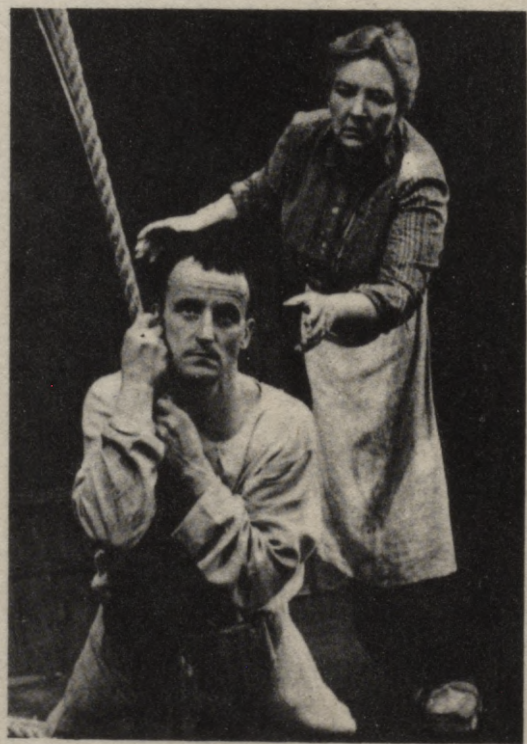


B
79

TEĀTRIS UN DZĪVE

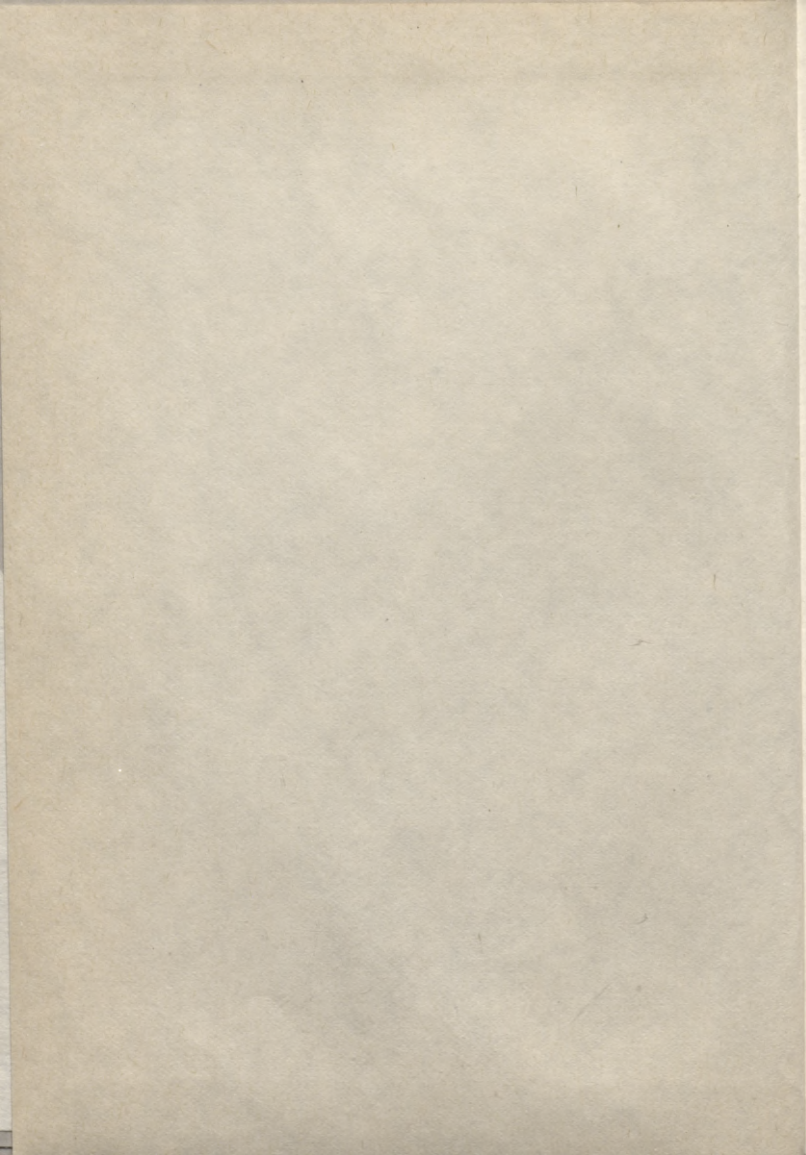


— Patiesība
nevar būt
tik nejauka.
— Ahā! —
Dauka
iesaucās.
— Var būt,
ka ir pavisam
divas
patiesības,
viena nejauka,
otra jauka.

31

06016331

87-



обязательный знак

TEATRIS
UN DZIVE

31



1994-1995

TEARIS
UNDAE

B
792

TEĀTRIS
UN DZĪVE

31

1986. gads teātros



RĪGA «LIESMA» 1987

85.334.3(2L)7

Te 008

Vija Lāča Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTEKA
87 —

Sastādītāja *Silvija Radzobe*

Mākslinieks *Aivars Plotka*

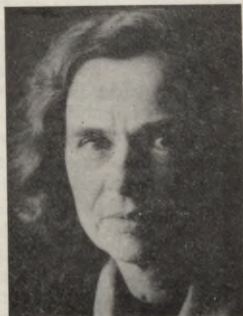
Redkolēģija: *V. Artmane, L. Dzene, V. Hausmanis,
J. Kalniņš, K. Kundziņš*

Fotoilustrācijas: *V. Brauns, E. Freimane, D. Gedzjuns, Dž. Grebзде,
O. Griķis, J. Ikoņņikovs, S. Kairto, E. Kera, L. Stīpnieks, V. Sarkovs*

Uz vāka: *Sudrabu Edžus «Dullais Dauka».
Dauka — P. Liepiņš, Māte — Z. Stungure*

T 4907000000—243
M 801(11)—87 246—87

© Izdevniecība «Liesma», 1987



Anda Burtneice

PERSONIBA. KAS UZDROŠINĀS

Skatījos Annas Brigaderes 125 gadu atcerei veltīto uzvedumu «Katrs rīts ir jauna slāpe» Drāmas teātrī. Kas vieno šo no lugu fragmentiem, dzejas un prozas lasījumiem veidoto izrādi? Manuprāt, divas neaktrises — Māra Zālite un Lilija Dzene, kas iesaistītas uzvedumā, lai sniegtu skatītājiem informāciju par vienu no izcilākajām latviešu rakstniecēm. Dzejniece un teātra zinātniece uzrunas kļuvušas par minētās izrādes būtisku sastāvdaļu un pauž tās jēgu pārlicinošāk nekā dažs fragments vai dzejas lasījums īpaši. Viņu sniegums nav liekvārdīgs (ne saturā, ne pasniegšanas veidā) un atklāj dziļi izjustu, sevi iznēsātu personības attieksmi pret kādu citu personību, pret tās vietu un nozīmi tautas kultūrvēsturē, tās dzīvajā atmiņā. Tāpēc klausīties ir aizraujoši interesanti, rosinoši un bagātinoši. Tieši Māras Zālītes un Lilijas Dzenes radītā cilvēciski sugestīvā gaisotne apgaro kā tēlotājus, tā arī skatītāju. Viņš turpina uztvert uz skatuves notiekošo šai garīgās aktivitātes un pacilātības, dvēseliskas skaidrības un burvības atmosfērā. Un tā palīdz dziļāk ietiekties Brigaderes pasaulē.

«Katrs rīts ir jauna slāpe» man vēlreiz atgādināja veco patiesību: cik liela nozīme uzvedumā ir stingram mugurkaulam. Katrā izrādē tas var izpausties dažādi un daudzveidīgi. Dažkārt uzvedumu cementē spēcīga, spilgta aktiera personība, kas visas izrādes iekšējās un ārējās darbības grožus tur savās rokās un prasmīgi izvada to cauri visiem dabiskiem un mākslīgiem šķēršļiem

un pretrunām. Ar savu klātbūtni un gribasspēku pakļaujot un vienojot arī nevarīgākos izrādes dalībniekus. Manuprāt, tā darbojas A. Kairiša Spīdolas lomā «Uguns un nakts» iestudējumā Drāmas teātrī. Garīga intensitāte, emociju blīvums, jūtu spriegums kā neredzama aura staro no aktrises un izplatās pa visu telpu, aizpildot tukšumu, pārvarot inerci, laužot pasivitāti, rosinot ja ne līdzī iet, tad vismaz iekšēji sapurināties. Tur, kur Spīdolas spēks un radošā doma saduras ar U. Dumpja Kangara liekulīgā pašlabuma tikotāja filozofiju, kas vienmēr noved pie nodevības, — tur šķīļas jaunas atziņas, pulsē izrādes dzīvība.

Personības sugestīvais spēks ir milzīgs, ja tas izpaužas striktā formā, ir konkrēts un mērķtiecīgs.

Jau pieminētā izrāde «Katrš rīts ir jauna slāpe» diemžēl parāda arī nepilnības. Tās attiecas uz A. Brigaderes dzejas lasījumiem izrādes sākumā. Te iesaistītas trīs pieredzējušākās un izcilākās Drāmas teātra skatuves mākslinieces — E. Radziņa, V. Līne un L. Freimane. Neviens neapšaubīs šo trīs izcilo personību nopelnus citās izrādēs. Bet kāpēc labi gribētās, emocionāli atdevīgi runātās dzejas rindas mākslinieču sniegumā te skan it kā neīsti, pat domā neskaidri? Pēdējā laikā daudz nācies klausīties dažādu aktieru dzejas lasījumu un redzēt, cik bieži vēl aktieris neuzticas autoram, dzejoli izteiktajai domai un visādi mēģina to izcelt, izkrāsot, tādā veidā priekšplānā izvirzīdams sevi, nevis to, ko gribējis sacīt dzejnieks.

Attiekmes jautājums, par ko runāju sākumā, nav savienojams ar neitrālu, neizteiksmīgu snieguma veidu. Kā man šķiet, harmonijai starp saturu un formu ir jābūt perfekti sabalansētai. Jo domas un pasniegšanas veida disharmonija nāk par jaunu autoram, tātad — darba jēgai.

Garīgi bagāta personība ir augstākais kritērijs un mērķis vienlaikus; pēc tā šodien tiecas mūsu sabiedrība. Jo tikai tās klātbūtnē var cerēt uz revolucionāro pārmaiņu īstenošanu. Un personība arī kā augstākais mērķis, kuras dēļ vispār attīstība notiek. Tas ir saskaņā ar Raiņa ideāliem, viņa Spīdolas uzdevumiem un mērķiem — mainīt un mainīties uz augšu.

Mūsu teātris ir sasniedzis tādu vidēji augstu, stabilu līmeni, kad Spīdolas aicinājums mainīties uz augšu to it kā neskar. Tik labi ir viss, tādi panākumi gūti! Ko vēl vajag? Laimdotas miera un turības valstība savā veidā ir skaista un vilinoša. Mūsdienās ne tik viegli sasniedzama. Un sasniegta — gribas paturama. Mainīties? Nē, nē! Labi, kā ir.

Vai mūsu teātris ir gatavs jaunam attīstības lokam? Vai tam ir šīs iekšējās pārdrošu ideju, nerealizētu sapņu rezerves, kas

varētu veicināt personības atraisīšanos, panākt tālāku teātra iedarbes vilni? Un kurb tas veltos?

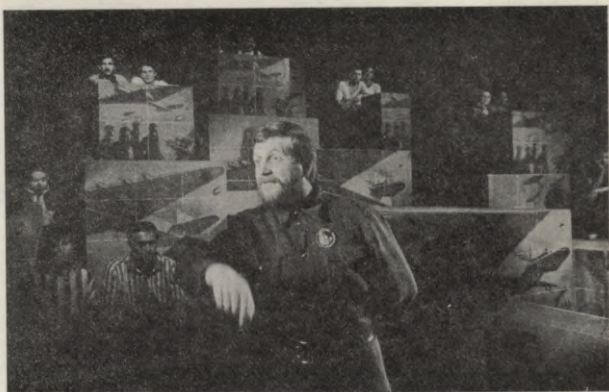
Viens no galvenajiem stimuliem, pēc manām domām, ir saistīts ar lielāku uzticēšanos jaunajai paaudzei, ar sīkumainas administrēšanas izbeigšanu, ar pieļautu iespēju kļūdīties un pašam no kļūdām mācīties. Ar jauniešu regulāru nodarbināšanu. Jo ātrāk tiks radīti apstākļi normālam darbam, jo skaidrāk atklāsies ikviena spējas un talants. Mēs galvenokārt vārdos aicinām jaunos režisorus un aktierus strādāt. Pie tam — darīt to no darba brīvajā laikā. Tā top ārpusplāna programmas, dzejas lasījumi, retāk uzvedumi.

Es neesmu pret tiem. Bet mēģinu iejusties jauno ādā un saprast, ko šāds darbs pēc slodzes teātrī, radio, TV, kino u. c. nozīmē jaunam cilvēkam. Ipaši ģimenes cilvēkam. Pārvērst šīs ārpusplāna nodarbības par regulāru, par otru pamatdarbu (konkurss seko konkursam, nereti tie ir formāli), pēc manām domām, nav visai saprātīgi. Runa ir par pamatdarbu. Kā izauga lieli meistari? Cik jauniestudējumu sezonā viņi sagatavoja savā jaunībā? Vismaz četrus piecus. Teātri vienā sezonā sniedza režīmē divpadsmit trīspadsmit pirmizrāžu. Režisori un aktieri strādāja ritmiski, regulāri. Protams, izcilas virsotnes sasniegt laimējās reti. Tādas, kas ieiet teātra vēsturē un rada virzienus, — vēl retāk. Bet darbā auga režisori un aktieri, auga par meistariem un kļuva par personībām.

Šodien mēs gribam, lai jaunais režisors vai aktieris jau pirmajā iestudējumā pārspēj visus šā aroda pratējus ne tikvien savā, bet arī kaimiņteātros. Ja tas neizdodas, skeptiski raucam pieres un sakām: jaunie nekā nevar izdarīt, viņiem nav ko teikt. Bet ar darba piedāvājumiem nesteidzamies. Viena izrāde sezonā jaunam režisoram — tas jau būtu ļoti labi; gadās viena četrās sezonās. Istas konkurences, kas veicina strādātgrību, vairs nav, toties attīstījies tāds kā neveselīgs sacensību gars: kurš kuru pārspēs jau pašā sākumā — ar pirmajiem soļiem uz skatuves.

50. gadu beigās, kad režijā ienāca O. Kroders, divi iestudējumi sezonā viņam bija jāveic. Tagad zināmu darba regularitāti nodrošina tikai Valmieras un Liepājas teātris. Vai V. Maculēviča profesionālā attīstība būtu iespējama, ja viņš nestrādātu sistemātiski, ja nepārbaudītu sevi dažādos žanros? Tas pats sakāms par M. Ķimeli.

Ir saprotami teātru finansiālie plāni, noteikts uzvedumu daudzums, stingri reglamentēti uzveduma līdzekļi utt. Diemžēl rezultātā tas viss — nevis rūpes par teātra mākslas nākotni — ir



B. Vasiļjeva «Rīt bija karš» Jaunatnes teātri. Priekšplānā: Romahins — J. Gamburgs

kļuvis par noteicošo rādītāju. Dažādi tika vērtēta V. Vētras iestudētā R. Blaumaņa luga «Pazudušais dēls» Dailes teātrī. Tas ir dabiski, jo tā bija jauna cilvēka patstāvīgā debija režijā, viņa diplomdarbs. Ja ne vairāk, tā liecināja par V. Vētras neordināro domāšanu un dzīves uztveri. Kāpēc viņš neturpina patstāvīgi strādāt režijā? Tāpat pārējie jaunie režisori? Nevienā Rīgas teātrī ar regulāru darbu viņi nav nodrošināti.

Nevainosim tikai teātru vadību vien. Kā zinām, sastingušais un attīstībai par šķērslī kļuvušais teātra funkcionēšanas mehānisms patlaban tiek pakļauts pārkārtošanai visā valstī. Eksperimenta nepieciešamību formulēja un pamatoja Teātra biedrības reorganizācijas kongresā 1986. gada decembrī jaunās PSRS Teātra darbinieku savienības valdes priekšsēdētājs K. Lavrovs. Par to ir daudz rakstīts. Pastāvošā teātru darbības sistēma ir tik neelastīga un uzblīdusi, ka traucē jaunu personību veidošanās procesu. Jauni teātri ilguš gadus netika radīti, trupas kļuvušas nesamērīgi lielas, režisoru un aktieru darba iespējas samazinājušās. Nodarbinātība katru vakaru dažādās izrādēs, manuprāt, nereti nevis stimulē un veicina radošas personības attīstību, bet bremzē to, padarīdama aktieri par tehnisku izpildītāju, sava veida funkcionāru izrādē. Jo nopietnus, jaunus, daudzveidī-



B. Vasiļjeva «Rīt bija karš» Jaunatnes teātri. Priekšplānā: Saša Stameskins — M. Širokova

gu s uzdevumus viņš saņem ļoti reti. Notiek negribēta personības nivelēšana. Protams, nevar noliegt pašaudzināšanas lielo nozīmi ikviena cilvēka attīstībā, vēl jo vairāk mākslinieka darbībā. Tomēr apstākļus ignorēt arī nevar. Bīstams, ja ne pats bīstamākais šķērslis radoša kolektīva darbā ir plaši un dziļi ieviesusies administrēšana. Tā stindzina un pat nonāvē radošo domu un kropļo personību. Tās izpausmes veidi nav tikai priekšniecības iejaukšanās, ar viszinātāja nemaldīgiem spriedumiem piebārstīta elementārāko patiesību klāstīšana. Turklāt ne jau ar padomdevēja, bet ar prasītāja tiesībām. Šī pēc amata augstāk izvirzījušos pāristāvošā attieksme, pagērošais, iebildumus noraidošais tonis kā lipīga sērga ir izplatījies arī pašu radošo cilvēku vidū. Vai vismaz veicinājis to recidīvu parādīšanos.

Tie izpaužas attieksmē arī pret jaunās paaudzes māksliniekiem, neuzticībā viņu darbam. Līdzīgi kā ģimenē, kurā nepacietīgiem vecākiem grūti sagaidīt, kad bērns iemācīsies kārtīgi un glīti padarīt kādu darbu, un viņi paši to steidz paveikt bērna vietā. Bet pēc tam brīnās, kāpēc bērns ir slinks, bez iniciatīvas un fantāzijas. Kur gan tas viss lai rastos, ja viņa darbība visu laiku tikusi bremsēta, ja viņš apsaukts vietā un nevietā, pamācot un apnicīgi moralizējot?

Jauns režisors strādājis pie izrādes. Komisija to nepieņem, jo tā, lūk, šo lugu iestudētu pavisam citādi. Un notiek varmācīga ieceres (reizē arī radošās individualitātes) laušana. Izrāde tiek pārtaisīta. Iespējams, ka atsevišķos gadījumos patiešām šāda iejaukšanās ir nepieciešama, tā dod labumu ja ne pašam darītājam, tad teātrim. Bet mākslā, ko veido individuāls ienesums, šāda pārtaisīšana nereti nodara neaprēķināmu un dažkārt nelabojamu ļaunumu. Tā noņem atbildību no darītāja, apspiež viņa iniciatīvu un ierobežo fantāziju, veicina rutīnu un nokauj vēlēšanos vispār kaut ko darīt.

Par to visu varētu nerunāt, ja sabiedrībā nedominētu uzskats, ka jaunā paaudze aug bez iniciatīvas un tai trūkst atbildības izjūtas. Tās ir sekas viedoklim, kad augstāk par visu tiek vērtēts nevis pats cilvēks, bet tikai viņa paveiktais darbs — plāns, virsplāns, pretplāns utt. —, kad cilvēks kļūst tikai par līdzekli rādītāju sasniegšanā. Ne velti PSKP XXVII kongress kā vienu no centrālajiem izvirzīja cilvēka faktoru, lai harmoniski apvienotu rūpi par cilvēku un viņa darbu.

Aizvadītais gads mūsu teātros bija sagatavošanās, spēku apzināšanās periods, nevis jauna ceļa iešanas laiks. Dažas nianšes liecina, ka teātri vai nu apzināti, vai intuitīvi negrib strādāt formāli. Kā velti PSKP XXVII kongresam teātri izvēlējās nopietnākos, nozīmīgākos darbus, nevis uzvedumus, kas, formāli vērtējot, tematiski atbilst svarīgajam notikumam. Drāmas teātris izvirzīja «Uguni un nakti». (Šodien liekas pat naivi pierādīt, kāpēc Raiņa lugu var veltīt kongresam.) Dailes teātris uzstājās ar aktuālas problemātikas darbu — P. Putniņa lugu «Mūsu dēli», kas gan nokavēja īsto laiku, jo ilgi netika atļauta iestudēšanai. Jaunatnes teātris izmantoja B. Vasiļjeva «Rīt bija karš» skatuves variantu, ar šo un vēl G. Priedes «Centrifūgas» iestudējumu iegūdamas uzvarētāja laurus gadskārtējā teātru skatē. Krievu drāmas teātris uzveda A. Mišarina «Sudrabkāzas», Valmieras teātris — P. Millera «Atvadu izrādi». Vienīgi Liepājas teātris aprobežojās ar jau iepriekš iestudēto un Rīgā panākumus guvušo J. Jevtušenko poēmas «Māte un neitronbumba» skatuves variantu.

Tā nu ir iegājies praksē, ka svētkus un nopietnus notikumus valsts un sabiedrības dzīvē atzīmē ar īpašiem veltījumiem gan teātru kolektīvi, gan arī atsevišķi mākslinieki. Tas, protams, neizslēdz prasību arī ikvienu citu darbu veikt augstā idejiski mākslinieciskā līmenī un šo pūliņu rezultātus atdot skatītājiem. Iespējams, ka ar laiku atteiksimies no šīm parādes formām, jo vairāk tāpēc, ka gadu gaitā tās ir formalizējušās un nereti kļuvušas par t. s. ķeksīša pasākumiem. Tomēr, kā man šķiet, šoreiz par formālu

attieksmi no teātru puses runāt nevaram. Ja arī tie nav vislabākie jauniestudējumi attiecīgajā teātrī (bet Drāmas un Dailes teātrī, manuprāt, tie tādi ir, jo izrādes mazajās zālēs te neskaitu), tad vismaz nes drosmīga eksperimenta zīmogu (kā «Atvadu izrāde» Valmieras teātrī), tāpēc kongresa garam īpaši atbilst. Arī «Māte un neitronbumba» ir zināmā mērā eksperiments ar politisku tēmu, tikai, kā man šķiet, poēmas autora pozīcija ir mazliet kompilatīvi spekulatīva un to izmantojis arī teātris. Negribu kavēties pie jautājuma, cik labi tas vai peļami, ja režisors izvēlas cita — moderna estrādes — žanra izteiksmes līdzekļus izrādes veidošanā, pārvēršot to gandrīz par koncertu. Varbūt te der pazīstamais teiciens: mērķis attaisno līdzekļus?

«Sudrabkāzu» Krievu drāmas teātra interpretācijas variants (lugu rāda daudzos Savienības teātros, esmu redzējis vēl divus tās uzvedumus), kaut arī pats teātris metās to aizstāvēt pret kritiku, man nešķiet šā kolektīva māksliniecisko iespēju līmenī paveikts. Pilsoniski kaismīgā, sabiedrības procesos ieinteresētā lādiņa šoreiz pietrūkst. Iestudējums paliek faktu reģistrācijas līmenī, nesniedzot nedz emocionāli, nedz intelektuāli jaunu informāciju. Vai tikai tāpēc, ka autors pieskaras līdz šim noklusētai tēmai, izrāde būtu jāuzlūko par izcilu panākumu? Pēdējā gada laikā mēs esam uzzinājuši ne par tādiem vien augsta ranga darbiniekiem, kas necienīgi izmantojuši savu dienesta stāvokli. Daudzi no viņiem saņēmuši pelnīto sodu. Bet vai tie, kas tikai atbrīvoti no amata, ir jau spējējuši pāraugt? Kā lugas «Sudrabkāzas» varonis? Drīzāk gan tie klusībā gaida, vai neatgriezīsies vecā kārtība. Arī par tamlīdzīgu cilvēku psiholoģiju domādams, PSKP CK ģenerāļsekretārs M. Gorbačovs vairākkārt uzsvēris, ka domāšana un psiholoģija mainās vislēnāk. Un cīņa ir smaga. A. Mišarins uzrakstījis lugu pirms kongresa, viņa darbs lēni un smagi atrada ceļu uz skatuvi. Kārtējo reizi to atkal izcīnīja Maskavas Dailes teātra galvenais režisors O. Jefremovs. Un vēl tagad luga un izrāde Maskavā patiešām skan drosmīgi, tā saasina uzmanību uz atbaidošām negācijām. Taču vienlaikus Vissavienības rakstnieku kongress, arī citi (kino un teātra darbinieku) forumi, tāpat dienas prese šodien biežāk nekā jebkad atgādina, ka ikviena mākslas un literatūras darba vērtību nosaka ne vien tā aktuālā tematika, bet arī idejiski mākslinieciskie parametri un vērtība. Sai sakarā nevaru necitēt īsu fragmentu no garas sarunas, kurā piedalījušies vairāki Maskavas teātra kritiķi, jo tas skar tieši O. Jefremovu un «Sudrabkāzu» iestudējumu.

M. Strojeva: «Jefremovs nemaz nevarēja nemesties uz tādu lugu, jo ir pienācis brīdis, kad estētiskie momenti viņam ir



*P. Putniņa «Mūsu dēli»
Daiļes teātrī. Janina Ga-
lēja — V. Artmane*

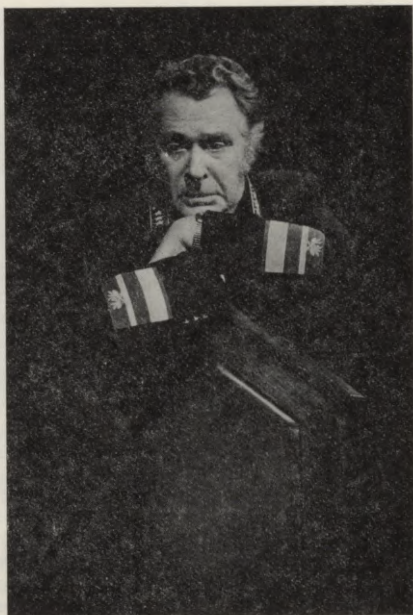
mazāk svarīgi nekā patiess vārds. Vissvarīgākais ir teikt patie-
sību, tieši to, kas vajadzīga šodienas publikai.»

N. Krimova: «Brīdis, kad estētiskie jautājumi kļūst mazāk sva-
rīgi, mākslai ir bīstams. To mēs jau esam piedzīvojuši. Diemžēl
ne vienreiz vien. Dīvaini, it kā nebūtu uzkrājusies nekāda pie-
redze. Un, starp citu, tieši pieredze ir tā, kas mūsdienu teātrī uz
daudz ko liek skatīties ar bažām.»*

Šādu periodu pārdzīvojis arī latviešu teātris un kritika. Arī šo
rindu autore, piemēram, 60. gadu vidū un beigās bieži uzstājās
ar domu, ka svarīgāk ir «ko», nevis «kā». Bet tieši 60. gadi pie-

* Театральная жизнь, 1986, № 19, с. 3.

P. Putniņa «Mūsu dēli»
Dalles teātri. Bernhards
Berlauks — O. Bērziņš



rādīja, ka, neapgūstot formu, t. i., «kā», teātris nespēj pilnvērtīgi uzrunāt skatītāju un neatklāj tam arī svarīgo «ko».

Laika rats ir pagriezies, bet jautājums palicis tas pats. Kā panākt tādu ātri mainīgās formas un satura vienību, lai gūtu maksimālu efektu? Šī problēma, manuprāt, visos mūsu teātros ir vienlīdz aktuāla. Relatīvi visstabilāk un harmoniskāk līdz šim strādā Jaunatnes teātris Ā. Sapiro vadībā. (Pietiek nosaukt B. Brehta «Trešās impērijas bailes un postu» un G. Priedes «Sniegotos kalnus».) Tomēr arī šajā kolektīvā problēma par satura un formas atbilstību un attīstību nav atcelta. Un droši vien galveno režisoru nodarbina ļoti nopietni. Tādā izrādē kā «Sniegotie kalni», kurā pēc ieceris forma daudzkārt pārvēršas par saturu (vai arī nepārvēršas!), ir īpaši svarīgi saglabāt abu spēku līdzsvaru. Jo



P. Putniņa «Mūsu dēli» Dailes teātri. Evalds Galējs — H. Liepiņš, Eriks — I. Kalniņš

pie vismazākās neprecizitātes saturā tūlīt «nenostrādā» forma. Un otrādi. Tas savukārt iestudējumu vienkāršo, neveidojot nākamo atziņu pakāpi. Saturs var izpausties tikai noteiktā formā, tā ir smalka, nesaraujami saistīta dialektiska mijiedarbe.

Pēc manām domām, satura prevalēšana pār formu vai vismaz klaja «rīvēšanās» bija vērojama V. Maculēviča pirmajās izrādēs. Daudz un neatlaidīgi strādājot, režisors ir panācis lielāku profesionālu atbrīvotību un formas slīpējumu, taču uzmanības centrā viņš ik brīdī patur satura galvenās vērtības. Akcentē tās. Grūts, bet svētīgs un rezultātā veiksmīgs bija V. Maculēviča «Atvadu izrādes» skatuviskais risinājums neierastajā groteskas un klauņādes formā.

Pilnskanīgai, mākslinieciski līdzsvarotai «Uguns un nakts» atklāsmei lielā mērā traucēja neatbilstošas, savu laiku pārdzīvojušas formas elementu izmantošana. Tāpat Dailes teātra iestudējums, arī «Mūsu dēlos», pārlieku piezemētais tēlojuma veids nereti nesaskan ar vērienīgāku, pēc lielāka mākslinieciskā vispārinājuma tiecošos aktierisko darbību šai izrādē. Ipaši tas parādās vecākās un vidējās paaudzes skatuves mākslinieku sniegumā. Tāpēc pie domām par jaunajām formām šodien atgriežas ne viens vien teātra darbinieks.

Laiks prasa atjaunināt ne vien izteiksmes līdzekļus. Tas prasa arī jaunu patiesības līmeni.

Līdz šim zināmu ideālu skatuves mākslā esmu sastapusi E. Nekrošus iestudējumos Viļņas Jaunatnes teātrī, Gruzijas režisoru — T. Čeidzes uzvedumos («Nogruvums» un «Hati Azba») K. Mar-džanišvili teātrī un M. Tumanišvili daiļradē («Vakulas kūkas» un citas), kā arī leļņingradieša Ļ. Dodina veidotajā diloģijā «Brāļi un māsas» pēc F. Abramova romāniem. Tas, pēc manām domām, ir augstākais, ko sasniedzis padomju teātris sociālvēsturiskās un psiholoģiski ētiskās patiesības atklāsmē. R. Sturuaam bija morālas tiesības teikt (Teātra biedrības kongresā Maskavā), ka Gruzijas teātris pēdējos piecpadsmīt gados nav vairījies no patiesības atklāsmes. Par tik dziļu un sāpīgu savas tautas vēsturiskās atmiņas apzināšanu, kāda tā redzama T. Čeidzes darbos, citi teātri var tikai sapņot. Diemžēl latviešu režisoru domāšana un uzdrošināšanās tuvoties tautas dzīvē pretrunīgu, sāpīgu, konkrētu vēsturisku periodu mākslinieciskai izvērtēšanai vēl nav nobriedusi. Un netiek arī veicināta. G. Priede ar «Centrifūgu» un P. Pētersons ar «Tikai muzikants» ceļu gan ierādījuši, un to vajadzētu turpināt. T. Čeidzes izrādēs notiek absolūti godīga bezkompromisa saruna ar skatītāju, cienot un uzticoties viņam. Tā ir maksimāli koncentrēta idejās, domā piesātināta, mākslinieciski spilgta. Skatoties «Hati Azbu», man pirmo reizi mūžā nācās domāt par to, ka T. Čeidze strādājis tā, it kā tas būtu viņa pēdējais darbs. Esmu nereti dzirdējusi šo atziņu izteiktu vēlējuma izteiksmē, bet nekad vēl nebiju, izrādi skatoties, izjutusi, ka tas patiešām tā ir noticis. Atklātība — smags, pretrunu pilns, nenogludināts un neizskaistināts ceļš uz patiesību. Tāds ir visu šo izrāžu virszuddevums.

Ja dzīvojam ar apziņu, ka viss, kas notiek pašu mājā, ir ļoti labs, tad kļūst mierīgi ap sirdi. Jo vairāk tāpēc, ka teātris mums patiešām ir labā mākslinieciskā līmenī, ar augstu skatuves kultūru. Tam ir daudz arī citu priekšrocību. Bet tad gadās aizbraukt uz citām pilsētām...

Laiks ir pārmaiņām bagāts arī tepat Latvijā. Notikumi virmo. Bet teātris? Kur tas ir, un ko par visu to domā mūsu teātris?

Un tad man liekas, ka tādu laikmetīgu teātri var radīt tikai personība. Personība, kam ir ko teikt un kas uzdrošinās. Personība? Teātris taču ir aicināts veidot tādu personību.

Silviņa Radzobe

DZIVE UN TEĀTRIS

Publicistiskas piezīmes
par 1986. gadu

KUSTIBAS TEĀTRU DZIVE:
ADMINISTRATĪVĀS UN
RADOSĀS



1985. gadā laikrakstā «Литературная газета» tika publicēta virkne rakstu, kuros vadoši padomju teātra mākslinieki, atklāti atzīstot stagnācijas procesu eksistenci teātra mākslā, meklēja ceļus, kā no šāda stāvokļa izkļūt.

[A. Efross:] «.. novēršot finansu un organizatoriskos trūkumus, nevajag aizmirst mūsu mākslinieciskās apziņas nepilnības. Tieši šīs nepilnības var radīt daudz lielākas nelaimes nekā visas citas.[..] Kāds vecs paradums — vienkāršot un izskaistināt īstenoību, nogludināt visus stūrus un pieņemt vēlamo par reālo!..] Tā rodas nevis īsts, bet dienesta reālisms. Taču tas, protams, vairs nav reālisms» (1985, 20 ноября, с. 8).

G. Tovstonogovs: «Vispirms mums jāatzīst, ka mūsu teātra organismā ir stagnācijas elementi. Lai tos pārvarētu, nav vajadzīgi «instrukciju» uzlabojumi, nedz arī jaunas «instrukcijas». Vajadzīgas strukturālas pārmaiņas!..] Pie mums eksistē slēpts aktieru bezdarbs, īpaši galvaspilsētās.[..] Tāpat mums ir daudz talantīgu dramaturgu, kuru lugas gluži fiziski nav uzvedamas pastāvošajos stacionārajos teātros.[..] Izeja ir viena — radīt nepārtrauktu jaunu teātru tapšanas mehānismu» (1985, 25 дек., с. 8).

Netieši turpinādams režisoru risināto sarunu, PSRS kultūras ministra pirmais vietnieks J. Zaicevs 1986. gadā sacīja: «Pašreizējā teātra pārvaldes sistēma.. tika izveidota pirmajos pēckara gados.[..] Teātra procesa vadīšana balstās galvenokārt uz vadī-

bas administrējošām metodēm, kas, dabiski, aiztur teātru kolektīvu radošās iniciatīvas un patstāvības attīstību...» (Правда, 1986, 22 июня).

Visas tās parādības, par kurām runā G. Tovstonogovs, A. Efross, J. Zaičevs un citi teātra darbinieki, dažādā intensitātē sastopamas arī Latvijā — gan «dienesta realisms», gan slēptais aktieru bezdarbs, gan jaunu teātru trūkums (atgādināšu, ka jaunākajam Latvijas teātrim šogad aprit 46 gadi...). Nebūtu taisnīgi aizmirst arī administrējošās metodes teātru radošā procesa vadīšanā; kas gan cits bija Valmieras teātrī uzvestās P. Putniņa lugas «Uzticības saldā nasta» aizliegšana, balstoties uz absurdo apgalvojumu, ka katrai lugai drīkst būt tikai viena pareiza (!) interpretācija un ka to jau devis Dailes teātris.

Lai praksē atrastu optimālos ceļus, kā uzlabot teātru radošo un finansiālo stāvokli, PSRS Kultūras ministrija ar 1987. gada 1. janvāri astoņu republiku 60 radošajos kolektīvos organizē eksperimentu. Tā ietvaros teātriem tiek dotas «tiesības pieņemt patstāvīgus lēmumus repertuāra veidošanā, jaunu izrāžu izlaidīšanā, tiek radīti labvēlīgi organizatoriski finansiāli apstākļi auglīgai sadarbībai ar dramaturgiem un komponistiem, ievērojami samazināts plāna rādītāju skaits, ko teātriem apstiprina augstākstāvošie orgāni, — to paliek tikai trīs agrāko vienpadsmit vietā: skatītāju skaits, darba algas fonds un valsts dotācijas summa» (Правда, 1986, 22 июня). Eksperimentā piedalās Lietuva, Igaunija, Gruzija, KPFSR, Ukraina, Baltkrievija, Kazahija, Armēnija. Pēc diviem gadiem pieredze tiks apkopota, analizēta un par derīgu atzītais ieviests visos valsts teātros.

Kā redzam, Latvija eksperimentā nepiedalās. Mūsu dramatisko teātru darbinieku vidē valda uzskats: labi vien ir, ka mums nav piedāvāts piedalīties. Taču eksperiments neapšaubāmi ir izdevīgs tiem teātriem, kuri jūt nepieciešamību pateikt vairāk (dziļāk, drosmīgāk, novatoriskāk) par dzīvi, nekā spējuši līdz šim, un kuriem ir ticība sava kolektīva radošajam potenciālam. Taču, ja teātrī valda neveselīga atmosfēra un grupu intereses, tad eksperimenta ietvaros var atrasties nevis kolektīva radošie, bet postošie spēki. Par to ar satraukumu ziņo publikācijas Vissavienības centrālajā presē.

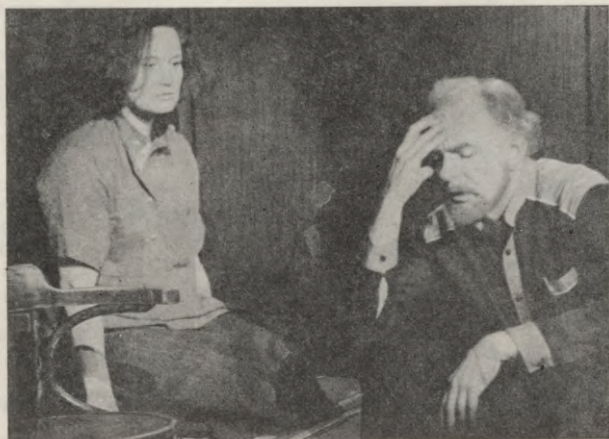
Kad pēc diviem gadiem citu pārbaudītās metodes ieviesīs arī pie mums, vai nebūs jāklausās teātru darbinieku žēlabas par «no augšas» nākošām direktīvām? No šāda viedokļa raugoties, rodas jautājums: kas rentējas vairāk — turpmāko divu gadu bezpārmaiņu miers vai tie radošie ierosinājumi, ko republika varētu dot kopīgajai reformai (tātad arī savam turpmākajam darbam), ja mēs tomēr būtu piedalījušies eksperimentā?



*E. de Filipo «De Pretore
Vinčenco» Drāmas teātri.
Vinčenco — J. Reinis*

Par reālām pozitīvām pārmaiņām Vissavienības teātru dzīves organizatoriskajā aspektā liecina fakts, ka ar 1987. gada janvāri Maskavā tiek nodibināta vesela grupa jaunu teātru. Varbūt vārds «nodibināta» nav īsti precīzs, jo tukšā vietā nekas netiek organizēts; drīzāk jārunā par pašdarbības trupu likumīgu atzīšanu. Te būtu kas jāsaka par šiem Maskavas pašdarbības teātriem-studijām, kuru skaits svārstās ap desmit un kuras parasti vada profesionāļi, bet spēlē tajās, nepārtraucot pamatdarbu, amatieri; skatītāju vietu skaits no 50 līdz 200. Vislielāko popularitāti iemantojis V. Beļakoviča vadītais Teātris-studija Dienvidrietumos, kas spējīgs konkurēt ar populārākajiem Maskavas teātriem.

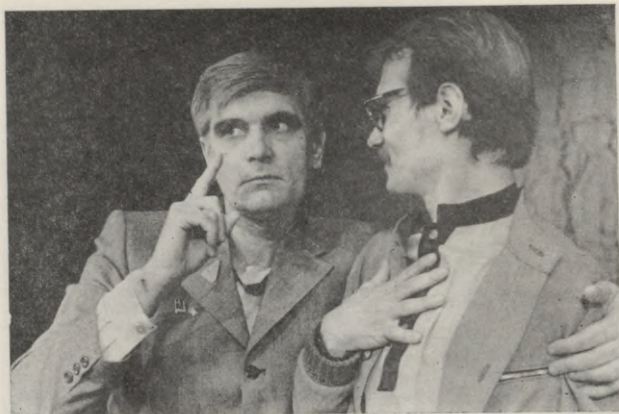
Un tāpat četri pašdarbības teātri kļūst par eksperimenta dalībniekiem, tiek oficiāli atzīti, uz līdztiesīgiem pamatiem pārstāvēs



L. Stumbres «Gaidīt» Liepājas teātri. Elza — A. Albuže, Vitauts — V. Zenbergs

sevi Maskavas profesionālo teātru arišā un darbā pierādīs, ir vai nav spējīgi pastāvēt kā patstāvīgas mākslinieciskas vienības. Sie četri teātri-studijas ir: «Pie Ņikitas vārtiem» (galvenais režisors M. Rozovskis), «Uz dējiem» (S. Kurginjans), «Čehova ielā» (M. Ščepenko), Maskavas Tērauda un kausējumu institūta studija (V. Spesivcevs). Bet Dienvidrietumu studijai piešķirtas tiesības funkcionēt kā profesionālam teātrim. Tiek plānots Maskavā radīt vēl trīs eksperimentālus profesionālus teātrus, kas saņemtu valsts dotāciju. Tie būs: O. Tabakova teātris, S. Vragovas teātris un A. Vasiljeva teātris.

Protams, saņemot ziņas par tik aktīvu jaunu teātru tapšanas procesu Maskavā, mūsu ilgu un cerību skatienu pievēršas pašmāju glītajam un gludajam lauciņam, mēģinot uzminēt to vietu, kur no pazemes magmas kustībām pēkšņi varētu virszemē izšauties garīgās lavas straume un tapt jauns teātris. Kādi ir fakti? Vai pie mums var cerēt uz jauna teātra rašanos no pašdarbības, t. i., no mūsu daudzo (vairāk nekā 40) tautas teātru vides? Nopietnu repertuāru (B. Valjeho «Liesmojošā tumsā», J. Jurkāna



A. Kozlovska «Kam vajadzīgs efekts?» Dailes teātri. Biroja vadītājs — A. Siliņš, Redkins — H. Kalniņš

«Dzērvīte», J. Gruša «Mīla, roks un velns», H. Ibsena «Spoki», V. Šekspīra «Vētra»), patstāvīgu režisorisko interpretējumu, atzīstama patiesīguma līmeni tēlotāju skatuviskajā eksistencē, pēc daudzu teatralu atzinuma, spēj piedāvāt Ā. Geikina vadītais Universitātes drāmas ansamblis. Vēl? Ja runājam par mūsu tautas teātros dominējošajām līnijām, tad te reti nākas saskarties ar to, kas nepieciešams jauna teātra tapšanai, — meklējumu garu, jaunu domu, svaigu māksliniecisko ideju ģenerēšanos.

1985. gada martā, skatoties TV raidījumu «Teātris», kļuvām liecinieki mēģinājumam jaunu teātri nodibināt, sākot ar telpas atrašanu. Raidījuma vadītāja M. Balode sarunā ar kultūras nama «Ziemeļblāzma» direktoru optimistiski vienojās, ka visi apstākļi ir, tikai darišanas vaina, lai šeit taptu jauns teātris. Pēc pusotra gada — 1986./87. gadu mijā — M. Balode atkal intervēja «Ziemeļblāzmas» direktoru, un noskaidrojās, ka jaunais teātris vēl nav nodibināts tādēļ, ka nav bijis iespējams atrast veidu, kā samaksāt lugas «Vaidelote» pārrakstītājai, kad šo lugu grasījies iestudēt V. Vētra. Bet ja nu mašīnrakstītāja spīts pēc būtu strādājusi par velti? Varbūt mēs jau būtu redzējuši ne vienu vien pirmuzvedumu

jaunajā «Ziemeļblāzmas» teātrī? Diezin kādēļ par šādu laimīgu iespēju tomēr gribas šaubīties, jo līdzšinējā prakse liecina, ka jauna teātra tapšanas priekšnoteikums nav ne plašas telpas, ne lielas algas, bet ir kaut kas cits. Pilnīgi piekritu Ā. Sapiro, kad viņš saka: «... teātris, ko organizēs no augšas («Ziemeļblāzmas» variantā precīzāk būtu teikt: no malas — S. R.), būs mistifikācija. ... īsts teātris vispirms dzimst, un tikai pēc tam to pieraksta, dod tam «apdzīvojamo platību». Jo teātris taču pirmām kārtām ir programma. Jauns teātris dzimst no jaunas izrādes.[...] Jauns teātris no vecā teātra dzilēm dzimst tad, kad rodas vēlēšanās teikt jaunu vārdu un režisors zina vai domā, ka zina, kā šo jauno vārdu izteikt» (Pad. Jaunatne, 1986, 1. maijā).

Tā kā jauns teātris nav iespējams bez režisora, tad mūsu skatītienu gluži likumsakarīgi pievēršas republikas režisoru vidējai un jaunākajai paaudzei, meklējot te visu gaidītā jaunā teātra potenciālo radītāju.

Visstabilāk vidējā režisoru paaudzē strādā K. Auškāps, M. Ķimele, V. Maculēvičs. Tie ir mākslinieki ar spilgti izteiktu radošo programmu, stabili profesionālismu, spēcīgu raksturu un gribu. Bet vēlēties, lai viņi atstāj «dzimtos namus», laikam nebūtu saprātīgi, jo viņu radošais spēks savos teātros ir nepieciešams. E. Freibergs Drāmas teātrī pēdējos gados diemžēl izvirza sev pārāk pieticīgus radošos uzdevumus; to liecina arī «De Pretore Vinčenco», kas dzīves analīzes vietā piedāvā abstraktus estētiskos priekšstatus. S. Losevs Krievu drāmā un U. Brikmanis Jaunatnē nav tikuši tālāk par rātņu lugu ilustrēšanu, ko redzam arī S. Loseva jaunākajā darbā «Trīs meitenes zilā» un U. Brikmaņa inscenējumā «Es savos zābakos». Daudz strādā A. Ozols Dailē, tiekdamiēs pēc aktierspēles patiesīguma («Nolemtajos» sperts solis uz priekšu šajā sfērā), bet, kādas problēmas, idejas, jautājumi režisoru nodarbina, — grūti pateikt no viņa veidoto izrāžu saturiski bālajām sejmām. Atsevišķas interesantas sakarības «Pazuodušajā dēlā» savulaik atklāja V. Vētra, bet nu jau veselus četrus gadus nav tapis neviens patstāvīgs šā režisora iestudējums. A. Birkovs Jaunatnes teātrī — «Mauglis» un «Pūķis». Daži saka: pārāk tieši un rupji. Estētikas tiešām pamaz, bet ir jūtama režisora interese izmēģināt visas iespējas, ko dod skatuve ar savu mašīnēriju. H. Ulmanis Liepājā — trausls, smalks psihologs, bet «saākēt» rūpīgi izstrādātos atsevišķos skatus idejiski mērķtiecīgā izrādes sistēmā viņam ne vienmēr izdodas. Par to signalizē arī L. Stumbres lugas «Gaidīt» iestudējums. «Kam vajadzīgs efekts?» Dailē ir J. Kalniņa otrs patstāvīgais darbs. Kaut arī režisora meklējumi nepārkāpj teātru ikdienā pierastās estētikas robežas, tomēr pozitīvi vērtējama ir viņa prasme organiski apvienot



V. Sekspira «Liela brēka, maza vilna» Drāmas teātri. Klaudio — Dz. Belogradovs, Benedikts — J. Skanis, Hēro — D. Bonāte, Beatriče — I. Brauna

ironisku nosacītību ar reālsiholoģisku spēli. A. Bērziņš — enerģija un dzelīga asprātība, fantāzijas iztrakošanās «Kā jums tik» uzvedumā. Katrā ziņā šis inscenējums formas spilgtumā ziņā ievērojami izceļas uz pārējo jaunās režisoru paaudzes pieticīgi pelēko darbu fona. Izrādē (gan fragmentāri) pavīd arī nopietna doma par to, ka nav iespējams kļūt laimīgam, bēgot no reālās dzīves un tās pretrunām. Ka Ardēnu meža harmoniskā idille ir mānīga. Ka tik vien būs, cik še iespēsi.

Kā pašu pēdējo atstāju, iespējams, vienīgo īsto kandidātu uz tik ļoti vajadzīgā, bet vēl ne sapņos negiedamā jaunā Latvijas teātra vadītāja vietu — Valdi Lūriņu. Tādēļ ka V. Lūriņa daiļradē iezīmējas dažas grūti izskaidrojamas pretrunas.

V. Lūriņš apliecinājis savu organizatora un līdera talantu, bagātu fantāziju, neordināru māksliniecisko domāšanu, neatkarīgu cilvēcisko stāju. Bet kāpēc vēl joprojām pie viņa vārda mēdzam rakstīt «jaunais režisors»? Kāpēc, domājot par viņa topošo darbu, nekad nav drošības izjūtas? Vai tāpēc, ka viņa uzvedumu kvalitāte mēdz svārstīties milzīgā amplitūdā? Blakus iestudējumiem, kas pasaka jaunu mākslinieciski idejisku vārdu visas Latvijas



V. Sekspīra «Liela brēka, maza vilna» Drāmas teātri. Antonio — V. Jakāns, Leonato — I. Adermanis

teātru dzīves mērogā («Spartaks», «Žanna d'Arka», «Emīls un Berlīnes zēni», «Dons Žuans», «Šveiks»), ir kliecdošas neveiksmes («Filiāle»), pusceļa haosā atstāti darbi («Kārais lauks»), kuri liek domāt: te sastopamies ar režisoru, kam sveši savas profesijas pamati. Bet kā tad lai izskaidro, ka viena gada laikā režisors var tik kvalitatīvi atšķirīgi iestudēt divus darbus — «Šveiku» Liepājā un «Lielu brēku, mazu vilnu» Drāmā?

J. Hašeka romāna interpretācija saista ar skaidru domu, spilgtu un precīzu spēles teātra formu, asprātību, enerģijā un atbrīvotībā kūšājošu aktieru ansambli. Bet pats galvenais — šajā režisora darbā atklājas vīrišķīga, harmoniska, garīgi nobrieduša cilvēka attieksme pret dzīvi.

Arī Sekspīra komēdijas iestudējumam režisora iecere ir patstāvīga un oriģināla. Sajā sižetā V. Lūriņš atradis vielu ne tikai intīmi psiholoģisku milētāju attiecību izpētei, bet arī sociāliem vispārinājumiem. Režisors pievērsis uzmanību faktam, ko citi iestudētāji parasti palaiduši garām: dons Pedro, kas lielā mērā ir lugas notikumu ierosinātājs, pieder pie Itālijas iekarotāju aprindām. Muzikālās, gaišās un dvēseliski brīvās Mesīnas tēlu



J. Janševska «Dzimtene» Liepājas teātri. Skats no izrādes

režisors vēlēties pretstatīt spāņu kungu intrigām un patvaļībai, gribējis atklāt, kā tiek piekrāptas bezaizspriedumaini uzticīgo mesīniešu jūtas, liekot nonākt pie atziņas: Pedro «maigā» garīgā varmācība ir tikpat briesmīga kā fiziska izrēķināšanās. Lai šādu negaidītu risinājumu nepārprotami aizvadītu līdz skatītājiem, nepieciešams precīzs un neapšaubāms notiekošā vērtējums. Taču izrādē tā pietrūkst, tādēļ brīžiem raisās pavisam ačgārnas asociācijas. Ko «vainot» izrādes domas neskaidribā? Režisora nespēju loģiski izanalizēt uzveduma idejiskās ieceres konkrētās izpausmes katra tēla iekšējās darbības līnijās? Vai arī Drāmas teātra aktieru pašapmierinātību un inerci, viņu pretestību aicinājumiem strādāt un domāt citādi, nekā pierasts?

Jautājums — kurš režisors varētu stāties jauna teātra priekšgalā? — ietver tikai pusi no problēmas. Otra puse ir — kurš gribētu? Jo mūsu republikas apstākļos nevar teikt, ka skatītāju masas teātrī īpaši meklētu jaunas domas un neparastu pasaules uztveri; pagaidām par vislielāko vērtību tiek atzīta akadēmisko teātru (pirmā vieta — Drāmai) slaveno aktieru spēle. Tādēļ arī nevar droši apgalvot, ka mūsu jaunie režisori būtu gatavi atstāt akadēmisko māju, lai dibinātu savu. Jo plaši izplatījies uzskats: labāk te, prestiža iestādē, par durvju sargu nekā jaundibinātā pagrabīnā par Hamletu. Iznāk tāda kā divkosība: vārdos bieži



*J. Janševska «Dzimtene» Liepājas teātri. Gobzemis — L. Locenīks,
Čāpiņš — V. Cestnovs*

vien pamatoti kritizējot akadēmisko tempļu radošo stagnāciju, jauno darbos un centienos vērojama pasivitāte, bailīgums ko izlemēt, ko jaunu uzsākt. Varbūt arī tā izpaužas aizgājušā laikmeta sociālā sastinguma sekas — jaunās paaudzes neticībā savai — patstāvīgai, priekšā nepateiktai iniciatīvai?

«VAI VIEGLI BOT JAUNAM?»

Sādu paradoksālu jautājumu kinorežisors J. Podnieks licis savas 1986. gadā pabeigtās dokumentālās filmas virsrakstā. Pēdējā laikā mūsu republikā par vienu no pašiem aktuālākajiem problēmu kompleksiem izvirzījušies ar jaunatni saistītie jautājumi.

Daudz tiek runāts par jaunatni. Bet tās nav vienīgi jaunatnes problēmas. Tikai šajā «materiālā», kas ir jūtīgāks, emocionālāks, mazāk notrulinājies un mazāk pieredzējis, dzīves pretrunas izpaužas spilgtāk un uzskatāmāk.

Garīgajā dzīvē sociālisma attīstības palēninājums 70. gados un 80. gadu sākumā vispirms izpaudās kā nesaskaņa starp vārdiem un darbiem, kā dubultās garīgās grāmatvedības apzināta kultivēšana, kā diskutējamu vēstures faktu un šodienas dzīves trūkumu noklusēšana, kā neuzticēšanās cilvēka radošajai domai,

Rezultātā — ticības zudums jaunatnē pret vecāko paaudzi kā «melotāju» un «melus atbalstītāju» paaudzi, bailes no skaļiem un pareiziem vārdiem. Protesta formas pret «liekulīgo kārtību» bijušas visdažādākās, sākot ar dusmīgiem rakstiem presē, gailīgi izspurušām lillā un oranžām frizūrām un beidzot ar agresīvi huligānisku t. s. panku grupu daudzīanos. Ļirģāšanās par aprobežotiem skolotājiem, bet arī — absolūta imunitāte pret visu garīgo, pret jebko, kas prasa vismazāko piepūli. Sajās jauniešu protesta formās ir sajaukušās vispretrunīgākās lietas — bērnišķīga vilšanās un nekaunīga iedomība, sakāpināta pašapziņas aizsargāšana un truls cinisms. Mūsu masu informācijas līdzekļi svārstās starp divām galējībām — bargu jaunatnes strostēšanu un glaimīgu pielīšanu, pat zemošanos: ak, mīļais tīnīt, cik tu «spurainiņš, mīliņš», cik mēs visi negodīgi un vainīgi tavā priekšā ...

J. Podnieka filma un mūsu jauno prozaiķu R. Kaļpiņas, A. Neiburgas, E. Rubenes, A. Vālodzes stāsti ir tie darbi latviešu pēdējā laika mākslā, kas visdziļāk un patiesāk ietiekušies jaunās paaudzes problēmās, fiksējuši parādības, kuru pirms dažiem gadiem mūsu dzīvē vēl it kā nebija.

Filmas «Vai viegli būt jaunam?» nozīme meklējama divos apstākļos. Pirmkārt, filma dod kolorītu, domāju, daudziem iepriekš pilnīgi nezināmu vai tikai daļēji zināmu materiālu par ikdienā tikpat kā nepieminētu mūsu jaunatnes daļas dzīvi. Panki un to filozofija, Krišnas mācības piekritēju grupa, narkomāni, Afganistānā sakropļoti jaunieši. Filmas autori to rāda, nevis lai šausminātu, bet lai iepazīstinātu ar reālajiem faktiem, ar kuriem nedrīkst nerēķināties. Otrkārt, režisors sarunās ar jauniešiem ir atradis ļoti patiesu intonāciju — ar cieņu pret sevi un arī pret saviem sarunu biedriem. Mākslinieks necenšas uztiept savus uzskatus, kaut arī īpaši neslēpj, ja viņš domā atšķirīgi. Un rezultātā rezdam: saruna ir iespējama.

Jaunās prozaiķes, rakstīdamas it kā absolūti neitrālā, fotogrāfējoši objektīvā intonācijā, atklājušas savukārt tādu jaunās paaudzes pārstāvju tipu, kāds iepriekš mūsu mākslā (tātad arī dzīvē?) neeksistēja. Tas ir jauns cilvēks, kas reaģē tikai uz fiziskiem kairinājumiem, būdams absolūti imūns pret jebkādam jūtām vai idejām. Kāpēc tā noticis ar viņu? Vai tāpēc, ka pieredze mācījusi ticēt tikai tam, kas reāli aptaustāms, nevis tam, kas tiek vārdos apgalvots?

1986. gadā problēmām, kas saistītas ar jauno paaudzi, Latvijas teātris veltījis četrus iestudējumus: V. Rozova «Pie jūras» (Valmieras teātrī režisore M. Ķīmele, Rīgas Krievu drāmas teātrī režisors A. Kacs), N. Pavlovas «Vagoniņš» (Drāmas teātris, reži-

sors M. Kublinskis), P. Putniņa «Es savos zābakos» (Jaunatnes teātris, rež. U. Brikmanis).

Visas trīs lugas ir tālu no pilnības, taču tās nav konjunktūristiskas, drīzāk var teikt, ka to autori nav atraduši līdzekļus, kā mākslinieciski pārlicināši organizēt asredzīgi uztvertus atsevišķus teātrī līdz šim reti skartus īstenības impulsus. Tās dod pietiekamu pamatu, lai teātra mākslinieki, kuriem būtu ko teikt par jaunatnes problēmām, varētu sākt nopietnu sarunu ar skatītāju.

Visas trīs lugas tieši runā par mūsdienu dzīvi, un tam jaunatnes auditorijas piesaistīšanā ir nepārvērtējama nozīme. Teikšu vēl vairāk: jaunatni teātrī neiedabūsīm un tās ieinteresētu attieksmi pret teātra mākslu nepadabūsīm, ja repertuārā nebūs mūsdienu dramaturģijas. Aizejošā laikmetā, kad «dzīves nomelnošana», t. i., dzīves parādību kritiska analīze, netika ieteikta arī teātrī, Latvijas skatuves māksla (gods tai!) nekļuva konjunktūriste; bet nevar teikt, ka tā būtu pārāk laužusies cieši pievērtajās durvīs uz būtisku šīsdienas problēmu izvērtēšanu. (Kaut gan atsevišķi gadījumi bijuši arī attiecībā uz jaunatnes problemātikas nopietnu risināšanu mūsdienu materiālā. Jaunatnes teātris 1983. gadā mazāk nekā desmit reīžu parādīja L. Razumovskas lugu «Dārgā Jelena Sergejevna», kurā asi atmaskota liekulība jaunatnes audzināšanā. Taču tad nāca rikojums visos Padomju Savienības teātros no repertuāra svītrot šo «neoptimistisko» sacerējumu.) Kopumā Latvijas teātris izvēlējās apkārtceļu — tas gremdējās mūžīgajā un drošajā (kaut gan ne vienmēr — atcerēsimies skandālu ar A. Šapiro radīto finālu A. Čehova «Ivanovam!») klasiskās mākslas diženumā un izstrādāja savu īpašo zīmju valodu. Un ar vecākās un vidējās paaudzes skatītājiem, kuri bieži nāk uz teātri un ir izaudzināti šajā aplinku mājienu estētikā, mūsu teātris saprotas tīri labi. Bet jauns cilvēks, kurš nejauši atnācis uz teātri, otrreiz diez vai nāks, ja skolotājs viņu piespiedu kārtā neatvedis vēl, jo viņam teātrī ir garlaicīgi; te viņš neredz nekā no dzīvās dzīves aktualitātēm, bet rafinēto mājienu un eifēmismu valodu lasīt neprot.

Taču tikai vienā gadījumā no četriem teātris iespēju runāt ar un par jaunatni mūsdienīgā materiālā ir izmantojis neformāli. Tas ir A. Kaca iestudējumā. Negribētos uzreiz izdarīt secinājumu, ka par vērtīgu tiek uzskatīts tērēt savu izdomu un talantu tikai klasiskā. Bet vispār vai varam, liekot roku uz sirds, kategoriski apgalvot, ka šādas noskaņas ir absolūti svešas visiem mūsu republikas aktieriem un režisoriem?

«Pie jūras» iestudējums A. Kaca radošajā biogrāfijā ir nozīmīgs tādēļ, ka te viņš savu satraukumu par mūsu laikmeta «tēvu un dēlu» konfliktu, ko līdz šim netieši bija izteicis krievu klasiskās

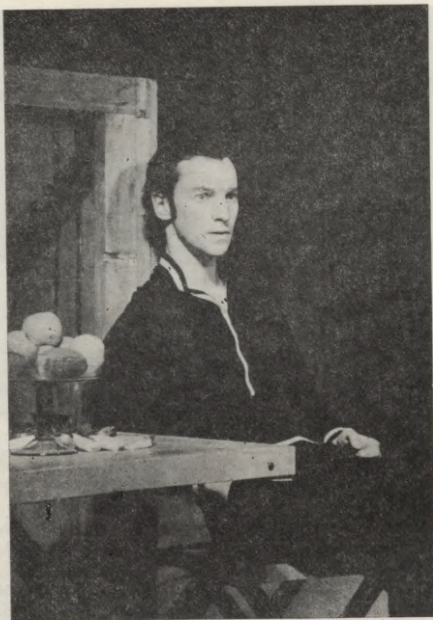


*V. Rozova «Pie jūras» Rīgas Krievu drāmas teātrī. Aleksejs — A. Iljins,
Oļa — G. Baženova*

dramaturģijas («Revidents», «Kaija», «Pēdējie») uzvedumos, atklāj tiešā veidā mūsdienu materiālā. Būtībā var runāt par patstāvīgi sacerētu darbu pēc V. Rozova lugas motīviem — teātris no lugas ir «izvilcis» visu dramatismu, saasinājis to līdz traģismam. Vecāku paaudzes pārstāvjos iezīmējis daudz vairāk cilvēcisku, pat mīļu vaibstu, nekā ir lugā. Un tieši tādēļ jo asāk izceļas šo ļaužu nekonsekvence, nodevība, ambīcijas un garīgs kurlums pret citu sāpēm, naidis pret atšķirīgu domāšanu.

Aleksejs — vakar liela priekšnieka, šodien zagļa dēls. Jauneklis, kurš nevainīgs cieš par tēva grēkiem, kurš vairs nespēj ticēt nevienam tādēļ, ka ir vilies vistuvākajā — tēvā. Lai nospēlētu šo lomu, nepietiek ar dabisku organiskumu, vieglu uzbudināmību, atsaucīgu emocionālo dabu. Nepieciešamas vēl arī tādas personības iezīmes kā absolūta jūtība pret meliem un nespēja ar tiem samierināties, maksimālisms attiecībā pret sevi un citiem. Tieši šādas īpašības piemīt A. Iljinam. Turklāt arī augsta profesionalitāte, kas Alekseja dvēseles sakāpināta izmisuma brīžos, skanot apdullinošai estrādes mūzikai (V. Ļontjeva izpildītā dziesma par dzīvi kabarē), ļauj aktierim pavisam brīvi caur grotesku pāriet uz it kā nereālām, fantasmagoriskām izpausmēm (līdzīgi kā tas

V. Rozova «Pie jūras»
Valmieras teātri. Alek-
sejs — N. Erglis



bija «Revidentā»). Līdz ar to tiek panākta dziļāka ietiekšanās cilvēka pārdzīvojumos. Arī izrādes finālā reālās skatuviskās norises paceļas līdz vispārinātam tēlam. Vilies pēdējā pieaugušajā, kam vēl ticēja, — Jurašā —, Aleksejs aizskrien. Viņam līdzī tumsā nozūd arī G. Baženovas Oļa. Atskan vairākkārtēju šāvieni sērija (citāts no A. Kaca iestudēto «Pīļu medību» finālā). Un nav vairs svarīgi uzzināt, vai Aleksejs nošausies ar līdzpakerto tēva revolveri, vai viņam pietiks dūšas to izdarīt. Viņu un Oļu garīgi ir iznīcinājuši viņu pašu vecāki. Pieaugušo nodevība un agresivitāte Alekseju trāpa brīdī, kad Oļa ir atkausējusi viņa nocietināšanos, kad viņš ir atvēries, neaizsargāts, kad vēl neticīgi caur mostošos mīlestību tikko sācis atgūt ticību dzīvei. Teātra sāpes par nodotiem, nenosargātiem bērniem šajā izrādē izskan ar lielu emocionālu spēku.



N. Pavlovas «Vagoniņš» Drāmas teātri. Ira Horeva — I. Ķirsons

M. Kublinska iestudēto «Vagoniņu» skatītāju zāle ne bez pamata uztver kā komēdiju, kaut gan luga iecerēta ja ne kā traģēdija, tad kā drāma noteikti. Provincas pilsētiņas skuķu bars bez kāda redzama iemesla nežēlīgi piekāvis vienu no savējām. Tiesā ieradušies vecāki — no dažādām aprindām, sākot ar pārdevēju kioskā un beidzot ar pilsētas galveno arhitektu. Kas jādala vecākiem, ja to starpā ik pa brīdim uzliesmo naidpilnas vārdu pārmaiņas? Kas savukārt vieno šīs skolu pametušās un strādāt negribošās pusaudzes? Izrādē gan vecāku, gan meiteņu lomu izpildītājas spilgti kariķē noteiktu mūsu sabiedrības aprindu pārstāvju izturēšanos. Tā rodas tādas primitīvas bildītes, kas atbilst pašiem virspusējākiem priekšstatiem: bufetniece, priekšnieka sieva, izlaidusies pusaudze debiliķe utt. Fotogrāfiskā līdzība viegli atpazīstamam tipam neapšaubāma. Režisora attieksme? Pāristāvoša, augstprātīga. M. Kublinskis šajos «tipos» cilvēka individualitāti, sāpi nemaz nav meklējis. Ko jūs: vai tad vientiesīgajai «bābai», kas strādā kioskā, dvēsele vispār iespējama? Tā taču sastopama tikai pie māksliniekiem... Ja būtu runa par Hamletu vai Romeo... Jā, kioskniece smieklīgi un nesavaldīgi bļautās, bet viņai sāp sirds par savu meitu, viņa grib biedroties ar cilvēkiem un nesaprot, kāpēc tie viņu atgrūž.

Ņ. Pavlovas lugas nozīme ir tā, ka te, tāpat kā vairākās krievu «jaunā viņa» dramaturģijas lugās, kas mūsu republikā uz skatuveņiem tā īsti vēl nav iedzīvojušās, konstatēts: mūsu sabiedrībā, tāpat vienas sociālistiskas formācijas ietvaros, ir izveidojušās vairākas «šķiras». Atsevišķi iedzīvotāju slāņi dzīvo ne tikai ļoti dažādā materiālā, bet arī garīgā komforta apstākļos. Latviešu mākslā šo cilvēku materiālo un garīgo diferencēšanos, kas visintensīvāk notikusi tieši 70. gados, precīzi fiksējis A. Kolbergs — īpaši romānos «Atraitne janvārī» un «Naktī, lietū...». Šo «noslāņošanos» un no tās izrietošos konfliktus lieliski atklājusi režisore D. Slagūne televīzijas uzvedumā «Padziedi man!» (M. Kosteņeckas scenārijs). Viņa un lomas izpildītāja Dz. Klētniece ārēji robustā, nepievilcīgā sētniecē ir saskatījusi ievainotu dvēseli.

Un vai ne tāpēc cita citu ir sameklējušas šīs skolu pametušās «trijnieku karalienes», lai justos kā līdzīgas starp līdzīgām? Protams, viņu izaicinošā izturēšanās ir muļķīga, bet varbūt tā viņas grib pievērst pieaugušo uzmanību, likt manīt, ka sirds ir un tā var sāpēt ne tikai pirmrindniekam, intelektuālim, teicamniekam, bet arī «otrās šķiras» (kā viņas sevi jūt) cilvēkam?

P. Putniņa daiļradē vērojamas divas tendences — patiess dzīves parādību tēlojums (tā līdz šim bijusi dramaturga stiprā puse) un tieksme izvirzīt idejiskas konstrukcijas, kas rakstnieku bieži novedusi pie didaktiskas moralizēšanas, un tā atrodama arī lugā «Es savos zābakos». Šīs lugas shēma nav oriģināla, tā šķiet visai līdzīga R. Bikova filmai «Putnubiedēklis». Kaut gan — konstrukcija par vienādi domājošo baru un bara vajāto atšķirīgo savādieku nav R. Bikova radīta, tā pastāv reālajā dzīvē tik ilgi, cik pastāv cilvēce un atšķirības starp atsevišķiem indivīdiem. Minētā filma ir tikai viens no šīs tēmas mākslinieciski spilgtākajiem realizējumiem pēdējos gados.

Lugas pamatsituācija ir «teorētiska», kas darbā ietvertajai dzīves aīnai atņem iespējamo dramatismu. Septītās klases skolnieces Elīnas vecāki nevis nevar, bet negrib meitai pirkt dārgus zābakus. (Ar šādu nostādni tiek palaiستا garām iespēja uzrādīt mūsu dzīvē reāli eksistējošās sociālās pretrunas.) Un arī lugas nobeigums ir tik teorētisks, ka to skatītājs pat nepamana, jo reālā darbība mūsu jūtas velk uz vienu pusi, bet piekarinātā morāle — uz otru. Elīna slepeni apmeklē džu do kursu un tad ar veiklu sitienu noliek gar zemi klases brangāko puisieti, kas īpaši aktīvi apņirdzis viņas lētos zābacīņus. Skatītāji, protams, sajūsmā par taisnības uzvaru un tā arī ielāgo: pret spēku tikai ar spēku. Notikums uz skatuves ir pārāk emocionāls, lai mēs vēl spētu dzirdēt pamācību, ka kauties vis nav pārāk labi, jo sitējs tādējādi pazemo citu un



*N. Nosova «Neziniša un viņa draugu piedzīvojumi» Liepājas teātri.
Pincīte — D. Liepa, Čurkstīte — L. Kaktiņa, Vējziedīte — D. Lācara,
Nezinišs — E. Vilsons*



*Top izrāde «Neziniša un viņa draugu piedzīvojumi». Režisors N. Klēt-
nieks un kustību konsultante T. Eķe mēģinājumā*

pazemojas pats. U. Brikmanis godīgi ilustrējis visas lugā aprakstītās norises, neko neizlaizdams un neko klāt nelikdams. Tikai nez kādēļ ne brīdi neatstāj doma, ka dzīvē viss ir daudz savādāk — nopietnāk un iepriekš uz laimīgo iznākumu neapdrošināti.

Blakus jaunatnes tēmas risinājumam mūsdienu materiālā Latvijas teātros 1986. gadā tapuši arī divi iestudējumi, kas pie jaunatnes un bērnu auditorijas vēršas ar klasikas palīdzību. N. Klētnieka Liepājā uzvestā asprātīgā un artistiski spraigā izrāde «Neziniša un viņa draugu piedzīvojumi» ar lielisko Ē. Vilsona Nezinīti centrā neuzbāzīgi un bez didaktikas rosina uz nopietnām pārdomām par cilvēku savstarpējās saprašanās pamatlīkumiem. Turpretī F. Deiča Jaunatnes teātra krievu trupā iestudētais «Haklberijs Finns» ne tikai degradē sava teātra labo slavu, bet diskreditē teātra jēdzienu vispār. Netirās, nabadzīgās V. Kovaļčuka dekorācijās viss aktieru ansamblis (izņemot P. Stročiļina Haku) nodarbojas ar pašu primitīvāko cilvēcisko izpausmju negaumīgu pārpilēšanu.

Kopumā laikam būtu pārsteidzīgi apgalvot, ka Latvijas teātris iet mākslu avangardā mūsdienu jaunatnes problēmu risināšanā.

LATVIESU TEĀTRA REPREZENTESANĀS ĀRPUS REPUBLIKAS

1986. gadā Baltijas teātru pavasaris notika Tallinā. Galveno balvu ieguva Ā. Sapiro izrāde — B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts».

Festivāla vispārējais līmenis bija visai izlīdzināts — nebija ne apkaunojošu neveiksmju, ne arī spilgtu, ar citiem nesalīdzināmu virsotņu.

Abu iepriekšējo — Viļņas un Rīgas — festivālu izrāžu tēma koncentrējās ap diviem nozīmīgiem jēdzieniem — mājas un vēsturiskā atmiņa. Tallinas festivāla centrā izvirzījās cilvēka un varas attiecības. Šī problēma tika skatīta no t. s. mazā cilvēka viedokļa: izpētes objekts bija nevis persona, kuras rokās ir vara, bet gan cilvēks, kas nonāk zem šīs varas spaida. Tādējādi dažādos aspektos tika analizētas aktuālas politiskas problēmas.

Nobeiguma konferencē tika izvirzīti četri cilvēka un varas attiecību modeļi. Pirmais — «Trešās impērijas bailes un posts». Totalitārais režīms personībai neļauj rasties. Otrais — J. Marcinkeviča «Daukants» (Viļņas Jaunatnes teātris, režisore D. Tamuļavičūte). Ja personība tomēr radusies, tad, lai sevi realizētu, tai cariskās vienvaldības apstākļos jānostaigā mocekļa ērkšķainais ceļš. Trešais — L. Feihtvangers «Brāļi Lautenzaki» (Vilandes teātris,

režisors K. Komisarovs). Personības degradēšanās fašistiskajā režīmā. Ceturtais — V. Bikava «Nelaiimes zīme» (Baltkrievijas Krievu drāmas teātris, režisors V. Masļuks). Lai saglabātu cilvēka pašcieņu, personība labprātīgi dodas nāvē, kad jāsaskaras ar fašisma atraisītajiem zemiskajiem instinktiem apkārtējos ļaudīs.

Mūsu jaunie aktieri lielās atbildības dēļ bija manāmi uztraukušies, un viņu sniegunam Tallinā pietrūka elegances, viegluma un artistiska spožuma. Un tomēr Ā. Šapiro režisoriskās domāšanas novatorisms fašisma izpētē bija nepārprotami redzams; jo spilgtāk to izcēla K. Komisarova virspusējais skatījums uz analogisku dzīves materiālu. Vilandes teātra izrādē kā fašisma metastāžu saestās sabiedrības metafora darbojās patoloģisks kabarē dejotāju ansamblis — par sievietēm pārgērbusies vīrieši, kā arī nedabīgi dāsnu miesas formu īpašnieces — sievietes. Paņēmienam kā tādām nekādas vainas. Lai atceramies kaut vai lielisko B. Fosa filmu «Kabarē», kur dzīvo un cieš dzīvi, īsti cilvēki, mēģinādami saglabāt savu «es», nepadoties un nekļūt par mehāniskiem kabarē manekieniem. K. Komisarova uzvedumā ar ārēji karikatūriskiem līdzekļiem veidoti arī galvenie varoņi. Cilvēka degradācijas izsekojums izrādē aizstāts ar spilgtiem, bet pēc vakardienas dvakojošiem publicistiskā teātra izteiksmes līdzekļiem.

Tādā kropļīgā, nepiesegti riebīgā pasaulē, kāda parādās K. Komisarova izrādē, neviens labprātīgi nevēlēsies iesaistīties, īpaši jauniešis ne. Bet, kā zinām, problēma taču ir tāda, ka liela daļa vācu jaunatnes bija sajūsmā par fašismu. Kāpēc? Lūk, šo padomju teātra mākslā tikpat kā neskarto jautājumu novatoriski risina Ā. Šapiro, atsegdams dažu fašisma ārējo izpausmju pievilcību, ar kuru palīdzību fašisti savos tiklos ievilina nenobriedušus prātus. Režisors atklāj, ka sākumā fašisms savu īsto seju slēpa zem labi noorganizētas «nevainīgi» kārdinošas fasādes — sports, kolektīvisms, optimisms par katru cenu, fiziskā spēka kults, mākslā — lipīgi sentimentāli šlāgeri, lozungi par «veselīgu seksu» un iespēja atbrīvoties no agresīviem instinktiem, vajājot «vienīgās pareizās ideoloģijas» pretiniekus.

Otrs mūsu uzveduma novatorisma aspekts — režisors darbā ar jaunajiem aktieriem ir spējis panākt to, ka mēs redzam: fašisms ir parādība, kas atraisa cilvēka agresīvos instinktus, dod fizioloģisku baudu viņa jutekļiem. Tāpēc cīņa ar, teiksim, trieciennieku ir neiespējama ne tikai tāpēc vien, ka viņam ir pistole, kuras otram nav, bet galvenokārt tā iemesla dēļ, ka normāls cilvēks un fašists «funkcionē» pēc divām būtiski atšķirīgām sistēmām — prāta, intelekta apsvērumi pret instinktiem un fizioloģiju.

Blakus Ā. Šapiro darbam kā otrs interesantākais uzvedums Baltijas teātru pavasarī nostājās Viļņas Jaunatnes teātra «Daukants».

Vēsturiska uzziņa: Simons Daukants (1793—1863) — pirmais lietuviešu vēsturnieks, arī etnogrāfs, valodnieks, folklorists, tulko-tājs, apgaismotājs, populāri zinātnisku rakstu un daiļdarbu sacē-rētājs. Par viņa personību lai liecina kaut vai viens fakts: katru no savām septiņām galvenajām grāmatām viņš parakstīja ar citu vārdu. Arī tāpēc, ka viņu vajāja, viņa grāmatas aizliedza. Bet ne tikai tāpēc. Viņš palika anonīms (tātad liedza sev vienīgo radoša cilvēka publisko gandarījumu), lai rastos iespāids, ka brīvu, drosmīgu, nepakļāvīgu, par savas dzimtenes likteni nomodā esošu cilvēku Lietuvā ir daudz. Lai stiprinātu savus nomāktos tautas-brāļus un darītu kaut mazliet nedrošākus pašpārlicinātos cara ierēdņus.

Nevar teikt, ka D. Tamulavičūtes režija būtu pārsteigusi ar absolūtu oriģinalitāti; redzot šīs izrādes skatuviskās metaforas, bija jāatceras E. Nekrošus uzvedumi, kuros līdzīgu metaforu daba ir daudz negaidītāka, organiskāka, ne tik vienplāksņaina. Kādēļ tad izrāde tomēr tik ļoti aizrāva? Protams, liela nozīme galvenās lomas izpildītāja V. Bagdona neikdienišķi spēcīgajai personībai un talantam. Aktieris panāk pilnīgu identificēšanos ar tēlu, un mēs nevienu brīdi nešaubāmies: gan Daukantam, gan Bagdonam augstākā eksistences jēga ir piepildīt sava mūža ideju — radīt savas tautas patieso vēsturi. Apbrīnojama meistarība — aktieris nēmaina ne grimu, ne apģērbu, bet mēs redzam, kā jauneklīs pār-vēršas par vecu vīru. Kustības kļūst aptuvenas, samazinās reak-cijas ātrums, bet galvenais — palēninās iekšējie procesi, zūd vitālie dzīvības spēki, enerģija. Lai saprastu «Daukanta» ietekmes spēku, jārunā par grūti pierādāmām, bet teātra mākslā izšķirīgi svarīgām lietām. Sādu izrādi — tik patiesu, savas tautas likteņos kvēli ieinteresētu, garīgumu kā cilvēka eksistences augstāko prin-cipu apliecinošu — nevar radīt teātris bez programmas, bez savas mīstijas apziņas, nevar radīt cilvēki, kas ikdienā «ārpus darba-laika» nodarbojas ar ko pilnīgi pretēju šajā izrādē sludinātajam, piemēram, vij savstarpējas intrigas, dzenas pēc naudas, ļaujas neauglīgai godkārei.

Skatoties šo izrādi, man ienāca prātā, ka daudz kas teātra māks-lā kļūtu skaidrāks, ja mēs par katru teātri censtos atbildēt uz trim jautājumiem. Par ko teātris cenšas būt, par ko teātris pats sevi uzskata, un kāds tas ir īstenībā? Runājot par Viļņas Jaunat-nes teātri, jākonstatē, ka šis teātris pašlaik ir viens no retajiem izņēmumiem visā mūsu valstī, kurš ir tāds, kāds cenšas būt un par kādu sevi uzskata.

Šis teātris ir organiski saistīts ar savas tautas garīgo dzīvi un ir tās (ko lai dara, jālieto šie «novazātie» vārdi, bet citi taču vēl nav izgudroti...) ilgu, sapņu, ciešanu, spēka un prieka izteicējs,

tās nacionālās pašapziņas atklājējs un vairotājs. (Latvijas kultūrā šādu augsto misiju 60. gadu beigās, 70. gadu sākumā pildīja dzeja.) Vēl un vēl atceroties «Daukantu», man ir jādomā, kāpēc mūsu republikā neizdevās M. Zālītes pirmo divu lugu iestudējumi. Arī tās dziļi risina tautas likteņtēmu. Vai tikai tāpēc, ka ne P. Pētersons, ne J. Strenga ar V. Vētru netika galā ar profesionāliem režijas uzdevumiem? Bet varbūt pa daļai arī tāpēc, ka ne tikai mūsu aktieri, bet latviešu teātris kopumā pašlaik neizjūt sevi kā neatdalāmu no savas tautas pagātnes gaitas un tagadnes likteņa? Un tāpēc tautas likteņtēma teātrī tiek risināta kā algebras uzdevums — ar prātu vispirms, nevis intuitīvi iekļaujoties kopīgā sirdspukstu ritmā.

Otra nozīmīga latviešu teātra reprezentēšanās ārpus republikas 1986. gadā bija A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra viesizrādes Maskavā.

Soreiz mūsu teātri tālajā ceļā pavadījām ar bažīgām noskaņām — neatrodas pašlaik Drāmas kolektīvs radošo meklējumu un sasniegumu zenītā. Un Maskavā brīnumi nenotika — gan viesizrāžu apspriedē PSRS Kultūras ministrijā, gan recenzijās centrālajā presē nācās sastapties ar tiem pašiem kritiskajiem atzinumiem, kādus ne vienreiz vien konstatējuši mūsu republikas kritiķi savos rakstos.

Speciālisti visaugstāk novērtēja M. Kublinska iestudēto «Romeo un Džuljetu», kā arī A. Jaunušana uzvesto «Nirnbergu... 1948...». Pazīstamais padomju šekspirologs A. Bartoševičs «Romeo un Džuljetu», piemēram, atzīmēja kā vienu no vislabākajiem Šekspīra lugu uzvedumiem mūsu valstī pēdējos gados.

Pavasārī, kad «Nirnberga» bija tikko iestudēta, tā tiešām saistīja uzmanību kā viens no A. Jaunušana pēdējo gadu labākajiem darbiem. Skaidri un nepārprotami izvirzītais izrādes konflikts sasaucās ar aktuālām pašreizējā brīža problēmām. Aktieru spēle bija iekšēji spraiga, bet ārēji atturīga, precīza. Šodien, kad tik daudz runājam (un cenšamies arī praksē realizēt) par pārkārtošanos, vēl vairāk nekā agrāk izvirzās nepieciešamība pēc patstāvīgas, ar savu galvu domāt un lemt spējīgas personības, kas nepeld līdzī straumei, bet spēj pastāvēt pie sava arī nelabvēlīgā situācijā. Tieši šādu personību radījis K. Sebris tribunāla priekšsēdētāja Heivuda lomā. Pie tam aktiera veidotais Heivuds nepavisam nav spoža zvaigzne savā profesijā vai izcils sabiedriska darbinieks. Tas ir pavisam ikdienišķs cilvēks, kura ikdienišķums jo labāk saskatāms iepreti apsūdzētā Ernsta Janninga (J. Kubīlis) izcilajai personībai. Izcils talants, kurš pārdeva savu sirdsapziņu, lai totalitārajā režīmā nezaudētu tieslietu ministra augsto stāvokli. Un ikdienišķs, pelēks vīrs, kas paliek pie saviem uzskatiem, kaut

arī viņam tāpēc nāksies šķirties no visai pieticīgā ieņemamā amata... Kaut arī pēc neilga laika viņa notiesātē noziedznieki tiks atbrīvoti... Vai bija vērts? Tas līdzīgās situācijās, protams, no jauna būs jālemj katram individuāli, bet izrādē manifestētajam nenopērkamās sirdsapziņas, godīguma principam piemīt liels ētiskās vērtības apliecināošs spēks. Arī Ģ. Jakovļeva advokāts Hanss Rolfe, iespējams, ir talantīgāks, spilgtāks jurists par Heivudu, taču dabas dotās spējas bez godīguma, bez stabilas ētiskās sistēmas pārvēršas par amorālu, postošu enerģiju.

Bet rudenī ar izrādi bija notikušas tādas pārmaiņas, ka to bija grūti pazīt. Radās doma: kā tas var būt, ka pašas par sevi it kā vērtīgas aktieriskās īpašības, kopā saliktas, rada drīzāk defektu, nevis efektu? Tā, piemēram, bieži tiek atzīmēts, ka šodien aktieri (īpaši jaunie) slikti runā, ka viņiem neizkopta dikcija. Lūk, «Nirnbergā» uz skatuves vesels pulks aktieru ar izcilu dikciju, patikamām, izkoptām atšķirīgām balsīm (J. Lejaskalns, K. Trencis, J. Kaminskis, Ģ. Jakovļevs, K. Teihmanis, A. Videnieks, E. Brītiņš, J. Kubilis, K. Sebris). Taču, izņemot K. Sebri un J. Kubili, pārējie nodarbojas ar īpašu savas balss uzsvērtu demonstrāciju. Un aizmirst, ka tu atrodies vecmodīgi teatrālā teātrī, neizdodas ne uz brīdi. Varbūt tas noticis tādēļ, ka aktieri «pārņēmuši» izrādi savā ziņā un režisora izvirzīto uzdevumu risināt intelektuālu disputu, cīnīties par savu pārliecību aizstājuši ar tēlu atsevišķu īpašību demonstrēšanu. (Šajā ziņā vistālāk ticis Ģ. Jakovļevs, kas savam varonim liek plosīties kā istam ļaunuma dēmonam, tādējādi nonākdams pavisam tuvu komiskā robežai.) Bet vai aktieriem daudz var pārnest, ja citos iestudējumos nekas principiāli cits kā šāda attieksme pret lomu no viņiem netiek prasīta? Šādas tendences Drāmas teātra aktierspēles veidā nācies vērot arī tādās pēdējo gadu izrādēs kā «Mērnieku laiki», «Ugunī», «Maskarāde» un «Katrs rīts ir jauna slāpe». Tās ir: aktieru savrupais spēles veids, nekontaktēšanās ar partneriem, iekšējās pasaules fragmentārisms, atsevišķu emocionālu stāvokļu spēlēšana. Skatoties šīs izrādes, liekas, ka aktieris veic kādu konkrētu norisi, tad to trekni pasvītro, apstājas, paskatās apkārt, vai skatītājs izdarīto ir ieraudzījis, un tikai tad iet tālāk. Tā veidojas spēles stila smagnējība, sagsausinājums un notiek nevis dzīves izpaušmju, impulsu pārstrādāšana mākslā, bet teatrālu priekšstatu reproducēšana. Šādu spēles veidu, domāju, kultivē režijas orientēšanās nevis uz problēmu, ideju atklāsmi iestudējumā, bet uz vispārēju, abstraktu, no sociālās īstenības atrautu cilvēka psiholoģisko stāvokļu restaurēšanu.

Maskavas kritiķi jūsmoja par Drāmas teātra talantīgajiem aktieriem, bet viņu pretenzijas veidoja galvenokārt divus problēmu



E. Manna «Nirnberga...
1948...» Drāmas teātri.
Daniels Heivuds —
K. Sebris

lokus: tika runāts par nopietnu latviešu mūsdienu oriģināllugu trūkumu repertuārā, kā arī par arhaisku tendenču pārsvaru pār mūsdienīgām, uz radošiem meklējumiem orientētām ievirzēm režijā.

Jāatzīst, ka Latvijas teātri it kā sacenšas, kuram Maskavā izdosies visbēdīgākā gaismā parādīt mūsdienu latviešu dramaturģiju. Rīgas Krievu drāmas teātris savās 1982. gada viesizrādēs uz Maskavu neaizveda nevienu oriģināllugas iestudējumu, 1985. gadā Jaunatnes teātris — bērnu izrādi «Gaidīšanas svētki», Drāmas teātris — sen un ne pārāk veiksmīgi iestudēto H. Gulbja «Albertu», kas nepieder pie šā autora labākajiem darbiem un derēt kā latviešu dramaturģijas vizītkarte nevar ne vismazākā mērā. Ko tad brīnīties, ka mūsu lugas citur netiek iestudētas, ja pašu teātri neizmanto iespēju tās parādīt ārpus republikas!



E. Manna «Nirnberga... 1948...» Drāmas teātri. Ernsts Jannings — J. Kubilīšs, Hanss Rolfe — G. Jakovļevs, Fridrihs Hofšteters — Ē. Briņģis, Emīls Hanss — K. Teihmanis

I. Višņevska rakstīja: «A. Upīša teātrī tiešām ir lieliski aktieri — spēcīgi, savdabīgi, skaisti...» (Kritiķe nosaukusi A. Kairišu, L. Freimani, E. Radziņu, H. Romanovu, I. Tiroli, L. Kuģrēnu, Ģ. Jakovļevu, G. Cilinski, A. Videnieku, J. Reini, K. Sebri.) «Bet kā uzliesmotu viņu talants, kā atdzīvotos izrādes, ja teātrī varētu izjust arī noteiktu režisora gribu!...] Šī griba diemžēl dziest, kad nākas pāriet no sakārtotības un cildena miera uz dramaturģiskās literatūras traktēšanu, uz darbu ar aktieriem.., uz izrādes žanra noteikšanu, t. i., uz sava skatpunkta atrašanu attiecībā pret notikumiem, raksturiem un konfliktiem» (Сов. культура, 1986, 19 июня).

S. Ovčinnikova: «... A. Upīša teātris ir aktieru teātris. Kad režisori to saprot, dzimst veiksme, kad nesaprot — izgāšanās neizbēgama. Ja režisoriskās domāšanas līmenis būtu bijis augstāks, vairākās izrādēs inscenējuma paņēmieni varbūt nonāktu tik acīm redzamā konfliktā ar šā teātra radošo dabu...» (Правда, 1986, 5 июля).

A. Vislovs: «Lai cik talantīgi ir tā vai cita teātra meistari, bet, ja viņu meistarība nepaplašina savas robežas, apgūstot vēsturisko

un sociālo analīzi, ja tā nebarojas no laikabiedru domām un jūtām, viņu māksla vairs neelpo dziļi, sāk parādīties «seklā» elpa, neizmelta iecere, neattīstīta lomas perspektīva, izrādes evolūcijas nepabeigtība» (Театральная жизнь, 1986, № 22, с. 6).

KUĢI PAMAZĀM APLEDOS. *Laika ziņas*

Vēl un vēl pārdomājot Latvijas teātru darbu 1986. gadā, man neizdodas atrast kādas jaunas, agrāk nebijušas parādības, kas liecinātu par neapšaubāmu pārkārtošanos. Neiedzīļinoties situācijā, var nonākt pie pārsteidzīgiem secinājumiem par Latvijas teātru konservatīvismu, atrautību no trauksmainā pārmaiņu laika. Taču atzišos: diezīn vai es spētu ticēt māksliniekiem, kas, sabiedrisko procesu mudināti, šodien sāktu runāt pilnīgi citā balsī, nekā to darīja vakar. Vai nu viena, vai otra balss būtu konjunktūristiska. Pie tam principiālo pagriezīnu valsts dzīvē taču neizdarīja tikai politiķi. Tas kļuva iespējams, balstoties uz milzīgajām, par spīti ilgajam stagnācijas periodam tomēr saglabātajām visas sabiedrības garīgajām potencēm. Arī vairākos Latvijas teātros režisori ir strādājuši godīgi un redzīgi. Un viņiem jaunajos apstākļos nav principiāli jāpārkārtojas, jo, pateicoties arī viņu nelokāmībai, šie jaunie apstākļi ir kļuvuši iespējami. Kā pirmos šo režisoru rindā vistaisnīgāk laikam būtu ierakstīt Ā. Šapiro, A. Kaču, O. Kroderu, V. Maculēviču, M. Ķimeli. Sos māksliniekus apvieno spēja, risinot savos iestudējumos arī visintīmāko tematiku, precīzi atspoguļot laikmeta garīgās noskaņas.

Dominējošā pasaules izjūta 1986. gada māksliniecišķi un idejišķi nozīmīgākajās Latvijas teātru izrādēs ir dramatisķa, pat traģiska. Zīema, tumsa, ledus, nāve — ar šādiem tēliem visprecīzāk varētu raksturot to atmosfēru, no kuras, sasprindzinot visus savus garīgos spēkus, pūlas izrauties uzvedumu varoņi. Priekšvakara nojauta. Priekšnegaisa nomācošā bezelpa. Kad nepieciešamība pēc pārmaiņām ir nobriedusi līdz kulminācijai. Kad «pērkons staigā apkārt un tuvāk nenāk». Kad ir «smaciģi, smaciģi, smaciģi», kā atkal un atkal atkārtu V. Bagdona profesors Serebrjakovs E. Nekrošus «Tēvoča Vaņas» iestudējumā Viļņas Jaunatnes teātrī, kas visadekvātāk un dziļāk izsaka šo sabiedrības nospiedošo gaisotni. Kad visu dienu neizklīdīs migla, uz ceļiem slīdēs. Bet projām nebūs iespējams tikt pat ilgās un sapņos. Jo laika prognoze pareģo: arī kuģi pamazām apledos.

Šī traģiskā dzīves izjūta ir it kā pilnīgs pretstats tam entuziasmam, optimistiskajam pacēlumam, kas šajā gadā radās un attīstījās dažādās mūsu dzīves sfērās. Iespējams, ka teātris aiz-

gājušā gadā izraudāja mūsu vakardien neizraudātās asaras, kuras mēs reizēm paši šodien — pārmaiņu laikmetā — labprāt būtu gribējuši aizmirst, vārdā nesauktas nogremdēt zemapziņas dzelmē. Kā neizsprāgušas degbumbas, kā cieši aizskrūvētus indes traukus. Māksla atgādināja mums mūsu sāpes, lai mēs reāli (un bez rozā pašapmāna miglas) redzētu, kas garīgajā dzīvē ir pazaudēts un par kādu cenu ir pirkta spēja ticēt vēl kaut kam. Teātris mūs brīdinājis, lai mēs nākotnē būtu vīrišķīgāki, vērīgāki un nepalaistu vārdā nenosauktu to brīdi, ja atkal lozungu spožums grasisies nostāties izdarīta darba vietā un cerēto kāds gribēs uzdot par jau esošu.

Latvijas režijas mākslā arī 1986. gadā kā līderi sevi apliecinājis Ādolfs Šapiro. Ar diviem aizvadītā gada iestudējumiem (B. Vasiljeva «Rīt bija karš» un G. Priedes «Sniegotie kalni») režisors noslēdz savu politisko izrāžu tetraloģiju (iepriekš — G. Priedes «Centrifūga», B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts»), kas pēta cilvēku likteņus politiski sarežģītos 20. gadsimta laika posmos.* Iestudējumi aptver plašu laika un telpas diapazonu: Padomju Savienība no 1937. gada līdz 1940. gadam, Ķīna 60. un 70. gados, Latvija no 1944. gada līdz 1949. gadam, Vācija 1933. gadā. Šo tetraloģiju par izcilu parādību Latvijas teātra mākslā izvirza vairākas iezīmes. Pirmo reizi uz mūsu republikas skatuves tik plānveidīgi un mērķtiecīgi tiek pētītas tādas politiski ārkārtīgi sarežģītas parādības kā personības kulta sociālās un individuālās saknes un dažādās izpausmes formas atšķirīgās valstīs. Izrādēm piemīt augsta atklātības pakāpe, tajās nav nogludināti problēmu asie stūri un par patiesību netiek pieņemta puspatiesība. Šie uzvedumi, parādot nesaraujamo laika saistību, demonstrē teātra mākslas spēju domāt vēsturiski. Jo uzvedumos tiek meklēti sakari starp tagadni un pagātņi — pārliecībā, ka neviens laikmets nepazūd nebūtībā, neatstājis savas zīmes nākamo paaudžu garīgajā mantojumā. Attieksme pret cilvēku te ir dialektiska: režisors viņu rāda gan kā personības kulta upuri, gan kā šīs drausmīgās parādības veicinātāju ar tādām t. s. mietpilsoņa īpašībām kā rūpes tikai par sevi, konformisms, bailīgums. Kā ideālu režisors izvirza garīgi brīvu, drosmīgu cilvēku.

Dzīves atspoguļojumā šajās izrādēs Ā. Šapiro izvērš un nostiprina jaunu stilu, ko veido divu atšķirīgu teatrālo struktūru (reālpsiholoģiskās un nosacītās) konsekvents apvienojums. Nosacītajā tēlainībā sastopamies ar dažādiem teatrālās izteiksmības līdzekļiem — farss, groteska, absurda elementi, revijas ainas. Drama-

* 1987. g. Ā. Šapiro par šīm izrādēm tika apbalvots ar Latvijas PSR Valsts prēmiju.

turgijas darbos analizētie vēstures periodi nav loģiski, ar prātu vien izskaidrojami, tādēļ arī to skatuviskā atklāsmē lietoti šie absurda, fantasmagorijas paņēmieni, īstenības atspoguļojuma nerealistiskās formas. Kā to savā laikā darīja M. Bulgakovs, kuru, kā zināms, ietekmēja gan pretrunīgā realitāte, gan no N. Gogoļa mantotā tradīcija. Kā to redzam T. Abuladzēs filmā «Grēku nožēlošana». Un E. Nekrošus izrādēs «Pirosmāni... Pirosmāni...», «Un garāka par mūžu diena ilgst», «Tēvocis Vaņa». A. Kaca «Revidentā», «Pie jūras», K. Auškāpa «Dullajā Daukā».

Jauniešu kolektīvu izrādē «Rīt bija karš» režisors veidojis ar dziļu sirsniību; viņu naivums ir aizkustinošs, sakāpinātais entuziasms liek ar skumjām atcerēties savus pusaudža gadus, bet ticība nākotnei ir tik neaptumšota, ka pārņem vēlēšanās izdarīt neiespējamo — brīdināt viņus pāri tiem gadiem, kas mūs šķir. Gribas saukt: jūs staigājat gar bezdibeņa malu, atjēdzieties! Mūsu vēsturiskās zināšanas par to, kas notika vēlāk (karš) un tajā pašā laikā citur (nevainīgi bojā gāja tādi paši idejai uzticīgi cilvēki), un mūsu nespēja brīdināt citā laika dimensijā dzīvojošos varoņus veido vienu no šīs izrādes visdramatiskākajām līnijām. Uz mirkli rodas pat naivas ilūzijas — varbūt liktenis izņēmuma kārtā pasaudzēs šos bērņus, tik gaišus un tirus...

Kad reāli notiekošais nonāk kļiedzošā pretrunā ar to, kas mācīts, ar to, kam ticēts, sākas šā uzveduma galvenā (un režisora daiļradē vispār ļoti svarīgā) tēma. Ā. Sapiro par svarīgāko kļūst nevis skolēnu garīgo ciešanu atklāsmē (arī tā, protams), bet gan viņu cilvēciskā izaugsme, garīgā nobriešana, personības patstāvības iegūšana, raisīšanās vaļā no primitīvās un melnās oficiālās ideoloģijas valgiem, priedīgās bezdomu laimes. Režisors ar nepieņemtu skaudrumu rāda, kāda cena šai laikā tiek maksāta par tiesībām uz personības neatkarību. Likmes ir ļoti augstas — līdz pat dzīvības upurēšanai, kā to izdara Vika.

Izrādes finālā skan «Svētais karš». Un mums ir jādomā par to, ar kādu garīgo «mantojumu» karā tiek ierauta ne vien 9.^b klase, bet visa padomju tauta. Rodas apbrīna, cik tauta spēj izturēt, cik daudz mokoša, smaga, netīra nogremdēt, lai uzvirtu tīrās un svētās patriotisma jūtās, kad jāaizstāv Dzimtene. 9.^b klases rindās Lielā Tēvijas kara laikā nebija neviena nodevēja vai glēvūļa, gan drīz visi bijušie skolasbiedri krita frontē.

G. Priedes «Sniegotie kalni» salīdzinājumā ar trim pārējām Ā. Sapiro politiskās tetraloģijas izrādēm ir visracionālākā. To diktē pati dramatiskā darba daba — tā ir luga-līdzība, kas atkalina, vispārīna, noved līdz modeļa uzskatāmībai personības kulta rašanās cēloņus un izpausmes formas. Kulta izpausmes Ķīnā ir tik sakāpinātas, ka Eiropas kultus pazīstošam skatītājam tās šķiet



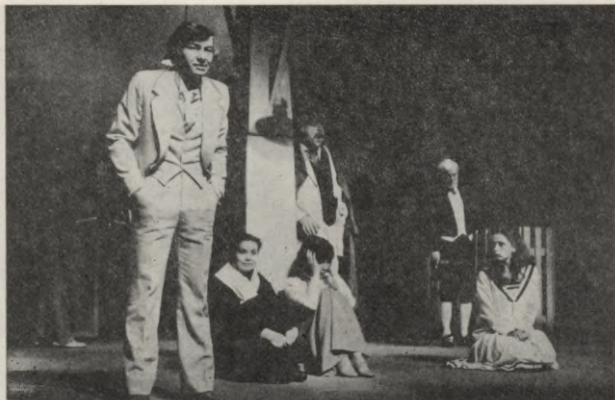
A. Čehova «Ķiršu dārzs» Valmieras teātri. Raņevska — L. Dēvica



A. Čehova «Ķiršu dārzs» Valmieras teātri. Gajevs — J. Zariņš,
Raņevska — L. Dēvica, Jaša — R. Rudāks

reāli neiespējamās, absurdas. Tādēļ tās atsvešināti uztveram — kā mums pazīstamu dzīves parādību mākslinieciski apzinātu deformāciju ar mērķi akcentēt šo norišu fantasmagorisko ārprātu.

«Sniegoto kalnu» izrādē par vienu no galvenajām tēmām izvērsas ar sarkastisku ironiju zīmētā linija par t. s. vidusmēra pilsoņu nelokāmo gatavību locīties līdzīgi visiem vējiem, lai tikai saglabātu savu nožēlojamo labklājību. Kā gumijas lelles, kā mehānismi, kas darbojas pēc ievadītas programmas, šie visiem laikiem sveikā cauri tikušie vēstures komedianti būtu pat smieklīgi, ja nebūtu tik baismīgi. Jo izrādē nepārprotami uzsvērts: mietpilsoņu hameleoniskā mainība, patstāvības trūkums ir barbarisko politisko režīmu vistiesākais atbalstītājs, veicinātājs, to mūžam auglīgā augsne. Vai vēl jāuzsver, cik aktuāla ir šī izrāde (un ne vienā vien aspektā) šodienas situācijā? Pirmkārt, ar R. Plēpja Arhitekta un M. Apines Arhitekta sievas augstā patiesības pakāpē nospēlētajiem traģiskajiem varoņiem teātris atgādina par garīgi stipru cilvēku morālo varoņdarbu, kad viņi spēj palikt uzticīgi sev un veselajam saprātam visagresīvākā terora apstākļos. Un tādējādi bezcerības muklājā kļūt par negrimstošiem atspēriena upurakmeņiem, uz ko sabiedrībai balstīties, kad tā sāks meklēt



A. Čehova «Ķiršu dārzs» Valmieras teātri. Lopahins — V. Karpačs, Varja — M. Rāka, Raņevska — L. Dēvica, Gajevs — J. Zariņš, Firss — U. Košķins, Aņa — R. Devīte

ceļu uz saprātu un gaismu. Uz pārkārtošanos. Otrkārt, nevar, izrādi skatoties, nedomāt par to, vai arī šodienas jaunajā vēsturiskajā situācijā daudzus lozungotājus nedarbina tas pats vecais mehānisms — piemēroties, lai pārļautu kārtējo kampaņu.

Kad cilvēks ir un kad vairs nav spējīgs uz pārmaiņām, tātad kļūst par atpakaļvelkošu, bet ārēji maskētu balastu sabiedrībai, — tik aktuālai tēmai aizvadītajā gadā divas izrādes Valmieras teātri veltījis režisors Valentīns Maculēvičs. A. Čehova «Ķiršu dārzs» uzvedumā L. Dēvicas Raņevska ir pietiekami stipra, lai ieskatītos patiesībai acīs. Dārzs, kas pēc tumšās, aukstās ziemas saplācis baltos, dzīvos ziedos, liek varonei apjaust traģisko atziņu par cilvēka nespēju līdzīgi dabai atdzimt ar jaunu pavasari. Mīlestība uz dārzu un sāpīgā apziņa par savu nespēju rīkoties, lai iepriekšējo paaudžu mantojumu glābtu, veido varones traģisko duālismu. Cēloņus Raņevskas garīgajai iztukšotībai un nevarībai režisors meklē ne tik daudz topošā laika bezdvēseliskajā barbarismā un muižnieces izsmalcinātajā trauslumā, cik tukšajos gados, ko viņa aizvadījusi baudās un uzdzīvē. Parīzes periods ir izsmēlis viņas dvēseli, atrofējis gribu, par augstāko mērķi atstājot tiekšanos pēc jutekliska apmierinājuma. Režisors tiesā Raņevsku,



G. Priedes «Mācību trauksme» Valmieras teātri. Benedikts — R. Rudāks, Diāna — S. Putniņa, Alvilks Kukurznis — J. Zariņš

skaidri atklādams laiku nesaraujamo saistību cilvēka liktenī, personības atbildību par sevi un savu dzīvi. Raņevska pa seklās laika upes straumi ir laidusies uz leju, pat nemēģinādama sacelties pret nolemto virzienu; tā vietā, lai izkāptu krastā un apdomātos, viņa sevi mierinājusi ar mānīgām ilūzijām par iespēju apstāties ikkuru brīdī. Tas ir bargs, bet taisnīgs rēķins, ko režisors savā iestudējumā pasniedz inteliģencei par tās mietpilsonizēšanos, pakļaušanos laika spaidam, sava vēsturiskā uzdevuma nepildīšanu iepriekšējo paaudžu garīgā mantojuma saglabāšanā.

Ar G. Priedes «Mācību trauksmes» galveno tēlu — J. Zariņa atveidoto Alvilku Kukurzni — režisors V. Maculēvičs, jūtami mainīdams dramaturga ieceri, izspēlē tēmu par cilvēku, kas grib kļūt par laikmeta varoni ar nepatiesu grēksūdzi. Sāds tēls dzīvē un līdz ar to arī mākslā īpaši aktuāls kļuvis tieši 1986. gadā, kad blakus godīgiem cilvēkiem, kuri no tiesas mēģina sākt dzīvot un strādāt citādi, savairojies krietns skaits lozungotāju, kas skaļi kļūst par pārkārtošanās nepieciešamību, bet paši ciniski turpina eksistēt pa vecam. Pēc režisora uzskata, Kukurznis ir vistipiskākais bijušo laiku «varonis», viens no tiem, kuriem vistiešāk varam «pateikties» par ilgajiem stagnācijas gadiem sociālisma attīstībā.

No režisora iepriekšējiem darbiem varam secināt, ka par viszemiskāko cilvēka netikumu viņš uzskata nodevību. Un kā neapstrīdamu nodevību V. Maculēvičs traktē Kukuržņa neizlēmību, kad viņš jauneklā gados, strādādams par partorga palīgu, nav mēģinājis aizkavēt mātes izsūtīšanu uz Sibīriju kopā ar budžiem. Varoņa dvēseles mokas turpmākajos gados par savu noslēpto pagātni režisoru neinteresē, viņš par galveno izvirza citas tēmas analīzi — nodevību un apzinātus melus kā līdzekli, lai iegūtu augstu sabiedrisko stāvokli. G. Priede Kukuržņi uztver arī kā sarežģītā laikmeta upuri, V. Maculēvičs turpretī viņa glēvumu vērtē kā laikmeta negatīvo parādību aktīvu veicinātāju. Ar sakāpinātu ētisko maksimalismu V. Maculēvičs uzsver: katram ar savu dzīvi ir jānopelna, lai viņam ticētu. Tikai pašā izrādes finālā, kad Kukuržņi piemeklē infarkta lēkme, nāves tiešais tuvums liek viņam nomest melu masku, savtīgo vēlmi «pelnīt» ar grēksūdzi. Nu vārdi, nāves aukstās elpas skarti, plūst kaili, sāpīgi un patiesi. Tikai par nāves cenu nodevējs var izpirkt sev tiesības uz uzklautu grēksūdzi.

Arī P. Putniņš publicistiskajā lūgā «Mūsu dēli» vēlējies akcentēt laiku saistību un cilvēka atbildību nākotnes priekšā. Taču dramaturgam nav izdevies organiskā veselumā apvienot trīs līnijas: nesaskaņas ģimenē, «melno brigāžu» demoralizējošo darbību Latvijas mežos un budžu izvešanu uz Sibīriju. A. Liniņa iestudējumā Dailes teātrī mākslinieciski pārliecinoši atklājas sarežģītas psiholoģiskās attiecības ģimenes locekļu starpā, apbrīnojami atšķirīga vērtību orientācija. Sociāli precīzus un cilvēciskām niansēm bagātus tēlus radījuši aktieri V. Artmane, M. Ozoliņš, A. Bērziņš, A. Līvmane. Taču «pacelt» pārējās divas — dramaturga tikai ieskicētās lugas tēmas arī teātrim nav izdevies.

Tādus trīs Oļģerta Krodera pēdējo gadu darbus kā «Aija», «Dons Karloss» un «Kaija» apvieno traģiska pasaules izjūta. «Aijas» izrāde noslēdzas ar I. Briķes varones tumsā pusizkliegtu, pusizdziedātu «Viens gans nomira». Šajā no pašiem būtnes dziļumiem atskanošajā kļiedzienā koncentrējas milzīgi neizmantotas enerģijas krājumi, nesapratnes pilns sašutuma sauciens. Tik maz tu, dzīve, spēj paņemt no cilvēka? Arī «Donā Karlosā» dzīve nepieņem, tai nav vajadzīgs karalienes un Karlosa skaistums, jaunība, spēja milēt. Drebelīgs vecums karaļa Filipa II personā iznīcina pats savu dēlu. Šo izrāžu varoņi jūtas ieslēgti šaurās, smacējošās sienās. Viss viņu garīgais spēks koncentrēts tieksmē pārvarēt žogus, tikt laukā, kur gaisma, plašums un brīva elpa. Abi iestudējumi nedod cerības, ka tur ārā noteikti ir saule. Un tomēr — pat ja aiz vienas sienas paceltos otra, vēl augstāka, vienīgais cilvēka garīgās dzīvības uzturētājs, vienīgā viņa dzīves

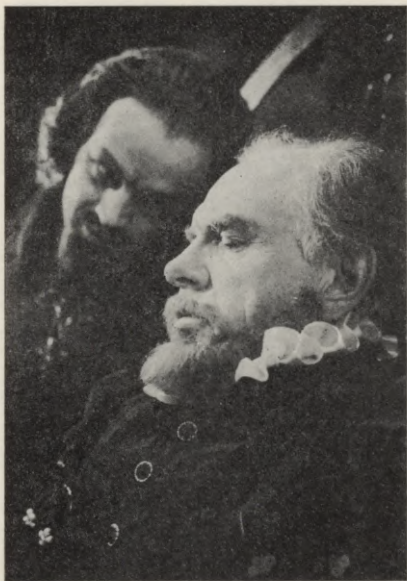


F. Sillera «Dons Karloss» Liepājas teātri. Elizabete — A. Kvuāla, dons Karloss — E. Vilsons

jēga ir šī ticība un tieksme izrauties. Šo tendenci «Aijas» un «Dona Karlosa» varoņi nav sevī ar prātu izkopusi vai kā apzinātu dzīves programmu izstrādājuši, tā piemīt viņu vitālajām dabām kā intuitīva tieksme.

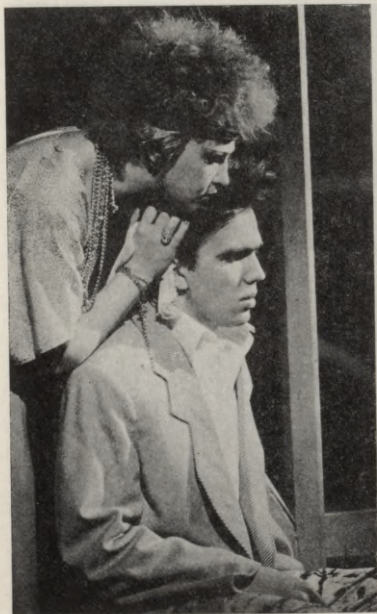
«Kaijā» redzam inteligentus, tātad intelektuālus cilvēkus galēji nospiedošā bezideālu laikmetā. Atklājas bezcerīga vāveres riteņa absurdā situācija. Viņi visi cenšas glābties mākslā, ideālu trūkumu mēģinādami aizvietot ar mākslu kā ideālu, kā vienīgo augstāko mērķi. Taču «salāpīt» savu dzīvi ar mākslu varoņiem neizdodas, jo, lai radītu, ir nepieciešama augstākā ideja — kā vārdā. Bez tās jebkurš mākslas darbs pārvēršas formalistiski tukšā rotaļā, pašmērķīgā aktā. (Te notiek savdabīga sasaukšanās ar V. Maculēviča tēmu par dzīvotās dzīves un radītās mākslas nesaurājamo savstarpējo sakarību.) O. Krodera iestudējumā varoņu dzīve ir absurdi traģikomiska, jo šie personāži nav spējīgi novērtēt savu cilvēciski sīko eksistenci iepretim cēlajām pretenzijām mākslā. «Kaijas» uzvedumā, zūdot varoņu apmānam par iespēju no dzīves rast glābiņu mākslā, zūd arī «Aijā» un «Donā Karlosā»

F. Sillera «Dons Karloss»
Liepājas teātri. Marķīzs
Poza — J. Makovskis, Fi-
lips II — V. Zenbergs



vēl iemitušais sapnis par izraušanos. Nu varoņu dvēseles ir iztukšotas. Dzirdams, kā vientuļā tukšumā pūš bezcerīgs vējš. Un kuģi ir pārvērtušies par spožu, caurspīdīgu lāsteku.

Kārlis Auškāps 1986. gadā iestudētajās izrādēs «Dullais Dauka» un «Tumšā mitekļa valdnieks» turpina un jaunā aspektā izvērs sev tuvo tēmu par cilvēka tieksmi pēc garīgas pilnveidošanās, kura skanējusi tādos viņa iestudējumos kā «Stepes vilks», «Dons Kihots», «Brīvais temats», «Zilais putns». «Dullais Dauka» sava emocionālā piesātinājuma, izsmalcinātās metaforiskās formas, iedarbīgās mākslinieciskās idejas dēļ blakus Ā. Šapiro «Rīt bija karš» izrādei izvirzās kā otrs gada labākais darbs Latvijas teātros. K. Auškāpa un aktiera P. Liepiņa radītā Daukas neiederība apkārtņē (un laikmetā) izpaužas divos aspektos. Pirmkārt, viņš šauri praktiskajam dzīvošanas principam pretī grib likt garīgo principu. Otrkārt, tagadnei viņš grib piedāvāt sapni par nākotni,



A. Čehova «Kaija» Liepājas
teātri. Arkadina — D. Ma-
kovska, Trepļevs — L. Leš-
činskis

tas ir, domu par to, kā vēl nav, bet kas varbūt varētu būt. Garīgums un ilgas pēc pilnības, pēc brīnuma, kā atzīst režisors, ir galvenās personības attīstību nodrošinošās kvalitātes. Taču vide, kurā dienas nākas vadīt Daukam, par visu vairāk ienīst sapņotājus, kā ļaunāko ienaidnieku vajā cilvēku ar patstāvību, uzticību sev un savam sapnim. Lai izrautos brīvībā, lai saglabātu uzticību sapnim, Dauka samaksā augstāko cenu — dzīvību. I. Gailāna «Dullā Daukā» izrādei veidotā scenogrāfija — baltas gaismas piestārta plaisa skatuves aizmugures tumšajā sienā — kļūst it kā par materializētu simbolu daudzu 1986. gada izrāžu varoņu tieksmei izkļūt no nomācošās bezelpas atmosfēras brīvas dzīves gaismā.

«Dullajā Daukā» atklāts garīgas personības un bezdvēseliska puļa aktuālais konflikts, bet «Tumšā mitekļa valdniekā» K. Auš-

R. Tagores «Tumšā mī-
tekļa valdnieks» Dailes
teātri. Valdniece — L. Ozoliņa,
Kalpone — L. Pū-
pure



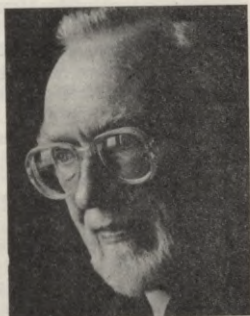
kāps sašaurina pasaules uztveres diapazonu un runā par to, kā iespējams sasniegt stāvokli, kad apkārtnes apdraudošā agresivitāte personībai vairs nespēj sagādāt ciešanas. Tas ir ceļš uz savas iekšējās pasaules izkopšanu līdz tādai pakāpei, kad no apkārtējās pasaules tev vairs nekas nav vajadzīgs, kad tu visu atrodi sevī — gan paradīzi, gan elli, gan ceļu, gan mērķi. L. Ozoliņas Valdniece, nostaigājusi rūgto sevis un dzīves izziņas ceļu, atsacījies no daudzām saldkairām iegribām un nepamatotām pretenzijām, šādu svētlaimes stāvokli sasniedz. Izrādes ētiskais patoss nav apšaubāms tad, kad savu garu novārtā atstājušais pūlis tiek pretstatīts personībām, kas nodarbojas ar sevis izkopšanu. Taču (iespējams, nepamatots) man rodas arī šāds jautājums: vai izrāde netieši neaicina atteikties no cīņas ar pasauli, no idejas par tās

pilnveidošanu, visu koncentrējot tikai sevī? Bet varbūt šāds viedoklis rodas tad, kad laikmeta bezdvēseliskums ir pārāk nomācošs spēks iepretī radošai personībai.

Viļņas Jaunatnes teātra «Tēvoča Vaņas» izrādē par vienu no nozīmīgākajām ainām izvēšas Jeļenas Andrejevnas un Astrova saruna par mežiem. Astrovs ar pinceti paņem mazu, markai līdzīgu zīmējumu, uzliek Jeļenai uz plaukstas un kā zilniece velk ar pinceti pa sievietes roku likteņa līnijām. Te pirms desmit gadiem bija košs, zaļojošs mežs, te aprīķis mūsdienās — koki izcirsti, putnu un zvēru jau ļoti maz. Bet pēc desmit, piecpadsmit gadiem? Te būs viens vienīgs tuksnesis. Jeļena skatās kā noburta uz savām plaukstām un redz savu nākotni. Jā, vēl desmit gadu, augstākais, — un viss būs cauri. Un ne tikai ar viņu. Ar Astrovu arī. Un kā ar mums? Cik mūsos vēl nenocirstu koku, nenokertu putnu un nenošautu dzīvnieku? Ir jādomā, jādome, jādome. Vai mēs spēsim izkāpt no tās iebruktās slīdes, pierastās dzīves, kas mūs tik ilgu gadu kropļojusi? Kā būs ar mums? To jautā arī Latvijas teātru izrādes par apledojušajiem kuģiem.

Viktors Hausmanis

TEĀTRI IENĀCIS
ASTOŅDESMIT SESTAIS



Mainās gadu desmiti, tiem līdzīgi mēs paši. Katrai desmitgadei, pat piecgadei ir sava krāsa, bet astoņdesmito gadu vidum, tieši astoņdesmit sestajam — sava, īpaša. Tā ir pavasara krāsa, atmodas krāsa, astoņdesmito gadu vidus sadodas rokām ar piecdesmito gadu vidu, un kopīgais ir dzīves principu demokrātizācijas process, kas aizsākās toreiz un pilnā spēkā atplaukst tagad.

Astoņdesmito gadu centrālais notikums visas valsts dzīvē bija PSKP 27. kongress. Tas ne tikai iezīmēja pārmaiņas saimnieciskajā dzīvē, ne tikai ievadīja ražošanas procesa paātrinājumu, bet pieteica pārmaiņas pašā domāšanas veidā, attieksmē pret dzīvi un arī pret literatūru un mākslu.

1986. gada decembrī Maskavā sanāca PSRS Teātra darbinieku savienības dibināšanas kongress; pirmo reizi tika izveidota daudz nacionāla teātra mākslas darbinieku — režisoru, aktieru, dramaturgu un kritiķu — apvienība. Šīs apvienības uzdevums ir veicināt teātra mākslas attīstību, īstenot sabiedriskās dzīves turpmāku demokrātizāciju un ētisku atveseļošanu un uzstāties pret konservatīvismu un rutīnu.

Divas dienas Lielajā Kremļa pilī, piedaloties partijas un valsts vadītājiem, ritēja atklāta un lietišķa saruna par teātra mākslas pašreizējo stāvokli. Delegātu runās izskanēja satraukums par birokrātisko aizbildniecību no kultūras administratīvo iestāžu

pusēs, kas ierobežojusi teātru patstāvību un mākslinieciskos meklējumus. Visi bija vienis prāti, ka par iestudējumu jāatbild tikai pašiem tā radītājiem, un tas nozīmē teātru patstāvības un vienlaikus arī atbildības kāpinājumu.

Teātra darbinieku kongress skaidri apliecināja to pārmaiņu garu, kāds ienācis mūsu dzīvē un jau skāris pašu galveno — cilvēka domāšanas veidu. Taču velti būtu gaidīt, ka viss kļūs citāds vienā dienā; var uzlabot ekonomisko situāciju, panākt ražošanas intensifikāciju, bet cilvēka psihe un domāšana mainās daudz lēnāk. Tāpat maldīgi būtu gaidīt, ka jaunās vēsmas jau tūlīt iešalkos teātros, uzreiz tos sapurinās un ievirzīs jaunā, citā gultnē. Tas būtu utopisks, nereāls pieņēmums, jo ir vajadzīgs laiks, kamēr rodas literāri darbi un kamēr tie ierauga skatuves gaismu. Ja esam realisti, tad saprotam, ka 1986. gads tikai iezīmē pārmaiņu sākumu un ražas laiku varam gaidīt vēlāk.

PSKP 27. kongresam bija savs, kaut arī ne pārāk ilgs sagatavošanās periods, kas iesākās ar 1985. gada PSKP CK aprīļa Plēnumu; pārmaiņu virziens tika iezīmēts jau tad, 27. kongress to akceptēja un izvērsa visaptverošā plašumā. Turklāt ir svarīgi apzināties, ka aprīļa Plēnums un 27. kongress nav īslaicīgs notikums, kampaņa, bet ir ilgstoša demokrātisko principu atjaunināšanas procesa sākums, tālab nav domājama teātru pēkšņa, kampaņveidīga atsaukšanās. Vēsturē esam pieredzējuši vairākas tādas kampaņas, kad teātrus mudināja iestudēt noteiktas, pašauras tematikas darbus. Šodienas pārmaiņu gars ir plašāks un dziļāks. No teātriem tas neprasa kādus speciālus pacilāti izteiktas tematikas darbus; tas rosina uz atklātāku, izvērstāku dzīves un cilvēka skatījumu. Būtībā šī prasība nav nekas pavisam jauns vai nebijis, arī PSRS Teātra darbinieku savienības jaunajos statūtos ir ierakstīta tēze, ka savienības uzdevums ir stiprināt teātra mākslas saites ar dzīvi. Tā pati sensenā prasība, tikai svarīgi, lai šīs saites būtu īstas, nevis izdomātas un lai teātris patiešām atspoguļotu realitāti.

1986. gadā bieži teikti un bieži dzirdēti vārdi «pa jaunam» — pa jaunam strādāt, pa jaunam attiekties pret dzīvi un pa jaunam domāt. Arī šajā ziņā neko nevajadzētu vienkāršot. Nereti aiz šīs frāzes kā ērta vairoga aizslēpjas tie paši vecā domāšanas veida pārstāvji; vārdi jauni, tos izrunāt viegli, un tikpat viegli zem tiem pabāzt to pašu iesīkstējušo domāšanu. Taču, pārskatot mūsu republikas teātru darbinieku pulku, īpaši teātru mākslinieciskos vadītājus, ar pilnu atbildību var sacīt, ka viņu vidū nav sīkdomātāju birokrātu vai pārspilētu frāžu skandinātāju. Mūsu režisori godīgi centušies veikt savu darbu, godīgi runāt par pretrunu pilnām problēmām. Beidzot 1986. gadu, gribas izcelt vairākas

linijas mūsu teātru darbā un no kopīgā repertuāra uzteikt iestudējumus, kuros laikmeta atbalss jūtama vistiešāk un jaušamāk.

Pirmajā rindā te būtu jāmin A. Mišarina lugas «Sudrabkāzas» iestudējums Rīgas Krievu drāmas teātrī, taču pilnībā to darīt traucē divi apstākļi. «Sudrabkāzu» uzvedums gan atkārtoti apstiprina Krievu drāmas teātra aktīvo attieksmi pret dzīves aktualitātēm, taču iestudējums diemžēl nav kolektīva mākslinieciska veiksmes; arī pašā lugā pavīd pārlietu steidzīga atsaukšanās uz dienas notikumiem, ko nepietiekami līdzsvaro mākslinieciskā kvalitāte.

No Rīgas teātru kopainas gribas izcelt divus citus darbus. Vispirms B. Vasiļjeva stāsta «Rīt bija karš» iestudējumu Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātrī Ā. Šapiro režijā — skaudru, bet vīrišķības pilnu izrādi, dziļi sevī izauklētu, izsāpētu, atklātu. Tā rāda patiesību par trīsdesmito gadu beigu Maskavu, par zēniem un meitenēm, kas vēlāk uzvarēja Lielajā Tēvijas karā, un tām skarbajām problēmām, ar kurām kara priekšvakarā jaunieši bija spiesti iepazīties aci pret aci. Mūsu valsts nogājusi uzvaru un slavas ceļu, bet tās vēsturē ir arī pretrunu pilnas lappuses, kas stāsta par nevajadzīgiem upuriem. «Rīt bija karš» izrādē tās atgādina. Taču Ā. Šapiro radītais iestudējums ir kas vairāk nekā pagātnes kļūdu konstatējums, tas ir kaisls aicinājums pēc atklātības un patiesības, kas bija vajadzīga trīsdesmito gadu beigu posma jauniešiem — Iskrai, Zinai, Artjomam un Sašam un kas ir vajadzīga šodien. Patiesības apzināšanās šos jauniešus nepadara vājākus vai glēvākus, tieši otrādi — norūda, liek patstāvīgāk domāt, aktīvāk uztvert īstenību un novērtēt to, kas viņiem pieder. «Rīt bija karš» izrādē klausāmie rūgtu patiesību, bet reti kurš darbs tā stiprina ticību cilvēkam kā šis iestudējums. Režisors kvēli tic jauniešu taisnības izjūtai. Arī šodien ir vajadzīga tāda taisnības izjūta, lai droši skatītos nākotnē.

Ciešā kopsakarā ar «Rīt bija karš» uzvedumu jāskata Ā. Šapiro nākamais iestudējums — G. Priedes «Sniegotie kalni». Ar šo dramatisko darbu palīdzību Ā. Šapiro izvērš vienotu domu — abas izrādes runā par pagātnes kļūdām un pārspilējumiem un abās ir nesagraujama ticība krietnajam cilvēkam un labajam cilvēkā.

G. Priedes luga «Sniegotie kalni» aptver hronoloģiski mums tuvāku laikposmu — sešdesmito gadu otru pusi un septiņdesmito gadu sākumu. Lugas darbība noris nevis mūsu zemē, bet tālajā Ķīnā kultūras revolūcijas pārspilējumu un kļūdu laikā. Dramaturgs līdzīgi Rainim varētu teikt: «Še tas nebij, tas bij Ķīnā.» Pār cilvēku galvām brāžas bezjēdzību lavīna — dārd dzelžaini un necilvēciski lozungi, tiek izsekoti un nekrietni pazemoti Arhitekts un Arhitekta sieva, tēvam liek atteikties no meitas un



G. Priedes «Sniegotie kalni» Jaunatnes teātrī. Skats no izrādes

jauneklim no iemīļotās, kultūras revolūcijas murdoņā aiziet bojā cilvēcības svētākie principi — mīlestība un uzticība; bet, ja to vairs nav, nav arī paša cilvēka. Taču gan G. Priede, gan Ā. Šapiro, rādīdami tik pretdabiskas parādības, tomēr audzina ticību cilvēkam, jo lugā ir arī tādi, kas noturas kājās un cilvēcisko pašcieņu nezaudē; tie ir Arhitekts, Arhitekta sieva, Meitene, kura arī zem pārestību sloga saglabā mīlestību.

Protams, G. Priede neraksta tikai par Ķīnu, analogijas liek ieraudzīt mūsu pašu vakardienu; un dramaturgs ir pirmais, kura darbs sasaucas ar PSKP 27. kongresa nostādnēm. Sasaucas, bet ne atsaucas, jo luga uzrakstīta jau 1985. gadā, tātad pirms vēsturiskā kongresa, un, iespējams, impulsu tās radīšanai devis 1985. gada aprīļa Plēnums. Taču šajā gadījumā svarīgāks par kāda tieša ierosinājuma meklēšanu liekas kas cits — mūsu dramaturgi un daudzi teātra darbinieki vienmēr ir saglabājuši to augsto patiesības kritēriju, ko PSKP 27. kongress plaši legalizēja. Atcerēsimies neseno pagātņi: astoņdesmitos gadus mūsu teātrī ievadīja P. Putniņa idejas cilvēks Bērtulsons, un «Uzticības saldās nastas» iestudējums Dailes teātrī radīja visdzīvāko rezonansi skatītājos. Sekoja diskusijas un pārrunas, pat asi strīdi un arī dažādi lugas traktējumi citos teātros. 1984. gadā Dailes teātris uz ska-

G. Priedes «Sniegotie kalni» Jaunatnes teātrī.
Arhitekta sieva — M. Apine,
Arhitekts — R. Plēpis



tuves uzveda Č. Aitmatova Jedigeju un atsedza skaudras, nesaudzīgas īstenības slāni. Varbūt nepietiekami un bikli, varbūt ne pilnā balsī ierunājoties, taču mūsu teātri nav stāvējuši malā no dzīves realitātes problēmām un reizumis no skatuves par tām arī runājuši, tālab PSKP 27. kongresu mūsu radošie darbinieki uztvēra kā savu centienu akceptu.

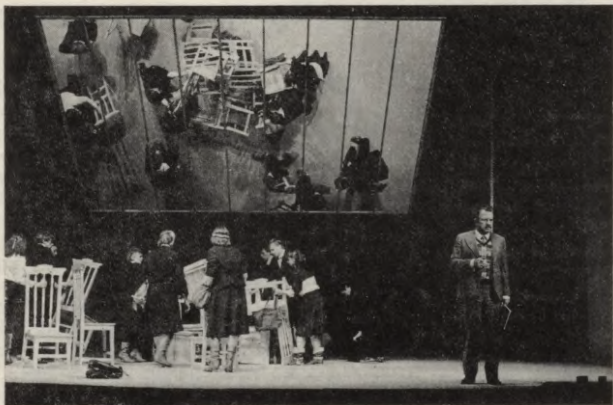
Kamēr pastāv teātris, tā uzmanības centrā bijis cilvēks. Pagājušā gadsimta beigās, īpaši mūsu gadsimta sākumā dramaturgi sāka meklēt ciešākas kopsakarības starp cilvēku un sociālo vidi, kurā viņš dzīvo. Tā ievirzīta M. Gorkija dramaturģija, tā savas lugas rakstīja R. Blaumanis un A. Upīts, arī Rainis, jo, liekot darbībai ritēt tālā vēstures laikmetā, rakstnieks domāja par sava laika un nākotnes cilvēku.



P. Putniņa «Es savos zābakos» Jaunatnes teātrī. Laimdots — R. Plēpis, Elīna — I. Zemzare

Arī mūsdienu skatītājam ir tāda pati vēlēšanās teātrī rast atbildi uz jautājumiem: kas notiek sabiedrībā, kas notiek ar cilvēku, kāds viņš ir, mūsu laikabiedrs? Protams, uz daudziem jautājumiem teātris nevar dot gatavu atbildi, bet sarunu uzsākt, domu ievirzīt, vismaz nepalikt sānis no dzīvās dzīves procesa tas var. Ar gandarījumu var atzīmēt, ka mūsu teātri šo savu pamatmisiju centušies godprātīgi pildīt, īpaši — talkā ņemdami oriģināllugas. Drāmas teātris rādīja H. Gulbja «Oliveru» un P. Putniņa «Pie puķēm — kur ģimenei pulcēties», Dailes teātris iestudēja P. Putniņa «Mūsu dēlus», Jaunatnes teātris līdzās jau iepriekš minētajiem sociāli nozīmīgajiem darbiem pievērsās P. Putniņa traģikomēdijai «Es savos zābakos», L. Paegles Valmieras drāmas teātris izrādīja I. Indrānes romāna «Zemesvēži dzirdēt» dramatisējumu. Par pagātņi stāsta M. Zālītes drāma «Tiesa» Dailes teātrī, taču tas nav tikai atskats vēsturē, autore mudina pašiem apjaust sevi, tautu, pie kuras piederam, tā palīdz saprast mūsu spēku, vājumu un vainas.

Kā arvien, vērīgi dzīvē skatās P. Putniņš; viņš ir viens no viskonsekventākajiem sociālo procesu ievērotājiem un risinātājiem. Dramaturgs saredz problēmas un atklāti, negaidot nekādus aici-



P. Putniņa «Es savos zābakos» Jaunatnes teātrī. Pa labi: skolotājs Rauberts — A. Maizuks

nājumus vai pamudinājumus no augšas, par tām runā. Lugā «Pie puķēm — kur ģimenei pulcēties» P. Putniņš izvirza jautājumu mums visiem: kur meklējama vaina, kāpēc ģimenes dzīvē nav saskaņas? Un vai to var panākt ar varu, kā to, mīļus vārdus runādama, gribējusi omīte? Kā dzīvot, kur ir pamats saskaņai un laimei?

Arī «Mūsu dēlu» centrā ir ģimene — Galēji. Viņi sanāk kopā pie gara galda, bet arī šajā mājā papildam ir neatrisinātu jautājumu. «Mūsu dēli» iesākta kā psiholoģiska drāma ar cilvēku attieksmju sarežģītu izvijumu, un uzmanību īpaši piesaista Ēvalds Galējs — it kā krietns cilvēks, sirsnīgs tēvs, vienmēr radis krietni darbu padarīt, bet kādreiz ielaidies kompromisos, kļuvis par aizsargu — un viņa malāstāvētāja pozīcija sabrukusi, jo nav iespējams vienlaikus pieslieties fašistiskajiem barvežiem un stāvēt malā. Un Ēvalda Galēja dzīve aizlūzusi. Tas ir interesants, latviešu dramaturģijā vēl maz skarts īstenības slānis. Taču lugas otrajā pusē interesanto psiholoģisko risinājumu P. Putniņš pamet un sāk it kā pavisam citu lugu — klaji atklātu publicistiku. P. Putniņš kaislīgi runā par tā saucamajām melnajām brigādēm, kuru darbības rezultātā tiek nežēlīgi izcirsti meži, un mežu

sargātājs — Galēju ģimenes draugs Bernhards Berlauks — ieslīdzis saimnieciskos kompromisos un kļuvis par apkarojamās parādības līdzdalībnieku. Problēma pelna uzmanību, dzīvē tāda eksistē, tikai dramaturgam nav izdevies divas lugas saliedēt vienā, divus paveidienus organiski savīt.

Kādas citas — arī dzīvē eksistējošas parādības precīzs uzrādījums sastopams P. Putniņa lugā «Es savos zābakos», ko U. Brikmaņa režijā rāda Jaunatnes teātris. Jau no iepriekš sacītā vien ir skaidrs, ka pašreizējās dzīves ritms visprecīzāk jūtams tieši Jaunatnes teātrī, jo visi nosauktie iestudējumi — G. Priedes «Sniegotie kalni», B. Vasiļjeva «Rīt bija karš», P. Putniņa «Es savos zābakos», B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts», G. Priedes «Centrifūga» — ir galvenā režisora mērķtiecīgās idejiskās programmas darbi, kuros īpaši skaidri akcentēta pamatu pamata problēma — cilvēks un sabiedrība, cilvēks apstākļu ielenkumā vai varā. Te ir daudzveidīgas un bagātas peripetijas, dažādi varianti un atšķirīgas atbildes, un kā viena no variācijām P. Putniņa luga «Es savos zābakos».

B. Brehta lugā un G. Priedes «Sniegotajos kalnos» cilvēka likteni galvenokārt nosaka augstāka vara, režīms, sistēma, kam cilvēks spiests padoties vai arī ir tik stiprs, ka saglabā savu stāju. P. Putniņa traģikomēdijā «Es savos zābakos» tēlotos jauniešus neviens nenomāc, viņi paši var būt savas laimes kalēji. Tomēr arī viņi savā rīcībā nav brīvi, jo to nosaka materiālu labumu alkas — smalkākas drānas vai dārgāki zābaki. Daļā jauniešu izveidojusies antihumāna dzīves uztvere, un cilvēka vērtību, viņuprāt, nosaka nevis ētiskās īpašības, paveiktā darba svars, bet moderni zābaki vai stilīga vējajaka. Bet, ja lieta kļūst par galveno mērauklu, cilvēciskums atkāpjas, un U. Brikmaņa iestudējums ar satraucošu baigumu parāda pusaudžu cietsirdību un nežēlību. Jauniešiem pieder viss, tālab viņiem šķiet, ka citu pazemot un apsmiet ir dabiski. P. Putniņa luga un Jaunatnes teātra izrāde ir aktīvs brīdinājums sabiedrībai: ieskatieties, kamēr vēl laiks, tai paaudzē, kas šodien sēž skolas solos! Un padomājiet par cēloņiem!

Zēl, ka labi iesākto lugu P. Putniņam pietrūcis pacietības tikpat labi pabeigt. Dramaturgs precīzi nosauc problēmu, bet dod atvieglinātu tās risinājumu: meitenīte Elina, kurai vecāki nopirkuši pašmājās ražotus zābaciņus un kurai tālab jāpārdzīvo klasesbiedru nicinājums un fiziski pazemojumi, iemācās modernās cīņas paņēmienus, braši pieveic visbramanīgākos puikas un svin pilnīgu uzvaru. Diemžēl atrisinājums iznācis par daudz nenopietns, kā no vieglas komēdijas piekarināts.



I. Indrānes «Zemesvēži dzirdēt» Valmieras teātri. Donāts Dravnieks — J. Samauskis, Beta — Ņ. Leimane

Teātris palīdz skatītājiem orientēties sabiedriskajos procesos, palīdz analizēt cilvēku, iepazīt pašiem sevi. Un te nāk talkā arī klasika. Zīmīgi, ka PSKP CK ģenerālsekretārs M. Gorbačovs, atbildēdams uz laikraksta «Humanité» jautājumiem, kā vienu no jaunās paaudzes trūkumiem nosaucis kultūras mantojuma nepietiekamu pārzināšanu. Klasikas iestudēšana ir viens no teātra pienākumiem. Klasika vajadzīga mums visiem, vajadzīga it kā pavisam vienkārša iemesla dēļ: lai saprastu cilvēku, lai saprastu sevi un lai drošāk varētu rīkoties izvēles situācijā. Klasika mums dod tādu kā patvēruma izjūtu, tā mūs ieslēdz kopīgā ritējuma lokā ar iepriekšējām paaudzēm, atgādina, ka tās daudzās problēmas un mokošās domas, ko cenšamies atrisināt mēs, iepriekšējās paaudzēs risinājuši klasikas darbu varoņi. Tātad šajā pasaulē mēs neesam vieni un daudreiz neesam jaunatklājēji, citā sociālā situācijā mēs ejam cauri tādiem pašiem pārdzīvojumu lokiem, kādus izstaigājuši mūsu priekšgājēji. Un te arī secinājums: nav iespējams klasiku apgūt vienreiz un uz visiem laikiem. Teātrī ienāk jaunas paaudzes, un arī tās grib sevī uzņemt «Hamletu», «Makbetu», «Annu Kareņinu». Un tās maz interesē mātes vai tēva stāsti par to, ka sen pirms viņu piedzimšanas Eduards Smiļģis «Hamletu» iestudējis Dailes teātrī un kādreiz neatminamos laikos uz latviešu

skatuves dzīvojis arī «Makbets». Jaunieši grib paši savu «Hamletu», un te es gribu piebilst: V. Šekspīra «Hamletu», nevis kāda režisora versiju. Šo vienkāršo patiesību mūsu režisori un kritiķi reizēm piemirst. Jā, klasikas darbu interpretācijas tradīcijas jāvirza uz priekšu; var saprast režisorus, kas grib pasacīt savu vārdu klasikas atklāsmē. Tomēr nedrīkst aizmirst, ka klasika ir cilvēces kultūras piemineklis, un ir svarīgi, lai katra paaudze to saņemtu nedeformētā veidā. Ar režisora attieksmi, ar viņa koncepciju, tomēr nedeformētu. Kā šīs abas puses saskaņot, tā ir mūžam aktuāla problēma; un, kā liecina redzētais, tieši šādu saskaņošanas ceļu mēģina iet izcilākie pasaules režisori, piemēram, I. Bergmanis V. Šekspīra «Karaļa Līra» vai A. Strindberga «Jūlijas jaunkundzes» iestudējumos Stokholmas Karaliskajā teātrī.

Aizvadītajā gadā klasikas darbu iestudējumu saraksts kļuvis plašāks, tajā ir samērā daudz arī latviešu klasikas darbu. Labi, ka uz skatuvēm uzsākušas dzīvi Raiņa lugas. Tiesa, teātri vairāk solīja, mazāk izdarīja. Dailenieši uz Eduarda Smiļģa simtgadi paredzēja «Induļa un Ārijas» iestudējumu, bet tik viena fragmenta melnrakstu varēja parādīt. Vienu brīdi arī liepājnieki bija solījuši «Induli un Āriju», bet tad no ieceres atteicās.

Drāmas teātri dzīvo «Uguns un nakts». A. Jaunušans uz šo slavas apmirdzētām tradīcijām apvīto darbu centās paskatīties ar svaigu skatienu. Daļēji tas izdevās. Ar lielu pietāti režisors izturējies pret Raiņa tekstu, un izrādē var priecāties par Raiņa vārdos ietvertu domu bagātību un skaistumu. Un A. Kairiša Spīdolā liek ieraudzīt īsti mīlošu sievieti, kas, mīlas liesmās iedegusies, spēj mīlota cilvēka labā upurēties un sevi ziedot. Taču Raiņa varenās drāmas simbolika ir zemei pieplacināta, inscenējums butaforisks. Ārkārtīgi žēl, ka teātris neprata Raini padarīt tuvāku Maskavas skatītājiem. Mūsu tauta ir maza, un pasaules plašumos mums palīdz iziet daiļdarbu tulkojumi krievu valodā, tāpat viesizrādes galvaspilsētā Maskavā. 1947. gadā centrālajā presē parādījās slavinoši raksti par Dailes teātri iestudēto «Uguni un nakti», tajā pašā reizē rakstīja arī par mūsu izcilo dramaturgu Raini. Šoreiz presē atskanēja balsis, ka Raiņa luga mūsdienās vairs neesot lāgā uzvedama un esot jārada kāda īpaša skatuves versija. Drāmas teātris ir atbildīgs par to, ka tika palaista garām iespēja arī citām tautām likt pārliecinoši izjust, ka latviešiem ir izcils dzejnieks un dramaturgs — Rainis.

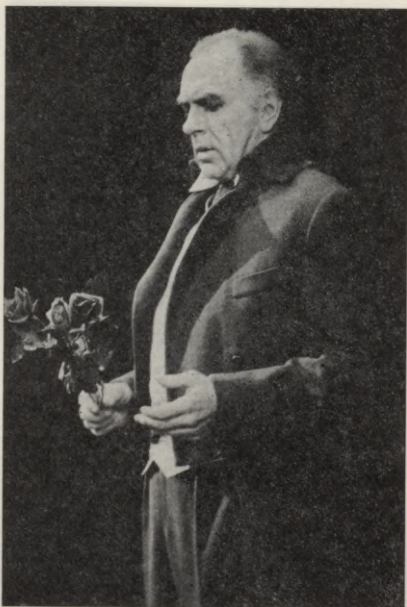
Nevar noliegt, ka A. Jaunušanam bijusi patstāvīga un jauna pieeja Raiņa darbam, te nevar runāt par paviršu, inertu attieksmi pret «Uguni un nakti»; taču viņam nav izdevies izvīlināt no šīs drāmas bagātu, pilnskanīgu akordu, nav izdevies panākt Raiņa simbolu mūsdienīgu skanējumu. Nenoliedzami tas ir ārkārtīgi



A. Brigaderes «Sievu kari ar Belcebulu» Valmieras teātri. Pēc izrādes. Uzveduma dalībnieku vidū režisors P. Lūcis, kustību konsultants M. Koristins, scenogrāfs I. Čaks

grūti, nenoliedzami, laikam ejot, redzam Raiņa drāmu sarežģītību un, nav ko noliegt, to inscenēšana prasa maksimālu spēku koncentrāciju. Ne velti Maskavas pieredzējušai kritiķei I. Višņevskai, uzvedumu noskatoties, radusies doma par nepieciešamību veidot jaunu adaptāciju uz Raiņa «Uguns un nakts» pamata.* Šajā domā varētu ieklausīties, ja vien neeksistētu Raiņa drāma, arī «Uguns un nakts» spožā skatuves vēsture. Priekšgājēju paaudzes, vispirms Eduards Smilģis, taču spēja Raiņa lugās saklausīt mūsdienīgas skaņas un parādīt to varenumu. Tieši šis apstākļis uzliek pienākumu šodienas režisoru paaudzei. Un neesam arī nekādī tukšinieki: pūrā ir V. Maculēviča «Spēlēju, dancoju» un M. Ķimeles «Pūt, vējiņi!» Valmierā, A. Liniņa «Jāzeps un viņa brāļi» Dailē un K. Auškāpa «Krauklītis» televīzijas iestudējumā. Un tomēr Raiņa drāmas ir ciets rieksts režisoram, jo šai dramaturģijā organiski apvienojas divi slāņi: ideju drāma, kas vispārīnājumā novesta līdz simbolu līmenim, un tēlu psiholoģiskais raksturojums. Bez varoņu pilnskanīgas dzīves uz skatuves aktieris var aizklīst

* Sk.: Вишневская И. Огонь и ночь. — Сов. культура, 1986, 19 июня.



*A. Brigaderes «Ceļa jū-
tis» Liepājas teātri. Zan-
ders Vāls — V. Zenbergs*

patētikā un retorikā, taču ar psiholoģisko attiecību uzstādījumu vien ir par maz. Raiņa drāma prasa citas dimensijas, ideju sa-
dursmi.

Labi, ka krietni paplašinājies latviešu klasikas autoru loks. Kaut gan drusku savādi, ka uz Annas Brigaderes 125. dzimšanas dienu tikai divi teātri atrada par lietderīgu ieskatīties šīs patiesi cienījamās un daudzveidīgās dramatiķes mantojumā. Liepājnieki iestudēja A. Brigaderes drāmu «Ceļa jūties», bet Drāmas teātris sagatavoja A. Brigaderes darbu fragmentu montāžu ar nosaukumu «Katrs rīts ir jauna slāpe». Pirmajā brīdī tāds raibums izraisīja protestu: vai tiešām A. Brigaderei nav neviena darba, kas būtu cienīgs visā veselumā dzīvot uz skatuves? Vēlāk šis urdošais jau-
tājums nedaudz pierima, jo teātris ar fragmentu palīdzību sniedz samērā vispusīgu priekšstatu par A. Brigaderes literāro manto-



«Katrš rīts ir jauna slāpe» Drāmas teātri. Fragmenti no A. Brigaderes komēdijas «Kad sievas spēkojas». Lība — B. Indriksone, Bičulis — J. Pļaviņš, Milis — J. Lisners, Guste — D. Bonāte

jumu: atgādina par A. Brigaderes autobiogrāfisko triloģiju, drāmām, komēdijām un pasaku lugām. Savukārt programmas lapinās ievietotās ziņas par A. Brigaderes lugu pirmiestudējumiem sniedz bagātu kultūrvēsturisku informāciju. Tā arī ir viena no teātra pamatfunkcijām: ne tikai pārsteigt, ne tikai nākt ar jaunatklāsmi, bet arī atgādināt, iepazīstināt, pastāstīt skatītājiem to, ko viņi skolā gar ausīm palaiduši vai vispār nav dzirdējuši mācību programmas ierobežotā apjoma dēļ.

Skolās māca Sudrabu Edžus stāstu «Dullais Dauka», par to varētu sacīt — darbs no skolas hrestomātijas. Dailes teātris to tiešām bija iecerējis kā velti mazajiem skatītājiem, taču prakse iznāca citādi. Vispirms iestudējums nekādā ziņā nav uzlūkojams par ilustrāciju mācību grāmatā izlasāmajam stāstam. Pēc savas ievirzes «Dullā Daukas» dramatisējuma uzvedums labāk uztverams un sirdij tuvāks tieši pieaugušajiem skatītājiem, arī jaunatnei. Tiesa, šādos gadījumos atskan iebildumi: skatītāji cerējuši ieraudzīt pazīstamo zvejnieku puisēnu, jūrmalas kāpas un zvejniekciemu, bet sastopas ar sarežģītu, mūsdienīgā struktūrā veidotu darbu. Daļēji šīm iebildēm var piekrist: iespējams, ka



Sudrabu Edžus «Dullais Dauka» Dailes teātri.
Svešais — J. Strenga

«Dullo Dauku» vajadzēja tuvināt arī mazo skatītāju uztverei, būtu izrāde, uz ko pulcināt bērnus, jo tādas ir absolūti nepieciešamas. Taču šajā reizē pilnībā gribas respektēt K. Auškāpa patstāvīgās ieceres risinājumu. Sudrabu Edžus stāsts režisoram kalpojis par ieganstu dziļai, nopietnai, sevī izsāpētai sarunai par radošas personības ērkšķaino ceļu dzīvē, par jaunatklājēja traģiku; Dullais Dauka te iesaistīts to cilvēces dižgaru, lielo meklētāju saimē, pie kuras pieder Galilejs, Džordāno Bruno, Žanna d'Arka. Tā ir izrāde par cilvēka neapslāpējamo zināt un izprast alku, par Prometeja svēto uguni, kas ir meklēta, zagta, kopta un kam allaž bijuši savi pretņi, nīdēji un nicinātāji. Kamēr pastāv cilvēku cilts, pastāv meklētalka, bet diemžēl dažādās izpausmēs un veidos eksistē arī pretspēki. Bez jebkādas konjunktūras pieskaņas «Dullā Daukas» iestudējums ieliedējas tajā jaunās domāšanas vilnī, par ko runāju



Sudrabu Edžus «Dullais Dauka» Dailes teātri. Meitene — G. Grīva, Dauka — P. Liepiņš

šā raksta sākumā. Maskavā tajās vēsturiskajās 1986. gada decembra dienās, kad tika likti pamati PSRS Teātra darbinieku savienībai, no Lielās Kremļa pils tribīnes atskanēja mūsu valsts vadošo teātra darbinieku satrauktie vārdi par daudziem gadījumiem, kad vēl nesenā pagātnē radošiem meklējumiem un atklātai domai bijis jāsasostas ar visai aktīvu pretdarbību.

K. Auškāpa iestudētajai izrādei ir īpaši traģisks skanējums. Radošā gara ceļā var likt šķēršļus, bet daudzreiz tas, grūtības pārvarēdams, pieņemams spēkā un paceltu galvu droši iet uz priekšu. Turpretī K. Auškāps rāda citu gadījumu: viņa izrādes varonis ir ļoti jauns un ar trauslu iekšējo pasauli, viņš ir Raiņa Antiņa gararadinieks. Antiņam laimējas — viņš sastop labu, gudru palīgu — Balto tēvu. Dauka diemžēl ir viens, tikai Meitene, pēc kuras viņš tiecas; bet tad nav arī tās vairs. Un K. Auškāps kopā ar P. Liepiņa tēloto Dauku atgādina skarbu, biedējošu, bet dziļu patiesību: mākslinieka, zinātnieka, meklētāja pasaule un personība ir vārga un sargājama, to viegli var sagraut un iznīcināt. K. Auškāps to arī rāda: Dauka no visām pusēm ir tik daudz belzienu saņēmis, ka viņa garīgā pasaule jau ir traumēta. Tas ir baigi. Un reizē brīdinoši!

Sudrabu Edžus nelielā stāsta iestudējums kļuvis par vienu no nozīmīgākajiem un mūsdienīgākajiem sezonas notikumiem, jo tas ir dzīvs teātris. Uz skatuves izrādes laikā P. Liepiņš bez jebkādas sevis saudzēšanas izdzīvo Daukas dzīvi. Tas ir visdārgākais, vissatraucošākais un vispievilcīgākais, kas teātrī var notikt, — atkalināts, īsts, līdz galam patiens cilvēka dvēseles atklāsmes process. To nevar aizstāt ne zīmju sistēma, ne teatrālisms, ne blakusstāvēšana tēlam. Nekas.

Mūsu teātri rāda J. Jaunsudrabiņa, E. Ādamsona, Zeiboltu Jēkaba darbus. Varētu vēl nosaukt citus autorus, bet galvenais vēlējums būtu, lai teātri pievērstos mūsu klasikai ne tikai tad, kad to darīt mudina kāds apaļš jubilejas datums, oficiāla iestāde vai instance. Svarīgi pastāvīgi dzīvot ar atbildības izjūtu par jauno paaudzi, par mūsu tautu, par to cilvēku, kas veidojas šodien un dzīvos rīt, dzīvos divi tūkstoši pirmajā un nākamajos gados. Kas viņu veidos, ja ne mēs paši, kuru rokās ir tik spēcīgs iedarbes līdzeklis kā teātris un latviešu klasika?! Mūsu dramaturģijai ir smags bagātību pūrs, tajā glabājas latviešu tautas ētiskie un idejiskie principi.

Skolas ne vienmēr prata un gribēja jauniesiem atklāt folkloras bagātību un pievilcību, neprata pierādīt folkloras absolūto nepieciešamību cilvēka garīgajā satversmē. Un republikā sākās spontāns folkloras rosmes bums; kādu laiku tam līdzī gāja arī dažādi pārspilējumi un ērņīgas izpausmes, kas nu pieklusušas, virsroku ieguvīs viss vērtīgais. Un līdzās folklorai stāv mūsu klasika, nevajadzētu kavēties to izmantot ētisko principu kopšanā. Klasikas mantojums ir bagātība, kas jāliek lietā. Pats no sevis rītdienas cilvēks netaps, personībai, kas realizēs visas saimnieciskās dzīves paātrinājumu, jābūt ar izkoptu garīgo pasauli, tai jābūt godīgai un ētiski skaidrai. Un te klasika ir absolūti nepieciešama.

Samērā plaši Rīgas teātru repertuārā ienākuši krievu klasiķu darbi: M. Ļermontova «Maskarāde» Akadēmiskajā drāmas teātrī, M. Gorkija «Pēdējie» un N. Karamzina «Nabaga Liza» Rīgas Krievu drāmas teātrī. Ar iecerēto vērienu neizskanēja M. Ļermontova «Maskarāde». Šajā iestudējumā ir daudz kas iekšēji sastindzis, taču varam priecāties, ka pozitīvu rezonansi Maskavā ieguva G. Cilinskis Arbeņina lomā.

Un tomēr krievu un Vakareuropas klasikas Rīgas teātros joprojām ir maz. Nepiedodami reti ieraugām V. Sekspīru. Tiesa, 1986. gadā Dailes teātrī sāka dzīvot asprātīgi iestudētā V. Šekspīra komēdija «Kā jums tik». Saista šīs izrādes dzīvā, netradicionālā elpa. Pa brīžam gan aktieri aizraujas ar sīku jociņu taisīšanu, kas nespēj aizstāt šekspīrisku jautrību un asprātību.

Gadiem ilgi uz latviešu skatuvēm neesam redzējuši vispopulārākās V. Šekspira traģēdijas «Karalis Līrs» un «Makbets». Vai šis apstāklis būtu sekmējis jaunāko paaudžu garīgā apvāršņa paplašināšanos? Ir arī kāda priecīga «bezdelīga» — J. Strengas un K. Auškāpa eksperiments, kas hepeninga veidā atgādina V. Šekspira traģēdijas «Karalis Līrs» pamatmetus. Iecere pelna vislielāko ievēribu un atbalstu. K. Auškāps un J. Strenga paši sev un mums visiem it kā uzdod elementāru jautājumu: ar ko sākas teātris, kas tam vajadzīgs? Vai lieli nami, dārgas dekorācijas un kostīmi? Tieši šī ir viena no teātru galvenajām atrunām, kālab nevarot palielināt jauniestudējumu skaitu: neesot tehnisku iespēju. Tad nu K. Auškāps un J. Strenga pierāda sensenu patiesību: lai sāktos teātris, ir vajadzīgs aktieris un skatītājs. Publiku režisors sasēdināja Rīgas pils torņa apaļajā telpā, tās priekšā nolika lādi, tā atvērās, no lādes izkāpa aktieris — un sākas teātris. Vajadzīgos atribūtus J. Strenga izņēma turpat no lādes. Aktieris vienlaikus ir viņš pats, tad lielais Viljams Šekspīrs, tad laukuma komediants, tad karalis Līrs. Vajadzības gadījumā J. Strengam — karalim Līram palīdz paši skatītāji: atbild uz jautājumiem, nolasa nepieciešamās replikas. Aktieris liek atcerēties skumjo, cilvēciski apskaidrojošo stāstu par karali Līru un ļauj dzīvot līdzīvi viņa liktenim. Ists, dzīvs teātris, kāda reizēm pietrūkst akadēmisko teātru izrādēs, tām ieslīgstot rāmumā un rutīnā.

Gadiem ilgi mūsu teātros nav redzētas F. Šillera traģēdijas. Labi, ka republikā strādā nelabojamais klasikas popularizētājs O. Kroders; kamēr akadēmiskie teātri spriež un plāno, viņš Liepājā iestudē F. Šillera «Donu Karlosu». Par to prieks! Mēs runājam par attiecību un jūtu kultūru, par mīlestības brīnuma nepieciešamību. Kur rast paraugus? Protams, pašā dzīvē, bet koncentrētā, izkristalizētā veidā — klasiskajā dramaturģijā. Tāpēc jau tā ir klasika, ka tajā fiksētas mūžīgas vērtības.

Arī teātris pakļauts modes ietekmei, bet cauri visiem laikiem tā centrā paliek cilvēks. Un jautājums ir viens: kā cilvēku atklāt un ko no viņa būtības izcelt? Kādreiz akcentēja spilgta pārdzīvojuma nepieciešamību, tad racionāla domāšanas procesa primātu, tad domas un pārdzīvojuma sintēzi. Rīt uzskati varbūt atkal mainīsies, bet uzmanības lokā arī tad būs cilvēks.

Krievu un padomju teātra spēks ir cilvēka iekšējās pasaules atveidā, citiem vārdiem — psiholoģisko norišu tēlojumā. Izpētīt cilvēku, viņa psiholoģiskos procesus, saprast viņa tieksmes un zemapziņas strāvumus — tas ir ārkārtīgi interesants un mūžam aktuāls uzdevums. Lai iepazītu cilvēku un viņa attiecības, vajadzīgs mūža garums, ne mazāk. Jo gadiem līdzīvi nāk jaunas atziņas, atklājas kaut kas vēl nezināms un nepārdzīvots. Mūža galā

savu pieredzi nevar vienkārši nodot nākamajai paaudzei, tā nav ne likumu, ne baušļu grāmata, un jaunieši sāk visu no gala, cērt savas atziņu stigas. Tieši tālab nekad nezudīs un neizies no modes psiholoģiskais teātris — cilvēka dvēseles atklājējs. Pa brīžam kritikā atskan balsis, ka psiholoģiskais teātris esot vakardiena, septiņdesmitie gadi. Nē, psiholoģiskais teātris dzīvos astoņdesmitajos un deviņdesmitajos gados, arī pēc mūsu aiziešanas, dzīvos, kamēr pastāvēs cilvēce un interese par cilvēku.

Protams, psiholoģisko teātri nevar un nevajag pasludināt par vienīgo, vienīgi iespējamo. Tikko mākslā gribam ko unificēt, iestājas stagnācija un garlaicība. To esam jau piedzīvojuši četrdesmito gadu beigās, piecdesmito gadu sākumā, kad par vienīgo padomju teātra virzienu tika atzīta Maskavas Dailes teātra māksla, kas tajā laikā diemžēl uzrādīja krīzes pazīmes. Un kā svaigu vēja brāzmu, kā dzīvības impulsu uztvērām to spilgto teatrālisma vilni, ko nesa N. Ohlopkova iestudējumi Majakovska teātrī un R. Simonova darbi Vahtangova teātrī. Teātra mākslā nepieciešama daudzveidība: spilgts teatrālisms, nosacītība, metafora un — psiholoģiski smalki niansēta cilvēka garīgās pasaules izpēte.

Vairākkārt akcentēta psiholoģiskā teātra ietilpība, bet, atklāti sakot, šāda darbības veida meklējumos vairāki režisori un arī aktieri palikuši pusceļā. Ja pajautātu, cik mums ir tādu iestudējumu, kuros smalki un precīzi atklātas cilvēku psihiskās norises, atbildi dot nebūtu tik viegli, jo mums ir maz tādu izrāžu. Mēs dažkārt lepojamies ar savu psiholoģiskā teātra mākslu, bet vai īsti dziļi tā ir apgūta? Praksē diemžēl bieži vien vērojama paradoksāla parādība: vārdos visi režisori ir vienis prātis, ka vajadzīgs īsti dzīvdarbīgs iekšējā procesa teātris, ka jāvēršas pret intonāciju vai gatavu runas melodiju atdarināšanu, bet tieši šo pašu režisoru izrādēs viņu pašu vārdos nīdētās negācijas plaukst un zeļ. Piemēram, neviens cits kā A. Jaunušans savā laikā aktīvi un dibināti vērsās pret Drāmas teātra negatīvo tradīciju slāni, tieši viņš iestājās pret gatavu formu un atdarināšanu; un tieši Drāmas teātri 1986. gadā vairāk nekā jebkur citur parādās šis režisora it kā skaustās īpašības. Vārdos apgalvojam, ka vairāmiem no deklamācijas uz skatuves, taču šis manieres atzars ir dzīvāks par dzīvu un mūsu aktieru spēlesveids, īpaši Akadēmiskajā drāmas teātrī, ir diezgan teatrāls. To draudzīgās pārrunās konstatējuši arī vairāki teātra speciālisti, viesi no ārzemēm. Izjuzdams patiesu cieņu pret mūsu teātra kultūru, televīzijas intervijā 1986. gadā Sanfrancisko Mazā teātra režisors L. Siliņš sacīja, ka mūsu aktieri runājot teatrālāk nekā Amerikas teātros, kur panākts daudz lielāks dabiskums. Lekcijā Teātra biedrības zālē 1986. gada rudenī to pašu atzina profesors A. Straumanis no Karbondelas. Tāpēc

nopietnāk vajadzētu izvērtēt mūsmājās paveikto, jo arī te pēc būtības var saskatīt to pašu vārdu saskaņu vai nesaskaņu ar darbiem; vārdos aizstāvēdami psiholoģisko teātri, nereti to neesam gribējuši vai pratuši kopt.

Protams, nav tā, ka šī dzīvā teātra pie mums nebūtu nemaz. Pavisam negaidīti tas atklājās, piemēram, A. Sapiro iestudētajā B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» izrādē. Paradoksālākais ir tas, ka šī izrāde nepretendē uz psiholoģisko reālismu, B. Brehts atzīts pat par šā virziena antipodu, bet tieši šajā uzvedumā atrodami īsti psiholoģiskās darbības paraugi. Tāda, piemēram, ir aina «Sieva — židiete». Psiholoģiski precīzi tajā darbojas M. Apine, dabisks un neforsēts ir viņas runasveids, mērķtiecīgs dialogs, un skatītājs visu laiku jūt šīs sievietes psihiskās norises. Psiholoģiski smalku darbības veidu aktrise rāda arī grūtajā Arhitekta un Arhitekta sievas apņirgāšanas skatā G. Priedes «Sniegoto kalnu» izrādē. Psiholoģisku darbības veidu var jaust Drāmas teātra izrādē — N. Tanskas «Angļu valodas stunda», kur dialogā piedalās M. Zemdega un L. Kugrēna. Iepriecinoši, ka psiholoģiski darbīga teātra ievirzē darbojas režisora A. Ozola vadītie jaunieši A. Sastres drāmas «Nolemtie» iestudējumā. Sāds psiholoģiski precīzs darbības veids būtu kopjams un attistāms, jo slēpj milzīgas iespējas.

No otras puses — uz skatuves vajadzīgs arī īsts teatrālisms. Turklāt darboties teatrāli spilgti un reizē saglabāt patiesīgumu ir vēl grūtāk nekā būt vienkārši patiesam. Jāņem vērā reālā situācija, kādu nosaka teātru lielās zāles un lielās skatuves. Ne velti manis minētie psiholoģiskā virziena paraugi vēroti mazajās zālēs vai vecā Dailes teātra nelielajā zālītē. Lielā skatuve izvirza citas prasības un diktē citus darbības priekšnoteikumus, jo tā intensitāte un dabiskums, ar ko pilnīgi pietiek mazajai zālei, uz lielās skatuves izplēn. Te vajadzīga cita aktivitāte, paspilgtināta forma, lai izrāde neieslīgtu apātiskumā un bezformīgumā. Vajadzīga! Bet, kā apvienot intensīvu spēli ar pilnīgu dabiskumu, — šī problēma ir atklāta.

Teatrālisma un patiesīguma sintēzē latviešu teātrim ir laba pieredze. Apzināti teatrāla ievirze bija E. Smiļģa inscenējumiem, kopš Dailes teātra dibināšanas tā vadītājs deklarēja, ka necentīsies pēc dzīves imitācijas, bet radīs mākslas patiesību. Un Dailes teātri dzima brīnišķa sintēze: dzīve tur neatvērās ikdienišķās — sadzīves izpausmēs, aktieri darbojās izteikti teatrāli un tajā pašā laikā dzīvoja pēc psiholoģisko norišu likumībām. Kā psiholoģiskā teātra, kā dzīvā procesa teātra visraksturīgākā pārstāve noteikti jāmin Lilita Bērziņa. Viņas Anna Kareņina, Marija Stjuarte un Ģertrūde bija psiholoģiskās mākslas augstākie šedevri. Izklusās

neticami: vīstetrālākajā teātrī vispsiholoģiskākie aktierdarbi! Bet Dailes teātrī šādi aktieri-meistari bija; te var minēt A. Filipsonu un A. Mihelsonu, A. Ābeli un L. Šmitu, kā arī daudzus citus.

Dabiskas organikas un psiholoģiskās mākslas paraugi Drāmas teātrī bija J. Osis un A. Klīnts, nerunājot nemaz par patiesīgumā nepārspēto Bertu Rūmnieci. J. Oša Ceplis vai A. Klīnts Pindaciša bija teatrāli saasināti tēli, tie nepavisam nebija gluži kā no dzīves uz skatuves uzkāpuši, taču tajos bija milzīga patiesības izjūta. Šīs tradīcijas nevajadzētu aizmirst. Tāpēc jau tas ir teātris, un tāpēc mēs to mīlam, ka tiecamies nevis vēlreiz redzēt to pašu ikdienā skatīto dzīvi, bet tās izfiltrētu, koncentrētu atveidu. Tāpēc pārsvitrot mūsu teātra gadu desmitus ilgās tradīcijas nebūs iespējams, zināma teatralitātes pieskaņa mūsu aktieru spēlei droši vien paliks. Galvenais — saglabāt patiesības izjūtu, nezaudēt cilvēka iekšējās dzīves likumības, pētīt tās, kopt, parādīt un, nonākot vaigu vaigā ar skatītājiem, prast atmest visu lieko un nostāties skatītāju priekšā garīgi atkailinātam, bez uzspēles pinekļiem.

Pārkārtojumi mūsu dzīvē un arī teātrī, jaunais domāšanas veids — tas nebūt nenozīmē visam līdzšinējam kā nederīgam pārsteidzīgi vilkt krustu pāri. Daudz vērtīga ir mūsu teātra pagātnē. Daudz labu un paliekamu darbu uz skatuves uzņākuši arī 1986. gadā. Tālākajā gaitā nepieciešama ilgstoša, pārdomāta teātru darbība, kas skatītājus audzinātu domāt un rast jaunu pieeju dzīvei.

Valda Čakare

MĀKSLAS TEMAS
INTERPRETĀCIJA
LATVIESU TEĀTRĪ
80. GADOS



80. gados mūsu republikas dramatiskajos teātros ap divdesmit iestudējumu pievērsušies mākslas tēmai. Kāpēc māksla tik bieži kāpusi uz skatuves, lai kļūtu par izrādes varoni?

70. gados un 80. gadu sākumā mūsu dzīves vēsturiskā situācija ievērojami apgrūtināja teātra iespēju būt patiesam, risinot mūsdienu tematiku. Jo teātra sociālais redzīgums tika vienādots ar optimistisku gatavību atsaukties, apliecināt, aicināt, turpretī tiekšme būtiski atspoguļot un analizēt sabiedrības attīstības pretrunas ne vienreiz vien tika novērtēta kā pesimisma sēšana. Šajos apstākļos atkarībā no talanta un drosmes pakāpes teātri izvēlējās visai atšķirīgus ceļus. Aplūkojot kopainu, manuprāt, te saskatāmi četri galvenie varianti.

Pirmkārt. Ja uzmanīgi papētām Maskavas «nevadošo» teātru repertuāru un ieskatāmies to izrāžu klāstā, ko vasarās rīdziniekiem tik dāsni piedāvā KPFSR apgabalu un nacionālo republiku krievu teātri, tad redzam, kā Padomju zemē graužoši darbojas un nenovēršami tiek atmaskoti CIP aģenti, kā sociālistisko rūpniecību revolucionāri kritizē un mūsu acu priekšā tūlīt rezultatīvi pilnveido Potapova neskaitāmie mazdēli. Un tad vēl varonīgie Lielā Tēvijas kara cīnītāji, kurus nekādas — ne iekšējas, ne ārējas — problēmas netraucē gūt ātru uzvaru pār vientiesīgajiem un primitīvajiem ienaidnieka zaldātiem. Citiem vārdiem runājot, te nākas saskarties ar patiesības deformāciju un klaju konjunk-tūru.

Otrkārt. 70. gados un 80. gadu sākumā, par spīti grūtībām, ir tapuši arī mākslinieciski augstvērtīgi darbi, kuros mūsdienu tematika risināta bezkompromisa skaudrumā. (Piemēram, «Māja krastmalā» un «Maiņa» Tagankas laukuma teātrī, režisora M. Zaharova «Cietsirdīgās spēles», J. Vaitkus «Kings», M. Karūso «Man trīspadsmit gadu», A. Liniņa «Pēdējā barjera», A. Kaca «Piļu medības» un «Medņa ligzda».)

Treškārt. Turpat blakus teātri stūrējuši uz klusās pelēcības un rīmtās pieticības miera ostu.

Ceturtkārt. Samērā plaši izplatīta tendence bija cenšanās patiesību par sociālo īstenību pateikt aplinkus, caur puķēm, t. i., caur klasiku, intelektuālām līdzībām, simboliem.

Latviešu teātrim kopumā izdevās atturēties no melīgu konjunktūras darbu iestudēšanas un saglabāt skatītāju uzticību. Pie mums par vairāk izmantotiem kļuva variants nr. 3 un variants nr. 4. Šādā situācijā teātru pievēršanās mākslas tēmai jau sāk izskatīties gluži likumsakarīga. Mākslas tēma kļuva par tādu kā piespiedu puķu kurvīti, kurā ieslēpta patiesība par visu mūsdienu dzīvi un tās būtiskākajiem konfliktiem. Tieši mākslas tēmu risinot, mūsu teātri ir izvirzījuši pozitīvus varoņus, kuru nelokāmībai, gara spēkam, gatavībai uzpurēties ideāla labā ir liela sabiedriska nozīme kā ētisko vērtību apliecinājumiem.

Latviešu kultūrā mākslas sabiedriskajai funkcijai ir sena tradīcija. Jau kopš nacionālās atmodas laika pagājušā gadsimta vidū. Eiropā toreiz kā protests pret buržuāzijas lieluligo morāli populāras kļuva «tīrās mākslas» koncepcijas, kas noveda pie atteikšanās no sabiedriskiem mērķiem vispār; turpretī latviešu literatūra un māksla šajā laikā bija sabiedriski nozīmīgas. Ne tikai tāpēc, ka runāja par sociāli aktuāliem jautājumiem, bet jau tāpēc vien, ka vairums jauntoņošanās kultūras faktu (pat vissekļākie kumēdiņi uz pašdarbnieciska teātra skatuves) bija notikumi ar ideoloģisku svāru, jo apliecināja nācijas garīgo pastāvētspēju. Tālab mākslinieka tēls, piemēram, mūsu tautisko romantiku dzejā (lai atceramies kaut vai Ausekļa «Beverīnas dziedoni»), vienmēr bijis saistīts ar tautas vitālo interešu aizstāvības cīņām.

Mākslas tradīciju — būt sabiedriskās dzīves degpunktā — uztur spēkā vairāki režisori. Pat darbos, kur mākslinieka un mākslas loma nav centrālā. Valda Lūriņa «Sveika» iestudējumā blakus Sveikam (Jānis Kuplais) viena no galvenajām personām ir Mareks (Gunārs Kugrēns) — rakstnieks un brīvprātīgais. Svarīgi, ka brīvprātīgais, un svarīgi, ka rakstnieks.

Iet vaļā Pirmā pasaules kara drausmīgais slaktiņš, un čehu kareivji cunftīgu armijas birokrātu vadībā dodas kaujā, lai noliktu

galvas par diženo Austroungārijas impērlju. Brīvprātīgais Mareks ir kopā ar karavīriem visur — kaujas laukā, virsnieku apšmaukšanas pasākumos un simulantu palātā. Viņa ironiskajos komentāros nav histēriskas žults, bet ir nosvērtība un ticība. Ticība, ka izdosies satīkties krodziņā pulksten sešos vakarā pēc kara, optimistiska pārliecība, ka ārpus veselā saprāta robežām izgājušais absurdiskais Austroungārijas impērijas valsts aparāts pats sev izraks kapu un sabruks, vajag tikai saņemties un izturēt. Mareks, tāpat kā Sveiks, allaž ir blakus kareivjiem, lai asinātu viņu redzīgumu un vērtētspēju, stiprinātu optimismu.

Kaut identificēt režisoru ar kādu no izrādes varoņiem ir visai apšaubāmi, tomēr tā vien liekas, ka pats Valdis Lūriņš stāv tieši aiz Mareka muguras, lūkojas viņam pār plecu un apstiprina: jā, rakstniekam, māksliniekam jābūt brīvprātīgajam, tā ir viņa mīcija — no brīva prāta būt kopā ar saviem brāļiem, lai dalītos viņu liktenī. Arī tad un it īpaši tad, ja tas ir apspiestu, apmuļķotu, pazemotu cilvēku liktenis. Kurš cits, ja ne mākslinieks, viņiem palīdzēs saskatīt un saprast likteņa īsto seju, un kuram citam viņi uzticēsies, ja ne cilvēkam, kas brīvprātīgi bijis ar viņiem kopā?

Šāda mākslas koncepcija ir vīrišķīga un optimistiska. Var tikai nojaust, cik liels spēks V. Lūriņam bija vajadzīgs, lai pēc iestudējumiem, kuros viņš (neticis līdz galam savas ieceres pārliecinošā realizēšanā) palika nesadzirdēts un nesaprasts, nevis aizvainots gremdētos tikai sev pašam interesantās skatuves refleksijās, bet neatlaidīgi turpinātu meklēt īstos vārdus. Vārdus, ko sadzirdēs, saprātīs, pieņems. «Sveikā» V. Lūriņš tos ir atradis.

Būt blakus, kopā būt... Bet mākslas ceļš pie cilvēkiem, kā izrādās, nebūt nav vienkāršs. Tajā nākas sadurties ar pretrunu, pat neatrisināmu pretrunu ērkšķiem. Šī doma izskan Pētera Pētersona veidotajā visai abstraktajā Māras Zālītes dramatiskās poēmas «Pilna Māras istabiņa» iestudējumā.

Rakstītāja Madara (Anda Zaice) vientulībā gadiem ilgi kopusi savu talantu, radījusi brīnišķīgus mākslas darbus, lai nodotu tos savai tautai, bet tautai tie, izrādās, nav vajadzīgi. Madara pārāk ilgi bijusi prom, viņu vairs neuzklausa, nesaprot. Kā antitēzi Madaras elitārisma P. Pētersons iestudējumā ievēd jaunu tēlu — Ilgas Reiznieces atveidoto Spēlmani, personificētu tautas dziesmu, tautas mākslu, kas vienmēr ir kopā ar tautu gan prieka gavilēs, gan visdziļākajā postā. Pirmajā mirklī šķiet: viss skaidrs — nost ar Madaras elitārisma, lai dzīvo Spēlmanes demokrātiskums! Taču ar šo vienu pamatlīniju tēlu saturs nebūt nav izsmelts. Tiesa, Madara atrāvusies no dzīves, bet vai tas nav vienīgais ceļš, kā saglabāt neaptraipītus cilvēciņas ideālus vispārēja pagrimuma



*J. Hašeka «Sveiks» Liepājas teātri. Dubs — M. Antenišķis,
Sveiks — J. Kuplais*

un vērtību devalvācijas laikmetā? Un vai iespējama nožēlojamāka un bezcerīgāka aina nekā tā, kad Spēlmane līdz ar citiem dzīrotājiem saļimusi pie netirā galda? Piedzērusies tautasdziesma!

Kā savienot nesavienojamo — būt kopā ar cilvēkiem visdziļākā pagrimuma apstākļos un tai pašā laikā nenoslīcināt ētiskos ideālus ikdienības purvā, kas dvako pēc gara truluma un seklības? Kā? Atbildes nav. Ir tikai pārliecība, ka ceļš noteikti jāatrod, jo māksla, kas pieder vienīgi izredzētajiem un netiecas vērst visu cilvēku dzīvi uz labu, ir neauglīga.

Pie līdzīga secinājuma nonāk arī Kārlis Auškāps. Režisors nepieder pie pašpārliecināto mākslinieku tipa, kuriem allaž skaidrs, kā vērtēt vissarežģītākās dzīves situācijas. Viņš mēdz pats ar sevi diskutēt, reiz izteiktu viedokli apšaubīt un samērot ar pavisam pretēju atzinumu. Vairākas viņa iestudētās izrādes var sagrupēt pēc principa: tēze — antitēze. (Kaut vai abus 1986. gada uzvedumus — «Dullo Dauku» un «Tumšā mitekļa valdnieku».) Arī par mākslas tēmu K. Auškāps izteicies diptihā — kopā ar A. Liniņu veidotajā «Nāc uz manām trepēm spēlēt!» iestudējumā un filozofiskajā skatuves esejā «Stepes vilks». Rakstnieka Harija Hallera konsekvento norobežošanos no apkārtējās pasaules,



J. Haška «Sveiks» Liepājas teātri. Vendlera kundze — A. Karele, Sveiks — J. Kuplais, Lukašs — H. Ulmanis

mākslas sargāšanu no dzīves «sikumu» satraucošajām ietekmēm K. Auškāps izvirza kā alternatīvu Cēzara Kalniņa atvērtībai, jūtīgumam, aktīvajai gatavībai iet pie cilvēkiem. Režisoru satrauc, ka Cēzara māksla tiek vajāta un apkarota, viņa ticība saviem spēkiem nežēlīgi ārdīta. Varbūt iespējams mākslu pasargāt, uzcelot tai apkārt aizsargvalni, kā to dara Hallers? Izrādās — nav iespējams, jo mākslai no dzīves jānāk un uz dzīvi jāaiziet. Cēzara (Andris Bērziņš) dziesmas rodas tur, «kur sit sirds un riņķo asinis», un, par spīti ierēdņu nomelnojumiem, cilvēkiem tās ir vajadzīgas. Turpretī Hallera (Juris Strenga) augstprātīgie mēģinājumi stāvēt pāri dzīvei atriebjas ne jau dzīvei, bet viņam pašam. Tie Halleru iztukšo cilvēciski un arī kā mākslinieku padara neauglīgu.

Hallers pats norobežojas no dzīves, pats nolemj sevi sastingumam, bet vēl daudzkārt traģiskāk ir tad, ja mākslinieks tiecas būt dzīves vidū, bet dzīve viņu atgrūž. Par to runā Māra Ķimele «Pūt, vējiņi!» iestudējumā. Nikolaja Ērgļa Gatiņš ir mākslinieks — ētiski skaidrs, ar bezgala trauslu, viegli ievainojamu garīgo struktūru. Tāpēc viņa māksla nespēj pastāvēt bez atbalsta. Tai jāiet bojā dzīves pretspēku cīņā vai jānoslēdzas pašai sevī, atsakoties

no cerībām kļūt par aktīvu, realitāti vismaz garīgi ietekmējošu faktoru.

Bet kas traucē sevi izteikt un apliecināt personībai, kas ir gan izcili talantīga, gan arī neikdienišķi stipra? Kā Agne vai Dakteris P. Pētersona lugās «Bastards» un «Meteors».

P. Pētersons uzsver talanta izredzētību, vienreizīgumu. Ists mākslinieks ir bastards, izņēmums, kas neiekļaujas normās; viņš ir meteors, kas iemirdzas pie viduvējības un diletantisma pelēkajām debesīm. Radošs, garīgi aktīvs un patstāvīgs cilvēks ar skaidru mērķi un stipru gribu. Sava ceļa gājējs. Vai gan vēl jāatgādina, cik apdraudēta ir šāda cilvēka gaita? Viņa mākslas attīstību kavē katra birokrātijas un formalisma izpausme, neizpratne, dogmatisms, bailpilns aizdomīgums pret nestandarta domāšanu. Tā notiek dzīvē. Taču P. Pētersona abās lugās šādi konflikti paliek «aiz kadra» un par galveno šķērslī mākslinieka centieni piepildījumam kļūst mākslas un piemākslas aprindu intrigas. Tekstilmāksliniecei Agnei «Bastardā» nākas cīnīties ar savu netalantīgo, kompromisos iestīgušo un konservatīvi noskaņoto kolēģu rīkotajām obstrukcijām. Šķiet, vajag tikai pārvarēt šo barjeru — un Agnes mākslai tiks iedegtas zaļās ugunis. Viegli. Vienkārši. Un vienīgi Dinas Kuples talanta spēks, paceļot Agni līdz traģiskas varones dimensijām, piešķir uzveduma konfliktam plašākus mērogus.

«Meteorā» šie mērogi sarūk pavisam šauri. Dakteris (Ints Burāns vai Voldemārs Šoriņš) — talantīgs dramaturgs —, redzēdams, cik mākslinieku sabiedrībā daudz sekluma un izlikšanās un baidīdamies pazaudēt sevi piemākslas aprindu intrigās un sīkajās kaislībīnās, nolemj palikt ārpus spēles un atdod savas lugas netalantīgajam, slavaskārajam Jagailim (ko virtuozī atveido Ģirts Jakovļevs).

Ir jau tā, ka vārnas lasās barā un ērglis lido viens. Turklāt «vārnu» atmaskojums izrādē izvēršas īsti spožs. Ar iznīcinošu trāpīgumu P. Pētersons ironizē par pusmiētpilsonisko, pusmāksliniecisko salonu sadzīvi. Bet vai, izvīrnot salonu tenkas par faktoru, kas izšķir mākslinieka «būt vai nebūt», tām nav parādīts pārāk liels gods? Un vai Dakteris ar saviem kaut nesavtīgajiem, tomēr meliem ir tik cildens un nevainojams, kā viņu rāda P. Pētersons?

Visatklātāk un skaļāk par mākslinieka sabiedrisko stāju runā Valentīns Maculēvičs iestudējumos «Spēlēju, dancoju», «Sirano de Beržeraks», «Atvadu izrādē». Ar nelokāmu konsekvenci režisors izvīrza visaugstākās ētiskās prasības. Sev un savam varonim māksliniekam. Viņš prasa kristālskaidru godīgumu, spēju neieļauties kompromisos, pašaieliedzību, gatavību uzpurēties

cilvēku labā. V. Maculēviča skatījumā mākslinieka talants un profesionālisms ir sekundāras nozīmes jautājumi, viņa uzvedumos mākslinieks vispirms ir cīnītājs, patiesības vēstnesis un sargs, māksla ir tribīne, cīņas lauks. V. Maculēviča ētiskais maksimālisms duras acīs, izaicina. Un ne tikai tāpēc, ka tas ir tik kategoriski izteikts, bet arī tā iemesla dēļ, ka mākslā bieži sastopami gadījumi, kad mākslinieki, nervus un sirdsmieru taupīdami, sev izvirza pieticīgas, pazeminātas prasības.

Jāņa Dauksta Totš un Valdemāra Karpača Sirano ir taisnīguma un patiesības bruņinieki, kas aizstāv savas pozīcijas līdz pēdējam elpas vilcienam. Viņi izsauc uguni uz sevi, ziedo dzīvību cilvēku labā. Bet cilvēki? Vai tie ir šā upura cienīgi? «Spēlēju, dancoju» iestudējumā viņi laipni novēl Totam saules mūžu un apsola uzcelt pieminekli, bet paši naski skrien rakt naudas podus.

V. Karpača Sirano, tāpat kā pirms desmit gadiem A. Bērziņa Cēzars, kļuvis par jaunatnes mīlētu un apjūsmotu skatuves varoni. Drosmes, vīrišķības, uzdrīkstēšanās dēļ. Un, protams, ar sugestīvojošu pārlicēcību dziedāto M. Brauna un J. Petera dziesmu dēļ. Taču izrādes finālā Sirano nesaprasta vientuļnieka rūgtumā pārmet: «Jūs mani nogalinājat!» — un skatītāju zālē inscenētājs raida spilgtu gaismas staru kūli, liekot mums visiem justies līdzvainīgiem varoņa nāvē.

«Sirano», tāpat kā «Spēlēju, dancoju» iestudējumā, režisors ar sev raksturīgo kategorisku tautu pasludina par pūli, kas ne vien liek šķēršļus mākslinieka ceļā, bet arī zemiski nodod viņu un kam mākslinieka garīgie centieni ir pilnīgi vienaldzīgi. Šķiet, tieši te meklējams izskaidrojums, kāpēc V. Maculēviča attiecības ar skatītāju veidojas tik sarežģīti un smagi. Jo situācijās, kad režisoram licies svarīgi brīdināt, atgādināt to, kas notiek, ja tauta nespēj sekot mākslinieka sakāpinātajam maksimalismam, viņš ir saņēmis pārmetumus par sašaurinātu, vienpusīgu dzīves skatījumu, pat nomelnošanu. «Galvenais, kas traucēja,» raksta V. Jūgāne par «Spēlēju, dancoju» iestudējumu, «šaurais, viennozīmīgais, it kā plakanais un ļoti, ļoti loģiski skaidrais visu problēmu nostādījums. Sākot ar uniformēto tautu un... beidzot ar ļoti vienkāršiem nožēlojamajiem savtīgajiem, šaursirdīgajiem ļautiņiem... izrādes beigās.[...] Rainis nicinot, nīstot tomēr mīlēja, V. Maculēvičs, pēc šīs izrādes spriežot, nemīl. Viņš tikai nicina ļaudis, Leldi (viņa interpretācijā nevis Latvi, bet precī) ieskaitot.»

V. Maculēvičs uzskata, ka šādas un līdzīgas iebildes izvirza tie, kas mākslā grib redzēt rožainu, izskaistinātu dzīves atspoguļojumu. Iespējams. Bet tai pašā laikā pretestībai pret to, ka tauta nediferencēti tiek uzlūkota kā negatīvs tēls, ir arī citas saknes. Latviešu mākslas tradīcijā tauta, varbūt mazliet romantizēti, allaž

ir skatīta kā indivīda iedvesmas un spēka avots. V. Maculēviča apsūdzība tautai tādēļ šķiet nepelnīti smaga, pat netaisna.

Jautājumu par mākslinieka atbildību V. Maculēvičs mākslinieciski spilgti un pārliecinoši izvirza «Atvadu izrādē». Baltajam klaunam (Rihards Rudāks), kurš iecerējis cirka izrādē parādīt to, ko pats nav pieredzējis, — mākslinieka traģisko likteni fašisma apstākļos —, jāzīet smags atziņas ceļš, iekams viņš iegūst tiesības prasīt no kolēģiem, cirka artistiem, kuri uz savas ādas izjutuši fašisma teroru, lai viņi cirka arēnā vēlreiz izdzīvo īstenībā pārciestās šausmas. Baltajam klaunam jāziedo viss, kas balsta mākslinieka pašapziņu, — patmīlība, egoisms, ilūzijas. Un pat vēl vairāk. Ko māksliniekam nozīmē šis «vairāk», dramatiskajā balādē «Tikai muzikants» rāda P. Pētersons.

Ir kara laiks. Verd «Kurzemes katls». Uz neveikli un banāli autora uzrakstītā pagrīdes konspirācijas fona patiess un dzīvs ieaigojas talantīgā pianista Klāva traģiskais liktenis. Klāvam jāizšķiras: vai nodot cilvēkus, ar kuriem viņu neviļus saistījis vēstures rats, vai pārvilkt svītru savai pianista nākotnei. Nodevējam Ringoldam ir dots uzdevums: ja Klāvs atsakās fašistiem sniegt vajadzīgās ziņas, ar āmuru sadragāt viņa pirkstus. P. Pētersons uzsver: Klāvā iedzimis talants, ko daba pa kripatiņai vien ietaupījusi, atstājot tukšā citus cilvēkus — desmitus, simtus. Un tāpēc mākslinieks ir ne vien tautas izredzētais, bet arī tautas parādnieks. Klāvs nolīdzina parādu. Citādi, nekā domājis. Ne ar savu mākslu atveldzēdams sirdis tūkstošiem, bet spēdams nekļūt par nodevēju. Izglābdams dzīvību dažiem cilvēkiem. Varbūt tikai uz īsu brīdi. Un vai tas nav mākslinieka ētikas augstākais apliecinājums — spēja ziedot savu mākslu uz dzīves un dzīvības altāra?

Absolūti harmonisku mākslinieka un tautas attiecību modeli redzam lietuviešu režisora Eimunta Nekrošus iestudējumā «Pirosmani, Pirosmani...». Mākslinieks Pirosmani (Vlads Bagdons) un Sargs (Vids Petkevičs) — viņa kurlmēmais kalps — dziļākajā būtībā ir viens cilvēks, tikai fiziskā esība pastāv atsevišķi no talanta dzirksts apspīdētā garīguma. Varētu teikt arī tā: Sargs ir tauta, bet Pirosmani — māksla, kas, uzsūkdama spēkus no tautas, kļūst par tās acīm, ausīm, balsi — neapzināto skaistāko dziņu izteicēju.

Izrādē ir epizode, kas atdzīvina radišanas procesu: rāda, kā top glezna. Pirosmani glezno ar krāsām. Neiznāk. Tad mākslinieks saņem kurlmēmā kalpa roku, dedzina to uz sveces liesmas un sodrējus triepj uz audekla. Ilgi. Lēni, bez steigas. Kurlmēmais viņam uzticas — kā tauta uzticas tam, kas nācis no tās vidus. Un tā ir tautas dzīve, tautas ciešanas, no kā top Pirosmani mā-

sla. Māksliniekā kurlmēmais kļūst nemirstīgs. E. Nekrošus izrādē mākslinieka saikne ar dzīvi, ar cilvēkiem veidojas apbrīnojami organiski. V. Bagdona Pirosmāni esībā nav pozas vai eksaltācijas, savu pārlicību, savu rīcību aizstāvot. Ir miers, rāms, nesteidzīgs dabiskums. Jo Pirosmāni, tāpat kā E. Nekrošum, alternatīva neeksistē, viņš dzīvo vienkārši un nemaldīgi.

Pa citu ceļu mākslinieka misijas izpratnei tuvojās E. Nekrošus tautietis Jons Vaitkus operpoēmas «Strazds — zaļais putns» iestudējumā. Lietuviešu dzejnieka Antana Strazda saites ar dzīvi, laikmetu režisors rāda, atdzīvinādams uz skatuves dzejas un mūzikas tēlu primitīvo un vienlaikus izsmalcināto pasauli — cilvēka balss dramatiskā piesātinājumā, austrumnieciski ornamentētā aktieru ansambļa plastikā, precīzi izrēķinātās, no sadzīves attīrītās sakarībās. Patš mākslinieks uz skatuves neparādās, visu bez atlikuma viņš sevi izšķīdinājis mākslā, kas izrādē kļuvusi par svētnicu, dzīves dziļākās kopapjēgas atskārsmes veidu.

Sprīžot pēc tā, ko raksta prese, arī uz ārzemju skatuvēm top daudz iestudējumu, kuru centrā ir mākslinieka un sabiedrības attiecības.

Zurnāla «Theater Heute» aptaujā rietumvācu trīsdesmit vadošie teātra kritiķi par 1986. gada labāko vācu valodā uzrakstīto dramatisko sacerējumu atzina austriešu dramaturģes E. Jelinekas lugu «Burgteātris», kas stāsta par slavenā Vīnes teātra kolektīvu fašistiskās diktatūras laikā. (Lugu Bonnas teātrī iestudējis režisors H. Cankls.) Savukārt 1982. gada Edinburgas festivālā pirmo prēmiju saņēma S. Makdonalda lugas «Ne par varoņiem: Zigfrīda Sasūna un Vilfrēda Ovena draudzība» iestudējums, kurā viena no būtiskākajām ir atziņa par mākslinieka angažētību, nepieciešamību būt klāt vēstures cīņu arēnā, lai dalītos ar tautu tās liktenī.

Ar līdzīgu mērķi — noskaidrot mākslinieka sūtību smagu vēstures pārbaudījumu situācijā — angļu rakstnieks K. Hemptons lugā «Holivudas pasakas» uzved uz skatuves veselu virkni vācu rakstniecības dižgaru: Brehtu, brāļus Mannus, Feihtvangeru un citus, kuri, nākot pie varas fašistiem, emigrējuši uz Amerikas Savienotajām Valstīm. Autors konfrontē rakstnieku atšķirīgos viedokļus par savu vietu un uzdevumu pasaulē un nonāk pie secinājuma: mākslinieka neatkarība, autonomija ir tikai ilūzija, kas ved pretī kraham, māksliniekam jābūt atbildīgam par visu. Tā ir viņa augstā misija.

Pēdējā laikā par cilvēka tikumisko stāju esam sākuši runāt ar satraukumu. Kā tas var būt, ka cilvēcisko vērtību skalā tā devalvējies godīgums? C. Aitmatovs, kura talants ar seismogrāfa jutīgumu reaģē uz sabiedrībā notiekošajiem procesiem, uzraksta

romānu «Soda vieta». Romāna varonis Avdijs Kaļistratovs ar fanātisku neatlaidību par savas dzīvības cenu pūlas nodibināt sirdsapziņas diktatūru, panākt, lai cilvēkos atdzimst nepieciešamība pēc patiesības un taisnīguma. Un kas gan cits ir A. Gelmaņa lugas, ja ne mēģinājums ražošanas procesa organizācijas bezjēdzībai likt pretī cilvēka individuālo godīgumu?

Jā, kur tad bija palicis godīgums? Teorētiski tas atradās cienījamā vietā, bet praksē? Izdarīgums, apsviedīgums, entuziasms, izpildīgums, enerģija, spēja orientēties situācijā u.tml. — lūk, kvalitātes, kas ilgu laiku bija cilvēka vērtības noteicošais mērs, turpretī tikumiskā stāja šajā labo īpašību parādē arvien vairāk sāka ieņemt pelnrušķītes vietu. Tieši tāpēc Arkādijs Kacs «Kaiju» iestudējis kā rekvīemu Treplevam — jaunam, talantīgam, godīgam cilvēkam, kura talanta demiurģs ir tīra sirdsapziņa. Taču Trepleva (Andrejs Iljins) augstās ētiskās prasības pret sevi nonāk neatrisināmā pretrunā ar tiem likumiem, pēc kuriem dzīvo iepriekšējās paaudzes mākslas priesteri — Arkadina un Trigorins. Viņu talants atsaucas nevis uz sirdsapziņas aicinājumu, bet uz konjunktūras svārstībām. Atteikšanās no sevis — viņu maksa par slavu, popularitāti, oficiālu atzinību.

Treplevs ir vienīgais, kurš uzdrošinās nostāties pret savu laiku un tā tikumiem. Tieši tādu A. Kacs savā mākslā redz cilvēka ideālu — līdz galam godīgu pret sevi un citiem, uz kompromisiem nespējīgu, domās un rīcībā sirdsapziņai uzticīgu. Un noteikti jaunu. Pret jaunību A. Kacs izturas ar cerībām un romantisku ticību (ko palīdz uzturēt spēkā A. Iljina talants), ka tā pati par sevi ir priekšnoteikums un zināmā mērā arī garantija atklātībai, atvērtībai, mērķu un centienu godīgumam. Jaunība režisoram nozīmē domu un darbu simtprocentīgu saskaņu, tātad — vēlamu, jābūtību. Jaunieši A. Kaca izrādēs pat tad, ja dzīve viņiem likusi vilties, nodarījusi pāri (kā «Pēdējos» vai «Pie jūras»), nekļūst par kompromisa ceļa gājējiem un netīru darījumu līdzdalībniekiem.

A. Kacs augstu vērtē Trepleva varonīgo un vientuļo izlūkgājienu nākotnē, bet režisors apzinās arī Trepleva traģisko nolemtību, nespēju pastāvēt pasaulē, kur talantu pērk un pārdod. Izrādes finālā, kad Treplevs savā sapņu laivā nošaujas, dārznieks viņam pāri uzber zeltainas rudens lapas. Tā ir aizmirstības sega, kuru Treplevam pārklāj laikmets, un reizē arī cieņas un mīlestības apliecinājums, ko savam varonim parāda režisors.

Vēl bezcerīgāku ainu tēlo Ādolfs Šapiro «Meža» iestudējumā. Cildeni tikumi, pašaieliedzība, dvēseles cēlums izzudis no visām dzīves sfērām, pat intīmajās attiecībās dominē mērķtiecīgs prakticisms un komerciāls aprēķins. Vienīgi māksla vēl uztur spēkā ideālus, ko dzīve apnicinājusi. Pareizāk sakot, pūlas uzturēt, jo

Ulda Pūciša Ņesčastļivcevam, kaut arī izdodas uz mirkli atmodināt mūža miegā iemīgušo Vosmibratova (Imants Skrastiņš) sirdsapziņu un panākt, lai viņš atdod izkrāpto naudu, visā izrādēs garumā atklāt mākslas tikumiskā satvara patiesīgumu tomēr nesekmējas. Ņesčastļivcevs paliek vientuļš un vesaprasts. Tāpat kā Dzejnieks Ā. Šapiro iestudējumā «Saplēstais apmetnis». Tikai Dzejnieka vientulībā režisors saskata spēka apliecinājumu — būt uzticīgam sev, pastāvēt pret laikmeta seklumu, mazprasīgumu un liekulību. Spēka, kas satricina cilvēkus, liek viņiem ieraudzīt savu maziskumu, atgādina cilvēcības un patiesības ideālus. Turpretī Ņesčastļivceva cildenie monologi par godaprātu, cilvēkmīlestību un nesavtību izskan vairāk smieklīgās un vecmodīgās nekā aizkustinošās intonācijās. Jo distance starp tikumiskajiem ideāliem un reālo īstenību te izpletusies nepārvarami milzīga. Pie teikšanas ir komersanti un liekuļi. Nav tādas sociālās pieredzes, kas cilvēkus saliedētu ap cēlu ideju vai mērķi, tādējādi radot nepieciešamību pēc augstiem tikumiskiem ideāliem. Kas atliek mākslai? Mēģināt noturēt godīguma pozīcijas, smeloties spēku pašai sevī, tveroties pie patētikas, ārišķīgas cildenības un didaktiskas retorikas. Vai kāds brīnums, ja tādiem dzīves mākslas lielmeistariem kā Dinas Kuples Gurmižskai un Rūdolfā Plēpja Bulanovam Ņesčastļivceva māksla nespēj likt nedz nodrebēt šausmās, nedz atcerēties sirdsapziņu? Ā. Šapiro viedoklis sasaucas ar O. Krodera rūgtajiem secinājumiem «Aijas» iestudējumā. Gurmižska un Bulanovs dzīvo netikumīgi tāpat kā netīrumos iegrimusi Aija; un, tāpat kā Aijas būdā lieks un neiederīgs ir Jāņa nervozais, sapņainais garīgums, arī Gurmižskas un Bulanova vitālajā eksistencē Ņesčastļivceva cildenus ideālus apliecinošā māksla nav nekas vairāk kā apnicīga muša, kas uzmācīgi dīc pie auss.

Kad 80. gadu sākumā uz ekrāniem parādījās ungāru kinorežisora I. Sabo filma «Mefistofelis», iespaids bija neparasti spilgts un emocionāli satricinošs. Režisors sadarbibā ar izcilo austriešu aktieri K. M. Brandaueru vērīgi un psiholoģiski dziļi izsekojuši, kā nodevība pret sirdsapziņu saēd māksliniekā cilvēku un degradē profesionāli. Talantīgs, demokrātiski noskaņots aktieris kļūst par fašistiskās diktatūras līdzzinātāju, līdzdalībnieku. Gan maldīgo cerību dēļ, ka viņam izdosies tas, kas nav izdevies nevienam, — būt tikai māksliniekam, neiesaistoties politikā; gan arī tāpēc, ka, būdams patiesi talantīgs, viņš nespēj dzīvot bez pašizteikšanās, bez iespējas uzrunāt cilvēkus. Un situācijā, kad jāizšķiras starp tīru sirdsapziņu un iespēju strādāt, viņš izvēlas pēdējo.

Latviešu teātrī un vispār mākslā nav daudz darbu, kuru izpētes objekts ir mākslinieka tikumiskā degradācija, viņa nespēja saglabāt sirdsapziņas tīrību sarežģītos vēsturiskos apstākļos. No

80. gadu iestudējumiem vienīgi liepājnieku «Monuments» (E. Vētemā darbs Dz. Klētnieces režijā) dokumentēja ne visai talantīga, toties godkāra tēlnieka Svena Vores garīgo bojāeju. Mazliet tālākā pagātnē — komponista Armīna Turka cilvēciskās un arī mākslinieciskās lejupslīdes atklāsme G. Priedes lugas «Tava labā slava» iestudējumos. Tas arī viss. Maz. Taču mākslinieka garīgās degradācijas paraugu trūkums uz republikas teātru skatuvēm nebūt nenozīmē režisoru vairīšanos no sāpīgām problēmām dzīves un mākslas attiecībās. Māksliniekam ir pārmests daudz: seklums, izdabāšana zemai gaumei, mazspēja, elitārisms, atrautība no dzīves. Tikai nodevība ne. Jo mākslinieka vārds mūsu tautas apziņā ir kļuvis par sinonīmu cilvēkam, uz kuru var paļauties, kuram var uzticēties, kurš atradis iespēju pateikt patiesību arī tad, kad citi melos.

Taisni tā mākslu saprot Oļģerts Kroders — kā patiesības sargu un saglabātāju nākamajām paaudzēm. O. Kroders, kam pa priekšu iet skeptiķa un vispāratzītu vērtību apšaubītāja slava, pēdējo gadu iestudējumos («Hamlets», «Aija», «Dons Karloss») vērigi ielūkojies dzīvē, ne tikai lai apšaubītu, bet galvenokārt tāpēc, lai atsiņātu graudus no pelavām, īstās vērtības atšķirtu nost no šķietamajām. Režisora dzīves pieredzes izvētītas, tās gandrīz visas aizlido pa vējam. Paliek tikai dažas — godīgums, uzticība sev un, protams, māksla. Mākslinieka talants O. Kroderam nozīmē to pašu, ko A. Kačam jaunība, — garantiju bezkompromisa eksistencei saskaņā ar sirdsapziņu. O. Kroders nenoliedz, ka mākslinieks, tāpat kā jebkurš cilvēks, nav pasargāts no pašapmierinātības, kompromisa, vienaldzības, inerces draudiem, bet režisors turas pie romantiskas pārliecības, ka īsts talants pret šiem draudiem būs imūns. Un viņa pārliecībai ir spēcīgs arguments — aktrise Indra Briķe. Kad «Hamleta» iestudējumā uz skatuves parādās I. Briķes atveidotais Pirmais aktieris, lai runātu monologu par Hekābi, šī īsā epizode kļūst par visas izrādes kulmināciju. Jo mākslai, ko rada ar tik absolūtu patiesīgumu, emocionālītāti un garīgās dzīves intensitāti apveltīta personība, ir izzināmi cilvēka cildenie tikumi un grēcīguma bezdibeņi, tai ir drosme un spēks pateikt patiesību par savu laiku un cilvēku. I. Briķes Pirmā aktiera māksla satricina līdz dvēseles dziļumiem, sēj nemieru, modina sirdsapziņu.

Taču māksla spēj arī radīt pleca sajūtu, sniegt mierinājumu, būt uzticams sabiedrotais ilgstošā, ik uz soļa izzināmā cīņā pret varmācību un ļaunumu. Hamletam, dodoties šajā cīņā, savu atbalstu liedz draudzība, salūst mīlestība, bet viņam blakus vienmēr, arī visgrūtākajos brīžos, paliek Āksts. Un tas, ka Ākstu atveido sievietē — Ināra Kalnarāja —, ir ne tikai savdabīgs vīriešu

deficīta un sieviešu nenodarbinātības problēmas risinājums Liepājas teātra apstākļos, bet arī nevilša (varbūt apzināta?) pieslēgšanās pasaules teātru pieredzei, kur 70. gadu beigās un 80. gados Šekspīra tēli (Prospēro, Ariels u. c.) aizvien biežāk parādās sievietes veidolā. Arī Dž. Strēlera 70. gadu «Karaļa Lira» iestudējumā Kordēliju un Ākstu spēlē viena un tā pati aktrise. Jo īpašu nozīmīgumu iegūst doma par ģimeniskumu, mājas pavardu, sievišķīgu gādību, un sievietes atbalsts ir tik svarīgs, lai nosargātu cilvēcības un patiesības ideālus. O. Krodera iestudējumā arī šī — sievišķīgo rūpju — funkcija atvēlēta mākslai.

Mākslas un dzīves attiecības mūsu teātrī lielākoties risinātas, kā ideālu izvirkto mākslas ciešu savienību ar dzīvi. Taču 80. gadu teātra ainā atrodama arī cita koncepcija. Saskaņā ar to istā, reālā dzīve risinās tikai teātrī, bet aiz teātra robežām eksistējošā īstenība ir ilūzija. Citiem vārdiem sakot, mākslas pasaule ir humānāka, pareizāka, taisnīgāka nekā reālā īstenība, kur nākas sastapties ar varmācību, meliem un nodevību. Zem šī atzinuma parakstās Andris Bērziņš ar savu pirmo patstāvīgi veidoto iestudējumu — Šekspīra «Kā jums tik». «Ir milzu teātris šī pasaule / Un visi ļaudis tanī aktieri,» režisors apgalvo kopā ar vienu no izrādes varoņiem — melanholiķi Žaku. A. Bērziņa skatījumā cilvēki ir komedianti, kas nerimtīgi rosās uz milzu skatuves. Atšķirībā no istā teātra augstās, cildenās mākslas, kuras misija ir atklāt, atvērt, palīdzēt izprast cilvēka esības jēgas pašus dziļākos slāņus, šis teātris ir radīts, lai noslēptu un aizsegtu hercoga galma nepievilcīgo seju. Varmākas, viņu rokaižas — titulēti muļķi —, uzpirkti slepkavas un nodevēji vij intrigas, spēlē te smalku, te pavisam rupju izlikšanās spēli ar mērķi īstenot savus varaskāros centienus. Godīgie cilvēki savukārt spiesti izlikties, lai nekļūtu par upuri denunciacijām, spiegošanai un nodevībai. Kur rast glābiņu? Kā zinām no lugas, glābiņš ir. Jādodas uz Ardēnu mežu — mazu paradīzi zemes virsū, kur iespējams rast patvērumu no hercoga varmācības un atgriezties pie dabiska, izlikšanās nesamocīta dzīvesveida. Taču cerības tiek sagrautas, jo A. Bērziņš rāda, ka arī te turpinās teātris. Hercoga galma sabiedrības oficiālo institūtu uzspiestās izlikšanās vietā stājas cita — brīvprātīga izlikšanās. Jo — kad beidzot cilvēkiem ir iespēja brīvi papildīt savus centienus, savus viskarstāk ilgotos mērķus, atklājas, ka viņiem tādu nemaz nav. Kāda likteņa ironija!

Cauri A. Bērziņa skatuviskās izteiksmes neskaidrībai un aptuvenībai var nojaust režisora vēlmi izteikt savas — trīsdesmitgadnieku paaudzes — izjūtas, atklājot, ka viņi, kuru domāšana un rīcība ilgu laiku bijusi pakļauta vienādošanai, izskaužot iniciatīvu un sekmējot konformismu un izlikšanos, ir zaudējuši spēju būt



V. Sekspira «Kā jums
tik» Dailes teātri. Fēbe —
L. Vikmane, Silvijs —
A. Morkāns

radošiem, izvirzīt un īstenot sabiedriski nozīmīgus mērķus. Ardēnu mežs A. Bērziņa izrādē ir tikai spožiem celofāna papīriem izgreznots spēļu laukums (ar slīdkalniņu, bumbām un riņķiem), kur pieauguši cilvēki rotaļājas, attēlodami filozofus, dzejniekus, mīlētājus un māksliniekus. Lēta imitācija. Skumjš pašapmāns.

Jo sevišķi Rietumos skatuves pārplūdinā lugas «iz teātra dzīves». Tajās tiek reproducēta iestudējuma sagatavošanas gaita, rādītas trupas locekļu attiecības, pa atslēgas caurumu iemests skatiens slavenu aktieru ģērbtuvēs. Par skatuves varoņiem kļūst režisori, rakstnieki, dzejnieki, komponisti — F. S. Ficdžeralds, L. Hjūzs, L. Bēthovens, P. Pazolīni utt. Amerikāņu dramaturgs E. Olbijs uzrakstījis pašatklāsmes manifestu — lugu «Cilvēks ar trim rokām», kuras varonis gremdējas atmiņās par to, cik skaista,

publikas atzinības pārpilna bija dzīve, kad viņam uz muguras pēkšņi izauga trešā roka (mākslinieka talants!), un cik tukša, vientulīga ir viņa dzīve tagad, kad roka tikpat neizprotamā kārtā, kā parādījusies, nokaltusi un nokritusi.

Kālab tik masveidīga gremdēšanās mākslas profesionālajos jautājumos un mākslinieku privātajās problēmās? Vai tikai tāpēc, lai novērstos no realitātes un vismaz uz laiku aizmirstu par dzīves ēnas pusēm? Arī, bet ne tikai. Nevar neredzēt, ka šāda tematika paver iespēju talanta pētniecībai, mākslas sugestējošā noslēpuma būtības minēšanai. Kur, piemēram, meklējama atslēga tam brīnumam, kas seklu, vieglprātīgu un vientiesīgu jauneklīti Mocartu paceļ tādos augstumos, kādi nosvērtajam un prātīgajam darbarūķim Saljēri nav sasniedzami, kā to rāda P. Šēfers savā versijā par Mocartu un Saljēri «Amadejs»?

Talanta mīklu minējis arī latviešu teātris. Tiesa, visai fragmentāri un ar mainīgiem panākumiem. Alfrēds Jaunušans uz ļoti vājas dramaturģijas bāzes veidotajā iestudējumā «Vārda diena — vārda nakts» apsūdz teātra mākslu par to, ka tā nežēlīgi pieprasa no cilvēka visu viņa dzīvi, likdama darīt pāri sev un saviem tuviniekiem. Savukārt Haralds Ulmanis gruzīnu lugas «Pirmizrāde» uzvedumā no pilnīgi pretējām pozīcijām cenšas noskaidrot, kāpēc dzīve mākslā ir vislielāko upuru vērtā un kāpēc āksta cepurei piemīt tik liels pievilcības spēks. H. Ulmaņa argumenti ir teātra stihijas reibinošā vara, pašatklāsmes saldums, iespēja izdzīvot citu likteņus kā savus, aktieru brālības radītā pleca sajūta (par spīti aizkulišu intrigām un tenkām).

Daiļes teātri iestudētā luga «Karalis un viņa ģērbējs» ir angļu aktiera, dramaturga un kriķa R. Hārvuda pirmā lielā skatuves veiksmē (1981./82. gada sezonā tā Brodvejā piedzīvoja divsimt izrāžu) un Artūra Dimitera pēdējais iestudējums, kurā mākslinieks nospēlēja savu pēdējo lomu. R. Hārvuds ieved mūs dekorāciju gleznojumiem un kostīmiem pieblīvētā teātra pasaulē. Formāli te valda kādreizējais aktieru karalis, slavenība, ko visi uzrunā ar cieņas pilnu «ser», bet faktiski — viņa ģērbējs Normens. Ne velti lugas nosaukums oriģinālā ir «Ģērbējs». Aktiera kādreiz diženais talants ir izsmelts, izsīcis, un no cilvēka palikušas tikai drupas — sīks egoists, kas domā vienīgi par sevi. Tikai ģērbējs Normens, pašaieliedzīgi mīlēdams teātri, tā dzīvo, radošo garu, spēj uzpūst dzirksteli atdzisušajās oglēs, uzturēt serā Džonā ticību izsikušajiem spēkiem.

Daiļes teātra iestudējumā akcenti bija citi. Te bija karalis — sers Džons un viņa ģērbējs. A. Dimitera skatuves karalī bija jaušama pretrunīga personība — vecs, noguris lauva, kurā vēl saglabājušās spēka rezerves, skatuves dižgars, ap ko lip sīki

cilvēciņi. Viņu vidū arī nenoslēpjamas skaudības izmocītais Jāņa Jarāna Normens — patoloģisks, neķītrs tips, ko nomāc paša netalantīgums. Degradējot Normenu, sers Džons tika celts uz pjedestāla. Lugā izteikto cieņas apliecinājumu ar talantu neapbalvota cilvēka spējai pašaiizdzīgi ziedoties mākslas labā uzvedums pārvērtas par despotiska gēnija visatļautības demonstrējumu. Un teātra māksla atklājās kā neapreķināms divdabīgs spēks. Šis spēks cilvēkam liek izjust radišanas mirkļa cildenību un turpat blakus — arī nevaldāmu slavaskāri un skaudību, kas spēj atmodināt viszemākos instinktus.

No untumainā, patvaļīgā skatuves karaļa stīdž asociācijas. Uz pagātņi, atsaucot prātā gan paša A. Dimitera radītos tēlus, gan izcīlas personības teātra vēsturē, un uz nākotņi, veidojot saikni ar darbiem, kas līdzīgi Pētera Pētersona lugai «Mirdzošais un tumši zilais» mēģina atminēt gēnija sarežģīto gaitu dzīvē un mākslā. Samocītās iztēles vīzijās un miglainos domu savījumos iešifrētu autors rāda Daniela — aktiera un režisora — mainīgo un grūti prognozējamo radošo meklējumu trajektoriju. To veido jaunatklāsmes priekšnojautas, pēkšņi iedvesmas uzliesmojumi, karsta griba izlauzties līdz vēl neapgūtai mākslinieciskai realitātei. To veido arī nenovēršama sastapšanās ar laikabiedru nesaņematni un pašu tuvāko cilvēku nespēju sekot gēnija gara lidojumam. Īsts mākslinieks ir vientuļš — tā ar maksimālista prasīgumu uzsver P. Pētersons. Jo radošā piepildījuma vārdā jābūt gatavam ziedot pašu dārgāko — draudzību, mīlestību, ģimenes laimi, visu dzīvi.

Un tā — māksla kāpj uz skatuves, lai pati kļūtu pār izrādes varoni. Lomas viņai tiek uzticētas visdažādākās — no ciņā saucējas līdz priekā meitai. Bet cauri kļūdām un maldu ceļiem māksla turpina tiekties pretī dzīvei.

Jānis Jurkāns

PATIESĪBAS PUĶES.
TICĪBAS ZIEDI



Sis raksts, kas sākumā bija iecerēts kā neliels mana vecākā kolēģa dramaturga Paula Putniņa pēdējo gadu skatuves darbu apskats, nu tapis. Tomēr, negribēdams maldināt lasītāju, piebildīšu: drīzāk tās būs pārdomas par teātra dzīves ainu vispār, par dramaturga vietu tajā, protams, kādu es to redzu šimbrīžam. Nebūdamas nedz kritiķis, nedz teātra zinātnieks un nejudams tiek-smi par tādu kļūt, es iespēju robežās centos būt maksimāli subjek-tīvs, tātad — patiess. Un tik tiešām, rakstot par cita cilvēka darbu, kas būtībā ir visa viņa dzīve, itin bieži jābalansē starp divām galē-jībām. Vienu no tām varētu izteikt Ē. M. Remarka vārdiem: «Takts ir klusa vienošanās nepieminēt trūkumus, kurpretī vajadzētu labo-ties. Tātad nožēlojams kompromiss.» Otru — pretējo galējību kritizē mūsu pašu tautas gudrība: kas taisnību saka, naktsmājas nedabū... Rūgta — kā daudzas mūsu gudrības. Prātu un sirdi klusinoša.

Ja jau sāku ar gudriem citātiem, tad nebūs lieki minēt vēl kādu, proti, Lihtenšteina teikto: «Runā, lai es beidzot tevi varu ierau-dzīt!» Nelielo republikas dramaturgu saimi droši var piepulcināt tiem, kurus redz. Tātad viņi runā. Dedzīgi un mazāk dedzīgi. Godīgi un arī šo to noklusēdami. Jā, noklusēdami. Dažkārt neap-zināti. Atbilstoši laikam. Tā garam. Līdz šim, protams. Kā te lai nepiemin A. Tolstoja teiktos vārdus «Katrs laiks un katra dzīve laiž savus burbuļus»? Nupat pagājušais ilggadīgais laika posms

arī nav izņēmums. Arī tas laidis savu lielu un glumu burbuli. Un šis burbulis bija — vārdu (skaistu, lielisku) nesaskaņa ar darbiem (visās jomās un dimensijās). Sis lielais burbulis sev līdzī rāva citus — mazākus burbulišus. Un tiem pa vidu uzziedēja brīnišķīgas rozes. Melu rozes. Ceturtdaļpatiesību neļķes. Un tās tika liktas uz lielās ticības altāra. Patiesība apmierinājas ar dažu laukpuķu ziedu. Un to nesēji nereti šķitās praviešiem līdzīgi, lasi: muļķiem. Kā lai te neapmuls prāts? Jo arī rakstnieks taču cilvēks vien ir. Savas vides, sabiedrības dziedēts un tās izteicējs. Un arī viņam sava dienišķā maizīte jāpelna. Nemelojot, taču saglabājot mēra izjūtu, dažreiz savai pilsoniskajai sirdsapziņai uzliekot režģus. Tādus nelielus. Dažreiz un mazliet. Taču lai paliek pagātne! Ne jau tikai laiks nosaka darītāju. Darītāju nosaka un ceļ arī viņš pats, viņa talants. Esmu pārliecināts (jo ļoti gribu ticēt), ka savu balsi, ja ne maksimāli skaļi, tad vismaz tīri skandējuši visi latviešu vadošie dramaturgi. Kādas dziesmas tās bija? Vai varēja būt arī pilnkanīgākas? Iespējams. Droši vien.

Viens no šiem visvairāk ieraugāmajiem, tātad daudz runājošajiem ir arī dramaturgs Pauls Putniņš. Patiešām ražīgs un ražens, daudzpusīgs rakstnieks, kas teātri un savu vietu tajā apzinās. Kopš 1965. gada, kad tika uzrakstīta pirmā luga, ir tapuši vairāk nekā divdesmit skatuves darbi, pieci kinoscenāriji, daudzi publicistiski sacerējumi. Gandrīz visas P. Putniņa lugas dažādos laikos ir iestudētas mūsu un arī citrepubliku teātros. (Neiestudētas: «Kapsētas vakari» un «Jūras krupim grāvi grūti».) Neapšaubāmi profesionāls, savu arodu zinošs dramaturgs, kuru iecienījuši teātri, tātad arī skatītāji. Veiksmīgs dramaturgs. Un patiesi šodien būtu grūti iedomāties latviešu teātra dzīvi bez P. Putniņa dramaturģiskajiem sacerējumiem. Daudzi teiktu: arī bez viņa līdzdalības sabiedriskajā dzīvē. Kur būtu meklējama viņa veiksmes atslēga? (To izzināt esmu personiski ieinteresēts.) Un vai tā ir tikai veiksmē? Varbūt aisberga redzamā daļa? Kādas ir aizkulises?

Teātris, tāpat kā jebkura māksla, ir nežēlīgs. Te nav un nevar būt žēlastības dāvanu. Nedrīkst būt. Ipaši dramaturgam. Saikne «dramaturgs — teātris» nav stabila. Izņēmums: G. Priede — Jautatnes teātris, H. Gulbis — Drāmas teātris. Pēdējā laikā P. Pētersons — Drāmas teātris. P. Putniņš ir «ceļojošs muzikants». Un varam tikai minēt (nesekmīgi), kad un kurā teātrī parādīsies viņa jaunākās lugas interpretācija vai arī tādas lugas, kas uz nenoteiktu laiku iegūlusi ne jau viņa paša «putekļainajā plauktā». Nē, es nebūt neesmu P. Putniņa dramaturģijas dedzīgs apjūsmotājs, jo pats rakstu, tātad neizbēgami esmu zināmā opozīcijā, kaut arī labvēlīgā. Vēl vairāk: daudz ko viņa darbos es ja nu ne gluži noliedzu, tad apšaubu gan.

Kas man šķiet apšaubāms vai — precīzāk — ko es nevēlētos izlasīt (ieraudzīt) savos darbos? Pirmkārt, tā ir vēstījuma forma dialogos. Manuprāt, P. Putniņa daiļrunība (daudzvārdība) dažkārt kļūst par papildu pārbaudījumu pat ieinteresētam skatītājam (lasītājam). Otrkārt, atsevišķos darbos tā ir vairāk vai mazāk apslēpta moralizēšana. Še, iespējams, mūsu domas par dramaturga virszudumu, sūtību, ja gribat, dalīsies. Lasot P. Putniņa lugas, skatoties to iestudējumus, nereti radusies doma, ka dramaturgs par vienu no saviem pienākumiem pret skatītāju uzskata arī tā pamācīšanu. Un ir pārliecināts par sava viedokļa nemaldīgumu. Te nu varētu pieminēt daudzkārt apjūsmoto gandrīz vai leģendāro P. Putniņa piebalzdzēniski zemniecisko stabilitāti spriedumos, uzskatos, darbos. Un tāda viņam patiesi ir. Vismaz ārēji.

Visā pilnībā gan nevaru piekrist V. Beļinska teiktajam: «Pārliecībai jābūt dārgai tikai tāpēc, ka tā ir patiesa, nevis tāpēc, ka tā ir mūsu.» Manuprāt, ja pārliecība ir mūsu, tad tā jau ir patiesa. Protams, ja tā ir pārliecība. Man dažkārt tomēr rodas šaubas, vai tā patiesi ir P. Putniņa pārliecība, ko viņš aizstāv savās lugās. Varbūt šai it kā viņa pārliecībai ir cits uzdevums — šokēt skatītāju, izsist to no līdzsvara stāvokļa, likt «lauzīt galvas» pretējā, neierastajā virzienā? Minēšu tikai dažas lugas un to varoņus: Opmani lugā «Sis dievišķais tuk-tuk», Picelinski «Mulķi un ple-tētājos», arī Janku no «Šausmas, Janka sācis jau domāt!», Trautu «Pie puķēm — kur ģimenei pulcēties». Un it īpaši Bērtulsonu no, manuprāt, P. Putniņa pēdējo gadu labākās lugas «Uzticības saldā nasta». Lai gan par šo lugu un īpaši par Bērtulsonu ir runāts bezgala daudz, ir izteikti fantāzijas lidojumā tiešām apbrīnas vērti spriedumi un traktējumi, tomēr domāju, ka par šo darbu var vēl dažu vārdu teikt. Vēlāk.

P. Putniņa varoņi bieži ir panaivi dažādās dzīves situācijās, pat domāšanā, uzskatos. Un man personiski ir grūti, pat neiespējami novilkt robežlīniju starp varoņa naivumu un iespējamo paša autora naivitāti. Es neuzskatu šo īpašību par kādu grēku, jo domāju, ka naivums, pat zināma bērnišķība, ir ikkatrā no mums. Manuprāt, tā vispār ir mākslinieka privilēģija.

Mūsu teātra kritiķi nu jau daudzus gadus pārmet (pamatoti) piezemētību, mietpilsonisku vidi (domāšanas veidu) latviešu dramaturgu sacerējumos. Un tomēr. Kāpēc tad dramaturgi nav uzklauzījuši kritiķu pareizās iebildes un pamatotos aizrādījumus? Vai ne tādēļ, ka dramaturgs cenšas attēlot reālo īstenību tās vismasveidīgākajās, tātad bīstamākajās formās. Ko lai dara, ja savā domāšanā viņš ne vienmēr spēj pacelties pāri mūsu dzīvē noska-tīto varoņu «dziļdomībai»... Un ne visiem dramaturgiem piemīt īpašais talants pacelties pāri ikdienas īstenībai. Un ne visiem



*P. Putniņš ar dēlu Indriķi pēc postošās viesuļvētras Piebalgas mežos
1986. gadā*

ir vēlēšanās. Pacelties. Vai reizēm šī pacelšanās nav arī paslēpšanās no patiesības?

Domāju, ka šīs (ideju) lugas lielākoties ir pašaura skatītāju loka guvums, kuriem piebiedrojas daudzskaitlīgāks modīguma, pseidointelektuālisma pārstāvis. Vai ar ideju drāmām (tragēdijām) šodien nenotiek tas pats, kas ar nopietnām citrepubliku un ārzemju dramaturgu lugām? Proti, šīs lugas ar savu saturu, sāpi par cilvēku, tā likteni trāpa skatītāju, tātad sasniedz mērķi netiešāk, ir grūtāk uztveramas nekā mūsu pašu dramaturgu dažkārt mākslinieciski vājāki, saturiski piezemēti darbi. Daļa skatītāju šādas «svešas» lugas tver ar nepilnu dvēseles un prāta atdevi. Varbūt tāpēc, ka trūkst atpazīšanas momenta? Sak, tas ir tur. Pie mums diez vai. Un, ja arī pie mums, tad ļoti sen. Mūsdienu padomju dramaturgu darbos (arī latviešu), kuros ne vienmēr ir grods, izteikts sižets, sadzīves detaļām un niansēm ir būtiska nozīme tēlu garīgās pasaules un savstarpējo attiecību atklāšanā. Vai tas nav viens no iemesliem, kāpēc ir apgrūtināta mūsu republikas dramaturgu rakstīto darbu nokļūšana uz citu tautu skatu-

vēm? Jāatzīst, arī kaimiņrepubliku mūsdienu dramaturgu lugu iestudējumi (pat lietuviešu un igauņu) uz mūsu teātru skatuvēm reti izceļas ar sevišķu veiksmi. Ja pārspīlētu, tad varētu teikt, ka nopietnas ciltautu lugas kļūst gandrīz vai par izklaidējošām mūsu teātru interpretācijā. Ne visas, protams. Un ne visiem skatītājiem.

Kas tad ir šis visu zinošais un vairāk zināt negribošais, par daudz ko (arī par P. Putniņa panaivajiem varoņiem) pasmīnošais, šķietami pašapmierinātais, bet būtībā ne gluži laimīgais skatītājs? Pus-, ceturtdaļ-, desmitdaļmīetpilsonis? Ikdienišķs (normāls!) cilvēks, kuram nu jau daudzus gadus izdabā visi teātri, neapzināti aizgūdami mīetpilsoņu pustoņus. Manuprāt, šis ceturtdaļ-, desmitdaļmīetpilsonis ar savu domāšanas veidu ir kļuvis par īsto un īsteno sadzīves varoni. Kāpēc? Vai tas nav mūsu laika vistiešākais produkts, darbu un vārdu nesamērotības produkts? Protams, bija tādi, kuri ticības vārdā patiesību apgāja ar likumu. Es viņus neuzskatu par negodīgiem cilvēkiem, jo viņi bija ticības cilvēki. Bija arī tādi, kuri, apzinādamies patiesību (reālo īstenību), bet nebūdami donkihoti, vairāk vai mazāk kļuva par mīetpilsoņiem. Un izvirzīja savu varoni — dzīves, ne ticības cilvēku. Skeptiķi. Arī sava kaktiņa, sava stūriša, sevis politiķi. Tā bija šo cilvēku pasīvā aizsardzība pret patiesību ignorējošo ticību. Ne visu, protams. Paradoksāli, bet zināmos apstākļos to var pat saukt par pozitīvu parādību. Bija arī medaļas otra — ēnas puse. Šis mīetpilsonības jaunākā izpausme — birokrātisms, burtakalpība, karjerisms, arī radošās dzīves zināma bremsēšana. Patiesības bremsēšana ticības vārdā!

Un, lūk, šie «ierakumu» pusmīetpilsoņi, ceturtdaļmīetpilsoņi labprāt skatās P. Putniņa lugas. Kāpēc? Reiz kāds Rietumu dramaturgs, Tenesija Viljamsa nelabvēlis, gribēdams noniecināt izcilo rakstnieku, izteicies, ka Viljams vienmēr patikšot visiem, jo, lūk, viņa lugās esot viss — gan tas, kas pievīlinās intelektuāļus, gan vienkāršus skatītājus. Gan saistoša fabula, gan nopietns saturs. Nelabvēlis būtībā tikai uzslavēja Tenesiju Viljamsu. Un patiesi, vai tad pašā dzīvē nav viss — izcilais un niecīgais, gudrais un muļķīgais, dziļi sāpošais, urdošais un trulais? Arī P. Putniņš, būdams reālists, rāda pasauli, mūsu dzīvi tādu, kāda tā ir vai kādu to redz viņš pats. Šis mīetpilsonis kļūst par vienu no tipiskākajiem varoņiem. Pati darbības vide bieži ir mīetpilsoniska, tāpat plaši pazīstama un saprotama. Un šādā vidē P. Putniņš pēkšņi iemet savus dažkārt panaivos, neparastos varoņus, parasti no šīs pašas vides nākušos. Varoņus, kuri gandrīz vienmēr ir zaudētāji, varoņus, kuri it kā balansē starp ticību un patiesību. Pieņemamus varoņus, par kuriem var arī kļusībā pasminēt, kuriem var līdzī just un mierīgi palikt savā «ierakumā». Vai dramaturgs

jūt, ka ar šiem varoņiem pusmiētpilsoniskās «laužu ēkas» uzspri-
dzināšanai ir par maz? Nezinu. Šķiet, daudzās lugās viņš samie-
rinās ar šādu sabiedrības paurdīšanu, ne spridzināšanu. Vai tāpēc,
ka dramaturgs (jebkurš) neredz sava darba augļus? Diemžēl tieši
tā skatītāju (lasītāju) daļa, pie kuras apziņas dramaturgs vērsās
(bieži vien asi, satīriski), šo P. Putniņa satīru neuztver. Šādiem
skatītājiem pietiek ar pazišanu vien. Un tad nāk P. Putniņa «Uzti-
cības saldā nasta» ar šo nesimpātisko pozitīvo (vai pozitīvo?)
varoni Bērtulsonu.

Manuprāt, tā ir sava laika visķecerīgākā P. Putniņa luga tieši
Bērtulsona dēļ. Nē, es še nesaskatu nedz Branda, nedz «Optimistiskās
tragēdijas» tēmu. Vēl jo mazāk es te varu ieraudzīt nākot-
nes pozitīvā varoņa ideģļus, tāda varoņa, kam vajadzētu līdzinā-
ties. Tāpat nevaru piekrist Maskavas teātra kritiķa G. Dubasova
teiktajam, ka «Bērtulsons ir vismazāk izdevies tēls». «Bērtulsona
likteņa dramatiskās peripetijas, augstās morāles normas, pēc kurām
viņš dzīvē vadās», manā uztverē nomāc kādas citas normas, un
tās man šķiet klaji amorālas. Un nedod dievs, ja Bērtulsona
«personiskais tikumiskais piemērs radis atbalsi skatītājos!» Kāpēc?
Domāju, ka visu P. Putniņa iepriekšējo lugu pieredze, viņa naīvie
pusticībnieki, arī Bērtulsona traktējumā, izvirza savas prasības.
Kas tad manā uztverē ir Bērtulsons? Tā, manuprāt, ir mūsu ar
patiesību nepamatotās ticības kvintesence — dzīvē nevarīga, tomēr
ne mazāk bistama, savā visdziļākajā būtībā amorāla, netikumiska.
Un tad es vairs nedomāju, vai Bērtulsons kā tēls ir «dzīvs» cil-
vēks un kāds ir viņa liktenis. Es domāju par to, kāda sabiedrība
ir radījusi šo Bērtulsonu, kaut vai kā ideju, vai arī tā attiecīgajā
laika posmā nav bijusi amorāla. Protams, ir viena piebilde. Vai
dramaturgs tā iecerējis Bērtulsona tēlu — to es neņemos apgal-
vot. Iespējams, simtprocentīgi tas viņam nav izdevies, un vēl
mazāk tas izdevies Dailes teātrim.

Lugas «Uzticības saldā nasta» ceļš līdz teātru skatuvēm nebūt
nebija rozēm kaisīts, bet vēl jo grūtāk «izsisties ļaudīs» bija
P. Putniņa «Mūsu dēliem» — stipri publicistiski ievirzītai lugai.
Pagāja gandrīz četri gadi, iekams darbs guva savu skatuvisko
risinājumu. Tāda žanra lugai tas ir pārāk ilgs laiks. Pazīstamais
Maskavas dramaturgs A. Gelmanis reiz bija izteicies, ka viņš būtu
priecīgs, ja viņa lugas pēc iespējas drīzākā laika posmā kļūtu
neaktuālas. Kā pilsonim A. Gelmanim varētu noticēt. Kā drama-
turgam — grūti. Mūsu dinamiskajā laikmetā publicistiski darbi
dažkārt visai ātri zaudē savu aktualitāti. Tas būtu labi. Šķiet, kā
pilsonim P. Putniņam vajadzētu tikai priecāties. Bet kā dramatur-
gam? Sajā konkrētajā gadījumā? Manuprāt, lugas mākslinieciskā
puse ne vienmēr atsver diezgan smago un jau aktualitāti zaudē-

jušo publicistisko «bagāžu». Un grūti par to vainot P. Putniņu, arī teātri grūti. Kas tad vainīgs? Bet P. Putniņš ir un paliek P. Putniņš, un atkal ir tapusi jauna kārtējā aktuālā luga «Ar būdu uz baznīcu». Asa, satīras caurstrāvota — tā gaida neatliekamu, tūlītēju iestudējumu.

Beidzot šīs nelielās pārdomas, gribētu piebilst tikai vienu: es nebūt neesmu ticības noliedzējs patiesības vārdā. Jo patiesība bez ticības būtu kā puķe bez zieda. Taču arī zieds nevar pastāvēt, ja novītusi puķe. Vai mēs to apzināmies?

Māris Grēviņš

EDUARDA SMIĻĢA
SIMTGADE
TAGADNES ATSPULGĀ



Eduarda Smiļģa simtgade 1986. gadā neaizjonoja tūkstoš dejās, tā nedzirkstīja tūkstoš malkos un neizskanēja tūkstoš dziesmās. Tā pagāja bez lāpu gājieniem un hepeningiem. Sim notikumam bija pamaz kopīga ar «trako kavalieru gadu», kas teātra stihijā un spēles priekā pārspētu daudzus iepriekšējos. Droši vien tas nebija arī vajadzīgs. Notikums, kas pienāk un aiziet ne biežāk kā reizi simt gados, aizritēja parastā ikdienas darba ritumā, bet: kas labāk spētu apliecināt teātra un tā radītāja dzīvotspēju kā intensīvs darba cēliens ar atbilstošiem rezultātiem? Tiesa, mūsu teātra vēsturē vienreizējās personības jubileja nepavisam neiztvaikoja vienaldzīgā parastības atmosfērā. Bija izstādes, radoša konference, daži simtgadei veltīti izdevumi, svētku vakars Dailes teātrī. Lektorijs teātra Mazajā zālē ar ievērojamāko mākslinieku, Smiļģa līdzgaitnieku, aktīvu piedalīšanos — viens no optimismu rosinošiem simtgades pasākumiem, kas skaidri apliecināja dzīvo interesi, kāda par lielo latviešu mākslinieku un viņa laiku ir studējošajā un skolu jaunatnē. Nevis par abstraktu, safantazētu un iztēlotu leģendu, bet par dzīvo Smiļģi ar visiem viņa mākslinieka personības un likteņa pavērsieniem.

Dzīvais Smiļģis — tas vispirmām kārtām ir dzīvais teātris. Nevis apsūbējusi, ar putekļu kārtu noklāta vēsture, bet tas, kas pārkāpis laika barjeru, kas ir pastāvīgs un paliekošs, arī tas, ko šobrīd dara viņa darbabiedri, skolnieki un pēcteči. Vispirms tas ir vispārīgais jautājums: kurp aizgājis un kādu ceļu iet šodien viss

latviešu teātris? Tas būtu izsecināms bez kādiem aizspriedumiem un prasībām, jo kādreiz agrāk Smiļģa teātris nebūt neiemiesoja visus savas tautas skatuves mākslas virzienus. Tos ietekmēja gan, bet arī ne kādā absolūtā nozīmē. Smiļģa lielumu īsti izsaka anti-tēze, ar kuru tas radās ne vien kā pretnis pastāvošajai teātra rutīnai, bet arī kā izaicinājums harmonijai, mierīgam vienlaidu plūdumam. Tāad parādības dialektiskā daba.

Cik daudz no šim dialektikas likumbām ir Latvijas teātros šodien? Laikā, kad visā sabiedriskā dzīvē mūsu valstī notiek patiesi revolūcionāri pavērsieni? Tādam vajadzētu būt jautājumam, kuru, kā var iedomāties, viens no pirmajiem izvirzītu tieši Smiļģis. Jo tieši Smiļģis vienmēr ir stāvējis un kritis par dinamisku attīstību, turklāt nevis skaļos vārdos, bet tieši darbos.

Tāad — kas bija Eduards Smiļģis? Mūsu teātra vēstures pētniecība vēl krietni daudz savai tautai parādā. Aizejot mūžībā, lielais meistars ir atstājis milzum plašu, būtībā vēl neizpētītu un plašākajām masām nezināmu arhīvu. Teātra muzejā viņa namā tas ir rūpīgi sistematizēts, tomēr reālā apzināšana aizsākusies ar zināmu novēlošanos. Pirmais šā darba rezultāts nonāca pie lasītājiem tieši simtgades priekšvakarā — Ritas Rotkales un Agras Straupenieces grāmata «Ar skatienu pāri horizontam». Tajā dota Smiļģa aktiera darbības apcere, kā arī režisora pieredze darbā ar tēlotāju. Tas ir tikai pats sākums. Akadēmiskas monogrāfijas, īsti zinātniska darba veidošana Smiļģa jubilejas gadā vēl nebija aizsākta.

Vēl vairāk — arī Smiļģa radošajā biogrāfijā ir nenoskaidroti un plašākam lokam neizskaidroti jautājumi. Aktivizēšanās šai jomā notikusi tieši jubilejas gadā: Teātra muzeja līdzstrādnieces apzinājušas veselu virkni svarīgu faktu par Smiļģu dzimtas izcelsmi un radurakstiem, par atsevišķiem biogrāfijas posmiem. Taču ir vēl ne mazums baltu plankumu. Vieglāk izprotams, ka tādi pastāv par Pirmā pasaules kara un Oktobra revolūcijas posmu. Tomēr nav izvērtēts arī visjaunākais, mums pats tuvākais laika spridis — sešdesmitie gadi, kas saistīti ar Eduarda Smiļģa mūža nogali un aiziešanu no Dailes teātra. Tas ir sarežģīts laikposms mūsu mākslas dzīvē, ko nevar vērtēt viennozīmīgi. It īpaši saistībā ar tām pārvērtībām visā valstī un sabiedriskajā dzīvē, kādas iezīmējušas pēc PSKP 27. kongresa. Jūtām iekustēšanās teātra attīstības procesā, kura centrālais notikums 1986. gadā bija PSRS Teātra darbinieku savienības organizēšanās, ir rosinājusi uz atklātu, principiālu sarunu par dialektiskās attīstības ceļiem, par pretrunām un kļūdām. Par nepieciešamību atbrīvot teātri no birokrātiskas aizbildniecības. Smiļģa simtgadi tas skar ļoti tieši. Smiļģis tika pret savu gribu atstādināts no teātra, ko viņš bija

nodibinājīs, izveidojis un četrdesmit četrus gadus vadījis. Par šo faktu esam paraduši runāt bikli un kautrīgi, tam pieskardamies, kā saka, caur puķēm. Bet vajadzētu vispirmām kārtām izsvērt, kādas ir tās robežas, kas mūsu režijas lielmeistaram personiski nodarītu pārestību šķir no visas teātra mākslas tālākajiem likteņiem; vai izcils, pat ģeniāls mākslinieks ar savu gigantisko pieredzi nebūtu varējis vēl ko dot nākamībai, pat ja viņš nevarētu strādāt ar pilnu jaudu. Var saprast Lilijas Dzenes cenšanos ataisnoties (grāmatas «Aktieris pret savu gribu» variantā, kas iespiests «Karogā»), operējot ar savas paaudzes tiesībām un nepieciešamību spert šo soli teātra nākotnes labā. Tie no šīs paaudzes, kuriem bija lēmēja tiesības, galvenām kārtām ir atbildīgi par situāciju, kāda izveidojās latviešu teātrī 60. gadu sākumā. Dabiski, šīs iespējas diktēt neatradās pašu teātra mākslinieku rokās, bet morāli atbildīgi par Smiļģa likteni ir ne viens vien no viņa kolēģiem un audzēkņiem. Teātra vēsturei tomēr svarīgāks par atsevišķu, kaut arī kļiedzošu faktu ir kopīgs skatījums, teiksim, tendence. Un te nākas atzīt, ka Smiļģis nebūt nav vienīgais piemērs. Šajā pašā laikposmā savu darbību režijā bija spiesti pārtraukt arī mūsu ievērojamie režisori Nikolajs Mūrnieks un Zanis Katlaps. Tāpēc problēma tomēr ievirzās vispārīgā latviešu padomju kultūras aspektā. Un, ja tā, vai tad kāds brīnums, ja arī nākamajās paaudzēs brīžam pavid nihilistiska attieksme pret teātra vēsturi kā organisku nepieciešamību tagadnes mākslas izpratnē?

No 1971. gadā iznākušās grāmatas «Dailes teātris» manuskripta tika izsvītrotas sekojošas rindas: «Citāda attieksme pret Alfrēdu Amtmani-Briedīti, kas arī dzīvoja sava mūža pēdējos mēnešus, bija Akadēmiskajam drāmas teātrim, kas prata paturēt un bija nolēmis paturēt ilggadējo vadītāju savā vidū, un par to šim teātrim slava un gods uz laiku laikiem, jo tas pierādīja sevi kā kolektīvu.» Bet šī nianse ir būtiski svarīga. Tā apliecina ne vien tendenci, bet arī pretēju viedokļu sadursmi un varēšanu aizstāvēt taisnīguma principu, protams, ja vien ir cilvēki, kuri spēj to izdarīt.

Simtgadei veltītās konferences sēdē Teātra biedrībā Vija Artmane ar skarbu atklātību runāja par nenomazgājamo kauna traipu, kas uz visiem laikiem gulstas uz Dailes teātri. Papildinot šo domu, varētu piebilst, ka vienīgais analogiskais gadījums mūsu skatuves mākslas pastāvēšanas laikā ir Ādolfa Alunāna padzīšana no Rīgas Latviešu teātra pirms simt gadiem, iepriekšējā gadā pirms Eduarda Smiļģa dzimšanas. Vienīgi ar to starpību, ka Alunāns tad bija pašos labākajos spēka gados un tie, kas tā izrikojās ar viņu, bija progresīvo ideju apspiedēji, latviešu buržuāzi-

jas pārstāvji. Dailes teātra direktors no 1946. līdz 1965. gadam Jānis Palkavnieks simtgades dienās publiski paziņoja, ka Smiļģa atcelšana notikusi bez teātra vadības ziņas, tātad, dabiski, arī bez akcepta. Toties svinību pasākumi pašā Dailes teātrī līdztekus godbijīgai attieksmei ne ar ko neatgādināja kritisku pagātnes izvērtējumu. Bija daudzi interesanti un saistoši atmiņu fragmenti, īpaši Smiļģa aktieru runās, jo par galveno šai simtgadē, bez šaubām, uzskatāms Smiļģa mantojums un mūsu attieksme pret to. Toni noteica labestīga, iežūžojoša kopnoskaņa, kurā ar lielām grūtībām reti varēja samanīt kādu asāku šķautni, kaut gan Smiļģa dzīve ar tādām bija pārpilna. Atradās cilvēki, kas uzskatīja, ka šādam pagātnes atgādinājumam nav vietas arī jubilejas programmas izdevumā.

23. novembrī, dzimšanas dienā, kā precīzi bija uztvērusi arī republikas prese, svētku kulmināciju sasniedza piemiņas izstādes atklāšana Smiļģa namā, tagad jau viņa vārdā nosauktajā Teātra muzejā. Rīta stundā tur sapulcējās ne vien viņa teātra kolektīvs, bet arī daudzi jo daudzi sirmie veterāni. Vakara sarīkojumā jaunā Dailes teātra zālē svētku viesi noskatījās divu pusgatu izrāžu fragmentus un steigā «uzfrizētu» pēdējo ainu no leģendārā Smiļģa «Spēlēju, dancoju» inscenējuma, kurā no ticamas leģendas gan visai maz kas saglabājies nu jau vairāk nekā divdesmit gadus. Šai vakarā gandarījumu sagādāja ansambļa maksimālā mobilizēšanās pakāpe, ar maz izņēmumiem liekot izjust teicamus un pieredzējušus aktierus, kuri ar visu nopietnību veica statistu uzdevumus. Nebija obligāti 1986. gada 23. novembrī sagaidīt ar jaunu pirmizrādi; arī Drāmas teātris Amtmaņa-Briediša simtgadei neveltīja speciālu jaunuzvedumu. Kā vēsta repertuāra plāni, nolūks gan tāds Dailes teātrī reiz ir bijis. Jautājums var būt vienīgi šāds: pirms cik gadiem kļuva zināms, ka Smiļģim reiz apritēs simts?

Protams, visiem šīs emocionālās atskaņas nebūs vienādas. Kā jebkurā līdzīgā gadījumā, arī toreiz daudz nācās dzirdēt vārdus, kuros bija viena vienīga idealizēšana, kurus klausoties varētu aizmirst, ka Dailes teātra radītājs bija pretrunīga personība — to dažs labs gan vēl atcerējās — un ka arī viņa teātris nebija viendabīgs un vienmērīgs. (Šī patiesība, ja nemaldos, neizskanēja ne reizi. Tās vietā jau kuro reizi vajadzēja noklausīties neiedomājami apnikušo apgalvojumu, ka Smiļģim bijusi kāja ar šķelto nagu.)

Kopš Eduarda Smiļģa nāves apritējuši divdesmit gadi. Tas ir ievērojams laikposms gan teātra, gan sabiedrības vēsturē. Mainījušies teātra izpausmes veidi, izveidojušies jauni režisori, radušās jaunas skatītāju paaudzes. Nemainīgs palicis viens

nosacījums — teātra pastāvīgā popularitāte. Tā nav mazāka kā Smiļģa laikā, ja pat ne vēl ar tendenci pieaugt. Šis faktors neapšaubāmi ir tagadnes radošo paaudžu nopelns, to ieguldījums tautas kultūras attīstībā.

Abstraktas un nekonkrētas patiesības par Smiļģi un viņa laiku gadu gaitā ir izteiktas diezgan. Sodienas teātrī vissvarīgākie ir tie salīdzinājumi, kuros Smiļģa teātra pieredze var sabalsoties ar mūsdienām. Dabiski, ka uzmanība vispirms pievēršas Smiļģa teātra, Dailes teātra gaitām. Nu jau pilnus piecpadsmit gadus Dailes teātri vada Arnolds Liniņš, viens no tiem tagadnes režisoriem, kuriem tiesības sevi saukt par Smiļģa audzēkņiem, kaut arī tieši Smiļģa vadībā Liniņš nav strādājis. Praktiskā darbā viņš vairāk saskāries ar Olgu Bormanu un Jāni Zariņu, tātad apguvis režijas reālistiskos pamatus. Raksturīgi, ka, pārņēmis Dailes teātri, Liniņš īpaši uzsvēra — pēcnieku misija ir nevis atkārtot, bet turpināt, šo turpinājumu galvenokārt saskatot jaunas — metodiski precīzi audzinātas aktieru maiņas veidošanā. Nav noslēpums, ka praktiskie soļi šai virzienā nereti tiek uzņemti ar skepsi, pat atklātu opozīciju — gan pašā teātrī, gan vērtējošās apcerēs. Teorētiski nesagatavotu cilvēku izteikumos parādījās apzīmējums «paštēls», kas tika vienādots ar tiem darba principiem, kādus jau gadu desmitiem ar panākumiem lieto kinoekrāna tuvplānā un uz kādiem būtībā balstās arī mūsu kaimiņu lietuviešu profesionāli augstvērtīgā aktieru skola. Te ir, protams, nianšes un atšķirības, bet būtību tas negroza. Arnolds Liniņš tiešām iesāka veidot savu aktieri ar ābece patiesībām, par izšķirošo un primāro izvirzīdams skatuves norišu dabiskuma un pamatojuma kritērijus. Ar līdzīgu metodiku ir audzinātas pēdējās trīs Dailes teātra studijas. Mācību procesa pirmos, dabiski, arī neauglīgos rezultātus pieņemot par nemaldīgu lielumu, varēja rasties pārpratumi. Desmit gados, kas aizritējuši kopš teātra Piektās studijas izlaiduma, tās kādreizējie audzēkņi izvirzījušies par vadošajiem savas paaudzes aktieriem Latvijā. Pietiks nosaukt Ivaru Kalniņu, Mirdzu Martinsoni, Akvelīnu Livmani, Jāni Paukštello, Romualdu Ancānu. Tātad var uzskatīt, ka savu metodoloģisko principu pastāvību tagadnes Dailes teātris ir pierādījis.

Par opozīcijas strāvojumiem varētu arī nerunāt, ja vien neraištos sava veida paralēles ar Smiļģa teātri. Aizvadītās simtgades norise nav daudz paveikusi, lai izgaisinātu mītu par Smiļģa vispārīgu un nedalītu atzīšanu. Ja tiek runāts pusvārdos, var izveidoties priekšstats, ka ap Smiļģi visu viņa dzīves laiku vijies rozains oreols, un tas tad būtu jauns «bezkonfliktu teorijas» variants. Istenībā vispārēju — vienlaidu atzinību Smiļģa teātris nav iemantojis nevienā savas pastāvēšanas posmā. Par to jārunā

K. Būzas «Sievietes, sievietes...» Dailes teātri.
Silviņa — A. Kantāne



skaidri un atklāti, jo arī tas izskaidro teātra dialektiku. Trīsdesmitajos gados teātrim pārmeta, ka tas konsekventi neīsteno patētiskā deklamācijas teātra principus; un tas tika darīts no apzinātām teorētiskām pozīcijām. Pēc Lielā Tēvijas kara savukārt Dailes teātrim vienu laiku tika gandrīz oficiāli uzspiests formālisma zīmogs. Tātad — otra galējība. Nāk prātā kāda visai autoritatīva speciālista uzstāšanās vēl Smilģa pēdējā raženā perioda pašos ziedu laikos, 50. gadu beigās, konkrēti par «Vaidelotes» uzvedumu. Tālaika Dailes teātris tika nosaukts par krāšņu, bet tukšu trauku, un tās nebija tikai viena cilvēka domas. Tāpēc uzticības trūkumu pret teātra tagadnes meklējumiem drīzāk var uzskatīt par tradīcijas turpinājumu. Varbūt tas tāpēc, ka uz mākslas izpausmēm cilvēki kopš laika gala skatās atšķirīgi un tas, kas mazāk iekļaujas pieņemtās normās, kas realizē savu suverēnu līniju un atklāti

nekoķetē ar sabiedrības gaumi, visgrūtāk sabalsojas ar uztveres inerci.

Galū galā — vēsturiski izveidojušos novērtējumus šādas novirzes var ietekmēt visai niecīgi, un Smiļģa lielums nav izmērojams pēc tiem parametriem, kādas vainas un nebūšanas viņa estētikā kādā no gadu desmitiem sameklētas. No personiskās pieredzes varu teikt, ka, pētot, piemēram, Dailes teātra pirmo desmitgadi, vismazāk derīga varēja smelties no to gadu pretrunīgajām un nereti sameistarotām, murgainām apcerēm un recenzijām, atskaitot epizodiskus piemērus, kuros dots kāds konkrēts fakts vai paraugs. Arī tagadnes Dailes teātrim ir pavisam citas problēmas, nevis jāapšaubā teātra tālākveidošanas pamati un jau pieminētā aktieru maiņas audzināšana. Šīs tagadnes problēmas — lai skatām, kā gribam, — noved pie viena pamatjautājuma — pie pāriešanas uz jauno teātra namu pirms desmit gadiem.

Jauna skatuve ar neaptveramām tehniskām un radošām iespējām bija Smiļģa mūža sapnis, pirmie jaunā teātra iecerēšanas un projektēšanas darbi notika ar viņa tiešu līdzdalību. So jauno skatuvi Dailes teātris saņēma vienpadsmit gadus pēc viņa nāves. Vairākus gadus uzskatījām, ka nepieciešams zināms pielāgošanās laiks, jaunie apstākļi ir jāapgūst, pie tiem jāpierod, jo mākslu nerada tāda vai citāda celtnie un tehnika, bet gan dzīvi cilvēki. Tad sākās piesardzīgi minējumi, ka jaunās ēkas apdzīvošanas periods ieilgst. Un arī tagad, nu jau desmit gadus pēc «mūsdienu tehnikas brīnuma» nodošanas teātra rīcībā, nevar pateikt, cik ilga tā «piemērošanās» īsti būs.

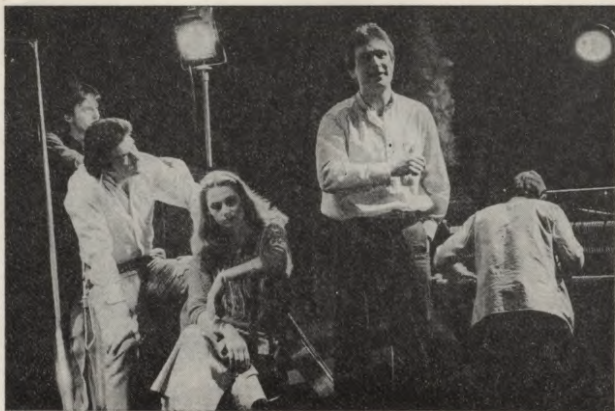
Jaunais Dailes teātris ar ērtajām skatītāju telpām, ar pievilcīgo arhitektonisko izveidojumu ir pamatoti pieskaitīts pie Rīgas ieguvumiem. Taču bez ārējās izteiksmības un teiksim, koptēla pastāv vēl cita — reālā lietošanas vērtība. Un to, jāsecina, celtniecības posmā kvalificēti nekontrolēja neviens. Kādas iespējas jaunais teātra komplekss dos mākslinieku radošo spēju atraisīšanai — tas ilgi palika miglā tīts. Jaunais galvenais režisors stājās savā postenī dažas sezonas pirms ēkas pabeigšanas, un katram saprotams, ar kādām problēmām viņam bija jānodarbojas; teātra direktoru nomaiņa notika iepriekšējā gadā pirms plānotajiem jurgiem. Ne jau garajos celtniecības termiņos ir vaina, tehniski attīstītās pasaules valstīs ir konstatēti vēl ilgāki kapitālu celtnu būvdarbi. Kad sākās jaunā mākslas tempļa praktiskā pārbaude tiešajā darbā, nācās ne vien organizēt jaunu milzīgās ražošanas kompleksu, bet arī cīnīties ar acīm redzamajiem defektiem iestudējuma tehnikas elementos. Gan apgaismošanā, gan skaņu aparātūrā. Vislielākais paradokss tomēr saistās ar skatuves telpu. Smiļģa iecerētais brīnums ar neaptveramām telpiskām iespējām



A. Sastres «Nolementie» Dailes teātri. Pedro — H. Spanovskis, Luiss — A. Morkāns, Andress — R. Zihmanis, Adoljo — J. Frinbergs

arhitektoniskās vides tēlošanā, ar dinamiskā darbībā pielietojamu podestūru — tas viss praktiski nav izmantojams. «Mindauga» izrādēs, kur tiešām tika radīta monumentāla, turklāt dinamiski mainīga vide atbilstoši uzveduma vērienam, brīžam bija kauns sēdēt zālē, klausoties smago celtņu čerkstoņu un rībešanu, ko neveiksmīgi mēģināja apslāpēt apdullinošs skaņu ieraksta troksnis. Līdzīgā kārtā tiek bojāta viena no emocionālākajām vietām izrādē «Elizabete, Anglijas karaliene» — Esekssas grāfa sodīšanas aina. Vēl tāds sākums kā mehāniskais priekšgars, kas atņem ritmu maiņas iespējas, ainām sākoties un beidzoties. Kā esam paspējuši ievērot, pēdējos gados skatuves dinamiskās iespējas tiek izmantotas aizvien retāk, iestudējuma koptēlu piemērojot gludai un līdzenai skatuves virsmai. Kā šādu namu drīkstēja pieņemt, un kas par to ir atbildīgs?! Šodien, kad nebūšanām teātru saimniecībā tiek atkal pievērsta vajadzīgā uzmanība, tā acimredzot vairs nenotiktu, bet tas ir vājš mierinājums.

Pie tām jaunizveidotais gigantiskais komplekss ar krietni pieaugušajiem štatiem un saimniecisko mašīnēriju strādā ar jūtami mazāku jaudu, nekā tas notika vecajā ekā, vismaz Arnolda Liniņa darbības pirmajās sezonās. Pa abām skatuvēm kopā gadā ar mokām gan sanāk atbilstošs pirmizrāžu skaits, taču savā vairumā tie nav sevišķi sarežģīti iestudējumi. Tiesa, ir arī objektīvi iemesli, un citos teātros neiestudē vairāk jaunu skatuves darbu, pat ja ne



M. Zālītes dzejas uzvedums «Sauciet to par teātri» Dailes teātri. Izrādes dalībnieki: A. Morkāns, J. Frinbergs, E. Ermale, H. Spanovskis

vēl mazāk. Arī tehnisko iespēju ziņā citos teātros tāpat vērojams acīm redzams regress. Divaina izjūta radās, pagājušā gada rudenī lasot interviju ar Operas un baleta teātra galveno diriģentu. Uzzinājām, ka viena no jaunajām oriģināloperām nav izrādāma, jo teātra uzvedumdaļas iespējas nevar nodrošināt nepieciešamo nepārtraukto ainu maiņu. (Divdesmitā gadsimta beigās!) Nezin vai kaut kas tāds būtu varējis notikt mūsu izcilā skatuves meistara Andreja Senakola darbības laikā, kad uz Operas skatuves nereti acis priecēja visdažādāko brīnumu ainas. Eduards Smiļģis Dailes teātrī regulāri rūpējās par skatuves tehnikas attīstīšanu; teātra pirmajās sezonās, kā zināms, viņa līdzstrādnieki nereti devās uz ārzemēm un atgriezās no tūrienas ar jauniem inscenējuma ideju un aparatūras papildinājumiem. Arī vēl iepriekšējā gadu desmitā Dailes teātris bija pieradinājis uzlūkot sevi par vadošu teātri gandrīz visās izpausmes jomās. Spriežot pēc saņemtajiem sacensību uzvarētāju karogiem un prēmijām, nekas nav mainījies arī pašlaik. Taču tā ir visai mānīga oficiālo plānu izpildes ilūzija; arī pret to ir uzsākta cīņa notiekošajā teātra dzīves pārkārtošanas gaitā. Citādi iznāk: plāns izpildīts — un viss kārtībā. Un notiek tādi kuriozi, ka jauniestudējums ir gatavs, bet ar

pirmizrādi nav jāsteidzas, jo attiecīgajā ceturksnī tāda nav plānos paredzēta. Tieši tā notika ar Dailes teātra Mazās zāles izrādi «Kam vajadzīgs efekts?».

Mēdz teikt, ka viens kompromiss dzemdē nākamo. Visai jūtamas atšķirības parādās arī, ja salīdzinām iepriekšējā un šā gadu desmita repertuāru. Piemēram, kaut vai šādā aspektā: gadu gaitā Dailes teātris ir dāsni reaģējis uz dažādu tautu dramaturģijas festivāliem, iestudēdams rumāņu, poļu, ungāru, somu autoru lugas, veltījis uzvedumus arī rakstnieku atcerēm; kā visi teātri, bez šaubām, arī ievērojamiem notikumiem mūsu valsts dzīvē. Pret tik plašu atsaukšanos, protams, nevarētu iebilst, ja vien centīgajā ailišu aizpildīšanas kampaņā tiktu atlicināts vairāk vietas nopietnākai mākslai, kas virza uz priekšu teātra radošo programmu. Laika gaitā ir nepiedodami piemirsusies kādreizējā augsti vērtējamā prakse, kad Komunistiskās partijas kongresiem teātri velta savus labākos, programmatiskos darbus, nevis cenšas aizpildīt birokrātisko iedaļu atbilstoši attiecīgajam tematiskajam paragrāfam. Tā, piemēram, pirms gadsimta ceturksņa divi akadēmiskie teātri (Opera un Daile) PSKP 22. kongresam veltīja «Kara un miera» un «Iljas Muromieša» uzvedumus. Pie šīs apsveicamās tradīcijas pagājušajā gadā atgriezās Akadēmiskais drāmas teātris, sagaidīdams PSKP 27. kongresu ar Raiņa «Uguni un nakti». Dailes teātris kā velti šim kongresam iestudēja P. Putniņa lugu «Mūsu dēli» — vienu no vājākajiem rakstnieka darbiem, kurā dominē abstraktas idejas risinājums, personas tiek autora rokas vadītas un izgudrēm spriedelē, nevis rikojas saskaņā ar iekšējo loģiku un dramaturģijas likumiem. Tiek gan risināta aktuāla tematika — par dabas aizsardzību, par cilvēka godīgumu. Ierēdnieciskā ailete ir aizpildīta, tātad it kā viss kārtībā.

Atgriežoties pie septiņdesmito gadu Dailes teātra repertuāra, redzam, ka tajā ik gadu ir izcēlies kāds vadošais darbs — gan ar novatoriskām teātra idejām, gan literārās vielas interpretāciju. Jau pašas pirmās Arnolda Liniņa sezonas centrālais iestudējums «Ričards III» bija drosmīgs solis. Tālāk: «Isa pamācība milēšanā», «Pēdējā barjera», «Viss dārzā» (pirmais E. Olbija lugas iestudējums Latvijā), «Brands», «Kādas sēdes protokols», «Nāc uz manām trepēm spēlēties!». Sajā gadu desmitā šādu nozīmīgu programmas darbu skaits jūtami sarūk. Te jānosauc «Zili zirgi sarkanā plavā», «Jāzeps un viņa brāļi», «Un garāka par mūžu diena ilgst»; plašākā skatījumā ņemot, tas arī pagaidām ir viss. Tiesa, tie ir trīs vērienīgi iestudējumi. Ir nācies piedzīvot, ka noskatīties «Jāzepu un viņa brāļus» uz Latviju brauc teatralji no citām republikām. Jāteic gan, ka bez Artūra Frinberga un Eduarda Pāvula «Jāzēpa un viņa brāļu» iestudējums ir zaudējis savu



R. Tagores «Citra» Valmieras teātri. Citra — D. Eversa, Ardžuna — A. Vilims

pirmreizīgo vērtību. Savukārt «Un garāka par mūžu diena ilgst» iesākumā tika uzlūkota kā vienīgi Eduarda Pāvula izrāde un viņa Jedigejs atzīts par vienīgo iestudējuma vērtību. Tas tika darīts, nerēķinoties ar mūsdienīgās domas piesātinājumu, filozofisko dziļumu un izrādes dramaturģiskās kompozīcijas pakāpi. Kad Jediģeja lomu pārņēma Harijs Liepiņš, sniedzams savu patstāvīgu tēla izpratni, pierādījās Liniņa iestudējuma principiālā mērķtiecība; un uzvedums turpina dzīvot ne tikai bez zudumiem, bet ir papildinājies ar jaunām krāsām, pilnveidojies visas tēlu sistēmas kopumā.

Bija paredzams, ka teātris mērķtiecīgi turpinās nozīmīgo cilvēka personības un tās dzīves ceļa filozofisku izsekojumu. Te bija iezīmējusies skaidri saskatāma konsekvence, iekšēju sakarību ķēde. Brands — Mindaugs — Jāzebs — Elizabete — Jedigejs. Šai vadlīnijā ir skaidri uztverama teātra radošā programma. Vienu brīdi varēja likties, ka tās apstākļi jāsaista ar jauno režisoru diplomdarbu posmu, kas aizsākās astoņdesmito gadu pirmajā pusē un izstiepās garumā līdz 1986./87. gada sezonai. Taču vēlreiz jāatgriežas pie repertuāra paragrāfiem un sīknodevām. Pēdējā posmā Arnolds Liniņš ir iestudējis «Nomoda sap-

ņus», «Ierindniekus», «Vasaru», «Mūsu dēlus». Katrs no šiem skatuves darbiem, protams, varēja parādīties Dailes teātra repertuārā, tikai citās repertuāra attiecībās. Bet no reālajām iecerēm šai laikā izzudis «Fausts», «Gesta Berlings», «Princese Gundega un karalis Brusubārda», «Trīs māsas». Un te nu vairs nav ko komentēt... No Jāņa Kalniņa aktuālā un publicistiskā asā darba «Ifigenija Aulidā» teātris atteicās tāpēc, ka viens no jaunajiem režisoriem gluži vienkārši nezināja, ko ar to darīt.

Te būtu vietā vēl salīdzinošs ieskats Dailes teātra vēsturē. Var secināt, ka visi periodi, kas aizveduši teātri sānis no tā radošās programmas, lielākā vai mazākā mērā ir saistīti ar zināmu novēršanos no romantiskās daiļrades līnijas. Tā tas notika divdesmito gadu beigās, kad ekonomiskās krīzes diktētu apsvērumu dēļ lielu īpatsvaru ieguva sekls un lēts repertuārs, tālāk — īslaicīgais pseidoreālisma posms četrdesmito un piecdesmito gadu mijā, kā arī dažādu stilu samistrojums sešdesmito gadu beigās (atskaitot uzvedumus «Motocikls» un «Idiots»). Atsakoties no dogmatiskas izvēršanas, cik prāva vieta romantismam vai realismam ir Dailes teātra radošajā rokrakstā, tomēr jāatzīst, ka romantiskajai stīgai ir būtiska un nepieciešama vieta visos galvenajos skatuves darbos, ko veidojuši gan Smilģis, gan viņa pēcnieki. Tā piemīt arī Arnolda Liniņa pasaules redzējumam. Pietiek pavērot, piemēram, izrādes «Zili zirgi sarkanā pļavā» videoierakstu, lai pārliecinātos, ka tā skanējusi arī šai gadu desmitā. Arī tā nebija vienīgi Eduarda Pāvula izrāde, tas bija tālāni sabalsots un dziļš tautas likteņa vēstījums. Grūti teikt, vai tagad iestājies īslaicīgs un viegli pārvarams stagnācijas brīdis, kad notikusi pakļaušanās kādai inercei. Tomēr nevar nepamanīt, ka Dailes teātris šobrīd ir zaudējis savas vadošās pozīcijas, kādas tam Latvijas teātru kopainā bija vēl gadu desmita sākumā. Ja teātra uzplūds un atplūds dalām cikliskos periodos, tad šajā brīdī viņa virspusē ir izvīrījies Jaunatnes teātris. Vispirām kārtām ar svaigām teatrālām idejām, kādas raksturīgas Ādolfa Sapiro iestudējumiem «Mežs», «Centrifūga», «Trešās impērijas bailes un posts», «Sniegotie kalni».

Par svarīgiem darbiem teātra programmas īstenošanā varēja kļūt gan Māras Zālītes «Tiesa», gan Aleksandra Kozlovska «Redkina efekts» («Kam vajadzīgs efekts?»). Kopumā repertuārs teātra arišā ir pietiekami žanriski sabalansēts, ar panākumiem tajā vēl turas vecās izrādes. Ir virkne uzvedumu, kas spēlēti vairāk nekā simt reižu. Tas ir viens no rādītājiem, kas apliecina: skatītāju atsauce pret šo teātri nav mazinājusies un pretēji vairākkārt izteiktām prognozēm nav pazīmju, ka tā varētu sarukt. Neapšaubāma nozīme ir Dailes teātra aktieru popularitātei. Te



J. Druces «Laimes istabiņa» Liepājas teātrī. Objektīvā kaimiņiene — V. Sneidere, Tendenciozā kaimiņiene — I. Belte, Vasiluca — Dz. Klētniece, Labvēlīgā kaimiņiene — Z. Rūtiņa

svarīgs arī tas faktors, ka uz tādām izrādēm, kurās tēlo Vija Artmane, Ivars Kalniņš, Lilīta Ozoliņa, Mirdza Martinsons, bieži ierodas citu republiku skatītāji, kas labi pazīst šos māksliniekus no kinoekrāna. Arī kinomāksla ir viens no mūsu aktieru popularitātes avotiem. Un acīmredzot arī profesionālās prasmes līdzeklis un formas uzturētājs, jo grūti iedomāties, kā vismaz daži no aktieriem ar pašreizējo noslodzi teātri varētu savu formu ne tikai saglabāt, bet arī veidot tālāk. Atgādināsim to vien, ka Ivars Kalniņš drīz varēs atzīmēt desmit gadu jubileju kopš «Mindauga» pirmizrādes; pēc tam viņš šāda apjoma un šādas sarežģītības pakāpes uzdevumus nav saņēmis līdz Raiņa Indulim. Vēlreiz vēsturiskā salīdzinājumā der atzīmēt, ka Smilģa teātri šai ziņā valdīja nesalīdzināmi lielāka konsekvence. Centrālais repertuāra aktieris dabūja nest milzīgu slodzi (Lilīta Bērziņa, Edgars Zīle, Vija Artmane, Harijs Liepiņš un citi). Un rezultāti bija acīmredzami. Pret dažiem citiem māksliniekiem šis teātris bija varbūt pārāk nežēlīgs, bet tāda bija Smilģa kalves sistēma, kurā varēja pastāvēt vienīgi tas, kas spējīgs iet caur uguni un ūdeni.

Nav vajadzības vēlreiz pierādīt, ka skatuves mākslinieka attīstībai ir nepieciešami ļoti dažādi radoši uzdevumi, ja vien tie atbilst viņa individualitātei un talantam. Tāpat kā sen pirms mums jau izšķirts jautājums, ka arī skatītājiem nepieciešamas dažāda stila un žanra izrādes. Un laiks ir pierādījis, ka nevienam vairs nevar izdoties, lai kā to gribētu, publikas acīs diskreditēt tādu šova tipa izrādi kā «Sievietes, sievietes...». Komerccgabals? — Jā, bez šaubām. Bet arī komercprecei ir dažādi rangi un kvalitātes. Sai gadījumā tā ir lielisku, meistarīgu aktrišu komēdijas tēlu parāde ar krietniem un trāpīgiem parodijas elementiem. Kādreiz trīsdesmitajos gados Dailes teātris jo bieži izrādīja vieglā žanra darbus. Pēc triumfālajiem «Trejmeitiņu» panākumiem uzplauka operetes jeb dziesmuspēles virziens. Repertuārā ne vienmēr ienāca darbi ar augstvērtīgu sižetu, tomēr tajos bija pievilcīga mūzika un interesantas lomas. Un ne tikai. Tādos dziesmotos iestudējumos kā «Zisija», «Zaļā pļavā», «Paganīni», «Roksijas futbolkomanda» Eduards Smilģis prata ieaut cilvēkiem tikamo, savam teātrim tik būtisko romantiku. Arī šādas izrādes tāpēc nav šķiramas no Dailes teātra savdabīgās vadlīnijas. Vispārzināms arī, ka operetes žanra attīstība pirmskara laikos noritējusi Operas teātrī, nereti šajos uzvedumos piedaloties pašiem labākajiem vokālajiem spēkiem. Šodien šo tradīciju dažkārt atceras pēdējā desmitgadē Operas namā iestudētajos J. Štrausa darbos. Un kurš ņemsies apgalvot, ka «Sikspārņa» sižeta vērtības, piemēram, būtu ievērojami augstākas nekā amerikāņu komēdijai par sievietēm? Var jau prasīt, lai no teātra skatuves skanētu tikai augstas idejas, no šādām pozīcijām, kā labi atceramies, Jānis Asars reiz stingri bāra Rūdolfa Blaumaņa komēdijas. Kā labā laiks ir izšķīris šo strīdu? Blaumanis toreiz atbildēja īsi un vienkārši: «Posei sava vieta — un drāmai sava.» Kaut gan par posi nevienu no šeit minētajiem darbiem nesauksim.

Ja spilgta un vairāk vai mazāk izvēsta inscenējuma izrādes Dailes teātrī tagad ir krietni samazinājušās, tad tās laikam nav vienīgi teātra tehniskās nevarēšanas sekas. Pārdomas rosina arī radošā procesa organizatoriskā puse. Šeit nu reiz ir savas iedibinātas un stingri pamatotas tradīcijas. To būtība slēpjas jau pirmajos Dailes teātra pastāvēšanas gados Eduarda Smilģa izveidotajā konsultantu sistēmā. Katrs no konsultantiem izrādes sagatavošanas gaitā atbildēja par savu nozari, un meistars inscenētājs kopīgos pūliņus apvienoja pabeigtajā mākslas darbā. Šādi ievirzīta jaunrade deva iespējas strādāt tik produktīvi un sasniegt sezonā tādu jaunuzvedumu skaitu, par kādu mēs šobrīd varam tikai sapņot. Tādu pieredzi, protams, nav iespējams pārņemt mehāniski. Katram režisoram var būt sava — tikai viņam vienam



*E. Braginska «Detektīvs septiņām personām» Rīgas Krievu drāmas teātrī. Motoviļins — J. Ivaničevs, Poļina — L. Akin-
fijeva*

derīga — metode. Savukārt Arnolds Liniņš ar savu darba stilu ļoti atbilst šai tradicionālajai pieredzei. Pirms atnākšanas uz Dailes teātri viņš šādā veidā sadarbojās ar Ainu Matīsu. Šī sadarbība atgādina Eduarda Smiļģa un Felicitas Ertneres kopdarba principus. Dailes teātra tagadnes posmā īsta sistēma šai ziņā nav izvēsta. Piecpadsmit gadu laikā Aina Matīsa vēl nav kļuvusi par Dailes teātra štata režisori, kaut gan visu šo laiku viņa te regulāri strādā. Arī tas ir viens no dīvainajiem mūsu laika paradoksiem, kas nevar sekmēt normālu radošā procesa norisi, jo arī nespeciālistam saprotams, ka tik liela trupa nevar eksistēt bez režisora pedagoga. Vēl vairāk: no visām konsultantu sistēmas specialitātēm jaunākajā posmā atrisināts ir vienīgi komponista jeb muzikālās daļas vadītāja jautājums (Juris Karlsons, tagad Artūrs Maskats). Ilgus gadus Dailes teātris eksistēja bez pastāvīga scenogrāfa. Ar šīs nozares speciālistiem Latvijā vispār ir problemātisks stāvoklis. Vismaz no tā viedokļa, kā vēsturiski bija izveidojusies režisora un scenogrāfa sadarbība Dailes teātrī. Edu-

ardam Smiļģim ar viņa tuvākajiem palīgiem Oto Skulmi, vēlāk Girtu Vilku un Oskaru Muižnieku uzveduma iecere tapa radoša dialoga formā, uzveduma ietērpā māksliniekam telpiski izteicot inscenētāja ideju, nevis otrādi.

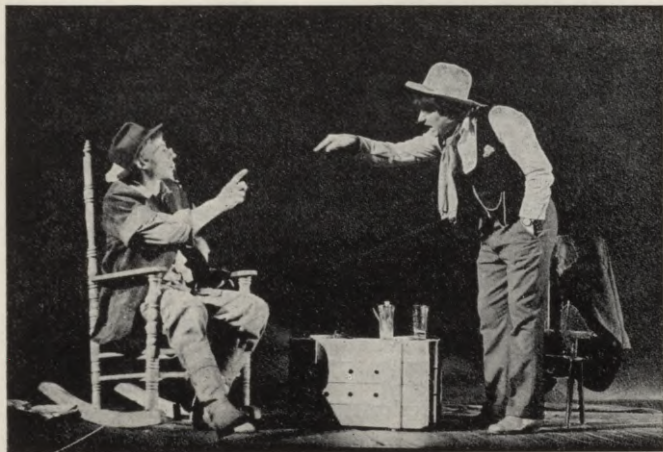
Katra teātra vadībai labāk redzams, kādu nozari vai elementu tā grib attiecīgajā posmā attīstīt. Tomēr plastika vai skatuves kustība Dailes teātrī pastāvīgi ir bijusi uzmanības centrā. Simtgades dienās dzirdējam atmiņu stāstus, kā vēl pēc kara Smiļģis pats reizēm piedalījies obligātajās nodarbībās. Par skatuves mākslinieku sportisko stāju teātris rūpējās vēl samērā nesen, kad tapa spilgtā un aizraujošā izrāde «Sapnis vasaras naktī». Tagad šīs nodarbības pārtrauktas. Divdesmitajos gados Dailes teātra vadītājs pasludināja, ka teātra turpmākā nākotne nav domājama bez, kā viņš teica, dzejnieka līdzdalības. Arī tie laiki jau aiz kalniem, kad Dailes teātra līdzveidošanā aktīvi piedalījās Elīna Zālite, Mārtiņš Ziverts, Valdis Grēviņš, Jūlijs Vanags. Kādreizējais teātra dramaturga postenis pārvērsts par sēdekli, kuru tagad ieņem «galvenā režisora palīgs repertuāra jautājumos» — būtībā ierēdnis un kancelejas formalitāšu kārtotājs. Dabiski, ka Latvijā ievērojamas literāras autoritātes teātru iekšējā dzīvē vairs nepiedalās. Bet rakstnieka personība teātra radošajā struktūrā ir tik ļoti vajadzīga.

Daudz ko no sasāpējušiem jautājumiem, iespējams, palīdzēs risināt pasludinātā teātra eksperimenta pieredze. Tomēr jau Teātra darbinieku savienības organizēšanās kongresā atskanēja autoritātes balsis, kas vērsās pret pārprastu demokrātiju teātra iekšējās kārtības organizēšanā. Teātrim savā optimālajā variantā ir jābūt ar vienvadības principu, tikai tā ir īstenojama mērķtiecīga daiļrades līnija. Jo maldīgi domāt, ka radošas dabas problēmas būtu atrisināmas ar balsu vairākumu. Te vēl piebilstams, ka citādā variantā nebūtu bijis iedomājams Smiļģa teātris. Tā šobrīd strādā visi vadošie Padomju Savienības teātri, kuru priekšgalā ir izcila personība. Kā realizēt šo virsvadību, tas atkarīgs no konkrētas situācijas konkrētā teātrī un arī no paša vadītāja. Georgijs Tovstonogovs stingri uzskata, ka sava teātra idejiski estētisko platformu viskonsekventāk viņš var īstenot, ja visus teātra darbus pārzina pats. Tovstonogovs nav opozīcijā ar jauniem režisoriem, atļauj viņiem iestudēt savā teātrī pa darbam, tomēr patstāvīgās daiļrades gaitas iesaka turpināt citā teātrī, kur jaunais cilvēks pats varētu strādāt ar lēmējtiesībām.

Dailes teātra trupā pēc režijas kursa absolūšanas tagad ir vairāki bijušie un arī patlaban strādājošie aktieri ar režisora kvalifikāciju. Mūsu Dailes teātrī šai ziņā valda lielāka demokrātija, te katram ir iespēja strādāt saskaņā ar sev tuviem

principiem. Pieredzējušākais viņu vidū ir Kārlis Auškāps, kas, kā zināms, iesāka ar spilgtajām dailnieciskajām izrādēm «Sapnis vasaras naktī» un «Serloks Holms». Laikam tāpēc kāda citpilsētas kritiķe jauno režisoru talanta aspektā ar iejūtīgu patosu sākusi runāt par «Auškāpa leģendu» (H. Казьмина. Театр, 1986, № 12). Līdz kaut kādai leģendai vēl ļoti tālu. K. Auškāpa izteismīgākais veikums jaunākajā posmā ir «Dullais Dauka» — formā tīra, tēlaina un izstrādāta izrāde, kaut gan šeit var diskutēt par cilvēka koncepcijas izpausmēm. Rodas iespaids, ka režisors patlaban aktīvi meklē visatbilstošākās iespējas sev tuvās estētikas atklāsmei, tāpēc izmanto dažādu līmeņu un stilistikas vielu, galvenokārt strādādams pie klasikas. Šie darbi ir visai dažādi. Līdzās «Dullā Daukas» lakoniski skaidrajam, mērķtiecīgajam izveidojumam ir it kā tiši impresionistisku skicējumu pieplūdinātais, varbūt tāpēc izteikti abstraktais «Tumšā mitekļa valdnieks» un acīm redzama neveiksme — «Krauklīša» iestudējums televīzijā. Jūtams arī, ka režisors ir ļoti prasīgs pret sev piemērota repertuāra izvēli, iespējams, arī tāpēc pēdējā laikā mazāk produktīvs. Bet visticamāk, ka tā ir krīzes nojausma; to var secināt kaut vai tāpēc, ka izrādes «Sapnis vasaras naktī» atvērtā dinamika ir tik krasā pretrunā ar, piemēram, «Dona Kihota» inteligentisko statiskumu. Laiks rādīs, vai kāda pavērsiena nozīme būs K. Auškāpa režijā paredzētajam A. Čaka poēmas «Mūžības skartie» uzvedumam.

Šķiet, ka Dailes teātrim tagadējā attīstības posmā visvairāk nepieciešams kāds radoša uzliesmojuma brīdis. 1986. gadā šādi cerīgi simptomi ir pavīdējuši. Ar radošu aktivitāti nopietni likusi sevi sajūst teātra jaunatne. Vispirms tie ir divi patstāvīgi sagatavotie ārpusplāna iestudējumi, kas bez kavēšanās iekļauti aktīvajā repertuārā. Tās ir režisora Arņa Ozola iestudētās izrādes «Sauciet to par teātri» un «Nolemtie». Pirmajā gadījumā sagatavots viendabīgs poētiski piesātināts un dziļš mūsu laikabiedra dzīves pozīcijas apliecinājums, izmantojot Māras Zālites dzejas grāmatas. Tēlainajam redzējumam piemīt formā stingri ieturēts, bet trāpīgs un neuzbāzīgi uzskatāms dažādu teātra žanru saliedējums. Otrais ir spāņu rakstnieka A. Sastres pretmilitāristiskās drāmas «Nāvei nolemto nodaļa» iestudējums. Piecu jauno aktieru ansambli tiek izsāpēti piecu cilvēku traģiskie likteņi psiholoģiski ļoti grūtā un complicētā dramatiskā darbā. Jaunu meklējumu jomā 1986./87. gada sezonā iezīmējies arī Sekspira komēdijas «Kā jums tik» uzvedums — Andra Bērziņa režijas diplomdarbs. Tiesa, sasniegtie rezultāti ir nevienmērīgi, groteski parodiskais iestudējuma stils tikai pieteikts; lai radītu šādas ievirzes izrādi, nav pārvarēta arī «nopietnās komēdijas» materiāla pretestība.



B. Sabata «Zēnu atvasara» Jaunatnes teātrī. Henrijs Finegans — S. Judins, Tomass Greijs — V. Diks

Tomēr tiekšanās pretī aktuālām teatralitātes izpausmēm nav noliedzama.

Par Smiļģa tradīcijām tiek daudz runāts, nereti ar tām arī moralizē. Istā šo tradīciju saglabāšana vispirms ir saistīta ar savas teātra misijas apziņu, ar godprātīgu un radošu darbu bez skaļiem vārdiem. Teātra radošajā attīstībā šobrīd ir diezgan sarežģīts periods, un tas sakāms ne tikai par kādu konkrētu teātri, bet galvenokārt par skatuves mākslu vispār. Un, lai cik retoriski tas izklausītos, grūti iztēloties citu izeju un mērķa sasniegšanas līdzekli kā vienīgi sava ceļa, savas platformas, savu estētisko uzskatu apzināšanos un konsekventu īstenošanu. Eduarda Smiļģa simtgade atsauc atmiņā un lika padomāt arī par tādu jēdzienu kā «teātra krīze». Tā ir mūsu gadsimtā ļoti izplatīta tēze; tikai katra nākamā paaudze, kas grib to izvirzīt, faktiski uzskata šo tēzi par savu izgudrojumu. Dailes teātra pirmajā desmitgadē periodiku piepildīja patētiski saukļi par to, ka teātris drīz iznīks konkurences ciņā ar kinomākslu. Gadsimta otrā pusē pa brīžam pavīdēja domas, ka teātra īstais kapracis meklējams televīzijā.

Un tomēr teātris pastāv, tas pastāv joprojām un pastāvēs ar savu vienīgo iespējamo alternatīvu, ka nekāds tehnikas novatorisms nav pārāks par tiešo saskari ar īstu, dzīvu cilvēku. (Smiļģa vārdi: «Bet cilvēks, pats cilvēks, un tas ir tas galvenais...») Līdzīgi ir ar jautājumu par teātra atbilstību vai neatbilstību sava laika sabiedriskās domas virzībai. Interesantajā diskusijā, kas 70. gadu sākumā risinājās «Literatūrā un Mākslā», sastopam arī šodien pazīstamos formulējumus, piemēram, apmierinātais skatītājs, teātra izvairīšanās no dzīves pretrunām, dzīves izpētes vietā — skaistas, krāšņas izrādes. (Vēlreiz atcerēsimies Smiļģa «Vaide-loti»!) Pievienosim vēl atziņu, kas izriet no vairākkārt dzirdētiem ne tikai vienas paaudzes cilvēku izteikumiem, ka teātris pie mums Latvijā gandrīz jau aizgājis bojā...

Visām šīm parādībām izskaidrojums, tāpat kā runājot par Smiļģa laiku, meklējams dialektikā. Laiks izvērtēs un izvētīs arī mūsu tagadnes posmu. Kā līdzīgi ir noticis ar citiem posmiem pirms mums. Eduarda Smiļģa simtgades varbūt vislielākais ieguldījums īstenības apzināšanā ir šā notikuma rosinātais dziļāks ieskats vēsturē un vēstures mācībās.

Līviņa Akurātere

MANS BRĀLIS, MĀSA —
TEĀTRA KRITIĶIS



Sākumā gandrīz kā likums ir dziļa aizrautība ar teātri. Pirmreizējs personiskās pieredzes atklājums. Doma, ka skatītāju zālē sapulcinātajam ļaužu kopumam nekas nevar būt saturiski bagātīgāks par teātra izrādi, jo tā dod iespēju kopā ar aktieriem vairāku stundu laikā izdzīvot citu cilvēku dzīves kā savējās un tādējādi ietekmē vienlaikus gan sirdi, gan prātu, gan jutekļus. Rodas vēlēšanās pietuvoties teātrim, izprast priekšnosacījumus, kas formē skatuves mākslu, kas rada tās brīnumaino varu; un, galvenais, gribas iemācīties rakstīt par teātri, lai varētu saglabāt liecību par pieredzēto, lai paliktu redzamas vai — šai gadījumā — izlasāmas pēdas, kas saglabātos arī pēc priekšvara aizvēšanās.

Tāds ir gandrīz vai katra teātra kritiķa pirmais pamudinājums tajā brīdī, kad sākas viņa gaita pretī rakstīšanai par teātri kā profesijai. Lielākajai daļai šīs gaitas sācēju nav īsta priekšstata par to, ko šis darbības veids no viņa prasīs un kāda loma būs jāuzņemas no teātra izrāžu veidotāju viedokļa. Tas, kas pavīd kā iecerētais veidols nākotnes miglājā, ak vai, ir pārāk skaists, pārāk romantizēts, lai vēlāk atbilstu īstenībai.

Pazīstamais poļu režisors Ježijs Grotovskis teicis, ka kritiķu attiecības ar mākslu esot ieilgusi impotence, jo viņi nevarot izdarīt neko citu kā vienīgi rakstīt par reiz jau uzrakstīto (par lugu, tās interpretāciju — *L. A.*).

Nu, un tad? Ja arī tā būtu, vai šāda izejas pozīcija katrā ziņā garantē uzskatu šaurību un nespēju iedziļināties izpētāmajā

materiālā? Labākie sporta treneri un komentētāji taču bieži vien izveidojas no tiem sporta entuziastiem, pazinējiem, kas paši nespēj uzvarēt nevienā distancē un ar paša kāju nevar iesist nevienu vārtus spraugās sacīkstēs. Tomēr viņi ir iemācījušies izanalizēt un novērtēt līdz pēdējai nervu un muskuļu cīpsliņai tos, kuri spēj. Iegūtās zināšanas atbrīvo ceļu intūicijai, atīsta prasmi momentāni aptvert sporta laukumā radušās situācijas.

Kādēļ lai tas nenotiktu arī ar cilvēkiem, kas līdzīgā veidā pieuvojušies teātrim? Starp citu, teātra kritiķim ir jābūt straujākam, mobilākam savā uztvērē, ar lielāku atmiņēšanas un arī atmiņēšanās spēju nekā literatūras, tēlotājas mākslas, daļēji muzikālo sacerējumu kritiķim, jo izpētes objekts nav konstants. Tas mainās ne tikai uztvērēja receptoros. Pārmaiņas notiek pašā izpētāmajā objektā — teātra uzvedumā. Noskatīto izrādi nav arī iespējams pāršķirstīt turp un atpakaļ, lai salīdzinātu atsevišķās daļas. Teātra kritiķis var «pārlapot» vienīgi savas atmiņas.

Nav arī iespējams strikti atdalīt novērtējamo objektu — aktiera radīto tēlu no tēla veidotāja. To nespēj arīdzan pats veidotājs. Tāpēc katrs kritiķa spalvas vilciens, katrs viņa uzrakstītais vārds pieskaras dzīviem audiem ar īpašu sakāpinātību. Es nezīnu kritiķi, kas varētu pieskarties, nekad neievainojot. Bet ievainotais kļūst rūgts. Nereti cenšas ievainot rikošetā, atdarīt vēl sāpīgāk.

Tas ir tik dabiski, tik neizbēgami neizbēgami. Ja esi izvēlējis tādu ceļu — rakstīt par teātri —, tad pārciet režisoru un aktieru dusmas kā pērkona negaisu pēc tveicīgas dienas. Sak, varbūt rīt visa debess būs vienā zeltā. Zeltā, ko radīs viņu talants. Tā pilnskanīgums. Tu priesiesies, un varbūt tad tev tiks piedots.

Grūtāk atrisināma kritiķa profesijas problēma ir tā, ka, izzinot vairāk nekā divtūkstoš gadu garo teātra vēsturi, salīdzinot redzētās izrādes, iepazīstoties ar liecībām par citu tautu laikmetīgajiem skatuves mākslas procesiem, sajūsmība par katru noskatīto izrādi kritiķi vairs tik viegli nerodas. Līdz ar pieredzi uztvere kļūst jūtīgāka pret trūkumiem, pret aptuveno, pusdarīto. Pret spekulāciju ar aizguvumiem. Kaut kas tiek arī zaudēts: teiksim, sākotnējā palāvība teātra iespaidiem, spēja tūlīt bez kritizējošas piesardzības ar visiem jutekļiem tiem pretī atvērties. To saglabā tikai nedaudzi.

Esmu pietiekami ilgi domājusi par mums, par tiem, kas rakstām par teātri, tāpēc man gribas pārdomātajā dalities. Mirkli runāšu par sevi, jo tas ir piemērs, kas man vislabāk pārzināms.

Pirmo recenziju uzrakstīju, būdama vēl studente, savu pedagoģu pamudināta. Kādu dienu mani iesauca kabinetā toreizējā Latvijas PSR Valsts Teātra institūta direktors mākslas zinātnieks Kazimirs Jalinskis un teica, ka laikraksts «Padomju Jaunatne» esot

gribējis, lai viņš uzrakstot recenziju par V. Lāča «Zvejnieka dēlu» Drāmas teātrī, bet viņš, lūk, atbildējis, ka vajagot audzināt jaunus kadrus un tāpēc recenziju rakstīšot es — viņa audzēkne. Saņēmu padomu — trīs skatpunktus, ko likt par pamatu konkrētās lugas un tās uzveduma izvērtēšanai. Citās reizēs, kad rakstīju nākamās recenzijas, atslēga bija jāmeklē man pašai. Recenziju uzbūvi veidoju pēc paraugiem, ko pazinu (viens no paraugiem bija J. Sudrabkalns): vispirms par lugu, tās saturu un ideju; tad par izrādi; beigās par aktieriem. Man neienāca ne prātā, ka šo uzbūvi būtu iespējams lauzt. Tāpat kā nenāca ne prātā, ka būtu iespējams nepieminēt vismaz ar kādu vārdu katru izrādes dalībnieku—aktieri. Tieši šī recenzijas daļa parasti sagādāja vislielākās grūtības. Bija gandrīz vai neiespējami savienot teikumus, lai tie neklabētu, un izvairīties no nepārtrauktas atkārtotās gan vienas un tās pašas recenzijas ietvaros, gan vispār. Formulējumus un apzīmējumus ņēmu no savu pedagogu leksikas. Kad pietrūka, lasīju žurnālu «Teatr» un piemeklēju noderīgos, sniedzot tos brīvā tulkojumā. Līdz ar to manas recenzijas mazliet atšķirās no pārējām, ko, trūkstot specializētiem izrāžu vērtētājiem, tobrīd rakstīja literāti. Laikam tāpēc mani izsauca pie sevis laikraksta «Cīņa» galvenais redaktors Kārlis Ozoliņš un lika priekšā sākt rakstīt savam laikrakstam. Secinājums: arī toreiz kofējās «moderni» formulējumi. Tomēr K. Ozoliņam liels paldies! Atkārtotās sarunās ar mani viņš ievērojami sekmēja manu attīstību.

Šajā posmā uz izrādēm gāju viena pati, ne ar vienu nedalījos iespaidos par aprakstāmo uzvedumu, pirms nebiju atdevusi uzrakstīto redakcijā, jo, tā kā zem recenzijas bija mans vārds, domāju, ka tai jābūt tikai un vienīgi separātam mana prāta auglim. Tagad saprotu, ka tā rīkoties toreiz mani mudināja, iespējams, arī zināmas bailes, jo, uzklusot atšķirīgus viedokļus, man droši vien pietrūktu pārlicības proklamēt savējo. Protams, mērāmais instruments, ko liku klāt pie izrādes, bija pedagoga dotais. Par šā instrumenta pareizību man nebija ne mazāko šaubu.

Laimīgais laiks! Lieki teikt, ka ārpus savu pedagogu loka nepazinu nevienu, kas būtu saistīts ar teātri, tāpēc man nebija iespēju uzzināt, ko domā recenzijās aprakstītie. Tikai vēlāk, nokļuvusi Dailes teātrī, kur pēc institūta beigšanas sāku strādāt par literārās daļas vadītāju (laikam to pašu recenziju dēļ!), piemēram, uzzināju, ka populārais aktieris N. reiz esot solījies noskaidrot, kas ir šī rakstītāja, un sagaidīt viņu uz stūra pēc nākamā teātra apmeklējuma. Protams, ne jau lai apsveiktu, bet lai pamācītu būt uzmanīgākai savos izteicienos.

Atzinās man šajā nodomā pats N., jo līdz tam brīdim biju jau paguvusi viņu kādā citā recenzijā pacildināt.

Nokļūstot teātra vidē, iepazīstot nevis teorētiski, bet praktiski, kā top uzvedums, rakstīt kļuva aizvien grūtāk. Redzēju, kādās pretrunās top šī māksla; žņaudza arī apzīmējumu trūkums, pašas pieņemtie recenziju kanoniskie ietvari.

Uz kādu laiku domājos atradusi glābiņu tad, kad uzdrošinājos atmetst ievada daļu par lugu — ja nepieciešams, runāt par to kaut kur tālāk — un sākt ar mēģinājumu ieskicēt izrādes tēlu, cenšoties vārdiski atspoguļot tās noskaņu, raksturu. (Atceros, to tūlīt pamanīja Voldemārs Kalpiņš un mani vēl vairāk iedrošināja.)

Nākamais posms bija daudz sliktāks. Darbs mani kādu laiku bija novedis pašā teātru uzvedumu apspriešanas peklē (Dailes teātri sen vairs nestrādāju). Vairs nevarēju nezināt, cik daudzi un dažādi var būt viedokļi par vienu un to pašu parādību teātri, turklāt katrs ar savu pamatojumu. Rezultātā manī samilza tāds šaubu sindroms, ka prasību būt objektīvai sāku tulkot kā nepieciešamību rakstīt tā, lai būtu ievēroti visi viedokļi. Recenzijas, protams, kļuva absolūti bezveidīgas, bezkrāsainas. Tikai retumis aizmirsos un nokratīju šos, kā tagad domāju, absolūti nederīgos pinekļus.

Manā kritiķes darbībā iestājās periods, kad arvien vairāk sāku ilgoties atbrīvoties no apzīmējuma «teātra kritiķe». Saprātu, ka šī profesija, ja darbu grib kaut cik ciešami veikt, prasa nepārtrauktu nervu spriegumu, garīgo spēku koncentrāciju, nepieciešamību atkal un atkal mācīties. (Vispirmām kārtām no savām kļūdām!) Tāpat šī profesija nav iespējama bez galējas uzticības teātrim un drosmes.

Nolēmu izmantot likteņa piedāvāto izdevību un glēvi bēgt, aktuālās kritikas vietā izvēloties vēsturi un, ja būs iespējams, teorijas pētniecību. Nu jau gadiem recenzijas tikpat kā nerakstu. Domāju, ka tāpēc varu brīvi izteikt savu spriedumu par mūsu republikas teātra kritiķiem. Pretēji, piemēram, Latvijas Teātra biedrības vadībai uzskatu, ka mūsu teātra kritikas kopīgais līmenis ir augsts. Mēs neizskatāmies slikti citu republiku kritiķu krāsziedā. Aktīvo rakstītāju grupā ir spilgtas, atšķirīgas individualitātes, kas spēj padarīt teātra kritiku par kultūras dzīves faktu.

Ienāca prātā, ka varbūt nemaz nebūtu tik slikti, ja aiz viņu vārdiem tiktu minēti arī iegūtie zinātniskie grādi, kā to dara citās nozarēs. Lai gan, ja kritiķis raksta bieži, tad varbūt tas tiešām kļūtu uzbāzīgi. Un grāds, protams, nav arguments.

Mūsu raksti par teātri pēc sava stila un ievirzes ir ļoti dažādi. Ir skaidrojošā un ir vērtējošā, konceptuālā kritika. To es uzskatu par lielu ieguvumu. Un labi, ka, uzmetot acis parakstam, lielāko tiesu gadījumos kļūst skaidrs, kāda programma, kādas vērtējuma mērauklas tiks izvirzītas. Kā lasījām H. Hirša rakstā (Literatūra

un Māksla, 1986, 5. dec.) un dzirdējam Andreja Upīša piemiņai veltītajā konferencē (A. Griguļa ievadrūna), tieši to no saviem kritiķiem gaida literāti.

Man ļoti patīk, ja teātra kritiku var lasīt kā interesantu literāru sacerējumu — kā publicistisku rakstu, kā sugestīvu tēlojumu, kā asprātīgu pasmiešanos par kritizējamo objektu, kā dzeju prozā utt. Bet tai pašā laikā es personiski labprāt ņemtu pretī arī «saušākus», tikai šauram speciālistu lokam adresētus rakstus. Varbūt tieši šis strikti zinātniskais stils publicēšanās iespēju ierobežotības dēļ pie mums mazāk attīstīts. (Labāk šajā ziņā klājas mūsu brāļiem gruzīniem.)

Gribu piezīmēt, ka pareizs problēmas izvīrējums vien vēl neveido pamatu raksta zinātniskumam. Šis profils prasa uzmanīgu apiešanos ar faktiem un iepriekšējo norišu pārzināšanu. Gribētos, lai princips «ja es kaut ko neesmu redzējis, lasījis, tad tas nevar būt noticis, kaut arī patiesībā bijis tepat, pāris soļu atpakaļ» neieviestos dziļāk mūsu teātra zinātnē. Vajadzētu atrast laiku pāršķirstīt attiecīgos izdevumus.

Galvenais, ko vēlu saviem kolēģiem, kas uzcītīgi darbojas teātra aktuālās kritikas frontē, un arī tiem, kuri ar svaigiem spēkiem piepulcējas klāt, — būt sev uzticīgiem.

Pirms gadiem uzjautrinājos, kad Silvija Radzobe un Māris Ronis laikraksta «Literatūra un Māksla» slejās nopietni pārsprieda, kā labāk rakstīt — gudri vai iejūtīgi. Sajā brīdī viņi, man šķiet, bija piemirsuši, ka gudrība ir īpašs prāta stāvoklis, iedzimta īpašība, ko nevar ne ar ko aizstāt pat tad, ja iekal galvā visu enciklopēdiju. Attīstīt gan, protams, iespējams, paplašināt, apbruņot, ja šī gudrība piemīt permanenti. Tāpat ir ar iejūtību. Kam dabas māmuļa to kā īpašību piešķīrusi, tas diezin vai tiks no tās vaļā, lai gribētu kā gribēdams. Turpretī tiši cenšoties, iznāks tikai imitācija. Tāpēc vislietderīgāk gan būs, ja katrs noskaidros, ko tieši viņš vislabāk var darīt. Kā redzam, tas arī patlaban mūsu kritikā lielā mērā ir noticis.

Par augstāko kritēriju uzskatu drosmi. Bez drosmes nav iespējams, piemēram, pirmajam uzrakstīt kritisku rakstu par parādību, kas līdz tam kādu ārpusmākslas cēloņu dēļ atklātībā vērtēta augstu. Taču gribu precizēt: nebūt neuzskatu par drosmīgiem pašmērķīgus, nekonkrētus uzbrukumus, kuros var manīt nevis vēlēšanos strādāt kopīgā mērķa — teātra mākslas attīstības labā, bet tieksmi iekarot bezbailīga bruņinieka slavu un personisko popularitāti. Manuprāt, liela drosmē ir vajadzīga tad, ja rakstītājs aizstāv kādu parādību, skaidri zinot, ka šai parādībai būs vairāk noliedzēju nekā atbalstītāju, ka daudzi pozitīvās attieksmes pauzēju nosauks par neobjektīvu vērtētāju vai varbūt pat — par

tiepīgu nejēgu; ja draud iespējamība, ka kritiķis ar savu viedokli paliks gluži viens. Lūk, un, ja tad, domājot par tiem procesiem, kas no šodienas ietiecas nākotnē, viņš tomēr nolemj pacelt savu balsi, tad rakstītāju es uzskatu par patiesi drosmīgu.

Tā iemesla dēļ, ka teātra kritiķu izpētes objektu nav iespējams saglabāt laikā un telpā, dažkārt rodas ieskaits, ka teātra kritiķu savstarpējās diskusijās nekad nekādu skaidrību ieviest nav iespējams un ka galavārds pieder tam, kam lielāka autoritāte vai smagāks vārdu svars vai kas izteicies pēdējais. Tāpēc arī viens otrs uzskata teātra kritiku par nenopietnu salīdzinājumā ar literatūras, mūzikas un tēlotājas mākslas kritikām.

Vēsture tomēr pierāda, ka reizēm iespējams it kā neiespējamais: konkrētā uzveduma teātra repertuārā vairs nav, taču tā novērtējums teātra kopīgo parādību kontekstā tiek pārskatīts. Pāriet sezona, vairākas, un kritiķa sākotnēji vientuļā balss kļūst par kopīgo viedokli, tāpēc ka konkrētajā izrādē viņa ieraudzītie asni, kas toreiz uzskatīti par nezāli, izveidojuši virzienu, ko nevar nesaskatīt un neatzīt arī kādreizējie apkarotāji.

Brīvi strādājošs, nobriedis teātra kritiķis, uztverdams teātra izrādi, tās izteiksmes līdzekļu valodu, savā izrādes satura izpratnes procesā iekļauj iegūtās zināšanas, pieredzi, dzīves situācijas izjūtu. Šī mainīties spējīgā bagāža ietekmē uz skatuves redzamās, dzirdamās norises tulkojumu; palīdz to sacerēt, piešķirot jēgu atsevišķiem uzveduma fragmentiem, detaļām. Tāpēc viedokļu atšķirība ir neizbēgama; turklāt aiz katra kritiķa noteikti ir kāda — kaut neliela — skatītāju grupa, kam šis viedoklis varētu būt tuvs.

Domāju, ka teātrim, kas savu darbu adresē skatītājiem, dažkārt ir ļoti svarīgi šo katru atsevišķo viedokli savā meklējumā ceļā sadzirdēt.

Ko es gribu ar to teikt? Vai to, ka par katru izrādi derētu ko labu uzrakstīt? Nē, nebūt ne. Par talanta apmaldīšanos, par nemākslas precedentiem visiem vajadzētu būt vienispriestis. Tikai lai iztur kritizētā cilvēka sirds.

Tajā tālajā dienā, kad katrs sabiedrības loceklis sapratis, ka cilvēka vērtība un tāpat arī cieņa nav atkarīga no dabasmātes piešķirtajām balvām vai profesijas prestiža, bet gan no godīguma, ar kādu viņš meklē sevī izpausmi pasaules aprītē, teātra kritiķim tik un tā paliks viens nopietns soģis — viņa sirdsapziņa. Ejot pret citiem savā taisnībā, kas — pieļauju — dažkārt ir tikai iedomāta, kritiķim nekas cits neatliek kā ārēji nocietināties. Taču to, kas notiek aiz ārējā bruņojuma, — to zinām tikai mēs paši, un tas lai paliek mūsu profesijas noslēpums.

UZ JAUTĀJUMIEM ATBILD REZISORI

1. *Ko jūs saņemat no mūsu teātra kritikas?*
2. *Ko jūs gribētu saņemt no mūsu teātra kritikas?*
3. *Nosauciet pozitīvos un negatīvos piemērus no 80. gados publicētajiem latviešu kritiķu darbiem.*
4. *Kurus citu republiku teātra kritiķus jūs vislabprātāk lasāt?*

Pēteris Lūcis

1. Es savā dzīvē no kritikas vairāk esmu sists nekā slavēts. Bet sevišķi nepārdzīvoju ne vienu, ne otru. Esmu iemācījies no Eduarda Pāvula teikt: kad kritika mani nokaitina, es to nelasu. Mani kaitina kritikas subjektivitāte. Tad es to pārstāju lasīt.

Trīs kritiķi raksta par vienu un to pašu izrādi — un katrs pavisam kaut ko citu! Protams, var jau katrs citādi izteikt domu, bet ne jau tā, ka vienam liekas: Brigaderes Annele ir gandrīz vai Paija, otrs tajā saskatījis Maiju, bet trešais domā, ka tā ir iztaisīta par Zannu d'Arku! Nianses, skatījuma, izteiksmes veids, bez šaubām, var būt dažāds, viens izrādi uztver spilgtāk, otrs bālāk, taču Annele vienmēr būs Annele.

Dažreiz kritiķi pārāk aizraujas, skrien pakaļ modei, priecājas par jaunumiem jaunumu pēc. Bet, vai autors tā ir domājis, kā teātris rāda, — tas kritiķim būtu jāpierāda, ka iestudējumu var veidot arī tā. Ja to nepierāda, tad tāda kritika man neko nedod.

Kritika pastāv, lai mākslinieku celtu, nevis peltu. Un, ja kritiķis, gribēdams parādīt vien savu gudrību, atrod vārdus, kā nopelt aktieri, tad tas man nepatīk.

2. Es piekritu tai vecajai atziņai, ka katras tautas dramaturģijā atspoguļojas šīs tautas īpatnējā spēja darboties, cīnīties un pārtapdami izrādē, šie dramaturģiskie darbi savukārt atsedz un izskaidro mūsu dzīves norises, procesus. Turklāt katrs process, katra norise ir daudzšķautņaina un katrā šķautnē atmirdz mūžības dzirksts. Es gribētu, lai kritika izanalizē, vai es savā darbā to mūžības dzirksti esmu atklājis; varbūt esmu to pārvērtis par veselu sārtu; vai varbūt šo mūžības dzirksti esmu aizsedzis ar mākslīgo miglu, apžilbinājis ar gaisu vai tehniskiem trikiem. Tad tas nav nekas, tā ir tikai mode.

Es gribētu no kritikas saņemt vērtējumu: vai esmu izpratis, atklājis autoru, viņa darba būtību, cik lielā mērā esmu to veicis; vai arī esmu melojis. Tas man ir svarīgi. Lai kritika palīdz saglabāt mūžīgās vērtības! Ir iesakņojies uzskats, ka dekorācija vispirms kalpo vides raksturošanai, bet tagad ne tikai dekoratori, visi — arī aktieri, mūziķi — grib atklāt ideju. Autors jau ideju ir atklājis, mums tā tikai jāiemieso skatuves dzīvē, jāiedzīvina tēlos.

3. Man ir labs piemērs no paša dzīves iz senajiem laikiem: «Vājš, robusts, pārāk kļiedzošs Oskara lomā bija Pēteris Lūcis.»

Reizēm kritiķi tā nosunī aktieri, ka ir kauns pa ielu iet. Tā nedrīkst māksliniekus kritizēt. Man patīka, kā E. Tiššeizere bija aplūkojusi mūsu teātra darbu pēc Rīgas viesizrādēm 1986. gadā. Kritiķe visu laiku paturējusi vērā, ka māksla nav sākusies ne vakar, ne šodien, ka tā nesāksies arī ne rīt, ne parīt; tā ir sākusies bezgala tālā pagātnē un ir nonākusi līdz mūsu dienām. Tu esi līdzgaitnieks, ar tevi nesākas. Tu vari kopt un veidot, un virzīt tālāk. Bet nevadīties pēc principa: lai tikai nebūtu, pasarg dies, tā, kā kādreiz jau ir bijis! Tas ir absurds! Runājot par «Ķiršu dārzu», E. Tiššeizere kategoriski neko neapgalvo, bet sirsnīgi, taktiski ievirza vēlamajā virzienā; nu tad saproti pats — pieņemsi vai ne. Un tas man patīk.

Ja kritiķis mani pārliecina, tad es kritiku pieņemu. S. Radzobe ir gudra, taču daudzreiz es viņai nevaru piekrist. Bet kritiku par Indrānu tēvu es pieņemu. Viņa bija mani diezgan «noslāņījusi», toties argumentēti. Kritiķe atsedza kļūdu un pateica, kur tā kļūda slēpjas, vērsdama manu uzmanību uz to, ka es tiksmīnos ar jūtām, demonstrēju pārdzīvojumu. Tāda kritika var palīdzēt.

Man nepatīk, kā S. Radzobe uzrakstījusi par Liepājas teātra «Donu Karlosu». Ja apgaismotājs neizgaismo izrādī tā, kā vajag, tad nojūkot doma. Es varu spēlēt pat pa tumsu, ja pamats ir

pareizs, ja būtība atklāta! Bet ja tā tikai ar gaismu atsedzama, tad tas tāds efekts vien ir, mākslīgi radīts. Tad mūžības šķautne nav atklāta.

Autoritāte man ir L. Dzene. Viņa prot vienkārši, patiesi un dziļi visu izskaidrot. Daži kritiķi, liekas, īpaši cenšas sarežģīti izteikt savas domas. Liekas, viņi apzināti meklē pēc iespējas sarežģītākus vārdus, lai tikai gudrāk skanētu. Tā vien gribas viņu rakstīto iedot kādam pārtulkot latviski. Ar L. Dzenes rakstiem nekad tā nav.

4. Labprāt lasu G. Tovstonogova izteikumus un piezīmes.

Pierakstija A. Skudra

Alfrēds Jaunušans

Aktieri un režisori nav patiesi, kad apgalvo, ka recenzijas nelasa un tās viņiem nav vajadzīgas. Kritiku mēs gaidām visi. Laikam jau tādēļ, lai uzzinātu, kā esam saprasti.

Bet nebūt ne katra kritiķa rakstīto mēs ņemam vērā. Zināt, ko teātri pašlaik gaida visvairāk, pēc kā burtiski ilgojas? Pēc kritiķa, kam varētu ticēt. Var jautāt: vai tad mums nav talantīgu un gudru rakstītāju? Ir un ne viens vien. Bet izrādās, ka prasme literāri spilgti izteikties teātra kritiķa darbā nav izšķirošā. Sajā profesijā autoritāti iekarot ir grūti un pavisam viegli to var zaudēt. Kad es personiski nespēju izturēties ar uzticību pret kritiķa rakstīto? Tad, kad redzu, ka kritiķis no objektīva vērtētāja pārvēršas par kāda viena teātra karsēju (lietojot hokeja komentētāju terminoloģiju), ka prāts un literārais talants tiek mobilizēti šā viena teātra efektīgai izcelšanai neatkarīgi no tā, vai kārtējā izrāde ir izdevusies, pelēka vai pavisam neveiksmīga. Turpretī citi teātri bez izņēmuma tiek iznīcinoši nokritizēti. Bet, ja gleznu izstādē man patik portreti, man taču nav nekādu tiesību apkarot, teiksim, klusās dabas, pasludinot tās par nemākslu. Mūsu teātra kritiķā reizēm kaut kas līdzīgs notiek.

Lūdzu, nepārprotiet mani, es neuzstājos pret asu, principiālu kritiku. Cilvēki ar saviem patstāvīgiem principiem man vienmēr bijuši simpātiski. Ne par to! Par slavenu angļu kritiķi K. Tainenu raksta, ka no viņa viedokļa visvairāk baidījušies, bet tai pašā laikā to visvairāk gaidījuši. Jo tas bijis godīgs un viņam pašam «piederošs». Sajā sakarā esmu nonācis pie secinājuma, ka teātra kritiķa profesija ir ļoti nežēlīga, tā prasa, lai kritiķis būtu viens. Viens skatītos, viens domātu un viens rakstītu. Apspriešanās ar kolēģiem kritiķiem, «brāļošanās» ar aktieriem un režisoriem

pavisam nemanot ietekmē kritiķi, viņš zaudē spriedumu patstāvību un neatkarību, galu galā zaudē pats sevi. Manā acu priekšā tā ir noticis ar ne vienu vien iesākumā daudzsološu kritiķi. Tā ir nopietna problēma. Tos gadījumus, kad kritiķis apzināti strādā negodīgi, kārtodams kritikā personiskos rēķinus vai apzināti kļūdamas par citu cilvēku uzskatu paudēju, es te neuzskatu par vajadzīgu apspriest, tur viss skaidrs.

Pie kritiķiem, kuriem es uzticos, kuru spriedumi ir neatkarīgi un godīgi, pieder L. Dzene, S. Freinberga, J. Kalniņš. Arī A. Legzda nav iesaistījies nekādos nogrupējumos.

Līdzās godīgumam un domāšanas neatkarībai par būtiskām kritiķa īpašībām es vēl uzskatu vēlēšanos iedziļināties teātra darbā, kā arī cilvēcisku taktu, smalkjūtību. Kritiķi pa lielākai daļai ir izglītoti ļaudis. Viņi pirms izrādes ir izlasījuši lugu, viņiem par to radies savs viedoklis. Pilnīgi dabiski. Taču bēdīgi ir tad, ja kritiķis izrādē meklē tikai apstiprinājumu savai versijai par lugu, negribēdams vai nespēdams saskatīt teātra patstāvīgo risinājumu. Un tā gadās visai bieži. Un tad tu lasi recenziju un nespēj saprast, par kuru uzvedumu tad kritiķis runā, jo konkrētā izrādē bijusi par ko gluži citu. Kāpēc tā notiek? Aiz nespējas saskatīt reālo ainu? Aiz kritiķa bailēm pašam palikt nepamanītam? Attiecībā uz aktieriem un režisoriem mēs desmitiem reižu esam atgādinājuši un dzirdējuši arī, kā kritiķi mums atgādina K. Staņislavska zināmo teicienu: vajag mīlēt nevis sevi mākslā, bet mākslu sevi. Bet varbūt uz kritiķiem tas attiecināms tikpat lielā mērā? Jo to nu precīzi var redzēt, kurš raksta tāpēc, lai pievērstu sev uzmanību par katru cenu, un kurš tāpēc, lai izprastu teātra darbu, lai pūlētos to izskaidrot citiem, būdams gatavs pats palikt ēnā.

Par iejūtību. Es domāju, ka kritiķiem ir jābūt kā pārļu zvejniekiem, īpaši tas attiecināms uz aktieru darba analīzi. Man sāp sirds, kad ļoti labi aktieru veikumi netiek pat pieminēti. Īpaši ja aktieris apliecinājis radošas potences pēc ilgstoša piespiedu bezdarbības vai neveiksmju perioda. Tā, piemēram, «Literatūrā un Mākslā» blakus bija pat veselas divas recenzijas par M. Zālītes «Tiesu», bet nevienā no tām nebija pieminēts S. Volšteines respektējamais darbs; pāris garāmskrienošu vārdu veltīti A. Kantānes neikdienišķi spēcīgajam tēlojumam. Jau apritējis vairāk par pusgadu, kopš iestudēta mūsu «Nirnberga ... 1948 ...», bet vēl joprojām par to nav parādījusies neviena recenzija. Vai tiešām Ū. Norenberga ārkārtīgi nopietnais darbs tā arī paliks nekur nefiksēts?

Vēl. Stāsta: pēc kādas pirmizrādes K. Staņislavskis ļoti slavējis vienu aktieri. Vēlāk pārējie brīnījušies — uzvedumā taču bija citi, kuri spēlēja daudz spilgtāk. Staņislavskis atbildējis: bet vai tad jūs neredzējāt, ka viņš bija sasniedzis savu spēju robežu?

Lūk, šo māku ieraudzīt, kad cilvēks mākslā ir izdarījis visu, ko spēj, es arī kritiķi vērtēju ļoti augstu. Vēlreiz uzsveru — ne par atļaidinātiem kritērijiem ir runa, bet par radoša cilvēka savdabības cienīšanu. Nedrīkst māksliniekam (protams, es te domāju īstu mākslinieku, nevis nekaunīgu diletantu vai neradošu amatnieku) izvīrīt tādas prasības, kādas pildīt viņš nav spējīgs tāpēc, ka tas neatbilst viņa dabai.

Pierakstīja S. Radzobe

Arnolds Liniņš

1. Ļoti daudz līdz malām aprakstītu laikraksta lapu, veselus literārus «palagus», kas izraisa patiesu apbrīnu par kritiķu produktivitāti. Tajās ir daudz personisku apvainojumu, bet apskaužami maz konkrētības!

2. Tāpat kā teātra praktiskajā darbā, pozitīvu iznākumu dod tikai domubiedru savienība. Tad viedokļi var būt arī pretēji, bet paliek platformas vienotība. Arī kritiķa un režisora saprašanās laukā tas nepieciešams, lai kāds būtu vērtējums.

3. Pozitīvu piemēru ir maz, negatīvu daudz vairāk, bet, lai mūsu mietpilsoniski pārvērtīgajā gaisotnē nesaceltu jaunas kaislības, vārdā nesaukšu nevienu. Pozitīva attieksme man ir pret rakstiem, kuros lasu kā domubiedru vērtējumu, kuros kā stimulu nejut rakstītāja privāto attieksmi pret teātra darba veicēju. Negatīvie piemēri — tie, kuros pie labākās gribas nespēju saskatīt atbilstību saviem profesionālajiem, ētiskajiem un estētiskajiem kritērijiem. Tik daudz ir uzrakstīts sacerējumu, kuri neaizsniedz līmeni, ko var sākt atzīt par profesionālu!

4. I. Aleksaite un I. Veisaite no Lietuvas. M. Strojeva, N. Kri-mova, I. Vasiļņina, A. Smelānskis, B. Ļubimovs. Visus jau nepie-minēsi.

Oļģerts Kroders

1. Kritiķu domas, uzskatus, asociācijas, uztveres īpatnības, iespaidus, kādus viņi gūst, skatoties izrādī. Patīk neviltota ieinteresētība latviešu teātra tagadnes un nākotnes augšupvirzīgā attīstībā, stingra turēšanās pie saviem principiem, kaut arī palai-kam tie ir pārlieku subjektīvi. Taču — jo vairāk dažādu domu, jo labāk. Nepatīk: aktiera un režisora, arī scenogrāfa darba tehnoloģijas nepietiekama pārzināšana, kas šad un tad rada neargu-

mentētus un pat aplamus spriedumus par skatuves mākslinieka konkrēto veikumu. Neko labu nedod arī pakļaušanās inercei, kad iespaidi par kāda mākslinieka lielāku veiksmi vai neveiksmi ilgstoši ietekmē viņa turpmākās darbības vērtējumu neatkarīgi no tā, vai tā mainījusies (vienalga, uz kuru pusi — labo vai slikto) vai ne. Maz labuma arī tad, ja izrādes analītiska izskaidrojuma vietā dominē, kā tas dažkārt gadās, skolmeistariska tendence salikt atzīmes. Taču pats lielākais ļaunums, manuprāt, rodas tad, ja kritiķis nespēj vai nevēlas izrādi aplūkot no tās radītāju pozīcijām, atšifrējot viņu ieceri un uzveduma atbilstību vai neatbilstību šai iecerei, bet visu vērtē no sava iepriekš pieņemta «ko es gribēju šai izrādē redzēt».

2. Izražu vērtējumu ciešākā kopsakarā ar latviešu (visa pasauli, pasaules) teātra vispārējo attīstību. Kas izrādē varētu būt paliekošs, kas — tikai vērtība par sevi. Gribētu, lai teātra vēsturnieks, teiksim, pēc simt gadiem, lasīdams šodienas apcerējumu par mūsu teātriem, saņemtu īstenībai maksimāli atbilstošu kopainu. Šaubos, vai patlaban mūsu kritika šādu kopainu veido.

3. Ja pašķirstītu vecos žurnālus un laikrakstus, droši vien atrastu vēl kaut ko, varbūt labāku par to, kas aizķeries atmiņā. Labi atceros, piemēram, V. Čakares rakstu par E. Nekrošus iestudējumiem Viļņā, jo tajā saņemu konkrētu priekšstatu par aprakstītajām izrādēm. Domāju, ka šāds redzētā atinojums ir viens no auglīgākajiem recenzijas paveidiem. Nepārspētais meisters šai jomā bija G. Bojadžijevs; izlasījis jebkuru viņa apcerējumu par kādu izrādi, lasītājs jutās, kā šo izrādi gandrīz vai pats savām acīm redzējis. Rakstīdama par izrādi «Sievietes, sievietes...» Dailes teātri, E. Tišheizere pratusi izteikt savu kritisko nostāju pret šo uzvedumu visai savdabīgi, asprātīgi un reizē smalkjūtīgi. (Lai nu kas, bet smalkjūtība kritiķim ir ļoti vajadzīga; arī patiesību var pateikt, nevienu nesāpinot un neaizvainojot.) S. Radzobes recenzija par «Donu Karlosu» Liepājas teātri — atzīstams mēģinājums aplūkot iestudējumu vairāku izražu kopskatījumā, situāciju un apstākļu mainībā. Un 1986. gada rudenī pavisam svaigie N. Naumaņa «Fragmenti dzīvei un mākslas instinktam» — viens no retajiem gadījumiem, kad kritiķis, runādams par vienu (šai gadījumā Liepājas) teātri, aplūko visu republikas teātru situāciju kopumā. Un dara to ļoti principiāli, izvirzīdams augstus kritērijus un prasības. Tas katrā ziņā palīdz mums, teātra darbiniekiem, saņemties, neļauties inercei, neiegrimt snaudā. Brižiem gan jaunības maksimālisms savos spriedumos kļūst pārlietu kategorisks, šur tur samanāms arī zināms snobisms attieksmē pret kādu parādību. Reālā īstenība vienmēr ir sarežģītāka, arī raupanāka un vairāk apsmulusi nekā teorētiska ideālsituācija.

Neviena no sākuma līdz galam slihta raksta neatceros, ja neskaita dažādus nejaušu spalvas tecinātāju pagalam neprofesionālos čalojumus, kas reizēm presē sastopami. Sliktais recenzijās atrodams tikai pa gabaliņiem, fragmentāri.

4. Gados jauno kritiķu rakstos izlasīta ne viena vien interesanta un svaiga doma vai atziņa. Bet, tā kā viņi visi raksta līdzīgā manierē, tad atsevišķus uzvārdus grūti iegaumēt. Jau ilgus gadus mani interesē viss, ko raksta N. Krimova un M. Turovska; tāpat kā mūsu L. Dzene, viņas prot izteikties saistoši un apcerējumu centrēt ap kādu aktuālu, sasāpējušu, nozīmīgu problēmu (ne tikai profesionālu). Ja runājam par tīri profesionālu interesi, tad visvairāk man dod pašu darba darītāju — aktieru un režisoru (A. Efrosa, M. Zaharova, J. Jurska u. c.) domas, kas parasti ir konkrētas un lietišķas, bez tā, ko mēdz dēvēt par ūdentīņu. Pat jauno skatuves mākslinieku bieži naivie un virspusīgie izteikumi sniedz vērā ņemamu ieskatu viņu daiļrades psiholoģijā, kas turpmākajā darbā var lietī noderēt.

Arkādijs Kacs

1. Diemžēl republikas teātra kritika pret mūsu teātri izturas ar nepietiekamu uzmanību. Izņēmums bija tikai Krievu drāmas 100. sezona. (Viesizrāžu laikā dažādās Krievijas pilsētās par mums dāvos mēnešos tiek uzrakstīti un publicēti vairāk nekā Rīgā vesēļā gadā.) Ipaši gribu atzīmēt krievu valodā iznākošās preses vienaldzību pret mūsu darbu. Tā, piemēram, par «Kaiju», ko mēs uzskatām par sava teātra etapuzvedumu, Latvijā krievu valodā netika publicēta ne rinda. Kāpēc par mums pilnīgi klusē «Daugava»? Nesen dzirdēju, ka laikrakstā «Советская Латвия» apvienotas sporta un kultūras nodaļas un par jaunās nodaļas vadītāju iecelts bijušais sporta nodaļas vadītājs. Nu ko — varbūt turpmāk krievu teātra izredzes šajā laikrakstā būs gaišākas?

2. Iemācīties rakstīt amatnieciskas recenzijas var katrs. Jāapgūst tikai četras piecas formulas. Tās apvienojot dažādās kombinācijās, var rakstīt visu mūžu. Bet par īstu kritiķi kļūst retais. Tas, kuru nebiedē bezgaldaudzie iepriekšneparedzami varianti teātrī. Domāju, ka kļūt par īstu kritiķi ir tikpat grūti, cik kļūt par īstu aktieri vai režisoru. Cilvēkam, kas raksta, par teātri, teātris vispirms ir jāmīl. Tāpat esmu pārliecināts, ka cilvēks, kas nezina teātri no iekšpuses, nespēs neko dot ne teātrim, ne lasītājiem. Bet nevaru teikt, ka mūsu kritiķi īpaši censtos uzzināt, kā praktiski top izrādes. Divdesmit piecu gadu laikā, kopš strādāju

teātrī, kritiķi manos mēģinājumos ir bijuši tik reti, ka es to pat neatceros.

Visvairāk kritiķu darbā mani apvaino analfabētisms un augstprātība. Piemēram, J. Juzovskis rakstīja spoži, bet viņš stāvēja pāri teātrim, tiesāja to. Arī P. Markovs ne vienreiz vien rakstīja asi, bet viņš bija teātrī iekšā, mīlēja teātri vairāk par sevi. Rakstīt var visu, tikai man jāredz, ka kritiķis savā rakstā sadedzina sevi. Lūk, tādi kritiķi man ir vistuvākie.

Kritiķa darbā svarīgākie ir trīs pamatelementi — autors, teātra viedoklis un paša kritiķa viedoklis. Bet recenzijās teātra iecere bieži vispār netiek apskatīta, kritiķis analizē tikai savu uzskatu par lugu — un reizēm tam nav nekāda sakara ar reālo izrādi. Tā rodas deformēta teātra dzīves aina. Teātra ieceri var kritizēt, nepieņemt, bet to nedrīkst nesaskatīt vai ignorēt.

Vēl būtu svarīgi, lai kritiķi vienmēr atcerētos, ka rakstītā vārda spēks ir milzīgs. Kā arī to, ka sāpīgāk par pašu mākslinieku neviens nespēj pārdzīvot viņa nespēju sasniegt pilnību.

Latvija pelnīti tiek uzskatīta par teatrālāko republiku visā Savienībā. Bet nevar taču teikt, ka mēs jau strādājam tik labi, cik iespējams. Man liekas, mums visiem — teātriem, kritikai, Teātra biedrībai, Kultūras ministrijai — būtu jāstrādā kopīgi, būtu jābūt kopīgi ieinteresētiem teātra mākslas attīstībā. Bet mēs strādājam katrs par sevi. Radies iespaids, ka arī kritiķu vidū trūkst vienotības. Lūdzu nepārprast: ne par domāšanas unifikāciju ir runa, bet par kopīgu ieinteresētību teātra mākslas attīstībā. Varbūt ir jēga biežāk satīkties teātru cilvēkiem un kritiķiem? Kā šķiet, mums ir sakrājušies savstarpēji aizvainojumi, bet aizvainots cilvēks nevar būt taisnīgs. Radies kaut kāds burvju loks.

3. Tā kā pats latviski nelasu, tad par latviešu kritiķu darbu vispusīgu vērtējumu nevaru dot. Man tuvāki ir manas paaudzes autori — L. Dzene un L. Akurātere. Ļoti žēl, ka pēdējā laikā viņas tik reti publicējas presē. Viņu raksti uzturēja nepieciešamo līmeni kritikā. Ar visdziļāko interesi attiecos pret L. Dzenes rakstīto. Viņa pazīst un mīl teātri, prot saskatīt republikas teātra dzīves kopīgās tendences. L. Dzenei piemīt kultūra, takts, cilvēciska gudrība. Viņas recenzijas gandrīz vienmēr ir pētījuma līmenī. Ieinteresētību teātra darbā jūtu S. Radzobes rakstos, taču reizēm viņa ir pārāk tendencioza. Tas, manuprāt, izpaužas viņas rakstītajā nodaļā par M. Rozovski, kas burtiski krīt ārā no brīnišķīgās grāmatas par mūsu teātri.

4. Vislabprātāk lasu A. Smeļanska, A. Svobodina, I. Vasiļiņinas rakstus.

Pierakstīja S. Radzobe

Ādolfs Šapiro

1. Kritika daļēji apmierina manu zinātkāri, kā no malas izskatās mans darbs.

2. Gribas saprast, kā mūsu teātra darbs sabalsojas ar dzīvi. Kāda ir tā vieta kopīgā teātra procesā. Tas palīdzētu dzimt jaunām idejām. Tāpēc — esmu gatavs lasīt.

3. Nevaru atbildēt. Nav laika un vēlēšanās atskatīties pagātnē.

4. Nelaižu garām N. Krimovas, A. Smeļanska, I. Solovjovas, M. Turovskas, A. Bartoševiča, L. Tormisas (saraksts nebūt nav pilnīgs) rakstus. Kāpēc? Talantīgi raksta.

Māra Ķimele

Atzišos, ka pārāk neaizraujos ar recenziju lasīšanu. Kritikas par savām izrādēm, protams, izlasu. Kolēģu izrādes labprātāk noskatos, atsauksmes nelasījusi. Ne tādēļ, ka slikti vai neinteresanti rakstītu; mulsina pazīmju nesakritība, t. i., izrādi skatoties, nevaru atpazīt rakstu — un otrādi.

Tāpat kā jebkura rakstniecības nozare, arī kritika ir indivīda izpausme, pašizteikšanās, ko nedrīkst liegt nevienam rakstītājam. Bet, tā kā kritikas specifika ir reaģēt uz citu mākslu, tad kritiķa pašizteikšanās ir apgrūtināta. Spilgti, būtiski un piesātināti nevis jāparāda sevi, bet jāveic profesionāla izrādes analīze. Tādēļ kritiķā tomēr gribu «iepazīt» arī izrādi, ne tikai raksta autoru. Vienlīdz nepatīkami ir, ja tevi peļ vai slavē par to, ko tu neesi darījis. Visnepatīkamākās režisoram un viskaitīgākās aktierim ir kļūdainās diagnozes (t. i., vainas meklēšana nepareizā vietā un līdz ar to arī aplama ārstēšana).

Vēl viens aspekts. Ir taču tā (vai ne?), ka ikvienu režisoru un aktieri ik pa brīdim pārņem bezcerība un apātija, redzot, kā kopīgais un dažreiz pat skaistais darbs iegāžas laika bezdibenī un pazūd. Pazūd uz neatgriešanos. Dažādi ideālisti un mistiķi varētu sevi mierināt ar apziņu, ka gars (arī izrādes!) ir mūžīgs, bet mēs, kas esam materiālisti, zinām, ka mūžīga gara nav, ir tikai tas, ko var aptaustīt, šajā brīdī uztvert. Un tad nabaga režisoru pārņem izmisums, jo viņš saprot, ka no izrādes nekas nepaliek!

Kādreiz ļoti sen Līvija Akurātere rakstīja par manis iestudēto Raiņa «Krauklīti». Rakstā nebija ne lugas analīzes, ne režijas kritikas, kas taču recenzijā it kā ir galvenais, bet brīnumainā veidā no raksta viņoņa izrādes atmosfēra. Biju pārsteigta, aizkustināta un pateicīga. Pirmo reizi sapratu, ka kritika spēj saglabāt izrādes garu laikā. Nē, neuzskatu, ka kritikai jāorientējas uz

izrāžu aprakstiem. Vēlāk ne vienu reizi vien esmu sajutusī šo saviņņojumu, lasot gan asi analizējošus, gan mierīgi fiksējošus, gan savas izjūtas atklājošus rakstus.

Laime ir tad, kad režisors un aktieris rakstā pazīst savu izrādi, kad viņš tiek atšifrēts neveiksmē vai veiksmē, kad kritiķis sniedz liecību par mums (patiesību, tikai patiesību) un ļauj dzīvot laikā tam, kas ir tik nesatverams, — teātra izrādei.

Kārlis Auškāps

Venēciešu vadonim Bragadīno, vēl dzīvam esot, novilkusi ādu. Novilkto ādu izbāzuši, lelli apģērbusi, uzsējuši kādai govij uz muguras un vadājuši pa ielām. Nomocītā vīra spēcīgais organisms izturējies, viņš dzīvojis vēl dažas dienas. Tā viņš redzējis pats sevi jādelējam pa ielām. Kā lelli bez acīm.

No otras puses — Dorianā Greja bailes, noraujot pārklāju savam portretam, bailes ieraudzīt tanī iznīcības zīmogu vai savu dziļāko «es». Ar šādām pašām izjūtām es šķiru vaļā avīzes lappusi, lai lasītu kritiku par savu iestudējumu. Pamatā tā tomēr ir baiļu izjūta. Spoguļa izjūta. Spogulis — kritiskā zīlēšanas procesa obligātais atribūts. Bailes ieskatīties spogulī, ieskatīties nākotnē. Bailes ieraudzīt sevī ko dziļāku, ko nezināmu.

Katrs cilvēks klusībā atzīstas sev visās savās kļūdās un nepilnībās, bet viņam ir bail tās publiski, vizuāli ieraudzīt. Spogulis ir ne tikai attēls, ar tā palīdzību mēs varam ieiet citā pasaulē, tāpat kā Alise varēja ieiet Aizspogulijā. Lai kā gribētos mācīties tikai no citu kļūdām un saviem labajiem darbiem, ir jāmacās arī no savām kļūdām un citu labajiem darbiem.

Strādājot pie katra jauna iestudējuma, režisoram kopā ar aktieru ansambli būtu jāveido jauna pasaule — ar savu vērtību orientāciju, saviem priekšstatiem, pieņēmumiem. Šī jaunā, mazā sabiedrība, kas dzīvo kā uz vienuļas salas, ir paglabusies šajā lugā un reizē ar sevi to uzspirdzina.

Ja mūsu priekšstati, pieņēmumi un jūtas ir pietiekami stipras, katra iebilde mūs tikai apaugļo un mēs savā tieksmē, savā virzībā kļūstam vēl stiprāki. Taču, ja šie priekšstati nav dzīvi un īsti, bet ir mākslīgi un trafareti, tad iebildumi no malas mūs sagrauj, aktieri apjūk, apmaldās, sākas mīļas nodevības, kas noved līdz absolūtam kraham.

Literatūrzinātnieki, teātra vēsturnieki par konkrētām lugām zina daudz vairāk, nekā jebkurš aktieris vai režisors var zināt. Bet režisoram ir jāmēģina apvienot visus analīzes līmeņus (botānisko, astroloģisko, kulināro utt.; ne tikai obligātos — psiholo-

gīsko, filozofīsko, sociālo). Ansambli būtu jābūt pārlicībai, ka neviens cits šo lugu nezina labāk par mums. Klausīties visos, bet ticēt, ka lugas lasījumā mēs zinām vairāk par visiem, — tas izdodas ļoti reti.

Iespējams, ka jebkura kritika (ne tikai teātra) aptver vismaz trīs lokus: 1) sabiedriskās domas organizēšanu (mūžīgu, aktuālu kritēriju saglabāšanu, mākslas atšķiršanu no nemākslas, cīņu pret masu kultūras tendencēm); 2) mākslinieka dvēseles vivisekciju; 3) analītisku un reizē konstruktīvu mākslas darba (izrādes) analīzi. Tātad — cik daudz visdažādāko profesiju jāapvieno kritiķim!

Kas man nepatīk mūsu kritikā? Manuprāt, mākslinieku drīkst salīdzināt tikai ar viņu pašu. Mākslai ar sportu, protams, ir daudz kopīga (talants, pašuzpurēšanās, treniņš), bet vērtējumos tomēr būtu jābūt atšķirībām. Ir neiespējami un nevajadzīgi salīdzināt māksliniekus, it kā viņi atrastos uz skrejceļa, un zīlēt, kurš no viņiem pie mērķa nonāks pirmais. (Bet ar šādiem salīdzinājumiem palaiķam nākas sastapties.) Ja tomēr salīdzinām ar sportu, tad mākslinieka mūžs man asociējas ar stafetes skrējieni, kurā skrien no iepriekšējās paaudzes uz nākamo preti savam īstajam «es», savam liktenim. Tas ir skrējieni mūža garumā, tātad traģisks.

Latviešiem cunftes izveidojās vēlāk nekā, piemēram, vāciešiem, kuri apvienojās, lai smalkāk izkoptu savas profesijas iemaņas. Arī Raiņa dzejolis «Pats» izsaka ko acīm redzami raksturīgu mūsu tautai. Man liekas, ka mūsu teātra kritiķi dzīvo katrs pats par sevi, veido katrs savu teātri, izvēlēdamies to lauciņu, ko viņš gribētu kopt. Tas nav nekas slikts, kamēr neparādās kategoriska neiecietība pret citu uzskatiem. Kaut ko vērtīgu un sev noderīgu varu atrast ikvienā latviešu kritiķa rakstā vai piezīmē.

Daudz gūstu, lasot Dž. Strēleru, I. Bergmani, P. Bruku. Vissāvienības izdevumos manu uzmanību vispirms piesaista tādi vārdi kā V. Siļūns, J. Allīks, I. Veļehova, N. Kazmina, A. Smeļanskis, A. Bartoševičs.

Valentīns Maculēvičs

1. Pagaidām — ar ļoti maziem izņēmumiem — kritika ne manos uzskatos, ne darba stilā, ne domāšanā neko kardināli nav mainījusi.

Grūti runāt par teātra kritiku vispār, jo tā sastāv no atsevišķiem cilvēkiem — un šie cilvēki ir ļoti atšķirīgi — ar dažādām ētiskām un estētiskām platformām. Taču vienreiz esmu piedzīvojis brīdi, ko nekad mūžā neaizmirsīšu. Tas bija P. Putniņa

lugas «Uzticības saldā nasta» iestudējuma pieņemšanas laikā, kad daži teātra kritikas pārstāvji, ieņēmuši pilsonisku pozīciju, runāja atklāti un aizstāvēja savas domas un uzskatus. So brīdi es neaizmirsīšu ne jau tādēļ, ka konkrētajā situācijā tika izteikts pozitīvs vērtējums par manu izrādi, bet gan tādēļ, ka redzēju — kritiķi var būt reāls, virzošs spēks. Un tagad, kad mani kritikas «ķēķa līmenis» reizēm rada bažas, es atceros to dienu un nesa-protu vienu: kādēļ kritika nekļūst par tādu reālu pozitīvu spēku? Acīmredzot vainojami paši kritiķi.

2. Grūti atbildēt, ko es gribētu saņemt. To varu pateikt tikai pasūtījumu galdā. Nedod dies, ja kritika par tādu pārvērstos!

Un tomēr — vairāk analīzes nekā apgalvojumu varētu vēlēties. Arī to, lai kritiķi tāpat attiecinātu uz sevi Staņislavska domu: mīlēt teātri sevi, nevis sevi teātri. Lai kritiķi labāk pārzinātu režisora un aktiera aroda jautājumus un, vērtējot teātra darbu, vairāk orientētos tā specifiskā. Lai spriestu par zemkopību, nav obligāti jābūt sējējam, bet izglītība šajā jomā ir nepieciešama.

Lielākajai daļai mūsu kritiķu ir filoloģiskā izglītība, tādēļ viņi vērsās pie teātra kā pie literatūras. Taču teātrim vajadzīga nevis literārā, bet dramaturģiskā, darbības analīze.

Būtu vēlams, lai teātra kritika aptvertu arī tādu ļoti svarīgu komponentu kā skatītājs. Kam kritikai ir jābūt attiecībā pret mākslu — tiltam uz to vai barjerai? Kritiķim jāpazīst arī skatītājs, par kuru klist mīti, bet zināšanu tikpat kā nav. Etiskā un estētiskā attiecība kritiķiem pašiem pret sevi arī bieži vien ir visai izplūdusi.

3. Manuprāt, interesanti ir tie darbi, kuros mēģināts teātra attīstību zināmā laika periodā analizēt. Kā pozitīvu piemēru te varu minēt teātra zinātnieku kolektīvo darbu par Rīgas Krievu drāmas teātri. Tas ir pietiekami kompetents un nopietns izdevums.

Kā negatīvu piemēru varu nosaukt V. Hausmaņa apskatu par latviešu teātri 80. gados, kā arī viņa recenzijas par Raiņa «Uguns un nakts» uzvedumu Drāmas teātri un K. Būzas lugas «Sievietes...» iestudējumu Dailes teātri. Te, manuprāt, autors neorientējas terminoloģijā, izrādi jauc ar dramaturģiju, nenovērtē scenogrāfiju mūsdienu teātri. Ja autors akceptē bezkonceptuālas izrādes, vai tad viņš nav aizmirsis Staņislavska jēdzienu «virs-virsuzdevums» teātra mākslā? Recenzijā par «Uguni un nakti» satrauc pāristāvošā attieksme pret Drāmas teātri.

4. Vislabprātāk es lasu praktiķu sacerējumus — sākot ar K. Staņislavski, G. Kreigu un beidzot ar F. Džefirelli. Tāpēc ka šie mākslinieki ir paši uz savas ādas izbaudījuši visu to, par ko raksta. Te atklājas viss izsāpētāis — teātra attīstības, valodas, spēles veida meklējumi. Nevis asprātīgu gudrību bārstīšana.

No kritiķiem ar interesi lasu teorētiskās domas pārstāvjus — sākot ar Aristoteli un beidzot ar G. Bojadžijevu un A. Anikstu. Mani interesē A. Smelānskis — viņam ir sava galva, mūsdienīga domāšana, viņš prot redzēt parādības procesā. Tāpat arī M. Švidkojs, V. Siļūns, N. Krimova — tie ir cilvēki, kas spēj saskatīt jauno un daudzsološo, kas spēj atbalstīt attīstībai svarīgo arī tajos darbos, kuri varbūt vēl nav izdevušies pilnībā. Tā savā laikā viņi novērtēja un aizstāvēja J. Miltiņa personību un potenciālo nākotni. Tādēļ mani šie kritiķi piesaista.

Bet cik bieži kritiķi vēl dzīvo un balstās uz 50. un 60. gadu estētiskajiem kritērijiem — jābūt tā un tā, jo tā un tā ir bijis! Mākslā nekas nedrīkst būt tā, kā ir bijis, jo radošais process pēc savas dabas vienmēr ir jaunatklāsme.

Pierakstija A. Skudra

Valdis Lūriņš

1. Ja māksla ir koks, tad mākslinieks (arī režisors) ir lācēns Pūks un kritiķi — bites, «par kurām nekad neko nevar zināt». Lācim ir jākāpj, un bitēm ir jādzeļ. Re, cik vienkārša ir lāča un bišu attiecību dialektika! Jo augstāks kāpums, jo bitēm lielākas iespējas izvērsties spietā un jo iespējamāks kļūst Milzu Kritiena risks. Kritiens ir apdomas brīdis, un klāt ir svarīgais pamatjautājums «kāpt vai nekāpt?». Kāpt vai nekāpt — tas paliek uz katra lāča sirdsapziņas, kaut domāju, ka uzrāpties galotnē vēlas katrs, lai tad pašā spicē, aizķeksējoties aiz mākoņa, palīdzētu kokam stiepties garumā.

Jo lielāks augstums, jo lielākas iespējas triekties pret zemi ar paātrinājumu 9,8 m sekundē. Visiem ir bail. Nekāpt bail, nokrist arī bail. No bitēm ir bail, kaut arī īsts lācis, izdzirdis Aizdomīgo Sanēšanu, vienmēr izdomās kādu «dungā-dziesmiņu», kurā it viegli tās uzmācīgās džinkstētājas var pārkrustīt kaut vai par Dullajām Mušām. Varētu jau iztikt bez bitēm, bet tad pastāv iespēja kokā rāpties pa tukšo: vai nu tur medus nav bijis un nebūs, vai — vēl jaunāk — kāds sen to jau izleksējis.

Bites ir medus signalizētājas, bites ir medus priesterienes. Veco medu noliek pamatplauktos, jauno šķiro un jau domā par vietu tam jaunajam, kas vēl tikai nāks. Ir bites karotājas, un ir bites vairotājas, ir bites sanētājas, un ir bites sargātājas. Tad vēl ir bites, kas lepojas, ka ir bites, un ir bites, kas domā, ka ir virs-kaņas lidmašīnas.

Ir koks, ir bites, ir lācis — trīs nesavienojamību visciešākā savienība, kurā galvenais tomēr ir koks. Kokam ir vajadzīga

kustība, lācim ir vajadzīga kustība, bitēm ir vajadzīga kustība. Un īsts kāpiens var iznākt tikai ar izkaušanos. Bet, ja apdomā, ka bite ne tikai dzeļ, bet arī vairo un sargā, tad to «nepatikamo spindzēšanu» var pieciest. Vēl vairāk — var pat sev atzīties bišu eksistences nepieciešamībā un ticībā kritikai kā vienam no attīstības spēkiem.

Un, kritiku dēvējot par biti, es ar to nebūt nedomāju par traumiem apzīmēt kritikas vīrietisko pusi.

2. Savlaicīgas recenzijas par izrādēm, kā arī vairāk pretēju viedokļu publikāciju, kas radītu sabiedrības interesi par diskutablām teātra mākslas parādībām, veicinātu radošu atmosfēru arī skatītājos, papildinot viņu zināšanas par teātri. Tā būtu teātriem laba reklāma un reizē teātra izpratnes attīstīšana.

Ceru, ka mūsu izdevniecības izdos vēl ne vienu vien latviešu kritiķu grāmatu par teātra un kino jautājumiem, kā arī ievērojamākajām latviešu teātra un kino personībām.

Recenzijās gribētos vairāk pamatojumu un mazāk konstatācijas. Vēstures aprakstos — mazāk sausas informācijas, vairāk personības ceļa izsekojuma vēsturiskajā laikā.

Tad vēl. Pēdējā laikā parādās recenzijas ar konkrētu datumu, kad izrāde skatīta. Tā vien liekas, ka kritiķis jau iepriekš pieļauj domu, ka izrāžu kvalitāte varētu kristies. Tātad dod teātrim atlaides, pazemina profesionālos kritērijus. Bet par izrāžu līmeņa devalvāciju teātris ir jāsoda.

Zēl man ir Operas, Operetes un Leļļu teātra, kuri jau sen gaida savu kritiķu rindu papildinājumu.

Gribētos arī sagaidīt lepnuma pilnu aprakstu par kāda latviešu dramatiskā teātra grandiozajiem panākumiem ārzemēs...

3. 80. gadi paliks vēsturē kā intensifikācijas, pārvērtēšanas un paātrinājuma gadi. Šķiet, ka latviešu kritikai šodien nav jāizvirza kardināli jauni uzdevumi, atsakoties no pagājušo gadu maldiem. Tas arī ir pats pozitīvākais, kas liek aizmirst un piedot gan pašslavināšanos, gan ārējas ekstravagances brīžus. Pats galvenais — tas liek cienīt kritiķu kopumā kā stabilu un veselīgu organismu. Sikāk? Emocionāli atdzīvinot vēsturi un analizējot šodienu, pārlicinoši raksta L. Dzene. Teātra parādības sociālo apstākļu un personības sadures kontekstā vērtē S. Radzobe un N. Naumanis. Bet vai tāpēc noliedzams būtu A. Legzdas pamatīgums vai E. Zabja retie, bet koncentrētie raksti? Dzīvā intonācijā raksta arī E. Tišheizere.

Negatīvais galvenokārt saistīts ar aktieru darba analīzi, tai bieži trūkst profesionāla pamatojuma. Tad vēl: labāk būtu par aktiera lomas izpildījumu (ipaši dublējošos sastāvos) teikt skarbus vārdus nekā apiet. Kaut gan tas ir katra kritiķa stratēģijas

un diplomātijas jautājums. Arī kritiķis (netiešāk vai tiešāk) ir spējīgs veidot aktiera personību.

4. Vēl vairāk par citu republiku kritiķu rakstiem mani interesē citu mākslas nozaru un ar mākslu nesaistīto cilvēku domas par teātri mūsu pašu republikā.

Nauris Klētnieks

1. Kritika (neatkarīgi no tā, vai es tai pievienojos vai ne) rada teātru vidē vajadzīgo spriegumu, kas nepieciešams radošam darbam.

2. Domāju, ka trijstūris «skatītājs — kritika — izrādes veidotāju kolektīvs» veido jēdzienu teātris. Tādēļ kritikai nevajadzētu stāvēt tik tālu no reālās teātra dzīves un uzņemties sev augstākā soģa lomu; kritikai būtu jāieklaujas šajā procesā no iekšpuses, protams, stāvot pāri teātra iekšējai kņadai, tomēr atrodoties trijstūra vienā šķautnē un apzinoties, ka tās uzdevums ir saglabāt līdzsvaru un neļaut šim trijstūrim sabrukt. Es vēlreiz atkārtāju: apzinoties savu lomu, savu svēto misiju, jo citādi var iznākt, ka cilvēks (t. i., kritiķis) domājas ko ceļam, bet patiesībā grauj.

Vēl es vēlētos, lai kritiķi skatītos izrādes. Par teātri nevar nopietni rakstīt, ja nav redzēts viss, arī pats sliktākais, pats nepopulārākais.

Un vēl es vēlētos no kritikas elementāru cieņu pret savu darbu:

- a) nerakstīt par izrādi, ja neesi to noskatījies līdz galam;
- b) nerakstīt par izrādi, ja neesi to redzējis, bet tikai dzirdējis atsauksmes par to;
- c) nerakstīt par izrādi, ja nezini lugas saturu;
- d) nelietot teicienus «aktieri izlīdzējās ar veciem štampiem» (īpaši — ja neesi pārliecināts, vai šie štampi nav jauni), «aktieri uz skatuves garlaikojās» utt.

Domāju, ka kritika zināmā mērā ir atbildīga par aktiermākslas diezgan zemo līmeni Latvijā (protams, neattaisnoju teātra skolu un režisorus), jo kritiķi vienkārši neprot to nopietni un profesionāli analizēt.

4. Par citu republiku teātra kritiķiem grūti spriest, ja pats nepārzini teātra procesu, ko viņi atspoguļo. Tomēr lielu uzticību izraisa A. Smeļanska raksti, kurš prot nokāpt no Maskavas Dailes teātra «firmas» augstumiem un vēģīgi ielūkoties arī citu virzienu un citas domāšanas teātru iestudējumos.

Guna Zeltiņa

PERSONIBAS MINEJUMS



«Vai jūs pazīstat tādus aktierus, kuriem vajag tikai parādīties uz skatuves, kad skatītāji viņus jau mīl? Par ko? Par skaistumu? Bet bieži tā trūkst. Par balsi? Nereti arī tās nav. Par talantu? Tas ne vienmēr pelna apbrīnu. Par ko tad? Par to nenotveramo īpašību, ko mēs saucam par pievilcību. Tā ir tāda aktiera neizskaidrojamā pievilcība, kuram pat trūkumi pārvēršas par ieguvumiem. So īpašību sauc par skatuvisko pievilcību.» Šķiet, ka šie Konstantīna Staņislavska vārdi teikti tieši par Rūdolfu Plēpi — aktieri, kura neparastā, fascinējošā individualitāte jau desmit gadu palīdz veidot un uzturēt spēkā Jaunatnes teātra aktieru ansambļa pievilcības auru.

Rūdolfs Plēpis ir tik īpatnēja parādība mūsu teātra mākslā, ka tās atsevišķie parametri grūti pakļaujas loģiskai analīzei, bet emocionāls vērtējums vien slēpj virspusējības un paviršības briesmas. Šā talanta mainīgā daba neļauj absolutizēt spriedumus, momentā vērs šos sastingušā maskā. Tādēļ viss šie rakstītais uztverams vairāk kā personības minējumi, uzplaiksnijumu fiksējumi, izlūkojumi. Jo es nezinu nevienu citu savas paaudzes aktieri, kurš būtu tik gaiši atvērts, demokrātiski pieejams un reizē noslēgts, noslēpumains, pārvērtībām gatavs kā Sids. Nevienu, kurš būtu tik harmoniski viengabalains savā mākslā un dzīvē un vienlaikus tik dzelošu šaubu, radošas neapmierinātības pārņemts. Nevienu, kuru publika tik ātri pieņemtu un iemīlētu, bet kurš arī

tik dārgi maksātu par šo mīlestību. Un nevienu, kura tēma mākslā būtu tik patstāvīgi veidojusies un izkristalizējusies tieši ārpus teātra programmās un pasākumos.

Rūdolfis Plēpis, dzimis Tīģera gadā zem Jaunavas zvaigznāja (1950. gada 17. septembrī), tiešām šķiet ātrkājinā Merkūrija vadīts — viņa profesionālās gaitas mērķtiecības un trauksmainības ziņā. Noslēgtība un biklums, ko jau bērnībā līdzsvarojis sapnis par skatuvi, agri apzināta vēlēšanās kļūt par aktieri, darbošanās Māras Priedes vadītajā Arod biedrību padomes kultūras nama bērnu dramatiskajā pulciņā un Jaunatnes teātra skolēnu aktīvā, Kultūras un izglītības darbinieku tehnikuma režijas nodaļas absolvēšana, islaicīgais darbs kultūras namā «Ziemeļblāzma», dienests armijā, studijas konservatorijas Teātra fakultātes aktieru kursā, kas tika gatavots Jaunatnes teātrim, — visi šie biogrāfijas posmi veido noteiktu topošās personības dramaturģiju, sava veida magnētisko aproci, kas saslēdzas ap nākamo Aktieri.

Viņa pirmās lomas Jaunatnes teātrī — tik spilgtas, atmiņā paliekošas, ka šķiet, tās radītas tikai vakar. Runcis Bazilio (A. Tolstoja «Buratino piedzīvojumi Muļķu zemē», 1976). Nekā no studentiskas nevarības, blēdīgas muļķības štampiem, bet patiesi organiska komikas izjūta, aizrautīgas, atraisītas darbošanās azarts, pat spēles elegance duetā ar Ilgas Tomases šarmanti viltingo lapsu Alisi. Vai šis aktieris būtu piedzimis ar runča Bazilio zābakiem kājās? Vai šādas visnotaļ jaukas, komiskas raksturlomas, kas viegli nopelna skatītāju aplausus, kļūs par viņa aicinājumu?

Jaunatnes teātra foajē dažus mēnešus vēlāk. Vakarā pēc kārtējās izrādes — pulksten desmitos — teātrī atkal sarodas skatītāji un nokļūst... Silmaču ļaužu aprūpē. Pa ģērbtuvī rikojas Pindaku ģimene, biļetes plēš «dive lustīge žīde», bet Rūdis un Kārlēns riktē skatītāju izvietošanos uz dēļu soliēm turpat teātra foajē, lai sāktu «Skroderdienas Silmačos» — arī vienu no studentu diplomdarba izrādēm, kas tapusi Lūcijas Baumanes vadībā. Un skatītāji, kas šo lugu redzējuši ne tikvien spožā Akadēmiskā drāmas teātra aktieru sniegunā, bet arī izvalkātu un novārdzinātu pa pašdarbības skatuvēm, ne vien psiholoģiskā ticamībā un patiesā pārdzīvojumā raisītu, bet arī izspēles štampiem aplīpušu un aplīpinātu, nu klausās R. Blaumaņa tekstu kā tikko radušos. Jaunajai paaudzei, kas kuplā skaitā sapulcējusies foajē, šis «Skroderdienas» ir īsts atklājums — ar dzīvi tvirtajām raksturu attiecībām, ar attīrīto, dinamisko darbības līniju. Atklājums ir arī Rūdolfa Plēpja tēlotais Ābrams. Ak, šis «mūžīgais žīds» ar tradicionālo bārdu un pauninieka dvēseli! Bet te bārdas nav un

dvēsele ir kaila, lai gan Ābrams to vīsta nedaudz augstprātīgā nicībā, kas izriet no izteiktas pašcieņas, un bargumā, kas savukārt izriet no dzīves gudrības un tēva mīlestības. Bet kā viņš atplaukst, atraisās sirsniņā, kad beidzot atrod kopīgu valodu ar Romāna Grabovska Joski un Maijas Eglītes Zāru! Tā bija viena no visaizkustinošākajām cilvēciskajām metamorfozēm uzvedumā. Interesanti, ka Uldis Dumpis, kas saņēma milzum daudz uzslavu un komplimentu par savu savdabīgo Ābrama tēla traktējumu (tolaik arī Drāmas teātris strādāja pie plaša «Skroderdienu» jauninscenējuma), kādā radiopārraidē atcerējās: «Es, strādājot pie Ābrama lomas, daudz galvu nelauzīju par to, kā to varētu spēlēt. Man acu priekšā bija spilgtais Karpā Klētnieka Ābrams. Bet tad kādu dienu Alfrēds Jaunušans, kas bija noskatījies «Skroderdienas» Jaunatnes teātrī, man teica: «Nu es zinu, kā tev to Ābramu vajag spēlēt. Aizej un apskaties, kā Rūdolfs Plēpis to dara!» Es aizgāju un redzēju, ar kādu pašcieņu pret sevi šis aktieris spēlē, ar kādu mīlestību pret jaunajiem.»

Rūdolfs Plēpis spēlē šīs un citas lomas, piedalīdamies gan P. Pētersona uzvedumā «Mistērija par Cilvēku», gan M. Ķimeles iestudētajos «Kapteiņa Granta bērnos», gan I. Ziedoņa «Kurzemītes» skatuviskā lasījumā, G. Priedes lugās «Vējlukturis abazūrā» un «Es jūs piespiedišu milēt Raini». Viņam ir neliela lomiņa «Pīterā Penā» un «Zelta zirgā», viņš ir viens no trim autora-rakstnieka iemiesotājiem uzvedumā «Saule rasas pilienā», Ješka A. Upīša «Sūnu ciema zēnos» un Rudais klauns iestudējumā «Stāsts par vienu atentātu». Aizstādams saslīmušo kolēģi, aktieris pārņem Spēlmaņa lomu vienā no teātra programmatiskajiem uzvedumiem — P. Pētersona iestudētajā A. Čaka, I. Ziedoņa skatuves variantā «Spēlē, Spēlmani!». Ir darbs, ir skatītāju atzinība. Ja teātrī būtu ierīkots «smieklu totalizators», kādu savulaik Maskavas Dailes teātrī nodibināja jaunais Mihails Čehovs, Jevgeņijs Vahtangovs, Aleksejs Dikijs un citi no toreizējās teātra jaunatnes, lai kā uzvarētāju noteiktu aktieri, kuram todien intermēdijā izdosies visvairāk sasmīdināt publiku, Rūdolfs Plēpis ar Edgaru Liepiņu būtu visveiksmīgākie «rikšotāji». Aktieris varētu kā lācis ziemas miegā pārtikt no savas ķepas, popularitātes, nemaz nemānīdams, ka arī dvēsele pamazām nosūkājās plāna jo plāniņa. Cik šādu mīlīgu lāciņu-ķepainīšu nav sagūluši latviešu teātra pamežā! Bet Rūdolfs Plēpis ir laikus pamanījis šīs garīgās sarukšanas briesmas. Pēc pieciem teātrī pavadītiem gadiem viņš sacīja: «Varētu nākt samierināšanās, pieradums, varētu dzīvot itin mierīgi. Visi teiktu: «Kāds laimīgs liktenis!» Bet es skaidri atceros šīs kaut kur lasītās frāzes sākuma daļu: «Kāda zūdoša māksla ...»[..] Nelīdz doma, ka tevi tādu, kāds esi, pieņem un atzīst.

Tas ir pašapmāns. Pats, vienīgi pats tu esi nedalāms ar savām pretrunām, pārliecību un cerībām. Savas tiesas priekšā.»*

Šajā laikā aktiera talants tiek pārbaudīts «uz izturību». Viņa skatuves tēli pārsvarā variē vienus un tos pašus tipus, kas gan iegūst dažādus sociālus veidolus (vai tas būtu Trešais viesis A. Čehova «Ivanovā», Ansons P. Pētersona «Bastardā» vai Kuzmins V. Rozova «Lido dzērves»), taču atkārtojas stingrā pakāpenībā un neļauj atklāties tam dramatiskajam potenciālam, kāds pakāpeniski arvien jaušamāk uzkrājas un samilst aktierī. Rūdolf Plēpis šajā laikā cieš ne no noguruma vai pārlietas nodarbinātības, bet no tā, ka viņā «pārdeg» neiztērēta, neizmantota radošā enerģija. Viņš jūtas spējīgs stāties skatītāju priekšā ne tikvien kā komiķis vai spilgts raksturotājs, bet arī kā dramatisks aktieris. Taču Ā. Šapiro kā savu aktieri viņu vēl nav ieraudzījis. «Var saprast — katra aktiera interesēm piemēroties nav iespējams. Repertuārs, galvenā režisora taktika, vēl daudz kas cits. Bet neuztaustīt līdz trīsdesmit gadiem aktierī kaut vienu jūtīgu punktu, nelikt viņam kaut reizi salauzt sevi līdz asarām (kaut vai) ...»**

Vēl jauni, interesanti uzdevumi teātrī tikai nāks. Vēl savas un tautasbrāļu tiesas priekšā stāsies Rūdolfas Plēpja Niklāvs («Pilna Māras istabiņa»), vēl fanātiskais pūlis mauks galvā āksta cepuri, pazemos un apspļaudīs viņa Arhitektu («Sniegotie kalni»), bet aktieris jau strikti nostāsies pret traumi, pret kompromisu, pret apradumu. Simt vilinošām rokām mās dažādi tematiski vakari un sarikojumi, radio, televīzija, arī kino, saldi skanēs dažādu iekārojamo āksta cepuru zvaniņi un zvārgulīši, bet viņš nekļūs ne par kāda karaļa, ne galma, ne arī tautas ākstu. Viņš meklēs nopietnības, dziļuma atsvāru savā darbā. Un atradīs to labā dzejā, Imanta Ziedoņa pasakās, Rūdolfas Blaumaņa skarbahā «Odā» un filozofiskajā dzejā — uzvedumā («... bez glazē cimdiem», Friča Bārdas, Viļa Plūdoņa lirikā, Jāņa Petera esejā «Trīs dārgas mantas», kas pirmoreiz izskanēs dzejnieka autorvakarā, bet pēc tam ar aktiera balsi vēl daudzreiz ies tautā, arī viņā pašā arvien dziļāk iekopdama tādas īpašības kā paties tautiskums un garīgās pēctecības apziņa. Un tieši televīzija un kino, kas nereti «noleijērē» aktiera popularitāti līdz daudzārt tirāžētas, visiem apnikušas klišejas līmenim, palīdzēs mums ieraudzīt neparasto Rūdolfu Plēpi. Nopietnu, sevi koncentrētu, iekšējās dramatiskās trīsās vibrējošu Ģirta Nagaiņa televīzijas uzvedumos — P. Putniņa «Aicinājums uz ... pērienu» un A. Ūpiša «Balss un atbalss».

* Pānes Dz. interv. ar R. Plēpi. — Lit. un Māksla, 1981, 25. sept., 13. lpp.

** Turpat.

Savukārt sadarbība ar kinorežisoru Arvīdu Krievu viņa kursa-
darbā «Pasarkans vakariņš», diplomdarbā «Vainīgs» (pēc R. Blau-
maņa noveles «Slepkava») un galvenā loma režisora pirmajā
pilnmetrāžas aktierfilmā «Spēle» Rūdolfu Plēpi ievada citā —
gan no teātra, gan tradicionālā latviešu kino atšķirīgā poētikā.
Visos šajos darbos apzināti sakāpināts noslēpumainais, neiznīnā-
tais ap mums, radīta sasprindzinātu priekšnojautu atmosfēra. Tas,
kas risinās personāžu zemapziņā, nereti rod vizuālu atspoguļo-
jumu uz ekrāna un izrādās tikpat būtisks vai pat vēl būtiskāks
par to, kas notiek realitātē. (Varbūt tiešām: «Tikai tas, kas nenoti-
cīšs, / Noticīšs ar mums reiz būs,» — L. Briedis.) Baiļu un no-
jautu dramatiskais spriegums abās īsfilmās, racionālā un iracio-
nālā, ironijas un sentimenta rotaļīgais balanss «Spēlē», ko
sagrauj sāpīgās, traģiskās atskārmes eksplozija finālā, Rūdolfa
Plēpi ļāva saskatīt dramatisku aktieri, jauna, neordināra kino-
varoņa piedāvājumu. Nereti tiek citēti meistardarbnīcas vadītāja
G. Panfilova vārdi, ko viņš sacījis savam audzēknim A. Krievam,
ieraudzījis Rūdolfu Plēpi uz ekrāna: «Tu būsi noziedznieks, ja
nefilmēsi šo aktieri.» Viņa «antifaktūra» ar reti sastopamās, bet
abiem — gan A. Krievam, gan R. Plēpim — piemitošās romanti-
kās ironijas palīdzību tika pārvērsta «faktūrā», poētiskā simbo-
likā, savdabīgā varoņa ētiskā, filozofiskā koncepcijā. Kaspara
zemapziņas vizijas, kuru materializācija radīja priekšstatu it kā
par skatuvi, uz kuras uznāk cilvēka psihe egocentriskās drāmas
personāži, kas te atraisās visu varošā, ideālā vieglumā, bet reālajā
dzīvē noplok sadzīviskā neveiklībā un mazvērtības kompleksos,
filmā palīdzēja radīt mūsdienu jaunā, sociāli infantilā cilvēka
ikdienas eksistences dramatismu. Diemžēl gan visa filma, gan
Kaspara tēla emocionālā un analītiskā struktūra, asprātīgi iecerē-
tais refleksijas un fantāzijas apvienojums un dažādo apziņas
slāņu metaforiskais saplūdinājums montāžas gaitā ieguva ap-
rautu, fragmentāru, ordināru risinājumu. Tēma par masku un
cilvēka patieso būtību, par egocentrisku spēles modeli kā perso-
nību ārdošu faktoru te tika interesanti pieteikta, bet ne izrisināta
visā traģiskā asuma potenciālā.

Tēma «cilvēks un viņa maska» gūst dīvainus pagriezienus,
diferencētu risinājumu un evolūciju šā aktiera daiļradē. Dzēlīga
zobgaļa masku uzliek Benedikts, lai savaldītu iemīļoto Beatriči
V. Šekspira komēdijā «Liela brēka, maza vilna» — dekameroniski
vitālajā tolaik pavisam jauno režisoru A. Birkova un U. Brikmaņa
iestudējumā. Rūdolfs Plēpis prata Benedikta raupjā un smalkā,
nekaunīgi pārdrošā un bērnišķīgi naivā, asā un maigu jūtu pār-
ņemtā prāta spēli padarīt pārliecinošu, organiski teatrālu, pilgti
atraktīvā uzveduma otrajā plānā ļaujot nojaust zemmāskas dra-

matismu. Jo tieši šīs stūrgalvīgi sargātās maskas, kas aizsedza viņu patieso būtību, traucēja Benediktam un Beatriķei saprasties; un fināla harmoniju vainagoja masku nomešana.

Savukārt viņa Rudmatainajā klaunā («Stāsts par vienu aten-tātu») ir maskas-bufa iezīmes, te ir cirka ekscentriādes, laukuma teātra farsa stilistika, kuras pirmsākumi rodami tautas spēļu satīriskajās maskās. Rūdolfā Plēpja kontā ir maskas, kas signalizē par dažādām personības sairuma pakāpēm, — Binnijs («Rozā zilonis»), Ansons («Bastards»), Leonīds («Vikas pirmā balle»). Tur ir gan atkailināta maska — kā primitīvas domāšanas un fiziskas klātbūtnes zīme (Binnijs); gan personāžs groteskā maskā, kurš vēl apzinās savu individualitāti, — Zemdintis ar savu eiforijas filozofiju, spējīgs domāt un mainīties gan ārēji, gan iekšēji (G. Priedes «Saniknotā slieka»). Tur ir meistarīgi izstrādātas maskas «iz dzīvnieku pasaules»: karaliskais pāvs Mors («Mauglis»), divgalvainais, baltcirtainais Grūdmūs-Velcjūs («Sofijas nolaupīšana»), kam aktieris kopā ar G. Skrastiņu piešķir nevērīgu, iecietīgu eleganci, vecais suņa tēvs Krancis Kākļaklupis («Suns un kaķe»), kurš balansē uz tēva bardzības un sentimentālītes robežas. Un Rūdolfā Plēpja Pūķis (J. Svarca «Pūķis») — tik smalks, galants un uzvedīgs ar savu melnā humora glazūru un tik baismīgs labi pašūtajā avenu krāsas asiņu uzvalkā un sātaniskajā grimā. Baismīgāks par visas izrādes drūmās kāpņu-mauzoleja mašīnērijas draudīgumu, jo apliecina «pūķisma» negaidītos paradoksus, transformācijas un atdzimšanas iespējas arī mūsdienās, arī cilvēkos mums līdzās.

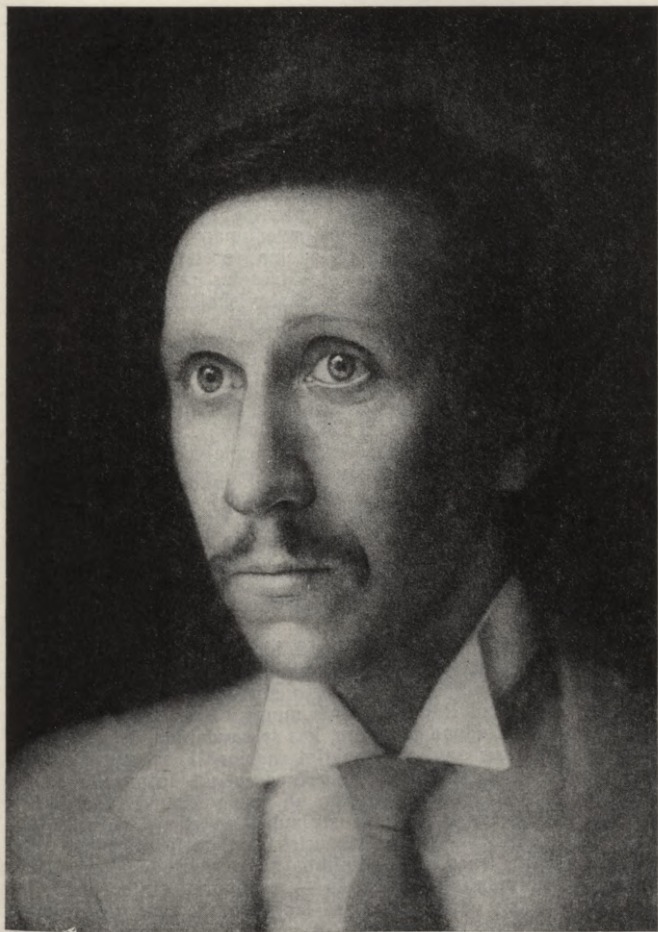
Bet visas «masku dramaturģijas» kulminācija, manuprāt, ir Bulanovs A. Ostrovska «Meža» uzvedumā Ā. Sapiro režijā. Šis neveiklais, kautrīgais lēnulis par šauru palikušajā ģimnāzista svārciņā, kurš itin drīz iemācās veikli «piespēlēt» Dinas Kuples Gurmižskai asprātīgajā «makšķerēšanas» ainā, bet lakstojas ap namamāti tik lempīgi, ka izpeldas improvizētajā istā ūdens zivju dīķīti. Taču viņa pārdošākie un godkārīgākie mērķi tiek sasniegti — un mūsu priekšā jau stāv pavisam cits Bulanovs — mājas kungs ērtā atlasa rītasvārkā, laiski cigāru kūpinādams, lietišķi mājas ļaudis izrikodams un klejojošos komediantus ledusauksti izraidīdams. Tāds ne vien Sčastļivcevu un Ņesčastļivcevu, bet visas Krievijas mākslas likteņus šurpu turpu aizmēzīs! Sociālā brīdinājuma zīme un maskas atkailinājums, maskas dialektika šajā tēlā nemazina, nenoslāpē rakstura, individualitātes likteņa spilgtumu. Tieši Rūdolfā Plēpja aktieriskās psihofiziskās īpašības un partnerība ar Dinas Kuples Gurmižsku — nervozu, eksaltētu, liekulīgu un reizē kaislīgu plēsoņu — palīdzēja radīt gan šo atsevišķo tēlu, gan visa uzveduma mūsdienīgo traktējumu. Aktieris

atceras: «Ap «Mežu» bija tāds liels noslēpums. Domāju: kas gan tur iznāks? Daudzi tēli taču spēlējami uz groteskas robežas, un tikai aktieris zina, cik grūti to ir noturēt un precīzi aizraidīt līdz skatītājam. Strādājām ļoti intensīvi, interesanti. Piemēram, Gurmizskas līnijas risinājumam Ādolfs Sapiro citu pēc citas deva kādas sešas versijas, kamēr radās tas spraigums un izteiksmes vieglums, kāds redzams izrādē.»

Par savu pirmo īsto gandarījumu teātrī aktieris, kurš sacijis: «Man ir grūti būt jautram. Tā ir maska. Laikam jau kopš bērnības,» — un varbūt tieši tādēļ tik mērķtiecīgi, pat kaismīgi rāvies uz nopietnību, uz dziļumu, — pats atzīst G. Priedes Gothardu izrādē «Centrifūga». Loma nav liela, tikai divi uzņēmieni. Inteliģents vācietis, kuru kara notikumi atdzinuši svešā jūras krastā. Taču režisoram Ā. Šapiro un aktierim izdevās šo lomu nobalansēt it kā uz naža smailes: Gothards, brīdinādams Irmu, katru brīdi arī pats ir pakļauts briesmām. Tas piešķir traģisku skaudrumu šķietami vienkāršajam dialogam, vāciskajam dzejolim par savu dzimto pilsētu un Gotharda un Irmas dejai uz slīpās plaknes, uz nāves robežas, simbolizējot indivīda, garīguma, cilvēcības apdraudētību. Šī prasme izvērst lomas skopo materiālu, piešķirt tēla dzīvei apjomu, krāsu un pilnskanību aktiera darbā izstrādājas līdz ar gadiem.

Rūdolfis Plēpis uzskata, ka aktiera veikuma galīgais rezultāts rodas tikai kopā ar partneriem. Viņu skatuviskā eksistence noteiktā mizanscēnā, temperamenta, enerģijas izstarojums un domas virzība, smieklī vai asaras ietekmē lomas veidojumu. «Piemēram, Dina Kuple. Kaut arī nevada konkrēto dialogu ar Gothardu, tomēr paņēm savā varā, diktē citus skatuviskās esības likumus ar savu klātbūtni vien. Un tu nedrīksti atlaisties, nedrīksti nošļukt! Vai Maija Apine «Sniegotajos kalnos». Kad es redzu, ar kādu milzīgu atdevi, intensitāti viņa savu lomu spēlē, es nedrīkstu aktrisi atstāt vienu, neatbildēt ar visu savu esību.»

Rūdolfis Plēpis Arhitekts G. Priedes lugas «Sniegotie kalni» uzvedumā līdzās Gothardam nu reiz ir tā loma, kas noteikti un galīgi sasit lupatu lēveros priekšstatu par šo aktieri kā jautru un mūžam smaidīgu «joku klaunu» (ja kādā skatītāju daļā šāds viedoklis vēl ir patvēries) un ietiecas traģiskās izteiksmības jomā. Ka priekšstati par Rūdolfu Plēpi kā komisku personāžu atveidotāju daļā publikas vēl ir patvērušies, liecina tie īsie, gandrīz nemanāmie cīņas mirkļi, kas aktierim tomēr ir jāizcīnā ar skatītāju, uznākot uz skatuves nopietnā, dramatiskā lomā. Cik viegli nodibinās skatītāju saprašanās ar viņa sarkanmataino Elīnas brāli P. Putniņa traģikomēdijas «Es savos zābakos» uzvedumā! R. Plēpis parādīšanās vien jau elektrizē izrādes gaisotni, rada



Portrait of a man with a mustache, wearing a suit and tie.

ap sevi īpašu smieklu enerģijas uzlādētu magnētisko lauku. Un te ir vietā gan mazi, sirsniņi jociņi, gan asprātīga improvizācija.

Bet «Sniegotajos kalnos» — šajā Ā. Šapiro un A. Freiberga balti atkailinātajā izrādē — Rūdolfā Plēpja Arhitekts dzīvo pēc citiem likumiem. Pēc īpaši askētiski paustiem garīguma, iekšējas norobežošanās (no fanātiskā pūļa), iekšējās un ārējās kultūras saglabāšanas, inteligences pienākuma likumiem. Šajā asi publicistiskajā izrādē-parabolā, līdzībā par cilvēces, kultūras un indivīda likteņiem mūsdienās tieši Arhitekta un viņa sievas dramaturģiskā līnija visspilgtāk atklāj lugai un uzvedumam tik būtisko personības atbildības, inteligences trausluma (pretstatā dzīves rupjamiem, utilitārajiem spēkiem) un reizē dvēseles izturības tēmu. Tieši Rūdolfā Plēpja un Maijas Apines skatuviskā dzīvē visspēcīgāk vibrē tā jūtu piesātinātība, radošas personības apdraudētība un traģika, kas kvintesenci sasniedz viņu sodīšanas ainā. Ieslodzīti stikla būrī, viņi tiek vadāti pa laukumu. Pa pieresvietu. Un tumšā, draudīgā masa, kas viņus ielenc, no sākuma vēl nedroši, tad aizvien kaismīgāk un uzbudinātāk gānās, nīrgājas, apspļauj. Intelīgenta Golgāta. Cilvēka gara Golgāta vispār. Ko iespēj mākslinieks pret masu kultūras plūdiem? Ko iespēj neaizsargāta patiesība pret agresīvā pūļa demagoģiju? Ko iespēj indivīda garīgā enerģija pret trulās masas fizisko spēku? Un tomēr tieši Rūdolfā Plēpja Arhitekts manī stiprina pārliecību, ka tautas atmiņā, kultūras mantojumā paliks kaut kas svēts un nezūdošs, kādi Sniegotie kalni, ko neizbrādās kareivīgo un glēvo jauno mankurtu paaudze. Kāds Senais Nams, ko nepaspēs nodedzināt, kāds rok-raksts, ko izglābs no iznīcības, kāds cilvēks, kas nosargās cilvēci.

Šo tēmu Rūdolfā Plēpja garīgajā biogrāfijā es jūtu jau sen. Jau kopš I. Ziedoņa «Kurzemītes» skatuviskā lasījuma, kas Jau-natnes teātrī parādījās kā toreizējo studentu otrā kursa darbs skatuves runā, kad Rūdolfis Plēpis mums vēlreiz atgādināja par lībiešiem. Ar I. Ziedoņa pasakām, kas ir savdabīga dzīves dialektikas mācība, kur savijas asprātīgs nacionālā rakstura iztīrājums, groteska un filozofija, aktieris drastiskā intonācijā mums stāsta par cilvēka dzīves zūdošām un nezūdošām vērtībām. «Nopietnās» dzejas lasījumos viņā atplaukst un atraisās liriķis. Bet visas šīs īpašības — tautas vēsturiskā un garīgā atmiņa, silts, latvisks humors un cilvēka atbildība savu «iekšējo debesu», nā-kamo garīgo mantinieku priekšā —, manuprāt, sintezējas J. Pe-tera esejas «Trīs dārgas mantas» lasījumā. Te nav greznošanās ar tautisku prievīti, spekulācijas ar nacionālā lepnuma jūtām, ko palaikam uzvēdī viena otra kultūras un vispārības darbinieka

uzstāšanās. Te ir patiesa līdzdalības, ieinteresētības un tautiskuma izjūta. Tā organiski veidojusies visu laiku, arī studiju gados — ar pedagogu, īpaši Lūcijas Baumanes svētīgo ievirzi uz nacionālās kultūras vērtību celšanu dienasgaismā. To sekmējis Ādolfa Šapiro novatoriskais darbs ar latviešu oriģināldramaturģiju, palīdzot arī Rūdolfa Plēpja tautiskuma izjūtai nekļūt dogmatiskai, bet elpot brīvi, atraisīti, artistiski.

LPSR Tautas skatuves māksliniece Lūcija Baumane atceras: «Jau no paša sākuma, piemēram, diplomdarba izrādē «Skroderdienas Silmačos» kā Ābrams, viņš atšķīrās no citiem ar to, ka nespēja, bet dzīvoja tēlā. Man ir tāda pārlicība, ka vārdu, kas nav izdzīvots un patiess, kas ir falšs, kā mēs sakām, Rūdolfs Plēpis nemaz nevar mutē ņemt. Skatītāji viņu ļoti mīl, un tas ir liels pluss, jo skatītājs savos vērtējumos ir patiess un skarbs. Rūdolfa Plēpja tēlos mēs spilgti redzam, ko nozīmē aktiera iekšējā bagāža. Piemēram, Niklāvā uzvedumā «Pilna Māras istabiņa». Kad es redzu, cik aktiera acis ir dzīvas šajā lomā, viņš manā uztverē izaug liels, sāk līdzināties garīgam milzim. Ja es uzvestu «Pēru Gintu», es Rūdolfam Plēpim piešķirtu Pēra lomu.»

Viņš vēl nav nospēlējis ne Hamletu, ne Klaudiju, ne Induli un arī ne Raiņa Jāzepu kā citi viņa paaudzes aktieri. Rūdolfa Plēpja lomas visbiežāk bijušas tā dēvētās otrā plāna lomas vai spilgtas epizodes, reti kad uz skatuves nācies izdzīvot «caurviju personāža» dzīvi. Tikai pēdējos gados daudzveidojas un uzņem pilnus apgriezienus aktiera sadarbība ar režisoru Ādolfu Šapiro, kas atnesusi tik spožus un tik nopietnus rezultātus. Taču es Rūdolfu Plēpi uztveru vairāk par savas paaudzes garīgo barometru nekā vienu otru no impozanto varoņlomu tēlotājiem. Kas tā ir par burvību? Varbūt personības noslēpums, ko veido arī prasme no detaļām, drumstalām, atsevišķiem fragmentiem salikt būtisko, nezūdošo? Varbūt spēja atsevišķos dzīves un teātra mozaīkas gabaliņus sasaistīt ar tādu gaišumu, labestību un viengabalainības izjūtu, ka haoss, elle pārvēršas harmonijā, šķietami nenozīmīgais iegūst nozīmi un ikkatra dzīves epizode vai loma pārvēršas par ceļu (filozofiskā nozīmē) zem kājām? Kā tā epizode Liepājā, kad pēc pasākuma scenārija Imantam Ziedonim un Rūdolfam Plēpim bija jābrauc zirga pajūgā un skolēniem pēc dzejnieka un aktiera priekšnesumiem rātni jādāvā viņiem puķes; bet bērni, ieraudzījuši viesus, spontāni un neatturami, izlauzušies ārpus scenārija rāmjiem, piesvieda visus ratus pilnus ar milzīgu ziedu kaudzi. Tad aktierim vēl ne zemapziņā nedzīvoja Arhitekts stikla būri. Bet ej nu sažini, varbūt viss, arī gandarījums un pārbaudījums, ir daudz smalkākā iekšējā cēlonībā saistīts, nekā mēs esam pieņēmuši.

Vērojot Rūdolfu Plēpju skatuves tēlu izkopto, brīžam pat virtuozo formu, dikcijas skaidrību, mīmikas, plastikas, žesta izteiksmību, organisko pārveidošanās talantu, rodas pārlicība par aktiera neierobežoto iespēju diapazonu — no komiķa līdz traģiķim. Šķiet, viņš var nospēlēt visu, lai arī kādas negaidītas formas ekstravagances, «dzīves karnevāla dzīres» kārtējais jaunuzvedums piedāvātu. Viņš prot runāt spiedzīgā falsetā un sulīgā basā, sastindzināt zāli gan ar spalgu «džungļu brēcieni», gan ar kļu dramatisku čukstu.

Pēdējos gados padziļinās un paplašinās Rūdolfu Plēpja tēlu intelektuālā dominante. Un tas ir likumsakarīgi, jo aktierim piemītošais nervozais jūtīgums viņa personības struktūrā apvienojas ar analītisku prātu, kas liek pasauli redzēt kontrastos un disharmonijā. «Man ir neērti dzīvot,» saka aktieris. «Sadzīviskās situācijās es bieži jūtos neveikli, sajaistīti. Es neprotu sadalīties starp teātri un dzīvi. Tikai uz skatuves jūtos brīvi, atraisīti, viegli. Tā ir mana īstā esamība, mana īstā dzīve.»

Tā saka Rūdolfs Plēpis, «aktieris no dieva gribas», cilvēks, kas piedzimis ar teātra asinīm un saistīts ar to uz visu mūžu. Aktieris, kas jau devis savu artavu, lai mūsu tautas lapa baltu valodu un kultūras kokā nenokalstu, lai to spirdzinātu jauni spēki. Aktieris, kas patlaban attīstās un pilnveidojas, režisora Ādolfa Šapiro stingrās, brīžam pat nežēlīgās rokas vadīts, un režisors darbā prasa absolūtu loģiku, absolūtu cēlonības izpēti katrai frāzei, katram vārdam, katrai darbības niansei. Par savu audzēkni Ādolfs Šapiro saka: «Acīmredzot Rūdolfs Plēpis tiešām ir talantīgs cilvēks, jo ap viņa vārdu jau eksistē leģendas, bet to izveidošanās nenoliedzami liecina, ka cilvēks ir uzmanības centrā. Vienu no šādām leģendām es uzzināju pavisam nesen: man tika stāstīts, it kā Plēpi ne sevišķi gribējuši uzņemt Teātra fakultātē, teātri u. tml. Patiesībā viņa ceļš uz mākslu ārēji ir ļoti līdzens. Ja par kādu aktieri var teikt, ka viņš ir izaudzināts mūsu teātrī, tad to var teikt tieši par Rūdolfu. Mūsu teātri viņš parādījis kā skolēnu aktīva loceklis, piedalījās arī izrādēs — «Pāvilielas zēnos» (1965) un citās. Es nekad neaizmirsīšu viņa uznaicienu «Zoss spalvā» (1965). Tā bija pirmā izrāde, ko es iestudēju latviešu trupā, un teātra pedagogs man šai lomiņai ieteica Plēpi kā piemērotu zēnu no skolēnu aktīva. Viņš uzreiz pievērsa uzmanību ar savu nopietnību, iedziļināšanos un neparastu, neordināru skatuvisku izteiksmību.

Tad, kad viņš stājās fakultātē, šaubu par viņu kā aktieri nebija, vismaz man — ne. Tāpat bija skaidrs, ka viņš strādās mūsu teātrī. Iekšējā pasaulē, protams, viss norisa daudz sarežģītāk, jo īsts mākslinieks viņā veidojās pakāpeniski, nobrieda lēni, sarež-

ģitā iekšējā cīņā. Es kļuvu liecinieks tam, kā attīstījās viņa personība; te veidojās ne talants (tas viņam jau bija!), bet personība, un tieši tas izšķīra visu. Līdzās Rūdolfam Plēpim bija arī citi talanti, taču tiem neizdevās izveidoties par tik pārliedzinošām personībām.

Ar viņu ir interesanti strādāt, jo Rūdolfs Plēpis ir aktieris ar negaidītām, daudzveidīgām iespējām. Un vienmēr liekas, ka pats brīnišķīgākais, ko viņš nospēlē, ir vēl priekšā. Taču arī tas, ko Rūdolfs jau ir radījis, — un viņš lomas patiesi rada no saviem nerviem, fantāzijas utt., nevis vienkārši nospēlē — jau šodien dod tiesības viņu saukt ne tikai par aktieri, bet arī par mākslinieku.

Cik ļoti atšķirīgi un sarežģīti ir viņa pēdējie darbi izrādēs «Mežs», «Centrifuga», «Sniegotie kalni»! Milu aktierus, kuriem ir robežizjūta, kuri spēj spēlēt uz smieklīgā un dramatiskā, komiskā un traģiskā robežas, kuriem nav dogmatiskas dzīves uztveres. Tās es uzskatu par mūsdienīga aktiera pamatiezīmēm. Un Rūdolfs Plēpis tāds neapšaubāmi ir. Viņš ir gan bagātīgi apveltīts no dabas, gan ļoti darbaspējīgs, kas, iespējams, arī ir talants. Vienmēr atceros Čaplina vārdus: «Talants — tā ir augstākā forma godprātīgai attieksmei pret darbu.» Laimīgā kārtā Rūdolfs Plēpis ir pasargāts no pašapmierinātības. Viņš vienmēr meklē ko jaunu, gatavo patstāvīgas programmas, dejas lasījumus ārpus teātra, un arī šis viņa darbs ir augstā līmenī.»

Tāpat kā visi aktieri, arī Rūdolfs Plēpis vēlas spēlēt lugās, kas atklāj dzīves līdz šim neizzinātos noslēpumus, un dziļi pārdzīvo, ka Jaunatnes teātrī ir maz šādu lugu «ar atslēgu» par jauniešiem. Ir P. Putniņa «Es savos zābakos», ir L. Stumbres «Ziediņi», taču šīs lugas tver tikai kādu vienu jaunatnes problēmu aspektu. Kā runāt ar šiem izaicinoši ģērbtajiem, bieži vien visai agresīvajiem pusaudžiem un jauniešiem? Arī šī doma nodarbina Rūdolfu Plēpi. Aktieri, kas nevar norobežoties tikai teātra problēmās vien, aiziet no dzīvās dzīves. Aktieri, kas pusapzināti, pusneapzināti sargā sevī kādu dabiskuma, bērnišķības, žēlsirdības zonu — kā cilvēcības, ētiskas tīrības avotu. Kas sevī izkopies ne vien profesionālo meistarību, bet arī cilvēciskās līdzdalības talantu, «līdzjūtības ētiku neiespējamā priekšā» (E. Bentslijs). Ētiku, ko tik aktīvi izstaro Rūdolfa Plēpja personāži un kas plūst uz mums ar kaut kādiem nefiksējamiem vilņiem, īpašu garīgu spriegumu un enerģiju. Bet varbūt viss ir pavisam vienkārši, jo, kā saka Ādolfs Šapiro, «ir cilvēki, kuri sevī nes visu pasauli, un ir tādi, kas nes tikai un vienīgi sevi». Un Rūdolfu Plēpi liktenis un viņš pats ir laimīgi nosargājis — viņā ir pasaule.

Māra Ķimele

PAR MANU AKTRISI
DACI EVERSU



Nez kādēļ negribas stāstīt Daces biogrāfiju. Varbūt tādēļ, ka tajā ietilpst viss tradicionāli nepieciešamais māksliniekam: ļoti emocionāla, jūtīga, mīloša māte, dzīves netaisnībai un pazemojumiem cauri izgājis, bet humoru un gaišu skatu uz dzīvi nezaudējis tēvs, jaunākais brālis un māsīca Aura, kas, bez mātes palikusi, aug Daces ģimenē kā māsīņa; Siguldas dzīvokļa šaurība, kas nav traucējusi šai ģimenei saglabāt savstarpēju uzmanību un mīlestību; vecmāmiņa istos, skaistos laukos, dziedot viņa strādā vai arī strādājot dzied vai skaita mazmeitai dzejoļus — Plūdoni, piemēram; pat traģiski pārdzīvojumi agrā jaunībā — to visu liktenis Dacei ir sagādājis.

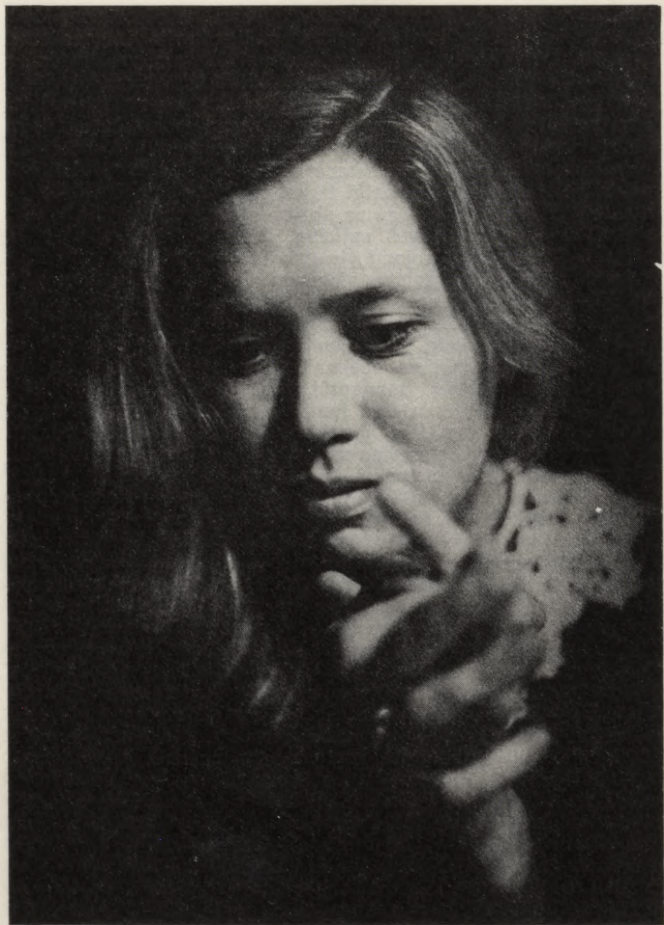
Nav iespējams pateikt, kad, pa kuru laiku Dace apguvusi teātra spēli. Viņa parādījās uz skatuves R. Blaumaņa «Indrānos» kā Līze — uzreiz spēcīga, pilniskanīga un apbrīnojami precīza. Nezinu, no kurienes Dacē šī spēja tik absolūti dzirdīgi risināt tēla iekšējo uzdevumu, tik precīzi just uzveduma zīmējumu un savu vietu tajā. Dace arī mazas lomas izpilda ļoti labi. Domāju: kāds tam iemesls? Centība? Apzinīgums? Uzdrošinos apgalvot, ka Dace nav ne īpaši centīga, ne apzinīga. Vienkārši pašā viņas būtībā sakņojas nepieciešamība visā, kas ar viņu notiek, piedalīties pilnīgi, galīgi, bez atlikuma. Dacei nav psiholoģiskas barjeras pret mazu lomu. Parasti aktieri šo barjeru pārvar ar profesionālu disciplinētību, godīgumu pret darbu; Dace izjūt savas lomas nepieciešamību izradē un nejūtas otršķirīga. Un divainā kārtā

skatītājs viņu ievēro, un arī viņam neliekas, ka, piemēram, Medmāsa D. Vosermena lugā «Kur dzeguze ligzdu vij» ir maza loma.

Manās izrādēs Dace ir nospēlējusi četras galvenās lomas. Pirmo — Marinu E. Radzinska lugā «Sieviete ārpus mīlestības un nāves» Dacei sagādāja liktenis: Inese Ramute smagi saslima divas nedēļas pirms pirmizrādes, neviena no jaunajām aktrisēm nebija brīva, vajadzēja vai nu atcelt izrādes nodošanu, vai riskēt un piešķirt galveno lomu režisora palīdzēi Dacei Eversai, kura, kaut arī līdz šim bija veiksmīgi tikusi galā ar vairākām nelielām lomām, kaut ko tik atbildīgu uz skatuves vēl darījusi nebija. Ilgi nedomāju. Jo Dace iedvēš uzticību. Ar visu savu nervozumu, jūtīgumu viņa ir apbrīnojami viengabalaina, viņa ir tas, ko sauc par personību. Un personība vienmēr ir īpatna, izteikta, savdabīga, kā Artūrs Dimīters, kā Juris Strenga, kā Dina Kuple, kā Antra Liedskalniņa. Dažiem šie cilvēki liekas slikti, dažiem labi, un droši vien tā arī ir, jo personību nenosaka labums vai sliktums, to nosaka iekšējais spēks. Tieši sava garīgā spēka dēļ Dace kļūva par aktrisi (manuprāt, tāpat kā Ināra Ieviņa). Jā, toreiz Dace uzvarēja, un, kad jaunās sezonas sākumā mēs, trīs režisori, sanācām kopā, lai jauniestudējumos sadalītu aktieriem lomas, izrādījās, ka katram no mums ir loma tieši Dacei Eversai. Tajā pašā dienā tika nolemts ieskaitīt Daci aktieru štatā.

Reti tiek runāts par to, ka lomu sadali ietekmē ne tikai doma par laba rezultāta garantiju. Jauna iestudējuma mēģinājumi ir kā ilgstošs jūrasbrauciens, kā ģeoloģiska ekspedīcija, kuras rezultāti atkarīgi no pareizi komplektētas komandas. Mēģinājumu periodā aktieris it kā spoguļo režisora domu, un nevienam režisoram nav vajadzīgs greizs vai blāvs spogulis. Dacē nav negācijas pret darāmo, mēģinājumos viņa ir koncentrēta un darītgalīga. Dace ir apbrīnojams spogulis. Jebkuru sarežģītu uzdevumu viņa izpilda uzreiz. Liekas, viņai pašai atliek tikai iemācīties vārdiņus. Par laimi, Dacei Eversai nācies mācīties brīnišķīgus vārdiņus — Blaumaņa, Čehova, Raiņa, Tagores ...

Kad izrāde jau dzīvo savu patstāvīgu dzīvi saskarsmē ar skatītāju, es vēroju aktierus un Daci no zāles un domāju: neticami, kā tie paši cilvēki, kas dienā noņemas ar neciešami smago sadzīvi, vakarā uz skatuves spēj radīt kaut ko tik atšķirīgu, ka liek pat man, man, kura bijusi klāt, kad to visu taisījām, noticēt viņiem. Man sirds sažņaudzas katru reizi, kad Dace izrādē «Pūt, vējiņi!» saka svētos vārdus: «Nāc nu, mīļā Vakarmāte, / Sedz nu sārtus paladziņus ...» Saka tā, kā tikai viņa to var pateikt, paceldama pret kaut ko mūžīgu savas bezgalīgi garās, tievās rokas, un pasaule atsaucas viņai. Andris Freibergs, noskatījies Daces spēli, sacīja: «Viņa ir brīnums, brīnums! Saudzējiet viņu ...»



Portrait of a woman by Robert Rauschenberg, 1965. Oil on canvas. 60 x 48 inches. The Museum of Modern Art, New York.

Svētbrīži ir visās Daces izrādēs. Katram skatītājam varbūt citi, bet daudzi mums visiem kopīgi. Kā A. Čehova Soņas lūgšana sienai: «Vajag būt žēlsirdīgākam, tēt, vajag būt žēlsirdīgākam...» Dace nekad nespēlē sev, viņa darbojas, runā tiem cilvēkiem, ar kuriem ir uz skatuves, un ir atkarīga no viņu ietekmes. Laikam tieši tas rada reljefu, kāds raksturīgs Daces spēlei. Viena no spilgtākajām šai ziņā ir Soņa «Tēvocis Vaņa» — bērnišķīga, panaīva, smieklīga, noslēgta, asa, pat ļauna, maiga, kautrīga, skaista, neglīta, skaudra, skaidra; un tas viss parādās dabiski, saprotami, jo izriet no lugā tēlotā un piemīt Soņai caur Daces pašas sirdi. Dace pati kā cilvēks lieliski noder sev kā aktrisei, noder ar savu spēju mīlēt, sajūst citus, necentrēt uzmanību uz sevi un vēl ar savu brīnišķīgo humora izjūtu, kura vainago visas pārējās īpašības.

Nu jau pagājuši desmit gadi, kopš Dace strādā Valmieras teātri: vispirms pēc Kultūras darbinieku tehnikuma beigšanas par režisora palīdzi un no 1982. gada par aktrisi. Šai laikā nospēlētās šādas lomas: Meitene («Uguns medības»), Sekretāre («Svētājo svētums»), Kreūsa («Mēdeja»), Skolniece («Meldermeitiņa»), Līze («Indrāni»), Geli Geja sieva («Vīrs ir vīrs»), Marina («Sieviete ārpus mīlestības un nāves»), Lāsma («Pusdūša»), Mežamāte («Sprīditis»), Lida («Piedod man»), Soņa («Tēvocis Vaņa»), Izabella («Koki mirst stāvus»), Medmāsa («Kur dzeguze ligzdu vij»), Indra («Jānis»), Baiba («Pūt, vējiņi!»), Čitra («Čitra»), Aņa («Ķiršu dārzs»).

Dace Eversa ne reizi nav saņēmusi Kultūras ministrijas un Teātra biedrības prēmiju, ne reizi nav kronēta ar jaunā aktiera balvu — āksta cepurīti. Stingrās komisijas vērtējumā to neizpelņijās ne Baibiņa, ne Soņa. Varbūt tas ir pareizi, ka oficiālā atzinība nenāk reizē ar kolēģu un publikas atzinību. Jācer, ka Dace neļausies mazvērtības izjūtai, kādu rada nežēlīgā salīdzināšanas iespēja un secinājums — tā tad es esmu sliktāka par viņiem visiem. Kaut Dace aizvērtu savu sirdi sarūgtinājumam, negācijām, kaut vienmēr paliktu nesavtīga un gaiša! Kaut uzvarētu kā Čitra — atsacīdamās.

Gundega Saulite

UZMETUMS PORTRETAM



Viņiem daudz kas bija netradicionāli. Izlaidums notika ziemas vidū. Vecā Dailes teātra foajē pie kolonnām 1975. gada 15. janvāra pēcpusdienā diplomus par aktiera izglītības iegūšanu saņēma Piektās studijas audzēkņi. Tobrīd gandrīz vai taustāma šķita apkārtējo labvēlība, aizkustināta runāja Lilita Bērziņa, Ausma Kāntāne bija atstiepusi veselu nastu ar grāmatām — lai katrs izvēlas sev noderīgāko. Skatuves darbā iepazītie jaunie kolēģi nu bija ieguvuši oficiālu apliecinājumu būt par Dailes teātra aktieriem.

Visos dokumentos šie četrpadsmit jaunieši tika dēvēti par konservatorijas Teātra fakultātes Aktieru nodaļas neklātienes kursu. Patiesībā tas bija Arnolda Liniņa «pirmais iesaukums», studija, ar kuru reizē iesākās viņa galvenā režisora gaitas. Stājies šai postenī 1971. gadā (nevis 1970. gada rudenī, kā rakstīts «Latviešu padomju teātra vēstures» 2. sējuma 109. lappusē), Arnolds Liniņš rudenī komplektēja kursu galvenokārt no saviem nesenajiem Tautas kinoaktieru studijas audzēkņiem un jau pirmajā kursā lielāko daļu no studistiem iesaistīja repertuāra izrādē «Otilija un viņas bērnbērni». Arī diezgan netradicionāli.

Tad vēl: paātrinātā tempā — trīsarpus gados — ar maksimālu noslodzi gan repertuāra izrādēs, gan diplomdarbos, kas arī tika iekļauti repertuārā, studisti pabeidza mācību posmu. Un, saņemot diplomu, ikvienam no šiem četrpadsmit audzēkņiem radošajā kontā bija vesela rinda lomu.

Tagad, ievērojot laika distanci, varam droši teikt, ka Piekta studija auga un veidojās līdz ar Dailes teātri tā jaunajā posmā; un tai pašā laikā studisti faktiski bija arī teātra līdzveidotāji. Viņus saņēma ar neviltotu interesi, bet tai līdzās pastāvēja arī šaubas par «ātrās izperināšanas» rezultātu, aizdomas par jauniešu profesionālo un cilvēcisko atbilstību skatuvei. Kurša vadītāja A. Liniņa un citu pedagogu uzticēšanās viņus inducēja ar radošu nemieru, pastāvīgu gatavību darbam, nevairoties no sarežģītiem, pirmajā brīdī pat šķietami neizpildāmiem skatuves uzdevumiem.

Romualds Ancāns pieder pie tiem Piekta studijas absolventiem, kam, aktiera diplomu saņemot, bija jau pāri par trīsdesmit gadiem. Arī šī vecuma amplitūda vienas studijas robežās Piekto padarīja neatkārtojamu. Taču šādi sapulcināts ansamblis deva iespējas mācību iestudējumos un diplomdarbos it veiksmīgi sadalīt lomas. Un ne tikai. Jauno aktieru biogrāfiju atšķirība, jau uzkrātā dzīves pieredze nevis kā nasta, bet kā bagātība arī bija priekšnoteikums atšķirīgu aktierisku personību tapšanai. Attīstīt un atrast šīs individualitātes, rast iespējas tām apliecināt sevi — tas tobrīd vēl bija tālākas nākotnes uzdevums.

Tagad, kad aizvadīta Piekta studijas pirmā darba desmitgade, šim A. Liniņa «pirmajam iesaukumam» ir liels īpatsvars teātra aktīvajā ansamblī. Ne par vienu vien no viņiem šodien varam runāt kā par savdabīgu individualitāti, par aktieri, kas, lomām un pieredzei krājoties, mērķtiecīgi veido savu radošo biogrāfiju.

Romualda Ancāna pirmās lomas studijas laikā tika mantotas no Valdemāra Zandberga, kas tobrīd atstāja teātri. Tās bija: Kalējs «Isā pamācībā mīlēšanā» un Ričmonds «Ričardā III». Diplomdarbu izrādēs viņš atveidoja audzinātāju Ķirškalnu «Pēdējā barjerā» un šerifa palīgu Failu «Lietus pārdevējā». Tās deva priekšstatu par labiem skatuves dotumiem, pagaidām vēl stipru saspringtību, kas apvienota ar centību un vēlēšanos visu izdarīt, kā nākas. Taču bija vēl kāda iezīme, kas sevišķi kļuva jūtama kolonijas pedagoga Ķirškalna lomā, — tas bija spēcīgs pozitīvs lādiņš, tāds labdabīgs strāvājums, vīrišķīgs pamatīgums, uz ko var paļauties. Un toreiz radās pārliecība, ka šo puisi galvenais režisors studijai piepulcējis kādas īpašas tālredzības vadīts.

— Dzīve mani kā laivu bez stūres piedzina pie teātra, — saka Romualds Ancāns.

Vai nu gluži bez stūres, ja tieksme uz skatuvi jau bija izjusta! Bet vispirms bija celtnieka apmetēja profesija, kas arodskolas beidzējam nez kāpēc nekādu gandarījumu nesniedza. Tad die-nests, darbs rūpnīcā, vakarskola, pēc tam Valsts koris. Piektajā

studijā viņš ienāca pēc pusotra gada mācībām konservatorijas Vokālajā nodaļā.

— Vēl tagad, kad dzirdu, ja forši dzied, īpaši operu ārijas, iekšā kaut kas nosmeldz...

Teātra studija iemācīja vienkāršo pamatpatiesību, ka aktiera profesija ir darbs. Nemitīgs un nežēlīgs. Tā stripiņu un ķeksīšu vilkšana lomas eksemplārā, ar ko tik rūpīgi noņēmās Romualds Ancāns, lai likvidētu augšzemnieku dialekta pieskaņu, bija tikai pati elementārākā skola, tā sakot, priekšzināšanas, priekšdarbi. Tagad, atskatoties uz studiju laiku, aktierim uznāk tāda kā nostalgija — šķiet, tā bija ideāla situācija, lai patiešām radoši strādātu, ideāla saprašanās, savstarpēja ieinteresētība, īsti meklējošs gars... Bet tā teātrī vajadzētu būt vienmēr. Jo šo atmosfēru jūt arī skatītājs. Un ne tikai uz skatuves, kur viss ansamblis elpo vienā ritmā («Tāda izrāde mums bija «Lietus pārdevējs», mēģinājumu radošā atmosfēra valdīja arī izrādēs uz skatuves, tā bagātināja mūs pašus»), šo atmosfēru jūt pat filmā. Vai tad to nevar pamanīt «Limuzinā Jāņu nakts krāsā», Jāņa Streiča tik bagātajā un dzīvesgudrajā filmā («Tādā īpašā labdabībā mēs tur visi dzīvojam...»)? Arī «Mūsu dēlu» mēģinājumi risinājās īpašā savstarpējas uzmanības atmosfērā («Viena ģimene, gandrīz visu izrādi kopā esam uz skatuves, rodas tāda vārdos nepasakāma saikne, izjūta, ka esam vienoti»).

— Atmosfēra nenozīmē tiešās tēlu attiecības. To ne vienmēr raisa arī literārā viela. Tā ir tāda tīmeklīga lietiņa, jo var spēlēt labāk vai sliktāk, bet šai dūmakai ir jābūt. Citreiz redzi — aktieri spēlē labi, taču dūmakas nav.

Šī īpašā spēja radīt atmosfēru, visiem izjūtamam, tomēr vārdos neizteicamam, grūti formulējamam, — tā tomēr ir aktiera profesijas privilēģija, talanta pazīme. Atmosfēras radīšanā liela nozīme ir dažādu apstākļu sakritībai. Materiāla izjūtai, vienotai gaumei un kritērijiem. Vienotiem ideāliem. Par tiem jādomā, atceroties Piek-tās studijas eksāmenu skatuves runā. Pedagogi bija ierosinājuši šo pārbaudījumu pārvērst par izrādi, par istabas teātri ar skatītāju tuvumu, kas no aktiera prasa tuvplāna patiesību. Vecās Dailes mēģinājumu zālē dažas rindas bija atvēlētas skatītājiem, bet tiem pretī gara krēslu rinda, vairāki antiķi svečturi, kuros trīsuloja dzīva uguns. Jaunie aktieri runāja Puškina «Jevgeņiju Oņeginu», darīja to tehniski nevainojami un saturā skaidri. Sai priekšnesumā jau zīmējās atšķirīgu personību iedīgļi. Spilgti iespiedies atmiņā Tatjanas vēstules lasījums, kurā Atvelina Līvmane izpauda dziļas dvēseles spēku. Un Oņegina atbilde Ivara Kalniņa nosvērti vīrišķīgajā piepildījumā. Sai dzīvajā, vibrējošajā pustumsā, šai domu un noskaņu biežajā atmosfērā iekšā bija

viņi visi. Un ļoti žēl, ka to neredzēja tie aizrautīgie oponenti, kas vēl šodien šai nu jau vidējai Dailes teātra paaudzei pārmet racionālismu, pārliecīgu bezjūtību.

Sādas atmosfēras vienreizību nav iespējams restaurēt, un laikam arī nevajag to darīt, kursa vadītājs un skatuves runas pedagogs Arnolds Liniņš saviem audzēkņiem devis labu profesionālu pamatu. Piektās studijas absolventi māk strādāt ar vārdu, māk patstāvīgi izveidot un nevainojami pasniegt dzejas vai prozas lasījumu. Par to liecina Mirdzas Martinsones, Akvelīnas Līvmanes un Elitas Krastiņas priekšnesums, šo prasmi apliecinājis Ivars Kalniņš, Jānis Paukštello, arī Romualds Ancāns.

Valda Grēviņa deviņdesmitās dzimšanas dienas rudenī Tērvetē — Annas Brigaderes Sprīdīšos — notika dzejnieka piemiņas sarīkojums. Rakstnieces dārzā zem rudenīgi pelēkiem mākoņiem skanēja dzeja. Mārtiņš Vērdiņš atklāja Grēviņam raksturīgo romantisko dzīves izjūtu, precīzu lirikas noskaņu. Romualda Ancāna priekšnesumā daudzkārt dzirdētie dzejoļi ieguva jaunu saturu, tie skanēja daudz dramatiskāk, akcentējami kontrastus, pretrunas. Šķita, šīs rindas rodas tepat, uz vietas, un dīvainā veselumā saļejas aktiera — zemes cilvēka — būtība ar dzejnieka — sapņotāja — pasauli.

Līdz ar citiem studijas biedriem arī Romualds Ancāns ir saņēmis pārmetumus par paštēla demonstrēšanu. Tie gāzās kā liels sašutuma vilnis, kā svētas dusmas no vecāko kolēģu un arī teātra vērtētāju puses: viņi nav iemācīti radīt tēlu, veidot raksturu un katrā darbā cenšas vispirms būt viņi paši! No jaunās aktieru paaudzes puses tā, protams, bija apzināta un mērķtiecīga cenšanās realizēt praksē pedagogu prasību visu darīt «kā es pats», visu «caur sevi», visu samērot ar sevi. Studijā tika ļoti nopietni strādāts pie aktiera meistarības pamatelementu apguves. Ja skatuves darbības pirmajos gados šos elementus audzēkņi vēl nevarēja organiski sakausēt vienā veselumā, tad ne jau prasība «es pats dotajos apstākļos» bija nevietā, vaina slēpta kur citur. A. Liniņa apzināti kultivētā metode augļus sāka nest tad, kad, šiem elementiem apvienojoties, uz skatuves sāka īstenoties apzināts vienīgi iespējamais eksistences veids. Ne jau meistarības paņēmieni viņiem bija mācīti, bet gan ceļš uz sevi izprašanu, uz cilvēka, arī literāra tēla izpratni, uz sevi veidošanu un piemērošanu atšķirīgiem uzdevumiem.

Bet nesaskaņa bija radusies — un tā pastāvēja. Vispirms tā izpaudās dažādos priekšstatos par patiesību uz skatuves. Par patiesības mēru. Romualda Ancāna aktieru paaudze nāca ar savu — stipri atšķirīgu, nežēlīgu patiesības izjūtu, viņu skatuves darbos bija vairāk tiešuma un psiholoģiskas ticamības, nekā bija

parasts teātrī redzēt. Un turpat līdzās bija arī zināms biklums, tas radīja tik neauglīgos pārmetumus par neinteresantiem, apnicīgiem paštēliem, kaut pati jēdziena būtība šajos rakstos tā arī palika nenoskaidrota.

Kamēr kritiskā doma lauz šķēpus, visai īsā laikā Piektās studijas audzēkņi, arī Romualds Ancāns, kļuva par visai pieprasītiem un nodarbinātiem aktieriem dažādās mūsu zemes kinostudijās. Arī šis fakts runā par labu aktieru apmācībā ieprogrammētajam patiesības mēram, par labu skolai un skolotājiem. Kā mākslas patiesībā līdzvērtīgs un rosinošs partneris vēlākajos gados šīs formācijas aktieriem līdzās nostājās PSRS Tautas skatuves mākslinieks Artūrs Frinbergs, kura spēlē Dailes teātra izrādēs grūti bija fiksēt kādu teatralitātes procentu. Ne velti kādā recenzijā visparadoksālākā kārtā apgalvots, ka A. Frinbergam, lūk, neesot aktiera meistarības.

Ar savu nopamatotu teatrālās patiesības programmu A. Liniņš nāca klajā uzvedumā «Kādas sēdes protokols». Izrāde bez skatuves teātra foajē telpās. Ciešā skatītāju klātbūtnē viss ansamblis, kurā dažādu paaudžu mākslinieki, bija pakļauts tām prasībām, ko režisors līdz šim tika realizējis darbā ar studiju. Tuvplāns saasina nepieciešamību pēc dabiskas darbošanās. Saistošs un aktivizējošs raisījās domas process, ko uzturēja un veda tālāk viss ansamblis. Romualds Ancāns te bija partijas sekretārs Solomahins, viņa uzdevums šais spēles noteikumos bija vēl grūtāks nekā citiem, jo viņam nācās vadīt, turēt rokās, pārraudzīt sēdes norisi. Šai lomā aktierim bija teicama iekšējā stāja, domas asums un vēriens. Un atkal skatītājus uzrunāja stiprs, godīgs cilvēks. Tādi izraisa uzticēšanos un pašāvību.

— Par pozitīviem tēliem vajadzētu maksāt dubultlikmi, — tā Romualds Ancāns. — Grūti ir skatītāju piespiest noticēt.

Nu, saprotams, viņš domā par P. Putniņa Bērtulsonu un to «uzticības saldo nastu», ko cēlis savos plecos simt reižu. Daudz papīra un tintes iztērēts, rakstot par pozitīvā varoņa problēmu, bet principiāla skaidrība nav atrasta. Ko tad varam uzskatīt par pozitīvo? Vai to, kas runā pareizus, vajadzīgus vārdus? Vai tādu cilvēku, kas kļūdās un maldās, kaut viņa mērķis ir visnotaļ cildens? Un kur galu galā slēpjas šāda varoņa ietekme uz lasītāju, skatītāju, klausītāju? Sen taču ir pārvarēts priekšstats par mākslas tiešu, nepastarpinātu ietekmi. Ir vajadzīgs nevis atdarināšanas cienīgs tēls, bet gan rosinošs, neatkārtojams varonis, dzīves virzītājspēka iemiesotājs. Bet P. Putniņš rāda cilvēku, kam vārdi nesakrīt ar darbības rezultātu.

— Ja Bērtulsonam apkārt nebūtu citu cilvēku, viņš ar saviem principiem varētu būt ļoti pozitīvs. Tad viņš darītu tikai sev pāri,

taču tagad Bērtulsona darbība izraisa pāridarījumus citiem. Viņa princips ir atteikšanās no tā, kas citiem jau ir. Loģiski taču būtu, ka cilvēks cīnītos par to, lai sasniegtu to, kā nav, nevis atteiktos no tā, kas ir.

Es Bērtulsonu saprotu kā idejas simbolu, pēc kura pārbaudīt pašiem sevi, lai mēs reāli ieraudzītu, cik tālu šo ideju paši esam degradējuši. Bet, sadzīviskā formā uzrakstīts, šis tēls atgādina karikatūru.

Ja Bērtulsons būtu autora sirdsbērns, ja tas nestu Putniņa pārlicību, tad autors neļautu Zērvēnam vārdu divkaujā pieveikt Bērtulsonu. Man kā aktierim ir vairāk argumentu, lai aizstāvētu Bērtulsona taisnību, turpretī lugas varoņa mutē liktie argumenti ir panaivi. Filozofiskā sadursmē būtu jāuzvar Bērtulsonam, kaut reālajā dzīvē, konkrētā situācijā visbiežāk virsroku gūst tādi zērvēni.

Es šai lugai tomēr esmu ļoti pateicīgs, jo neatceros, ka par kādu citu teātra darbu būtu tā diskutēts. Ir tomēr patīkami, ka pie Bērtulsona likteņa mazliet vainīgs bijis arī Ancāns. Gadījās, iegāju veikalā un pārdevēja negribēja man dot pat to, kas tur bija...

Tomēr šī «saldās nastas» nešana, uzņemoties lielāko smagumu, aktierim bija sava veida ciņa ar vēdzirnāvām. Nepārmetisim skatītājam aprobežotību, jo nesakritība starp vārdiem un darbiem šā varoņa skatuves dzīvē tiešām raisīja smieklus. Uzveduma veidotāji visiem spēkiem centās akcentēt varoņa cilvēcisko krietnumu, labestību, bet literārais materiāls šai versijai turējās pretī. Un tā Bērtulsona ceļš uz žēlsirdību (vai tiešām Branda parodija?) tika mākslīgi pagarināts, jo skatītājam jau labu laiku pirms izrādes fināla bija skaidrs, ka Bērtulsona ricība, tieši ricība, ne pareizie vārdi, ir aplama. Un tomēr uzvedums rosināja vērtēt dzīvi un cilvēkus visapkārt, tas uzdeva mūžīgi aktuālo jautājumu: kā dzīvot?

Tiesa, daudz iedarbīgāki Romualda Ancāna atveidā bijuši tie varoņi, kam pēc dramaturģiskā materiāla ļauts savu pasaules uzveri, savus principus pierādīt darbībā, aizstāvēt nopietnās sadursmēs. Kaspars Velnakauls Egona Līva romāna lasījumā bija viens no šādiem varoņiem. Pamatā viengabalains un harmonisks, bet daudzveidīgs savās konkrētajās izpausmēs. Izrādes episkā stāstījuma forma lomu tēlotājiem izvirzīja sarežģītas prasības. Aktieri par saviem varoņiem stāstīja, būdami ļoti skopi ārējās izpausmēs, tad raisījās dialogs, līdz nemanot sacirtās tiešās attieksmes un vēstītāju vietā uz skatuves dzīvoja E. Līva tēlotie varoņi — tik saistoši savā iekšējā pretrunībā. Reālistiski skaudrā

viela A. Liniņa režijā uz skatuves ieguva poētisku skanējumu, un šo uzveduma lirisko stīgu, dvēseles vārumu un jūtu maigumu kā lielu, neatkārtojamo dārgumu ļaudīm nesa arī Romualda Ancāna Kaspars.

Sava veida sabalsojumu ar Velnakaula poētisko dabu es saskatu Jezupa tēlā filmā «Limuzīns Jāņu nakts krāsā». Arī šī loma ietvēra negaidītus kontrastus. Mirtas tantes tuvākais kaimiņš, milošs, rūpīgs vīrs, prāva bērnu pulciņa tēvs, vitalitātes un harmonijas iemiesojums. Jezups dara savus darbus, baltos zobus zibinādams. Bet sirmās kaimiņienes godadienā viņš liek lietā savu ikdienā nepamanāmo talantu. Kad Jezups iesāk tautā tik populāro Raimonda Paula dziesmu mātei, pirmajā brīdī jāpasmiķņā par šī lauķa izvēles «originalitāti». Bet tad redzam, ka dziesmā staltais Latgales puisis atver savu dvēseli — un tā ir sirsniņi maiga. Tādas epizodes atbrūņo, tās atkausē arī kritiskā vērtētāja pašapziņu, liek sajaut ne režisora izplānoto konstrukciju, bet dzīvi, kas reizē sentimentāla, reizē apbrīnojami vitāla runā no kinoekrāna. Vai gan tāda pozitīvo vērtību apjaušana nav dzīvotspējīgāka par Bērtulsona sausajām idejām?

Mākslinieciskā risinājuma ziņā «Velnakaula dvīņiem» tuvā izteiksmē teātra Mazajā zālē režisors Jānis Vītolīņš realizēja B. Saulīša romāna «Ošu gatve» fragmentu kompozīciju. Tā bija izrāde par cilvēku likteņiem vēstures griežos, par ētiskām vērtībām, kas jāapzinās arī mūsdienā paaudzē. Arī te vēstījums mijās ar dialogu, ainas saistīja dzejoļu lasījumus. Izrādes mugurkaulu veidoja izsekojums brāļu Paipalu dzīves principiem. Romualds Ancāns bija Plienakalnu saimnieks Kārlis Paipala, viņa brāli Antonu tēloja Mārtiņš Vērdiņš. Būtiska iestudējuma veiksmē bija tā, ka atziņa par pareiza dzīves ceļa izvēles nozīmi piedzima abu brāļu likteņu kopsakarībā, neviens varonis te netika absolutizēts par vienīgo pareizo, kā tas vēlāk notika pēc romāna vielas veidotajā filmā «Fronte tēva pagalmā», kurā, pēc režisora E. Lāča uzstādījuma, Antons un Kārlis iemiesoja pretējas pārlicības, pretējus principus un uzskatus.

Kā parasti, arī Kārļa Paipalas lomā Romualds Ancāns nenāca ar ārēju pārvērtību, pieņemšanas izrādē kolēģi pat aizrādīja: saģērbies gluži kā Kalējs no «Milēšanas». Taču pārlicēcināšana bija aktiera iekšējā pārtapsana, spēja iemiesot savdabīgu domāšanas veidu, zemnieciski pamatīgu dzīves uztveri. Sai darbā pārsteidza aktiera domas procesa aktivitāte un nepārtrauktā dziļurbšanās, dialogā, saskarē ar partneriem nobrieda Kārļa secinājumi, vainas apziņa. Šis domas attīstības ceļš ieguva plašu atvēzienu, izpausmes patiesīguma un dziļuma ziņā Kārļa tēls, tāpat kā visa ārēji nepretenciozā izrāde, bija visstākā tuvplāna māksla.

Tas ceļš laikmeta un personības atklāsmē, ko šobrīd apzināti Dailes teātra izrādēs iet Arnolda Liniņa nu jau trīs aktieru studiju audzēkņi, ved no atšķirīga domāšanas veida izpētes un iemiejsojuma uz neatkārtojami spilgtu tēlu, kurā psiholoģiskā patiesība izraisījusi oriģinālu ārējo izpausmi. Šāds varonis ir arī Juda Raiņa «Jāzeps un viņa brāļu» uzvedumā, monumentāls un saistošs Romualda Ancāna aktiera darbs. Viengabala dabasbērnus, zemes cilvēks ar savu labā un ļaunā izpratni, ar nenoliedzamu autoritāti brāļu pulkā, ar nepiepildītām alkām pēc cilvēciska siltuma.

Kad izrādē «Un garāka par mūžu diena ilgst» uz skatuves parādās nelaiķa Kazangapa dēls Sabitžans Romualda Ancāna atveidā, nākas pabrīnīties par aktiera ārējo pārvērtību. Tikai vēlāk ievērojam: nekāda speciāla grima nav, ir detaļās precīzs kostīms, pakausī atbīdīta plātmaile, parasts pelēks uzvalks un parasta «sērijveida» domugaita. Aktieris precīzi atklāj sava varoņa zemo garīgo apvārsni, cenšanos tēlot vismaz apgabala mēroga ievērojamu personu, šā vīra cilvēcisko niecību. Romualds Ancāns spēlē sulīgi un trāpīgi, tēls uzveduma sistēmā iegūst plašu vispārinājumu un izvēršas par cienīgu galvenā varoņa Jedigeja cilvēkmīlestības antipodu. Un tomēr tā jau ir balansēšana uz bīstamas robežas, jo it viegli var pārkāpt tai pāri un kļūt par publikas smidzinātāju, izpelnīties aplausus par kādas atsevišķas frāzes pasniegumu.

Ar īstu aktierisku baudu, kā patīkamu dāvanu saņēmis, Romualds Ancāns strādāja pie Sergeja Bušteca lomas A. Dudareva drāmā «Ierindnieki». Šķita īpaši svētīgi iedziļināties šā puiša domās un pārdzīvojumos, meklēt atbildes uz visdažādākajiem «kāpēc?». Luga rosināja ansambli, radīja tādu īpašu jūtīgumu citam pret citu, pret cilvēku nelaimi. Varbūt tāpēc izrādē lauzās ārā tik daudz emociju, dažam skatītājam šķita, ka to ir par daudz. «Ierindnieki» bija izrāde, kas atklāja aktieru ieinteresētību, iejūtību cilvēcības problēmas risināšanā.

Buštecs liekas nocietinājies savā aklaļā tieksmē nogalināt, iznīcināt, atriebt, jo karš viņam atņēmis visu — jaunību, mīlestību, nākotnes perspektīvu. Epizodi pēc epizodes aktieris atklāja sava varoņa pretrunīgo iekšējo pasauli. Tieši šī pretrunība mākslā un cilvēkos ir daudzkārt saistošāka par izteiktu vienvirziena līniju. Tāpēc arī iekšēji saplosītus, pretrunu mocītus varoņus aktieri grib tēlot daudz vairāk nekā pozitīvos paraugcilvēkus.

— Es tā fantazēju, ka mans Buštecs pirms kara bijis izteikts dabasbērnus. Ar dzīvespriecīgu pasaules uztveri, varbūt pat naiviem, taču dabiskiem, nesamaitātiem uzskatiem. Un, karam sākoties, viņš pilnīgi dabiski reaģējis uz traģiskajiem notikumiem.

Varbūt tāpēc viņš arī daudz dziļāk ievainots nekā tie, kas sakropļoti fiziski.

Tādu emocionālu atvērtību, tādu jūtu intensitāti līdz šim Romualds Ancāns nebija sasniedzis nevienā lomā. Šai psiholoģiski sarežģītajā tēlā saplūda gan spontāns tiešums, gan paštaisnība, gan naidis un niknums pret iebrucējiem, gan arī humora izjūta visdažādākajās sadzīves situācijās. Likteņa pāridarījuma izjūta savijās ar izmisīgu vēlēšanos tikt mīlētam un nespēju piedot, līdzī just. Par izrādes kulmināciju kļuva aina, kurā Sergejs ierauga un pazīst savu sievu, kas, vāciešu piesmieta, kļīst pa svešu zemi. Liekas, Buštecis varētu iekosties zemē, lai tikai apslāpētu izmisuma un pazemojuma lāstus. Pēc šīs iekšējās cīņas, jūtu uzbangojuma un cilvēciskā vājuma, pēc šīs sakaitētās epizodes vienkaršs un likumsakarīgs nāca atrisinājums — Bušteca nejausā bojāeja.

Romualds Ancāns pieder pie tiem aktieriem, kas nemīl daudz prātot un teoretizēt ne par padarīto, ne par savas profesijas misiju vai sabiedrisko nozīmību. Svētā nopietnībā viņš sastāstīs pilnīgas neijēdzības un beigās vēl apliecinās, ka ir priecīgs par to, ka netiek pieskaitīts pie tiem skatuves spēkiem, kam būtiskākās pazīmes ir garīgums, dvēseliskums. Uz vietas viņš improvizē miniinterviju, kam būtu jāpierāda šā atzinuma patiesīgums.

— Sakiet, mākslinieki, — kā jūs strādājat pie savām lomām?

— Ļoti nopietni.

— Kā jūsu darbu ietekmē atzinība?

— Kolosāli! Reiz viena kritiķe gada aptaujā par labāko epizodisko lomu bija nosaukusi manu Jakovu «Kaijā». Tas bija vienreizēji, gribējās censties vēl vairāk.

— Vai puķes pielūdzējas jums nes?

— Gadās jau, bet reti. Reiz gados jaunāks kolēģis apgalvoja, ka es jau esot pārkāpis tā vecuma robežu, par ko meitenes interesējas.

— Kādi ir jūsu nākotnes nodomi?

— Dabūt vairāk kritiķu savā pusē.

— Kādas īpašības nepieciešamas labam aktierim?

— Mans kolēģis Artūrs Dimiters reiz to formulēja tā: «Labs aktieris ir tas, kas visu redz un dzird.»

Un, kamēr es to visu pierakstu, uz skatuves notiek gatavošanās televīzijas ierakstam, kurā Romualds Ancāns runās Raiņa «Daugavas» fragmentus. Bet vēl režisora komanda nav doša — un reproduktora pa teātri atskan daži klavieru akordi, tad:

— Es vakar redzēju, no kokiem sarma krita...

Tur, parodējot Aleksandru Daškovu, dzied šā raksta varonis...

Ligita Bērziņa

«LIKTEĻS MAN
IR LABVELIGS...»



...Rokas droši tur stūri, saspringts skatiens vēro šoseju. Spidometra bultiņa noteikti sliecas pretim maksimālā ātruma atzīmei. Arvien ātrāk garām aizzib ceļmalas koki un krūmāji. Mašīna traucas ātrāk un ātrāk, un ātrāk. Tad pēkšņi... Grūdiens! Kāja vēl izmisīgi spiež bremzes pedāli, bet stūresrats vairst neklausā braucēja rokām. Ar šausminošu ātrumu pretim skrien bērzs. Sitiens! Gaišdzeltenais žigulis «Lada Vihur» kūleņo lejup pa nogāzi. Plīstoša stikla un metāla griezīgās skaņas. Tad visu apņem klusums, ko pārtrauc tikai putnu čivināšana. Gaišmatainais jauneklis ar firmas «Castrol» ķiveri galvā iespiests bezveidīgajā metāla masā, viņa blakussēdētājs saļimis pār priekšējo paneli. Plūst asinis — tumši sarkanas, biezas un lipīgas... Tad uz šosejas nokauc bremzes — un divi angļi klupdami krīzdami, garajā zālē pīdamies, skriešus metas uz notikuma vietu. Bet Gunāram Graudam viss jau ir vienalga. Viņa gaita beigušies...

Nē, nē, neuztraucieties! Tā nav dzīve, tas ir kino. Kadri no filmas «Rallijs», kur vienā no galvenajām lomām darbojas Rolands Zagorskis. Sportists. Loma, kas aktierim šķitusi interesanta ar iespēju iepazīt jaunu pasauli — pilnu vīrišķības, arī riska. Te piepildījies kaut daļiņa no tiem bērnudienu sapņiem, kad Rolands Zagorskis skrēja garās distancēs un sapņoja par Monako autotrases bezgalīgajām virzām, kuras viņš bezbailīgi uzveic un, slavas apmirdzēts, kāpj uz visaugstākā uzvarētāja pjedestāla.

Vai arī... Zurnālists, kas lasītāju miljoniem aizrautīgi vēsta par lielo sportu.

Taču Rolands Zagorskis nekļuva ne par autobraucēju, ne sporta komentētāju, ne par... ak, par ko visu bērņībā gribas būt! Pat par «pažarnieku». Viņš kļuva par aktieri. Un šajā tūkstošējai-najā profesijā lieti noder viss — gan garo skrējieni rūdiņums, gan mūzikas skolas guvums, gan arī fantāzijas sapņu pilis. Var izdzīvot un ir jāizdzīvo žurnālista un sportista, velnu karaļu karaļa un grāmatveža, profesionāla revolucionāra un žandarma, jurnieka, zinātnieka, kordiriģenta, milētāja utt., utt. dzīves. Jāizdzīvo? Varbūt tomēr tas ir pārāk skaļi teikts. Būtībā aktieris šim dzīvēm tikai pieskaras. Jo tomēr viņš ir viņš pats. Viņa paša garīgā enerģija un smadzeņu šūnas uzbur šo dažādo cilvēku ārējo un iekšējo veidolu. No aktiera talanta un garīgās bagātības ir atkarīgi šie atveidojamie cilvēki.

Vai notiek arī atgriezenisks process? Lomas iedarbe uz aktiera personību, viņa raksturu? Par to domas dalās.

«Aktiera profesija man sniedz iespēju būt tādām, kāds es negribētu būt, un otrādi — būt tādām, kāds es vēlos būt savos sapņos, savās ilūzijās. Neliels paskaidrojums. Proti, cilvēkā laikam vienādās devās ir gan labais, gan ļaunais. Viss atkarīgs no tā, ko un cik lielā mērā viņš «izsviež laukā». Ja man dzīvē ir kāda stresa situācija, nervu sasprindzinājums un es gribu izbrukt, nevaldīt pār sevi attiecībā pret kādu otru cilvēku, tad zemapziņa saka: nomierinies, tev vēl būs iespējas to visu dubulti, pat desmitkārt izdarīt uz skatuves. Un to redzēs ne tikai viens cilvēks — tava mamma, sieva vai bērns —, bet redzēs uzreiz simti un varēs satracināties par tavām lielajām dusmām, šausmām. Vai arī jūsmot par to siltumu un gaišumu, kas tevī mājo. Un tā ir liela laime, ka tu vari dalīties ar citiem emocijās, kas tevī kūšā un verd.»

Vai tas nozīmē, ka dzīvē tu vispār neizpauž nekādas emocijas?

«Tā nav. Didro ir teicis, ka ideāls aktieris ir bezrakstura cilvēks. Kurā ir viss un nav nekā. Tāds, ko var kā mālus mīcīt un veidot gan režisors, gan aktieris pats. Bet es nepiederu pie tiem. Dzīvē ātri iekaistu, uzkrūbulējos, uzviņķelējos un kļūstu ļoti personisks. Arī egoistisks. Skatuve un ekrāns dod iespējas visas šīs īpašības izteikt tur un sadzīvē saglabāt zināmu līdzsvara stāvokli.»

Bet saglabāt līdzsvara stāvokli dzīvē nemaz nav tik vienkārši un ne vienmēr tas izdodas. Rolands Zagorskis asi un precīzi, varētu pat teikt — kā ar rentgena stariem spēj uztvert cilvēku. Brižam vairāk saskatot negatīvās puses nekā pozitīvās. Un tas var radīt arī konfliktsituācijas. Tādos gadījumos viņš līdz galam

(dažreiz varbūt pat spītīgi iecirtīgi) aizstāv savu viedokli, ne-
ielaizdamies nekādos kompromisos. Ir racionāls savā domāšanā,
neko nemil apromantizēt. Bet tieši par šo racionālismu kritiķi
aktieri stiprāk vai vieglāk ir pēruši. Turpretī režisori turpinājuši
viņam uzticēt pozitīvos varoņus — brižam pavisam gaiši zilus un
ar romantisku plīvuru pārklātus.

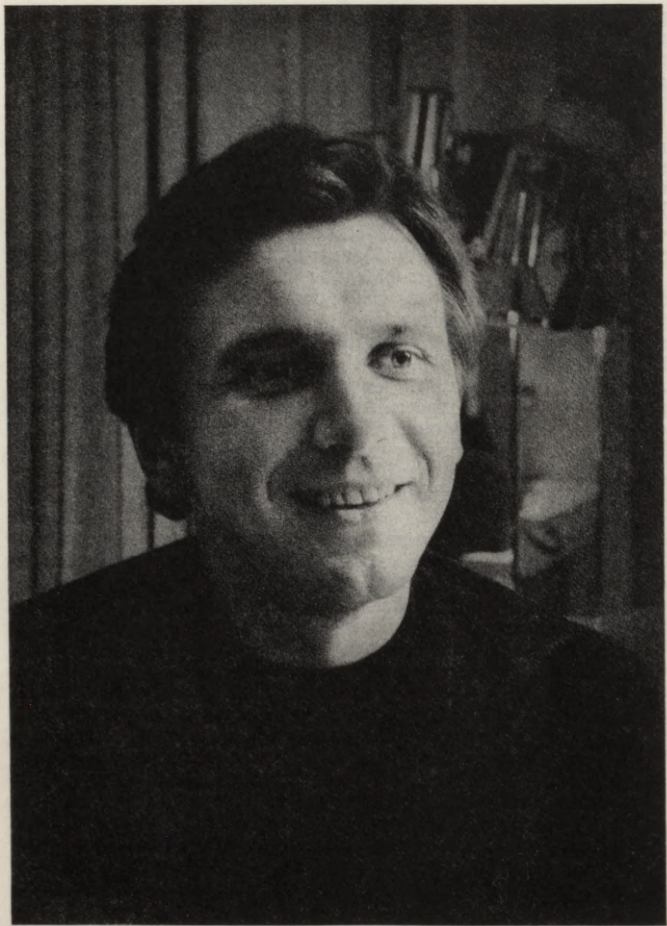
Kas gadiem ilgi noticea šāda ampuā birciņas piekāršanu Ro-
landam Zagorskim? Vispirms droši vien ārējie dabas dotumi —
stalts augums, gaiši mati, mierīgs un vērīgs pelēko acu skatiens,
simpātisks smaids. Prasme ar nevērīgu eleganci valkāt jebkura
stila apģērbu. Cilvēks, ko nevar nepamanīt pat ikdienas steigā
un jūklī. Un droši vien arī šī spītīgā savu uzskatu aizstāvēšana,
izteiktās līdera dotības. Tam visam vēl pievienots mazliet ironijas,
labs humors. Un ideāls pozitīvā varoņa tēls gatavs. Eksploatē
vesels! Un ekspluatēja arī. Gan teātrī, gan kino. Princis
J. Svarca «Pelnrušķītē» un Aivars filmā «Šūpoles», Juris P. Put-
niņa «Paši pūta, paši dega» un žurnālists Aivars Klucis «Pie-
skārienā», Toms Kļaiņš H. Gulbja «Silta, jauka ausainīte»... Šo
uzskaitījumu varētu turpināt vēl un vēl. Katrā no varoņiem
Rolands Zagorskis centās atrast individualizētas rakstura iezīmes,
sameklēt pozitīvajā arī negatīvo, izpētīt, vai vārdi saskan ar
darbiem. Vispār teātrī ir bezgala maz tādu aktieru, kuri uz ska-
tuves kļūst par pozitīvā varoņa ideālu. Tādu kā Jānis Kubilis,
Harijs Liepiņš, Eduards Pāvuls, Aleksejs Mihailovs. Kāpēc? Droši
vien tāpēc, ka (tas skanēs mazliet dīvaini) tieši šie tēli drama-
turģijā — un ne tikai šai literatūras žanrā — uzrakstīti daudz
shematiskāk, vienvēidīgāk, mazasinīgāk. Tāpēc arī, Rolanda Za-
gorska tēlojumu vērojot, vienmēr palika kaut kāda neapmierinā-
tības izjūta. To pat grūti vārdos formulēt. Viss it kā labi un
pareizi, bet vienlaikus tāda kā iekšēja kokainība, atrautība no
īstās, reālās dzīves. Te, protams, nevar vainot aktieri vien. Atbil-
dība jāuzņemas arī režisoriem, kuri nevarēja vai negribēja saska-
tīt tās potences, kas jaunajā aktierī slēpās.

1972. gads. Rolands Kalniņš Rīgas kinostudijā ekranizē P. Ro-
ziņa romānu «Ceplis». Un Rolands Zagorskis saņem piedāvājumu
atveidot grāmatvedi Cēzaru Cauni — šo līdz bērnišķīgam nai-
vumam godīgo jauno cilvēku, kas sapinas pasaules vareno intrigu
un mahināciju tiklos. Pirmajā brīdī varēja likties, ka būs vēl
viens gaišzīlais varonis. Bet režisora iecere bija pavisam citāda.
Viņš filmu veidoja ironiskā tonkārtā, satīriski atmaskojošā
gammā, kurai «raksturīga skaudrāka emocionalitāte, tieksme
uz simboliem un ekspresiju, kas, saduroties patētiskiem un traģi-
komiskiem elementiem, vietām robežojas ar ekscentriku» (S. Lice.
«Latviešu literatūras klasika kinomākslā»). Un saskatīja aktieri

pavisam negaidītas kvalitātes, prasmi ironiski paskatīties uz sevi no malas, nebaidoties kļūt smieklīgam un nožēlojamam, arī kāpināti jūtīgam, pat sentimentālam. Dažādas aktierisko izpausmju gradācijas veidojās spožā partnerībā ar E. Pāvula Cepli, H. Dancbergas Bertu, R. Razomas Austru. Un, kaut arī Cēzara Caunes linija filmā bija maksimāli isināta salīdzinājumā ar P. Roziša romānu, tapa loma, kas ļāva ieraudzīt Rolandu Zagorski kā spilgtu raksturotāju, apveltītu ar komēdijisku nervu. Turklāt apvienojumā ar labu gaumi, ar precīzu robežšķirtnes izjūtu starp komiku un banalitāti, kas tik daudziem aktieriem šodien ir zudusi. Kad skatītāju smiekli stimulē pārspilējumu, izrādīšanos, seviis demonstrēšanu, smidzināšanu par katru cenu.

Cēzars Caune it kā iezīmēja pagriezienu punktu aktiera radošajā dzīvē. Vēl daudz kas ritēja ierastajās sliedēs, bet pirmais vārds bija pateikts, pirmais solis sperts. Vēl nāca neizlēmīgais mīlētājs Aleksis «Skroderdienās Silmačos», Beļajevs «Mēnesī uz laukiem», bet bija arī plastiski elegantais Ņurga «Maijā un Pajjā». Noplānda melni mirdzošais apmetnis, pār roku tika cēli pārsviesta aste ar pušķīti, un, moderniem ritmiem skanot, šis velnu velns dziedāja, ka tikai baudot cilvēks svēts. Par izrādes māksliniecisko limeni, idejiski estētisko virzību, par dziesmu tekstu atbilstību A. Brigaderei un bērnu izrādei varēja strīdēties, atzīt to arī par neveiksmi, bet Rolanda Zagorska Ņurga bija mākslinieciski izstrādāts, pabeigts tēls.

Kas gan kopīgs Cēzaram Caunem un Ņurgam? It kā nekas. Tajā pašā laikā režisori sāka redzēt Rolandu Zagorski citā gaismā. Un vēlreiz viņu ieraudzīja A. Jaunušans, kad teātrī tika iestudēts itāļu komediogrāfa E. Skarpetas darbs «Skrandaiņi un augstmaņi». Feliče — skrandainis, kura sapnis ir vienreiz paēst tā, lai izsalkumu nejustu vismaz mēnesi. Raiti un asprātīgi veidojās viņa divskati ar Paskvāli, kas atdod savu novalkāto, kožu saēsto mēteli, lai Feliče to aiznes vecu mantu uzpircējam un par iegūto naudu nopērk ēdamo: «Paņem tievos makaronus, gramus trissimt speķa, tikai labu. Bet no kā mēs uztaisīsim mērci? Tātad — paņem vēl pus kilo desas un burku tomātu. Ņem lielo burku, augstākā labuma, man garšo, ja makaroniem klāt daudz tomātu. Paņem vēl kādas desmit olas.[...] Klāt vēl paņem pus kilo siera *mocarella* — olas vienas pašas es nekad neēdu. Vienmēr tikai ar *mocarella*. Vēl paprasi gramus divsimt svaiga sviesta. Oliņas un sieru var cept tikai sviestā, ar speķi nekādā ziņā! Paņem vēl divus kilo maizes, drusku žāvētu augļu, riekstus, kastaņus...» Feliče mirdzošām acīm gremdējas šajā fantastiskajā gastronomiskajā sapnī. Viņš jau redz, kā burbuļo katliņi, čurkst sviests uz pannas, degunu kņudina apetītlīgas smaržas un uz mēles kūst



Portrait of a man, smiling, wearing a dark turtleneck sweater. The background is dark and indistinct.

siers... Bet tad reālists rupji sagrauj romantiķi: «Interesanti, kas tev ir tajā paunā? Pulkstenis zelta ķēditē? Tavs paltraks atceras tūkstoš astoņi simti četrdesmit astoto gadu...»

Un cik pašapzinīgs bija Rolanda Zagorska Feliče, kad no skrandaiņa uz laiku pārtapa par augstmani! Viena kāja pārsviesta pār otru, nevēriģs žests, un, kad neviens neredzēja, saldējums tika «štopēts» iekšā ar lielo karoti, un bieži vien tas paguva aizķerties arī degungalā. Ar savu artistiskumu un izteiksmīgo komiku Rolandam Zagorskim izdevās nostāties blakus pieredzējušajam aktierim Uldim Dumpim.

Rolandam Zagorskim nav sava režisora, krasi izteikta tandēma, kā, piemēram, L. Kugrēna — M. Kublinskis. Viņš ir spēlējis pie visiem gan teātrī, gan kino. A. Jaunušans, M. Kublinskis, E. Freibergs, J. Bebrīšs, R. Kalniņš, I. Krenbergs, Ē. Lācis, A. Freimanis... Tātad iepazinis un apguvis visdažādākās režisoru pieejas. Priekšrādīšanu, asociatīvo paralēlu meklējumus, izmantojis lielas brīvības un arī stingribas rāmjus. No katra centies paņemt sev derīgāko. Centies urbties dramaturģiskajā materiālā, jo viņa ideāls ir pilnasinīga tēla dzīve. Rolanda Zagorska skolotāja profesore Vera Baļuna mācīja, ka loma ir kā upe bez krastiem, kurā jāmeklē vēl un vēl, atklājot arvien jaunas un jaunas patiesības par cilvēku, kura dzīve būs jāizdzīvo uz skatuves.

«Viņš taisa karjeru.» Cik daudzas reizes mēs neesam lietojuši un dzirdējuši šo teicienu, pie tam tikai negatīvā nozīmē! Bet kā ir pēc būtības? Ir taču arī tāds teiciens: slikts tas kareivis, kas negrib būt ģenerālis. Tātad slikts ir arī aktieris, kas nesapņo par vadošām lomām un nedara visu, lai tās kļūtu par realitāti. Un, ja šā mērķa sasniegšanai tiek izmantots darbs un vēlreiz darbs, tad karjeras taisīšanā nekā peļama neredzu.

E. Freibergs: «Rolandam tiešām ir ļoti, ļoti nopietna attieksme pret darbu. Varbūt ne vienmēr tas ir redzams, jo brīžam viņš izturas diezgan vieglprātīgi un var likties, ka viņam patik slidēt dzīvē pa virsu. Bet tā nav būtība. Būtība ir tā, ko viņš pierādījis darbā. Rolands nepieder pie tiem aktieriem, kuriem nepieciešams režisora diktāts, kuri bez režisora jūtas kā slidot nepratēji uz ledus, kad katra kāja skrien uz savu pusi. Ļoti vērtīga īpašība ir tā, ka strādājot viņš ārkārtīgi ātri un jūtīgi uztver teikto. Viņam nav desmitiem reižu jāatkārto viens un tas pats. Ja režisora prasība ir pieņemama, tad tā tiek realizēta ātri, precīzi un aizrautīgi.»

Pēdējos gados tieši sadarbībā ar Edmundu Freibergu tapušas vairākas interesantas lomas — Kristijs B. Šova «Velna mācekli», Hļestakovs N. Gogoļa «Revidentā», titulloma H. Gulbja «Oliverā».

Nelaimīgais, mazliet pamuļķais un želojamais Kristijs ar savdabīgu ārējās plastikas risinājumu — stīvu gaitu, plaši ieplestām acīm, kas ar izbrīnu un nesapratni raugās pasaulē. Ko no manis grib? Ļaujiet mazliet pagulēt un saņemt mantojumā porcelāna pāvus. Tas taču ir pats galvenais. Rolands Zagorskis šo tēlu veidoja groteskas, traģikomēdijas skatuviskās izteiksmes līdzekļiem.

Pasaules teātra repertuārā ir lomas, par kurām sapņo aktieri, — Hamlets, karalis Līrs, Otello... Domāju, ka cilvēkam ar komēdijisku talanta ievirzi šāds sapnis varētu būt arī Gogoļa Hļestakovs — melis un izlikšanās meistars. Strādājot pie Hļestakova tēla, Rolandam Zagorskim palīdzēja viņa cilvēciskās īpašības — humora izjūta un prasme skatīties uz notiekošo ironiski. Tā izveidojās šis lielais bērns ar aizrautīga kombinatora dotībām. Provinciālās mazpilsētiņas mietpilsoniskajā atmosfērā viņš savām pilnīgi neticamajām fantāzijām atrada auglīgu augsni. Artistiski, ar cirka iluzionista veiklību viņš meloja, meloja, meloja... Un ar katru brīdi reiba no šiem meliem arvien vairāk, piepūtās kā jauns gailēns, kas veiksmīgi uz žoga nodziedājis savu pirmo «ki-ke-re-gū!».

Kas tad ir Rolanda Zagorska komisko antivaroņu komisma pamatā? Aktieris minimāli izmanto ārējos izteiksmes līdzekļus (izņemot plastiku, kas katrā atsevišķā gadījumā tiek meklēta tēlam atbilstoša, savdabīga), tēli ir patiesi reālistiski, dzīves krāsu un vērojumu bagāti. Bet tiem ir viena kopīga iezīme — daudzkārt palēnināta, bremsēta domāšana, psihiskie procesi, to neatbilstība konkrētajai situācijai, kas, manuprāt, rada šo kuriozo smieklīguma efektu. Un atkarībā no šo elementu daudzveidīgajām kombinācijām veidojas gan liriskais humors, gan satīriskais, sarkastiskais humors, gan traģikomēdija, groteska, bufonāde.

Fantasts Olivera, kas satrauc vientuļu sieviešu prātus ar dzejiskām vēstulēm eseju formā. Bet izšķirīgā momentā izrādās vienkārši kādas bagātas bodnieces piedzīvotājs Jānis Pencis, kas brīvajā laikā piepelnās ar sugas sunišu frizēšanu. Šajā izrādē režisora E. Freiberga domāšanas virzība un meklējumi ideāli saskan ar Rolanda Zagorska aktierisko būtību. No vienas puses — romantīķis, mīlētājs, ar sentimenta devu, varoņplomu tēlotāja ārieni apveltīts. No otras — komiska palēnināta reakcija. Šīs abas puses veido interesantu simbiozi, nepieciešamu Olivera būtības atsegšanai. Arī mūsu duālismam šā cilvēka vērtējumā.

Tāpat pilnīgāku savu aktierisko dotumu izpausmi Rolands Zagorskis sasniedz lomās ar komēdijisku virzību, tur, kur iespējams likt lietā tēla rakstura nianse, artistiskumu, skatuvisko šarmu. Bet ko par to domā viņš pats?

R. Zagorskis: «Teātris ir teātris — ar saviem plāniem, nodomiem, repertuāru. Un vislabāk ir, ja tev tiek dotas visdažādākās iespējas — gan varoņlomas, gan raksturlomas. Arī klasika, kuras saturs ir biežāks un idejas vērienīgākas. Varbūt tas ir pārāk strikti teikts, bet pēdējā laikā bieži vien iznāk strādāt ar tādu sēnalu dramaturģiju. Vai nu tā ir, ka skatītājs grib redzēt galvenokārt vieglas, izklaidējošas izrādes, kurās var atpūsties no ikdienas rūpestiem? Arī tas, protams, ir nepieciešams. Bet mums, izpildītājiem, gribētos kaut ko vairāk sirdij.»

Un kas šķiet vairāk sirdij?

«Uzreiz ir grūti nosaukt kādu konkrētu autoru, konkrētu darbu. Jo katrā lugā ir jābūt iekšā, par katru darbu jādeg. Es tomēr gribētu zināt, ko katrā iestudējumā, lomā varu pateikt saviem skatītājiem. Piemēram, lai neapvainojas cienījamais maestro Margeris Zariņš, bet «Didrika Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi» ir lubu luga. Un blakus — V. Šekspira «Dots pret dotu». Liekot roku uz sirds, varu teikt, ka daudz patīkamāk ir iet uz teātri, kad jāspēlē Šekspīrs, nekā tad, kad jāuziet uz skatuves tādā nelielā, impozantā lomiņā, tādā muļķu spēlītē kā «Taizelis.»

Te uzreiz jāpiebilst, ka «Dots pret dotu» nebūt nebija no veiksmīgākajiem inscenējumiem. Arī Rolands Zagorskis hercoga Vinčenco lomā saņēma pārmetumus gan par tēla statiskumu, gan nespēju atklāt saistīto dzijas valodu visā pilnībā. Savukārt par stūrmani Pjotru Serebrjakovu «Taizeli» aktieris tika visnotaļ uzteikts. Bet dzīve tāpēc jau ir interesanta, ka tā pilna paradoksu un negaidītu (bet varbūt gaidītu un likumsakarīgu) pavērsienu.

Kad Latvijā atzīmēja Andreja Upīša simtgadi, Drāmas teātra jaunieši režisora Valda Lūriņa vadībā iestudēja ārpusplāna izrādi «Spartaks», kur titullomā bija Rolands Zagorskis. Izrāde tapa naktīs, agri no rītiem, uz brīvdienu un atvaļinājuma rēķina. Daļa ticēja rezultātam, citi tikai raustīja plecus, smaidīja un sauca to par «utopisko entuziasmu». Bet inscenējums kļuva par notikumu teātra dzīvē, savukārt aktieris pierādīja prasmi veidot varoņtēlu. Laikam jau iepriekšējā pieredze nebija gājusi secen, pa pilienam uzkrājušies zemapziņas slāņos, tā izlauzās Spartakā. Šajā dumpīniekā, kas par visu augstāk stāda brīvības, cīņas ideju. Brīvību cilvēkiem kopumā un iekšējo brīvību katrā cilvēkā, lai pārvarētu verga dvēseli sevī pašā.

V. Lūriņš iestudējumā iecerēja atklāt trīs slāņus: «Spartaka un vergu apvienošanās cīņai un cīņa pret Romu; otrs — Spartaka karapulku attiecības ar Spartaku; trešais — visu uzvedumā darbošos varoņu iekšējo pretrunu attīstība, dramatiskā cīņa

katram sevī, ko izraisījuši divi iepriekš minētie idejas atklāsmes plāni» (A. Burtņiece). No A. Upīša traģēdijas tika atskaldīts viss, kas traucēja idejas realizācijai — Spartaka un cilvēces mūžīgajai ticībai uz gaismu, uz sauli. Tādēļ ar vārdiem: «Cīņa par brīvību neapstāsies! Jūs neaizmirsīs! Jūsu asinis strāvos nākošās paaudzēs!... Jūsu vārdi būs zvaigznēs rakstīti!» — Rolanda Zagorska Spartaks devās pa kāpnēm augšup it kā pretim mūžībai, pretim saulei. E. Freibergs atceras, ka tajā brīdī, kad Rolands runājis šos vārdus, izrādes dalībniekiem līcies, ka viņš pauž viņu visu domas, runā viņu, toreizējo divdesmitpiecgadnieku, paaudzes vārdā. Tā ir liela atbildība un uzticība reizē — pārstāvēt savu paaudzi. Mums ir tikai nedaudzi aktieri — Jānis Paukštello, Rūdolfs Plēpis —, dzejniece Māra Zālīte, kuru darbu, domas un jūtas var uzskatīt par veselas paaudzes darbiem, domām un jūtām. Un Rolands Zagorskis ar Spartaku ir pievienojams viņu pulkam.

Un vēl viena metamorfoze. 70. gadi latviešu teātrī atnāca ar dziedājošo aktieru bumu. Dziedāja visi, kas vien varēja padziedāt. Edgars Liepiņš, Imants Skrastiņš, Jānis Paukštello, Ivars Kalniņš... Arī Rolands Zagorskis, jo dziesmu elks prasīja nodevas. Sāka ar songiem «Piecastāvu pilsētā» un «Putnos bez spārnēm», pēc tam dziedāja «Albertā», tagad «Nirnbergā... 1948...». Dziedāja, dziedāja, kamēr nokļuva uz estrādes, jo viņu bija pamanījis Raimonds Pauls. Ar dziesmu «Pajaco!» (R. Paula mūzika, A. Skujiņas vārdi) Rolands Zagorskis 1982. gadā iekļuva «Mikrofona» aptaujas uzvarētāju skaitā.

Rolands Zagorskis vienmēr ir dziedājis daudz un labprāt, arī spēlējis klavieres. Kad viņa un dzīvesbiedres Guntas Virkavas dzīvoklī pulcējas draugi, tad šo tikšanos neiztrūkstošais pavadoņs ir mūzika. Un ļoti bieži nevis mehāniskā, magnetofona raidītā, bet gan «dzīvā». Bez liekas lūgšanās Rolands sēžas pie klavierēm. Tās ir liriskas, mazliet smeldzīgas, varbūt arī mazliet sentimentālas dziesmas, bet tādas, kurās var izpausties dvēsele. Tie ir brīži, kad mājestēvs līdz galam ir viņš pats.

Daudzkārt aktieriem tiek pārņemta sadrumstalošanās, savu spēku nelietderīga izšķērdešana uz estrādes, koncertos. Manuprāt, dažiem tā var kļūt par talanta (ja tāds vispār ir bijis!) nonivelēšanu, citiem — par sevis bagātināšanu. Viss ir atkarīgs no spējas koncentrēties, mobilizēties, pareizi organizēt savu laiku.

R. Zagorskis: «Man personiski tas netraucē. Arī tolaik, kad mācījos skolā, es vēl iespēju aiziet uz mūzikas skolu un paklimperēt klavieres. Ar to es negribu teikt, ka būtu tur ārkārtīgi daudz iemācījies, bet vispārēju apjēgu par mūziku ieguvu. Tajā pašā

laikā trenējos arī garo distanču skriešanā. Tas ir kaut kas briesmīgs! Skrien mēli izkāris, līdz gandrīz asinis pa muti nāk ārā. Bet ja gribi sasniegt labus rezultātus... Un tas viss man netraucēja normāli mācīties vispārīzglītojošajā skolā. Ko es gribu ar to teikt? Man koncertdarbība darbam teātrī nebūt netraucē. Tā veicina zināmu vispusību, trenē aktieri. Ja teātrī ir mazāk darba, tāpat kino, TV, var aizbraukt uz koncertu. Aktierim ir jāstrādā, jātrenējas katru dienu — tā ir mana svētākā pārliecība. Ja viņš nestrādā, teiksim, mēnesi, divus, zaudē amata iemaņas. Taču negribētos, lai skatītājs, izlasījis programmā manu vārdu, domātu: interesanti, vai viņš uzdziedās arī kādu jauku dziesmiņu? Man pašam gribētos, lai mani vērtētu nevis kā dziedošu aktieri, bet vienkārši kā aktieri. Jo pie labas gribēšanas jau katrs var kaut ko uzdziedāt.»

Mēs varam runāt un rakstīt par aktiera tēmu mākslā, tomēr aktiera profesija vienmēr bijusi, ir un būs atkarīga profesija. No teātra radošajiem plāniem, režisoru iecerēm, no viņu «redzu» vai «neredzu aktieri lomā». Un bieži vien kārotā loma aiziet gar degunu» un nākas samierināties pavisam ar kaut ko citu. Tādos gadījumos jāsaņūz zobi un jāstrādā. Kur nu! Ne tikai jāstrādā, bet pat jācenšas iemīlēt savu lomu. Tādēļ nav jābrīnās, ka intervijās aktieri uz jautājumu par mīļāko lomu atbild, ka visas vienlīdz mīlas.

Un vēl ir liktenis. Tas Rolandu Zagorski piemeklēja, iestudējot «Emīlu un Berlīnes zēnus». Galveno varoni Emīlu atveidoja Ēdmonds Freibergs un Rolands Zagorskis. E. Freiberga psihofiziskie dotumi, absolūtā atbilstība tēlam it kā aizēnoja otra tēlotāja sniegumu. Visus cildinājumus, uzslavas saņēma E. Freibergs, liekot dublantam atkāpties otrajā plānā. Bet arī Rolanda Zagorska Emīls bija gan zēniski pievilcīgs, labsirdīgs, gan smaidā starojošs. Līdzīgs tam, kādu fotogrāfs pirms daudziem gadiem fiksējis mazo Rolandiņu viņa dzimtajā pusē Siguldā.

Rolanda Zagorska kinolomu skaits tuvojas divdesmit. Ir labāk izdevušās, ir mazāk veiksmīgas. Daudzreiz rezultāts bijis atkarīgs gan no filmas scenārija mākslinieciskā līmeņa, gan režisora radošajiem meklējumiem, lomas sabalansējuma ar aktiera cilvēcisko patību. Filmās «Isa pamācība mīlēšanā» Viļņu Jānī bija kaut kas no neizlēmīgā Alekša («Skroderdienas Silmačos»), Mara («Naktssargs un veļas mazgātāja»). Bet tieši šī loma aktierim deva iespēju ar mūsu nacionālo kino iepazīstināt zviedru skatītājus, kas pirmizrādē Malmē to uzņēma ļoti atsaucīgi. Deva iespēju iepazīties ar kustības «Aktieri cīņā par mieru» Zviedrijas nodaļas priekšsēdētāju izcilo aktrisi Bibiju Andersoni. Kino ļāvis krustu šķērsu izbraukāt Poliju un VDR, piedalīties Strādnieku

festivālā dažādās Čehoslovākijas pilsētās. Savukārt kopā ar komponistu Mārtiņu Braunu viņš varēja iepazīstināt Rietumvācijas latviešu izcelsmes iedzīvotājus Minsterē, Diseldorfā, Hamburgā ar mūsu dziesmām. Mēģināt rast kontaktus ar vienā valodā runājošiem, bet dažādās zemēs dzīvojošiem cilvēkiem. Katrs šāds brauciens bagātina, jaunie iespādi rosina. Ne jau tiešā veidā tie izpaudīsies nākamajās lomās, bet ietekmēs to veidošanās procesu noteikti. Liktenis Rolandam Zagorskim ir labvēlīgs, kā viņš pats saka: «Man ir liela laime un gods strādāt tādā kolektīvā kā Andreja Upīša Akadēmiskais drāmas teātris.»

Anna Eižvertiņa

AKTRISES
ŅINAS ŅEZNAMOVAS
REIZREĶINS



Anna Eižvertiņa. Sākot mūsu sarunu, varbūt pamēģināsim apjaust šodienas sabiedriskos procesus, kas tiešā un netiešā veidā, protams, ietekmē arī teātra dzīvi. Jūsu klātbūtne un ieinteresētība šajos notikumos ir ļoti pamanāma. Vakar no rīta, piemēram, jūs bijāt redzama televīzijas ekrānā, kad pārraidīja PSKP CK ģenerāļsekretāra Mihaila Gorbačova uzstāšanos Latvijas Komunistiskās partijas Centrālajā Komitejā, vakarā mēs abas «saskrējāmies» Akadēmiskajā drāmas teātrī, kur notika Mirzas Smithenes 100. dzimšanas dienai veltīts atceres vakars, aizvakar no rīta republikas radošās inteliģences aktīva lektorijā...

Sīkiet, jūsu jaunības gars un aktrises sabiedriskās misijas apziņa dzen jūs pašā dzīves mutulī, lai tur notvertu un saprastu pašas būtiskākās mūsu laika pazīmes. Kādas, jūsuprāt, tās ir, un kā jūs tās sabalsojat ar pašreizējo teātra attīstības procesu tā profesionālajās un ētiskajās izpausmēs?

Ņina Ņeznamova. Ja ņem vērā, ka uz Krievu drāmas teātra skatuves es strādāju divdesmit četrus gadus, tad par iesācēju mani nevar saukt, bet «jaunības garu» man palīdzējušas uzturēt visas tās jaunās vēsmas, kuras es uztveru tieši, emocionāli, kā jau aktrise, balstoties ne tikai uz savu dzīves pieredzi, bet arī uz atveidoto tēlu pieredzi, kuru likteņus es cenšos pietuvināt mūsdienām. Varbūt reizēm es idealizēju notikumus, reizēm sabiezīnu krāsas, bet mans galamērķis — iedvest cilvēkam ticību, ja viņam ir taisnība, atbalstīt viņa cildenos nodomus. Šodienas

pārmaiņas mūsu valsts dzīvē un konkrēti teātra dzīvē nostiprina mani nesatricināmu pārliecību: kurš ir spējīgs, tam ir jādara. Vienmēr jādara! Pārķārtošanās — tā nav rosīšanās, tā ir mobilizācija un darba produktivitāte. Tā ir profesionalitāte un koncentrētība. Pātrinājums — tās nav sarunas par dzīvi, kādai tai vajadzētu būt, tā ir pati dzīve dotajos apstākļos. Pie mums Latvijā ir bagātas teātra tradīcijas. Balstoties uz tām, mums jāatver sava «otrā elpa». Un tas nozīmē — redzēt, dzirdēt, izjust un saprast visu, kas notiek apkārt. Būt paškritiskiem un godīgiem.

Anna Eižvertiņa. Jūs jau gadsimta ceturksni kā uzticīgs bruņinieks kalpojat teātra mākslai un tautai (lai cik skaļi tas izklausītos, to apliecina arī Tautas skatuves mākslinieces goda nosaukums). Pa šiem gadiem nospēlētas gan lielas, gan mazas, gan labi un reizēm varbūt pavāji uzrakstītas lomas. Kuras no tām jums ir mīlas, kuras jūs uzskatāt par tādām kā gara vadugunim gan sev, gan skatītājiem? Gribētos almanaha lasītājiem un jūsu skatītājiem tās atgādināt. Šis jūsu nospēlēto lomu «saraksts» arī dos mums tiesības parunāties par aktiera profesiju, režiju, teātra estētiku un ētiku vakar, šodien, rīt. Tātad par lomām — gara vadugunim.

Ņina Ņeznamova. Man ir paveicies, ka es strādāju Rīgā. Tā nav koķetērija un kompliments, es to sajūtu, kā saka, ar ādu. Cik reīžu man nav bijis iespējams aizbraukt prom — uz Maskavu vai Ļeņingradu —, bet es absolūti nenozēloju, ka esmu atteikusies. Krievu drāmas teātris — mans krusttēvs, skatītājs — mans audzinātājs. Mani pirmie nedrošie soļi «Varšavas melodijās», kur, tēlodama polieti, es izmisīgi cauri gadu desmitiem centos uzturēt mīlestību uz citu tautu, citu kultūru. «Cilvēkā no Lamančas», pārvarot iekšējo pretestību, «tiecos uz tālo zvaigzni», arī sevī apliecinādama donkihotismu. Gorkija lugā «Dibenā» gribēju mīlēt un tapt mīlēta. «Silmačos» apliecināju tautas gara optimismu. «Kaijā» aizstāvēju mūžīgi sievišķo, arī sevī. Cik daudz esmu pielāvusi kļūdu, spēlējot šīs lomas, cik daudz manī šaubu un neapmierinātības ar sevi vēl šobaltdien! Varbūt šeit arī meklējama teātra mākslas jēga — iespējā vienmēr pilnveidot un pilnveidoties? Skaidri zinu: es veidoju lomas, bet tās — mani. Tās vērtušas manu dzīvi nezturamu un — ir palīdzējušas man. Tās ir atņēmušas man visu personisko un — veidojušas mani kā personību. Attīrīt lomas no pūdercukura un smukuma man palīdzējis Arkādijs Kacs, un es viņam par to esmu pateicīga. Varbūt tāpēc arī nebaidos no pārejas uz lomām — sievietēm gados.

Anna Eižvertiņa. Kavējoties atmiņās par paveikto, pamēģināsim formulēt Rīgas Krievu drāmas teātra un arī citu Latvijas teātru profesionālās tradīcijas, uz kurām balstāmies šodien. 1985. gada vasarā es braucu komandējumā uz Permu (pieņemtu jūsu teātra jauniestudējumu «Kam pieder šie veciši?», kas veidots pēc B. Vasiļjeva stāsta). Viesizrāžu apstākļos noskatījos arī Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» un Sekspīra «Gals labs — viss labs». Un tur, Permā, es pēkšņi aptvēru, ka Rīgas Krievu drāmas teātris atšķiras no Krievijas teātriem, kurus man bijusi iespēja redzēt, gandrīz deviņus gadus dzīvojot un mācoties Maskavā. Kā jums šķiet, kādas ir tās labākās tradīcijas, kuras piešķir savu seju mūsu republikas teātriem un uztur to panākumus ne tikai pie mūsu republikas skatītājiem un kuras būtu vērts kopt arī turpmāk?

Ņina Ņeznamova. Latvijas profesionālā teātra tradīcijas — skatuves kultūra un skatītāju mīlestība.

Jebkura tradīcija, ja tās priekšā krīt ceļos, pārvēršas par dogmu. Pret tradīcijām ir jāizturas ar sapratni un pietāti, bet tās noteikti ir jāattīsta tālāk. Jāattīsta tā, lai neaizcirstu saknes. Un tas jau ir ētikas jautājums. Nav jābūt ar tradīcijām uz «tu», bet ir jāmeklē iespēja vērtīgam papildinājumam. Mūsu teātriem autoritāte ir tāpēc, ka visas jaunākās teātra vēsmas no kopīgās teātra attīstības ainas ir atrodamas arī Latvijas teātra mākslas teritorijā.

Anna Eižvertiņa. Neņemot apgalvot, taču šķiet, ka teātru dzīve, pārskatot presi un skatoties izrādes, pie mums un visā Padomju Savienībā ir visai sarežģīta. Ķaut kas ir atrasts, kaut kas pazaudēts, kaut kas tiek meklēts. Konkrēti: mūsdienu dramaturģijā ir apzināti konjunktūristiskas lugas, kurās tiek operēts ar kailu didaktiku par aktuālu un nepieciešamu tēmu (labākajā variantā piesegtu ar pašķidrām psiholoģiskām mežģīnēm); var atrast Vampilova turpinātāju darbus, kas izmisīgi cīnās par mūžīgajiem ētiskajiem ideāliem (tīru sirdsapziņu, humānismu, darba un tautas mīlestību utt.); teātri robus finansēs var aizlāpīt ar it kā nevainīgo, bet gauži pliekano komercdramaturģiju par jebkuru dzīves parādību (detektīvi, mīlas lubenes mūsdienu variantā). Es šeit nedomāju tik daudz par lugu formas un žanra īpatnībām, cik par to saturu un idejiski māksliniecisko slodzi, ko dramaturģi ar teātra starpniecību piedāvā skatītājam.

Režijā patlaban notiek paudžu maiņa, un jaunie profesionālajā varēšanā reti kad ir tik stipri kā lielmeistari. Blakus patīkami un akadēmiski tīrām izrādēm var redzēt eklektiskus iestudējumus, kas it kā piesaka jaunā dzimšanu. Ir īsti režijas un aktiermākslas

šedevri ar fantastiski skaistām, asociatīvām mizanscēnām — metaforām, žanra izturētību, saliedētu aktieru ansambli —, bet ir arī izrādes, kuras noskatoties profesionāļi var atļauties teikt: «Mīļie, tas taču sliktāk nekā pašdarbībā!» Jo tajās valda kails ilustratīvisms un aptuvenība.

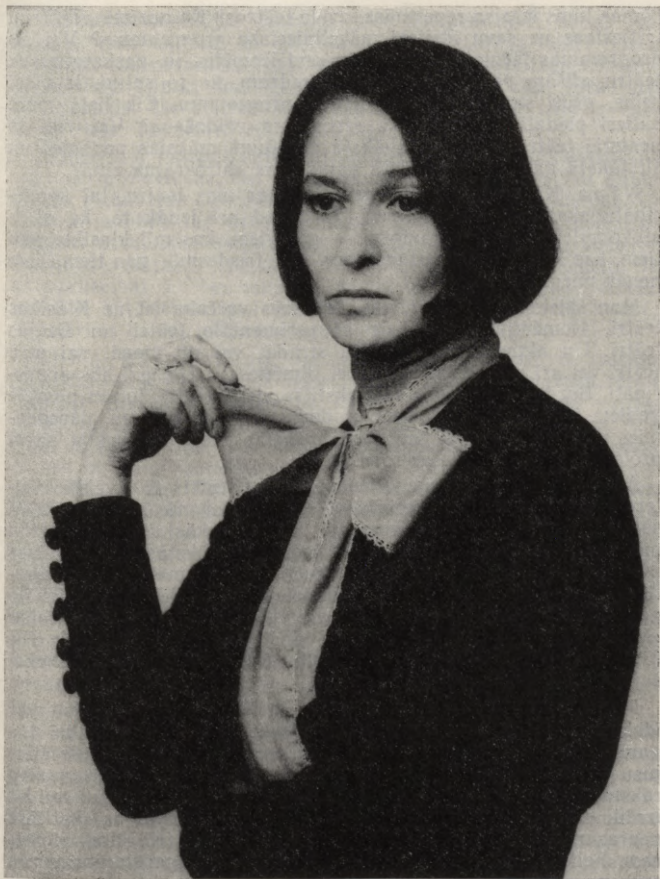
Izrāžu ideju, koncepciju izplatījumā sastopamas cēlas cilvēk-mīlestības zvaigznes, taču neiztiekam arī bez vecišķa cinisma spidekļiem, «izgaismojot» dzīvi, vai, teiksim, agresīva savas personas (nevis personības) apliecināšanas akta, piesedzot to it kā ar publicistisku manieri; reizēm pat no amata viedokļa prasmīga režija nav spējīga aizsegt racionālas, bezjūtīgi konstatējošas domāšanas sindromu attieksmē pret cilvēka un sabiedrības dzīves nebūšanām (un tas man liekas visbriesmīgākais).

Scenogrāfijā meklējumu gars izpaužas galējībās — no 50. gadu naturālistiskiem paviljoniem līdz absolūtai 60. gadu skatuviskās vides nosacītībai, kad uz skatuves ir, piemēram, pliki kubi vai vispār nekā nav. Uz skatuves mājo operiskas konstrukcijas vai telpa, kur lielu lomu spēlē butaforiskas rozes tuvplāns, bet aktieris svarīgu sižetisku notikumu spēlē aizdzīts skatuves dibenplānā un ar mikroфона (kas gan negarantē dzirdamību skatītāju zālē) palīdzību cenšas ko vēstīt.

Sarežģītās sociālās un psiholoģiskās norises reālajā dzīvē šobrīd it kā meklē savu idejiski māksliniecisko izpausmi un virzienu arī teātra mākslā. Kādreiz bērībā mums lika mācīties reizrēķina tabulu visai dzīvei; kas, pēc jūsu domām, šodien ir tas reizrēķins, pie kura vajadzētu pieturēties, lai nenomaldītos šai teātra dzīves daļējā haosā? Un ceru arī, ka jūs oponenti šim manam uz galējībām dibinātajam un samērā drūmajam situācijas aprakstam.

N i n a N e z n a m o v a. Teātra reizrēķins ir **d i a l o g s**. Visā tā daudzveidībā: aktieris + aktieris, scenogrāfs + režisors, izrāde + skatītājs. Anomālijas parādās tad, kad kādam gribas dziedāt solo un kad valda neprasme dzirdēt un saprast cilvēku, ar kuru kontaktējies. Tas ir kā likums: mums pietrūkst laika uz klausīt otru — un rezultātā rodas haoss. Ja atgriezīties pie tradīcijām, tad atceramies, ka agrāk izrādi sagatavoja divās nedēļās. Bija kāds, kas spēja saturēt aktieru **a n s a m b l i**, un tādi, kuri izturēja izvēlētas tēmas un idejas uzlikto **p i e n ā k u m u**. Neviens nebija ieinteresēts vilkt mēģinājumu procesu līdz bezgalībai. Un aktieriem pat nebija nekādas īpašas skolas. Toties piemita īpaša spēja mobilizēties. Un iekļūt teātra vēsturē. Arī brīvā laika viņiem bija vairāk un dzīvoja viņi ilgāk!

A n n a E i ž v e r t i ņ a. Viens no teātra mākslas idejiskās un estētiskās funkcionēšanas komponentiem ir repertuārs. Kādas pār-



domas jums izraisa repertuāra izvēle teātros? Ko nozīmē «Teātrim ir tiesības uz savu idejiski māksliniecisko programmu»? Vai šīs programmas jēdziens šobrīd nav sevi izsmēlis, jo, paskatoties uz teātru afišām pēdējā desmitgadē, redzam, ka to saturs ir visai raibs, grūti saskatīt kādu noteiktu programmu. Cik lielā mērā aktieri piedalās sava teātra repertuāra veidošanā? Vai viņi to neatstāj teātra vadības, labākajā gadījumā mākslas padomes un sliktākajā gadījumā Kultūras ministrijas «birokrātu» ziņā?

Ņina Ņeznamova. Latvijā ir par maz teātru, lai apmierinātu skatītāju lielo interesi. Lūk, tad arī iznāk tā, ka afiša «jākomplektē» visām gaumēm — gan tiem, kas mīl klasiku, gan tiem, kas komēdiju, gan tiem, kam pāri trīsdesmit, gan tiem, kam nenāk miegs...

Man šķiet, ka pienāks laiks, kad mēs varēsim iet uz Klasikas teātri, Komēdijas teātri, uz Eksperimentālo teātri un Dzejas teātri. Un aktierim būs iespēja strādāt vai nu vienā, vai otrā teātrī vai arī gluži vienkārši tikai filmēties... Un visi būs apmierināti. Bet tagad aktieris «pierakstīts» vienā teātrī, lomas nespēlē gadiem ilgi un mierina sevi ar domu, ka nes labumu, darbodamies arodkomitejā vai sēdēdams mākslas padomē. Turklāt savai profesijai viņš atmetis ar roku.

Anna Eižvertiņa. Pieņemsim, ka teātris ir izvēlēties interesantu, augstvērtīgu repertuāru, bet tas, kā mēs zinām, ir tikai sākums. Luga nonāk režisora un aktieru rokās uz diviem trim mēnešiem, tad pie skatītāja. Un ir brīži, kad sūkstās gan Kultūras ministrijas ierēdņi — izrāžu pieņēmēji, gan dramaturgi, gan skatītāji, jo vēlamā efekta nav. Emocionālo, intelektuālo, vizuālo gandarījumu izrāde sniedz tikai atsevišķos brīžos. Cilvēks saka: «Vienreiz gadā aizeju uz teātri, un tad arī — ko man tur rāda?!» — un pievērš savu uzmanību televīzijas ekrānā notiekošajam pasaules dzīves teātrim.

Mums, protams, katram ir savs kritērijs, bet, domājot par ideālu, kādai tad šodien vajadzētu izskatīties teātra izrādei tās garīgās bagātības un mūsdienīguma elpas ziņā? Kādas izrādes jūsu praksē skatītājs ir uzņēmis vienprātīgi, un kā tās varētu raksturot? Vai teātris drīkst atļauties tādu greznību un veidot izrādi elitāram skatītājam? Vai drīkst aizbildināties ar skatītāja neprasmī saskatīt uzveduma autoru ģenialitāti? (Kā kino, piemēram, Fellīni filmu «Orķestra mēģinājums» līdz galam noskatījās puse no puspiepildītās zāles?)

Ņina Ņeznamova. Es sajūsminos par cilvēka talantu, ja viņš uz neliela audekla gabaliņa ir uzgleznojis kaut ko tādu, no kā nevar novērst acis, vai, teiksim, par sasniegumiem medicīnā,

ar kosmosu saistītajās zinātnēs. Bet tas nenozīmē, ka es šais nozarēs visu saprotu. Es tikai tiecos uz to. Un, ja teātri reizēm nesaprot, tad nesaskatu īpašu grēku. Fellīni ģēnijs taču nezaudē, ja skatītājs filmas demonstrēšanas laikā atstāj zāli; tā tad nav vēl izaudzis. Un teātrim nav jābaidās, ja šur tur zālē ir kāda tukša vieta. Tas teātra autoritāti negrauj.

Ja teātris ir nolēmis riskēt un iestudēt, piemēram, A. Vampilova lugu «Piļu medības», tad tā pienākums ir virišķīgi iet līdz galam autora piedāvātās cietsirdības un ideāla sagrūšanas atklāsmē. Un neviens ierēdnis tad neuzdrošināsies uzstāt, ka tas ir nemāksliniecisks uzvedums. Simfoniskās mūzikas koncertos ne vienmēr ir «anšlags», un tas ir dabiski, jo ne visi taču to saprot, pieņem. Bet kā pārliecināt, ka bez mūzikas dzīvot nav iespējams, ka cilvēks nedrīkst būt cietsirdīgs, truls, skops? Acīmredzot caur drāmu par cilvēka dzīves patiesību un mokošajām norisēm.

Anna Eižvertiņa. Ja mums kaut maķenīt ir izdevies ieskicēt, kas šodien notiek teātrī vispār, tad, Staņislavska terminoloģijā runājot, pāriesim uz «mazo uzmanības loku» — kas notiek ar aktierī un viņa profesiju šajā pārmaiņu situācijā. Visi riņķi un apkārt runā par aktiera profesionalitātes līmeņa krišanos. Ja tas tā ir, kur meklējami cēloņi? Un kā praksē varētu uzturēt profesijas godu? Vai tas viss ir saistīts ar pašreizējo teātra iekšējo struktūru: aktieru lielais skaits teātros, ceļu nespēja sagatavot noformējumu vairāk par četriem pieciem uzvedumiem gadā, kas nenodrošina regulāru darbu visiem aktieriem? Vai arī nelielās algas jaunajiem, kad viņi spiesti skraidīt uz radio, uz televīziju, uz kino ģimenes budžeta nostiprināšanai? Vai arī profesionalitātes jautājums ir saistīts ar paviršību pret vienu no teātra ētikas pamatbāšļiem «Nav lielu un mazu lomu, ir lieli un mazi aktieri»? Vai varbūt ar slinkumu? Cik lielā mērā aktiera meistarību ietekmē režisora autoritātes trūkums un neieinteresētība aktieru liktenos?

Nina Neznamova. Pat tad, ja aktieriem ir viena profesionāla skola, viņu spējas tomēr ir dažādas. Bet galvenās lomas grib spēlēt visi. Pietrūkst kritiska un reāla skatiena uz sevi. Un, lūk, iznāk, ka režisoram jāpierunā, jāpārlicina... Bet vai tad tai nav jābūt aktiera paša rūpei — ielēkt seglos un noturēties tajos tā, lai nevienam no tiem, kuri šaubās, nebūtu iemesla šaubīties? Nenodarbinātības teorēmas vienīgais pierādījums — pierādīt sevi strādājot.

Anna Eižvertiņa. Lugas un aktiera atkarība no režijas mūsdienu teātrī ir acīm redzama. Slavenais Milānas «Piccolo» teātra režisors Džordžo Strēlers, raksturojot režijas attīstību,

runā par diviem virzieniem režisoru attieksmē pret dramaturģiju. Pirmais — kad režisors mēģina lugu vardarbīgi pakļaut savai mentalitātei, stilam; un otrais — kad režisors ciena dramaturgu un mēģina kongeniāli atklāt lugas problēmas, idejas, stilu skatītājam. Rezultāts, pēc Dž. Strēlera domām, varot būt iespaidīgs abos gadījumos. Viņam pašam gan esot tuvāks tas otrais ceļš. To visu stāstu, lai mēs šādā aspektā ielūkotos režisoru un aktieru savstarpējās mīlestības attiecībās. Vai pašreizējos teātra iekšējās dzīves apstākļos ir iespējama domubiedru mīlestība vai arī tikai darba alga un vēsa pienākuma izjūta liek kopīgi celt izrādes ēku?

Ņina Ņeznamera. Teātris nav un nevar būt aprēķināms. Jo teātris ir mūžīgs meklējums — un tādā būs gan neveiksmes un vilšanās, gan virsotnes... Piemēram, galvenā loma — tā ir iespēja ne tikai vinnēt, bet arī pamatīgi zaudēt. Taču prasme aprēķināt savas iespējas — tā ir katra cilvēka sirdsapziņas lieta. Un sirdsapziņa — tā jau ir dvēsele, asinis, pulss... Uz teātri nāk nevis klausīties lekciju, bet gan smieties un raudāt. Ar aktiera tehniku var vienlaikus likt raudāt tūkstoš skatītājiem, taču tas ir iespējams tikai pēc gadiem, tikai ar milzīgu pieredzi: kad aktieris pats daudzas jo daudzas reizes ir izjūts līdzīgas emocijas, kad tik pilnīgi pārvalda temporitmu un pauzes mākslu, elpošanu, plastiku, ka ikviens zālē sēdošais viņam ir kā uz delnas. Taču tas nenāk tā vienkārši uzreiz. Un, kamēr tu aizkļūsi līdz savas profesijas būtībai, jēgai, kurš cits, ja ne režisors, dos padomu un atsijās pelavas! Bez kontakta starp režisoru un aktieri, bez absolūtas uzticēšanās, bez savstarpējas aizrautības nekas prātīgs nesanāks. Un, kādus vārdus režisors no zāles mēģinājuma procesā adresē aktierim un kādā formā ierodas uz mēģinājumu pats aktieris, — tas ir ikkatra personiskās kultūras jautājums.

Anna Eišvertiņa. Mēs taču zinām, cik gaistoša ir aktiera māksla un cik nedzīvi var būt vārdi par to. Arī videoieraksti nespēj pārraidīt aktiera un skatītāja kopradīšanas fenomenu. Ko teātra kritika atstās vēsturei? Cik pilnīgs izrādes un aktieru spēles apraksts un analīze dos iespēju pēc gadiem divdesmit trīsdesmit spriest par aktieru «uzradīto» domu un jūtu atmosfēru uz skatuves, par mizanscēnu izkārtojumu izrādes kontekstā, par režisoru arhitektoniskās un tēlainās domāšanas spēju lugas konflikta un iekšējās darbības atklāsmē, par aktieru jūtu dabu pieteiktajā izrādes žanrā, par izrāžu muzikālo noformējumu utt.? Tādā — kādas izjūtas jūs pārņem, lasot recenzijas par izrādēm, gan no teātra vēstures, gan no kritiķu profesionālās kompetences viedokļa?

Ņina Ņeznamova. Kad es domāju par mūsu profesijas efemero dabu, man nāk atmiņā Mihaila Prišvina «Neaizmirstulītes»: «Dūmi no skursteņa ceļas augšup — augstu, taisni un dzīvi —, bet sniegs krīt... Un, lai cik daudz arī kristu sniegs, dūmi joprojām ceļas un ceļas... Tā, lūk, arī es dzīvē sevi izjūtu kā dūmus.»

Aktierim ir būtiski atrast sevī šo tik nepieciešamo vertikāli; un kritiķa pienākums — rakstīt par to. Lai domas ir pilnīgi pretējas, jo uztvēre taču ir subjektīva. Paies gadi, un nopietns kritiķis, kas ieinteresēsies par aktiera X personību, savāks vienkopus visas recenzijas, un laiks būs pierādījis, kuram bija taisnība un kuram ne.

Saruna notika 1987. gada 20. februārī

Ramūne Marcinkevičūte

TEĀTRIS KĀ GARIGĀS DZIVES FORMA

Jo iztēle ir dvēsele...

C. Korija



Sākšu ar to, ko Lietuvas Valsts Jaunatnes teātra režisors Eimunts Nekrošus nevar.

Viņš nevar iestudēt to, ko viņam liek un norāda vai varbūt pieklājīgi palūdz un draudzīgi ieteic. Viņš nevar izvēlēties lugu tikai tāpēc, ka tās autors — atzīts un nopelniem bagāts un tajā izvirzītās problēmas vien jau garantē nākamās izrādes panākumus.

Viņš nevar pildīt teātra plānu. Nekad nav zināms, cik ilgs būs mēģinājumu process un vai pirmizrāde vispār notiks. Jo kādu dienu Eimunts Nekrošus var pateikt: izrādes nebūs...

Un, šķiet, es zinu, kāpēc viņš to visu nevar.

Eimunts Nekrošus, tāpat kā jebkura radoša personība, nav prognozējams. Viņa mākslinieciskās darbības rezultāti nav paredzami. Šāda negaidītība (gan konkrētas izrādes veidā, gan paša režisora personībā) iegūst traģiskuma nokrāsu. Rītdienas jēdziens kļūst nestabils, jo režisors nevar sevi apdrošināt.

Kāds mēģinās pierādīt — tas ir neprofesionāli! Profesionālim jāspēj norādītājā termiņā iestudēt teātrim vajadzīgu lugu. Un viņam būs taisnība. Tikai — pār mums straumēm gāzīsies viduvējas vienas dienas izrādes — garlaicīgas, netalantīgas un līdzīgas cita citai.

Es ticu, ka ir vēl cits profesionalitātes līmenis, kad apsolījums vienmēr ir identisks mākslinieka sirdsapziņas principiem. Viņu

nav daudz, to, kas nevar iestudēt izrādi, jo viņi ir pārliecināti, ka izrāde ir jārada.

Eimunts Nekrošus pieder pie šīs profesionāļu grupas.

«Man šķiet, ka mākslā tev pieder tikai tik daudz, cik tu pats spēj paņemt. Nevienš nekā tev nepiedāvās un nedāvinās, nevienš nepadaris tavā vietā. Tev netiks dots cits dzīves laiks...» sacījis Eimunts Nekrošus, un tāda ir režisora pozīcija. Aizstājiet vārdu «māksla» ar vārdu «dzīve» — un pieticīgā sentence iegūs plašāku nozīmi, acīm redzami kļūs šī jaunā cilvēka centieni visu atbildības nastu uzkraut saviem pleciem. Jo teātris viņam ir dzīve. Vienīgā.

Pat nākamā iestudējuma objekta izvēle ir līdzvērtīga radīšanai. Režisors Eimunts Nekrošus iestudē tikai tādu darbu, kurā iekodētā cilvēka pasaule viņu ieinteresē, rada izbrīnu, kurā viņš jūt nepieciešamību iedziļināties. Garās pauzes starp uzvedumiem viņam ir ārkārtīgi smags laikposms, kad režisors attālinās no vienas cilvēka dvēseles un tuvojas citai.

Ne jau lugu iestudē Eimunts Nekrošus. Viņš iestudē tajā ieslēpušos cilvēka dvēseli, gluži kā turpinādams A. Arto metaforu, kurš cirka atlēta muskuļu spēku pielīdzina atvērtas aktiera sirds degšanai, vai, citiem vārdiem sakot, uztur A. Arto ticību, ka ir iespējama «aktiera gara materializēta izpausme».

Darīt redzamu cilvēka dvēseli — tā es formulētu Eimunta Nekrošus teātra ideju. Tā magnētisma likumu. Un spēku.

Atnāks nogurušais Pirosmāni un sacīs: «Ir jāstrādā, Margarita! Ir jāstrādā, Margarita... Mēs vēl dzīvosim, mēs vēl pastrādāsim...»

Aizbrauks Jeļena Andrejevna — un kā pārkarsēts stikls saplaisās cerība pēc citādas dzīves — tik pēkšņi, zibenīgi un griezīgi. Bet tēvocis Vaņa, nezin no kurienes radušās enerģijas un jaunu spēku dzīts, tā kā iekliegsies, tā kā nočukstēs: «Drīzāk jāķeras pie kāda darba... Jāstrādā, jāstrādā!»

Vārdiem, kas izrauti no atšķirīgām režisora Eimunta Nekrošus izrādēm — V. Korostilova «Pirosmāni, Pirosmāni...» un A. Čehova «Tēvocis Vaņa» —, komentāri nav vajadzīgi. Starp tiem pastāv jēgas saikne.

Darbs, vienīgi darbs un cits nekas cels nogurušo cilvēku un vilinās pie sevis kā nenoietā ceļa perspektīva.

Teātri īstas brīvības cilme ir darbs. Varbūt tāpēc tas, tik bieži atkārtots, tiek akcentēts Eimunta Nekrošus uzvedumos «Pirosmāni,

Pirosmani...», «Tēvocis Vaņas», Āksta sviedru lāsēs «Mīlā un nāvē Veronā», izrādes «Un garāka par mūžu diena ilgst» gudri sagausinātajā ekspozīcijā — koncentrētā, ikdienas darbu gaitās iegrimušā Jedgeja darbībā.

Man bija izdevība vērot «Tēvoča Vaņas» mēģinājumus. Visu laiku es cinījos ar muļķīgu vēlēšanos iejaukties un teikt: «Ko jūs darāt? Tā nav iespējams strādāt. Pasaudzējiet sevi, vēl taču gaida tik daudz darba!» Tukši vārdi. Nocenoti. Šajos mēģinājumos neviens tos nebūtu uzklausījis.

Teātris ir kolektīva māksla. Te darbojas nepārvarama savstarpējās atkarības likumība. Un būt radoši neprognozējamam ir greznība, kuru nevar atļauties katrs režisors.

Eimuntam Nekrošum šāda iespēja tikusi dota.

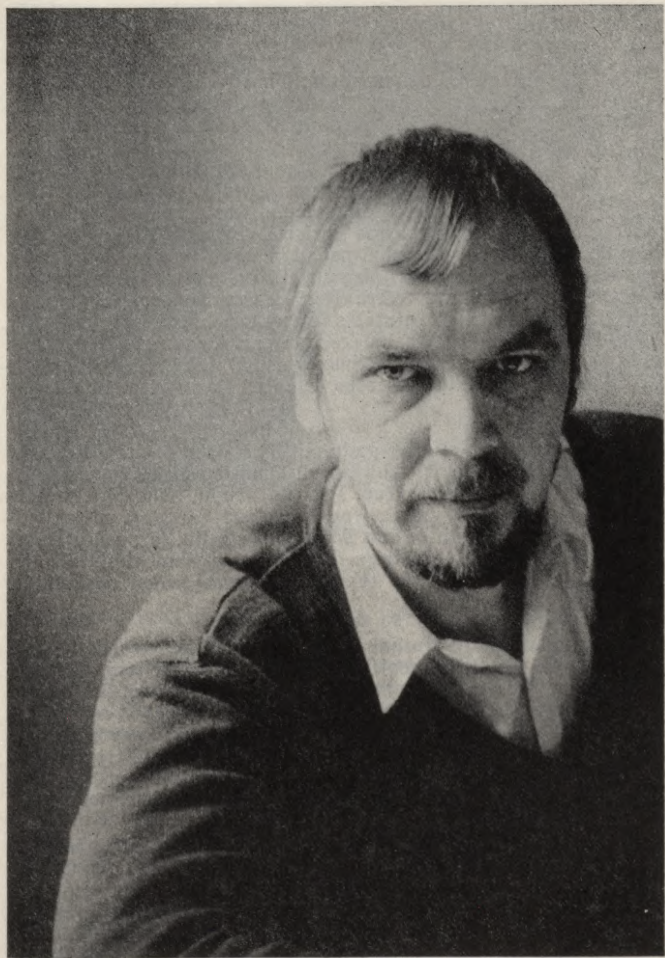
Jaunatnes teātra galvenā režisore Daļa Tamulavičiūte, atzinusi savu iestudējumu pakārtotību salīdzinājumā ar Eimunta Nekrošus izrādēm, teica:

— Viņam jāļauj netraucēti strādāt. Un tāpēc es šeit esmu, lai to nodrošinātu.

Tas ir netradicionāls galvenā un viņam pakļautā režisora sadarbības paraugs. Vissavienības kontekstā — pat unikāls.

Sobrīd par to neviens vairs īpaši nebrīnās. Sobrīd režisors Eimunts Nekrošus jau ir pierādījis savas tiesības atrasties menedžeriskā aizbildniecībā, pierādījis savas tiesības iestudēt to, ko viņš vēlas, un strādāt tik ilgi, cik viņam šķiet vajadzīgi. Šis trīsdesmit četrus gadus vecais režisors, kas vēl nav pārsniedzis jaunā mākslinieka vecuma limitu, ir Lietuvas PSR Valsts prēmijas laureāts, Lietuvas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks, kura veikumu skatīties uz Viļņu brauc skatītāji no visas valsts. Viņš ir dzirdējis mākslas autoritāšu — Čingiza Aitmatova, Mihaila Tumanišvili, Artūra Millera un Alena Ginsberga — atzinības vārdus; katru vakaru redzējis, kā pie Jaunatnes teātra durvīm drūzmējas Lietuvas jaunatne, kas iedomājamā un neiedomājamā veidā cenšas iekļūt skatītāju zālē; izjutis arī sveštautiešu skatītāju atbalsi «Pirosmani, Pirosmani...» izrādes laikā BITEF ietvaros un «Tēvoča Vaņas» — Jaunatnes teātra viesizrāžu laikā Polijas Tautas Republikā. Bet pats galvenais: viņš ir režisors, kas paveicis milzīgu darbu — skatītāju apziņā ieprogrammējis savas nākamās pirmizrādes gaidas.

Skatītāju aptaujā noskaidrojās, ka vairākums teātra apmeklētāju izrādes «Kvadrāts», «Pirosmani, Pirosmani...», «Mīlā un nāve Veronā», «Un garāka par mūžu diena ilgst» neskatās tikai



vienu reizi. Pie Eimunta Nekrošus daiļrades atgriežas. Viņa teātris aizvien retāk līdzinās nejausiai brīva vakara pavadīšanai.

Tāda ir tagadne.

Bet tā ir sākusies pavisam nesen. Un bija pirmais cilvēks, kas ticēja Eimunta Nekrošus individualitātes nozīmīgumam.

Pēc paša režisora vārdiem, profesionāla teātra izrādi viņš pirmo reizi redzējis, mācīdamies desmitajā klasē. Gadu vēlāk — 1971. gadā — viņš no Pažobras ciema Zemaitijā atbrauca uz galvaspilsētu stāties Lietuvas Valsts konservatorijas Aktieru fakultātē. Kursu komplektēja Daļa Tamuļavičūte, kas nesen bija kļuvusi par Jaunatnes teātra galveno režisori. Eimunts Nekrošus tika uzņemts. Un vienu gadu viņš pavadīja kopā ar tiem, kuri vēlāk apvienojās slavenajā Daļas Tamuļavičūtes «desmitā» un līdz šai dienai strādā Jaunatnes teātrī. Tieši «desmita» locekļi ir tas kods, kas visintensīvāk piedalās Eimunta Nekrošus izrādēs, — Alģis Latēns, Kristina Kazlauskaite, Irena Krjauzaite, Daļa Overaite, Vids Petkevičs, Kosts Smorigins, Daļa Storika, Remīgijs Vilkaitis. Un Eimunts Nekrošus ir gluži kā vienpadsmitais no «desmita».

Remīgijs Vilkaitis:

— Atceros pirmo studiju gadu. Lielākā daļa — no Viļņas un Kauņas un jau redzējusi labu teātri. Uzreiz piesaistīja uzmanību tas, ka Nekrošus turas savrup. Pat visai rupji. Viņš bija sadumpojies pret neīstumu, un viņu nepārprotami kaitināja mūsu bravūra. Varbūt viņš būtu beidzis šo konservatoriju, ja nebūtu Daļas Tamuļavičūtes. Viņa palīdzēja Eimuntam pieņemt izšķirošu lēmumu — ceļš ir cits. Par to visai Lietuvas teātra pasaulei ir jāpateicas Tamuļavičūtei.

Kosts Smorigins:

— Eimunts konservatorijā? Tāds sevī noslēgts, neartistisks... Toreiz viņam viss likās nepierasts un savāds. Viņš bija atbraucis no laukiem. Pilsēta nogruva pār jaunekli kā lavīna. Tik daudz iespaidu! Mēs spēlējām etīdes, bet viņš tās izdomāja un meklēja, kurš varētu nospēlēt. Pasniedzēja uztvēra Eimunta savdabību un sāka runāt par režiju. Iesākumā klusi, vēlāk — skaļāk, jau mums dzirdot. Man šķiet, viņš negribēja braukt uz Maskavu, domāja, ka pietiks ar studijām šeit pat.

Eimunts Nekrošus:

— Pēc gada aizbraucu uz Maskavu studēt režisūru, iestājos Teātra mākslas institūtā. Bez jebkāda norikojuma no republikas. Konkurss bija liels, ja nemaldos, piecpadsmit cilvēku uz vienu vietu. Kursu komplektēja Andrejs Gončarovs. Nodeklamēju Majakovska dzejoli un uzrakstīju Diro garstāsta «Hirošima, mana mīla» režijas eksplikāciju. Gončarovam patika. Kurss bija starp-



A. Čehova «Tēvocis Vaņa» Viņņas Jaunatnes teātri. Voiņickis — V. Petkevičs, Jeļena Andrejevna — D. Storiņa

tautisks — astoņu pasaules valstu pārstāvji; no Baltijas — es viens.

Visus piecus gadus atrados par mata tiesu no atskaitīšanas, gandrīz divarpus gadu nesaņēmu stipendiju. Gončarovs bez žēlastības man lika trijniekus specialitātes pamatdisciplīnās. Citi Režijas fakultātes studenti piecus gadus iestudēja piecu lugu fragmentus, es — vismaz piecdesmit: «Ričardu III», «Faustu», gandrīz visu «Mocartu un Saljēri». Taču šos un citus fragmentus Gončarovs pastāvīgi noraidīja kā neizdevušos. Atkal un atkal skanēja viņa vārdi: «Tā ir cita skola, cita maniere, jūs neejat īsto ceļu...» Gončarovs spieda strādāt tikai tā, kā uzskatīja par vajadzīgu viņš pats. Obligāti tā, nevis citādi. Kaut arī šīs attiecības ar kursa vadītāju man maksāja dārgi, tomēr no tām bija savs labums. Viss notika vīrišķīgi, bez sīkumainības. Šis konflikts kļuva par manu pastāvīgo stimulētāju. Andrejs Gončarovs nekad nebija sīkumains, viņš taču būtu varējis padzīt mani no institūta.

Šķiet, lauzīdams mani, sirds dziļumos viņš arī mīlēja mani. Tagad mūsu tikšanās ir gaišas un draudzīgas, viņš izjautā un interesējas par manu darbu...

Diplomizrādi — Seilas Dilenijas «Medus garša» — Eimunts Nekošus sagatavoja Viļņas Jaunatnes teātrī. Brīvu štata vietu teātrī nebija, un jaunais režisors sāka strādāt Jona Vaitkus vadītajā Kauņas Drāmas teātrī, kur režisēja Antona Čehova «Ivanovu» un Sauļus Saltēņa «Dokīšķu ciema balādes». Tiklīdz radās pirmā izdevība — 1979. gadā —, viņš atgriezās Jaunatnes teātrī. Atgriezās gaisotnē, kur valda uzticēšanās katra patstāvībai. Un — prāgums.

Gandrīz visas režisora Eimunta Nekošus izrādes sākas ar pauzi. Ar vārda gaidām.

Atveras priekšskars, bet vēl netiek sacīts neviens vārds. Aktieris, atrazdamies uz skatuves, it kā nemana uz sevi vērstos nepacietīgos skatītājus, mēmās skatītāju zāles pamudinājumu: «Mēs jau esam šeit, runā!» — un turpina, liekas, nezin kad iesāktu darbošanos, savu vientuļo un kluso dzīvi. Tā Astrovs auklei liek bankas. Tā Sargs, gluži kā atbrīvodams no aizmirstības putekļiem, novelk maisus no mēbelēm un priekšmetiem, kas raduši patvērumu Pirosmānī mitekļi. Tā Jedigejs sazin kuro reizi pārlūko savu teritoriju, gluži kā iezīmēdams kvadrātu, apstaigā visus četrus skatuves stūrus. Un ne tikai Jedigejs, bet arī aktieris Alģis Latēns. Viņš it kā sagatavo skatuvi. Un sagatavojas pats. Iesilda skatuvi, pieradina to. Modina darbam. Viņš pierod pie tās. Un apmetas uz dzīvošanu.

Šīm izrādes ievadinātēm vajadzētu piejaucēt arī skatītāju. Iesiet šai vakarā pirmo pazišanās mezglu. Pakāpeniski ievadīt skatītāju izrādē, ļaut viņa acīm pierast pie pavērtās ainas un viņa dvēseli nemanāmi aizvadīt tajā virzienā, kādā šovakar dosies, celsies un vērsies teātris. Pirmo režisora izrādi — «Medus garša» — sāka divi mazi gaišas punktiņi, kas iedegušies bezgalīgajā skatuves telpas tumsā. Divas sievietes smēķē cigaretes. Skatītājs viņas neredz, tikai seko šīm vēl nenoskaidrotās izcelsmes dzirkstelītēm, to savādajai deļai aptumšotajā skatuves pasaulē. Un spriegums rodas ne tik daudz no neziņas: kas tas ir? — cik no atskārsmes: cik šīs dzirkstelītes ir trauslas! Jo gaišas punkti jebkurā mirklī var pazust. Tie gluži vienkārši var nodzist. Tikpat viegli gaistošs, iznīcināms laikam ir katras izrādes sākums.

Tāpat viegli ievainojams ir arī pats radošais tapšanas process. Teātri — mēģinājumu pārtapšana par izrādi. Izrādē — aktiera pārtapšana par lomu. Lomā — cilvēka tapšana par cilvēku.

Tā nav nejaušība, ka «Un garāka par mūžu diena ilgst» inscenējuma pirmā cēliena scenogrāfijā atrodama no pirmā acu uzmetiena neizteismīga un nefunkcionāla detaļa — mankurta čaula jeb kupris, kas noslēpts zem oranžās dzelzceļnieka jakas un nolikts skatuves dziļumā. Šis rekvizitoriskās kompozīcijas jēga ir ne tikai ilustratīva, norādoša, ka šajā vietā arī ir Jedigeja mājas. Jedigejs taču, pārvarējis apkārtējo cilvēku pretestību, aizgādā Kazangapa mirstīgās atliekas uz tālo kapsētu. Viņš aiziet, izceļo. Fiziskais un garīgais ceļojums pa sarazeku stepi un savu atmiņu izaudzē tādu Jedigeju, kādu mēs viņu redzam izrādes finālā. Viņš ir kļuvis par cilvēka eksistences simbolu.

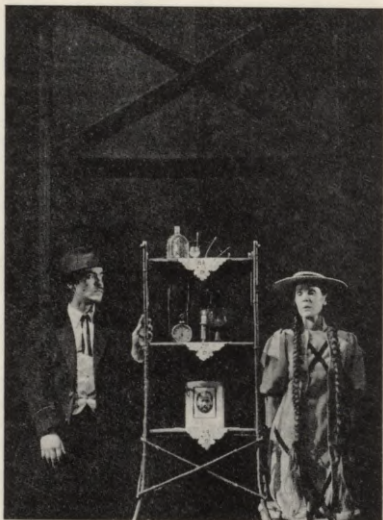
Tas viss notiek ļoti vienkārši. Bez cēliem vārdiem un pārdzīvojuma atrādišanas.

Skatuviskās darbības sākumu aizpilda maza cilvēciņa ikdienas darbi: Jedigejs pavada garāmbraucošus vilcienus, nes un silda ūdeni, mazgājas. Un tad pār Jedigeja un izrādes sadzīvi nobrūk ziņa par tuva cilvēka nāvi. Kā akmens saviļņo ūdeni, tā nāve lokiem sāk paplašināt skatuves telpu, tās garu. Visloģiskākā vēlēšanās, kas izriet no mūžu mūžos uzkrātās pieredzes, ir vēlēšanās apbedīt draugu; tā papleš darbības telpu, iesaista jaunus cilvēkus un liek Jedigejam no jauna izdzīvot savu dzīvi — tās svarīgākos, liktenīgākos brīžus. Tādējādi skatītāju acu priekšā aug Alģa Latēna varonis, plešas plašumā izrādes telpa, sasniedzot pat kosmiskus mērogus.

Jedigeja un visas izrādes spēks ir šā no pirmā acu uzmetiena pelēkā cilvēciņa konflikts ar pēkšņi uzradušos plašo pasauli un neiedomājami piezemētu un pazemotu cilvēku sevī. Jedigejs nevar apbedīt savu draugu — nav vairs senās kapsētas —, bet viņš nevar atteikties no savas atmiņas, no gadsimtu gaitā izveidotajām tradīcijām, visbeidzot — no savas cilvēka koncepcijas. Tā viņu — šo mazo, pelēko, stepju un kosmosa plašumos aizmirsto cilvēciņu — mūsu acu priekšā izaudzē līdz dievībai, līdz simbolam, līdz personībai, ko vienīgo ir vērts mīlēt, saudzēt un aizstāvēt. Aizstāvēt no visa tā, kas krājas ap viņu un viņā pašā.

Visi runājam par steidzīgo tagadnes cilvēku. Par pieaugošo informācijas apguves ātrumu. Pamatskolas skolotāja sēž pie galda ar hronometru rokā, skaitīdama, cik vārdu vienā minūtē var izlasīt skolēns. Tā mazais cilvēciņš ir spiests tuvināties grāmatai, klausīdamies hronometra tikškos, kas viņu steidzina . . .

Eimunta Nekrošus izrādes apstādina steidzīgo cilvēku, koncentrē viņa domas un iztēli darbam, «metaforas noslēpuma» (M. Tumanišvili) izpratnei. Izrādes iekšējais plūdums it kā



*A. Čehova «Tēvocis Vaņa»
Viļņas Jaunatnes teātri.
Astrovs — K. Smorigins,
Soņa — D. Overaite*

atgādina par režisora izcelsmi, viņa saknēm — zemnieka pasaules-izjūtas cikliskumu. Kad Eimunta Nekrošus iestudējumi tiek parādīti citās zemēs, tiem pieraksta izstieptību, gausumu. Jā, pārkāpis māju sliekšni, režisors dabū dzirdēt pārmetumus par savu cilvēcisko dabu, izcelsmi un to nesteidzīgo skatījumu uz pasauli, kas veidojies garus mūžus. Kādreiz cilvēka uzmanīgais skatiens putnā vai zvērā redzēja kaut ko vairāk, nekā ir patiesībā. Patlaban mēs to saucam par metafōrisko domāšanu, par Eimunta Nekrošus izrāžu būtību.

Režisors Eimunts Nekrošus uzticas pagātnei. Viņa izrādēs cilvēka laiks ir tas pēdējais laiks, kas atlicis līdz nāvei. Tā rodas cilvēks, kurš atceras. Gan «Kvadrātā», gan «Pirosmāni, Pirosmāni...», gan «Un garāka par mūžu diena ilgst». Gan arī — «Tēvocī Vaņā».

Čehova Soņu, kas visu mūžu pavadījusi vienā un tajā pašā vidē — laukos —, režisors apvelta ar savdabīgu pagātnes tēlainību — garām, smagām bizēm, kurām pieskāries tēvocis Vaņa skaidri ierauga savas nelaiķes māsas acis. Pagātne ir reālāka

nekā nākotne. Tagadnes cilvēks, balansēdams uz saglabāšanās un iznīcības robežas, aizvien biežāk atskatās uz pagātni, uz sentēvu kultūru, kas pieskaitāma pie mūžīgām vērtībām.

Eimunts Nekrošus līdz šai baltai dienai ne pārāk uzticas pil-sētai. Jedigeja esamības mieru saārda no pilsētas atbraukušo Kazangapa bērnu histērija; Voiņicku muižas ikdienas ierastību — Jeļenas Andrejevnas smaržu flakoniņi, tik reibinoši un vilinoši, tik sveši un neredzēti. Soņas bizes un Jeļenas Andrejevnas smaržas — gluži kā divas atšķirīgu kultūru un atšķirīgu laikmetu zīmes, tik nesaderīgas. Kad tās satiekas un nonāk viena otrai blakus, režisors ļauj mums vērot, cik īstenībā labais nepārsūdzami atšķiras no skaistā.

Eimunta Nekrošus pasaule — trešā dimensija — dzimst no divām: no tā, kas jau radīts (luga), un tā, kas ir pašlaik (cilvēks teātrī, mēģinājumā). Eimunta Nekrošus teātris atgādina cilvēku, kurš lasa grāmatu, bet brīdi pa brīdim to aizver un aizmaldās savās — varbūt bezgala individuālās — pārdomās, ko izraisījis kāds uzrakstīts vārds. Luga kļūst par tiltu, pār kuru iet uz pa-sauli. Eimunts Nekrošus tiecas ne tikai atklāt literārā darba būtību, bet arī uzaustīt tā vietu modernā cilvēka apziņā.

Literatūras stundās Eimunts Nekrošus nebūtu teicamnieks. Pār-lieku negaidīta, neierasta un neatkarīga ir viņa domāšana. Mi-hails Tumanišvili, noskatījies «Tēvoci Vaņū», teica: «Tajā ir brī-nišķīgs mēģinājums uz visu paskatīties citādi. Pati lieta no tā taču nemainās, ja uz to paskatās no citas puses.»

Lieta nemainās. Tā turpina sevi, jo bagātina mūs ar citādu tās pazišanu.

Eimunta Nekrošus teātrī galvenais nav ne dramaturgs, ne režisors vai aktieris; galvenais ir jaunā realitāte — izrāde, kas izaug no literatūras, režijas, aktiertēlojuma, mūzikas un sceno-grāfijas sinkrētiskā kopuma. Izrāde, kur dažādas mākslas saplūst, zaudē līdzšinējo suverenitāti, papildina un paplašina cita citu, uzšaujās augšup — tajā radošās patiesības izplatījumā, kur valda iepriekš nebijusi mākslinieciska kvalitāte.

Izrādei — patstāvīgam mākslas darbam — Jaunatnes teātrī jau ir savas tradīcijas. Tajā vispirms ir milzīga cieņa pret litera-tūru; to pauž uz skatuves esošā cilvēka tiekšanās uzsvērt rakstītā vārda nozīmīgumu, appinot vārdu ar skatuvisku tēlainību un vīzijām, papildinot to ar mūziku un scenogrāfiju, ikkatreiz uzmeklējot iekšējo saiti starp uzrakstīto, izrunāto un parādīto

vārdu. Tā ir cenšanās literatūras polifoniskumu paust ar visām skatuviskās telpas iespējām. Bez šaubām, tas nav vienīgais ceļš uz plašo teatrālās pasaules kontinentu, tomēr dzīvotspējīgs, aktīvs un aktuāls. Lietuviešu teātri visintelektuālāk to apguvis režisors Eimunts Nekrošus, paaugstinādams izrādes — mākslas darba — intensitāti.

Uz šādu skatuves darba izpratni Jaunatnes teātra skatītāju režisors vadījis palēnām. Viņš sāka ar viduvēju literatūru. Uzvedumu «Kvadrāts» un «Pirosmani...» noslēpums taču ir nevis plānītajos tekstos, bet izrādē — vienīgi izrādē. Izrādē — nevis rokoperā — «Mīla un nāve Veronā» uzrodas Āksts, pretnostatīdams teātri, kāds tas varētu būt, teātrim, kāds tas ir. Pāreja pie romāna «Un garāka par mūžu diena ilgst» inscenēšanas bija kā tāda starpzona, kur darbojās romānu lasījušo skatītāju asociācijas, bet teātrim zināma brīvība tomēr bija dota. Un, tikai savdabīgi sagatavojis (apzināti vai neapzināti?) skatītāju, režisors Eimunts Nekrošus ķērās pie kanona — Antona Čehova lugas «Tēvocis Vaņa». Vajadzēja sākt no nulles (skatītājam nepazīstamas literatūras: «Kvadrāts»), lai zināmā luga («Tēvocis Vaņa») tiktu pārvērsta par nezināmu izrādi (ko iepazīsim, vienīgi atnākuši uz teātri).

Tāpēc — «Tēvocis Vaņa»...

Ir Čehovs ar «sāpīgu, melanholiski jauku seju» (Tomass Manns). Un ir Čehovs, kas 1890. gadā, savas slavas gadā, laikabiedriem par milzīgu pārsteigumu, izceļoja uz Sahalīnu. «Viņš brauca uz turieni, kurp parasti cilvēkus dzina ar varu... Viņš izbrauca uz Sahalīnu nevis kādas organizācijas sūtīts vai populāra laikraksta komandēts, bet uz sava rēķina, bez jebkādam rekomendācijas vēstulēm, kā parasts mirstīgais un tur, Sahalīnā, uzkrāva sev tik daudz darba, ka, bez šaubām, no visiem turienes katordzniekiem viskatordznieciskākais strādnieks šajos mēnešos bija Čehovs» (Kornejs Čukovskis). «Ivanovs» (Eimunta Nekrošus izrāde Kauņas Drāmas teātrī) bija melanholiskais un sāpīgais Čehovs, bet «Tēvocis Vaņa» — uz Sahalīnu aizbraukušais Čehovs. Negaidītais, drosmīgais, skarbaiss, mazliet avantūristiskais, ceļojuma fiziski novārdzinātais, tomēr strādājošais, strādājošais, strādājošais Čehovs, kas izsauc apkārtējo cilvēku izbrīnu. Rakstnieks uzņēmās atbildību, kas citiem likās ne tikai dīvaina, bet bija burtiski nesaprotama.

Jaunatnes teātra «Tēvoča Vaņas» cilvēki, lieliski sapratuši, ka dzīvo tikai vienu reizi (izrādē bieži tiek atkārtota frāze: «Tie, kuri dzīvos pēc simt vai divsimt gadiem...»), arī izceļo. Uz kurieni?



A. Čehova «Tēvocis Vaņa» Viļņas Jaunatnes teātrī. Soņa — D. Ove-
raite, Voiņickis — V. Petkevičs

Uz savu dzīvi, kuru tik viegli var apraut: nošauties vai iedzert morfiiju, apraut — un cauri. Taču viņi atrod savu dzīves izpratni, kurā viss dzīves saturs koncentrējas atbildībā. Ar vienu roku no tās varētu kratīties vaļā, bet tā ielenc no visām pusēm un izvirza prasības, un kausta, un lūdz, un lūgšus lūdz: neuzdrošiniēs! Un tēvocis Vaņa atdod plaukstā no visa spēka saspiesto morfiija flakoniņu, tik bezvainīgu un maziņu, un šī rīcība ir viņa mūža visaugstākā «gribas izpausme», kas, Aristoteļa vārdiem runājot, zīmogo traģiskos varoņus. Viņš atdod to, lai atkal uzkrautu plecos dzīvi — atbildību, smagu un fiziski sajūtamam kā tā svarumbumba, kas izrādē aizvien tiek cilāta; vai vēl esmu stiprs, vai vēl varu, cik daudz vēl izturēšu?

«Tēvoča Vaņas» cilvēki iet un iet, un iet — dzer tēju, aplūko apkaimi, deklamē Batjuškovu, «aprunā» hemoroīdus —, līdz pēkšņi kāds vairs nespēj savaldīties: kliezieni, asaras, augstspriegums. Bet tad katrā ziņā uzrodas kāds, kas pasaka: nekas, nekas (izrādē

šis vārds tiek atkārtots biežāk nekā Čehova lugā), novelk ar rokām pār acīm un parāda tukšas plaukstas — nekā, patiešām absolūti nekā. Un visi turpina iet. Tik ilgi, kamēr atkal kāds neizturēs. Tāds ir dzīves — atbildības likums, gluži kā «apburtā loka» (Čehovs) mehānisms. Tādu loku Soņa novelk ap sēdošo un trīsošo Jeļenu Andrejevnu, lai uzzinātu to, ko varbūt sen jau ir zinājusi: «Mihails Ļvovičs šeit vairs nenāks.» Un atkal kļudzieni un asaras. Un atkal: nekas, nekas, jūs jau smaidāt, tas ir jauki, iesim dzert tēju.

Viņiem dzīve ir grūts ceļojums, un «ceļojums ir mūžīgs darbs, fizisks un garīgs darbs... Vajag sevi dresēt» (Čehovs).

Ir vai nav mainījies Eimunta Nekrošus teātra valodas vārdu krājums? «Tēvocī Vaņā» vārdi tiek izrunāti ar mazliet citādu akcentējumu.

Vai atceraties «Un garāka par mūžu diena ilgst» finālu? Tik vienkāršu un vienlaikus grūti konkretizējamu? Kad skatītājs no visas sirds dusmojās, nespēdams saprast, kā vienkāršā fiziskā darbībā (balta krekla saplēšanā) var ieraudzīt «kaut ko vairāk». Toreiz Eimunta Nekrošus režija iedarbojās tā: aktiera rīcībai piemita it kā vairāki nozīmju stāvi, un vienīgi no skatītāja bija atkarīgs, cik daudz viņš spēs ieraudzīt, kurā stāvā viņš apstāsies. Pacēlies pāri saplēstajam kreklam, skatītājs varēja taču ieraudzīt jaunu jēdzienisko, emocionālo un vizuālo ainu: mazus, baltus kapiņus (krekla lupatiņās iesietās Arāla jūras smilšu šķipsniņas, kuras Jedigejs ar plašu rokas vēzienu izmētā pa skatuvi), kas rādīti veco kapu vietā.

«Tēvocī Vaņā» visi šie jēdzieniskie, emocionālie un vizuālie stāvi, visi šie līmeņi neprasa atšifrējumu, tie ir skaidri redzami, atklāti mums tieši acu priekšā. Izrāde, kas citā teātrī tiek nospēlēta pāris stundās, šeit turpinās gandrīz četras. Čehova tekstam pievienojas teātra teksts, rodas divi mākslinieciskās informācijas līmeņi, plūsmas. Slavenās Čehova drāmu pauzes un zemtekstu šajā izrādē aizpilda teātra teksts, kurā katrs loģiskais posms izraisa vibrējošu atbalsi — tas atkārtojas, tikai jau citādi vai arī kopā ar kaut ko citu, gluži kā «apburtā loka» mehānisms. Bankas, ko liek auklei, vecam cilvēkam, kurš pasaka «paldies, balodīt!», izrādes sākumā, un bankas, kas izsūc slimību un vēl kaut ko vairāk uz bezkaunīgi reālās tēvoča Vaņas muguras, izrādes finālā; piedzērušā Astrova intermēdija ar zvērādu un piedzērušā Astrova (tikai citādi) atvadišanās no tēvoča Vaņas, Soņas un vēl no kaut kā vairāk; palma, kas dreb tēvoča Vaņas rokās, un etažere, kas iedrebas no Soņas roku pieskāriena; Jeļenas Andrejevnas



A. Čehova «Tēvocis Vaņa» Viļņas Jaunatnes teātri. Skats no izrādes

skriešana pie klavierēm, uz kurām saliktas reibinoša aromāta smaržas (skriešana divas reizes, lai iedvesmotos gan tēvocis Vaņa, gan Astrovs), un Jeļenas Andrejevnas skriešana pie klavierēm aizbraukšanas ainā, kad smaržu tur jau vairs nav; ūdens, kas līst no etažeres, un ūdens, kas līst pār Jeļenas Andrejevnas seju; Soņas bizes — smagums, kas izliec viņas augumu, un Jeļenas Andrejevnas smaržas, kas izplūst gaisā; Astrova un tēvoča Vaņas izģērbšanās izrādes finālā un Serebrjakova ietīšanās plečā aizbraukšanas skatā; sasiētās tēvoča Vaņas rokas skatā ar morfiju un melnais lakatiņš, ar ko aizsietas Jeļenas Andrejevnas acis; tik niecīgs attālums starp Soņu un Astrovu, kas pagriezies pret mums profilā dialogā pie etažeres, un tik bezgala milzīgs attālums starp Jeļenu Andrejevnu un Astrovu, kuri skatās viens otram acīs; trīs cilvēku stāvi un vienas sveces liesma izrādes sākumā un trīs cilvēku stāvi un sveces liesma izrādes finālā; un tā tālāk un tā tālāk... Gluži kā milzums cita no citas izrisošas dzijas, kas saplūst vienā kamolā — izrādē. Tā notiek,

kad viens akmens izkustina kalnu un teātris ietiecas Čehova daiļradē.

Jaunatnes teātra «Tēvocis Vaņā» ir skatuves romāns, kas iestudēts, balstoties uz to Čehova daiļrades izjūtu, kādu patlaban izdzīvo šis teātris. Jauno kapu skats inscenējumā «Un garāka par mūžu diena ilgst» tika pasniegts kā rezultāts; tagad tiek atklāts, kā šāds rezultāts tiek sasniegts. Tagad iestudējums virzīts uz tēlainību — no izrādes sākuma līdz tās finālam.

Vai režisors grib, lai viņu saprot? (Starp atzišanu un izpratni ir milzīga plaisa.) Vai varbūt vainīga ir atbildība? Garš pārtraukums (priekšpēdējā Eimunta Nekrošus pirmizrāde notika 1983. gadā), iepriekšēji komentāri, arvien aizmirsts režisora vecums un jau iegūtās regālijas... Visplašākā skatītāju atzinība un — pats galvenais! — gaidīšana... Atbildība, jo tiek iestudēts Čehovs — autors, par kuru katrs var pateikt, ka viņš to pazīst, saprot un izprot; ak tu dieviņ, tas ir brīnišķīgi, kas tur ko nesaprast — tik daudz jau pierakstīts, tik daudz iestudēts, tik daudz ekranizēts! Tā ir briesmīga atbildība — koncentrēties un pateikt: bet es domāju tā! Un ne tikai pateikt, bet ar savu talantu pierādīt.

To arī sauc par mākslinieka patstāvību.

Izrāde nogāžas pār mums ar visu savu svaru: garumu, detaļu milzumu, asarām un kļiedzieniem, šāvieniem, degošu ēteri, izlaistām smaržām, šnabīti un zālēm, asaru aumaļām un sviedru smaku, nospodrināto Vaļas laulājamriņķi, patvāra sīkšanu, tasišu šķindoņu, plēsta papīra stirkšķiem, noskaņotu klavieru skaņām, suņu riešanu un mūziku, mūziku, mūziku, uzplaiksnījošām un izplēnējošām noskaņām, izteiktiem un neizteiktiem vārdiem, skūpstiem, cerībām, rudens rožu reibu — to visu, no kā sastāv šī skatuves dzīve, kuru pavada komentāri «smacīgi» un «nekas».

Kur tas viss notiek? Ar ko?

Jau «Kvadrāts» izraisīja skatītāju bažas: kur ir varoņa biogrāfija, kam jākonkretizē viņa dzīve un noziegums? Tās nebija. Tāpat kā Pirosmāni bija ne tikai gruzīnu kultūras bērns, tāpat kā Jedigejs klīda ne tikai pa sarozeku stepēm, tāpat arī «Tēvoča Vaņā» cilvēki ir ne tikai deviņpadsmitā gadsimta beigu Krievijas iedzīvotāji. Eimunta Nekrošus teātris iet vispārinājuma ceļu. Tiecas pēc universāluma.

Eimunta Nekrošus teātra darbības vieta — cilvēka dvēsele. Darbības varoņi — nevis raksturi, bet likteņi (attiecīgas cilvēcis-kās pieredzes esence). Un abu savienojums — teātris kā cilvēka garīgās dzīves forma.

Par šādu — garīgā teātra tēlainību Antona Čehova lugas tekstā kļūst tā tūlumā mirdzošā uguntiņa, kas atspīd nogurušam ceļniekam, ejot caur mežu; izrādes tekstā par to pārvēršas traulslā sveces liesma, kuru otrā cēliena sākumā piesedz Soņa; un nevar saprast — vai sildīdamās, vai saudzēdama, lai nenodziest, vai smeldamās garīgos spēkus dzīvot tālāk, pastāvēt. Un «Tēvocis Vaņa», tāpat kā iepriekšējās Eimunta Nekrošus izrādes, ir par to, kas ir vidū. Vakar, šodien, rīt. Vienmēr un visur, kur ir cilvēks.

Ir aktieri, kas uznāk uz skatuves, lai aizmirstu sevi. Skatuve — kā maska, kā teātris, kur starp butaforiskām vērtībām un izdomātām situācijām jūties īsts, svarīgs un varošs.

Un ir aktieri, kas uznāk uz skatuves tāpēc, lai atrastu sevi. Skatuve — kā atklājums, kā pacēlums un paspīlgtinājums. Uz šādas skatuves var uznākt ikviens cilvēks: izrādē «Tēvocis Vaņa», piemēram, Vafļas lomā darbojas literārās daļas vadītājs Jozs Pocijus. Viņš ir nevis profesionālis, kas veido raksturu, bet attiecīga likteņa simbols ar visu savu pasaulīgo faktūru, labajām īpašībām un vājībām. Un skatuves koka grīda, kas šajā izrādē tik spēcīgi izcelta un ar aizkulisēs zemu novietotajiem prožektoriem apgaismota, ir tik visvarena, ka ikviens, kas uz tās nostājas, kļūst ne vien par izrādes dalībnieku, bet par kaut ko vairāk — par korbūtnes liecinieku.

Hrestomātiskajām Antona Čehova drāmu dimensijām «daba» un «laiks» Eimunta Nekrošus izrādē atbilst «miesa» un «dvēsele». «Man vislielākais svētums ir cilvēka ķermenis, veselība, prāts, talants, iedvesma, mīlestība un visabsolūtākā brīvība — atsvabīšanās no spēka un meliem» (A. Čehovs). Izrādē spēcīga nozīme piešķirta cilvēka ķermenim. Tēlo dabiskas lietas: mati (Soņa), veselība (svarubumbas cilāšana), ķermenis, kas ārstējams (liek bankas), ķermenis, kas apskaujams (Jeļena Andrejevna), drukns ķermenis (Vafļas demonstratīvā iestrēgšana aiz klavierēm), ķermenis, kas atbalstāms (uz spieķa atspiedies Serebrjakovs). Un, kad fināla skatā Astrovs basām kājām, ar ādu apsedzies, piekļausies tēvocim Vaņam, kuram tūdaļ tiks novilkts krekls un miesā iesūksies bankas, atklāsies vēl viena detaļa: lugā Astrovs, atvadījies no Soņas un tēvoča Vaņas, aizbrauc, bet izrādē — paliek. Tikai līdzās viņa vairs nav. Izrādē ir par mūsu fizisko un garīgo pastāvēšanu. Un, kad tēvocis Vaņa ar roku aizmūro prom nesto gleznu, vairs nevar zināt: vai viss, kas noticis, vēl būs un turpināsies tālāk vai ir jau nogrimis pagātnē — kļuvis par salkanu un naivu gleznu, kāda tā varbūt šķitīs tiem, kuri dzīvos pēc simt vai divsimt gadiem. Tālas pagātnes bildīte...

Svarubumba, ko cilā tēvocis Vaņa, Astrovs un palaiķam arī Vafļa, kļūst par nevajadzīgu rekvizītu, kad to mēģinās celt

Serebrjakovs. (Soņa aizstieps svarubumbu aizkulisēs.) Varbūt cilvēks varētu dzīvot vēl ilgi (Serebrjakovs), bet viņš sadedzina sevi, ar savu dvēseli izsmē ķermeni, tāpat kā laiks ncvājina dabu. Pirmajā satikšanās skatā tēvocis Vaņa, Astrovs ir veselīgi virieši, turpretī finālā viņi ir paguruši no asarām, izteiktās patiesības, no mūžīgās neapmierinātības ar sevi, no izdzertā šņabja. Bet Serebrjakovs, ietīstījies pledā, sadzirdīts ar zālēm, aizbrauc, ar spieķi izvilkdams arī Jeļenu Andrejevnu no Voiņicku muižas. Un nav vairs svarīgi, kā viņš viņu paņem — it kā saudzīgi, ar izstieptu cimdotu roku. Tāpat kā visu pārējo savā mūžā — naudu, titulus, grādus... Serebrjakovs vienmēr ir cimdos, šallē un mētelī. Laukā tik smacīgi — dzīve rit savu gaitu, bet Serebrjakovs iet savu ceļu. Pseudonozīmīgs. Pseudosvarīgs. Dzīvē, mākslā, kultūrā — visur atrazdamies līdzās ar visām savām ārišķīgās labklājības pazīmēm: jauno sievu, grādiem, pat slimību, kas nav vis kaut kāda, bet tā, ar kuru mocījies pats Turgeņevs. Un viņam trūkst tikai viena — autoritātes. Serebrjakovs izbalē tur, kur beidzas nauda, tituli un skanīgu uzvārdu magnēts, bet sākas kaut kas īsts; izrādē tā ir pirmā liksmā kopīgā tējas dzeršana, kad viņš — saplācis un tukšs — paliek viens. Neviena viņu neievēro. Tāda ir viņa tragēdija.

«Kungi, darbu vajag darīt!» ar mentorisku profesora intonāciju rezumē Serebrjakovs. Darbs kā līdzeklis par kaut ko būt — par Serebrjakovu, par titulu.

«Mēs abi strādāsim», «Mēs abi atpūtīsimies» — kā buramvārdus Soņa atkārtoti finālā. Darbs kā dzīvības ķīla, esamības pamats, miesas un dvēseles savienojums.

Jeļena Andrejevna un Soņa celsies tādai kā savā dai deļai, kas deļai īsti nav; paslējušās pirkstgalos, ar visu augumu nostiepušās kā stīgas, viņas skatīsies viena uz otru un griezīsies, griezīsies, griezīsies. Tā visiem, kas uznāks uz skatuves, būs ļauts paskatīties tieši uz sevi, lai pēc tam dotos tālāk.

Kāpēc Astrova rasējumi šajā izrādē ir tik maziņi, ar pinceti paņemami?

Varbūt, es domāju, šie rasējumi ir viņa dvēsele — grūti saskatāma, ar ādu (kā pats Astrovs) pārklāta, noglabāta aiz viņa bravūras, rotaļīga artistiskuma un pat netaktiskuma, kas pielīdzināms drosmei; noglabāta aiz palielināmā stikla, lai varētu ieraudzīt, ka mazajā papīrīnā paveras lieli plāni, plašas tieksmes, varenī mērogī... Ne tikai apvidus aina pirms simt gadiem un tagad, bet arī pati Astrova dvēsele pirms simt gadiem un tagad; zaļās krāsas ir pavisam nedaudz, vienlaikus Astrovs pats saka:

A. Čehova «Tēvocis Vaņa» Viļņas Jaunatnes teātri. Jeļena Andrejevna — D. Storika, Serebrjakovs — V. Bagdons



«Bet šādu prieku es neatļaujos bieži!» Patiešām, tik nopietni viņš bieži nerunā par sevi kā šajā rasējumu skatā, kas sasaistās ar etažeres skatu, kur starp Astrovu un Soņu uzrodas mikrofons, bet šeit — starp Astrovu un Jeļenu Andrejevnu — palielināmais stikls. Un varbūt mazie papīra gabaliņi, kurus tik uzmanīgi ņem ar pinceti, nolieks lejup Jeļenas Andrejevnas plaukstu gluži kā milzīgās zemes platības ar stīrnām, aļņiem un pilēm. Lai mēs ieraudzītu cilvēka īsto seju, mums tagad vajadzīgs palielināmais stikls un, lai izdzirdētu, — mikrofons? Bet ne jau tāpēc, ka seja ir tik maza; tā tiek slēpta, un tai paiet garām. Un, kad tēvocis Vaņa pedantiskām roku kustībām ar pinceti noņems rasējumus no Jeļenas Andrejevnas plaukstām, saliks tos albumā un to aizvērs, viņš noņems un atdos Jeļenai Andrejevnai Astrova dvēseli, kas nupat bijusi atvērta; turpretī pats — aizpogās svārkus. Un teiks: «Es visu redzēju.» Tēvocis Vaņa redzēja, ka cilvēks bija mēģinājis būt īsts, bet viņu atkal kāds bija iztraucējis.

Astrovš, izlicis savu dvēseli Jeļenai Andrejevnai uz delnas, improvizēs viltus pašnāvību; tēvocis Vaņa, atvēris savu dvēseli,

divreiz izšaudams uz Serebrjakovu, gribēs iedzert morfiju. Un līdzās kaut kam noslēpumainam — vēlmei nomirt — atradīsies kaut kas bezgala prozaisks — Astrova vārdi: «Man vajadzēs tevī uzšķērst.» Savukārt blakus Astrova cēlajiem vārdiem: «Tie, kuri dzīvos pēc simt vai divsimt gadiem...» — būs tēvocis Vaņa, piekauts, sasietām rokām, ar krēslu piespiests pie zemes, no biksēm izrautu kreklu un aizvērtām acīm.

Līdzās visiem «Tēvoča Vaņas» cilvēkiem ir vēl trīs teātra personas, kas veikli izgrūsta mēbeles, sagatavo darbības laukumu jaunai aīnai iz dzīves, spodrīna grīdu un slauka putekļus.

Soņa: «Pat visi kalpotāji zina, ka es viņu mīlu.»

Šie teātra kalpotāji zina visu. Un pat vairāk: brīžiem viņi ir līdzīgi kārtības ieviesējiem, kas skubina aktierus uz finālu un grūsta tos gluži kā mēbeles. Kas viņi ir? Varbūt tie, kas atnākuši pēc simt gadiem un ar ritmiskām kāju kustībām noberž no skatuves «Tēvoča Vaņas» cilvēku pēdas? Bet varbūt — viltus «čehovisti», kas vandās pa izrādī un Čehova daiļradi un nepievērš nekādu uzmanību tēvoča Vaņas «Pagaidi!»? Un vienlaikus viņi ir retie atelpas brīži izrādē, tā smieklu sfēra, kas aizsniedzas līdz pašam Čehovam, kurš bija dzīvotspējīgs, kurš improvizēja, viesmīlīgi uzņēma savā mājā viesus, kurš rīkoja šarādes, piknikus un kostimballes. Kurš bija nenogurstošs. Artistisks.

Gluži kā viņi, kas triecas cits pret citu, aizbangos izrādes skatuves dzīve, kurā asaras mijas ar smiekliem, īsti šāvieni — ar neīstiem; piedzērušā Astrova ironijas izkropļotā dziesma «Lido, doma» — ar to pašu tik dzidro un vareno dziesmu atvadu fotografēšanās skatā; zvaniņš Serebrjakova rokā — ar zvaniņu skaņu Jeļenas Andrejevnas aizbraukšanas skatā... Tāds daudzpakāpju aizvien citādi atskanošās atbalss motīvs it kā apliecinās: gan vakar, gan šodien cilvēki iet pa tām pašām eksistences pakāpēm, tikai katram ir sava dvēsele, kura apskaidro vai arī sagrauj visu, kas ap to ir.

Un tāpēc stingra un pastāvīga šajā izrādē ir tikai skatuves koka grīda. Tas pamats, kas aktieri ceļ augšup. Māksliniece N. Guļtjajeva izrādes sākumā koka grīdu noslēpj zem mēbelēm. Izrādei tuvojoties finālam, mēbeļu un priekšmetu kļūst arvien mazāk, un galu galā tukšā, gluži kā atdzēsētā, no nejaušībām attīrītā skatuve sāk elpot ar visu savu smagumu un sķarbumu un gaisma plūst no augšas. Izrādes laikā berztā, spōdrinātā un bonierētā skatuves koka grīda finālā izceļ trīs cilvēku stāvus, it kā apliecinādama teātra dzīvīguma noslēpumu: skatuve — teātra ķermenis, uz tās stāvošais cilvēks — teātra dvēsele, bet pār visu līstošā gaisma — daiļrade.

Tēvocis Vaņa... Lai kas un kā arī spriestu par šo personu, viņš nevar nejaūtāt: bet kas būs tālāk? Kas būs pēc tam, kad tēvocis Vaņa, citiem uzbrēcis, ka tie dzīvo nepareizi, šaus uz Serebrjakovu? Vai viņš varēs būt citāds? Vai varēs dzīvot citādi? Un kā?

Eimunta Nekrošus izrādē nav ticības, ka tēvocis Vaņa vēl kādreiz būs laimīgs. Viņa laime ir dzīvošanai atvēlētais laiks, kad arī iegūta apjēga: es dzīvoju nepareizi.

Kad tas notika? Varbūt pēc tiem īstuma un skaidrības mirkļiem, kas izrādē veltīti gan Soņai, gan Astrovam, gan Jeļenai Andrejevnai, gan arī tēvocim Vaņam, kad viņi sev nemeloja, bet bija tādi, kādi ilgojās un gribēja būt.

Tātad — kas nosaka Eimunta Nekrošus uzveduma vislielāko vērtību?

Tas atsedz un padara redzamu Ā. Mickeviča kādreiz izteikto domu: «Jebkura jauna patiesība prasa no cilvēka arī jaunu piepūli līdz tai pacelties. Tas nozīmē: katra jauna dzīves daļiņa prasa no cilvēka viņa noietās dzīves upuri. Nav iespējams pacelties pakāpi augstāk, nepametot zemāko pakāpienu vai netiekot spēji no tā atrautam. Viss, kas vēsta par nākotni, šķir mūs no pagātnes; un tāpēc katra jauna patiesība ir sāpju meita, katra patiesība dzemdē sāpes. Tieši tāpēc katra patiesība dzīvo un pastāv vienīgi caur darbu, kas arī ir sāpes.»

Vai atceraties vitrīnu, kas bija veidota no stikla un koka, ar ūdeni apdvēselota, izrādē «Pirosmani, Pirosmani...»?

Tā sadalīja skatuves telpu divās daļās. Pirmā — mums redzamā daļa bija optiski mazāka nekā otrā, kas pletās aiz vitrīnas, aiz izrādes loga. Varoņi ieradās no tās — otrās. Viņi ieradās pie mums uz izrādi no dziļuma. No nezināmā. No tās plašās pasaules, kas visapkārt Pirosmani. Un, nokļuvuši skatuves pirmajā daļā, it kā pārvērtās par tās — tālākās — pasaules koncentrāciju Pirosmani dvēselē.

Tātad atliek tikai vēlreiz atgādināt: mūsu pazišana, mūsu patiesība par Pirosmani, mūsu patiesība par Cilvēku, mūsu patiesība par Režisoru vienmēr ir mazāka nekā tā, no kuras viņš pats atnāk pie mums.

*No lietuviešu valodas tulkojis
Talrids Rullis*

Janīna Brance

H R O N I K A. 1986. GADS

P I R M I Z R Ā D E S R E P U B L I K Ā S T E Ā T R O S

AKADEMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRI

Dž. Rosīni «Sevijas bārdzinis» 25. apr.; diriģ. V. Gailis, rež. insc. un scenogr. F. fon Vangelīns (VDR), kormeist. V. Vasulis. *Recenzijas*: [Briede V.] Cīņa, 1986, 6. jūn.; Spertāle D. (sar. ar F. fon Vangelīnu) Cīņa, 1986, 30. apr.; Viduleja L. Lit. un Māksla, 1986, 13. jūn., 8.—9. lpp.; Zvaigzne I. Rīgas Balss, 1986, 25. apr.

P. Čaikovska «Pīķa dāma» (atj. kr. val.) 30. maijā; diriģ. R. Glāzups, rež. insc. K. Liepa, atj. rež. O. Salkonis, scenogr. E. Vārdaunis, atj. scenogr. J. Salmanis, kost. māksl. A. Rozefelde, kormeist. [I. Matrozis,] V. Vasulis. horeogr. A. Lembergs, baletm. I. Strode. *Recenzijas*: Briede V. Lit. un Māksla, 1986, 18. jūl., 6. lpp.; Kļava I. Rīgas Balss, 1986, 7. jūn.

A. Adāna, R. Drigo «Korsārs» 15. sept.; Z. Perro, A. Sen-Leona, M. Petipā skat. var. I. Strodes red., muz. vad. A. Viļumanis, baletm. insc. I. Strode, diriģ. D. Josts, scenogr. B. Goģe, kost. māksl. N. Demidova, repet. V. Vilciņa, M. Cers. *Recenzijas*: Avots V. Pad. Jaunatne, 1986, 18. sept.; Kļava I. Rīgas Balss, 1986, 24. sept.

V. Gavriļina «Aņuta» 19. dec.; A. Beļinska, V. Vasiļjeva libr. pēc A. Čehova stāsta «Anna kaktā»; diriģ. V. Gailis, baletm. insc. V. Vasiļjevs, baletm. un repet. N. Akčurins, scenogr. un kost. māksl. B. Maņeviča, scenogr. asist. N. Demidova, L. Bubieris, repet. V. Vilciņa, M. Cers. *Recenzijas*: Avots V. Pad. Jaunatne, 1987, 27. janv.; Tivums E. Lit. un Māksla, 1987, 9. janv., 10. lpp.; Воскресенская E. Сов. Латвия, 1987, 30 янв.

Dž. Pučīni «Turandota» (atj.) 22. dec.; diriģ. R. Glāzups, rež. insc. J. Zariņš, atj. rež. O. Salkonis, scenogr. un kost. māksl. E. Vārdaunis, kormeist. I. Matrozis, V. Vasulis, baletm. J. Kaprālis, E. Dārziņa spec. mūz. v-sk. zēnu kora diriģ. J. Erenštreits.

A. UPISA AKADEMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRĪ

E. de Filipo «De Pretore Vinčenco» 23. febr.; rež. E. Freibergs, rež. asist. H. Dancberga, scenogr. G. Zemgals, B. Puzinas kost., U. Stabulnieka mūz., K. Dimitera dz. teksti. *Recenzijas*: Bērziņa L. Lit. un Māksla, 1986, 12. dec., 5. lpp.; Cālīte A. Pad. Jaunatne, 1986, 5. dec.

E. Manna «Nirnberga... 1948...» 31. martā; rež. A. Jaunušans, scenogr. un kost. māksl. P. Senhofs, kost. māksl. asist. A. Karlane. *Recenzijas*: Akurātere L. Lit. un Māksla, 1987, 15. maijā, 7. lpp.; Legzda A. Rīgas Balss, 1986, 6. maijā; Макарова О. Сов Латвия, 1986, 8 мая.

Ņ. Pavlovas «Vagoniņš» 13. maijā; rež. M. Kublinskis, scenogr. M. Kitajevs, kost. māksl. N. Kļomina, kost. māksl. asist. A. Karlane.

R. Tagores «Ieklausies, mana sirds, pasaules čukstos...» 19. maijā. E. Radziņas rad. vakars.

J. Raiņa «Ave soll» 9. nov.; scenogr. M. Lindberga. L. Kugrēnas, J. Skaņa sag. programma.

A. Brigaderes «Katrš rīts ir jauna slāpe» (Annai Brigaderei — 125) 19. nov.; rež. A. Jaunušans, M. Kublinskis, E. Freibergs, M. Lindbergas dek. nof., kost. māksl. A. Karlane, skaņu rež. M. Guitāns, Alfr. Kalniņa, Ā. Skultes, G. Ordellovska, U. Stabulnieka mūz., A. Melnalkšņa dz. teksti. *Recenzijas*: Bērziņa L. Lit. un Māksla, 1987, 6. martā, 12. lpp.

V. Sekspīra «Liela brēka, maza vilna» 27. dec.; rež. V. Lūriņš, scenogr. G. Zemgals, komp. Im. Kalniņš, kust. konsult. T. Eķe. *Recenzijas*: Tišheizere E. Pad. Jaunatne, 1987, 5. martā; Lūriņš V., Adermanis I., skatītāji — Pad. Jaunatne, 1987, 27. febr.; Zeltiņa G. Māksla, 1987, № 2, 75. lpp.

AKADEMISKAJĀ RAIŅA DAILES TEĀTRĪ

K. Būzas «Sievietes, sievietes...» 2. janv.; rež. insc. A. Matīsa, rež. asist. V. Vētra, scenogr. J. Dimiters, kost. māksl. B. Puzina, komp. J. Karlsons, K. Dimitera dz. teksti, kust. rež. G. Straume, J. Pirvics. *Recenzijas*: Hausmanis V. Cīņa, 1986, 8. martā; Tišheizere E. Lit. un Māksla, 1986, 7. martā, 8.—9. lpp.

Sudrabu Edžus «Dullais Dauka» 9. janv.; rež. K. Auškāps, scenogr. I. Gailāns, komp. I. Zemzaris. *Recenzijas*: Čakare V., Gaižūns S. Pad. Jaunatne, 1986, 19. apr.; Lagzdiņa I. Lit. un Māksla, 1986, 14. febr., 13. lpp.

P. Putniņa «Mūsu dēli» 23. janv.; rež. A. Liniņš, rež. asist. A. Līnis, scenogr. A. Buse, komp. A. Maskats. *Recenzijas*: Burtņiece A. Lit. un Māksla, 1986, 28. febr., 8.—9. lpp.; Freinberga S. Cīņa, 1986, 4. martā; Гайлит Г. Сов. Латвия, 1986, 9 марта; Силина И. Театр, 1986, № 12, с. 92—96.

M. Zālītes «Sauciet to par teātri» 5. martā; rež. un scenogr. A. Ozols, A. Maskata mūz., gaismas māksl. K. Eņiņa. *Recenzijas*: Lagzdiņa I. Lit. un Māksla, 1986, 13. jūn., 13. lpp.

A. Kozlovskā «Kam vajadzīgs efekts?» 10. apr.; rež. J. Kalniņš, scenogr. P. Senhofs, komp. A. Maskats, kust. kons. A. Rumjancevs. *Recenzijas*: Lauksargs J. Rīgas Balss, 1986, 17. jūn.

R. Tagores «Tumšā mitekļa valdnieks» 17. maijā; rež. insc. K. Auškāps, rež. J. Strenga, scenogr. un kost. māksl. I. Gailāns, komp. A. Maskats, A. Jansona skaņu efekti. *Recenzijas*: Ivbulis V. Lit. un Māksla, 1986, 15. aug., 10. lpp.; Zabis E. Māksla, 1987, № 1, 31.—37. lpp.

V. Sekspīra «Kājums tik» 3. sept.; iest. māksl. vad. A. Liniņš, rež. Andris Bērziņš, scenogr. A. Buse, komp. U. Stabulnieks, kust. kons. A. Rumjancevs. *Recenzijas*: Lauksargs J. Rīgas Balss, 1986, 8. sept.; Lehmus I. Pad. Jaunatne, 1986, 12. sept.; Čakare V. Māksla, 1987, № 1, 37.—39. lpp.

A. Sastres «Nolemtie» 18. dec.; rež. un scenogr. A. Ozols, gaismu māksl. K. Eniņa. *Recenzijas*: Zeltiņa G. Māksla, 1987, № 2, 73. lpp.

RIGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRI

L. Ustinova, O. Tabakova «Sniegbaltīte un septiņi rūķi» (pēc brāļu Grimmu pasakām) 22. martā; rež. insc. S. Losevs, scenogr. V. Kovaļčuks, horeogr. E. Drulle, muz. vad. M. Preizners, E. Kolmanovska mūz.

V. Rozova «Pie jūras» 11. jūn.; rež. A. Kacs, scenogr. M. Frenkelis, kost. māksl. V. Kliemane, horeogr. E. Drulle. *Recenzijas*: Rozovs V. (sar. pier. Zeltiņa G.) Lit. un Māksla, 1986, 7. nov., 15. lpp.; Rozovs V. (sar. pier. Bērziņa L.) Pad. Jaunatne, 1986, 25. dec.; Smildziņa D. Lit. un Māksla, 1986, 26. dec., 11. lpp.; Макарова О. Правда, 1986, 11 ноября.

E. Braginska «Detektīvs septiņām personām» 27. jūn.; rež. insc. V. Petrovs, scenogr. T. Sveca, komp. I. Viņgers.

L. Petruševskas «Trīs meitenes zilā» 31. dec.; rež. insc. S. Losevs, scenogr. M. Smirnova-Nesvicka, komp. P. Dambis. *Recenzijas*: Čakare V. Lit. un Māksla, 1987, 23. janv., 12. lpp.

RIGAS OPERETES TEĀTRI

K. Cellera «Putnu pārdevējs» (latv. tr.) 23. martā; diriģ. J. Kaijaks, rež. insc. K. Pamše, kormeist. I. Māliņa, baletm. J. Kaprālis, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. M. Kangare-Matule. *Recenzijas*: Briede V. Lit. un Māksla, 1986, 1. maijā, 8.—9. lpp.; Sarkane L. Rīgas Balss, 1986, 27. maijā.

J. Ptičkina «Plūmīte» (pēc G. de Mopasāna stāsta) (kr. tr.) 20. maijā; diriģ. J. Kaijaks, rež. insc. V. Sergejevs, horeogr. I. Čača, scenogr. Z. Leizeruks. *Recenzijas*: Кайякс Я. (зап. Э. Головушко). Сов. культура, 1986, 29 мая, с. 5.

M. Zariņa «Sarpnis vasaras naktī» (latv. tr.) 15. jūl.; diriģ. I. Kociņš, rež. insc. R. Grabovskis, horeogr. I. Čača, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. Z. Atāle, kormeist. I. Māliņa. *Recenzijas*: Briede V. Rīgas Balss, 1986, 25. okt.; Lit. un Māksla, 1986, 12. dec., 13. lpp.

LEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRI

B. Vasiļjeva «Rīt bija karš» (kr. tr.) 11. janv.; Ā. Sapiro dram. un rež., rež. asist. F. Deičs, scenogr. M. Kitajevs, kust. rež. E. Drulle, kost. māksl. I. Lauriņa. *Recenzijas*: Čakare V. Cīņa, 1986, 7. martā; Naumanis N. Lit. un Māksla, 1986, 9. maijā, 5. lpp.; Tišheizere E. Māksla, 1986, № 2, 31.—33. lpp.; Treimanis G. Rīgas Balss, 1986, 20. martā; Zeltiņa G. Pad. Jaunatne, 1986, 4. martā; Дорофеева И. Сов. Латвия, 1986, 14. февр.; Соколова И. Сов. молодежь, 1986, 25. февр.

P. Putniņa «Es savos zābakos» (latv. tr.) 6. martā; rež. U. Brikmanis, scenogr. V. Kovaļčuks, komp. M. Brauns, horeogr. E. Drulle. *Recenzijas*: Geikina S. Rīgas Balss, 1986, 14. apr.; Spertāle D. Pad. Jaunatne, 1986, 4. okt.; Cālīte A. Pad. Jaunatne, 1986, 4. okt.; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1987, 20. janv.

M. Tvena «Haklberijs Finns» (kr. tr.) 25. martā; rež. F. Deičs, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. I. Lauriņa, skat. kust. O. Fomins, A. Koplenda mūz. *Recenzijas*: Zeltiņa G. Lit. un Māksla, 1987, 9. janv., 13. lpp.

B. Sabata «Zēnu atvasara» (kr. tr.) 27. jūn.; rež. F. Deičs, scenogr. V. Kovaļčuks, deju iestud. J. Pīrvics. *Recenzijas*: Zeltiņa G. Lit. un Māksla, 1987, 9. janv., 13. lpp.; Čakare V. Māksla, 1987, № 1, 37.—39. lpp.

G. Priedes «Sniegotie kalni» (latv. tr.) 24. sept.; rež. Ā. Sapiro, scenogr. A. Freibergs, komp. O. Ehala (Tallina), kost. māksl. I. Lauriņa. *Recenzijas*: Lauksargs J. Rīgas Balss, 1986, 20. okt.; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1987, 7. febr.; Raksti (to sk. Ā. Sapiro, G. Priedes, R. Plēpja). Pad. Jaunatne, 1987, 30. janv.; Tišheizere E. Lit. un Māksla, 1987, 27. febr., 9. lpp.

L. Stumbres «Ziediņi» (latv. tr.) 30. dec.; rež. A. Birkovs, scenogr. A. Freibergs, K. Ziberta muz. nof.

LEĻĻU TEĀTRI

A. Puškina «Ruslans un Ludmila» (kr. tr.) 13. martā; rež. M. Ozoliņš, māksl. G. Kotello, M. Gļinkas mūz.

V. Pavlovskā «Maza zāja varde jūrā» (latv. tr.) 15. maijā; rež. R. Grabovskis, māksl. P. Senhofs, komp. E. Zālītis.

I. Ostriņkova «Rūme un vecais lauva» (kr. tr.) 24. maijā; rež. P. Dipčikovs (Bulgārija), V. Pavlovskis, māksl. C. Cvetkovs (Bulgārija), komp. M. Belčevs (Bulgārija).

V. Sekspīra «Makbets» (latv. tr.) 19. jūn.; rež. H. Paukšs, māksl. K. Senhofs, komp. J. Porietis. *Recenzijas*: Lauksargs J. Rīgas Balss, 1986, 25. jūn.

V. Pavlovskā «Maza zāja varde jūrā» (kr. tr.) 13. dec.; rež. P. Sogolovs, māksl. P. Senhofs, komp. E. Zālītis, kust. rež. V. Grigorjevs.

H. Paukša «Jaungada dāvana lācēnam Bumam» (kr. un latv. tr.) 26. dec.; rež. V. Bogačs, māksl. M. Putniņš, komp. E. Zālītis.

LIEPĀJAS TEĀTRI

J. Druces «Laimes istabiņa» («Kasa mare») 24. janv.; rež. N. Klētņieks, scenogr. A. Kļaviņš, komp. J. Lūsēns.

E. Lukjanska «Cilvēks naktī» 21. febr.; rež. I. Elerts, scenogr. U. Pīlēns, komp. K. Rūtentāls. *Recenzijas*: Pujēna S. Komunisti, 1986, 6. martā.

F. Sillera «Dons Karloss» 18. apr.; rež. O. Kroders, scenogr. un kost. māksl. A. Kļaviņš, V. Aivara mūz. *Recenzijas*: Radzobe S. Lit. un Māksla, 1986, 19. sept., 6. lpp.

J. Hašeka «Sveiks» 14. maijā; rež. V. Lūriņš, scenogr. A. Bute, A. Mangaļa lelles, K. Dimitera mūz. un dz. teksti. *Recenzijas*: Burtņiece A. Lit. un Māksla, 1986, 29. aug., 5. lpp.; Grauds E. Rīgas Balss, 1986, 2. aug.; Fišmeistere D. Rīgas Balss, 1986, 7. aug.; Māksla, 1986, № 1, 35.—38. lpp.

T. Minuļina «Sūpu dziedziesma» 23. maijā; rež. N. Klētņieks, scenogr. A. Kļaviņš.

A. Brigaderes «Ceļa jūtīs» 31. aug.; rež. P. Viksne, scenogr. Z. Atāle, komp. V. Aivars. *Recenzijas*: Kalnačs B. Pad. Jaunatne, 1986, 9. dec.

L. Stumbres «Gaidīt» 19. dec.; rež. H. Ulmanis, scenogr. S. Ulmane.

J. Janševska «Dzimentene» 19. dec.; rež. J. Rijnieks, scenogr. A. Kļaviņš, komp. J. Kulakovs. *Recenzijas*: Tišheizere E. Lit. un Māksla, 1987, 12. jūn., 6. lpp.; Zeltiņa G. Māksla, 1987, № 2, 75. lpp.

N. Nosova «Nezinīša un viņa draugu piedzīvojumi» 31. dec.; rež. N. Klētņieks, scenogr. A. Kļaviņš, komp. V. Aivars.

L. PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

I. Indrānes «Zemesvēzi dzirdēt» 17. janv.; rež. P. Lūcis, scenogr. P. Rozenbergs, I. Rišas mūz. *Recenzijas*: Čakare V. Lit. un Māksla, 1986, 8. aug., 6. lpp.

R. Tagores «Citra» 28. febr.; rež. M. Ķimele, scenogr. I. Blumbergs. *Recenzijas*: Ivbulis V. Lit. un Māksla, 1986, 15. aug., 10. lpp.; Ivbulis V. Pad. Jaunatne, 1986, 11. apr.; Zabis E. Māksla, 1987, № 1, 31.—36. lpp.

A. Brigaderes «Sievu kari ar Belcebulu» 10. maijā; rež. P. Lūcis, scenogr. I. Čaks, komp. G. Freidenfelds.

A. Čehova «Ķiršu dārz» 23. maijā; rež. V. Maculēvičs, komp. Z. Liepiņš, kust. konsult. M. Koristins. *Recenzijas*: Freinberga S. Cīņa, 1986, 31. okt.

V. Rozova «Pie jūras» 23. aug.; rež. M. Ķimele, scenogr. Z. Atāle.

O. Vācieša «...un atkal esot cepuri nenoņēmis...» 15. sept. Dzejas uzv. Izp. L. Rubene.

G. Priedes «Mācību trauksme» 22. nov.; rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs. *Recenzijas*: Radzobe S. Lit. un Māksla, 1987, 24. apr., 7. lpp.

RECENZIJAS PAR IEPRIEKŠĒJO GADU IESTUDEJUMIEM

- Ā. Alunāna «Džons Neilands». Krauja I. Dzimt. Balss, 1986, 19. jūn.
- F. Amirova «Tūkstoš un viena nakts». Avots V. Karogs, 1986, № 7, 164.—167. lpp.
- R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» (Vracas dram. teātrī Bulgārijā). Mitrofanova N. Cīņa, 1986, 27. martā (no bulg. laikr. «Dara»).
- P. Caikovska «Gulbju ezers». Avots V. Karogs, 1986, № 7, 164.—167. lpp.
- A. Dimā (dēla) «Kamēliju dāma». Čakare V. Pad. Jaunatne, 1986, 30. okt.
- V. Š. Guno «Fausts». Briede V. Cīņa, 1986, 16. janv.
- R. Hohhūta «Kāda mednieka nāve». Kreicbergs H. Lit. un Māksla, 1986, 29. aug., 5. lpp.
- A. Kasonas «Trešais vārds». Lauksargs J. Rīgas Balss, 1986, 19. maijā.
- M. un R. Kaudzīšu «Mērnieku laiki». Cimdiņa R. Lit. un Māksla, 1986, 22. aug., 3. lpp.
- E. Kestnera «Punktiņa un Antons». Augstkalna M. Māksla, 1986, № 2, 53. lpp.
- A. Lindgrēnas «Brālītis un Karlsons, kas dzīvo uz jumta». Meinerte I. Rīgas Balss, 1986, 28. janv.
- L. Minkusa «Dons Kihots». Tivums E. Rīgas Balss, 1986, 12. febr.
- A. Ostrovska «Mežs». Geikina S. Karogs, 1986, № 7, 160.—163. lpp.
- J. Raiņa «Suns un kaķe». Zeltiņa G. Māksla, 1986, № 1, 30.—33. lpp.
- J. Raiņa «Uguns un nakts». Augstkalna M. Māksla, 1986, № 2, 34.—36. lpp.
- V. Sekspīra «Hamlets». Kūlis E. Lit. un Māksla, 1986, 15. aug., 14. lpp.
- Б. Брехт «Страх и отчаяние в Третьей империи». Дорофеева И. Театр. жизнь, 1986, № 4, с. 21.
- Б. Васильев. «Вы, чье старичье?». Яссон Т. Сов. Латвия, 1986, 14. янв.; Соколова И. Сов. молодежь, 1986, 25. февр.
- П. Чайковский. «Евгений Онегин». Сов. Латвия, 1986, 5. апр.
- Р. Чилеа. «Адриенна Лекуврер». Гедзюн Р. Сов. Латвия, 1986, 30. янв.

GRĀMATAS PAR TEĀTRI

- Augstkalna M. Arnolds Burovs un viņa lelles. R.: Liesma, 1986, 137 lpp., il.
- Brehmane-Stengele M. Laime. Mildas Brehmanes-Stengeles atmiņas piekārtojais, sakārtotais un komentētais Artūrs Birnsons. R.: Liesma, 1986, 166 lpp., il.

Freimane V. Personības un parādības. Ārzemju teātrī un kino. R.: Liesma, 1986, 130 lpp., il.

Hausmanis V. Velta Līne. Dokumentāli biogrāfiska apcere. R.: Liesma, 1986, 214 lpp., il.

Rotkale R., Straupeniece A. Ar skatienu pāri horizontam. Eduards Smiļģis un aktiermāksla dokumentos un atmiņās. R.: Liesma, 1986, 164 lpp., il.

NOZIMIGĀKIE PROBLEMU UN PĀRSKATA RAKSTI

Adomoniņa N. Andra Freiberga kardiogramma. — Lit. un Māksla, 1986, 22. aug., 12. lpp. (pārpubl. no liet. «Lit. ir Menas», 1986, 5. apr.)

Briede V. Sezonas akordi operetē. — Lit. un Māksla, 1986, 10. okt., 10. lpp.

Dzene L. Teātris un tikumiskās audzināšanas problēmas. — Pad. Latv. Komunisti, 1986, № 7, 60.—66. lpp.; No kurienes mums tāds Putniņš? — Māksla, 1986, № 3, 34.—37. lpp.

Hausmanis V. Kā parādīt cilvēku. — Lit. un Māksla, 1986, 20. jūn., 11. lpp.; Mūsu teātrī ienāk astoņdesmit sestais (par rep. teātru repert.). — Lit. un Māksla, 1986, 21. martā, 10.—11. lpp.; Aizvadītās sezonas kontūras. — Dzimt. Balss, 1986, 7. aug.

Lāms V. Kas pats zina atrast (par Raiņa lugu iestud.). — Pad. Jaunatne, 1986, 9. sept.

Legzda A. Kaut vienā mutē jābūt zvana mēlei... (P. Pētersona «Meteors», M. Zālītes «Tiesa», G. Priedes «Centrifūga»). — Karogs, 1986, № 2, 162.—168. lpp.

Maskats A. Mēs esam jūsu rīcībā (par Rīgas baletu). — Lit. un Māksla, 1986, 24. okt., 6. lpp.

Mieze S. Skatuves runa dramatiskajos teātros. — Lit. un Māksla, 1986, 25. apr., 10. lpp.

Naumanis N. Šķīstīt vai šķīdināt? (par latv. scenogr.). — Lit. un Māksla, 1986, 11. apr., 10. lpp.; Fragmenti dzīvei un mākslas instinktam (par Liepājas teātra viesizr. Rīgā). — Lit. un Māksla, 1986, 10. okt., 11. lpp.

Pamše K. Sī jautrā, šī nopietnā (par Rīgas Operetes teātri). — Karogs, 1986, № 4, 160.—165. lpp.

Radzobe S. Par dažām problēmām oriģināldramaturģijas un teātra attiecībās. — Lit. un Māksla, 1986, 4. apr., 7. un 10. lpp.; Ar puselpu. Rīgas Krievu drāmas teātris 1985./86. gada sezonā. — Lit. un Māksla, 1986, 3. okt., 6.—7. lpp.

Rūmnieks V. Oriģināllugas Leļļu teātrī. — Lit. un Māksla, 1986, 5. dec., 12. lpp.

Savicka O. Prozas telpa, izrādes telpa (par F. Abramova «Brāji un māsas» iest. Ļeņingradas Mazajā teātri). — Lit. un Māksla, 1986, 31. okt., 15. lpp.

Sah-Azizova T. Aicinājums uz pārdomām (par B. Brehta un B. Vasiljeva darbu iest.). — Rīgas Balss, 1986, 18. jūl.

Sapiro Ā. Par Berlīni un ne tikai par to (par starptaut. teātra semināru, par jauno aktieru audzin. Berlīnē). — Lit. un Māksla, 1986, 31. janv., 6. lpp.; Saruna ar režisoru (sar. pier. S. Radzobe). — Pad. Jaunatne, 1986, 1. maijā.

Tišheizere E. Režisors. Profesija? (par rep. teātru rež.). — Lit. un Māksla, 1986, 7. febr., 12. lpp.; Kopā dzīvojot, līdzī mainoties (par Valmieras teātra viesizr. Rīgā). — Lit. un Māksla, 1986, 26. sept., 8.—9. lpp.

Treimanis G. Laika zīmes VFR teātros. — Māksla, 1986, № 2, 37.—39. lpp.; Meklējumi un atradumi (par jauniestud. rep. teātros). — Pad. Jaunatne, 1986, 1. martā.

Zaharovs M. Izbrīnīt ar patiesību (sar. pier. N. Zvjagina). — Rīgas Balss, 1986, 16. apr.

Zemzare I. Savā vārdā un savā stilā (par mūziku rep. dramat. teātru izrādēs). — Pad. Jaunatne, 1986, 29. martā.

Казмина Н. «Дважды два — восемь» (об фестивалях театральной молодежи в Тбилиси). — Театр, 1986, № 11, с. 107—115; № 12, с. 111—122.

Мельникова С. Исследуя лабиринты жизни... (о творч. судьбе реж. К. Аушкапа). — Аврора, 1985, № 10, с. 118—124.

Наш современный театр (об организации творч. проблем театральных дел. Высказывания. В том числе И. Тимушки). — Театр, 1986, № 4, с. 145—155.

О рассмотрении вопроса о ходе выполнения постановления ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» (также достижения театр. искусства Латв. ССР). — Театр, 1986, № 1, с. 115—117.

Романова Е. Плоды опыта и мастерства (о постановке опер Р. Штрауса «Саломея» и Р. Вагнера «Тангейзер»). — Сов. музыка, 1986, № 4, с. 40—44.

Шах-Азизова Т. Приглашение к раздумью (о театре Юного зрителя Латв. ССР). — Сов. культура, 1986, 8 июня.

NOZIMIGĀKIE TEĀTRA DZIVES NOTIKUMI

Baltijas teātru pavasaris Tallinā no 17. līdz 22. apr. Piedalījās: Ļ. ģina komjaunatnes Jaunatnes teātris (B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts»), Lietuvas PSR Jaunatnes teātris (J. Marcinkeviča «Daukants»), Baltkrievijas PSR M. Gorkija Krievu drāmas teātris (V. Bikava «Nelaimes zīme»), Vīlandes teātris «Ugala» (L. Feihtvangera «Brāļi Lautenzaki»), V. Kingīsepa Akadēmiskais drāmas teātris (A. Mišarina «Sudrabkāzas»), Kaļiņingradas apg. Drāmas teātris (V. Merežko «Es — sieviete»).

Festivāla ceļojošo balvu žūrija piešķīra B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» (rež. Ā. Sapiro) iestudējumam.

Balva par labāko režiju piešķirta Mikam Mikiveram par A. Mišarina «Sudrabkāzu» iestudējumu.

Balvas par veiksmīgāko virieša lomas atveidojumu — V. Bagdonam par Daukantu J. Marcinkeviča «Daukantā» un T. Karkam par Oskaru Lautenzaku L. Feihtvangerā «Brāļos Lautenzakos».

Balva par veiksmīgāko sievietes lomas atveidojumu — O. Kļeбанovičai par Stepanidu V. Bikava «Nelaimes zīmē».

Festivāla balvu saņēma Andris Freibergs par scenogrāfiju — B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts».

Kā veiksmīgākā jaunā aktrise balvu saņēma Jaunatnes teātra aktrise Maija Apine.

Atsauksmes: Burtiece A. Lit. un Māksla, 1986, 16. maijā, 7. lpp.; Lagzdiņa I. Cīņa, 1986, 4. maijā; Naumanis N. Māksla, 1986, № 3, 31.—33. lpp.; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1986, 22. maijā; Виллер Я. Сов. Эстония, 1986, 13 apr.; Как К. Сов. Эстония, 1986, 18 apr.

Baltijas republiku un Baltkrievijas PSR Leļļu teātru VII festivāls no 1. līdz 7. okt. Rīgā.

Festivāla konkursa iestudējumi: V. Sekspīra «Sapnis vasaras naktī», R. Pillo «Manā mājā» (Tallinas Leļļu teātris); I. Knauta «Lakstīgala», A. Gudeļa «Namdaris Pērkons un Velns» (Viļņas Leļļu teātris «Lelle»); C. Aitmatova «Brīnumainā briežumāte» (pēc stāsta «Baltais kuģis»), H. Paukša «Raganas trīs noslēpumi» (Kauņas Leļļu teātris); V. Voļska «Vectēvs un dzērve», J. Hašeka «Brašā kareivja Sveika piedzīvojumi» (Minskas Leļļu teātris); H. Paukša «Susuriņš un Ziemeļvējš» (kr. tr.), V. Sekspīra «Makbets» (latv. tr.) (Rīgas Leļļu teātris).

7. okt. Teātra biedrībā notika festivāla noslēguma konference «Mūsdienīguma tēma dramaturģijā un tās iemiejojums leļļu teātrī». Referēja: J. Kalmanovskis (Ļeņingrada), L. Ņemčenko (Sverdlovskā), I. Uvarova, T. Ļevašina (Maskava).

Festivāla Lielā balva piešķirta Tallinas Leļļu teātrim.

Pirmā vieta piešķirta Minskas Leļļu teātrim, otrā vieta — Viļņas Leļļu teātrim «Lelle», trešā vieta — Kauņas Leļļu teātrim.

Balva par labāko režiju piešķirta Tallinas Leļļu teātra galvenajam režisoram Reinam Aguram.

Balva par labāko scenogrāfiju saņēma Viļņas Leļļu teātra galvenais mākslinieks Vitalis Mazurs.

Balva par labāko muzikālo noformējumu piešķirta lietuviešu komponistam Faustam Latēnam.

Alinai Fominai piešķirta balva par labākajām lellēm Minskas Leļļu teātrī.

Balva par labāko virieša lomas izpildījumu piešķirta Aleksandram Kazakovam (Minska), bet Inārai Steinai (Rīga) — balva par labāko sievietes lomas izpildījumu.

Rīgas Leļļu teātris saņēma balvu par augstu uzveduma kultūru V. Sekspīra «Makbeta» iestudējumā.

Atsauksmes: Agurs R. Lit. un Māksla, 1986, 10. okt., 6. lpp.; Burtneiece A. Lit. un Māksla, 1986, 17. okt., 9. lpp.; Raksti. Lit. un Māksla, 1986, 10. okt., 3. lpp.; Runce M. Cīņa, 1986, 9. okt.; Runce M. (pier. A. Klotiņa). Pad. Jaunatne, 1986, 22. okt.; Tišheizere E. Lit. un Māksla, 1986, 17. okt., 8.—9. lpp.; Tišheizere E. Māksla, 1987, № 1, 28.—30. lpp.; Blūma Dz. Karogs, № 1, 185.—187. lpp.; Новиков В. Сов. молодежь, 1986, 1 okt.; Ракс Т. Сов. Латвия, 1986, 1 okt.; Яунайс М. Ригас Балс, 1986, 4 okt.

Eduarda Smiļģa simtgade

Simtgades cikla sarikojumi Dailes teātrī: 1) 29. sept. «E. Smiļģis atmiņās, dokumentos, arhīvos»; 2) 13. okt. «Smiļģa aktieri»; 3) 20. okt. «Inscenētāja sadarbība ar konsultantiem»; 4) 4. nov. «Smiļģa režijas stundas». Piedalās Dailes teātra mākslinieki ar atmiņu stāstījumiem. Ciklu vada A. Liniņš.

No 11. līdz 22. nov. simtgadei veltītā Dailes teātra izrāžu skate.

21. nov. piemiņas plāksnes atklāšana pie E. Smiļģa mājas.

21. nov. simtgadei veltīta konference Teātra biedrībā. Referē: V. Artmane, V. Hausmanis, L. Akurātere, E. Ferda, Dž. Skulme, Dz. Andrušaitē, A. Straupeniece, R. Rotkale, A. Jaunušans, A. Liniņš.

22. nov. piemiņas brīdis vecajā Dailes teātrī Lāčplēša ielā 25.

23. nov. piemiņas brīdis Raiņa kapos; izstādes atklāšana Teātra muzejā; pieminekļa vietas iezīmēšana pie Dailes teātra un skulptūras (tēln. A. Terpilovskis) atklāšana teātra vestibilā.

23. nov. simtgades atcere Dailes teātrī. V. Artmanes ievadvārdi. Jaundibinātās E. Smiļģa prēmijas pasniegšana A. Dimiteram (pēc nāves), H. Liepiņam, E. Pāvulam. Programmā: fragm. no Raiņa «Indulis un Ārija», P. Pētersona lugas «Mirdzošais un tumši zilais», Raiņa «Spēlēju, dancoju».

27. dec. E. Smiļģa piemiņas vakars Maskavas Centrālajā aktieru namā.

Atsauksmes: K. Auškāps, M. Martinsons, J. Paukštello, A. Bērziņš, S. Erdmale, V. Vētra, A. Zagars, L. Vikmane, H. Spanovskis (sar. pier. E. Radzobe). Pad. Jaunatne, 1986, 22. nov.; Blūma Dz. Karogs, 1986, № 11, 165.—169. lpp.; Brance J. Cīņa, 1986, 30. dec.; Dzene L. Cīņa, 1986, 23. nov.; Dzenītis Ģ. Lit. un Māksla, 1986, 21. nov., 9. lpp.; Grēviņš M. Cīņa, 1986, 24. nov.; Hausmanis V. Lit. un Māksla, 1986, 21. nov., 8.—9. lpp.; Kuple D. Lit. un Māksla, 1986, 28. nov., 13. lpp.; Liepiņš H. Lit. un Māksla, 1986, 21. nov., 9. lpp.; Meinerte I. Rīgas Balss, 1986, 16. jūn.; Cīņa, 1986, 6. jūn.; Rotkale R. Lit. un Māksla, 1986, 14. nov., 5. lpp.; Karogs, 1986, № 11, 161.—165. lpp.; Māksla, 1986, № 4, 31.—34. lpp.; Tišheizere E. Lit. un Māksla, 1986, 28. nov., 11. lpp.; Vilks Ģ. Lit. un Māksla, 1986, 12., 19. dec., 16. lpp. Лининьш А. (беседа зап. Э. Паряниц). Сов. Латвия, 1986, 23 ноября.

Latvijas PSR XXVIII teātru skate

Par idejiski un mākslinieciski augstvērtīgu atzīta A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra izrāde — E. Manna «Nirnberga... 1948...».

Ar LPSR Kultūras ministrijas Goda rakstiem un TB prēmijām apbalvoti sekojoši teātra mākslinieki: A. Jaunušans par režiju izrādei — E. Manna «Nirnberga... 1948...»; K. Sebris par Daniela Heivuda, J. Kubilis par Ernsta Janninga, Ģ. Jakovļevs par Hansa Rolfes lomu atveidojumiem.

Atzīmējot izcilākos individuālos sniegtumus skates izrādēs, apbalvoti ar LPSR Kultūras ministrijas Goda rakstiem un TB prēmijām sekojoši teātru mākslinieki: Ā. Sapiro par labāko latviešu padomju oriģināllugas — G. Priedes «Sniegotie kalni» — iestudējumu; A. Maskats par mūziku izrādei — R. Tagores «Tumšā mitekļa valdnieks»; L. Pupure par Kalpones un Mis Trimerbekas lomu atveidojumiem R. Tagores «Tumšā mitekļa valdnieks» un K. Būzas «Sievietes, sievietes...» iestudējumos; M. Apine par Arhitekta sievas un R. Plēpis par Arhitekta lomas atveidojumu G. Priedes «Sniegotie kalni» iestudējumā; A. Freibergs par scenogrāfiju izrādei — G. Priedes «Sniegotie kalni»; V. Maculēvičs par režijas darbu G. Priedes «Mācību trauksme» un A. Čehova «Ķiršu dārzs» iestudējumos; R. Rudāks par Benedikta un Jašas lomas atveidojumu G. Priedes «Mācību trauksme» un A. Čehova «Ķiršu dārzs» iestudējumos; Z. Liepiņš par mūziku izrādei — A. Čehova «Ķiršu dārzs»; J. Kuplais par Sveika un H. Ulmanis par leitnanta Lukaša lomas atveidojumu J. Hašeka «Sveiks» iestudējumā; K. Dimīters par mūziku izrādei — J. Hašeka «Sveiks»; N. Klētnieks par režijas darbu un A. Kļaviņš par scenogrāfiju N. Nosova «Neziniša un viņa draugu piedzīvojumi» iestudējumā; J. Ivaničevs par Bogojavļenska lomu V. Rozova «Pie jūras» iestudējumā.

Februārī latviešu dramaturģijas iestudējumu skate.

17. febr. konference «Latviešu dramaturģijas devums 11. piecgadē. Pozitīvā tēla meklējumi latviešu oriģināldramaturģijā». Referē: G. Zeltiņa (Rīga), N. Pereberina (Maskava), K. Kaska (Tallina), I. Veisaite (Viļņa).

Atsauksmes: Kāla L. Rīgas Balss, 1986, 18. febr.; Lagzdiņa I. Cīņa, 1986, 18. febr.; Meinerte I. Lit. un Māksla, 1986, 21. febr., 3. lpp.; Zeltiņa G. Pad. Jaunatne, 1986, 27. febr.

Janv. un febr. aktieru individuālo programmu skate, veltīta PSKP 27. kongresam un LKP 24. kongresam.

Okt., nov., dec. aktieru ārpusplāna izrāžu un individuālo programmu skate, veltīta Starptautiskajam miera gadam.

21. jūn. Silmaču mājas-muzeja atklāšana un A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra iestudējuma — R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» izrāde Druvienā.

Atsauksmes: Adermane A. Pad. Jaunatne, 1986, 24. jūn.; Burmeistars H.

Rīgas Balss, 1986, 12. apr.; Gulbis H. Lit. un Māksla, 1986, 27. jūn., 9. lpp.; Geibaks M. Skolot. Avīze, 1986, 9. jūl.; Kalniņa S. Karogs, 1986, № 7, 186.—187. lpp.; Krauja I. Dzimt. Balss, 1986, 3. jūl.; Strods H. Dzimt. Balss, 1986, 3. jūl.; Putniņš P. Māksla, 1987, № 1, 48.—51. lpp.; Говорушко Э. Сов. культура, 1986, 19 июля, с. 1.; Розениене А. Сов. Латвия, 1986, 24 июня; Сов. молодежь, 1986, 24 июня; Ошкая И. Сов. молодежь, 1986, 28 июня.

IEVĒROJAMĀKIE VIESKONCERTI RĪGĀ

7.—16. febr. Rīgā viesojas **Lietuvas PSR Valsts Krievu drāmas teātris**. Repertuārā: A. Dudareva «Slieknsis», A. Gelmaņa «Soliņš», I. Grenkova un P. Lungina «Atraiņņu kuģis» («Anfisa»), J. Švarca «Divas kļavas».

14.—23. martā **Igaunijas PSR Valsts Krievu drāmas teātra** viesizrādes Rīgā. Repertuārā: A. Gaļina «Apmātība», V. Sekspīra «Sapnis vasaras naktī», A. Ņedzveckā «Jautrie ubagi» (pēc R. Bernsa un S. Maršaka), V. Koržes «Nosalušais un noplukušais».

21.—31. martā **Maskavas A. Puškina Drāmas teātra** viesizrādes Rīgā. Repertuārā: V. Merežko «Es — sievietē», R. Fedņova variācijas par M. Bulgakova tēmām «Mēness vēldodziņā», I. Zamiaka «Hamilkara kungs». *Atsauksmes*: Svedova O. Rīgas Balss, 1986, 21. martā; Врубель Н. Сов. молодежь, 1986, 2 apr.; Яссон Т. Сов. Латвия, 1986, 4 apr.

22. martā **Šauļu Drāmas teātra** viesizrādes Rīgā ar I. Bergmaņa «Zemeņu lauka» iestudējumu. *Atsauksmes*: Dižgalvis V. Rīgas Balss, 1986, 20. martā; Saulīte G. Cīņa, 1986, 5. apr.

No 11. maija līdz 8. jūnijam **Sverdlovskas Jaunatnes teātra** viesizrādes Rīgā. Repertuārā: J. Švarca «Sarkangalvīte», A. Puškina «Pasaka par caru Saltanu», B. Metaļņikova «Ančutka», K. Fehera «Sveiki, briļļainīši!», A. Vampilova «Atvadas jūnijā», S. Poļakovas «Publikas milulis», O. Daņilova «Trīs rakstām — divi prātā», E. Ņizjurska «Notikums ārpilsētas namā», «Mīla, mīla, mīla...» (pēc A. Čehova). *Atsauksmes*: Astrahans D. (pier. I. Meinerte). Cīņa, 1986, 4. jūn.; Lojevskis O. Rīgas Balss, 1986, 12. maijā; Meinerte I. Lit. un Māksla, 1986, 9. maijā, 3. lpp.; Meinerte I. Lit. un Māksla, 1986, 30. maijā, 11. lpp.; Viksniņš R. Rīgas Balss, 1986, 16. jūn.; Вилунен А. Сов. молодежь, 1986, 8 мая; Гайлит Г. Сов. молодежь, 1986, 8 мая; Кисис Н. Сов. молодежь, 1986, 7 июня.

13.—14. maijā **Lietuvas PSR Akadēmiskā operas un baleta teātra** viesizrāde ar L. Delība baletu «Kopēlija».

1.—30. jūn. **Moldāvijas PSR A. Čehova Valsts Krievu drāmas teātra** viesizrādes. Repertuārā: B. Vasiļjeva «Kam pieder šie vecīši?», A. Arbuzova «Uzvarētāja», A. Steina «Viņš un viņa», E. Braginska «Istaba», V. Slavkina «Stilīgais un viņa meita», B. Nušiča «BESB» («Belgradas Emancipēto sieviešu biedrība»), E. de Filipo «Filumena Marturano», M. Z. Sāvožana «Nakts satraukums», T. Viljamsa «Kaķis uz nokaitēta jumta», A. Gelmaņa «Soliņš»,

S. Aļošina «Tēma ar variācijām», S. Perro «Runcis zābakos». *Atsauksmes*: Apostols V. (pier. Meinerte I.). Cīņa, 1986, 1. jūl.; Grigorjevs N. Cīņa, 1986, 8. jūn.; Meinerte I. Rīgas Balss, 1986, 26. jūn.; Яссон P. Сов. Латвия, 1986, 28 июня.

1.—30. jūl. **Kuibiševas M. Gorkija Akadēmiskā drāmas teātra** viesizrādes. Repertuārā: M. Gorkija «Vasarnieki», L. Ļeņova «Zelta kariete», F. Dirrenmata «Vecās dāmas vizīte», I. Ščegoļihina «Deficīts», J. Bruknera «Elizabete, Anglijas karaliene», «Napoleons Pirmais», V. Gurkina «Mīlestība un baloži», A. Kozlovskā «Redkina efekts», V. Dozorčeva «Pēdējais apmeklētājs», V. Merežko «Es — sieviete», N. Saimona «Pēdējais kvēlais mīlētājs», T. Viljamsa «Stikla zvernīca», D. Vosermena «Lidojums pār dzeguzes ligzdu», D. Skarnači, R. Taratūzi «Mana profesija — senjors no augstākās sabiedrības». *Atsauksmes*: Burtņiece A. Lit. un Māksla, 1986, 4. jūl., 3. lpp.; Geikina S. Cīņa, 1986, 1. aug.; Meinerte I. Lit. un Māksla, 1986, 25. jūl., 3. lpp.; Monastīrskis P. (pier. Meinerte I.). Cīņa, 1986, 23. jūl.; Monastīrskis P. Cīņa, 1986, 24. jūn.; Reznikova A. Rīgas Balss, 1986, 2. jūl.; Saulīte G. Rīgas Balss, 1986, 25. jūl.; Saulīte G. Lit. un Māksla, 1986, 1. aug., 10. lpp.; Starodubcevs V. Lit. un Māksla, 1986, 1. aug., 10. un 15. lpp.; Zvārta A. Pad. Jaunatne, 1986, 8. jūl.; Гайлит Г. Сов. молодежь, 1986, 27 июня; Монастырский П. Сов. Латвия, 1986, 1 июля; Сов. молодежь, 1986, 10 июля; Резникова А. Сов. молодежь, 1986, 27 июня.

1.—24. aug. **Maskavas teātra «Sovremennik»** viesizrādes Rīgā. Repertuārā: N. Gogoļa «Revidents», M. Bulgakova «Turbinu dienas», «Svētulu jūgs» («Moljērs»), S. Mihalkova (pēc M. Saltikova-Sčedrina) «Balalaikins un Co», V. Sukšina «Bet no rīta viņi pamodās», L. Petruševskas «Kolumbīnes dzīvoklis», M. Roščina «Dvinis», «Steidzieties darīt labu», A. Gaļina «Austrumu tribīne», V. Gurkina «Mīlestība un baloži», V. Gibsona «Divi šupolēs», E. Olbija «Kam no Vulfa kundzes bail?». *Atsauksmes*: Bogoļubova G. Rīgas Balss, 1986, 31. jūl.; Makarova O. Rīgas Balss, 1986, 16. aug.; Meinerte I. Pad. Jaunatne, 1986, 28. aug.; Treimanis G. Cīņa, 1986, 6. aug.; Volčeka G. (pier. I. Meinerte). Cīņa, 1986, 26. aug.; Боголюбов Г. Сов. молодежь, 1986, 23 авг.; Волчек Г. Сов. Латвия, 1986, 28 авг.; Врубель Н. Сов. молодежь, 1986, 20 авг.; Гайлит Г. Сов. молодежь, 1986, 23 авг.

20.—21. dec. **Rostokas «Volkstheater Rostock» (VDR)** viesizrādes Rīgā. Repertuārā: V. Gētes «Lapsa kūmiņš». *Atsauksmes*: Lagzdīņa I. Cīņa, 1986, 23. dec.

LATVIJAS MAKSĻINIEKU UN TEĀTRU NOZIMIGĀKĀS VIESIZRĀDES

No 22. aprīļa līdz 12. maijam **Operas un baleta teātra baleta trupa** viesojās Ļeņingradā. Repertuārā: P. Čaikovska «Gulbju ezers», F. Amirova «Tūkstoš un viena nakts», L. Minkusa «Dons Kihots», A. Zilinska «Spritīts», A. Adāna «Zizele».

No 11. maija līdz 8. jūnijam **Jaunatnes teātra krievu trupas** viesizrādes Sverdlovskā. Repertuārā: B. Vasiļjeva «Rit bija karš», M. Tvena «Toms Sojers», K. Čukovska «Čukkokala», A. Cervinska «Krustiņi — nullītes», M. Tvena «Haklberijs Finns», S. Benelli «Saplēstais apmetnis», A. Arbužova «Uzvarētāja». *Atsauksmes*: Meinerte I. Lit. un Māksla, 1986, 20. jūn., 3. lpp.; Sapiro A. (pier. I. Meinerte). Lit. un Māksla, 1986, 20. jūn., 3. lpp.

1.—30. jūn. **Rīgas Krievu drāmas teātra** viesizrādes Zaporožjē. Repertuārā: R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos», N. Gogoļa «Revidents», V. Rozova «Pie jūras», V. Merežko «Nakts spēles», «Laimes dzirnas», D. Vosermena «Tur, kur dzeguze ligzdu vij...», B. Vasiļjeva «Kam pieder šie veciši?», B. Brehta «Trīsgrašu opera», E. Radzinska «Nerona un Senekas laika teātris», Ļ. Tolstoja «Kāda zirga stāsts», E. Braginska «Detektīvs septiņām personām».

2.—16. jūn. **A. Upiša Akadēmiskā drāmas teātra** viesizrādes Maskavā. Repertuārā: J. Raiņa «Uguns un nakts», M. Ļermontova «Maskarāde», V. Sekspira «Romeo un Džuljeta», I. Zamiaka «Hamilkara kungs», M. Tvena «Princis un ubaga zēns», E. Manna «Nirnberga... 1948...», H. Gulbja «Alberts», J. Bondareva «Izvēle». *Atsauksmes*: Bērziņa L. Pad. Jaunatne, 1986, 11. jūl.; Bļoskina T. Rīgas Balss, 1986, 4. jūn.; Burtņiece A. Lit. un Māksla, 1986, 24. jūn., 3. lpp.; Jaunušans A. (pier. D. Spertāle). Lit. un Māksla, 1986, 30. maijā, 3. lpp.; Laptevš A. Rīgas Balss, 1986, 7. jūl.; Melnace R. Dzimt. Balss, 1986, 19. jūn.; Raksti (A. Burtņiece, Z. Zālīte). Lit. un Māksla, 1986, 4. jūl., 8.—9. lpp.; Spons A. (pier. L. Kāla). Rīgas Balss, 1986, 31. maijā; Treimanis G. Cīņa, 1986, 20. jūn.; Rīgas Balss, 1986, 23. jūn.; Вишневская И. Сов. культура, 1986, 19 июня, с. 4; Говорушко Э. Сов. культура, 1986, 3 июня, с. 8; Овчинникова С. Правда, 1986, 5 июня; Театральная жизнь, 1986, № 22, с. 6; Силина И. Театр, 1987, № 3, с. 87—88.

7. jūn. PSRS Tautas skatuves mākslinieču **Lidijas Freimanis, Veltas Līnes, Elzas Radziņas** radošā darba vakars Maskavas Centrālajā aktieru namā.

1.—31. jūl. **Rīgas Krievu drāmas teātra** viesizrādes Kišiņevā. Repertuārā: E. Radzinska «Nerona un Senekas laika teātris», A. Čehova «Kaija», D. Vosermena «Tur, kur dzeguze ligzdu vij...», V. Rozova «Pie jūras», V. Merežko «Nakts spēles», «Laimes dzirnas», B. Brehta «Trīsgrašu opera», Ļ. Tolstoja «Kāda zirga stāsts», E. Braginska «Detektīvs septiņām personām», N. Gogoļa «Revidents», V. Folknera, A. Kamī «Rekvīems mūķenei».

No 3. jūl. līdz 8. aug. **Rīgas Operetes teātra krievu trupas** viesizrādes Ļeņingradā. Repertuārā: R. Paula «Māsa Kerija», «Slepenā nolaupišana» («Nāc pie puikām!»), I. Kālmāna «Silva», «Grāfiene Marica», «Bajadēra», F. Lehāra «Jautrā atraitne», M. Samoilova «Balle Savojā», F. Lova «Mana skaistā lēdija», I. Ptičkina «Plūmīte», V. A. Mociņa «Viltus dārzniece», K. Cellerā «Putnu pārdevējs» (latv. val.).

5. jūl. LPSR Tautas skatuves mākslinieka **Ģirta Jakovļeva** radošā darba vakars Maskavas Centrālajā mākslas darbinieku namā.

1.—24. aug. Rīgas Krievu drāmas teātra viesizrādes Odesā. Repertuārā: V. Merežko «Laimes dzirnas», «Nakts spēles», A. Čehova «Kaija», B. Brehta «Trīsgrašu opera», Ļ. Tolstoja «Kāda zirga stāsts», V. Folknera, A. Kamī «Rekviēms mūķenei», D. Vosermena «Tur, kur dzeguze ligzdu vij...», N. Gogoļa «Revidents», E. Braginska «Detektīvs septiņām personām», I. Karamzina «Nabaga Liza», B. Vasiļjeva «Kam pieder šie veciši?», V. Rozova «Pie jūras», E. Radzinska «Nerona un Senekas laika teātris». *Recenzijas*: Илюшин И. Сов. культура, 1986, 12 авг., с. 5.

3. nov. PSRS Tautas skatuves mākslinieces **Elzas Radziņas** radošā darba vakars Maskavas Centrālajā mākslas darbinieku namā.

10.—28. nov. **Operas un baleta teātra trupas** viesizrādes Eģiptē. Repertuārā: A. Adāna «Zizele», koncertprogramma.

3. dec. PSRS Tautas skatuves mākslinieces **Elzas Radziņas** radošā darba vakars Maskavas Centrālajā mākslas darbinieku namā.

GODA NOSAUKUMI UN PREMIJAS LATVIJAS PSR TEĀTRA DARBINIEKIEM

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks

Astrīdai Kairišai — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktrisei (1986. g. 1. apr.).

Adolfam Sapiro — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra galvenajam režisoram (1986. g. 11. jūl.).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks

Leonam Amoliņam — Operas un baleta teātra diriģentam (1986. g. 27. febr.).

Baibai Puzinai — Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra māksliniecei inscenētājai (1986. g. 27. martā).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks

Borisam Ahanovam — Rīgas Krievu drāmas teātra aktierim (1986. g. 2. okt.).

Ļevam Birmanim — Leļļu teātra aktierim (1986. g. 28. aug.).

Ligitai Dēvicai — L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktrisei (1986. g. 25. dec.).

Viesturam Jansonam — Operas un baleta teātra baleta solistam (1986. g. 29. maijā).

Ramonam Kepem — Operetes teātra solistam (1986. g. 11. jūn.).

Albinai Kožikovai — Operetes teātra solistei (1986. g. 30. janv.).

Pēterim Liepiņam — Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra aktierim (1986. g. 6. jūn.).

Sergejam Martinovam — Operas un baleta teātra operas solistam (1986. g. 25. sept.).

Lāsmai Mūrniecei (Kugrēnai) — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktrisei (1986. g. 21. okt.).

Inesei Rumjancevai (Dumpei) — Operas un baleta teātra baleta solistei (1986. g. 29. maijā).

Ludmilai Sevčenko — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktrisei (1986. g. 14. nov.).

Latvijas PSR Nopelniem bagātais kultūras darbinieks

Paulam Putniņam — dramaturgam (1986. g. 25. martā).

Jēkaba Dubura prēmija piešķirta

Arnoldam Liniņam — Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra galvenajam režisoram;

Pēterim Lūcim — L. Paegles Valmieras drāmas teātra galvenajam režisoram.

Annas Brigaderes prēmija piešķirta

Maijai Augstkalnai — teātra un kino kritiķei;

Lilijai Dzenei — teātra kritiķei.

MEMENTO MORI!

- Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra koncertmeistare Herta Aderniece (1913. g. 17. febr. — 1986. g. 4. febr.).
- Operas un baleta teātra orķestra mākslinieks Valfrīds Kalniņš (1936. g. 10. nov. — 1986. g. 25. marts).
- Scenogrāfe un kostīmu māksliniece LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbiniece Marga Spertāle (1901. g. 26. marts — 1986. g. 26. maijs).
- Režisore LPSR Nopelniem bagātā kultūras darbiniece Milda Zirņīte-Puķe (1905. g. 3. maijs — 1986. g. 17. jūn.).
- Komponists Indulis Kalniņš (1918. g. 15. sept. — 1986. g. 3. jūl.).
- Operetes teātra orķestra mākslinieks Pauls Jirgenšons (1909. g. 5. febr. — 1986. g. 13. jūl.).
- Aktrise un trupas pārzine Marija Birģele-Miezīte (1905. g. 4. apr. — 1986. g. 25. aug.).
- Operas un baleta teātra orķestra mākslinieks Bruno Lasis (1922. g. 13. apr. — 1986. g. 11. sept.).
- Aktieris LPSR Tautas skatuves mākslinieks Edgars Zīle (1908. g. 23. marts — 1986. g. 22. sept.).
- Diriģents LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Jānis Hunhens (1910. g. 14. nov. — 1986. g. 5. okt.).
- Operetes teātra orķestra mākslinieks Vikentijs Marcinkevičs (1920. g. 4. apr. — 1986. g. 7. okt.).
- Operetes teātra solists LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Edgars Zveja (1924. g. 19. febr. — 1986. g. 24. okt.).
- Aktieris LPSR Tautas skatuves mākslinieks Artūrs Dīmiters (1915. g. 27. apr. — 1986. g. 1. nov.).
- Režisore Nora Katlape (1897. g. 26. dec. — 1986. g. 1. dec.).

SATURS

Ievadam

<i>Burtiece Anda</i> . Personība. Kas uzdrošinās	5
--	---

Problēmas. Risinājumi

<i>Radzobe Silvija</i> . Dzīve un teātris. Publicistiskas piezīmes par 1986. gadu	16
<i>Hausmanis Viktors</i> . Teātri ienācis astoņdesmit sestais	53
<i>Čakare Valda</i> . Mākslas tēmas interpretācija latviešu teātri 80. gados	73
<i>Jurkāns Jānis</i> . Patiesības puķes. Ticības ziedi	89

Eduardam Smiļģim — 100

<i>Grēviņš Māris</i> . Eduarda Smiļģa simtgade tagadnes atspulgā	96
--	----

Par teātra kritiku

<i>Akurātere Līvija</i> . Mans brālis, māsa — teātra kritiķis	115
Uz jautājumiem atbild režisori	121

Portreti

<i>Zeltiņa Guna</i> . Personības minējums (par R. Plēpi)	136
<i>Ķimele Māra</i> . Par manu aktrisi Daci Eversu	148
<i>Saulīte Gundega</i> . Uzmetums portretam (par R. Ancānu)	152
<i>Bērziņa Līgita</i> . «Liktenis man ir labvēlīgs...» (par R. Zagorski)	162
<i>Eižovtiņa Anna</i> . Aktrises Ņinas Ņeznamovas reizrēķins	173

Teātris citās republikās

<i>Marcinkevičiute Ramūne</i> (Lietuvas PSR). Teātris kā garīgās dzīves forma (par E. Nekošu)	182
---	-----

Hronika

<i>Brance Janīna</i> . Hronika. 1986. gads	203
--	-----

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

Буртнице Анда. Личность, которая осмеливается 5

Проблемы. Решения

Радзобе Силвия. Жизнь и театр. Полемические заметки о событиях 1986 года 16

Хаусманис Викторс. В театр пришел восемьдесят шестой 53

Чакаре Валда. Интерпретация темы искусства в латышском театре в 80-е годы 73

Юрканс Янис. Цветы истины. Цветы на алтарь веры 89

Эдуарду Смильгису — 100

Гревиньш Марис. Столетие Эдуарда Смильгиса в отражении сегодняшнего дня 96

О театральной критике

Акуратере Ливия. Театральный критик — мой брат; моя сестра 115

На вопросы отвечают режиссеры 121

Портреты

Зелтыня Гуна. Догадка личности [о Р. Плеписе] 136

Кимеле Мара. О моей актрисе Даце Эверсе 148

Саулите Гундега. Штрихи к портрету [о Р. Анцансе] 152

Берзиня Лигита. «Судьба ко мне благосклонна...» [о Р. Загорскисе] 162

Эйжвертыня Анна. Заповеди актрисы Нины Незнамовой 173

Театр в других республиках

Марцинкявичуте Рамуне (Лит. ССР). Театр как форма духовной жизни (об Э. Некрошусе) 182

Хроника

Бранце Янина. Хроника. 1986 год 203

ИБ 5114

ТЕАТР И ЖИЗНЬ

Театры в 1986 году

Рига «Лиезма» 1987

На латышском языке

Составитель Силвия Радзобе

Художник Айварс Плотка

TEATRIS UN DZIVE

Sastādījusi Silvija Radzobe

Redaktore I. Zaķe

Mākslinieciskais redaktors M. Adumāns

Tehniskā redaktore L. Engere

Korektore I. Kalniņa

Nodota salikšanai 22.05.87. Parakstīta iespiešanai 25.09.87. JT 00500. Formāts 60×84/16. Dobspiedes papīrs № 1. Literatūras garnitūra. Augstspiedums. 13,02 uzsk. iespiedl.; 14,88 uzsk. krāsu nov.; 13,98 izdevn. I. Metiens 8000 eks. Pasūt. № 103393. Cena 1 rbl. 20 kap. Izdevniecība «Liesma», 226256 Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. № 243/32767/MTK-1612. Iespiesta Latvijas PSR Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā, 226004 Rīgā, Vienības gatvē 11.

Te 008 **Teātris un dzīve. 1986. g. teātros: [Rakstu krāj.], 31 /**
Sast. S. Radzobe. — R.: Liesma, 1987. — 221 lpp.; il.

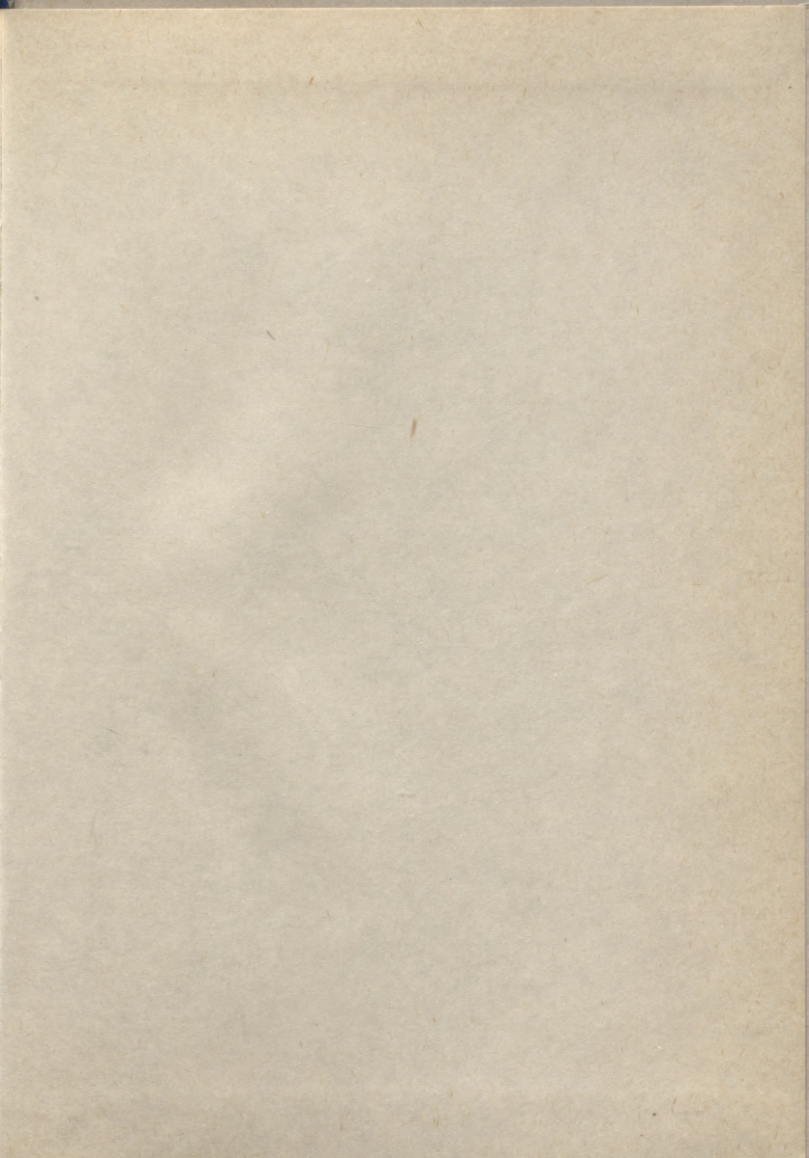
Krājuma autori tiecas iekļaut latviešu teātri visā mūsu zemē notiekošajos pārmaiņu procesos un apzināt tā lomu šodienas cilvēka garīgās pasaules veidošanā. E. Smilga simtgade iezīmēta kā tagadnes teātra problēmu izgaismotāja. Portretēti: R. Zagorskis, R. Ancāns, Ņ. Ņeznamova, R. Plēpis, D. Eversa.

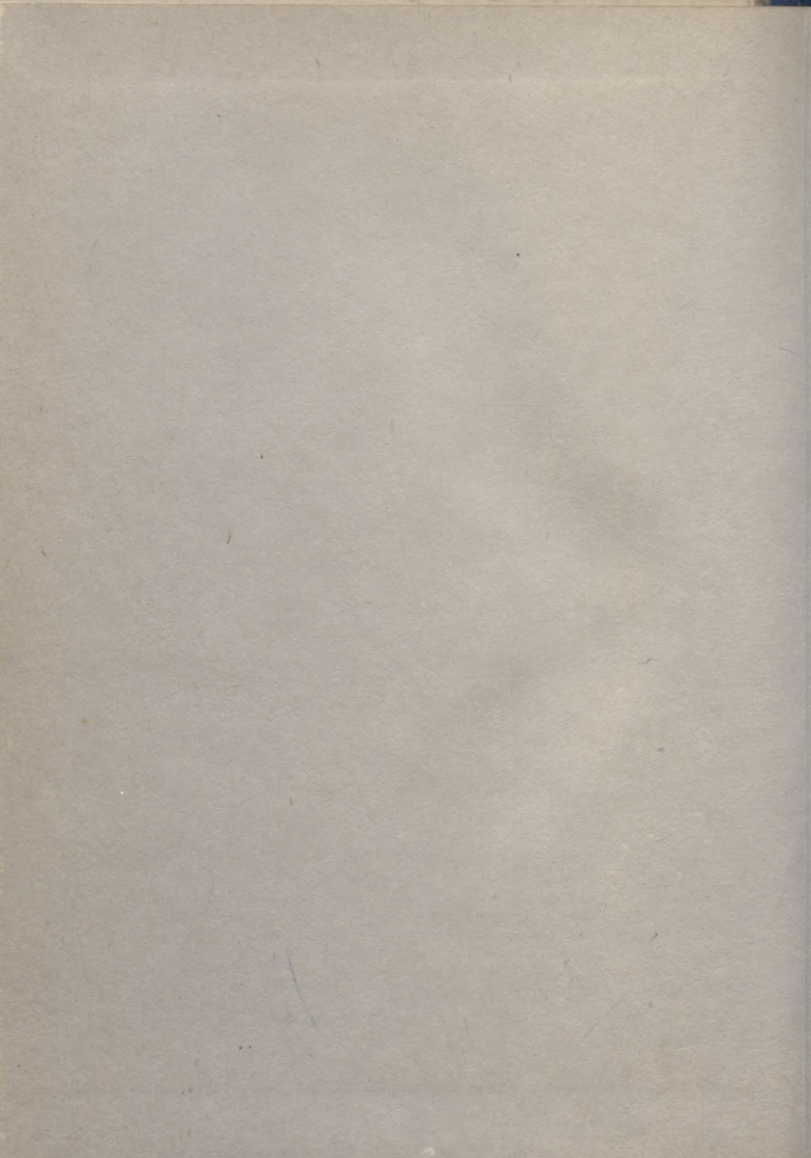
Nodaļā par teātri citās republikās — E. Nekrošus metaforiskais teātris.

T $\frac{4907000000-243}{M 801(11)-87}$ 246—87

85.334.3(2L)F

11





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0306016331

TEĀTRIS UN DZĪVE

31

PSRS Tautas
skatuves mākslinieks
Oļegs Jefremovs

Valstī notiek nopietnas
un dziļas pārkārtošanās procesi
visās ekonomiskās
un sociālās dzīves sfērās.
Mēs jūtam patiesu ieinteresētību,
lai visi, arī mākslinieki,
šai darbā iekļautos.

Iekļausimies!

Tikai iekļausimies tā, kā pieklājas,
godprātīgi un ar cieņu,
lai neatgādinātu konjunktūru,
nelīdzinātos kņadai. [..]

Es klausos patlabanējo
asuma cienītāju runās
un domāju: kur gan viņi bija,
feiksim, pirms desmit gadiem.
Nebija taču visai tālu.

Tikai toreiz konjunktūrista
stiļs bija citāds
un konjunktūra bija cita;
pašlaik mēs esam liecinieki tam,
kā šop jaunā konjunktūra —
asuma pieprasītāja.

Bet man šodien
nezin kādēļ pēkšņi
kļuvusi simpātiski «nedrosmīgie»,
tie, kas klusi, mierīgi,
bez kņadas labi dara savu darbu. [..]

Mākslas asums
un mākslas patiesība
nav avīzes ievadraksta asums
un patiesība.

Mākslas uzdevums ir cits —
cilveka, viņa dvēseles
dzīļa un lejtīgā izprašana.