

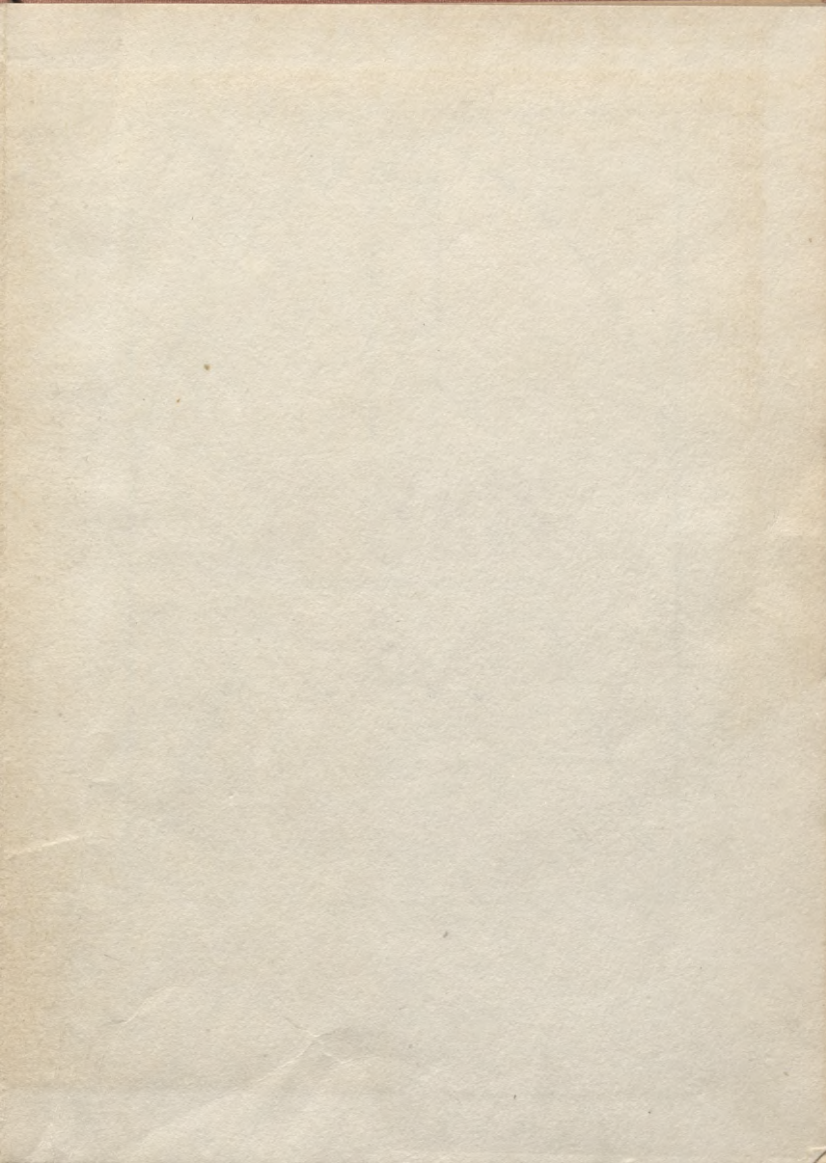
B
79

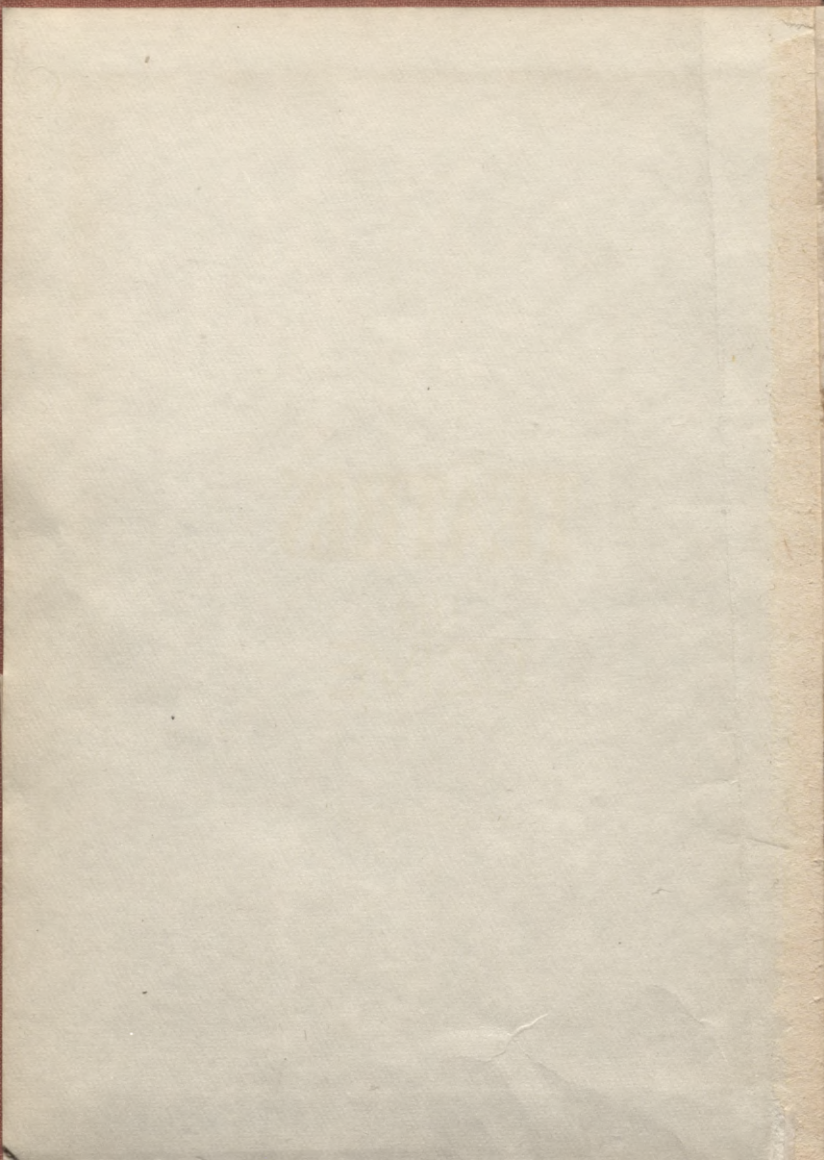


TEATRIS

UN
DZIVE

06 016323





B
79

B



RIGA «LIESMA» 1979

792L
85.443(2L)7
Te 008

Vīle Lēča Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA

80

TEĀTRIS
UN
DZĪVE

Sastādījusi *Guna Zeltiņa*

Redkolēģija: *L. Dzene, V. Freimane, V. Hausmanis, K. Kundziņš*

Vāku veidojis *Andris Savickis*

Fotoilustrācijas: *J. Ceburs, E. Freimane, D. Gedzjuns, A. Hļebnovs, J. Ikonņikovs, E. Kera, Jānis Krieviņš, M. Melgalvis, U. Pāže*

T 80105—584
M801(11)—79 424.79.4907000000

©«Liesma», 1979

1978. GADS TEĀTROS

1977. gads teātru dzīvē izskanēja ar pacēlumu, vienu pēc otra teātri atzīmēja divus notikumus — Oktobra revolūcijas sešdesmito gadadienu un Andreja Upīša simtgadi. 1978. gads iesākās rāmā pieklusuma atmosfērā — svētki aiz muguras, mazliet var atvilkt elpu. Taču tāds rāmums teātru darbību pavadīja visu gadu. Kad gads liecās uz otru pusi, gaidīt gaidījām lielāku sarosīšanos, jo savu sešdesmito gadadienu atzīmēja Ļeņina komjaunatne. Varēja cerēt, ka repertuāru piesātinās jaunatnei veltīti darbi. Latvijas PSR XX Teātra skates organizētāji pat skates nolikumā ierakstīja, ka vienai no katra teātra izrādītajām lugām jābūt ar jaunatnes tematiku, bet šo prasību bija ievērojuši tikai daži teātri. Akadēmiskajam drāmas teātrim līdz skates sākumam repertuārā nebija neviena jauna — tieši jaunatnei adresēta darba; tāds neatradās arī Krievu drāmas un Liepājas teātra repertuārā; Valmieras teātris skates vajadzībām pielāgoja bijušo Teātra fakultātes studentu, tagadējo Valmieras teātra aktieru diplomdarba izrādi — V. Katajeva «Riņķa kvadrāturu». Un tikai divi teātri — Jaunatnes un Dailes teātris parādīja skates prasībām atbilstošus iestudējumus: Jaunatnes teātris — A. Upīša «Sūnu ciema zēnus» un A. Ārbuzova «Cietsirdīgās spēles», Dailes teātris — A. Chaidzes «Brīvo tematu». Jaunatnes problemātika nekļuva par gaidīto sezonas centru. Teātros vēl neieskanējās arī Padomju Latvijas 60. gadadienas gaidas, kaut arī 1979. gada janvāris jau drīz vien bija ar roku aizsniedzams.

Ir mums bijuši klasikas interpretācijas gadi. 1978. gadā klasikas darbi gan iestudēti, taču par īpašu klasikas gadu to nevar dēvēt. Ir bijuši oriģināllugu ražas gadi. 1978. gads arī tāds nebija. Tātad kārtējais mierīga darba gads ar labiem iestudējumiem un ar neveiksmēm. Jā, 1978. gads atnesa arī tādas. Tikko bija nospēlētas abonementa izrādes, Dailes teātris no repertuāra noņēma Ā. Geikina lugas «Puteni» iestudējumu; klaju neveiksmi piedzīvoja Akadēmiskais drāmas teātris ar J. Radičkova lugas «Janvāris» uzvedumu. Teātri neveiksmīgs iestudējums —



Dailes teātris. A. Geikina «Putenī» (1978). Skats no izrādes

tātad ārkārtēja, satraucoša parādība? Nē, pavisam dabiska, pat likumsakarīga parādība. Nekad neviens režisors nav radījis tikai izcilus iestudējumus, arī mūsu vecmeistari Alfrēds Amtmanis-Briedītis un Eduards Smilģis ne. Taču, ja šodien tā uztraucamies par neveiksmēm, tad tas liecina par teātra dzīves jauno situāciju. Esam pieraduši pie tā, ka Rīgas lielie teātri vājus iestudējumus vairs nenodod skatītājiem, teātriem it kā nemaz nav tiesību to darīt, jo, piemēram, Dailes teātra iestudējumu plāns reducēts līdz piecām jaunām izrādēm sezonā. Līdz ar to teātrim tik tiešām atņemtas tiesības kļūdīties. Taču minimālais jauniestudējumu skaits diezin vai var pozitīvi stimulēt teātru darbu.

Teātra dzīves kopainu 1978. gadā jūtami ietekmeja divi it kā subjektīvi, bet tajā pašā laikā objektīvi apstākļi. Repertuāra afišu gausi papildināja Dailes teātra jauniestudējumi. Līdz gada beigām plānoto jauninscenējumu skaits gan bija sasniegts, tomēr gada pirmā puse pagāja, apgūstot jauno, plašo skatuvi un tai piemērojot iepriekšējo sezonu iestudējumus. Tas prasīja lielu darbu, un, 1978. gadu beidzot, vēl nevar teikt, ka Dailes teātris jauno skatuvi

visā pilnībā būtu apguvis. Joprojām traucē tehniskas kļūmes, gausi un ar zālē sadzirdamu troksni izrādes laikā augšup lejup slid dekorācijas. To ar laiku, cerams, novērsīs, bet, kā spēlēt uz ļoti plašās skatuves ļoti lielai auditorijai, — tas joprojām paliek atklāts jautājums. Jaunā skatuve teicami noder plašiem masu uzvedumiem, ir bauda skatīties, kad «... Visu savu mūžu» izrādēs skatuvi piepilda frakās un vakartērpos ģērbti aktieri un aktrises un uzsāk mazurku. Bet, kad uz skatuves paliek divi vai trīs tēlotāji, liekas, ka telpa ir par plašu. Kādiem jābūt aktiera izteiksmes līdzekļiem, lai doma un pārdzīvojums sasniegtu zāles pēdējās rindas? Lai skatītāji saņemtu ne tikai informāciju par notikumu, bet justu arī aktiera sugestīvo iedarbes spēku? Tad liekas, ka zāle ir par daudz plaša un pēdējās rindas ir par tālu prom no skatuves un ka klasisko teātra ēku celtniekiem bijusi liela taisnība, kad viņi plānoja balkonus un pārāk nepagarināja zāli. Tāpēc nav nejaušība, ka gada labāko izrādi — G. Priedes lugu «Tava labā slava» — Dailes teātris radīja uz mazās skatuves.

Vērtējot 1978. gada teātra skates izrādes, presē iezagās maldīga doma, it kā izrāde uz mazās skatuves būtu vērtējama zemāk nekā izrāde lielajā zālē. Izrādes norises vieta nekad nedrīkstētu būt par tās vērtējuma kritēriju, tāpat iestudējuma plašums ne. Katra spēles telpa izvirza savus uzdevumus: mazā zālē var atklāt cilvēka psihes vissmalkākās vibrācijas, kas uz plašās skatuves var pazust, toties lielā zālē vairāk jā rūpējas par aktīva raidījuma spēku. Kuru izrādi vērtēt augstāk? Tie ir nesalīdzināmi, atšķirīgi lielumi, tāpat kā nevar sacīt, ka freska vērtējama augstāk par miniatūru.

Teātru dzīves kopskaņu šajā gadā manāmi traucēja mākslinieciskās kvalitātes zudumi Liepājas teātrī. Vairākas tā izrādes jau sliecās uz pusprofesionālu līmeni, tālab mazinājusies arī skatītāju interese par šo kādreiz tik iecienīto teātra kolektīvu. Nelaiimes cēloņi ir vairāki. Galvenais režisors O. Kroders teātri pārņēma sarežģītā situācijā — trupa un repertuārs bija stipri paplāni. Lai uzceltu teātri, vajadzīgs talants, pārcilvēcisks spēks un laiks. O. Kroders sāka ar jaunu aktieru audzināšanu, taču ansamblis joprojām ir nestabils un reizēm skolniecisks. Galvenajam režisoram nav izdevies realizēt kaut cik pārliecinošu repertuāra politiku, tik saraibināta afiša kā pēdējos gados Liepājas teātrim sen nav bijusi. Par vājiem O. Krodera palīgiem līdz šim izrādījušies P. Viksne un N. Klētnieks. Iestudējumi ir, bet kvalitātes joprojām nav. Iepriekšējos gados O. Kroders pats centās teātri izraut no viduvējības ar dažiem saviem uzvedumiem, 1978. gadā arī viņš it kā pierimis. Liepājas teātrim tas bijis grūts gads, un vēl sarežģītāku to padarījusi

kritiķu nepārdomātā rīcība — tā vietā, lai ļautu teātrim mierīgi strādāt un palīdzētu ar draudzīgu padomu un prasīgumu, teātris bieži vien ticis pārvērtēts. Visaugstākais necieņas apliecinājums ir neprasīgums. Ja režisors kādu aktieri uzlūko par bezcerīgu, viņš nekā no tā neprasa — nav vērts, nekā neiznāks, toties tirda un biktē talantīgākos, jo zina, ka no tiem var panākt vēl labāku rezultātu. Ja izrādē viens vai divi aktieri ir vāji un neatbilst lomām, izrādes kvalitāte kritas. Ja republikā viens teātris neatbilst līmenim, zaudē kopaina.

1978. gadā bijuši labi sasniegumi, bet atmiņā salīdzinājumā ar 1977. gadu tas paliks bālāks. 1978. gada novembrī notika republikas radošo savienību plēnums, kurā iztirzāja jautājumu par laikabiedra atspoguļojumu literatūrā un mākslā. Profesionāli tehniskās izglītības komitejas priekšsēdētājs, daudzu mākslas pasākumu aktīvs atbalstītājs Jānis Brodeļis tajā izteica domu, ka teātros palicis mazāk izrāžu, kuras aktīvi gribētos noskatīties. Pirmajā brīdī šī doma likās pārāk saasināta, tomēr... Atklāti sakot, Rīgas teātri dzīvo tā kā siltumnīcas apstākļos — tā ir skatītāju pastiprināta labvēlības atmosfēra, kas apvij teātru darbu. Protams, ir patīkami to izjust, apzināties skatītāju lielo ieinteresētību. Pēckara gados Drāma un Daile bija Rīgas teātri, tagad ar pilnām tiesībām tie kļuvuši par republikas teātriem; autobusu un vieglo mašīnu rinda pie teātriem izrāžu vakaros arvien aug. Kādreiz skatītāji biļetes iegādājās tikai uz tām izrādēm, kuras viņus īpaši ieinteresēja, tagad biļešu sagādnieki pienes biļetes uz katru iestudējumu, kolhoza vai saimniecības vadība autobusu piešķir, kāpēc neaizbraukt uz Rīgu un neizklaidēties? Un teātri ir pilni. Drāmā uz desmit, bet Daile uz sešpadsmit izrādēm biļetes ar abonementu starpniecību ir izpārdotas jau iepriekš, un Rīgas teātri tikpat kā vairs nepazīst aktīvu cīņu par skatītājiem. Tas neapšaubāmi ir ļoti liels mūsu teātra mākslas sasniegums, vismaz ar Eiropas nozīmi. Taču šī pastiprinātā labvēlība var iežūžot mierā. Mēs strādājam, bet skatītāji noteikti nāks! Bet ja nu vienā dienā vairs nenāk? Un ja nu iedziļināties J. Brodeļa vārdos? Iedomāsimies mazliet abstraktu situāciju: katru vakaru jebkurā teātri var brīvi dabūt biļetes, visas izrādes pa vienai reizei redzētas, kuru gribētos vēlreiz skatīties? Tad būs godīgi jāatzīst, ka nemaz tik liels tas pulks nesanāk. Un, tālāk domājot, atklātos vēl jauni paradoksi. Vairāki kritiķi iepriekšējos gados ļoti augsti vērtējuši konceptuālas izrādes un režisoru koncepcijas. Tiešām, aizej skaties — un esi pārsteigts, sajūsmināts. Bet nākamo reizi? Režisora neparastais lugas lasījums jau zināms, ko tad skatīties? Tāpēc saista izrādes, kurās līdzās režisora spilgtai koncepcijai ir arī



Viesrežisors Ā. Sapiro un Moljēra lomas atveidotājs A. Jaunušans M. Bulgakova lugas «Moljērs» mēģinājumā Drāmas teātri

interesanti aktieru darbi. No 1978. gada izrādēm vēl un vēl gribas redzēt L. Bērziņu, A. Ābeli, L. Zvīguli «Tavā labajā slavā», E. Pāvulu A. Čhaidzes «Brīvajā tematā», L. Bērziņu un V. Artmani E. Vetemā «Rožu dārzā», L. Freimani «Haroldā un Modā», gribas vēlreiz paskatīties, kā A. Jaunušans izdzīvo Moljēra dzīves pēdējo posmu M. Bulgakova «Moljērā»¹, kā J. Strenga atklāj profesoru Borgu, kā spēles priekā atplaukst I. Adermanis, J. Pļaviņš, V. Līne, E. Radziņa, J. Kubilis, U. Dumpis un R. Zagorskis E. Skarpetas «Skrandaiņos un augstmaņos». Viņi un vēl citi aktieri neatkārtojas, nākamajā reizē viņi būs citādi — vēl neredzēti. Izrādi gribas skatīties vēlreiz, ja tajā ir psiholoģiski interesanta cilvēka personības atklāsme un ja izrāde stiprina ticību cilvēkam un cilvēcībai. Minētās izrādes vēlreiz apliecinājušas vecveco patiesību par aktiermākslas milzīgo spēku.

Aktieru dārzos mums ir kupls un krāšņs. To apliecināja arī Leņina komjaunatnes 60. gadadienai veltītā jauno aktieru patstāvīgo darbu skate. Galvenais te nebija mākslinieciskais efekts, bet nopietnība,

¹ Tā kā Akadēmiskā drāmas teātra darba apskatam veltīts G. Zeltiņas raksts, sīkāk M. Bulgakova «Moljēra» iestudējumu neiztirzāšu.



*Drāmas teātris. E. Skarpetas komēdija «Skrandaiņi un augstmaņi» (1978).
V. Line — Končeta, U. Dumpis — Felīce, J. Kubilis — Paskvāle, A. Kairiņa —
Luizella*

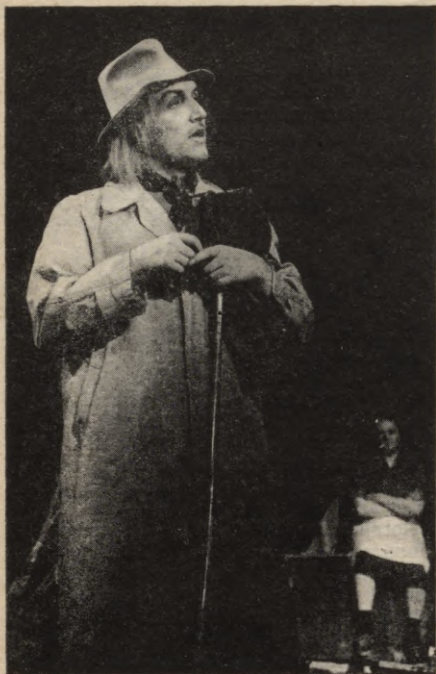
ar kādu jaunieši bija veidojuši dzejas kompozīcijas, lai ar to starpniecību pateiktu kādu nopietnu, sevī dziļi izauklētu domu. «Dziediet, ja jums ir prieks, bet dziediet arī tad, ja jums ir ļoti grūti, jo dziesma ir spēks,» — apmēram tādu domu pauda A. Līvmane. Pārdomās par savu tautu un dzimteni kavējās J. Paukštello. Un klausītāji kļuva stiprāki. Tikpat nozīmīgu pārliecību ar mūsdienu dzejnieku dzejoļiem izteica arī R. Plēpis, V. Šoriņš un J. Jurkāns.

Liela skatītāju pieplūdums «Skrandaiņu un augstmaņu» izrādēs saasina vēl kādu problēmu. Izcilu māksliniecisku vai idejisku vērtību E. Skarpetas komēdijā nav, tas ir intrigējošs stāsts par to, cik neveikli augstmaņu kārtā jūtas dažādu apstākļu dēļ tur iekļuvušie skrandaiņi. Mēs smejamies par neatbilstību, kāda rodas starp lugas personāžu patieso būtību un tā ieņemto stāvokli. Viss beidzas ar laimīgām laulībām, kas skrandaiņu kārtas dzīves pamatus, protams, nemainīs. Bet teātris ir pilns, cilvēki priecājas, smejas. Un gaišo smieklu radišana izsenis bijusi teātra mākslas sūtība, ko, pieri saraucot, nedrīkstam noniecināt arī tagad. Teātra pamatzdevums ir atspoguļot mūsdienu cilvēka daudzveidīgo dzīvi un pali-

dzēt viņam aktuālu sociālu problēmu risināšanā. Uz to virzīta mūsu teātru ariša. Taču līdzās tam nedrīkstam no redzes loka izlaist citu uzdevumu — dot skatītājiem arī prieku, jo teātris var palīdzēt skatītājiem, arī sagādājot viņiem izrādēs jautrus brīžus, kad aizmirstas ikdienas rūpes, darba problēmas, nepagūti darbi. Tāds atslodzes brīdis cilvēku it kā garīgi attīra, atbrīvo no stresa sajūtas, un rīt viņam darbs labāk veiksies un pretimnākošajā tuvīnīkā vai darbabiedrā viņš raudzīsies ar gaišāku skatienu. Rezultātā ar jautru komēdiju teātris būs paveicis sociāli nozīmīgu darbu.

Taču šo priecīgo brīžu sagādāšanai nepieciešams īpašs dramaturgu, teātru un aktieru takts un smalkjūtība. Kam pretī virzīsim skatītāju, par ko liksim viņam smieties un uzjautrināties, tas nepavisam nav mazsvarīgi. No šāda aspekta satraukumu rada P. Putniņa luga «Pasaulīt, tu ļaužu ēka» iestudējums Akadēmiskajā drāmas teātrī. Tiesa, arī tur skatītāji daudz smejas, bet no izrādes iegūst vienu vienīgu domu: slikti mēs dzīvojam. Tādu pašu domu, tikai daudz izteiksmīgāk P. Putniņš risināja lugā «Paši pūta, paši dega». Pagājuši desmit gadi, bet autors neko citu nevar pasacīt un rada vājāku «Paši pūta, paši dega» variantu. Lugā «Pasaulīt, tu ļaužu ēka» nekas nenotiek, tajā nav darbības, ir tikai konstatācija, ka visiem lugā tēlotājiem cilvēkiem trūkst apvāršņa. Lai šo domu padarītu taustāmu, režisors E. Freibergs liek pāri skatuvei pārstiept zaļganu ūdensaugu tīklu. Lai skatītāji uzreiz uztvertu sasmirdušo diķi. Izrādi skatoties, vajadzētu kļūt skumji, bet skatītāji smejas un aiziet mājās priecīgu sirdi. Nejūt arī, ka režisoram un aktieriem sāpētu lugā tēlotās parādības. Paņirdzam par to, cik esam sīki un aprobežoti, un viss. Var jau kādreiz paņirgt, tomēr lugā, kas pretendē uz vispārīnātu sabiedrības tēlojumu, vajadzīga dziļāka pieeja un arī mīlestība uz tiem pašiem ļautiņiem, ko autors un teātris rāda. I. Kalniņš jau pieminētajā jauno aktieru patstāvīgo darbu skatē atgādināja R. Blaumaņa dzejoli «Oda». Arī tās varonim kādu brīdi sāk likties, ka viņa tauta ir maza, tai ir sīki mērķīši, tās mīlestība ir remdena un likumi apvazāti. Varonis pat gribētu tikt brīvs no savas tautas.

Bet nepieplūdās
Šī vēlēšanās.
Paceļu atkal
Nomesto kokli,
Trinkšķinu atkal,
Tāpat kā senāk.
Un jūtu savu mīlestību
Augam un augam.



*Drāmas teātris. P. Putniņa
«Pasaulit, tu ļaužu ēka»
(1978). U. Dumpis — Vilhelms*

Tāda bija R. Blaumaņa patiesība un pozīcija. Mūsu dramaturgi un teātri dažkārt mil pazākāt savu tautu, aizmirstot, ka viņi pie tās pašas tautas vien pieder, un kāpēc gan lai būtu labāki par zākāto? Ja lugā vai izrādē nevar izjust R. Blaumaņa «Odas» nule atgādinātās rindas, tad par augošo mīlestību iznāk sika paņirgāšanās un tāda kā patīksmināšanās.

Otra nepieņemama tendence saistās ar klasikas interpretāciju. Krasāk nekā jebkad saasinājies jautājums par attieksmi pret klasiku. Rīgas Krievu drāmas teātri viesrežisors M. Rozovskis iestudējis paša sagatavotu F. Dostojevska romāna «Noziegums un sods» pārveidojumu skatuvei. Romāns pārtapis par mūziku. Kāpēc? Uz šo jautājumu iestudējums neatbild. Nav vajadzības pierādīt, ka

dziļāk un smalkāk par Dostojevski pretrunu plosīto cilvēku iekšējo pasauli tikai retais ir parādījis. Varbūt Levs Tolstojs. Tātad režisoram nav pateicīgāka uzdevuma par to, kā kopā ar aktieriem atšķētināt šos psiholoģiskos smalkumus. M. Rozovski tie neinteresē, cilvēkā viņš nav mēģinājis gremdēties, arī F. Dostojevskā tēlotie ārējie notikumi viņam šķituši nepietiekami spilgti, un izcilā realista darbu režisors centies tuvināt lubinieckam, romančveidīgam stāstam par slepkavnieku Raskoļnikovu. Kāpēc ķerties pie Dostojevskā darba, ja krievu dvēseles izcilā pazinēja un nepārspētā psihologa būtība režisoram šķiet neinteresanta? Mūziklam var atrast daudz piemērotākus prozas darbus.

Ar šo uzvedumu M. Rozovskis apzināti vai neapzināti iepotē pretīguma sajūtu pret cilvēku. Scenogrāfe T. Šveca liek cilvēkiem mitināties pažobelēs, kas kopumā atgādina kloāku. Un viņi paši ir zemiski, ļauni, riebīgi, dzīvnieciski, tālab Raskoļnikovā dzimst loģiska doma, ka tādus rāpuļus vajag iznīcināt. Taču Raskoļnikova doma nav F. Dostojevskā doma, rakstniekam dziļi sāp līdzcilvēku liktenis. Izrādē šī sāpe nav izjūtama, un notiek nepieļaujams — klasikas darbs zaudē savu augsti humānistisko būtību. Pret šādu principu asi vērsās laikraksts «Правда» ar N. Potapova rakstu «Klasika un mūsdienas». Tajā asi nosodīta «subjektīviskā patvaļa, radot tādu klasiskā darba skatuvisko versiju, kurā izkropļota tā idejiski estētiskā būtība, tiek deformēta tā mākslinieciskā struktūra. Tiša klasikas modernizācija, lai to tuvinātu mūsdienu skatītājiem un klausītājiem, ir bezjēdzīgs virziens.»¹

Režisoram ir tiesības eksperimentēt, nevar izsniegt receptes, kā drīkst un kā nedrīkst iestudēt klasikas darbu. Tomēr ir skaidrs, ka kropļot tā būtību nedrīkst. Tā nav tikai mākslinieciskuma problēma, tā ir humānisma, cilvēces vērtību aizsargāšanas problēma.

F. Dostojevskā daiļradei pievērsies arī Dailes teātris, taču uzvedums liek domāt par pārdegušu mīlestību. A. Liniņš grasījās F. Dostojevskā stāsta «Stepančikovas ciems un tā iedzīvotāji» dramatisējumu iestudēt pirms vairākiem gadiem vēl vecajā Dailē, sākas jau mēģinājumi, bet tad darbs pārtrūka — vajadzēja gatavoties viesizrādēm Maskavā, vajadzēja pāriet uz jauno māju, vajadzēja iestudēt «Tavu labo slavu». Kad atkal radās reāla iespēja atsākt «Stepančikovas ciemu», režisoram vairs nebija aktīvas iekšējas nepieciešamības pie šī darba strādāt, mīlestība bija pārdegusi. Šim iestudējumam nevar pārmest ačgārnības vai kropļojumus, te interesanti darbojas H. Liepiņš un H. Vazdiks Fomas Fomiča

¹ Поталов Н. Классика и современность. — Правда, 1978, 29 апр.



Dailes teātris. F. Dostojevska «Stepančikovas ciems un tā iedzīvotāji» (1978). A. Livmane — Nastja, Foma Opiskins — H. Liepiņš, Rostaņovs — I. Grants

Opiskina un E. Pāvuls pulkveža Rostaņova lomā, kuru dvēseles te atklājas visā pilnībā, tomēr īstu atbildi uz jautājumu, kāpēc šodien uz skatuves ir tieši «Stepančikovas ciems», iestudējums nedod.

Virszudējuma skaidra apziņa turpretī strāvo L. Holberga «Žūpu Bērtuļa» izrādē Valmieras teātrī. Šim dāņu klasikas darbam ir īpaša vieta latviešu teātra vēsturē — ar tā lokalizējumu mūsu teātra gaita iesākās. Bet tam līdzīgi gājusi arī tāda kā mīeļu sajūta. Lokalizētājs Sunākstes draudzes mācītājs Aleksandrs Johans Stenders dāņu klasiķa Ludviga Holberga lugu bija pārtaisījis pa savai vīzei un garšai un kritikas dzeloni pavērsis pret latviešu zemnieku, kuram dievs un kungs ierādījis uz visiem laikiem negrozāmu vietu zemes virsū. Ja zemnieks iedomātos valdīt, sāktos briesmu dienas — šī doma vijās cauri pirmajam «Žūpu Bērtuļa» lokalizējumam, un gan jau tā bija samanāma arī latviešu kumēdiņu izrādīšanas reizē Rīgas Turnhallē 1868. gadā. P. Lūcis jau sen grasījās «Žūpu Bērtuli» iestudēt jaunā, kvalitatīvā tulkojumā, bet tad pieai-

cināja šim darbam igauņu režisoru Ēvaldu Hermakilu, un radās satīriski saasināta izrāde par dzērāju un dzeršanas postu.

1978. gads pielika punktu Andreja Upīša simtgades atzīmēšanai. A. Upīša darbi iegājuši mūsu tautas literatūras klasikā, tālab simtgades reizē papildinājās arī teātru klasikas repertuārs. 1977. gada decembrī kritiskām piebildēm vēl nebija vietas, bet 1978. gada beigās jau redzējām, ka bez tām nevar iztikt. Divus A. Upīša darbus iestudēja Drāmas teātris:

«Laikmetu griežos» un «Spartaku». Valmieras teātris parādīja Tautas rakstnieka viencēlienus. Bet citi teātri? Daile nepaspēja (kavēja viesizrādes un pāreja uz jaunām telpām). Liepāja neiespēja, kaut solīja «Kailās dzīvības» noveļu uzvedumu. Jaunatnes teātris kaut ko pielāgoja no agrākajiem studentu diplomdarbiem, un tikai 1978. gada pavasarī, kad sniegu jau sāka grauzt saule, teātra pagalmā atdzīvojās Sūnu ciems un tā iedzīvotāji. Labāk vēlū nekā nemaz!

Sagadījās tā, ka 1978. gada pavasarī igauņu teātris ar plašu skati atzīmēja sava gara milža A. Tamsāres simtgadi. Tajā iekļāvās ne tikai Igaunijas vadošie teātri, ne tikai perifērijas kolektīvi, bet arī Leļļu teātris un Krievu drāmas teātris. Dažādu paaudžu režisori parādīja Tamsāres darbu interpretācijas. Mēs savu Upīti rādījām tā paklusām, it kā pienākuma pēc. Andreja Upīša dramaturģijas mantojums palika tikpat kā neskarts, no lielajiem prozas darbiem atdzīvojās vienīgi «Pirmā nakts». Protams, nevienu nevar piespiest mīlēt ne Raini, ne Andreju Upīti, bet vai tomēr mūsu atieksme pret literāro mantojumu nav mazliet pavirša? Cik tad nu mums ir to dramaturģijas pilāru? Alunāns, Blaumanis, Rainis, Upīts. Vai pārāk nevēriģi pret viņiem neizturamies? Var būt, ka Andreja Upīša simtgade bija īstā reize, lai vēl un vēl pārlasītu viņa darbus un ieraudzītu tur agrāk nepamanītas vērtības. Tādas tur noteikti ir. Skatoties Drāmas teātrī uzvedumu «Laikmetu griežos»,



nevar nesajūsmināties par A. Upīša vērienu tautas dzīves tēlojumā, te latviešu dzīvei piešķirts Eiropas mēroga fons. Skatoties «Balss un atbalss» televīzijas uzvedumu Ģ. Nagaiņa režijā, nevar nesajust dramaturģiskas un sociālas vērtības.

Ar prieku un aizrautību uz notikumiem Sūnu ciemā U. Pūciša vadībā paskatījies Jaunatnes teātris. Jau M. Birzes «Rozā ziloņa» iestudējumā parādījās režisora tieksme iesaistīt skatītājus izrādes darbībā un radīt tiešu norises ilūziju: zaļumballe notika teātra foajē, spēlēja «īsts» orķestris, un aktieri un aktrises dancināja skatītājus. Sūnu ciema zēnus U. Pūcītis izvedis Jaunatnes teātra pagalmā, kas, attiecīgi pārkārtots un pārbūvēts, tiešām rada nojautu par reālām senā Sūnu ciema mājām un mājeļēm. Tad brīvajā pagalma laukumā iebrauc īsts zirgs ar īstām ragavām. Viss kā dzīvī! Kamēr režisors U. Pūcītis radio un presē sniedza intervijas, inscenējuma principi šķita visai apšaubāmi, viņš nopietni runāja par to, ka bērni vairs nepazīstot zirgu un teātris gribot ar šo mīļo dzīvnieku atkal iepazīstināt. Protams, ka tas nav teātra uzdevums. Taču režisors sevi apliecina darbībā, un arī U. Pūcītis izrādijies pārāks darītājs nekā runātājs. Ne zirgs, ne sivēns šai iestudējumā nav pašmērķis, tie tikai palīdz radīt konkrētu un tajā pašā laikā tēlainu priekšstatu par seno, jau teiksmām apaugušo Sūnu ciemu un, galvenais, par tā zēniem, kuri saprot, ka ir jārikojas, nevis pasīvi jāsūkstās. Nelaime gan viena — Sūnu ciema notikumi risinās dziļā ziemā un lielos sniegos. Un, kamēr aktieri kustas, mazajiem knipām un knauķiem salst deguni. Grūti viņus sasildīt ar siltas tējas krūzi.

«Sūnu ciema zēnu» izrādi var apsveikt, teātra aina kļūst dzīvāka, taču nevar to izvirzīt par maģistrālu parādību. Paanalizēsim, kas šajā izrādē notiek. Darbības vieta tuvināta realitātei. Tāda ir sena latviešu teātra brīvdabas izrāžu tradīcija. N. Mūrnieks organizēja «Induļa un Ārijas» izrādi Embūtes Vilku gravā, tautas teātru salidojumā Alūksnē «Pūt, vējiņi!» Uldis atbrauca istā zēģel-laivā (gan pa ezeru) un tāpat aizveda Baibu. Somijā kādreiz skatījās A. Kivi «Septiņu brāļu» uzveduma brīvdabas izrādi; darbība ritēja istu, no gulbalkšiem celtu māju pagalmā. Vides konkrētība prasa kāpināt arī tēlojuma konkrētību, un šajā ziņā īpaša novatorisma «Sūnu ciema zēnu» izrādē nav. Aktieri darbojas tāpat kā uz skatuves. Varbūt vienīgi kāpina balss intensitāti, lai būtu labi sadzirdami.

Domājot par mākslas maģistrālo ceļu, vēlreiz jāpakavējas pie G. Priedes «Tavas labās slavas» izrādes Dailes teātri; tajā pavid uzskatāmākas iezīmes par aktiermākslas šodienas attīstības vienu



Jaunatnes teātris. A. Upiša «Sūnu ciema zēni» (1978). Skats no izrādes teātra pagalmā

virzienu. Aktiermākslā ārzemēs un pie mums 20. gadsimtā ir daudz meklēts un eksperimentēts, taču godīgi jāatzīst, ka pēc K. Staņislavska metodes nekas radikāli jauns nav atklāts. Mainījušies inscenējuma principi, bet aktiermākslas būtība palikusi tā pati — un pavisam vienkārša iemesla dēļ: aktieris spēj izteikt domu vienīgi pats ar savu individualitāti, citiem vārdiem sakot, cilvēks nevar nekūr aizbēgt pats no sevis, un aktieris var vai nu tuvināties cilvēka atklāsmei, vai ietīties plīvuros un no viņa attālināties. Un maģistrālais ceļš ir gaužām vienkāršs — tuvāk cilvēkam, cilvēka garīgajai pasaulei, dvēselei. Bet vienkāršais vienmēr ir arī visgrūtākais. Dailes teātris A. Gelmana «Kādas sēdes protokols» izrādēs, G. Priedes «Nāc uz manām trepēm spēlēties!» un «Tava labā slava» izrādēs, ņemot vērā aktiera tiešo tuvumu skatītājiem, mēģinājis nojaukt sienu starp aktieriem un skatītājiem un radīt ilūziju, ka tur, izrādes laukumā, darbojas tādi paši cilvēki kā apkārt viņiem vai Mazajā zālē sēdošie. Tātad aktierim jādarbojas vēl patiesāk un vēl dabiskāk nekā uz skatuves. Tātad paštēlā? Nē, tēlā, tikai to vēl organiskāk iemiesojot! Tādas maksimāli patiesas darbības pakāpe latviešu aktiermākslā ir jauna — ne pēc būtības, bet pēc uzdevuma realizēšanas pakāpes jauna. Patiesīgumā joprojām nepārspēts paraugs ir Berta Rūmniece, šodienas meklējumi

tiecas pēc tā paša Bertas Rūmnieces patiesīguma, tātad būtībā nekā jauna, taču šodien režisors apzināti virza izrādi uz to, lai viss ansamblis tiektos, nosacīti runājot, pēc Bertas Rūmnieces patiesīguma. Tas ir vienlaidus patiesīgums, tas ir patiesīgums bez nevienas neīstas, nepiepildītas nianšes. Tā spēlē Svjatoslavs Rihters, viņa interpretācijā nav nevienas liekas, nejaušas, nepamatotas skaņas, katra nots līdz malām piepildīta.

Sādā virzienā A. Liniņš vadījis «Tavas labās slavas» ansambli, visspilgtāko rezultātu sasniedzot Lilitas Bērziņas darbībā. Viņa tēlo Zeltīti Jankovsku — teksta ziņā it kā nelielu lomu, bet aktrise to pārvērš lielā un svarīgā, nedaudzās epizodēs nospēlējot visu pavecās sievietes mūžu. L. Bērziņa pašreiz ir latviešu aktiermākslas augstākā virsotne, ideāls, pēc kura tiekties. Ļoti patiesi darbojoties, viņa maksimāli piesātina katru frāzi. L. Bērziņa nerunā tikai autora tekstu, katra frāze viņai ir absolūti nepieciešama. Tā tas bija arī M. Gorkija Bogajejskā, tā Zeltītē Jankovskā un jo īpaši Amālijā E. Vetemā lugā «Rožu dārzs». Mūžu var nospēlēt tad, ja cilvēku ļoti, ļoti labi pazīst. Savukārt, ja cilvēku labi pazīst, katrs tēls uz skatuves iegūst konkrētību. Skatoties L. Bērziņu, prātā nāk K. Staņislavska sistēma; aktrise ar apbrīnojamu skaidrību pierāda, cik lielā krievu režisora izstrādātie principi ir moderni, ja tos pārņem radoši.

1978. gada teātra dzīves kopainā noteikti rosinošu līniju ievēl P. Pētersona lugas «Bastards» iestudējums autora režijā Jaunatnes teātrī. P. Pētersons, kā arvien, noteikti pretojas ierastības stereotipiem, un «Bastarda» izrādes saista ar ļoti savdabīgu uztveri, ar grafiski stingru, pat askētisku darbības izkārtojumu un emocionāli piesātinātu aktieru tēlojumu. P. Pētersons gan lugā, gan izrādē vairās no sikikdienišķuma, kas tik raksturīgs pieminētajai P. Putniņa lugai, P. Pētersona prātu nodarbina mākslas tradīciju un pārmanotības problēma, un viņš aktīvi atgādina, ka ikvienas paaudzes māksliniekam jābūt jaunradītājam. Pēc skaidra tēzes izvirzījuma lugās un izrādes pirmajā daļā doma otrajā daļā gan samudžinās un jaunas atziņas vairs nedod. Taču uz savdabīgiem secinājumiem par aktiermākslas metodi vedina D. Kuples tēlotā Agne. Aktrise bieži vien tēlojusi ar aizturētu temperamentu, slāpētām emocijām, bet «Bastarda» iestudējumā viņa emociju slūžas atrauj līdz galam vaļā, viņa pārdzīvo, plosās, raud. Aktrise, protams, atstāj spēcīgu iespaidu, un tomēr brīžam viņai gribas uzdot to pašu veco jautājumu: kāpēc? Es redzu, ka aktrise pārdzīvo, bet gribu arī saprast viņas pārdzīvojuma motīvus. So domu svarīgi akcentēt, jo pēdējos gados aktiermākslā vērojama likumsakarīga



Trīs «Cirulišu» Mātes: Lidija Freimane, Antonija Jansone un Velta Līne. 1978. gada 25. martā Starptautiskajai teātra dienai veltītajā H. Gulbja «Cirulišu» izrādē Drāmas teātrī «Cirulišu» Zelma 1. cēlienā bija A. Jansone, 2. — V. Līne, 3. — L. Freimane

1978. gada 22. jūnijā Vera Singajevska viesojās Tomulišas lomā Drāmas teātra «Skroderdienās Silmačos»





1978. gada 18. februārī Vanda Venckute (Lietuvas PSR) viesojās Zeltas lomā Drāmas teātra «Cirulišos»

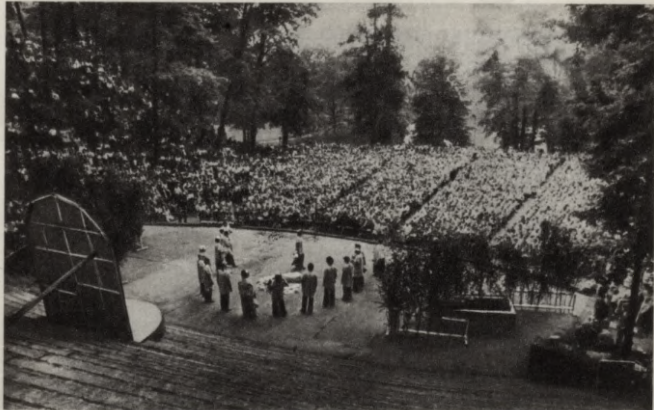
1978. gada 15. janvārī Velta Line viesojās Zeltas lomā Šauļu dramatiskā teātra H. Gulbja «Cirulišu» uzvedumā

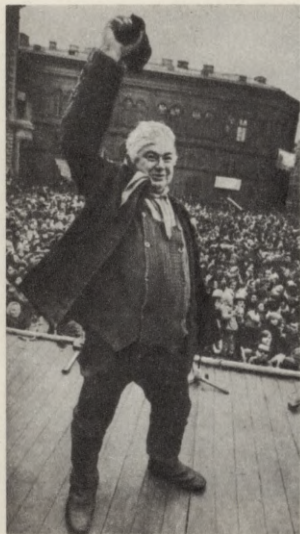


Lidija Freimane viesojās Modas lomā Valmieras drāmas teātrī K. Higinša un Z. K. Karjera «Harolds un Moda» uzvedumā



Tautas teātru salidojums Cēsīs (1978). Skats svētku uzveduma laikā Oktobra estrādē





Pirmie teātra svētki Doma laukumā (1978).
Starptautiskajā teātra dienā Kārlis Sebris kā
Kihnu Jens sveic skatītājus

Ulda Dumpja (Lilioma), Alfrēda Jaunušāna (barona
Bunduļa) un citu drāmiešu sveiciens skatītājiem
Teātra dienā



Operas un baleta teātra mākslinieki Teātra svētkos



Alsungas sievas piedalās svētku uzvedumā Doma laukumā



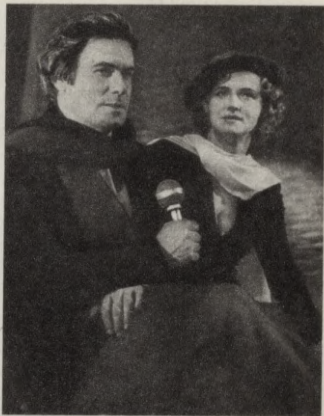


Akadēmiskais operas un baleta teātris. G. Gorbanovs (Kolēns) un L. Ļubčenko (Liza) L. Herolda baletā «Veltīgā uzmanība» (1978)

Rīgas Operetes teātris. Skats no P. Abrahama operetes «Balle Savojā» (1978). Centrā: R. Steinberga (Deizija Dārlingtona)



Rīgas Operetes teātris. A. Čaka un Z. Liepiņa muzikāla dzejas izrāde «Iedomu spoguļi» (1978). R. Kepe (Savādais gaidītājs) un B. Sproģe (Divainā sieviete)



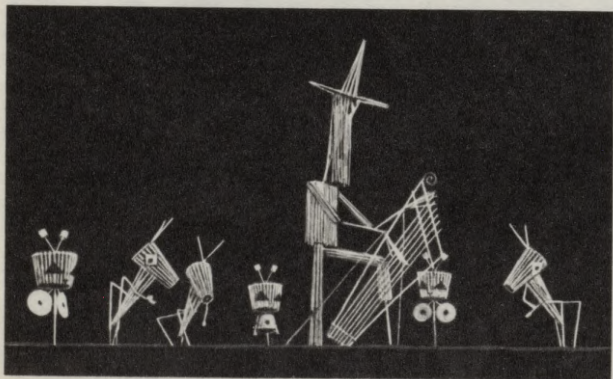
Rīgas Operetes teātris. J. Kaijaka un K. un G. Skoriku operete «Ne iau tikai portfelis» (1978). Skats no izrādes





Lelļu teātris. «Krievu noslēpums»
(1978). Z. Lorenca mūzikls pēc V. Kon-
stantinova un B. Racera lugas «Kreilis»

Lelļu teātris. Ē Ādamsona «Koklētājs Samtabikse» (1978)



un pat nepieciešama izteiktas emocionalitātes rehabilitācija. Kādu laiku aktiermākslā īpaši saasināja domu, tad nācās atgriezties pie senās patiesības, ka doma mūsos dziļi iespiežas, ja tā tiek uztverta aktīvi emocionāli. Taču doma nekur nedrīkst zust, un vienmēr būs svarīgi, kāpēc skatītājs līdzpārdzīvo aktiera emociju. Tātad pārspriežamas problēmas ir arī P. Pētersona «Bastarda» iestudējumā. Un tomēr labi, ka tāds ir, jo sadzīves lugas var iestudēt daudzi režisori, «Bastardam» līdzīgu — vienīgi P. Pētersons.

Rakstot un runājot par novatorisma tendencēm mākslā, kritiķi nereti jauno meklējuši izkropļojumā, bieži vien nesaprotamajā (sacītais nekādā ziņā neattiecas uz «Bastarda» izrādī!). Nevar saprast, nevar apjēgt, briesmīgi haotiski, bet laikam jau tas būs moderni. Un ko tik neesam dēvējuši par novatorismu! Mēģināsim saskatīt jauno vienkāršībā un nemeklēt to ārīškos zīgzagos, saskatīt jauno dziļumā, ne pārsteidzošā neparastumā!

1978. gadā bieži tikuši minēti jaunie aktieri un režisori. Tam ir savs pamats, jo tik plašs jauno spēku pieplūdums kā pēdējās sezonās ilgi latviešu teātros nav bijis. Līdzī tam arī daudz jaunu problēmu. 1978. gadā režijas mākslā sevi droši apliecināja Kārlis Auškāps. G. Priedes lugas «Nāc uz manām trepēm spēlēties!» iestudējums deva nojausmu par K. Auškāpa iespējām, jo izrādi viņš gatavoja galvenā režisora A. Liniņa vadībā. Pirmais patstāvīgais darbs «Sapnis vasaras naktī» bija piesātināts ar fantāzijas un jaunības skurbumu. Ar otru darbu vienmēr ir grūtāk, jo tad nopietni jāsāk apliecināt sava profesionālā prasme. A. Čaidzes luga «Brīvais temats» iestudējums pierādīja, ka K. Auškāpam tāda ir: luga ir pareizi izprasta, izrādē jūt režisora pilsonisko kaismu un, pats galvenais, prasmī ļaut raisīties aktieru patiesajai darbībai. Tas ir drošs pamats tālākam darbam.

Pēdējos gados ļoti daudz interviju sniedzis Valdis Lūriņš. Kā par nelaimi, jo, tās kopā saliekot, atklājas haoss jaunā režisora domāšanā. Viņu valdzina neparastais, vilina burzma. Daudz tās bija viņa pirmajā iestudējumā — A. Upīša «Spartakā», daudz par daudz. Arī A. Dimā «Trīs musketieru» iestudējumā kustības un raibuma netrūkst, bet maz jēgas. Ja V. Lūriņš nonāks līdz atziņai, ka māksla sākas ar jēgu un skaidrību, radīsies saturīgi, dinamiski, fantāzijas apgaroti iestudējumi.

Ar margrietiņas ziedlapām mīlnieki mēdz zilēt: «Mil? Nemil?» Par V. Lūriņa nākotni gribas zilēt tāpat: «Būs? Nebūs?» Ja pietiks gribas neatlaidīgi strādāt, ja pietiks spēka mazāk runāt, bet vairāk domāt un darīt, — būs! Un ja kritiķiem netrūks takta necelt jauno mākslinieku uz postamenta, bet pacietīgi gaidīt un ļaut



Dailis teātris. G. Priedes «Tava labā slava» (1978). L. Bērziņa — Zeltīte Jankovska

viņam strādāt. Uz postamenta daži kritiķi 1978. gadā mēģinājuši noturēt pat veselu Teātra fakultātes absolventu kursu, kas pēc beigšanas aizgāja strādāt uz Valmieru. Viņiem deva līdzīgu pat «gudru» ceļamaizi: saglabāt visu kursu kā kompakto vienību un neizkust Valmieras teātra kolektīvā. Taču patiesība ir daudz sarežģītāka. 1978. gada absolventu kurss Teātra fakultāti atstāja visai viduvēji sagatavots. Apmēram mācību laika vidū mainījās kursa vadība un aktieru meistarības pedagogs; formāli kursa vadību uzņēmās P. Lūcis, kurš,

pats aizņēmts darbā Valmieras teātrī, jauniešiem spēja veltīt minimālu uzmanību. Ar kursu sāka strādāt M. Ķimele, taču viņas rīcībā bija pārāk īss laika spridis, lai metodiski un pakāpeniski izvadītu audzēkņus cauri visiem mācību procesa posmiem. Līdz ar to tikai Z. P. Sartra lugas «Mīrušie virs zemes» un daļēji Z. Anuija «Eiridikes» izrādē jaunieši spēja pārliecināt; citas bija viduvējas. Fakultātē neapgūtais būs jāpanāk praktiskā darbā teātrī, nekādas nelaiņas nav, taču arī apjūsmošanai nav pamata. Tēze par absolventu norobežošanas autonomā salīdzinā ir absurda. Ja jaunieši no studijas vai fakultātes paņem uz teātri līdzīgu stingrus darba un ētikas principus, tad, protams, nevar ļaut tiem izšķīst, taču nedrīkst aicināt uz teātri teātrī. Teātris ir kolektīvs, kas sastāv no dažādu paaudžu un bieži vien arī dažādu skolu aktieriem. Katrā izrādē vajadzīgi jauni un vecāki tēlotāji, un nav pamata mudināt jauniešus nošķirties patstāvīgā vienībā. Valmieras teātra ikdiena ir vienkāršāka un skaudrāka.

Visos mūsu teātros pašreiz ir daudz jauniešu, viņiem vajadzīgs darbs, lomas un attiecīgs repertuārs. Tālab prasība pēc jaunatnei veltītām lugām ir dzīves diktēta nepieciešamība. Jauniešu lugas gaida jaunieši, jauniešu lugas vajadzīgas pašiem jaunajiem aktieriem, jo kas gan cits labāk par viņiem pašiem atklās vienaudžu domu un jūtu pasauli! Un ir vēl kāda nerakstīta likumība: vislabāk sapsīsties un izjust cits citu spēj vienas paaudzes cilvēki, un, ja

uz skatuves ir jaunieši, starp viņiem un zālē sēdošajiem jauniešiem un jauniešiem ļoti ātri nodibinās kontakts un skatītāji uztver to zemtekstu, kas slēpts aiz tiešajiem vārdiem un teikumiem.

Ne viss 1978. gadā izdevies, ne visi iestudējumi tiks pieminēti teātra vēsturē, bet par latviešu padomju teātra kvalitāti šis gads atstās divus atgādinājumus. Pavasarī Akadēmiskais drāmas teātris viesojās Vācijas Demokrātiskās Republikas pilsētā Rostokā, kur parādīja Dž. Fārķera «Kavalieru viltību» un F. Sillera «Laupītājus». Bija laiks, kad vācu baroni rakstīja, ka latviešu zemnieki nekad nekļūšot par inteligentu, izglītotu tautu. 1978. gadā šis tautas aktieri Šillera zemē rādīja «Laupītājus» — un priekškaru pēc izrādes nācās atvērt divdesmit reizes!

1978. gada vasarā Lilitai Bērziņai piešķirts Sociālistiskā Darba Varones goda nosaukums. Anglijā aktierim Džonam Gilgudam piešķīra lorda titulu, mums augstākais pagodinājums ir šis darba varoņa tituls. Taču tā nav atzinība tikai vienam cilvēkam, tā ir kvalitātes zīme visam latviešu padomju teātrim. Kritiķis izsaka savas pārdomas un piezīmes, bet visam pāri stāv latviešu teātra kvalitāte, un piezīmes domātas vienīgi tāpēc, lai latviešu teātra slava augtu augumā kā nākamajā, tā vēl 2000. gadā.

PIEZĪMES PAR DRĀMAS TEĀTRA PEDEJO SEZONU IZRĀDEM

Katra radoša kolektīva attīstībai raksturīga sasniegumu un neveiksmju mija. To redzam arī Akadēmiskā drāmas teātra darbā. Bijām jau pieraduši pie šī teātra panākumu perioda, kad veiksmei sekoja veiksmē: «Ilgu tramvajs» un «Vasara Noānā» 1969. g., «Reiz Jaungada nakti» un «Piecstāvu pilsēta» 1970. g., «Putni bez spārniem» un «Lilioms» 1971. g., «Paši pūta, paši dega» un «Tātad dzīvoju» 1972. g., «Lorencačo» un «Silta, jauka ausainīte» 1973. gadā.

Likās, ka teātrim vispār nevar neveikties. Taču tad nāca tukšās sezonas, kad jauniestudējumi neturpināja teātra līdzšinējo radošo spriegumu. Šāds atslābuma periods, kad uzmilst pretrunas teātra darbā, attīstības procesā ir dabiski. Šoreiz saasinājās tendence uz smagnēju, pārsiholoģizētu un pārsocioloģizētu tēlu un darbības raksturojumu («Kolā Briņons»), uz domas izplūšanu un sagrausīnājumu («U-ūū!»), uz statisku emocionālu stāvokļu apspēlēšanu («Rudens dārzs»), uz pašmērķīgu estētismu («Mēnesis uz laukiem») un teatralitāti, ko neapaugļo režisora domas stingra un mērķtiecīga ievirze («Figaro kāzas»). Taču cauri šiem atkritieniem visu laiku pulsēja arī tā dzīvinošā strāva («Skroderdienas Silmačos» 1975. g., A. Jaunušana aktiera veikums izrādē «Pirosmani, Pirosmani, Pirosmani...» 1976. g.), kas pēdējās sezonās Drāmas teātri atkal «uznesa uz viļņa», liecinot par jauna attīstības procesa aizsākumu. To apstiprina virkne atzītu veiksmju: «Zemes un saules vārdā» ieguva augstu novērtējumu Vissavienības skatē; sekmīgi noritējušas teātra viesizrādes Rostokā; «Moljērs» kritiķu aptaujā atzīts par labāko 1977./78. gada sezonas iestudējumu; par trim uzvedumiem — «Spartaku», «Laikmetu griežos» un «Moljēru» — teātris 1978. gada beigās saņēma Latvijas PSR XX Teātra skates ceļojošo balvu; Drāmas teātra jauno aktieru sniegums tika vērtēts kā labākais individuālo programmu konkursā.

Vienā teātra attīstības posmā tā jauniestudējumu centrā bija



Drāmas teātris. P. Putniņa «Pasaulīt, tu ļaužu ēka» (1978). I. Tomšone — Agate, A. Bogdanovičs — Antons

kādas atsevišķas individualitātes vai vairāku spilgtu personību izpēte. Sie inscenējumi formas ziņā pretendēja uz kamertipa iestudējumiem — te jāmin tādi uzvedumi kā «Pirosmani, Pirosmani, Pirosmani...», «Kamīnā klusu dzied vējš», «Elektra, mana mila». H. Gulbja «Kamīna» triju galveno varoņu dialogos varēja atklāties vesela sabiedrības slāņa vai pat vairāku slāņu psiholoģija, taču diemžēl J. Bebrīša uzvedumā vispārinājums iezīmējās minimāli. Būtiskas cilvēku dzīves likumsakarības daudz pārliecinošāku mākslinieciskās izziņas pakāpi sasniedza L. Ģurko «Elektras» (rež. M. Kublinskis) iestudējumā Aktieru zālē.

1976./77. gada sezonas pēdējais jauniestudējums — J. Jurkāna «Pulkstenis ar dzeguzi» (rež. A. Jaunušans un M. Kublinskis) iezīmēja pagrieziena tajā virzienā, kas kļuva par dominējošo teātra pēdējo gadu iestudējumos, — no atsevišķa indivīda izpētes uz dziļāku indivīda un sabiedrības attiecību apjēgumu un vērtējumu, uz plašāku sabiedrības sociālo, vēstures un kultūras slāņu un likumsakarību izpēti, iecentrējot cilvēku tautā un laikmetā. Šādā pagriezienā un idejiski mākslinieciskā izvērsumā tika iecerēti un realizēti (lai gan ar dažādu veiksmi) Drāmas teātra vērienīgākie pirmsjubilejas uzvedumi — J. Druces «Zemes un saules vārdā»,

A. Upīša «Spartaks» un «Laikmetu griežos», M. Bulgakova «Moljērs», S. Salteņa «Prom, kaulainā, prom!». Sasniegumi šajā jomā (un tie ir galvenokārt minēto uzvedumu saturā) dara nozīmīgu un respektējamu Drāmas teātra daļu starp tiem republikas teātru uzvedumiem, kas ar savu problemātiku veido pēdējo sezonu ētisko un estētisko centru, — tādiem kā «Tava labā slava» Dailes teātrī, «Bernardas Albas māja» Liepājas teātrī, «Saulē rasas pilienā» un «Bastards» Jaunatnes teātrī. Zaudējumi (un tie galvenokārt attiecas uz vairāku iestudējumu formas pretrunīgumu) savukārt liecina, ka daļa grūtību, kas bija raksturīgas teātrim, nav pārvarētas. Bet vispirms — par jauno, nozīmīgo, kas atspoguļojas teātra darbā.

Uzvedums «Zemes un saules vārdā», ko Drāmas teātrī iestudējis viesrežisors no Moldāvijas — Sandri Jons Škurja, savas poētiskās tēlainības, emocionālā piesātinājuma un neuzbāzīgā pilsoniskā patosa dēļ ieņem īpatnēju vietu starp mūsu iestudējumiem. Teātra programmā šis uzvedums ir būtisks ar atgādinājumu apzināties katram sevi kā savas tautas šodienas zvana lēdēju, kā mezglu paaudžu pārmantojamībā. Tas ir dzidri smeldzīgs piesitiens mūsu vienaldzībai, tas uzurda ko sirdij tuvu, dārgu un varbūt — puspie-mirstu, kas kāpj augšup no pašām mūsu esības dzīlēm, atgādinot, ka tikpat svarīgi kā kopt un sargāt tautas gara un roku radītās vērtības ir arī izkopt šīs vērtības pašiem sevi un nosargāt trauslo cilvēcisko attiecību krāšņumu.

Apzināt un vispārināt savas tautas sociālo un emocionālo pieredzi tiecas Alfrēda Jaunušana radītais A. Upīša «Laikmetu griežos» uzvedums. Scenogrāfa Gunāra Zemgala piedāvātais raupjo kaņepāju virvju pinums gan daudzveidīgi funkcionē, gan palīdz radīt vizuāli iespaidīgu, emocionālu laikmeta koftēlu. Šis uzvedums šķiet kā monumentāls tautas dzīves gobelēns, kas auster no tautas likteņstīgām, pretrunu mezgliem, prieka un sāpju, naida un spīts pavedieniem. Ir šajā gobelēnā arī blāvāki un pairuši laukumī — vairākās ainās iezadzies fragmentārisms un ilustratīvisms, taču plašā romāna sarežģītais skatuves variants pelna patiesu cieņu. Mūsu izvārdzinātās tautas likteņstāsts caur uzveduma īsajām, sižetiski un psiholoģiski aprautajām ainām veidojas ar satriecošu, brīdinošu skaidrību, palīdzot apzināt arī tautas dzīvās saknes, tās izturību un vitalitāti.

Latviešu rakstura negatīvo īpašību portretējumā P. Putniņa lugas «Pasaulīt, tu ļaužu ēka» uzvedumā (rež. E. Freibergs) brīžam atplaiksnī it kā nejausa līdzība ar «Laikmetu griežos». Ņemšanās ap zaptē grāpjiem asociējas ar pārēšanās orgijām muižā, ko sa-

viem uzticīgajiem zemniekiem sarīko no ārzemēm pārbraukušais barons. Tikai P. Putniņš ir lietojis satirisku paspilgtinājumu un hiperbolizāciju, lai saasinātu skatītāju uzmanību uz kroplajām mantas kārības izpausmēm mūsu sabiedrībā. Te ir gan smieklīgi pašlabuma tīkotāji, gan plēsonīgi ierāvēji, gan izteikti deģenerāti — šoreiz ne no muižniecības, bet no pašas «tautas» vidus. Te nav ne liela naida, ne milas. Te tikai mīlējas, ķīvējas, ceļas un noplok sīkās kaislībīnās, sīkos protestīnos, reti — patiesās, biežāk — viltotās sāpēs un izmisumā. No šiem cilvēkiem neviens nespētu iet nāvē, aizstāvēt savu pārliecību vai godu. Tikums un labestība, ko iemieso galvenā varone Agate (I. Tomšone), nespēj pastāvēt pret alkatīgo, kārīgo pūli. Uzvedumā pietrūkst tās skaudrās līdzsāpes, pozitīvā pretspēka un ideāla apliecinājuma, ko cauri bezcerībai jutām «Laikmetu griežos» un ko bija iespējams izcelt arī «Pasaulītes» uzvedumā (kā to pierādīja Valmieras teātris šīs lugas iestudējumā).

Pavisam citā indivīda un sabiedrības attiecību pakāpē risināta Mihaīla Bulgakova lugas «Moljērs» uzveduma problemātika. Šis iestudējums, ko Akadēmiskajā drāmas teātrī sagatavojis viesrežisors Ādolfs Šapiro, ar izcila indivīda dzīves un darbības atklāsmi tiecas izzināt dziļākas personības un sabiedrības attieksmju likumsakarības. Daudzslāņainais uzvedums gan precīzi pārraida skatītāju zālē to 17. gadsimta Francijas vidi un atmosfēru, kurā vajadzēja dzīvot un radīt Žanam Batīstam de Moljēram (īstajā vārdā — Poklēnam), gan arī panāk spēcīgu māksliniecisku vispārinājumu, rosinot pārdomas par mākslinieka vietu sava laika sabiedrībā. So uzvedumu gribas uzskatīt par Drāmas teātra pēdējo sezonu centrālo notikumu, kurā fokusējās gan teātra spēks, gan vājums, un tādēļ šķiet lietderīgi to paanalizēt plašāk.

Franču skatuves klasiķa Moljēra dzīves stāstam piemīt kāds sāpīgs, noslēpumains valdzinājums. Tas ir cilvēks, kurš Saules karaļa Luija XIV laikā ir visaugstāk cēlies un viszemāk kritis. Tas ir cilvēks, kurš dēvēts gan par sava laikmeta dižāko pārstāvi, Ruso un franču enciklopēdistu priekštecī, gan arī par karaļa bļodlaižu. Šie cilvēciskie paradoksi allaž ir piesaistījuši tos, kuri mēģinājuši patiesi, bez aizspriedumiem un iepriekšpieņēmumiem iedziļināties franču dramaturga liktenī.

Mihails Bulgakovs savā romānā «De Moljēra kunga dzīve» un lugā par Moljēru, kas sākotnēji saucās «Svētības jūgs», centies attēlot ģeniālo franču mākslinieku viņa daudzveidīgajās, sarežģī-

tajās attieksmēs ar savu laiku un cilvēkiem, atklājot ne tik vien Moljēra aso prātu un talantu, bet arī «laika spaidu» un viņa paša cilvēcisko trūkumu nastu. Liels mākslinieks likteņa gaismēnu spēlē. Mākslas un varas attieksmes. Ardošie spēki, kas slēpjas katrā radošā personībā. Šo plašo jautājumu loku uz Moljēra biogrāfijas pamata risinājis M. Bulgakovs. Risinājis, stingri ievērodams vēsturisko precizitāti un mēģinādams atveidot izcilā komediogrāfa dzīves drāmu arī tajos posmos un tādos aspektos, par kuriem vēsture klusē.

«Moljēra paradoksu» M. Bulgakovs pētīja ilgstoši un kaismīgi. Kā atzīmē teātra zinātnieks K. Rudņickis, ne Puškins (bet tieši Mihails Bulgakovs uzrakstīja rūgto un gudro lugu par dzejnieka bojāeju), ne Gogolis, ne Tolstojs, ne Servantess (šo autoru darbus viņš pārrādīja skatuvei) M. Bulgakovu nesaistīja tik ilgi un neatslābstoši kā Moljērs — teātra ģēnijs un skatuves mocekļis. (*Рудницкий К. Спектакли разных лет. М., 1974.*) Rakstnieks asi uztvēra franču dramaturga likteni ietvertu vispārinājumu. Franču komediogrāfa dzīves stāstu dramaturgs attēloja kā trauksmainu traģēdijas ekspozīciju, kur notikumi neatvairāmi virzās pretī katastrofai. Lugas galveno dramatisko kolīziju veido Moljēra attiecības ar karali un garīdzniecību, tās iekšējo tēmu — traģiskais pretstats starp mākslinieku un viņa radīto mākslas darbu situācijā, kad darbs ir spēcīgāks par radītāju (situācijā ar «Tartifu» Bulgakovs saskatīja Moljēra paradoksa atminējumu), bet vara savukārt ir spēcīgāka par radītāju. Uztaustīt šo iekšējo tēmu, atrast precīzu Moljēra un karaļa attiecību pamatni un spēku samēru antagoniskajā trijstūrī (Moljērs, Luijs XIV, arhibīskaps Šarons) — tas, šķiet, arī sagādājis lielākās grūtības Bulgakova lugas interpretētājiem, noteicis tās sarežģīto skatuves likteni.

«Moljērs» Maskavas Dailes teātrim tika iesniegts 1930. gadā. (Līgums par šī darba iestudēšanu bija noslēgts arī ar Ļeņingradas Lielo dramatisko teātri, taču tas autoram paziņoja, ka uzvedums tiek atcelts.) Mēģinājumus Dailes teātri, kurus vadīja N. Gorčakovs un pats M. Bulgakovs, ļoti novilcināja teātra neizlēmība. Rezultātā šis darbs, kurā bija ielikts tik daudz autora sirdsasiņu un kaismes un kuram bija veltīti 290 mēģinājumi, piedzīvoja tikai septiņas izrādes un tika noņemts no repertuāra. Teātra zinātniece M. Strojeva Bulgakova lugu neizpratni izskaidro ar proletkultisku noskaņu ietekmētu vēlēšanos «radīt kādu ķīmiski tīru proletārisku kultūru». (*Строева М. Режиссерские исполнения Станиславского. М., 1977.*)

«Moljēra» iestudējuma tapšanu vēl saasināja autora nesaskaņas

ar teātri un pretrunas pašā teātrī. 1935. gadā, kad I. Moskvins jau bija atteicies no Moljēra, bet N. Hmeļovs no Luija XIV lomas, iestu-dējumu savās rokās pārņēma K. Staņislavskis, kurš pārgurušajam dramaturgam izvirzīja virkni pretenziju. Ilgstošo mēģinājumu un strīdu novārdzinātais Bulgakovs rakstīja draugam: «Aktieru klāt-būtnē viņš man sāka stāstīt par to, ka Moljērs ir ģēnijs un kā šis ģēnijs jāattēlo lugā. Aktieri plēsonīgi nopriecājās un sāka prasīt, lai viņiem palielina lomas.

[. .] Tas viss ir primitīvi, bezpalīdzīgi, nevajadzīgi. Tagad sēžu pie eksemplāra, bet roka neceļas.» Mēģinājumos Bulgakovs ar pret-runīgām jūtām, kurās mijās sajūsma ar niknumu un izmisumu, sekoja tam, cik dziļi Staņislavskis izstrādā dažas epizodes un kā tāpat — garāmejot sagrauj un iznīcina citas — ne mazāk svarīgas. Beidzot rakstnieks pārstāja apmeklēt mēģinājumus.

Taču secināt, ka Staņislavska un Bulgakova domstarpību pa-matā bija vienīgi režisora prasība, lai lugā tiktu demonstrēta Mol-jēra ģenialitāte, nozīmētu vienkāršot šīs domstarpības. Viens no būtiskākajiem nesaskaņu cēloņiem bija viņu māksliniecisko rokkrastu atšķirība. Staņislavskis tiecās Moljēra traģēdiju atklāt episki vēstījošā stilā, paplašinot «dotos apstākļus» un laikmeta raksturo-jumu. Bulgakovs turpretī bija uzrakstījis drāmu, kurā notikumu un pārdzīvojumu konkrētība izpaužas īpatnējā, brižam it kā fantasma-goriskā izteiksmē, komiskās un traģiskās neatbilstībās. Neparasts kaislību blīvums un spriegums tajā apvienojas ar romantisku ironiju, traģēdija un grēksūdze brīvi saplūst ar grotesku un farsu. (Šāda izteiksme savu māksliniecisko kulmināciju sasniedz M. Bul-gakova romānā «Meistars un Margarita».) Šīs lugas stilistiskās īpatnības Staņislavskis pietiekami nenovērtēja, un te arī slēpās viņa un Bulgakova konflikta dziļākais cēlonis.

Taču arī Staņislavskis, kā raksta M. Strojēva, Moljēra likteni uztvēra dziļi personiski. «Viņš izvadīja to cauri savai dzīvei mākslā, cauri viņam tuvajai vientulības, nesapratnes izjūtai, cauri savai mākslinieka sāpei. Viņam gribējas, lai pirmajā plānā izvirzītos tieši šie lomas motīvi, bet egoisma, glēvuma un pazemības iezīmes atkāptos ēnā. Citādi viņš nevarēja iedomāties «šī cilvēka dzīves traģiskās melodijas skanējumu.» Galvenais, par ko raizējās Staņislavskis, — lai Moljērs skatuviskajā atveidā ne-pārvērstos par Moljēriņu.

Tomēr mēģinājumi tika pārtraukti: teātris aizbrauca viesizrādēs, Staņislavskis (kuram tobrīd bija jau 72 gadi) devās uz sanatoriju. Ap «Moljēra» izlaidi sabiezēja saspringta un nervoza atmosfēra. Trupa nolēma, ka N. Gorčakovs pabeigs uzvedumu viens pats.

Slimais Staņislavskis tika it kā atstādināts, tādēļ pie mēģinājumiem pat tad, kad varēja tos atsākt, viņš vairs neatgriezās.

Beidzot iestudējuma liktenī iejaucās V. Ņemirovičs-Dančenko, kurš kā lielāko trūkumu novērtēja vēlēšanos pārtaisīt lugu. Taču iestudējumā vairs nebija iespējams kaut ko kardināli mainīt. Lai gan Staņislavskis bija aktierus virzījis uz vērienīgu lugas konflikta traģiskās būtības atklāsmi, Ņemirovičs-Dančenko uzvedumu novērtēja kā «vēsturisku melodrāmu». Novirze uz melodramatiskās stihijas pusi acīmredzot radās tādēļ, ka vairāki aktieri lielo konfliktu sasicināja, atšķaidīja. V. Staņicina tēlotā Moljēra jūtu un pārdzīvojumu amplitūda sasniedza tikai melodrāmas līmeni, nepaceļoties līdz traģiskiem augstumiem. Izrāde publikā guva trokšņainus panākumus, taču tā vairāk atklāja karaliskās varas spēku nekā Moljēra lielumu, jo uzveduma centrā negaidīti izvirzījās M. Boldumana Luijs XIV. Visa rūgtā «Moljēra» inscenējuma vēsture, kā raksta M. Strojeva, galīgi laupīja Staņislavskim vēlēšanos strādāt par režisoru. Maskavas Dailes teātrī viņš vairs neiestudēja nevienu izrādi. Arī Bulgakovam palika rūgtums uz visu mūžu.

Arī pēc Bulgakova nāves «Moljērs» iestudēts reti. Septiņdesmito gadu sākumā K. Rudņickis atzina, ka Bulgakova iecere vēl līdz šim nav iemiesota visā tās traģiskajā skaistumā, nav īstenota ar to dedzinošo sāpi, kas dzirdama lugā. Sajā ziņā domas dalās par Anatolija Efrosa iestudējumu Maskavas Ļeņina komjaunatnes teātrī 1966. gadā. Interesanti iecerētajā uzvedumā plaša jēdzieniska ietilpība un alegoriska tēlainība tika atvēlēta scenogrāfijai, kuras galvenais elements bija liels krucifikss. Kristus noliekto galvu sedza balta teātra maska. Pa labi un pa kreisi no viņa — «krustā sisti» teātra kostīmi, virs kuriem uzraksts «Комедианты господина...», kas radīja asociācijas nevis par karaļa, bet dieva tā kunga komediantiem un Kristu kā aktieri. Un mākslinieku, kurš, līdzīgi Kristum, uzņem sevī visas cilvēces mokas un kuru piesit krustā varas despotisms un nodevība. Šī ideja, plaši izvērsta un papildināta ar dažādiem aksesuāriem (kostīmiem, kas pauda spilgtu un izaicinošu teatralitāti, dažādās grimāsēs savilktām teātra maskām u. c.), skanēja visā uzvedumā. Interesants bija A. Peļevins Moljēra lomā; viņa kalpu Butonu kaismīgi spēlēja Ļ. Durovs, Muaronu — V. Smirņickis. Izrāde ar savu skaudrumu mākslinieka un varas tēmas risinājumā izsauca dzīvas diskusijas. Tās formas vērtējums bija krietni pretrunīgāks. Tā, piemēram, K. Rudņickis rakstīja: «Interesantais un nozīmīgais inscenējums bija divu pēc būtības nesavienojamu principu sadursmes rezultāts: starp Bulgakovam viscaur piemītošo polifonismu, tieksmi saskaņā ar sarežģītiem teatrālā

Drāmas teātris. M. Bulgakova «Moljērs» (1978).
A. Jaunušans — Moljērs,
A. Liedskalniņa — Madlēna
Bežāra



kontrapunkta likumiem vienlaikus attīstīt vairākus dramatiskus motīvus, te tuvinot, te atdalot tos citu no cita, te apvienojot vienā kopējā traģiskā skanējumā, te pārraujot ar rotaļīgu skerco, — un starp to monohromatismu, vienas tēmas dominantī un viennozīmību, kas, manuprāt, diezgan ilgi kavēja Efrosa talanta attīstību.»

1973. gadā M. Bulgakova «Moljēru» uz Ļeņingradas Lielā dramatiskā teātra skatuves iestudēja aktieris Sergejs Jurskis, kurš pirmoreiz uzstājās kā režisors un pats ar neizsīkstošu enerģiju un lielu māksliniecisku temperamentu spēlēja galveno varoni. Viņam izdevās atklāt gan Moljēra dabas kaislīgumu, gan pretrunīgās attiecības ar karali, gan traģismu dziļu satricinājumu brīžos, gan sava varoņa morālo šķīstīšanos un apskaidrību finālā. Sajā

iestudējumā, kas bija diezgan tuvs Bulgakova iecerei, kā atzīmējusi kritika, luga «atmirdzēja jaunās krāsās». (Нинов А. Два Мольера. — Хеба, 1974, № 3, с. 210.)

Latvijā M. Bulgakova darbs uzvests Krievu drāmas teātrī (1971. gadā, režisors L. Beļavskis). Taču šis uzvedums neatklāja lugas autora iecerēto, jo akcentēja galvenokārt tikai Moljēra personisko drāmu, traktējot viņu kā cēlu cietēju. Rakstot par M. Hižņakova «maksimāli jūtīgo nervu spēli» titullomā, teātra zinātnieks B. Reihš secināja: «... šis vakars bija vienīgi patikams, pieklājīgā kulturālā limenī veidots sarikojums ar dažiem nozīmīgiem aktieru sniegumiem.» Taču tas nebija tas satriecošais, ļoti nežēlīgais stāsts par izcila mākslinieka traģēdiju, kādu ir pamats gaidīt no šīs lugas interpretācijas.

Tādēļ jo lielāks ir gandarījums, ka Ādolfa Šapiro izpratne par Moljēra personības un dzīves drāmu un lugas sabiedrisko kontekstu ir pietuvināta Mihaila Bulgakova skatījumam. To pašu var teikt arī par galvenās lomas atveidotāju Alfrēdu Jaunušanu un vairumu Drāmas teātra aktieru. Kopumā Ā. Šapiro ir uzminējis arī lugas stilistisko īpatnību.

Scenogrāfa Andra Freiberga uzstādītās melnzeltītās lādes nes ietilpīgu funkcionālu un emocionālu slodzi un būtiski piedalās uzveduma tālainības veidošanā. Jau pirmajos uzveduma mirkļos sevi piesaka tai nervozā un slimīgi uzbudinātā teātra atmosfērā, kādā nāksies eksistēt A. Jaunušana Moljēram. Trupas aktieru steidzīgie pārskrējieni, plivojošās sveces, steigā uzmetie apģērba gabali, karaļa miesassargu nervus stindzinošā teātra telpu pārbaude — tas viss raksturo milzīgo sasprindzinājumu teātrī karaļa apmeklējuma dienā. Moljēra pirmā nozīmīgā triumfa dienā. Un A. Jaunušana varonis, uzlicis melno āksta parūku un masku, zemu klanās un šķebinoši glaimīgi pateicas karalim...

Te sāk darboties tā «neglītuma estētika», kas šokēja Bulgakova laikabiedrus un dažos rada zināmu barjeru pret A. Jaunušana tēlojumu šodien. Bet būsīm iecietīgāki pret šo norūpējušos un pārmērīgi satraukto vīru! Uz viņa pleciem ir veselas trupas liktenis, un tikai visvarenā karaļa aizbildniecība spēj tai nodrošināt kaut cik stabilu eksistenci. (Cik stabila ir eksistence, kas atkarīga no viena karaļa vārda vai smaida, mēs redzēsīm vēlāk.) Bet pašlaik Moljērs ir laimīgs: karaļa labvēlība sola tik sen, tik karsti ilgoto mieru un nodrošinājumu gan viņa trupai, gan viņam pašam.

Kad Moljērs ar savu trupu atgriezās Parīzē, pilsētā, no kuras viņš pirms divpadsmit gadiem izputināts un apkaunots bija spiests doties projām klaiņojoša komedianta gaitās, viņam bija jau



J. Kubilis — Luijs XIV, A. Jaunušans — Moljērs

trīsdesmit seši gadi. No tēva Žans Batists bija mantojis karaļa kambarkunga godpilnos pienākumus, kas atļāva uzturēties galmā. Paša izvēlētā likteņa daļa — aktiera darbs, mūžīgās naudas un maizes raizes, parādu cietums, kur viņu noveda teātra bankrots, nogurdinošā klaiņošana pa provinci, kur Moljēru bieži izsmēja, kad viņš tēloja cēlā traģēdijā (liktenis bija lēmis, ka neizskatīgais Moljērs ar savu dziļo, netradicionālo traģēdijas izjūtu bija dzimis tieši izcils komēdijas aktieris), un trokšņaini aplaudēja, kad viņš spēlēja, pēc paša domām, muļķīgu farsu, — tas viss bija pagalam nomocījis slimīgo, pārvērtīgo Moljēru. Bez tam, kā raksta kāds no Moljēra biogrāfiem, ģenialitāte acīmredzot bija pārāk smaga nasta apkārtklīstošam komediantam, un viņa trupas locekļi it bieži dabūja sajūst pārmērīgā darbā un sasprindzinājumā nodzītā Metra brāzienus.

Pārāk vēlu pie šī priekšlaikus novecojušā vīra bija atnākusi slava un monarha labvēlība, lai viņš tajā neiekostos ar zobiem kā zebiekste. Moljērs, kurš vislabāk zināja, cik nedroša ir komedianta slava, bija gatavs ne tikai kost un plēst līdz asinīm, bet arī lišķēt un glaimot, lai tikai izplēstu no dzīves savu tiesu. Franču vēsturnieks Mišlē rakstīja: «Moljērs rāvās uz pusēm, mētādamies starp divām lomām, kuras liktenis viņam bija iedalījis.

Taču vispirms viņš bija karaļa sulainis, kurš klāj karalim gultu un vienmēr stāv sardzē galmā — šajā nemitīgās cīņas laukā. Viņš tvēra esošo un uzminēja nākotni. Šie milzīgie pūliņi turpinājās astoņus gadus, un tad Moljērs aizgāja bojā.»

A. Jaunušana Moljērs nes sevī gan Mišlē izteiktā pārmetuma pamatojumu, gan tā attaisnojumu, likdams izjust arī skatītājiem šī ģeniālā cilvēka likteņa dramatisko pulsāciju: gan nomācošo atkarību un nemitīgos pazemojumus, kas kļūst aizvien izsmalcinātāki, gan īslaicīgos radoša prieka mirkļus, kas atplaisnī sarunā ar Bežāra kundzi, kad vienu brīdi it kā ieraugām Moljēru atkal jaunu un spēcīgu, gan triumfu pilī, ko apdraud apkārtējo nenovīdība, gan to dzīves, slavas un mīlas negausību, kas sadedzinās viņa varoni.

Mīlestība pret jauniņo Armandu Moljēram ir izmisīga mīlestība kā uz dzīvi, tā uz mākslu. A. Jaunušana varonis slāpst Armandas jaunības, tā radošo spēku pieplūduma, ko šī mīlestība var sniegt. Par to viņš gatavs atdot visu: «Es gribu dzīvot vēl vienu mūžu! Ar tevi! Es samaksāšu, es samaksāšu par visu... Es padarīšu tevi par pirmo aktrisi!» Bet viņš vēl nezina, ka maksāt vajadzēs tik dārgi — gan par savu talantu, gan par šo mīlestību — un ka tieši šīs laulības, apvainojot Moljēru asinsgrēkā, viņa lugu pretinieki izmantos, lai galīgi viņu pazudinātu.

Bulgakovam Moljēra mīlestība pret Armandu — viņa iespējamo meitu ir ģēnija dabas patvaļa. Tā Puškina savā laikā rakstīja par Bairoņu: «Pūlis... savā zemiskumā priecājas par dižākā pazemošanu, par varenākā vājumu. Tas sajūsminās, atklājot kādu nelietību. Viņš irniecīgs tāpat kā mēs, viņš ir zemisks — tāpat kā mēs! Jūs melojat, nelieši: viņš irniecīgs un zemisks, bet ne tā kā jūs, — citādi.» (Пушкин-критик. М., 1950, с. 107.)

Moljērs bija pārāk gudrs, lai neparedzētu šo nevienlīdzīgo laulību sekas. Savos darbos viņš jau iepriekš izdzīvoja visus neuzticības variantus un greizsirdības mokus. Kādu ciešanu elli Moljēram vajadzēja nest savā sirdī, ja gandrīz visās viņa lugās ir risināta piekrāptā vīra tēma. Bet savas sirdsmokas mākslinieks bija spiests ietērpt āksta ģērbā, jo viņa pienākums bija uzjautrināt karali. Versaļas svētkos Moljērs kā meža dievs Pāns jautri lēkāja uz āža kājas, lai gan sirds viņam vai lūza, redzot, kā ap Armandu lakstojas pūderētie marķīzi.

Cerēto harmoniju un mieru ģimenē dzīves notrenktais Moljērs neatrada. Viņš apzinājās savu postošo kaislību, taču... «Manī ir tieši tik daudz saprāta, lai izprastu savu vājumu, bet nav ne ma-

zākās iespējas pār to valdīt,» — tā Moljēram liek sacīt pamfleta «Slavenā komediante» (par Armandu Bežāru) autors.

Visus šos momentus ieprogrammētā un koncentrētā veidā es atrodu Ādolfā Sapiro uzvedumā. Dažādās izrādēs ar atšķirīgu emocionālu intensitāti un dziļumu izskan A. Jaunušana Moljēra vārdi Madlēnai, kurus pavada neiecietīgs žests: «Tā ir kaislība.» Sie vārdi izsaka visu. Cilvēks, kura talants un arī cilvēciskās vējības ir spēcīgākas par viņu pašu, — tāds ir M. Bulgakova, Ā. Sapiro un A. Jaunušana Moljērs. Taču sava varoņa ciņu par savu mākslu A. Jaunušans attēlo vispārliciecināšāk. Diemžēl to nevar teikt par viņa pretiniekiem, kuri uzvedumā ir bālasinīgi, mazinteresanti un tikai vienā plānā veidoti. Izņēmums ir Ģirta Jakovļeva tēlotais arhibīskaps Šarons pāris ainās un Saules karalis, kuru ar graciozu, artistisku eleganci atveido Jānis Kubilis. Vakariņas pie karaļa ir spīdoša abu aktieru divspēle. Cik salds A. Jaunušana varonim ir triumfa malks, lai gan viņš šajā satraukumā tik tikko spēj to norīt! (Monarha labvēlības gļaudīts, Moljērs ir gatavs kaut vai visas savas komēdijas pārtaisīt par baletiem, ja karalim tik ļoti patik balets, nemaz nepamanīdams, kā pamazām izvirst viņa talants...) Moljēra un karaļa attiecības atspoguļotas visā to cilvēciskajā sarežģītībā un pretrunīgumā. Aiz J. Kubiļa varoņa iecietīgās, nevērīgās laipnības aizvien reljefāk ar stindzinošu skaidrību atklājas viņa bīstamība un gudrais despotisms. Un traģiski ir tas, ka A. Jaunušana Moljērs pie karaļa vērsas ar patiesu uzticību, cieņu un dievināšanu, kam, protams, jausca klāt arī piesardzība un pazemojuma rūgtums, ko izjūt katrs gudrs cilvēks, glaimojot varai. Taču līdz pat pēdējam brīdim Moljērs glabā kaut kādas ilūzijas, ticību, izjūtot dīvainu sava aizstāvja un reizē pretnieka personības valdzinājumu.

Tikai tad, kad karaļa labvēlība zaudēta un tātad zaudēts viss, caur ciešanām un izmisumu nāk apskaidrība. Tikai tad A. Jaunušana Moljērs saprot, cik vērti ir bijuši viņa un visas trupas mūžīgie baiļu sviedri šī labi audzinātā tirāna klātbūtnē, mūžīgie kompromisi un savas pašcieņas nožņaugšana. Tikai tad Moljērs saprot, ka sevis paša un sava talanta cienīgs viņš ir bijis tad, kad rakstījis, nedomājot ne par saviem ienaidniekiem, ne par karali. Tagad A. Jaunušana varonim gribētos kliegt aiz kauna, pazemojuma un sāpēm, taču šī izmocītā dvēsele pat to vairs nespēj un protesti noslāpst kalpa Butona (kuru visai haotiski tēlo E. Maisaks) uztrauktajos klusinājumos. Tikai pirms nāves A. Jaunušana Moljērs paspēj «parādīt pigu» vienam no saviem nāvīgākajiem ienaidniekiem — marķīzam d'Orsiņji. Pēc tam viņš sabrūk, taču mirst, kaut

uz mirkli atkal kļuvis iekšēji neatkarīgs un brīvs. Mirst, «parādījis pīgu» laikmetam, kura tikumus šajā iestudējumā izteiksmīgāk par visiem pamfletiem raksturo divu spožo kungu — de Šarona un d'Orsiņji spļaudišanās «divkauja».

Beigusies šī drudžainā, saraustītā, ciešanu un skandalozas slavas pārpilnā mākslinieka dzīve. Moljērs turpina dzīvot arī nākamajos laikmetos, bet tie, kuri padarīja viņa dzīvi nepanesamu un viņa traģēdijā spēlēja galvenās lomas, pamazām pārvērtušies par nenozīmīgiem vēstures statistiem. Tāda ir lielas mākslas un varas attiecību dialektika. Ā. Šapiro izrāde ar savu uzsvērti saspīlēto, steidzīgo temporitmu un drudžaini ritmiskajām intermēdijām liek mums asi un sāpīgi izjust varas mehānisma dragājošo, demoralizējošo ietekmi uz mākslu. Neparasti trausmaini, nervozi un satraucoši ir arī cilvēku attiecību ritmi šajā uzvedumā, kas precīzi atklāj M. Bulgakova piesātinātā dialoga eksplozīvos izverumus. Gandrīz visi iestudējuma varoņi it kā staigā virs cilvēcisko kaislību krāteriem — vēl kvēlojošiem un pusaizbērtiem, arī rāmais Lagrānžs (L. Grabovskis), uzticīgā Moljēra draudzene Bežāra kundze (A. Liedskalniņa vai A. Kairiņa), jaunā, koķētā Armanda (M. Feldmane vai G. Virkava) un citi. Tikai spēji uzliesmojumi, pēkšņa zemuguns iegailēšanās nodod viņu kaislo dabu. Šis zemuguns sprīkstis ir tās, kas saārda harmoniju, kas sāpīgi apdedzina citus cilvēkus. Un Moljēra un viņa līdzgaitnieku dveselē ir šis savtīgo un egoistisko dziņu komplekss, vājību un kārību elle. Tikai katram šī elle ir citāda. Un izpirkšana un nožēlas arī citādas. Taču «Moljēra» uzvedums nespētu mūs ilgstoši un nopietni saistīt, ja tas atklātu savu varoņu vājumu vien. Iestudējuma veidotāji ļauj mums viņos saskatīt arī debesis — tās radītāja debesis, kas cilvēku paceļ pāri ikdienībai un — kā Moljēru — arī pāri savam laikam.

Izrāde beigusies. Trīs stundas mēs esam it kā karājušies starp debesīm un ellī, līdzjūtuši Moljēra kaunam, pazemojumiem, neprātīgas liksmes un triumfa brīžiem, ciešanām un apskaidrībai. Arī A. Jaunušans ir izvadījis Moljēru cauri savai dzīvei mākslā, šajā lomā atklādamies tikpat lielā (vai vēl skaudrākā) atvērtībā un brīžiem arī neaizsargātībā kā Pirosmāni. Viena atziņa pēc izrādes uztverē iegriežas ar īpašu iedarbes spēku — tā, kas aicina milēt un saudzēt cilvēku, saudzēt mākslinieku un darīt to nevis tad, kad slava viņu ir uzcēlusi uz pjedestāla, bet tūlīt, šobrīd, ikdienā, kad to izdarīt ir visgrūtāk. Režisora un galvenās lomas tēlotāja spēja pacelt Moljēra tēmu traģiskā augstumā un vispārinājumā šķiet galvenā uzveduma vērtība.

«Moljērs» Drāmas teātrī tā mākslinieciskās realizācijas ziņā ne-

būt nav pilnīgs uzvedums. Iebildumus var izraisīt gan vairāku intermēdiju smagnējais, brīžam haotiskais izpildījums un uzmačīgās, mākslinieciski raupji izstrādātās metaforas, gan dažas stilistiski neizturētas ainas, kad režisoram nav izdevies «uzvarēt» aktierus un Bulgakova iecerētās romantiskās noslēpumainības un fanātisko kaislību sabiezīnājuma vietā radies garlaicīgs episks vēstījums. Tas mazina galvenā konflikta traģismu un spraigumu. Vairāku aktieru skatuviskās organikas trūkums, spēle tukšgaitā bez dziļākas kopsakarības uzveduma kopējā tēlainības struktūrā sairdina «Moljēra» iestudējumu, īpaši tā «perifēriju». Taču «centra» — inscenētāja un galveno lomu tēlotāju darbs un griba lugas materiālu ir sacementējuši pārliecinošā domu un jūtu koncentrātā, kas raisa ietilpīgas asociācijas.

Savā laikā Pēteris Pētersons aicināja Drāmas teātra aktierus «noviikt bruņas», piebilzdam: «Tas laikam ir pēdējais upuris, ko laikmets — dīvais un mainīgais — lūdz no sava komedianta.» (*Pētersons P. Darbības māksla. R., 1978, 295. lpp.*) «Moljēra» uzvedumā mēs skaidri redzam tos aktierus, kuriem šis nežēlīgais lūgums ir pa spēkam. Un tie ir pirmām kārtām pats A. Jaunušans (lai gan atsevišķos brīžos lomas pirmajā daļā viņš šīs bruņas ir saglabājis), Ģ. Jakovļevs, A. Kairiša, A. Liedskalniņa, M. Zemdega, L. Grabovskis. Citi aktieri mēģina savas lomas veidot, slēpdamies aiz šīm bruņām, aiz ārējā raksturojuma, aiz teksta virsslāņa (V. Beķeris d'Orsiņji, V. Lūriņš Taisnprātīgā kurpnieka, E. Maisaks Butona lomā). Citiem loma prasījusi uzlikt jaunas bruņas (J. Kubilim Luija IV, M. Feldmanei un G. Virkavai Armandas lomā). Vēl citi ir it kā pusceļā uz šo bruņu nolikšanu (J. Skanis — Muarons u. c.). Cerams, ka šis svētīgais ceļš teātra darbā turpināsies. Tā varētu būt katra kolektīva darbā tik nepieciešamā radošā pretņa izjūta — starp tiem, kas nolikuši šīs bruņas, kas izjūt nepieciešamību to darīt, un tiem, kas to neizjūt vai nespēj izdarīt. Cerams, ka abas šīs puses teātra darbā mijiedarbosies un tālāk attīstīsies pirmās spēja vest sev līdzī otru.

Uz vērienīgu cilvēka un vides, cilvēka un sabiedrības attiecību apjēgumu teātri spētu virzīt arī S. Salteņa lugas «Prom, kaulainā, prom!» uzvedums (režisors Mihails Kublinskis). Taču inscenējuma paņēmieni te lielā mērā darbojas pretī skaidrai un mērķtiecīgai dramaturģiskā darba idejiskās struktūras atklāsmei — vispirms jau mainīgais, saraustītais temporitms, uzveduma abstraktais filozofiskums un mozaikveida princips, atvedinot galvenā varoņa

ētisko evolūciju. Tās emocionālās un jēdzieniskās ierosas, ko sniedz uzveduma vizuālais koptēls — baznīcas telpa ar augstām, krāšņi izrakstītām velvēm un kokā grieztiem soliem (scenogrāfs Gunārs Zemgals), šī simboliskā, no sadzīviskiem priekšmetiem attīrītā vide, kas acīmredzot iecerēta kā savdabīgs atskaites punkts gan uzveduma varonim, gan skatītājiem, — negūst pārliecinošu turpinājumu iestudējuma personāža attieksmju un konfliktu atklāsmē.

Luga ir par cilvēku dzīves pamatpatiesībām, un, precīzi un dziļi atklājot pašas šīs vienkāršās patiesības, varētu atklāties arī asociatīvie sakari un daudzpakāpju attiecības. «Atslēga», ar kuru šī luga slēgta Drāmas teātrī, ir tiši sarežģīta — ejot nevis no zemes dzīves uz filozofiju, bet otrādi; tādā kārtā tā atklāj haotisku pretenciozitāti un tukšumu tur, kur varēja būt aktīva aktieru doma, jūta un līdzsāpe. Labākajās izrādēs, kuras vieno kopīga aktieru izjūta, uzvedums no garlaicīga stāsta par likstām ar kādu govi tiecas pārvērsties smeldzošā, apskaidrojošā mūsdienīgā grēksūdžē. Uzvedums apliecina, ka Drāmas teātra aktieru spēks sakņojas cilvēcisko attiecību un darbības konkrētībā. Kur tās tiek mākslinieciski realizētas — kā Andrus un Ļukas divskatos (V. Lūriņš vai L. Grabovskis un M. Sika), kā Andrus un vectēva (I. Burāns) saspēlēs, kā skolas direktores tēla atklāsmē (H. Romanova vai A. Liedskalniņa) —, tur rodas emocionāli un domas ziņā spraigi skatuves dzīves mirkļi, mazas cilvēcības salīņas uzvedumā. Lugas problemātika, sarežģītais jaunā cilvēka gājums un Andrus raksturā ieprogrammētā vitālā doma par cilvēcības un labestības nosargāšanu, par ētiskas tīrības, skaidrības un cilvēciska siltuma salīņu radīšanu katrā mājā mūs varētu ieinteresēt. Taču šīs domas skatuviskais interpretējums ir ļoti pretrunīgs, sadrumstalots. Uzveduma jauktā stilistika, manuprāt, nav novesta līdz konsekvencei un skaidrībai, tādēļ tas kopumā nesasniedz iecerēto emocionāli filozofisko ietilpību un daudznozīmību. Uzveduma vispārinājuma slāņi atklājas samudžināti, darbība reducējas uz virsējo — saturisko slāni un nesaņem dziļāku impulsu, ko varētu sniegt literārais materiāls.

Pēdējā Drāmas teātra pirmsjubilejas iestudējumā — E. Skarpetas komēdijas «Skrandaiņi un augstmaņi» uzvedumā (Ā. Jaunušana rež.) skaistās, smalki izzīmētās P. Šēnhofa dekorācijas ar savu mirdzošo baltumu un debesu zilumu, kā arī asprātīgās itāliešu melodijas tiecas radīt veldzi skatītāju uztverei. Pēc pastīvā un izstieptā pirmā cēliena, kuru gausina detalizētie «sociālie akcenti», sākas īsta aktieriska uguņošana, kurā savureiz valdzina gan Velta Līne un Elza Radziņa Končetas lomā, gan izteiksmīgais skran-

daļu — džentlmeņu duets, kurā par pirmās vijoles tiesībām cīnās Jāņa Kubiļa Paskvāle, Ulda Dumpja un Rolanda Zagorska amizantais Feliče, kā arī Gaetāno, kuru Imants Adermanis un Juris Pļaviņš atveido ar skumju, centīgu nopietnību, piesātinot šī šķietami komiskā tēla skatuves dzīvi ar īsti dramatisku pārdzīvojumu. Ar precīzu un artistisku komēdijas nopietnā nerva izjūtu spēlē Eriks Brītiņš (Vičenco). Uzveduma otrā daļa gan brīžiem jūtami cieš no aktieru pārīorsējumiem un kostīmu bezgaumības — tas šķiet pārlietu klajš un vienkāršots skrandaiņu un augstmaņu pasaules pretstats. Sis vitālās komēdijas iestudējumā, kas brīžiem raisa skumjas asociācijas par cilvēka un vides attiecībām, par viņa patieso atbilstību vai neatbilstību šai videi, ar atturīgo un precīzo dzīvi savās lomās saista Maruta Feldmane un Voldemārs Soriņš.

Drāmas teātra jauniešu aktivitāte pēdējos gados vispār ir daudzsološa. Daļa teātra attīstībai dabisko, virzošo pretrunu uzrūga un izlauzās kā Drāmas teātra jauniešu patstāvīga izpausme jaunā režisora Valda Lūriņa vadītajā Andreja Upīša traģēdijas «Spartaks» uzvedumā. Lai gan jauniešu darbība vēl nesasniedza mākslinieciskas gatavības pakāpi, viņi tomēr apliecināja savu radītgrību un spēju patstāvīgi strādāt. Drāmas teātra jauniešu iestudējuma vērtības attiecas galvenokārt uz jauniem meklējumiem un atradumiem formā, un tās ir precīzā un skaudrā traģēdijas atmosfēra, drosmīgais skatuves telpas izmantojums, kas tiecas paplašināt darbības laukumu pa vertikāli (te īpaši jāmin vizuāli izteiksmīgais fināla risinājums, kas atspoguļo vergu sacelšanās sagrāvi), spraigā un profesionāli izstrādātā kustību dinamika, kā arī spēcīga muzikālā partitūra (komp. Z. Liepiņš un Im. Kalniņš), kas visam uzvedumam piešķir monumentalitāti. Izrāžu gaitā uzvedums ir krietni progresējis (to veicinājusi arī tēlotāju maiņa, īpaši nozīmīgajā Metrobija lomā, ko tagad atveido Uldis Norenbergs); sākotnējās idejiskās neskaidrības un kustību pašmērķības vietā tas kļuvis reljefāks domas ziņā, scēniski mērķtiecīgāks un kompakts. Nevar neredzēt, ka tas apliecina V. Lūriņa spēcīgo dramatisko izjūtu un vīrišķīgo režisora tvērienu. Cerams, ka nākotnē V. Lūriņa spēja vest aiz sevis aktierus un radīt spilgtas, jaunas formas nesīs vēl pārliecinošākus ieguvumus saturā.

Ar klusinātu, bet skaidri sadzirdamu balsi teātra galvenās tēmas — cilvēka un sabiedrības attiecību risinājumā iesaistās Drāmas teātra jaunieši ar savām individuālajām programmām. Koncertprogrammas teātra Aktieru zālei sagatavojusi L. Liepiņa (V. Belševičas dzejas kompozīcija «Es visu dienu biju madarās»), L. Cauka un B. Nollendorfa (M. Zālītes dzejas kompozīcija «Rīt

varbūt»). Īpaši piesaistīja pēdējā koncertprogramma — ar savdabīgo un dialektisko divu atšķirīgu dzejas cilvēku pretnostatījumu. Teātra lielajā zālē skatītājus ieinteresēja I. Burāna sagatavotais koncertuzvedums — R. Baha «Kaija, vārdā Džonatans Livingstons».

Caur pretrunām un noskaidrošanos teātris elpo un dzīvo uz nākamību. Un attīstās, nezaudējot radošā pretna izjūtu.

Juris Pabērzs

TOMER TEĀTRIS SĀKAS AR DRAMATURĢIJU

Rakstos un runās teātriem ne vienu reizi vien (visbiežāk A. Upīša Akadēmiskajam drāmas teātrim) izteikti pārmetumi par tendenci taisīt «smukas» izrādes, meklēt lētus panākumus ar inscenējumu ārēju spožumu un vērienīgumu, tīkami skatāmām dekorācijām un kostīmiem, efektīgu muzikālo apdari, neparastu, žilbinošu izgaismojumu utt. Dramaturģijas skatuviskā atklāsmē tādējādi dominējošs kļūst inscenējums (šā vārda visšaurākajā nozīmē), kas dažkārt aizplīvuro domu, saturu, respektīvi, izrādes dziļāko jēgu.

Tik tiešām, pārlaižot retrospektīvu skatienu ilgākā laika posmā redzētām izrādēm, tāds iespaids var rasties. Taču pamatā tas ir maldīgs. Ārējā spožumā pārlieku bagātu uzvedumu lielā īpatsvara cēlonis, manuprāt, nebūt nav kaut kāda «smukuma» meklēšana. Sakne ir kaut kur citur un dziļāk.

Teātra mākslas attīstība pašlaik (ne jau pirmo reizi) atkal viņa virspusē uznesusi režiju. Mūsdienīgs režisors baidās «nomirt aktieri» vai samierināties tikai ar lugas autora domas tulkotāja funkciju. Radošajā savienībā ar autoru un aktieri viņš grib būt vismaz pirmais starp līdzīgiem, visbiežāk — pirmais un vienīgais, dramaturgam atstājot, līdzībās runājot, iecerētās mākslas celtnes projekta autora un būvmateriāla sagādnieka, bet aktierim — būvstrādnieka lomu.

Praktiskā radošā darbā veidojas apmēram šāda aina. Režisors saņem lugu (visbiežāk — paša izraudzītu) un no tās kā izejmateriāla cenšas radīt savu izrādi, kuras īstenais autors ir viņš pats un kurai ar pirmavotu — dramaturga uzrakstīto lugu ir labi ja attāla līdzība. Darbu izpildei tiek pieaicināti attiecīgi būvstrādnieki — aktieri. Turklāt gadu gaitā izveidojies tāds stāvoklis, ka katrs režisors sapulcējis ap sevi savrupu aktieru brigādi (labskanības dēļ var teikt arī — ansambli), kuras sastāvs mainās tikai atkarībā no konkrētai izrādei vajadzīgā aktieru daudzuma.

Tātad — ir režisors, luga un aktieri. Jātop izrādei. Ja režisoram jārada pirmiestudējums, tad viņa uzdevums ir vienkāršāks. Jāpanāk

prioritāte vienīgi pār autoru. Izrāde jāveido tā, lai nevienam — skatītājiem, kritiķiem un pašam autoram — nebūtu šaubu, ka nopietna mākslas darba līmenī to pacēlusi vienīgi režija, mērķtiecīgi mainīdama lugā akcentus, izgaismodama stiprās un notušēdama vājās puses un apaugļodama izrādi ar noteiktu (protams, savu) koncepciju.

Sarežģītāk un grūtāk ir ar klasiku. Te jāpārtrumpo ne vien autors, bet arī klasiskā darba inscenējuma tradīcijas. Bet tradīcijas pārspēt nav viegli, jo tās summējas no labākā, kas atrasts, paveikts un sevi apliecinājis ilgākā laika gaitā. Tālab mēģinājumi pacelties pāri klasiķim un viņa lugu iestudējumu tradīcijām parasti lemti neveiksmei. Tam piemēru netrūkst arī latviešu teātru pēdējo gadu praksē.

Tā kā pārmetumi par izrāžu pārskaidrināšanu visbiežāk adresēti Akadēmiskajam drāmas teātrim, tad šeit arī meklēsim piemērus izteiktās domas ilustrēšanai.

Lūk, Annas Brigaderes pasaku luga «Maija un Paija». Par tās tagadējo iestudējumu gan negribas teikt, ka tas savā iecerē būtu pretrunā ar autores domu un lugas agrāko iestudējumu labākajām tradīcijām, par kurām runāt gan ir pagrūti, jo luga līdz šim divainā kārtā iestudēta retāk, nekā ar savām ētiskajām un estētiskajām vērtībām būtu pelnījusi. Lugas idejiskais kodols ir vienkāršības, sirds skaidrības un krietna darba cildinājums. Pasakas elementi šeit kalpo satura spilgtākai izgaismošanai, vieglākai uztverei, mazo skatītāju fantāzijas un iztēles rosināšanai.

Bet iznācis tā, ka, domādami par skatītāju fantāzijas rosināšanu, izrādes veidotāji ar režisoru Alfrēdu Jaunušānu priekšgalā pārāk lielu vaļu ļāvuši savai fantāzijai. Negribētos kaut kādas puritāniskas principialitātes dēļ nostāties pret mūsdienīgās skatuves tehnikas iespēju plašu un efektīgu izmantošanu. Piemēram, Paijas gandrīz vai reaktīvā uzspēršana no pazemes virszemē jau tuvojas cirka trika līmenim, taču te nekas nerunā pretī šajā notikumā ietvertajai domai — kāds darbs, tāda alga. Tāpat it kā pārlietu skaistā (izgaismojumā, plastikā, muzikālajā apdarē) Laimas valstība īstenībā labi atbilst bērnu dabiskajām alkām pēc patiesas, gaišas dailes. Taču šie katrā atsevišķā ainā tikai mazliet jūtamie inscenējuma pārspilējumi, kopā summēdamies, sastāda pārmērīgi lielu devu.

Apmēram tas pats sakāms par Ulda Stabulnieka dziesmām, kurām tekstus sarakstījis Armands Melnalksnis. Domāts labi. Sādas dziesmas varētu izrādei noderēt gan kā estētisks rotājums, gan kā idejas emocionāls pasvītrojums. Taču tādām literārajā formā rū-

pīgi izslīpētam, izsvērtam un izcentrētam darbam, kāds ir «Maija un Paija», tāds rotājums jau ir svešķermeņi.

Uzvedumā pietrūkst brigaderiskās vienkāršības un skaidrības, kas vismaz pasaku lugās ir Annas Brigaderes daiļrades būtiskākā iezīme, kas sintezē daiļdarba saturu un formu. Uz šī pamata tad arī bija balstāms lugas skatuviskais tulkojums. Praksē iznācis citādi. Lai gan izrādē ir daudz atzinīgi vērtējamu panākumu gan aktieru, gan inscenējuma vadītāja Alfrēda Jaunušana, scenogrāfa Gunāra Zemgala, kostīmu mākslinieka Andra Freiberga un komponista Ulda Stabulnieka veikumā, tomēr šie atsevišķie labie darbi nav devuši tikpat labu kopdarbu. Inscenētāja degsmes pārkarstēs, sintezējošais elements it kā pārdedzis, un sastāvdaļas īsti neturas kopā.

Sis, protams, nav tas ekstrēmais gadījums, kad režisors, ignorēdams lugas pamatideju, dramaturģisko materiālu izmanto savas — autora iecerei svešas koncepcijas izvirzīšanai priekšplānā. Tas ir tikai mēģinājums papildināt, «bagātināt» klasiku. Tāpēc arī zaudējumi nav tik lieli.

Ar nule teikto un turpmāk sakāmo nav domāts ne vismazākā mērā vērsties pret režisora patstāvību un meklējumu brīvību. Režisors ir suverēns mākslinieks. Viņš taču izrauga gan autoru, gan lugu. Un, kad šis vissvarīgākais lēmums ir pieņemts, režisoram jāklūst par autora domu un cīņu biedru. Tikai tādā veidā viņš var iegūt bāzi gan scēniskiem meklējumiem, gan savas koncepcijas izveidei.

Alfrēda Jaunušana darbā pie latviešu klasikas ir arī tādi pozitīvi piemēri. Tāds bija Raiņa «Pūt, vējiņi!» iestudējums, tāds ir arī Blaumaņa komēdijas «Skroderdienas Silmačos» pēdējais atjaunojums.

Šiem inscenējumiem ir viena kopīga īpašība, kas tos padara par vienreizējām parādībām mūsu skatuves mākslā. No vienas puses, te ir pilnīga saskaņa ar autoriem lugu satura atklāsmē, tāpat cieņas pilna attieksme pret šo mūsu dramaturģijas un teātra vēsturē vispopulārāko lugu iestudējuma tradīcijām. No otras puses, abās izrādēs rasti jauni, agrāk nepazīti momenti tēlu psiholoģiskajos un sociālajos raksturojumos, kā arī šo tēlu attiecību izveidē un novērtējumā. Tāds auglīgs novatorisms iespējams vienīgi tad, ja režisora meklējošā doma virzīta uz to pašu mērķi, kas, lugu rakstot, bijis autora acu priekšā. Un vēl nepieciešams, lai autors un režisors būtu domubiedri arī jautājumā par mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu izvēli (žanrs, stils utt.).

Ievēribas un atdarināšanas cienīgs paraugs šajā ziņā ir Blaumaņa komēdijas «Skroderdienas Silmačos» jaunākais iestudējums Akadēmiskajā drāmas teātrī. Izrādes programmā tas nosaukts par Alfrēda Amtmaņa-Briedīša iestudējuma atjaunojumu. Šajā formulējumā ir cieņas apliecinājums Alfrēdam Amtmanim-Briedītim, kura autoritāte un mākslinieka personības pārliecības spēks 1955. gadā atdeva aktīvai skatuves dzīvei šo visu laiku populārāko latviešu komēdiju. Pēc tam izrāde atjaunota jau divas reizes. 1965. gadā to izdarīja pats Alfrēds Amtmanis-Briedītis sadarbībā ar Zani Katlapu. 1969. gadā, kad abi šie režisori jau bija aizgājuši no dzīves, to veica Alfrēds Jaunušans un Mihails Kublinskis. Bet attiecībā uz jaunāko — 1975./76. gada sezonas atjaunojumu šāds apzīmējums ir visnotaļ aptuvens un relatīvs. Teātrim nevarētu pārnest, ja izrādes programmā par atjaunošanu nebūtu teikts itin nekas.

Istenībā ir tā, ka atjaunotas vienīgi nolietotās dekorācijas, bet, piemēram, tēlotāju sastāvs mainījies pilnīgi. Gandrīz gadsimta ceturksnis šķir pamatiestudējumu no tagadējā. Ar bargu nenovēršamību darbojušies paaudžu maiņas un pēctecības likumi. Virkne centrālo lomu tēlotāju aizgājuši no dzīves (Anta Klints, Emma Ezeriņa, Mirdza Smithene, Zanis Katlaps, Reinholds Puriņš), citi kļuvuši mazliet vecāki un pārgājuši uz cita ampluā lomām.

Taču pārmaiņas skārušas ne vien tēlotāju sastāvu, bet arī (un tas ir pats būtiskākais) tēlu saturu. Vecie paziņas — kopš bērnu dienām iemīļotais Blaumaņa personāžs tagad dzīvo stipri vien citādā psiholoģiskā un sociālā atmosfērā, daži labs no viņiem mainījies arī raksturā, tāpat arī attiecībās ar citiem Silmaču ļaudīm, citādi uztver un vērtē visu to, kas notiek ar un ap viņiem.

Sevišķi krasas pārvērtības skārušas Dūdaru, līdz ar to krasi mainījušās viņa attiecības ar Antoniju. Ģirta Jakovļeva interpretācijā Dūdara tēls ir stipri tālu no tā pieticīgā, lēnprātīgā skrodermeistara, kādu to esam redzējuši agrākos komēdijas iestudējumos. Tagadējais iznesīgais un salīdzinājumā ar partneriem attapībā un dzīves gudrībā ievērojami pārākais un katrā ziņā modernākais Dūdars jau paspējis novērtēt situāciju un izdomājis, kā to izmantot savā labā. Uz mērķi — iegūt Antonijas roku un Silmaču saimnieka godu — viņš iet droši un noteikti. Un skaidri iezīmējas arī perspektīva — tas ir vīrs, kurš prātis turēt grožos gan saimniecību, gan saimnieci.

Dūdars jau tagad izvirzās par centrālo figūru izrādes norisēs, it kā nobīdot mazliet sāpus savus tuvākos partnerus — Antoniju un Aleksi.

Vai šāds tēlu attiecību un lugas dramaturģisko akcentu pārvietojums nav pretrunā ar Blaumaņa ieceri? Domāju, ka ne. Drīzāk otrādi. Tādā veidā mainot personāža vietu un svaru komēdijas tēlu sistēmā, režisors vairāk tuvojas tai latviešu lauku ļaužu dzīves uztverei un vērtējumam, kādu to Blaumanis parāda citās savās lugās, arī novelēs.

Tāpat neko no Blaumaņa humora labestības nav zaudējis Ābrama tēls, lai gan Ulda Dumpja veidojumā tas ir stipri atšķirīgs no agrāk redzētajiem tradicionālajiem un iemīļotajiem šīs lomas atveidojumiem. Kā raksturs Ulda Dumpja Ābrams kļuvis ļoti ietilpīgs. Vecā pauninieka dvēseles paletē netrūkst pat filozofisku un traģisku toņu. Dominējošais tomēr paliek sirds siltums, kura atturīgajām izpausmēm Uldis Dumpis atradis patiešām vienreizēju pievilcību.

Šīs atkāpes no tradīcijas tēlu raksturojumā un attiecību izsvērumā, lai arī no pirmā skatienu šķiet riskantas un apšaubāmas, patiesībā bagātina izrādi. It kā tiek paplašināta tā dzīves īstenības bāze, kuras atspulgs ir šīs raibās «skroderu dienas». Tādējādi esam ieguvuši apliecinājumu sen zināmai patiesībai, ka jaunas mākslinieciskas vērtības var atrast arī vecās, daudzkārt pārlūkotās dramaturģijas zelta raktuvēs. Vajadzīgs tikai režisors, kas prot dziļi rakt un redzīgi meklēt. Turklāt — rakt un meklēt vienīgi to, kas ir saskaņā ar lugu un tās autora nodomiem.

Pazīt un cienīt autoru — tas ir priekšnoteikums, kuru nerespektējot nav iespējami nekādi auglīgi režisoriski meklējumi. Uzskatāmi to atgādināja Turgeņeva komēdijas «Mēnesis uz laukiem» iestudējums 1976. gadā.

Savā ziņā tas ir unikāls gadījums. Pat tagad, modīgajos režisoru patvaļas laikos, reti gadās, ka pieredzējis un neapšaubāmi talantīgs režisors, kāds ir Mihails Kublinskis, lugu traktē tik acīm redzamā pretrunā ar autora ieceri. Bija patiešām skumji skatīties, kad šis ētisku un estētisku vērtību pārbagātās lugas tēlu dzīvi uz Drāmas teātra skatuves redzējām it kā greizā spoguļi parādītu. Nepatīkami pārsteidzoša šī vilšanās bija it īpaši tādēļ, ka inscenējumā nepazinām ne vien Turgeņevu ar viņa gudro, dziļas līdzjutības apgaroto skatienu uz cilvēku dzīvi, aso protestu pret trulo, dikdienīgo bezmērķību, kas šo dzīvi neglābjami sagandē, bet svešs likās arī pats Mihails Kublinskis, kura mākslinieciskajā rokrakstā esam raduši redzēt nesaudzīga analītiskuma un iejutīgas emocionālītātes sintēzi, turklāt savienojumā ar uzticību autoram (atcerēsimies Šekspīra «Henriju IV», Friša «Santakrusu», Ivaškeviča «Vasaru Noānā» un citus līdzvērtīgus iestudējumus).

Negribas domāt, ka atrast pareizo pieeju lugas jaunai atklāsmei būtu traucējusi vēlēšanās neatkārtot neko no tā, ko Turgeņeva šedevra inscenēšanā vairāk nekā pirms gadsimta ceturkšņa jau bija izmantojusi Vera Baļuna Drāmas teātrī un Aleksandrs Leimanis Jelgavas teātrī. Vēsturē aizgājušo (tomēr neaizmirstamo) iestudējumu tapšanas laikā Mihails Kublinskis vēl bija zēns, tāpēc atmiņas nevarētu ietekmēt tagad jau nobriedušā režisora domāšanu. Vaina nav meklējama pagātnē, bet gan mānīgi šodienīgajā, pseidomodernajā tēlu analizē un novērtēšanā, teiksim skaidri un gaiši — nevis cilvēka būtību aptverošā, bet gan anatomiski saskaldītā veidā.

Tālab iznācis, ka lugas centrālais tēls Natālija Petrovna izrādē ir gluži cita — dvēselē nesalīdzināmi nabadzīgāka un neinteresantāka salīdzinājumā ar to cilvēciskajās potencēs bagāto sievieti, kuru iepazīstam, Turgeņeva lugu lasot, un kuras smalko garīgo pasauli un skumjo likteņstāstu savā laikā bija izdevies atklāt Elzai Radziņai Jelgavas teātrī un Veltai Līnei Drāmas teātrī. Tagadējā iestudējumā Astrīdas Kairišas veidotā Natālija Petrovna izrādes gaitā it kā saskaldās divās daļās. Sākumā viss atbilst lugas garam un Turgeņeva ipšajai poētikai, kura vienādi spilgti izpaužas gan viņa prozā, gan dramaturģijā un kuras būtība ir lirisks psiholoģisms savam laikam būtisku problēmu risināšanā. Divspēlē ar Rakitinu (smalki niansētu tēlu veido Uldis Dumpis) Natālija Petrovna ir mazliet garlaikota, nepiepildītas dzīves nogurusi un apnikusi dāma. Bet aiz šā dižciltīgā «dāmiskuma» kā aiz plānas dvēseles ledus segas samanāmi dziļi iekšējās pasaules slāņi — pagaidām snaudoši, taču aktīvai, pilnvērtīgai dzīvei nobrieduši. Vajadzīga tikai apkārtnes garīgā klimata maiņa, kāds silts starojums, kas atkausētu ledu.

So uzdevumu lugas autors devis studentam Beļajevam, kurš ierodas muižā strādāt par mājskolotāju. Ar savu vitalitāti, dabiskumu, vaļsirdīgo godīgumu Beļajevs ir kā spirts pavasara vējš, kas, ielauzies piesmakušajā muižas viesistabā, sapurina un izvēdina tās iemītnieku dvēseles.

Taču tās pārvērtības, kas ar jaunā mājskolotāja ierašanos sākas Natālijas Petrovnas dzīvē, tagadējā iestudējumā nepavisam nav tās, ko iecerējis Turgeņevs un ko lugas tekstā (par zemtekstiem nemaz nerunājot) izlasīs jebkurš, kas ciena autoru.

Protams, pašas apkārtnes tik ilgi slāpētajā dvēselē ielauzies mīlestība, tik pēkšņi atmodinātā sievietiskā kaislība tēla dzīvi radikāli pārvērš ne vien prāta un emociju iekšējās norisēs, bet arī to ārējās izpausmēs. Taču šīs maiņas galvenā jēga ir tā, ka vispir-

mām kārtām atbrīvojas viss labais, dabiskais, skaistais, kas līdz šim varones dvēselē bija apspiests un aizplivurots. Un arī cīņā par savu mīlestību pret negaidīti uzradušos sāncensi Veročku Natālija Petrovna nevar, pareizāk sakot — nedrīkst «izlēkt» no Turgeņeva poētikas orbītas. Ostrovska tirgoņu sievu izrīcība šajā izrādē ir absolūti nepiedienīga. Tomēr mūsu teātris iet tieši šo aplamo ceļu.

Te tad arī redzam, kur nonākam, ja par izejas pozīciju tēla analīzei un veidojumam izvēlamies nevis konkrētās, autora dotās personas cilvēciskās īpašības saistībā ar sociālo un vēsturisko vidi, bet aprobežojamies ar bioloģiskiem un fizioloģiskiem faktoriem.

To, ka vaina slēpjas tieši aplamajā tēla iepazīšanas metodē, vedina domāt acīm redzamā kļūme Beļajeva tēla traktējumā. Nevajadzēja aizmirst, ka lugas sākotnējais nosaukums ir nevis «Mēnesis uz laukiem», bet gan «Students». Tātad autora iecerē Beļajevam bijusi titultēla nozīmība. Un tā nav tikai aktiera Rolanda Zagorska vaina vien, ka Beļajeva tēls līdz šādai nozīmībai nepaceļas. Runa nav par profesionālu varēšanu vai nevarēšanu. Tas ir tēla novērtējuma un izpratnes jautājums, kas iestudējumā atrisināts nepareizi. Par to, kā zināms, atbildīgs pirmām kārtām režisors.

Nav divu domu, ka tieši Beļajeva tēlā meklējama tā dzirkstele, kas izraisa eksploziju Natālijas Petrovnas dzīvē. Tiesa, šī eksplozija tiek ātri un samērā bezsāpīgi noslāpēta. Tādēļ jau Turgeņevs savu darbu kvalificējis par komēdiju. Notikums varēja risināties arī traģiski, bet tad būtu bijusi vajadzīga cita autora iecere un cita galvenā varone — kaija, kura iet bojā, bet pīļu dīķī vai vistu kūtī nepaliek. Turgeņevs izvērza citu problēmu, stāsta citu likteņstāstu. Par sievieti, kura pati noslāpē dabisko jūtu uzliesmojumu, pati samierinās ar tikami omulīgo veģetēšanu smacīgajā muižas viesistabā, upurēdama tai īstu dzīvi un īstu mīlestību. Tas vairs nav traģiski, bet bezgala skumji gan. Tādā vai līdzīgā veidā tā laika Krievijā nonāka ne viena vien Natālija Petrovna un neskaitāmi daudz viņas māsu un brāļu.

To, lūk, ar savu lugu gribēja atgādināt Turgeņevs. Sis pievilcīgi smalkā estētiskā formā izteiktais brīdinošais atgādinājums aktuāls arī šodien. Nav vairs Natālijas Petrovnas, nav tā laika apstākļu, toties vēl joprojām ir gan kaijas, gan arī pīles un vistas.

Turgeņeva luga mums vajadzīga ne vien ar savu saturisko aktualitāti. Skatītāju savīlņo, gandarījumu un baudījumu sagādā šā darba īpašā estētiskā daile. Arī no šā viedokļa tagadējais Beļajeva tēla bioloģizētais traktējums un veids, kā skatuviski risinās

Natālijas Petrovņas attiecības ar Beļajevu un arī ar Veročku, ir absolūti nepieņemams.

Ja padomāsim un pameklēsim, kur ir šās neveiksmes sakne, tad atradīsim to vienīgi režisora pozīcijā. Režisors atļāviens nostāties it kā pāri autoram, izmantojis viņa doto sižetu, viņa radītos tēlus, bet ignorējis gan lugas domu un idejisko ievirzi, gan īpašo Turgeņeva dramaturģijas poētiku.

Ar šiem pāris piemēriem itin nemaz nav gribēts mazināt vai degradēt režisora lomu izrādes tapšanā. Viņš ir un paliks vienmēr suverēns diriģents tajā radošo ļaužu ansamblī, kas veido iestudējumu un atdod to skatītājiem. Un, jo meklējošāks, patstāvīgāks un oriģinālāks būs šis diriģents, jo interesantāks un nozīmīgāks būs kopīgās spēles rezultāts. Tikai spēlēt vajag to, kas un kā rakstīts partitūrā, t. i., lugā. Atņemt izrādei autora klātbūtni un līdzdalību ir tas pats, kas doties tālā jūras braucienā bez kompasa un stūres.

Valentina Freimane

LASĪT LUGU DARBĪBA

Pārdomas «Tavas labās slavas» mēģinājumos

Vai mora Otello un blondās Solveigas, muižas istabenes Kristīnes un augstdzimušā kņaza Miškina drāmas man nešķita diženas un satricinošas? Un vai uzjautriņošas nerādījās lielas aizraušanās un liktenīgas vājības, ja viss notika šepat blakus, kaimiņos, ikdienā?

Regīna Ezera. «Zemdegas»

Šķita, ka lugu pazīstu labi. Gunāra Priedes «Tava labā slava» uzrakstīta 1964. gadā, nākamajā gadā iestudēta Akadēmiskajā drāmas teātrī. 1977. gadā iznākusi G. Bībera monogrāfija «Gunāra Priedes dramaturģija». Grāmatā šai lugai veltīta īpaša nodaļa, kurā literatūrzinātnieks iztirzā drāmas fabulu un konfliktu, personāža sistēmu, žanriskās un stilistiskās īpatnības, laikmeta iezīmes lūgā.

Fabula un konflikts patiešām īsos vārdos aptverams. Personāžs — trīs paaudžu pārstāvji. Trīs vidēja vecuma cilvēku «trijstūris», kurā trešo neredzam, veido sižetiskā konflikta pamatni. Brāļi Turki — slavenais komponists Armīns un viņa mazāk veiksmīgais brālis Osvalds, kurš lugas sākuma brīdī jau ieslodzīts cietumā par nelikumīgiem darījumiem, un Osvalda sieva Ilze, kuras gadiem ilgi noklusētā mīlestība piederējusi vairabralim un tagad izlaužas ar nesaudzīgu spēku. Jaunākā paaudze — Ilzes un Osvalda bērni Koknesis un Magone, kuri studējuši Ļeņingradā un vairākus gadus bijuši projām no mājām; viņu sen neredzētais draugs Roberts Lazdenieks; vietējā laikraksta redakcijas praktiķants Jānis Bruzītis. Vecākā paaudze — trīs sirmas dāmas, trīs dažādi vēsturiski precīzi Latvijā raksturīgi tipi. Lauma Lazdeniece — sarkanā strēlnieka Jēkaba Lazdenieka atraitne, vīra ideālu glabātāja, kuru Osvalds Turks no Arzamasas ataicinājis uz dzimto pilsētiņu pie mazdēla. Zeltīte Jankovska — sabiedriski aktīva pensionāre, nemietpilsoniska mietpilsoņe. Minna Krauze — Baltijas vāciete ar dziļām saknēm Latvijas zemē. Un viņu paaudzes

vienīgais vīrietis — vecais fotogrāfs Reinis Migla — dzīves gudrinieks, zināmā mērā mūslaiku rezonieris ar kameru, kas iemūžina patiesību.

Konkrētība, kāda valda tēlu veidojumā, attiecību iezīmējumā, darbības vidē, ļauj G. Biberam runāt par dokumenta ilūziju drāmā, par «fabulu kā no dzīves». Taču literatūrzinātnieks ievērojis arī ko citu — to lugas īpatnību, ko viņš dēvē par liriskas un bagātu asociāciju «pazemes ūdeņu strāvojumiem». Tos neatšifrējot, grāmatas autors tādējādi atstāj šos «pazemes ūdeņus» teātra ziņā. Nepārmētīsim viņam to, jo viņam ir savs attaisnojums. Vērojot, kā 1978. g. maijā Dailes teātri uz mazās skatuves veidojās «Tavas labās slavas» iestudējums, pārliecinājos, ka Priedes luga (un man gribētos to attiecināt uz šī autora dramaturģiju vispār) savas zemstrāvas, savas ieprogrammētās asociācijas, savu reālistisko metaforu noslēpumu atklāj vienīgi tad, kad rakstītais teksts pārtop dzīvu cilvēku darbībā. Tad it kā dokumentāli fiksētie dabiskie dialogi (patiesībā to konstrukcija ir augstākā mērā «mākslīga», ar mērķtiecīgu atlasīti un vārdu arhitektūru) ar cilvēku balsu tonalitāti, intonācijām un akcentiem iegūst jēgas dziļumu.

Režisors Arnolds Liniņš, sākdam darbu pie «Tavas labās slavas» neilgi pēc tik smalki atšķetinātās «Trīspadsmītās» jeb «Nāc uz manām trepēm spēlēties!», jau zināja un turēja prātā dramaturga rakstības īpatnību. Režisors nojauta Priedes lugā ārkārtējas iekšējās intensitātes avotus. Kāds īsti ir šis augstsprieguma avots, kā to padarīt visiem jaušamu, lai tas elektrizētu zāli ar tādu pašu spēku? Tāds bija režisora jautājums pašam sev. Lugā taču nav īpašu apstākļu, kas to varētu panākt, nav, piemēram, ārkārtēju notikumu un tēlu, poētiskas un filozofiskas teatrālas simbolikas. Tēma, fabula, vide ne ar ko nepiesaka šīs intensitātes nepieciešamību, to parasti rezervē lielai traģēdijai vai spilgtai, piepaceltai skatuves metaforai. Lugas personāžs savas problēmas risina ikdienišķas dzīves formā, un, kad lugas noslēgumā pienāk ziņa par Osvalda nāvi, tā dažam labam jau šķiet pārāk smaga slodze tik sadzīviskai vielai.

Taču lugas pirmo slāni režisors uztvēra kā rindu zīmju, kuras piepildītas ar dažādu un dziļu nozīmi. Ikdienišķie vārdi, pazīstamā reālā pasaule signalizē gan par cilvēka iekšējās pasaules noslēpumiem, gan arī liek domāt par cilvēka eksistences pamatproblēmām, tādām kā pašciņa un gods, laba slava un slava, cilvēks cilvēkam, patiesība un cilvēciskums, ilūzija un īstenība un citām, kas izrādē tiek nevis deklaratīvi akcentētas, bet gan asociatīvi raisās skatuves dzīves procesā. Priedes lugās reālās dzīves un sadzīves parādības



Dailes teātris. G. Priedes «Tava labā slava» (1978). M. Sneidere — Ilze, H. Liepiņš — Armīns Turks

slēpj sevī poētiskas metaforas potenciālu, ko spēj atbrīvot vienīgi īsta, koncentrēta un precīza aktierdarbība un režisora mērķtiecība. Vienlaikus tās ir arī gluži reālas parādības, kas pieder lugā atainotajai konkrētajai pasaulei.

Par Arnolda Liniņa režijas principu kļuva asociativitāte, tā sako, virzība uz nozīmju pārnēsumu. Literatūrzinātne ar šo terminu apzīmē apzinātu, uz asociācijām balstītu iekšējās struktūras veidošanas paņēmieni, literārajā darbā iekļautā dzīves materiāla modelēšanas principu. (Izmantoju V. Skrauča formulējumus rakstā «Asociāciju nozīme un funkcijas mūsdienu latviešu prozā», kas ievietots LPSR ZA A. Upīša Valodas un literatūras institūta rakstu krājumā «Vienotā daudzveidība», 1978, 140.—158. lpp.) To bez ierunām var attiecināt uz Priedes dramaturģiju.

Izvēršot un apdzīvojot autora doto detalizēto cilvēku attiecību modeli, aktieri vienlaikus «ceļ» arī tā metaforisko asociatīvo virs-būvi, neuzrakstīto, bet tekstā ieprogrammēto idejisko slāni. Kā jau teikts, galvenais priekšnoteikums te ir pašas zīmes, tātd —

aktiera izpausmes īstums, emocionālā intensitāte un psiholoģiskā precizitāte, tātad — skatuves dzīves stingri atlasīts dabiskums. Liniņa ciņa pret aptuvenību un nejaušību aktiera darbā šoreiz noritēja bez kompromisiem un paguruma. Arī ansamblis sekoja režisora ierosinājumiem ar ideālu atvērtību, izpratnes gribu un radošu aktivitāti.

Soreiz vairāk nekā jebkad režisora mērķis bija «atvērt aktieri», «uzārdīt viņa dziļāko cilvēcisko būtību», jo, kā režisors ne reizi vien uzsvēris, mākslinieks var iet uz tēlu vienīgi «caur savu cilvēcību». Neaizsargātas, ikdienā bieži maskētas un slēptas dvēseles grēksūdzi — lūk, ko mums dāvina «Tavas labās slavas» ansamblis. Tādējādi Liniņš tiecies Priedes lugā atbrīvot tai piemītošo, taču (kā daudz kas šī autora dramaturģijā) kautrīgi nomaskēto katarses enerģiju. Katarse — patiesa un dziļa —, pēc režisora domām, mūsdienu cilvēkam ir ārkārtīgi nepieciešama. Apzināti vai neapzināti viņš to meklē skatuves mākslā, meklē kā baismo un svēto brīdi, kad cilvēks līdzpārdzīvojot aizmirst pats sevi un, uzņemot mākslas radīto jauno realitāti, šajā kontakta liesmā sadedzina (kaut uz neilgu laiksprīdi) savas dvēseles grūzus un uzslāņojumus.

Viena no režijas problēmām bija: ar kādu inscenēšanas līdzekļu mēru veidot izrādes koptēlu? Lugas tekstā režisors bija ieraudzījis topošās izrādes struktūru, izjutis tās temporitma un vizuālā tēla kontrastainību, straujos pārsviedienus. Bija sapratis to, ka būtiskais atklāsies kontrastu mijā, pēc īpata atmosfēras pārtrauktības principa, emocionālu izrāvienu brīžos ar šoku noārdot intimitāti. Uz mazās skatuves nav pierasts samontēt intīmus un publicistiskus momentus, tuvplānu un vidējo plānu. Pēc «Kādas sēdes protokola», «Trīspadsmītās» Dailes teātrī un dažām veiksēm citos teātros nu jau ieviesies zināms tuvplāna un intīmās atmosfēras etalons, istabas teātra klišeja. Agrākā prieka inerce dažkārt ir grūti pārvarama. Taču režisora eksperiments pilnam attaisnojās.

Kad režisors ar aktieriem sāka darbu, viņš nedeva nekādu sīkāku eksplikāciju, atteicās no stingra konceptuāla zīmējuma nosprausšanas. Pirmo reizi ansamblī lasot lugu, režisors tikai uzdeva kamertoni iecerētajai pakāpeniskajai «nokāpšanai» lugas dziļākajos pamatslāņos. Sis kamertonis bija šķietami vienkāršs, taču aktieriem grūti izpildāms — nevienu neapsūdzēsīm, nevienu bez uzklaušanās nenosodīsīm, vispirms dzivosim situācijās kā dotie cilvēki un vienlaikus pētīsīm, kas mūsos pašos notiek un kāpēc.



G. Priedes «Tava labā slava». L. Bērziņa — Zeltīte Jankovska, A. Ābele — Minna Krauze, L. Zviģule — Lauma Lazdeniece

Tikai daži pirmie mēģinājumi veltīti «galda darbam», lugas lasīšanai un pārrunām. Lugu aktieri uzņem ar interesi, labvēlīgi, taču lielākoties bez īpašas sajūsmas. Jaunie pagaidām klusē. Daži vecākie šo to apšaubā. Vēlāk viņi visi apjautīs, ka īstā izpratne un līdz ar to aizrautība atnāk pamazām — darbojoties tēlā, dotajās situācijās.

Aktieru pretenzijas pret autoru sākumā ir dažādas. Vieniem šķiet, ka lugā pārlietu skaidri jaušama dramatiskā konstrukcija, viņus maldina Priedes lugu mānīgais sadzīviskums, tāpēc viņiem liekas, ka te būtu vajadzīgas dzīves plūdamam maksimāli pietuvinātas darbības norises. Cits domā, ka šī darba sadzīviskums, konkrētība ir vienīgais, kas te atrodams, tāpēc nebūtu vietas ne spilgtumam izpausmē, ne īstam spēkam izjūtā. Vēl cits pārmet, ka lugā trūkstot pārliecinošas tēlu rīcības motivācijas. Aktieru ceļojums dziļākos slāņos ir garš un mokošs. Lasot lugu, tas tikko sācies.

Režisors to zina. Tāpēc un tikai tāpēc Liniņš ir pret autoru klātbūtni mēģinājumos. «Aktieru runas par šādu aizvērtu lugu ir

kā putas,» saka režisors. «Sulu viņi sniegs nevis runāšanā, bet darbos. Autoram viss ir skaidrs, viņš visu ir izdzīvojis. Bet aktieris visu to noskaidro darbojoties. Sākumā, dabiski, ir jautājumi, vēlēšanās panākt skaidrāku tekstu, atvieglot, samazināt milzīgo grūtumu, nervu patēriņu, ko uzņemas aktieris, ja strādā pa īstam. Bet autoru tas var sāpināt, mēģinājumā viņš var apvainoties vai arī iejaukties nevietā un iztraucēt procesu.»

Gunārs Priede ir gudrs un smalkjūtīgs autors. Viņš netiecās asistēt izrādes «virtuvē» un pirmoreiz atnāca ģenerālmēģinājumu beigu posmā, vispārējas aizrautības atmosfērā.

Priedes lugas ir grūti spēlēt, autors prasa no aktieriem cita tipa domāšanu un spēles veidu nekā tradicionālāki dramaturgi. Priedes dramaturģijā aktieriem grūtības sagādā šķietamas neskaidrības dramaturģiskajā cēloņsakarībā. Viņa varoņi dažkārt rīkojas pavisam neloģiski, šķietami nemotivēti. Viņu impulsi dzimst no dziļiem psihiskiem uzkrājumiem un sastrēgumiem, kuri, kāda ārējā stimula ierosināti, var pēkšņi noraidīt darbības centriem gluži pārsteidzošas, svešam prātam un sadzīves loģikai neaptveramas pavēles. Turklāt šo Priedes cilvēku rīcības impulsi un psihiskie stāvokļi parasti veidojas sarežģīti, savijoties dažādām, pat pretstatīgām cēlonībām, apzinātiem un neapzinātiem motīviem.

Mēģinājumos lieku reizi pārliecinājos, ka nospraust tēla pareizo darbības līniju pašam aktierim pilnīgi izdodas tikai darbības procesā. Noticot autoram un režisoram, ka dotajā situācijā tēls var darboties tā, nevis citādi, aktieris dara. Un darot sāk saprast, no kādiem dziļavotiem plūst strāvas, kas viņu darbina.

Man šķiet, ka šī darītgrība un darītspēja ir viena no būtiskākajām augsta profesionālisma pazīmēm. Piemēram, Lilita Bērziņa sākumā par savu lomu — Zeltīti Jankovsku nebija sajūsmināta. Kamēr māksliniece tajā saredzēja tik vien, cik melns uz balta uzrakstīts, viņai šķita, ka no šīs «tantes» maz ko var izveidot. Taču viņa metās darbā, ik mēģinājumā ieradās ar jauniem priekšlikumiem, jaunām tēla dzīves detaļām. Un Zeltīte Jankovska pavērās kā krāšņs zieds, kura krāsa, smarža, forma pumpurā vēl nebija nojaušama. Prāta laulība ar tēlu pārauga viskarstākā mīlestībā. Arī Harija Liepiņa mākslinieciskai dabai Priedes dramaturģijas īpatnība bijusi sveša, turklāt režisors aktierim prasīja atteikties no publikas iemīļotā virtuozā un bravūrīgā spilgtuma. Rezultātā — Hariju Liepiņu Armīna Turka lomā iepazīstam jaunā, valdzinošā kvalitātē.

Savos pierakstos glabāju liecības, cik interesanti strādāja visi tēlotāji, kurus man laimējās vērot mēģinājumos. Tie bija — līdzās

jau minētajiem — Alma Ābele, Lilija Zvīgule, Evalds Valters, Mudīte Sneidere, Andris Bērziņš, Elita Krastiņa, Helmūts Kalniņš, Varis Vētra. (Esmu pārliecināta, ka to pašu varētu attiecināt arī uz otrā sastāva ansambli, kura darbā nebiju klāt.) Katras lomas, katra tēla tapšanai varētu veltīt īpašu apceri. Iestudējums — šī mēģinājumu procesa iznākums ir plaši recenzēts, turklāt ar patiesu profesionālu izpratni un atzinību. Tāpēc šajā apcerējumā kavējos galvenokārt pie dažiem «jaunumiem», ko «izlasīju» lugā, ko uzziņāju par tās autoru un personāžu, kamēr acu priekšā aktieri kopā ar savu režisoru atkārtoti izstaigāja dramaturga nospraustās likteņtakas.

Režisors par lugu (no ekspozīcijas un pārrunām pirmajos mēģinājumos):

— Nevajag sevi attīstīt pārliecību, ka lugā ir nepilnības, «balti diegi». Ne vien tāpēc, ka es tam nepiekrītu, bet arī tāpēc, ka tas, kas šobrīd vienam otram šķiet nepamatots, neskaidrs, nostāsies savā vietā, kad sāksim darboties un analizēt darbojoties. Neticu, ka bagātu daudzslāņu lugu visos līmeņos var atšifrēt lasot un pārspriežot. Psiholoģisko cēloņsakarību mēs atminēsīm mijiedarbībā ar praktiskajiem mēģinājumiem visu darīt arvien konkrētāk un precīzāk. Tāpēc mūsu uzdevums ir nevis meklēt, kur autors būtu labojams, bet gan — noskaidrot, kas un kāpēc mums pašiem nepadodas.

Ir būtiski nepieciešami apzināties Priedes dramaturģijas īpatnības. Pieraduši pie cita tipa dramaturģijas un arī iekšēja dzinūļa darbināti, mēs tiecamies pēc ērtas, bet pārprastas skaidrības, esam pieraduši pie «jā» un «nē», pie noteikta galarezultāta un pat didaktiska vērtējuma. Šoreiz mums būs jāpaliek bez šiem skaidrojošiem akcentiem un to sniegtās atvieglojuma sajūtas. Seit ir apzināti atstāti «vaļēji gali». Mēs arī skatītājiem it kā teiksim: «Ierosinām domāt un izdomāt to, ko katrs esam pelnījuši izdomāt.»

Tā nav programmatiska, publicistiska, didaktiska tēzu māksla. Runa nav par to, ka ar pirkstu jāparāda: šie te dara nepareizi, bet tie pareizi. Visi cenšas darīt pareizi. Kāpēc tomēr iznāk nepareizi? Tas ir izpētāms jautājums, un tas ir aizraujošs uzdevums. Atzīsimies (kaut vai katrs tikai sev), ka dzīvē nepastāv nekādas receptes. Mūsos ir viss, dažādu variantu iespējas, un mēs paši tik brīnāmies par to, ka tas viss mūsos slēpjas un izpaužas — gan pozitīvā, gan negatīvā nozīmē. Tāpēc nedosim racionālu atbildi, negleznosim ar baltu un melnu krāsu.

Mani, vērotāju, ļoti nodarbināja domas par Ilzes samezgloto jūtu kamolu, kas, ievēlies īstenībā, piepildījumā, kļuvis par tādu nāvi nesošu lavīnu. Kā to risinās aktieriski? Ko saskatīs šajā situācijā?

No režisora vienošanās ar Hariju Liepiņu un Mudīti Sneideri mēģinājumu gaitā:

— Ilze, viss, ko tu stāsti Armīnam (1. cēlienā) — to, ka vīrs dzēra utt., — būtībā nozīmē vienu: es tevi mīlu, Armīn, vienmēr esmu milējusi. Armīns, kā redzi, reaģē ar intonāciju: kas bijis, bijis. Bet tu stāsti savās domās tūkstošreiz izrunātas lietas, tu ar Armīnu par to esi runājusi savos sapņos, varbūt ik vakaru pirms miega, esi arvien dziļāk iestīgusi savā mānijā. Savā iztēlē tu esi tik cieši saistīta ar viņu, ka viņš tev ir naktīs blakus gulējis — tuvāks par Osvaldu. Tāpēc viss, ko tu tagad runā, ir sen domātu un izdomātu domu atkārtojums. Viņa iedomāto atbildi tu ne reizi vien esi dzirdējusi nomoda sapņos, tāpēc Armīna klātbūtnē Ilze ir lielā mērā kā somnambulisma pārņemta. Ilze ir tāda cilvēka piemērs, kuram paša priekšstats par sevi būtiski atšķiras no realitātes.

— Padomāsim par īsto laimi... Ilzes priekšstats par laimi — iegūt to, kas vajadzīgs, nedomāt par to, kam pati vajadzīga, ņemt, nevis dot. Vilšanās, maldišanās ir vairāk nekā iespējama. Ne vien ilūziju un iekārotā objekta idealizēšanas dēļ, bet arī tādēļ, ka dzīves peripetijās mainās gan vajadzība, gan vajadzības objekts. Sapnis un īstenība nekad nesakrīt. Ilzes laimes «vajadzības», piemēram, atstātās šādi: 1. posmā — viņa ir vajadzīga, cilvēciski vajadzīga Armīnam, bet viņa paņem Osvaldu, kurš it kā viņai pašai vajadzīgs; 2. posmā — viņa ir ļoti vajadzīga Osvaldam, bet viņai pašai radusies vajadzība pēc Armīna. Pār Ilzi valda aklas egoistiskas laimes alkas, tāpēc rezultātā — emocionāla bankrota gadījums. Tomēr — tā ir viņas neapzināta kļūme, nevis aprēķinātājas plēsoņas neveiksme.

— Ilze un Osvalds... Ilze pat ar zināmu mazohistisku baudu pilda savu pienākumu pret vīru. Tādā veidā viņa sevi apliecina. Te ir pamats viņas paštaisnumam. Tas, ka viņa sev nemitīgi kaut ko pārmet, ir raksturīgi paštaisniem cilvēkiem. Viņi mēdz sev pārmetēt tieši to, kur lielas vainas nav («esmu ļoti stingra pret sevi»), bet nemūžam, pat vientulībā paši ar sevi neļaus sev atzīties, kādi īstenībā ir un kad patiešām ir vainīgi. Ilze patiesi alkst atbrīvoties no meliem, alkst īstuma (saruna ar Armīnu par mūziku, Edmundu), tikai ilūziju un pašilūziju dēļ neorientējas, kā šo īstumu panākt.

— Arī Armīns ir pretrunu cilvēks. Nupat (1. cēliena beigās) viņa vārdi par jaunības sāpēm bijuši tikpat patiesi kā šīs sāpes toreiz. Tev nevajag Armīnu atmasket. Sajā brīdī, Harij, mēs tevī redzam to zēnu, kāds tu biji toreiz. Un tūlīt pēc tam (2. cēliena sākumā) — tava šodienas attieksme pret dzīvi. Viskailākais dvēseles brīdis ir nevis sievu kritizēšana, bet doma, ka brāļa nelaime kaitēs reputācijai.

— Armīn, gādā, lai sarunās ar Ilzi tev nebūtu nevienas no tām maskām, kas tev ir ar tantēm un jauniešiem.

— Armīns — mūzikas mietpilsonis. Tieši viņš ir tas, kurš noniecina populāru mūziku. Mietpilsonis ir snobs. Starp citu, Edmunds nav nekas cits kā Cēzars Kalniņš. Priede gluži pareizi saka: nenievājiēt jebkuru mākslu, kas cilvēkiem saprotama un mīļa, varbūt tā nemaz nav tik vientiesīga, kā jums šķiet. Mietpilsonis pa īstam spēj cienīt vienīgi to, kas vairāk vai mazāk nesaprotams, pārgudrs un kas tāpēc viņa sulaiņa psiholoģijai liekas īstā kungu māksla.

— Ilze, kad tu savā laimes izjūtā saskaries ar citiem cilvēkiem — bērniem, Reini, tad runā ātri, steidzīgi, nedod laiku iedziļināties. Tu gribi ātrāk tikt vaļā, tu gribi ātrāk netraucēta gremdēties savās izjūtās; varbūt intuitīvi tu jūti arī to, cik šī laime ir nedroša un cik ātri īstenības pieskāriens tev var pamodināt. Tu pamosties šokā, ko saņemsi, apjēdzot vēstuļu efektu. Tad tu pirmoreiz konfrontējies ar savas reālās rīcības reālajām, negrozāmajām sekām...

Režisora atteikšanās no apsūdzībām un tieša vērtējuma palīdzēja pievērsties sāpīgiem jautājumiem. Cik pārsteidzoša dažkārt ir nesamērība, pat pretruna starp mūsu sabiedriskās darbības nolūku, mērķi, paredzēto rezultātu un tās reālo iznākumu! Šī problēma nodarbina ne tikai sociologus, psihologus, ekonomistus, bet arī katru no mums, jo gluži tas pats attiecas uz cilvēka individuālo rīcību. Mums jāapjēdz kā sociālā motivācija, sabiedriskā nostādne, tā indivīda psihes īpatnības, kas veicinājušas šo nespēju prognozēt, novērtēt, apjēgt savas darbības reālo nozīmi un kas tādējādi tik bieži ļauj mums nokļūt «bez vainas vainīgo» situācijā. Ilzes situācijā...

Nesen A. Krona romānā «Bezmiegs» lasiju: «Vērtēt savu pašcienību, tiesības sevi cienīt augstāk par visu, augstāk par jebkādu labklājību, augstāk par pašu dzīvību — tā ir viena no cilvēciskuma pazīmēm.» Tajā brīdī atcerējos Priedes Jāni Bruzīti un pārējos lugas varoņus.

Gunāra Priedes darbos (kaut vai lugās «Ugunskurs lejā pie stacijas», «Trīspadsmitā») jautājums par pašcieņu un vienlaikus par cieņu citam pret citu dažādos variantos gandrīz vienmēr ir skarts.

Pa Dailes teātra skatuvi staigājuši divi radniecīgi un dziļi atšķirīgi tēli — Jānis Bruzītis, saukts Jānītis, «Tavā labajā slavā» un Picelinskis P. Putniņa lugā «Muļķis un pletētāji». Divas oriģināllugas, divi latviešu autori, viens režisors. Sešus gadus pēc traģikomiskā, bezcerīgi naivā un neveiksmei nolemtā Picelinska, trīs gadus pēc Branda, divus gadus pēc socioloģiskās drāmas cilvēkmodeļa Potapova atkal viens — šoreiz mūsdienu puīša parastībā ieslēpts Antigones variants. Šis arhetips ar savu nepārkāpjamo ētisko likumu ir Liniņa režijas darba līdzgaitnieks, «viņa varonis». Tas var būt brīžiem komisks, brīžiem traģisks, ārkārtējs un parasts, taču vienmēr — nepielāgots, konformismam nepiemērots.

Bruzīša tēlā varbūt vistīrākā veidā iemiesojies Priedes cilvēka optimālais variants, iemiesojies daudz reālāk nekā mītiskajā Aivarā. Helmūta Kalniņa Bruzītis balansē uz traģisma un komisma robežas, nekad nepārkāpjot ne vienu, ne otru. Dramaturga un režisora skatījumā šis tēls neiekļūst traģiskā robežsituācijā, konfliktā, kurš dzīvē nav atrisināms vai pārvarams. Bruzīša skatuves liktenī ir kulminācija, dramatisks moments, kad smagi tiek pārbaudīta zēna ticība cilvēkiem, viņa dzīves pārlicība, pašcieņa. Dramatisks, smags, tomēr — ne traģisks. Konflikts varbūt vēl nav atrisināts visā sabiedrībā, taču zēna ētiskā norma nav sociāls izņēmums.

Te slēpjas būtiskā atšķirība starp Bruzīti un Picelinski, kā arī starp viņu abu antagonistiem. Traģikomiskajā Picelinska tēlā Putniņš bezierunas labestību, godīgumu, pašaizlīdzību, ticību cilvēkiem uztver kā lāstu, kā nāves spriedumu, kā dzīvotspējas noliegumu. Konflikts starp realitāti un ideālu, starp pielāgošanos un ētisko imperatīvu nevis norūda varoni, bet iznīcina to. Putniņš absolutizējis dzīves pretrunas kādā vienā stadijā — tēzes un antitēzes sadursmes brīdī. Viņa «Antiņš», tāpat kā Ā. Sapiro Antiņš Jauņatnes teātra «Zelta zirgā», ir traģiska eksistenciāla figūra.

Pazīstot Liniņa talantu un dzīves redzējuma īpatnības, domāju, ka viņam ir tuvāka Priedes pieeja šim arhetipiskajam konfliktam. Gunārs Priede to risina daudznozīmīgi, dialektiski, gribētos teikt, vēsturiskā perspektīvā. Ētikas tēzes un antitēzes atklātā kolīzija kļūst ne vien par raksturu un dzīves programmu pārbaudes līdzekli, par dramatisma avotu, bet arī par motoru tēlu — antagonistu tālākajām attīstības gaitām. Arī mani šāda «Antiņa» problēmas perspektīva pārlicina vairāk.

Mēģinājumos īpašu vērību pievērša tam, lai Bruzīša tēla kodolā bez piejaukumiem paliktu šī iekšējā ētiskā nepieciešamība. Zīmīgi ir režisora ierosinājumi skatam, kad Reinis Migla pārbauda Jāņa Bruzīša izturību pēc sadursmes ar Arminu.

Režisors: — Ēvald (režisors uzrunā Ēvaldu Valteru. — V. F.), runājot ar Bruzīti, strostē viņu, nesaki priekšā, ka tu viņu atbalsti, strostē, it kā pa istam pārmetot. Bargi, nosodoši. Tad es sapratišu, ka tas puisītis nemelo.

Helmūt, man ir jāredz, ka tu esi līdz galam godīgs, atklāts. Tagad tu deklarē savu principu, tev jāsaka «kā tad var citādi...» nevis pacilāti, uzsvērti, tev tā kā jābrīnās: «Kā var tik dīvaini vaicāt, vai es tā rīkotos arī otrreiz? Vai tad nesaprot, ka citādi nemaz nevar?» Tad es redzu — šis zēns uzjās stikla kalnā! Bez izbīļa vai pašlepnuma, tikai naivi, patiesi, tur ir tā zelta vērtība. Pietiek ar mazu izteiksmes niansi — tā, piemēram (režisors runā tekstu ar uzsverta apgalvojuma intonāciju), vai tā (runā ar piepaceltu paštaisnumu, tā sakot, uzstādot pasaulei uzvedības ceļazīmi) — un tā jau liecina, ka tava iekšējā pasaule nav gluži tik skaidra un neskarta. Lūk, tā — klusi un vienkārši. Būs tev arī lielā kustība, ārējā izpausme — tu skriesi apkārt ripai, izkliegdams visu iekšējo sāpi. Bet tagad, Helmūt, bez varonības, bez steigas, atvērti, plūstoši, *legato*, bez muskuļiem. Runā bez jautājuma. No vārdiskās darbības viedokļa tie ir apgalvojumi, kategorisks imperatīvs bez kategoriskuma izpausmē, bez demonstrēšanas.

Visā tavā lomā es tev dodu šo vienu vienīgu vietu, citur būs karsta putra, tu vārsies, burbuļosi, bet šis ir lielās atklāsmes brīdis — tu stāvi mūsu priekšā kluss, kails, bez bruņām, bez aizsega...

Gunāra Priedes dramaturģijā tikpat kā vienmēr līdzās dzīvo trīs paaudzes. Kā dzīvē, kā normālā sabiedrībā, kas nav kara vai citu pretdabisku apstākļu deformēta vai arī dramaturga laboratorijā speciālām vajadzībām preparēta. Tas šķietami pieticīgā «mazā» formā uzrakstītajiem darbiem piešķir īpašu — personāžam kopīgu plašu elpu, zemteksta un atmosfēras episkumu. Notikumus, pārdomas, pārdzīvojumus varam uztvert it kā laika kustībā, vienlaikus trīs galvenajās laika dimensijās — vakar, šodien, rīt. Un raksturīgi, ka Priedes lugās pagātne aizvien cieši sabalsojas ar nākotni, vecā un jaunākā paaudze stingri sakļaujas. Taisne atbilst ceļa sākumam un finišam, kas savukārt ir starts citam sākumam. Bet vidū — grūtākais posms, distance ar šķēršļiem, klupšanas akmeņiem un arī gludiem sāncelņiem, kas vilināt vilina nost no trases.

Trīs sirmās dāmas pavada visu lugas darbību kā sengrieķu aktieru koris — gan karnevāliskā vieglumā, gan mazliet parodētā lielā formā, gan psiholoģiskā kamerstilā. Trio saspēle, vieta un funkcijas visā izrādē tika atrisinātas visātrāk un drošāk. Daļēji, protams, par to jāpateicas triju tēlotāju — Almas Ābeles (Minna), Lilitas Bērziņas (Zeltīte) un Lilijas Žvīgules (Laumā) aprīņojamajai meistarībai, strādātprasmei. Arī tam, ka triju mākslinieču dzīves pieredze, spilgtās individualitātes ieplūda tēlos un palīdzēja radīt to burvīgo savas īpatnības un tēla rakstura sakausējumu, kas ir pamatā visdzišākajiem aktierdarbiem.

Taču arī pašam režisoram trīs dāmas atklāja savus noslēpumus agrāk par pārējo personāžu. Un ne tikai trijotnes sižetiskās funkcijas vien. Zināmā mērā trijotne kļuva par ceļrādi uz lugas īpatnās formas un metaforiskās struktūras atminējumu. Mājienu deva jau pieminētā, šajā gadījumā autora nenoslēptā trio radniecība ar sengrieķu kori. Arī ar trīs likteņdievēm — savā latviskajā variantā. Citā aspektā šī trīsvienība atklājas kā vēsturiski precīzs Latvijas vakardienas šķērsriezums. Bet vispirms tie ir trīs dzīvi, neatkārtotā, konkrēti raksturi, kas ar saknēm ieauguši Kurzemes mazpilsētas īstenībā.

Redzēju, kā mēģinājumos pieņēmas spēkā šo tēlu siltais cilvēciskums, kā viegli skartas ieskanējās un sabalsojās elēģiskas, humoristiskas, traģiskas, liriskas cilvēka dzīves stīgas. Metafora, daudznozīmīgas asociācijas gluži organiski dzima jau mēģinājumu procesā, lai gan aktrises ne par ko tamlīdzīgu nespriedelēja, viņas tikai dzīvoja arvien pilnīgāku tēlu dzīvi.

Katrs režisora ierosinājums, vēlējums tika momentā uztverts, izvērst, bagātināts.

— Dāmas, jūs runājat, spēlējot kārtis. Jūsu uzmanība pieder kārtīm, tāpēc tas, ko jūs runājat, lielā mērā nāk no zemapziņas, plūst garām apziņas sliksnim, tie ir it kā nenozīmīgi, ne visai sakarīgi teikumi, tomēr tikai — it kā. Spēlējiet koncentrēti, rūpīgi, bet runājiet starp citu...

Šādas koncentrācijas rezultātā kāršu spēle no vienkāršas neobligātas sadzīviskas izdarības kļuva par ko nozīmīgu, manā iztēlē — par noslēpumainu rituālu. Trim parcēm sprēslicu vietā rokā ir kārtis, un kārtis arī ir likteņmotīva metafora... Senās dievības kultūrvēstures peripetiju gaitā pārdzīvojušas dažādas metamorfozas, bijušas raganas un burves, bet tagad mūsu vidū staigā mazpilsētas pensionāru iemiesojumā. Mēģinājumos jutos kā Parīds, kurš nespēj dot priekšroku kādai vienai no trim valdzinošām

dievēm — mīlestības un sievišķības dievei Afrodītei Bērziņai, gudribas un zinību vēstniecei Atēnai Ābelei vai Olimpa protagonistas cēlajai līdzgaitniecei Hērai Zvīgulei.

Šādas kultūrvēsturiskas asociācijas, kas, protams, dažādiem cilvēkiem veidosies atšķirīgi, Priedes lugas lasījumā izrādījās daudz svarīgākas, nekā līdz šim biju iedomājušies. Aterējos lietuviešu literatūrzinātnieka V. Kubiļus saturīgo rakstu «Kultūra — jaunrades avots» (Literatūra un Māksla, 1977, 11. nov.). Tajā zinātnieks raksta par kultūru kā par sociālas grupas, šķiras un tautas atmiņu, cilvēka garīgo struktūru, visas cilvēces mūžīguma projekciju, kas mēdz būt literārā darba iekšējais karkass, kaut arī bieži nemaz nav redzams. Viņš runā par kultūras motīvu slāni, ko literatūra izmanto kā obligātu fondu un apgūst kā «operatīvu telpu» savām idejām, raksturiem, situācijām. Šajā sakarā V. Kubiļus piemin «no zemapziņas izsprukušus vecā teksta fragmentus, kas, atgādinādami citu darbu situācijas, nosprauž jēgas papildlīnijas». Lugu «Tava labā slava» caurvij šāds kultūras motīvu un mitoloģisku stīgu pinums. Taču Priedes dramaturģijā tikai retu reizi virspusē parādās tieši citāti vai alūzijas («Aivaru gaidot»), kas atklāti iekļauti tekstā kā konstrukcijas atslēga un satura kompass. Šis karkass viņa lugās dziļi iegūlies biežajā reālās pasaules matērijā.

Tomass Manns mītā saskata mākslinieka dzīves skatījuma veidu, kas palīdz viņam savā priekšmetā ieraudzīt «notikumu modeļu pārmantojamību». Čingizs Aitmatovs saka, ka mīts palīdz rakstniekam izlauzties līdz lielām, universālām humānistiskām vērtībām un patiesībām. Mitoloģiskais elements Gunāra Priedes lugās iejaukts šodienas un ikdienas dzīvajā vielā kā raugs mīklā, kā ģenētisks faktors, kas līdzveido mūsdienu cilvēku raksturus, attiecības, viņu izturēšanās formu un izpausmi. Priedes lugu savdabīgais metaforiskums, paraboliskums sagādā grūtības tiem, kas ķeras pie to iestudēšanas. Intuitīvā nojauta, ka te «viss nemaz nav tik vienkārši», droši vien ir tikpat kā visiem. Bet kā atšifrēt nerakstīto tekstu, kā atrast kodu?

Līdzības jēdziens mūsu apziņā ilgu laiku saistījās ar alegoriskumu vai simboliku, neslēptu filozofiskumu vai didaktiku saturā. Mūsu priekšstatos (tāda bija mākslas prakse) lugas paraboliskā struktūra prasīja arī noteiktu vispārinājuma estētiku, īpatu tēlainību. Romantiska, poētiska piepaceltība, eksotika, vēsturiska fiktūra, folklorisms vai vismaz savdabīga plastika šķita vajadzīga kā atsvešināšanas efekts, kas izeeltu šo struktūru, liktu mums tūdaļ apjaust, ka te ir darišana nevis ar vienkārši un tieši uztveramu dramatisku notikumu, bet gan ar atšifrējamu hieroglifu rindu,



G. Priedes «Tava labā slava». Skats no izrādes

kurā nolasāma dziļāka nozīme. Daudz grūtāk uzvest darbus, kuru teksti jāisteno reālās formās, gandrīz vai dokumentāli, bet vispārīgākajā jāietiecas tikai asociatīvi. Šķietami ikdienišķajā un ne ar kādām ārkārtējām pazīmēm neapveltītajā personāžā, mūsu līdzinieku un laikabiedru attiecībās tikai ar labu rentgena aci var uzminēt monumentālu arhetipisko situāciju kontūras.

Šī rentgena acs man pēkšņi ieslēdzās mēģinājumā, kad pirmoreiz risināja 7. ainu. To ainu, kas sākas ar Ilzes un Armīna laimīgās saskaņas brīdi, kuram seko Kokneša ierašanās, saruna ar tēvoci par Bruzīša atlaišanu un lielā izskaidrošanās ar māti.

Dialogs, vispār visa mizanscēna veidojās ar grūtībām. Sākumā to risināja kā apsūdzošu asu vārdu miju, kā viennozīmīgu divu pretņu attieksmi. Noskatoties pirmos meklējumus šajā ainā, nodomāju, ka tēlotājiem it kā pietrūkst mokošas dramatisma izjūtas, izskan tāds kā sadzīvīvs mātes un dēla strīds. Režisors meklēja ceļu, kā ar citādas aktieru pašsajūtas palīdzību panākt, lai atklājas būtiskais, nozīmīgais, apsleptais šo cilvēku subjektīvo patiesību sadursmē. Sestais prāts viņam sarosījās apmēram pie Kokneša vārdiem «... tavas kāzas ar tēvoci...». Režisors nostādīja abus

tēlotājus aci pret aci un sāka ar Kokneša uzbrukuma un Ilzes atkāpšanās kustību citādi risināt ainu. Mizanscēnas jaunā dinamika aktieros modināja arī jaunu savstarpēju attieksmi. Skatos, klausos, un acu priekšā sāk iznirt citu — senu tēlu kontūras. Hamlets un Gertrūde gulāmistabas ainā...

Pēc mēģinājuma abi ar režisoru pārbaudījām savus fragmentāros minējumus, sazīmējām personāža sistēmu. Viss saskanēja. Šķietami tik ikdienišķais «privātais» konflikts Turku ģimenē slēpj sevī gan Atreidu nama, gan Dānijas karaļdzimtas traģēdijas potences. Tas tūdaļ gūst pavisam citādu emocionālu uzlādējumu, bagātāku otro plānu, ja tam pieaudzē pēkšņi uzminētās asociācijas ar klasiskajiem modeļiem. To pirmmeti veidojušies dziļā senatnē, mītos, kad tēva ģimene ar nežēlīgu bronzas un dzelzs šķindoņu nomainīja Lielās mātes valdīšanu. Šā konflikta motīvi vijas no «Orestejas» uz «Hamletu».

Sajā rakstā nav ne vietas, ne īpašas vajadzības kavēties pie sižetu pārmantojamības un transformācijas jautājumiem, pie poētisko arhetipu problemātikas, ko padomju un ārzemju teorētiķi risina pētījumos un disputos. Mūsu teātra zinātne līdz šim gan nodarbojusies vienīgi ar mākslas parādībām, kurās «mūsdienu dzīves pulss pārvilkts ar pazīstamo tēlu (kultūras mantojuma. — V. F.) čaulu» (citēju V. Kubiljus rakstu). Seno mītu un klasisko sižetu pārstrādāšana mūslaikos ir ierasta lieta. Turpretī Priedes lugās mēs nevis iepildām sevi — šodienas cilvēku pagātnes veidolos, nevis risinām savas problēmas vēsturiskās analogijās vai ar kādu citu atsvešināšanas un vispārināšanas paņēmieni, bet gan atklājam pagātnes zīmogu sevī, atklājam tautas, cilvēces mantojuma pēdas sevī, atklājam vispārējo atsevišķajā.

Gunāra Priedes lugās aizvien jūtu autora dziļo vienotību ar dzimto dabu, savas tautas pagātni un cilvēces kultūru. Autors līdz šim nav rakstījis vēsturiskas lugas, bet vēsture, visdažādākie pagātnes slāņi apzināti un neapzināti ir ieplūdināti šodienas konkrētībā. Viņa iekšējās pasaules ainavā viss dzīvo vienlaikus un līdzās — pagātne un tagadne, lauksaimniecības tehnikuma audzēknis un viņa senči aizvēsturiskās audzēs. Dzīvo vienlaikus, jo dzīvo viens otrā. Priedes pasaulē funkcionē savdabīgs filtrs: kas nespēj dzīvot vienlaikus visās šajās laika dimensijās, tas nav pa īstam dzīvs arī šodien.

Konstatējot dramatisko darbu sižetisko struktūru radurakstus, jo skaidri saskatām ne vien līdzību (visās šī vārda nozīmēs), bet arī radikālas atšķirības, ko nosaka sabiedriskā realitāte, vēsturiskā īstenība.

... Agamemnon — Hamleta tēvs — Osvalds Turks. Varonis — upuris, kuram kā indivīdam var būt arī vainas, ko izpērk nāve. Visi trīs pieder lugas priekšvēsturei, izpaužas netieši. Pirmo aizstāj orākuls, dievi, kuri pārstāv arhaisko taisnību. Otro — maz individualizētu personu — mēs iepazīstam vienīgi kā idealizētu atmiņu tēlu. Viņš izpaužas sava un Sekspīra laika vienīgā iespējamā dematerializētā formā — kā gars un prasa atriebt noziegumu. Trešais, izpauzdamies kā tehnikas laikmeta «balss no aizsaules», arī apšūdz. Viņš atklāj mūsdienu noziegumus — vienaldzību pret cilvēku, melus, kas sagandē gan sabiedrības šūniņu, gan visu tās organismu. Aigists — Klaudijs — Armīns Turks. Tēvocis kā tēva aizvietotājs un vienlaikus pretmets, ēna, antipasaule. Brāļi kā pretstatu vienība, sakausēti tie veidotu vienu «pilnu» cilvēku. Senais dvīņu un dubultnieku motīvs.

Jo tuvāk šodienai, jo tālāk no lielās līnijās iezīmētajiem cilvēces pirmtēliem, jo grūtāk iepazīt ģenētisko radniecību. Psiholoģiskajā drāmā sašķeltā «pilnā» cilvēka abās pusēs vienmēr vairāk vai mazāk sajauktas gaismā un ēnā, šie tēli ir dinamiski un mainīgi. Tādējādi tēzes un antitēzes, citiem vārdiem, Džekila un Haida vienkāršais variants vairs neveidojas.

Sādas paralēles, tiešas asociācijas rodas sakarā ar visiem lugas tēliem. Klitaimnestra — Ģertrūde — Ilze, Orests — Hamlets — Koknesis... Nestāstišu, kā tika apfantazēta citu tēlu radniecība, jo tas mazāk attiecas uz pašu iestudējumu. Daži pamattēli atgriezušies šodienas atmiņā daļēji transformēti, citi saplūduši kopā, citi — sašķēlušies. Tēla pārtapšana ir pakļauta laika ritumam un sabiedrisko iekārtu maiņām. Zinātnei tas ir aizraujošs pētniecisks materiāls. Teātrim tas piedāvā ierosmi iztēlei, emociju un pārdomu stimulus, palīdz ieraudzīt parastajā neparasto.

«Hamleta situācija» (tā režisors sāka dēvēt Priedes lugas pamatkonfliktu) mūsu dzīves apstākļos iezīmējas tikai nosacīti. Mūsu sadzīves apstākļi, sabiedrībā valdošās attiecības starp cilvēkiem, sociālais humānisms neveicina psihisko situāciju galējības. Tāpēc «Hamleta situācija» nerisinās līdz konsekventam, visaptverošam traģiskam finālam. Traģisko cēloņsakarību ķēde apraujas ar Osvalda individuālo traģēdiju. Bērni vairs nemaksā ar dzīvi un dzīvību par vecāku grēkiem, kā to lugā uzsver Minna Krauze. Visas trīs taisnības dieves, ētiskā mantojuma un laimes skatloga glabātājas viņiem ir labvēlīgas.

Nezinu, vai autoram var ticēt. Viņš apgalvo, ka vienīgi veco dāmu «koris» apzināti veidots pēc sengrieķu traģēdijas meta. Mēģinā-

jumu gaitā atklātais neredzamais senais pamatmets radies intuitīvi, autoram strukturējot iecerēto dramatisko vielu.

Režisors šīs īpašās asociācijas mēģinājumos ieplūdinājis ļoti skopi.

Režisors: — Koknesi, tu nāc pie mātes dziļi sāpināts. Vakar vakarā te bija satraucoši notikumi, kontakta ar māti nebija, bet tagad tu gribi viņai pateikt visu, tikai nezini vēl, kādiem vārdiem. Tevi skan — «vēl bēru kurpes nebij novalkātas...», kaut gan tā vēl ir tikai nojauta. Jaunībā cilvēks ir kategorisks, viņš negrib pētiņ apstākļus, viņš ir nežēlīgs, bez apdoma, taisnīgs. Taču visos gadījumos ir arī otra puse — otra cilvēka patiesība. Koknesis to negrib un nedrīkst uzklaut. Mums gan jāuzklausa. «Es gribu savai mātei Ģertrūdei ieskatīties acīs, kāpēc viņai vajag Klaudiju.» Acis jāskatās! Tu esi soģis, tu dzīsi filistriešus no tempļa ārā. Bet tu, māte, neesi barga, nedod viņam pretim to pašu asumu: tu esi laimīga, tev gribas, lai visi būtu laimīgi, tev ir cita pašsajūta. Tevī vēl nav apziņas par vecā Hamleta nāvi, tevī šobrīd vēl nevar pamodināt vainas izjūtu. Tavs mērķis — kontakts ar dēlu. No tava viedokļa tev ir taisnība. Nupat bija tavs laimes zenīts. Tikai mēs zinām, cik tas ir sarežģīti... Autors liek domāt par ko citu — par cilvēkiem, kuri dzīvi dibinājuši uz meliem, liek domāt par meliem ģimenē, kuri izaug līdz meliem sabiedrībā.

Koknesi, nestāvi kā pieminekli! Viss dialogs jābūvē uz atkāpšanās. Viņš uzbrūk, bet tu, Ilze, gar balto mūri atkāpies... sikiem soliņiem atkāpies, instinktīvi. Ilzes kustību plastika te nospēlē Kokneša vārdu novērtējumu. Ilze, tava attieksme ir pareiza, vajadzīgs tikai cits tempitms — viegli, ātri pārtrauc viņu... Koknesi, tavā bardzībā ir skumjas, nevis naids pret māti! «Mana nevainīgi vainīgā māte, pie visa vainīgs Klaudijs.» Te notiek guļamistabas skats, kad Hamlets nācis nevis sodīt, bet glābt māti, pamodināt viņas sirdsapziņu. Koknesis pārstāv tēvu, šobrīd viņš identificējas ar tēvu, viņš ir tēvs, kurš pārmet milētajai sievietei nodevību, īsti neticot, ka tā ir nodevība. Ja šajā skatā pavīdēs kaut mazākā rupjība, tad nav ko spēlēt.

Kaut gan situācijas un personāža rentgena uzņēmums atklāja «Tavas labās slavas» iekšējās struktūras sakritību ar Eshila traģēdiju un «Hamletu», režisors mēģinājumos iestrādāja vienīgi Sekspīra darba asociācijas. «Hamlets» ir Dailes teātra dzīvās emocionālās atmiņas fakts, tāpēc tas kļuvis itin kā par skatītājam redzamās izrādes «Tava labā slava» odiri. Šīs asociācijas piešķir papildus enerģiju ikdienas personāža pārdzīvojumiem un it kā atgādina: viss atkarīgs no tā, cik asi protam ielūkoties šajā parastajā

dzīves vielā, ko augstprāši dēvē par siktematisku. Arī mūsu sētā dzīvo hamleti. Eshila Orestu režisors izmantoja tikai kā izglītības, erudīcijas faktu. Reiz pieminējis šo radniecību, kas patiesībā jau iekausēta «Hamletā», režisors pie tās vairs neatgriezās. Liniņš uzskata, ka darba procesā nevajag apkraut aktierus ar lieku neitrālu informāciju vai tīri intelektuālām, no ārpuses uzspiestām asociācijām. Tās viņos neko nepamodinās.

«Hamleta» struktūras apzināšanās palīdzēja ātri un viegli apgūt arī tādu apstrīdētu momentu lugu kā to savdabīgo veidu (ar magnetofona lentes atskaņošanu), kā atklājas Osvalda traģēdija un Ilzes objektīvā vaina vīra priekšā. Daļa aktieru šo sižetisko pagriezīenu uztvēra kā dramaturga voluntarismu, kā ārišķīgu dramatiskā saspringuma paņēmieni, kam nav īsta pamata lugas realitātē. Taču asociācija — magnetofons kā tēva gars — tā iekvēlināja aktieru iztēli, ka šaubas izklīda kā mākoņi pavasara vējā. Man pašai likās ļoti amizanti iztēlē pagriest šīs asociācijas otrādi un iedomāties fantastisku lugu, kurā negaidītā divu kultūras motīvu sastapšanās notiktu pirmatnējā variantā, piemēram, sirdsšķīstā trešā tēvadēla, latviešu Antiņa parādīšanās Atreidu nama kļūmēs un tumšajās kaislibās; tad, protams, tam būtu negaidīts katalizatora efekts.

«Tavu labo slavu» sāku dēvēt par «Hamleta» priekšvēstures izvērsumu, kuram tagad vajadzētu sekot jaunai Priedes lugai ar nosaukumu «Koknesis».

Gundega Saulite

RAKSTNIEKA GELOVANI LOMĀ EDUARDS PĀVULS

1978. gada labāko aktierdarbu vidū ir Eduarda Pāvula atveidotais rakstnieks Elizbars Gelovani izrādē «Brīvais temats». Galvenās varones tēvs, kuram pēc lugas sižeta piekrit meitas morālā atbalstītāja funkcija. Izrādē satura piesātinājuma un problēmas īstenojuma ziņā tas ir vērienīgs tēls, kura klātbūtne uz skatuves notiekošajam spēj piešķirt arī vispārinātu dzīves parādību vērtējumu.

Gruzīnu dramaturga Aleksandra Chaidzes lugas sižets vēsta par jauniešiem pie patstāvīgās dzīves sliekšņa. Formāli viņi vēl ir skolēni, kārtro gatavības eksāmenus, vēl viņi ir savu vecāku bērni, ik solī pamācāmi un aprūpējami. Un tai pašā laikā jau pieauguši, domās, vērojumos un spriedumos patstāvīgi.

Abituriente Marika Gelovani gatavības eksāmenā izvēlējusies brīvo tematu un sacerējumā izteikusi savas pārdomas par skolu, skolotājiem, klases biedriem un pati par sevi. Šī labi un pareizi audzinātā cilvēkberna atklātība sagriež negaidītu notikumu virpuli. Viņas sacerējums nav patikams nevienam — no visdažādākajiem viedokļiem tas sarežģī dzīvi gan skolotājiem un meitenes klases biedriem, gan Marikas vecākiem. Izrādās — daudz mierīgāk viņi visi būtu uzņēmuši iemācītu un norakstītu frāžu kopojuumu, aprobētas patiesības, kurās atliktu novērtēt vien pareizrakstības iemaņas. Sāodus sava darba augļus lugā tēlotie pedagogi arī saņem — frāžaino, liekulīgo un tukšvārdīgo sacerējumu ir daudz. Un ir viena pati Marika, kuras godīgums un taisnības izjūta liek rakstīt savas pašas domas un vēlāk no tām neatteikties.

Šī izrāde, ko iestudējis režisors Kārlis Auškāps, teātra reperetuāra pamatgultnē iekļaujās ne jau ar lugas māksliniecisko vērtību, bet gan ar literārajā pamatā konsekventi un mērķtiecīgi uztverto un darbībā realizēto problemātiku. Tāpat kā beidzamo gadu nozīmīgākajos skatuves darbos, arī šeit par ideālu izvirzīta harmoniska, radoša un aktīva cilvēka personība. «Brīvā temata» ansamblis cīnās, pierādot šī ideāla nepieciešamību un savu gaišo ticību tam.



*Dailes teātris. A. Chaidzes «Brivais temats» (1978).
E. Pāvuls un režisors K. Auškāps mēģinājumā*

Pretstatā kompromisa politikas diktētai izdzīvošanas mācai viņi balso par «neapdomīgu maksimālismu».

Ikkatrā tēlā iestudējumā izvērstā attieksme pret šo ideālu, līdz ar to viņus visus nostādot lielā jautājuma «kā dzīvot?» priekšā. Ko izvēlēties — godīgumu, principialitāti vai kompromisa ceļu un tam tik tuvu stāvošo nodevību? Patiesību vai pielāgošanās spēju, kas ātri vien var pārvērsties par meliem? Šādā problemātikas pavērsienā parasta «skolas luga» kļūst par morāli ētiska satūra darbu. Un tad šīs problēmas neattiecas tikai uz jauniešiem vien.

«Kā dzīvot tālāk?» — šis jautājums ar skaudru nežēlību ielaužas arī pazīstamā rakstnieka Elizbara Gelovani dzīvē. Eduarda Pāvula veidolā mūsu priekšā ir radoša personība, nepārprotami nozīmīga figūra literatūrā. Šo pārlicību rada aktiera tēliem tik raksturīgā iekšējā harmonija. Gelovani ir viengabalains cilvēks, ikdienas sīko rūpju nesaskaldīts, kurš dzīvo savam darbam un uz cilvēkiem skatās ar godīgu pašāvēību. Par «ārējo harmoniju» — viņa mājas dzīvi pašreizēji rūpējas sieva Salome, ko taktiski un smalkjūtiģi tēlo Zigrīda Stungure; arī te valda saskaņa, saprašanās no pusvārdiem. Tā ir labi nokārtota, ērta un mierīga dzīve, par to liecina arī viesistabas iekārtojums (scenogrāfs I. Blumbergs) — pārticība bez liekas greznības. Un, ja māte un meita Marika mājās staigā balti pūkainās čībās, tad tikai tāpēc, lai viņu soļi netraucētu tēvu darbā.

Eduarda Pāvula varoņa attiecības ar meitu ir sirsnīgas, vārdos neizteikta maiguma pilnas. Viņa skatienā, attieksmēs pret Mariku ir lepnums par meitu kā daļu no sevis un sava darba. («Tu biji visu manu grāmatu varone...») Nu šis mīlais bērns ir kļuvis patstāvīgs un rikojas tā, kā darītu tēva stāstu varones, bet kā, izrādās, vairums cilvēku nemēdz darīt dzīvē. Tēva darbs, viņa grāmatas arvien ir bijušas starp abiem. Gelovani meitu gribējis redzēt un redzējis kā pozitīvo varoni, bet Marika savukārt tēvu vislabāk iepazīsusi viņa grāmatās. Pēc notikuma ar ne-



pieņemamo sacerējumu viņi, iespējams, pirmo reizi cenšas izprast viens otru tieši. Eduarda Pāvula un Marikas lomas atveidotājas Anitas Grūbes partnerībai piemīt silts, dvēselisks attiecību piepildījums. Tie ir divi tuvi cilvēki, viens otram ļoti nepieciešami, jo viņi tikai kopā spēj atrisināt nežēlīgo jautājumu — kā dzīvot? E. Pāvula un A. Grūbes dialogi ir izrādes problemātikai vissvarīgākie brīži. Aktieris tos vada ar tādu domas precizitāti, kam tiešuma, reakcijas un polemiskas kaismes ziņā līdzvērtīgs varētu būt vienīgi Valentīna Skulmes veikums izrādē «Kādas sēdes protokols». Iesakumā ir vēlēšanās pasacīt meitai (tikai — nezina, kā to izdarīt), kas ir «normāla dzīve» un ar ko tā atšķiras no grāmatu priekšstatiem. Tad Gelovani ieklausās jaunības loģikā, un Marikas maksimālisms atbalsojas tēva dvēselē. «Tās ir arī manas domas! Tā ir arī mana jaunība un pārliecība!» vajadzētu iesaukties, uzgavilēt. Bet šis Gelovani ir prātīgs cilvēks, pārāk liela jezga sacēlusies ap Marikas sacerējumu. Tāpēc vārdos neko nepasaka, tikai ar tēva sirds taisnību nostājas bērna pusē. Tieši šī vārdos izteiktā atbalsta pietrūkst abu attiecībās. To, ka viņš patiesībā ar Mariku lepojas, būtu jādzird meitai. Tad viņa savā taisnības izjūtā nepaliktu viena, viņai pietiktu spēka izturēt.



A. Chaidzes «Brīvais temats». E. Pāvuls — Elizbars Gelovani, Z. Stungure — Salome

Saskare ar pieaugušo meitu Eduarda Pāvula varoni atkal pievērs domām par darbu. Tās šaubas, pretrunas un pārmetumi, ko saklausām viņā, attiecas uz Gelovani «dzīvi grāmatās». Svarīgi atzīmēt, ka Eduarda Pāvula radītājā tēlā ne brīdi nešaubāties par šī cilvēka godīgumu kardināli svarīgos jautājumos un radošo pozīciju, viņa konfliktā ar sevi ieraugām ikdienas kompromisus, un pirmajā brīdī liekas — tie kalpo tikai normālai cilvēku savstarpējai satiksmei. Tomēr...

Tai brīdī, kad Gelovani jautājums «kā dzīvot?» izskan vārdos «bet kā rakstīt?», izrādes polemiskais asums ir sasniedzis kulminācijas punktu. Sai divu cilvēku dialogā, ārēji nepretenciozā sarunā, vienkāršā mizanscēnā paveras izrādes problēmas daudznozīmība: jaunatnes prasīgums un godīguma izpratne, vecākās paaudzes godīgums un konsekvence pret savu bērnu paaudzi un kādreiz izvirzīto ideālu, radoša cilvēka talants būt patiesam. Eduarda Pāvula tēva sirds un sabiedrībā atzīta solīda cilvēka reputācija kā pretdarbības spēki šo problēmu padara grūtāku un smagāku.

Eduarda Pāvula dabā ir sagādāt pārsteigumus. Beidzamo sezonu laikā tādi ir bijuši vairāki. «Bišu Olē» viņš atgādināja, ka atkal pienācis laiks padomāt par romantiska varoņa vietu dzīvē un uz skatuves. «Velnakaula dviņu» izrādē, atveidojot Autoru, aktieris paveica šķietami nepaveicamo — tikai ar tekstu, ar darbīgu un iedarbīgu vārdu viņš iemiesoja priekšstatu par mūsu tautas mentalitāti. Tagad «Brīvajā tematā» mēs Eduardu Pāvulu ieraugām kā spožu kamerizrādes aktieri. Paša mākslinieka individualitāte, protams, nosaka rakstnieka Gelovani personības dominanti. Taču visu pārējo veic domas darbība — asa, lakoniska, precīza.

NO VERTVERTIBĀM PASMELTS

Literatūrzinātnieks M. Bahtins raksta, ka ievērojami literatūras darbi nobriest gadsimtiem ilgi. Laikmetā, kad tie rodas, šie darbi tiek ievākti kā ilgstošā, sarežģītā procesā izauguši augļi. Literāro darbu dziļāko jēgu nevar uztvert, ja tos skaidro, ievērojot vienīgi to laikmetu, kurā tie radušies.

Sarunu par Pētera Pētersona lugu «Bastards» šķita svarīgi iesākt ar šīm Bahtina atziņām, jo tās palīdz izprast konkrētā darba tapšanas «mehānismu» un tajā ietverto domu un ideju dialektiski mainīgo mūžīgumu.

«Bastards» latviešu padomju dramaturģijas klāstā atrodas it kā savrup no pārējo dramaturģu devuma. Tajā it kā ignorētas gan psiholoģiskās, gan liriskās drāmas tradīcijas, kuras spilgtākie pārstāvji un veidotāji ir G. Priede un H. Gulbis. Tas nesasauca arī ar satīriskās un sadzīviskās komēdijas mērķiem izgaismot dzīves negācijas. Kaut arī abu šo nosacīti iedalīto virzienu netiešu ietekmi, manuprāt, var ieraudzīt arī «Bastardā», tā atsevišķos tēlos un situācijās. Piemēram, trio — Ansons, Hansons, Johansons — savā būtībā ir satīriski tēli, tikai to izveidē ievērota klasiskā vienkāršība, atbrīvošanās no visa liekā, sadzīviskā. Agnes dziļi personiskajās attiecībās ar Timoteju un Marču izmantoti psiholoģiskai drāmai raksturīgi paņēmieni. No vienas puses, tie padara cilvēciski bagātākus pieminētos tēlus, bet, no otras, arī novērš uzmanību uz blakusparādībām. Tā, piemēram, Marča monologi — atceres, šķiet, īsti neiekļaujas autora koncepcijā, kaut arī tie uzrakstīti spīgti un raksturo Marča cilvēkbūtību.

Sajā sakarā var rasties jautājums par lugas žanru un tā konsekventu ievērošanu. Autors savu darbu apzīmējis visai nenoteikti — «spēle ar pārgērbšanos». Taču šajā nenoteiktībā ietverta arī strikti paredzēta forma. Spēle ar pārgērbšanos pieļauj lielu brīvību (un mūsdienās vispār žanra tīrība ir tikai nosacīts jēdziens), bet tūlīt arī iegrožo attiecīgā nosacītībā. Vistuvāk spēlei stāv modernākais no žanriem — traģikomēdija, kas pieļauj gan masku komēdijas elementus, tātad — pārgērbšanos, gan prasa spēli, tātad

akcentē uzmanību uz jēdzieniem «teātris», «teatrāls». Iestudējot šo lugu teātrī, P. Pētersons ir stingri ievērojis šos principus. Psiholoģiskās drāmas elementi, manuprāt, autora paša nosacītajā spēlē iederas mazāk.

«Bastards» gan atrodas savrup no pašreizējās oriģināldramaturģijas (vai no latviešu drāmas vispār, to derētu papētīt atsevišķi), bet tas nav norobežots no dažām tendencēm, kas attīstās dzejā (Petera, Vācieša, Čaklā, Ziedoņa darbos). Tas izaudzis no iepriekšējo gadu teātra mākslas pieredzes. Arī no tās pieredzes, ko guvis pats Pēteris Pētersons, strādājot par režisoru un vienlaikus veidojot vairākus dzejas un prozas darbu variantus skatuvei.

Caurviju galvenā doma, kura man šķiet ļoti svarīga P. Pētersona «Bastarda» ideju izpratnē, izteikta sekojošā atziņā:

Jā, uz to es gribu ņemt sev tiesības,
Ko izjūtu, no jaundienas sev pasacītu,
Ne savu,
Kā savu;
Ko atnesu, no vērtvērtībām sev pasmeltu,
Ne savu,
Kā savu;
Ko saskatu jūsos katrā sev trūkstošu,
Ne savu,
Kā savu;
Ko sadzirdu simtūkstoš balsīm prasītu,
Ne savu,
Kā savu;
Ko saņemtu no sava pirmtēva sev mantotu,
Ne savu,
Uz to
Kā uz savu gribu ņemt sev tagad tiesības.

Tā ir doma par mākslu un mākslinieku kā par garīgo vērtību uzkrājēju, pārmantotāju un tālāk pārradītāju. Par pēctecību. Par mākslu kā par cilvēces, tautas un atsevišķa cilvēka ētisko un garīgo pieredzi. Par to mūžam nesaraujamo saiti, kas vieno cilvēku ar tautu, ar visu cilvēci.

«Cilvēks mirst un miris paliek, cilvēcē caur darbiem dzīvo,» teicis Rainis.

Tāpat kā mākslas mūžīgumu nosaka nemitīgā atjaunošne, jaunrade. Bez jaunrades nebūtu mākslas mūžīguma. Jaunrade te nozīmē ne vien jaunu mākslas darbu radīšanu, bet arī jau agrāk radīto darbu radošu uztveri. (Atcerēsimies M. Bahtina domu, ka ar viena laikmeta pieredzi ir par maz, lai izprastu nopietnu mākslu.) So ideju par paaudžu pēctecību, par pārmantojamību, par tradīciju tālākattīstību P. Pētersons ir materializējis savā darbā «Bastards».

Jaunatnes teātris. P. Pētersona
«Bastards» (1978). D. Kuple —
Agne

Vienlaikus atklājot šī procesa sarežģīto, pretrunīgo un nereti traģisko norisi.

Rakstīdams par pārmantojamību kā par mūžam dzīvu un attīstībai nepieciešamu faktoru, autors parādījis arī tos pretspēkus, kuri tradīciju saprot galvenokārt kā mehānisku paņēmieni vai uzskatu kopu, kuri veido to aizspriedumu un stereotipu valni, kas kavē jebkuru attīstības procesu. Dramaturga izvēlētā ideja sakņojas arī viņa paša pieejā darbam, viņa radišanas metodē. Sistematizējot savu līdz šim uzkrāto pieredzi, īpaši darbā pie dzejas drāmām («Motocikls», «Spēlē, Spēlmani!» un «Mistērija par Cilvēku», arī pie F. Dostojevskas «Idiota»), akumulējot ar šo sacerējumu idejām savu radošo domu, ir tapis «Bastards». Tas turpina minēto dzejas drāmu tradīciju gan problēmiskā vērienīguma ziņā, gan arī tajās skarto tēmu ziņā, tikai citādā ievirzē un attīstībā. Doma par varoņa ideālu, kas apvienoja visas trīs dzejas drāmas un bija arī «Idiota» pamatā, «Bastardā» ieguvusi turpinājumu. Agne ir gara radniecē gan Pičam, gan Dzejniekam, gan Cilvēkam.

Idejas, ko pauduši šie krasi atšķirīgie dažādos laikos dzīvojošie mākslinieki, stimulēja P. Pētersonu patstāvīgiem meklējumiem. Doma par cilvēku, par to, kā cilvēkam citādam — arvien pilnīgākam kļūt, pārvarot pretrunas sevī un ap sevi, vienlaikus saglabājot sevi kā radošu personību, «Bastardā» atklājas nepretenciozā sīžetā.

Te stāstīts par kādu kolektīvu, kas ļoti daudz ir devis mākslā, jo tā priekšgalā atradies Profesors, «kas mūsu mākslā lielākais starp latviešiem». Bet nu Profesors ir aizgājis. Kurš uzņemsies viņa



vietā vadīt kolektīvu? Kurš turpinās viņa tradīcijas? Un vai tās ir tikpat konkrēti saskatāmas kā stelles, uz kurām viņš audis?

Agne — viņa skolniece — aizbraukusi mācīties uz Ļeņingradu, jo nav sapratušies ar Profesoru. Bet tieši viņu kā savu iespējamo pēcteci minējis Profesors aizejot. Un Agne stājas kolektīva priekšgalā.

Izvēlētā situācija — paaudžu maiņa tomēr nav ierobežota tikai vienā kolektīvā, tā dod autoram iespēju runāt par vispārīgām problēmām. Kamēr vien pastāvēs cilvēce, tikmēr aktuāla un nepieciešama būs nopietna saruna par pārmantojamību, par pēctecību. Un ne tikai mākslā. Ar šādu problēmas izvirzījumu P. Pētersona darbs sasauca ar vienu no visaktuālākajām mūsdienu padomju literatūras (galvenokārt prozas) strāvām, ko pārstāv tādi rakstnieki kā F. Abramovs, V. Rasputins, V. Astafjevs, V. Bikovs u. c. Latviešu oriģināldramaturģijā par tautas ētisko principu pārmantojamību neatlaidīgi raksta G. Priede.

P. Pētersona biogrāfijai, viņa personiskajai pieredzei (kaut arī viņš pats piedzīvoja ko līdzīgu lugā attēlotajam) nav nekā tieši kopīga ar viņa radīto mākslas darbu un tajā attēloto personāžu. Amerikāņu literatūrpētnieki R. Velleks un O. Vorens «Literatūras teorijā» (M., 1978, 93. lpp.) raksta: «Dzīli kļūdaini ir pats princips — redzēt mākslas darbā tikai pašizpaušmi, individuālu jūtu un domu pārveidojumu.

Pat visciešākās saites starp mākslas darbu un tās radītāju nedod tiesības apgalvot, ka sacerējums ir īstenības kopija. Nedrīkst aizmirst, ka mākslas darbs ne vien iemieso konkrēta autora garīgo pieredzi, bet ir arī kā pēdējais loceklis šāda veida radošo darbu rindā. Romāns, drāma, dzejolis nerodas tukšā vietā, tos nosaka literatūras tradīcija.

Dzejnieks savā darbā neiemieso reālo dzīvi, drīzāk gan savu dzīves ideālu, sapni.»

«Bastardā» ir runa par cilvēka ideālu. Varoņa maksimālismu prasībās, viņa garīgo spēku, viņa ētisko briedumu autors pārbauda attieksmē pret tradīciju, pret pārmantojamību.

«Es aužu neatkārtodamies,» saka Profesors. Viņa darbu turpināt ar labu gribu vien ir par maz. Tradīcija nav tērps, ko var uzvilkt, lai līdzinātos priekštečiem. To Vizbija nespēj izlasīt četrdesmit četrās Profesora domu pierakstu kladēs, jo viņa līdzās vārdiem nav uztvērusi dižā skolotāja garu. Vizbija pieder pie tiem cilvēkiem, kuri, tradīciju vārdos atbalstīdami, pašā saknē cērt to pušu, jo pārvērš par nedzīvu dogmu un pieņēmumu summu.

Kā atsevišķa cilvēka mūžā, tā arī kolektīva un tautas dzīvē ak-



P. Pētersona «Bastards». Centrā: U. Pūcītis — Meļodijs

centēdams mūžam dzīvo un vitāli nepieciešamo radošo garu, autors parāda arī to grūtuma kalnu, to sāpju sliekšni, ko nepieciešams pārkāpt, lai radoši apgūtu «pirmtēvu mantojumu», lai «ne savu» padarītu «kā savu».

«Bastards» ir grūti uztverams darbs nevis tāpēc, ka tajā izteiktās domas nebūtu skaidri saprotamas, bet gan tāpēc, ka to izteiksme prasa nemitīgu līdzdomāšanu, līdzvērtēšanu un tālāk spriešanu patstāvīgi. Tas, kurš pieņem autora piedāvātos noteikumus un ļaujas vadīt savu domu pa sarežģītiem cilvēkattiecību krustceļiem, — tas pamana, kā bagātinās viņa dvēsele, kā viņš

pats aug līdzīgas lugas varoņiem. Tam asociāciju tiltiņi uzbur pret-runu pilnu dzīves modeli.

Lugas sarežģītība slēpjas arī tās vairāklāņu uzbūvē. Tiešās cilvēku attiecības risinās psiholoģiskā plānā, bet tēlu rīcības motīvēcija ir ētisku, sociālu un filozofisku principu nosacīta. Ipašu vietu ieņem Mefodija tēls — apveltīts ar konkrēta cilvēka pazīmēm, tomēr aicināts atklāt cilvēka otro «es». Vairāku tēlu pārvēršanos savā pretstatā — Mefotimotejā, Mefoprofesorā, Mefomarčā utt. — nenosaka tikai psiholoģiskas dabas motīvi, kaut arī tiem ir sava nozīme. Sis pārvērtības, kā lugā teikts — pārgērbšanās, rada dziļāki cēloņi, kas slēpti cilvēka uzskatos. Tā, piemēram, Johansons rūpēs par savu karjeru izmanto Mefodija pakalpojumus, lai it kā atvieglotu ceļu Agnei, bet patiesībā viņš cer uz viņas ātrāku pazudināšanu Profesora «garajā ēnā». Tāpēc Timotejs uzvelk Mefodija masku (kompromisa balss) un ieteic Agnei, stājoties Profesora vietā, pārsteigt visus ar konservatīvismu. Cilvēciski saprotami un pat attaisnojami šķiet šie paņēmieni, ja ievēro to, ka Timotejs pazīst gan sabiedrību, gan vidi, kurā Agnei būs jādarbojas. Viņš reāli novērtē situāciju un, gribēdams pasargāt viņu no sekām, ko varētu izraisīt Agnes godīgā, taisnā rīcība kolektīvā, brīdina viņu no nelaimes. Bet, kā saka M. Čaklais, «dziesma nav par krekliem, bet ir par sirdsapziņām». Un tajos brīžos, kad cilvēks nomāc savu sirdsbalsi, dramaturgs uzvelk viņam Mefodija masku. Arī tad, ja kompromiss izrādītos pareizais solis ceļā uz mērķi. P. Pētersons kategoriski noraida principu — mērķis attaisno līdzekļus. «Bastards» ir rakstīts lielāka, cēlāka mērķa labad, tas rakstīts par cilvēku — maksimālistu, kurš savā rīcībā tiecas pēc ideāla — kā Miškins, kā Dzejnieks, kā Cilvēks. Tāda ievirze liek domāt ne vien par cilvēka raksturu, bet galvenokārt par viņa uzskatiem, attieksmi pret jaunradi un paša spēju radīt, par viņa ticību sev un savai tautai, tās garīgajam potenciālam. Problēma no psiholoģiskas pārtop ētiskā, sociālā un filozofiskā.

Metafora un simbols šajā darbā kļūst par ideju un domu nesējiem. Tas sarežģī darba analīzi, bet vienlaikus norāda arī uz tā satura blīvumu. Šāda izvēlētā materiāla literārā apstrāde izaugusi no autora darba pieredzes pie dzejas drāmām.

«Bastardā» katram tēlam un tēlu grupām ir vairākas nozīmes. Situācijas nav nejausi izvēlētas, pašmērķīgas. Mefodija tēls nepārsteidz ar savu funkciju neparastumu un dažādību, ja atceramies tos principus, kādi tika lietoti, veidojot tēlus un tēlu sistēmas izrādēs «Spēlē, Spēlmani!» vai «Mistērija par Cilvēku». Četri dzejas metri bija radušies nolūkā plašāk, daudzveidīgāk izgaismot gal-

veno lugas varoni Dzejnieku; Lācis, kas darbojas paralēli Cilvēkam, atklāja vēl kādas citas — daudz slēptākas Cilvēka īpašības. Ar šādu mērķi radīts arī Mefodijs — šī cilvēka neredzamā ēna, bez kuras, iespējams, cilvēks kļūtu kūtrs, inerts. Sis otrais «es» asina viņa uztveres spējas, dara uzmanīgu un uzņēmīgu. Taču cilvēka šaubu un vājuma brīdī Mefodijs veikli un klusi piezogas klāt, lai iečukstētu ausī mierinošus izlīdzēja vārdus.

Ne velti P. Pētersons Mefodija kārdinājumus izmantojis galvenokārt abu ģēniju — Profesora un Timoteja atklāsmei, tāpat godīgā, principiālā Marča un Agnes raksturošanai. Mefodijs glaimīgā, uz samierināšanos aicinošā balsī visādi cenšas piekļūt Agnei, tikai tas viss izrādās veltīgi. Taču lugā doti arī citi tēli, kuros Mefodijs, šķiet, bez grūtībām rod augsni savai darbībai; tie ir cilvēki, kuru mērķi arī nav mazi, tikai tiem ir krasi izteikti savtīgi nolūki. Un viņi, lai maskētu savas rīcības negodīgumu, labprāt uzvelk Mefodija piedāvāto šķietamās iejutības un sapratnes masku.

Mefodija rīcības pamatā ir vesela sistēma. Šī sistēma dibināta uz cilvēku iedalījumu noteiktās grupās, uz septiņām par nemainīgām atrastām labām un ļaunām īpašībām, septiņām krāsām, septiņām notīm utt.

Do, re, mi, fa, sol, la, si,
Tad nāk atkal do;
Un tu tālāk netiksi,
Bērniņ, negudro.

Mefodijs ir atklājis šo vienkāršo likumību, un to aizstāvēt viņš ir aicināts.

Te atkal redzam paplašināmies Mefodija uzdevumu ietvarus — no psiholoģiskā (kad viņš parādās kā otrais «es» un kārdina darīt citādi) uz sociālo un filozofisko plānu. Mefodija mērķis ir tāls: visādi bremsēt cilvēkā viņa noteikto rīcību, sašaurināt viņa nodomu vērīenu, atstājot viņu jau atrasto septiņu krāsu, septiņu zīmju robežās. Izņēmumi, bastardi — tie viņu kaitina.

Mefodija diriģētais koris, kurā viņš iesaista arī Profesoru, ir pieminētās septiņas zīmes un krāsas. Tāpat septiņi ir tēli, kas palikuši pēc Profesora, — viņa audzēkņi (Agne, Marčs, Peonija, Vizbija, Īliņš, Ansons, Taīsa). Ja tiem pieskaita Audžumāti, tad Agni var uzskatīt par astoto — par izņēmumu. Vienlaikus šie tēli ir arī metaforas — katra ar savu dziļāku nozīmi — un kalpo lugas satura vērtību paplašināšanai un padziļināšanai, dara asociatīvi bagātāku lugas ideju.

Autors izmanto arī dzejas drāmās pārbaudītos masku teātra principus. Par to liecina karnevāliskā sākotne pašā lugas uzbūvē. Zīmīga ir kora izveide. Īpaši spilgti tā atklājas izrādē, kur Mefodija koristi ir tie paši divainās pozās sastingušie tēli, kurus diriģē Pianiste. Profesora iesaistīšana korī atklāj šīs «kora sistēmas» pastāvēšanas principus un spilgtā alegorijā parāda šo cilvēku īsto vietu. Masku teātris ļauj autoram un režisoram brīvi rīkoties ar tēliem, to grupām, dažādojot to funkcijas un uzdevumus. Tāpat kā dzejas drāmās, arī «Bastarda» kora funkcijas ir mainīgas. Galvenokārt tas pārstāv Mefodijam pakļāvīgo ļaužu masu, kas dzied dziesmiņas septiņu toņu diapazonā. Bet ir brīži, kad koris atdzīvojas, lai, trakā karnevāla virpulī griežoties, mēģinātu ieraut savā pulkā vēl tos, kuri tajā nav iesaistījušies no laba prāta, piemēram, Marču.

Lugu «Bastards» iestudējot, režisors P. Pētersons palicis uzticīgs dzejas teātri atrastajiem uzveduma pamatprincipiem. Tikai gadiem ritot, režisora izteiksme slīpējusies un ieguvusi lielāku lakonismu un skaudrumu. Tāpat kā dzejas drāmu uzvedumos un «Idiotā», arī te dominē tā saucamā sintētiskā teātra pamatprincipi, kas balstās uz spilgtu skatuvisku tēlainību, metaforām un asociācijām.

Labs palīgs režisoram ir scenogrāfs Ilmārs Blumbergs. Arī viņa iecere izpaužas maksimāli lakoniskā izteiksmē, kas paver iespēju domas asociatīvai ietilpībai. Uz skatuves ir telpa, ko ierobežo pelēcīgas sienas. Dziļumā tās sašaurinās un rada gara gaitēņa iespaidu. Durvju vietā sienās cilvēka ēnai līdzīgas spraugas, pa kurām galvenokārt pārvietojas Mefodijs. Dibenplānā Mefodija dzīvo kori papildina sastingušās pozās veidoti manekeni. Bet skatuves centrā melnas klavieres, sānos — aužamās stelles. Katrs priekšmets te skopi, bet mērķtiecīgi izvēlēts un atklāj savu daudznozīmību. Šādā vidē brīvi un ērti var darboties tēlotāji.

Ar izteiksmes lakonismu, formu noteiktību un stingrību uzvedums atgādina koncertu. Arī aktieru kostīmi veidoti neuzkritošos toņos. Dominē melnie un baltie toņi. Agnes baltais tērps vizuāli akcentē viņas vietu uzvedumā, vienlaikus simbolizējot arī varones iekšējo skaidrību.

Uzvedums ir iekšēji vienots, vesels. Kaut arī katra tā veidotāja devums — Imanta Zemzara mūzika, Ilmāra Blumberga scenogrāfija, aktieru ansamblis — būtu pelnījis patstāvīgu analīzi. I. Zemzara mūzika sagādātu lielu māksliniecisku gandarījumu arī tad, ja to klausītos atsevišķi, tomēr tos impulsus un asociācijas, kas raisās izrādes iespaidā, klausītāji negūtu. Skatuviskā tēlainība te

gūst turpinājumu skaņu pasaules tēlainībā un cieši vienojas ar to.

Izrādes idejiskais un domas centrs ir Dinas Kuples atveidotā Agne — plašās dimensijās risināts traģiskas varones tēls. Tieši caur to uzvedumā atklājas doma par cilvēka ideālu, par cilvēku, kurš vēlas un spēj uzņemties atbildību. Tas ir stipras gribas un skaidra mērķa cilvēks. Tāds, kurš spēj uzdrīkstēties. Un arī attaisnot savu uzdrīkstēšanos. «Tikai retais spējis attaisnot šo iedrīkstēšanos,» saka Profesors. D. Kuples varone pārliecina, ka viņa to spēs, jo viņā līdzās talantam, prātam, gribasspēkam dzīvo arī fanātiska ticība ne vien savam, bet visu kopīgajam darbam, tā nepieciešamībai.

Aktrises radītajam tēlam piemīt hipnotizējošs spēks, tā neredzami stari izplatās gan uz tiem, kuri ir ap viņu uz skatuves, gan arī plūst pāri rampai un mobilizē skatītāju prātus un jūtas vienai kopīgai domai un pārdzīvojumam. Māksliniece šajā tēlā deg un dedzina citus ar savu pārliecību, ar savu pārdzīvojumu. Tādu Agni tēlot aktrisei ļauj viņas pašas uzskati, kas šajā gadījumā sakrīt ar lugā pausto viedokli. Tāpēc D. Kuple ar izbrīnu un rūgtumu jautājusi kādam, kurš neesot sapratis P. Pētersona lugu: «Vai tiešām jūs nesapratāt? Bet ko tieši? Dīvaini, man tajā viss bija skaidrs jau pašā sākumā — pēc pirmā lasījuma.» Sos vārdus māksliniece neteica ar pārākuma izjūtu vai smīnu, tas viņai vispār nav raksturīgs. Drīzāk ar skumjām. Varbūt arī tāpēc katru izrādi viņa spēlē kā pēdējo savā mūžā, spēlē ar visu garīgo un fizisko spēku koncentrāciju, aizstāvēdama to, kas viņai dārgs mākslā un cilvēkos, — goda prātu, bezkompromisa rīcību, cieņu pret cilvēkiem.

Agnes lomā aktrise, manuprāt, sasniegusi jaunu attīstības loku savā daiļradē. Agnē spilgtāk nekā iepriekšējos tēlos parādās viņas spēja uz iekšu vērsto pārdzīvojumu atklāt ārēji lakoniskā, bet izteiksmīgā formā. D. Kuples plastika te nav vijīga, plūstoša, tā drīzāk atgādina smalkām, bet noteiktām līnijām darinātu gleznu vai grafiku, kuras dramatisms pēkšņi izlaužas asās, aprautās līnijās vai koncentrētos krāsu laukumos.

Lomu māksliniece uzsāk ar tik lielu iekšēju spriegumu, ka nevilus jādodomā, vai viņai pietiks spēka izturēt to līdz galam. Tā ir laimes izjūta, kas apņēmusi Agni šeit, balto nakšu pilsētā Ļeņingradā. Viņa ir kopā ar Timoteju (I. Skrastiņš). Bet jau pirmajā brīdī jūtam, ka laimi Agne neuzņem viegli, ka tā būs grūta laime, viņas mūžā varbūt vienīgā, un tāpēc jau tagad viņas teiktajos vārdos ieskanas sāpju stīgas. Bet tajos skan arī iekšējs spēks un lepnums par sevi, lepnums par to, ka viņu mīl. Ka viņa būs turpinātāja.

Vēlāk Agnei ir mazāk iespēju atklāt savas dziļi intīmās izjūtas, jo tēla uzdevumi ievirzās citā — sabiedriskā gultnē. Kaut gan šīs abas līnijas — personiskā un sabiedriskā D. Kuples tēlojumā nav nodalāmas.

Tragisku kulmināciju māksliniece sasniedz dziesmas skatā un dialogos ar Mefodiju. Aktrise, kura ir pārliccināta, ka nevar uz skatuves dziedāt, pēkšņi to atļaujas. (Pirms tam I. Zemzaris bija komponējis dažas dziesmas ar V. Belševicas tekstiem D. Kuples dzejas vakaram.) Šī atļaušanās atklāj tik lielu apslēptu dramatismu, ka liek pārvērtēt kritērijus, aktieru spēju robežas nosakot. D. Kuples Agne dzīvo spraigu, bagātu dzīvi. Viņa pieder pie tiem cilvēkiem, kuri neprot un negrib dzīvot viegli, jo viņos ir augsts atbildības un zems sāpju sliekšnis. Viņa ir maksimāliste prasībās pret sevi un citiem. Tas nenozīmē, ka šajā tēlā nebūtu iekšējas attīstības, ka tā attieksmes ar visiem pārējiem būtu vienvēidīgas. Dažas smalkas nianšes dialogos ar kolēģiem palīdz atklāt arī Agnes cilvēcisko konkrētību, viņas raksturu.

Agnes bijušie kursa biedri un tagadējie kolēģi nedz lugā, nedz izrādē tik individualizēti un daudzveidīgi nav iezīmēti. Viņus vairāk uztveram kā kolektīvu, kurā apvienoti ļoti dažādi cilvēki, katrs no viņiem ar kādu vienu spilgtāk ieskicētu īpašību. Arī izrādē viņu raksturojumā meklēti tie akcenti, kas vairāk uzsver šo individuālo īpatnību.

P. Pētersona luga «Bastards», kas pēc savas uzbūves tuvāka Raiņa simboliskajam lugām nekā psiholoģiskai drāmai vai raksturokomēdijai, protams, nav iestudējama pēc psiholoģiskā teātra principiem. Kaut arī tā rāda dzīvē eksistējošus konfliktus un situācijas, savā izveidē, tēlu sistēmas uzbūvē tā ir fantāzijas auglis, kur gandrīz visiem tēliem piešķirta simbola nozīme. Tas vēl vairāk tiek akcentēts lugas uzvedumā. Pat tāds tēls kā Agne atklāj savu divpusīgo dabu — cilvēcisko konkrētību un simboliku. Vēl jo spilgtāk simbolikas elementi izmantoti Profesora, Audžumātes, Mefodija, Pianistes, Timoteja izveidē. Ansona — Hansona — Johansona trio jau funkcionālo īpatnību ziņā vien atklāj savu simboliski metaforisko dabu. Tāpēc skatuves izteiksmes līdzekļu atlasē dominē teatrāli nosacītas formas, jo tās palīdz atklāt varoņu nepiezemēto būtību. Tēli, kuru atveidē aktieriem izdevies maksimāli cieši un organiski saliedēt simboliku, metaforiskumu ar psiholoģisko konkrētību, izdevušies sevišķi spilgti un pārlicinoši. Par D. Kuples Agni jau runāju.

Lugas un izrādes koncepcijā svarīga nozīme ir Audžumātes un Profesora dziļai daudzplānu atklāsmei. Iestudējuma idejiskajā



*P. Pētersona «Bastards». D. Kuple — Agne,
L. Baumanē — Audžumāte*

kontekstā abu tēlu vieta ir skaidri nolasāma. Tomēr darba idejiskajā ievirzē, kurā uzsvērta paaudžu pārmantojamība kā centrālā problēma, Profesora un Audžumātes tēli T. Āboliņa un L. Baumanes interpretācijā liek vēlēties vairāk, nekā tas patlaban izrādē panākts.

Saprotams, ka lugas un izrādes centrs ir Agne, taču Agnes nozīme tikai pieaugtu, ja grūtuma pārvarēšanas sliekšnis viņai būtu vēl lielāks. Tas ir, ja otrs svaru kauss, kurā ir Profesors un Audžumāte, būtu smagāks. So tēlu idejiskais un domas svars, manuprāt, ir mazliet sarucis un piezemēts. L. Baumanes tēlotajā Audžumātē pārsvaru gūst tēla psiholoģiskā ticamība, konkrētais priekšstats par cilvēku, kurš visu mūžu pašaieliedzīgi ziedojis sevi lielāka talanta un augstāku mērķu labad. Taču šajā prasmē labprātīgi pakļaut sevi slēpjas arī kāda gluži cilvēciska traģēdija vai vismaz kāda iekšēja kolīzija, kuras atklāsme varētu būt jūtama vairāk. Audžumātes tēlam pietrūkst sava mūža apziņas, un līdz ar to viņas personības savdabīgais lielums nav uzvedumā līdz galam atklāts.

T. Āboliņa Profesorā par maz jūtams padarītā darba smagums. Šīs personības sugestīvošais iespaids, manuprāt, varētu spilgtāk atklāties, ja būtu akcentēta Profesora aiziešanas traģēdija. Tai jābūt vairāk jūtamai nekā gandarījumam par paveikto. Tik liela mēroga mākslinieku, kādu apraksta P. Pētersons, T. Āboliņš tēlo par labsirdīgu un pārāk aprimušu.

Tēli, kuros raksturu konkrētības ir vēl mazāk un kuri šajā dažādu dzīves uzskatu sadures brīdī ar savu līdzdarbošanos ir aicināti vēl vairāk uzsvērt dzīves un cilvēku dialektiski pretrunīgo būtību, arī

skatuviskā risinājumā ieguvuši nosacītāku formu. Tie ir Ā. Stūrnieces Pianiste un U. Pūciša Mefodijs. Masku teātra principi, it kā uz naža asmens balansējot starp asu, ironisku grotesku un traģēdiju, šajās lomās atklājas bez psiholoģijas piejauces. Ar to panākta domas skaidrība. U. Pūcītis, Mefodiju tēlojot, atsevišķās situācijās (piemēram, Mefoprofesorā iemiesojoties) pārāk pietuvojas ironijai, un tas, liekas, nedaudz vienkāršo dotās situācijas filozofisko zemtekstu.

Tēli, kuru būtība ir slēpta visvairāk un kuri apveltīti ar minimālām konkrētās darbības iespējām, ir Ansons — Hansons — Johansons. Bet viņu klātbūtne ir svarīga, jo viņos ar nelokāmu mērķtiecību tiek pausta viena no attīstības būtiskām pretrunām. Te parādās šauri utilitārā cilvēka darbības sfēra, kad garīgās vērtības, arī māksla, tiek izmantotas kā līdzeklis mierīgas eksistences nodrošināšanai. Šādai dzīves «filozofijai» pakļauti arī šo cilvēku ētiskie, pareizāk sakot, antiētiskie principi. Šo trio es apzīmētu par Mefotrio, kas pretstatā plašām tautas interesēm un vēlmēm ar savu rīcību visādi cenšas ierobežot attīstības procesu.

Tāpēc izrādē ir jājūt šīs trijotnes antisabiedriskās rīcības neatlaidība, tās nomācošais smagums. Atturīgiem izteiksmes līdzekļiem režisors un aktieri — A. Maizuks, A. Mekšs un R. Plēpis zīmējuši Ansona, Hansona un Johansona tēlus. Vienādie tērpi pasvītro viņu garīgo kopību. Ja tēlotājos nezūd iekšējā aktivitāte, ja viņi godam pārstāv šo karojošo mietpilsonību, tad izrādē ir jūtams viņu spēks, kuram pretī pieaug arī griba cīnīties. Diemžēl visās izrādēs aktieri nedarbojas ar vienādu iekšēju spriegumu, un tad iestājas atslābuma brīži.

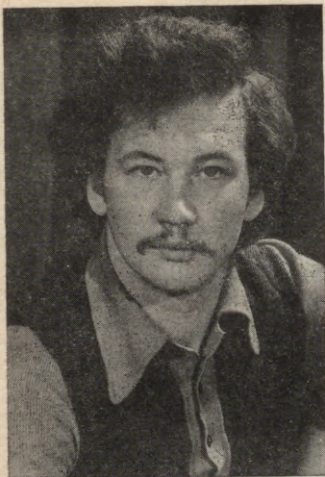
Režisors P. Pētersons, interpretējot dramaturgu P. Pētersonu, palicis uzticīgs savam iepriekšējos uzvedumos iedibinātam principam — nozīmīgu laikmeta problēmu vērienīgam skatuviskam risinājumam, izmantojot mūsdienu teātra daudzveidīgās izteiksmes iespējas. Tikai, tiecoties pēc spilgtas, izteiksmīgas formas, režisors kļuvis lakoniskāks un stingrāks formu atlasē. Mūsdienu teātrī izveidojušās tradīcijas viņš tiecas pacelt jaunā attīstības pakāpē.

LATVIJAS PSR XX TEĀTRU SKATĒ SAKARĀ AR VĻKJS 60. GADADIENU
PAR PASINICIATIVU REZIJĀ APBALVOTI JAUNIE REZISORI — K. AUS-
KĀPS, V. LORIŅŠ, E. FREIBERGS, V. MACULEVICS, U. PUCITIS

*Dalles teātra režisors un aktieris
Kārlis Auškāps*

«Izdzīti no paradīzes un nolemti
mūžīgai dzīves noslēpuma meklēša-
nai, cilvēki izdomāja un radīja sev
mākslīgu paradīzi — teātri. Teātris
ir vispilnīgākais, visbrīnīgākais,
visoriģinālākais izgudrojums un
reizē arī vienīgais mīrinājums, ko
dievs pēc nolādēšanas atstājis
cilvēkiem.» (L. Zuvē)





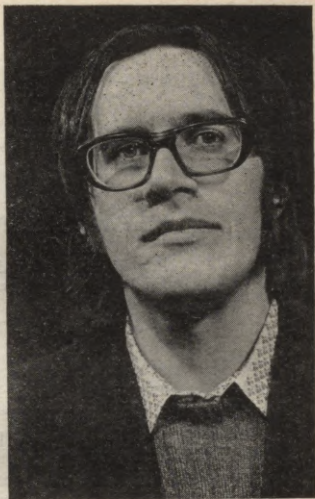
Drāmas teātra režisors un aktieris Valdis Lūriņš: «Teātris vienmēr man mazliet ir atgādinājis pulksteni. Un stundas ir kā kritošas zvaigznes — katrā no tām vajag ko vēlēties.»



Drāmas teātra režisors un aktieris Edmunds Freibergs: «Tā nu iznācis, ka, strādājot teātrī, nācies «specializēties uz jokiem». No desmit iestudējumiem — astoņas komēdijas. Neraugoties uz to, vienmēr esmu mēģinājis saskatīt komiskajās situācijās arī dramatisko. Kā jau dzīvē — «tur prieks ar bēdām kopā savērts...»

Valmieras teātra režisors Valentīns Maculēvičs

«Teātris nav spogulis, bet palielināmais stikls.» (V. Majakovskis)



Jaunatnes teātra režisors un aktieris Uldis Pūcītis: «Režisors — tā tomēr ir vīriešu profesija.»



LIEPĀJAS TEĀTRIS 1978. GADĀ

Par šā teātra izrādēm Rīgā ievietojam rakstus, kuru pamatā ir Teātra biedrības organizēto viesizrāžu apspriežu materiāli.

Valentīna Freimane

Viesizrāžu laikā noskatījos piecas izrādes: «Uguni un nakti», «Bernardas Albas māju», «Hedu Gableri», «Sārto silu» (daļēji) un «Dolāru princesi». Man ir diezgan dažādi iespaidi gan par teātra repertuāru, gan par izpildījumu. Tos es piepulcinu tiem iespaidiem, ko guvu pagājušajā gadā, kad tāpat tikāties kopējā apspriedē. Vairākas no tām izrādēm vēl ir teātra aktīvajā repertuārā un tādējādi kopā ar šī gada uzvedumiem veido Liepājas teātra pašreizējo seju.

Galvenie jautājumi, ko mums vajadzētu noskaidrot, ir šādi: vai redzam kādu procesu, noteiktu attīstības līniju teātrī? Kā tiek risinātas savstarpēji saistītās pamatproblēmas, ar kurām jātiek galā katram teātrim, proti, repertuāra, režijas, aktieru skatuves kultūras problēmas?

Kā liekas, repertuāra problēma joprojām nav līdz galam atrisināta. Neredzu pārdomātu stratēģiju repertuāra izveidē. Afišā arvien vēl ir virkne nosaukumu, kuru varētu arī nebūt. Šie darbi ir vai nu gaužām vāji un neko nedod teātra attīstībai (piemēram, luga «Sārtais sils»), vai arī ir jau iepriekš nolemti neveiksmei (piemēram, sarežģītā psiholoģiskā Ibsena luga «Heda Gablere» P. Viksnes režijā). Pakāpeniskums ir vajadzīgs gan režisoru, gan aktieru audzināšanā. Liepājas teātrī trūkst pārdomātas repertuāra taktikas un stratēģijas; tā tas turpinās jau gadiem, un varbūt tas ir viens no teātra darba pretrunīguma iemesliem.

Režijas problēmas risinājumā jūsu teātrī es šobrīd arī vēl neredzu būtiskas pārmaiņas. Viesizrādes liecina, ka, gluži tāpat kā pērn, galvenais režisors ir sagatavojis interesantas izrādes, turpretī pārējie uzvedumi — vāji.

Olgerta Krodera iestudētajai Gorkija lugai «Vasa Železnova» tagad pievienojies tikpat nopietns, dziļš darbs — «Bernardas Albas māja». Cienījams mēģinājums ir arī «Uguns un nakts». Jo krasāks un uzkrītošāks tāpēc ir šo nedaudzo iestudējumu kontrasts salīdzinājumā ar teātra kopainu — gluži neapmierinošu visos idejiskajos un mākslinieciskajos parametros. Jauno režisoru P. Viksnes un N. Klētnieka nevarība, neveiksmīgi izraudzītie viesi (M. Tenisons), vadības neattaisnojamā labsirdība, ļaujot nesagatavotiem gribētājiem teātrī ieņemt režisora krēslu (piemēram, palīdzai literāros jautājumos A. Antonovičai), novedusi pie režijas jēdziena un arī prakses devalvācijas. No tā cieš aktieri. Šobrīd tie lielākoties ir jauni un ne visai profesionāli sagatavoti (Liepājas teātra studija nav bijusi apmierinoša aktiera profesijas un kultūras skola), tāpēc tiem vajadzētu ik iestudējumā gūt iespēju attīstīties. Pēterim Viksnem joprojām pieejamāka ir mūsdienu dramaturģija — viņa paša dzīves pieredzei tuvāka viela, ar citu materiālu viņam grūti strādāt. Par Nauri Klētnieku man ir grūtāk spriest, jo pārāk maz esmu redzējusi, lai varētu nojaust, kādā virzienā attīstās jaunais režisors. Pērnajās viesizrādēs viņš parādīja «Princeses Gundegas» iestudējumu, kurā pilnīgi trūka režisora prasmes organizēt uzskatuves skaidras, atšifrējamas norises.

Aktieru attīstībā redzu zināmu kustību. Cerības uz progresu, uz tēla iekšējo procesa apguvi iedeva pirmām kārtām «Vasa Železnova», tad «Bernardas Albas māja», arī «Uguns un nakts» iestudējuma atsevišķi momenti. Taču šo attīstību redzu vienīgi O. Krodera iestudējumos. Citās izrādēs daudzi aktieri atkal lielā mērā atslīd atpakaļ uz sākotnējo pašdarbniecisko vai provinciālo līmeni. Tātad atkal gūst pierādījumu tas, ko mēs visi sen zinām, — jaunu, vēl nenostabilizējušos aktieru dzīvē ir bezgala svarīgi, lai viņi sastaptos ar pieredzējušu režisoru, ar režisoru, kurš prot izvirzīt precīzus un saprātīgus uzdevumus.

Domāju, ka republikā nav otra teātra, kam būtu izteikta šāda polaritāte. Ar vienu un to pašu aktieru kolektīvu te top izrādes, kuras patiešām ir bez atlaidēm vēra ņemamas, bet blakus tām dzīvo citas, kurām — atklāti runājot — šodien uz mūsu skatuvēm vairs nebūtu vietas.

Kas šajā situācijā notiek ar skatītājiem? Auditorijas attieksme pret jūsu teātri pašlaik ļoti mainījusies. Vēl pirms trim četriem gadiem skatītāji sprieda tā: «Šajā teātrī ir labas izrādes un ir nepieņemamas izrādes. Iesim tomēr skatīties, cerēsim, varbūt uztrāpīsim uz kaut ko labu.» Tagad attieksme ir cita, un to varēja paredzēt. Lētās, banālās izrādes, ko teātris uzskata par obligātām

«kases izrādēm», piesaistījušas teātrim noteiktu skatītāju daļu ar zemāku kultūras līmeni. Bet uz nopietnām izrādēm šie skatītāji tāpat neiet, viņi neapmeklē ne «Vasu Zeļeznovu», ne «Uguni un nakti», un šis izrādes viņiem nemaz nav ko adresēt. Toties prasīgākā publikas daļa tagad neiet arī uz interesantākajām izrādēm, jo pārāk bieži un pārāk radikāli ir vilusies. Sis bīstamais psiholoģiskais pagrieziena punkts jau ir reāli noticis, un ar katru sezonu teātrim būs grūtāk atkarot skatītāju uzticību. Es domāju, ka arī šis stratēģijas jautājums Liepājas teātrī pašlaik ir pats aktuālākais.

Jūs kļūdiņāties, kad vienu skatītāju daļu novērtējāt par zemu, tā sakot, nolēmāt, ka varēs no melna un balta, no kiča un mākslas izveidot teātri. Izrādījās, ka nevar. Cilvēkus vajag cienīt, arī tos, kuru kultūras līmenis šodien varbūt nav pietiekams. Sarežģīto jāprot pasniegt cilvēkiem efektīgā un pievilcīgā ārējā formā, jāpieradina pie nopietnas problemātikas, jāpieradina pie nopietnākas dramaturģijas, jāpieradina arī pie ārējas formas smalkuma. Šī stratēģija jūsu teātrī nav izstrādāta. Un tāpēc jūs nevarat prasīt skatītājam, kurš nāk skatīties, teiksim, absolūti nejēdzīgo «peldkostīmu deju» «Dolāru princesē» un pat aplaudēt par šo mazošanos, lai viņš tāpat aplaudētu istai mākslai. Gan teātrī, gan kino ir pārbaudīts, ka vispirms masu skatītājs jāiekaro ar kvalitatīvu, bet populāru, ne pārāk sarežģītu produkciju; un jau drīz vien cilvēki gribēs skatīties arī «Brandu» vai «Zemeņu lauku».

Ja jūs pa šādu ceļu būtu konsekventi un gudri gājuši uz savu mērķi, tad šodien varētu runāt par vidējā līmeņa celšanos teātrī. Pašlaik teātrim nav šī vidējā līmeņa. Ir tikai zemākais un no tā atrauts augstākais līmenis. Bet arī tam draud lejupslidēšana. Ja aktieri pamīšus spēlē tik nesalīdzināmas kvalitātes izrādēs, tad viņi pamazām vai nu degradējas, vai neaug. Ir labi, ka aktieriem jāspēlē dažāda žanra darbos, tas varētu veicināt daudzpusīgu aktieru izaugsmi. Tikai — ja katrā no šiem žanriem būtu sasniegts kaut elementārs mākslas līmenis. Ja, piemēram, H. Strahovam tik baismīgi jāķēmojas «Dolāru princesē», tad arī citām lomām viņš nespēs tuvojies ar augstu kritēriju un sevi pilnīgi pārvērst. Neorientēsimies uz ģenijiem, kuri spēj visu, orientēsimies uz normāliem cilvēkiem, kas savā amatā ir noderīgi. Domāju, ka kolektīvā ir cilvēki ar potenciēm, tikai teātris ļoti maz domā par to, kā individuāli attīstīt aktieri, kā katram palīdzēt, lai viņš varētu šīs savas potences atklāt. I. Briķei ir laimējies: jaunā aktrise ir saņēmusi atbildīgas lomas, bez tam viņa ir strādājusi galvenokārt pie galvenā režisora, kurš var viņai palīdzēt. Tāpēc aktrise mūs šodien iepriecina. Nekādas receptes nevaru dot, taču

Liepājas teātris. F. Garsijas Lorkas «Bernardas Albas māja» (1978). I. Briķe — Adela

esmu pārliecināta, ka, jau repertuāru plānojot, jāievēro režisoru un aktieru attīstības perspektīvas. G. Tovstonogovam ir taisnība, ka režija ir visbīstamākā profesija, jo te nemākulība, neprofesionālisms vai šarlatānisms visgrūtāk pierādāms. Ja akrobāts zem cirka kupola vingro bez tikla un kļūdās, tad viņš nositas. Pats. Bet režisors, aplam rikodamies, «nosīt» citus.

Tagad — par katru no redzētajām izrādēm atsevišķi.

F. G. Lorkas lugas «Bernardas Albas māja» iestudējuma veiksmes pamatā ir svaigi un gudri izlasīts teksts un precīzi izraudzīta izrādes «istabas forma». Tā jaunajām aktrīsēm dod iespēju koncentrēties uz iekšējiem procesiem un mazāk domāt par dzīvi skatuves telpā. Tā rada arī lugai raksturīgu atmosfēru, ciešuma noslēgtības, bezizejas un augoša naida izjūtu. Režisors O. Kroders izvairījies no lugas sociālā plāna vulgarizēšanas. So sieviešu sociālā stāvokļa, viņu dzīves veida, rīcības, domāšanas pamatošanai nav meklētas tiešas ārējas pazīmes. Taču personāža sociālās saknes ir ieprogrammētas tā psihē, tā, kā tas ir dzīvos cilvēkos, kuri taču arī ģimenes lokā savu sociālo cilmi tišuprāt cits citam nedemonstrē. Šajā izrādē strāvo Lorkam raksturīgā drūmā poēzija, kas tik bieži viņa lugu iestudējumos pazūd.

Izrādē darbojas dzīvs un patiesi mērķtiecīgi vadīts ansamblis, kurā precīgu pārsteigumu dāvā ne vien jaunās aktrises, bet arī, piemēram, Z. Rūtiņa ārkārtīgi konkrēti un spilgti veidotajā kalpones Ponsijas tēlā. Protams, jauniņā D. Lazda Bernardas Albas lomā spēj varenā tirāna tēlā dzīvot un pārliecināt mūs vienīgi savu dabisko iespēju robežās, taču tā nav aktrises vaina. Mūsdienās liela daļa skatītāju daudz asāk jūt teatrālu nosacītību raksturtēlu skatuves dzīvē nekā, piemēram, tajā laikā, kad jaunā Berta Rūmniece tēloja vecenes.



Runājot par aktierdarbu šajā iestudējumā, gribu izteikt dažas polemiskas piezīmes sakarā ar S. Freinbergas recenziju «Literatūrā un Mākslā». Polemiskas ne jau par pozitīvo šīs izrādes kopvērtējumu, kuram pilnībā piekritu, bet gan par kādu neveiksmīgu formulējumu, kurš turklāt vēl citēts programmas grāmatiņā. Recenzijā rakstīts: «Teātros ir daļa aktieru, kas darbojas psiholoģiski ļoti patiesi, aizrauj ar savu dabiskumu un īstumu, taču bieži vien apstājas šajā darbošanās patiesīgumā kā pašvērtībā.» Tālāk teikts, ka aktrišu darbošanās «Bernardas Albas mājā» «neapsīkst pirmajā pakāpē, bet ir virzīta uz tēla sarežģītās iekšējās pasaules atklāsmi un tālāk — uz savstarpējo attieksmju skaidrojumu». Kāds pārpratum! Ja aktieris uz skatuves ir īsts, dzīvo un darbojas tā, kā šodien aktieru mākslu saprotam, proti, konkrēti un «pats dotajos apstākļos», tad tas jau ietver gan «savstarpējo attieksmju skaidrojumu», gan «iekšējās pasaules atklāsmi». Tas ir komplekss process. Darbošanās patiesīgums nekad nav pašmērķis vai pašvērtība, bet gan fundament, starta laukums (dažam vienkārši grūti no tā atrauties), no kura sākas virzība uz nākamo varēšanas pakāpi. Tiecoties uz recenzijā minēto pārprasto «padziļināto» psiholoģisko patiesību, ko mēģina panākt ar sakāpinātu akcentēšanu, piemēram, A. Kvāla (Martiriosas lomā) kļūst uzņēmīgi vienveidīgi ļauna un asa, bez atelpas saspringta. I. Pļaviņa vietām forsē vientiesības izpausmi. Turpretim I. Briķes intensitāte, ar piepūli savaldītais kaislīgums ir īsts un pārliecinošs, jo dzimst no īstas dzīvošanas uz skatuves, nevis no «padziļināšanas». Šis pārdomas tomēr nebūt nemazina manu prieku par izrādi. Kaut šādi veikts iestudējums kļūtu par teātra darba mērauklu!

Raiņa «Uguns un nakts» ir pretrunīgs uzvedums. Iestudējums it kā slāņojas vairākās kārtās. Ir tas slānis, kas īstenojas, kā iecerēts. Ir tas, kas varētu īstenoties, varbūt pat dažās izrādēs arī izdodas. Bet uzvedumā ir arī daudz kā tāda, kas nepārliecina pašā iecerē.

O. Krodera iecere man liekas ļoti interesanta un auglīga. Un tieši tāpēc šai pretrunīgajai izrādei, manuprāt, ir sava vieta repertuārā, teātra procesā. Šis uzvedums uzskatāms par skolu, par mācību placdarmu, tāpēc tas ir cienījams darbs, daudzējādā ziņā attaisnojams mēģinājums, kaut arī īstu mākslas prieku sagādā retu brīdi. Man šķiet, ka pēdējā laikā O. Krodera darbā iezīmējies jauns posms, un tajā man daudz kas liekas ļoti simpātisks. Režisora agrāko gadu izrādēm (īpaši, ja runā par slaveniem klasikas darbiem) ļoti bieži bija raksturīga uzsvērti polemiska attieksme pret iepriekšējiem interpretējumiem. Dažkārt šī vēlēšanās «darīt

citādi» pārmāca pat viņa personisko attieksmi pret pašu lugu. O. Krodera jaunatklājumi klasikā būtu bijuši lielāki, ja tik daudz temperamenta un enerģijas nebūtu atdots, polemizējot ar tradīciju, deheroizējot romantiskus vai poētiskus varoņus. Šāda pieeja var interesēt tikai nelielu intelektuāļu grupu, pie tam — tīri prātnieciski. Mani aizvien vairāk saista režisora pirmreizīgais redzējums, viņa paša attieksme pret autora tekstu. Tagad O. Kroders šo «ant-interpretējumu» pārāudzis, viņš tiecas pārliecināt ar savu teksta interpretējumu. Dažreiz tas izdodas, kā «Vasā Zeļznovā» vai «Bernardas Albas mājā», dažreiz tas var arī līdz galam neizdoties, kā «Ugunī un naktī», taču pats princips ir produktīvs. Tas ir produktīvs arī aktieriem, jo aktierim galu galā nav nekādas daļas par iepriekšējiem interpretējumiem, aktieris tēlā dzīvo tikai vienu reizi — savā izrādē.

«Ugunī un naktī» man patik režisora koncepcijas bezbailīgā ievirze uz teiksmainību, uz mītu. No tiešas, atkailinātas filozofisko problēmu risināšanas, kā to bija mēģinājis P. Pētersons 1965. gada interpretējumā un kas vispār raksturīga piecdesmito un sešdesmito gadu mijas intelektuālajam teātrim, O. Kroders atgriežas teiksmā. Tādā teiksmā, kādu mēs ar savu interesi par mītiem un arhetipiem to šodien uztveram, jo šodien mēs vairs nevēlamies pieņemt filozofiju uz skatuves tēžu veidā, bet gan saprast to kā dzīves kvintesenci. Lielā dramaturģijā gribas nevis izkristalizēt tēzes, bet gan izjust tās daudzplāksņainību, tēlainības daudznozīmīgumu, poēzijas, filozofijas un cilvēciskuma sakausējumu, kas Rainim tik raksturīgs. Izrādē tas vietu vietām izdodas, un uz tā jau var kaut ko būvēt.

Valdzinošs ir izrādes sākums. Pirmā cēliena pirmā puse rit ļoti tīri. Veiksmīgi atrasts lakonisks risinājums, kas vienlaikus ir gan poētisks, gan noslēpumains. Aktieru priekšnesums, kurā galvenā vērtība veltīta vārdam, tekstam, ir mierīgs, koncentrēts, atgādina koncertizpildījumu, un tieši tādā veidā liepājnieki pašlaik būtu spējīgi veikt visu grūto uzdevumu. Savienot iedziļināšanos ik frāzē ar sarežģītām plastiskām mizanscēnām (ne visai veiksmīgām), ar fiziskām darbībām, kuras dažkārt grūti attaisnot, — tas izrādīties pārāk sarežģīts uzdevums. Tāpēc zēl, ka iestudējums nav konsekventi izturēts un tālākajā gaitā no veiksmīgi uztautītās lakoniskās formas atkāpjas. I. Briķe arī turpmākajā izrādes ritējumā visiespaidīgāk izpaužas mizanscēnās ar koncentrētu ārēji statisku plastiku, kad Spidolai ļauts atdoties domai, izpausties runātajā tekstā. Tās ir labākās vietas izrādē. Domāju, ka, zinot aktieru pašreizējās iespējas, varbūt vajadzēja konsekventi pārveidot Raiņa piedāvātās mizanscēnas koncertizpildījuma formā ar plastisku ietvaru, kā tas tik

veiksmīgi izdevies I. cēliena raganu ainās. Cēlienu Nāves salā kolektīvs mēģina spēlēt tā, kā Rainis to remarkās piedāvā, taču izrādās, ka remarku izpildīšana vēl nav uzticība autoram un neko nedod satura atklāsmei, dažādu neveiklību dēļ (slēpšanās kokā, akmeņu pamošanās) tā pat izraisa smieklus. Turpretim Rīgas skats ar ēnu spēli, lakonismu, inscenējuma pieticību atkal ļauj koncentrēties uz galveno, kas Rainim sakāms.

Laimdotas lomā redzēju Dz. Klētnieci. Teksta atklāsmes ziņā šī tēlotāja man patika labāk par visiem. Taču Dz. Klētnieces īpatnējais raupjais balss tembrs ir krasā pretrunā ar viņas uzdevumu šajā izrādē; arī kā individualitāte aktrise ir pārāk nobriedusi, lai būtu partnere šim konkrētajam Lāčplēsim un šai konkrētajai Spīdolai.

Lāčplēsi tēloja V. Čestnovs. Tā bija viena no pirmajām izrādēm, kurā bijušais Kangars tēloja varoni. Neveiksmīga izrāde. Grūti spriest par V. Čestnova iespējām. Taču varu piezīmēt, ka viņa uzdevums dažubrīd papildus apgrūtināts. Piemēram, pirmā Lāčplēša tēlotāja tērps ir šim aktierim galīgi nepiemērots. Bez tam ir bezgala grūti tēlot Lāčplēsi pamīšus ar Kangaru. V. Čestnovam jāpalīdz, jāstrādā pie viņa plastikas, runas, un nekad vairs nevajadzētu viņam likt spēlēt Kangaru.

I. Briķe iepriecināja Spīdolas lomā. Man šķiet, ka šīs jaunās aktrises galvenais spēks ir spējā koncentrēties. I. Briķe uz skatuves dzīvo intensīvi, ir ļoti jūtīga, tomēr valda pār savām emocijām. Citās lomās I. Briķei piemīt strauja, impulsīva, pat nervoza reakcija, bet «Uguni un nakti» viņa pilnīgi noslēgusies no sīkām norisēm uz skatuves, uz kurām viņa nemaz nereaģē, un tas ir ļoti labi. I. Briķe ir jauna aktrise ar lielām potencēm, viņas Spīdolā manāma lepna, savdabīga individualitāte ar ļoti labiem ārējiem dotumiem, tomēr filozofiska vēriena aktrisei vēl nav, trūkst personības domu sugestijas. Ir vietas lomā, kas tiek nodeklamētas vai decenti pateiktas, un tad īsto jēgu nesaprotu. Sos iebildumus, lūzdu, neuztveriet kā nopelumu, jo es ar prieku vēroju arī to, ko I. Briķe šodien jau spēj paveikt.

Vilšanos šoreiz sagādāja J. Kuplais. Kangara loma šim aktierim nevarētu sagādāt nepārvaramas grūtības, tāpēc pārmetumu es gribu adresēt arī režisoram. Man šķiet, ka teātris pēdējos gados ir diezgan neapdomīgi ekspluatējis J. Kuplo un maz domājis par viņa attīstību. Joprojām ticu aktiera potencēm, jo bijuši gadījumi, kad viņš daudz sliktākos uzvedumos spējis atklāt sarežģītu cilvēka iekšējo pasauli. Diemžēl Kangara tēls kļuvis par pārbaudītu izteiksmes līdzekļu hrestomātiju.

Izrādes otrā daļa kļūst aizvien gausāka, butaforiskāka un lielā mērā sairst. Taču pats fināls ir interesanti iecerēts. Melnā bruņnieka pavadoņa — jaunā zēna atdzīvošanās un pietuvošanās skatītājiem tuvplānā var kļūt par spēcīgu idejisku un vizuālu akcentu izrādes beigās. V. Zandberga Melnais bruņnieks ir neierasts, asociējas ar robotu, mākslīgā cilvēka, Frankenšteina tēlu. Tātad visumā «Uguni un nakti» man daudz kas šķita rosinošs.

L. Moisejeva «Sārtā sila» uzvedums liecina, ka N. Klētniekam radusies apsveicama tieksme — viņš grib un mēģina uz skatuves veidot starp cilvēkiem normālu attiecību ritējumu. Ja tas vēl neizdodas, tad, manuprāt, galvenā vaina ir skatuvisko notikumu un norišu atlases trūkumā. «Sārtā sila» haotiskajās skatuves izdarībās kaut kā izdodas atšķetināt atsevišķu, vienkāršoti tvertu individu attiecības, bet pazūd problēma, šo attiecību jēga. Jaunais režisors kapitulējis primitīvā lugas materiāla priekšā un pazaudējis to mazumiņu problemātikas, kāds tajā tomēr ir iestrādāts.

Ne N. Klētnieks, ne P. Viksne šobrīd vēl uz režisora profesiju īsti pretendēt nevar. Mēs dažkārt vieglprātīgi piešķiram šo titulu katram, kurš kaut ko iestudē. Kā saka austrumu paruna: kamielis, kas uz Meku iet, vēl nav svētceļotājs. O. Kroderam, manuprāt, vairāk jāstrādā ar jaunajiem režisoriem, pat ierobežojot viņu patstāvību. Augot tieši teātri, jaunam režisoram labākā skola ir mācekļa gadi, kad viņš strādā par asistentu. Liepājā to diemžēl nepraktizē. O. Kroders varētu arī palīdzēt jaunajiem izstrādāt patstāvīgo režiju koncepcijas. Piemēram, P. Viksne dažkārt panāk simpātiskus rezultātus, ja izvēlas savai pieredzei tuvu materiālu; taču, ja teātris nolēma viņam uzticēt «Hedu Gableri», tad galvenajam režisoram vajadzēja kā pedagogam palīdzēt izlasīt un analizēt šo tekstu. Jaunie režisori vēl neprot atšifrēt tekstu visos līmeņos, viņi tver un apfantazē vienīgi tā virspusi un ar savām sadzīves asociācijām un pašauro dzīves pieredzi banalizē vai izjauc tekstā ieslēptās idejas. Protams, audzinot jaunu režisoru, galvenais režisors daudz ko savu iestrādā viņa izrādēs, un par to neviens neuzzina, jo uzslavu saņem jaunais, bet teātrim kopumā tas ir ieguvums.

Kā jau teikts, H. Ibsena «Hedas Gableres» iestudējums P. Viksnes režijā ir teātra misējums. Neizdošanās šoreiz bija jau ieprogrammēta, to noteica gan režisora, gan centrālās lomas tēlotājas izvēle. Ibsena Noru var spēlēt gandrīz katra pietiekami talantīga jauna aktrise, jo Noras personība veidojas lugas gaitā un šo procesu var izdzīvot uz skatuves. Hedas personība veidojusies pagātnē, pirmslugas laikā, mēs esam liecinieki tās postīšanai, tātad —



Liepājas teātris. H. Ibsena «Heda Gablere» 1978. I. Kalnāra — Heda, H. Ulmanis — Tesmans

destruktīvam procesam. Tāpēc šo lomu var spēlēt tikai tāda aktrise, kurai šāds iekšējais satvars jau ir — ir personība, ir intelektuāls pārākums, ir «tas, ko sagraus».

Mēģināšu noskaidrot, kur šoreiz misējuma sakne. Attieksme pret Hedas Gableres tēlu, viņas vērtējums, rīcības motīvu interpretējums var būt dažāds; emocionāli mēs pret Hedu varam attiekties pat diametrāli pretēji — simpatizējot viņai vai viņu noraidot. Bet ne jau tas ir tēla analīzes pamats. Kas Hedas tēlā ir tāds, ko neviens interpretējums nedrīkst ignorēt? Manā izpratnē, viss, kas notiek Hedā, ir atkarīgs no diviem apstākļiem. Pirmais: šī individualitāte sprāgst laukā no vides, viņa neatbilst apkārtnē. Var traktēt tā: apkārt viņai labi, krietni cilvēki, bet viņa — slikta sieviete. Var arī otrādi. Tomēr pamats — neatbilstības faktors ir un paliek, tas ir Hedai būtisks. Līdz ar to šo lomu tā īsti nospēlēt var tikai tāda aktrise, kura sevī nes zināmu neatbilstības potenciālu. Ir brīnišķīgi aktieri, kurus mēs mīlam par viņu atbilstību dzīvei, sabiedrībai, par to, ka viņi katrs ir «viens no mums». Un ir aktieri, kuri ir interesanti ar to, ka viņi savā vidē nespēj iekļauties, ka viņi ir it kā atkāpe no normas — «īpatņi», «neparastie». Hedas

tēlā šis neatbilstības, atkāpes moments ir obligāts! Viņu varēja spēlēt apgarotā Eleonora Duze, viņu pašlaik var spēlēt asā un pretrunīgā Glenda Džeksone, bet nevar spēlēt jauka, visai vienkārša jauna sieviete ar gluži demokrātisku «gestus», kāda ir I. Kalnarāja. Ar lielu patiku atceros, kā aktrise darbojās tādās izrādēs kā «Tranzīts», arī «Vasa Zeļznova», taču Ibsena luga ir cits materiāls.

Otrais Hedai neatņemams faktors: viņas pagātne, kad dzimusi šī neatbilstība. Atšifrēt to palīdz lugas reālistiskie simboli, taču izrādē tie absolūti «nеспēlē». Viens ir rekvizīti — tās ir pistoles, otrs tiek tikai pieminēts — tie ir zirgi. Kas Hedā izpaužas «caur» pistolēm un zirgiem? Heda vienmēr bijusi sava tēva — idealizēta ģenerāļa meita. Visa viņas emocionālā pasaule bijusi tēva apzi-mogota. Izrādē alkas pēc zirga ir tikai kaprīzas sievietes untums, kurā parādās neizpratne par to, ka vīram trūkst naudas. Bet tas taču ir kas cits! Ja Hedai nav zirga, tas nozīmē, ka nav pilnvērtīgas dzīves. Heda nevar īsti būt neviena vīra sieva vai mīļākā, viņa visa ir sava tēva meita. Tur slēpjas viņas komplekss, kas tik iracionāli ietekmē Hedas izturēšanos. Kā mēs to emocionāli, ētiski utt. vērtējam, tas ir cits jautājums. Bet no šī avota plūst traģiskais un komiskais Hedas tēlā, un šos momentus var akcentēt atkarībā no aktrises dabas. Heda ir traģikomiska figūra; viņas kompleksi, ilūzijas, neatbilstība ir tikpat traģiska un postoša, cik tā ir smieklīga savās nesamērīgajās pretenzijās.

Ja nav šo Hedas īpatnību, tad tā ir cita luga. Un Liepājas teātrī redzētajai patiešām ir maz kā kopīga ar Ibsena darbu. Negaidot priekšplānā izvirzās Levborga dzeršanas problēma. Protams, skatītāji dzīvi atsaucas uz to. Sašutumu izraisa Hedas provokācijas un Levborga atgriešanās pie glāzītes. Varētu šo izrādi nosaukt «Kas nogalināja Eilertu Levborgu?». Protams, nav labi, kad cilvēku aicina dzert; var spēlēt arī šādu sižeta līniju, bet šim nolūkam eksistē citas lugas.

Lugā rādītā situācija ir ietilpīga, cilvēciskiem konfliktiem bagāta. Bet uz skatuves nekas nenotiek, aktieri slīd pa sižeta virspusi. Levborgs liekas kā jauns cilvēks no mūsdienu provinces. Aktieris I. Bartkēvičs darbojas, izmantojot savu sadzīves pieredzi, un Levborgs man atgādināja tādu kā jauno dzejnieku apvienības pārstāvi, kā apārstētu alkoholiķīti. Viņu atkal noved no ceļa, visi to ļoti pārdzīvo, bet es neticu ne Levborga talantam, ne izmisumam.

Decenti darbojas V. Viksne Elvstātes kundzes lomā; uzlabojusies tēlotājas runas kultūra. Bet cik neinteresanti iecerēts tēls! Arī šī sieviete taču ir pretrunīga, nevis gluži kā tāda balta aitiņa, kādu to redzam izrādē.

Izrādi skatoties, brīžiem likās, ka pareizo kamertoni atradis H. Ulmanis Tesmana lomā. Aktieris cenšas uz skatuves dzīvot patiesi, spontāni, reaģēt uz partneru piedāvājumiem. H. Ulmaņa kļūmēm lomā ir cits iemesls nekā I. Kalnarājas neveiksmei. Metodiski viņš darbojas pareizi, brīvi dzīvo dotajos apstākļos, taču nepareizā kontekstā arī metodiski pareiza pieeja dod aplamu rezultātu. Aktieris ir pareizi izjutis, ka Tesmanam ir jāturas uz zemākas pakāpes nekā Heda, jo viņš te nav nekāda vērienīga figūra. Bet Heda ir tik parasta, ikdienišķa un viennozīmīgi sikumaina, tik gražīga un nejauka, ka H. Ulmaņa Tesmanam gribot negribot jāuzvedas kā muļķim, ja viņš šo zemāko pakāpi grib realizēt. Korekti darbojas J. Dreiblats Braka lomā.

Vēl gribas pievērst teātra uzmanību dažām detaļām. Aktieri runā nekulturāli, sadzīviski, lieto vārdus parazitus. Un kā aiz skatuves spēlē klavieres?! Vulgāru iespaidu par izrādi veicina arī skatuves noformējums un kostīmi. Lugā, kurā videi ir būtiska nozīme, nevar uzlikt uz skatuves vasarnīcas mēbeļu garnitūru. Teātris it kā tišu-prāt apgērbj aktrises tā, lai kompromitētu varones. Heda varētu staigāt kaut vai vienā pašā melnā kleitā, bet viņa nedrīkst būt izgērbta kā gadatirgū. Arī citās izrādēs ir ļoti slikti kostīmi. Tas nav līdzekļu, bet gan gaumes un izdomas jautājums. Arī skatuves noformējums piešķir izrādēm provinciālu raksturu.

«Dolāru princesi» varu kvalificēt tikai kā katastrofālu izrādi. Negribu teikt, ka L. Falla opereti nedrīkstētu spēlēt. Arī izpildītāju ziņā Liepājas teātris joprojām var nodrošināt muzikālos uzvedumus ar dziedāt un dejojot spējīgiem tēlotājiem. Par to pārliecinājāties, vērojot, cik patīkami uz skatuves darbojas I. Martinsons; tāpat muzikāli un šarmanti savā lomā dzīvo M. Putniņš; progresējusi D. Liepa un vēl citi jaunie tēlotāji. Bet kādi ir viņu uzdevumi uz skatuves? «Dolāru princeses» nosacītajam sižetam ir franču vodevilas struktūra, to var amizanti īstenot ar divu kultūru — amerikāņu un franču komiskajiem stereotipiem, veidojot jaunas sociālas maskas; var to stilizēt veclaiku mēmās filmas garā u. c. Taču izrādē (režisors A. Migla) tiek darīts viss, lai šīs iespējas, kolīdz tās parādās, tūdaļ nojauktu. Uz skatuves valda bezjēdzīga kustība un burzma, zemas kvalitātes joku dzišana. Bezgaumības kalngals — peldkostīmos ietērpto vecāko aktieru «komiskā» deja, kuru skatoties kļūst neveikli. Ākstības notiek ārpus jebkādiem spēles noteikumiem, stila un žanra. Nez kāpēc Vīnes operetē iesprausta tipiskā berlīniešu komponista V. Kollo plaši pazīstamā dziesma, kam šeit jāraksturo... poļu nacionālais temperaments! Kas par daudz, tas par daudz...

Tādējādi Liepājas teātra kopaina joprojām dara bažas ar savu bīstamo pretrunīgumu, ar noturīgo kopējas attīstības un principiālas programmas trūkumu.

Silvija Radzobe

Vairāk runāšu par Liepājas teātri iestudētajām oriģināllugām un citiem padomju autoru darbiem. Galveno vērību veltīšu vienam jautājumam — kādas ir dramaturģisko darbu konflikta atklāšanas īpatnības dažādās izrādēs.

Elmārs Ansons lugā «K o š l ā j a m ā k o m ē d i j a», izmantojot ļoti konkrētu sadzīvisku vidi — ēdnīcu un tās atribūtiku, stāsta par dažādu cilvēku dažādu attieksmi pret savu darbu. Ikdienas darbs tiek pretstatīts tam, kā būtu jāstrādā. Daži darbinieki veikli manipulē ar demagoģiskām frāzēm par ideāliem, bet gādā tikai par savu labumu. Pie tiem pieder priekšnieks Gustavs, arī ēdnīcas vadītāja Eva. Interesantāks ir otrs tips — Ādams, kurš vēlas sekot ideāliem, bet, redzot, cik tas grūti, kapitulē un piemērojas apkārtnes merkantilismam. Kā trešās grupas pārstāvjus autors zīmē Irēnu un Andreju — cilvēkus, kuri grib palikt uzticīgi ideāliem, vienalga, ko tas prasītu. Dotajā situācijā viņi grib it kā neiespējamo, tādēļ citu acīs kļūst par muļķiem. Lugas uzbūve un saturs nav novatoriski mūsu dramaturģijā, tā rada asociācijas ar P. Putniņa lugām «Muļķis un pletētāji» un «Sausmas, Janka sācis jau domāt». Taču tādēļ nevar apgalvot, ka E. Ansona luga būtu nevajadzīga. Šāds problēmas izvirzījums būs aktuāls tikmēr, kamēr dzīvē pastāvēs minētās negācijas.

Režisora Pētera Viksnes veidotais uzvedums palicis pusceļā uz E. Ansona darba atklāsmi. Psiholoģiski pārlicinoši un pietiekami komēdijiski interesanti atklāti pirmo divu grupu pārstāvji — Gustavs (J. Lagzdiņš), Sups (M. Antenišķis), Eva (D. Liepa), bet it īpaši Ādams (J. Bartkēvičs). So tēlu interpretācijā skaidri jūtama režisora nostādne — viņš ar ironiju un izsmieklu vērsas pret cilvēkiem, kuri ideālus apmaina pret materiāliem labumiem un karjeru. Tāpēc šķiet dīvaini, ka režisors uzvedumā ievieš idejisku haosu, tīrkultūras pozitīvos tēlus fraktējot kā muļķišus nevis pārnestā, bet tiešā nozīmē. Irēna (A. Jaunzeme) un Andrejs (G. Tūls) parādās kā dīvaiņi kariķēti sakāpinātās formās. Neticu, ka P. Viksne gribētu apsmiet cilvēkus ar ideāliem (tāds viedoklis presē izskanējis), lai gan minētā neveiksme tamlīdzīgas atziņas var radīt. Šķiet, režisoram pietrūcis profesionālās prasmes atrast īstos izteiksmes līdzek-

ļus (kam bija jābūt atšķirīgiem no citu tēlu pasniegšanas veida) Irēnas un Andreja attēlošanai. Varbūt te būtu derējis traģikomiskais tēlu zīmējums? Līdz ar to bez vajadzīgās idejiskās slodzes izskan arī izrādes fināls, kurā ierodas *deus ex machina*, t. i., kolhoza priekšsēdētājs, kurš avarējušos censoņus aizved sev līdzī uz jaunuzcelto ēdnicu. E. Ansons rūgti, sarkastiski ironizē, bet P. Viksne lielā nopietnībā pasniedz šo sižeta pagriezieni.

Dzīves paziņšanas un sava viedokļa trūkums, kā arī nepietiekams profesionālisms šajā gadījumā kavējis režisoru visā dziļumā atklāt lugas konfliktu.

1975. gadā Liepājas teātris iestudēja baltkrievu autora A. Petraševiča lugas «Trauksme» lokalizējumu («Kas nogalināja Reini Jūrmalnieku?»), lai satrauktā balsī runātu par alkoholisma degradējošo ietekmi uz sabiedrību. Dramaturģiskais materiāls bija vājš, bet uzvedumu par mākslas faktu padarīja režisora O. Krodera izvirzītā un aktieru iemiesotā nopietnā idejiskā programma.

Kāda mākslinieciska programma bija teātrim, kad tas izvēlējās repertuāram Zigmunda Skujiņa «teātra spēli 3 cēlienos» «Sveiks, mīļais Blaumani!»?

Rakstnieks Zigmunds Skujiņš radījis sev cienījama literāta reputāciju kā interesanti lasāmu romānu un vairāku izcilu noveļu autors. Romānos Z. Skujiņš prot fiksēt dažu labu spilgtu mūsu laikmeta iezīmi un saistoši stāstīt. Spēju dzīvi tvert saasināti dramatiskās kategorijās un filozofiskā dziļumā rāda viņa noveles. Ar savu idejiski māksliniecisko vērienu tās pielīdzināmas labākajam, kas radies apmēram pēdējos desmit gados latviešu prozā.

Tieši tāpēc ar jo lielāku prasīgumu gribētos vērtēt Z. Skujiņa devumu dramaturģijas jomā. 1973. gadā Z. Skujiņš nodeva atklātībai savu pirmo dramatisko sacerējumu ar nosaukumu «Brunču medības». (To iestudēja Valmieras teātris.) 1976. gadā autors uzrakstīja nākamo sacerējumu dramaturģijā — «Sveiks, mīļais Blaumani!».

No uzbūves viedokļa par Z. Skujiņa pēdējo sacerējumu nevar runāt kā par stingri izturētu dramaturģijas darbu, jo tajā grūti saskatīt ko līdzīgu cīņai, par ko Blaumaniis, piemēram, teicis: «Luga iesākas, kad cīņa iesākas, un tā beidzas, kad cīņa beidzas. Lugas kodolam arvien vajag būt: kas uzvarēs? Tas jau vienalga, saprotams, ar ko cīnās: ar sevi vai ar ārpasauli — interesantāk ir, kad cīnās uz āru un uz iekšu. Jo vairāk cīņu, jo labāk.»

Z. Skujiņa darbs veidots pēc cita principa: tiek dots fakts no Blaumaņa dzīves, kuru lomās atstāsta vairākas personas, tad seko kopsavilkuma «ideja» (jeb «desas striķis» — morāle, no kā Blaumaniis ieteicis vairīties iesācējiem dramaturģiem; šo teicienu lugā



Liepājas teātris. Z. Skujiņa «Sveiks, mīlais Blaumanis!» (1978). Z. Rūtiņa — Marija ņon Andrejanova, G. Tūls — Rūdolfs Blaumanis

Blaumanim liek atkārtot arī Z. Skujiņš), ko visbiežāk pasaka lugas galvenais varonis, un tad — «sākas viss no gala».

Kādā intervijā Z. Skujiņš saka: «Izņemot gluži literāru pieeju, lugā «Sveiks, mīlais Blaumanis!» viss ir dokumentāls.» Patiešām, Blaumaņa tekstā ievīti daudzi izteicieni no viņa vēstulēm un daiļdarbiem, taču — kas dzīvo dzīvs rakstu formā, tas skan nepārliecinoši no dzīva cilvēka (lugas varoņa) mutes. Blaumanim domātais teksts visā lugas gaitā (sākot jau no divdesmit četrus gadu vecuma pirmajā ainā) ir pārblīvets ar pamācībām un veca vīra prātulām un tādējādi rada pret viņu zināmu netiksmi.

Z. Skujiņš, intervijā stāstīdams par savu lugu, izsaucies: «Lai atdzīvojas sava laika un visu laiku lielais latviešu rakstnieks Rūdolfs Blaumanis!» Un tomēr jāatzīst, ka Blaumaņa dvēseles dzīves jeb personības atklāsmes vai vismaz versijas par to šajā sacerējumā nav. Kāpēc? Kā pietrūcis šim darbam? Pietrūcis virszudējuma jeb autora mērķa, respektīvi, tā, ko autors gribējis pateikt, uzvedot uz skatuves Rūdolfu Blaumanis. Jebkurā mākslas darbā galvenais ir autora ideju vērtīgums, to realizācijas spilgtums, nevis hrestomātisku faktu pārbagātība. To atkal nav iespējams pateikt precīzāk, kā teicis R. Blaumanis: «Nevis pašu dabu mēs mākslā varam lietot, tikai viņas koncentrēto atspīdumu mūsu dvēselēs.»

Blaumanim nav laimējies — viņa pēcnieki bez redzamām sekmes minējuši viņa daiļrades tautiskuma mīklu, viņa personības.

būtību, ar vēlīgumu vienkārši pieņemot to kā harmoniski lab-sirdīgu. Negribētos ticēt, ka Blaumaņa personība nedod vielu, lai risinātu tādas problēmas kā mākslinieks un tauta, mākslinieks un laiks, mākslinieka personības īpatnību izpausme daiļdarbā. Un kas ir tās vērtības Blaumaņa mantojumā, bez kurām mēs nebūtu mēs?

No ilustratīvas lugas tapusi pelēka izrāde. Daļa vainas, protams, jāuzņemas arī teātrim un vispirms — uzveduma režisoram Oļģer-tam Kroderam. Šoreiz nav jūtami režisora apsvērumi, kuru dēļ teātris lugu uzņēmis repertuārā. Neredzam, kādus dzīves jautā-jumus, izmantojot šo materiālu, režisors būtu gribējis risināt kopā ar skatītājiem. Izrādē jaušams O. Kroderam neraksturīgs «pasivaivs reālisms» jeb notikumu atrādīšana, tāds kā nogurums un atme-šana ar roku — sak, ko tur daudz censties, gan jau publiku ieinte-resēs daudzsološais nosaukums! Un tiešām daļa skatītāju izrādi uzņem visai jūsmīgi. Kādēļ?

Mums visiem ir dārgi vārdi — Blaumanis, Aspazija, Brigadere, ir savs priekšstats par šīm personībām. Tāpēc arī, redzot uz skatu-ves patiesību, kas atbilst mācību grāmatās atrodamajai, izjūtam pat lepnumu — es to jau zinu. Darbojas pazišanas efekts. Emoci-jas raisa arī dziesmas ar Blaumaņa vārdiem un viņa dežjoļi. Pie tam jāatzīst, ka doto materiālu teātris pasniedzis ar pietāti pret Blaumaņa personību.

Patīkamā vienkāršībā savas lomas spēlē G. Tūls (R. Blaumanis), V. Šneidere (Brigadere), A. Jaunzeme (Aspazija), Z. Rūtiņa (Ma-rija fon Andrejanova). Neizpratni gan rada uzdevumi, kurus reži-sors izvirzījis V. Cestnovam Johana lomā un I. Briķei Artura lomā, jo šie pārmērīgi karikētie tēli nepatīkami disonē ar pārējā ansambļa samērā izlīdzināto psiholoģiskā tēlojuma manieri.

L. Moisejeva luga «Sārtais sils» nav novatorisks drama-turģijas darbs (to var uzskatīt par «Kādas sēdes protokola» sep-tīto vai astoto atlējumu), taču tas dod pamatu nopietnai sarunai par sabiedrības augšanas grūtībām. Par Naura Klētnieka iestudē-jumu svarīgi runāt tādēļ, lai konstatētu, kā, nedialektiski atklājot konfliktu, nespējot patstāvīgi analizēt dzīves īstenību (kas nenoliedzami barojusi lugas problemātiku, un tā ir šī darba galvenā vērtība) un līdz ar to nespējot autoram «pacelties pāri», tiek pa-laista garām iespēja runāt par aktuāliem dzīves jautājumiem. Luga izvirza konfliktu starp diviem saimniekošanas, respektīvi, dzīvo-šanas tipiem. Kolhoza «Sārtais sils» priekšsēdētājs, apveltīts ar izcilu iniciatīvu un izdomu, jebkurā situācijā gan godīgiem, gan negodīgiem līdzekļiem gūst panākumus. Kaimiņu priekšsēdētājs

grib rīkoties tikai likumīgi un vienmēr paliek neveiksminiekos. Tādēļ viņš izvērza bargu apsūdzību pret savu konkurentu.

Režisors visus spēkus veltījis, lai pēc iespējas simpātiskāku parādītu «Sārtā sila» priekšsēdi (L. Locenieks). Un tieši te sākas lielais «bet». Tieši te režisoram bija jābūt tālredzīgākam par dramaturgu. Bija jāsaprata, ka luga ļauj runāt ne tikai par atšķirīga tipa priekšsēdētājiem, bet par to, cik ļoti lugā tēlotā dzīves situācija atpaukš no šodien vēlamās, ja jāķeras pie tādiem līdzekļiem minimālas eksistences nodrošināšanai. Šāds pretstatījums (esošais un vēlamais) radītu plašākus vispārīnājumus, nevis sniegtu tikai visiem zināmu ikdienas pieredzes faktu reģistrāciju.

Līdzīgs konflikta veidojums (tehniski, ne satūra ziņā) ir Paula Putniņa lugā «Aicinājums uz... pērienu». Tajā arī izvēršiti divi dzīves principi, tikai citā sabiedriski vēsturiskā situācijā, par citiem jautājumiem runājot. Māte Margarieta Ezertēva nostādīta dilemmas priekšā. Iet uz pērienu muižā un izglābt ģimeni no iespējamās soda ekspedīcijas atriebības vai neiet? Vienā gadījumā viņa, ejot kompromisa ceļu, izglābtu savus tuviniekus, otrā — viņa paliktu lepna un nelokāma, taču ietu bojā viņas tuvinieki. Sākumā mums rodas it kā sašutums par to, ka Margarieta Ezertēva aiziet uz šo pērienu, bet tad mēs saprotam, ka viņa tikai tā spēj rīkoties. Jebkura sieviete, jebkura māte tādos apstākļos glābs savus tuvākos. Tas viņu dara cildenu, tas viņu dara lielu. Režisors Ģirts Nagainis šo darbu iestudēja televīzijā, un luga viņam deva iespēju slavīnāt Margarietu Ezertēvu un līdz ar to sludināt domu — pieļaujot kompromisu, mēs izdzīvosim. Bet Ģ. Nagainis rīkojās gudrāk — viņš parādīja, cik drausmīga ir situācija, kad māte tiek piespiesta uz šādu izvēli, cik briesmīgi ir tas, ja gara spēku cenšas apspiest ar karaspēku. Jaunais režisors radīja izrādī, ko var uzskatīt par mākslas parādību, kas atstāj pēdas republikas kultūras dzīvē.

O. Krodera iestudētā Raiņa lugā «Uguns un nakts» liekas interesanta galvenokārt ar to, ka Spīdolas lomu pārliecināti atveido Indra Briķe — gados ļoti jauna aktrise bez īstas augstākās profesionālās izglītības. Un tomēr Spīdolas tēla sniegums rāda, ka latviešu skatuves mākslā ir piedzimis talants. I. Briķes Spīdola ir ārēji trausla, bet saista pie sevis ar sīkstu iekšēju spēku, ar nesaļaužamu garīgumu, kas, līdzīgi avotam, šķiet izverdam no pašas zemes dziļēm. Jo ir tik pirmatnējs un stiprs. Un veldzējošs. Jaunās aktrises veidotais tēls arī idejiski ir izrādes centrā. Uzvedums ir vēstījums par Spīdolas, t. i., garīgā spēka traģisko cīņu, ceļot sev līdzī uz apziņu apkārtējo dzīves smagumu. Kādēļ šī cīņa O. Krodera skatījumā šķiet traģiska? Ir laikmeti sabiedrības dzīvē, kad

šim gara spēkam jāpaliek traģiski vientuļam, nesaprastam, it kā nevajadzīgam. Lāčplēša lomas atveidotājs J. Zušmanis un Laimdotas lomas atklājēja Z. Rūtiņa mākslinieciskajā izteiksmē nevar nostāties blakus I. Briķes veikumam. Tādēļ Spīdolas vientuļības motīvs izskan vēl spēcīgāk, nekā to acimredzot bija paredzējis režisors. Izrādes mobilizējošā doma ir aicinājums apzināties, cik svarīgi, lai garīgums neaizietu bojā. Jo rīt tas būs vajadzīgs. O. Kroders problēmu skata dialektiski — apziņa bez saistības ar zemes dzīvi ilgi nespēj palikt jaunradoša. Un, liekot mūsu sabiedrības cilvēkiem mūsu laikmetā padomāt par šādām vērtībām, teātris ir godam izpildījis mākslas kā dvēseles cildinātājas funkciju.

Teātra sniegumu šajās viesizrādēs raksturo lielas galējības. Vienā polā atrodas izrāde, kas sniedz spēcīgu emocionālu un intelektuālu pārdzīvojumu, — tā ir F. Garsijas Lorkas «Bernardas Albas māja», un otrā — pelēki, garlaicīgi uzvedumi, kā «Sveiks, mīļais Blaumani!», «Heda Gablere» u. c., kam tikai reproducējošs, nevis jaunradošs raksturs. Tādēļ tā ticība, cerība un mīlestība, ko skatītāji un arī kritiķi teātrim pēdējos gados ir veltījuši, šajā viesizrāžu dekādē netiek gandarīta.

Par vissvarīgākajiem teātra uzdevumiem izvirzās jauno režisoru kadru profesionalitātes stiprināšana, neatlaidīga teātra mākslinieciskās programmas veidošana. Ar to saprotot visaugstāko ētisko un estētisko mērķu izvirzīšanu jebkurā iestudējumā.

Valmieras teātris. A. Kronina «Trīs mīlestības» (1978). E. Sukurs — Frenks, A. Dāle — Lūsija Mūra



Valmieras teātris. K. Higinša un Z. K. Karjera «Harolds un Moda» (1978). U. Brikmānis — Harolds, S. Putniņa — Moda





Valmieras teātris. P. Putniņa «Pasaulīt, tu ļaužu ēka» (1978). Centrā: R. Meirāne — Agate

Valmieras teātris. G. Priedes «Zagatas dziesma» (1978). E. Sukurs — Indulis, S. Putniņa — Marga



Silvija Radzobe

LAI KĻĪTU PAR AKTIERIEM

1978. gadā Jāzeja Vitola Latvijas Valsts konservatorijas Teātra fakultāti beidza četrpadsmit jauni aktieri. Turpmāk viņi visi strādās Leona Paegles Valmieras drāmas teātrī.

Pēdējo sezonu uzvedumi Valmieras teātrī rāda, ka jauni mākslinieki teātrim ir ļoti nepieciešami vairāku iemeslu dēļ. Pirmkārt, kā gados jauni spēki, kuri varētu spēlēt jauniešu lomas. Otrkārt, kā profesionāli sagatavoti cilvēki, kuri stiprinātu teātra aktiermākslas profesionalitāti un svētas radīšanas principus. Tā kā gados jaunu aktieru trūkst, tad septiņpadsmitgadīgus varoņus teātrī atveido mākslinieki, kuriem jau pāri trīsdesmit. Tā tiek apgrūtināta lugas idejas atklāsme, kā tas, piemēram, ir. P. Putniņa darba «Pasaulīt, tu ļaužu ēka» iestudējumā. Prakse pierādījusi, ka situāciju nevar labot arī tad, ja jauniešu lomās uzaicina neprofesionālus tēlotājus, kā tas darīts «Skolas direktora dienasgrāmatā» un «Spītnieces savaldīšanā». Valmieras teātra raksturīga īpatnība ir arī tā, ka atšķirība starp talantīgiem, interesantiem māksliniekiem un samērā plašo t. s. viduslīmeņa grupu, kura patiesas radīšanas vietā izlīdzas ar arhaiskiem štampiem, ir daudz lielāka nekā citos teātros. Par galēji pretējām aktiermākslas kvalitātēm var pārliecināties tādās valmieriešu izrādēs kā jau nosauktā P. Putniņa luga, tāpat arī G. Hauptmaņa lugas «Pirms saules rietā», A. Upīša viencēlienu «Pieci nerātni smaidi» un citos uzvedumos.

Valmieras teātrim gatavotā aktieru kursa vadītājs bija teātra galvenais režisors Pēteris Lūcis. Ar studentiem strādāja režisori Māra Ķimele, Felikss Deičs, Edmunds Freibergs, Valdis Lūriņš. Kā pedagogi mācību procesā piedalījās arī Vera Baļuna, Dzidra Ritenberga, Helēna Romanova, Imants Adermanis.

Lūdzu Māru Ķimeli pastāstīt par darbu ar Teātra fakultātes audzēkņiem.

— Darbs ar šo kursu bija sarežģītāks, nekā mēdz būt ar citiem, jo tikai otrā mācību gada beigās tas ieguva noteiktu orientāciju —

klūva par Valmieras teātra kursu. Mainījās arī mācību spēki. Tā kā katram pedagogam ir vairāk vai mazāk atšķirīga darba metode, tad mācību posma vidū dažos jautājumos mums vajadzēja atgriezties izejas punktā. Tāpēc, piemēram, trešajā kursā dažbrīd nācās vienlaikus pildīt trešā kursa prasības un apgūt pirmā kursa pamatus.

— Ko jūs uzskatāt par galveno darbā ar topošajiem aktieriem?

— Aktiermākslas mācīšanu var sākt tikai tad, kad topošais aktieris ir iemācījies atvērties, atbrīvoties. Citādi tā ir melošanas mācīšana. Veids, kā to panākt, katram ir ļoti atšķirīgs. Ir gadījumi, kad neapšaubāmi talantīgāks un intelektuāli dziļāks cilvēks atbrīvojas no saspringuma gausāk, savu dvēseli atver lēnāk (viņu kavē smalki attīstīts paš aizsardzības instinkts) nekā tāds, kura «dzelmēs» nav pārāk dziļas. Pedagogam jābūt pacietīgam, iekļūstīgam, viņš nedrīkst pārsteigties ar secinājumiem, mācību procesā nepieciešama individuāla pieeja. Ļoti daudz ļauna topošā aktiera apmācībā var izdarīt tad, ja, spriežot pēc ārēji redzamām īpašībām, mēģina noteikt viņa amplitūdu.

— Kā jūs vērtējat Valmieras teātra aktieru jauno papildinājumu?

— Diplomdarba izrādes es neuztveru kā sasniegumu skati vai kāda procesa noslēgumu, kas dotu tiesības izdarīt nemaldīgus secinājumus par topošajiem aktieriem: «Tas, lūk, ir aktieris, bet tas nav.» Fakultātē iesāktais darbs turpināsies teātrī, un tikai pēc pirmajiem darba gadiem puslīdz droši par viņiem varēs izteikt kādu vērtējumu. Pašlaik viņi ir dažādā attīstības (pareizāk būtu teikt — atvērtības) līmenī, daži drošāki un vairāk atbrīvojušies, citi vēl samērā sasaistīti, taču ar sološām attīstības iespējām. Pēc manām domām, viņiem ir potences, lai izaugtu par māksliniekiem. Bet apgalvot, ka viņi visi kļūs par īstiem aktieriem, nevar. Tagad ļoti daudz kas atkarīgs no viņiem pašiem, no viņu iekšējās aktivitātes, patstāvības, gribasspēka.

Valmieras kurss kā diplomdarbus parādīja sešas izrādes. Šāds ceļš liekas pareizāks nekā, piemēram, rādīt fragmentu virknes. Fragmenti gan var atklāt jauno aktieru atsevišķas īpašības, taču neļauj spriest par tādām obligāti nepieciešamām profesionālām iemaņām kā lomas uzbūve, lugas galvenās domas atklāsmē.

Visnopietnākie uzdevumi topošajiem aktieriem bija izvirzīti Māras Ķimeles iestudētajā Ž. P. Sartra lugā «Mirušie virs zemes».

Tas ir psiholoģiski sarežģīts darbs par cilvēkiem izvēles situācijā. Otrā pasaules kara laikā grupa franču pretošanās kustības dalībnieku krituši vācu gūstā. Lietojot sadistiskas spīdzināšanas metodes, fašisti cenšas uzzināt, kur slēpjas grupas komandieris. Un tad nejauši šis komandieris tiek ievietots mocekļu kamerā... Kā sapriegtā spēlē, izvirzot jebkuram argumentam tikpat spēcīgu pretargumentu, dramaturgs risina disputu par to, kas ir īsta cilvēka dzīve, kāda vērtība ir varonībai, kādās negaidītās formās var izpausties sevis apliecināšana, egoisms un altruisms. Lai atklātu šo dramatisko materiālu, aktierim nepieciešama spēja dziļi analizēt cilvēka psiholoģiju (vienai rīcībai sameklēt vairākus iespējamus motīvus) un prasme daudzo argumentu un pretargumentu haosam (tas ir mākslinieciski mērķtiecīgs haoss) izvadīt cauri viengabalainu tēlu, dodot tā loģisku pamatojumu. Šis uzdevums tika veikts labi, jaunie aktieri atklāja sarežģītā darba humāno domu un darīja to patiesi, bez uzspēles un melošanas. Ar spēju loģiski un arī emocionāli piepildīt dramatiskās lomas izcēlās I. Pabērza un I. Apšītis. Lomas centrālo domas līniju pārliecinoši atklāja J. Kalnups. A. Jozēns likās nedrošs par sava tēla galveno darbības virzienu. A. Vilims, atveidojams partizānu komandieri, rādīja to kā glēvu bezgribas cilvēku. Vai tā bija jaunā aktiera nevarība vai režisores uzdevums — grūti spriest.

Idejiska mērķtiecība piemita arī otram M. Ķimeles iestudētajam darbam — Ž. Anuija «Eiridikei». Šī luga iecerēta kā dispuits: ir vai nav pasaulē īstas jūtas? Tam piemīt stilistiska izturētība — tas skan kā skumja romance par jaunību, sapņiem, ilgu acumirklīgu piepildījumu un nebeidzamām alkām pēc nenotveramas laimes. (Lai skatītāju uzmanība neatslābtu, būtu bijuši nepieciešami svitrojumi, jo tas ir agrīns Anuija sacerējums ar lielu lirisku daudzvārdību.) Sajā izrādē vispārliecinošāk sevi atklāja A. Jozēns Orfeja lomā, spilgti parādot tēla garīgo tīrību, dvēseles trauslumu un lirismu. I. Ramute Eiridikes lomu atveidoja profesionāli spēcīgāk un noturīgāk nekā A. Jozēns Orfeju, taču savu iekšējo pasauli atklāja mazāk un līdz ar to bija neinteresantāka. Dzīves realitāti, ciniskumu, pretstatot to jaunības sapņiem, mērķtiecīgi iezīmēja J. Johansona Vensāns, V. Karpača Djulaks, R. Vitiņas Māte.

Jaunos aktierus audzināt par māksliniekiem var tikai ar augstām prasībām, ar sarežģītiem mākslas uzdevumiem (kā tas vērojams abās M. Ķimeles izrādēs). Necīgus rezultātus dod no idejiskiem mērķiem atrautu, abstrakti profesionālu uzdevumu izvirzīšana, kā, piemēram, I. Adermaņa iestudētajā R. Blaumaņa lugā «Ugunī». Nevar radīt mākslas tēlu, ja to spēlē vispār, bez noteik-

tas vadošas domas. R. Blaumaņa darbi saista skatītājus un lasītājus ar cilvēka dvēseles sarežģītās dažādības atklāsmi, bet I. Adermaņa interpretācijā «Uguni» stāstīja par to, kā jauna sieviete neizskaidrojamu iemeslu dēļ ļauni rotaļājas ar diviem pielūdzējiem. Tādēļ, uzteicot M. Rākas ideālo ārējo atbilstību Kristīnes lomai, par viņas tēloto varoni grūti ko konkrētu pasacīt. Tas pats attiecas uz V. Karpača Edgaru. Sajā izrādē dzīvus cilvēkus (kā vērtību pašu par sevi) bija izdevies atveidot H. Sēnknehtam Barona lomā, J. Johansonam Frišvagara un J. Kalnupam Sutkas lomā.

Diplomdarbu repertuārs bija izraudzīts pārdomāti ar orientāciju uz nopietnām psiholoģiskām drāmām (bez minētajām F. Deičs vēl iestudējis M. Gorkija lugu «Dibenā», kuru neredzēju) un uz atšķirīgām komēdijām. V. Katajeva «Riņķa kvadrāturu» E. Freibergs traktējis kā izteiktu raksturkomēdiju. Kopumā režisora darbs bijis mērķtiecīgs un veiksmīgs, vienīgi kļuva skaidri redzama vajadzība pēc teksta īsinājumiem. Šis uzvedums spilgti atklāja J. Johansonu Ābrama lomā un I. Burkovsku Ludmilas lomā. Šo jauno aktieru galvenās pozitīvās īpašības — temperaments, dabas dotā organika, laba humora izjūta — atklājās, tēlojot minētos varoņus kā cilvēkus, kuri dzīves gaitā pārliecinās, kas ir patiesas vērtības, kas meli. Ar līdzīga satura uzdevumiem apmierinoši tika galā arī I. Pabērza (Toņa) un A. Vilims (Vasja), tikai viņi bija vienveidīgāki.

V. Lūriņa iestudētajos A. Dimā «Trīs musketieros» bažīgas pārdomas izraisīja režisora izvēlētais paņēmieni. Uzvedums bija iecerēts kā parodija par šā darba melodramatisko jūtu vērtībām. Rezultātā — parodija bija (lai arī visai haotiska un neizturēta), bet jaunas skatuviskās vērtības ne. Var saprast, ka izrādes uzdevums bija demonstrēt veiklību paukošanā, dejās, kautiņos, prasmi dziedāt (kas visumā apmierinoša), tomēr nedrīkst aizmirst, ka mākslā galvenā vērtība ir saturiskā. Šo izrādi pievilcīgu darīja Im. Kalniņa dziesmas, ko pēc brangas iztrakošanās kārtējā skatā ar svētu nopietnību un pat bērnišķīgu koncentrētību dziedāja jaunie aktieri. Šķiet, kopā ar viņiem bija arī jaunais režisors — pēc draiskulībām norimis, ko tiru un labu mums stāstošs. Ar spēju improvizēt izcēlās vairāki jaunie aktieri — J. Johansons (de Trevils un grāfs Rošfors), I. Burkovska (Karaliene), V. Karpačs (Portoss), A. Jozēns (Karalis), H. Sēnknehts (Bonasjē kungs), J. Kalnups (karidināls Rišeljē).

Cik interesanti būtu uzzināt, kā šo jauno aktieru vārdi skanēs, piemēram, pēc desmit gadiem!

Pašlaik, fakultāti beidzot, Indra Burkovska saista ar temperamentu, dabiskumu un uzdrīkstēšanos parādīties visnegaidītākās izpausmēs, ar labu humora izjūtu. Inese Pabērza intelektuāli smalkā ievirzē atklāj dramatiskas krāsas. Rutai Vītiņai, šķiet, varēs būt pa spēkam sievietes ar lielām, liktenīgām kaislībām. Mudītē Rākā kā ētiskas vērtības atklājas atturība, garīgs smalkums; daudz būs jāstrādā, lai panāktu «visatļaušanos» uz skatuves. Profesionāli labi sagatavota Inese Ramute, kura pašlaik sevi vairāk parāda kā precīza formas izpildītāja, mazāk — dvēseles atklājēja.

Arī jauno aktieru dažādās individualitātes dod «darba materiālu» visatšķirīgākajām lomām. Andrī Jozēnā, piemēram, ir izteikts garīgs trauslums, dzejiskums, lirisms. Turpretī Volde m ā r ā K a r p a č ā atklājas virišķība un gara spēks. Visas iespējas kļūt par publikas mīluli ir Janusam Johansonam — ar savu apskauzamo dabiskumu un labajām komiķa dotībām. Taču, cik šis ceļš slidens — pajauties skatītāju sajūsmai, to liecināja tendence dažās izrādēs pārspīlēt tēlu komisko iekrāsojumu. Būdam zēniski sportisks tips, Haralds Šēnknehts parādīja iespējas «pārdzimt» visatšķirīgākajās lomās. Ar spēju atklāties dramatiskos tēlos izceļas Ilmārs Apsītis. Ar patiesības izjūtu saista Jānis Kalnups. Nikolajs Erglis, Uldis Kronbergs un Aigars Vilims diplomdarba izrādēs skaidri neatklāja sava talanta īpatnības. Cerēsim tās ieraudzīt viņu pirmajās lomās.

Vieni un tie paši aktieri dažādu režisoru izrādēs bija ļoti atšķirīgi. Domājot par viņu nākotni, ir skaidrs, ka ārkārtīgi svarīga nozīme viņu turpmākajos likteņos būs režisoram, kuram papildus izrādes iestudēšanai būs jāveic arī audzināšanas darbs. Jādara tas rūpīgi, pacietīgi un neatlaidīgi, jādara kā režisoram, tā pašiem jauniešiem. Lielākā daļa no viņiem solās kļūt par interesantiem aktieriem. Šim mērķim fakultāte ir palīdzējusi atraisīties un apgūt profesionālas iemaņas.

Tatjana Vlasova

PAŠOS PIRMSAKUMOS

Mūsu Krievu drāmas teātris dzima pirms 95 gadiem.

1883. gada rudenī ar nolūku veicināt krievu teātra darbību krievu organizācijas uzaicināja uz Rīgu tolaik pazīstamo aktieri, režisoru un antreprenieri Jefimu Lavrovu. Drīz vien kopā ar piecpadsmit aktieriem viņš no Dinaburgas (tag. Daugavpils) ieradās Rīgā un aizsāka tagadējās radošās kopas ilggadīgo vēsturi. Jau 1883. gada 2. oktobrī Rīgas skatītāji tika aicināti uz pirmizrādi — I. Spažinska lugu «Majoriene».

Vietējā krievu teātra pionieris nesaņēma no valdības nekādu materiālu pabalstu. (Rīgas Pilsētas krievu teātris sāka saņemt subsīdiju tikai 1886. gadā.) Tāpēc viņa dibinātā aktieru sabiedrība izturēja tikai trīsarpus mēnešus. Taču šajā laikā J. Lavrovs paguva iepazīstināt skatītājus ar deviņiem Ostrovska darbiem (to vidū lugas «Negaiss», «Trakā nauda», «Nabadzība nav netikums», «Karstā sirds» u. c.), Gogoļa «Revidentu», «Precībām», «Murušo dvēseļu» dramatizējumu, Gribojedova komēdiju «Gudra cilvēka nelaime», Suhovo-Kobiļina «Krečinska kāzām», Saltikova-Ščedrīna romāna «Golovļovu kungi» skatuves variantu «Juduška», Sillera «Laupītājiem», Šekspīra traģēdijām «Hamlets» un «Otello» u. c.)

Visiem J. Lavrova inscenējumiem nebija vienādas vērtības. Trūpai trūka labu izpildītāju, nācās cīnīties ar finansiālām grūtībām. Teātris bija spiests izrādīt arī daudzas mazvērtīgas, bet tolaik populāras vodevilas un melodrāmas. Tomēr tās nespēja aizēnot plaši pārstāvēto pilnvērtīgo literāro vielu, kura noteica krievu teātra attīstību ne vien Rīgā, bet visā Krievijā. Lai gan J. Lavrovs 1884. gadā bija spiests nodot savu antreprīzi citu rokās un aizbraukt uz Smoļensku, tomēr viņa iesāktais darbs neapsīka.

Krievu drāmas teātris. F. Dostojevska
«Noziegums un sods» («Slepka» —
M. Rozovska luga) (1978). A. Bojarskis —
Raskoļņikovs



Krievu drāmas teātris. E. Braginska un E. Rjzanova
«Amorāls gadījums» (1978). Priekšplānā: J. Ivaničevs —
Filjimonovs



Irēna Lagzdīņa

GANDARIJUMS

Ir taču tādi cilvēki, kuru mutē visnodeldētākie vārdi iegūst pirmatnības svaigumu un pārlicības spēku. Ir tādi laimīgi!

Tie, kas apmeklē Rīgas Krievu drāmas teātra izrādes, piekritīs, ka Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks *Aleksajs Mihailovs* pieder pie šādiem cilvēkiem.

To var just vienmēr, skatoties viņu gandrīz jebkurā lomā, nemaz nerunājot par tādu rakstnieku tēliem, ar kuriem sastapties katram aktierim ir interesanti. Šajā ziņā mākslinieks sevi uzskata par laimes lutekli, jo viņam bijusi iespēja iedziļināties *A. Čehova*, *M. Gorkija*, *N. Pogodina*, *M. Bulgakova*, *A. Vampilova*, *J. Druces* un vēl daudzu citu labu rakstnieku domu pasaulē. Šo domu pasauli mākslinieks ir centies atklāt trīsdesmit trīs darba gados uz skatuves.

Visvairāk *A. Mihailovs* ir atveidojis mūsdienu cilvēkus. Daudzas «ražošanas lugas», kurās aktieris tēlojis direktorus, darba vadītājus un dažādus citus priekšniekus, nav bijušas mākslinieka talanta cienīgas. Taču *A. Mihailovs* šīs viduvējās lugas ir atdzīvinājis ar savu attieksmi pret darba tēmu, ar savu izpratni par cilvēka pienākumu pret sabiedrību.

Vairāki no šiem iestudējumiem Krievu drāmas teātrī bijuši principiāli svarīgi, jo ar kaismīgu publicistiskumu tie skāruši vairākas nozīmīgas tēmas. No 50. gadu beigām līdz pat mūsu dienām tie atrod vietu teātra repertuārā, un tā nav nejaušība. Nosacīti šo tēmu loku varētu apzīmēt: «cilvēks un darbs», vēlāk, 70. gadu sākumā, — «cilvēks, darbs, sabiedrība»; 70. gadu beigās loks paplašinās līdz «cilvēks un daba», organiski iekļaujot visus iepriekšējos aspektus. Spilgtākā virsotne gan teātra, gan arī *A. Mihailova* darbībā bijusi KPFSR Tautas skatuves mākslinieces *Serafimas Birmanes* iestudētā *S. Aļošina* luga «Viss paliek cilvēkiem», kurā *A. Mihailovs* tēloja akadēmiķi *Dronovu* un kurā tēma «cilvēks un darbs» ieguva filozofisku lidojumu un izauga līdz cilvēka pienākuma skaidrojumam. Atmiņā palikušas mākslinieka acis, kas partneros raudzījās ar īpašu gaišredzību, it kā skatot dzīvi vairāku

simtu gadu tālumā. Viņa Dronovs ar īpašu kāri mīlēja labo un gaišo citos cilvēkos. Tātad — radošo sākotni.

Māksliniekam pašam ļoti mīļa bijusi arī partijas komitejas sekretāra Martjanova loma D. Pavlovas «Sirdsapziņā». Martjanovu aktieris rādīja kā godīgu, principiālu cilvēku, kurš demagoģijas priekšā bieži vien ir neapbruņots, jo cīnās pret to atklāti un tāpēc nevar noticēt veiklu demagogu melu un intrigu pārbagātājiem rafinētajiem paņēmieniem. Lomas otrā plānā bija nemitīgi jūtama A. Mihailova attieksme pret Martjanova tēlu, ko vārdos varētu formulēt šādi — tas nebija ne supervaronis, ne tīrs ideāls, tas bija cilvēks ar veselu īpašību kopumu. Tieši šī iezīme piešķīra tēlam īpašu valdzinājumu, darīja to skatītājiem tuvu.

Pēc tam sekoja daudzi Martjanova līdzinieki — galvenais ārsts Ustimenko («Atbildu par visu»), institūta direktors Kolčanovs («Ielūkoties akā»), Drujanovs («Darbadienā»), Ivanovs («Personiskajos jautājumos»).

Taču gribas runāt par N. Pogodina Gaju, kura uznākšanu uz skatuves liekas sagatavojuši šie daudzie priekšnieki un direktori, kas bijuši mākslinieka radošajā biogrāfijā gan pirms, gan pēc šīs lomas. Un ne jau tikai tāpēc, ka aktierim par to ir piešķirta Latvijas PSR Valsts prēmija.

N. Pogodina varonim A. Mihailova atveidojumā izradē «Tems-1929» piemita kāda īpaša — paaugstināta darba pienākuma izpratne. Varētu teikt — darba tikums. Un šim darba tikumam ir dziļas saknes, kas ietiecas A. Mihailova biogrāfijā, jo tūlīt no skolas sola viņš aiziet uz rūpnīcu, kur visu mūžu godīgi strādājis viņa tēvs un vecākie brāļi. Aktieris reiz atzinās: «Rūpnīca palikusi manī uz visiem laikiem.» Tieši tas ir devis dzīvību daudziem stereotipiem lugu tēliem uz skatuves. Tāpēc arī aktieris tik labprāt tēlojis šajās «ražošanas lugās» un aizstāvējis darba ētiku, darba tikumu, cīnījies par to augstāko principu noturību mūsu dzīvē. Cilvēka attieksme pret darba pienākumu, viņa spēja sevi bez atlikuma tam ziedot — tā ir A. Mihailova visu mērauklu mēraukla. Kaut gan nereti aktieris ir lādējis lugu autorus un pārtaisījis lomu tekstus «cilvēcīgā valodā», kā viņš bieži atzinies. Protams, N. Pogodina darbā «Tems-1929» mākslinieks tekstu nepārtaisīja, bet rūpīgi pārrakstīja to savā kladē, kā viņš to ir darījis ar visām lomām.

Uz skatuves T. Švecas scenogrāfiskajā dinamiskajā konstrukcijā, A. Kača un L. Beļavska režijas koncepcijā A. Mihailova Gajs dzīvoja pilnasinīgu dzīvi. Tas bija cilvēks ar milzīgu garīgu pievilcību, taču ne jau tikai tāpēc, ka viņš bija ideju apsēstais, pašaiz-

liedzīgais padomju dzīves cēlājs. A. Mihailova traktējumā Gajs kļuva pievilcīgs tieši ar to, kā viņš sevi ziedoja, kā sevi visu bez atlikuma atdeva darbam. Tas nebija altruisma idejas pārņemts darbinieks, viņa paaugstinātās prasības pret sevi un citiem neizpaudās eksaltēti. Jā! Viņš spēja sadedzināt sevi uz pienākuma sārta, ja no tā ir kāds labums sabiedrībai, taču uzskatīja to par normālu parādību. Gajs bija harmoniska personība, bet A. Mihailovs savā tēlojumā uzsvēra arī to, cik dārgi viņam šī harmonija maksā, jo Gajam nav personiskās dzīves, viņam ir smagi sarežģījušās attiecības ar sievu.

«Gluzi vienkārši — tāda ir dzīve, tāda ir cilvēka psiholoģija; ja viņš sevi bez atlikuma ziedo lielai lietai, personiskā dzīve paliek novārtā,» kādā sarunā teica aktieris. Ne aiz laba prāta Gajs atteicās no personiskās dzīves un vēlāk arī no Ksenijas mīlestības. Gluzi vienkārši tāds bija šo piecgadu laiks. Un A. Mihailova Gajs to darīja ne jau vienmēr sajūsmināts, darīja to brīžiem lādēdamies, brīžiem sev neticēdam.

To visu varēja izjust, skatoties mākslinieku šajā tēlā. Tieši visdārgākais A. Mihailova tēlojumā bija tas, ka mēs jutām, cik Gajam grūti ir būt paraugcīlvēkam, cik neharmoniska brīžiem ir šī harmoniskā personība, jo viņš neprot būt tāds, kādu viņu grib redzēt tuvākie un draugi. Viņš bija arī ass un neiecietīgs. Viņa svarīgos uzdevumus taču traucēja dažādi pašlabuma tīkotāji, kuri aiz pašaieliedzīgo sociālisma cēlāju mugurām centās īstenot savus savtīgos plānus un, juzdamies apdraudēti, apvienojās kā cietoksnī. A. Mihailova Gajs mums kļuva tuvs nevis ar savu vājumu, bet ar to, kā viņš šos šķēršļus pārvarēja. Sāds Gajs no tālajiem pirmo piecgadu laikiem bija atnācis, lai atgādinātu mums, ka cilvēks dažreiz var arī neiespējamo. Un tas palīdzēja mums, skatītājiem, būt stipriem.

«Ar Gaja tēlu man bija jāpamokās. Vairāk gan fiziski. Citādi es tēlam tiecos pretī, jo arī dzīvē man tuvi šādi viengabalaini cilvēki, kas visu sevi atdod mīlotam darbam, lielu ideju īstenošanai. Uzskatu, ka tā ir lielākā laime, kāda var būt piešķirta ikvienam cilvēkam. Gajs ir mūsu valsts rītausmas cēlājs, viņš ir ne tikai pašaieliedzīgs darbarūķis, bet arī avangarda cilvēks, iedvesmotājs.»

Tieši tāpat arī skatītāji tiecās pretim vīrišķīgajam, drosmīgajam Gajam.

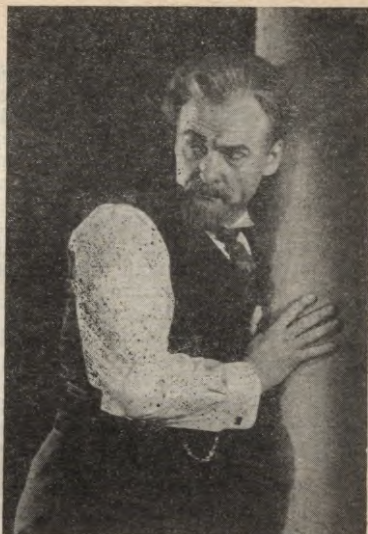
Liekas, it kā savrup stāv aktiera atveidotie klasiskā repertuāra tēli. Un tomēr tā nav. Daudzos tēlos, kuros varētu dominēt tikai sabiedriski vēsturisks aspekts, A. Mihailova interpretējumā pēkšņi

*Aleksejs Mihailovs — Jegors Buličovs
M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi»
(Krievu drāmas teātris, 1964)*

negaidīti ieskanējās kāda cilvēciskas traģēdijas stīga un noārdīja daudzas vispārzināmas un it kā neapgāžamas patiesības par autoru un literāro tēlu. Tā tas bija, piemēram, M. Gorkija lugu «Dibenā» un «Jegors Buličovs un citi» uzvedumos A. Kaca režijā.

Tēlojot Jegoru Buličovu, A. Mihailovs uzsvēra arī šī cilvēka personisko traģēdiju, jo Buličovs pārāk vēlu sapratis, ka nav dzīvojis pareizi, ka pats ienīzdams liekulību un svētulību, ir to veicinājis un tagad spiests nomirt starp naidīgiem, ciniskiem cilvēkiem. Traģēdiju vēl smagāku padara apziņa par savas šķiras parazitisko būtību. Tāpēc A. Mihailova Jegors Buličovs nebija cietējs, kurš baidās no nāves, bet gan dumpinieks, kurš ar izsmieklu vēro mājinieku liekulības komēdiju. Vairākās garīgās eksplozijās — skatā ar Taurētāju, sarunā ar klostera priekšnieci Melāniju, kad viņš trakā niknumā meta tai sejā bibli, skanēja protests pret neizbēgamo galu, dzīves alkas. Arī Jegora trakā deja, ko visi mājinieki vēroja šausmās sastinguši, skriešana cauri kustīgajām labirinta istabām piešķīra A. Mihailova tēlam īpašu asumu. Izrāde izskanēja kā disputs par cilvēka sūtību uz zemes, kā skaudrs stāsts par Jegoru Buličovu, kurš patiesību sapratis pārāk vēlu.

Otrreiz šī tēma publicistiski un satraucoši asi izpaudās Satina tēlā. A. Mihailovs Gorkija varoni nerādīja kā romantisku baskāju filozofu, kuru apstākļi ir nogrūduši uz viszemākās pakāpes. Šis Satins bija ciniķis, alkoholiķis, neglābjams krāpnieks un kāršu spēlmanis, taču apveltīts ar kritisku augsta lidojuma prātu; viņš apzinājās savas krišanas cēloņus, kas lielā mērā bija arī viņā pašā, ne tikai sociālajos apstākļos. Tāpēc skaistie monologi par cilvēku



aktiera mutē skanēja ar kādu īpašu rūgtumu. Tajos bija sevis paša nosodījums, jo viņš neticēja sevis atdzimšanai par tādu cilvēku, kura vārds skanētu lepni. Un tāpēc skatītājus kā magnēts pievilka brīdis uz skatuves, kad šis neparasti gudrais, bet atbaidoša izskata skrandainis ar skaudru apziņu acīs skatījās kaut kur tālumā un teica: «Kas ir cilvēks? Tas nav ne tu, ne es, ne viņi... nē! Tas esi tu, es, viņi...»

Sādai daudzplānu dzīvei līdz galam neatmodās A. Mihailova radītais Volkonskis A. Kača lieliskajā televīzijas izrādē — F. Dostojevska «Pazemotie un apvainotie». Daudz interesantāk būtu bijis, ja tēlā iezīmētos arī šī ciniskā auksta aprēķina cilvēka tragēdija. Citādi loma pārliecināja, dialogi bija spoži, tomēr pietrūka tā lomas plašuma un dziļuma, kāds raksturīgs mākslinieka talantam.

Par šīs neveiksmes cēloņiem A. Mihailovs atbildēja negribīgi, iztālēm: «Arī šo Dostojevska tekstu pārrakstīju. Dariju to ar lielu patiku. Dostojevska valoda skan kā dzeja. Es vienmēr lomas pārrakstu burtnīcā. Tas man dod ļoti daudz. Drukāto tekstu es nevaru padarīt par savu, es uz to skatos kā uz sveša cilvēka vārdiem, kuriem es gan piekritu, bet kurus pats neesmu izdomājis. Pārrakstot es bieži iztēlē redzu tēlojamo personāžu kā pats sevi, jūtu, kā viņi runā, kustas, domā. Bez tam šādā veidā es iemācos tekstu bez iekalšanas. Pārrakstīšana man dod iespēju uztvert tādas rakstniekus kā Bulgakovu, Čehovu, Gorkiju un Dostojevski sevišķi spēcīgi.

Taču nereti gadās, ka pārrakstīšana nepalīdz. Ka nepalīdz vispār itin nekas. Tā man bija ar Ciganovu «Barbaros». Par spīti visām pūlēm, es izgāzos. Es šo cilvēku galīgi nesapratu. Nesapratu viņa iznīcinošo cinismu.» Liekas, ka tieši Volkonska cinisms stindzinājis mākslinieka iedvesmu, arī gatavojot televīzijas uzvedumu.

«Pamocijos arī ar Satina monologiem. Mani līdz aukstām tirpām mocīja doma — kā šodien tos runāt? Vēl jo vairāk tāpēc, ka šo lomu tik spoži spēlējuši slaveni aktieri. Staņislavska, Simonova, Jevstignejeva devums šajā tēlā ir neaizmirstams un neatkārtojams. Ko es varēšu jaunu pateikt? Kamēr no tā visa atsvabinājos, piedzīvojam daudz nervozu brīžu. Gan es, gan režisors.»

«Es jums tūlīt likšu vilties,» turpināja Aleksejs Mihailovs. «Atšķirībā no daudziem kolēģiem es rīkojos absolūti nezinātniski — tēla biogrāfiju nesaceru, nepētu nekādas pamācošas grāmatas. Kad saņemu lomu, manī no režisora aizrādījumiem, no paša izpratnes, no autora dotā literārā materiāla ieslēdzas kāda skrūvīte, un ap to tad kustas viss, ko es apzinos vai neapzinos. Tikai kādā laimīgā brīdī (ja tāds pienāk) es jūtu, ka nedomāju vairs par lomu kā par blakus esošu cilvēku, bet kā pats par sevi. Tas arī ir viss. Protams,

Aleksejs Mihailovs — Satins M. Gorkija
«Dibenā» (Krievu drāmas teātris, 1970)

citreiz līdz šim mirklim ir jāiet ilgi, citreiz tas notiek ātri, citreiz vispār nenotiek. Vienīgais, ko var tādos gadījumos darīt, — strādāt joprojām ar maksimālu atdevi.

Labu darba noskaņojumu pirms mēģinājuma man palīdz rast stundu garais ceļš, ko es, atsakoties no transporta ērtībām, mēroju no savām mājām līdz teātrim. Man liekas, ka tieši šajās pastaigās es panāku to radošo vientulību, kas nepieciešama tēla dzimšanai.

Vispār (es jums atkal likšu vilties) darbs pie katras lomas ir kaut kas līdzīgs prātā sajukšanai, vajāšanas mānijai. Soreiz es, protams, pārspilēju...»

Skūti, ka arī M. Bulgakova lugas «Turbinu dienas» izrādē A. Mihailovs tīri intuitīvi bija pietuvinājis savu Mišlajevski tai rakstnieka filozofiski poētiskajai stihijai, kura tik būtiska rakstnieka prozai. Savilņojošā M. Bulgakova intonācija bija izjūtama jau ar pirmajiem mākslinieka uzņēmumiem uz skatuves. Tā bija uztverta jau T. Svecas scenogrāfiskajā risinājumā, kas palīdzēja uzburt M. Bulgakova lugas un romāna «Baltā gvarde» īpašo atmosfēru. Izrādes noformējumā māksliniece bija izmantojusi senatnīgu pulksteni, kas inscenētāja rokās kļuvis par galveno izrādes vadmotīvu, par iekšējās darbības virzītāju, par personāža vēsturiskās un personiskās traģēdijas izteicēju. Šis Turbinu ģimenes mājīguma un siltuma simbols, kas noteiktās stundās spēlēja Bokerīni menuetu, bija pacelts virs tēlotāju galvām un aizņēma visu skatuves griestu telpu. Uz svētbildēm apgleznotās ciparnīcas novietotās naivās rokoko figūriņas, atskatot graciozajai pulksteņa mūzikai, jauki dejoja.

Pulkstenis kustējās precīzi un nepielūdzami. Kā laiks. Kā vēsture, kas pārsvītrojusi Turbinu ģimenes un tās drauga Mišlajevska līdzšinējo dzīvi. Un viņi visi izmisīgi jautāja: «Bet kā lai dzīvo? Kā



tad lai dzīvo?» Un šajā bezcerības pilnajā jautājumā bija ietverta arī atbilde. A. Mihailova Mišlajevskis neprata dzīvot ilūziju un pašapmāna pasaulē. Viņa atbilde bija vīrišķīga — nav par ko cīnīties, hetmanis nodevēģi aizmucis uz Vāciju, Petļuras bandas turpina laupīt un slepkavot. Uz Mišlajevska un Turbinu ģimenes mokošās neziņas un šaubu fona M. Bulgakovs atspoguļojis visas tā laika inteligences garīgo krahu. Taču tai pietika godīguma, lai atzītu savas iedibinātās pasaules bojāeju un pārkamību, lai neietu kopā ar revolūcijas ienaidniekiem, kaut arī ceļš uz šo atziņu bija tik sāpīgs. A. Mihailovs Mišlajevski rādīja kā cilvēku, kurš spēj aptvert objektīvo vēsturisko patiesību. Aktieris attaisnoja šī cilvēka raupjo patiesīgumu, kas viņa Mišlajevskim, pašam par lielu pārsteigumu, lika teikt praviētiskus vārdus par boļševiku gaidāmo uzvaru. Šī intuitīvā spēja uztvert vēsturisko norišu būtību A. Mihailova Mišlajevskim palīdzēja ātrāk par draugiem saprast, ka viņi paši pret savu gribu ir kļuvuši sveši tautai.

A. Mihailovs precīzi iezīmēja lomā to vietu, kad šī apziņa pusapjausti pirmo reizi atplaiksnī Mišlajevska galvā. Tas bija pirmajā aktiera uznācienā, kad viņa varonis nakti ieradās no priekšējām pozīcijām Turbinu mājās ar apsaldētiem locekļiem un no sašutuma un sāpēm raudādams lamājās. Tieši pats lamāšanās veids — virtuozī un eleganti sarīmētais briesmīgo vārdu birums divainā kārtā radīja nevis riebumu, bet priecīgu gandarijumu, jo tādā veidā aktieris uzzīmēja spēcīgu, vīrišķīgu raksturu, kas ar barometra jutību reaģē uz jebkuru liekulību. A. Mihailovs šo izlādēšanās skatu notēloja kā slēptu dvēseles spēku atbrīvošanos, kā garīgu šķīstīšanos un jaunas atziņas dzimšanu.

M. Bulgakova prozas struktūru, kas veidojas no liriskām atkāpēm, atklātiem, rupja farsa paņēmieniem, sarunas valodas dabiskām formām, aktieris bija organiski izjutis kā sev piederošu. Tāpēc šī proza A. Mihailova tēlojumā pēc filozofisko atziņu un simbolu blīvuma atgādināja dzeju, kas plūda dabiski un muzikāli un paņēma savā varā ar aculiecinieka tiešumu. Tāpēc nupat aprakstītajā ainā Mišlajevska drudzainais domu un rīcības ritms lika saprast M. Bulgakova atveidotā cilvēka izmisumu, lika izjust vēstures elpu un paša autora tuvumu, tādā kārtā radot klātesamības savilpojumu. Tādējādi A. Mihailova tēlojumā tika atšifrētas tās rakstnieka augstā lidojuma domas, kas slēpjas aiz mānīgi vienkāršajām sadzīviskajām frāzēm. Jau ar pirmo aktiera uznācieni, kad A. Mihailova Mišlajevskis virtuozā lamu vārdu straumē noslīcināja savu pazemojumu, mēs intuitīvi tiecāmies pretim šim atskabargainajam,

raupjajam, bet dziļi godīgajam cilvēkam, kuram izrādes laikā pieķēramies aizvien vairāk.

Ir tādas lomas, kas pārbauda ne tikai aktiera meistarību, bet arī viņa cilvēcisko pozīciju, personības bagātību. Tās prasa maksimālu garīgo un fizisko spēku koncentrāciju.

«Kelina lomu es sajutu, jau pārrakstīdams burtniecā lomas tekstu. Jau tad Druces lieliskā valoda, viņa cilvēciskais kredo, viņa uzskati mani uzrunāja ļoti spēcīgi,» teica Aleksejs Mihailovs.

Skatoties aktieri Kelina lomā J. Druces lugā «Vissvētākā», griebās domāt, ka šo tikšanos A. Mihailova talants gaidīt gaidījis, lai tik organiski saplūstu ar autora globāli intimo pasaules izjūtu. Citādi nemaz nevar nosaukt to īpašo Druces fenomenu, kas vienmēr paņēm savā varā. Par dabas aizsardzības tēmu pat izcili talanti ir uzrakstījuši daudz nolietotu, pliekānu frāžu, piemēram, cilvēks ir daļa no Visuma. Taču, kad A. Mihailova Kelins neizmeklētiem, vienkāršiem vārdiem pateica to pašu, kad viņš stāstīja, kāds patiesss dabas brīnums ir, piemēram, pilēna galva, cik tā skaistām spalvām izrotāta vai cik skaists ir zirgs, kas cilvēkam gadsimtiem ilgi godīgi kalpojis, tad šie vārdi, kuri no bērniības katram ir zināmi, no vecmāmiņām dzirdēti, izskanēja kā atklāsme, kā spēcīga dzeja, kas satrieca ar savu tuvi tālo pasaules izjūtu. Tas bija kā izejas punkts, no kura A. Mihailovs atspērās, lai attaisnotu sava Kelina pārsteidzību, pat muļķību, viņa brīžiem neciešamo raksturu, uzvedību, kas no prātīgu cilvēku viedokļa (jāsaka pat vēl vairāk — no juridiskā viedokļa) būtu sodāma.

Kelina tēlā nebija tikai dabas pielūgsmes, vientuļnieka — pan-teista ditirambu dabai. Nepieciešamību izjust atbildību par visu dzīvo uz pasaules aktieris apliecināja kā katra cilvēka neiztrūkstošu (apszinātu vai neapzinātu) domāšanas sastāvdaļu, mūsu garīgās eksistences minimumu, ko neievērojot cilvēks pamazām morāli iet bojā. Visā aktiera intonācijā un rīcības veidā visvairāk pārlicināja tas, ka dzīvniekus viņa Kelins aizstāvēja cilvēka vārdā. Bezjēdzīgi nošautos zirgus viņš atrieba pašu nejēgu vārdā, lai viņi un viņu mazbērni nedzīvotu pašu izpostītā, tukšnesīgā pasaulē, pat aizmirsuši zirga vārdu. Tāpēc viņš arī tos piekāva un nonāca uz apsūdzēto sola. Netieši, tālākā plānā, A. Mihailovs risināja arī vēl kādu ļoti svarīgu atziņu — formālās patiesības un īstenās, cilvēka būtību atklājošās patiesības itin biežu neatbilstību.

Protams, A. Mihailovs neidealizēja šādu cilvēku, viņš rādīja arī tā neciešamo maksimālista raksturu, viņa apmāto neatlaidību, līdz ar to apliecinādams, ka vienaldzības, inertuma un vientiesības slāņus caursist var tikai tā — ar asiņainu pieri.

«Kelina loma man tiešām ir tuva un saprotama, tāpēc ka šajā cilvēkā nav notrulinājušās tādas īpašības kā augsta pienākuma apziņa, vēlēšanās palīdzēt otram nelaimē, spēja iejaukties, kad notiek bezjēdzība.» Tāpēc laikam J. Druces proza un dramaturģija pārsniedz šauro literatūras mīļotāju loku un ar savām vienkārši izteiktajām, bet jebkuram cilvēkam kardināli nepieciešamajām atziņām ietiecas jebkurā dzīves sfērā un ieaug tautas apziņā.

«Taču, ja es sacītu, ka šo lomu es milu spēlēt vairāk par citām, es melotu. Es cenšos visas lomas spēlēt ar pilnu garīgu un fizisku atdevi. Es vispār bieži nepamanu to robežu, kad mans «es» saplūst ar tēlu, es par to nedomāju. Taču vienu gan varu teikt — Kelinā šo robežu es sajūtu mazāk nekā jebkad.»

No A. Mihailova radītā Kelina, Gaja, Satina kā elektriskā dzirkstele skatītājos pārlec tāda īpaša, sakarsēta izjūta, kas turpina izrādes iedarbību arī ārpus teātra sienām. Tas ir humānas mākslas izraisīts dziļš gandarijums. Vērojot šos skatuves tēlus, gribas domāt, ka tieši minētās lomas A. Mihailovs izjūt kā savu otro «es» un varbūt tāpēc tās palīdz skatītājos rosināt šo līdzraudošo, līdzdomājošo procesu. To pašu var teikt arī par kinolomām, piemēram, par Ciekuru filmā «Mans draugs — nenopietns cilvēks».

Scenārijā Ciekurs ir traktēts kā ierāvējs un pašlabuma meklētājs. Taču Alekseja Mihailova tēlojumā mēs Ciekuru redzam arī kā gādīgu saimnieku, kā cilvēku ar zelta rokām, kuras prot visam piešķirt precizitāti un spožumu. No rūpīgās attieksmes pret lietām, kas izpaužas katrā Ciekura kustībā, katrā saudzīgajā žestā, pie skaroties paša darinātajiem mājas priekšmetiem, jūtams, ka viņš ir sava aroda meistars. Nelaieme sākusies tad, kad Ciekurs iekritis mantkāribā un sācis ar savu meistarību tirgoties. Sāds skatījums uz Ciekura tēlu negaidīti izgaismo kādu Arvīda — nenopietnā cilvēka rakstura šķautni. Alekseja Mihailova traktējums tādējādi liek citā aspektā paraudzīties arī uz gaišo, nesavtīgu puisi. Tādiem cilvēkiem, kāds filmā ir Arvīds, piemīt nenoliedzams magnētisms, viņos it kā koncentrēta saules enerģija. Taču ikdienā viņi mēdz būt arī kaitinoši nepraktiski un nesaimnieciski. Sāds Alekseja Mihailova talanta cienīgs tēlojums padarījis bagātāku ne tikai Ciekura lomu, bet līcis daudz balsīgāk ieskanēties arī filmas galvenajai tēmai.

«Es ļoti baidījos no kino. Teātrī man ir ļoti veicies gan ar lomām, gan ar režisoriem; citi, pat ļoti talantīgi aktieri visā mūžā nesaņem to, ko es dažos gados. Taču arī kino man laimējās. Jānis Streičs prata radīt labu darba atmosfēru, pats kā tāds virtuozs diriģents visur būdams klāt un prazdams ar pāris aizrādījumiem vadīt aktieru intuīciju vajadzīgā virzienā. Kad filmējos pie režisora

Rolanda Kalniņa filmā «Vīru spēles brīvā dabā», ar prieku varēju teikt to pašu.»

Gribējās vēlreiz tikties ar Alekseju Mihailovu, lai uzminētu, kur slēpjas aktiera iedvesmas avoti, suģestijas spēks. Taču to uzzināt neizdevās. Atliek visu apzīmēt ar vienu vārdu — talants. Tiešām talants, liels talants. Un to laikam nevar tik vienkārši izskaidrot.

Ir tādi cilvēki un mākslinieki, kuriem ir izšķiroša nozīme mūsu dzīvē, kuru esība vien dod lielu gandarījumu. Pietiek tikai apzināties, ka viņi dzīvo uz pasaules, un tas dod spēku. Arī Aleksejs Mihailovs ir tāds aktieris, no kura spēles skatītāji gūst ne tikai māksliniecisku, bet arī cilvēcisku gandarījumu. Saskarsme ar tādu atsaucīgu, siltu, pulsējošu mākslu palīdz mums steidzīgajā ikdienas virpulī palūkoties uz sevi no malas un atcerēties, ka uz saviem pleciem nesam vispateicīgāko un smagāko pienākumu — būt Cilvēkam.

ATGOTĀ PASAULE

Ingmāra Bergmana izpratnē māksla uzdod jautājumus, uz kuriem jāatbild, lai varētu dzīvot un izprast dzīves vērtību. Vai cilvēkam ir tiesības noslēgties sevī un apzināti atteikties no līdzdalības citu likteņos? Vai, reiz norobežojies vientulībā, viņš spēs rast atpakaļceļu pie cilvēkiem?

Risinot šīs problēmas, I. Bergmans nepēti ekonomisko vai sociālo cēloņsakarību. Pārtikušā zviedru profesora Isāka Borga dzīves atveidā tās atvirzītas otrā plānā. Autora intereses objekts ir Borga sirdsapziņa, viņa rīcības psiholoģiskie motīvi. Vispārējā materiālā labklājība ir tikai fons, uz kura vēl jo krasāk izceļas cilvēka jūtu notrulināšanās process. Ar tā izpēti tad arī saistās Rīgas Krievu drāmas teātra izrādes «Z e m e ņ u l a u k s» problemātika.

Iestudējuma literāro pamatu veido kinoscenārijs, kura darbība risinās trīs sfērās — realitātē, atmiņās un sapņos. Filmā to saliedēšanu mākslinieciskā veselumā sekmē kino iespēja pievērsties jebkurām asociācijām un, montējot kadrus noteiktā secībā, ietvert to izkārtojumā jaunu idejisku jēgu. Režisora A. Kazanceva veidotajā teātra izrādē vienotības radīšanas smagums uzvelts uz doktora Borga lomas tēlotāja Dailes teātra aktiera Jura Strengas pleciem. Atkarībā no tā, ko profesors grib un ir spiests redzēt savā pagātnē, ko viņš uzskata par būtisku cilvēku attieksmē pret sevi, veidojas pasaules aina. Tā netop pašlaik mūsu acu priekšā. Viss jau ir reiz bijis un tagad tikai tiek atsaukts doktora Borga atmiņā, viņa stāstījumam izvērstoties darbībā.

Isāks Borgs ir viens un apmierināts ar savu vientulību. Vismaz viņš tā apgalvo. Cienijamo profesoru netraucē laikabiedru nožēlojamo kaislību izpausmes, bet, ja arī traucē, tad ir taču visdažādākās iespējas, kā no tām norobežoties: pieklājīga atturība, neiejaukšanās citu dzīvē, ledaina vienaldzība. J. Strengas Isākam Borgam par vairogu kalpo izsmalcināta, vēsa ironija, kas vienlīdz vērsta arī pret sevi pašu. Mūsu priekšā visnotaļ līdzsvarots cilvēks ar izkoptu garīgo pasauli, plašu redzesloku, gadu gaitā nostabilizējušos uzskatu sistēmu, cilvēks, kurš skaidri apzinās savu vietu ze-

mes virsū. Borgs par sevi runā noteikti un apņēmīgi, varbūt mazliet izklaidīgi, un aiz izklaidības kaut kur zemapziņā jaušamas neskaidras šaubas un nemiers. Tikai mistiski baismajā sapņū pasaulē mēs iepazīstam pavisam citādu — jautājumu, pretrunu un baiļu mocītu Borgu. I. Bergmana kinodrāmas varonis atklājas ne tikai atmiņā atsauktajās īstenības situācijās, bet arī zemapziņas sfērā. Pēkšņi uzpeldošo un mainīgo asociāciju pārbagātība un tēlainība palīdz izdarīt atklājumus un saskatīt sakarības, līdz kurām vēsu prātu grūti aizdomāties vai arī gluži vienkārši pietrūkst drosmes to darīt. Isāka Borga sapņi un vīzijas ļauj nojaust pretrunas, kas viņu visvairāk nomoka, un rosina meklēt tām atrisinājumu. Iestudējumā katrs profesora sapnis tiek «nospēlēts», tādējādi mēģinot reproducēt tā radīto pārdzīvojumu. Šāds risinājums darbībā tomēr nepastiprina, bet vienkāršo emocionālo efektu, jo sapņu tēlu materializēšana, to saistīšana ar konkrētu cilvēka vai priekšmeta ilustrāciju (miroņa roka, kas cenšas ieraut Borgu zārkā, vai ripojošais katafalka ritenis) nespēj skatītājos radīt pilnīgu priekšstatu par tām izjūtām, ko pārdzīvojis Borgs. Teātra meklējumi zemapziņas strāvājumu izpausmē veiksmīgi turpinās E. Olbī lugas «Notikums zooloģiskajā dārzā» iestudējumā, kur neapjaušais, saaužoties ar saprāta centieniem un pakļaujoties tiem, it kā tiecas formulēt cilvēka iespējas. «Zemeņu lauka» iestudējumā dominē realitātes dzīvīgums un sapņu tēliem atvēlēta vairāk abstraktas rezumēšanas funkcija.

J. Strenga necenšas mūs pārliecināt, ka Borgam jau astotais gadu desmits sliecas uz otru pusi. Viņa attieksmē pret cilvēkiem nav vecīgi pamācīga zinīguma, tāpēc vēl jo skaudrāk izskan atziņa, ka savas esības izvērtēšana nebūt nav tikai cienījama vecuma pieņēmums vai privilēģija. No tās atbrīvots nevar tikt neviens. It kā riskēdams (tik tiešām viņš riskē ar savu iedomāto iekšējo harmoniju), J. Strengas Borgs uzrunā kādu no sev tuvākajiem cilvēkiem un noskaidro, ka ir vecs egoists, kurš domā tikai par sevi un ir auksts kā ledus gabals. Ar kolekcionāra precizitāti aktieris liek citu pie citas šīs atziņas un zīmē profesora portretu.

Mākslinieciski spēcīgi ir tie izrādes momenti, kad Borgs vēl un vēl pārliecinās, ka, visu mūžu tiekdamiem pēc patiesības, īstenībā viņš no tās attālinājies ar katru savu atteikšanos saprast cilvēkus. Vēlēšanās visu uzkrāt sevī un paturēt to tikai sev izveidojusi viņu par egoistu. J. Strengas Borgs pakāpeniski ļauj mums iepazīt šo «pasauli sevī un sev». Šaubu un tuvinieku rūgtuma mudināts, Borgs meklē ceļu atpakaļ uz liktenīgo pagrieziena punktu, no kura sākusies viņa atsvešināšanās. Izrāde dziļi un pamatīgi analizē



*Krievu drāmas teātris,
I. Bergmana «Zemeņu lauks»
(1978). Isāks Borgs — Juris
Strenga*

profesora noslēgtības simptomus un atgriešanās iespējas. Bet kurā brīdī Borgs nostāties uz egoistiskā sevi ieešanas ceļa? Kas pamudinājis uzskatīt to par vienīgo pareizo? Iestudējumā pēti to kopsakarību ķēdē neviens posms netiek atzīts par izšķirošu. Varbūt sākums ir Sāras izvēle, kad viņa dod jāvārdu nevis savam saderētajam Isākam, bet viņa brālim Sigfrīdam. Pilienu pa pilienam pildījies rūgtuma kauss neveiksmīgajos laulības gados. Savas pēdas atstājis arī tas ilgais laiks, kad Borgs bijis spiests atteikties no zinātnes un cīnījies par savu materiālo nodrošinātību. Izrādes veidotāji nevienu no šiem momentiem neizvirza par noteicošo, bet izseko Isāka Borgia centieniem nosargāt savu iekšējo neatkarību, kas pakāpeniski pārāug tieksmē nerēķināties ar līdzcilvēkiem.

Zaudēto «es» profesors atrod savas bērnības saulainajā, zeme-

nēm sārtotajā plaviņā, atrod lielās, draudzīgās ģimenes ikdienā, Sāras liksmi naivajā skatienā uz pasauli. Teātra interpretācijā bērības atmiņām piešķirts tik liels dzīvīgums, ka tās liekas reālākas par Borga tagadni. Tomēr brīdi, kad Borgs šķietas visu atguvis, viņam atgūtais tūlīt jāzaudē, jo tuvinieki Isāku neredz un nezdird. Tie nav gadi, kas šķir profesoru no bērības pasaules, tā ir viņa dvēseles nocietināšanās. Pagātne nav atsaucama, un kļūdas vairs nevar labot. Par visu jāmaksā. Šis motīvs izrādē sasaucas ar A. de Misē «Lorencačo» iestudējumu Akadēmiskajā drāmas teātrī. Lidzīgi Lorenzo Mediči, kurš cēla mērķa īstenošanas vārdā valkāja zemiska cilvēka masku un kļuva par zemiskuma upuri, arī doktora Borga vienaldzības maska jau sākusī saaugt ar viņa seju.

Spriedums, kaut sapņos pasludināts, ir bargs un nepārsūdzams — vientulība. Profesora varā nav pārveidot pagātņi, turpretī tagadne un nākotne ir atkarīga no viņa paša. Izrādes cerīgā ievirze likumsakarīgi izaug no J. Strenģas Borga centieniem iziet ārpus sava «es». Pirms profesors spēj apjaust pasauli ne tikai sevī, bet arī citos cilvēkos, viņam tie jāuzklausa.

Iestudējumā precīzi iezīmējas triju paaudžu attiecības un to mantojums. Viena savās atmiņās kavējas Borga māte (V. Valevska un M. Podgurska). Vientulība viņai ir negribēta un uzspiesta. Bezcerība un samierināšanās skan mātes balsī, kad viņa stāsta par savu drūmo un vientuļo ikdienu. Pats doktors Borgs vientulību pieņēmis no brīva prāta, izvēlēdamies starp dzīvi citiem un dzīvi sev. Viņa dēla Evalda (A. Bojarskis) izpratnē tā novesta līdz galējībai — atziņai, ka dzīvot un vairot pasaulē sev līdzīgus ir bezjēdzīgi. Profesoram gribot negribot jāatzīst, ka šo atziņu dēla viņš ir sējis pats ar savu dzīvi. Doktora Borga un Evalda pēdējais dialogs atgādina taustišanos tumsā. Pirmo reizi profesors mēģina tuvoties dēlam, bet viņš baidās būt uzmācīgs, baidās aizvainot Evaldu, jo, kā izrādās, īstenībā viņu nemaz nepazīst. Evalda neizpratne jauca ar pārsteigumu, ka tēvs var būt arī pavisam citāds, ka arī viņam nekas cilvēciģis nav svešs.

Pagātnē un tagadnē interesanti izrisinātas profesora attieksmes pret Sāru (G. Borisova un T. Poppe). Borgs it kā cenšas ar savu izturēšanos pret tagad ekscentrisko Sāru aizpildīt to tukšumu, kas pagātnē šķīris viņu no iemīlotās.

Idejiski nozīmīga izrādē ir Borga īsā tikšanās ar benzīna tanka saimnieku Okermanu (J. Ivaničevs un R. Gordijenko) un viņa sievu (N. Starovoitenko un J. Soldatova). Tieši J. Ivaničeva Okermans liek profesoram secināt, ka humānisms nav profesija, ka tā ir cilvēka būtība.

Pirmo reizi paskatīties patiesībai acīs Borgu pamudina dēla sieva Marianna (I. Jegorova). Viņas dzelžainā noteiktība un aprīnojamā paškontrolē diemžēl neļauj nojaust, kas aiz tās slēpjas. Neklūst skaidrs, kālab tieši Mariannai izdodas uzspridzināt Borgia iekšējo sastingumu. Īsti nenoskaidrojas arī to kontaktu nozīmība, kas profesoram veidojas ar nākamo garīdznieku Andersu (A. Lukašs) un jauno ārstu Viktoru (I. Staroseļcevs un J. Lupilcevs) — paša Borgia iekšējo pretrunu jauneklīgajiem paudējiem.

Cilvēku savstarpējās izpratnes iespēju apliecinājums visprecīzāk atklājas Borgia un frekenas Agdas (A. Umanska) dialogos. No Agdas attieksmes pret profesoru kļūst skaidras tās pārvērtības, kas norisinājušās Borgā. Aktrise fikse visas gradācijas profesora pārtapšanā. Viņas izbrīns, kad Borgs lūdz piedošanu par savu rīcību, ir spilgtākais apliecinājums profesora atdzimšanai.

Krievu drāmas teātra iestudējumā cilvēku attiecību sarežģītais mezglojums cauri iztēlei un atmiņām ved uz realitāti. Saskatot profesora vizijās zināmu pakāpi istenības izzināšanas procesā, teātris izseko cilvēka pārtapšanai — līdzās pasaulei sevi viņš ir atzinis pasauli citos.

Biruta Gudriķe

IELŪKOJOTIES CILVEKĀ

Par Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieku Alfrēdu Videnieku saka, ka viņam esot laimējies — ar skolotājiem, kolēģiem, režisoriem, lomām. Taču, lai šī laime atnāktu, visu garo skatuves mūžu ir domāts, meklēts, pārvērtēts un apšaubīts, ārdīts un no gala sākts. Katra loma ir bijusi kā *terra incognita*, un, jo svešāka tā mākslinieka būtībai, jo dziļāk viņš tajā ietiecies, jo ar lielāku azartu meklējis tās iekšējo un ārējo veidolu.

A. Videnieka mākslas pamatā ir cieņa pret cilvēku. Ielūkoties cilvēka dvēselē, izprast vispretrunīgākos pārdzīvojumus, atklāt to labo, gaišo, cilvēcisko, kas viņā mīt, atmaskot to, kas pazemo, sabradā cilvēku, — tam mākslinieks atdevis savas dzīves gadus, darbu, zināšanas, bagāto un rūpīgi kopto skatuviskās izteiksmes līdzekļu arsenālu.

Sadzīvē kluss, pat kautrīgs, uz skatuves ekspresīvs un temperamentīgs — A. Videnieks savā elegantajā, graciozajā gaitā ar labirdīgu smaidu iet cauri gadiem apskaužamas vitalitātes un darba rosmes pilns.

Aizsākās šī gaita 1908. gada 20. augustā Dobeles pagasta Mesteru mājās. Tēvs Jēkabs bija kalējs. Māte Emīlija, mājas soli iedama, atrada laiku arī grāmatu lasīšanai un mīlestību pret literatūru ieaudzināja dēlā. Pasaules kara gados Tveras guberņā, kūr aizveda bēgļu gaitas, viņš redzēja īstu teātri, pēc tam, mācīdamies Remtes pamatskolā, piedalījās skolēnu uzvedumos, taču par aktiera profesiju nedomāja. Viņa sapnis bija kļūt par drosmīgu lidotāju vai slavenu cirka artistu. Taču 1927. gadā viņš iestājās Bulduru dārzkopības skolā, to beidzis, nokalpoja obligāto karadienestu un tikai 1930. gadā, strādādams par motoristu Soseju un zemesceļu departamentā, sāka apmeklēt Zeltmata dramatiskos kursus.

Jauneklis nonāca labu pedagogu rokās. Emila Mača darbs pie topošo aktieru runas tehnikas deva dāsnu ceļamaizi visam mūžam.

A. Videnieks stabili apguva tos pamatus, uz kuriem turpmākajos gados veidojās viņa runas meistarība, lielā atbildības izjūta pret runāto vārdu.

Kursus beidzis, 1933. gada rudenī A. Videnieks uzsāka profesionāla aktiera gaitas Liepājas Jaunajā teātrī. 25. augustā sezonas atklāšanas izrādē — J. Janševska lugā «Laimes bērns» viņš tēloja savu pirmo lomu — gan bez teksta. Taču jau 15. septembrī izgāja uz skatuves kā Krustiņš un tūlīt guva skatītāju un kritiķu atsaucību. Recenzijā par pirmo lomu lasām: «A. Videniekam ir vingrs un elastīgs stāvs, plašs un jau pietiekoši izkopts balss materiāls, apjaustas kustības, bagāta vaibstu spēle un — par visām lietām — dziļas un spēcīgas iejušanās spējas. Jau pirmizrādē jaunais mākslinieks guva panākumus.»¹

Liepājā aktieris aizvadīja četras sezonas. Sezonā teātris iestudēja vairāk nekā divdesmit lugu. Trīspadsmit, pat četrpadsmit izrādēs piedalījās arī A. Videnieks. Bija mazāki uzdevumi, bet bija arī lielas, atbildīgas lomas. Jaunais aktieris tēloja gan mīlētājus, gan centīgus jaunekļus un dabas zēnus, gan cienīgus aristokrātus ar elegantām, izsmalcinātām manierēm. Uz šīs skatuves viņš atveidoja vairāk nekā piecdesmit lomu. Starp tām bija Neznamovs (A. Ostrovska «Bez vainas vainīgie», 1933), Basanio (V. Sekspīra «Venēcijas tirgotājs», 1934), Alders (R. Blaumaņa «Ugunī», 1934), Alnis (A. Brigaderes «Lolitas brīnumputns», 1934), Einars (H. Ibsena «Brands», 1935), Noliņš (R. Blaumaņa «Indrāni», 1935), Kaspars (Kaudzišu «Mērnieku laiki», 1936), Martins (L. Zilahi «Viņas pēdējā loma», 1936), Laucis (P. Roziša «Valmieras puikas», 1936) u. c. Iznāca spēlēt arī dziesmuspēlēs un operetēs. T. Pakalas dziesmu spēlē «Koku pludinātāji» (1933) viņš tēloja jautru, izdarīgu somu koku pludinātāju, bet R. Stolca operetē «Venēra zīdā» (1935) — laupītāju vadoni.

Recenzijās uzsvērtā jaunā aktiera vienkāršība, dabiskums, skatuviskā pievilcība, pareizā lomas uztvere, bet nereti arī piemētināts, ka tēlojums dažbrīd vēl neatraisīts.

Liepājas teātris A. Videniekam bija laba skola. Iejutīgi režisori bija Ēvalds Valters un Fricis Rode. Ē. Valters, piemēram, saasināja uzmanību uz detaļas nozīmi tēla veidošanā. Partneru vidū, kas rosināja, veidoja dzīvu aizrautīga darba atmosfēru, bija Ance Silnovska, Ilga Zvanitāja-Zvanova, Mirjama Stāle, Emīlija Viesture,

¹ Kurzemes Vārds, 1933, 17. sept.

Irmgarde Mitrēvice, Rūdolfs Streihfelds, Artūrs Petrovskis, Arnolds Stubavs, Nikolajs Mūrnieks.

A. Videnieka meistarība progresēja. 1937. gada rudenī viņam piedāvāja angažementu Nacionālajā teātrī. Sākās jauns darba cēliens, kurā no talantīga iesācēja izveidojās Tautas mākslinieks (1959) ar daudzveidīga raksturotāja spējām.

Pirmās sezonas Nacionālajā teātrī aizritēja, iekļaujoties ansamblī, iepazīstot režisorus. Darbs Alfrēda Amtmaņa-Briedīša, Jāņa Zariņa, Juriņa Jurovska, Ernesta Feldmaņa u. c. vadībā pavēra jaunu ieskatu aktiermākslas noslēpumos. Lomas bija dažādas tiklab raksturu, kā žanru ziņā. Viņš bija vācu mācītājs un franču virsnieks, angļu aristokrāts un latviešu zemnieks, rakstnieks, gleznotājs, tirgotājs, bija Dikenss un Napoleons. Kritiķi uzteica aktiera ārējo stāju, jaunības apgarotību, bet pa laikam aizrādīja, ka jāpilnveido izteiksmes līdzekļi, jāsīpē forma. Kritiskās piezīmes neļāva aktierim ieslīgt pašapmierinātībā, un viņš strādāja, mācījās no partneriem, uzklausi režisorus. Taču panākumi nāca lēni. Istu atraisītību, tēlu psiholoģiskās un sociālās atklāsmes dziļumu A. Videnieks sasniedza tikai pēc Lielā Tēvijas kara un arī ne tūlīt.

Pirmie radošie meklējumi sociālistiskā reālisma virzienā A. Videniekam saistās ar režisori Veru Baļunu. Viņas pirmajā iestudējumā — V. Lāča «Vedeklā» (1945) A. Videnieks tēloja Rehtšpreheru — iznesīgu, elegantu, bet jaunu hitlerieti. Uzdevumu aktieris veica korekti, un nākamajā iestudējumā — A. Korneičuka lugā «Mistera Pērkinsa misija boļševiku zemē» (1945) V. Baļuna iedalīja viņam amerikāņu žurnālista Hempa lomu. J. Grots, izrādi recenzēdams, gan piebildis, ka A. Videnieka Hemps šķitis pārāk eksaltēts un aktierim jāpadomā par apvaldītāku spēles stilu.

Arī nākamās lomas bija tautas nodevēji, kādu tā laika dramaturģijā nebija retums. A. Griguļa komēdijā «Uz kuru ostu?» (1945) A. Videnieks tēloja latviešu fašistu Raimonu Sēju, kura pārliecību par savu uzskatu pareizību aktieris ietvēra izsmalcinātā, ārēji nevainojamā, stalti kareivīgā stājā. Un tad vēl viens kapitālistiskās zvēru morāles pārstāvis — aukstais, cietsirdīgais, izvirtušais Džeralds Krofts B. Prīstlija lugā «Ieradies inspektors» (1945). Vai tiešām jau tradīcija? Vai viņš režisoriem vajadzīgs tikai kā neliešu un ciniķu tēlotājs?

Krāsaināks likās teoloģijas students Arturs Klēbergs A. Upīša komēdijā «Peldētāja Zuzanna» (1946). Viņa apmātības un miesas-kāres atsegšanai A. Amtmanis-Briedītis ļāvis izmantot komiski satīriskus paņēmienus, un tas devis iespēju piešķirt tēlam dzīvi-

gumu. J. Grots gan piebilst, ka dažviet «Artura nevarība parādās pārāk tehniski, bet neizaug no viņa iekšējās struktūras»¹.

1946. gada nogalē A. Amtmanis-Briedītis aktierim uztic Jakova lomlu M. Gorkija lugā «Pēdējie». Tas ir A. Videnieka pirmais, tiesa, vēl pabiklais solis ceļā uz panākumiem. Līdz 50. gadu beigām A. Videnieks atveido ap desmit krievu klasiskās dramaturģijas tēlu. Varbūt tas nav daudz. Toties tie visi ir izcilas veiksmes, tie pārliecinoši rāda aktiera meistarības izaugsmi, raksturo viņa daiļrades daudzpusību, dziļi analītisko pieeju cilvēka domu un jūtu pasaules vissarežģītākajām kolīzijām.

Darbs pie krievu klasiskās dramaturģijas nav viegls. Raksturi te sarežģīti un daudzslāņaini. Uz veiksmi var cerēt tikai tad, ja izdodas aizrakties līdz pašiem dziļākajiem sociālajiem slāņiem, atrast tēla rīcībai, pārdzīvojumiem, uzskatu sistēmai sociālo likumsakarību diktēto cēlonību. Ar šādu sociālo un psiholoģisko slodzi krievu klasiskie tēli ir aktieriem krietna meistarības skola. Tie ir arī A. Videnieka skolotāji. Kā fokusā šajos tēlos koncentrējas visas tās viņa talanta vērtības, visa tā skatuves mākslas pieredze, kas apgūta aizvadītajā darba cēlienā. Taču pareizo atslēgu neizdodas atrast uzreiz. Ciets rieksts ir arī Jakovs.

Lugā «Pēdējie» tēlots laikmets pēc 1905. gada revolūcijas sagrauves, kad muižniecība un reakcionārā buržuāzija centās demonstrēt savu uzvaru un visspēcību, bet īstenībā, kā rāda M. Gorkijs, atradās savas varas norietā. Zandarmērijas ierēdņa Ivana Kolomijceva ģimene ir irstošās šķiras pēdējie pārstāvji. Bet kas ir Ivana slimais brālis Jakovs? Viņš dzīvo pēc citādiem morāles likumiem nekā Ivans. Viņš ir godīgs cilvēks, kaut arī cēlies no tās pašas šķiras kā visi Kolomijcevi. Vai arī viņš ir «pēdējais» vai varbūt «pirmais» savam ciltskokam atlūzušais un tāpēc vēl dzīvotspējīgais zars?

Saskaņā ar režisora ieceri A. Videnieks tēlo Jakovu kā «pēdējo», kas iet bojā tāpēc, ka ir pārāk fiziski nevarīgs un garīgi pasīvs, lai saceltos pret apkārtnes nejēdzībām. Jakova traģisko bezcerību aktieris atveido emocionāli saviļņojoši, bet neiespēj dot tai dziļāku sociālo motivāciju, pārvērst to kapitalistiskās iekārtas apsūdzībā.

Visas sociālās likumības pilnībā atklāt neizdodas arī Ipolita tēlā A. Ostrovska komēdijā «Ne vienmēr runcim krējuma pods» (1947). A. Videnieka bodes zellis savu nolūku īstenošanā ir gan lišķīgs un

¹ Grots J. Tautas rakstnieka Andreja Upiša komēdija «Peldētāja Zuzanna». — Literatūra un Māksla, 1946, 1. marts.

pazemīgs, gan naudas un mantas kārs, taču bez pārliecinošāk iezīmētas nākotnes perspektīvas — sava sāncenša Ahova pēctecis — topošais kapitālists.

Tad seko auglīgas sadarbības posms ar režisori V. Baļunu. 1948. gadā viņa A. Ostrovska «Talantos un pielūdžējos» A. Videniekam iedala studenta Meluzova lomu, kuru aktieris notēlo savdabīgā, jauneklīgi jūsmīgā intonācijā. Vērojot A. Videnieka talanta attīstību, V. Baļuna saprot, ka aktierim var uzticēt atbildīgākus uzdevumus. Un tā V. Baļunas režijā A. Videnieks gūst iespēju tēlot trīs komplicētus, daudzšķautņainus raksturus — Glumovu A. Ostrovska «Arī gudrinieks pārskatās» (1950), Hļestakovu N. Gogoļa «Revidentā» (1952), Aktieri M. Gorkija lugā «Dibenā» (1955). A. Videnieka meistarības attīstībā šie tēli iezīmē tuvo zenītu.

Ar Glumovu aktierim jāatmasko izkurtējusi sabiedrība un arī paša Glumova saltā, bezgodīgā aprēķinātāja morāle, viņa ciniskais karjerisms. Lai piespiestu apkārtējos ļaudis rīkoties pēc Glumova gribas, lai viņi uzķertos uz izliktās ēsmas, viņam jārikojas ar lielu ticamību. Un tieši to A. Videnieks izdara spoži, pat virtuozī. Viņa Glumovs ir gudrs, apsviedīgs, ar momentānu reakcijas spēju, jebkuru situāciju viņš prot izmantot savā labā. Lilija Ērika, kas tēloja Mamajevu, atceras: «Alfrēds Videnieks prata savā pievilcībā būt tik pārliecinošs, ka tikai atsevišķos brīžos spilgti uzplaksnījās šīs personas nelietīgā daba. Tas padarīja tēlu iespaidīgu, daudzšķautņainu.»¹

Aktieris prasmīgi izmanto bagātu attiecību skalu, maina runas toni, sejas izteiksmi, pat gaitu un žestus. Pacietīgi un lūdzoši viņš cenšas pierunāt savu māti (B. Rūmniece) kļūt par blēdi, Mamajevai liekulīgi tēlo naivu, iemilējušos jaunekli, izaicinoši izturas pret saniknoto huzāru Kurčajevu (J. Kubilis). Visas pārejas aktieris veic ar apbrīnojamu vieglumu un māksliniecisku graciositāti. V. Baļuna raksta: «Alfrēds Videnieks lieliski atveidoja Glumovu un piešķīra šim tēlam pavisam jaunu skanējumu. Viņa pievilcīgā āriene, spilgtie aktiera izteiksmes līdzekļi pilnā mērā spēja atklāt mūsu iecerēto lugas traktējumu. Ne velti pēc šīs izrādes Maskavas kritiķi izteicās: «Jums ir brīnišķīgs Hļestakovs.»»²

Pēc diviem gadiem A. Videnieks patiešām V. Baļunas režijā iestudē Hļestakovu. Tā kā A. Videniekam katra loma ir jaunrade, tad Hļestakovs nav ne iepriekš tēlotais Ipolits, ne Glumovs, kaut

¹ Erika L. Pa atmiņu tiltu uz nākotni. — Literatūra un Māksla, 1968, 17. aug., 12. lpp.

² Baļuna V. Kur palika dienas. R., 1974, 168. lpp.

arī šie A. Ostrovska tēli nenoliedzami devuši pieredzi, kā strādāt pie Hļestakova, ko tajā meklēt un kā meklēt. Arī Hļestakovu aktieris veido bez īpašiem satīriskiem saasinājumiem, bez kariķēšanas. A. Videnieks par saviem tēliem — vienalga, cik tie komiski, naivi vai jauni, — nekad nesmejas. Šīs tiesības viņš atstāj skatītājiem. A. Videnieks ir pārliecināts, ka aktierim tēla būtība jāatklāj tik decenti, lai skatītāji nemaldīgi varētu noteikt tā plusus un mīnus, bet aktierim pašam nav jāabstrahejas no tēla, lai to nosodītu vai aizstāvētu. Kad 60. gados aktiermākslā parādījās tendence distancēties no tēla, lai ar attieksmi pret to izteiktu zināmu vērtējumu, A. Videnieks to nepieņēma kā savai daiļradei svešu paņēmieni.

Hļestakovs A. Videnieka skatījumā ir garīgi tukšs, toties kaprīzs un izlutināts muižnieka dēliņš, kurš ilgi nespēj aptvert, kāpēc pēkšņi guvis tādu apkārtējo uzmanību. Balstīdams Hļestakova rīcību uz šo neizpratni, aktieris veido vairākas komiskas situācijas, krāsaini raksturo sava varoņa attiecības ar pārējo personāžu. Aptvēris pārpratumu, A. Videnieka Hļestakovs labi iejūtas jaunajos apstākļos un aizrautīgi cenšas tēlot galvaspilsētas augstāko ierēdni ar izsmalcinātām manierēm. Rezultātā — atkal skatītāju smieklī par Hļestakova gribēšanu, nevis varēšanu. Toties lielais mēlošanas monologs skan tik aizrautīgi, tik pārliecinoši, ka šķiet — Hļestakovs jau pats tic tam, ko runā.

Dziļi traģisks tēls ir Aktieris M. Gorkija lugā «Dibenā». Kapitālistiskās iekārtas salauzts, sabradāts cilvēks, tomēr apveltīts ar lielām, patiesām jūtām. Uzvedumam piemīt vairāki trūkumi, nav pieņemama dažu tēlu interpretācija, bet A. Videnieka Aktieris gūst kritikas vienbalsīgu atzinību. J. Pabērzs raksta: «Domājot par tēla biogrāfiju, A. Videnieks acimredzot stādījis sev priekšā cilvēku, kura jūtu pasaule bijusi pārāk trausla, lai varētu palikt vesela, kad rupjā dzīve iekāpusi tajā ar saviem netirajiem zābakiem. Tagad mūsu priekšā — sabradāts, trīsošs nervu kamols, un naivās cerības uz izviesošanas tikai pasvīturo šā bijušā cilvēka nespēku.»¹ Kad Latvijas PSR mākslas un literatūras dienās lūgu rāda Maskavā un pēc tam iztirzā PSRS Kultūras ministrijas un Teātra biedrības apspriedē, J. Surkovs A. Videnieka sniegumu nosauc par radošu uzvaru, bet B. Bjaļiks — par augstas teatralitātes paraugu.

Līdztekus minētajām A. Ostrovska, N. Gogoļa, M. Gorkija lugām A. Videnieks tēlo Rakitinu I. Turgeņeva lugā «Mēnesis uz laukiem»

¹ Pabērzs J. M. Gorkija luga «Dibenā» LPSR Akadēmiskajā drāmas teātrī. — Literatūra un Māksla, 1955, 24. apr.

A. Liedskalniņa — Soņa, A. Videnieks — Raskoļņikovs, F. Dostojevskā «Noziegums un sods» (Drāmas teātris, 1957)

(1951), Fedju Protasovu Ļ. Tolstoja «Dzīvajā mironī» (1952), Gajevu A. Čehova «Ķiršu dārzā» (1953). Arī tie ir interesanti, savdabīgi atveidoti. Ipaši Protasovs. Aktieris aizkustinoši atklāj šī nelaimīgā cilvēka dvēseles traģēdiju, viņa nespēju pieņemt kapitālistisko īstenību un vienlaikus kaislo vēlēšanos dzīvot. Ar pasvītoto morālo cildenumu, ar protestu pret meliem un kompromisu A. Videnieks šajā tēlā vispārina personības brīvības un cilvēka iekšējās harmonijas tēmu.

Darbs pie tik dažādo krievu cilvēku raksturu, viņu psihiskās un sociālās struktūras atklāsmes izveido A. Videnieku par spēcīgu psiholoģiskā raksturojuma meistarū, un, kad 1957. gadā teātris iestudē F. Dostojevskā romāna «Noziegums un sods» dramatisējumu, Zanis Katlavs viņam iedala grūto Raskoļņikova lomu. Aktieris uzticību attaisno. Viņa Raskoļņikovs kļūst par spožu latviešu reālistiskās aktiermākslas sasniegumu.

Lomas virszudējuma formulējums ir vienkāršs — ar Raskoļņikova pārdzīvojumu atklāsmi parādīt, kā pretrunās, maldos un meklējumos cilvēks nonāk pie jaunām atziņām, pie nepieciešamības atzīties noziegumā. Bet cik lielu analītisku darbu prasa lomas psiholoģiskās partitūras izstrādāšana! Katru sava varoņa izjūtu niansi aktieris loģiski motivē, katrai situācijai, ko izraisa Raskoļņikova sastapšanās ar citām personām, izstrādā atbilstošu reakciju, tādējādi atklādams viņa pārdzīvojumu pasauli arvien jaunā aspektā.

Rakstura analizē iegūtās atziņas mākslinieks ietver dinamiskā, ekspresīvā skatuviskā formā. Un kas var izmērit, cik daudz domu, jūtu un pārdzīvojumu aktieris atdod izrādēm, kurās viņš liek skatītājiem neatslābstoši sekot sava varoņa dvēseles cīņai. Vai Raskoļņikova nepārtrauktais sasprindzinājums, iekšējā nervozitāte, trauslais jūtīgums, viņa pastāvīgās bailes (no Porfirija, no savas sirds-



apziņas, no rītdienas, bailes, kas dažbrīd pārvēršas halucinācijā) neatstāj iespaidu arī uz mākslinieka paša nervu sistēmu? Vai skatuves tēla pārdzīvojumus var tā atdalīt no izpildītāja, ka tie neskar aktiera nervu sistēmu? Bet par to recenzijās un aktiera darba vērtējumos nemēdz runāt.

Ja par A. Videnieka partneri Kārli Sebri izmeklētāja Porfirija lomā raksta, ka aktieris domājis savā tēlā, tad A. Videnieks Raskoļņikova tēlu pārdzīvoja. Nav izrādē brīža, kas nebūtu emocionāli uzlādēts. Vienalga, vai Raskoļņikovs klusē vai runā ar Porfiriju, vai klausās Marmeladovā, mēs redzam, kādas domas un jūtas viņā dzimst un veidojas. H. Bendīks norāda, ka Raskoļņikovs «klausās ar visu būtņi, tā, ka katra dvēseles trīsa, psihiska noskaņojuma maiņa gaiši samanāma acīs, sejā, pozās un kustībās. Pēc šā bezvārdu tēlojuma iedziļināmiem Raskoļņikova dvēseles dzīlēs bieži vien pat vairāk nekā pēc meistariski niansēta čukstēta un kliegta, sāpēs stingstoša un liksmi satraukta vārda.»¹

A. Videnieka Raskoļņikova izjūtas ir daudzveidīgas. Bailes, kas ir dominējošais pārdzīvojums izrādes sākuma posmā, vēlāk mijas ar niknumu, dusmām, aizvainojumu. Išlaicīgs prieks, pat liksme — ar mokošām šaubām, aizdomām. Izmisuma piestrāvotās vientulības mokas — ar dzīvnieciskām bailēm no cilvēkiem. Dzīves un cilvēku nicinājums — ar kaislu pieķeršanos dzīvei. Un visam šim jūtu bangojumam cauri kā silta, spēcīga apakšstraume plūst ilgas pēc labākas dzīves, centieni izlauzties no posta un trūkuma. Traģiskā un humānā apvienojums piešķir Raskoļņikova tēlam lielu, sabiedriski nozīmīgu skanējumu, A. Stankeviča vārdiem runājot, «izraisa kvēlu protestu mūsos pret visiem un visu, kas stāv ceļā cilvēkam brīvi dzīvot un radīt un kas rada apstākļus neiedomājamam pagrimumam, cilvēka cieņas aptraipīšanai»².

(Detalizētu lomas atveidojumu fiksējusi Dzidra Vārdaune rakstā «Alfrēds Videnieks Raskoļņikova lomā»³.)

Līdztekus krievu klasikai ievērojami panākumi gūti arī citu tautu dramaturģijā. A. Videnieka smalkais, intelligentais raksturotāja talants lieliski atklājies tik radikāli atšķirīgos tēlos, kādi ir latviešu lauku puisis Zarēnu Kārlis A. Upīša «Zaļajā zemē» (1950) un dzīves filozofisko pretrunu šķetinātājs V. Sekspīra Hamlets (1959).

¹ Bendīks H. Dostojevskis un teātra uzvara. — Cīņa, 1957, 2. okt.

² Stankevičs A. Režisors izteicies aktierī. — Literatūra un Māksla, 1957, 21. sept.

³ Teātris un Dzīve. R., 1959, 207.—217. lpp.

Zarēnu Kārlis ir neliela loma, īstenībā tas ir viens skats, kurā viņš atsaka Bērziņu Lienai, jo, lūk, māju dēļ jāprec saimniekmeita ar astoņiem simtiem pūrā, lai varētu nomaksāt procentus bankai, atdot parādu par zirgu, uzlikt klētij jaunu jumtu. Zarēnu Kārļa tekstā nav ne vārda par mīlestību uz Lienu, par sāpēm, par dzīves netaisnību un savu nespēku pret to saslīties. Un tomēr to visu atklāj A. Videnieka un Veltas Līnes dialoga zemteksts. Viņi uzmanīgi klausās viens otrā. It kā novērtē to, ko pateicis partneris, tad pēc nelielas pauzes rodas atbilde. Šīs pauzes ir tik piepildītas jūtām, ka, arī par gluži ikdienišķām lietām runājot, ārējai atturībai cauri laužas čehoviska smeldze par to lielo, patieso mīlestību, kurai nav lemts piepildīties. Inscenētājs A. Amtmanis-Briedītis raksta: «Vairākkārt šai skatā bija pauzes, taču šis klusums nekad nevienam no abiem māksliniekiem nebija tukšs. Doma kā aizšauts ērglis laidās pār abu jauniešu galvām, vēstīdams nejēdzīgo ziņu, ka jāšķiras. Sekoja Videnieka izmisuma kļedziens, iekšēja spraiguma pilns, tonāli pavisam klusu pateikts: «Vai tad es varēju citādi?» Sensenā tēma par to, ka naudas dēļ jāatsakās no dziļas un skaidras mīlestības, šai skatā guva vispārinājumu.»¹

Par Zarēnu Kārļa meistarīgo atveidojumu mākslinieks apbalvots ar PSRS Valsts prēmiju.

Hamletu viņš sagatavo, atzīmējot skatuves darbības 25. gadskārtu. Tragēdija tajā pašā laikā ir arī Dailes teātra repertuārā, kur to iestudējis E. Smilģis un titullomu tēlo H. Liepiņš (vēlāk arī E. Pāvuls). Kaut arī pēc koncepcijas E. Smilģa un Ž. Katlapa iestudējumi atšķiras, tiklab skatītāji, kā kritiķi salīdzina abus Hamletus un atzīst, ka «abi labi». Tomēr saskatāmas arī atšķirības. H. Liepiņa Hamlets ir straujš, temperamentīgs jauneklis, aizrautīgs, kvēls cīnītājs pret apkārtnes nekrietnībām. A. Videnieka Hamlets — apcerošs, iekšēju pretrunu piestrēdināts, dzīves pieredzes bagātināts domātājs. Kāds recenzents atzīmējis, ka H. Liepiņš vairāk runā ar savām izteiksmīgajām acīm, A. Videnieks — ar izkopto balsi.

A. Videnieks skatītāju uzmanību neatslābstoši piesaista sava Hamleta domu atklāsmes procesam, kurā viņa uztverē izpaužas Hamleta cīņa pašam ar sevi, ar savām šaubām, savu glēvumu, savām pārdomām par to, vai ir jēga cīnīties pret pasaules ļaunumu, ja tas tik un tā nav uzveicams. Visu lomu aktieris veido kā rāmu, nesteidzīgu, filozofiski apcerošu «būt vai nebūt» monologu. Doma

¹ Amtmanis-Briedītis A. Pretim saulei. R., 1963, 234. lpp.



A. Videnieks — Hamlets. V. Sekspira «Hamlets, dāņu princis» (Drāmas teātris, 1959)

par cilvēka pienākumu iziet cīņā pret netaisnību mijas ar sāpēm un izmisumu par savu nespēku, lepns izaicinājums — ar rūgtu bezcerību, ironija — ar kaislām dusmām. Tomēr tas ne tuvu nav nervozais, baiļu ielenktais Raskolņikovs. Hamlets ir lepns, garīgi bagāts, intelektuāli attīstīts cilvēks, traģisks ar savu apzināšanos, ka pasaules ļaunums jāiznīcina, bet ka viņš nespēj to izdarīt.

Hamleta lomā A. Videnieks no jauna apliecina savu augsto, izkopto runas meistarību. Nevainojami skaidra ir viņa dikcija, bagāta un krāsaina intonatīvā skala. Aktieris daudz pauzē, bet katra pauze ir loģiski pamatota un psiholoģiski piesātināta. Arī žests, kas nereti pavada runu, motivēts un plastiski graciōzs. Lomas zemteksts mērķtiecīgi atklāj Hamleta būtības dziļākos, sarežģītākos slāņus.

Mākslinieks strādā nopietni, aizrautīgi, nekad nesamierinās ar sasniegto. L. Ērika, viņa daudzkārtējā partnere, stāsta: «Darbā mēģinājumos Alfrēdam Videniekam ir dziļa pieeja. Viņš viss ir sava uzdevuma varā, pārdomā, iztirzā, ar kaut ko nav apmierināts. Ar režisoriem saprotas labi, mīl mēģinājumos kopīgi strādāt, lai tēlu iespējami pilnveidotu.»¹

Līdzīgas domas izteicis bijušais Drāmas teātra direktors V. Bergmanis: «Videnieka paša attiecība pret sevi ir ļoti kritiska. [...] Darbā ar viņu katrs izjutis Videnieka lielo ieurbšanos vielā, pamazām, pakāpeniski viņš apgūst lomas materiālu, katrā mēģinājumā meklēdams ko jaunu, neredzētu.»²

¹ *Erika L.* Pa atmiņu tiltu uz nākotni. — Literatūra un Māksla, 1968, 17. aug., 12. lpp.

² *Bergmanis V.* Alfrēds Videnieks 25 gadus uz skatuves. — Cīņa, 1959, 31. marts.

Režisors K. Pamše saka, ka redzēt A. Videnieku izrādē — «tā ir tikai puse no skaistuma, ko sagādā iespēja redzēt Videnieku mēģinājumā, viņa radošo trauksmi tēla darbības meklējumos. Kā viņš mēģināja Zarēnu Kārli, Alderu, Glumovu, Jakovu, Hamletu...»¹ Un piebildīsim — kā tēloja vicekarali P. Merimē «Sieviete — debess un elle» (1964), kuru pamatoti uzskata par A. Videnieka satīriķa talanta augstāko virsotni.

Pirmie kāpieni uz šo virsotni bija A. Amtmaņa-Briedīša vadībā veidotais vientiesīgais Izašars Raiņa traģēdijā «Jāzeps un viņa brāļi» (1956) un izbijušais fašistu ģenerālis un fanātiski apmātais revanšists Fabiani F. Kūna satīrā «Nibelungu kredīts» (1961) K. Pamšes režijā. Abi groteski sakāpināti, bet katrs ar atšķirīgu un mērķtiecīgi pasniegtu idejisko virsuzdevumu. Izašars pēc izskata bija pamulķis — izvalbitām acīm, uz priekšu pastieptu žokli, pavērtu muti, smagnēju, nekoordinētu gaitu, bet tieši viņš izteica daudzas patiesības un trāpīgi novērtēja brāļu nekrietno rīcību. Turpretim stīvais, sakumpušais Fabiani ar gludi nolazītiem matiem, kurus galvas vidū uz pusēm pārdala pedantiski taisns celiņš, ar liku ērgļa degunu, ļaunu, caurburtoju skatienu un bezierunu sekošanu fīrera garam skaudri atsedza revanšisma bezjēdzību un bezspēcību. Pazīstamais gruzīnu kinorežisors M. Čiaureli, ieraudzījis uz mūsu skatuves tik spilgtu Fabiani, tūlīt piedāvāja A. Videniekam ģenerāļa Donalda lomu filmā «Ģenerālis un margrietiņas» (1963).

Katram režisoram ir bijis savs aktieris A. Videnieks, katrs redzējis viņā savām iecerēm atbilstošas, nereti diametrāli pretējas talanta šķautnes. Jau uzšķīlto groteskas dzirksti spilgtā teatralisma virzienā tālāk attīsta Alfrēds Jaunušans. Viņa režijā veidotajā P. Merimē aprakstītajā Perū vicekarali ieraugām A. Videnieku pārsteidzoši jaunā kvalitātē — spēles priekšā dzirkstošu, aizrautīgu improvizatoru. L. Dzene raksta, ka aktieris «katrā izrādē rada ko jaunu, neatkārtojamu. A. Liedskalniņas tēlotā Peričola ar prieku dodas līdz A. Videnieka improvizācijai un pati to labprāt rosina. Tā ir skaista talantu sacensība, kas gluži vai reibina skatītāju.»²

Arī improvizējot A. Videnieks saglabā psiholoģisko motivāciju, ticamības izjūtu. Viņa tēlotais podagras mocītais vecais mīlnieks nav ne jokdaris, ne ampelmanis. Augstā skatuves kultūra A. Videniekam neļauj ieslīgt tukšos jokos. Perū vicekarālis, kurš naivi iemīlējies aktrīsē Peričolā, kurš ir bezspēcīgi greizsirdīgs un neprak-

¹ Pamše K. Vēl ilgi degt! — Karogs, 1968, № 10, 167. lpp.

² Dzene L. Slava aktiera darbam! — Rīgas Balss, 1964, 12. dec.

stāmi slinks valsts pārvaldes lietu kārtošānā, ir smalka, amizanta humora veidots, nekad nepārkāpjot gaumes robežas. Fantāziju un spēles liksmi Tautas mākslinieks prot disciplinēt, pakļaut stingrai paškontrolei. Visu spēles laiku (apmēram minūtes četrdesmit) vicekaralis sēž krēslā, tomēr visu laiku darbojas — ja ne vairāk, tad ar spieķi nikni gainā savus iedomātos sāncensus. Komiskais A. Videniekam nav pašmērķis, bet raksturošanas līdzeklis. Tieši caur smieklīgo aktieris liek saprast vicekaraļa jauno, sikumaino dabu un despotiskas patvaļas tieksmes.

Iespējams, ka pēc «uzlādētajiem» Protasova, Aktiera, Raskoļņikova, Hamleta tēliem aktierim radās nepieciešamība «izlādēties», it kā atslābināt intelektu un ļauties vieglas, nepiespiestas skatuviskas rotaļības atspirdzinošam prieka vilnim, lai pēc tam atkal tēlotu «smagos» raksturus.

Sakarā ar Raiņa simto dzimšanas dienu A. Videnieks saņem uzdevumu atveidot Raini F. Rokpeļņa kompozīcijā «Viņš trīsreiz sauca mani...» (1965). Dzejnieka tēls ir ilustratīvs, viņa funkcija ir apvienot Raiņa nepabeigto lugu fragmentu montāžu. Tomēr tas ir Rainis. Tāpēc A. Amtmaņa-Briediša vadībā A. Videnieks pie tēla strādā daudz un rūpīgi. Pēc fotogrāfijām un nedaudzajiem kinokadriem aktieris meklē dzejnieka izskatu. Nevis lai to kopētu, bet tēla ārējais zīmējums, stāja, kustības, runas veids, kā saka A. Videnieks, viņam palīdzot izprast, atklāt tēla iekšējo pasauli, iejusties tajā. Aktieris stāsta, ka, mēģinot savu pirmo kinolomu — amerikāņu kareivi filmā «Satikšanās pie Elbes» (1949), tēla būtībā viņu ievēdis tieši karavīra formas tērps, kuru apģērbis viņš uztvēris lomas saturu un noskaņu. Ar Raini gan ir citādi. Lai pietuvotos viņa personībai, aktieris studē dzejnieka dienasgrāmatu, citu personu atmiņas, Raiņa daiļradi, kas kļūst par galveno pamatu tēla izpratnei. Aktieris nonāk pie secinājuma, ka Rainis bijis ļoti vienkāršs un labsirdīgs, sadzīvē cilvēciski nevarīgs, vientuļš, turpretim daiļradē liels un varonīgs, dzejnieks — filozofs, kas nekad nav samierinājies ar uzrakstīto, ar paveikto, bet neatlaidīgi meklējis jaunas tēmas.

Domājošu, ar savu laikmetu un darbu saplūdušu aktieris uzved Raini uz skatuves. Raiņa daiļrades pētnieks V. Hausmanis atzīst, ka «tieši tāds varētu būt dzejnieks», ka «Alfrēda Videnieka tēla labi uztveram domu un patiesības meklēšanas procesu».¹

Arī E. Smiļģis, kurš labi pazinis Raini, A. Videnieka sniegumu vērtē atzinīgi. «Alfrēdam Videniekam Raiņa loma ir ciets rieksts»,

¹ Hausmanis V. Nemirstīgais Rainis. — Rīgas Balss, 1965, 13. okt.

viņš raksta, «jo tā saucamās ārējās darbības nav gandrīz nemaz. Toties tēls līdz malām pilns ar domu darbību, no tā lauztin laužas Raiņa centieni un sapņi. Aktieris riekstu pārkož un tiek klāt saturam, par ko viņu apskaudīs ikviens, kurš kaut cik pieskāries tam, ko mākslinieki sauc par jaunrades laimi. Alfrēda Videnieka nopelns ir tieši šī jaunrades momenta ievadišana skatītāju apziņā.»¹

Līdztekus klasikas varoņiem A. Videnieks tēlojis dažādu raksturu un profesiju padomju ļaudis. To vidū bijuši ētiski skaidri mūsu dzīves cēlāji, kuri nemaldīgi zina savu vietu sabiedrībā un ģimenē, kuri dzīvo pēc komunistiskās morāles principiem. Bijuši arī tādi, kuri nokliduši no pareizā ceļa. Iejutīgi un pacietīgi A. Videnieks šķetinājis komponista Golovina (S. Mihalkova «Komponists Ilja Golovins», 1950), inženiera Lavrova (S. Mihalkova «Zaudētā māja», 1951), ostas dispečera Jorēna (D. Zigmontes «Jūras vārti», 1961), fabrikas strādnieka Elmāra Lapiņa (G. Priedes «Miks un Dzilna», 1963) sabiedrisko un personisko attiecību samezģojumus.

Izcila aktiera veiksmē padomju cilvēka atveidojumā ir ārsts Egle Rīgas kinostudijas filmā «Diena bez vakara» (1962). Ar šaubu, pārdomu, skumju dziļi cilvēcisko atklāsmi A. Videnieks pārliecinoši aizvada līdz skatītājiem filmas ideju par cilvēka vietu sabiedrībā, par viņa attieksmi pret darbu.

Pie redzamākajiem A. Videnieka sasniegumiem kinomākslā jāpieskaita reakcionārais apakšpulkvedis Ezeriņš filmā «Latviešu strēlnieka stāsts» (1958), kuru mākslinieks uzskata par nozīmīgu psiholoģiskā tēlojuma prasmes papildinājumu, un zvejnieks Dalda «Nāves ēnā» (1971), kas ieguvis dzīva, pilnasinīga cilvēka vaibstus ar aktiera lielisko māku sakausēt vecā vīra padevību liktenim un tēva pašai dziedzību.

Rīgas kinostudijas filmās A. Videnieks bez tam tēlojis Niklāvu («Šķēps un roze», 1959), ksendzu Dominiku («Pieviltie», 1961), pulkvedi Kalnozolu («Kad lietus un vēji sitas logā», 1967) un citas lomas. Kopš 1963. gada mākslinieks ar panākumiem piedalījies arī Maskavas, Gruzijas, Baltkrievijas, Moldāvijas, Kazahijas, Sverdlovskas, Odesas kinostudiju filmās.

Rit gadi, mākslinieka mati kļūst baltāki, bet viņa garīgais možums mūs iepriecina jaunos briljanta tehnikā veidotos aktiermākslas šedevros. Pat nelielās lomās ar vienu vai pāris uznācieniem aktieris prot pateikt ārkārtīgi daudz. Apbrīnojama ir A. Videnieka iekušanās

¹ Smilģis E. Lieluma apliecinājums. — Literatūra un Māksla, 1965, 13. nov.



J. Radičkova «Janvāris» (Drāmas teātris, 1978). Pirmais no kreisās: A. Videnieks — Isajs

dažāda žanra, dažāda ritma, dažādas psiholoģijas lomās, aprīnojams viņa tiešums, tēla asās, reljefās kontūras.

Cik vērīgi vecais, apmulsušais Gornostajevs K. Treņova lugā «Ļubova Jarovaja» (1966) ieklausās cilvēkos un notikumos, cik centīgi alkst visu izprast un izziņāt, un mēs noticam, ka profesora dzimst revolucionārās apziņas dīgļi.

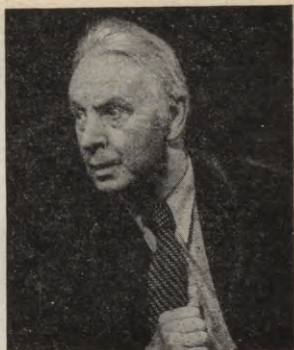
Vācu zaldāta Ferdinanda tēlā E. Līva romāna «Velnakaula dvīņi» dramaturģijā (1967) redzam, cik mokošu dvēseles apjukumu izraisa cilvēcības un fašistiskās zvēru morāles sadursme. A. Videnieka tēlojumā tā ir saviļņojoši traģiska cīņa pašam ar sevi, cīņa par tiesībām būt cilvēciskam.

Dramatiski tvirtajam Ferdinandam pēc pāris mēnešiem seko satīriskais Maizīte H. Gulbja lugā «Aijā žūžū, bērns kā lācis» (1968) — naiva, aprobežota amatnieka — haltūrista tēls, kurš, savam izlutinātajam aseptiķim gadīgajam zeņķim bikses kājās vilkdams un viņu ar siksnu pērdams, ir pārliecināts par savām audzinātāja spējām.

Siltajās, pašai dziedīgajās rūpēs par citiem un nevērībā pret sevi aizkustinošs ir Blohins A. Arbužova lugā «Vecā Arbata pasakas» (1971). Jāpasmaida, kad A. Videnieka Blohins, istabas stūrī nosēdies, ada. Bet šajā nodarbībā ir arī kaut kas smeldzīgi skumjš: šķiet, tās ir Blohina dienas, kas tagad cita pēc citas sienas garā, vienmuļā pavedienā.

Pensionārs ir arī A. Videnieka inženieris Gordeziani gruzīnu rakstnieka A. Čaidzes lugā «Lietu nodos tiesai» (1972), bet tas

A. Videnieks — *Augusts Grieze. J. Jurkāna*
«Pulkstenis ar dzeguzi» (Drāmas teātris, 1977)



ir pilnīgi citām krāsām veidots — stalts izskatīgs, elegants, gudrs un attapīgs. Viņš prot būt gan asprātīgs, gan diplomātiski izvairīgs. Prot runāt un, ja vajadzīgs, klusēt. Godīgs, bet iebaidīts un domā, ka no priekšniecības kļūdu analīzes izdevīgāk atturēties. Un aktieris mūs pārliecina, kāpēc viņa Gordeziani cenšas izvairīties no prāvas tilta lietā.

Nevar aizmirst arī to sajūsmas pilno acu skatienu, ar kādu A. Videnieka vecais, bērnu pārestības sarūgtinātais pulkstenmeistars Reiners O. Zahradnika lūgā «Zvanu solo» (1974) norauģās labā augstas klases pulkstenī, cik neapslāpējamas ir viņa ilgas salabot pulksteni pilsētas tornī. Šķiet, ka Reinerā lomā aktieris izteicis arī savas dzīves kredo — darbs ir prieks, darbs ir svētki, darbs ir cilvēka dzīves skaistums un vērtība.

Tās ne tuvu nav visas pēdējo gadu lomas. Daudz labu vārdu pelna Alkalds F. G. Lorkas «Brinumainajā kurpniecē» (1974), Mors F. Sillera «Laupītājos» (1975), Mančini L. Andrejeva «Tas, kurš saņem plaukas» (1976), Augusts J. Jurkāna «Pulkstenī ar dzeguzi» (1977), Isajs J. Radičkova «Janvāri» (1978), Finkelšteins S. Šalteņa «Prom, kaulainā, prom!» (1978).

Kaut nosvinēta 70. dzimšanas diena, darbs turpinās. Teātrim A. Videnieka meistarība joprojām vajadzīga. Režisori plāno viņam jaunas lomas.

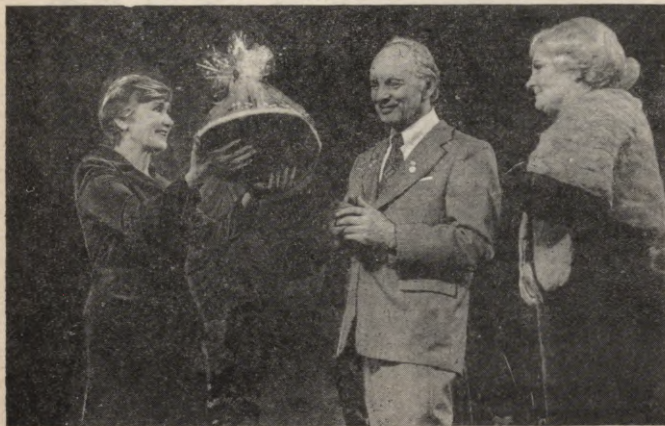
A. Videnieka daiļradē, protams, var atrast arī mazāk izdevušās lomas, nervozu ekspresivitāti tur, kur prasītos viengabalaināks zīmējums, jūtu pārpilnību, kur apvaldītāks tēlojums varbūt dotu labākus rezultātus. Būdam pārdzīvojuma aktieris, viņš varbūt kādreiz ir dedzis kaislāk un aizrautīgāk, bet nekad nav bijis auksts, vienaldzīgs pret teātra uzticēto darbu. Viņa veidotie skatuves tēli ar savu spilgtumu, ar savu dzīves patiesības elpu ir iegūluši skatītāju atmiņā uz gadiem un gadu desmitiem.

SVEICAM JUBILARUS!

«Es esmu vecākais un jaunākais šai ciemā,» saka Rabin-dranata Tagores liriskais varonis. To pašu par sevi, septiņdesmit gadu sliekšni pārkāpjot, varētu teikt republikas Tautas skatuves mākslinieks Alfrēds Videnieks — šobrīd gadu un skatuves darba pieredzes ziņā vecākais aktīvi strādājošais A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktieris un arī jaunākais — jo vai tad jauns nav tas, kurš prot līdz sirmam vecumam saglabāt gara jaunību, svaigu, vienreizēju pasaules uztveri, kurš prot saglabāt savu radošo «es» vienmēr gatavu mākslas patiesības jaunatklāsmei un brīnuma vārdā uzvilkt «savam kuģim buras» un doties atklāt jaunus hori-zontus tai sarežģītajā, līdz galam neizpētāmajā zemē, ko sauc par cilvēku!

Rita Melnace

Alfrēdu Videnieku jubilejā sveic Lidija Freimane un Velta Line





Vilmu Lasmani un Hermani Vazdiku jubilejā uz skatuves uzved Ilze un Uldis Vazdiki

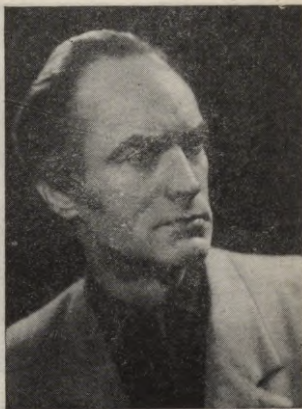
Aktieru ģimene nav tikai vienkārša tradīciju turpināšana. Aktieru dzimta šī vārda īstākajā nozīmē ir talanta turpinājums, talanta attīstība, talanta iekšējā nepieciešamība sevi izteikt, vērst savu devumu skatītāju tūkstošu priekā un gandarījumā. Vazdiku dzimta — Vilma, Hermanis, Ilze un Uldis — dzīvojusi un dzīvo ar šo nepieciešamību.

Māris Grēviņš

«Caur gadu gadiem, caur dienu dienām tās skaņas atdim,» — tā mēs dziedam «... Visu savu mūžu» izrādē šīs teātra himnas skaņu autoram Indulim Kalniņam, kurš tieši pusi mūža — trīsdesmit gadu bijis Dailes teātra mūzikas radītājs.

Velta Krūze

Indulis Kalniņš



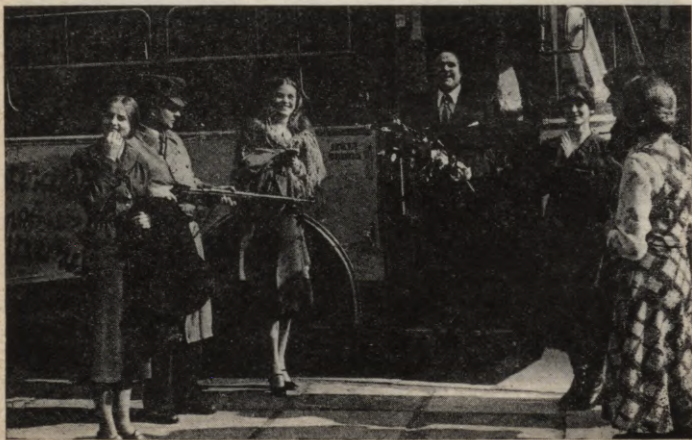


Zigrīda Stungure savā piecdesmit gadu jubilejā

Viņa ir lauvene, kas mīl labas smaržas un skumju mūziku. Viņai blakus būt ir labi un interesanti arī brīžos, kad viņa klusē. Arī tad viņā visu laiku kaut kas verd un mutuļo.

Harijs Liepiņš

*Jaunāko kolēģu sveikts, no jubilejas trolejbusa izkāpj piecdesmitgadnieks
Gunārs Placēns*



Edgars Sukurs izrādē «...un laimi personiskajā dzīvē»

Es viņā saskatu lielu labestību, gaišu starojumu. Varbūt pirmajā acumirkli tas nav pamanāms, taču dziļākajā būtībā viņā skan kāda emocionāla stīga, kuru nevar apslēpt. Viņš ir daudzšķautņains un var būt arī Minhauzens.

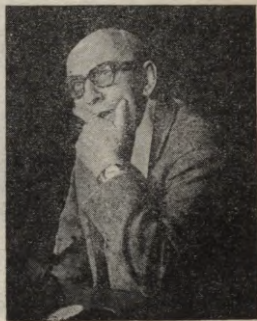
Pēteris Lūcis



Iza Bīne manā skatījumā ir ar gudru prātu, ārēju eleganci un siltu sirdi apveltīta aktrise. Būt viņas partnerim ir lieliski.

Voldemārs Fergis

Iza Bīne un Voldemārs Fergis — A. Arbusova «Vecmodīgajā komēdijā»





*Gunārs Priede un
Arnolds Liniņš lugas
«Tava labā slava» mē-
ģinājumā*

Nesen es dzirdēju sakām: «Cik Gunārs Priede toreiz bija kluss un kautriģis, kad ienāca mūsu teātrī...»

Un radija veselu pavērsienu latviešu padomju dramaturģijā un veda aiz sevis veselu dramaturgu paaudzi.

Viņš ir sācējs. Viņš mīl sākumu cilvēkā. Neviens no mums nav sarakstījis tik daudz lugu par jaunatni, jaunību, jauno.

Harījs Gulbis



Teātrī viņa strādā kopš 1944. gada rudens. Un vien-
alga, kad un ko mēs šajos
ilgajos gados Lasmanītei
esam lūguši, atbilde vienmēr
ir bijusi: «Labi! Kad jums to
vajag?»

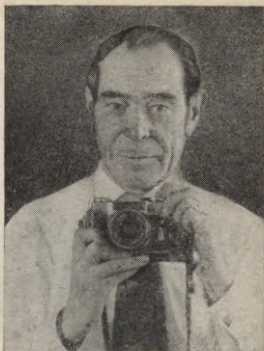
Oļģerts Salkonis

*Drāmas teātra arhīva pārzīne Ta-
māra Lasmane savas dzīves un
darba svētkos*

Aleksandrs Hļebnovs

Ilggadējais Rīgas Krievu drāmas teātra direktors LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Aleksandrs Hļebnovs pēdējos gados nodarbojas ar teātra fotogrāfiju, un, kā saka pats jubilārs, šis darbs viņu ļoti aizrauj un liek nožēlot, ka viņš tik ilgi nostrādājis par direktoru.

Guna Zeltiņa



Teātra fotogrāfs Dominiks Gedzjuns ir nosvinējis jubileju. Un tā bija sanācis, ka meistaram, kurš neiztrūkstoši «taisījis bildes» citu jubilejās, neatradās nevienas savas jubilejās fotogrāfijas...

Dominiks Gedzjuns ir īsts teātra cilvēks. Nekad no viņa nedzirdēsi — pašlaik es nevaru, šobrīd man nav laika. Un fotogrāfijas ir gatavas pat pirms termiņa, jo viņš zina, kas tas teātris tāds ir. Bail pat iedomāties, ko mēs darīsim, ja kādu dienu mūsu fotogrāfs iedomātu aiziet pensijā... Tāpēc — redzīgu aci un jutīgu objektīvu vēl ilgus gadus!

Rīta Melnace



Dominiks Gedzjuns

KOPĀ AR BIRUTU SKUJENIECI

1978. gadā uz 70 mūža gadiem atskatījās LPSR Tautas skatuves mākslinieks Edgars Zile. Publicējam viņa atmiņu stāstījumu par aktiera gaitu sākumu Birutas Skujenieces studijā un Intīmajā teātrī.

Biruta Skujeniece man palikusi atmiņā kā liela mākslas personība un arī cilvēciskā nozīmē kā viena no bagātākajām individualitātēm starp latviešu māksliniekiem. Tie gan ir manu jaunības gadu iespaidi, bet arī vēlākajos gados, salīdzinot viņu ar citiem lieliem skatuves māksliniekiem, es nevaru un nevaru mainīt savu ieskatu. Man liekas, ka daba viņu bija tik izšķērdīgi apveltījusi ar daudzām dotībām, ka pietiktu desmit, piecpadsmit cilvēkiem — un arī tad tie visi būtu spilgti talanti.

Mēs iepazināmies 1923. gadā, kad es iestājos Skujenieces dramatiskajosursos. Tur mācījās mans draugs, kurš mani aicināja līdzī. Tāpēc varētu teikt, ka iestāšanās studijā bija nejaušība, par kuru es viņam esmu ļoti pateicīgs. Kursi jau tad gāja uz beigām, un sākās īsais Intīmā teātra laiks, kurš ilga apmēram pusotras sezonas. Es biju vidusskolas 1. klases skolnieks, un man bija piecpadsmit gadu.

Mana māmuļa toreiz stāstīja, ka pazīstot Birutu Skujeniecei. Tikai ne personiski. Tā esot tā pati slavenā Skujeniece, kura 1905. gada revolūcijas laikā Grīziņkalnā mītiņos runājusi un skandējusi dzejas. Māte toreiz



*Edgars Zile 1978. gada 21. septembrī
Teātra muzejā*

*Biruta Skujeniece. Rainis vēstulē B. Skujeniecei 1913. g. 1. febr. rakstīja: «Man Tava ģimelne (no-
pietnā profilā) ir vienmēr klāt, ļoti skaista, tāds
cilvēks nevar zust, tas ir par daudz vērts.»*



pēc atmiņas aprakstīja septiņpadsmitga-
dīgās Birutas izskatu, kura ģimnāzistes
priekšautā, uz smilšu paugura pakāpusies,
starp daudziem tūkstošiem cilvēku runā-
jusi aizrautīgi, skanīgi un droši, saistoši
skandējusi dzejas. Daži prasījuši: «Kas
tā skolniece tāda ir?» Citi atbildējuši:
«Vai tad tu nezini? Tā taču Biruta Sku-
jeniece!»

Tā Biruta Skujeniece bija populāra, pirms
viņa kļuva par skatuves mākslinieci.

Diemžēl man kā studistam ar Skujenieci maz iznāca saskarties.
Viņa mani nodeva savas skolnieces Elvas Grasiņas zināšanā, un
es nodarbojos ļoti daudz ar dikcijas izkopšanu, jo pirmā pasaules
kara laikā bēgļu gaitās biju pārņēmis krievu valodas akcentu,
krievu «l». Biruta Skujeniece toreiz bija aizņemta ar Intīmā teātra
priekšdarbiem, jo 1923. gada rudenī tas vēra savas durvis. Teātris
atradās tagadējās Stučkas un Revolūcijas ielas stūrī, kur tagad
nama apakšējā stāvā ir pasts. Laikam 3. stāvā mums bija studijas
teātra telpas. Tas bija neliels dzīvoklis, kurā vairākas istabas bija
salaistas kopā. Zālite bija maza, šaura. Skatuvīte apmēram vienā
līmenī ar zāles grīdu, bet arī uz tās Skujeniece prata ar apgaismo-
jumu dabūt diezgan labus skatuviskus efektus.

Sākumā, pirmajos uzvedumos, mani gan neiesaistīja, jo visi stu-
disti bija izgājuši zināmu skolu, ieguvuši pieredzi, bet es, tā sakot,
maisījos kā piektais ritenis un biju priecīgs, ka mani vispār laiž aiz
kulisēm. Un tikai vēlāk, kad Osvalds Lēmanis tika iesaukts obligā-
tajā karadienestā, man pēkšņi vajadzēja pārņemt viņa lomu «Oka-
sens un Nikoleta» uzvedumā. Es ar lielu sirds bijāšanu šo tekstu
mācījos. Vārdu sakot, zubrījos, lai varētu visus tos lielos monologus
norunāt. Biruta Skujeniece atļāva pašam darīt un runāt, viņa
man neaizrādīja tāpēc, ka toreiz tik un tā es nevarētu šīs
prasības apmierināt. Viņa man neizvirzīja sarežģītus uzdevumus,
jo tas būtu veltīgi. Viņa ļāva man brīvi, plūstoši runāt, kā
nu es to pratu.

Bet, kas man palicis no pašas Birutas Skujenieces visvairāk prātā, — tā ir viņas runa. Viņa bija viena no labākajām dzejas runātājām. Un īpaši es gribētu pasvītrot viņas balsi. Man toreiz likās, ka tas ir viens sudraba zvans. Šodien teātros un studijās mēs vairs par to nerunājam un pat izsmejam teoriju par balss nostādīšanu, par tādām balss kategorijām kā sudraba tonis, samta tonis, bet man palicis atmiņā, ka Skujeniecei bija ļoti izteikts sudraba tonis. Mazs, dzidrs, ļoti garīgs zvans. Tāpat kā viņas personība. Tā bija ļoti garīga, pat astrāla. Un viņas dzejas runas pamats, tās lielākais spēks, man liekas, bija muzikalitāte, ko viņa spēja atdot ar savu balsi. Skaidra doma, skaidri jēdzieni, viss absolūti skaidrs, bet, ja noņemtu nost šo dzidro sudraba toni, šo muzikālo toni, tad es domāju, ka ļoti daudz kas zustu. Paliktu tīrs autora teksts. Mēs varam runāt un domāt par to, kā šodien interpretēt kādu dzejnieku, tas viss ir pareizi, bet, ja nav šī instrumenta, ar kuru mēs savu domu līdz ar autora domu aizvadām līdz klausītājam, tad mums nav tā tilta, nav tās saites. Tas ir tāpat kā diviem pianistiem, kuri reizē beiguši konservatoriju: ja viens spēlē, skan vienas klavieres, ja otrs spēlē to pašu kompozīciju, skan vesels orķestris. Vismaz mans subjektīvs ieskats ir tāds, ka vispirms aktierim ir jābūt balsij. Es dzirdēju Vasiliju Kačalovu vairākas reizes tepat Rīgā dažādus autorus runājam. Atceros, piemēram, dzejoli, tikai četras rindiņas. Liekas, Nekrasova dzejoli. Tikai glezna par to, kā aust rīts. Viņam trīs reizes vajadzēja atkārtot šo četrindi. Un tie bija aplausi nevis dzejniekam, bet viņam — runātājam. Un Kačalovs nebūtu Kačalovs, ja viņam nebūtu Kačalova balss. Tās muzikalitātes, ko viņš atdeva klausītājiem. Tā aiznest domu līdz pēdējai rindai — to varēja tikai viņš. Man personiski palikuši prātā tikai divi šādi dzeju runātāji, palikuši atmiņā kā tādas neaizsniedzamas augstienes. Tie ir Kačalovs un Skujeniece.

Birutu Skujenieci es redzēju divās lomās Intīmajā teātrī. Varbūt es esmu viņu redzējis četru piecu gadu vecumā arī Laimdotas lomā «Ugunī un naktī». Taču, vai es redzēju Mirdzu Smitheni vai Birutu Skujenieci, to man nav izdevies noskaidrot. Intīmajā teātrī es viņu redzēju Gētes viencēlienā «Māsa un brālis». Biju pārsteigts par to vieglumu, par to dzidrumu, par to gaišumu, kāds var būt cilvēkam. Viņa kā tēls bija pilnīgi astrāla, viegla. Ne tāpēc, ka viņa būtu fiziski viegli kustējusies. Nē! Sādu rezultātu viņa panāca ar savu balsi, ar dzidro sudraba toni, ar vieglo priekšnesumu, vieglām reakcijām, agrāk nemanītām, niansētām. Tas vieglums nav aizmirstams. Tas pats jāsaka arī par Meterlinka «Māsu Beatrisi». Intīmais teātris tad jau bija tuvu bankrotam. Un tas ietekmēja Birutu Skujenieci.

Kaut ko jaunu psiholoģijā es vairs nesaskatīju, bet bija tas pats vieglums, tā pati iekšējā dvēseles grācija. Varēju iedomāties, kā viņa spēlēja Laimdotu, Vizbulīti... Arī Mirdza Smithene ir tās spēlējusi. Biruta Skujeniece bija astrāli viegla kā parādība savā tēlā, turpretī Smithenes balsij nāca līdzī ki kaut kāda vibrācija — ārkārtīgi piesaistoša, simpātiska. Smithene bija it kā asiņpilna, zemes cilvēks. Man liekas, ka Skujenieces astrālais vieglums bija viena no šīs aktrises spilgtākajām īpašībām, jo tas sakrita ar viņas cilvēcisko personību.

Viņa pati Intīmajā teātrī noformēja uzvedumus. Minēšu vienu tādu piemēru. Es neatceros autoru ludziņai par Ādamu un Ievu. Es spēlēju Ādamu un Elza Nagaine — Ievu. Mēs zinām, ka paradīzē visi ir bez moderniem kostīmiem, bet kailus rādīt nevarēja, un Biruta Skujeniece asprātīgi atrisināja problēmu — priekšplānā uzlika zilu rāmi ar lielu logu. Mūs rādīja līdz pusei kailus. Rāmis bija tumši zilā krāsā, spilgtā, ļoti iedarbīgā. Rāmis tika apvīts ar zelta stīgām un zelta rozēm. Likās, ka tas apaudzis ar šīm rozēm. (Rozes no drēbes darināja paši studisti; arī aiz muguras redzami koki bija ar drēbju lapām, kuru izgatavošana prasīja kolosālu darbu.) Un, izgaismota ar mazām, krāsainām spuldzītēm, skatuvīte izskatījās kā burvju pasaka. Cīnoties ar finansiālām grūtībām, bieži vien vajadzēja iztikt tikai ar drapērijām, ar visnepieciešamākajām mēbelēm. «Māsā Beatrisē» fonā visu laiku dominēja liels krusts. Lielāks, garāks par manu augumu. Krusts bija piestiprināts skatuves dziļumā, un tam iekšpusē bija spuldzes, kuras iededzot izgaismojās drapērija un parādījās krusta siluets. Mainot krāsas lampiņās, mainījās viss fons. Vienkārši, elementāri un trāpīgi Biruta Skujeniece tādas lietas atrisināja ar maziem finansiāliem līdzekļiem.

Viņa darbojās arī kā Intīmā teātra administratore, bet — būsim atklāti — viņai tomēr nebija šim darbam vajadzīgo dotību, jo administratoram jābūt ļoti precīzam, piemēram, pirmajam jāatnāk, pēdējam jāaiziet, jāpārzina biļešu pārdošana, jāzina patērētās elektrības daudzums utt. Biruta Skujeniece nebija praktiķe. Viņa bija tīra māksliniece, ja tā var teikt.

Kāpēc vispār Birutai Skujeniecei radās doma par Intīmo teātri? Man tas liekas diezgan likumsakarīgi, jo viņas raksturs bija ļoti patstāvīgs, neatkarīgs savā gaumē, visā savā rīcībā. Viņai bija piedāvājumi no Rīgas teātriem, cik es atceros, toreiz runāja, ka Eduards Smiļģis viņu aicinājis uz Dailes teātri. Bet viņa negāja. Tikai vēlāk es sapratu, ka viņai ar savu raksturu būtu bijis grūti iesaistīties teātra ikdienas disciplinā — viņa bija pārāk patstāvīga,



Biruta Skujeniece

spilgta individualitāte, un viņai būtu bijis grūti saprasties ar režisoru, grūti sevi lauzt, lai pakļautos citai gaumei. Taču vēlēšanās sevi izteikt teātrī bija stipra, un tāpēc, liekas, viņa dibināja savu studiju, ko vēlāk pārvērtā par Intīmo teātri. Ja būtu bijuši labvēlīgi finansiālie un citi apstākļi, ja viņa būtu varējusi turpināt strādāt ar saviem studistiem, domāju, ka Intīmais teātris varētu būt tas veids, kurā Birutai Skujeniecei izteikt sevi teātra mākslā. Man liekas, ka intīma māksla,

tīri niansēta māksla, skaidras domas māksla viņai bija vistuvākā, tieši intīmā māksla bez tās dinamikas, varbūt pat formālisma, kas tolaik atrodams i Krievijas teātros, i mūsu Dailēs teātrī. Tikai Intīmais teātris nedabūja izvērsties, izaugt par tādu, kādu Biruta Skujeniece to bija iecerējusi. Domāju, ka arī šodien šādam teātrim būtu vieta starp Rīgas teātriem.

Mēs zinām, ka katram lielam meistaram mēdz būt arī tādi paņēmieni, kas atkārtojas, mēdz būt savas īpatnības. Arī Birutai Skujeniecei bija tādas īpatnības, kas tikai viņai pietāvēja un kas izpaudās augstā mākslinieciskā sniegumā. Un tā bija šī dziedošā runas maniere. Ļoti daudzi Skujenieces audzēkņi pārņēma šo dziedošo toni. Ne tāpēc, ka Biruta Skujeniece viņiem tā mācīja darīt, bet tāpēc, ka šī personība bija tik iespaidīga, ka no tās nevarēja tikt vaļā.

Par Raini Biruta Skujeniece runāja kā par savu miļu, labu draugu, gandrīz vai kā par ģimenes locekli. Es izjutu, ka Rainis viņai ir ārkārtīgi tuvs, ka Rainis viņai ir vistuvākais cilvēks.

Domāju, ka Biruta Skujeniece ir ļoti, ļoti pelnījusi pamatīgu, zinātnisku novērtējumu, kas parādītu viņas mākslu, viņas personību istā gaismā un, protams, tādā augstumā, kādu viņa pelnījusi.

Edgara Zīles stāstījums Teātra muzeja sarakotajā Birutas Skujenieces 90. dzimšanas dienas atcerē 1978. gada 21. septembrī

Silvija Geikina

LAIKA UZPLESTIE SLĀŅI SKATUVISKĀS KOMPOZICIJĀS

Žurnāla «Teatr» 1978. g. 8. numurā izvērstas plašas pārrunas par laika un telpas savstarpējām dialektiskām attiecībām, par to skatuviskās izpausmes veidiem, par mūsdienu režisoru jauno iestudējumu struktūru. So saasināto uzmanību pret šīm parādībām noteikuši daudzi savdabīgi inscenējumi — daudzu lugu, bet lielākoties prozas un dzejas darbu kompozīcijas un izkārtojumi skatuvei, kuros laika un telpas dimensijas ievērojami paplašinātas. Jāpiekrit raksta «Творимое время» autorei P. Bogdanovai: «Mūsdienu teātris nav kardināli mainījis iestudējumu telpisko un laika struktūru. Pašos principiālākajos un būtiskākajos momentos tā palikusi iepriekšējā. Bet pusgadsimta ilgā periodā parādījušās daudzveidīgas šīs struktūras variācijas.»¹

Ja aplūkojam romānu dramatisējumu un skatuvisko kompozīciju uzvedumus mūsu republikas teātros no 1945. gada līdz mūsdienām, nevar teikt, ka mūsdienu režisoru pieeja lielo prozas un dzejas darbu interpretācijai uz skatuves principiāli atšķirtos no A. Amtmaņa-Briediša veidotās A. Upīša «Zaļās zemes» vai no L. Tolstoja romānu «Anna Kareņina» un «Karš un miers» inscenējumiem E. Smiļģa režijā. Plaša tēmas aptvere, cilvēka personiskās dzīves iekļaušana vēstures attīstības gaitā, tēlu individuālās dzīves atkarība no laikmeta notikumiem. Tas viss ir bijis svarīgs gan iepriekšējo gadu iestudējumos, gan pēdējās sezonās veidotajos skatuvisko kompozīciju uzvedumos.

Un tomēr ir arī atšķirības — gan cilvēka personības atklāsmē, gan attieksmē pret telpas un laika izpausmēm uz skatuves. Sodien režisori vairs necenšas romāna saturu iespiest neērtajā, šaurajā un stingrajā drāmas formā, kurā būtu saglabāta sižeta pakāpenība, romānā dotā notikumu hronoloģiskā secība, dialogi un raksturi,

¹ Teatr, 1978, № 2, c. 89.

bet veido brīvas skatuviskas kompozīcijas, kas lauž līdzšinējās uzvedumu struktūras un piedāvā literārajam pirmavotam pilnīgi negaidītus skatuviskus ekvivalentus. Šajās kompozīcijās vērojama teātru vēlēšanās izprast laiku un telpu ne tikai to sadzīviskajā nozīmē, tajā līmenī, kas nav atraujams no konkrēta cilvēka dzīves, bet apzināt laiku un telpu to filozofiskajā izpratnē.

Iepriekšējo gadu iestudējumos centrā izvirzījās problēma — cilvēks pasaulē, tātad cilvēks telpā. Atcerēsimies, ka E. Smilģis, gatavojot savus plašos inscenējumus, daudz un plaši runājis par telpu, par to vietu, kurā noritēs darbība un dzīvos viņa uzvedumu darbības personas. Laiks tika izteikts telpā, tas bija it kā pakārtots, bez savas patstāvīgas nozīmes.

Pēdējo gadu skatuviskajās kompozīcijās, ko bijusi izdevība redzēt pašu mājās un kaimiņrepublikās, vērojama režisoru vēlēšanās atklāt cilvēku ilgākā laika plūdumā un vienlaikus — arī pašreizējā mirkļa šķērsgrīzumā. Tās mūžības, «kas bija pirms manis un sekos aiz manis», un pašreizējā laika sprīža daudzveidīgās un sarežģītās attieksmes ieraugāmas igauņu teātra «Vanemuine» režisora J. Tominga veidotajās skatuviskajās kompozīcijās pēc A. Tamsāres darbiem «Aizpekļu jaunais velns» un «Patiesība un taisnīgums» («Zeme un mīlestība»).

Uzvedumā «Aizpekļu jaunais velns» meklēts un atrastis pasaules «kosmisko spēku» un cilvēku personisko konfliktu atainojuma īpatnējs skatuvisks modelis. Uz zemes ierodas elles priekšnieks, kuram pēc dieva gribas jāklūst par cilvēku un jāizbaida visi cilvēku dzīves prieki un bēdas. Lembita Ēlmē talantīgajā izpildījumā tas ir monumentāls, spēcīgs tēls. Pasaule, kurā viņš ierodas, guļ viņa priekšā kārtīga un sakopta. Tā atgādina no rotaļlietām veidotu ciematu ar mazām spēļu mājiņām un baznīcu vidū. Līdz ar Aizpekļu jauno saimnieku skatītāji uz to raugās kā no kosmiska attāluma un daudzu gadu distances. Taču drīz vien Aizpekļu jaunais velns iepazīst šīs šķietami mierīgās un tīkamās pasaules nežēlīgumu un cietsirdību, iepazīst postu, kas rodas no cilvēku pārliecīgas tiekšanās pēc naudas un mantas, izmantojot otru cilvēku. Skatuves proscēnijā izveidota Aizpekļu māju trūcīgi iekārtotā istaba, kuras izmēri salīdzinājumā ar mazajām mājiņām skatuves aizmugurē liekas lieli un plaši. Šajā istabā atklājas cilvēks tuvplānā, atklājas viņa cīņa par eksistenci un sevis saglabāšanu. Šajā istabā laiks iespiests nesaudzīga mirkļa spīlēs, kurš pārpilns ikdienas rūpju un smaguma. Godīgā attieksme pret savu ekspluatētāju liekas bezjēdzīga pašreizējā mirkļa skatījumā, taču tā ir saprotama, ja to vērtējam ilgākā laika perspektīvā. Tas ir



Tartu teātris «Vanemuine». A. Tamsāres «Aizpekļu jaunais velns» (1977). Skats no izrādes. No kreisās: H. Harovē — Viltīgais Ansis, H. Elviste — Jūla, A. Māzika — Maija

atziņu un garīga spēka uzkrāšanas laiks līdz eksplozijai, līdz pasaules katastrofai uzveduma beigās.

Pasaules iznīcināšanas aina iestudējumā «Aizpekļu jaunais velns» patiešām ir grandioza un filozofiski nozīmīga. Cilvēks uzveicis šaubas, biklumu, nevarību un kļuvis par gigantisku milzi, kurš var pacelt rokās ciema mājiņas, baznīcu kā gadsimtiem iesīkstējušās kārtības simbolu un sašķaidīt to visu kā rotaļietas. Atšķirībā no uzveduma sākuma, kad skatītāji kārtīgi saliktās mājiņas un harmonisko pasauli vēroja distancēti, izrādes beigās ir tāda sajūta, ka tūlīt, tūlīt kopējā pasaules bojāejā tiks ierauta arī skatītāju zāle. Griežas skatuve, griežas debesis, un šķiet, ka tūlīt sāks brukt arī skatītāju zāle. Uzveduma beigās laiks atkal tiek ierobežots konkrētā mirkļa robežās, un šis acumirkīgās katastrofas izjūtas spēks ir viens no spilgtākajiem un nozīmīgākajiem iespaidiem.

«Aizpekļu jaunais velns» iestudējumā ir ievērota notikumu hronoloģiskā secība; cilvēka ceļš pa dzīvi iet loģiskā pakāpenībā.

A. Tamsāres darba «Zeme un mīlestība» iestudējumā režisors J. Tomings pilnīgi nerēķinās ar parasto, autora doto cilvēku dzīves notikumu hronoloģiju. Galvenā varoņa Indriķa dzīve Ēvalda Hermakilas talantīgajā atveidojumā ir tik sazarota un daudzveidīga, ka caur to kā prizmu atklājas visa viņa paša, viņa ģimenes un sabiedrības dzīve.

Skatuviskās kompozīcijas pamatā romāna «Zeme un mīlestība» pēdējā daļa, kurā attēlota igauņu buržuāzija jeb «labākās ģimilijas». Tā veido galvenā varoņa traģēdijas fonu. Kaut gan režisors šīs «labākās ģimilijas» uz skatuves nemaz neparāda, to vietā nolikti attiecīgi ģērbti manekeni bez sejām. Sadzīviskas patiesības vietā izmantota spilgtā metafora, kas neprasa komentārus. Mīetpilsoniskajai sabiedrībai, tās garīgajai šaurībai un sīkajām interesēm pretstatīts vispārināts vienkāršā darba cilvēka tēls — skatuves vidū zem ābeles sēž Zagļukalna Andreja jau sen miruši sieva Grieta. Viņa vērpj kādu mūžīgu, nebeidzamu dzijas pavedienu un vissmagākajos un sarežģītākajos brīžos iejaucas notikumos ar igauņu tautasdziesmas dziedājumu. Tas ieskanas kā tāla atbalss no seniem laikiem, kā atgādinājums dzīves īslaicīgo mirkļu cīņā neaizmirst mūžīgās patiesības, kā aicinājums samērot savas egoistiskās dziņas ar visas tautas ilgām pēc labākas, taisnīgākas dzīves.

Apkārt verd kaislības. Uz nāves gultas nezturamās sāpēs mokās Zagļukalna Andreja otrā sieva Mare. Viņu dēls Indriķis nespēj piemēroties un pieņemt tos noteikumus, kurus diktē buržuāziskā sabiedrība. Par šīs cietsirdīgās pasaules upuri kļūst Indriķa sieva Karina, kuru ļoti temperamentīgi un šarmanti atveido Raine Lo. Nebeidzamā puskomiskā, pusdramatiskā ķīviņā paiet dzīve diviem kaimiņiem — Andrejam un Pearu. Šie ķīviņi, kas notiek skatuves proscēnijā, savā naturālistiskajā tiešumā un atkailinātībā ir pat atbaidoši. Divi veči, kurus smagā dzīve padarījusi klibus un greizus, nespēj samierināties, viņi vēl plēšas par sīkumiem, kuriem nūdien vairs nav un nevar būt nekādas nozīmes. Tādā veidā sava laika zīmogs uzspiests tiem, kuriem vēl nav beigusies šīs zemes dzīve. Tikai tiem, kuriem visas kaislības šajā pasaulē beigušās, laiks eksistē kā liels samierinātājs. Arī šajā uzvedumā cilvēks atklājas gan mirkļa nežēlīgajā skaudrumā, gan laika perspektīvas apskaidrotībā. So bezgalīgu un apskaidrotību vizuāli ļoti poētiski iestudējuma beigās pauž pa visu skatuvi izpletusies ziedoša ābele un it kā no aizmūžiem nākusī šodien dzīvā un tik vāja-



Tartu teātris «Vanemuine». A. Tamsāres «Patiesība un taisnība» (1978). No kreisās: R. Lo — Karina, L. Ēlmē — Andress, H. Elviste — Mari, E. Herma-kila — Indreks

dzīgā tautasdziesma. Ne tikai telpa, bet arī laiks šajā iestudējumā ieguvis estētisku daudzkrāsainību un tūkstošveidīgumu. Ipolita Tēna vārdiem runājot, laiks kā zemkopis uzplēsis un atsedzis vairākus slāņus sabiedrības un indivīda morālajā ģeoloģijā. Tajā ieraugām tautas pagātnes ētisko normu nezūdošo skaidrību, vērtību un spēku, konkrēta laikmeta cilvēka cīņu ar sevi un apkārtējo pasauli un mūsu laika režisora un aktieru skatījumu uz attēlotajiem notikumiem un problēmām.

Laika, telpas un cilvēka savstarpējo attiecību sazarošanās, laikmeta un pasaules izgaismojums caur indivīda subjektīvo

pārdzīvojumu un uztveres prizmu nebūt nenozīmē romāna tēmas un problemātikas sašaurināšanu. Kā pierāda teātrī «Vanemuine» redzētie A. Tamsāres darbu uzvedumi, to galvenie varoņi redz ne tikai sevi vien, bet pagātņi pirms sevis, tagadnes daudzkrāsainību un arī nākotni, kuru viņi vēlas labāku par tagadni.

Mēģinājumi paplašināt laika, telpas un cilvēku savstarpējo attiecību dimensijas prozas darbu dramaturģiskajos un skatuviskajās kompozīcijās mūsu republikā vērojami jau kopš sešdesmito gadu vidus.

Pirmais iestudējums, kurā atklājās jauna pieeja prozas skatuviskam interpretējumam, bija E. Līva romāna «Velnakaula dvīņi» uzvedums Akadēmiskajā drāmas teātrī. Šajā dramaturģiskajā tā autors un režisors A. Liniņš panāca, ka «skatītājs no sižeta līdzgaitnieka kļuva par varoņa rīcības motīvu analizētāju». Un tas notika, sakausējot arī vairākus laika slāņus. Dramaturģiskums paredzēja retrospektīvu notikumu analīzi. Autors vispirms izstāstīja, it kā atgādināja mums notikumu, pēc tam varonis to skatīja tagadnes acīm. G. Cilinska tēlotais Kaspars Velnakauls visā izrādē jūta laika perspektīvu, viņš nebija tieši atkarīgs no pašreizējā mirkļa, vēl vairāk — viņš it kā negribēja vai reizēm nevarēja novērtēt mirkļa nozīmīgumu un bīstamību. Viņa pārgalvīgais brauciens uz Auruciemu varbūt nemaz nebūtu realizēts, ja Kaspars būtu aptvēris mirkļa bīstamību un kļuvis atkarīgs no tā. Tā rīkities viņu mudināja doma par nākotni, kuru iemiesoja viņa dvīņi. Līdzās ārkārtīgi spēcīgiem raksturiem perspektīvas izjūta, ticība nākotnei un ciņa par to bija viena no nozīmīgākajām iestudējuma kvalitātēm.

Citādas cilvēka un laika attiecību izpausmes bija vērojamas V. Lāča romānu «Piecstāvu pilsēta» un «Putni bez spārnēm» iestudējumā tajā pašā teātrī A. Jaunušana režijā. (Skatuves variantu atkal bija veidojis A. Liniņš.) Šajā uzvedumā cilvēks bija «iespiests savā laikā», bija pilnīgi un absolūti no tā atkarīgs. Viņu nomāca, atņēma spārnus, iznīcināja ne tikai rījīgā kapitālistiskā daudzstāvu pilsēta, bet pats laiks, kurā viņi dzīvoja, neprazdami vai arī nevarēdami paskatīties aiz tā robežām un ieraudzīt nākotnes perspektīvu. Pārvarēt mirkli cilvēkiem bija neiedomājami grūti, un tie, kuri ar necilvēcīgām pūlēm un lieliem zaudējumiem to spēja, izturēja laika pārbaudi, kļuva stipri un brīvi.

I. Ziedoņa un P. Pētersona «Motocikla» uzvedumā uz Akadēmiskā Dailes teātra skatuves P. Pētersona režijā laika nerimtīgais plūdums un tā plašās dimensijas visvairāk bija koncentrētas Pastnieces—Biļešu kontrolieres—Gleznu sargātājas tēlā,

kuru veiksmīgi atveidoja V. Artmane un A. Kantāne. Sis tēls bija daudz nosacītāks par pārējiem gan savās ārējās izpausmēs, gan iekšējā darbībā, un tam nebija šīs zemes konkrētības un tiešuma. Tas simbolizēja laiku, un tā parādīšanās dažādos svarīgos galvenā varoņa dzīves brīžos liecināja, ka jautājumam, kas šajā mirklī tiek risināts, ir mūžības svars. Sis tēls it kā apvienoja sevī acumirkļa pabeigtību ar mūžības bezgalību.

Arī J. Marcinkeviča poēmas «Siena» uzvedumā A. Liniņa režijā uz Dailes teātra skatuves varējām redzēt savdabīgas cilvēka un laika savstarpējās attiecības, interesantu laika problēmas risinājumu. J. Marcinkeviča poēmā izveidots pasaules modelis, kuru neieskauj kāda konkrēta gadsimta robežas vienas tautas dzīvē. Autors izvēlējies universālus simbolus. Dinozauris — jaunuma simbols, piemēram, aizgūts no senās mitoloģijas, siena — vēstures liecība, kurā katrs gadsimts atstāj savas zīmes un uz kuras redzama arī atsevišķa cilvēka dzīve ar visiem tās satricinājumiem un īsajiem laimes mirkļiem. Konkrētību un emocionalitāti poēmā pārstāv vienkāršās sievietes Marceles tēls, kuru neaizmirstami tēloja D. Kuple. Laika ritumu šajā uzvedumā, tāpat kā «Motociklā», simbolizēja viens tēls, šoreiz tā bija L. Bērziņas tēlotā Garāmgājēja, kura reizēm it kā apstādināja mirkli, ļaudama izjust tā burvību, reizēm traucās tam garām, gribēdama, lai tas ātrāk paiet, un tad pēc pirmajiem pārdzīvojumiem ļāvās pārdomām un filozofiskajiem vispārinājumiem.

O. Krodera režijas materiāli A. Tolstoja romāna «Sāpju ceļi» uzvedumam Valmieras teātri liecina, ka režisoru līdzās daudziem citiem jautājumiem ļoti nodarbinājusi laika problēma. «Kā izskatās Laiks?» viņš vairākkārt jautā savās režijas piezīmēs.¹

Jau šis neatlaidīgais jautājums — kā vizuāli pārliecinoši un spilgti atainot tos daudzus laika slāņus, kādi eksistē romānā, — pierāda, ka O. Kroders vēlējies cilvēkus rādīt plašākā laika perspektīvā. Bez tam viņa nolūks, liekas, bijis atklāt plašu tā laikmeta panorāmu mūsdienu cilvēka skatījumā. Iestudējumā aktieri — mūsdienu cilvēki lasīja romānā attēlotos notikumus un pēc mirkļa iejutās viņos. «Ne izlikties, ka esam šīs personas, šie cilvēki, bet ar mūsdienu cilvēka muti sniegt viņu domas,» rakstījis O. Kroders. Režisors un aktieri saplūdināja vairākus laika slāņus — pagātņi, tagadni, nākotni, saistīja romānā attēloto laiku ar mūsdienām, vada dialogus ar kori, ar skatītājiem par to, ka gan pagātnes,

¹ RLMVM, inv. nr. 263.753.

gan arī mūsdienu «cilvēkā slēpjas vairāki «es» — pat ne divi vien, no kuriem katrs pauž savu īpašību» (O. Kroders), ka cilvēks gan ir iekļauts savā laikā, ir atkarīgs no tā, bet spēj arī to pārvarēt un ar savām domām ietiekties nākotnē.

Daudzslāņaina cilvēka un laika attiecību izpausme atklāta A. Čaka «Spēlē, Spēlmani!» uzvedumā uz Jaunatnes teātra skatuves P. Pētersona režijā. Jānis—Dzejnieks, viņa dzejas četri metri izvērsti gan pagātnē, gan tagadnē, gan nākotnē. Tie dzīvo pašreizējā laika posmā, bet cauri tam redz pagātnes un arī tālās nākamības staru. Šajā uzvedumā mirklis cilvēku nenomāc. Kaut gan tas bieži vien tiek it kā apstādināts, lai varoņi pilnā mērā pārdzīvotu tā dramatismu, kā tas ir «Umurkumura» kroga ainās, vai arī lai izbaudītu tā skaistumu — Dzejnieka un Meitenes tikšanās skatos, smeldzīgi poētiskajā epizodē ar ormani un dziesmā par laimi, ainās ar Spēlmani. «Spēlē, Spēlmani!» uzvedumā katrā acumirkli, šķiet, saklausāma mūžības balss, tā ir neuzbāzīga, neuzkritoša un liekas tik saprotama un organiska.

Krievu drāmas teātri iestudētajā I. Bergmana darbā «Zemeņu lauks» tagadne, pagātne, sapnis, nomods — viss savijies vienā veselā, ko sauc par Borga dzīvi un kas nu tuvojas noslēgumam. Pagātne ir skaista tādēļ, ka tā vairs nav atgriežama. Ir bezgala skaisti un skumji atgriezti bērības zemeņu laukā, domās būt kopā ar pirmo mīlestību, jo tad visas pārdzīvotās sāpes šķiet kā laimīgs sapnis. Nākotne arī laikam ir skaista, jo nav aizsniedzama. Tā kopā ar ceļā satiktajiem jauniešiem pamāj pēdējo sveicienu un izgaist. Borga dzīves pēdējās dienās kopā ar viņu ir visa viņa laimīgā un skumjā pagātne, izzūdošā nākotne un tagadne, kuru piepildījušas pārdomas par to, cik mokoši bijuši harmonijas meklējumi un cik maz iespēju bijis to sasniegt. J. Strenas talantīgajā atveidojumā Borgs kaut kādā īpatnā atbrīvotībā, iekšējā apskaidrībā un prasīgumā pret sevi pārskata savu dzīvi, analizē, vērtē, ir nesaudzīgs pret sevi. Viņš pārvar tagadnes mirkļa robežas, pats uz sevi spēj paskatīties laika perspektīvā un nonāk pie atziņas, ka patiesi dzīvs ir tas, kurš izprot acumirkļa bezgalīgo nozīmi.

Savdabīgas cilvēka un laika attieksmju atklāsmes iespējas meklētas un atrastas Jaunatnes teātra iestudējumā «Saulē rāsas pilienā», kuru pēc J. Jaunsudrabiņa darbiem «Baltā grāmata» un «Ar makšķeri» skatuvei izkārtojusi tā režisore L. Baumanē. Arī šajā uzvedumā ir vairāki slāņi — J. Jaunsudrabiņa pagātne, kurā ar ārkārtīgi zināt un izprast kārām acīm raugās A. Zaices un I. Tomases tēlotais Janka, ar skumju smeldzi D. Kuples Māte, ar visu redzējušu, visu saprotošu, tomēr tik vitālu dzīves spēku E. Bal-



Jaunatnes teātris. J. Jaunsudrabiņa «Saule rasas pilienā» (1978). Priekšplānā: I. Tomase — Janka

diņas Vecāmāte, ar nedaudz filozofisku un apcerošu attieksmi E. Treimaņa Klibais Jurks, ar nelielu nožēlu kā pret visu aizgājušo, kas skaists un neatgriežams, T. Āboliņa Rakstnieks, I. Skrasīņa Gleznotājs, A. Pūciša Makšķernieks. Taču šie J. Jaunsudrabiņa darbu varoņi met skatienu arī nākotnē, tātad uz mums — šodienas skatītājiem zālē, un it kā jautā, vai mēs esam saglabājuši un tālāk attīstījuši tās ētiskās kvalitātes, kas darijušas stipru mūsu tautu pagātnē. Vai mums ir tā dabas skaistuma, cilvēku kopības izjūta, godīgums, skaidrība, lepnums, bez kuriem nevar iedomāties J. Jaunsudrabiņa darbu varoņus? Tāpat kā saules stari rasas pilienā, laiks atspoguļojas ikvienā iestudējuma tēlā. Ārkārtīgi nozīmīgs un interesants ir A. Zaices Janka. Tas nav tikai tas mazais Mūsmāju puisēns, kurš prot uztvert un iepazīt apkārtējās pasaules parādības; šis izstīdējušais pusaudzis raugās pasaulē kā brīnumā, kas jāizpēta, viņu par visu vairāk moka izprastkāre. A. Zaices Janka ir spējīgs analizēt, izsvērt, salīdzināt, priecāties par visu labo un skaisto, cīnīties pret netaisnību un pāridarījumiem. J. Jaunsudrabiņš, kurš iestudējumā it kā sadalīts Rakstnieka, Gleznotāja un Makšķernieka tēlos, uz Janku raugās kā uz savu vienreizēji

skaisto un neatkārtojamo pagātņi, kā uz to pirmo pārdzīvojumu, domu un izjūtu kopumu, no kura izveidojās viņš pats — vēlākais dzejnieks, rakstnieks, gleznotājs.

Laika raksturojumam uzvedumā «Saule rāsas pilienā» var piemērot arī B. Zingermana secinājumus par laiku A. Čehova lugās: «Trīs laiku loki vienlaikus redzami A. Čehova lugās, un neviens no tiem nav aizēnots, nav nobīdīts malā: mūsu acu priekšā noskaņās un garastāvokļa maiņās zūd acumirkļi; taču šajā acumirkļī skaidri ieraugāma arī mūžība; mierīgais, ikdienišķais laika tecējums norobežo mirkli no mūžības un spītīgi tos šķir.»¹ Arī Jau-natnes teātra uzvedumā ir šie trīs laika loki — acumirkļis, kas izgaist noskaņās, mūžība un ikdienas rāmais plūdums, kuru pie-pilda nebeidzami dienas darbi un vakara sarunas pie skala uguns.

Mēģinājumi savdabīgi atklāt laika, telpas, cilvēku savstarpējās attiecības ievērojami bagātinājuši mūsdienu teātra izteiksmību, padarījuši daudzveidīgākus teātra mākslas kontaktus ar dzīves īstenību.

¹ Зингерман Б. Время в пьесax Чехова. — Театр, 1978, № 12, с. 20.

Ligita Bērziņa

PAR CILVEKIEM, PAR LAIMI UN ALEKSEJU ARBUZOVU RIGĀ

Bija 1947. gada ziema. Pirmo reizi vērās priekšgars A. Arbužova lugas «Tikšanās ar jaunību» izrādei Rīgas Jaunatnes teātrī. Diezin vai toreiz kāds iedomājās par šī mirkļa vēsturisko nozīmību — ciešas radošas sadarbības dzimšanu starp Alekseju Arbužovu un Latvijas teātriem. Tolaik vēl retais Rīgā zināja un pazina viņa dramaturģiju. Un nebija vēl nemaz tik daudz, ko pazīt, — tikai dažas lugas. Populārākās: «Pilsēta rītausmā», «Tālais ceļš» un, protams, «Taņa», kas 1939. gadā nogranda padomju teātra mākslā arī sakarā ar titullomas atveidotājas — izcilās aktrises Marijas Babanovas sniegumu. Paies gadi, un ar A. Arbužova lugu interpretāciju un to varoņiem saistīsies izcilāko padomju režisoru un aktieru vārdi — A. Efross, I. Smoktunovskis, J. Borišova, T. Doroņina, J. Ļubimovs. Un ne tikai padomju. Mūsu dramaturģijas slavu tie aiznesīs tālu pasaulē.

Bet tajā 26. decembra vakarā ar A. Arbužova varoņiem pirmo reizi tikās latviešu skatītāji, lai paliktu ar tiem draugos uz gadu desmitiem.

Pagājis nedaudz vairāk kā trīsdesmit gadu, un Latvijas teātros A. Arbužova 14 lugas piedzīvojušas 33 jauniestudējumus. Praktiski viss izcilākais, ko dramaturgs radījis, uznācis uz mūsu skatuves. Un gandrīz visus uzvedumus autors pats ir arī redzējis.

A. Arbužovs mīl Latvijū, Jūrmalū, kur rakstnieku jaunrades namā ir tapusi ne viena vien luga. («Vecmodīgās komēdijas» darbība pat norisinās Jūrmalā.) Dramaturgs zina un pazīst latviešu teātra mākslu, savukārt viņu zina un mīl mūsu aktieri un skatītāji. «Taņa» bija pirmā padomju luga, kas Latvijā pulcināja pilnas skatītāju zāles; tagad visi A. Arbužova lugu iestudējumi vairākas sezonas pēc kārtas saista sabiedrības interesi. Jaunākais viņa darbs — «Cietsirdīgās spēles» savu pirmuzvedumu piedzīvoja mūsu Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātrī. Un tieši tur 1978. gada 1. oktobrī savu 70. dzimšanas dienu svinīgi atzīmēja dramaturgs.

Kas reiz saskāries ar A. Arbužova dramaturģiju, tas to iemīl

uz visiem laikiem un vēl un vēl pie tās atgriežas, iestudējot atkal to pašu lugu, atklājot tajā jaunas vērtības un liekot tās iemilēt jaunai skatītāju paaudzei. Tā pēc divpadsmit gadiem P. Lūcis no jauna inscenēja «Taņu». Tā otrreiz ar «Irkutskas stāsta» varoņiem tikās O. Kroders.

Pavisam reti ir tie brīži, kad vairāki teātri paralēli iestudē vienu un to pašu lugu. Bet «Irkutskas stāstu» 1960. gadā par savu sauca trīs režisori — A. Jaunušans, O. Kroders, P. Homskis. Un arī «Mans nabaga Marats» vienlaikus dzīvoja divos Rīgas teātros un Valmierā. Tāpat «Vecā Arbata pasakas».

A. Arbuzova varoņi ir atstājuši dziļas pēdas daudzu republikas vadošo režisoru un aktieru biogrāfijās — V. Baļunas, A. Jaunušana, N. Mūrnieka, A. Klints, A. Liedskalniņas, G. Cilinska, J. Kubiļa, Ā. Sapiro, O. Krodera. Vērai Singajevskai traktorists Belka kļuva par pagrieziena punktu visai tālākai radošai darbībai. Līdz tam aktrise tika slavēta par sievišķību, jo bija atveidojusi galvenokārt jaunu meiteņu lomas, bet «Sešos mīļos cilvēkos» viņa pirmo reizi nospēlēja puiku. Pēc izrādes A. Arbuzovs bija lūdzis, lai viņu iepazīstina ar jauno aktieri, kuram viņš gribot pateikt paldies. Kādā citā teātrī viņš esot redzējis izrādi, kur Belku atveidojusi sieviete, un nepavisam neesot bijis tas, kas vajadzīgs. Tāpēc esot labi, ka teātris šo lomu uzticējis jauniešiem. Kad dramaturga priekšā nostājusies V. Singajevska, A. Arbuzovs aiz izbrīna, kā tautā mēdz teikt, palicis pilnīgi mēms. Ja toreiz nebūtu bijis Belkas, mums varbūt nebūtu Paltraku Pekša, Profesora un Karlsona.

A. Arbuzova tēli likuši atplaukt jauno aktieru talantam un devuši viņiem iespēju apliecināt sevi: I. Jasliņa un A. Isajeva Vaļas lomā, J. Lazarevs, I. Kauliņš un R. Rudāks Viktora lomā, M. Vērdiņš Sergeja un V. Pļuts Leoniķa lomā.

Daudzi no A. Arbuzova lugu iestudējumiem teātros kļuvuši par etapa izrādēm, teātra pozīcijas apliecinātājiem un ieņēmuši nozīmīgu vietu latviešu skatuves mākslas kopainā. Bijušas arī atsevišķas neveiksmes, kad nav atšifrēta dramaturģijas darba pamatintonācija.

Lielākie panākumi A. Arbuzova daiļrades interpretācijā saistīti ar Veras Baļunas vārdu. Viņai bija liela pieredze gan padomju lugu iestudēšanā, gan arī krievu klasikas atklāsmē. Veras Mihailovnas mūža sapnis bija inscenēt A. Čehovu, bet nekad viņa nav jutusies pietiekami spēcīga, sagatavota šim darbam. Vairāki literatūras un teātra kritiķi A. Arbuzovu dēvējuši par A. Čehova tradīciju turpinātāju padomju mākslā, saskatījuši šo abu dramaturgu lirisko un psiholoģisko strāvojumu radniecību. Varbūt tādēļ V. Ba-

Drāmas teātris. A. Arbuzova «Taņa» (1953). V. Līne — Taņa, J. Kubilis — Hermanis

ļunas talants tik daudzkrāsaini ziedējis tieši A. Arbuzova lugu iestudējumos un māksliniece tik labi pratusi uztaustīt īsto stīgu, lai izrāde sāktu skanēt.

Par spilgtu notikumu republikas kultūras dzīvē izvērtās «T a ņ a s» iestudējums Drāmas teātrī 1953. gadā. Tā bija A. Arbuzovam tik raksturīgā liriskā, klusinātā saruna par šķietamu laimi, laimes ilūziju un patiesu, paša izkarotu laimi. Saruna par dzīvi kā par visīstāko un bargāko skolotāju. Un centrā — aprīnojams sievietes raksturs, kādu to savā vienkāršībā un vienlaikus lielā sarežģītībā iecerējis autors.

Toreiz daudz runāja par to, ka lugas lielākā vērtība slēpjas galveno varoņu meklējumos pēc savas vietas dzīvē. Jā, tajā ir arī šī tēma. Taču A. Arbuzovs ir atklājis vēl citu svarīgu problēmu — cilvēku morāli ētisko aspektu. Un tieši šo principiāli jauno un svarīgo momentu tik precīzi bija izlasījusi Vera Baļuna un pratusi to atklāt arī aktieriem. Viņa bija mācējusi panākt, ka aktieri iemīl savus tēlus un strādā ar maksimālu atdevi. It īpaši svarīgi tas bija diviem centrālajiem varoņiem — Taņai (V. Līne) un Hermanim (J. Kubilis).

Daudz ir runāts un rakstīts par to, ka A. Arbuzova lugām piemīt vārdos grūti formulējama noskaņa, atmosfēra, kas, precīzi neatšifrēta uz skatuves, iestudētāju var aizvest sentimentālisma un melodramatisma mūžamežos. V. Baļuna atklāja aktieros dziļu lirisku zemstrāvu, palīdzēja tai izpausties īsti un patiesi. Tas arī radīja izrādē tik vajadzīgo atmosfēru. Mēģinājumu laikā V. Baļuna jaunajiem aktieriem ļāva daudz improvizēt, brīvi iejussties dotajā materiālā. Kā stāsta Jānis Kubilis, mīlestības skatus viņa nav nostrādājusi un nekad nav prasījusi atkārtot, ja vien tie bijuši daudz maz



pareizi risināti. Tas palīdzējis aktierim katrā izrādē atklāties no jauna, nezaudējot pirmreizējības izjūtu.

Tā laika kritika, lai gan augstu novērtēja iestudējumu kopumā, asi vērsās pret it kā nepareizi saliktajiem idejiskajiem akcentiem. Režisore esot gribējusi saglabāt oreolu ap Hermaņa un Samanovas (S. Grisle) galvām, bet patiesībā viņi esot tikai viduvēji, siki cilvēciņi bez kādām īpašām morālām vērtībām. «Jaunais, talantīgais aktieris Jānis Kubilis Hermaņa tēlu veidojis, pievilcīgā ārējā zīmējumā. Aiz vienkāršās, simpātiskās ārienes viņš centies rādīt lielu, dziļu cilvēku ar plašām garīgām interesēm. [...] Pēc savas rīcības Hermanis ir nevis varonis, bet pavisam viduvējs cilvēks, kura viduvējība, nespēja Taņu saprast, ietekmēt, audzināt, ir visas tragēdijas cēlonis.»¹ Viņam pretstatīta Taņa kā vienīgais īstais cilvēks ar savu noteiktu pašcieņu un vietu dzīvē, vērtējumu par lietām un parādībām.

Tik vienkārši lugas peripetijas diemžēl nav izskaidrojamas, jo A. Arbuzovs savus varoņus nekad nekrāso tikai vienā krāsā — baltā vai melnā. Viņi ir gan labi, gan ļauni. Gan egocentriķi, gan spējīgi uz vislielākajiem upuriem. Viņi ir dzīvi cilvēki, kuros ir daudzas dzīvē eksistējošas krāsas.

Veltas Līnes Taņa bija te kaprīza un untumaina, te līdz bezgalībai mīloša, te lielu dzīves tragēdiju pārdzīvojuši jauna sieviete. Jūtu gamma visās gradācijās. Tāpat arī Jāņa Kubija Hermanis.

Vēl pēc gada V. Baļuna vēlreiz apliecināja sevi kā smalkjūtīgu un gudru A. Arbuzova lugu interpreti, iestudējot «Klejojumu gadus». Pati režisore ir teikusi, ka lugas epigrāfs «Kur paliek dienas...» esot atslēga tās pamatidejas atklāšanai. Cilvēks nevienu dienu nedrīkst nodzīvot veltīgi, cilvēka dzīvei jāatstāj aiz sevis pēdas — labi darbi, godīgas un tīras savstarpējās attiecības. Lai mūža nogalē nebūtu jākonstatē bankrots.

Lugas un izrādes centrā ir topošais talantīgais ārsts Vedernikovs, kurš visam un visiem itin viegli pārslied pāri, sevi īpaši neapgrūtinot. Taču viņa vieglums ir smags līdzcilvēkiem — gan sievai, gan mīlotajai sievietei, gan draugiem. A. Arbuzovs, režisore un aktieris J. Kubilis bija mēģinājuši atsegt Vedernikova izaugsmes un pāraugšanas procesu. Tāpat kā Taņu, arī viņu smagi pārdzīvojumi (šoreiz mazāk personiski, bet gan visiem cilvēkiem kopēji pārdzīvojumi — karš) rūda un norūda, veido īstāku un patiesāku.

¹ Pabērzs J. A. Arbuzova «Taņa» Akadēmiskajā drāmas teātrī. — Karogs, 1953, № 4, 116.—117. lpp.

Par briljantu aktiermākslā kļuva Antas Klints atveidotā krustmāte Tasja — pensionēta aktrise ar savām nelielajām un mīļajām divainībām, sirsniņu un reizē stingro, nelokāmo raksturu pat visīkajos ikdienas darbos. Ar savu lielo ticību un pašātvību nākotnei. «Vācieši zaudēs karu. Viņi vienmēr zaudē...» viņa noteica un aiztipināja stāvēt rindā pēc makaroniem.

Kaut gan iestudējums tika vienbalsīgi slavēts, galvenās lomas atveidotājs Jānis Kubilis ar to bijis dziļi nemierā: «Es nesapratu lugas perspektīvu un tādēļ, kā aktieri saka, atspēlēju tikai doto situāciju. Pietrūka dzīves pieredzes, cilvēciskās bagāžas. Bija pat tāds kuriozs. Darbojos, runāju, un pēkšņi no zāles atskanēja balss: «Tā jau nu nebūs vis!» Izrādījās, ka tas ir profesors Augusts Kirhenšteins. Laikam jau kaut ko tajā medicīniskajā būšanā biju sajaucis.»

Laikam jau Vedernikova tēlā tiešām pietrūka dialektiskās attīstības, lai ar pilnu atbildību varētu teikt, ka no tiem, «kam atstāta dzīvība, tagad prasīs sevišķi daudz». Prasīs dzīvot ar pilnu atdevi, līdz galam godīgi.

Līdz galam godīgi un bez kompromisiem dzīvot A. Arbuзовs prasa arī no «Man a nabaga Marata» varoņiem. Šī bija pēdējā reize (1965), kad Vera Baļuna atkal ķērās pie A. Arbuзova lugas iestudēšanas. Grūti viņu bija pierunāt, pārliecināt, ka tieši viņa ir tā režisore, kura to prātīs vislabāk, visinteresantāk un vissmalkāk izdarīt. Ilgi viņa nav varējusi izvēlēties tēlotājus. Gribeļjes strādāt ar daudziem aktieriem, ar saviem «mazajiem», bet lugā ir tikai trīs lomas. Diemžēl. Trīs bezgala skaistas un grūtas lomas. Pēc nopietnām pārdomām viņa izvēlējusies savus trīs mīļos audzēkņus — Antru Liedskalniņu, Jāni Kubili un Gunāru Cilinski. Šo aktieru mūžā bija sācies viens no grūtākajiem un tajā pašā laikā skaistākajiem mēģinājumu periodiem. V. Baļuna analizējusi lugu un likusi to darīt viņiem. Pamatot katru teikumu, katru frāzi, teikdama: «Tie, mazie, ir vārdi, vārdi. Tos es pati zinu. Bet kas slēpjas aiz tiem?» Un bieži atkārtojusi teicienu: «Grūti mācībās, viegli kaujā,» — pārfrazējot to: «Grūti mēģinājumos, viegli izrādē!» Strādājuši pie režisores mājā. Un kādu vakaru pēc kārtējām mocībām viņa pateikusi: «Laikam iznāks, mazie!» Tā bija augstākā uzslava, kādu vien varēja iedomāties.

Un laikam tik tiešām iznāca! Sākās stāsts par diviem jauniešiem, kurus dzīve nejauši savedusi kopā Ļeņingradā blokādes laikā. Gandrīz pilnīgi caurspīdīgs stāsts par jauniešiem, kuriem karš atņēmis jaunību, atņēmis visu. Pat atmiņas. Tās sadegušas mazajā taupības krāsniņā līdz ar citām mantām. Un šajā skaudrajā,



Drāmas teātris. A. Arbutova «Mans nabaga Marats» (1965). A. Liedskalniņa — Ļīka, J. Kubilis — Marats

smeldzīgajā pasaulē ienāk pirmā mīlestība, nejautādama, vai ir piemērotākais brīdis tās atnākšanai. Vēl šodien, pēc četrpadsmit gadiem, ausīs skan lēnais valsis un

tālu šāviņu kanonāde un acu priekšā dejo Marats un Ļīka mīkstos filca veltepos. Priecīgs pirmās mīlestības apstarots un skumjš šķiršanās valsis...

Pēc kara viņi vēlreiz visi trīs satiekas šajā istabā. Ordeņiem un medaļām apbalvotais Marats, karā roku zaudējušais Ļeoniņdiks un Ļīka. Abi jaunieši mīl Ļīku, un Marats, būdams stīprākais, atkāpjas drauga labā. Pirmais kompromiss! Tas velk sev līdzī nākamos un nākamos. Ir laimes un saskaņas ilūzija, jo nelaimīgi un neapmierināti ir visi. Saspringtā stīga ir uzvilktā līdz galam, līdz beidzot tā trūkst. Ļeoniņdiks atrod sevī spēku aiziet, lai sāktu dzīvi no gala, lai saglabātu uzticību jaunības dienu ideāliem un sapņiem.

Ļeoniņdiks: «Nekad neklūt neuzticīgiem mūsu četrdesmit otrā gada ziemai... jā?» Jo tieši tad viņi bija vispatiesākie — bez meliem, izlikšanās un pašapmāna. Šķiršanās brīdī no bērības. Tagad atkal ir pienācis šķiršanās brīdis. Atkal vajadzēs daudz spēka un izturības. Vajadzēs, tāpat kā to dara tiltu celtnieks Marats, kurš savieno upju krastus, celt saprašanās tiltus starp cilvēkiem.

Programmas grāmatīnā izrādes režisore rakstījusi: «Jūtu simfonija,» es domāju, lasot Alekseja Arbutova jauno lugu «Mans nabaga Marats». Šinī simfonijā ir viss: mūsu zemes jaunatnes varonība, mīlestība, draudzība, meklējumi. [...] Gribētos, lai skatītāji iemilētu mūsu varoņus tāpat kā mēs, viņu skatuves dzīves radītāji. Tas ir lielākais, ko varam vēlēties.»

Un šī vēlēšanās piepildījās. Bija grūti novilkt to robežšķirtni, kur beidzās režisores veidota un sākās aktieru patstāvīgais darbs. Ir pazīstams teiciens, ka režisors nomirst aktieros, lai izrādē kā Fēnikss atdzimtu no pelniem. Tā bija šajā izrādē. «Mans nabaga Marats» bija viens no spožākajiem V. Baļunas iestudējumiem un arī A. Arbutova lugu uzvedumiem vispār. Arī A. Arbutovs pats ļoti atzinīgi novērtēja izrādi un visu trīs aktieru sniegumu.

Piecdesmito gadu beigās Drāmas teātra dzīvē bija samērā smags posms. Un ne tikai Drāmas teātra. Izsmelti bija iepriekšējo meklējumu avoti, atsevišķas izrādes vēl uzdzirkstīja visā spožumā, bet pietrūka kopējas vadlinijas, kopējas platformas. Skatītājiem, režisoriem un aktieriem bija apnikuši mūsdienu stereotipiskie varoņi, kas pa dzīvi soļo brašā uzvarētāja solī. Kas melns, tas melns. Kas balts, tas balts.

Vairākus gadus bija aplūsis arī A. Arbuzova radošais talants. Un tad 1959. gadā parādījās divas jaunas viņa lugas — «Divpadsmitā stunda» un «Irkutskas stāsts». Ap tām uzliesmoja kaislības. Daļa vērtētāju centās atrast vainu pozitīvo varoņu pārāk lielajā ikdienišķībā. Centās apgalvot, ka autors it kā kautrējies veidot īsti pozitīvus tēlus un piekonstruējis tiem klāt bērnišķīgu un nai-vumu, tie nepaceļoties pāri vidusmēram un esot sastopami visapkārt. Otra daļa — tieši šo momentu slavēja, viņus iepriecināja tas, ka A. Arbuzova varoņi ir reālistiski un patiesi, ka tie līdzinās jaunajiem cilvēkiem, kuri dzīvo līdzās un pilda teātru zāles.

Drāmas teātra vēsturē «Irkutskas stāsts» («Esi sveicināta, mīlestība!») inscenējums iezīmēja krasu pagrieziena. Teātris saskārās ar principiāli jauna veida dramaturģiju, kas bija pārkāpusi šauros sadzīviskuma ietvarus. Tagadnes ainas te saplūda ar pagātņi un lugas norises komentēja koris. Jau sengrieķu tragēdijā bija koris, bet 50. gadu beigās padomju dramaturģijā šādi meklējumi bija milzu solis uz priekšu. Maksimāli nosacītā, tajā pašā laikā reālā vide prasīja arī maksimāli patiesu, atkailinātu aktieru spēli. Tieši šo jūtu un domu koncentrāciju izrādē panāca Alfrēds Jaunušans.

Lugas «Taņa» epigrāfam A. Arbuzovs bija izvēlējis Mikelandželo sonetu: «Tā es arī piedzimu un ierados — sākumā sevis paša pieticīgs modelis, lai piedzimtu no jauna par daudz pilnīgāku radību...» Sos vārdus var attiecināt arī uz «Irkutskas stāsta» varoņiem. Kasierīte Vaļa un Viktors ir tādi «pieticīgi modeļi», kuri pārdzimst par daudz «pilnīgākām radībām», pārdzimst par cilvēkiem, kuriem tālākās dzīves gaitas nebūt nebūs vieglas, bet cilvēka cienīgas gan.

Uz skatuves laimīgi starojoša ar savu pirmo pašas rokām nopelnīto algu stāv Vaļa. Un tad viņas vairs nav. Nez no kurienes uzspurdz bariņš vidusskolas absolventu ar diplomiem rokās. Zaļgana pavasara plauksme Angāras krastos, balti meiteņu tērpi, laimīgi smieklī — tā ir jaunība. Jaunas dzīves sākums gan dabā, gan cilvēkos. Ar tādu gaišu, mazliet lirisku atmosfēru sākās Drāmas teātra iestudējums, sākās stāsts par kasierīti Vaļu, Viktoru un

Sergeju. Stāsts par cilvēkiem, laimi, sarežģītiem likteņiem un cīņu pašiem ar sevi, cīņu par to pozitīvo, kas ir katrā cilvēkā.

Cīņa pašam ar sevi un par sevi. Cīņa par cilvēku. Tā vienmēr ir bijusi un ir A. Jaunušana tēma mākslā. Viņš nemīl runāt par cilvēkiem — upuriem. Sabiedrības, sociālo apstākļu vai kādu citu iemeslu upuriem. Viņš meklē daļu vainas arī pašā cilvēkā, liek viņam pašam šo vainu apzināties un ķepuroties ar visiem spēkiem. «Man patīk tādi cilvēki, kas paši «fīrē» dzīvi». Jo citādi taču kļūst bezgala viegli dzīvot — es ne pie kā neesmu vainīgs... Tādi apstākļi... So vainas daļu A. Jaunušans uzveļ gan Blaņšai «Ilgu tramvajā», gan Šānsam Veinam «Jaunības putnā», gan Zilovam «Piļu medībās», gan pasaku varonei Paijai, gan... Arī Vaļai. Arī Viktoram. Nekad dzīvē nav tik slikti un grūti, lai nevarētu būt vēl sliktāk un grūtāk. Un nekad nav par vēlu sākt visu no gala.

Mēdz teikt: «Aktieris tēlā dzīvo.» Uz Antru Liedskalniņu Vaļas lomā to var attiecināt visā pilnībā. «Es neko nevaru par šo lomu pastāstīt, tikai to, ka man, to spēlējot, vienmēr šķīta — tā ir manas pašas dzīve,» saka aktrise. No tās Vaļkas, kura pa vakariem staigā ar Viktoru uz dančiem un kino vietējā klubā, izdzer pa pudelei vīna, stāsta par savu dzīves ideālu Karmenu, skūpstās ar puisiem klusā nostūrī un vispār — jautri padzīvo, līdz Valentīnai, kura no jauna iepazīst pirmās mīlestības svētumu un cilvēciskas cieņas vērtību, — pa šādu ceļu vadīja savu varoni A. Liedskalniņa.

Reizē list lietus un spīd saule. Tāpat kā Vaļas sirdi mīt laime un bailes. Mīl vai nemīl Sergeju? Mīlestība... Kāda tā ir? Kas var to pateikt? Un tad — Vaļa baltā tērpā. Uz brīnišķīgo un reizē dīvaino namu Irkutskas nomalē virzās kāzu gājiens. Tas ir vienīgais nams pasaulē, kurā izsniedz oficiālu izziņu par laimi. Pēc tam skan valsis. Dejā griežas jaunlaulātie Vaļa un Sergejs, un trakā dejā savu sāpi izsāp Viktors (to tik satriecoši aizlauzti izdarīja J. Kubilis).

Balts ir akāciju palags,
Vai tu gribi tādā gulēt?
Vai tu negribi vai gribi,
Būs tev akāciju palags.

Šī Jūlijas dziesma no «Lilioma» varētu skanēt arī Vaļas un Sergeja kāzu nakts skatā. Skatuve bija ietīta baltos līgavas plīvuros. Mīlestības svētums pacelts pāri ikdienai. Ārkārtīga tīrības izjūta. Aiz loga list lietus, kas mazgā tīru zemi un cilvēkus, kas aizskalo nebūtībā vakardienu. Tā bija iecerēta kā Vaļas šķīstīšanās aina.

Punkts. Bet varbūt sākums? Sākums jaunai un grūtai dzīvei, kurā iejusties nemaz nav tik viegli? Vēl brīžam pasprūk senā Vaļka, bet tā drīz noplok zem Sergeja rāmā skatienu. Arī tad, kad Sergeja vairs nav, Vaļai viņš ir un būs vienmēr dzīvs. Ar Sergeju viņa dalīsies domās, sāpēs un priekos. Sergejs ir kļuvis par daļu no mūžības un tāpēc mūžīgs. Valentīnai.

Skatītājus valdzināja Gunāra Cilinska tēlotais Sergejs. Maigums, liriskums, romantisms, riska drosme un liels prātīgums apvienojās viņa varonī. Rakstnieka ieprogrammētās tēla īpašības ideāli sabalsojās ar paša aktiera cilvēcisko būtību. Ne vienmēr šāda sakritība dod vēlamu rezultātu. Bieži vien mākslā vieglāk ir sākt no pretējā, jo rets aktieris var un grib skatītāju priekšā izgērbt kailu savu dvēseli. A. Jaunušana neuzkrītoši un meistarīgi vadīts, G. Cilinskis to izdarīja. Vai ir vēl māksliniekam kāda loma, kurā tik ļoti ir atklājies viņš pats? Varbūt Raiņa Uldī, varbūt Pelegrīnā, varbūt filmā «Ezera sonāte»? Varbūt... Ne mazāk simpātisks bija arī Imanta Adermaņa atveidotais Sergejs.

A. Jaunušans bija izdomājis vēl kādu interesantu detaļu. Izrādes finālā uz skatuves parādījās Lapčenko ar savu meiteni Ņuru. Meiteni režisors bija ietēris tieši tādā pašā tērpā kā Vaļu izrādes sākumā. Tas nozīmēja — vēl ir kāda meitene, kurai jāiet grūtais sevis pāraugšanas ceļš. Diemžēl šī simboliskā epizode izkusa vispārējā noskaņojumā un paslīdēja garām skatītāju uztverei.

A. Jaunušana brīvais fantāzijas lidojums, brīžam par daudz krāsains un saraibināts, bija redzams arī šajā izrādē. Atsevišķu ainu kopjēga noslika ārējā spožumā un pārlieku lielā skaļumā. Taču gaišo, poētisko un dzīves apliecinošo pamattoni tas nojaukt nespēja. To atzina gan skatītāji, gan kritika. Tā bija izrāde — svētki. Un tādu mēdz būt tik maz! Tagad, pēc gadiem, A. Jaunušans kautrīgi atzīst, ka viņam pašam arī esot patikusi šī izrāde. Bet Alfrēdam Jaunušanam savas izrādes patīk ļoti reti. Tūlīņ viņš ar skumju ironiju piebilst, ka toreiz viņam esot pārņemta eklektika, ko citu režisoru darbos mēdzot saukt par interesantu dažādu žanru salikumu...

Pēc «Tikšanās ar jaunību» iestudējuma Jaunatnes teātra sadarbība ar A. Arbužovu apsīka. To nespēja atjaunot arī V. Malankina 1960. gadā iestudētais «Tālais ceļš».

Reizē ar Drāmas teātri Ādolfs Šapiro veidoja «Manu nabaga Maratu», likdams izrādē izskanēt zudušās paaudzes tēmai. Izskanēt ārkārtīgi skaudri, ar lielu sabiedrisku nozīmību. Tā bija teātra un skatītāju domu apmaiņa par dzīvi, par mīlestību. Izrāde tika

iestudēta ar dziļu A. Arbuzova intonāciju izpratni, tā bija profesionāli noslīpēta.

Interesantākais sniegums bija Viktora Pļuta atveidotais Leoņidiks — nervozs, jūtīgs, viegli ievainojams. Taču visspilgtāk un precīzāk lugas atmosfēru un zemūdens strāvojumus atsedza Marta Kitajeva radītais skatuves noformējums — smalks, niansēm bagāts. Tieši tas atsedza A. Arbuzova lugas atmosfēru.

Katru lugu, arī sen jau pazīstamu, Ādolfs Sapiro izlasa no jauna, izvairoties no tradicionāliem priekšstatiem. Un atrasto lugas pamatideju režisors atklāj nevis deklaratīvi, racionāli, bet spriegā dramatiskā darbībā, izmantojot visus skatuviskās izteiksmes komponentus. Ā. Sapiro ir režisors skulptors. Viņam vienmēr svarīgs izrādes kopētēls, kuram precīzi tiek pakļautas visas pārējās detaļas.

1970. gads. Tā ir jauna teātra tikšanās ar A. Arbuzova dramaturģiju un notikums visas republikas kultūras dzīvē. Ādolfs Sapiro iestudē «Pilsētu rīt ausmā». Iestudē to droši un vērienīgi.

Uz skatuves stāv jaunieši un ar skatienu pavada kuģus «Kolumbs» un «Kominterne», kas viņus atveduši Amūras krastā, neskartas taigas vidū. Stāv un dzied «Internacionāli», tad pusvārdā apraujas un jautā zālē sēdošajiem: «Vai tu zini, kas ir laime? Un tu? Tu? Pēc kā tiecies, par ko sapņo, ko vēlies, mans draugs, mans brāli? . . . Vai tevi satrauc, tāpat kā satrauca mūs, tāli ceļi un nestaigātas takas?» Tad atkal turpina skanēt dziesma. Un mēs gandrīz fiziski sajūtam, ka tie ir viņi, kas 1932. gada jūnijā ieradās celt pilsētu un palika ar grūtībām aci pret aci. Priekšā darbs un pirmā ziema. Daži neizturēs un bēgs, daži ies bojā. Ilgi gaidīs kuģi ar maizi, bet tas atvedīs darbgaldus. Stāvēs pie bojā gājuša drauga kapa un izturēs . . . izturēs . . . Jēdzienu «laime» katrs saprot citādi. Teātris izvērza savu laimes izpratni, liekot vienlīdzības zīmi starp personisko dzīvi un jaunās pasaules celtniecību. Individa liktenis tiek pārbaudīts ar visas zemes likteni.

Izrādes finālā, gaidot jaunatbraucējus, jaunieši atkal pulcējās Amūras krastā. Bet tie jau bija pavisam citi cilvēki — grūtībās nobrieduši, pārbaudījuši savu entuziasmu un pārliecību, iemācījušies cīnīties par savu mērķi un ideāliem.

Pirms izrādes iestudēšanas Ādolfs Sapiro un scenogrāfs Marts Kitajevs apmeklēja Komsomoļsku. Tikās ar tiem nedaudzajiem, kuri tur dzīvo, kopš pilsēta uzcelta, klausījās atmiņās. Un laikam tādēļ izrādē šie varoņi bija tik dzīvi, tik patiesi, it kā būtu izkāpuši no izbalējušām un nodzeltējušām trīsdesmito gadu fotogrāfijām.

Bez aizrautības un sajūsmas nevarēja uzcelt varoņpilsētu Komsomoļsku. Tā bija vajadzīga. Taču izrāde bija kā aicinājums un

reizē kā brīdinājums. Katram un visiem kopā ir vajadzīgi lieli un cēli mērķi, bet to īstenošanai nepieciešams daudz spēka, drosmes un izturības.

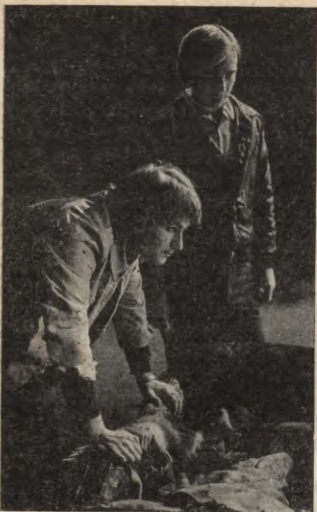
«Jaunatnes teātrī stāsts par Komsomoļskas celtniekiem izskan nopietni, dažbrīd paskumji, bez uzspodrinātām frāzēm. Tajā daudz īstas cildenības, un mēs esam lepnī par jauniešiem, kuri izturēja, lika pamatus pilsētai un kļuva par varoņiem. Izrādes sākumā un beigās skan režisora Ā. Šapiro balss, viņš runā par to, ka pilsētas celtniekiem varoņiem Komsomoļskā nav pieminekļa. Tādu centies veidot Jaunatnes teātra kolektīvs ar uzvedumu «Pilsēta rītausmā».¹

Izrādi vairākkārt skatījās arī pats dramaturgs. Satiekoties ar tās veidotājiem, viņš teica: «Mūsdienu teātri daudz ko spēj, bet gandrīz nespēj radīt pagātnes atmosfēru, respektīvi, nespēj precīzi likt mums sajūst laiku, kurā risinās notikumi. Tādos gadījumos ne visai var ticēt tam, kas notiek uz skatuves. Teātriem reti izdodas atainot trīsdesmito gadu laika atmosfēru. Bet Rīgas teātris ir aprīnājami precīzs kostīmu izvēlē, runasveidā, kustībās. Ar to un kaut kādu iekšēju strāvojumu tiek uzburti trīsdesmitie gadi. Viss ir tiešs, dzīvs, nekā nav tiši izdomāta. [...] Jūsu izrādes žanrs — traģēdija. Tas ir galvenais režisora trumpis. [...] Māksla pie mums tagad mēdz būt līdzsvarota. Uz skatuves dažreiz ir jautrība, dažreiz ironija, dažreiz sadzīviska patiesība. Bet traģiskais uz mūsu skatuvēm gandrīz nepastāv. Tāpēc mani sevišķi aizkustināja jūsu teātra traģēdijas izpratne. [...] Redzētā iespaidā esmu satraukts un aizkustināts.»

Pēdējā laikā daudz raksta par to, ka mainījies A. Arbužova rakstības stils. Blakus arbužoviskajai atmosfērai parādījies kaut kas pasakains, netverami poētisks. Un gandrīz neviens no režisoriem nespēj atrast pareizo atslēgu šodien rakstītajām A. Arbužova lugām. Anatolijs Efross dalās pārdomās par to, ka šis pasakainais un poētiskais uz skatuves gandrīz vienmēr pārvēršas salkanībā, sentimentālismā un melodramatismā. Laikam šī iemesla dēļ pasaka par sirmo lelļu meistarū Balasņikovu un jauno feju Viku tā pa istam neizskanēja ne Drāmas, ne Liepājas teātrī.

Tāpēc uzmācās zināmas bažas, uzzinot, ka Jaunatnes teātrim A. Arbužovs nodevis savu jaunāko darbu «Cietsirdīgās spēles». Arī tajā ir kaut kas no pasakas. Tikai feja Neļas izskatā ir citāda. Un galvenie varoņi arī ir citādi. Šie jaunieši divdesmit-

¹ Hausmanis V. «Pilsēta rītausmā». — Literatūra un Māksla, 1970, 6. jūn., 9. lpp.



Jaunatnes teātris. A. Arbuzova «Cietsirdīgās spēles» (1978). V. Diks — Gajs, G. Makarovs — Terentijs

gadnieki ir iemācījušies cits citam sist, bet nav iemācījušies noglāstīt. Viņi spēlē cietsirdīgas spēles cits pret citu, jo arī vecāki ar viņiem tādas spēlējuši. Viena jaunieša vecākiem ir bijušas pašiem savas rūpes un intereses, tāpēc nav bijis laika ieklausīties bērnos, atvērt viņu sirdis mīlestībai. Otram — tēvs alkoholiķis. Likteņa pabērni. Vienu dzīve pērusi vairāk, otru mazāk. Cits iekārtojies veiksmīgāk, cits mazāk veiksmīgi. Bet nelaimīgi viņi ir visi. Gajs, Ņikita, Terentijs, Maša un arī Miša — šis līdzsvarotais

sibīrietis. Un ir jānāk tādai Neļai, kuru arī dzīve nav taupījusi, bet kura ir saglabājusi spēju ticēt brīnumam, lai no sastinguma izsistu visus pārējos. Lai palīdzētu viņiem ieraudzīt labo un gaišo. Lai, stāvot pie Jaungada eglītes, atcerētos bērniību un pasaku un, tāpat kā Ļika, Marats un Ļeoniņiks, jaunā gadā sāktu visu no jauna. Vai tad nav tā, ka Jaungada naktī mēs visi gribam uzsākt labāku, pilnvērtīgāku dzīvi? Bet vai daudziem no mums tas izdodas?

Tā ir riskanta luga. Pietiek spert vienu neuzmanīgu soli un ... melodrāma. Ā. Sapiro pareizi izsvēris visus izrādes akcentus, nemaldīgi iztaustījis robežšķirtni starp lirisku pasaku un melodrāmu. Izrādes centrālā varone Neļa Irinas Fjodorovas tēlojumā mūs apbur ar savu bērnišķību un sievišķīgo gudrību vienlaikus. Realitāti un pasakainību reizē. Aktrisei tā ir viena no pēdējo gadu veiksmīgākajām lomām.

«Cietsirdīgās spēles» ir apbrīnojami jauneklīga luga (grūti noticēt, ka autoram jau septiņdesmit, nevis divdesmit kā lugas varoņiem), jo tā rāda mūsdienu jaunatnes vienas daļas šķērsgriezumu. Nesaudzīgu un neglaimojošu. Tikai Alekseja Arbuzova optimisma caurstrāvotu. Tāda optimisma caurstrāvota ir visa viņa daiļrade.

VEL VIENS GADU DESMITS MŪSU OPERMĀKSLAI

Tagad, kad teātris jau iegājis septītajā gadskārtā, ir vērts pārlūkot sesto. Kāda bijusi tās gaita, kādas vērtības uzkrātas? Seit kavēšos tikai pie opermākslas, jo balets prasa īpašu šī žanra speciālistu izvērtējumu.

Desmitgade sākās nogaidoša apklusuma brīdī, kas bija iestājies pēc galvenā diriģenta Edgara Tona nāves 1967. gadā. Viņa iestudējumi, kuros allaž bija kāda neparastības nianse, kāds pārsteiguma moments, pamazām pazuda, un tikai dažus no tiem pārņēma citi diriģenti. Bet pats galvenais — bija apklusis E. Tona pamodinātais meklētājgars, kas vienmēr bija nomodā par laikmetīgo mākslu, par klasikas bagātībām un mūsu autoru jaundarbiem. Teātris sāka zaudēt autoritāti Padomju valsts mērogā, kādu tas sev bija iekarojis, apsika arī radošā iniciatīva, lai reprezentētos viesizrādēs. Darbs turpinājās, pirmizrādes sekoja cita citai, bet lielāku, nozīmīgāku veiksmju tajās bija maz. Kopš 1967. gada novembra, kad uz skatuves parādījās O. Grāviša opera «Sniegputiņš», līdz pat 1971. gada beigām — Ā. Skultes operas «Princese Gundega» pirmizrādei — uz opereteātra skatuves neparādījās neviena latviešu komponista jauna opera. Vispār 20. gadsimta meklējumu un atradumu nemiers bija kautri atvirzījies malā, uz skatuves sāka dominēt 19. gadsimts, kas klausītāju ausis nešokēja. Viens attaisnojums teātrim bija: meistarības pamatu pamats ir klasika, un arī mūsu opereteātris kopš savas dzimšanas ir veidojies tieši uz šīs mākslinieciskās bāzes. Taču, rūpīgāk ielūkojoties vēsturē, jāatzīst, ka mūsu teātra tradīcijām atbilstīgi ir arī laikmetīgo operu inscenējumi, kā arī oriģināldarbi. Aizvadītās desmitgades pirmajā pusē šīs iezīmes izteiktas visai vāji.

Tā, piemēram, desmitgades pirmais iestudējums — lietuviešu padomju komponista V. Klova opera «Amerikāņu traģēdija» ar savu mūzikas valodu, kas ir visai tradicionāla, tikai nosacīti var pretendēt uz laikmetīgas operas tiesībām. Inscenējumam tomēr bija sava pievilcība, un to radīja galvenokārt veiksmīgais solistu sastāvs. Klaida lomā priecināja J. Zābera daiļskanīgais tenors un pievilcīgā skatuviskā āriene. R. Zelmanei labi izdevās atveidot



Dž. Verdi «Trubadūrs» (1968). Z. Heine-Vāgnere — Leonora

Robertas lirisko, bet vēlāk tragisko tēlu. Sondras lomā pirmoreiz uz operas skatuves debiņtēja L. Vanaga, un viņas liriskais soprāns, kā arī šarmantais skatuves tēls tikami iekļāvās operas varoņu trijotnē. Epizodiskajā nēģera lomā cietuma skatā spilgti iezīmējās teātra debiņtanta — jaunā basa K. Miesnieka skaudrais, izmisuma pilnais dziedājums.

Kaut arī teātra plānos šodienas operai tik drīz vairs vieta netika ierādīta, mākslinieki entuziasti radīja virsplāna iestudējumu — īgauņu komponista V. Tormisa kameroperu «Gulbju

lidojums». Tas iezīmēja vienu no pievilcīgākajiem vaibstiem teātra mākslinieciskajā seņā aizvadītās desmitgades sākumā. Ar kopnoskaņū, ar atsevišķū tēlu muzikālo, bet galvenokārt — aktierisko veiksmi. Te ievērojami nopelni bija režisora A. Liniņa darbam ar solistiem — O. Krastiņu, L. Vanagu, A. Frīnbergu. Viņus uz skatuves ieraudzījām it kā jaunā gaismā, jaunā mākslinieciskā kvalitātē.

Režisora Arnolda Liniņa neilgajā darba periodā operteātrī 60. gadu beigās un 70. gadu sākumā nebija grūti pamanīt viņa aizvien dziļāku izpratni par žanra specifiku un līdz ar to — vienu otru jaunu mākslinieciskās fantāzijas niansi, kas savdabīgi izpaudās Dž. Pučīni operā «Manona Lesko», bet jo sevišķi R. Vāgnera operā «Klīstošais holandietis» — režisora visveiksmīgākajā un diemžēl pēdējā iestudējumā pirms aiziešanas galvenā režisora darbā uz Akadēmisko Dailes teātri. Tieši šeit vispilgtāk izjutām tēlu iekšējo dinamiku, personāža emocionāli psiholoģisko kustību, kas vairāk izpaudās izjutā, mizanscēnu iedarbīgumā nekā darbībā. Abās A. Liniņa iestudētajās operās galvenās varones atveidoja

G. Doniceti «Lucia di Lammermoor»
(1971). P. Grāvelis — Henrijs Astons,
R. Frinberga — Lučia

Z. Heine-Vāgnere, kuras gaita mākslā šajā desmitgadē ir nemitīgi virzījusies uz jaunu māksliniecisku kāpinājumu, augstas virsotnes sasniedzot Turandotas un lēdijas Makbetas tēlos. Hollandietis M. Andermaņa priekšnesumā izvērtās par vienu no dramatiskā tenora pārliecinošākajām veiksmēm.

Ar operām «Klīstošais hollandietis» un «Reinas zelts» teātris ir turpinājis mūsu opermākslai raksturīgo R. Vāgnera repertuāra tradīciju, tikai žēl, ka abi iestudējumi dzima samērā neilgam skatuves mūžam, ka teātris nespēj arvien no jauna rosināt klausītāju interesi. Tā, piemēram, 1976. gadā sakarā ar Vāgnera Baireitas teātra simtgades svinībām visā pasaulē augstu uzbangoja šī komponista daiļrades vilnis, kas turpinājās arī 1978./79. gada sezonā. Daudzi teātri iestudēja «Nibelungu gredzena» ciklu, kā arī komponista atsevišķās muzikālās drāmas. Mūsu Operas un baleta teātris, pievērsoties Nibelungu cikla pirmajai daļai «Reinas zelts», apsolīja atjaunot «Valkīru» un pakāpeniski iekļaut repertuārā arī pārējās cikla drāmas — «Zigfrīdu» un «Dievu mijkrēšļus». Taču solījumi palika nepildīti. Vispār runāšana par iecerēm, kas pēc tam netiek realizētas, aizvadītajā desmitgadē ir bijusi viena no teātra īpašībām, kuru nevar dēvēt par pievilcīgāko. Tā liecina par plānošanas netālrēdzību, kas visā darba procesā rada nenoteiktību. Un tā — Vāgnera operu ieceres palika nepiepildītas. Teātris gan mēģināja atjaunot «Tanheizeru», taču senais inscenējums bija jau tik tālu pagātnē, ka atjaunojums prasīja gandrīz pirmizrādes sagatavošanas darbu, un tā arī «Tanheizers» neguva vajadzīgo spožumu un ātri vien no skatuves nozuda.

Skopi desmitgades laikā pārstāvēta arī opereteātrim raksturīgā



krievu operu klasikas tradīcija. M. Musorgska «Hovanščina» un «Soročinas gadatirgus», P. Čaikovska «Jevgeņijs Ņeņgins» — tas arī viss, ko no krievu klasikas esam guvuši jauniestudējumos. Visi trīs tie ir režisora Kārļa Liepas interpretējumi. Sajā trijotnē labākais — «Hovanščina». Un tomēr speciālisti pamatoti izteica nožēlu par to, ka teātris izvēlējies N. Rimska-Korsakova, nevis P. Lamma vai D. Sostakoviča redakcijas, kurās uz padomju skatuveņ «Hovanščina» daudzkārt ir atdzimusi vēsturiski patiesās, kā arī laikmetīgās krāsās. Iestudējumā tomēr bija arī daudz kā pievilcīga, it īpaši vairāku solistu mākslinieciskajā sniegumā. Pašu augstāko virsotni sasniedza A. Daškova ar Dosifeja tēla traģisko, cilvēciski aizkustinošo atveidu. Dosifejs vispār ir viena no spožākajām operas solista veiksmēm šajā desmitgadē. Līdzās jāmin arī L. Andersones-Silāres sniegums Marfas lomā — dramatiski traģiskā, ar romantisma smeldzi caurvītā tēlā.

«Jevgeņijs Ņeņgins», kaut arī sapostā un tīrākā skatuves ietērpā, jaunu skatījumu uz operu šodienas izpratnē nesniedz. Jā, tāds inscenējums var būt — tradicionāli tverts, bez īpašām nolaidēm, taču ko tas dod teātra attīstībai? Tiesa, pavērs iespēja rampas gaismā iznākt vairākiem jaunajiem solistiem, visspilgtāk — S. Rajai Tatjanas lomā. Tās plastiskais, sievišķīgais interpretējums visam iestudējumam piešķir it kā jaunatklāsmes niānsi, taču šādu jaunatklāsmi uz skatuves gaidām visās dimensijās.

Ar zināmu pretenziju uz radošiem meklējumiem, ar gribu tos realizēt 70. gadu sākumā teātrī ienāca jauna režisore — Irēna Jasliņa. S. Rahaņina «Aļeko», O. Nikolai «Jautrās vindzoretēs», A. Puškova «Negaiss», V. A. Mocarta «Dons Žuans», K. V. Gluka «Orfejs», Dž. Geršvina «Porgijs un Besa», O. Taktakišvili «Mindija», P. Čaikovska «Jolanta» — lūk, režisores paveiktais darbs ļoti dažādu stilu, dažādu laikmetu un tautību autoru sacerējumos. Spilgtākais inscenējums bija Dž. Geršvina «Porgijs un Besa», kuru I. Jasliņa veidoja kopā ar dzīvesbiedru I. Pekeru. Dž. Geršvina melodiskā, krāsaini zaigojošā mūzika, ko interpretēja īgauņu dirigents E. Klāss, augsti emocionālais tonuss skatuves tēlos, kuros iezīmējās mūsu solistu — R. Zelmanes, K. Miesnieka, G. Antipova, A. Frinberga u. c. potences, — tas viss iestudējumam piešķir lielu pievilcību, un žēl, ka šis 20. gadsimta «Karmenas» mūžs uz mūsu skatuves izrādījās tik īss. I. Jasliņas dažbrīd stihiskais temperaments, viņas darboties griba grūti iekļāvās teātra lēnajā darba ritmā. Viņa tiecās pēc virsplāna pasākumiem («Orfejs», koncertizrāde «Ne tikai mīlestība»), bet teātrī tādi ne vienmēr ir iespējami, un 70. gadu vidū režisore pieņēma darba piedāvājumu ārpus republikas.

Viņas vietu ieņēma debitants režijā Guntis Gailītis, kura pirmais veiksmīgais inscenējuma mēģinājums 1976. gadā bija G. Doniceti viencēliens «Zvaniņš». Nākamajā gadā tam sekoja divi mūsu gadsimta viencēlieni — B. Bartoka «Hercoga Zilbārža pils» un I. Stravinska «Kēniņš Edips», bet 1978. gadā — D. Čimarozas komiskā opera «Slepenās laulības».

Tādējādi redzam, ka apskatāmajā periodā teātrī savas dotības pārbaudījuši divi jauni režisori. Pieaicināti arī viesi — A. Leimanis J. Strausa operetes «Nakts Venēcijā» inscenējumam un M. Kublinskis diviem jauniem oriģināldarbiem, par ko runa būs vēlāk.

Sākumā kopā ar I. Jasliņu, vēlāk ar G. Gailīti, kā arī ar pieredzējušajiem režisoriem K. Liepu un J. Zariņu 70. gadu sākumā teātrī ienāca jaunais diriģents Aleksandrs Viļumanis, lai pēc pāris gadu ilgas papildināšanās Ļeņingradas Kirova teātrī atgrieztos Rīgā un 1975. gadā kļūtu par mūsu opereteātra galveno diriģentu.

Triju diriģentu personības ir krasi atšķirīgas. Rihards Glāzups — teātra galvenais diriģents pēc E. Tona ir muzikāli izcili talantīgs, radīts mākslas lidojumam, kam maz kopīga ar teātra ikdienišķām, nereti tīri saimnieciskām rūpēm. Viņa kredo ir lielā klasika, īpaši Dž. Pučīni, kā arī Dž. Verdi u. c. pasaules mēroga mākslinieku daiļrade. Tajā pašā laikā diriģents spēj ātri orientēties ikvienā partitūrā, arī laikmetīga rakstura. Lielisks piemērs tam bija izrādē, kurā R. Glāzupam pēkšņi vajadzēja «ielēkt» saslīmušā kolēģa J. Lindberga vietā, — Ā. Skultes opera «Princese Gundega». Iepriekš nesagatavotais priekšnesums tomēr elpoja dziļu, dzīvu mūzikas elpu. Un atcerēsimies arī diriģenta atjautīgumu M. Zariņa baletoperā «Svētā Maurīcija brīnumdarbi».

Jāzeps Lindberga personībā vairāk lietišķības, viņš strādā daudz, veic visu, bet kāds ir aicinājums? Pēc D. Čimarozas operas «Slepenās laulības» pirmizrādes kļuva skaidrs, ka tā ir senā klasika, kurā nepieciešama precizitāte, priekšnesuma akurātība. Diriģentu interesē arī šodienīgi darbi, mazāk — romantiska mūzika.

Aleksandrs Viļumanis šiem diriģentiem pievienojās ar gribu veikt to, kas bija palicis novārtā, proti, aktivizēt oriģinālrepertuāra atdzīvošanos. 70. gadu sākumā uz skatuves parādījās Ā. Skultes «Princese Gundega». Pēc triju gadu pārtraukuma rampas gaismu beidzot ieraudzīja teātrī vairāk nekā desmit gadu nogulējuši M. Zariņa baletopera «Svētā Maurīcija brīnumdarbi». 1976. un 1977. gadā saņēmām trīs oriģināldarbus: P. Dambja operu «Spārni», Ā. Zilinska «Pūt, vējiņi!» un Im. Kalniņa «Spēlēju, dancoju».

Spilgts mūzikas drāmas paraugs ir Ā. Skultes opera «Princese Gundega», kurā uz A. Brigaderes pasaku lugas pamata



Dž. Pučini «Turandota» (1973).
E. Zvirgzdiņa — Turandota

autors simfonizētā, bagātā mūzikas valodā attēlo cilvēka dvēseles pārtapšanas procesu. Mūzikā it kā tieši balstoties uz Jāņa Mediņa mūzikas drāmas principiem, satura ziņā tā caur pasakas simbolu paver jaunu — psiholoģiskas drāmas lappusi.

Jaunu vārdu latviešu opermākslas vēsturē ar baletoperu «Svētā Maurīcija brīnumdarbi» pateicis arī M. Zariņš. Izvēlējies neparastu žanrisku ievērsienu, kad operā tiek ietverti satura ziņā būtiski baleta elementi, izvēlējies grotesku kā vienu no galvenajiem satura

atklāsmes veidiem, komponists pats radīja libretu, un šis librets kļuva par vienu no radošajiem stimuliem viņa tālākajai darbībai literatūrā. Tieši ar grotesku M. Zariņš latviešu padomju literatūrā ir iedibinājis jaunu strāvojumu. Baletoperas inscenējuma problēmas labi atrisināja baletmeistars Aleksandrs Lembergs. Rezultātā gan solistu vokālistu, gan arī baleta mākslinieku priekšnesumā parādījās jaunas, vērtīgas nianšes.

«Spārni» un «Spēlēju, dancoju» — A. Viļumaņa un viesrežisora M. Kublinska veikums sadarbībā ar scenogrāfijas vecmeistaru Artūru Lapiņu.

Ar kora dziedājumu laikmetīgo skanējumu, ar senatnes tēmas savdabīgi dramatisko risinājumu, kā arī ar inscenējuma monumentālo skaudrumu P. Dambja opera «Spārni» sākotnēji šķita perspektīvs repertuāra atradums. Taču operas muzikālajā uzbūvē rodas vairākas nepilnības, kas šī darba liktenī uz skatuves izrādījās izšķirošas. Proti — solistu dziedājumu nepietiekams melodisks izvērsums un nepilnības visas mūzikas dramaturģijā, it sevišķi — gaismas kontrastu trūkums kopējā risinājumā.

Dž. Verdi «Makbets» (1975). E. Zvirgdiņa — Lēdija Makbeta, M. Andermanis — Makbets

Ar nepretenciozu lirisku maigumu rampas gaismā iznāca A. Zilinska opera «Pūt, vējiņi!», solot repertuārā jaunu dziesmas tipa operu, kas būtu tuva A. Zilinska operai «Zelta zirgs» un tātad — plašām klausītāju masām viegli pieejams darbs. Jaunā partitūra smagi cietusi no neveiklās instrumentācijas, kuru veidojis A. Pogrebovs un kura lielā mērā darbam laupījusi autora iecerēto poētisko pievilcību.

Im. Kalniņa opera «Spēleju, dancoju» kļuva par desmitgades izcilāko notikumu un reizē par nozīmīgu mezgla punktu visā latviešu operas attīstības gaitā. Līdz ar šo operu latviešu mūzikas drāma ir iegājusi jaunā attīstības lokā. I. Ziedoņa librets paver neapjaustus apvārsņus Raiņa izpratnē, uzšķiļot jaunu gaismu tautas un mākslinieka savstarpējās attiecībās. Im. Kalniņš savukārt savā mūzikā spēj apvienot vienkāršību, melodisku pievilcību, tautiskuma izjūtu ar šodienas elpu, kurā jūtama arī attāla roka mūzikas dvesma, gadsimta ritmu hegemonija. Operas mūzikai ir tik liels māksliniecisks valdzinājums, ka tā spēj izpirkt režijas viduvējību.

Ko aizvadītajā desmitgadē uzlūkot par Operas un baleta teātra pašu augstāko veikumu? Neapšaubāmi — visu to ieguldījumu teātra dzīvē, kas saistīta ar režijas vecmeistara Jāņa Zariņa darbību. Mūsu opermākslas sestais gadu desmits ir viņa darba mūža kulminācija un reizē arī izskane. Atcerēsimies, ka, sagaidot teātra pusgadsimta jubileju, režisors 1968. gada beigās bija sagatavojis A. Kalniņa operas «Baņuta» iestudējumu, ar kuru viņš atskatījās uz sava mūža 75 gadiem. Arī nākamajos gados režisora jubilejas notikušas ciešā saistībā ar ievērojamiem veikumiem teātrī, pie kam — panākumiem pieaugot nemitīgā mākslinieciskā kāpinājumā.





P. Dambja «Spārni» («Ikars», 1976). K. Zariņš — Mārtiņš

J. Zariņa pirmais iestudējums pēdējā desmitgadē — G. Doniceti opera «Lucia di Lammermoor», ko viņš veidoja sadarbībā ar diriģentu R. Glāzupu un scenogrāfu A. Lapiņu. Inscenējums, kas iece- res vērienīguma ziņā turpināja «Trubadūrā» aizsākto principu — sa- liedēt kolektīvu vienā lielā, saskanīgā ansablī, kur katram ierādīta sava noteikta vieta, katram savs uzdevums, kas pakļauts izrādes virsuzdevumam. Statisti, koristi, solisti — ikvienam no viņiem vajadzēja atbildēt uz režisora izvirzīto «kāpēc?». J. Zariņš jau uz pirmajiem mēģinājumiem, kā vienmēr, ieradās absolūti sagatavo- jies, ar gandrīz zinātniski izstrādātu ikvienas personas, ikvienas darbības un mizanscēnas psiholoģisku pamatojumu, kuru uz ska- tuves vajadzēja mākslinieciski piepildīt, attaisnot. Kā celt tēlo- tāju aktiermeistarību, kas operas kolektīvā ir tik nevienādā līmenī? Taču arī šo pretrunu starp augstajām režisora prasībām un perso- nāla nepilnīgo gatavotību meistara roka prata izlidzināt, lietojot visdažādākās metodes: citam sniedzot tikai ierosinošus psiholo- ģiskus impulsus, citam gluži vienkārši parādot priekšā. Operā «Lucia di Lammermoor» mēs saņēmām mākslas pārsteigumu, un tas bija R. Frinbergas atveidotais Lučias tēls, kurā māksliniece savu dramatiskajās lomās daudz dzirdēto balss materiālu bija pra- tusi pakļaut vieglam, elastīgam koloratūrdziedājumam, apvienojot to ar pārliecinošu, traģisma piesātinātu aktrises darbību, kas sevišķi sarežģīta ir Lučias ārprāta un nāves skatā. Arī K. Zariņa Edgars bija guvis krietnu slīpējumu.



*Im. Kalniņa «Spēlēju „dancoju» (1977). L. Greidāne — Lelde,
K. Zariņš — Tots, K. Miesnieks — Aklais*

Ar Dž. Pučīni operas «Turandota» iestudējumu 1973. gada nogalē režisors J. Zariņš atzīmēja mūža 80. gadskārtu, un teātris varēja triumfēt — «Turandotas» mīklas bija spīdoši atminētas kopdarbā ar tādu zvērinātu pučīnistu, kāds ir R. Glāzups, un scenogrāfu E. Vārdauni, kura reālismā allaž ir atstāta vieta arī zināmai nosacītībai. Mākslinieks izvairās novilkt galīgo robežu starp esošo un iespējamo — to, ko uz skatuves vēl var uzbūvēt skatītāju fantāzija. Tieši šī mākslinieciskā ietilpība bija tik nepieciešama J. Zariņa vērienam.

Režisors augstu vērtēja Z. Heines-Vāgneres artistisko personību. Kopā ar K. Zariņu soliste realizēja izrādes pamatideju — cilvēka pārtapšanu pašai dziedīgās mīlas vārdā. Režisora fantāziju valdzināja arī delartiski atrisināmais personāžs — Pings, Pangs un Pongs —, kurš pretstatā Turandotas karaliskajai atturībai ienāca izrādē ar zemes cilvēku sīkajām rūpēm un tik pievilcīgo nacionālo iezīmīgumu. Tādējādi izrāde ieguva līdzsvaru starp galēji vispārināto un sadzīviski konkrēto.

1975. gadā pirmizrādi piedzīvoja Dž. Verdi «Makbets» — oper-skatuves šedevrs, kam bija lemts tapt rekordlaikā — vienpadsmit skatuves mēģinājumos. Tā ir psiholoģiska galveno varoņu drāma,



D. Ķīmarozas «Slepenās laulības» (1978). R. Zelmane — Lizete, K. Miesnieks — grāfs Robinsons, A. Blaumanis — Džeronimo

kas savīta ar fantastiku. Galveno varoņu nolemtību noziegumam, kā arī to, kā viens noziegums velk līdzī nākamos, J. Zariņš bija nolēmis pasvītroti parādīt skatuves priekšplānā. Tas ievērojami sarežģīja galveno lomu atveidotāju — Makbetu pāra skatuviskos uzdevumus, un J. Zariņš daudzkārt uzsvēra, ka bez tādiem erudītiem māksliniekiem, kādi ir Z. Heine-Vāgnere un P. Grāvelis, bez viņu pašai dziedzības un darba gribas izrāde nebūtu izdevusies. Liels palīgs režisoram bija kustību konsultante Ērika Ferda. Kopā ar viņu un scenogrāfu E. Vārdauni tika pārvarētas fantastisko raganu skatu interpretācijas grūtības, kas sākumā šķita neuzveicamas teātra nepilnīgās skatuves tehnikas dēļ.

Par «Turandotas» un «Makbeta» iestudējumiem režisoram 1976. gadā piešķīra Latvijas PSR Valsts prēmiju. Formāli — par divām izrādēm, bet patiesībā — par visu viņa milzīgo mūža darbu.

Un beidzot — Dž. Verdi «Masku balle». Režisors daudz runāja par šo darbu kā par savu pēdējo. Mēs viņam negribējām ticēt. Negribējām, kaut arī redzējām, cik strauji viņa spēki iet mazumā un cik izšķērdīgi viņš tos atdod savai iecerei, par kuru bija iededzies ar visu savu jauneklīgo fantāziju un mākslinieka sirdi, ar visu savu zinātniski analītisko prātu un suverēno gribu. Arī šoreiz darbā radās liktenīgi šķēršļi, kas sarūgtināja: skatuves mēģinājumiem bija jā sākas, bet visi solisti vēl nezināja vokālās par-

Dž. Verdi «Masku balle» (1978).
S. Raja — Amēlija, K. Zariņš — Gus-
tavs III

tijas. Režisors nolēma gaidīt... Kad beidzot mēģinājumi sākās, vairākus solistus no darba at-rāva koncertizbraukumi. Pilnvēr-tīga laika atlika pavisam maz, kaut gan šoreiz tas bija nepie-ciešams vairāk nekā citkārt, jo solistu sastāvā bija daudz jaunu, skatuviski nepieredzējušu mākslinieku. Mēģinājumi ritēja pa-augstinātā spraigumā, nereti solistu asarām slacīti, jo J. Zariņš nevienu «vājās vietas» ne-saudzēja, bet — tieši otrādi — lika tām «iesāpēties» Tiem, kas vēlējās tikt līdz pirmizrādei, at-lika vai nu pakļauties grūtajam

darbam, vai laikus atvadīties. Pirmizrādē S. Raju Amēlijas, E. Brahmani pāža Oskara, K. Zariņa Gustava III un V. Okuņu Renato lomās ieraudzījām negaidīti jaunā mākslinieciskā kvalitātē. Ne tikai atsevišķus tēlus, bet arī visu izrādi saņēmām kā pārsteidzoši vienotu, harmonisku veidojumu, kurā savu daļu ieguldījis gan režisors, gan diriģents (R. Glāzups), gan scenogrāfs (E. Vārdaunis). Protams, arī kormeistars, koncertmeistari un ikviens izrādes dalībnieks.

«Masku balle» — Jaņa Zariņa mūža darba fināls un vienlaikus augsta latviešu operrežijas virsotne. «Masku balle» — teātra oper-trupas pēdējais iestudējums sestajā gadu desmitā un solis uz sep-tīto. Sāpju un prieka pilns. Ar režijas vecmeistara zaudējumu saasi-nās jau tā aktuālais jautājums par operas iestudējumu nākotni. Tieši viņa aprūpē nostabilizējās ticība solistu jaunajai paaudzei, kas aiz-vadītās desmitgades laikā strauji ienākusi teātrī un nomainījusi mākslinieciski spožo, klausītāju iemiļoto pēckara solistu paaudzi — Z. Heini-Vāgneri, R. Frīnbergu, A. Frīnbergu, A. Daškovu, A. Klinku u. c. Jaunie atnāca bez pieredzes un skatuviskas erudīcijas. Katram no viņiem, protams, bija arī atšķirīgs dotību komplekss, kas vie-nīgi rūpīgā darbā slīpējams kā mākslinieciska vērtība. Jaunie atklā-



jās samērā lēni, katram no viņiem pēc ienākšanas teātrī bijis savs dikstāves laiks, kurā skeptiskākos klausītājos un teātra mīļotājos, kā arī pašos teātra ļaudis iezagās neticība opertrupas nākotnei. «Masku balle» pierādīja, ka bažām nav pamata, ka teātris var lepoties ar perspektīviem talantiem, bet to atraisīšanai ir nepieciešama pieredzējuša meistara roka, autoritāte, stingriba un nepiekāpība prasībās. Kur to rast, ja vairs nav Zariņtēva?

Redzīgāks un dzirdīgāks operas entuziasts pēdējo gadu ritējumā jau bija pamanījis atsevišķu jauno solistu spējas, viņu iespējamo perspektīvu. Cits pēc cita viņi pārņēma atbildīgas vokālās partijas un sagādāja klausītājiem gandarījumu, piemēram, Solveiga Raja Leonoras lomā operā «Trubadūrs» un Violetas lomā «Traviatā», Ivonna Jakobsone operas «M-me Butterfly» titullomā, Angelina Voļaka «Karmenā», Dagmāra Rijkure «Piķa dāmā», Anna Šņukute «Trubadūrā». Arī «Spēlēju, dancoju» iestudējumā sevi apliecināja virkne jauno solistu, sevišķi spilgti — Lilija Ģreidāne Leldes lomā, tāpat «Jevgeņija Oņegina» jauniestudējumā, D. Ćimarozas operā «Slepenās laulības», atsevišķos koncertos. Nemitīgi tomēr ir bijis jādomā arī par to, kādēļ mūsu jaunajiem māksliniekiem gadu ritējumā nepaveras ceļi meistarības papildināšanai. Kādēļ viņu izaugsmē ir pakļauta diezgan pasīvai teātra attieksmei pret talanta vērtībām un samērā izteiktai vieldzībai par ikvienas atsevišķas individualitātes perspektīvu? Gandrīz neviens no jaunajiem solistiem neredz savu nākotni tālāk par teātra sienām, kurās dzīvojot pat grūti paredzēt notikumus pussezona uz priekšu. Loma, koncerts, viesizrāde kā mirāža tuksnesī — te pavid, te atkal pazūd.

Tas viss liecina par trūkumiem teātra radošā darba plānošanā, iekšējā disciplīnā, organizācijā. Pārkāpjot desmitgades sliekšni un priecājoties par ieguvumiem, tie nebūt nepazūd, tieši otrādi — saasina problēmas, kas risināmas šodien, rīt. Tepat līdzās vēl ir operas žanram nepieciešamais propagandas un reklāmas jautājums, klausītāju sistemātiskas audzināšanas jautājums. Mūsu kaimiņu republikās ir operteātri ar labu klausītāju organizācijas un audzināšanas pieredzi, ar labu darba propagandas un reklāmas pieredzi (piemēram, Minskā); no tiem būtu iespējams smelties ierosmes.

Tātad — desmitgades ieguvumi rodami gan paaudžu maiņas rezultātā, gan mūsu komponistu oriģināldarbu uzvedumos, gan režijas vecmeistara Jāņa Zariņa paraugiestudējumos, ar kuriem mēs mērījam latviešu opermākslas virsotņu augstumu. Taču teātra gaitā redzam arī plaisas un grambas, kas ar rūpīgu roku pielīdzināmas, jo opermākslas gods ir un paliek katras tautas kultūras un reprezentācijas gods.

JĀŅA ZARIŅA PIEMIŅAI

«... KĻŪS PAR TEVU ZEMI»

[...] Jānis Zariņš aizgāja no dzīves ar tikko padarīta darba sajūtu, un šī sajūta bija vienīgā, kuru meistars savā mūžā sauca par laimi. [...] Verdi «Masku balles» pirmizrāde bija veltīta režisora astoņdesmit piecu gadu mūža atcerei. Darbs bija grūts, kur dusmu zēveles mijās ar gandarījuma brižiem, kad, Zariņa vārdiem runājot, «solists sāka justies kā dziedoš aktieris, korists kā ansambla cilvēks un augstmanis pa galma zāli vairs nestaigāja kā pa kāpostu lauku». «Masku balle» izplauka kā zieds visās jaunrades krāsās.

Arī iepriekšējās divas lielās operizrādes — «Turandotu» un «Makbetu» — Jānis Zariņš gatavoja kā savas beidzamās, un varbūt arī tādēļ tajās jautās tāds neikdienišķs talanta spraugums, tāds pēdējā akorda spēks. Un tomēr sīkstā zemnieka daba, filozofiski optimistiskā attieksme pret Nenovēršamo (un saulainās dzīvesbiedres Mildas smalkjūtīgās, it kā nemanāmās rūpes) atkal un atkal atgriezta meistarū pie režisora galdiņa. «No šejienes jau nu tikai uz kapiem,» viņš esot saskaities sacījis «Masku balles» mēģinājumā. Bet neba nu pirmo reizi kas līdzīgs bija dzirdēts. Neviens tikai neiedomājās, ka pēdējo... Un, kā jau tas teātrī mēdz būt, 29. decembra vakarā visi asumi bija pārvērtušies lielā radošas uzvaras priekā, un meistarū pēc izrādes godināja. Kājās stāvot. Ilgi.

[...] Citi vēlēja jaunus panākumus, citi simtgadu jubileju... Jānis Zariņš uz to miļi atsmaidīja un sacīja: «Tie visi ir tādi skaisti vēlējumi, bet man pašam tālākā perspektīva ir ļoti skaidra.» Un nezīn kādēļ no šī teiciena visiem apkārt kļuva ārkārtīgi gaiši un arī droši, jo, redz, sēž zelta krēslā puķu klēpjos sirms, gudrs vīrs, kurš zina dzīves negrozāmos likumus un zina, ka briesmīga ir tikai garīga nāve, radītne spēja, bet tai uz viņa «Masku balles» izrādi biļetes nav. Tālāk sekoja asprātīgs jubilāra dialogs ar Pēteri Pētersonu, kuram piedāvāja dziedoņa vietu operā, ar brāļadēlu Margēri zālē, kuram ieteica Zariņu ciltskoku par varēm libiešos nemeklēt,

bet ar tiem pašiem latviešiem apmierināties, jo «no savām saknēm jau neviens nevar aizbēgt». Jānis Zariņš savu jubilejas vakaru «norežisēja» tā, lai skatītāji un opernieki aizietu ar visliksmākajām domām un atmiņām.

[. . .] Gribējās atgādināt šo pēdējo svētku vakara možo noskaņu, režisora smaidu un gudro teicienu par perspektīvām. Ar cieņu, mīlestību un dziļas pateicības jūtām izturēsim skumjo atvadu brīdi, jo īstenībā taču tā būs tikai «masku balle» ar operrežijas karaļa nāves ainu. Jānis Zariņš taču paliek. Tūkstošiem siržu ir piesētas ar viņa darbiem, domām, ierosmēm. Visos teātros strādā viņa audzēkņi.

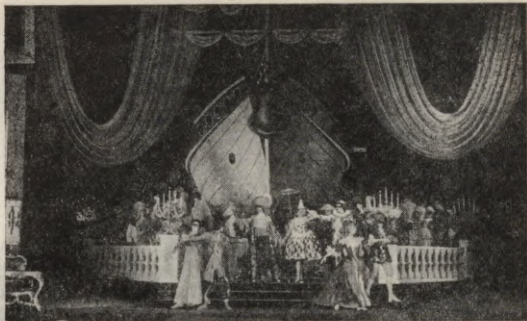
«Paliks dzīvs, paliks piemiņā . . . » Tā mēs vienmēr sakām tādās reizēs, bet šie vārdi arī ir tie patiesākie. Taču tikpat patiesi ir vārdi, ka Jāņa Zariņa padoma mums pietrūks. Pie režisora varēja atrast visu — gan šodienas darba izpratni, gan pagātnes objektīvas uzziņas, pie viņa varēja atrast mieru, pie viņa varēja atgūt ticību savam darbam. Arnolds Liniņš — viens no Jāņa Zariņa mīļākajiem mākslas dēliem sacīja: «Kad likās viss samežģījies, ne gala, ne malas, es zināju — ir viens, kurš man pateiks, kurš palīdzēs, — Zariņš.» Taču arī šajā sāpīgā iztrūkuma izjūtā meistars būs dzīvs.

Mēs tikai pazvanījām, sarunājām tikšanos, un likās, tā būs vienmēr. Kā Zariņš no operas vai teātra studijas mājā, tā tūlīt vajadzībnieks klāt: teātra vēsturnieks ar bloknotu, jauns režisors ar lugas ekspozīciju, trešs ar grūtu sirdi, spēj tikai Mildaņa kafiju vārit, jo režisors bija viesmīlīgs kā garīgi, tā sadzīviski.

Un tā mēs gājām. Un cerējām, ka «skaidrā perspektīva» ir tālā nākotnē, jo mēdz teikt, uzbrūkot tikai tas, ko negaida un nepiemin. Cerējām, ka vēl Operā uzvedīs «Otello». Lidija Freimane stāsta: «Zariņš liedzas, nē, mīlā, nē, «Otello» gan vairs netaisišot, bet es jau jūtu, ka «Otello» viņā dzīvo iekšā . . . » Meistars pieņēma arī piedāvājumu Drāmas teātrī iestudēt «Zaļo zemi»: «Ja spēki atļaus . . . » Neatļāva. Zeme paņēma viņu pašu. Lai zaļotu. Mūžam.

Lilija Dzene

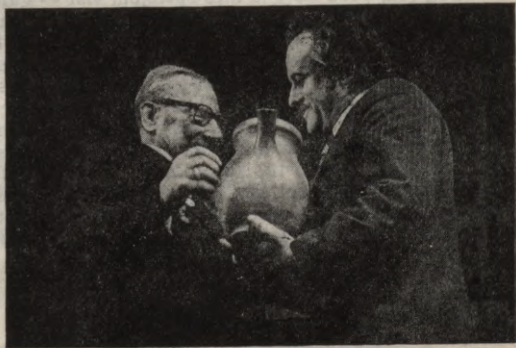
Dž. Verdī «Masku balle» (1978). Skats no izrādes



Jānis Zariņš 85 gadu jubilejā kopā ar I. Strodi, A. Viļumani, A. Lapiņu, A. Lembergu un K. Liepu



Jāni Zariņu sveic Arnolds Liniņš



MĒS VIŅU MĪLĒJĀM

VERU BAĻUNU ATCEROTIES

Mēs viņu mīlējām. Tas bija laimīgs laiks gan mums, gan Verai Baļunai — mūsu aktieru kursa audzinātājam. Toreiz viņai viss veicās. Drāmas teātrī cita pēc citas parādījās viņas labākās izrādes, tajās piedalījās vieni un tie paši režisores mīļākie audzēkņi, kuru veiksmes savukārt bija cieši saistītas ar Veras Baļunas pedagoģes un režisores talantu.

Pēc tam...

Bet es gribu atcerēties tikai to — laimīgo laiku. Kad mēs vēl bijām viņas «mazie». Tas ir vārds, ar kuru viņa uzrunāja gan savus audzēkņus, gan aktierus — līdz pat Jānim Osim vai Žanim Katlapam. So vārdu viņa izrunāja ar lielu baudu: «Māazais...» Viņa zināja, ka tas skan graciozi familiāri komiski. Viņa daudz ko apzinājās, viņa bija pietiekami talantīga un sievišķīga, lai skaisti, eleganti pakoķetētu ar savas savdabīgās personības pievilcību un ar savu vienreizējo, viņai vienīgajai piemītošo latviešu valodas izrunu. Pēc kādas sevišķi asprātīgas tirādes ļoti komiski sagrozītā latviešu valodā viņa viltīgi paskatījās klātesošajos: «Māazie, es koķetēju.»

Jo spilgtāka personība, jo vienkāršāk to atdarināt. Dailes teātra aktieru nostāstos allaž darbojas Eduards Smilģis — mēs visi protam viņu nospēlēt. Tas pats ir ar Amtmani-Briedīti Drāmas teātrī. Bet, lūk, Veru Baļunu mēs spēlējām visi — gan Dailē, gan Drāmā, gan Liepājā un Valmierā, jo nav Latvijā teātra, kur nestrādātu viņas audzēkņi, un viņu atdarināt ir īpaši viegli. Protams, lai cilvēku attēlotu, nepietiek tikai ar viņa runas veida un stājas atdarināšanu. Jāiejūtas viņa domāšanā, iekšējā būtībā — tas ir aktieru mākslas pamatu pamats. Tad, lūk, kaut gan mēs visi ar lielāku vai mazāku līdzību oriģinālam atdarinājām Veru Mihailovnu, es domāju, diez vai mēs nokļuvām līdz viņas būtībai. Es personiski neuzdrošinos apgalvot, ka pazīstu, izprotu savu audzinātāju. Daudz dziļāk viņu, bez šaubām, izprot tie, kuri arī turpmākajā darbā teātrī bija kopā ar viņu. Tāpēc es drusku baidos par viņu rakstīt, baidos sameloties.

Lasu savu kolēģu izteicienus: stingra, prasīga, miloša, asprā-

Režisore Vera Baļuna
(1904.18.09—1978.17.04)

tīga — un vēl, un vēl. Bet man allaž šķiet, ka šie vārdi neko tā īsti neizsaka, ka patiesais cilvēks paliek tiem kaut kur blakus.

Stingra, prasīga — jā. Viņa prasīja no mums to, ko — viņa zināja — prasīs darbs teātrī. Stingra? Darbs mākslā ir daudz nežēlīgāks, nekā jebkurš iesācējs vai cilvēks, kas nestrādā teātrī, pat sapņos var iedomāties. Viņa pret mums bija nežēlīga (o, līdz īstai nežēlibai viņai vēl bija ļoti tālu!). Viņa mums diendienā atgādināja: «Māksla ir nežēlīga, māazie.»

Viņa mūs mīlēja? Jā. Kā katrs pedagogs, viņa mīlēja audzēkņos savu veiksmi. Veiksmi uzminēt, attīstīt, izveidot talantu. Režisorei pārmeta, ka viņai esot mīluļi. Kad no otrā kursa atskaitīja, mūsu prāt, talantīgus audzēkņus, mēs sadumpojāmies. Mēs brēcām: «Tas nav taisnīgi! Viņai ir mīluļu sistēma! Viņa rikojas pēc personiskām simpātijām!» Mēs sagādājām viņai pamatīgas nepatīksmas. Viņa atbildēja: «Jā, mazie, man ir mīluļi. Tie, kas ir talantīgi un prot strādāt, — tie ir mani mīluļi.» — Mēs: «Bet tie, kurus jūs atskaitījāt, arī tie ir talantīgi...» Nezinu, kāds būtu izveidojies to manu kursa biedru liktenis, kurus toreiz atskaitīja. Bet tie četrpadsmit, kuri nogāja līdz galam, līdz diplomam, ir visu acu priekšā un... Viņai, protams, bija taisnība. (Jāpiebilst, ka vairāki no tiem, kurus toreiz atskaitīja, tagad strādā TV par režisoriem un citās mākslas iestādēs, pie tam ļoti veiksmīgi.)

Tātad — viņa mūs mīlēja kā sava talanta apliecinātājus. Manu prāt, tā īsti, ar visu cilvēka un mākslinieces spēku viņa mīlēja vienīgi Veltu Līni. (Viņai katrā kursā bija kāda meitene, no kuras viņa cerēja iztaisīt «jaunu Veltu». Katrā kursā!)

Vera Mihailovna bija ļoti asprātīga. Tas bija spožs, māksliniecisks asprātīgums. Mēs, būdami vēl tikai pelēki vai puspelēcīgi «mazie», gluži saplakām šī spožā artistiskuma priekšā. Kaut gan



mēs katrs jutām sevī kaut ko no talanta (kā gan citādi!), sastopoties ar Veras Baļunas neaprauktām improvizatores spējam, ne pa jokam nobijāmies, jo guvām apjautu par teātra mākslas neizmērojamību — vienā pašā Veras Baļunas personā. Es domāju, ka tas bija pirmais audzinošais apstāklis. Viņa daudz spēlēja priekšā. Katru reizi citādi. Mēs stāvējām malā un brīnījāmies. Atklāti sakot, nevienu no piedāvātajiem variantiem mēs nevarējām pat aptuveni atkārtot. Tas viss bija daudz lielāks, tas viss bija virs mūsu spēkiem. Tagad es nevaru izsvērt, cik un kā tas mums palīdzēja augt par aktieriem. Reizēm šķita, ka tas, kā tēlu parāda, nospēlēja Vera Baļuna, mums nav izdarāms. Un nebūs izdarāms. Un nav nemaz ko cēsties. Tagad atskatoties, es redzu, ka tā rezultātā mūsos — apsveicamā kārtā — noplaka iesācēju pašapziņa un radās vēlētās kaut aptuveni pietuvoties tiem plašumiem, dziļumiem un daudzveidībai, ko viņa pavēra. Bet nu caur sāpīgi grūtu darbu.

Zinu, ka teātrī, kur divu mēnešu ilgā mēģinājumu laikā katrs aktieris atsevišķi un visi kopā meklē savās lomās un lugā galveno, sistemātiski veidojot tēlus no mēģinājuma uz mēģinājumu, atsakoties no nesvarīgā, šāda improvizācija var novest izmisumā. Laiks iet, bet aktieri, precīzāk — režisore, improvizē. Tāpēc dažreiz, it sevišķi darba beigū posmā, aktieri sadumpojās. Toties tajās reizēs, kad Veras Baļunas nebeidzamās variācijas atrada tikpat nebeidzami pakļāvīgu, talantīgu izpildītāju, radās mākslas brīnumi. Un atkal — kā lai šeit nepiemin Veltu Līni — Veras Baļunas vismīļāko audzēkni un aktrisi?

Bet mums, studentiem, šis Veras Baļunas darba stils bija bezgala veselīgs. Daudzi zina, ir dzirdējuši, ka viņa to sauca par «mīcīšanu». Kāda tur «mīcīšana»? Viņa spēlēja, mēs brīnījāmies. Mēs mēģinām spēlēt, viņa pārtrauc un atkal sāk spēlēt pati. Soreiz pavisam citādi. Mēs atkal brīnījāmies. Mēs vēlreiz mēģinām spēlēt, bet viņa pārtrauc un sāk stāstīt garus (šausmīgi interesantus!) stāstus par krievu režisoriem un aktieriem. Nospēlēja priekšā Vah-tangovu, Kačalovu. Kur te «mīcīšana»? Tagad, pēc gadiem, to visu izsverot, jāatzīst, ka viņa «izmīcīja» mūsu dvēseles. Viņa pati bija caur un cauri māksliniece, viņas salīdzinājumi, novērojumi, pat starpsaucieni bija talantīgi. Viņa it kā paplašināja mūs no iekšpusēs. Vai vispār bija tāda Veras Baļunas skola? Sistēma? Bija — Mākslinieciskums.

Ko mums iemācīja teātra augstskola? Runāt. Paldies par to Olgai Bormanei (vēlāk teātrī nācās šo to pārmācīties vai piemācīties klāt). Kustēties. Par to mūža paldies Ērikai Ferdai. Vēl teātra,

tēlotājas mākslas, literatūras vēsture, politekonomija, estētika, partijas vēsture. Bet ko tad mums iemācīja Vera Baļuna, mūsu kursa audzinātāja? Mani kursa biedri un citi viņas audzēkņi varbūt atbildēs citādi. Bet, manuprāt, tas bija tieši šis Mākslinieciskums.

Uzrakstīju šo vārdu un sāku domāt, ko tas īsti nozīmē. Un pati sev atbildu. Visu ko: nemieru, intuīciju, apsēstību, temperamentu, neparastību — un tā bez gala. Viņa iemācīja bezgalību. Un tā no otrā kursa beigām, kad bijām beiguši karadarbību pret savu audzinātāju, mēs viņu pa īstam iemīlējām. Man šķiet, ka neviens kurss ne pirms, ne pēc tam viņu tā nemīlēja kā mēs. Tā bija kaut kāda savvērnieciska, noslēpumaina, mutuļojoša mīlestība ar savu šifru un pusvārdiem... Mums veicās. Arī viņai. No pelēka, visneapdāvinātākā kursa (pedagogu padomē teikti vārdi, kas noslēpumainā ceļā nonāca mūsu ausīs) mēs izkūpojamies par vienu no sološākajiem. Tagad lai vēsture noskaidro, cik tur bija mūsu talanta, cik — mūsu audzinātājas. Audzinātājas rokās bija šādi 14 «sološie»: Dina Kuple, Antra Liedskalniņa, Vija Bunka, Mudīte Šneidere un puīši — Gunārs Cilinskis, Jūlijs Bebrišs, Oļģerts Šalkonis, Roberts Ligers, Artūrs Bērziņš, Jānis Zenne, Ramons Kepe, Mārtiņš Antenišķis, Jānis Dzenītis, Zigurds Akmentiņš. Kad trešajā kursā mums sāka parādīties (pareizāk sakot, beidzot iznāca virspusē) atzīstamas apdāvinātības pazīmes, Vera Baļuna iedegās lielā cerībā aplaimot Latvijas teātrus ar visnotaļ vērtīgiem aktieriem. Šī ipašība piemīt visiem pedagogiem: tiklīdz kurlā, sevī satīstītā audzēkņi parādās varēšanas pazīmes, pedagogs sevi apsveic ar jaunu Hamletu, Annu Kareņinu, Pēru Gintu. Veras Baļunas kursi palaikam ir bijuši pilni ar hamletiem un citiem pasaules brīnumiem. Tā arī bija sava spēka mīlēšana sava audzēkņa talantā. Mēs attīstījāmies. Vera Baļuna ticēja mums un sev. Mēs kļuvām pašapzinīgi — jaunam cilvēkam pašapziņas reizēm mēdz būt nesamērīgi daudz.

Mūsu mīlestība dega spožās liesmās. 1954. gadā, ceturto — pēdējo kursu sākot, četrpadsmit jauni, pašapzinīgi (un tomēr īri jauki un godīgi) «bez piecām minūtēm» aktieri pusnaktī no 16. uz 17. septembri ieradās Veras Baļunas vasarnīcā Vaivaros ar rožu pušķi no 50 rozēm. Mūsu audzinātājai apritēja 50. gadskārta, un mēs gribējām būt pirmie apsveicēji. Rozes bija nopirkta par mūsu stipendijām. Uz rokām paceltais kursa vecākais Artūrs Bērziņš pa otrā stāva logu iesvieda grandiozo rožu klēpi istabā, un mēs, atstājuši vēl gluži neatmodušos audzinātāju naktskreklā — tumsā — savas vasarnīcas otrajā stāvā ar rozēm rokās, savvērnieciski pazudām rudens nakts klusumā. Tā ir viena no romantiskā-

kajām atmiņām par mūsu nemierīgo kursu un tā romantisko audzinātāju.

Operāciju «Rozes» mēs atkārtojām pēc desmit gadiem — šoreiz jau ar sešdesmit rozēm un uz Drāmas teātra skatuves. Un vēl pēc desmit gadiem mēs atkal stāvējām pretī mūsu audzinātājai. Pirmo reizi es redzēju viņas sejā nogurumu, ko viņa tobrīd nespēja noslēpt (tas arī bija viens no viņas «meisterstiķiem»: «Man vienmēr iet labi! Es staroju!»). Un kāda likteņa ironija: tik daudz rožu, cik kursam vajadzēja šoreiz, Rīgā itin vienkārši nebija iespējams sadabūt...

Bet tas jau ir cits stāsts. Tāpat kā tas, ka šo divdesmit gadu laikā mūsu audzinātāja piedzīvoja daudz ko, un to pat aptuveni nevar saukt par veiksmi. Bet arī tas pieder pie viņas pašas skolas: «Māksla ir grūta, mazie.» Viens no viņas daudzkārt atkārtotiem apgalvojumiem bija, ka aktierim jābūt nelaimīgam. «Mazie, laime — tās ir vulgāras jūtas.» Toreiz mums tie šķita diezgan absurdi vārdi. Bet — kā saka princis Hamlets: «Agrāk tas bija paradokss, bet tagad dzīve to pierāda.»

Nu jau drīz, drīz vien mēs paši būsīm jubileju vecumā. Lieki sacīt, ka toreiz mums šis vecums šķita gluži neaptverams. Likās, ka līdz tam priekšā vismaz simt gadu. Nu šie simt gadu ir pagājuši, izrādījās — «tikai» divdesmit pieci. Dažādi izveidojušies mūsu likteņi teātrī. Kadru anketas ailē «izglītība» mēs rakstām: augstākā. Un es šad tad sev jautāju: kas ir šī «augstākā»? Kas ir Smiļģa skola? Amtmaņa-Briediša, Veras Baļunas skola? Katru no šīm skolām pārstāv īsti spoži (un pārējie) aktieri.

Un tad man nāk prātā kāda grāmata par itāļu dziedāšanas skolu. Tās autors — romāņu valodu pasniedzējs Boloņas universitātē — bijis bezgala iemilējies itāļu dziedāšanas mākslā un apmeklējis vienu no izcilākajiem dziedāšanas pedagogiem, lai uzzinātu, kur īsti slēpjas šīs skolas noslēpums. Pēc kāda laika viņš, kuram vispār nemaz nav bijis balss, apjautis, ka viņš dzied. Pie tam pats nemaz nav pamanījis, pa kuru laiku tas noticis. Bet kā tad ar «skolu»? Grāmatas autors pats sev atbild, ka nekādas skolas nav. Ir tikai pedagoga ģeniāla nojauta par to, kas audzēknim traucē brīvi dziedāt (kaut vai, piemēram: «Jūs šorīt esat ēdis pārāk sātīgas brokastis, jums smaga balss.»).

Smiļģa klātbūtne padarīja par obligātu aktiera spēku, jūtu un kaislību sakāpinājumu līdz pēdējai robežai. Diendienā, gads gadā. Turpretī Veras Baļunas klātbūtnē aktieris it kā pats no sevis kļuva interesants, atraisīts, jūtīgs, tāds, kurš līdzīgi kuģapuikam dziesmā «pats par sevi brīnās». Bez šaubām, tas neizslēdz, ka paši šie reži-

sori mājās strādāja daudz un grūti — šis improvizācijas nemaz nebija tik spontānas, tās nebūt nebija nejaušība.

Es gribēju šo rakstu nosaukt «Rozes manai audzinātājai», bet nekādi nevaru tikt vaļā no sajūtas, ka pavisam nesen līdzīgu virsrakstu kaut kur jau lasīju.

Gadi paies. Mēs svinēsim savas jubilejas, un tajās allaž tiks pieminēts un atgādināts Veras Baļunas vārds. Kopš viņas vairs nav, viņas vārds apvīsiēs ar leģendām un iegūs to spožumu, ko dzīves laikā apsūbināja ikdienu un sikumi. Un kādreiz — atkal 17. septembrī vai kādā citā dienā — notiks tā, ka savai audzinātājai, Ojāra Vācieša vārdiem runājot,

«mēs ar pirmo salnu nesam ziedus,
ilgi stāvam,
kamēr ziedi nomirst...».

Mudīte Sneidere

PAULAS BALTĀBOLAS PIEMIŅAI.

1978. gada nogalē Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejs saņēma Latvijas PSR Nopelniem bagātās skatuves mākslinieces Paulas Baltābolas arhīvu, kuru muzeja rīcībā nodeva aktrises māsa Elza Žagare. Tajā bagātīgi pārstāvēti mākslinieces radošā mūža materiāli — dienasgrāmatas, fotoattēli, dažādi dokumenti. Viens no dokumentiem — Maskavas Pārtikas kartišu birojam adresēta vēstule, kuru parakstījis Ernests Eferts-Klusais, — ļauj ieskaņties Paulas Baltābolas darbībā Oktobra revolūcijas dienās.

Tatjana Vlasova



*Aktrise Paula Baltābola
(1891. 22.08—1978. 10.07)*

РОССИЙСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ФЕДЕРАТИВНАЯ
СОВЕТСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Комиссариат по Латышским Национальным Дела́м при Народном комиссаре народностей

№ 375

декабря 19 дня 1918 г.

В Карточное бюро I-го Арбатского района

Театральный под'отдел при Комиссариате по Латышским Национальным Дела́м сим удостоверяет, что пред'явитель сего тов. Паула Карловна Балтабол, проживающий по М. Никитской ул. в д. № 15, кв. 23, не только состоит актрисой М. Л. Р. Т. (Maskavas Latviešu strādnieku teātris. — T. V.), но и членом Художественной комиссии того же театра. Вследствие того, что тов. Балтабол перегружен(а) работой на ответственном месте и почти каждый день занят(а) до поздней ночи, не имея в своем распоряжении свободного времени, Театральный под'отдел просит зачислить тов. Балтабол в I-ую категорию классового пайка.

Месячный оклад жалования тов. 1200 руб.

Председатель Театр. под'отдела: Э. Эфферт.

MIRDZAS SMITHENES PIEMIŅAI

«Jubilejas man nekad nav patikušas. Ja pats debesu tēvs nāktu man pretim, dotu otru mūžu un jautātu, vai es gribu būt aktrise, es teiktu: «Jā,» — bet noteikti pajautātu, vai jubilejas arī būs...

Dzeja mani visvairāk saista ar dzīvi. Visu mūžu tā ir bijusi mana mīlestība, tagad vienīgā. Agrāk es dzīvoju ar savām lomām, apfantazēju tās, tagad veidoju, uztveru dzejas tēlus. Tikai dažus dzejoļus nevaru saprast. Tie ir formulām līdzīgi. Dzejai nevajadzētu atņemt spēju celt augšup cilvēka dvēseli, poētiskumu. Un lai man neviens nesaka, ka tas iznīcina domu. Uz to es atbildu tikai ar vienu vārdu — Raiņis! Viņa «Gals un sākums» ir grāmata, kas vadījusi manu mūžu.»

Uz jautājumu par dažu Raiņa lomu — Baibas, Vizbulītes, Dinas «apburšanu» māksliniece atbild:

«Nav jau nekāda noslēpuma. Tikai nevajag Baibu tēlot kā zilo puķīti. Sievišķīgais maigums ir tikai veidols, kurā slēpjas milzīgs spēks iestāsies par patiesību. Dažreiz šo lomu tik saldi runā, ka mūsu dienās rodas pat tāda kā nepatika pret Baibu. «Ak,» domā skatītājs, «kaut ātrāk būtu garām tie sērīgie gabali!» Reizēm klausos, kā pa radio runā meiteņu, bērnu lomu tēlotāji, runā ar tādu taisītu balsīti. Nekad tā nav bijis un nebūs, ka melīgā intonācijā kāds varētu izteikt patiesību.»

[..] «Kas mēs tur, Meža kapos, būsīm kopā, tad atkal sāksies darbs. Klintīte sacīja, ka mēs spēlēšot ričuraču, es gan domāju, ka taisīsim izrādes. Visi taču būsim uz vietas.»

*Izteikumi no Mirdzas Smithenes
pēdējo dzīves gadu intervijām*



*Aktrise Mirdza Smithene
(1887. 10.02—1978. 1.04)*

HRONIKA. 1978. GADS

Divdesmitā teātru skate

Skates nolūks bija novērtēt Latvijas PSR dramatisko, jaunatnes un leļļu teātru idejiski mākslinieciskos sasniegumus 1977./78. g. sezonā. Teātri piedalījās ar divām labākajām sezonas izrādēm.

Izvērtējot teātru darbu un apkopojot XX Teātru skates rezultātus, Kultūras ministrijas kolēģija un Latvijas PSR Teātra biedrības prezidijs apstiprināja žūrijas komisijas lēmumu:

I. Atzīt par skates uzvarētāju A. Upīša Akadēmisko drāmas teātri, piešķirot tam Latvijas PSR Teātra biedrības ceļojošo balvu.

II. Apbalvot skates laikā iestudēto A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra labāko izrāžu — A. Upīša «Laikmetu griežos» un M. Bulgakova «Moljērs» māksliniekus:

1) režisoru A. Jaunušānu par A. Upīša «Laikmetu griežos» uzvedumu, kā arī par titullomas atveidojumu M. Bulgakova lugas «Moljērs» iestudējumā;

2) scenogrāfu G. Zemgali par dekoratīvo noformējumu A. Upīša «Laikmetu griežos» uzvedumam;

3) aktrisi E. Radziņu par Lavīzes lomas atveidojumu A. Upīša «Laikmetu griežos» iestudējumā;

4) aktieri A. Videnieku par Krišjāņa lomas atveidojumu A. Upīša «Laikmetu griežos» iestudējumā;

5) aktieri I. Burānu par Kurta fon Brimmera lomas atveidojumu A. Upīša «Laikmetu griežos» iestudējumā;

6) režisoru A. Sapiro par M. Bulgakova lugas «Moljērs» iestudējumu;

7) scenogrāfu A. Freibergu par dekoratīvo noformējumu M. Bulgakova lugas «Moljērs» uzvedumam;

8) komponistu M. Braunu par oriģinālmūziku M. Bulgakova lugas «Moljērs» uzvedumam;

9) aktrisi A. Kairiņu par Madlēnas Bežāras lomas atveidojumu M. Bulgakova lugas «Moljērs» iestudējumā;

10) aktieri J. Kubili par Luija XIV lomas atveidojumu M. Bulgakova lugas «Moljērs» iestudējumā.

III. Atzīmējot radošu pašiniciatīvu darbā ar teātra radošo jaunatni un jaunos meklējumus režijas jomā, apbalvot ar naudas balvām sekojošus režisorus:

K. Auškāpu, Akadēmiskais J. Raiņa Dalles teātris;

V. Lūriņu, A. Upīša Akadēmiskais drāmas teātris;

E. Freibergu, A. Upīša Akadēmiskais drāmas teātris;

V. Maculēviču, L. Paegles Valmieras drāmas teātris;

U. Pūcīti, Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris.

IV. Novērtējot izcilākos individuālos sniegumus skates laikā iestudētajās izrādēs, apbalvot sekojošus māksliniekus:

- 1) A. Liniņu — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra galveno režisoru par G. Priedes lugas «Tava labā slava» iestudējumu;
- 2) L. Bērziņu — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktrisi par Zeltītes Jankovskas lomas atveidojumu G. Priedes lugas «Tava labā slava» iestudējumā;
- 3) A. Ābeli — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktrisi par Minnas Krauzes lomas atveidojumu G. Priedes lugas «Tava labā slava» iestudējumā;
- 4) L. Zviņģi — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktrisi par Laumas Lazdenieces lomas atveidojumu G. Priedes lugas «Tava labā slava» iestudējumā;
- 5) E. Pāvulu — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktieri par Elizbara Gelovani lomas atveidojumu A. Chaidzes lugas «Brivais temats» iestudējumā;
- 6) T. Svecu — scenogrāfi par dekoratīvo noformējumu Rīgas Krievu drāmas teātra izrādēm — F. Dostojevska «Slepķava» un V. Šekspīra «Karalis Līrs»;
- 7) J. Strengu — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktieri par Izāka Borgia lomas atveidojumu I. Bergmana «Zemeņu lauks» iestudējumā Rīgas Krievu drāmas teātrī;
- 8) A. Bojarski — Rīgas Krievu drāmas teātra aktieri par Evalda lomas I. Bergmana «Zemeņu lauks» un Raskolņikova lomas atveidojumu F. Dostojevska «Slepķava» iestudējumos;
- 9) P. Pētersonu — inscenētāju par režijas darbu P. Pētersona lugas «Bastards» iestudējumā Jaunatnes teātrī;
- 10) D. Kupli — Jaunatnes teātra aktrisi par Agnes lomas atveidojumu P. Pētersona lugas «Bastards» iestudējumā;
- 11) I. Zemzaru — komponistu par oriģinālmūziku P. Pētersona lugas «Bastards» iestudējumam Jaunatnes teātrī;
- 12) I. Fjodorovu — Jaunatnes teātra aktrisi par Neļas lomas A. Arbuzova «Cietsirdīgās spēles» un Elektras lomas atveidojumu L. Ģurko «Elektra, mana mila» iestudējumos;
- 13) R. Meirāni — L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktrisi par Agates lomas atveidojumu P. Putniņa «Pasaulīt, tu ļaužu ēka» iestudējumā;
- 14) L. Dēvici — L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktrisi par Helēnas lomas atveidojumu P. Putniņa «Pasaulīt, tu ļaužu ēka» iestudējumā;
- 15) I. Briķi — Liepājas teātra aktrisi par Spīdolas lomas J. Raiņa «Uguns un nakts» un Ādeles lomas atveidojumu F. G. Lorkas «Bernardas Albas māja» iestudējumos;
- 16) Z. Rūtiņu — Liepājas teātra aktrisi par Ponsijas lomas atveidojumu F. G. Lorkas «Bernardas Albas māja» iestudējumā;
- 17) A. Mangali — mākslinieku par māksliniecisko noformējumu E. Adamsona leļļu lugai «Koklētājs Samtabikse» Leļļu teātrī;
- 18) V. Bogaču — Leļļu teātra režisoru inscenētāju par V. Konstantinova, B. Raceva «Kreilis» iestudējumu.

Teātru jaunatnes skates rezultāti

Izskatot teātru darbu ar jaunatni, kā arī novērtējot pašu jauniešu kvalitatīvo un kvantitatīvo sniegumu divos gados (1976—1978), republikas žūrijas komisija atzīmēja, ka vairākos teātros darbs noris sekmīgi.

Par aktīvu līdzdalību un radošiem panākumiem Visvairības skatē apbalvoti šādi jaunie mākslinieki:

- 1) J. Apsīte — Rīgas Operetes teātra diriģents;
- 2) K. Auškāps — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra režisors;
- 3) N. Bahvalova — Leļļu teātra aktrise;

- 4) G. Bāliņa — Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta soliste;
- 5) L. Beiris — Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta soliste;
- 6) A. Bērziņš — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktieris;
- 7) V. Birgelis — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktieris;
- 8) N. Bočkuns — Rīgas Operetes teātra solists;
- 9) G. Borisova — Rīgas Krievu drāmas teātra aktrise;
- 10) I. Briķe — Liepājas teātra aktrise;
- 11) E. Freibergs — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra režisors;
- 12) G. Gailītis — Akadēmiskā operas un baleta teātra režisors;
- 13) J. Gornavs — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktieris;
- 14) L. Greidāne — Akadēmiskā operas un baleta teātra operas soliste;
- 15) A. Kožikova — Rīgas Operetes teātra soliste;
- 16) L. Kugrēna — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktrise;
- 17) A. Kvāla — Liepājas teātra aktrise;
- 18) A. Līvmane — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktrise;
- 19) V. Lūriņš — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktieris;
- 20) L. Ļubčenko — Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta soliste;
- 21) J. Makovskis — Liepājas teātra aktieris;
- 22) M. Malnača — Rīgas Operetes teātra baleta soliste;
- 23) Dz. Meļķe — Rīgas Operetes teātra soliste;
- 24) H. Paukšs — Leļļu teātra aktieris;
- 25) R. Plēpis — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktieris;
- 26) S. Raja — Akadēmiskā operas un baleta teātra operas soliste;
- 27) O. Razumovska — Rīgas Krievu drāmas teātra aktrise;
- 28) J. Rijkuris — Akadēmiskā operas un baleta teātra operas solists;
- 29) A. Rumjancevs — Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta solists;

- 30) J. Skanis — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktieris;
- 31) M. Skuja — Akadēmiskā operas un baleta teātra koncertmeistars;
- 32) I. Staroseļcevs — Rīgas Krievu drāmas teātra aktieris;
- 33) Ā. Stūrniece — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktrise;
- 34) A. Zukovs — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktieris.

Skates uzvarētāju apbalvošanai piešķirtas četrpadsmit bezmaksas ceļazīmes un divdesmit naudas prēmijas.

Vissavienības skates noslēguma posmam šīs skates laureāta nosaukuma piešķiršanai izvirzīti šādi jaunie mākslinieki:

- 1) E. Freibergs — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra režisors;
- 2) J. Apsīte — Rīgas Operetes teātra diriģents;
- 3) L. Greidāne — Akadēmiskā operas un baleta teātra operas soliste;
- 4) L. Ļubčenko — Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta soliste;
- 5) A. Rumjancevs — Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta solists;
- 6) A. Bērziņš — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktieris;
- 7) R. Plēpis — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktieris.

PSRS Kultūras ministrija, VĻKJS CK, Kultūras darbinieku arodbiedrības un Viskrievijas Teātra biedrības valde par darbā ar radošo jaunatni gūtajiem panākumiem idejiski politiskajā un profesionālajā audzināšanā, par aktīvu piedalīšanos skatē no 1976. līdz 1978. gadam ar pirmās pakāpes diplomu un naudas prēmiju apbalvojusi Ļeņina komjaunatnes Valsts Jaunatnes teātri.

Vissavienības radošās jaunatnes skates laureāta nosaukums un balva piešķirta Akadēmiskā operas un baleta teātra solistei L. Greidānei.

Bulgāru dramaturģijas Vissavienības festivāla rezultāti

1978. g. martā noslēdzās bulgāru dramaturģijas Vissavienības festivāls.

1. No mūsu republikas tajā piedalījās A. Upiša Akadēmiskais drāmas teātris ar J. Radičkova lugas «Janvāris» iestudējumu.

2. Leļļu teātris piedalījās ar divām izrādēm — P. Maņčeva «Zaķu skola» un R. Moskovas «Kurp tu, kumeliņ?». Teātrim par abām izrādēm piešķirts goda diploms, bet aktierim V. Sergeičevam par Komentētāja lomu («Zaķu skolā») piešķirts diploms un naudas prēmija.

Muzikālo teātru konkurss

Noslēdzoties muzikālo teātru Vissavienības konkursam, kas bija veltīts Lielā Oktobra 60. gadadienai, Latvijas PSR Akadēmiskajam operas un baleta teātrim piešķirta otrā prēmija gan par Im. Kalniņa operas «Spēlēju, dancoju», gan par A. Hačaturjana baleta «Gajanē» iestudējumiem.

Rīgas Operetes teātris apbalvots ar goda diplomu par A. Zilinska muzikālās komēdijas «Tikai rozes» iestudējumu.

Individuāli ar trešo prēmiju apbalvoti operas «Spēlēju, dancoju» autori — komponists Im. Kalniņš un libretists I. Ziedonis, kā arī muzikālās komēdijas «Tikai rozes» autori — komponists A. Zilinskis un libretiste V. Vīgante.

Lugu konkursa rezultāti

1978. g. beigās noslēdzās vairākcēlienu lugu konkurss, ko organizēja Latvijas PSR Kultūras ministrija, Latvijas PSR Teātra biedrība un Latvijas Padomju rakstnieku savienība.

Zūrijas komisija atzina, ka I godalgu nav izpelnījusies neviens luga, II godalgu piešķīra Paulam Putniņam par lugu «Naktssargs un veļas mazgātāja».

Piešķirtas sešas veicināšanas prēmijas:

- 1) Elmāram Ansonam par lugu «Dažus sērkokiņus Gaujā kaisīju...»;
- 2) Ainai Ozoliņai par lugu «Zelta kāzas»;
- 3) Hermanim Paukšam par lugu «Var laimēt...»;
- 4) Jānim Rasam par lugu «Arlekīno»;
- 5) Leļdei Stumbrei par lugu «Zimējumi smiltīs»;
- 6) Marijai Vuciņai par lugu «Juste un Konstantīns».

PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TEĀTROS

AKĀDEMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRI

P. Čaikovska «Jevgeņijs Oņegins» 1. jūn.; diriģ. J. Lindbergs, rež. K. Liepa, rež. asist. V. Okuņs, scenogr. V. Treijs, kostīmu māksl. M. Spertāle, kormeist. V. Vasulis, baletm. I. Strode. *Recenzijas*: Briede V. Čiņa, 1978, 24. okt.; Briede V. Rīgas Balss, 1978, 29. jūn.

L. Herolda «Velīgā uzmanība» 30. jūn.; horeogr. un iest. O. Vinogradovs (Ļeņingrada); baletm. asist. J. Vinogradova (Ļeņingrada), diriģ. J. Huhens, scenogr. G. Sotņikovs (Ļeņingrada), kostīmu māksl. T. Ratnere, repet. V. Vilciņa, I. Strode, V. Cukanovs. *Recenzijas*: Sūna H. Čiņa, 1978, 10. okt.; Bite I. Literatūra un Māksla, 1978, 15. sept., 6. lpp.; Воскресенская Е. Советская Латвия, 1978, 26. okt.; Николаев А. Советская культура, 1978, 29. авг., с. 4.

D. Cimarozas «Slepenās laulības» 14. jūl.; diriģ. J. Lindbergs, diriģ. asist. V. Bogoļubovs, rež. K. Liepa, G. Gailītis, scenogr. A. Merkmanis, baletm. I. Strode, kustību rež. B. Viļumane. *Recenzijas*: Briede V. Rīgas Balss, 1978, 3. aug.

Dž. Verdi «Masku balle» 20. dec.; diriģ. R. Glāzups, diriģ. asist. V. Bogoļubovs, rež. insc. J. Zariņš, rež. G. Gailītis, scenogr. un kost. māksl. E. Vārdaunis, kormeist. I. Matrozis, baleta intermēd. iest. I. Strode. *Recenzijas*: Briede V. Čiņa, 1978, 29. dec.; Grāvītis O. Literatūra un Māksla, 1979, 26. janv., 8. lpp.; Spertāle D. Padomju Jaunatne, 1978, 29. dec.

S. Prokofjeva «Pazudušais dēls» (M. Murdmā horeogr.); Im. Kalniņa «Pārtrauktā dziesma» (B. Eifmana horeogr.); Horeogrāfiskās miniatūras (J. Kaprāļa un B. Eifmana horeogr.) — Genādija Gorbaņova radošā darba vakars 30. dec.; diriģ. A. Viļumanis, māksl. B. Goģe un A. Rozefelde. *Recenzijas*: Spertāle D. Padomju Jaunatne, 1979, 21. janv.

A. UPISA AKĀDEMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRI

J. Radičkova «Janvāris» 15. febr.; rež. I. Adermanis, scenogr. un kostīmu māksl. T. Sveca, komp. P. Plakidis. *Recenzijas*: Кавацис А. Советская Латвия, 1978, 28. мая.

M. Bulgakova «Moljērs» 4. apr.; rež. Ā. Sapiro, scenogr. un kostīmu māksl. A. Freibergs, scenogr. asist. I. Vanaga, komp. M. Brauns. *Recenzijas*: Lagzdīņa I. Čiņa, 1978, 26. jūl.; Burtiece A. Literatūra un Māksla, 1978, 21. jūl., 12.—13. lpp.; Radzobe S. Padomju Jaunatne, 1978, 29. jūl.; Akurātere L. Māksla, 1978, № 3, 32.—34. lpp.

J. Grota un Ā. Elksnes «Vēstules tēlajai zvaigznei» Aktieru zālē (Veltas Līnes un Ulda Dumpja radošais vakars) 6. maijā. *Recenzijas*: Avots V. Literatūra un Māksla, 1978, 9. jūn., 3. lpp.

Ā. Elksnes un R. Tagores dzejas kompozīcija «Starot prieks» («Pretim saulei») — Elzas Radziņas radošais vakars 23. maijā.

P. Putniņa «Pasaulīt, tu ļaužu ēka» 31. maijā; rež. E. Freibergs, scenogr. G. Zemgals un Mākslas akadēmijas diplomands J. Saujiņš, kostīmu māksl. L. Brauna, scenogr. asist. I. Vanaga. *Recenzijas*: Geikina S. Literatūra un Māksla, 1978, 15. sept., 2. lpp.; Zeltiņa G. Rīgas Balss, 1978, 13. jūl.; Ronis M. Literatūra un Māksla, 1978, 22. sept., 12. lpp.; Lāms V. Literatūra un Māksla, 1978, 22. sept., 13. lpp.

M. Zālītes «Rīt varbūt» Aktieru zālē (Baibas Nollendorfas un Lolitas Caukas radošais vakars) 3. jūn.

S. Salteņa «Prom, kaulainā, prom!» 9. nov.; rež. M. Kublinskis, scenogr. un kostīmu māksl. G. Zemgals, scenogr. asist. I. Vanaga. *Recenzijas*: Čakare V. Literatūra un Māksla, 1979, 12. janv., 10. lpp.

V. Belševičas «Es visu dienu biju madarās...» Aktieru zālē (Līgas Liepiņas radošais vakars) 7. dec.; komp. Im. Kalniņš.

E. Skarpetas «Skrandaiņi un augstmaņi» 12. dec.; rež. A. Jauņšans, scenogr. P. Šenhofs, kostīmu māksl. B. Puzina, scenogr. asist. B. Zvaune, kustību konsult. J. Kaprālis.

AKADEMISKAJĀ J. RAIŅA DAILES TEATRI

R. Blaumaņa «Īsa pamācība mīlēšanā» (A. Liniņa dramāt.) — atjaun. 5. janv.; insc. A. Liniņš, rež. asist. K. Auškāps, dejas un izdarības iest. E. Ferda, scenogr. I. Blumbergs, kostīmu māksl. B. Puzina, komp. R. Pauls. *Recenzijas*: Vilsons A. Rīgas Balss, 1978, 28. janv.

V. Šekspīra «Sapnis vasaras naktī» 21. janv.; rež. un scenogr. K. Auškāps, kustību rež. U. Veispals, kustību rež. asist. L. Sīle, mūzikas rež. J. Karlsons, kostīmu māksl. I. Gurviča. *Recenzijas*: Radzobe S. Cīņa, 1978, 2. martā; Grigulis A. Literatūra un Māksla, 1978, 17. martā, 8.—9. lpp.; Liepiņš J. Literatūra un Māksla, 1978, 7. jūl., 13. lpp.; Uzulniece A. Padomju Jaunatne, 1978, 18. janv.; Saulīte G. Padomju Jaunatne, 1978, 28. martā; Geikina S. Karogs, 1978, № 5, 149. lpp.

A. Geikina «Putenī» 7. apr.; rež. J. Strenga, rež. asist. Ā. Geikins, scenogr. I. Blumbergs, kostīmu māksl. A. Freibergs, komp. I. Zemzars, kustību konsult. A. Rūtentāls. *Recenzijas*: Kalniņš J. Cīņa, 1978, 18. jūn.; Grigulis A. Literatūra un Māksla, 1978, 5. maijā, 8.—9. lpp. Лерзда А. Советская Латвия, 1978, 18 июня; Лерзда А. Театр, 1978, № 12, с. 69—72.

G. Priedes «Tava labā slava» Mazajā zālē 4. jūn.; rež. A. Liniņš, scenogr. J. Toropins, kostīmu māksl. J. Karlsons, mūzikas rež. J. Karlsons. *Recenzijas*: Hausmanis V. Cīņa, 1978, 6. okt.; Ronis M. Literatūra un Māksla, 1978, 13. okt., 7. lpp.; Geikina S. Literatūra un Māksla, 1978, 15. sept., 2. lpp.

A. Čhaidzes «Brīvais temats» Mazajā zālē 24. sept.; rež. K. Auškāps, scenogr. I. Blumbergs, komp. J. Karlsons. *Recenzijas*: Lagzdīņa I. Cīņa, 1979, 30. janv.; Ronis M. Literatūra un Māksla, 1978, 27. okt., 10. lpp.; Валин И. Советская молодежь, 1978, 15 окт.; Голуадзе Н. Советская Аджария, 1978, 6 окт.

F. Dostojevska «Stepančikovas ciems un tā iedzīvotāji» 27. nov.; rež. insc. A. Liniņš, scenogr. G. Zemgals, kostīmu māksl. B. Puzina, komp. J. Karlsons. *Recenzijas*: Ronis M. Literatūra un Māksla, 1979, 2. febr., 6. lpp.

E. Vetemā «Rožu dārzs» 30. dec.; rež. J. Strenga, scenogr. P. Šenhofs, mūzikas rež. J. Karlsons.

RIGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRI

J. Svarca «Pasaka par divām kļāvām» 8. martā; rež. V. Sļivkins (Leņingradas A. Ostrovska Teātra, mūzikas un kinematogrāfijas institūta diplomands), scenogr. V. Kļešovs, (Leņingrada).

I. Bergmana «Zemeņu lauks» 8. apr.; rež. A. Kazancevs (Maskava), scenogr. N. Somova (Maskava), iest. mākslin. vad. A. Kacs. *Recenzijas*: Vētra-Muižniece N. Ciņa, 1978, 6. jūn.; Lagzdiņa I. Literatūra un Māksla, 1978, 2. jūn., 10. lpp.; Saulīte G. Karogs, 1978, № 8, 146.—147. lpp.; Segals Z. Ciņa, 1978, 20. apr.; Валин И. Советская Латвия, 1978, 28 мая.

F. Dostojevskā «Slerkava» (M. Rozovska dramata, J. Rjašenceva dzeja) 23. sept.; rež. M. Rozovskis (Maskava), scenogr. T. Sveca, komp. E. Artemjevs. *Recenzijas*: Radzobe S. Literatūra un Māksla, 1978, 29. dec., 11. lpp.; Kļockins A. Literatūra un Māksla, 1979, 19. janv., 10. lpp.; Lehmusa I. Padomju Jaunatne (saruna ar režisoru), 1978, 4. okt.; Zeltiņa G. Padomju Jaunatne, 1979, 31. janv. Свободн А. Литературная газета, 1979, 10 янв., с. 8.

E. Bragiņska un E. Rjazanova «Amorāls gadījums» 3. aug. Odesā, 28. sept. Rīgā; rež. J. Alšics (Odesa), scenogr. T. Sveca, komp. I. Vigners, rež. asist. J. Losevs.

S. Olbī «Notikums zoologiskajā dārzā» Teātra foajē 3. dec.; rež. A. Kacs, scenogr. T. Sveca.

RIGAS OPERETES TEĀTRI

V. Miguļas «Sporta spēles Multipulti zemē» (kr. tr.) 2. janv.; rež. B. Bauma, muz. vad. V. Grundulis, scenogr. un kostīmu māksl. L. Merkmanis, baletm. I. Cača.

V. Miguļas «Sporta spēles Multipulti zemē» (latv. tr.) 5. janv.; rež. B. Bauma, muz. vad. V. Grundulis, scenogr. un kostīmu māksl. L. Merkmanis, baletm. I. Cača. *Recenzijas*: Briede V. Literatūra un Māksla, 1978, 11. aug., 13. lpp.

J. Kaijaka «Ne jau nu portfelis...» (pēc M. Zoščenko komēd. «Buraudekla portfelis»; K. un G. Skoriku librets) (kr. tr.) 28. febr.; rež. insc. A. Zakš (Maskava), rež. asist. A. Kiseļova, diriģ. J. Apsīte, muz. vad. J. Kaijaks, scenogr. un kost. māksl. A. Merkmanis, baletm. J. Pankrate. *Recenzijas*: Briede V. Literatūra un Māksla, 1978, 11. aug., 13. lpp.; Briede V. Rīgas Balss, 1978, 22. martā; Бриед В. Советская Латвия, 1979, 4 янв.; Иванова Е. Северный рабочий, 1978, 13 авг.; Гуляев А. Пензенская правда, 1978, 17 сент.

P. Abrahama «Balle Savoļā» (latv. tr.) 11. maijā; rež. insc. H. Misiņš, rež. asist. D. Arāja, diriģ. J. Kaijaks, diriģ. asist. K. Beinerts, scenogr. J. Salmanis, kostīmu māksl. M. Kangare-Matule, baletm. J. Pankrate, repet. I. Cača. *Recenzijas*: Briede V. Rīgas Balss, 1978, 5. jūl.

A. Saka, Z. Liepiņa «Iedomu spoguļi» (latv. tr.) (M. Teteres librets) 13. nov.; rež. M. Teteres, muzik. vad. K. Beinerts, scenogr. A. Plaudis, kostīmu māksl. B. Puzina, horeogr. E. Drulle, G. Bīndes fotoprojekc., mūzikas pavad. fonogramma — ansambļa «Modo» instrumentālā grupa Z. Liepiņa vadībā. *Recenzijas*: Līdums J. Dzimtenes Balss, 1978, 16. nov.

P. Abrahama «Balle Savoļā» (kr. tr.) 3. dec.; rež. insc. H. Misiņš, rež. A. Kiseļova, rež. asist. D. Arāja, diriģ. J. Kaijaks, diriģ. asist. K. Beinerts, scenogr. J. Salmanis, kostīmu māksl. M. Kangare-Matule, baletm. J. Pankrate. *Recenzijas*: Бриед В. Советская Латвия, 1979, 4 янв.

LEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRI

L. Ģurko «Elektra — mana mīla» (kr. tr.) Teātra foajē 12. janv.; rež. F. Deičs, scenogr. A. Orlovs, *Recenzijas*: Avots V. Literatūra un Māksla, 1978, 31. martā, 13. lpp.

A. Upiša «Sūnu ciema zēni» (latv. tr.) Teātra pagalmā 4. martā; rež. U. Pūcītis, scenogr. A. Freibergs, komp. P. Plakidis, kustību konsult. R. Greņģe-Vēvere. *Recenzijas*: Burtneice A. Literatūra un Māksla, 1978, 24. martā, 10. lpp.; Kārklīņa I. Padomju Jaunatne, 1978, 26. martā; Zitara L. Skolotāju Avīze, 1978, 29. martā; Dzenīte A. Pionieris, 1978, 28. martā; Ronis M. Māksla, 1978, № 3, 38.—39. lpp.

V. Agranovska «Apturiet Malahovu» (kr. tr.) 16. apr.; insc. Ā. Sapiro, rež. F. Deičs, scenogr. A. Orlovs, *Recenzijas*: Zeltiņa G. Literatūra un Māksla, 1978, 9. jūn., 11. lpp.; Staņa V. Rīgas Balss, 1978, 21. apr.; Коба Б. Советская молодежь, 1978, 6 apr.

V. Gunes dzejas kompozīcija «Met tumsā saucieni...» Teātra foajē (Antas Krūmiņas un Mairitas Krūmiņas radošais vakars) 24. apr.; rež. konsult. U. Brikmanis, scenogr. A. Freibergs.

J. Jaunsudrabiņa «Saule rāsas pilienā» («Balto grāmatu» un «Ar makšķeri» dramatisējusi L. Baumanē) Teātra foajē (latv. tr.) 3. maijā; rež. L. Baumanē, scenogr. un kostīmu māksl. L. Rage, muzik. apdare A. Laukmanis. *Recenzijas*: Burtneice A. Literatūra un Māksla, 1978, 26. maijā, 8. lpp.

P. Pētersona «Bastards» (latv. tr.) 14. sept.; rež. P. Pētersons, komp. I. Zemzars, scenogr. un kostīmu māksl. I. Blumbergs, horeogr. E. Drulle. *Recenzijas*: Dzene L. Literatūra un Māksla, 1978, 8. dec., 9.—10. lpp.; Radzobe S. Padomju Jaunatne, 1978, 26. dec.; Čakare V. Karogs, 1978, № 11, 137.—138. lpp.

A. Arbužova «Cietsirdīgās spēles» (kr. tr.) 1. okt.; rež. insc. Ā. Sapiro, scenogr. A. Freibergs. *Recenzijas*: Zeltiņa G. Literatūra un Māksla, 1978, 3. nov., 13. lpp.; Медалье К., Коба Б. Советская молодежь (беседа с драматургом), 1978, 19 сент.

J. Jaunsudrabiņa «Saule rāsas pilienā» (uz skatuves; cits sastāvs) (latv. tr.) 5. nov.; rež. L. Baumanē, scenogr. un kostīmu māksl. L. Rage, muzik. apdare A. Laukmanis.

«Cilvēciņi putna sirdī» — M. Martinaiša, J. Laganovska, V. Artava, E. Hānberga, M. Čaklā, E. Veidenbauma, J. Sirmbārža, I. Žiedoņa, K. Dimitera dzejas un prozas kompozīcija (Edgara Liepiņa radošais vakars) 6. dec.; komp. M. Brauns, R. Pauls, pied. Bauskas Kultūras nama vokāli instr. ansamblis. *Recenzijas*: Kārklīņa I. Padomju Jaunatne, 1978, 6. dec.

J. Svarca «Pelnušķīte» (kr. tr.) 12. dec.; rež. F. Deičs, scenogr. A. Orlovs un I. Čeredņikova (Ļeņingrada), komp. I. Zemzars, horeogr. E. Drulle.

LEĻŅU TEĀTRI

P. Maņčeva «Zaķu skola» (latv. tr.) 18. febr.; rež. V. Bogačs, māksl. A. Mermkanis, komp. Z. Lorencs.

R. Moskovas «Kurp tu, kumeliņ?» (kr. tr.) 26. martā; rež. insc. E. Cvetkova (BTR, Ruse), rež. L. Jērcuma, māksl. C. Cvetkovs (BTR, Ruse), komp. P. Cankovs (BTR, Ruse).

E. Ādamsona «Koklētājs Samtabikse» (latv. tr.) 2. jūn. Viļņā, 5. okt. Rīgā; rež. A. Cepurītis, māksl. A. Mangalis, komp. P. Plakidis.

V. Konstantinova, B. Raceva «Kreilis» (pēc N. Ļeskova stāsta) (kr. tr.) 28. aug.; rež. V. Bogačs, māksl. P. Senhofs, komp. Z. Lorencs. *Recenzijas*: Staņa V. Rīgas Balss, 1978, 11. okt.

J. Viļkovska, H. Januševska «Tīģerēns Petriks» (kr. tr.) 22. dec.; rež. V. Bogačs, māksl. A. Merkmāns, komp. Z. Lorenecs.

L. Feldeka «Dviņu nedarbi» («Botafogo») (latv. tr.) 26. dec.; rež. L. Jērcuma, māksl. P. Senhofs, komp. M. Brauns.

LIEPĀJAS TEĀTRI

E. Ansona «Košlājāmā komēdija» 5. janv.; rež. P. Viksne, scenogr. A. Plaudis, komp. U. Stabulnieks. *Recenzijas*: Freinberga S. Literatūra un Māksla, 1978, 6. okt., 13. lpp.; Rubins R. Komunisti, 1978, 18. janv.

F. G. Lorkas «Bernardas Albas māja» uz Mazās skatuves 19. febr.; rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas*: Freinberga S. Literatūra un Māksla, 1978, 5. maijā, 8.—9. lpp.; Avots V. Padomju Jaunatne, 1978, 17. jūn.; Stradiņa A. Komunisti, 1978, 28. febr.; Rungulis M. Komunisti, 1978, 21. martā.

H. Ibsena «Heda Gablere» 26. febr.; rež. P. Viksne, scenogr. G. Cukurs. *Recenzijas*: Saulīte G. Literatūra un Māksla, 1978, 21. apr., 10. lpp.; Treigūns R., Briedis U., Šķila V. Ļeņina Ceļš, 1978, 25. martā.

L. Falla «Dolāru princese» 13. martā; rež. A. Migla, scenogr. A. Kļaviņš, diriģ. V. Aivars, deju konsult. K. Austruma.

Z. Skujiņa «Sveiks, mīlais Blaumanis!» 31. martā; rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas*: Krauja G. Literatūra un Māksla, 1978, 14. apr., 10. lpp. Radzobe S. Padomju Jaunatne, 1978, 20. okt.; Vilsons A. Karogs, 1978, № 8, 147.—149. lpp.; Akurātere L. Literatūra un Māksla, 1978, 20. okt., 13. lpp.; Priede L. Dzimtenes Balss, 1978, 7. sept.; Luika R. Skolotāju Avīze, 1978, 30. aug.

E. Braginska, E. Rjazanova «Tie, kas izliekas» 29. sept.; rež. N. Klētnieks, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas*: Dzenītis Ģ. Literatūra un Māksla, 1978, 8. dec., 13. lpp.

R. Blaumaņa «Pie skala uguns» (trīs viencēlieni: «Sestdienas vakars», «Pēc pirmā mītiņa», «Sūpoles») uz Mazās skatuves 10. okt.; rež. P. Viksne, scenogr. A. Kļaviņš. *Recenzijas*: Dzenītis Ģ. Literatūra un Māksla, 1978, 16. jūn., 11. lpp.

A. Arbusova «Vecmodīgā komēdija» 9. sept. Rīgā, 26. okt. Liepājā uz Mazās skatuves; rež. D. Milgrāvis, scenogr. L. Stipnieks, komp. V. Aivars. *Recenzijas*: Akurātere L. Literatūra un Māksla, 1978, 20. okt., 12. lpp.; Stradiņa A. Rungulis M. Komunisti, 1978, 29. sept.; Dzenītis Ģ. Literatūra un Māksla, 1978, 13. okt., 11. lpp.

T. Gabes «Pelnušķīte» 2. dec.; rež. K. Austruma, scenogr. A. Kļaviņš, komp. V. Aivars, dejas iest. K. Austruma. *Recenzijas*: Dzenītis Ģ. Literatūra un Māksla, 1978, 1. dec., 10. lpp.; Stipnieks L. Padomju Jaunatne, 1979, 16. janv. «Jaungada nakts pili» — koncerts, operēšu melodiju virkne 22. dec.; rež. K. Austruma, scenogr. A. Kļaviņš, diriģ. V. Aivars.

LEONA PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

A. Kronina «Trīs mīlestības» (A. Skudras dram.) 18. janv.; rež. P. Lūcis, scenogr. P. Rozenbergs, kostīmu māksl. I. Čaks. *Recenzijas*: Upeņiece A. Dzirkstele, 1978, 9. febr.

E. Sefera «Jūs esat zaudējis, ser!» 25. febr.; rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, baletm. E. Drulle. *Recenzijas*: Mortukāne A. Padomju Jaunatne, 1978, 9. jūn.; Kavacis A. Literatūra un Māksla, 1978, 7. apr., 7. lpp.

P. Putniņa «Pasaulīt, tu ļaužu ēka» 20. maijā; rež. P. Lūcis, scenogr. L. Bubiērs. *Recenzijas*: Zeltiņa G. Rīgas Balss, 1978, 13. jūl.; Upeniece A. Liesma (Valmierā), 1978, 19. maijā; Ronis M. Literatūra un Māksla, 1978, 22. sept., 12. lpp.; Geikina S. Karogs, 1978, № 12, 153. lpp.

L. Holberga «Zūpu Bērtulis» 27. maijā; rež. un scen. E. Hermakila (Tartu), rež. asist. P. Kolloms (Tartu). *Recenzijas*: Lagzdīna I. Literatūra un Māksla, 1978, 4. aug., 11. lpp.; Geikina S. Karogs, 1978, № 12, 152. lpp.; Skudra A. Liesma (Valmierā), 1978, 27. maijā.

V. Lāča «Zeme un jūra» 8. jūn.; rež. N. Leimane, scenogr. L. Bubiērs.

K. Higinša, Z. K. Karjera «Harolds un Moda» (V. Rozova redakcija) 9. sept.; rež. V. Maculēvičs, scenogr. I. Makarovs (Maskava), kostīmu māksl. L. Zlatopojska (Maskava). *Recenzijas*: Zeltiņa G. Literatūra un Māksla, 1978, 27. okt., 10. lpp.; Geikina S. Karogs, 1978, № 12, 151.—152. lpp.

J. Svarca «Pasaka par apburtajiem kokiem» 23. okt.; rež. A. Vidiņš, scenogr. L. Bubiērs, komp. S. Silava.

G. Priedes «Zagatas dziesma» 11. nov.; rež. P. Lūcis, scenogr. J. Saujiņš. *Recenzijas*: Burtņiece A. Literatūra un Māksla, 1979, 26. janv., 11. lpp.

V. Majakovska «Pirts» 1. dec.; rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs.

R. Blaumaņa «Indrāni» 13. dec.; rež. M. Ķimele, scenogr. P. Martinsons, komp. I. Zemzars.

J. VITOLA LATVIJAS VALSTS KONSERVATORIJAS TEĀTRA FAKULTĀTES STUDENTU (L. PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRA KURSA) DIPLOMDARBI

R. Blaumaņa «Ugunī» 19. jūn.; rež. I. Adermanis.

Z. Anuija «Eiridike» 20. jūn.; rež. M. Ķimele, scenogr. V. Glušenkovs.

M. Gorkija «Dibenā» 25. jūn.; rež. F. Deičs, scenogr. P. Rozenbergs. *Recenzijas*: Burtņiece A. Literatūra un Māksla, 1978, 29. sept., 12. lpp.

A. Dimā «Trīs musketieri» 26. jūn.; rež. V. Lūriņš, rež. asist. J. Johansons, scenogr. un kostīmu māksl. J. Toropins, komp. Im. Kalniņš, dejas iest. L. Sile. *Recenzijas*: Burtņiece A. Literatūra un Māksla, 1978, 29. sept., 12. lpp.; Mortukāne A. Padomju Jaunatne, 1978, 17. sept.

RECENZIJAS PAR IEPRIEKSEJO GADU IESTUDEJUMIEM

Im. Kalniņa «Spēlēju, dansoju». Bebre R. Cīņa, 1978, 13 jūn.; Грюнфельд Н. Советская Латвия, 1978, 26 марта; Мешков О. Правда, 1978, 2 февр.; Даркевич А. Известия, 1978, 10 авг.; Макарова О. Советская культура, 1978, 10 марта, с. 4.

J. Druces «Zemes un saules vārdā». Легзда А. Советская Латвия, 1978, 13 янв.; Куприянов Ю. Советская культура, 1978, 7 февр., с. 8; Сваринская М. Театр, 1978, № 8, с. 40—44.

J. Raiņa «Uguns un nakts». Akurātere L. Literatūra un Māksla, 1978, 20. okt., 13. lpp.; Treimanis G. Māksla, 1978, № 2, 31.—32. lpp.; Grēviņš M. Karogs, 1979, № 1, 139.—140. lpp.; Макарова О. Советская культура, 1977, 2 дек., с. 8.

J. Raiņa «Zelta zirgs». Grēviņš M. Karogs, 1979, № 1, 140. lpp.

R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos». A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī. Grēviņš M. Karogs, 1979, № 1, 138.—139. lpp.

A. Upīša «Laikmetu griežos». Freinberga S. Literatūra un Māksla, 1978, 16. jūn., 5. lpp.; Burtņiece A. Literatūra un Māksla, 1978, 30. jūn., 2.—3. lpp.; Augstkalna M. Māksla, № 2, 33.—36. lpp.; Akurātere L. Karogs, 1978, № 6, 149.—150. lpp.; Kavacis A. Skolotāju Avīze, 1978, 19. apr.

A. Upīša «Spartaks». Akurātere L. Karogs, 1978, № 6, 150.—151. lpp.; Burtņiece A. Literatūra un Māksla, 1978, 30. jūn., 2.—3. lpp.

A. Upīša «Pieci nerātni smaidi». Akurātere L. Karogs, 1978, № 6, 151. lpp.

A. Upīša «Stāsti par mācītājiem». Burtņiece A. Literatūra un Māksla, 1978, 24. martā, 10. lpp.

H. Gulbja «Cīruliši». A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī. Saullīte G. Karogs, 1978, № 4, 180. lpp.

M. Birzes «Rozā zilonis». Ronis M. Māksla, 1978, № 3, 36.—37. lpp.

I. Pinnes «Lielā cerību stunda». Rūmnieks V. Literatūra un Māksla, 1978, 29. sept., 13. lpp.

A. Driķes «Pēdējā barjera». Смелков Ю. Дружба народов, 1978, № 11, с. 178—179.

J. Jurkāna «Pulkstenis ar dzeguzi». Смелков Ю. Дружба народов, 1978, № 11, с. 187.

A. Zilinska, V. Vīgantes «Tikai rozes». Briede V. Rigas Balss, 1978, 7. apr.

A. Seņova «Kaija». Смелков Ю. Дружба народов, 1978, № 11, с. 181.

Dž. Verdi «Makbets». Поплавский Г. Театр, 1978, № 1, с. 110—111.

V. Sekspīra «Makbets» Liepājas teātrī. Geikina S. Karogs, 1978, № 5, 149. lpp.

- A. Čehova «Ivanovs». Смелков Ю. Дружба народов, 1978, № 11, с. 182.
- V. Šekspīra «Romeo un Džuljeta». Geikina S. Karogs, 1978, № 5, 146.—147. lpp.; Смелков Ю. Дружба народов, 1978, № 11, с. 185.
- B. Lavreņova «Cetrdesmit pirmais». Mežaka M. Liesma (Valmierā), 1977, 22. okt.
- H. Ibsena «Brands». Смелков Ю. Дружба народов, 1978, № 11, с. 180.
- V. Šekspīra «Karalis Līrs». Geikina S. Karogs, 1978, № 5, 148.—149. lpp.; Гейкина С. Советская Латвия, 1978, 14 мая.
- V. Šekspīra «Spītnieces savaldišana». Geikina S. Karogs, 1978, № 5, 147. lpp.
- J. Druces «Vissvētākā» Rīgas Krievu drāmas teātrī. Смелков Ю. Дружба народов, 1978, № 11, с. 191.
- A. Vampilova «Pīļu medības» A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī. Смелков Ю. Дружба народов, 1978, № 11, с. 188.
- A. Vampilova «Pīļu medības» Rīgas Krievu drāmas teātrī. Haan Kalju Sirp ja Vasar (ig. valodā), 1977, 12. aug., 6. lpp. Subin F. Noorte Hāäl (ig. valodā), 1977, 31. jūl.; Tuch B. Ohtuleht (ig. val.), 1977, 27. jūl.; Смелков Ю. Дружба народов, 1978, № 11, с. 189.
- V. Katajeva «Rīņķa kvadrātūra». Bērziņa L. Karogs, 1978, № 4, 142. lpp.
- S. Lugina, I. Nusinova «Stāsts par vienu atentātu». Смелков Ю. Дружба народов, 1978, № 11, с. 183—184.
- A. Sokolovas «Farjatjeva fantāzijas» Rīgas Krievu drāmas teātrī. Валин И. Советская молодежь, 1978, 5 марта.
- K. Hoiņska «Nakts stāsts». Kavacis A. Literatūra un Māksla, 1978, 14. jūl., 13. lpp.; Mortukāne A. Padomju Jaunatne, 1978, 2. apr.; Saknīte A. Oktobra Karogs, 1978, 28. janv.
- A. de Sent-Ekziperī «Mazais Princis». Rungulis M. Komunisti, 1978, 14. apr.
- K. Sakoni «Televīzijas traucējumi». Смелков Ю. Дружба народов, 1978, № 11, с. 190.
- M. Samoilova, S. Aļošina «Toreiz Sevilā». Бурцева А. Северный рабочий, 1978, 26 авг.; Гуляев А. Пензенская правда, 1978, 17 сент.
- I. Kalmana «Silva». Бурцева А. Северный рабочий, 1978, 26 авг.
- I. Kalmana «Cirka princese». Гуляев А. Пензенская правда, 1978, 17 сент.
- J. Strausa «Vīnes valsis». Бурцева А. Северный рабочий, 1978, 26 авг.

IZRAŽU SKAITS

AKADEMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRI

Adāns A. «Zizele» — 2. Barskovs O. «Inku zelts» — 1. Bartoks B. «Her-coga Zilbārža pils», Stravinskis I. «Kēniņš Edips» — 4. Bizē Z. «Karmena» — 7. Bizē Z., Sēdrins R. «Karmena» — 9. Caikovskis P. «Apburtā princese» — 4. Caikovskis P. «Gulbju ezers» — 15. Caikovskis P. «Jevgeņijs Ņeņins» — 8. Caikovskis P. «Jolanta» — 8. Caikovskis P. «Piķa dāma» — 1. Caikovskis P. «Riekstkodis» — 7. Cimarosa D. «Slepenās laulības» — 10. Doniceti G. «Lucia di Lammermoor» — 1. Grīgs E. «Pērs Gints» (koncertuzvedums) — 4. Guno S. «Fausts» — 1. Hačaturjans A. «Gajanē» — 12. Herolds L. «Veltīgā uzmanība» — 9. Kalniņš A. «Staburags» — 2. Kalniņš Im. «Spēlēju, dancoju» — 25. Lazarevs E. «Antonijs un Kleopatra» — 1. Minkuss L. «Dons Kihots» — 5. Minkuss L. «Pahita» — 8. Morozovs I. «Doktors Aikāsāp» — 9. Musorgskis M. «Soročinas gadatirgus» — 3. Prokofjevs S. «Pazudušais dēls», Kalniņš Im. «Pārtrauktā dziesma» (G. Gorbajova radošais vakars) — 1. Puni C., Drigo R., Glāzups R. «Parīzes Dievmātes katedrāle» — 1. Pučīni Dž. «Florija Toska» — 1. Pučīni Dž. «M-me Butterfly» — 6. Pučīni Dž. «Turandota» — 1. Rošīni Dž. «Seviļas bārdzinis» — 4. Strauss J. «Pie zilās Donavas» — 10. Verdi Dž. «Makbets» — 6. Verdi Dž. «Masku balle» — 3. Verdi Dž. «Traviata» — 11. Verdi Dž. «Trubadūrs» — 5. Zariņš M. «Svētā Maurīcija brīnumdarbi» — 1. Zilinskis A. «Pūt, vējīņ!» — 10. Zilinskis A. «Spridītis» — 6. Zilinskis A. «Zelta zirgs» — 3. Koncerti — 105.

A. UPISA AKADEMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRI

Andrejevs L. «Tas, kurš saņem plaukas» — 2. Belševica V. «Es visu dienu biju madarās...» (L. Liepiņas radošais vakars) — 3. Blaumanis R. «Skroderdienas Silmačos» — 15. Bomaršē P. «Trakā diena jeb Figaro kāzas» — 7. Bredberijs R. «Pienēgu vīns» (I. Tiroles radošais vakars) — 4. Bulgakovs M. «Moljērs» — 23. Druce J. «Zemes un saules vārdā» — 41. Elksne Ā., Tagore R. «Starot prieks» (dzejas komp., E. Radziņas radošais vakars) — 5. Erķēns I. «Kaķu spēle» — 4. Fārkers Dž. «Kavalieru viltība» — 19. Grots J., Elksne Ā. «Vēstules tālajai zvaigznei» (V. Līnes un U. Dumpja radošais vakars) — 13. Gulbis H. «Ciruliši» — 4. Gulbis H. «Kamīnā klušu dzied vējš» — 26. Gulbis H. «Silta, jauka ausainīte» — 9. Ģurko L. «Elektra, mana mīla» — 21. Ivaškevičs J. «Vasara Noānā» — 1. Jurkāns J. «Pulkstenis ar dzeguzi» — 31. Kiltijs Dž. «Miļais melis» — 22. De Misē A. «Lorencačo» — 3. Ostrovskis A. «Vilki un avis» — 3. Pinne I. «Lielā cerību stunda» — 48. Putniņš P. «Pasaulīt, tu ļaunu ēka» — 25. Putniņš P. «Paši pūta, paši dega» — 3. Radičkovs J. «Janvā-

ris» — 17. Skarpeta E. «Skrandaini un augstmaņi» — 6. Saltenis S. «Prom, kaulainā, prom!» — 13. Sillers F. «Laupītāji» — 6. Turgeņevs I. «Mēnesis uz laukiem» — 3. Upīts A. «Laikmetu griežos» — 15. Upīts A. «Spartaks» — 11. Vampilovs A. «Piļu medības» — 4. Viese S., Bebrišs J. «Zvaigzne iet un deg un...» — 8. Viljamss T. «Ilgu tramvajs» — 4. Viljamss T. «Jaunības putns ar saldo balsi» — 16. Zālīte M. «Rīt varbūt» (B. Nollendorfas un L. Caukas radošais vakars) — 7. Jubilejas vakars — 1.

AKADEMISKAJĀ J. RAIŅA DAILES TEĀTRI

Blaumanis R. «Isa pamācība mīlēšanā» — 44. Cehovs A. «Kaija» — 16. Chaidze A. «Brīvais temats» — 27. Dostojevskis F. «Stepančikovas ciems un tā iedzīvotāji» — 17. Dripe A. «Pēdējā barjera» — 10. Geikins A. «Puteni» — 17. Gelmans A. «Kādas sēdes protokols» — 2. Gorkijs M. «Barbari» — 5. Ibsens H. «Brands» — 22. Līvs E. «Velnakaula dvīņi» — 35. O'Nils J. «Garas dienas ceļš uz nakti» — 4. Priede G. «Nāc uz manām trepēm spēlēties!» («Trispadsmītā») — 10. Priede G. «Tava labā slava» — 23. Rainis J. «Spēleju, dancoju» — 21. Sekspīrs V. «Sapnis vasaras naktī» — 44. Seridans R. «Ātjautīgā aukle» — 34. Stritmaters E. «Bišu Ole» — 7. Vampilovs A. «Provinces anekdotes» — 13. Vetemā E. «Rožu dārzs» — 1. Vetemā E. «Svētā Zuzanna jeb meistarū skola» — 14. Koncerts «... Visu savu mūžu» — 40. Jubileju vakari — 5.

RIGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRI

Beranžē Z. P. «Draugi, dziedāsim par Beranžē!» — 37. Bergmans I. «Zemeņu lauks» — 30. Braginskis E., Rjazanovs E. «Amorāls gadījums» — 42. Bulgakovs M. «Turbinu dienas» — 20. Derions Dž. «Cilvēks no Lamančas» — 4. Dostojevskis F. «Slepka» — 13. Druce J. «Vissvētākā» — 7. De Filipo E. «Cilindrs» — 17. Olbī E. «Notikums zooloģiskajā dārzā» — 7. Ostrovskis A. «Arī gudrinieks pārskatās» — 2. Radzinskis E. «Sarunas ar Sokratu» — 10. Roščins M. «Vecais Jaunais gads» — 11. Roščins M. «Vīrs un sieva meklē istabu» — 25. Sakoni K. «Televīzijas traucējumi» — 6. Sokolova A. «Farjatjeva fantāzijas» — 30. Sekspīrs V. «Karaslis Līrs» — 24. Sukšins V. «Enerģiskie ļaudis» — 19. Svarcs J. «Pasaka par divām kļāvām» — 28. Svarcs J. «Sarkangalvīte» — 14. Vampilovs A. «Piļu medības» — 34. Zaharovs M. (pēc N. Pogodina lugām) «Tems-1929» — 4.

RIGAS OPERETES TEĀTRI

Latviešu trupā

Abrahams P. «Balle Savojā» — 21. Abrahams P. «Viktorija un viņas huzārs» — 5. Benešs J. «Zaļā pļavā» — 9. Blaumanis R., Kalniņš Im., Peters J. «No saldenās pudeles» — 2. Čaks A., Liepiņš Z. «Iedomu spoģuļi» — 11. Gladkovs A., Sosārs B., Kaijaks J. «Sendienās» — 1. Kaijaks J., Vīgante V. «Tresāis tēva dēls» — 5. Kalmans I. «Bajadēra» — 8. Kalniņš Im., Tetere M. «Quo vadis, mana ģitāra» — 10. Lesers F., Ēbota Dž. «Čārlīja krustmāte» — 26. Maza-

necs G., Bejajs B. «Neiespējamā sievietē» — 17. Miguļa V. «Sporta spēles Multipulti zemē» — 24. Pauls R., Brigadere A., Tetere M. «Pāri, kas dabonas» — 64. Strauss J. «Melodiju vakars» — 1. Strauss J. (tēvs un dēls) «Vīnes valsis» — 8. Zilinskis A. «Tikai rozes» — 22. Koncerti — 36.

Krievu trupā

Abrahams P. «Balle Savojā» — 6. Dihovičņijs V., Slobodskojs M., Kāلمانovskis E. «Sieviešu klosteris» — 13. Dostāls N. «Klīvija» — 15. Frimls R., Stoharts F. «Rozmarija» — 11. Iļjins V., Arbuzovs A., Ribčinskis J. «Vēlā sere-nāde» — 7. Kaijaks J. «Ne jau nu portfelis...» — 24. Kālmans I. «Cirka prin-cese» — 13. Kālmans I. «Pēdējais čardašs» — 13. Kālmans I. «Silva» — 10. Le-sers F., Ebots Dž. «Cārlija krustmāte» — 2. Livšics V. «Aplaupišana pusnaktī» — 15. Miguļa V. «Sporta spēles Multipulti zemē» — 34. Načinskis G. «Viena sieva un divi Pēteri» — 7. Samoilovs M., Aļošins S. «Toreiz Seviļā» — 14. Strauss J. (tēvs un dēls) «Vīnes valsis» — 18.

LEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRIS

Latviešu trupā

Barijs Dž. «Piters Pens» — 18. Belševica V. Dzejas kompozīcija «Pūces nakts» (D. Kupies radošais vakars) — 16. Birze M. «Rozā zilonis» — 58. Blaumanis R. «Skroderdienas Silmačos» — 21. «Cilvēciņi putna sirdī». Dažādu autoru dzejas un prozas kompozīcija (E. Liepiņa radošais vakars) — 9. Čaks A., Ziedonis I., Pētersons P. «Spēlē, Spēlmani!» — 7. Čehovs A. «Ivanovs» — 12. Gune V. Dzejas kompozīcija «Met tumsā saucienu...» (A. Krūmiņas un M. Krūmiņas radošais vakars) — 4. Jaunsudrabiņš J. «Saulē rāsas pilienā» — 20. Lindgrēna A. «Brālītis un Karlsons, kas dzīvo uz jumta» — 21. Lindgrēna A. «Karlsons lido atkal» — 10. Lungins S., Nusinovs I. «Stāsts par vienu atentātu» — 20. Pētersons P. «Bas-tards» — 15. Rainis J. «Zelta zirgs» — 19. Tendrjakovs V. «Nakts pēc izlai-duma» — 20. Tolstojs A. «Buratīno piedzīvojumi Muļķu zemē» — 16. Upīts A. Viencēlieni «Stāsti par mācītājiem» — 10. Upīts A. «Sūnu ciema zēni» — 23.

Krievu trupā

Agranovskis V. «Apturiet Malahovu» — 24. Arbuzovs A. «Cietsirdīgās spēles» — 18. Ģurko L. «Elektra, mana mīla» — 24. Lindgrēna A. «Brālītis un Karlsons, kas dzīvo uz jumta» — 20. Lindgrēna A. «Karlsons lido atkal» — 13. Miťko J., Mihailovs J., Daškevičs V. «Bumbarašs» (pēc A. Gaidara dar-biem) — 6. Okudžava B. «Merci jeb Šipova piedzīvojumi» — 15. Puškins A. «Pasaka par caru Saltanu» un «Pasaka par zelta gailīti» — 18. Sekspīrs V. «Romeo un Džuljeta» — 11. Svarcs J. «Pelnrūšķīte» — 7. Tendrjakovs V. «Nakts pēc izlaiduma» — 11. Tolstojs A. «Buratīno piedzīvojumi Muļķu zemē» — 22. Vampilovs A. «Atvadas jūnijā» — 9.

LEĻĻU TEĀTRI

Latviešu trupā

Adamsons E. «Koklētājs Samtabikse» — 10. Artavs V., Cepurītis A. «Zaķu egle» — 24. Bušs V. «Maksis un Morics» — 10. Cepurītis A. «Brauc, pelīte, mūsmājās!» — 12. Cepoveckis J. «Klauns Loreti un smaidis» — 18. Feldeks L. «Dviņu nedarbi» («Botafogo») — 39. Grimmī (brāļi). «Sniegbaltīte un septiņi rūķiņi» — 70. Hašeks J. «Sveiks» — 6. Hašeks J. «Sveiks frontē» — 5. Hristovskis S., Bogačs V. «Trīs sivēntiņi un vilks» — 14. Korostiļovs V. «Doktors Aikāsāp» — 64. Mančevs P. «Zaķu skola» — 82. Maršaks S. «Kaķu nams» — 115. Mihailovs A. «Goda vārds» — 5. Moskova R. «Kurp tu, kumeliņ?» — 21. Prokofjeva S. «Vilks zābakos» — 29. Ramane M., Ezītis Z. «Diega zīmes, Diega darbi» — 34. Sapģirs H., Ciferovs G. «Šņukuriņa draugi» — 17. Sapģirs H. «Cirka zirdziņš Bumberītis» — 14. Zukovska J., Astrahans M. «Pifa piedzīvojumi» — 15.

Krievu trupā

Artavs V., Cepurītis A. «Zaķu egle» — 12. Cepurītis A., «Brauc, pelīte, mūsmājās!» — 5. Cepoveckis J. «Klauns Loreti un smaidis» — 7. Grimmī (brāļi). «Sniegbaltīte un septiņi rūķiņi» — 14. Hristovskis S., Bogačs V. «Trīs sivēntiņi un vilks» — 5. Konstantinovs V., Racers B. «Kreilis» — 12. Korostiļovs V. «Doktors Aikāsāp» — 20. Lando V., Senhofs P. «Jums, vecāki!» — 10. Mančevs P. «Zaķu skola» — 7. Maršaks S. «Kaķu nams» — 13. Mihailovs A. «Goda vārds» — 9. Moskova R. «Kurp tu, kumeliņ?» — 6. Prokofjeva S. «Vilks zābakos» — 11. Sapģirs H., Ciferovs G. «Šņukuriņa draugi» — 11. Sapģirs H. «Cirka zirdziņš Bumberītis» — 6. Sļepakovs N. «Vizainītis» — 5. Stoks I. «Dievišķā komēdija» — 2. Viļkovskis J., Januševska H. «Tīģerēns Petriks» — I. Zukovska J., Astrahans M. «Pifa piedzīvojumi» — 8.

LIEPĀJAS TEĀTRI

Abrahams P. «Havajas puķe» — 16. Ansons E. «Košļājamā komēdija» — 31. Arbusovs A. «Vecmodīgā komēdija» — 34. Blaumanis R. «Pie skala uguns» — 30. Blaumanis R. «Skroderdienas Silmačos» — 34. Brigadere A. «Princese Gundega un karalis Brusubārda» — 4. Braginskis E., Rjazanovs E. «Tie, kas izliekas» — 22. Caks A. Dzejas kompozīcija (Dz. Klētnieces radošais vakars) — 9. Falls L. «Dolāru princese» — 55. Gabē T. «Pelnrušķīte» — 12. Gibsons V. «Divi šūpolēs» — 1. Golsvertijs Dž. «Forsaitu teika» — 25. Gorkijs M. «Vasa Zeļeznova» — 2. Grots J. «Vēstules Solveigai» (G. Tūla radošais vakars) — 1. Ibsens H. «Heda Gablere» — 58. Kalniņš Im. Dziesmu vakars (dzied A. Pumpure) — 15. Lorka F. G. «Bernardas Albas māja» — 15. Lou F. «Mana skaistā lēdija» — 15. Moisejevs L. «Sārtais sils» — 24. De Peirē, Sapui S. «Mīlestības neprāts» — 44. Rainis J. «Uguns un nakts» — 19. De Sent-Ekziperi A. «Mazais princis» — 6. Skujiņš Z. «Sveiks, mīlais Blaumanī!» — 43. Sovažons M. «Caol!» — 10. Stavinskis J. «Laulības šķiršana» — 75. Sukšins V. «Kā to ņem» («Dažādi viedokļi») — 1. Vācietis O. Dzejas kompozīcija «Es gaidu tevi» (I. Mūrnieces un H. Ulmaņa radošais vakars) — 4. Zūdermanis H. «Brauciens uz Tilzīti» (I. Bīnes radošais vakars) — 4. Koncerts «Jaungada nakts pili» (operešu melodiju virknējums) — 6.

LEONA PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

Anuijs Z. «Mēdeja» — 2. Blaumanis R. «Indrāni» — 7. Druce J. «Mīlestības svētums» — 6. Grušs J. «Pijs nebija prātīgs» — 12. Gulbis H. «Ciruliši» — 2. Hauptmanis G. «Pirms saules rieta» — 25. Higinss K., Karjers Z. K. «Harolds un Moda» — 21. Hoiņskis K. «Nakts stāsts» — 5. Holbergs L. «Žūpu Bērtulis» — 71. Kronins A. «Trīs mīlestības» — 56. Lācis V. «Zeme un jūra» — 27. Lavrenovs B. «Cetdesmit pirmais» — 1. Majakovskis V. «Pirts» — 15. Moems S. «Lietus» — 12. Priede G. «Zagatas dziesma» — 36. Putniņš P. «Pasaulī, tu ļaužu ēka» — 67. Sefers E. «Jūs esat zaudējis, ser!» — 25. Sekspīrs V. «Spitnieces savaldīšana» — 11. Svarcs J. «Pasaka par apburtajiem kokiem» — 5. Vuolijoki H. «Akmens ligzda» — 6. Upits A. Viencēlienu kopoījums «Pieci nerātni smaidi» — 5.

J. VITOLA LATVIJAS VALSTS KONSERVATORIJAS TEĀTRA FAKULTĀTES STUDENTU (L. PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRA KURSS) DIPLOMDARBU IZRĀDES

Anuijs Z. «Eiridike» — 1. Blaumanis R. «Ugunī» — 1. Dimā A. «Trīs musketieri» — 19. Gorkijs M. «Dibenā» — 1. Katajevs V. «Riņķa kvadrātūra» — 13.

LATVIEŠU AUTORU LUGU IESTUDĒJUMI AIZ REPUBLIKAS ROBEŽĀM UN SCENOGRĀFU IZSTĀDES

1978. gadā latviešu autoru lugu jauniestudējumu aiz republikas robežām nav. Kaimiņu republikās skatuves dzīvi turpina agrākie iestudējumi. 1978. g. 15. janvārī Sauļu drāmas teātra uzvedumā — H. Gulbja «Cīruliši» Zeltas lomā viesojās A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktrise Velta Līne. Bet 18. februārī atbildes viesvizītē Rīgā ieradās Sauļu drāmas teātra aktrise Vanda Venckute un spēlēja Zeltu A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra «Cīrulišu» iestudējumā.

1978. g. 17. jūnijā Kauņā, brīvdabas estrādē «Dziesmu ieleja», notika Kauņas drāmas teātra izrāde — R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» (iestudēta pirms 22 gadiem). Tajā piedalījās triju republiku četru teātru aktieri: Joske — J. Skanis, Kārlēns — U. Norenbergs (A. Upīša Akadēmiskais drāmas teātris), Ieviņa — I. Bankoviča (Leņina komjaunatnes Jaunatnes teātris), Pindaciša — I. Bīne, Bebene — M. Mālkalne, Tomuliša — A. Jaunvalka (Liepājas teātris); no L. Koidulas Pērnavas drāmas teātra: Zāra — M. Palma, Rūdis — J. Romusars, Joske — P. Tedre, Ieviņa — L. Reba.

1978. g. maijā Rostokā (VDR) «Kunsthalle» izstāžu zālē bija iekārtota četru Latvijas PSR scenogrāfu — I. Blumberga, J. Dimitera, A. Freiberga, G. Zemgala darbu izstāde. Vēlāk šo 24. V atklāto izstādi eksponēja Berlīnē.

GODA NOSAUKUMI LATVIJAS PSR TEĀTRA DARBINIEKIEM

Sociālistiskā Darba Varonis

Lilitai Bērziņai (Lilijai Priedei-Bērziņai) — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktrisei (1978. g. 9. jūn.).

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks

Harijam Liepiņam — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktierim (1978. g. 13. janv.).

Edgaram Liepiņam — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktierim (1978. g. 26. dec.).

Latvijas PSR Tautas mākslinieks

Jānim Ķepītim — komponistam (1978. g. 3. okt.)

Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks

Imantam Kalniņam — komponistam (1978. g. 23. maijā).

Romualdam Kalsonam — komponistam (1978. g. 7. sept.).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks

Jurim Strengam — Akadēmiskā J. Raiņa Dailes teātra aktierim (1978. g. 17. febr.).

Intai Spanovskai — Rīgas Operetes teātra solistei (1978. g. 21. apr.).

Lorai Ļubčenko — Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta solistei (1978. g. 7. aug.).

Verai Sneideri — Liepājas teātra aktrisei (1978. g. 4. okt.).

Astrīdai Kairišai — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktrisei (1978. g. 30. okt.)

NOZIMIGĀKĀS VIESIZRĀDES

LATVIJAS PSR TEĀTRU VIESIZRĀDES AIZ REPUBLIKAS ROBEŽĀM

No 11. janv. līdz 14. janv. Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Tallinā ar E. de Filippo «Cilindra» iestudējumu.

No 4. janv. līdz 12. febr. Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta trupa viesojās Ziemeļtālijas pilsētās — Veronā, Redžo, Ravennā, Ferrārā, Modenā, Parmā un Francijas pilsētā Lionā. Viesizrāžu programmā: P. Caikovska «Gulbju ezers» un divas koncertprogrammas, kurās iekļauta Z. Bizē, R. Ščedrina «Karmena», L. Minkusa «Pahita».

No 27. febr. līdz 3. martam Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Viļņā ar diviem iestudējumiem: A. Vampilova «Piļu medības» un M. Roščina «Virs un sieva meklē istabu».

24., 25. un 26. maijā A. Upīša Akadēmiskais drāmas teātris viesojās Rostokā, parādot uz «Volkstheater» skatuves F. Sillera «Laupītājus» un Dž. Fārķera «Kavalieru viltību». Teātra Mazajā zālē notika Lidijas Freimanes radošā darba vakars, kurā viņa vācu valodā lasīja V. Majakovska, A. Čaka, J. Sudrabkalna un M. Ķempes dzejoļus, dziedātāja Im. Kalniņa, R. Paula un P. Plakida dziesmas no izrādēm.

Sakarā ar Baltijas republiku un Baltkrievijas PSR V lelļu teātru festivālu Viļņā 2. jūn. izrādes sniedza Rīgas Leļļu teātris — E. Ādamsona «Koklētāju Samtabiksi» (latv. tr.) un J. Cepovecka «Klaunu Loreti un smaidu» (kr. tr.).

No 1. jūl. līdz 30. jūl. Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Zapo- rožjē ar šādām izrādēm: N. Pogodina, M. Zaharova «Temps-1929», E. Radzinska «Sarunas ar Sokratu», M. Roščina «Virs un sieva meklē istabu», A. Vampilova «Piļu medības», A. Sokolovas «Farjatjeva fantāzijas», J. Druces «Vissvētākā», V. Šukšina «Energiskie ļaudis», M. Roščina «Vecais Jaunais gads», J. Svarca «Pasaka par divām kļāvām», V. Sekspīra «Karalis Līrs», Dž. Deriona «Cilvēks no Lamāncas», K. Sakoni «Televīzijas traucējumi», E. de Filippo «Cilindrš», Z. P. Beranžē «Draugi, dziedāsim par Beranžē!».

No 1. aug. līdz 28. aug. Rīgas Operetes teātra krievu trupa viesojās Jaroslāvļā ar šādiem iestudējumiem: M. Samoilova, S. Aļošina «Toreiz Sevīļā», J. Kaijaka «Ne jau nu portfelis...», J. Strausa «Vīnes valsis», R. Frimla, F. Stotharta «Rozmarija», I. Kalmana «Pēdējais čardašs», N. Dostāla «Klīvija», I. Kalmana «Cirka princese», V. Dihovičņija, M. Slobodskoja, E. Kalmanovska «Sieviešu klosteris», I. Kalmana «Silva», G. Načinska «Viena sieva un divi Pēteri», V. Ļivšica «Aplaupišana pusnaktī», V. Miguļas «Sport spēles Multipulti zēmē».

No 1. aug. līdz 30. aug. Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Odesā ar šādām izrādēm: E. Radzinska «Sarunas ar Sokratu», N. Pogodina, M. Zaha-

rova «Temps-1929», M. Roščina «Vecais Jaunais gads», A. Vampilova «Piļu medības», J. Druces «Vissvētākā», V. Sukšina «Energiskie laudis», M. Roščina «Virs un sieva meklē istabu», J. Svarca «Pasaka par divām kļāvām», E. Braginska, E. Rjazanova «Amorāls gadījums», V. Sekspira «Karalis Līrs», Dž. Deriona «Cilvēks no Lamančas», K. Sakoni «Televīzijas traucējumi», E. de Filipo «Cilindrs».

No 2. sept. līdz 20. sept. Rīgas Operetes teātra krievu trupa viesojās Penzā ar šādām izrādēm: M. Samoilova, S. Aļošina «Toreiz Seviļā», J. Kaijaka «Ne jau nu portfelis...», J. Strausa «Vīnes valsis», R. Frimla, F. Stoharta «Rozmarija», I. Kalmana «Pēdējais čardašs», N. Dostāla «Klīvija», J. Kalmana «Cirka princese», G. Načinska «Viena sieva un divi Pēteri», I. Kalmana «Silva», V. Ļivšica «Aplauņšana pusnaktī», V. Miguļas «Sporta spēles Multipulti zemē».

No 24. okt. līdz 6. nov. Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta trupa viesojās Dānijas pilsētās — Olborgā, Holstebro un Kopenhāgenā. Viesizrāžu programmā: P. Čaikovska «Gulbju ezers», Z. Bizē, R. Šēdrina «Karmena», L. Minkusa «Pahīta», «Divertiments» un A. Hačaturjana baleta «Gajanē» otrais cēliens.

PSRS TEĀTRU UN ĀRZEMJU KOLEKTIVU VIESIZRĀDES MUSU REPUBLIKĀ

No 21. janv. līdz 6. febr. Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Maskavas Gogoļa dramatisks teātris ar trim izrādēm: J. Bondareva «Krats», A. Sofronova «Ar veco kazaku paņēmienu», T. Koļesņičenko, V. Ņekrasova «Rokenrols rītausmā».

No 5. febr. līdz 12. febr. Baltijas kara apgabala Virsnieku nama telpās viesojās Lietuvas PSR Krievu drāmas teātris, parādot šādas iestudējumu: A. Vladimirova, E. Topola «Mīlestība no pirmā acumirkļa», J. Edlisa «Salmu sargbūda», V. Palčinskaites «Es traucos pakal vasarai», Z. Šimenona «Hoteļa «Mažestik» pagrabos».

No 22. febr. līdz 12. martam Daugavpilī un Liepājā viesojās Maskavas Komēdijas teātris ar šādiem iestudējumiem: E. Volodarska «Vislaimīgākais», M. Šatrova «Manas cerības», G. Gorina «Ceptās pīles lidojums», E. Raneta «Kriminālais tango», R. Eftimiu «Klaiņotājs», E. de Filipo «Cilindrs».

No 28. marta līdz 31. martam VEF Kultūras pilī viesojās Silvijas Ivarsas vadītais spāņu folkloras ansamblis. Tā programmā spāņu tautas deju apdare, ierašu, dažādu svētku un svinību dejas, horeogrāfiskas fantāzijas.

No 5. apr. līdz 9. apr. VEF Kultūras pilī viesojās Čehoslovākijas pantomīmas ansamblis «Na Zabradi». Viesu programmā: izcilajam 19. gs. mīmam Zanam Gasparam Debiro veltīta izrāde, kurā sakopotas četras pantomīmas — «Komēdija», «Tūkstoš franku banknote», «Pjēro Āfrikā», «Vecu apģērbu tirgotājs».

No 11. apr. līdz 16. apr. Rīgas Leļļu teātra telpās viesojās Ruses Leļļu teātris, parādot R. Moskovas leļļu lugas «Pastaiga ar papīra pūķīti» iestudējumu.

No 17. apr. līdz 29. apr. Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Ļeningradas A. Puškina Akadēmiskais drāmas teātris ar šādām izrādēm: M. Gorkija «Saules bērni», D. Hrabrovicka «Kamer pūkst sirds», L. Zuhovicka «Vieni bez eņģeļiem», O. Zahradnika «Melodija pāvam».

No 21. apr. līdz 26. apr. Baltijas kara apgabala Virsnieku nama telpās viesojās Igaunijas PSR Krievu drāmas teātris, parādot šādus iestudējumus: E. Vetemā «Vakariņas pieciem», A. Gaidara «Kara noslēpums», R. Toma «Septiņas mīlošas sievietes».

No 25. apr. līdz 14. maijam Daugavpilī viesojās Krasnojarskas Operetes teātris ar šādiem iestudējumiem: J. Miļutina «Canitas skūpstis», J. Strausa «Cigāņu barons» un «Vīnes valsis», I. Kalmana «Bajadēra», I. Ofenbaha «Skaistā Helēna», F. Lehāra «Cigāņu mila».

No 8. maija līdz 12. maijam Rīgas Sporta pils telpās viesojās Leņingradas Muzikālās komēdijas teātris, sniedzot Leņingradas poeteriju «Atspulgs» un A. Kolkera «Trufaldīno».

No 18. maija līdz 31. maijam Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Maskavas K. Staņislavska dramatisks teātris ar šādām izrādēm: A. Ostrovska, I. Solovjova «Belugina precības», E. Radzinska «Monologs par laulībām», A. Tobojska «Stāsts par kādu mīlestību», F. Molnāra «Velns».

No 1. jūn. līdz 30. jūn. Rīgas Krievu drāmas teātra un Rīgas Operetes teātra telpās viesojās Maskavas A. Puškina dramatisks teātris. Tā viesizrāžu repertuārā: A. Chaidzes «Kad pilsēta dus», N. Mirošņičenko «Trešā paudze», M. Satrova «Mana mīlestība trešajā kursā», L. Andrejeva «Mūsu dzīves dienas», F. Sillera «Laupītāji», B. Sova «Sokolādes zaldātiņš», G. Zapoļskas «Panes Duļskas morāle», Dž. Prīstlija «Dārgums», H. Vuolijoki «Akmens līgзда», A. Ostrovska «Bez vainas vainīgie», «Verdzenes», A. Hmeljika «Virieši, nesājiēt viriešu cepures...», A. Beļinska «Piektais desmits», S. Strastijeva «Romiešu pirts».

No 8. jūn. līdz 11. jūn. Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Alisijas Reijesas baleta trupa (Filipīnas). Repertuārā baleta miniatūras un viencēļieni, kuros izmantota J. S. Baha, G. Mālera, L. Kasilagas, Dž. Dadapas, A. Džinastera, M. Konstana u. c. mūzika.

No 1. jūl. līdz 31. jūl. Rīgas Krievu drāmas teātra un Baltijas kara apgabala Virsnieku nama telpās viesojās Oktobra revolūcijas Odesas Ukrainu muzikāli dramatisks teātris. Viesizrāžu repertuārā: N. Kuliša «97», I. Tobileviča «Kas vainīgs», A. Korneičuka «Irbenāju birztaļa», I. Samjakina «Dzimtais nams», N. Zarudnija «Aizmugure», M. Kotļarevska «Natalka Poltavka», M. Staricka «Soročinas gadatirgus», G. Osnovjapenko «Selmenko denšičiks», B. Vasiljeva «Nešaujiēt uz baltajiem gulbjiem», V. Vasilko «Cerevički», I. Tobileviča «Martins Boruja», M. Staricka «Pēc diviem zaķiem».

No 5. jūl. līdz 31. jūl. Rīgas Operetes teātra un VEF Kultūras pils telpās viesojās Penzas A. Lunačarska drāmas teātris ar šādām izrādēm: V. Sukšina «Raksturi», J. Bondareva «Krusts», M. Solohova «Klusā Dona», G. Polonska «Repetitors», E. Rjzanova, E. Braginska «Radinieki», V. Konstantinova, B. Racera «Gājiens ar zirdziņu», D. Ebota «Kur Čārlijs?», S. Brodija «Flora Tota», M. Meijo, M. Ennekena «Mana sieva — mele», O. Vailda «Lēdijas Vindermīras vēdekļis», T. Viljamsa «Jaunības putns ar saldo balsi».

No 22. jūl. līdz 1. aug. Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Kubas baleta trupa. Viesizrāžu programmā — baleta viencēļieni un horeogrāfiskas miniatūras.

No 3. aug. līdz 28. aug. A. Upiša Akadēmiskā drāmas teātra un Rīgas Krievu drāmas teātra telpās viesojās Saratovas K. Marksa Akadēmiskais drāmas teātris, parādot šādus iestudējumus: A. Arbužova «Vecmodīgā komēdija», E. Braginska, E. Rjzanova «Radinieki» un «Liekulji», A. Sokolovas «Farjatjeva fantāzijas», M. Aleksejeva «Kad ievīņa sēras neizraud», F. Dosto-

jevska «Idiots», L. Vinogradova «Cilvēks, kurš zināja, ko dara», L. Helmanes «Lapsēni», Z. Kokto «Izlaidīgie vecāki», T. Viljamsa «Tetovētā roze», M. Djarfaša «Mosties un dziedil».

No 16. aug. līdz 20. aug. VEF Kultūras pilī viesojās Grieķijas Valsts deju ansamblis «Likion Ellidon». Tā repertuārā tautas dejas, kas radušās dažādos šīs zemes novados, kā arī kāzu un ieražu dziesmas.

No 22. sept. līdz 24. sept. Baltijas kara apgabala Virsnieku nama telpās viesojās Leņingradas Padomes drāmas teātris, parādot A. Vampilova «Vecāko dēlu» un K. Čapeka «Māti».

No 22. sept. līdz 26. sept. Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Pola Teilora deju ansamblis no A S V. Viesizrāžu programmā: baleta viencēlieni un miniatūras «Oreols» (G. F. Hendeļa mūzika), «Trīs epitāfijas» (amerikāņu tautas mūzika), «Rūnas» (Dž. Basbija mūzika), «Ārijas» (G. F. Hendeļa mūzika), «Sašķeltā pasaule» (A. Korelli, H. Kouela, M. Millera mūz.), «Polaris» (D. Jorka mūzika), «Pišji» (F. Pulenka mūzika), «Esplanāde» (J. S. Baha mūzika).

No 20. okt. līdz 29. okt. Baltijas kara apgabala Virsnieku namā viesojās Igaunijas PSR Krievu drāmas teātris ar četriem iestudējumiem: A. Tamsāres «Indreks un Karina», V. Gibsona «Divi šūpolēs», A. Dimā «Nelas tornis», S. Mihalkova «Zaķis lielbnieks».

No 2. nov. līdz 6. nov. Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Leņingradas Leņina komjaunatnes teātris ar diviem iestudējumiem: A. Getmana «Katru gadu šajā laikā» un A. Toboļaka «Kādas mīlas stāsts».

No 7. nov. līdz 10. nov. Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās viesojās Maskavas M. Jermolovas drāmas teātris, parādot I. Buņina «Mīlestības gramatiku».

No 1. dec. līdz 11. dec. Baltijas kara apgabala Virsnieku nama telpās viesojās Lietuvas PSR Krievu drāmas teātris ar šādām izrādēm: A. Arbužova «Sai mīlajā, vecajā mājā», T. Viljamsa «Tetovētā roze», F. Neša «Lietus pārdevējs», P. Ustinova «Ceļā uz virsotni».

Olga Pūce

BIBLIOGRAFIJA. 1977. GADS

I. LITERATŪRA LATVIEŠU VALODĀ PAR TEĀTRI UN SKATUVES MĀKSLINIEKIEM

1. Grāmatas

- Goris A.* Kalpot tautai: Publicist. apceres par dažiem kult. un mākslas jaūtāj. — R.: Liesma, 1977. — 93 lpp.
- Andreja Upīša* lugu uzvedumi Andreja Upīša Valsts Akadēmiskajā drāmas teātri. — R.: 1977. — 11 lpp., il.
- Dzene L.* Dialogs ar Hariju Liepiņu. — R.: Liesma, 1977. — 141 lpp., il.
- Freinberga S.* Dina Kuple. — R.: Liesma, 1977. — 176 lpp., il.
- Gudriķe B.* Arvīds Grigulis — dramaturgs un teātra kritiķis. — R.: Liesma, 1976. — 239 lpp.; il.
- Gudriķe B.* Teodors Lācis: Dzīves un skatuves gaitas. — R.: Liesma, 1977. — 198 lpp., il.
- Hausmanis V.* Sarunas ar Felicitu Ertneri. — R.: Liesma, 1977. — 127 lpp., il.
- Kundziņš K.* Latviešu teātra hronika (1901—1908) / V. Hausmaņa priekšv. Runājošie fakti. — R.: Zinātne, 1977. — 228 lpp., il.
- LPSR Teātra biedriba. Informatīvais materiāls par Latvijas PSR Teātra biedribas darbību (1972—1976). — R.: 1977. — 62 lpp.
- Rūja V.* Sudraba gredzens. — R.: Liesma, 1977.
- Saturā: Pumpuri jāsargā! [Par A. Frīnbergu]; 93.—96. lpp.; Virsotnes nav vientuļas... [Par F. Ertneri]; Ar dziesmu tiekamies ceļā: [Par M. Fišeru]; 103.—108. lpp.
- Teātris un Dzīve: Rakstu krāj. / Sakārt. R. Melnace. — R., Liesma, 1977. 21.—165. lpp., il.

2. Raksti periodikā

Vispārīgi raksti

- Andrejs Upīts par teātri. — Teātris un Dzīve, 1971, 21, 108.—111. lpp.
- Baumane L.* Viņš redzēja asāk... [Par A. Upīša lugu iestud. Latv. teātros]. — Pad. Jaunatne, 1977, 31. jūl.
- Bērziņa L.* Aktieri un režisori atceras: [Par A. Upīša lugu iestud. Tekstā stāsta aktieri: V. Līne; L. Freimane; L. Ērika u. c.]. — Teātris un Dzīve, 1977, 21, 112.—124. lpp.

Bērziņa L. Par strēlniekiem, par staciju «Latišķskaja», par Viktoru Haru... : [Par jauno aktieru kolektīvo progr. konkursu]. — Pad. Jaunatne, 1977, 19. okt.

Bibers G. Dramaturga, režisora un kritiķa pozīcija: Daži vērojumi sakarā ar G. Priedes lūgām «Zilā», «Trīspadsmītā» un «Vējlukturis abažūrā». — Karogs, 1977, № 9, 147.—149. lpp.

Blūma Dz. Skatuves ietēra pirmsākumi latviešu teātrī (19. gs. beigas — 20. gs. sāk.) — Grām.: Latviešu tēlotāja māksla. R., 1977, 130.—145. lpp.

Briede V. Muzikālo teātru dziedoņu sacensība. — Lit. un Māksla, 1977, 28. okt., 12. lpp.

Britāne A. Burvju māja: [LPSR Teātra muzejs]. — Skolotāju Av., 1977, 16. nov.

Capase Dz. Republikas teātros: [Par gatavošanos PSRS tautu dramaturģ. un teātra mākslas festivālam, veltītam Lielās Oktobra soc. revolūcijas 60. gadadienai]. — Lit. un Māksla, 1977, 7. janv., 5. lpp.

Dunkers O. Darbības aploce: [Saruna]. — Lit. un Māksla, 1977, 9. sept., 7. lpp.

Elerte S. Teātra muzejs revolūcijas gadadienā. — Cīņa, 1977, 19. nov.

Freimane L. Jubilejas priekšvakarā. — Cīņa, 1977, 23. okt.

Freinberga S. Par cilvēcību un nākotni: [Par Lielās Oktobra soc. revolūcijas 60. gadadienai veltītajām izrādēm republikas teātros]. — Cīņa, 1977, 13. dec.

Galviņš M. Televīzijas aptaujas kopsavilkums: [Par 1976./77. g. teātra sezonu]. — Karogs, 1977, № 9, 186.—188. lpp.

Geikina S. Uz skatuves mūsdienas: [Par 1976./77. g. sezonas iestud. republikas teātros]. — Lit. un Māksla, 1977, 12. aug., 10. lpp.

Gudriķe B. Andrejs Upīts cīņā par strādnieku teātri 1917. gadā. — Lit. un Māksla, 1977, 25. nov., 5. lpp.

Hausmanis V. Aizvadītās teātra sezonas iezīmes. — Pad. Latv. Komunisti, 1977, № 8, 67.—72. lpp.

Hausmanis V. Andrejs Upīts un teātris. — Zvaigzne, 1977, № 23, 24.—25. lpp.

Hausmanis V. Dažas latviešu teātra attīstības tendences pēdējos gados. — Lit. un Māksla, 1977, 4. martā, 6. lpp.

Hausmanis V. Konceptija — par vai pret?: Klasikas iestud. republikas teātros. — Karogs, 1977, № 4, 150.—155. lpp.

Hausmanis V. Teātru darbs 1976. gadā. — Teātris un Dzīve, 1977, 21, 3.—18. lpp.

Kacs A. Ko redzēsīm drīzumā: [Krievu drāmas teātrī]. — Rīgas Balss, 1977, 28. nov.

Kostīma loma izrādē: [Sarunas ar M. Spertāli, L. Freimani, M. Ķimeli, G. Zemgali, I. Blumbergu, A. Freibergu]. — Māksla, 1977, № 2, 39.—41. lpp.

Kroders O. Es esmu aktieris. — Komunisti, 1977, 26. martā.

Kroders O. Klasika. Teātris. Kritika. — Lit. un Māksla 1977, 15. apr., 13. lpp.

Kroders O. Teātris un skatītājs. — Komunisti, 1977, 30. sept.; 1. okt.

Kubilis J. Tavs guvums būs skatītāju atzinība: [Saruna. Pierakst. L. Bērziņa]. — Pad. Jaunatne, 1977, 16. janv.

Lāce R. Atskats: [Par scenogr. republikas teātros 1975./76. g. sezonā]. — Lit. un Māksla, 1977, 21. janv., 13. lpp.

Lagzdīņa I. «Teātra un Dzīves» divdesmito... — Māksla, 1977, № 2, 54. lpp.

Line V. Mūsu visu rūpes. — Rīgas Balss, 1977, 24. febr.

Melnace R. Gadskārtējo tikšanos gaidot: [Par Drāmas teātra viesizrādēm Valmierā]. — Liesma, 1977, 17. aug.

Melnace R. Sezona turpinās: [Drāmas teātrī]. — Rīgas Balss, 1977, 26. nov.

Mērenība — vislaunākā parādība skatuves mākslā: [Sarunas laikr. red. par 1976./77. g. sezonu dram. teātros: G. Dzenītis; I. Filipsons; V. Hausmanis u. c.]. — Lit. un Māksla, 1977, 29. jūl., 11.—13. lpp.

Nodieva A. Scenogrāfija: izrāde, izstāde, perspektīvas: [Par Baltijas republiku scenogrāfu 2. triennāli Viļņā]. — Lit. un Māksla, 1977, 18. martā, 10. lpp.

Pabērzs J. Drāma «1905.» un tās skatuves gaita: [Par A. Upiša drāmas iestud.]. — Karogs, 1977, № 7, 150.—154. lpp.

Pamše K. Simtgade un aiz tās: [Rež. atmiņas par A. Upiša darbu iestud.]. — Pad. Jaunatne, 1977, 4. dec.

Par nozīmīgāko...: [Teātra mākslā 1976. g.: Stāsta L. Dzene; G. Bībers; M. Birze; G. Priede; L. Akurātere u. c.]. — Lit. un Māksla, 1977, 1. janv., 13. lpp.

Patikamais vai būtiskais: [Atbildes uz red. jautāj. «Kādi ir jūsu spilgtākie iespaidi skatuves mākslā aizvadītajā 1977. gadā?»: J. Stradiņš; A. Jakubāns; S. Radzobe u. c.]. — Lit. un Māksla, 1977, 30. dec., 6.—7. lpp.

Rancāns A. Plūmes no Eduarda Smiļģa dārza: [Par Teātra muzeju]. — Leņina Karogs, 1977, 15. okt.

Sarunas pēc Latvijas PSR jauno aktieru II konferences: [J. Kaijaks; S. Skurja]. — Ciņa, 1977, 20. nov.

Saulīte G. Jārūnā par galveno: [Par republikas II jauno aktieru konf.]. — Pad. Jaunatne, 1977, 13. nov.

Skulme V. Katrai problēmai sava dramaturģija: Intervija. — Lit. un Māksla, 1977, 13. maijā, 12. lpp.

Suta T. Viļņas izstāžu namā...: [Par II starprep. scenogr. skati]. — Māksla, 1977, № 2, 52. lpp.

Teātra muzejs atklāts: [Runas no ieraksta magnetolentē 1976. g. nov.: V. Kaupužs; V. Artmane; L. Bērziņa; V. Kalpiņš. Sais.]. — Teātris un Dzīve, 1977, 21, 99.—107. lpp.

Treimanis G. Briži, kas neaizmirstas: [Par A. Upiša lugu iestud. republikas teātros]. — Rīgas Balss, 1977, 3. dec.

Treimanis G. Režisors izvēlas lugu: [Par republikas centr. teātru repertuāru 1976./77. g. sezonā]. — Ciņa, 1977, 31. jūl.

Uzulniece A. Sešas jauno aktieru programmas: [Par Lielās Oktobra soc. revolūcijas 60. gadadienai veltīto republikas jauno aktieru konkursu]. — Lit. un Māksla, 1977, 18. nov., 13. lpp.

Vlasova T. Latvijas Teātra muzejs. — Horizonts, 1977, № 6, 17.—19. lpp.

Vulfs V. Nedaudz par dramaturģiju un teātri: [Sakarā ar Lielās Oktobra soc. revolūcijas 60. gadskārtai veltīto republikas II režisoru konf. Saruna]. — Lit. un Māksla, 1977, 6. maijā, 5. lpp.

Zariņš K. Radīt tautai. — Ciņa, 1977, 4. febr.

Latvijas PSR Teātra biedrības IX kongress

Latvijas PSR Teātra biedrības IX kongresam: LKP CK apsveikums. — Ciņa, 1977, 17. martā.

Latvijas PSR Teātra biedrības IX kongress: [Darba gaita]. — Ciņa, 1977, 17. martā.

Informatīvais ziņojums. — Lit. un Māksla, 1977, 18. martā, 2. lpp.

Freimane L. Maģistrālais virziens — mūsdienīgums. — Ciņa, 1977, 18. martā.

Freimane L. Uz nākotni — caur vakardienu un šodienu: [Saruna]. — Pad. Jaunatne, 1977, 27. martā.

Freimane L. Uzticība jāattaisno ar darbu un principālītāti. — Lit. un Māksla, 1977, 18. martā, 2., 4. lpp.

Cukura D. Uzmanības centrā — teātru radošais darbs. — Rīgas Balss, 1977, 16. martā.

Par ciešākiem savstarpējiem kontaktiem: [Debates: A. Zaice; V. Hausmanis; Z. Segals u. c.]. — Lit. un Māksla, 1977, 25. martā, 2. lpp.

Teātra mākslas procesu vērtējot: [Uz red. jautāj. atbild: L. Freimane; J. Zariņš; V. Hausmanis; D. Cukura; O. Kroders; R. Bēbre; J. Kaijaks; I. Burāns; J. Strenga; I. Skrastiņš; V. Briede-Bulāvinova; J. Kalniņš; A. Kacs; I. Filipsons; Ā. Šapiro; A. Liniņš; L. Dzene; A. Jaunušans; V. Zariņš]. — Ciņa, 1977, 2., 8., 10., 15., 16. martā.

Uzmanības centrā personība: [Saruna laikr. «Lit. un Māksla» red.: V. Artmane; A. Kacs; P. Pētersons; V. Hausmanis; O. Kroders; A. Liniņš u. c.]. — Lit. un Māksla, 1977, 11. martā, 4.—5., 11. lpp.

Akadēmiskais operas un baleta teātris

Briede V. Jaunās operu varones un viņu partneri. — Rīgas Balss, 1977, 17. dec.

Briede-Bulāvinova V. Operas un operetes teātru sezonu pārskatot. — Rīgas Balss, 1977, 23. jūl.

Filipsons I. Pēc viesturnejas Latīņamerikā: [Sakarā ar baleta trupas viesizrādēm]. — Lit. un Māksla, 1977, 21. okt., 3. lpp.

Lembergs A. Kāpuma gadi. — Rīgas Balss, 1977, 30. apr.

Lembergs A. No Karakasas līdz Monterejai: [Sakarā ar baleta trupas viesizrādēm Latīņamerikā]. — Ciņa, 1977, 25. okt.

Lembergs A. Reklāma vairs nav vajadzīga: [Sakarā ar baleta trupas viesizrādēm Latīņamerikā]. — Pad. Jaunatne, 1977, 18. okt.

Tivums E. Deja gadu garumā: [Par baleta trupas 1976./77. g. sezonas reperuāru]. — Ciņa, 1977, 8. okt.

Tivums E. Dubultdebija baletā «Bolero»: [Par jauniem Operas teātra dejotājiem A. Apsi un G. Straumi]. — Rīgas Balss, 1977, 26. nov.

Tivums E. Zīmējumi uz triko: [Sakarā ar baleta trupas viesizrādēm Latīņamerikā]. — Liesma, 1977, № 12, 26.—27. lpp.

Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris

Ābece ir aizšķirta: [Par Dailes teātra 6. studijas audzēkņiem. Stāsta: A. Liniņš; A. Matīsa; V. Hausmanis u. c.]. — Liesma, 1977, № 9, 18.—19. lpp.

Āpsītis V. Dailes vērtus atverot: [Par Dailes teātra jaunās ēkas arhit.]. — Lit. un Māksla, 1977, 11. febr., 2.—3. lpp.

Atsauksmes par Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra viesizrādēm Maskavā: [Stāsta: P. Markovs; L. Freimane; J. Druce]. — Rīgas Balss, 1977, 22. sept.

Čakste V. Uz viesizrādēm atskatoties: [Par Dailes teātra viesizrādēm Maskavā]. — Lit. un Māksla, 1977, 30. sept., 3. lpp.

Dailes teātris jaunās telpās. — Lit. un Māksla, 1977, 14. janv., 3. lpp.

Dailes teātris: pirms jūrģiem. — Ciņa, 1977, 13. janv.

Daili vērtē maskavieši: [Stāsta: I. Timuška; A. Liniņš; V. Artmane]. — Ciņa, 1977, 13. sept.

Dzenītis Ģ. Dailes sliksnim pāri ejot: [Tekstā L. Bērziņas stāstījums]. — Horizonts, 1977, № 24, 19.—21. lpp.

Grēviņš M. «Sis vēlējums ir piepildījies»: [Sakarā ar Dailes teātra viesizrādēm Maskavā]. — Rīgas Balss, 1977, 3. okt.

Hausmanis V. Teātris maina adresi. — Zvaigzne, 1977, № 6, 19., 22.—23. lpp.

Hausmanis V. «Vēl nav nekā...»: [Par Dailes teātra 6. studijas audzēkņiem]. — Zvaigzne, 1977, № 24, 24.—25. lpp.

Krūms G. Pie Maskavas poligrāfiķiem: [Sakarā ar teātra viesizrādēm Maskavā]. — Rīgas Balss, 1977, 21. sept.

Līniņš A. Par dzīvu teātri: [Sakarā ar Dailes teātra viesizrādēm Maskavā]. — Pad. Jaunatne, 1977, 16. okt.

Līniņš A. Uz Maskavu!: [Par viesizrādēm]. — Rīgas Balss, 1977, 10. sept.

Močalovs J. Radīt svētkus!: [Sakarā ar Dailes teātra viesizrādēm Maskavā]. — Lit. un Māksla, 1977, 8. okt., 9. lpp.

Poluparņevs V. Pēc viesizrādēm Maskavā. — Cīņa, 1977, 25. sept.

Radoša pacēluma posmā: [Sakarā ar Dailes teātra viesizrādēm Maskavā]. Stāsta: M. Strojeva; V. Berjokins]. — Cīņa, 1977, 29. sept.

Raiņa Dailes teātris — Maskavā: [Stāsta: L. Bērziņa; E. Valters]. — Rīgas Balss, 1977, 24. sept.

Rižova V. Teātris ar Raiņa vārdu: [Sakarā ar Dailes teātra viesizrādēm Maskavā]. — Cīņa, 1977, 21. okt.

Sarma O. Viesizrādes [Maskavā] ievadot. — Rīgas Balss, 1977, 21. sept.

Timuška I. Pirms došanās uz viesizrādēm [Maskavā]. — Lit. un Māksla, 1977, 9. sept., 3. lpp.

Zeltiņa G. «Lauj spēkam ienākties...»: [Par Dailes teātra 6. studijas audzēkņiem]. — Lit. un Māksla, 1977, 26. aug., 8. lpp.

Leņina komjaunatnes Jaunatnes teātris

Burtniece A. Skatītājs, varonis, tendences: [Par Baltijas republiku un BPSR jaunatnes teātru festivālu «Tallina-77»]. — Lit. un Māksla, 1977, 1. apr., 12. lpp.

Dzenīte A. Kā ieinteresēt par skatuves mākslu: [Par Jaunatnes teātra lektoriju skolotājiem]. — Cīņa, 1977, 7. jūn.

Geikina S. Ideālā varoņa meklējumi. — Teātris un Dzīve, 1977, 21, 46.—55. lpp.

Lagzdiņa I. Atrast sevi: [Par Jaunatnes teātra aktieriem — 1977. g. konservatorijas Teātra fak. absolventiem]. — Teātris un Dzīve, 1977, 21, 56.—57. lpp.

Lagzdiņa I. Festivāla «Tallina-77» gaismā: [Par II Baltijas republiku un BPSR jaunatnes un bērnu teātru festivālu]. — Cīņa, 1977, 27. martā.

Rīgas Operetes teātris

Briede-Bulāviņova V. Ar savu pārliecību operetes žanrā: Sakarā ar rež. K. Pamšes 60. dzimš. dienu. — Teātris un Dzīve, 1977, 21, 75.—87. lpp.

Briede-Bulāviņova V. Operas un operetes teātru sezonu pārskatot. — Rīgas Balss, 1977, 23. jūl.

Briede-Bulāviņova V. Vērtē Maskavas speciālisti: [Par Maskavas muz. teātra speciālistu A. Kovaļova, L. Fidleres un L. Zukovas viesošanos Rīgas Operetes teātri]. — Cīņa, 1977, 8. maijā.

Leļļu teātris

Cepurītis A. Kas smejas?: [Saruna ar Leļļu teātra rež. A. Cepurīti]. — Liesma, 1977, № 2, 17. lpp.

Kad lelles sāks runāt: [Sarunas: E. Cvetkova; P. Šenhofs; A. Melbārde]. — Pad. Jaunatne, 1977, 9. dec.

Pumpa O. Teātru draudzība: [Par Bulgārijas Ruses pils. Tautas leļļu teātra un Rīgas Leļļu teātra sadarb.]. — Rīgas Balss, 1977, 31. okt.

Liepājas teātris

Akmens J. Mūžs — mīlestība — darbs. — Komunisti, 1977, 17. dec.

Akmentiņš Z. Atceres jubilejas reizē. — Komunisti, 1977, 10., 14., 15. dec.

Akmentiņš Z. Fabriku dūmeņu ēnā dzimusi māksla: [Sakarā ar Liepājas teātra 70. gadadienu]. — Zvaigzne, 1977, № 23, 16. lpp.

Akmentiņš Z. Pa Blaumaņa takām: [Par Liepājas teātra 350. R. Blaumaņa lugas «Skroderdienas Silmačos» izrādi rakstn. mājā-muzejā Brakos]. — Komunisti, 1977, 1. jūl.

Akmentiņš Z. Teātris jūs vienmēr gaida. — Ļeņina Ceļš, 1977, 13. okt.

Akmentiņš Z. Valsts Liepājas teātrim — 70. — Lit. un Māksla, 1977, 16. dec., 8.—9. lpp.

Andiņa Dz. Uz gaismu: [Sakarā ar Liepājas teātra 70. gadadienu]. — Pad. Latv. Sieviete, 1977, № 12, 6.—7. lpp.

Geikina S. Teātris ar tālu dzirdamu skaņu. — Cīņa, 1977, 18. dec.

Jāstrādā abām pusēm. — Komunisti, 1977, 26. martā.

Kārkliņa I. Liepājas teātrim — 70. — Pad. Jaunatne, 1977, 21. dec.

Kroders O. Aktiera meistarība un repertuārs. — Ļeņina Ceļš, 1977, 26. martā.

Kroders O. Daudzveidība: [Par Liepājas teātra 1977./78. g. sez. repertuāru]. — Lit. un Māksla, 1977, 16. sept., 9. lpp.

Kroders O. Jubilejas sezona. — Cīņa, 1977, 15. nov.

Kroders O. Liepājas teātris laikmetu griežos. — Zvaigzne, 1977, № 23, 16. lpp.

Pūce V. Jaunatklājuma svētkus katrā izrādē. — Komunisti, 1977, 17. dec.

Rasa Z. Paliec sveiks un labdien jeb pārdomas par aizvadīto un gaidāmo sezonu Valsts Liepājas teātri. — Ļeņina Ceļš, 1977, 13. aug.

Spāre I. Liepājas teātra darba svētkos. — Ļeņina Ceļš, 1977, 22. dec.

Treigūts R. Liepāja un teātris gadu ritumā: [Raksti]. — Ļeņina Ceļš, 1977, 26. nov.; 3., 10., 17. dec.

Trīskārši svētki: [Sakarā ar Liepājas teātra 70. gadadienu un 100. gadadienu kopš 1. izrādes Liepājā latv. val.]. — Pad. Jaunatne, 1977, 28. aug.

Leona Paegles Valmieras drāmas teātris

Briede I. Jaunās sezonas daudzveidība. — Liesma (Valmiera), 1977, 28. sept.

Briede I. Teātra radošais pārskats: [Sakarā ar Valmieras teātra viesizrādēm Rīgā]. — Cīņa, 1977, 7. sept.

Hausmanis V. Valmieras teātra darbības problēmas pēc svētdienīgām viesizrādēm. — Cīņa, 1977, 2. okt.

Ronis M. Par domāšanas kultūru, taktu un leņķi: [Sakarā ar Valmieras teātra viesizrādēm Rīgā]. — Lit. un Māksla, 1977, 21. okt., 13. lpp.

- Skudra A.* Jaunas izrādes — jauni vārdi. — Pad. Jaunatne, 1977, 6. sept.
Skudra A. Skatītājiem par prieku: [Par Valmieras teātra 1977./78. g. sez. repertuāru]. — Lit. un Māksla, 1977, 16. sept., 8. lpp.
Skudra A. Valmieras teātris jaunajā sezonā. — Cīņa, 1977, 4. sept.

Par teātra māksliniekiem

- Akmentiņš Z.* Ārsta Ernesta Ekšteina vaļasprieks: [Par Liepājas teātra pirmo direktoru]. — Komunisti, 1977, 11. martā.
Akurātere L. Aizgājis Kārlis Pabriks. — Lit. un Māksla, 1977, 28. janv., 14. lpp.
Akurātere L. Artūram Kalējam septiņdesmit. — Lit. un Māksla, 1977, 8. jūl., 11. lpp.
Akurātere L. No dzīves dzilēm smelts spilgtums: [Par L. Zvīguli]. — Cīņa, 1977, 22. dec.
Akurātere L. «6. jūnijā Leona Paegles...»: [Par P. Lūci M. Klauzēna lomā G. Hauptmāņa drāmā «Pirms saules rietā»]. — Māksla, 1977, № 3, 37. lpp.
Akurātere L. Viens no pirmā aktieru desmita: [L. Smits]. — Pad. Jaunatne, 1977, 2. febr.
Apinīte V. Par ko stāsta vijole...: [Par aktieri Ž. Priekuli un kinorež. J. Priekuli]. — Pad. Latvijas Sieviete, 1977, № 1, 8. lpp.
 Atvadu vārdi: [N. Mūrniekam. Raksti: O. Krodgers; V. Melbārde; H. Strahovs; Z. Akmentiņš u. c.]. — Komunisti, 1977, 4. maijā.
Augstkalna M. Elzas Radziņas brīnumputns. — Pad. Latvijas Sieviete, 1977, № 2, 6.—7. lpp.
Augstkalna M. Lādēts un slavēts: [Par H. Liepiņu]. — Māksla, 1977, № 4, 40.—43. lpp.
Augstkalna M. Svētā attieksme: [N. Mūrnieka piemiņai]. — Māksla, 1977, № 3, 52. lpp.
Bebre R. Dzied Pēteris Grāvelis. — Cīņa, 1977, 26. okt.
Bergmanis A. Un atkal sākt: [Par M. Siku]. — Liesma, 1977, № 10, iel. pēc 24. lpp.
Bērziņa L. Baibai, Dinai, Vizbulītei — 90: [Par M. Šmitheni]. — Pad. Jaunatne, 1977, 8. febr.
Bērziņa L. Mākslai mūžu dzīvojot: [Saruna]. — Lit. un Māksla, 1977, 11. febr., 16. lpp.
Bērziņa L. Patiess kā pati dzīve: [Par P. Lūci]. — Skola un Ģimene, 1977, № 7, 40. lpp.
Bērziņš J. Izcilā mākslas meistare: [H. Tangijeva-Birzniecē]. — Rīgas Balss, 1977, 2. apr.
Bērziņš J. Radoši, spilgti meklējumi: [Par scenogrāfi B. Goģi]. — Rīgas Balss, 1977, 5. febr.
Bīte I. Deja, kas izteic dvēseli: [Par L. Tuisovu]. — Pad. Latvijas Sieviete, 1977, № 11, 18.—19. lpp.
Bīte I. «Maestro, lūdzu manu pēdējo valsī!»: [Par A. Eķi]. — Lit. un Māksla, 1977, 21. janv., 3. lpp.
Bīte I. Nesavtīga sevis atdeve: [Par H. Tangijevu-Birzniecē]. — Lit. un Māksla, 1977, 15. apr., 10. lpp.
Blesa S. Vispirms bija āksts...: [Saruna]. — Liesma, 1977, № 11, 10. lpp.

- Brežģis J.* 58 gadus uz operas skatuves: [Kora māksl. J. Opmanis]. — *Čiņa*, 1977, 8. sept.
- Briede V.* Skaistais, bagātais, nežēlīgais ceļš: [Par P. Grāveli]. — *Lit. un Māksla*, 1977, 28. okt., 12. lpp.
- Briede V.* Uznākt uz skatuves un uzvarēt: [Par P. Grāveli]. — *Rīgas Balss*, 1977, 19. nov.
- Briede-Bulāvinova V.* Ar savu pārliecību operetes žanrā: Sakarā ar rež. K. Pamšes 60. dzimš. dienu. — *Teātris un Dzīve*, 1977, 21, 75.—87. lpp.
- Briede-Bulāvinova V.* *Astra Krēsliņa*. — *Liesma*, 1977, № 9, iel. pēc 8. lpp.
- Briede-Bulāvinova V.* *Kārlis Zariņš* — kāds viņš bija un ir. — *Zvaigzne*, 1977, № 9, 18. lpp.
- Briede-Bulāvinova V.* Operdziedones Veras Krampes atceri. — *Čiņa*, 1977, 20. jūl.
- Briede-Bulāvinova V.* Pašatdeve opermākslai: [Par A. Tauriņu]. — *Lit. un Māksla*, 1977, 15. jūl., 10. lpp.
- Briede-Bulāvinova V.* Renāte Steinberga — kas viņa ir? — *Rīgas Balss*, 1977, 23. apr.
- Briede-Bulāvinova V.* Viņas dēļ — uz izrādi: [Par Z. Glebovu]. — *Pad. Latvijas Sieviete*, 1977, № 6, 22.—23. lpp.
- Britiņš E.* Nemierīgs mūžs: [Par V. Bergmani]. — *Lit. un Māksla*, 1977, 9. dec., 11. lpp.
- Broņislavs Dzeruks*: [Nekrologs]. — *Čiņa*, 1977, 29. apr.
- Burāns I.* Akūta sirds nepietiekamība: [E. Ģirģensonā piemiņai]. — *Lit. un Māksla*, 1977, 1. apr. 14. lpp.
- Burtņiece A.* Lūijam Šmitam — 70. — *Lit. un Māksla*, 1977, 28. janv., 13. lpp.
- Burtņiece A.* Materializējusies doma: [Par A. Zaici]. — *Māksla*, 1977, № 2, 36.—38. lpp.
- Darbiņa R.* *Juris Lejaskalns*. — *Liesma*, 1977, № 8, iel. pēc 8. lpp.
- Darbiņa R.* Kā spītības koks: [Par M. Eglīti]. — *Liesma*, 1977, № 6, 6. lpp.
- Dumpis U.* Pārlautz, pārvarēt pašam sevi: [Saruna]. — *Lit. un Māksla*, 1977, 19. aug., 11. lpp.
- Dzene L.* Uzdāviniet viņai pipeņu ziedu: [Par E. Radziņu]. — *Zvaigzne*, 1977, № 5, 12.—14. lpp.
- Dzenītis Ģ.* Bez Ģugo Diega: [Par E. Liepiņa piedalīšanos Bauskas raj. kult. nama koncertprogrammā]. — *Lit. un Māksla*, 1977, 5. aug., 11. lpp.
- Dzenītis Ģ.* Pie mazsalaciešiem: [Par P. Lūča radošā darba vakaru Mazsalacas kult. namā]. — *Lit. un Māksla*, 1977, 15. apr., 3. lpp.
- Elksne Ā.* Ar starošanas prieku: [Par E. Radziņu]. — *Karogs*, 1977, № 2, 172.—174. lpp.
- Erika L.* Septiņdesmit pirmais skatuves gads: [Saruna]. — *Horizonts*, 1977, № 5, 28.—29. lpp.
- Freiberģs A.* «Šā gada 24. aprīlī...»: [Stāsta Jaunatnes teātra galv. māksl. sakarā ar viesscenogrāfa darbu PTR Krakovas leļļu un masku teātri «Grotoska»]. — *Māksla*, 1977, № 3, 54. lpp.
- Geikina S.* Karavīrs un aktieris: [B. Dzeruka piemiņai]. — *Karogs*, 1977, № 7, 186. lpp.
- Geikina S.* Vēstures «klints šķautņu» skatuviskais interpretētājs: [Par E. Smiļģa darbu pie A. Upīša lugām «Spartaks» un «Mirabo» iestud. Dailes teātri]. — *Karogs*, 1977, № 1, 159.—162. lpp.

Gintere I. No pelnrušķītes līdz karalienei: [Saruna ar baletdejotāju]. — Liesma, 1977, № 3, 22.—23. lpp.

Grēviņš M. Atceroties Ēvaldu Mercu. — Karogs, 1977, № 3, 178.—179. lpp.

Grēviņš M. Sveiciens Artūram Kalējam. — Karogs, 1977, № 7, 184.—185. lpp.

Grigulis A. Atvadoties no Harija Avena. — Lit. un Māksla, 1977, 7. janv., 14. lpp.

Grigulis A. Nikolaja Mūrnieka piemiņai. — Lit. un Māksla, 1977, 6. maijā, 14. lpp.

Grinfelds N. Veras Krampes piemiņai. — Lit. un Māksla, 1977, 11. martā, 14. lpp.

Gudriķe B. Daudzveidība: [Par E. Radziņu]. — Horizonts, 1977, № 4, 28.—29. lpp.

Gūtmanis O. Ceļā uz jūru: [Par V. Zandbergu]. — Komunisti, 1977, 12. martā.

Girts Jakovļevs jaunās lomās. — Lit. un Māksla, 1977, 16. sept., 7. lpp.

Heine-Vāgnere Z. Paisums un bēgums mūzikā: [Saruna]. — Lit. un Māksla, 1977, 5. aug., 7. lpp.

Helmuts Puto: [Scenogrāfs. Nekrologs]. — Lit. un Māksla, 1977, 16. dec., 14. lpp.

Hincenberga I. Epizodes meistars: [V. Jakāns]. — Rīgas Balss, 1977, 22. okt.

Hincenberga I. Personības apliecinājums: [Par M. Smitheni]. — Cīņa, 1977, 10. febr.

Jaunušans A. Miris Kirils Martinsons. — Lit. un Māksla, 1977, 18. febr., 14. lpp.

Jaunzeme E. Marts Kitajevs. — Grām.: Latviešu tēlotāja māksla. R., Liesma, 1977, 65.—73. lpp.

Jakovļevs G. Ints Burāns. — Liesma, 1977, № 1, iel. pēc 8. lpp.

Jurijs Feoktistovs: [Scenogrāfs. Nekrologs]. — Cīņa, 1977, 7. sept.

Kaijaks J. «Meistar, liekas, esam klāt!»: [Saruna]. — Pad. Jaunatne, 1977, 23. okt.

Kalme V. Uzticība dotajam vārdam: [Saruna ar aktrisi]. — Liesma, 1977, 1. janv.

Kalnarājs K. Voldemārs Cauka, 1912. 22. VI — 1977, 13. IX. — Karogs, 1977, № 12, 178. lpp.

Kārklīna I. Un stīga skan: [Par H. Liepiņu]. — Skola un Ģimene, 1977, № 12, 20.—21. lpp.

Kārlis Pabriks: [Nekrologs]. — Cīņa, 1977, 22. janv.

Katlape N. Dažas atmiņas: [Par Z. Katlapu]. — Teātris un Dzīve, 1977, 21, 125.—133. lpp.

Klētņiece Dz., Klētņieks N. Svarīgi ir būt visā iekšā...: [Saruna]. — Pad. Jaunatne, 1977, 10. apr.

Krašauska Dz. Rolands Zagorskis. — Liesma, 1977, № 9, iel. pēc 8. lpp.

Krūze V. Kur aktiera būtība: [Par L. Smitu]. — Cīņa, 1977, 3. febr.

Ķēniņa M. «...dziedot mūžu nodzīvoju»: [E. Kukaines-Latiševas piemiņai]. — Lit. un Māksla, 1977, 25. nov., 14. lpp.

- Lāce R.* Atspīde: [Par scenogrāfu A. Spertālu]. — Čiņa, 1977, 20. dec.
- Lagzdiņa I.* Sveicam!: [Sakarā ar dziedoņa J. Krēsliņa 50. dzimš. dienu]. — Lit. un Māksla, 1977, 11. febr., 12. lpp.
- Lai balss skan ilgi: [Par dziedoni E. Zvirgzdiņu stāsta: A. Tauriņa; M. Andermanis; M. Skuja]. — Pad. Jaunatne, 1977, 26. janv.
- Laiva I.* Sai gaismas straumē: [Par A. Ābeli]. — Skola un Ģimene, 1977, № 7, 39. lpp.
- Lejaskalns J.* Helēna Romanova. — Liesma, 1977, № 2, iel. pēc 8. lpp.
- Lembergs A.* Cieņa un piemiņa — viņai: [H. Tangijevai-Birzniecei]. — Karogs, 1977, № 3, 179.—180. lpp.
- Licite M.* Dot savam teātrim: [Par Z. Akmentiņu]. — Komunisti, 1977, 17. dec.
- Licite M.* Dzīvības dzirkstošais prieks jeb mazliet par vecomammu, Skaidrīti, Jāni un diviem maziem nebēdīgiem turklāt: [Par aktiera J. Kuplā ģimeni]. — Komunisti, 1977, 17. sept.
- Liepiņš H.* Ar priekiem un nedienām: [Par L. Šmitu]. — Karogs, 1977, № 2, 170.—171. lpp.
- Liepiņš H.* Katram laikam sava dziesma: [Saruna]. — Pad. Jaunatne, 1977, 19. jūn.
- Liepiņš H.* Vēstule manai kolēģei: [R. Sleierei]. — Rīgas Balss, 1977, 28. maijā.
- Liepiņš J.* Divēji atskati Almas Ābeles jubilejā. — Karogs, 1977, № 7, 183.—184. lpp.
- Lūcis P.* Cilvēki — ceļā sastaptie un nesastaptie: [Saruna]. — Pad. Jaunatne, 1977, 3. jūl.
- Lūcis P.* Darīt labu: [Saruna]. — Māksla, 1977, № 3, 35.—36. lpp.
- Lūcis P.* Saprāšanās: [Saruna]. — Karogs, 1977, № 6, 184.—186. lpp.
- Lukša M.* Simpatiskums vien — tas nav nekas...: [Par R. Plēpi] — Liesma, 1977, № 12, 8.—9. lpp.
- Makovskis J.* Saruna ar aktieri. — Lit. un Māksla, 1977, 14. okt., 11. lpp.
- Māra Ķimele* par savu darbu. — Lit. un Māksla, 1977, 17. jūn., 10. lpp.
- Martinsons A.* «Pašu skaidrāko tu sevim ņēmi...»: [Par aktieri un Spānijas internacionālās brigādes cīnītāju E. Jēkabsonu]. — Progress, 1977, 1. janv.
- Melnace R.* Ar saules ritmu: [Par E. Radziņu]. — Rīgas Balss, 1977, 12. febr.
- Melnace R.* Pricāties par austošo dienu: [Par M. Smitheni]. — Rīgas Balss, 1977, 10. febr.
- Merkmanis L.* Pilns radošas enerģijas: [Par H. Misiņu]. — Lit. un Māksla, 1977, 24. jūn., 10. lpp.
- Mežaka M.* «Esmu laimīgs!»: [Par P. Lūci]. — Liesma (Valmierā), 1977, 5. okt.
- Miesnieks K.* «Ikvienā no mums ir kāda dzirksts...»: [Saruna ar dziedoni]. — Pad. Jaunatne, 1977, 11. dec.
- Mihailovs A.* Gandarījums: [Saruna]. — Čiņa, 1977, 29. dec.
- Nikolajs Mūrnieks:* [Nekrologs]. — Čiņa, 1977, 30. apr.
- Ozoliņa L.* Gadi ar lomām: [Saruna]. — Čiņa, 1977, 30. apr.
- Pabērzs J.* Mazo lomu lielais meistars: [H. Avena piemiņai]. — Karogs, 1977, № 2, 184.—185. lpp.
- Pakalns K.* Saruna par Harija Gulbja daiļradi. — Čiņa, 1977, 27. janv.
- Pamše K.* Elvira Bramberga. — Karogs, 1977, № 5, 174.—175. lpp.

- Pamše K.* Irmgarde Kalnakārkle. — Rīgas Balss, 1977, 19. nov.
- Pamše K.* LPSR Tautas skatuves māksliniece Mirdza Smithene aizsniēdz 90. gadskārtu. — Karogs, 1977, № 2, 168.—170. lpp.
- Pamše K.* Scenogrāfs sasveicinās ar autoru: [Par scenogrāfu A. Plaudī]. — Zvaigzne, 1977, № 9, 24.—25. lpp.
- Pamše K.* «Vai manis šeitān kādam vajadzēja?»: [Par aktieri un rež. J. Sīmonu]. — Karogs, 1977, № 3, 151.—157. lpp.
- Pamše K.* Zanis Katlaps. — Karogs, 1977, № 10, 184.—187. lpp.
- Pasternaka-Freimane L.* Tūkstoškārt atdots mīlestībā: [Par M. Smitheni]. — Lit. un Māksla, 1977, 11. febr., 9. lpp.
- Pētersons P.* Milda Klētniece. — Liesma, 1977, № 3, iel. pēc 8. lpp.
- Pētersons P.* Mudīte Sneidere runā Ojāru Vācieti. — Lit. un Māksla, 1977, 4. martā, 13. lpp.
- Placēns G.* «Izrunā skaidri, kas tur raksti»: [Saruna]. — Teātris un Dzīve, 1977, 21, 88.—98. lpp.
- Plēpis R.* Tā jēga ir arī sikās lietās: [Saruna]. — Pad. Jaunatne, 1977, 14. janv.
- Požarska T.* Skanošā vārda poēzija: [Par aktieri daiļlasītāju I. Hohlovkinu]. — Rīgas Balss, 1977, 12. martā.
- Priede G.* Veltījums: [Par E. Radziņu]. — Cīņa, 1977, 10. febr.
- Pūcītis U.* Gribētos uzdriktēties: [Saruna]. — Lit. un Māksla, 1977, 23. sept., 10. lpp.
- Pupa G.* Izdziedāt mūziku: [Par M. Krīgenu]. — Māksla, 1977, № 2, 24.—25. lpp.
- Radziņa E.* Nenotikusi intervija: [Saruna]. — Lit. un Māksla, 1977, 11. febr., 8.—9. lpp.
- Radziņa E.* «... un neprasa, vai maksāt vērts!»: [Saruna]. — Pad. Jaunatne, 1977, 6. febr.
- Rasa Z.* Pētera Vīksnes režija. — Komunisti, 1977, 26. apr.
- Rode A.* Pagātnes epizode: [Fragm. no rež. F. Rodes arhīva materiāliem]. — Teātris un Dzīve, 1977, 21, 134.—135. lpp.
- Rode A.* Režisora Friča Rodes deviņdesmitgadei, 1887. 5. IX — 1967. 4. II. — Karogs, 1977, № 10, 166.—170. lpp.
- Rubina I.* Bagātie vārdi: [Sakarā ar A. Ābeles 70. dzimš. dienu]. — Pad. Latv. Sieviete, 1977, № 10, 13. lpp.
- Rubina I.* Sirds — viņas un citu gaisma: [Par A. Ābeli]. — Pad. Jaunatne, 1977, 13. jūl.
- Rūdolfs Vanags:* [Nekrologs]. — Cīņa, 1977, 28. apr.
- Rumjancevs A.* Portreta skice četrās daļās: [Saruna ar baleta solistu]. — Pad. Jaunatne, 1977, 6. jūl.
- Saruna ar Maiju Eglīti:* — Pad. Jaunatne, 1977, 2. apr.
- Savickis P.* Kad ikdienišķais pārtop...: [Par kostīmu māksl. M. Spertāles darbu izstādi]. — Rīgas Balss, 1977, 16. jūl.
- Sergejs Vasiļjevs:* [Nekrologs]. — Cīņa, 1977, 8. jūl.
- Skrastiņš I.* «...bet patiesībā tam sirdi sapnis»: [Saruna]. — Liesma, 1977, № 6, 10.—11. lpp.; № 7, 20.—21. lpp.; № 8, 15. lpp.
- Skudra A.* Atvadu vārdi Artūram Petrovskim. — Lit. un Māksla, 1977, 10. jūn., 14. lpp.
- Skudra A.* Atvadu vārdi Zanim Vīnkalam. — Liesma (Valmierā), 1977, 19. febr.
- Skudra A.* Vēl viens no vecās gvardes: [Z. Vīnkalna piemiņai]. — Lit. un Māksla, 1977, 25. febr., 14. lpp.

Smilga M. Ik rītiņu saule lēca: [Par F. Ertneri veltīto J. Krieviņa fotoizstādi Valkas novadpētn. muzejā]. — Darba Karogs, 1977, 21. jūn.

Smilģis E. Mūžības domas nāk prātā...: [Izvilks no A. Matisas pierakstiem E. Smilģa nodarb. ar Teātra fak. režijas nod. II. kursa studentiem 1959./1960. māc. g.]. — Māksla, 1977, № 1, 36. lpp.

Spertāle D. Lidz pat šai dienai: [Sakarā ar Operas un baleta teātra kora māksl. J. Opmaņa 80. dzimšanas dienu]. — Lit. un Māksla, 1977, 9. sept., 3. lpp.

Spertāle D. Kārlis Miesnieks. — Liesma, 1977, № 5, iel. pēc 8. lpp.

Stepanovs G. Vārdi meistaram: [S. Vasiļjeva piemiņai]. — Lit. un Māksla, 1977, 8. jūl., 14. lpp.

Strēlnieku aktrise: [Saruna ar P. Baltābolu]. — Lit. un Māksla, 1977, 2. dec., 13. lpp.

Svarca L. Rampas abās pusēs: [Par G. Jakovļevu]. — Komunārs, 1977, 18. jūn.; Pad. Karogs, 1977, 28. jūn.

Tihovs B. Atvadu rindas [B. Dzerukam]. — Lit. un Māksla, 1977, 6. maijā, 14. lpp.

Timofejevs G. Modināt cildenas jūtas: [Saruna]. — Rīgas Balss, 1977, 19. febr.

Tivums E. Sis stiprais un skanīgais «err»: [Par baletdejojātāju Z. Errsu]. — Latv. Mūzika, 1977, 12, 132.—138. lpp.

Treigūts B. Bagātība: Sakarā ar Liepājas teātra aktrises A. Silnovskas 85. dzimš. dienu. — Ļeņina Ceļš, 1977, 11. jūn.

Treigūts R. Mūsu Oskars: [Par P. Lūci]. — Ļeņina Ceļš, 1977, 2. jūl.

Treigūts R. Raiņa Baiba, Dina...: [Sakarā ar M. Stāles 80. dzimš. dienu]. — Ļeņina Ceļš, 1977, 16. apr.

Treimanis G. Liesma: [Par H. Liepiņu]. — Rīgas Balss, 1977, 17. dec.

Treimanis G. Mirdza Smithene. — Liesma, 1977, № 1, iel. pēc 8. lpp.

Treimanis G. Nikolaja Mūrnieka doma. — Karogs, 1977, № 6, 189. lpp.

Treimanis G. No Ergļu dzimtas celma: [Par G. Placēnu]. — Karogs, 1977, № 8, 184.—185. lpp.

Treimanis G. Pēteris Lūcis nepadodas: [Par Klauzēna lomu G. Hauptmaņa drāmā «Pirms saules rieta»]. — Lit. un Māksla, 1977, 1. jūl., 4.—5. lpp.

Treimanis G. Sirds siltuma izstarotājs: [P. Lūcis]. — Cīņa, 1977, 28. jūn.

Upeniece A. Simt trīsdesmit otro reizi: [Par P. Lūci]. — Liesma (Valmierā), 1977, 25. jūn.

Uzulniece A. Man patik spēlēt: [Par V. Vētru]. — Pad. Jaunatne, 1977, 16. martā.

Veiriņa V. Nebija citas dzīves kā teātris: [Par rež. F. Rodi]. — Komunisma Rīts, 1977, 13., 15., 20. janv.

Vējāns A. Dzelzavas vīrs: [Par K. Pamši]. — Karogs, 1977, № 3, 170.—172. lpp.

Vējāns A. Uz dzimtenes skatuves: [Sakarā ar ASV latv. aktieru B. Siliņas (Kauliņas) un L. Siliņa viesizrādēm Latvijā]. — Lit. un Māksla, 1977, 28. okt., 3. lpp.

Veldre V. Melodija: [Par bij. Liepājas teātra direktoru E. Zundmani]. — Komunists, 1977, 11. jūn.

Velmere A. «Aktiera mūžs ir kā brīnišķa dziesma»: [Par G. Jakovļeva radošā darba vakaru Ogres kult. namā]. — Pad. Ceļš, 1977, 24. dec.

Viļumanis A. Sevi meklējot. — Lit. un Māksla, 1977, 18. febr., 11. lpp.

Viriškība. Smakljūtība. Precizitāte: [Par teātra zinātnieku K. Kundziņu. Stāsta: V. Hausmanis; L. Dzene; M. Grēviņš u. c.]. — Lit. un Māksla, 1977, 29. jūl., 6. lpp.

Vitolinš J. Līga Liepiņa. — Liesma, 1977, № 7, iel. pēc 8. lpp.

Vladimirs Šahovskojš: [Nekrologs]. — Ciņa, 1977, 17. maijā; Lit. un Māksla, 1977, 20. maijā, 14. lpp.

Vlasova T. Tautas māksliniece: [M. Smithene]. — Horizonts, 1977, № 3, 17.—19. lpp.

Zabis E. Gadi un darbs: [Par P. Lūci]. — Lauku Dzīve, 1977, № 8, 26.—27. lpp.

Zabis E. Nerimtība: [Par L. Bērziņu]. — Lauku Dzīve, 1977, № 2, 20.—21. lpp.

Zariņš K. Radošā darba zenītā: [Sakarā ar PSRS Tautas skatuves mākslinieka nos. piešķiršanu Saruna]. — Ciņa, 1977, 22. janv.

Zariņš K. «Savu darbu es vienmēr esmu [oti mīlējis...]: [Saruna]. — Pad. Jaunatne, 1977, 1. janv.

Zeltiņa G. Andreja Upiša sadarbība ar režisoru Ernestu Feldmani. — LPSR ZA Vēstis, 1977, № 12, 35.—41. lpp.

Zvirbule A. Portrets: [Par E. Radziņu]. — Karogs, 1977, № 2, 174. lpp.

II. LITERATŪRA KRIEVU VALODĀ

Общие статьи

Заке И. Театры Риги / Пер. с латыш. В. Минстере. — Р.: Liesma, 1977. — 47 с., ил.

Артмане В. На чистого родника. — Театр. жизнь, 1977, № 21, с. 20.

Березкин В. Вторая прибалтийская триеннале сценографии: [в Вильнюсе]. — Декоратив. искусство СССР, 1977, № 12, с. 31—34.

Березкин В. Пульс современных исканий: Роль художника в театре. [Также о сценографах М. Китаеве, А. Фрейберге, И. Блумберге]. — Сов. культура, 1977, 15 апр., с. 4.

Блум В. Гастроли театра из Ростова: [О сотрудничестве Театра драмы Латв. ССР с «Фолькстеатр» (ГДР)]. — Сов. Латвия, 1977, 18 дек.

Валин И. Главные темы творчества. — Сов. Латвия, 1977, 8 сент.

Витольд Я. Актеру противопоказано равнодушие... — Театр, 1977, № 4, с. 35—37.

Гейкина С. Поиски и находки: [К гастроям Валмиер. театра в Риге]. — Сов. Латвия, 1977, 12 окт.

Димов Г. Успех премьеры: [О постановке пьесы Я. Райниса «Золотой конь» в Узб. театре юного зрителя]. — Известия, 1977, 15 ноября.

Коба Б. Мозаики Лиепайского театра: [К гастроям в Риге]. — Сов. молодежь, 1977, 6 окт.

Кродерс О. Традиции и современность: [К 70-летию Лиепайск. театра]. — Сов. Латвия, 1977, 18 дек.

Лине В. Душа должна быть чистой. — Правда, 1977, 15 янв.

Макарова О. Рига: [О новых спектаклях на сценах Риж. театров]. — Сов. культура, 1977, 14 янв., с. 5.

Нукневич Л. Октябрь в театрах Латвии. — Даугава, 1977, № 4, с. 109—110.

Петерсон П. Счастье у человека одно. Проблемы драматургии. [Ответы на анкету ред. журн. «Театр»]. — Театр, 1977, № 1, с. 62—64.

Ракина Е. А что за экспозицией? [О прибалтийской триеннале сценографии в Вильнюсе]. — Творчество, 1977, № 12, с. 14—18.

Станя В. Рижские куклы за рубежом: [Об участии театра кукол в Международном фестивале театров кукол. Тегеран. 1976 г.]. — Театр, 1977, № 3, с. 63.

Станя В. Театральный музей Латвии. — Театр, 1977, № 9, с. 89.

Театры — юбилею: [К 60-летию Великой Октябрьской соц. революции. Выступление А. Янушана]. — Театр, 1977, № 9, с. 18—22.

«Триеннале» театральных художников: [В Вильнюсе]. — Сов. культура 1977, 15 февр., с. 1.

Филипсон И. Слушая эпоху: [Беседа с нач. Упр. театров и муз. учреждений М-ва культуры Латв. ССР]. — Сов. молодежь, 1977, 27 марта.

Фреймане Л. Высокая миссия театра. — Культура и жизнь, 1977, № 5, с. 30.

Хаенко С. Латвийские сценографы лучшие. [О II межресп. триеннале сценографии в Вильнюсе]. — Сов. молодежь, 1977, 23 февр.

Хаусман В. Мастер латышской драмы: [А. Упит]. — Сов. Латвия, 1977, 3 дек.

Хаусман В. Уроки прошедшего сезона. — Сов. Латвия, 1977, 3 сент.

Цепуритис А. Радость познания: [Беседа с гл. режиссером Театра кукол]. — Сов. молодежь, 1977, 16 марта.

Шварц Л. Искать и находить: [О воспитании молодых актеров в Риж. театре рус. драмы]. — Сов. молодежь, 1977, 20 февр.

Янушан А. Правда века на нашей стороне. — Сов. культура, 1977, 1 апр., с. 3.

IX съезд Театрального общества Латвийской ССР

IX съезду Театрального общества Латвийской ССР: Поздравление ЦК КП Латвии. — Сов. Латвия, 1977, 17 марта.

IX съезд Театрального общества Латвийской ССР: [Обзор работы]. — Сов. Латвия, 1977, 17 марта.

Фреймане Л. Главная тема — современность. — Сов. Латвия, 1977, 16 марта.

Фреймане Л. Магистральное направление — современность. — Сов. Латвия, 1977, 18 марта.

Фреймане Л. С чувством высокой ответственности. — Сов. молодежь, 1977, 15 марта.

Станя В. IX съезд Театрального общества Латвии. — Театр, 1977, № 10, с. 72.

Трейманис Г. Высокое призвание. — Сов. Латвия, 1977, 15 марта.

Академический театр оперы и балета

Вилломанис А. Аккорды нового сезона. — Сов. молодежь, 1977, 30 окт.

Воскресенская Е. Балеты латышских композиторов. — В кн.: Музыка и хореография современного балета. Л., 1977, вып. 2, с. 132—153.

Даркевиц А. В Рижском оперном: [О постановке оперы Дж. Верди «Макбет» и П. Дамбиса «Крылья»]. — Сов. музыка, 1977, № 5, с. 69—72.

Кенишберг А. Впервые на латышской сцене: [О постановке оперы Дж. Верди «Макбет»]. — Муз. жизнь, 1977, № 12, с. 17—18.

Лемберг А., Бейрис Л., Церс М. Побиты все рекорды по аншлагам: [К гастролям балетной труппы в Латинской Америке]. — Сов. молодежь, 1977, 8 окт.

Лемберг А. Покой им только снится: [О гастролях балетной труппы в Латинской Америке]. — Сов. культура, 1977, 9 дек., с. 4.

Нориетис У. Новые меридианы рижского балета: [К гастролям в Латинской Америке]. — Сов. Латвия, 1977, 19 окт.

Успех рижского балета: [В Мексике]. — Известия, 1977, 29 сент.

Академический Художественный театр им. Райниса

Артмане В. Приобщение к прекрасному: [О шефской работе Худож. театра над коллективами худож. самодеятельности з-да ВЭФ]. — Соц. индустрия, 1977, 9 июля.

Берзинь Л. В Москву!: [Гастроли Худож. театра]. — Сов. Латвия, 1977, 10 сент.

Гейман И. В добрый путь, Художественный!: [О переходе Худож. театра в новое помещение]. — Сов. Латвия, 1977, 1 ноября.

Иванова Е. На земле остаются дела...: [К гастролям Худож. театре в Москве]. — Огонек, 1977, № 42, с. 27.

Крымова Н. Движение: [К гастролям Худож. театра в Москве]. — Правда, 1977, 29 сент.

Линьинь А. Высокая ответственность: [К гастролям Худож. театра в Москве]. — Сов. культура, 1977, 13 сент., с. 5.

Линьинь А. Незабываемые дни: [К гастролям Худож. театра в Москве]. — Сов. Латвия, 1977, 4 окт.

Макарова О. Ключ вручили театру: [К открытию нового здания Худож. театра]. — Сов. культура, 1977, 18 янв., с. 8.

Макарова О. Рукопожатие поколений: [К гастролям Худож. театра в Москве]. — Сов. культура, 1977, 9 сент., с. 5.

Новоселье театра. — Правда Украины, 1977, 12 янв.

Румова И. В театре новоселье. — Труд, 1977, 12 ноября.

Рыжова В. Философия и поэзия театра: [К гастролям Худож. театра в Москве]. — Моск. правда, 1977, 24 сент.

Семенов Е. Увлеченно и весело: [К гастролям Худож. театра в Москве]. — Сов. культура, 1977, 20 сент., с. 8.

Станя В. Новоселье Рижского Художественного театра. — Театр, 1977, № 7, с. 76.

Тимушка И. Двадцать лет спустя...: [Гастроли Худож. театра в Москве]. — Сов. молодежь, 1977, 9 сент.

Токарчук Н. Верность идеалам: [К гастролям Худож. театра в Москве]. — Сов. Россия, 1977, 24 сент.

Художественный академический накануне новоселья. — Веч. Тбилиси, 1977, 1 марта.

Театр юного зрителя им. Ленинского комсомола

Алик Я. Заметки о новом зрителе. — Театр, 1977, № 7, с. 31—36.

Вяцкус Р. Театральный фестиваль «Таллин-77»: [О фестивале ТЮЗ-ов Прибалтийск. республик и БССР]. — Комс. правда (Вильнюс), 1977, 18 марта.

Заславская А. Прежде всего — Театр! — Театр, 1977, № 7, с. 36—46.

- Любинский И.* Воспитание театром: [О фестивале ТЮЗ-ов Прибалтийск. респ. и БССР]. — Комс. правда, 1977, 29 марта.
- Розенталь Е.* Школа энтузиазма: [О поездке артистов Театра юного зрителя на БАМ]. — Сов. молодежь, 1977, 13 февр.
- Фестиваль детских театров [в Таллине]. — Сов. культура, 1977, 25 февр., с. 1.

О работниках театров

- Актер на сцене и в жизни: [О Г. Яковлеве]. — Красное знамя (Сыктывкар), 1977, 16 окт.
- Антипов Г.* Держание и труд: [О В. Окуне]. — Сов. Латвия, 1977, 8 дек.
- Артмане В. Моя героиня — современница. — Львов. Правда, 1977, 1 марта.
- Артмане В. Один день и вся жизнь. — Кругозор, 1977, № 11, с. 10—11.
- Астрида Кайриша. — Кино (Вильнюс), 1977, № 8, с. 27.
- Блескина Т., Шварц Л.* Актер и гражданин: [Г. Яковлев]. — Сов. Каралпакия, 1977, 24 авг.
- Бритиньш Э.* «Он всегда казался молодым»: К 70-летию Ж. Катлапа. — Сов. молодежь, 1977, 14 окт.
- Валин И.* Верность мечте: [О Г. Тимофееве]. — Сов. Латвия, 1977, 20 февр.
- Р. Я. Ванга: [Некролог]. — Сов. Латвия, 1977, 28 апр.
- С. П. Васильев: [Некролог]. — Сов. Латвия, 1977, 8 июля.
- Велехова Н.* Поэзия и правда искусства: [Об А. Линьне]. — Сов. Латвия, 1977, 28 окт.
- Вилцинь В.* О моем учителе: [Е. Тангиевой-Бирзнице]. — Сов. Латвия, 1977, 1 апр.
- Грюнфельд Н.* Певец и актер: [П. Гравелис]. — Сов. Латвия, 1977, 5 ноября.
- Дзене Л.* Доброта таланта: [Э. Радзинь]. — Сов. Латвия, 1977, 10 февр.
- Б. С. Дзерук: [Некролог]. — Сов. Латвия, 1977, 29 апр.
- Карпина Р.* Эдуард Павулс. — Л.: Искусство, 1977. — 145 с., ил. — (Мастера сов. театра и кино).
- Коба Б.* Что отражается в актере?: [О В. Сигове]. — Сов. молодежь, 1977, 23 окт.
- Кузнецов Э.* Латвийские художники: (И. Блумберг, Г. Земгал, М. Китаев, А. Фрейберг). — В кн.: Советские художники театра и кино 75. М., 1977, с. 84—96.
- Курьшева Т.* Служение искусству: [О А. Экисе]. — Сов. Латвия, 1977, 25 янв.
- Майнице В.* Лариса Туисова. — Муз. жизнь, 1977, № 23, с. 7.
- Муллокандов Б.* «Любовь всего превыше на земле»: [О Г. Цилинском]. — Огни Алатау, 1977, 15 февр.
- Н. Я. Мурник: [Некролог]. — Сов. Латвия, 1977, 30 апр.
- К. П. Пабрик: [Некролог]. — Сов. Латвия, 1977, 22 янв.
- Румянцева Н.* Эльза Радзинь: Звезды сов. искусства. — Сов. Союз, 1977, № 5, с. 34—35.
- Сосновский И.* Признание: [О работе актрисы А. Кайриши в кино]. — Сов. экран, 1977, № 23, с. 6—7.

Трейманис Г. Дар светлого оптимизма: [М. Шмитхен]. — Сов. Латвия, 1977, 10 февр.

Трейманис Г. Своя тема, свое решение: [О П. Луцисе]. — Сов. Латвия, 1977, 28 июня.

Трускиновская Д. Как стать отрицательным?: [Об артисте балета А. Румянцеве]. — Сов. молодежь, 1977, 25 дек.

Ю. Н. Феоктистов: [Стенограф. Некролог]. — Сов. Латвия, 1977, 7 сент.

Черняева Е. Путь познания и добра: [О М. Лебедеве]. — Сов. молодежь, 1977, 27 марта.

В. А. Шаховской: [Некролог]. — Сов. Латвия, 1977, 17 мая.

Экис А. Чудеса не повторяются: [Беседа]. — Сов. молодежь, 1977, 18 янв.

SATURS

<i>Hausmanis Viktors</i> . 1978. gads teātros	3
<i>Zeltiņa Guna</i> . Piezīmes par Drāmas teātra pēdējo sezonu izrādēm.	20
<i>Pabērzs Juris</i> . Tomēr teātris sākas ar dramaturģiju.	37
<i>Freimane Valentina</i> . Lasīt lugu darbībā.	45
<i>Saulīte Gundega</i> . Rakstnieka Gelovani lomā Eduards Pāvuls.	63
<i>Burtniece Anda</i> . No vērtvērtībām pasmelts.	67
<i>Freimane Valentina, Radzobe Silvija</i> . Liepājas teātris 1978. gadā.	82
<i>Radzobe Silvija</i> . Lai kļūtu par aktieriem.	101
<i>Vlasova Tatjana</i> . Pašos pirmsākumos.	106
<i>Lagzdīņa Irēna</i> . Gandarijums.	108
<i>Čakare Valda</i> . Atgūtā pasaule.	118
<i>Gudriķe Biruta</i> . Ielūkojoties cilvēkā.	123
<i>Zeltiņa Guna</i> . Sveicam jubilārus!	138
<i>Zīle Edgars</i> . Kopā ar Birutu Skujenieci.	144
<i>Geikina Silvija</i> . Laika uzplēstie slāņi skatuviskās kompozīcijās	149
<i>Bērziņa Ligita</i> . Par cilvēkiem, par laimi un Alekseju Arbu-zovu Rīgā.	159
<i>Briede Viņa</i> . Vēl viens gadu desmits mūsu opermākslai.	171
<i>Dzene Liliņa</i> . Jāņa Zariņa piemiņai. «...kļūs par tēvu zemi».	183
<i>Sneidere Mudīte</i> . Mēs viņu mīlējām.	186
<i>Vlasova Tatjana</i> . Paulas Baltābolas piemiņai.	192
<i>Dzene Liliņa</i> . Mirdzas Smithenes piemiņai.	194
<i>Meinerte Irēne</i> . Hronika. 1978. gads.	195
<i>Pūce Olga</i> . Bibliogrāfija. 1977. gads.	218

ТЕАТР И ЖИЗНЬ, 23

Театры в 1978 году

Составитель Г. Зельтня

Художник А. Савицкий

Издательство «Лиезма» Рига 1979

На латышском языке

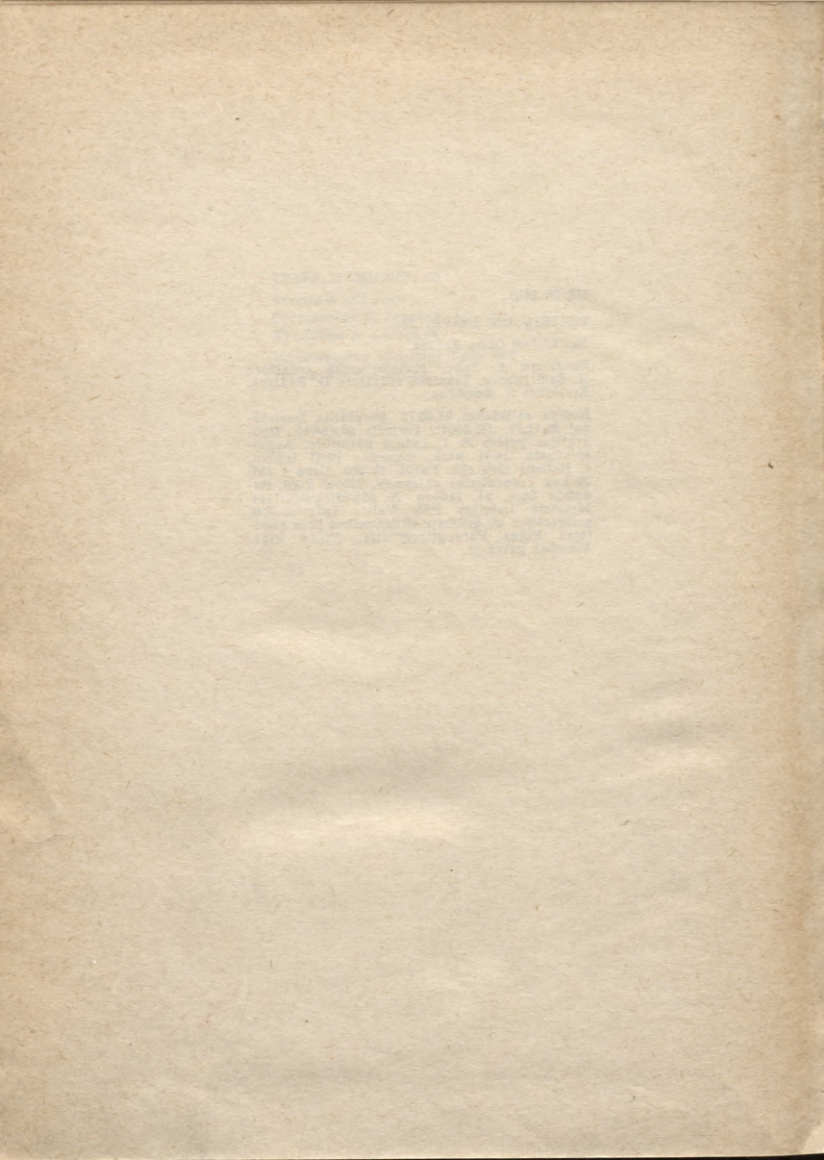
ИВ № 2410

TEĀTRIS UN DZĪVE, 23

Sastādījusi Guna Zeltiņa.

Redaktore I. Zaķe. Mākslinieciskā redaktore
Ņ. Sakirjanova. Tehniskā redaktore D. Radžiņa.
Korektore K. Rumbēna.

Nodota salikšanai 07.06.79. Parakstīta iespiešanai 26.11.79. JT 05541. Formāts 60×84/16. Tipogrāfijas papīrs № 1. Latīņu garnitūra. Augstspiedums. 14,41 uzsk. iespiedi.; 16,03 izdevn. l. Metiens 8000 eks. Pasūt. № 303. Cena 1 rbl. 30 kap. Izdevniecība «Liesma», 226047 Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. № 584/30126/MM-1414. Iespiesta Latvijas PSR Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā, 226004 Rīgā, Vienības gatvē 11.



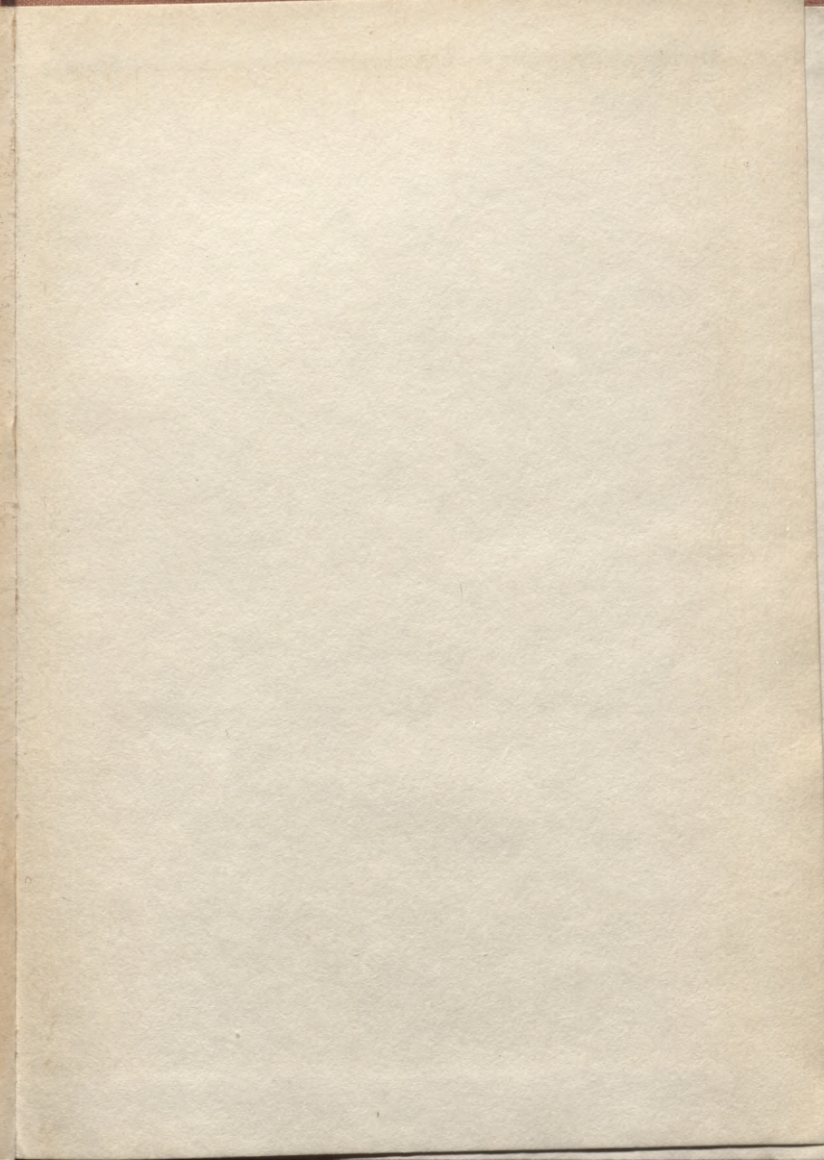
Te 008 Teātris un Dzīve. 1978. g. teātros: [Rakstu krāj.], 23./Sast. G. Zeltiņa. — R.: Liesma, 1979. — 235 lpp., il., 4 lp. il. — Bibliogr.: 218.—234. lpp./Sast. O. Pūce.

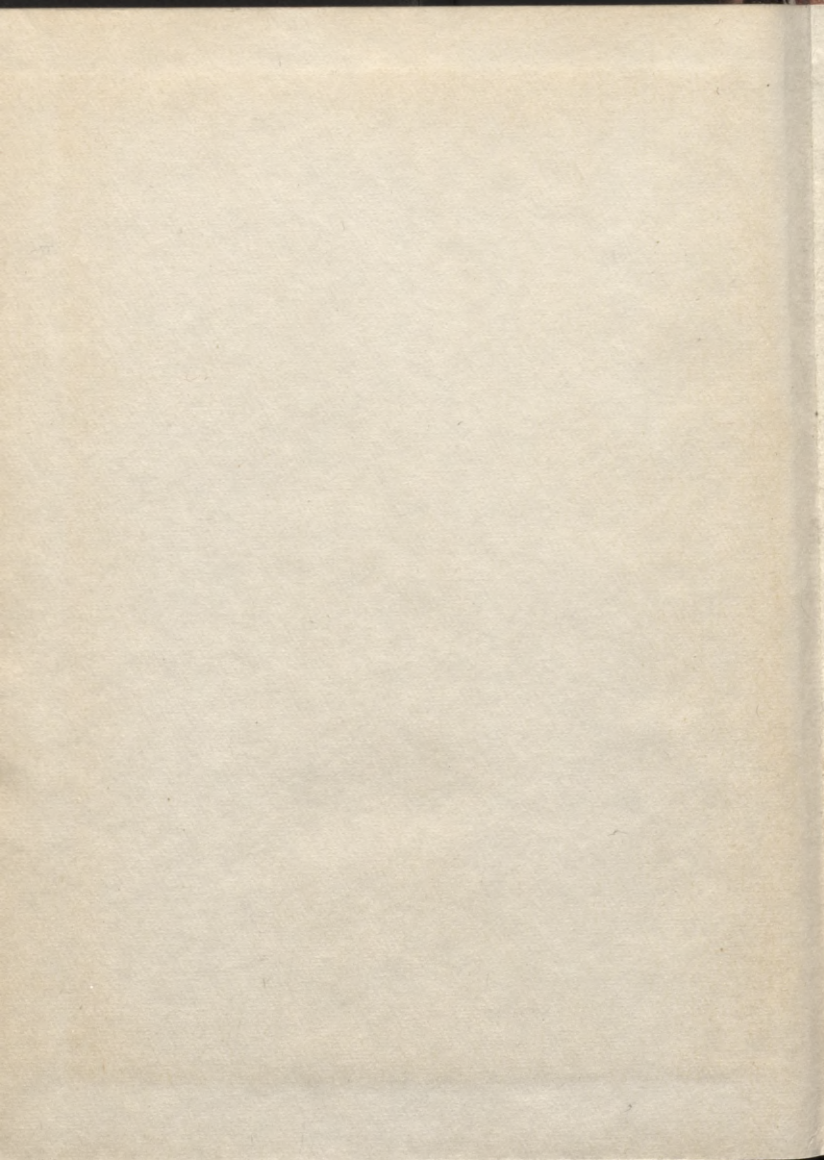
Rakstu krājums atspoguļo Latvijas teātru devumu 1978. gada ietvaros. Teātra zinātnieki izvirza dramaturģijas interpretācijas problēmas, vērtē režisora lomu uzveduma veidošanā, aplūko dažādu aktieru paaudžu profesijas jautājumus. Izdevumu papildina teātra dzīves hronika un bibliogrāfija.

T 80105—584 424.79.4907000000
MS01(11)—79

792L
85.443 (2L) 7

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637
TEL: 773-936-3200
WWW.CHICAGO.EDU





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0306016323

