti varētu saukt par psiholoģiski politisku plakātu. Tā scenogrāfiskais risinājums (scenogrāfe I. Uljanoviča) droši atgādina plakātu. Centrā izveidotais ieslīpais paaugstinājums varētu būt skatuve skatuvē, uz kuras Sātans režisē savas spēles; bet tas var būt arī neliels zemeslodes gabaliņš, uz kura izšķiras kādas mazas tautas liktenis. Scenogrāfe izmantojusi pēcrevolūcijas gadu plakātu zīmīgās krāsas — melnu, baltu, sarkanu. Katrai ir sava vieta un nozīme. Balts krekls Dzejniekam un



*T. Guerras un L. Laksas «Atļaujiet ienākt» Liepājas teātri.
Emílio — A. Galanders, Luize — M. Lūriņa*

pirmajam nogalinātajam strēlniekam, balta jaunās sievietes kleita; arī rāmji skatuves sānos, uz kuriem tiek demonstrēti K. Padega darbu diapozitīvi. Melni Sātana un viņa kalpu tērpi, beigās arī strēlnieku kostīmi. Un samērā daudz sarkanu plankumu šai melni baltajā kopainā. Sarkanās nelķes pirmajam kritušajam, sarkans apmetnis Ē. Vilsona tēlotajam Briedim, sarkani cimdi J. Makovska veidotajam varonim Piņķu baznīcas sprediķa ainā. Sarkanā — asiņu, cīņas, revolūcijas krāsa. Un kā tā ir nogurdinājusi Dzejnieku un strēlniekus! Cik labi būtu, ja tās nevajadzētu tik daudz! Varbūt tad par latviešu sarkanajiem strēlniekiem nesāktu runāt arī kā par bendēm, varbūt tad viņi būtu palikuši tikai varoņu godā.

Ieslīpā skatuves paaugstinājuma sānos drīz atsedzas bedre. Tas ir lielais kaps, kuru pirms kaujas izrok strēlnieki un no kura izkāpj J. Kuplā tēlotais Bangerskis, nesdams plecos lielu krustu. Otrajā cēlienā šī bedre pārvēršas par bezdibeni, kas šķir strēlniekus — tos, kas revolūcijas cīņās ies līdz galam, un tos, kuri pēc kaujām dodas uz Latviju, kur «sen jau rudzus pļauj».

Iestudējuma smago pamatintonāciju nedaudz klievē un vieglāku dara J. Kulakova traģigroteskās mūzikas skaņas. Tās palīdz arī kādu notikumu un tēlu vispārināt, piešķirt tam simbola nozīmi, bet vienlaikus atgādina, ka viss notiekošais galu galā ir tikai atmiņu spēle.

Uzvedumā ir tēli, kas veidoti psiholoģiskā teātra manierē. Tādi ir J. Bartkeviča Dzejnieks un tautas pārstāvji — H. Strahova Mūžīgais vecis, Z. Rūtiņas Mūžīgā vecene, I. Kaktiņas Sieviete, J. Kuplā Bangerskis. Turpat līdzās uzvedumā ir daudz zīmju, metaforu, arī rituālas darbības. Metaforiskā teātra manierē atklāts viss, kas saistīts ar M. Vilsona Drūmo kungu, viņa kā vēstures un likteņa režisora spēlēm. Viņš bieži maina savu ārējo izpausmi: var būt ironisks, nedaudz rotaļīgs un nenopietns strēlnieku dzīves izkārtotājs kauju starplaikos, var būt cietsirdīgs čekists, bet var arī uzmet uz pleciem garīdznieka talāru un provocēt strēlniekus visasiņainākajai kaujai — cīņai ar drozdoviešiem. Sis pārbaudījums J. Rijnieka iestudējumā nav tikai psihisks uzbrukums, no kura strēlnieki iziet nedaudz vairāk aptraipījušies asinīm, tomēr iekšēji nesadragāti; tā ir Sātana visnezēlīgākā spēle — strēlnieku iemešana peklē, kur viņi no varoņiem pārvēršas par bendēm.

Upuris un bende, to savstarpējās attiecības un biežā mainīšanās vietām — arī šāda tēma ieskanas uzvedumā «Psihiskais uzbrukums». Strēlnieki padodas Sātana provokācijai un metas cīņā pret drozdoviešiem. Toreizējā situācijā citas izejas nebija, vajadzēja iet līdz galam. Tādējādi latviešu strēlnieku traģēdija izpaužas arī viņu pienākuma apziņā, obligātajā uzdevuma izpildē. Un, kļuvuši par bendēm, viņi vienlaikus kļuva arī par upuriem.

«Drozdovieši — tas ir psihiskais uzbrukums, ko strēlniekiem vajadzēja atvairīt,» par iestudējumu daļās domās aktieris J. Kuplais. «Vienkāršajiem latviešu puikām, bijušajiem zemniekiem, strādniekiem pretim stājās cara armijas virsnieki, generāļi, garīdznieki. Latviešu strelķi nenobijās, viņi izturēja, lai arī samaksāja dārgu cenu. Mūsu iestudējumā tauta strēlniekus nesaprot. Kad pēc kaujas ar drozdoviešiem strēlnieki pagriežas pret tautu, tā šausmās bēg. Ir jāšķir tie strēlnieki, kas pēc Pilsoņu kara beigām atgriezās Latvijā, saņēma zemi, cēla mājas, kopa laukus, dzīvoja normālu dzīvi, no tiem, kuri palika Padomju Krievijā un daļiņa varu, bet pēc tam arī nāvi. To strēlnieku ambīcijas, vardarbība neattiecas uz tiem, kuri atgriezās Latvijā. Mēs izradē gribam runāt par apmuļķotajiem strēlniekiem un apmuļķoto latviešu tautu. Par to, kā, ideālu pārņēmti, arī īsti vīri var kļūt par ieroci ļauna spēka rokās.»

J. Kuplais iestudējumā veido vienu no visspilgtākajiem, visemocionālākajiem strēlnieku tēliem — Bangerski. Iespaidīgo mi-

zanscēnu — strēlnieks ar lielu krustu plecos kāpj ārā it kā no kopēja kapa, lai dotos likteņa nolemtajā ceļā, — aktieris spēj piepildīt ar dziļu pārdzīvojumu par veltīgi zaudētām dzīvībām nemākulīgi organizētā un vadītā kaujā. Tai pašā laikā šai mizanscēnā atainojas arī vispārināts strēlnieku un tautas ceļš pretim iznīcībai un nāvei.

«Tas, ko izdarījis Juris Rijnieks ar Aleksandra Čaka dzeju, — tā ir augsta klase. Ja viņam būtu bijis vairāk laika mēģinājumiem, tad izrāde «Psihiskais uzbrukums» būtu brīnumaina. Vispār, ja Rijniekam atļautu mēģināt tik ilgi, cik nepieciešams, tad, manuprāt, rastos kaut kas kvalitatīvi jauns un neparedzēts. Liepājas teātrim ir laimējies, ka tur strādā tāds režisors,» — tā jaunā režisora darbu vērtē O. Kroders.

Pats O. Kroders no Liepājas teātra galvenā režisora posteņa atvadījās ar visai viduvēju M. Ziverta lugas «Āksts» uzvedumu. Vai nu režisoram bija pierūcis laika, vai intereses, bet «Āksts» nav režisoriski atrisināts. J. Bartkeviča atveidotajā Viljama Sekspīra tēlā tikai ieskanas O. Kroderam tuvā mākslinieka tēma — radošas personības izmisuma pilnais un vientuļais ceļš pa dzīvi. J. Bartkeviča Sekspīrā var nojaust arī aktiera agrāk radītā Hamleta motīvu. Taču Sekspīra domas par nāvi, dzīves jēgas meklējumi, cilvēka un āksta konflikts aktiera personībā, domas par mākslinieka un sava laika sabiedrības attiecībām ir nozīmīgākais šā iestudējuma devums.

Pārrunājot jautājumu, kādēļ M. Ziverta lugu iestudējumi aizvadītajās sezonās gandrīz visos latviešu teātros devuši tik maz radoša gandarījuma, O. Kroders izsacīja atziņu, ka lielā mērā esot vainojama mūsu aktieru apmācība, to profesionālā sagatavošana. «Mūsu aktieri nav iekšēji trenēti Mārtiņa Ziverta dramaturģijai. Aktieri neredz, neizjūt Ziverta lugu otro plānu. Mēs tos mēdzam salīdzināt ar Antona Čehova lugu otrajiem plāniem, bet Mārtiņa Ziverta drāmās tie ir citādi, pat pretēji Čehova dotajiem. «Ākstā» arī es pats īsti nezināju, ko darīt. Man šī luga liekas laba lasāmā dramaturģija, bet grūti atrisināma uz skatuves. Leģendārajā šīs lugas iestudējumā Dailes teātrī 1938. gadā galvenā nozīme bija Burharda Sosāra komponētajai «Āksta dziesmai», liriskajai, romantiskajai atmosfērai, lieliskajiem aktieriem — Augustam Mitrevicam Džiga lomā, Lilitai Bērziņai, kas atveidoja Melno Mēriju, Irmas Laivas radītajam Kendela tēlam,» tikšanās reizē ar skatītājiem Mākslas darbinieku namā sacīja O. Kroders.

Līdzās uzvedumiem uz lielās skatuves Liepājas teātra reperuārā pēdējos gados stabilu vietu ieņēmuši arī Mazās zāles

iestudējumi. Vairāki no tiem tika parādīti arī Rīgā — Nacionālā teātra Aktieru zālē un studijas «Kabata» filiālē Krāmu ielā 4.

Par mākslinieciski nobeigtāko un interesantāko Mazās zāles iestudējumu jāatzīst O. Krodera režijā tapušais E. Radzinska «Nogalināsim vīrieti?» ar D. Makovsku galvenajā lomā. Tas izskan kā kļiedziens pēc mīlestības un sapratnes, kā atstātas, vientuļas sievietes grēksūdze, vēlēšanās izprast savas neizdekušās dzīves mistēriju, izanalizēt arī savu vainu. Mīlestība, mazprasīga, visu piedodoša attieksme pret mīļoto vīrieti novedusi D. Makovskas Viņu gandrīz vai garīgā mazohismā, kad atmiņas par laimes un posta brīžiem kļuvušas par dzīves vienīgo saturu. Vai U. Stelmakera Viņš patiesi ieradies Viņas no apkārtējās pasaules izolētajā istabā, vai arī tā ir Viņas eksaltētās fantāzijas radīta vīzija? Vai Viņa patiešām sarunājas ar vīrieti, kas, ienācis šai telpā pēdējo reizi nolūkā paņemt savu treniņtērpu un rita čības, nejauši apēd Viņas lasītās un gatavotās sēnes un krēslā nomirst, vai arī tā ir Viņas saruna pašai ar sevi? Atbildi režisors un aktrise ļauj meklēt skatītājam.

Gan izrādes sākumā, gan beigās uz skatuves ir tikai D. Makovskas Viņa — pie aizslēgtām durvīm, atvienota telefona, pa kuru Viņa visu laiku «sarunājusies» ar draudzeni. Šī saruna ir spēle, izlikšanās, bēgšana no vientulības. Nepārvarams izmisums un lūgums pēc žēlastības vibrē kaut kur dziļi zemslāni. Virspusē ir diezgan bravūrīgs, spēlēti optimistisks mēģinājums iestāstīt sev un citiem, ka viss vēl nav beidzies, ka aktrises karjera un mīlestība vēl nav galā. Un patiešām — D. Makovskas Viņa ir jauna, viņai daudz kas būtu jāpaveic, bet tieši šis it kā nebeidzamās, tukšās un bezcerīgās dienas piešķir iestudējumam īpašu traģismu. Vai tiešām tās aizritēs bezgalīgās sarunās pašai ar sevi? Vai nekad vairs nebūs īsta, dzīva dialoga ar otru cilvēku?

K. Abes lugas «Arī tu esi vainīgs» 1988. gada uzvedumu Liepājas teātris rādīja studijas «Kabata» filiālē. Sarežģītā, daudzliemeņu un bagātā zemtekstu pārpilnā japāņu autora luga režisoram diplomandam J. Libietim sagādājusi ne mazums grūtību. Pilnībā viņš to, manuprāt, nav atšifrējis. Lugai dots simbolisks virsraksts — «Arī tu esi vainīgs». Tās sižetu veido nereālas, absurdas situācijas atainojums. Parasta, vienkārša jauna cilvēka dzīvoklī pēkšņi tiek ienests mironis. Tā vietā, lai izsauktu policiju un mēģinātu noskaidrot apstākļus, jaunais cilvēks sāk mironi slēpt, jo baidās, ka policists un kaimiņi varētu turēt viņu aizdomās par slepkavību. Šī absurda situācija — nevainīga cilvēka vainas izjūta — palīdz izgaismot cilvēka būtību, viņa slēptās vēlmes.

Iestudējuma centrā — J. Kuplā atveidotais Mirona tēls. Aktiera izpildījumā Mironis varētu būt sirdsapziņa, patiesība, pagātnes



*K. Jevina «Putras Dauķa precības» Liepājas teātri.
Putras Dauķis — I. Krastiņš, Suškiene — V. Aboliņa*

ideāli, kas pašreizējā steidzīgajā, egoisma un atsvešinātības pārņemtajā šodienā aizmirsti, kļuvuši par sastingušām dogmām, mirušiem lozungiem un vārdiem. Sai nozīmē ikvienam vajadzētu just savu daļu vainas, jo ideālu devalvācijas, bojā iešanas procesā piedalījušies visi. J. Kuplais iezīmē nedaudz ironisku, sarkastisku un, kā jau no mūžības nākušas būtnes, visu redzošu un zinošu attieksmi pret dzīvu cilvēku meliem, neīstām savstarpējām attiecībām, pret viņu cerību veltīgumu.

J. Kuplā atsegtās skaudrās patiesības gaismā melīgs liekas G. Tūla Virieša mēģinājums pieradināt pie sevis D. Stūres Sievieti. So divu cilvēku tuvība nespēj pārvarēt atšvešinātību. Tieši otrādi — tā pastiprina agresivitāti vienam pret otru. Miroņa sirdsapziņas balss viņiem pastāvīgi atgādina, ka nekāda kopīga dzīvošana nav iespējama, jo neviens no viņiem nespēj atbrīvoties no saviem netikumiem, izolācijas, paštiksmīnāšanās, egoisma. «Un bieži ar mīlestību grib pārlēkt pāri naidam. Un bieži izdara uzbrukumu un rada ienaidnieku, lai noslēptu, ka pašam var uzbrukt,» saka Zaratustra F. Ničes slavenajā darbā. K. Abes lugas



A. Brigaderes «Maija un Paija» Liepājas teātri.
Maija — I. Briķe, Laima — I. Mūrniece

iestudējumā Liepājas teātrī tā arī neizdodas ar mīlestību pārlēkt pāri naidam, tāpat kā neizdodas noslēpt paniskās bailes no uzbrukuma, kaut arī uzbrucējs ir tikai Mironis.

Liepājas teātris līdz ar visiem pārējiem mūsu skatuves mākslas kolektīviem meklē savu vietu pašreizējā neierastajā kultūras situācijā, grib būt noderīgs saviem skatītājiem vēsturiskā pagrieziena brīdī. Tāpat kā galvaspilsētas teātru kolektīvos, arī Liepājas teātrī ir spēcīga Tautas frontes grupa. Neviens nopietns Tautas frontes pasākums nenotiek bez aktieru līdzdalības. Tiek skandētas represēto dzejnieku vārsmas, dziedātas dziesmas, organizēti piemiņas vakari, mītiņi, gājieni un dažādi sarikojumi. Līdzās šai sabiedrību aktivizējošajai misijai teātri vēlas savus skatītājus arī nedaudz izklaidēt, iepriecināt ar kādas labas komēdijas uzvedumu. Dailes teātrī tapis A. Egliša «Kazanovas mētelis», Nacionālajā — A. Brigaderes «Kad sievas spēkojas», Jaunatnes teātrī — «Atbrīvosimies jau šovakar». Tie ir izklaidējoši iestudējumi, kas nepretendē uz dziļāku problēmu risinājumu, laikmeta, cilvēka likteņa atainojumu, tie ļauj nedaudz atpūsties, aizmirst ikdienas raizes un samezģlojumus.

Arī Liepājas teātrī ir šāda tipa uzvedumi. Faktiski — vienmēr tādi bijuši. Gandrīz katrā sezonā sagatavots kāds muzikāls uzvedums, «tautas lugas» gabals. Tomēr Liepājas teātrī šāda tipa iestudējumiem vienmēr pietrūcis laika mēģinājumiem, pietrūcis līdzekļu, labas gaumes un patiesa humora izjūtas. Tie kaitina ar savu butaforiskumu, saburzītajiem kostīmiem, nobružātajiem dekorāciju gabaliem, ar lētiem, uzbāzīgiem trikiem, uzspēlētu, samākslotu darbošanos uz skatuves.

K. Ieviņa «Putras Dauķa precību» iestudējums varēja kļūt par latviskas vides, tipu, zemnieku humora atainojumu. Bet uz skatuves redzam garlaicīgu sižeta pārstāstu par laisku saimniekdēlu, kas nevar apprecēties, jo tāpat taču ir tik labi — meitu, cik uziet, pārtikusī, dīka dzīve. Uzvedumā ir viens otrs pilgts, groteskā manierē veidots tēls, piemēram, A. Kareles Cecīlijas jaunkundze, A. Āboliņas Sušķiene, bet kopumā iestudējums ir viduvējs skatāmgabals, kurā diezgan nožēlojami liekas aktieru mēģinājumi vienu otru situāciju aktualizēt, piemēram, skatā ar ziepju gabalu. Skaļus publikas smieklus un amizēšanos aktieri šajā brīdī gan dzird, bet diemžēl tie neattiecas uz «Putras Dauķi».

Aizvadītais gads ar zaudējumiem, ar draudošo skatītāju trūkumu, ar acīm redzamo nepieciešamību pēc pārmaiņām organizatoriskajā un mākslinieciskajā darbībā tomēr devis arī gandarījumu. Jo tieši 1989. gadā J. Rijnieks ar «Psihisko uzbrukumu» sevi apliecinājis kā talantīgu un jau nobriedušu režisoru, kam pa spēkam vērienīgi skatuves darbi.

Ligita Bērziņa

ĶEPUROJOSĀS «PELES» VIENA GADA HRONIKA

KĀ SPRIDĪTIS AR NELABO CIKSTEJAS

«Darbs ir mūsu dzīves pamats», «Jo labāk strādāsim, jo labāk dzīvosim», «Katram pēc viņa padarītā darba» utt. Tādas un līdzīgas sentences mums ir vēstījuši sarkani lozungi pilsētu ielās, mirguļojošas gaismu reklāmas no namu jumtiem, katru mīļu dieniņu tās esam varējuši lasīt laikrakstos. Bet dzīvojam arvien sliktāk, bīkšdibens kļūst arvien caurspīdīgāks, un padarītā darba labumus saņemam pēc pavisam citiem sadales principiem.

Pašā Rīgas centrā slejas brīnišķīga kompartijas CK ēka, tai blakus ne mazāk brīnišķīgs Politiskās izglītības nams. Bet Nacionālajā bibliotēkā iet bojā grāmatu tūkstoši. Pie modernām un ērtām telpām tikušas gan Ļeņina, gan Proletāriešu rajona izpildkomitejas. Bet valstī, «kur viss labākais bērniem», sabrūk Leļļu teātris. Pa visu republiku tika celtas valdības medību mājas ar somu pirtīm un Jūrmalas vasarnīcās dažādu rangu priekšniekiem krāsotas un pārkrāsotas istabu sienas atbilstoši katra gaumei. Bet Nacionālās operas kapitālremontam nekad nevarēja atrast naudiņu. Un «aizpriečājāmie» tik tālu, ka Valmieras teātris palika bez savas mājas. Tāda, lūk, ir tā sludinātā «taisnīgā» sadale.

Mūsu kultūra, mūsu māksla joprojām dzīvo pēc pārpalikuma principa. Tas ir visiem zināms fakts. Cauri jumti, birstošs apmetums, klaja nabadzība — tā ir teātru dzīves ikdiena, kas kļūvusi jau par sava veida normu. (Bet «*Comédie Française*» gada dotācija ir 12 miljonu franku, Maskavas Dailes teātris saņem 1,2 miljonus rubļu.) Šajā situācijā valmierieši ieņem īpašu stāvokli — jau divus gadus teātra vietā ir būvlaukums. (Interesanti, cik tālu būsīm tikuši tajā brīdī, kad šī grāmata iznāks?) Valmieras aktieri palikuši bez mājvietas un pilsētas iedzīvotāji — bez sava teātra. Un, kaut arī kolhozs «Vaidava» viesmīlīgi atdevis savu kultūras namu teātrim, tomēr problēmas (daudzas un dažādas) paliek.

Vispirms par pašu kultūras namu kolhozā «Vaidava». Lai cik jauks, moderns un mājīgs tas būtu, tomēr projektēts un celts pavisam citām vajadzībām. Tādēļ izrāžu laikā skatītāju acīm (un ne tikai acīm, to sajūt arī kājas) paveras visai sarežģīta saimniecība — vadu un vadiņu jūklis skaņu aparāturai un gaismas tehnikai. Arī aizkulišu telpas saspēstas, aktieriem īsti nav kur apgrozīties. Par kaut kādu atpūtu mēģinājumu un izrāžu starplaikos nav ko domāt. Tāpat nevar runāt par iespējām koncentrēties darbam. Ko nu par to! Režisors V. Maculēvičs izteicās, ka viņu katru dienu visvairāk interesējot meteoroloģiskie apstākļi — vajadzēs vai varbūt tomēr nevajadzēs mēģināt mēteļos gērbtiem. Turklāt bezjēdzīgi tiek tērētas aktieru dzīves stundas. Katru dienu un lielā daudzumā. Iedomājieties, kā jūtas cilvēks, kas, pabeidzis darbu, nevar vis doties uz mājām, lai pabūtu ģimenes lokā, aizietu uz kino, palasītu, paskatītos TV vai vienkārši atpūstos. Valmieras aktieriem šāda iespēja ir liegta divas reizes dienā. No rīta mēģinājumos, vakarā — izrādēs. Tu darbu (lomu) esi beidzis pirmā cēliena vidū, bet esi spiests nīkt bezdarbībā vēl vairākas stundas līdz izrādes beigām, jo vietējais satiksmes autobusiņš kursē reti (vakaros praktiski nekursē), tāpēc atliek vien gaidīt, kad mājup (t. i., uz Valmieras centru) vizinās kolektīvais teātra busiņš.

Un šim apstāklim ir vēl viens aspekts — psiholoģiskais. Ko tur slēpt — nav un nevar būt vienādas attiecības ar visiem cilvēkiem. Ar dažiem mēs esam domubiedri, turpretī ar citiem... Un ja ar šiem citiem šaurā telpā jāpavada vairākas stundas? Tas nebūt neuzlabo psiholoģisko klimatu. Ārzemēs jau sen tiek testēta psiholoģiskā saderība. (Tas ir tāpat kā bioloģiskā audu savstarpējā saderība.) Ar to es nebūt negribu teikt, ka valmieriešu kolektīvā visi būtu tā saplēsušies, ka negribētu vairs teikt viens otram labdienas. Bet viegli dzīvot tā nav.

Pie tam. Teātris nevar normāli plānot savu darbu. Kultūras nams ir nepieciešams arī pašu kolhoznieku vajadzībām. Tad teātrim nākas atkāpties un trupa mēģina savā t. s. administratīvajā ēkā Valmierā. Bet izrādes vienkārši nenotiek. Lai gan valmieriešu repertuārā ir pāri par divdesmit iestudējumu. Kā lai tos parāda skatītājiem? Kā lai saglabā to māksliniecisko līmeni? Piemēram, pavisam jauns inscenējums — V. Sekspīra «Romeo un Džuljeta» — pēc pirmizrādes netika spēlēts divus mēnešus.

Abu Latvijas perifērijas teātru lāsts ir izbraukumu izrādes. Un valmieriešiem šajā braukāšanā paiet seši līdz septiņi mēneši gadā. Nerunājot nemaz par sadzīves apstākļiem šajos izbraukumos, smagi cieš uzvedumu mākslinieciskais līmenis. Dekorā-

cijas visbiežāk nākas piemērot nepiemērotiem apstākļiem, tāpat arī gaismas. Aktieriem aizvien jāiejūtas jaunos apstākļos, kas nebūt nestimulē radošam darbam. Tā Valmieras teātris ir dzīvojis gadiem. Tagad tam vēl pievienojusies katastrofālā benzīna krīze. Veidojas amorāla situācija. Viesizrādēs vairumā gadījumu iespējams braukt tikai tad, ja bez benzīna tiek atstāts cits valsts transports. Tātad — ļoti reti. Tāda pati situācija ir arī skatītājiem. Vairumam laucinieku spēkrats gan spīdzina savus spožos sānus garāžā, bet «zīrgam auzu» nav. Taču personīgās automašīnas nebūt nav visiem. Tad kopā ar ieejas biļeti (kuras cena pēdējā laikā divkārtšojusies) jāpērk arī autobusa biļete, lai varētu aizkļūt līdz kultūras namam un atkļūt pēc izrādes Valmierā. Teātrim atkal jā rūpējas, kā sagādāt šos autobusus un sadabūt vajadzīgo degvielu.

Vēl viens aspekts. Pašreizējos darba apstākļos, kā teica V. Maculēvičs, notiek iestudējumu štancēšana, režisora un aktieru superekspluatācija, jo nākas mēģināt divas reizes dienā. Katram ir skaidrs, ka tas nav produktīvi. Nav laika sagatavoties mēģinājumam, nav laika to arī pārdomāt.

Tāpēc var tikai apbrīnot valmieriešu izturību, to, ka kolektīvs joprojām aktīvi strādā. Jo cilvēki taču var neizturēt nenormālos darba apstākļus un aiziet. Uz to viņiem ir pilnīgas morālas tiesības. Un pirmās pārmaiņas ansambli jau ir skārušas. No Valmieras teātra uz Rīgu pārnākusi strādāt Māra Ķimele. Un pārmetumam te nav vietas. Katram māksliniekam ir tiesības meklēt jaunus sevīs apliecināšanas veidus — dibināt savu teātri, strādāt ar citiem aktieriem jaunā kolektīvā. Kā šinī gadījumā M. Ķimele — darbojoties studijteātri «Kabata» un audzinot topošos aktierus Mūzikas akadēmijā. Un tomēr. Varbūt viens no aiziešanas iemesliem bija arī šie nenormālie darba apstākļi, kuriem beigu gals vēl nebūt nav saredzams. Bet Valmierai viņas ļoti pietrūks, jo trijotne: Lūcis—Maculēvičs—Ķimele — šie tik atšķirīgie režisori veidoja valmieriešu kopportretu. Tagad viena būtiska vaibsta tajā nebūs.

Un vēl. 1988. gada pavasarī konservatoriju absolvēja t. s. Valmieras teātra kurss. Bet sadalē noskaidrojās, ka nebūt ne visi no jaunajiem aktieriem gatavojas doties uz Valmieru. Alvis Hermanis un Atis Jaksis palika strādāt Rīgā «Kabatā». Droši vien, ka arī tas bija saistīts ar Valmieras teātra stabilas mājvietas trūkumu. Bet viņi, tāpat kā pārējie jaunie — Ilze Blumberga, Ilze Pukinska, Līga Karlivāne, Leonarda Kļaviņa, Ģirts Ķesteris, Gints Ozoliņš —, būtu vajadzīgi ansamblim.

Vienīgais ieguvums (rīdziniekiem) no visas šīs nenokārtotības ir Valmieras teātra biežāka viesošanās galvaspilsētā.

Lai noskaidrotu, kā tad īsti virzās jaunā Valmieras teātra ēkas celtniecība, 1989. gada augustā Kultūras komiteja rīkoja izbraukuma apspriedi, kurā vajadzēja piedalīties arī Valsts Plāna un Celtniecības komitejas pārstāvjiem. Vajadzēja, bet ... nepagodināja ar savu klātbūtni. Daži nelieli fragmenti no šīs apspriedes.

Zinātniskās restaurācijas pārvaldes iecirkņa priekšnieks Ivars Spalviņš: «Valmieras iecirknis sāka veidoties 1988. gada aprīlī. Un sāka veidoties no nulles — nebija ne cilvēku, ne tehnikas. Lai gan tajā pašā laikā mums bija jāsaģatavo būvlaukums pāļu dzīšanas darbiem un jānodrošina dzelzsbetona saņemšana no Jēkabpils ražošanas apvienības. Tādēļ tikāmies ar mūsu toreizējo deputātu V. Soboļevu. Viņš uzdeva visus jautājumus atrisināt Valsts Plāna komitejai, bet tā birokrātiski atrakstījās. Tādēļ nācās pašiem grozīties, kā mākam. Grūtības sagādāja arī tas, ka projekta dokumentācija tapa vienlaikus ar celtniecības darbu sākumu.»

Kultūras komitejas Zinātniskās restaurācijas pārvaldes priekšnieks Sergejs Meierovics: «Mēs neesam ieinteresēti visu to lietu vilkt garumā, jo katra diena izmaksā ļoti dārgi. Par katru cilvēku mums valstij jāatskaita 300 rubļu. Tikai joprojām nezinu, par ko tas ir. Tad vēl krājneizmaksa. Tātad gadā mēs zaudējam apmēram 12 līdz 15 tūkstoš rubļu.

Tāpat notiek nebeidzama ņirgāšanās attiecībā uz kokmateriālu sagādi. Paskatieties, kas notiek. 1988. gada 15. novembrī izsniedz norīkojumu saņemt 1025 m³ kokmateriālu. 30. novembrī to anulē. 1989. gada janvārī šo norīkojumu atkal izsniedz. Tūlīt pēc tam samazina — mums pienākas vairs tikai 500 m³. Aizejam uz rūpnīcu. Tur mums pasaka — labākajā gadījumā varam jums dot lapkokus. Tiem, kas ir saistīti ar būvniecību, ir skaidrs, ka ar bērzu malku teātri izbūvēt nevar. Kā mēs atrisinām kokmateriālu jautājumu? Ļoti elementāri. Valsts Plāna komiteja un Mežrūpniecība nevar iedot, mēs nopērkam no kooperatīva. Starpība — nekas. Tur, kur vajadzēja maksāt 32 tūkstošus rubļu, mēs samaksājām 120 tūkstoš rubļu. Un tas viss nāk no mūsu kabatas. Kooperatīvi taču tos pašus Latvijas mežus izlaupa un, lūdzu, atved un noliek tev priekšā! Bet kādam tie zaudējumi ir jāsedz.»

Valmieras rajona Izpildu komitejas priekšsēdētājs Jānis Zemlickis: «Mums diemžēl ir bēdīga pieredze. Starprajonu celtnu būvniecību mēs uzsākam ļoti solīdi — ar republikas spēkiem. Bet nebeidzam — rajona spēkiem. Apstādinām visu citu celtniecību un ceļam tikai šo vienu objektu. Pārējiem pasūtītājiem tikai atrakstā-



*V. Sekspira «Romeo un Džuljeta» Valmieras teātri.
Romeo — G. Kesteris, Džuljeta — I. Blumberga*

mies. Tā, piemēram, bija ar gaļas kombināta celtniecību. Droši vien tā beigsies arī teātra būvniecība.»

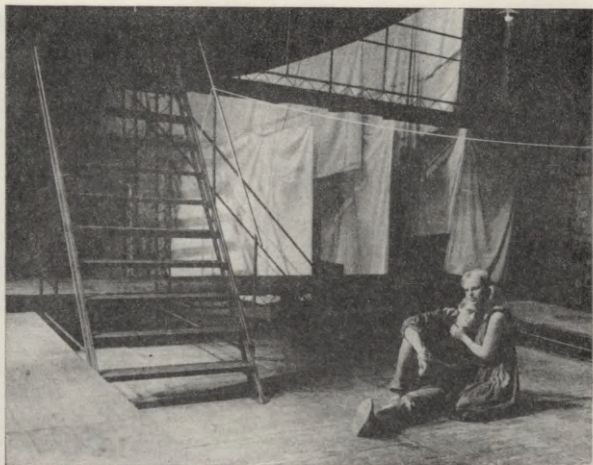
Valmieras teātra direktors Pēteris Sūcis: «Rekonstrukcija nepieciešama arī Valmieras teātra administrācijas ēkai. 1990. gadā to sola uzsākt. Tātad iznāk: mīlais teātri, savāc savas mantiņas un vācies pavisam uz ielas ārā.»

Kultūras ministrs Raimonds Pauls: «Teātri vajadzētu uzbūvēt divos trīs gados, kā savā laikā uzbūvēja Operu. Pie tam toreiz nebija ne ceļamkrānu, nekā...»

Es to visu klausos kā simfoniju. Pat ne kā simfoniju, bet kā rekviēmu — mūsu celtniecībai, mūsu dzīvei.

Lodes ķieģeļu fabrika ir paņēmusi republikas valūtu piecus gadus uz priekšu. Tātad tur uzstādītā tehnika maksājusi milzu naudu un produkcija pirmām kārtām būtu jādod republikai...»

Restaurācijas pārvaldes darba kolektīva padomes priekšsēdētājs Artūrs Smilga: «Lode gadā ražo 92 miljonus ķieģeļu, bet to pašu 1 miljonu teātra būves vajadzībām jāizlūdzas pa blakus durvīm.»



V. Sekspira «Romeo un Džuljeta» Valmieras teātrī. Skats no izrādes.
Centrā: Džuljeta — I. Blumberga, Romeo — Ģ. Ķesteris

PSRS Tautas deputāts no Valmieras rajona Jānis Peters: «Es domāju, ka šī celtniecība nevirzās vispirms tāpēc, ka mums trūkst patriotisma. Vairākas iestādes republikā neapzinās, ka šī ir latviešu kultūras lieta. Bet trūkst arī organizētības. Acīmredzot ir jāpieņem kādi neordināri lēmumi, jāuzsāk kāda neordināra rīcība. Tautas deputātu kongresā es noskatos, kā biedri no daudzām republikām sēž blakus N. Rižkovam, čukst viņam kaut ko ausī un stumj priekšā dažādus papīrus parakstam. Tā laikam vajadzētu darīt arī mums...»

Diezgan melns humors. Diezin vai papīru pastumšana N. Rižkovam būs tas īstākais ceļš. Vajadzēs meklēt kādus tiešām neordinārus lēmumus.

ATLIEK TIKAI ... DARĪT SAVU DARBU

«Ohlokrātiju par demokrātiju var pārvērst vienīgi kultūra, tādēļ mums atliek tikai darīt savu darbu.» — šo V. Maculēviča izteikto domu apstiprina arī aizvadītais gads Valmieras teātrī, jo



*A. Brigaderes «Princese Gūndega
un karalis Brusubārda»
Valmieras teātrī.
Karalis Brusubārda — A. Jozēns*

kollektīvs, neskatoties uz visām grūtībām, turpina radoši strādāt. Notikušas četras pirmizrādes — A. Brigaderes «Princese Gundega un karalis Brusubārda», M. Dišleres «Kraujēnu mantinieki», V. Šekspīra «Romeo un Džuljeta» un mazajai zālei lugu kompozīcija «Viesnīca sievietēm». Tas ir tieši tik, cik nepieciešams aktieru normālai noslogotībai, nevis pārslodzei. Jo kvantitāte un kvalitāte nav sinonīmi jēdzieni.

Vēl joprojām aktīvajā repertuārā ir L. Stumbres «Nākošpavasars» un R. Blaumaņa «Ugunī» M. Ķimeles psiholoģiski smalkajā režijā; klasiskais dramatiskais darbs atvērts, dziļi ielasoties pašā lugā, ielūkojoties laikmetā, kad tā tapusi, un arī analizējot rakstnieka paša personību. Publicistiski kaismīgi V. Maculēviča iestudētā Raiņa «Daugava» — vēl viena tautai atdota garamanta, bez kuras izpratne par Raini ir nepilnīga. (Tagad savu kārtu un savu režisoru gaida «Rīgas ragana».) P. Lūča korekti veidotā J. Jaunsudrabiņa komēdija «Jo plīks, jo traks» un M. Zīverta «Ķīnas vāze» un «Tīrelpurvs».

Jaunākais vecmeistara P. Lūča iestudējums — M. Dišleres «Kraujēnu mantinieki», kas savulaik bija pazīstama ar nosaukumu «Studentes vasara». Mūsu skatītājiem M. Dišleres vārds



*A. Brigaderes «Princese Gundega un karalis Brusubārda»
Valmieras teātri. Gundega — I. Pukinska*

tikpat kā nav zināms, bet Latvijas Republikas laikā viņas lugas «Ozolnieka meita», «Trakais laiks», «Iegātnis» (1931. gadā šī luga saņēma Nacionālā teātra prēmiju) bija diezgan populāras. «Kraujēnu mantinieki» ir visai shematisks darbs ar vairākkārt tiražētiem raksturiem un situācijām, tomēr tajā ietvertā pamatdoma par to, ka vajag mīlēt dzimto zemi, tēva mājas un nevajag baidīties no darba, ir aktuāla arī mūsdienu sabiedrībā. Tieši to arī iestudējumā akcentējis P. Lūcis. Viņš šo plakātiski virspusējo lugas uzbūvi centies papildīt ar trāpīgiem dzīves vērojumiem, rast tēlu psiholoģisko pamatojumu. Tas ir iestudējums, ko žanriski varētu nosaukt par psiholoģisko drāmu ar komēdijas ievirzi. Neitrālajā režijā sastopamies arī ar vairākiem korekti, ar ieinteresētību veidotiem tēliem — I. Pukinskas Veltu, Ņ. Leimanes Kraujēnu māti, E. Sukura Kraujēnu tēvu, R. Rudāka Pēteri, J. Johansona Valdi. Mazāk veicies I. Aizbaltei (Alma) un A. Māsēnam (Pauls), kuru darbā virsroku gūst lomu komēdijiskā ievirze pat ar zināmiem farsa elementiem. Tradicionāla un neinteresanta šķiet G. Zemgala scenogrāfija, kurā atkal sastopamies

ar abstraktu lauku sētu, kāda jau n reižu redzēta šādu lugu inscenējumos, piemēram, «Mārtiņciemā», «Pasaulīt, tu ļaužu ēka» u. c.

Pēdējās sezonās notikusi aktīva M. Ziverta lugu atgriešanās mūsu kultūras dzīves aprītē. Arī 1936. gadā uzrakstītās drāmas «Tīrelpurvs», ko iestudējis P. Lūcis. Darbība risinās kādā vientuļā mājā Tīrelpurva malā 1915. gada 19. un 20. jūlijā. Mājā dzīvo atvaļināts cara armijas virsnieks, invalīds Grants ar savu jauno sievu Ingu. Un pavisam negaidot šeit nokļūst latviešu strēlnieku pulka praporščiks, Ingas jaunības dienu mīlestība. Veidojas psiholoģiski sarežģīta, spriega situācija. Režisors uzmanību centrējis uz morāli ētiskajām problēmām. Tā ir saruna par nodevību un pienākumu, mīlestību un naidu. Sarežģītajā kara situācijā starp mīlestību un pienākumu plosās Inga (I. Aizbalte). Daudz tālāk par sirsniņu un meiteniņu pievilcību jaunā aktrise diemžēl netiek. Caur diviem diametrāli pretējiem raksturiem — despotisko Grantu, ko atveido R. Zēbergs savā pierastajā stipro vīru tēlošanas manierē, un galēji godprātīgo praporščiku (šajā lomā ar jauneklīgu pievilcību vien cenšas izlīdzināt T. Lasmanis) — ienāk arī Pirmā pasaules kara elpa. Vācieši jau ir ieņēmuši Jelgavu un tagad gatavojas triecienam Rīgai. Režisors nav akcentējis lugā atrodamo patriotiskā noskaņojuma motīvu, kura dēļ Grants, pārvarēdams sevi, atsakās no Ingas. Jo tikai Inga, kas pazīst ik pēdu Tīrelpurvā, var palīdzēt praporščikam izpildīt Rīgas nosargāšanai vitāli svarīgu uzdevumu. Kopumā šis kameruzvedums ir pieklājīga lugas teksta nolasišana trīs personās.

Savukārt M. Ķimele no latviešu klasiskās dramaturģijas pūra izvēlējusies pasaku lugu «Princese Gundega un karalis Brusubārda». Līdzās psiholoģiski smalkam attiecību pētījumam A. Brigaderes lugas uzvedumam nepieciešams arī lielformāta inscenējums. Bet nedz inscenējums, nedz pasaka (atcerēsimies «Mušu ķēniņu» un «Sprīdīti») nav M. Ķimeles stiprā puse. Režisore gan rūpīgi izstrādājusi galveno varoņu — Māra (A. Jozēns), Sniedzes (I. Blumberga; pagājušā gadā šai lomā viesojās arī Sandra Zeidenberga no ASV) un it īpaši Gundegas (I. Ramute vai I. Pukinska) — attīstības partitūru, bet tiem apkārtesošais plašais personāžs ieguvis tikai funkcijas raksturu, tas nav sašķāviens izrādes kopdomas atklāsmei, ko varētu ietvert ubaga Māra teiktajos vārdos: «Tik tāds, kas sevi atbildīgu jūt, / Var kalps un arī valdnieks reizē būt.» Uzveduma spilgtākā un reizē emocionāli iedarbīgākā aina ir cīņa ar Zņaudzēju 2. cēlienā. Tauta, brīvību alkstošā tauta, kas tomēr nespēj apvienoties brutālas varas priekšā, tāpēc gatava atbildības un cīņas smagumu novelt uz atsevišķa varoņa pleciem, lai pēc tam pieslietos tam,



*M. Dišleres «Kraujēnu mantinieki» Valmieras teātri.
Pauls — A. Māsēns, Alīda — I. Leviņa, Valdis — J. Johansons*

kurš izrādīsies spēcīgāks. Tauta, kas izšķirīgajā brīdī ieņem malā stāvētājas pozīciju. Un līderi, kuri nebaidās riskēt neizlēmīgās tautas labā. Sāpīga ir šī M. Ķimeles atziņa.

Nopietnas iebildes izraisa A. Buses veidotais butaforiskais skatuves ietērps un kostīmi (I. Kundziņa), kā arī to visai nekvālitatīvais izpildījums.

Polemiku vienmēr ir izraisījuši V. Maculēviča iestudējumi — spēcīgiem krāsu triepieniem gleznoti, sociāli asredzīgi, dzīvi un cilvēkus bez bailēm, pat nežēlīgi atkailinot. Režisors vienmēr cenšas uzaustīt tās problēmas un mezglpunktus, kas visvairāk samilzuši un prasīt prasās pēc drošas ķirurga rokas vadīta skalpeļa. Klaju, bet argumentētu sajūsmu un tikpat noliedzošu attieksmi ir izraisījuši arī V. Maculēviča klasikas darbu iestudējumi, jo īpaši Raiņa «Spēlēju, dancoju», «Mīla stiprāka par nāvi», «Daugava», ko viņš centies izlasīt konsekventi un mūsdiēnīgi.

Tagad V. Maculēvičs pievērsies V. Šekspīra «Romeo un Džuljetai», ko teātra literatūrā visbiežāk mēdz dēvēt par «optimistisko

tragēdiju», turpreti pats režisors to uzskata par vienu no visnezēligākajām V. Sekspīra lugām.

Valmieras teātra izrādē nav gaismas un saules pielietās Veronas, grezno Renesanses laika tērpu, kādus mēs redzējam S. Džefirelli filmā un E. Smiļģa leģendārajā Dailes teātra iestudējumā. Ir... auksta, nemīlīga telpa, ko apgaismo četras nespodras lampiņas ar metāla abazūriem, grabošas metāla konstrukcijas (scenogrāfe R. Upmale). Kaut kas vidējs starp mājas iekšējo pagalmu, komunālā dzīvokļa gaiteni, kopmītnes koplietošanas telpām vai varbūt pat cietumu, un to visu režisors ar rūgtu ironiju sauc par «mūsu kopīgajām mājām». Jā, tās ir mākslīgi radītās kopīgās mājas, kur katram mūsu plašās dzimtenes pilsonim jājūtas tik tiešām kā mājās. Bet vai to var? Kā kurš... Labi šeit jūtas tie, kam mājas jēdziens saistīts tikai ar vietu, kur nolikt savu gultu, un juntu (kaut kas cauru) uz galvas. Turpreti nopiesti un iebaidīti ir tie, kuriem māju izpratne ir pilnīgi citāda.

Un tad jau parādās arī viņi — šīs kazarmu pasaules iemītnieki. Kapuleti noļukušās treniņbiksēs un virsnieka kreklā, viņa sieva elegantā kostīmā ar tradicionālo puķoto krievu lakatu ap pleciem, aukle raibos kokvilnas brunčos un īsās kapzeķēs. Un tiem pretim — pieticīgi, bet gaumīgi ģērbtie Monteki. Darbibas vide un personāžu sociālais angažements iezīmēts precīzi un viennozīmīgi. Dzīves iekarotāji un iekarotie.

Kad pirmais šoka moments pārvarēts, seko nākamais: izrādes personāžs runā divās valodās. Kapuleti — krievu, Monteki — latviešu valodā. Tagad režisora V. Maculēviča piedāvātais «Romeo un Džuljeta» lasījums iegūst pilnīgu skaidrību. Tie esam mēs un mūsu tik atpazīstamā pasaule. Ar visu tajā notiekošo, ar starpnacionālo spriedzi, «lielā brāļa» izdarībām, «tramvaju nacionālismu». Un varētu teikt, ka daudzi notikumi (sadzīvē precīzi noskatīti) būtu komiski, ja nebūtu tragiski. Vai tas nav tragiski, ka šajā cietajā zemē mēģina uzdīgt un izplaukt mīlestības zieds, kas jau sākotnēji lemts bojāejai? Nāvē abi jaunieši aiziet it kā kopā, bet tajā pašā laikā — katrs par sevi, palikdami vientuļi, katrs sevī ierāvis.

Kapuleti ģimene gatavojas lielajai ballei. Paši, radi un draugi stiepj deficitos speculabumus firmas maisiņos — tur ir gan šķīstošās kafijas bundžas, gan ārzemju cigarešu bloki, gan šīs tas arī stiprāks (protams, importēts). Un tad tik iet vaļā... Tiek dzerts un liksmots uz nebēdu, dziedāta «Katjuša» un ļauta vaļa ķēmīgai dejai. Sim haosam pa vidu kā iebiedēts zvēriņš šaudās Džuljeta. Un vispārējās uzdzīves virpulī viņa pirmo reizi ierauga Romeo. Nē, šeit nedzimis mīlestība no pirmā acu uzmetiena, drīzāk sastopas radniecīgas dvēseles. Mīlestība atnāk vēlāk — sā-

pīgi, mokoši, bet reizē nesdama prieku un atbrīvošanos no iekšējiem žņaugiem.

Iestudējumā šīs divas pasaules veidotas pēc pretstatu principa. Komiski traģiskā pasaule un lirisma cauraustā pasaule, ko pārstāv abi jaunie aktieri I. Blumberga un Ģ. Kēsteris un M. Brauna mūzika — brīžam smeldzīga, brīžam satraukta, bet vienmēr emocionāli iedarbīga, raisot asociatīvas paralēles gan ar «Junonu» un «Avosj», gan ar «Vestsaidas stāstu». Naids un ļaunums kropļo cilvēku dvēseles, un šajā virzienā evolucionē arī mūsdienu Romeo. Nostādīts ekstremālā «tu vai es» situācijā pretim asiņainajam Tibaltam (I. Ziemeļis no Jaunatnes teātra), viņš negribot kļūst par slepkavu un izrādes finālā galēja izmisuma dzīts jau pats zvēriski nosit Parisu.

Izrādē ir vairāki aktierdarbi, kuros spilgti atklājas trāpīgi sociāli tipāži, kolorīti un apjomīgi raksturi: J. Samauska atvaļinātais virsnieks Kapuleti, L. Dēvicas šarmantā, bet iekšēji iztukšotā Kapuleti sieva, L. Kalējas Aukle, «vienkāršā krievu sievietē» kopā ar savu pavadoni Pjetro, sauktu par Petjku, A. Oša izpildījumā, iebaidītie Monteki — S. Putniņa un J. Tomsons, rūgtas ironijas pilnais A. Vilima Merkucio.

Pēc izrādes noskatīšanās var rasties jautājums: vai šo problēmu risinājumam bija nepieciešams Sekspīrs? Varbūt lietderīgāks būtu kāds mūslaiku materiāls? Man gribētos atbildēt ar pretjautājumu: bet kāpēc ne? Manuprāt, tas ir viens no daudzajiem ceļiem, kā šodien iestudēt klasiku. Un šādam klasikas redzējumam ir pilnas tiesības uz eksistenci. Jau F. Dostojevskis ir teicis, ka «dažādām mākslas formām atbilst arī dažādi poētiskās domas izpausmes veidi».

STATS PAR DIVĀM PELEM AR MORĀLI

Reiz dzīvoja divas peles kārumnieces. Kādā jaukā dienā viņas ieraudzīja tikpat jaukus māla podiņus, pilnus ar saldu krējumu, un nolēma panaškoties. Diemžēl krējums izrādījās viltīgs, un peles sāka slīkt garšīgajā masā. Pirmā no pelēm pacēla ķepiņas un laidās vien dziļumā, bet otrā sāka ķepuroties, spirināties, līdz... sakūla krējumu sviestā un laimīgi izkļuva no nāvējošā sprosta.

Morāle ir skaidra: jebkurā situācijā, pat visbezcerīgākajā, nedrīkst ļauties panikai, ir jāķepurojas.

Un valmierieši ķepurojas. Pagājušā gada nogalē — 16. decembrī — tika atklāta Mazā zāle. To atklāja ar uzvedumu «Viesnīca sievietēm», kuram par pamatu izmantoti Z. Kokto, J. O'Nilā un

F. Sagānas darbi un kuru iestudējis viesrežisors U. Brikmānis.

Panākta arī vienošanās ar Valmieras kultūras namu. Tagad katru nedēļu — otrdienās — teātris varēs izmantot šīs telpas izrādēm.

Daudz tas nav. Bet pagaidām nākas apmierināties ar mazumu. Diemžēl. Pieņemti arī neordināri lēmumi. Kā ziņo Valmieras laikraksts «Liesma», tad tagad teātri celšot... teātris: «Kamēr dažādos līmeņos plēšamies par teātra būvi (nekādi negribas lietot oficiālo formulējumu «rekonstrukcija»), tikmēr noticis būtisks pagrieziens pašā celtniecības organizācijas struktūrā — ar 1990. gada 1. janvāri faktiski kļūst par Valmieras teātra kapitālās celtniecības restaurācijas un remonta daļu. Situācija patiešām oriģināla — diezin vai visā valstī kaut ko līdzīgu atradīsim. Un tomēr — kāpēc?»

Atbild Valmieras iecirkņa priekšnieks Ivars Spalviņš: «Atdalīšanās no Zinātniskās restaurācijas pārvaldes notiek bez naida, arī pati pārvalde meklē jaunas darba formas. Sakarus ar šo organizāciju, protams, pavisam nesarausim, tomēr patstāvīgi gribam būt. Tā kā patlaban mums nav tādu iespēju visu štatu patstāvīgai darbībai, izdevīgāk iekļauties teātra struktūrā. [...] Ko mēs iegūsim, strādājot patstāvīgi, bez atkarības no ZRP? Pats galvenais — apgāde. Tagad visus mums pienākošos materiālus un iekārtas bez starpniecības saņems tieši Valmieras teātris. Ceram, ka būs mazāk «nobirumu»... Vēl viens apstāklis — vienkopus Valmierā atrodoties gan ģenerāluzņēmumam, gan pasūtītājam, gan celtniekam, būs ievērojami vieglāk koordinēt darbus. [...] Ļoti ceram uz jauno rajona deputātu atbalstu. Lai nebūtu kā vecie, no kuriem daļa tikai runāja, bet nekā mūsu labā nedarīja.»»

Dainis Jukons

VAI VISS VEL IR PRIEKŠĀ?

Teātru-studiju uzplaukuma periodi sakrīt ar sociālu katalizmu, ar revolucionāru ideju aktivizēšanās laiku. Tā notika, piemēram, Rietumeiropā 1968. gada norišu kontekstā. 60. gadu jauniešu nemieri devuši pasaules kultūrai vairākus pazīstamus mākslas darbiniekus, kuru jaunrades sākami meklējami tieši alternatīvajos teātros. Viņu vidū — tādi izcili režisori kā R. V. Fassbinders un A. Mnuškina. Alternatīvās mākslas veidotāju kustība — tas ir māksliniecisks protests pret novecojušām formām un jaunā apliecinājums. Neformālās skatuves pasaules kultūrā bieži kļuvušas par kāda jauna virziena vai estētikas laboratorijām. Tieši tur meklējot un eksperimentējot sevi pieteica gan absurds, gan eklektisms, gan angļu «jaunie dusmīgie»...

Ideālā variantā teātru-studiju darbs virzīts teātra mākslas progresā labā. Patlaban mēs esam revolucionāras situācijas aculiecinieki Latvijas sabiedriski politiskajā dzīvē. Tāda pati situācija nobriedusi arī republikas teātru dzīvē. Valsts teātrus skārusi krīze, tie nonākuši estētiskajā un ētiskajā strupceļā. Vērojama režijas un aktiermeistarības lejupslīde — izzūd personības, degradējas profesija — runas kultūra, ķermeņa pārvaldīšana. Uz valsts teātru skatuvēm dominē statiskums, deklamēšana, izdomas pliekānība, inertums, miņāšanās 60. un 70. gadu skatuves mākslas tendenču pinekļos, smagnējība un garlaicība. Primārais uzvedumos ir vārds, teksts. Uz skatuves daudz runā, bet piemirst, ka izrādēm būtu jābūt ne tikai klausāmām, bet arī skatāmām, tātad — tajās būtu arī jādarbojas. Bieži saka: tā ir pieklājīga izrāde vai darbs iestudēts līmenī. Bet Māksla tā nav. Teātros omulīgi iemājo diletantisms. Labākajā gadījumā — stabils amatnieciskums. Teātri kļūst par darbavietām, iestādēm, nevis par mākslas centriem. Ir devalvējies jēdziens «skatuves mākslinieks». Darbs mākslā — tā ir upurēšanās, nevis funkcionēšana «no» un «līdz». Tā ir uzdrīk-

stēšanās būt izredzētam. Latvijas teātru iestudējumi bieži vien nerosina kritiķu un skatītāju domas, jo vērojama teātru darbinieku izglītības līmeņa, intelīģences lejupslīde, estētiskā, filozofiskā redzesloka, zināšanu sašaurināšanās. Lielie teātri šad tad atgādina konservu bundžas, kurās cilvēki iekonservējušies savās problēmās un nevēlas pāriet kaut vai pāri ielai, lai paskatītos, ko dara kolēģi. Nemaz nerunājot par nopietnu sekošanu vissavienības un pasaules teātra dzīves norisēm.

Protams, daudz vieglāk visās nelaimēs ir vainot un lādēt sistēmu, sadzīvi, apstākļus. Taču īstam māksliniekam tie nekad nav bijuši noteicēji. Dzīve mākslā — tā ir pretestība, spītēšana. Taču arī bēdīgajai sadzīvei droši vien ir sava nozīme. Nereti uz skatuves redzam nomocītus, pelēcīgus cilvēņus, kas «atdežurē» savas darba stundas. Uz dažām aktrisēm skatoties, tā vien šķiet, ka viņas steigā nometušas grimētavā tikliņus ar pārtiku un uzskrējus uz skatuves pusceļā no bodēm uz mājām.

Un nu jau aizvien tukšākas un tukšākas kļūst skatītāju rindas...

Arī Latvijā ar novēlošanos (salīdzinājumā ar Maskavā un Leningradā notiekošo) darbību uzsāka virkne tā saucamo teātrustudiju. Sāds apzīmējums nav īpaši veiksmīgs, bet pagaidām vēl formāli nepieciešams, jo — lai juridiski varētu nodibināt nelielu dramatisku kolektīvu kā profesionālu vai pusprofesionālu vienību, ir jāieklaujas vissavienības nolikumā par teātriem-studijām. Tāpēc jebkurš pēc individuālas vai kolektīvas (bet ne valsts iestāžu) iniciatīvas veidots teātris, kas balstās uz pašfinansēšanās principiem, uztur pastāvīgu trupu, regulāri rāda iestudējumus utt., manto apzīmējumu «teātris-studija». Padomju Savienībā šādu trupu izveides iespējas radušās līdz ar perestroiku visā valstī, arī kultūras jomā. Līdz 80. gadu vidum pastāvēja tikai valsts teātri, kam piederēja profesionālās teātra mākslas monopols, un pašdarbnieku kolektīvi, sākot ar dramatiskiem pulciņiem un beidzot ar Tautas teātriem. Protams, tiklīdz tika dota iespēja, valstī tūlīt sākās teātru-studiju «bums». Tas noritēja divos virzienos: pirmkārt, tika dibināti pilnīgi jauni kolektīvi, kuros visbiežāk sevi pieteica jaunie teātra mākslinieki, šādi risinot ar aktieru un režisoru pārprodukciju saistītas problēmas; un, otrkārt, teātrustudiju statusu iemantoja daudzi pašdarbības kolektīvi. Tas raksturīgs arī Latvijai.

1989. gadā Rīgā strādājošo teātru-studiju uzskaiti sākšu ar veterānu — tā saucamo **Rīgas kamerteātri**, kas dibināts 1977. gadā kā Rīgas Strādnieku jaunatnes dramatiskais ansamblis Jekaterinas un Zaņa Priekuļu vadībā. Radošās darbības ziņā aizvadītajā gadā te nekas būtiski mainījies nav. Agrāko gadu iestudē-

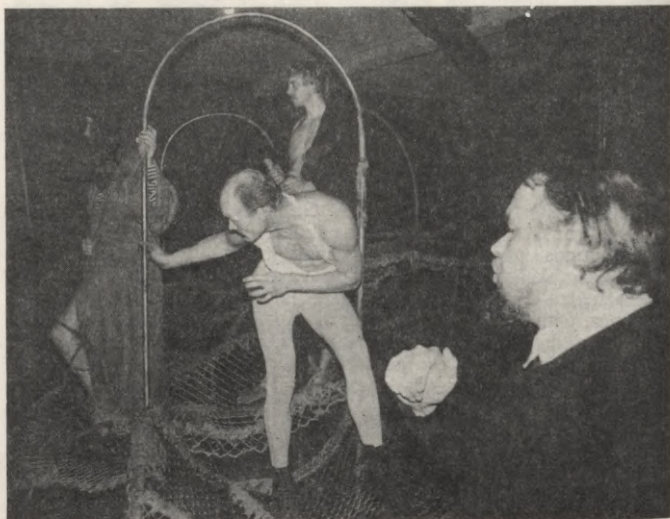
jumiem — «Udmurtijas vijolīte», «Mīla stiprāka par nāvi», «Naktssargs un veļasmazgātāja» — klāt nākusi R. Blaumaņa lugas «Ugunī» adaptēta variācija ar nosaukumu «Kristīne un Edgars». Toties, mainoties finansiāli saimnieciskajai struktūrai, mainījies kolektīva statuss. Pagaidām tikai tas. Runāt par Kamerteātra darbu kā profesionālu šobrīd nav pamata. Mākslinieciska izugsme nav vērojama.

Trupas sastāvu galvenokārt veido pašdarbnieki, kas jau vairākus gadus darbojas šajā kolektīvā. Dažkārt izrādēs piedalīties tiek aicināti valsts teātru aktieri — A. Gulbe, A. Krūmiņa, D. Kvelde, L. Pupure... Bet profesionālo aktieru līdzdalība Kamerteātra iestudējumos pagaidām nav vainagojusies panākumiem. Bieži vien viesmākslinieki pat apdraud savu profesionālo reputāciju. Kamerteātra pamatsastāvam trūkst izkoptas plastikas un runas prasmes, traucē gan kokainība, gan neprasme attīstīt tēlu darbībā. Un, strādādami blakus pašdarbniekiem, profesionāļi gluži neviļus noslīd amatieriskumā. Tā tas notiek, piemēram, ar D. Kveldi «Kristīnē un Edgarā», kur viņas statiskā Horsta madāma uzspēlētu līdzjutību savieno ar iejūtīgu deklamēšanu (viņas partneris uz skatuves bieži ir pazīstamais televīzijas diktors U. Stokmanis Aldera lomā); tā tas notiek ar L. Pupuri — eksaltētu, pārlieku atraisītu un skaļu Māra māti «Naktssargā un veļasmazgātājā». Dažāda spēles līmenis, atšķirīgie spēles paņēmieni un arīdžan atšķirīgie štampi (aktieriem uz lielās skatuves iesakņojušies, citiem pašdarbnieciska priekšstata par «īsta teātra spēlēšanu» rezultātā radušies) rada stilistisku, žanrisku un telpisku jucekli.

Trupa spēlē nelielā zālītē (100 vietu) A. Caka ielā № 30. Telpa veidota, atdarinot lielo teātru iekārtojumu, — tradicionāli izvietotas skatītāju rindas, skatuves kārba (vecās Dailes miniatūrs skatuves variants), priekšskars. Manuprāt, telpa noraida šādu iekārtojumu. Nākas izšķirties — vai spēlēt kamerstilā ar tuvplāna precizitāti vai spēlēt tā, kā «to dara lielajos teātros». Kolektīva vadītāji izvēlējušies otro variantu. Un aktierspēle nonāk pretrunā ar telpu. Tāpēc mūsu priekšā ir nevis kameruzvedumi, bet gan deklamatoriska, pompoza un visai nepatiesa situāciju apspēlēšana skatītāju tiešā tuvumā.

Par klupšanas akmeni kļūst vēl viens apstāklis — uz skatuves tiek minimāli izmantota butaforija, praktiski izpaliek dekorācijas. Skatuves iekārtojumā valda maksimāla nosacītība, turpretī aktieriem tiek izvirzīti uzdevumi, kas ietver priekšstatus par reālpsiholoģiskās spēles principiem. Tātad atkal tiek mēģināts savienot nesavienojamo.

Kamerspēles principiem pretojas arī izvēlētais repertuārs, jo spēlētas tiek (lai arī īsinātas) tomēr lielformāta lugas.



*A. Čaka «Matiss, kausu bajārs» studijā «Apsēstā māja».
Centrā: Drūmais kungs — V. Runtulis, režisors I. Elerts*

Teātra nosaukuma maiņa nav ietekmējusi tā darbību. Kolektīvs visnotaļ vēlas līdzināties «lielajiem brāļiem». Tāpēc to nevar uzskatīt par alternatīvu.

«Kabatas» dzimšanas gads — 1987. Trupu izveidoja Latvijas konservatorijas režijas kursa (vad. Arnolds Liniņš) audzēkņi Jānis Holšteins, Jānis Redlihs, Kārlis Rings, Diāna Romanoviča, Ģirts Sils, Indulis Smiltēns. Ar izrādēm vien tikpat kā neiespējami sasniegt finansiālu nodrošinājumu, tāpēc «Kabata» meklē dažādas ar kultūru saistītas peļņas iespējas, piemēram, grāmatu izdošana. 1989. gadā «Kabatas» apgādā izdots F. Ničes darbs «Tā runāja Zaratustra». «Kabatas» pirmos soļus atbalstīja Teātra darbinieku savienība (tolaik vēl Teātra biedrība), piešķirdama uz 10 gadiem kredītu 80 000 rubļu apmērā. PSRS pieņemtie teātrudiju ietvari «Kabatu» neapmierina, tāpēc kolektīvs sevi pārdēvējis par neatkarīgu teātri.

A. Čaka «Matiss,
kausu bajārs» studijā
«Apsēstā māja».
Skats no izrādes



Savām izrādēm «Kabata» izmanto pagaidu telpas Krāmu ielas № 4 pagrabos. Te nav nedz skatuves, nedz kā cita, kas saistās ar ierastiem priekšstatiem par teātra telpu. Tas ir mitrs, tumšs pagrabas ar solu rindām skatītājiem. Teātrī darbojas režisori un aktieri ar profesionālu izglītību un iemaņām. Stata aktieru grupa (A. Bērziņš, I. Burkovska, N. Erglis, A. Hermanis, A. Jaksis, V. Karpačs, D. Ozoliņš, R. Vitiņa) nav liela, taču «Kabatā» savas teātros nerealizētās potences mēģina apliecināt gan populāri, gan mazāk pazīstami aktieri — E. Avots, I. Elerts, R. Garne, D. Kuple, A. Līcītis, I. Tomase... «Kabata» dod iespēju teātra darbiniekiem mēģināt atbrīvoties no rutīnas, pārtraukt radošo dīkstāvi, izmēģināt spēkus neierastos apstākļos. «Kabatā» iestudējumus veido gan paši dibinātāji, gan tādi pieredzējuši režisori kā O. Kroders, M. Ķimele, F. Deičs.

Kā viena no pēdējām 1989. gada pirmizrādēm minama I. Smiltēna pēc tautasdziesmām veidotā spēle «Šitā, brāļi, dzīvodami». Talantīgs, asprātīgs un arī smeldzīgs uzvedums. Divi aktieri — R. Garne un D. Ozoliņš — izrādes gaitā apspēlē dažādas folk-

lorā fiksētas cilvēka dzīves izpausmes, izmantojot gan skumjās, gan nerātņās dainas. Dziedot, runājot, amizējoties, sūrojoties aktieri un režisors stilistiski līdzsvaroti, spraīgi un gaiši izspēlē dainu tekstus kā vienas latviešu ģimenes (topošās un jau tapušās) dzīvi. Izrādei raksturīgs vieglums, mājīguma izjūta, kas sasilda nemājīgo pagrabu. Aktieri demonstrē labu pārtapšanas māku — te būdami pārgalvīgi jaunieši, te pieredzes skarti pusmūža cilvēki. Neviltota un neuzspiesta ir arī kopdziedāšana ar skatītājiem, jo izrāde pakāpeniski tai sagatavo augsni. Muzikālais pavadījums skan «dzīvās» lauku kapelas izpildījumā.

Ģ. Sils veidojis uzvedumu «Juvenīlā jūra» pēc A. Platonova darbu motīviem.

«Kabatas» jaunie režisori izvēlējušies arī absurda dramaturģiju. Absurda «klasiķu» interpretācija uz skatuves ir viens no Latvijas teātra mākslas attīstībā izlaistajiem posmiem. Nu beidzot to sākam apgūt. D. Romanovičas iestudējumā tapusi vienā vakarā rādāmā dilogija, ko veido E. Jonesko «Stundas» un S. Beketa «Godo gaidot».

«Kabatas» viesrežisoru darbi dalās divās grupās — citur veidotie, pagraba telpām pielāgotie iestudējumi un speciāli «Kabatai» domāti. Pie pirmās grupas pieskaitāms, piemēram, M. Ķimeles veidotais A. Strindberga «Jūlijas jaunkundzes» uzvedums (konservatorijas audzēkņu diplomdarbs) un F. Deiča inscenētais L. Stumbres «Kuģītis miglā». Pie otrās — F. Deiča «Dialogi» (kolāža no V. Sekspīra darbu fragmentiem).

«Jūlijas jaunkundze» ir viens no retajiem psihoanalītiskās cilvēkētniecības skatuviskajiem mēģinājumiem latviešu teātrī. Tēlu iekšējo norišu un pretrunu atklāsmei kalpo arī saturiski un plastiski piesātinātā vizuālā darbība (piemēram, kaismīga, erotiska varoņu deja kā iestudējuma prologs un kvintesence, kā varoņu garīgā stāvokļa plastiskais tēls). Svarīgi, ka Jūlijas un Zaņa sarežģīto raksturu atklāsmei režisore izmanto profesionāli vēl «nesamaitātus», tāpēc elastīgus aktierus iesācējus — I. Blumbergu un A. Hermani.

Izrāde «Kuģītis miglā» — spraisls L. Stumbres lugas piedāvāto notikumu atveidojums. Liela nozīme te piešķirta ironijai. Ar tās palīdzību lugas remarkas un darbības vieta tiek pielāgota Krāmu ielas pagrabam: skatītājiem tiek piedāvāts tikai iedomāties lepnā kuģa kajīti, bāru utt., jo iestudējumā nekā tāda nav. Aktierdarbi ir azarta, humora pilni, tie raisās viegli. Sarmanti un amizanti darbojas N. Kaupuža; par apjukušu, vientuļu un nepievilcīgu vecmeitu pārliecinoši pārvēršas līdz šim pievilcīgā un sievišķīgā I. Tomase. Un tomēr... Tomēr tas ir tikai veiksmīgi nospēlēts sižets, dziļākai jēgai paliekot otrajā plānā. Mēs vērojam, kā

viena draudzene piemulķo otru, toties sadzīviski sociālais fons, dramatiskais slānis ir tikai vārdos nosaukts. Režisors un iestudējuma dalībnieki sapinas starp komisko un traģisko, priekšroku dodot pirmajam. Tāpēc it kā lieks kļūst lugas fināls. Nedz tēlu attīstība, nedz darbības virzība slepkavību nesagatavo.

F. Deiča veidoto iestudējumu «Dialogi» uzskatu par neveiksmi. Tā ir visai garlaicīga, gara un nogurdinoša V. Sekspīra darbu «Makbets», «Antonijs un Kleopatra», «Otello», «Koriolans» fragmentu ilustrācija. Tā ir pārnopietnizēta deklamatoriska staigāšana un mīdīšanās pagrabā, kas acīmredzamus padara «akadēmisma» štampus aktierspēlē — monumentālas pozas, daudznozīmībā nedabiskas sejas izteiksmes, nespēju iejusties un organiski apspēlēt neierastu spēles laukumu. Izrāde rada neizpratni, kādēļ tieši šie un ne citi Sekspīra lugu fragmenti izvēlēti. Lai neveikli apspēlētu nenosakāmo modes tendenču apbružātos tērpos ģērbto vīriešu un sieviešu sarunas? Izrautiem no Sekspīra darbu konteksta, teksta fragmentiem nav dots jauns, izrādei nepieciešams konteksts. Vai varbūt mums vēstī par liktenīgu kaisli, mīlu? Bet varbūt tā ir vēsturisku ainu un cilvēku neikdienišķo likteņu atveide? Vārdi, vārdi, vārdi... Stampi, štampi, štampi... Bet varbūt tā ir parodija par klasisku lugu sliktu spēlēšanu? Tādā gadījumā šis humors pārlietu dziļi slēpts.

Diemžēl nevaru nosaukt nevienu veiksmīgu aktierdarbu. A. Bērziņa (afišās viņš pieminēts kā titulomas (?) atveidotājs) impulsīvais, eksplozīvais temperaments posās stihiski un nevaldāmi, ieviešot notiekošajā vēl lielāku neskaidrību.

Stučkas ielā № 75, bēniņos, darbojas eksperimentālais jaunatnes teātris-studija «**Apsēstā māja**» Ilmāra Elerta vadībā. Pašreizējā «pieraksta vietā» šis kolektīvs darbojas kopš 1989. gada sākuma, bet pie domubiedru grupas izveides I. Elerts ķeries jau kopš 1974. gada. Radīt vizuālu, formas teātri — tas ir viens no «Apsēstās mājas» vadītāja pamatmērķiem. I. Elerts uzskata par nepieciešamu spiltu vizuālo formu piesātināt ar «nabagās sabiedrības nabago cilvēku psiholoģiski sociālu izpēti», jo mūsu sabiedrībā mīt «aplaupītie, apzagtie cilvēki, kam atņemts it viss, visupirms — iespēja attīstīt savu garīgo dzīvi». Tāpēc «Apsēstai mājai» būtiska «nabagā teātra» ideja.

«Apsēstā māja», šķiet, viskrasāk novēršas no valsts teātru ietekmes. Arī izrāžu dalībnieki ir pašu studijas audzēkņi. «Tā ir polemika, nevis opozīcija kā pašmērķis. Mēs ejam savu ceļu,» saka I. Elerts. Iestudējumi top ne tikai stacionārā, tiek veidoti laukumu pasākumi, piemēram, Jaungada svētki Doma laukumā.

Viena no I. Elerta pirmizrādēm 1989. gadā bija A. Čaka darba «Matiss, kausu bajārs» versija. Jau ēkā ieejot, skatītājs nokļūst



*Raiņa «Mila stiprāka
par nāvi»
Rīgas kamerteātri.
Maija — M. Motmillere,
Heils — U. Stokmanis*

«Apsēstās mājas» spokainajā atmosfērā. Kāpņu telpas sienas aplīmētas ar vecām, saburzītām avīzēm. Spēles laukuma priekštelpā izkārtota neliela jauno mākslinieku izstāde. Gleznās redzami lielākoties perversi, kropli cilvēkradijumi nedabiskās krāsās un pozās. Seit jaušams ārprāts, apsēstība, sātanisms. Ienākot krēslainajā, ar dažādajām konstrukcijām un tīkliem piegruzotajā spēles telpā, kļūst redzams gan nekustīgi stāvošais Matīss, gan Purva vecene, gan tīklos gulošā Drūmā kunga siluets. Izrāde sākas ar flegmatisku Purva vecenes rosīšanos un buršanu: «Brīvība ir bezgalība, / Brīvība ir saules griba...» Viņa lēni velk baltas drēbes strēmeli. Apgaismojums minimāls, tāpēc rodas neomulīga «spoku stundas» sajūta. Kā kropls zirneklis tīklā atmostas Drūmais kungs un sāk tuvoties Purva vecenei. Viņš cinišķi pārrauļ balto drēbi. Tāpat spokiem līdzīgas parādās krogus meitas un citas darbības personas. Un tad sākas haoss. Spokainais pūlis atrodas uz skatuves visā izrādes gaitā. Un

Matīsam jāklūst par tā pretpēku. Bet — gan Matīsa tēls, gan A. Čaka dzeja, gan, domāju, režisora iecere — viss noslikst masu radītajā juceklibā. Krogus meitas spiedz, ķemojas, pēkšņi izģērbjas, lielu uzveduma laiku staigā puskailas, visbeidzot sāk erotiski, nē, fizioloģiski pašuzbudināties, gulēdamas dažādos laukuma nostūrīšos un glāstīdamas savu miesu. Iespaids pabriesmīgs — puvuma, fiziska riebuma sajūta. Antiestētisms. Varbūt visu varētu attaisnot, ja saprotamas būtu kopsakarības un iestudējuma virzība, bet diemžēl izrāde neattīstās. Haoss un piesārņotība ņem virsroku, un Matīss darbojas tikai kā tradicionāls, deklamējošs «zilais varonis». Daļēji režisoram izdevies radīt atmosfēru, vidi, bet, veidojot individuālus tēlus (Matīss, Mežnieks, Purva vecene), viņš cietis sakāvi. Tēlu rīcība ir duļķaina, darbība — triviāla.

Tomēr šajā izrādē šķita saistošs aktiera V. Runtuļa darbs Drūmē kunga lomā. Uzmanību piesaistīja nevis atteidotā tēla interpretējums, bet gan tēlotāja māka maksimāli atraisīties darbībā. Izrādes juceklī V. Runtulis nepazuda, viņš ieinteresēja gan ar savu vecišķo, kroplo un baismo zirnekļveidīgo plastiku, gan ar acu sātanisko, dažbrīd trulo mirdzumu, gan ar balss pārvaldīšanu — te šļupstoši nevarīgu, te velnišķi stindzinošu.

Dažādos klubos un kultūras namos savas dzejas kompozīcijas skatītājiem piedāvā jaundibinātais **Rīgas Muzikāli poētiskais teātris**. To 1988. gadā izveidojis un vada Maskavas Teātra mākslas institūta Režijas fakultātes audzēknis Edgars Kramiņš. Repertuārā trīs izrādes: V. Kalniņa «Princese un pūku pūķis», A. Čaka dzejas kompozīcija «Atzīšanās» ar Maskavas Satīras teātra aktrises V. Šarikinas piedalīšanos un pēc latviešu literātu darbu motīviem veidotā montāža «Staburadzes pārnākšana». Visu iestudējumu scenāriju autors un režisors, kā arī viens no izpildītājiem ir pats kolektīva vadītājs. Aktieru atlases princips līdzīgs «Kābatai»: uz līguma pamata strādā valsts teātru mākslinieki — M. Šneidere, D. Skadiņa, Ā. Stūrniece, J. Kaijaks... Izrādēs piedalās arī bērni, mūziķi. Kolektīva vadītājs vēlas veidot kamerformas muzikālas izrādes.

1989. gada rudenī darbību sācis režisora un dramaturga Hermana Paukša vadītais «**Mākonītis ABC**». Savu telpu grupai nav, tāpēc izrādes notiek neregulāri. Trupas sastāvā ir Kultūras darbinieku tehnikuma audzēkņi. 1989. gadā repertuārā bija viena izrāde — H. Paukša «Cir, cir!».

Režisors un topošais scenārists Lauris Gundars, mākslinieks, režisors Modris Tenisons un Liepājas teātra aktieru kursa audzēkņu grupa bija izveidojusi «**Studiju-8**», kurā tapuši divi L. Gundara darbu iestudējumi — «Septītais» un «Spēle četrrocīgi



A. Strindberga «Spoku sonāte» studijā «Kabata».
A. Liniņš, D. Ozoliņš

nepiemērotos apstākļos». Izrādes tika rādītas uz dažādām irētām skatuvēm — gan LVU Ķīmijas fakultātes zālē, gan Krāmu ielā № 4. Diemžēl 1989. gadā «Studija-8» savu darbību pārtrauca.

Latvijas universitātes paspārnē joprojām kā pašdarbības kolektīvi darbojas Ārija Geikina vadītais **Studentu Tautas teātris** un Anša Rūtentāla vadītais Kustību teātris. Šo amatieru grupu radošais darbs bieži vien ir kvalitatīvi nozīmīgāks par dažādo studiju rosīšanos.

Režisors un dramaturgs Ārijs Geikins ar teātra mākslas entuziastiem jau vairākus gadus būvē stabilus uzvedumus, kas balstās uz 60. un 70. gadu režijas tradīcijām. Ir režisora domas strikti izstrādāta koncepcija, kurai pakļauta vizuālas darbības konstruēšana, aktieri veic skrūvēšu funkcijas. Būdami neprofesionāļi, viņi nereti netiek galā ar režisora izvirzītiem uzdevumiem, tādējādi sekmējami formas dominēšanu pār izrādes psiholoģiski saturisko

lādiņu. Repertuārā interesanta, bieži pie mums vēl neaprobēta dramaturģija.

Rīgas pelēcīgajā teātra ainavā par interesantu un spilgtu parādību izveidojies **Kustību teātris**. 1989. gadā šeit tapis triptihs «Hallo», kurā izmantota Dž. Hasela un K. Bleja mūzika. Tā nav «tirā» pantomīma vai plastisko etižu virkne. Tas ir plastikas un dejas valodā vēstīts stāsts par vientulību, vienaldzību, cilvēku at-svešinātību, nivelēšanos, par «degunradžiem» (Jonesko garā). Tas ir grotesks balets, kurā ar absurdu deju palīdzību tiek radīts viens no mūsdienu pasaules tēliem. Triptiha sākumā deju spilgtos tērpos ģērbusies (kostīmu mākslinieks U. Rūķītis) egocentriķi, kas izrādes gaitā pārvēršas par atbaidošiem, cits citam līdzīgiem, pelēkiem monstriem bez sejām. Mūzikai rasts adekvāts vizuālais, plastiskais risinājums. Izrādes dalībnieki teicami pārvalda savu ķermeni. Gribas teikt — profesionāli.

A. Rūtentāla «rokraksta» iespaids vērojams tērpu mākslinieku Uģa Rūķiņa un Bruno Birmaņa vadītā **Tērpu teātra** pūlēs izrādīt dažāda rakstura tērpu kolekcijas kā kustību, dejas un mūzikas sakausējumu plastikā. «Postbanālisma balle» — tā sauc kinorežisora Vlada Goldberga iestudētu tērpu aspēli. Diemžēl daudzu modeļu demonstrētāju aktieriskās pieredzes trūkums, iekšējā un ārējā neatbrīvotība un stingums grandiozās ieceres realizāciju padara visai pieticīgu. Atzinīgi vērtējama vīriešu tērpu kolekciju autora U. Rūķiņa un sieviešu tērpu kolekciju autora B. Birmaņa vēlēšanās tradicionālo manekenu — «pakaramo» — aizstāt ar cilvēktipāžu. Taču veiksmīgi atrastais tipāžs, neapguvis aktiermeistarības likumus un būdams neartistisks uz skatuves, diemžēl tāds pats manekens vien ir.

Un tā, lūk, arī Latvijas teātros-studijās vērojams daudz kas tāds, pret ko vajadzētu sacelties. Tas vēl nav alternatīvs teātris, ja ērtās skatītāju zāles nomainītas pret neērtiem pagrabiem vai klubu nolaistām zālītēm. Pagaidām mūsu studijas tik cieši saistītas ar valsts teātriem, ka tās var uzskatīt tikai par šo lielo valsts teātru filiālēm. Turklāt otršķirīgām filiālēm, jo visai grūti novilkt robežu, kur beidzas pašdarbība un kur sākas profesionāls darbs.

Alternatīvajam teātrim jānāk ar alternatīva aktiera tipu. Tam jābūt māksliniekam, kas spēj maksimāli atbrīvoties. Atbrīvotībai jābūt gan fiziskai, gan garīgai, dvēseliskai. Alternatīvajam aktierim jeb maksimāli atraisītam skatuves spēles instrumentam jānomaina sasaistītie, sadzīvīsko un sabiedrisko kompleksu, kā arī tradicionālo skatuves normu un stereotipu gūstā mītošie teātra skolas tiražējamie artisti. Alternatīvajam aktierim, manuprāt, ir jābūt skatuviska afekta pārstāvim. Ir jādzimst jaunai

aktierskolai (ja vārdu «skola» šajā gadījumā var lietot). Ar veciem ķieģeļiem jaunu māju nevar uzcelt. Diemžēl arī jauno aktieru (ne jau gadu skaita ziņā) problēma vēl tikai gaida risinājumu.

Teātru-studiju repertuārs pārsvarā tiek veidots pēc tādiem pašiem principiem, kā tas notiek valsts teātros. Kamerteātri — 60. un 70. gadu latviešu dramaturgu darbi (G. Priede, P. Putniņš), klasika (Rainis, R. Blaumanis). «Kabatā» pārstāvēta pasaules klasika (V. Šekspīrs, A. Strindbergs), ārzemju vakardienas avangards (E. Jonesko, S. Bekets), aktuālie krievu rakstnieki (M. Bulgakovs, A. Platonovs), «nejauši» iekļīdusī latviešu dramaturģija (L. Stumbre). Neatkarīgais teātris-studija «Kabata» patlaban tomēr ir atkarīgs no ierastās domāšanas. Muzikāli poētiskais teātris savās kompozīcijās arī izmanto «izmēģinātu» pamatmateriālu — A. Caku, populāro mūsdienu latviešu dzeju, V. Kalniņu. Studijām raksturīgs kurlums pret pašmāju jauno dramaturģiju. Ja neapmierina nupat tapusi, tad varētu meklēt savu dramaturgu, radīt to. («Studija-8» un «Mākonītis ABC» — visai nosacīts izņēmums.) Jaundibinātie kolektīvi sevi piesaka bez alternatīva aktiera un alternatīva dramaturga meklēšanas mēģinājumiem. Eiropas pieredze liecina, ka revolūcija teātri visbiežāk saistīta ar revolūciju dramaturģijā, daudzu alternatīvo skatuvju priekšgalā blakus režisoriem izvirzījušies dramaturgi.

Jā, protams, novatorisms iespējams arī tradicionālā repertuāra iestudējumos. Bet Rīgas teātru-studijās pamata nopietnai sarunai par novatorismu estētikas vai izteiksmes līdzekļu meklējumu ziņā nav. Arī šeit vārdi, vārdi, vārdi... Arī šeit aprakstīto notikumu talantīgāka vai mazāk talantīga apspēlēšana.

Vai, runājot par jaundibinātajiem ansambļiem, varam secināt, ka tajos sevi apliecina jaunā paaudze? Visai nosacīti. Teātru-studiju tapšanas un darbības process nebūt neatrodas jauniešu rokās, jo gan J. un Z. Priekuļus, gan I. Elertu, gan H. Paukšu, gan Ā. Geikinu, gan M. Tenisonu nevar uzskatīt par iesācējiem. (Kā jauno iniciatīva tapusi «Kabata»; jauns ir arī topošais režisors E. Kramiņš). Teātra māksla šodien nebūt nav tas darbības lauks, kurā ar īpašu degsmi sevi vēlētos izteikt jaunieši. Arī jauniešu tematika, šodienas jaunieša tēls uzvedumos atvirzīts otrajā plānā. Kamerteātra izrādēs daļēji varam izsekot 60. gadu jauniešu gaitām vai vērot visai aptuvenu priekšstatu par jauniešiem; «Kabata» jauno problēmas skar tik daudz, cik piedāvā izvēlēta dramaturģija, un tas ir krietni pamaz; Poētiski muzikālā teātra redzeslokā abstraktas tēmas; «Apsēstā māja»? — arī nepievēršas jauniešu dzīves tematikai.

Studijā «Kabata».
Pēc izrādes «Godo gaidot».
Izrādes dalībnieki
A. Zūzens, A. Silavs,
J. Kirmuška



Teātra avangarda vēsmas mūsu studijās ļoti vāji nojaušamas. Labākā gadījumā tas ir vakardienas avangards. Nav veiksmīgu mēģinājumu ne *performance* (ārpus teātru studijām ir, piemēram, kā tēlotājas mākslas pārstāvju pašizpaušme) jomā, ne eksperimentos ar video, ne hiperreālismā vai naturālismā, ne žanru sintēzē. Teātri-studijas, tāpat kā valsts teātri, turas pie teksta un iztiek ar aptuvenību. Trūkst mērķtiecīgas estētiskās programmas.

Latvijas jaunatnes radošais potenciāls uzskatāmāk realizējies citā kultūras sfērā, daudz demokrātiskākā un pieejamākā, — rok-mūzikā. Seit revolūcija jau ir notikusi. Džinsi un spurainie mati nostūma no skatuves brokāta kleitas un koncertuzvalkus. Un popmūzikas priekšējās rindās izvirzījās tie, kuru ierocis bija ideja, mērķtiecīga programma. Tieši popmūzikā ieskanējās šodienas jauniešu rūpes un dzīve. Mūziķi ar degsmi un pārliecību pauda

savas domas par politiskām norisēm, sniedza savu pasaules redzējumu. Tas tika darīts, meklējot gan jaunas skaniskās, gan saturiskās formas. «Dzeltenie pastnieki», «Jumprava», «Pērkons»... savos skaņdarbos radīja sašķobītas, ačgārnas pasaules modeli, dziedāja par dīvaino, brīžiem apjukušo mūsdienu jaunieci. Un cik savādi — viena no šā apvērsuma iezīmēm bija ... atteikšanās no koncertu teatralizācijas. (Kā izņēmums minams «Pērkons», kas savām programmām izvēlējās spilgtu teatralizētu formu.) Lielākā daļa grupu uzstājās, nedomājot par īpašu režiju uz skatuves vai dziesmu apspēlēšanu. 60. gados dzejnieki kļuva par jaunās paaudzes praviēšiem, turpretī 80. gadu nogalē vairums jauniešu starp dzejoli un dziesmu tekstu pārsvarā izvēlējās tekstu. 1989. gadā jaunās paaudzes praviēši joprojām bija rokmūziķi.

Elitārās jaunatnes uzmanības centrā nokļuva tēlotāja māksla. Toties teātris atrodas jaunatnes uzmanības perifērijā. Valsts teātri Latvijā kādu brīdi vēl var «snaust» droši. Teātri-studijas šodien nav kļuvušas par to reālajiem konkurentiem, kā tas notika, piemēram, Maskavā 80. gadu vidū, kad ar interesantu repertuāru un jaunas izteiksmības meklējumiem stabilu reputāciju iekaroja Dienvidrietumu teātris vai studijas «Cilvēks» un «Pie Ņikitas vārtiem». Studiju tapšana Latvijā 1989. gadā bija nevis estētiska, bet gan formāla parādība. Gaidīsim. Varbūt viss vēl ir priekšā.

Ārijs Geikins

NELIELAS IMPRESIJAS JEB GEIKINA ZIMĒTS
DRAMATURGA JĀŅA JURKĀNA PORTRETS

PAR CILVEKU, KAS PROT DRAUDZETIES AR BĒRNIEM
UN KAĶIEM

Var uzdot jautājumu: — Kas tur liels? Vai tad citi tā kaut ko neprot?

Es apgalvoju — ne visi. Pulka ļaužu vispār to negrib.

— Pasaulē daudz svarīgāku, katrā ziņā nepieciešamāku lietu, — jums atbildēs.

Uzdzirdis, ka bērns ir mūsu tautas «gaišā nākotne», tāds cilvēks nosacis: — Protams, protams...

Un ar to tā lieta beigsies. Jā. Bērni... Taču ieskaitīt «gaišajā nākotnē» arī kaķus būtu nedaudz absurdi. Vai ne?

Iekšēja nepieciešamība pēc maiguma un mīlestības izpausmes, kas robežojas ar joku, tomēr nav joks, Jānim Jurkānam ļoti raksturīga.

Atceros tos laikus, kad Jānim pašam ģimenes vēl nebija. Toreiz abi dzīvojām Jūrmalā. Vedot savus bērnus mājās no dārziņa «Saulīte», gandrīz vienmēr visi iegriezāties pie Jāņonkuļa jeb Jurkāņa. Mani bērni gaidīja šīs tikšanās. It sevišķi vasarā. Uz vējtvera bieži vien bija uzlēdis arī kāds kaķēns...

Tanī laikā Jānis sacerēja un draugu pulkā ģitāras pavadībā izpildīja daudz dziesmu. Viņš spēlēja melodijas no savām pirmajām lugām «Dzērvīte» un «Pulkstenis ar dzeguzi», spēlēja balādi par tautas sāpi «Ciankālijs», spēlēja arī «mazajiem klausītājiem» veļtītas dziesmiņas, piemēram, «Par kāpēcīšiem». Bērni un bērniņi labsajūtā smaidīja un pieprasīja: — Vēl! Vēl! Vēl!

Jānis man šķita kā labais mags, kas prot apburt...

Bet dziesma par ciankāliju, kas tiek kaisīts i tautas, i paša dzejnieka rētās? Vai arī tā apbūra? Jā. Ar savu dziļi melodisko, smeldzīgo asmeni ik reizes no jauna tā uzvandīja mani visapslēptākos, tais dienās «uzvārdīties nedrīkstošos» slāņus. Acīs saviesās miklums, un pat tik lielam individuālistam, kāds esmu es,

radās apņēmība «pulcēties lielos baros» un iet cīnīties par tautas brīvību.

Vai tieši no šādām kaislīgām notīm neizauga dramaturga Jāņa Jurkāna vissociālākā un traģiskas pilnā luga «Virtuss»? Zēl, ka tā nav iestudēta! Toreiz nedrīkstēja. Tagad daudzi režisori saka: — Nokavēts. Tais gados jā, tad būtu skanējums...

Kāds ne slikts režijas meistars nesen pūlējās mani pārlicināt: — Ko tu gribi? Teātrim nav jānodarbojas ar politiku, tam jāpalīdz cilvēcei mierīgi nomirt.

Ja jau ar šādu mērauklu pieiet...

Taču Jāņa uzrakstītā politika, manuprāt, pārstāj būt kaila un neapģērbta, tā vienmēr apaug ar ētikas, proti, zelta ābeles sulīgajām lapām un augļiem. Tas sakāms par jau pieminēto «Virtusu», tas sakāms arī par tādām lugām kā «Durvis» un «Streļķi».

Arī šie darbi divainā kārtā nav ieraudzījuši skatuvi. Daudzus toreiz īpaši spēcīgi šokēja «Streļķi». — Kā nu tā drīkst?! Sai tēmai jābūt pilnai iedvesmojošas un aicinošas varonības, bet Jurkāns rāda arī aizmugures ainas: nabadzību, prostitūciju, utis un hospitāļus...

Dramaturga galvenajam secinājumam, ka latviešu streļķi «aizgāja pasaulē tālu», neesot nedz jēgas, nedz attaisnojuma. It sevišķi nepieņemams tas likās Kultūras ministrijas toreizējiem funkcionāriem.

Sodien, astoņdesmito gadu beigās, līdz šādai atziņai aizgājuši gandrīz visi. Bet kas vairs no tā?

Jānis pret savām lugām ir it prasīgs. Arī «Streļķi», viņš saka, būtu jāpārstrādā. Gan ne idejisku, bet galvenokārt stilistisku vaiņiņu dēļ.

Bet kā paliek ar bērniem un kaķiem?

Bērni nu aug arī Jurkānu ģimenē. Pie tam veseli trīs: Jurgis, Nauris un Elīna. Bet kaķa nav. Manuprāt, ne tāpēc, ka Jurkāna kundze Raita uztur dzīvoklī kārtību un tīrību, bet gan tādēļ, ka no lielpaneļiem būvētās ēkas septītajam stāvam ir sava specifika. Zēl.

Ģimene Jurkāniem ir stipra, morāli tīra, vesela. Bez meliem, izlikšanās, bez materiālo priekšmetu kulta. Ar vārdu sakot, bez tā visa, ko Jānis attēlo daudzās savās lugās, piemēram, «Pulksteni ar dzeguzi», «Kraukļos», «Oāzē» un citās. Arī no jaunākā darba — kamerlugas «Akacis» — uzjundī tāda personāža dzīves neiekārtošana, ka vai raudāt gribas... Cik daudz Jāņa lugās netīru dvēseļu, pat pilnīgi bezdvēselisku cilvēku, jo tieši pēdējie piecdesmit gadi ar saviem skaudrajiem, traģiskajiem notikumiem ir tautu maitājuši, nepareizus pamatus būvējuši un cementējuši.



*Dramaturgs Jānis Jurkāns ar dēlu Nauri
un meitu Ēlīnu*

Konkrētas vēsturiskas lugas par šiem notikumiem Jānim nav. Varbūt izņemot «Durvis». Bet šajā lugā ieskanas arī vēl citas tēmas. Jebkura Jāņa luga ir polifona.

Jā, tīras un netīras dvēseles un cīņas starp tām. Ir arī pelēkas dvēseles, ir puspelēkas, un visām viņām gribas ņemt savu daļu. Dod tikai nedaudzās, tās gaišākās...

Manuprāt, Jānis Jurkāns latviešu pēckara dramaturģijā ir spēcīgs tieši kā dažādu cilvēka dvēseles stāvokļu dzejnieks. Tam materiāla mūsu patiešām neiekārtotajā dzīvē ir vai cik! Bet pretī melnajiem bezdibenjiem, ko Jurkāns attēlo, spīguļo maza, tūlīt, tūlīt izdzist gatava liesma, proti, ideāls. Varbūt nosauksim to par Dzērvīti?

Arī Jāzeipiņš pieķeras pie tik nestipra salmiņa kā ideāls un... aiziet bojā. Labais, pat vislabākais, visētiskākais iet bojā! Tam, kas būtu visiem spēkiem jānosargā un jāattīsta tālāk, — tam jāaiziet melnajā nebūtībā? Bet varbūt ne melnajā, bet baltajā: jas-mīnu ziedos, zilajās debesīs, Dievā, ko tik maz savos darbos Jānis

piemin tieši, rāda nevis zīmēs vai simbola veidā, bet gan caur cilvēka dvēseles meklējumiem, caur lugas atmosfēru? Ir jau arī tādas neliešu bandas kā «Kraukļos», kur Dieva, manuprāt, vispār nav vai, ja ir, tad tikai iekš maza, maza gaismas stariņa, iekš cerību zvaigznītes.

Jānis izjūt cilvēku netikumus ar visu savu būtņi, un tie viņam sāp. To gan nav viegli atšifrēt.

Jā, par spīti manam apgalvojumam, ka Jānis Jurkāns ir īsts dvēseles cilvēks, viņš ir arī racionāla prāta cilvēks, pilns uzņēmības gan savā personiskajā dzīvē, gan arī amatā, ko pildīja Kultūras ministrijā.

Patiesi brīnos, ka tas neizdzēš, bet gan papildina viens otru. Es Jāni pat apskaužu. Par māku savienot it kā nesavienojamo! Atceros, kad augstākajām instancēm vajadzēja pierādīt kļaida latviešu dramaturga R. Staprāna lugas «Četras dienas jūnijā» noderīgumu, pat nepieciešamību, Jāņa galvā kā šaha lielmeistara smadzenēs dzima viena par otru paradoksālākas idejas. Neko viņš «augstajiem kungiem» neteica «pa tiešo». Taču pierādījumi tapa. To novērtēja, ņēma vērā, un Dailes teātris vēl šodien lugu izrāda Rīgas pilī.

Arī savā dramaturģijā Jānis ļoti reti «sit pa tiešo». Dialogos šķiet ietvertas it kā gluži sadzīviskas un beznozīmīgas frāzes par ēšanu, dzeršanu, gulēšanu. Vārdu sakot, darbības personas runā neuzbāzīgi, lugas ideju un autora iecerī vārdos neizklāstot. Bet veidojas glezna, kurā dominē spēcīgas zemstrāvas, tā saucamais otrais plāns, īsta zelta ādere saprotošam, ar jūtīgu sirdi apveltītam režisoram un aktierim.

Tāpat vairums remarku Jurkāna lugās ir it sadzīviskas: «ēd», «novāc galdu», «paliek pie spoguļa». Ir arī garāki skaidrojumi. Tajos ietverti krēslas vai gaismas atblāzmas apraksti, arī kāda mūzikas gabala vārdisks izklāsts, lai režisoram vieglāka iešana uz mērķi.

Kā Jāņa Jurkāna lugas iestudēt, kā tās spēlēt?

Varu izteikt savus uzskatus. Pats LVU Studentu teātrī iestudēju «Dzērvīti» un «Pulksteni ar dzeguzi». Tad arī sākās mūsu draudzība.

Bija viegli strādāt, jo mani amatierteātra aktieri, daudz vairāk nekā profesionāli akadēmiskajos teātros, bija pieradināti meklēt psihofiziskas darbības, kur galvenais ir aktiera ķermenis, bet vārdam ir pakārtota nozīme. Tā arī pareizie zemteksti rodas un Jāņa veidotās sadzīviskās frāzes kļūst par smalku nianšu izteicējām.

Bet, ja aktieris ar labi nostādītu balsi skandē kailu tekstu vai, kā pats domā, izrunā zem vienas frāzes, tikai zem šā teiciena pa-

slēpto zemtekstu, tad rodas gluži pretējs rezultāts. Zemteksts visā pilnībā ir apslēpts mūsu ķermenī, nevis balsī. Piemēra pēc varētu sacīt: tas apslēpts dzīvajā taurētājā, nevis aukstajā metāla taurē. To savā pēdējā daiļrades posmā atklāja lielais Staņislavskis. Bet daži mūsu režisori, kuri, tā sacīt, strādā «ar vārdu», ne visai labi šo metodi pārvalda. Kā jau minēju, vārds dramaturga Jāņa Jurkāna lugās bieži vien nav noteicošais. Tāpat kā Čehovam.

Nesaku, ka citādi nevar un nedrīkst rakstīt. Kopš A. Čehova pasaules dramaturģija izgājusi daždažādus novirzienus un virzienus. Taču divainā kārtā atkal notiek atgriešanās pie čehoviskajām tradīcijām. Latviešu dramaturģijā šeit pirmām kārtām jāmin tieši Jānis Jurkāns. Ja vēlaties, varu norādīt arī uz kādu citu — angli H. Pinteru.

Bet vēl par dziesmām un dziedāšanu. Jānim dziesmu ir patiešām daudz. Muzikalitāti Dievs viņam šupulī ielicis. Atceros, pirms gadiem desmit kādā jautrā pasēdēšanas reizē pie Jura Strengas es iedomājos Jāni. Viņi toreiz vēl nebija pazīstami. Ņemu taksi un braucu uz Jūrmalu Jurkānam pakaļ. Viņš nepretojās. «Atvilējām» ar visu Jāņa ģitāru. Un tad gāja vaļā! Juris, šis kalsnais bass, ņēma apakšas, bet Jānis augšas un vēl augstāk par augšām ...

Kad materiālās iztikas problēmas Jurkānu, tāpat kā daudzus no mums, spiež pie zemes, bieži vien nodomāju, kāpēc viņš nedibina savu ansambli un nekonzertē. Klausītāju būtu, cik uziet. Jānis jau savā laikā mācījies konservatorijā tieši par dziedātāju, pēc tam par aktieri. Bet ar savām dziesmām Jānis naudu pelnīt negrib ... — Dīvaini, tāds talants, bet sveci zem pūra tur, — es sašutis spriežu. — Vai tad labāk būvēt kamīnus?

Jā, arī to Jānis prot. Rezultātā tapušas dažas šāda veida ugunsvietas un viena komēdija. «Kamīnu» iestudēja VEF Tautas teātris. Jānim ir patiešām labi attīstīta humora izjūta, tikai ar skumju pieskaņu ...

Kas attiecas uz dziesmām — arī tad, ja viņa lugu izrādēm dziesmas komponē citi, Jurkāns saviem vārdiem izdomā arī pats savas melodijas. Kaut gan izpilda tās tikai draugu pulkā.

Draugu Jurkānam nav daudz. Toties paziņu — cik uziet! Gan dzīvesvietā, gan autoservisos, gan veikalos un teātros. Viņš ir ļoti komunikabls cilvēks, bet par sev dziļi tuvām un intīmām problēmām runā reti.

Jānis prot klausīties. Prot uzklausīt gan apmeklētāju Kultūras ministrijā, gan sadrūmušu kolēģi, gan vienkāršu zemnieku, kādu ierēdni vai arī gadījuma rakstura līdzbraucēju vilciena kupejā.

Jānis prot strīdēties. Loģiski un pamatoti, kā lugai grodus būvējot. Taču par ko es Jāni atkal apskaužu: vajadzības gadījumā viņš prot savus spriedumus neizteikt, neizrādīt kā uz delnas savu pārliecību un netiepties: — Tikai mana patiesība ir tā istā!

Bet vai tādā gadījumā mēs varam runāt par principialitāti? Jā, varam! Savas pozīcijas Jānis nekad neatdod un savus spriedumus nemaina.

Lugu sižetus Jānis Jurkāns lielākoties smeļas no dzīves. Arī cīnoties ar dzīvi.

Mazs piemērs. Atceros, savā laikā ļauns kaimiņš vai arī kāds cits viņa uzdevumā Jāņa mātei zvanīja vairākas reizes dienā, nolaupīja visrupjākiem vārdiem un, nenosaucis sevi, nolika klausuli. Kaimiņš tā atspēlējās par to, ka tūlīt pēc kara izpildkomiteja ierādījusi Jāņa mātei apdzīvojamo platību tieši viņam piederošajā mājā. Un tā gadiem ilgi! Visas instances, pie kurām Jurkāni, ieskaitot miliciju un prokuratūru, griezās, atteicās palīdzēt. Vienīgo, patiesi vienīgo kompensāciju — un arī tikai psiholoģisku, varbūt pat morālu, bet ne juridisku — Jānis saņēma tad, kad ierakstīja šo notikumu savā lugā «Kolibri». Ko citu mūsu pagaidām vēl beztiesiskajā valstī viens radošs cilvēks lai iesāk?

No darba Jānis nebaidās. Arī no prasta ne. Kopš mazām dienām mātes pie daždažādiem uzdevumiem pieradināts, jauneklīgas gados arodskolā arī galdnieka amatu apguvis, Jurkāns prot plaut zāli, remontēt autiņus un dzīvokli.

Ar lugām Jānim sākumā dikti labi veicās. Vēl īsti neuzrakstītas, tās jau rāvās iestudēt gan Rīgā, gan Liepājā. Bet vēlāk? Vēlāk autoram sāka pārnest optimisma trūkumu un pārliecīgu drūmumu.

Bet ja dzīvē tumšo toņu papildnam?

Ja visapkārt daudzu ģimeņu saites šķīst un brūk?

Ja cilvēkā priekšmetiskais un lietišķais pārspēj prasību pēc garīgā?

Ja ļaudis aizmirsuši vecās un labās tradīcijas?

Ja dvēseles noslikušas akačos?

Ja valdošās un vadošās bieži vien kļūst «Kraukļos» paustās patiesības, proti, rupjš un cinisks spēks?

Ja pat idilliskā lauku oāzē mūsdienu «varonis» deģenerējas?

Kā jau minēju, personiskajā dzīvē, savās intīmajās sfērās Jānis iznīcinošus baciļus pat tuvumā nelaiž, taču acis un ausis neaizbāzīsi, sirdi ar zieģeļiem nenoslēgsi. Un dramaturģija ir konfliktu māksla. Ko līdz, ja tev pašam baltās un saulainās krāsu bundžas

pilnas līdz malām, bet sabiedrība, kurā tu dzīvo, ir nevesela un tauta uz iznīcības robežas?

Portreta nobeigumā laikam jāatgriežas pie sākumā ieskicētās bērnu un kaķu tēmas, pie Jāņa Jurkāna iekšējās nepieciešamības sniegt laudim maigumu un mīlestību.

Jā, dramaturga aprakstītā mīlestība lielākoties ir rūgta un nelaimīga, taču gandrīz vienīgais uz augšu, pret ausmas debesīm cēlējs strāvojums. Un es ticu, ka reiz Mīlestība — kā lielākais cilvēka garīgais spēks — tomēr sāks pārveidot pasauli.

Par to dramaturgs Jānis Jurkāns noteikti rakstīs savās nākamajās lugās.

Kaut nu tās iestudētu!

Marina Janaus

«GAISMU! KUR IR GAISMA?»

«Gaismu! Kur ir gaisma? Vai tiešām šai telpā nekad neiedegsies uguns?» —

tā sauc Lilitas Ozoliņas Valdniece izrādē «Tumšā mitekļa valdnieks». Tā sauc Lilitas Valdniece pašā izrādes ieskaņā, lai sāktu Tagores piedāvāto šķēršļu pārbagāto moku un atziņu ceļu. Cilvēks sauc skaļi un neiecietīgi, pieprasot un nekā nepiedāvājot, savu taisnību absolutizējot. Sirdsprāts ir nocietinājies, dvēsele salta, tomēr izmisuma stīga vēl ķercoši skan.

Ceļš ir garš, ceļš ir mūža garumā. Arī Valdniecei jāklūst par sievieti, jāiepazīst mīlestība un viltība, jāiemācās priecāties un raudāt, jāaptver cilvēka kā dabas sastāvdaļas mūžīgais ritums, izjūtot tumsu kā brīnumainu noslēpumu, kam tuvojoties cilvēks atrod kontaktu pats ar sevi, ar savu dvēseli. Tad arī gaisma klūst silta un aicinoša, tā vairs nav jāpieprasa, tā atnāk pati. Nav vairs skaļa izmisuma, ir klusa mīlestība un tikko dzirdami, sirds apskaidroti čuksti.

Valdniece: «Kad es biju Valdniece, es staigāju pa zeltu un sudrabu. Tagad, minot Viņa putekļus, es atbrīvošos no sava nelaimīgā likteņa. Kas to varēja zināt, ka, ejot kopā ar Putekļainās zemes valdnieku, varēs savienoties ar pašu zemi.»

Lilita bija ļoti laimīga, kad saņēma šo lomu. Pirmo reizi izlasījusi lugu, viņa teica: «Neko nesaprotu, bet esmu ļoti laimīga.» Es savukārt nodomāju: «Kā to var nesaprast? Cilvēka ceļš pašam uz sevi. Mēs katrs mokāmies ar to.»

Jā, Lilitai nebija viegli. Uzskatu, ka šī loma bija kā pagrieziena punkts, kā lūzums salīdzinājumā ar līdz šim uz skatuves spēlēto. Un ne tikai uz skatuves. Lilita sāka taujāt pēc tādas lasāmvielas, kādu iepriekš nebija pat iedomājusī savā ikdienā.

Mēs sākām runāt par tēmām, kas agrāk Lilitas interešu lokā nebija. Es ļoti spēcīgi izjutu, cik kontrastējoši pēkšņa bija šī pārmaiņa. Laikam tāpēc, ka esam ar Lilitu kopā kopš Dailes studijas pirmā kursa, kopš 1966. gada. Kopā vecajā Dailē, kopā tagad Jaunajā — mazajā, divvietīgajā aktieru ģērbtuvītē. Šāds laika sprīdis nav mazs, lai pierastu viena pie otras, uztvertu mazās vajābiņas, varēšanas un nevarēšanas, intereses un anti-intereses. Saka: «Pieradums atbrīvo!» Bet no kā? Atbrīvo no domas, ka tu vēl vari būt arī citāds? Ka tev ir uzlikts pazišanas zīmogs uz pieres, un cauri? Varbūt tā ir vieglāk izdzīvot, mazāk rūpju, mazāk konfliktu gan pašam ar sevi, gan ar citiem? Taču aktiera profesijā tas ir grūtāk. Pat ne grūtāk, tas vienkārši ir ļoti slikti. Režisors pierod pie tā saucamā aktiera tipāža, kolēģis pie kolēģa: viņš var spēlēt tikai to, bet šo — nekādā ziņā nevar. Vēl briesmīgāk, ja šī pieraduma slimība piemetas arī teātra kritikai un jau publiski tiek norādīts, kas kurš ir un kurā plauktiņā drīkst atrasties — baltā vai melnā, rozā vai zilā. Protams, katrs aktieris, kurš kaut cik seko savam attīstības ceļam, kurš saprot, ka kalpo mākslai un strādā mākslas iestādē, kur darišana ar cilvēku dvēselēm un prātiem, kurš galu galā preparē pats sevi, — tas nonāk līdz robežsituācijai, kad pieradums sasaista un moka. Šī pieraduma saite ir jāpārkāpj vai pat jāsarauj. Un te vairs nepalīdz tikai talants vai ticība sev. Ir vajadzīga uzticēšanās jaunajai pasaulei, kas ienāk tevī, cilvēkam, kurš piedāvā to (mūsu konkrētajā darbā — autoram, režisoram), vajadzīga atvērta, ievainojama dvēsele, atmetot jebkuras personiskās ambīcijas.

Liekas, tā arī vērtās Lilita tai periodā, kad notika mēģinājumi «Tumšā mitekļa valdniekam». Ticēja, ļāvās un vērtās.

Vecvīrs: «Paskaties uz mūsu Valdnieci: viņa tā uz sevi dusmojās un domāja, ka, aizmetusi prom visas rotas, kātēs savam daiļumam, kas apbur pasauli. Tomēr noniecinājums liek daiļumam uzplaukt vēl vairāk — tagad to nekas vairs neapsedz.»

1965. gadā veidojās Tautas kinoaktieru studija, kurā iestājās Lilita. Komplektējās Teātra fakultātes sagatavošanas kurss, kurā iestājos es. Intereses dzīta, biju aizgājusi arī uz kinoaktieru studijas pirmseksāmenu konsultāciju, kur arī pirmo reizi ievēroju Lilitu. Garāmejot. Bet ievēroju.

Ap to laiku Rīgas kinostudijā uzņēma filmu «Pēdējais blēdis» (starp citu, galveno lomu tajā spēlēja aktieris Nikolajs Gubenko, nu jau arī nopietns sabiedrīks darbinieks — PSRS kultūras ministrs). Piedalīties masu skatos aicināja mūs — fakultātes sagatavošanas kursa audzēkņus un, kā izrādījās, arī kinoaktieru

studijas audzēkņus. Atkal ievēroju Lilitu. Un atkal garāmejojot. Bet ievēroju. Filmēšana notika naktī, paviljonā. Ļaužu daudz, karsts, trūkst gaisa. Īsu brīdi filmē, tad ilgu laiku gaidām, gaidām... nākamo brīdi. Atceros savas toreizējās izjūtas, tādu kā vilšanas kinouzņemšanas procesā, bet tai pašā laikā arī interesi — kā jau par visu, kas jauns un nezināms. Visvairāk patika pētīt cilvēkus, kas apkārt. Vēroju, cik nenogurdināmi Nikolajs Gubenko daudzas reizes atkārtoja kādu nelielu ainiņu ar spilgtiem groteskas elementiem aktieriskajā izpausmē. Bariņos sasēdušies, jaunieši kā nu mācēdami mēģināja aizpildīt laiku līdz filmēšanas brīdim.

Lilita bija viena. Viņa mierīgi klīda pa paviljonu, domādama savu domu. Laikam arī nogurusi, laikam arī pārgaidījusies, taču to nevarēja manīt. Izskatījās svaiga, skaidra, darbam gatava, nedaudz uzvilкта. Ļoti noteikts bija viņas ārējais veidols, ko spilgti atceros līdz šai dienai. Tumši brūni mati, apgriezti *à la* Mireija Matjē. Griezums tik nevainojams un precīzs, ka uzreiz piesaistīja uzmanību. Šādā smagnējā, juceklīgā atmosfērā tas fascinēja. Korektums, atturība, pat zināma sterilitāte savienojās ar enerģiju, spēku un skaistumu.

Vēl tagad domāju, ka Lilītai vajadzēja kļūt par Lilitu Ozoliņu tajos brūnajos matos. Kad kino drīz vien pārvērtā Lilītas ārējo izskatu, biju nesaprašanā. Kāpēc mākslīgi jāpārveido savs *image*, ja tas ir spilgts, interesants un neparasts? Varbūt tas arī pieder pie kinoaktiera ikdienas? Tādas domas uzmācas vēl šodien. Varbūt tādēļ man Lilīta likās tik mākslinieciski spēcīga filmā «Ezera sonāte», kur atkal pēc ilgiem laikiem parādījās viņas tumšā galva?

Dailes teātra IV studijā mēs daudz strādājām kopā — spēlējām eļīdes, fragmentus, diplomdarba izrādes. Ar Lilitu vienmēr bija viegli mēģināt. Apbrīnojamas darba spējas, neizsīkstoša enerģija, mērķtiecīgums, gribasspēks realizēt iecerēto par katru cenu. Vai šīs īpašības pieder katram jaunam censonim? Nē, nebūt ne katram. Šodien redzam, ka tās nav jauniešu privilēģijas. Lilītai šīs īpašības saglabājušās līdz pat šodienai — gan ar niansētām iekšējām pārmaiņām. Tās gluži vienkārši Lilītai piemīt, pie tam ļoti redzamā, uzskatāmā, ikdienā sastopamā veidā.

Trešajā kursā biju iecerējis kā patstāvīgo darbu sagatavot fragmentus no Z. P. Sartra lugas «Mušas». Lilīta — Klitaimnestra, es — Elektra, Pēteris Liepiņš — Aigists, Haralds Ulmanis — Orests. Pati iztulkāju, sakārtoju fragmentus, strādājām azartiski. Parādījām Pēterim Pētersonam. Viņam ļoti patika, un viņš darbu noveda līdz tādai kondīcijai, ka mēs to spēlējām uz vecās Dailes skatuves jau pa istam — kā kursa darbu. Tas bija viens no spēcīgākajiem pārdzīvojumiem studiju gados. Arī Lilītai. Domājot

par to šodien, pēc daudziem gadiem, apzinos, ka tās aktieriskās kvalitātes, ko Lilita «izdeva no sevis», ir izturējušas laika pārbaudi. Pētersona prasības bija stingras. Dinamiskais, eksplozīvais satura dramatisms bija jāiekļauj tikpat spēcīgā, asiem kontrastiem bagātā formā. Klitaimnestra — melnā tērpā, melniem matiem, spilgti sarkani krāsotiem nagiem — likās, nagu galos pa asins pilītei. Nepieejama, varaskāra, nežēlīga. Un tad pēkšņi — pa mazu dvēseles spraudziņu kā baltas gaismas svītriņu pavidēja mātes mīlestība pret Elektru un nožēla par līdz šim nodzīvoto dzīvi.

Diplomdarbā — R. Blaumaņa «Pazudušajā dēlā» — Lilita spēlēja māti — Roplainieti. Strādājām mazpamazām, divus gadus pedagoga Jāņa Zariņa vadībā. Iestudējums tapa tik skrupulozi, ka ne vienreiz vien gribējās mest plinti krūmos. Divus gadus! Pa skatiņam! Pa teikumam! Bet Jānis Zariņš mums atkārtoja: «Jāiemēģina tā, lai nakts vidū varētu nospēlēt to vai citu skatu.» Un Lilita bija viena no izturīgākajām. Viņa nekad neizrādīja, ka būtu kas apnicis, nekad nekrita nevajadzīgā izmisumā, strādāja noteikti, līdzsvaroti, mērķtiecīgi, pacietīgi. Vēlāk, kad izrāde bija gatava un mēs to jau veselu sezonu bijām spēlējuši teātra repertuārā, Lilita reiz teica: «Es tikai tagad tā isti novērtēju Zariņa lēno, pacietīgo, garo mēģināšanas procesu ar mums, studentiem. Jo kā gan citādi mēs varētu nospēlēt savam vecumam tik neatbilstošus tēlus.» (Es spēlēju Ažu.) Lilita nepiekāpīgi tuvojās Roplainietei, līdz arī kļuva par to. Pēdējā mēģinājumu periodā, kad bija jau kostīmi vai to detaļas, Lilita man jautāja: «Manai Roplainietei vajadzētu to brūno tavas tantes jaciņu, kas tev reiz bija mugurā. Vai tu nevarētu man to aizdot?» Jā, bija tāda tantes jaciņa, ko pati biju iemīļojusi. Protams, nākamajā dienā Lilita to uzvilka un it kā uzlika punktu uz «i». Arī tas palīdzēja līdz galam iekļūt Roplainietes ādā.

Tik apjomīgi, dramatiski sieviešu raksturi kā Klitaimnestra un Roplainiete studiju gados ne katram pa spēkam. Bet Lilitai bija gribasspēks, regulārs, apzinīgs darbs — tāda izskatījās Lilitas ikdiena jau toreiz studijā. Studija iemācīja strādāt. Iemācīja cienīt un novērtēt kolēģa darbu. Iemācīja cienīt skatuves dēļus. Morāle un ētika ir ne mazāk svarīga kā meistarība. Kur tās šķiramas? Un vai šķiramas vispār? Laikam jau ne.

Valdniece: «Kā tu, kalpone, tik viegli spēj to, ko nevaru es — Valdniece?»

Kalpone: «Tādēļ jau arī spēju, ka esmu kalpone. Tikko sāku plīdīt savu pienākumu, šis spējas rōdas pašas no sevis.»

Lilitas stingrā apņēmība katru nodomu paveikt līdz galam izpaudās arī pavisam sadzīvīskās situācijās. Iespējams, viņai bija arī zināma ietekme uz pārējiem kursa biedriem. Reiz viens no zēniem man teica: «Tu saproti, ka jūs, visas meičas, visai bieži ejat Lilitas pavadā?» — «Vai tiešām? Es to nejutu,» es atbildēju. Laikam jau tā bija organiska, nemanāma ietekme, ko prāts neuztvēra. Un nebija arī vajadzības, jo sadzīvojam lieliski.

Kādi Jāņi Ērgļu pusē, Kaspara Pūces tēva dzimtajā vietā. Vakarš nolīgots, no rīta jātiek mājās. Līdz Ērgļu stacijai daudz, daudz kilometru. Agrā rītā Lilita mudina iet kājām līdz stacijai, citas iespējas nav. Tātad — ejam. Rīts agrs, bet saule jau cepina, soļojam pa grantētu, putekļainu lauku ceļu. Ik pa brīdim gribas atlaisties zālē, ēnā un atpūsties. Lilita atkal mudina — jāiet, citādi nokavēsim vilcienu. Galā tikām, uz vilcienu paspējam.

Kāda ziemas pēcpusdiena studiju gados. Pēc nodarbībām Lilita uzaicina mani aizbraukt uz Kalngali, kur viņas tēvs būvē māju. Pagaidām gan esot tikai pagaidu mājiņa, tāds kā šķūnītis, bet tas nekas. Braucam. Vilciens diemžēl iet tikai līdz Vecākiem. Braukt atpakaļ vai gaidīt stundu līdz nākamajam? «Nē,» Lilita saka, «ejam kājām! Kalngale pavisam tuvu.» Kādu laiku ejam pa dzelzceļa stīgu, tad iegriežamies mežā. Sniegs vismaz līdz ceļiem, brienam sirsniģi, nedaudz izmisiģi, jo kļuvis jau tumšs un izrādās, ka tik tuvu vis nav, kā domājām. Bet Lilitas enerģija ir, protams, neizsīkstoša. Kad beidzot esam klāt, sajūta ir lieliska, nedaudz fantastiska. Mazā, no dēļiem sasistā mājēlē Lilita iekur plīti, uzcep olas, no neliela pagrabiņa izceļ kasti ar no rudens uzglabātiem, pašu dārziņā ievāktiem tomātiem un mēs abas ieturam burvīgas vakariņas. Ilgi nevar kavēties, jātiek uz vilcienu. Atvadāmies no viesmīlīgās mājiņas un atkal brienam — šoreiz gan uz Kalngales staciju.

Jā, Lilitai patika sagādāt nelielus pārsteigumus un patīkamus brīžus saviem draugiem un kursa biedriem.

Kāda Lilitas dzimšanas diena. Pulcējamies viņas vecajā Čiekurkalna dzīvoklī. Šoreiz zirņu balle! Jā, milzīga māla bļoda ar karstiem pelēkiem zirņiem, otra bļoda ar karstiem sačurkstinātiem speķa gabaliņiem. Un alus. Viss. Lilitas mamma tā kaunīgi piebilst, ka šoreiz tāda paprasta tā balle, taču Lilita tā gribējusi. Un atmiņā palikusi tieši šī! Tieši zirņi! Tāpēc ka neparasti. Tāpēc ka pārsteigums.

Studija pabeigta, gaidīja darbs. Patiešām, jo pēc diplomu saņemšanas Dailes teātra jauniestudējumā «Uz kuru ostu?» (Arnolda Liniņa režijā) lomu sarakstā bija Lilitas un arī mans vārds. Atceros, skaņu režisors Juris Kiršners lasīja lomu sarakstu un teica: «Ja jūs abas esat paredzētas šai lugā, tad jau

paliksīt teātrī, jo mēģinājumi sāksies rudenī, pēc atvaļinājuma.» Tā arī bija. Mēģinājumos bailes bija drausmīgas, nekas neveicās. Pirmo reizi vecāko kolēģu vidū bija neiedomājams kauns par savu nevarību. Skatījos uz Lilitu. Arī viņas acīs bija bailes, bet viņa prata tās neizrādīt. Vienā no pirmajām izrādēm stāvēju kulisēs un gaidīju savu uznācienu. Pienāca Uldis Pūcītis un teica: «Ko tu drebinies? Paskaties, kā Lilita!» Jā, Lilita prata sevi saņemt rokās. Prata un prot arī tagad visgrūtākajos brīžos koncentrēt sevi tikai uz darāmo uzdevumu, pārvarēt nevajadzīgas emocijas un realizēt nepieciešamo. Man pat liekas, ka Lilitai ir kauns neizdarīt, kauns zaudēt, nebūt vajadzīgajā līmenī.

Kalpone: «Mans Valdnieks nekad neierodas, saceldams putekļu mākonī. Viņš atbrauc nepamanīts.»

Valdniece: «Es ar viņu pati iepazīšos. Es nespēju būt kalpone un vergot tavam Valdniekam dienu un nakti cerībā uz mūžīgu dzīvošanu. Nekad es nevarēšu būt tik pazemīga kā tu.»

Ceļš bija sācies. Cerību pilns. Vilinošs. Lilita — apņēmības pilna. Daudz griboša. Drosmīga.

Valdnieks: «Šodien, pavasara pilnmēness svētkos, es mēģināšu jums atklāties.»

Valdniece: «Es jūs pazīšu. Es nekļūdīšos!»

Sākumā ceļš ir plats un gluds. Daudz sola un daudz arī dod. Lilita spēlē jaunu meiteņu lomas teātrī, par kino nemaz nerunājot. Veiksme? Protams, bet vairāk gan prieks par rūdījumu. Mūsu paaudzi neviens nesagaidīja ar suminājumiem un aplausiem, nepareģoja spožu nākotni. Ceļš likās skaists, bet ik pa brīdim gadījās kāds sprungulis vai akmens. Ne vienmēr pelnīts. Un tomēr Lilita atkal sagaidīja lomas. Ista skola, tiekoties partnerībā ar Hariju Liepiņu («Es satīku meiteni»), Artūru Dimīteru, Gunāru Placēnu, Miervaldi Ozoliņu («Volpone»). Meitene rozā, meitene rozā, meitene balta. Mazliet bikla, mazliet atturīga, brīžiem enerģiska, vienmēr pievilcīga. Skatītāju simpātijas šīs meitenes iekaro ātri. Sevišķu popularitāti Lilita gūst ar kinolomām. Tātad tomēr ceļš ir plats un gluds, tātad tomēr tas ir skaists!? Tikai Lilita arvien biežāk sev jautā: «Kāpēc tikai zils, rozā vai balts? Kur pārējās krāsas? Kur dziļāka, interesantāka literatūra? Kur violetie un melnie noslēpumi?» Tos cenšas izdibināt citas aktrises. Lilita ar sev piemītošu burvīgumu, ar mīļu smaīdu uz lūpām spēlē izrādēs «Šerloks Holmss», «Džons Neilands», «Sievietes, sievietes, sievietes...». Un tomēr viņai ir grūti. Sevišķi tos pāris gadus, kad lomu teātrī mazāk.

Valdniece: «Kopš es te dzīvoju, man daudzkārt licies, it kā zem loga kāds spēlētu.»

Kalpone: «Varbūt kāds arī spēlē.»

Valdniece: «Tur ir biezs mežs un tumsa.»

Kalpone: «Varbūt spēlē kāds ceļinieks.»

Valdniece: «Manā kādreizējā istabā arī dziesmas nāca no tumsas un uz tumsu aizskanēja, mani aicinot līdzi.»

Kalpone: «Mans Valdnieks atkal paņems jūs pie rokas un vedīs atpakaļ.»

Valdniece: «Nē, viņš nenāks. Kā gan cilvēks var tā maldīties?»

Kalpone: «Ja mēs aizslēgsim durvis visiem maldiem, arī patiesība paliks ārpusē.»

Atklātības reizē Lilīta atzinās, ka domā pat par aiziešanu no teātra. Viņas meitiņa Liliāna tad vēl bija pavisam maza, rūpju daudz. Lilīta teica: «Audzināšu meitu un šad tad filmēšos. Gan jau kaut kā.» Tā bija pirmā reize, kad redzēju Lilītu aizlauztu, neziņas pilnu, nepārliecinātu par sevi, pat izmisušu. Daudz no tā, kas līdz šim likās skaidrs, kļuva nesaprotams, daudzi apgalvojumi pārvērtās jautājumos, dinamiskā dzīves un darba uztvere nebūt nelikās tik spoža un nevainojama. Jautājumi, jautājumi, uz kuriem tik grūti nācās atrast atbildes. Lilīta intuitīvi jūta, ka notiek mīņāšanās uz vietas. Vai mērķis jau sasniegts? Taču nē! To sasniegt nevar, tad kustība apstājas, ceļa vairs nav.

Apmēram tai laikā nāca «Tumšā mitekļa valdnieks». Lilītai tā bija liela laime un pat glābiņš.

Lilīta ticēja, ļāvās un vērtās.

Vecvīrs: «Viņš liks jums doties pāri ērkšķu mežiem saplūkt debešķīgākās puķes, lai arī mēs kaut ko uzzinātu par tām.»

Kalpone: «Tā jau ir: nāk pēkšņi rīkojums, un mēs atkal esam ceļā.»

Ceļš kļuva citāds. Nezināmā tik daudz, ka, lai piekļūtu tam, nāk atklājums pēc atklājuma. Un ne tikai «Mitekļa» mēģinājumu periodā. Arī spēlējot izrādes un domājot par jauniem darbiem. Vairs nav ne tik daudz aktīvas enerģijas un drosmes, ne arī pašapziņas un skaidrības. Liekas, Lilīta tagad citādi domā, citādi vērtē, citādi strādā pie lomas. Daudz smagāk, bet līdz ar to — vērtīgāk. «Mitekli» atklājās gan melnie, gan violetie toņi, caur kuriem ceļš gājis uz sudrabu. Biezu un traģisku latviešu sievietes likteni Lilīta nospēlēja M. Zālītes «Tiesā». Velnišķīgi zeltītie toņi

iemirdzējās P. Pētersona «Mirdzošajā un tumši zilajā». Šī izrāde gan Lilītai, gan man bija sevišķi svēta, jo atkal bija iespēja strādāt ar mūsu pirmo skolotāju — Pēteri Pētersonu.

Un tad — Ārija Raiņa «Indulī un Ārijā». Lilīta un Mārtiņš Vērdiņš lomas sagatavoja patstāvīgi, trešajā sastāvā. Abi lauzās cauri ērkšķiem, īstenas izziņas dzīti.

Lilītai nelikās svarīga lomas formālā veiksmē vai neveiksmē, viņai vajadzēja iepazīt Raini. Tandēms Lilīta—Mārtiņš bija tik ciešs, ka viņi laika un likteņa atvēlēto Ārijas un Induļa dzīves traģiskāko periodu izdzīvoja intensīvi: vai nu — vai nu, uz dzīvību vai nāvi. Tā nebija nejauša tikšanās, tā bija nolemta no Dieva. Tā nebija nejauša mīlestība, tai bija jānāk. Tā nebija nejauša nāve — abi bija tai nolemti. Domāju, ka Lilītas Ārija un Mārtiņa Indulis nedzīvoja vien mīlas kaislības dzīti. Viņi bija gudri cilvēki, kas saprata laika neatvairāmo nežēlību, taču garā jau bija pāri tam ar savu ticību nākotnei. Atkal jauna pasaule, atkal viens ceļa posms.

Pēc tam — citi jautājumi «Rītausmas dāmā» un «Kazanovas mētelī». «Dāmas» sakarā manās pārdomās veidojas īpatns apļveidīgs loks ar Klitaimnestru. Klitaimnestrā — likteņa klātbūtne, nenovēršama iznīcība ieprogrammēta katrā rīcībā. «Dāma» — tā jau ir pati Nāve, bet Lilītas tēlojumā es to redzu kā sievieti, kas izgājusi cauri šiem likteņa tvērieniem, cauri iznīcībai un «ceļo» šaisaulē otru esības apli, rītausmas baltajā saltumā siltumu meklējot. Kāds tas ir un vai būs? Tie ir jautājumi, uz kuriem Lilīta mēģina rast atbildes. Nevis atbild, bet mēģina atbildēt, nepretendējot uz galīgo un pēdējo patiesību. Jo to jau cilvēks nemaz nespēj.

Minējumu daudz, lai par tiem domātu, nepieciešams laiks. Laika mūsu ačgārni materializētajā ikdienā arvien pietrūkst. Vajag daudz kur paspēt, savu prasa arī sabiedriskais darbs, bet māja un ģimene ilgojas biežāk redzēt māmiņu. Atteikties no nesvarīgā, pateikt «nē» šim pielīpošajam «daudz kam» ir grūti. Grūti to pateikt sev, vēl sarežģītāk — citiem. Arī tas jāiemācās. Lilīta iemācīsies. Jo ceļš turpinās.

P. S. Citāti no R. Tagores lugas «Tumšā mitekļa valdnieks».

CENTIENI SAPRAST

KRITIĶES ANDAS BURTNIECES
UN AKTIERA RIHARDA RUDĀKA DIALOGS
PAR REZISORU VALENTINU MACULĒVICU

A. Burtniece. Valentīns Maculēvičs sāka strādāt Valmieras teātrī 1977. gadā pēc Režijas fakultātes beigšanas Teātra mākslas institūtā Maskavā, kur viņš mācījās pie ievērojamās režisores pedagoģes Marijas Knēbeles.

Tie bija stagnācijas ziedu laiki, kad katra drosmīgāka luga tika ilgi svērta un mērīta, pirms teātrim to atļāva iestudēt. Tādu ne visai ieteicamu lugu skaitā bija arī lietuviešu mūsdienu dramaturga J. Gruša luga «Pijs nebija prātiģ», ko savam diplomdarbam izvēlējās V. Maculēvičs.

Jau ar šo pirmo darbu V. Maculēvičs pieteica sevi kā nesaudzīgu cīnītāju pret netaisnību un tumsonību. Pija donkihotiskā ciņa ar meliem, divkosību un nelietību piedzīvoja sakāvi, bet izaicinājums sabiedrībai bija mests, un V. Maculēvičs savā turpmākajā darbībā nekad vairs neatstāja bīstamās, apdraudētās pirmās līnijas pozīcijas. Konsekvence un nepiekāpība viņam bijusi raksturīga tiklab repertuāra izvēlē, kā arī tā idejiski mākslinieciskajā izveidē. Robežas starp labo un ļauno, starp atbalstāmo un nosodāmo katrā darbā vilktas strikti un uzskatāmi.

Par savas darbības devīzi V. Maculēvičs pieņēma V. Majakovska atziņu: «Teātris ir nevis spogulis, bet palielināmais stikls.» Viens no viņa spilgtākajiem un pārliecinošākajiem iestudējumiem darbības sākuma periodā bija V. Majakovska satīra «Pirts». Ciņa ar birokrātiju un tās daudzveidīgajām metastāzēm cilvēkā un sabiedrībā, pret kurām vērsās uzvedums, radīja plašu sabiedrisku rezonansi.

Ar katru nākamo darbu V. Maculēvičs pierādīja savu uzskatu stabilitāti un mērķa skaidrību.

Kā tu raksturotu viņa darbības programmu?

R. Rudāks. Valentīns Maculēvičs ir diezgan ciets rieksts. Analizēt un izprast viņu nav tik vienkārši. Kā cilvēks viņš

ir ļoti sarežģīts, komplicēts raksturs. Arī par viņa māksliniecisko domāšanu ir bijuši strīdi, tā ir noliegta un augšā celta, un atkal zemē sviesta.

Taču līdzšinējā perioda programma, man liekas, Valentīnam Maculēvičam bija ārkārtīgi skaidra. Viņš mēģināja ārstēt sabiedrību ar īpaši asiem naža griezieniem. Mēģināja augoņus izgriezt, pret negācijām cīnīties konsekventi, principiāli un nesaudzīgi. Kasmīgs, pilsonisks traktējums un vienlaikus arī nežēlīga socioloģiska analīze. Sabiedrības šķēsgriezums. Kādas problēmas viņš saskatīja dzīvē, tādas mēģināja caur dramaturģiju parādīt uz skatuves. Analogiska pieeja teātra mākslā bija likumsakarīga visā pagājušā periodā līdz pārbūvei. Mēs bieži sakām, ka teātris toreiz runāja zīmju un mājienu valodā, pusvārdiem, bet Maculēvičs bija viens no tiem, kas nerunāja pusmājiem, viņš runāja priekš tiem laikiem gandrīz nepārprotami skaidri.

Tagad laiks šo spēcīgo ieroci no viņa rokām ir izsitis. Jo teātris nespēj būt par tādu «ātrās reaģēšanas korpusu», kādi, atklājumam pateicoties, kļuvuši masu mēdiji. Vecā teātra valoda sevi ir izsmēlusi, jo publicistika presē šodien runā daudz tiešāk, atklātāk un skaidrāk. Teātris atpalciek, nespēdams laikam līdzī skriet. Teātra mākslai ir kaut kas cits jāmeklē. Ko tā atradis un ko meklēs Maculēvičs, nezinu. Bet man liekas, ka šodien tas ir katra mākslinieka dzīvības jautājums.

Teātris kā tāds (es te domāju ne tikai par Valmieras teātri, bet vispār par skatuves mākslu) nav krīzes situācijā. Nē! Krīze ir sabiedrībā. Līdzīgi apstākļi 30. gados bija aiz okeāna, un to nosauca par lielās depresijas laiku. Nevar būt krīze ekonomikā un citur uzplaukums. Depresija ir kopīga. Mēs kā mākslinieki tai tumsonībai, kas nāca pār mums kā lavīna, esam iekšēji pretojušies, cilvēciski protestējuši pret to, mēs sapratām, cik tas ir briesmīgi (ar Suslovu sākot un Pelši beidzot), bet mēs neko nevarējām izdarīt. Arī mēs esam sava laika «produkts».

A. Burtņiece. To pašu var teikt par mums visiem, kas esam dzīvojuši un strādājuši tai laikā. Vai mēs gribam to atzīt vai ne, bet mūs ir skārusi tā garīgā rūsā, kas saēd cilvēka dvēseli un garu. Un atbrīvoties no tiem uzslāņojumiem nebūt nav tik vienkārši. Labāk tas izdodas jaunajai paaudzei, kas ir brīva no dažādiem stereotipiem un aizspriedumiem. Mākslas sociālā angažētība vairs nevar apmierināt nedz māksliniekus pašus, nedz sabiedrību. Ir vairāk jādomā par cilvēku kā daudzveidīgu attiecību kopumu, kur līdzās sociāliem jautājumiem ne mazāk, varbūt pat vairāk svarīgi ir morālie, ētiskie, psiholoģiskie, vēsturiskie, bioloģiskie, reliģiskie un vēl daudzi citi faktori. Ļoti daudz kam mēs esam pagājuši garām vai izlikušie, ka tā nav.

Vai māksla var pilnīgi atteikties no sociālās problemātikas, par to gan es šaubos. Tieši vai netieši tā vienmēr būs saistīta ar sava laika sabiedriski politisko situāciju, ar filozofiskiem strāvojumiem. Tikai svarīgi, lai māksla un mākslinieks nebūtu pakļauti konjunktūras un cenzūras ierobežojumiem.

R. Rudāks. Sāduš ierobežojumus pilnā mērā nācies izbaudīt arī Valentīnam Maculēvičam. Taču viņš daudz ko iezvanīja un iejundīja konkrēti Latvijā. Minēšu kaut vai M. Satrova «Sirdsapziņas diktatūras» iestudējumu. Līdz tam mēs vēl nerunājām tik atklāti kā tagad par kazarmu sociālisma demontāžu. Viņš ar šo izrādi pirmais ierunājās. Pēc tam tikai sāka kaut kas pavērties arī citās — līdz tam sastindzinātajās — sfērās.

A. Burtniece. Kādā intervijā Valentīns Maculēvičs skaidri pateicis, ka māksliniekam jāatrodas sabiedriski politiskās cīņas priekšgalā un jārunā par to pilnā balsī. To var uzskatīt par režisora programmatisku pieteikumu. Šīs pašas intervijas turpinājumā režisors runājis vēl par to, ka neatzīst aizraušanos ar tīri mākslinieciskām problēmām pašu problēmu dēļ. No tā izriet, ka viņam svarīgāks ir saturs nekā forma.

Šis jautājums vienu laiku bija aktuāls mūsu mākslā, jo nereti tika uzsvērts, ka svarīgāks mākslā ir tas, ko es gribu pateikt, nevis tas, kā es to izdarišu. Nepievēršot pietiekami lielu uzmanību mākslinieciskajam atveidam, mēs izrādām savu tuvredzību. Un atkārtojam sen pieļautas kļūdas, kad formas jautājumus novirzīja uz formālismu un apzīmēja par kaitīgiem padomju mākslai.

Mihails Čehovs sacījis, ka pieklūt mākslas darba īstajam saturam ir visgrūtāk, jo tam jārod jauna teatrāla forma. Un vienlīdz svarīga ir kā forma, tā saturs.

Valentīns Maculēvičs ir veidojis dažādu žanru izrādes — komēdijas, drāmas, traģēdijas, mūziklus. Tās visas vienojusi kopīga režisora tendence — neatkarīgi no lugas uzrakstīšanas laika un problemātikas to darbību vienmēr pielāgot mūsdienām. Visiem uzvedumiem piešķirts publicistiski ass raksturs. Notiek nepārprotama vēršanās pie skatītāja, saasināta uzmanība uz būtiskām mūsu dzīves parādībām.

Maculēviču nodarbinājuši arī mākslinieciskās formas jautājumi. Režisoram līdzās strādājuši horeogrāfi un kustību konsultanti, daudziem no iestudējumiem bijis izteikti teatrāls raksturs. Kustībai un mūzikai nereti bijusi liela loma idejas atklāsmē («O, Klemens!», «Sirano de Beržeraks», «Atvadu izrāde», «Daugava», «Kabarē» un citas).

R. Rudāks. Formas ziņā Maculēvičam ir daudz meklējumu. Viņš ir iestudējis satīru, bufonādi, klaunādi, viņam ir nopietni dramatiski darbi, mūzikli utt., vispār viņš intensīvi meklē māks-

slinieka vietu sabiedrībā. Tieši šai problēmai — mākslinieka vietai sabiedrībā, viņa attiecībām ar varu —, manuprāt, veltīti tādi uzvedumi kā «Sirano de Beržeraks» un «Atvadu izrāde». Arī citos uzvedumos skarti šie jautājumi. «Atvadu izrādē» ir tādi vārdi: «Neļaujieties sevi maldināt: mēs, radošie cilvēki, šajā pasaulē esam pilnīgi bezspēcīgi... Paaudžu paaudzēs nav bijusi neviena uzstāšanās, neviena dziesma, dzejolis vai romāns, nav bijis neviens godīgs dzejnieks, kurš nebūtu slavinājis cilvēkmilstību. Un kas no tā iznāca? Tautu iznīcināšana, moku kameras, masu slepkavības...» Mūsu vārdi vien tād ir par vājiem. Māksla dzīves priekšā ir bezspēcīga.

A. Burtņiece. Maculēvičs gan uzskata, ka mākslai jāpārveido dzīve.

Atceros gadījumu ar Oļegu Jefremovu, kas savos iestudējumos allaž bijis ass publicists un pratis uztaustīt un atklāt vissāpīgākos dzīves punktus. Kad es viņu intervēju un uzdevu jautājumu: «Kā māksla ietekmē dzīvi?» — viņš skatījās uz mani kā uz negudru un strupī atbildēja, ka māksla vispār nespēj nekā ietekmēt. Mākslas uzdevums un funkcijas ir daudz sarežģītākas un vienlaikus vienkāršākas.

R. Rudāks. Katram māksliniekam vienkārši ir jātic savai mākslinieciskās darbības jēgai. Neatkarīgi no jebkādiem formulējumiem. Es arī kādreiz domāju, ka māksla ir spējīga kaut ko dzīvē mainīt, tādējādi sevi uzturot ticību. Diemžēl teātris nav kļuvis ne par svētnīcu, ne templi. Diemžēl.

A. Burtņiece. Ojārs Vācietis teica, ka māksla modina cilvēka prātu un dvēseli.

R. Rudāks. Māksla kustina tos, šī kustība varbūt arī ir galvenais. Lai cilvēks nav sastindzis, ciets. Domāju, ka Maculēviča izrādes vairāk vērstas uz cilvēka prātu, kairinot to un urdot. Sirdī trāpa prāta sāpes. Piemēram, A. Dudareva «Vakarā» režisors sociāli precīzi izanalizēja stagnācijas un stalinisma ietekmi uz cilvēku un sabiedrību. Izrādē V. Maculēvičs runāja nevis par kaut kādiem vecīšiem vispār, bet par to smago nastu, kas uzvelta cilvēkiem, par tiem nodarījumiem, kurus tikai tagad atklāj. Izrādē režisors to pauda ar lielu līdzjūtību pret totalitārās sistēmas upuriem.

A. Burtņiece. Maculēvičam nav raksturīgs lirisks skatījums uz cilvēku un dzīvi. Viņš visu dramatizē un ir skaudrs savās izpaušanās. Piemēram, G. Priedes savdabīgo liriku «Mācību trauksmē» viņš pārvērtā asā sociālā drāmā, liriski ievirzītajai A. Čehova komēdijai «Ķiršu dārzs» piešķīra asus, traģikomiskus vaibstus, V. Sekspīra «Romeo un Džuljetas» mīlas liriski romantisko gaisotni izdzēsa ar mūsdienu skarbo nežēlību.

R. Rudāks. Maculēviča iestudējumu apliecinošais moments, ticība labajam netiek atklāta ar kādu ideāltipu starpniecību, viņš to dod, šķērzdams un ārdīdams darba struktūru. Ticība un cerība, ka var kaut ko mainīt, ietekmēt, jāmeklē pašā uzdrīkstēšanās procesā. Tai pašā laikā māksla nespēj neko pārmainīt, taču tā ticība, kas ieprogrammēta uzvedumos, tomēr dod kādu cerības staru.

A. Burtņiece. V. Maculēvičs, manuprāt, ir vitāls, konstruktīvi domājošs cilvēks, kam pilnīga bezcerība nav raksturīga. Viņa garīgā enerģija vienmēr ir kritiski ievirzīta. Caur sabiedrības kritiku režisors redz tās atveseļošanu. Un kritika plašākā nozīmē ir viens no sabiedrības glābšanas dzenuļiem. Tikai tas ir racionālā nozīmē. Mākslas darbs turpretī vispirms iedarbojas caur emocijām. Radīt harmonisku līdzsvaru starp racionālo un emocionālo nemaz nav tik viegli. Izrādē tas ir atkarīgs no aktiera.

Es gribu tev jautāt par režisora Maculēviča sadarbību ar aktieri. Vai viņš viegli atrod kopīgu valodu ar aktieri?

R. Rudāks. Būdam diezgan noslēgtas dabas cilvēks, prāta cilvēks, viņš daudz zina par lugu, par savu topošo inscenējumu, labi orientējas politikā, dzīves realitātē. Kā viņš stājas kontaktā ar aktieriem? Par sevi varu teikt, ka mani viņa pamatīgās lugas struktūranalīzes ļoti rosina domāt, urbties dziļāk dzīvē. Kaut reizēm strīdos pretī. Domāju, ka reizēm Maculēvičs ir arī palicis pilnīgi nesaprasts kā režisors, kā mākslinieks.

A. Burtņiece. Bet vai aktieri viņš ir sapratis? Centies to saprast?

R. Rudāks. Māra Ķimele kādreiz uzsvēra režisora profesijas cilvēka traģisko vientulību. Domāju — Maculēvičs to ir iepazinis. Sadarbība ar aktieri... Ja esi profesionālis, tev izrādes iecere jārealizē neatkarīgi no sava «gribu» vai «negribu», «man patīk» vai «man nepatīk». Tā uzskata V. Maculēvičs. Viegli tas nenākas. Bet diskusiju te nav.

A. Burtņiece. Tāda režijas autoritāte kā Pīters Bruks sačījis: režisoram ir jāatklāj savas šaubas aktieru priekšā, un pateicībā par to viņš no aktieriem saņems uzticēšanos, siltumu un vislabākās jūtas. Un, kopīgi strādājot, veidosies iestudējums. Arī Ādolfs Šapiro ir stāstījis par līdzīgu pieeju darbam. Kaut kas pabeigts, gatavs viņam rodoties tikai kopīgas sadarbības procesā mēģinājumu gaitā.

R. Rudāks. Pareizi, bet arī viņi nav pasargāti. Jo šo divu profesiju dziļākajā būtībā ir neizbēgams antagonisms. Padomā vien. Vienam nepārtraukti sevī jāsalauž, jāielaiž sevī svešs. Kaut kas pretojas. Otram tas jāpanāk. Par katru cenu. Jāpārlicina, jāaizrauj, jāapvārdo. Aktieris arī grib pats atrast telpu savai



Režisors Valentins Maculēvičs

elpai, turēdamies pretī tam neizbēgamajam, kas tik un tā ar viņu notiks.

Dzīve, sabiedrība un pats Maculēvičs ir uzlikuši viņam tādu imidžu, kurā nebūtu vietas vieglam aizkustinājumam vai kam tamlīdzīgam. Taču, kad mēģinājuma laikā uz skatuves sāk rasti kas augstāks par grīdu un viņš sēž zālē, viņa «cietība» zūd, viņš pilnīgi pārvēršas. Un tad top izrādes, kas elpo un dzīvo.

A. Burtņiece. Kuras tu pieskaiti pie tādām?

R. Rudāks. Man personiski vislielāko kopdarba gandarījumu sagādāja «Uzticības saldā nasta», arī «Vakars». Tur mēs bijām trīs cilvēki — un tā bija cita pasaule. Savādāka nekā inscenējumu sarežģītā mehānika.

A. Burtņiece. Diemžēl «Uzticības saldā nasta» tika aizliegta un es šo izrādi neredzēju. Varbūt tā bija Maculēviča zvaigžņu stunda. Tika nežēlīgi samīdīta un iznīcināta. Laikam tieši ar šo iestudējumu un varbūt vēl ar «Atvadu izrādi» viņš

kā mākslinieks aizgāja sabiedrībai priekšā. Bet daļa sabiedrības to negribēja saprast. Acīmredzot tavs Bērtulsona traktējums «Sal-dajā nastā» toreiz sakrita ar režisora prasībām. Bet, ja tev, izlasot lugu, rodas atšķirīgs tēla traktējums, vai tad jūs viegli atrodat kopīgu valodu?

R. Rudāks. Ir dažādas pieejas tēliem. Viena no tām saka, ka tev jābūt savas lomas prokuroram, cita — tev jābūt savas lomas advokātam. Man gan liekas, ka patiesība vienmēr ir kaut kur pa vidu. Tātad esmu centrists. Maculēviča uztvere šajā ziņā ir polārāka. Ir tādi varoņi, par kuriem viņš stāv un krit, ir atkal tādi, kurus nīst par to ļaunumu, ko tie spēj dzīvē sēt. Un tos viņš grib iznīcināt caur mākslu. Tad viņā ir prokurors, ķirurgs, snaiperis — viss kopā. Advokāta tad tur nav. Man vismaz vēl gribētos arī kaut ko pameklēt aizstāvībai, jo ne vienmēr cilvēks vainīgs, ka viņš slikts, bet apstākļi, kas viņu tādu radījuši. Lai kā tu spurotos pretim, izrāde vispirms ir tapusi režisora garā. Un tā ir viņa profesijas pamatiezīme — realizēt savu skatījumu, padarot to par cita cilvēka it kā paša redzējumu.

A. Burtniece. Bet, ja tu esi tikai prokurors, vai tas dažkārt neved pie kaut kādas taisnvirziena domāšanas, pie shematisma? Kaut ir tādi žanri kā satīra, farss, kur tas ir nepieciešams. Bet te es domāju par tādiem darbiem, kuros atklājas cilvēks un dzīve, to pretrunīgā daudzveidība. Tikai nosodīt, tikai melnā krāsā krāsot, manuprāt, ir mazāk interesanti un mazāk objektīvi. Bagātāka un patiesāka aina atklājas, kad ir iets dziļāko cēloņu un iemeslu izpētes ceļš. Bet publicistiski ievirzītiem darbiem palai-kam ir bijis raksturīgs šāds melnbalts krāsojums.

R. Rudāks. Man šķiet, ka šobrīd mākslā pat anarhija ir vajadzīga, kāds avangardisms, lai lauztu vecos kanonus un vecās atļautības robežas. Māksla šodien varētu atļauties daudz vairāk. Aiziet līdz galējībām, misticismam, kaut vai līdz «lidojošajiem šķīvīšiem» un — otrādi — līdz pašām smalkākajām cilvēka dvēseles kolīzijām. Ja kādu robežu sev labprātīgi uzceļam, neviens neliedz to pārspraust tālāk. Dzīve pazīst strupceļus, mākslas avoti — ne.

A. Burtniece. Kā tu vērtē Maculēviča kā mākslinieka evolūciju vairāk nekā desmit Valmieras teātrī nostrādātos gados?

R. Rudāks. Attīstība notiek pa spirāli un viļņveidīgi. Domāju, ka evolūcija viņā bijusi ļoti mērķtiecīga. Tagad viņš pie-nācis pie durvīm, aiz kurām ir vēl trīs vai četri kambari ar vēl desmit durvīm. Pa kurām durvīm iet tālāk? Vai pa alogiskā reā-lisma durvīm, socioloģiskās publicistikas durvīm vai kādām citām — tas ir viņa ziņā.

A. Burtņiece. Valmieras teātrī strādāja trīs atšķirīgi režisori, katrs ar savu rokkrastu. Vai var runāt par kaut kādu pieredzes apmaiņu? Mēs taču dzīvē un darbā bagātināties cits no cita, tas ir viens no mūsu iekšējās kustības, attīstības veidiem. Es, dabiski, nedomāju par burtisku cita pieredzes pārņemšanu.

R. Rudāks. Domāju, ka ne. Pamattendencē viņi noteikti paliek katrs pie sava. Viņu domāšana ir atšķirīga un darba metodes citādas. Mārai Ķimelei ir lieliska intuīcija. Turpretī Maculēvičs strādā vairāk ar prātu. Racionāli analizē. Uz analīzes pamata rodas darbība, traktējums, sistēma, salikums un viss pārējais. Kā viņš ar mums strādā? Sākumā režisors uzaicina uz pārrunām pie sevis katru aktieri atsevišķi. Un mēģina izzināt, ko aktieris domā par lugu un tēlu, un pamazām sāk virzīt aktieri sev vēlamā virzienā, uz uzdevumu. Māra Ķimele vairāk intuitīvi tver un intuitīvi iesaka. Ietilpīgiem apzīmējumiem modinot emocijonālās struktūras.

A. Burtņiece. Oļģerts Kroders ir sacījis, ka viņš mīl aktierus. Domāju, ka tāpēc viņš ļoti labi saprotas ar aktieriem. Nekad ne no viena nav dzirdēts, ka kāds aktieris būtu izteicies par viņu necienīgi. Dažādu skolu, vecumu un teātru aktieri strādā ar viņu labprāt un ar prieku. Varbūt tas tā ir šīs mīlestības dēļ?

Raksturīgas man šķiet I. Bergmana domas par aktieri: «Kad aktieris zina, ka viņam seko, bet seko ar mīlestību un rūpēm, ar gudru prasīgumu, viņa mostas pašapziņa un viņš atklāj sava talanta labākās puses. [...] Aktieris ir spējīgs uz brīnumiem, kad jūt, ka viņa priekšā noliecas. Tad viņš, burtiski, atplaukst. [...] Bet pats būtiskākais — tā ir mīlestība pret aktieri, pret aktiera būtību, viņa mokām, meklējumiem, viņa daiļradi.»

R. Rudāks. Domāju, ka Maculēvičs savu mākslinieka vivisekciju jeb autodafē izdarīja ar «Atvadu izrādi». Tā viņam izdevās interesanta. Iespējams, viņš netika īsti saprasts šajā izrādē. Tajā bija doma par mākslinieku un viņa vietu tādos sabiedriskos apstākļos, kur valda diktatūra. Tā ir mūsu līdzšinējā dzīves pieredze — kazarmu sociālisms. Mākslinieks un viņa attiecības ar šo laikmetu. Režisors to risināja caur cirka žanru, bufonādi un klaunādi. Nežēlīgi, pašsausīgi par laikmetu stāstot, viss kā grēksūdžē tika par sevi pašu pateikts. Atcerieties vien!

«Sirano de Beržerakā» — atkal mākslinieka attiecības ar varu. Īpaši spilgti un pārliecinoši tās izpaudās, kad viņš pats spēlēja — grāfu de Gišu. Mākslinieks jau jāmeklē viņa opusā!

A. Burtņiece. Kādā mērā Maculēviču interesē vēsturiskie procesi, ētika, latviešu saknes, mūsu tautas pirmsākumi? Tie

visbūtiskākie procesi, par kuriem mēs domājām arī stagnācijas gados un kurus teātris tomēr mēģināja risināt.

R. Rudāks. Maculēvičam nevar pārņemt neieinteresētību mūsu zemes un tautas likteņos. Jo te viņš ir piedzimis, izaudzis, te strādā. Piemēram, iestudējot «Daugavu», notika strīdi. Aktieri nepieņēma Maculēviča traktējumu, jo saskatīja latvieti cēlāku, cildenāku un gribēja to tādu arī parādīt uz skatuves. Bija taču atmodas sākums Latvijā. Bet režisors jau tad parādīja varbūtējo šķelšanos un tās iemeslus. «Daugavā» to saskatīja. Viņš spēj daudz lietas redzēt bezkaislīgi — kā ķirurgs. Slimība ir, to nevar noliegt. Tā ir jāatklāj. Un Maculēvičs ir tas, kas uzstāda precīzas diagnozes.

A. Burtņiece. Es personiski tik asi neuztvēru negācijas, mani vairāk saistīja pozitīvais lādiņš, Raiņa sāpju smeldze par savas tautas bargo likteni. Turpretī izrādē «Romeo un Džuljeta», kam nav it kā tieša sakara ar mūsu likteni, pavisam nepievilcīgā gaismā atklājas gan latvieši, gan krievi. Gara nabadzība raksturo kā vienus, tā otrs. Pat Romeo un Džuljeta nav pacēlušies pāri šai nožēlojamai dvēseles pieticībai. Es nenoliedzu, ka mūsdienų sabiedrība savā lielumā lielajā vairākumā nes šādu gara nabadzības zīmogu, ka mēs esam degradējušies. Taču, manuprāt, par to vajadzētu runāt, aprādot šīs traģēdijas cēloņus un iemeslus. Sekspīram, kā es saprotu, bija pavisam citi uzdevumi un mērķi. Klasika nav viennozīmīga, bet tā nav arī pielāgojama katrai mūsdienų problēmai. Lai cik svarīga šī problēma būtu.

R. Rudāks. O. Kroders kādreiz teica: «Tagad es taisīšu «Mērnīku laikus». Jāparāda latviešiem, kādi viņi ir patiesībā.»

Nevajag sevi idealizēt. Mēs vienmēr gribam būt labāki, nekā esam. Smukāki.

A. Burtņiece. Vēlēšanās redzēt sevi labākā gaismā ir saprotama, jo tā ir cilvēciska vēlēšanās. Mēs esam maza tauta. Kāpēc mēs esam izdzīvojuši? Tautasdziesmās var meklēt atbildi, tās var liecināt mums par labu, tās ir mūsu Bībele. Tajās mūsu gadsimtu pieredze ir dokumentēta. Vai var teikt, ka tautasdziesmās mēs esam labāki nekā patiesībā? Domāju, ka ne. Tāpēc ka tautasdziesma skatās tieši cilvēka dvēselē. Atainodama cilvēka dzīvi, tā it kā atmet sadzīvi, paceldamās pāri ikdienišķajam. Sīkajā tā redz lielumu. Bet mēs šodien, runādami, rakstīdami un rādīdami, cik zemu esam krituši, nereti mīņājamies ap to kā lācis ap medus podu. Neticam vairs ne sev, ne savas tautas nākotnei.

Zārks augšā pie skatuves griestiem un tās priekšā izrādē «Daugava», manuprāt, ir iznīcības simbols.

R. Rudāks. Zārka tēma Rainim ir, bet es tam nepievērsu uzmanību. Es «Daugavas» uzvedumā vairāk saskatīju ritu, rituālu, alkas pēc neatkarības. Meditāciju pēc tās. Un tad šajā vietotības lūgsmā iezogas svešs elements, kā es teiktu, klaucēnisti un alkšņi. Jā, tas viss taču ir bijis. Es atceros, tur ir Pelše bijis, Voss bijis, tas un tas vēl... Asociācijas man momentā sarosījās. Ko Maculēvičs bija izvirzījis par mērķi, to neņemos apgalvot.

Tā acīmredzot Maculēvičs atsedz Rainī savu domāšanu. Es nedomāju, ka viņš varētu strādāt tā kā Pēteris Lūcis.

A. Burtniece. Es nevienu brīdi nedomāju pārmet Maculēvičam latviešu mentalitātes nesaprašanu vai mūsu literatūras un mākslas nenovērtēšanu. Tas būtu absurds. Kad citi teātri nesteidzās pievērsties Rainim, viņš isā laikā uzveda trīs Raiņa lugas: «Spēlēju, dancoju», «Mīla stīprāka par nāvi» un «Daugava».

R. Rudāks. Ar «Daugavu» viņš trāpīja desmitniekā.

A. Burtniece. Jā, to viņš iestudēja īstajā laikā. Bet arī «Spēlēju, dancoju» un «Mīla stīprāka par nāvi» uzrādīja jaunu pieeju Raiņa interpretācijai. «Spēlēju, dancoju» izrādē spoži iestudētais elles skats vien bagātinājis Raiņa lugas skatuvisko pieredzi. Abi uzvedumi izraisīja lielu sabiedrības interesi un izsauca polemiku. Arī tas liecina par to nozīmīgumu. Par Maculēviča godprātīgo attieksmi pret latviešu dramaturģiju nebūtu jāšaubās.

R. Rudāks. Valentīns Maculēvičs ir nepieķāpīgs cilvēks. Atceros, reiz ierunājāties par kinorežisoru Alekseju Germani, kura filma divdesmit gadu nostāvēja plauktā un arī pēc tam neguva īpašu skatītāju uzmanību. Pacēlās balsis: vai tad tas bija to vērts?

Mākslinieks tikai tad ir mākslinieks, ja viņš ir spējīgs palikt viens, neskatoties uz apstākļiem, uz pierunāšanu, uz diplomātiju, uz trūkumu, uz darba neatzīšanu. Kādam nolūkam tad jūs radāt savu darbu? Ja kaut vienam cilvēkam šis darbs būs vajadzīgs, tad tas nebūs veltīgi darīts. Apmēram tā var formulēt Maculēviča attieksmi.

A. Burtniece. Vai paškritika kā mākslas iekšējais dzenulis ir raksturīga Valentīnam Maculēvičam?

R. Rudāks. Neņemos spriest, kā viņš šo problēmu risina, būdams vienatnē ar sevi. Režisors slimīgi pārdzīvo kritiku. Tā viņu skar. Bet tai pašā laikā viņš nepakļaujas tai. Var būt, ka tā no pretējā viedokļa apstiprina viņa domāšanas virziena pareizību.

A. Burtniece. Kā viņš attiecas pret gatavu izrādi? Ir tādi

režisori, piemēram, Ādolfs Šapiro, kam izrāde, kas izlaista, praktiski vairs neeksistē. Viņi dzīvo jau ar domām par nākamo.

R. Rudāks. Nē, Maculēvičs seko savām izrādēm līdz pat pēdējai reizei. Uztur tās formā, kaut arī neko vairs nemaina. To viņš darīja vienīgi ar «Mācību trauksmi». Nezinu, kas viņu tur neapmierināja. Gribēja arvien vēl kaut ko pielabot. Maculēvičs jūtas atbildīgs par savu darbu līdz galam. Viņš ir organizēts pats un tāpēc piespiež organizēties arī citus.

Es domāju, ka Maculēvičs patlaban atrodas tādā periodā, kad pienācis laiks izdarīt kaut kādus pārvērtējumus. Bet galvot par to es nevaru. Intuitīvi minu.

Rita Melnace

DUBULTPRETESTIBU PĀRVAROT

Ilgi, ļoti ilgi Edmunds Freibergs vilcinājās ar Aspazijas drāmas «Vaidelote» mēģinājumu sākšanu. Šķiet, viņu baidīja šis klasiski skaidrais, tomēr savā romantiskajā pacēlumā šodien neierastais, pat svešādaiss materiāls. Baidīja literārā materiāla pretestība, baidīja aktiera kā personāža tiešā atveidotāja pretestība. Arī eksemplāru sagatavošana aktieriem kavējās, jo režisors īsināja tekstu. Parasti režisors to darīja darba gaitā. Soreiz, domājams, viņš jau iepriekš visai skeptiski noskaņotajos aktieros negribēja izsaukt nevajadzīgu «uguni» uz Aspazijas dzejas rindām, daiļrunīgām, pārmēru emocionāli iekrāsotām. Un to visu režisors pateica jau pirmajā mēģinājumā 1989. gada 7. jūnijā. Tik gari Edmunds Freibergs, manuprāt, vēl nekad nebija runājis. Tā bija arī sava veida atbilžu meklēšana, savas domas pārbaude ansamblī.

«Konkrētas domas rodas darba gaitā. Daudz domāju, kā panākt ticamību, lai šāda viela pārlicinoši izskanētu. Sbrīd man tā vairs neliekas tik ļoti arhaiska savā ārējā formā. Jo saturā ziņā darbs nav arhaisks. Aktualitāti nevajag tvert avīžu līmenī. Strādājot pie šīs lugas, nedrīkst kāpt uz skatuves ar ironiju vai skepsi. Teātrim atkal ir jāklūst par baznīcu, kur tiek sludināta un arī sniegta ticība. Un tas varbūt ir tas grūtākais.

Man «Vaidelote» šodien šķiet pietiekami būtisks darbs ar visu savu romantisko naivitāti. Mēģināsim atrast sevī, kā vārdā dzīvot un upuri nest, upurēt sevi citiem cilvēkiem. Un kā moto Aspazijas rindas: «Mīlestība

Ir zelta tilts starp debesi un zemi!
Pa viņu dievi, zemē nonākdami,
Top līdzī cilvēkiem — un cilvēki
Uz augšu dodas, dieviem līdzī topot.»

Es vēlreiz atkārtoju: teātrim vajadzētu atgriezt šo baznīcas funkciju, dot ticību plašākā nozīmē. Izrāde var arī neiznākt, bet būtiski ir, cik svēti un bez ņirgas mēs to spēlēsim.

Lugā ir divi plāni: romantiski cilvēciskais un sociālais, kas ir stipri interesants. Pirmais tiek konfrontēts ar otro. Viss atrodas savstarpējā saistībā. Cilvēki tiek malti pārmaiņu laika dzirnavās. Viena dieviete nomainīta ar citu. Praurīma — tā ir dogma, necilvēcīga kalpošana vienam Dievam. Lietuvā ir modusies nacionālā pašapziņa. Karalis jūt, ka tā vairs palikt nevar. Ir jāpiemērojas, lai pastāvētu. Atļausim svinēt Mildas svētkus — iedosim tautai «Dievs, svēti Latvijui!», bet būtība paliks tā pati. Izrādes formā man gribētos ko trakāku pameklēt, izejot no pārmaiņu laika. Piemēram, Oļģerds uzgērbj nacionālu apģērba gabalu un tikai tad uzrunā tautu. No sociālās problemātikas nevar palikt malā. Istā vara būtībā taču ir Laimona rokās. Karalim vai nu Laimons jā-dabū savā pusē, izprecinot viņam Mirdzu, vai arī jāiznīcina.

Gribu vērst jūsu uzmanību uz divām tēlu grupām: vaidelotēm, sievietēm, kurās nokauts viss dzīvais, un kunigaikštiešiem, kas simbolizē tautas spēku, sevis apzināšanos, modušos ticību sev. Karaļpāris lavierē, piemērojas. Pārmaiņu laiks ierauj sevi it kā personisko Asjas—Laimona—Mirdzas konfliktu. Vispirmām kārtām jārod konkrētība šais attiecībās. Es negribētu, ka uz šo lugu skatītos kā uz Aspazijas jaunības darbu, kam nopūsti putekļi.»

Devis ierosmi pārdomām, bet diskusijas atstājis uz rudenī. E. Freibergs nākamajā mēģinājumā lūdza aktierus (pirmo sastāvu) izlasīt lugu pa lomām.

23. septembrī darbs faktiski sākās no jauna. Režisors pa-ziņoja dažus organizatoriskas dabas jautājumus: centīšoties sa-plānot mēģinājumus tā, lai nevienam nebūtu lieki jāšēž. (Jā, epi-zodēs aizņemtie aktieri parasti traucē ar savu atrašanos «arpus visa tā, ar ko nodarbojas lomu analizē iesaistītie». Un «Vaidelotes» ansamblis šai ziņā nebūt nebija izņēmums.) Parasti tik tak-tiskais režisors solījās ievest represīvu gājienu — piecas minūtes pāri desmitiem durvis no iekšpuses būšot aizslēgtas, kas nokavē-šot, tikšot uzskatīts par neieradušos uz mēģinājumu. Taču aka-dēmiskā teātra aktieriem šis sods netika pielietots.

Pajokojis, ka viņam esot skaidra tikai vēlēšanās, «lai izrāde neiznāk ar pakulu bārdu un papēs zobiem, kā gabaliņš iz senat-nes», režisors atgādināja pavasarī teikto:

«Kas un cik izrādē var uzrunāt un saistīties ar šodienu. Tas ir pārmaiņu laiks. Tauta sākusī apzināties sevi, it īpaši kunigaikšti. Viņos veidojas uzvarētāju psiholoģija — viņi ir stipri

un var daudz ko atļauties. Valstī vairs nav iespējama līdz šim valdījusī situācija — šī Praurimas, valdošās dievietes, fanātiskā dogma. Vaidelotes audzinātas tā, ka dieviete zina visu. Absolūtas fanātiķes — nav nekā cilvēciska, nav mīlestības, ir tikai pajušanās uz mistisko varu. Starp citu, vakar «Rīgas Balsī» bija interesanta publikācija par Staļinu...

Krīvs ir šīs dogmas realizētājs valstī. Un nu notiek dieviešu maiņa. Karalis ir gatavs padziedāt tautasdziesmas, ietērties tautastērpā, atļaut svinēt vēl nupat aizliegtos Mildas svētkus. Ir jāmeklē visas iespējas, ko izspēlēt uz šodienu, bez tā uzvedums būs nedzīvs. Veidojas karaļa — krīva konflikts. Krīvs ir kā Raiņa krauklis: tā ir bijis, tā ir paliks, krā-krā!

Karaliene ir Olgerda «smadzenes». Viņa stūkē virsū visu, kas nav organisks, bet mēģina, meklē pielāgošanās iespējas.

Un te nu mēs nonākam pie centrālās tēmas — Dievs ir cilvēkā pašā. Pie viņa nokļūst caur grūtībām. Dažs šai ceļā sevi pazaudē, cits atrod. Mirdza atrod. Viņa savā veidā ir uzvarētāja un upuris. Vides iespaidā viņa aiziet līdz galējam ļaunumam, bet tad sākas viņas ceļš līdz upurēšanai.

Es apzinos, ka darbā mums nāksies sajukt materiāla pretestību. Ne viss lugā ir psiholoģiski pamatots. Ceļš uz izrādi nebūs vienkāršs. Aktieriem nav vienādsvarīgu uzdevumu. Bet centīsimies godīgi attiekties pret to, kas dots.

Izrādē būs iesaistīts koris. Tas atrisinās tautas ainas. Varbūt tā būs izrāde — oratorija. Tā sāksies ar dievkalpojumu Praurimai. Fanātiska vide, atmosfēra. Būtībā kaut kas nenormāls: vaidelotes, jaunas, skaistas sievietes, atteikušās no visa dzīvā, dabiskā. Elka pielūgšana... Un pretstatā — dzīvais, jutekliskais, nepiepildītais, kas Asju dara agresīvu. Nevajag vairīties no konkrētām lietām.»

M. Sika (Zvīgirda): «Svarīgi noskaidrot, cik viņas ir fanātiskas. Cik liela tā sevis aizliegšana? Vai tur nav kaut kas cits arī? Zinām, kādas bijušas mūķenes.»

E. Freibergs: «Svarīga ir pamatpozīcija. Otro, trešo dzīvi izspēlēt tik, cik tā ir svarīga izrādei.»

J. Pļaviņš (Krīvs): «Praurima varbūt nemaz nenoliedz miesu. Tas ir kults. Mums varbūt liekas nemorāli, bet tas ir kults. Un mēs taču zinām, kāds ārkārtīgs plašums valda pagānismā.»

E. Freibergs: «No autores dots: Milda — mīlestības dieviete, Praurima — askēzes.»

J. Pļaviņš: «Sajās reliģijas lietās ir ārkārtīga dažādība...»

V. Šoriņš (Laimons): «Te jau kaut kas vardarbīgs izveidojies. Ir radīta sistēma.»



Aspazijas «Vaidelote»
Nacionālajā teātrī.
Mirdza — I. Tilaka,
Asja — V. Kvēpa

G. Virkava (Asja): «Ārkārtīgi svarīgi, ko pielūgsim.»

E. Freibergs: «Aspazijai nav divu domu, kas tā par dievieti. Dogmatisks pielūgsmes objekts, kas noliedz dzīvi: «Manim sargāt nolemts šis bālās dieves uguni.» Ko viņas pa klusam dara — tās ir detaļas.»

A. Bogdanovičs (Olģerds): «Tad jau konflikts zūd, ja visas zvērestu apiet.»

E. Freibergs: «Viņām varmācīgi potēts, ka mīlestības nedrīkst būt. Reliģija — istā ticība, pie kuras cilvēks nonāk. Tā ir ideoloģija — atteikšanās no visa cilvēciskā. Lai nav nekādas koķetērijas: mēs — šķīstās jaunavas... Ideoloģija ir ar varu uzspiesta.»

V. Soriņš: «Jebkurā variantā viņām ir jau deformēta psihe.»

A. Bogdanovičs: «Viņas nāk ar savu morāli, ko uzskata par augstāku attiecībā pret pārējo.»

E. Freibergs: «Ir dota vide, izejas punkts, totalitārā situācija.» Uz V. Soriņa piebildi par Jautriti, kas Mildas svētkos kā no ķēdes norāvusies: «Viņa nav labi ideoloģiski audzināta. Vienīgais, kas pamatīgi apgriež ādu uz otru pusi, ir karalis. To viņš dara, lai noturētos. Karalis pats cīņās nav piedalījies. Arī tā ir politika. Ja Laimons uzvar cīņā ar vāciešiem, karalis, izprecinādams viņam Mirdzu, kļūst par viņa radnieku; bet, ja Laimons zaudētu, tad viņš noteikti izlūgtos vietvalža vietu. Olģerds rīkojas pietiekami mērķtiecīgi un ieinteresēti. Ja izdotos nospēlēt tādu tēmu — karalis pat savu meitu liek uz spēles politiskā avantūrā... Un tas ir pietiekami interesanti aktierim.» Uz A. Bogdanoviča prātojumu par to, ka karali nevajadzētu spēlēt kā sīku blēdīti, režisors savukārt: «Man liekas, ir jārunā darbības vārdos, nevis — «liels» — «mazs». Par karali neviens neko labu nerunā.»

A. Bogdanovičs: «Tu saki — darbības vārdos. Bet kā cilvēks to dara, zobus sakodis, jo neredz citas izejas: tas krupis ir jānorij.»

E. Freibergs: «Vai tu to dari, lai glābtu ideju, vai sevis dēļ? Es domāju — sevis dēļ. Tavs pretspēks ir krīvs, kas grib ar vecajām metodēm turēt tautu. Krīvs ir Klaučēns. Karalis meklē jaunas formas pie vecā satura. Apdraudētība. Laimona uzvara apdraud karaļa varu.»

J. Pļaviņš: «Krīvam ir vienalga, kas uzvarējis. Viņam ir sava ideoloģija. Viņš ir stabils.»

E. Freibergs: «Tās ir divas dažādas pieejas vienā situācijā. Svarīgi ir vienoties par būtisko. Krīvs uzskata: lai pastāvētu, jā saglabā tas, kas ir. Karalis ir elastīgāks, viņš saprot: ir gudrāk jārikojas, lai saglabātu. Taču būtībā viņi abi ir «viena lidojuma putniņi». Viņu konflikts saasinās arī tādēļ, ka viņi neatzīst viens otra metodes. Kā to līdz galam izvest? — jāvienojas par ģenerāllinijām.

Ja vienojamies par tēmu un ko tā nozīmē izrādes kontekstā, vai tad vēl ko vajadzētu domāt un runāt? Ir fanātiskā (ideoloģijas produkts — Praurimas pielūdzēji) un tautas atbrīvošanās (kunigaikšti) tēmas.»

Režisors uzaicina lasīt lugu pa lomām. Un pievēršas abiem galvenajiem sieviešu tēliem:

«Mirdza vaidelošu kārtā nav iesvētīta, bet vide un audzināšana ir atstājusi iespaidu. Šis «drīkst» un «nedrīkst» princips, ka ir spēks, kas visu atrisinās manā vietā. Es Mirdzu redzu ne tik



*Aspazijas «Vaidelote» Nacionālajā teātrī.
Laimons — I. Puga, Asja — V. Kvēpa*

pierasti apstarotu, redzu tādu zvērēnu linu krekļā, kurš maigumu nav saņēmis ne no viena, ja nu vienīgi Asja slepus noglāstījusi matus. Augusi, ar sabiedrību nesaskardamās. Svētnīcā visi vienādi askētiski dzīvo. Kā Čaplina memuāros aprakstītajā slēgtajā skolā, kur netiek ievērota atšķirība, teiksim, starp Vindzoras hercoga dēlu un bez tituliem dzimušo. Mana impresija — rokās Mirdzai tāda kā salmu lelle, dzied viņa slepeni, varbūt mātes šūpuļa dziesmu, kas atmiņā iespiedusies. Negribu astrālu būtņi, drīzāk gan nosmulētu skuķi. Viņai daudz kam cauri jāiziet, līdz top par varoni. Karalim viņa vajadzīga tikai savam politiskajam gājienam. Līdz tam viņš par meitu nav interesējies.

Kaut arī svētnīcā uzaugusi, kur viss sākas un beidzas ar Praurimu, īsti piederīga Mirdza te tomēr nejūtas. Ideoloģija atstājusi iespaidu, vismaz iebiedēta viņa ir. Vienīgā, pret kuru jūt drusku uzticības, ir Asja. Viņai arī Mirdza uztic savu lielo noslēpumu par dīvaino nemieru, kas laikam ir kas ļoti slikts, jo te valda savi likumi, dzird tikai sevīs noliegšanu, bezierunu pakļaušanos. Mirdza nav ne harmoniska, ne laimīga šeit. Svešs un nesaprotams ir tas, par ko viņa dzied. Un jūtas kā pieķerta noziegumā, kad Asja viņu pasauc.

Ir kāda paralēle starp Asju un Mirdzu. Tikai Asja toreiz, kad viņu atdeva svētnīcai, bija vairāk nobriedusi. Mirdza mēģina pie Asjas pārbaudīt savas izjūtas. Viņā drusku ir pat mankurtisms, ņemta daļa smadzeņu, taču ideoloģija dabisko cilvēku nevar nomākt — tas ir pierādījies. Mostas sevīs apzināšanās, romantiskā stīga.

Praurimas statujai jābūt pietiekami asociatīvai. Vēršanās pie tās — kā komjaunietes zvērests. Un atkal šis ieaudzinātais — pareizais, nepareizais — kopsakarībā ar vidi.

Vaidelotēm ir skaidra pozīcija: ar kunigaikštu ierašanos tiek apgānīts svētums. Tās nav trauslas meitenītes. Vienīgi Jautrīte nav spējusi nogalēt sevi visu dzīvo. Visu laiku viņai bijis jādzīvo zobus sakodušai, bet nu ir pamats runāt: tagad drikst, tagad ir «perestroika» — un viņa veldzējas tajā, ko agrāk nedrīkstēja teikt. Tā ir milzīga pretenzija pret Asju, ar kādu uz skatuves uznāk vaidelotes: tas ir bezprecedenta gadījums.

Kunigaikšti Mirdzai nozīmē pirmo saskaršanos ar pasauli. Un tēvs jau arī nav redzēts. Nav absolūti nekādu priekšstatu.»

2. aina. Mildas dārzi.

«Tā ir uzvaras izbaudīšana, uzvarētāja tiesības, noreibums. Un arī patriotisms, kas katrā kunigaikštī dzīvs.

Trešais skats ir pārkārtošanās skats. Lai karalim ir inteligenta intonācija: lai iegūtu mīlestību, ir jābūt simpātiskam.» Un režisora fantāzija zīmē mizanscēnu, kā karalis kāpj tribīnē un tur runu. Viņš ir pārkārtojies. Kopā ar tautu. «Sai vietā vajag spēlēt mīkstī. Laimons izturas rezervēti: tā slavīnāšana liekas tā kā par lipīgu. Ir jānospēlē konkrēta lieta — karalis grib «piebraukt», un Laimons to redz. Ļoti svarīgi parādīt Laimona un karaļa konfliktu. Karalim vajag milēt Laimonu kā savu dēlu: nu, ko tu lecies, tu esi varonis! Laimons atšifrē karaļa gājienu, taču rokas, kājas saistītas.»

A. Bogdanovičs: «Bet kāda velna pēc tad es viņam devu tās komandiera pilnvaras, es taču zināju, ka viņš var uzvarēt?»

Viena puse — sasaistu Laimonu ar savu meitu, tas ir, dāvinu kroni pēc sevis. Tas nav viennozīmīgi. Es taču meloju tikai pa pusei, jo viņš ir spējīgs karavadonis.»

E. Freibergs: «Laimons nebija iecelts, viņš izvirzījās kaujas laukā. Viņš ir reālais spēks, ar ko jāuztur labas attiecības. Karalis jūt, ka viņš ir kontra. Tāpēc liek lietā visspēcīgāko, nedomājot par perspektīvu. Svarīgs ir tieši šis brīdis.»

Izvirzās jautājums, kāpēc Laimons uzreiz neatsaka karalim?

V. Šoriņš: «Baigi svarīga lieta. Laimons ir reālais spēks, bet kas ir tas, kas attur viņu, liek iet uz kompromīsu?»

E. Freibergs: «Uzreiz tā pēkšņi, apstulbināts no bildinājuma, neņemam stāties pretim karalim.»

V. Šoriņš: «Karalis, izmantodams apjukumu tautas priekšā, paņem.»

A. Kvēps (Drošprātis): «Laimons nekad nav bijis domātājs, diplomāts. Viss nāk tik negaidīti, karalis visu jau iepriekš nokārtojis. Viņš drausmīgi apstulbst.»

I. Puga (otrais Laimons): «Un kamēr tas sitiens pāriet... Visu laiku strādā doma: kā lai atsaka, kā lai iestāsta?»

E. Freibergs: «Tas patiešām ir viens no būtiskākiem momentiem, kas visu samežģī. Būtībā Asjas dēļ neko nepasaka. Viņš novests šoka situācijā un nezina, kā to atrisināt. Asjas dēļ viņam nav motivācijas. Laimons godīgi meklē izeju. Un visa karadraudze gaida, kā reaģēt uz precībām.»

Aizsāktā analīze turpinās 27. septembrī. Mēģinājumu režisors uzsāk ar informāciju: viņš esot lūdzis Juri Rubeni iepazīties ar materiāla sociālo problemātiku — šo katlu, šo bedri, kurā tiek ierauta Mirdza, un par Dieva atrašanu sevī, kas saistīta ar ētiskām kategorijām, ar uzupurēšanos.

E. Freibergs: «Mirdza tiek iemesta pasaulē, kur valda varaskāre, viltība, liekulība, miesas kaislība. Viņa ar varu tiek iesaistīta politiskajā intrigā. Vārdos luga ir arhaiski uzrakstīta, bet tā ir precīza darbībā. Tas, ko meklējam, attiecas uz Mirdzas līniju. Varbūt pēdējā aina nav psiholoģiski precīzi uzrakstīta, bet kūlenis notiek — viņa spēj atteikties no atriebības un upurēt sevi augstākā vārdā. Liekas, atradu labu finālu. Piezemētā reālismā nevar spēlēt, bet attiecībām jābūt precīzām, lai nav deklamācijas.

(Šis precīzās attiecības visu mēģinājuma procesu nemitīgi tika atgādinātas un skaidrotas. Un, lai ietaupītu laiku un telpu, jo mēģinājumu stenogrammu šā raksta ietvaros nav iespējams

sniegt, citēšu «Teātra Vēstneša» 7. numurā ievietotā Ā. Šapiro topošās grāmatas fragmenta rindas par to, ka pierakstos režisora dotie konkrētie uzdevumi aktieriem ar savu primitīvismu var izraisīt vilšanos nespeciālistos. «Gaida brīnumu, bet sastopas ar «tuvāk», «tālāk», «skaļāk», «vieglāk». Taču no šī viselementārākā tiek radīts sarežģītais.»)

Finālā, kad Mirdza paceļ dunci, karaļa reakcijai ir jābūt īstai. Pirmo reizi traģiska, īsta reakcija: saprot, ka bērns aiziet bojā viņa rīcības dēļ. Karalis iekliedzas, publikas reakcija uz viņu. Koris saskrien ap Mirdzu. Gaisma uz karali. Kad koris atkāpjas, Mirdzas vairs nav. Gaismas starā tikai salmu lelle, ko krīvs paceļ — viņam svarīgi, ka upuris ir dots, — un iemet Praurimas ugunskurā. Reāli attēlot nāvi nevar. Gars — vai nu mūzika, vai kas cits, kas paliek pāri. Miesa ir pazudusi. Dieva puse cilvēkā — tas ir ētiskais. Ir lietas, kas jānospēlē diezgan viennozīmīgi.

Pamatā es nesaskatu lielas problēmas darbā pie skatiem, kur kunigaikšti un vaidelotes. Lielāka uzmanība jāvelta dialogiem.

Atgriežoties pie motivācijas, kāpēc Laimons uzreiz nepasaka «nē». Svarīgi precīzi nospēlēt to vidi un atmosfēru, kāda ir svētnīcā. Autore devusi pamatojumu: Asju var sodīt ar nāvi. Tāpēc arī mute neveras teikt «nē.»

A. Bogdanovičs: «Vai tas ir pieņēmums, vai esmu palaidis garām, ka Olģerds ir slikts un nemīlēts?»

E. Freibergs: «15. lappusē tekstā skaidri teikts, ka aizliedzis tautas svētkus, ka ir bezgala patmilīgs. Un, kādi ir patmilīgi valdnieki, kas tikai par sevi domā, — to mēs labi zinām. Ko izrādei dos, ka viņš ir liels un labs? Gali kopā nesiesies. Vienmēr jāmeklē tas, kas dod interesantākas, bagātākas iespējas. Kādi pieņēmumi tev kā aktierim izdevīgāki? Piepūlē sevi, tad tu kļūsi darbīgs. Ja liels un labs, tad tikai viena rūpe — atdot Mirdzu, un viss.»

Aizsākas diskusija par mums jau zināmo karaļa un krīva konfliktu, it kā iepriekšējos mēģinājumos nekas nebūtu noskaidrots. Strīda uzturētājs — krīva lomas izpildītājs J. Pļaviņš. Beidzot pēc piecdesmit minūšu debatēm tiek turpināta 2. ainas lasīšana un analīze.

Atskatoties uz mēģinājumu procesu, gribot negribot objektivitātes dēļ jāpieskaras kādai visai būtiskai parādībai uzveduma tapšanas periodā. Gan galda darba periodā, gan mēģinot uz skatuves, tika izraisītas garas diskusijas, kas, manuprāt, bija vērstas ne tik daudz uz patiesības noskaidrošanu, cik uz perso-



Aspazijas «Vaidelote»
Nacionālajā teātrī.
Asja — G. Virkava

nisko ambīciju demonstrāciju. Saīs strīdos nedzima patiesība. Drīzāk gan tika šķērdēts dārgais mēģinājumu laiks, pārvarot aktieru pretestību, bet laiku režisors varēja izmantot lietderīgāk pašu aktieru labā. To pierādīja arī tā saucamā nodošanas izrāde. Teātrī šādās reizēs ir pierasts atsaukties uz visu. Jā, protams, dekorācijas nekad nav laikā gatavas, vienmēr kaut kā pietrūkst, par maz generālmēģinājumu utt. Aktiera īpašo psihisko stāvokli nemaz neminēsim. Taču vienu mēs aizmirstam — kritiski paskatīties, cik daudz laika notērēts neauglīgos strīdos, neproduktīvā spriedelēšanā. Piemēram, kad divi partneri gandrīz vai pusstundu skatuves laika kaut ko skaidro, bet rezultātā režisora apbrīnojami mierīgais un taktiskais rezumējums: «Es klausos un nesaprotu, kādi ir jūsu konkrētie priekšlikumi, ko jūs gribat pateikt? Tas viss taču uzrakstīts nākamajās rindiņās.» Vai: «Nu tad tā būs cita autora izrāde ar cita režisora parakstu.» Varēja apbrīnot

E. Freiberga pacietību, kārtējo reizi sastopoties ar aktieru «dežurēšanu» mazajos uzdevumos, kad viņi, režisora vārdiem runājot, garlaikotiem gīmjiem n-to reizi strādāja pēc principa — vakarā būs labāk. «Norijot šo krupi», lai produktīvāk izmantotu laiku darbam ar galveno lomu tēlotājiem, no kuriem Mirdza — Indra Tilaka, aktieru nodaļas ceturtā kursa studente bez skatuves darba pieredzes, un viņu stindzināja jau atrašanās uz šīs skatuves vien partnerībā ar pieredzējušiem māksliniekiem. Varbūt tāpēc viņas patiesā aktrises un tēla atmoda notika otrā sastāva pirmizrādē, kad Asju atveidoja Vizma Kvēpa un Laimonu — Ivars Puga.

Bet atgriezīsimies mēģinājumu procesa sākumposmā. Asja un Laimons. 2. aina.

E. Freibergs: «Tā nav brīnišķīgā atkalredzēšanās. Asjai ir svarīgi pārbaudīt, vai viņš jau nav nodevis viņu. Viņš taču nav pateicis karalim «nē».

Mirdzai monologā nav jābēg no lirisma. Uz visu viņa skatās naivi un pirmo reizi. Ir jāiziet no tās svētku atmosfēras, ko mēs mēģināsim radīt, — kā tas izdosies? Viņai ir pirmreizīga uztvere. Grib bēgt atpakaļ, kur bija tik mierīgi. Bet šeit? Ir lietas, kas jānospēlē nepārprotami. Mirdzā slēpta tīra, neordināra pasaule. No tā nevajag vairīties. Tas ir tas, kas beigu beigās kļūst par dievišķo cilvēkā. Kad viņa izgājusi visai tai ellei cauri, izrādās, ka viņā ir milzīgs dvēseles spēks, kas uzvar šausmas. Interesanti, ka Mirdza pasaulē iznākusi no izolētības.

Karalis jūt, ka Laimons pretojas viņa gribai. Kā bezgala patmīlīgam cilvēkam viņam eksistē tikai savs viedoklis, turklāt nepareizs. Viņa attieksme pret meitu — bez vulgarizēšanas. Tomēr šodienas nolasāmībai jābūt. Kas to var precīzi dot? Varam domāt, fantazēt, bet kādam modelim ir jābūt.

Karalis drusku nervozē, kad parādās krīvs. Jaunā kārtība nozīmē, ka tiek mazināta Praurimas ietekme. Ir izdevīgāk Mildu pretstatīt Praurimai, kas bijusi valdošā dieve. No krīva viedokļa, karalis ar savu vieglprātību, atļaudams Mildas svētkus, gāž Lietuvu bezdibenī. Tas ir milzīgs notikums. Viens apstāklis ir obligāti jāspēlē — kaut kas notiek demokratizācijas virzienā, un to krīvs nevar pieļaut. Ne jau uzreiz jāstrādā ar kulakiem, bet tas ir kas ārkārtējs. Vai Lietuva jau stāv pie bezdibeņa? — Viss jau ir pateikts. Konflikts ir. Interfrontes un CK paziņojuma teksts. Nav svarīgi, ka šie svētki domāti tautas apmānīšanai. Dotajā situācijā Asja izmanto karaļa — krīva konfliktu un pieber ogles.

Viņai ar Laimonu ir jānovilcina laiks. Taču viņi visi trīs jau ir ierauti šai baigās vides mudžeklī.

Līdz kara beigām abi — karalis un krīvs — atbalstīja Praurimu. Valsti pārvaldīt nebija grūti. Bija šī vienotā, stingrā roka. Nu spēku samērs ir mainījies. Akcents tiek likts uz Mildu.»

3. aina. Krīva lomas atveidotājs nāk ar priekšlikumu: varbūt šīs ainas sākumā pavērt aizkaru uz intīmo pusi. It kā viņš labprātīgi pakļaujas Asjai «siltas sievietes dēļ, dabiski».

Šādas debates erotikas virzienā uzvilnīja ne reizi vien, balstoties uz principa — kāpēc ne, var taču arī tā. Režisors tās pārļaida un mierīgi turpināja savu domu:

«Asja tagad piesauc ideoloģiju: pastāv augstākais princips, ko nevar pārkāpt. Citādi viss sabruks. Ir tikai viens jautājums: cik tālu krīvs var iet ar Mirdzu? Karalis ir par daudz neatkarīgs no tevis palicis. Mirdza — vaidelote, tas būtu trumpis krīva rokās. Asjas—krīva—Mirdzas skatā jānospēlē gadiem ieaudzinātā Praurimas un vaidelošu ietekme uz karaļmeitu. Man gribas piekrist domai, ka viņa kā zvērs, kas, gadiem ilgi turēts būrī, vajā palaists, skrien nevis uz mežu, bet uz savu būri atpakaļ.

Mēs vēl nerunājam vienā valodā, ceru, tā radīsies mēģinājumu gaitā. Ir vispārpsiholoģiskie varianti un tas, kas saslēdzas ar tēmu. Mirdzai nav salīdzinājuma. Viņā ir ieaudzināts, ka Praurima ir visu lietu atrisinātāja. Un nu jāsavieno mīlestība un tās noliedzēja dieve. Viņa mēģina savienot nesavienojamo. Asjai šai brīdī divējādas izjūtas. Viņa taču saprot, ko dara, kas tas ir — kļūt par vaideloti. Savas laimes dēļ liek uz kārts Mirdzu. Krīvs apstrādā Mirdzas smadzenes. Savukārt viņas teksts ir uzticēšanās, ka krīvs sapratis viņu. Tikpat kā slimniece pie ārsta: sirdi aizkustināja, bet no sava krīvs neatkāpjās. Diagnoze ir skaidra: viņa ir jāšķīsta no tā, ar ko aplipusi.

Kā Asja pieņem to, kas notiek? Svarīgi, ko jūs sakrāsīt šā skata laikā. Reiz viņa pati izjutusi, ka tiek galēta nost. Ir brīdis, kad dvēselē ielaiž velnu — es arī cietu, kāpēc man jādomā par otru? Man tiek atņemts vienīgais, ar ko es dzīvoju! Kas ar Mirdzu tiek darīts, tas Asjai jānospēlē. Viņa saprot, ko tas nozīmē: absolūti pazaudēt visu. Mauzeris pie sāniem un viens dievs. Tāda cilvēka attiecība, kuram nav taisnība, bet jāpierāda, ka ir. Monologs pēc darbības ir cīņa ar savu sirdsapziņu. Tas ir viens no kritiskākajiem brīžiem, kad uzveic savu sirdsapziņu.»

V. Š o r i ņ š: «Laimons ved Asju pie sajēgas.»

E. Freibergs: «Asjai šis bēgšanas piedāvājums nāk pārāk negaidīti. Tas nozīmē lauzt un mainīt visu dzīvi.»

G. Virkava (Asja): «Brīdis ir klāt, bet prieka nav — tam baigs upuris apakšā.»

E. Freibergs: «Visu skatu satur temps. Situācija ir apdraudēta, nav laika izteiksmīgumam.»

29. septembra mēģinājumu režisors sāk ar atgādinājumu par principiālo attieksmi pret galveno notikumu — Mirdzas nāvi. Tā pamatā — kuluāros dzirdētais jaunas aktrises spriedums: saņēma, ko pelnīja, Mirdzas šķietamais cēlums nav par pilnu ņemams. Kā tai fabulā «Lapsa un vīnogas» — kad klāt netiek, tad vīnogas vēl zaļas...

«Būtiski ir tas, ka Mirdza tiek izmantota kā ierocis: karalis — sava stāvokļa nokārtošanai, krīvs — cīņā pret karali. Normāls cilvēkberns tiek ierauts politiskā spēlē — cīņā par varu. Taču ne tāpēc Mirdza iet nāvē. Ir jābūt precīzam mehānismam — sa-
mežģījies mīlas trīsstūris, vara, ticība, ideoloģija — elles katlam, kurā tiek iemesta Mirdza. Ar viņu vardarbīgi izdarās. Visi viņai pieprasa: dur! atrieb! Mirdza nonāvējas, kad vienā brīdī saprot — vai nu kļūt par ieroci citu rokās, vai aiziet nāvē un uzvarēt. Un tas nenotiek, prasti izsakoties, aiz mīlestības krenķiem. Nāve ir vienīgā iespēja izstāties no šīs netīrās spēles. Tāpēc mēs arī tik daudz pie karaļa un krīva attiecībām apstājamies. Pie tam Mirdza — vairs ne bērns, bet arī vēl ne jaunava — pēkšņi tiek iemesta lielajā dzīvē, kur gaida sāpes, refleksija, piemērošanās. Pašlaik īpaši daudz jaunu cilvēku aiziet pašnāvībā. Kas spēj piemēroties, tas izdzīvo. Mirdza šai dzīvei nespēj piemēroties — tā ir pārāk netīra, nežēlīga, neētiska. Nespēj piemēroties šai dzīvei, kura mums ļoti precīzi uz skatuves jārada.»

Tas nav dialogs starp režisoru un aktieriem, tā ir tā pati jau minētā diskusija, kas gruzd kā uguns starp oglēm, bieži uzšaudamās augstās liesmās, un kas liek domāt tikai vienu: kāpēc tik ļoti šis paaudzes mākslinieki grib visu piezemēt, aizrautīgi veic ekskursus instinktu biezokņos, vandās pa dzīves dubļiem (un ne tikai režisora prasīto konkrētību meklējot), aizmirsdami, ka tur, augšā, mirdz zvaigznes, ka cilvēks nav tikai bioloģiska būtne, ka gars, garīgums ir tas, kas viņu paceļ pār miesu? Un ka tieši «Vaidelote» var būt tā izrāde, kas cilvēkā vairotu ticības spēku gara uzvarai. Ticību garīgumam, kuru kopt cilvēkos teātris ir aicināts un kuru mēs esam atstājuši pilnīgi vai baznīcas pārziņā.

Režisors paziņo, ka nu beidzot abi ar scenogrāfu (A. Bute) esot atraduši skatuves noformējuma principu. Augsta siena, kas šķir no ārpasaules; to nolaižot, veidojas slīpa grīda, pa kuru



Aspazijas «Vaidelote»
Nacionālajā teātri.
Uljana — L. Liepiņa,
Olģerds — A. Bogdanovičs

var staigāt un aiz kuras atklājas drūma, galeriju iežogota telpa. Pēdējā ainā tā dod savdabīgu «vēršu ciņas» arēnu, kur Mirdza lejā viena pati izcīna savu pēdējo cīņu ar sevi par sevi. Bet augšā — galerijā — visi mudina uz atriebību.

Kostīmi solās būt visai «patraki» (kostīmu māksliniece L. Brauna), bet tie nebūšot traucējoši.

Atsākas analīze. Jautrīte un krīvs.

E. Freibergs: «Jautrītes nodevības īstais motīvs — ne jau rūpe par Mirdzu vai vēsts, ka svētnīcā kāds gatavojas nodot viņu lietu, bet gan pārinodarījuma izjūta. Ļoti personisks, egoistisks iemesls. Man liegta dzīve, bet Asjai, kura mani pazemoja, — tā pavērsies? Krīvam rodas iespēja atmaskot un likvidēt ideoloģisko nodevību, šķīstīt templi, ko tricīna no ār pasaules un nu arī no iekšpuses. Viņam ir jāturas pie saviem karogiem, tāpat kā

tiem pedagogiem, akadēmiķiem, kuri dabūjuši zinātniskos grādus, augstu situētu stāvokli, aizstāvēt, attīstot un uzspiežot viltus zinātni — visas šīs sabiedriskās mācības, ko studenti pieprasījuši likvidēt. Krīva melīgais svētsvinīgums. Tā ir vardarbība — viss šīs iesvētīšanas rituāls.»

J. Pļaviņš: «Fiziskā iespaidošana it kā zem rituāla maskas.»

E. Freibergs: «Noteikti. Tais krīva teksta rindiņās visa ideoloģija — nekāda mīlestība nedrīkst sirdī iemānot. Mīlestība attiecībā pret pārējiem cilvēkiem. Es varu nodot savus vecākus ideoloģijas vārdā, sevi noliegt idejas vārdā. Jautrite neiztur šo Mirdzas galēšanu, jo nav tik rūdīta ideoloģijas liesmās. Laimona ierašanās svētnīcā krīvam ir vēl labāks kumoss — te jau var iznākt lieta par dzimtenes nodevību.»

V. Soriņš: «Bet vai krīvs neko nenojauš, vai līdz tam neko nav nojautis? Vai šobrīd nav izdevīgi viņam šīs aizdomas aizlīmēt?»

E. Freibergs: «Stipri satraucies, ka kāda no vaidelotēm gatavojas bēgt, — tātad ideoloģiska nodevība pašu mājās. Bet, kā izrādās, tā ir Mirdza. Tātad nodevības starp padotajiem nav. Un šobrīd tas ir svarīgākais.»

2. cēliens. 4. aina. «Karaļa maigā demagoģija pret Laimonu. Lai nav nekā no karaļa! Jauna tipa valdnieks. Ir tikai divi mirkļi, kad izlaužas: «Kurš drīkst te domāt, runāt!»

Tas, ka Laimons ieradies pakaļ un aizvedīs no svētnīcas, ir pierādījums mīlestībai. Un Mirdza ir laimīga. Asjai viss ilgi sevī krātais plūst pāri. Viņai ir pilnīgi vienalga, kas notiks. Te ir daudz teksta svītrojumu. Jo īsāka, kompaktāka, ritmiskāka būs izrāde, jo tā tikai iegūs. Viss gāžas pār Mirdzu kā lavīna. Līdz viņas lielais vērtējums: «Tu mani neesi nekad...» Visi redz, ka ir kas šausmīgs noticis. Bet karaliene vēl savu: «Ak, attopies! Tev jāprecas!» Ir viena attiecība, kas jātur karalim: «Es tev, Laimon, piedāvāju savienību, tu atteicies. Ir palicis otrais — es tevi iznīcināšu.»

Mūžīgā uguns ir izdzisusi. Brūk krīva ideoloģija. Un te situācija gulst uz tēmu — iznīcināt trīs zaķus uzreiz: Asju, Laimonu un pakļaut sev Mirdzu. Mirdza tiek apzināti stimulēta uz naidu. Ja Mirdza kļūs vaidelote — izrēķināšanās notiks ar viņas rokām. Sai brīdī Mirdza nav bezgribas ierocis. Viņa ir gatava atriebt savu pazemojumu. Karalis, gudrs būdams, neiebilst, ja ar cita rokām notiek izrēķināšanās. Kas nodots, nodots. To nošauj čekas pagrabos. Kas notiek ar Mirdzu? — Tiek

izmantotas viņas sātāniskās tiesības. Dari to slepkavību! Ir tikai procedūras jautājums — jāizvēl jauna priekšniece vaidelotēm. Kas tās par sāpēm, pazemojumu, kas plosās Mirdzā! Kāds ir cilvēks, un uz ko viņš ir spējīgs. Krīvs šai brīdī ir pat ļoti cilvēcīks, saprotošs: redzi, dieve tevi sauc, svētums, sirsniņa. Redzi, kā viņa tevi pamodināja.

Mirdzas konflikts ar pasauli nav no gaisa grābts. Kā pasaule ar viņu ir izrikojusies!»

5. aina. «Pēc vecā paraduma Mirdza meklē palīdzību pie Praurimas, elka ar tukšu vidu. Kā rīkoties? Un saprot, ka neviens atbildi nevar dot.

Visu cieņu karaļa demagoģijai: man negribas sodīt, bet — ir jādara. Teātris tautai. Viņš saprot, ka kunigaikšti ir pret.»

A. Bogdanovičs: «Viņam tas jādara pārliecinoši. Es apzinu ap pirkstu savu armiju. Vārdi ir pareizi, bet kas slēpjas aiz tiem? Lai veči netaisa bunt!»

E. Freibergs: «Viņš notur runu. Svarīgi, lai to dzird kunigaikšti. Es jau pats Laimonu netiesāju. Saprotiet, tā ir jūtu sfēra, tur tiesiska ir tikai mana meita. Tas nav manā varā. Taču karalis nav drošs, vai Mirdza to izdarīs. Kunigaikšti pieprasa Laimonu atbrīvot. Karalis vēl uzkurina Mirdzas pazemojuma liesmas. Pastāv varbūtība, ka viņa pēdējā brīdī var atteikties. Krīvs no vienas puses, karalis no otras. Viņu replikas negribu svītrot. Tā ir kūdišana. Ja Asjas un Laimona tekstu nebūtu, viņiem nevajadzētu kūdīt. Laimons pasaka vārdus, ko Mirdza neapzināti jūt. Mirdza ir sapratusi — un tur tā tragēdija — šī vide ir dragājoša, šī pasaule drausmīga, bet izeju no tās, ko pirmsnāves brīdī aptver Asja un Laimons, arī viņa redz. Dieve atbildi nedod. Atriebjot viņa kļūš līdzīga šai pasaulei. Pat pēc negribētas slepkavības cilvēkā notiek pārmaiņas. Mirdza nav vārģa būtne. Šis skuķis ir spējīgs nostāties pretim pasaulei. Atrod sevī spēku.

Viņa nenāk atriebt, līdz pēdējam brīdim viņā cīņa: ko darīt? Ir taču jābūt kādai izejai. Viņa ir apkaunota — kā tikt tam pāri? Nospļauties un dzīvot tālāk? Bet no tā, kas notiek Asjā un Laimonā, apzinās, ka svarīgākais ir gars, kam nav vietas uz šīs drausmīgās pasaules. Mirdza kaut ko saņēmusi no abiem. Un tā ir sevis apjēģšana. Būtībā pašanalīze par darbības līniju. Neviens vēl nezina, ko viņa darīs. Tad apjēdz. Tad uzmanība uz karali, par ko es jau stāstīju. Mirdzas pēdējais teksts skan ierakstā.

Rīt bez runāšanām izlasīsim vēlreiz ar pirmo sastāvu cauri.»

Ar to arī E. Freibergs beidz galda periodu. Tālākie mēģinājumi — aranžēšanas mēģinājumi, kad tiek iezīmētas mizanscēnas, kad visa uzmanība dienu no dienas veltīta precīzas darbības noskaidrošanai, personu savstarpējo attiecību izstrādāšanai. Darba gaitā režisors piedāvā jaunas attiecību nianšes, kas vērs plašāku aktiera priekšstatu par savu tēlu, dod uzdevumus tēla dzīves atklāsmei, kopējās atmosfēras radīšanai. Un tā tālāk. Kā jau teikts, daudz spēka un laika pāiet aktieru prestīžas pārvarēšanai, pedagoģiskam darbam, kas nepieciešams ne tikai jaunajai debitantei, bet arī pieredzējušākiem māksliniekiem.

E. Freibergu mēģinājumā raksturo pietāte pret aktieri, pacietība, es teiktu, pat pārlieku liels taktiskums un uzticēšanās. Tikai reizēm viņš atļaujas pateikt skarbāku vārdu: «Vai tiešām mums visiem te jāvelta vesela stunda, kamēr aktieris atmostas (ir gatavs radošam darbam)? Tas ir pašam jādara. Tad var augt un attīstīties.»

Pat tāds ārkārtējs notikums — kad divas nedēļas pirms izrādes nodošanas komponists atsaka mūziku, kurai šai izrādē, kā atceraties, ļoti būtiska nozīme, un līdz ar to paceļas jautājums par kora iesaistīšanu tautas ainās — režisoru «neizsīt no slieidēm». Tiek sarunāts jauns komponists — Uldis Stabulnieks, ar kuru jau viņam krietna sadarbības pieredze. Vēl gluži «siltās» nošu lapas tiek atdotas jauniešu kora grupas rokās. Tiek pārplānoti mēģinājumi. Daudzi pat teātrī skatuvei tālāk stāvoši kolēģi ir nejuta, ka apdraudēta izrādes nodošana gada beigās.

Pārrunās pie režisora pirms 1. ģenerālmēģinājuma tiek paziņots, ka šodien caurlaides mēģinājuma nebūs, jo ir jāieved koris. Un lūdz ansambli maksimāli godīgi attiekties pret šo nepilno mēģinājumu. «Mēs atrodamies situācijā, kad no haosa kaut kas sāk veidoties. Gribu kārtējo reizi palūgt ansambli apzināties šo nervozo situāciju. Kostīmi, dekorācija — it viss šādā mēģinājumā traucē, «sit laukā». Mēs vēl nezinām, kas izšķilsies, bet iekšēji jau sākam norakstīt. Mēs šodien dzīvojam intensīvi ar kolektīvo atbildību, bet katram vispirms vajadzētu dzīvot ar to individuālo, kad no manis ir atkarīgs izrādes iznākums.

Būtu svarīgi, lai šai pēdējā izšķirošajā periodā visi būtu normāli organizēti darbam, neļautos no sīkumiem lieki traucēties.

Par ko pēdējā periodā būtu jādomā visvairāk — par mērķtiecību, par kopējo domu: varas cīņu ar garu. Par gara uzvaru. Gribu katram atgādināt tēla mērķtiecību, uz ko viņš iet, ko grib panākt. Ko es kā tēls dodu lugai, kas ir svarīgi, kas mazsvarīgi.

Pirms ģenerālmēģinājuma ir svarīgi vēlreiz atgādināt caurviju darbību un virsuzdevumu.» Un režisors pieskaras vispirms vaide-

lošu un kunigaikšņu grupām, atgādinot tēmas, ko tās nes. «Tēmu var nospēlēt ar manu attiecību. Ja tā būs pietiekoši precīza, tā gulsies uz visas izrādes tēmas. Tas nav nekas jauns, bet pirms uziešanas uz skatuves — savākties. Kunigaikšņu grupa sāk no augsta punkta — mēs jaunu pasauli sev celšim. Finālā totāla vilšanās. Nekā no tā, ko izcīnījām, nav, ticība Praurimai atgriezusies. Ja iekšēji pareizi dzīvosit, kaut kas jau nospēlēsies.

Karalis labi iezīmējas pa asociācijas līniju. Tikai nedrīkst aiziet uz dramatisko piepaceltību. Nesiet sevī savu grību.

Asja — Laimons. Aizmirstiet, kā pasniegt to vai citu vietu. Tā arī ir cīņa — cīņa par mīlestības saglabāšanu. Ne tik daudz domāt, kā es izdarišu, bet kā sevi orientēšu. Spēlēt ne tik daudz ar meistarību, bet ar dzīvo ievainojamību. Vairāk «saindēties», ne tik racionāli darboties. Pamats — ja zūd mīlestība, nav vērts dzīvot. Sargādami ko tīru un svētu, viņi kļūst netīri līdz tam laikam, kad atkal atskaidrojas caur ciešanām nāves priekšā.

Krīvs jo atturīgāks būs, jo baigāks savās izdarībās un mērķtiecīgāks. Vēlāk ar J. Pļaviņu visu vēlreiz izrunāsim.

Un nu Mirdza. Ir trīs lietas, pie kurām īpaši jāpiedomā. Un pirmā ir balss. 1. daļā tu iekšēji pareizi dzīvo, bet tā mazā balstiņa dod nevēlamu glēvumu. Padomā, kāds iekšējs spēks vajadzīgs. 3. ainā sadursmē ar krīvu tu nedrīksti būt zem viņa. Jums visiem tomēr jaunajai aktrisei ir jāpalīdz.

Izrāde ir iecerēta. Nu lēkšana nezināmajā. Kas tur būs? Vārēja jau studēt uz drošākiem pamatiem, bet man tas nelikās tik interesanti. Tagad vismaz esam tikuši vaļā no tās naivitātes, kas tam laikam bija.»

Vai šī lēkšana nezināmajā attaisnojās? Noteikti — jā. Lai kādi būs tās vērtējumi. Aspazijas «Vaidelote» E. Freiberga režijā ir šā «pārmaiņu laika» izrāde ar visām šā laika iezīmēm. Ar pastiprinātām slāpēm pēc garīguma un apgrieztiem spārnēm — nespēju to sasniegt. Toties jo stipra cilvēka gara nomākšanas izpētē.

Oļģerts Kroders

ROMĀNS BEZ NOSAUKUMA

Pirms kādiem gadiem Oļģerts Kroders stāstīja: izsūtījumā, nometnē viņš rakstījis «romānu». Sapampušo, slimo kāju dēļ vairākas nedēļas nav varējis iet ārā darbos. Tādēļ atstāts barakā iekšas darbu veikšanai. Toreiz viņi — savā starpā pazīstami jaunekļi no Rīgas intelīģences aprindām — vēl bijuši kopā vienā barakā. Ātri apdarījis apkopēja soli, O. Kroders sēdies pie klades, lai līdz vakaram paspētu uzrakstīt kārtējo nodaļu, ko biedriem nolasīt priekšā. Protams, ne gluži katru dienu pa nodaļai, bet nedēļas laikā — vismaz divas. Barakas biedri kļuva par literārā sacerējuma prototipiem, reālo cilvēku vārdu vai uzvārdu pirmie burti kļuva par varoņu vārdu iniciāļiem. Pats sevi autors tēlojis ironiskajā karikatūristā Otto Plekstē. Interesanti, par ko tad autors rakstīja savu romānu 1942. vai 1943. gada ziemā, atrazdamies tūkstošiem kilometru no Latvijas Sibīrijas nometnē? Par zudušo dzīvi un laiku — pirmskara Rīgas māksliniecisko bohēmu. Romānā darbojas jaunās paaudzes mākslinieki — gleznotājs, dzejnieki, komponists, karikatūrists, aktieri, mākslas kritiķi, arhitekti. Visi viņi, protams, ir ļoti talantīgi. Un viņu dzīvē galvenie interešu objekti ir trīs — talants, mīlestība un uzdzīve. Viņi visi ir asprātīgi un ironiski, un ... romantiski sapņotāji. So savu pasaules izjūtu jaunais, divdesmitdivgadīgais autors gandrīz vienlīdzīgās daļās izdalījis saviem varoņiem. O. Kroders domā, ka šajā sacerējumā izpaužoties Anšlava Egliša (romāna «Līgavu mednieki», piemēram) ietekme. Tiešām, zināma līdzība, kaut vai vides izvēlē un ironiskajā stilā, atrodama. Bet ironija ir arī paša O. Krodera stila iezīme. Un ja mēs katrs tā varētu no kāda atzīta talanta ietekmēties ... Ar to es gribu teikt, ka šajā romānā bez nosaukuma (virsraksti doti tikai atsevišķām nodaļām) izpaužas autora literārs talants. Personu tēlojumi ir spilgti un uzskatāmi.

Romāns aizņem apmēram sešas loksnes, tas ierakstīts kladē, kas laika gaitā ir stipri izjukusi. Ar zīmuli rakstītā daļa vēl ir saglābjama, resp., izburtojama, jo rokraksts autoram kā toreiz, tā tagad — kaligrāfiski skaidrs. Nedienas sākas ar piekto nodaļu, kur teksts rakstīts ar sarkanu tinti, kas mitruma ietekmē vietumis izplūdusi, padarot nesalasāmu uzrakstīto. Ir cerības, izmantojot modernās kriminālmeklēšanas metodes, atšifrēt arī pārējo romāna tekstu.

Un tā tad — ir vētrains vakars, aiz barakas sienām putenis griež kopā debesis ar zemi, bet pie izdegušas krāsniņas barakas vidū ap autoru ciešā lokā sasēduši svešumā aizdzītie latviešu puīši. Un Otto Plekste, atvainojiet, Oļģerts Kroders sāk: «Daiļā dāma, kas steidzās garām Mākslas muzejam...»

S. Radzobe

IPATŅI UN PRETSTATI

Jauns, garš un izstīdžējis cilvēks komiski īsā sporta žaketē un ar nekārtīgi sasietu kaklasaiti, atspiedies pret leti un plaši žestikulēdam savām garajām, kaulainajām rokām, skaļā sašutumā tricināja AEV dzērienu nodaļas sienas: «Es tev jau teicu, ka mans organisms nespēj panest tavus skābos vīnus un liķierus!» Jauna, liriska būtne kaut ko uztraukti čukstēja viņam ausī, bet tas saflammējušos jaunekli nespēja ietekmēt. «Ja es dzeru, tad tikai labu konjaku un degvīnu. Pārējo jūs varat eksportēt uz nespējnieku patversmi!»

Nenomierināmais skandālists bija populārais karikatūrists Otto Plekste, slavens ar savu izcilo apdāvinātību un vēl izcilāko paviršību. Neko viņš nepēma nopietni, vienmēr rikodamies, kā to diktēja momenta garastāvoklis. Ja Otto nepatika pasūtījums, tad pasūtītājs varēja gaidīt mēnešiem, kamēr lepnais karikatūrists beidzot parādīja tam savu žēlastību. Bet, kolīdz Otto radās iedvesma, viņš kafējnicā apzīmēja visas salvetes, kādas vien varēja atrast. Protams, ka pēc brīža viņu pārņēma jauna kaislība. Visbiežāk Otto aizrāva spēļu automātu azarts. Sametis lādē veselu sauju 20 santimu gabalu, viņš tikmēr gan kājām, rokām, gan dažādiem smagiem priekšmetiem dauzīja nelaimīgo automātu, kamēr tas salūza vai arī no tā izbira ne vairs sauja, bet vesela kaudze naudas. Kad Otto piecēlās, lai pazustu nodalījumā, kur atradās spēļu automāti, savus tikko dzimušos gara ražojumus viņš aizmirsta un vieglprātīgi pameta savam liktenim. Tad kā Dievu sūtīts no tumša kafē stūra iznira īpats cilvēks ar vācisku izcelšanos — Kirils Husmans. Viņš savāca Otto zīmējumus un,

glūnīgi palūkojies apkārt, nervozi raustīdams izspūrušās ūsas, sabāza visu kolekciju kabatā un atkal pazuda.

Kirils bija dīvaina parādība: viltīgāks par čigānu, viņš bez sirdsapziņas pārmetumiem apkrāpa katru parastu pretimnācēju, bet, slimīgi dievinādams māksliniekus, viņš tiem palīdzēja un tos atbalstīja pie katras vismazākās izdevības. Viņš spēlēja arī melnajā biržā un hipodromā, tikai diemžēl vienmēr nesekmīgi. Tāpēc Kirils bija spiests mūžīgi bombardēt savus labvēļus un draugus ar nemitīgiem lūgumiem pēc kaut kā smēķējama, jo viņš bija nelabojams nikotīnists un Dievs vien to zina kas vēl. Kirila faktiskais eksistences avots bija kolportierisms, un viņam piemita neiedomājamas spējas nez no kurienes izvilkāt literatūru, ko, pēc vispārības uzskatiem, vispār nebija iespējams atrast. Bez tam viņš nodarbojās ar savu draugu — jauno mākslinieku — darbu reproducēšanu pastkartes formātā. Tāpat Kirils reproducēja arī Otto pamestos zīmējumus, tā glābdams tos no aizmirstības. Faktiski Otto popularitāte bija Kirila nopelns, jo vieglprātīgais mākslinieks, pats neaptverdams savu karikatūru vērtību, nekad nebūtu tās nodevis sabiedrības atzinīgajai kritikai.

Pilnīgs pretstats kā izskatā, tā dabā gaisagrābeklim Otto bija viņa māsiņa Ingrida Liepa, jaunā, liriskā būtne, kas, čukstējama sava brālēna ausī, centās viņu pārliecināt par stipru dzērienu kaitīgo iedarbību uz cilvēka organismu. Ingridas augums pilnā mērā atbilda viņas uzvārdam, jo meitenes ķermenis bija tik līdzīgs liepas lokanajam stumbram, cik cilvēks vispār savā ārējā parādībā var līdzināties kokam. Ingridas seja nebija mazāk tīkama par augumu. Nevarētu teikt, ka viņa bija kāda izcilus skaistule, bet vienmēr gaišais, harmoniskais smaids kastaņbrūno cirtu ielokā un jo sevišķi zilgano acu izteiksme, kas savā maijumā gandrīz vai pārspēja Leonardo Madonnas dievišķīgās mīlestības apgaroto acu skatienu, vienmēr bez izņēmuma radīja apbrīnojamu efektu. Lai arī kāds būtu visdrausmīgākajā garstāvoklī, bet pietika viņam kaut brīdi paskatīties Ingridā, un visas netīkamās izjūtas izzuda nebūtībā.

Tomēr nevajag domāt, ka Ingrida būtu pārcilvēciski dievišķīgs radījums. Tāpat kā visi, arī viņa bija vienīgi cilvēks, turklāt vēl sievietē, kam piemita ne tikai viena vien, bet pat veselas divas lielas vājības. Tās bija — dzeja un Guntars Viksna. Par pirmo, proti, dzeju, kulturālā sabiedrība bija informēta jau gadus divus. Kritika Ingridu apzīmēja par «apdāvinātu jaunās paaudzes dzejnieci», un publika ar patīku lasīja viņas klusos, liriskos dzejoļus. Bet pēkšņi jaunā liriķe visus pārsteidza ar garāku balādisku dzejojumu «Velna kalpone». Jauna meitene sapnī redz velnu, nezei jebkādu un šausmīgu elles nevēru, bet elles kungu,

velnišķi skaistu savā varenībā un mīlas kaislē. Meitenē most dievinātāja milestība, un viņa upurē savu miesu un dvēseli skais-tajam satanam, kas valdnieciski pieņem lielo upuri, bet, izbau-dijis daiļo acumirkli, atkal atgriežas pie savām skaistajām elles raganām, kuras viņu sagaida kā Mefistofeli Valpurgu naktī. Kri-tika vienbalsīgi atzina, ka «ar šo īpato dzejojumu jaunā, apdā-vinātā dzejniece sev iekarojusi noteiktu, paliekamu vietu mūsu literatūras attīstībā».

Ingrīdas tuvākajiem draugiem, kas jau agrāk aptuveni bija no-jautuši viņas slēptās jūtas, tagad bija skaidra arī jaunās dzej-nieces otra vājība. Visiem, kuri pazina Guntaru, izlasot skais-tā sātana apdzejojumu, sevišķi viņa ārējo parādību, bija skaidrs, kas slēpjas aiz elles kunga maskas.

Skaļā ģimenes ķilda izpelnijās nedalītu publikas piekrišanu. Ziņkārībā ieplestiem redzes un garšas orgāniem ļaudis pildīja dzērienu nodaļas moderni veidotās telpas, nedomādami tās tik ātri atstāt. Beidzot Otto atcerējās, ka viņa rīcībā atrodas vēl spē-cīgs trumpis, pats galvenais. Viņam tak šonakt sākās 25. dzim-šanas diena. Ieņēmis elpu, viņš pēdējiem spēkiem izdvesa: «In-grīda, galu galā šonakt tak es esmu jubilārs.» Arī Ingrīdas ener-ģija nepārtrauktajos, dedzīgajos čukstos bija izsikusī. «Dari, kā zini,» bija vienīgais, ko viņa varēja izteikt.

Apkrāvušies pudeļu saiņiem, abi samierinājušies strīdnieki devās uz ielas. Bet te gandrīz radās atkal jauna ķilda. Ingrīda gribēja godīgi braukt uz māju vieglā važona ratos, bet Otto atkal bija citos ieskatos. Ingrīdai vairs nebija spēka pretoties savam, pēc viņas pašas domām, ārprātīgajam brālēnam, un Otto pašapmie-rināti sāka savas jaunākās idejas realizāciju. Dārdošā balsī viņš piesauca ratiņu stūmēju, piekrāva pilnus ratus gan slaido, gan strupkaklaino pudeļu un, pārlicis pār plecu nez kādēļ līdzī pa-ņemto lietussargu, pavasara vējā plandīdams no vestes izsprau-kušos kaklasaiti, militārā stājā devās ratiņu stūmējam pa priekšu Brīvības un Elizabetes ielu stūra virzienā. Ingrīda šajā ceremo-niālā neatļāvās piedalīties un rātņi soļoja mājup, sīkiem soļiem skandinādama pelēko asfalta ietvi.

Beidzot visi, kaut atsevišķu ceļu gājuši, atkal sastapās pie pa-rādes durvīm blakus intīmajai kafejnīcai «Selga», kas, kā zināms, atrodas Brīvības ielā, tanī pašā namā, kur mit galvenais Piena restorāns. Otto, pievienojis savam artelim vēl divus eksprešus, devās atkal pirmais pa trepēm augšup, skaļi aurēdams Turidu ariozo no «Zemnieka goda», kas slavināja vīnu un tā saldo varu. Otto skrējieni nobeidzās pašā augstākajā stāvā pie durvīm, ko rotāja divas vizītkartes: «Otto Plekste, nepārspējams karikatū-rists» un «Ingrīda Liepa, stud. phil.». Seit jāpiezīmē, ka Ingrīda,

lai savu dabīgo talantu papildinātu ar iegūtām zināšanām, studēja romāņu filoloģiju un fakultātē kļuva laba paziņa Mirdzai Augstkalnai.

Karaliski atalgojis eksprešus un ratiņstūmēju, Otto paziņoja, ka moris, savu padarījis, varot iet, un kopā ar māšicu nozuda aiz dzīvokļa durvīm. Ingrida, tikko atvilkusi savu bēša krāsas pava-sara mēteli un noņēmusi mazo, koķeto cepuri, ātri iesteidzās savā istabā un, atkritusi divānā, momentāni aizmīga. Pārāk daudz enerģijas bija prasījusi cīņa ar brālēnu.

Otto palika viens savā istabā, kuras sienas rotāja gan gleznas un karikatūras, gan uz šķībi iedzītām naglām sakārti zeķturi un negludinātas bikses, gan kaklasaites un dažnedažādi neizprotami krāmi. Otto iegāzās platā klubkrēslā, kam atsperes sen jau prasījās pēc steidzīga remonta un ko ceturtās kājas vietā balstīja kāds pirmā konversācijas vārdnīcas izdevuma sējums. Jubilārs izvilka pulksteni un nepatikā konstatēja, ka tas apstājies — šodien jau trešo reizi. Otto iegrimā bezlaika nebūtībā un, atkāris galvu, mēģināja papirosa dūmus uzpūst griestu augstumā. Viņš gaidīja jubilejas komiteju, kam vajadzēja ierasties, lai novestu viņu svētku vietā. Tā bija kāda paša jubilāra izraudzīta un ieteikta veca, neapdzīvota un vienuļa vasarnīca apmēram puskilometru aiz 28. autobusa līnijas galapunkta. Šis vasarnīcas saimnieks, izdzirdis, ka viņa īpašumu vēlas iznomāt, kaut arī tikai uz 24 stundām, bija vairāk izbrīnēts nekā iepriecināts, jo par vienuļu namu runāja, ka tanī spkojoties, un vecas tantiņas tam gāja apkārt ar vismaz pārsimt metru lielu likumu.

Taisnību sakot, Otto mājas kārtībā svinamajā jubilejā nepieciešama arī komiteja un teatrāls ceremoniāls — tas bija viņa draugu, sevišķi zīmētāja Jūlija Bituma nopelns. Par savu palīdzību viņš bija izraudzījis Ingridu, uzticēdams viņai rūpēties par svētku galdu. Kas attiecas uz ēdamiem produktiem, tad Ingrida visu bija nokārtojusi rīta stundās, un vienuļā spoku nama lielākās telpas bīdermeieriskais ovālais galds jau vairākas stundas varonīgi turēja uz savas raibās drānas aplātās muguras veselu ēdamvielu bagātību. Trūka vēl tikai attiecīgo dzērienu pudeļu. Lai šo robu aizpildītu, Ingrida pēcpusdienā devās uz AEV, bet viņas nodomu nojauta Otto un patvarīgi iejaucās jubilejas komitejas darīšanās. Viņš bija bezgala norūpējies, lai uz svētku galda neatrastos dzērieni, kas sava skābuma dēļ varētu kaitēt Otto organismam.

Blakus dzīvoklī sienas pulkstenis sīta 11 reižu. Neapgaismotā Otto istaba grima pustumsā, un nakts ēnu pārveidotie zeķturi, bikses un viss cits, kas karājās pie sienas, jaunajam karikatūristam atgādināja dažādu formu visgroteskākās un ķēmīgākās figū-

ras un linijas. Otto aizmirsa visas ēvergēlības, ar ko viņš bija tik populārs savu draugu vidū, un stingu skatienu urbās sienā. Viņš domāja par karikatūru, kas tik pilnīgi izteiktu ļaužu muļķību, ka katrs, kurš karikatūru ieraudzītu, saprastu, ka labāk ir nemaz nedzimt nekā būt muļķim un dzīvot neziņā, ka bez ēšanas, gulēšanas un dažādām fiziskām baudām pastāv vēl arī kas daudz augstāks un vērtīgāks — dzīves esence, kas nekur citur tā neizteicas kā daiļumā.

Pēkšņi klusumu pārtrauca klauvējiens pie durvīm, tās atvērās, un istabā drīzāk ielīda nekā ienāca milzīgs stāvs. Otto, iededzis blakus klubkrēslam esošo stāvlampu, paskatījās uz augšu. Kājas iepletis, caur pieri lūrēdams platu smaidu, viņu apsveica jubilejas komiteja — Jūlijs Bitums. «Paklau, Otto, laiks nu ir celties un posties, un austies,» kā vienmēr speciāli senlatviski smagā rārā formā izteicās stūrainais milzis, kas likās esam cirka smagā svara cīkstonis. Bet patiesībā Jūlijs nodarbojās ar zīmēšanu. Viņš milēja veidot figūras. Mistisku ēnu un gaismu ietītas, tās statiskā, nesatricināmā mierā piepildīja kādu pozu vai situāciju, bet nekad kustību. Sevišķu ievēribu bija izpelnījies Jūlija zīmējums «Se es stāvu un citādi nevaru», kas mistiski groteskā formā atēloja ietiepīgo baznīcas reformatoru Mārtiņu Luteru. Tomēr bija viena lieta, kas ne mazums traumēja Jūlija talanta dabisko atītību. Palaikam viņu sagrāba kaut kas līdzīgs erotiskam neprātam. Tad Jūlijs centās iegūt gandrīz vai katru sievieti, kam vien viņš tika tuvāk par pieciem metriem, bet parasti neieguva nevienu. Savu neapmierināto kvēli viņš mēģināja remdināt erotiskos, pikantos zīmējumos franču modernās skolas garā. Bet šādu formai Jūlija latviešu zemnieciskā, statiskā smagme pavisam neatbilda. Iecerētā elegantā pikantērija viņa ciklopa rokās izvērtās par pornogrāfiju, kas atgādināja ogles tehnikā veidotos sienu gleznojumus uz publisko ateju vietu sienām. Kritika šo parādību izskaidroja kā sevis nepazīšanu un lieku centību zīmēt stilā, kas ir diametrāli pretējs paša mākslinieka personībai.

Tiešām, dīvains vīrs bija šis Jūlijs Bitums. Milzis augumā, bet puika prātā. Fiziski būdams spēcīgs kā vērsis un mocīdamies mūžīgā neizprasmē, kur likt savu pāri plūstošo dzīvības sulu, viņš bija kārs uz sievietēm kā nēģeris uz spīguļiem. Bet, cik liela bija Jūlija iekāre, tikpat neiespējamas bija viņa daiļo dāmu iekarošanas metodes. Viņš neprata izmantot savas personības priekšrocības un operēja vienīgi ar savu fizisko spēku un izturību. Jūlijs atgādināja Tomu Sojeru, kas, nezinādams, kā iegūt tiesneša Harpera skaistās meitas Betijas mīlestību, savas Dulcinejas loga priekšā staigāja uz rokām, meta kūleņus un nodarbojās ar visādu veidu ekvilibristiku. Demonstrējot sava ķer-

meņa spartānisko treniņu, Jūlijs cauru ziemu staigāja kailu galvu un bez zeķēm, sabiedrībā sēdēdams ar augstu uzvilktām biksēm, lai pārsteigtās dāmas apbrīnotu viņa varonību. Vasaru Jūlijs Bitums pa Latvijas laukiem un peldvietām klejoja puskails, apjozis nez no kurienes dabūtu meksikāņu jostu, pie kuras karājās garš duncis raibā ādas makstī. Jūlijs pats sev un citiem tēloja mednieku Ādzeķi, kas kopā ar nepārspējamo traperi Old Vaverli, kā oriģinālais zīmētājs reiz klusībā kautri atzinās Otto Plekstem, bija viņa mīļākie literārie varoņi. Vietā un nevietā gribēdams pēc iespējas efektīgāk izcelt savu Hērakla spēku, Jūlijs fonam vienmēr izraudzījās personas, kas vai nu nespēja, vai arī negribēja viņam pretoties. Drausmīgā balsī kliegdam un kulakus vicinādam, Jūlijs katrā restorānā draudēja piekaut nelaimīgos viesmīļus, kas kungu esot nevižīgi apkalpojuši. Vientuļās ielās viņš meklēja ķildas ar bailīga izskata vecīšiem un apstādījumos tramdīja aizmirsušos mīlas pārus, protams, tikai tad, ja Romeo bija mazasinīgs vai vismaz izskatījās pēc tāda. Paziņu vidū Jūlija upuris bija nabaga Kirils — vienīgais, ko viņš uzdrošinājās tramdīt un mocīt. Pārējos Jūlijs neaiztika, no agrākiem piedzīvojumiem mācījies, ka viņa skaļā bravūra, atsizdamās pret asprātības nesatricināmību un mieru, salūst kā PS sērkokciņš.

Otto vēl vienmēr skatījās stīvu skatienu, gan ne vairs sienā, bet uz Jūlija basajām kājām. Tikai labi izpētījis to dzīslainās formas, viņš atgriezās atkal īstenībā. Nepagāja ne 10 minūtes, un Otto jau bija pilnā kaujas gatavībā. Labi pašūtājā vakara uzvalkā, kas vairāk gan bija rūpīgās Ingrīdas nekā paša Otto nopelns, jubilārs izskatītos gandrīz vai pieklājīgi, ja vien kaklasaite, kā vienmēr, nebūtu sasieta tik neiedomājami divainā mezglā režģī, ka tā atgādināja visu, tikai ne to, kas īstenībā bija.

Kā pamodās, piecēlās un apgērbās Ingrīda, neviens ne redzēja, ne manīja, bet viņa mētelis un cepurē jau stāvēja pie durvīm, uz roktura viegli atbalstījusi savu slaido, cimdoto roku. Beidzot šķita, ka viss bija kārtībā, un trīs mākslinieki atstāja Otto un Ingrīdas dzīvokli. Lifts jau atradās starp 2. un 3. stāvu, kad mazā sabiedrība pamanīja, ka Otto kreisajai kājai trūkst getras. Jubilārs jau gribēja apstādināt liftu un griezties atpakaļ, bet pēkšņi kļuva sevišķi asprātīgs. Viņš noņēma labās kājas getru un mierīgi iebāza to kabatā. Un atkal viss bija labākajā kārtībā. Pēc brīža visi trīs jau atradās uz ielas, kur tos uzņēma lepns tumši zaļš limuzīns, Pāvila Bajāra privātapašums, veltīts jubilejas vajadzībām.

Ieva Kalniņa

«NIEKI LAI NEĶERAS VESTURES RITENOS!»

JEB

PILE, KAS DEJ ZELTA OLAS

IESKATS LATVIEŠU PADOMJU PEČKARA DRAMATURGIJĀ

Latviešu kultūras pārvērtējuma procesā jāsāk vētīt arī latviešu padomju dramaturģijas sākumi, latviešu drāma laikā no 1945. gada līdz 1955. gadam.

Sodien, lasot A. Brodeles, A. Griguļa u. c. autoru lugas, daudzas situācijas un dialogi izsauc smaidu:

«Josts. Bet, ja būs nodrukāts «Pravdā», tad ... o-o!

I n a. Tas «o-o» nebūs, jo «Pravda» iespiež tikai patiesību, to, kas virza mūsu dzīvi uz priekšu.»¹

Bet lugās ir pārlietu daudz epizožu, par kurām pasmieties kā par pagātnes naivām ainiņām nevaram. Piemēram, A. Brodeles «Avārijā» tēlota situācija, kad jauna meitene, traktoriste, tiklīdz viņai rodas aizdomas (tikai aizdomas!), ka viņas līgavainis Kaugurs aiz dusmām pret savu bijušo sāncensi uz pāris stundām nobēdzinājis traktora strāvas sadalītāju, nejautā vis atbildi pašam puisim, bet naski steidzas dalīties savās šaubās ar MTS politnodaļas priekšnieku Zemgalu. Tas, būdams humāns čekists, vispirms gan piedāvā Kauguru «piespiest pie sienas» un izdabūt atzišanos, bet tad nolemj panākt to ar ilgstošāku novērošanu un psiholoģisku iedarbību. A. Brodele šo situāciju veidoja kā augsta padomju humānisma izpausmi. Istenībā te tautas apziņā tika iepotēta jaunā padomju ideoloģija — katram jāziņo par katru, sievai par vīru, māšai par brāli, mātei par dēlu, līgavainim par līgavu utt. Protams, šādu morāli neradīja A. Brodele, tā bija nostiprinājusies Padomju Savienībā, tā bija jāievieš Baltijas republikās, un jaunās varas atbalstītāji to centās sekmīgi pārņemt.

¹ *Grigulis A.* Kramā ir uguns. — Grām.: *Grigulis A.* Kopoti raksti 7 sēj. R., 1963, 3. sēj., 229. lpp.

Bet objektīvi ar šā laika dramaturgu palīdzību tika nomainītas latviešu kultūras demokrātiskās vērtības pret jaunajām — sociālistiskajām, un tādi tipi kā Zemgals, kas visur it nejausi ir klāt, visu dzird, redz, virza, pirmo reizi mūsu literatūrā guva atbalstu (atcerēsimies arī V. Lāča romānus). Turklāt, ja daļa lugās ietvertu atziņu, teiksim, nepieciešamība atjaunot pilsētas, celt mazās elektrostacijas, iebildumus neizraisīja, ja lugu kopējo nemākslinieciskumu un nepatiesību novērtēja jau toreiz (skatītāju zāles bija patukšas), tad tieši ar mikrosituācijām, dialogiem, ar sīkumiem cilvēka apziņā nostiprinājās, bieži pat pašiem nemanot, jaunās dzīves patiesības.

Dramaturģijā šo jauno patiesību pauda jauna paaudze. Rakstnieku ziņā latviešu drāmā stāvoklis bija ļoti smags. Tik smagus robus karš nebija cirtis ne dzejā, ne prozā. Lielākais zaudējums latviešu dramaturģijā (varbūt pat visā literatūrā) bija M. Zivertis un A. Egliša trimda, vismaz 40. un 50. gadiem bija jābūt viņu abu valdniecības laikam uz latviešu skatuvēm. Taču reāli abi dramatiķi šais gados nebūtu bijuši vajadzīgi ne literatūrai, ne dzīvei. Trimdā M. Ziverts un A. Eglītis palika dzīvi, tur tapa jaunas lugas. Pēc kara no Latvijas Republikas dramaturgiem uz vietas palika tikai E. Zālite, un viena no šo gadu labākajām lugām ir viņas «Vārds sievietēm». Bet ne jau E. Zālite noteica jaunās dramaturģijas maģistrālo līniju. Būtībā latviešu drāma bija jāsāk no jauna veidot gan satura, gan autoru ziņā, un, karam beidzoties, dramaturģijā ienāca jauna paaudze, kuras reprezentatīvākie pārstāvji bija A. Grigulis un A. Brodele, kā arī J. Vanags, M. Zuntners, A. Vilks u. c. Atkārtojās 19. gs. 70. un 80. gadu situācija, laiks, kad radās latviešu dramaturģija. Iesākās otrais diētantisma vilnis latviešu drāmas vēsturē, paralēles brīžam saskaņāmas ļoti tiešas, acīmredzot ideju shematisms, trafaretums ir līdzīgs visos laikos. No 40. gadu un 50. gadu vidus dramaturgiem talants bija vienīgi A. Grigulim, bet arī viņš ar latviešu drāmu nodibināja tikai tradicionālas attieksmes ar veikli taisītām lugām. A. Grigulis uzskatīja, ka viens interesants raksturs var «izvilkt» visu lugu, precīzi šī doma realizēta «Karavīra šinēli» ar Augusta Pulvermahera tēlu. Cik gan līdzīgs princips ar Ā. Alunāna darbiem, piemēram, lugu «Visi mani radi raud», kurā dzīvākā persona ir Fuksis, kas viltīgi rīkojas, kamēr galvenās personas skaita sentences. A. Grigula lugās skatītāju interesi piesaistīja īpatnēji raksturi (visbiežāk tēlu sistēmas perifērijā), raiti dialogi, interesantas situācijas, bet ideju ziņā viņa dramaturģija neatšķirās no pārējo autoru darbiem.

Būtiskākā atšķirība starp abiem latviešu drāmas attīstības posmiem — 19. gs. 70. un 80. gadiem un latviešu padomju drāmas

sākumiem — ir rakstniecības mērķa apzināšanā. Pagājušā gadsimta rakstnieku galvenais uzdevums bija radīt latviešu nacionālo drāmu un teātri, un šādam mērķim kalpoja, nekādu labumu sev negūstot, gan Ā. Alunāns, gan M. Pēkšēna, gan K. Mačernieks, gan citi. Viņu dzīves izjūtai, tāpat kā latviešu dramaturģijas attīstībai, nebija noteiktas robežas, milzīga bija pirmo dramaturgu ticība tautas nākotnei, tās atmodai. Pēckara gadu autoru uzdevums, gūstot sev slavu un atalgojumu, — radīt latviešu padomju drāmu, vairāk gan padomju nekā latviešu — nozīmēja izlīdzināt, pielīdzināt lugas atbilstoši partijas izvirzītajām prasībām, tādējādi palīdzot tautai iekļauties padomju tautu pulkā, nivelējot nacionālo pašapziņu un savdabību. Vēl nebija beidzies karš, kad A. Pelše izvirzīja prasību:

«Padomju tauta gaida un vēlas, lai Latvijas mākslas darbinieki ātrāk paceltos pāri šaurajam ulmanijas apvārsnim un savos mākslinieciski augstvērtīgajos darbos visās mākslas nozarēs parādītu, ka Latvijas debesis tagad kļuvušas plašas, jo visas lielās Padomju zemes debesis ir un mūžos būs arī Latvijas debesis.»¹

Drāmā šī doma tieši parādās E. Zālītes lugā «Spēka avots»:

«Hanna. Jā, mana dzimtene plašāka par šo kolhozu. Mana dzimtene — no Baltijas jūras līdz Tuvaustriem. Un, alga viena, kur es ietu, ar savu darbu es visur būšu mājās.»²

E. Zālīte gan parāda, ka šos vārdus nesaka latvieti un vismaz «atpalikušie» kolhoznieki teikto ar aplausiem neuzņem, toties jaunieši lepojas par Hannas atklātību. Lielā kopības izjūta dramaturgiem jāapliecina, i pakļaujot lugas oficiālajām nostādņēm, i propagandējot tās darbos.

Latviešu drāmas attīstību, tāpat kā visas padomju dramaturģijas attīstību, tolaik noteica četri partijas dokumenti: 1946. g. 26. augusta VK(b)P CK lēmums «Par dramatisko teātru repertuāru un pasākumiem tā uzlabošanai», 1949. g. 28. janvāra «Pravdas» ievadraksts «Par kādu antipatriotisku teātru kritiķu grupu», 1952. g. 7. aprīļa «Pravdas» ievadraksts «Pārvarēt mūsu dramaturģijas atpalcību» un slavenais 1946. g. 14. augusta lēmums «Par žurnāliem «Zvezda» un «Ļeņingrad»». Konkrēto latviešu literatūras, arī drāmas, vietu visprecīzāk norādīja A. Grigulis 1945. gadā rakstā «Tipiski raksturi tipiskos apstākļos», kur citēti un atbalstīti profesora K. Zeļinska vārdi:

¹ Pelše A. Lielais Tēvijas karš un mākslas darbinieku uzdevumi. — Lit. un Māksla, 1945, № 3, 3. lpp.

² Zālīte E. Kopoti raksti 4 sēj. R., 1987, 3. sēj., 162. lpp.

«Valdība un partija — diriģents, literatūra — orķestris, visiem viena un tā pati vēstures partitūra, tās vadītāja melodija — tautas cīņa par sociālismu.»¹

Latviešu dramaturģija šai laikā bija labs orķestris, labāks nekā dramaturģijas kritika. Taču literatūra, kas ir orķestris citas valsts diriģentam, cieņu un vietu tautas atmiņā nepelna.

Latviešu drāmai pēckara periodā, lai radītu jauno padomju dramaturģiju, bija jārisina trīs galvenās problēmas: kā veidot konfliktu, kā parādīt dzīves īstenību, kādu attēlot jauno varoni.

Lugu rakstnieku sarežģīto stāvokli, veidojot konfliktu, ironiski parādījusi E. Zālite komēdijā «Vārds sievietēm»:

«Kļāvā. Daudz konfliktu atkritis. Agrāk, piemēram, bija kārtu starpība — muižnieks nedrīkstēja precēt zemnieci. Kādi sarežģījumi tur varēja būt! Tagad tā vairs nav. Agrāk vecāki varēja aizliegt saviem bērniem precēt mīlamu cilvēku vai piespiest iet pie nevēlama. Tā arī vairs nav. Un tad pavestā un kritusī sievietē. Cik daudz dramaturgu cēlušies ar kritušu sievieti! Bet kritušas sievietes arī vairs nav.»²

Te gan vairāk minēta lugu tematika, bet pēckara drāmā sastopami divu veidu konflikti: «bezkonflikta teorijas» iemīlotais labā konflikts ar vēl labāku un jaunā cīņa ar veco. Labā cīņa ar vēl labāko spilgti parādās A. Brodeles darbos «Avārija» un «Zelta druva», kuru centrālais jautājums ir kolhozu cīņa par ražu, bet varoņi — labi cilvēki — vienbrīd pakļaujas emocijām, kas nedaudz patraucē (!) darba procesu (!!). Tā lugā «Zelta druva» Māra ir aizvainota, ka iemīlotais nav atbalstījis viņas nosūtīšanu uz brigadieru skolu, un sāk spītēties viņa priekšā; bet, kad beidzot atzīst savu aļošanu, kļūst par īstu padomju sievieti, kas dodas mācīties uz partijas skolas komjaunatnes nodaļu.

Pret «bezkonflikta teoriju», kas iznīcina vienu no drāmas pamatpazīmēm — dramatismu, vērsās jau tolaik «Pravdas» ievadraksts:

«Rakstīt patiesību — tas nozīmē redzēt un pareizi atspoguļot īstenības attīstību, tās pretrunas, jaunā cīņu pret veco.»³

Bet arī lugās, kurās notiek cīņa starp jauno un veco, nav īsta dramatiska konflikta. Drāmas konfliktu visbiežāk veido vai nu divi pretspēki, vai pretrunas cilvēkā, vai arī lugas personu taisnības sadursme ar lasītāju patiesību. Šā laika lugās, izņemot

¹ Grigulis A. Tipiski raksturi tipiskos apstākļos. — Lit. un Māksla, 1945, № 6, 2. lpp.

² Zālite E. Kopoti raksti 4 sēj. R., 1987, 3. sēj., 81. lpp.

³ Pārvarēt mūsu dramaturģijas atpalcību. — Lit. un Māksla, 1952, № 15, 2. lpp.

pāris darbu, piem., A. Grigūļa komēdiju «Profesors iekārtojas», skatītājam pašam izlemēt, kas labs, kas slikts, neļāva. Rakstura pret-runīgums kā dramatisma veidotājs arī nav iezīmīgs šā posma darbiem, parasti varoņu pozitīvā pāraugsme (tikai tā) notiek kādu ārēju apstākļu ietekmē. A. Brodeles lugas «Skolotājs Straume» centrālais varonis no apolītiska skolotāja kļūst par istu skolotāju, taču biežāk gan pāraugsme skar otrā plāna tēlus, spilgtākais te Atvasara A. Grigūļa lugā «Māls un porcelāns».

Lielākajā daļā lugu ir divu pretspēku — veco un jauno laiku piekritēju — sadursme, bet arī te neveidojas patiesi konflikts. Līdzīgi kā 19. gs. diletantu (un ne tikai) lugās, veco laiku piekritēji rīkojas, bet jauno laiku pārstāvji tikai deklarē savus uzskatus un ārkārtīgi viegli izjauc pretinieku dumjos plānus. Lugās nesa-dūras divas pārliecības, divas taisnības, un kurām izaugtu patie-sība. Veco laiku piekritējiem nav tiesību sevi aizstāvēt, viņi ir muļķīgi, aprobežoti, melīgi utt. Tā A. Grigūļa komēdijā «Kā Gar-pēteros vēsturi taisīja» budzis Vēzis kopā ar spekulantu Ciemiņu sacer dažādus plānus, kā apkrāpt padomju varu, bet katreiz pie-dzeras, un rezultātā topošie komjaunieši, vēl bērni, bīstamos naid-niekus atmasko. Dzeršanas liga arī 19. gs. dramaturģijā bieži pa-līdzēja tautas atmodas piekritējiem atmaskot pretlatviešu ļaunos nodomus. Aterēsīsimies, kā Ā. Alunāna lugā «Seši mazi bundze-nieki» Himmelmaņa dēļ izjūk pret skolotāju Zvaigznīti vērstie plāni.

Vecie spēki ir atpalikuši, ļauni, bīstami, jo viņu darbība bieži vien ir kaitnieciska — lopu bendēšana (A. Grigulis «Kā Garpēte-ros vēsturi taisīja», A. Brodele «Avārija») vai māju, šķūņu u. c. dedzināšana (A. Brodele «Upesciema pavasaris»). Otrais kait-niecības veids bija sastopams jau 19. gs. lugās — Ā. Alunāna «Visi mani radi raud», K. Mačernieka «Varmāka». Laiki gan citi, bet trafareti tie paši.

Jauno uzskatu piekritēji uzvar vienmēr, jo, kā uzsvērts pro-blēmrakstā «Jaunais uzvar»:

«Jaunais uzvar tādēļ, ka to visur un vienmēr atbalsta partija.»¹ Lugās — partorga vai kāda čekista personā.

40. gadu un 50. gadu vidus latviešu lugās nav ista konflikta un patiesa dramatisma, un nav tajās arī dzīves īstenības, kaut vienmēr tikusi uzsvērta nepieciešamība atveidot dzīvi patiesi un spilgti. 1952. gadā «Pravdas» ievadrakstā «Pārvarēt dramaturģi-jas atpalicību» pat citēti J. V. Staļina vārdi:

«Nedod dievs, ja mēs sasīrgsim ar patiesības bišanās slimību. Boļševiki ar to, starp citu, arī atšķiras no jebkuras citas partijas,

¹ Muzikants V. Jaunais uzvar. — Lit. un Māksla, 1949, № 7, 3. lpp.

ka viņi nebīstas patiesības, nebīstas ieskatīties patiesībai acīs, lai cik rūgta tā būtu.»¹

Lugās tēlotā patiesība nemaz tik rūgta nav, jo tā pielīdzināta tālaika sociālistiskā reālisma izpratnei par īstenības atveidi. Dramaturģija balstījās uz jaunu tipiskuma izpratni, ko formulējis A. Grigulis: «... tipisku apstākļu izpratne pārvieto akcentu no atmirstošā uz dzimstošo jauno.»² Turklāt dzimstošais jaunais bija jāparāda nākotnes perspektīvā, tādā par patiesākām tika atzītas tās lugas, kurās šīs nākotnes ainas bija īpaši jaukas. Spilgtākās te bija lugas par kolhozu dzīvi, kā A. Griguļa «Kramā ir uguns», A. Brodeles «Zelta druva», «Avārija», E. Zālītes «Spēka avots». Bet arī mūsdienās taču augstus ciemiņus ved uz Ādažiem, nevis uz Ludzas vai Balvu rajoniem...

Protams, tālaika lugas nav pasakas, drīzāk tās ir padomju teiksmas, kurās atspoguļojas, savdabīgā formā, konkrēti dzīves fakti. Visbiežāk sastopams tautas dzīves gaitas vienkāršojums, akceptēta tiek tikai vienas puses taisnība, noklusēti parādību cēloņi un sekas, īpaši lugās, kurās stāstīts par emigrāciju, piem., A. Griguļa «Uz kuru ostu?». Sīkus patiesības faktiņus parasti izsaka lugu negatīvās vai nenobriedušās personas, piem.:

«Straume. Ko gan tu iedomājies? Tā taču veca patiesība — kas priekšgalā, tas arī kungs. Tādi te, tādi tur — augstāk. Domā — tagad cilvēki citādi?

Gaigala. Zināms, ka citādi. Tagad ir padomju vara.»³

«Straume. Visas tās sapulces vienādas... Labuma nekāda.»⁴

Blakus sīkiem patiesiem dzīves faktiņiem skaidri redzamas tālaika politiskās un ideoloģiskās nostādnes. Literatūrā, arī drāmā, pirmo reizi latviešu literatūrā dominēja uzskats, ka cilvēka (katra cilvēka) dzīvība nav vērtība. Nosacīti cilvēkus lugās var iedalīt trīs grupās: 1) tie, par kuriem Staļins teicis — «Mēs, komunisti, esam īpaša veidojuma cilvēki. Mēs esam veidoti no īpaša materiāla»;⁵ 2) vienkārši jaunās dzīves cēlāji; 3) visi pārējie, kuri varētu arī nebūt, jo viņi nav īsti padomju cilvēki. Tā A. Brodeles lugā «Upesciema pavasaris» Bremzi, vietējo budzi, atklāti izsmej par to, ka viņš sevi uzskata par padomju pilsoni. Luga parakstīta iespiešanai 1948. gada 2. novembrī, līdz 1949. gada 25. mar-

¹ Pārvarēt dramaturģijas atpalcību. — Lit. un Māksla, 1952, № 15, 2. lpp.

² Grigulis A. Tipiski raksturi tipiskos apstākļos. — Lit. un Māksla, 1945, № 6, 2. lpp.

³ Brodele A. Skolotājs Straume. R., 1949, 31. lpp.

⁴ Turpat, 61. lpp.

⁵ Cit. no raksta Zorins M. Staļina ideju aparātie varoņi. — Lit. un Māksla, 1949, № 50, 4. lpp.

tam vēl bija četri mēneši. Doma par nederīgo cilvēku iznīcināšanu izteikta jau 1946. gadā A. Griguļa komēdijā «Kā Garpēteros vēsturi taisīja»:

«Savas nākotnes vārdā padomju cilvēkam ir tiesība novākt no ceļa katru šķērslī, cik simtgadīgi arī būtu tā sakņojumi. Nieki lai neķeras vēstures riteņos!»¹

Bet nieki te ir cilvēki! Cik pagališu mūsu tautas iznīcināšanas procesam tika piesviedusi latviešu dramaturģija?

Arī tālaika pozitīvais varonis neizcēlās ar īpašu cilvēkmīlestību. Kāds tad tolaik bija cilvēka ideāls? Protams, kopsavilkums veidojas nedaudz shematisks, kaut gan galvenās pozitīvo varoņu īpašības aprakstītas visās lugās un teorētiski formulētas V. Muzikanta rakstā «Jaunais uzvar». Galvenā pozitīvo varoņu īpašība bija partijiskums, partija bija viņu dzīves augstākais kritērijs, tai pakārtojās visas pārējās cilvēka intereses un dzīves vērtības. V. Muzikants uzsvēris, ka partijiski cilvēki ir «...ar stipru gribas-spēku, viņi ir ļoti darbīgi, viņi kūsā enerģijā, aizraudami visus sev līdz».²

19. gadsimtā tautas atmodas laikā galvenā varoņu īpašība, viņu raksturu pārbaudītāja bija mīlestība pret tautu, rūpes par tautas nākotni. Mākslā, arī drāmā, kāda cilvēka rakstura īpašība nav jāizvirza par ideālu. Un tomēr grūti klājas tai tautai, kuras dzīves izšķirošā brīdī literatūra aizstāv vienas partijas, ne tautas izdzīvošanas intereses. Protams, šā diriģenta partitūrā mīlestība pret tautu, cieņa pret tautu paredzēta netika, un orķestris paklausīgi spēlēja. Nē, neviens savu melodiju neturpināja citā tonkārtā. Sprotams, šādu prasību nedrīkst izvirzīt katram dramaturgam atsevišķi. Un tomēr — neviens. Tikai nezinām, cik dramatiķu apklusa, savu spēli neuzsākuši.

Cilvēka nozīmību lugās noteica arī tas, cik ilgi katrs no lugas varoņiem ir padomju pilsonis, kāds ir partijas biedra stāžs, no tā atkarīgs, cik pareizi katrs rīkosies. Tā A. Griguļa lugā «Māls un porcelāns» gan Gaujmalietis, gan Skulte ir partijas biedri, kara dalībnieki, bet Gaujmalietim ir lielāks stāžs, tāpēc viņš ir vairāk nobriedis. Partijas biedra stāžs kā patiesības kritērijs nostiprinājās jau pirmajos pēckotbra gados, un latviešu dramaturģi (un ne tikai) šo domu ienesa lugās. Drāmas varoņos nesaduras personiskās un sabiedriskās intereses, notikusi to harmoniska saplūsmē, pareizie cilvēki arvien pareizi iemīlas un apprec pareizos cilvēkus.

¹ Grigulis A. Kā Garpēteros vēsturi taisīja. — Grām.: Grigulis A. Skatuves ugunos kveldēts. R., 1981, 126. lpp.

² Muzikants V. Jaunais uzvar. — Lit. un Māksla, 1949, № 7, 3. lpp.

A. Griguļa lugas «Māls un porcelāns» varoņi Skulte un Kaiva Atvasara jāvērtē kā drosmīgs izņēmums, jo šeit tradicionālā shēma ir pārkāpta; tikpat drošu soli latviešu drāmas rītausmā spēra Ā. Alunāns lugā «Kas tie tādi, kas dziedāja» un «Lielpils pagasta vecākie», pretstatot mīlestību kalpošanai tautai.

Lugu pozitīvie varoņi ir viengabalaini raksturi, viņi nepazīst šaubas, pārdomas, ilgas, tās tiek vērtētas kā kaitīgas, svešas «īpaša materiāla» cilvēkiem:

«A s t r ī d a. Man bieži tā ir: es izdaru kaut ko uz karstām pēdām, bet pēc tam šaubos... Es nupat uzrakstīju sūdzību par kādu cilvēku [..].»

G r ī v a. Ja jūs būtu komjauniete, jums nebūtu bijis jāšaubās — pareizi esat darījusi vai nepareizi.»¹

Citos literatūras veidos šaubu, pārdomu trūkums rada tikai tēlu shematismu, turpretī dramaturģijā tiek iznīcināta iekšējā darbība — nerodas patiess dramatisms, dominē ārējā darbība, notikumi, darbošanās, kas dziļi cilvēka personību neskar.

Dramaturģijā tika pārvērtēta arī latviešu tautas ētikas pamatvērtība — darba tikums. Visi jaunie varoņi cīnās — nevis strādā, bet cīnās. Mūsu tautasdziesmās, demokrātiskajā literatūrā (R. Blaumaņa, A. Brigāderes, J. Jaunsudrabiņa, E. Virzas u. c. darbos) darbs ir saskaņas veidotājs, vienotājs ar dabu, dieviem, cilvēkiem, ar pagātni, tagadni, nākotni. Staļinisma laikā drāmā darbs bija pārvērties par sociālistisko sacensību, tika slavēts darbs naktīs, vakaros, aizmirstot ģimeni, bērnus. A. Brodeles lugā «Zelta druva» vīrs un sieva ir aktīvi sociālistiskās sacensības dalībnieki, sāncenši, tāpēc mājās kārtības vairs nav, personiskā saimniecība iet postā, govς kļuvusi par nastu, galvenais sarunu temats ir izslaukumi un dzīvsvāri, sākas savstarpēja lielišanās. Nav gan skaidrs, kāpēc cilvēki nevarētu strādāt normāli, bet redzams, ka dramaturģi sākuši precīzi fiksēt dzīvē vēroto strādātneprasmi un haosu. Jā, arī tā ir jaunā padomju cilvēka iezīme, ko slavē drāma.

Lugās pārsvarā ir gatavi, nemainīgi raksturi, dažreiz viņi tikai nobriest. Kur un kā šādi jauna tipa cilvēki rodas, to lugas netēlo, darbībā neatklāj. Atbilde deklaratīvā formā sniegta A. Griguļa lugā «Kramā ir uguns»:

«Padomju iekārtai ir tā īpašība, ka tai ir ļoti daudz labu cilvēku un tādu kļūst arvien vairāk un vairāk.»²

¹ Brodele A. Skolotājs Straume. R., 1949. 34.—35. lpp.

² Grigulis A. Kramā ir uguns. — Grām.: Grigulis A. Kopoti raksti 7. sēj. R., 1963, 3. sēj., 281. lpp.

Izmantojot arhetipiskos tēlus, var teikt arī tā: padomju iekārta ir pile, kas dēj zelta olas, tas ir, paraugcilvēkus. Bet pasaku zelta olas dzīvē sastopamas reti.

Sodien — un ne jau tikai šodien — var skaidri saredzēt tālaika dramaturģijas shematismu, nemākslinieciskumu un — galvenais — antihumānismu. Antihumāna literatūra? Vai vispār tā ir literatūra? Taču izsvītrot no literatūras vēstures nevar neko. 40. gadi un 50. gadu vidus, Staļina laiks, bija briesmīgs laiks mūsu tautai, tāds pats tas bija literatūrai, arī drāmai. Taču drāmas vēsture neizvirza tik urdīgus jautājumus, tik traģiskus likteņus kā pēckara proza un dzeja. Kā viens no inteligētākajiem latviešu dzejniekiem Jānis Sudrabkalns kļuva par «Brāļu saimes» autoru? Kā lauza un vai salauza A. Čaku? Kā pārvērtās un vai pārvērtās Andrejs Upīts, kura kaps Mirušo piemiņas dienās ir viens no vientulīgākajiem — nav svečiņu, nav arī sargu? Pēckara dramaturģus radīja laiks, un viņi paši šī laika likumus realizēja dzīvē un lugās. Mainījās laiki, un tālāko latviešu dramaturģiju veidoja citi dramaturgi. Drūmi? — jā, traģiski? — nē. Varbūt tikai Elīnai Zālītei...

Teātris Maskavā un ASV

Silviija Radzobe

TAGANKAS TEĀTRA DRĀMA 80. GADOS

DOKUMENTĀLA VERSIJA

DRAMAS HRONIKA

- 1980 42 gadu vecumā mirst Vladimirs Visockis.
- 1981 Tiek aizliegta izrāde «Vladimirs Visockis».
- 1982 Nodota izrāde — A. Čehova «Trīs māsas». Režisors Jurijs Ļubimovs. Tiek aizliegts iestudējums — A. Puškina «Boriss Godunovs».
- 1983 Septembrī J. Ļubimovs strādā Anglijas teātrī. Paliek Londonā ārstēties. Izvirza padomju instancēm prasību pildīt solījumu, kas viņam dots, izbraucot uz Angliju, — atļaut izrādīt abus aizliegtos uzvedumus. Solījums netiek pildīts. J. Ļubimovs turpina uzturēties ārzemēs.
- 1984 Martā par Tagankas laukuma teātra galveno režisoru apstiprina Anatoliju Efrosu.
Jūlijā J. Ļubimovam atņem PSRS pilsonību.
- 1985 M. Gorkija lugas «Dibenā» pirmizrāde. Režisors A. Efross. No Tagankas laukuma teātra repertuāra nozūd J. Ļubimova iestudējumi.
Iestudēta S. Aleksejevičas luga «Karam nav sievietes sejas». Režisors A. Efross.
- 1986 Repertuārā atgriežas J. Ļubimova iestudējumi, bet bez viņa vārda programmās un afišās.
Z. B. Moljēra «Mizantropa» pirmizrāde. Režisors A. Efross.
- 1987 13. janvārī mirst Anatolijs Efross.
Par Tagankas laukuma teātra māksliniecisko vadītāju tiek apstiprināts Nikolajs Gubenko.
- 1988 Pēc N. Gubenko personīga ielūguma Maskavā ierodas J. Ļubimovs. Atjauno 1982. gadā aizliegto «Borisu Godunovu». Sagatavota M. Cvetajevas «Fēdra». Režisors R. Viktjuks.

1989 Gada sākumā J. Ļubimovs atkal ierodas Maskavā, joprojām pēc personīga ielūguma. Atjauno 1969. gadā aizliegtoto iestudējumu — B. Možajeva «Dzīvais».

Maijā pirmizrāde A. Puškina «Dzīrēm mēra laikā». Režisors J. Ļubimovs.

Decembrī PSRS valdība atjauno J. Ļubimovam PSRS pilsonību.

N. Gubenko kļūst par PSRS Kultūras ministru.

Tagankas laukuma teātra kolektīvs vienbalsīgi ievēl J. Ļubimovu par sava teātra māksliniecisko vadītāju.

DRĀMAS DALIBNIEKI PAR NOTIKUSO

J. Ļubimovs. Visockim bija neikdienišķas darbaspējas, visu viņš darīja ar pilnu atdevi. Padomāriet — tik daudz spēlēt teātrī, mēģināt, uzstāties koncertos, rakstīt dzejoļus. Protams, viņš dzīvoja, sevi netaupīdams, «par visu naudu», «normāli cilvēki» tā nedzīvo. Es domāju, glābt viņu nebija iespējams, bet atvieglot dzīvi taču varēja. Viņu ļoti nomāca tas, ka neizdod viņa dzejoļus, neieraksta dziesmas, maz uzņem kino. [...] Protams, Volodjam spēku deva vienkāršo cilvēku mīlestība. Vienalga, kur viņš parādījās — karaspēka daļās, kolhozos, uzņēmumos, augstskolās, — visur viņu uzņēma fenomenāli. Atceros, viesojāties rūpnīcā KamAZ. Bija brīvdiena. Mēs gājām pa ielu, un no visu namu logiem skanēja viņa dziesmas magnetofona ierakstā, uz to visskaļāko. Un strādnieku puīši, izliekušies pa logiem, sauca: «Volodja, tu esi mūsējais!» Būtu viņš toreiz atbildējis: «Puikas, ārdām nost!» — viņi būtu ārdījuši.

Tajā dienā, kad Volodja nomira, es biju slims. Piecos no rīta pie manis atnāca mūsu mākslinieks F. Boro un pavēstīja traģisko ziņu. Es gērbos un braucu. Astoņos mani jau meklēja «no Grišina» (Maskavas pilsētas partijas komitejas sekretārs — S. R.). Deviņos noteica programmu: kā drīkst norītēt bēres, cik ilga drīkst būt atvadišanās, visam jānotiek «lietišķi, ātri utt.».

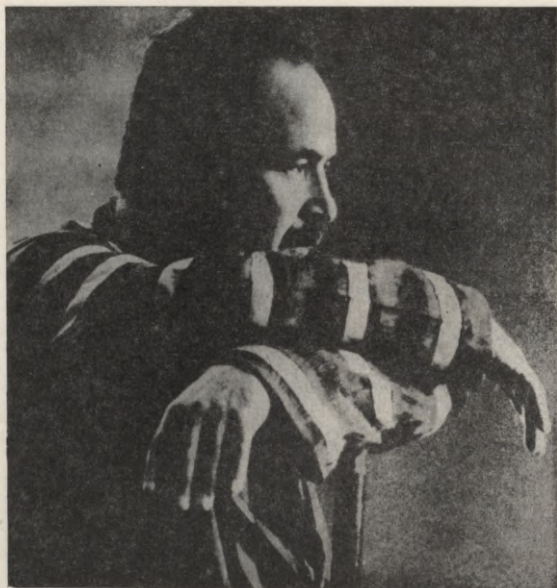
Uz to es atbildēju — nē, tā nebūs. Lai notiktu tā, kā jūs gribat, vispirms vajadzēs novākt mani. Visi zina, kā noritēja bēres, cik daudz cilvēku piedalījās... Bet man nepiedeva. Aizlīdzda izrādi, kura bija veltīta Volodjas piemiņai. [...] Es griezpos pēc palīdzības pie J. Andropova. Viņš uzdrošinājās atļaut spēlēt vienu vakaru. Teātri tajā vakarā apjoza divas ķēdes — karaspēks un miliči zirgos. Laižot iekšā, prasīja biļeti un pasi. Mani aizturēja, jo es biju aizmirsis kā vienu, tā otru. Sāku skaidrot,

Režisors Jurijs Ļubimovs
1989. gada nogalē



ka esmu teātra galvenais režisors un ka bez manis te nekas nevar sākties. Pēc vairākkārtējām pārbaudēm mani teātrī ievēda ar konvoju. [...] Volodja bija personība, un tie, kas viņu vajāja, viņam dzīvam esot, baidījās pat no viņa piemiņas [...] Pēc tam sākās īsta izrēķināšanās. Parādījās formulējumi «kolektīvs ideoloģiski neizturēts, vadītājs netiek galā ar ideoloģisko audzināšanu»...

Korespondents. «Es stingri esmu izlēmis — ja šīs izrādes nebūs, es neuzskatu par iespējamu nākt uz teātri un sākt mēģināt ko citu, kaut vai Sekspīru. Un tāds brīdis nu ir pienācis.» Atceraties? Tas ir fragments no jūsu uzstāšanās mākslas padomes sēdē sakarā ar izrādi «Vladimirs Visockis». Taganka karš ar aparātu nav rimis ne brīdi visā teātra pastāvēšanas laikā, bet



*A. Puškina «Boriss Godunovs»
Maskavas Tagankas laukuma teātri.
Boriss Godunovs — N. Gubenko*

kāpēc tieši Visocka piemiņai veltītā uzveduma aizliegšana radija tādu reakciju?

J. Ļubimovs. Bija aizskarts teātra gods. Ir brīži, kad cilvēka pašcieņa tiek apvainota un pazemota līdz tādai pakāpei, ka vienkārši rokas nolaizās. Cilvēks saprot, ka viņa darbam nav jēgas. N. Gubenko. Izrādi-sāpi,izrādi-attīrīšanos,izrādi-rekviēmu («Vladimirs Visockis» — S. R.) kārtējo reizi sadragāja administratīvi birokrātiskā mašina [..] Reizē arizrādi tika zaimots biedriskums, brālība, drauga piemiņa un apziņa, ka mēs kaut ko varam pārmainīt. Uz labo pusi. Cerību nomainīja nomāktība: tātad ar mums var izdarīt visu. Tas bija sākums teātra un Meistara izšķiršanā.

A. Puškina «Boriss Godunovs». Mēģinājums. 1982. gads

J. Ļubimovs. Es savā galviņā piecus («Borisa Godunova» — S. R.) variantus nospēlēju. Un tikai tad, kad uzdūros jēdzienam «laukuma teātris», sapratu, ka varu ķerties pie mēģinājumiem. Tas ir ļoti naivs paņēmieni, bet tam ir sena, tautiska izcelsme, tas sastopams gan antikajā, gan ķīniešu teātri...

Uz skatuves jābūt mūžīgajai Krievijai — personāžā.

Puškins saka — tauta ir kā bērns. Viņš prasa, lai uz skatuves būtu interesanti. Tāpēc der dažādi fokusi, triki. Mums nebūs ne dekorāciju, ne bārdu, ne alebardu. Mēs «ņemsim» ar ko citu. Ar nosacītiem, čaplīniskiem gājieniem. Un absolūtu psiholoģisko precizitāti.

Vajag, lai būtu patiesi, lai jūs domātu par Krieviju. Tikai tad šī forma apaugļosies. Citādi iznāks formālisms.

«Boriss Godunovs» ir luga par sirdsapziņu, par mūsu sirdsapziņu — vispirms. Vienīgi tikai sirdsapziņa mūs visus var glābt.

Aizbrāžas pūlis, visu noslauka. Aleksandrs Sergejevičs pētīja Pugačovu. Un konstatēja: bezjēdzīgs dumpis ir nežēlīgs un šausmīgs. Tagad pie mums saka citādi: revolūcija, sacelšanās utt.

A. Puškina «Boriss Godunovs». Mēģinājums. 1988. gads

J. Ļubimovs. Mēs ļoti slikti zinām savu vēsturi. Pārtaisām to, kā patīk katram jaunam valdniekam. Un tas mūs dzen postā. Te — visa lugas jēga.

Tā ir svarīga, mūsdienīga doma, tas ir par mums: pareizticīgo pēcteči mīl atcerēties savu valdnieku labos darbus, bet viņu grēkus aizmirst. Tas notiek mūsu acu priekšā.

Boriss — sarežģīts tēls. Kāpēc pret viņu ir tik neviennozīmīga attieksme? Hamlets arī nenogalināja karali tāpēc, ka tas lūdza Dievu. Jo tas taču ir grēks — nogalināt lūgšanas laikā. Bet ar sirdsapziņu, kas moka Borisu, ir sarežģītāk nekā «Hamletā». Tā ir Raskoļņikova problēma. Tur arī: «Jā, nožēlojams tas, kam netīra sirdsapziņa!»

Godunovs ir neizglītots valdnieks, bet ļoti gudrs, dzimis, lai valdītu. Pēc Puškina koncepcijas, viņu moka sirdsapziņa. Viņš ir tālredzīgs, bet reizēm oža viņu piekrāp — nepaklausīja viņš, piemēram, Patriarhu, kad tas deva padomu pārvest carēviča līķi uz Kremli.

Tu (Borisa lomas izpildītājam N. Gubenko — S. R.) visu laiku esi centies tautas labā: paaugstināji algas, zeltu kaisīji, bezdarbu likvidēji. Pēc ugunsgrēka visus ar jauniem dzīvokļiem nodrošināji. Tu viņu labā — visu. Bet ko saņēmi pretī? Pīgu.

Sī Borisam ir ļoti ciniska frāze: «Dzīvu varu pūlis ienīst, tas prot mīlēt tikai mirušos.» Bet pie mums daži šo domu uzskata par progresīvu... Jo viņu asociācijas saistās ar šoferiem, kas pie automašīnu loga lipina ūsainā bildi. Daži, nesēn aizgājušie, deklarēja, ka krievu tauta esot atkritumi, ka tikai ar pātagu varot tikt kaut kādā galā. Politikājiem tā ir ļoti izdevīga pozīcija. Un lai aktieris šajā lugas situācijā apvaino zāli — lai runā par visiem kā par lopiem.

Puškinam ir tāpat kā Jonesko. Pūlis skrien, visu noslaucīdams. Un degunradži skraida. Tauta ir dažāda. Slaistās, slinko, skumst, raud. Ir liela pacēluma brīži, tad tauta veic brīnumus. Tāds brīnums bija uzvara karā. Bija varonība, bet bija arī masveidīga nodevība. [...] Tauta ir dažāda. Ir arī cilvēki kā zvēri. Lai Boriss un viltus Dmitrijs iznāk no tautas un nozūd tajā. Jo — no tautas taču visi nāk! «Mēs visi nākam no tautas...» Kā mums tikt atpakaļ pie tās?

Puškina luga ir nozīmīga. Nevajag, lai Krievijā sāktos juku laiki. Tās būtu šausmas! Tāpēc arī mēs rādīsim šo darbu.

«Mūžīgo piemiņu» finālā veltīsim visiem nevainīgi nogalinātajiem — gan juku laiku, gan Staļina terora upuriem. Visiem!

No «Borisa Godunova» apspriešanas stenogrammas. 1982. gada 7. decembrī

J. Karjaks (Starptautiskās strādnieku kustības institūta vec. zin. līdzstr.). .. galvenā «Borisa Godunova» tēma ir tautas tēma. [...] Iepriekšējos iestudējumos .. lugas tautiskuma problēma nav tikusi atrisināta. Nu beidzot tas ir noticis. Noticis — pirmoreiz. .. šis risinājums uz dramatiskā teātra skatuves izskan caur dziesmu.. .

S. Kapica (fizikas un matemātikas zin. dokt.). Manuprāt, šis ir viens no labākajiem Tagankas iestudējumiem. Mēs šodien esam klāt, ja tā var izteikties, izrādē — vēstures gaišredzības seansā. B. Možajevs (rakstnieks). Puškina uzrakstījis reizē komēdiju un traģēdiju. Atdalīt komēdiju no traģēdijas nevar — tāpat kā dzīvē. Tā ir komēdija par tautas nelaimi. [...] Ļoti spēcīga izrāde. Galvenā Puškina doma: «Nožēlojams tas, kam sirdsapziņa nav tīra!» izrādei iet cauri kā sarkans pavediens un ir pasvītota visos aspektos.

V. Subkins (filozofijas zin. dokt.). Tolstojs teicis, ka visa veida darbība — gan valstiska, gan tirdznieciska, gan zinātniska — vispirms ir saistīta ar tikumības, sirdsapziņas problēmu. Tas skaidri skan arī šajā izrādē.

A. Snitke (komponists). Es no šīs izrādes guvu vispārēju emocionālu satricinājumu. [...] Jurijs Petrovičs turpina jauna muzikālā teātra meklējumus. [...] Mūzika veicina tikumisku attīrīšanos. Un kļūst par avotu kaut kam gaišam.

Z. Slavina (aktrise). Es šajā izrādē redzu mīlestību pret dzimteni, mīlestību pret Krieviju, tā māca .. kā visas dzīves garumā palikt šajā pasaulē godīgam un labam.

N. Krimova (mākslas zin. kand.). Tā ir vēsturiskās domāšanas skola, ko esmu izgājusi, pateicoties Tagankas teātrim. [...] Izrāde ir iekšēji tik bagāta, ka .. jūti — šis panākums ir ar vēsturisku nozīmi.

B. Zingermans (mākslas zin. kand.). Šajā Puškina izrādē Tagankas teātris ir nonācis pie varenā tautas traģēdijas žanra. Šis žanrs ilgi nav redzēts uz skatuves. [...] Tautas traģēdijas žanru Jurijs Petrovičs ir sapratis kā muzikālās izrādes žanru. Tas ir atklājums mūsu teātra estētikā. Traģiskajā izrādē mūzika rosina uz attīrīšanos. .. (izrādes doma — S. R.) ir ļoti plaša un skar ne tikai tikumiskās problēmas, bet arī pašu cara varas dabu. Pārdomas ir neizbēgamas. Es apsveicu teātri!

No «Borisa Godunova» apspriešanas stenogrammas. 1982. gada 10. decembrī

M. Družiņina (Galvenās kultūras pārvaldes repertuāra daļas priekšniece). ..izrādē ir momenti, kas prasa precizēšanu. [...] Visi zina, ka Puškina remarka «tauta klusē» neliecina par to, ka tauta vienkārši klusē un pasīvi gaida savu tālāko likteni, šī klusēšana drīzāk runā par to, ka ļaužu vidū ir radies protests pret to, ko dara viņu vadītāji un bajāri. [...] ..ir iespēja šajā klusēšanā saskatīt vēsturisko perspektīvu. Pašlaik izrādē nezin kādēļ tā drīzāk ir tieša vēršanās pie skatītājiem, pie šodienas publikas. . . Gubenko, kas finālā no zāles iet uz skatuvi, vairs nebūdam Borisu tēlā, bet kā teātra aktieris, griežas pie zāles: kāpēc jūs klusējat?

J. Ļubimovs. Bet pie kā tad vēršas izrāde kopumā?

M. Družiņina. Un mēs, skatītāji, līdz ar to kļūstam par līdzdalībniekiem...

J. Ļubimovs. Vai tad līdz tam jūs neesat līdzdalībnieki?

M. Družiņina. Stilistiski tas ne gluži atbilst visam iepriekšējam. Tas ir, teātra aktieris vēršas pie mūsdienu skatītāja ar Puškina tekstu: kāpēc jūs klusējat? Kļiedziet! Un tālāk, kā zināms, «tauta klusē». ..šī tautas klusēšana it kā pašlaik ir skatītāju zālē. Diez vai ir loģiski to uzskatīt par mūsu dienās iespējamu.

Lai izbēgtu no fināla divdomīguma, vajag padomāt par tā precizēšanas iespējām.

V. Logiņovs (vēstures zin. dokt.). Vai šis uzvedums tiek vai netiek pieņemts?

L. Jonoņa (PSRS Kultūras min. Teātru pārvaldes vad. inspektore). Pārvaldes priekšnieks to beigās pateiks.

A. Sičevs (KPFSR Kultūras min. Repert. redakc. kolēģ. galv. red.). Nepieciešams izrādes finālu pārtaisīt tā, lai tas atbilstu Puškina tekstam.

A. Aniksts (mākslas zin. dokt.). Pie mums eksistē nerakstīts likums, ka cilvēkam, kas savu dzīvi veltījis jaunradei, nav tiesību atklāti uzstāties ar savu daiļradi, nodot to tautas spriedumam. [..] Sakiet, ka darbs varbūt ir slikts, bet ļaujiet māksliniekam nākt ar to klajā! Ko nozīmē mūsu šodienas apspriede? Mēs esam atnākuši uzzināt, vai teātris drīkstēs vai nedrīkstēs parādīt savu iestudējumu. Manuprāt, pati jautājuma nostādne ir aplama. [..] Daudzi Ļubimova darbi nav ieraudzījuši dienas gaismu, vairāki tikuši sakropļoti. Tā ir nenormālība. Visa pasaule ir atzinusi, ka viens no mūsdienu pašiem lielākajiem režisoriem ir Jurijs Ļubimovs, bet mēs sākam Ļubimovu mācīt: kāpēc tu iestudēji tā un ne citādi. [..] ..uzskatu, ka Ļubimovam ir tiesības iestudēt un parādīt tādu izrādi, kādu viņš grib. Es ar viņu strīdēšos kā kritiķis, ja būs vajadzīgs. Bet viņam savā nozarē ir tiesības pateikt visu, ko viņš grib.

V. Selezņovs (Galv. kult. pārvaldes priekšn. vietn.). ..nav skaidrs, par kādu tautu ir runa. [..] Izrādē vērojama ironija attieksmē pret tautu. [..] Kā finālā saprast teātra personāža vēšanos pie zāles — vai tad tiek «ņemta cauri» visa vēsture no Borisa Godunova līdz mūsdienām? Vai tā arī tauta ir klusējusi un tā arī klusumā pagājuši visi šie gadi? Kā toreiz, tā tagad tautas klusēšana tātad ir bez jebkādas vēsturiskas perspektīvas? Te kaut kas nav kārtībā ar māksliniecisko aspektu. Es nemaz nerunāju par ideoloģiskajiem momentiem. [..] Gribētos uzzināt Jurija Petroviča apsvērumus par piestrādāšanas iespējām.

J. Karjajins. Jums izrādē tauta nepatīk. Bet tauta taču ir dažāda.

A. Aniksts. Puškina tēlotā tauta neatbilst narodņiku ideālam priekšstatam.

B. Možajevs. Tauta — jūra, tauta — okeāns, tajā ir nepārtraukta viļņošana.

J. Ļubimovs. Jūs mācījāt rakstnieku Možajevu, kā pārrakstīt «Dzīvo». Jūs devāt mums deviņdesmit aizrādījumus un stāstījāt, kā vajag pārrakstīt šo sacerējumu. KPFSR Kultūras ministrija

mēnesi mūs vazāja aiz deguna, pēc tam izsmēja un iestudējumu aizliedza. Jūs jau sen ņirgājaties par mani un par teātri, ko es vadu. Es jums iesaku to izbeigt un attiekties pret mums ar cieņu. Citādi tas kādam no mums labi nebeigsies. Dzīve ir pierādījusi, ka es protu strādāt kā režisors. Un dzīve ir pierādījusi, ka jūs vadīt neprotat.

Es šeit vairs nevaru sēdēt, man kļūst slikti. Varbūt tūlīt vajadzēs izsaukt ātro palīdzību un, jums par prieku, mani aizvedīs.

Mani ir gan no darba padzinuši, gan no partijas slēguši ārā par to, ka es iestudēju «nomelnojošus» darbus. Un arī par «Vi-socki» mani vazāja pa instancēm. Jūs domājat, ka man no jums bail? Jāsmejas! Un galu galā — ko es uzskatu par vajadzīgu, to arī izdarišu.

Korespondents. Kāpēc jūs par savu dzīvesvietu izraudzījāties Izraēlu?

J. Ļubimovs. Es biju Anglijā pēc Kultūras ministrijas pavēles. Strādāju teātrī. No toreizējiem vadītājiem saņēmu oficiālu atļauju palikt tur un ārstēties, bet vēlāk tie paši vadītāji man atņēma PSRS pilsonību.

Kor. Šodien beidzot mainās attieksme pret emigrantiem. Šurp brauc cilvēki, par kuriem ne reizi vien teikts, ka viņi, sak, ir labprātīgi atstājuši PSRS un nav gribējuši atgriezties.

J. Ļubimovs. Tie taču ir meli! Mstislavam Rostropovičam atļāva izbraukt — un atņēma pilsonību, Kopeļevu «izlaida uz izsaukumu» un — atņēma pilsonību. Man vispirms piedraudēja, pēc tam atļāva ārstēties. [...] Man atņēma pilsonību pretēji visiem likumiem. Man taču bija sešdesmit seši gadi! Ar četrpadsmit gadu vecuma bērnu izdzīt no valsts cilvēku, kas no četrpadsmit gadu vecuma strādājis, sākumā par montieri, tad septiņus gadus armijā dienējis. Tas taču ir tāds sods, ka cilvēks var sev lodi pierē ielaist! Hercens bija emigrācijā. Vai to viņi ir aizmirsuši, vai? Ļeņins dzīvoja emigrācijā. Un cik ilgu laiku Staņislavskis pavadīja aiz robežām! Ņemirovičs-Dančenko... Un neviens viņus neizdzina, neatņēma pilsonību.

Viņi labi saprata, ko dara. Vēlāk daži locījās un meloja velns viņu zina ko. Sešdesmit sešu gadu vecumā palikt ar to, kas murgurā. Bez nekā. Kad atvēra dzīvokli, viņi taču redzēja, ka tur viss ir savā vietā. Pat krūzītes stāvēja uz galda. Un es biju aizbraucis vasaras drēbēs.

Paldies Dievam, kopā ar mani bija ģimene. Tas bija iespējams tikai tāpēc, ka mana sieva ir ungāriete un mans dēls Petrs

dzimis Budapeštā, un pēc Ungārijas likumiem viņi varēja atbraukt pie manis. Agrāk man vienmēr lika dažādus šķēršļus, kad es braucu uz Ungāriju. Tāpat kā Vladimiram Visockim bija sarežģīti tikt uz Parīzi, lai satiktos ar Marinu Vladi.

V. S m e h o v s. Pirms brauciena uz Angliju Ļubimovs instancēs nodrošinājās ar solījumiem atcelt bezprecedenta aizliegumu. Atrodoties aiz robežas, viņš vairākkārt atgādināja par nepieciešamību izpildīt šo solījumu un iekļaut repertuārā «Godunovu» un «Vladimiru Visocki». Solījums netika pildīts. Sajā laikā — no 1983. gada septembra līdz decembrim — radās daudzi negaidīti apstākļi. Ļubimova smagā slimība, iespēja to izārstēt vienā vienīgā klīnikā Londonā. Septembrī Rietumos uzliesmoja negatīvu emociju vilnis attieksmē pret PSRS pilsoņiem (pēc incidenta ar Dienvidkorejas lidmašīnu). Konflikti iestudējuma tapšanas laikā Londonā. Mūsu vēstniecības darbinieka apvainojošs izlēcieni pret Ļubimovu. Un vēl, un vēl ... Arī vecums nav izpriece, nākas piebilst. Uz milzīgo daudzumu nomācošo sagādīšanos Ļubimovs reaģēja savdabīgi. Ja Maskavā būtu bijusi vēlēšanās .. novērst to, kas draudēja notikt, būtu pieticis ar vienu vārdu. [...] Jau decembrī, divus mēnešus pirms atrisinājuma, savu atbildes spēli gatavoja personas, kas sen alka «sodīt» nepaklausīgo režisoru. Un februāra notikumi, J. Andropova nāve viņiem atraisīja rokas ...

N. G u b e n k o. Kolektīva un Meistara, teātra dibinātāja, šķiršana bija nedabiska. Un visus šos četrus gadus Taganka jūta Meistara prombūtni. Kad virzienam vairs nav līdera, tas novīst, sāk svaidīties meklējumos. [...] Situācija, kas pašlaik valstī veidojas, lielā mērā atgādina to, par ko teātris sapņoja piecpadsmit, divdesmit gadu, strādādams pārbūves labā. Un paradokss — mākslinieks, kas lielā mērā veicinājis labvēlīgos procesus, kuri pašlaik valstī notiek, ir no valsts atrauts.

J. Ļ u b i m o v s. Tā nu es atjēdzos kā cilvēks bez pilsonības. Un tas ir ļoti sarežģīti, īpaši, ja ir tāda profesija kā man, kad bieži nākas šķērsot robežas. Lūdzu pasi Anglijā, tur atbildēja: lūdzu, tikai pieprasiet politisko patvērumu. Saprotams — sensācija. Es atteicos, atbildēju; no kā tad lai es prasu politisko patvērumu, no Čerņenko, vai? Bet Izraēlā man izdeva dokumentus bez jebkādiem noteikumiem. Vispār mani tur ļoti labi uzņēma. Tur ir teātris «Gabima», kuru pirms septiņdesmit gadiem Maskavā organizēja Vahtangovs.

Emigrācija ... Kā nu kuram tur veidojas liktenis. Rostropovičs brīnišķīgi spēlēja, Barišņikovs, Nurijevs, Makarova lieliski dejoja. Man bija grūtāk. Sarežģīti ir rakstniekiem. Tāpēc ka Solžeņicins, piemēram, raksta savai tautai. Dzejniekiem pavisam

smagi. Brodskis lieliski pārvalda angļu valodu, un tomēr. Smagi ir cilvēkiem, kas izauguši uz krievu kultūras bāzes un visu mūžu dzīvojuši dzimtenē. No dzīvokļa uz dzīvokli ir grūti pārcelties, kur nu vēl... Man palaimējās, jo man tur visu laiku bija darbs. Ko r. Jūs ārzemēs esat daudz iestudējis. Vai jums pašam ir tuvs kāds no Rietumos iestudētajiem darbiem?

J. Ļubimovs. Es strādāju Anglijā, Amerikas Savienotajās Valstīs, Skandināvijā, Izraēlā, Francijā, Itālijā, Vācijas Federatīvajā Republikā. Iestudēju vairāk nekā desmit darbu, daudz operu. Tuva izrāde man pašam bija «Dzīres mēra laikā» Stokholmā, nezin kāpēc arī Babela «Noriets» teātrī «Gabima» un tad operas — «Lulū», «Fidēlio», «Dons Džovanni» Ungārijā, «Boriss Godunovs», «Hovanščina» teātrī «La Scala»...

Amerikāņu aktieri, piemēram, dievina galda periodu, ko es absolūti nevaru ciest. Ārzemēs valodas barjeras dēļ es bieži rādiju priekšā. Reiz pēc mēģinājuma kāds aktieris man sacīja: es visu sapratu, ko jūs man likāt darīt, bet man ir jāsaprot, kas man iekšā notiek, parunāsimies. Un tā nu mēs runājām — vienu stundu, otru, aktieris nepārtraukti uzdeva jautājumus. Tā viņš pamazām no manis izvilka visu Raskoļņikova iekšējo monologu. «Vai jūs visu to taisāties parādīt?» nu jautāju es. «Jā, bet pagaidiet, ne tūlīt, pēc divām nedēļām.» Un pēc laika viņš tik tiešām to «deva ārā». Tā bija Lī Strasberga skola. Tas bija apdāvināts aktieris, turpretī vidējais amerikāņu aktieru līmenis ir diletantisks. Profesionāli ir angļu aktieri — patstāvīgi, ar lielu atbildības izjūtu. Pirms izrādes viņi, piemēram, minūtes četrdesmit trenējas, lai sagatavotu sevi radošam darbam. Nedēļu pirms pirmizrādes viņi mēģina astoņas deviņas stundas dienā. Zviedru aktieri arī ļoti strādā, bet lēnāk.

Ko r. Kuri no mūsdienu režisoriem saista jūsu uzmanību?

J. Ļubimovs. No pasaules režisoriem man interesi izraisa Pīters Bruks, Pīters Steins, Ariana Mnuškina, Bobs Vilsons. Plastikā ļoti interesanta ir Pīna Bauša. Ko mums vajag no viņiem pārņemt? Drosmi, atraisītību un meklējumu brīvību. Mūsdienu teātra izeju es redzu tikai režisora individualitātē — kā viņš redz pasauli, kādas ir viņa jūtas, domas, noskaņas. Protams, kā to izteikt... Mūžīgais jautājums. Teātri glābs tikai režisora personība.

V. Smehovs. Mākslinieki dzīvoja par spīti činavnieku tumsonībai un varmācībai, mākslinieki radīja šedevrus par spīti jaunumam. Viņu talantam spēku deva divi avoti: kolēģi un tauta. Kad aizliedza un noklusēja Jeseņina, Ahmatovas, Pasternaka, Okudžavas, Ļubimova vai Efrosa labākos darbus, katrs no viņiem ar

Iepriekšējā leņķī varēja atsaukties uz lasītāju un skatītāju sajūsmas pilno uzticību.

Mums liktenis atnesa nelaimei, kam mēs nebijām gatavi: Meistaram (A. Efrosam — S. R.) piedāvāja kļūt par patēvu dzīva tēva siltajā mājā. Lūk, kas bija jauna galvenā režisora nozīmēšana 1984. gada martā! Un tāds režisors piekrita pārņemt svešu teātri!... Tas ir tas pats, ja Tairovs būtu stājies Meierholda vietā.

J. Ļubimovs. Par Efrosu. Man ir grūti runāt, jo ar Anatoliju mēs taču bijām draugi. Es viņu uzskatu par izcilu mākslinieku. Bet mēs esam absolūti dažādi režisori: Efrosam bija sava estētika, maniere, stils. Un tāpēc viņš — protams, ne jaunu nodomu vadīts, — tomēr sāka postīt Tagankas teātri. Es viņa piekrišanu pārņemt Taganku uzskatu par kļūdu. Droši vien viņu pārliecināja: sak, vajag! Ja viņš nebūtu pārnācis uz Taganku, iespējams, nebūtu notikusi arī traģēdija, un Anatolijs būtu dzīvs. Jo viņš smagi visu pārdzīvoja.

V. Smehovs. Pastāvēja arī tāda versija: «Slavas izlutinātais Ļubimovs, noguris no vecās Tagankas un jaunās sievas iedvesmots, izprovocejis skandālu ar varām, lai paliktu emigrācijā. Par sevi padomāja, bet savus skolniekus nodeva. Viņa draugs, arī 60. gadu elks un 70. gadu upuris, arī priekšniecības vajāts, tika iedzīts strupceļā: viņu piespieda pārņemt teātri. [...] Tagad situācija līdzsvarojusies, jo labāku glābēju pat iedomāties nav iespējams: Efross Tagankā ir iestudējis Čehovu, strādājis ar Visocki, viņš mīl šā teātra izrādes. Kā aktieriem paveicies! Tiesa, divi trīs cilvēki protestē, pat tieši acīs lec Anatolijam Vasiljevičam, bet to viņi dara velti. Priekšniecība rīkojusies gudri.»

Istenībā Jurijs Petrovičs, būdams slims un raizēdamies par savu mākslu, nervozi gaidīja apsoltu — atļauju «Godunovam» un «Visockim» — un vai nu bezspēcības, vai sliktā rakstura dēļ intervijās atļāvās šausmīgas lietas. Visšausmīgākais šo šausmu vidū bija tas, ka par padomju mākslas nelaimju vaininiekiem viņš atļāvās nosaukt pašus ievērojamākos atbildīgos darbiniekus...

Ātrums, steiga, naid — tas viss atgādināja visdrūmākos laikus. Mūs izsauca, prasīja aizmirst to, kurš mūs padarījis par Tagankas aktieriem, biedēja ar «politiku», ja mēs slikti pieņemsim jauno saimnieku. Mājā, kur divdesmit gadu bija «pierakstīta» savstarpējas uzticības, atklātības un demokrātijas atmosfēra, kaut kādā krampjainā veidā tika ieviesta cita kārtība. Mums grībēja iedvest, ka mēs esam «paši par sevi lieli mākslinieki», ka Ļubimovs — ienaidnieks, ka viņš ir nodevis gan mūs, gan dzimteni, ka Efross — daudz labāks, ka ar viņu Tagankai sāksies

jauna dzīve un ... Un būs daudz goda nosaukumu, ārzemju viesizrāžu, dzīvokļu līdz ar lomām un citiem slavas atribūtiem.

Pagāja laiks, un mūsu likteņa lēmēji izgāja uz unikālu apolītiskuma risku. Saglabāt Efrosa afišā Ļubimova izrādes! Noņemt iestudētāja vārdu, bet «piedot» viņam — viņa dvēseli, viņa darbu, viņa Vijoli (anonīmi — viņu pašu)! Sākumā atļāva trīs iestudējumus, pēc tam piecus, tad — vēl vairāk... Beigās 1986. gadā paziņoja par «Meistara un Margaritas» un «Mājas krastmalā» atļaušanu... Tas ir — atļāva pašus legendārākos Ļubimova «bērnus»! Šis sofisms tiek komentēts visai plaši: vai nu kā Efrosa cinisms, vai kā priekšniecības sadisms pret Efrosu, vai arī — visi līdzekļi labi, ja rezultātā zūd slēptā līdzjūtība Ļubimova skolai...

Aktierus nevarēja piespiest atteikties no Ļubimova, no dzimtā teātra: mums atmiņā bija Meierholda skolnieku atteikšanās no Meierholda.

Kor. Kas jūs pamudināja uzņemties Tagankas teātra mākslinieciskā vadītāja pienākumus?

N. Gubenko. Atbilde uz šo jautājumu ir vienlaikus gan vienkārša, gan sarežģīta. Es mīlu šo teātri. Ne tāpēc, ka pats te esmu nostrādājis astoņus gadus, bet tāpēc, ka mīlu šā teātra aktierus, tā publiku. [...] Un es saprotu, kāpēc trupas izvēle divreiz apstājās pie manis: pirmoreiz — kad mums zuda Ļubimovs, otrreiz — kad nomira Efross. Galvenā bija vēlēšanās šajā postenī redzēt, iespējams, ne tik daudz režisoru Gubenko, cik biedru, kas ar trupu ir dalījis visu: gan bēdas, gan prieku, gan smagus zaudējumus ceļā uz panākumiem, kurus .. tomēr neviens nevar noliegt. Šis teātris vienmēr ir centies vērst mūsu sabiedrību uz labu. Iespējams, ar mākslas palīdzību tas vispār nav izdarāms. Un tomēr — mēs līdām vai no ādas ārā, un viss, par ko teātris domāja, skuma, priecājās, raudāja, — viss bija virzīts uz vienu mērķi: mainīt mūsu dzīvi, padarīt to labāku.

Oficiālā optimisma un sociālās demagoģijas valstī, kāda bija mūsējā līdz pārbūvei, Taganka — īpaši pēdējie iestudējumi, kas tika aizliegti: «Vladimirs Visockis», «Boriss Godunovs», arī «Dzīvais», ko aizliedza pirms divdesmit viena gada, — to gadu smācīgajā atmosfērā iepilūdināja .. pilsoniskuma skābekli, deva garīgu atbalstu. Tāpēc mans pirmais un negrozāmais noteikums, stājoties amatā, bija aizliegtā repertuāra atgriešana, Meistara vārda atgriešana. [...]

Divdesmit gadu es strādāju par kinorežisoru. Un šinī laikā man nācies sastapt nesalīdzināmi mazāk naidīguma (atklāta un slēpta) nekā tajos divos gados, kad mēs atjaunojām Tagankas aizliegto repertuāru.



*B. Možajeva «Dzīvais» Maskavas Tagankas laukuma teātri. Skats no izrādes.
Centrā: Kuzkins — V. Zolotuhins*

**No V. Zolotuhina pierakstītās uzveduma «Dzīvais» pieņemšanas
apspriedes 1969. gada 6. martā**

Vladikins (*histēriskā balsi*). Mēs jau sen auklējamies ar biedru Ļubimovu. Cenšamies dažādi palīdzēt, ar labu viēn. Skatāmies, dodam padomus, prasām — nekas nepalīdz. Biedrs Ļubimovs stūrgalvīgi turas pie sava, viņa līnija ir kaitīga, tā ir opozīcijas teātra līnija. Pret ko jūs cīnāties, biedri Ļubimov? Jūs esat izaudzinājis apolītisku kolektīvu, un to jums neviens nepiedos. Sodienas izrāde ir visu to kaitīgo tendenču apoteoze,

kuras biedrs Ļubimovs kultivē savā daiļradē. Tā ir kaitīga izrāde, vārda tiešā nozīmē — pretpadomju, antipartijiska izrāde. J. Furceva (Kultūras ministre). Es braucu šurp, goda vārds, ar vislabākajiem nolūkiem. Man gribējās palīdzēt, kaut kā visu nogludināt. Bet nē, es redzu — mums nekas nesanāks. Jūs absolūti nekur mums nepiekritat un mūsu vārdus pilnīgi neņemat galvā. [..] Pēc šādas izrādes noskatišanās ļaudis runās: «Kas tā par nejdzību! Vai tad tādas dzīves dēļ mēs asinis lējam, revolūciju taisījām, kolhozus radījām?» Kolhozi, ko jūs te apsmejat, ir izturējuši laika pārbaudi, izturējuši gan karu, gan pēckara postu. [..] Un kā jūs runājat par 30. gadiem? 30. gadi — tā taču ir industrializācija, kolektivizācija, un jūs ar tādām ņirgām par tiem runājat. Nē! Šī iestudējuma nebūs, tas ir ļoti kaitīgs, nepareizs.

V. Zolotuhins. Kad sāka runāt par uzveduma atjaunošanu, mani pārņēma šausmas. Pārāk spilgta bija leģenda — leģenda par «Ļubimova labāko izrādi». Bija jau tapušas tādas izrādes kā «Hamlets», «Rītausmas...», «Meistars un Margarita», bet «Dzīvajam» joprojām līdzī gāja šedevra slava. [..] Daudzus gadus es, neskatoties ne uz ko, tomēr ticēju, ka pie «Dzīvā» atgriezīšos. Noteikti! Es gaidīju Ļubimovu. Kad aktieri pārņem grūtirdība un neticība, tad iedvest dzīvību var tikai tas, kurš iestudējumu radījis. Un es gaidīju Ļubimovu: tikai viņš, dzīvs un neskarts, varēja atklātības laikmetā izvest no grūtirdības, iedvest jaunu spēku, jaunu ticību gan «Dzīvajam», gan teātra mākslai vispār.

Un es sagaidīju šo dienu.

A. Puškina «Dzīres mēra laikā». Mēģinājums 1989. gada 6. martā
J. Ļubimovs. Puškina «Mazajām traģēdijām» esam pievienojuši «Dzīres mēra laikā». Mēra tēma apvieno visas noveles. Viss ir novests līdz pilnīgai katastrofai. Ko mēs esam izdarījuši ar ekoloģiju, ar visu dzīvi! Tāpēc arī man liekas — šis nosaukums ir piemērots. Pēdējās dzīres. Un dzīru laikā katrs atcerēsies savu romānu.

Šīs dzīres norit pilsētas laukumā, grupa cilvēku nāvi nolēmuši sagaidīt tā. Sākumā ļaudis saindētajā pilsētā izvedīs degaizāciju, aizzīmogos namu durvis.

Izrāde notiks jaunajā zālē, un mēs izdarīsim tā, lai būtu jūtama pilsēta aiz sienas.

Bīstams nav pats mēris, bīstama ir grūtirdība.

Jūs sēžat laukumā, un jums priekšā ir kāda panorāma — skatītāju zāle. Tur (zālē) ir cilvēki, kas skraida, haoss, nekārtība,

cilvēki cenšas izmisīgi glābties — kā Maskavā kara sākumā. Jums pret viņiem tāda attieksme, it kā jūs būtu kalnā, bet viņi ielejā. Nav tieša kontakta, ir pat distance. Jūs nododaties apcerei. Jūs atšķirībā no viņiem esat nolēmuši nāvi sagaidīt ar pašcieņu, kā džentlmeņi.

Pie galda sēž arī nāve, viņa izturas citādi nekā cilvēki. Skatās uz viņiem kā uz skudru pūzni — nē, neizdzīvos.

Vidū ir tukšs krēsls, tajā visi pēc kārtas mirs.

Visi te ir brīvi, jo visus gaida nāve. Kā Sekspīram — priekšnāves debesu kāvi, rūsa.

Korespondents. Kā jūs vērtējat tagadējo situāciju Tagankas teātrī?

J. Ļubimovs. Teātris, protams, ir daudz zaudējis šajos skumjajos gados. Galvenais — aktieri ir zaudējuši teātra kā mājas izjūtu. Savas mājas. [..] Ir izgaisusi atmosfēra. Tā jārada no jauna. Atmosfēra, kas auglīgi iedarbojas uz cilvēkiem, padara tos cēlākus.

Kor. Kā jūs pašlaik vērtējat savu aktieru spēli?

J. Ļubimovs. Mana piecu gadu atbūtne, es domāju, ir jūtama. Es esmu kašķīgs cilvēks, es viņiem «piesējos», sekoju. Aktieri — prece, kas ātri maitājas, ko padarīsi — tāda profesija.

Kor. Kādu jūs redzat Tagankas nākotni?

J. Ļubimovs. Līdzīgu pagātnei. Teātris centās strādāt godīgi, savā manierē, savā estētikā. Izvēlējamies repertuāru, kas, man likās, ir nepieciešams cilvēkiem. Es centos ieklausīties laikā.

Izmantotie materiāli:

J. Ļubimova izteikumus A. Puškina lugas «Dzīres mēra laikā» mēģinājumā un konferencē «Staņislavskis mainīgajā pasaulē» pierakstījusi raksta autore. Действующие лица и исполнители... — Современная драматургия, 1988, № 4, с. 197—223.

Золотухин В. День Шестого Никогда. — Театр, 1989, № 7, с. 23—28.
Юрий Любимов репетирует «Бориса Годунова». — Театр, 1989, № 2, с. 40—51.

Смехов В. Скрипка Мастера. — Театр, 1988, № 2, с. 97—116.

Юрий Любимов: долгое возвращение. — Молодежь Эстонии, 1989, 11 апр.
Живой! — Московский комсомолец, 1989, 23 апр.

«Я знаю здесь все...» — Советская культура, 1989, 21 дек.

«Художник, твердо веруй...» — Правда, 1989, 24 апр.

SIMTIEM UN TUKSTOSIEM JŪDZU NO BRODVEJAS

Dienvidilionoijas universitātē Karbondeilā ilgus gadus darbojas teātra mākslas profesors mūsu tautietis Alfrēds Straumanis. Turpinot septiņdesmitajos gados aizsākto Baltijas drāmas studiju centra programmu, viņš strādā pie baltu dramaturģijas un kritikas bibliogrāfijas, kā arī teātra terminoloģijas vārdnīcas. Lai piesaistītu šiem darbiem kādus pētniekus arī no Baltijas republikām, profesors uzņēmis rūpes izkārtot šiem cilvēkiem braucieni uz Ameriku. Pirmā no Latvijas brauca Līvija Akurātere, pēc tam izredzes redzēt brīvo pasauli uzsmaidīja arī man, un es Misiņa bibliotēkā sāku drudzaini vākt ziņas par oriģināllugu iestudējumiem, to autoriem un kritikām.

Tikai tad, kad beļģu firmas lidmašīna «Sabena» uz dažām stundām piezemējās Briselē, es beidzot noticu, ka esmu ceļā uz Ameriku. Uz trim mēnešiem. Kāpatā man ir divi «avārijas» dolāri — tualetei un telefona zvanam (gadījumā, ja mani neviens nesagaida); bet pagaidām tas mani nesatrauc, jo Karbondeilas universitāte ir solījusi gādāt par manu uzturu, izmitināšanu un pārvietošanos Amerikas teritorijā. Briselē mēs aizkavējamies pāris stundu miglas dēļ. Laimīgā kārtā mūsu nelielā latviešu pulciņa vidū ir kāds valmierietis, kas apciemo radus Sanfrancisko. Viņam jau ir izmainīti dolāri, un kā vietējais Krēzs viņš kādā no jaukajām kafējnīcām var atļauties izmaksāt atspirdzinājumus mūsu izslāpušajam pulciņam.

Nujorka janvāra vakarā mūs sagaida ar spožām ugunīm, ledaīnu vēju un puteni. Mīļa radiniece ved mani uz Pokipsiju — nelielu pilsētiņu vairāk nekā divu stundu braucienā no Nujorkas. Bet tajā ir pašiem savs operas nams, kur viesojas kolektīvi arī no Brodvejas un citiem teātra lielcentriem, Kulinārijas akadēmija vecā ārpilsētas pilī un meiteņu koledža, kurā savulaik mācījusās vēlākā prezidenta kundze Zaklīna Kenedija un aktrise Džesika

Lanža. Netālu — Nūpalcas universitāte, kur strādā mūsu tautietis, savulaik trakais mūzikas avangardists Gundars Pone. Skaidrā laikā tālu kalnos var saskatīt Katskaļus, kur atrodas lielākie svešumā mirušo latviešu kapi.

MADONNA STARP MILZIEM

..jeb dodamies «izlūkuzbrukumā» Ņujorkai. Iebraucam metropolē caur Hārlemu, kur gar dzelzceļa malu, šķiet, sagāzti visas pasaules atkritumi un drizas — lupatas, mašīnu skeleti, trauku lauskas, veci apavi u. tml. Bet turpat tālāk — sakoptas un mirdzošas avēnijas, dārgi veikali un dārzi uz debesskrāpju jumtiem. No rīta Svētā Patrika katedrālē — tās vitrāžu greznumā, brīvas, plašas elpas izjūtā, altāra un aiļu svētsvinīgumā — alkaini tvertā atmosfēra mūs pavada līdz Rokfelleru centram, kura slidotavā vientuļi griežas kāda slidotāja-dejotāja, un Modernās mākslas muzejam. Tā virmo ap un garām Pīkaso dažādu periodu darbiem, garām Salvadora Dalī, A. Modiljāni, Anrī Matisa, K. Maļeviča, V. Kandinska, Vilema de Koninga darbiem. Blakus gide stāsta un rāda grāmatu par muzejā plaši pārstāvētā Rīgā dzimušā Marka Rotko (Mark Rothko, 1903—1970) gleznām.

Vēlāk kādā citā Ņujorkas pilsētas zinātnes un mākslas muzejā skatām izstādi no Amerikas muzeju krātuvēm par indiāņu dzīvi prērijās, par viņu paražām, apģērbu, rotājumiem. Te es ieraugu gleznu «Prērijas madonna» — brīnumskaidru, daiļu meiteni raupjā kovboja kulbā. Kā vēsti no kādas izmirstošas garīguma, jūtu un morāles skaidrības pasaules, par kuru man Ņujorkā un visa Amerikas brauciena laikā būs jādodomā vairākkārt. Kā garīguma simbolu, kas vēl patvēries starp gigantiskajām celtnēm un debesskrāpjiem, starp grandiozajiem *World Trade Centre* un *Empire State Building*, kur mēs «uzliftojam» 104. stāvā, starp ārkārtīgi grezno «*Trump Tower*» veikalu ar palmām, «dzīviem» kokiem, ūdens sienu vairākstāvu nama augstumā, spoģuļiem, lustrām un pasakainām cenām, un citiem Ņujorkas brīnumiem.

Vakarā es laužos uz Brodveju, kuras ugunis un krāšņās reklāmas mani fascinē kā čūskas acis trusīti. Protams, es zinu, ka arī Amerikas teātros valda krīze, ka Brodveja ir komercializējusies un tās seniori nostalgiski sēro par zaudētajiem «zelta laikiem» piecdesmitajos sešdesmitajos gados. Jau gadus piecpadsmit, divdesmit Brodvejas teātru organismu dēvē par Slaveno jeb Ievērojamo invalidu, šo apzīmējumu lietojot gan ikdienas presē, gan solidās teātra vēsturēs. Taču pats vaininieks vēl negrasās at-

stiept kājas. Jaunu elpu tam palīdz iegūt atzīti profesionāļi no visas pasaules. Angļu režisori Trevors Nans, Stīvens Berkofs, Pīters Hols, kurš atstājis Nacionālo teātri Londonā, un citi mēģina atrast kādu spraudziņu slavenā, čerkstošā večuka paspārnē. Jo Brodveja — tā joprojām ir prestiža un profesionalitātes zīme. Lai gan jauniestudējumu, īpaši lielo mūziklu, izmaksas kļuvušas fantastiski dārgas. Attiecīgi, protams, augušas arī bilešu cenas (līdz piedesmit dolāriem par vakaru), un šobrīd Brodvejas izrāde jau ir zināms luksusa pasākums, ko ne katrs var atļauties.

Ir bauda te pastaigāties vien, vērot asprātīgās uzvedumu reklāmas, lasīt recenziju izvilcumus un ditirambiskus slavinājumus, kas laistās uz teātra ēku sienām, jumtiem utt. Patiesi liekas, ka būsī zaudējis pusi dzīves, ja neredzēsi šo izrādi. Sajā sīvas konkurences radītajā amerikāņu tieksmē apkarināt katru iestudējumu ar visām iespējamām godalgām kā viņa pudeli ar etiķetēm ir kāds bērnišķīgs, bet vitāls azarts. «Nozvejot» biļeti uz slavenākajām izrādēm mums, protams, neizdodas (tad es vēl neesmu informēta par puscenu bilešu kasēm Taimskvērē, ko veiksmīgi izmantošu sava brauciena beigās). Tovakar ir patukša afiša, nerāda arī slavenos «Kaķus». Esam gatavas aiz ziņkārības ielīst pat noplukušajā ēkā, kur rāda Brodvejas «nevīstošo seksa mūziklu» «O, Kalkuta!», vai kādā no ārpus-ārpus Brodvejas (*off-off-Brodway*) ūķīšiem, taču arī tie ir slēgti.

Turpmākajās dienās izdodas noskatīties jaunuzvedumu ārpus Brodvejas teātri — S. Milleres «Dārgās dzīves dēļ» (*For dear life*), kur piedalās latviešu izcelsmes aktrise Laila Robiņa. Izrāde notiek vienā no pazīstamā režisora un teātru vadītāja Džozefa Papa nekomerciālā teātra kompleksa zālēm (*Public Theatre*). Sim režisoram ir internacionāla reputācija, viņam pieder sešas skatuves Publiskajā teātrī vien, kurš tika atvērts ar oriģinālā mūzikla «Mati» uzvedumu (1967), kas pēc tam aizceļoja uz Brodveju. Savulaik Dž. Paps nodibināja Ņujorkā Sekspīra festivālu, bija pirmais, kas aizsāka brīvdabas (arī klasikas) izrādes lielpilsētas parkos un vasaras teātros. 1987. gadā teātra pasauli savīlņoja viņa «Sekspīra projekts», kas paredz sešos gados iestudēt visas trīsdesmit sešas dižā barda lugas. Režisors uzskata, ka atjaunot Amerikas teātra prestižu un glābt sabiedrību, kurā katastrofāli izplatās mīetpilsonība un neželība, spēj tikai lielā klasika. Sajos Sekspīra iestudējumos viņš plāno iesaistīt tādas pazīstamas aktrises kā Džeina Fonda (Porcijas lomā «Venēcijas tirgotājā»), Laiza Minelli (Katarina «Spītnieces savaldīšanā») un citas. Savulaik Katarīnu spēlējusi arī Merila Strīpa (1978). Als Pačīno jau nospēlējis Marku Antoniju «Jūlijā Cēzarā», kas bija viens no pirmajiem uzvedumiem šā projekta ietvaros. Par pašu

uzvedumu «*The New York Times*» gan rakstīja, ka tā atslābinātais, lēnais spēles temps un zemais spriegums nogalinājis lugu jau krietni pirms tam, kopš tās varonis sasniedza marta īdas. Bet 1989. gada sākumā *Public Theatre* ar panākumiem tika rādīts režisora Stivena Berkofa iestudētais «Koriolāns» — mūsdienīgs, sociāli ass pētījums par personības un varas mehānisma attiecībām. Katrā ziņā, lai kāds būtu katra atsevišķā iestudējuma liktenis, Dž. Papa projekts amerikāņu teātri ir unikāls.

Laila Robiņa, kas spēlēja tās pašas Lafajeta ielas ēkas citā zālē, ir viena no retajām latviešu profesionālajām aktrīsēm svešumā un viena no nedaudzajām amerikāņu aktrīsēm, kurām ir darbs. Un viena no pavisam, pavisam nedaudzajām, kuru radošajā biogrāfijā ir Brodvejas «zīmogs»: 1985. gadā Laila Robiņa te spēlēja lugas «Istā mīlestība» uzvedumā kopā ar slaveno Džeremiju Aironsu, ko mēs esam redzējuši filmā «Franču leitnanta sieviete» (kopā ar Merilu Strīpu) un kanādiešu filmā «Neglābjami savažotie». Taču Suzannas Milleres lugā «Dārgās dzīves dēļ», kas tiecas tēlot lielpilsētas informācijas, haosa un ikdienas nogurdinātus, iztukšotus cilvēkus, jauno «zudušo» jeb «klusos» paaudzi, kura nonākusi garīgā strupceļā, bija skaidri jaušama pretruna starp visnotaļ respektējamu ieceri un tās irideno, pagarlaicīgo realizāciju dramaturģiskajā materiālā. Recenzenti lugu bargi kritizēja, un, piemēram, «*The New York Times*» vadošais kritiķis Franks Ričs piezīmēja: «Nav jābrīnās, ka talantīgais režisors Normans Renē nav varējis iedvest dzīvi — dārgu vai lētu — nevienā no tēliem.»

Laila Robiņa, kas spēlēja erudītu un sociāli angažētu kinokritiķi Katarīnu, nelielajā aktieru ansambli izcēlās ar personības valdzinājumu un sievišķību. Taču viņas — acīm redzami apdāvinātas dramatiskas aktrises — talantam un temperamentam nebija kur izvērsties viduvējā uzvedumā, ko veidoja garas, temperamentīgas un gurdēnas varoņu sarunas par darba problēmām, sociālajām aktualitātēm, viņu izjūtām, ambīcijām, izmisīgo vēlēšanos atrast līdzsvaru starp sevi un apkārtējo pasauli, kura katru dienu haotiski gāžas pār viņiem.

Harmonizēt savu dzīvi neizdodas ne L. Robiņas varonei, ne viņas vīram, sportiskam diskžokejam (tēloja Tonijs Šalhaubs), kas glābiņu un patvērumu meklē divdesmito trīsdesmito gadu melodijās, ne arī Katarīnas draudzenei, visumā veiksmīgai kinorežisorei Dotijai (Kristīne Istbruka). Te varētu būt paslēpies asas drāmas iedīgļi: masu mēdiju informācijas plūsmā socialitātē noslogo cilvēku apziņu, ielaužas personiskās dzīves intimitātē, sagrauj, piegružo to; pārlieku un naīvi noraizējušies par pasau-



*Brodvejas mūzikls «Mežos». Sarkangalvīte — D. Ferlanda,
Vilks — R. Vestenbergs*

Ies likteņiem, cilvēki vairs nespēj objektīvi novērtēt paši savu dzīvi, aug apdraudētības izjūta, bezspēcība un bailes. Taču šī aktuālā problēma lugā un uzvedumā risināta tikai sadzīviskā, ne plašāka vispārinājuma līmenī. Kritiķis Franks Ričs ironizēja: «Nepielūdzami pareizi domājošie un nežēlīgi skaidri formulētie raksturi Suzannas Milleres jaunākajā lugā.. nevar izliet piena glāzi bez vaimanāšanas par bez vēsts pazuduša bērna momentuzņēmumu. Viņi nevar ieiet vannasistabā bez raizēšanās par ozona slāņa iztukšošanas.»

Lugu un uzvedumu nespēja glābt ne Katarinas un Džeka mīlestības sarežģījumi un šķiršanās (jo kā gan var būt kaut kas pastāvīgs šajā pasaulē, kur viss mainās un grūst katru brīdi?), ne viņu sešpadsmitgadīgā dēla (kurā ietverts garīgas atjaunotnes piedāvājums) mēģinājums vecākus savienot. Nelīdzēja ne partneru artistiskums un pieredze, ne L. Robiņas patiesā atdevē spēlei, tiecoties ar visu savu būtni, jūtīgo, nokrāsām bagāto balsi un plastiku pavērt dziļāka garīguma dimensiju savas

emancipētās varones raižpilnās ikdienas norisēs. Un tomēr šķita, ka Lailas Robiņas personība izstaroja kādu gandrīz netveramu garīgā ideāla nimbu, kas viņu sargāja ne tikai šajā pelēkā izrādē vien. Sis eiropēiskais garīgums, manuprāt, vispār ir vienīgais, kas spēj pasargāt no depersonalizācijas, no garīgas izšķīšanas un iziršanas gan komerciālās Brodvejas ambīciju cīņā, gan it kā nekomerciālo, avangardiskāko un eksperimentēt spējīgāko ārpus — un ārpus-ārpus Brodvejas veiksmju un neveiksmju mutulī.

Lai gan Dž. Papa vadītie teātri ir saņēmuši daudzas balvas par mākslinieciski augstvērtīgiem iestudējumiem un jaunu dramaturgu atbalstīšanu, amerikāņu teātri eksistē tikai tas, kas ir šodien, tur avansus par veciem nopelniem neizsniedz. «Dārgās dzīves dēļ» uzvedumu diezgan drīz noņēma no repertuāra, jo pēc negatīvajām atsauksmēm tūlīt kritās apmeklētāju skaits. Lailai Robiņai sarūgtinājumu palīdzēja pārvarēt vēsts, ka viņa apstiprināta lomai Holivudas filmā «Smagais lietus», kur viņas partneri ir aktieris Murejs Abrahams (*Murrey Abraham*), kas mums pazīstams kā Saljēri lomas tēlotājs Miloša Formana filmā «Amadejs», un Amerikā ļoti populārais aktieris, viens no vīrišķības un veselīga seksa simboliem — Toms Saliks. Es ļoti ceru, ka trauslā baltu izcelsmes «madonna» — jo man šķiet, ka Laila Robiņa iemieso veselās paaudzes garīgumu, tās piepildītās un nepiepildītās cerības, — spēs garīgi pastāvēt starp Brodvejas un Holivudas milžiem.

«MAKINTOSS» UN CITI

Lailas Robiņas sirsnības sasildīta, es dodos tālu, tālu prom no Brodvejas — uz mana brauciena galamērķi Karbondeilu. Profesors Straumanis un viņa kundze mani sagaida ļoti laipni. Mana dzīvokļa saimniece un biedrene ir trīsdesmitgadīgā čiliete Silvija — strauja, lunkana, melnīgsnēja un skaista. Viņa ir dejojāja pēc sirds aicinājuma, pasniedz deju un teātra vēsturi, sākusi strādāt pie doktora disertācijas. Silvijas dienvidnieciskajam temperamentam ir grūti aprast ar manu latvisko gaušumu un nedrošo angļu valodu. Taču drīz mēs sadraudzējamies. Silvija gatavo lieliskus spageti un augļu salātus, savukārt viņai iegaršojas plānās pankūkas «latviskā vizē».

Par pirmo teātra izrādi Karbondeilā man kļūst dievkalpojums, uz kuru Silvija mani pēc pāris nedēļām aizved (viņa tos apmeklē regulāri). Pārsteidz brīvā, ģimeniskā atmosfēra. Visi, arī mazi bērni, jūtas nepiespiesti, kā starp savējiem. Te var izdziedāt

savu dvēseli elektroniskās mūzikas pavadījumā, kas ir īpatns garīgās un modernās mūzikas saplūdinājums. No mācītāja staro sirsnība un labvēlība pret ikkatru dievkalpojuma apmeklētāju. Viņš ar visiem aprunājas, uzmundrina, apmīļo bērnus, pat man atrod laiku pajautāt, kā jūtos šajā svešajā zemē. Kāpēc mēs no tādas attieksmes esam aizgājuši tik traģiski tālu?

Karboneila ir ļoti jauka, sakopta mazpilsēta, kur gandrīz katra trešā māja ir banka vai baznīca. Pilsētiņu pilsētā te veido universitāte ar divdesmit pieciem tūkstošiem studentu (divarpus tūkstoši no tiem — ārzemnieki). Līdzās dažādu fakultāšu ēkām te ir teātra nams, muzejs, sporta manēža, brīnišķīga Morisa bibliotēka, kur ērti un ātri var atrast interesējošo grāmatu un kur katrā telpā ir kopējamās mašīnas. Plašajā un labiekārtotajā Studentu centrā, kas pamatā uzcelts par pašu studentu līdzekļiem, ar veikaliņu, kafejnīcu, atpūtas telpām, kino un balles zālēm, biljarda istabām, ar ērtām, mikstām mēbelēm un abstraktās mākslas darbu kolekciju (bijušo absolventu darbi) pēc brīvdienām sarodas studenti. Sals ir nedaudz atļaidies, un uz baltā sniega fona zib šortos tērpto studentu brūni nosauļotās kājas.

Man ierāda darba istabu Komunikācijas nodaļas celtnē, kur izvietojusies Daiļo mākslu (tātad — arī teātra) koledža. Agrāk šeit bijis Padomju Krievijas un Austrumeiropas kultūras pētniecības centrs, ko vadījis autoritatīvs profesors Herberts Maršals. Uz šā centra bāzes profesors A. Straumanis 1973.—1974. gadā radījis Baltijas drāmas studiju centru — ar nolūku pētīt, vākt un apkopot informāciju par latviešu, lietuviešu un igauņu dramaturģiju, tās uzvedumiem. Viens no centra uzdevumiem — sekmēt šo lugu tulkošanu angļu valodā un ieinteresēt par tiem teātru kolektīvus un skatītājus. Centrs darbojas ar dažādu organizāciju un privātu ziedojumu palīdzību. Tajā iesaistījušies tādi trimdas latviešu teātra darbinieki un literāti kā Juris Valters, Andrejs Šedriks, Juris Silenieks, Astrīda Stānke un citi, kuri veikuši vairāku Aspazijas, Raiņa, M. Ziverta un citu latviešu autoru darbu tulkojumus angļu valodā. 1977. gadā A. Straumaņa redakcijā iznāca baltiešu lugu krājums *«Confrontations with tyranny»* («Aci pret aci ar tirāniju»), kura tēma — mākslinieku cīņa pret garīgu un fizisku vardarbību. No latviešu dramaturģijas te ievietota M. Ziverta luga «Rūda» un G. Priedes «Zilā». Dažus gadus vēlāk izdots krājums *«The golden steed»* («Zelta zirgs»), kur ietilpst Raiņa «Zelta zirgs» un A. Brigaderes «Maija un Pajja».

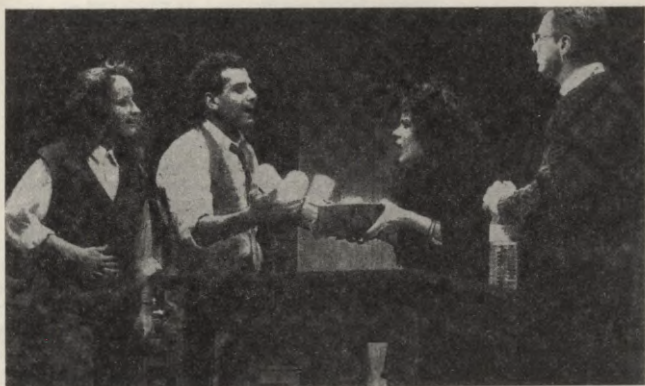
Tādēļ šo istabiņu Amerikas vidienē, kur pabijis ne viens vien baltietis, rotā afišas no latviešu teātru izrādēm, plauktos — grāmatas latviešu, lietuviešu, igauņu valodās. Ar Dienvidiloiņas

universitātes palīdzību notika arī Dailes teātra «Dullā Daukas» viesizrādes Amerikā 1988. gada rudenī. Turpinot vairākpakāpju Baltijas drāmas studiju centra programmu, paredzēta jau pieminētā latviešu oriģināllugu un kritikas bibliogrāfijas izdošana angļu valodā, kā arī regulāra kultūrapmaiņa un sakari starp Dienvidlionoijas universitāti un mūsu Mūzikas akadēmijas mācībspēkiem un studentiem — topošajiem aktieriem.

Pagrabstāva istabiņā es iepazīstos ar to, kas uz pāris mēnešiem kļūs par galveno personu manā dzīvē: kompjūteru iekārtu «Apple Makintosh». Profesora Straumaņa apmācīta, es tajā sāku sparīgi ievadīt līdzatvestos datus par latviešu dramaturģiju, tās uzvedumiem un kritiku. Tas ir aizraujošs, bet psiholoģiski un fiziski grūts uzdevums. Lai gan drukāšana ir vieglāka nekā uz mūsu rakstāmmašīnas, tomēr sistēma man šķiet sveša, neierasta. Ārkārtīgi jāuzmanās, lai neuzsistu kādu blakus taustiņu un tādējādi neradītu mašīnai netīkamu burtu kombināciju, kas pēkšņi var pat «aizslēgt» disku. Jāpiesargās, lai laikā fiksētu un glābtu (piespiežot atzīmi «save it») ierakstīto informāciju, citādi, mašīnu izslēdzot, tā pazūd bez pēdām un viss darbs vējā.

Kad pēc vairāku stundu intensīva darba nogurst acis un mugura, eju uz bibliotēku. Jau pirmajā dienā esmu tikusi pie sen kārotās Pītera Bruka jaunās grāmatas «Pagrieziena punkts». Te ir visdažādākās grāmatas par visas pasaules teātri, memoāri, žurnāli, teātra recenziju sakopojumi, žurnāls «Sputnik», kas ar neparastu operatīvātāti publicē tos pašus «niknos» rakstus, ko mēs lasām žurnālā «Ogoņok», ilgus gadus noklusētos krievu rakstnieku romānus u. tml.

Sāku klausīties pie profesora Straumaņa lekciju ciklu par mūsdienu režijas, scenogrāfijas, dramaturģijas un aktiermākslas attīstību un sasniegumiem — «Contemporary Developments». Studentu vidū ir kāda teātra kritiķe no Taivanas un jauns režisors no Kanādas. Klausos par pirmo mūsdienu teātra režisoru — eklektiķi Maksu Reinhartu, par horizontālo un vertikālo līniju attiecībām Ādolfā Apijas ritmiskajā teātrī, par simbolistu kustības manifestu, par Aleksandra Tairova ienesumu pasaules teātra kultūrā, par to, ka Fjodors Komisarževskis vēlāk kļuvis par profesoru Jēlas universitātē un ka Riharda Boļeslavska grāmata «Pirmās sešas stundas tēlošanā» un Mihaila Čehova «Ceļš uz aktieri» («To the actor») joprojām tiek izmantotas Amerikas teātra skolās. Klausos, kā studenti analizē Pītera Bruka grāmatu «Tukšā bezgalība» un kā viņi amizējas par grūti izrunājamiem krievu uzvārdiem A. Čehova lugā «Trīs māsas», kuras uzvedumu gatavo universitātes teātra nodaļa (vairāki no viņiem tur piedalās).



*S. Milleres «Dārgās dzīves dēļ» Dž. Papa teātrī ārpus-Brodvejā.
Katarīna — Laila Robiņa, Džeks — T. Salhaubs, Dotija — K. Istbruka,
Piters — Dž. Lambijs*

Sai nodaļai vien ir trīs skatuves: Maklīda teātris ar plašu skatuvi un apmēram 500 skatītāju vietām, eksperimentālais teātris un laboratorijas teātris (vietu skaits ap 100). Maklīda teātrī esmu jau redzējusi visai tradicionālu J. Štrausa «Cigānu barona» uzvedumu ar ļoti izteiksmīgu jauno čigānieti Safi — būtībā jau profesionāli nobriedušu aktrisi. Universitātes operas nodaļā ir vairāki perspektīvi dziedātāji, taču vājākais posms viņu meistarībā ir dramatiskais tēlojums, kas brīžiem šķiet gluži arhaisks, štampains. Silvija šajā uzvedumā, ko atdzīvina dinamiski izkārtoti kori un dejas, dejo solo un — uz aplausiem.

Interesanta ir iepazīšanās ar Sanfrancisko Modernās dejas trupu «Oberlin Dance Collective», kas dejās iesaista akrobātikas, pat atlētikas elementus. Tās programmā ir gan filozofiski poētisks cikls, kas attēlo cilvēka dzimšanu, simbolisko riņķojumu dzīvē, sāpes un ciešanas, un nāvi, gan krāsainais un drastiskais «Veļas mazgāšanas cikls», kur dejojotāji temperamentīgā dejā raisa nost sev un cits citam visdažādākos apģērba gabalus, kamēr paliek triko. Dinamiskā, asprātīgā apģērba (kāršana, žāvēšana u. tml.) un cilvēka ķermeņa iespēju apspēle viņu sniegunā šķiet aizraujoša un neierobežota.

Bet patiesi liels notikums ir ievērojamo nēgeru aktieru Rubijas Dī (*Rubie Dee*) un Osī Devisa (*Osie Davis*) vakars Studentu centrā. Abi šie aktieri nereti tiek dēvēti par «Melnā teātra Misis un Misteru». Viņi uzstājas galvenokārt ar melno rakstnieku prozas un dzejas lasījumiem. Kopš 1948. gada šis radošais duets piedalījies daudzu lugu uzvedumos, filmās, TV seriālos un radioraidījumos. O. Deiviss ir Tonija balvas (tā ir «Oskara» balvas līdziniece Brodvejā; savukārt Obija balva ir «Tonijam» adekvāta balva ārpus-Brodvejā) ieguvējs — par uzvedumu «Es neesmu Rapaports» (1986), vairāku lugu un scenāriju autors, aktieris kino un televīzijā. Rubija ar panākumiem spēlējusi Rutu slaveņajā «melno» lugā «Rozīne saulē», Kordēliju «Karalī Līrā» un Katarīnu «Spītnieces savaldīšanā» Ņujorkas Šekspīra festivāla ietvaros, ieguvusi televīzijas balvu par labāko aktrises sniegumu dramatiskā uzvedumā (par Marijas Tairones lomu J. O'Nīla «Garās dienas ceļš uz nakti» izrādē) un daudzas citas balvas. Viņa ir arī vairāku īso stāstu, dzejas un afrikāņu tautas pasaku adaptāciju grāmatu autore. Un, lai gan jau triju pieaugušu bērnu māte un četru mazbērnu vecmāmiņa, joprojām ir šarmanta, iekšēji spraiga un pievilcīga.

Tā ir liela bauda klausīties, kā šis inteligentais un garīgi skaistais pāris runā dzeju un prozu. Cik daudz dabiska artistisma, garu gadu gaitā izveidojušos asprātīgu saspēles nianšu un — galvenais — kāds ārkārtīgi spēcīgs personības strāvojums! Cilvēcība, rūpe ne tikai par saviem asinsbrāļiem, reti sastopamā spēja nemāksloti filozofēt uz skatuves — tas viss vakara beigās lika godināt abus nēgeru māksliniekus, skatītājiem piecēloties kājās.

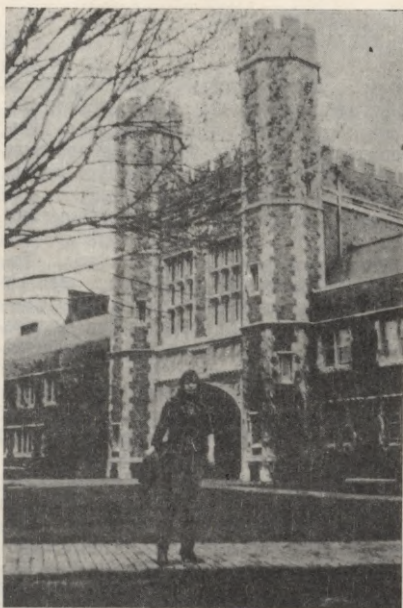
Pieņemšanā pirms izrādes tiku iepazīstināta arī ar leģendāro profesoru Herbertu Maršalu. Viņš studējis Krievijā pie S. Eizenšteina un bijis V. Meierholda asistents. Strādājis par režisoru Anglijā *Old Vic* teātrī un nodibinājis savu *Unity Theatre*, kur iestudējis vairākas krievu lugas ar tādām zvaigznēm kā Maikls Redgreīvs, Aleks Gīness, Pīters Ustinovs, Sibila Torndaika un Edīte Evansa. Ievērojams V. Majakovska, J. Jevtušenko un A. Vozņesenska atdzejotājs, sarakstījis grāmatu par pazīstamo nēgeru traģiķi Airu Oldridžu, Krievijas teātra vēsturi no pirm-sākumiem līdz mūsdienām, monogrāfiju par Majakovski un citas grāmatas. Patlaban jau ļoti cienījamā vecumā profesors strādā pie pētījuma par represēto krievu kultūras darbinieku likteņiem; savulaik jau izdota viņa grāmata «Izkropļotās biogrāfijas» (*«Crippled Biographies»*) par ievērojamiem Padomju Savienības teātra un kino režisoriem.

NECERETĀS LIELDIENU BRĪVDIENAS:
MEDISONA, CIKĀGA, KALAMAZU

Mans darba un maizes devējs profesors Straumanis ir humāns un atļauj man kādas dienas aizvadīt arī bez Makintoša, pie Silvijas studējot gan angļu grāmatas, gan mūsu pašu trimdas rakstnieku līdz šim nepieejamos darbus. Ar tiem ir nokrauta visa manas istabiņas grīda un arī gulta — ar negaidītām atskārsmēm, pārsteidzošu emocionālo un jēdzienisko informāciju, apbrīnas vērtu meistarību un arī — vienu otru vilšanos, samērojot dzirdēto ar reālo sacerējumu. To visu es ēdu alkaini un svētlaimīgi, pat riju, steidzot, jo bail, ka nepaspēju izlasīt visu... Tomēr pēc diviem mēnešiem mans uzticamais draugs un mēmais mūjābelis Makintošs mani ir diezgan nomocījis, un es sāku ilgoties redzēt kaut ko vairāk par Karbondeilu. Studentiem tuvojās Lieldienu brīvdienas. Tādēļ profesora A. Straumaņa paziņojums, ka, apciemodams dēlu, viņš varētu mani pa ceļam aizvest pie mūsu tautieša Valda Zepa, kas ir valodniecības profesors Viskonsinas universitātē Medisonā, iesveļ mani neaprašāmu sajūsmu. Viskonsinā man būtu iespēja arī nolasīt lekciju krievu valodā par teātri krievu valodas un literatūras nodaļas studentiem.

Tā es nokļūstu bezgala viesmīlīgajās Zepu mājās Medisonā, kur ārsienas rotā latvju ornamentu. Stingrais profesors izrādās ne vien pašaieliedzīgs latviešu literatūras un trimdas latviešu teātra dzīves faktu kopāvēcējs un glabātājs, bet arī kontraversālās grāmatas «Kēves dēls Kurbads», kur asprātīgi un brīvi variētas latviešu pasaku tēmas, autors un viens no literāri dēkainās «stiprā» humora lapas «Čiks» izdevējiem. Viņa kundze Betija ir kostīmu māksliniece vietējā bērnu teātrī. Zepu mājās notiek arī mana pirmā plašākā tikšanās ar svešatnes latviešiem. Sirsnīgi, aizkustinoši un arī pretrunīgi iespaidi. Lielākais pārsteigums — vairākus tūkstošus plašais latviešu grāmatu (galvenokārt trimdas rakstnieku) krājums Viskonsinas universitātes bibliotēkā, ko sarūpējuši abi latviešu izcelsmes profesori — Valdis Zeps un Valters Nollendorfs. Vēsture, filozofija, daiļliteratūra... Starp šiem kārdinošajiem sējumiem gribētos kādu brīdi apmesties uz dzīvi. To es arī daru, lai gan manā rīcībā ir tikai dažas nepilnas dienas. Reto grāmatu fondā starp daudziem citiem unikāliem sējumiem te ir gan plaši pamīletu krājumi, gan Marka Tvena manuskripti, gan latviešu 20. un 30. gadu literatūras bibliogrāfiskie retumi.

Grāmatas un ķīniešu restorāns, vērienīgā Kapitolijs ēka (kā katrā štata galvaspilsētā) un milzīgā universitāte (40—45 tūkstoši studentu), slāvistikas nodaļas studenti, kas par Maskavas teātru



Santluisā līdzās vienai
no universitātes ēkām
1989. gada pavasarī

pēdējām pirmizrādēm informēti labāk nekā mēs Rīgā, šis pats almanahs «Teātris un dzīve» universitātes lasītavā... Izrāžu kokteilis: kādas jaunas, nekomerciālas trupas kamerizrāde «Kolete» — psiholoģisks pētījums par franču rakstnieces tapšanu, intīmo drāmu, garīgajiem meklējumiem, kas atspoguļo pašu jauno aktieru meklējumus, nemieru, šaubas, un — tradicionāla, amerikāniska muzikāla šova paraugs «*Pump boys and dinettes*» — virkne veiklu muzikālu priekšnesumu, kurus vieno nepretenciozs sižets, joki, asprātības, nedaudz jūtu, nedaudz sentimenta, nedaudz rafinēta, bet patīkama spēlesprieka un nedaudz valšķīgas sašēpes ar publiku.

Pateicoties prof. V. Zepa viesmīlībai un divu Medisonas studentu — latviešu Lienas Ozolas un Pētera Kalniņa — līdzjutīgajai cilvēkmīlestībai, es brīvdienu laikā nokļūstu arī Čikāgā,

apskatu slaveno Garezeru un Latviešu studiju centru Kalamazū. Brīnos nenobrīnīdamās, ka ne tikvien Medisonā, bet arī briesmīgās Cikāgas priekšpilsētā cilvēki iziet vai dodas uz darbu, nenoslēguši ārdurvis; tās tiek aizslēgtas, tikai aizbraucot uz vairākām dienām. Ielaušanās gadījumi esot ļoti, ļoti reti.

Cikāgas latviešu sestdienas skolā torīt maz skolēnu, jo ceļi ir apledojuši. Jauki iekārtotas klases, zāle, kurā skolēni un vecāki pulcējas kopīgam dievkalpojuma, viss ļoti latvisks un tautisks, arī tirdziņš, kur tautiskos izstrādājumus un grāmatas var iegādāties par krietnām cenām. Jāapbrīno pedagogi, kas uz entuziasma pamata (skolotājiem atmaksājot tikai benzīna naudu) ir ar mieru strādāt ar nelielajām skolēnu grupiņām, nodarbojoties arī ar rokdarbu mācīšanu, rotu kalšanu, tautisko dejošanu, dziedāšanu un paretam iestudējot arī kādu ludziņu. Un drīz būs jāapbrīno arī tie vecāki, kas izbrīvē laiku, lai atvestu bērnus uz šo skolu, jo latvietības uzturēšana Amerikā lielo attālumu dēļ ir sarežģīta un dārga.

Pārsteidz Cikāgas debesskrāpju variatīvā daudzveidība un tomēr it kā harmoniskā vienotība, drūmais, ledusblāķīgais Mičigana ezers, daudzās mākslas galerijas, kur var vērot gan to, kā nupat uz grīdas top mākslinieka abstrakcionista glezna, gan pašausminātās par pasakainajām cenām zem Endija Varhola portretiem, konservu kārbām un spilgtajām, pavirši trieptajām puķēm. Negaidīti asprātīgas un atraktīvas ir mazās, dinamiskās «glezniņas» holoogrāfijas muzejā, kur mainās dažādo grafisko un kubisko veidojumu rakursi un stāvokļi, traģēdijas un komēdijas masku, Merilinas Monro, vampīra viepļa utt. izteiksme. Toties stindziņošs statistkums un smagnējība piemīt J. O'Nīla lugas «Garās dienas ceļš uz nakti» uzvedumam nelielā Cikāgas teātrī, kur zemais spēles spriegums un ārējā sadzīvīskā rosišanās nogalina lugu un visus četrus Taironus, pirms viņi beiguši savu skatuvisko eksistenci. Jā, arī garlaicīgs teātris visā pasaulē ir vienāds. Tad jau labāk lasīt Paulas Jēgeres-Freimanis svešatnē rakstītās pārdomas par Jūdžina O'Nīla autobiogrāfijas traģiskajiem elementiem šajā viņa lugā.

Latviešu studiju centrā Kalamazū es satieku Māru Ķimeli, kas svešatnē latviešiem stāsta par mūsu teātri un rāda Valmieras teātra izrādes «Ugunī» videoierakstu. Ieinteresētība un atsaucība liela; mūsu inteligentā un temperamentīgā režisore šejienes tautiešu auditorijā gūst spožus panākumus (lai gan videoieraksta kvalitāte nav apskaužama).

Rietummičiganas universitāte, kas atrodas Kalamazū, ir vienīgā augstskola Amerikā, kur iespējams iegūt akadēmisko izglītību latviešu valodā. So apmācību programmu, kas piedāvā

kursus valodniecībā, literatūrā un politiskajās zinībās, koordinē un vada rakstnieku Jūlija Lāča un Rūtas Skujiņas meita Lalita Muižniece un viņas dzīvesbiedrs dr. Valdis Muižnieks. Profesore L. Muižniece, kas aizstāvējusi disertāciju par latviešu bērnu dziesmām, ir arī dzejniece un mums no «Avota» publikācijas pazīstamās dramatiskās poēmas «Pēdas», ko Stokholmas Latviešu teātris parādīja arī Rīgā, autore. No viņas plūst gaiši, nomierinoši, sugestīvoji fluidi, kas apgaro un uztur labvēlīgā, bet prasīgā spriegumā mazo latvietības saliņu universitātē un studiju centrā. No 1966. gada latviešu studiju programmas ietvaros mācījušies ap 850 jauniešu no ASV, Kanādas, Austrālijas, Dienvidamerikas un Eiropas. 1988./89. gada rudens un ziemas semestros te bija četrpadsmit drosminieku, kas starp mācībām un karjeras iespējām amerikāniskā vidē izvēlējušies nepraktisko latvisko izglītību.

Jāņa Riekstiņa Latviešu studiju centrā, kas celts par privātiem un organizāciju ziedojumiem, man patīk viss. Gan plašā bibliotēka — ar apmēram 20 000 sējumiem, vairāk kā 400 periodiskajiem izdevumiem, mikrofilmām, skaņu kasetēm, gleznām u. c., kas veidojas par lielāko Amerikas latviešu bibliotēku. Gan mazās, askētiski vienkāršās istabiņās, kurās dzīvo studenti un kuras lepnī sauc līdzekļu ieguldītāju organizāciju vārdos, piemēram, «Tālavija», «Selonija» utt. Gan tas, ka no rītiem pagalmā tiek uzvilktas Latvijas Republikas karogs, un tas, ka pirms kopējām vakariņām studenti dzied tautasdziesmu, vērsdami to mazā, mīļā un reizē bijīgā rituālā: «Met, Dieviņi, zelta krustu / Pār šo visu istabiņu: / Lai paēda, kas neēdis, / Lai padzēra, kas nedzēris.»

Es neesmu pirmā no Latvijas, kas izjūt studentu centra darbinieku un pasniedzēju sirsniību, bet man tas šķiet viens no būtiskākajiem šā brauciena ieguvumiem.

Jo amerikāņu sabiedrība, kā atzīst sociologi, tiksmīgi sakošļādama un izgaršodama visas pasaules smadzeņu radītos labumus industrijā, sadzīvē un kultūrā, kļūst aizvien patērējošāka arī attieksmēs ar līdzcilvēkiem, attieksmē pret kultūru, mākslu, arī teātri. «*The New York Times*» teātra kritiķis Mels Gusovs joko, ka pēdējā laikā amerikāņu teātrī radies jauns — «ēdienu teātra» — paveids, jo gandrīz katrā izrādē uz skatuves tiek pasniegti visdažādākie ēdieni un arī skatītāji tiek cienāti ar saldumiem, uzkodām, atspirdzinājumiem. Vairāku izrāžu laikā skatītājiem pat tiek servētas vakariņas atsevišķās telpās un pasniegts šampanietis («Tamāra», «Tonija un Tīnas precības»). Un drīz, kā ironizē kritiķis, jūs vairs nevarēsīt pastāstīt par uzvedumu, neminot tā ēdienkarti, un skatītājs vairs neies uz teātri, ja tur neko nedos

Aīša mūziklam
«Edvīna Drūda
noslēpums»
(pēc Č. Dikensa
nepabeigtā romāna)
Čikāgas teātri



ēst. Šī apspēstība patiesi atspoguļo vidējās amerikāņu publikas gaumi.

Čikāgā mums ar Māru Ķimeli tika sagādāta iespēja redzēt amerikāņu «ēdienu teātra» paraugu. Izrādes «Edvīna Drūda noslēpums» skatītāji sēdēja pie balti servētiem galdiņiem un varēja pasūtīt kafiju un «mīkstos dzērienus» (man ļoti patīk šis burtiskais latviskojums no *soft drinks* — bezalkoholiskie dzērieni), saldējumu, kūkas, hamburgerus. Spēles laukums atradās zāles vidū uz apļveida grīdas, un, kad izrāde sākās, uz baltajiem galdiņiem novietotās elektriskās lampiņas — svecītes ieguva blāvāku gaismu, radot visapkārt mirguļojošu svecīšu meža iespaidu.

Veidojot mūziku pēc Č. Dikensa nepabeigtā romāna «Edvīna Drūda noslēpums», autoru mērķis bija atdzīvināt angļu mūzikhola pasauli, kas savulaik attīstījusies no karalienes Viktorijas laika salonu asprātības, svētku noskaņas un graciozās, artistis-

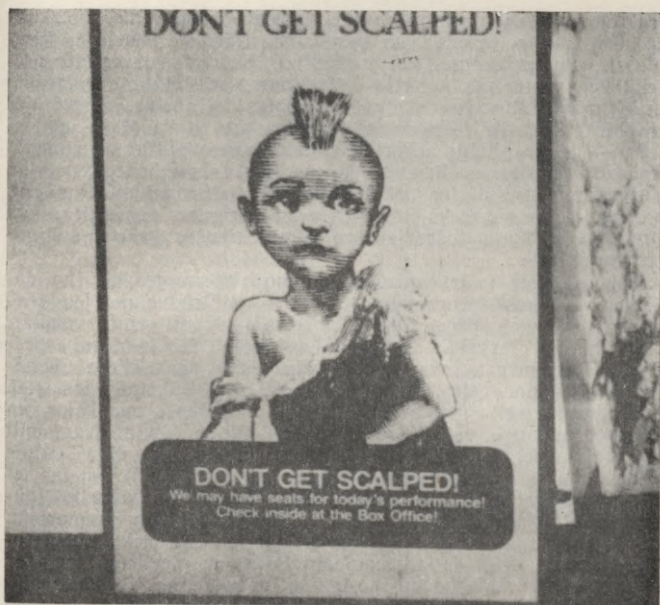
kās muzicēšanas, no viktoriāņu mistikas un gotisku šausmu piesātinātās melodramas. 1985. gadā šis mūzikls piedzīvoja pirmizrādi Ņujorkā un laikā, kad, kā rakstīja prese, Brodvejas mūzikli svārstījās starp vulgāru tukšumu un pašmērķīgu pretenziju, tika atzīts par neparasti svaigu, vitālu un rosinošu parādību un ierindots desmit gada labāko mūziklu skaitā.

Un tiešām: stāsts, pat naivā burleska par to, kā ļaunais kormeistars vajā divus tikumīgus bāreņus — Rozu un Edvīnu —, bija gluži baudāms, jo izrāde veidota pēc principa «teātris teātri». Tas dod iespēju gan ceremonijmeistaram iepazīstināt skatītājus ar uzveduma dalībniekiem (Edvīnu Drūdu pēc mūzikhola tradīcijas spēlē sieviete un dara to visai meistariski), gan viņiem pašiem «iepazīstināties», apstaigājot skatītāju galdiņus un brīvi sarunājoties. Lai nākamajā mirklī viss ansamblis vienotos pārgaivīgā dejā, dziesmā, nervus kutinošā intrigas izsekojumā, attēlojot gan varoņu opija murgu radītas erotiskas vīzijas, gan Edvīna noslēpumaino pazušanu, gan finālā iesaistot skatītājus spēlē-mīklā: «Kurš nogalināja Edvīnu Drūdu?». No šā uzveduma brīžam pat paraupjās vitalitātes, azarta un nepiespiestās saspēles ar skatītāju es gribētu aizņemties kaut kriptiņu teātrālas enerģijas un izdomas mūsu teātrim.

Taču «izrāde», kas Čikāgā man sagādāja vislielāko jautrību, bija svētdienas bezmaksas brokastis veikalā. Uz šādām brokastīm nereti aicina lielie pārtikas veikali cerībā, ka, nogaršojušas daudzos ēdienus, ģimenes te arī iepirksies visai nedēļai (kā amerikāņi parasti dara). Veikalā jūs sagaida klasiskās mūzikas ansamblis un katram apmeklētājam tiek pasniegta skaista neļķe. Turpat arī tiek izdalīti papīra šķīvīši un galda piederumi: var sākt apstaigāt stendus un visu nogaršot. Zāvēta tītara gabaliņu, ceptu lasi, salātus, kāpostus, desiņas, sieru, šķiņķi, ananasu, kūkas, kafiju, saldētu jogurtu u. tml. Cilvēki cienājas, smejas, iesaka cits citam to vai šo un — iepērkas. Skan mūzika, joki. Šķiet pat F. Rablē Gargantija te atmaigtu un justos kā paradīzē!

VISI SVĒTKI REIZ BEIDZAS JEB TĀS PASĀS BRODVEJAS DEĻ.

Kaut kas pa šo laiku ir noticis arī Karbondeilā, kur universitātes teātris gadā sagatavo vidēji desmit iestudējumus uz galvenās skatuves un apmēram piecpadsmit nelielu uzvedumu Laboratorijas teātri, kas reizē ir arī jauno dramaturgu darbnīca. Atgriezies es atrodu uz lielās skatuves sparīgi mēģinām A. Ce-



Afiša Brodvejas mūziklam «Nožēlojamie» (pēc V. Igo romāna)

hova «Trīs māsu» ansamblī režisores Linnes Inerstas vadībā. Scenogrāfijā un kostimos — stilizēts tradicionālisms. Uz stilizētās afišas, kas jau tiek izlikta teātra vestibilā, jaušama uzveduma koncepcija: Čehova varoņi savā vidē jūtas, elpo un eksistē kā cietumā.

Brīnišķīga, protesta enerģijā kūšājoša šajā iestudējumā veidojas Maša. Šī topošā aktrise ir lasījusi Čehova dienasgrāmatas un atmiņas par rakstnieku. Interesanti mēģina Andreja tēlotājs, kas liekas ļoti piemērots savai lomai, un Veršņina atveidotājs, kurš īpatnēji dziedāši izrunā «Soljonij!» un citus īpašvārdus. Gluži fiziski mokās Irinas tēlotāja — viena no jaunāko kursu studentēm, un pārlietu vienkāršoti šķiet ievirzīts Kuligina lomas

traktējums. Tuzenbahs — vitāls, skaists amerikānis, no kura tā vien strāvo veselība un panākumi. Kāda te smeldze, kompleksi, pamats drāmai vai tragēdijai? Lai gan uzvedums pretendē uz vēsturiska kolorīta iezīmējumu, personāžu savstarpējo attieksmju kultūra uz skatuves veidojas ļoti brīva, neievērojot nekādu etiķeti. Ar režisori ilgi runājam par to, ka Maša un Nataša — tas ir pilnīgi atšķirīgs audzināšanas, kultūras un psihofiziskās eksistences līmenis, ko nedrīkst saplūdināt kopā; ka Tuzenbahs un Kuligins arī ir sava laika «ieslodzītie». Runājam par zemi, kur virsnieku intelīgences un garīgums pārvērties savā pretstatā un kur natašas jau sen laimīgi tikušas galā ar spītīgajām «māsām»...

Laboratorijas teātrī redzu arī jauno aktieru grupas (no dažādiem kursiem) programmu «Lēciens uz Brodveju» (jeb «Lēciens Brodvejas dēļ»), kuras mērķis — rādīt viņu vokālās, ritmiskās un plastiskās sagatavotības pakāpi. Tas ir mazs, asprātīgs, nepretenciozs šovs, kas piesaka tēmu par aktiera aicinājumu, ērkšķaino ceļu līdz atzīšanai. Taču šī sākotnēji ieskicētā mikrodramaturģija pamazām sadrūp atsevišķos muzikālos un dejiskos numuros, raibā Brodvejas kokteilī, jo dominē fragmenti no pazīstamiem mūzikliem — hītiem. Sviedriem vaigā jaunie aktieri cenšas apvienot deju, tēlojumu un dziedāšanu, bet tas izdodas tikai retam. Tomēr kopumā šie «pēc teātra izsalkušie» jaunieši šķiet lokanāki, dinamiskāki, ar labāk trenētiem ķermeņiem, ar elastīgāku humora izjūtu un ātrāku reakciju nekā mūsu topošie aktieri. Viņi ir atbrūņojoši atklāti un pievilcīgi nevis ar stīvo, pieticīgo «ak, ko nu mēs!», bet ar kaismīgo vēlēšanos piepildīt sevi, gūt panākumus, mīlestību šai zemē «kaut kur zem varavīksnes». Un kādēļ ne Brodvejā?

Manu «varavīksni» paildzina tikšanās ar Sentluisā dzīvojošo tautieti, Aspazijas pētnieci un lugu tulkotāju Astrīdu Stānki. Viņa — arī dzīvās, dinamiskās monogrāfijas «Aspazija. Dzīve un darbs» autore — šobrīd strādā pie plaša romāna par trimdas latviešu likteņiem. Apbrīnoju rakstnieces pamatīgo mājas arhīvu, lugu manuskriptus, dokumentus, plašo bibliotēku. Astrīda Stānke mani savaldzina: četru bērnu māte, nu jau vecmāmiņa, pētniece, dzejniece, nedaudz filozofe un nedaudz hedoniste. Apveltīta ar rūgtu asprātību un sirds iejūtu. Viņa bija viena no pirmajām, kas nebaidījās doties uz «okupēto Latviju». Tagad, sēdēdamas Sentluisas botāniskajā dārzā zem ziedošām magnolijām vai vecā kuģī uz Misisipi, kur iekārtotas kafejnīcas, bāri un restorāns, un klausīdamās īstu nēģeru dzezu, varam to jau mierīgi pārrunāt.

Ņujorkas Centrālajā parkā ap Šekspīra pieminekli tāpat zied magnolijas. Atpakaļceļā man izdodas Brodvejā noskatīties dažas

izrādes un nonākt pie dažiem ķecerīgiem secinājumiem un jautājumiem. Proti: mūzikls, kas veidots pēc V. Igo romāna «Nožēlojamie», ar savu lakonisko, perfekto režiju, līdz milimetram sabalansēto aktierspēli un traģismu, kā arī atziņu, ka mīlēt savu tuvāko nozīmē skatīt vaigā Dievu, formāli ir pieskaitāms pie komercmākslas un «invaliditātes» paraugiem. Bet kā lai tādā gadījumā vērtē mūsu nopietno, meklējošo teātri, kas ļauj uz skatuveņm vārguļot garlaicīgām drāmām un smieklos rīstīties apšaubāmā kvalitātē iestudētām komēdijām? Savukārt, skatoties mūziklu «Mežos», kur asprātīgi parodētas tradicionālās pasaku tēmas un varoņi, man ienāca prātā, ka tieši mūsu aizjūras tautieši (V. Zeps ar savu «Kurbadu», V. Nollendorfs ar lugu «Variācija par Antiņa tēmu») ir tie, kas papurinājuši mūsu pasaku folkloras maisu. Raudzīdami no tā izveidot kaut ko mūsdienu uztverei aktuālu. Cik ilgi kā slinkie pūķi tupēsim, sargājot savus apputējušos dārgumus? Vai gaidīsim Saulvedi?

Skatoties bijušo ridzinieku, tagad vienu no atzītākajiem pasaules dejtājjiem Mihailu Barišņikovu F. Kafkas «Metamorfozēs», jādombā par sekojošo. Ja visa mūsu sociālā, izglītības un kultūras sistēma ir tāda, ka māksliniekam, lai iegūtu brīvību un maksimāli realizētu sevi, jābrauc uz Rietumiem, uz ko tad mēs varam cerēt nākotnē? Un visbeidzot — kā var attīstīties kritikas profesionālais līmenis un kritēriji, ja mums praktiski nav iespēju sekot pasaules teātra procesam? Tās spraugas, kas paspīd «dzelzs priekškarā», ir tikai laimīgas nejaušības.

Ruta Cimdiņa

HRONIKA. 1989. GADS*

PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TEĀTROS

NACIONĀLAJĀ TEĀTRI

I. Zamiaka «Uz Akapulko, kundzel» 23. janv.; rež. E. Freibergs, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. V. Varšlavāne, gaismas — J. Grīnbergs, skaņu rež. M. Guitāns. *Recenzijas*: Kalnačs B. Māksla, 1889, № 3, 62.—64. lpp.; Čakare V. Lit., un Māksla, 1989, 25. febr., 13. lpp.; Sokolova I. Lit. un Māksla, 1989, 18. martā, 13. lpp.; Legzda A. Rīgas Balss, 1989, 28. apr., 6. lpp.

R. Blaumaņa «Pie mums uz zemēm» 11. febr.; rež. I. Adermanis, scenogr. un kost. māksl. VMA diplomande I. Brence, muz. noform. V. Zilveris. *Recenzijas*: Bērziņa L. Māksla, 1989, № 4, 71.—73. lpp.

F. Sillera «Marija Stjuarte» 22. martā; rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. B. Puzina, komp. D. Apsītis. *Recenzijas*: Bērziņa L. Māksla, 1989, № 4, 71.—73. lpp.; Legzda A. Rīgas Balss, 1989, 29. jūn., 4. lpp.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1989, 10. jūn., 4. lpp.; Lehmuša I. (sar. ar Z. Jančevsku). Pad. Jaunatne, 1989, 27. maijā; Legzda A. Horizonts, 1989, № 9, 30.—33. lpp.

Ā. Genca «Mūsaiķu Mēdeja» 17. apr.; rež. A. Jaunušans, telpu iekārt. M. Lindberga, kost. māksl. V. Varšlavāne, skaņu rež. M. Guitāns, gaismas — G. Gailis. *Recenzijas*: Jukons D. Māksla, 1989, № 5, 42.—44. lpp.

A. Brigaderes «Kad sievas spēkojas» 17. jūn.; rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. A. Ķarlane, dejas iestud. A. Baumanē un M. Ģipmanis, vok. pedag. A. Garanča, gaismas — J. Grīnbergs, skaņu rež. M. Guitāns. *Recenzijas*: Kalnačs B. Lit. un Māksla, 1989, 14. okt., 6. lpp.; Legzda A. Rīgas Balss, 1989, 27. okt., 5. lpp.; Čakare V. Māksla, 1989, № 6, 49.—51. lpp.; Hausmanis V. Pad. Jaunatne, 1989, 29. dec.

* Turpmāk hronikas nodaļā «Teātris un dzīve» publicēs tikai attiecīgā gada pirmizrāžu sarakstu ar recenziju norādēm un datus par no dzīves aizgājušajiem teātra darbiniekiem. Teātra dzīves notikumu plašāku hroniku var atrast kopš 1989. gada iznākošajā žurnālā «Teātra Vēstnesis».

L. Stumbres «Kronis» 16. nov.; rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zemgals, gaismas — J. Grīnbergs, skaņu rež. M. Guitāns. *Recenzijas*: Freinberga S. Cīņa, 1989, 26. nov.; Lit. un Māksla, 1990, 27. janv., 9. lpp.; Hausmanis V. Pad. Jaunatne, 1989, 29. dec.; Legzda A. Rīgas Balss, 1989, 26. dec.

A. Nikolai «Vīrs un sieva» 1. dec.; rež. J. Bebrīšs, kost. māksl. A. Karlane, scenogr. G. Kambaris, komp. V. Zilveris, skaņu rež. G. Gulbis. *Recenzijas*: Radzobe S. Latv. Jaunatne, 1990, 13. febr.

Aspazijas «Vaidelote» 27. dec.; rež. E. Freibergs, scenogr. A. Bute, kost. māksl. L. Brauna, komp. U. Stabulnieks, izrādē piedalās jauniešu kora grupa I. Māliņas un F. Stades vad.; vok. ped. A. Garanča, gaismas — J. Grīnbergs, skaņu rež. — M. Guitāns. *Recenzijas*: Treimanis G. Rīgas Balss, 1990, 19. janv., 6. lpp.; Radzobe S. Latv. Jaunatne, 1990, 13. febr.; Burtņiece A. Māksla, 1990, № 4, 8.—9. lpp.

DAILES TEATRI

P. Nādaša «S at ik š an ā s» 23. janv.; rež. A. Liniņš, scenogr. un kost. māksl. I. Sedlenieks, komp. L. Vidovskis, skaņu rež. J. Kulbergs. *Recenzijas*: Kalnačs B. Māksla, 1989, № 3, 62.—64. lpp.

S. Mrožeka «Policisti» 22. febr.; rež. insc. J. Strenga, rež. U. Pūcītis, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. I. Gauja, mūz. rež. A. Maskats. *Recenzijas*: Bērziņa L. Māksla, 1989, № 4, 71.—73. lpp.

A. Eglīša «Kazanovas mētelis» 13. apr.; rež. K. Auškāps, scenogr. I. Gailāns, kost. māksl. B. Puzina, komp. A. Maskats, kust. konsult. J. Pankrate, U. Segliņa dz. teksti. *Recenzijas*: Kalnačs B. Pad. Jaunatne, 1989, 27. apr.; Hausmanis V. Lit. un Māksla, 1989, 6. maijā, 9. lpp.; Lagzdiņa I. Cīņa, 1989, 6. sept.; Jukons D. Māksla, 1989, № 5, 42.—44. lpp.

M. Zivertā «Č ū s k a» 30. maijā; rež. A. Ozols, scenogr. un kost. māksl. R. Upmale, mūz. rež. A. Maskats. *Recenzijas*: Jukons D. Māksla, 1989, № 5, 42.—44. lpp.

R. Staprāna «Četras dienas jūnijā» 14. jūn.; rež. K. Auškāps un V. Vētra, scenogr. I. Gailāns, mūz. rež. A. Maskats. *Recenzijas*: Rušeniece L. (sar. ar R. Staprānu) Cīņa, 1987, 17. jūn.; Kalve A. Dzimt. Balss, 1989, 22. jūn., 3. lpp.; Legzda A. Rīgas Balss, 1989, 29. sept., 5. lpp.; Legzda A. Horizonts, 1989, № 9, 30.—33. lpp.; Čakare V. Māksla, 1989, № 6, 49.—51. lpp.; Geikina S. Lit. un Māksla, 1989, 17. jūn., 13. lpp.

V. Sekspīra «Venēcijas tirgotājs» 1. okt.; rež. J. Kalniņš, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. K. Pasternaka, komp. B. Gulacs (Veinheima, VFR). *Recenzijas*: Zeltiņa G. Cīņa, 1989, 22. nov.; Augstkalna M. Māksla, 1990, №1, 72. lpp.

R. Blaumaņa «Trīnes grēki» 5. dec.; rež. A. Liniņš, scenogr. un kost. māksl. I. Sedlenieks, komp. V. Zilveris, dejas iestud. O. Grasis. *Recenzijas*: Kalnačs B. Cīņa, 1989, 13. dec.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1990, 10. febr.,

13. lpp.; Radzobe S. *Latv. Jaunatne*, 1990, 13. febr.; Legzda A. *Rīgas Balss*, 1990, 23. febr., 5., 12. lpp.; Hausmanis V. *Ciņa*, 1990, 23. febr.; Akurātere L. *Māksla*, 1990, № 3, 21.—22. lpp.

KRIEVU DRĀMAS TEĀTRI

E. Radzinska «*Mūsū Dekameron*s» 6. apr.; rež. S. Kudrjavceva, scenogr. E. Kapeļušs, komp. T. Kogans (Ļeņingrada). *Recenzijas: Čakare V. Māksla*, № 6, 49.—51. lpp.

A. Gaļiča «*Matrožu klusums*» 6. maijā; rež. A. Veselovs, scenogr. E. Kapeļušs, komp. V. Kisins. *Recenzijas: Jukons D. Māksla*, 1989, № 5, 42.—44. lpp.

V. Voinoviča «*Conkings*» 9. nov.; rež. insc. L. Beļavskis, scenogr. T. Sveca, kost. māksl. N. Demidova, komp. G. Guberniks. *Recenzijas: Segals Z. Rīgas Balss*, 1989, 18. sept.; Hausmanis V. *Pad. Jaunatne*, 1989, 29. dec.; Treimanis G. *Ciņa*, 1990, 17. janv.; Gailītis H. *Lit. un Māksla*, 1990, 17. febr., 4. lpp.; Zabis E. *Māksla*, 1990, № 2, 60.—61. lpp.

JAUNATNES TEĀTRI

J. Grīziņa, V. Sauleskalna «*Vārnu ielas republika*» (latv. tr.) 9. maijā; rež. V. Lūriņš, scenogr. M. Skulme, kost. māksl. I. Uljanoviča, komp. V. Zilveris, E. Zirņa dz. teksti, kust. konsult. T. Eķe. *Recenzijas: Geikina S. Lit. un Māksla*, 1989, 22. sept., 9. lpp.; Čakare V. *Māksla*, 1989, № 6, 49.—51. lpp.; Ieva (skatīt vēstule). *Pionieris*, 1990, 23. janv.

V. Receptera «*Edmunds Kīns*» (pēc A. Dimā lugas) (kr. tr.) 24. sept.; rež. Ā. Šapiro, scenogr. M. Kitajevs, kost. māksl. V. Romanovska. *Recenzijas: Podberezina J. (sar. ar V. Recepteru) Rīgas Balss*, 1989, 25. okt.; Zeltiņa G. *Ciņa*, 1989, 22. nov.; Augstkalna M. *Māksla*, 1990, № 1, 73. lpp.; Грейдане Г. *Сов. молодежь*, 1989, 15 июня.

A. Jakubāna «*Atbrīvosimies jau šovakar*» (latv. tr.) 6. nov.; rež. Ā. Šapiro, scenogr. A. Freibergs, K. Ziberta muz. noform. *Recenzijas: Hānbergs E. Ciņa*, 1989, 29. nov.; Radzobe S. *Latv. Jaunatne*, 1990, 13. febr.

A. Milna «*Lācītis Pūks un visi, visi, visi...*» (kr. tr.) 23. dec.; rež. F. Deičs, scenogr. I. Noviks, komp. R. Kalsons.

LEĻĻU TEĀTRI

V. Pavlovska «*Maza zaļa varde jūrā*» (atj.) (latv. tr.) 25. febr.; rež. R. Grabovskis, māksl. P. Šenhofs, komp. E. Zālītis.

V. Hauša «Punduris ar garo degunu» (latv. tr.) 15. apr.; dramatis. un rež. V. Pavlovskis, māksl. K. Senhofs, komp. P. Plakidis. *Recenzijas*: Linē A. Rīgas Balss, 1989, 23. maijā.

Dž. Bokačo «Dekameron» (kr. tr.) 28. sept.; rež. V. Bogačs un V. Grigorjevs, māksl. P. Senhofs, komp. E. Zālītis.

V. Maslova «Mans draugs — Saule» (latv. tr.) 8. okt.; V. Bogačs, māksl. M. Putniņš, komp. Z. Lorencs. *Recenzijas*: Linē A. Rīgas Balss, 1989, 18. okt., 5. lpp.

V. Maslova «Mans draugs — Saule» (kr. tr.) 25. nov.; rež. V. Bogačs, māksl. M. Putniņš, komp. Z. Lorencs.

M. Voitičko «Pūķa Bonoventuro brīvdienas» (latv. tr.) 26. nov.; rež. V. Dobromiļskis (Sčecina), māksl. P. Senhofs, komp. Z. Lorencs.

J. Svarca «Pelnu rēķīte» (latv. tr.) 9. dec.; rež. V. Grigorjevs, māksl. P. Senhofs, komp. U. Savickis.

V. Pavlovskis «Leijerkastnieks» (latv. tr.) 23. dec.; rež. V. Pavlovskis, māksl. P. Senhofs, komp. P. Plakidis.

LIEPĀJAS TEATRI

S. Vensko «Pagalms» 7. janv.; rež. N. Klētnieks, scenogr. A. Kļaviņš, kost. māksl. Z. Atāle, komp. I. Birkops. *Recenzijas*: Kalnačs B. Māksla, 1989, № 3, 62.—64. lpp.

M. Ziverta «Ākstis» 27. janv.; rež. O. Kroders, scenogr. A. Bute, komp. I. Birkops, dejas iestud. K. Austruma. *Recenzijas*: Pujēna S. Komunisti (Liepāja), 1989, 1. febr.; Kalnačs B. Māksla, 1989, № 3, 62.—64. lpp.; Tišheizere E. Teātra Vēstnesis, 1989, № 6, 16. lpp.

K. Ieviņa «Putras Dauļa precības» 24. martā; rež. H. Ulmanis, scenogr. A. Dzenis, dejas iestud. K. Austruma, mūz. ierakstos brāļu Laivenieku dziesmas. *Recenzijas*: Bērziņa L. Māksla, 1989, № 4, 71.—73. lpp.

E. Radzinska «Nogalināsim vīrieti?» 3. apr.; rež. un telpas iekārt. O. Kroders. *Recenzijas*: Bērziņa L. Māksla, 1989, № 4, 71.—73. lpp.

A. Gelmaņa «Solīņš» 6. maijā; rež. konsult. O. Kroders, rež. V. Cestnovs, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas*: Jukons D. Māksla, 1989, № 5, 42.—44. lpp.

T. Gverras un L. Laksas «Atļaujiet ienākt» 19. maijā; rež. H. Laukšteins (Maskavas VTMI diplomands), scenogr. I. Gauja. *Recenzijas*: Jukons D. Māksla, 1989, № 5, 42.—44. lpp.

A. Čaka «Psihiskais uzbrukums» (J. Rijnieka, U. Ašmaņa dramatis. pēc A. Čaka «Mūžības skarto» u. c. darbu mot.) 22. sept.; rež. J. Rijnieks, scenogr. I. Uļjanoviča, komp. J. Kulakovs. *Recenzijas*: Čakare V. Lit.

un Māksla, 1989, 18. nov., 8.—9. lpp.; Ašmanis U. Komunisti (Liepāja), 1989, 23. sept.; Zeltiņa G. Cīņa, 1989, 22. nov.; Karogs, 1990, № 4, 184.—186. lpp.
A. Brigaderes «Maija un Paija» 26. dec.; rež. H. Ulmanis, scenogr. un kost. māksl. A. un H. Heinrihsones, komp. E. Eglītis, dejas un kust. iestud. T. Eķe. *Recenzijas*: Radzobe S. Latv. Jaunatne, 1990, 13. febr.; Māksla, 1990, № 1, 33. lpp.; Suta T. Lit. un Māksla, 1990, 24. febr. 13. lpp.

VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

A. Brigaderes «Princese Gundega un karalis Brusubārda» 11. febr.; rež. M. Ķimele, scenogr. A. Buse, kost. māksl. I. Kundziņa, komp. I. Kalniņš, kust. kons. T. Eķe. *Recenzijas*: Bērziņa L. Māksla, 1989, № 4, 71.—73. lpp.; Freinberga S. Lit. un Māksla, 1989, 1. jūl., 9. lpp.; Apsīte I. Cīņa, 1989, 12. okt.

M. Dišlere «Kraujēnu mantinieki» 21. jūn.; rež. P. Lūcis, scenogr. un kost. māksl. G. Zemgals. *Recenzijas*: Skudra A. Darba Balss (Rīgas raj.), 1989, 25. jūl.; Bērziņa L. Cīņa, 1989, 8. dec.

V. Šekspīra «Romeo un Džuljeta» 29. okt.; rež. V. Maculēvičs, scenogr. R. Upmale, komp. M. Brauns. *Recenzijas*: Zeltiņa G. Cīņa, 1989, 22. nov.; Bērziņa L. Cīņa, 1989, 8. dec.; Legzda A. Rīgas Balss, 1990, 16. febr., 6. lpp.; Zabis E. Teātra Vēstnesis, 1990, № 4, 8.—11. lpp.

J. O'Nīla, Z. Kōkto, F. Sagānas «Viesnīca sievietēm» (U. Brikmaņa skatuves variants) 16. dec.; rež. un skatuves telpas iekārt. U. Brikmanis, kost. māksl. Z. Atāle, M. Ravēla, Dž. Verdi mūz. M. Brauna interpr. *Recenzijas*: Skudra A. Liesma (Valmiera), 1989, 13. dec.; Burtņiece A. Māksla, 1990, № 4, 8.—9. lpp.

RECENZIJAS PAR IEPRIEKŠĒJO GADU IESTUDEJUMIEM

K. Abes «Arī tu esi vainīgs». Kalnačs B. Māksla, 1989, № 3, 62.—64. lpp.

K. Abes «Draugi». Treimanis G. Māksla, 1989, № 2, 70.—72. lpp.

V. Arro «Kur mājas man, kas gaida». Kalnačs B. Māksla, 1989, № 3, 62.—64. lpp.

R. Blaumaņa «Trīnes grēki». Pujēna S. Komunists (Liepāja), 1989, 24. febr.

A. Deglava «Vecais pilskungs». Kalnačs B. Māksla, 1989, № 3, 62.—64. lpp.

A. Dudareva «Un bija diena...». Treimanis G. Māksla, 1989, № 2, 70.—72. lpp.

M. Endes «Момо». Treimanis G. Māksla, 1989, № 2, 70.—72. lpp.

V. Gibsona «Lupatu lelle». Treimanis G. Māksla, 1989, № 2, 70.—72. lpp.

A. Kāzanceva «Lielais Buda, palīdzi viņiem». Treimanis G. Māksla, 1989, № 2, 70.—72. lpp.

H. Paukša «Melnās krēpes». Treimanis G. Māksla, 1989, № 2, 70.—72. lpp.; Kalnačs B. Teātra Vēstnesis, 1989, № 4, 43. lpp.

Raiņa «Daugava». Legzda A. Horizonts, 1989, № 9, 30.—33. lpp.; Гирдияускайте А. Комсомольская правда (Вильнюс), 1989, 20 apr.

A. Strindberga «Nāves deļa». Тух. Б. Советская Эстония (Таллин), 1989, 30 сент.

M. Satrova «Tālāk ... Tālāk ... Tālāk ...» Kalnačs B. Māksla, 1989, № 3, 62.—64. lpp.

V. Sekspīra «Hamlets» (Krievu drāmas teātrī). Treimanis G. Māksla, 1989, № 2, 72.—74. lpp.

A. Upīša «Mirabo». Legzda A. Horizonts, 1989, № 9, 30.—33. lpp.

Zālite M. «Dzīvais ūdens». Zabis E. Māksla, 1989, № 2, 68.—70. lpp.; Grigorjevs V., Zandere I., Jukons D. Teātra Vēstnesis, 1989, № 3, 5.—7. lpp.; Sūrmane B. Pad. Jaunatne, 1989, 1. sept. (pārpubl. no Latviešu Biedrības Ziņotāja, Monreāla, 1989, jūn.); Lehmusa I. Pad. Jaunatne, 1989, 12. maijā.

P. Ziskinda «Kontrabass». Treimanis G. Māksla, 1989, № 2, 70.—72. lpp.

M. Ziverta «Kāds, kura nav». Hausmanis V. Teātra Vēstnesis, 1989, № 6, 10. lpp.

M. Ziverta «Tīrelpurvs». Saulīte G. Teātra Vēstnesis, 1989, № 6, 34. lpp.; Kalnačs B. Māksla, 1989, № 3, 62.—64. lpp.; Freinberga S. Cīņa, 1989, 27. martā.

I. Zamiaka «Hamilkara kungs». Legzda A. Rīgas Balss, 1989, 26. maijā, 6. lpp.

GODA NOSAUKUMI UN PREMIJAS LATVIJAS TEĀTRA DARBINIEKIEM

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks

Pēterim Pētersonam — dramaturgam un režisoram
Imantam Skrastiņam — Jaunatnes teātra aktierim
Zigrīdai Stungurei — Dailes teātra aktrisei.

Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks

Tatjanai Džjubai — Jaunatnes teātra aktrisei
Edmundam Freibergam — Nacionālā teātra režisoram insce-
nētājam
Marinai Janaus — Dailes teātra aktrisei
Akvelīnai Līvmanei — Dailes teātra aktrisei
Indrai Morānei (Briķei) — Liepājas teātra aktrisei
Miervaldim Ozoliņam — Dailes teātra aktierim
Skaidrītei Rudākai (Putniņai) — Valmieras drāmas teātra
aktrisei.

Latvijas PSR Nopelniem bagātais kultūras darbinieks

Maijai Augstkalnai — žurnāla «Māksla» nodaļas redaktorei
Austrai Bukševicei (Pumpurei) — Liepājas teātra mūziķei
Ausmai Dragonei — Rīgas Kultūras un izglītības darbinieku
tehnikuma pasniedzējai
Zanetei Jurjānei — televīzijas jaunatnes un bērnu programmu
galvenās redakcijas režisorei
Jekaterinai Priekulei — Rīgas Kamerteātra galvenajai reži-
sorei
Asjai Strēlei — televīzijas programmu galvenās direkcijas māks-
linieku grimētāju nodaļas vadītājai.

Latvijas PSR Valsts prēmija piešķirta

Kārlim Auškāpam, Andrim Jansonam, Indulim Gailānam, Artūram Maskatam, Ansim Rūtentālam, Jānim Paukštello un Uldim Pūcītim par izrādi «Mūžības skartie» — kā par Latvijas sabiedriskās atjaunotnes pirmo spilgtu liecību.

Lilijai Dzenei par monogrāfijām «Aktieris pret savu gribu», «Vai tavs mūžs kam lieti der» un «Aktiera Jāņa Kubiļa atbildes».

Alfrēda Amtmaņa-Briediša prēmija piešķirta

Lidijai Freimanei — Nacionālā teātra aktrisei

Veltai Līnei — Nacionālā teātra aktrisei.

Lilitas Bērziņas prēmija piešķirta

Ausmai Kantānei — Dailes teātra aktrisei.

Arvida Spertāla prēmija piešķirta

Indulim Gailānam — Dailes teātra scenogrāfam.

IN MEMORIAM

Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra aktieris LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Osvalds Bērziņš (1924. g. 26. apr. — 1989. g. 28. janv.).

Akadēmiskā Rīgas Krievu drāmas teātra režisora palīgs LPSR Nopelniem bagātais kultūras darbinieks Mihails Tīfenbergs (1925. g. 11. nov. — 1989. g. 1. apr.).

Valmieras drāmas teātra aktrise, dziedone Anna Lauce (Mūrniece) (1910. g. 11. dec. — 1989. g. 18. aug.).

Valmieras drāmas teātra aktrise Elfrīda Brice (1904. g. 20. sept. — 1989. g. 20. aug.).

Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra aktieris LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Valentīns Skulme (1922. g. 21. apr. — 1989. g. 12. sept.).

Bij. Ebreju teātra aktieris, režisors LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Ichoks Cisers (1913. g. 26. apr. — 1989. g. 19. okt.).

Valmieras drāmas teātra aktieris un mākslinieks butafors Paulis Lagimovs (1904. g. 5. martā — 1989. g. 9. nov.).

Latvijas Nacionālā teātra aktieris Haralds Topsis (1914. g. 24. sept. — 1989. g. 9. dec.).

SATURS

Ievadam

Laķis Pēteris. Ticība, cerība un kritiskais prāts 5

Pārskati par teātru darbu 1989. gadā

Smildziņa Dace. Laiks, kurā jādzīvo 11

Čakare Valda. Pārpilnības un deficīta gads 31

Gailītis Harijs. Cūskas gads 49

Akurātere Līvija. Jaunatnes teātris, 1989. gada hronika un pārdomas 62

Geikina Silvija. Zaudējumu un guvumu gads 80

Bērziņa Līgita. Ķepurojošās «peles» viena gada hronika 98

Jukons Dainis. Vai viss vēl ir priekšā? 111

Portreti. Dramaturgs-režisors-aktieris

Geikins Ārijs. Nelielas impresijas jeb Geikina zīmēts dramaturga Jāņa Jurkāna portrets 125

Janaus Marina. «Gaisma! Kur ir gaisma?» 132

Burtiece Anda, Rudāks Rihards. Centieni saprast 140

Režisora radošā darba laboratorija

Melnace Rīta. Dubultpretestību pārvarot 151

Jaunā gaismā

Kroders Oļģerts. Romāns bez nosaukuma 169

Kalniņa Ieva. «Nieki lai neķeras vēstures riteņos!» jeb Pīle, kas dēj zelta olas 176

Teātris Maskavā un ASV

Radzobe Silvija. Tagankas teātra drāma 80. gados 185

Zeltiņa Guna. Simtiem un tūkstošiem jūdžu no Brodvejas 201

Hronika

Cimdiņa Ruta. Hronika. 1989. gads 220

ИВ № 5957

TEĀTRIS UN DZĪVE, 34

Sastādījusi Silvija Radzobe

Redaktore I. Zaķe.

Mākslinieciskais redaktors A. Nikolajevs.

Tehniskā redaktore M. Jaunzeme.

Korektore S. Liniņa.

Nodota salikšanai 22.05.90. Parakstīta iespiešanai
30.11.90. L-000022. Formāts 60×84/16. Dobspiedes
papīrs. Literatūras garnitūra. Augstspiedums.
13,48 uzsk. iespied.; 15,16 uzsk. krāsu nov.;
14,14 izdevn. 1. Metiens 8000 eks. Pasūt.
№ 102515. Cena 2 rbļ. Izdevniecība «Liesma»,
226256 Rīgā, Aspazijas bulv. 24. Izdevn. №
288/33445/MTK-1655. Iespiesta Rīgas Paraugtipogrā-
fijā, 226004 Rīgā, Vienības gatvē 11.

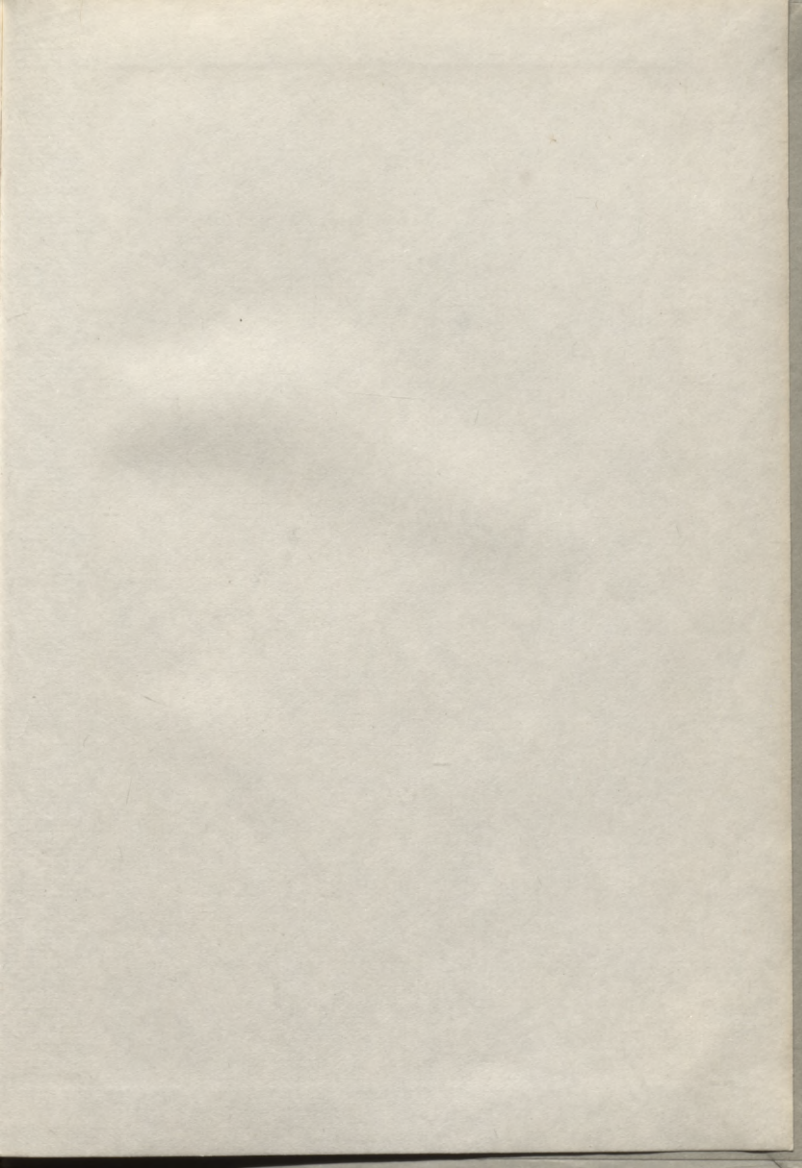
Te 008 **Teātris un dzīve:** 1989. g. dramat. teātros: [Rakstu krāj.], 34 / Sast. S. Radzobe. — R.: Liesma, 1991. — 230 lpp.; il.

ISBN 5—410—00658—5

Uz P. Laņa pārdomu fona par Latviju šodien un rīt teātra zinātnieki aplūko visu dramatisko teātru situāciju un radošā darba rezultātus saspringtajā tautas atmodas laikā. Līdzās šodien aktīvi strādājošo mākslinieku — J. Jurkāna, V. Maculēviča, L. Ozoliņas — portretiem krājums dod iespēju iepazīt fragmentu no O. Krodera izsūtījuma gados rakstītā romāna, isā kopsavilkumā ieraudzīt pirmo pēckara gadu dramaturģijas noslīdi melos un antihumānismā. Te lasītājs var izlasīt par G. Zeltiņas darbu un iespajdiem ASV; par Maskavas Tagankas laukuma teātra vadītāja J. Ļubimova atgriešanos no piepiedu emigrācijas un šā teātra vietu teātra mākslas norisēs.

T $\frac{4907000000-288}{M 801(11)-91}$ 59-90

85.33(2L)



Kontroleksemplārs

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0306016334

TEĀTRIS UN DZĪVE

34

R. Staprāna «CETRAS DIENAS JONIJĀ»

U l m a n i s. Lūdzu, ziņojiet
par padomju spēku stiprumu, kas
stāv mums pretim!

L ū k i n s. Ziņas ir prefrunīgas,
bet pēc konservatīviem
uz mūsu austrumu robežas stāv kaujas
gatavībā 16 padomju divīzijas.

U l m a n i s. Tas būtu apmēram 200 000 vīru.

L ū k i n s. Un, pēc angļu ziņām, viņus atbalsta
2000 lidmašīnu un apmēram 2500 tanku.

U l m a n i s. Un no Lietuvas puses!

L ū k i n s. Ir tikai aculiecinieku vērtējums.
Pāri par 200 000 krievu...

Kauņā vien saskaifts pāri par 400 tankiem.

U l m a n i s. Un mūsu aizstāvamās
robežas garums!

L ū k i n s. 860 kilometru.

U l m a n i s. Un krievi pretim!

L ū k i n s. Jūs jau zināt... ap 30 000.

U l m a n i s. Tātad, ja pareizi saprotu,
no militārā viedokļa stāvoklis ir bezcerīgs.

L ū k i n s. Tā domā arī armijas štābs.

Taču ir starpība starp nevarēšanu
gūt panākumus un nevarēšanu pretoties.

U l m a n i s. Un jūsu domas ir, ka mēs
varētu pretoties!

L ū k i n s. Palaižot garām tanku masu,
pret kuru mums nav nekādu ieroču,
mēs varētu no mežiem uzbrukt
sekojošiem kājiniekiem.

U l m a n i s. Un kas ar to būtu iegūts!

L ū k i n s. Būtu aizstāvēts
latviešu tautas un armijas gods.

Prezidenta kungs, jūs pats teicāt: «Labāk
ir, kājās stāvo, mirt nekā uz ceļiem dzīvot.»

U l m a n i s. Un kas notiktu ar karavīriem,
viņu ģimenēm!

L ū k i n s. Kas to lai zina.

Staljins var būt ļoti atriebīgs pret tiem,
kas viņam pretojas. ..bet, neskatoties
uz visu to, mēs nevaram nepemt vērā,
kā mūsu rīcība izskafisies vēstures priekšā.